
النقد الأدبي الحديث

تأليف

الدكتور محمد غنيمي هلال



عنوان الكتاب: النقد الأدبي الحديث

اسم المؤلف: الدكتور / محمد غنيمي هلال

تاريخ النشر: أكتوبر ١٩٩٧

رقم الإيداع: ٣٩٨١ .

الترقيم الدولي: 8- 182 - 286 - 977 - I . S . B . N

تصميم الغلاف: م. محمد العتر

الناشر: دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع

المركز الرئيسي: ٨٠ المنطقة الصناعية الرابعة

مدينة السادس من أكتوبر

ت: ٣٣٠٢٨٧ - ٣٣٠٢٨٩ / ١١ .

فاكس: ٣٣٠٢٩٦ / ١١ .

مركز التوزيع: ١٨ ش كامل صدقي - الفجالة - القاهرة .

ت: ٥٩٠٩٨٢٧ - ٥٩٠٨٨٩٥ / ٢ .

فاكس: ٥٩٠٢٣٩٥ / ٢ .

ص.ب: ٩٦ الفجالة

إدارة النشر: ٢١ ش أحمد عرابي - المهندسين - القاهرة

ت: ٢٤٦٦٤٣٤ - ٣٤٧٢٨٦٤ / ٢ .

فاكس: ٢٤٦٢٥٧٦ / ٢ .

ص.ب: ٢٠ امبابة

بسم الله الرحمن الرحيم

تقديم

تمثلت نواة هذا الكتاب في الطبعة الأولى من كتابي : المدخل إلى النقد الأدبي الحديث . وكنت قد قصدت فيه إلى تيسير ممارسة النقد الحديث للقارئ العربي ، على أساس نظري منهجي لا يمكن أن يكمل - وبخاصة في نقدنا العربي - إلا بتتبع الجانب التاريخي للنقد العالمي الذي تأثر به نقدنا العربي القديم ، وبالوقوف على الأسس الجمالية العامة التي أثرت في نقدنا الحديث ولها مع ذلك مصادرها وأسسها القديمة ، لنصل نقدنا الحديث بالتيارات النقدية والأدبية العالمية التي لا غنى في النهوض بأدبنا .

وفي الطبعة الثانية من كتابي السابق زدت فيه بما كاد به أن يبلغ ضعف حجمه الأول . فأضفت إليه كثيراً من مذاهب النقد وفلسفاته الجمالية والإجتماعية ، وأكملت دراسة الأجناس الأدبية .

وتبين لي عقب ذلك قصور تسميتي للكتاب بالمدخل إلى النقد الأدبي ، كما نبين ذلك من كبار نقادنا المعاصرين ومنهم الصديق الأستاذ الدكتور محمد مندور ، وعلى رأسهم الأستاذ الكبير عباس محمود العقاد .

وقد زدت اقتناعاً بضرورة تغيير إسم الكتاب في هذه الطبعة ، بعد أن أكملتها باستيعاب دراسة جميع مذاهب النقد الحديث ، والكشف عن التيارات المعاصرة وتقويمها ، مع ربطها بجوانب التجديد في أدبنا المعاصر . فأثرت له هذا الإسم الجديد : النقد الأدبي الحديث ، كما تولد من مصادره الأولى القديمة ، وكما تطور على حسب فلسفات الجمال الحديثة ، ونظريات الأجناس الأدبية ، والمذاهب النقدية .

وإلى جانب الشروح والمذاهب التي أضفتها إلى هذه الطبعة ، قت بهذيب كثير مما كتبه في الطبعتين السابقتين ، وتشذيب ما سبق أن دونته فيهما ، إما بالحذف

ولما بالتنقيح ، وإن بقى المنهج العام واحداً ، وهو عرض تيارات النقد وفلسفاته العالمية والعربية ، مع تعزيز الجانب النظري بالأمثلة والتطبيق على الآثار الأدبية ، عالمية كانت أم محلية .

وما زالت غايته الأولى من هذا الكتاب هي غايته من كتبه الأخرى في النقد وفي الدراسات المقارنة ، ألا وهي دعم الوعي النقدي ، بإقامته على أساس نظري عملي معاً ، عن إيمان بأنه لا غنى عن الجانب النظري في النقد بعد أن أصبح علماً من علوم الدراسات الأدبية كما هو شأنه اليوم بين أهل الآداب الكبرى العالمية .

ومما يؤسف له أن هذه الحقيقة - على وضوحها - لا زالت مثار جدال لدى بعض الأعداء في هذا المجال ، ممن يريدون أن يرجعوا ، بالنقد الأدبي إلى الزوراء قروناً ضارية في القدم ، سابقة على عهد أفلاطون وأرسطو ، حين لم يكن للنقد المنهجي وجود . ولا يلدرى هؤلاء أنهم بذلك يثدون النقد ، ويخرجون فيه على ما استقر في العالم من قيم جليلة وأسس نظرية ، بها استحق النقد أن يسمى علماً من العلوم الإنسانية الأدبية ، كما شرحنا ذلك ، ودلنا عليه في مقدمة هذا الكتاب ، وكما يتضح أجلى اتضاح من ثنايا هذه الدراسة حتى في المذهب التأثري ذاته إذا فهم حق الفهم في دعوة أصحابه أنفسهم (١) . ويقلل هؤلاء الأعداء من أنبل مجهود فكري ، وهو الجانب النظري الذي هو أساس للجوانب الفنية والعلمية حتى في العلوم التجريبية نفسها . فقد صار الطب علماً حين توافر له الجانب النظري في صورته التامة في القرن التاسع عشر ، وكذلك العلوم الأخرى مما هو معلوم لا يحتاج إلى توضيح . ولا نريد أن سهط بالنقد إلى مستوى المهن العلمية المحضه التي لم يتوافر لها - بعد - جانب نظري ، ولا زالت تتعلم بمجرد الممارسة والاحتراف (٢) : على أننا مؤمنون بأن هذا العلم من علوم الدراسة الأدبية لا بد فيه - إلى جانب الإحاطة نظرياته ومذاهبه وتاريخها - من التدقيق والتدربة والممارسة ، والوقوف على رصيد

(١) أنظر صفحات ٣٢٨ - ٣٣١ من هذا الكتاب .

(٢) نقصد التلمذة العلمية المحضه أو ما يطلق عليه *apprentiship*

apprentissage كالحلاقة والحداة والتجارة مثلا .

رحب من التجارب الأدبية في مختلف الآداب ، شأنه في ذلك شأن كل علم من العلوم ذات الجانب النظرى والعلمى معاً . وللناقد الأصيل — بعد هذا الاطلاع وهذه الخبرة — أن يمزج بين الآراء والنظريات في ممارسة للنقد ، أو يفضل بعضها على بعض في وجهته الخاصة ، أو يتجاوزها جميعاً ليخلق جديداً ، ولكنه لن يبتكر شيئاً ذا قيمة ، ولن تتم له ملكة النقد ما لم يحط بتراث الإنسانية في هذا العلم . فليس من جديد جودة مطلقة في تاريخ الفكر الإنساني ، ولا ابتكار دون رجوع إلى التراث العالمى والموضوعى في شتى موارد ، القديم منه والحديث ، وللناقد بعد ذلك حرته بالاطلاع والوعى الناصح ، كى تبين أصالته في الوحدة الخالقة التي لا حمود فيها ولا تحكم .

من أجل هذا قد اتخذت النقد العربى — قديمه وحديثه — محوراً لهذه الدراسات تلاقية مع تيارات النقد العالمية القديمة والحديثة أو افتراقه عنها .

ونعتقد أننا بعرضنا لاتجاهات النقد اليونانى القديم ، وتوضيحنا لأدق خصائصه — في الباب الأول من هذا الكتاب — قد ألقينا ضوءاً لا غنى عنه في الكشف عن جوانب النقد العربى القديم أولاً ، ثم النقد الحديث .

وذلك أن دراسة النقد العربى ، دون شرح أصالة هذا النقد ومبلغ تأثيره بسواه ، دراسة ناقصة يعوزها الجانب العلمى الذى يعنى به كل من يتصدى لدراسة النقد وقضاياه دراسة علمية ، على نحو ما يقوم به الدارسون في الآداب الحية الأخرى .

وفى دراستنا للنقد العربى القديم — في الباب الثانى — حاولنا أن نوضح قيمة الجهد الذى قام ببذله نقاد العرب في مختلف نواحيه وتفصيلاته ، ولكن في ضوء النقد القديم من ناحية ، ثم في ضوء النقد الحديث من ناحية أخرى . ولذلك قسمنا هذا الباب — على حساب الأجناس الأدبية وإدراك نقاد العرب لوحدة العمل الأدبى وصياغته — إلى فصول تتفق نوعاً من الاتفاق مع الفصول العامة التي بحثنا فيها فلسفة أرسطو ونظرياته المختلفة ، ثم حرصنا على أن تتشابه هذه الفصول نفسها مع النواحي التي يعنى بها نقاد العصر الحديث . وذلك كى يسفر هذا التقسيم — مما

اشتمل عليه من شرح — عن قيمة النقد العربي بالقياس إلى النقد القديم من جانب ، وإلى النقد الحديث من جانب آخر .

وخصصنا بالنقد الحديث الباب الثالث ، فبحثنا — في فصوله الأربع — أسس الحمال الفلسفية وأثرها في النقد الحديث ، ثم الشعر ونظرياته الحديثة ، ثم القصة كذلك ، مع مقارنتها بالمسرحية في نواحيها القصصية وخصائصها الفنية ثم المسرحية في تياراتها العالمية بعد أرسطو مع تفويهما وربطها بتيارات التجديد في أدبنا الحديث .

وفي هذا الباب قد أوضحنا مبلغ إفادتنا من تيارات النقد الحديثة في نواحي الأدب الفنية ، وفي تجديد الأجناس الأدبية ، ثم في النظرة إلى وحدة العمل الأدبي وأهدافه . وفي هذا التجديد بعدنا كثيراً عن الموروث من أدبنا ونقدنا على سواء ، ولكنه بعد لا خوف منه ولا خطر فيه ، بل هو الخير كله . فكما لم تنقطع صلة أسلافنا القدامى بتيارات النقد في الآداب الأخرى في عصور نهضتهم — كما سيتضح هذا كل الوضوح من دراستنا — كذلك لم تنقطع ولن تنقطع هذه الصلة في أدبنا الحديث ، كى ينهض النقد والأدب ، فيؤديا رسالتهما على نحو ما أدتها جميع الآداب العالمية التي سلكت نفس السبيل في اتصالها بغيرها من الآداب . وسيتجلى ذلك في شرحنا لمفهوم النقد الحديث وطبيعة التجديد فيه ، في مقدمة هذا الكتاب ، ثم ثانياً دراستنا لمواطن التلاقى بين نقاد الآداب جميعاً ، وتعاونهم — في صلاتهم الدائبة — على نضج المعاني الفنية والنهوض بالآداب القومية .

ومنهجنا في هذه الدراسة قائم على العناية كل العناية ببيان وجوه الشبه والفروق — على سواء — بين النقد العربي وما سواه من النقد قديمه وحديثه . وذلك أن الاقتصار على وجوه الشبه — كما هو منهج بعض الباحثين — قصور وتضليل . وإنما تنضح الآراء وقيمتها ببيان أصولها التاريخية ، ثم ببيان تشابهها ومفارقتها لهذه الأصول ، مع شرح الأسباب التاريخية للمفارقات ، وذلك كى تتميز العناصر الأصيلة من العناصر اللدخيلة .

ودراستنا هذه تاريخية علمية ، نورد الآراء والاتجاهات المختلفة في مكانها من عصرها ، وقد تقف لنبين قيمتها في عصرنا . ثم إننا نشرح النظريات المختلفة ، موحين

أحياناً برأينا ، مكتفين أحياناً أخرى بعرض هذه الآراء ليحيط بها الدارس ويميل إلى أيها شاء .

ووفقاً لمنهجنا التاريخي ، قد نذكر الفكرة أو النظرية في مواضع متعددة تبعاً لمختلف العصور ، ومختلف الكتاب ، ومن اليسر أن يتبعها القارئ مستعيناً بالفهرس العام ، ثم بفهرس المعارف في آخر الكتاب .

وفي ضوء هذا المنهج يتبين أن النقد العربي كان - في عاقبة الأمر - محور هذه الدراسة ، بجلاء أصوله ومصادره ، وشرح مكائنه ، والإرشاد إلى الحديث من الاتجاهات التي سرت إليه ، أو التي ينبغي أن يعتد بها فيه .

وقد بينا قيمة النقد العربي القديم بياناً لم يشبه أدنى تحامل عليه أو تعصب له . غايتنا من وراء ذلك هي البحث الصادق عما يعوزه ويكمل به . وقد أخذ النقد الغربي في العصر الحديث يبحث عن نواحي هذا الكمال ، وقد سار إليها بخطى حثيثة ، وسار الأدب العربي وراءه في نفس الطريق . وهذه طبيعة الأشياء التي لا تقف أمامها قوة من القوى ، ولا يعوقها عائق .

ثم إننا لا نورد النصوص الأدبية إلا للاستشهاد بها على نظريات النقد التي نؤرخ لها ، كي نتضح بها هذه النظريات ، ولا ندرسها في ذاتها ، لأننا نؤرخ في هذا الكتاب للنقد لا للأدب ، فلا نقدر النصوص الأدبية إلا في هذه الحدود .

وقد قصدت - في باب النقد الحديث - إلى ضرب أمثلة من الآداب العالمية الأخرى ، وبخاصة في القصة والمسرحية ، وحرصت على أن أورد كثيراً من أسماء القصص التي ترجمت إلى العربية ، وذكرت خلاصة لأكثر ما استشهدت به من هذه القصص التي لا أعلم أنها ترجمت ، وإنما أكثرت من الاستشهاد بآداب الغرب في القصص والمسرحيات ، لأن هذين الجنسيتين الأدبيين سبقتنا إليها تلك الآداب عصوراً طويلة ، فخير للدارس أن يفيد في النواحي الفنية أولاً من تلك المصادر ، وبخاصة من الكتاب العالمين : قصصين أو مسرحيين ، على أني لم أغفل الاستشهاد بالنتائج الأدبي لنواحي كتاب العرب القصصين والمسرحيين .

هذا ، وقد حرصت على ألا تقف دراستي هذه عند بيان القيمة التاريخية لنظريات النقد ، ودلالاتها على خصائص ما أزهرت في ظلاله من أدب في مختلف العصور ، ولكنى حرصت مع ذلك على أن يكون في هذا العرض التاريخي ما يكشف عن القيم الحديثة للنقد الأدبي بوصفه علما يؤرخ لجانب هام من جوانب الفكر ، ثم ما يكشف عن الجهد العالمي المشترك الذي يتعاون على بذله كبار المفكرين من مختلف الأمم في دراسة الأدب : خصائصه الفنية ، وخطره في تصوير سرائر النفوس ، وفي توجيه الوعي القومي والإنساني .

وفي هذا كله يتضح أن هذه الدراسة تتضمن دعوة : هي بناء النقد على أساس علمي موضوعي لا يقضى على ذاتية الناقد ، ولا يتحكم في أصالته ، ولكنه يدعم هذه الذاتية وهذه الأصالة في الأدب ، حتى نقضى على الأدعياء في هذين المجالين ، وحتى يتسع الميدان للدعاة المؤمنين بالأدب ورسالته ، وبأننا يجب أن نعيش بجهودنا الصادقة الحادة لوطننا وللإنسانية ، مما يتطلب منا أن نحيا بفكرنا وأدبنا في العصر مما يتطلب منا أن نحيا بفكرنا وأدبنا في العصر الحديث ، غير متخلفين ولا متواينين . فكما أن الأدب هو التعبير الحر عن وعي الأمة في آمالها الكبيرة ومثلها ، من وراء التصوير الصادق لواقعها ، فيما يشف عنه من إمكانيات أو يوحى بها ، فإن النقد هو وعي الأدب الصادق الرشيد لدى الكتاب والنقاد على سواء .

محمد غنيمي هلال

مقدمة

المفهوم الحديث للنقد الأدبي

أخطر ما يتعرض له مفهوم النقد الحديث عندنا هو الفصل بين النقد - بوصفه علماً من العلوم الإنسانية له نظرياته وأسس - وبين النقد من حيث التطبيق . فمن الواضح أن هذه النظريات والأسس لا تتوحد مع النتاج الأدبي بوصفه عملاً فردياً ، فهي لم توجد ولم تتم متجردة من الأعمال الأدبية في مجموعها وملاساتها ، ولكنها نتيجة لعمليات عقلية تركيبية مبدؤها النظر الدقيق والتأمل العميق للنتاج الأدبي ، وثمرتها التقويم لهذه الأعمال في ضوء أجناسها الأدبية وتطورها العالمي . وإذن لا منافاة بين النقد نظراً وعملاً ، بل لا بد من الجانب الأول ليثمر النقد ثمرته ، بتقويم للعمل الأدبي ، صادر عن نظريات تبين عن الملتقى العام للمعارف الجمالية واللغوية في تاريخ الفكر الإنساني . وهي غير معزولة - طبعاً - عن التجربة الأدبية ، كما يزعم بعض أديباء النقد وأعدائه الذين ينعي على أمثالهم جون استيوارت ميل فيما قاله من قبل (عام ١٨٣١) هذا الرجل نظري - يقوها بعض الناس ساخرين - فتتحول إلى نعت ظالم جديب كلمة تعر في حقيقتها عن أسمى جهد للفكر الإنساني وأنبله .

ويقوم جوهر النقد الأدبي أولاً على الكشف عن جوانب النضج الفني في النتاج الأدبي ، وتمييزها مما سواها عن طريق الشرح والتعليل . ثم يأتي بعد ذلك الحكم العام عليها (١) فلا قيمة للحكم على العمل الأدبي وحده ، وإن صيغ في عبارات طلبية طالما كانت تتردد محفوظة في تاريخ فكرنا النقدي القديم . وقد يخطيء الناقد في الحكم ، ولكنه ينجح في ذكر مبررات وتعليلات وتضليل على نقده قيمة ، فيسمى ناقداً ،

(١) أنسب المصان الذي أخذ عنها النقد الأدبي في العربية هو تمييز جيد للسلة الفضية أو الذهبية من زائنها ، مما يستلزم الخبرة والفكر ثم الحكم . وهو المنى الأقرب من الأصل الاشتقائي المرادف للنقد في اللغات الأوروبية Criticism ، وهذه الكلمة مأخوذة من الفعل اليوناني Krinein ، ومعناه في الأصل الحكم أو التفكير .

أنظر :

Jean Paulhan : Petite Préface à Toute Critique, Paris, 1951, P. 28-29.

Diccionario de Literatura Espanola. articulo : critica. • وكذا

بل قد يكون مع ذلك من أكبر النقاد ، كما حدث للناقد العالمي : سانت بوف ، في نقده لبعض معاصريه ، على حين لا نعد من يصدر الأحكام على العمل الأدبي - دون تبرير فني - ناقداً - ، وإن أصاب . إذ ما أشبهه حينئذ بالساعة الخربة ، تكون أضبط الساعات في وقت من الأوقات ، ولكن لا يلبث أن يتكشف زيفها في لحظات .

وأقدم صورة للنقد الأدبي نقد الكاتب أو الشاعر لما ينتجه - ساعة خلقه لعمله - يعتمد في ذلك على دربة ومران وسعه اطلاع . وتقتصر أهمية هذا النوع من النقد على الخلق الأدبي . فكل كاتب كبير هو ناقد بالفعل أو بالقوة . ولكن نقده قاصر عن مهمة التوجيه والشرح ، وإن استمر هذا النوع من النقد مصاحباً للخلق الأدبي في كل عصوره (١) .

وغالبا ما يكون النقد - في مفهومه الحديث - لاحقا للنتاج الأدبي ، لأنه تقويم لشيء سبق وجوده . ولكن النقد الخالق قد يدعو إلى نتاج جديد في سماته وخصائصه فيسبق بالدعوة ما يدعو إليه من أدب ، بعد إفادة وتمثيل للأعمال الأدبية والتيارات الفكرية العالمية ، ليوفق بدعوته بين الأديب ومطالبه الجديدة في العصر . وهذا النوع من النقد مألوف في العصور الحديثة لدى كبار الناقدين والمجددين من الكتاب ، وقد كان خاصة العباقرة الذين دعوا إلى المذاهب الأدبية في مختلف العصور ، فساعدوا على أداء الأدب لرسالته ، وأسهموا كثيراً في تجديده ، مع إرساء دعواتهم على فلسفة حيالية حديثة تضيف جديداً إلى ميراث الإنسانية . ولا شك أن قصور الثقافة النقدية لدى أكثر كتابنا من أبرز الأسباب في تأخر أدبنا ونقدنا معاً في العصر . وهذا ما يتخلف فيه هؤلاء الكتاب عن نظرائهم في الآداب العالمية الحديثة (٢) .

وقد قلنا إن النقد علم من العلوم الإنسانية ، ويقودنا ذلك حتماً - لكي يكمل لدينا مفهوم النقد كما استقر في الاتجاهات العالمية - أن نتحدث هنا في علاقة النقد بهذه العلوم الإنسانية ، والفرق بين طبيعة العلوم الإنسانية وطبيعة العلوم التجريبية ،

(١) A. Thibaudet : *Physiologie de la Critique*, 27—75

وهكذا : J. Paulhan, *ibid.* p. 12

(٢) هذا ما شرحنه وأكدناه في مقالات كثيرة لنا . ويتحدث عنه كذلك :

T. S. Eliot : *Selected Essays, Vers. français* p. 44 . 44 — 47

كذلك مرجع جان بولهان السابق ص ١٢ .

لأن إغفال هذا الفرق كثيراً ما قاد - خطأ - إلى إنكار النقد نفسه جملة ، وتكلم بعد ذلك في مدى الإفادة من تراث النقد القديم للنهوض بالنقد بين العالمية والموضوعية ، ولنختتم هذه المقدمة بالجانب الذاتي كما يجب أن يفهم في النقد الأدبي .

١ - فللقند صلة وثيقة بالعلوم الإنسانية التي تدرس نشاط الإنسان بوصفه إنساناً كالفلسفة بفروعها المختلفة ، والتاريخ وعلوم اللغة والاجتماع والنفس . . - وهذه العلوم قسيمة للعلوم التجريبية التي تدرس الإنسان نفسه من جانب فيزيولوجي أو بيولوجي .

وقد ارتبط النقد - منذ أقدم عصوره عند اليونان - بالفلسفة ، حتى صار فرعاً من فروعها ، وقد ازداد هذا الارتباط وضوحاً في عصور النقد الحديثة ، وبخاصة في عصرنا ، إذ أصبح النقد مرتبطاً كل الارتباط بعلوم الجمال التي هي من فروع الفلسفة .

وفي النقد العربي القديم كان للفلاسفة فضل ترجمة أرسطو وشذرات من نقد أفلاطون وغيره من نقاد العالمين بقدر ما استطاعوا أن يترجموا أو يفهموا . ولعل مما يؤسف له أن نقاد العرب أفادوا - تبعاً لا أصالة - من بعض ما ترجم فلاسفتنا القدامى ، دون أن يدركوا النظريات الكلية للنقد القديم اليوناني ، لأن الفلسفة كانت لديهم منفصلة عن النقد ، كما سيتضح هذا من ثنايا دراستنا في الكتاب .

ولارتباط النقد بالعلوم الإنسانية ، تقدم النقد بتقديم تلك العلوم ، إفادته منها - ومحاماته لمناهجها . ويكفي أن نضرب هنا بعض أمثلة في صلات النقد بالفلسفة والتاريخ وعلوم اللغة :

فعلى ما يوجد من فارق هام بين الفلسفة - التي أخص خصائصها التجريد - وبين الأدب الذي جوهره التصوير الجمالي في المعنى الأشمل الأعم له ، ثم النقد الذي موضوعه الأدب فيما له خصائص ، تظل الصلة مع ذلك وثيقة بين الأدب ونقده وبين الفلسفة ، وقد كانت هذه الصلة وثيقة في القديم منذ أرسطو وأفلاطون . ولكن اشتدت أواصرها في القرن العشرين . « فالفلسفة الحالية التي من أهم قضاياها التمييز بين قيم الأشياء وصلة الإنسان بها ، لها - في ميدانها المجرد - نفس أهداف الأدب » . لا نريد بذلك أن نخلط بين الفلسفة في جوهرها - وهو البحث عن الحقيقة - والأدب

في ميدانه الذي هو الكشف بطريقة فنية خاصة عن بعض جوانب الإنسان ، ثم النقد الذي يكشف بدوره في الأدب - وفي القصة والمسرحية على الأخص - عن الإنسان في محيط اجتماعي عادي في الأسرة أو المجتمع الخاص به مثلاً ، فيوحى - أو بنواحيه الخفية ، فيكشف بذلك عن طبيعة الإنسان في ذاته ، وعن كفاحه في سبيل تحقيق مصيره ، سواء كان هذا الكفاح ضد الطبيعة أو ضد قيود مجتمع ما ، أو ضد من يقفون في سبيله من الأفراد . إذ في مثل هذا النقد تتمثل - كما تتمثل في الأدب - الأفكار الفلسفية حية نابضة معبرة عما يشغل الفكر الإنساني كله في سبيل معرفة مصائره في هذه الحياة . وهذه الصلة الحقة بين الفلسفة والأدب وفنونه . والنقد هو الذي يكشف عن هذه الصلة . وبهذا يجد الفيلسوف في الأدب - وخاصة الأدب الحديث - معلومات قيمة تتصل بالإنسان وطبيعته قد لا يجدها في العلوم الأخرى (١) .

وتتلاقى فلسفة النقد الأدبي الحديث مع فلسفة التاريخ الحديث ، أو ما يمكن تسميته : « النقد التاريخي (٢) » . إذ لم يعد التاريخ بحثاً عن الامتداد الزمني في الماضي بوصفه إطاراً لما وقع فيه من حوادث ، ولكنه أصبح كشافاً عن القيم الإنسانية فيما تكشف عنه هذه الحوادث من قوانين إنسانية محدودة بعواملها التاريخية . كقوانين الاقتصاد السياسي في المجتمعات الماضية ، أو كمعامل التقدم الثقافي أو انحطاطه . وفي كل ذلك يحاول المؤرخ أن يستنبط قواعد من حقائق التاريخ بوصفها حقائق موضوعية ، ولكنه يرتبها في سلسلة منطقية خاصة خاضعة لهدفه الذي يرمى إليه في التأويل ، وبهذا يكون التاريخ كشافاً عن قيم إنسانية في الماضي ، وهذه القيم لا يمكن أن تكون موضوعية محضة ، إذ تتطلب شرحاً وتأويلاً . والحقائق التاريخية فيها ليست إلا باعاً أو تعلقة لقضايا المؤرخ . وفيها يعود المؤلف - من شروحه الصادرة عن فهمه للماضي - إلى الحاضر ليوسع آفاقه وينمي جوانبه . فتتولد المعاني الإنسانية مجردة في عاقبة الأمر من معناها الزمني ، لتصير مقوماً من مقومات الحضارة ، أو قضية من قضايا الحاضر التي توجه المستقبل ، فتكشف بذلك عن الخصائص الدائمة للوجود الإنساني (٣) .

(١) راجع الصلة بين الفلسفة والأدب الحديث الفصل الرابع عشر من كتاب :

E. Bréhier : transformation de la Philosophie, Paris, 1950.

(٢) السمية لإميل برييه ، المرجع السابق ، ص ١٥٥ .

(٣) المرجع السابق ، الفصل العاشر ، وكذا الجزء الثاني والثالث من القسم الرابع من كتاب :

Raymond Oron : Introduction à la Philosophie de L'Histoire :

والنقد يستعين بضرورة علوم اللغة ، إذ مادة الأدب الكلمات مما لها من جرس دلالة ، والجمل بما فيها من كلمات وما تستلزمه من ترتيب خاص ، أو تدل عليه من معان مختلفة ، وما ترسم تبعاً لهذا الترتيب من صور . فالنقد يستعين بعلوم الأصوات والدلالة في معناها الحديث ، والنحو والبلاغة كما هما في التقديم وعلوم التركيب والأسلوب الحديثين ، فيما تشتمل عليه هذه العلوم من قوانين لغوية في الحاضر أو في تاريخ اللغة الطويل ، ولكن الأدب يتجاوز هذه العلوم جميعاً إلى مجالات فلسفية وجمالية أخرى .

ولا تقل أهمية مبادئ النقد عن مبادئ اللغة وعلومها . وقواعده مثل قواعدها : لها سلطان الوعى وإن تكن وحدها غير كافية . إذ يتعلمها المرء لتكون دعامة له وعصمة ، وله بعد ذلك أن يجدد في إطارها متى وجدت مبررات التجديد ولكنه في تجديده غير مستقل عن ذلك التراث وتلك القواعد .

والأمر كذلك في علوم العروض والبلاغة القديمة أو الحديثة . فالقواعد العامة فيها لا تخلق الشاعر ولا البليغ ، ولكنها - في مبادئها وما تورده من شواهد وما ترسم من طرق - تعتمد أولاً على تراث سابق ، فلها سلطانها التاريخي ، سلطانها في التوجيه والإيحاء والدربة . وعلى قدر تمكن الكاتب من فنه تبدو قدرته على إخضاع هذه القواعد ، بحيث لا يشعر القارئ بتكلف في وزن أو في تصوير بلاغي . بل يشف الأسلوب عن الصور دون تكلف أو خضوع ذليل للقواعد ، على حين لا يتحلل الكاتب منها ، ولكنه خاضع لسيطرتها خضوع القوى الممتلك زمام لغته . فلتعبيراته التي يبدعها أصالتها وقيمتها الفنية . وإن تكن لها مع ذلك وشائجها بالتراث الذي تمثله . فهي وليدته ولا شك . وفي هذا الباب قد يتولد النقيض من النقيض . على حد تعبير « بندتو كروتشييه (١) » .

٢ - وطبيعة البحث في النقد الأدبي - شأنها في ذلك شأن العلوم الإنسانية الأخرى التي تحدثنا عنها - تختلف عن طبيعة البحث في العلوم التجريبية . فإذا قلنا مثلاً : إن عنصر كهذا يضاف لعنصر كذا لينتج من مزجهما مركب كذا ، كانت النتيجة حتمية موضوعية لا سبيل إلى الاختلاف فيها إلا بالخطأ والصواب ، لأنها تتعلق بضرورة بطبيعة الأشياء ، وتتناول كل ظواهرها . وليس الأمر كذلك في العلوم الإنسانية ،

(١) في كتابه : فن الشعر ص ١٤٥ ، ١٥٨ .

ومنها النقد . فالخلاف فيها لا ينحصر قطعاً في دائرة الخطأ أو الصواب ، ولا يتناقض بطبيعته . لأن علينا أن نؤمن أن للظاهرة الإنسانية الواحدة جوانب مختلفة ، فالبحث فيها يغني ويكمل بالخلاف ، لأن كل باحث ينظر إلى جانب من جوانبها . فيتحدث عنها كأنه على النقيض ممن يتحدث عن الجانب الآخر . والحقيقة أن كليهما يتم الآخر إذا صرفنا النظر عن بعض كلمات وتعبيرات لا تتصل بطبيعة البحث ، وهي التي تضعهما في الظاهر على طرفي نقيض . ومرد الأمر في هذا الخلاف إلى البحث عن المسائل التي يضعها نصب عينيه كل ناقد وكيف يواجهها . والفرق واضح بين الخلاف في كيفية معالجة المسائل والخلاف في حقائق الموضوعات التي هي موضوع البحث . وقد تكون الحجج التي يسوقها ناقد للرد على ناقد آخر غير متقابلة مع حجج ذلك الآخر . لأن كلا منهما يبحث في ميدان خاص له نصيبه من الصحة إذا نظرنا إلى الأدب من جانبه الذي يعالجه . فنقد أفلاطون ، مثلاً ، لا يناقض نقد أرسطو . وإن كان مخالفه مخالفة كبيرة ، لأن كلا منهما يتحدث عن الأدب في حدود فلسفته الخاصة ، والذين يتحدثون عن الشعر بوصفه « محاكاة » للطبيعة كأرسطو ، لا يناقضون من يجهدون في البحث ليكشفوا عن الفرق بين حقائق الفن وحقائق الطبيعة . وكذلك من ينظرون إلى الشعر - بوصفه تعبيراً ذاتياً عما يفكر فيه الإنسان أو يشعر به - لا يتناقضون مع من يرى في الشعر صلة بين القارئ وجمهوره في حقائق مشتركة بينهم . ولا تناقض بين هؤلاء جميعاً ومن ينظرون إلى وحدة الشعر وحدة منطقية أو نفسية . . . فكل هذه النظريات تتلاقى ويكمل بعضها بعضاً إذا نظرنا إلى الأدب من جوانبه المختلفة (١) . فعلياً أن نؤمن - في النقد الأدبي بعامة - بفلسفة تعدد الأسباب للشيء الواحد . فقد يرجع الخلاف إلى تعدد جوانب موضوع المناقشة ومادة ذلك الموضوع ، أو إلى الأقيسة المنطقية التي يخضع لها كل جانب من هذه الجوانب . فالأدب - بوصفه موضوع النقد - تتعدد جوانب مادته : فقد ينظر إليه بوصفه نتاجاً فنياً وكفى ، أو إلى الجمهور الموجه إليهم ذلك الأدب ، وأثرهم فيه ، أو سييلهم تجاهه ، أو إلى الأديب نفسه في سليلته أو إيجابيته في أدبه ومجتمعه ، أو إلى الأدب ، بدوره ، بوصفه وسيلة لإصلاح اجتماعي أو سياسي ، أي مظهراً من مظاهر نشاط الإنسان المدني في العصر الذي هيء له أن يباشر فيه رسالته (٢) .

وعليتنا بعد ذلك أن نربط نظريات النقد الأدبي بالعصر الذي قيلت فيه ، وبمطالب المجتمع والأدباء في ذلك العصر . فقد تحدث أرسطو عن نظريات في الأدب لم يكن لنقاد العرب أن يهتدوا إليها في حدود إدراكهم للتأج الأدبي ورسالة الأدب المحدودة في مجتمعهم . وقد عاشت نظرية « الفن للفن » في عصر ضاق فيه الأدباء بجمهورهم فانصرفوا عنه يائسين من إصلاحه . ورأوا أن الأدب يجب أن يتجه إلى الخاصة لا إلى الجمهور . ونشدوا فيه متعة نفسية موقوته ، تمثل فيها السخط على ما يسود المجتمع من شرور ، وكان في هذا السخط نفسه معنى الطموح إلى إصلاح الجمهور كى يشارك الأدباء مشاعرهم . وكانت مثالية الرومانتيكيين قريبة من فلسفة الواقعيين في أهدافها الاجتماعية وآثارها ، على الاختلاف في ميادين النشاط الأدبي وجمهوره ، تبعاً لاختلاف العصر واتجاهاته (١) .

فالحلاف بين هذه النظريات لا يغض من شأن النقد ، بل ينير جوانب الموضوع ويوسع آفاق الباحثين ، ويهدى الأدب والأدباء إلى أداء رسالتهم الإنسانية . فقد تكون نظرية من هذه النظريات خاطئة - جزئياً - لاقتصرها على جانب واحد ، وقد يكون صوابها موقوتاً بعصرها وما أحاطت به من عواملها ، ولكن لها جميعها شأنها في الاهتداء إلى الحقيقة كاملة . من ذا يستطيع بعد ذلك أن يتنكر للنقد زاعماً أن الاختلاف في نظرياته من شأنه أن يشكك فيها جميعاً ؟ فمن البديهي أن هناك درجة كمال للعمل الأدبي يبحث عنها النقاد والأدباء معاً ، ويبدلون جهودهم ، سواء في خلقهم الأدبي كتاباً وشعراً . أم في نقدهم المبني على الاستقصاء وسوق الحجج وتبع الأجناس الأدبية وصلة الأدب بالمجتمع وحاجاته .

ثم هذه هي الفلسفة ، وغايتها البحث عن الحقيقة من حيث هي . دون النظر إلى رونق تعبير أو ثرثرة لفظية ، والحلاف فيها مع ذلك مشهور ، ويرى كل فريق غيره بالثرثرة والبعد عن الحقيقة . « فديكارت لا يرى في مدرسي العصور سوى فلاسفة شكليات ، وهيكل يتهم ديكارت بالثرثرة (الرياضية) ، وبرجسون يرى هيكل بأن منطقته شكلية ، والماركسيون يسخرون من برجسون لثرثرته (الأدبية) » (٢) . والحقيقة أن ميادين بحثهم وطرقها مختلفة ، فكل منهم ينظر إلى جانب من الحقيقة كما

(١) هذا ما نحاول أن نكشف عنه في كتابنا التي تعالج تفصيلاً المذاهب الأدبية فلسفتها وقضاياها ، وقد ظهر كتاب الرومانتيكية .

بتصوره ويعتقده ، فيتصور أنه يصف الحقيقة نفسها التي يخطئها سواه ، فديكارت يتكلم عن الحقيقة الرياضية ، وهيكل عن حركة المدركات النفسية ، وبرجسون عن الإلام (١) .

فقواعد النقد ومبادئه لا ينبغي أن تؤخذ على إطلاقها ، بل في حدود بيئتها التاريخية وطبيعة ما عالجت من مسائل وما هدفت إليه من غاية ، ولها بذلك مرونة تستطيع أن تؤتي ثمارها بأثرها الخصب في توجيه الأدب أو تكوين الأديب ، ولكنها ليست كافية إطلاقاً في خلق الأدب أو تكوين الكاتب ، إذ لا بد لذوى الأذواق والعبقرية من الأدباء أن يردوا مناهل الأدب بأنفسهم ، ويمثلونها في ثقافتهم ويستوحوها - على نحو ما - في خلقهم . ولا غنى لهم عن قواعد النقد ومبادئه ، بل كثيراً ما يكون الكتاب من كبار الناقدين . ولا شك أنهم متأثرون في نقدهم وخلقهم الأدبي بمن سبقهم من النقاد . ففي إنتاجهم تتمثل الأصالة والتأثر بمن سواهم ، وتتجلى فيه الحرية الفنية وضرورة الخضوع للقواعد جنباً إلى جنب . فالكاتب مثل الشاعر . : « يتعلم مهنته كما يتعلم كل إنسان مهنته بما يبذل من جهد دائم لا يسر فيه ولا لذة ولا صدقة . ولا معنى لهذا التعلم إذا كانت دعامته قواعد يكفيه أن يتدرب عليها ، وإلا كان شأنه شأن من يتدرب على السباحة دون أن يلتقي بنفسه في البحر ، ودون أن يتجرع من الماء الملح » (٢) .

فلماذا نتطلب من النقد أكثر مما نطالب به العلوم الإنسانية واللغوية الأخرى ؟ ! . مبادئ النقد ليست لها قوة القوانين ، ولا حتمية العلوم التجريبية . نعم . ولكن لها سيطرة الوعى التاريخي للفن كما هو ، فيمكن تجديدها ، أو تجاوزها . أو التوفيق بين متناقضاتها ، ولكن لا يصح تجاهلها . وليست قيمة هذه المبادئ قصراً على النظريات في دعواتها التجريدية ، ولكنها كذلك حية في صورها الأدبية ومثلها الحية ، في العباقرة من الأدباء ، وخاصة في دعاة المذاهب الأدبية . فهؤلاء يضعون قواعد للنقد . ويوجهون الأدب ، ويرسمون له طرقاً جديدة تتفق ورسالته في عصرهم ، ويبدعون مثلاً حية لمبادئهم في أدبهم . وهم في كل ذلك يفيدون فائدة لا سبيل إلى إنكارها من سابقهم . بحيث يقوم كل مذهب على أنقاض سابقة الذي لم يعد ملائماً لروح

(١) المرجع السابق الموضع نفسه .

(٢) أنظر :

العصر (١) .

٣ - ومن الحللى أن دراسة النقد الأدبى تمس الأدب فى حاضره لتوجهه فى مستقبله . ولهذا كان لدراسة النقد المعاصر فى الآداب الحية الكبرى أهمية خاصة . ولكن لا ينبغي أن يشغلنا ذلك عن دراسة النقد القديم . فليس هذا النقد مجرد نظريات به ، كما قد يتوهم . بل إن لدراسة النقد فى الماضى آثاراً بعيدة المدى فى إدراكنا للنقد والأدب فى الحاضر . فنحن نفيد منه الطرق المنهجية التى اتبعها القدماء فى النقد ، بوصفها مجهودات متتابعة ، تعالج المسائل الخالدة فى فنون الأدب ونتاجه ، على حساب مبادئ وحجج قد تختلف من ناقد إلى آخر ومن عصر إلى آخر ، ولكن يمكن عرضها ومقارنتها مجردة من خصائصها الموضوعية ، بحيث تكتسب صبغة عالمية ، وبذا تساعد على تربية الذوق عند محدثى النقاد ، وعلى السمو بغايات النقد ، إلى ما لها من أهمية تاريخية خاصة . ومنها نتعلم كيف ننظر قواعد إلى النقد ومبادئه بوصفها وسائل للتحليل والإحاطة بمجانب الموضوعات ، لا بوصفها مبادئ أو قوانين مطلقة يلتزم بها الكاتب إلزاماً لا يجد عنه ، كما يلتزم بالعقيدة ، إذ هى فى تغير مستمر تبعاً لما يحفها من عوامل . وحياتها فى هذا التغير . فإذا وجدت مسائل جديدة فى الأدب تبعها مبادئ فى النقد جديدة تعالجها وتقومها ، وبها ننظر إلى الحقيقة من جوانبها المختلفة ، فنقارن بين تيارات النقد ، ونربط بينها وبين ما ترمى إليه من اتجاهات ، مستوحين الماضى فى ذلك ، لنشق طريقاً أوسع وأوضح منهجاً فى الحاضر أو فى المستقبل القريب . وقد نكتشف فى ذلك الماضى نظريات مطبورة أو أسية فهمها يمكن أن تكون دعامة قوية للحاضر بعد جلائها والتعمق فى جوانبها (٢) .

و بمقارنة طرق النقد المختلفة فى موضوع أدبى ما ، وبالرجوع إلى أثرها فى الماضى فيما أنتجت من أدب ، نستطيع أن نعرف جوانب كثيرة من جوانب الحقيقة ، ونستطيع أن نفاضل بينها على حسب ما أنتجت من أثر . فكل طريقة من طرق النقد فى الماضى لها خصائصها التى كانت مصدر قوتها ، ولها حدودها أو نسيبها التى لا تبين إلا بالمقارنة والتحليل والحكم . والمعيار الصادق فى المفاضلة بين طرق النقد الماضية -

(١) المرجع السابق ص ١٦٤ - ١٦٥ .

(٢) لا نريد أن نعرب هنا أمثلة لكل حالة من تلك الحالات بما لا تتسع له مثل هذه المقدمة . وكل

هذا سيزداد وضوحاً فى ثنايا دراستنا فى الفصول التالية ، أنظر :

بعد مقارنتها - هو معرفة مدى مسابقتها لطبائع الأشياء ، في الكشف عن العلاقة بين الأدب ومطالب المجتمع ، أو بين الأدب وجمهور القراء المقصودين بدعوة الكاتب . وبالنظر إلى عناصر الأدب الفنية - سواء منها ما يتعلق بالجنس الأدبي أم بالصياغة أو المعاني التي تشف عنها العبارات - يستطاع الوقوف على بواعث النتاج وغايته وأثره . فمثلا الدعوة إلى أصالة الكاتب ورجوعه إلى ذات نفسه في نتاجه ، ترجح طريقة تقليد السابقين في أفكارهم وعباراتهم وتشبيهاهم وصورهم التي لم يعد يشعر بها الكاتب ، وذلك لبعدها عن بيئته وعصره ، فهي بالنسبة له من العبارات التاريخية التي ليست لها قيمة حاضرة ، والاعتماد عليها ينقص من قيمة صدق الكاتب في أدبه وفي مشاعره التي يعبر عنها (١) . وكذلك الدعوة إلى تقويم النتاج الأدبي على أساس القيم الذاتية الفردية اعتداداً بحرية الكاتب - كما فهمها بعض نقادنا مستشهدين بأقوال بعض نقاد الرومانتيكيين من الانجليز والفرنسيين ، ومن مبادئ دعاة الفن للفن - أقل شأناً من النظر إلى الأدب في صلته بمجتمعه ، وبمطلب الجمهور المتوجه به إليه ، وطبيعة الجنس الأدبي الذي يتخذه الكاتب قالباً لأفكاره . لأن القيم الذاتية قد تكون صادقة ، وقد تصطدم مع صدقها بأوضاع مبادئ المدنية إذا اعتد الفرد بذاته ضد مجتمعه أثرة منه ونشداً لمنافعه الخاصة (٢) . والنقد الأدبي للجمل والعبارات - على أهميته - قاصر عن إدراك الأدب في جملته بوصفه مظهراً من مظاهر نشاط الإنسان المدني . ولا يشك عاقل في سمو نظرة أرسطو إلى نقد الأدب في أسسه الفنية والفلسفية والاجتماعية . على قدم عصر صاحبه ، كما لا يشك في قصور النقد عند من يقفون عند نقد الألفاظ والصياغة . هذا إلى ما يسوقه أصحاب النظريات المختلفة من حجج يتميز بها ما هو من طبيعة الفن عما هو تحكيمي لا سند له . ومن الخطأ كذلك إنكار الحديد لمجرد أنه جديد ، بل يجب تبرير الحملة عليه بحجج أخرى . كالنزعة إلى الحدة لذات الحدة . لأنها تحتوي على مزعم لا سند له ، أو لمجرد أنها أيسر وأقرب مثلاً . . . فلا سند لما لا يستند على أساس (٣) . وأمام الناقد تراث ضخم من نظريات

(١) هذه إحدى قضايا العراك بين الكلاسيكية والرومانتيكية ، ولها صلة بمعرفة النقد بين نقادها المعاصرين ، ولا نقصد هنا إلا ضرب مثال من الأمثلة . راجع كتاب الرومانتيكية ، الفصل الأخير والخاتمة .
(٢) ارجع مثلاً إلى المرجع السابق الموضع نفسه ، وليقتنع القارئ بهذه الإشارة توضيحاً لما نقصد إليه من فكرة ، وسيوضح المعنى أكثر من ثانياً دراستنا في هذا الكتاب .
(٣) راجع مثلاً : B. Croce, op. cit. p. 164 - 165 . وهذه الأمثلة على وضوحها تفوق كثيرين من يتصدون للنقد .

النقد في عصور التاريخ المختلفة ، وهو لا شك قادر على الاستفادة منها على نحو ما شرحنا . ومفاضلته بينها على الأساس الذي أشرنا إليه ، هو ما نستطيع أن نسميه : « نقد النقد » ، وهو فيها صادر عن حقائق موضوعية يجب أن تكون دعامة لذوقه السليم . والدِّوق هنا غير مقصور على الناحية الذاتية التحكيمية ، بل يتضمن دراية وخبرة واسعة ومُراًناً ، فدعامته تجارب فنية عاش فيها الناقد وهضمها . فالناقد حر ، ولكن حريته تتضمن ضرورة لا مناص منها ، حتى يكون نقده ذا قيمة في تاريخ الفكر .

فإذا انتقلنا من النظريات العامة إلى مجال التطبيق . كان على الناقد - الذي توافرت له الخبرة والدراية الفنية - أن يتساءل عن مقومات العمل الفني للنتاج الأدبي الذي يريد نقده ، وعن طريقة الكاتب في تصوير هذه المقومات وتحليلها . وعن الأهداف التي قصد إليها من وراء تصويره في حدود عصره . أو فيما رمى إليه من معان إنسانية عامة ، وعن مدى نجاحه في جلائها ، وهو يستشهد في كل ذلك بأثر العمل الأدبي وأساسه الفنية ، سواء منها الخاص بالصور والأخيلة في العبارات والحمل ، أو المتعلق بالجنس الأدبي من مسرحية أو قصة أو قصيدة . وبذا لا تتغير اعتبارات النقد من جنس أدبي إلى جنس أدبي آخر فحسب . بل تتغير كذلك من مسرحية إلى مسرحية أخرى ، ومن قصيدة إلى قصيدة أخرى . فمثلاً نقد مسرحية مصرع كيلوباترا لشوقي يختلف عن نقد مسرحية مجنون ليلى لنفس المؤلف . ونقد قصيدة جاهلية يختلف في اعتباراته عن نقد قصيدة حديثة .

وهكذا يكون النقد - في نظرياته - مرناً يستفاد فيه بالنظريات المختلفة ، مراعى فيها ما تستدعي طبيعة البحث . والخطر في النقد هو الوقوف عند حدود نظرية واحدة يرمى الناقد بها إلى أن يسيطر على النتاج الأدبي من جانب . فإذا كنا على علم بأن أكثر هذه النظريات تاريخي . فعلياً أن نسلم بأن التاريخ يسير ويتقدم . فلتكن هذه النظريات كجداول صغيرة يتألف من مجموعها تيار الفكر الحديث . وكما عانى النقد من قصوره على نظرية واحدة ، فجمدت قواعده « فجر كثيراً من الوبال على الأدب ونتاجه . وطالما عاب كثير من النقاد مسرحيات شكسبير . مثلاً لأنها لا تتوافر فيها قاعدة الوحدات الثلاث (١) . وقد حمد الأدب العربي عندما كان السجع معياراً للجودة

(١) هذه هي النظرة الكلاسيكية ، وقد ثار عليها الرومانتيكيون فأثروا نهائياً عليها ، أنظر كتابنا .

في نتاج الكاتب . ولم نريد من كل مسرحية أن تكون في خمسة فصول . مثلاً كما كان يريد الكلاسيكيون ؟ ومثل هذا التخصيص يستدعى مراعاة الملاحظات الجديدة لكل عصر ، والملاءمة بينها وبين النتاج الأدبي ، ونفى ما لم يعد له مكان من مبادئ أصبحت تحكيمية لا مبرر لوجودها . وشأن النقد في هذا شأن الفلسفة . فقد جمدت فلسفة المدرسين في العصور الوسطى فكانت هدفاً لحملات « باسكال » ، وقصرت الفلسفة فنار عليها العاطفيون والماديون ، وقامت فلسفة الاختياريين Les eclectiques إلى جانب الفلسفات المذهبية .

٤- ويجمل ألا نغفل مبدأ آخر فيه ضمان لصحة النقد وإثباته ثماره - وكثيراً ما يغض من شأنه الدخلاء في هذا المجال - وهو أن كل أديب يضيف شيئاً إلى تراث أمته ، وأن أدب كل أمة جزء من الأدب العالمي . فالآثار الأدبية العالمية تؤلف وحدة عامة يجب أن يقاس النتاج الأدبي الحديث بنسبته لها . والنظر إلى الأدب العالمي بتلك النظرة يوسع آفاق الحاضر ، ويسمو بآفاقنا في النقد . فالأدب الحديث لا يقوم على أساس الأدب القومي في ماضيه فحسب ، بل يقوم كذلك بأنه لبنة في ذلك البناء العالمي الشامخ . فاكتشاف الآداب العالمية والارتواء من مناهلها في القديم والحديث يعدل من نظرتنا إلى الأدب القومي . ويدفع إلى الأمام . والنتاج الأدبي الحديث - إذا كان جديداً كل الجدة ، سامياً على القديم سموً كبيراً - يعدل من نظرتنا إلى أدبنا القديم . بل يضيف جديداً إلى الأدب العالمي جملة . فيجعلنا نقومه تقويماً آخر بالإضافة إلى هذا الأدب الجديد العبقري . ويمثل هذه التيارات العالمية في الأدب ونقده نهضت الآداب المختلفة . فقد آتى عصر النهضة في أوروبا ثماره لرجوعه إلى الأدب القديم اليوناني والروماني ، وإلى مبادئ النقد التي كانت سائدة فيهما ، ونهض الأدب العربي - كما تقدم النقد فيه نسبياً في العصر العباسي - لاتصاله بالأدب الفارسي ، وتأثره بعض التأثر بالفلسفة اليونانية (١) ، ونهضتنا الأدبية الحديثة ترجع في أصولها إلى الأدب الغربي ، بحيث لا يستطيع الناقد أن يخطو فيها خطوة ذات قيمة ما لم يكن على صلة وثيقة بالآداب الغربية وتيارات النقد فيها . وتاريخ الآداب العالمية يثبت أن عصور الانحطاط فيها هي العصور التي انطوت فيها الآداب القومية على نفسها ، فلاكت معانيها واجترتها حتى بليت وسمحت ، فلها قراؤها وكتابها معاً .

(١) لنسا إلى هذا عودة في دراستنا للنقد عند العرب في هذا الكتاب ، وقد وضعنا تأثر الأدب الصوفي بفلسفة أفلاطون وأفلوطين في كتابنا : الحياة العاطفية أنظر الباب الثالث كله وخاتمته .

وهذا المثل مدعاة إلى طلب الجديد في الآداب الأخرى ، حين محتدم المعركة بين الجامدين من أنصار القديم لقصورهم ، والدعاة إلى التجديد الظافرين بحججهم القوية في عاقبة الأمر . وفي ظل كل معركة بين القديم والجديد في الأدب يزعم الجامدون أن في الجديد خروجاً على المألوف، والموروث ، واستسلام الأدب القومي لغزو آداب دخيلة ، جحوداً منهم للمبدأ الذي نقره هنا ، وهو أن التيارات الفكرية في الأدب كالتيارات الفكرية في الفلسفة ، وكالاختراعات الجديدة في العلم ، ميراث مشترك للإنسانية جمعاء . وإزاء هذا الجمود من أنصار القديم يتطرف دعاة الجديد فينكرون كل فضل للأدب القديم ، ولكن لا يلبث أن يتم لهؤلاء الظفر ، فتعتدل لهجتهم ويكبح جماح تطرفهم ، ولا يكون من وراء دعوتهم إلا الخير المحض للأدب وأهله . على أن التطرف في الدعوى إلى الجديد - على خطرهما أحياناً - أقل ضرراً من الجمود والتحجر . وهذه المعركة كثيراً ما تثير السخرية والضحك حين يرى المرء هؤلاء الجامدين يحاربون في الميدان بأسلحتهم القديمة . ولكنه ضحك مريثير الإشفاق (١) . فالجمود في النتاج الأدبي كالجمود في النقد . إذ لا شك أننا أفدنا ونفيد كثيراً من الإحاطة بنظريات النقد المختلفة في الآداب العالمية على كثرتها . ولا مجال للتردد في هذا اليوم ، بعد أن توثقت الصلة بين أدبنا الحديث والآداب الغربية . وأساس التجديد هو تغير النظرة إلى الأدب القديم لاكتشاف آفاق جديدة في الآداب العالمية الأخرى ، واستعارة ما يعوز الأدب القومي في ماضيه ، وفتح ميادين جديدة أمام الكتاب والنقاد . فكما أن الماضي يؤثر في الحاضر على نحو ما سبق كذلك يؤثر الحاضر في الماضي باختلاف النظرة إليه ، ونشدها ما يعوزه بالتجديد في الأدب ونقده (٢) . فالتأثير متبادل بين الأدب في حاضره وفي ماضيه التاريخي .

٥ - والناقد يرجع إلى أسس فنية خاصة بالأجناس الأدبية . وبالمعاني التي يتناولها الكاتب ، وصلتها بالحقيقة والمجتمع ، والغرض الفني الذي يهدف إليه ، ثم في صياغة المعاني وعرضها ، ويرجع كذلك إلى مجموعة من النظريات والادراكات النفسية والاجتماعية ، وهي أسس ثقافته الفنية ، كما يرجع إلى مجموعة من القيم التي

F. Baldensperger : la littérature, Création, Succès,
Durée, livre II, Chap. 4.

(١) أنظر :

T.S. Eliot : Selected Essays. p. 38 — 39.

(٢)

تتغير من عصر إلى عصر ومن بيئة إلى أخرى ومن أدب إلى أدب . وله - بعد ذلك - تجاربه الفنية الطويلة فيما اطلع عليه من نصوص أدبية . وهو بعد ذلك كله ، يثير في كل عمل أدبي المسائل الخاصة به ، على حسب أهداف الكاتب ، ومدى نجاحه في إخراجها . وفي هذه الاعتبارات الأخيرة تتمثل ذاتية الناقد ، إلى جانب ما تحب مراعاته من الحقائق الموضوعية الأخرى . وباسم هذه الذاتية كثرت الحملات على النقد الأدبي ، وطال الصراع بين الفنانين المنتجين والنقاد المنهجيين . وطالما كان هؤلاء موضع السخرية المرة من أولئك الذين لم يروا في النقد إلا قيوداً معوقة لحرية الفن وتقدمه . ومن هذه السخرية ما يحكيه أديب إيطالي في عصر النهضة : من أن زويلس (١) Zoilus - وهو مثال الناقد المتحيز - تقدم يوماً للإله يوماً أبولو بنقد قاس لأحد الكتب الخالدة فسأله هذا الإله من محاسن . فأجابه بأنه لايعني إلا بالكشف عن الأخطاء ، فناوله الإله كمية من عيدان القمح سنابلها ، وأمره أن يستخرج لنفسه . جزاء له ، عيدانها مجردة من السنابل (٢) .

وجميع الحملات التي توجه إلى النقد تقوم على أن النقد في جوهره ذاتي ، فلا جدوى له . ولا نريد أن نطيل في شرح هذا الصراع الخالد ، كما لا نريد أن نسرد ما هو بدهي من ضرورة خلو النقد من التعصب الذي يستر الحقائق . وقد سبق أن أشرنا إلى ما يجب أن يعتصم به الناقد من مبادئ هي محور النقد . وهي تقوم على الحججة والشروح المستقاة من التجارب الفنية . ولكن الذي نريد أن ذاتية الناقد ليست مطلقة . وأن الناقد يرجع دائماً إلى حقائق غير محصورة في ذاته ؛ وأن النقد الصحيح كالأدب في وحدة غايتيهما الإنسانية والفنية (٣) .

ونعترف بعد ذلك أن ذاتية الناقد في نفسه ضرورية لا طريق إلى تجنبها . وليس في هذا مطعن في قيمة الناقد . وهل يتيسر لفيلسوف أن يتجرد من ذاته في فلسفته ؟ وهل فلسفته سوى تفسير للحقيقة كما يراها مدعماً بالحجج والأسانيد التي نفض إليها بفكره . وكثيراً ما تشتمل الفلسفة على جانب ذاتي عاطفي . تأخذ صاحبها فيه صورة الغضب في خصومته لمن يخالفونه ويناقضونه . ولم ينكر عاقل قيمة هذه الفلسفات

(١) عاش زويلس في القرن الرابع قبل الميلاد ، وقد نقد هوميروس نقداً مرأ .

(٢) أنظر : E. A. Poe : Complete Tales and Poems, P. 899

(٣) أنظر : T. S. Eliot : Selected Essayas, p. 50

المختلفة وأثرها في تاريخ الفكر البشري ، فلم لا يكون الأمر كذلك في النقد الأدبي ؟ ومرد الأمر فيه إلى قدرة الناقد على تلمس مواطن الضعف أو القوة ، أو على تذوقه لمظاهر الجودة فيما ينقد . ونكرر ما قلناه سابقاً من أن عماد هذا الذوق إنما هو التجارب الفنية الطويلة التي بها يقتدر على وضع العمل الأدبي في مكانه من التراث الأدبي الإنساني كله . والإشادة بما هو إبداع وطرافة تستلزم نسبة في النقد لا تيسر إلا بعد طول خبرة وسعة إطلاع (١) ، بل إننا نعد ذاتية الناقد — في حدود ما ذكرناه — جوهرية لحيوية النقد وإثماره . وقد كان أصحاب الدعوات الجديدة يدافعون عن نظرياتهم في حرارة وإيمان . ففتحو بذلك آفاقاً واسعة للآداب الأوروبية في مختلف عصورها . وزودوا الأدب باتجاهات خصبة استجاب بها لمطالب مجتمعاته بما استنجد فيها من تيارات فكرية وسياسية واجتماعية . وفي هذه الحدود علينا أن نفهم كلمة بودلير : « يجب أن يكون النقد حزياً . ولو عاً بما يدعو إليه من دعوة ، دقيقاً في تأتبه للأمر . أتى صادراً عن وجهة نظر حاسمة . ولكنها تكشف عن أوسع الآفاق (٢) » .

وهكذا تكون نظريات النقد وقواعده العامة دعامة للناقد والفنان . فهي لا تخاق الفنان . ولكنها تتيح لمواهبه وعبقريته حرية وصحة واستقامة لا تيسر بدونها . وهي تساعد على صواب الحكم على الآثار الأدبية إذا فهمت حق الفهم . في حدود ما شرحنا . وللكاتب بعد ذلك أن يضيف إليها أو يتجاوزها إذا أبدع طريقاً إلى التراث القومي أو العالمي . وعلى النقد في هذه الحالة أن يسايره فيما كشف من آفاق جديدة هو صادر فيها عن عبقريته التي غذيت بتلك النظريات والتجارب الواسعة في مختلف العصور والآداب . والناقد العبقري كاللكاتب العبقري . قد يضيف جديداً بما يدعو من دعوة يوجه فيها الأدب وجهة جديدة

(١) يشبه بودلير الانتاج الأدبي وعلاقته بذوق الناقد تشبيهاً متديلاً ولكنه دقيق . إذ يرى ان الانتاج الأدبي شأنه شأن الأاطمه التي لا تتفاوت فيما بينها على حسب قائمتها وسنة ما تصنع مه من كيات كما هو مفروض في قواعد الطهي فحسب . بل تتفاوت في مذاقها الذي يخسب كذلك باختلاف الطهارة . وهكذا العمل الفني ، يتم على نوع من الجمال يتجاوز به الكاتب كل القواعد المفروضة ، على الرغم من توافرها فيه . وفي هذا الجمال تظهر أصالة الكاتب وأصالة الناقد الذي يكشف عنه في نقده . أنظر : Baudelaire : Oeuvres, éd. de la Pleiade. II, p. 145 — 146.

(٢) المرجع السابق ، ص ٦٤ - ٦٥ .

ويشرح الحاجة الماسة إلى الاتجاه الجديد شرحاً فنياً وعلمياً . يفيد فيه مما اطلع عليه من التراث الأدبي وتراث النقد معاً . والكاتب والناقد كلاهما ، والحالة هذه ، صادر عن عبقريته ، وكلاهما في منطقة تشبه تلك التي تحدث عنها فرجيل في « في الكوميديا الإلهية » لدانته ، حين قال له : لقد وصلت إلى مكان لا أستبين بنفسى ما وراءه . وقد سرت بك إليه بعلمي وفنى ، ومنذ الآن اتخذ هادياً ما طاب لديك ، إذ أنك تجاوزت المسالك الضيقة الوعرة (١) .

(١) التي هي مسالك الصنعة والتعليم . أنظر : « دانته الكوميديا الإلهية ، المطهر ؛ الأغنية السابعة والعشرين ؛ أبيات ١٢٧ - ١٢٩

الباب الأول

النقد اليوناني

(١)

١ - النقد قبل أفلاطون

قبل أفلاطون وأرسطو محاولات غير منهجية متفرقة في النقد الأدبي اليوناني ، تمثل أقدمها في المسابقات التي كانت تنظمها حكومة أثينا في أعيادها الدينية ، وكان عدد المحكمين فيها عشرة أعضاء خاضعين في تحديدهم لنظام الاقتراع ، وكانت تمنح الجوائز للفائزين من الشعراء والممثلين بخمسة أصوات تختار من بين هؤلاء العشرة على أساس الاقتراع أيضاً . ولم تكن هذه الأحكام الأدبية مسببة معلة من الناحية الفنية . وكان يقلل من قيمتها في النقد نظام الاقتراع الخاضعة له ، على أن الجماهير كانت تؤثر في المحكمين بصيحاتهم وضوضائهم . ومن الثابت تاريخياً كذلك أن الرشوة كانت تقدم أحيانا إلى هؤلاء المحكمين . ولهذا كله لم تكن لهذه الأحكام العامة قيمة كبيرة في تاريخ النقد الأدبي (١) .

وعند شعراء المسرح اليوناني - وبخاصة مؤلفي الملهاة منهم منذ القرن الرابع قبل الميلاد - تجلت أولى محاولات النقد الأدبي الجدية التي كان لها ما بعدها . ولعل أعظم ما وصل إلينا منها شأناً ما نراه عند شاعر الملهاه المسرحية « أرسطوفانيس » (٣٤٨ - ٣٨٠ ق.م) في مسرحيته : الضفادع ، وقد مثلت لأول مرة حوالي عام ٤٠٥ ق.م ، وموضوعها ساخرة المؤلف من شاعر المأسى المسرحية العظيم « يوربيدس » الذي كان قد توفى قبل تمثيل المسرحية بعام . وفي هذه الملهاة نرى

(١) وإن ظلت لها قيمة في تاريخ المسرح وتشجيع الشعراء والممثلين وتربية الذوق الفني عند الشعب بعامة ، وقد اهتم أرسطو بتسجيل أحكام هذه المسابقات في كتابين لم يبق منهما سوى فقرات قليلة ، أنظر :

Octave Navarre : le Théâtre Grec, l'Edifice, l'Organisation Matérielle des Représentations, Paris. 1925, 2è et 4è Partie.

« ديونيسوس » ، إله المسرح عند اليونان ، إلى الدار الآخرة (هاديس Hades) - ليعيد إلى الحياة - يوربيدس بعد موته . وأثناء عبوره نهر العالم الآخر : (ستيكس Styx) كانت جسوقة من الضفادع تصحب أصوات المجاديف في الماء بأغنية من أعذب الأغاني . وفي ذلك العالم الآخر تقوم مناظرة أدبية بين الشاعرين اليونانيين : « يوربيدس » و « أمخيلوس » . وفي هذه المناظرة ذات الطابع الهزلي يترأى مضمون جدى يشف عن آراء جمالية وفنية تمثل ما كان رائجاً منذ عهد « بركلييس » (٤٩٩ - ٥٢٩ ق.م) عصر أثينا الذهبي ، إذ نرى في هذه المناظر مسرحيات « أمخيلوس » موضع إعجاب ، لأنه داعية الفضائل الدينية والتقليدية في مسرحياته ، وهاجم « أرسطوفانس » في هذه المناظرة « يوربيدس » بأنه هدم مبادئ الدين والحلق التقليدية بثقافته السوفسطانية ، وصور في مسرحه الآلهة والأبطال نهياً للفتن والعيوب التي يتعرض لها عامة الناس ، فقضى بذلك على قداسهم . ويظهر من هذا المؤلف لرسالة الشعر والمسرح الحلقية والاجتماعية ، هذا إلى أن في المناظرة نفسها يعيب « أرسطوفانس » على يوربيدس تكلفه في الأسلوب ، وحيلة المسرحية التي يجأى بها طبيعة الفن . وتنتهى مسرحية الضفادع بهزيمة « يوربيدس » ، للعيوب الفنية والحلقية السابقة في مسرحياته . ويقتنع « ديونيسوس » ، بأن أمخيلوس خير منه ، فيقوده إلى الأرض ليرشد بمسرحياته الأثينيين الضالين (١) . وتمثل هذه المسرحية اتجاهاً عاماً ساد النقد الأدبي اليوناني ، وهو أن البحث في الأدب ومسائله ارتبط أوثق ارتباطاً بالنظر في الإنسان ومشكلاته الحلقية والاجتماعية مما سرى أثره جلياً واضحاً في فلسفة أفلاطون (٤٢٩ - ٤٤٧ ق.م) ثم تلميذه أرسطو (٣٨٤ - ٤١٢ ق.م) .

ولا شك أن للسوفسطائيين (٢) فضلاً كبيراً في التمهيد لأفلاطون وأرسطو فقد كانت بحوثهم في الخطابة واللغة ، وجدلهم حول معاني الكلمات واختلافهم في

(١) راجع فيما عدا نص مسرحية الضفادع هذا المرجع : W, K. Wimsatt and : C. Brooks : Literary Criticism ; Newyork, 1957, p. 3 — 5

(٢) السوفسطائي (Sophist Sophistès) معناها في الأصل العالم في فن أو مهنة ، ثم أصبح معناها الرجل الحكيم ، ومنذ منتصف القرن الخامس قبل الميلاد أصبحت الكلمة تطلق على كل من يعلم البلاغة أو السياسة أو الرياضة نظير أيجر ، وقام السوفسطائي في ذلك بدور هام في تميم التعليم بين الشعب . ولكن بتقدم الزمن عنوا بالبلاغة وصور التعبير الشكلية أكثر من عنايتهم بمجهر المعرفة ، ولذا صاروا مدغاً لحملات سقراط وأفلاطون ، ولهذا صار للكلمة معنى مريب هو الرجل الجدل أو اللوع بالجدل .

إدراكها ، كان كل ذلك معيماً خصباً لبحوث أفلاطون وأرسطو في النقد . وكان تأثير سقراط (٤٦٩ - ٥٤٩ ق.م) أعظم من تأثير السوفسطائيين . فقد ضاق بتناقض مفهوم الكلمات في اللغة . وحاول التغلب عليها بطريقة التجربة والملاحظة في حوارهِ ، وما وصلنا من آراء سقراط في النقد حكاية تلميذه أفلاطون في محاوراته ، ولكن هل هي آراء سقراط نفسه أم أن أفلاطون اتخذ من سقراط مجرد شخصية مسرحية يضع على لسانها آراءه في محاورات ابتدئها ؟ هذه مسألة لا يمكن أن نصل فيها إلى حل قاطع : ما دامت آراء سقراط نفسه لم تصل إلينا كاملة في هذا الصدد . ويرجع الباحثون أن محاورات أفلاطون الأولى كانت آراء سقراط فيها أقرب إلى آرائه الحقيقية ، ثم أصبح سقراط شخصية أسطورية لدى أفلاطون يروقه أن يضع على لسانها آراءه هو . والذي لا شك فيه ، مع ذلك ، أن هذه الآراء - التي تستتج من محاورات أفلاطون - مطابقة لآراء أفلاطون نفسه . سواء كان بعضها مأخوذاً من آراء أستاذه سقراط أم لا . ولذا نسوقها هنا جزءاً من فلسفة أفلاطون العامة .

٢ - نقد أفلاطون

كتب أفلاطون محاوراته التي عنوانها : « إيون » Jon في عشر السنين الأولى من القرن الرابع قبل الميلاد ، أي بعد موت أستاذه سقراط (عام ٣٩٩ ق.م) ببضع سنين . وهي محاورة على شكل درامي يشبه المحاورة التي وصفناها في مسرحية « الضفادع » لأرسطوفانس . وتدور هذه المحاورة بين سقراط والمنشد (١) : إيون . وفيها يتناول أفلاطون مسألتين هامتين من صميم النقد الأدبي ، أولاهما : ما مصدر الشعر لدى الشاعر : الفن أم الإلهام ؟ وثانيتهما : ما الفرق بين حكم

(١) المنشد Rhapsode (Rhapsodos) هو الذي كان ينشد الأشعار التي يحفظها أمام الجمهور في الأعياد والحفلات الدينية . وكان إلقاءه للأشعار مصحوباً بإشارات وحركات تعبيرية . وكان إنشائه أشعار هوميروس بخاصة مهنة راجحة لدى الشعب اليوناني . وكان المنشد يقف على منصة تشبه خشبة المسرح ، ويحاول في أثناء الإلقاء أن يتمم شخصية البطل الذي يروي قصته ، فكان يكسبه بإنشاده = الشعر = الملحمي صبغة الشعر المسرحي . ويحدثنا أفلاطون في محاورة « إيون » عن عمل آخر للمنشد ، وهو شرح الشعر الذي يرويهِ والتعليق عليه ، ويظهر أنه كان يختار المواقف الخلقية والاجتماعية ويعلق عليها (أنظر أبون ٥٣٢ ، ٥٣٤) فتكون وظيفة المنشد في هذا الشرح خلقية اجتماعية .

الشاعر والناقد الأدبي على الشيء من جهة وبين حكم العقل والعلم على نفس الشيء ؟
وفيا يخص المسألة الأولى يستدرج سقراط — في هذه المحاورة — « إيون »
حتى يقرر له بأنه لا يهتم إلا بشرح شعر هوميروس وإنشاده دون سائر الشعراء ،
ولأنه في هذا الشرح والإنشاد لا يصدر عن قواعد فنية معينة ، ولا عن مبادئ عقلية
خاصة ، بل عن نوع من النشوة الفنية يغيب فيه شعوره ، وهو ما يدعوه أفلاطون :
الإلهام ، ومصدره إلهي محض . ويستنتج سقراط ، إذن ، — من « إيون » —
أن الناقد والشاعر لا يصدران عن العقل ، بل عن الإلهام الإلهي ، والشاعر يصدر
عن ذلك أصالة ، ثم يعدى الشاعر المنشد ، كما ينتقل الجذب من الحديد المغنط
إلى قطع الحديد الأخرى ، فتصبح بدورها مغناطيسية تجذب ما يمسيها . فالشاعر
« كائن أثري مقدس ذو جناحين ، لا يمكن أن يبتكر قبل أن يلهم ، ويفقد في
هذا الكائن الإلهام إحساسه وعقله . وإذا لم يصل إلى هذه الحالة فإنه يظل غير
قادر على نظم الشعر أو استجلاء الغيب . وما دام الشعراء والمنشدين لا ينظمون
أو ينشدون القصائد الكثيرة الجميلة عن فن ، ولكن عن موهبة إلهية لذلك لا يستطيع
أحد منهم أن يتقن إلا ما تلهمه إياه ربه الشعر .. لذلك يفقدهم الإله شعورهم
ليتخذهم وسطاء كالأنبياء والعرافين الملهمين ، حتى ندرك — نحن السامعين — أن
هؤلاء لا يستطيعون أن ينطقوا بهذا الشعر الرائع إلا شاعرين بأنفسهم ، وإن الإله هو
الذي يحدثنا بأنسنتهم (١) » .

وقد يفهم من ذلك أن أفلاطون — بهذه المحاورة — يسمو بمكانة الشعر
والشاعر ، لأنه أقر أن مصدر الشعر هو الإلهام الإلهي ، ولأنه قارن الشاعر
بالأنبياء والعرافين . وطالما كانت هذه الفكرة مرجع من اعتدوا بالإلهام
والقريحة في الشعر ، لا بالصنعة والتعلم (٢) . وفي الحق يتفق تمجيد أفلاطون للشعر
— على نحو ما أوردناه من محاوراته السابقة — مع ذكره في محاورة أخرى له
عنوانها : « مينون Ménon » ، وموضوعها البحث في طبيعة الفضيلة ، وهل يمكن

(١) أفلاطون : أيون ٥٣٤ أ - د ، وأنظر كذلك ٥٣٣ ، ٥٣٥ ، ٥٣٦ .

(٢) كان هذا هو اتجاه كثير من شعراء ونقاد عصر النهضة في أوروبا . ثم كان الاتجاه السائد
عند الرومانتيكيين ، فخص بالذكر مثلا شيلي Shelley في دفاعه عن الشعر Defense of Poetry
وكذا ألفريد دي موسيه . أنظر كتابي : الرومانتيكية ص ١٠٥ ، ١١٠ - ١١١ ، ٢٢٥ - ٢٤٤ .

أن تلقن ؟ وهى تدور بين سقراط والأمير « مينون » ويتجه سقراط فيها إلى ان الفضيلة تهتدى إليها الروح بتذكرها لما سبق إن كانت على علم به فى عالم الأرواح قبل أن تهبط إلى هذه الأرض وتحل فى الجسم . فالفضيلة ليست سوى إلهام .. وهى من نصيب الملهمين من الحكام والعرافين والكهنة والشعراء ، ولا يمكن هؤلاء أن أن يلقنوها غيرهم ، كما لا يمكن الشعراء أن يلقنوا الآخرين عبقريتهم (١) .

وعلى الرغم من أن أفلاطون - فى محاوراته التى عنوانها « فيدروس » Phaedrus - يضع الشعراء فى المرتبة السادسة مع الرسامين (٢) ، وعلى الرغم من أنه يضع الفلاسفة فى أول مرتبة ، مفضلاً إياهم على من سواهم ، فإنه يشيد بالشعر على نحو يؤيد ما ذكرناه له فيما سبق . فى أول خطابه الثانى من « فيدروس » وموضوع هذا الخطاب هو الحب - يذكر على لسان سقراط أيضاً أن عواطف الإنسان العليا تقترن كلها بنوع من النشوة التى تطفئ على العقل Mania وفى هذه النشوة دلالة على أن مصدر هذه العواطف إلهى ، ثم يمثل لذلك بنشوة النبوة عند الأنبياء ، ونشوة التصوف ، ونشوة الشعر ، ثم نشوة الحب . ثم يتحدث ، على لسان سقراط كذلك ، عن الإلهام الشعرى الصادر عن النشوة الألهية ، فيقول : « حين يظفر ذلك الإلهام بروح ساذجة طاهرة ، فإنه يوقظها ويسمونها ، فتمجد - بأناشيد أو بأية أشعار أخرى - مآثر الأجداد ، فتربى الأجيال . أما ذلك الذى حرم النشوة الصادرة عن آلهة الفنون ، ثم يجترئ على الاقتراب من أبواب الشعر ، واهماً أن الصنعة تكنى لخلق الشاعر ، فإنه لن يكون سوى شاعر ناقص ، لأن شعر المرء البارد العاطفة يظل دائماً لا إشراف فيه إذا ما قورن بشعر الملهم (٣) » .

وأما المسألة الثانية التى شغل بها أفلاطون منذ تأليفه محاوره « إيون » السابقة الذكر - وهى الفرق بين موقف الشعر وموقف العلم والعقل من الأشياء - فإننا نراه ، فى المحاوره السابقة ، يدع سقراط يستدرج « إيون » إلى أن فى هوميروس مواقف خاصة بصنعة الطب ، أو الملاحة ، أو فن قيادة العربات أو صيد السمك ، لا يجيد شرحها المنشد ، وإنما يجيده الطبيب والملاح وسائق العربه وصائد السمك ، لأن

(١) أنظر : أفلاطون : مينون ٩٨ - ٩٩ .

(٢) أفلاطون : فيدروس ٢٤٨ .

(٣) أنظر : Platon : Phédre, XXII ; cf. Chamard : la Pleiade, IV, p. 148-149 .

هؤلاء يتكلمون عن قواعد وفن . أما المنشد فهو كالشاعر ، لا يصدر إلا عن موهبة إلهية ، وكان أفلاطون يقصد إلى أن يقرر أن مقدره الشاعر على تأليف شعر في شيء غير مقدره المرء على شرح نفس الشيء شرحاً عقلياً ، وأن الشعر ليس هدفه الشروح العلمية للأشياء (١) . ويقف أفلاطون بهذا موقف مهاجمة من الشعر والشعراء . ويرتبط موقفه هذا بإدراكه لنظرية المحاكاة .

المحاكاة عند أفلاطون : يتوسع أفلاطون في المحاكاة ، ويفسر بها حقائق الوجود ومظاهره . وعنده أن الحقيقة ، وهي موضوع العلم ، ليست في الظواهر الخاصة العابرة ، ولكن في المثل أو الصور الخالصة لكل أنواع الوجود . وهذه المثل لها وجود مستقل عن المحسوسات ، وهو الوجود الحقيقي ، ولكننا لا ندرك إلا أشكالها الحسية التي هي في الواقع ليست سوى خيالات لعالم المثل . وفي الكتاب السابع من « الجمهورية » يذكر أفلاطون تشبيهه الرمزي المشهور لدى إدراكنا للأشياء بسرداب فيه جماعة على مقعد وظهورهم لفتحة ضيقة منه ، وأمام الفتحة نار عالية اللهب ، فهم يرون على ضوءها مناظر أشباح تتحرك منعكسة على الحائط أمامهم ، وهذا مبلغ إدراكنا لما نفكر أنه حقيقة الأشياء فما نراه في هذا العالم ليس سوى انعكاس لعالم الصور الخالصة . كأنعكاس الأشباح على حائط ذلك السرداب . وعالم الصور الخالصة هو عالم الحق والخير والجمال التي هي مقاييس لما يجري في منطقة الحس . وجميع ما في عالم الحس محاكاة لتلك الصور . والنظم الإنسانية بدورها محاكاة . فكل الحكومات محاكاة للحكومة الصحيحة (المثالية) في عالم الصور أو الأفكار . والقوانين نفسها - وهي الأسس للحكومات - محاكاة لخصائص الحقيقة كما دونها الناس في حدود ما استطاعوا . وسبق أن أشرنا إلى أن أفلاطون يشرح - في محاوره « مينون » أن الفضيلة هي المعرفة عن طريق تذكر الروح لما كانت تعلمه في العالم العلوي قبل هبوطها إلى العالم المادى (٢) . فالأعمال والفضائل والنظم ومحاكاة كلها ، شأنها في ذلك شأن الأشياء . واللغة بدورها محاكاة لما ندركه من الأشياء التي هي بدورها محاكاة . فالكلمات للأشياء بطريقة تخالف محاكاة الموسيقى والرسم لها . والحروف

(١) أنظر : أفلاطون : أيون ٥٣٩ - ٥٤٢ .

(٢) أنظر ص ٣١ من هذا الكتاب .

التي تتألف منها الكلمات هي أيضاً وسائل محاكاة ، وفي هذا تدل المحاكاة - عند أفلاطون - على العلاقة الثابتة بين شيء موجود ونموذجه . والتشابه بينهما يمكن أن يكون حسناً أو سيئاً ، حقيقياً أو ظاهراً . فحين تحاكي طبيعة الأشياء بالحروف والمقاطع والكلمات والحمل تكون المحاكاة إذا دلت على خصائص الموجود ، وسيئة إذا تجاوزت هذه الخصائص . واللغة بفنونها المختلفة طريق لتأثير عالم المعقول أو عالم المثل في عالم الحس ، وأداة لذلك التأثير . وينحصر نجاح الفنان في نتاج محاكاة الأشياء على حقيقتها ، وفي هذا يتجلى مجهود الفناء ويؤتي ثماره . على أن محاكاة الحقيقة لا غناء فيها عن الحقيقة ، فليست سوى خطوة للاقتراب من الحقيقة إذا كانت تلك المحاكاة صحيحة .

وفي الكتاب السادس من « الجمهورية (١) » يشرح أفلاطون مراتب المعرفة : فأدنى مراتبها الخيال الحسى الذى تبتدىء فيه خيالات الأشياء وظلالها ومظاهرها ، كظهور حصان أو سرير مثلاً ، مما يمكن رسمه أو تصويره . وأرقى من المرتبة السابقة : مرتبة الإدراك النوعى للموجودات ، كما هبة الحصان أو المنضدة . وأسمى منها مرتبة الكلية في الرياضيات والصور الهندسية ، ثم إن أسمى أنواع المعرفة هو معرفة الصور الثابتة الخالدة . والمراتب الكمال صور ثابتة خالدة هي من خلق الله ، كصورة الحب والحكمة . . . كما أن للأشياء المادية صور ثابتة خالدة كذلك . فلكل مجموعة أفراد من نوع واحد ماهية تدرج فيها - وهذا هو الإدراك النوعى السابق - ولكن لكل ماهية صورة ثابتة خالدة أبدية هي من خلق الله . فمثلاً لجميع أفراد الأسرة ماهية هي الإدراك النوعى ، ولكن درجة كمالها تتمثل في سرير مثالى موجود في ذاته ، وكل نجار يحاول أن يقرب من درجة الكمال في صنعته للسريير يتأمله في ذلك السريير المثالى .

والمرتبة الأخيرة ، وهي معرفة الصور ذات الوجود الثابت (المثل) ، لها صلة بالجمال والحب عند أفلاطون . ففي محاوره « مينون » ، وفي محاوره « فييدون » قبيل Phédon (Phaidon) - وهي محاوره على لسان سقراط مع تلميذه « فييدون » قبيل تجرع سقراط السم - يذكر أفلاطون على لسان سقراط كيف ترقى الروح إلى إدراك تلك الصور العقلية - وهي أكمل مما في عالمنا من أشياء ندركها بالتجربة - عن طريق الروح لما كانت تعلمه في عالم الجمال الخالده قبل هبوطها إلى الجسم . ويذكر أفلاطون

(١) أنظر : أفلاطون : ٦١٠ .

الجمال - في محاوره « فيدون » - على أنه نوع من أنواع الكمال (١) ، ولكنه في محاوراته التي عنوانها : « المائدة » Symposium يذكر أن الحب يتدرج في طريق وصوله إلى الله من تعلقه بشخص محبوبه إلى تعلقه بجميع الأشخاص الجميلة ، ثم يتدرج من حب الأشخاص إلى حب الأفكار الكلية ، والمبادئ العامة ، حتى يصل إلى معرفة الصور (المثل) ، ثم إلى الجمال المحض ، أي الله (٢) .

وفي محاوره « فيديروس (٣) » يذكر أفلاطون - على لسان سقراط دائماً - أن الحب ينتقل من جمال الجسم ، لا إلى الجمال المحض أو المثالي (الله) ، بل إلى الحكمة والخير وما إليها من مراتب الكمال (٤) .

وفي هذه المحاورات يهتم أفلاطون بشرح طريقة الوصول إلى أرقى أنواع المعرفة والكمال ، بالاهتداء إلى إدراك الصور العقلية الخالدة ذات الوجود الأبدي (عالم المثل) وليس كل ما في هذا العالم إلا خيالات وانعكاسات لتلك الصور كما سبق أن شرحنا . وفي كلام أفلاطون تختلط الإدراكات الجمالية بالإدراكات الصوفية ، ولكن لكليهما صلة وثيقة برأيه في الشعر والنقد .

فالحب يصل إلى أرقى أنواع المعرفة بالتدرج في الإدراك . والحب هو الفيلسوف . أما الشاعر ، أو الفنان بعامه ، فإنه يعكس لنا في فنه خيالات الأشياء أو مظاهرها لا جوهرها . وهي في ذلك مرتبة دون الفيلسوف ، بل دون مرتبة الصانع ، وذلك أن النجار ، مثلاً ، يحاول أن يقرب - في صنعته لسرير خاص أو منضدة خاصة - من درجة الكمال ، بتأمله في صورة السرير المثالي . أو المنضدة المثالية ، وهي الصورة العقلية الثابتة الخالدة التي هي من خلق الله كما شرحنا فيما سبق ، على حين يحاول الشاعر وصف المنضدة ، فهو يحاكي منضدة هي بدورها صورة ناقصة للمنضدة

(١) أنظر ص ٢٨ للتعريف بموضوع محاوره « مينون » وأنظر : أفلاطون : مينون ٨٢ - ٨٥ ، ثم أنظر : أفلاطون فيدون ١٧٥ - ١٠٠ ، د - ٥ .

(٢) أنظر : أفلاطون : المائدة Symposium ٢١٠ - ٢١٢ - هذا ، وستحدث عن المائدة وتفصل بمض التفصيل في فلسفة أفلاطون في الجمال وأثرها في النقد العرن والأدب في الداب الثاني من هذا الكتاب حين نتحدث عن الحب العرنى والحب الصوفى .

(٣) لمعرفة موضوع هذه المحاوره أنظر ص ٣٠ - ٣١ من هذا الكتاب .

(٤) أنظر أفلاطون : فيديروس ٢٦٥ - ٢٦٦ - ٢٧٧ .

المثالية : وكذلك شعراء المآسى ، يحاكون الأشياء والحوادث على هذه الصورة البعيدة من جوهر الحقيقة ومن صورها الثابتة الخالدة المثالية (١) .

وتلك ناحية ميثافيزيقية محضة حمل بها أفلاطون على الشعر كله - من غنائى وغير غنائى - نتيجة لنظريته فى المحاكاة .

و ثم جانب آخر لحملة أفلاطون على الشعر ، هو الجانب الخلقى من الوجهة النظرية وأفلاطون فيه مختلف كل المختلف عن النظرية الحديثة للأدب ، بل عن تلميذه أرسطو نفسه . لذلك أنه يرى أن الشعر يصف النقائص التى تبدو فيها محاكاة الشعراء البسيطة . ومن هذا الجانب كذلك يحمل أفلاطون على الشعر عامة ، فيحمل على هوميروس فى ملحيمته (٢) لأنه عرض فيها نقائص الأبطال ، ولأنه كان - من هذه الناحية - مصدرأ لشعراء المآسى فيما بعد ، وهم الذين صوروا الخيرين ينتقلون من السعادة إلى الشقاوة . وهذا عيب خلقى خطير عند أفلاطون ، لأنه - مثل أستاذه سقراط - يرى أن العدالة المتوافرة للخيرين هى وحدها التى تجعل المرء سعيداً . فشعراء المآسى يسيئون فى محاكاة الحقيقة حين يظهر فى محاكاتهم أن من الممكن أن يصير الشرير سعيداً والخير شقيماً . ويقول أفلاطون إنه . . لا شىء من الشر يمكن أن يحدث للإنسان الخير ، لا فى هذه الحياة ولا بعد الموت ، (٣) .

ولكن أفلاطون - تبعاً لنظريته السابقة - يعود فيرتب أجناس الشعر على حسب دالاتها الأخلاقية المباشرة ، فيفضل - نسبياً - الشعر الغنائى ، لأنه يشيد مباشرة بأعجاد الأبطال ، يلى ذلك شعر الملاحم ، لأن النقائص المصورة فيه لا تؤثر فى مصير البطل ، ولا تقلل كثيراً من إعجابنا به بوصفه بطلاً . ويأتى بعد ذلك المآسى ثم الملهاة . فهما أسوأ نماذج الشعر لمساهمهما المباشر بالخلق (٤) .

(١) الجمهورية ٥٩٥ - ٥٩٧ .

(٢) ستحدث عنها فى معالجتنا للملاحم عند أرسطو فى هذا الفصل ، وهاتان اللختان هما الإلياذة والأوديسيا .

(٣) Plato : Opology, 41, d.

(٤) أنظر الجمهورية لأفلاطون ٣ ، ٣٩٧ ر ، ٢ ، ٣٧٧ ب . وكذلك الفصل العاشر من الجمهورية . ونكرر أن هذه نظرة مختلفة كل المختلف من حيث العناية بالدلالة المباشرة للأدب ، وقد أبحث تماماً من النقد بعد أفلاطون .

(م ٣ - النقد الأدب الحديث)

ويظهر من كلام أفلاطون سبب ثالث حملته على الشعر ، لأن الشعر نتيجة إلهام واستسلام للشهوة ، فهو متحرر أصلاً من قواعد المعرفة والعقل ، وهذا يتنافى مع الاتجاه العملي الذي شغل أفلاطون في جمهوريته . ولهذا يندد هوميروس : « أى دستور أصلح ؟ أية قوانين أقر ؟ وأية حرب قادها إلى النصر ؟ وأية مدرسة أسس ؟ وأى اختراع مفيد أخرج ؟ » ، على أن أفلاطون يرى أن الكلام عن الشيء ضرب من القصور عن تحقيقه ، فلو كان هؤلاء الشعراء على علم بما يتحدثون فيه لقاموا بجهد في تحقيقه ، أو أسهموا في ذلك التحقيق (١) .

ويتصل بهذا الجانب العلمي أن أفلاطون نعى على شعراء عصره نفسه أنهم كانوا يملقون الجماهير ، وهم في تملقهم خاضعون لنوعين من الاستبداد : استبداد الجمهور واستبداد الحاكم (٢) .

وهذه النظرة العملية هي التي جعلت أفلاطون يرحب في جمهوريته بالشعراء الغنائيين الذين يمجدون الأبطال والقديوات الصالحة . فبعد أن طردهم من الجمهورية بإسم المبادئ العامة النظرية الميتافيزيقية والخلقية والعلمية كما سبق أن شرحنا ، عاد فأدخلهم من باب آخر ، هو التغنى بالفضائل وأصحابها (٣) .

هذا جوهر فلسفة أفلاطون فيما يهمننا الآن (٤) . ولعل لها الفضل في الإيحاء إلى تلميذه أرسطو - حين كرس جهده الفكري للرد عليها كما سنشرح بعد - بآراء خالدة في النقد العالمي . على أنها بعد ذلك غنية من ناحية أخرى . ذلك أن أفلاطون - على الرغم من تقريره الإلهام مصدراً للشعر ، وعلى الرغم من نزعه الخلقية المباشرة في الدلالات الأدبية ، وعلى الرغم من حملته على نزعة الشعراء الخيالية - نراه يرجح المبادئ العقلية والفلسفية ، وينزع إلى جانب عملي في الحملة على شعراء عصره . وفي هذا كله نكشف ناحية أخرى أكثر خصباً ، هي نزعه إلى الجانب التجريبي في

(١) أفلاطون : الجمهورية ٥٩٩ ب - ٦٠٠ ب .

(٢) أفلاطون : الجمهورية ٥٦٨ ب . وأنظر كذلك مقدمة اميل شامبرى E. Chambry

للتريجة الفرنسية لجمهورية أفلاطون ، طبعة C. VIII — C X VI Belles-lettres

(٣) أفلاطون : الجمهورية ٥٠٦ أ .

(٤) سنذكر كثيراً من آراء أفلاطون في مقارناتنا اللاحقة ، وسنبين أثر ذلك كله في النقد الجمالي

لعمري - وخاصة النقد الصوفي - فيما بعد .

النقد ، وهى الزعة التى ستتجلى فى نقد تلميذه أرسطو على أعظم جانب من الخصوبة والعمق .

هذا ، ولفلسفة أفلاطون فى الخطابة (البلاغة) صلة قوية باتجاهاته النظرية المتأثرة فى نفس الوقت بما ساد عصره من جدل سوفسطائى .

والخطابة عند أفلاطون لها نفس المعنى الذى كان شائعاً فى عصره وقبل عصره . وهو دراسة وجوه الكلام وكيفية تأثيره . وقد كانت بذلك ذات صبغة عملية منذ وجدت عند اليونان حول نهاية القرن الخامس قبل الميلاد . وكان السوفسطائيون يلقنون فيها كيف يستطيع المرء إيهام القضاة فى المحاكم ، ونواب الشعب فى المجتمعات السياسية ، وكذلك الجماهير ، بما يرون إيهامهم به من آراء وقضايا عامة . ولا يرى أفلاطون رأيهم فى اتخاذ الخطابة وسيلة للإيهام . يقول أفلاطون على لسان سقراط فى محاوره « فيدروس » : « ليس فن الحدال فى الآراء مقصوراً على دور المحاكم والمجتمعات السياسية ، ولكن من الواضح أنا إذا عددناه فنا من الفنون بعامة ، فإنه يكون هو هو فى جميع أنواع الكلام ، أى يكون هو الفن الذى يستطيع المرء أن ينتج تشابهاً بين كل الأشياء التى يمكن أن ينتج بينها ذلك التشابه (١) » . وقد سبق أن ذكرنا أن موضوع محاضرة « فيدروس » هو الاهتداء إلى الفضيلة عن طريق المعارف الروحية الباقية فى النفس من عالمها (٢) الأعلى . وهذه الفضيلة نوع من المعرفة تهتدى إليها الروح . والفضيلة والمعرفة شئ واحد كما هو الشأن عند سقراط . ويرتب على ذلك أن تكون الخطابة الصحيحة (أو فن الكلام) - عند أفلاطون - ليست هى محاولة التفرير بالناس أو القضاة ، بل هى طريق الوصول إلى المعرفة ، أو تشخيص هذه المعرفة . وبذا تكون الخطابة نوعاً من الفلسفة الملهمه . والخطابة السيئة تكون إما صادرة عن امرئ يقول ما لا يعرف ، فيقضى به الجهل إلى تكرار عبارات قد تكون مصقولة ولكنها فارغة ، فهى نوع من رياضة المرء على صنعة الكلام فحسب ، وإما عن امرئ يعرف ما لا يقول ، أى يعرف الحق ويتجاهله . فيمارس على سامعيه نوعاً من مقدرته على رياضة الكلام (٣) . وفى هاتين الحالتين لا تساعد

(١) أفلاطون : فيدروس ٢٦١ .

(٢) أنظر هذا الكتاب ص ٣٠ - ٣١ .

(٣) أفلاطون : فيدروس ٢٦٢ .

البلاغة على الوصول إلى المعرفة ، بل تكون وسيلة للتضليل . فهي في هذه الحالة ليست فناً ، ولكنها حرفة خالية من الفن . « ففن الكلام الحق الذي لا يقود إلى تملك الحقيقة لا وجود له ، ولن يوجد أبداً » (١) .

ولابد من توافر مبدئين كفي تؤدي الخطابة - في معناها السابق - إلى الحقيقة . أولهما أن يدرك المرء الجنس ، ويجمع خصائصه المتفرقة تحت فكرة واحدة ؛ وذلك يكون بتحديد الأمر الخاص الذي يريد شرحه . وقد ضرب أفلاطون في « فيدروس » ، مثلاً لذلك بالحب ، فحدد أولاً ما هو ، ثم عرف ما إذا كان حسناً أو سيئاً . وثاني المبدئين : أن يقسم المرء الأشياء إلى أنواعها بحيث تظل الأشياء المتجانسة - طبيعية - مندرجة تحت جنسها ، لا يحاول أن يفصل أى جزء منها كما يفعل المثال الرديء الذي يشوه بعمله ما يصنعه من تماثيل (٢) .

و موجز القول أن يكون المتكلم ذا قدرة على التفكير المنطقي السليم فيه صار فرعاً من فروعها ، وقد إزداد هذا الارتباط وضوحاً في عصور النقد الحقيقة والخطباء الفلاسفة هم الخطباء كما يجب أن يكونوا . ويعارضهم أفلاطون بالمغالطين السوفسطائيين من خطباء عصره الذي يؤثرون التحدث فيما له مظهر الحقيقة ، وهؤلاء هم الخطباء المهنيون . هذا ما يخص جوهر الخطابة أو موضوعها ، أو ما يجب أن يقال .

وفي النقد العربي القديم كان للفلاسفة فضل ترجمة أرسطو وشذرات من يجب أن يعرف إلى من يتوجه في قوله . فإذا كانت وظيفة الخطابة هي قيادة النفوس لمعرفة الحقيقة ، « فعلى المرء - لكي يكون قادراً على الخطابة - أن يعرف ما للنفوس من أنواع . وعلى قدر هذه الأنواع تكون الصفحات ، وهو ما يختلف به الناس في أخلاقهم . . . ولكل حالة نفسية نوع خاص من الخطابة . . فعلى ، إذن ، كفي أولد في النفوس نوعاً من الإقناع ، أن أطابق بين كلامي وطبيعتهم ، وإذا توافرت للمرء هذه المبادئ عرف متى يجب أن يتكلم ، ومتى يجب عليه أن يمتنع عن الكلام ، ومتى يليق أن يكون موجزاً أو مطيلاً أو مبالغاً ، أما قبل الوقوف على هذه المبادئ فلا وسيلة له إلى التعرف على ذلك (٣) » .

(١) أفلاطون : فيدروس ٢٦٠ .

(٢) المرجع السابق ٢٦٦ .

(٣) أفلاطون : فيدروس ٢٧١ أ - ٢٧٢ ب .

ثم يتحدث أفلاطون عن تنظيم أجزاء الخطابة في إجمال ، فيقول على لسان سقراط مخاطب « فيدروس » : « أحسب أنك توافقني على أن كل خطاب يجب أن يكون منظماً ، مثل الكائن الحي ، ذا جسم خاص به كما هو ، فلا يكون مبتور الرأس أو القدم ، ولكنه في جسده وأعضائه مؤلف بحيث تتحقق الصلة بين كل عضو وآخر ، ثم بين الأعضاء جميعاً (١) » .

وهذا لم يرد أفلاطون أن تكون الخطابة - كما كانت عند السوفسطائيين - ذات قواعد شكلية ترمي إلى إيهام الآخرين بصواب فكرتنا على أية حال كانت الفكرة ، ولكنه قصد إلى أن تكون الخطابة هادياً للنفوس نحو الجمال والعدالة . فهي عنده تستلزم معرفة الحقيقة من جهة ، ومعرفة النفس من جهة ثانية ، ثم تستلزم على الأخص لدى الخطيب أن يكون حريصاً على توفير الخير للسامعين ، محباً لهم ، كى يقودهم عن طريقها إلى معرفة الحقيقة .

وفيما قدقناه من آراء أفلاطون في الخطابة ، تتوحد الخطابة - كما يريد أفلاطون أن تكون - مع الفلسفة . وتكون الخطابة أو فن الكلام - على النحو الكامل الذى نشده أفلاطون - أقرب من الشعر فى الوصول إلى الحقيقة فى شكل الحوار الحى الذى يتبادله المتكلم مع السامع أمامه . ولهذا يفضل أفلاطون الكلام - فى التعليم - على الكتابة ، لأن الكتابة تدوين ، والتدوين يكسب الكلام صبغة الثبوت والاستقرار ، فيصير جامداً فى صورته أمام القراء . وهذه حال الشعر الوجدانى والمسرحيات (٢) . وكان تفضيل أفلاطون الحوار والحديث فى الخطابة على الكتابة نوع آخر من هجومه على الشعر . وفى كل ذلك كان هم أفلاطون منصرفاً إلى الوقوف على الحقيقة والاهتداء إلى الفضائل والهداية إليها ، وكذلك كان تلميذه أرسطو .

هذا ، وقد أفاد أرسطو من تلميذه أفلاطون فى كثير من إدراكه للفنون والغاية منها ، ومنها الأدب ، ولكنه خالفه فى كثير من المواضيع الأخرى . ومن أهم ما خالفه فيه مبدآن : كان أرسطو شديد الملاحظة للواقع ، فكان تجريبياً فى أسسه ، فلم يلق

(١) نفس المرجع ٢٦٤ - وواضح أن لهذا الإدراك أثر فى إكتشاف أرسطو للوحدة المعنوية والمسرحيات والملاحم كما ستحدث عنها فيما بعد .

(٢) نفس المرجع ٢٧٧ - ٢٨٧ .

وأنظر أيضاً . W k Wimsatt and C. Brooks., op. cit. p. 64 - 65 .

بالإلى الميتافيزيقية التي حفل بها أفلاطون ليفسر بها وظيفة اللغة وطبيعتها ، واعتبر اللغة بذلك خاصة من خواص الإنسان ، وهي أداة المعرفة .

ثم إن أرسطو يقصر المحاكاة على الفنون الحميلة والنافعة على سواء ، ولا يعمم المحاكاة في كل شيء كما فعل أفلاطون . وقد نظر إلى طبيعة الفنون ومقوماتها ، ففصل بين بعضها وبعضها الآخر على حسب أسسها الفنية ، وعلى أساس محاكاتها لصور الأشياء وميزها بذلك عن العلوم في ميادين المعرفة الأخرى ، من ميتافيزيقية ونظرية ورياضية وطبيعية وعملية ونتاجية . ولأرسطو أصالة امتاز بها عن سابقه في إدراكه للغة ووظائفها ، جعله يتميز عنهم في إدراكه لفنون اللغة والأدب خاصة . وستجمل القول في ذلك قبل أن ننظر في الحدود التي ميز بها بعض الأجناس الأدبية عن بعض من مأساة وملحمة وخطابة ، ثم نلم أخيراً بوجوه نظره في الأسلوب بعامة .

الفصل الأول

اللغة عند أرسطو

لا يستطيع فهم الأدب ووظيفته الإجتماعية وخصائصه الفنية عند أرسطو دون معرفة نظرية أرسطو في اللغة نفسها . فاللغة وظيفة عضوية في الإنسان ، وهي كذلك أساس طبيعي للفضائل وللصلات الاجتماعية والسياسية . ووحدة اللغة والكلمات ، وهي بمقاطعها نتيجة لحركة صوتية ، ولكن هذه الحركة الصوتية في الحقيقة عمالية عقلية ، إذ مجرد نطق الكلمة يدل على شيء ما ، فيحدث في الفكر حركة ما . وهذه الكلمات رموز لمعاني الأشياء ، أي رموز لمفهوم الأشياء الحسية أولاً ، ثم التجريدية المتعلقة بمرتبة أعلى من مرتبة الحس . فهي رموز لحالات نفسية هي مادة للفكر ، فالصوت اللغوي وظيفة عقلية لها دلالتها على الكلام الداخلي . وهذه الحالات النفسية التي تثيرها اللغة ليست فردية محضة . لأن دلالتها على الأشياء ومعانيها ليست طبيعية ، بل هي وضعية أصطلح عليها : فمعانيها المشتركة بين الناس هي التي تعطيها كل قيمتها اللغوية . وهذا وحده نستطيع أن نفكر بالكلمات ، ونبنى حججنا عليها بوصفها رموزاً للأشياء . فهي في الواقع رموز لتجارب أفادها الإنسان بالحس . والذاكرة تحتفظ بمجموعة التجارب الحسية . وهذه الذاكرة تتوافر في الإنسان وفي قليل من أنواع الحيوان . ولكن هذه التجارب تهدى الإنسان وحده ، دون الحيوانات ، إلى المبادئ العامة العالمية . وذلك عن طريق القياس والحجة . وبها تتجاوز مرتبة الحس . وصلة الكلمات اللغوية بالكلام النفسى - من حيث هي رموز له - كصلة الكلمات المكتوبة بالكلمات المنطوقة ، من حيث إن الأولى رموز للثانية . ويقول أرسطو : « الكلمات المنطوقة رموز لحالات النفس ، والكلمات المكتوبة رموز للكلمات المنطوقة ، والكتابة ليست واحدة عند كل الناس ، شأنها في ذلك شأن الكلمات المنطوقة . ولكن المحاولات النفسية التي يعد التعبير دليلاً مباشراً عليها هي عند كل

الناس ، شأنها في ذلك شأن الأشياء التي تعد هذه الحالات صوراً لها » (١) .
فالكلام عملياً عقلية متتابعة ، وهذه العمليات تستلزم عند أرسطو مبدأ العالمية في المعاني ، وهو ما تستخدم به اللغة أداة الصلات بين الناس : فالتسمية نفسها تضيف إلى موضوع الحس ما يزيد به عن مجرد وجوده الحسي . فإذا قلت « محمداً » - - - مثلاً - فهذه التسمية تتضمن مبدأ « الإنسانية » إضافة إلى تعيينها هذا الشخص المعروف بهذا الإسم ، ومبدأ « الإنسانية » عالمي في ذاته وبذلك كانت اللغة عند أرسطو رمزاً للفكر ، وهي فرق ما بين الإنسان والحيوان . فالنطق والفكر عند أرسطو متلازمان . والنطق خاصة الإنسان ، وبدون الكلمات لا يتيسر فكر ولا علم . وكلمة « لوجوس » في الأصل معناها اللفظ ، ثم صارت تطلق على اللغة ، وهي عند أرسطو مرادفة للعقل ، إما بوصفه قوة من قوى الإنسان الروحية ، أو بوصفه عملية فكرية ، أى أثراً من آثار تلك القوة أو يراد بها المعقول نفسه أى الشيء الذي كان مادة الفكر (٢) .

واللغة والفكر كلاهما مستقل عن حقائق الأشياء . فإذا كانت الكلمة حركة عضوية ترمز إلى الشيء الحقيقي ، فالكلام الممثل في الحمل على العكس من ذلك ، إذ هو عملية عقلية متميزة عن طبيعة الأشياء الحقيقية . والكلمة ترمز إلى شيء ما دون أن تثبت له صفة أو تنفيها . والحمل وحدها هي التي يمكن أن يوجه إليها التصديق والتكذيب . واستقلالها عن حقيقة الأشياء تتمثل فيه مأساة اللغة لدى الإنسان . فمن الممكن أن أنبي عن شيء ما له من خصائص وأن أثبت لآخر خصائص ليست في الحقيقة له . وحقاً ليس هناك ما يتبع من أن أقول عن شيء أنه أبيض على حين أراه أسود ، وإلا أنتهي الكذب - ضرورة - من اللغة . واللغة هي وسيلتنا للوقوف على الأفكار . أو على الكلام النفسي . واللغة تكسب هذه الأفكار ظاهرة الحالة الطبيعية للأشياء ، وبها يتيسر الحكم عليها . فالمدركات - من حيث هي مدركات - متحررة من الخطأ ، ولكن الفكر المعبر عنه باللغة هو مجال الخطأ والصواب . وبعض الحيوانات عندها حس وتخيل وإدراك ، ولكن ليس لها فكر . على أن مأساة اللغة

(١) أنظر :

Brice parain : Recherches sur la Nature et la Fonction du Language p. 49-52.

(٢) ولذا كان من معانيها أيضاً : المنطق أو العلم ، وكانت كلمة لوجوس logos موضع

بحوث كثيرة ، أنظر : R. S. Crane, op. cit. 177-178.

تتجلى كذلك في أن دلالة اللغة على الفكر وقد تكون ظاهرية لا حقيقية . فليس كل إنسان يعتقد فيما يقول . ولذا كان لابد من الرجوع إلى الحقائق وطبائع الأشياء وقوانين الحاجة العقلية الأخرى المنطبقة على تلك الحقائق (١) .

واللغة في كل ميادينها رموز الأفكار ، أي حاجة وأقيسة للوصول إلى نتائج من نوع ما . والكلام جسم مادته الكلمات ، وأجزاؤه تختلف على حساب مادة موضوعه . فأجزاء الخطابة غير أجزاء المسرحية ، وغير المنطق والعلوم الأخرى . ولكنها جميعاً تهدف إلى غاية واحدة هي التعبير عما هو حقيقي أو محتمل والمعيار فيها جميعاً هو الرجوع إلى الحقائق . فالكلمات والحمل والأقيسة مستمدة كلها من الحقيقة أو الضرورة أو الاحتمال . والضرورة والاحتمال هما ما يعبر عنه الفعل المحكى في الشعر والخطابة . والشاعر في مسرحيته يستخدم ما يشبه الأقيسة والحجج من الوسائل الفنية التي تؤدي إلى ما يرمى إلى تصويره من نتائج . وهو في هذا يشبه العالم النطري أو العلمي . فعرض المستحيل أو غير المحتمل على أنه ممكن خطأ في الشعر وفي العلوم معاً (٢) . ومهما اختلفت طرق التعبير ووسائله في الشعر والخطابة والمنطق - من التزام التعبيرات الحقيقية المساوية للمعنى . أو من سوق للكلمات الموحية والمجازات في الخطابة والشعر أحياناً - فإن هناك خاصيتين تعدان من فضائل الأسلوب في استعمالات اللغة كلها وهما : الوضوح والدقة (٣) .

واللغة غايتها تحقيق الصلات بين الإنسان ، أو معرفة الإنسان للأشياء . وقد تستخدم كذلك أداة للتربية والمتعة في ناحية خاصة من نواحي النشاط الإنساني ، وهي ناحية الفن . ولكن يمكن أن تستخدم الأسلوب ومعاني الألفاظ وسيلة للتلاعب بالمعاني لتظهر المستحيل ممكناً ، والممكن مستحيلاً . والمقياس الذي يرجع إليه في

(١) يرى أرسطو أن علينا أن نستوثق من التجارب كي نتوصل منها إلى نتائج علمية ، وعلينا بعد ذلك أن نثق بالنظريات حين يتضح انطباقها على التجارب .

أنظر أرسطو : *De la génération des Animaux*, III, 10, 76 ob, 31, cf. B. parain, op. cit. 50,

(٢) غير أنه توجد مبررات لمرض المستحيل في الشعر ، وذلك في حالات خاصة سنشرحها بعد قليل ، ونبادر هنا فنقول أن هذه الحالات من المبالغات في المصحح والهجاه استرسالا مع الخيال كما قد يتوهم .

(٣) أنظر : R. S. Cane, op. cit. p. 50

الحكم على اللغة وصوابها قد يزجج إلى طبيعة الأشياء في العلوم ، أو إلى المقاييس المنطقية التي يهدى إليها المنطق ، أو إلى أسس الفن كما يهدى إليها العقل السليم . وطريق الاهتداء إلى الحكم الصحيح هو تحليل اللغة بما يتضمن تحليل الكلمات وتحديد معانيها ، والبحث في الحمل وصحتها بوصفها بنية رمزية للحقائق ، وكذلك تحليل الفكرة كما هو مدلول عليها في اللغة ، ثم الرجوع إلى الأشياء التي هي مدلول الفكر (١) . ولا يتوقف استكناه الحقائق على معرفة طرق المحاجة فحسب ، ولا على الرجوع لطبائع الأشياء وحدها ، ولكن يتوقف كذلك على تحديد معاني الكلمات واستعمالها في الحمل ، إذ الكلمات في الحمل رموز للمعاني ، وفي هذا ما يكشف عن الفرق بين من يحاجون لذات الحاجة كالسوفسطائيين مثلاً ، وبين من يسلكون الطريق السوي في تنظيم الأفكار . وكثيراً ما يلجأ السوفسطائيون إلى المفارقات اللفظية . والسوفسطائيون - كغيرهم - يستخدمون اللغة والإقناع ، ولكنهم لا يتقيدون بغيرهم بالقيم الموضوعية من خلقية واجتماعية . ولهذا يجب أن نبحث عن المضمون (٢) ، لا نقصر على البحث في الكلمات وخصائصها العرضية التي لا تمس جوهر الحقيقة . وحتى في القانون ، يحملنا الإنصاف على ألا نقصر نظرنا على القانون نفسه ، بل ننظر إلى ظروف تشريعه ، فلا نطبقه حرفياً ، بل نعتد بالروح التي وضع بها ، ولا ننظر كذلك إلى العمل ولكن إلى الغاية منه ، ولا نعتبر الجزء بل الكل .

واللغة في جانبها العلمي تتضمن عملاً هادفاً لغاية . وهذه الغاية يحددها الفكر وتشرف عنها اللغة ، فتصبح دعوة مشتركة بين الناس . ومن هنا أمكن أن تخضع اللغة من الناحية العملية إلى مبدأ عقلي وقاعدة . وفي هذا الجانب العقلي أساس الفضائل عند أرسطو . وهذا أخص ما يمتاز به الإنسان ، لأنه هو الحيوان الوحيد الذي وهب العقل فتيسر له العلم عن طريقه ، ولم يتيسر له العلم إلا باللغة . فالغاية الخلقية وراء غايات اللغة العملية ، فيجب ألا يكون ميدان النشاط الإنساني في الكلام عبثاً أو هادفاً إلى عبث . ولهذا كان علينا أن ننظر إلى العمل الأدبي كلاً ومجموعاً لا على حسب جزء

(١) المرجع السابق ص ١٩٤ - ١٩٥ .

(٢) يولي أرسطو أهمية كبرى للحيج والأتميسة الكلامية على شرط رباطها بتجارب الحس ، ليقطع الطريق على السوفسطائيين في حججهم التي ليس لها إلا مظهر الحيج وهي في الواقع هروب من الحقيقة . أنظر : المرجع السابق ص ٢٠٤ - ٢٠٥ وكذا : Sophistic Refutation, VII, 165, 2 a 6-7.

أو فقرة منه فحسب ، وذلك لتتضح الغاية الحدية منه ، وحتى في الخطابة - وهي كالحدل غايتها الإقناع في ذاته ، فيمكن أن تستخدم للشئ وضده - يؤكد أرسطو غايتها الخلقية في غير موضع . فيقول مثلاً : « يجب أن يكون المرء ذا قدرة على الإقناع بما يضاد قضيته ، لا لأجل أن يقوم بالأمرين معاً دون تفرقة ، (إذ يجب ألا تقنع بما يضاد الأخلاق) ، ولكن لئلا يجهل المرء طريقة وضع المسائل ، وليكون قادراً على تنفيذ حجج من يجادل ضد العدالة . . والخطابة والحدل - وحدهما من بين فنون القول - يعالجان القضايا المتناقضة على سواء . على أنه ليس معنى ذلك أن هذه الموضوعات يمكن أن تكون ذات قيمة واحدة . فالخطاب الحق والخطاب الأكثر مطابقة لقواعد الخلق هما دائماً أصلح للتعقل والإقناع » (١) . ولهذا يعد أرسطو الخطابة فرعاً من المنطق ومن علم الأخلاق والسياسة معاً . ذلك أن أرسطو يعتقد أن الأخلاق الفردية تعود إلى الأخلاق الاجتماعية . والخطابة ذات قيمة تربوية للمواطن لأنها تيسر للمواطنين الدفاع عن نظم الحكم (٢) . والرجل الخير مواطن صالح ، ولا يكون ذلك إلا في حكومة صالحة ، والكلام الفنى الصادر عن العقل هو الذى تتحدد به نظم الحكم ، وهو وسيلة الإصلاح ، لأن الناس كثيراً ما يرجعون عن عاداتهم بحكم العقل . والعقل أساس الحياة الفاضلة . وأرسطو ينكر على سقراط قوله إن الفضيلة والعقل (أو المعرفة) « لوجوس logos شئ واحد ، ولكنه يؤكد مع ذلك أن الفضائل تستلزم العقل وتتوقف عليه ، فكل الرذائل في تضاد مع العقل الصائب . والفضائل الخلقية والفكرية أساس للسعادة . » والكلام هو الذى يجلو النافع وغير النافع ويبين العدل من الظلم ، لأنه خاصة الإنسان التى تميزه من الحيوانات الأخرى . فالإنسان وحده هو الذى يدرك الخير والشر والعدل والظلم وما إليها ، واشتراك الجنس الإنسانى في هذه الأشياء هو الذى أتاح تكوين الأسرة والحكومة (٣) . فالكلام عند أرسطو له رسالة جوهرية ، وله صلة وثيقة بالعلوم النظرية والعملية : وفنون اللغة كعلومها ليست مجرد أقوال يرسلها قائلها دون هدف ، ولا قيمة لها إذا لم تساعد على تحقيق الخير والسعادة للإنسان

Aristotle : politics, I, 2, 1253 a 7 — 18

(١) أنظر :

R. S. Crane, op. cit. p. 191 — 192 ، وكذا : ١٤٥٦ ، وكذا :

Aristotle : Rhétorique, I, I, 1355 b, 2 — 7, 15, 22

(٢) أنظر :

وكذا :

والفنان كالعالم ليس له مطلق الحرية فيما يقول كما يرسم خياله ، وإنما وظيفته اجماعية خلقية . فإذا أساء استعمال موهبته انقلبت شراً مستطيراً . يقول أرسطو : « سيترضون بأن الإنسان قد يضر ضرراً بليغاً حين يسيء استعمال هذه الموهبة الكلامية ذات الحدين ، ولكن ، إذا استثنينا الفضيلة ، يستطاع أن يقال ذلك عن كل نوع من أنواع الخير ، وبخاصة عما هو أكثر نفعاً : مثل القوة والصحة والغنى ورئاسة الجيش . وعلى قدر المنفعة في صواب التطبيق يكون الضرر في الشطط والإساءة » . والفرق بين السوفسطائي (المغالط) وغيره ، ليس في الموهبة ، ولكن في القصد (١) .

وكثير من الأشياء موجود طبيعة ، وهي تختلف عن نتاج الفن في أن فيها ذاتها مبادئ حركتها وسكونها ، فهي تتحرك أو تسكن . وبعضها ينمو أو ينقص تبعاً لمبادئ ثابتة بيولوجية أو غير بيولوجية ، وهذه الأشياء الطبيعية تنظم الجماد والنبات والحيوان . وهي موضوعات العلوم والطبيعة . والعلوم مقسمة بدورها إلى طبيعية وبيولوجية ونفسية . . . ومنها العلوم الرياضية ، لان لها صلة بالمادة والأشياء ، على الرغم من نزوعها إلى التجريد المحض . ومن هذه العلوم كذلك الميتافيزيقا ، لأنها تبحث فيما وراء الطبيعة ، وفيما لا حدود له . بل لأنها تبحث في نظام الأشياء وعلاقتها بعضها ببعض ، ثم عن السبب الأول لحركتها وهو مبدأ الوجود ، وهو ما لا يمكن أن يعتره تغير ما ، وهو واجب الوجود . وهذه الأنواع من العلوم - طبيعية ورياضية وميتافيزيقية - هي ما تسمى : العلوم النظرية ، على اختلافها في مادة موضوعها وطرقها وبراهينها (٢) . وهي تبحث في حقائق سابقة تستمد منها معارفها وحججها ، فلا يمكن أن تكون نتائج البحث فيها مختلفة ، فهي ضرورية في استدلالها ، وهي تتناول جواهر الأشياء أي لوازمها الثابتة لها ، ولهذا كانت نتائجها عامة عالمية ، لا موقوفة عارضة (٣) .

وليس الأمر كذلك فيما يسميه أرسطو العلوم العلمية والتجارية ، كالسياسة والأخلاق ، وكذلك فنون الأدب من شعر وخطابة ، فمادة موضوعها لا تتيح مثل هذه النتائج الحتمية المعهودة في بحوث العلوم النظرية . إذ البحث في الفضائل والردائل .

(١) أنظر : Aristote : Rhétorique, I, I, 1355 b 2 — 7, 15, 22
(٢) هذا هو ما يبحثه أرسطو في كتابه : Physics فيبحث في مادة الأشياء الطبيعية وشكلها ومكانها وزمنها وحركتها ، مما لا صلة مباشرة له بموضوعنا .

(٣) أنظر : R. S. Crane, op cit p. 219 — 220

أو في المأساة وأسسها الفنية مثلا ، لا يتضمن شروحا لجواهر أشياء طبيعية ، إذ هو بحث في اعتبارات متعلقة بأشياء يمكن أن تتغير على حسب إرادة الإنسان واختياره . ومعرفتها تستلزم تحديد ما ينبغي لها من خصائص ، وقد تزيد مدلولاتها أو تنقص . فمعرفة الرذائل والأهواء لا تؤثر في القوانين النفسية لعوارضها ، ولكن يمكن أن تؤدي - عن طريق التعود والممارسة - إلى الاهتمام إلى الفضيلة . وليست هناك فضائل محدودة المعالم تحديداً طبيعياً . وكذلك الشأن في الأشكال والنظم الفنية . وقد يراعى في تحديد معالمها الأسباب الطبيعية أو الإنسانية ، كما يجب أن تراعى المستلزمات الفنية في الأجزاء التي يتكون منها الفن ، بحيث تكون ملائمة لمحقة للغاية منها . ويهتدى إلى ذلك بالعقل الصائب . ولكن المبادئ لا تسن فيها على أنها ضرورية حتمية كما في العلوم النظرية . فطريقة رجل السياسة في علمي الأخلاق والسياسة كطريقة الناقد للشعر ، تتوقف على استخدام منهج منطقي تشبيه من هذه الناحية بالمنهج المتبع في العلوم النظرية . ولكنه يختلف عنه اختلاف منهج كل علم عن الآخر (١) .

وعلوم اللغة عند أرسطو هي المنطق أو الخطابة والشعر . وهي الفنون القولية . وهي من مستلزمات العمل والتجاج ، وليست مجرد كلام يصاغ لذات التكلم . والفرق بين استعمال اللغة لغاية علمية واستعمالها لغاية عملية أساسه العلم هو أنها في الحالة الأولى أقيسة وبراهين للوقوف على خصائص الأشياء الثابتة لها ، وفي الحالة الثانية يقصد منها الإثارة لعمل الخير أو التعبير عن آثاره . وتمتاز الفنون والآداب مع ذلك بأسسها الفنية الجمالية . وفنون اللغة نفسها ذات مناهج مختلفة تبعاً لغاياتها المختلفة فالمنطق تعرف به الأقيسة والبراهين ، ويميز به صحيحها من فاسدها ، وما هو جوهرى مما هو عرضى . فهو يشارك العلوم النظرية والعلمية في ميادينها المختلفة . ويمتاز عنها بأن مادة موضوعه غير محددة . ولذا تختلف طرق البحث فيه عن طرق البحث في كل منها . وللخطابة صلة قوية بالمنطق . فهي مثله غير محددة الموضوع (٢) ، وبه تنظم حججها وأقيستها ، ولكنها تختلف عنه في غرضها وهو الإقناع ، إذ أنها لا تبحث عن الحقائق في ذاتها على حسب ما وصل إليه العلماء والمتخصصون ، بل تبحث في كيفية تقديم مجموعة من

(١) أنظر : Werner Jaeger : Aristotle, Fundamentals of the History

Development, Oxford, 1948, p. 216.

R. S. Crane, op cit, p. 219 — 220

وكذا :

(٢) أنظر الخطابة لأرسطو : الكتاب الثاني ، ٣٥٥ - السادس ٢٥ - ٣٥ .

الحقائق إلى جمهور خاص على نحو ينتج عنه أكبر أثر مراد ، فيقف الخطيب بها على ما يمكن أن يكون له من أثر في الجمهور (١) ، وبذا لا يقتصر على أداء موضوعه بعبارة مساوية له ، بل يقصد إلى إقناع جمهوره الخاص بمختلف وسائل الإقناع . ويقتضى ذلك النظر في أجزاء الخطابة . ونظامها بحيث تلائم جمهوره . ثم ينظر أرسطو إلى الخطابة بعد ذلك من الناحية الفنية في الأسلوب ودقته ومطابقتها للملابسات الجمهور (٢)

و للشعر صلة بالخطابة من ناحية المقولة والأسلوب (٣) ، على ما بينهما من فروق في الوحدة الفنية وفي النظم . والشعر كذلك صلة بالعلوم ، لأن غايته المعرفة ، وهي غير منفصلة عن غاية العلوم النظرية والعملية . والشعر في جوهره يمكن أن يكون عمليا في أثره في أخلاق الناس ، وعمليا في شروحه لمنطق الحوادث ، فيمكن النظر إليه لذلك باعتبار نتائجه العملية والعلمية . وقد عالج أرسطو الشعر من الناحية التربوية في كتاب السياسة ، ودرس مواقف الشعراء وما يسوقون من حكم خلقية في كتاب الأخلاق Nicomachean Ethics ، كما تحدث عن ناحية الشعر الميثولوجية في كتابه في الميتافيزيقا . ويمكن تقويم الشعر بعد ذلك بوحدته الخاصة أو بأثره في الجمهور ، أو بمحاكاته للأعمال والأشياء الطبيعية . والنظر إليه في ذاته هو ما يسميه أرسطو : « لذاته الخاصة به » ، أي ما يثيره من أثر في الجمهور . ولا بد أن يكون هذا الجمهور على علم وخبرة بتقويم خصائص الأثر الفني . ومن الناس من لا يتأثرون إلا بصفات عارضة للشعر ، وبالظروف التي نظم فيها . والبحث عن مثل هذه التأثيرات دون ربطها بخصائص الشعر ذاته قد يزدونا بمعلومات عن جمهور خاص . ولكن هذه المعلومات لا تدخل في صميم العمل الفني (٤) . والنظر إلى الشعر في ذاته - من الناحية الفنية - يقتضى النظر فيما تألف منه من أحداث ، وما عبر عنه من شخصيات وأفكار ، وما حاكي من

(١) يبحث أرسطو في الصلة بين المنطق والخطابة في الخطابة ، الكتاب الأول ، أنظر خاصة الفصل الأول والثاني ، ثم يعود إلى ذلك في الكتاب الثاني من الخطابة من بدء الفصل الثامن عشر إلى آخر الكتاب ، وسنعود إلى شيء من تفصيل القول فيه عندما نتكلم في الخطابة .

(٢) يتحدث أرسطو عن الأسلوب في الكتاب الثالث من الخطابة ، وإن كان قد أشار إلى شيء من ذلك في الكتاب الأول .

(٣) وكذلك يحيل أرسطو في كتابة : « الشعر » تفصيل القول في ذلك على كتابه : الخطابة ، وسنعود إلى ذلك في حديثنا عن الشعر عند أرسطو .

(٤) كاستدلال بالشعر على حالة اجتماعية خاصة ، أو على حالة نفسية ، أنظر : R. S. Crane ،

op. cit. p. 214

شئون الطبيعة والحياة ، لا بوصفه تقريراً عما حدث في الماضي أو يحدث في الحاضر ، بل بوصفه تعبيراً فنياً له طبيعته الخاصة التي لا تتوقف على مراعاة وقائع التاريخ (١).
وبهذا كله كانت اللغة - عند أرسطو - من مقتضيات الحياة المدنية ومستلزماتها .
وكما نشأت بفضلها العلوم لدراسة طبيعة الإنسان والأشياء ، فساعدت على وجود الحياة المدنية ، نشأت كذلك الفنون عامة وفنون القول خاصة لتؤثر في العادة والفكر ، فتتوافر التربية الصالحة . وقد ينظر إلى العمل الفني في ذاته للذاته الخاصة به ، كما يبحث في العلم ، لا للإحاطة . بوسائل خاصة بغية استخدامها لغرض خاص ، ولكن يبحث فيه للذة البحث ، ولأنه خاصة الإنسان التي يمتاز بها عن سائر الحيوان . ولكن اعتبار العلوم والفنون لذاتهما لا غناء فيه ، ولا يصح أن يصرفنا عما يمكن أن تؤثر به في الحياة المدنية ، وعما تكشف عنه من جلاء الحقائق وتهيئة وسائل الخير ، وتثبيت دعائم الخلق وفي هذا تتلاقى العلوم والفنون في غاياتها ، بالرغم من اختلافها فيما بينها كما أشرنا إليه فيما سبق . على أن فنون الأدب من الشعر بأنواعه ، ومن الخطابة ، مختلفة كذلك فيما بينها في طبيعتها وخصائصها الفنية ، وهو ما نتناوله الآن بشيء من التفصيل .

(١) هذا ما يفصله أرسطو في الشعر في مواضع مختلفة ، ولنا إليه عودة بعد قليل .

الفصل الثاني

الشعر عند أرسطو

(١)

نظرية المحاكاة ومفهوم الشعر عند أرسطو

يحصّر أرسطو المحاكاة في الفنون ، سواء كانت فنوناً جميلة كالالموسيقى والرسم والشعر ، أم فنوناً عملية نفعية كفن البناء والتجارة مثلا ، على حين يعمم أفلاطون المحاكاة في كل الموجودات ، ويفسر بها أنواع المعارف المختلفة ، ومنها الشعر والفن كما رأينا (١) . وبينما يعد أفلاطون محاكاة الفنون الجميلة للأشياء أقل مرتبة من العلم ومن الصناعة لأن فيها بعداً عن إدراك جوهر الحقائق ، ولأن جهدها ينحصر في نقل مظاهر وخيالاتها الحسية (٢) ، إذا أرسطو يعد المحاكاة أعظم من الحقيقة ومن الواقع . والفنون عند أرسطو تحاكي الطبيعة ، فتساعد على فهمها . فالفن — شأنه شأن النظم الهديبية والتربوية — يكمل ما لم تكمله الطبيعة (٣) . والفن يتم ما تعجز الطبيعة عن إتمامه ، لأنه في محاكاته يكشف عما يتقصها (٤) . والفن يجارى الطبيعة ، ويهدف إلى أغراض ، وله مناهج وفكرة يقصد من ورائها إلى إكمال ما في الطبيعة بوسائلها . فالطبيعة فيها الحصان لخدمة الإنسان ، والفن يصنع السرير أو البيت (٥) .

فالمحاكاة ليست قصراً على إنتاج ما في الطبيعة ، أو على نقل صورة لها ، وليست كذلك وقوفاً من الفنان عند حدود التشابه الخارجى للأشياء ، ولكنها محاكاة لجوهر ما في الطبيعة لإكمالها وجلاء أغراضها .

(١) أنظر ص ٢٥ من هذا الكتاب .

(٢) أنظر ص ٢٨ — ٢٩ من هذا الكتاب .

Aristotle : politics, IV (VII), ٤١

(٣) أنظر :

Aristotle : physics 11, 8

(٤) أنظر :

Metaphysics VII, 9 ,

(٥) أنظر :

R. K. Wimsatt, op. cit. p. 26

وكذا :

فالأيقاع والإنسجام (١) في الموسيقى ، والأيقاع وحده في الرقص ، لا يحاكي بها مظهر الصوت أو الجسم ؛ ولكن تحاكي بها الأخلاق والوجدانات والأفعال (٢) فعلى الرغم من أن الموسيقى ليست كلاماً لها مع ذلك طابع خلقى في محاكاتها ، فهي تحاكي جوهر الأشياء (٣) . ويعنى أرسطو : خاصة ، بفنون المحاكاة الجميلة ، ومنها الشعر .

والشعر ، فيما يرى أرسطو ، مثل الموسيقى والرسم في محاكاته الطبيعة . وفنون المحاكاة هذه تختلف في وسائل المحاكاة وفي موضوعها . أما فيما يخص الوسائل ، فإن الرسم يحاكي الأشياء التي يصورها بالألوان والرسوم ، والموسيقى تحاكي بالأصوات إيقاعاً وانسجاماً ، والفنون القولية تحاكي الأشياء بالكلام ، ومنها ما يستعين مع الكلام بوسائل الفنون الأخرى من إيقاع ولحن ووزن ، مثل المأساة والمهابة (٤) . وتختلف هذه الفنون كذلك في موضوع محاكاتها أى مضمون الموسيقى يحاكيان المناظر والأصوات من حيث دلالتها على العواطف والأخلاق كما سبق ، والشعر يحاكي أفعال الناس . وكذلك تختلف هذه الفنون باختلاف أنواع مضمونها . ففنها ما يحاكي النواحي الفاضلة المحمودة كالمدائح والملحمة والمأساة . ومنها ما يحاكي الجوانب المرذولة كالهجاء والمهابة . وتوجد في الموسيقى والرسم هذه الفروق أيضاً من معالجتها للجوانب الفاضلة أو الشريرة .

ثم تختلف أجناس الشعر في أسلوبها ، ففنها ما يحاكي عن طريق القصص كما في الملحمة ، ومنها ما يحاكي الأشخاص وهم يفعلون كما في المأساة والمهابة . وقد يقع في القصص أن يحاكي الأشخاص وهم يفعلون ، في حوار مباشر ، فيكتسب (٥)

(١) الإيقاع *rythme* هو نظام الحركات الجسمية ، أو الصوتية بما تشتمل عليه من أزمنة تتخلل النغم و التقرات المتقل بعضها إلى بعض . والانسجام *Mélocdie* هو التأليف الجميل بين النغمات .

(٢) أنظر : Aristotle : politics : VIII,5

وكذا : أرسطو : فن الشعر ١٤٤٧ أ .

(٣) أرسطو : فن الشعر ، الفصل الأول والثاني .

(٤) كانت المأساة والمهابة في اليونان يستعان بأناشيد الجوقة الموقمة على عزف الناي .

أنظر : The Oxford Companion to Classical Literature, words :tragedy, Aomedy.

(٥) ستتحدث عن ملحني هوميروس فيما بعد حين نتكلم في الملحمة في هذا الفصل — أنظر : أرسطو : الشعر ، الفصل الأول والثاني والثالث . وفي أجزاء من هاتين الملحمتين يقدم هوميروس في حوار كما في المسرح . ويمتدح أرسطو هذا المسلك من هوميروس . لأن الملحمة تكتسب طابعاً درامياً ، أنظر أرسطو : فن الشعر ١٤٤٨ أ ، ٢٠ - ٢٣ ، ونظرة أرسطو ذات قيمة فنية حتى فيما يخص القصص في العصر الحديث

القصص طابعاً درامياً محموداً ، كما كان يفعل هوميروس .

وليسان صلة الشعر بنظرية المحاكاة نتحدث أولاً في مفهوم الشعر ونشأته ، ثم في المحاكاة وطرقها :

١ - مفهوم الشعر عند أرسطو ينحصر في المحاكاة . أى تمثل أفعال الناس ما بين خيرة وشريرة ، بحيث تكون مرتبة الأجزاء على نحو يعطيها طابع الضرورة أو طابع الاحتمال في تولد بعضها من بعض . والشعر الحق عند أرسطو يتجلى في المسأسة والملحمة والمهابة والمحاكاة لا الأوزان هي التي تفرق ما بين الشعر والنثر . فإذا نظم إمرؤ حقائق التاريخ أو نظرية في الطب أو الطبيعة فإنه يسمى عادة شاعراً ، والحقيقة أنه ليس بشاعر ، فلا وجه للمقارنة بين هوميروس وأميدو كليس (١) إلا في الوزن . ولهذا يخلق بنا أن نسمى أحدهما (هوميروس) شاعراً ، والآخر طبيعياً أولى منه شاعراً (٢) . وقد يكون الكلام ذا طابع شعري على حين لا وزن له كالمحاورات السقراطية (٣) . وكان هوميروس لدى أرسطو شاعراً فحلاً ، لا لأنه برع في فخامة الديباجية الشعرية فحسب ، بل ولأنه جعل محاكياته في شعره ذات طابع درامي . يقصد تقديم الأفعال تقديماً مسرحياً ، تتمثل فيه الوقائع حية ، ويتعرف بها على حقيقة الأشخاص والأحداث تعريفاً منتظماً منسق الأجزاء (٤) .

وهذا الإدراك للشعر يختلف إختلافاً جوهرياً عن إدراك العرب له . فالشعر العربي ينحصر أو يكاد في الشعر الغنائي . وفيه يتغنى الشاعر بعواطفه ومشاعره ، الفردية ، من حب ومدح وثناء وفخر وهجاء ، حيث ينطوى الشاعر على نفسه فيعبر عما يبدو له من خواطر ، لا يأبه فيها بآراء الآخرين ، بل قيد لا يعبأ بالحقائق والنظم الاجتماعية ، لأن ذاته وغاياته وأهدافه الفردية هي شغله الشاغل في نظمه ، وهي تشغل الجزء الأكبر في مادة موضوعاته . حقاً لا ينكره إنسان أن المشاعر الذاتية الصادقة قد تمثل ما تجيش به عواطف الشاعر أو خواطره . بل قد تتلاقى

(١) عالم وشاعر يوناني ولد في الربع الأول من القرن الخامس قبل الميلاد ، وأرسطو يقصد قصيدته في الطبيعة . لأن موضوعها حقائق علمية ، وأميدو كليس ناظم رسائل شعرية غير قصيدته السابقة . ولعل هذا السبب في أن أرسطو في موضع آخر Sur Les poètes, frag. 70 يقول عنه أن أسلوبه شعري .

(٢) أنظر : أرسطو : فن الشعر ١٤٤٧ ب .

(٣) المرجع السابق ١٤٤٧ ب ، ٢٠ .

(٤) المرجع السابق ١٤٤٨ ب ، ٣٥ - ٣٨ .

فيها مشاعر آخرين ممن يشبهون الشاعر ، ويكون لها بذلك دلالة إجماعية خطيرة ، ولكنها - على أية حال - ترجع إلى اعتبارات ليست في جوهرها موضوعية .

ومنذ عصر الرومانتيكيين حفلت الآداب الأوروبية بالشعر الغنائي ، ولكن شعراءهم غالباً ما كانوا يربطون بين مشاعرهم الفردية وما تضيق به بيئاتهم من نظم ومظالم ، حتى كانت فرديتهم ذات طابع ثوري خطير الدلالة والأثر في مجتمعاتهم (١) . وفي الأدب الأوروبي الحديث يفرق مؤرخوه بين الشعر في ذاته والمسرحية التي قلما تكون شعراً (٢) .

أما أرسطو فإنه يرى غير ذلك . فهو لا يقيم وزناً للشعر الغنائي ، لأنه أثر الوعي الفردي ، ثم لأنه خال من مقومات الفن ذي الأغراض الإجماعية ، وهو الفن الحق كما يراه أرسطو . ولهذا لم يدخل أرسطو الشعر الغنائي في قضاياها الأدبية ، حتى إن أناشيد الجوقة (الكورس) - وهي تمثل جانباً غنائياً في المسرحية - لم يجعل لها أرسطو المنزلة الأولى في أجزاء المسرحية ، بل لم يذكرها إلا من ناحية أثرها في الفعل ، أي في مجرد حوادث المسرحية (٣) . ولا نرى في كتاب الشعر ذكراً لكبار الشعراء الغنائيين من القدماء ، مثل الشاعرة سافو sappho التي ولدت حوالي منتصف القرن السابع قبل الميلاد ، والشاعر سيمونيدس Semonides وبنداروس Pindaros (ولد حوالي سنة ٥٢٢ أو سنة ٥١٨ قبل الميلاد) . وقد أشار أرسطو إلى الشعر الغنائي وهو بسبيل بيان نشأة المسرحية . فبين أنه كان مرحلة أولى مهيأة لوجود المأساة والمهابة اللذين هما أعلى منه شأنًا : « ولقد انقسم الشعر وفقاً لطباع الشعراء . فذو النفوس النبيلة حاكوا الأفعال النبيلة وأعمال الفضلاء . وذو النفوس الخسيسة حاكوا أفعال الأدباء ، فأنشأوا الأهاجي ، على حين أنشأ الآخرون التراتيل الدينية (في تمجيد الآلهة) والمدائح (في تمجيد الأبطال) (٤) . ثم ارتقت الأهاجي فصارت ذات طابع درامي ، بعد أن كانت حكاية المهازل والمخازي الفردية ،

(١) أنظر في ذلك كتابي : « الرومانتيكية : » ، خاصة الباب الأول والثاني .

(٢) يكاد يكون الشعر في العصر الحديث قصراً على الشعر الوجداني ، وسنشرح نظريات الشعر الحديث واتجاهاته في الآداب العالمية . وآراء مذاهب النقد المعاصرة فيه ، في الباب الثالث من هذا الكتاب .

(٣) أنظر : أرسطو : الشعر ١٤٥٠ أ .

(٤) المرجع السابق ١٤٤٨ ب ٢٨ ، ٣٢ ، والوزن الهجائي إسمه الوزن الإيامي ، Lamhique

- ومعناه أصلاً التراشق بالشتائم .

كما كانت الملحمة أساس المسأسة . « وهذه الفروع الأدبية الأخيرة (المسأسة والمهارة) أجل وأعلى مقاماً من الأولى (١) » . ويشيد أرسطو بالشاعر أقرطيس لأنه أول من هجر الهجمات الشخصية في الهجاء ليعالج الموضوعات العامة في الملاحى (٢) . فالشعر الذى يعتد به أرسطو هو الشعر الموضوعى الذى يعالج أفعالاً عامة ، والفعل هو روح الشعر عند أرسطو ، لأن الحكاية أو الخرافة muthos التى هى سدى المسرحية ولحمتها - (وهى كذلك فى الملحمة) - تمثل لنا الإنسان وهو يعمل . والعمل هو غاية الإرادة ، وبدونه تصير الإرادة مجرد إمكانات لا وزن لها . والعلم يدفع إلى العمل . والمحاكاة - وهى موضوع الفنون جميعاً - وسيلة من وسائل العلم .

وفى ذلك كله لا يتحدث أرسطو عن الشعر الغنائى إلا على مرحلة تمهيدية للشعر الموضوعى المعتد به وحده عنده . فهو إنما يتحدث عنه بمناسبة نشأة الشعر . وعنده أن الشعر نشأ أصلاً عن غريزة المحاكاة التى تظهر فى الإنسان منذ الطفولة ، وبها يكتسب معارفه الأولية . وهذه الغريزة هى التى تدفعه إلى حب الاستطلاع والرغبة فى الإستزادة من المعرفة . « والإنسان يختلف عن سائر الحيوان فى كونه أكثرها استعداداً للمحاكاة » . والشاهد على هذا ما نراه من حب الإنسان لرؤية الأشياء المصورة محكمة التصوير ، حتى لو كانت هذه الأشياء فى الطبيعة مما يؤذى منظرها ، كصور الحيوانات الخسيسة والجيف . والمحاكاة معرفة وتعلم . والتعلم لذيد فى ذاته لدى سائر الناس ، وبخاصة الفلاسفة . « فنحن نسربرؤية الصور لأننا نفيد من مشاهدتها علماً ونستنبط ما تدل عليه ، كأن نقول : إن هذه الصورة صورة فلان ، فإن لم نكن رأينا موضوعها من قبل فإنها تسرنا - لا بوصفها محاكاة - ولكن لاتقان صناعتها ، أو لألوانها وما شاكل ذلك . ولما كانت غريزة المحاكاة طبيعية فينا ، شأنها شأن اللحن والإيقاع (إذ من الواضح أن الأوزان ما هى إلا أجزاء من الإيقاعات) - كان أكبر الناس حظاً من هذه المواهب ، فى البدء ، هم الذين تقدموا شيئاً فشيئاً وإرتجلوا ، ومن ارتجلهم ولد الشعر (٣) » . فالشعر فى جوهره تعرف أو محاكاة

(١) نفس المرجع ١٤٤٩ ، أ ، ٢ - ٦ .

(٢) نفس المرجع ١٤٤٩ ب ٦ - ٢٧ وقد أطلنا قليلاً فى هذه المسألة لأنها كانت مطبوسة فى القديم فى التراجم العربية ، ولهذا فقد كتاب الشعر أثره عند العرب ، لأن هؤلاء ترحبوا بالمهارة بالأهجية ، والمسأسة بالمديح فسحوا قضايا أرسطو . ولا يزال هذا الخطأ الذى يعرض من وازنوا بين نقد أرسطو وبين العرب .

(٣) الشعر لأرسطو ١٤٤٨ ب

للأفعال ، ويستعان في هذه المحاكاة باللحن والإيقاع . وقد قسم أرسطو الشعر إلى أنواع على حسب الفعل . فالأهاجى حاكت الفعل الخسيس ، وحين ارتقت كونت الملهاة ، كما قلدت الترائيل الدينية والمدائح والأفعال النبيلة ، ونشأت عنهما الملحمة ، وحين ارتقت الملحمة نشأت عنها المأساة (١) . والمأساة والملحمة والملهاة هي الشعر المعتد به عند أرسطو . وحوطها يدور حديثه في المحاكاة .

٢ - والمحاكاة في أجناس الشعر السابقة تستلزم أن يكون الشاعر موضوعياً ، وعن طريق تصويره الصادق لمواقف الإنسان تعمل المحاكاة عملها . ويرتب الشاعر هذه المواقف في حكايته بحيث تبدو نتائج ضرورية أو محتملة لمساق من وقائع . ولهذا ينصح أرسطو الشعراء أن يدعوا الوقائع تبين بنفسها عن نتائجها موضوعياً دون تدخل منهم : « فالحق أن الشاعر يجب ألا يتكلم بنفسه ما استطاع إلى ذلك سبيلا ، لأنه لو فعل غير هذا لما كان محاكياً (٢) » . ومنطق الحوادث هو الذي يبين عن القضايا العامة التي يريد الشاعر أن يسوقها . ولهذا كان على الشاعر « أن يضع نصب عينيه ، قدر المستطاع ، المواقف التي يرتبها ، فهذه الطريقة يراها بكل وضوح ، وكأنه يشهد الأحداث نفسها ، فيتبين منها ما يناسب ، ولا يند عنه شيء مما عساه أن يكون مدعاة نفور أو اضطراب (٣) » . وأقدر الشعراء على المحاكاة أولاً من يستطيعون مشاركة أشخاصهم في مشاعرهم ، والتكيف مع أحوالهم ، ثم هؤلاء الذين عانوا التجربة الأدبية نفسها : « والحق أن أقدر الشعراء تعبيراً عن الإجماع أولئك الذين تملكهم العواطف ، وأقدرهم تعبيراً عن الغضب من استطاع أن يملأ بالغضب قلبه . ولهذا فإن الشعر من شأن الموهوبين فطرة (أى الذين يتمثلون المواقف ويتكيفون معها) ، أو من شأن ذوى العواطف الجياشة (أى الذين يعبرون عن تجارثهم الذاتية ، فالأولون أكثر تهيأً للتكيف مع أحوال أشخاصهم ، والآخرون قديرون على الاستسلام لنشوة الجنون الشعرية (٤) » .

(١) قد تأثر أرسطو بأستاذه أفلاطون الذي اعتبر النون ، ومنها الشعر ، محاكاة ، ولكنه اختلف عنه في إدراكه لها وفي شرحه لأسس الشعر الفنية ورسائله الخفية كما سنشرحها بعد .

أنظر : Platon : Louis 889. D

(٢) أرسطو : الشعر ١٤٦٠ أ ، ٥٠ - ٥٨ .

(٣) نفس المرجع ١٤٥٥ أ ، ٢١ - ٣٠ .

(٤) نفس المرجع ١٤٥٥ أ ، ٣١ - ٣٤ ويفهم من ذلك أن أرسطو يرى أن سر الشعر وقوته في صدق الشاعر في تمثيله للتجربة أو معاناتها بنفسه . ويرى هذا الرأي هوراس « فن الشعر أبيات : ١٠ وما يليه » .

وعلى قدر براعة الشاعر في الإنابة عن قضاياها العامة — بوساطة ترتيب الأحداث وتصويرها — تكون جودة شعره . ولذا لا ينبغي له أن يتأنق في اللغة . لأن تنميقها يخفي الأخلاق والأفكار (١) : « ولو برع المرء في تأليف أقوال تكشف عن الخلق ، وتمتاز بفخامة العبارة وجلالة الفكر ، لما بلغ المراد من المأساة . إنما يبلغه حقاً بمأساة أقل عبارة وفكرة ولكنها ذات خرافة(٢) وتركيب أفعال » . ثم إن « الشعراء الناشئين بمهرون في العبارة والأخلاق قبل أن يقدرُوا على تركيب الأفعال(٣) » . والشاعر هو الذي يتصور هذه الأفعال ويرتبها .

وليست المحاكات رواية الأمور كما وقعت فعلاً ، بل رواية ما يمكن أن يقع . وهذا مجال الخلق الفني والتوجيه الاجتماعي . وهو فرق مابين المؤرخ والشاعر . فلو كتب تاريخ هيرودوتوس شعراً لظل تاريخياً ، لأنه يروى ما وقع لأشخاص معينين ، فهو جزئي يروى ما هو خاص بأفراد ، على حين مواضبيع الشعر كلية عامة . وليست أسماء الأشخاص في الشعر إلا رموزاً كلية لهاذج بشرية ، حتى لو كانت هذه الأسماء تاريخية ، لأن وقائع التاريخ فيها ذريعة الفنان ٠٠٠ ولهذا فضلت الملهاة الإيامبو (الهجاء) ، لأن الأسماء في الملهاة كلية تعالج بوساطتها أمور عامة ، على حين الحديث في الهجاء عن أفراد(٤) . و « من هذا كله يتضح أن الشاعر يجب أن يكون صانع حكايات وخرافات أكثر منه صانع أشعار ، لأنه شاعر بفضل المحاكاة ، وهو إنما يحاكي أفعالاً . ولو وقع أن يتخذ موضوعه من الأحداث التي وقعت فعلاً ، لظل مع ذلك شاعراً ، إذ لا مانع من أن تكون الحوادث التاريخية بطبيعتها محتمة الوقوع ممكنة ، ولهذا السبب يكون المؤلف الذي اختارها شاعراً(٥) » . وبهذا الاختيار وحده يستحق الشاعر أن يكون شاعراً ، لأنه لا يكون كذلك بنقل الواقع في تصويره . فالشاعر يكمل الطبيعة بوسائلها كما سبق أن قلنا في بدء حديثنا في محاكاة أرسطو ، ذلك أن الطبيعة عند أرسطو بمثابة المأساة الرديئة(٦) .

(١) أرسطو : فن الشعر ١٤٦٠ ب ٢٤ - ٥ .

(٢) الخرافة يقصد بها الحكاية بما تستلزمه من أفعال مرتبة يستتبع به بعضها بعضاً احتمالاً أو ضرورة وستحدث عنها بعد قليل .

(٣) المرجع السابق : ١٤٥٠ أ ص ٣٦ - ٣٧ .

(٤) نفس المرجع : ١٤٥١ ب .

(٥) أرسطو : فن الشعر ، الفصل الخامس والمشرون : ١٤٦٠ ب ، ٧ - ١٠ .

(٦) أنظر ص ٤٨ - ٤٩ من هذا الكتاب :

ولكى نفهم معنى محاكاة الطبيعة عند أرسطو ، علينا أن نعلم أولاً أنه يعنى المحاكاة من حيث وظيفتها الفنية فى الشعر الموضوعى (شعر المسرحيات والملاحم) وبخاصة فى المأساة . . .

وهذه الوظيفة الفنية مرتبطة بطبيعة الأحداث وترتيبها ، وبالشخصيات وخلقها ، من حيث ضللتها بالطبيعة النفسية وبالطبيعة الخارجية . وهذه كلها من وسائل التصوير الشعرى . . . ومن ثم قارنها أرسطو بالرسم والتصوير (١) . ومن قبل أرسطو قال سيمر يدس : « الشعر رسم ناطق ، والرسم شعر صامت » . وقد سبق أن ذكرنا أن أرسطو يرى الشعر والرسم والفنون جميعاً لا تقتصر مهمتها على رسم الظواهر ، بل تصور كلها الأخلاق والوجدانات والانفعالات (٢) . وبذلك تظل الطبيعة نموذجاً للفن ومعياراً له ، وإن أكملها الفن بوسائله . فالفن يحمل الطبيعة ويزودها ويهذبها . ومن ثم يتعرض أرسطو لطرق المحاكاة ، وهذه الطرق بدورها مسألة أخرى هامة ، هى معنى الممكن والمحمّل والمستحيل عند أرسطو . وتحدث فى هاتين المسألتين بهذا الترتيب :

(١) وطرق المحاكاة يحصرها أرسطو فى ثلاثة « وما دام الشاعر محاكياً — شأنه شأن الرسام وكل فنان يصوغ الصورة — فعليه ضرورة — أن يتخذ طريقاً من طرق ثلاث : أن يمثل الأشياء كما كانت فى الواقع أو كما يتحدث عنها الناس وتبدو عليه ، أو كما يجب أن تكون (٣) » .

ويذكر أرسطو الطريقة الأولى التى يصور فيها الشاعر الأشياء كما كانت أو كما هى أولاً . وينبغى أن نلاحظ أن هذا لا يناقض قوله السابق بضرورة الاختيار والترتيب للأحداث ومراعاة إكمال الطبيعة . ذلك أنه يقصد هنا أن يراعى الشاعر نماذج الواقع ليكشف عما يريد من وراء تصويره للواقع من إكمال له . ويضرب أرسطو نفسه لذلك مثلاً بالشاعر يوربيدس (٤) ، فإنه كان يصور الناس كما هم .

(١) أرسطو : فن الشعر ١٤٥٤ ب س ، ٨٠ - ١٠ .

(٢) أنظر هذا الكتاب ص ٤٨-٤٩ وسبقارن الجاحظ وقدامة وعبد القاهر الشعر « الفنائى » بالتصوير والنقش ، كما سئى فى النقد العربى — ولم يستطيع أحد أن يستنتج منه النقد العربى نتائج هامة سوى عبد القاهر ، كما سيجى .

(٣) أرسطو : فن الشعر ، الفصل الخامس والعشرين ، ١٤٦٠ ب ، ص ٧ - ١٠ .

(٤) نفس المرجع ١٤٦٠ ب س ، ٣٢ وما يله .

وتذكر مثلاً لذلك مسرحيته : « إفيجينيا في أوليس » ، حيث يقصد الشاعر تصويره بطولة فتاة بريئة ساذجة ، هي إفيجينيا — في وجه عالم حافل بالضعف والخبث والاستهانة بالأذى . وهذه قضية حيوية إلى ذلك الشاعر اليوناني في مسرحياته .

والطريقة الثانية أن يصور الشاعر الأشياء أو الأشخاص . كما يراهم الناس ويعتقدون فيهم . فذلك مما يسهل الاعتقاد في التصوير العام وفي مجرى الأحداث ، حتى لو كانت في واقع الأمر مستحيلة . وكذلك كما في الحديث عن الأساطير واستخدامها في الشعر . ومشهور أنها منبع خصب للمسرحيات . ومن وراء تصويرها — كما تبدو عليه — تتضح قضايا نفسية ووجدانية تسهل إساغتها لدى الجمهور المعتقد فيها .

والطريقة الثالثة أن يصور الشاعر الأشخاص كما يجب أن يكونوا عليه . وقد اشتهر سوفوكليس في مسرحياته أنه يصور شخصياته أبطالا نادري المثال في بطولتهم . وهذه الندرة محالة في الواقع ، ولكن يسوغها أنه يصورهم كما يجب أن يكونوا ، وهذه غاية نبيلة تسمو بالواقع .

ويلتحق بهذه الطريقة الأخيرة عند أرسطو أن يجمع الشاعر صفات كثيرة فيما يصور من شخصيات ، ليجعلهم ملحوظين لدى الجمهور ، سواء في صفات الكمال كما سبق ، أم في صفات النقص ، على حسب ما يضيفه أرسطو ليكمل رأيه في طريقته الثالثة هذه قائلا : « وبما أن المسأسة محاكاة لأناس أفضل منا ، فعلينا أن نتبع طريقة مهرة الرسامين : فهؤلاء ، حين يريدون تقديم صورة خاصة من الأصل ، يرسمون صورة أجمل من الأصل ، وإن كانت تشابهه . وهكذا حال الشاعر . فإذا حاكى أناساً شرسين أو جبناء أو فيهم نقيصة من هذا النوع في أخلاقهم ، فعليه أن يجعل منهم أناساً ملحوظين فيما هم عليه . مثل أخيليوس عند أجاتون وهوميروس (١) . »

(١) شخصية أخيليوس في هوميروس نستحدث عنها حين نعرض نظريات أرسطو في الملحة في هذا الباب ، وأجاتون شاعر مأسوي أغريق متوفى عام ٤٠٠ ق.م . ولم تبق إلا فقرات قليلة من شعره ومآسيه ، وهو صاحب الوليمة في مأذبة أفلاطون . وأرسطو في هذا النص يلحظه النموذج المصور بحيث يسترعى النظر في صفاته نقص أو كمال . وعلى هذا اعتمد الشاعر الفرنسي كورني — فيما بعد — في تصوير النماذج الشريرة في المسأسة ، كما سنشرح (في الفصل الأخير من الكتاب حين نبين كيف ماتت المسأسة للنص السابق أنظر أرسطو : فن الشعر ١٤٥٤ ب س ٨ — ١٤ .

وينفى أرسطو الأمور اللامعقولة من المسرحيات ، ويعيب من يعجبون بها أو يقبلونها ، لأنها تضاد الغاية من المحاكاة : « ينبغي ألا تتألف الموضوعات من أجزاء لا معقولة ، بل بالعكس لا يمكن أن يكون فيها أمر لا معقول ، إلا إذا كان ذلك خارجاً عن المسرحية ، مثل أوديبوس الذى لا يدري كيف مات لايبوس (١) . . . حتى إنه لمدعاة للسخرية أن يقال إن الحكاية بغير هذا تنحطم ، إذ ينبغي أولاً الاحتراز من تأليف مثل هذه الحكايات (٢) . »

ثم يحدد أرسطو المفهومات السابقة تحديداً يزيدا عمقاً ، وإن كنا هنا بحاجة إلى جهد للتوفيق بين ما يقوله أرسطو فيها في المواطن المختلفة .

ومحور أرسطو للمفهومات السابقة أمران ، هما : المقدرة الفنية لدى الشاعر ، ثم حالة الجمهور . وحولهما يدور حديث أرسطو في المستحيل في الشعر ، وكيف يستساغ أحياناً ، ثم توضيح معنى الممكن ، والمحتمل .

أما الأمر الأول ، وهو مقدرة الشاعر الفنية ، فإنها قد تجعل ما يبدو نادراً أو مستحيلاً في العادة ممكناً لدى الجمهور ، وليس ذلك عن طريق براعة الأسلوب في الحوار فحسب ، ولكن عن طريق ترتيب الأحداث وسبك الحكاية أيضاً . ويقول أرسطو : « أما إذا أدخل الشاعر الأمر اللامعقول ، وعرف كيف يضفي عليه مظهراً من الحقيقة ، فله ذلك على الرغم من استحالاته ، وإلا فإن الأمور غير المحتملة في الأوديسيا ، في قصة تعريض يوليسس (٣) على الشاطئ ، لن تكون مقبولة . وهذا أمر يبدو واضحاً لو أن شاعراً ضعيفاً تقبل مثل هذه الأمور في عمله ، أما هنا — يقصد حالة هوميروس — فإن الشاعر يستر عدم المعقولة بغلالة من صفات أخرى ، مضيفاً إليها عذوبة الطلاوة (٤) . » والمستحيل الذى يعجز المؤلف عن تبريره

(١) في مسرحية أوديبوس ملكا لسوفوكليس ، إذ تحكى هذه الحادثة في المسرحية ولا تعرض . ونظيرها موت هيوليت باقتراس الوحش له في مسرحية راسين فينير .

(٢) نفس المرجع ١٤٦٠ أ — س ٢٨ وما يليه .

(٣) أنظر الأوديسيا ، الأغنية الثالثة عشرة ، آيات ١١٦ وما يليه ، حين أبحر بوليس على السفينة ،

فنام ولم يستيقظ حتى نزوله إلى الشاطئ .

(٤) أرسطو : فن الشعر ١٤٦٠ أ س وما يليه . وهذه نظرة عميقة في النقد . فكم من مواقف بررها الشاعر ببراعة الحوار وحسن السلوك . مثلاً كورنى في مسرحيته : « السيدة » الشهيرة ، وستحدث عنها في فصل المسرحية في آخر الكتاب . الكثير من المسرحيات والقصص المعاصرة تبدو فيها الأمور الممكنة مستحيلة أضعف المؤلف وقصوره .

هو ما سميهِ : المستحيل فنياً . وينفيه أرسطو من العمل الأدبي على إطلاقه .

وأما فيما يتعلق بالجمهور — وهو الأمر الثاني من الأمرين السابقين — فإن أرسطو يلحظ الواقع أو الممكن من ناحية ، ويلحظ إمكانية الجمهور من ناحية ثانية . فالمدار على الأمر المألوف ، ولكن هذا المألوف يختلف باختلاف العصور والجمهور . فالجمهور اليوناني ، مثلاً ، كان يعتقد في معجزات الآلهة وفي الأساطير . وهذه أمور مستحيلة عقلاً في ذاتها . ولكن لتقبل الجمهور لها كان للشعراء أن يصوروها ويرووها « لا على وجه أنها أمثل ، ولا على وجه الصدق ، بل كما يقول كسينوفانس : على وفق الرأي الشائع (١) » .

ويشرح أرسطو مبدأ الممكن ، ويقصد به ما حدث فعلاً في المسألة التاريخية (مع ملاحظة الاختيار والترتيب المقنع للأحداث كما سبق) — أو ما يمكن أن يحدث في الملهة ، كما سنوضح ذلك عند شرح الفروق بين البأساء والملهة ، ولكن بجايب هذا المبدأ ولا بد من ملاحظة اعتقاد الجمهور ، فقد يبدو لديه هذا الممكن مستحيلاً ، كما يبدو المستحيل ممكناً . وحينئذ يفضل أرسطو مراعاة اعتقاد الجمهور في الحكايات والأساطير ، على أن تشف عن قضايا المؤلف كما يشاء من وراء تركيب الأحداث التي يؤمن بها الجمهور . وهذا ما يسميه أرسطو بالمتجمل (بفتح الميم) . ومبدأ المحتمل إنما أتى به أرسطو للتوسع في معنى الممكن ، ولتبرير المستحيل أحياناً . والمحتمل مقدم عليهما . وهذا معنى قول أرسطو المحتمل خير من الممكن غير المحتمل (٢) .

فبررات المستحيل أو غير الممكن محصورة في مقدرة الشاعر ، وفي تصويره لما يجب أن يكون ، وفي اعتقاد الجمهور ، أو مراعاة المحتمل . وفي هذه الحالات تبعد الشعر من الحقيقة أحياناً في الأحداث (٣) « للوصول للغاية وهي الإقناع الفني ، باللباس القضايا العامة لباساً من التصوير . وهذا في غير المستحيل الذي يقصيه أرسطو من الشعر بلا استثناء .

ويبدو أن أرسطو يسوغ تلك الأمور المستحيلة بالمعنى السابق — مع بعدها عن

(١) نفس المرجع ١٤٦١ أ س ١ - ٢ .

(٢) المرجع السابق ١٤٦٠ أ س ٢٦ .

(٣) المرجع السابق ١٤٦٠ ب س ٢٢ - ١٤٦١ أ ، س ٢١ .

الحقيقة في الأحداث — للضرورة المتعلقة بالجمهور ، كى يصل الشاعر إلى غايته ، ولكن أرسطو . بعد ذلك ، يفضل مراعاة الحقيقة في غير هذه المواطن ، التي هي بمثابة استثناء لديه . يقول أرسطو : « فإذا وجد في الشعر أمور مستحيلة ، هذا خطأ ، ولكنه خطأ يمكن اغتفاره ، إذا بلغنا الغاية الخاصة بالفن (وقد وضحت هذه الغاية من قبل) متى صار هذا الجزء أو ذلك من العمل الأدبي أروع باتباع هذه الطريقة . على أنه إذا أمكن بلوغ الغاية على نحو أفضل أو مساو مع احترام الحقيقة فإن هذا الخطأ لا يمكن اغتفاره ، إذ ينبغي ألا يكون هناك أدنى خطأ ما استطعنا إلى ذلك سبيلاً (١) » .

ونظرية أرسطو في ذلك غنية بمعانيها ، فهي إلى ربطها التصوير الأدبي ببراعة الكاتب ومراعاة الجمهور ، تنبئ كذلك بما سيكون — بعد — من تطور للأدب متى ارتقى الجمهور ، وأن الشاعر سيصل — في عاقبة الأمر — إلى تصوير الحقيقة ومراعاتها بدون أدنى عائق .

وفيما سبق من شرح أرسطو للمحاكاة وعلاقتها بالشعر ، وطرقها ، وأنها السبيل للوقوف على جوهر الأشياء ، أبان أرسطو قيمة الشعر وفضله في الكشف عن جوهر الأخلاق والوجدانات ، وأبان ميزاته الإنسانية وخصائصه الفنية .

ويعارض أرسطو في هذا أستاذه أفلاطون — كما رأينا من آراء أفلاطون فيما سبق (٢) — إذ أن أفلاطون عاب الشعر باسم الحقيقة لأنه يحاكي مظهر العالم الخارجي ، والعالم نفسه ليس سوى محاكاة لعالم المثل ، وباسم الخلق لأن الشعر يصور الآلهة فريسة للأهواء الإنسانية . وقد قام أرسطو يحتاج أستاذه مبيناً صلة الشعر بالحقيقة والواقع ، وما له من صلة بالمعاني الإنسانية وقضاياها الكلية التي تبين عنها الحوادث المسوقة في حكاية الشعر . فالشعر بهذا « أوفر حظاً — في الفلسفة — من التاريخ (٣) » . وبهذا لم يعارض أرسطو أستاذه أفلاطون في حملته على الشعر فحسب ، بل رفعه إلى منزلة فوق الفلسفة والتاريخ .

(١) أرسطو : فن الشعر ١٤٦٠ ب — س ٢٤ — ٢٨ .

(٢) هذا الكتاب ص ٤٨ — ٥٠ .

(٣) فن الشعر ١٤٥١ ب ، ٥٠ .

ومن الحقيقة بعد أرسطو ظلت المحاكاة دعامة لدعوة كثير من المجددين والفلاسفة في مختلف العصور ، ولكن لوحظ أن المعاني الاجتماعية ، والتيارات الفكرية التي تسود كل عصر — لها أثرها في فهم المحاكاة وتأويلها تأويلاً خاصاً على حسب نظرة كل عصر . فالكلاسيكيون — مثلاً — دعوا إلى وحدة الزمن في المسرحيات ، بحجة محاكاة المسرح للطبيعة والحياة . إذ لا يعقل أن تعرض حوادث تستغرق في الواقع سنين طويلة في مدى ثلاث ساعات أو نحو ذلك على المسرح . وقد سخر بوالو Boileau من المسرح الأسباني المتحرر من هذه الوحدة في عصره ، ذاكرًا أن الزمن الذي تعرض أحداثه على المتفرجين كفيلاً بأن يجعل من الطفل فتى ذا حلية (١) . ثم إن الرومانتيكيين دعوا إلى القضاء على الوحدة باسم المحاكاة للطبيعة أيضاً ، لأن الإقتصار على عرض أحداث في مدة وجيزة في المسرحية يلجئ المؤلف إلى الإعتماد على حكايات كثيرة مما وقع في خارج المسرح ، فيكون الممثلون أشبه برواة للقصة لا قائمين بأدوار الشخصيات التي يمثلونها في الحياة ، وبهذا يفقد المسرح أهم صلة له بالحياة (٢) . فباسم الحياة والطبيعة قامت وحدة الزمن ، وباسمها هدمت . ففكرة محاكاة الطبيعة مشتركة بين أكثر المذاهب تعارضاً . على أنه لا قيمة للطبيعة إلا في حدود النظرة الفنية . فمناظر الطبيعة الرائعة لم تكن شيئاً يؤبه به كثيراً حتى جاء الرومانتيكيون . ثم إن الحدائق المنظمة المنسقة كانت مما يستقبحه هؤلاء . وينفزون منه ، لأنهم يريدون المناظر الوحشية على حالتها الطبيعية . ومن قبل ذلك ذكر الكاتب الفيلسوف ديدرو Didrot أن الفنان لا يحاكي الطبيعة ، ولكنه يجملها ، وأن أهم معيار للجمال هو عبقرية الفنان ، لا جمال الطبيعة ، لأن الفن يحاكي ، ولكن على حسب إدراك ذهني نسبي أساسه الملاحظة والإدراك لطبائع الأشياء (٣) . وقد فطن أرسطو لمقومات المحاكاة ، فجعلها تمثل الأفعال الإنسانية والعواطف ، وجعلها بذلك خادمة للمعاني الإنسانية والاجتماعية كما رأينا ، وهذا النظر الثاقب في فهم نظرية المحاكاة فات كثيراً ممن شرحوا المحاكاة بعده .

(١) أنظر : Boileau ; l'Art Poétique, chant III, vers 38 — 49.

(٢) وقد شرح ذلك فكتور هوجو في مقدمة مسرحية كرمويل Cromwell

(٣) أنظر : Diderot ; Oeuvres, éd. de la Pléiade, P. 1045, 1244.

وعلى أساس المحاكاة أفاض أرسطو النواحي الفنية للأجناس الشعرية وقد ربط بين النواحي الفنية ورسالة الشعر الاجتماعية والحلقية ، بل لم يعن بدراسة النواحي الفنية إلا لأنها تشجذ إدراك النواحي الاجتماعية والحلقية التي تهدف إليها . وقد سبق أن ذكرنا أن أرسطو يعدد المأساة والمهابة والملحمة أسمى أجناس الشعر . وستحدث عن كل منها مبينين في ثنايا حديثنا - ما يقصد إليه في نظريته المشهورتين : نظرية الوحدة العضوية ، ونظرية التطهير .

أجناس الشعر عند أرسطو

وهي المأساة والملحمة ، ونتحدث فيها على هذا الترتيب :

١ - المأساة :

بهنا نخاصة حديث أرسطو في المأساة ، لأن حديثه فيها قد وصل إلينا كاملاً ، ولأن المأساة ذات شأن في الآداب المختلفة ، ولها مكانتها في الأدب العربي الحديث . وقد عد أرسطو المأساة من أنواع الشعر ، ولكن غالباً ما تعالج نثراً في العصر الحديث . ومع ذلك لا يقلل هذا من نظرات أرسطو الثابتة في المأساة وأجزائها ومكانتها بين الأجناس الأدبية .

يعرف أرسطو المأساة بأنها : محاكاة فعل نبيل تام ، لها طول معلوم ، بلغة متبلة بملح من الزين ، تختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء (١) ، وهذه المحاكاة تتم بوساطة أشخاص يفعلون ، لا بوساطة الحكاية ، وتثير الرحمة والخوف ، فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات . وللمأساة أجزاء ، منها ما يتعلق بفن التمثيل

(١) يتحدث أرسطو عن المأساة كما كانت عند اليونان ، وكانت أجزاؤها مزودة — إلى جانب الإيقاع *rythme* الشعري في الوزن — بالمغن *mélodie* والنشيد *Chant* ، إذ كان من أجزائها في القديم الجوقة *Chorus* التي كانت مكونة من إثني عشر شخصاً فأكثر ، يقفون في شكل مثلث وينشدون ويرقصون ، وكانوا ينشدون أحياناً شعراً غنائياً (وجدانياً) ، وفي المأساة اليونانية في أقدم عهدها كانت الجوقة هي التي تدخل فتعلن المأساة ، ولكنها تطورت . ففي عهد أرسطو كانت أجزاء عرض المأساة هي : (١) المدخل *Prologos* وهو ما يسبق دخول الجوقة ، ويقوم به فرد أو يكون على شكل حوار ، وفيه يبين موضوع المأساة والموقف الذي منه تبدأ . (٢) الدخيلة *Epeisodon* وهي المناظر أو الفصول التي يشترك فيها ممثل أو أكثر مع الجوقة « الكورس » ويمكن أن تتضمن الدخيلة أشعاراً غنائية عارضة . (٣) المخرج *Exodos* وهو المنظر الأخير الذي لا تعقبه أناشيد الجوقة . وأناشيد الجوقة قسماً : الحجاز *Parodos* وهو الأغنية التي تصاحب دخولها إلى المسرح ، ثم المقام *Stasimon* وهو الأغنية التي تنشدها الجوقة في مكانها (في الأوركسترا) وقد قلت أهمية الكورس في القديم شيئاً فشيئاً . وكان الفضل للشاعر أئجيلوس في تقليل هذه الأهمية . وحصر أرسطو قيمة الجوقة في مساعدتها على تقدم الفعل في المسرحية ، وقد اختفت الجوقة في المسرحيات منذ العصر الكلاسيكي . أنظر الشعر لأرسطو ، فصل ١٢ ، وكذا ١٥٤٣ ب س ١٠ وما يليه ، ١٤٥٦ أ س وما يليه ، ثم

أو المقولة . وهذه الأجزاء الخارجية لا تكون جوهر المأساة ، والأجزاء الثلاثة الباقية أجزاء جوهرية . وهي : (١) الحكاية أو الخرافة التي تحتوى عليها المأساة ، وهي تستدعى تركيب أفعال إنسانية منجزة ، ويقوم بها أشخاص يفعلون ، لهم بالضرورة أخلاق وأفكار خاصة . ومن هنا كان الجزءان الآخران ، وهما : (٢) الخلق : « وهو ما يجعلنا نقول عن الأشخاص الذين نراهم يفعلون إنهم يتصفون بكذا وكذا من الصفات » ، (٣) ثم الفكر ، وهو : « كل ما يقوله الأشخاص لإثبات شئ أو التصريح بما يقررون(١) » . وهذه الأجزاء الثلاثة هي موضوع المحاكاة ، وهي ترجع إلى المؤلفين ، على حين أن الأجزاء الثلاثة الأولى تتعلق بالممثلين الذين يتقنون وسائل المحاكاة وطريقتها . وبهنا هنا أن نقرر نظريات أرسطو فيما يخص موضوع المأساة ، وهو أجزاءها الثلاثة الأخيرة .

١ - الحكاية أو الخرافة : Muthos

مجموعة الأفعال المرتبة التي تدور حول موضوع . وهي عند أرسطو « مبدأ المأساة وروحها(٢) » ، وذلك أن المأساة « لا تحاكي الناس بل تحاكي الفعل والحياة والسعادة والشقاء ، والسعادة والشقاء من نتائج الفعل (٣) » . ويربط أرسطو بين الأفعال في الحكاية والأخلاق فيها ، لأن المحاكين « إنما يحاكون أفعالا ، أصحابها بالضرورة إما اختيار أو أشرار(٤) » . وعلى ذلك تكون الحكاية المعتد بها عند أرسطو مستلزمة لأخلاق الأشخاص الذين تسند إليهم أفعالها ، ومستلزمة كذلك لما يعرب عنه هؤلاء الأشخاص من أفكار . فالحكاية تحتوى ، ضمناً ، على الخلق والفكرة ، وهما الجزءان الجوهريان في المأساة بعد الحكاية . والحكاية أساس محاكاة محاكاة نشاط الإنسان ، وهي مثار تحريك الإرادة إلى العمل . والسعادة والشقاوة تحقيق هذه الإرادة في الإنسان ، فهي من عمل الإنسان وإرادته (٥) . وقد يتصور

(١) راجع فن الشعر لأرسطو الفصل السادس .

(٢) أرسطو : فن الشعر ١٤٥٠ أ ، ٣٨ .

(٣) نفس المرجع ١٤٥٠ أ ، ٢٠ .

(٤) نفس المرجع ١٥٤٨ أ ، ١ - ٢ .

(٥) يرى أرسطو أن السعادة فعل . أنظر : أرسطو : الطبيعات ١٩٧ ب ص ٤ . والسياسة ١٣٢٥ أ ،

٣٢ - والأخلاق إلى نيقوماخوس ١٠٩٨ أ ، ١٦ ، ب ٢١ ، وهي مذكورة في تعليقات الترجمة

الفرنسية طبعة Belles-Lettres طبعة ص ٣٨ - وفي ترجمة الدكتور عبد الرحمن ندوي لكتاب

فني الشعر هامش ص ٢٥ .

نظرياً — فصل الحكاية عن الخلق ، فتوجد مأس لا تبين عن خلق أشخاصها وعاداتهم (١) . ولكن لا اعتداد بالفعل أو الخلق منفصلاً كلاهما عن الآخر (٢) ، والحكاية المحكمة فنيا تكشف ضرورة عن خلق أصحابها . لأن هذا الخلق نتيجة الفعل فيها : وغاية الحياة كيفية عمل ، لا كيفية وجود ، والناس هم ما هم بسبب أخلاقهم ، ولكنهم يكونوا سعداء أو غير سعداء بسبب أفعالهم . وإذن . فالأشخاص لا يفعلون ابتغاء محاكاة الأخلاق ، ولكن يوصفون بعد ذلك بهذا الخلق أو ذلك نتيجة أفعالهم ، ولهذا كانت الأفعال في الخرافة هي الغاية من المأساة ، والغاية في كل شئ أهم مافيه (٣) . ومهارة الشاعر لا تتجلى في القول وتنميق العبارة ، ولا في مجرد التعبير عن خلق ، ولكن في تركيب الأفعال وترتيبها . وهي مثار لذة مشاهد المأساة وقارئها ، وبه تظل قوة المأساة كما هي ، حتى من غير ممثلين (٤) .

وحديثنا في الحكاية يتطلب أن نتناول بحث نظرية الوحدة العنصرية كما اكتشفها أرسطو .

(١) أرسطو : فن الشعر ١٤٥٠ أ ٢٣ — ٢٥ ، ويقصد أرسطو الحكايات التي لم يحسن أصحابها تركيب أفعالها فلا تشف عن عادات وخلق واضح من الناحية الفنية ، وحينذاك تكون المأساة معيبة فنياً ، ونستطيع أن نضرب مثلاً في عصورنا للحكاية التي لا يعنى فيها بالأخلاق بالروايات البوليسية .
أنظر : W. K. Wimsatt : Literary Criticism, P. 37

(٢) الحكاية التي تعنى بالأفعال دون الخلق يمكن التشثيل لها بالروايات البوليسية ولذا فرتبها الفنية دون القصص الأخرى ، ويمكن أن توجد أخلاق بدون حكاية في سلسلة محادثات حوارية ، أو أحاديث فردية يناجى بها الفرد نفسه مثلاً . ولكن في العمل الفني الكامل تستلزم الحكاية الخلق . يقول هنرى جيمس : « وما قيمة الخلق إذ لم يكن تخصصاً لحادثة من الحوادث ؟ ، وما قيمة الحادثة إذا لم تكن تصوراً لخلق خاص ؟ لو أن امرأة سدت يدها إلى مائدة ، ونظرت إلى نظرات خاصة ذات دلالة ، فذلك حادثة » .
أنظر : Henry James : The Art of Fiction (New York 1941) P. 86

وأنظر المرجع السابق ص ٣٧ .
وتبين الحكاية عن الخلق بطريق الحطة المرسومة من المؤلف في ترتيب الأفعال ، لا بطريق التصريح بالخلق : « وشبيه وهذا ما يقع في الرسم ، فلو أن رسماً أفاض في التلوين بأجل الألوان بغير خطة مرسومة لجاء عمله أدنى منزلة وجمالاً من رسام يرسم صورة تخطيطية » أنظر أرسطو : فن الشعر ١٤٥٠ ب ، ٢ - ١ .

(٣) أرسطو : فن الشعر ١٤٥٠ أ ١٦ — ٢٢ .

(٤) نفس المرجع ١٤٥٠ أ ، ٢٩ — ٣٤ .

١ - الوحدة العضوية للمأساة

يجب أن تشمل المأساة على فعل تام . والتام ما له بداية ووسط ونهاية . وهذه الأجزاء تكون المأساة موضوعاً كاملاً أى مستقلاً بنفسه (١) . وتستلزم هذه الأجزاء تناسقها فيما بينها لتؤلف موضوعاً . ويتطلب ذلك أن يكون كل جزء يؤدي - طبيعة - إلى ما يليه حتى ، الخاتمة التي تأتي منطقياً لما سبقها . ولا يقصد أرسطو أن يتبع الشاعر قواعد منطقية جافة ، ولكنه يسوق تفاصيل الحكاية بحيث تكون في قوة أقيسة عامة على حسب الاحتمال أو الضرورة الفنية . وبعبارة أخرى : تكون أجزاء الحكاية في تفاصيلها وحملتها بمثابة حلقات متتابعة تقوم فنياً مقام الإقناع المنطقي ، عن طريق الإيحاء الفني والخيال المحكم . والأجزاء مختلفة في ذاتها ، أى أن كل جزء يغير الآخر ، ولكنها تتوارد على شد أزر النهاية والغاية منها على حسب الملاحظة الصادقة للحياة من جهة ، وعلى حسب اختيار الأحداث المتجانسة في موضوع واحد من جهة أخرى (٢) .

وتتوافر للمسرحيات هذه الوحدة ، فهي كالكائن الحي ذي الأعضاء ، وهذا تتميز عن القصص التاريخية « التي لا يراعى فيها فعل واحد ، بل زمان واحد . أعني جميع الأحداث التي وقعت طوال ذلك الزمن لرجل واحد أو لعدة رجال ، وهي حوادث لا يرتبط بعضها ببعض إلا عرضاً . فكما أن معركة سلامين البحرية والمركة التي خاضها القرطاجيون في صقلية قد وقعتنا في نفس الوقت (٣) ، دون أن تهدفنا إلى نفس الغرض ، كذلك في تعاقب الأزمان ، غالباً ما يأتي حادث

(١) نفس المرجع ١٤٥٠ ب ٢٥ - ٣٠ ويتكلم أرسطو كذلك عن تعريف المجموع المتجانس الأجزاء الذي يكون وحدة عامة في كتاب Physics 111, 6 وكتابه : Metaphysics V, 26 أنظر : W. K. Wimsatt, *op. cit.* P. 29 — 30

(٢) يشرح أرسطو في موضع من كتاب السياسة ما يفاد من أن الوحدة تكون قوية بقدر اختلاف الأجزاء في ذاتها ولكن مع تجانسها وتواردتها على فعل مشترك ، فقرة حكومة من الحكومات مصدرها اختلاف كفاية كل عضو في ذاته مع تجانسهم واتساق جهودهم في عمل مشترك ، لأن وحدتهم تتعلق بالكيف على عكس قوة ؛ قوة وحدة من وحدات الجيش ، إذ تكون أكثر كلما تشابهت كفايات أفرادها ، لأنها تتعلق بالحكم ؛ وواضح أن وحدة الحكاية تتعلق بالكيف لا بالكم ؛ أنظر :

W. K. Wimsatt. *op. cit.*, 31-52 — Aristotle : Politics, 11, 2.

(٣) معركة سلامين انتصر فيها اليونانيون على الفرس عام ٤٨٠ ق.م ؛ والمركتان المذكورتان في النص وقتنا في يوم واحد على حسب هيرودوتوس (م ٧ : ١٦٦) أنظر هامش الترجمة الفرنسية السابقة الذكر لكتاب الشعر ص ٦٦ .

(م ٥٠ - النقد الأدبي الحديث)

عقب آخر دون أن تكون بينهما رابطة (١) . والفرق واضح طبعاً بين وقوع الحوادث متوالية بعضها بعد بعض ، وبين ترتيبها وتسلسلها تسلسلاً طبيعياً بحيث يستتبع بعضها بعضاً والفن في هذا مكمل للطبيعة ، إذ الوقائع في الطبيعة تبدو كأنها سلسلة من الأحداث العارضة ، وهي بذلك تشبه المأساة الرديئة (٢) . والشاعر يكمل هذا النقص بما يراعى من وحدة الفعل والحكاية على نحو ما بينا .

ومن الواضح أن لكل علم وحدة ، لأن مجرد كونه علماً يستدعى وحدته . وكذلك الخطابة لها وحدتها أيضاً . ولكن وحدة المأساة تفرق عن غيرها بأنها عضوية ، أي أنها ذات أجزاء تؤلف فعلاً واحداً تاماً ، وأن هذه الأجزاء تكون « بحيث إذا نقل أو بتر جزء انفرط عقد الكل وتزعزع ، لأن ما يمكن أن يضاف دون نتيجة ملموسة لا يكون جزءاً من الكل (٣) » .

وتقتضى الوحدة العضوية للمسرحية أن تكون المأساة خالية من الأحداث العارضة التي لا تمت إلى الفعل بسبب . وذلك بأن تكون كل حادثة — تذكر — لها مكانها بين الحوادث الأخرى ، بحيث نخطو بالفعل خطوة إلى الأمام ، أو تكشف عن نفوس الأشخاص في المسرحية ، وإلا نمت عن ضعف المؤلف وكانت سبباً في سقوط المأساة ، وأسوأ الخرافات « أحفلها بالحوادث العارضة ، وأعنى بالخرافة ذات الحوادث العارضة تلك التي تتوالى فيها الأحداث العارضة على غير قاعدة من الاحتمال أو الضرورة . إن أمثال هذه الحكايات إنما يؤلفها الشعراء المتخلفون ، لأنهم متخلفون (٤) » . على أن هذه الوحدة ليس معناها أن يكون موضوع المأساة شخصاً واحداً ، « لأن حياة الشخص الواحد تنطوي على تمام لا حد له من الأحداث التي لا تكون وحدة كذلك الشخص الواحد يمكن أن ينجز أحداثاً لا تكون فعلاً واحداً (٥) ، فإذا

(١) أرسطو : فن الشعر ١٤٥٩ أ س ٢٠ - ٢٨ .

(٢) أرسطو : ميتافيزيقا ١٠٩ ب س ١٩ ، مذكورة في هامش الترجمة الفرنسية السابقة لكتاب فن الشعر لأرسطو ص ٤٣ .

(٣) فن الشعر لأرسطو ١٤٥١ أ س ٣٠ - ٣٥ .

(٤) نفس المرجع ١٤٥١ ب س ٣٢ - ٣٥ كذلك .

R. S. Crane, op. cit. p. 212

(٥) أرسطو : فن الشعر ١٤٥١ أ ، ١٦ - ٢٥ .

كانت المأساة عن حياة شخص ، وجب على الشاعر أن يختار جزءاً من حياته يكون فعلاً تاماً ، لا أن يقص كل حياته ، ثم يرتب هذه الأحداث المؤلفثة للفعلي ، فهو ميروس ، مثلاً حيناً ألف « أوديسيا (١) لم يرو جميع أحداث أودسوس ، بل جعل موضوعها مخاطرته في عودته من حرب طروادة. وكذلك سوفوكليس في مأساة « أوديسوس ملكا » تناول فترة من حياة أوديسوس ، وهي التي كان فيها ملك طيبة وروج جوكاستا ، حين اكتشف أنه ابن لايس وقاتله ، وأن جوكاستا أمه ، مما جعلها تقتل نفسها ، أما هو ففقاً عيني نفسه (٢).

وينتج عن إحكام هذه الوحدة أيضاً أن خواتيم الحكايات يجب أن تستنتج من الحكايات نفسها ، لا من تدخل إلهي مثلاً. ويعيب أرسطو لذلك على يوربيدس في مسرحيته : ميديا (٣) جعل ميديا تقتل عروس زوجها ووالد العروس ، ثم تقتل أولادها من زوجها ، وتهرب بعد ذلك في عربة مجنحة ، كما عاب على هوميروس أنه جعل الإلهة آتينة Athena تظهر في إلياذته لتصح اليونانيين بعدم العودة إلى بلادهم (٤).

وتقتضي الوحدة كذلك أن يكون للمأساة طول معلوم ، ولا سبيل إلى تحديد هذا الطول ، ولكنه يكون بحيث تقسوئ « الذاكرة على وعيه بسهولة » ، و « يسمح لسلسلة من الأحداث ، التي تتوالى وفقاً للاحتيال أو الضرورة أن

(١) نبه هنا تنبيهاً عاماً يلحظ في كتب أرسطو وفي شواهدنا منها بعد : هو أن أرسطو حين يمثل في حديثه في المأساة بمثال من الملحمة — كما في استشاده بأوديسيا هوميروس هنا — فإنه يقصد إلى القاعدة يجب أن نلحظ في كل من المأساة والملحمة .

(٢) من هذه الناحية الفنية كان أرسطو معجباً بهوميروس وسوفوكليس ، أنظر المرجع السابق ١٤٥١ أ

٢٣ - ٢٥ .

(٣) ميديا Medea مسرحية ليوربيدس ظهرت عام ٣٤١ ق.م. هربت ميديا مع زوجها إلى « كورنتوس » بعد أن قتلت عمها من أجل زوجها . ثم أراد زوجها أن يهجرها ليتزوج بنت كيريون حاكم كورنتوس . وحين وجدت نفسها دون أهل وأصدقاء ووطن في بلد يهجرها فيها من ضحت من أجله ، فكرت في الانتقام . فخاف حاكم كورنتوس من انتقامها ، لأنها ساحرة ، فحكّم عليها وعلى أولادها بالموت ، ولكنها تمكنت من تنعيم خطبها في دس السم لزوجها ؛ ثم قتلت أولادها عقاباً لزوجها لتتركه بلا ولد يتخلّفه ، ثم لأنه محكوم عليهم بالموت ، ففضلت أن يموتوا بيدها !!

(٤) أرسطو : فن الشعر ١٤٥٤ أ ٣٧ - ٣٩ - ٣٩ - وباسم هذه القاعدة عاب الكلاسيكيون على موليير أنه جعل الملك يتدخل في مسرحية تارتوف Tartuffe لحل عقدة المسرحية بمقارب تارتوف على خداعه

تنقل بالبطل من الشقاء إلى النعيم ، أو من النعيم إلى الشقاء (١) . ويعود أرسطو فيقارن المأساة من هذه الناحية بالكائن العضوى الحى : « فإن الكائن العضوى الحى إذا كان صغيراً جداً لا يمكن أن يكون جميلاً ، لأن إدراكنا له يصبح غامضاً ، وكأنه يقع فى برهة لا يمكن تمييزه فيها ، كذلك إن كان عظيماً جداً بأن كان طوله عشرات الآلاف من الأقدام مثلاً ، إذ فى هذه الحالة لا يمكن أن يحيط به النظر ، بل تند الوحدة والمجموع عن نظر الناظر (٢) » . وفى هذا المدى المعلوم للمسرحية مجرى الفعل ، وللمؤلف أن يعرض الحوادث التى يتركب من مجموعها الفعل فى الزمان المقدر لها . ولكن المسرحية - بعامتها - تختلف عن الملحمة فى أنها تنحو إلى حصر الزمن المقدر للحوادث أن تجرى فيه . وفى الواقع لم يضع أرسطو قاعدة لهذا الزمان ، وإن كما قد ذكر أن الحوادث فى المأساة تجرى « فى زمان مقداره دورة واحدة للشمس ، أولاً تتجاوزها إلا قليلاً » وقد اعتد بأن هذا المقدار عادة ابتدعها المحدثون فى عصره من الشعراء وأقرهم عليها (٣) .

ولكى تتحقق وحدة الحكاية فى المأساة يجب أن تكون بسيطة ، ويقصد أرسطو بالبسيطة تلك التى تكون فيها العقدة - أو النهاية - واحدة ، لا مزدوجة تنتهى بحلين . ويشيد أرسطو بالشاعر يوريبديس Euripides فى أنه ينتمى لحكايته محل واحد يحدث لأبطال مآسيه ، يتحولون فيه من السعادة إلى الشقاء . ويأخذ على هوميروس فى الأوديسيا أنه عدد الحلول فى آخر ملحمة ، فجعلها متفاوت بين السعادة والشقاء : السعادة فى مصير أوديسيوس وتعرف امرأته بنيلوب عليه ، والشقاء لمنافسيه الذين كانوا يتنافسون فى إرضاء امرأته الوفيّة ليظفر كل واحد منهم بها فى غيبته (٤) . ويذكر أرسطو مع ذلك أن بعض النقاد يفضل المأساة التى يزدوج فيها مجرى الحوادث بحيث تنتهى بحلين ، ويرى أن هذا التفضيل فى غير موضعه ، لأنه يضعف روح المأساة ، ويجعلها قريبة من الملهاة ،

(١) أرسطو : فن الشعر ١٤٥١ أ ، ٦ ، ١٣ - ١٥ .

(٢) المرجع السابق ١٤٥٠ ب ٣٣ - ١٤٥١ أ ٥٥ ؛ وهذا هو أصل وحدة الزمان التى أصبحت قاعدة مرعية الجانب عند الكلاسيكيين ، وقد ثار عليها الرومانتيكيون وقضوا عليها .

(٣) فن الشعر ١٤٥٣ أ ، ١٢ ، ٣ - ٢٥ ، ٣٠ .

(٤) المرجع السابق ، الموضع نفسه ٣١ .

وتتورع بهذا الازدواج مشاعر الجمهور (١) . ويرى أرسطو أن بعض مؤلفي المأساة يلجأون إلى هذا النوع لإرضاء للجمهور ذى الذوق الضعيف ، فلا استطاعة له على تقويم المواقف الفنية الرفيعة التى تثير الاضطراب فى نفسه (٢) ، فيستمال بمسرحيات تتعدد فيها الحلول لترضى ذوقه . وإذا كان أرسطو قد قرر أن الحكاية يجب أن تكون بسيطة فى المأساة الرفيعة . فإنه يقرر كذلك أن الفعل - الذى هو موضوع الحكاية - ذو أجزاء بطبيعته ، وهى الأحداث الجزئية المرتبة التى يتكون من مجموعها الفعل التام . وفى مجرى هذه الأحداث لابد من تغير مصير البطل بانتقاله من حال إلى حال مخالفة فى آخر المسرحية . والفعل قسمان : بسيط ومركب ، فالبسيط ما يحدث فيه هذا التغير بدون تحول Péripiétie ولا نعرف seconnaissance والمركب هو ما يحدث فيه هذا التغير بفضل التعرف أو التحول أو كليهما معاً . « وهذان الأمران (التعرف والتحول) يجب أن يتولدا من تكوين الحكاية نفسها ، بحيث يصدران عن الوقائع السابقة صدوراً ضرورياً أو احتمالياً » (٣) .

ويستفاد من أرسطو أن للحكاية فى المأساة خمسة أجزاء : التحول ، والتعرف والعقدة ، والحل ، وداعية الألم .

والتحول : Péripiétie يتجاوز مجرد تغير مصير البطل ، لأنه تحول الفعل إلى نقيضه ، بالانتقال من السعادة إلى الشقاء أو العكس ، ويقصد به تغير مجرى الحوادث من الضد إلى الضد ، وهذا التحول يقع نتيجة الحوادث السابقة احتمالاً أو ضرورة ، فى مسرحية « أوديبوس ملكا » لسوفوكليس Sophocles كان أوديبوس ملكا على طيبة ، وزوجا ليوكاسته ، وكان بصدد البحث عن قاتل لايوس Laius ملك طيبة السابق ، دون أن يدرى أنه كان أباه ، ودون أن يعلم

(١) فن الشعر لأرسطو : ١٤٥٣ أ ٢٥ - ٤٠ وكان الازدواج مألوفاً فى مسرحيات الرعاة فى عصر النهضة وأوائل العصر الكلاسيكى ، ونضرب لذلك مثلاً مسرحية الرعاة Les Bergeries للشاعر الفرنسى راكان Racan ؛ وهذا الازدواج موجود فى بعض مسرحيات كورنى Corneille مثل مسرحية الوصيفة La suivante ومسرحية أجيذولا Agésila

(٢) لعل أحد شوق لجأ إلى النوع من الحلول فى مآسيه ليرضى ذوق الجمهور المصرى آنذاك حين ألف مسرحياته ، مثل مسرحية مصرع كليوباترا التى يزدوج فيها الحدث فى حب أنطونينوس لكليوباترا من ناحية ، وحب حابي لهيلانة من ناحية أخرى .

(٣) أنظر آخر الفصل العاشر من كتاب فن الشعر لأرسطو .

انه هو الذى قتله ، فوصل فى هذه الأثناء رسول من كورنثوس يخبره بوفساء ملكها بوليبيوس Polibus ، ويشره بأن أهل تلك المدينة قد اختاروه ملكا عليها . على أن أوديوس يخاف نبوءة الكاهن له بأنه سيتزوج بأمه ، فيتردد فى الرجوع إلى كورنثوس . ولكن الرسول يخبره بأنه ليس ابن بوليبيوس ، لأنه (الرسول) هو نفسه الذى أخذه من أحد الرعاة وقدم به بوليبيوس وامرأته ميروب Merope ، وكان الرسول يقصد إلى أن يسر بكلامه أوديوس ، ويطمئنه من جهة أمه ، ولكن هذا الراعى العجوز قد استدعى ، فكشف لأوديوس عن حقيقة أمره ، وأنه ابن لايوس وأن أمه هى يوكاسته التى هى زوجه الآن . فكانت نتيجة كلام الرسول أن انتقلت حال أوديوس من الضد إلى اللضد ، فقتلت جوكاسته ، وسمل أوديوس عينيه (١) .

والتعرف : انتقال من الجهل إلى المعرفة ، يودى إلى الانتقال إما من الكراهية إلى المحبة ، أو من المحبة إلى الكراهية . ويتم التعرف أحيانا بعلامات خارجية أو جسيمة ، مثل تعرف مربية أودسوس عليه بوساطة النسدة التى رأتها فيه وهى تغسل قدميه . وقد يتم التعرف عن طريق ما يرتبه الشاعر من أحداث ، كما فى مسرحية : إفيجينيا بين الطورين Iphigenia in Tauris ليوربيدس : « وهى فتاة فى ربيع العمر ، تقتاد لتنحر قربانا ، فتخطف من المذبح على غير علم من الكهنة المضجين ، ويذهب بها إلى بلد آخر جرت العادة فيه بنحر الأجانب وتقديمهم قرابين لإحدى الآلهات ، ووكل إليها أمر هذه المهنة : تقديم الذبائح . وحدث بعد حين أن قدم أخوها » . وكان قد تعرف عليها من قبل بوساطة رسالة أرسلتها إليه ، ولكنها لم تكن تعرفه بعد ، « فلما وصل ، وقبض عليه ، وهمت الكاهنة بنحره قربانا للآلهة ، كشف الأخ عن حقيقة نفسه . . . وكان هذا الكشف سببا فى نجاته » (٢) . وأنواع التعرف كثيرة (٢) ، « ولكن أفضلها هو ذلك الذى يستنتج من الوقائع نفسها حينما تقع الدهشة عن طريق الحوادث المحتملة (٤) » . وذلك كما فى مسرحية « أوديوس ملكا » السابقة .

وأجمل أنواع التعرف هو التعرف المصحوب بالتحول كما فى المسرحيتين

- (١) أنظر فن الشعر لأرسطو ١٤٥٢ أ ، ٢٥ - ٢٩ .
- (٢) أنظر فن الشعر لأرسطو ١٤٥٢ ب س ٦ ، ١٤٥٤ ب س ٣٢ ، ١٤٥٥ ب س ٣ - ٨ .
- (٣) راجع الفصل السادس عشر من الشعر لأرسطو .
- (٤) المرجع السابق ١٤٥٥ أ ١٦ - ٢٠ .

السابقتين (١) . والتعرف قد يزيد الحوادث تعقيداً ، وبخاصة في أول المسرحية . وقد يقترن بالتحول ، فيكون أفضل أنواع التعرف كما سبق .

والعقدة : هي الجزء من المأساة الذي يسبق الحل ، وقد يبدأ بالمسرحية (٢) وأحياناً يفترض وجوده قبلها (٣) . وتستمر العقدة حتى الجزء الأخير الذي منه يصدر التحول من السعادة إلى الشقاء أو العكس .

والحل يتبدىء ببداية هذا التحول حتى النهاية . فيتبدىء في مأساة أوديبوس - مثلاً - بمقدم الرسول حتى نهايتها كما مر (٤) .

وداعية الألم : pathos ، وهي الفعل الذي يهلك أو يؤلم ، وما إلى ذلك مما تسوقه المصائر ويكون مثار الرحمة ، مثل صنوف المرض والموت ، وقلة الأصدقاء أو فقدهم ، والابتعاد عنهم ، ومآتى الشر من حيث ينتظر الخير ، ووصول الخير بعد فوات الأوان ، كأن يصل إلى امرئ قبيل موته أو بعده (٥) ، وقد يعرض المؤلف هذه الفواجع على المسرح أمام النظارة ، أو يجعلها تحدث خارج المسرح على أن تحكى قصتها فيه (٦) . ولداعية الألم صلة بمفهوم الخطأ ، أو ما يسمى باليونانية : هامارتيا ، ولهذا الخطأ صلة وثيقة بمعنى الخلق عند أرسطو . ولهذا سنشرحه عندما نتحدث في الخلق .

وقد رأينا كيف كانت وحدة الفعل في المأساة محور الأفكار الفنية التي أدلى بها أرسطو . وهو في كل ذلك ينظر إلى المأساة - كما سنرى بعد - نفس النظرة له في المسرحية والملحمة عامة - بوصفها جميعاً كائنات حية . وفي الحقي كان اكتشاف أرسطو لفكرة الوحدة العضوية خطيراً عظيماً الأثر . فالمأساة كالكائن العضوي ، ذات أجزاء ، لكل جزء منها مكانه ، إذا اختل أو نقل انفصمت.

(١) نفس المرجع ١٤٥٢ أ ٣٠ - ٣٥ .

(٢) يغلب هذا على المسرحيات الرومانتيكية ، ومثلها مسرحيات شكسبير .

(٣) ويغلب هذا النوع في الكلاسيكية .

(٤) نفس المرجع ١٤٥٥ ب ٢٥ - ٣٠ .

(٥) أرسطو : فن الشعر ١٤٥٢ ب س ١٠ وما يليه - وكذا الخطابة ج ٢ ١٣٨٦ أ ١٠ - ١٦ .

(٦) فن الشعر لأرسطو ١٤٥٢ ب س ٢٨ - ٣٤ ، والرومانتيكيون يفضلون في مسرحياتهم الحالة

الأولى ، ومثلهم شكسبير ، والكلاسيكيون يفضلون الحالة الثانية .

الوحدة ، وضاع العمل الفني كله ، وتعذر عليه أداء وظيفته . وقد أثر أرسطو بهذا الكشف في إدراك الوحدة العضوية للعمل الأدبي ، مما كان دعامة لمن تكلموا عن هذه الوحدة في القصيدة أو في مختلف الأجناس الأدبية بعده (١) . وكما كانت لأرسطو الأصالة في هذه النظرة إلى الوحدة ، كان له الفضل كذلك في إقرار وظيفة المأساة بوصفها كائناً عضوياً يوفق بين مقوماته العضوية ووظائفه الاجتماعية ، وفي هذا ينحصر حديثه عن الأخلاق في المأساة كما سنرى .

٢ - الأخلاق في المأساة :

يجب أن نلاحظ - ابتداءً - أن أرسطو يعنى بالخلق ، لا من الوجهة الأخلاقية ولكن من حيث وظيفته الفنية المتصلة - ضرورة - بما سبق أن تحدثنا عنه في الممكن والمستحيل والمحتمل ، والمتأثرة بطبيعة العادات والتقاليد المتبعة لدى ذلك الجمهور كى ينتج العمل الفني أثره . ولكن صلتها أوثق بالخطأ وبالدلالات الأدبية وطبيعتها غير المباشرة في الأدب بعامة . وفي هذا الجانب تظهر أصالة أرسطو وريادته العالمية . وهو فيه يفتقر جوهرياً عن أستاذه أفلاطون ، ولهذا كان علينا أن نتحدث هنا في معنى الخلق وما اشترطه أرسطو فيه ، ثم في الوظيفة الفنية للدلالة الخلقية في المأساة وطبيعة هذه الوظيفة ، كى نتبع الأمرين السابقين بشرح نظرية التطهير عند أرسطو ، لارتباطها الوثيق بالمسألين السابقين .

١ - يقصد أرسطو بالخلق : « ما يرسم طريق السلوك في المأساة ، وهو ما يختاره المرء إذا ما أشكل الأمر أو يتجنبه (٣) . والأقوال - مثل الأفعال - تدل على سلوك محدود ، إن كان حميداً ، كان الخلق حميداً (٣) . ويرى أرسطو أن الفعل الأساسي في المأساة يجب أن يكون نبيلاً ، فيكون أبطال المسرحية على خلق كريم . لأن غاية المأساة خلقية (٤) في جوهرها . ولكنه لا يرى بأساً من

(١) أنظر :

J. Hardy : préface de la traduction de la Poétique d'Aristotle p. 14 — 15.

وستحدث عن الوحدة العضوية في القصيدة والقصة والمسرحية الحديثة في الباب الثالث من هذا الكتاب .

(٢) فن الشعر لأرسطو ١٤٥٠ ب من ٩ - ١٠ .

(٣) نفس المرجع ١٤٥٤ أ من ١٨ - ١٩ .

(٤) تأثر بهذا المبدأ الكلاسيكيون أبغ التأثر ، أنظر كتابنا : « الرومانتيكية » ص ٨ - ٩ ؛

وقد ثار عليه الرومانتيكيون ، ولكن لم تكن غايتهم الدعوة إلى الشر ، بل وقف المجتمع على حماياه نتيجة .
لنظمه الفاسدة ، (أنظر كتابنا : الرومانتيكية الفصل الأول من الباب الثالث) . كما ثار عليه الواقعيون =

الاستعانة بأشخاص ثانويين سيء الخلق ، يفيد تصويرهم في إحداث الأثر « التراجيدي » ، على شرط أن تدعو الضرورة الفنية إلى تصويرهم (١) . فإذا لم تدع الضرورة إلى تصوير الحساسة كانت عيباً ، كما في شخصية منلاوس Menelaus في مسرحية أورسطس (٢) Orestes للشاعر اليوناني يوريبيدوس (٣) Euripides .

وإلى هذا النبل في الخلق يشترط كذلك التوافق ، وهو انطباق صفات الشخصية مع خلقها الأصيل : « فيمكن للشخص أن يتسم بسمة الرجولة . ولكن لا يتفق مع طبيعة المرأة أن تكون كذلك » . وكذلك طبيعة الشيخ والشاب والسيد والمولى مما يختلف فيه عصر عن عصر ، ولكنه يجب أن يراعى في العمل الأدبي .

وثالث هذه الشروط المشابهة ، أي التشابه العام في تصوير الشخصية في المسرحية كما وردت في الأساطير أو التاريخ ، مع ملاحظة حرية الفنان في اختيار الحوادث وترتيبها ترتيباً ضرورياً أو احتمالياً ، بحيث تؤدي إلى نتيجة إنسانية كلية لا فردية خاصة على نحو ما مر (٤) .

ورابعها : الثبات ، « حتى لو كان الشخص موضوع المحاكاة غير متكافئ (منطقي) مع نفسه ، وكان هذا هو خلقه ، وجب أن يظل دائماً غير متكافئ »

= والرمزيون والوجوديون ، لا دعوة منهم إلى الخلق الفاسد كما قد يتوهم ، ولكن للوقوف على حقيقة الإنسان في الكون ، في تصويره على حقيقته تنوير الوعي العام ، وعلى أساس هذا الوعي ، على مرارته ، تكون محاولات الإصلاح لدى المتفائلين من هؤلاء .

(١) ترى أمثلة كثيرة لهؤلاء في مسرحيات شكسبير .

(٢) وملخص هذه المسرحية أن أورسطس - بعد قتل أمه كليمنسترا Clyemnestra إنتقاماً لأبيه أجا ممنون . لأن هذه كانت قد قتلت بعد عودته من طروادة لأنها أحببت آخر - يبدو في أول المسرحية أنه قد استولى عليه السمار على أثر الانتقام ، ولكن الكترا Electra تحنو عليه وتمزيه ، وكان الحكم عليهما بالموت متوقفاً جزاء جريمتها ، وإذا منلاوس يظهر عائداً مع هيلين من طروادة ، فيذهب إليه أورسطس يحتسى به على أساس أنه أخذ بشار أجا ممنون أخ منلاوس ، ولكن منلاوس يظهر بمظهر الجبان ، ويصدر الحكم بالإعدام . ويتآمر أورسطس وأخته على قتل هيلين مصدر كل هذه الفواجع ، يساعدهما في ذلك بيلاوس Pylades الأخ الوري لأجا ممنون ، لكن هيلين تختفي لا يدري إلى أين ذهبت . فيحاولون الاحتماء مرة ثانية بمنلاوس مهددين بإياه بقتل ابنته هرميونه Hermione . ويحل الموقف المختلط بظهور الآلهة أبولو يأمر بالسلام ، وبين أن هيلين قد رفضت إلى السماء . وهذه المسرحية مطابقة للأساطير اليونانية . وهذا ما يشفع ليوريبيدس في أنه حل العقدة بطريق التدخل الإلهي .

(٣) فن الشعر لأرسطو ١٤٥٤ أ ، س ٢٧ - ٣٠ ، ب س ١٨ - ٢٤ .

(٤) أنظر هذا الكتاب ص ٥٣ .

وعلى عدم الثبات نذكر شاهد إفيجينيا في أوليس (١) *Jphigenia at Aulis* لأن إفيجينيا الضارعة لا تشابه مطلقاً إفيجينيا كما تظهر من بعد في مجرى المسرحية .

والشرط الأخير يتصل بالافتناع الاحتمالي ومقدرة الشاعر ، كما سبق أن تحدثنا في ذلك (٢) كما أنه يتصل بالوظيفة الفنية للخلق ، فيما سماه أرسطو : الخطأ .

٢ - الخطأ أو الهامارتيا : هنا يظهر أهم ما امتاز به أرسطو من أصالة في فهمه لوظيفة الأدب المترتبة - حتماً - على استكمال الأسس الفنية . وأرسطو في هذا الأمر يناقض تماماً أستاذه أفلاطون ، إذ أنه لا يعبأ بالدلالة المباشرة كما حفل بها أستاذه (٣) .

وعنده أن أثر المأساة محصور في إثارة الرحمة والخوف ، وفي الإثارة يظفر بفضل المأساة على الملحمة ، على حين أن أفلاطون حمل على المأساة من حيث إثارتهما القلق والاضطراب الناشئين عن إثارتهما للرحمة والخوف في تصوير مصائر الأبطال (٤) . ذلك أن أرسطو ينظر في العمل الأدبي إلى الأثر الناتج ، لا إلى الأثر المباشر .

ولم يذكر أرسطو إثارة شعور الخوف والرحمة حين تحدث في الملحمة ، لأن الملحمة تثير - خاصة - الشعور بالإعجاب (٥) بأبطالها ، على حين قصر أرسطو

(١) آخر مسرحية ليوربيدس ، تركها غير كاملة عند موته ، وربما يكون ابنه هو الذي أكملها ، وموضوعها التضحية بإفيجينيا في أوليس ، وفيها يظهر أجامنون والدعا متردداً بانساً . فقد أرسل إلى إفيجينيا - على حسب أمر متلاوس - موهماً إياها أن حضورها لديه كى يزوجه من أخيلئوس *Achileus* الذى لم يكن يعرف شيئاً عن الموضوع (والحقيقة أنه أرسل ليضحي بها تخفيفاً لغضب الآلهة الذين أرسلوا رياساً معوقة لإبحار الأسطول اليونانى إلى طروادة) ، ثم عاد فأرسل أمراً ألا تحضر مع رسول علم به متلاوس فأوقفه . فحضرت إفيجينيا مع أمها كليتمنسترا ، وندم ذلك متلاوس على ما أتى من حيلة ، وأبدى استعداده أن يسلم الحملة لغضب الآلهة . ولكن أجامنون يخاف غضب الجيش ويعلم أخيلئوس أنه اتخذ طعمة للإيقاع بإفيجينيا ، فيعترز في شجاعة الدفاع عن الفتاة البريئة ، وتتضرع إفيجينيا ضراعة تثير الشفقة لتبقى على حياتها ، ولكنها بعد ذلك تسوا إلى مستوى ما نديت إليه من شرف انقاذه لوطنها ، فتسير إلى الموت في شجاعة . (قد فدتها الآلهة ديانة بطبي ، ونقلتها إلى طورى حيث صارت كاهنة) .

(٢) أنظر ص ٥٦ - ٥٨ من هذا الكتاب .

(٣) أنظر هذا الكتاب ص ٧٢ .

(٤) هذا أثرها الأدبي المباشر الذى فاقت به المأساة في نظر أفلاطون . على حين عدت متخلفة عن

المأساة بسببه في نظر أرسطو .

(٥) أرسطو : فن الشعر ، الفصل الثالث عشر ١٤٥٢ ب س ٣٠ وما يليه .

شعور الخوف على المأساة وحدها . فيرى أرسطو أن المأساة « يجب أن تحاكي وقائع تثير الخوف والرحمة ، لأن هذه هي خاصة المحاكاة التي من هذا النوع (١) » ويشرح أرسطو بعد ذلك طبيعة المشاعر التي تثيرها المأساة بتحديد خواص شخصياتها . فعلى الرغم من أنه يشترط في شخصياتهم أبطال المأساة تبل الخلق ، ولا يجوز عرض الشخصيات الشريرة إلا إذا كانت ثانوية ودعت الضرورة الفنية لعرضهم ، فإنه مع ذلك يقصى الشخصيات الرئيسية الخيرة والشريرة من المأساة ، رداً على أستاذه أفلاطون الذي عاب المأساة من هذه الناحية (٢) . هذا والشخصيات التي يتصور عرضها في المأساة قسبان : خيرة وشريرة ، كما أن مصير كل منهما إما إلى الشقاء وإما إلى السعادة . فالصواب أربع : أما انتقال الشخص الخير إلى السعادة فواضح أنه لا يثير خوفاً ولا رحمة ، على الرغم من أنه يرضى عاطفة محبة الإنسانية والعدل ، ولكنه في ذاته غير مأسوي ، بل ملحمي في جوهره . ولهذا حذفه أرسطو ولم يذكره .

بقي ، إذن ، الشخص الخير الذي ينتقل من السعادة إلى الشقاء ، والشرير الذي ينتقل إما إلى السعادة وإما إلى الشقاء . ويرى أرسطو أن أنواع هذه الشخصيات جميعاً لا مكان لها في المأساة . وأساس ذلك - عنده - ما اختصت به المأساة من إثارة شعور الخوف والرحمة . والخوف أساسه حدوث الكوارث لمن يشبهوننا ، والرحمة أساسها البائس غير المستحق ليؤسسه (٣) . فانتقال الخير إلى الشقاء لا يثير خوفاً ولا رحمة ، بل يثير النفور والاشمئزاز ، وكذلك - ومن باب أولى - انتقال الشرير إلى السعادة . أما انتقال الأشرار إلى الشقاء فقد يرضى عاطفة محبة الإنسانية ، شأنه شأن القسم الذي لم يذكره أرسطو ، ولكنه لا يثير الخوف ولا الرحمة . يقول أرسطو : « . . . فن البين أولاً أنه يجب ألا يظهر فيها (في المأساة) الأخيار منتقلين من السعادة إلى الشقاء (فهذا مشهد لا يثير الخوف والرحمة ، بل يثير الاشمئزاز) ، والأشرار منتقلين إلى السعادة (فهذا أبعد الأمور من طبيعة المأساة ، لأنه لا يحقق أي شرط من الشروط المطلوبة ، فلا يوقظ الشعور الإنساني ولا الرحمة ولا الخوف)

(١) انظر هذا الكتاب ص ٣٥-٣٦ ونظرة أفلاطون هذه قد تجاوزها النقد العالمي الآن كما تبيننا، وسيزيد هذا وضوحاً بما سنذكر في فلسفة النقد الحديث والمذاهب الأدبية في الباب الثالث : الفصل الأول والأخير .

(٢) فن الشعر ١٤٥٣ أس ٤ - ٦ .

Philanthropic (٣)

ولا اللثيم العنصر يهوى من السعادة إلى الشقاء ، فمثل هذا قد يثير عاطفة محبة الإنسانية (١) ، ولكنه لا يثير الرحمة ولا الخوف أبداً (٢) .

فإثارة الشعور المأسوي إنما يكون بتراسل المشاعر بين الجمهور والشخصيات الأدبية في المأساة . وبهذا التراسل يثار شعور الخوف على البائس غير المستحق لبؤسه ، وشعور الرحمة لحدوث الكوارث له في حين هو يشهنا ، فجزء هذا البائس غير عادل (أى لا خلقى) ، ولكن أثره - في نفس القارئ أو المشاهد للمسرحية - خلقى ، عن طريق توحيد الجمهور مع الشخصيات في المشاهد . فينتج عن هذا التوحيد المثير للخوف والرحمة « حكم فكري » يصدر عن المشاعر التي تثيرها بنية الحكاية وشخصياتها فنيا . وهذا هو الجانب العقلي المتسق مع ما يثار في المأساة من شعور . فليس في المأساة اضطراب ولا بلبلة للخواطر كما زعم أفلاطون ، أو ترضيه لها - كما في الموقف الملحمي لدى الجمهور الملحمي - ولكن فيها إثارة من جانب فكري به ينتج عن الجزاء اللاخلقى تطهير خلقى . على حسب ما سنشرح في نظرية التطهير بعد قليل .

وبعد أن أبعث أرسطو الشخصيات الشريرة والخيرة من المأساة كما وضعنا . أخذ يحدد صفات البطل الذي يجب أن تصوره المأساة ، قائلا : « . . . ببق-إذن- البطل الذي هو في منزلة بين هاتين المنزلتين . وهذه حال من ليس في الذروة من الفضل والعدل من جهه . ولكنه من جهه أخرى يعاني تغير مصيره إلى الشقاء ، لا لثوم فيه وحساسة ، بل لخطأ ارتكبه ، ويكون ممن ذهب سمعهم في الناس وترادفت عليهم النعم » (٣) .

وهذا الخطأ - أو ما يسمى باليونانية : هامارتيا - أهم خاصة للبطل في المأساة عند أرسطو . فبطل المأساة إنسان من الناس ، يعاني أكثر من غيره ، وهو يشهنا بعامة ، فلا يعلو علينا كثيراً ، فيثير ما يصيبه من سوء تفقزراً واشتمزراً ، ولا يكون عادياً جداً فلا نهم بعرض أعماله علينا في المأساة . على أنه يفهم - من نهاية النص السابق - أن بطل المأساة يكون أقرب إلى الأعلى منه إلى

(١) فن الشعر ١٤٥٣ أ - ١٤٥٢ ب س ٤ .

(٢) فن الشعر ، الفصل الثالث عشر ١٤٥٣ أ س ٧ وما يليه .

(٣) فن الشعر ١٤٥٣ س ١٩ ، ١٤٥٤ س ٩ وما يليه .

الشخص الوسط ، ولكن أرسطو لا يعتد بهذا قاعدة جامدة (١) ، بل يقرر فيه ما هو متبع عادة في أدب قومه . ولا يأتي بعد ذلك التجديد في هذا الأمر ، بل يحث الشعراء عليه . ويضيف أرسطو - لتحديد معنى الخطأ وتوكيده - قوله : « وأن يكون ثمة تحول من السعادة إلى الشقاء ، لا من الشقاء إلى السعادة ، تحول لا ينشأ من اللؤم والحساسة (في طبع البطل) ، بل عن خطأ شديد يرتكبه بطل مثل الذي ذكرنا (أى شبيه بنا) ، أو خير منه ، لا أسوأ » (٢) .

ودون أن نخوض في تفاصيل (٣) بحوث طويلة لتحديد ما يقصده أرسطو من معنى الخطأ ، نذكر نتيجة تلك البحوث ، وهو أن الخطأ - عند أرسطو - ليس سوى الجهل بالمبادئ الخاصة ، لأنها هي التي تستحق الرحمة والتسامح : كأن يريد المتسايغ أن يمس جسم قريبه بسيفه ، فيقتله ، وكن يرى في أمراته أنها خائنة له فيعاقبها قبل أن يثبت من إثمها ، ثم تظهر براءتها ، وكن لا يعرف شخصية من ينازله من قريب أو صديق ، فيسبب له فجيحة ، أو يحاول أن يرتكبها ، ثم يعرف حقيقة شخصيته . وهذه أمثلة يذكرها أرسطو في كتابه : أخلاق نيقوماكوس (٤) ، وهي تنطبق تماما على الشخصيات المأسوية التي ذكرها أرسطو في فن الشعر . فهذه الشخصيات ترتكب خطأ ولا ترتكب خطيئة . وفيها نقص ولكنها ليس نقيصة . وخاصة هذا الخطأ أنه يرتكب عن غير وعى به ، أو يهيم للشخص بارتكابه ثم يعلم فيقلع . وبذلك تثار الرحمة والخوف على السواء . وإنما يتوافر ذلك في الحكاية ذات الحدث المركب ، أى التي تحتوى على تحول وتعرف في معناهما السابق الشرح ، مع أنها ذات حكاية بسيطة ، أى تنهى بجل واحد (٥) . وهذا النوع من المسرحيات هو الذي يفضله أرسطو .

أما الحكاية ذات الحدث البسيط - أى التي تخلو من التحول والتعرف - فإن الخطأ فيها يتجاوز المعنى السابق ليصبح خطيئة خلقية ، ونقيصة ، وبشير

(١) فن الشعر ١٤٥٣ أس ١٣ ، وما يليه .

(٢) فن الشعر : ١٤٥٣ أس ١٣ وما يليه .

(٣) قد نحصنا هذه البحوث في محاضراتنا في المعهد العالي للدراسات العربية في العام السابق ، أنظر

كتابنا : المواقف الأدبية ص ٤٠ - ٤٣ .

(٤) Aristotle : Nichomachean Ethics, 1109 p. 35, 111 ob. 18 — 27.

(٥) أنظر هذا الكتاب ص ٦٩ - ٧١ .

من الخوف أكثر مما يثير من الرحمة ، وذلك كما في مسرحية : ميديا (١) ، للشاعر اليوناني يوربيدس . وهي من نوع المسرحيات التي لا يفضلها أرسطو . وذلك أن أرسطو يفضل الخطأ غير الواعي . وهذه أهم خاصة للمأساة اليونانية وحدها ، وهي خاصة قضى عليها تماماً في الكلاسيكية ، كما سنشرح في فصل المسرحية الأخير من هذا الكتاب ، إذ أصبح الخطأ في المسرحية الكلاسيكية - وما تلاها - واعياً كل الوعي .

وفي ضوء ما سبق ، يرتب أرسطو صنوف الخطأ (الهامارتيا) في المأساة . متدرجا من الأدنى إلى الأعلى متزنة من وجهة نظره الفنية ، وأساس تفضيله يدور حول وعي الأشخاص بما تفعل أو انعدام ذلك الوعي .

« فالفعل يمكن أن يجرى على نحو ما فعل القدماء من الشعراء ، فيكون الأشخاص على علم ووعي ، كما فعل يوربيدس حين مثل ميديا وهي تقتل أولادها ، ويمكن أن يرتكب الأشخاص المنكر ، ولكنهم يرتكبونه ، وهم لا يعلمون ، ثم يعرفون وجه القرابة فيما بعد ، مثل الذي وقع في أوديبوس لسوفوكليس (٢) .

« وثمت حالة ثالثة : وذلك أن الشخص في اللحظة التي يتها فيها أن يرتكب - جهلا - فعلا لا مراد له ، يعرف جهله قبل أن يرتكبه . . .

« وأقل هذه الأحوال حظاً من الجودة حال الشخص الذي يعلم وبهم بالتنفيذ ثم يمتنع ، فإنها تثير الاشمئزاز ، ويعوزها طابع المأساة ، لأنها خالية من الفواجع ، ولهذا لانرى شاعراً يقدم لنا موقفا كهذا (٣) ، أو لا نجده إلا نادراً ، مثل موقف هيمنون بإزاء إكزيون في مسرحية : أنتيجونه

(١) أنظر ص ٦٦ - ٦٧ من هذا الكتاب . عل أن ميديا ارتكبت آثامها مدفوعة بدوافع قوية ، لأنها وقت لزوجها في سبيله بوطنها وأهلها ، ثم يهجرها إلى بلد ليس لها فيه أحد ، وهي ذات نوازع إنسانية حتى في ميولها الوحشية حين ترضى أرتها ، لأنها السبيل للخروج من المأزق من جهة نظرها هي فهي تستحق شيئاً من العطف ، وتثير الرحمة أقل مما تثير الخوف وليس في نوازعها الشيطانية حساسة .

(٢) أنظر ص ٦٧ من هذا الكتاب .

(٣) وفي هذه المسرحية أن إكزيون حاكم طيبة حرم دفن بولينيكس أخ أنتيجونة ، وجعل عقاب من يدفن الموت ، فتحدثت في هذا الخطر أنتيجونة ، ودفنت أباها ، ثم دافعت عن نفسها أمام الملك باسم الشريفة الإلهية التي لا سلطان أمامها للقوانين الظالمة ، ولكن الملك عاقبها بالسجن في كهف . ويشور على هذا العقاب هيمنون بن إكزيون ، لأنه كان قد خطب أنتيجونة عن حب لها . فهدد لها أباه بعه سيقتل نفسه مع حبيبه . وكان أحد الحاضرين قد خوف إكزيون من عاقبة عصيانه لشرائع الآلهة ، فيسرع إلى التكفف الذي سبجت فيه أنتيجونة ، فيرى ابنه هيمنون محتفناً جثتها ، لأنها كانت قد قتلت نفسها . وحين يرى الإبن أباه ، يحاول أن يطمئه بالسيف ، ولكنه يخطئه ، فيقتل بالسيف نفسه ، ويعود الأب إلى القصر ليجد امرأته بوروديكس قد قتلت نفسها .

وخير الحالات هي الحالة الأولى من الحالات الأربع السابقة . ثم آتى تليها على الترتيب السابق (١) .

فأخبطاً - أو الهامارتيا - روح الحكاية في المأساة وجوهرها ، وفي الحق لم ينص أرسطو على أن الهامارتيا جزء من الحكاية البسيطة في المأساة أى ذات الحل الواحد والى يكون فيها الحدث مركبا (أى يَشتملا على التحول والتعرف) - ولعله لم ينص على ذلك لأن الهامارتيا - الخبطاً - قد يسبق حدوثها بدء عرض المسرحية ، كما في مأساة أوديبوس ملنسكا ، إذ تبدأ المأساة بعد أن قتل أوديبوس أباه وتزوج بأمه . وعلى أية حال لا بد من الاعتداد بها جوهريا من الفكرة .

ويجب أن يكون منشأ الخوف والرحمة ترتيب الحوادث أولا ، ولا مانع مع ذلك من أن يستعان في هذه الإثارة بالمنظر المسرحى . وإثارتها بطريق الحوادث أفضل ، وهو من عمل فحول الشعراء . فتكون للحكاية نفسها أثرها في إحداث الخوف والرحمة بمجرد سماعها ، دون حاجة إلى عرضها على المسرح : « أما لإحداث هذا الأثر عن طريق المنظر المسرحى وحده فأمر بعيد عن الفن ، ولا يقتضى غير وسائل مادية . أما أولئك الذين يرومون عن طريق المنظر المسرحى أن يثيروا الرعب الشديد لا الخوف ، فلا شأن لهم بالمأساة ، لأن المأساة لا تستهدف جلب أية لذة كانت ، بل اللذة الخاصة بها . فلما كان الشاعر يجب أن يجتلب اللذة التى تهيئها الرحمة والخوف بفضل المحاكاة ، كان من البين أن هذا التأثير يجب أن يصدر عن تأليف الأحداث (٢) .

ويحدد أرسطو طبيعة الأحداث التى تثير الرحمة والخوف ، فيرى أنها لا يصح أن تقع بين علو وعلو ، فإنها لا تثير الرحمة إلا فيما يتصل بوقوع المصيبة فحسب ، وكذلك إذا جرت بين من ليسوا بأصدقاء ولا أعداء ، « أما فى جميع الأحوال التى تنشأ فيها الحوادث الدامية بين أصدقاء ، كأن يقتل أخ أخاه أو يوشك أن يقتله ، أو يرتكب فى حقه شناعة من هذا النوع ، وكمثل ولد يرتكب الإثم فى حق أبيه ، أو الأم فى حق أبنها ، أو الإبن فى حق أمه ، نقول إن هذه الأحوال هى التى يجب البحث عنها (٣) . »

(١) أنظر كتاب : فن الشعر ، ١٤٥٣ ب س ٢٨ - ١٤٥٤ أ .

(٢) نفس المرجع ١٤٥٣ ب س ١ - ١٤ .

(٣) نفس للموضع س ١٥ ، ٢٤ - وهذا المبدأ غير مسلم به لأرسطو ، راجع ترجمة هاردى Hardy

وفيا سبق انضح ارتباط الخلق بالخطأ (الهامارتيا) . كما اتضحت أهمية هذا الارتباط من الوجهة الفنية بطبيعة الشخصيات . وهى أمور وثيقة الصلة بنظرية أرسطو فى التطهير ثم بحديثه فى الفكرة .

٣- والتطهير : Catharsis نتيجة إثارة الرحمة والخوف على ذلك النحو وقد خص أرسطو - فى وصل إلينا من كتابه : « فن الشعر » - التطهير بكلمات سبق أن ذكرناها فى تعريف المأساة (١) . ولم يثر تعبير من تعبيرات الأدب اليونانى من جدل مثل ما أثارت هذه الكلمات القليلة الخاصة بالتطهير . وكم لها من شروح منذ عصر النهضة حتى اليوم . وعلى ما كان لها من أثر فى الإيحاء بأفكار قديمة فى الأدب وفلسفته طوال العصور ، كثر الخطأ مع ذلك فى تأويلها .

والحق أن أرسطو كثيراً ما يستعمل كلمة التطهير فى كتبه الأخرى بمعناها العضوى ، فى حديثه عن الأخلاق والأمزجة الضارة التى يرمى الفن أو تعمل الطبيعة على التطهير منها . وفى هذا ما ينهنا إلى أن أرسطو لم يقصد من التطهير معنى دينياً أو خلقياً . وفى موضع من كتاب السياسة يذكر الغاية من الأغاني التى لا تمت بصلة مباشرة إلى الأخلاق أو التريية ، وهى الأغاني ذات الطابع العلمى أو الحماسى ، فيذكر أن فائدتها التطهير Catharsis ويحيل القول فيها على كتابه : فن الشعر ، وهو يدل على أن المعنى الذى يقصد إليه واحد فى الموضوعين . يقول أرسطو إن النفس لا تضطرب بأمثال هذه الأغاني إلا لتهادى فى عاقبة الأمر ، كأنها صادفت « طبا وتطهيراً (١) » . وكثيراً ما يأتى أرسطو بترادفين يفسر ثانيهما أولهما ويحدده . وعلى هذا يكون التطهير أيضاً من نصيب من يشعرون بالخوف والرحمة فى المأساة ، كما يحدث لدى من يستمعون للأغاني والموسيقى المصاحبة لها . ثم يقول أرسطو من نفس النص : « والأغاني التطهيرية تسبب للناس السرور بدون إيلام ولا ضرر » ، فالإنسان ، إذن ، فى حاجة إلى معاناة هذه المشاعر القوية من خوف ورحمة وحماسة . والأمانى تثير هذه المشاعر كما تثيرها المأساة ، ولكن على عكس الحياة الواقعية ، لأن الأغاني تثيرها بدون إيلام ، بل

٨١- تليقاً على نفس المبدأ . بل يستفاد من الخطابة لأرسطو ج ٢ فصل ٨ أن الحوادث مثار الرحمة أوسع دائرة مما حدده هنا أرسطو ، ولعله يقصد بهذا التحديد هنا أن الفواجع ، والحالة هذه ، أشد إثارة للرحمة وأبلغ أثرأ .

مصحوبة بلذة . وفي هذا تطهير للنفس ، أى علاج لها وصحة (١) ، فتعدل هذه الانفعالات فى الإنسان دون أن تمحى . وفى هذا تكمن القيمة الخلقية للانفعالات التى تثيرها فىنا المسرحيات والشعر والفن بعامه . وبها يكتسب المرء دربة وصلابة واعتدالا ، ويزود بذلك للحياة الواقعية . فىقوم الإنسان عواطفه ويعتدل فيها ، وينزع منها ما هو ضار بأمثال من رثينا لحالمهم فى المأساة . ولا يقصد أرسطو أن المأساة تطهير للأخلاق جملة ، كما فهمه كثير من الشراح الإيطاليين والكلاسيكيين والفرنسيين ، ولكنه يرى أنها تطهير للرحمة والخوف وما يتصل بهما مباشرة من الانفعالات (٢) . وهذه هى رسالة المأساة من الناحية الخلقية ، ولا يمكن أن تؤديها إلا إذا روعيت الناحية الفنية فى الحكاية .

وكان هذا التطهير - فى معناه السابق - كشفاً عظيماً لأرسطو ، فيه يعالج الشر بالبشر . وقد أثبتت العلوم الحديثة أن بعض الأمراض تعالج طبييا بتناول مقادير من شأنها أن تثير نفس الأمراض . وهو ما يسمى : مداواة الشئ بمثله *homéopathe* (كما فى التطعيم ، والعلاج بالهزات الكهربية للأمراض العصبية) . فالفن يحور من بعض الانفعالات الضارة ، كما يطهر الطب بهذه الطريقة من بعض الزوائد والأمراض العضوية . وفى الحقيقة قد يؤدى وصف الحب - أو التسامى فى تصويره - إلى التخلص من نير حب واقعى ، كما تؤدى إثارة الانفعالات لإثارة قوية إلى اعتدالها ، والتخلص من شرورها . وأرسطو يحدد دائرة هذا التطهير فى معالجة الداء بشبيهه ، أى معالجة الحقيقى الواقعى بشبيهه المتخيل غير الواقعى . وقد توسعت ذلك مدرسة التحليل النفسى ، إذ ترى أن التسامى بالعاطفة ، تسليماً ذاتياً أو موجهاً ، يمكن أن يحول كل « كبت » مرضى فى اللاشعور إلى حال أعلى فى الشعور أو الوعى . فتحويل الطاقة الحيوية - المستغرقة فى حب جنسى لا سعادة فيه أو لا أمل فيه - إلى حب أفلاطونى طابعه « التسامى » بالعاطفة ، أو إلى ثقافة فنية ، أو إلى حب للطبيعة ، أو إلى « وجد » دينى ، فيه إزالة الأخطار التى ترتب على الاستغراق فى حدود الحب الأول .

(١) يرى أفلاطون فى الجمهورية (٦٠٦ أ) أن المأساة تشبع الانفعالات القوية فى النفس من خوف ورحمة ، ولكنه يرى أن هذه الانفعالات التى تثيرها المأساى والأشعار ضروب من الضعف ، لأن بها يختلط العقل ، لكن أرسطو ينظر إلى ما يصاحبها من تخفيف لحدها ثم إلى الأثر الطيب لذلك كما شرحنا من قبل .

(٢) قد استفدنا فى شرح التطهير يبعث هاردى *Hardy* القيم فى مقدمة ترجمته الفرنسية لفن الشعر

على أن يكون هذا التطهير - في كل أنواعه - نتيجة الجمال الفني ، أو الجمال الأدبي ، لأن الدواء المقدم هنا غير مؤذ بطبيعته . ثم إن التداوى من الداء بالإفراط فيه - عملاً - يعد خطراً كبيراً ، كالاتسراف في اللعب للتداوى منه ، أو الإكثار من الخمر للتداوى منها ، ذلك أخطر من الداء .

ثم إن هذا « التطهير » ليس علماً في كل الحالات . فقد يكون في عرض الخوف والرحمة تطهير منهما ، وقد يكون في هذا العرض إغراء بالخوف أو إقلال من الرحمة لتصل إلى آفة الضعف ، وقد يكون في عرض الحب وتحليله تسام به ، وقد يكون فيه إذكاء للعاطفة المشبوبة ، على حسب (١) الحالات . ثم إن الرومانتيكيين لم يكونوا يريدون من وصف العواطف المشبوبة التطهير منها ، لأنها لم تكن رذائل لديهم ، بل كان إذكاءها أمراً مقصوداً لهم .

وفي بعض الحالات لا يقصد في الجمال الفني إلى تطهير الانفعالات ، بل إلى الإصلاح من شأنها ، وتقويتها ، أو المحادلة فيها وإنكارها ، كما في القصص والمسرحيات التي تعرض قضايا عامة . وذلك يكون إما باختيار شخصيات تحب الفضيلة وتبغض الرذيلة ، وذلك في الفن الكلاسيكي ، أو الشعبي الذي لم يرق إلى مستوى رفيع في الميلودراما (٢) . وفيها تعاقب الرذيلة دائماً ، وتتاب الفضيلة ، وإما بتصوير الشر طاغياً كما هو في العالم ، مع التوجيه الفني الدقيق الذي يوحى ببغض بعض أشخاص أو بعض أفكار ، ويحب أخرى ، ويغلب ذلك عند الواقعيين وفي أدب الوجوديين .

(١) وتزيد العواطف في هذه الحالات حين تكون قوية . وفي هذه المناسبة يقول العالم الخلق « لا روشفوكو » Rochefoucauld « تطفئ الريح القوية الشموع ولكنها توجع النار » .
وعلى هذا يعتمد أعداء الفن وأعداء المسرح بخاصة ، فيقولون أن التطهير ليس طباً ، ولكنه أخطر من الداء ، ويرون فيه غذاء الشر ، وسموم الروح ؛ ومن العجيب أن يكون من هؤلاء روسوف عداوته للمسرح ، لأنه « يظهر العواطف التي ليست لدى المرء ، ويهيج ما عنده منها » ، إذ أنه لن يعتقد بخيل أو مرآة في نفسه أنه شبيه هازباجون (بطل مسرحية البخيل لموليير) ، ولاتانوف (بطل مسرحية تارتوف لموليير) ، ولكن كل المحيين يحترفون شوقاً ليكونوا مثل رودريج أو شيمين (بطلين لمسرحية « السيد » للشاعر الفرنسي كورني) ؛ وعداوة الفن لها أصل في فلسفة أفلاطون ، ولدى آباء الكنيسة اليونانيين والرومانيين وكذا عند يرسويه .

انظر : Ch. Lalo : L'art près de la Vie, Paris 1946, P. 87 - 88

(٢) أنظر كتابنا : الرومانتيكية ص ١٧٠ - ١٧١ .

فلا يصح ، إذن ، تعميم وظيفة « التطهير » في الفن ، بل يجب الاحتراس في تطبيقها على حسب الحالات والمواقف المختلفة . على أن التطهير صحيح في بعض الحالات ويقصد فيه كما قلنا ، إلى تحرير النفس من الانفعالات ، أو التسامي بها عن طريق فن لا ضرر فيه . يقول هيجل : « أن الشعر الغنائي » بحرر العاطفة في جو العاطفة نفسها » . ويتحدث الكاتب القصصي الإنجليزي موجام Maugham عن مهنة الكاتب فيقول : « إنها نوع من التعادل . فعندما يشغل فكره شيء ما ، كفكرة استغرق فيها ، أو حزن لموت صديق ، أو حب أحتقر فيه ، أو جرت كبرياؤه ، أو أثارت غضبه خيانة ممن أحسن إليه يكفيه أن يعبر عما يفكر أو يشعر به بإرساله المداد الأسود على بيض الصفحات ، كى يصوغ منه موضوع قصة أو رسالة ، فينساه نسياناً تاماً - فالكاتب هو الإنسان الوحيد الحر (١) . وللأدب في هذا التحرر غاية ذاتية اجتماعية معاً ، يؤثر فيها الجمال الفني تأثيراً إنسانياً . وتلك نتيجة طبيعية للجمال الفني ، توفق بين من يرون في هذا الجمال الغاية ، ومن يرونه وسيلة لغاية إنسانية واجتماعية .

على أن مداواة الشر طبيياً قد تكون بضده allopathie ، وهذا النوع من التطهير له نظيره في الفن وفي الملهاة ، كما سنرى بعد قليل .

وقد بنى أرسطو هذه الخصائص الفنية على أساس الوحدة العضوية للمأساة ، وما استتبعته من قواعد كما سبق أن بينا . ويلى في الأهمية هذين الجزأين (الحكاية والأخلاق) الجزء الثالث ، وهو الفكرة .

٣ - الفكرة :

« وهي القدرة على إيجاد اللغة التي يقتضها الموقف ، وتلائم وإياه ، وهذا في البلاغة من شأن السياسة والخطابة (٢) » . ويشيد أرسطو بقدامى الشعراء من اليونانيين الذين كانوا يعيرون أشخاصهم لغة الحياة المدنية ، أى اللغة الطبيعية الملائمة الحالية من التكلف ويعيب على محدثهم من معاصريه الذين يجعلون شخصياتهم يتكلمون لغة الخطباء . والفكرة عنصر موضوعى في الحكاية ، « وتوجد أيها برهنا على أن هذا الشيء موجود

(١) راجع في هذا كله : Ch. Lalo , : L'Art Près de la Vie, p. 93 — 94.

(٢) فن الشعر لأرسطو ١٤٥٠ ب ، قارنه بتعريف العرب للبلاغة بأنها مطابقة الكلام لمقتضى

أو غير موجود ، أو أفضحنا عما يعتزمه الأشخاص ويقررونه (١) . وعماد الفكر اللغة عامة ، ولكن في المسرحية يجب أن يعتمد الشاعر في إظهار فكره على ترتيب الأحداث احتمالاً أو ضرورة كما سبق ، بحيث يدعم هذا الترتيب فكره . وأجزاء الفكر ثلاثة : البرهنة ، والتفنيد ، وإثارة الانفعالات . وهذه الانفعالات في المسألة هي أساس الرحمة والخوف وما يمت إليهما بسبب ، ومنها التعظيم والتحقير (٢) .

وأما فن الإلقاء أو ضروب القول - على أهميتها في طبع الفكر بطابعها - فهي من شأن الممثل لا من شأن الشاعر (٣) .

والخطأ في الفكرة في الشعر نوعان : الخطأ المتعلق بفن الشعر نفسه . والخطأ العرضي . فالأول يتعلق بجوهر الفن نفسه . كأن يحاول الشاعر أن يحاكي أمراً من الأمور فيعجز عنه . أو كأن يصور الأمور الممكنة مستحيلة أو يصور المحال في غير ما مبرر على نحو ما شرحنا فيما سبق (٤) . أما الخطأ العرضي فهو الخطأ الجزئي في التصوير نتيجة جهل الشاعر بحقيقة متعلقة بالشئ الموصوف أو المحكى . فالخطأ في عدم معرفة أو الأروية لا قرن لها - مثلاً - أقل من الخطأ في تصويرها تصويراً رديئاً ، لأن الثاني يتعلق بجوهر المحاكاة (٥) .

ولتقدير ما إذا كان كلام شخص أو فعله جيداً أو رديئاً ينبغي ألا يتم الفحص بالنظر في الفعل أو القول في ذاته فحسب ، فننظر فيما إذا كان في ذاته نبيلاً أو سافلاً ، بل يجب أيضاً النظر في الشخص الذي يفعل أو يتكلم ، ولئن يتوجه عندما يتكلم

(١) المرجع السابق ، نفس الموضوع ، ولا يريد أرسطو من البرهنة تكوين قياس منطوق كما هو محدد في المنطق ، بل يريد ما هو في قوة القياس المنطوق ، ويعيب على تكوين أقيصة منطقية بالمعنى الحرفي لذلك ، أنظر الخطابة ، الكتاب الثاني الفصل ٢٢ ؛ وهذا ما أخطأ فيه من اقتبسوا منه ، وسيزيد الأمر وضوحاً في حديثنا في الخطابة .

(٢) يتناول بالتفصيل شرح هذه الانفعالات ومظاهرها الخارجية ، وموضوعها وكيفية إثارتها بالقول ، في كتابه : الخطابة ؛ أنظر الخطابة ، الكتاب الأول ، ١٣٥٦ أ ، والكتاب الثاني الفصول من ١ - ١١ ، وستنشر أمثلة على ذلك في حديثنا في الخطابة عند أرسطو .

(٣) فن الشعر لأرسطو ١٤٥٦ ب .

(٤) راجع هذا الكتاب ص ٥٦ - ٥٨ .

(٥) نفس المرجع ١٤٦٠ ب س ١٤ وما يليه .

أو يفعل ، ولأجل من ، ولأية غاية ، وهل هو - مثلا - لاستجلاب نفع أكبر ،
أو لتجنب شر ودفع أذى أخطر (١) .

والفكرة - كما قلنا تعتمد على ترتيب الأحداث وتأليف الحكاية ، كما تعتمد
على القول . والقول فيها ذو أهمية ثانوية (٢) . وسنتحدث عن اعتباراته المختلفة فيما
بعد عند حديثنا في الأسلوب في نقد أرسطو .

تلك آراء أرسطو في المأساة ، وسنتحدث الآن عن آرائه في الملهاة .

(١) نفس المرجع ١٤٦٠ أس ٥ - ٩ .

(٢) راجع هذا الكتاب ٦٢ - ٦٣ .

المهابة

هي الجنس المسرحي الثاني في الأدب اليوناني ، وهي بذلك قسم المأساة . وموضوعها الهزل الذي يثير الضحك . وهي بذلك نوع فريد في الشعر اليوناني في مضمونها . وكثيراً ما يشير أرسطو إلى أنه وفيها القول حقه في المقولة الثانية من كتاب الشعر ، وهي التي تحدث فيها عن نظريته في التطهير . ولم تصل إلينا هذه المقولة (١) . ويؤخذ مما بقي لنا من حديث أرسطو في المهابة أنما أقل شأناً من المأساة في جنسها الأدبي . ويعني أرسطو ، بخاصة بتحديد ما تثره المهابة وأشخاص المهابة في النفس ، فيعرفها بأنها : « محاكاة الأراذل من الناس لا في كل نقيصة ، ولكن في الجانب الهزلي الذي هو قسم من القبيح ، إذ الهزلي نقيصة وقبح ، بدون إيلاام ولا ضرر (٢) . فالقناع الهزلي قبيح مشوه ، ولكن بغير إيلاام (٣) » .

وفي مخطوطة يونانية اكتشفت حديثاً (٤) موضوعها الحديث في الشعر — ترجع إلى عهد المشائين ، وتسير على نهج كتاب الشعر لأرسطو — وتعرف المهابة بالتعريف السابق لأرسطو ، ثم تضيف عليه تكملة تماثل خاتمة تعريف أرسطو للمأساة (١) ، فتقول : « والمهابة محاكاة فعل هزلي ناقص . . . يحصل به تطهير المرء بالسرور

(١) أنظر كتاب الشعر لأرسطو الفصل السادس ، والمخطابة ، الكتاب الأول ، الفصلين الثاني والثالث والفصل الثامن عشر .

(٢) قارنه بأفلاطون في فيلابوس : « لكي نضحك من الجهل يجب ألا يكون مؤذياً للآخرين .

(٣) أرسطو فن الشعر ١٤٥٩ ، ٣١٤ — ٣٥٠ .

(٤) وتسمى الرسالة الكولينية Tractatus Coislinianus نسبة إلى مجموعة De Coislin

في المكتبة الأهلية بباريس ، وقد طبع هذه المخطوطة J. H. Cramer في مجموعته المسماة Anecdota Graeca ١٩٣٨ ؛ وتاريخ المخطوطة نفسها يرجع إلى القرن العاشر الميلادي ، ولكن تأليفها يرجع إلى حوالى القرن الأول قبل الميلاد ، من عهد المشائين من تلاميذ أرسطو ، أنظر :

Lane Cooper : an aristotelian Theory of Camedry, New York (1922), quoted in : W. K. Wimsatt : Literary Criticism p. 59.

وحيث لا يتيسر لنا الاطلاع على هذه المخطوطة ، فإننا نتمد فيها نوره منها على المرجع السابق .

(٥) أنظر ص ٦١ من هذا الكتاب .

والضحك من أمثال هذه الانفعالات (١) . فخير للمرء ، إذن ، أن يتطهر من انفعالات الضحك ، دون ضرر ، بمشاهدة الملهاة على المسرح . وفي هذا ما يتفق ورأى أفلاطون وأرسطو معاً في الضحك ، إذ يريان أنه من الانفعالات الخطيرة . فرى أفلاطون أن المحاكاة في الملهاة خطيرة الأثر ، قد ينتشر خطرهما ، ويود ألا يشهد الملاهي المسرحية سوى الأرقاء والمأجورين من الغرياء (٢) . ويقرر أرسطو - في كتابه : « السياسة » - أنه لا ينبغي للمشعر أن يسمح للشبان بشهود الملهاة قبل أن يصلوا إلى سن يجلسون فيها مع الكبار على المواثمة العامة .

وتكون وظيفة الملهاة ، إذن ، هي التطهير ، على نحو ما رأينا في المأساة ، ولكنه تطهير من نوع مداواة الشر بمثله (٣) homeopathie على أن الملهاة قد تقوم بنوع آخر من التطهير ، لتجعلنا أدعى إلى الهدوء والاستسلام ، إذ في موضع من الخطابة (٤) يذكر أرسطو أننا نكون هادئين في الحالات المضادة للغضب ، مثلاً في حالة اللعب والضحك . وفي هذا نوع من التطهير ، هو مداواة الشرب بصدده allopathie .

ويرى أرسطو أن الملهاة ، وإن كانت أقل من المأساة ، أعظم شأناً من الهجاء الشخصي ، على الرغم من أنها ناشئة في الأصل عن هذا الهجاء . و في أئينا كان قراطيس أول من نبذ النوع الإيامبي (الهجاء الشخصي) وفكر في معالجة الموضوعات العامة وتأليف الحرافات (٥) .

ولكن هوميروس قد سبق قراطيس في رسم معالم الهجاء الدرامية العامة . إذ كانت قصيدته في هجاء « مرغيتس » (٦) أساس الملهاة ، كما كانت الإلياذة والأوديسيا أساس المأساة (٧) .

(١) أنظر : W. K. Wimsatt, op. cit, p. 67.

(٢) أنظر : المرجع السابق ص ٤٦ ؛ وأفلاطون : القوانين ، ٨١٦ - ٨١٧ ، ٩٣٤ - ٩٣٦ .

(٣) أنظر ص ٨٨ - ٨٩ من هذا الكتاب .

(٤) أرسطو : الخطابة ، الكتاب الثاني ١٣٨٠ ب ، ٢ - ٤ .

(٥) أرسطو : فن الشعر ١٤٤٩ ب ٥ - ٩ وقراطيس شاعر كوميدى أثينى أول من ابتدع المقدم

ذات المنزى العام في الكوميديا ، وفاز لأول مرة في مسابقات المسرح عام ٤٤٩ ق.م .

(٦) قد ضاعت هذه القصيدة ، ، ولم يبق منها إلا شذرات قليلة (ثلاثة أبيات) ، وموضوعها هجاء

مرغيتس الأحق السى الخط . واسناد هذه القصيدة إل هوميروس على حسب أرسطو وزيتون ، وإن كان

آخرون يتشككون في هذه النسبة .

(٧) أرسطو : فن الشعر ١٤٤٨ ب - ١٤٤٩ أ

وفي موضع من كتاب السياسة يذكر أرسطو الفرق بين الذوق الجيد والردىء في الملهاة ، على حسب ما كان معهوداً في الملهاة اليونانية القديمة قبل أرسطو . وفي الملهاة الحديثة في عهده ، يقول أرسطو : « في الملهاة الأولى (القديمة) كانت لغة المؤلفين المقذعة هي مبعث السرور ، وفي الثانية (الملهاة الحديثة في عهد أرسطو) كانت التلميحات والإيعازات أكثر إبهاماً (١) » . وكذا يفضل أرسطو السخرية التي يرمى قائلها من ورائها لمعنى عام ، على الدعابة ، الأولى أليق بالرجل السرى . والسخرية ترمى إلى تسلية القائل وتشفيه ، والدعابة ترمى إلى تسلية الآخرين (٢) .

ويذكر أرسطو أن الملهاة - كالمأساة (٣) - موضوعها الأمور الكلية لا الأمور المتعلقة بشخص من ناحية ما حدث له فعلاً : « وهذا واضح ، لأول وهلة ، بالنسبة للملهاة ، لأن الشعراء - بعد أن يؤلفوا الحكاية من أفعال محتمة التصديق - يطلقون على شخصياتهم أسماء كيفما اتفق . وذلك بعكس الإياميين (شعراء الأهاجى الشخصية) الذين يؤلفون عن أفراد . أما في المأساة فالشعراء يتعلقون بأسماء من عاشوا . . والسبب أنهم بذلك يحملون على الاعتقاد بالممكن . فإذا كان الأمر لم يقع لا نعتقد أنه ممكن لأول وهلة ، فإن ما وقع فعلاً من البين أنه ممكن ، لأنه لو كان مستحيلاً لما وقع (٤) » :

ومن النص السابق نستفيد فارقاً آخر بين الملهاة والمأساة كما كانت عند اليونانيين بعامية . فالمأساة اليونانية تبدأ غالباً بشخص بطل معروف ، (أوديبوس مثلاً) ، على حين تبدأ الملهاة اليونانية . بعامية ، بمعنى محدود ونموذج إنسانى يوضع له إسم ما . وذلك أن المأساة تحاكي أفعال شخص (٥) نبيل يؤخذ غالباً من الأساطير اليونانية ، على حين موضوع الملهاة هو الأدنياء من الناس ، وهى تحاكي الجانب الهزلى الذى يحدث في الحياة كل يوم .

ومما سبق يتضح فرق آخر كذلك بين المأساة والملهاة فيما يتعلق بالخطأ في كل

(١) أنظر : Aristotle : Politics, IV 8 II, 7 - W. K. Wimsatt, op. cit p. 48 .
(٢) أرسطو : الخطابة ١٤١٩ ب ، س ٣ - ٩ ، أنظر أيضا المخطوطة اليونانية السابقة الذكر على حسب المرجع السابق ص ٤٨ .
(٣) أنظر كذلك ص ٤٩ ، ٥١ - ٥٣ من هذا الكتاب .
(٤) أرسطو : الشعر ١٤٥١ ب ١١ - ١٨ .
(٥) أنظر ص ٦١ من هذا الكتاب .

مهما . فالخطأ في المأساة يرتكبه شخص نبيل لا عن لؤم وخساسة ، ويكون عقابه على الخطأ مروعاً ، فيثير الرحمة والخوف (١) . وأما الملهاة فتتحور الخطأ في صورة تقريبية مبالغ فيها ، وتقتصر العقاب على الهزيمة والخزي ، فيصير صاحبها بذلك هزأة . ولنمثل هنا مملهة رومانية لها أصل يوناني ، هي ملهاة « الحندي الصلف (٢) » . ففي هذه الملهاة يضبط الحندي متهماً بخيانة منزل الزوجية عند جاره . وتلك صور تقريبية لخيانة تناظر خطأ أديبوس في مأساته (٣) . ولكن بدلاً من أن يسمل تلك المأساة عينيه ، ضرب الحندي بطل الملهاة ضرباً مبرحاً محللاً فيه بالخزي والعار ، ويعترف أثناء ضربه بأخطائه الكثيرة .

فموضوع الملهاة هو الممكن الذي لم يقع فعلاً ، وهو مما يؤلف نظائره في واقع الحياة اليومية ، على حين موضوع المأساة هو الفعل النبيل ، والأولى تمثل القبيح أو النقيصة ، فثلها هزلى معيب ، والثانية بطلها محبوب عظيم يقع فريسة خطأ لا يدل على لؤم . وبطل الملهاة من عامة الناس ، وبطل المأساة أرسطراطي الزرعة (في المأساة اليونانية (٤) على الأخص) . ولكل منهما غاية خلقية ، ولكنها أوضح وأعلى شأناً في المأساة . وكلا المأساة يحدث نوعاً من التطهير خاصاً به كما أوضحنا .

ذاك جوهر ما يؤخذ مما بقى لنا من كلام أرسطو في الملهاة . والمأساة والملهاة كلاهما أرقى فنياً من الملحمة عند أرسطو . وسنجد القول في الملحمة . وهي ثالث أقسام الشعر المعتد بها عنده .

(١) أنظر هذا الكتاب ص ٧٥ - ٨١ .

(٢) *Milés gloriosus* وهي من تأليف بلونوس *Plautus* ، (٢٥٤ - ١٨٤ ق.م) ومجهول أصلها اليوناني الذي أخذت عنه . وتتلخص فكرتها في أن الجندي الخفاف « بروجوبولونيكس » *Pyrgopoinices* (وهو إسم هزل يجمع بين فكرة الحصن والكفاح العظيم ثم في الإسم ما يذكر يشخص بولونيكس وهو في الحرفات اليونانية إبن أديبوس وقد تزوج بابتة) يأسر فتاة أثينية إسمها « فيلوكوماسيوم » *Philocomasium* ويذهب بها إلى « إيفسوس » *Ephesus* وكان بلوسيكليس حبيب الفتاة غائباً عن أثينا حين أسرت . وحين يعود تخبره أمته الخير ، فيذهبان معاً ويسكنان بجوار ذلك الجندي الأسر . وتقابل الأم مع الفتاة الأسيرة بوساطة فتحة في الحائط بين الدارين المتجاورتين . ويقع الجندي في وهم أن تلك الأم ما هي إلا زوج الجار ، وأنها وقمت في غرامه ، فيحاول أن يهجر الفتاة التي أسرها ليفوز بهذا الحب الجديد . ويقع في الفخ ، فيذهب إلى منزل جاره استجابة لغرام الوليد ، ولكنه يضبط ويتهم بالخيانة الزوجية فيضرب ضرباً مبرحاً ؛ في حين ييحر بلوسيكليس *Pleusicles* والفتاة الأسيرة حبيته عائدتين إلى أثينا .

(٣) لهذه المأساة أنظر ص ٦٦ - ٦٧ من هذا الكتاب .

(٤) وكذا في المأساة الكلاسيكية بتأثير الأدب اليوناني .

الملحمة (١)

٣- والملحمة كذلك محاكاة عن طريق القصص شعراً ، فهي تروى الأحداث ، ولا تقدمها أمام عيون النظارة أو القارئ كما يحدث في المأساة ، وهذا جوهر ما بينها وبين المأساة من فرق . وبعد ذلك يجب أن تتوافر لها الوحدة التي توجد في المأساة ، فتحاكي فعلاً واحداً تماماً ، وتكون لها بذلك الوحدة العضوية ، لأنها كالكائن الحي ، على نحو ما شرحنا في المأساة (٢) . ولهذا ينبغي في تأليف الملاحم « ألا تكون متشابهة للقصص التاريخية التي لا يراعى فيها فعل واحد ، بل زمان واحد ، أعنى جميع الأحداث التي وقعت طول ذلك الزمان لرجل واحد أو لعدة رجال ، وهي حوادث لا يرتبط بعضها ببعض إلا عرضاً (٣) » . وهو ميروس في هذا سيد الشعراء ، لأنه في سبيل محافظته على تلك الوحدة « ولم يشأ أن يعالج في شعره طروادة كلها ، مع أن لها بداية ونهاية ، وإلا لكانت الحكاية مسرفة في الطول . . . ولهذا لم يتناول غير جزء مجد من تلك الحرب » (٤) .

وأجزاء الملحمة هي أجزاء المأساة فيما عدا النشيد والمنظر المسرحي ، ففيها الحكاية ، ويجب أن تكون بسيطة . ويصح أن يكون الفعل فيها مركباً ، وهو ما

(١) الملحمة : قصة شعرية موضوعها وقائع الأبطال الوطنيين العجيبة التي تبوئهم منزلة الخلود بين وطنهم . ويلعب الخيال فيها دوراً كبيراً ، إذ تحكى على شكل معجزات ما قام به هؤلاء الأبطال ، وما به سموا عن الناس . وعنصر القصة واضح في الملحمة ، فالحوادث تتوالى متمشية مع التطورات النفسية التي يستلزمها تسلسل الأحداث . ولكل ملحمة أصل تاريخي صدرت عنه بعد أن حرفت تحريفاً يتفق (وجو الخيال في الملحمة . وهي مميكة لشمب يخلط بين الحقيقة والتاريخ ، مما يسبغ أن تحدث خوارق العادات ، وأن يترأى الإنس والجن أو الآلهة ، والأبطال فيها يمثلون جنسهم وعصرهم ومدنيتهم . فعالم هوميروس الذي صورته في الألياذة والاولديسيا عالم إقطاعي حربي ، وأغنية رولان تصوير لما ساد عصرها من حروب صليبية . ثم إن هؤلاء الأبطال لا يمثلون أفراداً ، بل هم رموز كلية لمثل تحتذى . أنظر كتابي : الأدب المقارن ص ٩٧ - والمراجع المبينة به .

(٢) أنظر هذا الكتاب ص ٦٣ وما يليها .

(٣) فن الشعر لأرسطو ١٤٥٩ أس ٢٠ - ٢٣ . .

(٤) نفس الموضوع ص ٣١ - ٣٤ .

تحدث فيه الفواجع والحل عن طريق التعريفات والتحويلات على نحو ما مر . ويقال في الأخلاق والفكر ما قيل سابقاً في المأساة . « وكل هذه أمور كان هوميروس أول من استخدمها على أكمل صورة فقد نظم كلتا قصيدتيه بحيث جعل من الإلياذة (١) قصيدة بسيطة وانفعالية ، وجعل من « الأوديسيا » (٢) قصيدة مركبة (متشابكة)

(١) موضوع الإلياذة Iliad غضب أخيلوس لما لحقه من إهانة على يد أجا ممنون القائد العام لليونانيين في حصارهم لطروادة ، ونتائج هذا الغضب . وتبدأ حوادث الإلياذة في السنة العاشرة من حصار طروادة Iliion ، ذلك كان سبب هرب هيلين اليونانية زوج مئلاوس مع باريس الطرواقي ، وفي هذا الحصار الذي يبدو الآلهة منقسمين على أنفسهم ، بعضهم يساعد اليونانيين وبعضهم الآخر الطرواديين . تبدأ حوادث الإلياذة بأن يأسر أجا ممنون كريسيس Crysies بنت قيسس للإله أبولو Apollo ولهذا يتفشى الطاعون في جيش اليونان . ويقبل أجا ممنون أن يرد الأسيرة ، على شرط أن يأخذ مكانها بريزيس Briseis أسيرة أخيلوس . فيقصد . فيغضب أخيلوس ، وينسحب مع جنوده وصديقه باتروكلوس من الحرب . فيغضب جيش اليونانيين على الأثر ، وهزيمون . ويعترف أجا ممنون بخطئه ، ويرسل الرسل لمصالحة أخيلوس الذي يرفض ، لأنه أبغض هذه الحروب الطويلة الأمد ، ويعلم أنه سيجري مع قومه غدا إلى أوطانهم ، ولكنه يبق . وتتوالى هزائم اليونانيين . ويخجل باتروكلوس ، فيستأذن أخيلوس في الاشتراك في الحرب مع جنده ، فيأذن له أخيلوس ، ويعيره سلاحه . وهزم الطرواديين على الأثر ، ولكن باتروكلوس يقتل على يد هكتور . فيندم أخيلوس على استلامه لغضبه ، وتأخذ سورة الانتقام لصديقه ، فيصالح أجا ممنون ويشترك في الحرب للانتقام من هكتور الذي قتل صديقه فيقتل هكتور ويمثل بجثته ، ويأتي إليه بريام Priam ملك الطرواديين الهرم ، يرجوه أن يسلم إليه جثة ابنه هكتور ، بعد أن كان أخيلوس قد اعترم أن يرمى بها للكلاب . فيرق أخيلوس على شفاعة هذا الأب المعجوز ، ويسلمه جثة ابنه . وفي الملحمة ترى صورة واقية لحياة الطرواديين في الحصار ، وما يسود المحاربين من روح الفروسة . ومن المناظر الرائعة فيها منظر هكتور يودع امرأته أندرومك ويداعب طفله قبل ذهابه إلى الحرب ذاهبا لارجعة منه ، وكذا صورة هيلين نادمة على ما جرت من ذهابها ويل على قومها ، محترمة لباريس الذي خطفها ، وكذلك بريام الشيخ وزوجة هيكيويا وقد حرما أولادهما الواحد بعد الآخر ، ثم فجما أخيراً بموت هكتور .

(٢) الأوديسيا ملحمة أخرى لهوميروس ، يرجع أنها ألفت بعد الإلياذة . وموضوعها عودة أودوسيوس Odusoeus ، وهوسيا ليسس Ulysses ، من حرب طروادة بعد انتهائها بعشر سنين . والحوادث التي تعرضها الأوديسيا تستغرق ستة أسابيع . وكان قد رجع كل من بقوا منهم أحياء بعد تلك المعركة أو علم أنهم ماتوا ، إلا أودوسيوس الذي منتهه الآلهة كاليسو Calypsa من مغادرة جزيرة أوجييا Ogygia سبع سنين . وفي غيبة « أودوسيوس » تنافس أمراء جزيرة أتاكا Athaca على الخطوة بامرأة أودوسيوس المدعوة بينيلوب Penelope ، فكانت هذه تتعطل لهم بأنها يجب أن تم أولاً عمل كفن لوالده أودوسيوس ، وهو لايرتس Laertes ، ولكنها كانت تنفض ليلاً ما تنسجه نهاراً . وذهب تليماكوس Telemachus ابن أودوسيوس يسأل العائدين من حرب طروادة عن أخبار والده ، فلم يظفر بشيء ، ودبر له المتنصفون على أمة مكيدة حتى لا يرجع . ويأمر الإله زيوس أن يطلق سراح دوسوس . وتصادف في عودته مخاطر كثيرة ، قبل إطلاق سراحه ، ويقصها على الكينوس ، والد الأميرة =

لأنها تعرف كلها ، وأخلاقية ، وهو من ناحية أخرى قد فاق الشعراء جميعاً في المقولة والفكر (١) . ويأخذ أرسطو على مؤلفي الملاحم الذين يخالفون هوميروس في طريقته أنهم يؤلفونها من عدة أجزاء عن بطل واحد أو عصر واحد ، فتبدو وحدة الفعل غير واضحة لدورانه حول عدة موضوعات (٢) .

على أن بين الملحمة والمأساة فروقاً أخرى أساسها ما سبق أن قلنا من أن الملحمة رواية أحداث لا تقدم للشهود . فالوحدة فيها أوسع حدوداً من المأساة ، لأنها أطول منها . وبيننا أنه لا يمكن محاكاة أجزاء كثيرة من الفعل في آن واحد في المأساة ، لأنها تقدم على المسرح ، ويمثلها الممثلون ، يمكن في الملحمة - بفضل كونها قصة - تناول عدة أجزاء للفعل في آن واحد . « وهذه الميزة تؤدي إلى إضفاء الجلال على الأثر الفني ، وتحقيق لذة التغيير عند السامع ، وتنويع الأحداث الفرعية (الدخائل) المتباينة ، لأن المتشابه يولد السآمة بسرعة ، ولذا كان السبب في سقوط بعض المآسي (٣) ولهذا يرى أرسطو أنه لا بأس من نثر أحداث عارضة في الملحمة للترفيه عن القارئ على حين يرى أن هذا ضار بوحدة المأساة .

ويستعان في المأساة بالأمور العجيبة ، ولكن الملحمة يمكن أن نذهب فيها إلى حد الأمور غير المعقولة التي بها تصدر المعجزات ، لأننا في الملحمة لا نرى الأشخاص أمام عيوننا يتحركون . ثم إن الملحمة تسير على وفق العقائد الشائعة ، ففيها بطيعتها ما يبرر الأمور المستحيلة كما سبق أن شرحنا .

= نوزيكا ، وحاكم جزيرة أسطورية تسمى سكيريا Scheria ويهلى هذا الحاكم سفينة لأودوسيوس يعود بها إلى جزيرة أتাকা ، متكرراً في زى شيخ متسول ويعترف الأب على ابنه تليماكوس الذى كان قد نجا من المكيدة المدبرة له ، ويتعهدان على التخلص من أمراء الجزيرة المتنافسين على بنيلوب . ويدخل أوديسيوس قصره متكرراً . فيكون كلبه « أرجوس » Argos أول من يتعرف عليه ويموت على قدميه . وتمد بنيلوب بالزواج من يستطيع أن يصيب الهدف بقوس لأودوسيوس كان عندها : فكان أودوسيوس هو الذى أصاب القرض . ويتعارف الزوجان ، ويقضى أودوسيوس ، بمساعدة ابنه وأتباعه . على جميع منافسيه في امراته . ويتعارف أودوسيوس على ابنه لايرتس . ويحاول أقارب المتنافسين الانتقام من أودوسيوس ، ولكن الأب وأولاده يصدونهم . وتتدخل أثينا لوقف الدماء وإقرار السلام .

(١) فن الشعر لأرسطو ، أول الفصل ٢٤ .

(٢) نفس الموضوع س ٣٥ وما يليه .

والمأساة والملحمة لهما نفس الأثر والغاية ، ويشتركون في أمور كثيرة : في الوحدة-والحكاية والخلق والفكرة ، وفي محاكاة الأفاضل من الناس ، ولكن المأساة أغنى أجزاء في اشتمالها على الموسيقى والمنظر المسرحي . وتمتاز المأساة كذلك بشدة الضوح في القراءة وعند التمثيل . وهي - بعد - تستقل بنفسها عن التمثيل ، فيجد القارئ فيها نفس المتعة بالقراءة وحدها كما في الملحمة .

على أن أهم ميزة للمأساة هي تحقيق المحاكاة تحقيقاً كاملاً بمقدار أقل طولاً وأقل زمناً . والوحدة فيها أشد تماسكاً من الملحمة ، لقلة الحوادث العارضة بها ولأنها أقل في الطول . والمأساة بذلك تبلغ غايتها على النحو الأفضل ، فهي أعلى مرتبة من الملحمة .

وقد انتهينا الآن من آراء أرسطو في الشعر فيما بقي لنا من كتابه ، وقد تناول فيه الأجناس الأدبية الموضوعية من مأساة وملحمة وملهاة (١) . وبقي لنا أن نلم بالمسائل الأساسية في نظراته في الخطابة ، وهي جنس ثرى أولاه أرسطو عناية كبيرة .

(١) راجع فن الشعر ، الفصل السادس والعشرين .

الفصل الثالث

الخطابة

قصد أرسطو من تأليفه في الخطابة إلى غاية خلقية فنية . فأراد أن يعين على إقرار الحق والعدل بتزويده الخطباء بوسائل البراهين الصحيحة . فلم يفته التنبيه إلى أولئك المغالطين الذين يتخذون الخطابة وسيلة للتعمية والتمويه . فكشف عن وسائل المغالطة في الحجة ، ليلفت إليها الخطباء والسامعين على سواء . فخير للخطيب أن يكون قادراً على الإقناع بما يضاد قضيته الصادقة ، لا ليدافع عن أى من الجانبين يتاح له ، « إذ لا يصح الإقناع بما لا يتفق والحلق ، ولكن لثلاثيجهل كيف توضح المسائل ، وإذا حاجة آخر ضد العدالة كان قادراً على تنفيذ دعواه (١) » . وقد أقام أرسطو الخطابة على البرهان ، فكان للمنطق شأن كبير في معالجته لمسائلها ، ولا بدع أن يكون هذا شأن من اخترع المنطق ووضع أسسه في القديم . وإذا كان القياس المنطقي دعامة من ينشد الحق ، فهو وسيلة كذلك لمن يريد التمويه بالأقيسة الظاهرة يسوق فيها ما يشبه الحق ، على « أن الطبيعة قد وهبت الناس من الاستعداد ما يكفيهم لمعرفة الحق ، فهم يصلون إلى معرفة الحقيقة في أغلب الأحيان . وهكذا يفترض مثل هذا الاستعداد عندما تلتقي الاحتمالات بالحقيقة . . . والخطابة نافعة . لأن الحق والعدل لهما - طبيعة - من القوة أكثر مما لتقيضيهما (٢) » . ولهذا عاب أرسطو على من تكلموا في الخطابة قبله أنهم لم يعنوا بالقواعد الفنية للبراهين ، فكان جل همهم تعلم ما به يجتذبون أنظار القضاة إلى آرائهم ، مما هو خارج عن طبيعة الموضوع . كما أنهم لم يهتموا إلا بالخطابة القضائية ، حيث تكون هذه الوسائل مدعاة إلى تحيير القضاة في الحكم ، فتصبح الخطابة مجلبة للمنافع الخاصة ضد الحق والعدل . وقد أشاد أرسطو

(١) أرسطو : الخطابة ١٣٥٥ أس ٢٩ - ٣٢ قد رجعنا فيما يخص الخطابة لأرسطو إلى هاتين المرجعتين وإليهما نشير فيما بعد ، وهما : الترجمة الفرنسية :

Aristote : Rhétorique, trad. Par Médéric Dufour ed. des Belles-Lettres.

- ثم هذه الترجمة الإنجليزية :

W. Rhys Roberts : Rhetorics, Oxford, Works of Aristotle, vol, XI.

(٢) نفس المرجع ١٣٥٥ أس ١٤ - ٢٢ .

كما سنته بعض البلاد من منع المدافعين من التحدث فيما لا يمس صميم الموضوع (١) .
ولذلك خالف أرسطو كل من سبقوه في الحديث عن الخطابة ، فبين أنواعها ،
وأسسها الفنية ، وصلتها بالمنطق الصحيح . وفي كل هذا تتضح أصالة أرسطو ، ويظهر
فضله على من سبقوه (٢) .

الخطابة والمنطق :

ويعرف أرسطو الخطابة بأنها « القدرة على الكشف نظرياً ، في كل حالة من
الحالات ، عن وسائل الإقناع الخاصة بتلك الحالة (٣) » . وقد استطاع الإقناع
بالحق أو الباطل . فالخطابة كالمنطق تستخدم للبرهنة على التقيضين . ولكن بالوسائل
الفنية للخطابة نفسها يمكن تمييز ما هو حق مما ليس حقاً إلا في ظاهرة ، لأن « الأفكار
الصحيحة المنطقية على قواعد الخلق هي دائماً أكثر إقناعاً وأقوى في إيراد الحجج (٤) .
وكذلك المنطق ، به استطاع تمييز القياس الصحيح من القياس الفاسد . وليس هناك
من كلمة بها يتميز الخطيب الشريف المقصد من الخطيب السيء النية ، على حين
يكون المرء منطقياً على حسب مقدرته في الجدل ، وسوفسطائياً ، (مغالطاً) ، على
حسب الغاية (٥) .

والخطابة والمنطق يشتركان في طرق التقرير والبرهنة والتفنيد . ولكن المنطق
يستخدم على الأخص للوقوف على قيمة التعريفات في ذاتها ، وفي خصائصها
وعوارضها ، وهذا يمكن أن يكون أداة للمعارف العلمية ، فلا أثر في المنطق لمزاعم
الجمهور ، بل السير فيه وراء هذه المزاعم خطأ محض ، على حين تنظم الخطابة
بالمنطق مادة موضوعها ، وتسوق حججها بحيث تكون ذات أثر في جمهور معين
ولا بد فيها من الملاءمة بين العبارات والحجج وملايسات الجمهور . وتظل العبارات
فيها ذات طابع منطقي في الأداء ، ولكن براهينها يجب ألا يتبع فيها حرفية الأقيسة
المنطقية . وذلك أن الجمهور الذي يتوجه إليه في الخطابة غالباً ما يكون على غير

(١) نفس المرجع ١٣٥٥ أس ١ - ٣ .

(٢) راجع كذلك مقدمة ديفور لترجمة الفرنسية التي سبقت الإشارة إليها ص ٣٥ - ٤٧ .

(٣) أول الفصل الثاني من الكتاب الأول من الخطابة .

(٤) نفس المرجع ١٣٥٥ أس ٣٣ - ٣٨ ب ص ١٥ - ١٨ .

(٥) نفس الموضع ١٩ - ٢١ .

حظ كبير من الثقافة ، فيصعب عليه متابعة الأقيسة المنطقية الحافة . « وهذا هو السبب في أن الخطباء غير المثقفين أقدر على إقناع الجماهير من الخطباء المثقفين . . . فالأولون أبرع في فن القول أمام الجمهور ، لأنهم يصوغون الأفكار العامة المشتركة من موضوعات معارفهم ، فتأتي أقوالهم قريبة من الجمهور . ونتيجة لهذا كان على الخطباء ألا يستخرجوا حججهم من جميع الأفكار كيفما اتفق ، ولكن من أفكار محددة ، فراعون مثلاً أفكار القضاة الذين يترافعون أمامهم ، أو أفكار الجمهور الذي يوجههم في أقوالهم على حسب سلطانه (١) . فللخطابة اعتباراتها الخاصة في صوغ الحجج ، ولها مع ذلك قرابة وثيقة بالمنطق ، لأن براهينها في أكثر الأحيان معتمدة على المنطق ، على نحو ما سنشرح عندما نتكلم في أنواع الحجج الخطابية .

الخطابة والشعر :

وللخطابة بعد ذلك صبغة أدبية ، إذ غايتها الإقناع عن طريق تحريك الأفكار وإثارة المشاعر معاً . وكما الأسلوب في الشعر والخطابة يعتمد على اللغة الواضحة الدقيقة ، دون إسفاف في الأسلوب ، ودون سمو لا مبرر له . والفرق بين الشعر والنثر لا ينحصر في الوزن ، لأن الوزن شيء عرضي في الشعر (٢) . وعلى الرغم من أن الخطيب يخطر عليه استعمال الوزن ، لأنه يبين عن الاصطناع والتكلف ، وبهما تفقد مشاعره صبغة الصدق أمام جمهوره ، عليه مع ذلك أن يصوغ عباراته بحيث لا تخلو من الإيقاع ، يستعين به الخطيب على إثارة الانفعالات . فتكون الحمل ذات أجزاء لا طويلة ولا قصيرة ، يسهل النطق بها في نفس واحد ، لأنها لو كانت جد طويلة ، ملّتها السامع وتختلف عن متابعتها . وإذا جاءت جد قصيرة فجأته ، فجعلته يضيق بها ، كأنما نعثر فكره ، فوقف دون ما ينتظر (٣) . وفي هذا تقرب صياغة الخطابة - في تقسيم الحمل - من الأوزان الشعرية . والخطابة كالشعر يجب أن يراعى في صياغتها « تمثيل المنظر أمام العيون » ، بحيث تبدو كأنها « درامية » في تقديمها . ومدار الأمر في المسرحية والملحمة هو في ترك الأشخاص أماننا (٤) يفعلون . وهذا ما يرتبط بالحكاية أوثنى رباط ، ووسيلة الخطابة في ذلك هي التعبير

(١) أنظر هذا الكتاب ص ٤٧ - ٤٨

(٢) أرسطو : الخطابة ، الكتاب الثاني ١٣٩٥ ب س ٢٧ - ٢٣ .

(٣) أرسطو : الخطابة الكتاب الثالث ١٤٠٩ ب س ١ - ٣٤ .

(٤) تقدم شرح هذا فيهما مخص المسرحية ص ٥٢ - ٥٣ ، ٦١ - ٦٢ من هذا الكتاب .

بصيغة الحاضر ، والبحث عن الاستعارات التصويرية الملائمة للموضوع (١) . والخطيب كالشاعر عليه أن يجعل ما يقوله أهلاً للاعتقاد به . والخطيب يعول على الأمور الممكنة ، على حسب ما يعتقد الجمهور ، أو على حسب ما هو شائع بينهم من أفكار . وقد تكون المبادئ العلمية أقل تأثيراً من شرح ما هو معلوم في متناول كل إنسان . ويستعين الخطيب بالدلائل والعلامات والأقيسة للانتقال من المعلوم إلى المجهول ، وتمييز الممكن من غيره . ولكن الشاعر يصف ما يمكن أن يحدث ، عن طريق ضرورة أو الاحتمال ، فهو يشبه المؤرخ في اهتمامه بالحوادث الخاصة بالأفراد في حالات معينة ، ولكنه يختلف عنه في أن شروحه عامة كلية مثل شروح الفيلسوف ، ويعتمد فيها على وقائع الحكاية وتسلسلها على حسب ما يفعله نماذج من الناس احتمالاً أو ضرورة ، فهو يبحث عن الضرورات والأسباب للعلاقات بين الحوادث (٢) . ولا يلجأ الشاعر إلى الاستدلال بالعلامات الخارجية ، إذ لجأ إليها دل ذلك على ضعفه في الابتكار (٣) ، على حين أن للخطيب اللجوء إليها في استدلالاته (٤) .

والخطابة تعالج مواطن الحجج العامة التي هي مظان الإقناع ، ولكل جمهور حالته الخاصة ، على حسب الموضوع . وعلى حسب حالة المتكلم . ولذلك كانت أجزاء الخطابة في ترتيبها أقرب إلى المنطق منها إلى الشعر : والخزءان الجوهريان الخطابة هما عرض الحالة والحجة ، وهما نظير شرح الحالة والبرهنة عليها (٥) . أما المقدمة في الخطابة فهي نظير المدخل في المسرحية والملحمة ، ونظير التمهيد الموسيقي في الموسيقى (٦) . فأجزاء الخطابة ليست لها الحدود الحاسمة التي للشعر لأن الحكاية في الشعر تتوقف على فعل واحد ذي أجزاء متسلسلة على نحو ما سبق (٧) ، على حين الوحدة في الخطابة إضافية ، لأنها لا تتوقف على تحديد طبيعي ، فليس مرجع هذه الوحدة إلى مادة الموضوع ولا إلى وحدة الفعل ، وليست المحاكاة غاية الخطابة

(١) أرسطو : الخطابة : الكتاب الثالث ١٤١٠ ب س ٣٥ وما يليه .

(٢) أنظر هذا الكتاب ص ٥٣ - ٥٤ .

(٣) أرسطو : فن الشعر ، الفصل السادس عشر .

(٤) أرسطو : الخطابة ، الكتاب الأول ١٣٥٧ ب . س أوما يليه ، الكتاب الثاني ١٤٤١ ب س ٤

وما يليه ، ولنا إل هذا هودة عند كلامنا عن أنواع البراهين الخطابية .

(٥) الخطابة لأرسطو ، الكتاب الثالث ١٤١٤ أس ٣٠ - ٣٦ .

(٦) نفس المرجع ١٤١٥ أس ٨ - ٤ م

(٧) أنظر هذا الكتاب ص ٦٣ - ٦٦ .

الفنية ، حتى تكتسب الحكاية فيها معنى الضرورة والاحتمال . ولهذا كله لم يكن للخطابة وحدة عصبية نظير تلك الوحدة التي تتوافر للشعر (١) ، ولكن الوحدة في الخطابة نسبية ، إذ يمكن أن تزداد أجزاؤها أو تنقص على حسب المقام ، دون أن تضار وحدتها (٢) . ولكل نوع من أنواع الخطابة وحدة خاصة به ، ولهذا لم يعد أرسطو الخطابة من فنون القول التي تنطبق عليها المحاكاة .

أنواع الخطابة :

والخطابة ثلاثة أنواع على حسب من يوجه إليهم الخطاب . لأن هؤلاء إما متفرجون في حفل أو استعراض ، وإما قضاة ، والقضاة إما أن يحكموا على الأفعال الماضية كما في المحاكم ، أو على الأفعال المقبلة كما في مجالس الشورى أو البرلمانات . ومن هنا كانت أنواع الخطابة الثلاثة : الاستدلالية (٣) *épidictique* والقضائية *judiciaire* والاستشارية *délibératif* . وموضوع الخطابة الاستدلالية هو المدح أو الذم ، وموضوع القضائية الاتهام والدفاع ، وأما الاستشارية فموضوعها النصيح بفعل شيء أو عدم فعله .

وأزمنة هذه الأنواع مختلفة : لأن المدح أو الذم يتعلقان عادة بالأفعال الحاضرة مع الرجوع أحيانا إلى ما يتصل بها من الماضي . فزمن الاستدلالية هو الحاضر ، وزمن القضائية هو الماضي . لأن الحكم يكون على الأفعال التي حدثت . وأما الاستشارية فزمنها المستقبل ، لأن الناس يستشيرون فيما ينبغى فعله مستقبلا .

وغاياتها متميزة كذلك ، فالاستدلالية غايتها بيان الحميل أو القبيح من الأفعال ،

(١) أنظر هذا الكتاب ص ٦٥ .

(٢) راجع : R. S. Crane ; Critics and Criticism, P. 224 — 225.

(٣) أى الإستدلال على ما سبق فيهم من مدح أو ذم ، لذا يسميها كثيراً من تحدثوا عنها من الإنجليز

الخطابة الإحتفائية *Ceremonial* .

أنظر R. S. Crane. op. cit. P. 221 وكذلك راجع الترجمة الإنجليزية التي سبقت الإشارة إليها ١٢٥٨ ب س ٥ — ٧ وهوامتها في كل من أنواع الخطابة الثلاثة يظل الجمهور حكماً فيما يلقى عليه من قول . ولكن أرسطو يقصد الحكام الذين في يدهم تحديد الموقف ولهم القول الفصل فيه ، وهذا لا يكون إلا في الخطابة القضائية والاستشارية ، أما الخطابة الاستدلالية أو الإحتفائية فالجمهور ليسوا حاسمين لموتف .

أنظر : الخطابة ، الكتاب الثاني : ١٣٩١ ب س ١٦ — ٢٠

والقضائية تميز المشروع من غير المشروع ، كما تستهدف الاستشارية شرح النافع والضار . وتشارك أنواع الخطابة الثلاثة في بعض مواطن الحجج ، إذ تناول هذه الحجج الممكن والمستحيل ، والعظيم والحقير ، فيما لها من قيمة مطلقة أو نسبية ، عالمية أو فردية (١) .

أنواع الحاجة الخطابية :

يقسم أرسطو الحجج الخطابية أولاً إلى نوعين : غير فنية ، وفنية . ويقصد بالحجج غير الفنية : ما ليست من عمل الخطيب ، بل هي موجودة من قبل ، كشهادة الشهود ، والاعترافات التي أخذت بتعذيب المتهم ، ونصوص القانون ونصوص الوثائق وليست هذه الحجج جوهرية في فن الخطابة ، ولكن الخطيب يمكن أن يستفد منها في حججه الفنية . ففيما يتعلق بالشهود - مثلاً - يمكنه تدعيم حججه بالاستفادة من أخلاق الشهود ومسلكتهم ، وصلتهم بالخصم صلة صداقة أو عداوة . . ويندرج في الشهود الاستشهاد بالأمثال ، لأنها شهود قديمة ، أو بأقوال الشعراء ومشاهير الرجال ممن لا رأهم مكانة عظيمة ، وكذلك يمكن تهوين شأن الاعترافات التي أخذت بوسائل التعذيب مثلاً . وأما القانون فيستفاد من نصوصه ، وملابسات هذه النصوص ، فلا ينبغي الوقوف عند هذه النصوص في حرفيتها . على أن هناك - سوى القانون المكتوب - القانون الإنساني العام ، وبهذا القانون دافعت أنتيجونه عن نفسها فقالت : إنها دفنت أباها مخالفة في ذلك قانون كريون - ولكنها لم تخالف القانون الإلهي غير المكتوب : « وهو قانون ليس من عمل اليوم ، ولا من عمل أمس ، ولكنه قانون أبدي ، وما كان لي أن أخاف غضب إنسان ، مهما بلغ ، حين أتمسك به (٢) » . وهكذا يستعين الخطيب بهذه الوسائل غير الفنية ، ولكنه لا يخترعها (٣) :

والحجج الفنية : هي التي يستخرجها الخطيب بوسائله ، فيخترعها اختراعاً ، وهي جوهرية في الخطابة . وهي ثلاثة أنواع : فمنها ما يتعلق بأخلاق الخطيب ،

(١) الخطابة لأرسطو ، الكتاب الأول ، الفصل الثالث .

(٢) أنظر مسرحية أنتيجونه لسفرلكيس أبيات ٤٥٦ - ٤٥٧ ، ولتلخيص هذه المسرحية أنظر هذا الكتاب ص ٧٨ وماشبا .

(٣) أنظر الخطابة . الكتاب الأول ١٣٥٦ أس ٣٥ - ٤٠ ثم للفصل الخامس عشر كله . وقد أردنا ضرب أمثلة . ومن يرد المزيد فليرجع إلى الأصل .

وهذه الأخلاق من وسائل الإقناع ، إذ أن شخصية الخطيب مبعث الثقة فيما يقول . ولكن يجب أن تكون هذه الأخلاق منبعثة من الخطبة نفسها ، وموقف الخطيب فيها . فلا يصح الاكتفاء بما يعلمه الجمهور ، أو بما يسبق ظنه إليه (١) .

ومنها ما يتعلق بأحوال السامعين ، وبما يمكن أن يثير الخطيب فيهم من انفعالات . وتختلف هذه الحالات على حسب ما هم عليه من سرور أو ألم ، ومن صداقة أو بغض . . . وبهذه الأحوال يعنى الخطباء كل العناية (٢) . ثم من هذه الحجج ما يتعلق أخيراً بالكلام نفسه ، ببيان الحقيقة أو ما يظهر كأنه الحقيقة ، بوساطة براهين يمكن أن تكون مقنعة على حسب كل حالة من الحالات (٣) .

وهذه الحجج بأنواعها الثلاثة يقسمها أرسطو مرة أخرى إلى قسمين كبيرين : حجج خلقية ذاتية ، وأخرى منطقية موضوعية . وفي ظل هذا التقسيم الأخير يعالج أرسطو مسائل الخطابة الخاصة بالبراهين ، وينبغي لنا أن نفضل القول بعض التفصيل في هذين القسمين في ضوء ما قال .

(أ) البراهين الخلقية الذاتية :

وفيها يدرس أرسطو الأسس النفسية (٤) للخطابة . وهذه الأسس النفسية لها ناحيتان : أولاهما ما يتعلق بخلق الخطيب أو شخصيته ، وثانيهما تخص عواطف السامعين وانفعالاتهم . وشخصية الخطيب لها أعظم الأهمية في الخطابة الاستشارية ، ثم في القضائية ، والاعتداد بعواطف السامعين له شأن أعظم في الخطابة الاستدلالية ثم في القضائية .

١- أما الخطباء فهم يوحون بالثقة إذا توافرت لهم ثلاث صفات : الفطنة ، والفضيلة ، والتلطف للسامعين . « فإذا شوه الخطباء الحقيقة في حديثهم في أمر من

(١) يعالج أرسطو الأحوال الخاصة بشخصية الخطيب في الكتاب الثاني من الخطابة ، الفصل الأول .

(٢) يعالجها أرسطو في الخطابة ، الكتاب الثاني الفصول من ١ - ١٧ .

(٣) يشرحه أرسطو في الكتاب الأول من الخطابة من بدء الفصل الثالث ، ثم الكتاب الثاني من الفصل

الثامن إلى آخر الكتاب .

(٤) تأثر أرسطو هنا أبلغ تأثر بأستاذه أفلاطون في محاوراته التي عنوانها فيدروس phaedrus

وفيها يحاور سقراط فتى من تلاميذه إسمه فيدروس في الأسس النفسية للخطابة ، وقد أوردنا النص الخاص بذلك من كلام أفلاطون ص ٣٣ من هذا الكتاب ، فارجع إليه .

الأمر أو في بصحهم به ، فإنما يكون ذلك لواحد من الأسباب الآتية ، أو لها كلها محتمة : فإذا أعوزتهم الفطنة تعرضت أفكارهم للخطأ ، وإذا كان تفكيرهم مستقيماً دفعهم الحُبُّ إلى ستر أفكارهم الصحيحة ، أو يكون فطين شرفاء ، ولكنهم لا يحبون السامعين ، فلا ينصحون باتباع خير الطرق التي هم على علم بها . وليس هناك من حالات أخرى غير هذه . وينتج عن هذا - ضرورة - أن الخطيب الذي تتوافر له هذه الصفات يوحى بالثقة إلى من يستمعون إليه (١) ، والغباء رذيلة عقلية تعمي المرء عن الصواب وتبعده من أسباب السعادة . والفطنة أساس الصواب في المشورة (٢) . والفضيلة جميلة وكذا كل ما يوصل إليها ، وخير الفضائل أعما نفعاً وأبعدها عن المنفعة (٣) الخاصة . أما التلطف للسامعين أو الشعور بالصدقة يحوهم ، فهو من العواطف التي توحد الغايات بين الخطيب وجمهوره ، وتربطهم وإياهم برباط وثيق (٤) .

٢ - أما السامعون : فيجب الوقوف على ما لديهم من عواطف تهبأوا لها بسبب موقفهم الخاص . و « العواطف مصحوبة بالألم أو اللذة ، ويحمل تغيرها على تغير الناس في أحكامهم ، كالغضب والرحمة والخوف ، وكل الانفعالات من هذا النوع ، وكذلك ما يضادها من انفعالات (٥) . وتعريف أرسطو هذا ينطبق على الانفعالات الموقوتة . وهذه ليست في نفسها فضائل أو رذائل ، لأننا لا نستحق مدحاً ولا ذمماً بسبب هذه المشاعر العابرة ، بل لما لنا من صفات ثابتة . وليست هذه الانفعالات اختيارية كالفضائل والرذائل ، بل تثار بعوامل خاصة (٦) .

ثم اخذ أرسطو يعدد هذه العواطف أو الانفعالات ، وقد نص على أنه يتبع في واحدة منها استيفاء ثلاث مسائل ، فإذا أخذنا الغضب - مثلاً - كان علينا (٧) : أن نعرف الاستعدادات النفسية التي تحمل المرء على الغضب ، أن نعد الذين نشعر عادة بالغضب نحوهم ، أن نعد الأشياء التي تثير عادة فينا هذا الشعور .

- (١) الخطابة ، الكتاب الثاني ، الفصل الأول .
- (٢) يتحدث أرسطو طويلاً عن الفطنة في Nicomachean Ethics, VI, 7, 1141 b.
- (٣) الخطابة : الكتاب الأول فصل ٩ .
- (٤) الخطابة ، الكتاب الثاني ، فصل ٤ .
- (٥) الخطابة ، الكتاب الثاني ، ١٣٧٨ أس ١٨ - ٢٢ .
- (٦) أنظر : Aristotle : Nicomachean Ethics, 11, 5 1105 b. 19 etsq.
- (٧) وأنظر كذلك مقدمة الترجمة الفرنسية السابقة ص ٢٥ .
- (٧) الخطابة ، الكتاب الثاني الفصل الأول ١٣٧٨ أس ٢٢ - ٢٦ .

ويجب أن نحيط بهذه المبادئ الثلاثة مجتمعة ، وإلا استحال علينا أن نثير الغضب في نفوس السامعين ، والأمر كذلك في العواطف (١) الأخرى .

ولنضرب مثلاً بتناول أرسطو للخوف ، لأنه تحدث عنه في الشعر ، وفي الخطابة : « فالخوف ألم أو اضطراب ينتج عن تحليل شر يحدث في المستقبل ، فيسبب خراباً أو أذى » . ولا يخاف المرء إلا الأخطار القريبة المتوقعة ، فلا يخاف ما هو بعيد . فكل امرئ يعرف أنه سيموت ، ولكنه لا يهتم بمحطرات الموت ما دام بعيداً . فالأشياء التي تهدد بالضرر الكبير هي مثار للخوف . وكذلك علاماتها تثير الخوف ، لأنها تنذر بقرب الخوف منه .

والأشخاص الذين نخافهم هم من يغضبون علينا أو يحقدون إذا كانوا على سلطان يهيء لهم أن يضرونا ضرراً بليغاً . وكذلك الظالمون ، وكذلك يخاف المرء أن يكون تحت رحمة شخص آخر مهما يكن . « لأن أكثر الناس ليسوا خيبرين كما ينبغي ، بل هم جنباء في الخطر ، ويسيطر عليهم الطمع في النفع » ، ومن يقدر على فعل المظالم يخوفون من الآخرين الذين يمكن أن يتعرضوا لهذه المظالم ، لأن الناس كثيراً ما يقترقون المظالم متى قدروا عليها . وكذلك المتنافسون على أمر ، يخاف بعضهم من بعض إذا لم يكن ميسوراً أن يفوزوا به على سواء ، لأن الصراع دائماً بين هؤلاء ٥٥٥ ومن بين خصوصاً لا ينبغي أن نرهب الغضوبين الصرحاء ، بقدر ما نرهب الهادئين المخادعين الذين يتظاهرون بالغضب ، لأننا لا نعرف متى يهجمون ، فتوعدهم لنا دائماً لا ينقطع .

أما الحالات التي يشعر المرء فيها بالخوف ، فهي ما يكون فيها هدفاً يمكن أن ينال بالأذى . فلا يحس بالخوف من يعتقد أنه لا ينال ، كمن ترادفت عليهم النعم ، أو توافر لهم السلطان . كذلك لا يخاف من قاسى كل أنواع المخاوف ، كهؤلاء الذين يتبأون للصعود إلى المقصلة . « فالخوف يستلزم احتفاظ المرء في نفسه ببعض الأمل في النجاة مما يخاف ، والدليل على ذلك أن الخوف يبعث على المشورة ، ولا مشورة في ميثوس منه » .

(١) الخطابة ، الكتاب الثاني ، الفصل الأول ، ١٣٧٨ أس ٢٢ - ٢٦ .

وعلى الخطيب أن يستفيد من كل ذلك إذا أراد إثارة الخوف في نفوس سامعيه ، فيقول لهم : إنهم عرضة للعذاب ، لأن من هم أعظم منهم قد عذبوا ، وكذلك نظراؤهم ، فأتاهم الأذى من حيث لم يحتسبوا ، وبطريقة لم يتوقعوها (١) ثم يمضي أرسطو في دراسته للعواطف المختلفة ، وكيفية الانتفاع بها في الخطابة ، من رحمة وقسوة ، وجحود ومعرفة للجميل ، ومن حسد وغيره (٢) . ودراسته لها هنا تختلف عن دراسته لها في كتاب الأخلاق ، لأنه يدرسها هنا بوصفها حركات نفسية خاضعة للتغيير والتوجيه ، وأما في الأخلاق فيدرسها على أنها صفات ثابتة للموجود قابلة للتقويم في ذاتها . وكما يدرس أرسطو حالة السامعين من حيث ما يمكن أن يشار فيهم من عواطف على نحو ما شرحنا ، يدرسهم كذلك على حسب حالاتهم الأخرى ، من تفاوت في الأعمار بين شيوخ وشبان ، ومن تفاوت في الطبقة الاجتماعية ، والسلطة والثراء وصفوف الحظوظ الأخرى (٣) وذلك هو الجانب النفسي الذاتي للخطابة ، أخذ أسسه عن أستاذه أفلاطون (٤) ، ولكنه زاد فيه ووفاء .

(ب) البراهين المنطقية الموضوعية :

ويفسح أرسطو لمعالجتها مجالا أوسع من المجال الذي عالج فيه الأقسية الذاتية السابقة (٥) . وهنا تتجلى علاقة الخطابة بالمنطق . وفي المنطق تدور الحجج المختلفة حول الاستقراء ، ثم القياس الثلاثي . والخطابة يقوم فيها المثل *exemple* مقام

(١) راجع في هذا كله : الخطابة ، الكتاب الثاني ، الفصل الخامس . ومثل الخوف الرحمة فيما يثيرها من أشخاص وأشياء ، وفيما يثيرها من استمداد ؛ ولكن الأخطار بدل أن يهددها كما في الخوف ، تهدد نظراءنا ومن تربطنا بهم صلة ليست جد قربية ، وهم لا يستحقون ما نزل بهم ، فإذا كانت الصلة جد قربية أثارنا المخاطر النازلة بهم الرعب لا الخوف ، كما حصل لأمازيس ، فإنه لم يهلك حين قتل العدو ، بله ولكنه بكى حين أتى إليه صديقه يستنجد به ، أنظر المرجع السابق ، الفصل الثامن .

(٢) راجع فيها الخطابة لأرسطو ، الكتاب الثاني ، الفصول من ١ - ١١ .

(٣) نفس المرجع ، الفصول من ١٢ - ١٧ .

(٤) كما ذكرنا من قبل ص ٣٣ من هذا الكتاب .

(٥) سبق أن أشرنا إلى أنه خص الأقسية الذاتية ، في الكتاب الثاني من الخطابة ، بالفصول من

١ - ١٧ ؛ عل حين شغلت الأقدمية المنطقية بقية الكتاب الثاني والكتاب الأول .

الاستقراء ، كما يعنى المضمير (١) enthymème عن القياس الثلاثى المنطقى . وجميع الخطباء لا تخرج حججهم عن المثل والقياس المضمير (٢) . وموضوع الحاجة فى الخطابة الأمور الممكنة التى لا يمكن أن تكون على غير ما هى عليه ، فتقبل حلين متعارضين أما الأمور التى يمكن أن تكون على غير ما هى عليه فى الحاضر أو فى الماضى أو فى المستقبل ، فليست موضوع مشاورة ، إذ النقاش لا جدوى (٣) منه . وكل من المثل والقياس المضمير يتفرع - بدوره - إلى أنواع نلم هنا الآن بأسسها :

١ - المثل :

وفيه يعتمد على إيراد حالات كثيرة مشابهة للحالة التى يراد الاستدلال عليها ، للبرهنة على أنها نظيرتها ، ويسمى فى المنطق والاستقراء ويسمى فى الخطابة : المثل (٤) : ويجمل بالخطيب أن يفضله فى الخطابة الاستشارية ، إذ أننا نحكم على المستقبل ، أو نتوقع أن يكون على حسب ما نعرف من أمثلة فى الماضى . والقياس المضمير أفضل من المثل فى الخطابة القضائية ، لأن البرهنة وبيان الأسباب فيها مطلوب لإلقاء الضوء على حوادث الماضى (٥) . والمثل نوعان : أحدهما ما يورد فيه الخطيب حقائق وقعت فى الماضى ، وهو المثل التاريخى ، والثانى مخترعه الخطيب من نفسه ، وهذا التشبيهي : *parabole* - وإما أن نحكى فيه القصص على لسان الحيوان ، وهو ما يسمى : الخرافة أو القصة على لسان الحيوان *Fable* .

والمثل التاريخى : يمثل له أرسطو بقوله : « يجب أن نستعد للحرب ضد ملك

(١) القياس الثلاثى *Syllogisme* قياس مكون من ثلاثة أجزاء أو جمل ، الجملة الأولى تسمى المقدمة الكبرى ، والثانية الصغرى ، والثالثة تحتوى على نتيجة القياس . وهذه النتيجة صهيحة ضرورة إذا سلمنا بالمقدمتين . ومثال ذلك أن يقال : يستوجب شكرنا من يفرنا بنمته ، والله يفرنا بالنم ، فاقه يستحق شكرنا . والقياس المضمير هو القياس الثلاثى بحذف صغراه ، فهو يتكون من جزأين : مقدمة ونتيجة ، كأن نقول : من يفرنا بنمته يستحق شكرنا ، فاقه يستحق شكرنا . والإستقراء *Induction* قياس يتوصل فيه بتعدد الأجزاء أو الأفراد إلى نتيجة عامة ، وذلك بالانتقال من الخاص إلى العام أو من الأثر إلى المؤثر ، أو من النتيجة إلى السبب . انظر :

Aristote : *Topiques* 1,100 a, 25, 105 a 13.

(٢) أرسطو : الخطابة ١٣٥٦ ب ، س ١ - ١٥ .

(٣) نفس المرجع ١٣٥٧ أ ، س ١ - ٦ .

(٤) الخطابة ، الكتاب الأول ١٣٥٦ ب س ٣١٣ - ٦٨ .

(٥) نفس المرجع ١٣٦٨ أ س ٢٦ - ٣٣ .

الفرس ، وألا نتركه يخضع مصر لسلطانه ، إذ أن داريوس لم يعبر إلى أوروبا قبل أن يأخذ مصر ، وعندما أخذها عبر منها إلى أوروبا . وكذلك كزر كس Xerxes من بعده ، لم يشرع في هجومنا قبل أن يفتح مصر ، وحين تم له النصر عليها مضى قدما إلى أوروبا . فإذا احتل ملك الفرس . الحالى مصر ، فإنه سيجتاز كذلك إلى أوروبا ، فيجب إذن الا نتركه يفعل (١) .

والمثل التشبهي : يكثر في محاورات سقراط ، ومنها : « لا يصح الاقتراع في اختيار القضاة ، لأننا نكون كمن يختارون المبارزين في النزاع اقتراعاً ، لا على حسب ما فهم من قوة طبيعية للمجادلة في الصراع ، بل على حسب ما صادفهم من حظ ، أو نكون كمن يختارون الربان الذى يقود السفينة اقتراعاً ، كأنما ينبغي ألا نختار من يعرف القيادة ، بل من تسوقه الصدفة (٢) .

ثم المثل الخرافى على لسان الحيوان ، وقد كان هذا النوع ذا قيمة كبيرة لدى اليونان . وكثيراً ما كان يلجأ إليه الخطيب في المرافعات القضائية (٣) . ويسوق أرسطو لهذا النوع مثلاً ما قاله ستيسيكورس (٤) Stesichorus لمواطنيه فى صقلية ، حينما اختاروا فلاريس (٥) Phalaris حاكماً عليهم ، وكان طاغية ، إذ حكى لهم قصة حصان كان يعيش وحده فى مرج من المروج . فدهمه غزال أخذ يتلف مرعاه الخصب ، فأراد الحصان أن ينتقم من الغزال ، فطلب من رجل أن يساعده فى الانتقام منه ، فقال الرجل : إنه يستطيع ذلك على شرط أن يقبل الحصان أن يلجم ، وأن يترك الرجل يمتطى صهوته ، وتم الاتفاق بينهما ، فصعد الرجل صهوة الحصان . وكان ثمن انتقامه من الغزال أن أصبح عبداً للإنسان . ثم يقول

(١) يحتمل أن يكون هذا المثل مقصوداً به ملك الفرس المسمى أرتا كسر كس الثالث Artaxerxes III وقد أعد حملة ضد مصر ما بين أعوام ٣٥٤ - ٣٥١ ق.م. قد نجحت فى الاستيلاء عليها ، أنظر تمايلقات M. Dufour على الترجمة الفرنسية ج ٢ ص ١٠٤ .

(٢) الخطابة لأرسطو ، الكتاب الثانى ، فصل ٢٠ ، ١٣٩٣ أس ٢٨ - ١٣٩٣ ب ٧ .

(٣) راجع خطابة أرسطو ، الكتاب الثانى ١٣٩٣ ب ٨ وما يليه .

(٤) شاعر غنائى يونانى (٦٤٠ - ٥٥٥ ق.م) عاش فى مدينة Himera صقلية .

(٥) كان فلاريس حاكماً مستبداً فى صقلية ، فى النصف الأول من القرن السادس قبل الميلاد . قيل إنه كان يشوى ضحاياه فى ثور من النحاس اخترعه أحد مواطنيه ، فكان هذا المواطن أول من شوى

في الألعاب الأولمبية ، ومن العيب أن نضيف إلى ذلك : أن الفائز في الألعاب الأولمبية
يمنح تاجاً ، لأن الحقيقة معروفة لكل الناس (١) .

والقياس المضمر نوعان : نوع يستخدم في الاستدلال ، وآخر في التنفيذ ولكل
منهما مواضع حجج عامة نذكر منها هنا ما يمكن أن يفيد الكاتب والخطيب . فأنهم
مواضع الحجج في القياس المضمر الاستدلالي هي :

١ - التضاد (٢) : وفيه تؤخذ الحجة بواسطة التضاد بين الأشياء ، كالسلم
والحرب ، والنفع والضرر ، والحق والباطل . . وذلك مثل : « إذا كانت الحرب
سبب الشرور الحاضرة فبالسلم يجب لإصلاحها » ، ومثل : « إذا لم يكن من العدل
أن نندفع إلى الغضب على من جلبوا لنا الضرر على الرغم منهم ، فإن من ساق إلينا
نفعاً وهو مكره لا يستحق منا أى شكران » ، ومثل : « ما دامت الأكاذيب تصادف
لدى الناس أذنأ صاغية ، فكن على ثقة كذلك من نقيض هذا الأمر : وهو أن كثيراً
من الحقائق لا تلقى منهم تصديقاً » .

٢ - علاقة الأقل بالأكثر : فإذا لم يكن إثبات شيء لشيء آخر هو معه أكثر
احتمالاً ، فإنه لا يمكن إثباته لشيء ثالث هو معه أقل احتمالاً . كأن يقال : إذا
كان الأنبياء لا يعلمون الغيب ولا يملكون لأنفسهم نفعاً ولا ضراً ، فغيرهم من
المؤمنين لا يعملون ولا يملكون (٣) . ويندرج في هذا الوجه ما إذا تحقق الأقل
احتمالاً ، فإنه يتحقق من باب أولى الأكثر احتمالاً . كأن يقول : إن فلانا يؤذى
جيرانه ، لأنه يؤذى والديه . ومن هذا الوجه أيضاً استخراج الحجة لا علاقة الأقل
بالأكثر أو الأكثر بالأقل ، بل من علاقة المساوى بالمساوى له . مثل : « إذا لم يكن
من المستطاع توجيه اللوم إلى هكتور على قتله باتروكلوس ، فكيف يلام ألكسندروس
على قتله أخيلئوس (٤) ؟ » .

(١) الخطابة لأرسطو ، الكتاب الأول : ١٣٥٧٧ أ ، س ١٨ - ٢٢ .

(٢) يعرفه أرسطو بأنه البحث عن ضد الموضوع في جملة ، وهل يثبت له محمول يضاد المحول في الجملة
الأخرى ، أنظر الكتاب الثاني من الخطابة ، أول فصل ٢٣ .

(٣) آثرنا أن نسوق هذا المثل ، وهو قريب من المثال الذي ساقه أرسطو في أن الآلهة ليس عليهم

كاملاً ، ومن باب أولى الناس . أنظر : الخطابة لأرسطو ، الكتاب الثاني ١٣٩٧ ب ١٤ - ١٦ .

(٤) لفهم هذا المثل راجع تلخيصنا للإلياذة ص ٩٠ هامش رقم ١ من هذا الكتاب ، ومن يرد المزيه

من الأمثلة فليرجم إلى الخطابة لأرسطو ١٣٨٦ ب .

٣- المحاجة بالزمن : وهي المأخوذة من اعتبارات الزمن في الماضي والحاضر ، كما في إجابة إفيكراتس (١) على اعتراض بارموديوس على إقامة تمثال له : « لو أني طلبت إليك التمثال قبل أن أقوم بهذه الأعمال ، جزاء لي عليها ، لكنت قد لبيت لي طلبي . أو ترفضه الآن بعد أن بلوت هذا البلاء ؟ لا تعد بالجزء على خدمتك قبل القيام بها ، لتخلف الوعد بعد أن تؤدي لك الخدمة (٢) » .

٤- تعريف الكلمات : لاستنتاج الحجة من هذا التعريف . كأن نقول : ما هو « ما فوق الطبيعة ؟ » هو الله ، أو عمل من أعمال الله . وأما أمرىء اعتقد في وجود عمل من أعمال الله لا يمكنه ألا يعتقد في وجود الله . وكقول سقراط حين رفض أن يذهب إلى بلاط المقدوني أركلاوس Orchelaus « إنما العار ألا تستطيع أن تجازى الإحسان بالإحسان ، كما لا تستطيع أن تردد الإساءة بالإساءة (٣) » .

تقسيم الشيء إلى أجزاء : لاستخراج الحجة من هذا التقسيم ، مثلا : « إنما يرتكب الإنسان الخطأ لثلاثة أسباب : (الأول كذا والثاني كذا والثالث كذا)

(١) Iphicrates قائد أثيني هزم الأسبرطيين عام ٣٩٠ ق.م ، وإجابته هذه مشهورة في الأدب اليوناني ، ويذكرها أرسطو في الخطابة في غير موضع .

(٢) أرسطو : الخطابة ، ١٩٣٧ ب ٢٣ - ٢٨ .

(٣) نفس المرجع ١٣٩٨ أ ١٦ - ١٨ ونسوق مثالا آخر لهذا الوجه من وجوه الحجج ما قاله شيشرون Cicero الروماني حين أراد أن يبرهن على أن رياسة الدولة ليست في هذه الظاهرة الكاذبة ، لكنها تكليف وعبه ، فعرف الرياسة : : أتظنون رياسة الدولة تنحصر في هذا المظهر من الحراس شاكي السلاح ، وفي ثياب الرياسة البيضاء الأرجوانية ؟ كلا . . . إنما الرياسة همة وحكمة ، وأمانة ووصانة ، ويقظة وعناية ، ودقة في أداء الواجبات كلها قدر الإمتطاعة ، وسر دائب على رعاية مصالح الجمهورية » راجع :

Villiers — Moriane : Nouveau Cours de Rhétorique, P. 22

ومثال آخر ما قاله شوق بين أن الخلد مطلب عسير المثال ، ولا يظفر به إلا ذوو الهمم الكبار ، فعرف الخلد .

وليس الخلد مرتبة تلقى	وتؤخذ من شفاها الجاهلينا
ولكن منتهى هم كبار	إذا ذهبت مصادرها بقينا
وسر العبقرية حين يسرى	فينتظم الصنائع والفنوننا
وأثار الرجال إذا تنهات	إلى التاريخ خير الحاكيينا
وأخذك من فم الدنيا ثناء	وتركك في سامعها طنينا

أنظر الشوقيات ج ١ ص ٣٣٦ .

والسببان الأولان لا محل للتساؤل عنهما في موضوعنا ، وأما الثالث فلا يفكر فيه من اتهمونا أنفسهم » ، هكذا يتكلم من يدافع عن نفسه فيما أهمهم به (١) .

٦ - الموازنة بين نتيجة أمرين متعارضين : للاحتجاج بها تشجيعاً على فعل أمر ، أو تثبيطاً عن فعله ، كذلك التي نصحت ولدها ألا يتحدث أمام الناس ، فقالت له : « إذا دافعت عن الحق غضب عليك الناس ، وإذا دافعت عن الباطل غضبت عليك الآلهة (٢) » .

(١) الخطابة لأرسطو ١٣٩٨ أس ٢١ - ٣٣ ؛ كثيراً ما يلجأ الشعراء إلى هذا التقسيم لبرهنة على حججهم ، شأنهم في هذا شأن الخطباء ، ولكنهم دونهم استيعاب واستقراء . إنما يلجأ الشعراء إلى هذا التقسيم في مواطن الحجج على قضاياهم العامة ، إذ أن هذا التقسيم طريق خصب للافتتاح . وكثيراً ما يلجأ إليه أبو العلاء . مثلاً :

وقد فتشت عن أصحاب دين	لم خلق وليس لهم ريب
فألقيت بهائم ، لا عقول	تقيم لها الدليل ، ولا ضياء
وإخوان الفطانة في اختيال	كانهم لقوم أنبياء
فأما هؤلاء فأهل مكر	وأما الآخرون فأغبياء
فإن كان التقى بلها وعيا	فأعيار المذلة أفتيـاء

فأبو العلاء يقول إنه لا يعثر على أصحاب دين على خلق يعتد به ، لأن من صادفهم من الناس إما متديون ، ولكنهم أغبياء لا عقول عندهم . فهم يرددون الأقوال غير واعين ، فتقوأم لا يعتد بها إذا عددنا الحير السائمة أفتيـاء . وأما الآخرون فهم على فطنة ، لكنهم ماكرون مراومون لا خلق لهم : (أنظر لزوم ما لا يلزم لأبي العلاء أحمد بن سليمان المعري التنوخي ، طبعة للقاهرة ١٩١٥ ، ص ٣٧) . وكذلك يقول أبو العلاء :

عفت الخليفة ، والنصارى ما اعتدت ويهود حارت ، والمجوس مفسلة
إثنان أهل الأرض : ذو عقل بلا دين ؛ وآخر دين لا عقل له

(نفس المرجع ص ١٧٥) وإنما قصد أرسطو إلى بيان الحجة بالتقسيم .
أما قدامه في كتاب : « نقد الشعر » فقد ذكر صحة التقسيم لذاته ، لا لإقامة حجة ، فاستحسن من الشاعر تامسحمن من الشاعر أن يضع أقساماً فيستوفىها ، ولا ينادر قسماً منها ومثل له بقول الشاعر :
فقال فريق القوم لا ، وفريقهم نعم ، وفريق قال . ويحك ، لا أدرى
فليس في أقسام الإجابة عن مطلوب إذا مثل عنه غير هذه الأقسام ؛ ومثال ذلك أيضاً قول الشاعر يصف صلابة سنايك الحمار وشدة وطئه على الأرض :

مى وقعت أرساغه مطمئنة على حجر يرفض أو يتدحج
لأن الذي تقع عليه السنايك إما أن يتفرق ويذهب وإما أن يتدحج . (أنظر قدامه : نقد الشعر ، طبعة القاهرة ١٩٣٤ ص ٧٨ - ٧٩) .

(٢) أرسطو : الخطابة : ١٣٩٩ أس ١٩ - ٢٤ - وقارنه بما قاله الأحنف بن قيس لمأوية في أمر البيعة : « أخافك أن صدقتك ، وأخاف الله إن كذبتك » ، أنظر : البيان والبيتين ، طبعة السندوب

٧ - العلاقة بين النتيجة والمقدمات : فإذا كانت النتيجة واحدة في كلا الأمرين ، كانت المقدمتان لهما نفس القيمة . مثلاً : كان إكزينوفانس Xenophanes يقول : « إن من يزعمون أن الآلهة تولد ، هم في الكفر كمن يزعمون أن الآلهة تموت ، إذ في كلا الأمرين تفتى الآلهة على مر الزمن » .

٨ - وكذلك إذا بين الخطيب أن الغاية المحتملة لشيء ما أو لعمل ما ، هي الغاية الواقعية منه ، ، مثلاً : « قد يمنح الله التعم ، لا للإكرام بها على المنعم عليه ، ولكن لينزل بها على المنعم عليه أفدح البلايا » .

٩ - وقد يعتمد الخطيب في حجته على السبب : فإذا تحقق تحقق الأثر ، وإذا انتفى انتفى الأمر كذلك . وهذا دافع ليوداماس Leodamas عن نفسه حين آتهم بأن اسمه كان محفوراً في قائمة الخارجين على الشعب ، وأنه محاه في عهد الطغاة الثلاثين الذين فرضتهم إسبرطة على أثينا ، فقال ليوداماس : إن هذا محال ، لأن هؤلاء الطغاة كانوا يثقون فيه أكثر لو ظل اسمه محفوراً يشهد لهم على أنه ضد الشعب (١) .

وهكذا ربط أرسطو بين الحجج البلاغية والمنطق ، على نحو يعين الكاتب والخطيب معاً على إجادة الحاجة ، وعلى حسن التفكير . ولم يتخذ أرسطو المنطق أداة لتعقيد الدراسات البلاغية ، ومناقشة التعريفات ومصطلحاتها ، كما فعل المتأخرون ممن أقحموا المنطق في البلاغة على نحو أفسد البلاغة ، وعقد مسائلها ، ولم يحمل إليها جديداً ، لا في الفكر ، ولا في الأسلوب . وكما شرح أرسطو موضع الحجج بالقياس المضممر على نحو ما قلنا ، شرح كذلك مواضع تنفيذ هذه الحجج ، وحسبنا هنا أن نذكر كيف يفند الخطيب حجج خصمه فيما يتعلق بالقياس المضممر . وذلك بتأليف أقيسة أخرى مقابلة لأقيسة الخصم . وتتضمن الاعتراضات التي تفسد على الخصم الأقيسة التي أتى بها . وهذه الاعتراضات تستخرج من القياس موضع المناقشة بين

(١) قد رأينا أن نقتصر على مواطن الحجج هذه ، لأنها في رأينا أهمها ، ومن أراد مزيداً فعليه بالرجوع إلى الفصل الثالث والعشرين من الكتاب الثاني من الخطابة ، وعددها فيه ثمانية وعشرين . وسنشرح كيف إستفاد كبار الكتاب من مقولات المنطق في تمييزاتهم وإدراكاتهم ومخاجاتهم في الشعر والقصص في كتابنا : علم الأسلوب أو البلاغة الحديثة .

الخطيب وخصمه ، أو من قياس آخر مساو له ، أو مضاد له ، أو من أحكام سابقة معترف بها . فوسائل التنفيذ على هذا النحو أربعة .

١ - فقد يستخرج الخطيب قياسه من نتيجة القياس الذي يثبت خصمه ، ليدحض به حجته ، فمثلا : إذا قال الخصم إن الحب صفة محمودة ، فللخطيب أن يعارضه بأن الحب غير محمود ، إذ أنه حاجة ، وكل حاجة نقيصة ، أو بأن يقول : لو لم يكن هناك حب وضيع وآخر رفيع ، لما وجد مجال للحديث عن حب كونوس (١) Caunos

٢ - وقد يستخرج الاعتراض من ضد القياس الذي يأتي به الخصم . فإذا قال الخصم : « إن الرجل الفاضل يفعل الخير لجميع أصدقائه » ، كان الاعتراض هو : لكن الشرير لا يفعل الشر لكل أصدقائه .

٣ - أو يستخرج من قياس شبيه بقياس الخصم . فإذا كان قياسه هو : « الحقْد دائماً دأب من عانى الشقاء » ، كان الاعتراض هو : « ولكن من عاشوا في النعيم ليس الحب من دأبهم في كل الحالات » .

٤ - وكذلك إذا اعترض على الخصم بأقوال من يعتبرون حجة من المشهورين في الماضين . فإذا كان القياس هو : « يجب ألا يعاقب السكارى على ما يفعلون ، لأنهم يفعلونه عن جهل » ، أمكن تنفيذ ذلك بأن نقول : « لو كان الأمر كذلك لما كان بتاكوس Pitacus (أحد حكماء اليونان السبعة) على صواب ، لأن قانونه أوجب عقوبات شديدة على ما يرتكب في حالة السكر (٢) » .

هذا ، وتعد الحكم بمثابة القياس المضمّر ، لأنها قول موجز موضوعه ما يمكن تجنبه أو فعله من الأمور العامة . وإذا كان موضوع القياس المضمّر في الخطابة هو تلك الأمور ، كانت نتيجة القياس المضمّر لها طابع الحكمة ، وكانت في قوة

(١) أحيث ببيليس أخاها كونوس حبا غير مشروع ، فهجر أخوها البلاد لتلا يستسلم إلى أغراضها الوضعية ، أنظر : أرسطو : الخطابة ١٤٠٢ أ ، ص ٢٧ وما يليه . وراجع تعليقات ص ١٣١ من الكتاب الثاني من الترجمة الفرنسية المشار إليها سابقا ، وكذا تعليقات ص ١٤٠٢ ب من الترجمة الإنجليزية التي سبقت الإشارة إليها .

(٢) راجع في كل هذا الكتاب الثاني من الخطابة ، الفصل الخامس والمشرين .

القياس المضمّر . وإذا أضيف إلى الحكمة تعليل لها ، كانت قياساً مضمراً . مثلاً :
« ليس هناك من إنسان حر » حكمة ، فإذا قلنا : « لأنه إما عبد للمال ، أو عبد لأطماعه »
كانت الحملتان قياساً مضمراً (١) .

تلك إلمامة بأهم ما ذكره أرسطو خاصةً بالمحاجة وطرقها في الخطابة . وقد عالج
فيها الأفكار ووسائل خلقها .

وهذه الوسائل في حملتها مفيدة للخطيب والكاتب معاً . وقد بقيت أمامنا مسألة
الصياغة ، صياغة الأفكار في الحمل والعبارات . وتشمل هذه الصياغة كذلك تنظيم
أجزاء الخطاب . وقد عالج أرسطو فيها مسائل عامة تنطبق ، في كثير من الحالات ،
على الشعر والنثر معاً . وقد خص أرسطو بها الكاتب الثالث من الخطابة ، وإن يكن
قد أشار إلى مسائل منها في بعض فصول كتابه : « فن الشعر » . وهذه المواضع من
أرسطو هي التي أثرت أبلغ الأثر في النقد العربي القديم ، وفي خلق علوم البلاغة
العربية كما ورثناها عن أسلافنا . وسرى كيف نُظر إليها أرسطو ، ليتضح لنا بعد
ذلك مواطن التشابه والخلاف بين منهج أرسطو ومن قلده .

(١) نفس المرجع . الكتاب الثاني من الخطابة ، فصل ٢١ ، ومن أراد المزيد فعليه بالرجوع إلى
الأصل .

الفصل الرابع .

الأسلوب وأجزاء القول

يرد الأسلوب في كلام أرسطو عاماً شاملاً للشعر والفنون جميعاً ، كما سبق في شرحنا لمعنى (١) المحاكاة وصلة الشعر بالفنون ، وأساليب تلك الفنون . وهو بهذا المعنى متصل بنظرية المحاكاة كما تحدثنا عنها في الفصل الثاني من هذا الباب . وسرى فيما بعد أثر هذا الفهم في النقد العربي عندما نتحدث في صدى نظرية المحاكاة عند العرب :

ولكن الذى يهمنى في هذا الفصل هو الأسلوب بمعنى آخر ، يرد بخاصة في كتاب الخطابة لأرسطو ، وهو التعبير ووسائل الصياغة . ويظل الأسلوب في كل معانيه غاية الإقناع عند أرسطو . إما بالمحاكاة الفنية في الشعر المسرحي والملحمي ، وهى المحاكاة التى تقوم في مجال الفن بوظيفة الإقناع بالأقيسة في المنطق ، وإما بالإقناع بالتعبير مباشرة في الخطابة وما يلتحق بها مما لا محاكاة فنية فيه . وفي هذل الحالة الأخيرة يوصى أرسطو أن يلجأ الكتاب بخاصة إلى تعبيرات تتجاوز مجرد التعبير البسيط عن الحقيقة ، وذلك بأن يعبروا بالمجازات الحسنة الصياغة ، لأن الكتاب ليست لديهم وسائل المحاكاة التصويرية المقصورة عند أرسطو على الشعر الموضوعى ، شعر المسرحيات والملاحم ، ويستلزم التعليل السابق أن يكون شأن الشعراء الغنائيين شأن الكتاب والخطباء . عند أرسطو ، لأنهم لا تتوافر في أعمالهم المحاكاة التى عنها أرسطو . يقول أرسطو في ذلك ، « والمجاز ذو قيمة في الشعر والنثر ، ولكن الكتاب أخرج إليه من الشعراء [يقصد الشعراء الموضوعيين في المسرحيات والملحمة كما بان في مفهوم الشعر عند أرسطو] ، لأن مواردهم الأخرى في الأسلوب أنضب من موارد الشعراء (٢) » .

وعلى الرغم من أن أرسطو ينص في حديثه في النفس أنه لا يمكن للقوة العقلية أن تمارس وظيفتها بدون عون من الخيال ، فإنه مع ذلك يعيب الخيال من حيث هو

(١) أنظر هذا الكتاب ص ٤٣ - ٤٥ .

(٢) أرسطو : الخطابة ، الكتاب الثالث ، ١٤٠٥ أس ٤ - ٦ .

بدون وصاية العقل عليه . ويخلط بينه وبين الوهم (١) . ونظّل الحلي اللفظية في الأسلوب لديه غايتها أن يصل المرء إلى الحقيقة والإقناع وحديث أرسطو في الأسلوب هنا يكاد يندرج كله فيما يسمونه الآن : علم التراكيب .

ولكن أرسطو يتميز بأنه يحتم أمراً آخر : هو أنه لا يصح أن تفهم الجزئيات إلا في ضوء البنية العامة للعمل الأدبي ، وفيها تتحقق مراعاة أجزاء الكلام وترتيبها .

يقول أرسطو : « يراعى المرء في قوله ثلاثة أشياء : أولها وسائل الإقناع ، وثانيها الأسلوب أو اللغة التي يستعملها ، وثالثها ترتيب أجزاء القول (٢) » . وسبق أن رأينا كيف يستخدم أرسطو وسائل الإقناع في الأقيسة كأنها من وجوه البلاغة في الفصل السابق . وعلينا الآن أن نشرح ما يخص الأمرين الباقيين ، وهما الأسلوب ومعنى الصياغة والتعبير ، ثم ما يستلزمه صدق أثره من ترتيب أجزاء الكلام :

(١)

الأسلوب

ووظيفة الإقناع . ويضيق أرسطو ذرعاً بطبيعة الناس ، وخاصة سوادهم ، أنهم لا يكتفون بالتعبير عن الحقيقة مجردة : « حقاً لو أننا نستطيع أن نستجيب إلى الصواب ، ونرعى الأمانة من حيث هي ، لما كانت بنا حاجة إلى الأسلوب ومقتضياته ، ولما كان علينا ألا نعتمد في الدفاع عن رأينا على شيء سوى البرهنة على الحقيقة ، ولكن كثيراً ممن يصغون إلى براهيننا يثأرون بمشاعرهم أكثر مما يثأرون بعقولهم . فهم في حاجة إلى وسائل الأسلوب أكثر من حاجتهم إلى الحججة (٣) » .

« وإذن لا يكفي أن يعرف المرء ما ينبغي أن يقال ، بل يجب أن يقوله كما ينبغي (٤) » ، على أن الصفوة تتأثر كذلك بالحجج والأسلوب معاً . فالطريقة التي

(١) Aristote : De Anima, 111 8,432 - وقد تأثر بهذه النظرة الكلاسيكيون ونقاد العرب ، كما شُرح في أثر نظرية أرسطو في المحاكاة والصور عند العرب بعد ، ولم تتطور هذه النظرة إلا منذ الرومانتيكيين ، فاستقر معنى الخيال الحديث .

(٢) أول الكتاب الثالث من الخطابة لأرسطو .

(٣) أرسطو : الخطابة الثالث ١٤٠٤ أس ١ - ٩ .

(٤) المرجع السابق ١٤٠٣ ب س ١٥ - ١٦ .

بها يقال أمر من الأمور تؤثر على كل حال في طريقة فهمه ولكن ليس للأسلوب تلك الأهمية الكبرى في جلاء الحقائق ، بل إنه يأتي بعد طرق الحاجة . فهو لا يعدو أن يكون شيئاً كمالياً يتعلق بالخيال ، غاية اجتذاب السامعين . زولا بلجاً إليه من يلقت الحقائق خالصة ، كمن يعلم الهندسة مثلاً (١) .

ويفيض أرسطو في أسلوب الخطابة ، ولكن كثيراً مما قاله ينطبق على الخطابة والشعر معاً . ولهذا كثيراً ما يستشهد من الشعر على ما يقول فيها ، على أن أنواع المجاز قد ذكرها أرسطو في كتابة : « فن الشعر » ، ولكنه أطال فيها في الخطابة ، وهو يحيل في كل منهما على الآخر ، وللأسلوب صفات عامة يجب أن تتوافر له ، شعراً كان أم نثراً ، وهناك خصائص أخرى تفرق ما بين أسلوب الشعر وأسلوب النثر ، ثم إن من الأسلوب ما هو حقيقة وما هو مجاز . ومردهما إلى قدرة الكاتب أو الشاعر على الابتكار في الأسلوب وسنعرض ما قاله أرسطو بهذه الأمور الثلاثة على التوالي :

١ - خصائص الأسلوب العامة : هي الصحة والوضوح والدقة .

وصحة الأسلوب (٢) أساس جودة الكلام . وتستلزم هذه الصحة أموراً ، منها صحة استعمال الكلمات التي تربط الكلام ببعضه ببعض : ومن هذه الكلمات متعلقات الفعل والإسم ، بما تشتمل عليه أحياناً من حروف تدخل على الأسماء . فلا يصح أن يدخل فيها تقديم أو تأخير أو فصل بينها وبين معلقاتها بحيث يضطرب المعنى (٣) . ويمثل أرسطو لذلك جملة للفيلسوف هيراكلتيس Herclitus : « على الرغم من أن هذه الحقيقة على الدوام ، الناس لا يعتقدون فيها (٤) . » فلا يدري

(١) الخطابة لأرسطو ، الكتاب الثالث ، ١٤٠٤ أ ، س ٩ - ١٢ ، ويصل بالأسلوب فن الإلقاء ، وهو ذو أهمية في المسرحيات والخطابة ، ولكن أرسطو يده ثانويًا فيها أيضًا ؛ إذ أن أرسطو يعني ، قبل كل شيء ، بما يعطى الأسلوب قيمته الثابتة ، سواء نطق به أم بقى مقروءاً فقط .

(٢) أنظر : الخطابة . الكتاب الثالث ١٤٠٧ أ س ١٩ - ٢٤ ، ولتعريف أدوات الربط أنظر : كتاب فن الشعر ١٤٥٧ أ س ١ - ١٠ .

(٣) نفس المرجع ١٤٠٧ ب ، س ١٥ - ١٦ ، وهذا هو ما يسمى في البلاغة العربية : « التحقيد اللفظي » ، وهو يؤدي إلى خلل في اللغة ، منشؤه عدم صحة التركيب لغويًا ونحويًا وقد تحدث عنه جميع كتب البلاغة العربية منذ استقرت علمًا . قارنه بكلمة عبد القاهر في دلائل الإعجاز ص ٦٤ : « ليس النظم (نظم الكلام) إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو » .

(٤) الخطابة لأرسطو ١٤٠٧ ب ، س أ وما يليه .

بم يتعلق « على الدوام » : أبالحقيقة أم بالفعل بعدها ؟ وما تستلزمه صحة الكلام أن تسمى الأشياء بأسمائها . ويقصد أرسطو بذلك إلى أنه لا ينبغي أن يأتي المتكلم بكلام عام يحمل وجوهاً كثيرة ، فلا تتم به الفائدة ، إلا إذا قصد المتكلم إلى الغموض ، كما في بعض تنبؤات الكهنة ، أو في الألفاظ (١) ، و « اللغز أن تركيب ألفاظاً لا يتفق بعضها مع بعض ، وتؤدي معنى صحيحاً . وهذا لا يتأتى بتأليف ألفاظ ذات معانٍ حقيقية ، بل يتأتى باستعمال المجازات ، مثل : رأيت من يلصق بالنار النحاس بالرجل . وهو لغز يقصد به من يستعمل المحجمة Ventouse المصنوعة من النحاس . ثم لا بد كذلك من مراعاة قواعد اللغة الأخرى في الألفاظ : مؤنثها ومذكرها ومفردا ومثنىها وجمعها ..

(٢) وضوح الأسلوب شرط لجودته : لأن الكلام الذي يعجز عن أداء معناه في وضوح ، يفوت الغرض منه (٢) . واللغة تكون واضحة كل الوضوح إذا تألفت من ألفاظ دارجة ، لكنها حينئذ تكون مبتذلة ، وتكون واضحة نبيلة بعيدة عن الابتدال إذا استعملت ألفاظاً غير مألوفة في الاستعمال الدارج^٢ ، كالكلمات الغريبة ، أي غير المبتذلة ، والمجاز والألفاظ المركبة ، ولكن يجب القصد في استعمال هذه الكلمات غير المبتذلة في المجازات . فالإفراط في استخدام الكلمات الغريبة ، وفي استخدام المجازات ، ينتج (٣) أثراً هزلياً . واستعمال الكلمات الغامضة - لأنها مشتركة بين معان كثيرة - وسيلة يلجأ إليها السوفسطائيون لتضليل سامعيهم .

واستعمال الكلمات الغريبة والأسماء المركبة والصفات المبالغ فيها أليق بمقام الانفعال ، فيقال عن خطيئة في حال الغضب إنها بالغة عنان السماء ، أو جسيمة . ولهذا كانت هذه الكلمات أكثر لياقة بالشعر منها بالخطابة . وينبغي استعمالها لتوكيد الانفعال أو للسخرية (٤)

(٣) دقة الأسلوب : هي أن يتجنب فيه ما لا مرر له من ابتدال أو مسمو . ولغة الشعر يجب أن تكون بريئة من كل ابتدال ، وعلى الشاعر أن يعتمد إلى الألفاظ غير

(١) أرسطو فن الشعر فصل ٢٢ ، ١٤٥٨ أ ، ص ٢٧ - ٣٠ .

(٢) أرسطو : الخطابة ١٤٠٤ ب ص ٢ - ٣ .

(٣) أرسطو : فن الشعر ١٤٥٨ ب - ١٤٥٩ أ وكذا فصل ٢١ من فن الشعر .

(٤) الخطابة لأرسطو ١٤٠٨ ب .

الشائعة ، لأنه في مقام إثارة الانفعالات : وهذه الألفاظ يجذب أنظار سامعيه ، ثم لأنه يصف عادة مواقف وأشخاصاً فوق ما ألف الناس ، لأن الشعر يصف حياة الأبطال في الملاحم ، ويحاكي ما يثير الرحمة والخوف في المأساة ، وفي كل هذا إثارة لمشاعر ليست مما تجرى به العادة .

على أن الأمر ، بعد ، يتعلق بالمواقف في الشعر ، ولا يصح أن يؤخذ على إطلاقه . فبعض مواقف الشعر لا يلائمه إلا اللغة العادية . فلا يصح للشاعر أن يضع لغة سامية على لسان رقيق ، أو فتى صغير ، وفي موضوع مبتذل . ففي مثل هذه المواضع يجب أن يهبط الشاعر بأسلوبه الشعري ، ولكن في أغلب الأحيان يجب أن يسمو به (١) . ويحسن أن يتميز الأسلوب عن اللغة الدارجة بألفاظ وصفات ترفع من شأنه ، على شرط أن يراعى القصد ، والمعنى المراد به ، وإلا جاءت العبارة غثة متكلفة ، بدلا من أن تكون نبيلة مختارة ، وذلك مثل عبارات أليسداماس idamas المتكلفة . فإنه - بدلا من أن يقول عن شخص إنه يجرى - يقول : « فدفعه قلبه إلى أن يطير بقدميه » . ويسمى الحزن مثلا : « عبوس القلبى » . ويقول كذلك : « ستره بورق أشجار الغابة » . بدل أن يقول ستره بالورق . ويقول : « وستر عرى جسمه » بدل : ستر جسمه . وفي هذه الصفات والتركيبات تظهر الغثاثة ، والعدم الدقة والذوق . ويتجلى الغموض (٢) .

فعلى الكاتب ، إذن ، أن يجعل فنه مستورا ، بحيث يشعر المرء أنه يتكلم عن طبيعة لا عن تكلف . والكلام الطبيعي فيه مقنع ، والمضطجع لا إقناع من ورائه ، بل إنه يثير شبهات السامعين ، لأنهم يظنون أن وراء هذا التصنع خدعة ، وذلك كما في أصوات الممثلين على المسرح ، فأبرعهم من بدأ صوته طبيعياً يمثل حقيقة الشخص الذى يتحدث عادة ، وكلما بعد الممثل عن طبيعة صوته ، كان أبعد من الفن . فنن المستطاع - إذن - أن يسلك الكاتب منهج البارعين في الفن ، فتبدو لغته عادية مألوفة لا تكلف فيها (٣) .

(١) لا يصح أن يغيب عن الأذهان أن أرسطو ، حين يتحدث عن الشعر ، إنما يقصد الشعر المرصع في مثل الملحمة والمسرحية لا الشعر الفنائى ، راجع ص ٤٣ - ٤٦ من هذا الكتاب ، وراجع الخطابة لأرسطو ١٤٠٤ ب ، ص ١٥ وما يليه ، وكذا فن الشعر لأرسطو أول فصل ٢٢ .
(٢) الخطابة لأرسطو ، الكتاب الثالث ١٤٠٦ أ ، ص ١٤ - ٣٦ .
(٣) نفس المرجع ١٤٠٤ ب . ص ٢٠ ٢٦ .

وموجز القول أن اللغة دقيقة إذا دلت على الانفعال والخلق المراد ، وإذا وافقت موضوعها . وموافقتها للموضوع معناه أنها لا تكون مبتدلة في الموضوعات السامية ، ولا سامية في الموضوعات المبتدلة ، وألا تضاف إليها صفات تخرجها إلى التكلف والصنعة . ولكي تدل اللغة على الانفعال يجب أن تستخدم لغة الغضب في الإهانة ، ولهجة الضجر والرصانة عند الحديث عن العمق أو الفجور ، ولغة الحماسة عند الحديث عن المجد ، ولهجة الخشوع في التقوى ، وهكذا في الحالات الأخرى . وهذه القدرة اللغوية مما يحمل الناس على الاعتقاد فيما يقول المتكلم ، لاستنتاجهم من لهجته أن ما يقوله حق ، حتى لو كان غير صادق في الواقع ونفس الأمر ، هذا إلى أن المتكلم بلهجة انفعالية ينجح في إثارة شعور سامعيه ، ولو كانت حجته فارغة ، ولهذا يلجأ بعض الخطباء إلى أن يغمر سامعيه بصوته الجمهوري دون أن تحوى عباراته شيئاً ذا بال (١) وإذا استعمل المتكلم العبارات الملائمة لموقفه وطبقته (من ريني أو مدني ، ومن شاب أو شيخ ، ومن رجل أو امرأة ، والدالة على طريقته في الحياة) ، فإنه يدل بها في الوقت نفسه على خلقه ، وهذا مما يوحى بصدقة إلى الجمهور (٢) .

هذا ، والأمور الثلاثة السابقة - (الصحة والوضوح والدقة) - يجب أن تتوافر في جميع أنواع الأسلوب ، على خلاف يسر في قليل من الاعتبارات الخاصة بالشعر أو النثر . ولكن أسلوب الشعر يتميز عن النثر بشيئين آخرين : هما الوزن ، واستعمال المحازات ، وسنتحدث عن الأول على حدة ، أما الثاني فسنحدث عنه في ثنايا كلامنا في الابتكار في الكلام وطرقه الحقيقية والمجازية :

١ - أسلوب الشعر والنثر : لغة الشعر موزونة . وأوزان الشعر مختلفة ، ولكل وزن ما يلائمه من المعاني والأجناس الأدبية . وأما لغة النثر فليست موزونة . وينبغي ألا تكون الخطبة في عبارات موزونة ، لأن الوزن يقضى - بمظهره المصطنع - على ثقة السامعين في الخطيب ، ويصرف أنظارهم إلى شيء آخر في نفس الوزن . ولكن ينبغي ألا تكون الخطبة خالية من الإيقاع *rythme* ، لأنه يساعد على

(١) نفس المرجع ١٤٠٨ أس ١٠ - ٢٥ ، وفي هذا يتجلى ضيق أرسطو بالجمهورية وعقليته التي كثيراً ما كثيراً ما تتأثر بما لا صلة له بالحجة والعقل ، وهذا ما عبر عنه في غير موضع ، أنظر : الخطابة ، الفصل الأول من الكتاب الأول وكذا الفصل الأول من الكتاب الثالث ص ٧ - ٨ .

(٢) نفس المرجع ، الكتاب الثالث ، ١٤٠٨ أس ٢٦ وما يليه .

الإقناع . فالنثر إذن ينبغي أن يكون إيقاعياً وغير موزون (١) .

٢- والنثر نوعان : مستمر مطرد ، أو مقسم متقابل . والأول ما ليست فيه وقفات طبيعية بين أجزائه التي لا يربط بينها سوى ألفاظ الربط ، من حروف العطف والتعليق . والموقف الطبيعي يأتي في نهايتها . وهذا النوع من الأسلوب غير مستحسن ، لأنه يستمر غير محدود حتى النهاية . والمرء يجب أن يرى أمامه مواضع للوقف . وإنما يلهث الناس في السباق قبل أن يروا الغاية ، ولكن حين يرونها يدأبون في السير دون شعور بجهد . ولهذا يفضل أرسطو ، في الخطابة ، العبارة المقسمة المتقابلة الأجزاء ، على أن يكون كل جزء منها غير طويل ، « بحيث يتركه الطرف بنظرة واحدة » : وهذا النوع من العبارة مستحسن سهل الاتباع . أما حسنه فلأن العبارة فيه محدودة ، يشعر السامع أنه أفاد من كل جزء من أجزائها ليصل إلى نتيجة من سماعها . وأما سهولة الاتباع فلأن العبارة يمكن تذكرها بسهولة ، لأنها مقسمة إلى أجزاء ، فهي أشبه بالشعر في تقسيمها العددي ، والشعر أسهل اتباعاً من النثر . على أن كل جزء من الأجزاء يجب أن يستقل بمعنى . ويجب كذلك ألا ينقطع فجأة بالإضافة إلى الجزء التالي . أى لا يكون الفرق بينهما كبيراً في الطول ، كما في هذا العدد لسوفوكليس : « هذه أرض كاليدون » . ومن أرض بليونيز طالعتنا السهولة الباسمة عبر المضيق (٢) . فالجزء الأول من هذه الجملة قصير بالإضافة إلى الجزء الثاني ، وسوء التقسيم فيها قد يوقع في لبس ، فيظن السامع أن كاليدون في جزيرة بليونيز ، وليس كذلك ؟

والجملة ذات الأجزاء يجب أن تكون كاملة المعنى في نفسها ، ومقسمة إلى أجزاء كل منها سهل المنطق في نفس واحد (٣) . والجملة قد تكون بسيطة ، أى ذات جزء واحد . ويراعى فيها ، والحالة هذه ، ما يراعى في أجزاء الجملة ذات الأجزاء من أنها لا تكون جد طويلة أو قصيرة ، إذ لو كانت بالغة الطول لتخلف عنها السامع ، يقف فجأة دون ما يتوقع ، فكأنه عثر وزن .

(١) نفس المرجع ، الفصل الثامن .

(٢) أنظر نفس المرجع ١٤٠٩ ب ، س ١٠ - ١١ ، هذا ويقصد أرسطو أن أجزاء الجملة تكون متقاربة في الطول ، أما تساويها ففيه خيال آخر سيذكره فيما بعد .

(٣) لأن المقام مقام خطابة ، فيحسن أن يكون الجزء في الجملة كذلك وهذا ما يمكن أن يستفاد منه في الجملة المسرحية النثرية ، ، لنفس السبب .

ثم إن الحمل ذات الأجزاء على نوعين : إما مقسمة تقسيماً بسيطاً ، وإما متقابلة : والنوع الأول مثل قول الخطيب اليوناني إزوكراتس Isocrates : « طالما عجبت من الداعين إلى المجتمعات الشعبية ، ومن مؤسسى المبارزة في الصراع » . والمتقابلة ما تضادت فيها الأجزاء بعضها مع بعض ، وقد تستخدم فيها كلمة من الكلمات رباطاً بين الأجزاء السابقة واللاحقة . فثال ما استخدمت فيه كلمة صلة بين الأجزاء المتقابلة قول إزوكراتس : « لقد ساعدوا كلا الفريقين : لا من خلفهم ورائهم فحسب ، بل ومن رافقوهم كذلك ، لأنهم منحوا هؤلاء أرضاً جديدة أوسع مما كانت لهم في أوطانهم ، وتركوا لأولئك أرضاً في أوطانهم تكفيهم (١) » . ففي المثال كلمة « الفريقين » ربطت ما بين أجزاء الحملة . والكلمات المتقابلة هي : « خلفهم ورائهم » ، فهي متقابلة مع « صاحبوهم » و « أوسع » متقابلة مع « تكفيهم » .

ومثال الحمل المتقابلة الأجزاء بعامة ، قول إزوكراتس أيضاً : « طالما حدث في مثل هذه المشروعات أن يخيب العقلاء ، وينجح الحمقى » . وكذلك قول إزوكراتس « وقد منحهم الطبيعة وطنهم ، ولكن القانون نفاهم منه » . فالأسلوب في هذه الجملة السابقة حسن ، لأن المعاني في الأفكار المتضاد تفهم في يسر ، وبخاصة إذا وضع بعضها بجانب بعضها الآخر ، ولأن لها ، والحالة هذه ، الطابع المنطقي للحجة . لأن وضع تيجتين متضادتين في المنطق بعضهما بجانب بعض ييسر عليك أن تحكم بأن إحداها خاطئة . وهذا في طبيعة التضاد .

ثم إن من تلك الحمل ما يتوافر فيه مع الأزواج التكافؤ pariosis وذلك بتساوى الأجزاء في الطول . ومنها ما يتوافر فيه أيضاً تشابه الأطراف Paromoeosis ، وهي ما كانت أجزاءها متشابهة في مطلع كل جزء أو في مقطعة (٢) . والمتشابهة في

(١) إلى هذا يرجع ما نسيه ألف والنشر . فإن الكلمة التي كانت صلة بين السابق واللاحق من الجملة تضمنت إجمالاً مفصلاً بعد . ويطلق عليه كذلك الجمع والتقسيم ، وله أقسام ، ويتصل به ما يسمى التفريق : أنظر : يحيى بن حمزة العلوي : الطراز ، ج ٣ ، طبعة القاهرة ١٩١٤ ص ١٤١ - ١٤٤) .
(٢) راجع في هذا كله الكتاب الثالث من الخطابة ، الفصل التاسع كله . وإلى هذا يرجع وجهان من وجوه البلاغة العربية هما المطابقة والإزدواج . أما المطابقة أو المقابلة فقد حفل بها أرسطو لإرتباطها بالحجة ، ولوضوح دلالة الجمل المشتملة عليها . راجع هذا الكتاب ص ١١٩ - ١٢٠ - وقد تحدثت عنها كتب البلاغة العربية منذ قدامة الذي يسميها مقابلة ، ويعرفها بأنها « وضع الشاعرا لمان يريد التوفيق بين بعضهما وبعض الموافقة أو المخالفة . فيأتى في المواضع نما يوافق وفي المخالف بما يخالف على الصحة ، أو يشرط شروطاً ويعدد أحوالاً يخالف بضد ذلك » . (قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، الطبعة السابقة ص ٧٩) ويمثل له في الشعر : =

كلمات الختام هي ما يمكن أن تسميها مسجوعة الأجزاء (١) .

هذا ما يخص أسلوب النثر ، من حيث الإيقاع وما يتبعه من وجوه الصنعة البلاغية . أما ما يخص الأسلوب من وجوه المحاز ومواضع استعماله ، فهي أمور مردها إلى الإبتكار ، وإلى الناثر أو الشاعر .

وإذا حديث سافى لم أكتب وإذا حديث سرفى لم أشتر
وكذا :

تقاصر نهم واحلولين لي ، ثم إنني أتت - بعد - أيام طوال أمرت
ويتصل بكلام أرسطو ما يسمى باللف والنثر ، كما سبق أن أشرنا ، ثم التكاثر في الشعر على حسب ما يرى قدامة ، حين يأتي الشاعر بمعنيين متكافئين أو متقابلين سلباً وإيجاباً أو غيرهما من أقسام التقابل ، مثل :

حلو الشائل وهومر باسل يحى الذمار صيحة الازمان
ومثل :

حلماء في النادى إذا ماجتهم جهلاء يوم عجماجة ولقاء
ومثل :

وكيف يساوى خالداً أو يناله خيص من التقوى بطسين من الجمر

(أنظر المرجع السابق ص ٨٥ - ٨٦) .

وأما الإزدواج في النثر فأول من فطن له الجاحظ ، وأورد له أشلة كثيرة : (البيان والتبيين طبعة السندوي ، ج ٢ ص ٦٤) ؛ ولكن أبا هلال عقد له فصلاً خاصاً في الصناعتين ، وقسمه إلى ما هو متبادل الأجزاء في الطول أو متقاربا ، وينبغي أن يكون الجزء الأخير هو الأطول ، سواء أكان الجزآن مسجوعين أم لا ، وفصل مع ذلك الأجزاء المسجوعة . ومثل له في القرآن : « ولستم تأخذيه ، إلا أن تمضوا فيه » ، « وأنه هو أحكم وأبكى ، وأنه أمات وأسيا » (أنظر الصناعتين لأبي هلال العسكري طبعة القاهرة ١٣٢٠ هـ ص ١٩٩ - ٢٠٣) .

ويلاحظ به التشطير ، ويراد به توازن المصراعين في الشعر ، وتبادل أفعالها ، وأصلته كأشلة الإزدواج في النثر ، كقول الشاعر :

شوق إليك تفيض منه الأدمع وجوى إليك تقيسق عنه الأملع

(المرجع السابق ص ٣٢٧ - ٣٢٨) .

(١) يفهم من عرض أرسطو لخصائص النثر على نحو ما فعلنا أنه لا يحفل بالسجع كثيراً كما حفل بالمطابقة والازدواج . وقد خص الجاحظ باباً تحدث فيه عن السجع ، فذكر أن الحفظ إليه أسرع ، والأذان إليه أنشط . (البيان والتبيين الجزء الأول ، طبعة السندوي ص ٢٢٢ - ٢٣٦) . ويعد عبد القاهر الجرجاني السجع والازدواج من الأمور التي تمتد عليها الخطابة . وإن كان يؤثر الازدواج حل التزام السجع إلا ما تجاه منه عفواً (راجع : عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ص ٨ - ١٠ ، وكذا دلائل الإعجاز لنفس المؤلف ، طبعة المنار ، القاهرة ١٣٣١ هـ ص ٤٠١ - ٤٠٣) .

٢- الابتكار في الأسلوب : وهو مصدر عن موهبة طبيعية أو طول مران . وخير الكلام ما نقدر به على الظفر بأفكار جديدة في يسر . والكلمات الغريبة تروعتنا ولا تفيد ، بل قد تدخل في باب العجمة إذا كثرت في الكلام . والكلمات المبتدلة لا تثير إلا ما سبق أن علمناه ، والمجاز هو خير ما نقف به على أفكار جديدة . فعندما يدعو الشاعر الشيخوخة : « الغصن الذابل » يثير فيها فكرة جديدة ، وحقيقة جديدة ، بواسطة مبدأ مشترك بين الأمرين هو وجه الشبه (١) . « والمجاز يكسب الكلام وضوحاً وسمواً وجاذبية ، لا يكسبه إياها شيء آخر (٢) » .

ويعرف أرسطو المجاز بقوله : « والمجاز نقل إسم يدل على شيء إلى شيء آخر . والنقل يتم إما من جنس إلى نوع أو من نوع إلى جنس أو من نوع إلى نوع أو بحسب التمثيل . وأعني بقولي من جنس إلى نوع ما مثاله : « هنا توقفت سفينتي » ، لأن « الإرساء » ضرب من « التوقف » . وأما من النوع إلى الجنس فمثاله : « أجل ، لقد قام أودوسوس بألاف من الأعمال المحيدة » ، لأن « آلاف » معناها « كثير » ، والشاعر استعملها مكان « كثير » . ومثال المجاز من النوع إلى النوع قوله : « استنفذ حياته بسيف من نحاس » و « وعندما قطع بكأس متين من نحاس » . لأن « استنفذ » هنا معناها « قطع » و « قطع » معناها « استنفذ » ، كلتاها تدل على انتزاع الأجل .

« وأعني - بقولي : « بحسب التمثيل » - جميع الأحوال التي فيها تكون نسبة الحد الثاني إلى الحد الأول كنسبة الرابع إلى الثالث ، لأن الشاعر سيستعمل الرابع بدلاً من الثاني والثاني بدلاً من (٣) الرابع . وفي بعض الأحيان يضاف الحد الذي تتعلق به الكلمة المبدل بها المجاز . ولإيضاح ما أعني بالأمثلة أقول : إن النسبة بين الكأس وديونيسس Dionysus هي نفس النسبة بين الترس وأرس Ares (أرس إله الحرب عند اليونان ، وديونيسس (٤) إله الخمر) . يقول الشاعر عن الكأس إنها « ترس ديونيسس » ، وعن الترس إنها « كأس أرس » . وكذلك النسبة بين

(١) الكتاب الثالث من الخطابة ، أو الفصل المباشر .

(٢) نفس المرجع ١٤٠٥ أ ، ١٠ - ١٠ .

(٣) الحياة والشيخوخة حدان ، وكذلك النهار والعشية ، ونسبة ثانيهما - وهو الشيخوخة - إلى الحياة كنسبة الربع - وهو العشية - إلى النهار . والشاعر يستعمل الرابع بدلاً من الثاني فيقول : عشية الحياة بدلاً من شيخوخة الحياة ، كذلك يستعمل الثاني بدلاً من الربع فيقول : شيخوخة النهار بدلاً من عشية النهار .

(٤) ديونيسس يبدو أحياناً في شكل تمثال في يده كأس كبيرة كأنها دوع صغيرة مستديرة .

الشيخوخة والحياة هي بعينها النسبة بين العشية والنهار . ولهذا يقول الشاعر عن العشية ما قاله أنبادوقليس إنها « شيخوخة » النهار ، وعن الشيخوخة أنها « عشية الحياة » ، أو « غروب العيش » . . ويمكن أيضاً استعمال هذا الضرب من المجاز بطريقة أخرى . فبعد الدلالة على شيء باسم يدل على آخر ، تنكر صفة من الصفات الخاصة بهذا الأخير ، فمثلاً : بدلاً من أن نقول عن الترس إنه « كأس أرس » ، نقول عنه إنه « كأس خمر (١) » .

والمجاز ذو قيمة كبيرة في الشعر والنثر ، ولكن الكتاب أحوج إليه من الشعراء ، لأن مواردهم الأخرى في الأسلوب أنضبت من موارد الشعراء (٢) :

ومع أن أرسطو يعرف المجاز بما يجعله قريباً مما نطلق عليه « الاستعارة » ، فإن في الأمثلة التي ذكرها ، وفي المعاني التي أوردها ، ما يدل على أنه يريد منه كل ما يتجاوز التعبير الحقيقي البسيط ، فهو أقرب معنى إلى المجاز بعامة :

فالتشبيه : « استعارة » والفرق بينه وبين الاستعارة طفيف . فإذا قلت إن أخيلوس « كر على الأعداء أسداً » كان في قولك تشبيه ، وإذا تحدثت عنه فقلت : « وثب الأسد » كان استعارة . وللتشبيهات فائدة في الشعر والنثر ، ولكنها بالشعر أليق . ويستخدم التشبيه فيما تستخدم فيه الاستعارة ، لأنهما متحdan فيما عدا ما ذكرنا من فرق . وهذه بعض أمثلة للتشبيه . تحدث أندروسيون عن إدريوس Idrieus فقال إنه كان مثل كلب الصيد الثائر أطلق من قيده ، فهو منقض عليكم بعضكم ، فكان إدريوس مثال المتوحش الذي فك عنه قيده . . ومنه تشبيه أفلاطون : « إن هؤلاء الذين يسلبون الموتى يشبهون الكلاب ، يعضون الحجارة التي يرمون بها ، دون أن يمسوا الرامي » . وكذلك في تمثيل أفلاطون لشعر الشعراء بأنه : « يشبه أناساً يعوزهم الجمال ، ولكن فيهم طراوة الشباب » ، فإذا ذبلت هذه الطراوة ضاع كل

(١) أنظر أرسطو : فن الشعر ١٤٥٧ ب ، س ٦ - ٣٢ ، وكلام أرسطو يشمل كثيراً من ضروب الاستعارة العربية وترشيحاتها .

(٢) أرسطو : الخطابة ، الكتاب الثالث ، ١٤٠٥ أ س ٤ - ٣ ، ويريد أرسطو بالشعراء شعراء المسرحيات والملاحم ، لأن مواردهم الأخرى كثيرة في الحكايات ورواياتها وفي الشخصيات والمواقف وهذا ما يؤكد أن أرسطو إنما كان يعنى الشعر الموضوعي لا الفناني . كما سبق أن أكدنا ذلك ، أنظر ص ٤٨ - ٤٨ .

ما فهم من روتق، وكذلك الشعر إذا حول إلى نثر (١) . . وقد قال ديموستينيس Demosthenes عن الأثينيين إنهم كمن أصابهم دوار البحر فوق ظهر السفينة . . وكل هذه الأفكار يمكن أن يعبر عنها بالتشبيه أو الاستعارة . . ولكن الاستعارة التناسبية proportional metaphor أو (التشبيه التناسبي) يمكن أن تطبق بالتبادل على كلا المشبه والمشبه به ، « مثلا إذا قلنا : إن كأس الشراب يشبه الشرع بالنسبة إلى ديونيسس ، أمكن أن يسمى الشرع كذلك كأس شراب أرس (٢) » .

والتشبيه أقل أثرا من الاستعارة ، لأنه أطول منها ، ولأنه لا يفيد مباشرة وحده المشبه بالمشبه به ، ولذا يقل اهتمام السامع به . لأن القول — كقوة الحججة — يكون على قدر سرعة الإفادة . وينبغي أن تضع الكلمات النظر أمام عيوننا ، فنزى بها الحوادث تسير ، دون أن تقتصر على وصف جانب من الجوانب (٣) . وخير التشبيهات ما يمكن قلبه على نحو ما سبق في التشبيه التناسبي (٤) .

والاستعارة : أقوى أثرا من التشبيه ، ولكن يجب ألا تكون بعيدة المنال ، فلا ينبغي أن يبالغ المرء في البحث عنها حتى تبدو غريبة . ويجب كذلك ألا تكون واضحة كل الوضوح ، وإلا كانت عديمة الأثر ، لأن الناس لا يهتمون بالأقيسة الواضحة كل الوضوح ، وهي التي يعرفها كل الناس ولا تحتاج إلى بحث ، كما

(١) أنظر الجمهورية لأفلاطون ، الكتاب العاشر ٦٠١ ب ، ومعلوم أن أفلاطون حمل على الشعراء في جمهوريته ، سبق أن أشرنا إلى ذلك ص ٢٥ — ٢٨ من هذا الكتاب .
(٢) لفهم هذا المثال راجع ص ١٢٣ من هذا الكتاب ، وراجع في هذا كله الفصل الرابع من الكتاب الثالث من الخطابة لأرسطو . والتشبيه التناسبي وهو ما يسمى في البلاغة العربية « قلب التشبيه » أو « غلبة الفروع على الأصول » أو « الطرد والعكس » كتشبيه الخد بالورد ، ثم تشبيه الورد بالخد ، وكتشبيه العيون بالترجس ، ثم الترجس بالعيون ، ذلك أنهم يحملون الأصل ؟ التشبيه فرعاً ، والفرع أصلاً ، التماساً للطرافة . (راجع الخصائص لابن جني ، مطبعة الهلال ١٣٣١ هـ — ١٩١٣ م ج ١ ، ص ٣٠٨ ، والمثل السائر في أدب الكاتب والشاعر لابن الأثير طبعة بولاق ١٢٨٢ هـ ص ٢٤٩ ، وأسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني طبعة رشيد رضا ١٣٥٨ — ١٩٣٩ م ص ١٧٧ — ١٩٦) ومن الأمثلة لهذا القلب شعر مصطلق صادق الرانسي :

تقاست الحسن إلهامى ، وانثنى يقاسمها ، فالأمر بينهما أمر
فلشمس منها طلعة الحسن مشرقا وفيها من الشمس التوقد والجرم
فلظبي منها مقلتاها وجيدها وفيها من الظبي التلفت والذعر

(٣) الخطابة لأرسطو ٢٤١٠ ب ، ص ١٦ ؛ ٢٠ ، ٣٣ ، ٣٥ .

(٤) نفس المرجع ١٤١٣ أ ص ٤ وما يليه .

لا يلتون بالا إلى ما هو غريب بعيد المثال . وإنما يهتمون بسماع الأفكار التي نحيط بها بمجرد سماعها ، وليست معروفة من قبل أو ليست حاضرة في الذهن (١) .

وتزيد الاستعارة حسناً إذا توافر فيها - مع ما ذكرنا - « التضاد والتمثيل » ، والتمثيل يكون على نحو ما ذكرنا في التشبيه ، أى يثير المنظر أمام عيوننا . والتضاد يضيف إلى الصورة ، ويساعد على الحكم بين الصورتين ، إذ أنهما تؤديان معنيين متقابلين . ومن بين الأمثلة التي يذكرها أرسطو ما قيل في خطب الرثاء لمن سقطوا في ميدان الحرب من الأثينيين : « ينبغى لليونان أن تقطع شعورها حول فبور من سقطوا في حرب سلاميس ، إذ أن حرقتها وشجاعتها دفنتا في نفس القبر » . ثم يقول أرسطو : « ولو أن المتكلم هنا اقتصر على قوله . كان من الصواب أن تبكى اليونان بعد ما قبرت شجاعتها ، لكان في قوللى استعارة ، واستعارة تمثيلية (تصويرية) ولكنه بهذا الأزواج في قوله : « شجاعتها » و « حرقتها » ، قد صور نوعاً من التقابل يضيف جديداً على الاستعارة . . وفي مثل قولنا : « أينع شبابه » استعارة فيها مبدأ الحياة والحركة . وأقوى منه ما قاله ليكوليون Lycoleon عن القائد شبرياس ، Chabrias : « ولم يحترموا حتى تمثاله النحاسى ، الذى قام يشفع له هناك » . ففى هذا القول استعارة حية ، فشابرياس فى خطر ، وتمثاله يشفع له ، هذا الشيء الذى لا حياة فيه ، يصبح حياً يقص أمجاده على مواطنيه . وفى هذه الاستعارات نرى الأشياء فى صورة حركة وحياة ، كأنها مصورة تتحرك أمام عيوننا (٢) ، وهو ما يزيد المعنى قوة تصوير .

وكان من دأب هوميروس فى أسلوبه أن يهب الحياة مالا حياة فيه . وفى عباراته تتجلى حيوية التصوير وقوته . ومن الأمثلة التى يذكرها أرسطو عن هوميروس قوله : « طار السهم » و « نفذ سنان الرمح المحنون فى عظام صدره » و « إلى قاع الوادى سرعان ما قفز ذلك الحجر القاسى الذى لا يستحى » . والمثال الأخير فى وصف حجر

(١) نفس المرجع ١٤١٠ ب س ٢٠ - ٢١ .

(٢) راجع فى هذا كله الخطابة لأرسطو ، الكتاب الثالث ، الفصل العاشر ، وأوائل الفصل الحادى عشر . ويمثل أرسطو للاستعارة التى يعوزها التصوير والحركة بقولنا فى رجل خير إنه متكامل الجوانب ، لأن هذا تضمن تشبيه الرجل بمرجع كامل الأضلاع . أنظر أرسطو المرجع السابق ، ١٤١١ ب ، ٢٥ - ٣٨ .

سيسيفوس Sisyphus (١) . وفيه استعارة تناسبية (٢) ، لأن نسبة الحجر إلى سيسيفوس كنسبة من لا رحمة عنده إلى الضحية التي يصلها عذاباً دائماً . وكثيراً ما يصور هوميروس ما لا حياة فيه في صورة الحي ، كما في الأمثلة السابقة ، وكذلك هذا المثال لهوميروس في أمواج البحر : « محدودبة في زوبانها البيض ، أفواجاً تندفع في إثر أفواج دون انقطاع (٣) » . وفي هذا كله يتجلى معنى التصوير البلاغي ، أى تمثيل الشيء أمام عيوننا كأنه يحدث ويتحرك ، وهو المعنى « الدراى » في التصوير في الاستعارة والتشبيه على سواء ، وهو ما نطلق عليه التمثيل (٤) .

(١) في الأساطير اليونانية أن سيسيفوس كان ملكاً طاغية ، فحكم عليه في الجحيم بأن يدفع حجراً كبيراً إلى أعلى ليصعد به قمة جبل . وكلما وصل الحجر إلى القمة تدرج وحده ونزل إلى الأسفل . فيدفعه سيسيفوس من جديد . وهكذا يكون عقاب سيسيفوس أبدياً ، وقد صار هذا مثلاً لمن يبذل مجهوداً شاقاً لا نتيجة له . أنظر : Homer, Odssey Xi, 958

(٢) الإستعارة التناسبيه كما يشرحها أرسطو أقرب ما تكون إلى الاستعارة المكنية في البلاغة العربية القديمة ، ففى مثال أرسطو السابق نقول أنه شبه الحجر بإنسان قاس لا قلب عنده ، وحذف الإنسان ورمز إليه بشئ من لوازمه هو القسوة . لكن الاستعارة المكنية في العربية مراعى فيها اللفظ الذى تجرى فيه ولذا كانت الحدود بينها وبين الاستعارة التصريحية غير فاصلة دائماً . إذ يمكن فى مثال أرسطو أن نعتبره استعارة فى القسوة ، ولكنه إجراء لا يعطى المعنى قوة التصوير المرادة .

(٣) أنظر : Homer : Iliad VIII, 299 أرسطو : المرجع السابق ص ١٤١١ - ١٤١٢ ، وهذه الأمثلة يدخلها أرسطو فى الاستعارة ، وتطلق عليها البلاغة الحديثة اسم « التشخيص » persification لأن لها خصائص تتصل بالحالات العاطفية ، وبها تتميز عن الاستعارة ، وقد قلنا شيئاً عن هذا « التشخيص » فى كتابنا : الحياة العاطفية بين النظرية والصوفية ، وسنشرح هذه الحاصلات فى كتابنا : علم الأسلوب أو البلاغة الحديثة ، وقد فطن عبد القاهر الجرجانى لشيء من هذا القبيل تسكلم عما ينزل منزلة العاقل ، ورأى أنه جدير بأن يفرد له باب . (أنظر عبد القاهر الجرجانى : أسرار البلاغة ، طبعة رشيد رضا ، ص ٣١ - ٣٢) .

(٤) وقد رأينا كيف أن أرسطو يرى أن أنواع المجاز ينبغى أن تمثل أمام عيوننا المنظر ، وتصوره يفيض بالحياة والحركة ، وقد فطن هذه المسألة عبد القاهر الجرجانى فيما سماه التمثيل فى التشبيهات والإستعارات ، وهو تمثيل المعانى الممقولة محسوسة حية ، ولذا يقرون التمثيل فى كلامه بالتصوير ، ويشرح وجه الحسن فى قول الشاعر :

فأصيحت من ليل الغداة كتأبض على الماء خاتته فزوج الأمساع

بأنه ينقل الخبر إلى العيان ، فتعمل المشاهدة أثرها فى تحريك النفس ، ويضرب لذلك مثل كأنه شرح الكلام أرسطو : بأنه لو كان الرجل مثلاً على طرف نهر ، فأدخل يده فى الماء وقال : أنظر ، هل حصل فى كفى من الماء شئ ؟ كان لذلك ضرب من التأثير الزائد على القول والمنطق ؛ وكذلك التمثيل فى الاستعارة . ويرى أن الجمع بين الشكل وهيئة الحركة مما يزيد الكلام حسناً فى التشبيه والاستعارة . ويمثل فى الاستعارة بقول الشاعر :

والاستعارات - كما سبق - مأخوذة من أشياء متشابهة . ولكن ينبغي ألا يكون وجه الشبه واضحاً كل الوضوح في الاستعارة والتشبيه على سواء ، بل يدرك بالتأمل ، شأن الفيلسوف الذى يدرك بفكره صلة بين الأشياء المتباعدة . وذلك كما يقول الفيلسوف الفيثاغورى أرشيتاس Archytas على سبيل التشبيه : « إن القاضى كالحراب في المعبد ، في أن المظلوم يلجأ إلى كليهما أملاً في الإنصاف » . وعلى سبيل الاستعارة يقول الخطيب اليونانى لزوكراتس - في كلامه عن السلطات - إنها « متعادلة » ، إذ هو بهذا القول يوحد بين شيئين هما في الحقيقة متباعدان كل التباعد ، وهما : التساوى بين سطوح الأشياء المحسوسة ، والتساوى بين القوى السياسية (١) .

هذا ، والأمثال استعارة ، لأنها استعارة حالة من نوع إلى نوع ، كأن تقول في رجل أراد أن يجلب لنفسه نفعاً بعمله فكانت عاقبته الحسران : « رجل الكرباتوس Carpathus وأرانبه (٢) » .

ويعد أرسطو المبالغات الناجحة من باب الاستعارات . ويمثل لها بقول هوميروس (Hild, ix 385) : ... على الرغم من أنه أعطاني كثيراً كالتراب أو كرمل البحر . « ويقول هوميروس أيضاً (Hild, ix 388-390) « أما تلك حفيدة أترىوس ، فلن أتزوج منها أبداً ، نعم ، على الرغم من أنها أجمل من أفروديت الذهبية . . . » . والمبالغات - في رأى أرسطو - ألبق بالشبان ، لأنها تصور خلق الحماسة ، ولهذا كثيراً ما تستخدم للدلالة على الغضب ، وهى لذلك لا تلائم الشيوخ (٣) .

= إذ هم ألقى بين عينيه عزمه ونكب عن ذكر المواقب جانباً
ثم يقول : إنه « أراك العزم واقفاً بين العينين ، وفتح إلى مكان العقول من قلبك باباً من العين » .
(أنظر : عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، نفس الطبعة السابقة ، ص ٩٦ - ١٠٨ و ص ١٥٧ - ١٦٠) .

(١) الخطابة لأرسطو ١٤١٢ أ س ٩ - ١٨ .
(٢) نفس المرجع ١٤١٣ أ س ٨ ، وأصل المثل أن ذلك الرجل جلب في الجزيرة أرناب بنية النفع ، فكانت سبب الطاعون ، وفي كتب البلاغة العربية أن المثل استعارة لأن مضربه مشبه بمورده . كأن تقول لمن ضيموا الفرصة على أنفسهم ثم جاءوا يطلبونها بعدد أوانها : « الصيف ضيحت اللب » (بكسر التاء) ، لأنه في الأصل خطاب امرأة كانت زوجاً لرجل موسر ، فكبرته ، فطلقها . تزوجت بمقلق ، وأرسلت تستجدي زوجها الأول ، فقال ، هذه الجملة لها ، فصارت مثلاً لمن ضيع الشيء في وقته ، وجاء يطلبه بعد فواته .
(٣) نفس المرجع ١٤١٣ أ س ٢٠ وما يليه ، ولا ينبغي أن يغيب عن أذهاننا أن أرسطو يتكلم هنا في الأسلوب ، فهو لا يقصد مطلقاً المبالغة التي تصل إلى حد تزييف الحقائق ، وإلا كان هذا ضاراً بالتصوير ، -

ومما يستملحه أرسطو في الأسلوب ، ويعطيه قيمة المجاز ، الإلغاز : وهو أن تركيب ألفاظ لا تتفق مع بعضها البعض تؤدي معنى صحيحاً (١) . ومنه أن تذكر -

= وقد سبق أن بينا معنى المستحيل في الشعر ومتى يجوز لشاعر أن يصوره ، بحيث لا يضر بتصوير الحقائق ، وبحيث يزيد في قوة المحاكاة من جانبها الفني ص ٥٦ - ٦٠ من هذا الكتاب . ويتحدث أرسطو في الخطابة في مواضع التفتيح والتعظيم والتحفير في الخطابة الاستدلالية ، فيقول مثلاً : المدح خطاب يكشف عن عظمة فضيلة من الفضائل ، فيجب أن يبرهن فيه على أن الأعمال فاضلة ٠٠ ومن وسائل التعظيم مثلاً بيان أن المدوح هو الوحيد الذي فعل النبيل ، فيأخذ الحجج من الملابس والاعتبارات الخاصة بزمن الفعل ، وما أثار العمل في خيال من شاهده من آيات الهمة والشرف . ٠ وما يبين الخطيب في هذا مقارنة بمدوحة بالمشاهير من الناس إذا أسكن . وإلا قارنه بمن لهم اعتبار بحيث يكون مساوياً لهم . (أنظر الخطابة : ١٣٦٧ ب - ١٣٦٨ أ) ، وقد سبق أن شرحنا صلة الشعر الوثيقة بالحقيقة ، وادراك أرسطو لوظيفة الأدب واللغة وفنونها عامة ، أنظر صفحات ٣٤ - ٣٩ ، ٢٦ - ٢٩ ، ٥٤ - ٥٥ ، ٧٢ - ٧٧ من هذا الكتاب وهذا الإدراك مخالف تماماً لما فهمه النقاد العرب من ملح أرسطو للبلافة ، لأن لأرسطو إنما قصد إلى تصوير إحساس أو شعور خاص بمعنى جزئي ، أي الإيحاء بقوة المعنى في نفس القائل ، قوة تؤديها المبالغة خير أداء ، والمبالغة خير أداء ، وللمعنى في ذاته بعد ذلك صحيح إذا روعيت ملباساته ، في الأمثال التي ذكرها أرسطو يريد هوميرون في المسال الأول كثرة العطاء . حتى أن العدد يضيق به ، فيمبر من تلك الكثرة بالتراب أو برمل البحر ، وفي المسال الآخر يريد القائل أنه لا يتزوج من تلك الفتاة ولو كانت أجل من أفروديت . أين هذا من مبالغات بعض شعراء العرب التي يمتدحها التقساد والتي تشوه الحقائق أحياناً في تصوير قوة المدح أو شجاعته بصورة لا نصيب لها من الصحة . على أننا سبق أن قلنا أن أرسطو إنما عني ، في كل ما كتب عن الشعر ، الشعر الموضوعي لا الفني .

وعلى ذلك فالاستشهاد بما ورد في كتاب فن الشعر على تبرير التناقض في كلام شاعر في موقف ، أو على العلوي التبرير ، خلط وقصور ، لأن أرسطو لم يقصد في شعره إلى شيء من ذلك ، وإنما تحدث عن المبالغة الفنية في الخطابة فقط كما شرحنا . وعلى هذا نمسد كلام قدامة بن جعفر في استحسانه المبالغة وإشاراته إلى استحسان شعراء اليونان لها وأنهم قالوا : صدق الشعر أكذبه ، غير صحيح الإسناد إلى أرسطو إطلاقاً . (راجع نقد الشعر لقدامة بن جعفر ص ٣٧) ويتبعه أبو هلال العسكري في استحسانه العلوي : وهو ذوق العرب في اللديع . حين يصفون على المدح ما يخالف الحقيقة ، في المواقف التي لا تتم عن شعور صادق ، وإنما تدل على مجرد وهم على ذوق سليم ، مثل :

ففي لو ينسدى الشمس ألفت قناعها
أو القمر السارى لألق المقالدا
(أبو هلال : الصناعتين ص ٢٨٠ - ٢٨٧) .

ويشرح عبد القاهر الجرجاني رأى من يرى أن خير الشعر أكذبه ، ويفسر ذلك بأن الشعر لا يلتزم حدود المنطق بإقامة البراهين على ما يقال ، إذ الشعر من حيث هو شعر لا يكتب فضلًا ونقصًا ، وانحطاطًا وإرتفاعًا ، بأن ينحل الوضوح من الرفعة ما هو منه عار ، أو يصف الشريف بنقص أو عار ، ويمارسه بالرأى الذي يزن الشعر بميزان الصدق ، وبعد أن يبين نحيج الرأيين يتصر للرأى الأخير ، (راجع أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني ، طبعة رشيد رضا ، ص ٢٣٥ - ٢٣٨) ، وكل هذا لا سبيل إلى أرسطو إلا في حدود ما ذكر في الخطابة فقط على نحو ما شرحناه .

(١) أنظر الشعر ١٤٥٨ أس ٢٢ - ٣٥ .

كلمة ذات معنيين مرتين في جملة ، بحيث يراد بها في المرة الأولى معناها المتبادر ، وفي المرة الثانية معناها الخفي . مثل كلمة arke لها معنيان : امبراطورية وبدء ، وذلك في قول إزوكراتس . إن إمبراطوريتهم arke كانت بدء arke متاعهم .
ومثل قول الشاعر أنا كساندريس anaxandres : « الموت أجسد بك ، قبل أن تأتي أفعالا تجعله أجدر بك » . فإن معناه أنه ينبغي أن يموت المرء قبل أن يأتي أفعالا محرمة تجعله يستحق عليها الموت . وهنا فرق بين الحدارة الأولى لأن معناها اللياقة ، على حين الحدارة الثانية معناها استحقاق عقوبة ، وكذلك فرق بين الموت بمعناها الأول ومعناها الثاني ، فالأول موت طبيعي ، والثاني هو القتل عقوبة . ويجب أن تقوم قرينة على المعنى المراد ، وأن تكون العبارة قصيرة ، وينبغي أن تشتمل على طباق ، لتفيد فكرة طريفة سريعة المآخذ ، ولتكتسب حيوية وقوة (١) .

هذا ، وأسلوب الخطابة يختلف عن أسلوب الكتابة . فالأول يعتمد على فن الإلقاء ، ولذلك كان أكثر قبولاً للطابع « الدرامي » ، وكثيراً ما يهدف لإثارة الانفعال وتصوير الأخلاق . أما أسلوب الكتابة فهو أكل ، ولو أن الخطب كتبت لبدت أقل قيمة في الأسلوب ، لأنها تفقد بعض مقوماتها التي يعتمد عليها في إثارة الشعور ، من مثل فن الإلقاء وما يتبعه من تغير نبرة الصوت . ولهذا كان من المؤلفين في الأسلوب الكتابة التكرار وفصل الحمل ، بدلا من وصلها في الأسلوب الكتابي . ويصحح هذا التكرار والفصل تغير في نبرة الصوت بحيث تناسب المقام ، ويقصد بها التأثير عن طريق « درامي » ، مثل : « هذا هو الفاجر من بينكم ، الذي غرر بكم ، الذي خدعكم ، الذي قصد إلى خيانتكم إلى أقصى حدود الخيانة » . وكذا الشأن في الحمل المفصولة ، مثلا : « أثبت إليه ، رجوته » . مثل هذه الحمل يجب أن تمثل ، لا أن تلقى مجرد إلقاء بصوت رتيب . وعلى الرغم من أنها تحتوى على فكرة واحدة ،

(١) الخطابة لأرسطو ١٤١٢ ب ، وقد انتفع بهذا مقدمة بن جعفر ، وهو من أوائل من تأثروا بأرسطو من العرب ، فهو يفرد باباً للأغاز ، ويرى أنه رياضة الفكر في تصحيح المعاني ، وإخراجها على المناقضة والفساد إلى معنى الصواب والحق ، مع الفطنة في ذلك ، أو استنجاد الرأي في استخراجها ، ويمثل له بقول الشاعر :
يقول الشاعر :

رب شور رأيت في جحر نمل ونهار في ليلة ظلماء
والمراد بالشور قطعة جبن ، وبالنهار فرخ الجبارى . وهو لا يشترط فيه ما اشترطه أرسطو ، وهذا ينحو به إلى التلاعب بالألفاظ ، ومواراة القصد عندما يرمى المتكلم إلى التعمية في كلامه ، (نقد النثر

فهي توحى مع ذلك بأن أشياء كثيرة قد فعلت . فكما أن الوصل يدخل جملا كثيرة في حكم واحد ، يفعل الفصل عكس ذلك ، فيوحى بأن الشيء الواحد أمور متعددة ، فيجعله أكثر أهمية . فإذا قال الخطيب مثلا : « أتيت إليه ، تحدثت معه ، توسلت إليه » ، ظن السامع أنه قد قام بأمر متعددة ، فإذا عقب الخطيب بعد ذلك : ولكنه لم يلق بالآ إلى شيء مما قلت » ، أحدثت الحملة الأخيرة أثراً أقوى نتيجة لدى السامعين . وإلى هذه الوسائل الخطابية جرى هوميروس في شعره حين قال : نيريوس (١) قاد كذلك من سيمويس (٢) Simois ثلاث سفن محكمة الصنع . نيريوس بن أجلايا Aglaia (٣) ، وابن كاروبوس Charpus ذى الوجه المنير . نيريوس أتق رجل في كل ما أنجبت سواحل طروادة (٤) .

ووسائل هوميروس الخطابية في المثال السابق هي الفصل ، وتكرار نفس الإسم . وإذا قام المرء بأفعال كثيرة ، تبع ذلك إسمه مرات كثيرة ، ولهذا يفكر الناس ، إذا ذكر اسم امرئ مرات كثيرة ، أنه قام بأفعال كثيرة . وبهذه الوسيلة رفع هوميروس في مثاله السابق من شأن نيريوس ، وخلد ذكراه ، على الرغم من أنه لم يذكر عنه كلمة واحدة في أشعاره في غير الموضع السابق .

والخطابة القضائية أقل أنواع الخطابة حاجة إلى وسائل الصنعة الخطابية ، ولذا كان أسلوبها أقرب إلى الأسلوب الكتابي ، وبخاصة إذا كانت موجهة إلى قاض واحد . وإنما يحتاج إلى الصنعة الخطابية في الخطابة المتوجه بها إلى الجماهير ، لأن المعنى « الدرأى فيها أظهر » ، ولذا تتطلب إجادة الإلقاء وجهارة الصوت (٥) .

(١) نيريوس Nerius إله البحر ، يصور في صورة رجل هرم ، حلو السمائل محب السلام والعدل ، وبناته يسمين الثيريين ، وهن عرائس البحر . وله القدرة على تشكيل نفسه بأشكال مختلفة ،

أنظر : L. Commelin : Mytologie Grecque et Romaine, P. 129 - 130

(٢) فرع من فروع نهر اكزانته Xanthe في آسيا الصغرى ، المرجع السابق ص ١٥٩ - ١٦٠ .

(٣) من بنات جويتر في الأساطير الإغريقية ، وممنها باليونانية « المشرقة » ، وهي إحدى

ثلاث بنات (الأخريان هما : ثالي Thalie وافروسين Euphrosyne) وهن يمثالن الجمال والأناقة ، ويصورون في صور فتيات بخيلات عرايا من الثياب ، في يد إحداهن وردة ، وفي يد الثانية زهرة نرد للعب ، وفي يد الثالثة غصن ربحان (المرجع السابق ص ٨٨ - ٨٩) .

(٤) انظر : Iliad II, 671 - 73

(٥) سبق أن ذكرنا أن أرسطو يعد الجماهير في مستوى ثقافى أقل مما عليه الصفوة ، ولذا يسهل

التأثير فيها بوسائل الإيحاء والصناعة الخطابية ، ولهذا لا يناسبها الأسلوب الكامل المفصل ، راجع في كل ذلك أرسطو : الخطابة ١٤١٣ ب .

وما ذكرناه - قبل - من وجوه بلاغية ووسائل خطابية - ومنها الإيقاع في النثر ، وحسن اختيار الكلمات بحيث تكون مؤلفة من كلمات مألوفة يداخلها من أن لآخر كلمات نادرة - كل هذا هو ما يقف عليه جمال الأسلوب ، هذا إلى ما ذكر قبل خاصاً بصحة الأسلوب ودقته ووضوحه . ويجب ألا يقصر الأسلوب عن المعنى المراد فيكون مقتضياً ، وألا يطول دون فائدة فيؤدى إلى الغموض لأن كلا الأمرين يضران بدقة الأسلوب التي تحدثنا عنها فيما سبق ، على حسب ما ذكره أرسطو (١) .

وقد أورد أرسطو - في ثنايا حديثه عن المسائل السابق ذكرها - نصائح قيمة تمت بصلة إلى الوسائل الخطابية ، وينبغي أن نشير هنا إلى شيء منها .

فقد تولد في الجماهير مشاعر بوسائل يستخدمها كتاب وخطباء ، وقد يستثون استخدامها إلى ما يصل إلى حد النفور منها والضيق بها ، كأن يقولوا : « من ذا الذى لا يعرف هذا ؟ » ، أو « معلوم لكل إنسان . . » ، فيخجل السامع من جهله فيقاسم الخطيب رأيه ، ، ليشاركة في معرفة ما يعلمه كل الناس (٢) . ويحذّر أرسطو الإفادة من طريقة شاعر الملاحم اليونانى أنتيماكوس Antimachus - وطريقته هي أنه حين يصف شيئاً يعدد الصفات التى ليست في نفس الشيء . وهذه الوسيلة يجسد الخطيب دائماً ما يقوله حين يقارن حاله وحال الآخرين ، فيبنى الصفات الطيبة أو الخبيثة حين يصف خمسة أو نفسه على حسب المقام (٣) .

وخير طريقة لمنع السامعين من الاعتقاد في أنك تبالغ في كلامك ، هي الطريقة التى يلجأ إليها الخطباء من قديم ، من أنهم يتقدون أنفسهم نوعاً من النقد في مواضع إذ يوحى هذا النقد بثقة السامع فيهم أنهم على علم بما يفعلون ، وأنهم ينصفون من أنفسهم .

وينبغي ألا يجمع الخطيب بين جميع وسائل الابتكار المناسبة لمعنى واحد . لأن هذا مظهر التكلف ومدعاة للسخرية منه . فإذا اختار الخطيب ألفاظاً خشنة جزلة

(١) نفس المرجع ١٤١٤ س ١٨ - ٢٧ .

(٢) نفس المرجع ١٤٠٨ أس ٣٢ - ٣٦ .

(٣) نفس المرجع ١٤٠٨ أس ٢ - ٩ .

التلأم ما يقصد من معنى ، فلا ينبغي أن يصحب ذلك خشونة في الصوت أو انقباض في السحنة . وذلك لثلاث أسباب : ولعلنا نلاحظ الجمهور طابع الصنعة . وبهذا يؤثر فن القول أثره ويظل مع ذلك غير ملحوظ من جمهور السامعين . على أنه من المؤكد أن التعبير عن المشاعر الرقيقة بطريقة جافة في الإلقاء والصوت ، كالتعبير عن العواطف القوية بطريقة رقيقة ، كلاهما لا يتيسر به إقناع (١) .

ذلك موجز ما قال أرسطو خاصة بصحة الأسلوب ووضوحه ، ودقته وجمالته ، وقد راعى أرسطو ، في كل ما قال ، كثيراً من تفاصيل مطابقة الكلام لمقتضى الحال . ويتصل بهذا ما يورده أرسطو خاصة بترتيب أجزاء القول . وكلام أرسطو فيه خاص بالخطابة ، ولكنه يعين على معرفة تنسيق أجزاء القول كله ، وهو ما بقي لنا أن نسوق خلاصته .

(١) نفس المرجع ١٤٠٨ ب س ١ - ١٠ ، ويسمى في البلاغة العربية تأليف اللفظ مع المعنى . وهو أن تكون الألفاظ لائقة للمعنى المقصود ومناسبة له ، فإذا كان المعنى فخماً كان اللفظ الموضوع له جزلاً ، وإذا كان المعنى رقيقاً كان اللفظ رقيقاً . فإن كان المعنى وعداً وزجراً أو تهديداً ، أو إنزال عقاب ، أتى فيه بالألفاظ الغريبة الجزلة ، وإذا كان المعنى وعداً وبشارة أتى فيه بالألفاظ الرقيقة العذبة ، وهذا كقول له تعالى : « قالوا باقة تفتؤ تذكر يوسف حتى تكون حرضاً أو تكون من الهالكين » فلما كان مفخماً لمخاطب ومهولاً له ، وشيخ على يعقوب من دوام حزنه ، جاء بالألفاظ الغريبة ، كقوله « تفتؤ » و « حرضاً » وهو الإشفاء على الهلاك ، مع الكفائف المتواليات والفضاض ، لمناسبتها للتفخيم . وكما قال زهير :

أثاق سمناً في معروس مرجل ونؤيا كجذم الخوض لم يتسلم
فلما عرفت السدار قلت لريمهما ألا أنعم صباحاً أيها الربيع وأسلم

فالبيت الأول ألفاظه غريبة لما كان المعنى المقصود جزلاً ، لكونه غير معروف مجهولاً حاله ، فلما عرف أتى في البيت الثاني بما يلائم المعنى من رقة اللفظ وحسنه ورشاقته ، لما فيها من البيان والظهور وكثرة الإستعمال . (أنظر : يحيى بن خزيمة العلوي : الطراز ، طبعة القاهرة ١٩١٤ ج ٣ ، ص ١٤٤ - ١٤٦) والبلاغة الحديثة تولي هذه الناحية أهمية كبيرة ، وهي ملحوظة لدى كبار الكتاب ، وهي ناحية الإيجاء بجرس الأصوات . وتحدث فيها في شيء من التفصيل عندما نتحدث في صياغة الشعر في الفصل الثاني من الباب الثالث من هذا الكتاب .

غير أن التمثيل في هذا المقام بشعر زهير السابق غير صحيح ، لأن معاني الألفاظ في البيت الأول ليست غريبة لدى العرب ، وإن بدت غريبة لدينا الآن .

(٢)

أجزاء القول وترتيبها

لكل كلام جزءان جوهريان ، هما عرض الحالة ثم البرهنة عليها . ولا يمكن الاستغناء بأحدهما عن الآخر ، ولا تقديم ثانيهما على أولهما ، لأن البرهان لا بد أن يلي الحالة التي يراد أن يبرهن عليها . وهناك أجزاء أخرى خاصة ببعض أنواع الخطابة دون بعض . ففي الخطابة القضائية قصة متعلقة بما جرى من أحداث يراد نفيها أو إثباتها . وفي الخطابة الاستشارية - وهي الخطابة السياسية - مقارنة بين حجج الخصوم ، حيث الجدال محتدم بين سياستين مختلفتين . وقد يكون فيها مجال للآثام والدفاع ، ولكنه غير فسيح في الخطابة السياسية ، إذ أن مكانه الخطابة القضائية . ويندرج في البرهان مقارنة الخطيب حاله مجال الخصم ، وتفنيد حججه ، وتعظيمه لشأن نفسه ، إذ أن من يفعل ذلك يبرهن على شيء ما . والمقدمة لا يحتاج إليها دائماً ، كما أنها قد تكون لا صلة لها بجوهر الموضوع . وكذلك الخاتمة لا يحتاج إليها غالباً في الخطابة القضائية ، ولا في الكلام القصير ، ولا في حقائق يتيسر تذكرها دون حاجة إلى اختصارها في الخاتمة (١) . وينتج من هذا أن الجزأين الجوهريين هما عرض الحالة والبرهنة عليها ، وقد يزداد عليهما مقدمة في البدء والخاتمة في آخر الكلام ، وبهذا تكون أجزاء القول - بعامة ثلاثة (١) المقدمة . (٢) الغرض ، وأقصد به ما يشمل عرض الحالة والبرهنة عليها ، والقصة في الخطابة القضائية ، والمدح والذم في الخطابة الاستدلالية ، والتنفيذ ومقارنة الحجج في الخطابة السياسية أو الاستشارية (٣) ثم الخاتمة . وسنخصص كل منها ببيان وجيز .

١- المقدمة : وهي في الخطابة بدء الكلام ، وهو نظير المطلع للقصيدة ، والمدخل في المسرحية ، والاستهلال والموسيقى . وللملاحم كذلك مدخل مثل مدخل المأساة والمهابة ، ويهدف هذا المدخل إلى التمهيد للموضوع ، لتلاقي عقول السامعين مغلقة دونه ، وذلك ليتمكن لهم متابعة ما يعرض عليهم من براهين وأحداث .

(١) الخطابة لأرسطو . الكتاب الثالث ، فصل ١٣ .

(٢) نفس المرجع ١٤١٤ ب ، ١٩ - ١٤١٥ أ س ١١ - ١٨ ، وأنظر ملخص الإلياذة والأوديسا

هامش ص ٨٨ - ٨٩ من هذا الكتاب .

(٣) للخطابة الإستدلالية أنظر ص ٩٥ - ٩٦ من هذا الكتاب .

فهوميروس يبدأ هكذا ملحتمه : « الإلياذة » . تغنى ، يا إله الغناء ، بغضب البطل » وهو ما يشعر بموضوع الإلياذة ، وهو غضب أخيلوس . ويبدأ هكذا « الأوديسيا » : قصى على ، أى إلهة الشعر من أخبار . . . » وهو ما ينبىء عن أن موضوعها معرفة أخبار أوديسيوس فى عودته .

وتختلف المقدمة فى الخطابة على حسب أنواعها . فى مقدمة الخطابة الاستدلالية (٣) يؤتى بقطعة مدح أو نقد ، أو بنصيحة أو برأى لعمل شىء أو لتجنبه . فمثل المدح ما بدأ به الخطيب اليونانى الصقلى جورجياس Gorgias فى خطبته الأولميسية : « إنكم لحديرون بالإعجاب البالغ المدى ، يا رجال أثينا » . وعلى العكس من ذلك لام لازوكراتس اليونانيين على أنهم يجازون على التفوق فى المبارزة ، ولا يمنحون أية مكافأة على التفوق الفكرى (١) . وقد يتبدأ فى هذا النوع من الخطابة ، كأن يقال : « ينبغى أن نمدح أولئك الذين لم يظفروا بحب الشعب ، ولكنهم لم يكونوا أهل سوء ، فكانوا على خلق لم يقدره الشعب ولم يلحظه ، مثل الإسكندر بن بريام » . ويمكن أن نبدأ فى هذا النوع من الخطابة بما يبدأ به المحامون فى ساحة القضاء ، بأن نطلب من المستمعين أن يعذرونا فى حديثنا فى شىء صعب ، أوله طابع المزاعم ، أو مبتذل . وفى الخطابة الاستدلالية يستوى - فى كل ما سبق - أن تكون المقدمة لها صلة بالموضوع أو لا صلة مباشرة لها به (٢) .

وأنواع المقدمات الأخرى تعالج نفس الغرض ، ويمكن أن تستخدم فى أى نوع من أنواع القول . وهى تخص إما المتكلم ، أو الخصم ، أو السامعين أو الموضوع . فالمقدمات الخاصة بالمتكلم أو بخصمه يقصد منها نفي مزعم من المزاعم أو لإثارته . ويبدأ الدفاع بنفس هذه المزاعم ، وذلك أن على المدافع أن يزيح كل عقبة من طريقه . فيستبعد كل مزعم ضده . أما الاتهام فيبدأ بشىء آخر ، وإذا كان يريد إثارة مزعم فليات به آخر ، ليتذكر القضاة ما قال .

والمقدمة التى يقصد بها السامعون تهدف إلى توكيد نياتهم الطيبة ، أو إثارة مشاعرهم ، أو اجتذاب أنظارهم إلى خطورة الحالة ، أو تسليتهم . ووسائل تهيئة

(١) نفس المرجع ١٤١٤ ب ، س ٣٠ - ٣٤ .

(٢) نفس المرجع ١٤١٤ ب ، س ٣٥ وما يليه ، ١٤١٥ أ ، س ١ - ٨ .

السامعين لقبول الخطاب كثيرة . فمنها إجماع الخطيب بمشاعر طيبة عن خلقه ، أو أن ما يقوله بهمهم ، أو يتفق وطبيعتهم .

ويجب أن يراعى أن كل هذا لا صلة له بموضوع الخطابة نفسه . ولهذا تتفق مثل هذه المقدمات مع ميول ضعاف العقول . أما إذا كان السامعون أرقى منزلة ، فلا حاجة في المقدمة لسوى موجز للموضوع ، يقوم من كلام الخطيب مقام الرأس من الجسد ، على أن أى جزء من أجزاء الخطابة صالح لأن تهيب فيه بوعى السامعين إذا لم تجد عندهم يقظة كافية . فتقول مثلاً : « والآن أطلب منكم أن تعوا هذه المسألة ، فهى من الأهمية الكبيرة لكم بقدر ما هى لى (١) » .

وفى مقدمة الخطابة الاستشارية - وهى الخطابة السياسية - يقول الخطيب شيئاً عن نفسه ، أو عن خصومه ، أو يثير فى السامعين بعض المزاعم أو يحوها ، ليكونوا أكثر قبولاً لما يقول . وطبيعة الخطابة القضائية تجعل هذه المقدمات جد (٢) نادرة . وإذا أراد الخطيب أن يحو مزاعم خصمه ، فله أن يثيرها فى شكل افتراضات واعتراضات ، ويمكن أن يوجهها مباشرة ، بأن يعترف بأن ما فعله ليس خطأ ، أو أنه لم يقصد إليه ، أو أن ضرره ليس كبيراً ، أو أن له ضرراً ولكنه يجلب منافع أكبر من الضرر ، أو بأن يشرح الدوافع الطيبة التى دفعت به إلى القيام بالفعل ، ويفند بها مزاعم خصمه إذا كان قد افترى عليه زاعماً أنه كانت له دوافع أخرى غير طيبة (٣) . وقد ظهر من كل ما ذكرنا فى المقدمة أنه يحتاج إليها أكثر كلما كان السامعون أقل منزلة فى الفكر ، وأنه لا داعى فيها إلى التكلف ، وإذا كان السامعون على مكانة فى الفهم ، حسن أن تذكر لهم فكرة موجزة فى الموضوع ، وإذا كان موجزاً بطبيعته أمكن الاستغناء عن كل مقلمة ، اكتفاء بمعالجة الموضوع نفسه (٤) .

(١) نفس المرجع ١٤١٥ أس ٣٤ - ١٤١٥ ب ٤ ، س ١ - ١٢ .

(٢) نفس المرجع ١٤١٥ ب ٤ ، س ٣٢ وما يليه .

(٣) الخطابة لأرسطو ، الكتاب الثالث ، الفصل الخامس عشر . وبه أمثلة كثيرة يمكن الرجوع لها فى الأصل ، وآثرنا عدم ذكرها اختصاراً لتسهيله المعاني المذكورة .

(٤) كل ما ذكره أرسطو شامداً بالمقدمة ، وأوجزنا هنا القول فيه ، يناظره فى البلاغة العربية ما يسمى : « براعة الاستدلال » مثلاً ، يقول على بن عبد العزيز الجرجاني : « الشاعر الخادق يجتهد فى تحسين الإستهلال والتخلص (يقصد من التخلص انتقال الشاعر من الديباجة إلى الفرض من مدح وغيره) ويعدهما الخاتمة ، فإنها المواقف التى تستلطف أسماع الحضور ، وتستميلهم إلى الإصغاء ، ولم تكن الأوائل -

٢- العرض : وهو يشمل ما يسمى القصة الخطابية ، وإقامة الحجة ، وتنفيذ حجج الخصم ، وما يتبع ذلك من وسائل العرض .

والقصة : في الخطابة تطلق على الحقائق والأعمال التي لا تخلقها الخطيب بفه ، وإنما يقصد إلى عرضها لتوكيدها أو إنكارها . وهي في الخطابة الاستدلالية صفات المدح أو الذم التي يريد المتكلم لإثباتها لمدوحه أو نفيها عنه . وفي الخطابة السياسية أو الاستشارية تكون القصة هي : ما يساق من وقائع الماضي وحوادثه برهاناً على ما يراد إقراره أو تحقيقه من آراء تتعلق بسياسة المستقبل . والخطابة الاستدلالية والاستشارية كلاهما ليس فيه من قصة إلا على سبيل التجوز ، ولكن القصة بمعناها الحق هي التي تساق في الخطابة القضائية . وفيها يراد البرهنة على ما يدعى من أحداث نفياً أو إثباتاً (١) .

وفي الخطابة الاستدلالية تكون الحكاية منقطعة غير متصلة ، لثلاث تصبغ معقدة ، فيصعب الإلمام بها مرة واحدة . فبين الخطيب مثلاً أن ممدوحه شجاع ، بإلقاء نظرة على أعماله . ومن جانب آخر من أعماله بين أنه عادل ، وقدير . . بحيث يبدو الكلام منظماً ، يسيراً ، بسيطاً ، بدلاً من أن يكون معقداً متكلفاً . وعلى الخطيب أن يثير أعمالاً معروفة بين الأعمال . ولأنها معروفة لا يصح أن يقصها الخطيب ، بل تكني إثارتها . وليس الصواب - كما يقال أحياناً - أن تكون القصة قصيرة ، إذ الإيجاز كالطول لا يمكن فرضه هنا . ومدار الصواب على أن تكون الحقائق واضحة ، بحيث تؤدي إلى اعتقاد السامع بصحتها ، أو بأنها من الأهمية بحيث يراد منه أن يعتقد بها .

- تخصصاً بفضل مراعاة ، وقد احتلّى البحرى على مثالهم إلا في الإستدلال ، فإنه غنى به ، فاتفقت له فيه محاسن . فأما أبو تمام والمنتبى فقد ذهبا في التخلص كل مذهب ، واهتماً به كل اهتمام ، واتفق للمنتبى فيه خاصة ما بلغ المراد ، وأحسن وزاد . (أنظر : عل بن عبد العزيز الجرجاني : الوساطة بين المنتبى وخصومه ، القاهرة ١٩٤٥ ، ص ٤٧) . وابن المعتز يسمى براعة الاستهلال حسن الابتداءات ، ويمثل لها بقول النابتة :

كلني لهم يا أئمة ناصب وليل أماسيه بطي الكواكب

(أنظر : عبد الله بن المتز : البديع ، طبعة القاهرة ١٩٤٥ ، ص ١٠٩) ولنا إلى هذا عودة في الباب الثاني من الكتاب . ويراعى هذا الاستهلال في النثر كما يراعى في النظم ، أنظر : حسن التوصل إلى صناعة الترسل ص ٩٣ .

(١) لأرسطو : الخطابة ، الكتاب الثالث فصل ١٣ ، وفصل ١٦ .

وموقف المدافع من القصة أنه لا يثر منها إلا ما يخص دفاعه . فعليه أن يبرهن
مثلا أن الشيء لم يحدث ، أو حدث ولكنه ليس خطأ ، أو أنه لا أذى فيه ، أو ليس
من السوء على هذه الدرجة التي يتوهمها الخصم . ويتحدث عن هذه الأحداث في
الماضي ، بوصفها أحداثاً ذهبت وانقضت ، إلا إذا أريد منها إثارة الشفقة أو الغضب ،
فتحكى بصيغة الحاضر (١) .

والقصة الخطائية يجب أن تصف الخلق ، فتبين لأية غاية هدف الشخص في عمله ،
لأن وصف الغاية الخلقية يحدد معالم الشخصية التي يراد تصويرها . ويشمل هذا
وصف المظاهر للنماذج البشرية . مثلاً : « ظل يمشي طالما كان يتحدث » ، لأن
هذا يصف شيمة إنسان جاف وعر الخلق (٢) .

ولا ينبغي أن تظهر بمظهر من يستوحى ذكاه في كلامه أكثر مما يستوحى غايته
الخلقية ، لأن استيحاء الذكاء يبين عن الذوق السليم ، على حين استيحاء الخلق يبين
عن النية الطيبة . والذوق السليم يدفعنا إلى اتباع ما هو نافع ، ولكن الخلق الكريم
يدفعنا إلى اتباع ما هو نبيل . ولكي يظهر كلامك كأنه صادر عن الهدف الخلق
ينبغي أن تقول مثلاً : « هذا ما أردت ، نعم كان هذا هو هدف الخلق . حقاً لم أجن
منه شيئاً ، ولكن الخير أردت . » .

وإذا بدا في قصتك تفصيل من التفاصيل يبعد أن يعتقده السامعون ، فاقرنه
بما يبرره . ويزودنا الشاعر اليوناني سوفوكليس Sophocles بمثال لهذا في
مأساته : أنتيجونة Antigone ، حيث تقول أنتيجونة إنها عنيت بأمر أخيها
أكثر من عناية زوجها وولدها ، لأن هؤلاء إذا هلكوا أمكن أن يوجد لهم
عوض ، ثم تضيف : « ولكن حيث إن أبي وأمى يرقدان في قبرهما ، فلا يمكن أن
يولد لي أخ بعدها (٣) » . فإذا لم يكن لديك مثل ذلك المبرر ، فقل مثلاً : « إنك

(١) نفس المرجع ١٤١٦ ب ، س ٢٠ - ٣٧ ، ١٤١٧ أ س ١ - ١٥ .

(٢) نفس الموضع ، س ١٦ - ٢٣ .

(٣) أنظر : Sophocles : Antigone, 911 - 912 ، وكذا أرسطو ، نفس الموضع ،
س ٢٦ - ٣٢ . وما يستحق أن يشار إليه هنا أن المذكور في الأمثال سوفوكليس هو منمزي حكاية في
الأدب الفارسي تدور حول هذا المعنى ، أنظر : محمد بن غازي : روضة العقول ، مخطوطة فارسية بالكتابة
الأهلية بباريس Suppl. pers., 898 ص ٦٦ ب وما يليها ، وكذا سعد الدين وروايني : مرزيان
نامه ، طبعة محمد عبد الوهاب قزويني ، ١٦ - ١٧ .

على علم بأن إنساناً لن يعتقد فيما تقول ، ولكن تظل الحقيقة مع ذلك قائمة في أن هذه طبيعتك ، مما صعب على الناس أن يعتقدوا في أن المرء لا يفعل عن رؤية شيئاً لا يجلب له نفعاً .

وعليك أن تفيد في قصتك من إثارة الانفعالات ، بأن تقص مظاهرها المألوفة ، وما يميزك فيها من خصمك . تقول مثلاً : « ابتعد مني عبوس الوجه مهدداً إياي » . أو تقول : « يزجر ثائراً ، وبهز قبضتيه متوعداً » هذه التفاصيل تحمل على الإقناع لأن الجماهير تستدل بما تعرف على حقيقة ما لا تعرف (١) .

ذلك ما يخص القصة الخطائية ، أما البراهين فإنها تتوجه إلى إثبات المسألة التي هي موضوع المناقشة . وهذه المسألة واحدة من أربعة : (١) أن تثبت أن العمل لم يرتكب ، في ساحة القضاء مثلاً . (٢) أن تبرهن على أنه لا ضرر فيه . (٣) أو على أن ضرره أقل مما يزعم الخصم . (٤) أو على أن العمل له ما يبرره .

وفي الخطابة الاستدلالية تكون البرهنة على أن العمل الذي يشاد به نافع أو نبيل . أما الأعمال نفسها فيفرض أنها حقائق مسلم بها سلفاً ، فلا يبرهن عليها إلا أن حالات نادرة ، كما إذا صعب على الجمهور الاعتقاد بها ، أو كانت معزوة إلى شخص آخر (٢) :

وفي الخطابة الاستشارية : (السياسية) ، عليك أن تبرهن على أن الرأي المقترح غير علمي ، أو عملي ولكنه ظالم ، أو لا يحمل نتائج طيبة ، أو أنه ليس من الأهلية بقدر ما يزعم صاحبه . ويراعى أن إثبات أي خطأ فيما يسوقه الخصم من قول ، يعد بمثابة برهان على خطئه فيها جميعاً . والبرهنة بالمثل (٣) أليق بالخطابة الاستشارية (السياسية) . والخطابة الاستشارية تعالج الأمور المستقبلية ، فيمكن فيها ذكر الحوادث الماضية على أنها أمثلة . والبرهنة بالقياس (٤) المضمرة أفضل في الخطابة القضائية . ولكن لا تأت بأقيسة مضمرة متوالية ، بل فرق بينها بمواد أخرى من كلامك ، وإلا أفسد بعضها بعضاً . ولا تأت بالأقيسة المضمرة في كل مسألة ، وإلا كنت مثل

(١) أرسطو : الخطابة ١٤١٧ أ ، ص ٢٧ - ١٤١٧ ب ص ٢٠ .

(٢) أرسطو : الخطابة ١٤١٧ ب ، ص ٣١ - ٣٤ .

(٣) أنظر ص ١٠١ - ١٠٤ من هذا الكتاب .

(٤) أنظر هذا الكتاب ص ١٠٥ وما يليها .

فئة من طلبة الفلسفة الذين تبدو نتائج براهينهم أوضح وأقرب إلى الاعتقاد من المقدمات التي يمهدون بها لتلك البراهين (١). وتجنب الأقيسة المضمرة كذلك حين تريد أن تثير المشاعر ، لأن الأقيسة تضعفها أو تؤدي بها ، وكذلك حين تصف الخلق . وينبغي أن تستخدم الحكم - بدلا من الأقيسة المضمرة - حين تريد وصف الخلق ، أو إثارة الشعور . فمثال إثارة الشعور أن تقول : « تركت له هذه الوديعة ، على علمي بأنه : « لا أمان لإنسان » (٢) . ومثال وصف الخلق أن تقول : « لم آسف على ما فعلت ، على علمي بموطن خطئي ، فإذا كان قد جنى النفع من جانبه فحسبي العدالة في جانبي (٣) » . والقياس المضمر أقوى أثراً لدى الجماهير في التنفيذ منه في البرهان : لأن قوة المنطق في تنفيذ الحجج أشد إثارة للانتباه (٤) . وجميع الشروح المتوجه بها إلى الخصم ليست منفصلة عن جوهر الغرض الخطابي ، لأنها جزء من الحجج التي ينقض الخطيب بها أقوال الخصم (٥) :

وفي كل من الخطابة الاستشارية (السياسية) أو القضائية ، إذا كنت المتحدث أولاً ، فأدل بما لديك من حجج ، ثم اتبعها بدحض حجج خصمك . أما إذا كانت حجج خصمك كثيرة متنوعة فابدأ بالرد عليها قبل أن تدلي بحججك . فإذا كنت المتحدث ثانياً ، فابدأ بالرد على خصمك . وبخاصة إذا كانت حججه قد لقيت قبولا طيباً . فكما أن عقولنا تأبى أن تستقبل إنساناً استقبالا حسناً إذا تكونت عندها ضده مزاعم ، كذلك ترفض كلام شخص تأثرت ضده بأقوال خصمه . ولذا كان عليك في هذه الحالة أن تخل في عقول جمهورك إنساناً يستقبلون فيه أقوالك . وهذا لا يكون إلا بإزاحة حجج خصمك من الطريق . فهماهما في مجموعها ، وفي دقائقها وتفصيلها التي تنال منك ، وبهذا توحى بالثقة فيما يخص الخلق ، قد يوحى خصمك بما يجعلك بغيباً لدى الجمهور ، فلا بد من القضاء على مزاعمه أولاً . ثم إن من العيوب الخلقية ما لا تستطيع أن توجهه إلى خصمك إلا إذا جافيت الأدب ، وظهرت بمظهر

(١) أنظر مقالة أدب الكتاب لأن قتيبة ، فإنه يناقش نفس الفكرة ، ويتخلها وسيلة للتشهير بالمتشدين . من علماء المنطق والفلسفة .

(٢) ما بين القوسين حكمة عند اليونان على حسب النص .

(٣) أرسطو ، نفس المرجع ١٤١٨ أ ، س ١ - ٣ .

(٤) نفس الموضوع ١٤١٨ ب ، س ٢ - ٣ .

(٥) نفس الموضوع س ٥ - ٨ .

المسيء . فخير لك أن تضع مثل هذه العيوب على لسان شخص ثالث (١) .

ويحسن وضع الاستفهام في مواضع . وخير هذه المواضع أن يكون خصمك قد أجاب على سؤال ، بحيث لو وضعت له سؤالاً بعده أوقعته في حرج . فحين سأل بركلييس Periclès لامبون Lampon عن طريقة القيام بشعائر الإلهة ديميتير Demeter (إلهة الحصاد عند اليونان ، وأخت زيوس) أجابه لامبون بأنه لا يستطيع الإفشاء بها إلا إلى أولياء الإلهة . فسأله بركلييس : وهل لك بها من علم ؟ فأجاب : نعم . فقال بركلييس : كيف ذلك ولست من أوليائها ؟

وموضع آخر من المواضع التي يحسن فيها الاستفهام هو أن تكون إحدى المقدمات من الواضح صحتها ، وترى أن خصمك سيجيبك بالإيجاب إذا سألته عن صحة المقدمات الأخرى . فحين تحصل منه على جوابه بصحة المقدمة الأخرى ، لا تسأله عن صحة المقدمة المسلم بصحتها ، بل استنتج وحدك النتيجة . فحين أنكر ميليتس Meletus أن سقراط يعتقد في وجود الآلهة ، معترفاً مع ذلك بأنه يتحدث عن قوى ما فوق الطبيعة ، سأله سقراط عما إذا كانت الموجودات التي هي فوق الطبيعة يمكن أن تعد إلهية بمعنى من المعاني ، أو تعد من أبناء الآلهة ؟ فأجاب ميليتس بالإيجاب ، فقال سقراط ، وهل يوجد من يعتقد في أبناء الآلهة دون أن يعتقد في الآلهة نفسها (٢) ؟

ويحسن الاستفهام كذلك عند ما تريد أن تظهر خصمك بمظهر المتناقض مع نفسه ، أو مع ما يعتقد به كل إنسان ، وكذلك حينما يتعذر عليه أن يجيبك على سؤالك إلا بإجابة يظهر فيها الهرب . فإذا أجاب : نعم ولا ، أو : صحيح في معنى وغير صحيح في معنى آخر ، ففكرت الجماهير أنه وقع في صعوبة ، واقتنعت بهزيمة . وفي الحالات الأخرى لا تحاول الاستفهام في خطاباتك ، لأنه لو اعترض خصمك هددك بالهزيمة (٣) .

(١) من أمثلة أرسطو لهذا أن الشاعر اليوناني سوفوكليس في مسرحيته أنتيجونه لدى والده — يذكر آراءه على لسان الجماهير والشعب ، أنظر Sophocles, Antigone, 688-700 ، وراجع في ذلك كله الخطابة لأرسطو ١٤٠٨ ب ، ص ٥ — ٣٢ وكذا هذا الكتاب هاشم ص ٧٧ ، ١٠٠ .

(٢) ذكرها أفلاطون : Plato : Apology, 27 c أنظر أرسطو ، الخطابة ١٤١٩ أ ،

ص — ١٣ .

(٣) نفس الموضع ص ١٤ — ١٨ .

فإذا وضع خصمك نتيجة قياسه في شكل سؤال ، فعليك أن تبرر إجابتك ، فقد سئل أحد القضاة الإسبرطيين عن سلوكه بوصفه عضواً في المجلس (١) الإفوري ، فقيل له : أعتقد أن تنفيذ حكم الإعدام في الإفوريين الآخرين كان عادلاً ؟ فأجاب : « نعم » . فسأله الخصم : « ألم تقترح أنت نفس ما اقترحوه من قرارات ؟ » فأجاب : « نعم » . فسأله الخصم : « ألم يكن من العدل ، إذن ، أن ينفذ حكم الإعدام فيك كما نفذ فيهم ؟ » فأجاب : « كلا ! ! . لن يكون أبداً ، وإنما فعلوا ما فعلوه ارتشاء ، وقد فعلته أنا عن اقتناع (٢) . ويجب ألا تضع أى سؤال بعد الخاتمة . ولا تضع الخاتمة في شكل سؤال إلا إذا كان الحق واضحاً كل الوضوح في إجابتك (٣) :

وللسخرية كذلك قليل من الأهمية في الحدلد الخطابي . قال جورجياس : ينبغي أن نقضى على جدية خصمك بالسخرية وعلى سخريته بالحد . وهو على حق فيما قال (٤) . والسخرية أليق بالرجل السرى من الدعاية . والسخرية تهدف إلى تسلية القائل وتشفيه ، والدعاية ترمى إلى تسلية الآخرين (٥) .

وبعد استيفاء الغرض الخطابي ، لا يبقى أمام الخطيب سوى الخاتمة .

٣ - الخاتمة : وللخاتمة أربعة أجزاء : (١) أن تحمل السامعين على حسن الاعتقاد فيك ، وعلى سوء الظن بخصمك ، (٢) أن تعظم من شأن الحقائق الأساسية ، أو تقلل من أهميتها على حسب ما يتطلبه موقفك ، (٣) أن تثير المشاعر التي خلقتها في سامعيك (٤) أن تجدد ذاكرتهم . ولنشرح كل جزء من هذه الأجزاء :

١ - فبعد أن شرحت مواطن الثقة فيك ، ونقصانها في خصمك ، من الطبيعي ، إذن ، أن تجتذب جمهورك إليك بالإشارة بمبررات الثقة التي يستحقها بمدوحك ،

(١) كان في أسبرطة مجلس مكون من خمس قضاة متتجين ، لهم سلطة الهيمنة على تصرفات الملك نفسه ، وكان كل عضو في ذلك المجلس يسمى أفور : Ephor
(٢) نفس الموضوع ص ٢٥ وما يليه .

(٣) نفس الموضوع ص ١٤١٩ ب . ص ١ - ٢ .

(٤) هنا يذكر أرسطو أنه فصل القول في ضروب السخرية في كتابه : فن الشعر ، ولكن هذا الجزء قد ضاع ، فهو غير موجود فيما بين أيدينا من كتاب الشعر .

(٥) نفس الموضوع ص ١٤١٩ ب ، ص ٣ - ٩ . ومن أمثلة السخرية ما قاله الخطيب الروماني فليب متوجهاً إلى كلتولوس حين رآه يدافع في حامية « لم هذا النباح ؟ فأجاب كاتولوس : لأنى أرى لصاً ،

أنظر : Villiers Moriamé : Nouveau Cours de Rhétorique Française, p. 105

ويتقصد خصمك نقداً يقلب عليه الحضور (١) . ويكون ذلك ببيان الفضائل ووسائلها . والفضائل بطبيعتها جميلة ، وكذلك وسائلها . والأعمال الفاضلة هي ما تقوم بالشرف لا بالمال . وأجل هذه الأعمال يقوم به المرء في سبيل غيره ، لا في مصلحة نفسه ، وأروعها جمالاً ما تهدف لخدمة الوطن على حساب المنفعة الخاصة . والنصر والشرف فضيلتان في ذاتهما حتى لو عرينا من المنفعة ، وهما جديران بالرجل الحر . والردائل هي ما تكون مثار العار والحجل ، وإيثار المنفعة الخاصة على المنفعة العامة . على أن من الردائل والفضائل ما يتبع مواصفات المجتمعات ، فيتغير على حسب ما أنفق عليه فيها من خلق . فمثلاً كانت الشعور الطويلة في أسبرطة سيمى الأحرار من الرجال ، وباعثاً لهم على الابتعاد من الدنيا .

ومن الوسائل الخطابية التي يستعين بها الخطباء توحيد الصفات المتقاربة Parologisme ، وكثيراً ما يستخدمها السوفسطائيون ، « وذلك كتصوير الرجل الخنر بصورة الرابط الخأش أو المدبر للمكائد ، والرجل الساذج بصورة الشريف ، والبليد الإحساس بصورة الهادئ الوديع . ويتدرج في هذا الوجه أن يختار من الصفات المتجاورة أنسبها إلى المديح ، مثلاً نجعل من الرجل الغضوب النائر رجلاً صريحاً ، ومن الصلف رجلاً وقوراً رصيناً ، ومن ذلك أن نتصور المفرطين في صفة من الصفات في صورة من فيهم الفضيلة المتصلة بها ، فنجعل من المتهور شجاعاً ، ومن المتلاف كريماً ، وهذا ما يعتقد أكثر الناس ، ويمكن الاستدلال عليه بالقياس المشابه للحالة المدعاة : « فإذا كان المتهور على استعداد للمخاطرة بلا ضرورة ، فهو أكثر استعداداً حين يجعل به أن يخاطر ، وإذا كان يده مبسوطة للعطاء لكل من يرد عليه ، فهي مبسوطة كذلك لأصدقائه ، وفي الحق من الإفراط في الفضيلة أن يكون المرء كريماً يفيض بعطائه على كل الناس (٢) » .

ومن دواعي الفضيلة أن يفعل الممدوح المكارم عن اختيار وإرادة . وقد تؤول مواطن الصدفة والاتقان بأنها كانت مقصودة للممدوح ، وأنه فعلها عن أناة وروية ، لأن كثرة الأعمال الفاضلة عن قصد دلالات الفضيلة (٣) .

(١) الخطابة لأرسطو ١٤١٩ ب ، س ١٠ - ١٩ .

(٢) الخطابة لأرسطو ، الكتاب الأول ، الفصل التاسع ١٣٦٧ أ - ١٣٦٧ ب .

(٣) نفس الموضوع ٢٣٦٧ ب ، س ٢١ - ٢٥ .

وتجب مراعاة الجمهور وما يعتقد في الفضائل ، ومحاولة إقناعه على حسب ما يعتقد . لأن الحق فيما قال سقراط (١) : « إن الصعوبة ليست في مدح الأثينيين في أثينا ، ولكن في إسبرطة (٢) » .

والمدح والنصيحة من نوع واحد . فإذا غيرت صياغة النصيحة صارت مدحاً . والمرء يمدح لأنه على صفة يجب أن ينصح بها سواه ، فإذا قلنا : لا يصح أن يغير امرؤ بما يدين به للحظ والصدفة ، بل بما يدين به لشخصيته وفضائله ، كان هذا القول نصيحة ، ويمكن أن نجعله مدحاً إذا قلنا في حديثنا عن نمتدحه : « لم يعتر قط بما ساقه إليه الحظ ، بل بما صدر عن شخصه » . فإذا أردت أن تنصح فانظر إلى مواطن المديح (٣) .

٢- بعد أن تبرهن على الوقائع ، من الطبيعي - بعد ذلك - أن تشيد بها ، أو تهون من شأنها ، على حسب المقام . ولا يتأتى ذلك إلا بعد أن تكون الوقائع مقبولة لدى السامعين ، كما أن نمو الجسم لا يتصور إلا بعد وجوده أولاً . والوسائل الخطابية للإشادة بالحقائق والتهوين من شأنها هي التعظيم والتحقير وما يتصل بهما . وهي تدور في أنواع الخطابة حول المصلحة العامة والخير والعدل والجمال . ويجب مراعاة الحقائق الخاصة بكل موقف من المواقف (٤) .

٣- بعد أن تقرر الوقائع وتشيد بها أو تهون من شأنها ، عليك بعد ذلك أن تثير مشاعر سامعك . وهذه المشاعر هي الرحمة والحفيظة ، والغضب والبغض والحسد والغيرة ، والحماسة للنزال ، وما إليها (٥) .

٤- وأخيراً عليك أن تعيد النظر فيما قلت ، وذلك بأن تكرر المسائل التي قيلت لتجعلها أكثر وضوحاً وأيسر فهماً . ففي المقدمة تقرر موضوعك لتتضح المسألة التي تطلب الحكم عليها ، أما في الختام فتختصر الحجج التي برهنت بها على الحالة .

(١) على حسب ما حكى عنه أفلاطون ، أنظر : Plato ; Menexemus 235 D

(٢) الخطابة لأرسطو ، الكتاب الأول ١٣٦٧ ب ، س ٧ - ١١ وكذا ١٤١٥ ب ص ٢٩ - ٣١ .

(٣) نفس المرجع ١٣٦٧ ب ، س ٣٦ - ١٣٦٨ ، س ٩ .

(٤) من أراد مزيداً فعليه الرجوع للأصل : الخطابة ، الكتاب الأول فصل ٩ ، والفصول من ٥ - ٧

ثم ١٤١٩ ب ، س ٢٠ - ٢٣ .

(٥) سبق أن شرح أرسطو هذه الصفات وبيننا منهجه فيها أنظر ص ٩٨ - ١٠٠ من هذا الكتاب .

وعليك أن تثبت أنك فعلت ما قصدت إلى فعله ، فقرر ما قلت ، ولماذا قلته .
ولك أن تقارن حالك بحال الخصم : فتقول مثلاً : عبثاً ما محاول لو أراد أن يبرهن
على ذلك المزعم بدلاً من هذه الحقيقة . . . » . أو تضع هذه المقارنة في صيغة سؤال :
« أى شيء يعوزه البرهان فيما سقت من حجج ؟ » ، أو تقول : « علام يبرهن الخصم؟ .. »
ولك أن تقارن مسألك بمسائله واحدة واحدة ، أو تسرد الحجج على حسب ترتيبك
إياها في خطابك ، بأن تسرد وجهة نظرك ، ثم تتبعها بما يزعم خصمك .

وفي الختام يحسن أن تكون الحمل مفصولة لا موصولة وبهذا تتميز الخطبة نفسها
من خاتمته . فتقول مثلاً : « ما أردت أن أفعل . لقد استمعمت إلى ما سقت من حجج .
أمامكم الحقائق . أطلب منكم الحكم عليها (١) » .



وبعد ، فتلك آراء أرسطو في الأدب شعره ونثره ، وفي النقد الأدبي بعامة .
وهي آراء المعلم الأول ، أول من أخرج النقد مما كان يسوده من اضطراب ولبلة إلى
ميدان منظم . وقد عني في نقده بالنواحي الفنية لكل جنس من الأجناس الأدبية ،
وشرح هذه النواحي التي هي مثار المتعة الفنية في الأب . ولم يقصر رسالة الأدب
مع ذلك على مجرد المتعة ، بل جعل له غاية فنية واجتماعية لا يتيسر له أداؤها إلا باستيفاء
النواحي الفنية . وعماد هذه الرسالة الأدبية هو الخلق الحسن في الفرد والجماعة ،
ولهذا كانت الصلة الوثيقة بين الخلق والفن مثار اهتمامه . وله الفضل في الإشادة بشأن
الأدب على ذلك الأساس ، معارضاً بذلك أستاذه : أفلاطون ، ولذا كان الشعر عند
أرسطو أكثر فلسفة وأعلى مرتبة من التاريخ .

وقد رأينا كيف عني أرسطو بتدعيم آرائه ونظرياته ، فلم يلق بها نظريات
مجردة ، بل ذكر لها أمثلة تشهد بسعة إطلاعه وتبحره في الأدب اليوناني السابق
والمعاصر له . وكان أرسطو على علم بأن مثل هذه الآراء في النقد لا تخلق الشاعر
أو الكاتب ، ولكنه قصد إلى جلاء الحججة في رسالة الأدب ، وإي مساعدة القراء
والنقاد على الوقوف على مزايا العمل الأدبي أو نقائصه .

(١) هذه هي الجملة الأخيرة من الكتاب الثالث من الخطابة لأرسطو ، وبها ختم الكتاب .

حقاً لم يعالج أرسطو كل الأجناس الأدبية ، فلم يتحدث عن القصة مثلاً ، وقد عالج النثر في كتاب الخطابة ، ولكنه لم يأت فيه بنظريات عامة تشبه تلك التي ساقها في الشعر . وكان جل همه في الخطابة مقصوراً على الخطيب ووسائل الخطابة وأنواعها ، على الرغم من أن كثيراً من آرائه في الخطابة ووسائلها ينطبق على الشعر وعلى الكلام جملة . وقد أورد في الخطابة وجوه البلاغة في الكلام ، وعنى بشرحها وإيراد أمثلة لها ، وهي وجوه لا تغنى كثيراً في النقد ، بل هي ذات قيمة ثانوية وليست ذات قيمة جوهرية للأسلوب ، ولا تفيد كثيراً في النهوض بالأدب وأسلوب القول فيه ، وقد كانت العناية بها - في العصور الوسطى في أوروبا ، ثم في العصر الكلاسيكي - مدعاة الحمود في الأسلوب والنقد معاً (١) .

ولاشك أن للأدب اليوناني ، وما كان يستورده من اعتبارات وقيم ، أثراً كبيراً في نظريات أرسطو . فهو الذي جعله ، مثلاً ، ينزل للشعر مكانة أسمى كثيراً من النثر . فلم يفترض أرسطو أن النثر قد يقوم برسالة خاصة في القصة مثلاً ، ومكانة القصة في الأدب الحديث أعظم من سواها من الأجناس الأدبية ، ولم يشر أرسطو إليها مجرد إشارة . والأدب اليوناني هو الذي جعله كذلك يعلى من شأن المسرحية والملحمة ، ويفاضل بين المأساة والمهابة وينتهي إلى تفضيل المأساة ، مخالفاً أساتذة أفلاطون الذي فضل عليها الملحمة ، ولم يحظ الشعر الوجداني بعامة بمكانة ما في دراسة أرسطو للشعر . وذلك أنه في جملة يعبر عن الأدب عن آراء ومشاعر فردية ، على حين الشعر الموضوعي في المسرحية والملحمة يتناولها قضايا عامة كلية ، هي التي يتيسر بها للشاعر التوجيه الاجتماعي وإقرار المعاني العامة ، وإثارة العواطف الإنسانية ذات الأثر الشامل (٢) .

وعناية أرسطو بالخطابة ، وعلاجه لمسائل النثر في ظل الاعتبارات الخطابية ، أثر من آثار عصره أيضاً . فقد كانت عناية السوفسطائيين بالخطابة باللغة المدى ،

(١) وهذا ما أثار عليه الرومانتيكيون وأنكره النقد الحديث ، أنظر مثلاً كتابي : الرومانتيكية ، الباب الأخير ، وسأشرح هذا مفصلاً في كتابي : « علم الأسلوب » أو البلاغة الحديثة .

(٢) أنظر صفحات ٤٥ - ٤٨ من هذا الكتاب ، ولكن الرومانتيكيين - مثلاً - يزخر شعرهم الوجداني بهذه المعاني الكلية ، أنظر أمثلة منها في كتابنا : الرومانتيكية ، الباب الثالث . وهو ما لا نكاد نجد له نظيراً في الشعر الوجداني في الآداب القديمة .

فأفاد أرسطو منهم . وحاول بعد ذلك أن يضع أسساً أقوم تصلح ما يفسدون ، وتقوم ما يشوهون . وله في ذلك أصالة وفضل لا ينكرهما عليه أحد .

وقد كشف هذا العبقرى عن صلة الفن بالطبيعة في نظريته في المحاكاة (١) . وهي أصدق ما قيل في النقد القديم ، ولا تزال ذات قيمة كبيرة في النقد الحديث . وقد سبق أن بينا أن أرسطو لم يقصد فيها إلى أن يكون الفن انعكاساً للطبيعة ، كما تنعكس الأشياء في المرآة ، إذ لو كان كذلك لكان الشاعر سلبياً في شعره ، وهو ما لم يدر بخلد أرسطو . لأن المحاكاة - كما يرى أرسطو - ليست وصفاً للواقع ، ولكنها وصف لما يمكن أن يكون . وليس موضوعها ما يراه المرء ، ولكن موضوعها هو الممكن في ذاته ، على حسب ما عليه الناس أو ما يمكن أن يكونوا عليه . وهذا خير ما قيل في فلسفة الأدب وصلته بالقضايا العامة والعالمية . وقد ركز أرسطو آراءه الفنية الباقية ، وقضاياها الصائبة ، متخذاً المحاكاة محوراً لها ، كما سبق أن شرحنا (٢) .

هذا إلى عبقريته في الحديث في نظرية « الوحدة العضوية (٣) » ، والحدث ، وأنواعه ، وطبيعة الحكاية أو الخرافة التي هي أساس العمل الفني (٤) ، والرسالة الخلقية للأدب والشعر بخاصة (٥) ، مما كان له أبلغ الأثر في عصر النهضة وفي العصر الكلاسيكي في أوروبا . ولا يزال حديثه فيها ذا قيمة ، أو موضع جدال في الآداب العالمية الحديثة (٦) .

ولا شك أن كتاب « فن الشعر » لأرسطو أعمق في نظراته ، وأوسع في آفاقه ، من كتاب (الخطابة) ولكن الكتاب الثاني كان له حظ أوفر من الأول في الآداب الأوروبية حتى عصر النهضة . وفي تلك القرون الطويلة ظل كتاب « فن الشعر » مجهولاً ، أو يكاد ، فكانت آراء قليلة مما قالها أرسطو في ذلك الكتاب تتناقل شفويّاً

(١) أنظر صفحات ٤٠ وما يليها من هذا الكتاب .

(٢) أنظر :

George Saintsbury ; A History of Criticism and
Literary Taste in Europe vol. 1, London. 1922 p. 48-59

(٣) أنظر صفحات ٢٨ وما يليها من هذا الكتاب .

(٤) أنظر ٣٥ ، ٥٦ ، ٦١ من هذا الكتاب .

(٥) أنظر وما يليها ، ٦٣ وما يليها من هذا الكتاب .

(٦) سزيد هذا وضوحاً في الباب الثالث من هذا الكتاب .

وعن طريق الرواية على يد النحويين ونقاد الأدب في العصر الروماني وما تلاه من العصور حتى القرن العاشر الميلادي ، حين ترجمت إلى اللاتينية الترجمة العربية لكتاب فن الشعر ، فلم تنتج أثراً يذكر ، لأنها كانت محرفة ومحورة عن الأصل ، فلم تكشف عن الآراء الحقيقية لأرسطو في الشعر وأجناسه ورسائله الخلقية والاجتماعية .

ومنذ أوائل القرن السادس عشر ، ظهرت الترجمات الأولى لكتاب « فن الشعر » عن الأصل اليوناني . وبدأ الكتاب ينتج أثره الحميد في الآداب الأوروبية . فكثير شراحه من الإيطاليين والفرنسيين كثرة تجعل المقام هنا ضيقاً عن سرد أسمائهم وبيان آرائهم (١) . وكان من ثمراته ظهور الكلاسيكية التي اقتدت بأرسطو في كل ما قال ، بعد شرحه وتأويله على نحو بعدت به أحياناً بعداً كبيراً من آراء أرسطو الأصلية ، وحتى إنجلترا التي تأخر فيها ظهور المذهب الكلاسيكي بالنسبة لإيطاليا وفرنسا ، تأثرت تأثيراً عميقاً بكتاب « فن الشعر » ، فقد ترامت آثار هذا الكتاب إلى مارلو Marlowe (١٥٦٣ - ١٥٩٣) ، وإلى سنسر Spenser (١٥٥٢ - ١٥٩٩) وشكسبير (١٥٦٤ - ١٧١٦) - وكثير من كتاب الإنجليز منذ عصر اليصابات يذكرون كتاب « فن الشعر » ويرون فيه الحجة التي لا تدفع ، مثل سيدني Sidney (١٥٥٤ - ١٥٨٦) ، وبن جونسون Ben Jonson المتوفى عام ١٦٣٧ ، ثم ملتن Milton (١٦٧٤ - ١٦٠٨) . ولا زال هذا الكتاب القيم يؤثر في النقد الحديث ، ولا زالت الآراء الفذة التي أدلى بها مؤلفه العبقري موضع المناقشة حتى عصرنا (٢) .

أما كتاب أرسطو : « الخطابة » ، فقد كان حظه في التأثير أوسع من أثر « فن الشعر » ذلك أن العصور الأوروبية الوسطى عرفت . وعليه أعتمد النحويون والبلاغيون حتى أواخر العصر الكلاسيكي . ولكن كان تأثيره مشوم العاقبة ، إذ أتى بعد أرسطو من شغل بالاصطلاحات البلاغية عن روح البلاغة ، وأعمتهم الوسائل عن الغاية ، فجزوا وراء الألفاظ والتعبيرات ، حتى جردت البلاغة ، وفقد الإدراك العام للغة وفنونها ، وضعفت وسائل نقد الأسلوب في خصائصه الفنية الحقيقية

(١) ستعرض لهذا بشئ من التويل في كتابنا : « الكلاسيكية » .

(٢) أنظر مقدمة هاردي Hardy لترجمته الفرنسية لكتاب فن الشعر لأرسطو ص ٢٢ - ٢٣ .

وأهدافه العامة ، وظلت الحال كذلك حتى الثورة الرومانتيكية والعصر الحديث (١) . ولم يكن أرسطو مستولاً في شيء عن هذا الجمود ، إذ كان أفقه أرحب ، وإدراكه أوسع من جميع من ساروا على منواله في كتاب « الخطابة » :

أما العرب فقد عرفوا كتاب « فن الشعر » وكتاب « الخطابة » قبل أن تعرفهما أوروبا بزمن طويل . فقد نقلهما إلى العربية أحمق بن حنين المتوفى سنة ٢٩٨ هـ ، كما يفهم من كتاب الفهرست لابن النديم . ويذكر ابن النديم كذلك أن الكندي قد اختصر كتاب فن الشعر ، وإن كان مختصر الكندي هذا لم يصل إلينا . والكندي توفي على الأرجح عام ٢٥٢ هـ أي قبل حنين ابن اسحق ، مما يدل على أن كتاب فن الشعر كان معروفاً عند العرب قبل حنين (٢) .

ويفهم من كلام الجاحظ أن أرسطو كان قد ترجم عصر الجاحظ وقبيل عصره ، (عاش الجاحظ من ١٥٠ إلى ٢٥٥ هـ) ، إذ يذكر الجاحظ أن هؤلاء المترجمين لم يستطيعوا نقل ما ترجموه إلى العربية في دقائقه ، ثم يذكر أسماء بعض هؤلاء المترجمين ، يقول الجاحظ : « إن الترجمان لا يؤدي أبداً ما قال الحكيم على خصائص معانيه ، وحقائق مذاهبه ، ودقائق اختصاراته ، وخفيات حدوده ، ولا يقدر أن يوفيهما حقوقها ، ويؤدي الأمانة فيها . فهل كان - رحمه الله تعالى - ابن البطريق وابن ناعمة وأبو قررة وابن فهر وابن وهيل وابن المقفع مثل أرسططاليس ؟ (٣) » . ويستفاد من كلام الجاحظ نفسه أن كتاب فن الشعر لأرسطو كان معروفاً له (٤) . وفي موضع آخر يعيب الجاحظ على مترجمي أرسطو من العرب ، فيقول : « لعله (أرسطو) أن لو وجد هذا المترجم أن يقيمه على المصطبة » يعني يشهر به (٥) .

(١) قد أشرفنا إلى شيء من هذا في الفصل الأخير من كتابنا : الرومانتيكية « وسيكون مجال شرحه واسماً ؟ كتابنا القادم : « علم الأسلوب » .

(٢) راجع الفهرست لابن النديم ص ٢٥٠ نشرة فلوجل ، ولا يهتنا هنا الوقوف كثيراً لهذا التحقيق : راجع التراجم العربية القديمة لكتاب فن الشعر في ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوي لكتاب فن شعر لأرسطو ، وكذا مقدمته القيمة ص ٥٠ - ٥٦ .

(٣) أنظر الجاحظ (أبو عثمان عمر بن بحر) : الحيوان ، تحقيق وشرح الأستاذ عبد السلام هارون ج ١ ص ٧٥ - ٧٦ .

(٤) نفس المرجع ص ٧٤ .

(٥) نفس المرجع ج ٦ ص ١٩ وأنظر كذلك ص ١٩ ج ٦ ، و ص ٥٠ ج ٢ .

ولم يكن لكتاب « فن الشعر » أثر يذكر في الأدب العربي ونقده ، لأن العرب لم يفهموه ، ذلك أن أرسطو كتب ذلك الكتاب يعالج فيه الشعر الموضوعي ، شعر المسرحيات والملاحم ، وهو ما لم يعرفه الشعر العربي القديم . وهذه حقيقة سبق أن نبهنا إليها في دراستنا هذه (١) . ولذلك ترجم العرب « المأساة » بالمديح ، و « المهزلة » بالهجاء ، مما ضلل في فهم الكتاب ونظرياته .

ولقد تأثر العرب تأثراً بليغاً بكتاب الخطابة لأرسطو ، وبخاصة بالقسم الخاص بالأسلوب فيه . ولا يبعد أن يكونوا قد تأثروا بكتب السوفسطائيين التي تناولت نفس الموضوع ، مما ليس لدينا الآن وسائل لتحقيقه : وكان تأثر العرب من هذه الناحية من تأثر البلاغيين من الأوروبيين بأرسطو حتى الرومانتيكية ، فصرفهم الاصطلاحات والتعبيرات البلاغية عن الإدراك العام للنقد ونظرياته ، كما فطن لها أرسطو في كتاب : « فن الشعر » وكما زخرت بها الآداب الأوروبية منذ عصر النهضة حتى الآن ، مما لا نكاد نجد له أثراً في النقد العربي القديم كما سنرى ذلك في الباب التالي .

وبهذا كله كان أرسطو أب النقد في الآداب الأوروبية ، وفي الأدب العربي كذلك . وقد فتح للنقد ميادين فسيحة كانت أخلد أثراً وأوسع مدى من فتوحات تلميذه : الأسكندر الأكبر (٢) .

(١) انظر ص ٤٤ - ٤٥ .

(٢) انظر : G. Saintsbury : op. cit vol. I. P. 59

الباب الثاني

النقد عند العرب

الفصل الأول

نشأة النقد العربي وخصائصه العامة

مدى تأثيره بأرسطو - عمود الشعر

١ - نشأة النقد العربي

طبقاً لما اتخذنا لأنفسنا من منهج ، ولما عرفنا به النقد الحديث ، لن نعبأ في نشأة النقد العربي بالأحكام العامة التي كان يصدرها الشعراء في القديم بعضهم على بعض مع عدم التعليل لها ، مما يروى بعضه في أسواق الجاهلية إذا افترضنا صحته ، وكثير منه واضح الانتحال . ويلتحق بذلك ما كان يدور في نظير هذه الأسواق الجاهلية في العصر الإسلامي ، كسوق المربد بالصرّة . وكان التحكيم في النقد - في هذه الأسواق وفي المربد ونظائرها - قريب الشبه بما كان من التحكيم المسرحي في العصور اليونانية القديمة قبل نشوء النقد المنهجي عندهم ، مما سبق أن قومناه من وجهة نظر النقد (١) الحديث ، ولعل خير ما يستدر ثمرات هذا الاتجاه ، ويستخلص منه أقصى غاية له ، هو ما عبر عنه الجاحظ حين نصح الكاتب والشاعر بالاحتكام إلى ذوق الصفوة من الجمهور والثقة في ذلك الذوق ، دون ضرورة التماس تعليل فني منه : « فإذا أردت أن تتكلف هذه الصناعة ، ونسب إلى هذا الأدب ، فقرأت قصيدة ، أو حبرت خطبة ، أو ألقت رسالة ، فإياك أن تدعوك ثقتك بنفسك ، أو يدعوك عجبك بثمره عقلك . إلى أن تنتحله وتدعيه ، ولكن أعرضه على العلماء في عرض رسائل أو أشعار أو حطب ، فإن رأيت الأسماع تصغي له ، والعيون

(١) هذا الكتاب ص ٥ - ٧ وواضح أننا لا نؤرخ هنا للنقد العربي ، ولكننا نوضح في
وتجاهاته السامة ، لكي نكشف عن مصادرها وأصلها ، وبخاصة لكي نفهمها في ضوء النقد الحديث

تحدج إليه ، ورأيت من يطلبه ويستحسنه ، فانتحله . فإذا عاودت أمثال ذلك مراراً فوجدت الأسماع عنه منصرفة ، والقلوب لاهية ، فخذ في غير هذه الصناعة . واجعل رائدك الذي لا يكذب حرصهم عليه أو زهدهم فيه « (١) » :

وعن الحرص على استجادة الجمهور للكلام نشأ التفريق بين من سموهم « أهل الصناعة » من الشعراء منذ الجاهلية - وبين أصحاب البديهة والارتجال - وأولئك يعيدون النظر في شعرهم ليلقى قبولا حسناً : « فكان زهير يسمى كبار قصائده بالحوليات ، لأنه يمضى فيها حولا » ، وكان الخطيئة يقول : « خير الشعر الحولى المنقح (٢) » . ويفهم من كلام الجاحظ - في هذا الموضع من البيان والتبيين - أنه يمدح هذا المنحى ، لمكانة التخير والأناة وطول النظر :

على أن بعض المتقدمين من الرواة كانوا يرون غير ذلك ، فيمدحون الاستسلام للغواطر الأولى ، ويذمون طول النظر في الشعر ، ومن هؤلاء الأصمعي على ما حسب ما يرويه الجاحظ أيضاً : « ... كان (الأصمعي) يقول : الخطيئة عبد لشعره : عاب شعره حين وجده كله متحيراً منتخباً مستويماً ، لمكان الصناعة والتكلف والقيام عليه (٣) » ، على أن نفهم من التكلف هنا طول الأناة والنظر ، وهو غير التكلف عند المحدثين فيما بعد ، أمثال أبي تمام مثلاً ، كما يدل على ذلك نص آخر للجاحظ في التفرقة بين الأمرين (٤) . على أن الجاحظ يعلل لنشأة نزعة الصناعة عند أهل الصناعة بأن المدح أو التكسب بالشعر كان من دوافعها الحتمية : « إن من تكسب بشعره ، والتمس به صلات الأشراف والقادة ، لم يجد بدا من صنيع زهير والخطيئة وأمثالها (٥) » .

ولعل خير من وصف نزعة الصناعة وصفا أدبياً - في وجه البدهاة أو الارتجال - هو الشاعر الأموي : سويد بن كراع ، في هذه الأبيات :

(١) الجاحظ : البيان والتبيين . طبعة وتحقيق الأستاذ عبد السلام هارون ، ج ١ ص ٢٠٣ .

(٢) المرجع السابق ٣٠٤ - ٢٠٥ .

(٣) الجاحظ : الطبعة السابقة ، ج ١ ص ٢٠٦ .

(٤) نفس المرجع : ج ٢ ص ٩ .

(٥) نفس المرجع ج ٢ ص ١٣ - وابن رشيق : العمدة ص ٨٢ - ٨٦ .

ابيت بأبواب القوافي كأنما أصاى بها سربا من الوحش نزعا (٢)
أكالها حتى أعرس بعدها يكون سحيراً أو بعيداً فأهجعا (٣)
عواصي إلا ما جعلت أمامها عصا مربد تغشى نحوراً وأذرعاً (٤)
أهبت بفر الآبدات فراجعت طريقاً أملته القصائد مهيعاً (٥)
بعيدة شأو ، لا يكاد يردها لها طالب حتى يكل ويظلمعا (٦)
إذا خفت أن تروى على رددتها وراء التراقي خشية أن تطلعا (٧)
وجشمنى خوف ابن عفان ردها فتفتتها حولاً حريداً ومربعا (٨)
وقد كان في نفسى عليها زيادة فلم أر إلا أن أطيع وأسمعا (٩)

وفي العصر الأموي ظهر اتجاه نقدي جديد - وإن يكن بدايياً - ولكنه كان فيه ضرب من التعليل الموضوعي ، أساسه تقاليد العرب في أشعارهم وعاداتهم وحياتهم العاطفية . وهو تابع للعرف اللغوي الذي أثر بخاصة في الموازنات (١) فيما بعد . ولعل أقرب مثل نصره لذلك هو المجلس الأدبي الذي اجتمع فيه عمر بن ربيعة والأحوص بن محمد ، ونصيب ، ثم كثير الذي حكم على عمر - في بعض غزلياته - أنه أراد أن يتغزل بحبيبتة فتغزل بنفسه ، ثم مدح الأحوص في أنه سار على التقليد العربي في قصيدة من قصائده حين صور خضوعه لمحبوته ، ومن هذه القصيدة .

لقد منعت معروفها أم جعفر وإنى إلى معروفها لفقير

- (٢) كان من سبب هذا الشعر أن سويدا لما بنى عبد الله بن دارم ، فاستمدوا عليه سعيد بن عثمان بن عفان ، فطلبه ليضربه ويحبسه ، فهرب ولم يزل متوارباً حتى كلم فيه ، فأمنه على ألا يماود ، والمادة : المدابجة والمخالطة ، والنزاع جمع نازع وهو الغريب .
- (٣) أكالها : أراقها ، والتعريس : النزول في وجه السحر .
- (٤) المربد كثير : محبس الإبل .
- (٥) أهاب بها : دعاها . الآبدات : المتوحشات ، عنى بها القوافي الشرذ . . أملته : سلكته ، طريق بل : مسلك معلوم . والمهيج : الواسع المنبسط .
- (٦) أى لا يكاد يردها طالب لها : يقول هي مطلق لا يستطيع ردها إلا بالجهد .
- (٧) تروى على : تروى عنى . الترفوة : مقدم الخلق في أعلى الصدر حيث يترقى النفس .
- (٨) الحريد : التام الكامل .
- (٩) الجاحظ : المرجع السابق ج ٢ ، ص ١٢ - ١٣ وابن قتيبة : الشعر والشعراء ص ٨ .
- (١) سنتحدث عن هذا الأثر في معنى العرف اللغوي وأزمة التجديد في النقد العربي القديم في الفصل الخامس من هذا الكتاب .

ثم رجع كثير فدم الأحوص حين خرج على تقليد آخر ، هو إصرار الحبيب على دوام العاطفة على الرغم من هجر الحبيبة له ، وهو تقليد عام في الغزل العربي ، يخرج عليه الأحوص بقوله :

فإن تصلى أصلك ، وإن تعودى لهجر بعد وصلك لا أبالى

فعلق كثير على البيت السابق متوجهاً إلى الأحوص ، قائلاً : « أما والله لو كنت من فحول الشعراء لباليت : هلا قلت كما قال هذا (وضرب يده على جنب نصيب) :

بزيب أم قبل أن يرحل الركب وقل : إن تملينا فما ملك القلب »

ولكن كثيراً بعد أن مدح نصيباً بما سبق ، عاد فعاب عليه قوله :

أهم بدعد ما حيت فإن أمت فواحرنا من ذاهيم بها بعدى ١ ؟

لأنه فهم من البيت الأخير أنه يتم بمن يشغل مكانه منها من جانب غير كريم (١) ، على أن هذه النزعة التقليدية ومراعاة الموروث وما قاله الأقدمون هي التي تركت أثرها العميق في عمود الشعر ، كما سنبين بعد قليل .

وفي العصر العباسي استجاب الأدب العربي لمطالب مجتمع جديد بسبب اتساع الحضارة الإسلامية ، واتصال العرب بثقافات أخرى ، وتعرفهم على حضارات أمم قديمة من أهمها اليونان والفرس ، ولا يهمننا هنا تفصيل صنوف التجديد هذه فيما يخص الأدب ، ولكننا نبين أثرها العام في النقد ، وكيف استجاب ذلك النقد فيها للدوافع الجديدة . ومن نقاد هذه الفترة من كانوا في نفس الوقت من الشعراء ، مثل بشار بن برد الذي غاب غلظه التصوير في قول كثير :

ألا إنما ليلى عصا خيزرانة إذا لمسوها بالأكف تلين

(١) المبرد : الكامل ، ج ١ ص ٣٢٢ - ٣٢٣ - ويرى بمد ذلك أنه قد نظر بعض هؤلاء الشعراء لبعضهم قالوا : قوموا ، فقد استوت الفرقة (بكسر الفاء) - أي اللعبة ، واستواؤها . انتقاضها . وهذا النوق العربي في الحياة العاطفية التقليدية سنشرح امتداده وسبب نشأته في حديثنا في جنس الغزل العربي في هذا الباب . وفيه لا يهتم هؤلاء بأن الشعر يصف ما يشعر به ويصدق فيه ، بل يراعون ما ساد من اتجاه في الجاهلية . وباسم ذلك يتقدون مثل قول طرفه ابن العبد :

فقل لخيال السامرية ينصرف إليسا ، فإن واصل جبل من وصل

فقال : « والله لو جعلها عصا مخ أو عصا زبد لقد كان جعلها جافية خشنة بعد أن جعلها عصا ، ألا قال كما قلت :

إذا قامت لمشيئها تثنت كأن عظامها من خيزران (١) »

وهي ملحوظة دقيقة تتصل بالذوق السليم ودقة التصوير ورهف الحس .

. وقام أبو نواس كذلك بدعوته إلى الرجوع للطبع لا إلى التقليد ، وباستبدال وصف الخمر في مطلع القصائد بوصف الأطلال التي هي غريبة عن بيئة أبي نواس الحديدية . وكان يمكن أن يعد أبو نواس من كبار النقاد في دعوته هذه لولا أنه حاذى فيها الأقدمين باستبدال مطلع بمطلع آخر ، على حين لا ضرورة لكليهما ولا صلة له بالقصيدة من وجهة النظر الحديثة ، ولكنه على أية حال صادق في الدعوة إلى تصوير الشاعر لما يرى على حسب ما يشعر به ، لا على حسب ما يسمع عنه ، في قوله :

صفة الطلول بلاغة القدم فاجعل صفاتك لابنة الكرم
تصف الطلول على السماع بها أفذو العيان كأنت في الحكم ؟
وإذا وصفت الشيء متبعاً لم تحل من خطأ ومن وهم (٢)

على أن أهم الاتجاهات التي وضحت في النقد في العصر العباسي قد ظهر فيها أثر النقد اليوناني قليلاً أو كثيراً ، في حدود ما استطاع نقاد العرب فهمه ، ونمت هذه الاتجاهات فيما بعد ، وكثرت مظاهرها ، مما سنغني ببيان دقائقه في جميع المسائل التي سنعرض لها في النقد العربي في دراستنا له في هذا الفصل . وعلينا أن نذكر أمثلة جزئية لثأر النقد العربي بالنقد اليوناني لتتبعها بالاتجاه النظري العام في هذا الثأر .

فن ذلك اتجاه المتكلمين الفلسفي ، في مثل صحيفة بشر بن المعتمر - وهو من المعتزلة ، وتوفي عام ٢١٠ هـ - يقول في تلك الصحيفة : « والمعنى ليس يشرف بأن يكون من معاني الخاصة ، وكذلك ليس يتضح بأن يكون من معاني العامة . وإنما

(١) المبرد : الكامل ، ج ٢ ص ٨٠ .

(٢) ابن رشيق: المدة ، ج ١ ص ٥٨ .

مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة ، مع موافقة الحال ، وما يجب لكل مقام من المقال (١) . وهذا و مقتضى الحال الذى تحدث عنه أفلاطون (٢) فى محاوره فيدروس ، ثم أرسطو فى مواطن كثيرة (٣) .

وخير من يمثل هذا الاتجاه النظرى المتأثر تأثراً محموداً بالنقد القديم ، هو الحاحظ ، فهو صاحب نظريات نقدية كثيرة سنضعها فى مواضعها من هذا الباب . ونشير منها الآن إلى ما لمس بنية القصيدة ، فى ذكر المعانى المتسقة فى الأبيات المتجاوزة ، مما سماه الحاحظ : « القرآن » فيما يرويه عن رؤية الرجاز ، ثم يفسره بالتشابه والموافقة ويوضحه بروايته لما قاله بعض الشعراء لآخر : « أنا أشعر منك . . . لأنى أقول البيت وأخاه ، وأنت تقول البيت وابن عمه (٤) .

أعمق من ذلك أن يحذر الحاحظ الشاعر من بناء قصيدته على الحكمة فحسب ، مما نزع شعراء العرب إليه وأكثروا منه فى العصر العباسى . وذلك أن الحكمة تخل بالنية العامة للقصيدة : « . . . لو أن شعر صالح ابن عبد القدوس . . . كان مفرقاً فى شعار كثيرة لصارت تلك الأشعار أرفع مما عليه بطبقات . . . ولكن القصيدة إذا كانت كلها أمثالاً لم تسر ، ولم تجر مجرى النوادر . ومتى لم يخرج السامع من شىء إلى شىء لم يكن لذلك عنده موقع (٥) » .

وفى العصر نفسه بدأ الفلاسفة من العرب يترجمون كتب اليونان فى النقد ، وبخاصة أرسطو ، وأخذ يطلع عليها - إما فى أصلها أو فى ترجمتها - بعض نقاد العرب ، مما قدمنا الأدلة عليه فى ختام الباب السابق . والذى يسترعى الانتباه عنابة أولئك الفلاسفة وحدهم بالنقد النظرى لأرسطو ، دون محاولة ممارسته على نحو فعال ، فى حين لم يعن النقاد بفلسفة النقد ، لأن النقد ظل فى أذهان العرب منفصلاً فى جوهره عن الفلسفة - على تقيض ما فعل اليونانيون - مما ظل أثره فى نقدنا العربى حتى العصر

-
- (١) الجاحظ : البيان والتبيين ، ج ١١ ، ص ١٣٥ - ١٣٦ - وستحدث كذلك عن صحيفة بشر هذه حين نشرح مسألة اللفظ والمعنى فى الفصل الأخير من هذا الباب .
(٢) أنظر ص ٢٨ من هذا الكتاب .
(٣) فى البراهين الخطابية ، وفى فصل الخطابة ، أنظر فهرس المعارف : مقتضى الحال .
(٤) الجاحظ : البيان والتبيين ، ج ١ ، ص ٢٠٥ - ٢٠٦ .
(٥) نفس المرجع ص ٢٠٦ .

الحديث لدى المتخلفين ، وعلى الرغم من ذلك تبدو آثارات فلسفية متفرقة لبعض هذه النظريات العامة في النقد العربي ٥

فن ذلك اتجاه قدامة إلى دراسة الأجناس الأدبية ، تبعاً لنظرة أرسطو في النظر إلى العمل الأدبي بوصفه كلا ذا وحدة ، في حدود ما فهم قدامة ومن سايروه ، مما سنشرحه ونقومه في الفصول التالية .

على أن الجانب الدقيق الذي يغيب عن نظر الباحث الأول وهلة ، هو فهم نقاد العرب للخيال ومدى تأثيرهم فيه باليونان ، وتأثرهم كذلك بنظرية المحاكاة ، ولهذا سنتحدث عن هذا الجانب أولاً ، لنشرح بعد ذلك عمود الشعر وما استتبعه من خصومة بين القدماء والمحدثين :

٢ - الخيال عند العرب وأثر نظرية المحاكاة

١ - لم يستقر الخيال في مفهومه الحديث المثمر - وهو أنه عملية توليد الصورة التي وظيفتها تصوير الحقائق النفسية والأدبية - إلا منذ فلاسفة الرومانتيكية والفيلسوف « كانت » ، ولكن النقد القديم كله قبل ذلك ظل أبعد ما يكون عن هذا الفهم الحديث (١) ٥

وسبق أن رأينا أرسطو يقلل من شأن الخيال ، ويرى ضرورة وصاية العقل عليه ، وأنه كان يخلط بين الخيال والوهم (٢) . وانتقلت الفكرة إلى فلاسفة المسلمين أولاً ، ثم ظهر أثرها في النقد العربي القديم . فيرى ابن سينا أن الكلام الخيالي هو « الذي يفعل به المرء انفعالا نفسانياً غير فكري ، وإن كان متيقن الكذب (٣) » . ويحلز ابن سينا من الخيال ، ويسميه التخيل ، على نحو ما حلز أرسطو ، ثم الكلاسيكيون والأوروبيون : « وفي حركة تطلب المعارف العليا يستعين الإنسان بالعقل الفعال الذي

(١) سشرح ذلك الإدراك الحديث وأثره البعيد المدى في التجديد في الشعر في الفصل الثاني من الباب الثالث ، حين نتحدث في صياغة الشعر . ولعل مما ساعد على هذا الاستقرار في النقد الأوروبي توحد الأصل الاشتقاق لكلمتي الخيال Imagination والصورة Image .

(٢) أنظر هذا الكتاب ص ١١٠ - ١١١ .

(٣) ابن سينا : الشفاء ، الفصل التاسع : في الشعر مطلقاً وأصناف الصيغ الشعرية ، والأشعار اليونانية .

يهديه عن طريق المنطق والفلسفة ، ويفضل مصدر المعارف الذى هو مصدر النفس الملكية . وهذا العقل الفعال قدسى « - وعند ابن سينا أن هذا العقل الفعال يحنر إنسان من رفقته ، أى رفة القوى الحسية الأخرى ، ومنهب التخيل الذى يصفه ابن سينا قائلاً : « وأما الذى أمامك فباهت مهذار ، يلفق الباطل تليقاً ، ويختلق الزور اختلاقاً ، ويأتيك بأخبار ما لم تزود ، قد درن حقها بالباطل ، وضرب صدقها بالكذب . وإنك لمبتلى بانتقاد حتى ذلك من باطله ، والتقاط صدقه من زوره .. » (١).

ويعكس أثر هذا إدراك الخيال فى النقد العربى ، فيما سماه عبد الظاهر : التخيل ، أو الإيهام بالكذب (٢) . ولهذا يكون من العبث أن نربط بين الخيال والصورة فى النقد العربى القديم ، لأن كليهما مفهوم مستقل عن الآخر . والربط بينهما - فى مفهومنا الحديث - لم يوجد إلا منذ عهد قريب . أما وجوه البلاغة التى قد تتصل بالصورة فى ناحية من نواحي مفهومنا القاصر ، فلم ترتبط عند أولئك النقاد بالخيال ولا بالصورة ، وإنما كانت صلتها عندهم وثيقة بالقدر الذى فهموه من نظرية المحاكاة كما عرفوها من أفلاطون وأرسطو .

٢ - وقد فهم نقاد العرب من المحاكاة أنها مرادفة للمجاز ، أى التشبيه والاستعارة والكناية (٣) يقول بن رشد : « والمحاكاة فى الأقاويل الشعرية تكون من قبل ثلاثة أشياء : من قبل النغم المتفقة ، ومن قبل الوزن ، ومن قبل التشبيه نفسه . وهذه قد يوجد كل واحد منها مفرداً عن صاحبه ، مثل وجود النغم فى المزامير ، والوزن فى الرقص ، والمحاكاة فى اللفظ . . . وقد تجتمع هذه الثلاثة بأسرها ، مثلما يوجد عندنا فى النوع الذى يسمى الموشحات والأزجال . وهى الأشعار التى استنبطها فى هذا اللسان (العربى) أهل هذه الجزيرة (الأندلس) » (٤) .

(١) ابن سينا : رسالة حى بن يقظان فى : « رسالة القدر » طبة ليدن ١٨٩٩ ، وممها شرح وترجمة بالفرنسية .

(٢) سشرح ذلك ونقومه فى الفصل الرابع من هذا الباب فى أهداف النقد العربى .

(٣) تراجع الصفحات الأولى من الترجمة متى بن يونس لكتاب أرسطوطاليس فى الشعراء ، وكذا الفصل التاسع منة .

(٤) أبو الوليد بن رشيد : تلخيص كتاب أرسطوطاليس فى الشعر ، فى : فن الشعر ، ترجمة الدكتور

بد الرحمن بدوى ، مع الترجمة القديمة وشروح الفارابى وابن سينا وابن رشد - ص ٢٠٣ - وأنظر كذلك من صفحات ١٩٦ ، ٢٠٩ ، ٢١٢ ، ٢١٥ ، ٢١٦ ، ٢٢٢ ، ٢٢٣ ، ٢٤٨ .

وواضح أننا إذا فهمنا أن المحاكاة قد توافرت في الموشحات والأزجال ، فإننا بذلك نكون قد قوضنا النظرية اليونانية من أساسها .

ويرأى لدى فلاسفة العرب أيضاً مفهوم للمحاكاة أقرب إلى رأى أفلاطون الذى عرفناه من قبل (١) . وذلك فى قول أبى سليمان المنطقى فيما يحكيه أبو حيان التوحيدى : « وقد علمنا أن الصناعة (الفنية) تحكى الطبيعة ، وتروم اللحاق بها والقرب منها ، على سقوطها دونها . . وهذا رأى صحيح وقول مشروع . وإنما حكمتها ، وتبعتم رسمها ، وقصت أثرها ، لانحطاط رتبها عنها (٢) » .

ويدل مثل هذا القول على إدراك الصلة بين الصناعة الفنية والطبيعة ، وأن الطبيعة بمثابة نموذج عام يحاول الفن أن يحاكيه ، ولكنه يقصر على محاكاته (لأنه يقف عند ظواهر الطبيعة كما رأى أفلاطون) — على أن هذا القول لم يرتبط لدى صاحبه بتعليقات ذات قيمة فى صلته بالشعر أو الفن . والنص السابق واضح الدلالة على أنه مأثور عن الأقدمين .

ومن بين نقاد العرب من يصف قدرة الإنسان على المحاكاة ، متأثراً كذلك بما أثر عن الأقدمين . ونقصد به الجاحظ فى قوله : « ولذلك زعمت الأوائل أن الإنسان إنما قيل له : العالم الصغير سليل العالم الكبير ، لأنه يصور بيديه كل صورة ، ويحكى بضمه كل حكاية . . وإنما تهباً وأمكن الحاكية لجميع مخارج الأسم ، لما أعطى الله الإنسان من الاستطاعة والتمكين ، وحين فضله على جميع الحيوان بالمنطق والعقل والاستقامة (٣) » . وكلام الجاحظ دائر فى بخلته حول ما نص عليه أرسطو من أن الإنسان أقدر الحيوانات على المحاكاة ، ولكن أرسطو يربط ذلك بنشأة الشعر ونموه (٤)

(١) أنظر ص : ٢٢ — ٢٧ من هذا الكتاب .

(٢) أبو حيان التوحيدى : المقابشات ، المقابلة التاسعة عشرة ، طبعة القاهرة ١٣٤٧ ١٩٢٩ م
ص ١٦٣ .

(٣) الجاحظ : البيان والتبيين ، ج ١ ص ٧٠ .

(٤) أنظر ص ٤٥ من هذا الكتاب .

على حين يستطرد الجاحظ من قوله إلى تقرير أن الإنسان يحاكي مختلف الناس والحيوان (١) .

ولا شك أن لغلبة الشعر الغنائي على الأدب العربي أثراً في عجز نقاد العرب عن الإفادة من نظرية المحاكاة على نحو ما أفاد أفلاطون أو أرسطو (٢) .

على أنا نظم النقد العربي إذا وقفنا في بيان تأثيره بنظرية المحاكاة عند هذا الحد . فقد انتقلت فكرة - قيمة - من الأفكار التي أدلى بها أرسطو في نظرية المحاكاة إلى النقد العربي ، فأثرت فيه تأثيراً خصباً متنوعاً : وهذه الفكرة تدور حول صلة الشعر بالفنون الأخرى .

وقد ناظر أرسطو بين الشعر والفنون الأخرى ليقرر أنها جميعاً إنما تصور جوهر الأشياء لا مظاهرها ، يرد بذلك على أساتذة أفلاطون (٣) .

ويرأى أثر الفكرة السابقة في الترجمة العربية لفن الشعر لأرسطو . فثلاً يذكر متى بن يونس أن الناس (يحاكون) بألوان وأشكال كثيرة . ومنهم من يشبهون بالأصوات ، وكذلك بالحركات (واضح أن ذلك في الرسم والموسيقى والرقص على ما قال أرسطو) ، كما يشبهون بالكلام الموزون في الشعر (٤) ، ويقول ابن رشد :

(١) يقول الجاحظ : «... إنا نجد المحاكاة من الناس يحكى ألفاظ سكان اليمن مع بخارج كلامهم لا يفاد من ذلك شيئاً... ونجده يحكى الأعمى بصور ينشئها لوجهه وعينيه وأعضائه ، لا تكاد نجد من ألف أعمى واحداً يجمع ذلك كله ، فكأنه قد جمع جميع طرف حركات العميان في أعمى واحداً . ولقد كان أبو دبوبة الزنجي مولى آل زياد ، يقف بباب الكوخ بحضرة المكاوين ، فينطق ، فلا يبيح حمار مريض ولا هرم حسيو ، ولا متعب بهير إلا نطق . وقيل ذلك مع تهيب الحمار على الحقيقة ، فلا تنبث لذلك ، ولا يتحرك منك متحرك ، حتى كان أبو دبوبة يحركه . وقد كان جمع جميع الصور التي تجمع نهيح الحمار فجعلها في نهيح واحد . وكذلك كان في نباح الكلاب... » (المرجع السابق الجاحظ ، ص ٦٩ - ٧٠) .

(٢) ولهذا السبب نفسه انحدرت دراسة الأجناس الأدبية إلى ملحوظات جزئية ، كما سنرى في الفصل التالي . ولنفس السبب لم يمن نقاد العرب بدراسة بعض أجناس أدبية عربية كان يمكن أن تقوم مقام القصة في الآداب الأخرى ، كالمقامة . وقد تحدث الجاحظ عن القصص (البيان ج ١ ص ٩٣ ، ٣٦٧) ولكنه لم يذكر شيئاً يمتد به في النقد . هذا على الرغم من أن الأدب القصصي العربي هو الذي ترك أثره العميق في الآداب العالمية كما بينا في كتابنا : الأدب المقارن ؛ وكما سنشير إلى شيء منه في الفصل الثالث من الباب الثالث من هذا الكتاب :

(٣) أنظر هذا الكتاب ص ٤١ - ٤٣ .

(٤) ترجمة متى بن يونس ، في مرجع الدكتور عبد الرحمن بدوي السابق الذكر ، ص ٨٥ - ٨٦ .

« وكذلك الحال في الصنائع المحاكية لصناعة الشعر التي هي الضرب بالعيدان ، والزمر والرقص - أعنى أنها معدة بالطبع لهذين الغرضين » ، ثم يذكر بعد ذلك أن « الناس بالطبع قد يخيلون ويحاكون بعضهم بعضاً بالألوان والأشكال (في الفنون التصويرية) والأصوات (في الموسيقى) (١) » .

ولم يرسخ من ذلك لدى أذهان نقاد العرب القدامى سوى عقد الصلة بين الشعر والفنون التصويرية ، إذ كانت صلة الشعر بالرقص أو الموسيقى بعيدة عن الاستقرار في أذهانهم ، على حسب ما ألفوا في بيتهم ، على أن الفنون التصويرية كانت تنصرف في كلام هؤلاء النقاد إلى الفنون النفعية لا الفنون الجميلة ، فكان يقصد بها النقش والتصوير ، في مثل فن النجارة وفن النقش .

ولا بد أن نشير إلى صدى هذا التنظير بين الشعر والفنون في نقد ثلاثة من كبار نقاد العرب ، أفاد كل منهم فيه على نحو مخالف للآخر .

فالملاحظ يرجع الصيانة على المعاني ، محتجاً بأن الشعر : « صياغة ، وضرب من النسخ ، وجنس من التصوير (٢) » .

ويفيد من الفكرة نفسها قدامة بن جعفر في قضية التزام الشعر بالصدق ، أو عدم التناقض ، فيرى أن الشعر لا يقاس بما فيه من نبل الفكر ، أو يصدق مضمونه بل بما يحتويه من صنعة ، لأنه إنما يحكم عليه بصورته ، كما أن النجار لا يعاب صنعه برداءة الخشب في ذاته ، بل بصناعته فيه ، لأن الشعر شأنه شأن الصياغة والتصوير والنقش . ويستشهد قدامة بما روى عن الأصمعي أنه سئل : من أشعر الناس ؟ فأجاب : « من يأتي إلى المعنى الخسيس فيجعله بلفظه كبيراً ، أو إلى الكبير ، فيجعله بلفظه خسيساً » . ثم يسند إلى بعض قدماء اليونان القول بأن « أحسن الشعر أكذبه (٣) » ، بل قد يسنده لأرسطو نفسه (٤) . وهو ما لا أساس له من الصحة ، وقد يكون له مصدر غير محدد لدى بعض السوفسطائيين الذين أطلع على آرائهم .

(١) المرجع السابق ٢٠١ - ٢٠٣ .

(٢) الجاحظ : الحيوان ، ج ٣ ص ١٣٢ - وقد أثر بذلك في عهد الظاهر ، كما سنشرحه بالتفصيل في فصل اللفظ والمعنى عند العرب .

(٣) قدامة . نقد الشعر ص ١٠١ .

(٤) نقد النثر المنسوب إلى قدامة ص ٩٠ .

وخير من أفاد من ربط الشعر بالفنون هو عبد القاهر الجرجاني ، في نظريته في « النظم » ، حين قرر أن سبيل المعنى سبيل ما يقع فيه التصوير والصيغة ، وأن الصياغة متوحدة مع المعنى ، حتى إنه لا يمكن أن يوجد حملتان مترادفتان في الدلالة لأن أى تغيير في التركيب يتبعه تغير في الصورة . وقد تطرق من ذلك إلى وجوه حسن الصورة في اتساق الكلام . وعنده أن الفرق كبير بين حمل لا تؤلف صورته لأنه لا يجمعها سلك في التصوير ، وجمل أخرى جيدة لأنها تؤلف « هيئة » أو صورة . ولم يتعمق أحد من نقاد العرب القدامى ما تعمقه عبد القاهر في فهم الصورة وصلتها بالتعبير ، متعمداً في كل ذلك أساساً على فكرته في عقد الصلة بين الشعر والفنون النغمية وطرق النقش والتصوير (١) .

وكما ترى التجديد الحصب في بعض النواحي النظرية السابقة المتأثرة على نحو رشيد بالتراث العالمى في النقد ، بدا إلى جانب ذلك الاتجاه التقليدى الحافظ في حديث نقاد العرب في عمود الشعر .

ويقصد به نقاد العرب وجوه الشعر كما استنتجوها من القصائد الجاهلية وعصر صدر الإسلام والعصر الأموى .

٣ - عمود الشعر

ومنهج نقاد العرب فيها يختلف اختلافاً جوهرياً عن منهج أرسطو . فقد رأيناه يتبع آثار اليونان ليستخلص منها الاتجاهات القويمية والعناصر الناضجة التي يجب الإبقاء عليها دون غيرها ، وباسمها عاب أرسطو كبار شعراء اليونان ، وباسمها كذلك مدح بعض الشعراء الاذنين مكانة ، حين رآهم يجيدون في بعض نواحي نتاجهم الأدبي . ولكن نقاد العرب كانوا في عمود الشعر أسارى التقاليد لما ورثوا من تراث شعري .

وما قاله العرب في عمود الشعر منه ما يرجع إلى اللفظ من حيث جرسه ومعناه في موضعه من البيت ، ومنه ما يتعلق بمفهوم المعنى الجزئى في تأليف القصيدة ، ثم منه ما يخص تصوير المعانى الجزئية وصلتها ببعضها البعض في بنية القصيدة .

(١) وستضح مكانة عبد القاهر العالمية في نظرياته النقدية - إلى جانب تأثره الرشيد - في الفصل الأخير من هذا الباب .

أما اللفظ فيتطلبون فيه الجزالة ، والاستقامة ، والمشاكلة للمعنى ، وشدة اقتضائه للقافية .

وما تطلبوه في مفهوم المعنى الجزئي هو شرف المعنى ، وصحته ، والإصابة في الوصف .

وأما ما يخص تصوير المعاني الجزئية في البنية العامة للقصيدة فهو المقاربة في التشبيه ، ومناسبة المستعار منه للمستعار له ، ثم التحام أجزاء النظم والتامها (١) . ولنشرح ذلك مع التعليق عليه في إيجاز .

وجزالة اللفظ : تتوافر له إذا لم يكن غريباً ولا سوقياً مبتدلاً (٢) . ومعياره أن يكون بحيث تعرفه العامة إذا سمعته ، ولا تستعمله في محاوراتها (٣) . والأمثلة كثيرة تقتصر منها على قول الخطيئة (٤) :

يسوسون أحلاماً بعيد أناتها وإن غضبوا جاء الحفيظة والحد
أقلوا عليهم - لا أبا لأبيكم- من اللوم، أوسدوا المكان الذي سدوا
أولئك قوم إن بنوا أحسنوا النبي وإن عاهدوا أوفوا وإن عقدوا شدوا

وبهذه القاعدة عابوا كثيراً من شعر المحدثين . وفي هذه القاعدة تكتسب الألفاظ نبلا يشبه النبل الطبقي . وفيها إغفال لموقع اللفظ من الجملة . مما انتبه إليه أمثال عبد القاهر . على أن استقراء الشعر العربي استقراء سلبيا يكذب هذه القاعدة .

واستقامة اللفظ تكون من ناحية الجرس أو الدلالة أو التجانس مع قرائنه من الألفاظ .

فن ناحية الجرس يكون اللفظ مستقيماً بسلامته من تنافر الحروف (٥) . وذلك مقياس نسبي ، يجب أن تراعى فيه اللهجات والأذواق المختلفة . على أن الخطأ هنا أن اللفظة الثقيلة قد تملح في موضعها إذا أوحى بمعناها المراد في ذلك الموضع .

(١) المرزوق : شرح ديوان الحماسة ، ص ٩ .

(٢) أبو هلال العسكري : الصناعتين ، ص ٤٩ .

(٣) القلقشندي : صبح الأعشى ، طبعة دار الكتب ، ج ٢ ، ص ٢٠٦ .

(٤) المبرد : الكامل ، ج ١ ص ٣٤٩ .

(٥) القلقشندي : صبح الأعشى ج ٢ ص ٢٤٥ - ٢٤٨ .

ومن ناحية الدلالة يكون اللفظ مستقيماً إذا لم يجاف الشاعر في استعماله أصل
وضعه اللغوي . ولهذا السبب عابوا قول البحترى :

تشق عليه الريح كل عشية جيوب الغمام ، بين بكر وأيم

فالأيم التي لا زوج لها سواء سبق لها الزواج أم لا (١) . فالمقابلة بينها وبين البكر
غير مستقيمة . وهذه قاعدة سليمة لا غبار عليها .

وكذلك يكون اللفظ مستقيماً إذا تجانس مع قرائنه من الألفاظ ، ولذا أخذوا
على مسلم بن الوليد قوله :

فاذهب كما ذهبت غوادى مزنة يثني عليها السهل والأوعار

فكان الأولى أن يقول : السهل والوعر ، أو السهول والأوعار ، ليكون البناء
اللفظي واحداً ، بالثنية أو الجمع ، على أن مجال التأويل هنا واسع ، فالسهل في
مستوى واحد ، على حين الأوعار مختلفة . ثم إن طلاق القول بذلك يكذبه الاستقراء
الصحيح للشعر العربي القديم والنثر كذلك .

ومشكلة اللفظ المعنى تكون إذا وقع موقعه لا يزيد على معناه أو ينقص عنه ،
ولذا أخذوا على الأعشى استخدامه كلمة : الرجل ، مكن : الإنسان ، في قوله :

استأثر الله بالوفاء وبالعد ل وولى الملامة الرجلا (٢)

لأن الملامة تتجه للإنسان امرأة كان أم رجلا ، ولا تخص الرجل وحده ،
ويتبع الاعتبار الأخير أن تقع الكلمة موقعها في القافية ، كأنها الشيء الموعود المنتظر ،
وبهذا يمدح بيت الخطيئة :

هم القوم الذين إذا أملت من الأيام مظلمة أضاءوا

(١) ابن سنان الخفاجي : نثر الفصاحة ، ص ٧٣ .

(٢) المرزباني (أبو عبيد الله بن محمد بن عمران) : الموشح في مأخذ العلماء على الشعراء ١٩٣٢ م

فالإضاءة يتطلبها ظلام الأيام وما استجد فيها من أحداث مدلهمة (١)

ويحملون في المعنى أن يكون شريفاً ، وشرف المعنى أن يقصد الشاعر فيه إلى الإغراب ، واختيار الصفات المثلث إذا وصف أو مدح لا يبالي في ذلك بالواقع . فإذا وصف فرسا وجب أن يكون الفرس (٢) كريماً ، وإذا تغزل ذكر من أحوال محبوبه ما يمتدحه ذو الوجه الذي يرح به الحب (٣) ، وإذا مدح فعليه أن يذكر ما يدل على شرف المقام إبداعاً وإغراباً ، لا مراعاة لصدق الموقف ولصفات ممدوحة كما يراه (٤) .

ويعنون بصحة المعنى إلا يقع خطأ تاريخي ، كقول زهير :

فتنتج لكم غلمان أشأم كلهم كأحمر عاد ، ثم تنتج فتشم (٥)

أو خطأ على حسب العرف السائد ، ولذا يعيب الأمدى على البحرى قوله :

(١) أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين ص ١٢٨ ؛ ونكرر هنا أننا نريد لإجمال القول في شرح ما ذكره نقاد العرب القدماء ، وسنمرض بعد ذلك - في فصل اللفظ والمعنى ، وفي فصل أجناس الشعر - للتفصيل والمقارنة .

(٢) ولذا عابوا امرأ القيس في وصفه لحيل البريد وأنها بليدة كما ستذكر في الفصل التالي ، كما عابوه في قوله :

واركبها في السروع خيفانة كسا ووجهها سعف منتشر

لأنه شبه شعر الناصية بسعف النخلة ، والشعر إذا غطي العين لم يكن الفرس كريماً ، وذلك هو الغنم ، ويحمد في نواصي الخيل أن يكون شعرها غير مفرط في الكثرة أو القلة ، لأن الفرس لا يكون بذلك كريماً فامرؤ القيس مخطيء في نظر هؤلاء النقاد وأن كان صادقاً في الواقع ، (الأمدى : الموازنة ص ٢٩) .

(٣) أي أنه لا يصف ما يمدح هو من حالته الخاصة ، بل يصف ما يشهد له بأنه بلغ غاية الوجد (قدامة بن جعفر : نقد الشعر ص ٤٤) .

(٤) أنظر أمثلة لذلك في عبد العزيز الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومه ، ص ٣٨٣ - ٣٨٤ - أبو هلال العسكري : الصناعتين ص ٢٧٤ ؛ وقدامة يقصر المديح على الفضائل النفسية من عقل وشجاعة وعدل وعفة ، على ألا يتجاوز ما هو من صفات ممدوحة على حسب مكانته : (قدامة بن جعفر : نقد الشعر ص ٤٣ ، ١١٠ - ١١١) ولنا إلى ذلك عودة في هذا الباب ببيان مصادر ذلك وقيمته ، وإنما يعنيها الآن شرح ما قالوه في معنى عمود الشعر .

(٥) لأن المشثوم هو قدار أحمر ثمود لا عاد (المرزباني : الموشح في مأخذ العلماء على الشعراء ص ٤٥) . وهذا خطأ جزئي يجب أن ينطبق عليه ما قاله أرسطو (ص ٨٣ - ٨٤ من هذا الكتاب) .

نصرت لها الشوق المحجج بأدمع تلاحقن في أعقاب وصل تصرما (١)
وذلك أن الآمدى يرى أن الشقوق يشفيه البكاء ولا يزيد منه ، أو مخالفة العرف
اللغوى ، كقول أبي تمام :

إذا ما رحي دارت أدرت سماحة رحي كل إنجاز على كل موعد
إذ جعل إنجاز الوعد بمثابة طحينة بالرحى ، وهو قضاء عليه ، ذلك - في العرف
اللغوى - لا يكون إلا للإخلاف (٢) .

والإصابة في الوصف أن يذكر المعانى التي هي ألصق بمثال الموصوف ، مثلا
كان مصيباً ، لا لأنه مدح هرم بن سنان بصفاته الخاصة ، بل لأنه مدحه بالصفات
العامة للرجل الكريم من حيث أنه مثال كريم . ولذا يزوون عن عمر رضى الله عنه
أته قال عنه : « كان لا يمدح الرجل بما يكون في الرجال (٣) » .

والأمور الخاصة بتصوير المعانى الحزنية منها المقاربة في التشبيه ، وأصدقه
« ما لا ينقص عند العكس » ، كتشبيه الورد بالحد والحد بالورد ، وأحسنه ما أوقع
بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما كي يبين وجه التشبيه بلا كلفة ،
إلا أن يكون المراد من التشبيه أشهر صفات المشبه به وأملكها له ، لأنه حينئذ يدل على
نفسه ، ويحميه من الغموض والالتباس (٤) .

(١) الآمدى : الموازنة ص ٢٣ - ٢٤ ، ووجهة نظر الآمدى - في أن الشوق يشق من البكاء - صحيحة ،
ولكن من ناحية نتيجة البكاء ، أما أثناء الانفعال بالشوق فإن ذلك الشوق يهيج البكاء ، وفي هذه الحال يكون
في البكاء اشتداد للانفعال واهاجة له . وإنما قاس الآمدى بذلك المقياس ، لأن المهود في الشعر الجاهل أن
يذكروا البكاء شوقا ، انظر لما ينتج عنه من شفاء النفس به عقب البكاء ، كما في قول امرئ القيس في معلقته :
وان شقائق عبيرة مهراقة فهل عند رسم دارس من معمول ؟
وهذا جانب تقليدى محض .

(٢) الآمدى : الموازنة ص ٢٠٤ - ٢٠٥ ، ولنا إلى هذا عودة في بيان أثر العرف اللغوى في التجديد
عند العرب في الفصل الرابع من هذا الباب .

(٣) انظر وصية أبي تمام للبحترى في (أبو اسحاق الحصرى القيروانى : زهر الآداب ، ج ١ ص ١٠١
طبعة القاهرة ١٩٢٥) .

(٤) المرزوقى في شرح ديوان الحماسة ، الطبعة السابقة ، ص ٩ - وانظر كذلك ص ١٢٣ - ١٢٥ من
هذا الكتاب وهامشها لتعرف آراء أرسطو ووجوه حسن التشبيه والاستعارة عنده ، إذ أنه يزيد - على ما ذكره
هنا - التمثيل والتضاد والحركة ، وقد فطن إلى التمثيل عبد القادر الجرجاني ؛ انظر نفس الموضوع من هذا
الكتاب .

ثم مناسبة المستعار منه للمستعار له على حسب عرف اللغة في مجازها ، ولذا عيب على ألى نواس قوله :

بح صوت المال مما منك يشكو ويسوح

يريد أن المال يتظلم من إهائته وتمزيقه بالإعطاء لكرم صاحبه ، والاستعارة قبيحة لأنه لا صلة بين المال والإنسان (١) .

ثم التحام أجزاء النظم والثامها ، ويقصدون بذلك إلى الانتقال من كل جزء من أجزاء القصيدة التقليدية إلى الجزء الآخر على نحو جيد ، على حسب ما جرت به تقاليد القصيدة العربية منذ الجاهلية ، على الرغم من أن هذه الأجزاء - بما تشتمل عليه من وقوف على الأطلال وذكر الديار والحبيب والرحلة إلى المحب ثم المدح - لا صلة في الواقع بينهما ، ولا يمكن أن تتكون منها وحدة عضوية . وإنما يريدون وصل هذه الأجزاء وكفى . على أن إجادة هذا الوصل - وهو ما يسمونه : حسن التخلص من غرض إلى غرض في القصيدة - هي مما عني به المتأخرون ، دون الجاهليين والمخضرمين ، إذ كانت العرب تقول عند فراغها من لفت الإبل وذكر القفار : دع ذا ، أو عد عن ذا (٢) ، ليأخذوا فيما يقصدون إليه من غرض القصيدة الأصلي . ولهذا لم يؤثر حديث نقاد العرب عن التحام الأجزاء في نية القصيدة ، بل اتخذوا القصيدة الجاهلية نموذجاً ، على ما بين أجزاءها من تفاوت يتناقض مع ما نعرفه اليوم من معنى الوحدة (٣) وحول عمود الشعر ، وما تفرع عنه من أمور النقد ، ثارت عند قدامى نقاد العرب كل مسائل الخصومة بين القدماء والمحدثين ، إذ أن هؤلاء المحدثين قد انحرفوا قليلاً في صناعتهم عما يقتضيه عمود الشعر من أصول :

وقد افرق نقاد العرب في أمر هذه الخصومة ، فمنهم من تعصب للقديم لقدمه ، وبخاصة الرواة واللغويين ، كأبي عمرو بن العلاء والأصمعي ، وكان أبو عمر لا ينجح بيت من الشعر الإسلامي ، وكان يقول : « لقد كثر هذا المحدث وحسن ،

(١) يحيى بن حمزة اللوى : الطراز ج ١ ص ٢٤١ ؛ ولنا عودة إلى العرف اللوى وقيمته وسبب احتفاء العرب به في الفصل الخامس من هذا الباب .

(٢) العمدة ج ١ ص ١٥٩ .

(٣) لنا عودة بالدرس والتحليل والمقارنة لمعنى الوحدة عند العرب في الفصل الثاني من هذا الباب .

حتى لقد هممت أن أمر فتياتنا بروايته (١) . ولا وزن لمثل هذه الآراء .
والقول الفصل في هذا مقاله ابن قتيبة : . . . ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين
الحلالة لتقدمه ، ولا المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره ، بل نظرت بعين العدل
لتفريقيين ، وأعطيت كلا حقه . . ولم يقصر الله الشعر والعلم والبلاغة ، على زمن
دون زمن ، ولا خص به قوما دون قوم (٢) .

وفظن نقاد العرب في موازنتهم بين الشعراء - وفي الخصومة بين المحدثين والقدماء -
إلى أثر البيئة الطبيعية والثقافة ، وأرجعوا إليها الاختلاف بين جزالة أدب البدو
والإعراب ، وروقة أهل الحضرة وسهولة ألفاظها ومعانيها ، وبخاصة بعد الإسلام .
حين « اتسعت ممالك العرب ، وكثرت الحواضر ، ونزعت البوادي إلى القرى ،
ونشأ التأديب والتطرف ، فاختارت الناس من الكلام ألينة وأسهلة (٣) » .

ومن أوائل من نبه لأثر البيئة في الشعر ابن سلام الجمحي في طبقاته ، فقد علل
لين شعر عدى بن زيد بأنه كان يسكن الحيرة ويرأى الريف ، وفسر قلة الشعر
في الطائف بقلة الحروب ، لأن الشعر إنما يكثر بالحروب كحرب الأوس والخزرج ،
ولذا قل الشعر بين قريش ، إذ لم يكن بينهم نائرة ولم يحاربوا (٤) . ومبدأ تأثير البيئة
ذاته صحيح ، ولكن ابن سلام لم يستطع أن يفيد منه مبدأ من مبادئ النقد الأدبي (٥) ،
وإن يكن قد حاول به أن يعلل تعليلاً موضوعياً للظواهر الأدبية .

(١) انظر الجاحظ : البيان والتبيين ، تحقيق وشرح الأستاذ عبد السلام محمد هارون ، ج ١ ص ٣٢١
وعد الله بن مسلم ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، طبعة القاهرة ١٣٢٧ ، ص ٢ ؛ وعلى بن رشيح القيرواني :
العمدة ، ج ١ ص ٥٦ - ٥٧ .

(٢) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ص ٢ ، وابن قتيبة يقصد إلى المساواة في الحكم على الشعراء ، فقد ينبع
متأخر في غرض من أغراض الشعر القديمة فيساوي المتقدمين أو يسبقهم ، ولكن ابن قتيبة - شأنه في ذلك شأن
نقاد العرب - يرى أن على المتأخر الاقتداء بالمتقدم في أغراض الشعر العامة وقوالبه في القصيدة ، وله أن يجدد
بمد ذلك في اختيار الألفاظ وفي المعاني ، انظر المرجع السابق ص ٧ .

(٣) انظر : على بن عبد العزيز الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومه ، طبعة القاهرة ١٩٤٥ ، ص
١٧ - ١٨ ، وكذا ابن رشيح : العمدة ، الطبعة السابقة ، ص ٥٨ - ٥٩ .

(٤) ابن سلام الجمحي : طبقات الشعراء ص ١٠٢ .

(٥) انظر : طه إبراهيم ؛ تاريخ النقد عند العرب ص ٨٦ - ٨٨ ، والدكتور محمد مندور : النقد
المنهجي عند العرب ص ١٠ - ١١ .

وبعد هذه الاتجاهات النظرية العامة ، علينا أن نفصل القول في مختلف الاتجاهات في النقد العربي ، مع تقويمهما تقويماً حديثاً .

ويمكن تقسيمها إلى اتجاهين كبيرين ، ما يخص وحدة العمل الأدبي ، من حيث أجناس الأدب من شعر ونثر ، ثم من حيث ترتيب أجزاء القول والأهداف الإنسانية للأدب .

والاتجاه الكبير الآخر نتحدث فيه عن القيم الجمالية للوجوه البلاغية ، وأزمة التجديد فيها ، ثم فيما سموه : اللفظ والمعنى .

الفصل الثاني

أجناس الأدب

(١)

أجناس الأدب الشعرية

لقدامة بن جعفر - المتوفى عام ٣٣٧ هـ - فضل الزيادة في دراسة أجناس الأدب الشعرية ، وتبعه كثير من النقاد .

وهنا يتحدث نقاد الأدب من العرب عن القصيدة وما تتناوله من أغراض . وهي مقصورة في تقديمهم على الشعر الغنائي أو الوجداني ، من مدح وهجاء ، وثناء وافتخار ، وعتاب واستنجاز ، ووعيد واعتذار (١) . . ومنهم من يقرر أن أكثرها لدى الشعراء مطلباً المدح والهجاء ، والنسيب والمرثى والوصف (٢) . ومنهم من يرجعها إلى أصناف أربعة : المديح والهجاء ، والحكمة ، والتهنئة . ثم يتفرع من كل صنف منها فروع له ، « فيكون من المديح المرثى والافتخار ، والشكر واللفظ في المسألة وغير ذلك مما أشبه ذلك وقارب معناه ، ويكون من الهجاء الذم والعتب ، والاستبطاء والتأنيب ، وما أشبه ذلك وجانسه ، ويكون من الحكمة الأمثال والتزويد والمواعظ ، وما شاكل ذلك وكان من نوعه ، ويكون من التهنئة الغزل والطرود ، وصفة الخمر والمجون وما أشبه ذلك وقاربه (٣) » ومعلوم أن الفرق كبير بين هذه الأجناس المختلفة من حيث الموقف ، والبواعث النفسية ، وما يترتب على ذلك من

(١) ابن رشيق : العمدة ، ج ٢ ص ٩١ ، ١٤٥ ومن يرجعها جميعاً إلى المديح والهجاء متأثر بأرسطو في تقسيمه للشعر الغنائي ، انظر هذا الكتاب ، ص ٤٥ - ٤٦ .

(٢) قدامة ابن جعفر : نقد الشعر ، ص ٣٥ ، ثم يذكر قدامة التشبيه غرضاً مستقلاً ، واضح أن هذا خلط في فهم الأغراض ، ويترتب عليه تداخل في الأقسام ؛ ثم أن الوصف كثيراً ما يذكر تبعاً للأغراض الأخرى ، ويندر أن يقصد لذاته .

(٣) الطرد : الصيد ؛ وانظر كتاب نقد النثر المنسوب إلى قدامة بن جعفر ، طبعة القاهرة ١٩٣٨ ، ص ٨١ ، ولا نقصد هنا إلى تحقيق نسبة الكتاب إلى مؤلفه الحقيقي ، انظر لذلك مقدمة الدكتور طه حسين لنفس الطبعة السابقة ص ١٩ ، ثم مقدمة الدكتور العبادي ؛ ثم انظر ابن رشيق : العمدة ، ج ١ ص ٨٧ .

نخبر المعاني ومن طرق الصياغة . فليس الرثاء - مثلاً - مجرد مدح بصيغة الماضي (١) ، كما لا يمكن أن يعد العتب هجاء .

ولكننا لا نلاحظ لدى هؤلاء النقاد شيئاً ذا بال في تفصيل الفروق النفسية والمواقف المختلفة بين كل هذه الأجناس . ولهذا فضلنا أن نقصر القول على جنسين من الأجناس الأدبية ، تمثل فيهما مختلف اتجاهات هذا النوع من نقد الأجناس ، وهما مخصصان جزءاً كبيراً من الشعر العربي ، كثرت حوله الخصومة ، واختلفت فيه منازع الشعراء ، وتمثلت فيه أهم خصائص الشعر العربي كله ، وهذان وهما : المدح ، والغزل .

١ - المدح

كان الشاعر في الجاهلية أرفع منزلة من الخطيب ، لحاجتهم إلى الشعر في تخليد المآثر وحماية العشيرة ، وتهيبهم لدى شعراء القبائل ، فلما تكسبوا بالشعر صارت الخطابة فوقة (٢) . وكانت العرب لا تتكسب بالشعر ، وإنما ينظم أحدهم ما ينظمه شكراً على صنيعه لا يستطيع أداء حقها ، إعظامها لها (٣) ، ولعل خير ما يمثل به لذلك قول زجل من بني عبدالله ابن عفان غطفان ، وجاور في طيء وهو خائف :

جزى الله خيراً طيباً من عشيرة ومن صاحب تلقاهم كل مجمع
هم خلطوني بالنفوس ، ودافعوا ورأى بركن ذا مناكب مدفع
وقالوا : تعلم أن مالك إن يصب نفدك ، وإن تحبس نذرك ونشقم (٤)

(١) كما يزعم قدامة ، انظر : نقد الشعر ص ٥٩ ، وفيها : « ليس بين المرثية والمدحة فصل إلا أن يذكر في اللفظ ما يدل على أنه هلاك ... وهذا ليس يزيد في المعنى ولا ينقص منه ، ويردد هذا الكلام ابن رشيق : الممددة ، ج ٢ ص ١١٧ ، ولكنه يلحظ شيئاً من الفرق في الحالة النفسية بين الموقفين . وبرى أن قدامة متأثر بأرسطو في نظير لهذا المعنى ، حين يرشد أرسطو الخطباء إلى مواطن المدح بذكر ما ينصح به من الصفات ، انظر هذا الكتاب ص ١٤٣ .

(٢) ابن رشيق : الممددة ، ج ١ ص ٥٠ - ٥١ . والملاحظ : البيان والتبيين ، شرح وتحقيق الأستاذ عبد السلام هرون ، ج ١ ص ٢٤١ ، ج ٢ ص ١٣ .

(٣) ابن رشيق : الممددة ، ج ٢ ، ص ٤٩ .

(٤) أبو العباس محمد بن يزيد المردد . الكامل ، طبعة القاهرة ١٣٥٥ هـ ، ج ١ ص ٤٧ .

— حتى جاء النابعة الذيباني ، وقبل اصلة على الشعر ، وخضع للنعمان ابن المنذر ثم جاء الأعشي فجعل الشعر متجراً يتجرأ به ، وقصد حتى ملك العجم ، فاستهجن شعره ، ولكنه أثابه اقتداء بملوك العرب (١) . وسرعان ما أفاض الشعراء في المدح ، حتى صار أوسع ميادين الشعر العربي . وقد جاراهم النقاد في العناية به ، على الرغم من أن منهم من قرر أن الشعراء فقلدوا بهذا المديح من قدرهم الذي كان لهم قبل التكسب بشعرهم (٢) . وأفقن النقاد في إرشاد الشعراء إلى طرق نيل الحظوة عند ممدوحهم . وعنوا كل العناية بنظام القصائد في المدح ، وبالحدِيث في معانيها ، فصارت هذه القصائد في بنائها جامعة لكثير من التقاليد التي سنها الجاهليون في نظام القصيدة بعامه ، ثم كانت مجال التجديد في أجزائها ، ولكنها ظلت تحاذي القديم ، حتى في منهج تجديدها . ويمكن إجمال كلامهم في المديح في أمرين عامين :

(١) صفات المدح والتصرف فيها حسب طبقات الممدوحين .

(٢) مطالع القصائد من حيث التقليد والتجديد .

١ — أما صفات المدح : فيرجعها قدامة إلى أربعة ، هي جماع الفضائل عنده : العقل والشجاعة ، والعدل والعفة ، وعلى الشاعر ألا يتجاوز هذه الصفات النفسية إلى ما سواها من الصفات الجسمية ، لأنه بسبيل وصف الرجال من حيث هم ناس ، لا من طريق ما هم مشتركون فيه مع سائر الحيوان . والعقل — عند قدامة — أصل ترجع إليه فضائل مثل المعرفة والحياء والبيان والسياسة والكفاية والصدق بالحجة والعلم والحلم عن سفاهة الجهلة ، وما إليها من العفة القناعة وقلة الشره وطهارة الإزار وما يجرى مجراها ، ومن أقسام الشجاعة الحماية والدفاع والأخذ والنكاية في العدو والمهابة والسير في المهامة الموحشة وما أشبه ذلك . ومن أقسام العدل السماحة والتبرع لنائل وإجابة السائل وقرى الأضياف . . وبتركب أصول الفضائل الأربعة تنتج فضائل جديدة . فعن تركيب العقل مع الشجاعة يحدث الصبر على الملمات والوفاء بالإيعاد . وعن تركيب العقل مع السخاء يحدث إنجاز الوعد وما أشبه ذلك ، وعن تركيب العقل

(١) الحافظ : نفس الموضع السابق ، وابن رشيق : نفس الموضع السابق

(٢) عبارة الحافظ : « فلما كثر الشعر والشعراء ، واتخذوا الشعر مكسه ، ورحلوا إلى السقة ، ورسعوا إلى أعراض الناس ، صار الخطيب عندهم فوق الشاعر ، وكذلك قال الأول : « الشعر أدنى مروءة الناس ، وأسرى مروءة الذئب » : البيان والتبيين ، ج ١ ، ص ٢٤١ .

مع العفة توجد الرغبة في المسألة والاقتصار على أدنى معيشة وما أشبه ذلك ، وعن تركيب الشجاعة مع السخاء يحدث الإتلاف والإخلاف وما أشبه ذلك ، وعن تركيب الشجاعة مع العفة يكون إباء المنكر والغيرة على الحرم ، وعن السخاء مع العفة الإسعاف بالقوت والإيثار على النفس (١) .

ويضع قدامة من هذا التقسيم مقياساً لحدود المدح . فلشاعر أن يمدح بفضيلة من الفضائل الأربعة وما يتفرع عنها ، أو بها كلها مجتمعة ، والبالغ في التجويد إلى أقصى حدوده هو من استوعبها . وليس له أن يتجاوز هذه الصفات إلى غيرها من الأوصاف الجسمية المحمودة .

ويقول بن رشيق : « وأكثر ما يعول على الفضائل النفسية التي ذكرها قدامة ، فإن أضيف إليها فضائل عرضية أو جسمية ، كالحمال والأبهة وبسطة الخلق وسعة الدنيا وكثرة العشرة ، كان جيداً ، إلا أن قدامة قد أتت منه وأنكره جملة ، وليس ذلك صواباً ، وإنما الواجب عليه أن يقول : إن المدح بالفضائل النفسية أشرف وأصح . فإما إنكار ما سواها ككرة واحدة ، فما أظن أحداً يوافق فيه ، أو يساعده عليه (٢) ، »

(١) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ص ٣٩ - ٤١ ، وإنما أثبتنا رأي قدامة في هذا كاملاً ، لأن له فضل سبق في الدعوة إليه بين نقاد العرب ، وتأثر به سواه ، ثم رددوا قوله في قصر الملح على الصفات النفسية دون الجسمية ، وذكروا أمثله . ونعتقد أن القارئ في غنى عن أن ننبه إلى تهاوت تقسيم قدامة ، وتداخل الصفات التي ذكرها . وقد تأثر قدامة بأرسطو في الخطابة في أصل الفكرة . يقول أرسطو في نهاية الفصل الخامس من الكتاب الأول من الخطابة : « أما التفضيلة فهي موضوع الملح الأخص به » . ويتحدث أرسطو في الخطابة الاستدلالية (لمعنى الخطابة الاستدلالية أنظر ص ٩٢ - ٩٣ من هذا الكتاب) عن الصفات التي توافرت في شخص كان أهلاً للثقة لدى الجمهور ، يريد أرسطو بذلك أن يرشد الخطيب إلى مواضع الإيجاز بالثقة . كى يفيد في البرهنة على أنه أهل لها ، أو أن يملوحة أهل لها . وفي ذلك يقول أرسطو : « لتتحدث عن التفضيلة والرذيلة ، عن الجميل والقيبح ، لأنها أهداف من يمدح أو يهجو ... والتفضيلة - كما يبدو - هي حاسة البحث عن الخير والحفاظ على عليه ، وهي كذلك حاسة تدفع إلى أداء الخلمات الجلييلة الكثيرة ، بكل أنواعها ، وفي كل الحالات . واجزاء التفضيلة هي العدل ، والشجاعة ، والعفة ، والسخاء ، وعلو الهمة ، والكرم والحلم ، والكياسة ، والفتنة ... » الكتاب الأول من خطابة أرسطو ١٣٦٦ إلى ص ٢٣ - ٢٥ ، ٣٦ - ٣٨ وكذا ١٣٦٦ ب ، ص ١ - ٢) .

(٢) ابن رشيق : العمدة ، ج ٢ ، ص ١٠٨ - وينقل ابن سنان الخفاجي نقد الآمدى لقدامة في قصره الملح على الفضائل النفسية ، ثم يقول : « إنه خالف فيه المذاهب كلها عربياً وأعجمياً ، لأن الوجه الجميل يزيد في الهيبة ويتمين به . ويدل على الحاصل المحمودة » (ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة طبعة القاهرة ١٩٣٢ ، ص ٢٥٠ - ٢٥١) .

وفي الأمثلة التي ساقها قدامة نفسه ما يثبت صحة كلام ابن رشيق ، إذ يذكر قدامة من مختار المدح قول زهير :

وفيهم مقامات حسان وجوههم وأندية ينتابها القول والفعل
فإن جتتهم ألقىت حول بيوتهم مجالس قد يشق بأحلامها الجهل
على مكثريهم حق من يعترهم وعند المقلين السماحة والبذل
فما كان من خير أتوه فإنما توارثه أبناء آبائهم قبل

فقد وصفهم بحسن الوجوه ، إلى جانب ما استم لهم من حسن المقال ، وتصديق القول بالفعل ، وكرم المحتد ، ورجاحة العقل (١) :

ويعمل قدامة للمدح المغيب - لوصف الشاعر للمظاهر الجسمية - بقول عبيد الله بن قيس الرقيات في عبد الملك بن مروان :

بأتلق التاج فوق مفرقة على جبين كأنه الذهب

فوصفه الشاعر بالبهاء والزينة ، فغضب عبد الملك ، وقال له : « قد قلت في مصعب بن الزبير :

إنما مصعب شهاب من الله تحلت عن وجهه الظلماء

فأعطيته المدح يكشف الغم ، وجلاء الظلم ، وأعطيتني من المدح ما لا فخر فيه (٢) .

ويعيب قدامة كذلك الاقتصار على المديح بالآباء أو بمظاهر الرأى (٣) ، ويعمل له بقول أيمن بن خزيم في بشر بن مروان .

(١) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ص ٤٣ - وكذا أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين ص ٧٦ .
(٢) قدامة ابن جعفر : المرجع السابق ، ص ١١٠ - ١١١ - وكذا أبو هلال : نفس المرجع ص ٧٣ - ويقول المرحوم طه ابراهيم (تاريخ النقد ص ١٣٨ - ١٣٩) إن البيت لم يقع موقعا حسنا من نفس عبد الملك ، لا لأنه عدل في مدحه عن الفضائل النفسية كما يقول قدامة ، بل لأن بين البيتين بونا ساشما في الجمال والقوة والروح ، لأن بيت ابن الرقيات في مصعب أروع وقما وأعل نفسا ، وأمس بالنور العلوي ، وأشد اتصالا بالله الذي يحرص الخلفاء على أن يمثلوه في الأرض ، لهذا وحده عتب الملك على الشاعر وليس لخلو بيته من الفضائل النفسية ، فليس في بيت مصعب شيء منها على النحو الذي يفهمه قدامة .

(٣) إنما يعيب قدامة ومن سار على نهجها الاقتصار على مدح الآباء ، بدليل مثال زهير الذي أوردناه عن قدامة قبلا .

يا ابن الذوائب والذرى والأرؤس
من فرع آدم كابرأ عن كابر
مروان ، إن قناته خطيبة
وبنيت عند مقام ربك قبة
فسماؤها ذهب ، وأسفل أرضها
والفرع من مضر العمر فى الأفعس
حتى انتهت إلى أيبك العنيسى
غرس أرومتها أعز الفرس
خضراء كلل تاجها بالففس
ورق تلاً لأ فى البهيم الخندس (١)

لأن الشاعر لم يصف غير الآباء ، ولم يصف الممدوح بفضيلة فى نفسه . وذكر بناء القبة من الذهب والفضة ، وليس هذا من المدح ، وإنما طريقة المدح أن يجعل الممدوح يشرف بآبائه ، والآباء تزداد شرفاً به . لأن شرف الوالد بعض ميراث الابن .

وحتى لو كان هذا الشرف الطريف والتالد محققاً فى الممدوح ، لكان من المعانى التى لا يعاب ذكرها ، ولكن من نقاد الشعر من يجعلون ذلك قاعدة ، إيماناً منهم بأن العصامى دون العظامى ، وجرياً على أن الشاعر له أن يزعم ما شاء فى شعره لا يعاب بالحقيقة والموقف (٢) ، حتى عيب قول ابن جبلة

وما سودت عجلًا مآثر عزمهم
ولكن بهم سادت على غيرها عجل
وجرى على منهاجه أبو الطيب فقال :

ما بقوى شرفت ، بل شرفوا بى
وبنفسى فخرت لا بجودى

فقرر أنه عصامى ، يقول الجرجانى : وهذا منه « هجو صريح ، وقد رأيت من يعتذر له فيزعم أنه أراد : ما شرفت فقط بآبائى ، أى فى مفاخر غير الأبوة ، وفى مناقب سوى الحسب ، وباب التأويل واسع (٣) » .

(١) العفرنى : الاسد . والعنيس من أسماء الأسد ومعناه الشديد ، والعنابس من قریش أولاد أمية بن عبد شمس الأكبر ، وهم ستة : حرب وأبو حرب ، وسفيان وأبو سفيان ، وعمرو وأبو عمرو . والففس : البيت المصور بالفسيساء ، وهى ألوان تؤلف من الخرز ، فتوضع فى الحيطان كأنها نقش مصور . (قدامة جعفر : نقد الشعر ، ص ١١١ - ١١٢ - وكذا أبو هلال العسكري . كتاب الصناعتين ص ٧٣ - ٧٤) .

(٢) ستحدث فى هذا ونضرب أمثلة عليه حين نبين الأهداف الإنسانية للأدب على حسب النقد العربى ، فى الفصل الثالث من هذا الباب ، وأنظر كذلك ص ١٦٤ - ١٦٥ من هذا الكتاب

(٣) عبد العزيز الجرجانى : الوساطة بين المتنبي وخصومة ص ٣٨٣ - ٣٨٤ ، قارنه بما يقوله أبو هلال

فى الصناعتين ص ٧٤ .

على أن المدائح تختلف على حسب المدوحين في الارتفاع والانضاع والتبدي والتحضر ، فمنهم الملوك والوزراء والكتاب وقادة الجيش ، « فإذا كان المدوح ملكاً لم يبال الشاعر كيف قال فيه ولا كيف أطب ، ويجود المديح حينئذ كلما أغرق الشاعر في أوصاف الفضيلة وأتى بخواصها (١) » ، وفي هذا الإغراق لا يلحظ الشاعر صفات ممدوحة في ذاته ، وإنما يراعى الإغراب في صفات الكمال ، وهو يسمونه (٢) شرف المعنى في عمود الشعر . ومثال المديح المقتصد غير المغالى قول نصيب في مدح سليمان بن عبد الملك :

أقول لركب صادرين لقيتهم قفا ذات أوшал ومولاك قارب
قفوا خبروني عن سليمان ، إنني لمعروفة من آل ودان طالب
فعاوجوا فأثنوا بالذي أنت أهله ولو سكتوا أثنت عليك الحقائق
هو البدر والناس الكواكب حوله وهل يشبه البدر المنير الكواكب (٣)

ثم يصير النقد تلقيناً لوسائل الخطوة لدى الملوك والكبراء ، وطريقاً لنيل صلاحهم مما لا صلة له بالشعر وتقدم فنه بعامة . فعلى الشاعر أن يتجنب التقصير ويتحاشى مع ذلك التطويل ، لأن للملك سامة وضجرا ، ربما عاب من أجلها ما لا يعاب ، وحرم من لا يريد حرمانه ، وكذلك يجب ألا يمدح الملك ببعض ما يتجه في غيره من الرؤساء وإن كان فضيلة . وذلك مثل قول البحري يمدح المعتز بالله .

لا العدل يردعه ولا الـ تعنيف عن كرم يصدده

(١) ابن رثيق : العمدة ج ٢ ، ص ١٠٣ وقدامة : نقد الشعر ، ص ٤٨ .

(٢) انظر ص ١٦٢ من هذا الكتاب .

(٣) صادريين : قافلين وعائدين ، وفي نقد الشعر لقدامة : قافلين . قفا ؛ وراء . أو شال جمع وشل ، وهو الماء القليل . مولاك ؛ عبك ، يريد به نفسه ؛ قارب : طالب الماء ليلا . ودان : موضع بين مكة والمدينة ، قريب من الجحفة . (وأبو العباس محمد بن يزيد المبرد : الكامل ، ج ١ ص ١٠٥ - ١٠٦ - والملاحظ : البيان التبيين ، ج ١ ص ٨٣ ، وقدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ص ٤٩) .

فإنه مما أنكرك عليه : إذ من ذا يعنف الخليفة على الكرم أو يصدده ؟ ! ! هذا
بالهجاء أولى منه بالمدح (١) ! ! !
وعابوا على الأحرص قوله :

وأراك تفعل ما تقول ، وبعضهم مذاق اللسان ، يقول ما لا يفعل

فقالوا : إن الملوك لا تمدح بما يلزمها فعله كما تمدح العامة (٢) ، كأنما لا يلزمهم
الوفاء بما يقطعون من عهد على أنفسهم ! ! ! وهكذا ينصح الشعراء أن يكون مدحهم
إغراقاً في التفصيل ، وإمعاناً في الإبداع والإغراب . وقل منهم من كان يلحظ في
وصفه أو مدحه تقرير الحقيقة (٣) . ولذا عابوا في المدح قول الأعشى .

ويأمر للبحوم كل عشية بقت وتعليق ، فقد كان يستق(٤)

لأنه يقول في هذا البيت : « إنه يأمر لفرسه كل عشية بقت وتعليق ، وهذا
مما لا يمدح به الملوك (٥) » . وربما أراد الشاعر أن يصف أمراً واقعاً من ممدوحه .

(١) ابن رشيق : العمدة ، ج ٢ ، ص ١٠٣ - ١٠٤ ؛ على أن المهود في الشعر العربي منذ الجاهلية
أن يتعرض الكرم لوم الماذلات من أهله له على كرمه . يقول شاعر قديم :

ولائمة هبت بليل تلومني ؛ ولم ينتعري قبل ذلك عنول
تقول : اتد لا يدعك للناس ملقا وتزرى بمن - يا ابن الكرام - تمول
فقلت : أبت نفس على كرممة وطارق ليل غير ذلك يقول
(أبو علي القتالي : الأمل ، طبعة دار الكتب المصرية ، ج ١ ص ٢٨) .

وصاحب العمدة نفسه يروي هذه الأبيات لزهير بن أبي سلى :

أخو ثقة لا يهلك الخمر ماله ولكنه قد يهلك المال نائله
غدوت عليه غداة ، فوجدته قمودا لديه بالصريم عواذله
يفدينه طورا ، وطورا يلنسه وأعياء ، فما يدرين أين مخاتله
فأعرضن منه عن كرم مرزاه عزوم على الأمر الذي هو فاعله

(ابن رشيق : المرجع السابق ص ١١٢ - وانظر أمثلة أخرى في أبي تمام حبيب ابن أوس الطائي ؛ ديوان

الحماسة طبعة القاهرة ١٣٢٥ هـ ج ١ ص ٢٧٦ - ٢٧٧ ، ٢٢٥ - ٢٢٦) .

(٢) نفس المرجع السابق لابن رشيق ص ١٠٤ .

(٣) المرجع السابق ص ١٠٤ ، وكذا أبو القاسم الحسن بن بشر الأمدى : الموازنة بين أبي تمام

والبحتري ، القاهرة ١٩٤٤ ص ٤٠٥ .

(٤) يعنى بالبحوم فرس الملك ، وستق كفرح ، ييشم وأنعم ، فالستق للحيوان كالتخمة للإنسان . وفي

رواية : فقد كاد يسبق .

(٥) أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين ص ٥٥ .

وهو أنه كان يعطف على الحيوان ، ويرعاه ، وتلك - ولاشك - صفة محمودة ،
تم عن عظمة خلقية في رعاية ذلك الملك لما قد يحقره غيره عادة ممن عرت قلوبهم من
الرحمة ، إذ من شأن من لا تفوته العناية بالأمر الصغير ، ألا يهمل في السهر على الرعاية
من الناس ، على أن للفرس مكانة هامة لدى الفارس ، ولكن هؤلاء النقاد يعيرون
مثل قول الأعشى في ذلك البيت . ويقولون : وإنما تمدح الملوك بمثل قول الشاعر :

له همم لا منتهى لكبارها وهمة الصغرى أجل من الدهر
له راحة ، لو أن معشار جودها على البر ، كان البر أندى من البحر (١)

وقد كرهوا أن تمدح الملوك بمثل قول الشاعر :

ليس فيما بدا لنا منك عيب عابه الناس غير أنك فان
أنت نعم المتاع لو كنت تبقى غير ألا بقاء للإنسان
لأن ذكر الموت ينغض على الملوك لذاتهم !! (٢) ، وإذا أراد الشاعر أن يأتي
بمثل هذا المعنى فعليه أن يسلك سبيل أشجع السلمى في قوله :

لقد أمسى صلاح أبي علي لأهل الأرض كلهم صلاحاً
إذا ما الموت أخطأه فلسنا نبالي الموت حيث غدا وراحا (٣)

أما إذا قصد الشاعر بمدحه سوى الملوك ، فعليه ألا يتجاوز ما هو من صفات
مدوحة على حسب مكانته . فلا ينبغي أن يوصف الكاتب بالشجاعة ، ولا القاضي
بالحمية ، إلا أن تقوم قرينة تبرر سياق مثل هذا الوصف ، فيمدح الوزير والكاتب
بما يناسب حسن الروية وشدة الحزم ، وجودة النظر وسرعة الخاطر ، ويمدح القائد
بالبأس والنجدة والبسالة ، وللشاعر أن يضيف إلى ذلك الجود والسماحة ، لأن السخاء
في أكثر الأمور ملازم للشجاعة كما يقول أبو تمام .

فني دهره شطران فيما ينوبه فني بأسه شطر وفي جوده شطر (٤)

(١) نفس المرجع السابق ، نفس الموضع .

(٢) ابن رشيق : العمدة ، ج ٢ ص ١٠٨ .

(٣) أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين ص ١١٠ .

(٤) ابن رشيق : نفس المرجع ص ١٠٥ - ١٠٨ وقدامة بن جعفر : نقد الشعر ص ١٥٠ - ١٥١ .

وقلما يمدح سوى هؤلاء الذين أتينا على ذكرهم ، فإن دعت الشاعر ضرورة من دونهم ، مدح كل إنسان بفضائله في صناعته ومعرفة طرقها . ومدح أهل البدو بما اصطلحوا عليه من فضائلهم الكرم والعفة وحماية الحار . ويرى قدامة أن الصعاليك والمتلصصة لهم فضائلهم التي يمدحون بها ، من الإقدام والفتك والتشمير والحد والجود.. . وقلة الاكتراث بما يلم بهم من خطوات (١) ، كما قال تأبط شرا يمدح صخر بن مالك في أبيات منها :

وإني لمهد من ثنائى^٤ فقاصد به لاين عم الصدق صخر بن مالك
لطيف الحوايا ، يقسم الزاد بينه سواء وبين الذئب قسم المشارك
إذا خاط عينيه كرى النوم لم يزل له كالىء من قلب شيحان فاتك (٢)

وهكذا جرى النقاد تقاليد الشعراء في المدح ، وسايروا أعراضهم منه في الزلف أو القربى لدى الكبراء . وعلى الرغم من أن قدامة سبقهم إلى اقتباس فكرة أرسطو في المدح بالفضائل النفسية ، فإنه تهافت في أقسامها ، ولم يخرج منها بطائل يعتد به ، بل إنه أقر التقاليد في معنى الفضائل نفسها ، فكان للفتاك والمتلصصة فضائلهم الخاصة بهم . أما أثر هذه المدائح ، وقيمتها الاجتماعية والخلقية ، فتحدث عنه في أهداف الأدب في فصل لاحق (٣) . وعلينا أن نجمل القول في مدى ما كان من تحديد لمطلع القصيدة في المدح ، كما نظمها الشعراء في مختلف عصور العربية قبل العصر الحديث ، وكما تابعهم نقاد العرب فيه .

٢- وطالما كانت مطالع القصائد في المديح مثار خصام بين المجددين وأنصار القديم من الشعراء والنقاد . وذلك أن شعراء العرب في الجاهلية كانوا في أكثر حالاتهم

(١) قدامة بن جعفر ، نفس المرجع ص ٥٠ - ٥٥ وبه أمثلة لذلك ، أنظر أيضا ابن رشيق : العدة ، ج ٢ ص ١٠٨ .

(٢) ابن عم الصدق كقولهم أخو الصدق ، يريدون به المدح . والكرى : النوم الخفيف الشيطان : الحازم العاتك الذى يفاجئ غيره بمكرهه . والأبيات كاملة في قدامة : المرجع السابق ، وكذا في أبي تمام حبيب بن أوس : ديوان الحماسة ، الطبعة السابق ذكرها ، ج ١ ص ٣١ - ٣٢ .

(٣) انظر الفصل الرابع من هذا الباب .

لا يهجمون على أغراضهم ، بل يمهّدون لها . وكانت غالبيتهم تبدأ بالوقوف (١) على الديار ، كما يظهر هذا جلياً مع مطلع قصائد المعلقات ، فكان أشاعر الجاهلي - لأنه من قوم ألفوا الرحلات والأسفار والانتقال من دار إلى دار - يتخيل أنه - في رحلته إلى الممدوح أو غيره - رأى رسوم منازل الأجانب بعد نزوحهم عنها ، فتتهيج أشواقه ، وتثير أطلالها بقايا ذكرى الحب في نفسه ، فيقف على الآثار باكباً ومسلماً ومسائلاً ، ثم يصف ما حظى به في عهد الصبا والشباب من لهو ومتاع ، ثم ينتهي من هذا النسب إلى غرضه من مدح أو فخر أو غيره . وقد ألزم التمهيد للمديح - أو كاد - عند شعراء الجاهلية ، فكانوا في وقوفهم على الديار يصفون الطول ، ويصفون الرحيل ، ويتشوقون بلمح البروق ، ومرّ النسيم ، ولا يعدون في وصف النساء إذا تغزلوا ونسبوا ، كما كان يذكر الشاعر منهم ما قطع من مفاوز وما أجهد من ركائب ، وما تجشم من هول الليل وسهره . وأكثروا من ذكر الإبل ووصفها ، لأنها دوابهم الصبورة على السير ، ولقلة سواها لديهم . ولم يكن أحدهم يرضى بالكذب فيصف ما ليس عنده ، كما يفعل المحدثون ، فحين كان امرؤ القيس ملكاً ، ورحل إلى قيصر ملك الروم ، وصف خيل البريد ، ولم يصف الإبل ، فقال :

إذا قلت روحنا أرن فرائق	على جلعد واهي الأباجل أبترا
على كل مقصوص الذنابي معاود	بريد السرى بالليل من خيل بربر
إذا زعته من جانبيه كليهما	مشى الهيدبي في دفة ثم فسرفرا
أقب كسرحان الغضا متمطر	ترى الماء من أعطافه قد تحلرا (٢)

(١) عل أن من هؤلاء الشعراء من كان يبدأ بالنسب أو بوصف الخمر ومثال البدء بوصف الخمر مطلع

معلقة عمرو بن كلثوم :

ألا هي بصحتك فاصبحينا	ولا تبقي خمور الأندرينا
مشعشة كان الحص فيها	إذا ما الماء خالطها سخينا

(٢) روحنا : أرحنا من عناء السير . أرن فرائق : صاح ، والفرائق : المقدم من رسل البريد الذي يهدى إلى الطريق . الجلعد . القرى التليظ ، واهي الأباجل : ممدود عروق الأكل . مقصوص الذنابي : محذوف الذيل ، وكانت العادة عندهم أن تحذف أذنان خيل البريد ليكون ذلك علامة لها . معاود : معتاد السير . بريد السرى : رسول الليل ، والسرى لا يكون إلا ليلاً . بربر : قبيلة كانت معروفة بالقيام على خيل البريد . زعته : ضربته بنجامه . الهيدبي : صرب من أمشي السريع . دفة . جبه . قرفر : أعص رأسه . أقب : ضامر . السرحان : الدئب . الغضا : شجر تأوى إليه الوحوش . متمطر : سابق . أعطافه : نواحيه . الماء : العرق (أنظر شرح ديوان إمرئ القيس للسندوبي ص ٧٣ - ٧٤ على خلاف في ترتيب الأبيات - وابن رشيق : المعلقة ج ١ ص ١٥١ - ١٥٢) .

ولكن لأن أكثر شعراء الجاهلية كانوا يبدعون مدائحهم بالوقوف على الديار ، أصبح هذا تقليداً ، يعاب الخروج عليه من أنصار القديم : « وليس لتأخر من الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام ، فيقف على منزل عامر ، ويبكى عند مشيد البنيان ، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الدائر والرسم المعاني ، أو يرحل على حمار أو بغل ، فيصفيهما لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير ، أو يرد على المياه العذبة الحواري ، لأن المتقدمين وردوا الأواجر الطوامي ، أو يقطع إلى المدوح منابت الرجس والورد والآس ، لأن المتقدمين جرؤا على قطع منابت الشيخ والحنوة والعرار (١) . »

ثم كان على رأس المحدثين الذين خرجوا على هذا التقليد القديم أبو نواس ، ولكن كان تجديده محدوداً ، فقد دعا إلى استبدال وصف الخمر بالبكاء على الأطلال ، فيقول في دعوته تلك . :

صفة الطلول بلاغة القدم	فاجعل صفاتك لابنه الكرم
لا تخدعن عن التي جعلت	سقم الصحيح وصحة السقم
وإذا وصفت الشيء متبعاً	لم تخل من خطأ ومن وهم (٢)

وقد اتبع أبو نواس في دعوته هذه بعض من عاصروه أو أتوا بعده ، فمنهم المتنبي في بعض قصائده ، إذ ينكر النسيب في إبتداءات المدح :

إذا كان مدح فلنسيب المقدم أكل فصيح قال شعراً متم ؟

وقد بدأ المتنبي بعض قصائده بوصف الخيل بدل الأبل ، كقصيدته التي يذكر فيها قدومه إلى مصر على خوف من سيف الدولة :

ويوم كليل العاشقين كنته	أراقب فيه الشمس أبان تغرب
وعيني إلى أذني أغمر كأنه	من الليل باق بين عينيه كوكب
شقت به الظلماء ، أذني عنانه	فيظني ، وأرخييه مراراً فيلعب

(١) أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة : الشعر والشعراء . طبعة القاهرة - ١٣٢٢ ، ص ٧ .

(٢) ابن رشيق : العلة ، ج ١ ، ص ٥٨ ، ج ٢ ، ص ١٥٠ - ١٥٥ .

وأصرع أى الوحش قفيته به وأنزل عنه مثله حين أركب
وما الخليل إلا كالصديق قليلة وإن كثرت في عين من لا يجرب (١)

ومن هؤلاء من كان يذكر رحلته على قدمه (٢) . ومنهم من يستبدل بالناقة
السفينة ووصفها ، كما فعل البحري (٣) .

وقد لحظ بعض المتأخرين أن لا ضرورة لهذا كله ، إلا ما كان حقيقة يصفها
الشاعر أمام الممدوح . فالواجب تجنب التقليد فيه ، « لا سيما إذا كان المادح من سكان
بلد الممدوح ، يراه في أكثر أوقاته » ، فما أقيح ذكر الناقة والفلاة حينئذ (٤) . وكان
هذا إيذاناً بالقضاء على مقدمة القصيدة التقليدية في المدح في العصر الحديث لتكلفتها
أو اصطناعها ، ومجانبتها للحقيقة ، بل إن جنس المديح نفسه كاد يموت في هذا العصر :
وقد تجأت بوادر ذلك فيما قرره من تصدوا لتقدمه منذ القدم ، من أنه يجافى الحقيقة ،
وينال من مكانة الشاعر كما سبق أن ألمحنا إلى ذلك (٥) ، وكما سنشرح حين نتكلم في
القيم الإنسانية للأدب فيما بعد .

وعلى قدر شطط المتكسبين بالشعر بمجانبتهم الحقيقة ، طلباً لنيل الصلات والزلفى ،
كان صدق من صوروا لنا الحياة العاطفية في مختلف صورها ، حين نهض الغزل
أديباً مستقلاً ، انعكست فيه الخواطر النفسية والفلسفية ، وقد حفل بها النقد متنوعاً
في مختلف الاتجاهات ، ونوجز فيه القول الآن كل الإيجاز .

(١) حل بن عبد العزيز الجرجاني : الوساطة بين المتنبى وخذومه ص ١٥١ .

(٢) في بعض ابتدئات في مدائح أبي نواس وأبي الطيب ، المرجع السابق ص ١٥٢ .

(٣) أبو القاسم الحسن بن بشر الأمدى : الموازنة بين أبي تمام والبحري ، مخطوطة ، لوحة ١٩٧ ،
راجع الدكتور محمد مندور - النقد المنهجي عند العرب ص ٣٠٤ .

(٤) ابن رشيق : العمدة ، ج ١ ص ١٥٣ - ١٥٤ .

(٥) أنظر ص ١٨٠ من هذا الكتاب .

٢ - الغزل

أكثر ما بقي لنا من الغزل الجاهلي كان مقدمة لقصائد المديح ، وقلما استقل هذا الغزل بقصائد على حدة في العصر الجاهلي وعصر صدر الإسلام ، ومنذ العصر الأموي أصبح الغزل جنساً أدبياً مستقلاً ، وتنوعت فنون القول فيه ، متأثرة بالبيئة الاجتماعية وما كان لها من صدى في الحياة العاطفية . وإلى جانب القصائد المقصورة على هذا الجنس الأدبي ، ظل المديح يفتح كذلك بالنسب على ما جرت به العادة منذ الجاهلية ، مع اختلاف في المعاني التي صورت بها العاطفة في العهدين . وهو اختلاف يسير سبق أن أشرنا إليه (١) .

وظل كثير من نقاد العرب لا يفرقون - فيما يسوقون من اعتبارات عامة - بين الغزل أو التسبب في مفتتح قصائد المدح ، وبين القصائد المستقلة بالتعبير عن عاطفة الحب (٢) .

(١) أنظر ص ١٧٦ من هذا الكتاب .

(٢) فبعد أن يذكروا ما يجب على المنزول مراعاته بعامة ينصحون له مثلاً أن يصل غزله بما يمدحه من مدح بحيث يكون مزوجاً به ، ويذكرون كذلك أن من الواجب ألا يطول الغزل ويقصر المدح ، كالشاعر الذي أتى نصر بن سيار بقصيدة فيها مائة بيت نسيباً ، وعشرة أبيات مديحاً ، فغاب ذلك عليه نصر ، وقال له : إن أردت مديحى فاتصد في النسيب ، ففدا وأنشد :

هل تعرف الدار لأم عمرو دع ذا وحبر مدحه في نصر

فقال نصر : لا هذا ولا ذلك ، ولكش بين الأمرين . (ابن رثيق : السبعة ج ٢ ص ٩٩) . ومثل هذا أيضاً ما يذكره الأمدى في معالجه النسيب جزءاً من قصائد المديح ، (الحسن ابن بشر الأمدى : الموازنة بين أبي تمام والبحرئى . الجزء المخطوط ، لوحة ١٨٥ ، على حسب ما ذكره الدكتور محمد مندور في النقد المنهجى ، ص ٣٠٣) وكذلك يمثل صاحب الزهرة نفسه - وهو خير من أرخ للحياة العاطفية والحب الصادق في عصره - بأشئلة من مقدمات قصائد المدح في وصف العاطفة الصادقة ، كالأبيات التي ذكرها للبحرئى من قصيدته التي مطلعها :

ذلك وادى الأراك فاحبس قليلاً مقصراً من صبابه أو مطيلاً

وهي من قصيدته التي يمدح بها محمد بن علي بن عيسى القمى . (أنظر محمد من أبي سليمان الأصبهانى : الزهرة طبعة بيروت ١٩٣٢ ص ٢١٤ وقارنها بديوان البحرئى طبعة القاهرة ١٩١١ ، ص ٢١٠ - ٢١١ ، وفيه فيه أشئلة أخرى كثيرة متفوقة) .

وحى النقاد (١) الذين مثلوا بأشعار الغزليين العذريين لما ساقوا من اعتبارات ، قد اعتدوا في الغزل بما يتم به الغرض : « وهو ما كثرت فيه الأدلة على التهاك في الصبابة ، وتظاهرت فيه الشواهد على إفراط الوجد واللوعة وما كان فيه من التصابي والرفة أكثر مما يكون من الحشن والحلافة ، ومن الخشوع والذلق أكثر مما يكون فيه من الإباء والعزة ، وأن يكون جماع الأمر فيه ما ضاد التحافظ والعزيمة ، ووافق الانحلال والرخاوة (٢) » . وهذه كلها صفات غير مقصورة على العذريين من الغزليين ، بل عامة عند الغزليين منذ الجاهلية . فكانت المرأة مطلوبة ، والشاعر خاضعاً لسلطان حبا ، راغباً متمواتاً في وصلها . كانوا يعدون ذلك دليل كرم الطبع عند العرب وغيرتهم على الحرم .

وحقاً كانت البيئة العربية ذات أثر في إحلال المرأة العربية هذه المكانة منذ العصر الجاهلي ، إذ البيئة — بما حفلت به من جمال رتيب ، وبما دفعت إليه من شظف العيش وجهده ، وبما استلزمته من تعاون قبلي — خلقت من العرب فارساً يعتد بالبطولة والوفاء ، وحماية الحار ، والشهامة والنجدة ، والاعتداد بالنفس . ومن شيم فارس هذا شأنه أن يكون صادق العاطفة في حبه ، يرى في خضوعه لحبيته وفي المخاطرة في سبيلها وحميتها مظهراً من مظاهر رجولته ، لا ضعف فيه ولا خور ، وكان طبيعياً أن تشغل المرأة فراغ ذلك المجتمع البدوي الذي تعوزه كثير من المتع وألوان الفنون التي تألفها المجتمعات المنحضرة . ولهذا كانت المرأة محور حديثهم ومنتج أفكارهم ، وفي هذا يقول ستاندال : « إنما يبحث عن الحب الحق ووطنه الأصيل تحت خيام البدوي الدكئ ، فجمال الإقليم والشعور بالعزلة ، قد ولدا هناك — كما يولدان في أي مكان آخر — أسمى عواطف القلب الإنساني ، أعنى تلك العاطفة التي تحتاج — كي تشعر صاحبها بالسعادة — إلى أن يوحى بها إلى الآخرين ، بنفس الدرجة التي يشعر بها صاحبها . ولكي يبدو الحب في أقوى صورته في قلب الرجل لم يكن بد من أن

(١) مثل قدامة وصاحب الصناعتين .

(٢) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ص ٧٣ ، وابن رشيق : العمد ج ٢ ص ١٠٠ - ١٠١ ، وأبو

هلال المسكوي - كتاب الصناعتين ص ٩٧ - ٩٨ .

تستقر المساواة - ما أمكن لها أن تستقر - بين المحب وحيثيته (١) . وفي أدب الفروسة هذا نجد البأس والخلد والمثابرة والحمية ، متجاورة مع الدماعة والرقة والخضوع والدلة لسلطان العاطفة . والحائبان لا يتناقضان في نفس الفارس ، ولكن يتكاملان . وهذا هو الأعم الأغلى في روح الفروسة في الآداب العالمية (٢) . وأصدق مثل لذلك في الأدب العربي قول جعفر بن علبة الحارثي :

هواى مع الركب اليمانيين مصعد جنيب ، وجماني بمكة موثق (٣)
عجبت لسراها ، وأنى تخلصت إلى ، وباب السجن دونى معلق (٤)
ألت فحيت ، ثم قامت فودعت فلما تولت كادت النفس تزهق (٥)
فلا تحسبى أنى تخشعت بعدكم لشيء ، ولا أنى من الموت أفرق (٦)
ولا أن نفسى يزدهيا وعيدكم ولا أنى بالمشى فى القيد أخرق (٧)
ولكن عرتنى من هواك ضمانة كما كنت ألقى منك إذ أنا مطلق (٨)

ففي هذه الأبيات نرى روح الشاعر العربي في شطريها ، فإلى جلده واستهانته بالقيد واستخفافه بالمخاطر ، تتجلى الصبابة وأثر الوجد والخضوع التام لمن يجب . وهذا ماظهر منذ العصر الجاهلي ، وتفسره لنا البيئة العربية طبيعة ومجتمعاً . وقد فطن له النقاد الذين

(١) أنظر : Stendhal : De L'amour, Paris, 1938, p, 211,

(٢) أنظر : Denis De Rougement : L'amour et L'Occident.

Paris 1939, p. 250.

(٣) يمانون : المنسوبون إلى اليمن . المصعد : المبد ، من الاصعاد أى الأبعاد . وجنيب : مجنوب مستعج . الجماني : البدن . الموثق : المقيد .

(٤) سراها : مسرى خيالها ، أنزله منزلها ليصبح له التمتع .

(٥) ألت : زارت ، من الألام بمعنى الزيارة . حيث سلمت . زهوق النفس : ذهابها .

(٦) تخشعت : تكلفت الخشوع . أفرق : أخاف .

(٧) يزدهيا : يستخفها . الوعيد : التهديد . وعيد كم أى الأعداء ، التفات ، وموقع حسنه هنا أن له دلالة على توزع النفس ، وببليلة المخاطر ، ولذا يكثر الالتفات في مواقف الغزل والنسيب . ويروى : وعيدهم الأخرق : القليل الرفق بالشيء .

(٨) الضمانة : الرمانة . يقول : عراني بسبب هواك وأعياء عن النهوض ، كما يفعل الشيخ الزمن عند القيام ، ولم يكن ذلك ناشئا عن القيد ، بل تعو شبيه بالذى كنت ألقى منك وأنا مطلق . (أبو تمام حبيب بن أوس الطائي ديوان الحسانة ، الطبعة السابق ذكرها ، ج ١ ، ص ٢٠ - ٢١ .

ذكرنا أقوالهم فيما سبق ، وإن لم يستطيعوا أن يعللوا له تعليلا وافياً صحيحاً . وقد تجلت الحياة العاطفية في الأدب العربي في ثلاثة مظاهر ، نستعرضها في إيجاز ، مبينين موقف النقاد منها :

١ - فالغزل الإلهي ظهر منذ العصر الجاهلي ، وكان طابعه العام طلب المتعة ، ومرضاة الشباب ، والظفر بلذات الحياة في عهد الصبا . وكثيراً ما كانوا يصفون هذه الفترة الطيبة من العمر في مبدأ قصائدهم ، يقدمون بها للغرض الأصلي من القصيدة ، وهو الحدير بأن يتوجه إليهم الرجال ، ولذا كثيراً ما كانوا ينتقلون من هذا التمهيد بكلمة « دع ذا » وما يرادفها ، كما يقول امرؤ القيس ، مثلاً :

فدع ذا ، وسل لهم عنها بحسرة ذمول إذا صام النهار وهجرا (١)

وكانوا لا ينكرون أن يستجيب المرء إلى داعي الصبا في عهد الشباب ، حتى إذا ولى ذلك العهد ، أرعوى الشاعر عن الباطل ، كما يقول دريد بن الصمة في رثاء أخيه :

صبا ما صبا حتى علا الشيب رأسه فلما علاه قال للباطل أبعد (٢)

وعلى الرغم من أن الطابع العام كان طلب اللهو والمتاع ، قد كان العربي مع ذلك يحفل بالعاطفة ، لأنه يشارك فيها حبيبته ، ولأنها مظهر لخلق الفروسة فيه ، وجانب جوهرى من جوانب نفسه . ولهذا كان من المألوف أن يبكى الفارس من الوجد :

وإن شفتاى عبرة مهراقة فهل عند رسم دارس من معول (٣)

وقد حفل النقاد بإيراد مظاهر الوجد والصبابة ، وبقايا ذكراها في النفس ، والوقوف على آثارها في رسوم ديار الحبيب وفطنوا لدقائق المعاني في الوقوف على

(١) شرح ديوان امرئ القيس ، طبعة القاهرة سنة ١٣٠٨ ص ٨٧ - ومثال آخر لزهير بن أبى سلمى ينتقل فيه الغزال إلى المدج :

دع ذا ، وعد القول في هرم
خير البداية وسيد الحضر

(٢) شرح ديوان زهير ، طبعة دار الكتب المصرية سنة ١٩٤٤ ص ٨٨ .

(٣) أبو تمام الطائي : ديوان الحماسة . نفس الطبعة السابقة ، ج ١ ص ٣٤٥ .

(٣) شرح المعلقات لتبريزى ص ٩ ، من معلقة امرئ القيس .

الديار ، والتسليم عليها ، وذكر تعفية الدهور والأزمان والرياح لها وسؤالها واستعجامها ، ثم ما يخلف الطاعنين في الديار من الوحش ، والدعاء لها بالسقيا ، وذكر الأنفاس والحرق والزفرات ، وزوال الصبر والتجلد (١) . وهى معان أفاض فيها الجاهليون ومن تابعهم ، مما ينم عن مكانة هذه العاطفة في نفس العربي - وأثر الاعتداد بالعاطفة - على نحو ما شرحنا - ظاهر عند هؤلاء ، على الرغم من نشدانهم المتعة واللهو .

فامرؤ القيس مثلاً يخضع لسليطان حبه في مخاطبته لإحدى من تعلق بهن من النساء .

أفاطم مهلا بعض هذا التدلل وإن كنت قد أزمعت صرعى فأجلى
أغرك منى أن حبك قاتلى وأنتك مهما تأمرى القلب يفعل (٢)

وكثيراً ما يتجاوز في شعر امرئ القيس ما يدل على الشوق والصبابة ، وما يبين عن نشدان المتعة وإرضاء الهوى ، كقوله :

تنورتها من أذرعات ، وأهلها يثرب ، أدنى دارها نظر عال
نظرت إليها والنجوم كأنها مصابيح رهبان تشب لقفال
فقلت : سباك الله ، إنك فاضحى ألسنت ترى السمار والناس أحوالى ؟
فقلت : يمين الله أبرح قاعداً ولو قطعوا رأس لديك أوصالى
فلما تنازعنا الحديث وأسمحت مصرت بغصن ذى شماريخ ميال
فصرنا إلى الحسنى ، ورق كلامنا ورضت ، فذلت صعبة أى إذلال
سموت إليها بعد ما نام أهلها سمو حباب الماء حالا على حال (٣)

(١) أنظر مثلاً : أبو القاسم الحسن بن بشر الأمدى : الموازنة ... ص ٣٩٧ إلى آخر الجزء المطبوع ثم المخطوط لوحة ١٨٥ ، على حسب قول الدكتور محمد مندور في النقد المنهجي ص ٣٠٣ .

(٢) شرح المملقات " ص ١٢ .

(٣) تنورتها : نادت إلى نارها ، وإنما أراد بقلبه لا بعينه . أذرعات : بلد بالشام . يثرب : المدينة . تشب لقفال : توفد للعائدين . سباك الله : أبعدك ورمالك بالاعتراب ، أو سلط عليك من يسبك ، والمعروف أن الأسر للرجال والنسب للنساء . أحوالى حوالى . أسمحت : لانت وانقادت . مصرت : جذبت . رضت : ذلك الصعب منها . ذلت : لانت . سموت : نهضت . الحباب : الفقاقيع التى تظهر على سطح الماء (شرح ديوان امرئ القيس ، الطبعة السابقة) .

« أما البيت الأول فهو نهاية لا تهباً مجاوزتها ، بل لا تتمكن مقاربتها ، لأنه ذكر تخيل نارها من المدينة ، وهو بالشام ، فساقه الشوق إليها من أجل ذلك .. فله فضل الطاعة لاشتياقه ، وانقياده معه إلى إلفه الذي شاقه ، غير أنه عقب ذلك بما عني على حسنه ، ومحا موضع الفخر له به (١) » .

وقد استمر هذا النوع من الغزل في عهد بني أمية ، حين ظل الحجاز في عزلته السياسية ، وانصرف هم بعض الشباب من المترفين إلى هؤلاء اللهو والاستجابة لداعي الهوى (٢) . ولكن روح الفروسة كانت قد ضعفت عن ذى قبل ، وكان من أثر ذلك أن طغى المحون والاستهتار . فأنجبه الشعراء إلى وصف هذا المحون ، مما نال من مكاتبة المرأة في أدهم ، على أنهم لم يتجاوزوا الواقع فيما وصفوا ، ولكن ظل من سواهم من الأدباء ينظر إلى هؤلاء في مجونهم نظرة إلى الخارجين على ماجرت به عادة العرب المخالفين لما تقضى به تقاليد بيتهم وخلقهم ، فحين قال ابن أبي ربيعة :

بينما ينعتني أبصرني دون قيد الميل يعدو بي الأغر
قالت الكبرى : أتصرفن القتي ؟ قالت الوسطى : نعم ، هذا عمر
قالت الصغرى ، وقت تيمتها قد عرفناه ، وهل يخنى القمر ؟

قيل له : « لم تنسب بهن ، وإنما نسبت بنفسك ، وإنما كان ينبغي لك أن تقول :
قالت لي : ، فقلت لها ، فوضعت خدي ، فوطئت عليه » (٣) .

وهكذا حين أنشد قوله :

قالت لها أختها تعاتبها لا تفسدن الطواف في عمر
قومي تصدى له لأبصره ثم اغمزيه يا أخت في خفر
قالت لها : قد غمزته فأبى ثم اسبطرت تشتد في أثرى

(١) أبو بكر محمد بن سليمان : الزهرة ، ص ٢٣٦ - ٢٣٧ ، وهو ينقد امرأ القيس من وجهة نظر عنصرية كما سنشرح بعد .

(٢) أنظر كتابي « الحياة العاطفية » ص ٥ - ٦ وما به من مراجع .

(٣) ابن رشيق : العمدة ، ج ٢ ص ٩٩ .

قبيل له : « أهكذا يقال للمرأة ؟ . وإنما توصف بأنها مطلوبة ممتعة » (١) . وقد استمر هذا النوع من الغزل الماجن المستهتر ، وبلغ ذروته عند أمثال بشار وأبي نواس ، فتغزلوا في المذكر كما تغزلوا في الجوارى الغلmaniات ، وظل المحبون طابعه العام مما لا حاجة بنا هنا إلى الإطالة فيه ، وكان يقابل هذا النوع من الغزل نوع آخر ، كان يسير معه على طرى تقيض ، ألا وهو الغزل العذرى .

٢- الغزل العذرى : وقد عرف في بادية الحجاز وأطرافها في العصر الأموي ، وهو الغزل الذي يتحدث عن الحب العفيف ، وعما يلاقيه المحب من عذاب ومايعانيه من تباريح ، في تحرز من الاستهتار ، وبعد عن الحلاعة وروح الاستمتاع ، مع طابع ديني واضح ، فكان عماد هذا الغزل العفيف أمران : صدق العاطفة ، وصدق العقيدة وكانت البيئة العربية مهيأة لوجود هذا النوع من الغزل ، بما ساعدت على استقرار روح المساواة بين الرجل والمرأة ، وعلى الاعتداد بالعاطفة (٢) . وإنما وجد هذا الغزل في البادية في العصر الأموي ، لأن الحجاز كان في ذلك العهد منظوياً على نفسه ، فقد فشل في محاولته استرداد مكانته السياسية ، بعد أن نقلت عاصمة الدولة إلى دمشق ، وانتقل النشاط السياسي إلى العراق . فتوجه هم علمائه إلى البحث في مسائل الدين ، وانصرف أكثر شعراء المدن فيه إلى حياة اللهو والترف . وأما البادية فقد اتجهت إلى الغزل ، لغلبة التقاليد العربية عليهم ، ولتمكن الخلق الإسلامي فيهم (٣) .

وكان الإسلام أقوى العوامل في ظهور هذا النوع من الغزل ، إذ خلق إدراكاً جديداً للعاطفة ، فيما دعا إليه من جهاد النفس ، ومقاومة الهوى ، وفيما هيا لروح الزهد ، بتهوينه من شأن الدنيا ، وتهويله لعذاب الآخرة (٤) . وكانت مقاومة النفس للهوى أكبر ظاهرة تجلى فيها زهد هؤلاء الغزلين في المتاع الحسى ، حتى كان بعضهم من الزهاد الأتقياء . فهذا عبد الرحمن بن أبي عمار الشهير بالقس - وكان من أعبد أهل مكة - قد قام بسلامة المغنية ، قالت له يوماً : أنا أحبك . فقال : وأنا والله

(٢) نفس المرجع ص ٩٩٠ - ١٠٠ .

(٣) أنظر ص ١٨٢ - ١٨٣ من هذا الكتاب .

(١) أنظر كتابي : الحياة العاطفية ص ٦ - ٨ والمراجع المبيته به .

(٢) لا مجال هنا للإطالة بإيراد الآيات والأحاديث وأقوال الصحابة والتابعين الدالة على ذلك . أنظر

المرجع السابق ص ٩ - ١٠ .

أحبك ... قالت : وما يمنعك ؟ فوالله إن الموضوع نحال . قال : إني سمعت الله عز وجل يقول . « الأخلاء يومئذ بعضهم لبعض عدو إلا المتقين » ، وأنا أكره أن تكون خلة ما بيني وبينك تتول إلى عادة » (١) . فتلك روح لم تكن لتظهر إلا في مجتمع أشرب روح الدين . ومثل آخر . عروة بن حزام ، وكان من أوائل من تأثروا بالإسلام (٢) في شعره ، وقد وفد على زوج حبيته عفراء بالشام ، فأكرمه الزوج وأحسن مثواه ، « وخرج وتركه مع عفراء يتحدثان ... فلما خلوا تشاكيا ... فطالت الشكوى ، وهو يبلا أحر بكاء . ثم أتته بشراب وسألته أن يشربه ، فقال : « والله ما دخل جوفى حرام قط ، ولا ارتكبته منذ كنت ، ولو استحلت حراماً لكنت قد استحلتته منك » فأنت حظى من الدنيا (٣) ... » . وقد فضلت سكينه بنت الحسين جميلاً على جرير والفرزدق وكثير ، قائلة في تعليلها لذلك التفضيل . « إنه جعل حديثنا بشاشة ، وقتلانا شهداء » ، تشير بذلك إلى قول جميل :

لكل حديث عندهن بشاشة وكل قتيل عندهن شهيد (٤)
يقولون جاهد يا جميل بغزوة وأى جهاد غيرهن أريد ؟

فليس المحب ، إذن ، لاهياً عابثاً حين يعاني آلام حبه ، مادام عفاً طاهر الغاية ، بل إنه مأجور مثاب من الله ، وقد يرتقى إلى مرتبة الشهداء (٥) .

ولم يبق الحب العذرى محصوراً في بادية الحجاز ، بل كان كذلك في أمصارها . فمن العذريين عروة بن أذينة يحيى بن مالك الذي كان من فقهاء المدينة ومحدثهم (٦) ،

(١) أبو الفرج الأصبهاني : الأغاني ، طبعة دار الكتب المصرية ، ج ٨ ، ص ٢٣٥ .

(٢) توفي عام ٢٨ أو ٣٠ من الهجرة ، أنظر الأغاني طبعة بولاق ج ٢ ص ١٥٢ - ١٥٨ .

(٣) المرجع السابق ص ١٥٤ .

(٤) المرجع السابق ج ١٤ ص ١٦٦ .

(٥) عد الرسول من بين من يظلمهم الله يوم القيامة . « رجل دعت امرأة ذات منصب وجمال إلى نفسها ، فقال : إني أخاف الله » ، بل يروى عن الرسول : « من عشق وكم وعف وصبر غفر الله له وأدخله الجنة » أنظر كتابي « الحياة العاطفية » ص ١٢ والمراجع المبينة به .

(٦) أمال السيد المرتضى أبي القاسم علي بن الطاهر أبي أحمد الحسين المزني ، طبعة القاهرة ١٣٢٥ هـ .

١٩٠٧ م ج ٢ ص ٧٢ - ٧٤ .

وعبد الرحمن بن أبي عمار الشهير بالقس ، وكان من أعبد أهل مكة (١) .
هذا إلى أن الأمصار الإسلامية - خاصة بغداد والبصرة والكوفة - كانت تزخر -
منذ القرن الأول للهجرة - بحياة غنية فياضة ذات ألوان شتى : فهناك الحياة المدنية
وما جد فيها من اللهو والترفيه ، وهناك أخلاط من أجناس مختلفة يلتقون في ظلال هذه
الحياة ، على ما بينهم من تفاوت في الثقافة والجنس والنشأة ، وهناك تيارات فكرية
متنوعة ، ومفارقات اجتماعية ، أدت بأصحابها إلى سلوك مناهج متضاربة في الحياة
يناقض بعضها بعضاً : فمن جنوح إلى حياة اللهو والاستمتاع ، إلى حياة جادة عاكفة
على التحصيل والدرس ، ومن مغالاة في التدين ، إلى الاستهتار والإلحاد ، ومن مشاركة
في الحياة الاجتماعية والسياسية ، إلى رغبة عن الدنيا وانصراف إلى الحياة الروحية . ومن
الطبيعي في حضارة فنية - التفت فيها أجناس وتيارات فكرية متنوعة - أن تتمثل في
مواطنها ألوان من الصراع . تقوم فيها العاطفة بدور كبير . وقد قام النشاط الفكري
يغذى هذه العاطفة بغذاء فكري جديد . وحقاً كانت الحياة العاطفية قد ارتقت عند
كثير من أهل تلك الأمصار إلى درجة رفيعة ، فهذبت وصقلت ، وصارت غنية بالمعاني
الفكرية والإنسانية .

ومن خير من أرخو للحياة العاطفية - لذلك العصر - ابن أبي (٢) داود ، في
كتاب : « الزهرة » . وقد فلسفت نواحيها الأدبية ، وشرح جوانبها الإنسانية . وإنما
يؤرخ ابن أبي داود للحب العذري العنفي الذي كان له سلطان حينذاك .

يرى ابن أبي داود أن الحب في ذاته لا يعد فضيلة إلا بمقدار عفة صاحبه فيه ،
وسموه به عن المطالب الدنيا . أما الحب نفسه فضعف يسوقه القدر للذوى الحسن
المرهف (٣) . والحب الخدير بهذا الاسم هو الذي يعف فيه صاحبه ، ضنا بعاطفته

(١) الأغاني طبعة دار الكتب المصرية ، ج ٨ ، ص ٢٣٥ وما يليها .

(٢) كان فقيها ظاهرياً على مذهب أبيه ، وكان أبوه أول من استعمل كلمة الظاهر وأخذ بالكتاب والسنة ،
والأبي ماسوى ذلك من الرأي والقياس ، وتوفي ابن أبي داود عام ٢٦٩ هـ (الفهرست لابن النديم ص ٢١٦ -
٢١٧ . والمسعودي : مروج الذهب ، طبعة القاهرة ١٣٤٦ هـ ، ص ٥٣ - ٥٤ .)

(٣) أبو بكر محمد بن سليمان بن أبي داود الأصفهاني : الزهرة ، طبعة بيروت ١٩٣٢ م ص ٤ - ٥ .

وحرصاً على تخليدها . وليست العفة في حاجة إلى فرض الأديان لها ، بل هي مما تقضيه الطبايع الطاهرة : « ولو لم تكن عفة المتحابين عن الأدناس ، وتحاميهما ما ينكر في عرف كافة الناس ، محرماً في الشرائع ، ولا مستقبحاً في الطبايع ، لكان الواجب على كل واحد منهما تركه ، إبقاء لوده عند صاحبه ، وإبقاء على ود صاحبه عنده » . ثم يروى بإسناده عن حمزة ابن أبي ضيغم :

وبتنا خلاف الحى ، لانحن منهم
وبتنا بقينا ساقط الطل والندى
نذود بذكر الله عنا غوى الصبا
ولا نحن بالأعداء مختلطان
من الليل بردا يمنة عطران
إذا كاد قلبانا بنا يردان

ويروى كذلك عن أعرابية بالبادية :

ويوم كلبهام الحبارى لهوته
بلا حرج إلا كلام مودة
إذا ما تهمنا صددنا بنوسنا
يقمعه ، والواشون فيه تحرف
علينا رقيبان : التى والتعفف
كما صد من بعد التهم يوسف (١)

وفيلسوف ابن داود الحب العذرى - وهو في هذا متأثر ببعض فلاسفة اليونان قبله - فهو يذكر أن سبب الحب هو تعارف الأرواح ، ويروى حديثاً بسنده عن الرسول أنه قال : « الأرواح جنود مجندة ، فما تعارف منها ائتلف ، وما تنافر منها اختلف (٢) » . ثم يقول : « وزعم بعض المتفلسفين أن الله جل ثناؤه خلق كل روح مدورة الشكل ، على هيئة الكرة ، ثم قطعها أيضا فجعل كل جسد نصفاً . وكل جسد لقى الجسد الذى فيه النصف الذى قطع من النصف الذى معه كان بينهما عشق ، للمناسبة القديمة ، ويتفاوت أحوال الناس في ذلك على حسب رقة طبائعهم ، وقد قال جميل في ذلك :

(١) المرجع السابق ص ٦٦ .

(٢) المرجع السابق ص ١٤ .

تعلق روحى روحها قبل خلقنا ومن بعد ما كنا نطافاً ، وفى المهدي(١)

ومن كان منشأ حبه عن هذه المشاكلة الطبيعية ، تمكن الحب من نفسه ، وصعب عليه النسيان ، فإذا هجر لتعذر بعض مطلوبه ، أو لوشاية رقيب أو عدول ، فإن أدنى عارض يطيف به ، يعيده إلى ما كان عليه من حال ، حتى لو ألم به طيف خيال .

إذا قيل إن التأى يسليك ذكرها ألم خيال من أميمة يسعف
فمن لامنى فى أن أهمم بذكرها تكلف من وجد بها ما أكلف(٢)

وليس فى الخضوع لسطان الحب صغار ، بل الحازم هو من صبر على مضاضة التذلل ، والتمس العز فى استشعار التذلل ، يقول الحسن ابن هانىء :

يا كثير النوح فى الدمن لا عليها ، بل على السكن
سنة العشاق واحدة فاذا أحببت فاستكن (٣)

(١) المرجع السابق ص ١٤ - ١٥ - وترجع هذه النظرية فى أصلها إلى الأسطورة اليونانية القائلة بأن النوع الإنسانى الأول المسمى Androgyne كان فى كل فرد منه عنصراً للذكورة والأنوثة ، وكان شكل الإنسان دائرياً (رمزاً لكونه وليد الحركة الدائرية التى تسيطر على العالم) ثم تطاول الإنسان على الإله زيوس Zeus فأراد أن يصعد إلى السماء ، فموقب بأن شطر نصفين ، وبعد هذا التقسيم ظل كل نصف يطلب نصفه الآخر . ومنذ ذلك الوقت والحب فطرى بين الناس ، لأنه يعود بنا إلى الحالة الفطرية الأولى ، فيجعل من الهين شخصاً واحداً وروحاً واحدة ولذا ترى المتحابين يتعانقان فى لهف ، لأنهما يجرحان على تحقيق ذلك الاتحاد ، وهون لدهما كل الملذات من مأكول وغيره فى سبيل بقائهما معاً ، وليست الملذات المادية هى الباعثة على هذا اللف ، ولكنها الرغبة فى العودة إلى حالة الإنسان الأولى التى هى أكمل . وقد فلسف هذه الأسطورة أفلاطون على لسان أرسطوفان فى كتابة المأدبة Symposium أنظر :

Platon : Le Banquet, trad, Meunier, Paris 1920 P. 82-87.

ويرى إخوان الصفاء أن ابن الرومى قد عبر عن هذا المعنى بقوله :

أعانقتها والنفس بعد مشوقة إليها ، وهل بعد العناق تداق ؟
كأن فؤادى ليس يشق غليله سوى أن يرى الروحان يمتزجان

(رسائل إخوان الصفاء ، ج ٣ ص ٢٦٢ - ٢٦٤) .

راجع أيضاً : (أبو عبد الله محمد بن أبى بكر بن قيم الجوزية : روضة المحبين ، طبعة دمشق سنة ١٣٤١ هـ ص ٣٦ ، ٤٩ ، ٨٣ ، ٨٤ ، ٨٥) وعلى هذا فالإنسان يسكن إلى محبوبه لأنه منه ، ويذكر ابن حزم قوله تعالى : « هو الذى خلقكم من نفس واحدة وخلق منها زوجها ليسكن إليها » . ويقول : « فجعل علة السكون أنها منه ، أنظر طرق الحمامة لابن حزم ص ٦ » .

(٢) ابن أبى داود : المرجع السابق ص ١٦٣ - ١٦٤ ، ١٧٠ .

(٣) نفس المرجع ص ٥٢ - ٥٣ .

ومن شيمة الحب الصادق أن يرضى بقليل النوال ، إذا منع من كثير الوصال ،
يقول جميل :

ويقلن إنك قد رضيت بباطل منها ، فهل لك في اجتناب الباطل ؟
ولباطل ممن أحب حديثه أشهى إلى من البغيض الباذل
ولرب عارضة علينا وصلها بالحد ، تخلطه بقول الهازل
فأجيبها في القول بعد تسر حبي بشينة عن وصالك شاغلي
لو كان في قلبي كقدر قلامة فضل ، وصلتك أو أتتك رسائلي

وينقد ابن أبي داود هذا الشعر ، فيقول ، « أما هذا فقد دلنا بغاية جهده على شدة
تمكُّنها من قلبه ، وأخبرنا مع ذلك في شعره أنه لو تهيأ خلاص شيء من حبه من يدها
لمصرفه إلى غيرها ، وهذه حال لا ترضى أهل الوفاء ، ولا يستعملها أهل الصفاء (١) .
وفي هذا ما يدل بلوغ الحياة العاطفية - فيما يورده ابن داود - أقصى ما قدر
لها من رقي ورقة :

وأقصى ما يبلغ الحب العذرى من حال هي حال الوله ، على نحو ما يروى من
أخبار مجنون ليلي من أنه كان يستقبل بيتها بدل الكعبة ، ولا يدرى كم ركعة صلى إذا
ذكرها . « والوله الخروج عن حدود الترتيب ، والتعطل عن أحوال التمييز (٢) » .
وكانت العقيدة مدار جل خواطر الغزلين من العذريين كما يظهر من الأمثلة السابقة ،
وهذا ما قرب ما بينهم وبين المحبين الصوفيين على نحو ما سنرى .

٣- الحب الصوفي : وهو حب فلسفي ، يهيم بالجمال ، لينفذ من ورائه إلى معانيه
الروحية والميتافيزيقية ، وقد تأثر أصحابه أبلغ تأثر بآراء أفلاطون في الحب والجمال .
وأقدم عرض لنظرياتهم وقفنا عليه في المجتمع الإسلامي نجدده في رسائل إخوان الصفا ،
ونوجز القول هنا في آرائهم مشيرين إلى أصلها اليوناني :

(١) نفس المرجع ص ٩٧ - ٩٨ .

(٢) نفس المرجع ص ٢١ - وكتاب ابن داود يستحق دراسة على حدة ، لأنه كان قدوة لمن ألفوا بعده
في الحياة العاطفية العربية ، كابن حزم المتوفى عام ٤٥٦ هـ في كتابه « طوق الحمامة في الألفة والآلاف » وكانت
نظراته في الحب العذرى قدوة لابن قرمان ومن نهج نهجه في الغزل الأندلسي ، الذي أثر بدوره في شعر التروبادور
كما أثر حنا في كتابنا « الأدب المقارن » .

يرى هؤلاء أن الهيام بالجمال الحسدى ، والوقوف عند حدوده ، من شأن العوام والجهلة ، « الذين إذا رأوا مصنوعاً حسناً ، أو شخصاً ، تشوقت نفوسهم إلى النظر إليه ، والقرب منه ، والتأمل له » (١) ، لا يتجاوزون في نظرهم حدود المادة وغاياتها الدنيئة (٢) . وليس الحب الحق إلا باعثاً من أقوى البواعث على التمسك بالفضائل ، والوقوف على الأخلاق الحميدة وتلقيها (٣) . والعشق - في أسمى صورة - ارتقاء من المحسوسات إلى المعقولات ، ومن الأجسام إلى الأرواح ، نتيجة تهذيب النفوس ، وارتقائها ورياضتها ، إذ تدرج من حب الأشكال ، إلى حب الصور المجردة في عالم الأرواح ، إذ أن جميع المحاسن والزينة ما هي إلا نقوش وأصباغ ورسوم ، قد زينت بها ظهور الأجسام ، كما إذا نظرت إليها النفوس الجزئية حنت إليها وتشوقت لها ، لا هيأماً بها في ذاتها ، كما يحب الأطفال الدمى واللعب ، ولكن لدلالاتها ومعانيها . فالحكماء هم الذين إذا رأوا صفة محكمة أو شخصاً مزيئاً ، تشوقت نفوسهم إلى صنعها الحكيم ، ومصدرها الرحيم ، وحننت إليه وتعلقت به ... ومن هنا قالت الحكماء : إن الله هو المشوق الأول . ولا يستلزم حب الله والهيام به على هذا النحو تجسماً ، لأن الله يجلب عن الشبيه والصورة ، وإنما يرشد الجمال الحسى إليه ، لأنه مصدره ، وهو ذو الجمال المطلق (٤) .

(١) رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء ، طبعة القاهرة ١٣٢٧ هـ - ١٩٢٨ م ج ٢ ص ٢٧٤ .

(٢) المرجع نفسه ص ٢٧٠ - ٢٧١ ، قازنه بقول أفلاطون : أما العمال (- العامة) فهم الذين يهملون - في كل ما يحبون - الروح ليتلقوا بالحسد ، ولا ينظرون إلا إلى المتعة ، ولا يلقون بهم إلى الحياة في الجمال أو بدونه ، وهم أهل للهيام بأكثر المخلوقات حقاً

أنظر : Platon. le Banquet, trad. fip. cit. P. 53

(٣) رسائل إخوان الصفاء ، ج ٣ ص ٢٦٢ ، ٢٦٧ قارنه بأفلاطون ، المرجع السابق ص ٦٢ ، ٥٧ - ٥٨ .

(٤) رسائل إخوان الصفاء ، ج ٣ ص ٢٧١ ، ٢٧٢ - قارنه بأفلاطون على لسان ديوتيا تشرح لسقراط ما يمر به المحب من أدوار في نشدائه الفضيلة : « إنه يجب في بادئ أمره مخلوقاً جميلاً ... ثم يفهم بعد ذلك أن جمال الجسم في مخلوق هو أخ للجمال في أى جسم آخر . فعلينا إذن أن نبحث عن الجمال في معناه المجرد الذى نتركه بأنفسنا ... فإذا اختمرت في نفسه هذه الفكرة أحب الجمال في كل الأجسام وبرئى بذلك من حدة العاطفة ... فلا يلقى إلى محبوبه بالا ، وينظر إليه على أنه شيء هين القيمة في ذاته ، ويتجه بعد ذلك إلى جمال الروح ، فبراه أجل خطراً من جمال الجسم ... فيتأمل على الدوام في ذلك الجمال ، تأملاً لا تغتر فيه همتة ... حتى يدرك فجأة الجمال الأسمى الذى كان منذ البدء غاية وجوده ، ذلك الجمال الخالد ، الأزلى الأبدى ، المنزه عن التقص ولا حد لكماله ، جمال واجب الوجود لذاته ... جمال نقى خالماً لا شوب فيه ... أن المحب يتجذب إلى ذلك الجمال المطلق الإلهى ، ويستغرق فيه ... » (أفلاطون المرجع السابق ص ١٣٩ ، ١٤٧) .

ولهذا كان يرى الصوفية - الذين ينظرون هذه النظرة إلى الجمال - معاني الجمال الروحي من وراء الجمال الحسي ، متخذين من الجمال المادى وسيلة إليه ، عن طريق التفكير في الخير المطلق المنزه عن الكيف فكانت لأشعارهم ومعانيها الغزلية روعة وجدة لا سبيل إليهما إلا بتجاوز الجمال الحسي . وكانت في أشعار الصادقين منهم في عاطفتهم الروحية معان ذات وجهين : فظاهرها منصرف إلى الوسيلة في الجمال الحسي ، وباطنها مقصود به الغاية في الجمال الخالد . ولنضرب هنا مثلا بأبيات لابن العربي ، وقد شرحتها بنفسه على الطريقة الصوفية :

يا خليلي قفا واستنطقا	رسم دار بعدهم قد خربا (١)
وانديا قلب فتي فارقة	يوم بانوا ، وابكيا وانتجبا
رحلوا العيس ولم أظفر بهم	السهو كان أم طرف نبا ؟ (٢)
لم يكن هذا ولا ذاك ، وما	كان إلا وله قد غلبا (٣)

وهكذا كان هذا النوع من الغزل الصوفي ظاهرة عنى بها فلاسفة الصوفية وشعراؤهم وهو يعبر عن مبادئ وعقائد عاش لها هؤلاء الصوفيون . وكانوا يعبرون فيها عن عقيدتهم وإيمانهم ، لأنهم أدخلوها في مبادئ الدين الإسلامى عن طريق التأويل ، مما لا يتسع المجال هنا لشرحه .

وفى قدمنا من عرض آراء المفكرين من النقاد ما يعطى صورة لمجهود العرب في نقد الأجناس الأدبية الشعرية . وقد تأثروا فيه - كما أسلفنا - بآراء أرسطو وأفلاطون . أما أجناس الأدب النثرية فسئرى مدى ما أولوها من عناية .

(١) يقول ابن العربي في شرحه لهذه الأبيات التى نظمها : يا خليلي : يخاطب عقله وإيمانه ؛ يقول لها : استنطقا فى موقف من المواقف الإلهية آثار منازل الأجاب ، بعد رحيلهم عنها وخرابها بعدهم ، فإن القلوب إذا فارقت أصحابها متوجهة نحو حضرة الحق التى هى محبوبة لها ، تتصف بالخراب لعدم الساكن .

(٢) العيس : الهمم امتطتها القلوب من غير علم منى بذلك ، ولا أدرى : السهو كان منى أم نبا طرفى عن إدراك ذلك من غير سهو .

(٣) « أى ما سهوت ولا نبأ طرفى ، وإنما شغل بحبه حجبى عنه ، كما حكى عن مجنون بنى عامر حين جاءته ليلى فى حكاية طويلة ، فقال لها : إليك عنى ، فإن حيك شغلتى عنك » . راجع الأبيات وشرحها الذى أوردناه فى كتاب ابن العربي : ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق ، لمحيى الدين العربى ، طبعة بيروت ١٣١٢ هـ ص ٢ - ٤ .

(٢)

أجناس الأدب النثرية

لم يعن النقد العربي بأجناس الأدب الموضوعية في النثر ، كما لم يعرفها في الشعر ، فلا نعلم فيه شيئاً يعتد به خاصاً بالقصة عامة ، أو المقامة ، أو القصة على لسان الحيوان (١) . مثلاً . وإنما إتخصر هم النقاد في النثر الذاتي ، وما يتصل به وعند هؤلاء النقاد « لا يخلو المنشور من أن يكون خطابه أو ترسله أو احتجاجاً أو حديثاً (٢) » ويقصد . بالحديث ما يجري بين الناس في مخاطبتهم . ومنه الجدل والهزل ، والحسن والقبیح ، والفصيح والمملحون ، والصدق والكذب . (٣) وكلها اعتبارات لا تجعل من الحديث جنساً أدبياً قائماً بذاته ، فلا وزن لها فيما نحن الآن بسيله . وأما الاحتجاج أو الجدل ، فيمكن رد الاعتبارات المذكورة فيه إلى ضرب من الخطابة الاستدلالية (٤) ، وما ذكره في أدب الرسائل لم يعد ذا قيمة في النقد ، فهو أقرب إلى تاريخ الأدب ، على أن كثيراً مما ذكره في باب الرسائل مكرور مع ما أورده في الخطابة ، ثم إن الرسائل والخطابة قد غزتها - بعد تطورها - ضروب التخيل والحجاز ، حتى قربا من الشعر ، فأصبحت لغتهما كالشعر المنشور ، لا يفرقها من المنظوم غير الوزن . وقد كان الوزن هو الفاصل ما بين الشعر والنثر عند نقاد العرب (٥) ، لأنهم لم يتناولوا في نقدهم غير الأدب الذاتي . والنثر فيه - كالشعر - حافل بضروب الخيال ، على خلاف ما رأينا في الشعر الموضوعي عند أرسطو الذي لا يحفل بتنميق العبارة كثيراً في المسرحية

(١) راجع الفصل الأول من هذا الباب ، والقصة على لسان الحيوان يسميها صاحب الفهرست : الخرافة ، راجع ابن التميمي : الفهرست ص ١١٧ . هذا ؛ ولم يتم النقاد كذلك اهتماماً يشار بأدب الحكمة ، ومنه في النثر العربي الأدب الصغير والأدب الكبير لعبد الله بن المقفع مثلاً ، وعلى الزعم من ظهور الحكم في الأدب الجاهل ، قد أثر الأدب الفارسي تأثيراً كبيراً في هذا الجنس الأدبي العربي ، وسنعالج هذا في بحث مستقل .

(٢) نقد النثر المنسوب إلى قدامة ص ٩٣ .

(٣) المرجع السابق ص ١٣٧ .

(٤) راجع ص ٩٢ - ٩٣ من هذا الكتاب .

(٥) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ص ١٣ .

والملمحة ، ويرى أن الوزن ليس هو الفارق الوحيد بين الشعر والنثر ، وأن الشعر الموضوعي غني بمولده الأخرى غير اللغوية ، فهو أقل حاجة إلى استعمال المجاز ، ولذا كان الكتاب - عند أرسطو - أحوج إلى استعمال المجاز من الشعراء (١) . وقد ردد صاحب الكتاب « الطراز » رأى أرسطو الأخير ، فرأى - كما رأى أرسطو - أن الفصاحة والبلاغة « كما يردان في المنظوم ، يردان في المثور ، وأحسن مواقعهما ما ورد في المثور (٢) » .

وقد تكون هذه ظاهرة من ظواهر التأثير بأرسطو ، وهي كثيرة كما رأينا في الشعر ، وكما سنرى في بعض ما أورده في نقد الخطابة - ونرى أن تقتصر هنا على الجنس الأهم من أجناس النثر ، وهو الخطابة .

الخطابة

لم يعرف العرب الخطابة القضائية كما هي اليوم ، أو كما هي في عصر أرسطو وقلما عرفوا ما يمكن أن نطلق عليه خطابة استشارية كما عرفها أرسطو (٣) ، كخطب يوم السقيفة للنظر فيمن يولى أمر المسلمين بعد الرسول (٤) ، وكاستطلاع علي بن أبي طالب رأى أصحابه في المسير لحرب معاوية بالشام (٥) ، ويمكن أن يعد منها - من ناحية المظهر والصورة - ما كان من معاوية في عقد البيعة لابنه يزيد (٦) .

وربما عنى الجاحظ شيئاً من نوع هذه الخطابة الاستشارية (٧) في قوله : « فإن أراد صاحب الكلام صلاح شأن العامة ، ومصلحة حال الخاصة ، وكان ممن يعم ولا يخص .

(١) راجع صفحات ٤٦ - ٤٨ ، ٤٨ ، ٦٠ - ٦١ ، ١٢٥ من هذا الكتاب .

(٢) يحيى بن حمزة العلوي : الطراز ، طبعة القاهرة ١٩١٤ ، ج ١ ص ١٣٨ .

(٣) راجع ص ٩٢ - ٩٣ من هذا الكتاب .

(٤) أنظر ص ٩٣ من هذا الكتاب .

(٥) راجع لهذه الخطب الطبرى ج ٣ ص ٢٠٠ - ٢٠٧ - والكامل لابن الأثير ج ٢ ص ١٢٣ - ١٢٩ .

(٦) راجع هذه الخطب مجموعة في : جمهرة خطب العرب للأستاذ أحمد زكى صفوت ج ١ ص ١٤٠ -

١٥٢ .

(٧) أنظر مثلاً : أبو علي القالي : الأمل ، طبعة دار الكتب المصرية ج ١ ص ٤١ - ٧١ أبو العباس

المبرد : الكامل ج ١ ص ٣٠ - الجاحظ : البيان والتبيين ج ٣ ص ٣٠٠ - ٣٠١ .

وينصح ولا يغش ، جمعت النفوس المختلفة الأهواء على محبته ، وجبلت على تصويب إرادته « (١) .

وأكثر الخطب العربية - بعد ذلك - يمكن أن تندرج فيما سماه أرسطو : الخطابة الاستدلالية ، كالخطب في مقامات الصلح والمخالفة ، ومراعاة حرمة الحوار ، وتحمل الديات ، والمفاخرة والمجادلة ، وما جرت به عادتهم من خطب عقد الزواج ، وما إلى ذلك (٢) . وبهنا هنا أن نورد - في إيجاز - الاعتبارات الأدبية فيما ذكروا من أحوال الخطابة . وبعض هذه الاعتبارات يرجع إلى حال الخطيب والسامعين ، وبعضها الآخر يرجع إلى الأسلوب .

فعلى الخطيب أن يعرف أقدار المعاني ، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين ، في حالاتهم المختلفة ، « فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاماً ، ولكل حالة من ذلك مقاماً ، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني ، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات ، وأقدار المستمعين على أقدار الحالات (٣) » . ومراعاة المقام مدار الإيجاز والتطويل ، إذ الإطالة - حين يكفي الإيجاز - مدعاة للضجر والسآمة ، على حين الإيجاز في موضع الإطالة تقصير ، ولا يصح أن يستعمل الخطيب ألفاظ الخاصة في مخاطبته العامة ، ولا كلام الملوك مع السوقة (٤) .

وعلى الخطيب أن يتلمس مواطن القبول من مستمعيه ، فيطيل ما أقبلوا عليه ، ونشطوا لسماعه ، ويمسك عن الإطالة إذا وجد فيهم فتوراً عنه (٥) . وينبغي أن يستعمل الإيجاز في مخاطبة الخاصة ، وذوى الأفهام الثاقبة ، لأنهم يجتزئون باليسير من القول ، كما يجب عليه مثل ذلك في المواعظ والوصايا ، لتكون أيسر نقلاً وحفظاً ، وأما الإطالة فتكون للعوام ، ومن ليسوا من ذوى الأفهام . ولا بأس في هذه الحالة من تكرار المعاني وتوكيدها ، أو إعادة بعض الألفاظ وترديدها ، وتحذيراً ،

(١) الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) : البيان والتبيين ، ج ٢ ص ٨ .

(٢) المرجع السابق ج ٣ ص ٦ - ٧ و ١ ص ١٠٤ - ١٠٥ ، ١١٦ - ١١٧ .

(٣) من صحيفة بشر بن المتمر ، في الجاحظ : البيان والتبيين ج ١ ص ١٣٨ - ١٣٩ .

(٤) كتاب نقد النثر المنسوب إلى قدامة بن جعفر ص ٩٦ - ٩٧ .

(٥) المرجع السابق ص ٩٦ - والجاحظ : البيان والتبيين ج ١ ص ١٠٤ - ١٠٥ .

أو تهويلاً وتخويلاً (١) . وإنما تليق الإطالة بالأئمة والرؤساء ومن يقتدى بهم ويؤخذ عنهم . أما العامة فليس لهم إذا خطبوا سوى الإيجاز ، لأن الإطالة منهم - في رأى صاحب كتاب الثر - مدعاة التباين والاختلاف في الرأى . ولهذا المعنى يقول الشاعر من الخوارج :

. كنا أناساً على دين . ففرقنا قذع الكلام وخط الحد باللعب
ما كان أغنى رجالاً ضل سعيهم عن الدال ، وأغناهم عن الخطب (٢)

وينبغى للخطيب ألا يستعمل في الأمر الخطير كلاماً لم ينضج تفكيره فيه ، ولم تظهر فيه الروية والأناة ، فيكون كما قال زهير :

وذى خطئ في القول يحسب أنه مصيب فما يعرض له فهو قائله

وهذا المعنى قد عني به أرسطو كما رأينا فيما سبق ، فقصده إلى تزويد الخطيب بوسائل الحجج ، ومعرفة حالات النفس ، وكيفية إثارة المشاعر المختلفة في الجمهور (٣) .

هذا ، ويمكن أن نعد الحدل نوعاً من الخطابة الاستدلالية ، إذ يقر فيه المتكلم حجته عن طريق الحوار في مواجهة خصمه ، وغالباً ما يكون في محضر آخر . وتبنى مقدمات الحدل مما يوافق الخصم عليه ، وإن لم يكن في نهاية الظهور للعقل . وهذا ما يفرق بين الباحث عن الحق في ذاته ، وبين المجادل الذى يقصد إلى إلزام خصمه بالحجة . فإذا سبقت الحجة مما يوافق الخصم عليه فلا مطعن له فيها (٤) . والسائل في موقفه أقوى من المحيب ، ولذا لا ينبغى للخطيب أن يأذن لخصمه في السؤال إلا إذا كان على ثقة من القدرة على إجابته ، لأنه إذا لم يجب - أو أجاب ولم يقنع ، أو تلجلج في كلامه - فقد ظهر عجزه (٥) .

(١) المرجع السابق ص ١٠٥ - ونقد الثر ص ٩٧ .

(٢) المرجع السابق ص ١٠٣ - ١٠٤ - والقذع : الرى بوء القول .

(٣) نفس المرجع ص ١١١ ، قارنه بص ١٠٤ - ١٠٨ وراجع كذلك الخطابة لأرسطو ، الفصل الثانى من الكتاب الأول .

(٤) مرجع قدامة السابق ص ١١٩ - - ١٢٠ ، ١٢٢ ، قارنه بص ٩٤ - ٩٥ ، ١٤٧ من هذا الكتاب .

(٥) نفس المرجع ص ١٣٣ - ١٣٤ ، قارنه بص ١٣٩ من هذا الكتاب .

ويستجد في أسلوب الخطابة أن يكون جارياً على السجية ، غير متكلف وألا تقمض على السامعين ، ولهذا يتغير الأسلوب ، وتختلف فيه العبارات والألفاظ على حسب من توجه إليهم الخطبة . ويتبع ذلك تكرار المعاني والألفاظ إذا دقت حاجة المستمعين إلى هذا التكرار (١) . ويستجد ، في أسلوب الخطابة السجع عند سماح القرينة به ، على أن يكون في بعض الكلام لا في جميعه ، « فإن السجع في الكلام كمثل القافية في الشعر ، وإن كانت القافية غير مستغنى عنها في الشعر ، والسجع قد يستغنى عنه » . وكانت الأسجاع تكثر في خطب المفاخرة والمنافرة . وجرت عليها عادة الخطباء منذ صدر الإسلام (٢) .

وموجز القول في الكلام الخطابي ، أسلوبه ومعانيه ، أن يتوصل فيه صاحبه إلى إثبات الغرض المقصود ، وتمكنه من نفس السامع حتى يكاد ينظر إليه عياناً (٣) :

وفيا قدمناه من آراء لنقد الأجناس الأدبية ما يوضح منهج العربي في دراستها ، ونوع نظرتهم إلى العمل الأدبي في جملته . وهو نفس ما راعوه في دراستهم لأجزاء القول وترتيبها .

(١) المرجع السابق ١٠٤ - ١٠٥ - والملاحظ : البيان والتبيين ج ١ ص ٩٢ وقارنه بص ١٢٨ - ١٢٩ من هذا الكتاب .

(٢) المرجع السابق ص ١٠٧ والملاحظ : البيان والتبيين ج ١ ص ٢٩٠ - ٢٩١ و ج ٣ ص ٨ قارنه بص ١١٥ - ١١٨ من هذا الكتاب .

(٣) يحيى بن جبزة العلوي : الطراز ، ج ٢ ص ٢٢٣ ؛ وهذا المعنى عني به أرسطو في غير موضع كما ذكرنا في الباب الأول من هذا الكتاب في حديثنا في الخطابة عند أرسطو .

الفصل الثالث

تنظيم أجزاء القبول (١)

تقتضى وحدة العمل الفني إدراك الموضوع ، بما يتضمنه من أفكار ، وهو ما تحدثنا عنه في الفصل السابق ، ثم تنظيم المعاني بحيث تكون مرتبة منسقة لتتجلى وحدتها . وفيما يخص النثر أدرك العرب إدراكاً عاماً هذا الترتيب ، كما في الخطابة والرسائل مثلاً . ولكن الأوائل في الشعر لم يولوا عنايتهم شيئاً من هذا ، إذ كانت تتولى أبيات القصيدة على نحو لا يبرره إلا واقع حياة البدوى ومشاعره النفسية . فكان غالباً ما يتخيل أنه في رحلة ، فيصادف أطلال منازل الأحبة ورسومها ، فيقف (٢) ويتذكر صبواته مع حبيبته النازحة ، ثم ينتقل إلى وصف مطيته في سفره ، وغالباً ما كانت الإبل ، ويذكر ما صادف في رحلته من مشاق وأحوال ، لينتقل إلى غرض القصيدة من مدح أو غيره ، وينتهي من قصيدته كيفما ينتهي ، لا يعنى بمخاتمة لها (٣) . فلم تكن أوائل العرب تخص ترتيب المعاني بفضل مراعاة . وإنما حفل بها المحدثون منذ العصر العباسي نقاداً وشعراء ، فأخذوا يهتمون بالبدء ، وبالانتقال

(١) هو ما عالجهُ أرسطو في النصف الثاني من الكتاب الثالث من الخطابة فيما يخص النثر ، أنظر ص ١٣١ وما يليها من هذا الكتاب ، وقد عالجهُ في الشعر في الحكاية وفي الوحدة المضوية أنظر ص ٥٦ - ٦٦ من هذا الكتاب .

(٢) والعرب لا تقصد الديار للوقوف عليها ، ولكن يجتاز بها ، فإن كانت على سنن الطريق قال الشاعر قفا ، أوقفوا أوقف ؛ وإن لم تكن على سنن الطريق قال : عوجا عوجوا ؛ ثم إن الوقوف على الديار وقوف على الملقى ، ولا يكادون يذكرون نزولاً ، كقول كثير :

خليل ، هذا ربع عسرة فاعقلا قلوصيكا ثم ابكيا حيث حلت
ولا تعقل القلوص إلا إذا نزل عنها راكبها : (أبو القاسم الأمدى : الموازنة بين أبي تمام والبحري ، ص ٣٩٧ - ٤٠٠) .

(٣) كامري القيس مثلاً . أنظر ابن رشيقي : العملة ج ١ ص ١٥٩ .

منه إلى الغرض ، ثم بالخاتمة . لأنها المواقف انى تستعطف أسمع الحضور ، وتستميلهم إلى الإصغاء (١)

وحتى منذ الجاحظ وابن المعتز ، يوصى النقاد بحسن الابتداء ، وبمقارنة الأبيات القريبة المعنى بعضها إلى بعض (٢) ، بل إن من نقاد العرب المتأخرين من ردد فكرة - قد تلتبس في ظاهرها - بالوحدة العضوية ، متأخراً - خطأ - بأرسطو ، ولكن لم يفهمه حق الفهم . فيقول ابن رشيق نقلاً عن الخاتمي : « من حكم النسب الذي يفتح به الشاعر كلامه أن يكون ممزوجاً بما بعده من مدح أو ذم ، متصلًا به غير منفصل منه . فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض ، ففى انفصل واحد عن الآخر ، وبإينه فى صحة التركيب ، غادر بالجسم عاهة تتخون محاسنه ، وتعفى معالم جماله ، ووجدت حذاق الشعراء وأرباب الصناعة من المحدثين ، يحترسون فى مثل هذه الحال احتراساً يحميهم من شوائب التقصان ، ويقفهم على محجة الإحسان (٣) » . ولعل أروع ما تنعكس فيه نظرية الوحدة العضوية لأرسطو فى النقد العربى هو قول ابن طباطبا المتوفى عام ٣٢٢ هـ « وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاماً ينسق به أوله مع آخره ، على ما ينسقه قائله ، فإن قدم بيت على بيت دخله الخلل ، كما يدخل الرسائل والخطب نقض تأليفها . فإن الشعر إذا أسس تأسيس فصول الرسائل القائمة بأنفسها ، وكلمات الحكمة المستقلة بداتها ، والأمثلة السائرة المرسومة باختصارها . لم يحسن نظمه ، بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة ، فى اشتباه أولها بآخرها ، نسجاً وفصاحة وجزالة ألفاظ ودقة معان وصواب تأليف ، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعانى خروجاً لطيفاً . . . حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغاً . . . لا تناقض فى معانيها ولا هى فى ميانها ، ولا تكلف فى نسجها (٤) » . ويقول ابن طباطبا كذلك .

(١) عل بن عبد العزيز الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومه ص ٧٤ - أنظر أيضا من هذا الكتاب ص ١٦٥ - ١٦٦ .

(٢) أنظر : عبد الله بن المعتز : البديع ص ١٣٣ حيث يتحدث عن حسن الابتداء ، وكذا الجاحظ : البيان والتبيين ج ١ ص ٦٦ - ٦٨ ، ٢٠٦ .

(٣) ابن رشيق : العمدة ج ٢ ص ٩٤ .

(٤) محمد بن أحمد بن طباطبا : عيار الشعر ، القاهرة ١٩٥٦ ص ١٢٦ - ١٢٧ .

« وينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره وتنسيق أبياته ، ويقف على حسن تجاوزه أو قبحه ، فيلأثم بينها ، لتنظم له معانيها ، ويتصل كلامه فيها ، ولا يجعل بين ما قد ابتداء وصفه وبين تمامه فصلا من حشو ليس من جنس ما هو فيه ، فينسى السامع المعنى الذى يسوق القول إليه ، كما أنه يحترز من ذلك فى كل بيت ، فلا يباعد كلمة عن أختها ، ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشو يشينها ، ويتفقد كل مصراع : هل يشاكل ما قبله ؟ فر بما اتفق للشاعر بيتان يضع مصراع كل واحد منهما فى موضع الآخر ، فلا يتنبه على ذلك إلا من دق نظره ، ولطف فهمه (١) » .

ولكن هؤلاء النقاد ، فى فهمهم لتألف المعانى فى الشعر ، لا يلقون بالا إلى وحدة العمل الأدبى بوصفه كلا يتطلب أجزاء خاصة ، بحيث تقوم الأجزاء بنسبتها للمجموع المتألف ، إذ أن مبلغ جهدهم هو وصل لأفكار لحزئية بعضها ببعض فى دخل البيت أو البيتين المتجاورين ، وقد أطلقوا عليه التحام الأجزاء فى عمود الشعر ، ويمكن أن نطلق عليه : الصورة الأدبية المفردة . وتدور كل الأمثلة التى أوردها حول هذه المعانى المفردة . فلم يصلوا فى فهمهم له إلى وحدة الموضوع ، ولا إلى تألف أجزائه فى داخله ، فضلا عن وحدة التجربة العضوية .

ولم يفتن أحد منهم إلى وحدة العمل الأدبى فى التصيدة على نحو ما نفهم اليوم (٢) . ولهذا لم يتناف بناء القصيدة الجاهلية ، فى فهمهم ، مع تأليف المعانى فى الوحدة العامة كما دعا إليها أمثال ابن طباطبا ، إذ نراه - على الرغم من توكيده هذا التأليف والانسجام بين المعانى - يقول : « ويسلك (الشاعر) منهاج أصحاب الرسائل فى بلاغاتهم ، وتصرفهم فى مكاتباتهم ، فإن للشعر فصولا كفصول الرسائل ، فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه - على تصرفه فى فنونه - صلة لطيفة ، فيتخلص من الغزل إلى المديح ، ومن المديح إلى الشكوى ، ومن الشكوى إلى الاستماعة ، ومن وصف الديار والآثار إلى وصف الفيافي والتوق . . بألطف تخلص وأحسن حكاية ، بلا انفصال للمعنى الثانى عما قبله ، بل يكون متصلا وامتزجا معه (٣) » . وفى هذا يرى ابن طباطبا

(١) ابن طباطبا (محمد بن أحمد) : عيار الشعر ، ص ١٢٤ .

(٢) أنظر الفصل الثانى من الباب الثالث من هذا الكتاب .

(٣) ابن طباطبا : المرجع السابق ، ص ٦ - ٧ وأنظر كذلك ص ٢٦٥ - ٢٦٦ وهامشا من هذا .

ان مجرد وصل أجزاء القصيدة — على نظامها الجاهلي ، في جمعها بين الغزل والمدح ، أو وصف الديار والآثار والنوق — وحدة لها ، فلا يكون المعنى الثاني منفصلاً عما قبله متى تخلص الشاعر إليه تخلصاً حسناً ، وإن كان في الواقع مغايراً للمعاني التي سبقته ، ولا مبرر لجمعها معاً إلا النظام التقليدي ، كالجمع بين الغزل والمدح ، أو بين الآثار والفيافي والنوق والشكوى والاستماحة .

وتفنتنا مثل هذه التصوص على أن العرب تأثروا بفكرة الوحدة العضوية التي كشف عنها أرسطو ، ولكن على نحو خاص ، إذ فهموا أن معنى هذه الوحدة هو إجماع وصل أجزاء القصيدة القديمة بعضها ببعض ، وإن لم يكن بين الأجزاء نفسها صلة . فبعدوا بذلك بعداً كبيراً عما أراد أرسطو . ولم يؤثر إدراكهم شيئاً يذكر في بناء القصيدة القديم . نعم قد ترك المحدثون منهم أحياناً البكاء على الأطلال ووصف الإبل ، وكنهم استبدلوا بهذين الحزأين ما يقوم مقامها من وصف الخمر والقصور والمطايا الأخر (١) ، فلم يكن لفكرة الوحدة العضوية أى أثر في ذلك التجديد ، فلم يقع في وهمهم أن هذه الأجزاء لا صلة عضوية لها بغرض القصيدة (٢) . بل إن منهم من علل لبناء القصيدة القديم بما يسوغه في نظره ، فقال : « إن الشاعر إنما بدأ قصيدته بذكر الديار واللمن والآثار ، فشكا وبكى ، وخاطب الربيع واستوقف الرفيق ، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الطاعنين . ثم وصل ذلك بالنسيب ، فشكا شدة الشوق وألم الوجد والقراق وفرط الصباية ، ليميل نحوه القلوب ، ويصرف إليه الوجوه ، ويستدعى به إصغاء الأسماع إليه ، لأن النسيب قريب من النفوس . . فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه ، عقب بإيجاب الحقوق ، فرحل في شعره ، وشكا النصب والسهر وسرى الليل ، وإنضاء الراحلة والبعر ، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء وزيام التأميل ، وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير ، بدأ

(١) أنظر ص ١٦٧ من هذا الكتاب .

(٢) كآنى بهؤلاء حين يدركون أن الوحدة العضوية ليست سوى وصل كل جزء من القصيدة بما عداه ، عل ما بين الأجزاء من تناق مع بعضها الآخر ، يقيسون هذا الشأن أعضاء الإنسان ، يكون مجموعها مخلوقاً كاملاً ، وهى متجاوزة فى الإنسان ، وليس بين كل عضو وجاره مناسبة وثيقة . وما الصلة بين الأنف والقم والمين مثلاً ؟ وإذا كان هذا هو مدى فهمهم للوحدة العضوية ، فإنها تكون تملة لربط أجزاء لا صلة بينها ، وتكون مناقضة — تمام — المناقضة لما فهم أرسطو ، ولما يفهم العصر الحديث من معنى هذه الوحدة فى القصيدة كما سنشرح فى الفصل الثانى من الباب الثالث من هذا الكتاب .

في المديح ، فبعثه على المكافأة ، وهزه على السماح . . (١) . وفي الحق كان في دواعي الحياة الجاهلية ما يبرر نفسياً - على سبيل التداعى المحض لا عضوياً - وجود نوع من الصلة بين هذه الأجزاء في بناء القصيدة القديم . وقد أشرنا من قبل إلى مرونة الجاهليين في بنائها على حسب مقتضيات أحوالهم (٢) . ولكن زالت هذه الدواعي الجاهلية بعد أن انتشر الإسلام وعمت الحضارة ، وسكن الشعراء القصور بدل الخيام . ولم ينل نظام القصيدة مع ذلك تغير جوهرى . بل إن أنصار القديم كانوا لا يجيزون لمحدث أن يخرج في شيء ما على نظام القصيدة الجاهلي ، ويعد منه ذلك شعوبية وتمرداً على تراث أدبي ذى قداسة لديهم (٣) ، ولكن المحدثين منهم قد قللوا من قيمة افتتاح القصائد بما لا يناسب غرضها ، وبخاصة إذا كان هذا البدء مما يجافى الحقيقة . وكانت دعوتهم هذه نظرية ، لم تلق كبير صدى لدى الشعراء ، حتى عصرنا الحديث (٤) .

على أن الأدباء والنقاد - منذ القرن الثالث الهجرى - ما لبثوا أن عفوا بأمر البدء ، وصلته بالغرض العام ، ثم الخاتمة ، في الشعر والنثر ، كما عنوا بالعلاقة بين معاني الأبيات بعضها مع بعض - في داخل الجزء الواحد من القصيدة - وهو ما فضلوا به القدماء . فقد عابوا أبيات الشعر التي لا صلة بين معانيها بعضها ببعض ، إذ يكون البيت فيها « مقروناً بغير جاره ، ومضموماً إلى غير لفته ، ولذلك قال بعضهم لآخر : أنا أشعر منك . قال وبم ذاك ؟ قال : لأني أقول البيت وأخاه ، وتقول البيت وابن عمه (٥) » . وقد عابوا - لذلك - القصيدة إذا كانت حكماً كلها ، كما في شعر صالح ابن عبد القدوس لأن القصيدة « إذا كانت كلها أمثالا لم تسر ، ولم تجر مجرى النواذر . ومتى لم يخرج السامع من شيء إلى شيء لم يكن لذلك عنده موقع (٦) » . وهذا المعنى بعض ما قصد إليه خلف الأحمر فيما أنشده :

(١) عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينورى : الشعر والشعراء ، القاهرة ١٣٢٢ هـ ص ٦ - ٧ قارنه بما ص ١٨٠ من هذا الكتاب .

(٢) راجع ص ١٨٠ - ١٨١ من هذا الكتاب - وابن رشيق : العمدة . ج ١ ص ١٥٠ .

(٣) أنظر ص ١٨٠ - ١٨١ من هذا الكتاب ، وابن رشيق : العمدة ج ١ ص ١٥٥ .

(٤) أنظر ص ١٨٧ - ١٨٨ من هذا الكتاب .

(٥) عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينورى : الشعر والشعراء ص ١٢ ؛ والجاحظ : البيان والتبيين ج ١ ص ٢٠٥ - ٢٠٦ .

(٦) الجاحظ : نفس الموضوع السابق .

وبعض قريض القوم أولاد علة يكد لسان الناطق المحتفظ (١)
وعابوا أن يكون الشعر كما قال أبو البيداء الرياحي :
وشعر كبير الكبش فرق بينه لسان دعي في القريض دخيل (٢)
وهم يطبقون ذلك - كما قلنا - على المعاني الحزئية في القصيدة ، ولذا عابوا قول
السموال :

عابو قول السموال :

فنحن كماء المزن ، ما في نصابنا كهام ، ولا فينا يعد بخيل (٣)
« إذ ليس بين (ماء المزن) و (النصاب) و (كهام) مقارنة ، ولو قال :
ونحن أولو الحرب والنجدة . ما في نصابكم كهام ، لكان الكلام مستوياً ، أو نحن
كماء المزن صفاء أخلاق وبذل أكف . . لكان جيداً (٤) » . وجعل بعض نقادهم من.
هذا الجنس قول لأمراء القيس :

كأني لم أركب جواداً للذة ولم أثبتن كاعبا ذات خلخال
ولم أسبأ الزق الروى ولم أقل لخليلى كرى كرة بعد إفضال (٥)

قالوا : فلو وضع مصراع كل بيت من هذين البيتين في موضع الآخر لكان
أدخل في استواء السجع ، فكان عليه أن يقول :

(١) أولاد علة : أبناء رجل واحد من أمهات مختلفة - يقصد إلى أن الشعر إذا كان مسنكراً؟
ومعناه كان بين أجزائه من التنافر ما بين أولاد العلات . الجاحظ : البيان والتبيين ج ١ ص ٦٦
العمدة ج ١ ص ١٧٤ .

(٢) ذلك أن شعر الكبش يقع متفرقا غير مؤتلف ولا متجاور ، وكذا أجزاء البيت من الشعر : المرجع
السابق ص ١٢٢ والجاحظ : نفس المرجع ص ٦٦-٦٧ .

(٣) ماء المزن : ماء السحاب . النصاب : الأصل . الكهام : الكليل الحد النظر لقصيدة السموال ديوان
الحماسة لأبي تمام ج ١ ص ٣٦ - ٤٠ .

(٤) أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين ص ١٠٨ - ١٠٩ ولو أريد بماء المزن صفاء الأصل والنسب
لم يرد الاعتراض .

(٥) أسأ : أشترى . الزق : السقاء

كأني لم أركب جواداً ولم أقل لخليلى كبرى كرة بعد إجفال
ولم أسبأ الزرق الروى للذة ولم أتبطن كاعبا ذات خلخال

لأن ركوب الجواد مع ذكر كرور الخيل أجود ، وذكر الخمر مع ذكر الكواعب أحسن . وقيل ، بل الذى أتى به امرؤ القيس هو الصحيح ، لأن العرب تذكر الشيء مع خلافه ، فيقولون : الشدة والرخاء ، والبؤس والنعيم . والحق أن امرأ القيس أراد فى البيت الأول ركوب الخيل للذة الصيد ، وهو أصدق بما بعده ، وأما ركوب الخيل فهو ما فى البيت الثانى (١) .

وحول تنظيم أجزاء القول فى بناء القصيدة وجدت وجوه بلاغية ، تأثر فيها نقاد العرب بكلام أرسطو فى الخطابة ، ونخص كلامها بكلمة :

فقد عنى النقاد الأدباء بأمر الابتداءات ، فى الشعر والنثر على سواء ، ومن ذلك براعة الاستهلال ، وهو إن يأتى الناظم أو الناثر فى بدء كلامه بيت أو قرينة تدل على مراده ، كقول أبى تمام فى المراثى :

كذا فليجل الخطب وليفدح الأمر فليس لعين لم يفيض ماؤها عنر
وقول المتبى فى النسيب :

أثرها لثرة العشاق تحسب الدمع خلقة فى الماتى ؟
وقوله :

فدينساك من ربيع وإن زدتنا كربا

فإنك كنت الشرق للشمس والغربا (٢)

ثم التخلص ، وبعضهم يسميه : الخروج ، وهو أن يكون النسيب أو نحوه مما هو فى مقدمة القصيدة متمزجاً بما بعده من مدح وغيره ، كقول مسلم ابن الوليد :

(١) المرجع السابق ص ١٠٩ ، وابن رشيق . المرجع السابق ص ١٧١ - ١٧٣ - محمد بن أحمد بن طباطبا . المرجع السابق ص ١٢٤ - ١٢٥ .

(٢) محمود بن سليمان الحلبي . حسن التوسل إلى صناعة الترسل ، ص ٩٣ - ٩٥ ؛ على بن عبد العزيز الجرجاني : الوساطة ، ص ١٥٤ - ١٥٥ ، قارنه بأرسطو ص ١٣١ ١٣٢ من هذا الكتاب .

أجذك لا تدرين أن رب ليلة كأن دجاها من قرونك ينشر
نصبت لها حتى تجأت بغرة كغرة يحى حين يذكر جعفر (١)

وكانت العرب في جاهليتها تنتقل فجأة بقولها : « دع ذا » و « عد عن ذا »
وإلى فلان قصدت ، وما شاكل ذلك ، بل كانوا ينتقلون أحياناً دون شيء من ذلك
وقد جاراهم البحرى في قوله :

لولا الرجاء لمت من ألم الهوى لكن قلبي بالرجاء موكل
إن الرعية لم تزل في سيرة عمرية مدد ساسها المتوكل (٢)
ومن حسن التخلص في الدم :

وأحييت من حبها الباخلين حتى ومقت ابن سلم سعيداً
إذا سليل عرقاً كسا وجهه ثياباً من اللؤم بيضاء وسوداء

ويتصل بذلك ما يسمى الاستطراد : وهو أن يشرع المتكلم في شيء من فنون
الكلام ، ثم يستمر عليه ، فيخرج إلى غيره ، ثم يرجع إلى ما كان عليه من قبل .
والبيانون يعدونه من وجوه البلاغة . والحق أنه لا يكون كذلك إلا إذا كان المعنى
موصولاً غير منقطع ، كقول أو السمل :

وإنا لقوم ما نرى القتل سبة إذا ما رأته عامر وسلول
يقرب حب الموت آجالنا لنا وتكرهه آجالهم فتطول
وما مات منسا سيد حثف أنفه ولا ظل منا - حيث كان - قتيل

(١) محمود بن سليمان الحلبي . المرجع السابق ص ٩٥ .

(٢) ابن رشيقي . المرجع السابق ج ١ ص ١٥٩ ، وفي ديوان البحرى ، الطبعة السابق ذكرها (ص

١٥٦) .

وأعز ثم أذل من أم الهوى والحب فيه تمزز وتذلل
أن الرعية ... الخ .

فذكره لعامر وسلول ، وتعريضه بهم ، يؤكد موقف الفخر بقومه ، وبخاصة أنه في مقام التعبير من غيره ، كما تدل على ذلك أبيات القصيدة (١) .

ويتصل بتأليف الكلام أيضاً صحة التقسيم والاستيعاب ، وذلك بأن يكون التقسيم صحيحاً ، وتستوعب الأقسام كلها في الذكر ، كمن استوعب أقسام العدم في قوله :

فهبها كشيء لم يكن ، أو كنازح به الدار ، أو من غيبته المقابر

وإذا دخل أحد القسمين في الآخر فسدت القسمة ، كقول ابن القرية :
الناس ثلاثة : عاقل وأحمق وفاجر . فالفاجر يجوز أن يكون أحمق ، ويجوز أن يكون عاقلاً ، والعاقل يجوز أن يكون فاجراً ، وكذلك الأحمق . قالوا : ومنه قول جميل :
لو كان في قلبي كقدر قلامة فضل وصلتك أو أتتك رسائل
لأن إتيان الرسائل داخل في الوصال (٢) .

ثم براءة الختام أو المقطع : وهو أن يكون آخر الكلام الذي يقف عليه المرسل أو الخطيب أو الشاعر مستحسناً عذبا - لأنه آخر ما يبقى منها في الأسماع كقول الشاعر :

بقيت بقاء الدهر يا كهف أهله وهذا دعاء للبرية شامل (٣)

على أن منهم من يكره ختم القصيدة بالدعاء ، لأنه من عمل أهل الضعف ، إلا في مقام يجب فيه الملوح بذلك ! ! وما استحسنا من خواتيم القصائد قول آخر في قصيدة يعتب فيها ويفخر بنفسه :

(١) هذا ما أرى ، وإطلاق حسن الاستطراد في غير هذا المعنى مناف تمام المنافاة بلوذة التأليف في الشعر وغيره كما يفهمه عصرنا ، وفي العمدة (ج ١ ص ١٥٨ - ١٥٩) أشئلة لا نوافقه على فهمه لها بأنها تخلص أو استطراد . أنظر أيضاً يحيى بن حمزة العلوي : الطراز ج ٣ ص ١٢ - ١٨ .

(٢) أبو هلال العسكري : الصناعتين ص ٢٦٧ - ٢٧١ - يحيى بن حمزة العلوي : الطراز ج ٣ ص ١٠٦ - ١٠٨ ؛ قارنه بأرسطو ص ١١٥ وهامشها من هذا الكتاب .

(٣) محمود بن سليمان الحلبي : المرجع السابق ص ٩٥ - ٩٦ ابن رشيق : العمدة ج ١ ص ١٥٩ - ١٦١ - وكذا : نصر الله بن عبد الكريم . المثل السائر القاهرة ١٢٣٨ ص ٢٥٩ - ٢٦٨ ؛ قارنه بما قاله أرسطو في خاتمة الخطابة وطرق أجادتها ص ١٣٩ - ١٤٣ من هذا الكتاب .

ألا لا تخافا نبوة في ملمة وخافا المنيايا أن تفوتكما يبب
وقد فسروا قطع القصيدة الجاهلية دون خاتمة لها ، بأن ذلك كان متعمداً من
الشاعر ، لتبقي النفس متشوقة راغبة ، كما ختم أمرؤ القيس قصيدته بقوله يصف
أثر السيل :

كأن السباع فيه غرقى عدية بأرجائه القصوى أنابيش عنصل (١)

وقد رأينا - فيما تقدم - أن نقاد العرب لم يأتوا بجديد فيما يخص وحدة العسل الفني .
بل سايروا الأدباء على ما جرت به تقاليد الجاهلية أو على ما يقرب منها . وقد فهموا
الوحدة على نحو بعدت به كل البعد عن تحقيق وحدة القصيدة العضوية كما نفهمها
اليوم ، فكانت عنايتهم بالأجزاء وتوثيق الصلة بينها أشد من عنايتهم بوحدة العمل
الفني جملة . وقد ذكروا وجوهاً بيانية تتصل بتنظيم أجزاء القصيدة أو أجزاء الرسائل
والخطب ، أفادوا في معظمها بما قاله أرسطو في كتاب الخطابة ، ولكنهم حوروا
فيها كى تسامر نظام القصيدة كما ألفوها ، فاستحسنوا الاستطراد على نحو ما شرحوا ،
وهو ضار بنظام الوحدة في العمل الأدبي ، ولم يروا ، في أجزاء القصيدة الجاهلية
المتناثرة ما يضر بنظام وحدتها :

وفي هذا سار نقاد العرب وراء الأدباء في نظامهم التقليدي ، حتى العصر الحديث .
وفيه دعا المحددون إلى وحدة القصيدة العضوية ، وسنشرح دعوتهم ونبين آثارها
العميقة ومصادرها في الفصل الثاني من الباب الثالث من هذا الكتاب .

(١) أنابيش : جماعات . الفضل البري . أنظر : شرح المعلقات للبريزي ص ٥٤ - ٥٥ على بن عبد العزيز
المرجاني . الوساطة ص ٣٠ - ابن رشيق . العملة ج ١ ص ١٦٠ - ١٦١ .

الفصل الرابع

الأهداف الإنسانية للأدب

في النقد العربي

كثيراً ما يردد نقاد العرب أن على الناثر أن يلتزم الصدق . وأن يهدف إلى غاية ، خطيباً كان أم قائماً بأمر الرسائل الرسمية (١) . وذلك أن الخطابة والكتابة مختصتان بأمر الدين والسلطة ، ولكل منهما مساس بأمر العقيدة ، أو بالنظم الحلقية والسياسية القائمة التي كانت تنزل منزلة العقيدة . والصدق يراد به - عادة - الوقوف عند حدود الأخلاق والمواضعات الاجتماعية السائدة ، والمهدف رهين بآراء الخليفة أو الإمام ، فيما يتعهد به من مواعظ ، ومن آراء ونصائح ، أو فيما يريد من تدبير شئون مملكة في تقليد المناصب ، أو عقد الصلوات بينه وبين سواه من الملوك والأمراء . فصدق الكاتب وهدفه مردهما إلى العرف ، وليست لهما - عند هؤلاء النقاد - فلسفة خاصة ، بل يمكن أن نرجعهما إلى أمر واحد : هو أنهما يقعان موقع ما ينتفع به في تنظيم شئون الدولة (٢) .

أما الشعر فقد كانت له في الجاهلية مكانة عظيمة ، إذ كان الشعر ألسنة القبائل في الدفاع عنها ، والنيل من أعدائها ، كما كان من شعرهم ما يعد قواعد للخلق . وديواناً للفضائل (٣) . ودامت هذه المكانة للشعر الجاهلي عند المسلمين ما ذكر بفضيلة أو حث على خير . فكان عمر بن الخطاب لا يكاد يعرض له أمر إلا أنشد

(١) سبق أن قلنا أن العرب لم تعرف إلا نادراً الخطابة الاستشارية ص ٢٠٥ - ٢٠٦ .

(٢) أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين ص ١٠٢ - ١٠٣ - الحسن ابن بشر الآمدي : وازنه بين أبي تمام والبحري ص ٣٩٤ - ٣٩٥ - المرزوقي : شرح ديوان الحماسة ج ١ ص ١٦ - ١٨ - وسبق أن ذكرنا شيئاً عن المهدف الاجتماعي والخلقي للشعر والخطابة عند أرسطو ص ٩٢ - ٩٤ ، وانظر القول في أهداف الأدب الحديث في الباب التالي .

(٣) أنظر ص ١٦٩ - ١٧٠ من هذا الكتاب .

بيت شعر . وقد أوصى عبد الملك بن مروان مؤدب ولده بقوله : « . . وعلمهم الشعر
مجدوا وينجلوا » . ويقول معاوية لابنه :

« يا بني ، أرو الشعر وتخلق به . فلقد هممت يوم صفين بالفرار مرات ، فاردني
عن ذلك إلا قول ابن الإطنابة :

أبت لي همتي وأبي بلائي وأخذني الحمد بالثمن الريح
وإقداي على المكروه نفسي وضربي هامة البطل المشيح
وقولي كلما جشأت وجاشت مكانك تمحدي أو تستريحي
لأدفع عن مكارم صالحات وأحمي بعد عن عرض صحيح (١)

ثم نال التكبس بالشعر من قدر الشعراء ، وهوى بمكانة الشعر نفسه ، فكانت
الخطابة أعلى قدرا منه ، إذ أن المداحين من الشعراء عمدوا إلى إرضاء ممدوحهم ،
فأضفوا عليهم صفات كمال ليست فيهم ، وبالغوا فيما لهم من فضائل ، وبرعوا مما فيهم من
معايب ، فزيفوا الحقائق طلبا للمنفعة الخاصة . وقد جاراهم أكثر النقاد ، فأخذوا
يعلمونهم وسائل نيل الخطوة عند ممدوحهم ، يقصدون إلى تلقينهم وسائل
الإبداع والإغراب ، لا إرشادهم إلى مدح الفضائل والإشادة بالأبطال (٢) . على أن
من النقاد من تنبه إلى خطر هذا الإسفاف فأشاد بالشعر بمقدار ما فيه من قيم خلقية ،
فقسمه إلى أصناف أربعة : « فشعر هو خير كله : وذلك ما كان في باب الزهد والمواعظ
الحسنة والمثل العائد على من تمثل به الخير وما أشبه ذلك ، وشعر هو ظرف كله :
وذلك القول في الأوصاف والنعوت والتشبيه ، وما يفتن به من المعاني والآداب ، وشعر
هو شر كله : وذلك هو الهجاء ، وما تسرع به الشاعر إلى أعراض الناس ، وشعر
يتكسب به : وذلك أن يحمل إلى كل سوق ما ينفق فيها ، ويخطب كل إنسان من حيث
هو ، يأتي إليه من جهة فهمه » (٣) ، ومن الشعراء من ترفع عن المدح ، مثل جميل

(١) كتاب نقد النثر المنسوب إلى قدامة بن جعفر ص ٨٠ - ٨١ - أبو عل القائل : الأملال : طبعة دار
الكتب المصرية ، ج ١ ص ٨ ، وكذا الجاحظ : البيان والتبيين ج ١ ص ٢٤٠ - ٢٤١ - المشيح : الجاد
المبادر . جشأت نهضت وراجع أمثلة أخرى في الأملال ، الموضوع السابق ، ص ٢٥٨ - ٢٥٩ .

(٢) أنظر ص ١٧٥ - ١٧٧ من هذا الكتاب .

(٣) ابن رشيق : العمدة ج ١ ص ٧٦ .

بن عبد الله بن معمر ، وعمر بن أبي ربيعة ، وعباس ابن الأحنف (١) ، ضنا بكرامتهم
ولأن المدح كان مزلفة إلى الكذب ، وصناعة للتكسب والاستماعة يترفع عنها الكرام .
ويقول يحيى بن نوفل الحميرى - ولم يمدح أحدا قط - يذكر بلال بن بردة (وإلى
البصرة في العهد الأموى وممدوح ذى المرمة) :

فلو كنت ممتدحا للنوا ل فنى لامتدحت عليه بلالا
ولكننى لست ممن يريـ د بمدح الرجال الكرام السؤالا
سيكفى الكريم إخاء الكريـ م ويقنع بالود منه منالا (٢)

وسبق أن شرحنا أن المدح فى نشأته عند العرب لم يكن بقصد الثوال ، وإنما كان
للشكر على صنعة سلفت (٣) .

على أن من المادحين من مال إلى تحمى الصدق ، واتخذ له مذهبا ، يقول حسان
بن ثابت :

وإن أشعر بيت أنت قائلة بيت يقال إذا أنشدته صدقا
وإنما الشعر لب المرء يعرضه على المجالس ، إن كيسا وإن حمقا (٤)

على أن نقاد العرب ما لبثوا أن دعوا إلى شرف المعنى والإصابة فى الوصف ،
وطبقوا فى ذلك ما سموه الإبداع والإغراب ، فدعوا إلى أن يقصد الشاعر إلى صياغة
الصفات العامة دون الصفات الخاصة ، وإلى اختيار خير الصفات بحيث يصور الممدوح
أو المحبوب ، أو يصف الموصوف على خير ما يؤلف من الصفات ، دون مبالاة بما
يتطلبه صدق الموقف ، أو مراعاة الواقع ولذا حكوا عن عمر أنه أثنى على زهير ،

(١) المرجع السابق ص ٥١ - ٥٢ والأغانى لأبي الفرج الأصفهاني طبعة دار الكتب ج ٨ ص ١٣١ -
١٣٤ ، ج ١ ص ٧٤ .

(٢) المبرد (أبو العباس محمد بن يزيد) : الكامل ، القاهرة ١٣٥٥ ، ج ١ ص ٢٦٩ .

(٣) أنظر ص ١٦٩ - ١٧٥ من هذا الكتاب .

(٤) ابن قتيبة الدينورى : الشعر والشعراء ص ٢٣ - ٢٥ - عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ص

٢٣٦ - الأمدى : الموازنة بين أبي تمام والبحترى ص ٣٩٥ .

لأنه كان بمدح هرم بن سنان بما كان فيه من صفاتٍ ، بل لأنه كان يمتدحه بما يكون في الرجال ، كما أوردنا فيما سبق (١) .

وفي هذا لوجه لمطالبة الشاعر عندهم بالصدق ، صدق الواقع ووصف دقائقه كما يراها الشاعر أو كما يشعر بها . فرأى أكثر النقاد أن الشاعر لا يتقيد بصدق أو كذب ، بل إن مقياس براعته هو اقتداره على الصناعة والصيغة . يقول قدامة بن جعفر : « إن مناقضة الشاعر نفسه في قصيدتين أو كلمتين - بأن يصف شيئاً وصفا حسناً ، ثم يذمه بعد ذلك ذمًا حسناً بيننا - غير منكر عليه ، ولا معيب من فعله ، إذا أحسن المدح والذم ، بذلك عندي يدل على قوة الشاعر في صناعته واقتداره عليها (٢) . ولو أنهم قيدوا ذلك بتصوير الموقف موضوعياً من وجهتي نظر مختلفتين ، كما لمؤثي المسرحيات والقصص مثلاً في تصويرهم الموقف من وجهات نظر شخصياتهم المختلفة ، لما تنافى ذلك مع الصدق في ذاته ، ولكنهم أطلقوا العنان في عدم مراعاته للواقع ، بل إنهم أخذوا يلقتون الشعراء وسائل الحظوة لدى الممدوحين بنصائح لا صلة لها بصدق الشاعر وصدق الموقف (٣) .

كما أنهم لم يوصوا بشيء يعتد به فيما يتعلق بالصدق الفني ، أى أصالة الكاتب في تعبيره ، ورجوعه فيه إلى ذات نفسه ، لا إلى العبارات التقليدية المحفوظة . وهذا الصدق الفني أو الأصالة هي أساس تقدم الفنون جميعاً ، ومنها فنون القول ، في كل العصور ، وعلى حسب كل مذاهب الأدب الحديثة المعتد بها (٤) على حين نرى من نقاد العرب القدامى من يلقتن الكتاب والشعراء كيف يسطون على معاني غيرهم . يقول ابن طباطبا : « يحتاج من سلك هذا السبيل (سبيل سرقة المعاني وصياغتها) إلى إلفاط الحيلة ... حتى تمتحن على نقادها والبصراء بها ... فيستعمل المعاني المأخوذة في غير الجنس الذي تناولها منه .. فإذا وجد المعنى لطيفاً في تشبيب أو غزل استعمله في المديح ، وإن وجدته في المديح ، استعمله في الهجاء ، وإن وجدته في وصف ناقة أو فرس استعمله في وصف الإنسان ، وإن وجدته في وصف إنسان استعمله في وصف بهيمة ... وإن وجد

(١) أنظر ص ١٦٥ من هذا الكتاب والمراجع المبينة بها .

(٢) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ص ١٤ ، ١٦ .

(٣) راجع ص ١٧٥ - ١٧٧ من هذا الكتاب والمراجع المبينة بها .

(٤) أنظر الفصل الثاني من الباب الثالث من هذا الكتاب ، ثم الخاتمة .

المعنى اللطيف في المثور من الكلام ، أو في الخطب والرسائل ، فتناوله وجعله شعراً ،
كأن أخفى وأحسن (١) .

وأصبح مقياس البراعة في الشعر لدى هؤلاء النقاد هو جودة الكلام وحسن
الصياغة . وفي الفصل بين العمل الفني والصدق - صدق الواقع والصدق الفني -
مساس خطير بأسس الفن الجوهرية ، إذ لا يستطيع فنان أداء رسالته إلا بالتزام الصدق
الواقعي على حسب ما يراه هو أو يفكر فيه كما يعتقد ، أو ما يشعر به ، ثم بالتزام
الصدق الفني بالتعبير عن حقيقة أصيلة يرجع في تصويرها إلى ذات نفسه ، لا إلى ما حفظ
من عبارات وسرق من جمل . وقد يتطلب هذا الصدق من الفنان أن يتحرر في فنه
وأدبه من عقائد سائدة ، أو مزاعم أخلاقية واجتماعية قائمة ، ولكن لا وجود لفلسفة
فنية ذات قيمة تفصل ما بين العمل الفني والصدق (٢) .

وقد قرر هؤلاء النقاد بذلك بأن الشعر عار من الغايات النفعية ، فلا يطالب الشاعر
بهدف خاص ، فالشعر قد يقع موقع الضرر ، وهو في هذا يخالف النثر الذي يرمى
دائماً إلى نفع من نوع ما (٣) . والذي يراد من الشاعر هو حسن الكلام ، وإن زخر
شعره بقول الزور وقذف المحصنات (٤) . ويتضمن ذلك إن الإسفاف في المعاني
واتضاعها لا يحط من وزن العمل الأدبي . وبهذا فصل هؤلاء النقاد بين الشعر والأهداف
الخلقية والاجتماعية .

وكما لم يطالب هؤلاء النقاد الشاعر بصدق ولا هدف ، لم يطالبوه كذلك بشيء
بما يفرضه الدين ، « فلو كانت الديانة عاراً على الشعر ، وكان سوء الاعتقاد سبباً في
تأخر الشاعر ، لوجب أن يحذف إسم أبي نواس من الدواوين . والدين معزلة عن
الشعر » (٥) . ولم تكن الغاية من عزل الشعر عن الدين لإقرار مبدأ التحرر الفكري أو

(١) ابن طباطبا : عيار الشعر ص ٧٧ - ٧٨ - هذا ؛ وابن طباطبا متوفى عام ٣٢٢ هـ ، أى أنه عاش
في فترة ازدهار النقد العربي القديم .

(٢) ستعرض بالتفصيل معنى الصدق في الفن كما يراه محدثو النقاد في عصرنا الثاني من الباب الثالث من
هذا الكتاب ؛ ثم في الخاتمة .

(٣) الحسن بن بشر الأملئ : الموازنة ص ٣٩٥ .

(٤) أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين ص ١٠٣ .

(٥) علي بن عبد العزيز الجرجاني : الوساطة : ص ٦٢ .

التمرد العقدي ، ليعبر الشاعره عن فلسفته الخاصة بالعقيدة - وقل من فعل ذلك من شعراء العرب ، كأبي نواس وأبي العلاء والمتنبي أحياناً - أو لبحث في القضايا الميتافيزيقية وفي سر المصائر الإنسانية ، كما نرى ذلك قضية عامة من قضايا المذاهب الأدبية الأوروبية منذ الرومانتيكيين (١) . وإنما كان ذلك إيماناً منهم بأنه ليس من طبيعة الشعر الخوض في مثل هذه القضايا .

على أنه كان بين الشعراء قلة من رواد الحكمة وأدب الأمثال ، كصالح بن عبد القدوس ، وأبان بن عبد الحميد اللاحقي ، ومن سار على نهجهما ، ولم يلتق أدهم رواجاً ، وكانوا متأثرين في هذا الاتجاه الحكيم بأدب الفرس ، فلم تكن النزعة في هذا الجنس من الأدب نزعة أصيلة . ولعل هنا هو السبب في أنها لم تلق عناية تذكر من نقاد الأدب (٢) ، على أنها لقيت تقديراً من بعض المسلمين ، لكلفهم بكل ما يمس الخلق والعقيدة (٣) . وهذا ، ومعلوم أن أدب الحكمة لا ينهض به الشعر والأدب بعامه ، وإنما ينهض الأدب عن طريق الإيماء والتصوير ، لا التصريح المباشر بالحكمة (٤) .

وكأنما كان أكثر الشعراء يؤمنون بأن طبيعة الشعر لا تتفق وقضايا الدين والأخلاق كما يقول الأصمعي : « الشعر نكد ، يابه الشر ، هذا حسان ابن ثابت ، فحل من فحول الجاهلية ، فلما جاء الإسلام سقط شعره » (٥) . وهذا لبيد بن ربيعة ، لم يقل سوى بيت واحد بعد أن أسلم ، ويقال إن هذا البيت هو .

الحمد لله إذ لم يأتني أجلى حتى كساني من الإسلام سربالا

(١) أنظر كتاب : الرومانتيكية ، الفصل الثاني من الباب الثالث .

(٢) أنظر الفهرس لابن التميمي ص ١١٨ - ١١٩ ص ١٢٦ ، ١٦٣ ، ٣٠٤ - ٣٠٥ ثم ما قلناه سابقاً ص ١٠٥ ، ١٥٥ من هذا الكتاب وكذا :

Inostransev. Iranian Influence on Moslem Literature, p. 32-38, and passim.

(٣) أنظر مثلاً : الجاحظ : البيان والتبيين ج ١ صف ٢٤٠ - ٢٤١ - عبد الله بن مسلم بن قتيبة : الشعر والشعراء : ص ٢٣ ، ٣٣ - ٣٤ ، ٥٥ - ٥٦ .

(٤) أنظر كلام الجاحظ نفسه في ذلك ص ١٥٥ من هذا الكتاب . ونزيد هذا وضوحاً في الباب الثالث من هذا الكتاب .

(٥) المرجع السابق ص ٦١ ، وكذا أبو عبيد الله محمد بن عمران المرزباني : الموشح ص ٦٢ ، ٦٥ .

وقد أجاب عمر بن الخطاب - حين استنشدته عمر من شعره - بقوله : ما كنت لأقول شعرا بعد أن علمني الله من القرآن (١) .

هذا هو ما اتجه إليه نقاد العرب في جملتهم ، ولا شك أن لوظيفة الشعر الذاتي في ذلك المجتمع أثرا في تلك النظرة ، ولكن للمسألة عندهم وجها آخر : هو الاستناد إلى آراء الأقدمين في وظيفة الشعر ، وهذا ما حدا بهم إلى الحديث عن المبالغة والإغراق والغلو والتخيل ، وقد ربطوا ما بينها وبين صدق الشعر ، وقبل أن أبين ما في كلامهم في هذه الناحية من صواب وخطأ ، علينا أن نعرضه موجزين :

فالمبالغة : أن تثبت للشئ وصفا من الأوصاف ، تقصد فيه الزيادة على غيره ، فتبلغ بالمعنى أقصى غاياته . ومن طرقها الإتيان بصيغة المبالغة . مثل قتال وصبور ورحيم .. ، أو التشبيه ، كالنشيبه بالأسد في الشجاعة ، أو القمر في البهاء ، أو ترادف الصفات وتكريرها للتحويل ، كما في القرآن الكريم : « أو كظلمات في بحر لجي ، يغشاه موج ، من فوقه موج ، من فوقه سحاب ، ظللمات بعضها فوق بعض » ، وكذا إتمام الكلام بما يوجب حصول المبالغة فيه ، كقول الشاعر :

ونكرم جارنا مادام فينا ونبعه الكرامة حيث مالا

ففي السطر الثاني ما يدل على أنه لا يكتفى بإكرامه حال نزوله عنده ، ولكنه ينبعه الكرامة حيث نزل ، من بر أو بحر ، أو سهل أو جبل .

والإغراق : تجاوز المعنى إلى حيث يمتنع وقوعه عادة ، كقول امرئ القيس .

من القاصرات الطريف ، لو دب محول

من النمل فوق الإتب منها لأثرا (٢)

والغلو : تجاوز حد المعنى إلى ما يمتنع وقوعه ، وهو ما يستعملونه في مدحهم وهجومهم ، ويحسن إذا اقترن بما يقربه من الحقيقة ، مثل كاد ، لو ، كقول المتنبي يصف فرسا له بسرعة جريه :

(١) ابن قتيبة : المرجع السابق ص ٥١ .

(٢) محول : أتى عليه حول - الاتب : قميص غير مخطط الجانيين .

ويكاد يخرج سرعة من ظله لو كان يرغب في فراق رفيق
أراد أنه يقرب أن يفارق ظله من سرعة عدوه ، وما يمنعه عن المفارقة إلا أن ظله
رفيق له ، ومن شيمته ألا يفارق رفيقه .

ومن البلاغيين من يجعل الأنواع السابقة كلها مبالغة ، دون ذكر للغو والإغراق ،
ومنهم من يذكرهما قسمين مندرجين تحت المبالغة (١) .

وأما التخيل فهو أن يجعل الشاعر أو الخطيب اجتماع الشيتين في وصف علة الحكم
الذي يريد ، وإن لم يكن في المعقول ، ولا مقتضيات العقول ، ولا يؤخذ الشاعر بأن
يأتى على ما مصيره قاعدة وأساسا بينة عقلية ، بل تسلم مقدمته التي اعتمدها . وذلك
كقول البحترى يحتاج لتفضيل الشيب وتزيينه :

وبياض البازى أصدق حسنا إن تأملت من سواد الغراب

فهو يزعم أن الشيب خير من الشباب ، لأن البياض أتق من السواد ، والدليل هو
أن بياض البازى أجمل في عين المتأمل من سواد الغراب . وهذه مغالطة ظاهرة ، إذ
جمال البازى في لونه لا يقتضى ألا يذم الشيب ، وألا تنفر منه الطباع ، لأن عيب
الشييب لا ينحصر في اللون ، ولا تصد الغواني عنه لمجرد البياض ، إذ هن يرينه في أنوار
الروض وأوراق الرجنن فلا يعبس ، وإنما ينكرون بياض الشعر لذهاب بهجة الحياة ،
وإدبار خير فترات العيش . والبحترى يبني المعنى على أساس التسليم بمقدمة وهو أن
عائب الشيب لم ينكر منه إلا لونه ، مع تناسي صائر المعانى الصحيحة التي من أجلها
كره وعيب ، ومثله أيضا في نفس المعنى :

والصارم المصقول أحسن حالة يوم الوغى من صارم لم يصقل

احتجاجا لفضيلة الشيب ، وأنه كجلاء السيف ، وأنه من أجل ذلك خير من
الشباب الذي يشبه سواد الصدا على ضفحة السيف ، فكما أن السيف إذا صقل وأزيل

(١) أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين ص ٢٨٠ - ٢٩٠ - يحيى بن حمزة العلوى : الطراز ج ٣
ص ١١٦ - ١٣١ - ابن أبي الأصعب : تحرير التعبير ، مخطوطة مصورة بالجامعة العربية بالقاهرة ،
لوحة ٢٠ - ٢٥ - فقد النثر المنسوب إلى قدامة بن جعفر ، ص ٧٠ - ٧٢ - ابن طباطبا : عيار الشعر
ص ٤٥ - ٤٨ .

عنه الصداً كان أحسن وأبهى . كذلك يجب أن يكون حكم الشعر في انجلاء صداً الشباب عنه . ومثله في التصنع والاحتيال للحجة قول أبي تمام :

لا تنكرى عطل الكريم من الغنى فالسيل حرب للمكان العالى
فهنا قياس تخييل وإيهام : إذ خيل أن الكريم إذا كان موصوفاً بالعلو والرفعة في قدره ، وكان الغنى كالغيث في حاجة الخلق إليه ، وجب بالقياس أن ينزل عن الكريم نزول السيل عن الموضع المرتفع . والحجة وهمية ، إذ العلة في أن السيل لا يستقر على الأمكنة العالية أن المياء سيال ، لا يثبت في مكان إلا بجواز تمنعه من الانصباب . وليس في الكريم والماء شيء من هذه الخلال (١) .

وقد انقسم نقاد العرب - فيما يخص المبالغة وما يتبعها من إغراق وغلو - إلى أقسام : فقليل منهم من ينكرها جملة ، لأنها لا تجرى على منهاج الصدق ، وفضيلة الصدق لا تنكر ، ثم إن المبالغة لا يكاد يستعملها إلا من عجز عن استعمال المألوف فيلجأ إليها ليسد عجزه . والغالبية العظمى منهم يرون أن المبالغة في الشيء إلى حد الغلو خير مذهب ، إذا يراد بذلك جعله مثلاً ، لكي تثبت الصفة ويعتد بها (٢) .

وعلى هذا يرى هؤلاء أن قول الكنانى في مدح زين العابدين على ابن الحسين :

بغضى حياء ، وبغضى من مهابته
فما يكلم إلا حين يتسم
دون قول أبي نواس في نفس المعنى :

وأخفت أهل الشرك ، حتى إنه
لتخافك النطف التي لم تخلق

(١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ص ٢٣١ - ٢٣٥ .

(٢) جعل الشيء المبالغ فيه مثلاً يبرز المبالغة في نظر هؤلاء ، وهو اقتباس خاطيء من أرسطو في قوله بجواز تصوير الناس كما يجب أن يكونوا عليه ، وإن يكن ذلك مستحيلًا الواقع ، لأن الشاعر يقصد بذلك إبراز معاني فضائلهم ليلحظها سواهم ؛ وكذا إذ أبرز صفات نقص في مسرحية ، فركز مثلاً في تجليل معاني كثيرة البخل ، لتكون النقيصة ملحوظة . وأرسطو يتحدث في أدب المسرح ، أى في الأدب الموضوعى ، فرسم الناس بحيث نلاحظ فضائلهم ونقائصهم لا يزيّف حقائق خاصة بشخص معين ، لأن الشاعر يصدد تقرير حقائق كلية في شعره المسرحى . وفرق بين هذا الموقف وموقف شعراء المديح والهجاء الذين يتألون بتصويرهم من صفات شخص معين ، فيصورون البخل كريمة أو العادل ظالماً أو الجبان شجاعاً ... فهذا يتأتى قطعاً صدق الواقع وكذا الصدق الفني ؛ أنظر ص ٤٧ - ٥١ من هذا الكتاب . ثم قارنها بقدمة : نقد الشعر ص ٣٧ - ٣٨ .

لأن في قول أبي نواس دليلاً على عموم المهابة ورسوخها في قلب الشاهد والغائب وقد أحسن أبو نواس ، في رأيهم ، لأنه أتى بما ينبغي عن عظم الشيء الذي وصفه (١) وهذا الغلو موجود في شعر الجاهليين ، وإنما كثر في مذهب المحدثين . وإذا كانت المبالغة تؤدي إلى الكذب ، فلا ضير على الشاعر فيما يسوق من معان ، رفيعة كانت أم وضيعة ، وحميدة كانت أم دميعة وحقاً كانت أم كذباً ، وإنما المعاني كالمادة للشعر ، والشعر فيها كالصورة . فليس فحش (٢) المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر ، كما لا يعيب النجارة رداة في ذاته . وكذب المعنى لا يتضع به الشعر ، كما لا يعد تناقض أن يصف شيئاً وصفاً حسناً ، ثم يذمه بعد ذلك ذماً بيناً ، بل يدل ذلك على اقتدار الشاعر وقوته في صناعته . فليست للشعر صلة بالقيم الخلقية ، كما لا صلة له بالصدق . ثم يسندون إلى بعض القدماء - قدماء اليونان - أنه قال : « أحسن الشعر أكذبه (٣) » ، بل يسندون هذا القول أحياناً إلى أرسطو (٤) ، وهو مالا أساس له من الصحة ، كما سبق أن قررنا هذا مراراً في الباب (٥) الأول من هذا الكتاب . فالصدق الفني والواقعي دعامة الخلق ، وبدونه لا يوجد فن يعتد به ، وهذا رأى فلاسفة الفن جميعاً ، في كل عصر وكل مذهب .

وكذلك الشأن في التخييل بمعناه السابق : إذ أنه - في أكثر حالاته - لا يتفق والصدق ، كما تدل عليه الأمثلة التي سقناها فيما سبق ، فهو في هذه الحالة مغالطة محضة . يستعملها من لا يلزم الشعر بصدق الحجة ، وفي هذا المعنى يقول البحترى :

كلفتونا حدود منطقكم والشعر يكنى عن صدقه كذبه

(١) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ص ٣٦ ، ٣٨ - ولا شك أن تفضيل بيت أبي نواس يدل على تقدير شاذ لتصوير من جهة الصدق والكلب ، مما يترتب عليه الزيف في محاكاة الحقائق .

(٢) يضرب قدامة مثلاً لفحش المعنى بقول امرئ القيس في معلقته :

فمثلك حبل قد طرقت ومرضع فألميتها عن ذى تمام محمول
إذا ما بكى من خلفها انصرفت له بشق ، وتحتى شقها لم يحمول

(٣) المرجع السابق ص ١٥ - ١٦ ، ٣٧ .

(٤) كما في كتاب نقد النثر المنسوب إلى قدامة ص ٩٠ .

(٥) مثلاً ص ١٧٣ ، ١٧٦ - ١٨٤ ، ٢٢٣ - ٢٢٤ والمراد هنا الخلق بمعناه الإنساني لا المعنى الديني أو التقليدي ، وسنزيد هذا وضوحاً في الباب الثالث ثم الخاتمة من هذا الكتاب .

« أراد : كلفتمونا أن تجرى مقاييس الشعر على حدود المنطق ، وتأخذ نفوسنا فيه بالقول المحقق ، حتى لاندعى إلا ما يقوم عليه من العقل برهان يقطع به ، ويلجئ إلى موجه » ، مع أن الشعر يكنى فيه التخيل (١) . وعلى هذا الرأي لا يلتزم الشاعر بتحرى الحقيقة في حججه . فله أن ينحل الوضع شرفاً هو منه عار ، « وكم جواد بخله الشعر ، وبخيل سخاه ، وشجاع وسمه بالجن ، وجبان وساوى به الليث ، ... وغبي قضى له بالفهم ، وطائش أدعى له طبيعة الحكم » . ثم لم يعتبر ذلك نقصاً في الشعر نفسه ، إذ العبرة بالصيغة ، وحسن التخيل وقوة الإيهام . وميدان الاختراع أوسع أمام الشاعر من التزام الحق والصدق .

ولكن عبد القاهر ينتصر - بعد شرحه للرأى السابق - لمن قال : خير الشعر أصدقه ، فهو يوجب ترك الإغراق والمبالغة ، وتحرى التحقيق والتصحيح ، واعتماد ما يجرى من العقل على أساس صحيح ، ولا عبرة عنده بالعبارة الطلية التي تزين الباطل ، وتصور الكذب ، إذ الحق أوسع ميداناً ، وأجدر بتوجه المهتم إليه (٢) . وقد اتبع عبد القاهر في رأيه بعض من سبقوه فأثروا الصدق في الشعر والأدب كله ، وسبق أن أشرنا إليهم (٣) ، وإن يكن تأثيرهم ضئيلاً في الإنتاج الأدبي جملة ، ثم إن هؤلاء لم يفرقوا بين صدق التصوير وصدق الواقع ، وإذا قد تكون المبالغة خير طريقة لتصوير الحقيقة والإيحاء بها إذا صادفت موقعها ، على أنهم جميعاً يمثلون بصور جزئية ، ومعان مفردة ، ولا ينظرون إلى المواقف والهدف جملة .

هذا ، ونعتقد أنه ليس من الصواب قبول المبالغة وما يتصل بها على وجه الإطلاق ولا رفضها كذلك ، ولا تعميم القول بقبولها في حال الاعتدال والتوسط كما قالوه ، بل الصواب أن نقبل هذه الوجوه وسواها على أساس الصدق : فإذا لم تزيّف الحقائق ، ولم تصور غير الواقع ، ولم توهم الباطل كانت مقبولة ، بل قد تكون دعامة الصدق الفني لتصوير المعنى وإثارة الفكر والخيال ، وتوصيل أعمق الحقائق إلى العقل والقلب ، ولا نقصد هنا إلى حصر المواضع التي تحسن فيها أو التي تقبح . وحسبنا أن نضرب على ذلك أمثلة أساسها توافر الصدق أو عدم توافره .

(١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ص ٢٣٥ - ديوان البحري ، الطبعة السابقة ، ص ٣٨ - ورواية البيت بهذه الصيغة أظهر للمعنى .

(٢) نفس المرجع ص ٢٣٦ - ٢٣٨ .

(٣) أنظر ص ٢١٦ - ٢٢١ من هذا الكتاب .

فمن ذلك المواقف العاطفية ، حيث تقصر اللغة عن التعبير عن العميق منها .
فيقصد الشاعر إلى المبالغة لتصويرها ، وهو صادق ، كقول قيس ابن الملوح .

لو أن لك الدنيا وما عدلت به سواها ، وليلى بائن عنك بينها
لكنت إلى ليلي فقيراً ، وإنما يقود إليها ود نفسك حينها (١)

لأن قيمة ليلي عنده فوق كل القيم . والحبيب الصادق قد يفدى حبيبه بنفسه .
والدنيا لا قيمة لها بعده النفس أو بدون الحبيب .

وكذلك الاستعارات التي يراد بها المبالغة في التصوير لأن المقام لا تدركه العقول
كآيات القرآنية التي ضربناها مثلاً على المبالغة (٢) .

وكذا إذا قامت قرينة تصرف الكلام عن تصوير الكذب ، وتؤكد أن المراد
مجرد المجاز للتعبير عن حقيقة ، كما في مثال أرسطو : عطاؤه كرمل البحر (٣) ، إذ
الواضح أن الغرض مجرد الكثرة .

وكذلك إذا أريد التعبير عن طباع تدفع الإنسان إلى تصرف لا تفهم دواعيه ،
ولا يسانده منطق مفهوم ، فقد تؤدي المبالغة معنى لا يقوم غيرها فيه مقامها ، وهي
لا تنافي الصدق متى لوحظ في هذه الحالة سياق المعنى والغرض منه ، كقوله تعالى .
(قل : لو أنتم تملكون خزائن رحمة ربي إذا لأمسكنم خشية الإنفاق) . فخزائن الله
لا تنفد ، والإنسان يمسك عادة من الإنفاق خشية النفاذ ، ولكن هؤلاء قد نزل منهم
البخل منزلة الطبع الذي لا يعلل ولا مجال فيه للعقل ، فلذا فرض في حقهم هذا الغرض
المحال في ذاته ، ولكنه يعطى أوضح صورة لطباعهم تلك . ولذا أعقبه بقوله : « وكان
الإنسان قنوراً » .

والأمر كذلك في التخيل . فمنه الحق الصحيح ، لأنه يقرر معنى لا وهم فيه ،
كقول المتنبي :

وما التأنيث لاسم الشمس عيب ولا التذكير فخر للهلال

(١) أبو الفرج الأصفهاني : الأغاني ، طبعة دار الكتب المصرية ج ٢ ص ٧ .

(٢) راجع ص ٢١٦ من هذا الكتاب .

(٣) راجع ص ١٢٥ - ١٢٦ من هذا الكتاب . وقارنها بص ١٤١ .

لأن العقل يشهد بأن الشرف لا يوصف به رجل دون امرأة من حيث الجنس ،
ولكن من حيث الخلق والقدر . وفي هذا قد تفضل المرأة الرجل ، كما أن الشيء لم
يكن شريفاً أو غير شريف من حيث أنث اسمه أو ذكر ، بل الشرف للمسميات من
حيث أنفسها (١) .

ونظيره قول الخطيئة فيمن كانوا يعبرون باسم أنف الناقة ، مع أن العقل يقتضى
أن الإسم فى ذاته لا يكون موضع ذم أو مدح ، لأن معناه هو مسماه ، وقدر المسمى
على حسب ما له من فضل وقيمة ، وقد نفي الخطيئة عنهم هذا العار ، بل أثبت لهم به
الافتخار ، فى قوله :

قوم هم الأنف ، والأذئاب غيرهم . ومن يسوى بأنف الناقة الدنيا ؟
ومن هذا القبيل مرثية أبى الحسن لابن بقية حين صلب ، فإنه قلب معانى الإهانة
والنكال إلى معانى شرف وإجلال ، ولم يكن من البلاغة بحيث يعتقد حقيقة أن صله
كان فى الواقع إكراماً له ، وإنما هى سخرية مرة من المظالم ، وبيان أن ما فعله لم ينل
من قدر المظلوم ومكانته فى النفوس . ومن هذه المرثية :

علو فى الحياة وفى الممات لحق أنت إحدى المعجزات
كأن الناس حولك حين قاموا وفود نذاك أيام الصلات
ولما ضاق بطن الأرض عن أن يضم علاك من بعد الميمات
أصاروا الجوقبرك ، واستعاضوا عن الأكفان ثوب الساقات
لعظمتك فى النفوس تبيت ترعى حراس وحفاظ ثقات (٢)

ولكن إذا كان التخيل مبنياً على التزييف وخداع النفس والناس ، فهو
ضار بالصدق وغير محمود ، كالأمثلة التى أوردناها فيما سبق (٣) .

ومن قبيل هذا التخيل - المعيب - التعليل بما هو غير معروف ، كقول أبى طالب
المأمونى بمدح بعض وزراء بخارى :

لا يذوق الاغضاء إلا رجاء أن يرى طيف مستميح رواجاً

(١) أنظر البيت ومعناه فى : عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ص ٣٠١ - ٣٠٢ .

(٢) للأبيات أنظر المرجع السابق ص ٢٠٠ .

(٣) أنظر ص ٢١٧ - ٢١٩ من هذا الكتاب .

فهو تعليل بما هو غير معروف ، ولم يذهب الشاعر إليه إلا ليرضى ممدوحه ، ولم يتحر فيه صدقاً ، بل تكلف وخالف قاصداً الإغراب والإبداع والبعد عن العادة والمعروف . ومن العجيب أن يفضله عبد القاهر على قول المجنون (١) :

وإني لأستعنى وما بي نعسة لعل خيالاً منك يلقى خيالياً

لأن الإغراب عند هؤلاء خير من الصدق ، والتكلف الممقوت — ما دام فيه إبداع صياغة — يرضى في الناحية الفنية أكثر من صدق التصوير . وهذا دليل على أن الصدق لم يكن وراءه هدف محدد للفن ، حتى عند من نادوا به من النقاد مثل عبد القاهر الجرجاني .

ومن قبيل التعليل بما هو غير معروف ، وهو داخل كذلك في المبالغة الممقوتة ، قول المتنبي :

لم تحك نائلك السحاب ، وإنما حمت به فصبيها الرخصاء (٢)
وكذلك قوله :

لو الفلك الدوار أبغضت سعيه لعوقه شيء عن الدوران

وفي هذا وأمثاله إفراط وإغراق وإحالة ، فسد بها كثير من الشعر العربي ، إذ ولع بها المحدثون ومن سار على نهجهم من النقاد ، ومأتى ذلك — فيما نعتقد — أن هؤلاء النقاد لم يضعوا نصب أعينهم الصدق هدفاً ، بل لجأوا إلى الدعوة إلى الإبداع والإغراب وتلقين ما يسائر التقاليد ، حتى كان نبيل الخطوة بالمدح فتناً من الفنون لا يبالي فيه

(١) عبد القاهر الجرجاني : المرجع السابق ص ٢٥٨ - ٢٥٩ .

(٢) الصيب : الماء المصوب ، يقصد ماء المطر ؛ الرخصاء : العرق أثر الحمى . وأصله أن الجواد يشبه بالنيث ، فأغرق المتنبي فجعل النيث عاجزاً عن محاكاة الممدوح في نائلة ، وأنه أصيب لذلك بالحمى ، فليس المطر إلا عرق الحمى ؛ فهنا مبالغة غريبة لا تزيد التصوير قوة ولكن تزيده غرابة . أنظر عبد القاهر الجرجاني : المرجع السابق ص ٢٤١ - ٢٤٢ ، على بن عبد العزيز الجرجاني : الوساطة ١٧٦ - ١٧٧ ، ٢٤٢ - ٢٤٣ وهو يرمى هذا الدوق الفاسد عند المحدثين .

الأديب والناقد كلاهما بأمر الصدق ، وحتى صارت السرقة الأدبية نفسها تلقن الخيلة فيه (١) . ثم إن من دعوا إلى الصدق لم تكن وراء دعوتهم فلسفة اجتماعية أو خلقية ، على نحو ما رأينا عند أرسطو ، وعلى نحو ما سنرى في النقد الحديث .

على أن النقد العربي كان صورة صادقة للحياة العاطفية والفلسفية فيما يخص الغزل العذري والحب الصوفي ، على نحو ما شرحنا في نقد الغزل في الفصل الأول من هذا الباب . وهي ناحية تأثره فيها المتصوفة بفلسفة أفلاطون في الجمال .

هذا ، وما قدمنا في النقد العربي - حتى الآن - خاص بوحدة العمل الفني جملة ، وقد بقي أن نعالج ، في إجمال - من وسائل هذا النقد - ما يختص بجزئيات العمل الأدبي في الوجوه البيانية ، ثم في اللفظ والمعنى .

(١) أنظر مثلا : محمد بن أحمد بن طباطبا : معيار الشعر ص ٧٧ - ٧٨ .

الفصل الخامس

قيمة الوجوه البلاغية

في النقد العربي

سبق أن رأينا أرسطو يبحث في المجاز باسم الابتكار في الأسلوب ، إذ كان يرى أن الكاتب أو الشاعر إنما يلجأ كل منهما إلى المجاز ليدل على أفكار جديدة ، فعين يدعو الشاعر الشيخوخة : « الغصن الذابل » ، يثير فينا فكرة جديدة بهذه المقارنة ، وبما تدل عليه من وجه الشبه . وعند أرسطو أن « المجاز يكسب الكلام وضوحاً وسمواً وجاذبية لا يكسبه إياها شيء آخر » (١) . فوجوه البلاغة المختلفة هي من وسائل الإيحاء بالحقيقة عن طريق الخيال ، فهي نوع من البراهين التي تلقى قبولاً لامعاً ، وبخاصة لدى من يعتمدون على مشاعرهم أكثر مما يعتمدون على عقولهم . ولهذا تكثر صنوف المجاز في الكلام حين يوجه إلى الجماهير ، ويقتصد فيها حين يوجه الحديث إلى الصفوة ، وكذلك حين يكون المرء بصدد تلقين خالصة (٢) . وهذا ما حدا بأرسطو إلى معالجة الأسلوب ووجوهه البلاغية ، وقد عدها كمالية بالإضافة إلى القواعد الفنية في الشعر الموضوعي ، وإلى طرق إقامة الحجة ومراعاة مقتضى الحال (٣) .

والوجوه البلاغية تنشأ — طبيعية — في كل لغة ، وإنما يتناولها الناقد بالدرس ليبين مدى الاستفادة منها في تدعيم الحجة وتقوية المعنى ، وتحريك المشاعر للعمل عن اقتناع . فهي من متعلقات الخيال ، ولكن الخيال هنا سبيل جلاء الحقيقة والبرهنة عليها على نحو ما . وفرق كبير بين الخيال في معناه الحديث والتخيل بمعناه الذي شرحناه في

(١) أنظر هذا الكتاب ص ١١٩ .

(٢) راجع ص ١١٠ ، ١١١ - ١٣٢ ، ١٣٣ من هذا الكتاب .

(٣) الموضوع السابق ، وكذلك ص ٤٦ ، ٤٧ ، ٩٥ ، ٩٦ ، ١٠٨ من هذا الكتاب .

الفصل السابق (١) . فن الخلى أن الاستعانة بهذه الوجوه لا تمس بحال قضية الصدق في الأدب ، ولا يقصد الكاتب بإيرادها سوى توكيد المعنى بملاحظة وجه شبه في التشبيه والاستعارة ، أو في الجوء إلى علاقة اللزوم العرفي اللغوي في الكتابة ، رغبة في إثبات حقيقة أو إحياء بحجة ، ولا يقصد بهذه الوجوه - من حيث هي - إثبات ما ليس بثابت ، وادعاء دعوى لا طريق إلى تحصيلها (٢) .

وكان من أسباب عناية نقاد العرب بالبيان والبديع ما دار من جدل حول أدب المحدثين والقلماء ، إذ على الرغم من وجود هذه الفنون من القول في أدب الجاهلية والإسلام ، قد كثرت في أدب المحدثين منذ مسلم ابن الوليد وبشار أبي نواس ، وقد حفل بها وتكلفها أبو تمام ، حتى كان شعره مثار الخصومة بين أنصار القلماء وأنصار المحدثين (٣) .

ولكن هؤلاء النقاد كثيراً ما كانوا يتناولون هذه الوجوه البلاغية بالنقد عن طريق الاستقراء والتتبع لكلام العرب ، ثم الرجوع بعد ذلك إلى طبع صقلته التجارب والدراية . فكانوا يتقنون كل مجاز على حسب طبيعة الخيال الذي أوحى به ، وسنده من التراث العربي من قبل . ونجد أمثلة لذلك في موازنة الآمدي ، ووساطة الجرجاني . وطالما استشهدنا بهما في دراساتنا هذه . ثم إن ممن تعرضوا لمثل هذه الدراسات من وضعوا نصب أعينهم جلاء الروعة الفنية عن طريق الموازنة بين المعاني ، والتقسيم لوجوه الحسن في الفنون البلاغية ، والإرشاد إلى مآتى الأصالة ، والغاية من البيان ، في الكشف عن المعنى وتمثيله . وهؤلاء قد تأثروا في منهجهم - في دراسة الصور

(١) أنظر ص ٢١٩ وما يليها من هذا الكتاب .

(٢) عبد القادر الجرجاني : أسرار البلاغة ص ٢٣٨ - ٢٣٩ ، وكذا ص ٢٢٠ - ٢٢٢ من هذا الكتاب .

(٣) أنظر ص ١٦٤ من هذا الكتاب . وابن المعتز مسبق في علاج بعض الوجوه البديعية بأستاذه ثعلب (أحمد بن يحيى) الذي تكلم في التشبيه والنلو والاستعارة وحسن الخروج والطباق أو مجلورة الأضداد ... أنظر : أحمد بن يحيى ثعلب : قواعد الشعر ، القاهرة ١٩٤٨ ، ص ٢٥ وما بعدها ، فليس ابن المعتز أول من ألف في البديع كما يزعم ، أنظر : عبد الله بن المعتز : البديع ص ١٦ ، ١٨ ، ١٥ ، ١٠٦ .

الجزئية - بأرسطو في كتاب الخطابة ، كما أشرنا إلى ذلك في عرضنا لآراء أرسطو البلاغية (١) .

على أن منهج البلاغيين من العرب - إجمالاً - كان مخالفاً في أساسه لمنهج أرسطو من هذه الناحية ، إذ قصد أرسطو إلى وسائل الإيحاء الذي غايته الإقناع وجلاء الحقائق ، وقد قصر كلامه على الوجوه البلاغية من حيث هي وسائل لهذه المعاني ، كما يتضح ذلك مما أوردنا في الأسلوب عند أرسطو (٢) ، ولكن الباحثين في البلاغة من العرب - منذ البداية - لجأوا إلى شرح الوجوه البلاغية بالاستقراء والتتبع لكلام العرب ، وحصر ما أجازوه وجرت به عاداتهم .

وقد كان من هؤلاء النقاد من قرر أن الحقائق اللغوية عامة . فالحقيقة والحجاز ، والخير والإنشاء وما إليها ، لا تختلف فيها لغة عن لغة من حيث الوضع والاعتبارات العامة ، ولهذا كان وراء هذه الاعتبارات قوانين عقلية تتحكم في اللغات جميعاً على سواء (٣) . . فالاستعارة - مثلاً - يندر أن تجرى في اللفظ ، كاستعارة عضو من حيوان لإنسان . أو من إنسان لحيوان ، من غير قصد إلى هجاء (٤) . وفي هذه الحالة فقط تكون الاستعارة لفظية غير مفيدة ، وهي إذن من باب التوسع اللغوي ، وذلك كقول العجاج في وصف فتاة : « وفاحماً ومر سناً مسرجاً » ، أى شعراً فاحماً وأنفاً متألقاً والبشرة كالسراج . والمرسن في الأصل للحيوان . والاستعارة - والحالة هذه - خاصة باللغة العربية . أما إذا كانت الاستعارة مفيدة ، تقصد إلى غرض بلاغي - وهذا الأعم الأغلب من أحوالها - فهي لا تخص بالعربية ، بل عامة في اللغات جميعاً ، وفي جميع الأجيال ، لأنها من باب المعقولات العامة ، ولا يسمى تداولها بين الشعراء والكتاب سرقة ، لأنها مشتركة ، لا فضل فيها لكاتب على كاتب ،

(١) أنظر مثلاً عبد القاهر الجرجاني : أسرار أسرار البلاغة ص ١٥١ وهوامش صفحات ١٦٦-١١٧ ، ١٢٢ - ١٢٥ من هذا الكتاب .

(٢) أنظر الفصل الرابع من الباب الأول من هذا الكتاب .

(٣) عبد القاهر الجرجاني : المرجع السابق ص ٣٠٣ .

(٤) أما إذا أريد بها اللمز فهي مفيدة وتصير إذن عامة .

ويشبه عبد القاهر لذلك باستعارة الأسد للشجاع ، والشمس والقمر لذى البهاء والجمال (١) .

وهذا القول غير صحيح على إطلاقه ، لأن كل لغة عرفها الخاص بها ، وهذا العرف يحدد ما اصطَلحت عليه من مجاز .

والحق أن الاستعارة المفيدة لا تختص بالمعاني العامة المشتركة في كل اللغات ، بل منها ما يرجع إلى العرف الخاص بكل لغة ، ومنها كذلك ما يبين عن أصالة الكاتب وقدرته على جلاء المعاني ، والكشف من الحجة ، والإيحاء أحياناً بأعمق الحقائق (٢) .

وهذا المجال الأخير هو الأحق بأن تتجه إليه همة النقاد . وهو ما قصد إليه أرسطو أولاً في دراسته الأسلوب كما سبق أن ذكرنا . ولكن هذه المسألة تتعلق بالخلق الفني ، والقدرة على الابتكار . وقد تعرض التجديد في الأدب العربي لمأزق في هذه السبيل ، وتبعه النقد كذلك : فقد كان أكثر الكتاب - تبعهم النقاد - يسرون على نهج السابقين ، فمنهم المقلدون ، ومنهم المحتذون لهم في التجديد (٣) . وكان كثير منهم يصعب أدبهم قبول خيال جديد لم يأت عن القدماء ، كما رأينا - مثلاً - عند ابن قتيبة ، من أنه لا يجوز للشاعر أن يصف غير ما وصفه الأقدمون مراعاة للتقليد لا بجانب الحقيقة (٤) والواقع . وقد ظل حب القديم مسيطراً على نزعات الكتاب والنقاد بعامه ، على الرغم من دعوة بعضهم إلى التحرر والإنصاف ، وكان ذلك مثار لدى كثير من محدثي الكتاب والشعراء ، صيفاً لم يكذب يخرج عن دائرة الاحتجاج : فن ذلك ما يروى خلف الأحمر أن شيخاً من أهل الكوفة قال له : « أما عجبت أن الشاعر (يعني الجاهلي في وصفه الديار) قال : أنبت قيصوما وجثجاثا ، فاحتمل له . وقلت :

(١) المرجع السابق ص ٢٥ - ٢٧ وفيه تفصيلات وأمثلة كثيرة لا مجال للتطويل بذكرها .

(٢) يتصل بها أوثق إتصال فلسفة الصور والأخيلة عند الرمزيين والبرياليين ، وسنشرحه في الفصل الثاني من الباب الثالث من هذا الكتاب .

(٣) راجع ص ١٠٩ - ١١٠ وهوامشها من هذا الكتاب .

(٤) أنظر ص ١٧٥ وما يليها من هذا الكتاب ، على أن ابن قتيبة يعد من المنصفين في تسويته في الحكم بين القدماء والمحدثين . أنظر ص ١٦٦ - ١٦٧ من هذا الكتاب .

« أثبت إيجاباً وتفاحاً فلم يحتمل لى (١) ؟ » يقصد الشيخ بذلك أنه لا يصح أن يعاب عليه وصف ما رأى ويستحسن منه تقليد الجاهلى فى وصف ما لم يره ، على حين أن الجاهلى كان فى وصفه لا يتجاوز ما شاهده ، فلم لا يكون له مثل ما كان للجاهلى من حق ؟

وظل الاعتقاد السائد - لدى المنصفين من النقاد أنفسهم فى تسويتهم بين القدماء والمحدثين - أن الجاهليين والعرب والإعراب عامتهم خير من المولدين والمحدثين أهل الأمصار ، على أنه قد ينبغ بين المحدثين - فى القليل النادر - من يقوم للقدماء أو يبرزهم فى بعض المعانى ، وهذا ما عبر عنه الجاحظ بقوله : « والقضية التى لا احتشم منها ، ولا أهاب الخصومة فيها . أن عامة العرب والأعراب ، والبدا والحضر من سائر العرب ، أشعر من عامة شعراء الأمصار والقرى من المولدة والناتئة (- الطارئين) . وليس ذلك بواجب لهم فى كل ما قالوه . وقد رأيت ناساً منهم يبهرجون أشعار المولدين ، ويستسقطون من رواها . ولم أر ذلك قط إلا فى راوية للشعر غير بصير بجوهر ما يروى . ولو كان له بصر لعرف موضع الجيد ممن كان ، وفى أى زمان كان (٢) » . وظل الأئمة من علماء العربية يفتون بتقديم شعراء الأقدمين ، لتقديم زمنهم . وقد فضل ابن الأثير المحدثين على القدماء ، ولكنه من الناحية الفنية لم يعلل تعليلاً يعتد به (٣) .

ومن النقاد من وضعوا مقاييس عامة لجودة الأخيلى الشعرية : منها المقابلة فى التشبيه ، ومناسبة المستعار منه للمستعار له ، فعيار المقابلة فى التشبيه الفطنة ، وأصدقه ما لا ينتقص عند العكس ، وأحسنه ما اشترك فيه المشبه والمشبه به فى صفات كثيرة (٤) وعيار الاستعارة تقريب التشبيه فى الأصل حتى يتناسب المشبه والمشبه به كى يكتفى - بعد - بالاسم المستعار ، لأنه المنقول عما كان له فى الوضع إلى المستعار له . وهم

(١) عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينورى : الشعر والشعراء ص ٧ .

(٢) الجاحظ : الحيوان ، ج ٣ ص ١٣٠ ، ومن سوا بين المحدثين والقدماء - إنصافاً للمحدثين - الأمدى فى موازته ، والقاضى الجرجانى فى وساطته ، فى مواضع كثيرة أوردنا فيها مأخذ على المتقدمين ومحاسن للمحدثين .

(٣) ضياء الدين بن الأثير : الإسنراك ، تقديم وتحقيق الأستاذ حفى شرف ، القاهرة ١٠٥٨ ص ٢٤ .

(٤) أنظر أمثلة ما لا يتقص بالعكس ص ١٦٥ ، ١٦٦ من هذا الكتاب ، وقارنها بأرسطو ص ١٢٣ ،

في ذلك متأثرون بدراسة أرسطو للوجوه البلاغية في الخطابة (١) .

ولعبد القاهر الجرجاني أصالة ذات شأن في البحث في القوانين العامة في الأخيلة والصور ، وشرح أساسها اللغوية في التمثيل والاستعارة ، وفي قلب التشبيه ، مما لا تقصد هنا إلى تفصيله (٢) . وكانت دراساته هذه بدءاً طيباً لو أنها استمرت ونمت على نحو أوسع وأكثر صقلاً ، وأبعد في الطابع الجمالي والإنساني (٣) ، ولكن مثل هذه الدراسات لم تتم في النقد العربي بعامه . وقد أصابها من الجمود ما أصاب نظيرتها لدى من وازنوا في المعاني والأخيلة بين المحدثين والقدماء .

(١) أحمد بن محمد الحسين المرزوقي : شرح ديوان الحماسة ج ١ ص ٩ ، ١١ - عبد الظاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ص ٢١١ - ٢١٣ ، ١٧٧ - ١٧٩ ، ٢٨٩ - ٢٩٩ ، ٣٤٦ ، وفيها ملحوظات قيمة وتفصيلات . لا مجال لذكرها هنا . وأنظر الفصل الرابع من الباب الأول من هذا الكتاب وما سقتاه به من مقارنات .

(٢) سبق أن ذكرنا أمثلة لها في هامش ص ١٢٣ - ١٢٦ من هذا الكتاب ، وفيها مقارنة لآراء بآراء أرسطو .

(٣) بما فطن له النقاد من العرب ، وله أهمية في علم الأسلوب الحديث ، ترتيب المعاني والتشبيهات من الأدنى إلى الأعلى ، فلا يحسن أن يقال أنه مثل الشمس ، بل القمر ، بل النجم ، ولذا عيب قول أبي تمام :

خلق كالمدام أو كرضاب المد - ، أو كالتمبير أو كالسلب

ولهذا أيضاً حسن قول البحترى في وصف راحلته نضو الأسفار : -

كالقسي المعطفات ، بسل الأ - سهم مبرمة ، بل الأونار

فبدأ بالأغلظ ثم إنحط إلى الأدق (أنظر ديوان البحترى ، وأبي تمام ، وكذا الصناعيتين لأبي هلال العسكري ص ١٦٨ - والمثل السائر ص ٣٧٤ - ٣٧٥) ، وكذا ما ذكره من الدلالة على الحالة النفسية بالإنفات ، وقطع مصراع البيت عن مصراعه السابق واستحسنوا ذلك في النسيب خاصة ، ليدل على الشوق ، وأن آثار الإختلاط ظاهرة في الكلام ، وكان المتكلم مشغول عن تقويم خطابه ، والحق أن أمثلة هذا الوجه كثيرة عند الفزليين ، ونقتصر هنا على مثال استشهد به لعبد الله بن قيس الرقيات :

فتاتان : أما منهن فشيبة هلالا ، وأخرى منهن تشبه الشمسا

فتاتان : بالنجم السמיד ولدنما ولم تلقيا يوماً هوانا ولا نحسا

(على بن عبد العزيز الجرجاني : الوساطة ص ٤٥٤ ، ٤٦١) ..

وكذلك ما ذكره من مواطن حسن التكرار في الكلام ، فلم يقصروا ذلك على مواقف الخطابة كما فعل أرسطو ، بل عددوا مواضعه الكثيرة في النسيب والملح والهجاه . . . (أبو هلال العسكري : الصناعتين ص ١٤١ - ١٤٥ - ابن رشيق : العمدة ج ٢ ص ٥٩ - ٦٣ ، وقد تتبع هذه المواضع الأستاذ على الجندي ، أنظر : البلاغة النفسية ص ١٧٣ - ٢٢٥) وإنما أشرنا إلى هذه الوجوه لدقتها وأهميتها النفسية ، ولقيمتها في علم الأسلوب الحديث ، ويلتحق بها ما يمكن أن نطلق عليه أطراد التشبيه بما يدل على تساوق وجوه الحال فيه ، ونضرب مثلاً لذلك بأبيات سويد بن كراع ص ١٥٥ من هذا الكتاب .

ونعتقد أن أهم سبب في تعقد الدراسات في هذا الباب بما لا جدوى منه ، هو أن ميدان المعاني الجزئية - والخيالات البلاغية بعامة - كان أهم ميدان للتجديد في الأدب العربي ، لنذرة التجديد في الأجناس الأدبية . ولغلبة الشعر الوجداني التقليدي في قلبه العام ، ولضعف الأهداف الاجتماعية للأدب عند العرب (١) . وقد ولع الكتاب والشعراء بالافتتان في ضروب البديع ، وكثيراً ما كانوا يقلدون القدماء ، ولكنهم كانوا كثيراً ما يرجعون كذلك في تجديدهم إلى غير الطبع والموهبة ، فكانوا متكلفين ، يذهبون في الصنعة مذاهب لا يرتضيها ذوق اللغة ولا الطبع السليم ، مما جعل كثيراً من متقدمي النقاد يحملون عليهم ، ويكشفون عن وجوه تكلفهم . وبهذا انحصر جهد كل هؤلاء النقاد في البحث في هذه الوجوه البلاغية ، واعتمدوا في نقدها على عرف اللغة . وقلما حفلوا بصلة هذه الوجوه البلاغية بالمعاني أو بقوة الحججة وملاءمة الموقف ❦

أما العرف اللغوي - من حيث أثره في المجاز - فله جانبان متميزان لا يصح خلط أحدهما بالآخر ، أو لهما ما يفرضه كل لغة على أهلها في وجوه المجازات وثانيهما ما يخص الجانب التقليدي باتباع ما قاله الأقدمون في المجاز وضروب الخيال ، نتحدث في كلا الجانبين موجزين .

١ - والعرف اللغوي الذي يفرضه كل لغة على أهلها يقصد به الوضع اللغوي . والمجاز كالحقيقة عماده اللغة لا غير . فيجب أن تكون التفرقة بين المجاز والحقيقة صادرة عن أهل اللغة في الاستعمال ، إما بتعريف ونص . وإما بقرينة . فمثلاً إذا استعير الأسد الرجل في الشجاعة ، فيجب لإقراره حيث ورد ، ولا يجوز تعديده . فلا يجوز أن يطلق الأسد على الرجل الآخر . لوجود هذه المشابهة (٢) . ولذا عيب قول الشاعر يعبر عن صحته وقوته .

بل لسورأتى أخت جيراننا إذ أنا في الدار كأني حمار

إذ أنه بعيد عن الوضع ، فالمعروف أن يشبه بالحمار في البلادة لا في القوة (٣) .
والعرف اللغوي أساس الاستعارة ، وإنما جاز أن يقال : « أفبستني نوراً أضاء أفق

(١) أنظر صفحات ١٦٨ - ١٦١ وهوامشها من هذا الكتاب .

(٢) يحيى بن حمزة العلوي . الطراز ج ١ ، ص ٨٦ ، ٨٧ ، ٩٠ .

(٣) محمد بن يزيد المبرد : الكامل ج ٢ ص ٨٩ .

به « - إذا أريد بالنور العلم - لأنه قد تقرر في العرف اللغوي الشبه بين النور والعلم ،
وظهر واشتهر ، كما تقرر الشبه بين المرأة والظبية ، وبينها وبين الشمس . وإذا أتى
الشاعر بتشبيه لم يشتهر في العرف امتنع جعله استعارة . خذ مثلاً قول أبي تمام :

وكان المطل بدء وعود دخاناً للصنعة وهي نار

فشبه المطل بالدخان ، والصنعة بالنار ، وصرح في التشبيهين بالمشبه والمشبه به ،
وهو كلام مستقيم . ولو جعلته استعارة فقلت : « أقبستني ناراً لها دخان » لم يجوز ،
إذا لم يتقرر في العرف شبه بين الصنعة والنار (١) .

وكذلك كان العرف اللغوي أساساً لقلب التشبيه ، بناء على اشتهار العكس ،
كما في تشبيه المسك بخلق شخص تريد مدحه ، فهذا مبني على عرف لغوي سابق من
تشبيه الخلق بالمسك في الطيب (٢) . ولا بد من مراعاة العرف اللغوي للكنايات
الواردة ، كقولهم : كثير الرماد ، أو جبان الكلب ، كناية عن الكرم ، وكذلك
في مجاز الحذف ، كقولهم : سل العير ، وسل الربيع ، « واسأل القرية » ، مجاز الزيادة ،
« ليس كمثل شيء (٣) » :

والمجاز قد يكثر استعماله فيصير حقيقة عرفية ينسب بها الأصل ، مثل : « الزغى » ،
فاصل معناها اختلاط الأصوات في الحرب ، ثم كثرت وصارت الحرب وغى (٤) .
وفي هذا كله ما يدل دلالة قاطعة على أن المجاز مما تفرضه اللغة ، فهو موضوعي خاص
بها ، وإذا تعرض الشاعر أو الكاتب لذكره وجب أن يخضع لمقتضى اللغة فيه .

(١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ص ٢٨٩ - ٢٩١ .

(٢) المرجع السابق ص ٢٠٤ - ٢٠٥ .

(٣) يحيى بن حمزة العلوي : المرجع السابق ، ج ١ ص ٨٦ - ٨٧ .

(٤) نفس المرجع ص ٩٩ - ١٠٠ - عبد القاهر الجرجاني : المرجع السابق ص ٣٤٧ - ٣٤٨ -
وبعض قواميس اللغة - كالمجهر لابن دريد - تذكر في معاني الألفاظ اللغوية تطورها وانتقالها من معنى
إلى آخر ، أو وجوه استعمالها المجازية والحقيقية ، فتذكر مثلاً أن الطعينة في الأصل المرأة في الهودج ، ثم
صار البعير والهودج طعينة ، وكذا : الظمأ : في الأصل العطش وشهوة المساء ، ثم كثر حتى قيل : ظلمت
إلى لقاتك . (المرجع السابق ص ٣٤٨) وهذا أقرب في بيان تطور الكلمات إلى منبذ أميس اللغات
الحية الحديثة ، وواضح أن أكثر المجازات العرفية لا يمكن ترجمته حرفياً للغات الأخرى موصى محض .

فلو خالف اللغة فيما يورده منه ، بأن استعمله في غير ما عرف عنها ، كان معيباً ، كما مر في مثال استعارة الأسد للأجر ، والحمار الصحيح الجسم . وبمثل هذا عيب قول أبي تمام .

رقيق حواشى الحلم ، لو أن حلمه بكفيسك ما ماريت في أنه بزد

لأنه لم يعلم أحد من شعراء الجاهلية والإسلام وصف الحلم بالرقعة ، وإنما يوصف الحلم بالعظم ، والرجحان ، والثقل ، والرزانة ، فيقال إنه ثقيل ، وإنه يزن الجبال ، وأيضاً لا يوصف البرد بالرقعة ، وإنما بالمتانة . ولو أن أبا تمام لم يقل : « رقيق حواشى الحلم » لظن أنه شبهه بالبرد لمتانته . فالبيت - كما هو خطأ كبير (١) . « وقد يكون في هذا الباب ما تتسع عنه أمة وتضيق عنه أخرى ، ويسبق إليه قوم دون قوم ، أو عهد ، أو مشاهدة أو ميراث ، كتشبيه العرب الفتاة الحسنة بتريكة النعامة ، ولعل في الأعم من لم يرها ، وحرمة الحدود بالورود والتفاح ، وكثير من الأعراب لم يعرفهما . وكأوصاف الفلاة ، وفي الناس من لم يصحر (٢) . . . » .

٢- أما العرف فيما يخص الجانب التقليدي فبديهي أن عدم مخالفة اللغة في عرفها المجازي لا يقتضى قصر الخيال وما يستتبعه من مجاز على ما ورد في كلام العرب . فعلى الشاعر ألا يخالف المأثور فيما ورد ، كالأمثلة السابقة ، ولكن له أن يجدد في ميادين التشبيهات والمجازات بعد ذلك ، بما يدل على فكرته أو يشد من أزر حجته ، أو يثير مشاعر جمهوره . وقد جدد كثير من المحدثين - ومن بعدهم حتى عصرنا هذا - تجديداً جدهم في خيالاتهم وصنوف مجازهم ، إذ لم يخالفوا فيه الصواب ، ولم يجرؤوا فيه إلا على طبيعة الأشياء ، وبالجملة قد وقفوا إلى ما هدفوا إليه من غرض ، وفي هذا المجال قد تظهر عالمية العرف في الصور الأدبية ، وهو مجال التأثير والتأثر بينها

وحسبنا هنا أن نقتصر على أمثلة لما استحسنته نقاد العرب القدامى من تجديد المحدثين في زمنهم . ففما استحسنته ابن المعتز من خيال المحدثين تشبيه الأسدى :

(١) الحسن بن بشر الأدمي : الموازنة ص ١٢٦ - ١٣٩ .

(٢) على بن عبد العزيز الجرجاني : الوساطة ص ١٨١ - والتريكة : بيضة النعام .

إذا نحن ومنا هجرها ضم جها صميم الحشا ضم الجناح الخوافا (١)
وكذلك قول الآخر . وفيه تشبيه واستعارة :

لعن الله « إلا إه » ، أفلا خلقت خلقة الجلم
لأها تقرض الحميد ل وتأتي على الكرم (٢)

ومن الأخيلة التي يذق مسلكها فتستحضر المعنى أمام العيون ، فتعبها القلوب
قول ابن الرومي :

بذل الوعد للانخلاء سمحاً وأبي بعد ذلك بذل العطاء
فندا كالحلاف يورق للعي من وأبي الإثمار كل الإباء (٣)

ومن أبرع المحدثين - في أكثر خيالاته وتشبيهاته - أبو نواس ، كقوله حين
تشدد عليه الخليفة في شرب الخمر .

كبر حظي منها إذا هي دارت أن أراها ، وأن أشم النسيما
فكأنى بما أزين منها فعدى يزين التحكيما
لم يطلق حملة السلاح إلى الحر ب ، فأوصى المطبق ألا يقيما (٤)

_____ :

(١) الحشا : ما دون الحجاب بما في البطن ، أو ما بين ضلع الخلف التي في آخر الجنب إلى الورك .
صميم الشيء : خالصة . الخوافا : جمع خافية ، وهي ما دون الريشات من مقدم الجناح ، وهي زيشات إذا
ضم الطائر جناحيه خفيت .

(٢) الجلم : (بفتح الجيم واللام) المقص . تقرض : تقطع . أنظر لهذه الأمثلة ابن المتز : البديع
ص ١٣٠ .

(٣) الحلاف : الصفصاف (عبد القاهر الجرجاني : المرجع السابق ص ١٢٨) ولم يبرع أحد في
فلسفة تمثيل المعنى بالتشبيه والحجاز براءة عبد القاهر في النقد العربي العربي . أنظر هامش ص ١٢٤ من هذا
الكتاب .

(٤) محمد بن يزيد المبرد : الكامل ج ٢ ص ٩٣ - ٩٤ . وراجع أمثلة أخرى كثيرة في نفس الموضوع
والصفحات التالية ، والتعديون طائفة من الحوارج ترى وجوب القتال ، وتأمرو به ، ولكنها تعتمد عنه .

وإلى التجديد في صنوف المحازات والخيالات - في الحمل والمعاني المفردة -
انصرف هم أكثر الكتاب والشعراء، ويكاد يكون هذا كل ما فهموه من معنى التجديد (١).
وقد أجادوا في معانٍ ابتكروها، كما في الأمثلة التي أوردناها، ولكن كثيراً منهم
أسرفوا في طلب الطباق والتجنيس والاستعارات تكلفاً وطلباً للبديع، حتى هجنوا
شعرهم، وأكروهوا معانيه لإكراهها، وصدرت بعض هذه المعاني من الغموض بحيث
يتطلب الكشف عنها جهداً يفوق مالها من قدر. وكان بعضها الآخر محاذة قرابية
للقدماء، ولكن طابعها التكلف والتحمل، فجاءت غثة هيئة الشأن (٢)، وقد
تعقب النقاد هذه العيوب وتمثل لها هنا بقول أبي تمام في قصيدة يمدح فيها الحسن
بن وهب:

ذهبت بمذهب السماحة والتوت فيه الظنون : أمذهب أم مذهب؟ (٣)

فهذا جناس بين القيمة، فائدته مجهولة منكرة، وبه غمض المعنى.

وكقول أبي تمام أيضاً من قصيدة يمدح فيها المعتصم:

فلويت بالمعروف أعناق المنى وحطمت بالإنجاز ظهر الموعد

ذهب إلى أن الإنجاز إذا وقع بطل الوعد. وليس هذا وفق ما جرى عليه عرف
اللغة. إذ يقال صح وعد فلان، إذا تحقق. ويقولون: مرض فلان وعده وعمله:
ووعده وعداً مريضاً. وإذا أخلف وعده فقد أماته. فالإخلاف هو الذي يحطم ظهر
الموعد، لا الإنجاز. ومثل هذا البيت في القساد قوله:

(١) أنظر هذا الكتاب ص ١٥٩ - ١٦٠، وأنظر أمثلة أخرى لتجديد المحدثين في وصف أشياء
جديدة في ابن رشيق: السبعة ج ٢ ص ١٨٣ - ١٩٠.

(٢) عبد الله بن المعتز: البديع ص ١١٦ - الأمدى الموازنة، ص ١٢٣ - ١٢٤، ٢٢٧ - ٢٢٨.

(٣) المذهب بفتح الميم: الطريقة. والمذهب بضم الميم أى مذهب العقل مجنون والمعنى - فيما أرى -
أن السماحة غلبت عليه فصار يسرف في العطاء حتى احتارت الظنون في تفسير ذلك، وقالت على سبيل الشك:
أهذه طريقة خاصة به أم هو جنون بالبذل؟ وهذا المعنى قريب من قول أرتام نفسه:

ما زال يهدى بالكارم والندى حتى ظننا أنه محموم

المرجع السابق ص ٢٥٢ - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة ص ٤ - عبد العزيز الجرجاني:
الوسيلة ص ٧٠، ٢٥٥.

إذا ما رحي دارت أدرت سماحة رحي كل إنجاز على كل موعد
إذ جعل إنجاز الوعد بمثابة طحنه بالرحى ، وهو قضاء عليه ، وذلك لا يكون
إلا بالإخلاف (١) .

وكان للنقاد في نقد مثل هذه المعاني طريقتان : أولاها نقدها من ناحية العرف
اللغوي والنوق (٢) العام . والثانية حصر ما جرى عليه العرب في طريقتهم في التخييل ،
بذكر التشبيهات التي كانوا يستسيغونها . كأنهم يريدون أن يضعوا التماذج الحميدة
بين يدي الكتاب : « وذلك كتشبيه الحواد الكثير العطاء بالبحر والحيا ، وتشبيه
الشجاع بالأسد ، وتشبيه الحميل الباهر الحسن والزواء بالشمس ، وتشبيه المهيب
الماضي في الأمور بالسيف ، وتشبيه العالی الهمة بالنجم ، وتشبيه الحليم الركن بالخليل ،
وتشبيه الحى بالبكر ، وتشبيه أصداد هذه المعاني بأشكالها على هذا القياس : كاللثيم
بالكلب ، والحبان بالصفرد ، والطائش بالفراش ، والدليل بالنقد وبالوتد ،
والقاسى بالحديد والصخر . وقد فاز قوم بخلال شهروا بها من الخير والشر ، فر بما
شبه بهم . . . كالسمول في الوفاء (٣) . . » ، « وشبهوا عين المرأة والرجل بعين
الظبي أو البقرة الوحشية ، والأنف بمجد السيف ، والفم بالخاتم ، والشعر بالعناقيد ،
والعنق بإبريق الفضة ، والساق بالحمار (٤) .

ويدعى أن تشبيهات العرب - وهي أساس استعارتها - (٥) - صورة لا أدركه
العرب في باديتهم وما مرت به تجاربهم . فليست تعدو أوصافهم ما رأوه وجربوه .
فينبغي ألا تكون عقبة في سبيل التزود بكل جديد تسفر عنه المعارف والتجارب
الجديدة ، ولا يصح رجوع الكاتب أو الشاعر إلى صنوف ذلك الخيال إذا كان له
أساس من مشاعره الخاصة وتجاربه ، إذ لا معنى لأن يشبه المرء بما لم يره ، ولا أن

(١) الأمدى : الموازنة ص ٢٠٤ - ٢٠٥ .

(٢) كما في عبد القاهر وكتب الموازات ، والنقاد يرجعون ذلك إلى العرف اللغوي أو تقاليد النوق
العربي المستفاد من العرف اللغوي بعامه ، كما في الأمثلة السابقة في هذا الفصل .

(٣) الصفرد : طائر كبير من المصفور ، وهو جبان يخاف من الصعوة وغيرها النقد : من معانيه
السلحفاة ، وهو المقصود لأنه من نخاس الحيوان . (محمد بن احمد بن طباطبا) : عيا ، الشعر ص ٢٢ - ٢٣
أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين ص ١٨٢ - ١٨٣ .

(٤) المبرد (العباس محمد بن يزيد) : الكامل ج ٢ ص ٩٠ .

(٥) ابن طباطبا : المرجع السابق ص ١٠ - ١١ .

يصور شعوره بما لا علم له به ، لأن هذا يمس صدق الشاعر وأصالته الفنية . ولكل كاتب تجاربه وبيئته الخاصة ، كما أن لكل موقف ملابساته ، ولكن هذا ما لم يسر عليه هؤلاء النقاد ، ولم يريدوه ، في حصرهم لتشبيهات العرب وضروب خيالهم ، وإنما أرادوا أن يجعلوا منها ما يشبه السنن لكي يحتذيها الأدباء : « فالشاعر الحاذق يمزج بين هذه المعاني في التشبيهات لتكثر شواهدا ، ويتأكد حسنها . ويتوقى الاقتصاد على ذكر المعاني التي يغير عليها ، دون الإبداع فيها والتلطيف لها ، لئلا تكون كالشيء المعاد المملول (١) » . وبهذا لا يكون النقد إشادة بأصالة الكاتب ، وكشفاً عن الصلة بين أدبه وتجاربه ، أو بين أدبه وفكره ، ولكنه صار تلقيناً لكيفية الإغارة على معاني الأقدمين ، والتلطيف فيها حتى يخفى على قارئها ما بها من تكرار مملول (٢) .

ولا يخفى أن مثل هذا النقد خطر على الأدب وأصالة الكاتب والقيم الخلقية معاً ، إذ يصبح الأدب عبارات تقال ، لا تتم عن شخصية الكاتب وحقيقة الموقف . وقد ظهر صدى ذلك في تقديرهم للمعاني على حسب ما فيها من إبداع وإغراب ، لا على حسب الحقيقة ، كما سبق أن رأينا في أمثلة كثيرة سقناها آنفاً (٣) . ومن ذلك (٤) أن إمرأ القيس غير بليغ - عندهم - في وصفه الصادق لخيال البريد وجريها (٥) إذا حثت ، وكذلك في قوله ،

فلسوط ألهوب ، وللساق درة وللزجر منه وقع أخرج مهذب (٦)
وإنما الجيد قوله :

على سابح يعطيك قبل نواله أفانين جرى غير كز ولا وان (٧)

(١) المرجع السابق ص ٢٣ .

(٢) المرجع السابق ص ٧٧ - ٧٨ وأنظر كذلك ص ٢١٢ - ٢١٥ من هذا الكتاب .

(٣) أنظر ص ١٦٣ ، ٢١١ ، ٢١٢ ، ٢٢٣ من هذا الكتاب .

(٤) أنظر هذا الكتاب ص ١٧٩ .

(٥) راجع هذه الأبيات ص ١٧٦ من هذا الكتاب .

(٦) ألهوب : تامة الجرى . درة : رفعة ، واسم لسا ذئ من اللبن وغيره . الأخرج : الظلم او مذكر النعام . المهذب : الشديد الندو .

(٧) أفانين : أنواع . الكز : المتقبض ، والمراد المتقارب الخطأ في السير (أبو لعلال السكري : الصناعيتين ص ٥٤ - ٥٥) .

على حين كان الشاعر صادقاً في الحالين ، لأنه يصف في موقفين فرسين مختلفي الحال ، ولكنه التقليد ، وحب الإغراب ، لا ملاحظة الصدق . يقولون : « وإنما توصف الفرس بالسرعة في حالاتها إذا حركت وإن لم تحرك ، فتشبه بالكواكب والبرق ، والحريق والغيث والسيل (١) . . . » .

وبهذا سيطر التقليد على دراسة المعاني والوجوه البلاغية ، وكان الخطر في دراستها - بهذه الروح - أسوأ أثراً من تركها جملة .

وقد تعرضت البلاغة القديمة في أوروبا لمثل هذه المحنة تماماً ، إذ جعل البلاغيون من وجوهها نماذج تحاكي ، لا وسائل فنية تعين على الأصالة وتنهض بالأدب ، حتى جاء الزومانيكيون ومن يليهم إلى عصرنا ، فأدجموا البلاغة القديمة في علم أوسع شأناً وأعظم خطراً هو علم الأسلوب الحديث ، وفيه اتسعت النظرة ، وعنى بالوجوه الجمالية التي ساعدت على صدق الكاتب وأصالته ، وشملت ميادين فسيحة جديدة لم تكن لتخطر للبلاغيين من قبل على بال (٢) .

ثم تعرضت البلاغة العربية لما هو شر من ذلك . إذ ولع أصحابها بالمحاكات اللفظية ، وبكثرة التقسيمات التي لا جدوى من ورائها (٣) ، وبالحدل المنطقي العقيم ،

(١) نفس المرجع ص ٥٩ . راجع أمثلة أخرى في الصفحات التالية من نفس المرجع ، منها تخطيطه في وصف الإبل (ص ٦٨) ، لأنه قال إنها ترد المساء في الهجرة ، والمعروف ورودها عشاء .

(٢) علم الأسلوب الحديث لما يظهر فيه كتاب باللغة العربية ، وقد تمت دراسة هذا العلم الحديث في أوروبا منذ القرن التاسع عشر ، أنظر كتابي : الرومانيكية ص ١٨٥ - ١٩٠ والمراجع المبيته به . ولكني نين قيمة هذا العلم حديثاً نقول أن كتاباً ظهر عام ١٩٥٢ يعرض ما ظهر من مراجع في علم الأسلوب الحديث لمؤلفه H. Hatzfeld ، وقد عرض فيه لألئ مرجع ، رتبها وحللها وبين أهميتها . ونحن بصدد وضع كتاب في علم الأسلوب لمساس الحاجة إليه في دراساتنا البلاغية الحديثة .

أنظر : P. Guiraud ; Stylistique P, 89

(٣) بلغت هذه التقسيمات أسوأ ما يتصور فيها لدى المتأخرين من أمثال أبي هلال : أنظر تقسيماته الفثة للمعان ص ٥١ - ٥٢ من الصناعتين ، وتقسيماته المتداخلة في التشبيه ص ١٨١ - ١٨٢ من نفس المرجع - كذلك كثرة تقسيماتهم السرقات وتمحلهم فيها ، كتقسيم لها إلى نسخ ومسوخ وسلخ . . . ولا نريد أن نثقل هنا على القارئ بما لا جدوى منه ، هذا إلى أن دراستهم للسرقات بعامة لم تجرى إلا وأفق ضيق ، وعلى منبج غير قويم . ولا مجال هنا لتفصيل القول فيه (ابن رشيق : العمدة ج ٢ ص ٢١٥ - ٢٢٦ - وقراءة الذهب طبعة القاهرة ١٩٢٦ م ، وفيها كلها يعالج موضوع السرقة ، ثم راجع الفصل الثاني من الجزء الثاني من رسالة الدكتور محمد مندور : النقد المنهجي عند العرب) .

ويبلغ الأمر في ذلك أقصى ما قدر له على يد السكاكي ومن تبعوه ، حتى صارت
البلاغة بعيدة عن النهوض بالأدب ورسالته ، وعن الكشف عن الجمال فيه .

هذا ، ومن المعلوم أن البلاغة - في أصح صورها - ليست كل شيء في النقد
وأنها - من جهة أخرى - ليست مقصورة على المجاز ، وضروب الحلية في الألفاظ ،
فقد تكون الحقيقة في موقعها الملائم أبلغ من المجاز ، ثم إن من وسائل التصوير والإثارة
ما لا يدخل في الوجوه البلاغية التي ذكرها بحال ، كما سنبين ذلك في الفصل الثاني
من الباب الثالث .

هذا ولم نقصد - في هذا الفصل - إلى بيان الوجوه البلاغية ، ولكننا قصدنا إلى
بيان قيمتها في النقد العربي ، وأسباب تلك القيمة . وقد سبق أن شرحنا كثيراً من هذه
الوجوه في الفصول السابقة ، وسنتحدث عن كثير منها كذلك حين نعالج مشكلة
اللفظ والمعنى في النقد العربي ، وصلتها بالمعاني الجمالية وهذا ما بقي لنا من هذا الباب .

الفصل السّادس

اللفظ والمعنى

هذه مسألة من مسائل علم الجمال الحديث . وشغل بها الأقدمون قبل أن يعالجها العرب . وقد تحدث فيها هؤلاء وأولئك عن المعايير الجمالية الموضوعية التي تعد من أسس الحكم على العمل الأدبي من الناحية الفنية . وعلى الرغم من مادة التعبير الأدبي هي الحمل بما تشتمل عليه من ألفاظ منظومة أو مثنوية يستعان بها على محاكاة الأشياء والأفعال ، كما قرر ذلك أفلاطون وأرسطو من قبل (١) ، فليست أول القواعد الجمالية مقصورة على ما يخص الحمل والأبيات المفردة ، بل إن منها ما يخص الأجناس والقوالب الفنية ، أي وحدة العمل الأدبي كله . وهذا ما عني أرسطو بشرحه حين تحدث في المسرحية والملحمة (٢) ، ثم حين تحدث في تنظيم أجزاء القول في الخطابة (٣) وحاول بعض نقاد العرب بحاراته في ذلك حين عالجوا أجناس الأدب العربي شعره ونثره ، ولكن عنايتهم ببيان وجوه الجمال في هذه الأجناس كانت أقل كثيراً من عنايتهم بنقد الحملة أو الأبيات المفردة في القصيدة . وهو فارق جوهرى بين النقد العربي - حملة - ونقد أرسطو . كما سبق أن شرحنا (٤) ، بل إن أرسطو لينذهب إلى أن الحكم على أجزاء الجنس الأدبي لا يكتمل إلا بالنظر إلى طبيعة الجنس الأدبي والموقف بعامة (٥) .

على أن أرسطو لم يغفل الإشارة إلى ما بين الألفاظ ومعانيها في الحمل من صلة . وسبق أن بينا كيف يرى أرسطو جمال الأسلوب في نظام الحملة ، وفي توازى أجزائها أو توافر السجع أحياناً في هذه الأجزاء (٦) .

(١) أنظر هذا الكتاب ص ٢٢ - ٢٣ ، ٤٤ ، ٤٥ ، وكذا الخطابة لأرسطو الكتاب الثالث .

(٢) راجع الفصل الثاني من الباب الأول من هذا الكتاب .

(٣) راجع ص ١٣٠ - ١٤٢ من هذا الكتاب .

(٤) أنظر الفصل الأول من الباب الثاني من هذا الكتاب .

(٥) راجع ص ٨٧ - ٧٩ من هذا الكتاب .

(٦) راجع ص ١٥١ - ١٢٩ من هذا الكتاب .

وبعد أرسطو - من جمال العمل الأدبي - تقابل أجزائه ونظامه (١) ، وأحياناً يذكر من جماله النظام والعظم (٢) . ويفرق أرسطو بين الحمل ذات الدلالة الخبرية المنطقية من الصدق والكذب ، والحمل الإنشائية ذات الدلالة الخطابية أو الشعرية المعبرة عن أمان ومطالب (٣) . وعنده أن الفرق كبير بين وظيفة اللغة الجمالية ووظيفتها المنطقية . ويرد بذلك على من يرى أن القبيح يظل قبيحاً مهما يكن التعبير عنه . فيذكر أن الأشياء القبيحة يمكن أن يعبر عنها بما يبين قبحها ، كما يمكن أن يدل عليها بكلمات تستر هذا القبح . كما إذا سمينا أرسطس : « قاتل أمه » أو إذا سميناها : « المنتقم لأبيه (٤) » .

والكلمات - عند أرسطو - رموز للمعاني ، ووسيلة للمحاكاة . وهي المادة التي تصاغ منها الاستعارات . فهي متفاوتة فيما بينها ما بين جميلة وقبيحة . « وجمال الكلمات وقبحها ينشأ عن جرسها أو معناها » . وليست الكلمات سواء في دلالتها على المعنى . « فن الكلمات ما هي أصدق في وصف الشيء من كلمات أخرى ، وألصق بالمعنى ، أو أكثر تمثيلاً له أمام العيون . . هذا إلى أن الكلمتين المختلفتين يمثلان الشيء من جوانب مختلفة . فيمكن ، إذن ، أن نعد إحدى الكلمتين أجمل من الأخرى ، أو أقيح منها . إذ أن كلا الكلمتين تؤدي معنى الجمال أو معنى القبح ، ولكنها لا تؤدي مجرد معنى الجمال أو القبح ، وحتى لو اقتصرنا على مجرد هذا المعنى فإن الكلمتين لا تؤديانه أبداً بدرجة واحدة . . فكلمات المحاز يجب أن تكون جميلة في الأذن ، وفي الفهم ، وفي العين ، وكل حاسة من الحواس الأخرى (٥) » .

ولم يطل أرسطو في حديثه عن الألفاظ بوصفها المواد التي تصاغ منها العبارات الشعرية والمجازية . وموقفه منها يشبه موقفه من الوجوه البلاغية بعامة . إذا لم يقف عندها طويلاً ، بل جعلها مورداً من الموارد الفنية الكثيرة التي يتعلق بعضها بطبيعة

(١) أنظر : Aristote : Metaphysique X, II, 3,

(٢) كتاب فن الشعر لأرسطو ، الفصل السابع ١٤٥٠ ب س ٣٥ ، وكذا :

Benedetto Croce ; Esthétique, Paris 1904. p. 161

(٣) المرجع السابق ص ١٦٩ . ثم هذا الكتاب ص ٦١ - ٦٢ .

(٤) نفس مرجع كروتشيه ، الموضوع نفسه ، والخطابة لأرسطو الكتاب الثالث الفصل الثالث ، ولفهـر

مثال أرسطو أنظر هذا الكتاب ص ٦٧ - ٦٨ وهامشها .

(٥) الخطابة لأرسطو ١٤٥٥ ب س ١٥ - ٢٤ .

الفن من حيث هو ، أو بطبيعة الجنس الأدبي ، أو بتنظيم أجزائه (١) . كما أن أرسطو لم يقف طويلاً أمام اللفظ والمعنى ليرجح أحدهما على الآخر : ويفهم من كلامه - كما سبق - أن اللفظ علامة على المعنى ، وهو وسيلة المحاكاة ، وأن الألفاظ تتفاوت فيما بينها جمالاً وقبحاً من حيث دلالتها على المعنى وعلى جوانبه المختلفة ، وأن المتكلم يستعين - على حسب قصده - بالألفاظ قد تسر جانب القبح في الأشياء أو تكشف عنه . وأن الألفاظ يجب أن تختار لتلائم موقعها في الجمل وفي صياغة المجاز ، وفي الغاية من المعنى المراد ، وهذا جمالها في معناها ومعرضها ، ويتصل بهما جمالها في جرسها على حسب السياق ، ثم إن من جمال الأسلوب ما يستعان فيه بالألفاظ وجرسها ونظامها كما في المزوجة والسجع .

ولم يكذب يخرج النقد العربي عن هذه الحدود في علاجه مسألة اللفظ والمعنى ، فقد عالجها على أساس المقابلة بين كل منهما ، ولكنه أولى المسألة عناية كبيرة . وقد انقسم نقاد العرب فيها إلى طوائف : فمنهم من نظر إلى مقومات العمل الأدبي فأرجعه إلى جانب المعنى ، مغفلاً شأن اللفظ ، وآخرون أرجعوا إلى اللفظ ، ومنهم من ساوى بين اللفظ والمعنى ، وأخيراً منهم من نظر إلى الألفاظ من جهة دلالتها على معانيها في نظم الكلام ، والرأى الأخير أهم الآراء ، وأكثرها أصالة . وقبل أن نشرحه نوجز القول بإيجازاً في الآراء الأخرى .

١ - ويبدو أن أبا عمرو الشيباني - فيما يروى الجاحظ - كان لا يحفل إلا بالمعنى ، فتنى كان المعنى رائقاً حسناً ، ظل كذلك في أية عبارة وضع فيها . وينعى الجاحظ عليه أنه استحسّن بيتين لمعناهما ، على حين ليست عليهما مسحة أدبية سوى الوزن ، وهما :

لا تحسبن الموت موت البلى وإنما - الموت سؤال الرجال
كلاهما موت ، ولكن ذا أفضح من ذلك لذل السؤال (٢)

(١) راجع الباب الأول الفصل الثاني والثالث والرابع .

(٢) بلغ من استحسان أبي عمر لهذين البيتين حين سمهما في المسجد يوم جمعة أن « كلف رجلاً حتى أحضر دواة وقرطاساً حتى كتبهما له » ويعلق على ذلك الجاحظ بقوله . « وأنا أزعم أن صاحب هذين البيتين لا يقول شعراً أبداً . ولولا أن أدخل في الحكم بعض الفتك (المجنون) لزعمت أن ابنه لا يقول شعراً أبداً » . أنظر الجاحظ : الحيوان ج ٣ ص ١٣١ .

ورأى أبي عمرو - على هذه الصورة - مطابق لما حكاه أرسطو عن السوفسطائي
بريزون Bryzon من أنه لا حسن وقبح في اللفظة ، ففي أى الكلمات وضعت
الفكرة فالمعنى سواء . وقد رد أرسطو هذا الرأي فيما سبق أن ذكرنا له من عبارات (١) .
ولعل أبا عمرو أعجب بالبيتين لما اشتملا عليه من حكمه ، فيكون بذلك ممثلاً لطائفة
من الأدباء ونقاد العربية ولعوا بالحكم والأمثال . غير مهالين برونق العبارة وجمال
الصياغة (٢) . وقد نحا كثير من الشعراء والنقاد منحى أبي عمرو في احتفاله بالمعنى
دون اللفظ ، كابن الرومي والمنتبي من شاكلهما ، ممن يطلبون صحة المعنى ،
ولا يبالون أحياناً « حيث وقع من هجئة اللفظ وقبحه وخشونته (٣) » .

ولكل جل من حفوا بالمعنى كانوا يقصدون إلى تقدمه على الألفاظ ، دون
أن يغفلوا من شأنها ، فهم ينزلونها في الأهمية منزلة تلي منزلة المعنى ، ولذلك يشبهون
الألفاظ بالمعرض أو الثوب للبخارية الحسنة « التي تزداد حسناً في بعض المعارض دون
بعض ، وكمن معنى حسن قد شين بمعرضه الذي أبرز فيه . وكمن معرض حسن
قد ابتذل على معنى قبيح ألبسه (٤) » ، والمدار عند هؤلاء على أن تكون استفادة
التأمل للكلام « والباحث عن مكنونه من آثار عقله من استفادته من آثار قوله أو مثله .

(١) أنظر ٢٦٥ من هذا الكتاب ومراجعتها .

(٢) أنظر ص ١٧٠ ، ٢٣٦ من هذا الكتاب ومراجعتها ، ولعل هذا هو السبب في أن الجاحظ نفسه
أورد البيتين السابقين في مختاراته بين طائفة من الأمثال والحكم السائرة في البيان والتبيين ج ٢ ص ١٧١ .
(٣) ابن رشيق القيرواني (أبو علي الحسن) العمدة ج ١ ص ٨٢٢ - ونكتني هنا بذكر مثالين للنتبي
فيما شرف معناه وعيب لفظه :

وشخ في الشباب وليس شيخاً يسمى كل من بلغ المشيما

(أنظر على بن عبد العزيز الجرجاني : الوساطة ص ٨٢ ، وتعليقه ص ٨٨ ص ٨٩)

تلذ له المروءة وهي تؤذى ومن يمشق يبلذ له الغرام

(وهذا البيت من أبيات المعاني الشريفة إلا أن لفظ « تؤذى » قد جاءت فيه ، وفي الآية من القرآن
« إن ذلكم كان يؤذى النبي ٠٠٠ » فحطمت من قدر البيت لضعف تركيبها ، وحسن موقعها في تركيب
الآية « نصر الله محمد بن محمد بن عبد الكريم : المثل السائر ص ٨٨) ، وكثير من النقاد يخلط بين شعراء
المعاني كابن الرومي وأبي الطيب ، وشعراء الصنعة والبدیع كسلم وأبي تمام (أنظر مثلاً : ابن رشيق : العمدة
ج ٢ ص ١٨٩ - ١٩٩) .

(٤) ابن طباييا : عيار الشعر ص ٨ - وأبو هلال العسكري : الصناعتين ص ٥١ ، وصاحب الصناعتين
لا أصالة له في هذا الباب ، فهو يكرر رأى أصحاب المعاني ص ٥١ ، على حين يستوى بين الأمرين في صدر
الصفحة ، ثم يكرر رأى الجاحظ في تقديم اللفظ ص ٤٢ .

وهم أصحاب المعاني ، فطلبوا المعاني المعجبة من خواص أماكنها ، وانتزعوها جزلة عذبة ، حكيمة طريفة ، أو رائحة بارعة ، فاضلة كاملة ، لطيفة شريفة ، زاهرة فاخرة (١) وهذه المعاني — وإن كان الأوائل قد سبقوا إلى أكثرها — لا زال أمام المحدثين مجال فسيح للإبداع فيها : « لأن المحدثين أكثر ابتداءً للمعاني ، وألطف مأخذاً ، وأدق نظراً . . . لأن المحدثين عظم الملك الإسلامى فى زمانهم ، ورأوا ما لم يره المتقدمون (٢) » .

ومن هؤلاء الآمدى « إذ يذكر من امتدحوا أبا تمام فقالوا ، « . . إن اهتمامه بمعانيه أكثر من اهتمامه بتقويم ألفاظه ، على كثرة غرامه بالطباق والتجنيس والمماثلة ، وإنه إذا لاح له المعنى أخرج به أى لفظ استوى من ضعيف أو قوى » ، ثم يعقب على هذا القول : « وإذا كان هذا هكذا ، فقد سلموا له الشيء الذى هو ضالة الشعراء وطلبتهم ، وهو لطيف المعاني ، وهذه الخلة دون ما سواها فضل امرؤ القيس ، لأن الذى فى شعره من رقيق المعاني ، وبديع الوصف ، ولطيف التشبيه وبديع الحكمة ، فوق ما استعار سائر الشعراء من الجاهلية والإسلام ، حتى إنه لا تكاد تخلو قصيدة من أن تشتمل من ذلك على نوع من الأنواع ، ولولا لطيف المعاني واجتهاد أمرىء القيس فيها ، وإقباله عليها لما تقدم غيره . . » ويذكر كذلك من فضائل أبى تمام أن معانيه لو ترجمت إلى لغة أخرى كالفارسية والهندية لما فقدت قيمتها (٣) .

وتظهر قيمة هذا الرأى إذا نظرنا فى ضوءه إلى أدب أصحاب التصنيع ممن يتخذون الأدب صناعة . ولا يرون فيه إلا وصف الألفاظ ، وجودة السبك ، دون العناية بخاطر الموضوع ، وأهمية الموقف ، فيجىء كلامهم هينا خفيف الشأن ، لا يمس إلا ظاهر الأمر . وكثيراً ما تتوارد عباراتهم كأنها محفوظة . لا أصابة فيها ولا وجهة لها . وهذا ما ضاق به كثير من النقاد . « وقد رأيت جماعة من متخلفى هذه الصناعة يجعلون همهم مقصوراً على الألفاظ التى لا حاصل وراءها ولا كبير معنى تحتها ، وإذا أتى أحدهم بلفظ مسجوع — على أى وجه كان من الغثاثة والبرد —

(١) أبو عل أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقى : شرح ديوان الحماسة القاهرة ١٣٧١ هـ .

(٢) ضياء الدين نصر الله محمد بن عبد الكريم المعروف بابن الأثير ، المثل السائر ، ص ١١٢ .

(٣) الحسن بن شرى الآمدى : الموازنة ، ص ٣٨٩ — ٣٩٠ .

يعتقد أنه قد أتى بأمر عظيم ، ولا يشك في أنه صار كاتباً مطلقاً ، وإذا نظرنا إلى كتاب زماننا وجدوا كذلك ، فقاتل الله القلم الذي يمشی في أيدي الجهال الأعمار (١) .

٢- ويقوم في وجه هذا الرأي آخرون في الصياغة المقوم الحق للأدب . فكما أن القصصي لا بد أن يسير على نهج خاص في سرد حوادثه كي تستكمل شرائط قلبها الفني العام ، كذلك الكاتب والشاعر فيما يعالجون من أغراض . ولا بد أن تستوفي الحمل والعبارة خصائص الصياغة الفنية ، ليدخل الكلام في باب الأدب . وقد تكون الحقائق متفرقة في العلوم المختلفة يقرؤها كل دارس ، وقد تكون المعاني جارية على ألسن الناس يرددها العوام وغيرهم ، ولكن لا يستطيع أن يدخلها ميدان الأدب سوى الأدباء ، بما يراعون من جمال التعبير في الحمل ، ومن قواعد الفن في الأجناس الأدبية ، ولهذا نادى جمع من نقاد العرب بأن قيمة الألفاظ فوق قيمة المعاني .

يرد الجاحظ على أبي عمرو الشيباني في رأيه الذي أورده فيما سبق (٢) فيقول : « وذهب الشيخ إلى استحسان المعنى ، والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي ، والبدوي والقروي والمدني : وإنما الشأن في إقامة الوزن ، وتحير اللفظ ، وسهولة المخرج ، وكثرة الماء ، وفي صحة الطبع وجودة السبك ، وإنما الشعر صياغة وضرب من النسج ، وجنس من التصوير (٣) » .

وإذا كان سبيل الكلام الأدبي سبيل التصوير والصياغة ، فإن قدامة يتلاقى مع الجاحظ في نفس الفكرة ، وهي أن المعاني مادة الشعر ، والشعر فيها كالصورة . فلا ينبغي الحكم على الشعر بمادته . أي معناه ، وإنما يحكم عليه بصورته . كما لا يعيب التجار في صنعه رداءة الخشب في ذاته (٤) . ومقتضى هذا الرأي أن الأدب عبارة جميلة وكفى . ولو أن الكاتب أكبر من شأن حقير ، أو حقر من شأن عظيم ، في عبارات جميلة . وبعبارة أخرى : لو كان المضمون وضعياً واللفظ شريفاً ، لما نال من ذلك من شأن الكاتب ، بل يعد مقياس براعته . سئل الأصمعي ، من أشعر

(١) ضياء الدين بن الأثير : المرجع السابق ص ٢٢١ .

(٢) أنظر ص ١٤٦ - ٢٤٣ من هذا الكتاب .

(٣) الجاحظ : الحيوان ، ج ٢ ص ١٣١ - ١٣٢ - قارنه بما قاله أرسطو في الشعر ص ٤٣ - ٤٥

من هذا الكتاب .

(٤) أنظر ص ١٥٨ - ١٥٩ ، ٢١٨ - ٢١٩ من هذا الكتاب ومراجعها .

الناس ، فقال : « من يأتي إلى المعنى الخسيس فيجعله بلفظه كبيراً ، أو إلى الكبير ، خبسيماً (١) » . وقد انتهى الأمر إلى الاهتمام بنقد الصياغة ، ودراسة خصائصها ، في الكلمات والحمل . فكاد يكون هو كل مفهوم النقد عند البلاغيين (٢) فيما بعد .

وقد تطرف في هذا الرأي كل التطرف ابن خلدون . إذ رأى - نتيجة للاحتفال بالصياغة - أن العبرة بالألفاظ ، وأن المعاني تبع لها ، وهي أصل ، ولعله يقصد أن الألفاظ مقياس براعة الكاتب . دون المعاني ، وأن الألفاظ هي التي تطلعنا على المعاني ، فهي الدليل عليها . وبدون الألفاظ لا يستطيع استجلاؤها . وهو بهذا يردد رأي الحافظ ، وإن كان قد ذهب إلى أبعد منه ، إذ أن الحافظ لم يقل بتبعية المعاني للألفاظ . فإبن خلدون يرى أن المعاني متيسرة لكل إنسان ، « وفي طوع كل فكر منها ما يشاء ويرضى ، فلا تحتاج إلى صناعة ، وتأليف الكلام للعبارة عنها هو المحتاج للصناعة » . والألفاظ كالقوالب للمعاني ، كالأواني التي يغترف بها الماء ، تتفاوت فيما بينها من حيث نوعها ما بين أوان ذهبية ، أو فضية ، أو زجاجية ، أو خزفية . . والماء واحد : « وكذلك جودة اللغة وبلاغتها في الاستعمال ، تختلف باختلاف طبقات الكلام في تأليفه ، باعتبار تطبيقه على المقاصد ، والمعاني واحدة في نفسها ، وإنما الجاهل بتأليف الكلام وأساليبه على مقتضى ملكة اللسان - إذا حاول العبارة عن مقصودة ولم يحسن - بمثابة المقعد الذي يروم النهوض ولا يستطيعه لفقدان القدرة عليه (٣) » وعلى الرغم من تطرف بعض من نادوا بهذا الرأي ، في قولهم إن المعاني مطروحة في الطريق ويعرفها كل الناس ، فإنهم على جانب كبير من الصواب ، في اهتمامهم بالصياغة ، إذ هي أساس يجب أن يتوافر في كل ما يصح أن نطلق عليه أدباء . وقد كان اهتمام كثير من نقاد العرب بأمر الصياغة أكفء لاهتمامهم بالمعاني الجزئية والوجوه البلاغية ، ونتيجة لانحصار جهدهم في فهم التجديد في هذه الحدود ، لم يكادوا يتجاوزونها (٤) . وفي الحق كان أكثر ما ذكره النقاد خاصاً بجمال اللفظ وجمال التعبير عنه ، دون المعنى . ونشير هنا إلى شيء من ذلك .

(١) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ص ١٠١ قارنه ص ٢٢٧ - ٢٢٨ من هذا الكتاب .

(٢) قد شرحناه في الفصل السابق ص ٢٢٦ - ٢٣٨ .

(٣) عبد الرحمن بن خلدون المغربي : المقدمة ، طبعة القاهرة ، المطبعة البهية (بدون تاريخ) ص ٥٢٨ .

(٤) انظر الفصل السابق .

« فن البلغاء من يقول ، فقر الألفاظ وغرورها كجواهر العقود ودررها ، فإذا وسم أغفالها بتحسين نظومها ، وحلى أعطالها بتركيب شذورها ، فإراق مسموعها . وجاء ما حرر منها مصنئ من كدر العي والحطل ، مقوماً من أود اللحن والخطأ ، يموج في حواشيه رونق الصفا لفظاً وتركيباً ، قبله الفهم ، والتد السمع ، وإذا ورد على ضد هذه الصفة صدء الفهم منه ، وتأذى السمع به تأذى الحواس بما يخالفها (١) » .

وقد بحث ابن تسان الحفاجي في معايير حسن اللفظ ، فذكر منها تاعد مخارج حروفها ، وذلك أن الحروف أصوات تجرى من السمع مجرى الألوان من البصر . والألوان المتباعدة إذا جمعت كانت في المنظر أحسن من الألوان المتقاربة . وجل كلام العرب مبني على التاليف من الحروف المتباعدة . ولحروف الحلق مزية من القبح إذا تقاربت . ومثال اللفظ القبيح لتقارب مخارج حروفه : الههخع (٢) « ومن هذه المعايير كذلك حسن الوقع في السمع ، فتسمية الغصن غصناً أو فنتاً أحسن من تسميته عسلوجاً ، ومنها ألا تكون الكلمة وحشية غريبة غير مألوقة الاستعمال (٣) . ومنها ألا تكون الكلمة عامية مبتذلة ، أي بليت بالاستعمال مثل : « أوجعتها » ، قول أبي نصر بن نباته :

فقد رفعت أبصارها كل بلدة من الشوق ، حتى أوجعتها الأخدع (٤)

وكذلك يجب أن تكون الكلمة جارية على القواعد العربية في التصريف ، غير شاذة ، وألا تكون كثيرة الحروف ، فثلا كلمة « مغناطيسهن » غير مرضية ، لكثرة حروفها . في قول أبي نصر بن نباته :

(١) المرزوق (أبو علي أحمد بن الحسن) : شرح ديوان الحماسة ، ص ٥ - ٦ .

(٢) نبت ترعاه الإبل بالبادية . أنظر : عبد الله محمد بن سعيد تسان الحفاجي : سر الفصاحة ، القاهرة ١٣٥٠ - ١٩٣٢ م ص ٦٠ - ٦١ - ويرد عليه صاحب المثل السائر بأن بعض الألفاظ المتقاربة الحروف حسنة مثل « جيش » و « يافم » ويرى أن المدار على السمع ، وهو على حق في أن المدار على العرف اللغوي والذوق العام لأهل كل لغة .

(٣) يمثل ابن تسان للكلمة الوحشية بما ورد في شعر أبي تمام (بلا طائر سعد ولا طائر كهل) . وقد قيل إن الكهل الضخم ، ولم يمدفها الأصمعي ، (ابن تسان الحفاجي : سر الفصاحة ص ٦٣) .

(٤) المرجع السابق ص ٦٥ - ابن عبد نكريم : المثل السائر ، ص ٤٥ .

فإياكم أن تكشفوا عن رءوسكم ألا إن مغناطيسهن الذنائب (١)

وأما وجوه الحسن في تأليف الكلام ، مما يرجع إلى اللفظ أكثر مما يرجع إلى المعنى ، فقد جمع أهمها قدامة بن جعفر في قوله : « وأحسن البلاغة الترصيع (٢) والسجع ، واتساق البناء (٣) . واعتدال الوزن (٤) ، واشتقاق لفظ من

(١) ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ص ٧٢ - ٨٢ - ويذكر ابن سنان من معايير الحسن أن يؤتى بالكلمة مصغرة في موضع التصغير .

ويرد عليه في ذلك صاحب المثل السائر بأنه لا حاجة إلى ذكره ، فإن المعنى يسوق إليه . ومع ذلك فصاحب هذه الصناعة يخبر في ذلك ، إن شاء أن يورده بلفظ التصغير ، وإن شاء بمعناه ؛ كقول بعضهم :

لو كان يخفى على الرحمن خافية من خلقه ، خفيت عنه بنو لبد
ضياء الدين ابن الأثير : المثل السائر ص ٩٤ - ٩٥ . ويذكر ابن سنان كذلك ألا تكون الكلمة عبر بها عن معنى آخر يكره ذكره ، فإذا أوردت - وهي غير مقصود بها ذلك المعنى - قبحت ؛ مثل كلمة « جنسابة » في قول الشريف الرضي :

سلام على الأطلال ، لا عن جنابة ولكن يأساً حين لم يبق مطمع

(ابن سنان الخفاجي : المرجع السابق ص ٧٨ - ٨٠ وبه أمثلة أخرى كثيرة) .

(٢) الترصيع : أن يعتمد تصوير مقاطع الأجزاء في البيت المنظوم أو الفصل من الكلام المشور ، مسجوعة؛ ولا يحسن إذا تكرر وتوالى . وإنما يحسن إذا وقع قليلاً غير نافر ومثاله في النثر : « حتى عاد تعريضك تعريضاً ، وصار تمريضك تعريضاً » . وفيه تساوى الألفاظ في البناء ، وإتفاقها في الإنتهاء وتقابل الأجزاء ، مع الإتفاق في وزن الكلمات في كل من الجزأين .

ومثاله في الشعر قول الخنساء :

حامي الحقيقة ، محمود الخليفة ، مهدي الطريقة ، ففاع وضرار

جواب قاصية ، جهنزار ناصية عقاد ألوية ، لتفيل جرار

- (ابن سنان الخفاجي : المرجع السابق ص ٢٨١ - قدامة بن جعفر : جواهر الألفاظ ، مقسمة ، ص ٣) .

قارنه بما ذكر في الإزدواج في النثر ، والتشطير في الشعر ، ص ١٢٠ - ١٢٣ وهامشها عن هذا الكتاب .

(٣) أنظر هامش ص ١١٨ - ١١٨ من هذا الكتاب . ويقصد قدامة باتساق البناء والسجع منى واحداً .

(٤) أي اتفاق كلمات الفواصل في الوزن : « أصبر على » حر اللقاء ، ونخصص النزال « فاللقاء والنزال على وزن واحد ، وهو يتدرج تحت ما شبهناه متشابه الأطراف عند أرسطو (ص ١١٧ - ١١٨ من هذا الكتاب) .

لفظ (١) ، وعكس ما نظم من بناء (٢) ، وتلخيص العبارة ، بألفاظ مستعارة (٣) ، وإيراد الأقسام ، موفورة بالتام (٤) ، المقابلة وتصحيح ، بمعان تعادلة (٥) ، وصحة التقسيم باتفاق النظم (٦) ، وتلخيص الأوصاف ، ينفي الخلاف (٧) ، والمبالغة في الوصف ، بتكرير الوصف (٨) ، وتكافؤ المعاني في المقابلة

(١) يمثل له قدامه بقوله : « لا ترى الجاهل إلا مفرطاً أو مفرطاً » وهو يندرج تحت الجنس بأنواعه المختلفة . ومثاله في الشعر :

وذلكم أن ذل الجار حالفكم وأن أنفكم لا يعرف الأنفا
فالألفاظ مشتق بعضها من بعض إن كان معناها واحداً ، أو بمنزلة المشتق إن كان معناها مختلفاً .
(ابن سنان : : المرجع السابق ص ١٨٣ - ١٨٨ قارنه بص ١٣٢ من هذا الكتاب) .

(٢) مثل : « أشكر من أنعم عليك ، وأنعم على من شكرك » : اللهم أغثنى بالفقر إليك ، ولا تفقرني بالاستغناء عنك » « إن من خوفك لتأمن ، خير من أمنك حتى تلقى الخوف » . ويسميه قدامة أيضاً التديل ، وهو جنس من التجنس يسمى التجنس المعكوس ، ومثاله في الشعر :

قد يجمع الهبال غير آكله ويأكل أسال عر من جمه
ويجمه صاحب الطراز قريباً من رد العجز على الصدر كقوله تعالى : « وتحشى الناس والله أحق أن
تخشاه » .

(يحيى بن حمزة العلوي : الطراز ج ٢ ص ٣٦٨ - ٣٧٢ ، ٣٩١ - ٣٩٢) .

(٣) يمثل له قدامة بقول بعضهم يصف آخر بالمنع : « هو مشجب من أين جتته وجدت : لا » (قارنه بص ١٢٦ - ١٢٧ من هذا الكتاب) .

(٤) (انظر ص ١٠٤ ، ١٠٥ وهامشها وص ٢٠٩ من هذا الكتاب) .

(٥) يمثل له قدامة بقوله : « أهل الرأي والنصح ، لا يساوهم ذوو الأفق والنش - وليس من جمع إلى الكفاية الأمانة ، كن جمع إلى العجز الحيانة » . ويندرج هذا في المطابقة ، قارنه بهامش ص ١١٧ - ١١٨ من هذا الكتاب ، وبأمثاله عند أرسطو ص ١٢٢ - ١٢٣ من هذا الكتاب .

(٦) يمكن أن تدرج في إيراد الأقسام موفورة بالتام ، ولكن قدامة يخصصها بوضع معان يحتاج إلى تبيين أحوالها ، فإذا شرحت أقي بتلك المعاني ، من غير عدول عنها ولا زيادة عليها ، ولا نقصان منها ، مثل : « أنا واثق بمشالستك في حال ، يمثل ما أعلم من مشارستك في أخرى ، لأنك إن عطفت وجدت لدنا ، وإن غمزت وجدت ششنا » .

(٧) يمثل قدامة لذلك : « مواعد لم تشن بمطل ، ومرافد لم تشب بمن ، وبشر لم يمازجه ملق » (قارنه بما يقوله أرسطو عن نفس هذه الوسيلة الخطابية ص ١٢٩ من هذا الكتاب) .

(٨) هي أن يذكر المعنى بما لو اقتصر عليه كان كافياً فيما قصد له فلا يقتصر على ذلك حتى تؤكد معانيه ، وتعتمد المبالغة فيه ، كقول أعرابي دعا ربه : اللهم إن كان رزقي نائياً فقربه ، وإن كان قريباً فيسره ، أو ميسراً فعجله ، أو قليلاً فكثره ، أو كثيراً فشمسه . وهو يندرج تحت رد العجز على الصدر (يحيى بن حمزة العلوي : الطراز ج ٢ ص ٣٩٣ وما يليها) ،

والتوازي (١) ، وإرداف الواحق (٢) وتمثيل المعاني (٣) . فهذه المعاني مما نحتاج إليه في بلاغة المنطق ، ولا يستغنى عن معرفتها شاعر ولا خطيب (٤) .

وهكذا عنى البلاغيون بحسن اللفظ وجودة السبك ، ويكاد ينحصر جهدهم في هذا الميدان ، وذلك أن جل الأدباء والنقاد رأوا في الافتنان في الحلية اللفظية المحال الأكبر للتجديد ، إيماناً منهم بأن الأولين استغرقوا المعاني ، أو أتوا على معظمها ، وإنما يحصل المحدثون عن بقايا تركت رغبة عنها واستهانة بها ، أو لبعد مطلبها . وهذا مجال الإبداع والإغراب الذي ولع به أولئك المحدثون (٥) وتبعهم النقاد . ولكن أكثر دعاة اللفظ وترجيحه على المعنى . لم يغلوا المعنى إغفالاً .

(١) هو الطبايع بلفظين أو معنيين متقابلين سلباً وإيجاباً ، أنظر أمثلة هامش ص ١١٧ من هذا الكتاب ، وهذا الوجه من من وجوه البلاغة يحفل به أرسطو من جهة المعنى لا اللفظ ، (ص ١١٦ من هذا الكتاب) ومثله ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ص ١٨٨ والصفحات التالية ، وفيها يبيح على قدامه تسميته بالمتكافئ .

(٢) ويسمى الأرداف أو التتبع ، لأنه يؤق في بلفظ هو ردف اللفظ المخصوص بذلك المعنى وتابعه ، فيكون في ذكر التابع دلالة على المتبوع ، وهو من الكناية ، مثل كثير الرماد ؛ كناية عن الكرم ؛ البعيدة مهوى القرط ، كناية عن طول العنق (ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ص ٢١٨ - ٢٢١) .

(٣) أن يراد المعنى فيوضح بالفاظ تدل على معنى آخر . كما كتب يزيد ابن الوليد إلى مروان بن محمد حين تلكا عن بييمته : « أما بعد ، فإنني أراك تقدم رجلاً وتؤخر أخرى ، فإذا أتاك كتابي هذا فاعتمد على أيهما شئت ؛ والسلام . (انظر المرجع السابق ص ٢٢١ - ٢٢٢ وقارنه بص ١٢٤ ، ١٢٥ وهامشها من هذا الكتاب .

(٤) أبو الفرج قدامة بن جعفر : جواهر الألفاظ ، القاهرة ١٣٥٠ هـ - ١٩٣٢ م ص ٣ - ٨ وهذه الوجوه تمد تكلفاً إذا تواترت في كلام ، كما نص عليه ابن سنان في ترجمه السابق عند حديثه عنها . وأما السجع فيحسن في الخطابة من غير تكلف (أنظر ١١٦ - ١١٧ وهامشها من هذا الكتاب) . ويشترط صاحب المثل السائر لحسن الكلام المسجوع اختبار مفردات الألفاظ بحيث يتوافر لها وجوه الحسن التي ذكرناها ، في تركيب سليم ؛ وأن يكون اللفظ تابعاً للمعنى ، لا المعنى تابعاً للفظ ؛ وأن تكون كل واحدة من الفقرتين المسجوعتين دالة على معنى غير المعنى الذي دلت عليه أختها ، ويميب مقامات الحريري لعدم توافر الشرط الأخير فيها : (ضياء الدين محمد بن عبد الكريم : المثل السائر ص ١١٨) . ويوافق ما ذكره في جواهر الألفاظ أو يقاربه ما هو مذكور في نقد النثر ، من أن الذي يسمى به الشعر فائقاً هو : المقابلة - وحسن النظم ، وجزالة اللفظ ، واعتدال الوزن ، وأصالة التشبيه ، وجودة التفصيل ، وقلة التكلف . والمشكلة في المطابقة ؛ « ارجع إلى تفصيلها وأمثلتها في الأصل : (نقد النثر المنسوب إلى مدامة بن جعفر ص ٨٤ - ٨٧) .

(٥) عل بن عبد العزيز الجرجاني : الوساطة ص ٢٠٨ - وما أشبه موقف هؤلاء النقاد من التراث العربي القديم بموقف الكلاسيكيين في الأدب الأوروبي من التراث اليوناني والروماني . وقد ثار الرومانتيكيون على مبدأ الكلاسيكيين . أنظر كتابي : الرومانتيكية ، ص ١٤ - ١٦ .

٣- على أن من نقاد العرب من كانوا يعتبرون اللفظ والمعنى على سواء . ومن أقدم النصوص في ذلك صحيفة بشر بن المعتمر المعزلى (المتوفى عام ٢١٠ هـ - وردت في الحافظ : البيان ج ١ ص ١٣٤ - ١٣٩) . وفيه ينصح بترك التوعر والتكلف : « فإن التوعر يسلمك إلى التعقيد ، والتعقيد هو الذى يستهلك معانيك ويشين ألفاظك . ومن أراغ معنى كريماً فيلتمس له لفظاً كريماً ، فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف ، ومن حقهما أن نصونهما عما يفسدهما ويهجنهما . وعما تعود من أجله أن تكون أسوأ حالاً منك قبل أن نلتمس إظهارها ، وترتهن نفسك بملاستهما وقضاء حقهما . . . » . وأولى المنازل في رأى بشر بن المعتمر : « أن يكون لفظك رشيقاً عذباً ، وفخماً سهلاً ، ويكون معنك ظاهراً مكشوفاً ، وقريباً معروفاً ، إما عند الخاصة إن كانت الخاصة قصدت ، وإما عند العامة إن كنت للعامة أردت . والمعنى ليس يشرف بأن يكون من معانى الخاصة ، وكذلك ليس يتضع بأن يكون من معانى العامة ، وإنما مدار الأمر على الصواب ، وإحراز المنفعة ، مع موافقة الحال . وما يجب لكل مقام من المقال . وكذلك اللفظ العامى والخاصى » .

ومن يسوى بين اللفظ والمعنى كذلك أثن قتيبة . فخير الشعر عنده ما حسن لفظه . وجاد معناه « فإذا قصر اللفظ عن المعنى ، أو حلا اللفظ ولم يكن وراءه طائل ، كان الكلام معيباً ، ويضرب لهذا الأخير مثلاً قول القائل :

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح
وشدت على هذب المهارى رحلنا ولم ينظر الغادى الذى هو راثع
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطى الأباطح

« وهذه الألفاظ أحسن شئء مطالع ومخارج ومقاطع ، فإذا نظرت إلى ما تحتها وجدته : ولما قضينا أيام منى ، واستلمنا الأركان ، وعالينا إبلنا الأنضاء ، ومضى الناس لا ينظر من غدا الرائح ، ابتدأنا في الحديث وسارت المطى فى الأبطح » (١) .

(١) عبدالله بن مسلم بن قتيبة الديثورى : الشعر والشعراء ص ٣ - ٤ ، وكان ابن قتيبة يرى أن المعنى هو ما يتم به غرض من أغراض القصيدة ، لأن لك من مقتضى صنعه الشعر وإمكانه ، ويرى رأيه ابن طباطبا ، ويذكر بعض أمثله ، ويبين وجه التفسير فى معانيها الجزئية ، ولكنه حين يذكر هذه الأبيات يقول إن موضوعها استشمار قائلها لفرحة قفوله إلى بلده ، وسروره بالحاجة التى وصفها ، من قضاء حاجة وأنسب برفقائه ، ومحدثهم ، ووصفه سيل الأباطيل بأعناق المطى كما تسيل بالمياه ، فهو معنى مستوفى على قدر مراد الشاعر . وسرى كيف يجيد عبد القاهر فى بيان حسن هذه الأبيات : (ابن) طباطبا : عيار الشعر ص ٨٣ - ٨٥) .

فليست معاني هذه الأبيات شيئاً يذكر في نظر ابن قتيبة . هذا ، وللبحتري أبيات يشارك فيها رأى من يسوون بين اللفظ والمعنى ، في قصيدته التي يمدح فيها محمد بن عبد الملك الزيات :

حجيج تحرس من الألد بألفاظ فرادى كالجوهر المعدود
ومعان لو فصلتها القوافي هجنت شعر جرول وليبد
حزن مستعمل الكلام اختياراً وتجنين ظلمة التعقيد
وركن اللفظ القريب فأدرك نـ. به غاية المراد البعيد (١)

وليس الفرق كبيراً بين من نصرروا اللفظ على المعنى والداعين إلى المساواة بينهما . إذ كان جل الداعين إلى حسن اللفظ لا يقصرون قولهم على حسن الألفاظ مفردة ، ولا يقفون عند حدود اللفظ لذاته ، مغفلين أمر المعنى الذي يدل عليه ، فهذا ما لا يقول به إلا المتخلفون عن إدراك معنى البلاغة ، يدلنا على ذلك أن كثيراً من هؤلاء كانوا يشيدون بقيمة المعنى : وكانوا يرون بلوغ الغاية في اجتماع الألفاظ المتخيرة والمعاني المنتخبة ، إذ فيهما كليهما تبع البلاغة ، ومتى اجتمعنا فقد اكتمل للكلام الحسن من أطرافه .

وقد عددنا التحاظ على رأس القائلين بقصر الحسن على اللفظ دون المعنى ، وهو يصرح بأن شأن الكلام شأن التصوير والصياغة (٢) ، مما يدل على أنه لم يرد الألفاظ مفردة عن تراكيبها ، ولا التراكيب المتكلفة أو الخالية من المعاني . نعم قد اشترط في التراكيب خلوها من التنافر ، وهو وجه حسن لفظي محض ، ولهذا عاب الشطر الثاني في قول ابن يسير :

لم يضرها والحمد لله شيء وانثنت نحو عزف نفس ذهول

فقال : « متفقد النصف الأخير من هذا البيت ، فإنك ستجد بعض ألفاظه يتبرأ من بعض » . وشرط كذلك ألا يكون اللفظ عامياً ، أو ساقطاً سوقياً . ولكنه لحظ في

(١) راجع ديوان البحتري ص ٢٠٦ .

(٢) الجاحظ : البيان والتبيين : ج ٤ ص ٢٤ - المرزوقي : شرح ديوان الحماسة ص ٧ - العمدة

ج ١ ص ٨٠ - ٨١ - مقدمة ابن خلدون ص ٥٢٩ - يحيى العلوي : الطراز ص ٢٤٥ ، وانظر كذلك ص ٢٤٦ وهامشها من هذا الكتاب .

كل ذلك ما يتطلبه الموقف والمعنى ، فرأى أن لا بأس باستخدام الغريب الوحشى إذا كان المتكلم بدوياً إعرابياً ، لأن الوحشى من الكلام يفهمه الوحشى من الناس (١). والجاحظ يشيد بقيمة المعنى فى غير موضع ، مما يدل على أنه لم يعن باللفظ إلا لجلاء الصورة الأدبية . ولهذا الصورة أوثق رباط بالمعنى (٢) .

ومن ذلك ما يراه من أن الألفاظ لا توصف بالقبح أو الخسة على وجه الإطلاق ، إذ لا بد من مشاكتها للمعنى . وقد يكون اللفظ الحسيس أنسب لمعناه فلا يسر غيره مسده : « ولكل ضرب من الحديث ضرب من اللفظ ، ولكل نوع من المعانى نوع من الأسماء ، فالسخيف للسخيف ، والخفيف للخفيف ، والجزل للجزل ، والإفصاح فى موضع الإفصاح ، والكناية فى موضع الكناية ، والاسترسال فى موضع الاسترسال (٣) » . وقد وجد من المواقف ما يحسن فيه اللفظ الوحشى والسوقى : « وكلام الناس فى طبقات ، كما أن الناس أنفسهم فى طبقات . فن الكلام الجزل والسخيف ، والمليح والحسن والقيح والسمح ، والخفيف والثقيل . وبكل قد تكلموا ، وبكل قد تمادحوا وتعابوا » . وبخفيف الألفاظ « مشاكل لسخيف المعانى ، وقد يحتاج إلى السخيف فى بعض المواضع ، وربما أمتع أكثر من إمتاع الجزل الفخم من الألفاظ . والشريف الكريم من المعانى (٤) » . فرد الأمر فى استعمال الألفاظ وسبك الأسلوب إلى المعنى والموقف . ومرد الحكم فى ذلك إلى الذوق الذى صقلته التجارب الأدبية ، وطبعه المران ، حتى صار ذوقاً فنياً يستحق به صاحبه أن يكون ناقداً ، وملاك الأمر فيه صحة الطبع وإدمان الرياضة ، وهو ما تستخبر به النفوس المهذبة ، وتستشهد عليه الأذهان المتفقة .

(١) المرجع السابق ج ١ ص ١٤٤ .

(٢) المرجع السابق ج ١ ص ٨٣ ، ٨٥ - ٨٦ ، ٩٢ ؛ ج ٤ ص ٢٤ - قارنه بما يفهم منه تفضيله للفظ ج ١ ص ١٨ - ١٩ ، ٤٤ ، ٥١ ، ٦٥ - ٦٦ ، ٦٧ - ولا نريد الاطالة بإيراد كل النصوص ايجازاً .

(٣) الجاحظ : كتاب الحيوان ، ج ٣ ص ٣٩ .

(٤) الجاحظ : البيان والتبيين (تحقيق الأستاذ عبد السلام هارون) ج ١ ص ١٤٤ - ١٤٥ وهو كلام خطير ، قاطع فى أن القبح والحسن فى الألفاظ نسبي ، تابع للمواقف والمعانى ، لأحسن مطلق . قارنه بما يقول صاحب المثل السائر من أن قبح الألفاظ أو حسنها فى ذاتها مطلق ، عند العرب وغيرهم . (نصر الله بن محمد بن عبد الكريم وهو ضياء الدين بن الأثير : المثل السائر ص ٩١ - ٩٢) ، وهو كلام غير دقيق .

وفي هذا الأمر قد يفضل ما هو أقل جودة على ما استكمل كل صفات الحسن :
« وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن ، وتستوفي أوصاف الكمال ، وتذهب
في الأنفس كل مذهب . وتقف من التمام بكل طريق ، ثم تجد أخرى دونها في انتظام
الحاسن ، والثام الحلقة ، وتناصف الأجزاء ، وتقابل الأقسام ، وهي أحظى بالحلاوة
وأدنى إلى القبول . . . ثم لا تعلم هذه المزية سبباً (١) » . على أن التفاضل هنا بين كلام
حسن وآخر حسن أو أحسن . والكلام مواقف واعتبارات مختلفة . ومع ما في الطبع
الأدبي السليم من عناصر موضوعية ، فيه - بعد ذلك - جزء من ذوق صناع يدل
باللمحة الحافظة على ما يهدى إليه القياس والقاعدة (٢) ، ذلك هو الطريق الذي
سلكه أنصار اللفظ ، وشاركهم في كثير من آرائهم من ساووا بين اللفظ والمعنى
فكلا الفريقين لم يغفل ملابسات القول الأخرى « وهي ملابسات تتعلق بالمعاني
ومقتضيات الأحوال . وقد نبه كثير منهم إلى وجوب توافر الطبع ، وعلى تجنب
الكلفة والتصنع ، ولكن إطلاق بعض أنصار اللفظ في قولهم إن المعاني تابعة للألفاظ .
أو إنها مطروحة في الطريق يعرفها كل الناس فيه ما يبرر مسلك المتكلمين من الأدباء .
وهم من لا يحفلون بالمعنى متى توافرت في قولهم الحلى اللفظية . فنضبت في أدهم
الأصالة ، فضاقت بهم جمهورهم ، ونشدوا عند ذوى المعاني طلبتهم ، على أن إطلاق
القول بأن المعاني تابعة للألفاظ ، كما يرى ابن خلدون ، فيه ترجيح للصياغة على
المضمون (٣) . وقد كانت هذه الصياغة الشغل الشاغل لعلماء البلاغة من العرب .

٤ - وانتهت هذه الآراء كلها إلى عبد القاهر ، ودخلها كثير من الشطط والتطرف
على يد الجاهلدين . وأعمال عبد القاهر فيها فكرة ، فأفاد عن سابقه في النقد ، وكان
المجلى في هذا الميدان .

(١) على بن عبد العزيز الجرجاني : الوساطة بين المتبني وخصومه ص ٤٢٦ - ٤٢٧ .

(٢) الحسن بن بشر بن يحيى الأمدى : الموازنة بين أبي تمام والبحترى ص ٣٨٣ - ٣٨٦ .

(٣) يدل صاحب الطراز على أن الألفاظ تابعة للمعاني ، لا العكس ، بثلاثة براهين : أولاً أن معنى
الفرس والأسير والإنسان . . مفهوم لا يتغير والألفاظ الدالة عليه مختلفة على حسب اللغات . فلو كانت المعاني
تابعة للألفاظ لاختلفت لاختلاف الألفاظ ، وثانيها أن من المعاني ما يكون واحداً وله ألفاظ كثيرة ،
ولو كان الأمر كما قالوه لكان يلزم من اختلاف الألفاظ اختلاف المعاني . وثالثها : لو كانت المعاني
تابعة للألفاظ لزم في كل معنى أن يكون له لفظ يدل عليه ؛ وهذا باطل ، فإن المعاني لا نهاية لها ، والألفاظ
متناهية . وما يكون بنير نهاية لا يكون تابداً لما له نهاية (يحيى بن حزة العلوى : الطراز ج ٢ ص ١٥٠ -
١٥٢) وقد أشار إلى المعنى الأخير الجاحظ : (البيان ج ١ ص ٧٦) .

واعتقد أن عبد القاهر لم يقر من رجحوا المعنى على اللفظ على نحو ما شرحنا من آرائهم فيما سبق ، بل كان من أنصار الصياغة من حيث دلالة هذه الصياغة على جلاء الصورة الأدبية ، كما سيتجلى ذلك بعد عرضنا لآرائه . ولكن علينا أولاً أن نبين ، في إيجاز ، موقفه من أنصار اللفظ والمعنى على إطلاقهما ، والباعث الديني الذي دفع به إلى التعميق أكثر منهم في هذه الناحية .

لم يرضى عبد القاهر عن رأى من وقفوا عند حدود المعنى في عومه . ليحكموا به على جمال الموضوع أو قبحة ، مغفلين شأن الصياغة . سواء لديه منهم من فضل الكلام أشرف معناه أدباً وحكمة . وكان غريباً (١) نادراً ، أو من فضله من أجل معناه بعامته إذا راق هذا المعنى ، ولو كانت صياغته ركيكة واهية النسيج . وهو في هذا يوافق الملاحظ في رأيه الذي أوردناه (٢) من قبل تمام الموافقة . يقول عبد القاهر : « وأعلم أن الداء الدوي ، والذي أعيا أمره في هذا الباب ، غلط من قدم الشعر بمعناه ، وأقل الاحتفال باللفظ ، وجعل لا يعطيه من المزية ، إن هو أعطى ، إلا ما فضل من المعنى : يقول ، ما في اللفظ لولا المعنى ؟ وهل الكلام إلا بمعناه ؟ فأنت تراه لا يقدم شعراً حتى يكون قد أودع حكمة وأدباً . واشتمل على تشبيه غريب ومعنى نادر ، فإن مال إلى اللفظ شيئاً . ورأى أن ينحله بعض الفضالة ، لم يعرف غير الاستعارة ، ثم لا ينظر في حال تلك الاستعارة : أحسنت بمجرد كونها استعارة أم من أجل فرق ووجه ، أم للأمرين ؟ ، قد قنع بظواهر الأمور . . . وأعلم أنا - وإن كنا إذا اتبعنا العرف والعادة . وما يهجنس في الضمير ، وما عليه العامة - أرانا ذلك أن الصواب معهم ، وأن التحويل ينبغى أن يكون على المعنى ، وأنه الذي لا يسوغ القول بخلافه ، فإن الأمر بالضد إذا جئنا إلى الحقائق ، وإلى ما عليه المحصلون . لأننا لا نرى متقدماً في علم البلاغة ، مبرزاً في شأوها ، إلا وهو ينكر هذا الرأى (يقصد رأى القائلين بتقديم الكلام بمعناه) ويعيبه ، ويزرى على القائل به ، ويغض منه (٣) » .

(١) كفضيل أبو عمرو الشيباني الذين ذكرناهما فيما سبق ، انظر ص ٢٤٣ من هذا الكتاب وتعليقتنا عليهما .

(٢) انظر ص ٢٥٣ - ٢٥٥ من هذا الكتاب .

(٣) عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الأعجاز ، ص ١٩٤ - ١٩٥ ..

ثم يعلل ذلك بأن سبيل الكلام « سبيل التصوير والصبغة ، وأن سبيل المعنى الذى يعبر عنه سبيل الشيء الذى يقع التصوير والصوغ فيه ، كالفضة والذهب . يصاغ منها خاتم أو سوار . فكما أن محالا إذا أنت أردت النظر فى صوغ الخاتم ، وفى جودة العمل ورداداته . أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة ، أو الذهب الذى وقع فيه العمل وتلك الصنعة كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية فى الكلام أن تنظر فى مجرد معناه ، وكما أنا لو فضلنا خاتماً على خاتم بأن تكون فضة هذا أجود ، أو فضته أنفس ، لم يكن ذلك تفضيلاً له من حيث هو خاتم ، كذلك ينبغى - إذا فضلنا بيتاً على بيت من أجل معناه - ألا يكون تفضيلاً له من حيث هو شعر وكلام . وأعلم أنك لست تنظر فى كتاب صنف فى شأن البلاغة ، وكلام جاء عن القدماء ، إلا وجدته يدل على فساد هذا المذهب ، ورأيهم يتشددون فى إنكاره وعيبه والعيب به ، وإذا نظرت فى كتب الحافظ وجدته يبلغ فى ذلك كل مبلغ ، ويتشدد غاية التشدد ، وقد انتهى فى ذلك إلى أن جعل العالم بالمعاني مشتركاً وسوى فيه بن الخاصة والعامة . . » (١) وهنا يستشهد برأى الحافظ (٢) السابق ذكره . ويعقب عليه بما يدل على الباعث الدينى الذى يدفع به ألا يغفل شأن اللفظ ومزينه ، فيقول : « وأعلم لأنهم لم يبلغوا فى إنكار هذا المذهب ما بلغوه إلا أن الخطأ فيه عظيم ، وأنه يفضى بصاحبه إلى أن ينكر الإعجاز ، ويبطل التحدى ، من حيث لا يشعر . وذلك أنه إن كان العمل على ما يذهبون من أن لا يجب فضل ومزیه إلا من جانب المعنى ، وحتى يكون قد قال حكمه أو أدباً ، واستخرج معنى غريباً أو تشبيهاً نادراً ، فقد وجب اطراح جميع ما قاله الناس فى الفصاحة والبلاغة ، وفى شأن النظم والتأليف ، وبطل أن يجب بالنظم فيضل ، وأن تدخله المزية ، وأن تتفاوت فيه المنازل ، وإذا بطل ذلك فقد بطل أن يكون فى الكلام معجز ، وصار الأمر إلى ما يقوله اليهود ومن قاله بمثل مقالهم فى هذا الباب ، ودخل فى مثل تلك الجهالات : ونعوذ بالله من العمى بعد الأبصار (٣) » .

فى هذا كله يحمل عبد القاهر على الحامدين الذين يلوكون عبارات يروجون بها لما يروقههم من معنى . ويغفلون شأن الصبغة فى التقدير ، وإذا لجأوا إلى شيء من ذلك

(١) المرجع السابق ص ١٩٦ - ١٩٧ .

(٢) المرجع السابق ص ١٩٧ - ١٩٨ وأوردناه ص ٢٤٦ من هذا الكتاب .

(٣) عبد القاهر الجرجاني : المرجع السابق ص ١٩٨ - ١٩٩ .

فلأنما يجرون استعارة ، أو ينبهون إلى تشبيه على حسب ما حفظوا من قواعد ، وقد بين عبد القاهر خطبهم على البلاغة وعلى دعوى إعجاز القرآن (١) .

هل معنى ذلك أن عبد القاهر من أنصار اللفظ ؟ يأتي عبد القاهر أن يكون من أنصار اللفظ على نحو ما رآه من سبقوه في جملتهم ، إذ أن هؤلاء يجهدون أنفسهم في الكشف عن حسن الكلام في حسن ألفاظه في ذاتها ويذهبون في ذلك إلى تناسي المعاني التي تدل عليها الصياغة الأدبية . يغفلون قيمة هذه الصياغة وربطها بدقائق الصورة المقررة . ويظهر أن الأمر قد انتهى باللفظين من معاصري عبد القاهر إلى الافتتان بالألفاظ - التي هي وسائل - عن المعنى الذي تستخدم الألفاظ لبيانها . وإلى هذا يلجأ من ليس لديهم كبير معنى ، فيحاولون ستر فقرهم في الفكر بطوفان من الألفاظ الطيبة الحرس ، وبصور تعشى العيون وتبهر الأبصار ، دون أن تبين عن معنى ذي بال . ويعد هذا في علم الجمال « قبحاً لما فيه من هرج وتحكم (٢) .

هذا إلى ما فيه من مساس بقضية الإعجاز ، إذ لو اعتدنا بالألفاظ في ذاتها لما أمكن تمييز القرآن من غيره ، من حيث الفاظ . وحول هذه المعاني تدور حجج عبد القاهر ضد اللفظيين (٣) .

فيري عبد القاهر أن إعجاز القرآن لا يتصور أن يكون في الألفاظ منفردة ، إذ هي مادة اللغة عامة ، وكانت معروفة لدى العرب ، فلا يمكن أن يكون بها (٤) تحد لهم . ثم إن الألفاظ المفردة لا يتصور أن يقع بينها تفاضل من حيث هي ألفاظ مفردة ، دون أن تدخل في تراكيب ، إلا في قولهم : « هذه مألوفة مستعملة ، وتلك غريبة وحشية ، أو أن تكون حروف هذه أخف وامتراجها أحسن .. وهل تجد أحداً يقول ، هذه اللفظة فصيحة إلا وهو يعتبر مكانها من النظم ، وحسن ملاءمة معناها لمعاني جاراتها (٥) »

(١) انظر أيضاً المرجع السابق آخر ص ١٩٤ .

(٢) أنظر :

Benedetto Croce : Esthétique, Comme Science de l'Expression et Linguistique Générale. trad. par H. Bigot, Paris, 1904 p. 91-93.

(٣) ويتبعه في هذه الحملة ضياء الدين المعروف بابن الأثير فيما سبق أن أوردناه له من نص ص ٢٤٥

من هذا الكتاب .

(٤) عبد القاهر الجرجاني : المرجع السابق ص ٣٢ - ٣٢ .

(٥) نفس المرجع ص ٣٦ .

« فلا جمال إذن في اللفظ من حيث هو صوت مسموع ، وحروف تتوالى في النطق . وإنما يكون ذلك لما بين معاني الألفاظ من الاتساق العجيب (١) » .

ودليل آخر . أن دلالة الألفاظ على معناها تحكّمية وضعية : فلو أن واضع اللغة كان قد وضع « ربيض » مكان « ضرب » . لما كان في ذلك ما يؤدي إلى فساد . فليس توالى الكلمات في النطق محتاجا إلى تفكير ، ولا مستوجبا لفضل إلا من جهة معناها وتناسقها . هذا هو ما يستدعي الفكر وتتفاوت فيه (٢) العقول . فلا فضيلة للألفاظ من حيث هي ألفاظ إلا في خلوها من الغرابة ومن تنافر حروفها في النطق . وهذه ميزة سلبية ضئيلة القيمة .

فإذا كان التلاؤم في حروف الكلمات ، وخفة نطقها ، من الأمور المطلوبة البلاء ، فهذا وجه من وجوه الفضيلة ، وداخل في عداد ما يفاضل به ، وهو راجع حقا إلى الألفاظ والتركييب من حيث نطقها ومن حيث هي ألفاظ في ذاتها : ولكن سواه من وجوه البلاغة كثير : ومن البديهي أنه لا يمكن قصر الحس عليه ، أو ادعاء إعجاز القرآن به (٣) .

فالألفاظ بمعزل عن المزية إلا في تأليف الكلام ، وتنظيم أجزاء الصور الأدبية ، وجلاء الفكرة بوسائل الصياغة اللغوية . وهي مزايا ترجع جميعها - في رأى عبد القاهر إلى الصياغة ودلالاتها على الصور الأدبية . ولا وجه لنسبتها إلى الألفاظ من حيث هي ألفاظ ، ولا يمكن نسبتها إلى الألفاظ إلا في دلالتها على صورها ، لأنها هي وسائل التصوير للمعنى المدلول عليه بالصياغة . ولهذا الدلالة فخم القدماء شأن اللفظ ، وجعلوه قسيم المعنى ، « فقالوا : معنى لطيف ولفظ شريف » : وقالوا : « إن المعاني لا تتزايد . وإنما تزايد الألفاظ » . وذلك أنه « لما كانت المعاني إنما تتبين بالألفاظ ، وكان لا سبيل للمرتب لها ، والجامع شملها ، إلى أن يعلمك ماصنع في ترتيبها بفكرة ، إلا بترتيب الألفاظ في نقطة . تجوزوا فكنوا عن المعاني بترتيب الألفاظ ، ثم بالألفاظ بحذف الترتيب (٤) » .

(١) نفس المرجع صفحة ٣٧ .

(٢) نفس المرجع ص ٤٠ - ٤١ ، ٤٢ - ٤٣ .

(٣) نفس المرجع ص ٤٥ - ٤٩ .

(٤) نفس المرجع ص ٥٠ - ٥١ .

فكما لم يرضى عبد القاهر بالرجوع إلى مجرد المعنى في تقويم الأدب . لم يقنع كذلك بالوقوف عند حدود الألفاظ من حيث هي ألفاظ ، وإنما رعى إلى ربط الألفاظ بدلالاتها في السياق من حيث تكوين الصورة الأدبية .

ثم إن اللفظ والمعنى متلازمان ، فالعملية الفكرية واحدة ، وفيها تتجلى الصورة الأدبية عن طريق صياغتها ، فإذا كانت العبرة بالألفاظ في مواقعها من الحمل ، فليس ذلك لأنها المقصودة أولاً بالفكر ، إذ لا يعقل أن يقصد أولاً إلى ترتيب المعاني في استقلال عن اللفظ ، ثم بعد ذلك يستأنف النظر في الحملة الدالة عليها ، ولا أن يقصد إلى ترتيب الألفاظ وتواليها على نظام خاص في استقلال عن الفكر . ولكن هذا الترتيب للألفاظ يقع - ضرورة - ملازماً للمطلوب الأول ، وهو المعنى المدلول عليه في الصورة (١) . وهنا يخالف عبد القاهر ما ذهب إليه ابن خلدون في دعواه أن المعنى تابع للفظ في مناصرته للفظ (٢) ، فيرى عبد القاهر أن اللفظ تابع للمعنى ضرورة ، إذ الألفاظ أوعية للمعاني . وهي أدواتنا لفهم هذه المعاني : « فإذا وجب لمعنى أن يكون أولاً في النفس ، وجب للفظ الدال عليه أن يكون مثله أولاً في النطق (٣) » ، فلا يتصور أن يعرف المرء للفظ موضعاً من غير أن يعرف معناه ، ولا أن يتوحي في الألفاظ - من حيث هي ألفاظ - ترتيباً ونظماً ، وإنما يتوحي الترتيب في المعاني ، فإذا تم ذلك تبعها الألفاظ وقفت آثارها ، « إنك إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك ، لم تحتج إلى أن تستأنف فكراً في ترتيب الألفاظ . بل تجدها تترتب لك بحكم أنها خدم ، وتابعة لها ولا حقة بها وإن العلم بمواقع المعاني في النفس ، علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق. (٤) » .

ولهذا التلازم في العملية الفكرية بين الألفاظ في السياق ودلالاتها على معناها العام ، يرى عبد القاهر أنه لا يتصور مجال أن يصعب مرام اللفظ بسبب المعنى ، لأنه لا يتصور أن يحصل المرء على المعنى أولاً على حدة ثم يبحث له عن الألفاظ الدالة عليه ، إذ أن الألفاظ - من حيث هي ألفاظ - لا تطلب مجال ، وإنما تطلب من أجل المعاني في

(١) المرجع السابق ص ٤٢ - ٤٣ .

(٢) انظر ص ٢٤٦ - ٢٤٧ من هذا الكتاب .

(٣) عبد القاهر الجرجاني : المرجع السابق ص ٤٣ .

(٤) نفس المرجع ص ٤٤ .

الصياغة والسياق . فطلب المتكلم دائماً متوجه إلى المعنى الذى يريد أن يصوغه فى كلام يدل عليه . وقد تعرض له الصعوبة بسبب اللفظ : « فصعوبة ما صعب من السجع هى صعوبة عرضت فى المعانى من أجل الألفاظ . وذلك أنه صعب عليك أن توفق بين معانى تلك الألفاظ المسجعة ، وبين معانى الفصول التى جعلت أردافاً لها ، فلم تستطع ذلك إلا بعد أن عدلت عن أسلوب إلى أسلوب ، أو دخلت فى ضرب من المجاز ، أو أخذت فى نوع من الاتساع . وبعد أن تلطفت على الحملة ضرباً من التلطف (١) » ، فالعملية الذهنية يتلازم فيها المعنى والألفاظ الدالة عليه فى الحمل مؤتلفة ، وبديهي أن المطلوب المعنى ، إذ الألفاظ - من حيث هى أصوات - لا تطلب أبداً : ولكن المعانى إنما تطلب بالألفاظ من حيث دلالتها فى الصياغة : فأنت إنما « تطلب المعنى ، وإذ ظفرت بالمعنى فاللفظ معك ، وإزاء ناظرك . وإنما كان يتصور أن يصعب مرام اللفظ من أجل المعنى أن لو كنت طلبت المعنى فحصلته ، احتجت إلى أن تطلب اللفظ على حدة ، وذلك محال (٢) » :

إذن فالأهمية للألفاظ فى مواقعها من الحمل ، بوصفها الوسائل التى بها يؤدي المعنى ولا أهمية لها فى ذاتها .

وإنما تظهر أهمية الألفاظ فى أداء المعانى ، ويتجلى ذلك فى تأليف الكلام وهنا تظهر مزية الصياغة وما فيها من ألفاظ فى جلالها للصورة . فالبلاغة والفصاحة ، وسائر ما يجرى فى طريقتيهما أوصاف راجعة إلى المعانى . وإلى ما يدل عليه بالألفاظ ، دون الألفاظ لنفسها (٣) » . أى فى ذاتها دون تأليف كما بينا .

(١) نفس المرجع ٤٩ .

(٢) نفس الموضوع . وهنا يمس عبد القاهر مسألة جوهرية أشار إليها أرسطو ، هى أن عملية النطق مستلزمة - ضرورة للتفكير - (ص ٢٣ - ٣٤ من هذا الكتاب) . ويسلم العلم الحديث بأن التفكير على أية صورة - إنما يكون بالألفاظ ، حتى يفكر المرء عن صمت فى ذات نفسه . واللغة هى وسيلتنا للوعى بما حولنا والتعبير عنه . يقول برجسون فى مقدمة رسالته فى الأفكار المباشرة للوعى :

Essai sur les Données Immédiates de la Conscience :

« إنما يفكر ضرورة بالألفاظ ، أنظر Brice Parain, op. cit. p. 14-19.

(٣) عبد القاهر الجرجاني : المرجع السابق ، ص ٢٠٠ .

وإذن ليس معنى هذا إغفال الألفاظ في مواقعها من الحمل ، لأنها هي وسائل التفكير والتصوير الأدبي . وإنما حسن الدلالة وتامها ، وجلأؤها في صورة أسمى وأعجب وأكثر أثراً في النفس ، ليست سوى خصائص لا تتوافر إلا بأن يؤتى « المعنى من جهته ، ويختار له اللفظ الذى هو أخص به واكشف عنه ، وأتم له ، وأحرى بأن يكسبه نبلا ، ويظهر فيه مزية (١) » . ولا تكون المزية للكلمة إلا بحسب موقعها من الجملة . لالتئام معناها مع معنى جاراتها . ولذا تحسن الكلمة في موضع وتقبح هي نفسها في موضع آخر . وذلك كلفظة الأخدع في بيت الصمة بن عبد الله بن طفيل :

تلقت نحو الحى حتى وجدتنى وجعت من الإصغاء لينا وأخذعا (٢)

فلها فيه حسن لا يخفى ، على حين سمحت ونقلت في بيت أبي تمام :

يا دهر قوم من اخدعك فقد أضججت هذا الأنام عن خرقك (٣)

وينتج من هذا أن العبرة بالجملة لا بالكلمة المفردة ، فالفائدة مختصة بالجملة ، ولم تجز حصولها بالكلمة الواحدة ، كالإسم الواحد ، والفعل من غير إسم يضم إليه (٤) .

ومن المفردات اللغوية ما يتوارد على معنى ، وهو المترادف ، ولا يقم له عبد القاهر شأناً كبيراً (٥) . وإنما يعنى بأن ينص على أنه لا ترادف مطلقاً في الجمل فكل تغيير في الجمل بالتقديم أو التأخير ، أو الزيادة أو النقص ، يتبعه حتماً تغير في معنى الجمل . وهنا يربط عبد القاهر أوثق رباط بين وسائل تأدية المعنى بالكلمات ، والمعنى

(١) نفس المرحح ص ٣٥ .

(٢) الليث : صفحة العتق . الأخدع : عرق في جانب العتق : والأخدعان عرقان في الجانبين

من العتق .

(٣) الخرق (بضم الخاء والراء) : الجهل والحق والنف . وتقويم الأخدعين يكون بترك الكبر والنف - والبيت المذكور في باب الاستمارات القبيحة لأبي تمام في الأمدى : الموازنة ص ٢٨٨ - وفي الصناعتين لأبي هلال ص ٢٣٥ .

(٤) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ص ٣١٦ - ٣١٧ ؛ وهنا يلتق عبد القاهر مع أرسطو : إذ الكلام عند أرسطو يمثل في الجمل لاني الكلمات . أنظر ص ٢٢ - ٢٣ من هذا الكتاب والمراجع المبينة بها .

(٥) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٢٠٠ - ٢٠١ .

نفسه . وهنا ليست صياغة الأسلوب - عند عبد القاهر - مشابهة « الصياغة والتجوير » ،
والتفويف والنقش وكل ما يقصد به التصوير « . وكفى ، ولكنها - مع هذه المشابهة -
تمتاز بخاصة : هي أنه يتصور أن يتشابه ديباجان في النقش ، أو سوران في الصنعة ،
حتى لا تستطاع التفرقة بينهما ، ولا يتصور ذلك في الكلام .. « لأنه لا سبيل إلى أن
تجىء إلى معنى بيت من الشعر ، أو فصل من النثر ، فتؤديه بعينه وعلى خاصيته وصنعتة
بعبارة أخرى حتى يكون المفهوم من هذه هو المفهوم من تلك لا يخالفه في صفة ولا
وجه ولا أمر من الأمور . ولا يفرنك قول الناس . قد آتى بالمعنى بعينه ، وأخذ معنى
كلامه فأداه على وجهه ، فإنه تسامح منهم . والمراد إنه أدى الغرض : فأما أن يؤدي
المعنى بعينه على الوجه الذى يكون عليه في كلام الأول ، حتى لا تعقل معنا إلا ما عقلته
هناك ، وحتى يكون حالهما في نفسك حال الصورتين المشبهتين في عينك ، كالسوارين
والشفتين . ففي غاية الإحالة ، وظن يفضى بصاحبه إلى جهالة عظيمة : وهي أن تكون
الألفاظ مختلفة المعاني إذا فرقت ، ومتفقها إذا جمعت وألف منها كلام . وذلك أن
ليس كلاما فيما يفهم من لفظين مفردين نحو « قعد وجلس » ، ولكن فيما يفهم من
مجموع كلام آخر (١) . ومما سبق يبين لنا كيف كشف عبد القاهر عن نظريته في
النظم .

النظم عند عبد القاهر :

يقصد عبد القاهر بالنظم صياغة الحمل ودلالاتها على الصورة ، وهذه الصياغة هي
محور الفضيلة والمزية في الكلام .

ولهذا عنى عبد القاهر بشرح دلالات الألفاظ واختلافها باختلاف مواقعها في
الحمل . فيما سماه النظم . وقد قام في هذا الباب بمجهود عظيم الخطر ، فهو يقصد بالنظم
ما يطلق عليه الغربيون علم التراكيب (٢) ، وهو عندهم أهم أجزاء النحو . ويعرفه
عبد القاهر بأنه : وضع « كلامك الوضع الذى يقتضيه علم النحو » ، ووسع عبد القاهر
دائرة النحو ، فلا يقتصر على وجوه الإعراب وأنواع الحمل من إسمية وفعلية : ومن
استعمال أدوات الربط المختلفة ، ولكنه يشمل ما يدرس الآن في علم المعاني من الفصل

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٢٠١ - ٢٠٢ .

Syntaxe (٢)

والوصل ، والتعريف والتذكير ، والتقديم والتأخير ، والحذف ، والإظهار والإضمار ، وكثير من المحسنات البيانية والبديعية التي تضيف إلى المعنى ، كالمزاوجة بين الشرط والجزاء ، وكالتقسيم والجمع وتشبيه التمثيل (١) .

وكما أن النظم لا يظهر في الكلمة إلا بحسب موقعها في الجملة ، وبهذا الموقع تتأثر الصورة التي يهدف الأديب إلى رسمها . فكذلك الجملة لا يبين حسن نظمها إلا إذا ائلفت بدورها مع جاراتها فيما تهدف إليه هذه الحمل من معنى ، ليتألف من مجموع الحمل صورة أدبية قد أعمل فيها الفكر ، وظهر أنها صدرت عن روية وأناة ، وبدون هذا لا يكون الكلام جيداً في نظمه ، أي النظم الذي يريده عبد القاهر ، وإن حسنت ألفاظه ، وإن جادت كل جملة منه على حدة ، لأنك ترى « سييله في ضم بعضه إلى بعض سليل من عمد إلى لآلى فخرطها في سلك » لا يبنى أكثر من أن يمنعها التفرق ، وكن نضد أشياء بعضها على بعض « لا يريد في نضده ذلك أن تجيء له فيه هيئة أو صورة ، بل ليس إلا أن تكون مجموعة في رأى العين . وذلك إذا كان معنك معنى لا يحتاج أن تصنع فيه شيئاً غير أن تعطف لفظاً على مثله ، كقول الجاحظ : جنبك الله الشبهة ، وعصمك من الخيرة ، وجعل بينك وبين المعرفة نسباً ، وبين الصدق سيباً ، وحبب إليك الثبوت ، وزين في عينك الإنصاف (٢) » . فمثل هذا الكلام لا مزية فيه بنظمه ، وإنما مزيته في معناه ومتون لفظه (٣) . وهو كلام لا نظم فيه ، فلا فضيلة فيه سوى الصواب والسلامة من الزيع واللحن ، ومدار الحسن هو النظم ، ولا نظم في الكلام « حتى ترى في الأمر مصنعا ، وحتى تجد إلى التخيير سبيلا ، وحتى تكون قد استدركت صواباً (٤) » ومن هنا يظهر أن النظم - وهو مدار الحسن عند عبد القاهر - متميز عن المعنى في ذاته مجرداً ، وعن اللفظ في ذاته منفرداً ، لأنه صياغة الكلام في جمل متآزرة على جلاء الصورة المرادة .

وسبق أن نهنا إلى أن الألفاظ - من حيث هي ألفاظ - لا يتصور حسنها إلا في مزية سلبية ضمنية هي خلوها من الغرابة والتنافر في النطق . أما الاستعارات والمجاز والمحسنات البديعية فمع جريانها في الألفاظ ، لا يظهر حسنها إلا إذا راعينا فيها وجوه

(١) المرجع السابق ص ٦٤ - ٧٦ راجع الأمثلة في الأصل ، قسداً إلى الإيجاز .

(٢) نفس المرجع ص ٧٦ .

(٣) نفس المرجع ص ٧٧ .

(٤) نفس المرجع .

الجمال في الصياغة والتصوير . ولهذا تلتقى مع ما يهدف إليه عبد القاهر من معاني « النظم » في تأليف الصورة الأدبية (١) . وقد ترجع الاستعارة إلى اللفظ من حيث دلالته على المجاز ، دون نظم الكلام ، وفي هذه الحالة لا قيمة لها إلا في حسن موقعها من الجملة في الصياغة ، ولكن غالباً ما يضيف « النظم » إلى جمالها إذا كانت بالغة الإحكام . فالاستعارة في قوله تعالى : « اشتعل الرأس شيباً » ، جارية في لفظ « اشتعل » . ويزيد من حسنها نظم الجملة على هذا النحو ، بإسناد الفعل إلى الرأس ، وهو في الحقيقة للشيب ، وهذا وجه من وجوه حسن النظم في الكلام ، وهو متحقق دون الاستعارة في مثل : طاب عمر وعينا ، وكرم أصلاً ، وحسن وجهاً . وإنما زاد النظم من حسن الاستعارة في : « اشتعل الرأس شيباً » ، لأنه « يفيد - مع لمعان الشيب في الرأس الذي هو أصل المعنى - الشمول ، وأخذ من نواحيه ، وأنه قد استقر به وعم جملته . حتى لم يبق من السواد شيء ، أو لم يبق منه ما لا يعتد به . وهذا ما لا يكون إذا قيل : اشتعل شيب الرأس أو الشيب في الرأس .. ووازن ذلك أن تقول : اشتعل البيت ناراً ، فيكون المعنى أن النار قد وقعت فيه وقوع الشمول ، وأنها قد استولت عليه وأخذت في طرفيه ووسطه . وتقول : اشتعلت النار في البيت ، فلا يفيد ذلك « بل لا يقتضى أكثر من وقوعها فيه وإصابتها جانباً منه . فأما الشمول ، وأن تكون قد استولت على البيت وابتزته ، فلا يعقل من اللفظ ألبته (٢) » .

وهذا لم تعد قواعد النحو لدى عبد القاهر جافة مقصورة على الإعراب كعهدنا بها ، وإنما أضحت من وسائل التصوير والصياغة ، ومقياساً يهتدى به في البراعة ، ويتفاوت في التسابق فيه الشعراء ، « وإنما سبيل هذه المعاني (النحوية) سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش ، كما أنك ترى الرجل قد تهدي - في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج - إلى ضرب من التخير والتدبر في أنفس الأصباغ وفي مواقعها ، ومقاديرها ، وكيفية مزجها لها وترتيبه إياها ، إلى ما لم يهتد إليه صاحبه ، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب ، وصورته أغرب ، كذلك حال

(١) نفس المرجع ص ٧٩ - ومثلها التجنيس ، فهو من المحسنات اللفظية . ولكن فيما يتصل بالمعنى ، وعبد القاهر يحفل باللفظ من حيث دلالته على المعنى في السياق كما سبق ، أنظر التجنيس أمثلة كثيرة ووجوه حسنها في أسرار البلاغة ص ١٣ .

(٢) ونظيره قوله تعالى : « فجزنا الأرض عيوناً » (دلائل الإعجاز ص ٧٩ - ٨٢) وفيه أمثلة أخرى كثيرة .

الشاعر والشاعر في توخيها معاني النحو ووجوهه التي علمت أنها محصول النظم (١) .
ويضرب صاحب (٢) الطراز مثلاً لذلك قول امرئ القيس :

فقلت ، يمين الله أبرح قاعداً ولو قطعوا رأسي لديك وأوصالي

« فإذا كان (امرؤ القيس) ملازماً لها مع تقطيع الأوصال ، فملازمتها مع المحبة والألفة تكون أدخل لا محالة . وهذه الواو هي المطلعة على الأسرار ، فإذا قدر زوالها زالت البلاغة (٣) » :

ويذكر عبد القادر هذه الأبيات التي كثر ثناء النقاد عليها ، زاعمين - مع ذلك -
أن ليس وراءها كبير معنى :

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح
وشدت على دهم الهاوى رحالنا ولم ينظر الغادى الذى هو رائح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطى الأباطح (٤)

فيحيب على من لم ير فيها غير طلاوة اللفظ ، فيرى أن طلاوة الألفاظ فيها مقرونة
بجس النظم ، فهي لا محالة تفيد المعنى ، فتؤدي إلى تأليف الصورة المرادة : « ثم
انظر : هل تجد لاستحسانهم وحمدهم ، وثنائهم ومدحهم ، منصرفاً إلا إلى استعارة
وقعت موقعتها ، وأصابت غرضها ، أو حسن ترتيب تكامل معه البيان حتى وصل المعنى
إلى القلب » ، مع وصول اللفظ إلى السمع ، واستقر في الفهم مع وقوع العبارة في

(١) نفس المرجع ص ٧٠- ويبدو أن عبد القادر كان في هذا يدل الجهد في تجديد النحو ومنحه من
القيمة ما يجب له ؛ وبخاصة بعد أن رأى جمود النحويين وماحكاتهم اللفظية ، ووقوفهم عند حدود إعراب
أواخر الكلمات . (انظر المرجع السابق ص ٢٢ - ٢٨) - وانظر كذلك الأستاذ محمد خلف الله : من
الوجه النفسية في دراسة الأدب ونقده ص ٧٨ والفصل الرابع منه كله .

(٢) وإنما ذكرنا مثلاً هنا لأنه من يتبعون رأى عبد القادر .

(٣) يحيى بن حمزة العلوى ، الطراز ج ٢ ص ٢١٣ - ٢١٤ .

(٤) انظر ص ٢٥٢ - ٢٥٣ من هذا الكتاب .

الأذن؟ (١) .

ويشرح عبد القاهر لنا كيف أنه توافر في الأبيات حسن النظم ، فحسنت دلالات الألفاظ في مواقعها من الحمل ، وحسنت الحمل في تجاورها بعضها مع بعض ، فاكتملت فيها جودة التأليف التي تعين على توضيح الصورة واتقانها : وهي الهدف من حسن النظم كما يراه عبد القاهر (٢) :

وعلى هذا فالحسن للنظم من حيث تصويره للمعنى ، أو للصورة من حيث هي مدلول عليها في النظم ، وكما يشترط عبد القاهر لحمل الصورة الأدبية تأزر الحمل المتألفة على معنى ، كما يتم بها وضع الصورة ، فيتحقق الحسن في النظم كما رأينا . يرى أيضا أن هناك محسنيات تجرى في الألفاظ ، كالتطبيق والاستعارة وأقسام البديع ولكن لا من حيث هي ألفاظ - إذ أن الألفاظ من حيث هي ألفاظ لا تخرج عن أن

(١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ص ١٥ - ١٦ - يقول عبد القاهر : « ان أول ما يتفكك من محاسن هذا الشعر أنه قال : (ولما قضينا من منى كل حاجة) ؛ فعبّر عن قضاء المناسك بأجلها ، والخروج عن فروضها وسننها ، من طريق أمكنة أن يقصر معه اللفظ ، وهو طريق العموم . ثم نبه بقوله : (ومسح بالأركان من هو مسح) على طواف الوداع الذي هو آخر الأمر ، ودليل المسير الذي هو مقصوده من الشعر ، ثم قال : (أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا) ، فوصل بذكر مسح الأركان ، ما وليه من ذكر زم الركاب وركوب الركبان ، ثم دل بلفظه « الأطراف » على الصفة التي يختص بها الرقاق في السفر ، من التصرف في فنون النزول وشجون الحديث ، أو ما هو عادة المتطرفين من الإشارة للتلويح والرمز والإيماء ، وأنبأ بذلك عن طيب النفوس ، وقوة النشاط ، وفضل الاحتياط ، كما توجه ألفة الأصحاب وأنة الأحباب ، وكما يليق بحال من وفق لقضاء العبادة الشريفة ، ورجا حسن الاياب ، وتسم روايح الأحبة والأوطان ، واستماع التهانى والتحايا من الخلان والإخوان . ثم زان ذلك كله باستعارة لطيفة طبق فيها مفصل التشبيه ، وأفاد كثيراً من الفوائد بلطف الوسى والتنبية ، فصرح أولاً بما أوما إليه في الأخذ بأطراف الأحاديث من أنهم تنازعوا أحاديثهم على ظهر الرواحل ، وفي حال التوجه إلى المنازل . وأخبر - بعد - بسرعة السير ووطأة الظهر ، إذ جعل سلاسة سيرها بهم كالماء تسيل به الأباطح . وكان في ذلك ما يؤكد ما قبله ، لأن الظهور إذا كانت وطية ، وكان سيرها السهل السريع ، زاد ذلك في نشاط الركبان ، ومع ازدياد النشاط يزداد الحديث طيباً . ثم قال : « بأعناق المطى » . ولم يقل : بالمطى لأن السرعة والبطء يضرهان غالباً في أعناقها ، ويبين أمرها من هوائها وصدورها ، وسائر أجزائها تستند إليها في الحركة ، وتبنيها في الثقل والخفة- ويمبر عن المرح والنشاط إذا كانا في أنفسها بأفاعيل لها خاصة في الرأس والعتق . ويدل عليه بشمائل مخصوصة في المقادير . . » (عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ص ١٦ - ١٧) .

(٢) المرجع السابق ص ١٦ - ١٨ ، ١٩ - فعبد القاهر يشئ على الأبيات من حيث تأزر ألفاظها وجمالها على تأليف الصورة الأدبية .

تكون أصواتاً لا توصف بالحسن أو القبح إلا من جهة تلاؤمها في الحروف وخفتها على السمع ، أو تنافرهما وثقلها - بل من حيث هي محسنات لفظية في الصياغة والسياق ، ومن القصور الوقوف فيها عند مجرد اللفظ ، وقد يخلو الكلام من هذه المحسنات اللفظية السابقة التي تجرى في الألفاظ من حيث (١) معانيها في الصياغة ، ولكن يتوافر فيه مع ذلك حسن (٧) النظم ، وكما أنه قد تتوافر له هذه المحسنات مع حسن النظم فيكون « قد قرس الحسن من الجهتين ، ووجب له المزية بكلا الأمرين » . والإشكال فيما توافر له حسن اللفظ والنظم أن تجد من يعقل فيه عن حسن النظم ، فيرجع الحسن كله إلى الألفاظ من حيث معانيها من استعارة وتطبيق (= طباق) وما إليها . كما رأينا في مثال من يقف عند إجراء الاستعارة - في قوله تعالى : « واشتعل الرأس شيباً » - في كلمة « اشتعل » غافلاً عن حسن النظم فيها (٣) . وكما في قول ابن المعتز :

وإني ، على إشفاق عيني من العدا لتجتمع مني نظرة ثم أطرق

فإن التصير النظر يقصر الحسن على اللفظ . فبرى أن هذه الطلاوة إنما هي لأنه جعل النظر يجمع ، وليس الحسن لذلك ، لأنه - إذن - قصر على حسن اللفظ دون

(١) لابد أن نلاحظ هذا التقييد : « من حيث معانيها » ، وبه نوفق بين ما يفهم صراحة من كلام عبد القاهر من أن الاستعارة تجرى في اللفظ ، وهي من محسناته التي تعين على تكوين الصورة ، ومع ذلك لا يحسن الوقوف عند حدودها في بيان حسن الكلام (دلائل الإعجاز ص ٧٨ - ٧٩) ، نوفق بين هذا وقول عبد القاهر في أسرار البلاغة : « وأما التطبيق والاستعارة وسائر أقسام البديع فلا شبهة أن الحسن والقيح لا يمترض الكلام بهما إلا من جهة المعاني الخاصة ، من غير أن يكون للألفاظ في ذلك نصيب ، أو يكون لها في التحسين أو خلافه التحسين تسميد وتصويب » (أسرار البلاغة ص ١٤ - ١٥) ونفهم من مثل هذا النص الأخير ، ومن تقسيم عبد القاهر للكلام إلى ماهو شريف في جوهره ، وما هو شريف بصنفته (ص ١٩ - ٢٠ من نفس المرجع أن عبد القاهر لم تكن قد نصبت عنده بصفة حاسمة نظرية النظم حين كان يؤلف أسرار البلاغة ؛ وقد رأينا في نظرية النظم أنه يول الصورة الأدبية كل حسن ، ولا يمتد بالكلام الذي لا يتأزر لتم هذه الصورة ، ويقسم فيها الكلام إلى حسن لفظه ومعناه وجمن لنظمه - (أنظر شرحنا لنظرية النظم فيما سبق ؛ وانظر كذلك دلائل الإعجاز ص ٧٧ - ٧٩) وندرج لهذا ولأدلة أخرى يضييق المقام هنا عن ذكرها أن أسرار البلاغة سابق في التأليف على دلائل الإعجاز .

(٢) كما بين عبد القاهر في الآيات السابقة في الجمل ، « ولما قضينا من منى كل حاجة » ، « ومسج بالأركان من هو ماسح » ، « وشدت على دهم المهاري رحالتنا » « ولم ينظر القادى الذى هو رائح » إلخ ... أنظر هامش ص ٢٦٧ من هذا الكتاب .

(٣) أنظر ص ٢٥٢ - ٢٥٣ من هذا الكتاب .

النظم ، وإنما حسن أُنيت لحسن النظم فيه . وذلك لأنه « قال أول البيت : « وإنى » حتى يدخل اللام في قوله : « لتجمع » ، ثم قوله « منى » ، ثم لأنه قال « نظرة » ولم يقل : النظر ، مثلاً : ثم في قوله : ثم أطرق » ، وللطيفة أخرى نصرت هذه اللطائف : وهى اعتراضه بين اسم إن وخبرها بقوله : « على إشفاق عيني من العدا » .

وإن أردت أعجب من ذلك فيما ذكرت لك ، فانظر إلى قوله :

سألت عليه شعاب المحي . حين دعا أنصاره ، بوجوه كالدنانير

« فإنك ترى هذه الاستعارة - على لطفها وغرابتها - إنما تم لها الحسن ، وانتهى إلى حيث انتهى « بما توخى في وضع الكلام من التقديم والتأخير ، وتجدها قد ملحت ولطفت بمعاونة ذلك ومؤازرته لها . وإن شككت فاعمد إلى الحارين والظرف ، فأنزل كلا منهما عن مكانه الذى وضعه الشاعر فيه ، فقل : سلت شعاب المحي بوجوه كالدنانير عليه حين دعا أنصاره ، ثم أنظر كيف يكون الحال ، وكيف يذهب الحسن والحلاوة . وكيف تعدم أريحتيك التى كانت ، وكيف تذهب النشوة التى كنت تجدها (١) » .

فصياغة النظم هى التى تؤثر التأثير المعتد به فى « الصورة الأدبية » التى هى كالنقش والصياغة . كما سبق أن شرحنا . وإنما يعنى باللفظ فى النظم لتأليف أجزاء هذه الصورة التى لا تكتمل إلا بدقة الصنع فى ذلك النظم ، وباختيار الألفاظ ، ووضعها فى مواضعها الملائمة لها فى الحمل ، ووضع الحمل بعضها إلى جانب بعض ، ليشاكل بعضها بعضاً ، فيتم تأليف هذه الصورة . وقد عبر عن هذا صاحب المثل السائر - وهو فى رأينا ممن تابع عبد القاهر فى نظريته فى النظم - أى فى الاعتداد بالصياغة من حيث دلالتها على المعنى ، فقال : « اعلم أن العرب كما كانت تعتنى بالألفاظ فتصلحها وتهذبها . فإن المعانى أقوى عندها ، واكرم عليها ، وأشرف قدرأ فى نفوسها : فأول ذلك عنايتها بألفاظها ، لأنها لما كانت عنوان معانيها ، وطريقها إلى إظهار أغراضها ، أصلحوها وزينوها وبالغوا فى تحسينها ، ليكون ذلك أوقع لها فى النفس ، وأذهب بها فى الدلالة على القصد . ألا ترى أن الكلام إذا كان مسجوعاً لذ لسامعه فحفظه ، وإذا لم يكن مسجوعاً لم يأنس به أنسه به فى حالة السجع ؟ فإذا رأيت العرف قد أصلحوها ألفاظهم وحسنوها . ورققوا حواشيا وصلقوا أطرافها ، فلا تظن أن العناية إذ ذاك إنما هى

بألفاظ فقط ، بل هي خدمة منهم للمعاني . ونظير ذلك إبراز صورة الحسنة في الحلل الموشية والأثواب المحبرة ، فإننا قد نجد من المعاني الفاخرة ما يشوه من حسنه بذاذة لفظه وسوء العبارة عنه (١) .

والوصول إلى هذه الصورة قد يكون بنظم الألفاظ وحدها ، وذلك إذا كان الكلام جارياً على الحقيقة . وفي هذه الحالة يكون الانتقال مباشرة من الألفاظ إلى معانيها الموضوعية . ولا تفاضل في العبارات في التصوير — إذن — في رأى هؤلاء ، إذا اختلفت مفرداتها ، حين تكون هذه المفردات من قبيل المترادف : « فلو أن قائلاً قال : رأيت الأسد ، وقال آخر : لقيت الليث ، لم يجوز أن يقال في الثاني إنه صور المعنى في غير صورته الأولى ، ولا أن يقال : أبرزه في معرض سوى معرضه ، ولا شيئاً من هذا الجنس . وجملة الأمر أن صور المعاني لا تتغير بنقلها من لفظ إلى لفظ ، حتى يكون هناك اتساع ومجاز ، وحتى لا يراد من الألفاظ ظواهر ما وضعت له في اللغة ، ولكن يشار بمعانيها إلى معان أخرى (٢) .

وفي الحال الأخيرة — وهي دلالات الكلام بضروب المجاز من كناية واستعارة وتمثيل — لا يصل المرء إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة ، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض (٣) . ففي قولهم : « كثير رماد القدر » أو قولهم : « بلغني أنك تقدم رجلاً وتؤخر أخرى » ، وكذا : « رأيت أسداً » تريد به رجلاً شجاعاً ، في ذلك كله تنتقل من دلالات الألفاظ الوضعية إلى المراد ، وهو معنى الكرم في التمييز الأول ، والتردد بين أمرين في التعبير الثاني ، وتشبيه الشجاع بالأسد على سبيل المبالغة في عدم التمييز بينهما في التعبير الثالث ، وفيها جميعها ينتقل المرء من اللفظ إلى المفهوم ، وهو المعنى الوضعي للغة ، ثم من هذا المعنى إلى معنى المعنى . والمعنى الأول — وهو المجازي — بمثابة الوشي والكسوة للمعنى الثاني الذي قصد إليه عن طريق معنى المعنى . والمعنى الثاني هو الذي كسى ذلك الوشي المجازي ، وحلى به (٤) . وهذا كله ما لم

(١) نصر الله بن محمد بن عبد الكريم (المعروف بابن الأثير) المثل السائر ص ٢١٢ .

(٢) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ص ٢٠٤ .

(٣) نفس المرجع ص ٢٠٢ .

(٤) نفس المرجع ، ص ٢٠٢ — ٢٠٤ .

بتغير النظم ، بتقديم أو تأخير ، أو زيادة أو نقص .. فإذا تغير ، فلا بد أن يتأثر المعنى وتؤثر الصورة (١) .

والصورة الأدبية التي يتعاون في تأليفها المجاز والنظم هي مدار الحسن عند عبد القاهر ، كما رأينا . فهل يقف عبد القاهر في تقويم الصور الأدبية عند حدود الجمال المحض ، دون قصد إلى شرف المعنى في ذاته ؟ يبدو أن الأمر كذلك . فقد نعى عبد القاهر على من يرون الحسن في الحكمة السائرة ، والخلق السائد ، لا يتجاوزون هذه الحدود (٢) . ولم يذكر عبد القاهر سوى الصورة الأدبية أساسا للحسن ، وهي التي يتوافر فيها حسن النظم ، سواء اشتملت على حكمة أم لا . ولا يشترط عبد القاهر غاية اجتماعية أو خلقية للكتاب . ومتى حسنت الصورة الأدبية باستكمال حسن النظم ، وحسن الألفاظ في مواقعها ، فقد حسن الكلام (٣) .

حقا قد مدح عبد القاهر الشعر بأنه كان ديوان الحكمة عند العرب ، ومجنى ثمر العقول والألباب ، وأنه الذي قيد على الناس المعاني الشريفة (٤) .. وقد قسم معاني الكلام إلى ما هي شريفة في الجوهر وشريفة في الصنعة ، وأن الأولى خير من الثانية (٥) ولكنه يعود فيرى أنه ليس على الشاعر أو الرواي عيب إلا في القصد : فرب هزل صار أداة في جد ، وكلام جرى في باطل ثم أستعين به على حق ، كما أنه رب شيء خسيس توصل به إلى معنى شريف . وقد استشهد عمر - حين أراد أن يقسم حللا أنت له من اليمن بين الصحابة - بيتين لعمارة ابن الوليد :

أسرك لما صرع القوم نشوة خروجي منها بسالما غير غارم
بريثا كأني قبل لم ألك منهم وليس الخداع مرتضى في التنادم

(١) المرجع السابق ص ١٩٤ - ١٩٥ و ص ٢٦٤ - ٢٦٨ من هذا الكتاب .

(٢) أنظر ص ٢٥٦ - ٢٥٧ من هذا الكتاب .

(٣) ولهذا حكم بحسن الصورة في أبيات : « ولما قضينا من مني إلخ أنظر ص ٢٦٨ - ٢٦٩ من هذا الكتاب .

(٤) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ص ١٢ .

(٥) أسرار البلاغة ص ١٩ - ٢٠ - أنظر تعليقنا على الهامش رقم (١) من هذا ص ٢٦٦ من الكتاب .

يريد بهما ألا يتخدع في عدل القسمة ، وهو معنى حق : على أن أبيات ابن الوليد قد قالها في مجلس شراب خمر . وعلى العكس رب كلمة حق أريد بها باطل ، فاستحق عليها الدم ، إذن فالكلام في ذاته يحكم بجماله على حسب صورته الأدبية ، وأما استعماله فيتغير من موقف إلى موقف ، ومن قصد إلى قصد ، فيحسن هو - بحسب القصد - في حال ، ويسوء هو نفسه (١) في حال أخرى . فلا ينبغي أن يتوقف الحكم على الكلام - إذن - إلا على القدر الدائم له ، وهو جمال الصورة الأدبية .

ولا يشترط عبد القاهر سوى صدق الكاتب في تعبيره ، فهو يرجح رأى القائلين بالصدق . والصدق - وهو القدر الجوهرى المشترك بين الفن والخلق - لا بد منه لاعتبار العمل الفنى ، مهما اختلفت المذاهب في الأدب ورسالته (٢) . على أن عبد القاهر كان يترجح أحيانا بين ضرورة الصدق ، وبين مجارة الآخرين في تحييد الإبداع والإغراب على حساب الصدق ، كما رأينا فيما سبق (٣) .

وعلى الرغم من أصالة عبد القاهر فيما سقناه له من آراء في النظم ، قد تأثر بآراء كثير من سابقيه ، وحدا حدوهم في الاعتداد بالصياغة ، وأنها نظير التصوير والنقش (٤) وكانت جل أفكاره دائرة حول هذه الصياغة . وقد أفاد إفادة كبيرة من أنصار أصحاب اللفظ وترجيحه على المعنى ، وبخاصة الجاحظ ، ففى كتب الجاحظ ، بدور لأفكار عبد القاهر جميعها ، ولكن تجلت أصالته بعد ذلك فى ثورته على معاصريه : ممن اشتطوا فى نصره اللفظ حتى غفلوا به عن الغاية ، ومن اعتدوا بما يروقهم من معنى أو من حسن مجازى فى الألفاظ ، مغفلين أمر الصورة الأدبية . وكان لعبد القاهر فضل لا يدانيه فيه ناقد عربى فى توثيق الصلة بين الصياغة والمعنى ، وفى الاعتداد فى ذلك بالألفاظ من حيث دلالتها وموقعها ، مجازية كانت أم حقيقية ، وبيان تأثيرها فى تأليف الصورة الأدبية . وبالرغم من أن عبد القاهر قد ثار على اعتبار الألفاظ من حيث هى ألفاظ ، لم يدانه ناقد عربى فى بيان قيمة الألفاظ وصلتها بعملية الفكر اللغوية ، وتأثيرها فى الصورة الأدبية ، وله فى هذا الميدان ، وفى النقد بعامة ، أصالة جديدة بالتنويه بها .

(١) نفس المرجع ص ١١ - ١٢ - ويبدو أن هذا ما انتهى إليه عبد القاهر .

(٢) انظر ص ١٧٠ - ١٧٢ من هذا الكتاب .

(٣) راجع ص ٢٢١ - ٢٢٢ من هذا الكتاب .

(٤) راجع ص ٤٢ - ٤٣ ، ١٥٥ - ١٥٦ - ٢١١ - ٢١٤ ، ٢٤٥ - ٢٤٦ من هذا الكتاب .

وكان الدافع الديني جليا عند عبد القاهر في بحثه فيما بحث فيه من قبله من نقاد العرب فيما سموه : اللفظ والمعنى . وكانت معايير هؤلاء النقاد في حسن اللفظ والمعنى مختلفة كما رأينا . فبعضهم يعد حسن الكلام في معناه ، ويقصد بالمعنى الحكمة أو الطرفة ، أو التعبير عن خلق (١) سائد . وآخرون يرون في المعنى أنه ما تم به القصد (٢) من الكلام . وقد عزا الجاحظ الحسن للالفاظ ، ولكن يفهم من كلامه في مواضع مختلفة أنه يقصد الصياغة ، وملاءمة الألفاظ لتصوير المعنى ، كما بينا ذلك من قبل (٣) . وهذا معنى قريب كل القرب مما أراده عبد القاهر في نظرية النظم التي شرحناها . فيها يولى عبد القاهر الصياغة كل الأهمية . من حيث تصويرها للمعنى . واستعانتها في ذلك بالألفاظ في صلتها ببعضها ببعض في داخل الجملة الواحدة ، ثم بالحمل في تباينها على تأليف الصورة . فالألفاظ عند عبد القاهر لا قيمة مما في ذاتها على انفراد ، وإن كانت هي المواد الأولى التي تتكون منها تلك الصورة . وهي في مواقعها من الحمل توصف بالحسن والقبح . ولكن يراعى في تقويم الحسن والقبح أثرهما في مجموع الصورة وفي هذه الصورة يتمثل المعنى الذي يهدف إليه الكاتب عن طريق تصويره بالألفاظ . أما المعنى في ذاته - مجردا من ملبساته في الصياغة - فأمر عام غامض يمكن أن يبرز في صور لا عداد لها ، ولا يصح أن يتفاضل به كلام على كلام . وبهذا تكون قد نضجت في بحوث عبد القاهر مسألة الصياغة والمعنى أو الشكل والمضمون ، أو الفكر وقلبا الفنى ، وإن كان عبد القاهر - شأنه في ذلك شأن نقاد العرب - لم يقصد إلى الفكرة في وحدة العمل الفنى بوصفه كلا . وإنما قصد إلى الصورة الأدبية المفردة التي يتكون العمل الأدبي من مجموعة منها .

ومسألة المادة والشكل ، أو المضمون والشكل ، استنفدت كثيراً من جهد الباحثين في علم الجمال . فهل ينحصر الجمال في المضمون وحده ، أم في الشكل وحده ، أم في المضمون والشكل كليهما ؟ .

والذي يجب مراعاته أولاً هو تحديد ما يراد بالمضمون والشكل عند فلاسفة علم الجمال . فقد يريد أحدهم بالمضمون ما يريده الآخر بالشكل . وأقرب الآراء الجمالية

(١) انظر ص ٢٤٣ وهامشها من هذا الكتاب .

(٢) انظر ص ٢٥٤ - ٢٥٥ وهامشها من هذا الكتاب .

(٣) انظر ص ٢٥٦ - ٢٥٧ من هذا الكتاب .

إلى الإدراك العربى ما كان عند « بندتو كروتشيه » من علماء الجمال الإيطاليين ، حيث يقصد بالشكل قوة التعبير والقدرة الممثلة للأشياء ، أو المصورة لها ، بتكوين الإحساسات والمشاعر فى خلق الفنان (١) . والعملية الفنية لا يتصور فيها الفصل بين وضوح الصورة الفنية والتعبير عنها بالرسم أو النحت أو الكلام . فليس صحيحاً ما نسمعه ممن يزعمون أن لديهم أفكار كثيرة هامة ، ولكنهم لا يصلون إلى التعبير عنها ، فى الحقيقة لو كانت لديهم هذه الأفكار لصاغوها فى كلمات جميلة عذبة فى المسامع ، فدلوا بذلك عليها . فإذا بدت الأفكار مستعصية هزيلة ، حين يريدون التعبير عنها ، فذلك لأنها واهنة هزيلة فى وضوحها فى أذهانهم . وليست الأشياء والصور من الوضوح فى ذهن العامة مثل ما هى من الوضوح فى ذهن الفنان . وليس من الحق أن يقال إن كل الناس يستطيعون أن يتخيلوا الصور التى رسمها « رفائيل » أو المعانى التى تحدث عنها « دانتة » . فإن الفنان يرسم بذهنه كما يصور الشاعر بفكره . وإدراكهما عميق شامل لا يتاح لكثير من الناس (٢) .

و « بندتو كروتشيه » يحدد المضمون بأنه الأحاسيس ، أو الناحية الانفعالية قبل صقلها صقلاً جمالياً ، وأما الشكل فهو صقلها ، وإبرازها فى تعبير عن طريق النشاط الفكرى ، وعلى هذا يأبى بندتو كروتشيه أن تكون الحقيقة الجمالية محصورة فى المضمون أى فى مجرد الإحساسات ، كما يأبى أن تكون كذلك فى مجموع الشكل والمضمون ، أى فى الإحساسات مضافاً إليها تعبيرات ، لأن قوة التعبير لا تضاف إلى حقيقة الإحساسات ، وإنما تصقل الإحساسات وتتكون بوساطة تلك القوة ، وتظهر الإحساسات فى التعبير . كما يوضع الماء فى المصفاة ، فيبدو من الناحية الأخرى هو هو . ولكنه مختلف أيضاً : ومن هنا كانت الحقيقة الجمالية هى « الشكل » ولا شئ سواه . ولا قيمة فى الشكل عند « بندتو كروتشيه » بالكلمات مفردة من حيث هى مادة التعبير . ولا من حيث الحرس والصوت منفصلين عن المعنى والصورة (٣) .

Benedetto Croce : l'Esthétique, op. cit. p. 93-94. (١)

(٢) المرجع السابق ص ٩ - ١١ قارنه بعبد القاهر فى التلازم بين الألفاظ والمعانى فى عملية الكتاب وتصويره فيما قلنا من شروح .

(٣) قارنه بعبد القاهر حيث لا يعتمد بالألفاظ من حيث هى أصوات فيما شرحنا من رأيه فيما سبق ص

٢٥٩ - ٢٦١ من هذا الكتاب .

وليس معنى هذا أن المضمون فضلة ، إنما هو نقطة البدء الضرورية للتعبير ، ولكن ليس هناك من فاصل بين خصائص المضمون وخصائص التعبير . بحيث يمكن الانتقال من أحدهما إلى الآخر (١) : « قد يكون المضمون هو ما يمكن تحويله إلى شكل ، ولكن ما لم يوضع في الشكل ، لا تكون له صفات محدودة ، فلا نعلم عنه شيئاً ، ولا يصير مضموناً جمالياً قبل . وإنما يصير كذلك بعد وضعه عملاً في تلك الصورة (٢) .

وأهمية المضمون - في رأى بندتو كروتشيه - تنحصر في التعبير عنه ، أى في وضعه في شكله الجمالى ، ولا قيمة له فيما وراء ذلك . فلا ينبغي أن يقوم - من الناحية الفنية - على أساس نفسه ، أو قيمته الاجتماعية . وفي هذا ما فيه من إقرار الحرية للفنان . وهذه الحرية - مهما اتسعت حدودها - مبدأ خلقى كذلك ، ولكنه ضرورى للفن . وليس معنى هذه الحرية إعفاء الأديب من المسئولية إذا استغل الغرائز الدنيئة والغايات المسفة لدى الدهماء ، وهذا الإسفاف نفسه غريب عن الفن الذى هو ظاهر فى ذاته ، ولكن مسئوليته يحددها القانون فى ذلك - شأن الفنان شأن أى إنسان آخر (٣) .

ولكن بندتو كروتشيه لا يرى مندوحة للفنان عن الصدق ، أى تعبیر الكاتب عن ذات نفسه وما فى فكره . ولكنه يفرضه عليه باسم الجمال ، لا باسم الخلق ، إذ لا يقصد إلى مراعاة الكاتب للقانون الخلقى ، وإنما لمراعاته للواجب الفنى فى صدق التعبير وقوته ، ودلالته على ما فى نفسه من معان أيا كانت : « فإذا كان مفهوم الصدق الواجب الخلقى فى ألا يغش الفنان جاره ، فالصدق - فى هذه الحالة - غريب عن الفنان ، لأنه لا يخدع أحداً ، وإنما بصور ما سبق أن كان فى تفكيره . فإذا كان فى تفكيره الخداع والكذب ، فإن الصورة التى يمنحها هذه الحقائق لا يمكن أن تكون خداعاً أو كذباً ، لأنها صورة جمالية ، فالفنان يظهر جانبه الآخر ، إذا كان مهرجاً كذاباً خبيثاً ، وذلك إذا عكس هذا الجانب فى صورة فنية ، أما إذا أريد بالصدق حقيقة التعبير عما فى النفس وقوته . فمن الواضح أن هذا المعنى الثانى لا صلة له بالإدراك الخلقى . فالقانون الخلقى والجمالى المشترك يتحلى لنا - فى هذه الحالة الأخيرة - فى

(١) المرجع السابق ص ١٦ - ١٧ قارنه بعبد القاهر ص ٢٦٠ - ٢٦٣ من هذا الكتاب .

(٢) نفس المرجع ص ١٧ .

(٣) نفس المرجع ص ١٧ ، ١١٢ - ١١٣ - ولنا إلى هذا الاتجاه عودة فى أهداف الأدب وفلسفته فى

النقد الحديث ، الباب الثالث من هذا الكتاب .

كلمة مستعملة في علم الأخلاق وفي علم الجمال في وقت معا (١) . وفي هذا لا تتقيد حرية الفنان إلا في صدق تعبيره وقوته . وفي هذه الواجهة يكاد يلتقي عبد القاهر مع كروتشيه ، كما أنهما يتحدثان كلاهما في توثيق الصلة بين الشكل والمضمون ، على نحو ما رأينا .

ومن علماء الجمال من يقصدون بالمضمون التعبير ، أو الحقيقة النفسية المتجلية في التعبير . (وهو ما يقصده « كروتشيه » ومن هنا نحوه بالشكل) ، ويقصدون بالشكل المادة الغفل للتصوير الفني ، كالرخام مثلاً للنحت ، والألوان للتصوير ، والإيقاع للموسيقى ، والأصوات للكلمات ، (وهي ليست شيئاً يعتد به عند كروتشيه » (٢) . ويندرج في الشكل عند هؤلاء الحقائق الطبيعية إذا أضيفت إلى المضمون . وعندهم أن القبيح في علم الجمال ، هو اللجوء إلى التثرثرة اللفظية ، وتنميق العبارات ، في بهرج لا يحتوي على شيء يعتد به .

وإنما ذكرنا من نقد بندتو كروتشيه ما يتصل اتصالاً وثيقاً بنقد عبد القاهر ، لنوضح فضل عبقرية عربية انتهت بعمق نظراتها في النقد الأدبي إلى نتائج عالمية ذات قيمة خالدة ، ولها صلة بفلسفة الجمال في النقد الحديث . وعلينا أن نوضح معالم هذه الفلسفة الجمالية ، نقدم بها لنظريات النقد الحديث في أهم الأجناس الأدبية المعاصرة . وهذا موضوع الباب الباقي لنا في هذا الكتاب .

(١) نفس المرجع ص ٥٣ .

(٢) انظر :

الباب الثالث

الفصل الأول

رأسس الجمال الفلسفية للنقد الحديث .

يقسم علماء الجمال الاتجاهات الفلسفية – في الأدب والفنون – إلى قسمين كبيرين يتدرج أولهما تحت النزعة المثالية ، والثاني يسمونه الاتجاه الواقعي . وهذا التقسيم فلسفي لا أدبي . وإن ترك آثاره في المذاهب الأدبية والنقدية الحديثة :

فكان من نتيجة الفلسفة المثالية أن وجد – في الأدب – مذهب الفن للفن ، كما كان نتيجة لها أيضا أن وجد – في النقد – المذهب التأثري ، نزعة الأسلوبين الخاص التي تمثلها : مدرسة النقد الحديث الأمريكية .

وأثرت الفلسفات الواقعية في نشأة الواقعية الاشتراكية الأوروبية ، والمادية ثم مذهب الالتزام في النثر دون الشعر عند الوجوديين . والاتجاه الجمالي والواقعي في صراع دائم ، ولكنهما غالبا ما يتكاملان لدى كبار النقاد ، إذا نظرنا إلى ملابس عصرهم :

فليس من بين المذاهب الأدبية أو النقدية ما يسمى المذهب المثالي . ذلك أن الأدب في جميع مذاهبه – من كلاسيكية ورومانتيكية وواقعية ووجودية – ليس ميدانه التجريد ، إذ أنه يصور الأفكار والمشاعر والتجارب في صور تنبض بالحياة . وخاصته أنه ينزل هذه الأفكار والمشاعر من عالم التجريد إلى عالم التجسيد ، بالوسائل الفنية الخاصة به ، ليوحى بعد ذلك بأعمق الأفكار إيجابا .

فمن جهة نستطيع أن نقول : لا مثالية في الأدب ، إذا أخذنا المثالية في معناها التجريدي ، ولكن – من جهة أخرى – لنا أن نقول إن الأدب أو الفن – في جميع مذاهبه – مثالي ، إذا فهمنا أن المثالية لا تقف عند حدود الواقع ، بل تتجاوزه دائما ، والواقعيون مثل غير الواقعيين في هذا الأمر ، إذ أن الواقعيين يصورون الشر في الواقع رغبة في تغيير هذا الواقع أو الثورة عليه . وهم يشبهون – من هذا الجانب –

الرومانتيكيين الذين يهربون من الواقع في عالم أحلامهم ضيقاً بالواقع ، ويشبهون كذلك دعاة الفن للفن الذين يفتنون في تصوير ما يروعههم قصداً إلى غاية تتجاوز الواقع في صورة من الصور .

على أن من المقطوع به أن كتاب الواقعية لا يقتصرون على نقل الواقع ، بل إن لهم أصالتهم في الاختيار من هذا الواقع لغاية اجتماعية وإنسانية . ويقول زولا - صاحب المذهب الطبيعي - إن دعوته مثالية ، ترمى إلى مثال ، لا عن طريق الحلم بعالم أفضل كما يفعل الرومانتيكيون ، بل عن طريق البدء بالواقع (١) ويصرح بلزك - رأس الواقعيين الأوروبيين في مجموعة قصصه : « الملهة الإنسانية (طبعة عام ١٨٤٣) أن له - من وراء التصوير الواقعي - غاية خلقية ، هي إيقاظ روح الفرد ، والتعالى بخلق المجتمع ، وإذن تكون تسمية الأدب أو النقد بالمثالي أو غير المثالي تسمية مضللة .

على أنا سنتبع - في هذا الفصل الذي نعرض فيه لفلسفة الجمال - التقسيم الفلسفي - لا الأدبي . إلى فلسفة مثالية للجمال ، وفلسفته واقعية ، لأنها هنا في مجال فلسفي .

وفلاسفة الجمال يدخلون في مفهوم المثالية جميع فلسفات الجمال قبل المذاهب الواقعية ، كما يدرجون فيها كذلك مذهب الفن للفن ، والمذهب الرمزي ، إذ أن هذه المذاهب لا تغنى بالواقع الحاضر ، وإذا صورته فلا تقصد إلى تغييره تغييراً ثائراً كما يريد الواقعيون .

ولا ريب أن المذاهب الواقعية لم تنشأ فجأة ، بل لها بدور نمت في الأدب والنقد من قبلهم . ومظهرها ربط الأدب بالواقع أو بالغاية في صورة من الصور .

فقد رأينا في الباب الأول كيف ارتبط الأدب بغاية خلقية مباشرة عند أفلاطون ، وغير مباشرة عند أرسطو (٢) .

E. Zola ; Le Roman Expérimental, P. 40-42

(١)

Les Romanciers Naturalistes ; P. 70

وكذا كتابه الآخر :

(٢) انظر صفحات ٢٦ - ٢٨ ، ٧٢ - ٧٨ من هذا الكتاب .

وقد حرص الكلاسيكيون على الغاية الخلقية للأدب . فأدب الكلاسيكيين « يتتصر فيه الحق على الباطل ، ويقوم فيه كل من الشر والخير تقريباً دقيماً » (١) ويقول لابروير الكلاسيكي : « حيناً تسمو القراءة بفكرك . وتلهمك مشاعر النبيل وعلو الهمة ، فلا تبحث عن قاعدة أخرى للحكم على الكتاب ، فهو حينئذ طيب ، خرج من يد صناع (٢) » . ولكن الخلق هنا يتبع مبادئ عامة ، كما يعالج الأدب مواضيع صالحة لكل زمان ومكان . بحيث لا تمس النظم السائدة لدى سواد الكلاسيكيين . ولهذا كان الأدب الكلاسيكي أدباً محافظاً ، جامداً في مضمونه . فكان أدب هؤلاء ونقدهم - وإن راعى الخلق التقليدي دون ما أراد الواقعيون . وعند الكلاسيكيين أن الجمال هو هو في كل زمان ومكان ، كما أن النظم المستقرة لديهم في عالمهم ليس في الإمكان أبدع منها ، وإن قصدوا أحياناً إلى ترقيعها أو ترميمها .

وفي أواخر العصر الكلاسيكي خطت الفلسفة الجمالية خطوات واسعة فمهدت - من ناحية - للثورة الرومانتيكية على أسس جمالية جديدة .

والرومانتيكية مذهب ناثر ، وهو طليعة المذاهب الحديثة (٣) ، وفي الرومانتيكية تراءت اشتراكية على نحو ما ، في دعوة « سان سيمون » وأتباعه ، على الرغم من ، طابعها الحالم ، ولكنها مهدت للزعة الواقعية . وللرومانتيكية كذلك طابع مثالي مبني على أسس جمالية ، منها نسبية الجمال ، واستقلال الجمال ، كما دعا إلى ذلك « ديدرو » ، ثم « كانت » .

وقد أثر كانت - بعد ذلك - في مذهب الفن للفن وفي نقاد ذلك المذهب أبلغ تأثير ، وبلغت الزعة الجمالية قمة تأثيرها في نقد بندتو كروتشبة ، وفي الرمزيين ، وفي مدرسة النقد الحديثة الأمريكية ، وكان من ثمرات الزعة الجمالية أن قام المذهب التأثري في النقد .

ونما - في نفس الوقت - الاتجاه الواقعي ، الذي وجدت بذوره الأولى لدى ديدرو ، وفي بعض آراء هيجل ، ثم في الفلسفات الواقعية والتجريبية .

Boileau : Epitres, IX, Vers 48-49 (١)

La Bruyère : les Caracteres, 1, 31 (٢)

(٣) أنظر كتابي : الرومانتيكية : الباب الثالث كله .

ولاختلاط الآراء المثالية أو المحافظة بالآراء الواقعية لدى رواد الاتجاهين ، رأينا أن نعرض آراء أولئك الفلاسفة الرواد للفلسفة المثالية ، ثم من تلاهم من أصحاب النزعات الجمالية حتى العصر الحديث . موجزين القول في صداها في النقد ومذاهبه ، لكي نتحدث عقب ذلك في المذاهب الواقعية من أوروبية ومادية ، ووجودية ، حتى نستخلص من هلهو: الدراسة الفلسفية نتائجها في المعايير الجمالية العامة المشتركة بينها جميعاً . ولهذا سنبدأ بالحديث عن الفلاسفة الذين مهدوا للنظريات الحديثة على حسب منهج تاريخي ، وهم « ديدرو » ، و « هيجل » ، و « كانت » ، مشيرين إلى أثرهم في النقد ومدارسه ، وذلك في حديثنا في الفلسفة المثالية - لننتقل عقب ذلك إلى المذاهب الواقعية ، ثم نختم بعرض النتائج الجمالية العامة لهذه الدراسات الفلسفية .

١ - الفلسفة المثالية

لهذه الفلسفة روادها ودعاتها . وسنعرض آراءهم في علاقة الجمال بالمتعة ، وفي طبيعة الجمال ، وفي التفريق بين الجمال والمنفعة في عالم المادة ، لنبين وظيفة الجمال الفنية ، ثم علاقة المتعة الجمالية بالنفس والإرادة .

١ - ويعد الكاتب والفيلسوف الفرنسي : ديدرو (١٧١٣ - ١٧٨٤) من أوائل من عالجوا هذه المسائل على نحو مهد للنظريات الحديثة بعده . فهو لم يتبع أفلاطون في تفسير الجمال تفسيراً ميتافيزيقياً ، على حسب انعكاس الجمال الأزلي في الأشياء ، وتفاوتها في حظها من الجمال بمقدار هذا الانعكاس فيها ، ودلالة الجمال في الأشياء على مثالية الجمال الخالد ، كما شرحنا من قبل في فلسفة أفلاطون ، إذ لم يعد لهذا التفسير الميتافيزيقي من قيمة في نظر ديدرو . وقد استعرض ديدرو مسألة الجمال واختلاف الناس فيه ، على حسب أعمارهم ، أو على حسب العصور ودرجات المدنية منذ أقدم عهود الإنسانية حتى اليوم . وفي هذا أدرك ديدرو - إدراكاً غير محدد المعالم - تأثير العصور التاريخية ودرجة المدنية فيها في إدراك الجمال وتحديد معناه (١) . وفي هذا خروج على ما كان قد استقر عند الكلاسيكيين من إطلاق معنى الجمال وعمومه .

(١) انظر :

Diderot : Traité du Beau, Essai sur la Peinture, dans : Oeuvres éd. de la Pléiade, p. 1134, 1166.

وقد أقام ديبرو معنى الجمال على إدراك العلاقات بين الأشياء والأجزاء ، فعنده أن الجميل « هو الذى يحتوى - فى نفسه وفى خارج نطاق الذات - على ما يثير فى إدراك المرء فكرة العلاقات ، والجميل بالنسبة لى هو الذى يثير هذه الفكرة (١) » . ثم يفرق بين ما هو جميل وما هو لذيذ ، فيخرج من نطاق الجمال ما يصل إلى إدراكنا عن طريق حاستى الذوق والشم كالأطعمة والروائح ، فإن إدراك العلاقات فيها لا يوصف بالجمال ، وإنما يقال إنها لذيدة ، وطيبة ، إذا استطابها . ومعنى العلاقات أنا لا نستطيع أن ندرك الجمال فى الشيء دون أن نقف على ما يحفه من قرائن أخرى . فى الأدب - مثلاً - لا ينبغي أن نقول إن الكلمة أو الجملة جميلة ، دون أن نقف على موقعها فى الحمل ، وفى القصة أو المسرحية أو القصيدة ، وفى الموقف العام ... وأما هى فى ذاتها فلا ينبغي أن توصف بجمال أو قبح ، إذ بدون الوقوف على العلاقات لا يمكن أن نحكم على النظام والتناسب ، والتناسق والملاءمة ، وهى المعانى التى تدفعنا إلى إدراك الجمال فى الشيء الجميل (٢) . وإذن لا وجود لشيء جميل جمالاً مطلقاً .

على أن هناك من الأشياء ما هو جميل فى ذاته ، وهو ما يثير فكرة الجمال عن طريق إدراك العلاقات . فالأشياء الجميلة فى ذاتها لا تحتاج إلى من يتأمل فيها كى يوجد فيها صفة الجمال عن طريق تأمله لها ، بل هى جميلة وجد الناس أم لم يوجدوا ؛ فاللوحات الفنية فى متحف « اللوفر » - مثلاً - جميلة فى ذاتها تأملها الناس أم لم يتأملوها ، حتى لو لم يرها إنسان ، ويقصد بالناس من هم على قدر من الخبرة والمدنية ، ومن قاموا بتجارب فنية فى دراسة العلاقات بحيث يمكن أن تثير فيهم هذه اللوحات مثلاً فكرة الجمال ، إذ من المقصور أن لا يعدها آخرون جميلة ، أو يعدوها قبيحة ، لأنهم ليست لهم دراية أو دراسة تمكنهم من الإدراك الحالى .

ثم هناك الجمال المدرك أو الخاص النسبى ، وهو ما يقف عليه المرء فعلاً ، ويضعه فى موضعه الملائم له من عمله الفنى . مثلاً : حين يختار الرسام لوحته ، لا يلجأ إلى أجمل الأشياء فى الطبيعة ليرسمه ، ولكنه يلجأ إلى ما يلائم منظره وموضوعه ، فقد

(١) نفس المرجع السابق ص ١١٢٦ .

(٢) المرجع السابق ص ١١٢٦ ، ١١٢٩ - ١١٣٠ ، قارنه بما يفهم من نظرية عبد القاهر الجرجاني فى النظم كما شرحناها فى هذا الكتاب . فهى قائمة على العلاقات بصفة عامة فى حدود الصورة الأدبية الجزئية كما بينا ص ٢٦١ وما يليها من هذا الكتاب - ثم بأسطر ص ٧٩ - ٨٠ من هذا الكتاب .

يصور في لوحته شجرة السنديانة مثلاً ، ويترك الورود . والورود في الطبيعة أجمل من السنديانة ، ولكن السنديانة في لوحته أجمل للماءمتها . ويقاس على ذلك التشبهات والصور في الأدب ، لانتشار على أساس جمالها في ذاتها ، ولكن لما يتطلبه موقعها من جملة العمل الأدبي . وكل شيء على حسب درجته النسبية هذه ، كما أنه كذلك في أشكال الطبيعة متى تمثلها الفنان ، حتى إن الأشكال التي تبدو قبيحة في الطبيعة هي في الحقيقة جميلة في موقعها (١) .

والعمل الفني - عند ديدرو - ينبع من الواقع ، ويستمد من الواقع عناصر وجوده العامة . ولكن ديدرو لا يحدد موقفه في ذلك تحديداً حاسماً : فتارة يفهم من كلامه أن الفنان لا يحاكي الطبيعة ، ويلحظها عن قرب : « فن الناس من يتوافر لهم - مع الرصانة والصرامة - الهدوء وإمعان النظر في الطبيعة ، وغالباً ما يعرف هؤلاء - خيراً من سواهم - الأوتار الرقيقة التي يجب العزف عليها ، فيثرون الحميا في سواهم ، دون أن تبين منهم أماراتها (٢) . وتارة أخرى ينص ديدرو على أن مجرد محاكاة الطبيعة وحدها غير كاف ، إذ لابد من الدراسة والخبرة ، والوقوف على تاريخ الفكر (٣) . والفنان خالق غير مقلد . فإنتاج الفنان الشخصيات - خيالية أو مثالية - مبنى على إدراك الفنان جملة علاقات متفرقة في الطبيعة في كثير من الأشخاص ، ولا وجود لها مجتمعة إلا في النموذج الذي صوره . فالفن يجمل الطبيعة ، ويبدو كأنه يضرب المثل كمن يحاكيه الطبيعة ، ولا يحاكيها . والفنان لا يقتصر على رسم الواقع المباشر لظواهر الأشياء ، ولكنه يعبر عما هو جوهرى (٤) فيها .

(١) نفس المرجع ص ١١٢٦ - ١١٣١ ، ١١٤٣ - ١١٤٤ ، ونظرة ديدرو هذه إلى الطبيعة توافق نظرة « روسو » . وهي مقدمة لنفس النظرة عند الرومانتيكيين فيما بعد ، يقول ديدرو : « ليس في صنع الطبيعة من خطأ ، وكل شيء جميل أو قبيح له سببه ، وليس بين جميع الموجودات موجود واحد على غير الحالة التي يجب عليها » ص ١١٤٣ من نفس المرجع ويعترف ديدرو بعد ذلك بجهلنا بكل الأسباب والآثار لكل هذه الأشكال .

(٢) نفس المرجع ص ١٢٠٠ ، وانظر كذلك ص ١١٢٨ .

(٣) راجع ص ١١٤٩ ، ١١٩٦ من نفس المرجع .

(٤) نفس المرجع ص ١٠٤٤ - ١٠٤٦ ، ١١٤١ - ١١٤٢ - وسبق أن بينا أن أرسطو في نظريته في المحاكاة لم يجعلها مجرد تقليد للطبيعة ، بل المحاكاة عنده بحث عما يكمل الطبيعة بوسائل الطبيعة ، انظر ص ٤٠ ، ٥٧ - ٥٨ من هذا الكتاب .

أيتعلق الجمال وتعبير الفنان عنه بالعقل وعملية الإدراك ، أم بالإحساس والعاطفة والذوق ؟ يتردد في ذلك . فحينما يرى أنه عملية فكرية ، كما يفهم من النص السابق الذى أوردناه له ، وحينما آخر يرى أنه لا بد من الإدراك من الحميا الفنية التى بدونها لا عبقرية فى الفن ، وهذه الحميا تستلزم رهف الإحساس وقوة العاطفة (١) . ويبدو أنه يرد من الفنان أن يكون قوى الذوق والعاطفة ، ولكن فى حين التعبير الفنى يجب أن يغلب عقله وإدراكه فى نقل التجربة وفى تصويرها ، إذ أن العاطفة المشبوبة ، كالأحاساس الحادة ، عمياء خرساء لا تبين عن نفسها . وكأن رأى ديدرو - غير الواضح فى هذه الناحية - نواة لما سيفصله بندتو كروتشيه من ضرورة تمثيل العاطفة قبل محاولة التعبير الفنى عنها ، كما سنتعرض له بعد قليل .

وكما فرق ديدرو بين الجمال واللذة كما قلنا فيما سبق (٢) ، حذر كذلك من الخلط بين الجمال والمنفعة . فنحن تعجب بالأشياء لجمالها ، دون أن يدخل فى ذلك الإعجاب فائدتها لنا . فنقر بجمال ما فى الطبيعة من ورود ونباتات دون أن نعرف ما لها من فائدة (٣) . والإعجاب بالجمال ، إذن ، يكون ذاتياً فى مبدئه ، ولا يعبأ بالمنفعة : « وحقاً ألا يحدث فى كثير من الأحيان أن يهجر المرء الشيء النافع من أجل آخر جميل ؟ ألا يلحظ المرء أحياناً هذا التفضيل الكريم فى أشد حالات الهوان ؟ فالصانع الكريم النفس يحرص على إرضاء نفسه بصنع عمل محكم يجلب عليه الإفلاس ، مفضلاً إياه على منفعة عمل آخر سىء قد يغنيه (٤) » .

وعلى الرغم من تفرقة ديدرو بين الجميل والنافع ، يرى مع ذلك ما يراه الكلاسيكيون - تبعاً لأفلاطون وأرسطو من قبل - من أن « تصوير الفضيلة محبوبة والرذيلة بغیضة . والهزء واضحاً ، هو واجب كل إنسان كريم يحمل القلم أو ريشة التصوير أو لزميل النحت (٥) » . وعند ديدرو « أن الحق والخير والجمال بينها

(١) نفس مرجع ديدرو السابق الذكر ص ١١٨٤ ، ١١٤٩ ، ١١٥٠ - ١٠٤٦ ، ١٠٤٧ ، ١١٩٩ ، ١٢٠٠ .

(٢) انظر ص ٢٨١ من هذا الكتاب .

(٣) المرجع السابق لديدرو ص ١١٢٢ .

(٤) نفس المرجع ص ١١١١ .

(٥) نفس المرجع ص ١١٨٣ .

وشائج وثيقة ، أضف إلى الأولين بعض الصفات النادرة الوضاعة ، فيصير الحق جميلاً (١) « قيمة الشاعر هي في أن يصور موضوعات ذات أهمية عظيمة ، كموضوعات الآباء والأمهات . والأزواج والزوجات والأطفال (٢) . ويعرف ديدرو الذوق بأنه « قوة مكتسبة بالتجارب المتكررة ، بها يتيسر فهم الحق أو الخير في حالة بصير بها كلاهما جميلاً . بحيث ينتج به التأثير السريع القوي (٣) . وفي هذه النظرة الأخيرة يقرب ديدرو - في غائته الاجتماعية للأدب - من جماعة الواقعيين . كما أنه مطابق لآراء الكلاسيكيين . وموقف ديدرو فريد بين فلاسفة الفن ، فليس هو بمثالي نظري بقدر ما هو نزعة واقعية في كلاسيكيته ، ولذا عده فلاسفة الواقعيين - فيما بعد - من طلابهم بين المفكرين والفلاسفة في القرن الثامن عشر (٤) .

وقد تأثر ديدرو بفلاسفة الإنجليز في الجمال في القرن الثامن عشر (٥) ، كما تأثر فلاسفة الألمان تأثراً كبيراً بفلاسفة الفرنسيين وكتابهم ، ومن بين هؤلاء ديدرو (٦) ، ولكنهم أضافوا كثيراً إلى ما تأثروا به من هؤلاء الفلاسفة .

٢- وكان للفيلسوف الألماني كانت (١٧٢٤ - ١٨٠٤) تأثير بالغ في الفلسفة المثالية للفن ، كما كان لفلسفته صداها في الأدب ونقاده في أوروبا وأمريكا . وعلى الرغم من أنه قد بحث في مسائل تحدث عنها ديدرو . مثل الجمال . والفرق بينه وبين اللذة والمنفعة . قد سلك - من ذلك - طريقاً آخر غير الذي سلكه ديدرو في البحث عن الجمال . فقد رأينا كيف كان اهتمام ديدرو بالجمال في الفن وبصلته بالواقع الذي يصوره ، ولكن « كانت » يهتم في بحثه - أولاً - بخصائص العمل الفني في ذاته وفي

(١) نفس المرجع ص ١١٩٧ .

(٢) نفس المرجع ص ١١٩٨ .

(٣) نفس المرجع ص ١١٩٩ .

(٤) انظر :

Karl Marx, F, Engels : Sur la Littérature et l'Art, Textes Choisis., Paris 1954 p. 224-226.

(٥) لا مجال هنا للاطالة في ذلك ، أنظر مثلا :

W. K. Wimsatt and C. Brooks : ary Criticism p. 476.

(٦) المرجع السابق ص ٣٨١ ، ثم :

K. Marx, F. Engels, op. cit. p. 222-223.

Bertrand Russel : History of Western Philosophy, London : 1948. p. 728-731.

داخله . فكل عمل فنى ذو وحدة جوهرية فنية ، فيها نفسها تنحصر الغاية منه . « وكانت » ينكر نظرية أفلاطون فى الجمال الخالد وانعكاسه فى الطبيعة . ومحاكاة الفنان على قدر موهبته لما يتيسر له من صور هذا الانعكاس وعنده أن العمل الفنى له بنية ذاتية ، وجماله فى هذه البنية . دون نظر إلى مضمونها أو غايتها .

ويعد « كانت » مؤسس الفلسفة المثالية الألمانية ، ومن أعظم الفلاسفة المحدثين . بل كثيراً ما يذكر على أنه أكبر فيلسوف حديث . وفى فلسفته مكان فسيح للفلسفة العاطفية المثالية ، يناهض بها الفلاسفة العقلين الذين يعتمدون على الحجج العقلية الخافتة . ومبدؤه فى الاعتداد بكل إنسان على حدة - بوصفه غاية فى ذاته - صورة من صور إقرار حقوق الإنسان كما كانت فى الثورة الفرنسية ، وكما تبذت فى مؤلفات « روسو » الذى تأثر به « كانت » أبلغ تأثر (١) . و« همننا هنا فلسفة « كانت » فى الجمال وطبيعته .

ويرى « كانت » أن الحكم الجمالى يمتاز بخصائص تفرق ما بينه وبين الحكم العقلى والخلقى . أولى هذه الخصائص تتعلق به من حيث صفته ومصدره ، وهو أنه حكم صادر عن الذوق . وأن الذوق يصدره عن رضا لا تدفع إليه منفعة ، أى أن المتعة الفنية لا تهتم بحقيقة موضوعها ، بخلاف اللذة الحسية التى تتطلب التملك ، وبخلاف الرضا الخلقى الذى يتطلب تحقيق موضوعه . فالرسام يعجب بفاكهة أو بصورتها ، ولكنه لا يشتهى أكلها أو بيعها بوصفه فناً . وثانى خصائص الحكم الجمالى يتعلق به من حيث الكم والعموم ، فالجميل هو الذى يروق كل الناس . دون حاجة إلى أفكار عامة مجردة . وذلك أنه لا سبيل لنا إلى معرفة شىء عام عالمى دون أفكار تجريدية عامة نستطيع بها تقويمه ، إلا الجمال ، فإننا نستطيع أن ندرکه فى حين هو حسى ، ونقومه على هذه الحال تقويمياً عاماً مشتركاً بين الناس ، دون حاجة إلى أفكار مجردة . وهذا الحكم يفترض اشتراك ذوى الأذواق فيه وقد يشذ منهم من يخالف المجموع ، ولكنه شذوذ يؤكد القاعدة . وثالث هذه الخصائص من حيث العلاقة ، أى علاقة الوسيلة بالغاية . فالجمال هو الصورة الغائية لموضوعه ، من حيث إنه ملصك فى ذلك الموضوع ، دون تصور لغاية أخرى من الغايات . فكل

(١) المرجع السابق ص ٧٣١ .

شيء له غاية تدرك أو يظن وجودها ، ولكن الجمال نحس بمتعة تكفيننا السؤال عن الغاية ، بحيث لو وجد عالم ليس فيه سوى الجمال ، كان غاية في ذاته . وقد نطن أن هناك غاية من الغايات الجمال في الطبيعة ، ولكن لا نستطيع تحديدها . فمثلا إذا فكر عالم النبات أو التاجر أو زارع في وظيفة فاكهة - في إنتاجها النوعي أو في قيمتها التجارية - فإنه حينئذ لا يفكر في قيمتها الجمالية . وعلى الفنان - لكي يتوافر له الذوق الجمالي - أن يعجب بالشيء الجميل ، دون أن يلقي بالا لمثل هذه الغايات ، فلا يحتفظ إلا بالشعور غير المحدد بأن هناك غاية للجمال في الطبيعة دون مضمون محسوس لتلك الغاية . وهذا هو ما يدعوه كانت : « الغائية بدون غاية » في الشيء الجميل . ورابع هذه الخصائص يتعلق بالحكم من حيث الذاتية والموضوعية . ذلك أن الحكم ، بعامته ، له ثلاث حالات : إما أن يكون تقريراً للحقيقة عن طريق التجربة ، أو برهنة نظرية على قضية علمية يسلم بها ضرورة ، أو مجرد احتمال منطقي ، إلا الجمال فإن خاصته تقرير ما يدرك - ضرورة - إدراكاً ذاتياً ابتداءً ، ولكنه موضوعي من ناحية التصور : بافراض عموم الشعور به لدى ذوى الأذواق . فالجميل هو ما يعترف له بهذه الصفة ، لأنه مصدر شعور ذاتي بالرضا به ، دون حاجة إلى أفكار وأقيسة يتطلبها الحكم الموضوعي . فإذا حكمت بأن هذه الوردة جميلة ، فليس ذلك نتيجة قياس حتمي منطقي ، أو نتيجة تجربة ، كما هي الحال في الطبيعة أو الرياضة مثلا . وإنما ذلك نتيجة لحكم ذاتي فردي ، وكأنه أمر صادر عن وعينا الجمالي . فإذا حكمتنا بما يخالفه ، كان في ذلك معصية للضمير الجمالي ، يشبه معصيتنا لضميرنا الخلقى فيما لو خالفنا واجبنا خلقياً (١) .

فالجميل موضوعه متعة لا غاية لها ! ولا علاقة لها بالمنفعة الحسية . كما هو الشأن في الشيء اللذيذ ، ولا بالمصلحة الخلقية : كما هو الشأن في الخير ، وتلك المتعة أساس حكم ذاتي ابتداءً ، ولكنه عالمي نتيجة ، كما شرحنا . فهذه المتعة لا تستجيب إلى حاجة من حاجتنا . كما أن هذه العالمية في حكم الجمالي لا تستند إلى قاعدة .

(١) تلك فكرة عامة من كتاب « كانت » المسمى : نقد الحكم :

Critique du Jugement (Kritik der Urtheilskraft).

أنظر :

Lalo (Charles) : Notions d'Esthétique, p. 56-58 E. Bréhier Histoire de la Philosophie, 11, p. 558-564.

وحكم الخيال المبني على النوق يوازي حكم العقل في المدركات العقلية من ناحية الوصول إلى مدركات جمالية تشبه المدركات المنطقية ولكن بدون أدلة وحجج . ولذا كان الحكم عالمياً . على الرغم من أنه غير موضوعي ، لأن مصدره علاقة الأشياء بحواسنا ، وفي طبيعة حواسنا أساس لهذه العلاقات ولما يتسبب عنها من متعة . فالفن مسلاة حرة ، يمارس فيها الخيال مهنته دون قيد ، في نشاط يشبه اللعب ، دون غاية ، لأن غايته في نفسه .

وفلسفة « كانت » ذات شأن في التفريق بين المعرفة العقلية والحكم الجمالي المؤسس على النوق ، ولكنها بعد ذلك فلسفة شكلية ، تظهر خطورتها في إيلاء الشكل كل الأهمية ، وتجريده من كل غاية . وفي هذا ما فيه من خطر على الفن نفسه .

وقد كانت فكرة « كانت » في الجمال قاسية فالجمال المحض لا يتمثل سوى في الشكل المحض ويتجلى الجمال المحض - عنده - في الأشكال التي يختفي منها كل مضمون ، كالقشور والزخارف والزينة في شكل الأوراق ، وهي أشكال لا معنى لها في نفسها ، كما يتجلى الجمال المحض كذلك في الموسيقى غير المصحوبة بغناء . وعنده أن الجمال قد يختلط بما هو لذيذ حسياً ، كما قد يصاحب صور الكمال الغائبة في الطبيعة والفن . فقد يقترن - مثلاً - بالخير ، أو بما يبين عن غاية مثالية . ولكنه في كلتا الحالتين الأخيرتين ليس بالجمال المحض ، فاقتران الجميل بما هو خير يجعل الجميل غير خالص في جماله ، بل يكون جمالاً تابعاً لغيره . وقد يساعدنا - نحن - اقتران الجميل بالخير ، ولكنهما في اقترانهما لا يساعد كلاهما الآخر إذا أمعنا في النظر (١) .

وقد أراد « كانت » - من وراء فلسفته هذه - أن يحرر الفن من القيود الثقيلة التي قد تفرض عليه من خارجه ، فتعوق الخيال ، وتحد من حريته . وبهذه الحرية التي نادى بها للفن وضع « كانت » العبقرية في مكانها الذي تستحق ، ففتحها حرية العمل على حسب ما تقتضي طبيعتها الصادرة عن ذات نفسها ، دون تدخل مفروض ، وفي حدود هذه الحرية تفرض الطبيعة قواعدها العامة على الفن ، وهذه القواعد الطبيعية لا خطر منها . والفنون الجميلة مصدرها العبقرية ، وقد أراد « كانت » أن

(١) انظر :

Kant's Critique of Jugment, trans. J. H. Bernard (London 1931) p. 81-82, 251 ; in : W. K. Wimsatt, op. cit. P. 372.

يسمى للعبقرية ببنتها التي تخصب فيها بمنحها هذه الحرية . وفي هذا المحصر جهد « كانت » فليست فلسفته سوى بدء الطريق الذي تخصب فيه عبقرية الفنان ، فتؤدي واجبها الفني . ولم يبحث « كانت » - بعد ذلك - في الحالات الخاصة ، ولا في العوامل الخارجية أو الملابس التاريخية التي بها يتيسر أداء الفنان واجبه على الوجه الأكمل (١) .

على أن الفيلسوف « كانت » يقرر صلة صريحة بين الجمال - طبيعياً كان أم فنياً - وبين الخلق ، إذ يقرر أن الحكم بأن الشيء جميل حكم صادر عن الذوق ، وفيه إرضاء للوعي الجمالي بأن ذلك الشيء الجميل مصدر متعة جمالية . والمرء خاضع في هذا الحكم لما يشبه الأمر ، ولكنه ليس أمراً منطقياً أو تجريبياً ، كما هي الحال في قضية رياضية أو طبيعية مثلاً ، وإنما هو أمر يقارن بالأمر الخلقى في صدوره عن الوعي الجمالي الفردي ، إذ أننا نعصى هذا الوعي الذاتي الذي نخضعنا فنياً - لأمره ، على نحو ما قلنا من قبل . فالذي يفكر في شيء جميل يخضع - إذن - له خضوعاً قريباً من خضوعه للعقل حين يفكر في الطبيعة ، وخضوعاً قريباً كذلك من خضوعه للمبدأ الخلقى في ذاته . فالجمال بهذا المعنى يتطلب أسس المعرفة ، ويكون بهذا رمزاً للخلق . إذ به يصير المرء على وعى ببعض آيات النبل والسمو التي تفوق مجرد الشعور باللذة الصادرة عن الحس . وليست غاية الجمال هي مجرد الدلالة على الكمال الحسي أو الجسمي في الشيء الجميل ، وإلا لما أصبح الجمال عالمياً ، كما يريد « كانت » في مثاليته ، بل لتغير بتغير الأحوال والأجناس البشرية ، وإنما تتضمن هذه المثالية في الجمال للتغير عما هو خلقى ، أي عما هو رمز لما فوق الحس من الحقائق . وبدون هذا لا يمكن لموضوع الجمال أن يصل إلى درجة يكون فيها عالمياً (٢) .

وبمثل هذا الفهم لمثالية الجمال والعلاقة بينه وبين الخلق ، يرى فيشته *Fichte* (١٧٦٢ - ١٨١٤) - وهو من فلاسفة الرومانتيكيين الألمان وتلميذ كانت ومتأثر به بعض التأثير - أن الفن تحرير للذات من حيث هي ، وفي هذا التحرير تمهيداً للحرية الحق ، كما يعتقد الفيلسوف الألماني شوبنهاور *Schopenhauer* (١٧٨٨ - ١٨٦٠) أن التأمل في الجمال تأملاً روحياً خالصاً من الغاية - وتلك

E, Bréhier. op. cit. 11, p. 562, 565.

(١) أنظر :

(٢) أنظر :

John Laird : The Idea of Value, Cambridge, 1929, P. 276-271.

خاصة الإدراك الجمالي - ذلك التأمل يهيئ للاهتمام إلى الزهد المطلق ، وهذا هو الخلق المؤسس على الرحمة (١) .

وقد كانت فلسفة « كانت » ومن تأثر به من الفلاسفة أقوى دعامة لدعاة الفن للفن ، والمزيين ، وينبغي أن نفرص بعض التفصيل وجوه هذا التأثير وقيمه .

وقد عرفنا كيف حصر « كانت » الجمال في الشكل ، وجعل الجمال ذاتياً في إدراكه ، وحرر العبقرية من كل قيد ، بل رأى الجمال حق للجمال يتجلى في صورته المحضة من الموسيقى والزخارف التي لا مضمون لها إذ هو غاية في ذاته .

وقد أصبحت آراء كانت الفلسفية ذائعة في فرنسا بعد أن تحدث عنها مدام دي ستال (٢) وفكتور كوزان Victor Cousin في محاضراته في « كانت » في السوربون من عام ١٨١٦ إلى عام ١٨١٨ (٣) .

وكان من أوائل من تأثروا بها من دعاة الفن للفن هو : تيوفيل جوتييه (١٨١١ - ١٨٢٢) ، ففي مقدمة مجموعة أشعاره الأولى (عام ١٨٣٢) يتحدث الغائبين في الأدب بقوله : « يسألون : أية غاية يخدم هذا الكتاب ، إن غايته التي يخدمها أن يكون جميلاً (٤) » . وفي مقدمة قصته : « الفتاة دي موبان » (١٨٢٦) يقول : « لا وجود لشيء جميل حقاً إلا إذا كان لا فائدة له ، وكل ما هو نافع (٥) » . ثم يصرح جوتييه في مقالة له في الصحيفة التي عنوانها : الفنان L'Artiste بقوله : « نحن نعتقد في استقلال الفن . فالفن ، لدينا ، ليس وسيلة ، ولكنه الغاية ، وكل فنان

(١) أنظر المرجع السابق ص ٢٨٠ - ٢٨١ وكذا :

Lalo (Charles) : L'Art et la Morale, Paris 1936, P. 26-29.

Lalo (Charles) : Notions d'Eshétique, P. 57-58 : وكذا :

(٢) أنظر :

Madame de Staël : De L'Allemagne, Paris, 1915, Part III chap. IV, VII, VIII,

W. K. Wimsatt, fip. cit. P. 477 : (٣) أنظر :

(٤) راجع ، عدا الأصل الفرنسي المشار إليه ، المرجع السابق نفس الموضوع .

(٥) أنظر :

Théophile Gautier : Mademoiselle De Maupin, Préface .. Lalo (Charles) : L'Art, Loin de la Vie, P. 95. وكذا :

يهدف إلى ما سوى الجمال فليس بفنان فيما نرى ، ولم نستطع - قط - التفرقة بين الفكر والشكل . . فكل شكل جميل هو فكرة جميلة ، ما قيمة شكل لا يدل على شيء ؟ (١) . . وفي النص الأخير تقدم من دعاة الفن للفن نحو وحدة المضمون والشكل ، وأن كل فكرة ليس لها سوى شكل واحد . . وحيث لا استقلال للشكل عن مضمونه ، ولا إدراك للفكرة بدون كلمات تدل عليها ، إذن ، من لا يجيد الكتابة لا يجيد التفكير ، وإذن ، لا معنى لجمود الكتابة إذا كانت لا تدل على فكرة .

ويعد هذا تطوراً في أفكار جوتيه نفسه ، لأن وحدة المضمون والشكل تقرب ما بين الجمالين المثاليين الواقعيين ، إذ يلتقون معاً عند فكرة يسلمون جميعاً بها ، هي أن الكتاب والشعراء لا يتكلمون عبثاً ، وإن كان دعاة الفن يريدون الابتعاد عن الواقع بقدر تأملهم في الجمال ، جمال التصوير ، مع معالجتهم لموضوعات هيئة الشأن من ناحية مضمونها . كما فعل تيوفيل جوتيه في مجموعة أشعاره الشهيرة التي عنوانها :
« إم و كاميه » Emaux et Camée

وكان تأثر إدجار ألان الأمريكى (١٨٠٩ - ١٨٥٢) بفلسفة « كانت » أعمق (٢) من ذلك . وعنده أن للشعر هو الخلق الجميل الموقع والشعر يقصد فيه إلى التأمل في تجربة ذاتية لنقل صورتها الجميلة . فالشعر الغنائى له السبق على غيره من أنواع الشعر الموضوعى . والحكم التوحيد فيه هو الذوق لا الفكر . ذلك أن موضوع الذوق هو الجمال . والذوق لا شأن له بالواجب الذى هو موضوع الحاسة الخلقية ، ولكن الذوق - مع ذلك - يشرح مواطن الجمال في الواجب من حيث هو جميل . ويحمل على الرذيلة من حيث هي قبيحة . ولذلك كانت صلة الشعر بالحقيقة من حيث جمالها لا من حيث البرهنة عليها (٣) .

وأقوى عناصر الجمال في الشعر هو الموسيقى الكلامية ، لأنها طريق السمو بالروح وأعظم سبيل للإيحاء ، وللتعبير عما يعجز التعبير عنه (٤) .

(١) المرجع السابق ص ١٠٥ .

(٢) لتأثر بوبكانت أنظر : W. K. Wimsatt, op. cit, P. 478-479.

(٣) أنظر :

E. A. Poe : The Poetic Principle, in : The Complete Tales and Poems, P. 893-894.

(٤) أنظر المرجع السابق ص ٨٩٤ - ٨٩٥ .

وقد أدرك « بو » أن الشعر شكل وصورة قوية تحمل مادة خفيفة ، وقوته في إيحاءاته ، كنغمات التأليف الموسيقي ، ولا شأن للشعر بالخير والحق ، ولكن بالجمال وحده . والأشياء والأفكار لا فرق بينها عند بو ، في أشعاره تتجلى معاني رمزية الشكل ، والاستعاضة به عن الأشياء ، وهو يستغرق في الخيال لدرجة يختلط فيها عالم بعالم الحقيقة ، ويكرر ذلك في قصائد كثيرة ، منها قصيدته الرائعة التي عنوانها : « حلم في حلم » ، وفيها يقول : « كل ما نرى وما نظهر به ، ليس سوى حلم في حلم (١) .

وهذا كله تراءى في - نقد « بو » وفي شعره - المعالم الأولى للرمزية كما دعا إليه ما لارميه الفرنسي (١٨٤٢ - ١٨٩٨) فيما بعد ، بل بدت في أشعاره ، كذلك بنور السيريالية الأولى . وكان ذلك كله ثمرة تأثره بفلسفة كانت .

وقد تأثر الشاعر الفرنسي الشهير « بودلير » (١٨٢١ - ١٨٦٧) بأبلغ تأثر بإدجار ألان بو وبكانت معاً . ففي مقدمة ترجمة بودلير لقصص بو العجيبة ، يقول بودلير : « لا يمكن أن يتمثل الشعر بالعلم أو بالخلق ، وإلا كان مهدداً بالموت أو الخسران ، فالشعر ليس موضوعه الحقيقة ، وليس له من موضوع سوى الشعر نفسه (٢) » . وفي تسمية « بودلير » ديوانه : « زهور الشر » ما يدل على عنايته بالجمال برغم الشر . بل بوجود الجمال في الشر (٣) . ويعتقد بودلير فيما قرره ، من قبل ، « كانت » ثم « بو » ، من أن الجمال مرده إلى الذوق ، والذوق غير الحاسة الخلقية التي موضوعها الواجب (٤) « ولن يكون شعر من الأشعار عظيماً نبيلاً جديراً حقاً باسمه إلا إذا كتب خاصة لمجرد المتعة بكتابته (٥) » .

والحق أن بودلير وكانت - ومن سار على نهجهما - لا يقصدون بدعوتهم في الجمال قصر الأدب على التعبير الجميل أو الشكل ، بل إنهم لا ينادون بهذه الدعوة

(١) المرجع السابق ص ٩٦٧

(٢) أنظر : Baudelaire (Charles) : Oeuvres, éd de la Pléiade, Vol. II., P. 466.

(٣) أنظر : W. K. Wimsatt, op. cit. P. 480.

(٤) نفس المرجع ص ٤٦٥ - ٤٦٦ - ٤٦٧ .

(٥) نفس المرجع ص ٤٦٦ .

إلا ضمناً لاستقلال الفن وصدقه ، بحيث لا يتناول الشاعر قضية إلا عن اقتناع وصدق فيما بينه وبين نفسه ، ثم يعبر عنها تعبيراً أصيلاً ، حتى يكون مصدر قوتها هو ما تحتوى عليه من جمال مصدره الأصالة الفنية ، فلا تستمد تلك القوة من أهمية القضايا الاجتماعية أو الخلقية مثلاً : والفنان الجدير حقاً بهذا الإسم العظيم يجب أن يكون لديه ما هو جوهرى فى ذات نفسه ينفرد به عما سواه ، وبفضله يكون هو نفسه ، وليس إنساناً آخر (١) « وهذه هى الأصالة والصدق الفنى . ثم إن بودلير يخاف عاقبة الأدب الغائى أن يكون منفذاً يتسلل منه المرءون والمناققون الذين تأتيهم دوافع أدبهم من خارج أنفسهم ، ويعتمدون على قوة القضية فى مجتمعهم ، لا على قوة فهم . وفى هذا ما فيه من خطر الصنعة فى الأدب التى تقضى على الصدق ، وهو روح الفن وسر تقدمه (٢) .

وبودلير - بعد ذلك - يعقد صلة وثيقة بين الفن - بطبيعته - وبين الخلق ، وهو فى هذا يوافق إدجار بو ، فى أن الفضيلة يتحدث عنها الشاعر من حيث جمالها ، كما يتحدث عن الشر من حيث هو نقص ينفر المرء منه وينبغى القضاء عليه أقبحه . ويقول فى ذلك هذه الكلمة الرائعة : « الرذيلة أذى لكل ما هو عدل وحق ، إنها مثار اشمزاز الفكر والضمير ، ولكن من حيث إنما مسبة فى الإنسجام ، أو نشاز فى الإيقاع . وهى تؤذى - على الأخص - فئة ذوى الأذهان الشعرية ، وأعتقد أنه ليس من العار أن نعد كل مخالفة للخلق وكل نقض للجمال الخلقى بمثابة نوع من الخطأ فى الإيقاع والوزن العالمى الذى يشبه - فى جمال استقامته - عروض الشعر (٣) » . وظالما ردد بودلير أن من الحق أن نقول بأن الفن لا يسمو بالروح ، ولا يرقى بالعادات والتقاليد .

ويجمع بودلير بين المحافظة على الجانب الجمالى وملاحظة الواقع فى دقة ، فيما سماه هو : نظرية الوحدة الكاملة ، وهو فيها أقرب إلى الواقعية . وقد أثر بها فى

(١) نفس المرجع ص ٥٠٨ .

(٢) لا تريد أن نطيل بذكر النصوص ، انظرها فى نفس المرجع ص ٤٧٨ ، وسبق أن قلنا كلمة فى الصدق الفنى والواقعى ص ٣١٠ - ٣١١ من هذا الكتاب وانظر أيضا خاتمة هذا الكتاب .

(٣) نفس المرجع ص ٤٦٧ ؛ وفى هذا تعليق بارع لكلام إدجار الان بو فى تنبئ الشاعر بالفضيلة من حيث جمالها . انظر ص ٢٩١ من هذا الكتاب .

ت.س إليوت أعمق تأثير . يقول بودلير : « هل الفن نافع ؟ نعم . ولم ؟ لأنه الفن . وهل يوجد فن ضار ؟ نعم ، هو هذا الفن الذى تضطرب به أحول الحياة . الرذيلة فاتنة ، فيجب أن توصف فاتنة ، ولكنها تجر وراءها أمراضاً وآلاماً خلقية فريدة يجب وصفها . أدرس جميع الجراح ، كطبيب يمارس مهنته فى دار المرضى ، فلن تجد فيك مطعنا أصحاب دعوة الذوق السليم ، ولا أهل الدعوة الخلقية المحضة . هل يعاقب على الجريمة دائماً ؟ وهل تجزى الفضيلة ؟ كلا ، ولكن إذا كانت قصتك أو مسرحيتك محكمة الصنع ، فإنها لا تغرى إنساناً بعصيان قواعد الطبيعة . فأول شرط ضرورى لممارسة فن سليم هو الاعتقاد فى الوحدة الكاملة . وأتحدى أن يربى امرؤ عملاً واحداً من نتاج الخيال تجتمع له كل شروط الجمال هذه ، ثم يكون عملاً ضاراً (١) » وتلك أقوى الحجج للواقعيين فى تصوير الشر ، وفى غايتهم الخيرة من هذا التصوير . ويذكر بودلير نفسه شاهداً على ذلك « بلزاك » ، وهو من كبار الواقعيين (٢) . ويعيب بودلير ، لذلك ، النزعة المثالية فى شعراء دعاة الفن للفن ، ويصفها بأنها صبيانية ، لأن شعراءها يصفون مواطن ضعفهم الفردية المحضة ، ويفنون منها العواطف الإنسانية ، والأحاسيس الاجتماعية ، ويقرر أن تلك النزعة مزلفة ماتت بها الرومانتيكية (٣) .

فى هذه الحدود يصف بودلير الشر ، ويولع بوصفه ، ونزعتة الخلقية تخالف مع ذلك - نزعة الواقعيين مخالفة جوهرية . فهو يرى أن الفن لا يجمل القبيح ، ولكنه يخدم المبادئ التى يمكن أن يدرك بها معنى الجميل . وهذا الجميل غير موجود - فى جانبه الاجتماعى - فى الطبيعة ، ولكن الفن يساعد على خلقه : والطبيعة - عند بودلير - هى مصدر كل الشرور ، والفن لا يقلدها ، ولا يستمد سحره منها (٤) .

(١) نفس المرجع السابق ص ٤٦٦ - ٤٦٨ ، ٤٩٢ ، وفى مواضع كثيرة متفرقة من نفس المرجع .

(٢) انظر ٤١٦ - ٤١٧ من المرجع السابق .

(٣) نفس المرجع ص ٤٠٣ - ٤٠٤ .

(٤) يحمل بودلير على عقيدة القرن الثامن عشر والرومانتيكيين فى أن الطبيعة خيرة ، ويحدد كلام أرسطو فى أن الفن تقليد للطبيعة ، وهو يقصد الناحية الاجتماعية ، لأن الطبيعة فيها مصدر الشرور - ولا يتسع المجال هنا لعرض آرائه وشرحها فى ذلك ، فهذا مالا صلة كبيرة له بموضوعنا ، انظر المرجع السابق ص ٣٥٤ - ٣٥٧ من الجزء الثانى .

وسحر الفن - ولو كان الفن شيطانياً مولعاً بالكشف عن الشر - ينحصر في إبراز معالم الشر للتغلب عليه ، أو في توكيد ذات الإنسان والانتقام له من نقص الطبيعة (١) .

٣- ويعد الفيلسوف الألماني : هيجل (١٧٧٠ - ١٨٣١) امتداداً لفلسفة « كانت » المثالية ، على الرغم من أنه نقده وخالفه في مواطن كثيرة . فلو لم يجد « كانت » لما كان لفلسفة هيجل « أن توجد على نحو ما كانت عليه . وعلى الرغم من أن فلسفة هيجل قد ضعف أثرها الآن أو أمحي ، قد ظلت بعض آرائه حية - بعد أن حورت تحويراً كبيراً - في فلسفة ماركس وأتباعه . ومعلوم أن ماركس كان تلميذاً لهيجل في ضباه (٢) .

وفلسفة هيجل تذكر بفلسفة أفلاطون في اعتدادها بأن للفكرة وجوداً مستقلاً ، وقد تتحقق هذه الفكرة نظرياً في العلوم ، أو عن طريق محس في الفن ، أى في شكل جمالى . والفن هو الدرجة الضرورية الأولى للمعرفة ، وكلما تقدم الفكر ضعف الجمال وأمحي .

وعند هيجل فكرة الجمال مرت في ثلاث مراحل ، تتضمن شرح تطور الفن فيما يرى . ففي المرحلة الأولى - وتمثل في الفن الشرقى والمصرى - كانت السيطرة للمادة على الفكرة ، وكانت الفكرة ضعيفة ، ولذا كان الجمال يتمثل في الأشياء الحلييلة التى تبعث على الرهبة لضخامتها ، كالمعابد المصرية والقبور ، وهذه هى المرحلة الرمزية عند هيجل ، وفيها ينتصر الشكل على المضمون . والمرحلة الثانية هى المرحلة الكلاسيكية ، وتمثل في الفن اليونانى ، وفيها يتعادل المضمون والشكل ، وتصادف الفكرة أتم تعبير عنها ، وهى مرحلة الكمال الفنى التى لن يصل إليها الفن في المستقبل ، فيما يرى هيجل . والمرحلة الثالثة هى مرحلة سيطرة المسيحية ، أو المرحلة الرومانتيكية ، وفيها تغلبت الفكرة على الصورة ، واختل التعادل بين المضمون والشكل . وإذا كانت هندسة البناء تمثل المرحلة الأولى ، وفن النحت يمثل الثانية ، فإن فنون العصور الحديثة فكرية ذهنية ، من موسيقى وشعر ، وهى تمثل مطالب

W. K. Wimsatt. *ibid.* P. 483, 757

(١) أنظر :

(٢) أنظر :

الإنسان الحديث الذهنية ومواطن ضيقة . وفي هذا ضعف الشكل . ليخلى مكاناً للمضمون الديني أو الفلسفي ، ولئن يعود للفن شكله الكامل الذي كان له في العصر الذهبي أيام الإغريق .

والجمال - عند هيجل - ميدانه الإدراك الحسي إدراكاً لا يستلزم أقيسة عامة مجردة ، والجمال فكرة عامة خالدة ، لها وجود مستقل ، وتتجلى في الأشياء حسيًا ، وهي في ذلك تخالف الحقيقة في ذاتها ، لأن الحقيقة - من حيث هي - لها وجود ذهني غير حسي . غير أن الحقيقة أيضاً قد تتحقق في الخارج عن طريق وجود محدد المعالم عيني . وفي حالة تحققها ، إذا اقترن ظهورها بإدراكها مباشرة ، دون أقيسة مجردة ، لم تكن حقيقة فحسب ، بل كانت حقيقة جميلة . إذ أن هناك حقائق فحسب ، وهي الحقائق العلمية والمنطقية المجردة ، ولكن قد تكون الحقائق جميلة بما فيها من مبدأ خدمة الجمال الخالد . وفي هذه الحقائق يتلاقى الخلق والجمال لأن كليهما خادم - على طريقته الخاصة - لهذه الحقيقة ، وفي هذا يتجلى مبدأ المثالية في الفن عند هيجل ، وهو مبدأ أفلاطون في جوهره : والفن - في فلسفة هيجل - قوانينه ووسائله الخاصة ، وبها يتميز عن الخلق في جوهره ، فإذا كان لا ينبغي له أن يؤدي الإحساس الخلقى ، فإنما يطلب منه ذلك باسم الجمال الذي يهدف الفن إليه . ولكن إنتاج الأثر الخلقى لا يصح أن يكون غاية في ذاته مباشرة ، وإلا أخطأ الفن غايته الخاصة ، وأخطأ الغاية الخلفية معاً . فمضمون الفن فكرة الجمال ، مهما يكن مظهره الاجتماعي أو العملي .

ويخالف هيجل في فلسفته كانت ، في أنه لم ينظر إلى الجمال من ناحية ذاتية شكلية . وكفى ، بل نظر إليها كذلك من ناحية موضوعية ، ومن ناحية المضمون ، وكان له الفضل كذلك في أنه لم يقف عند الحدود النظرية ، بل حاول التطبيق على الفن من الناحية العملية ، الظواهر الفنية في ضوء العوامل التاريخية لعصورها المختلفة .

وعند هيجل أن الفكرة - أو المضمون المثالي - يراعى من خلال الصورة الفنية ، أو العمل الأدبي ، ولكن الأفكار والأخيلة في ذلك العمل لا تقف عند حد الاستسلام للخواطر ، أو التفكير الفردي معزولاً عما حوله ، إذ على الفنان أن يفكر تفكيراً جاداً في جوهر الحقائق في كل ما لها من امتداد وعمق ، إذ بدون الفكر لا يكون المرء على وعى بما هو في دخيلة نفسه . وفي كل عمل فني عظيم ، يرى

المراء أن مادة الموضوع قد فكر فيها ، وأعيد التفكير في جميع نواحيها . وللعمل الفني غاية فنية محضة ، ولكن لهذه الغاية وسائلها من الطريق المتبعة في كل جنس أدبي ، ومن أفكار الكاتب أو الفنان ، وهذه الوسائل كلها مصدرها أنواع النشاط في المجتمع والعصر الذي يحيا فيه الفنان أو الكاتب . وفي حدود هذا النشاط تتجلى الفنون والآداب متأثرة بنظم العصر وتقاليده . فلا مناص ، إذن ، من أن تكون أفكار الكاتب ووسائله الفنية ذات طابع تاريخي محدد المعالم .

وفي هذا الجانب من فلسفة هيجل وضحت الأصول الأولى - التي جلاها ونماها - وتعمق فيها - الفلاسفة الواقعيون في تفسيرهم للأدب تفسيراً مادياً تاريخياً .

ولكن هيجل يبقى بعد ذلك في مجال الفلسفة المثالية ، التي تعنى بالفكر ذي الوجود المستقل ، فالحقيقة الموضوعية تابعة عنده للفكر ، وليس لها وجود مستقل إلا بقدر ما يكشف عنها الفكر . وفي مرحلة التطور الأخيرة للإنسانية ، حيث لا يكون من فرق بين النظرية *thèse* ، وضد النظرية *antithèse* ، وحيث تصير النظرية التركيبية - الناتجة عن صراعهما *synthèse* - نهائية لا مناقض يعد لها ، وذلك حين تصل الإنسانية إلى انتصار تام للفكر والحقيقة ، إذ ذاك لن يكون وجود لسوى الحق ، وأما الجمال فسيكون في عداد الماضي ، وبهذا اكتسبت فلسفة هيجل طابعاً صوفياً ميتافيزيقياً لا قيمة علمية له ، لأن مرده تجريدي محض (١) :

وقد أنتجت فلسفة هيجل أثراً - في مختلف بلاد أوروبا - إتجه بالفلسفة نحو المثالية ، على نحو بعد به الفلاسفة قليلا من فلسفة هيجل في تفاصيلها ، ولكنهم كانوا معه على وفاق في جوهر المثالية الفلسفية (٢) . وأهم ما يمس منها فلسفة - الفن التي هي موضوعنا هنا - هي فلسفة بندتوكر وتشيه .

-
- (١) أنظر لذلك كله : Hegel ; Esthétique I, sect. 1 :
وكذا : Benedetto Croce ; Esthétique p. 296-301.
وكذا : Henri Lefebvre ; Contribuitor l'Esthétique p. 28-83
وكذا : Ch. Lalo ; l'Art et la Morale ; p. 108-109
ثم : K. Marx, F. Engels ; Sur la Litt. et l'Art p. 25-31
ثم : W, K, Wimsatt. op. cit. 380-396.
(٢) أنظر : E. Bréhier : Hist. de la Philosophie, II chap, IX.

٤- والفيلسوف الإيطالي بندتو كروتشييه (١٨٦٦ - ١٩٥٢) هو خير من يمثل نزعة الصياغة التعبيرية *Experepressionisme* في فلسفة الجمال . وهو متأثر في مثاليته بهيجل ، بل إنه ليذهب في هذه المثالية إلى أبعد مما ذهب إليه هيجل في فلسفة الفكر . وعنده أن الفكر أربعة أنواع من النشاط : النوع الأول منها الحدس *intuition* ، أو التصور الصادق ، وهو موضوع الجمال ، والنوع الثاني هو وقوف الفكر على ما هو كوني ، وتوحيده مع الوعي الفردي ، وهي عملية الإدراك . وهي موضوع المنطق ، والنوعان السابقان يمثلان الجانب النظري للفكر ويقابله الجانب العملي ، جانب الإدارة - وفيها يتمثل النوعان الآخران من النشاط الفكري - لأنها إما إرادة تتعلق بما هو فردي ، أى ترمى إلى تحقيق ما يخص الملبسات الفردية ، وتمثل في النشاط الاقتصادي ، وإما إرادة عالمية إذا حاولت التوفيق بين ما يخص حالات الفرد والحالات التي تتجاوزها في غايتها ، وفي الحالة الأخيرة تكون الإدارة خلقية وهي موضوع الأخلاق وما يتصل بها من العلوم التي تدرس الحريات والعلاقات الاجتماعية (١) .

وعند كروتشييه أن الفكر - في حالة نتاجه الفني عن طريق الحدس - يخلق الجمال (وهي الحالة الأولى من حالات الفكر الأربعة السابقة) ، والفكر في هذا الخلق مستقل عن العالم الخارجي تمام الاستقلال ، لأن العالم الخارجي لا وجود له في خارج عملية الإدراك . والأصول التعبيرية والعلامات الخارجية ليست سوى عوامل مساعدة للفكر في خلقه . وأما الخلق الجمالي نفسه بالتعبير فليس له مصدر سوى الفكر عن طريق الحدس .

والحدس الكامل ، أو الكشف التام ، يستلزم التعبير عنه : ولا قيمة لما يعجز المرء عن التعبير عنه ، لأن معنى هذا العجز أن الإشارة غير واضحة . والتعبير العلمي نفسه - من حيث هو تعبير عن فكرة - يعتبر فنا عند كروتشييه . فكل ما كتب جيدا فهو فن ، وما لم يكتب جيدا فهو ردىء ، لأن الحدس فيه غير كامل .

والفرق بين التاريخ والفن القصصى أو المسرحي ، هو الفرق بين الحقيقي الواقعي والممكن المحتمل . ثم إن الفروق بين التعبيرات الحدسية التي تعد في الفن تعبيرات كاملة وبين الأخرى التي هي غير كاملة - كالفروق بين التعبير عن عاطفة الحب من سذج

(١) المرجع السابق ج ٢ ص ١٠٦٠ وكذا :

الناس وعامتهم ، ووصف الحب في أغاني الشاعر الإيطالي ليوباردى - هي فروق كمية وشمول ، وليست فروقا في الماهية والعمق ، إذ يمكن أن يكون التعبير الساذج قوياً في دلالاته متى دل على المضمون ، فيعد فناً . فهذه الفروق - إذن - تجريبية يستحيل تحديدها ، ولا تعابها فلسفة التعبير الحدسي عند كروتشيه ، وإنما يعتد به في فلسفته هو قوة العمل الفكري في التعبير الحدسي ، مهما يكن مظهر التعبير (١) .

على أن العمل الفني - عند كروتشيه - لا بد فيه من الكمال والتمام ، ويظهر ذلك في اتساقه ووحدته ، وذلك أننا نتعرض لتأثيرات وانطباعات خارجية قد نبتى فيها سلبين ، ولكن عندما نكافح - بقوتنا الحدسية - لنسيطر على الاضطراب الذي نتعرض له ، ولنجعل موضوعه مجال تأمل كأنه إحساس موضوعي ، وعندما تنجح القوة الحدسية في هذه السيطرة والتأمل ، يكون التعبير ، فيكون جمال التعبير . فالجمال شكل موحد كامل ، ولا عبرة فيه بالمضمون بدون الشكل (٢) .

وحيث إنه لا عبرة بالطبيعة ، إذ الفكر مستقل عنها ، وهو الذي يوجد بها ، كما قلنا ، إذن ليس الفن محاكاة للطبيعة ، بل هو خلق مستقل عنها ، وإذن لا جمال ولا قبح في موضوع الفن . فهو يصف الخير أو الشر ، ووصفه جميل في كلتا الحالتين . وإنما يكون القبح الفني في التعبير ، وفي اختلال الوحدة أو في انعدام التساوق ، أو في الجرى وراء بهرج التعبير الذي يضر بالشكل ، إذ هو نتيجة ضعف الحدس في التصور (٣) .

ويستخدم الحدس التعبيري الكلمات والتعبيرات المألوفة ، والمجازات المتواضع عليها ، ولكنها تفقد شكلها المعروف لها قبل ذلك في العرف العام ، لتصبح مجرد تأثيرات وانطباعات مختلفة ، للتعبير عن مشاعر في داخل وحدة العمل الأدبي ، فما أشبهها بقطع المعدن التي تذوب في صنع تماثيل (٤) .

(١) المرجع السابق ص ٥٠٣ - ٥٠٥ والمراجع المبينة به .

(٢) سبق أن أوردنا النص الخاص بوحدة الشكل والمضمون عند بندتو كروتشيه ص ٢٧٣ - ٢٨١ من هذا الكتاب ومراجعتها .

(٣) المرجع السابق ص ٥٠٥ - ٥٠٦ وكذا :

Benedctto Croce : Esthétique . . P. 91-93.

وقد سبق أن لفظ أرسطو أن القبيح في الطبيعة قد يكون جميلاً في الفن ، كتصوير الأشياء الخسيسة والجيف ، أنظر ص ٤٥ من هذا الكتاب .

J. K. Wimsatt, op, cit. p. 507,

(٤) انظر :

والعمل الفني ليس نتيجة الشعور ، ولكنه - أولاً - نتيجة ذكاء وفكر وإرادة .
قد يعتمد على الشعور والعاطفة ، ولكن على أن يتخذ منه الفنان موضوع تفكير ، فتفقد
العاطفة - بهذا التفكير والتأمل - حلتها الذاتية التي كانت لها في البدء . ويفقد الشعور
عنصر الاضطراب الذاتي ، إذن من خصائص الفن تحقيق موضوعية الشعور
الذاتي (١) .

وأساس النقد - عند بندتو كروتشيه - هو عاطفة الشاعر في شكلها اندي ظهرت
فيه ، والأمرا ن غير قابلين للقسمة ولا معنى للفرقة بينهما ، إذ العاطفة لا معنى لها إلا في
الشكل الذي ظهرت فيه . ومظهر العاطفة في الشعر الغنائى أوضح ، ولكن العاطفة هي
المعتد بها أيضاً في المسرحيات والقصص والملاحم ، فهى الأساس الشعري لهذه الأعمال
الأدبية ، ومدار القيمة الفنية . وليس لنمو الفعل الدرامى . ولا للخلق في المسرحية قيمة
في تقويم العمل الفني عند « كروتشيه » - وهو في هذا يخالف أرسطو كل المخالفة .

وإذن ينكر كروتشيه الفرق بين الشعر الغنائى وشعر المسرحيات والملاحم في تقويم
العمل الأدبى ، ولا يقصد من وراء ذلك الإنكار إلى القول بأنها ثلاث طرق مختلفة
لتحقيق نفس الصفة الشعرية ، ولكنه يرى أن الملحمة والتمثيلية يجب أن نقرأ كلتاها
كأنها مجموعة من نصوص غنائية مصوغة في بنية فنية خاصة ، في شكل حكاية ،
وشخصيات وفعل درامى .

وقد نقد كروتشيه الشاعر الفرنسى « كورنى » في مسرحياته ، فبين أن مثار ،
إعجابه فيه يرجع إلى صفة غنائية ، وهى المواضع التي يبدو فيها تأكيد الإدارة ، وثبوت
العزيمة في الفرد ، وتغليب الإرادة على العاطفة ثم الكشف عن الحلال في عظيم الفعال .
وهذه كلها صفات غنائية ، أما الحكاية والخلق - على نحو ما رأينا في أرسطو - فلا
وزن لهما عند كروتشيه ، وكذلك يرى في مسرحية « فاوست » للشاعر الألمانى «جوته »
أنها ليست سوى مجموعة من مواضع مطروقة ، يبت فيها «جوته » مشاعره من وقت
لآخر ، ولا قيمة في مسرحيته هذه لسوى هذه المشاعر (٢) . وعلى ذلك يكون تقويم

(١) أنظر دائرة المعارف البريطانية ، الطبعة الرابعة عشرة Aesthetic وكذا :
B. Croce ; Poésie : p. 2-8 ولنا إلى هذا عودة في حديثنا في الشعر في الفصل التالى .

(٢) انظر :

B. Croce ; Aristote, Shakspeare and Corneille, trans. Douglas Ainslie, New
York, 1948 ; P. 407, 408, 414, = W. K. Wimsatt, *op. cit.* P. 516.

بندتو كروتشيه للمسرحيات والملاحم على أساس جزئياتها ذات الطابع الغنائى ، لا على أساس المجموع أو الطابع الموضوعى .

وفى الحق يبدو الفيلسوف كروتشيه فريداً فى نقده الحمالى ، فقد رأينا أنه ، فى مثاليته ، ينكر قيمة العالم الخارجى . ويجعل الفكر كل شىء فى العمل الفنى ، ثم إنه ضد التفريق بين اللفظ والمعنى ، والشكل والمضمون . ويرى القيمة كلها فى الشكل ، لأن الصورة فيه يفترق عن مضمونها ، كما أنه ينكر التفروق بين الأجناس الأدبية ، ويرى أن قيمتها الفنية تنحصر فى صفاتها الغنائية ، ولا يعتد بعد ذلك بقواعد فنية للصفات الغنائية . فقد تكون التعبيرات الساذجة ذات طابع فنى عميق فى دلالتها على لسان السذج من الناس . والفرق بينهما وبين التعبيرات الفنية الناضجة على أيدى كبار الشعراء هو فرق فى الامتداد لا فى العمق (١) .

ويبدو التناقض فى فلسفته حين يتحدث عن وحدة العمل الأدبى . وأن الألفاظ والحمل تدوب فى هذه الوحدة ذوبان قطع المعدن فى التمثال ، فكأنه يعتبر العمل الفنى فى وحدته ، ثم إنه بعد ذلك يذكر أنه لا يعتد بسوى المواقف الغنائية الجزئية فى المسرحيات والملاحم ، دون اعتداد فيها بالبنية الفنية العامة ، وفى هذا تناقض . وفى الشكل تنحصر القيمة الفنية عنده ولكن هذا الشكل لا قواعد له أيضاً ، ثم يفهم - من تطبيقه ومن كلامه فى الشعر - أن تقويم الشكل يتوقف على الحالات التاريخية ، إلى جانب الوعى الفردى . كما يقرر هو كذلك أن قيمة التجربة الفنية تسمو بجلاها الإنسانى ، كما سنتحدث عن ذلك حين نشرح معنى التجربة الأدبية فى الفصل التالى ، وهو فى هذا يعتد بالمضمون مع الشكل ، وفى هذا تناقض أيضاً :

على أن بندتو كروتشيه لا يريد بالصنعة والشكل أن يكون العمل الأدبى تعبيراً مصطنعاً ، أو مفروضاً على الكاتب من خارج نطاق ذاته ، ولكنه يهتم بصدق الفنان ، وصدوره فى تجربته عن ذات نفسه (٢) .

وقد أراد كروتشيه أن يحرر العمل الفنى من القيود التى قد توقعه ، فقرر أن العمل الفنى فردى ، مصدره قوة الحدس التعبيرى الذى هو قوة فكرية ، والعمل الفنى خلق

(١) كما سبق أن ذكرنا ص ٢٩٧ من هذا الكتاب .

(٢) أنظر هذا الكتاب ص ٢٩٨ وانظر .

حر ، فهو غير مقيد بقوانين خاصة ، وليس محاكاة للأشياء الخارجية . وفلسفة كروتشيه المثالية التعبيرية رد فعل للمعايير العامة الكلاسيكية ، وتخفيف من غلواء المولعين بالقواعد والقيود الفنية ، وانطلاق من كل محاكاة . وفي هذه الحدود الضيقة تنحصر قوة فلسفته وقيمتها . على الرغم من افتقارها إلى وحدة كاملة ، وعلى الرغم من نقصها في جلاء الجوانب الفنية ، فأولى بها أن تكون فلسفة الحدس التعبيري من أن تكون فلسفة الفن من حيث هو فن (١) .

هـ - وأثرت هذه الاتجاهات الحمالية السابقة - وخاصة نقد بندتو كروتشيه والرمزيين من الفرنسيين - في النقد الأمريكي ، ولا مجال هنا لتفصيل القول في مدارس النقد الأمريكية ، ولذلك لن تعرض منها هنا ما يكرر ما قلناه في الأهداف الفنية للأدب . وإذن سنقتصر على ما يسمى المدرسة التصويرية . ومدرسة النقد الحديثة ، ثم مدرسة النزعة الإنسانية ، موجزين القول فيها كل الإيجاز . وأخيراً نأخذ مثلاً عاماً يمثل شتات هذه الاتجاهات في النقد الأمريكي ، وهو نقد : ت . س ، إليوت .

والمدرسة التصويرية (٢) تعتمد على الصور والشكل ، وتجدد فيهما في قلبهما التقليدي ، ومن آباؤها أمي لويل (٣) ، وإزرا باوند (٤) ، وهيلدا دولتيل (٥) . ولم يترك هؤلاء أثراً يذكر في الشعر ، بقدر ما تركوا في النقد . وأشهرهم إزرا باوند ، ولكنه سرعان ما ترك هذا المذهب . وهؤلاء يعنون بالشكل ، وبوضوح العبارة ، ويثرون على الوزن التقليدي . . ولتقدمهم أثر محمود في تبحر الشعر الأمريكي من القيود الثقيلة التي كان الشعر بها فارغ المعنى . ولا يهتم هؤلاء بأية رسالة للشعر من اجتماعية أو مدنية .

وسرعان ما تمخض هذا المذهب عن « مدرسة النقد الحديثة » ، وأصحابها متأثرون بآراء التصويريين ، إلى جانب تأثرهم بالتراث الأدبي القديم ، وبالأدب الإنجليزي والفرنسي ، وهم يحرصون حرصاً بالغاً على الشكل ، ويبالغون في الأفادة من الحلبي

(١) المرجع السابق ص ٥١٨ - ٥١٩ .

(٢) Imagists

(٣) Amy Lowell شاعر أمريكية (١٨٧٤ - ١٩٢٥) .

(٤) Ezra Pound ولد عام ١٨٨٥ .

(٥) Hilda Doolittle شاعرة أمريكية ، ولدت عام ١٨٨٦ .

اللفظية والصنعة ، ومن أشهرهم الناقد ألن تيت (١) وراسوم (٢) وبلاكور (٣) . ومما يقوله الأول في نقد ديوان « إزرا باوند » الذى عنوانه : « الأغنيات السبع (٤) والعشرون » : « هذه الأشعار ليس لها من معنى ، ولكنها أشعار ممتازة » . ويؤكد أن مؤلفها يعد من أجل ذلك « حديثاً جديداً كل الجدة فى أشعاره » . وفى هذا يترأى تأثير الرمزيين الفرنسيين ، وبخاصة ريمى دى جورمان ، فى انتصاره للشكل واستقلال الأدب عن كل غاية ، حتى ليذهب رانسوم إلى أن الشاعر الحديث ينبغى ألا يعبر فى صناعته أدنى اهتمام للأخلاق أو الإله أو الوطن . لأنه إنما يتتبع نتاجاً منفصلاً يظهر فيه فنه .

وعناية هؤلاء بالغة المدى بتحليل العمل الأدبى وبنيتة ، من وجهة النظر الجمالية . وغالبا ما يتحدثون فى الشعر الذى لا ينازعهم فى عدم التزامه أحد من نقاد الغرب ، مغفلين أمر القصة والمسرحية .

وقد أتى سبيجارن - عام ١٩١٠ - محاضرة فى كولومبيا موضوعها : « النقد الحديث » . وفيها يأسى « أن ينتصر التعبير على الشكل » ، ويقول « كل عمل أدبى نتاج فكرى تسيطر عليه قوانينه الخاصة به ، ولا شئ سوى الشكل » .

وقد كان تلميذاً لبندتو كروتشيه ، ويتضح تأثير كروتشيه فيه حين يقول : « ليست وظيفة الشعر أن يدعم قضية اجتماعية أو خلقية » . وهو فى هذا يعارض الدلالة الجمالية بالدلالة الخلقية . ويفصل كلا منهما عن الآخر فصلاً تاماً .

وقد تصدى هؤلاء « ذوو النزعة الإنسانية الجديدة » . ومن أشهر هؤلاء إرفنج باييت (٥) . ومينكن (٦) . فى عام ١٩١٨ رد الأول على سبنجارن ، وفى نفس العام كتب الثانى مقالاً نقده فيه مدرسة النقد الحديثة . وعلى الرغم من النزعة المحافظة الكلاسيكية لأصحاب هذه الردود - مما لا نحتاج معه إلى إيراد آراء مكرورة - راجت آراؤهم

(١) Allen Tate (١٨٩٩) .

(٢) Ranson ولد عام (١٨٨٨) .

(٣) Richard P. Blackmur ولد عام (١٩٠٤) .

(٤) Twenty Seven Cantos

(٥) Irving Babitt (١٨٦٥ - ١٩٣٣) .

(٦) H. Lewis Mencken ولد عام ١٨٨٠ .

رواجاً منقطع النظر لدى الجمهور . وعلى أثر الحملة التي شنها أصحاب النزعة الإنسانية أصبح النقد الأدبي المحض (غير المرتبط بقيم سوى القيم الجمالية) مهملاً لدى الجمهور الأمريكى (١) .

ويعلق الناقد الأمريكى : فان وليم اوكونور - في كتابه في النقد الأمريكى - على نقد مدرسة النقد الحديثة الأمريكية قائلاً : « إن مثل هذا الشطط (لدى نقاد هذه المدرسة ، ومنهم إليوت في بدء نقده) - لا يمكن فهمه إلا على أنه رد فعل في وجه الأدب التعليمى ، وهو أدب لا ينازعهم في عنايته أحد ، غير إنهم لم يفظنوا إلى أن الأفكار السخيفة والشاذة تضعف القيمة الشعرية » . ومما يقوله باييت في نقد النزعة الجمالية المحضة لمدرسة النقد الحديثة الأمريكية : « لا يكون المرء ذا نزعة إنسانية مالم يمارس اختياراً خلاقياً » ، وما النزعة الإنسانية في الأدب سوى « عملية اختيار من بين سلم القيم المتعددة » . ويقول كذلك مينكن : « الجمال - كما نعرفه في هذا العالم - ليس كما يزعم السيد سبينجارن - مظهرها في الفراغ ، ولكن له أصوله الاجتماعية ، والسياسية . بل والحلقية (٢) .

والناقد الأمريكى : ت ، س . إليوت (٣) يمثل - في وقت معا - المدرسة الأمريكية الجديدة - أول عهده بالنقد - ثم النزعة الإنسانية بعد . ولكثرة الخلط لدى الناس في فهمه : ولاحتجاج هؤلاء بآرائه بدون تمييز لمرحلتى تطوره ، نرى أن نعرض هنا أهم آرائه :

ويحدد ت . س . إليوت هاتين المرحلتين اللتين مر بهما في نقده ، في مقدمة كتابه « الغاية المقدسة » ، (الطبعة الثانية عام ١٩٢٨) ، قائلاً : « لقد وجدت عوناً وتشجيعاً كبيرين فيما كتبه في النقد الأدبى ريمى دى جورمون (الناقد الرمزي الفرنسى) -

(١) هذه عبارة الناقد الأمريكى المعاصر لودفيج لويسون ، في :

Ludwig Lewisohn ; Psychologie de la Litterature Americaine Vers. française Paris, 1934, P. 187-288.

(٢) راجع في كل ذلك مرجع فان وليم أوكونور ، وكذلك المرجع السابق ، الكتاب العاشر كله من ص ٢٨٧ إلى ص ٣١٤ - ثم :

Hist. des Litteratures, II P. 589-608.

(٣) Thomas Stearns Eliot - ولد عام ١٨٨٨ .

واعترف بهذا التأثير وأقدر الفضل فيه . ولا أجحده أبداً بسبب تجاوزى إياه إلى مسألة أخرى لم أمسها في هذا الكتاب . وهي مسألة صلة الشعر بالحياة الفكرية والاجتماعية في العصر ، وفي كل العصور (١) .

ففي أول عهد إليوت بالنقد (وهي المرحلة التي تبدأ عام ١٩١٧) . كان همه كله منصرفاً إلى توفير الأسس الجمالية في العمل الأدبي . وفيها كان ينفر إليوت مما سمي به . «خط الأجناس (٢)» . يقصد بذلك خلط الفلسفة بالأدب أو الاجتماع . فالعمل الأدبي استعاضه عن الفلسفة ، وبديل منها ، وليس خادماً لها ولا دليلاً عليها . والعمل الأدبي ليس وسيلة ، ولكنه غاية في ذاته (٣) .

وفي المقال الأول من كتاب إليوت السابق ، يؤكد إليوت استقلال الأدب عن حياة كاتبه نفسه : «إننا لو عرفنا عن حياته (يقصد شكسبير) ما تتسع له مكتبة بأكملها لما ساعدنا ذلك على فهم شعره . وإدراك قيمته ، مثلما يساعدنا على هذا الفهم دراسة أسلوبه الفني وعقله الخلاق» - «وعندما نقرأ قصيدة أو قصة ننسى كل ما هو خارج عنها . أفلا ننسى أيضاً الشاعر أو الكاتب الذي كتبها ؟ فتصبح هي الحقيقة الوحيدة الكائنة التي تتضائل إلى جانبها جميع الحقائق الأخرى ، حتى الأخرى ، حتى حقيقة الكاتب الذي كتبها» . وعند إليوت أن «العمل الأدبي لا يمكن أن يكون إلا صورة لنفسه فقط ، بمعنى أنه لا يمكن أن يزودنا بشيء خارج عن نطاق ذاته (٤)» . ويذهب في ذلك إلى حد القول بأن مسرحيات شكسبير لا معنى لها : «ولي أن أقول مختاراً إن أية مسرحية من مسرحيات شكسبير ليس لها معنى محدد ، على الرغم من أنه من الزيف أن نقول إن مسرحية من مسرحياته خالية من المعنى (٥)» .

والقدر الصحيح - في مثل هذه الأقوال - ينحصر في الحرص على ألا ينتقل العمل الأدبي دعابة ، وهو مبدأ يسلم به جميع نقاد الأدب في كل العصور ، ولكن قطع

(١) T.S. Eliot ; The Sacred Wood ; 1928, p. VIII

(٢) The mixture of genres - وهو تعبير خاص به .

(٣) المرجع السابق ص ٦٦ - والفكرة مأخوذة عن ريمي دي جورمون في :

La Culture des Idées, P. 131.

(٤) المرجع السابق لـ إليوت ص ٥١ - ٥٢ .

(٥) Selected Essays في حديثه عن شكسبير .

الصلة بين الأدب والغايات الإنسانية والاجتماعية - هو مما وقع فيه أحيانا بعض دعاة الفن للفن - على أنهم سرعان ما تداركو خطاهم في أكثر الأحيان ، كما رأينا في نقد « جوتيه » و « دى ليل » ، ثم بودلير واضرابهم .

وفي مقدمة كتابه « الغابة المقدسة » لسنة ١٩٢٨ ، يقرر إليوت أنه مهما قيل في استقلال الفن ، ومهما اجتهد أهله في الاكتفاء به غاية في ذاته ، فإنه لا بد أن يمس مسائل الخلق والدين والسياسة ، على الرغم من استحالة تحديد الطريقة التي يمس بها هذه المسائل (١) . وهذا بدء تطوره في المرحلة الثانية من نقده .

وفي هذه المرحلة يقرر إليوت أن شكسبير ودانته كلاهما شاعر عظيم . ولكنه ينهى إلى تفضيل دانته . وحين يتساءل عن السبب في تفضيله ، يجيب بأنه يبدو له أنه يوحى بمسلك تجاه سر الحياة أكثر صحة واستقامة ، وأنه مما لا شك فيه أن المآسى العظيمة - كتلك التي ألفها أخيل وسوفوكليس وكورنى وراسين .. - كانت مخصصة كلها بأنواع الصراع الخلقى السائد في كل العصور (٢) .

ويتحدث إليوت عن الشعر الدرامي ، فيلاحظ أن مؤلفي المسرحيات لا بد لهم من اتخاذ مسلك خلقى مشترك بينهم وبين جمهورهم ، وأن صغارهم هم الذين يتبعون تيار الخلق السائد دون مراجعة له (٣) .

وقد كتب إليوت مقالا (عام ١٩٢٧) في مجلة فرنسية ، موضوعه القصة الإنجليزية المعاصرة ، يقول فيه : « الوحدة التي تجمع ما بين هذه القصص - أو بالأحرى ما تجمع عليه هذه القصص كلها - هو أنها خالية مما يبدو لي توافره لدى جيمس (بقصد جيمس جويس) إلى درجة عظيمة ، ألا وهو الاهتمام بالخلق . وفي اعتقادي أن هذا الاهتمام بالخلق قد أخذ يتأصل في فكر من يعرفون كيف يفكرون

(١) Sacred Wood, P. X

(٢) في مقاله في بودلير في Selected Essays

(٣) T.S. Eliot : Selected Essays ; 1932, 45, 53, 173 واليوت في هذا يتبع مثال بودلير الذي عاب الشاعر Hégésippe Moreau أنه كان يتبع الموضوعات الحلقة المطروقة للعصر وينميتها ؛

أنظر . Baudelaire : Oeuvres, éd, la Pléiade, II, p. 561-567

وكيف يشعرون . والنتيجة الحتمية البالغة الأهمية لذلك ، على أن أذكرها ، وهي أن القصة الإنجليزية المعاصرة في تأخر (١) . وعلى الناقد أن يجلو غايات الأدب التي تتجلى فيها عظمته ويتوحد معها . « يجب أن يكمل النقد الأدبي بنقد من وجهة نظر دينية وخلقية محددة .. وعظمة الأدب لا يمكن أن تتحد بمعايير أدبية فحسب ، على الرغم من أن علينا أن نتذكر أن سواء كانت أدبية أو غير أدبية ، فإنه لا يمكن تحديدها إلا بالمعايير الأدبية (٢) . وفي هذا النص الأخير يبدو جليا تأثير إليوت بنظرية « الوحدة (٣) الكاملة » لبودلير . وحين يعجب إليوت ببودلير ، يقرر أن عظمته تتجاوز ما شاع خطأ من أنها مقصورة على اتباعه نظرية الفن للفن . فهذه النظرية - في عاقبة أمرها - لا تصل بين الأدب والحياة ، إذ يرى أصحابها في الفن عوضا عن كل شيء آخر ، ووسيلة لتصوير العواطف والإحساسات التي تنتمي إلى الحياة - طبيعية - أكثر . انتمائها إلى الفن ، ثم يذكر أن نظرية الفن للفن « كانت دعوة أصابت النقد والأحكام الجمالية ، وقامت عقبة في سبيل تقويم بودلير تقويماً صحيحاً (٤) » .

وفي بعض ما قدمنا ما يكفي دليلا على تطور إليوت ، وما ليس وراءه وضوح في الرد على من يتخذون إليوت داعية الفن للفن ، أو داعية استقلال الأدب عن كل غاية .

ولا يمكن تفسير مرحلته النقدية الأولى إلا على أنها مرحلة انتقال ، صدر فيها عن رد فعل ضد الأدب التعليمي ، شأنه شأن مواطنيه لتلك الفترة ، كما لاحظ بحق وليم فان أوكونور ، على أن إليوت كان في تلك المرحلة يقاوم من أساءوا اتباع مدرسة سانت بوف ، فلم يروا في الأدب سوى مرآة نفسية لمؤلفه ، مغفلين شأن المعايير الجمالية تبعاً لذلك .

وإليوت - بعد ذلك - صاحب فكرة : « المعادل الموضوعي » . وقصده بها ألا يعبر الكاتب عن آرائه تعبيراً مباشراً ، بل يخلق عملاً أدبياً فيه مقوماته الفنية الداخلية

(١) انظر T.S. Eliot : Le Roman Anglais Contemporain, ni, Nouvelle

R. Francaise, Mai, 1972 P. 670-671.

(٢) T. S. Eliot ; Essays Ancien and Modern, London, 1636, P. 93.

(٣) في النص الذي أوردناه له ص ٣١٢ من هذا الكتاب ، وهي ما يسميه بودلير :

L'unité intégrale.

(٤) Selected Essays, P. 382

التي تكفل - فنيا - تبرير الأحاسيس والأفكار ، للإقناع بها ، بحيث لا يحس المرء أن الكاتب يفضي إليه بذات نفسه بإثارة المشاعر المباشرة دون تبرير لها . يقول ت . س إليوت : « الطريق الوحيد للتعبير عن الانفعال في صورة فنية هي العثور على معادل موضوعي ، وبعبارة أخرى : على مجموعة من الأشياء ، أو على موقف ، أو على سلسلة من الأحداث تكون بمثابة صورة للانفعال الخاص ، بحيث متى استوفيت الحقائق الخارجية التي يجب أن تنهى إلى تجربة حسية ، فإن الانفعال يثار إثارة مباشرة (١) » . وهي فكرة نادى بها في النقد الفرنسي - من قبل - إميل زولا (٢) ، وفلوبير (٣) ، وبلازك (٤) ، ولكن مصدر فكرة إليوت المباشر هو جوليان (٥) بندا « في عبارة نقلها « بندا » عن « أثنان دي سانفيل (٦) » . ثم نقلها عنه إليوت بدوره (٧) ، وأعجب بها ، وهذا نصها . « في العمل الأدبي جمال غير ذاتي في طابعه العام ، مستقل تمام الاستقلال مؤلفه نفسه وعن بنية شخصه ، وهو جمال له مبرره الخاص به ، وله قوانينه ، وهو ما يجب أن يعتد به الناقد » . أما الصبغة الرياضية التي أضفها إليوت على هذه الفكرة ، بتسميتها بالمعادل (٨) الموضوعي ، فقد سبقه إليها إزرا باوند ، لأن هذا الأخير يعبر عن المعنى نفسه بالمعادلة (٩) ، حين يقول إن الشعر « نوع من الرياضة الملهممة التي تقف منها على معادلات ، لا لأرقام مجردة أو مثلثات أو دوائر وما شابه ذلك ، ولكنها معادلات للانفعالات الإنسانية (١٠) » .

وفي نقد إليوت نظرة أخرى عميقة ، هي صلة الكاتب بالتراث الأدبي الإنساني ، وضرورة إفادة الكاتب منه في أصالة . وهذه قاعدة هامة تمس جوهر الدراسات المقارنة يشرحها إليوت في المقال الثاني من الغابة المقدسة . وعنوان المقال : « الموروث والموهبة

(١) Sacred Wood 1928, P. 100

(٢) في القصة التجريبية .

(٣) مثلا في رسالة له إلى « لويز كوليو » في مار عام ١٨٥٢ .

(٤) في مقدمة طبعة ١٨٤٢ لمجموعة قصصه : الملهممة الإنسانية .

(٥) في كتابة : Belphégor ص ١٤٠

(٦) Othnin d'aussonville

(٧) في الغابة المقدسة ص ١٤٢ .

(٨) An «Objectif Correlative»

(٩) Equatifin

(١٠) Ezra Pound : the Spirit of Romance, P. 5

الفردية » ، ويقصد بالموروث أن يفيد الكاتب من ترك الأدب الماضي . فخير إنتاج الكاتب « هو ما يظهر فيه - في جلاء - أن الأقدمين من نوابغ الأسلاف لم يموتوا » . وعلى الكاتب أن يكون على وعي « بأن الآداب الأوروبية - منذ هوميروس ، بما فيها من أدب بلد الكاتب - تؤلف وحدة حية لأجزائها وجود موقوت بمثابة الامتداد للماضي ، ويقاس كل نتاج بنسبته إلى ذلك التراث (١) » . وجوهر هذه الفكرة يأخذه إليوت عن ريمي دى جورمون الذى سبقه بقوله : لا وجود لعين من عيون المؤلفات الأدبية في الهواء ، ولا وجود في الأدب - كما لا وجود في الطبيعة - لحيل تلقائى : والأصالة المطلقة ليست إلا من إدراك الجهال . على أنها - بعد - ضد قوانين الطبيعة ، مستحيلة ، لا يمكن فهمها (٢) » .

وإليوت - في مرحلته الثانية من مراحل تطوره - أقرب إلى النزعة الواقعية ، على حين هو في مرحلته الأولى منصرف إلى النواحي الجمالية التى هى أوثق صلة بالنزعة المثالية ، وهى موضوع هذا الجزء من الفصل ، وهذا الجانب الجمالى يهتم فيه دعائه بالكشف عن طبيعة العمل الفنى ، ويقصرون همهم عليه ، ويذهب غلاته إلى استقلال الأدب ، أو إلى القول بأن الأدب للأدب . وقد كان لهذا أثر فى دعوة المدرسة التأثرية . ومبدؤها : النقد للنقد كما أن الأدب للأدب .

ومن آباء هذه المدرسة فى النقد الكاتبان الإنجليزيان : وليم هازلت (١٧٧٨ - ١٨٣٠) ، ولامب Lamb (١٧٧٥ - ١٨٣٤) ، ومما يقوله هازلت ، مثلا : « أقول ما أفكر ، وأفكر ما أشعر . ولا أستطيع أن أمنع نفسى من أن تتأثر بأنواع من التأثير تجاه الأشياء ، وعندى من الهمة ما يكتفى للتصريح بها كما هى (٣) » .

ولكن هذه المدرسة راجت فى النقد فى أوروبا فى أواخر القرن التاسع عشر ، وظلت حتى حوالى عام ١٩٤٠ م . ومن كبار نقادها فى فرنسا أناتول فرانس (١٨٤٤ - ١٩٢٤) ، وجول لومتر Jules Lemaitre (١٨٥٣ - ١٩١٤)

(١) T. S. Eliot Tradition and the individual talent., in : Sacred Wood ; P. 47-48, 49, 53.

(٢) انظر : R. de Gourmont : Promenades Littéraires, 5 è Série, P. 131
(٣) انظر :

Hazlitt (W) ; Works. ed P.P. Howe, V, (London 1930). U. 175, in : W K Wimsatt. op. cit. P. 495.

وأندريه جيد A Gide (١٨٦٩ - ١٩٥١) والآن Alain (١٨٦٨ - ١٩٥١) ،
وفى انجلترا أوسكار ويلد (١٨٥٤ - ١٩٠٠) وسانتسبيرى (١) Saintsbury وهؤلاء
يرون أن يسجل الناقد خواطره على الحالة التي تبدو له نتيجة مباشرة لقراءته ، دون
حاجة إلى شرح ، وهو يرجع فيها إلى ذات نفسه : وهم ينفرون من القواعد الثقيلة
التي تعوق النقد . على أنهم يرون كل نقد - مهما زعم لنفسه من موضوعية - ذاتي ،
لأنه انعكاس لذات الناقد ، كما يقول أناتول فرانس : « النقد - كما أفهمه - يشبه
الفلسفة والتاريخ ، في أنه نوع من القصص تمارسه العقول الفطنة المحبة للاطلاع ،
وكل قصة - إذا فهمت جيداً - ترجمة لحياة مؤلفها ، فخير النقاد من يحكى مغامرات
نفسه في رحلاته بين عيون المؤلفات (٢) » .

ثم إن الشرح والتعليل في النقد - فيما يرى هؤلاء - يهدد الناقد بفقدان لذة القراءة ،
وضياع المتعة الجمالية للعصل الفنى ، وهذه المتعة جوهرية لتجاوب القارئ مع العمل
الفنى على أساس صادق أصيل . وهذا ما يقصده « الآن » بقوله : « من يشرح فكرته
يفقد دائماً جزءاً منها ، وهو غالباً خير ما فيها » (٣) .

ويجب أن يتوافر للناقد ، فى رأيهم ، الحس المرهف بالجمال ، فعلى قدر عمق
إحساسه به تكون قوة نقده ، فلا قيمة لإلمامه بالقواعد أو تعريفات الجمال ،
أو الأسس الذهنية العامة ، إذ القيمة كل القيمة لرهف المزاج الفنى .

وإذا كان الفنان نفسه هو الأشد حساسية تجاه الجمال كى ينتجه ويعبر عنه ،
إذن لا ينقد الناس سوى الفنان ولا ينقد الشاعر سوى الشاعر (٤) .

(١) المرجع السابق ص ٤٩٤ .

(٢) انظر :

J. C. Carloni et Jean-C. Filloux : la Critique Littéraire, Paris, 1955, P. 54.

(٣) انظر : Alain : Propos de Littérature, Paris 1943, P. 77.

(٤) هذا ما تبين عنه معركة خالدة بين الفنانين والنقاد ، فى زعم الفنانين أن النقاد معوقون ولا خبرة لهم
بالفن لأنهم لا قدرة لهم على الإنتاج ؛ انظر ص ٢٤ - ٢٦ ، ١٦٣ وهامشها من هذا الكتاب ؛ ورأى التأثيرين
له صدى ت . س إليوت الشاعر الإنجليزي المعاصر ، ورد عليه مستر لويس بأن الشعر إنتاج للفكر فيه جانب
وللنوق جانب آخر ، وكلاهما خاضع للشرح والتفسير . وفى الناحية الفكرية منه لا يصح جحود الشروح
المسببة . شأن الفن فى ذلك شأن كل إنتاج إنسانى ، وأما الذوق لغة نواحيه أيضا فى الشرح وليس بمقصود على
الفنانين . وما أشبه الشاعر فى زعمه بأنه لا ينتقده إلا شاعر بالطامى الذى يزعم أنه لا ينتقده إلا طامى آخر ، انظر :

C. S. Lewis ; A preface to paradise Lost (London 1942) P. 9-150, in : W. K. Wimsat, op. cit. 495.

ولهذه المدرسة فضل التنبيه إلى المتعة الفنية ، والنفوذ إلى جمال العمل الأدبي ، والتخفيف من غلواء المنهجين الذى يقتصرون على شرح العمل الفنى بأسباب خارجة عنه ، وهم يرون أن جوهر العمل الفنى فى متعته الذهنية أو العاطفية . والحق أن كل ناقد له حظ من هذا التأثير المباشر الذى تدعو إليه هذه المدرسة ، وله نصيب من الإحساس الفنى الذاتى ، حتى أكثر النقاد اتباعاً للقواعد والمناهج ، إذا كانوا على تجارب فنية يعتد بها .

ولو رجعنا إلى أصحاب هذه المدرسة فى تطبيقهم لنقدهم ، لوجدناهم أول الناس خروجاً على مبادئهم فى حرفيتها ، وذلك أنهم ، هم أنفسهم ، ذوو ميول واتجاهات تخضع لمعايير ، وتشف عن قواعد ومناهج معينة يضيق المقام هنا عن شرحها . ثم إن فى قولهم برهف الإحساس الفنى ما يدل على جانب موضوعى فى النقد ، ذلك أن الإحساس الفنى يستلزم من الناقد الرجوع إلى تجارب فنية كثيرة تكون هادياً له فى إحساسه وحكمه . على أن الخواطر الناتجة عن التأثير المباشر للقراءة والمتعة لا يمكن الاكتفاء بتسجيلها منعزلة ، بل لابد من اتساقها وانتظامها فى منهج تصير به ذات واحدة ، وهو ما لابد أن يشف عن اتجاهات عامة تخضع لمعايير موضوعية .

هذا إلى أن « أفكار ويلد » يقر بأن النقد هو الذى يخلق الجو الفكرى للعصر ، ويشحذ الذهن لدى الفنانين لا عن طريق الشروخ ، ولكن عن طريق نمو غريزة النقد الصادقة (١) . وعلى هذا تكون للنقد فائدته التعليمية .

فإذا كان الفن لا يحاكي الطبيعة عند دعاة الفن للفن ، فهو يساير النقد ، ويحاكيه . فليس الفن - إذن - مطلقاً من كل القيود ، كما أن النقد لا يكون خالصاً لذات النقد ، على الرغم من مظاهر هذه الدعوات التى نتجت عن الفلسفة المثالية .

وقبل أن نعلق على نتائج هذه الفلسفة المثالية وما انبنى عليها من نقد بشيء من التفصيل ، نتحدث فى إيجاز عن الفريق الثانى من فلاسفة الفن ، وهم الفلاسفة الذين يعنون بوظيفة الأدب الاجتماعية والإنسانية .

٢ - الفلسفات الواقعية

وهي التي تقابل الفلسفات المثالية . وفي العصور الحديثة اتجهت الفلسفات نحو الواقع ، واتخذت لذلك صوراً وأشكالاً مختلفة . فكانت الفلسفة الاجتماعية أو الاشتراكية تعنى بإصلاح المجتمع لإسعاد الفرد ، ثم الفلسفة الوضعية أو التجريبية ، ثم الفلسفة المادية التي تجعل من الفرد صدى ونتيجة لعوامل مادية ، وأخيراً فلسفة الوجوديين .

١ - وفلسفة سان سيمون (١٧٦٠ - ١٨٢٥) وأتباعه في المجتمع وتنظيمه صلة وثيقة بتوجيه الفن وجهة اجتماعية . تدور فلسفة هؤلاء حول مصير الإنسان في علاقته بأخيه الإنسان ثم بالعالم . وهم من أوائل دعاة الاشتراكية بمعناها الحديث في العالم . وهم يرمون في تنظيم المجتمع إلى القضاء على الأثرة في الفرد ، بتربية الشعب ، وتعويد الأفراد في هذه التربية على التضحية ، تضحية المعتقد المؤمن . وينزل كل فرد في هذا المجتمع على حسب ما تستقر عنه مواهبه . وعلى الحكومة عبء هذه التربية بتوجيه النشاط الاجتماعي بحيث تحل المشاركة محل التنافس ، وبحيث يقضي تعاون الأفراد تعاوناً إنسانياً على استغلال الإنسان للإنسان . ولا يكون في هذا المجتمع مجال لأن يكتفى الفرد بما يملك من المشاركة في العمل والنشاط الاجتماعي على حسب مواهبه التي تنزله منزلته في مجتمعه . وهؤلاء لا يلقون الملكية ويعتمدون على العقيدة في تنظيم المجتمع وفي التعود على التضحية .

ومن هؤلاء الفلاسفة جوزيف برودون Joseph Proudhon (١٨٠٩ - ١٨٦٥) وعنده أن العدالة ليست خلقاً مثالية يصنعها الإنسان لنفسه ، ولكنها وليدة المجتمع ، ومظهرها في الطبيعة هو التعادل بين الأجزاء ، ومظهرها في المجتمع هو التبادل المبني على المساواة بين الناس ، وهي في الفرد مبدأ الفكرة وصورتها ، وهي الغاية من الوجود ومن المعرفة . وفي كتابته : « مبدأ الفن ووجهته الاجتماعية Du Principe de l'Art et de sa Destination Sociale (١٨٦٥) يرى أن الفن يجب أن يخدم هذه المبادئ .

وهؤلاء جميعاً يأملون في إقامة المجتمع على مبادئ عملية ، ولكنهم يخالفون فيها الماديين مخالفة تامة ، ولهم الفضل في أنهم خطوا بالفلسفة نحو الواقع (١) .

٢- واتجه الفن نحو الواقع كذلك بتأثير الفلسفة الوضعية *Positivisme* أو التجريبية *Expérimentale* ، على يد أوجست كونت (١٧٩٨ - ١٨٥٧) ، وجون ستيوارت ميل *John Stuart Mill* (١٨٠٦ - ١٨٧٣) ، وتين *Taine* (١٨٢٨ - ١٨٩٣) ، وموجز قضاياها : أن المعرفة المثمرة هي معرفة الحقائق وحدها ، وأن العلوم التجريبية هي التي تمدنا بالمعارف اليقينية ، وأن الفكر الإنساني لا يستطيع أن يعتصم من الخطأ - في الفلسفة وفي العلوم - إلا بعكوفه الدائم على التجربة وبتخليه عن كل أفكاره الذاتية السابقة ، وأن الأشياء في ذاتها لا يمكن إدراكها ، لأن الفكر لا يستطيع إدراك شيء منها سوى العلاقات ، ثم القوانين التي تخضع لها العلاقات (٢) .

ووضع تأثير هذه الفلسفة في الأدب والفن . نضرب مثلاً لهذا باتجاه الرسام الفرنسي جوستاف كوربيه (١٨١٩ - ١٨٧٧) نحو الواقع في دعوته إلى محاكاة الطبيعة في الرسم وبتخاذ موضوعات المناظر من واقع حياة الشعب ، ثم بتهوينه من شأن الشعر في المسرحيات : « لأن التحدث بالشعر طريقة تخالف المؤلف من حديث الناس ، فهو نزعة أرستقراطية (٣) » ويتجلى هذا الاتجاه الواقعي في قول صديقه « كاستانياري » *Castagnary* فيما يخص الرسم : « على رسام عصرنا أن يحيا حياتنا ، فيما لها من عادات وأفكار خاصة بها ، وعليه أن يسجل مشاعره التي يحصل عليها نتيجة لنظره في أمور مجتمعنا ، فيردها ثانية إلينا في صور نعرف فيها ذات أنفسنا وما يحيط بنا ،

(١) لا مجال هنا للدخول في تفصيلات قد تبعد بنا عن موضوعنا ، أنظر :

E. Bréhier, op. cit. II. Chap. XIV.

W. K. Wimsatt, fu. cit. p. 455

(٢) المرجع السابق ص ٤٥٥ - ٤٥٦ ، وإميل بريره المرجع السابق الفصل الخامس عشر ، ثم

A. Lalande : *Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie.*,
article : *Positivisme.*

(٣) أنظر :

E. Gros Kost : *Courbet, Souvenirs Intimes*, Paris 1880. P. 31 W. K.

Wimsatt, op. cit. p. 457.

والأ يغيب عن نظره حقيقة أننا نحن مؤلفو الفن وأنا موضوعه : فالفن تعبير عن ذات أنفسنا من أجل أنفسنا » (١) .

وكان من نتائج هذه الفلسفة في الأدب أن قام إميل زولا (١٨٤٠ - ١٩٠٢) بدعوته - في مذهبه الطبيعي naturalisme - إلى التجربة الأدبية في القصة والمسرح ، وأن الكاتب يجب أن يسلك في دراسته الفنية للمجتمع مسلك العالم في معمله ، والطبيب في تجاربه ، على أن تتفق تجاربه - في قصته أو مسرحيته - مع النتائج والنظريات التي انتهى إليها العلماء . وقد شرح مبادئ مذهبه الطبيعي في الأدب في كتابه : « القصة التجريبية (٢) » . ويقصد في مذهبه إلى تطبيق النظريات العلمية على الحقائق الاجتماعية والإنسانية ، ويرمى في واقعته العلمية إلى أن تكون الفن رسالة : هي قيادة الإنسانية . وقد سبقه بلزاك (١٧٩٩ - ١٨٥٠ م) إلى تأليف قصص اجتماعية محضة ، لم يتكلف فيها التطبيق للنظريات العلمية في أدبه كما فعل زولا ، فكان أكثر عمقاً وأخصب أثراً . وقد وصف - في واقعته - المجتمع الفرنسي في عصره ، وولع - كما ولع زولا - بتصوير الشر ، كما هو في الواقع ، وغرضهما كليهما هو الوقوف على هذا الشر للثورة عليه ، وما يترتب على ذلك من تغيير نظام المجتمع من وراء هذا التصوير (٣) .

وقد تأثر النقد الأدبي كذلك بهذا الاتجاه الفلسفي التجريبي في فلسفة تين Taine الذي شرح - في قانونه المشهور - أسباب الاختلاف في النتاج الفني لمختلف الأجناس البشرية ، فأرجعها إلى ثلاثة أسباب : الجنس والبيئة ، وتأثير الماضي في الحاضر ، وكان لهذا القانون في حينه تأثير عظيم في النقد الأدبي في مختلف آداب أوروبا (٤) :

(١) أنظر المرجع السابق ص ٤٥٧ ، ثم :

Jules Antoine Castagnary : Salons (1857-1870). Paris, 1892, p. 187

(٢) عنوانها : Le Roman Expérimental نشرت لأول مرة في باريس عام ١٨٨٠ ؛ وفيها يلخص آراءه في مذهبه ، وقد كان يدافع عن هذه الآراء منذ عام ١٨٧٩ ، وقد تأثر زولا بتأثير كبير في دعوته بكتاب الطبيب كاود برنار : « مدخل لدراسة الطب التجريبي » :

Introduction à l'Etude de la Médecine Exepérimentale,

وقد نشر في عام ١٨٦٥ .

(٣) سنتحدث عن قصص بلزاك وأثره في الفصل الثالث من هذا الباب .

(٤) قد شرحنا هذا القانون ونقدناه في كتابنا : الأدب المقارن ص ٢٧ - ٣٣ وأنظر كذلك :

W. K. Wimsatt, jp. cit. p. 456

وبعد ذلك انجهدت الواقعية في الأدب وجهتين أخريين تحت تأثير فلسفتين حديثتين ، كلاهما يلزم الكاتب بالاشتراك في مشكلات المجتمع الحاضر ، وكلاهما يهتم بالمضمون وأثره الاجتماعي في الأدب ، وكلاهما يجعل المتعة الفنية في الأدب وسيلة لغايات إنسانية في تحرير الإنسان ، وإن كان من بين هاتين الفلسفتين اختلاف جوهرى كبير في الأسس التي قاما عليها ، ألا وهما : الفلسفة الواقعية الاشتراكية التي رأينا بذورها في فلسفة سان سيمون وبرودون ، ولكنها صارت اشتراكية مادية ، ثم الفلسفة الوجودية .

ولا يتسع المجال هنا لسوى عرض المبادئ العامة التي تهمننا فيما نحن بصدده .

٣ - الفلسفة الواقعية المادية لها مذهبها الفكرى الذى يقوم على المسائل الجوهرية الآتية :

(١) الحياة الاجتماعية لها بنية دنيا infrastructure وهى التناج المادى ، وبنية عليا suprastructure - وهى النظم السياسية والثقافية . وهذه البنية العليا - بما تشتمل عليه من نظم ثقافية ومذاهب فكرية - هى وليدة الحياة المادية ، أى وليدة البنية الدنيا فى المجتمع ، إذ أن هذه البنية هى التى تحدد علاقة الإنسان بالطبيعة ، وتخلق المقومات الأساسية للمجتمع . وكل تغيير فى قوى الإنتاج المادية يحدث تغييراً فى العلاقات الاجتماعية والاقتصادية : « البنية الاقتصادية للمجتمع هى الأساس الحقيقى الذى يشاد عليه البناء الفقهى والسياسى ، والذى تتناسب معه كل الصور المحددة للوعى الاجتماعى . . وطريقة التناج فى الحياة المادية هى التى تشكل مجموع أنواع النمو فى الحياة الاجتماعية والسياسية والفكرية » . و « ليس وعى الناس هو الذى يحدد وجودهم ، بل على العكس من ذلك ، وجودهم الاجتماعى هو الذى يحدد وعيهم » (١) .

(ب) وتضارب المصالح الاقتصادية والاجتماعية يثير صراع الطبقات ، ومن شأن هذا الصراع أن يتقدم بتاريخ المجتمع وبالأفكار فى ثنايا العصور . فكل مجتمع

(١) انظر : K. Marx : Contribution à la Critique de l'Economie Politique, 1859, Préface.

ثم : K. Marx, F. Engels : Sur la Littérature et l'Art, p. 142-149.

يخلق هو بنفسه العوامل الاقتصادية والاجتماعية التي تهيء لظهور طبقة من الطبقات وسيطرتها ، ما بين إقطاعية وبرجوازية وعمالية . ولكل طبقة من الطبقات مذهبها الفكرى (أيديولوجية) ، وهو مجموع الأفكار المتعلقة بالمسائل السياسية والحلقية والفنية والثقافية حلة . والمذهب الفكرى هو الذى تستمد منه كل طبقة مبادئها وتكتسب وحدتها ، وهو المضمون الفكرى والفنى للبنية العليا فى المجتمع .

(ج) والعمل الأدبى ينتمى إلى البنية العليا فى المجتمع ، لأنه جزء من المذهب الفكرى لكل طبقة من طبقات المجتمع . قد سبق أن قلنا إن هذه البنية العليا - ينظمها ومبادئها المختلفة - من نتائج البنية الدنيا . ولهذا يرى هؤلاء أن الحاسة الفنية ليست من بقايا ذكريات الروح فى عالمها الأول قبل أن تهبط إلى هذا العالم ، كما يرى أفلاطون (١) وليست هذه الحاسة الفنية كذلك وليدة التقدم الفكرى على مر العصور من نظرية إلى ما يضادها ، ثم إلى نظرية جديدة تركيبية تنتج عن صراعهما كما يرى ذلك هيغل (٢) ، وإنما يرى هؤلاء أن أصل الفن هو فى مران الحواس ونموها وترتيبها على مر العصور ، منذ ما قبل التاريخ حتى اليوم ، حتى أصبحت قوى اجتماعية . وكل حاسة من الحواس الإنسانية لم تكتسب فضلاً عن حواس الحيوان من ناحية حيوية محضة ، ولا من ناحية فردية ولكنها ارتقت وأصبحت إنسانية ، نتيجة للعوامل المادية الاجتماعية : « أصبحت العين إنسانية حين أصبح موضوعها موضوعاً اجتماعياً مصدره ومصيره الإنسان . . ومن أجل هذا تختلف حواس الإنسان المدنى عن حواس الإنسان الذى لا يعيش فى مجتمع . فتكوين الحواس الخمس نتاج تاريخ العالم كله حتى اليوم (٣) .

وعلى الرغم من أن العامل الاقتصادى المادى هو العامل الجوهرى - إذ هو أساس تأثير البنية الدنيا فى المجتمع ونظمه - فليس هو مع ذلك العامل الوحيد عند أوائل الفلاسفة الماديين . إذ يسلم هؤلاء أن البنية العليا ليست مجرد انعكاس للبنية الدنيا فى المجتمع ، وليس دورها سلبياً ، بل إنها - بعد أن تتكون نتيجة للبنية الدنيا - تصير قوة من القوى الاجتماعية ، لها - بدورها - تأثيرها - فى الحياة الاجتماعية ، إما لتدعيم نظام أو لزلزلة القيم فيه :

(١) أنظر هذا الكتاب ص ٢١ ، ٢٣ .

(٢) أنظر هذا الكتاب ص ٢٩٧ .

(٣) أنظر : K. Marx, F. Engels. op. cit. p. 170, 171

ومن هنا كانت أهمية الأفكار في صراع الطبقات في المجتمع : « واضح أن سلاح النقد لا يمكن أن يعوض عن النقد بالأسلحة ، فالقوة المادية يجب أن تصرعها القوة المادية ، ولكن النظرية أيضاً تصبح قوة مادية حين تنفذ في الجماهير (١) » .

وعن هذه الفلسفة يتجه النقد الأدبي لهؤلاء الواقعيين إلى اتجاهين : اتجاه الشرح والتفسير لتراث الإنسانية الأدبي في الماضي ، واتجاه التقييم والتوجيه للأدب في الحاضر :

١- والاتجاه الأول يقصد فيه إلى تفسير الأدب بوصفه جزءاً من البنية العليا للمذهب الفكري *suprastructure idéologique* ، ولهذا يجب أن يدرس في علاقاته (الديالكتيه) بالبنية الدنيا للمذهب الفكري كذلك : *linfrastructure idéologique* .

فالأدب - بوصفه جزءاً من المذهب الفكري - تعبير عن رؤية الكاتب لما حوله من وجهة نظر تتصل بحقيقة من الحقائق ، وهذه الحقيقة ليست في طبيعتها فردية ، بل اجتماعية ، فطريقة التفكير لطبقة من الناس تفرض نفسها على أفراد تلك الطبقة من الكتاب ، فيشعرون بها ويعبرون عنها في أعمالهم الأدبية . ولكل عصر من العصور موضوعاته العامة المتصلة أوثق اتصال بالبنية الاجتماعية . ففي عصور التحلل تكثر موضوعات الحرب من الواقع أو الزهد فيه ، على حين تخرص الطبقات الحاكمة على الموضوعات التي من شأنها تبرير الواقع في الحاضر ، وموضوعات النهضة والكفاح تعبر عن آماني الطبقات الصاعدة .

وتفسير العمل الأدبي - على هذا النحو يعني فيه بالمضمون ، ولا قيمة تذكر فيه لحياة الكاتب ، والقصد الأول منه وضع العمل الأدبي مكانه في البيئة الاجتماعية ، مع بيان العوامل الاقتصادية المتحركة فيه .

على أن ماركس يقرر أن العلاقة بين النتاج المادي والتقدم الفني ليست آلية ، فقد يتأخر وعى الإنسان لحاضره ، نتيجة للأفكار والتقاليد الموروثة التي تسيطر بعض الوقت حين لم يعد لها مبرر في واقع المجتمع ، وفي هذا يظهر تأثير الأموات

في الاحياء : « تصايد جميع الأجيال السالفة ذات عبء ثقيل على آذان الأحياء (١) »
ومن جهة أخرى يقرر ماركس أنه ليس هناك تلازم بين النهضة الفنية ومستوى الحياة
الاجتماعي في العصر : « أما فيما يخص الفن فن المعلوم أن عصوراً معينة ليس لازدهار
الفن فيها علاقة ما بالنمو العام للمجتمع ، وبالتالي لا علاقة لهذا الأزدهار بالأساس
المادى ، وبأساس البنية في النظام الاجتماعي ، مثلاً الإغريق في مقارنتهم بالأثم الحديثة ،
ثم شكسبير (٢) » . وعلى الرغم من هذا التوكيد من جانب ماركس ، يغالى أكثر
من يتبعون منهجه في النقد من الماركسيين وغيرهم في توكيد التلازم الدائم بين الفن
والبنية الدنيا في المجتمع ، ويفسرون أدب شكسبير نفسه بعوامل مادية واقتصادية (٣) .

٢- والاتجاه الثاني في تقويم الأدب وتوجيهه يقوم في جوهره على أساس
موضوعي لا نفسي . فكل عمل أدبي يعد صحيحاً مشروعاً إذا صور جانباً واقعياً
من الفترة التاريخية التي عاش فيها الكاتب ، وتزداد أهمية العمل الأدبي بقدر
رسوخ أصوله في وعي العصر الذي كتب فيه ، وعلى قدر تصوير الكاتب لهذا
الوعي تصويراً فنياً غنياً في واقعيته .

فالعمل والنتاج يحددان علاقة الإنسان بالطبيعة وبالناس . ولكن المجتمع قد يجعل
من العمل والنتاج أداة لاستغلال الإنسان للإنسان واستلابه . وفي هذه الحالة يشعر
الفرد - في وسط فئته أو طبقته - بأنه مظلوم . ومن ثم ينشأ مبدأ الشعور باغتراب
المرء عن نفسه *l'aliénation* وهو « الاستلاب » ، أى فقد الإنسان لقوماته
الإنسانية ، والفرد قد تفرض عليه الأحوال المادية - في البنية الدنيا للمجتمع - أن
يخضع لها خضوعاً لا ينال به في شيء من هذا الظلم . ولكن الكاتب هو الذى يستطيع
في عمله الأدبي ، ييجاد ما في العالم الخارجى من ظلم ، فيعبر عنه في فنه ، في حين
لا يستطيع القضاء عليه في الخارج ، وفي هذا التعبير يكون الفن تحريراً في دعوة

(١) المرجع السابق ص ١٨٨ .

(٢) نفس المرجع ١٨٣ .

(٣) لا يعنىنا التطويل بذكر هذا النقد هنا ، وإنما أردنا أن نسجل استثناء ماركس وخروج النقاد

الاشتراكيين المحدثين عليه من يتابعونه في جوهر مبادئه .

أنظر : W. K. Wimsatt, *ibid.* p. 468-469.

ثم :

Austin Warren and Rene Wellek : *Theory of Literature* p. 102-103

الكاتب . وهذا التحرير ذو صبغة عملية ، لأن الفرد لا يدعو إليه بوصفه فرداً ، ولكن باسم الفئة أو الطبقة التي ينتمي إليها ، أي باسم المبادئ الإنسانية في موقف جماعة في عصر من العصور . ومن ثم يكتسب التعبير الفني طابعاً موضوعياً ، على ما له من صبغة ذاتية في مصدره من كاتب يتوافر له الوعي بالمعاني الإنسانية التي يمثلها . وفي هذا يكون الفنان هو الإنسان الغنى حقاً في إنسانيته « الذي يتمثل له تحقيق معناه الإنساني ضرورة من الضرورات ، أو حاجة من الحاجات (١) » . وغالباً ما كانت العبقريات الأدبية هي تلك التي تعبر عن عالم انتقالي ، عن العصور الفاصلة في التاريخ ، وعن القيم الجديدة المنتظرة في طريقها إلى الوجود (٢) .

وعلى هذا النهج يرتبط الأدب - والفن جملة - بالعمل ، ويكون النتاج الأدبي عملاً من الأعمال ، ويظل في خدمة الثورات التي تجدد القيم في المجتمع . ومن هنا كان إعجاب هؤلاء الفلاسفة بالعبقريات الأدبية التي كانت - قبل عهدهم - وفيه لمطالب عصورها الإنسانية وطبقاتها الصاعدة في اللحظات التاريخية الفاصلة ، مثل إعجابهم بالكاتب والفيلسوف الفرنسي : ديدرو ، ومثل إعجابهم بجماعة العاصفة والانطلاق ، Sturm und Drang الألمانية على الرغم من إنقاذهم لهؤلاء في نوع اتجاههم المثالي ، ثم هم يخلصون بالإعجاب الشاعر الألماني « جوته » من بين هؤلاء (٣) .

ومن الناحية الفنية - ينكر هؤلاء الفلاسفة - كل الإنكار - هروب الفنان من الواقع في صور وأفكار مجدية يخلو بها العمل الفني من المضمون الاجتماعي . وفي فلسفتهم ينهار مبدأ « الفن للفن » وما ينبني عليه من قواعد جمالية أو فلسفية . وينحصر واجب الكاتب في تصوير عالمه كما هو ، في واقعية تصف هذا العالم - بظواهره الاجتماعية وأشخاصه وطبقاته - مغموراً فيما هو فيه من ظلم أو أباطيل ، حتى يكون العمل الأدبي مرآة للحقيقة تثير في القارئ ضرورة تغيير العالم المثوف إلى عالم سليم كريم ، على أن يكون مصدر هذه الإثارة العمل الأدبي نفسه ، دون

K. Marx, F. Engels. op. cit. p. 173, 50-53.

(١) أنظر :

(٢) أنظر :

J. C. Caroni et Jean-C. Filloux : La Critique Littéraire. p. 96-97

(٣) أنظر لجماعة العاصفة والانطلاق وكتاب : الرومانتيكية ص ٢٧ - ٢٩ ثم :

Auguste Cornu : Essai de Critique Marxiste, Paris, 1951, p. 94-97 K.

Marx, F. Engels, fip. cit. p. 237, 242

وكذا :

للدخول من المؤلف ، إذ أن وسيلة المؤلف إليها هو غوصه في أعماق الحياة نفسها عن خبرة وسعة اطلاع ، وعلى أن تكون قوة التصوير مظهرها العمل الفني نفسه في تصويره الصادق للواقع في حيده تامة ، إذ أن الطابع الواقعي - إذ تخله شرح أو تفسير من الكاتب - فإنه يبدو في صورة ذاتية ، وحينئذ لا يكون العمل الأدبي مرآة للواقع - كما تريد هذه الواقعية الاشتراكية - ولكنه يكون ، إذن ، تعلقة للتعبير عن الآراء الخاصة (١) . وهذا التصوير المحكم للواقع في حيده تامة هو أساس إعجابهم بالقصصى الفرنسى بلزاك (٢) .

وفي حدود هذه الواقعية المحايدة - أو الموضوعية الاشتراكية - يجب أن يتوافر للكاتب من الحرية ما به يعد أعماله الفنية غايات في ذاتها ، لأنها تخدم مثاله الذى يحيا له ، فلا يعدها مجرد وسائل للحياة . فيجب ألا تقتضى الموضوعية فرض شيء على الكاتب أو الفنان ، وذلك كى يستطيع أن يكون صادقاً مخلصاً أصيلاً في فنه : « طبيعى أن على الكاتب أن يكسب من المال ما به يستطع أن يحيا ويكتب ، ولكن لا يصح - في حالة ما من الحالات - أن يحيا ويكتب ليكسب المال » .

« حينما غنى (الشاعر الفرنسى) برانجية Béranger قائلا :

أنا لا أحييا إلا كى أنظم أغاني
فإذا انتزعت منى مكاني ، يا سيدى ،
فإنى سأنظم أغاني كى أحييا ،

« عبر بهذا الوعيد - فى اعتراف ساخر - عن سقوط الشاعر إذا أصبح شعره بالنسبة له وسيلة . والكاتب لا يعد أبداً أعماله وسيلة ، إنها غايات في ذاتها ، وما أقل

(١) أنظر المرجع السابق ص ٣١٤ ، ٣٢٣ ، ١٩٨ - ١٩٩ - وقد سبقهم اميل زولا إلى الدعوة إلى أن على الكاتب أن يقرر الحقيقة بتصويرها كاملة دون تدخل منه وأن يترك للقارىء استنتاج مغزاها ثم أوجب زولا على الكاتب كذلك أن يعرف علوم عصره حتى تسير تجربته في طريق تتأكد به نتائج ما وصل إليه العلم ، أنظر :

E. Zola : Le Roman Expérimental, p. 31-33, 39-45.

(٢) أنظر : K. Marx. F. Engels, op. cit. p. 315-319.

اعتداده بها وسيلة بالنسبة له أو لغيره ، حتى إنه ليضحى بوجوده من أجل وجودها ،
إذا اقتضى الأمر (١) .

هذا موجز لآراء الواقعيين الاشتراكيين في فلسفتهم في الفن ، وقد سبقهم إلى
كثير منها زولا في دعوته ، وإن كان تطبيقه لها مخالفاً بعض المخالفة لدعوتهم . وقد
كانت هذه الفلسفة أوضح ما تكون في آراء من قاموا بالدعوة لها أول الأمر ، وسرعان
ما شابها الشوائب في التطبيق حين صارت عقيدة تقريرية ففقدت مرونتها ، وأصبحت
أقرب إلى الجمود . ثم إن المادية التاريخية أو الديالكتية - التي عزت كل تأثير في
الأدب والفن للعوامل الاقتصادية - قد عمم تطبيقها العقيدون من هؤلاء ، فأهملوا من
شأن شخصية الكاتب ، وأغفلوا شأن عوامل أخرى كثيرة ، بالرغم من ماركس
نفسه لم يغفل الإشارة إلى هذه العوامل .

على أن جوهر هذه المبادئ لا ضرورة فيه للمادية المحضة التي يجعلونها أساس
فلسفتهم في المجتمع والفن ، فيمكن أن يفاد من هذه المبادئ نفسها ، ولكن باسم
القيم الاجتماعية أو الاشتراكية أو الإنسانية . وقد سبق أن أشرنا إلى أن الفلسفة الوضعية
مهدت لقيام هذه الآراء . ثم إن هذه الفلسفة بعد ذلك - من ناحية التفسير والشرح
للأعمال الأدبية - تكاد تدخل تحت العاملين المؤثرين في النتاج العقلي والفني عند
الفيلسوف : تين ، وهما عامل البيئة ، وعامل التراث الثقافي أو تأثير الماضي في الحاضر
وذلك إذا فسرنا البيئة بطريقة الحياة المادية (٢) .

هذا من الناحية النظرية . أما الناحية التطبيقية ، وناحية التوجيه في رسالة الأدب
العملية Praxis ، فإنهم كانوا أعمق وأجدى في نقد فلاسفتهم الأول - على نحو
ما بينا - وهؤلاء لم يغفلوا العوامل الأخرى في تطبيقهم وتوجيههم لمبادئهم ، كما
يفهم مما أوردناه . فلماذا ، إذن ، يدعونها « مادية عملية (٣) » ، وأولى أن تدعى

(١) المرجع السابق ص ١٩٤ - ١٩٥ .

(٢) أنظر : J. P. Sartre ; Situations III ; p. 160

(٣) Thésés sur : matérialisme pratique Feurbach كما يدعوها ماركس في :

انظر : المرجع السابق ص ١٨٤ .

اشتراكية واقعية ، في شرحها لوجهة نظر عملية أو لمذهب فكري (١) .

على أنه قد أصبح من مبادئ النقد العالمي - نتيجة لتلك الفلسفة - الاعتداد بالفكرة ، بوصفها صورة من صور النشاط العالمي ، في الفن والفلسفة على السواء ، فاكسبت الفكرة بذلك صبغة عملية ، وعنى فيها بالمضمون الاجتماعي ، ثم كان الاعتداد بالفكرة كذلك بوصفها « سلوكاً موضوعياً تجاه حالة أو موقف ، أى أن الموقف يثيرها ، وإنما تتجه رأساً إلى هذا الموقف لتغيير منه » . وهذا لا يقف دور الأدب - شأنه في ذلك شأن الفلسفة - عند حدود الشرح والتفسير ، وإنما يقصد فيه إلى تبديل نظام العالم إلى ما هو خير (٢) .

٤ - وفلسفة النقد الأكثر رواجاً في الغرب تنتهى في جوهرها إلى ما انتهى إليه الواقعيون الاشتراكيون الذين أتينا الآن على موجز لشرح نظرياتهم ، ولكنها مختلفة عنها في أساسها الفلسفي كل الاختلاف . ويُؤمّلها أكمل تمثيل فلسفة الوجوديين على اختلاف مذاهبهم فيما بينهم . ونوجز القول هنا في أسسها العامة كل الإيجاز .

يرى الوجوديون أن الواقعيين الاشتراكيين ناقضوا أنفسهم إذ قرروا أن الفكر انعكاس للمادة ، وذلك في قولهم إن البنية العليا في المجتمع وليدة البنية الدنيا فيه (٣) .

(١) قبل أن يستتب الأمر للنقد الماركسي في روسيا ، نشر الكونت تولستوى كتابه : « الفن ؟ » عام ١٨٩٨ ، وبعد ذلك بخمس سنين كتب نقده لشكسبير ؛ وفي نقده كله توجه نحو واقعية اشتراكية ، ولكنه أقام دعائمها على روح الدين المسيحي وعلى أخوة للإنسان . وقد أنكر الجمال في الفن الذي لا يساعد على الخير . ولا قيمة عنده للمتعة وحدها ، وشجن أدب الاسفاف وأدب الرمزية ، لأن ذلك الأدب أدب متعة وغموض ؛ والغموض ، في ذاته غير خلق ، وما اللاخلاقية إلا نوع من الغموض ، وقد نقد شكسبير في عاله الإقطاعي ، وفي كلفه في فنه ، واحترامه للملوك والاتطاعيين ، وإهماله الطبقات الكادحة في أدبه . واعتقد نقده أولاً وقبل كل شيء بالمضمون الشعبي ، وبقوة الفن العملية في التوجيه الاجتماعي . وكان في ذلك مثلاً للثورة وللضمير العالمي . أنظر :

Comte Léon Tolstoi ; Qu'Est-Ce Que l'Art, Paris, 1903, p. 197 ; 231 chap IV, VIII et passim

W. K. Wimsat, op. cit. 426-468. : ثم

Moris Meilakh ; Lénine et Les Problèmes de la Littérature Russe ; Paris, 1956 ; p. 330. : ثم

J. P. Sartre : Situations III, P. 183. (٢) أنظر :

(٣) أنظر ص ٣١٤ - ٣١٦ من هذا الكتاب .

ووجه التناقض أنهم بذلك قرروا أن الذات انعكاس للنشاط المادى والاقتصادى ، فهى « موضوعية » مطلقة ، فكأنهم ألغوا الذات انعكاساً ، فصفتها سلبية ، وهى شىء من الأشياء ، فى عالم هى فيه الموضوعية — أن تلغى نفسها ، لتصير موضوعية ، فى الحالة الأولى كانت الذات انعكاساً ، فصفتها سلبية ، وهى شىء من الأشياء ، فى عالم هى فيه محكومة بعوامل مادية . فكيف بعد ذلك يطلبون من نفس الذات أن تصدر حكماً على قيم مطلقة نتيجة لأحكام عقلية ، على حين يستلزم صدور هذا الحكم عن الذات استقلالها فى نشاطها عن المادة ١٢ ! .

والقدر المسلم به هو أن للحاجات المادية والاقتصادية تأثيراً فى الفكر ، ولكنهم تطرفوا فى الزعم بأن الفكر مجرد انعكاس ، مقابل تطرف هيجل فى مثاليته فى استقلال الفكر (١) .

والحرية الفكرية تستلزم استقلالاً عن المادة ، على الرغم من تأثيرها بها ، ومدار الأمر — عند الوجوديين — على الوعى الفردى ومراجعته الدائمة لمبادئه مراجعة يترتب عليها منح الأشياء فيما خاصة . ونفس مبدأ القيمة يستلزم الاستقلال عن المادة . فالمساديون يهبون المادة الحرية على حين الحرية فى الفرد . ويرى الوجوديون أن فلسفة الأدب تستلزم من المرء أن يحرص على قيم يحققها فى المستقبل ، ويتجاوزها دائماً متى تحققت . وهو لا يعنى هذه القيم إلا إذا كان منغمراً وسط مجتمع هو فيه بين طبقتيه أو فئتيه مضطهد ، ولكنه فى الوقت نفسه قادر على مجاوزة موقفه لتغييره ، بجهوده فى أمته أو طبقتيه أو فئتيه ، ولا يكون ذلك إلا عن وعى بحريته ، على أنه لا يكون نائراً حق الثورة إلا فى جهوده الإنسانية المشتركة مع نظرائه من أمته أو طبقتيه ، وإلا كان متمرداً . وليس الغرض من الوعى بالحرية مجرد استقلال الفكر دون قصد إلى تغيير الموقف ، وإلا كانت حرية سلبية ذاتية ، على نحو ما يراه الزينونيون من المرء ينعم بالحرية فى القيد ، يتصدون الحرية الذاتية الباطنة (٢) .

إذن فالوجوديون يقصدون إلى استقلال الفكر وصدوره عن حرية إيجابية يقصد فيها إلى تغيير الموقف عن طريق الوعى بالقيم . ومدار هذا الوعى حرية

(١) أنظر : J.P. Sartre : Situations III, P. 140-145

(٢) المرجع السابق ١٩٥ - ٢٠٠ .

الفرد ، وهي حرية يقف فيها بنفسه على المواقف التي تتوافر فيها القيم ، فلا يكون خدعة لغيره باسم المبادئ التي تنادى بها طبقتة أو فنتسه . فالوعى الفردى ، واشتراك الفرد . فيه مع الآخرين ، هما الأمران اللذان يكتسب بهما للموقف الإنساني كل ما به من قيمة (١) .

وفي ظل هذه المعاني الإنسانية يكون الفرد - بإدراكه هو لها - وحدة الإصلاح ، لأنه هو وحده المتمتع بالوجود الحقيقي بين الكائنات (٢) . « وكل إدراك من إدراكاتنا مصحوب بالشعور بأن الإنسان في حقيقته ذو طبيعة كاشفة ، أى بها وحدها يتحقق الوجود ، أو بعبارة أخرى : الإنسان هو الوسيلة التي بها تبدى الأشياء . . . ولكن إذا كنا نحن المكتشفين للعالم ، فإننا نعرف كذلك أننا لسنا له بخالقين » (٣) .

والنتائج الأدبية عمل حر كريم يتوجه به الكاتب إلى القارئ الحر الكريم ، ليشترك القارئ في خلق ما يريد المؤلف ، خلقاً صادراً عن الحرية في معناها الإنساني .

والوجوديون - على التقيض من الفلسفة المثالية - يقررون سلطان « الحقيقة المادية الساحق » (٤) على الفكر ، وهم في هذا يتفقون إلى حد كبير مع الماركسيين (٥) ، ولكنهم يختلفون عنهم - في الأساس الفلسفي لذلك المبدأ - اختلافاً جوهرياً .

(١) نفس المرجع ص ١٩٧ .

(٢) عند الوجوديين فرق بين كينونة الأشياء ووجود الإنسان ، ويرى بعضهم أنه لا وجود للأشياء إلا بعملية الإدراك ، أى بالعملية العقلية التي يربط المدرك فيها بين معرفته وظاهرت هذه الأشياء . والوجود الحق خاص بالإنسان . أما الأشياء فوجودها متوقف على وعى الإنسان بعلاقاته المتعددة بها ، « نأى أما بمثابة الإمتداد لذاته . أنظر :

G. Marcel : Jfurnal Métaphysique P. 15-18,

وهذه الفكرة قريبة الشبه بما يراه محيي الدين بن العربي من أن المدرك هو الذى يوجد الموجودات بتصوره لها ، أنظر محيي الدين بن العربي : ذخائر الأعلام شرح ترجمان الأشواق ، طبعة بيروت ١٣١٢ هـ ، مقدمة .

(٣) جان بول سارتر : ما الأدب ؟ أول الفصل الثانى ، وقد ترجمناه للعربية .

ويرى سارتر أن الأشياء ظاهرات تدرك بالنسبة إلى شخص يدركها ؛ ولكنه يحرص - في الوقت نفسه - على أن ينبه إلى أن هذه الظاهرات التي بها ندرك ، الأشياء ، أو الأشياء المائلة لادراكنا في ظاهرات ، لها في ذاتها وجود مستقل عن الإدراك ، وهو أساس عملية الإدراك ، ويسميه سارتر : الوجود المتملى حدود الظاهرة ،

أو الوجود المتعالى L'être transcendant

أنظر : J.P. Sartre ; L'Être et le Néant p. 17 ; 27.

(٤) هذا ما يشرحه سارتر في الفصل الثانى من كتابه : ما الأدب ؟

(٥) أنظر : J. P. Sartre ; Situations, III ; p. 163.

(٦) نفس المرجع السابق ، نفس الموضوع .

فالوجوديون ذاتيون ، ومعنى ذلك - عندهم - أن القيمة كلها هي لذات الإنسان الموجودة . فليس الفرد في تفكيره إنعكاساً للمادة ، على الرغم من أن تفكيره مصدره الموجودات ، إذ المادة في كل حالاتها محكومة لا حاكمة . ذلك أن الأشياء - بما لها من قوة وبما فيها من مقاومة - تبعث في نفس الإنسان إدراكاً وشعوراً عن طريق سلسلة من الأسباب المستقرة الأكيدة ، وتبعث فيه في نفس الوقت - من وراء هذه السلسلة السببية - صورة حرية . واستخدام هذه السلسلة السببية لغاية من الغايات هو من وضع الحرية نفسها . ولن يتحقق معنى السببية ، ولا يتحقق علاقة الوسيلة بالغاية ، دون وقوف المرء على أن هذه الغاية تحرره من الموقف الحاضر عن طريق موازنة القيم . وهذه الغاية لا وجود لها من قبل في العالم الخارجى . وإنما هي مشروع إنسانى في موقف خاص ، هو موقف العامل أو الإنسان في عمله أو ملبساته الخاصة ، وفيه تتوحد الحرية مع مصدرها الخارجى . لأنها استخدام الوسائل أو الأسباب طلباً للغاية . وما الغاية إلا الوحدة التركيبية لجميع الوسائل المهيأة لإنتاجها (١) . « والحرية لا تبين عن نفسها إلا بالعمل ، وهى تؤلف وحدة مع العمل ، وهى أساس العلاقات والتأثيرات المتبادلة التى تكون مقومات العمل الذاتية . والحرية لا تكتفى أبداً بنفسها ، ولكنها تبين عن نفسها فيما تنتجه . . . وتمثل فى القدرة على الالتزام بالعمل الحاضر لبناء المستقبل (٢) » . ولا يتحقق المستقبل إلا عن فهم الحاضر وطلب تغييره . وهكذا يتعلم الإنسان طريق حرية عن طريق فهمه الأشياء ، ولكنه أبعد ما يكون عن أن يكون شيئاً من الأشياء . وفى هذا الأساس الفلسفى يخالف الوجوديون الماركسيون ، كما يخالفون الفلاسفة السلوكيين *ehavionistes* الذين يرون سلوك الإنسان مجرد انعكاسات للعالم الخارجى (٣) .

ذاك موجز للأسس الفلسفية الوجودية التى تتصل بالكاتب ورسالته . فليس الكاتب عندهم إنساناً منطوياً على نفسه فى عالم لا قيمة فيه لسوى مصيره الفردى . ولكنه

(١) أنظر : Kierkegard ; Post-Scriptum aux Miettes philosophiques p. 212, 237

ثم : J. P. Sartre ; La Nausée ; Paris, 1942 ; p. 162-163

ثم : P. S. Faulquié ; L'Existentialisme ; p. 40-34

ثم : J. p. Sartre ; Situations ; III, p. 154-155

(٢) المرجع السابق ص ٢٠٥ - ٢٠٦ .

(٣) المرجع السابق ص ٢٠٦ .

يؤلف وحدة لا تتجزأ مع العالم الذى يعيش فيه . وعمله الأدبى ذو هدف فى ذلك العالم الذى يحيا فيه ، لأنه مرآة لفترة زمنية يبين فيها وعى الكاتب بما يتحقق به وجود هذا الوعى الوجود الحق المعتد به عندهم ، وهذا الوجود لا يتحقق بمجرد الكشف عن الموقف ، ولكن لا بد - مع ذلك - من التزام الكاتب فى صراع يستجيب فيه لما يوجهه عصره إليه من مسائل هى مثار القلق فى العصر ، ومبعث الأمل والأمل فيه فالعمل الأدبى الصحيح وعى بعالم محدد المعالم فى فترة زمنية تاريخية يشف عنها وعى الكاتب بما يخلقه ويصوره . وهذا الوعى الحى يشترك فى مسائل العالم من حوله ، فيصور العالم ليخلقه من جديد ، ومن ثم كانت المسائل الجوهرية التى يعنى بها النقد الحديث فى الغرب بعامة - وعلى الأخص النقد الوجودى - هى ثلاث مسائل تصوير الكاتب لعالمه ، ورسالته فيه ، ثم تقويم هذه الرسالة .

أما تصوير الكاتب لعالمه المحدد بحدوده التاريخية ، فهو مبنى على أن الأدب ليست وظيفته خلق الجمال أو التأمل فيه ، ولكنه بعد خاص من أبعاد الوعى الإنسانى ، ذاتى اجتماعى معاً . فالأدب دعوة من الكاتب للآخرين ، من معاصريه فى أمته ، فيما يخص علاقاتهم بعضهم ببعض وعلاقاتهم بالأشياء . وكل عمل أدبى موجه إلى جمهور خاص به هو دال عليهم ، وفيه وصف لهم ولعالمهم ، ولا يستطيع فهمه حق الفهم فى خارج حدوده التاريخية . والكتاب فى الوقت نفسه دعوة من الكاتب ، لأنه اقتراح واجب من الواجبات على القارئ من حيث هو إنسان حر ، وهو نوع من أنواع العمل فى المجتمع اختاره الكاتب عن حرية ، وهو العمل عن طريق الكشف . فالكتاب يكشف عن حقيقة العالم فى موقف معين ، وبخاصة عن حقيقة الناس للناس ، ليحتمل كل منهم التبعة كاملة لزاء الأمور التى جلاها الكاتب فى عمله ، وهذه الأمور مصدرها حاجات العصر الذى يعيشه الكاتب ، وهو فيها مستجيب لحاجات جمهور خاص يهدف الكاتب إليه ، وهو مشارك له فى معالجة مسائله . فالكتابة التزام متبادل من الكاتب والقارئ عن حرية واختيار فى سبيل فهم الإنسانية ، فى حدود مجتمع الكاتب الحاضر ، لتغيير هذا المجتمع فى المستقبل إلى ما هو خير . وعلى الناقد أن يكشف فى نقده عن مدى نجاح الكتاب فى كشفه عن الموقف أو جزء منه ، وعن تصويره للصراع الإنسانى من وراء عرض الحالات الخاصة فى أمته وعصره .

فالعامل الأدبي ليس شيئاً من الأشياء ، ولكنه وعى حتى يتوجه الكتاب به إلى جمهور خاص ، غير أن الكاتب قد يقصد إلى جمهور مثالي في المستقبل إذا وجد من معاصريه جفوة ، وقد يقصد إلى جمهور بعيد من مواطنيه ليصف له - من وراء تصوير الموقف الخاص - مثله الإنسانية . ولهذا يقسم « سارتر » الجمهور الذي يتوجه إليه الكاتب إلى قسمين : جمهور واقعي ، وجمهور إمكاني ، وتوجه الكاتب إلى أيهما يتحكم في صياغته و معانيه وتصويره جملة (١) .

وأما رسالة الكاتب - في قصده إلى تغيير ما يراه معيماً في عالمه الذي يصوره - فيظهر من وراء اختيار الكاتب للموضوعات الإنسانية التي يحددها . وعن طريق معالجتها يتكشف نوع إدراك الكاتب لعالمه ، كما يبين ذلك الإدراك عن طريقة تصويره لأشخاصه في ذلك العالم الفني ، وعن تعمقه في تصوير جوانب خاصة من أنفسهم ، ثم عن الشعور بالزمن في اللحظة الخاصة التي يتضح فيها وعى الكاتب بعالمه .

ودراسة الكاتب وأشخاصه - على هذا النحو - لا تقف عند حد التحليل النفسي العلمي ، ولا مناقشة المبادئ المجردة ، بل لا بد من الوقوف على مقاصد الكاتب العميقة التي يتمثل فيها الجهد الحلي للكاتب في سبيل النفوذ إلى أعماق الموقف الإنساني الخاص به .

وقد ضرب سارتر مثلاً لذلك « التحليل النفسي الوجودي » في كتابه عن الشاعر الفرنسي : « بودلير » ، فبين في هذا الكتاب كيف صور هذا الشاعر نفسه ، في تجارب متلاحقة ، بها أعطى حياته وعصره كل ما لهما من معنى ، وبها دان نفسه وعصره معاً . ولا تقف أهمية الأدب أو النقد عند الكشف عن جوانب العالم أو المجتمع ، بل لا بد - مع ذلك - من بيان نوع التجربة التي عاشها الكاتب واستجاب فيها نوعاً من الاستجابة إلى حاجات عصره ومجتمعته (٢) .

(١) هذه المسائل يتناولها سارتر في كتابه : « ما الأدب ؟ » بالتفصيل ، وقد ترجمناه إلى العربية ، أنظر فضوله الثلاثة الأولى ؛ وعناوينها على الترتيب : ما الكتابة ؟ لماذا نكتب ؟ لمن نكتب ؟ ولا مجال هنا للإطالة أكثر من ذلك .

(٢) أنظر كتاب جان بول سارتر السابق الذكر ، الفصل الثاني الثالث ،

J. P. Sartre : Baudelaire Paris 1947.

J. C. Carloni et J-C Filloux : La Critique Littéraire, p. 105-107

ويشرح سارتر التحليل النفسي الوجودي في الفصل الأخير من كتابه : الوجود والعدم . وموعداً في شرح ذلك وأثره في الفن بحث على حدة في الأدب الوجودي ، وقد تعرضنا له كذلك في التعليق على ترجمتنا لكتاب سارتر : « ما الأدب ؟ » .

وأما تقويم رسالة الكاتب بوساطة الناقد ، فهي قائمة على أساس التزام الناقد التزاماً كالتزام الكاتب نفسه في موقفه الإنساني . ويرجع الناقد في ذلك إلى ذات نفسه ، ولكن لا مجال في هذه الذاتية للتحكيم ، بل هي تجريبية في حدود معرفة نوع التقدم الذي تتضمنه دعوة الكاتب ، ونسبته إلى ما حققته الإنسانية من قبل ، وإلى ما يمكن بعد ذلك أن تحققه . فالكاتب شاهد على عصره ، وإلى أى مدى كانت شهادته صحيحة مشروعة ؟ وأية غاية تترامى من وراء هذه الشهادة المتجلية في تصويره ؟ وفي هذا لا تنحصر صحة العمل الأدبي في تعبيره عن مذهب فكري لطبقة ما ، بل إن مجال مشروعيته تشمل آمال العصر أو البيئة أو الإنسانية جمعاء من وراء تصوير موقف خاص .

وفي هذا النقد كله لا قيمة للشكل من حيث هو شكل ، إذ أن الأسلوب وسيلة لا غاية ، فلا قيمة لحمال لا مضمون له . فوسيقى العبارات وحسنها لا قيمة لهما إلا في علاقتهما بما يعبران عنه . ولا فصل في ذلك بين المضمون والشكل ، ومتى لم يتوافر كلاهما للعمل الأدبي فهو سىء في أية حالة من أحواله .

وليس معنى ذلك أن كل فن مضمونه اجتماعي محض ، فإن « سارتر » يستثنى الشعر من الإلتزام ، كما يستثنى فنون الرسم والنحت والموسيقى ، لأن صورها الفنية غير صالحة للإلتزام في ذاتها (١) .

والخطر الذي يحذر منه هؤلاء الفلاسفة - وعلى رأسهم سارتر - أن يصير الأدب ، في نزعة الاجتماعية هذه ، نوعاً من الدعاية ، أو أن يفرض عليه شيء من خارجه ، فيصبح أداة من أدوات مجتمع يسخر فيه لغايات غير إنسانية وغير كريمة ، بدلا من أن يكون وسيلة لإصلاح منبعها ضمير الكاتب وصدقه وأصالته (٢) .

(١) أنظر جان بول سارتر : ما الأدب ؟ الفصل الأول ، وكذا المرجع السابق ص ١٠٨ - ١٠٩

(٢) المرجع السابق لسارتر ، الفصل الرابع في مواضع متعددة منه ، ثم خاتمته .

(٣)

نتائج عامة

تلك خلاصة موجزة لاتجاهات الفلسفة الحديثة التي أثرت في الأدب والفن ، ووجهت النتاج الأدبي والنقد ، وكونت الأسس الجوهرية لعلم الجمال ، ويجمل بنا الآن أن نقف لعرض أهم نتائجها التي لا ينبغي أن تغيب عن خاطر الناقد في العصر الحديث .

١ - من عرضنا الموجز السابق وضح تأثير الاتجاهات الفلسفية المختلفة في الأدب والنقد . وفي الحق نجد كل مذهب أو اتجاه أدبي - بخاصة في العصور الحديثة - متأثراً دائماً بأمرين ، بتيار فكري من التيارات السائدة العصر ، ويتمثل في نزعة من النزعات الفلسفية ، ثم الاستجابة إلى حاجات المجتمع ، أو حاجات جمهور خاص ، وكثيراً ما تؤثر هذه الحاجات في التيار الفكري نفسه ، وفي توجيهه . وهذا قاسم عام مشترك بين جميع المذاهب الأدبية المعتد بها في الآداب العالمية الحية .

وليس من بين هذه المذاهب ما يفرض نفسه فرضاً على العصر ، دون أن تكون إليه حاجة اجتماعية أو فكرية يظهر هو صدى لها ، وفي عبارة أوجز : في كل مذهب أو دعوى - كالفن بعامة - استغلال وإفادة للإمكانات الذهنية والاجتماعية المنبثقة فعلاً في العصر المتوجه به إليه . وهذه الإمكانات تترأى في العصر كى يجلوها العباقرة . من نقاد العصر وكتابة ونخرجونها إلى الوجود .

فإذا وضعنا هذه الحقيقة الهامة نصب أعيننا أمكننا أن نقف على مدى ما نفيده من دراستنا لهذه المذاهب الفكرية وأسسها الفلسفية في مختلف العصور والبلاد ، إننا لا ندرسها لنقلها نقلاً ، فهذا ما تأباه طبيعة الأشياء ، وإنما نستوحىها ونصل بهذه الدراسة إلى مستوى ما وصل إليه عباقرة دعائها ، ليكون - من وراء ذلك - التوجيه الرشيد أو الخلق الفني الناضج ، كى يقوم أدبنا - في ظل حاجتنا الفكرية والاجتماعية المحددة المعالم - بما قامت به الآداب العالمية في العصور الحديثة ، على أن نختار من بينها ما تدلنا آثاره على قيمته وجدواه لنا . وهذا ما قام به رؤساء المذاهب الأدبية نفسها في كل اللغات والآداب ، ولم يكن لواحد منهم أن يأتي بجديد قبل أن

يجنى ثمار ما وصل إليه الفكر والفن قبله في الآداب المختلفة ، لتمخض عبقريته بعد ذلك عن الدعوة الجديدة .

٢- يفهم مما أوردنا ، في شرح الاتجاهات الفلسفية في هذا الفصل ، أن أحدث الاتجاهات السائدة في أوروبا الآن هي اتجاهات النقد المتأثرة بالفلسفة الاجتماعية الاشتراكية والوجودية : وقد سرت من الوجوديين إلى غيرهم من كبار كتاب أوروبا ، بل إنها هي التي تؤثر في جوهر النقد الأمريكي الآن (١) ، على أن نلاحظ ما قلناه سابقاً - في ختام عرضنا لفلسفة الفن عند هؤلاء الفلاسفة - من إنهم لا يقصرون كل الفن على المضمون الاجتماعي ، بل يتركون للشعر مجاله الذاتي الحر ، الذي لا يتقيد فيه بالتزام من نوع ما (٢) .

ثم إن من كتاب الوجوديين من يستفيدون من النزعة الساوكية الفلسفية Behaviourism - لتصوير الفرد في المجتمعات في صورة الفاقد لوعيه الذاتي ، كأنه الأداة المسخرة ، أو كأنه حيلة انعكاسات للمجتمع من حوله ، ولكنهم لا يقصدون من وراء ذلك إلى إقرار مثل هذه الفلسفة ، وإنما يريدون - من وراء ذلك - هجاء الأفراد الذين لا يحققون وجودهم عن طريق وعيهم الرشيد ، كما أنهم يقصدون كذلك إلى هجاء المجتمعات التي تجعل من الأفراد آلات تفقد الوعي الإنساني الرشيد (٣)

وفي الحق يشترك الوجوديون والواقعيون الاشتراكيون في بغضهم معاً للمثالية وما يترتب عليها في الأدب والحياة ، فهم معاً - على نقيض المثاليين - لا يجهلون أن العالم يتطور بناء على تطور الأفكار ، أو أن العالم يقتصر على الأفكار . فالموت والبطالة والبؤس والجوع مجرد أفكار ، إنها حقائق يعيشها الناس ، ولها من الكثافة والشدة والتوعد ما تستعصي به على مجرد التفكير . وهي لذلك لا تتطلب تفكيراً ، وإنما تتطلب عملاً . والعمل جهد دائم وسهر وعرق . وفي هذه الحدود لا غناء

(١) أنظر :

J-C. Carloni et Jean-C. Filloux : la Critique Littéraire, chap. IX

ثم هذا الكتاب ص ٣١٩ - ٣٢٦ وكذا :

W. K. Wimsatt : Literary Criticism p. 472-473.

(٢) أنظر ص ٣٤٦ - ٣٤٧ من هذا الكتاب .

(٣) سنعرض للنواحي الفنية في القصة والمسرحية التي تأثرت بهذه النزعة ومنزاعها في الفصلين الثالث

والرابع من هذا الباب .

بمعارضة الواقع بالفكرة ، بل لا بد من معارضة الواقع بالعمل . وباسم الجهد والعمل يتطلب الواقعيون والوجوديون معاً أن يكون الأدب سلاحاً اجتماعياً ووسيلة من وسائل العمل . ولكن الوجوديون يرون أن الماديين ألفوا ذاتية الفرد - وهو وحده الإصلاح ومدار الوعي - كما ألقى المثاليون الواقع فيما له من كثافة وقوة ومقاومة تستعصي على مجرد التفكير. والخطر في الاتجاه الأول أن يصير الفرد آلة مسخرة لا وعي لها ، والخطر في الاتجاه الثاني أن يصير الأدب كلاماً لا يمس الواقع إلا مساً خفيفاً كما تمر النسائم على صفات الورود فلا ينال من الواقع ولا يسهم في المجتمع وإصلاحه بشيء . ويرى الوجوديون ، لذلك ، أن « الواقع أقصى ما يكون ، ومقاومة الواقع أشد ما تكون ، إنما يتحققان إذا اعتدنا بأن الإنسان ليس إنساناً إلا بموقفه الخاص الذي يتحدد به معناه الإنساني في عصره ، وأنه لذلك يجب أن يسلك سبيل التلمذة للواقع ، وهي سبيل وعرة المسلك ، وذلك ليحدد معنى ذات نفسه ، ويحقق هذا المعنى في علاقته بذلك الواقع (١) » .

ولهذا كان أدبهم هو أدب المواقف (٢) .

٣- وفي ظل الفلسفات السابقة نسوق بعض الاعتبارات الخاصة بالأدب في علاقته بالحياة الاجتماعية : فالواقعيون كلهم ، والوجوديون ، يقرون الصلة بين الأدب وغايات المجتمع ، لا على أساس الخلق السائد ، إذ قد يكون هذا الخلق في بعض مظاهره ومواضعه ومزاعمه لا أساس لها ، بل على أساس المقاييس الإنسانية ، وحرية الإنسان ، وحاجات المجتمع في فترة خاصة من تاريخه .

وعلى الرغم من أن دعاة « الفن للفن » ودعاة « النقد التأثري » أو « الانطباعي » يعنون بالجمال وخلق الجمال ، أي يهتمون بالشكل أكثر من المضمون ، فهم لا يقصدون التكلم لذات الكلام ، كما أنهم يعترفون بأن الكاتب لا يكتب لنفسه . وقد رأينا ما تتضمنه فلسفة « كانت » و (بندتو كروتشيه) - ومن تأثر بهما من

(١) أنظر : J. P. Sartre : Situations, III, p. 213, 210-212.

ويعترف سارتر في نفس الموضوع أن هذا ما يؤخذ صراحة من شروح ماركس وفلسفته بخامة .

(٢) تحديد هذا الأدب والنقد في تفصيل هو موضوع كتاب سارتر : ما الأدب ؟ وسن أن ترجمناه

وعلقنا عليه .

الشعراء والنقاد - من تقرير للصلة بين الجمال وتأثيره ، أو بين الخلق الفني وقيمه (١) وفي دعوة بعض هؤلاء تقرير للغاية من خلق الجمالية تقرب من دعوة الواقعيين أو تتفق معها (٢) .

فإذا لم يعن هؤلاء بتوكيد غاية يلتزم بها الكاتب تكون مدار العمل الفني ، فليس معنى ذلك أنهم قطعوا الجبهة بين العمل الفني والحياة . فكل عمل أدبي له تفسير حيوي في صورة من الصور ، يربط ما بين النتائج الأدبي والمجتمع على نحو ما ، على أن الواقعيين الاشتراكيين قد حاولوا - في ضوء فلسفتهم - تفسير النتائج الأدبي لمختلف العصور قبلهم ، في ضوء هذه الصلات الاجتماعية المختلفة ، وسبق أن أشرنا إلى اتجاههم العام في هذا التفسير . وفي الحق لا سبيل إلى قطع الصلة بين الفن - في أية صورة من صورهِ - وبين الحياة الإنسانية عامة (٣) .

فهب الفن لعباً أو ترفاً كما عرفنا سابقاً من كلام « كانت » ، أو هبة مرآة للجمال الخالد ، وللحقيقة ، أو أنه يستهدف الخلق والتربية والسمو بمشاعر الفرد ، كما رأينا في آراء أفلاطون وأرسطو ومن تابعهما ، فلن يخلو الفن على أية حال - من طابع اجتماعي خاص ، يمتاز به عصر نتاجه ، وما تحف به من اعتبارات حية ، خاصة بالمجتمع الذي وجه إليه . فإذا كان الفن لعباً ، فهو لعب منظم ، واللعب المنظم له أهدافه الاجتماعية ولو عن طريق الاستلزام والتبع ، كى يؤدي رسالته في عصره . والشاعر قد يحس في وحدته بالوحشة حتى من نفسه حين يظل لا رقيقة له ، ولكنه حين ينتج لا يشعر في عمله الفني بأنه وحيد (٤) . وطالما تواصل الرومانتيكيون باعتزال الناس فيما سموه « البرج العاجي » ، وعندهم أن القطيعة المعنوية تفصل دائماً بين الدهماء وكل نفس سامية ، وقد سميت نفوسهم بما حملت من رسالة الأدب ، ولا يتم لهم القيام بهذه الرسالة إلا في العزلة . وها هو ذا « ألفريد دي فيني » يشبه عمله الأدبي بالرجاحة ، ثم يقول : لتلق بالرجاحة إلى البحر ، إلى بحر الدهماء محتومة بطابع الخلوات المقدسة ، إذ أن « الفنان يعتزل الناس ، ولا ينتظر عوناً إلا من قوة العقيدة التي يحترق بنارها (٥) » .

(١) أنظر هذا الكتاب صفحات ٢٨٢ - ٢٩٠ - ٢٩٥ - ٣١٥ .

(٢) وأظهر ما يكون ذلك في نقد بودلير ص ٢٩٠ - ٢٩٣ من هذا الكتاب .

(٣) راجع ص ٣١٥ - ٣٢١ من هذا الكتاب .

John Laird, op. 165

(٤) أنظر :

A. de Vigny : la Bouteille à la Mer, V. 20-21, 180-181

(٥) أنظر :

ولكن الرومانتيكيون لا يتحدثون عن أنفسهم كذلك بوصفهم من الناس ، بل بوصفهم فوق الناس . ولهذا دلالاته الاجتماعية على سخطهم على الدهماء ، وعلى أملهم في التوجه إلى أجيال يخاطبونها في أحلامهم ، ولو يودعونها أعمالهم في المستقبل . الإنسانى القريب (١) .

ولا شك أن للعبقرية حقوقها . فالفرد هو الذى يبدأ في الإفادة من الإمكانيات المتفرقة من حوله ، وفي القيام بما تتطلبه من حاجة فنية في أطوارها الاجتماعية ، ولكنه لا يقوم بذلك بوصفه فرداً مستقلاً عن الآخرين ، بل بوصفه منهم ، سوى أنه يمتاز عنهم بأنه أشد شعوراً بحاجة المجتمع ، وأكثر قدرة على الاستجابة إلى هذا الشعور . والحقائق الاجتماعية تخلق دائماً فوق الحواجز الفردية . وفي نفس كل فرد تتلاقى الناحيتان ، ويتبادلان التأثير والتأثر ، بحيث يكون من الجحود للصواب إنكار إحداهما مبالغة في شأن الأخرى ، وفي كل مرحلة فاصلة في التاريخ ، يظهر عبقرى يوجه هذا الطور الجديد ، أو ينادى بدعوة أصيلة . ولكن حين يمعن الباحث في النظر ، يدرك أن كل شيء ليس جديداً في تلك الدعوة ، وأنها تركيز لمحاولات متفرقة من قبله ومن حوله .

٤- على أن للأدب - بعد ذلك - صلات اجتماعية مختلفة الصور باختلاف العصور ، وباختلاف الطبقات وجهود الأفراد في كل طبقة :

(١) فقد يكون الأدب صورة لحياة كاتبة ، أو صورة لحياة المجتمع من حوله ، إذا هدف الكاتب إلى تقوية دعائم الحياة ، ونقل الواقع إلى عالم الفن ، نقلاً تتجلى فيه استقرار الأوضاع القائمة وأزدواج صورة الحياة . ويغلب ذلك في حياة الكتاب الوادعين ، الذين ينعمون بحياة مستقرة ، في عصر هادئ نسبياً ليست فيه زلزلة في القيم ، وغالباً ما يظهر ذلك في ممثلي الطبقة المسيطرة على زمام الأمور ، وأوضح مثل له هو الأدب الكلاسيكى بعامة .

(٢) وقد يهدف الكتاب إلى « المثالية » و « الهرب » من الواقع في عالم أحلامهم . وتصوير ما يأملونه لا ما يرونه ، الأدب الرومانتيكى صورة لهذا الاتجاه . وأثر العصر

(١) هذا مظهر ثورى للرومانتيكية ، شرحناه وبيننا دلالاته المختلفة في كتابنا : الرومانتيكية ، أنظر خاصة الباب الثانى ، والفصل الأول من الباب الثالث .

فيه واضح ، إذ لم يستطع الكتاب أن يقرأ الحقائق من حولهم ، ولا أن يواجهوها عملاً ، فأرادوا محوها عن طريق الخيال ، وعن طريق الدعوة إلى عالم خير (١) .

وقد يكون صدق العاطفة والخضوع لسلطان الحب هروباً من ضروب العنف التي تسود العصر ، كما تجلّى ذلك في أدب الفروسة في العصور الوسطى ، وهي عصور القسوة والشدّة ، وكما كان ذلك طابع العصر الجاهلي ، في تلك المياة القاسية الصعبة الاحتمال (٢) . وهذا أثر من آثار المجتمع أيضاً ، لأن المرء يفنى من هذه الشدة إلى ظلال الدعة والحب .

وفي عصور الترف « البرجوازية » قامت دعوة الفن للفن ، وهي نوع من الحرب من تبعات الحاضر . ، فتجاهل الأدباء لذلك العهد - في أدبهم - مطالب عصرهم ، وهدفوا إلى خلق أدب هو صورة الترف في ذاته . وكانوا لا يخلفون بالغايات الاجتماعية والحلقية . بمعنى أن أدبهم كان غير خلقى في طابعه ، ، ولكنّه لم يكن يضاد الخلق ، بل كان أدب « تنصل » مما تزخر به مجتمعاتهم من تبعات ، إذ أن دعوة أهل الفن للفن تروج - عادة - في العصور التي تتناقض فيها غايات مجتمعاتهم ، فهي دعوة تحمل في ذاتها - مع معنى « التنصل » - معنى سحق الكتاب على مجتمعاتهم ، وهذا السخط في ذاته ذو دلالة اجتماعية ، به يدين الكتاب عصورهم ، كما أنهم يدينون أنفسهم بموقفهم موقف المتنصلين (٣) .

(٣) وقد يقصد الكاتب إلى الدلالة على قيم جديدة ، يتطلع جمهوره إليها . وكبار الكتاب في مختلف الآداب يؤدون واجبهم الإنساني في هذا الطريق . وكثيراً ما يكون ذلك في عصور الانتقال ، وفي فترات الثورات ، حين تصبح دعوات الكتاب صنوفاً من الأعمال ، وأدب الالتزام ، أو الأدب الحديث جملة ، هو مشاركة من الكتاب في تنظيم المجتمع وإصلاح نظم الإنسانية :

(٤) وفي هذا الأدب قد يقصد الكاتب إلى « تطهير » الآخرين من روايتهم النفسية الضارة ، من هذه الرواسب - إذا كان في المجتمع ما يدفع إلى ذلك

(١) في كتابنا : الرومانتيكية ، توضيح لذلك في مواضع متفرقة منه .

(٢) انظر هذا الكتاب صفحات ١٨٠ - ١٨٣ والمراجع المبينة بها .

(٣) انظر :

التطهير - أو تقويم الأفكار وإصلاحها . وفي هذا النتاج الأدبي كله يتوقى المرء الوقوع في الشرور التي تتهدده من حوله . لكي يؤدي الأدب رسالته في هذه الناحية ، قد يكون غير خلقي ، وذلك بأن يصور الشر ، وانتصاره ، وقوته : « حتى نتوق انتصار الشر واقعياً ، بانتصاره رمزياً ، وحتى يفيدنا تصوره عن طريق الخيال في تجنبه في الحياة الواقعية » .

وتلك هي الصلات المختلفة بين الأدب والحياة الاجتماعية ، وفيها - على اختلافها - طموح الكاتب إلى إصغاء المجتمع إلى قوله . وهذا وحده معنى اجتماعي خطير ، عدا ما لها من معان أخرى اجتماعية ، وهي غالباً خلقية في نيتها وإن لم تكن خلقية دائماً في مظهرها .

وقد يفضل المؤرخ إذا حاول أن يستنتج من الأدب والفنون عادات شعب ليست معروفة من طريق آخر ، إذ أن الأدب والفن ليسا دائماً وصفاً لما هو واقع ، بل قد يكونان تطلعا إلى ما لم يقع ، وحلماً بما لا وجود له ، ومقاومة لما هو سائد . وكذلك الحال في استنتاج خلق الإنسان من أدبه ، إذ أن الأدب ليس هو الإنسان في صورته الواقعية دائماً ، بل قد يكون صورة لأحلامه وآماله ، وتطلعا إلى ما حرمه في حاضره ، أو تنقيساً عما يئس منه ، وفي هذا كله يتجلى تأثير المجتمع فيه (١) .



(٥) وبالاعتبارات الاجتماعية السابقة تتأثر القيم الجمالية للأدب ذاته . ففي بعض الآداب ترمز الخرافات والأساطير إلى حقائق اجتماعية تؤثر في الفن ، كشياطين الشعراء رمزاً للإلهام في الأدب العربي ، وكالأساطير اليونانية التي طالما كانت مادة للمسرحيات والملاحم (٢) . وكذلك تتأثر الأجناس الأدبية في حياتها وموتها بحالة المجتمع .

(١) انظر لذلك :

F. Baldensperger : la Littérature, Création, Succés, Durée, liv III. chap. 1, 2, 3.

وكذا :

Ch. Lalo : L'Expression de la Vie dans L'Art, Paris 1933, chap. VI.

Ch. Lalo : L'Art et la Morale, P. 167-173

وكذا :

Ch. Lalo : Notions d'Esthétique, P. 70-85

ثم .

(٢) انظر أمثلة كثيرة في الفصل الثاني من الباب الأول من هذا الكتاب .

فالمدنية الحاضرة ، وتقدم العقل البشرى ، والنظم الديمقراطية ، لن تسمح جميعها بروج الملاحم الأدبية في العصر الحاضر ، حتى إن محاولة إيجادها حالياً شبيهة بمحاولة بعث ميت من الموتى ، أو نقل نبات إلى غير بيئته التي يستطيع أن يحيا فيها . ووجود خصائص الملاحم في عمل أدبي معاصر يعد مرضاً فنياً يجب استثنائه ، على حين كانت عملاً فنياً عادياً من قبل ، ، في عصور الشعوب القبطية ، وهي عصور لم تكن الشعوب قد بلغت فيها درجة النضج من الناحية الفكرية . وتأثير هذا التقدم بدأت الأجناس الأدبية الموضوعية ، من قصص ومسرحيات ، تظهر في أدبنا العربي ، لشعورنا بالحاجة إليها في مجتمعنا ، بعد أن توثقت الصلة بين أدبنا والآداب الغربية ؛ ولهذا التأثير نظير في ظهور اعتبارات فنية أو اختفائها على أثر نهضة فكرية ، أو في دعوة من دعاوى المذاهب الأدبية التي هي بدورها استجابة لحالات المجتمع الفنية .

وحسبنا أن نذكر اختفاء الخوقة « الكورس » في المسرحيات منذ عصر النهضة بعد أن ارتفعت أذواق الجمهور فنياً ، وأدرك إدراكاً أتم وحدة المسرحيات العضوية ، ثم ظهور الوحدة العضوية في القصيدة العربية الحديثة ، وقد دعا إليها بعض الأدباء والنقاد ، بعد أن رأوا أن بناء القصيدة القديم لم يعد ملائماً لروح العصر ، ولا يتفق وأصالة الكاتب ، ويؤرب من هذا ما يمكن أن يعلل به ظهور « المليودراما » في أوائل العصر الرومانتيكي ، ثم ظهور الدراما الرومانتيكية ، وهي مزيج من المأساة والمهابة . والتناج الفني مصدره فردى ، ولكن ناحيته الاجتماعية ظاهرة في التأثير بالاستجابة لحاجات المجتمع واقعياً أو إمكانياً . ولا نقصد - أبداً - إلى أن نقول إنه دائماً وصف لما هو كائن ، بل قد يكون تعبيراً عما يراد تحقيقه في مستقبل قريب أو بعيد ، والأدب - في جوهره - محاكاة للحياة . والحياة حقيقة اجتماعية في أقوى مظاهرها حتى حين يحاكي فيها المرء الطبيعة أو يبدو كأنه يتحدث عن حقائق ذاتية ، أو عن حقائق تبدو في صورة سخط ونكران لما يدور حوله في مجتمعه ، كما يظهر في مثالية الرومانتيكيين كما قلنا وكما يتجلى في أدب أهل الفن للفن ، حين يبلغ التضاد بين الكتاب ومجتمعهم توئس الكتاب من حاضرهم (١) .

(١) Ch. Lalo : L'Expression de la Vie dans L'Art P. 90-91, 23.

وكذا :

René Wellek and Austin Warren : Theory of Literature, chap. IX.

ثم انظر كتابنا : الرومانتيكية ص ١٧٠ - ١٧٤ .

ولا شك - بعد ذلك - أن الجمال الفني يراعى فيه الجمهور الاجتماعى ، إذ لا يقصد فيه إلى محاكاة الصور الطبيعية وكفى ، ثم إنه لا يقتصر فيه على تصوير ما هو جميل طبيعة . وهذا هو مجال تأثير الجمهور في القيم الفنية ، اعتداداً بمعنى الجمال والقبح في معايير الجمهور الخاصة . فهناك فرق بين الجمال الطبيعي والجمال الفني .

(١) فالجمال الطبيعي - كما يقول كانت - « هو الشيء الذى تتوافر له صفة الجمال » ، أما الجمال الفني فهو « التقديم الجميل للشيء (١) » ، سواء كان هذا الشيء نفسه جميلاً أم لا ، فقد يكون التقديم جميلاً لشيء قبيح طبيعة ، فيعد جمالاً فنياً لجمال الصور الشعرية ، أو لجمال المشاعر التى يضيفها الشاعر على الشيء القبيح ، فوصف « بودلير » للحيفة في ديوانه : « زهور الشر » يعد من عيون الأدب الفرنسى ، وكذلك وصف فكتور هوجر : الخنزير المحتضر (٢) . ويلتحق بذلك وصف ابن الرومى لمغنية قبيحة الصوت (٣) . وجمال المعانى الإنسانية في تصوير الشر حسن ذلك التصوير من الواقعيين في عرضهم الفني للشر ، رغبة في القضاء عليه (٤) .

وقد يكون تصوير المرأة الجميلة في الأدب أو في الفن قبيحاً ، إذا لم يحكم هذا التصوير من الناحية الفنية .

وإلى هذا الفرق بين الجمال الفني والطبيعى أشار أرسطو حين لاحظ حب الإنسان لرؤية الأشياء مصورة بحكمة التصوير ، حتى لو كانت هذه الأشياء في الطبيعة مما يؤدي منظرها ، كصور الحيوانات الحسيسة والحيف (٥) .

وهذا الجمال الفني يرجع إلى الذات ، ولكنه - ولا شك - يرجع كذلك لما في طبيعة العمل الفني نفسه مما يدفع إلى الإعجاب أو النفور . فهما كان فيه من

(١) راجع في تعريف كانت هذا المرجع :

Ch. Lalo : Notions d'Esthétique, p. 8

(٢) انظر كتابنا : الرومانتيكية ص ١٥٠ - ١٥١ وهامشها ، ونظير ذلك وصف الشاعر الفارسى عبد الرحمن الجامى للكلب المحتضر ، انظر ترجمتنا قصة ليلى والمجنون أو الحب الصوفى لعبد الرحمن الجامى ص ١٥٦ ، الفصل الثانى والأربعين .

(٣) انظر : شرح ديوان ابن الرومى لكامل الكيلانى طبعة القاهرة ١٩٢٤ ص ١١ .

(٤) انظر هذا الكتاب ص ٧٦ وهامشها ، وستحدث بتفصيل عن ذلك في الفصل الثالث من هذا الكتاب .

(٥) انظر هذا الكتاب ص ٤٥ .

معنى ذاتى فهو متعلق بمحقات موضوعية كذلك . ولا يتصور أن يعجب عاقل بعمل ما ، ثم لا يكون لإعجابه صلة بالعمل الذى يعجب به ، وبما فيه من معان تدفع إلى هذا الإعجاب . فهناك نوعان من الإعجاب : أولهما ما يبعث عليه الشيء الحميل فى الطبيعة ، وثانيهما ما يوحى به إلينا تقديم شيء ما تقديماً فنياً محكماً ، على حسب قواعد الفن فى الأدب وغيره من الفنون ، وعلى حسب ما يطلب فى كل جنس أدبى . ولكل نوع من هذين النوعين من الإعجاب قيمته الخاصة . وكثيراً ما يحدث الخلط بينهما ، وهذا الخلط سبب الأثر فى فهم الفن والأدب بخاصة ، وفى فهم علاقتهما كليهما بالطبيعة ، ثم فى فهم العوامل الاجتماعية وتأثيرها فى القيم الفنية فى مختلف الأجيال . فعادة الناس يحبون أن يروا فى الأدب نفس الأشياء والأشخاص التى يحبونها فى الطبيعة ، فإلى جانب جودة الأسلوب وإحكام التأليف فى قصة أو مسرحية مثلاً ، يحبون أن يروا تصوير أبطال وطنيين ، أو نماذج نبيلة ، أو شخصيات إنسانية النزعة ، ولا يريدون أن يلتقوا فى القصص والمسرحيات بشخصيات بغيضة مهما أحكم تصويرها ، ومهما أجاد الكتاب فى عرضها .

وسبق أن ذكرنا أن أرسطو يشترط النبيل فى شخصيات المأساة ، ولا يجيز عرض الشخصيات الشريرة إلا إذا كانت ثانوية فى المسرحية ، على أن يكون تصويرها ذا أثر فى إظهار النبيل فى خلق الأبطال فى المأساة (١) . وفى مثل هؤلاء الأبطال يتلاقى الجمال الطبيعى والجمال الفنى . ولكن ليس هذا الالتقاء إلا عرضاً . ويمكن أن يقال ، بصفة عامة ، إن المدارس الكلاسيكية فى الأدب والفنون تبحث عن هذا التلاقى بين الجمال الطبيعى والفنى ، ووضع تأثيرهم بأرسطو . فى المأساة - مثلاً - يفضل أمثال سوفوكليس وفرجيل ، وكورنى وراسين ، تصوير الشخصيات الحديرة بالإعجاب لو أنها صودفت فى الحياة العامة .

وذلك على عكس المذاهب الرومانتيكية والواقعية والوجودية وغيرها من المذاهب التى أعقبت الكلاسيكية ، إذ هى تتحاشى تلاقى الجمال الطبيعى والجمال الفنى ، وترى أن هذا التلاقى يضعف من قسوة الفن . فولع الرومانتيكيون بتصوير شرور المجتمع وضحاياه (٢) من حولهم ، وقصد الواقعيون - فى مذاهم كلها - إلى تصوير جوانب

(١) انظر هذا الكتاب ص ٦٥ - ٧٠ .

(٢) انظر كتابنا : الرومانتيكية ص ١٠٤ - ١٠٥ .

الواقع مهما كان بغياً. وإلى هذا الجانب يرجع ولوعهم بتصوير الشر، لا إغراء به، ولكن لمعرفة وضع الإنسان الحق في الكون، لأن تصوير الموقف الحق الصادق يترك أثره الحميد في الوعي عند الجمهور الناضج الوعي، والإدراك والوعي الصادق بالموقف كلاهما سبب هام من أسباب التحكيم في الموقف وتغييره. وقد يكون في التصوير الفني الجميل للتجربة المضادة للخلق مغزى خلقي، على نحو ما يدعو إليه زولا في أدبه الطبيعي، إذ يرى أن الواقعيين - بهذا المعنى - يهدفون إلى « مثالية » ينتجها أدبهم، ويقول: « كلنا مثاليون » أي نهدف إلى مثال، ولكن طريقتنا إليه تجريبية، على حين يسلك إليه الرومانتيكيون سبل الفرض والخيال (١).

إذن قد يكون مضمون الجمال الفني غير خلقي *amoral*، ولكنه في الوقت ذاته غير مضاد للخلق *immoral*، وذلك مثل أدب أصحاب دعوة الفن للفن كما سبق أن أشرنا، وقد يكون مضاداً للخلق *immoral* ولكن يقصد إلى غاية خلقية فيه، وذلك في الأدب الذي يعرض الشر لتطهير المجتمع منه. وفي هذا يفرق بين الجمال الفني والجمال الطبيعي، كما سبق، كما يفرق فيه بين القيم الجمالية فحسب، والقيم غير الجمالية *anesthétique* التي تضيف جديداً على القيم الجمالية، ولكنها في ذاتها محايدة، لا توصف بجمال ولا قبح. وذلك مثل الاعتبارات الاجتماعية التي تتصل بالتصوير الفني لما في المجتمع من خيرين وشريرين، كما يفرق بين هذه القيم وبين الموضوعات المضادة للجمال، وهي القبيحة فنياً *inesthétique* وهذه لا موضع لها في الفن، ولا قيمة لها إطلاقاً.

ومن المذاهب ما يولي قيمة كبرى القيم غير الجمالية *anesthétique* حكمة على العمل الفني، والأدبي خاصة، وهذه المذاهب تنظر إلى الجمال الفني بوصفه وسيلة. وعلى رأس هؤلاء أفلاطون وأرسطو والكلاسيكيون، ثم أكثر المذاهب الأدبية الحديثة كالسيرياليين، والواقعيين الاشتراكيين، والوجوديين: على اختلاف نظر أهم فيما بينهم. ومن هؤلاء مدرسة « علم الجمال العام » الألمانية، وعلى رأسها دسوار Dessoir ويوتنز Utitz وهم يرون « في دعوة الفن للفن » جنباية على الفن نفسه. إذ أن هذه الدعوة لا تظهر إلا في الفترات التي يكون

الفن فيها مهدداً بالموت . على أن أدب أصحاب الفن للفن لا يخلو من دلالات اجتماعية هامة سبق أن أشرنا إليها (١) .

ودعاة الفن للفن لا يقيمون وزناً لغير القيم الجمالية ، فالجمال الفني وحده أساس المتعة الفنية . ولا قبح في الفن إلا لنقص وحدته ، وانفصام أجزائه بعضها عن بعض ، بحيث لا تسرى الحياة في جميع أجزاء العمل الفني . فإذا اعترض بأن الإنسان قد يجد في العمل الفني الذي يستكمل كل شروط الكمال متعة أقوى مما يجدها في العمل الكامل من الناحية الفنية ، فإن الإجابة على ذلك هي أن السبب في الشعور القوي بالمتعة - في تلك الحالة - هو الخلط بين القيم الجمالية المحضة والقيم غير الجمالية (٢) anesthétique التي قد تزيد في جمال الفن ، ولكنها غريبة عن الفن ، ولا ينبغي أن يكون لها وزن في الحكم على العمل الفني . وفي هذا الخلط تبدو متعة العمل الأدبي الناقص فنياً أقوى من متعة عمل أدبي كامل فنياً (٣) .

على أن دعاة الفن للفن لا ينكرون قيمة الجمال في تحرير الإنسان من بعض المشاعر والعواطف ، وذلك بتعبيره عنها تعبيراً موضوعياً . وفي هذا معنى من معاني «التطهير» (٤) الأدبي ، إذ يسمو الإنسان عليها بعد تعبيره عنها ، وفي هذا التحرير و «التطهير» يتمثل نشاط الفكر الأدبي عند الكتاب ، ولهذا التطهير قيمة اجتماعية لا ينكرها هؤلاء . ثم إن العمل الفني المعتد به مداره الصدق وللصدق تأثير كبير بوصفه الدعامة للتجربة الأدبية عند جميع المذاهب على سواء . ووصف التجربة وصفاً فنياً صادقاً له تأثير اجتماعي خطير يقرب فيه دعاة الفن للفن من دعاة الالتزام في

(١) انظر هذا الفصل ص ٣٥٠ .

(٢) وهي القيم المحايدة التي هي غريبة عن الجمال ولكنها غير مضادة له ، وذلك كالقيم الاجتماعية التي تجذب إليها هوايتها ، كأن يجذب العمال أو رجال الدين إلى الحقائق التي تهيم في مسرحية أو قصة مثلاً ، وكالقيم الذاتية الخاصة بمن يقرأ ، كأن يسير عامل في مشاهدته لمسرحية بالراحة الجسدية من عناء اليوم ، إلى جانب المشاهدة المتمتع فنياً على المسرح ؛ وفي هذا كله خلط بين المتعة الفنية ، ومتعة الأشياء الغريبة عن الفن ، ولكنها تزيد من قيمته في نظر القارئ مثلاً ، وهذه الأشياء مغايرة لما هو مضاد للفن inesthétique وهذا نتيجة تفريق كانت بين الجمال والمنفعة ، كما سبق ص ٢٨٦ - ٢٨٨ من هذا الكتاب .

(٣) انظر رأي نقاد العرب في هذا الاعتراض وتعليقنا عليه ص ٢٦٧ - ٢٦٨ من هذا الكتاب .

(٤) انظر ما قلناه من قبل في نظرية التطهير عند أرسطو ص ٧٣ - ٧٧ من هذا الكتاب .

جميع صوره (١) .

على أننا - في ختام هذا الفصل - نحذر من اتخاذ المضمون والشكل معياراً للتحليل الأدبي ، إذ كثيراً ما يستخدم هذا التقسيم لتحليل العمل الأدبي إلى شطرين تحليلاً تحكيمياً . لأننا إذا أمعنا النظر وجدنا بعض عناصر الشكل داخله في المضمون ، مثلاً إذا سلمنا أن الأحداث في القصة تتدرج فيما يطلق عليه المضمون ، فإن ترتيبها على نحو خاص جزء جوهري مما يطلق عليه الشكل ، إذ بهذا الترتيب وحده تكتسب طابعها الفني (٢) . ثم إن طرق التعبير اللغوي التي قد نعتد بها في مفهوم الشكل تنقسم في الحقيقة إلى نوعين ، فمنها ما هو جمالي محض ، يرجع إلى الإيقاع في الألفاظ أو الجمل . ومظهر ذلك الأوزان المحددة في الشعر ، أو موسيقى التعبيرات في النثر بعامة ، والنثر الفني بخاصة ، وأكثر اعتبارات هذا النوع راجعة إلى الشكل ، أي الصورة الأدبية من حيث هي صورة ، ولكنها لا قيمة لها إلا في تآزرها من حيث هي أصوات وموسيقى في مضمون الصورة فنياً ، فهي ترجع في الحقيقة إلى ضرورة من ضروريات إثارة الأفكار والأشخاص المقصودة في النص الأدبي ، مثلاً . لتأخذ طريقة تكوين الجمل بحيث تؤثر في المعنى ، وفي تكوين الصورة الأدبية ، فلا شك أن لاختيار الألفاظ وموقعها والتصرف فيها في كل جملة بالزيادة والنقصان أثراً كبيراً في هذه الصورة (٣) . فهي مما يمس المضمون ويؤثر في إدراكه . ومثلها كل ما يؤثر في إدراك الفكرة من ناحية صب المعاني في قوالب الألفاظ على طريقة موحية . ترتيب الجمل ومسيرة هذا الترتيب للحقائق المبرع عنها ، ونظيره في القصة ترتيب الأحداث كما مر (٤) .

(١) انظر ص ٢٧٥ - ٢٧٧ من هذا الكتاب وكذا :

Croce : Esthétique. p. 22, 77-79.

وكروتشي يرى أن التعبير الشعري الغنائي في نفسه يجعل العاطفة الذاتية موضوعية وعالية ، وهذا هو أساس قوته التلهيرية ، راجع :

Croce : la poésie. : p. 8-11,

وراجع كذلك :

Ch. Lalo : Notions d'Esthétique. p. 4-6

وراجع كذلك كلام بودلير في أثر وصف التجربة الصادقة في الفن ص ٢٩٣ - ٢٩٤ من هذا الكتاب .

(٢) وأنظر كذلك :

R. Welleck and Aus. Warren : Theory of Literature, p. 139-141.

(٣) انظر أمثلة كثيرة لهذا أوردناها من عبد القاهر في اللفظ والمعنى ص ٢٩٣ - ٢٩٤ :

(٤) انظر : E. Souriau op. cit. p. 122-125

واحتراسا من هذا اللبس في التحليل الأدبي ، وتجنبنا للتحكم في تقسيم العمل الأدبي ، نرى العدول عن اتخاذ المضمون والشكل أساسا للتحليل الأدبي . وأرجح - لذلك - أن يبحث في هذا التحليل عن « مقومات العمل الأدبي » على أن يلحظ أن تكون هذه المقومات قسمين : ففي القسم الأول ينظر إلى النتاج الأدبي بوصفه كلا ومجموعا ذا وحدة . وفي القسم الثاني يدرس هذا النتاج في جزئياته ، وطرائق تعبيراتها اللغوية ، بما يعين على فهمه في تفاصيله بعد دراسته في مجموعة :

وفي ذلك التحليل لا غنى عن النظريات الجمالية العامة السابقة ، بحيث يفيد الناقد منها في مرونة وأصالة ، على حسب ما أمامه من النصوص ، وما يعطيها قيمتها الخاصة بها من ملائمة عصره ، كما أنه لا غنى للناقد كذلك عن النظريات الجمالية الخاصة بكل جنس أدبي على حدة ، من شعر أو قصة أو مسرحية ، وهي الأجناس الأدبية الكبرى التي علينا أن نعالجها ، وأن نوضح فلسفات الجمال الخاصة بها ، وكيف نفيد منها في توجيه أدبنا العربي حتى نتوسع في طابعه العالمي من حيث الكمال الفني ، وحتى يؤدي رسالته القومية والإنسانية عن طريق ذلك الكمال :

الفصل الثاني

الشعر

- ١ -

نشأته - الإلهام والصنعة - تطور مفهومه

١ - قد ارتبطت نشأة الشعر بمرحلة من مراحل نمو اللغة لدى الإنسان ، حين أصبحت اللغة فييت طابع مالى ، بعد أن كانت نفعية مباشرة .

في المرحلة البدائية الأولى ، نشأت اللغة أداة للصلة بين الفرد وغيره في سبيل نفع مباشر . فكانت وسيلة من وسائل العمل ، بل كانت هي نفسها نوعا من العمل ، شأن الإنسان البدائي في ذلك شأن الطفل في أول عهده بالدلالة الصوتية ، كلاهما ينطق بأصوات ليفهمها عدد ضئيل ممن يحيطون به ، كي يحصل على ما يحتاج ، أو يتغلب على صعوبة تعترضه .

وإذا سائرنا هذه الفروض العلمية - التي تمخض عنها البحث في المجتمعات البدائية الحاضرة ، والتي تستنتج كذلك من بحوث علم « الأنثروبولوجيا » لدراسة الإنسان الأول - كان من المؤكد أن اللغة استخدمت كذلك - وعلى نحو أوسع قليلا من لغة الطفل - في المجتمعات الإنسانية الأولى . حين كان يدهم هذه المجتمعات خطر . أو يتعاونون في سبيل نفع . ومن أجل ذلك نضرب مثلا تدعمه هذه البحوث لو تصورنا قدماء المصريين أمام خطر الفيضانات الأولى يتعاونون في بناء مرتفعات تقام عليها القرى ، فإنه لا بد أنهم كانوا يطلقون أصواتا لها مفهومها لدى كل جماعة في بقعة من البقاع التي يغمرها وادي النيل . فكان يفهم من هذه الأصوات تارة مجيء الفيضان وظهور دلائله الحسية ، وتارة الاستصراح لدرء الخطر ، مع ما يصاحب ذلك عادة من انفعالات لا تتجاوز صلاتها المشاهد المرئية رأى العين . ويمكن أن يكون الإنسان ، في عهده هذه ، قد ترنم بأصوات لا يفهمها سواه لغاية

جمالية ، أو تحلى بأنواع من الزينة مدفوعا في ذلك بحاجة غير علمية ، ولكنه - في هذه المرحلة - لم يتكلم قط بكلام لغوى ذى دلالة على غاية غير عينية وعملية . فلم يكن للكلام آنذاك صبغة فنية ، بل كانت له علاقاته المباشرة بالمدلول (١) .

ثم اتسعت اللغة - بعد قرون طويلة يستحيل تحديدها - حتى دلت على الصورة ، أى استحضار الشيء الغائب المحس بلفظ يدل عليه في حين غياب الشيء ذاته . ثم أصبحت هذه الصور - بعد ذلك - غير مرتبطة بذلك الشيء الحسى فحسب . بل بما يتصل به كذلك اتصّلا مباشراً تصويرياً أيضاً ، كارتباطها بمدلولات الخيال الميتافيزيقى الذى هو وليد الخيالات الأسطورية . فكلمة « شجرة » ، مثلاً ، تدل على الشجرة الخاصة المعينة المعلومة للعدد المحدود من أهل تلك اللغة ، كما تدل على الطائر الذى يألفها ، وعلى روح الشجرة ، أو على حدث خاص وقع لمن كانوا حول الشجرة - وفي هذه المرحلة كانت المدلولات التجريدية تبدو حسية و متحدة تمام الاتحاد مع مدلول الشجرة العينية .

وهذا ما تعنيه بالدلالة الحسية للكلمات في تلك المرحلة . وقد بقيت آثارها في الأساطير : فثلاث كلمة : النيل ، كانت علما على هذا النهر الحسى ، ولها دلالاتها المشعة التصويرية على الفيضان ، وعلى الرى ، ثم هى بعد ذلك تدل على إله معبود يسترضى ليستديم فيضانه . . .

وكان استحضار الأشياء الغائبة بالكلمات مثيراً للإعجاب والدهشة لدى الإنسان الأول ، وبخاصة في اقتران هذه الألفاظ بدلالات قوية متعددة ، لها إشعاعاتها الباهرة (٢) .

(١) مثلاً في حالة تعاون الجماعات البدائية على صيد حيوان لاتقاء خطرهم أو التفرغ به ، كانوا ينطلقون في حالة الصيد بألفاظ يفهم منها قرب الحيوان ، أو الذعر منه ، أو الفرح بانتصاه . . . ولا سبيل إلى تفصيل طويل متصل بـلم Anlhologique ولا يتصل بما نحن بسبيله ؛ انظر :

G : Rééssz : Origine et Préhistoire du Langage, traduit par Le. Homburger, Paris, 1950, chap. IV ;

C. K. Ogden and I. A. Richards : The Meaning of Meaning, London 1949, p. 309-316.

(٢) المرجع السابق ص ٢١٩ - ٣٢٦ - وهذا مبدأ الاعتقاد في القوة السحرية للكلمات بالرقيا ، ونظيره - فيما بعد هذه المراحل - استئثار المدلولات بالكلمات المكتوبة ، مما كان سبب الاعتقاد في السحر بالتأتم .

وكانت عصور الأساطير الأولى هي عصور الشعر بما دلت عليه الألفاظ من دلالات حسية ، ثم أسطورية ميتافيزيقية ، تتخذ فيها المدلولات التجريدية صورة شكلية في الذهن وتندرج تحت الدلالة الحدسية . في معنى الحدس الجمالي ، إذ كان التجريد المحض صعبا على الإنسان في هذه المرحلة ، ويقابل ذلك أن الألفاظ كانت جرد غنية بإشعاعاتها وصورها المتعددة ذات السلطان على سلوك الإنسان وفكره .

وقد فقد الإنسان فيما بعد ذلك - وبخاصة في العصور الحديثة - قوة هذه الإشعاعات القطرية للألفاظ اللغوية ، عن طريق التجريد وعمليات التجريد (١) فكان الشعر لغة العصور الأولى الميتافيزيقية ، إذ أن الألفاظ نفسها كانت حافلة بالأساطير التي هيأت استخدامها فنياً لقيادة الجماعات ، بترتيبها ترتيباً جمالياً بفضل المتفوقين على سواهم من أفراد تلك المجتمعات ، وهم الشعراء ، إذ أن روح الشعر هي التصوير ، وبناء الصور (٢) . فكان الشعر وليد الأساطير وقوة إشعاع اللغة الأسطورية ، على أن هذه الأساطير لم يكن يراها الأقدمون على أنها أوهاام أو خرافات ، بل حقائق حدسية رأوها بعين خيالهم (٣) .

ولم تبلغ القوة التصويرية للغة الشعر ما بلغت في تلك العهود (ولم يبلغ سلطانها على النفوس ما بلغ لتلك العصور . ونعتقد أن الأستاذ العقاد قصد إلى هذا المعنى العميق في قصيدته (من ديوان : وحى الأربعين) إذ يقول فيها :

كان في الأرض قبل عشرين ألفا	من سنى الأرض ، شاعر عبقرى
كان ، لا شك عندي فيه ولا ريب ،	وإن شك جاحد وغبي
نظم الشعر في الحسان ، وحييا	قبلة الشمس وهو داع شجى
ليت لي من قصيدة بيت شعر	في ثنايا البلاد يرويه حى
ليت لي من قصيدة بيت شعر	صح أم لم يصح منه الروى

(١) تقرب إلى الذهن هذه المرحلة بألفاظ لم تبح دلالتها التصويرية تماماً من لغتنا الحاضرة ، مثلا : « صغر نحه » للدلالة على غرور التكبر .

(٢) سيتضح هذا المعنى أكثر من ذلك حين نبين مفهوم الشعر الغنائى الحديث ، ثم حين نتحدث في الصورة ومفهومها في هذا الفصل .

(٣) هذا ما يشرحه الناقد الفيلسوف الإيطالى : فيكو Vico في الباب الثانى من كتابه : العلم

الجديد : La science Nouva

وانظر كذلك : J. Suberville : Théorie de L'Art ... p. 221-222

ولا ريب أن الشعر بهذا المعنى قد سبق النثر الأدبي الذي يلحظ فيه الواقع ، ويلجأ فيه إلى التجريد وقوة الألفاظ من حيث مدلولاتها اللغوية المألوفة .

فالشعر لدى الأمم التي عرفت آدابها منذ طفولتها - سابق على النثر الأدبي ؛ ذلك أن نزعة الإنسان الخيالية أسبق وجوداً في تاريخه ، وأيسر منالاً لديه من مراعاته الواقع في تصويره وحكاياته وتفكيره جملة . وهذا واضح في تاريخ التناج الفني والفكري كله : فالرسم بدأ خيالياً أسطورياً قبل أن يكون تاريخياً ثم واقعياً . والملحمة - في صورتها الأسطورية - أسبق وجوداً من التاريخ ومن المسرحية والقصة الواقعية . وكان التاريخ ذا صبغة ملحمة في بدء أمره . وتتضح النزعة الخيالية في رسوم الفطريين من الشعوب ، وفي رسوم الأطفال ، إذ يرسم هؤلاء ما في خيالهم أيسر مما يرسمون ما هو أمامهم . ولذا كان الخيال في عصور الإنسانية الأولى هو عماد قوى للإنسان (١) .

فكان الشعر لغة الكهان الأول ، ولغة الفلاسفة والمشرعين الأول ، وهم معلمو الإنسانية في قديم عصورها . وكانت للشعر صبغته الميتافيزيقية التي تربطه بعالم غيبي أسطوري . وفي اليونان كان الشعر يوقع على نغمات العود ، كما ارتبطت المسرحيات عندهم بأناشيد الجوقة ، فكان الشعراء يهدون قومهم بالخيال والعاطفة إلى الحكمة ، في طريق محلي بزهور الكلمات والنغمات :

٢ - وظل الشعر في القديم ذا صلة وثيقة بالإلهام الإلهي ، وكان رمز هذا الإلهام ما تبين عنه صلة الشاعر بألهة الفنون muses فيما تحكيه أساطير اليونان (٢) .

(١) من أقدم من تحدث في تطور الفن والأدب والأجناس الأدبية على هذا الباحث والكاتب الفرنسي : برونيتير ، انظر كتابه :

F. Brunetière : L'Evolution des Genres dans la Littérature, 1892 ; p. 2-9.

وانظر كذلك : Ch. Lalo : Notions d'Esthétique, p. 43-45

(٢) المرجع السابق ص ٩٣ - وقد سجل الشاعر اللاتيني : « هوراس » هذا المعنى في بيتين ، وهذه ترجمتهما :

« أن الشاعر صديق الآلهة قد هذب بنائه الإنسان المتوحش الذي كان ملطخاً بدماء المذابح البشرية ، حين كان يتغذى بثمر أشجار البلوط » (هوراس : فن الشعر ، بيتي ٣٩١ - ٣٩٢) ؛ وفيهما النص على اعتقاد الأقدمين في صلة الشعر بالإلهام الإلهي - ثم في صلة الشعر عند اليونان بالموسيقى والانشاد انظر صفحات ٤٢ - ٥٥ من هذا الكتاب .

ونظيره ما شهر عن العرب في عهدهما الأسطوري ، من أن لكل شاعر شيطاناً
يقول الشعر على لسانه ، فن ذلك قول الراجز -

إني - وإن كنت صغير السن وكان في العين نبو عني -
فإن شيطاني أمير الجن يذهب بي ، في الشعر ، كل فن

بل جعلوا الشياطين قبائل ، كقبائل العرب ، ومن ذلك أن شيطان حسان ابن
ثابت كان من بني الشيبان ، كما يقول حسان :

إذا ما ترعرع فينا الغلام فما إن يقال له من هوه ؟
إذا لم يسد قبل شق الإزار فذلك فينا الذي لا هوه
ولي صاحب من بني الشيبان فطورا أقول وطورا هوه (١)

وقد ذهب خيال العرب بعيداً في هذا التصوير ، وليس له معنى سوى الرمز
- أسطورياً - إلى اعتماد الشعراء على الإلهام ، ولهذا كانت الشياطين لكبار شعراء
العرب دون صغارهم .

ونعتقد أنه لم يكن يقصد - في بادئ الأمر - بالشيطان سوى الروح الملهمة ،
فكان الشيطان هو الجنى ، أى الروح المستترة ، وهو مصدر العبقرية ، نسبة إلى
عبقر ، وهو واد يسكنه الجن ، ومعلوم أن من العرب من كانوا يعبدون الجن ،
ويجعلونهم شركاء لله ، بيدهم الضر والنفع ، والخير والشر ، والجن في هذا المعنى
مرادفة للشياطين خيرة أم شريرة ، ثم اكتسبت كلمة الشياطين معنى أرواح الشر
بعد ذلك . وبخاصة بعد استقرار الإسلام (٢) . فكانت الشياطين - أو الجن - رمزاً
لدى شعراء العرب إلى اعتدادهم بالإلهام .

(١) الجاحظ : الحيوان ج ٦ ص ٢٣١ - أبو العلاء المعري : رسالة الففران شرح الأستاذ كامل
كيلاني : ص ٤٧٨ - ٤٧٩ .

(٢) كان العرب في الجاهلية يعبدون الجن ، انظر في القرآن الكريم سورة الأنعام ، آية ١٠٠ :
« وجعلوا لله شركاء الجن ، وسورة سبأ آية ٤١ : « بل كانوا يعبدون الجن أكثرهم بهم مؤمنون » ؛ وسورة
يس ٦٠ : « ألم عهد إليكم يا بنى آدم ألا تعبدوا الشيطان ؟ » فكلمة الجن والشيطان كانت للأرواح
المعبودة الخيرة ، ثم غلبت بعد ذلك على أرواح الشر . وكان حسان بن ثابت يذكر أن له صاحباً من الجن
ملهمه الشعر ، فهو روح خير ، إذ يقول له الرسول « روح القدس معك » ، فكان صاحبه من الجن رمزاً -

وخير من أشاد بالإلهام ، وبوساطة الشاعر الإلهية ، هو أفلاطون . وقد رأينا موقفه من الشعر والشعراء ، فهو من جهة يذكر وساطتهم الإلهية عن طريق الإلهام ، وهو من جهة أخرى مهاجمهم من نواحي تصويرهم مظاهر الأشياء ، وإثارته العاطفة إثارة قد تكون غير مأمونة العاقبة ، ونزعتهم غير العلمية ، ثم مهاجمهم لأن منهم من يسيئون في الإفادة من موهبتهم فيخضعون فيها لطغيان الجماهير أو طغيان الحكام المستبدين ، ولكنه يعود فيقر فائدة الشعر الذي يمجّد الآلهة والأبطال وفضلاء الناس ، ويرجع الشعر ذا الطابع الغنائي المصحوب بالموسيقى ، لجدواه في تربية الشعب (١) .

ولا قيمة للشعر - عند أفلاطون - إلا إذا كان صادراً عن عاطفة مشبوبة وإلهام يعترى الشاعر فيه ما يشبه النشوة الصوفية ، أو نشوة النبوة ، أو وجد الحب ، فلا تكفي الصنعة وحدها لخلق الشعر ، إذ أن شعر المرء البارد العاطفة يظل دائماً لا إشراق فيه إذا قرن بشعر الملهم ، على أن هذا الإلهام لا ثمرة له إلا إذا صادف روحاً خيرة ساذجة طاهرة ، تمجد بأناشيدها الفضائل ، فتربى عليها الأجيال (٢) .

واتفق مع أفلاطون تلميذه أرسطو في النظرة إلى رسالة الشعر الاجتماعية التربوية ، وفي الاعتداد بالمحاكاة في الشعر ، ولكن أرسطو خالف أستاذه في شرحه للمحاكاة ، وبيان أهميتها الفنية . وما يتبع الإثارة فيها من تطهير محمود العاقبة ، ولذا سما أرسطو بمكانة الشعر ، وجعله أعظم فلسفة في التاريخ (٣) .

ثم إن أرسطو لا يعتد بجانب الإلهام الغيبي في نقده ، كما فعل أفلاطون ، بل اتجه شرحه للشعر وجهة تجريبية ، بتحديد معالم الشعر ، والبحث عن القوانين الفنية فيه

= أسطورياً لإلهامه الخبير . ويكاد يصرح بهذا الرأي في تطور معنى الجن والشيطان من أرواح خيرة إلى شريرة - أبو العلاء المعري في رسالة الغفران ، الطبعة السابقة ص ٤٧٦ - ٤٧٧ .
ونظير كلمة الجن أو الشيطان في العربية كلمة ديمون (demon) في اليونانية واللاتينية واللغات التي أخذت عنهما ، فكانت في العصر الوثني تطلق على الأرواح التي لها نوع من التصرف في مصائر الناس ، فكانت مرادفة لكلمة genius في الفرنسية المأخوذة بدورها عن الكلمة اللاتينية genius وبق لها معنى الروح الخيرة أحياناً في الفرنسية والإنجليزية ؛ وهذا في المعنى القديم كان لسقوط « ديمون » يلهمه ما يقول . ثم غلبت الكلمة على روح الشر في العصر المسيحي . وصارت مرادفة للشيطان في معناه المعروف عندنا الآن .

(١) انظر هذا الكتاب صفحات ٢٠ وما يليها ثم ص ٢٧٨ - ٢٧٩ .

(٢) راجع ص ٢١ - ٢٢ من هذا الكتاب .

(٣) انظر الفصل الثاني من الباب الأول من هذا الكتاب .

وأثرها ، كما رأينا في الفصل الذى عقدناه للشعر عند أرسطو : فكان أرسطو وأفلاطون ممثلين لاتجاهين عامين في نقد الشعر ظلا مجال جدال حتى العصر الحديث : هما الاعتدال بالإلهام والطبع في نتاج الشاعر ، أو الاعتدال بالعمل والصنعة .

وقدماً أثر أفلاطون بفلسفته في هذه الناحية في النقد الرومانى ، فردد أقواله شيشرون وهوراس وأفيسد ، وروج كذلك كتاب عصر النهضة وشعراؤها ، فكان الشاعر ذا رسالة مقدسة ونفس إلهية خامية وعبقرية مشرقة بالقبس الإلهى ، وقد هبط إلى الأرض ليهيئها لعصر أمثل ، وهو رجل المثالية ، يعيش مع الناس وهو غريب عنهم ، ويضئ المستقبل بمشعله كالأنبياء . ولاشك في أن هؤلاء حوروا آراء أفلاطون في الشعر ، واعتمدوا على شطر منها ، وهو الخاص بالإلهام ، كما سبق أن شرحنا في آراء أفلاطون (١) .

ولكن كتاب عصر النهضة أضافوا إلى هذه الإلهية ضرورة العمل والجهد ، وكان لا بد لديهم من اجتماع الطبيعة والفن (٢) . وقد غلبت فكرة الصنعة والجهد في العصر الكلاسيكى ، إذ كانت فلسفة أرسطو هى السائدة لدى الكلاسيكيين (٣) حتى إذا جاء الرومانتيكيون أحيوا آراء أفلاطون من جديد ، فأصبح الإلهام والاشعور منابع الشعر الصادق . ولم يكن ذلك إلا اعتداداً من الرومانتيكين بالشخصية ، وترجيحاً لحقوق القلب على حقوق العقل ، انتصاراً للفردية التى كانوا يقدسونها (٤) .

ومن كتاب العصور الحديثة من لا يزالون ينادون بجوانب مستسرة في الشعر لا تفسرها سوى الموهبة ، أو العبقرية ، وكلاهما مما يعجز الإنسان عن شرحه ، فهما من أمور السماء . والشاعر مهياً - فطرة - لصياغة الشعر ، وهو معد لذلك إعداداً غيبياً . وهو يعبر عن الجمال معتمداً على الإلهام والاشعور بقدر اعتماده على الفكر والمثابرة (٥) .

(١) انظر هذا الكتاب ص ٢٤ وما يليها ؛ وقارنه بهجوم أفلاطون على الشعر والشعراء ص ٢٩ -

٣١ ، ٣٥ .

Chamard : Histoire de la Pléiade, vol. IV p. 147.

(٢) انظر

R. Bray : la Formation de la Doctrine Classique, Part, II, ch. 2.

(٣) انظر

(٤) انظر كتابنا : الرومانتيكية ص ٥ وما يليها . ثم الفصل الأول من الباب الثاني منه .

(٥) من بين هؤلاء كثير من دعاة الشعر الخالص ، ولنا إلى آرائهم عودة في آخر هذا الفصل . انظر :

H. Brémond - la Poésie Pure, VIII, IX

ولكن من الشعراء النقاد من يقللون من قدر الإلهام . فيرى إدجار آلان بو أن كبرياء الشعراء هو الباعث لهم على عدم اعترافهم بما يعانون في صناعة الشعر . فهم لا يصفون ذلك الجهد ، ليتركوا الآخرين يفهمون أنهم ينظمون عفو الخاطر ، في نوع من النشوة ومن الجنون الفني (١) .

وقد تأثر به الشاعر الفرنسي « بودلير » فدعا إلى عدم الاستسلام للانفعال الوجداني كما دعا إلى مقاومة ما يخطر في البال لأول وهلة ، مما يسمونه إلهاماً ، وبسببه يتعرض الشاعر إلى خطر الخضوع للصور التقليدية ، ونقل وجود الحلية البلاغية التي هي ألصق بالنظم منها بالشعر الأصيل . ويرى « بودلير » أن على الشاعر أن يجمع بين الإحساس والذوق التقدي ، وأن يخضع الشعر بدلاً من أن يخضع له ، بحيث يتوافر للشاعر في شعره العلم والوعي والصبر وصدق العزم على مراوضة المعاني وصياغتها (٢) .

ويرى رأيهما كذلك الشاعر الإنجليزي المعاصر « سبندر » ، إذ يرى أن كل شيء في الشعر جهد ، وقد يستمر الجهد في النظم يوماً أو أسابيع أو سنين ، حتى يبدو أن الشعر في هذه المدة كأنه قد كتب من تلقاء نفسه . وليس للإلهام معنى سوى إنبثاق الفكرة الأولى ، مما تثيرها من قرائن تستغلها قريحة الشاعر ، ثم يأتي بعد ذلك عمل الشاعر الذي يصبغها بصبغتها الكاملة في الشعر (٣) .

أما كروتشيه فهو يشرح معنى النشوة الإلهية أو الجنون الإلهي بأنه ليس سوى تفسير لمسا قد يستغرق فيه الشاعر من فكرة تستولى على لبه . وقد قضت طبيعة الأشياء أنه إذا تمت تغيرات كبيرة وأعمال عظيمة في مجرى الحياة العادية الهادئة ، فإنه يتبعها ما يشبه البراكين من حركات وأحداث ثورية قاسية بالغة القسوة أحياناً . وكذلك الإنسان حين تستولى عليه فكرة ، أو يستغرق في رسالة أو حلم فني ، فقد يعتره اختلال في توازن قواه . ولهذا يقال : لا عبقرية كبيرة بدون جنون ، دون تلازم — مع ذلك —

(١) انظر : E. A. Poe : Trois Manifestes. tradition par R. Lalou, P. 57-58

(٢) انظر : A. Gide : Anthologique de la Poésie Française, préface, pP. IX-X.

(٣) انظر : Stephen Spender : The Making of a Poem, London 1955, P. 52-55.

ويقول نابليون : الإلهام هو الحل التلقائي لمسألة أطال المرء التفكير فيها ،

انظر : H. Brémont, op. cit. p. 56.

بين هذه القضية والقضية المضادة لها : وهي أن المجانين عباقرة (١) . ويستلزم الاستغراق في الفكرة - على نحو ما سبق - حب المرء لإبرازها والجهد في إخراجها . وبهذا تكتسب « العبقرية » معنى « القدرة الفنية » ، وفيها - إذن عمل يصدر عن الشخصية والعمل ابتغاء الغاية ، مما لا يصح إغفاله . أما « الجنون المقدس » و « الجنون الإلهي » المرادفان « للإلهام » مما توصف به العبقرية ، فكلها غريبة عن الأدب ، ولا جدوى منها له في شيء ، ولكن الذي ليس غريباً عن الأدب هو الإلهام بالمعنى الآخر ، وهو حب الفكرة والهيام بها ، والمثابرة الجادة طلباً لما هو جدير أن يقال ، وحب العاطفة التي هي عاطفتنا . ويتطلب الهام بهذا المعنى حمياً فنية ، وذاتية ، و « أصالة أدبية » (٢) . وهذه خلاصة ما احتفظ به العصر من فلسفة أفلاطون في الإلهام الغيبي والجنون الإلهي .

على أن قضية الإلهام في الشعر قد اتخذت شكلاً آخر ذا طابع علمي في النقد الحديث ، منذ اكتشف علماء النفس عالم اللاشعور ، وبخاصة منذ سيجموند فرويد (١٨٥٦ - ١٩٣٩) ، الذي كان بحق رائد التحليل النفسي العلمي . وقد نشر كتابه : « عالم الأحلام » عام ١٩٠٠ . وفي هذا الكتاب يقرر أن الحلم ترجمة للربيات - المكبوتة في عالم الشعور .

فكل رغبة من هذه الرغبات المكبوتة ، لا تضيع ، بل ترسب في عالم اللاشعور ، ولكنها لا ترسب إلا لتطفو في الحلم ، لتتحقق في شكل من الأشكال ، قد يبدو ساذجاً بسيطاً في حلم الجوعان بالحبز ، وحلم الأطفال بالحصول على اللعب التي يريدونها ، ولكنه يبدو عميقاً معقداً حين يترجم عن رغبات الكبار المكبوتة ، فينقلها إلى شكل آخر ومكان آخر . وللأحلام - في هذه الحالة الأخيرة - لغتها المحازية المعقدة التي من خواصها النقل الزماني والمكاني ونقل القيم التي كانت للرغبة الأصلية ، وبعبارة أوجز : الحلم ترجمة للرغبة في صورة من الصور لا ضرر فيها ، للتنفيس عن رغبة مكبوتة في عالم الشعور . فلعالم الأحلام - عند فرويد - صلة بالعالم الطبيعي وبالعالم الخلقى .

B. Croce : la Posésie . . p. 32-33.

(١) انظر :

(٢) نفس المرجع ص ٣٥ .

وللأحلام كذلك - عن طريق اللاشعور - صلة بمجالات مرضى الأعصاب وبأحلام اليقظة التي يسجلها الشاعر في فنه ، فالفن - كالحلم - تحقيق وهمي للريجات ، وهو تعبير عن أمل مكبوت في الشعور انتقل - بسبب الكبت ، أو بسبب الرقابة المفروضة . في عالم الشعور - إلى اللاشعور ، وفي الصور الأدبية تظهر خصائص صور الأحلام ، من نقل القيم ، والخلط المكاني والزمانى .

وعلى الرغم من أن فرويد يرى أن الشاعر والفنان - بعامه - يشبه كلاهما الحلم والمريض عصبياً في استمدادهم جميعاً من اللاشعور . فإن الشاعر أو الفنان يتميزان عنده - مع ذلك - بأصالة في نتاجهما : فكلاهما قادر على أن يرتقى بمستوى أحلامه اليومية لتصبح إنسانية : وبعبارة أخرى : « يتسامى » الشاعر بالأحلام الدنيا في حقيقتها الحسية ، فتفقد طابعها الفردى المحض . وتصبح ممتعة للآخرين ، والشاعر يعرف كذلك كيف يحور هذه الأحلام حتى إن مصادرها المحرمة في عالم الشعور بسبب الكبت تصبح خبيثة لا يستطيع الكشف عنها في يسر . ثم عنده القدرة على صبغها بالطابع الفنى حتى تلذ للآخرين ، وتصبح مثار ممتعة « ومرآة لتسليتهم عن رغباتهم المكبوتة (١) .

فكل صورة في الخلق الفنى لها جذورها العميقة في عالم اللاشعور . لأن وراء هذه ، الظاهر المضىء الذى نلحظه في ذات أنفسنا مجالا مظلماً مجهولاً عامراً بالظواهر النفسية التي لا نعرف إلا انعكاساتها المعقدة المحورة ، وهو مجال اللاشعور ، وبتعبير الشاعر عن أحلامه الحبيسة يتحرر منها . وهذا التحرر يقرب نظرية فرويد من نظرية « التطهير » عند أرسطو (٢) .

وقد رجع فرويد كل الغرائز الإنسانية إلى غريزة الجنس أو الرغبة . . وإلى غريزة الموت . ويقصد به غريزة الموت أن في كل إنسان دوافع تضاد دوافع الحياة ، تهدف إلى الفناء والموت . ومن جرائها يسعى الإنسان إلى الهروب بمحاولة إعادة الحياة . وتظهر غريزة الموت كذلك في شكل خوف من الموت . أو ولوع بالقتل ، أو نزعة إلى الانتحار .

(١) هذه الأفكار الأخيرة مأخوذة من محاضرة لفرويد عام ١٩٢٠ عنوانها : « مقدمة عامة للتحليل

النفسى ، انظر : W. K. Wimsatt, op. cit. p. 611-621

(٢) المرجع السابق ص ٦١٢ ثم هذا الكتاب صفحات ٧٠ - ٧٤ .

وقد استدرك فرويد كثيراً من أخطائه فيما يخص قصر الصور الأدبية على عالم الكبت ، ومقارنة الفنان بالمرضى والحالم .

وقد استدرك تلامذته عليه ، فرأوا أنه أخطأ في رجوع كل الدوافع إلى الغريزة الجنسية في صورتها الحسية أو في صور التسامي بها ، لأن منها ما يرجع إلى غرائز أخرى كثيرة . وبهنا هنا ما استدركه عليه يونج Jung من تأثير « اللاشعور الجماعي (١) » في الفرد ، إذ يرى « يونج » أن في أعماق مناطق اللاشعور تكمن صور يشترك فيها الجنس البشري ، وهي في أصلها ترجع إلى أقدم عهود الإنسانية ، يسميها يونج : النماذج العليا Archetypes ، وهي نماذج وراثية من عهود الإنسانية الأولى ، وهي مصدر كثير من الخيالات والصور الخاصة بالجن والأرواح والسحرة ، وهي صور تغذى الفن والشعر ، وتنعكس في المنطقة العليا من الفكر ، وفيها تتجلى آثار غريزية اجتماعية عامة تتأثر بها الإنسانية كلها وتستجيب لها .

واكتشاف اللاشعور - الفردي والجماعي - قد أثر في التحليل النفسي للشعراء في نتائجهم . ولا يقصد من وراء ذلك إلى إرجاع الصور الفنية إلى أحلام أو صور بدائية ، بل إلى الكشف عن التسامى بالعواطف والرغبات ، وعن الطرق الفنية لتصويرها منعكسة من عالم الشعور أو من عالم اللاشعور بخاصة . فالكشف عن صدى اللاشعور في اختيار الموضوعات الشعرية والصور يدلنا على شخصية الشاعر ، إذ أن كل شاعر أصيل يستمد جنور خياله من « اللاشعور الجماعي » أو الغريزي ، أو الفردي . ويتسامى به ، ويأحصاء الصور الشعرية والكشف عن دلالتها في حياة الشاعر ومجتمعه ، نقف على أصالة الشاعر . وعلى وحدة عمله الأدبي ، وأسسه الإنسانية الأولى ، وأسباب استجابته للناس له . وبذلك لا يقتصر شرح الصور الفنية - بتحليلها نفسياً - على الكشف عن عقد نفسية ، بل يفسر لنا هذا الشرح مشروعية العمل الشعري وأصالته ، والأسباب النفسية لتأثيره في جمهوره ، كما يبين لنا ذلك الشرح تأثير اللاشعور في خلق الصور

(١) فتوسع في شرح عالم اللاشعور ولم يقصره على مجرد الرغبات المكبوتة وميز الفنان بخصائص ينفرد بها عن الحالم والمرضى ، وقد ذكرنا بعضها عن محاضرة فرويد السابقة الذكر .

الشعرية . فيفسرها تفسيراً تبعد به عن المعنى الميتافيزيقي في الإلهام (١) . هذا ما يخص الإلهام من حيث إنه مصدر للشعر في القديم والحديث .

* * *

٣- وأما تطور مفهوم الشعر ، فقد كان قديماً إما غنائياً وإما موضوعياً . وأقصد بالشعر الموضوعي شعر المسرحيات والملاحم . وقد كان الشعر الغنائي أقدم في النشأة من الملاحم ثم المسرحيات (٢) . وظل الشعر الغنائي والشعر الموضوعي يسيران جنباً إلى جنب ، فوجدت الملاحم والمسرحيات إلى جانب الغنى بالمشاعر الذاتية ، وبفضائل الأبطال . وقد رأينا - من قبل - كيف رجح أفلاطون جانب الشعر على شعر المسرحيات والملاحم (٣) ، على حين لم يعتد تلميذه أرسطو بالشعر الغنائي فلم يعالج سوى المسرحيات والملاحم في نقده (٤) .

وقد تأثر الكلاسيكيون بأرسطو تأثراً كبيراً ، فغلب عندهم الشعر المسرحي على الشعر الوجداني الغنائي ، ولكن الرومانتيكيين وفلاسفتهم رجعوا إلى وجهة نظر أفلاطون ، فرجحوا جانب الشعر الغنائي ، فبرى « هرردر » الألماني (١٧٤٤ - ١٨٠٣) أي الشعر الغنائي هو التعبير الكامل عن الخلجات النفسية في أعذب لغنة صوتية (٥) . وعند الرومانتيكيين أن الشعر الغنائي هو الشعر في معناه الصحيح . إذ أن منبعه نفس الشاعر ، ولا يعتمد على الأحداث الخارجة عن ذاته في تحليلها وسردها

(١) المرجع السابق ص ١١٥ - ١٢٢ وكذا : ستانلي ماين : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ، ترجمة إحسان عباس والدكتور محمد يوسف نجم ، بيروت ١٩٥٨ ص ٢٨٤ - ٢٨٥ ؛ ولنا إلى هذا عودة في حديثنا في الصورة الأدبية في هذا الفصل .

(٢) لا شك أن الملاحم الأغريقية كانت أسبق إلى الوجود من الفلسفة والمسرحية والتاريخ ؛ كانت تمثلها جميعاً لدى الشعب اليوناني . وهي ترجع في أصلها إلى أناشيد لتمجيد الآلهة في أعيادهم ، وقد ألفها شعراء لم يعرف التاريخ منهم سوى أسماء أسطورية مثل أرفيوس وأوموليوس . . . ولم يبق من تلك الملاحم سوى مقطوعات إلى جانب الإلياذة والأوديسيا . وكذلك كانت نشأة المسرحيات دينية في أناشيد غنائية تمثيلية كان يمجدها الإله ديونيسوس . ويبدو أن الأصل في كلمة تراجيديا أنها كانت إسماً بلحوة تعني وتدور حول « تراجوس » (tragos) وهي معزة كانت تقدم قرباناً للآلهة . ويبدو أن الشعر الغنائي الملحة والمسرحية نشأت ونمت متعاقبة ، وان ظلت الأخيرتان مختلطتين بالشعر الغنائي . انظر :

Harvey : The Oxford Companion to Classical Literature, P. 160-434.

(٣) انظر هذا الكتاب صفحات ٢٦ - ٢٧ .

(٤) انظر ص ٤٤ - ٤٧ من هذا الكتاب .

W. K. Wimsatt, op. it. P. ٣73.

(٥) انظر :

كما في المسرحيات والملاحم . ثم إن الشعر الغنائى قوته فى صورته ، وفى دلالاته - الإيحائية على معانيه . وهذه الصور قوى تشمد سلطانها من النفس ، ومن لغة الفطرة الأولى التى كانت كلها صوراً ورموزاً حية . واللغة التصويرية هى مجلى الفن الحق ومصدر قوته ، ونتيجة لذلك كله كان للشعر الغنائى فضل على الشعر المسرحى . ولذا غلب الشعر الغنائى على الشعر المسرحى فى عصر الرومانتيكيين ، بل غزا الشعر الغنائى المسرحيات الرومانتيكية نفسها ، فكان لها طابع غنائى ذاتى واضح (١) .

وفى العصر الحاضر أصبحت المسرحيات - فى كثرتها الغالبة - تكتب نثراً ، وتمت القصة النثرية ، وأصبحت تنافس المسرحية وترجحها . وماتت الملاحم .

ومن نقاد العصر الحاضر من يحاول أن يمحو الفوارق بين الشعر الغنائى والشعر المسرحى . وقد رأينا كيف يرجع بندتو كروشييه كل قيمة الشعر والمسرحيات إلى ناحية غنائية فى دلالة المقطوعات الشعرية المنفردة على المعانى الغنائية الخاصة بالموقف فى كل مسرحية (٢) . ويرى الشاعر الناقد الإنجليزى المعاصر : « إلبوت » أن المسرحية فى جوهرها شعرية ، وأن الشعر فى جوهره ذو طابع درامى ، فالمسرحية المثالية ، عنده ، هى المسرحية الشعرية ، وهذا على الرغم من اعترافه بالفوارق الفنية بين المسرحية من حيث هى والشعر الغنائى ، وعلى الرغم من إقراره بأن من بين كبار المسرحيين من ليسوا بشعراء (٣) . ولكن دعوات « إلبوت » ومن نحا نحوه لم تؤثر فى الاتجاه العام للعصر من معالجة الموضوعات المسرحية - فى أكثر الحالات - فى النثر ، لما تقتضيه طبيعة عملها الفنى كما سنتعرض لذلك فى آخر هذا الفصل عند حديثنا فى قضية الالتزام ، ثم فى الفصل الأخير من هذا الكتاب .

وفى هذا الاتجاه العام للعصر رجع الشعر - فى معناه الحديث - إلى مجال الوجدان الغنائى . وليس هذا الوجدان مقصوراً على الناحية الذاتية المحضة ، بل إنه قد يواجه

(١) المرجع السابق ص ٢٧٤ - وهكذا :

R. S. Crane : Critics and Criticism, P. 440-441.

ثم كتابنا : الرومانتيكية ، الباب الرابع ،

(٢) انظر هذا الكتاب ص ٢٩٦ - ٢٩٨ .

(٣) انظر : W. K. Wimsatt, *op. cit.* p. 592-594.

T. S. Eliot : *Essais Choisis*, trad. française, Paris 1950, P. 61-78.

القضايا العامة ويمس المسائل الاجتماعية ، ولكن من ثانيا الوجدان وتجاوبه مع المجتمع . فالشعر الحديث ميدان الأحاسيس الوجدانية فردية كانت أواجتماعية . ذلك مجمل لتطور مفهوم الشعر في الغرب .

أما الشعر العربي ، فواضح أنه في جملته - قبل عصرنا الحديث - كان مقصوراً ، أو يكاد ، على المجال الغنائي (١) . وحين نشأت فيه المسرحيات في العصر الحديث تأثرت - في طابعها العام - بالكلاسيكية والرومانتيكية في بادئ أمرها ، فكانت المسرحيات الشعرية ، وأوضح مثل لها مسرحيات شوقي (٢) ومسرحيات الأستاذ عزيز أباظة ، ثم غلب الاتجاه العالمي على المسرحيات العربية ، فانفصلت عن الشعر ، وصارت في جملتها نثرية . واختص الشعر بمجال الوجدان . شأنه في العربية شأن الاتجاه العالمي العام .

(١) انظر هذا الكتاب ص ١٦٢ - ١٦٣ .

(٢) قد درسنا وجوه تأثير شوقي بالكلاسيكية والرومانتيكية معاً في مسرحيته مجنون ليل ، في كتابنا : الحياة العاطفية بين العنصرية والصوفية ، الفصل الثالث من الكتاب .

(٢)

مفهوم الشعر في العصر الحديث

مجال الشعر هو الشعور ، سواء أثار الشاعر هذا الشعور في تجربة ذاتية محضة كشف فيها عن جانب من جوانب النفس ، أو نفذ من خلال تجربته الذاتية إلى مسائل الكون ، أو مشكلة من مشكلات المجتمع ، تراءى من ثنايا شعوره وإحساسه .

فإثارة الشعور والإحساس مقدمة في الشعر على إثارة الفكر على التقيض من المسرحية والقصة . فإثارة الفكر من طبيعة العمل الفني فيما قبل إثارة الشعور . ولذا كان موقف القاص أو المسرحي من المسائل والمشكلات موقفاً تحليلياً . على حين يظل موقف الشاعر في تصويره تجميعياً أكثر منه تحليلياً .

ولا نقصد من ذلك إلى القول بأن الشاعر في عمله الفني يكون ناثراً للشعور . بل إلى أنه يثير في القارئ الشعور بالوسائل الفنية في الصياغة ، وذلك بتأليف أصوات موسيقية ، تضيف موسيقاها إلى قوة التصوير ، فتتراسل بها المشاعر وهذه المشاعر بدورها طريق بث أفكار تتمكن من النفس عن طريق التصوير بالعبارة الموقعة . على الرغم من أن هذه العبارات توحى بالأفكار ، ولا تدل صراحة عليها . ففوة الشعر تتمثل في الإيحاء بالأفكار عن طريق الصور ، لا في التصريح بالأفكار مجردة . ولا في المبالغة في وصفها . ومدار الإيحاء على التعبير عن التجربة ودقائقها ، لا على تسمية ما تولده في النفس من عواطف ، بل إن هذه التسمية تضعف من قيمة التعبير الفنية ، لأنها تجعل المشاعر والأحاسيس أقرب إلى التعميم والتجريد ، وأبعد من التصوير والتخصيص (١) .

والعنصر الموسيقي في التعبير يضيف إلى الإيحاء . ويقوى من شأن التصوير . ولكن مجرد الوزن أو التقفية لا يكفي فارقاً بين الشعر والنثر . وقد بدأ لحظ أرسطو في النثر أنه قد يتوافر له نوع من الإيقاع كالشعر (٢) ، وكثير من الكلام المنظوم لا يدخل في

(١) انظر :

A. Gide : Anthologie de la Poésie Française, Préface, P. XL VII-LI

(٢) انظر هذا الكتاب ص ١٢٢ .

الشعر إذا خلا من الإيحاء ومن التعبير عن تجربة، وإذا لم تتوافر له قوة التصوير . هذا إلى أن الوزن والإيقاع في الشعر قد يتغير مفهومها كما سنشرح في موسيقى الشعر بعد . ووسائل الإيحاء قد عني بها المذهب الرمزي في الشعر ، وقد أثر هذا المذهب : من هذه الناحية ، في الآداب العالمية المختلفة ، على الرغم من أن كثيراً من مبادئه الأخرى قد عفت أو هان شأنها ، كما سنعرض له بشيء من التفصيل في قضية الالتزام في هذا الفصل .

والإيحاء والتصوير - إذ انعدما في القصيدة - صارت نظماً ، وفقدت روح الشعر ، كما أنهما قد يوجدان في بعض فقرات في النثر ، فتكون له حينئذ صيغة الشعر .

وإذا نظرنا إلى الشعر الكامل في صفته من حيث هو شعر ، ثم إلى النثر بوصفه نثراً ، أمكننا أن نفرق بين لغتهما من حيث الإدراك الفنى العام والموضوع :

فلغة الشعر لغة العاطفة ، ولغة النثر لغة العقل ، ذلك أن غاية النثر نقل أفكار المتكلم أو الكاتب ، فعبارة يجب أن تشف في يسر عن القصد ، والجميل فيه تقريرية ، وعلامات على معانيها ، ووسائل تنتهي بانتهاء الغاية منها ، وموضوعه حدث من الأحداث أو مسألة من المسائل المبنية أولاً على الفكر (١) . أما الشعر فإنه يعتمد على شعور الشاعر بنفسه وبمبا حوله شعوراً يتجاوب هو معه ، فيندفع إلى الكشف فنياً عن خبايا النفس أو الكون استجابة لهذا الشعور ، وفي لغة هي صور .

فالكلمات والعبارات في الشعر يقصد بها بعث صور إيحائية ، وفي هذه الصور يعيد الشاعر إلى الكلمات قوة معانيها التصويرية الفطرية في اللغة ، إذ الأصل في الكلمات في نشأتها الأولى أنها كانت تدل على صور حسية ، ثم صارت مجردة من الحسّات ، وهذا معنى ما يقال من أن الكلمات في الأصل كانت هيروغليفية الدلالة أو تصويرية . والشاعر يحاول أن يتحدث بلغة تصويرية في مفرداته وجمله ، أى

(١) انظر : M. Croce : Esthétique ... P. 27 : وكذا :

R. M. Albèrèse : Bilan Littéraire du XXé. Siècle P. 155-160

أنه يعيد إلى اللغة دلالتها الهيروغليفية التصويرية الأولى، بما يبث في لغته من صور
وخيالات (١) .

والشاعر يستغرق في تجربته ، والكشف عنها هو غايته . ونظره إلى جمهوره
ثانوى ، لأن عمله استجابة إلى شعوره قبل أن يكون تلبية لفكرة . أما الناشر فغايته

(١) تمثل هنا بهذا المثال البسيط كى نفهم به أصل الفكرة : يقول فولتير : أن الشعر وضع صورة
متألقة مكان الفكرة الطبيعية في النثر . فثلا نقول في النثر : في العالم شاعر شاب فاضل عظيم الموهبة يكره
الحسد والتعصب . ونقول في الشعر في نفس المعنى : (نعتز عن نقل الوزن) :

أى « مينرف » ! ! أى « أستريه » ! !

بكأ ألم شبابه ،

فسلك طريق الفنون والفضائل

وسقط دون قلميه في هزيمة نكراء :

التعصب الوحشى ،

والحسد الزائف القلب الزائف النظرة

(J. Suberville : Théorie de l'Art ... P. 225)

وقد عاد شاعر إلى دار أحباب له فوجدها قد تثيرت حالها ، فأثار أيام ذكرياته الحلوة بها ، وكيف
خفق قلبه لهذه الذكرى ، وندم على رجوعه إليها ليراها على تلك الحال موحشة مقفرة ، نسج فيها العنكبوت
خيوطه ؛ على حين ظلت الذكريات في نفسه حية . أنظر كيف يصوغ الدكتور ابراهيم ناجى هذه الخواطر
شعراً في قصيدته « العودة » ؛ اخترنا منها هذه الأبيات :

هذه الكعبة كنا طائفها	والمصلين صباحاً ومساء
كم سجدنا وعبدنا الحسن فيها	كيف بالله رجمننا غابره ؟
رفرف القلب يحنى كالذبيح	وأنا أهتف يا قلب أنتد
فيجيب الدمع والماضى الجريح	لم عدنا ؟ ليت أنا لم نعد ؛
لم عدنا ؟ ؛ أو لم نطو الغرام	وفرغنا من حنين وألم
ورضينا بسكون وسلام	وانهينا لفراغ كالعلم
موطن الحسن ثوى فيه السأم	وسرت أنفاسه في جوه
وأناخ الليل فيه وجم	وجرت أشباحه في بهوة
والبسل أبصرته رأى العيان	ويداه تنسجان العنكبوت
صحت يا ويحك ! ! تبدو في مكان	كل شيء فيه حى لا يموت ! !
كل شيء من سرور وحزن	والليالى من بهيج وشجى
وأنا أسمع أقسام الزمن	وخطى الوحدة فوق الدرج

فشكل شيء صور حية تدل على انفجار عاطفى واستفراق فى التجربة الشعرية (انظر ديوان ابراهيم ناجى

تبادل الحجج والأفكار ، ولذا ينحرف سريعاً إلى غايته ، ونظرة في نثره موجه -
أولاً - إلى جمهوره .

وكان النثر في تمام صياغته لتوضيح ما فيه من فكرة ، وكمال الشعر في الإيحاء بما
يزخر به من شعور أو عاطفة ، يلجأ في الكشف عنهما إلى الوسائل الإيحائية للغة في
تعبيراتها الدلالية والموسيقية : ويلقى عليهما أضواء فيها بعض الإضمار ، ليزيد الإيحاء
قوة . وهذا الإضمار مشروع لأن الشرح والتفسير ليسا هما الغاية الأولى للشعر ،
ولإنما غاية الشعر الوقوع على التعبير الإيحائي الكامل للكشف عن حالة من حالات النفس
في صورة وجدانية .

وإذا فهمنا خطبة أو أدباً نثرياً فنحن قادرين على التعبير عن الفكرة التي يحتويها
في صور أخرى . ولكن فهم الشعر الجميل يكشف عن حالة نفسية خاصة لا يستطيع
تمام التعبير عنها في صورة أخرى ، فالنثر - على ما قد يتوافر فيه من صياغة أدبية -
يستهلك في غايته ، على حين يقصد في الشعر إلى تثبيت تجربة خاصة بوسائل التصوير
والإيحاء . والصياغة في الشعر مقصودة لذاتها ، لا يتم الإيحاء إلا بها ، يقول بول فاليري :

« علاقة النثر بالشعر تشبه - تماماً - صلة المشي بالرقص . فالمشي له غاية محددة
تتحكم في إيقاع الخطو ، وتنظم شكل الخطو المتتابع الذي ينتهي بتام الغاية منه . أما
الرقص فعلى العكس من ذلك ، فعل الرغم من استخدامه نفس أجزاء الجسم وأعضائه
التي تستخدم في المشي . له نظام حركات هي غاية في ذاتها (١) » .

(١) يقصد بول فاليري إلى القول بأن المشي مجرد وسيلة ، أما الرقص فنظام حركاته مقصودة لتوفير
ما قد يكون له من غاية جمالية أو رياضية ، انظر

P. Valéry : Poésie, R, Conferencil, 1928, P. 470-472.

وبول فاليري مذهبه رمزي . ولا شك أن الشعر الحديث تأثر في مختلف الآداب العالمية قليلاً أو كثيراً
بالرمزية .

Louis Cazamian : Symbolisme et Poésie, P. 1-24

انظر :
وكذا :

R. M. Albérés : Bilan Littéraire du XXè siècle, P. 161-186

وانظر كذلك :

P. Valéry : op. cit. 468-469 Introductoin à la Poétique,

P. 56 — Variété, III P. 66 — Pièces sur l'Art, P. 43, 58 — cf, aussi :

Emil Rideau : Introduction à la Pensée de Paul Valéry, P. 101—104 B.Corce

la Poésie .. P. 17-18.

والشعر يقصد الشاعر فيه إلى التأمل في تجربة ذاتية محضة ، أو ذاتية لها طابع اجتماعي . لينقل صورتها جميلة . والشعر هو الخلق الأدبي الموقع للشيء الجميل (١) . ومرده إلى الشعور والنوق لا إلى الفكر . ذلك أن موضوع النوق هو الجمال . والنوق لا شأن له بالواجب الذي هو موضوع الحاسة الخلقية ، ولكن النوق مع ذلك يشرح مواطن الجمال في الواجب من حيث هو جميل ، ويحمل على الرذيلة من حيث هي قبيحة . ولذلك كانت صلة الشعر بالحقائق العلمية من حيث جمالها أو قبحها ، لا من حيث البرهنة (٢) عليها .

٢ والشعر في استعانته بالموسيقى الكلامية إنما يستعين بأقوى الطرق الإيحائية لأن الموسيقى طريق السمو بالأرواح ، والتعبير عما يعجز التعبير عنه (٣) .

ومن قبل كان الشعر لا يتميز عن النثر إلا بالوزن والقافية . وكان هذا التفريق شكلياً لا يبين عن روح الشعر ، ولهذا تحدثوا قديماً عن الشعر المنثور ، كأنهم أقروا بأن روح الشعر قد توجد حيث لا نظم كما هو مصطلح عليه (٤) . وقد أصبح ينظر في الشعر إلى تلك الحميا ، وإلى ذلك الشعور المشبوب في التعبير عن التجربة الذاتية (٥) . وفي هذا انصراف الشعر الحديث في جوهره إلى الموضوعات الغنائية .

فالشعر التعليمي نظم لا شعر ، وكذلك الملاحم ، فهي لا تعد شعراً إلا فيما قد تحتوي عليه من بعض مقطوعات غنائية ، وكلاهما في العصر الحديث إلحاد في عالم الفن . أما المسرحية فهي - من حيث إنها مسرحية ليست - شعراً وجدانياً ، لأن موضوعها وطولها لا يتمشيان مع ما عليه الشعر الوجداني ، ولكنها قد تعد شعراً فيما تدل عليه من جوانب وجدانية - بوصفها عدة مقطوعات وجدانية - دون نظر إلى وحدتها المسرحية الموضوعية ، لأن مثل هذه الوحدة تضر بوحدة الشعر الوجداني ،

(١) أي الجليل جمالاً فنياً لا طيبياً . انظر هذا الكتاب ص ٣٥٥ - ٣٥٧ .

(٢) انظر : E. A. Poe : The Poetic Principle, in : Complete Tales and Poems, P. 893-894.

(٣) المرجع السابق ص ٨٩٤ ص - ٨٩٥ - وهكذا .

P. Valéry : Variété, I, P. 158- 159.

(٤) سنتحدث عن الوزن واختلاف الآراء فيه بعد قليل ، حين نتكلم في موسيقى الشعر .

Albérés, op. cit P. 158.

(٥) انظر :

كما سيأتى تفصيله حين نتحدث عن الوحدة العضوية في التجربة الشعرية . وهذا المعنى نعد راسين مثلاً شاعراً غنائياً في مسرحياته ، لأنه سير فيها أغوار النفس الإنسانية ، وكشف عن منطلق العواطف فيها ، على حين مولير ليس كذلك إلا في مثل مسرحيته : « عدو المجتمع » *Le misanthrope* ، لأنه يعبر فيها عما يشعر به من مرارة عميقة في نفسه لما يعاني من أدواء المجتمع . فهو شاعر في مثل المقطوعات التي يتجلى فيها هذا الشعور في مسرحيته (١) وهذا ما يقصدونه حين يدرسون الغنائية *lyrisme* لدى مؤلف مثل مولير وراسين ، ولكن في الإطار الموضوعي ، فهي ذاتية الموضوعية .

فليس معنى التجربة الذاتية أنها مقصورة على حدود المعبر عنها ، بل هي إنسانية بطبيعتها : إذ أن جهد الشاعر منصرف إلى التعبير عن مشاعره بعد أن يتمثلها ، وهو لا يحاول نقلها على حالتها الطبيعية ، وإلا نددت عن حدود الأدب والشعر . وهو يراها بفكره ، ويتأملها ، ويحولها إلى مادة تعبيرية ، عن جهاد وعمل ومثابرة ، لا عن مجرد استسلام للخيال والأحلام . ولهذا يرى كروتشيه أن التعبير « الذاتي » في الشعر الغنائي « موضوعي بطبيعته » لأن الشاعر يجعل ذاته موضوعية ، وكأنه يتأملها في مرآة . فتعبيره ذاتي في نشأته ، ولكنه موضوعي في عاقبة تعبيره عنه ، وهذا التعبير شخصي في تصوير مشاعر صاحبه ، ولكنه عالمي في صورته الشعرية . وهو بذلك محدد لا محدد معاً ، إذ أنه إنساني عالمي في نزعته ، على أن الشعر لا يفقد - بعد - بذلك مقومات الشخصية ، إذ الشاعر فرد في بيئته وموقف معينين (٢) .

(١) انظر :

E. Rideau, op. cit. P. 104, 204 — E. A. Poe op. cit. 889-891.

وكذا :

B. Croce, op. cit. P. 59, 209-210.

(٢) انظر :

B. Croce' op. P. 8-11

هذا مجمل لتعريف (١) الشعر ، ولا بد لنا من الوقوف قليلا لشرح عناصر هذا التعريف ، من التجربة الشعرية ، والوحدة ، ومسائل الصياغة الشعرية ، ومسألة الصياغة في الشعر العربي الحديث - ثم مسألة التزام الشاعر ، وفيها نتحدث عن الشعر الخالص ، وعن الشعر لذات الشعر ، أو عن الفكر في الشعر وعلاقته بالمجتمع .

(١) يقسم كروتشي التعبير الأدبي إلى أقسام أربعة : (١) التعبير العاطفي ، بعد إخضاع العاطفة للعمل الفني ، بحيث تخرج من مجرد الصياح والتعجب والبكاء وكلمات التعبير المباشرة ، إذ أن هذه لا تعد من الأدب في شيء ، وإذا وجدت في تعبير أدبي كانت عيباً يجب التخلص منه . ويدخل في هذا القسم القصص والمسرحيات ذات الصبغة الفنتازية ، والاعترافات الشعرية واليومية كذلك . [(ب) الأدب الخطابي ، وهو نوع في جوهره ويدخل فيه الشعر الديني (وفي رأي كروتشي لا يكون الشعر الديني شعراً إلا إذا صار إنسانياً في نزعه . فالشعر لم يتقدم بالتوراة على الرغم من صيغتها الشعرية ، لأنها دينية ، وإنما تقدم بفضل هوميروس لأن شعره إنساني) ، ثم يدخل في النوع الخطابي كذلك الشعر السياسي ، والقصص الهجائية ، والمسرحيات ذات القضايا العامة والملاهي كذلك . وقلما يرتفع الأدب الخطابي كله إلى الذروة الفنية . والشعر فيه منبث في العمل الأدبي ، لا في مقطوعة دون أخرى . فليس كروتشي . في ذلك - مع أولئك الذين يرون العمل الشعري مقطوعات متفرقة مثل بودلير ، وبول فاليري وادجار آلان بو . (ج) أدب التسلية ، ومنه مسرحيات الرعب ، والمسرحيات المضحكة ، وشعر الحب الذي يقصد به التسلية ، والميلودرامات . والنواحي الفنية ضعيفة في هذا النوع ، وقد يتوافر فيه بعض جوانب تمد شعرية . (د) الأدب التعليمي ، وقد يؤول بعض الناس القطع الشعرية الرفيعة لنهايات تعليمية لا تتنافى مع التجربة ولكنها قد لا تكون مقصودة في بادئ الأمر للشاعر . وهذه الأنواع « لا شعرية » ، ولكنها لا تضاد الشعر فقد تتلاقى معه على نحو ما سبق .

(٣)

التجربة الشعرية

نقصد بالتجربة الصورة الكاملة النفسية أو الكونية التي يصورها الشاعر حين يفكر في أمر من الأمور تفكيراً يتم عن عميق شعوره وإحساسه . وفيها يرجع الشاعر إلى اقتناع ذاتي ، وإخلاص فني ، لا إلى مجرد مهارته في صياغة القول ليعبث بالحقائق أو يجارى شعور الآخرين لينال رضاهم ، بل إنه ليغذى شاعريته « بجميع الأفكار النبيلة ، ودواعي الإيثار التي تنبعث عن الدوافع المقدسة ، وأصول المروءة النبيلة » ، وتشف عن جبال الطبيعة والنفس (١) .

والشاعر الحق هو الذي تتضح في نفسه تجربته ، ويهف على أجزائها بفكره ويرتبها ترتيباً ، قبل أن يفكر في الكتابة (٢) . والتجربة الشعرية يستغرق فيها الشاعر لينقلها إلينا في أدق ما يحيط بها من أحداث العالم الخارجي ، فتتمثل فيها الحياة وألوان الصراع التي تتمثل في النفس ، أو في الفرد ، إزاء الأحداث التي تحيط به . بل إن التجربة لتنبض بحياة تفتح عيوننا على حقائق قد لا تبين عنها حقائق الحياة أو حالات النفس كما تبدو لأكثر الناس . وقد تقصر كلمات اللغة وقواميسها عن الكشف عنها ، إذ أن الصورة الشعرية وما تضمنه من إحاء أقوى تعبيراً وأثراً .

والشاعر يعبر في تجربته عما في نفسه من صراع داخلي ، سواء كانت تعبيراً عن حالة من حالات نفسه هو ، أم عن موقف إنساني عام تمثله . ولذا كان في طبيعة التجربة والتعبير عنها ما يحمل الجمهور على تتبعها ، لأنه يتوقع أن يرى فيها ما يتجاوب وطبيعة التجربة التي جعلها الشاعر موضع خواطره ليجلو صورتها (٣) .

ومهما تكن التجربة عاطفية شعورية ، فإنها لا تعزف قط عن الفكر الذي بصحبها ، وينظمها ، ويساعد على تأمل الشاعر فيها ، إذ أن التعبير الشعري مناف -

(١) انظر : E. A. Poe, op. cit. P. 906-907.

(٢) انظر : E. A. poe, Trois Manifestes, trad. Par Lalou, P. 56

(٣) انظر : P. Goodman : The structure of Literature P. 3-6

كما سبق أن أشرنا - للتعبير المباشر ، ولا ينجح الشاعر في التعبير عن تجربته حتى تصير أفكاره الذاتية موضوعية ، بأن يجعلها موضوع تأمله (١) .

والشاعر على صلة بالحقائق النفسية والكونية التي تلهمه في تجربته . ولكل تجربة شعرية عناصر مختلفة من فكرية وخيالية وعاطفية ، وهذه العناصر في ذاتها - كل عنصر على حده - لا يتألف منها شعر ، إذ أنها ، والحالة هذه ، ثرية في طبيعتها . ولكن الشاعر يتخذ منها مواد تصويرية ، إذ يستعين بها على جلاء صورته تتوافر لها قوة الإيحاء والتعبير ، بحيث لا يقوى الثر على أدائها . ولهذا كان لكل تجربة شعرية ناحيتان: الأفكار والخواطر المجردة ، وهذه في طبيعتها « شعرية » ، ثم العملية نفسها التي تقوم على وضع هذه الأفكار في قوالب خاصة ، معتمدة على تكرار الوزن والنغمة والقافية والحركة الموسيقية ، مع مزاجتها بتلك الأفكار والخيالات والعواطف (٢) .

والتجربة الشعرية إفشاء بذات النفس ، بالحقيقة كما هي في خواطر الشاعر وتفكيره ، في إخلاص يشبه إخلاص الصوفي لعقيدته ، ويتطلب هذا تركيز قواه وانتباهه في تجربته (٣) . فلا يعد من التجارب الصادقة في شيء شعر المناسبات ، لأنه لا يعتمد على صدق الشاعر ، ولأنه يجعل من الشعر مهنة أو دعاية ، عمادها خلق مشاعر لحجارة شعور الآخرين ، وليس من شأن هذا الشعر أن ينهض بالفن ، أو يكشف عن أغوار القلب الإنساني . ولم تصدر التجارب الشعرية العالمية الخالدة إلا عن تجارب عاش لها أصحابها ، وغاصوا في أعماق أنفسهم يتأملون ، ويسجلون المشاعر والحقائق ، فجاءت صوراً نفسية عميقة .

وقد جعلنا محور التجربة الشعرية الصدق ، ولا بد أن نضيف إلى ما قلنا ما يزيل بعض عقبات تعترض مفهوم هذا القول . فليس ضرورياً أن يكون الشاعر قد عانى التجربة بنفسه حتى يصفها ، بل يكفي أن يكون قد لاحظها ، وعرف بفكره عناصرها ،

(١) انظر هذا الكتاب ص ٣٦٠ - ٣٦١ وانظر كذلك .

Henri Brémond : la Poésie Pure, P. 91-92.

(٢) المرجع السابق صفحات ٦٢ ، ٩١ ، ٧٧ - ٧٨ ، ٩٥ ، ٩٧ ، ١٤٩ - ١٥٢ .

(٣) Stephen Spender : The making of a Poem, P. 46-52.

وآمن بها ، ودبت في نفسه حماها . ولا بد أن تعينة دقة الملاحظة وقوة الذاكرة وسعة الخيال وعمق التفكير ، حتى يخلق هذه التجربة الشعرية التي تصورها عن قرب ، على حين لم يخض غمارها بنفسه . والشعراء مختلفون في ذلك ، فبعضهم يجيد فيما يلحظ ويتخيل ، وبعضهم لا يجيد إلا وصف ما عاناه بنفسه (١) ، ولا ينافي الصدق أيضاً أن يخلق الشاعر بلداً خيالية أو عصرأ خيالياً محل فيه أحلامه (٢) .

ويجب التفريق بين شطري شخصية الشاعر : الشعري ، والعمل . فالشطرا الأول مثالي ، يحكى فيه ذات نفسه كما هي ، ويصف مثله وأهدافه وآماله وآلامه ، والثاني عملي يتقيد فيه بقيود الحياة كما هي من حوله . وليس معنى مثالية الجانب الأول أنه بعيد من الصدق ، بل هو أصدق وأسمى وأقرب إلى الدلالة على روح الشاعر من الجانب العملي . وقد يبدو بينهما من التناقض ما يضل في الحكم على صدق الشاعر . فقد يتغنى شعراء بعفة المرأة وطهرها ، ويذكرون أسماء نساءهم ، على حين يعانون في الواقع - كما تشهد رسائلهم الخاصة - من خيانة هؤلاء النساء أو لا يكون الشعراء قدوات تذكر للبطولة المدنية أو الحربية ، على حين تبدو هذه البطولة مشبوبة في أشعارهم ، أو يمالئون بعض الحكام أو بعض الناس ، على حين يضيقون بهم ، وينفرون منهم ، ثم يتغنون مع ذلك بالحكم المثالي الذي يريدون . ولنذكر - بهذه المناسبة - الإجابة البارة التي تخلص بها شاعر البلاط (ولر) Waller في رده على ملك إنجلترا « شارل الثاني » ، حين ذكر له هذا الملك أنه لحظ أن الأناشيد التي نظمها له أقل في المكانة الشعرية مما كان ينظمه من أجل « كرمويل » ، فقال الشاعر : « سيدى ! نحن - معشر الشعراء - ننجح في الأوهام خيراً من نجاحنا في الحقائق (٣) » .

والذين هم على علم بالقلب الإنساني يحكمون بأنه من الطبيعي أن يتغنى المرء بما يريد ، وبما يعوزه ، وبما تقصر دونه قواه ووسائله . « ولذلك يخرج - من التضاد بين حياة رنقة آئمة وبين المثال المنشود - شعر اكتمل نبلا وصفاء ، لأن الشعر -

(١) يضرب الشاعر الإنجليزي سبندر مثلا أن يصف شاعر الرحلة إلى القطب حين يكون قد رأى الثلوج المتراكمة وشعر البرد ، وعانى الجوع ... دون حاجة إلى أن يصحب الرحلة بنفسه ، انظر :

S. Spender, op. cit. P. 56-85

(٢) كما في قصيدة « العملاقة » و« موسى » لألفريد دي فيني ، وسبقت الإشارة إليهما .

B. Croce, op. cit. P. 145

(٣) انظر :

كما قالوا - يتولد من « الرغبة الحائثة » لا من الرغبة المشبعة التي يتولد عنها شيء ما (١) فالشعر يمثل جانب الشاعر الفكري المثالي لا جانبه العملي ، ومن ذلك الجانب تنشأ الأحاسيس السامية والعواطف النبيلة .

وجانب خارجي يعين على تحليل الشعر ومعرفة مدى صدقه : ذلك هو الرجوع إلى المحاكاة في الشعر ، أى إلى الحقيقة الفنية كما هي مصورة في شعر الشاعر من ناحية ، وكما هي معروفة في معناها في خارج نطاق العمل الشعري من ناحية ثانية ، وبعبارة أخرى : ينظر إلى الصورة ونموذجها . ولكل عمل شعري حقيقة خارجة عن نطاق العمل الشعري ، نفسية أو كونية أو اجتماعية ، ونعد حقيقة خارجة كذلك المثال الذى يوحى به الشاعر كما هو في المقاييس الإنسانية . فهناك محاكاة للحياة ومحاكاة للطبيعة ، ومحاكاة للعواطف ، ومحاكاة لأعمال الناس ، ومحاكاة للمثال . فالحقيقة الفنية تشبه نموذجاً ، أو إحياء بنموذج . ومما يسأل عنه في هذه الحال : أهى محاكاة عميقة ؟ سمت بفنها للأصل الذى حاكته ؟ هل النموذج جدير بأن يحاكي أو يصور ؟ ويمكن تصور هذا المثال أو النموذج في الأعمال الشعرية كلها ، حتى فى أوغلبها تجريداً من حيث المثال المنشود ، مع العلم بأن الأدب صورة للحياة ، وأن هذه المحاكاة لا تقصد إلى محاكاة واقع الحياة اليومية ، بل تقصد من وراء ذلك إلى غاية مثالية فى تمجيد مجرى الحياة العامة ضمناً أو صراحة ، حتى ليتمكن أن يقال : إن الطبيعة هى التى تحاكي الفن ، وليس الفن هو الذى يحاكي الطبيعة (٢) .

فلا بد أن يتوافر فى التجربة صدق الوجدان ، فيعبّر الشاعر فيها عما يجده فى نفسه ، ويؤمن به . وهنا تعرض مسائل أخرى جزئية خاصة بموضوع التجربة : إلا أن يكون جليلاً عظيماً جميلاً أم يمكن أن يكون شيئاً عادياً أو تافهاً أو قبيحاً ؟ ، ثم لابد أن تكون التجربة ذات دلالة اجتماعية ، أم أن ميدان الشعر هو الذات وما تشعر به من أمور خاصة بها - أولاً - مهما تكن صلتها بالمتجمع أو بالطبيعة ؟

(١) نفس المرجع ص ١٤٤ - ١٤٩ .

(٢) سبق أن شرحنا هذا فيما يخص المحاكاة عند أرسطو ، وإن كان أرسطو قد قصرها على المسرحيات والملاحم ، انظر هذا الكتاب ص ٤٣ وما يليها وانظر كذلك :

الحق أننا لا نستطيع أن نخرج من نطاق الشعر التجارب التي موضوعها هين قليل القيمة ، متى استطاع الشاعر أن يضفي عليها من شعوره وتصويره وأخيلته القوية ما ينفذ به إلى ما فيها من معانٍ جمالية أو إنسانية . وبقوة الملكة الشعرية يستطيع الشاعر أن يجد موضوعات للتجارب الصادقة في كل ما حوله متى خلغ عليها من إحساسه ، وفاض عليها من خياله . وفي هذه لا بد من قدرة شعرية تفوق المألوف لتنتقل هذه المشاهد اليومية إلى عالم الشعر بقوة الإحساس والتصوير الفني . ولا بد من الروى في المشاهد العادية أوصاف رائعة ، لحسن تصويره الفني لها ، مع أنها في نفسها قليلة الشأن ، وذلك كوصفه خباز الرقاق (١) . وتندرج في هذا النوع التجارب الهزلية التي تصور مواطن السخرية الخلقية ، كوصف ابن الرومي لمغنية قبيحة (٢) ، ومثل استهجان الشاعر المهجري رشيد سليم الخوري لشاربيه (٣) .

وقد يكون لهذا المحون ناحية جديدة ، فيما إذا أريد به السخرية من العادات والتقاليد

(١) في هذه الأبيات :

ما أنس لا أنس خبازا مررت به يسحو الرقابة وشك اللحم بالنصر
ما بين رؤيتها في كفة كرة وبين رؤيتها قسواء كالقمر
إلا بمقدار ما تنداح دائرة في لجة الماء يلتقي فيه بالحجر
(ديوان ابن الرومي ، شرح كامل كيلاني ، طبعة القاهرة ١٩٢٤ ج ٣ ، ص ٣٤١) .

(٢) في قوله :

غنت فس القلب كل كرب واستوجبت مني أليم الضرب
لها فم مثل اتساع الدرب بقباقة كقبقات الحب
هدارة مثل هدير النجب وهي على ما أظهرت من عجب
وتدعيه من شجا بحب وتشتكيه من رياح الجنب
نافرة الصوت خروج الضرب حسبي بها ، أيا تدمي ، حسبي ؟
قد أصدت صمى وغمت قلبى

(ديوان ابن الرومي ، الطبعة السابقة الذكر ، ج ١ ص ١١) (بقباقة : صوتها يشبه صوب الكوز في الماء - الحب (بضم الحاء) : الزير - التلاب الإبل الجياد - هدارة : تردد صوتها في حنجرتها كما يفعل البعير) .

(٣) وبما قاله في ذلك :

قالوا : حلقت الشارب ين ، ويا ضياع الشاربين
فأجبتهم : بل - بش ذا ن ، ولا رأيت عيناي ذين
الشاذلين المزعج بين ، الناقلين الطالمين
أن ينزلا بلنا في أو يصمدا التلما بيمنى
وإذا أردت الشرب يم حصان كالاسفنجتين

(الدكتور أحمد الخوني : الفكاهة في الأدب ج ١ ص ٣٢٤) .

وبيان خطأ المجتمعات وبعدها عن الصواب في إصطلاحها أحياناً على ما يدل على الجمال أو المظهر وأخاه ، ولكن مثل هذه التجارب - عادة - دون التجارب الحدية الرصينة التي تبين عن جلال الفكر الإنساني وعمقه ، كما سنمثل لشيء منها بعد قليل .

وسبق أن شرحنا الفرق بين الجمال الطبيعي والجمال الفني ، وبيننا أن عرض الأمور القبيحة عرضاً فنياً - في الشعر أو غيره من الأجناس الأدبية - لا غبار عليه متى أجدد التصوير . وقد يجلو الشاعر - في وصفه الأشياء القبيحة - تجارب إنسانية نفيسة عميقة توحى بأسمى المعاني الخيرة النبيلة ، وتتجلى فيها العواطف الإنسانية الكبيرة ، أو صورة المأساة الإنسانية كما هي ، مما يتطلب الجهد للإصلاح أو شحذ العزائم لمواجهة الحقائق مهما تكن قاسية ، لعل ظلامها يسفر عن بارقة أمل ، أو يبعث على خوض غمارها في شجاعة وعزم (١) .

فلا يمكن ، إذن ، أن نحدد موضوعات لتكون شعرية بطبيعتها ، وأخرى لتكون خارجة عن نطاق الشعر ، فقد ينفذ الشاعر ببصيرته لرى - خلال ما يبدو تافهاً في بادى الأمر - ما ينم عن مسألة نفسية أو مشكلة اجتماعية ، أو يرى فيه مجالاً لتصوير فني رائع يبين عن مشاعره أو عواطفه . وإذن لا نحكم على الموضوع إلا على حسب ما عالجها الشاعر من جهة قوة التصوير ، ثم من جهة قوة المعاني وجلالها . وقد يقصر شاعر في موضوع عظيم لضعفه ، ويجلى آخر في موضوعات تبدو لأول نظرة ضعيفة في شاعريتها ، على أن نلاحظ ما أشرنا إليه (٢) سابقاً من أنه لا بد من أن يستجيب الشاعر في شعره إلى حافز قوى من شعور إنساني وعاطفة جياشة ، وخيال قوى لا تصنع فيه ، ولا جرى وراء المهارة اللفظية ، وتوليد الصور المتكلفة المكروهة لمجرد إظهار البراعة . فذلك شعر الصنعة الذي تتردى فيه الآداب في عصور انحطاطها . وإنما يطلب من الشاعر أن يرجع إلى ذات نفسه وقلبه ، بحيث يتجلى شعره أعمق من مجرد حواس ظاهرة وطلاء مصطنع ، فتلمح « وراء الحواس شعوراً حياً ووجداناً تعود إليه المحسنات ، كما تعود الأغذية إلى الدم ونفحات الزهر إلى عنصر العطر ، فذلك شعر الطبع القوى والحقيقة الجوهرية (٣) » .

(١) انظر هذا الكتاب صفحات ٣٣٥ - ٣٣٧ .

(٢) انظر ص ٣٦٣ - ٣٦٤ من هذا الكتاب .

(٣) من كلام الأستاذ العقاد في نقد شوقي في الديوان ؛ وانظر الدكتور محمد مندور : محاضرات

في الشعر بعد شوقي ، ١٩٥٥ ، ص ٦ .

ولا نقصد بذلك أنها أمام الشعراء سواء . فموضوع مثل خروج آدم من الجنة قد هياً لكثير من العباقرة فرصاً شعرية لا يمكن أن تتاح لهم في وصف نافذة مثلاً ، ذلك أن الموضوع الأول ذو قيمة فنية تثير الخيال بعبارة أكثر مما يثيره الموضوع الثاني . فالذى يهيج الخيال ليس الفكرة المجردة أو الحقيقة المعزولة ، ولكن مجموع صور ومناظر وأعمال وحوادث تستدعى سابقاً الخيال الانفعالي لتنظيمها وتصويرها ، فإذا نظم شاعر فيه شعراً رديئاً كان لنا أن نقول إنه قد تعدت به موهبته الشعرية . ولا ينبغي أن نتهمه بذلك لو أنه لم يجد في وصف حجرة مثلاً . على أن الشاعر قد يحكى تجربة عميقة لا تمت بصلة كبيرة إلى عنوانها ، فيكون موضوعها تعلقة لذكر خواطره ، كما فعل « بودلير » مثلاً في وصف النافذة ، أو وصف طائر « الألباتروس » ، ومثل خواطر الموت والحياة والفتنة في قصيدة ميخائيل نعيمة : « إلى دودة (١) » .

وقد لا يكون موضوع الشعر شيئاً من الأشياء ، وذلك فيما إذا اختار الشاعر خرافة من الخرافات قالباً يبيت فيه آراءه وخواطره الشعرية ، أو أخذ هذه الخرافة عن تقليد شعبي أو أسطوري ، ليجعل منها سدى خواطره كذلك ، وكذا إذا كانت الحكاية تاريخية ، فإنه لا يعاب عليه في حالة ما من هذه الحالات أنه أخذها عن غيره مهما عالجهما الشعراء من قبله : ولكن هل تقاس شاعريته لأحداثها ، وسبكه الفني لجري هذه الأحداث ؟ أم يقتصر في عيار شاعريته على ما يبثه في القالب التاريخي أو الشعبي أو الأسطوري من آرائه وخواطره ؟ رأبان للنقاد ، ومن أنصار الرأي الأول تولستوى في نقده لمسرحية « الملك لير » لشكسبير . وينبغي كروتشيه على هؤلاء خلطهم المعاني الشعرية بغير الشعرية ، وينتصر بذلك للرأي الثاني . وأرى أنه لا ينبغي في ذلك الأخذ برأى كروتشيه ، إلا إذا انعدمت الأصالة عند الشاعر في الترتيب الفني لحوادثه ، كان اعتمد فيها على تقاليد شعبية وكفى ، وإلا كان للتصرف في أحداثها أو خلقها قيمة شعرية ، كما في بعض مواقف « فاوست » لحوته ، وكما في قطعة « ألفريد دى فيني » الشعرية التي عنوانها « موسى » ، فإن خلق ألفريد دى فيني لها يدل - من غير شك -

(١) انظر : Baudelaire : oeuvre, éd. de la Pléiade, I, p. 49, 25

وكذا ميخائيل نعيمة : همس الحنون ٧٤ - ٧٧ وكذا :

A. C. Bradley : Oxford Lectures on Poetry, London, 1950 P. 11-12.

على أصالة في تصوير الفكرة في الشعر (١) ، ثم كما في قصيدة « ترجمة شيطان »
للأستاذ عباس العقاد (٢) ؛ وكما في « أرواح وأشباح » لعلي محمود طه .

وكما يفهم مما أوردناه فيما سبق من معنى التجربة ، لا نرى أن نقصر التجربة على
الموضوعات ذات الدلالة على المشكلات والمسائل الاجتماعية ، فللشاعر أن يستجيب
للموضوعات الحمالية التي يراها ، نفسية كانت أم طبيعية أم إنسانية . ولا سبيل ،
إذن ، إلى حصر موضوعات التجربة الشعرية ، على أن الفصل بين التجارب الذاتية
ومعانيها الإنسانية الاجتماعية أمر متعذر ، فغالباً ما تكون الموضوعات الذاتية
أو الكونية منافذ يطل منها الشاعر على مجالات إنسانية واجتماعية بالغة المدى ، ثم
إن المسلم به ، كما سبق أن أوضحنا ، أن كل التجارب الأدبية ذات دلالات اجتماعية
من نوع ما (٣) ، ولكننا - مع هذا كله - لا نرى أن نفرض اتجاهها اجتماعياً خاصاً
على الشاعر في تجاربه ، لأن له أن يتناول منها ما يشاء ليصور تصويراً إيحائياً فنياً
ما يتناوله من تجارب ، لأنه يستجيب أولاً إلى إحساسه ووجدانه ، وهذا طبيعة عمله
الفني ، على التقيض من مؤلفي القصص والمسرحيات ، لأنهم بطبيعة عملهم ينغمسون
في مسائل المجتمع ومشكلاته . وهذه مسألة ستعود - بعد قليل - إلى تفضيل القول
فيها ، ومناقشة الحجج والآراء في المذاهب المختلفة التي تناولتها ، حين نتحدث عن
قضية الالتزام في هذا الفصل .

وحسبنا أن نورد شواهد من بعض التجارب الصادقة في الشعر ، وما أكثرها في
القديم والحديث . فن التجارب ذات الطابع الفكري ، ذات الدلالة الاجتماعية
العميقة ، قول الأستاذ العقاد :

صغير يطلب الكبرا وشيخ ود لو صغرا
وخال يشتهي عملا وذو عمل به ضجرا
ورب المال في تعب وفي تعب من افتقرا

(١) ترجمنا كثيراً من قطعة « موسى » لألفريد دي فيبي ، وعلقنا عليها في كتابنا : الرومانتيكية ،
ص ٤٣ - ٤٤ ؛ وانظر كذلك :

B. Croce : la poésie .. p. 92-94

(٢) ديوان الأستاذ العقاد ج ٤ ، ص ٢٣٨ .

(٣) انظر صفحات ٣٥٠ - ٣٥٤ من هذا الكتاب .

فهل حاروا على الأقدار ، أم هم حيروا القلدا ؟
شكاة ما لها حكم سوى الحصين إن حضرا

والشعر في هذه التجربة لا يستوعب نواحيها ، لأن الشاعر وضع حقيقة خالدة دل عليها دلالة خاطفة بصور متقابلة ، ثم ركز حكمه تركيزاً عليها ، فالثوب الشعري فيها يقصر عن عمق التجربة ، وإن كان يوحى بها إبحاء قوياً أصيلاً . ومن التجارب ذات الطابع الفلسفي قول إيليا أبي ماضي في قصيدته : « التلاسم » :

جئت لا أعلم من أين ، ولكنني أتيت ،
ولقد أبصرت أمامي طريقاً فثيت ،
وسأبقي سائراً إن شئت هذا أم أبيت
كيف جئت ؟ كيف أبصرت طريق ؟
لست أدري ! ! (١)

وفيما نرى نفس الشاعر موزعة في متاهات الألغاز الخالدة في سر الحياة والموت ، وضلال فكرية في هذه المتاهات التي لا يهتدى فيها إنسان بعقله . وقد جعلنا نحس بهذه المشكلات مجسمة .

على أنه إذا تغنى الشاعر بغرائز دنيا أو بعواطف مسفة ، فهل ينال ذلك من قدر التجربة ؟ لا شك ، عندنا ، في ذلك ، إذ أننا سبق أن قلنا إن الشعرية وحدها - من خيال وموسيقى وصور - لا تكون الشعر ، ولكن لابد في الشعر من عناصر « لا شعرية » ، وهي الأفكار التي هي جزء من عناصر الشعر ما دام يعتمد على اللغة والكلام . وإن يسمو الشعر بسمو الأفكار ، وتهون قيمته بانحطاطها ، حتى لدى من لا يعنون بالمضمون من كبار دعاة الفن ، كما يفهم من كلام كروتشيه في كتابه : « الشعر » ، في غير موضع . ونقتصر هنا على نص واحد من نصوصه نموذجاً لما يفهم من كلامه في المواضيع الأخرى . يقول بندتو كروتشيه : « ليأذن لي القارئ أن أذكر سمة من سمات نتاج الشاعر الإيطالي جيوزوي كاردتشي ، أعترف بأنها تهز مشاعري كلما تذكرتها : ذلك أنه كان يطلب من الشعراء أنفسهم أن

(١) إيليا أبو ماضي : الجداول ، نيويورك ، ١٩٢٧ ص ٨٩ - ٩٠ .

يزودوا بالاستسلام وبقوة الروح ، كى يتقبلوا ويتحملوا اللحظة السامية . لحظة الموت ، التى يتعالى بها الشاعرُ ويحببها إلى النفس ، معتداً بأنها « الخطوة التى اجتازها هوميروس اليونانى ودانته المسيحى على سواء » .

« وهذا الشعور السامى ، أو هذا الفهم المشروع للشخصية الشعرية ، لا يمكن المرء أن يحيد عنه دون أن يعتره شيء كالضجر ، حين ينظر إلى ما آلت إليه هذه الشخصية الشعرية فيما يمثل الجزء الأكبر من الأدب المعاصر شعوراً وفكرة . وكذلك شأن النقاد والمؤرخين المعاصرين : إنها الرجفة المرضية للأعصاب المثارة ، وهى موضوع ميل من الميول لا يقل عنها مرضاً ، يكاد لا يختلف عن الانفعال المضطرب الذى عبر عنه القديس أنطون فى قصة الكتاب « فلوير » ، حين رأى العملاق « كاتوبليياس » وهو بسليل تمزيق أعضاء جسمه ليتغذى بها على غير وعى منه ، فقال : إن حقه ليجتذبنى فلم تصر الشخصية محددة عن طريق نتائجها الشعرى ، بل صار الأمر على التقيض من ذلك ، إذ صار النتاج الشعرى هو المحدد بصميم الحيوانية الفردية التى غرق فيها وضاعت فيها معالمه : وحين يتحدثون عن الشعر أنبل الشعر ، يتحدثون عنه وقد أصابته هذه العدوى ، وفاضت منه رائحة التقرز ، رائحة الجنس والغريرة الحيوانية المفترسة (١) » .

هذا ، ولا نقصد من وراء ذلك إلى تقييد الشاعر بالقيم الاجتماعية السائدة ، إذ قد يكون لا مبرر لها ، ولا أن نلزمه بقيم اجتماعية خاصة ، إذ أن ميدان الشعر الذات والوجدان .

وقد عرف النقد العربى القديم شيئاً من هذا التقويم فى النقد العذرى ، حين لم يعبأ هذا النقد بشعر من يتغنون بهذه الغرائز الدنيا ، لا مراعاة منه لقواعد الدين والأخلاق السائدة ، بل مراعاة للطبع السليم من حيث هو ، ونزولا على ما يتطلبه سمو المشاعر الإنسانية ، ولكن هذا النقد العذرى كان يسير فى جانب تقليدى عاطفى على نحو ما أوضحنا من عدم تفرقة بين التجارب الشعرية (٢) وقد اتخذت قضية المضمون فى الشعر شكلاً آخر سنقف عنده حين نتناول قضية الالتزام وقضية الصياغة فى الشعر العربى الحديث .

(١) كروتشي : الشعر ص ١٤٦ - ١٤٧ ، وكذا ص ١١٨ - ١١٩ ، ١٢٨ - ١٢٩ .

(٢) هذا الكتاب ص ١٨٠ وهامشها ص ١٨٢ - ١٨٧ .

الوحدة العضوية للقصيدة

سبق أن تحدثنا عن الوحدة العضوية كما هي عند أرسطو ، وبيننا أن أرسطو كان لا يقصد سوى الوحدة العضوية في المسرحيات والملاحم ، حيث تقوم الوحدة العضوية على ترتيب أجزاء « الخرافة » أو « الحكاية » ترتيباً احتمالياً أو ضرورياً . وأشرنا إلى النتائج الفنية الهامة التي ترتبت على اكتشاف أرسطو للوحدة العضوية في المسرحيات والملاحم (١) .

ووحدة القصيدة العضوية متأثرة - إلى مدى بعيد - في إدراكها وتطبيقها بنظرة أرسطو إلى وحدة الملحمة والمسرحية . ونقصد بالوحدة العضوية في القصيدة . وحدة الموضوع ، ووحدة المشاعر التي يثيرها الموضوع . وما يستلزم ذلك في ترتيب الصور والأفكار ترتيباً به تتقدم القصيدة شيئاً فشيئاً حتى تنتهي إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور ، على أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحية ، لكل جزء وظيفته فيها . ويؤدي بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل في التفكير والمشاعر .

وتستلزم هذه الوحدة أن يفكر الشاعر تفكيراً طويلاً في منهج قصيدته ، وفي الأثر الذي يريد أن يحدثه في سامعيه ، وفي الأجزاء التي تدرج في إحداث هذا الأثر ، بحيث تتماشى مع بنية القصيدة بوصفها وحدة حية ، ثم في الأفكار والصور التي يشتمل عليها كل جزء ، بحيث تتحرك به القصيدة إلى الأمام لإحداث الأثر المقصود منها ، عن طريق التابع المنطقي ، وتسلسل الأحداث أو الأفكار ، ووحدة الطابع والوقوف على المنهج على هذا النحو - قبل البدء في النظم - يساعد على ابتكار

(١) انظر هذا الكتاب صفحات ٥٥ - ٥٦ .

الأفكار الجزئية والصور التي تساعد على توكيد الأثر المراد (١) .

ولابد أن تكون الصلة بين أجزاء القصيدة محكمة ، صادرة عن ناحية وحدة الموضوع ووحدة الفكرة فيه ، ووحدة المشاعر التي تنبعث منه ، أي أنها صلة تقضى بها طبيعة الموضوع ، ووحدة الأثر الناتج عنه . . . فليست للقصيدة الجاهلية وحدة عضوية في شكل ما من الأشكال ، لأنه لا صلة فكرية بين أجزائها ، فالوحدة فيها خارجية لا رباط فيها إلا من ناحية خيال الجاهلي وحالته النفسية في وصفه الرحلة

(١) لا يمكن وضع طريقة معينة يتبناها الشعراء في قصائدهم لرسم منهجها ، ولتنفيذه . وقد اكتفينا بذكر القدر العام المشترك . ويصف الشاعر الإنجليزي « سبنر » أن بعض الشعراء يدركون منهجهم جملة وفي وضوح ، على حين يحاول الآخرون محاولات عدة رسم هذا المنهج وإتمامه ، ويجورون أو ينفرون تنزيهاً تاماً لمحاولاتهم حتى يصلوا إلى نتيجة يرضونها . والبررة أيضاً بالنتائج التي يصلون إليها مهما طال زمن الجهد . وكلا الفريقين يضع أفكاره في شكل ساذج أولاً ، ثم يربتها قبل أن ينظم . ولا مجال هنا لتفصيل هاتين الطريقتين وضرب أمثلة عليهما انظر .

S. Spender : The Making of a Poem, 46-52

هل حين يعيب ادجار الآن بر على بعض الشعراء طريقتهم في ترتيب الأحداث (تاريخية ومخترة) في بادئ الأمر ليكملوها بعد ذلك بالحوار والوصف في الصياغة ، ويرى أن يبدأ الشاعر بتحديد الأثر الذي يريده ، ولئن يتوجه في قصيدته ، وتعميد الطابع العام الذي يسود قصيدته من حزن وفرح ، وتشاؤم وتفاؤل . . . ويرى أن هذا النهج غير طريقة لابتكار دقائق الأفكار التي تعين على الوصول إلى الهدف ، ويضرب مثلاً مطولاً بطريقته في نظم قصيدته المشهورة : « الغراب » ؛ انظر :

E. A. Poe : Trois Manifestes trad. par R. Lalou P. 56-80.

تقارن هذه الطرق - على ما بينها من قاسم مشترك في ترتيب الأفكار ورسم المنهج قبل الكتابة - بما قاله ابن طباطبا في وصف عملية الشعر غل الطريقة العربية القديمة إذ يقول : « فإذا أراد الشاعر بناء قصيدته محض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكرة ثراً ، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه ، والقوافي التي توافقها ، والوزن الذي يسلس له القول عليه . فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبتته ، وأعمل فكره في شغل القوافي بما يقتضيه من المعاني ، على غير تنسيق للشعر وترتيب لغنون القول فيه ، بل يعلق كل بيت يتفق له نظامه ، على تفاوت بينه وبين ما قبله . فإذا أكلت له المعاني ، وكثرت الأبيات ، وفق بينها بأبيات تكون نظاماً لها ، وسلكا جامعاً لها تشئت منها . . . ويسلك الشاعر منهج أصحاب الرسائل في بلاغتهم ، وتصرفهم في مكنتهم ، فإن فصولاً كفصول الرسائل ؛ فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه على تصرفه في فنونه صلة لطيفة ، فيتخلص من النزول إلى المديح ، ومن المديح إلى الشكوى ، ومن الشكوى إلى الاستماعة ، ومن وصف الديار والآثار إلى وصف القياض والنوق . . . » ولا يعدو هذا وصف القصائد القديمة كما كانت عليه ، كما سبق أن شرحنا في القسم العربي من هذا الكتاب - (انظر : محمد بن أحمد ابن طباطبا العلوي : عيار الشعر ، ص ٥ - ٦) .

لمدح المدح . وكان لهذا الرباط الواهي مبرر من المبررات في العصر الجاهلي ، ثم صار تقليدها على مر العصور . وقد شرحنا هذه الناحية في الشعر الجاهلي ، وضربتنا عليها أمثلة ، وبيننا خطأ القدامى - من نقاد العرب - في ترديدهم لكلمة الوحدة العضوية دون أن يفهموها . ولهذا لم تترك أثراً ما في النتاج الأدبي . ولم تتناف في خيالهم مع فهم القصيدة كما كانت عليه في الأدب العربي قبل العصر الحديث ، على ما بين أجزاءها من تنافر يتنافى والوحدة العضوية (١) في معناها الصحيح .

تقضي هذه الوحدة استيفاء كل فكرة في النظم في موضعها المحدد لها من القصيدة ، قبل الانتقال إلى الفكرة التالية ، بحيث لا يصح الرجوع - بعد - إلى الفكرة الأولى في القصيدة ، وإلا بدأ الفكر مضطرباً ، واختلت بنية القصيدة ، كما في هذه الأبيات من رثاء أم السليك لولدها :

والمنايا رصد الفقى حيث سلك
أى شىء حسن لفقى لم يك لك ؟
كل شىء قاتل حين تلقى أجلك
طال ما قد نلت فى غير كد أمملك

فإن هناك ربطاً ما بين البيت الثالث والأول ، وكذلك بين الرابع والثاني ، على حين لا تلبو الصلة بين البيت الأول والثاني ، وكذلك بين الثالث والرابع . والقصيدة في الأصل موزعة المعاني ، لا نظام لها (٢) .

وكذلك سينية شوقي الأندلسية التي مطلعها :

اختلاف النهار والليل ينسى اذكرا لى الصبا وأيام أنسى

فهى تسير على طريقة تقليدية محضة ، يقلد فيها شوقي البحرى ، فيصف شوقي حالته النفسية في منفاه وموقفه ممن نفوه ، ويتحدث بعد ذلك عن حنينه لوطنه ، ثم

(١) راجع هذا الكتاب صفحات ١٩٥ - ١٩٨ .

(٢) ليس هذا سوى مثل لتفهم فكرة الوحدة في رسم منهج القصيدة قبل كتابتها ، ومن المحتمل أن تكون قد سقطت أبيات من القصيدة في روايتها ، وكذا يحتمل أن تكون قد وصلت إلينا غير منظمة الأبيات على حسب ما قائلها ناظلمها . انظر (أبو تمام حبيب بن أوس الطائي) : ديوان الحماسة ، ج ١ ص ٢٨٥ -

يعيب في حلم تاريخي يتغنى فيه بمجد مصر الغابر ، ويذكر بعد ذلك ما يفعله الدهر بالممالك والعظماء . ويتخذ هذا تعلقة للحديث عن الأمويين ، يصف آثارهم بعض الدويلات في الأندلس ، وما رماهم به الدهر حتى :

ركبوا بالبحار نعشاً ، وكانت تحت آبائهم هي العرش أمس

ثم يعود الحديث عن موقفه في منفاه فيشكر الأندلسيين ، ويستخلص أخيراً العبرة من التاريخ ، في بيت يلخص فيه غرضه التاريخي في القصيدة ، وهو عرض له بحالته النفسية ، فيقول :

وإذا فاتك التفات إلى الماضى ، فقد غاب عنك وجه التأسي

فنظام القصيدة تقليدى محض ، إذا تراءت فيه وحدة نفسية فلا وحدة عضوية له ، على أن في بعض أبيات القصيدة اضطراباً في ترتيب الأفكار ، حين يقول شوقي :

يا فؤادى ، لكل أمر قرار فيه يبدو وينجلي يعد لبس
عقلت لحمة الأمور عقولاً كانت الحوت ، طول سيج وغس
عرت حيث لا يصاح بطاف أو غريق ، ولا يصاخ لحس
فلك يكشف الشمس نهراً ويسوم البدر ليلة وكس
ومواقيت للأمر ، إذا ما بلغت الأمور صارت لعكس
دول كالرجال مرتهنات بقيام من الحدود وتعس

فالأبيات في هذا الجزء دائرة حول معنيين أساسيين . أولهما أن للأمر مستقراً ، تنضح فيه بعد إبهام ، وكل فكر - مهما يكن عليه من الدربة - يحاول سير غورها ، قبل استقرارها ، يفرق في لحنها . والبيت الأول - من الأبيات المذكورة - عنوان لهذه الفكرة ، وما يليه تفصيل لها . وثاني المعنيين أن للدهر ، أو للمقادير التي تجري فيه . سلطاناً على كل ذى سلطان من الأفراد والدول . والمعنى الأول يشرحه في الأبيات الثلاثة الأولى ، ثم في البيت الخامس ، والمعنى الثاني ينتظم البيت الرابع ، ثم السادس وما بعده . فهناك لا ترتيب في الأفكار ، إذ ينتقل الشاعر من أحد المعنيين إلى الآخر ، ثم يعود إلى الأول (١) .

(١) انظر : الشوقيات ج ٢ ص ٥٤ - ٦١ وفي القصيدة مع ذلك وجوه إبداع في الصياغة وفي الأفكار ، ولكننا ننظر إليها هنا مقياس من مقاييس نقد الشعر الحديث .

وللوحة العضوية أثر في الصورة والأخيلة ، إذ تصبح كالبيه الحية في بناء القصيدة وإذكاء الشعور فيها . ولا تكون تقليدية تتراكم على حسب ما تملئ الذاكرة ، أو تستوحى من مظاهر خارجية لا تمت بكبير صلة إلى التجربة ، بل لا يحيد من تعاونها جميعاً لرسم الصورة العامة . ، وتقدمها في القصيدة على حسب منهج الشاعر في وصفه شعوره

ولنضرب مثلاً هنا بقصيدة الشاعر المهجري ميخائيل نعيمة ، وعنوانها : « أخى » .
وفيها يصور حال الشرق العربي بعد الحرب العالمية الأولى ، وكيف ساقه الغرب إلى الحرب سوق القطيع ، وتركه غارماً غير غانم ، ضحاياهم وقعوا ليغمم الأجنبي ، وأحياؤه يعانون نتائج بؤس الحرب ، لا يصغى لشكواهم سيدهم فحياتهم موت ، وأولى بهم ظلام القبور من حياة لا يتذوقون فيها طعم الحبور . ونسوق هذه المقطوعات من القصيدة لئرى كيف تقدم الشاعر في هذا التصوير العضوي الحى لتجربته ، حتى انتهى إلى خاتمة طبيعية لتصويره :

أخى ! ! إن ضج بعد الحرب غربى بأعماله
وقدس ذكر من ماتوا وعظم بطش أبطاله
فلا تهزج لمن سادوا ولا تشمت بمن داننا
بل أركع صامتا مثلى بقلب خاشع دأى
لنبيكى حظ موتانا

أخى ! ! إن عاد بعد الحرب جندى لأوطانه
زالقى جسمه المنهوك فى أحضان خللانه
فلا تطلب إذا ما عدت للأوطان خللانا
لأن الجوع لم يترك لنا صحبا نناجيهم
سوى أشباح موتانا

أخى ! ! قد تم ما لبو لم نشأ نحن ما تما
وقد عم البلاء ولو أردنا نحن ما عما
فلا تندب فأذن الغير لا تصغى لشكوانا

بل اتبعنى لنحفر خندقاً بالرفش والمعول
نوارى فيه موتانا
أنى ؟ من نحن ؟ لا وطن ولا أهل ولا جار
إذا نمنا ، إذا قمنا ، ردانا الخزى والعار
لقد خبّت بنا الدنيا كما خمت بموتانا
فهاث الرفش واتبعنى لنحفر خندقاً آخر
نوارى فيه أحيانا

فى المقطوعة الأولى معارضة الغرب ، فى سلطانه وقوته وبطولته ، بحال
الشرقين التابعين ، ثم يتدرج فى تصوير هذه الحال البائسة ، والإرادة السلبية ،
حتى ينتهى إلى تصوير الأحياء فى لباس الخزى والعار ، وأشرف منه لهم حضر اللحد .
ونهاية القصيدة نتيجة طبيعية لتسلسل الصور التى ساقها الشاعر ، وفيها تقدمت القصيدة
نحو النهاية فى حركة نامية . والقصيدة تصور تجربة نفسية اجتماعية معاً . وهى -
على ما فيها من أسى - إهابة بالعزائم ، واستنهاض للهمم ، وتجسيم للتبعة (١) .

هذا وقد تعتمد القصيدة على عنصر قصصى ، فإذا كان هذا العنصر تاريخياً .
فلا يكتفى الاقتصار على سرد الحوادث مرتبة ترتيباً زمنياً ، بل لابد من ترتيب بعضها
على بعض فى سببها وتسلسلها الطبيعى ، وإن ظل التاريخ ، بعد ذلك ، سدى على
هذه الوحدة بعد ربط حوادثه كما سبق ، وشاهد ذلك قصيدة خليل مطران . فى صدر
ديوانه ، فى رسم معركة « بينا » بين بروسيا وفرنسا ، وما كان من هزيمة بروسيا ،
وتصوير حالة المهزومين النفسية فى تلك الفترة تصويراً بث فيه الشاعر خواطره -
الوطنية ، من خجل الأحرار من موتاهم على إقامة الأحياء منهم عبيداً لأعدائهم ،
وقد دفعهم ذلك إلى الاستعداد للأخذ بالثأر . حتى فتحوا مباريس عام ١٨٧٠ ،
فهدأت ثائرهم . ومطلع هذه القصيدة :

مشت الجبال بهم وسال الوادى ومضوا مهاداً سرن فوق مهاد(٢)

(١) للنص أنظر الدكتور محمد مندور : محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوق ، الحلقة الثالثة ،
١٩٥٨ ، ص ٤٧ - ٤٨ .
(٢) راجع مطلع ديوان خليل مطران الجزء الأول - وكذا : محاضرات عن خليل مطران للدكتور
محمد مندور سنة ١٩٥٤ ص ٣٧ - ٤٤ .

هذا ، والرمزيون ينتقلون أحياناً في قصائدهم من فكرة إلى فكرة على أساس الإحساس والشعور النفسى ، مع ضعف الرابطة المنطقية بين الفكرتين ، على حرصهم ، مع ذلك ، على الوحدة العضوية - على نحو ما شرحنا - في مجموع القصيدة . وإنما يقطنون بهذا النوع . - من الانتقال بين بعض أفكار القصيدة - إثارة عنصر المفاجأة ، رغبة في تقوية جانب الإيحاء . إذ أن إثارة صور مختلفة ، وتقريبها للذهن في وقت معا . من أسباب خلق حالة نفسية خاصة ، تتولد من تراسل المشاعر المختلفة . وذلك أنهم يقصدون إثارة عالم نفسى مستسر مجهول لا يمكن إلقاء الأضواء عليه إلا عن طريق الإيحاء ، وتراسل الحواس والمشاعر والصور . وبهذا تستطيع اللغة أن تدل على أعمق المشاعر في خبايا النفس . ومن الرمزيين من كانوا يستغرقون في خلق أوهام في تصوراتهم ، كى يستعينوا بها على الدلالة على هذه الحقائق النفسية دلالة عميقة بالرغم من مظهر التهويش الفكرى الذى يصفه « رامبو » : « رضت نفسى على خلق الأحلام الوهمية البسيطة ، فكنت أرى في جلاء مسجداً في مكان مصنع ، وجوقة تضرب الدفوف أفرادها من الملائكة ، وعربات صغيرة متحركة المقاعد تسير في طرق السماء ، وحجرة استقبال في قاع بحيرة . . . فأجد في النهاية أن هذا التهويش الفكرى اكتسب صفة التقديس (١) » . فوحدة القصيدة الرمزية نفسية مليئة بالمفاجآت الإيحائية ، وليست نفسية على أساس التداعى الذى تدفع إليه حياة الشاعر الواقعية كما كانت في الشعر العربى القديم . ولنورد من الشعر الرمزي مثالا من شعر « رامبو » ، يقول في بيتين ترجمناهما له شعراً :

سأنجو بنفسى إلى حيث أصغى لشدو الطيور صبحن السلافا
ولكن ، ألقبي !! استمع للغنا من الفلك ، سحراً إليك توافى

فـ « لكن » هذه تقف حداً على حافة الجملة ، دون أن تربط البيت الثانى بالبيت الأول ، بل تسبق على البيت لونا ذا معنى استثنائى خاص ، معنى نفسى فيه من تداعى المعانى ما يغمر جوانبه جميعاً (٢) . وقد تأثر بهذا المنحى الأستاذ خليل

(١) انظر : Rimbaud : l'Alchimie du Verbe ; cf. R. m.

Albéres : Bilan

Littéraire du XXe Siècle, Paris 1956, p. 177.

(٢) انظر : P. Sartre : Q'Est-ce Que La Littérature, situation II, p. 86,

وقد ترجمنا البيتين ترجمة تكاد تكون حرفية .

شيبوب في قصيدته : « الشراع » - والشراع رمز حبه ، ونوره الهادي في لجة الحياة التي تعج بالناس والألغاز ، وخضم مبهاتها لا ساحل له . ولتقتصر على أبيات من هذه القصيدة - وهي من الشعر المطلق - يقول خليل شيبوب في آخر هذه القصيدة :

ألا يا شراعاً في الظلام يسير .
كهمك همي ، والحياة مسير .
ذهبت ، وما أدري ، كزورقك الذي
أخذت به مستعجلاً كل مأخذ .
أماي آفاق الحياة بعيدة ؟
بلينا جميعاً ، وهي غر جديدة .
أنبى سائرين إلى الغيوب ؟ ؟
ونبى كاظمين على اللغوب ؟ ؟
ولكن نجماً في السماء ينير .
عليه تسير ،
فكيف إليه نصير ؟
كنجمي هذا النجم بشرق زاهراً .
هي غاية أرمى إليها سائراً ،
حائراً ،
في دجى الليالي .
ولا أبالي .
بما قد صنعن على التوالي .

قد أسودت الدنيا ، ولا نور أهدى به ، ، ، ، وتولاني أسى لوزاع
حياة الوري كالبحر لا منتهى له وحبي على بحر الحياة شراع (١)

فالانتقالات النفسية المفاجئة الموحية ظاهرة في القصيدة مع استيفائها لوحدها
العضوية في مجموعها على طريقة الرمزيين .

(١) مجلة « أبولو » السنة الأولى ، عدد نوفمبر سنة ١٩٣٢ ص ٢٢٧ - ٢٣٠ .

ثم إن من كبار النقاد من يضع وحدة طويلة للقصيدة ، تقابل الوحدة الزمنية في المسرحية . وهذا يستدعى أن يكون للقصيدة طول معلوم يتلاءم مع التجربة الشعرية . فإذا كانت القصيدة بالغة القصر فلن يستطيع بها نقل التجربة الشعرية إلى القارئ ، وإثارة فكره وشعوره . وإذا كانت بالغة الطول انفصمت وحدتها ، وصارت - إذا كانت من جيد الشعر - كأنها قصائد متوالية منفصلة ، متميزة في مشاعرها وموضوعها . ويفهم من كلام « ألان بو » أن القصيدة لا ينبغي أن تقل عما دون العشرين من الأبيات ، وألا تزيد كثيراً عن مائة بيت (١) .

هذا ، وقد كانت الوحدة العضوية من أوائل معالم التجديد في الشعر العربي الحديث ، ومن بواكر مظاهر تأثرنا المحمود بشعر الغرب . وكان خليل مطران أول من نبه إلى أنه لم يجد في الشعر العربي « إرتباطاً بين المعاني التي تتضمنها القصيدة الواحدة ، ولا تلاحماً بين أجزائه ، ولا مقاصد عامة تقام عليها أبياتها . وتوطد أركانها ، وربما اجتمع في القصيدة الواحدة من الشعر ما يجتمع في أحد المتاحف من - النفائس ، ولكن بلا صلة ولا تسلسل . وناهيك عما في الغزل العربي من الأعراض الاتباعية التي لا تجتمع إلا لتنافر و تتناكب في ذهن القارئ (٢) » . وقد اتبع في شعره المنهج الجديد ، ولخصه في مقدمة ديوانه الذي أخرجه عام ١٨٩٠ : « هذا شعر ليس ناظمه بعده ، ولا نحمله ضرورات الوزن أو القافية على غير قصده ، يقال فيه المعنى الصحيح في اللفظ الفصيح . ولا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد ولو أنكر جاره وشاتم أخاه ، ودابير المطلع وقاطع المقطع وخالف الختام ، بل ينظر إلى جمال البيت في ذاته وفي موضعه ، وإلى جملة القصيدة في تركيبها وفي ترتيبها ، وفي تناسق معانيها وتوافقها ، مع ندور الصور وغرابة الموضوع ومطابقة كل ذلك للحقيقة ، وسفوفه عن الشعور الحر ، ونحري دقة الوصف واستيفائه فيه على قدر (٣) .

والأستاذ العقاد أوضح منهجاً وأكثر عمقاً في دعوته إلى الوحدة العضوية في القصيدة ، إذ يذكر أن القصيدة « ينبغي أن تكون عملاً فنياً تاماً » ، يكمل فيها

(١) انظر : E. A. Poe : Complete Tales and Poems, P. 889-892

وكذا : B. Croce : la Poésie .. P. 92-93

(٢) خليل مطران في المجلة المصرية - لسنة الأولى ج ٢ (١٦ يونيو ١٩٠٠ ص ٢٢ - ٤٤) .

(٣) مقدمة خليل مطران للجزء الأول من ديوانه ص ٨ - ٩ .

تصوير خاطر أو خواطر متجانسة ، كما يكمل التمثال بأعضائه ، والصورة بأجزائها ، واللحن الموسيقي بأنغامه ، بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أدخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها . فالقصيدة الشعرية كالجسم الحى ، يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته (١) . والقصيدة « بنية حية ، وليست قطعاً متناثرة يجمعها إطار واحد ، فليس من الشعر الرفيع شعر تغير أوضاع الأبيات فيه ولا تحس منه ثم يتغير في قصد الشاعر ومعناه (٢) » .

وكان لهذه الدعوة أثر ثورى بعيد المدى في إدراك الشعر وفي إدراك القصيدة بوصفها وحدة حية كاملة ، وفي السمو بموضوعها وغايتها ، وفي صدق صورها وتأزرها جميعاً على الوصول إلى هدفها ، إذ أن الأسلوب « الذى يطلبه قارئ يكتبني بالبيت بعد البيت كأنه شيء مستقل عما قبله وبعده غير الأسلوب الذى يطلبه قارئ يوجه البيت إلى تذكر ما سبقه وترقب ما بعده . فهذا لا يستريح تشوقه إلا بعد الفراغ من القصيدة ، ولا يحكم على أسلوبها إلا بنسقتها الشامل لأقسامها وأبياتها . أما ذاك فليس يطلب إلا معنى على قدر البيت ، وليس يظن القصيدة شيئاً إلا أن يكون فيها « بيت قصيد » ، ولو كانت هى لغواً مبدداً لا موجب لاتساقه فى نظام . . . وقد ينبى أسلوب الأبيات المتفرقة بمطالب نفوس سواذج تخلو من الخواجج المركبة ، والنظريات المتعددة ، والمعارف التى تتناول الإحساس بالتنوع والتحليل ، ولكنه لا ينبى بمطالب النفوس التى تتجاوز فيها المعرفة والإحساس ، وتنظر إلى الدنيا بعين تلمح فيها شيئاً غير هذا النظر الآلى المباح للجميع (٣) » .

وقد أكد هذه النتائج القيمة للوحدة العضوية المرحوم عبدالرحمن شكرى فى مقدمة الجزء الخامس من ديوانه ، بعنوان : « فى الشعر ومذاهبه » ، وفيها يقرر أن قيمة البيت فى الصلة التى بين معناه وبين موضوع القصيدة ، لأن البيت جزء مكمل ، ولا يصح أن يكون البيت شاذاً خارجاً عن مكانه من القصيدة ، وأنه ينبغى أن ننظر إلى القصيدة من حيث هى شيء فرد كامل لا من حيث هى أبيات مستقلة ، وأن مثل

(١) ديوان الأستاذ المقاد (عباس محمود) ، ج ٤ ص ٤٦ .

(٢) مجلة الكتاب ، عدد أكتوبر ١٩٤٧ ص ١٥٠٦ .

(٣) هذا أعمق ما قيل فى وحدة القصيدة "فى النقد العربى" ؛ أنظر الأستاذ عباس محمود المقاد فى كلمة

ختام . آخر الجزء الرابع من ديوانه ص ٣٥٢ - ٣٥٣ .

الشاعر الذى لا يعنى بإعطاء وحدة القصيدة حقها مثل النقش الذى يجعل نصيب أجزاء الصورة التى ينقشها من الضوء نصيباً واحداً ، وكما أنه ينبغى للنقاش أن يميز بين مقادير امتزاج النور والظلام فى نقشه ، كذلك ينبغى للشاعر أن يميز بين جوانب موضوع القصيدة وما يستلزمه كل جانب من الخيال والتفكير (١) .

على أنا لا نغفل هنا الإشارة إلى الفرق بين الوحدة العضوية فى القصيدة ، والوحدة العضوية فى الشعر المسرحى وشعر الملاحم ، فالثانية أرسخ ، ومقاييسها أوضح ، لأنها ترجع إلى ترتيب أجزاء الحكاية أو الخرافة وأثر ذلك فى نفسية الأشخاص وتوالى الأحداث . فإذا اختلت الوحدة بأن نقلنا منظراً مسرحياً إلى غير مكانه . أو جزءاً من الملحمة إلى غيره . موضعه ، لإنهار العمل الفنى من أساسه . أما وحدة القصيدة فقياسها ، كما قلنا ، ترتيب أجزاء الفكرة ونمو الصور . ودلالة هذا النمو على الحركة الشعورية فى نظام منطوق عند غير الرمزيين ، ونظام نفسى إيحائى عند الرمزيين .

وقد يكون للقصيدة عنصر قصصى تاريخى أو غير تاريخى ، وحينذاك تكون وحدتها شبيهة بوحدة المسرحية . أما إذا لم تكن ذات عنصر قصصى ، فقد تبدو بعض معالم الوحدة العضوية فيها غير ثابتة ، ولكنها مع ذلك مبنية على اعتبارات فنية يجب أن تلحظ فى البنية العامة ، وقد تختلف هذه الملحوظات المتعلقة بالبنية العامة من وجهة نظر إلى وجهة نظر أخرى ، وتظل فى كل حالاتها دعائمها الاعتدال بالوحدة العامة للقصيدة . وأهم ما يجب التنبه إليه - فى اختيار التجربة نفسه - ألا تتنافر الأجزاء ، وأن تتعاون جميعها فى إحداث المراد ، وأن تتقدم القصيدة فى التصوير شيئاً فشيئاً فى حركة نامية موحية ، وألا يشرح الشاعر فكرة ثم يعود إليها أو إلى ما هو أوثق رباطاً بها عند انتقاله منها إلى غيرها . ويتطلب كل ذلك للتفكير العميق فى بنية القصيدة بوصفها وحدة ذات أجزاء مترابطة قبل البدء فى نظمها . وبعد ذلك قد تتساوى الأجزاء الواحدة فى موضعها من القصيدة أو تقارب على حسب الواجهة النفسية للبناء العام فيها ، بحيث لو وضعت بعض الأجزاء

(١) راجع أيضاً : الدكتور محمد مندور : محاضرات فى الشعر المصرى بد شوق ، ١٩٥٥ ، ص

أو الأبيات مكان الأخرى لم تختل وحدة القصيدة ، وهذا ما يسلم به دعاة الوحدة أنفسهم . ونضرب مثلا لمرونة معالم الوحدة في القصيدة بقول ميخائيل نعيمة في قصيدته : « أفاق القلب » .

دموع العين قد جمدت وريح الفكر قد همدت
فلم يا قلب . لم يا قل ب فيك النار في لهب
وكنت أظنها نحمدت ؟

رييح العمر منذ ذهبها وريق الحب منذ نضبا
أفت ، كنت يا قلبي بلا سمع ولا بصر
كصخر في الحشا رسبا

فكم من مرة هجما عليك الحب فانهزما
وكم ، كم قد جثا قلب أمامك حاملا أملا
فراح مزوداً أماً !!

وكم عين لديك بكت وكم روح إليك شكت
فسالت مهجة الشاكي وجفت دمعة الباكي
ورسما فيك ما تركت

إلى أن دار في خلدي بأنك لست من جسدي
وأنتك طينة لما يراني الله لم ينفخ
بها من روحه الأبدى

فالمقطوعة الثالثة . . « فكم من مرة هجما . . . » ، والرابعة . وكم عين لديك بكت . . . « يمكن أن يتبادلا موضعها دون إضرار ما بوحدة القصيدة . بل يبدو لنا أنهما لو تبادلا الوضع لكان ترقيا في التصوير من الأدنى إلى الأعلى ، وهو أجود ، وذلك أن الشاعر ينص في المقطوعة الثالثة المذكورة على صده لهجمات الحب ، وعدم إصغائه لقلب الحبيب ، وهذا أشد قسوة من تنكره لمطلق باك أو شاك (١) .

(١) ميخائيل نعيمة : | همس الجفون ص ٥٢ - ٥٣ - والأمثلة على ذلك كثيرة متنوعة . فنثلا قصيدة « الطلاس » لايلى أبو ماضي ، التي ذكرنا الفقرة الأولى منها (ص ٣٧١ من هذا الكتاب) تتوالى هكذا أبياتها :

أجديد أم قديم أنا في هذا الوجود ؟
هل أنا حر طليق أم أسير في القيود ؟
هل أنا قائد نفسي في حياتي أم مقسود ؟
أتمنى أنني أدري ولكن لست أدري ؛

ولعل هذا هو السبب في أن الأستاذ الدكتور مندور يفضل في القصيدة أن يستبدل بالوحدة العضوية « التصميم الهندسي ». وفيه توزع أجزاء القصيدة وتحدد وتتطور (١).

ولكننا - مع ذلك - نفضل إسم الوحدة العضوية على « التصميم ». لأن لها - على الرغم من مرونتها في القصيدة - أثراً عظيماً قيمياً في إدراك وحدة القصيدة بوصفها عملاً فنياً متآزر الأجزاء في بنيته ، هذا إلى أثرها العظيم كذلك في صياغة الشعر وفي الصور الأدبية في القصيدة .

وطريق ما طريق ؟ أطويل أم قصير ؟
هل أنا أصعد أم أهبط فيه وأغور ؟
وأنا السائر في الدرب أم الدرب تسير ؟
أم كلانا واقف والدهر يجري ؟ لست أدري .

(القصيدة : ايليا أبو ماضي : الجداول ص ٨٩ - ٩٠)

لوتبادلت المقطوعتان السابقتان موضعهما ما ضر ذلك بوحدة القصيدة ، بل يبدو لي أن الفقرة الأخيرة المذكورة أشد ارتباطاً بالفقرة السابقة على المقطوعتين في القصيدة ، وقد ذكرناها من قبل ص ٣٧٠ من هذا الكتاب ، إذ تنتهي هذه الفقرة بقول ايليا :

كيف جئت ؟ كيف أبصرت طريق ؟ لست أدري ؟

وهذا المعنى أوثق صلة بقوله في الفقرة الأخيرة المذكورة هنا : « وطريق ما طريق ... » ونظير ذلك قصيدة الأستاذ العقاد : « نبثني » ، وهي تجربة صادقة من تجارب القلب الإنساني :

يا رجائي وسلوئي وعزائي وألبي إذا اجتواني الأليف
نبثني ، فلست أعلم ماذا منك قلبي بحسنه مشغوف
كل حسن أراك أكبر منه إن معنك تالد وطريف
لست أهواك للجمال ، وإن كا ن جميلاً ذاك المحيا العفيف
لست أهواك للذكاء ، وإن كا ن ذكاه يذكي النهي ويشوف
لست أهواك للدلال ، وأن كا ن ظريفاً يصبو إليه الظريف
لست أهواك للخصال ، وإن رف علينا منهن ظل وريف
لست أهواك للرشاقة والرقبسة والأنس وهو شئ صنوف
أنا أهواك « أنت » أنت فلا شئ سوى « أنت » بالفؤاد يطيف
إن حبا يا قلب ليس بمنس يك جمال الجميل حب ضعيف

فالقصيدية متتابعة في قياسها حتى تنتهي إلى نتيجتها المنطقية ، ومعانيها مترابطة محكمة ؛ ولكن إذا أخرجنا البيت الخامس مثلاً عن السادس لم تتغير معاني القصيدة ولا وحدتها ، بل يظهر أننا لو أخرجنا بيتي الذكاء والخصال إلى ما بعد البيت الثامن كانت المعاني أشد ترابطاً ، لأن صلة الجمال بالدلال والرشاقة والرقبة والأنس أوثق من صلته بالذكاء والخصال جملة (أنظر للقصيدة ديوان الأستاذ العقاد : الجزء الرابع ص ٣١٦) .

(١) الدكتور محمد مندور : الشعر المصري بعد شوقي ، ١٩٥٨ ، ص ١٠٥ - ١٠٦ .

(٥)

صياغة الشعر

إذا كان العمل الأدبي - بعامة - يتوقف على الدقة في الصياغة ، فإن أولى مميزات الشعر هي استثمار خصائص اللغة بوصفها مادة بنائية . فعلاقة تجربة الشاعر بلغته أوثق وأهم من علاقة تجربة القاص أو مؤلف المسرحية في العصر الحديث . وذلك أن الشاعر يعتمد على ما في قوة التعبير من إحاء بالمعاني في لغته التصويرية الخاصة به . وفي لغة الشعر يخضع التعبير لقوانين اللغة العامة . ولكنه يفيد مع ذلك من اعتماداه على دلالات القرائن ، وما يمكن أن تضيفه هذه الدلالات على التصوير ، عن طريق موسيقية التعبير ، وموقعه ، وتأزر كلماته ، وأثر ذلك كله في التصوير .

وللأسلوب الشعري مع ذلك جانب تاريخي ، إذ أن لكل عصر ذوقه اللغوي والتصوير الخاص به . وقيمته الفكرية ، ومطالبه التي يروقه تصويرها . ولا يمكن في ذلك فصل المضمون عن شكله الذي يصوغه فيه الشاعر ، كما لا يمكن فصل المعاني في جملتها عن المذهب الأدبي أو المطلب الاجتماعي الخاصين بكل عصر . وعلى الرغم من ذلك . احتفظت لغة الشعر - على مر العصور - بمقومات فنية . لا زالت تنمو بفضل عباقرة الشعراء والنقاد في مختلف الآداب . وانتهت إلى العصر الحديث وأثرت في أدبنا نحن في صياغته ومعانيه ، كما أثرت في فهم معنى التجربة في الشعر كما شرحنا فيما سبق من هذا الفصل .

ولا ينال هذا التأثير - في شيء - من اللغة ألفاظها وقواعدها ، فهذا ما لم يقل به أحد من المجددين الذين يعتد بهم ، في أدبنا أو في الآداب العالمية الأخرى . ولم يدر في خلد هؤلاء المجددين أن ينالوا من اللغة أو يهونوا من شأن المعرفة الدقيقة لأساليبها ومعانيها . ولكنهم أفادوا من الآداب الأخرى كثيراً في فهم معنى الشعر . وفي السمو به عن مجرد الزخرف في الكلام أو المهارة في الصناعة وفي اللعب بالألفاظ . ووصف الكلمات نظماً ، كما اهتموا - بما أفادوا من الثقافات العالمية - إلى ربط الشعر بالواقع في صدق فني وواقعي يعلو عن المعايير التقليدية التي كان يرددها الأقدمون في عمود

الشعر (١) . ورأوا - مسترشدين في ذلك بثقافتهم الغريبة - أن الشعر وسيلة استجلاء الأسرار النفسية والكونية ، كما عرفوا الطرق الفنية السليمة للتصوير والإيجاء ، وهي ما تعيننا في هذا الجزء من الفصل . فاختلاف الآداب ليس حائلا دون التأثر بالصياغة الفنية ، كما أنه لا خطر من هذا التأثر متى اهتمت إليه العبقرات الرشيدة (٢) .

وقدما بحث النقاد في وجوه البلاغة التي يفاد منها في الشعر والخطابة ، وقد سبقنا كثيراً منها في حديثنا في نقد أرسطو (٣) ، ثم النقد العربي (٤) . وقد عني النقد العربي بها ، واعتمد التجديد في الشعر على اعتبارات كانت جلتها خاصة بهذه الوجوه (٥) . كما استأثر ذلك بكثير من بحوثهم التي دارت حول عمود الشعر ، ثم حول اللفظ والمعنى (٦) . وقد أفادوا فيها من بحوث القدماء ولكنهم قد أكثروا في ذلك كله من التقسيمات والتفريعات التي ليس لها شأن في توجيه العمل الفني .

ونرى أن ندرس هنا الصور الأدبية في معانيها الجمالية ، وفي صلتها بالخلق الفني والأصالة ، ولا يتيسر ذلك إلا إذا نظرنا لاعتبارات التصوير في العمل الأدبي بوصفه وحدة ، وإلى موقف الشاعر في تجربته . وفي هذه الحالات تكون طرق التصوير الشعرية وسائل جمال فني . مصدره أصالة الكاتب في تجربته وتعمقه في تصويرها ، ومظهره في الصور التابعة من داخل العمل الأدبي ، والمتأزرة معا على إبراز الفكرة في ثوبها الشعري :

(١) أنظر هذا الكتاب ص ١٥٤ - ١٦٠ .

(٢) أنظر كتابنا : الأدب المقارن ص ج-د ص ١١٠ - ١١٢ - وأنظر مقالا في ذلك للأستاذ العقاد عنوانه : « معراج الشعر » في مجلة الكتاب (أكتوبر سنة ١٩٤٧ ، المجلد الرابع ، ص ٥٠٦) . وقد أقر هذا المبدأ في عمومه بمض نقاد العرب القدامى ، يقول أبو هلال : « ومن عرف ترتيب المعاني واستعمال الألفاظ على وجوهها للغة من اللغات ، ثم انتقل إلى لغة أخرى ، تهيأ له فيها من صنعة الكلام مثل ما تهيأ له في الأولى . ألا ترى أن عبد الحميد الكاتب استخرج أمثلة الكتابة التي رسمها لمن بعده من اللسان الفارسي ، فحوها إلى اللسان العربي ؟ » . ولا يعيننا من كلام أبي هلال إلا اقراره للمبدأ العام في تأثره لغة بلغة في نواحيها الفنية تأثراً محموداً ، وليس هنا مجال البحث في صحة المثال الذي أتى به . أنظر (أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين ص ٥١) .

(٣) أنظر على الأخص الفصل الثالث والرابع من الباب الأول من هذا الكتاب .

(٤) أنظر الفصل الثالث والرابع والسادس من الباب الثاني من هذا الكتاب .

(٥) أنظر الفصل الخامس من الباب الثاني من هذا الكتاب .

(٦) أنظر الفصل السادس من الباب الثاني من هذا الكتاب .

وعلينا لذلك أن نشرح - أولاً - معنى الخيال وأثره في العمل الفني وفي الصورة الشعرية بخاصة ، وقيمة هذه الصورة في المذاهب الأدبية ، وفي الشعر الحديث ، ثم - ثانياً - نشرح موسيقى الشعر واختلاف النظرة إليها في القديم والحديث - مع بيان تأثيرنا في ذلك كله بشعر الغرب .

١ - الخيال

سبق أن تحدثنا في مفهوم الخيال القديم كما كان عند أرسطو والعرب والكلاسيكيين (١) . وكان المفهوم القديم للخيال عقبة في سبيل فهم الصورة ، وفي سبيل ميلاد الشعر الغنائي الحديث . لأن الخيال والوهم شيء واحد عند أولئك جميعاً ، ويجب الحذر منه في الأدب ، بل وفي الأحاديث العامة لدى أصحاب الفلسفة العقلية هؤلاء . يقول لابرويير الكلاسيكي الفرنسي . « يجب ألا تحتوى أحاديثنا أو كتبنا على كثير من الخيال ، لأنه لا ينتج غالباً إلا أفكاراً باطلة صيبانية ، لا تصلح من شأننا ، ولا جدوى منها في صواب الرأي أو قوة التمييز أو السمو . فيجب أن تصدر أفكارنا عن الذوق السليم والعقل الراجح . وأن تكون أثراً لنفوذ بصيرتنا (٢) » ، بل كان الكلاسيكيون يرون الخيال قسمة مشتركة بين الإنسان والحيوان ، ويقيدون شاعر بقيود نظرية « المحاكاة » لئلا يضل في متاهاته .

وقد تحقق أعظم تحول في مفهوم الخيال ، بفضل الفيلسوف الألماني « كانت » (٣) إذ يرى « كانت » أن الخيال أجل قوى الإنسان ، وأنه لا غنى لأية قوة أخرى من قوى الإنسان عن الخيال . « وقلما وعى الناس قدر الخيال وخطره (٤) » .

وبعد « كانت » أتى الرومانتيكيون ثم أصحاب المذاهب الحديثة حتى اليوم ، فتبعوه في تقدير خطر الخيال ، وفهمه فهما حديثا ، على أنه التفكير بالصور على

(١) هذا الكتاب ص ١٠٨ - ١٠٩ ، ١٥٢ - ١٥٤ .

(٢) La Bruyère : Les Caractères

(٣) أنظر ص ٢٨٢ وما يليها من هذا الكتاب ، وأنظر بحثاً طويلاً لنا في تطور هذا المفهوم في مجلة

« المجلة » ، أغسطس عام ١٩٥٩ .

(٤) أنظر المقال السابق ، وكذا .

Martin Heidegger : Kant et Le Problème de la Métaphysique , P. 185-196.

حسب طرق فنية تختلف من مذهب في المذهب في آخر ، على حسب ما نشرح في هذه المذاهب .

١ - في الرومانتيكية يعبر « وردزورث » عن التجربة الفنية أنها « فيض تلقائي للعواطف القوية » ، ولكن على أن « يثير الشاعر آثار الانفعال في حال طمأنينة وهدوء » .

ويفرق وردزورث « بين الوهم والخيال ، ويقرر سمو الثاني وخطر الأول . فالوهم سلبي يغير بمظاهر الصور ، ويسخرها لمشاعر فردية عرضية ، أما الخيال فهو العدسة الذهبية التي من خلالها يرى الشاعر موضوعات ما يلحظه أصيلة في شكلها ولونها .

وقد كان « وردزورث » من دعاة الخيال المدعم بالعاطفة : مثلاً يقول في رسالة وجهها إلى شاعر ناشئ : « إن مشاعرك قوية ، فثق في هذه المشاعر ، فسيستمد منها شعرك ما له من تناسق وشكل ، كما تستمد الشجرة من القوة الحيوية التي تغذيها (١) » . ويقول كوليردج في حديثه عن شعر شكسبير : الصور فيه براهين عبقرية أصيلة ، وما ذلك إلا لأنها خاضعة في صياغتها لسيطرة العاطفة (٢) » .

وكان من أبرز من بحث في الخيال وأثره في اختراع الصور في عهد الرومانتيكيين « وردزورث » و « كوليردج » . أما وردزورث فلم يعن بالبحث في الخيال من حيث هو بقدر ما عنى بأثره في الصورة الفنية الشعرية . وعنده أن « الخيال هو القدرة على اختراع ما يلبس اللوحات المسرحية لباساً فيه تكنسي أشخاص المسرحية نسيجاً جديداً ، ويسلكون مسالكهم الطريفة ، أو هو تلك القدرة الكيماوية التي بها تمتزج - معاً - العناصر المتباعدة في أصلها والمختلفة كل الاختلاف ، كي تصير مجموعاً متآلفاً منسجماً (٣) » ، « وحين يسوق الخيال مقارنة . . فهي نوع من تصوير الحقيقة عن

(١) : Wordsworth : Letters, Later Years, 1,537

والمراجع السابق ص ٤٠٨ .

(٢) Coleridge : Biographia Literaria, Chap. XV., Vol-II

والمراجع السابق ص ٤١٨ - ثم قارن هذه الأقوال الرومانتيكية بنظيرتها عند الرومانتيكيين الفرنسيين ص ٥ من كتابي : الرومانتيكية .

(٣) أنظر : Wordsworth's Prose Works. ed. Grosart, III, 465 ;

quoted in : W. K. Wimsatt, op. cit. P. 387.

طريق المشابهة ، ثم لا تزال تباشر سلطانها على العقل منذ لحظة إدراكها ، وتتوقف هذه المشابهة على التعبير والأثر ، أكثر مما تتوقف على السمة الظاهرية والشكل ، كما تتوقف على الخصائص الجوهرية الذاتية أكثر مما تتوقف على الصفات العرضية الخارجية . ثم إن الصور يؤثر بعضها في بعض على نسق واحد . . والخيال وعى ذو سلطان ثابت الدعائم ، لا يهتدى المرء إليه ، لأنه يعجز عن الموقف على عظمته . إلا إذا عرفه عن طريق الشعور ، وحينئذ لا تستطيع قوة أخرى من قوى العقل أن تضعفه أو تفسده أو تنقص منه (١) . وفي هذا كله أصبح الخيال - في مجاله الفني - ذا مكانة تفوق قوى العقل الأخرى ، ، على شرط أن تكون الصور التي ينتجها متسقة متآزرة ، تتآلف على تصوير الحقيقة كما يتضح من النص السالف . هذا موجر لآراء «وردزورث» في الخيال والصورة الأدبية .

وقد تأثر «كوليردج» بفلسفة «كانت» في تفرقة بين الحكم الجمالي والحكم العقلي ، كما أفاد كذلك منه ومن صديقه «وردزورث» في دراسة الخيال (٢) . ويقسم «كوليردج» الخيال إلى نوعين : الخيال الأول ، والخيال الثانوي .

والخيال الأول هو القوة الحيوية والعامل الأول في كل إدراك إنساني . وهو علمي في وظيفته ، ويقابل ما يدعوه «كانت» الخيال الإنتاجي . فكل إدراك علمي لا بد فيه من هذا النوع من الخيال .

أما الخيال الثانوي فهو صدى للخيال السابق ، ويصطحب دائماً بالوعى الإرادي ، وهو يتفق مع الخيال الأول في نوع عمله ، ولكنه يختلف عنه في درجته وطريقة عمله ، لأنه يحلل الأشياء ، أو يؤلف بينها ، أو يوحدتها ، أو يتسامى بها ، ليخرج من كل ذلك يخلق جديد (٣) . ومجاله الفن . وهذا النوع من الخيال يدعوه «كانت» الخيال الجمالي (٤) .

(١) وهذه الآراء يتفق فيها وردزورث مع لاجب Charles Lamb أنظر المرجع السابق ص

٣٨٧ - ٣٨٨ .

(٢) المرجع السابق ص ٣٨٨ - ٣٨٩ ، ٣٩٢ - ٣٩٣ .

Coleridge : Biograhia Literaria, Chap. XIII.

(٣)

W K. Wimsatt, P. 393.

(٤)

وفي الخيال الثانوى تتجلى - فى رأى كوليردج - القوة العليا على تمثيل الأشياء ، إذ أنه يتخذ مادة عمله مما يصدر عن الخيال الأولى من مدركات ، فيحولها إلى تعابير بمثابة تجسيم للأفكار التجريدية والحواطر النفسية التى هى فى أصلها مدركات عقلية محضة . فالطبيعة - كما يراها الشاعر - رموز للحياة الفكرية التى يمارسها المرء أو يشارك فيها .

ويرى « كوليردج » ما يراه شلنج الألمانى من أن الخيال يستطيع أن يعثر على كل صور الأفكار فى الطبيعة ، فهو يحاكيها فى عمله ، ولكنه ينظم هذه الصور فى وحدة متكاملة تفوق ما هو متفرق فى الطبيعة : « فى فى الطبيعة من أشياء ، يتمثل فى مرآة - كل عناصر الفكر الممكنة ، وكل خطواته وطرقه السابقة على الوعى ، ومن ثم فهى سابقة على النمو الكامل العقل . وما العقل إلا البؤرة الحقة التى تلتقى فيها الأشعة الذهنية المتفرقة بدورها خلال صور الطبيعة (١) » . وتتجلى عبقرية المرء فى أنه لا يقصر همه فى نطاق ذاته ، بل يحيا فيها هو عالمى ، لا يقتصر فى ذلك على ما ينعكس فى وجوه الأشياء من حولنا ، أو فى وجوه أندادنا ، بل يتسع فيمتد إلى ما ينعكس فى ذات نفسه على رؤية الورود والأشجار والحيوان ، حتى ما ينعكس من نفس سطوح المياه ورمال الصحراء ، حيث يجد رجل العبقرية صورة ذاته فى كل شىء ، حتى فيما يتم له عن سر الوجود (٢) . . والفن يقتبس مادته من الطبيعة ليصور الأفكار : « فهو اللغة التصويرية للفكر ، وإنما يمتاز الفن عن الطبيعة بتوحيد جميع الأجزاء حول صورة ذهنية أو فكرية (٣) » .

ويدرك « كوليردج » أصالة الشاعر فى خياله على نحو ما أدرك « شلنج » حين شرح العلاقة بين الفن والطبيعة (٤) ، يقول كوليردج : « وسر العبقرية فى الفنون إنما يظهر فى إحلال هذه الصورة محلها ، مجتمعة مقيدة بحدود الفكر الإنسانى ، كى يستطاع استنتاج الأفكار العقلية من الصور التى تمت إليها بصلة ، أو إضافة

(١) أنظر : Coleridge : On poesy or Art, in : Biographia Literaria : II, 257-258

(٢) أنظر : Coleridge : The philosophical Lectures (1818-1819) New York, 1949, P. 179.

(٣) أنظر : Coleridge : Biographia Literaria, II, 254-255.

(٤) أنظر : W. K. Wimsatt, op. cit. P. 358

هذه الأفكار إليها ، وبذا تصير الصور الخارجية أفكاراً ذاتية ، وتصير الأفكار الداخلية صوراً خارجية ، فتصبح الطبيعة فكرة والفكرة طبيعة (١) .

ويتضح من النصوص السابقة أنه الشاعر — عند الرومانتيكيين — يستعين على جلاء الصور في الشعر بالطبيعة ومناظرها ، على أن يراعى صنوف التشابه التي تربط ما بين صور الطبيعة وجوهر الأفكار والمشاعر ، بحيث لا يقف هذا التشابه عند حدود المظاهر الحسية . وفي هذا رجوع إلى محاكاة الطبيعة في إخراج الأفكار الذاتية صوراً طبيعية ، ولكن على أن يحتفظ الفنان أو الشاعر بأصالة في البحث عن الصور الطبيعية التي تمثل أفكاره ، وتربط ما بينها عضوياً حول موضوع (٢) واحد .

وهذه الصور — عند الرومانتيكيين — تمثل مشاعر وأفكاراً ذاتية ، إذ يخلط الرومانتيكيون مشاعرهم بالصور الشعرية ، فيناظرون بين الطبيعة وحالاتهم النفسية ، ويرون في الأشياء أشخاصاً تفكر وتأسى وتشاركهم عواطفهم ، وينفرون من المناظر الطبيعية التي تبدو كأنها لا تشاركهم شعورهم . وفي أشعارهم تبدو ذاتهم محور تصويرهم (٣) :

ونذكر مثالا لهذه الصور الرومانتيكية بضعة أبيات من قصيدة : « البحيرة » للامارتين ، يقول فيها : « وهكذا نظل مندفعين نحو شيطان جديدة ، نضرب في ليل الأبد إلى غير عودة ، أهلاً نستطيع أبداً — فوق محيط السنين — أن نرسي القلاع يوماً ؟ كاد العام ينتهي ، أيتها البحيرة . . فانظري ! . . هأنذا أتى إليك وحيداً أجلس فوق هذه الصخرة ، حيث رأيتها تجلس ، قريباً من الأمواج الحبيبة التي كانت سترها من جديد . وهكذا كنت تهدين تحت هذه الصخور العميقة ، وعلى جوانب هذه الصخور كنت تتكسرين ، وهكذا كانت الريح ترمي بزبد موجاتك على أقدامها الغزيرة . ذات مساء — ألا تذكرين ؟ — كنا نسبح في صمت ، حيث لم يكن يسمع من بعيد ، فوق الموج وتحت السموات ، سوى خرير المحاديف تضرب — في إيقاعها — ألحان موجاتك . . أيتها البحيرة . . والصخور الصماء . . والكهوف . . والغابة

Coleridge : Biographia, II. 258

(١) أنظر :

(٢) المرجع السابق الفصل الثامن عشر ، وكذا :

W. K. Wimsatt, op. cit. P. 398

(٣) أنظر كتابي : الرومانتيكية الباب الثاني كله وكذا الفصل الثالث من الباب الثالث .

المظلّمة : أنن في أمان من الزمن ، بل إنه يعيد إليكن الشباب ، فلا أقل من أنن تحتفظن ، وأن تحتفظي - أيتها الطبيعة الجميلة ! - بذكرى هذه الليلة (١) . ذاكم موجز ما يرى الرومانتيكيون في الصورة الأدبية .

- أما البرناسية - وهي التي تناظر في الشعر المذهب الواقعي أو الطبيعي في القصة والمسرحية (٢) - فإنها تعنى بالصور الشعرية وصياغتها ، ولكنها تحم الموضوعية في هذه الصور ، ذلك أنها قامت على أنقاض الرومانتيكية التي كانت تحفل كثيراً بالفرد وبمواطن الضعف والبؤس في اعترافاته الذاتية . لهذا دعت البرناسية إلى الوصف الموضوعي ، فهي تختار موضوعاتها من خارج نطاق الذات : كمنظر الطبيعة أو مآثر الحضارات السابقة من أحداث وتماثيل ورسوم ، لتعرض صورها عرضاً لا يختلط بعواطف الشاعر ، كمن تعبّر هذه الصورة تعبيراً موضوعياً عن آراء الشاعر وعواطفه وأفكاره ، حتى يستشفها القارئ من خلال ذلك الوصف الموضوعي . ولهذا يلجأ البرناسيون إلى الصور المحسمة (البلاستيكية) ، ليسجلوا مظاهر الصور الكلية للأشياء والموضوعات التي يعالجونها ، كأنما هذه الصور مرآة تعكس جوهر الأشياء . ويوضح ذلك ترجمة هذه الأبيات لرئيس هذه المدرسة : « لو كنت دى ليل » ، في قصيدة له عنوانها : « البحيرة » وهو نفس الموضوع الذي طرّقه « لامارتين » على طريقته الرومانتيكية فيما ترجمنا له في الصفحتين السابقتين ، يقول « لو كنت دى ليل » : « بحيرة شاحبة ، هي البحر ، ملحظة بالحزب الدكناء ، التماسيح فيها سريعة التماء ، ترنق الماء الرهيب وتقص بالأسنان . وحين يصعد الليل العبوس بخاره وينشره ، العشب الداخن ، تمور في الهواء الثقيل أفواجاً ، على حين هناك فهود وأسود في خلال الأدغال الكثيفة الدجناء ، متخمة من اللحم الحى ، دامية الحلقوم . تأتي ساعة تنام الصحراء ، لترد الماء ، تلك تسير على الأرض مدمرة تموء (٣) من الظمأ واللذة ،

Lamartine : Première Méditation Poétique,
Méditation 10 Z

(١) أنظر :

(٢) أنظر :

Marcel Braunschvig : La Littérature Française Contemporaine Étudiée
dans le Texte , Paris 1949 , P. 3-4

(٣) تد يكون المواء للنمو وفصيلتها كالفهود (أنظر فقه اللغة للشاملي طبعة القاهرة ١٩٣٦ ص ٣١٩) كما يقال أيضاً للقطط ؛ وهذا الاستعمال المزدوج به ترادف هذه الكلمة العربية فعل miauler بالفرنسية ؛ والمراد هنا المعنى الأول .

وهذه (الأسود) فى خطاها الوثيدة تزدرى أن توقظ الهوام المفترسة ، أو أن تسمع بين أعواد اليراع المشتبكة فرس البحر البدين بمنخريه المختلجتين يغط ويتمرغ ، وبقوائمه السمينة مخلط-الحماً الآسن بزبد المياه . . وفوق هذه المياه الرحبية الدكناء وهذه الحزر الأسوانة ، دون انقطاع وبلا نهاية يبدو - حائماً - نوع من صمت الموت يتمثل دائماً فى آلاف الأصوات المكبوتة (١) . فالصور التجسيمية والوصف الموضوعى ظاهران فى القصيدة ، وبخاصة إذا قارنا بنحواطر « لامارتين » الذاتية فى قصيدته السابقة .

ولكن هذا التصوير التجسمى لا يقف فيه البرناسيون عند حدود التشابه الحسى بين الأشياء ، بل إن وراءه عندهم هدفاً إلى جلاء روعة فنية ، أو أفكار فلسفية ، أو مثل إنسانية ، على القارئ أن يستشفها من وراء هذه الصور الموضوعية (٢) . ومن بين البرناسيين « سولى برودوم » يقول من قصيدة له عنوانها : « المحردة » : « قلت للنجوم ذات مساء : أنتن لا تبدون عليكن سعادة ومضاتكن فى اللانهاى من الظلام البهيم ، فيها صنوف إشفاق أليم ، وأحسب أن فى السماء حداداً تقيمه ، منكن ، عذارى فى حاهن البيض ، يحملن شموعاً تعجز العد ، وقد انتظمن فى السير واهنات . أفأنتن فى حرم الصلاة أبداً ؟ أم هل أنتن نجوم جريحة ؟ فتلك التى تذرفن دموع من الضوء ، وليست بأشعة . . فى مايقكن دموع بيض تتألق . .

« فأجابتنى النجوم : نحن نعانى الوحدة . . فكل نجمة - منا - جدناية من أخوات تحسبن ، أنت جارات لها ، فضوءها الحانى الرقيق رهين وطنها ، حيث لاشهود ترمقه ، ثم ينجبو أوار سعيها الحبيس على مرأى السموات المستخفة بها . وحينذاك أجبى النجوم قائلاً : لقد فهمت قولكن . . فأنتن شبيهات الأرواح ، إذ هى مثلكن : كل روح تتألق بعيدة من أخوات يحسبن قريبات منها ، ثم تحترق رهينة عزلتها الأبدية ، وتغوص فى صمت فى جوف الظلام (٣) » .

(١) Leconte de Lisle : Derniers Poèmes Paris, 1924, P. 70-71.

(٢) أنظر المرجع السابق ص ٢٢٤ - ٢٣٥ ؛ وكذا :

Francis Vincent : les Parnassiens, l'Esthétique de l'Ecole, P. 53-67.

(٣) أنظر :

Sully Prudhomme : les Solitudes ; in ; M. Braunschvig, op. cit. P. 22-23

وقد كانت فكرة عزلة الإنسان بروحه ، فى العالم ووسط الناس ، فكرة حبيبة لدى الشاعر ، فهو يصورها فى صور مختلفة ديوانه الذى عنوانه : « خلوات » .

فالصور تتوالى تجسيمية نظرية كألوان اللوحات في الرسم ، وكأجزاء التمثال ، وينفذ الشاعر من ورأها إلى صميم الصورة الكلية لتصوير فكرته في موضوعه .

٣- وقد رأيت الرمزية - وهي المذهب الإيحائي - أن البرناسيين يقفون عند حدود الصور المرئية ، وأبهم - على الرغم من لوحاتهم الرائعة في الشعر - يقتصرون على الحسيات ، والتجسيات ، فنظل صورهم جامدة لا حركة فيها ولا عمق ولا مرونة . ويرى الرمزيون أن الصور يجب أن تبدأ من الأشياء المادية ، على أن يتجاوزها الشاعر ، ليعبر عن أثرها العميق في النفس ، في البعيد من المناطق اللاشعورية ، وهي المناطق الغائمة الغائرة في النفس ، ولا ترقى اللغة إلى التعبير عنها إلا عن طريق الإيحاء بالرمز المنوط بالحدس . وفي هذه المناطق لا نعتد بالعالم الخارجي إلا بمقدار ما تتمثله ونتخذة منقاداً للخلاجات النفسية الدقيقة المستعصية على التعبير (١) . فالصور الرمزية ذاتية لا موضوعية كما هي عند البارناسيين ، وهي تجريدية تنتقل من المحسوس إلى عالم العقل والوعي الباطني ، ثم هي مثالية نسبية لأنها تتعلق بعواطف وخواطر دقيقة عميقة تقصر اللغة عن جلائها :

ويرى الرمزيون أنه - كى تتوافر الصفات الإيحائية للصور - على الشاعر أن يلجأ إلى وسائل تعنى بها اللغة الوجدانية ، كى تقوى على التعبير عما يستعصى التعبير عنه .

ومن هذه الوسائل « تراسل الحواس » ، أى وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى ، فتعطى المسموعات ألواناً ، وتصير المسمومات أنغاماً ، وتصيح المراثيات عاطرة .. وذلك أن اللغة - فى أصلها - رموز أصطلح عليها لثير فى النفس معانى وعواطف خاصة . والألوان والأصوات والعطور تنبعث من مجال وجداني واحد . فنقل صفاتها بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسى كما هو أو قريب مما هو ، وبذا تكمل أداة التعبير بنفوذها إلى نقل الأحاسيس الدقيقة . وفى هذا النقل يتجرد العالم الخارجى من بعض خواصه المعهودة ، ليصير ، فكرة أو شعوراً ، وذلك أن العالم الحسى صورة ناقصة لعالم النفس الأغنى والأكمل . ومن دعا إلى الاستعانة بتراسل الحواس ، لكامل التعبير بالصور ، الشاعر الفرنسى بودلير (٢) فى قصيدته التى عنوانها : « تراسل » ، وفيها يقول : « الطبيعة معبد ذو

(١) مقارنة بفلسفة بندتو كروتشي فى الحدس وصلته بالعالم الخارجى ص ٢٩٠ - ٢٩١ من هذا الكتاب .

(٢) لآرائه فى الأدب والشعر أنظر ص ٢٨٤ - ٢٨٧ من هذا الكتاب .

دعائم حية ، وأحيانا تنطق هذه العمدة ولكنها لا تفصح ، ويجوس المرء منها في غابات من رموز تلحظه بنظرات أليفة . وتتجاوب الروائح والألوان والأصوات ، كأنها أصدااء طويلة مختلطة آتية من البعيد ، لتؤلف وحدة عميقة المعنى مظلمة الأرجاء ، رحيبة كالليل أو كالضوء (١) . وتحول صفات الحواس وصورها بعضها إلى بعض يجعل العالم الواقعي مثاليا صوريا مختلطا تتجاوز فيه الحقائق مع الخيالات والأحلام ، وهو ما أشرنا إلى أسسه الأولى عند « إدمار بو » من قبل (٢) .

ويتبع الوسيلة السابقة وسيلة رمزية أخرى : هي إضفاء شيء من الغموض والإبهام على الصورة الشعرية ، بحيث تتحدد بعض معالمها ، لتبقى فيها معالم أخرى ظليلة موحية . فلا ينبغي تسمية الشيء في وضوح ، لأن في التسمية قضاء على معظم ما فيه من متعة ، ثم لأن الألفاظ اللغوية قاصرة عن التعبير عما في الشيء من دقائق يوحي بها هذا الغموض . على أنه يجب أن يكون غموضا يشف عن دلالاته بالتأمل ، لثلاث تصير الصورة لغزا من الألفاظ . وهذا ما يعبر عنه الشاعر « فرلين » في قوله : « أحب شيء إلى هو الأغنية السكرى ، حيث يجتمع المحدد الواضح بالمبهم اللامحدود (٣) » . ثم إن الأهمية الأولى للظلال لا للألوان « كما تراءى العيون الساحرة من خلف النقاب (٤) » .

والرمزيون يكرهون في الصورة اللهجة البيانية الخطابية ، بوسائلها التقليدية من سخرية أو تهويل ، لأنهم إنما يريدون التعمق في تصوير المعاني العصية المتوارية في خفايا النفس (٥) .

ثم هم يهتمون لذلك ضرورة الإيقاع ، وهو أقوى طرق الإيهام (٦) . وسنتحدث عنه حين نكون بسبيل شرح موسيقى الشعر بعد قليل :

هذا إلى أن الرمزيين يعنون بصياغة الصور المهمومة المشوبة بالغموض ، ويتأنتون في اختيار الألفاظ المشعة المصورة ، بحيث توحى اللفظة في موقعها وقرائنها بأجواء

(١) أنظر كتابنا : الأدب المقارن ، ص ٤٠٩ - ٤١٠ والمراجع المبينة به .

(٢) أنظر هذا الكتاب ص ٣٨٦ - ٣٨٧ .

(٣) أنظر : Anthologie ... P. 578.

(٤) نفس الموضع السابق .

(٥) Verlainé : Art Poétique, in ; Jadis et Nagueure ; cf. A. Gide :

(٥) نفس المرجع ص ٥٧٩ .

(٦) لهذا أصل في نقد إدمار ألان بو ، أنظر هذا الكتاب ص ٣٨٦ - ٣٨٧ .

نفسية رحيبة تعبر عما يقصر التعبير عنه ، وتفيد ما لا تفيد في أصلها الوضعي النفعي ، فتصبح كلمة « الغروب » - مثلاً - مبعثاً لصور وجدانية مصحوبة بانفعالات داخلية ، كمصرح « الشمس الدامي » ، و « الألوان الغاربة الهاربة » ، والشعور بالزوال ، والانتقاص ، وانطماس معالم الحياة ، وإثارة الشكوك وما إليها (١) .

وفي هذا كله لا يصير الشعر شعراً بعناصره الفكرية واللغوية التي هي عناصر غير صالحة أو ثانوية فيما يرون ، وإنما يكون شعراً بعناصره الخالصة ودلالته الإيحائية المستسرة المهمة التي تشف عن أجواء نفسية غريبة لا سبيل إلى التعبير عنها باللغة وحدها ، كما سنفصل ذلك بعض التفصيل حين نتحدث عن قضية الشعر الخالص في هذا الفصل . فالشعر الرمزي شعر مجنح يخلق في أجواء نفسية لا عهد للغة بها .

ونضرب مثلاً للصور الرمزية ببعض أبيات في قصيدة من قصائد « رامبو » وعنوانها « السفينة (٢) السكرى » ، يقول فيها يعنى نفسه على لسان السفينة : « حين هبطت من الأنهار (٣) الرتيبة الهادئة لم أعد أشعر بالبحارة يجروني .. في الهدير الجياش للأموج - بين مد وجزر - جريت .. قد باركت العاصفة يقظاني (٤) البحرية . وأخف من السداد ، رقصت على الأمواج التي يسمونها الطاوية الأبدية للضحايا ، عشر ليال دون أن آسف على عيون الفوانيس الكبيرة الحمقاء (٥) .. ومنذ ذلك الحين استحمت في قصيدة (٦) البحر ، منقوعة (٧) في ذوب من نجوم لبنية ، أغمر مجرى سماوياً أخضر ، حيث يطفو شيء شاحب في نشوة ، غائب في تأمله (٨) ، هو غريق أحياناً يهبط .

(١) أنظر : أنطون غطاس كرم : الرمزية والأدب العربي الحديث من ٨٨ - ٩٠ .

A. gide : Anthologie ... P. 600-603

(٢) هي قصيدة شاب في السابعة عشر من عمره ، لم يكن قد رأى البحر ، ولكن قرأ عنه ، أنظر :

Abry, Bernès, Crouset et Leger : Les Grands Ecrivains de France Illustrés, XIXes, P., 1847.

(٣) هنا مقابلة رمزية بين الأنهار الوديعة الرتيبة رمز الحقائق المألوفة لسواد الناس وبين البحار الصاخبة

المضطربة رمز المجهول الذي ينوص الشاعر في خياليه .

(٤) mes éveils maritimes يقصد ميلاده الجديد في حياة البحار ، وانطلاقه في خبايا المجهول .

(٥) يقصد المناوراء التي كانت ترى على أرصفة الموانئ ، ويريد منها المعالم الناقصة التي ترشد للحقيقة

في عالم الناس .

(٦) هنا تشبيه ينقل معنى البحر إلى رمز .

(٧) حال من الفاعل في « استحمت » .

(٨) صفات للغرق في مظهر السعيد المستغرق في تأمله ، وهو تصوير لإيماء غير محدد ، مقصود

من الشاعر .

وفجأة تختصب ألوان الزرقة بضروب من الانتشاء ، وييقاعات بطيئة تحت بريق النهار القاني ، هي أقوى أثراً من الخمر ، وأرحب من ألحان القيثارة ، حيث تختمر مذاقات الحب المرة الصهباء (١) .. ولكنى حقاً طالما بكيت ، فالأسحار عصبية ألّمة ، وكل قمر شرس ، وكل شمس مرة المذاق (٢) .. آه فلتنفجر منى القاعدة !! آه !! فلاذهب إلى غور البحر (٣) .. » .

فالسفينة السكرى هي الشاعر نفسه ، وهي سكرى بالحرية ، وبالمجهول على أثر توديع الواقع البغيض . فقد ضاق « رامبو » - على حدائته - بالتجارب الإنسانية الواقعية والاجتماعية ، فهو يترك الناس إلى بحار مغامراته في المجهول ، غير آس على عيون فوانيس الموانئ في حياة الناس ، ويرحل يخوض ملحمة المصير في مناطق لم يخضها أحد ، ويرأها بخياله كأنما عبرها . ويصور باطن وجوده المظلم المعذب ، وأمواج أحلامه ، ورغباته المختلطة ، ورؤاه الغريبة ، ونشواته المروعة . فالسفينة الضاربة في البحر ليست سوى نفسه أطلق لها العنان . والقصيد أغنية خلوته السامية ، وهي خلوة الإنسان الطموح ، يهرب فيها إلى مناطق التفكير العليا التي لا يفصح عنها شيء ، فلا نستطيع أن نحدد كل التحديد ما يريده ، ولا أن نفهمه كل الفهم ، ولكنه يثير شعوراً غامضاً رهيباً يجعله هو موضع إعجابنا في رحلته النفسية الخطيرة .

وفي الحق لم يخترع الرمزيون وسائل الإيحاء كلها في الآداب الأوروبية ، فقد كان كثير منها متفرقاً منشوراً في آداب من قبلهم ، كما يعترفون هم بذلك ، ولكنهم جمعوا هذه الوسائل وزادوا فيها وفلسفوها على حسب آرائهم في الصورة وفي موضوع الشعر . وقد أثروا أبلغ الأثر في الآداب الأوروبية والعالمية بهذه الوسائل الإيحائية . وقد تأثر الشعر العربي الحديث تأثراً عميقاً بمختلف اتجاهاتهم ، وسنشرح ذلك التأثر - فيما بعد - فيما يخص موسيقى الشعر . وسبق أن ضربنا مثلاً للقصيد الرمزية بقصيد « الشراع » ،

-
- (١) اضطراب ظاهري في التصوير مقصود فنياً من الشاعر ترأسل فيه الحواس ، وتختلط فيه الألوان (الزرقة بتوهج أشعة الشمس الحمراء وانكاسها على سطح الأمواج) بالمذاقات المرة لماء المحيط وللحب ، وتصيح النشوة والإيقاعات ذات ألوان .
(٢) تشخيص له دلالة عاطفية ، وفي العبارات ترأسل الحواس أيضاً .
(٣) للنص الذي نقلنا عنه أنظر :

للأستاذ خليل شيبوب (١) ، وإليك مثلاً آخر من قول « أديب مظهر » في قصيدته :
« نشيد السكون » :

أعد على نفسى نشيد السكون حلوا كمر النسيم الأسود
واستبدل الأنات بالأدمع وأسمع عزيف اليأس فى أضلعى
واستبقنى بالله يا منشدى
فالميل سكران ، وأنفاسه تلفح أجفانى ، وأحلامى
تنساب حولى زفرة زفرة حاملة أكفان أياى
بالله هلا نغم قاتم على بقايا الوتر الدامى ؟ ! (٢)

فالمصور - فى تلك القصيدة - تتمثل فيها الحركة المهومة التى تبدأ من معطيات الحواس. لتردها معالم تجريدية نفسية ، ويتمثل فيها كذلك تجاوب الحواس وتراسلها بإضضاء الألوان على المشمومات والمسموعات ، ثم فيها تشخيص التجريديات وتضافرهما على تصوير الشعور العام بالأسى العميق ، مع استبطابة هذا الأسى فى ظلام الأحلام المختصرة ، كأنما يوضع شذاها وهى تحترق ، على أن فى المقطوعة الأولى - من القصيدة السابقة - ضعفا فى الصياغة ، لأن لها طابعا خطايا ياباه الرمزيون ، وكذا فى البيت الأخير من نفس القصيدة ، مما يضعف من الانطواء الذاتى والغوص فى أعماق النفس . فالأبيات السابقة - فيما نرى - رمزية فى مظهرها ، وأثر الرمزية فيها لا شك فيه ، ولكنها تفقد روح الرمزية وعمقها .

٤ - ومذهب السريالية - أو مذهب ما فوق الحقيقة - يعنى بالصور الشعرية ذات الدلالة النفسية . وهو - من أجل ذلك - يشبه بعض الشبه مذهب الرمزيين ، وقد أعجب كثير من السرياليين بصور لشعراء رمزيين .

وترى السريالية فى الصورة العنصر الجوهرى للشعر (٣) . والصور من نتاج الخيال . وفى هذا الخيال على الشاعر أن يثق بالإلهام ويستسلم له ، بحيث يستقبل هذه

(١) أنظر ص ٣٧٦ - ٣٧٧ من هذا الكتاب .

(٢) الأستاذ صلاح لبي : لبنان الشاعر ، ص ١٧٤ طبعة بيروت ١٩٥٤ .

(٣) أنظر :

الصور التي تتبع من وجدانه أكثر مما يحاول خلقها بفكرة المحض عن طريق الشعور (١). « والخيال الجميل لا يحتوي على حل المسائل ، ولكنه صورة المسألة التي لا تستطيع المعارف الإنسانية أن تتجاوزها ... وفيه البرهان على أن شيئاً ينبغي ويتألق في أحلك الظروف وأفدحها ليأخذ الطريق على البأس (٢) » وبجمال الصور يتيسر للمرء أن يملأ فراغاً في وجوده لا سبيل إلى الاستعاضة عنه إلا بالشعر ، وما أشبهه بالعقيدة ، يقوى شعور المرء بالحاجة إليها كلما ساءت أحوال وجوده ، « ولذا كان تذوق الناس للشعر أقوى وأعظم في أيام الحرب (٣) . وعلى الشاعر أن يبحث عن الوسيلة التي يتوصل بها إلى « نقطة تلاقى حلمه الشعري بالحقيقة ، وإلى جلاء الصلة بين فكره والواقع ، ليوحى في شعره بالحقيقة المطلقة (٤) » .

وفي الصور الشعرية تتمثل هذه الوسيلة ، إذ بفضلها يصل الشاعر إلى تثبيت العلاقات التي تصل ما بين الأشياء والفكر ، وما بين المحسوس والعاطفة ، وما بين المادة والحلم أو الخيال الذي يتجاوزها . والصور تتوالد من المقارنة بين أمرين متباعدين قليلاً أو كثيراً . وفي عالم الحس أشياء ونبات وحيوان ، ولكن ليس فيه صور . والشاعر هو الذي يخلق هذه الصور من مواد الحس الغفل . « وخاصة الصور القوية أنها تتولد من من تقريب الشاعر - تقريباً تلقائياً - بين حقيقتين جد متباعدتين ، يقف عليهما بفكره وخياله . فإذا كانت الحواس وحدها هي التي تميز الصور الشعرية وتستحسنها ، فإن هذه الصور لا قيمة شعرية لها » ، لأن الصور الشعرية تضعف كلما انحصرت في نطاق الحواس . وذلك مثل تشبيه الخلد الوردى بالتفاح ، فإن المرء لا يكون شاعراً إذا لحظ

(١) هوما يسيه أندرية بريتون « الكتابة الآلية » ، ولكن أتباعه تحلوا من حرفية قوله بحيث صاروا يبحثون عن تنظيم صورهم نفسياً عن طريق الفكر ، المرجع السابق ص ٤٠٥ ، ٤١٠ .

(٢) أنظر :

Ferdinand Alquié : La Philosophie du Surrealisme, Paris 1953-P. 194-195

(٣) المرجع السابق ، نفس الموضوع .

(٤) أنظر :

Pierre Reverdy : Circonstance de la Poésie, Article publié dans : Revue de l'Arche, N. 12, Nov. 1946 of. Cahiers du Sud. Tome XI, février, 1955.

و « بيير ريفردي » يتفق في أكثر آرائه مع الناصحين من السرياليين أنظر :

G. Picon : Panorama de la Nouv. Litt. Franc. P. 152-153 :

هذا الشبه ، لأنه لا دلالة له على سوى الاستعاضة الحسية التي يستعان فيها - عادة - بأداة التشبيه (١) .

ويحذر « أندريه بريتون » - صاحب هذا المذهب - من التكلف في صياغة الصور ، مما يضر بالأصالة ، ويقضي على الدلالة اللاشعورية للصور ، وهي التي يحرص عليها السيرياليون . وفي هذا يفترون افتراقاً جوهرياً عن الرمزيين . ولذا يقول « بريتون » : « الصور الأدبية السيريالية تشبه تلك التي تمر في خيال السكران ، تأتيه تلقائياً ، وتفرض نفسها عليها قسراً ، فلا يستطيع عنها حولا ... ويقنع العقل - إبتداءً - بحقيقتها العظيمة القيمة ، فلا يلبث أن يدرك أنها تزيد في معرفته . وتبدو الصور في مجراها الطبيعي الذي يصيب المرء منه ما يشبه الدوار ، كأنها عجلة قيادة الفكر (٢) » . وذلك أن السيريالية لا تريد الوقوف عند حدود المنطق في هذه الصور ، لأن المنطق ، كالعالم ، يقف عند حدود ظواهر الأشياء ، ولا يكشف عن حالات النفس ، ولذا تريد السيريالية أن يكشف الشاعر بالصورة عن حالات النفس الساذجة الحاملة ، وترى أن صور الشعر مثل صور الأحلام وخواطر المرضى ، لها ظاهر ولكن لا بد من تأويله بباطن يشف هو عنه ، ولذا فهي تكشف أحيانا عن الصور الغامضة للنفس في دقتها وسذاجتها . ومن وراء مثل هذه الصور يصل المرء إلى منطقة أقرب إلى اللاشعور ، يسمو فيها على المادة من وراء استنطاق الصور ، حتى يترجم بالكلمات عما لا يدرك . ولهذا يرى أندريه بريتون أن « أقوى الصور هي الصور التحكمية التي يصعب على المرء أن يترجمها إلى لغة عملية (٣) » ، وفي هذه الصور تتقارب الحقائق البعيدة كل البعد ، وبهذا التقارب تتوزع المشاعر حتى تترك المرء في شبه حلم ، ولكن من وراء هذا التوزع تبدو وحدة الفكر المتفرقة وراء الصور المادية الحسية المتواردة على فكرة واحدة .

وقد صور بول إلوار P. Eluard حبه في صورة تسامى فيها بحبيته ، ووجد بينها وبين الحقيقة المجردة ، يقول : « حين كنت فتى ، فتحت ذراعي لأستقبل الصفاء ،

(١) في هذا يفتق « بيير ريفردى » (مجلة Arche السابقة ص ٢٧٦) مع أندريه بريتون أنظر :

A. Breton : Manifeste du Surréalisme, Paris 1924, in : G. Picon : Panorama des Idées Contemporaines, P. 407.

J. Paulhan : Clef de la Poésie, Paris 1945. P. 78. (٢) أنظر :

Ph. Van Tieghem : Petite Histoire des Grandes (٣) أنظر :

Doctrines Littéraires en France, P. 290, 292, 294.

ولم يكن هذا الصفاء سوى رفرقة أجنحة في سماء خلودي ، لم يكن سوى خفقان قلب ، حبيب يخفق في صدر تملكه الحب . وحينذاك بقيت في الأعلى ، لا أستطيع الوقوع ، - ولكن هذا التطابق بين الحب والتسامي المطلق له أثر مضاد من الناحية الخلقية . وهو عزلة الإنسان ، وهذه العزلة نفسها لا سبيل بعده من التسامي الإنساني الرائع الذي ينشده ، وفي هذا لا يكون هذا التسامي سوى هجسة أوحث بها لحظة عابرة من لحظات الوجود كأنها الحلم (١) .

والصور السيريالية يعبر عنها بجمل لا ترتبط بسوى الموضوع ، ولا يعبأ فيها بالدلالة العقلية المنظمة ، بل بنوع من الإيحاء يربط ما بينها ويجعلها تدور حوله .

وأقوى الصور عندهم هي الصور التحكيمية المتناقضة المتواردة على معان يصعب التعبير عنها ، وتربط ما بين الأشياء البعيدة ربطاً يحدث هزة في العقل والحس معا . فمن ذلك هذه الصور السيريالية التي عنوانها « الغدارة ذات الذوائب البيض » : « عقد من ماس لا يستطيع العثور له على قفل ، ولا يتوقف وجوده على انتظام في خيط هذا هو اليأس ... واليأس في جملته لا يخطر له . الحشد من الأشجار يؤلف غابة . والحشد من النجوم يؤخر الليل طولا . فينقص الأيام يوما ، وحشد من هذه الأيام الناقصة تتألف منه حياة كاملة (٢) » .

وهم يعجبون كذلك بالصور التي تراسل فيها الحواس والمدركات معاً ، ويمثل « أندريه بريتون » لذلك يقول الشاعر « ريفردي » : « في الجدول الرقراق أغنية تنساب » .

ويعجبون كذلك بالصور التي تدل على سداحة كالطفولة الخالصة ، لأنها تكشف برهة عن القطرة التي تشف عن حالة لاشعورية أولية ، كما في قول أحد شعرائهم : « في الغابة المضطربة بنيران الصواعق كانت لحوم السباع طازجة (٣) » . وفي هذا

(١) Yves Duplessis : Le Surréalisme, Paris 1958, P. 49-62.

(٢) المرجع السابق ، نفس الموضوع .

(٣) قريب من هذا المثال في سداحة التصوير وطفولته تساؤل جميل صدق الرهاوي عن النجوم .

أمن من بنات الليل أم من الربائب ؟

ولهذه الأسئلة وكثير غيرها انظر :

A. Breton : Manifeste du Surréalisme, in : G. Picon ; Panorama des Idées Contemporaine, P. 407-409.

التصور الساذج نحس إحساساً عابراً بشعور الطفولة البريء الذى يدفعنا إلى الرجوع إلى أنفسنا ، إلى الحياة الحق التى تشفى المرء من ضلال الأوضاع المتلوية غير الفطرية .

والسير باليون يرون فى أقوال « فرويد » ما يعزز مزاعمهم ، مثلاً يقول فرويد : « إن شعراءنا هم أساتذتنا فى معرفة النفس ، ... ذلك أنهم يصدرون عن منابع عصبية لا يتيسر إخضاعها للعلم ، ... فعن طريقهم نستطيع أن نحل الإنسان محل الحق من هذا العالم ... » . وفى هذا تكون الصور الشعرية تجربة نفسية يعيشها المرء وتكشف عن باطنه الخبيء .

٥ - المدرسة النفسية فى الأدب : لا نقصد هنا المدرسة النفسية على طريقة « سانت بوف » ومن أساءوا اتباعه من اتخاذ الأدب مجرد مرآة للدلالة على نفسية صاحبه ، وإن كانت تمت بصلة لهذه المدرسة النفسانية من حيث الوجهة العامة ، ولكننا نقصد هنا إلى المدرسة الإبحائية التى أفادت من اللاشعور فى اتجاهات فنية إبحائية خاصة .

وقد أوجزنا القول من قبل فى قيمة الصور الأدبية من ناحية دلالتها على اللاشعور وعلى الرغبات المكبوتة الفردية واللاوعى الاجتماعى ، وذكرنا أن مجرد الدلالة على العقد النفسية أمر خارج عن نطاق الأدب ، وإنما يهمننا فى الأدب بيان قدرة الشاعر على تحويل هذه الصور الذاتية الفردية من عالم اللاشعور المكبوت إلى صور إنسانية عامة فى عالم الشعور ، مع لأدلة ذلك على صدق الشاعر فى تصويره ، ثم بيان أسباب استجابة جمهور الشاعر له . « فيما إذا دل على رغبات مكبوتة جماعية لأمتة أو للإنسانية جمعاء (١) .

فالكبت العاطفى - كما يرى فرويد - يقع المرء منه فيما يشبه الحصار ، ويتبعه أن الذات تدافع عن نفسها للخروج من هذا الحصار ، فتبذل جهداً من شأنه أن يضعف الذات ويوهن قواها ، ولكن الكبت - فى منطقة اللاشعور - قد يبحث عما يعرض الذات ، بأعمال تؤكد بها هذه الذات نفسها ، وتنفس عن نفسها بهذا التعويض ، وبه يقل أثر الكبت أو يمضى . والفنان والشاعر يستطيع كلاهما أن يحول هذه الطاقة المكبوتة

(١) نفس المرجع السابق ص ٤١٠ ، ثم ٣٧٧ - ٣٧٩ من هذا الكتاب .

إلى عمل فني أو أدبي يتسامى فيه عن مجرد الكبت الجنسي (١) ، فيتحقق التطهير الذاتي في عمل فني اجتماعي بطبيعته (٢) .

فإذا طبقنا ذلك على تجربة قيس (٣) بن الملوّح على حسب ماورد إلينا من شعره ، نجده قد حاول الاستعاضة عن حرمانه من ليلي ، وذلك بوصف جمال الطبيعة ، وبخاصة جمال الطّباء في شعره ، وقد أدرك ذلك بفطرته حين قال :

فما أشرف الأيقاع إلا صبابه ولا أنشد الأشعار إلا تداويا (٤)

ولأجل هذا التداوي والتنفيس كان قيس مولعا بالتأمل في جمال الطّباء ، وبوصف هذا التأمل في شعره ، ويفك الطّباء من إسارها حين تقع في شرك الصيد ، وب حمايتها من اعتداء الحيوان عليها . ولنأخذ نموذجا لذلك من أشعار له كثيرة في نفس الموضوع :

أيا شبه ليلي لا تراعى ، فإنني لك اليوم أمن وحشية لصديق
ويا شبه ليلي ، لو تلبث ساعة لعل إفواذي من جواه يفيق
تفر وقد أطلقتها من وثاقها فأنت لليلي - لو علمت - طليق
فعينك عيناها ، وجيدك جيدها ولكن أعظم الساق منك دقيق (٥)

فإذا انتقلنا - في ضوء هذه الحقائق - إلى قول قيس نفسه :

أبى الله أن تبقى لحي بشاشة فصبرا على ماشاءه الله لي صبرا
رأيت غزالا يرتعى وسط روضة فقلت : أرى ليلي تراءت لنا ظهرا
فيا ظبي كل رغدا هنيئا ولا تحف فإنك لي جار ، ولا ترهب الدهرا
وعندي لكم حصن حصين ، وصارم حسام إذا أعملته أحسن الهبرا

(١) أنظر : S. Freud : Ma Vie et la Psychanalyse, in : C. Picon
Panorama des Idées Contemporaines , P. 125-129, 129-130.

(٢) قارنه بما سبق أن ذكرنا ص ٧٢ - ٧٥ ، ٣٦٥ ، ٣٣٦ ، ٣٤٨ من هذا الكتاب .

(٣) سواء لدينا كان هذا الإسم تاريخنا أم استر وراءه أحد المحين من شعراء العرب وقد بحثنا مشكلة وجوده واستدلنا عليه بمجج جديدة في كتابنا : الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية ، أنظر مقدمة ذلك الكتاب ثم الفصل الثامن من الباب الأول .

(٤) الأغاني ، طبعة دار الكتب المصرية ، ص ٢٠٣ .

(٥) المرجع السابق ص ٨٢ - ذيل الأمل والنوادر لأبي علي القتالي ص ٦٣ .

فما راعنى إلا وذئب إقد انتحى فأغلق فى أحشائه الناب والظفرا
ففوقت سهمى فى كتوم غمزتها فخالط سهمى مهجة الذئب والنحرا
فأذهب غيظى قتله وشنى جوى بقلبي ، إن الحر قد يدرك الوترا (١)

نرى أن قيساً نقل - فى هذا المشهد الصحراوى من شعره - صورة نفسية لمأساته
هو فليس الغزال سوى ليلى التى كان يحرص كل الحرص على أن تعيش معه وبجانبه ،
لا ترهب الدهر فى كنفه ورعايته ، ينعم هو بوصالها غير المشوب فى عيش رغد هنيء ،
وتعزى هى بفروسيته وشجاعته . وليس هذا الذئب هو وحش الصحراء ، ولكنه -
لا شعورياً - ورد غريمه الذى افترس أعز أمانيه ، وترك فى نفسه وترألاً يشقى ، يتطلع
أبد الدهر إلى إدراكه .

ولهذا يجد قيس الراحة بقتل الحيوان ، وبرؤية سهمه يغوص فى مهجته وقلبه ،
فى النكال به شفاء جوى حبيس يتجاوز مجرد صيد ذئب فى الصحراء ، ثم يعود قيس
فيؤكده هذا الوتر الذى يقض مضجعه ويمنى نفسه دائماً بنبيله ، لأنه حر كريم أصيب
بما ينال من حره وكرامته بفوز غريمه عليه وظفره بمن كرس هو حياته العاطفية
من أجلها . فى هذا الشعر تمثيل لعواطف قيس الذاتية وتسام بها ، وتصوير إنسانى
عام لها فى الصراع بين حيوان عاد مفترس وآخر ضعيف عاجز ، ثم فى موقفه منهما
ليعبر به عما عجز عن تحقيقه فى واقع حياته ، ولا بد فى هذا التسامى النفسى من أن
يكون الشاعر قد عانى التجربة التى تشفى عن مكنون نفسه .

وقد رأينا كيف يستجلى السرياليون من الصور الشعرية مناطق النفس الغائمة
الحاملة ، ثم كيف يستشف النفسانيون ما وراء شعور الشاعر من ثناة صورته .

٦ - المذهب التعبيرى فى الشعر الغنائى : ازدهر هذا المذهب فى ألمانيا أولاً ،
حوالى عام ١٩١٠ . ومع أنه سابق على السيرالية ، قد تأثر مثلها بنتائج دراسات ،
اللاشعور ، وأثره آخلد وأبقى فى المسرحيات ، ولهذا سنتحدث عن مبادئه العامة الباقية
الأثر حين نتحدث فى المذاهب الفنية فى المسرحية فى آخر فصل فى هذا الكتاب .

(١) الهجر : القطع - انتحى : اعترض - فوق السهم (بتشديد اللواو مع فتح الفاء) : جملة فى الفوق ،
وهو موضع السهم من الوتر ؛ والكتوم من القسى التى لا ترن إذا حركت - السحر : الرنة أو الكبد أو
القلب ؛ أنظر : الأغاني طبعة دار الكتب المصرية - ٢ ص ٧٣ - ٧٤ - وفى الأغاني لذلك الحادث قصة :
أنه بعد أن قتل قيس الذئب بسهمه بقر بطنه وأحرق أشلاءه تشفياً منه ، والقصة تؤيد المعنى الذى ذكرناه .

والذي يهنا هنا هو بيان أثره في الشعر الغنائي ، إذ أن له مبادئ خاصة تضيف جديداً إلى المذهب النفساني السابق . وعلى الرغم من وجهاته المختلفة ما بين سياسية واجتماعية ، فإنه يعتمد على نوع من التصوف أساسه نشدان بعث جديد للإنسانية . وهذا البعث أليم ، لأن حياة الإنسانية - الآن - موت ، أو غروب ، ولكن الأمل في شروق جديد . ومن عام ١٩٢٠ إلى عام ١٩٢٢ ظهرت ثلاث منتخبات شعرية لبعض الشبان من أصحاب هذا المذهب ، أشهرهم سورج ، وستادلر ، وهيم : وعنوانات هذه المجموعات بترتيب ظهورها : « غروب الإنسانية » « بشارة الميلاد » (١) ، « الصعود » - وهي رموز دينية ، ليست سوى قالب لميلاد جديد للإنسانية . ووراء ذلك نزعة إنسانية تدعو لثورة من نوع جديد ، ثورة ذات نزعة إنسانية عالمية . وقد مر بمرحلة التعبيرية « بريشت » في أشعاره ، وكذا « وبروفيل » (٢) . وفي أشعار هؤلاء - جميعاً - تصوير لمعاناة الإنسانية لهذا البعث وآلامه ، ثم عناء مواجهة التغيير الثوري لإقرار النزعة الإنسانية . وقد انجهدت هذه النزعة - فيما بعد - إما اتجاهاً اشتراكياً قومياً ، وإما للحملة على مفاصل الطبقة البرجوازية ، وفيها جميعاً يترأى طابع الأمل ، ولكن من وراء أكده من العقبات التي تمثل مخاض الإنسانية ، حتى لقد انتهى الأمر بهؤلاء الشبان من هذه المدرسة إلى نوع من اليأس الذي يواجهونه في استبسال لتوكيد الذات ، وقد غلبت نزعتهم الغنائية حتى في المسرحيات (٣) .

وعلى الرغم من اندثار هذا المذهب ، قد ترك في الشعر الغنائي العالمي آثاراً بوسائله الإيحائية ونزعة الإنسانية الدينية . ويتراءى هذا الأثر في كثير من أشعار ت . س . إليوت .

ومن أمثلة تأثير هذا المذهب - في شعرنا العربي الحديث - قصيدة الأستاذ خليل حاوي ، وعنوانها : « لعازر عام ١٩٦٢ » (٤) - وعنوان القصيدة نفسه دليل على أن الشاعر يقصد بعث لعازر آخر - غير لعازر المسيح - عام ١٩٦٢ . وفي القصيدة

(١) ميلاد المسيح ، رمزا للبعث .

(٢) Werfel

(٣) كما سنشرح في فصل المسرحية

(٤) مجلة الآداب البيروتية ، يونيه ١٩٦٢ - ولعازر (بفتح اللام) أخ مريم ومارتا في الإنجيل ، بعثه

يهسى بعد الموت على سؤال أخته (الإنجيل يوحنا) .

وسائل إيجاء رمزية ، سيرالية (في تجاور الوعي مع اللاوعي) ، وتعبيرية من حيث التطلع للبعث الجديد .

وهذه القصيدة قسمان ، القسم الأول : لعازر يبدو طيب النفس بالموت ، يخاف من البعث ، لما فيه من صعاب ومن مواجهة تبعات الحياة الجديدة ، والقسم الثاني تصف زوجة لعازر حاله بعد بعثه ، وتوازن بين حالته بعد البعث وقبله .

وفي مطلع القصيدة سرعان ما نفهم أن لعازر عام ١٩٦٢ ليس ميتاً موتاً حقيقياً ، بل هو ميت وسط أموات من جيله ، فقبره هذا الوجود ، وكفنه نثرات ذرات الشمس الحمراء ، وهو قرير بموته غير شاعر بمسئولية وجوده الحقيقي :

« عمق الحفرة ، يا حفار ، عمقها

لقاع لا قرار

يرتمي خلف مدار الشمس

ليلا من رماد ، (١)

وبقايا نجمة مدفونة خلف الجدار ،

لا صدى يرشح من دوامة الحمى

ومن دولاب نار .

آه ! لا تلتق على جسمي

ترابا أحمر ا حيا طرى .

* * *

ثم يلتفت على الميت بعنف بربرى ... »

على أن لعازر - بعد ذلك - يخشى تبعات البعث ، واستجابة المسيح لرجاء أخته أن يبعثه ، لأنه - على قلقه الضئيل في موته - يخاف ما يكلفه البعث من مشقة :

« صلوات البعث يتلوها صديقى الناصرى

أترى تبعث ميتا ، حجرتة شهوة الموت ؟

(١) أى بقايا أمل حبيس مطمور في حياة هي موت .

ترى هل تستطيع ؟
أترى تنفض عنى عتات من ركام
الموت فى قبرى المنيع ا
رحمة ملعونة أوجع من حمى الربيع (١) .

وسر رهبته هذه أنه وسط أموات ، يريد أن يظل يستمرىء حياتهم ، فها هو ذا
بتحدث عن دعاء صديقه الناصرى أن يبعث :

« كيف يحينى ليرضى خاطر الأخت الحزينة .
دون أن يمسح عن جفنى
حمى الرعب والرؤيا اللعينة ؟
لم يزل ما كان من قبل وكان ،
لم يزل ما كان . برق يتلوى
فوق رأسى ، أفعوان ،
شارع تعبته الغول
وقطعان الكهوف المعتمة
الجماهير التى يملكها دولاب نار ،
وتموت النار فى العتمة
والعتمة تنحل لنار »

ويعلل لعاذر لهذه الرعدة من البعث ، بأنه سيصير غريباً فى الجماهير الميتة — فها هو
ذا ينوء بعبء رسالته :

« كنت ميتا بارداً يعبر أسواق المدينة .
الجماهير التى يملكها دولاب نار .
من أنا حتى أرد النار عنها والدوار ؟
عمق الحفرة يا حفار ، عمقها لقاع لا قرار ؟ »

(١) قارنها بمطلع : الأرض الخراب ، تصيدة ت . س . اليرت .

وفي القسم الثاني من هذه القصيدة نرى زوج لعازر تتحدث عن حاله بعد أسبوع من بعثه . ونعتقد أن امرأة لعازر هنا رمز للحياة . فقد كان لعازر غريبا عنها في حياته الأولى التي هي موت ، كما تقول هي :

« كان ظلًا أسودا يغفو

على مرآة صدر

زورقا ميتا

على زوبعة من وهج نهدى وشعري

كان في عينيه ليل الحفرة الطيني يدوي وبموج

عبر صحراء تغطيها الثلوج »

وعلى تلك الحال من الوجود كانت زوجته تنكره كأنه نمر يفترسها ويتهدها :

« نمر يلسعه الجوع فيرعى ويبهج

يلتقيني علفا في دربه ،

أنثى غريبة

يتشهى وجعى

يشبع من رعبى نيوبه

كنت استرحم عينيه

وعار العرى فى وجعى

كأنى امرأة عريت جسمى لغريب »

ولكن لعازر - بعد بعثه - ليس مبهجا ، فهو الآن حى ، تعروه كآبة المسئولية التي يعانها ويواجهها ، فعقب الأبيات السابقة بقول الشاعر على لسان امرأة لعازر :

ولساذا عاد من حفرته ميتا كئيب

عبر عرق ينزف الكبريت والحقد الرهيب ؟ »

وهذا حقد على المفاسد ، مفاسد الحياة من حوله ، فهو حقد خصب غير سلبي ،

قد أثمر :

جارتى يا جارتى
لا تسألينى كيف عاد
عاد لى من غربة الموت الحبيب ،
حجر الدار تغنى
وتغنى عتبات الدار والخمر
تغنى فى الجرار
وستار الحزن يخضر
ويخضر الجدار
عند باب الدار
يئمو الغار ، تلم الطيوب
ينبع المرج وتمتد دروب
عاد لى من غربة الموت الحبيب »

ولكن يظل شيء من أسى فى نفس هذه المرأة ، فهى تتعرف زوجها الآن ، بعد أن كان غريباً عنها ، على حين لا تفهم سر كآبته فى بعثه بعد موت ، وهكذا تحتم هذه القصيدة ، باسترجاع باطنى يعمق المعانى السابقة :

« كنت استرحم عينيه وعار العرى
فى وجهى
كأنى امرأة عريت وجهى لغريب
ولماذا عاد من حفرة ميتا كتيب
غير عرق ينزف الكبريت
والحقد الرهيب ؟ »

ولعل بقايا الموت فى نفس لعازر قصور فى مواجهته المعاناة ، وقصور فى فهم بهجة التضحية . وفى مزج هذه المشاعر المعقدة قوة إحاء تنتقل منها فى مجالات ومستويات شعورية ولا شعورية خصبة الصوير .

٧- الوجوديون : ونرى - تنمة للمذاهب الأدبية - أن نذكر موجزاً للدراسة الوجوديين لظاهرة الصورة ، وصلاتها بالأدب والشعر عندهم .

والخاصة الأولى للصورة عند الوجوديين أن الصورة « عمل تركيبى يضم - إلى العناصر الممثلة للشيء - نوعاً من المعرفة محددة بمحدود الحس (١) » : وذلك كما إذا تمثلت الكرسي الخاص بي في خيالي حين يغيب عنى هذا الكرسي ، وهذه الصورة طبعاً ليست هي الكرسي الخارجى ، ولكنها نوع من الوعى بجزئيات يركب من مجموعها ما يدل - في الحال وفي دائرة الحس - على الشيء موضوع الصورة . وهذه الدلالة تتمثل في العلاقة بين الوعى والصورة . فحين أعى صورة على مثلاً ليس موضوع الوعى هو الصورة ، ولكن موضوعه هو على نفسه ، فدار الانتباه في الصورة موضوع مادي ، وليس صورة هذا الموضوع . فليست الصورة إلا علاقة الشيء ودلالته الصورية في الوعى - « وخطأ جسم أن نخلط بين هذا الوعى والشيء المادى الخارجى ، لأن الوعى الذى موضوعه الصورة متحرك ينتظم ويدوم أو يمتد . في حين أن الشيء المادى موضوع الصورة قد يظل أثناء ذلك هو هو لا يتغير » .

والخاصة الثانية ، أن الصورة تتمثل للوعى مباشرة ، على النقيض من الإدراك الذى يتكون في بطن . فإذا حاولت إدراك مكعب من المكعبات ، فعلى أن أتدرج في معرفة وجوهه وأضلاعه وزواياه وعلاقته بما سواه من أشكال ، ولكنى إذا وعيته عن طريق الصورة : فإنه يتمثل في الوعى مرة واحدة بصفاته الخارجية ، دون نظر إلى علاقته بما سواه ، ودون استقصاء في جلاء هذه الصفات ، « فالصورة التى أتصورها بالخيال لا تتعلم . بل تبدو كما هي منذ ظهورها » . ويقتصر المرء في تصوره إياها على الصفات التى تهمة منها (٢) .

فالإدراك عمق في الوقوف على ماهية الأشياء ، ولكن الصورة في الخيال قد تهمننا أكثر من الإدراك ، لأنها قد تكون أقوى وأغنى من جهة اقتصار المتخيل على ما يهيم من موضوعها (٣) .

(١) أنظر : J. P. Sarte ; L'Imaginaire, Paris 1949 P. 9-11

(٢) نفس المرجع ص ١٩ .

(٣) نفس المرجع ص ٢٠ - ٢٢ .

والخاصة الثالثة ، أن الصورة تستتبع حتماً أن يكون موضوعها في حكم المعلوم ، على التقيض ، من الإدراك الذي يفترض وجود موضوعه . وذلك أتى - حين أتخيل علياً في صورة له في سفره أو في قراءته ، أو علي مقربة مني أصفحه . . . - فهذه الصورة عمل إيجابي تركيبى من جزئيات كثيرة تخص علياً ، أقوم بها ، وتستلزم أن أتخذ تجاه علي وضعاً خاصاً في تخيله غائباً أو حاضراً أو على صفة من الصفات ، ولكنها تستلزم - في نفس الوقت - أنى لا أرى علياً لا من قريب ولا من بعيد ، وأنى لا أستطيع أن أصفحه عملاً . فالصورة ، إذن ، تستلزم إلغاء موضوعها ، لأنه لا بد أن يكون غائباً عن الحس ، معدوماً ، أو موجوداً في مكان آخر . وعلى أية حال هو غير موجود حالاً لأنه غير حاضر ، وفي هذا يكون كالمعلوم حقيقة أو حكماً . فإذا قلت ، « في خيالى صورة علي » وقد أستتبع ذلك قطعاً أنى لا أرى علياً نفسه . فإذا أثرت بخيالى صورة علي ، وقدمات ، اصطدمت - في نفس الوقت الذى وقفت فيه على الصورة ، ودون حاجة إلى الاستدلال - بشعور الأسى بأن علياً في عداد الهالكين - وهذا الشعور جزء من الصورة ، وهو النتيجة المباشرة لما تستتبعه الصورة من أن موضوعها المادى يظهر في حكم المعلوم .

حقاً يمكن أن نتأثر ، أو نتصرف ، نتيجة للصورة الخيالية ، كما لو كان موضوعها حاضراً أمامنا ، أو كما ندرکه ، ولكن هذا السلوك موقوت باللحظات التى تناسب فيها ما تنتجه الصورة (١) .

ومن أجل هذا كان عالم الصور عالماً لا يحدث فيه شيء : فلى أن أتخيل - كما أشاء - صورة الشجيرة وقد أصبحت شجرة برتقال كاسية بزهرها أو ثمرها ، أو أن أجرى في خيالى حصاناً في سباق ، فلن ينتج عن هذا أدنى تغير في علاقة الوعى الخيالى بموضوع الصورة الخارجى (٢) .

ورابع هذه الخصائص للصورة هو التلقائية : ذلك أن الإدراك يبدو أقرب إلى السلبية ، أما الخيال فإنه وعى تلقائى ينتج الصورة ويحتفظ بها . وكأنه يقوم بهذه التلقائية الإيجابية في وجه الشيء الذى ليس حاضراً أو في حكم المعلوم ، وهو المتخيل ،

(١) نفس المرجع ٢٢ - ٢٦ .

(٢) نفس المرجع ص ٢٢ .

« كما رأينا في الخاصة السابقة) ، و « الوعى الخيالى - من أجل ذلك - لا يظهر كأنه قطعة من خشب تطفو وسط الموج ، بل هو موجة وسط الموج » . والخيال أو الوعى بالصورة على هذا النحو ليس سلبياً ، ميتاً ، ولكنه نتاج مقصود لا يسبق موضوعه المادى ، وإنما يتحقق به ومعه (١) .

والعمل الفنى كله مجاله الخيال . أى ما مادته وموضوعه من الطبيعة ، ولكن بعد تخيلها ، أى فرضها غير موجود ، أو موجودة فى مكان آخر . وقد تصطبج الصورة الخيالية بعواطف تسبقها أو تكون وليدة لها . فإذا آثرت فى خيالى صورة على الصديق فى موقف له أمس ، فإن ذلك من شأنه أن يذكى عاطفة الحب له ، فقد أتخيل الموقف فينبعث الحنان ، وقد يكون الحنان نفسه سبباً فى إثارة الموقف ، ولكن فى كلتا الحالتين هناك فرق بين العاطفة تجاه الواقع حين تولت فى نفسى واقعياً وأنا معه هو أمس ، وبين العاطفة نفسها تجاه الموقف نفسه فى تخيلى له الآن . ففى الحالة الأولى الواقعية كانت العاطفة نتيجة ، على حين هو فى الحال الثانية سبب لبعث الموقف أو مصاحبة لتخيله ، وهى فى الحال الأولى يثيرها غيرى ، وأنا فيها أقرب إلى السلبية ، على حين هى فى الحالة الثانية إرادية ذاتية ، وفى الحالة الأولى كانت العاطفة صدى المواقع ، تستمد منه قوتها ، وفيها حينذاك عنصر المفاجأة والتحقق ، على حين هى فى الحالة الثانية مثارة وقفت عند حد معين ، تحتاج لقوة الخيال كى تحيا . وهذا الخيال يتخذ مادته من الواقع ، ولكنه فى نفس الوقت يلبغىه ، أى يعده غير حاضر (كما سبق أن بينا) . ومن هنا كان لهف المحب ونفاذ صبره فى انتظار رسائل حبيبته (حتى لو لم يوجد سبب يدعوه إلى القلق عليها) ، لأنه فى حاجة إلى ما يؤكد له الواقع حين يلجأ إلى خياله . وعواطفه فى عملية الخيال تتخذ مادتها من الواقع ، وتستمد من هذا الواقع المتخيل كل ما لها من قوة (٢) .

ولوحة الفنان كذلك عمل خيالى : لأن الألوان والأصباغ - فى اللوحة - مادة لا وزن لها فى ذاتها إلا بمقدار ما تشف عن صورة مستمدة - عن طريق الخيال - من الواقع ، فى أجزائها المتفرقة فى الطبيعة ، ولكنها متخيلة فى مجموعها . والرسام فى رسم لوحته لا يسلك كما يتصرف فى الواقع تجاه تحقيق فكرة أو تغذية

(١) ص ٢٦ ، ٢٧ من نفس المرجع .

(٢) نفس المرجع ص ١٨٥ - ١٨٧ .

عاطفة أو التصرف في أمر ، بل ولا يقصد إلى تحقيق فكرته واقعياً بتصويرها ، وإنما يقصد إلى جعل الصورة في لوحته موضوعية بتصويرها فنياً ، بعد أن كانت ذاتية قبل التصوير . ونحن لا نفهم هذه الصورة إلا بتخيّلنا لنموذجها في الطبيعة . ولكن عملية الخيال تلغى الطبيعة بوصفها أمراً حاضراً ، إذ نحن نقومها من خلال ما نتخيل ، أى من خلال ما يعكس صورتها . وفي هذا التخيّل للأمور الواقعية ينحصر كل الجمال الذى فى الصورة بوصفها مجموعة وسائل مادية تشف عن عملية تركيبية للصورة الخيالية (١) .

وكذلك الشأن فى الشعر والقصة والمسرحية ، إذ يلجأ المؤلف — فيها جميعها — إلى تأليف موضوع خيالى (فى معنى الخيال السابق شرحه) — من خلال نماذج كلامية تشف عنه ، وفى هذا النموذج الكلامى ينحصر كل الجمال الذى يكتبه الموضوع ، وذلك شبيه كل الشبه بما يفعل الممثل « حين يقوم بدور « هاملت » ، فإنه يتخذ من نفسه ، ومن جسمه كله ، نموذجاً لهذا الشخص الخيالى (٢) » . والفنان — بعامه — يشبه المتأمل فى العمل الفنى فى أنه ليس بسبيل سلوك تحقيق وعمل ، ولكنه بسبيل سلوك تخيل لمسا يشف عنه العمل الفنى من نموذج . وهذا النوع من السلوك فى الفن هو الذى يشرح ما نشعر به من صعوبة كبيرة فى الانتقال من عالم الموسيقى أو المسرح إلى مشاغل الحياة الیوهية ، لأنه انتقال من عالم الخيال لعالم الواقع ، يشبه انتقال الحالم إلى اليقظة .

وينتج عما سبق أن الجمال مقصور على عالم الخيال ، وأن الواقع لا جمال فيه . فالأشياء فى واقعها تدعو المرء إلى اتخاذ مسلك عملى ، وجهاً لوجه أمام الوجود وما فيه من كثافة وثقل وامتداد . وما يثير فى النفس من جهد ، أو يتأثر من ضيق وغثيان . وأما مسلك الإنسان تجاه الخيال فهو التأمل فى صورة العالم للقضاء على هذا العالم فى واقعه ، إذ أنه غير حاضر واقعياً أمام المرء فى تخيله ، على نحو ما ذكرنا من قبل فى خصائص الصورة الخيالية (٣) .

(١) المرجع السابق ص ٢٣٩ - ٢٤٢ .

(٢) نفس المرجع ص ٢٤٢ .

(٣) المرجع السابق ص ٢٤٤ - ٢٤٥ .

« ولهذا كان من الحق الخلط بين الخلق والجمال . إذ تفترض قيم الخير أن يكون الإنسان وجهاً لوجه أمام الأشياء ، وتهدف هذه القيم إلى صورة من السلوك في صميم الواقع ، وهي خاضعة - أولاً - لما في الوجود من حق أو جهد . فالقول باتخاذ مسلك جمالي تجاه الواقع هو الخلط التام بين ما هو واقعي وما هو خيالي . على أنه قد يحدث أننا نسلك مسلك التأمل الجمالي تجاه الأحداث أو الأشياء الواقعية . وفي هذه الحالة يستطيع كل أمرىء أن يشهد في نفسه نوعاً من النكوص أمام الشيء الذي هو موضوع تأمله . بحيث ينزلق هذا الشيء نفسه في منطقة العدم ، ذلك أنه - منذ لحظة التأمل الجمالي لشيء واقعي - لا يكون هذا الشيء الجمالي موضوع إدراك ، إذ تقتصر وظيفته على إثارة التأمل ، فيكون بمثابة نموذج لذات نفسه ، أي يكون صورة غير واقعية لما يبدو من خلال وجود الشيء المائل أمامنا . ويمكن أن تكون هذه الصورة غير الواقعية ليست شيئاً سوى الشيء المادى الواقعي نفسه إذا اتخذنا حياله مسلك الحيدة والتخيل ، كما إذا تأمل المرء امرأة جميلة ، أو تأمل تأملاً جمالياً سقوط المصارعين في ملعب صراع الثيران ، ويمكن أن تكون هذه الصورة كذلك وقوفاً على معالم ناقصة غير محددة لما يكون من خلال ما هو كائن . كما إذا وقف الفنان على ما يمكن أن يكون من انسجام بين لونين قوين رأهما في بقعتين على حائط . وفي كل هذه الحالات تبدو للمتأمل تأملاً جماعياً صورة الشيء كأنها خلف الشيء الواقعي موضوع التأمل ، بحيث يصبح هذا الشيء في المرأة يقضى على ما عند المرء من رغبة فيها ، إذ لا نستطيع أن نقف منها النفعي تجاه ذلك الشيء . وفي هذا المعنى يمكن أن يقال : الجمال المفرط في المرأة يقضى على ما عند المرء من رغبة فيها ، إذ لا نستطيع أن نقف منها موقفاً جمالياً حيث تظهر هي نفسها في مظهر غير واقعي هو مثار إعجابنا بها ، ثم في الوقت نفسه نسلك منها مسلكاً نفعياً مادياً ، وذلك بالرغبة في حوزتها حسيًا . فلأجل اشتهاؤها علينا أن ننسى أنها جميلة ، لأن الاشتهاؤ نوع من غوص المرء في صميم الوجود (١) . »

ومما سبق من كلام سارتر نستطيع أن نستنتج اعتبارات الصورة الأدبية التي هي وليدة الخيال ، كما يراها الوجوديون :

(١) هذه العبارات كلها لسارتر في ختام كلامه عن طبيعة الصورة في الفن كله ومنه الأدب ، المرجع السابق ص ٢٤٥ - ٢٤٦ ، قارنها بفلسفة كانت في الجمال ص ٢٧٦ - ٢٨٢ من هذا الكتاب .

فالصورة قد يتسع نطاقها فتشمل العمل الأدبي كله ، قصة كان أم مسرحية أم قصيدة ، كما تطلق الصورة أيضاً على جزئيات العمل الأدبي التي تؤلف وحدته . والصورة ، في كلتا الحالتين . لها نموذجها الخارجي الذي هو مصدر دلالتها . والصورة الجزئية في الأدب تؤلف وحدة هي الصورة الكلية . وهذه الصورة الكلية جديدة كل الجدة في الفن ، لأنها لا وجود لها في مجموعها في الطبيعة ، لأن الفن لا ينقل الطبيعة كما هي :

والصورة الجزئية في الشعر والأدب بعامة .- كالألوان والخطوط في الرسم لها ماديتها وكثافتها ووضعها الخاص بها في مجموع العمل الأدبي ، فهي أشياء في ذاتها . وتنحصر كل حقيقتها وقيمتها في أنها نموذج نتخيل من خلاله الصورة الحقيقية التي هي مدلوله الطبيعي . وتأمل القارئ فنياً فيما يقرأ هو مثار هذه الصورة التي قصد المؤلف إلى تصويرها بوسائله المادية من ألفاظ اتخذها بمثابة الألوان والرسوم ، على أن المدلول الأدبي - وهو ما اتخذت الصورة الأدبية نموذجاً له - جديد كل الجدة في الطبيعة ، لأنه ليس مجرد تصوير لها (١) .

ثم إن الصور الأدبية - كلية أو جزئية كما سبق - مصدرها الخيال ، وهو وحده مجال الجمال . ومسلك المرء فيه مختلف عن مسلكه الواقعي أمام الأشياء في الوجود . وكل ما يجري في عالم الخيال لا يمس الحقيقة في جوهرها الواقعي النفعي الذي هو غير جميل في طبيعته . وهنا يلتقي « سارتر » بكانت في التفريق بين الجمال والنفع ، وبين الجمال والخير ، أو الخلق ، ولكن هذا الرأي من جانب « سارتر » ليس إلا مجرد لطبيعة العمل الأدبي من الوجهة النظرية (٢) .

غير أن المتعة الجمالية - عند « سارتر » والوجوديين - متعة حقيقية ، ولا يمكن أن تكتفي بنفسها ، لأنها تتطلب فهم موضوعها الجمالي الذي اتخذت الصورة الأدبية نموذجاً له ، ليبرأى من خلالها . وهذا الفهم يستلزم نوعاً من وعي المضمون ، إذ لا يمكن أن يكون المضمون مجرداً من كل معنى ، وإلا لم تعد الصورة الأدبية مرآة

(١) المرجع السابق ص ٢٤١ - ٢٤٢ - وفي هذه النظرة يتلاقى سارتر مع أرسطو في أن المحاكاة ليست مجرد تقليد للطبيعة ، أنظر ص ٤١ وما يليها من هذا الكتاب .

(٢) وهذه أيضاً هي نظرة « كانت » في بحثه في الجمال ، أنظر ص ٢٧٧ - ٢٨٢ من هذا الكتاب .

نموذج (١) . وهذا المضمون يختلف تبعاً لجنس العمل الفني . وتبعاً لهذا الاختلاف ، يجعله « سارتر » ملتزماً أو غير ملتزم ، كما سنشرح في قضية الترام الشاعر في هذا الفصل ، وفي هذا كله يختلف « سارتر » عن « كانت » اختلافاً جوهرياً .

ونقف الآن - بعد هذا العرض الموجز للصورة الأدبية في مختلف المذاهب الأدبية - لنرى ما يطلب في الصورة في الشعر على حسب ما يؤخذ من هذه المذاهب جملة مما هو مشترك بينها ، ولنعرف مبلغ ما أفدنا من هذا التراث العالمي الفني الخاص بالصورة الأدبية في توجيه نقدنا وشعرنا الحديث . وفي ضوء ما قدمنا نهتدى إلى النتائج الآتية :

أولاً : الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة هي الصورة . في معناها الجزئي والكل . فالتجربة الشعرية كلها إلا صورة كبيرة ذات أجزاء هي بدورها صورة جزئية تقوم من الصورة الكلية مقام الحوادث الجزئية من الحدث الأساسي في المسرحية والقصة (٢) . وإذن فالصورة جزء من التجربة ، ويجب أن تتأزر مع الأجزاء الأخرى في نقل التجربة نقلاً صادقاً فنياً وواقعياً (٣) ، وهذا قدر مشترك بين المذاهب الأدبية الحديثة .

ولهذا كان محموداً أن تمثل الصورة - حسياً - فكرة أو عاطفة ، ولو كان هذا التمثيل لأحاسيس تجريدية ، كما رأينا في الرمزية مثلاً .

ومما يضعف الصورة ، إذن ، أن تكون برهانية عقلية ، لأن الاحتجاج أقرب إلى التجريد من التصوير الحسي الذي هو من طبيعة الشعر ، ثم إن الاحتجاج تصريح لا إيماء فيه ، والتصريح يقضي على الإيماء الذي هو خاصة من خصائص التعبير الفني (٤) .

(١) مرجع سارتر السابق ص ٢٤١ . ثم ص ٥٨ وما يليها من ترجمتنا لكتاب « ما الأدب ؟ » لسارتر
(٢) أذكر ما قلناه من نتائج دراسة سارتر للخيال ص ٤٣٦ - ٤٤٢ ، وكذلك دراسة الرومانتيكيين
للصورة صفحات ٤٩٠ - ٤٩٤ من هذا الكتاب .

(٣) لصدق التجربة فنياً وواقعياً أنظر صفحات ٢٠٦ - ٢٠٧ من هذا الكتاب ثم الخاتمة .

(٤) أنظر صفحات ٣٥٣ - ٣٦٣ ، ثم ص ٣٩٦ وما يليها من هذا الكتاب .

ومن هذا الجانب ابتعد الشعر الحديث والنقد العربي الحديث عن الموروث من تقاليدهما ، فقد كان الشعر العربي القديم ، والنقد كذلك ، يحفلان كثيراً بهذه الصور العقلية التي تساق للاحتجاج ، صادقاً كان كما في قول المتنبي :

ولو كان النساء كمن ذكرنا لفضلت النساء على الرجال
فما التأنيث لاسم الشمس عيب ولا التذكير فخر للهلال (١)

أم وهماً غير صادق ، كما في صور الاحتجاج الوهمية التي كانوا يدخلونها تحت التخيل ، وهي في الحقيقة ضارة بصدق التجربة واقعياً وفنياً ، لأنها تدل على أن الشاعر يتناول مظاهر الأشياء ويموه في تصويرها ، كما في قول البحري يحتاج لتفضيل الشيب .

وبياض البازي أصدق حسنا إن تأملت من سواد الغراب
وقول أبي تمام :

لا تنكرى عطل الكريم من الغنى فالسيل حرب للمكان العالى (٢)

ولهذا قل احتفال الشعر العربي الحديث بهذه الصورة التي تظهر فيها التوليدات العقلية الجافة ، أو الوهمية الباطلة . ومثلها في الشعر الحديث - على قلبها - ما يحضرنى من شعر مصطفى صادق الرافعي ، وهو في الاحتجاج العقلي الصادق :

أعبر حياتك خوضاً كالحائضين وعموما
فليس لله سوق فتشترى منه سوما
ولست وحدك منه تروم ما شئت روما
هي المقادير منها قوم بحارب قوما
ولا تناوم في المو ت سوف تهلك روما

(١) أنظر ص ٢١٠ - ٢١١ من هذا الكتاب .

(٢) أنظر لهذه الشواهد وتعليق عبد القاهر عليها وتمقيبنا على ذلك ص ٢٠٧ - ٣١٢ من هذا الكتاب .

على أن صور الاحتجاج الصادقة قد تملح إذا شفت عن الجانب الفكرى النفسى العميق ، فدلّت على شعور ومسلك فلسفى تجاه الحياة كما هى ، وذلك كقول الأستاذ العقاد فى ديوانه : وحى الأربعين :

قال : قوم . زينة الدنيا خداع قلت : خير . بالذى نشترى نبيع

وتحسن صور الاحتجاج كذلك إذا كانت دلالتها الفكرية مبنية على تصور الشعور عن طريق التقابل بين حالة وحالة ، كما فى قول إيليا أبى ماضى فى قصيدته الشهيرة : « كن عميلاً ترى الوجود جميلاً » :

أدكت كنهها طيور الروابى فن العار أن تظل جهولاً
تتغنى والصقر قد ملك الجـ سو عليها ، والصائدون السبيلاً
تتغنى وعمرها بعض عام : أو تبكى وقد تعيش طويلاً ؟

فهذا التصوير - الذى يصور فيه الشاعر حال المتشائم ويقابل بينها وبين حال الطيور الشادية - لا يقصد من ورائه إلى أن هذه الطيور حقاً أدركت كنهها ، وإنما يرى أن الإنسان يضل طريق السعادة إذا اعتمد على تفكيره الدائم فيما يكون فى مستقبله أو فى عاقبة أمره ، على حين تصل تلك الطيور إلى سعادتها عن طريق اعتمادها على فطرتها السليمة التى لم يفسدها هذا التفكير ، ويوحى هذا التصوير إلى المرء بإمكان رجوعه إلى فطرته كالطيور ، فيتغافل عما يتهدده من أخطار يتناساها مؤقتاً ، لينعم بالحياة ما يتيسر له النعيم ، فلا ينغص ملذاتها بما كان أو بما يكون . فالشاعر - إذن - يوحى فى هذا التصوير بأن الرجوع إلى الفطرة والعاطفة قد يكون أجدى عاقبة من الاعتماد على العقل والتفكير وحدهما . وهذه فكرة فلسفية طالما شغلت المنفكرين وشعراء الإنسانية . وهى التى يهدف إليها الشاعر من وراء حجته ، على أن هذه الحجة مسوقة فى صور شعرية ، ففيها ماء ورونق ، بهما تخلصت من جفاف المنطق وتجريدياته ، دون أن تجانى الصدق .

ثانياً : على الرغم من أن صور الشعر وظيفتها التمثيل الحسى للتجربة الشعرية الكلية ، ولما تشتمل عليه من مختلف الإحساسات والعواطف والأفكار الجزئية . فإنه لا يصح نحال الوقوف عند التشابه الحسى بين الأشياء من مرثيات أو مسموعات

أو غيرهما دون ربط التشابه بالشعور المسيطر على الشاعر في نقل تجربته . وكلما كانت الصورة أكثر ارتباطاً بذلك الشعور كانت أقوى صدقاً وأعلى فناً . ولهذا كان مما يضعف الأصالة اقتصار الشاعر - في تصويره شعوره - على حدود الصور المبتذلة التي تقف عليها الحواس جميعاً ، والتي هي صور تقليدية ، وذلك كتشبيه ، الخلد بالتفاح أو بالورد مثلاً . ولعل عبد القاهر الجرجاني قد تنبه إلى شيء من ذلك حين استحسّن في الصورة ظهورها من غير معدنها واجتلابها من النيق البعيد (١) .

ولكن أشد ما يضعف الصورة فناً هو أن يقف بها الشاعر عند حدود الحس مما تسميه البلاغة العربية القديمة : « الجامع في كل » : دون نظر إلى ربط هذا التشابه الحسي بجوهر الشعور والفكرة في الموقف ، فمثلاً قول ابن المعتز في وصف هلال القطر عقب رمضان .

أنظر إليه كزورق من فضة قد أثقلته حمولة من عنبر (٢)

لا يتقل إلينا شعوراً صادقاً بجمال الهلال وروعته ، لأن الشاعر بحث عن نظير حسي لما يراه ، دون أن يتصل هذا بشعور محدد أو فكرة . وقد يكون في هذا

(١) عل أن عبد القاهر يقسم الصور في التشبيه إلى ما هي ظاهرة صريحة لا تحتاج إلى تأويل ، مثل تشبيه الشيء بالشيء شكلاً ، كتشبيه الورد بالخد والشمر بالليل والوجه بالنهار ، ثم إلى ما يكون الشبه فيه محصلاً بضرب من التأويل ، وهو ما فيه حجة عقلية ، كقولهم حجة كالشمس . ويستحسن عبد القاهر النوع الثاني وهو ما فيه تأويل ؛ يعود ثم فيقرر أن الشيين كلما كانا مختلفين في الجنس كان التشبيه بينهما في رأيه أرق فناً ، فهو لا يربط ما بين الصورة والشعور أو الفكرة ، وبناء على تقسيمه تحسن مثلاً هذه الاستعارات في قول أبي نواس .

تبكي فتذرى الدر من نرجس وتلطم الورد بمناب
مع أن الدر والنرجس والورد والمناب للدموع والعيون والحدود والأنامل لا يقصد في التشبيه بها سوى الشكل ، والأصلة لها بتصوير عاطفة الحزن المسوقة اطلاقاً ؛ فعند القاهر يبني استحسانه على الندرة وبعد ما بين جنس المشبه به والمشبه ، مهما يكن موقع الصورة بعد ذلك من الفكرة والشعور ؛ فيستحسن مثل قول الشاعر .

كأن عيون النرجس النض حولها مدهان در حشوهن عافية
وإذن ففرق كبير بين كلام عبد القاهر وتقسيماته وما نحن بسبيل شرحه من معاصد الصورة في الشعر الحديث (أنظر : عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، مطبعة الاستقامة بالقاهرة ١٣٦٧هـ - ١٩٤٨ م ص ١٠٠ - ١٠٣ - ١٠٨ - ١٤٧ - ١٤٧) قارنه بما سقناه من قبل من استحسان عبد القاهر للتشبيه وهو التشبيه الذي يمثل المعنى به حتى كأن الفكرة فيه ماثلة للعيون ، وقد تأثر عبد القاهر في المعنى الأخير بأرسطو (ص ١١٨ وهامشها من هذا الكتاب) .

(٢) ديوان ابن المعتز ، طبعة بيروت ١٣٢٢هـ ص ٣١٣ .

التشبيه دلالة نفسية على رغبته في الهرب من عالم الواقع ، أو دلالة على بيئة الترف التي ألفها ابن المعتز ، ولكن هذه الدلالة النفسية لا شعورية ، ولا صلة لها بالمنظر الطبيعي الذي يقصد ابن المعتز إلى تصويره . ونظيره - فيما نرى - قول ابن الخطيم :

وقد لاح في الصبح الثريا كما ترى كعنفود ملاحية حين نورا

وكذا قول شاعر آخر يصور دوائر الماء في غدران حديقة :

كأن في غدرانها حواجبا ظلت تُمط (١)

وما إلى ذلك من الصور التي لا يراعى فيها سوى الشكل الظاهري لا تتجاوزة . . ولعل أول من نبه إلى ذلك - في نقدنا العربي الحديث - هو الأستاذ العقاد في الديوان ، إذ يقول : « وإذا كان كذلك من التشبيه أن تذكر شيئاً أحمر ثم تذكر شيئاً أو أشياء مثله في الاحمرار ، فما زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدل شيء واحد . ولكن التشبيه أن تطبع في وجدان سامعك وفكرة صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسك ، وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان محسوبة بذاتها كما تراها ، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس . وبقوة الشعور وتيقظه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه ولهذا لا لغيره كان كلامه مطرباً مؤثراً . وكانت النفوس تواقفة إلى سماعه واستيعابه ، لأنه يزيد الحياة حياة ، كما تزيد المرأة النور نوراً . . وصفوة القول أن المحك الذي لا يخطيء نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره . فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء ، وإن كانت تلمح وراء الحواس شعوراً حياً ووجداناً تعود إليه المحسات فذلك شعر الطبع الحي والحقيقة الجوهرية (٢) »

وهذا مما يسلم به النقد الحديث في جميع مذاهبه على حسب ما شرحنا (٣) ، حتى المدرسة البارناسية التي تعنى بالصورة التجسيمية (البلاستيكية) ، إذ أنها لا تقف عند حد التجسمات مجرد الجمع بين صفات حسية ملموسة ، وإنما نعني بتقديم الصور

(١) للنص أنظر عبد القاهر الجرجاني ، المرجع السابق ، ص ١٠٨ .

(٢) في فقرة وردت للأستاذ العقاد في « الديوان » الذي ألفه الأستاذ العقاد والمآزني ، وأنظر : الدكتور

محمد مندور : الشعر المصري بعد شوقي ، ١٩٥٥ ص ٥ - ٧ .

(٣) وهو أوضح ما يكون في نقد ورد زورث وكولير دج ، أنظر ما ذكرناه فيما سبق ص ٤١٣ - ٤١٨

الجزئية التجسيمية لإبراز شعور أو فكرة فلسفية في الصورة الكلية ، أى الموضوع الذى يقدمه الشاعر ، وهو ما عيننا من قبل بتوضيحه وضرب الأمثلة عليه (١) .

ثالثاً : الصورة لابد أن تكون عضوية في التجربة الشعرية ، كما يفهم مما سقناه من قبل من كلام « وردزورث » و « كوليردج » (٢) ، وكما يفهم من معنى وحدة القصيدة العضوية في المذاهب الأدبية بعامة كما شرحنا ، ويقتضى أن تؤدى كل صورة وظيفتها في داخل التجربة الشعرية التى هى الصورة الكلية ، وذلك بأن تكون الصور الجزئية مساورة للفكرة العامة أو الشعور العام في القصيدة ، وأن تشارك في الحركة العامة للقصيدة حتى تبلغ الذروة في النماء ، ثم تنتهى إلى نتيجهتها الطبيعية التى تؤلف وحدتها العضوية النامية التى تحدثنا عنها ومثلنا لها فيما سبق (٣) . وفى الحق كانت الدعوة إلى الوحدة العضوية في القصيدة منذ الرومانتيكيين (٤) ، وقد اتبع الرومانتيكيين في هذه الدعوة جميع المذاهب التى تلتهم ، مع تنوع في هذه الوحدة عند الرمزيين والسيراليين في انتقالاتهم الجزئية في داخل التجربة الكلية ، إذ كانوا ينتقلون في صورهم الجزئية أحياناً انتقالات نفسية مفاجئة ، مع حرصهم في ذلك على وحدة التجربة الشعرية في المجموع : كما سبق أن أشرنا إلى ذلك عندما تحدثنا عن الوحدة العضوية في القصيدة ، وقد بينا كيف أن شعرنا الحديث قد بعد عن شعرنا القديم بهذا الإدراك الوحدة في التجربة العضوية ، بفضل تأثرنا المحمود بشعر الغرب .

رابعاً : نتيجة لعضوية الصورة يجب ألا تضطرب الصورة الشعرية ، ويكون اضطراب الصورة الشعرية إذا تنافرت أجزاءها في داخلها ، أو تنافت مع الفكرة العامة أو الشعور السائد في التجربة نفسها .

ولم يكن النقد العربى القديم يحفل بالوحدة العضوية ، ولا بوظيفة الصور العضوية . ولم يكن الشاعر كذلك يلقي بالآ إلى تضافر الصورة مع الفكرة العامة أو الشعور الذى يهدف إلى تصويره . وغالباً ما كانت الصور الجزئية مهوشة غير متألقة في إبراز الصورة الكلية حتى لو اتحد موضوعها في الشعر القديم .

(١) راجع ص ٣٩٢ - ٣٩٤ من هذا الكتاب .

(٢) أنظر ص ٣٨٨ - ٣٩٠ من هذا الكتاب .

(٣) أنظر ص ٣٥٩ - ٣٦٣ من هذا الكتاب .

(٤) أنظر : R. Bray : La Formation de la Doctrine Classique , :

وأخطر ما تتعرض له الصورة الشعرية أن تتناقض بعضها مع بعض بالنسبة للفكرة الواحدة في داخل القصيدة . أنظر إلى هذه الصورة الإنسانية التي يرسمها أبو العلاء في قصيدة له في هذين البيتين :

ولو أني حيت الخلد فرداً لما أحيت بالخلد انفراداً
فلا هطلت على ولا بأرضي سحاب ليس تنتظم البلادا

ثم انظر كيف يصور الشاعر - في نفس القصيدة - تجهم الدهر له وضيقة بالناس وتعاليه عليهم ، وأنه جاد في الرحيل عنهم ، ثم أنه إذا نال ما يقصد إليه في هذا الرحيل لم يبال بما يحل بالبلاد التي رحل عنها من خصب أو جذب ، وفي تصوير المعنى الأخير يسوق هذه الصورة :

وقد أثبت رجلي في ركاب جعلت من الزماع له بداداً(١)
إذ وطأتها قدمي سهيل فلا سقيت سقيت خناصره العهادا

ولا شك أن الصورة في البيتين الأخيرين تتنافى مع فكرته في البيتين السابقين عليهما ، وهذا التناقض في قصيدة واحدة (٢) .

ونسوق مثالا آخر من الشعر القديم لكشاجم (أبو الفتح محمود بن الحسين المتوفى عام ٣٥٠ م) يصف روضاً :

وروض عن صنيع الغيث راض كما رضى الصديق عن الصديق
إذا ما القطر أسعده صبوحاً أتم له الصنيعة في الغبوق
كأن الطل متثراً عليه بقايا الدمع في الخلد المشوق
كأن غصونه سقيت رحيقاً فمست ميس شراب الرحيق
يذكرني بنفسجه بقايا صنيع اللطم في الوجه الرقيق (٣)

(١) الزماع كسحاب وكتاب : المضاء في الأمر والعزم عليه ، والبداد للرجل السرح ما يوضح تحته ليثبت على الفرس ، وخناصره : بلد الشام ؛ يدعو عليها إذا رجل عنها لمقصوده ، والعهاد : الغيث (أنظر شروح سقط الزند لأبي العلاء ، ج ٢ طبعة دار الكتب المصرية ص ٤٦٥ ، ٥٧٠ - ٥٧٢) .

(٢) سبق أن رأينا أن قدامة ومن لف لفه من نقاد العرب القدامى لا يرون في هذا عيباً ، بل كان قدامة يراه دليلاً على قدرة الشاعر ص ٢٠٨ من هذا الكتاب .

(٣) ديوان كشاجم مخطوط بدار الكتب ، ومطبوع ببيروت ١٩٤٣ ، والنص فقط منقول عن : الدكتور

ويش الحندي : الشعر في ظل سيف الدولة ص ٢١١ .

فلا شك أن صور الرضا والسعادة والطرب والإنشاء لا تتفق والصورتين اللتين ذكرهما الشاعر في البيت الثالث والخامس من الأبيات المذكورة ، ولا شك أن الشاعر مدفوع في تصويره بفكرة استقلال البيت كما في النقد القديم وباستقلال الصور في الأبيات بعضها عن بعضها الآخر ، فهو لا يرجع إلى شعور صادق عام من ذات نفسه في تجربته كمن يسوق الصور متأزرة لتصويرها ، ثم إن الشاعر كذلك يلحظ المشابهة الحسية في الصور ، كما هو واضح من الأبيات ، غير عاين بيان ما يترأى وراء هذه الصور الشكلية الحسية من شعور أو فكرة ، وهذا ما كان مألوفاً في الشعر العربي القديم . وقد سبق أن نبهنا إلى أن النقد - في المذاهب الأدبية الحديثة جميعاً - يأبى الوقوف عند الحسيات ، ونبهنا إلى فضل الأستاذ العقاد في دعوته إلى ذلك في نقدنا العربي الحديث .

وفي الشعر العربي الحديث تتنافر الصور وتضطرب أحياناً حين لا تتضح الرؤية الشعرية ، فيلجأ الشاعر إلى ذكر صور متتابعة لا تتضافر على فكرة أو شعور . ونقل هنا هذا المثال عن الشاعرة العراقية نازك الملائكة في قصيدة : « الراقصة المذبوحة » ، وهي تحية الجزائر المكافحة ، وفيها تخاطب الجزائر الجريحة قائلة :

« أرقصي مذبوحة القلب وغنى
واضحكى فالجرح رقص وابتسام
أسأل الموقى الضحايا أن يناموا
وارقصي أنت وغنى واطمئني (١) »

فكيف تتلاءم رقصة المذبوح مع الضحك والغناء والاطمئنان ؟

حقاً في السريالية يوجد تراسل في المدركات والحواس ، كما يوجد في الرمزية تراسل في الحواس على نحو ما تحدثنا عنهما فيما سبق ، ولكنه تراسل مقصود فنياً ، ذو هدف يتضح بالتأمل متى وقف المرء على فلسفتهم فيه .

ومن الشعر الحديث الذي لا يتقيد بوحدة الوزن والقافية نضرب مثلاً لاضطراب

(١) للنص أنظر : مصطفى عبد اللطيف السحرق : شعر اليوم ، القاهرة ١٩٥٧ ص ٥٤ - ٥٥ .

الصورة - لأنها لا تتفق والشعور العام في القصيدة - بأبيات للشاعر العراقي عبد الوهاب
اليانقي من قصيدته : « الذي كان يغني » ، يقول فيها :

على أبواب « طهران » رأيناه
رأيناه
يغني
عمر الحيام ، يا أخت ، ظنناه
على جبهته جرح عميق ، فاغر فاه
يغني ، أحمر العينين
كالفجر ، يميناه
رعيف مصحف قبيلة ، كانت يميناه
يغني ، عمر الحيام ، يا أخت
حقول الزيت والله
يغني طفلة المصلوب في مزرعة الشاه
وكان الموت أواه
على مقربة منه ، على أطراف دنياه
«ودانا وناداه
صباح الديك ، أختاه !
وخلفناه في الساحة لا تطرف عيناه
«وداعاً ! ! « قالها واختنقت في فمه الآه ..
«وداعاً لك يا بيتي وداعاً لك أمه ! ! «
ودوت طلقة واختنقت في فمه الآه
على أبواب طهران رأيناه
يغني الشمس في الليل ،
يغني الموت والله
على جبهته جرح عميق ، فاغر فاه (١)

(١) عبد الوهاب اليانقي : أشعار في المنى ، دار الديمقراطية الجديدة ١٩٥٧ ص ٨٤ - ٨٦ .

ربما يكون الشاعر قد قصد إلى جلاء جوانب منفردة من تجربة ، بحيث توحى هذه الجوانب المحلولة بنواحي التجربة الأخرى غير المحلولة ، وهذه طريقة رمزية في التصوير سبق أن أشرنا إليها ، ولكن الصور التي ذكرها لا تناسك على وحدة الإيحاء ، وبخاصة تمثيله بعمر الخيام الذي يوحى بانتهاء فرص الاستمتاع ، وهو ما يبدو غير متفق مع طبيعة ما يصف الشاعر ، ولم تفهم وجه الإيحاء في صور الرغيف والمصحف والقنبلة ، على فرض أنها مبدلة لبعضها من بعض ، ولا يكفي أن يقصد بها الشاعر - على سبيل الاقتضاب - إلى جوانب الروح والمادة والقوة ، فلا يمكن أن يكون مثل هذا إيحاءيا على طريقة الرمزية في معناها الحديث . وما سر الجمع بين غنائه حقول الزيت والله وطفله المصلوب والموت والشمس في الليل (شمس الحرية ؟) ثم أية ساحة تلك التي يهيب الديك بالبدار إليها ؟ (١) .

أما ما يبدو من تعقد الصورة وغموضها والتوائها عند الرمزيين والسيراليين فليس فيه اضطراب إلا في المظهر ، ولكن إذا وقفنا على وسائلهم الفنية ظهرت الصور متماسكة متآزرة لأجل جلاء الشعور أو الشفوف عن الفكرة كما سبق ، وقد أساء بعض الرمزيين - من الأوروبيين والعرب - إلى الرمزية ، بإيغالهم في الغموض ، حتى جاءت صورهم مستكرهة مغلقة لا تساوى الجهد في البحث عما وراءها .

خامسا : الصور التعبيرية الإيحائية أقوى فنياً من الصور الوصفية المباشرة ، إذ أن للإيحاء فضلا لا ينكر على التصريح . وهذا ما تنبه له بعض النقاد الكلاسيكيين أنفسهم . ثم أفاضت فيه الرمزية ، ولا تزال الرمزية حية في الشعر الغنائي في مختلف آداب العالم الكبرى . ومن قبل الرمزيين وجد كثير من وسائل الإيحاء ، ولكن كان لهم الفضل في جلاء جوانب هذا الإيحاء وشرح فلسفتها .

وأبسط مظاهر الإيحاء - التي اهتدى إليها الشعراء من قديم - التعبير عن الموقف أو الحالة بحيث يوحى هذا التعبير بالصفات المرادة قبل التصريح بها ، أو دون التصريح بها ، فإذا أردنا تمثيلا على هذا من الشعر العربي القديم ، وقرأنا بيت زهير في مدح حصن بن حذيفة بن بدر الفزاري :

(١) قد اقتصرنا على أمثلة موجزة لتوضيح فكرتنا ، ولم نلجأ لأمثلة طويلة ؛ أنظر أمثلة أخرى لاضطراب الصورة في : الدكتور محمد مندور : في الميزان الجديد ، الطبعة الثانية ص ٧٦ - ٧٧ - الدكتور إحسان عباس : عبد الوهاب البياتي ، بيروت ١٩٥٥ ص ٩٠ - ١٠٢ - الدكتور إحسان عباس : فن الشعر ، بيروت ١٩٥٥ ص ٢٢٣ - ٢٢٦ .

وأبيض فياض يده غمامة على معتفيه ، ما تغب فواضله
وجدناه يعبر في البيت تعبيراً مباشراً عن صفة الكرم الذى لا ينقطع فيضه ، كأنه
خيض الغمام . وعلى الرغم من جمال هذا التصوير ، هو - من حيث إنه تعبير صريح
عن الكرم - أقل في دلالاته الفنية على الكرم من قول الشاعر نفسه في نفس القصيدة يعبر
بهذه الصورة الموحية عن كرم المدوح أيضاً .

بكرت عليه غدوة فوجدته قعوداً لديه بالصريم عواذله
يفدینه طوراً ، وطورا يلمنه وأعياء ، فما يدرين أين مخائله
فأعرضن منه عن كريم مرزلاً عزوم على الأمر الذى هو فاعله (١)
وكذا قول الأعشى في مخالسة الطرف لزوجته آخر قد شغفها حباً على حين غفلة
منه :

ورميت غفله عينه عن شاته فأصبت حبة قلبها وطحالمها (٢)
ففي البيت وصف مباشر يقرب من السرد والتقرير لما حصل ، وهو لذلك أقل فنياً
من تعبير عبد الله بن الدمينه الخثعمي عن نفس المعنى .

ولما لحقنا بالحمول ، ودونها
قليل قذى العينين ، يعلم أنه
عرضنا ، فسلمنا ، فسلم كارها
فسايرته مقدار ميل ، وليتني
فلما رأت أن لا أوصال ، وأنه
رمتني بطرف ، لو كميأ رمت به
ولمح بعينها كأن وميضه
خميص الحشا ، توهي القميص عواتقه
هو الموت إن لم تلق عنا بوائقه
علينا ، وتبريح من الغيظ خانقه
بكرهى له ما دام حيا أرافقه
مدى الصرم مضروب علينا سرادقه
ليل نجيحاً نحره وبنائقه
وميض الحيا ، تُهدى لنجد شقائقه (٣)

هذا ، ولا ينبغي مجال أن يفهم من هذه الأمثلة التي سبقت أننا نلزم الشاعر بعنصر
قصصى للتعبير عن آرائه ومشاعره ، وإنما ضربنا الأمثلة السابقة لأنها أظهر في الدلالة

(١) أنظر شرح ديوان زهير ص ١٤٢ - ١٤٤ (طبعة دار الكتب بلصرية ١٩٤٤) .

(٢) ديوان الأعشى الكبير (ميمون بن قيس) طبعة القاهرة ١٩٥٠ ص ٣ .

(٣) ديوان الحماسة ج ٢ ص ٧٦ - ٧٧ .

على الفرق بين الوصف المباشر من ناحية وطريقة من طرق التصوير الإيحائية من ناحية أخرى . وقد تنوّلت الصور الإيحائية القوية دون عنصر قصصي ، كما في قصيدة إبراهيم ناجي التي سبق أن اخترنا منها أبياتا (١) ، على أن التصريح بالحالة النفسية أو الوصف المباشر قد يكون موحياً في العنصر القصصي أو في ظل الوحدة العضوية ، كما يتضح من أمثلتنا .

والقدر الذي نريد أن نقف عنده هو أن الوصف المباشر يضعف الدلالة ، وهو دون الصور الإيحائية أيا كان مظهر الإيحاء ، سواء كان ذا عنصر قصصي كما سبق ، أم تعبيراً موحياً عن الحالة . فمثلاً قول جلييلة بنت مرة الشيباني زوجة كليب وأخت جساس تصف حزنها وتولّها على قتل زوجها كليب فيما يروى لها .

فعل جساس ، على وجدى به ، قاطع ظهري ومُدنٍ أجلى
يا نسائي دونكن اليوم ، قد خصني الدهر برزءٍ معضل
خصني قتل كليب بلظى من ورائي ولظى مستقبلي (٢) ..

هو أقرب إلى الوصف المباشر ، وهو من هذا الجانب أضعف دلالة على الجزع من مثل قول رقية الجرمي تعبيراً عن تولّها لفقد صديق له بهذه الصورة :

أحقاً ، عباد الله ، أن لست رائياً رفاعة بعد اليوم إلا توهما ؟! (٣)
ونظيره قول ابن منذر في عبد المجيد بن عبد الوهاب الثقفي ، وكأن به صبا ،
وقد مات لعشرين سنة .

وكانى أدعوه وهو قريب حين أدعوه من مكان بعيد ! (٤)

وشبيه ذلك في الدلالة الإيحائية على نفس الشعور بالجزع قول النابغة يصور الهول الذي أعرا الناس بموت حصن بن حذيفة :

(١) أنظر هذا الكتاب هامش ص ٣٥٤ .

(٢) نقلنا نص هذه الأبيات عن : لويس شيخو : شعراء النصرانية ، بيروت ١٨٩٠ ص ٢٥٢ -

٢٥٣ .

(٣) أبو تمام (حبيب بن أوس الطائي) : ديوان الحماسة ، القاهرة ١٣٢٥ هـ ج ١ ص ٤١٤ .

(٤) المراد (أبو العباس محمد بن يزيد) : الكامل ، القاهرة ١٣٥٥ هـ ج ٢ ص ٢٨٨ .

يقولون حصن . ثم تأبى نفوسهم وكيف بحصن والجبال جنوح
ولم تلفظ الموتى القبور ، ولم تزل نجوم السماء ، والأديم صحيح
فعما قليل ، ثم جاء نعيه فظل ندى الحى وهو ينوح (١)

فالحالة النفسية تترامى من وراء هذه الصور الإيحائية الدالة على هول الموقف ،
دون تصريح قد يضعف من شأنها . وفي هذا يكتسب الإيحاء قوة فنية تقربه من قوة
الدلالة الموضوعية في القصة والمسرحية .

على أن الشعر الغنائى - فى العصر الحديث - يسرى فى كثير من قصائده عنصر
قصصى ، لأن العنصر القصصى يتوافر فيه الإيحاء ، ويكتسب به العواطف الذاتية مظهر
الموضوعية ثم إن العنصر القصصى لا يتفق بطبعه مع النغمة الخطابية التى قد توجد فى
الشعر الغنائى غير القصصى فتضعف من قوته ، هذا إلى أن الشعر الوجدانى متى كان ذا
طابع قصصى كانت الوحدة العضوية فيه أظهر ، وبدا متماسكا لا تستقل أبياته كما كانت
مستقلة فى كثير من شعرنا القديم حين لم يكن ينظر لوحدة العمل الأدبى ضرورة من
ضرورات التجربة الأدبية الناجحة ، كما هى الحال فى الشعر الحديث .

وفى هذا الشعر ذى الطابع القصصى تظهر الأفكار والأحاسيس صوراً تحليلية
للموقف ، ينمو الموقف بنائها ، وتظهر وحدتها فى ظلالة ، ونذكر مثالا لذلك من
الشعر العربى الحديث ، الذى لا يلتزم وحدة الوزن والقافية . هذه الأبيات من قصيدة
« طفل » للأستاذ صلاح الدين عبد الصبور ، وهى قصيدة رمزية ، فالطفل فيها هو
الحب ، وهذا معنى مألوف لدى الرمزيين ، ينميه الشاعر فى القصيدة . وبينها عليه :

قولى ... أمات ؟

جسيه ، جسي وجنتيه ،

هذا البريق

ما زال ومض منه يفرش مقلتيه ...

ومض الشعاع بعينه الهدباء ومضته الأخيرة

ثم احترق

ورأيت شيئاً من تراب القبر فوق الوجنتين
رباه ، فوق الصدر ، فوق الساعدين
والعازف المغلوب نام ومات في الصمت الكبير
نغم أخير ...
وسألت : مات ؟ .. أجل سأكبه ، سنكبه معاً
ووجمت ، لا الجفن اختلج ...
ووقفت ، ثم رجعت في عينك شيء من وهج
كى تلمسيه
أو تغمضى عينيه ، أو تتألميه
هذا الصبي ابن السنين الداميات العاريات من الفرح ،
هو فرحتي ، لا تلمسيه ...
أسكته صدرى فنام
وسدته قلبي الكسير
وجعلت حائطه الضلوع - وأثرت من هدي الشموع (١) .

إلى آخر النص ، على أننا هنا لسنا بصدد الوقوف عند كل صورة في القصيدة السابقة لنتقد صياغتها على حدة . وحسبنا أن نقرر أن الصور ظهرت عضوية متماسكة نامية في التجربة الرمزية السابقة .

وليس العنصر القصصي في الشعر الغنائي إلا قابلاً عاماً لا يصبح أن يخطر في بال أن نتظر فيه نواحي نضج قصصي يحاكي بها النضج الفني في القصة أو يقاربه ، على نحو ما سنشرح في مفهوم القصة في الفصل التالي . وليس الغرض من هذا العنصر القصصي في هذا الشعر إلا لإضفاء طابع الموضوعية على ما هو في الواقع ذاتي ، لكي تبدو الصور أجزاء عضوية في وحدة أغزر حياة وأشد تماسكا .

ومن هذا النوع من التجارب الشعرية الناجحة في الشعر المعاصر غير التقليدي في أوزانه . قصيدة الشاعر كيلاني سند : « أنا وجارتي (٢) » . وفيها يلتزم القافية ووحدة التفعيلة . ولكنه ينوع الوزن ، يقول فيها :

(١) صلاح الدين عبد الصبور : الناس في بلادى - دار الآداب ، بيروت ١٩٥٧ ص ١٠٠ - ١٠٢ .

(٢) من ديوانه : قصائد في القنال يناير ١٩٥٧ ص ٤١ .

لا تقلقى .

إنا بذرنا درينا بالزنبق
ستبصرينه غداً خميلة من عبق
أتعرفين جارتى بثوبها الممزق
وكفها المشقق
كم قلت لى : جارتنا ككومة من خرق
غدا ترينها غدا فى ثوبها المنمق ...
حبيبى

أذكركين حينما رأيتنى مبلا بالعرق
فقلت لى صارخة : لا تطرق : لا تطرق ..
فأنت لى صفصافة بين الهجير المحرق ..
عند الهجير أحتمى بظلها المرقوق
فقلت فى تشنج المحتق :
حبيبى لا تقلقى ...

لكننى أخفيت ، منذ أمس الأسبق
سوى بقايا كسرة يابسة لم أذق
ألم أقل لا تقلقى ؟
والقمح فى بيدرنا كشعرك المنمق
غدا ترينه غدا كشعرك المنمق
حتى العصافير التى تمر عبر الأفق
مهيضة ... جناحها يرفرف نصف مطلق
ستلتقى بالحلب أنى درجت ستلتقى
إنا بذرنا درينا بالزنبق
ستبصرينه غداً خميلة من عبق

فى القصيدة تتوالى الصور الذاتية فى شكل قصصى له مظهر الموضوعية ، لتجلى
الفرق بين الحاضر الكادح الشئى فى سبيل المستقبل الآمل المشرق .

ونكرر أننا لا نقصد - بحال ما - إلى القول بضرورة العنصر القصصي في الشعر الوجداني . وإنما قررنا ظاهرة غالبية في الشعر الحديث ، وعللنا لها من الناحية الإيحائية ، على أنه لا بد أن تكون غير متكلفة و متمشية مع طبيعة التجربة ، ثم إن عناصر الإيحاء وقوة التعبير غير مقصورين على الطابع القصصي ، كما وضح من كلامنا في الصورة الأدبية بعامية . وكما وضح كذلك من بياننا لوسائل الإيحاء عند الرمزيين حين شرحنا معنى الصورة الشعرية عندهم (١) .

سادساً : وضح من كلامنا - في الصورة في المذاهب الأدبية ، ومن النتائج التي استنتجناها - أن الصورة لا تلتزم ضرورة أن تكون الألفاظ أو العبارات مجازية .

فقد تكون العبارات حقيقية الاستعمال ، وتكون مع ذلك ، دقيقة التصوير ، دالة على خيال خصب ، كما في كثير من الأمثلة التي سقناها آنفاً (٢) . وانظر كذلك كيف تتجاوز الصور المجازية مع الحقيقة في قول الشريف الرضي :

ولقد مررت على ديارهم وطلوها بيد البلى نهب
فوقفت حتى ضج من لغب نضوى ، ولج بعذلى الركب
وتلفتت عيني ، فمدت خفيت عنها الطول تلفت القلب (٣)

فقد وقف الشاعر على الطلول ، ولكنه سماها أولاً دياراً ، ليوحى بتجاوز هذه الكلمة مع كلمة الطلول ، بالفرق بين بقائها حية في ذكراه ، وبين رؤيتها دراسة حين وقعت عليها عيناه (٤) ، ثم إن الكلمات : « وقفت » « ضج » « نضوى » « لج » « هي » صور في ذاتها موحية بدلالاتها وأصواتها .

(١) راجع ص ٣٩٤ وما يليها من هذا الكتاب .

(٢) أنظر : ص ٣٦٤ - ٣٦٦ - ٣٧٤ - ٣٧٥ ، ٢٨٩ - ٣٨٢ وهاشبا من هذا الكتاب .

(٣) ديوان الشريف الرضي ج ١ ص ١٤٥ (طبعة المطبعة الأدبية ، بيروت ، سنة ١٣٠٧ هـ) .

(٤) ولهذا الإيحاء بالفرق بين الحالين : حال الديار حية في ذهن الشاعر وحال الطلول بعد فرائض الأحياء ،

كما زهير في قوله :

قف بالديار التي لم يمفها القدر ، بل ، وغيرها الأرواح والديم

فلا تناقض بين شعرى البيت كما زعمه من غابت عنه دقة تصوير زهير لموقفه (أنظر ابن عبد به : العقد

الفريد ج ٢ ص ١١٥) .

وقد تكون العبارات مجازية الاستعمال . والاستعمال المجازى يستلزم دلالة خاصة للعبارة أو الكلمة . بأن نوضع كلتاها مكان كلمة أو عبارة أخرى . على أن يحدد السياق المعنى المراد . ولا يكفي أن يحدد السياق المعنى ، بل لابد أن يتطلبه الموقف ، بحيث لا تغنى العبارة الحقيقية في نفس الموضع ، وفي هذه الحالة يكون المجاز هو التعبير الأصيل الذى لا يغنى غناءه في رسم الصورة المرادة سواه . وفي هذا لا يكون تجاوزاً للحقيقة . وإنما يكون هو الطريق للوقوف على صورة الفكرة والشعور اللذين يراد التعبير عنهما . فليست الاستعارة - مثلا - مجرد تشبيه حذف أحد طرفيه ، بل إنها - إذا حسن استعمالها للدلالة على الصورة - أقوى إحاء من التشبيه . لما تتضمنه من سعة الدلالة وقوة التصوير . فمثلا إذا قلنا : « وتعالى نقطف الأزهار من روض الحياة » ، فقد يكون هذا التعبير المجازى أكثر إنجازاً من الحقيقة . ويراد بالأزهار اللحظات السعيدة أو أيام الصبا الحلوة ، ولكن القطف يستلزم نوعاً من الاختيار والإرادة والوعى الحر . ونوعاً من القدرة في حال سعادة وغبطة ، ندفع إلى الشغف بكل ما يحصل عليه المرء من مباحح العيش . وفي التعبير بالأزهار ما يدل على قصر عمر هذه اللحظات السعيدة التى يجب انتهازها ، وكل هذا مما يشف عن فلسفة خاصة ووعى خاص في الحياة أوحى بهما هذه الصورة التعبيرية في إيجاز .

، قد رأينا ، في دراستنا للصورة في المذاهب الأدبية وفي شعرنا الحديث ، كيف أفدنا من هذا التراث الإنسانى في الصورة ، وكيف تطور به شعرنا الحديث ، فبعدنا في الشعر والنقد معاً عن الموروث من تقاليد عمود الشعر ، وأصبحت الصورة - في شعرنا الحديث وفي نقدنا معاً - عضوية في ظل تجربة عضوية صادقة ، وأصبحت تعبيرية إيحائية لا تقتف عند حد الحس ، ولا نسلك مسلك الوصف المباشر . أو البرهنة العقلية .

وقد أشرنا إلى أحدث ظاهرة في شعرنا المعاصر . وفي التعبير بالصور عن التجارب النفسية أو الاجتماعية : إما في شكل قصصى ، نبهنا إلى أنه ليس سوى قالب عام لا علاقة له بطبيعة القصة في معناها الفنى الحديث كما سنشرح بعد . وإما في تأزر الصور المعبرة ذات التصميم العضوى والبنية الحية والقوة الفنية الإيحائية .

وقد خطا شعرنا الحديث الغنائى ، في طابعه الموضوعى أو الذاتى ، خطوات نحو الكمال ، لتأثره المحمود بشعر الغرب فيما ذكرنا من نواح فنية ، ومنها جانب الصورة كما

شرحناه . ولا نقصد بذلك أن نقر كل التجارب في شعرنا الحديث أو نفضلها من حيث هي حديثة على الشعر القديم في مجموعة ، وإن كنا لا نتردد في تفضيل أسس النقد الحديث للشعر والصورة كما أوردناها وهي تنطبق على بعض المآثور من شعرنا القديم كما مثلنا لها . ومدار الجودة على الإيمان بالتجربة والقدرة على تصويرها في أصالة فنية شرحنا جوانبها الفنية الناضجة كما أخذناها عن النقد العالمي .

وقد لحظنا - في شرحنا وأمثلتنا السابقة - كيف ظهر في شعرنا الحديث الاتجاه الغنائى الذائق ذو الدلالة النفسية ، والاتجاه الرمزي الإيحائى ، والاتجاه ذو الطابع الواقعى - أو الموضوعى .

وبعض شعرائنا المحدثين يوغلون في الغموض في الرمزية ، ويتعلقون بأذيال السيرالية : دون فلسفة تشف عنها هذه النزعات ، والغموض - إن لم تكن وراءه - فلسفة يدل بها على إحياء نفسى قوى في التصوير - ضرب من الأحاجى لا يمت بصلة إلى الفن .

فمن المجددين عندنا من يقلدون في تجديدهم عن غير اقتناع وإيمان بالتجربة - يدفعانهم إلى التجاوب معها ، فيقدمون على صياغة التجربة عن غير يقين منهم بأن لديهم ما يساوى الجهد في صياغتها . وهم في هذا يسيثون إلى دعوى التجديد كما أنهم بذلك يسيثون إلى أنفسهم .

على أن للجديد في شعرنا الحديث جانباً آخر يتصل أشد اتصال بالشرط الإيحائى . الثانى في صياغة الشعر ، وقد سبق أن أشرنا إليه على أنه قسم الخيال وما ينتجه الخيال من الصورة ، ألا وهو موسيقى الشعر (١) .

(١) انظر ص ٣٨٤ من هذا الكتاب .

٢ - موسيقى الشعر

كانت صياغة الشعر العربي منذ القديم في كلام ذي توقيع موسيقي ووحدة في النظم تشد من أزر المعنى ، وتجعله ينفذ إلى قلوب سامعيه ومنشديه ، ونوحى بما لا يستطيع القول أن يشرحه . وطرب الإنسان للنغم قديم كعهده بالفنون في عصره التطري . يقول ابن عبد ربه : « وزعمت الفلاسفة أن النغم فضل بقى من المنطق لم يقدر اللسان على استخراجها ، فاستخرجته الطبيعة بالألحان على الترجيع لا على التقطيع ، فأما ظهر عشقته النفس ، وحنث إليه الروح . ولذلك قال أفلاطون : لا ينبغي أن نمنع النفس من معايشة بعضها بعضاً . ألا ترى أن أهل الصناعات كلها إذا خافوا الملامة والفتور على أبدانهم ترنموا بالألحان ؟ » (١) .

وتمثلت الصياغة الموسيقية في الشعر العربي في بحوره وقوافيه التي وصلت إلينا تناضجة ، بحيث لا نستطيع أن نقطع بشيء فيما يخص مراحل نشوئها وتطورها (٢) .

وينبغي أن نفرق هنا بين أمرين يكثر الخلط بينهما : أولهما الإيقاع : ويقصد به وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت ، أى توالى الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام ، أو في أبيات القصيدة ، وقد يتوافر الإيقاع في النثر ، مثلاً فيما سماه قدامة : « الرصيع » ، ومثاله : « حتى عاد تعريضك تصريحاً ، وصار تمريضك تصحيحاً » ، وقد يبلغ الإيقاع في النثر درجة يقرب بها كل القرب من الشعر (٣) . أما الإيقاع في الشعر فتمثله التفعيلة في البحر العربي . فمثلاً « فاعلاتن » في بحر الرمل تمثل وحدة النغمة في البيت ، (أى توالى متحرك فساكن ثم متحركين فساكنين ، ثم متحرك فساكنين) ، لأن المقصود من التفعيلة مقابلة الحركات والسكنات فيها بنظيرتها في الكلمات في البيت ، من غير تفرقة بين الحرف الساكن اللين

(١) ابن عبد ربه (شهاب الدين أحمد) : العقد الفريد ، ج ٣ ص ١٧٧ - المطبعة الشريفة ١٣٠٥ .

(٢) لا نقصد هنا إلى معالجة بحور الشعر وقوافيه كما هي في علم العروض ، ولكن إلى بيان الأسس

الموسيقية للبحور ثم دواعي التجديد فيها وتأثرنا في هذا التجديد بالفربيين .

(٣) أنظر ص ٢٤٢ من هذا الكتاب وهوامشها ؛ وقارنه بما سماه أبو هلال الازدواج المتساوي الأجزاء ،

ومثل له من القرآن الكريم : « وأنه هو أضحك وأبكى وأنه هو أمات وأحيا » (ص ١١٢ وهوامشها من هذا

الكتاب) .

وحرف المد والحرف الساكن الجامد . فمثلا نبين الإيقاع في شوقي في انتحار الطلبة
هكذا ، وهو من بحر الرمل :

خلق الله من الحب السورى
وبنى الملك عليه وعمر (١)

فعلاتن فيعلاتن فاعلن فعلاتن فعلاتن فعلن

فحركة كل تفهيلة تمثل وحدة الإيقاع في البيت .

وثانى الأمرين اللذين نريد التفريق بينهما هو : الوزن : وهو مجموع التفعيلات التى
يتألف منها البيت . وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية .

وكان الذى يراعى في القصيدة هو المساواة بين أبياتها في الإيقاع والوزن بعامه ،
بحيث تتساوى الابيات في حظها من عدد الحركات والسكنات المتوالية ، وفي نظام هذه
الحركات والسكنات في تواليها . وتتضمن هذه المساواة وحدة عامة للنغم . وتشابها بين
الآبيات وأجزائها تشابها ينتج عنه تناسب تام ، وتكرار للنغم ، تألفه الأذن لتسرب به
النفس . وهذه طبيعة النفس في إدراكها عن طريق حواسها المختلفة . فإذا رأت العين
شكل بلور ، سرت بتساوى جوانبه ، فإذا اكتشفت بعد ذلك تناسب زواياه تضاعف
سرورها ، وكلما اكتشفت جوانب جديدة منه متساوية ، زاد سرورها على قدر
اكتشافها . وكذلك الشأن في الأصوات المناسبة ، وفي الموسيقى . فترتيب نغمات
الموسيقى تألفه الأذن وتلد به ، ولكن إذا فقدت الموسيقى التناسب والتساوى بين نغماتها
كانت مدعاة نفور . وما الشعر إلا ضرب من الموسيقى : إلا أنه تزوج نغماته بالدلالة
اللغوية (٢) .

وقد حافظ العرب على وحدة الإيقاع والوزن أشد محافظة ، فالتزموها في أبيات
القصيدة كلها ، وزادوا أن التزموا قافية واحدة في جميع القصيدة . وقد مرت شواهد

(١) الشوقيات ج ١ ص ١٤٧ .

(٢) أنظر :

كثيرة على ذلك من الشعراء القدماء وبعض المعاصرين (١) ، بل إنهم جعلوا من المحسنات نوعاً من التقسيم الإيقاعي في داخل البيت نفسه ، في مثل قول الخنساء :

حامى الحقيقة ، محمود الحلقة ، مه لى الطريقة ، نفاع وضرار
جواب قاصيه ، جزار ناصية ، عقاد ألوية ، للخيل جرار (٢)

ولم يكتفوا بالتزام الحرف الأخير في القافية وهو حرف الروى ، بل التزم بعضهم تفتية أبيات القصيدة كلها بأكثر من حرف . واتبع ذلك أبو العلاء في « لزوميته » ، وسوا هذا الوجه من وجوه البلاغة عندهم « لزوم ما لا يلزم » ، وكان مقياس براعة في الشعر العربي ، لأنه يزيد وحدات الإيقاع الصوتية ، وقد سبق أن ذكرنا بعض أبيات من لزوميته أبي العلاء تصلح شاهداً على ذلك (٣) .

على أن هذه المساواة في وحدات الإيقاع والوزن مدعاة ملل لو كانت تامة كل التمام ، كما إذا تكررت مثل أبيات الخنساء السابقة ، أو تواتت الكلمات متساوية تمام المساواة في صفاتها من حروف مدولين وغيرها . لأن النغمات تبدو ، إذن ، رتيبة يملها السمع . ثم إن الموسيقى في البيت ليست إلا تابعة للمعنى ، والمعنى يتغير من بيت إلى بيت ، على حسب الفكر والشعور والصورة المدلول عليها . ولا يتلاءم مع هذا التغير أن تكون هذه المساواة في النغم تامة رتيبة .

والحق أن هذه المساواة التامة الرتيبة قلما توجد في الشعر القديم نفسه ، كما في بيتي الخنساء السابق الذكر . فالحملة على الوزن القديم في الشعر العربي من هذه الناحية غير عادلة ، ذلك أن الوزن والإيقاع في ذلك الشعر لا يتفقان كل الإتفاق في أبيات القصيدة الواحدة ، وذلك لثلاثة أسباب :

أولها اختلاف التفعيلات : ذلك أن التفعيلات التي تتكون منها البحور في الشعر العربي ، تظل هي هي في كل الأبيات . فللشاعر حريره في نقصها أو تسكين متحركها

(١) أنظر : مثلاً صفحات ١٤٨ ، ١٧٦ ، ١٨٨ من هذا الكتاب .

(٢) أنظر : هامش ص ٢٦١ من هذا الكتاب .

(٣) أنظر : هامش ص ١١٠ من هذا الكتاب ، وانظر كذلك : الدكتور إبراهيم أبيس : « وسيت الشعر ص ٢٢٢ ، ٢٧٦ .

وقريب منه في الفرنسيه ما يسمى القافية الغنية لنفس السبب . la rimeriche أنظر .

M. Grammont : petit Traité de Vers. Franc. p. 30.

على نحو ما هو مدرّوس في علم العروض في الزحاف والعلل . فمثلاً « فاعلاتن » تصبح « فعاتن » في حشو البيت وفي آخر الشطر الأول منه ، وقد تصبح « فالاتن » أو « مستفعل » في آخر البيت . و « متفاعن » في بحر الكامل قد تصير « متفاعلن » في حشو البيت ، أو « متفاعل » أو « متفا » في آخر البيت . ونذكر مثلاً هنا قول شوقي قصيدته في « العلم والتعليم » :

ليس اليتيم من انتهى أبواه من هم الحياة وخلفاه ذليلاً
فأصاب بالدنيا الحكيمه منهما ونحسن تربية الزمان بديلاً
إن اليتيم هو الذي تلقى له أما تحلت ، أو أبا مشغولاً (١)

. ويظهر من وزن هذه الأبيات اختلاف تفعيلاتها بدءاً وحشواً وختاماً .

والسبب الثاني هو اختلاف حروف الكلمات التي تقابل حروف التفعيلات بعضها مع بعض ، ما بين حروف ساكنة ، وحروف مد طويلة ، وحروف لين . وهذا لا يضر بالوزن والإيقاع كما سبق أن أشرنا (٢) . وهذا الاختلاف الصوتي بنوع الموسيقى ، وبتنوع معاني الإيحاء الموسيقي في الوزن الواحد . وقد أفاد من ذلك كبار الشعراء في العربية إفادة إيحائية ، أتت من وعيهم لخصائص أصوات الكلمات وعياً يكاد يكون لا شعورياً ، لعمق دراستهم اللغوية . ورهف إحساسهم . وإنما كان هذا الوعي لا شعورياً لأن خصائص الكلمات - من هذه الناحية الجمالية - لم تدرس في العربية دراسة منهجية يعتد بها . على حين يعنى بهذه الدراسة النقاد في الغرب ، ولها في نتاج كتابهم وشعرهم أثر عظيم (٣) ، مثلاً يقول أبو العلاء في « سقط الزند » في مطلع قصيدة يخاطب صديقيه :

عللاتي . فإن بيض الأمانى فنيت ، والظلام ليس بقاتي

فالمد في الكلمة الأولى من الشطر الأول يناسب شكواه إلى صديقيه من نضوب آماله . على حين خلت الكلمة الأولى من الشطر الثاني من المد لتحاكي معنى انقضاء

(١) الشوقيات ج ١ ص ٢٢٧

(٢) أنظر ص ٤٢٤ - ٤٣٥ من هذا الكتاب

(٣) سبق أن ذكرنا أن نقاد العرب وقفوا على بعض خصائص صوتية للكلمات من حيث مبدأ دلالتها ، وإن كان تمثيلهم لذلك من الشعر القديم غير مسلم به ، أنظر هامش ص ١٢٠ - ١٢١ من هذا الكتاب .

الآمال . فإنها تقع سريعة في النطق لتدل على الفناء السريع « لبيض الأمانى » والكلمتان الأخيرتان يمتد فيهما الصوت ليحدث تضاد في النطق بينهما وبين « فنيث » . ففي الشطر الثاني يدل انقطاع الصوت السريع في الكلمة الأولى على الدلالة السابقة . ليعقبها المد في كلمتي : « الظلام » و « بفانى » ، ليوحى الصوت إجماع قوياً بأن هذا الظلام ممتد لا نهاية له (١) .

وينطبق ذلك أيضاً على قول الأستاذ العقاد حين نقل جثمان سعد زغلول إلى ضريحه :

أعبر القاهرة اليوم كما كنت تلقاها ، جموعاً ونظاماً
لحظة في أرضها عابرة بين أباد طوال تترامى

وكذا قول شوقي في مطلع سينيته الأندلسية . وهي من بحر الخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) :

اختلاف النهار والليل ينسى أذكرا لى الصبا وأيام أنسى
وصفاً لى ملاوة من شباب صورت من تصورات ومس
عصفت كالصبا للعب ، ومرت سنة حلوة ولذة خلس

في البيت الأول . وفي الشطر الأول من البيت الثاني . تكثر حروف المد . وشوقي فيهما يصور معنى قريباً من معنى بيت أبي العلاء السابق ، ولكن في الشطر الثاني من البيت الثاني . ثم في البيت الثالث . تتوالى الكلمات خالية أو تكاد من حروف المد . مع كثرة حروف الصفير . لأنه يصف فترة حلوة أسرع في سيرها كأنها سنة نائم . وقد قلنا إن هذا الإجماع - باختيار الألفاظ ملائمة للمعنى في تواليها وفي جرسها - أثر لتمكن الشاعر من لغته . ولخبرته الطويلة ، بحيث يوحى إليه ذوقه بهذا الاختيار إجماع يكاد يكون لا شعورياً . وإنما ضربنا هذه الأمثلة تدليلاً على أن موسيقى الشعر في القصيدة القديمة ليست جدرتية بسبب المساواة بين الأبيات في الوزن والإيقاع ، كما قد يتوهم .

(١) لأجل البيت أنظر شرح التنوير على سقط الزند ص ٩٠ - ٩١ .

وتمت سبب ثالث يتم به التنويع في داخل هذه الوحدة الموسيقية للقصيد العربية .
ألا وهو الإنشاد : ولا تقصد به شيئاً سوى قراءة الشعر على حسب ما يتطلبه المعنى .
وعلى نحو ما هو معروف في « فن الإلقاء » . والإنشاد يقتضى الضغط على بعض
المقاطع والكلمات في ثنايا البيت . وطول الصوت في بعض الكلمات وقصره في
الأخرى ، وعلو الصوت أو انخفاضه . وبيان ذلك أننا نقيس في العروض مقاطع
الصوت قياساً كمياً ، على حين هناك مقاييس « كيفية » لها تأثير كبير على كميات
حروف الكلمات وموسيقاها . منها درجة الصوت علواً وانخفاضاً ، ودوام الصوت
طويلاً وقصراً ، ونبرة الصوت قوة وضعفاً ، ثم نسبة ورود الصوت كثرة وقلة
وأثره الإيحائي (١) .

وإذا كانت الكلمات في اللغة العربية ينطق بمقاطعها على سواء ، وهي منفردة ،
فإن الكلمات في الجمل - وبخاصة في الشعر - تقتضى نطقاً تكتسب به صفة خاصة
من الصفات السابقة ، وبه تتنوع موسيقاها . فيحس المرء في بيت أبي العلاء السابق
الذكر بضرورة طول الصوت في الشطر الثاني في كلمتي « الظلام » و « بغاني » .

وحتى لو لم يكن هناك إنشاد جهري ، فإن تمثل المعنى في القراءة الصامتة يقتضى
تمثل موسيقى الأبيات المختلفة ، ومن المسلم به أن موسيقى الشعر تظل خاصة من خصائصه
همساً أو إلقاءً .

وفي ذلك كله يظهر تنويع الصوت على حسب موقع الكلمة ، ثم على حسب
الاستفهام والتعجب والنداء ، والإثبات والنفي ، والأمر والنهي ، والاستجابة والدعاء ،
وما إليها . أنشد مثلاً ، هذه الأبيات من قصيدة شوقي في غاب بولونيا .

يا غاب بولون ،	ولى	دمم عليك .	ولى عهدود
زمن تقضى للهوى	ولنا	بظلك ،	هل يعود ؟
حلم أريد رجوعه	ورجوع	أحلامي	بعيد
وهب الزمان أعادها	هل	للشبية	من يعيد ؟
يا غاب بولون ،	وبى	وجد مع	الذكرى يزيد

خفقت لرؤيتك الضلوع . وزلزل القلب العميد
وأرا أفسى ما عهدت ، فامتيل ، ولا تميد (١)

وذلك أن موسيقى الشعر لا تنفك عن معناه ، وباختلاف المعنى تتنوع موسيقى الإنشاد ، مع اتحاد الوزن والإيقاع . فلا وجود لمقطع صوتي ، أو تفعيله مستقلة . بل وجودها رهين بالبيت في معناه وموقعه من أخواته . وتقسيم الحمل في داخل البيت قد يتأثر بموسيقاه ، ولكنه يؤثر كذلك في الموسيقى بتنوع الإنشاد وصبغه صبغة خاصة (٢) . ويتم هذا التنوع لأسبابه السابقة ، في داخل وحدة الإيقاع والوزن العامة ، فتتوافر للنغم وحدته ، ولكنها ليست رتيبة مملّة ، لأنها مختلفة بعض الاختلاف . بحيث تحتفظ بمظاهر تغيير وحدة في داخل وحدتها . ولهذا المظاهر رباط وثيق بالمعنى في الحالات التي شرحناها ، وبخاصة في الحالة الثالثة السابقة الذكر .

وقد ربط بعض الباحثين بين موضوع القصيدة والبحر الذي كانت تنظم فيه في الشعر العربي ، أي بين موقف الشاعر في معانيه وعاطفته وبين الإيقاع والوزن الذين اختارهما للتعبير عن موقفه (٣) ، على نحو ما هو معروف في شعر الكلاسيكيين من الأوروبيين والقديماء من شعراء الغرب ، والحق أن القديماء من العرب لم يتخذوا لكل موضوع من هذه الموضوعات وزناً خاصاً أو بحراً خاصاً من بحور الشعر القديمة . فكانوا يمدحون ويفاخرون ويتغازلون في كل بحور الشعر . وتكاد تتفق المعلقات في موضوعها ، وقد نظمت من الطويل والبسيط والخفيف والوافر والكامل . ومراثيهم في المفضليات جاءت من الكامل والطويل والبسيط والسريع والخفيف . والأمر بعد ذلك للشاعر . فقد يقع على البحر ذي التفاعل الكثيرة في حالات الحزن لاتساع مقاطعه وكلماته لأناته وشكواه . محباً كان أو راثياً . أو للملأمة موسيقاه لأغراضه الجدية الرزينة من فخر وحماة ودعوة إلى قتال وما إليها ، ولهذا كانت البحور الغالبة في الأغراض القديمة هي الطويل والكامل والبسيط والوافر . وقد

(١) الشوقيات ج ٢ ص ٣٠ - ٣١

(٢) أنظر : A. Warren and R. Wellek, op. cit. 172-173.

(٣) من هؤلاء سلمان البستاني في مقدمة ترجمته للألياذة ص ٩٠ - ٩٤ وليس في كلامه تجديد تام فاصل لاستعمالات البحور ، كما أن استنتاجه لا يقوم على إحصاء .

تفعل (١) النفس أو تطرب لداع مفاجيء ، فتلجأ إلى البحور المجزوءة ، أو إلى بحور الخفيف والمتقارب والرمل . وليس هذا سوى تقرير مجمل لا يقوم مقام القاعدة . وكل بحر ، بعد ذلك ، ، قالب عام يستطيع الشاعر أن يضفى عليه الصبغة التي يريد . بما يصف فيه من عبارات وكلمات ذات طابع خاص (٢) . وهذه هي النظرة السائدة وفي الشعر في النقد العالمي منذ الرومانتيكيين .

وللكلمات القافية صلة بموسيقى البيت . والقافية في الشعر العربي ذات سلطان يفوق ما لظواهرها في اللغات الأخرى . إذ أن بعض اللغات تخلو من القافية ، أى لا تتفق نهاية البيت مع أى بيت آخر ، فلكل بيت قافية مستقلة ، كما في اليونانية ، في هوميروس مثلاً . وفي الفرنسية والإنجليزية تتفق قافية البيت مع قافية البيت الذى بعده ، وهى القافية المتعاقبة rime embrassée أو مع التالى لما بعده . وهى القافية المتقاطعة rime croisée (٣) ، على حين القافية في الشعر القديم تسير على نمط واحد مع لزوم ما لا يلزم أو بدونه كما سبق أن شرحنا (٤) .

وللقافية قيمة موسيقية في مقطع البيت ، وتكرارها يزيد في وحدة النغم ، ولدراستها في دلالتها أهمية عظيمة . فكلماتها - في الشعر الجيد - ذات معان متصلة بموضوع القصيدة ، بحيث لا يشعر المرء أن البيت محبوب من أجل القافية ، بل تكون هى المحلوبة من أجله . ولا ينبغى أن يؤتى بها لتنمية البيت ، بل يكون معنى البيت مبنياً عليها ، ولا يمكن الاستغناء عنها فيه ، وتكون كذلك نهاية طبيعية للبيت ، بحيث

(١) كما في الأبيات التي أوردنا للجاهلية التي رثت إبنها ص ٣٧١ من هذا الكتاب .

(٢) انظر في ذلك : الدكتور ابراهيم أنيس : موسيقى الشعر ص ١٧٣ - ١٨٤ ، و ص ١٨٧ - ١٩٧ ؛ وانظر مثلاً كيف نظم شوق من بحر الوافر (مفاعلتين مفاعلتين فعولن) قصائد : أولاها قصيدته في نكبة دمشق ، وهى خماسية ثورية ، وقصيدته : « بعد المني » وطابعها الحزين والقلق . ثم قصيدته في توت، عنخ آمون وطابعها الحزين والقلق ، ثم قصيدته في توت عنخ آمون وطابعها حزن وتبرم (اشوقيات ج ٢ ص ٨٨ - ٩١ و ج ١ ص ٥٤ - ٥٨ : و ص ٤٤٣ - ٢٤١) .

(٣) انظر : Maurice Grammont : petit Traité de Versification Française p. 35-36

(٤) انظر ص ٤٦٤ ومراجعها من هذا الكتاب . ومثال التوائى المتقاطعة قول الشاعر العربي الحديث :

اراد الله أن يعشق لنا أوجد الحنا
وأنتى الحب فيك ، إذ ألقاه في قنبي
إرادته وما كانت إرادته بلا معنى
فإن أحببت ما ذنبك أو أحببت ما ذنبي؟

لا يسد غيرها مسدها في كلمات البيت قبلها . وإذا درست القافية من هذه النواحي وأمثالها يظهر تباينها قوة وضعفاً ، حتى لدى عباقرة الصياغة الشعرية . تأمل مثلاً في كلمات القافية في هذا البيت من قصيدة شوقي في ذكرى المولد :

يريدا الخالق الرزق اشتراكا وإن يك خصص أقواماً وحابي

ويريد شوقي من « حابي » معنى اختصه ، وهو نفس المعنى المراد من « خصص » في نفس البيت (١) .

وكذا قوله ، وقد أبدع فيه ما شاء ، من قصيدته في نكبة دمشق :

نضحت ، ونحن مختلفون دارا ، ولكن كلنا في الهم شرق
وبجمعنا - إذا اختلفت بلاد - بيان غير مختلف ونطق (٢)

فإن البيان - في معناه المراد في البيت أي الإفصاح - يستلزم الاتفاق في النطق في معناه العام ، وهو الذي يقصده شوقي ، فيضعف مجيء اللازم بعد الملزوم . وما أردنا سوى ذكر أمثلة يؤدي استقصاء الدراسة في نظائرها إلى نتائج عامة في دراسة القافية من ناحيتها الدلالية والموسيقية معاً (٣) .

وليس من قاعدة تربط حروف القوافي بموضوع الشعر ، والأمر في ذلك يشبه علاقة البحور بموضوعات القصائد ، غير أنه لحظ « أن القاف قد تجود في الشدة والحرب ، والبدال في الفجر والحماسة . والميم واللام في الوصف والخبر ، والباء والراء في الغزل والنسيب في الغزل . وإنما هو قول إجمالي ، إذا صح من باب التغليب فلا يصح من باب الإطلاق » ، لأن هذه الأحرف تختلف في موسيقاها . تبعاً لحركتها ، وللحروف والحركات قبلها (٤) .

(١) الشوقيات ج ١ ص ٦١ .

(٢) الشوقيات ج ٢ ص ٩٠ . فإذا أريد بالبيان القرآن فلا اعتراض على القافية ولكن يتوجه الاعتراض

إذن ، إلى المعنى العام .

A. Warren and R. Wettek, op. cit. P. 161-162

(٣) انظر .

(٤) سليمان البستاني : المرجع السابق ص ٩٧ ، ويقول صاحب هذا الرأي أنه توصل إليه نسخة لفنون

نظاره ومقابلته في قصائد الشعراء .

وظل للقافية والوزن سلطانهما في الشعر العربي لدى الكثرة الغالبة من الشعراء حتى العصر الحديث . وفي هذا العصر لا يزال بعض المحددين من الشعراء يلتزمهما .

ولكن يجدر أن نقول إن الثورة على الوزن والقافية بدأت منذ القديم . فقد مل الشعراء النظم على وتيرة واحدة في القصائد ، وتاقوا إلى التنويع والتجديد . وكان أهم تجديد في ذلك هو الموشحات ، ويبدو أنها نشأت في أواخر القرن الثالث ، ولكنها لم ترح لدى كبار الشعراء إلا فيما بين أواخر القرن الخامس وأوائل القرن الثامن . وذلك أنها كانت مقصورة على الأدب الشعبي ومجال اللهو والمجون . ولما راجت وكثرت أغراضها تكلف كثير من الشعراء في موسيقاها ونظمها فكسدت سوقها . يتحدث لسان الدين بن الخطيب المتوفى عام ٧١٣ من الهجرة عن الموشحات ، فيقول إنه « انفرد باختراعها الأندلسيون وطمس الآن رسمها (١) » .

والموشحات ثورة على نظام القصيدة في الأوزان والقوافي . فعلى الرغم من أنها نظمت أولاً في البحور القديمة ، ما لبثت أن تحررت منها في بحور كثيرة تألفتها الأذواق ولكن لا عهد للعربية بها . أما القافية فكانت القصيدة ربما تبدأ بمطلع (٢) ، وهو يتفق في وزنه مع القصيدة ولكنه ذو قافية على حدة ، ثم يأتي بعده ما يسمى غصناً (٣) ، وهو ذو قافية مختلفة عن قافية المطلع ، مع اتحاده معه في الوزن . ثم يأتي بعد ذلك ما يسمى قفلاً (٤) ، وهو متحد مع المطلع - إذا وجد - في قافيته وفي البحر ، والغصن مع القفل يسمى مجموعهما بيتاً ، وآخر قفل في القصيدة يسمى خرجه .

ومثال الموشح المتحرر من قافية القصيدة - ولكنه يتبع الوزن القديم - قول الوزير أبي عبد الله لسان الدين بن الخطيب :

جاءك الغيث إذا الغيث همي يا زمان الوصل بالأندلس
لم يكن وصلك إلا حلماً في الكرى أو خلصة المختلس

(١) نفع الطيب ج ٤ ص ١٩٥ ، وانظر كذلك الدكتور ابراهيم أنيس في مرجعه السابق ص ٢١٨-٢١٩

٢٢٤ - ٢٢٥ ، ٢٢٩ .

(٢) ما يسمى بالفرنسية refrain وبالأسبانية estribillo

(٣) يقابله بالأسبانية mudanza

(٤) يقابله في الأسبانية Vuelta ، وهذا النظام العام أثرت الموشحات في شعراء الروبادور ؛

انظر كتاب : الأدب المقارن ص ١٠٨ - ١٠٩ والمراجع المبينة به ؛ ثم انظر : الدكتور أحمد هيكز :

الأدب الأندلسي ص ١٤٥ - ١٤٨ .

إذ يقول الدهر أسباب المني
 زمراً بين فرادى وثنى
 والحيا قد جلى الروض سنا
 مثلما يدعو الوفود الموسم
 تنقل الخطو على ما ترسم
 فسنا الأزهار فيه تبسم
 وروى النعمان عن ماء السما
 كيف يروى مالك عن أنس
 فكساه الحس ثوبا معلما
 يزدهى منه بأبى ملبس

ومثال آخر لموشح ذى طابع وزن يتميز بهما ، ووزنه جديد ، قول عبادة القراز :

بدر تم ، شمس ضحى غصن نقا ، مسك شم
 ما أتم ، ما أوضحا ما أورقا ، ما أتم
 لا جرم . من لحا قد عشقا ، قد حرم (١)

ولكن شعراء الموشحات لم يهدفوا إلى سوى التحرر من نير القافية والوزن في القصيدة القديمة ، ولم يدر بخلداهم أن يثوروا على المعاني ونظام القصيدة ليوسعوا المجال للموسيقى الإيحائية ، ليصفوا - عن طريق الإيحاء بالنغم - مالا يوصف من المشاعر وأحوال النفس ، مراعاة للناحية الشعورية واللاشعورية والفكرية . وهذا ما دعا إليه المجددون في أوزان الشعر العربي في العصر الحديث .

والحق أن هذه الدعوة صدى لما تمخض عنه المذهب الرمزي في الأدب العربي (٢) . فقد أراد هؤلاء الرمزيون أن يجددوا في أوزانهم في لغاتهم الأوروبية - على سعتها في أوزانها - وأن يتخلصوا من سلطان القافية . وهو أقل ثقلا من سلطان القافية العربية . وعندهم أن الوحدة الحق هي وحدة الشعور والإحساس ، ويجب تطويع الكلمات والتعبيرات لتلائم الفكرة في التجربة ، أو الشعور المختمر . ولهذا لا بد من تحطيم القوالب الرتيبة ، لتغيير الوحدة الموسيقية مع تغير العبارة . وتنوع بتنوع الإحساس . فالموسيقى جوهر الشعر وأقوى عناصر الإيحاء فيه . والموسيقى تابع من وحدة الدافع في الجملة ، على حسب الشعور الذى يعبر عنه . وتطابق الشعور

(١) راجع في ذلك كله عبد الرحمن بن خلدون : مقدمة ابن خلدون ، ص ٥٤١ - ٥٤٨ ونفع الطيب ، المطبعة الأزهرية ١٣٠٢ هـ ص ١٩٥ - ٢٠١ . الدكتور هيكل السابق الذكر .

(٢) وكان الرمزيون أول من دعا في المذاهب الأدبية إلى القصد إلى الإيحاء في الوزن وإلى توزيع الموسيقى في أبيات القصيدة لتوفير هذا الإيحاء ؛ وقد أثروا - بدعوتهم تلك - في مختلف الآداب العالمية ، انظر ص ٣٧٤ - ٣٧٥ - ٣٧٨ - ٣٩٢ - ٣٩٧ - ٣٩٩ من هذا الكتاب والمراجع المبينة بها .

مع الموسيقى المعبرة عنه هو ما يؤلف وحدة القصيدة كلها . ولا ينبغي أن تكون هذه الموسيقى رتيبة بحال ، لأنها تعبيرية إيحائية . تضحى على الكلمات أقصى ما يستطيع التعبير عنه من معنى ، وتتنوع من وزن إلى وزن على حسب الحاسة الفنية للنغمات عند الشاعر نفسه في القصيدة الواحدة . فوحدة الإيقاع في تغير - في نفس التجربة الشعرية - على حسب ما يمكن فيها من قوى تعبيرية تكشف عن خلجات النفس . والكلمات أصوات . ودلالة الأصوات موسيقية إيحائية قبل أن تكون تعبيرية وصفية . والشاعر الحق هو من يستطيع أن يروى من نبع هذه الدلالات الموسيقية الأصيلة في اللغة .

وأما القافية فقد هون بعض الرمزيين من قيمتها ، فنادوا بإهمالها ، أو اكتفوا بتقارب في الأصوات الأخيرة في الأبيات التي تتوافق فيها . ولم يهتموا كذلك بأن يكون للبيت مصراع ، بل يكون وحدة كله .

على أن الرمزيين لم يقضوا على استعمال الأوزان القديمة ، بل أباحوا للشاعر أن ينظم بها ، أو ينوع فيها . وله كذلك أن يبتدع أوزاناً - ما بدا له - على الأساس السابق ، ولكنهم لم يهتموا عليه ذلك ، فالموسيقى رهينة بتجربته كما يراها الشاعر .

هذا ، وقد كان طلاب الرمزيين ينظمون في الأوزان القديمة . بل إن « مالارميه » نفسه لم يكن يجيد هذا النوع من التجديد في الوزن (١) .

وتكاد تكون الحجج السابقة هي كل حجج المجددين في شعرنا الحديث : وقد ضاقوا بسيطرة القافية العربية ، وخرجوا على وحدة الوزن ، لنفس الأسباب التي شرحها الرمزيون وأشارنا إليها .

على أن الرمزيين لم يقضوا على استعمال الأوزان القديمة ، بل أباحوا للشاعر القديمة . وكثير من المعاصرين منهم يلتزمون القيود التقليدية في الأوزان في كثير من قصائدهم . وشعرهم التجديدي أنواع : فمنهم من يهمل القافية أحياناً ، ويلتزم بحراً واحداً ، كما في قصيدة عبد الرحمن شكري : « نابليون والساحر المصري » ، وفيها :

(١) انظر : Ph. Van Tieghem, op. cit. P. 251-264

وكذا : P. Martino ; Parnasse et Symbolisme, P. 155-159

وتما : H. Clouard : Histoire de la Littérature Française P. 107-109

ولسوف تبلغ بالسيوف مبلغاً
لكن سيعقبك الزمان وصرفه
في صخرة صماء فوق جزيرة
فاسل نابليون سيفاً ماضياً
لكنه ضرب الهواء بسيفه
فأعاد في الغمد الحسام تخوفاً
تدع الممالك في يديك ييادقا
زمناً يكون به الطليق أسيراً
في البحر يضربها العباب الأعظم
لما رأى العواد ساء مقاله
حيث اختفى المتنبي السحار
ومضى إلى أصحابه يتعجب (١)

وهذا نوع من الشعر الموزون المطلق من القافية .

أما الشعر المنشور أو الحر فهو الذى لا يلتزم بوزن اصطلاحى ولا قافية . ولكن له مع ذلك نوع من إيقاع ووزن خاصين به لا يخلو منهما نثر أدبى رفيع « وإن لم يدخل في معايير الشعر المصطلح عليه ، وليس لهذا النوع من الشعر في العربية قيمة كبيرة حتى الآن .

أما الشعر المطلق أو المرسل فذهب الاحتفاظ بالإيقاع دون الوزن (٢) ، وقد تهمل القافية ، كما في القطعة السابقة ، وقد لا تهمل ويتبع فيها نظام يقرب من نظام الشعر في اللغات الأوروبية في قوافيه المتعاقبة والمتقاطعة (٣) . وقد ذكرنا أمثلة من هذا الشعر في شواهدنا السابقة (٤) ، وقد تلتزم فيه القافية والإيقاع ولكن يختلف الوزن . كما في قصيدة كامل سند السابقة الذكر (٥) . ثم إن الوزن في القصيدة المعاصرة قد يلتزم فيه وحده التفعلية في البحر . أى وحدة الإيقاع . وهو الأعم الأغلب من حالاتها ، ولكن قد تتجاوز فيها البحور المتقاربة في إيقاعها : كما في قصيدة خليل شيبوب التي ذكرنا من قبل نموذجاً (٦) منها ، وقد يتخلل القصيدة ذات الوزن الحديث أبيات تامة على حسب نظام القصيدة القديم . كما في نفس قصيدة خليل شيبوب السابقة الذكر .

وفيا ينخص القيمة الفنية لهذا النوع من الشعر الحديث . نقرر أن التجارب الناجحة تقل فيه حتى الآن ، وذلك أن كثيراً من شعرائنا ينظمون في الأوزان الجديدة جنوحاً

(١) نقلنا هذه الأبيات عن مصطفى عبد اللطيف السحرقى : الشعر المعاصر على ضوء التقدير الحديث

ص ١٢١ - ٢٢ .

(٢) انظر ص ٤٣٥ - ٤٣٦ من هذا الكتاب .

(٣) هامش ص ٤٤٢ من هذا الكتاب

(٤) راجع ص ٤٢٣ - ٤٢٤ - ٤٢٨ - ٤٢٩ من هذا الكتاب

(٥) راجع ص ٤٣٣ - ٤٣١ من هذا الكتاب .

(٦) راجع ص ٣٧٥ - ٣٧٦ من هذا الكتاب .

إلى اليسر والسهولة ، عن غير إدراك لصعوبة هذا النوع من الأوزان الموسيقية الموحية التعبيرية ، على نحو ما وضح في دعوة الرمزيين التي أوجزنا فيها القول .

والحق أن هذا النوع أشق من السير على الأوزان التقليدية ، لأنه يستلزم دراية بأسرار اللغة الصوتية ، وقيمها الجمالية ، ووقفاً تاماً على التناسب بين الدلالات الصوتية والانفعالات التي ترأسل معها ، وما يتبع ذلك من تلميح وتركيز وسرعة وبطء ، وتكرار وتوكيد وتنويع في النغم ، لا يمكن أن يوفق فيها إلا ذو رهدف في الحس وثقافة فنية ولغوية واسعة . وقد ذكرنا - قبل - ما نعدّه أمثلة ناجحة لهذا النوع من الشعر ، ومن هذه التجارب ما يقصر عن أدائه الشعر التقليدي في وزنه وموسيقاه الرثبية (١) .

وقد بقي للشعر - في معايير نقدنا الحديثة - جانب آخر : هو الجانب الاجتماعي ، جانب موضوع التجربة ، وهو ما نتناوله بشيء من التفصيل فيما بقي لنا من هذا الفصل ، في قضية الالتزام وموقف المذاهب الحديثة منها :

(١) نصرب مثلاً آخر لهذه التجارب الناجحة هذه الأبيات من قصيدة « نزار قباني » التي عنوانها : إلى

مسافرة ؛ وفيها يقول :

صديقتي ، صديقتي الحبيبة

غريبة العينين في المدينة الغريبة

شهر مصى ؛ لا حرف . . . لا رسالة خضبية

لا أثر

لا خبر

منك يضىء عزلى الرهيبه .

أخبارنا

لا شيء يا صديقتي الحبيبة

نحن هنا

أشقى من الوعود فوق الشفة الكنوبه .

أيامنا

تافهة فارغة رثيبه

دارك ذات الينخ والستائر اللعوبه

هاجها الشتاء يا صديقتي الحبيبة

بنيسه

بثلجه

بريحه النصوبه .

والورق الياس غطى الشرفة الرهيبه . . . (النص انظر الأستاذ مصطفى عبد اللطيف السحرى : شعر

اليوم ص ٣٠ - ٣٣) .

(٦)

التزام الشعر

ما عناصر الشعر ؟ وما العلاقة بين هذه العناصر ومعنى الشعر ؟ وما مدى أهمية المضمون في التجربة ؟ وهل ينظم الشعر لذات الشعر ؟ أم هل ينظم لتقد الحياة ؟ وأى فرق بين الشاعر والنائر في صلتهما بالمجتمع ؟ هذه أسئلة لا يحيد من الوقوف عندها لمعرفة اتجاه العصر الحديث في التزام الشاعر : أى مشاركته قومه في قضاياهم الإنسانية والوطنية ، أو في تركه طليقاً بمنح الخيال ما بدا له . وبعبارة أخرى : نعالج في هذا الجزء الصلة بين الشعر والفكر ، وبين الفكر والمجتمع ، فنشرح أولاً معنى : « الشعر الخالص » وثانياً : « الشعر لذات الشعر » ، لتحدث - بعد هاتين القضيتين - في قضية ثالثة : هي الالتزام .

١ - الشعر الخالص : قضية من قضايا النقد الحديث ، لم توجد إلا بعد أن تقدم علم الجمال . وقد نشأت في كنف « الرمزية » ، وظلت أثراً من آثارها . واشتد الجدل حولها في فرنسا ثم في إنجلترا في الربع الأول من هذا القرن ، ثم ضعف الآن عن ذى قبل ، وإن ظلت ذات أهمية خاصة في النفوذ إلى إدراك العصر الحديث للشعر ورسالته .

ويقصد « بالشعر الخالص » توافر العناصر التي هي جوهر الشعر في صياغة التجربة ، وذلك أن جوهر الشعر - في نظر أصحاب الشعر الخالص - هو حقيقة مستنرة عميقة إيحائية ، لا سبيل إلى التعبير عنها بمدلول الكلمات ، بل بعناصر الشعر الخالصة غير مقصورة على جرس الكلمات ، ورنين القافية ، وإيقاع التعابير ، وموسيقى الوزن . فهذه كلها لا تصل إلى المنطقة العميقة التي يختمر فيها الإلهام (١) .

ولكن إذا وضعت الكلمات في مواضعها الإيحائية الحق ، وصدرت في إيقاعها وموسيقاها عن استجابة خالصة لأعماق النفس ، وعن حميمية فنية ، فإنها تشف عن أجواء روحية رحيبة ، كما يشف صلصال الجسم المادى الكثيف عن جوهر الروح التي تمده

(١) لمعنى الإلهام في العصر الحديث انظر ص ٣٤٠ - ٣٤٦ من هذا الكتاب .

بالحياة . وهذا الجوهر المستسر الذى يشف عنه التعبير الشعرى لا يمكن - فى هذه الحالة - تحديده أو وصفه ، ولا الزعم بأنه مستمد من مدلول الكلمات من حيث وضعها . وكأنما يسرى فى كلمات الشعر الإيحائية - فى صفاتها السابقة - تيار كهربى ، أو قوة مغناطيسية ، كتلك التى تحدث عنها أفلاطون على لسان سقراط ، إذ أن الحديد المغناطيسى لا يقتصر على جذب حلقة الحديد ، بل يكسبها خاصة الجذب لما يمسها من حلقات أخرى (١) .

وإذن يوحى التعبير فى الشعر - بما فيه من هذا التيار المستسر - بمدلولات ليست منطقية فى جوهرها ، ولا وضعية فى اللغة . ولتقرب للفهم طبيعة هذه المدلولات بهذا المثال : إذا سمعنا من ينادى : « إلى أين ذهب الخادم ؟ » أو أصغينا إلى إبراهيم ناجى فى قصيدته : العودة - وقد استشهدنا سابقاً ببعض أبياتها - حين يقول :

أين ناديك ؟ وأين السمر ؟ أين أهلوك بساطا وندامى ؟

فالأذن تسمع الجملة الأولى كما تسمع البيت . والعقل يقف على مدلول الكلمات قيما . فيفهم معناهما على حسب قواعد اللغة العامة وأوضاع الكلمات . وهذه هى حدود العقل . والتجربة تدلنا - عادة - على أن الجملة الأولى تنتهى الغاية منها عند فهمها ، وتدعنا فى حالتنا الطبيعية ، على حين يترك فينا الاستفهام فى البيت أثراً آخر يتمثل فى هزة نفسية ، إذ يوحى إلينا - مجرداً عن القرائن الأخرى - بموقف خاص : عودة من سفر طويل أو قصير ، مفاجأة المنازل وقد أوحشت بعد أنس ، ذلك الماضى الحبيب الغنى بذكرياته وملذاته وتلك الهزة النفسية ، وذلك الموقف الخاص ، تتجاوزان مجرد المدلولات اللفظية ، وفيهما يظهر الفرق بين الإيحاء الشعرى . والدلالة الثرية المحضة كما هى الجملة المذكورة قبل البيت السابق . وهذا هو الشأن فى التجارب الشعرية بعامة ، لا تعتمد إلا على العناصر الإيحائية الخالصة : هبنى جلست فى حديقاً من الحدائق أمام السماء والورود وأوراق الدوح الظليلة اليانعة ، فى فصل الربيع الذى تنفخ نسائته بالحب . فإذا لذت بالدعة والصمت ، وطردت من ذهني كل الحجيج وما تتمنخض عنه من أفكار ، فإني أشعر فى نفسى بعالم مضطرب من صور وألوان وعطور فتحفل نفسى بشتى المشاعر والإحساسات والآمال الغامضة المتنوعة التى لا يمكن التعبير

(١) أفلاطون : أيون ، ٥٣٣ د - ٥٣٣ هـ ، وإلى هذا أشرنا ص ٢٠ - ٢٢ من هذا الكتاب .

عنها بالتحليل والشرح ، فأغوص في خضم الوجود ، واتحد بالشعور مع من حولي ، حتى أنسى نفسي ، وأذهب إلى ما وراء حدود الفكرة . إلى جوهر الأشياء ، إلى ما لا يستطيع شرحه من الحقائق التي تعجز اللغة عن أدائها . وهنا انتقل بعيداً عن مشاغل الفكر التي هي ميدان النثر ، إلى عالم النفس الغامض ، حيث تنضج الفرائز الحيوية والآمال السامية ، وهنا أسبح في ذلك العالم السامي الذي لا سبيل إلى التعبير عنه إلا بما يتوافر في الشعر من اللحن والإيقاع والوزن وجرس الكلمات وحسب وضعها في موسيقاها النفسية العميقة ، وبما توظف فينا تلك الذكرى البعيدة من مشاعر روحية تربطنا بروح العالم ، وتجعلنا نكاد نمس الأصول والأسس السامية للإنسانية : وذلك هو الشعر المنح المخلق في أجواء لا عهد للدلوات اللغة بها من حيث وضعها .

تلك هي عناصر الشعر الخالصة ، وبها يصير الشعر نوعاً من التصوف اللغوي في دلالاته الإيحائية التي لا تعتمد على المنطق ، وإن كانت لاتضاد العقل ولكنها تتجاوزه .

أما عناصر الشعر غير الخالصة - في نظر هؤلاء - فهي الموضوع ، أي ما يفهم من العنوان عامة ، ثم الأفكار المدلول عليها في الشعر الذي نظم في ذلك الموضوع (١) ، ومعنى كل جملة ، والتتابع المنطقي للأفكار ، والتدرج في الدلالة على التجربة ، تفصيل الوصف ، والمشاعر المثارة إثارة مباشرة ، وبالجملة: جميع الأفكار والمشاعر الصور المباشرة ، فذلك كلها ليست جوهر الشعر ، عند دعاة الشعر الخالص ، وإن كانت - حين تنظم في العناصر الإيحائية - تكتسب ذلك التيار المستسر الذي تحدثنا عنه ، وتندرج فيه ، وتنجذب بمغناطيسية ، فتتصافر جميعها لخلق الشعور الفريد غير المحدود . المعتمد أولاً على العناصر الإيحائية الخالصة (٢) . وإنما يكون الحكم على الشعر على حسب ما يتوافر له من إحكام في العناصر الخالصة ، ولا عبرة عند هؤلاء بما سواها .

(١) للتفريق بين الأمرين انظر :

A. C. Bradley : Oxford Lectures On Poetry, London 1950 P. 11-13

(٢) للشعر الخالص انظر : H. Bremond : La Poésie Pure, ch. I-VII :

وكذا : B. Croce : la Poésie ... P. 53-57 . ولأجل المشاعر المثارة إثارة مباشرة

انظر ص ٣٥٦ ، ٣٥٥ - ٤٣٧ من هذا الكتاب .

ولكن هل يمكن أن توجد تلك العناصر الخالصة مستقلة قائمة بنفسها ؟ ، وبعبارة أخرى : هل هناك وجود للشعر الخالص قائمة بذاته ؟ هذا طبعاً ما لا يمكن أن يكون ، لأن الشعر كلام ، والكلام مدلول لغوي ، وإلا كان ضرباً من العبث ، وهذا المدلول يعد من العناصر غير الخالصة في نظر هؤلاء . ويعترف كبار دعاة الشعر الخالص ألا وجود لهذا الشعر مستقلاً عن العناصر غير الخالصة . ففي كل شطران : الشطر الخالص بعناصره السابق شرحها ، ثم الشطر غير الخالص . ولا وجود لأحد الشطرين بدون الآخر (١) . وإنما يقصد هؤلاء من وراء دعواهم إلى إبراز الجانب الإيحائي الذي يتجاوز حدود اللغة ، وهم رمزيون في دعوتهم تلك ، ويستشهدون لها بقول « فلوير » : « إن بيتاً جميلاً من الشعر لا يدل على شيء خير من بيت أقل منه جمالاً وإن احتوى على معنى » . ويفسرون عبارة « فلوير » بأنه لا يريد أن يخلو الشعر من المعنى ، ولكنه يريد أن يعبر عن أن الذي يجعل الشعر شعراً ليس هو معناه ، بل عنصره الشعري الخالص ، وإن كانت وظيفة الشعر الخالص بعد ذلك أن يدل بطبعه على معنى (٢) . ولا يمكن فصل الناحية الجمالية من المعنى إلا عن طريق التجريد النظري للاستعانة به على التحليل والشرح ، وهو تمييز خارجي محض .

إذن للمضمون قيمته ، حتى في نظر دعاة ذلك النوع من الشعر ، ويبلغ الشعر الخالص قمته إذا تضافر المضمون والصياغة وأحكما حتى أصبح لا يستطيع فهم ذلك المضمون إلا في تلك الصياغة ، بحيث يكون كل تغيير في تلك الصياغة ضاراً بالمعنى ، فيصبح قالب الشئز الشكلي محكما في الإيحاء بالمعنى إيحاء لا يعنى فيه غير ذلك القالب . وهذا أمر لا يتوافر إلا إذا بلغ الشعر درجة من الكمال يعز (٣) وجودها .

فإذا أنعمنا النظر في دعوة الشعر (٤) الخالص ، وجدنا أنها لا تغفل شأن التجربة ،

(١) انظر : H. Brémond : la Poésie, Pure P. 95-97.

(٢) المرجع السابق ص ٤٤ - ٥٤ .

(٣) انظر : Bradley : op. cit. P. 13-22

(٤) ما شرحناه من معنى الشعر الخالص هو الذى اصطلح عليه بين نقاد الغرب . وظهرت دعوته أول ما ظهرت في فرنسا ؛ ولكن الدكتور أبو شادى يضع اصطلاح « الشعر الصافي » لمعنى خاص عنده ، وهو « الشعر المكتفى بجمال عناصره الذاتية ، ومن ثم لا يحفل كثيراً بالموسيقى ، لأن الشعر الذى يعتمد عليها يفقد صفاء واكتفاءه الذاتى » انظر صدر ديوان أبو شادى : فوق العباب : وانظر الدكتور محمد مندور : محاضرات في الشعر المصرى بعد شوقي ، الحلقة الثانية ، القاهرة ١٩٥٧ ، ص ٣٦ - ٣٩ (وهو معنى خاص لا يوافق ما شرحناه في اصطلاح « الشعر الخالص »

ولا تهمل جانب المضمون ، كما يسبق كثير من الأذهان . ولكن ما قيمة ذلك المضمون ؟ وهل يمكن أن يكون الشعرُ به نفعياً كالنثر ؟ وما مدى صلة التجربة الشعرية بالقيم الاجتماعية ؟

٢ - تلك المسائل تمس قضية الشعر للشعر . وهذه فرع من قضية « الفن للفن » عامة ، ولكنها أحدث منها نشأة : لأن أكثر النقاد الذين يدعون إلى أن يكون للأدب غاية يعدون الشعر - في معناه الحديث - مخالفاً للنثر في طبيعته وموقفه من قضايا المجتمع ، فيعفون الشعر من الإلزام بهذه الرسالة ، ولكن بعض النقاد يسوون بين الشعر والنثر في وجوب خدمة الشعر لقضايا الوطن والإنسانية . . وهؤلاء يخالفون قضية « الفن للفن » في النثر والشعر على سواء .

وقدماً رأينا أفلاطون يدعو إلى غاية تربوية خلقية للشاعر ، وكذلك أرسطو ، وإن كان أرسطو لا يقصد سوى شعر المسرحيات والملاحم في دعوته (١) . وقد كان قريبي عهد بالإنسانية الفطرية ، حيث كانت الأساطير الشعرية حقائق عامة ، وكان الشاعر هو معلم الإنسانية ، شأنه شأن الفيلسوف . وقد ظلت النظرة الغائبة للشعر حتى العصور الحديثة عند بعض المذاهب الأدبية (٢) ، ولكن في نطاق يتجاوز الجانب الخلقى التقليدي لدى أفلاطون وأرسطو والكلاسيكيين عامة .

ولا يزال من بين نقاد اليوم من يرون في الشاعر مثال الإنسان الخلقى لعصره ، ولا يقصدون بذلك أنه يدعو حتماً إلى القيم السائدة المصطلح عليها سلفاً ، بل يقصدون إلى أنه يبين لمعاصريه مثالب ما يسرون عليه . وفضائل الطريق المثالي التي يجنونها لو اتبعوا دعوة الشاعر ، فيصلح إدراكهم ، ويقوم نظراتهم ، ويقوم ما انحرف منهم ، ولو أنهم استمعوا لدعوته ، وتم ما أراد منها ، لكان حراً بعد ذلك في أن يدعوهم من جديد إلى نظام خير مما سبق أن دعاهم إليه متى تراءى له ، وهذا يكون في سير دائب نحو وحدة مثالية موضوعية ، ويكون مشاركاً لعصره قائداً له ، غير متخلف عنه (٣) .

(١) سبق أن أوضحنا ذلك ، ، انظر الفصل الثاني من الباب الأول .

(٢) انظر الفصل الأول من الباب الثالث من هذا الكتاب حين بينا الأسس الفلسفية عند علماء الجمال

في العصور الحديثة .

(٣) مجلة فرنيتين Fontaine عدد أكتوبر ١٩٤٧ ص ٥١٤ - ٥١٥ .

ويرى هؤلاء أن قيمة التجربة في الشعر تقوم ضد فكرة الشعر للشعر ، ثم إن وجود قيم فنية مستقلة ليس معناه أن هذه القيم غاية في ذاتها ، ولا ينبغي ، بسبب ذلك ، عزل التجربة الفنية عن القيم الأخرى ، أو التهوين من شأن هذه القيم . ولا بد من اعتبار التجربة في مكانتها بين التجارب الإنسانية الأخرى ، وهو أمر خارجي مهما كانت طبيعة التجربة . والتجربة تستلزم ارتباطاً خاصاً بين عالم الشعر والعالم الخارجي (١) ، على أن من المسلم به أنه يجب تخلص عالم الشعر من كل ما هو فردي محض ، لتكون التجربة إنسانية مشتركة . وفي النظر إلى القيمة الفنية ، وحدها ، إغفال لقيمة التجربة ومكانتها في الحياة ، وفيه إغفال لقيمة الشعر كذلك (٢) . ودعوة أولئك النقاد جميعاً تقوم في وجه دعاة الشعر للشعر .

على أن دعاة الشعر للشعر لا يغفلون شأن التجربة الشعرية - كما قد يسبق إلى الذهن - ولكنهم يعدونها غاية في ذاتها ، فلا يربطونها بالقيم الاجتماعية أو الإنسانية . وقد يكون للشعر قيمة لاحقة : ثقافية ، أو دينية ، أو تعليمية ، أو نفعية من أى نوع من أنواع النفع . ولكن قيمته اللاحقة - أي ما تكن - لا دخل لها في تقويمه . لأن ذلك يحط من قدر الشعر في نظر دعاة الشعر للشعر ، ويقيد من حرية الشاعر ، ويتنافى وطبيعة الشعر ، بوصفه تجربة نفسية مستقلة تتجاوز جانب الواقع المحض في نظر هؤلاء . ولا علاقة بين الشعر - بوصفه غاية في ذاته - وبين الحكم الخلقى اللاحق على التجربة الشعرية الصادقة ، لأن ذلك الأثر الخلقى اللاحق قد يكون من الضلالة بحيث يجعل قيمة الشعر هينة ، أو قد يساء فهم التجربة لأنها موحية في دلالتها لا قاطعة الدلالة ، فتنتج أثراً سيئاً ، ولا تعارض كذلك بين الشعر والخير الإنساني العام ، لأن الشعر في ذاته غير إنساني ، ولكنه نوع فريد من الخير ، غايته سير قلب الإنسان من خلال التجارب الشعرية الصادقة .

ثم إن قضية الشعر للشعر لا تقطع صلة الشعر بالحياة في رأى أنصار الشعر للشعر . فهناك صلات كثيرة تربط بين الشعر والحياة ، ولكنها صلات عميقة خبيثة . والحياة والشعر صورتان مختلفتان لشيء واحد . فالحياة حقائق ووقائع في معناها العام العادى .

(١) انظر صفحات ٣٦٥ - ٣٦٦ من هذا الكتاب .

(٢) انظر :

P. A. Richards Principles of Literary Criticism, London, 1949, P. 73-80.

وقلما تشيع الخيال ، على حين ينتظم الشعر - في موضوعاته - حقائق يخلق فوقها عن طريق الخيال (١) . وليس موضوعه الحقيقة المحضة . فلكل من الشعر والحياة طريقة خاصة ، ولكنهما يتشابهان ، ومن هذا التشابه نفهم أحدهما عن طريق الآخر ، ونعنى بكل منهما بسبب الآخر ، فالشعر يقدم لنا - بطريقته الخاصة - شيئاً نصادف صورة منه في طبيعة الحياة ، أو في طبيعة النفس ، ولكنها صورة من نوع آخر ، تحتكم فيها إلى معارفنا أو ضميرنا ، على حين تظهر الصورة الشعرية كما هي في عالم خيالنا الفنى وتصورنا (٢) .

ونبه هنا إلى أمر دقيق : أن قضية الشعر للشعر لا يقصد بها أصحابها أن يستخدم الشاعر براعته في النظم كى يمدح أو يذم ، أو يرفع أو يضع ، أو ليساير من يشاء متى شاء له هواه ومطامعه ، فيمدح اليوم ما ذم أمس . ليظهر براعته في اللغة ، أو ليصل إلى أغراضه الخاصة به . . . فهذا كله يناهى التجربة وصدقها ، وينافى الشعر الوجدانى من سير أغوار القلب الإنسانى ، « والتعرف على أدق خلجاته ، وإمكاناته الطبيعية ، ومستقبله ومصيره الاجتماعى ، وتأثيراته الوراثية ، وأحلامه ، وطاقته ، وموقفه الميتافيزيقى في عصره ، وكل ما يعد مقوماً من مقومات حياته وسعادته في الأرض (٣) » . وهى معان يعتز بها أنصار الشعر للشعر ، ويعتدون بها كل الاعتداد . ويستلزم كل ذلك إيماناً بالتجربة ، ودقة في وصفها ، وإخلاصاً في صياغتها ، وصدقاً في تصويرها . ومحور دعوة أصحاب الشعر للشعر هو السمو به عن النفعية ، والقصد فيه إلى تعمق في التجارب النفسية والكونية ، ولذا كان على الناقد أن يكون على علم بطباع القلب الإنسانى ، وأن يكون ذا تجربة - لا فيما يخص جمال الصياغة والشكل فحسب - بل فيما يخص النقاىص الإنسانية ، وقيمة الموضوع الشعرى ، ومضمون التجربة ، كى يرجع كل نموذج بشرى إلى أصله الذى حاكاه الشاعر ، سواء كان نموذجاً طبيعياً أم نفسياً . والشعر هو مما تمخضت عنه عبقرية الإنسانية ، وهو جهاد من الشاعر ضد خواطره الأولى ، وضد المادة الأولى التى يمتاح منها أفكاره ، فهو عامر بالمشاعر الجميلة ،

(١) لاحظ ما قلناه سابقاً في الخيال ص ٣٨٥ - ٣٨٩ ومراجعتها من هذا الكتاب .

(٢) انظر : Bradley : Oxford Lectures on Poetry, P. 1-8

(٣) مجلة فونتين السابقة الذكر ص ٥١٦ - ولاحظ ما قلناه سابقاً خاصة بالتجربة الشعرية ص ٥٨

وما يليها من هذا الكتاب .

وبالأفكار القوية ، وبالأماني الكريمة (١) ، ولكن الشاعر فيها - على الرغم من كل ذلك - لا يقصد إلى أمر نفعي أو كفاح اجتماعي - في نظر دعاة الشعر للشعر - بل إلى مجرد تصوير التجربة ، لإثارة المشاعر الخاصة بها ، بوصفها مشاعر ، لا بوصفها وسيلة من وسائل اللهو ، أو غاية من الغايات الاجتماعية .

على أن مقومات الشعر هي السمو الفني . وإذا تساوت قطعتان في هذا السمو الفني . وكانت إحدهما وصفاً صادقاً لتجربة حيوانية مسفة ، والأخرى لتجربة إنسانية عالية ، فلا شك أن الثانية فضلاً على الأولى (٢) .

٣ - وللآراء السابقة صلة بقضية «التزام الشاعر» أو عدم التزامه في العصر الحاضر . ويراد بالتزام الشاعر وجوب مشاركته بالفكر والشعور والفن في قضايا الوطنية والإنسانية ، وفيما يعانون من آلام وما يبنون من آمال .

فليس له مثلاً أن يستغرق في التأمل في الجمال الخالد والخير المحض ، على حين يعاني وطنه ذل الاحتلال ، أو عناء الطغيان . وليس له أن يسترسل في خيالاته ومشاعره الفردية ، على حين وطنه من حوله أو طبقته الاجتماعية في وطنه ، تجاهد في سبيل آمال مشتركة . ويتناول قضية التزام الشاعر مذهبان معاصران من مذاهب الأدب : هما الواقعية الاشتراكية ، والوجودية .

أما الواقعية الاشتراكية (٣) فترى وجوب التزام الشاعر ، شأنه في ذلك شأن الناثر . فالشعر هو الحقيقة في صورة من صور التأمل . والشاعر يفكر ، وإن يكن تفكيره في شكل صور . وهو لا يبرهن على الحقيقة ، ولكنه يجلوها : وبهذا يكن

(١) انظر : B. Croce, op. cit. P. 118-120, 62-63. وكذا ص ٣٦٠ من هذا الكتاب ، وهذا كله يفرق ما بين الشعر في معناه الحديث في نظر أهل الشعر للشعر ؛ وبين قدامة بن جعفر مثلاً في اعتباره البراعة في النظم مقياساً لجودة الشعر ، بهما كانت التجربة كاذبة ، يقول قدامة : « إذ مناقضة الشاعر نفسه في قصيدتين أو كلمتين - بأن يصف شيئاً وصفاً حسناً ثم يدمه بعد ذلك ذمّاً حسناً بيتاً - غير منكر عليه ، ولا معيب من فعله ، إذا أحسن الممدح والذم ، بل ذلك عندي يدل على قوة الشاعر في صناعته واعتداده عليها » ، (نقد الشعر لأبي الفرج قدامة بن جعفر ص ١٤ ، انظر أيضاً ص ١٦) - فلا وجب لمقارنة مثل هذه الأقوال مذهب دعاة الفن للفن .

(٢) انظر : B. Croce, of cit. P. 20-21. وكذا ص ٣٩٣ - ٣٩٣ من هذا الكتاب .

(٣) انظر صفحات ٣٠٨ - ٣١٤ من هذا الكتاب ؛ ثم نقدنا لها ص ٣٦٥ - ٣٦٦ وما يليها .

للعيان ما لا يراه سواه . فالشاعر لا يصف الناس على ما يجب أن يكونوا عليه ، بل كما هم عليه . فالشعر الحديث في نظر هؤلاء ، هو شعر الحقيقة ، ولهذا لا يجمل الخيال في الشعر إذا كان كذباً أو متجاوزاً نطاق المحسوس والمعقول . والشكل والمضمون يجب أن ينسجا في الوحدة الفكرة ليدلا على الجمال . والجمال منحصر في الحياة والحقيقة . فجمال الشعر أن يصادف الإنسان معانيه في الحياة ، لا أن مخلقه الفنان خلقاً من تلقاء نفسه . « والفن للفن يجعل من الشعر والأدب عامة فناً محايداً ، مستهتراً بما يدور من معاني الصراع في سبيل إقرار الحرية . ولكن الشعر الحق هو الذي يرتبط بالكفاح لتحرير الشعوب . فليس الشعر مقصوراً على حدود اللذة الجمالية ، ولكنه يجب أن يخدم قضايا الإنسان - كما يفهم من الخدمة - أنبل ما تكون ، وأشمل ما توجد . فمضمون الشعر والفن هو المصلحة العامة . وهي نفعية ولكنها نفعية أحلت القيم الاجتماعية محل القيم الفردية المحضة ، فكان الشعر سلاحاً من أسلحة إقرار العدالة الاجتماعية . وقد اتخذ الشعراء لهم موقفاً يتفق وحرمتهم في الخلق والإبداع ولكن في داخل قفص النفعية والالتزام ، فصارت أجنحتهم مراوح ، وارتبط خيالهم بملازمات المجتمع والمادية التاريخية (١) . »

وعلى الرغم من أن الدعوة إلى الشعر في العصور الحديثة تعزى إلى هذه الواقعية ، فإنها ليست - في بذورها - جديدة . ففي النقد الإنجليزي مثلاً قد اشتهر « ماتيو أرنولد » بدعوته إلى غاية اجتماعية ووظيفة تربوية جماعية للشعر في حدود من أسس تخصص جماله وصدقه وقرر أن الشعر « نقد للحياة (٢) » ، ولكن « ماتيو أرنولد » لم يحدد العلاقة بين الشعر وقضايا المجتمع المعاصرة ، كما ألم يناد بالالتزام في معناه الحديث .

وقد ظهرت دعوة « التزام الشاعر » في فرنسا بتأثير الواقعية الاجتماعية الجديدة حوالى عام ١٩٣٥ م ، وكانت في تفاصيلها صدى مباشراً لآراء « مايا كوفسكى » (٣)

(١) انظر :

C. Pléchanov : L'Art et la Vie Sociale, Paris, 1946, P. 49-53

S. Spender : the Making of a Poem, P. 16-20. وكذا :

وقارنه بما قلناه سابقاً في دعوة هؤلاء الواقعيين الأدبية ص ٣٣٨ - ٣٤٠ من هذا الكتاب .

W. K. Wimsatt : Literary Criticism, P. 447-448 (٢) انظر :

(٣) انظر :

Gaëtan Picon : Ponorama des Idées Contemporaines, P. 431-414

الذي دعا إلى أن الشرط الأساسي لنتاج الشاعر هو « ظهور مسألة من مسائل المجتمع لا يتصور حلها إلا بإسهام الشعر في حلها (١) ». وقد سبق أن ذكر أن أكثر المذاهب الحديثة تجعل الشعر ذا غاية ، ولكن هذه الواقعية تجعله ذا غاية اجتماعية واقعية محددة بحدود مسائل العصر . وفي هذا تحديد جديد لنوع التجارب في الشعر ، ولنوع الصلة التي تربط الشاعر بالمجتمع . فالتجربة في الشعر الغنائي يجب أن تتجاوب مع الوعي الاجتماعي لجمهور الشاعر . وفي مثل هذه التجربة لا يظهر الشاعر ذاتياً محضاً ، منطوياً على نفسه ، بل يكون وعيه مرآة للمجتمع وما يشغله من أمور عامة .

وقد ظهر هذا الاتجاه الواقعي في الشعر العربي حوالى آخر منتصف هذا القرن . والواقعية في شعرنا المعاصر تظهر في نوع التجارب ، وفي الموضوعية في الصياغة والصور ، إما بوصف الموقف وصفاً موحياً ، وإما عن طريق عنصر قصصي ، وكثيراً ما تختلط عند كثير من شعراء العربية المعاصرين بالرمزية في أصولها الفنية (٢) . وكثيراً ما تتنوع تجارب كل شاعر من هؤلاء ما بين ذاتية عاطفية أو اجتماعية . وإلى كل هذا أشرنا وضرينا أمثلة موجزة فيما سبق (٣) .

وسبق أن نبهنا إلى أن قيمة الشعر في صدقه وأصالته الفنية كى تتحقق له الأسس الأولية التي يدخل بها في نطاق الفن ، فافتعال التجارب والجرى وراء الدعوات الجديدة لجدها أو الخضوع لها عن غير اقتناع وحميا فنية ، كل ذلك يفقد الشاعر أصالته وحرية في فنه ، وهو ما نبهنا سابقاً إلى خطره (٤) .

والواقعيون الماديون لا يفرقون في قضية الالتزام هذه بين الشاعر والناثر كما وضح مما شرحنا

أما الوجوديون - وأدبهم عامة أدب التزام - فهم يفرقون بين الشاعر والناثر ؛ إذ أن الشاعر يستغرق في تجربته . ويراهنا من خلال وجدانه ، ويستعمل لغة موسيقية

(١) المرجع السابق الموضع نفسه .

(٢) في استعمال وسائل الإيحاء ، وفي الأوزان غير التقليدية كما شرحناها ص ٣٩١ - ٣٩٦ ، ٤٤٣ - ٤٤٤ ومن هذا الكتاب ؛ وفي أشعار الشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي أمثلة كثيرة لهذه الواقعية المتميزة بالرمزية انظر : الدكتور إحسان عباس : عبد الوهاب البياتي ، بيروت ١٩٥٥ ص ٥٢ - ٨٠ .

(٣) راجع ص ٤٢٧ - ٤٣٣ من هذا الكتاب .

(٤) انظر ص ٣٥٥ - ٣٦٠ من هذا الكتاب .

إيجابية ليصور هذه التجربة تصويراً تصير به شيئاً من الأشياء ، مثل لوحة الرسام . ولا يقصد الشاعر إلا تصورهما على طريقته ، فتظل تحدث أثرها الجميل عن ذلك الطريق . وهو حر في اختيارها ، كحريته في طريقة تصويرها . ثم إنها بطبيعتها تمر من خلال شعوره الفردى . ولغتها « كثيفة » أى مقصودة لذاتها ، لا تشف في سر عما وراءها كما يشف النثر . فلا يصح ، إذن ، أن يلتزم الشاعر بما يلتزم به الناثر ، على حين هما مختلفان في طبيعة التعبير عن تجاربهما الأدبية .

والشاعر - في طبيعة عمله - يتخذ الموقف وسيلة لرسم الصورة الشعرية على حين يعده الناثر الغاية من كلامه . والشاعر لا يستخدم اللغة أداة ، « بل لنا أن نقول : إنه لا يستخدم الكلمات بحال ، ولكنه يخدمها . فالشعراء قوم يرفعون باللغة عن أن تكون نفعية . وحيث إن البحث عن الحقيقة لا يتم إلا بوساطة اللغة واستخدامها أداة ، فليس لنا ، إذن أن نتصور أن هدف الشعراء هو استطلاع الحقائق أو عرضها . . . ولكن الناثر دائماً وراء كلماته ، متجاوز لها ، ليقرب دائماً من غايته في حديثه ، أما الشاعر فهو دون هذه الكلمات ، لأنها غايته . والكلمات للمتحدث خادمة طيبة ، وهى لدى الشاعر عصبية ، أبية المراس ، لا تزال على حالتها الوحشية ، لم تستأنس بعد » . ويبدو كأن الشاعر « لم يتعرف الأشياء أولاً بأسمائها ، بل تعرفها تعرفاً صامتاً . ثم توجه نحو النوع الآخر من الأشياء في نظره ، ألا وهو الكلمات ، فأوسعها لمساً وجسماً واختياراً وبحسناً . فاكشف أن لها نوعاً من الإشعاع الخاص بها ، وأنها ذات صلات معينة بالأرض والسماء والماء ، وبما سوى ذلك من المخلوقات . وحين أعوزته معرفة استخدام الكلمات علامات للدلالة على مظاهر العالم ، رأى فيها صوراً لهذه المظاهر . . . وهذا يجرى لديه - في ذات الكلمة واستعمالها - تغيرات على نحو جديد ، فجرس الكلمة وطولها وما تختم به من علامات تأنيث ومظهرها في نظر العين ، كل هذا يجعلها ذات كيان حى ، به تمثل المعنى أكثر مما تدل عليه . . . وحين تتحقق الدلالة ينعكس فيها المظهر المادى للكلمة ، وتبدول تلك الدلالة ، بدورها صورة لما ينطق به من ألفاظ . وتصير الدلالة كذلك علامة على اللفظ ، لأنها فقدت كل فضل لها عليه . وحيث إن الكلمات في نفسها ذات كيان مستقل كالأشياء ، فإن الشاعر لا يفصل فيما إذا كانت الكلمات قد خلقت من أجل دلالتها ، أو الدلالات من أجل الكلمات ، وهذا تنشأ بين اللفظ والمعنى علاقة مزدوجة من تشابه سحرى ، ومن دلالة متبادلة . . . فالكلمة الشعرية ، إذن ، عالم صغير . . . ويجمع الشاعر كثيراً

من هذه العوالم الصغيرة . شأنه في ذلك شأن الرسامين الذين يجمعون في لوحاتهم الألوان . قد يظن أنه يؤلف بذلك جملاً ، ولكن هذا ظاهر عمله : إنه في الحقيقة يخلق شيئاً . فالكلمات بوصفها أشياء - تنقسم لديه إلى مجموعات ، لاشتراكها السحري إنسجاماً أو عدم انسجام ، شأنها في ذلك شأن الألوان والأصوات . فهي تنجاذب وتتدافع وتتفانى ، وتشارك في صفات تؤلف وحدتها الشعرية التي منها جملة هي في الوقت نفسه شيء من الأشياء . . . فالجملة للشاعر ذات لحن وذوق ، فهو يندوق من خلالها مختلف الأذواق قوية محتدمة ، بما تحتوي عليه من نبي واستثناء وفصل ، وهو مجرد من هذه العلاقات معاني مطلقة ، فيجعل منها خصائص حقيقية للجملة ، فتصير الجملة ، مثلاً ، ذات صبغة اعتراضية دون نظر إلى تحديد الشيء المعترض عليه . وبذا نلاحظ هذه العلاقات المتبادلة - كما سبق أن شرحنا - بين الكلمة الشعرية ومعناها ، فمجموع الكلمات المختارة يؤدي وظيفته في إبراز صورة الاستفهام والاستثناء ، والعكس كذلك صحيح في أن صيغة الاستفهام صورة للتعبير الذي يتحدد بها ، كما أن في مثل هذا الشعر الجميل :

يا للفصول ! ! ويا لشم قصو ! . من لي بنفس غير ذات قصور ! !

فليس هنا مسئول يتوجه إليه الاستفهام ولا سائل ، إذ الشاعر غائب وراء تعبيره . ولا يسمح الاستفهام هنا بجواب ، أو بالأحرى : في الاستفهام نفسه الإجابة . أو هل هو استفهام تقريرى ؟ لكن من الحق الاعتقاد بأن « رامبو » أراد أن يقول فحسب : إن كل الناس ذو نقائص . ولو أنه لم يرد إلا أن يقول ذلك لقاله ، وفي الوقت نفسه لم يقصد إلى بيان معنى آخر مخالف لهذا المعنى . . . فلم يفعل غير أن صاغ استفهاماً مطلقاً ، ومنح تعبيراً جميلاً منطلقاً من روحه وجوداً استفهامياً . وبذا صار الاستفهام شيئاً ، كما تمثل ضيق النفس عند الرسام « تانتوريتو » في سماء صفراء . وليس هذا بدلالة . بل هو جوهر ذو وجود خارجي . ويدعونا « رامبو » أن نرى معه هذا الجوهر من خارج نطاقه كذلك . ووجه الغرابة هو أننا - كى نرى هذا الجوهر - يجب أن ننظر إليه من الجانب الآخر المتقابل للوضع الإنساني ، إلا وهو جانب الخالق المبدع (١) .

(١) قد اتبنا هذه الجملة من شرح سارتر للفرق بين الشعر والنثر في كتابه (ما الأدب ؟) الفصل الأول . ويعني « سارتر » الشعر الإيحائي ، والشعر الصادق ، لا شعر الناظرين انظر ترجمتنا العربية له وشروحنا تعليقاً عليها .

وفي هذا يترك الوجوديون للشعر الوجداني ميدانه الحر الطليق ، ولا يقيدونه بالالتزام كما شرحنا من قبل . ولا يعنى ذلك أنهم يحرمون على الشاعر أن يتغنى بمشاعره أو آرائه الاجتماعية . وهم - بعد ذلك - لا يجحدون ما للشعر الوجداني من أثر في رسم الصور النفسية ، والتجارب الإنسانية العميقة ذات الدلالة . وقد قام « سارتر » بدراسة قيمة في هذا الميدان حين درس شعر « بودلير » وبين كيف عاش تجربته الخاصة به في شعره ، وكيف كان ضحية هذه التجربة الحوية التي نقلها إلينا شعره أميناً وفيماً هو في ذاته ، لا يلتزم بأى نوع من الالتزام سوى الصدق الذاتي .

وإنما يقصد ، في مثل هذه الدعوة ، إلى أن الشعر في معناه الحديث - كما سبق أن شرحنا في هذا الفصل - لا يتسع لما يتسع له الأدب الموضوعى من مسرحية أو قصة ، لأن الشعر في معناه الحديث تأمل نفسى ، تمر فيه التجربة من خلال النفس ، ويبعث في قارئه - كما يثير في مؤلفه - عواطف ومشاعر وأفكار ذاتية في جوهرها ، ويتخذ الشاعر ذاته محوراً لها ، لا يعتمد على الحقائق الموضوعية مجردة من عواطفه ، وإنما يعد ذاته هو معياراً لها . فإذا تناول العوالم الخارجية ، أو نظر إلى بيئته نظرة شكوى أو تصويب ، فإن هذا العالم ، وما فيه ومن فيه ، يتحولون لدى الشاعر إلى حالة نفسية (١) .

ولا نقصد - من وراء ذلك - إلى القول بأن الشاعر يحرص عمله في دائرة « الذاتية » إذ أن مثل هذه الحليمة لا تتصور إلا إذا غاب في شعوره عن كل شيء حوله ، وهو في هذه الحالة لا يكون على وعى يمكنه من التعبير الشعري ، ومن إثارة ما يريد من صور إيحائية ، لأنه في تعبيره التصويرى يعتمد على الأشياء والحقائق والموضوعات التي تحيط به . والصور التي ينقلها في شعره موجودة ولها صبغة إنسانية عامة ، وقد تكون هذه الصور حقائق خارجية ذات وجود مادي أو اجتماعي خارج في الأصل عن نطاق ذاته . وقد يحتوي الشعر على عنصر قصصى يتخذه الشاعر أساساً لتجربته الشعرية . وفي كل ذلك لا تنقطع صلة الشاعر بالحياة والمجتمع في تجربته الشعرية . توحي تجربته باتخاذ موقف ذى أثر كبير في دلالة الاجتماعية . وفي هذا الموقف تتجلى

تعبيراته التصويرية نفسها قوية مؤثرة تترجم عن آمال واسعة ، أو عز. قلق وضيق
قد يتمخضان عن صراع بين الواقع الموجود والمستقبل المنشود (١) »

ولكن يظل الشاعر منفرداً في تجربته عن موقف القاص أو المسرحي ، لا
مسلكه مختلف عن مسلكهما . فالشاعر يهتم بالحقائق الكونية والاجتماعية من حيث
صداها في النفس . على حين يعتمد كتاب القصة والمسرحيات لهذه الحقائق يخلوونها .
ويفسرون شخصياتهم الأدبية - دواعيها وطبيعتها ، ويبينون خطرها ، ويحذرون
ويشيدون - بوساطة عرض المواقف وكلام الشخصيات الأدبية - بما قد ينتج عنها
فالقصة والمسرحية أعمال ، ومشاركة في مشكلات المجتمع ، وتوجيه له .

وأما الشاعر فإنه يقتصر على عرض المسائل والمشكلات من خلال ذاته . يصين
بها ، أو يهرب من مواجهتها في خواطره النفسية وآماله المنشودة ، ولكنه هرب فيه
معنى السخط والنفور ، مما يصيب هذا الهرب صبغة إيجابية اجتماعية في نتائجها ، ولكنها
نفسية في جوهرها ومنشئها ، على حين يحكم القاص أو مؤلف المسرحية حكماً
موضوعياً مبرراً بما يعرضه من المواقف الاجتماعية والنفسية في أحوالها وبيئتها الخارجة
عن نطاق ذاته (٢) .

هذا ، ويجب أن نعتد في تحليل « الشعر » بالتجربة كما وصفناها ، وبما توافر فيها
من وحدة عضوية . وبما استكملت من مسائل الصياغة في صورها وموسيقاها كي
تكتمل بنيتها الحية كما تحدثنا عنها في الاعتبار التي سقناها خاصة بالصياغة وبصلتها
بنفس الشاعر وبما حوله ومن حوله ، ثم بما يستلزمه كل ذلك من صدق الشاعر في
غايته .

وقد سبق أن وضحنا أن هذه أمور تخص الشعر في معناه الحديث ، والشعر فيها
مختلف عن القصة في معناها الحديث . وكما اختلف معنى الشعر في القديم عنه في
الحديث ، اختلف كذلك مفهوم القصة وتطورت حتى صارت إنسانية في أسسها
وانتجاهاتها .

(١) انظر ، بالإضافة إلى ماقلناه في هذه القضية في الالتزام ، صفحات ٣٦٦ - ٣٦٧ - ٤٢٢ - ٤٢٣
من هذا الكتاب .

(٢) انظر في ذلك أيضاً : Julien Benda : Du Style d'Idées P. 174-177,

الفصل الثالث

القصة

القصة والمسرحية في الأدب العالمي الحديث كلتاها تكتبي نثراً في الأعم الأغلب من أحوالهما . والشذوذ في هذا المجال يؤكد القاعدة . وهذا الشذوذ ضئيل لا يعتد به ، وبخاصة في القصة . والقصة في العصر الحديث قد تخلصت من الأمور الغيبية ، وخلصت لمعالجة الإنسان وشئونه ، وكما تخلصت من الموضوعات التي أساسها الخيال المحض ، فصارت تعالج الواقع الإنساني ، النفسى والاجتماعى ، على اختلاف في مذاهبها الفنية الحديثة ، واتفاق في مبادئ وأصول فنية عامة سنحنى بإيجاز القول فيها .

والقصة – كالمسرحية – يتوافر فيها الحدث ، ولكن القصة تهتم على الأخص بالوصف ، لا أقصد وصف الأشياء ، ولكن وصف الحياة والأشخاص ومجال الأحداث التي يبررها ، وتهتم كذلك بصراع الشخصيات النفسى في هذا المجال لتحقيق ما يقومون به من أعمال . والقصة – في معناها الحديث – أهمية حاضرة ، حتى إذا عاجلت الماضى لم يكن ذلك تغنياً بالماضى فحسب ، كما في الملحمة مثلاً ، بل لابد أن تكون لهذا الماضى أهمية حاضرة ، أى أنه ماضينا الذى ينير جوانب حاضرنا أو يكون عاملاً لقضاياه ، أو يدفع به إلى الأمام .

والقصة – في خصائصها العامة التي أشارنا إليها – حديثة النشأة . وقد أخذناها عن الآداب الأوروبية ، وتأثرنا في مذهبها وأصولها الفنية بتلك الآداب . ثم إن تلك الآداب لم تخلقها – كما هي الآن – معزولة بعضها عن بعض ، بل تعاونت كلها في ذلك أجيالاً وقرونًا طويلة . ويهننا – قبل أن نوجز القول في أصولها ومذاهبها الحديثة – أن نشرح في إيجاز كيف تم هذا التطور العالمى في تاريخ الأدب والفكر الإنسانى .

(١)

تطور القصة

هذا التطور نوعان ، لكل منهما أهميته في دراستنا : أولهما تطور مفهوم القصة في الآداب العالمية تطوراً تضافرت فيه الآداب جميعاً ، وثانيهما تطورها في الأدب العربي حتى انتهت كذلك إلى معناها الحديث بتأثير تلك الآداب .

١ - تطور القصة في الآداب الأوروبية :

« القصة التي نعدّها من أهم خصائص العصر الحديث هي القصة الواقعية التي تعنى بالتحليل النفسي للأشخاص (١) » ، وكذلك تلك التي تعنى بالمواقف . وهذه القصة الحديثة أوسع ميادين الأدب العالمي وأخطرها ، وأعقها أثراً في الوعي الإنساني والقومي . ولكن القصة - في نشأتها الطويلة - كانت تختلط فيها الحقائق الإنسانية بالأمور الغيبية . وكانت تجمع في الخيال فتبعد كثيراً عن واقع الإنسانية وقضاياها . كما كان لا يفرق فيها بين ما هو ممكن وما هو مستحيل . ونتحدث عن نشأة القصة متتبعين الأدب ذا الطابع القصصي في مطلع ما نطلق عليه تجاوزاً القصة والأدب القصصي ، حتى نضع القصة في أواخر القرن الثامن عشر ، لكي نتبع ذلك بالاتجاهات الفنية وأسسها في أدب القصة ، في معنى القصة الحديث .

وقد سبق أن بينا أن الملحمة قد تمثلت فيها - منذ نشأتها - عناصر مسرحية في إنشادها ومواقفها ، وكان فيها كذلك عنصر قصصي ، كما كان يفهم من معنى القصة في القديم . فوجدت في الملحمة عناصر مهدت للنثر القصصي الخيالي في الأدب اليوناني . وتمثلت هذه العناصر عند « هو ميروس » في ربطة داعية الألم (٢) Pathos بالمخاطرات التي قامت بها الشخصيات في الأوديسيا . وقد مهد كذلك - للقصص

(١) النص من « رونوفيه » في كتابه : الفلسفة التحليلية للتاريخ ، ج ٤ ، مذكورة في :

Julien Benda : Du Style d'Idées, P. 17.

(٢) انظر لمنى « داعية الألم » هذا الكتاب ص ٦٤ وانظر كذلك ص ٨٧ - ٨٩ .

«الخيالية النثرية - ما قام به شعراء المآسى اليونانية منذ « يوريديس » ، من ربطهم العنصر العاطفي بالأحداث التي يسوقونها ، غيبية كانت أم إنسانية (١) .

ومن جهة أخرى عمد المؤرخ اليونانى « كسينوفون » Xenophon (وهو المؤرخ اليونانى الثالث بعد هيرودوتوس Herodotus وتوكيديدس (Thukydides) إلى خلط الخيال بالتاريخ فيما يشبه القصة ، فى تاريخه للملك الفرس « كورش » ، فى كتابه : « كورويديا (٢) » .

وظهرت بشائر القصة فى الأدب اليونانى كذلك فى أشعار الرعاة ، وفى حكايات الرحالة عن الإسكندر الأكبر .

ثم ظهر النثر القصصى أول ما ظهر فى الأدب اليونانى فى القرن الثانى والثالث بعد الميلاد . فكان الأدب القصصى آنح أجناس ذلك الأدب ظهوراً . ولكنه ظل مع ذلك مختلطاً بالمعاني والمخاطرات الغيبية ، والسحر والأمور الخارقة . وحسبنا أن نمثل هنا بقصتين من أشهر ما وصل إلينا من أدب القصص اليونانى ، وفيهما اكتملت مقومات هذا الجنس الأدبى كما كان عليه فى القديم ، وهاتان القصتان هما « ثياجينس »

(١) انظر للأمثلة على هذه الحوادث هذا الكتاب ص ٦٣ - ٦٤ ، ٦٧ - ٦٨ .

(٢) (Kuron Paideia) Cyropaedia = تربية كورش () ، وفيها يقص تاريخ « كورش » الأكبر ، رأس الدولة الأكامنية الفارسية ، ويتحدث منه الحاكم المثالى . ونظام الحكم والنظم الحربية والتربوية فى هذا الكتاب ليس لها أصل تاريخى ، بل هى تمثل آراء المؤلف . ولم يقتصر « كسينوفون » على مخالفة التاريخ فيما نسبته إلى « كورش » من آراء وحكم ونظم ، بل جعله يموت فى كتابه موتاً طبيعياً ، على حين أنه من الثابت أن « كورش » مات فى الحرب ، وذلك ليجمله يوصى أولاده وأصدقائه بالحكمة والعدل والمحبة . و « كورش » فى قصة « كسينوفون » شخصية أسطورية والكتاب أقرب ما يكون إلى كتاب فلسفى . وفيه حياة « كورش » من نشأته إلى موته . وليست به وحدة عضوية بل زمنية . وفيه مع ذلك كثير من الاستطراد ، وشخصيات ثانوية كثيرة من ملوك وجنود ورجال دولة ، وفيه كذلك وصف سقراط . وللكتاب أثر فى الآداب والمسرحيات الثنائية على مر العصور .

و « خاركلييا » أو « أسيرا الأبحاش (١) » ، ثم القصة الرعوية : « دافنس » و« خلوية (٢) » ويتمثل النموذج العام لأحداث هذه القصص في افتراق حبيبين تفصل بينهما أخطار مروعة ، ومنافسات خطيرة . يفلتان منها بطرق عجيبة غير مألوفة ، ثم تختم ختاماً سعيداً باللقاء الحبيين .

وأما في الأدب الروماني فقد ظهرت القصة — أول ما ظهرت — في أواخر القرن الأول بعد الميلاد على نحو مخالف للقصة اليونانية في بادئ الأمر ، كما يتجلى

(١) Theagenes and Charikleia أو Aethiopica . وهى من تأليف « هليودور » الفينيقي Heliodore (القرن الثالث بعد الميلاد) وهى قصة فتاة بارعة الجمال مجهولة الأصل ، تعيش قريباً من « ديلفوى » ، تلتقى في حفلة بأمر من أمراء تساليا ، فيقمان صريمى غرام قوى جارف ، ولكنه عف ، إذ يقسمان على أن يظلا ظاهرين في حبهما حتى يحين الزواج ، ويساعدهما قسيس مصرى يسمى « كلازيريس » Claziris — كان حاضراً في نفس المكان على الرحيل إلى مصر ؛ وتصادفهما عقبات كثيرة ، تتولد عن مصادفات تخرج عن حد المعقول : عواصف في البحر ، وهجوم القرصان ، ثم قطاع الطرق ، وقوم يحسبون أحياء على حين هم موتى ، وموتى يتكلمون ، وضروب من السحر ، وحروب كثيرة . . . وأخيراً يصل الحبيبان إلى الحبشة أسيرين في حرب . وبينما الأبحاش على وشك الفتك بهما في احتفال تقضى به عادة الوحشين ، إذ يكتشف فجأة أن الفتاة إبنة ملك الناحية ، فتزول كل عقبة في طريق زواجهما ، وينعمان بحياة هنيئة . فالحب عف مكلل بالزواج ، على حسب التقاليد اليونانية . وفي القصة عقاب الأشرار وجزاء الأخيار . والعنصر النفسى فقير ضئيل في القصة . والأشخاص يتحركون على حسب حوادث مفتعلة لا على حسب انفعال وتجاوب مع الحوادث . والعناصر العجيبة كثيرة ؛ ولكن الأسلوب مهذب ، بل يتكف . وكان لهذه القصة تأثير كبير في الآداب حتى العصر الكلاسيكى .

(٢) Daphnis and Chloe من تأليف « لونجوس السوفسطاني Longus (في القرن الثالث بعد الميلاد) ومكان القصة جزيرة « لسبوس » وموضوعها أن أسرتين من أسر المزارعين الفقيرة تؤوى — على قترتين متقاربتين — لقيطين هما « دافنس » و « خلوية » ، راعيين ، ويكبران فيشب الحب بينهما طاهراً وفيأ لا يكادان يدركانه . وتتوالى العقبات في سبيل الحب ، ولكن المؤلف يجعلها في المرتبة الثانية في وصفه وإنما يعنى بوصف المخاطرات الغرامية في سبيل اللقاء وتتلخص العقبات في غزو القرصان ، وفي حملة تفرق بين الحبيين ، ولكن يتدخل الإله « بان Pan » (إله الرعاة) لعودة الحب . وأشد ما يضيق به المحبون الفراق ، وخاصة حين يمزلهما الشتاء في أكواخ متباعدة ، ثم جهلهاا بملذات الحب حتى يلتقى « دافنس » بجارة ماكرة تعلمه إياها ، ولكن الحب يظل ظاهراً عفا حتى تزول العقبات ، إذ يكتشف أصل الحبيين ، فتعلم أنهما ابنا أميرين من أمراء الجزيرة ، فيتزوجان . وقصة « لونجوس » نموذج قصص الرعاة ، وكان لها تأثير في الآداب الأوروبية في أدب الرعاة حتى أوائل العصر الكلاسيكى . وهى القصة الإغريقية التى لا تزال تحتفظ بقيمتها القصصية حتى العصر الحديث .

ذلك في قصة « ساتيريكون » التي ألفها « بترنيوس (١) » . ثم تأثرت بالقصص اليونانية ، وأشهر القصص التي يمثل بها لذلك التأثر قصة « أبوليوس » Apuleius في مسخ الإنسان إلى حيوان ثم إعادته إلى حاله الأولى (٢) .

وفي هذا كله ظلت القصة قريبة من أصلها الملحمي في مخاطراتها العجيبة ، وعناصرها الغيبية ، وحوادثها غير المألوفة . فكان القاص ينهج منهج الشاعر الملحمي في نزعه إلى غير الواقع . فقد سبقت القصة الخيالية القصة الواقعية إلى الوجود . كما

(١) Satiricon وهي هجائية ، تحكى مخاطر شائنة لصلوكين هما (انكولبيوس « Encolpius و « أسيلتوس » Aescyltus وخدامهما المسمى « جيتون » Giton . والقصة نُثر تتخلها أشعار كثيرة . وبمض المخاطرات فيها تحكى حوادث علاقات جنسية غير كريمة ، ثم تستعرض القصة - في ثانيا الأحداث - التقاليد والعادات ، فتصف في مادبة « تريمالخو » Trimalch صاحب المأدبة مثالا لمحدث النعمة المفتر الجلف ، وتصف كثيراً من حيل السحرة والصوص . وتكشف عن حال الطبقات الفقيرة في عهد « تيرون » في إيطاليا ، وتسخر من التكلف في الأسلوب . وأسلوبهم ينم عن سخرية مرة في هجائها الاجتماعي .

(٢) من المعروف في الملاحم القديمة مسخ الإنسان إلى حيوان أو شجرة أو حجر . ويستند هذا المسخ في القديم إلى عقائده شعبية . ومنه في « الأوديسيا » مسخ أصحاب « يوليس » إلى خنازير . وتوجد أشعار يونانية قديمة موضوعها قصص المسخ ضاع أكثرها . وقصة « أبوليوس » عنوانها : « الحمار الذهبي » : وموضوعها يتلخص في أن « لوسيوس » ذهب إلى « تسالي » لأمور تخص أسرته ، فكان ضيقاً لفتى بخيلا إمرأته ساحرة ، تستطيع أن تتحول إلى أشكال مختلفة إذ دهنت نفسها بأنواع من الزيت ، فطلب منها « لوسيوس » أن تدنه ليصير مخلوقاً آخر ، فأخطأت إذ أعطته نوعاً من الزيت صار به حماراً . ويقع هذا الحمار في أيدي كثير من الصوص ، وينتقل من يد إلى يد ، ويقاسى آنذاك الجوع وضربات العصا ، ويطلع بين الناس على ضروب الفسق والمار والظلم في مخاطر كثيرة ، يعود إلى حالة الإنسان على يد كاهن للإلهة « ايزيس » . وبعد هذا التحول إلى إنسان تبدو آراء المؤلف نفسه واضحة ، كأنه كان يتقصص في خياله ذلك الحمار ، فيشيد بايزيس والديانة الشرقية للإلهة ، ثم يصف بعض العادات والتقاليد السائدة في عصره ويهجوها . وقد أول هذا التحول إلى معنى رمزي هو انحطاط الإنسان إلى مرتبة الحيوان إذا استسلم لغرائزه ، ونجاته عن طريق الشريعة والحن . ومن القصص الدخيلة الهامة في القصة ، قصة الفاتنة « بسوخية » Psuche وحب الإله « كوييدون » لها ، ثم هيامها به ، وتمرضها لكثير من الحن في سبيل ارتقاها إلى مرتبة الخلود وهي تشغل في القصة جزءاً من الكتاب الرابع ، ثم الكتاب الخامس وجزءاً من السادس ، وقد اتخذت فيما بعد رمزاً للحب الإلهي وارتقاها بالنفس إلى مرتبة الخلود ؛ انظر :

سبق الشعر النثر الخطابي (١) إذ أن المرء كان يتخيل ، ويصف ما يتخيل ، أيسر مما يصف الواقع ويواجهه . وكانت الجماهير في عصور الإنسانية الأولى تهتم بالأحداث العجيبة ، وبالأخطار الخيالية ، أكثر مما كانت تهتم بالواقع . فكان الشاعر والقاص يستلهمان كلاهما من مورد واحد ، فظلت نزعة القاص الغيبية أو الأسطورية تصبغ القصة صبغة شعرية (٢) .

وتجلت هذه الصبغة قديماً في قصص المخاطرات (٣) كما كان يفهمها اليونان. والرومان ، حيث كان يختلط عالم الناس بعالم الغيب ، ويطنخي الخيال على حدود العقل. وهذه المخاطرات مرتبة على حسب ما يورد المؤلف . بحيث يمكن تقديم بعضها على بعض دون ضرر بوحدة القصة . وهذه القصص تنتهي على حسب ما يريد المؤلف ، وعلى حسب ما يشتهي قراؤه ، لا على ما تقضى به الحقائق . فكان الخيال في هذه القصص نوعاً من « هروب » المؤلف والقراء من عالم الحقيقة القاصر عن لإرضاء رغباتهم . وهذا الضرب من « الهروب » وسيلة تعادل قوتين رئيسيتين في الإنسان لذلك العهد : هما قوة الفكر وقوة الخيال . فالفكر وسيلة التعرف على الحقائق . وإنما يستعين المرء بالخيال على سد ما في الواقع من فراغ ، وإكمال ما به من نقص ، معتدلاً بأمرين في هذا الخيال : المخاطرة ، والخوف . فالمخاطرة مجابهة المجهول ، والتطلع إلى فرض إرادتنا على الأشياء الأدبية المستعصية . والخوف هو التوجس من المفاجآت التي تتبدى بين مظاهر الأمور المستقرة . وفي الأدب القديم . كان الذي يؤلف بين المخاطرة والخوف في مجرى الأحداث هو الحظ والصدفة وقوى الغيب التي لم تبرح خيال الناس .

على أن الخيال الجامع كان يعيش في وفاق تام مع العقل ، إذ أن سهولة الاعتقاد ظلت توفيق بين العقل وبين ظهور الأرواح والجن وتأثير الملائكة أو الشياطين في شئون الناس تأثيراً مباشراً ، فكانت أعجب حوادث الأوديسيا - مثلاً - مطابقة

(١) انظر هذا الكتاب ص ٣٣٨ - ٣٣٩ .

(٢) انظر : F. C Green : French Novelists, Vol. 1, P. 1-2

(٣) للمخاطرات في القصص معنى آخر أقرب إلى الواقعية في قصص المغامرات التي ترسم صور المحتمات مثل قصص « لوساج » Le sage الفرنسي ، وكذا قصص المخاطرات العلمية ، مثل قصص ه. ج. ولز .

في الخيال اليوناني للتجارب التي يمكن أن يقوم بها ملاح يخوض البحار ويتعرض لمفاجأتها وعواصفها وعرائسها . فكل شيء في تلك العصور محتمل ما دامت رؤيته لم تيسر بعد (١) .

وهكذا كان شأن القصص في الآداب الأوروبية منذ عصر النهضة . فقد نشأت ونمت معتمدة على ما وصل إليها من التراث الشرقي والأدب اليوناني والروماني ، وتأثرت كذلك بالروح المسيحية . وفي هذا العصر ، كذلك ، سبقت قصص المخاطرات غيرها من القصص . وكثيراً ما اعتمدت على الأساطير والجنيات وخوارق العادات ، على نحو ما عرف في الأدب اليوناني والروماني كما مثلنا فيما سبق . ومن أشهر القصص العالمية التي وجدت في ذلك العصر قصة « فاوست » (٢) .

(١) انظر : E. Muir : The Structure of The Novel, P. 17-19

وكذا : Thomas Narcejac : Esthétique du Roman Policier, P. 61-65
(٢) الأصل في أسطورة « فاوست » أن عالماً ألمانيا كان يحمل هذا الاسم ، ولد في أواخر القرن الخامس عشر ؛ وكان كياويا وفيلسوفاً ، وكانت حياته عجيبة ، إذ كان سكيراً كسولاً ، ويزعم أن له صلة قرابة بالشیطان . ومات في سن مبكرة عام ١٥٤٣ أو عام ١٥٣٩ م . وكان موته البسك - مع حياته العجيبة ونهايته القاسية - من الأسباب التي أدت إلى ميلاد أسطورة الشعبية . وهي تزعم أن « فاوست » كان ساحراً وذاً قدرة على مخاطبة أرواح الموتى ، وقد وقع بدمه عقداً مع الشيطان ، يطبع فيه الشيطان على أن يرجع إليه الشيطان شبابه . وتحكى بعض الأساطير أن « فاوست » مات طريداً من رحمة الله عقاباً له (كما في مسرحية « مارلو ») ؛ على حين تحكى أساطير أخرى إنما باع نفسه للشيطان ليرضى رغبته في معرفة الحقائق ، وأنه عصى الشيطان فغفر له واهتدى إلى الحقيقة (كما في مسرحية « جوته ») . وتوالت القصص في أسطورة « فاوست » منذ أواخر القرن السادس عشر حتى العصر الحاضر . ومن أشهر من كتبوا في هذه الأسطورة « مارلو » Marlowe في مأساة صدرت عام ١٦٠٤ وفيها يرتفع إلى معان إنسانية عميقة . وقد صار الموضوع عالماً بعد أن عابله « جوته » في مسرحيتين (ترجم أولاهما إلى العربية الدكتور محمد عوض محمد) - وصار الموضوع ذا معان رمزية إيمانية وأهداف فلسفية ، ولم يعد الأصل الأسطوري سوى قالب لأفكار المفكر الفيلسوف . ومن مشاهير من عابلهوا الموضوع بعد ذلك « بول فاليري » ثم « توماس مان » الكاتب المعاصر الألماني الذي هاجر إلى أمريكا . ولأسطورة « فاوست » أصل شرقي في أسطورة « تيوفيل » الذي وقع عقداً مع الشيطان ليبيده إلى رتبة كنيسة كان قد فصل منها ، ولكنه يندم ويصل أربعين يوماً وليلة فتقبل توبته ، ويعترف بذنبه أمام الناس ، ويموت على الأثر . وهذه الأسطورة رويت عن رجال كنيسة في آسيا الصغرى . ونظم فيها كثير من شعراء العصور ؛ ومن أشهرهم « روتوبوف Rutebeuf

J. — Bayard : Histoire des Légendes, P. 37-45 : انظر

وكذا :

A. Pamphiles : Jeux et Patience du Moyen Age P. 137-165

وإنما كانت مخاطر الحب أكثر تأثيراً بالملاحم في قصص الفروسية . لأن أخطار الحب في هذه القصص تشبه سيرة البطل في الملاحم ، ثم للتلازم الذي كان دائماً بين طبيعة الفروسية وصدق العاطفة عند الفارس ، كما يدل عليه هذا النوع من القصص في مختلف الآداب . وقد شد من أزر نزع الفروسية هذه ما عرفته أوروبا من ثقافة العرب وآدابهم منذ العصور الوسطى ، فتأثرت في أدها بما أدركته من مكانة المرأة في الأدب العربي (١) . هذا إلى ما كان لأفلاطون من أثر في الإشادة بصدق العاطفة في الحب على مر العصور . وتجلى في وصف العاطفة في قصص الفروسية أقوى جانب يربط ما بينها وبين الواقع ، على الرغم من طابعها الغيبي والملحمي وكان فيها - إلى ذلك - لمحات تشف عن الواقع في وصف مجال الأحداث وطبقات الناس .

وينبغي ألا نغفل الإشارة هنا إلى قصة الكاتب الأسباني « سان بدرو » San Pedro ، التي نشرها عام ١٤٩٢ ، وأسمها « سجن الحب (٢) » . وفيها يفلسف قواعد قصص الفروسية ، ويعد عاطفة الحب أمراً غيبياً له ما يبرره في واقع الحياة ، وأن الحب

(١) نكتف هنا بالإشارة إلى فضل العرب في تعريف أوروبا بالثقافة والأدب اليونانيين ، مما كان ذا أثر طيب في توجيه الباحثين في أوروبا منذ أوائل النهضة إلى الرجوع إلى النصوص الأدبية والفلسفية اليونانية - هذا عدا تأثير الأب العربي نفسه في الأدب الغربي ، فيما يخص عاطفة الحب وتقديسها ، وقد شرحنا هذا في كتابنا : الأدب المقارن ، ص ١١٦ وما يليها .

(٢) La carcel de Amor يتخيل فيها المؤلف أنه ضل يوماً في « سيرامورينا » فرأى فارساً هائلاً ، في يده اليسرى درع من حديد ، وفي يمينه رأس امرأة مرسومة على صفحة من حجر ، واضحة كل الوضوح (هذا الفارس تمثيل للحب) ، يجر وراءه في حزيناً إلى سجن هو سجن الحب ، وهو حصن قاعدته صخرة وعرة (هذه الصخرة رمز الوفاء) ، والسجن قائم على أربعة أعمدة (الذاكرة ، والذكاء والإرادة ، يشد من أزرها العقل) ثم يجلس السجن على كرسى من نار ، ويتهيأ لوضع تاج الألم على رأسه . وهذا الحب هو (لوريانو) وحببته هي : (لوريولا) التي تمتحن في بدء الأمر حبيبها ، ولكن تميل إليه حين يتدخل المؤلف فيتبادلان الرسائل ، وإذا غريمهما (برستو) يثنى بهما للملك ، فتحجب (لوريولا) في قصرها . ويتبارز (لوريانو) و (برسيو) ، فيهزم الأخير ويفقد في المباراة يده اليمنى . ولكنه يشع أن الحبيين قد التصيا في مكان مريب ، فيحكم على « لوريولا » بالموت ، ولكن (لوريانو) يتقدها ، ويقوم معها في حصن ، يدافع فيه ضد جنود الملك . ويجهتد المؤلف في التمييز بين عواطف الفتى والفتاة . إذ أن (لوريولا) (تأتي أن تستسلم إلى حبيبها لأنها كانت مظنة ريبة بسببه ، وهي تؤثر الشرف على نفسها ، فتأمره بالآل يحضر للقائها ؛ ويطيع الحبيب أمرها يائساً ، وحين يعيب صديق من أصدقائه النساء بأنه لا وفاء لمن ، يرد عليه رد الفارس قائلاً : إن النساء سبيل تلقين الفضائل . ويموت الحبيب على أثر ابتلاعه آخر رسالة الحبيبة ، وإنما مات لأنه لم يستطع أن يحقق حلم سعادته في الحب .

الخالص لا بد أن ينتصر على ما يقوم في سبيله من عقبات ، ولكن المحب عليه أن يبرهن على صدق حبه بالخضوع لأمر حبيته ، ولو كان في هذا الخضوع هلاكه .

وقد خطا « بوكاتشيو » الإيطالي بقصص الحب خطوة أخرى في طليعة عصر النهضة . ففي قصته التي عنوانها (١) « ديكامرن » - (كتبت حوالي عام ١٣٥٥ م) - تنويع لقصص الحب ، فمنها ما يثير الضحك ، وينتهي نهاية سعيدة ، ومنها ما يتحم بمأساة . وهذه القصص أقرب إلى الواقع في التصوير ، وبعضها يحمل طابع الفروسية والتسامي بالعاطفة . وفي قصص « بوكاتشيو » كلها إدراك للحب أدق مما كان في القصص التي سبقتة . والحب في هذه القصص ليس مادياً ، وإن يكن على شيء من الصلة بجوالات الحياة ، وليس مع ذلك روحياً مجرداً كما في قصص الفروسية . وللحب في هذه القصص قسوته ، وبؤسه . وليس ضحيتها دائماً الرجل كما كان في القصص من قبل ، بل قد تكون ضحيتها (٢) هي المرأة . وقد أثار « بوكاتشيو » بقصصه وبإدراكه للحب - في الآداب الأوروبية حتى العصر الكلاسيكي :

وقد سخر « سرفانتس » من أدب الفروسية وما فيه من تصنع وزيف ، وأنه بمثاليته يبعد كثيراً عن الواقع على حسب ما يعرف الناس ، فيفسد العقول بخلطه بين عالم الغيب وعالم الواقع ، إذ تكثر فيه المفاجآت العجيبة من حدائق مسحورة ، وجنيات ، وموائد تعدها أرواح مجهولة ، وضروب في السحر ، وعمالقة وأقزام ، ثم كفاح الفارس ضد الوحوش والعمالقة ، وهو كفاح المنتصر دائماً ، وتأتي بعد ذلك النهاية المكرورة دائماً من ظفر البطل بحبيته وتغلبه على جميع الصعوبات . وتمثلت

(١) Decameron وهي مائة قصة يحكيها عشرة من الفتيان والفتيات بعضهم لبعض ، منهم سبع نساء وثلاثة رجال ، في عشرة أيام ، في كل يوم ، إذن ، عشر قصص .

(٢) كما في قصة (فيامتا) ؛ وعنوانها في الأصل Elegia de Madona Fiammentta - وفيها يتلخص الحدث في أن البطلة تحكي قصة شبابها وأنها أحبت (بامفيل) ، ولكنه اضطر إلى السفر إلى فلورنسا ، وينساها بعد ذلك في أحضان (فلورنتين) الرائعة الجمال ، فهمم (فيامتا) بالانتحار ، ولكن تمنعها مربيها العجوز . وبعد حين تعلم أن حبيبها يعود إليها فتبدأ في تدفق طيب الحياة ، وتسعد نفساً لأنها نجت من الموت . وفي القصة دراسة نفسية لعاطفة الحب . ولكنها محشوة بكثير من اقتباسات المؤلف من قراءته للأدب القديم ، وهذا من شأنه أن يضعف أثرها في نفس القارئ .

سخرية «سرفانتس» من أدب الفروسة لعصره في قصته الخالدة ، «دون كيجوته» (١)؟

(١) من عيوب الأدب العالمي . وبطلها (دون كيجوته) ، وهو ثرى صغير من ثروة الريف نخ المؤلف ، قد قرأ كثيراً من قصص الفروسة ، فانتعج بها ، وأخذ يناقش فيها صديقيه : الخلاق والتفسير وانتعج بمثل الفروسة من السلام والعدالة والحب ، ويعزم على تحقيقها في هذا العالم البائس الذي ينتظر جهود ويحلم هو فيه بالهدى ، ثم يتقلد مكانة الفارس على يد صاحب فندق في الريف يجري له مراسم تقليد الفروسية حفل ساخر . ويسير على حصانه الهزيل . يحقق المثل الذي ينشده ليرضى فتاة أحلامه « دولينيه » التي خلقها نفسه ولا حقيقة لها . وعندما يتحدث عنها إلى بحار طليطلة في الطريق يسخرون منه ، فيحاربهم ولكن يهزم هزيمة مرة ، ويظل طريق الفراس من ضربات العسا . وهنا يرى صديقه القس أن المشول عن جنه أحلامه هي الكتب التي قرأها عن الفروسية ، فيبحث في مكتبته عنها ويلقى بها في النار ، ثم يجد « دون كيجوته » مغامراته مع رفيقه البدين « دون سانتشو » . ويتخيل « دون كيجوته » مجالات وهمية لبطول نبضور طواحين الهواء عمالقة تستمد لزاله . وعبثاً يحاول « دون سانتشو » إرجاعه إلى الصواب بالوقوف عند مداركته الحواس ، ولكنه يظل غارقاً في أحلامه ، متخذاً لنفسه هذا الشعار : « أفكر ، فيكون الأمر كما أفكر » : (yo pienso y es asi) ثم يرى راهبين ، على القرب منهما تسير فلاحه ، فيتخيل أنهم باسحران قد أوتوا في أسرها لميرة فينقض عليهما ، ويسرع رفيقه بمحاولة نهب راهب منهما وقع على الأرض ويحوي « دون كيجوته » الفلاحة تحية الأميرات ، ولكن الخدم يسرعون من كل صوب لإنقاذ الراهبين ، ويوسمان الفارس ورفيقه ضرباً . ولحسن حظهما يستضيفهما في الماء الرعاة ، وينهمك « دون سانتشو » تناول الطعام بعدما تصور جوعاً ، على حين ينصرف « دون كيجوته » ، إلى شرح مثاله في العدالة وفي العهد الذهبي ، عهد السعادة والحب الذي سيسود العالم ، وأنه سيتحقق على يد الفرسان . ولا يسع الرعاة إلا أن يحملوا معه بهذا العهد الذهبي ، وهو عهد كان يصفه أدب الفروسية في خارج التاريخ ، في عالم خيالي ، ولكن هذا الشرح الحماسي ، على لسان « كيجوته » ، يشير الضحك ، لأنه صادر عن « كيجوته » الذي يعد نفسه من أبطال العهد المنتظر ! - !

وتتوالى المخاطرات الساخرة ، يمثل « سانتشو » فيها الاتجاه النغمي المادى ، على حين يقف « دون كيجوته » يحلم بالمثل والقيم الروحية التي لا يرى من حوله إلا جحوداً لها . ومن المخاطرات الهزلية أن « دون كيجوته » يعد قطعان النماج والخراف جيشاً معادياً ، ويرى جماعة المشيعين لميت ليلا فيحسبهم قوماً اغتصبوا فارساً مجروحاً . . . ويبصر حلاقاً وضع على رأسه صحن حلقته ليحميه من المطر ، فيظنه فارساً ارتدى بيضته للهجوم .! . ويسمعان صوت طاحونة هوائية ليلا ، فيحمل « دون كيجوته » بمجد الانتصار . بهذه الجلبة ، ويمتلئ « سانتسو » رعباً . وفي وسط غابة في (سيرامورينا) يرى فارساً جن من الحب . فيعزم أن يمن كذلك في حب فتاة أحلامه ، جنوناً غير مملل . . . وهكذا تتوالى الأحداث ويكون فيه البطلان رمزاً للشخصية المزدوجة ، ليست بالروحية المحضة ، ولا المادية الخالصة ؛ ولكنها مادية روحية بقاء . هذه فكرة موجزة عن الجزء الأول من « دون كيجوته » الذي ظهر عام ١٦٠٥ في مدريد . وبعد بمسرتين ظهر الجزء الثاني من « دون كيجوته » ، وهو يفسر معنى الجزء الأول ويؤكد ، وبين قيمته لواقعية وقيمة التحليل النفسي لأزدواج الشخصية وربطها بالأحداث ربطاً واقعياً ، وفي آخره يبقى « دون كيجوته » حبيساً في بيته ، ويفقد الحماسة والانطلاق في عالم أحلامه الكروم المثالي ، ويعروره حزن ، إذ يفق نعمة الحياة ، وتبدو الحقائق عارية من جاذبيتها ، حزينة في مظهرها : (انظر نص القصة ، وقد ترجم الجزء الأول للربرية الدكتور عبد العزيز الأهواني ، ثم انظر الدراسة القيمة على النص لبول هازار) :

ولم يفهمها معاصروه، حتى الفهم، إذ أنه قرب فيها من الواقع على نحو لم يكونوا ليدركوه. فقد قلد قصص الفروسة تقليدًا ساخرًا، ونقل الحوادث من الناحية المثالية - التي تتمثل فيها المأساة في أدهم - إلى ناحية هزلية يصطدم فيها المثال بالواقع الأليم، وتقدم كثيرًا في التحليل النفسي لشخصيته، فجعل منها نموذجاً بشرياً، وكشف عن جوانب معقدة نفسية تجاوز بها مجرد تصوير نموذج عام (١). وقد حمل «سرفانتيس» على من يبتعدون عن الواقع، ويعادون طبيعة الأشياء، ويقطنون عيدان الكلمات بدلا من سنابل الحقائق، ولكن حملة «سرفانتيس» لم تقض على هذا النوع من أدب الفروسة حتى العصر الكلاسيكي (٢).

وعلى الرغم من اشتراك قصص الفروسة السابقة مع قصص الرعاة في مثالية الحب، وفي التأثير فيه بالمثال الافلاطوني، انفردت مع ذلك قصص الرعاة بخصائص أخرى عدت بها من ثمار عصر النهضة، وإذ أنها لم تتأثر إلا في القالب العام بقصص الرعاة اليونانية (٣) واللاتينية. واقتصرت على خلق عالم مثالي يسوده السلام، تدور أحداثه حول الحب، ويكون مسلاة للمحبين، يهربون فيه من عالم الواقع، والحب في هذا النوع من القصص هو الغاية. وفي هذه القصص تسام بجمال الحبيبة وخلقها حتى تشد عن الطيبة. وفيها وصف خيالي لعالم الرعاة والراعيات. والأخطار العاطفية: تقوم عقبات في سبيل الظفر بالحبيبة، يتغلب عليها الحب بالإخلاص وصدق العاطفة. فهي مخالفة للفجائع التي يقتحمها الفارس مخاطراً ليفوز بالمجد وبإعجاب حبيبته. وفي قصص الرعاة، تقل العناصر العجيبة الموجهة للأحداث، وتكاد تنحصر في السحر، واستطلاع المستقبل. فالحوادث إنسانية في جوهرها، وإن سارت على وتيرة لا تكاد تختلف في هذه القصص في مختلف الآداب الأوروبية طوال القرن السادس عشر، وجزءاً من القرن السابع عشر. ثم إن الصدفة تلعب دوراً كبيراً في هذه الأحداث حتى لتخرج عن حدود الاحتمال.

على أن هذا النوع من القصص قد تقدم على غيره خطوات نحو الواقع، إذ جنح الكتاب فيه إلى وصف أماكن واقعية في بلادهم جعلوها مجال الحوادث التي

(١) انظر ص ٢٦٢ المرجع السابق ص ٢٨٢ - ٢٠٣ .

(٢) مرجع بول هازار السابق الذكر ص ٩٧ - ٩٨ وكذا :

F. C. Green : French Novelists Vol, I. p. 1-2

(٣) انظر هذا الكتاب ص ٤٦٧ - ٤٧٠ .

دارت بين أبطال قصصهم . وصار هؤلاء الأبطال تعلقه لوصف أشخاص حقيقيين ، ولكنهم لبسوا من الرعاة والراعيات قناعاً للأرستقراطية . ولهذا كانت حياة هؤلاء الرعاة رغبة هائثة ، لا يعكرها إلا ما يتصل بالعاطفة . وقيام العقبات في سبيلها ، لأن الرعاة كانوا في خيال الكاتب يمثلون شخصيات في قمة المجتمع ، لا في طبقة الدنيا .

وأول من ألف في قصص الرعاة في عصر النهضة هو الشاعر والكاتب الإيطالي : « سنزار » Sannazar في قصته : « أركاديا (١) » ، وقد انتقل هذا الجنس من القصص إلى الأدب الأسباني (٢) والإنجليزي (٣) ، ثم إلى الأدب الفرنسي على يد

(١) كتبت حوالي عام ١٣٨٥ م - ونشرت في أوائل القرن الخامس عشر ، وفيها أن شخصاً يسمى « الوفاء » (يقصد المؤلف به نفسه) يتسل عما يمانى من آلام بسبب حبه قريية له تسمى « كارموزينا يونيفاتشيو » فيلجاً إلى إقليم « أركاديا » ، وهو إقليم رعاة في بلاد اليونان كان عند شعرائهم موطن البراءة والطهر ، فيسعد بمشاركة هؤلاء الرعاة حياتهم . ويستمتع إلى قصص حبه ، ويفضى بجزئه إلى الطبيعة والناس ويصل بعد ذلك إلى موطنه « نابلي » ليجد حبيته قد ماتت . وفي أوصاف ومناظر متتابعة ، وفيها معنى الهرج من الواقع إلى عالم الأحلام والسعادة في عهد الإغريق . والقصة ذات أسلوب رفيع ، مزيج من الشعر والنثر

(٢) مثلاً في قصة « مونتمايور » Montmayor وعنوانها : « ديانا » . وهي إسم راعية تستجيب إلى حب الراعي « سيلفان » Silvan ، وتحقر « سيرين » Syrène الذي يهيم بها ، ولكن في أثناء غيبة طويلة لسيرين تزوج الراعي « ديل » ، وسين يعود « سيرين » يتحد مع « سيلفان » ليتغنيا بجبال ليبية التي فقدوها . وتحاول الراعية سيلفان أن تخفف من آلامها ونقص عليهما مآسى الحب ، حيث لا يهيم لره أبداً بمن يبادلها الحب ، ولا يستجيبان بحبه . وتحكى بزورها في هيامها بمن يهيم بأخرى ، وهذه الأخرى تهيم بثالث . . . وبعد مخاطرات كثيرة ، يلجأ المحبون جميعاً إلى « فيليس » العاقلة ، يطلبون منه النصيح . وفي مرج من المروج تحيط به أشجار الصفصاف ، يجلس المحبون ، كل مع حبيته ، ويتناقشون . أمر الحب : أهو مادي أم روحاني ؟ وتجدد « فيليس » كل نوع من الحب سوى الحب الأتلاطوني ، إذ هو حب غير محرم ، وغير مهين ، وغايته حب المحبوب لذاته ، دون نظر إلى جزاء أو منفعة ، وهو تأمل أطنى ، وهو تطلع إلى الجمال الذي لا يدرك . ثم تسق الحكيمة « فيليس » الحاضرين شراباً تغير به طبعهم . حيث يستجيب كل محبوب إلى عاطفة من يحبها ، ويسلو « سيرين » عن حبه « ديانا » التي تعان كثيراً بسببغيرة زوجها . وقد نشرت هذه القصة حوالي عام ١٥٥٩ م .

(٣) مثلاً في قصة « أركاديا » ألفها « فيليب سيدني » Ph. Sidney (١٥٥٤ - ١٥٨٦) ، وتسير على نسق قصة الكاتب (سنزار) التي تحمل نفس العنوان ، ولكن الكاتب متأثر فيها أيضاً بقصة (مونتمايور) السابقة الذكر .

« أنوريه دورفيه » Honoré d'Urfé في قصته المسماة : « أستريه (١) » . وهي خليط من قصص الرعاة وقصص الفروسة . وفيها يصف المؤلف إقليم « فوريز » Forez من أجمل أقاليم فرنسا ، ويصف تقاليد الحب الأرستقراطي ، حب المتأثنين المرهفي الحس ، منذ عصر هنري الرابع حتى لويس الرابع عشر . وكانت هذه القصة نموذج القصص العاطفية في آداب أوروبا في نوع الحب الذي صورته . وقد ترك هذا الإدراك للحب أثره في بعض المسرحيات ، مثل مسرحيات « كورفي (٢) » الكلاسيكي ، حيث تجلت صور الحب والبطولة في صراع ملحمي يحرص فيه البطل على وفائه وشرفه في وقت معاً .

وقد قام كتاب القصة الفرنسيون - في مهاجمتهم لقصص الرعاة - بالدور الذي قام به « سرفانتيس » في انتفاضة من قصص الفروسة ، فتقدموا بالقصة نحو الواقع ، ونحو المعاني الإنسانية الخالصة . وأول من قام بهذه المحاولة لتقريب القصة من الواقع هو « جوتييه » في قصته : « موت الحب » . (ظهرت عام ١٦١٦) - وفيها يصور

(١) Astré نشرت في عشرة أجزاء من عام ١٦٠٧ إلى ١٦٢٧ - وفيها يحب « سيلادون » « أستريه » وسين تشك في حبه تأمر باقصائه عنها ، فيحاول الانتحار غرقاً ، ولكن تنقذه جنيات الماء . ويأبى أن يحب واحدة منهن تهم به ، ويسرع بلقاء « أستريه » مستخفياً في زى فتاة . ويبلو بلاه حسناً في الحرب ، فيجمع بين الوفاء والبطولة ، شأن المحبين لذلك المهد . وتوقن حبيته بوفائه عن طريق السحر ، فترضى عنه ، وتبادلته حباً بحب .

(٢) كما في مسرحيته : (السيد) ، مثلاً ، وهي التي مثلت لأول مرة في باريس عام ١٦٣٦ . وفيها يحب « رودريج » « شيمين » . ويبدو أن والد الفتاة لا يمارض في زواجها من « رودريج » ، ولكن والد الفتى يرشح لمنصب في القصر ينافس عليه والد الفتاة الذي كان أصغر منه سناً ، فيهيته ويلطفه . ولا يستطيع والد « رودريج » « الشيخ » أن يرد الإهانة فيعهد بذلك إلى ابنه ، وبعد حوار أليم وحيرة بين الواجب والعاطفة ، يذهب الفتى « رودريج » لينتقم لشرفه من والد حبيته « شيمين » ، وينتصر عليه ويصرعه . ثم يذهب من فوره إلى الفتاة بسيفه ملطخاً بدم أبيها ويطلب منها أن تتقدم بنفسها منه بقتله بنفس السيف ، ولكنها لا تزال تحبه ، فتفضل أن تطالب بآثارها من حبيبها ، حتى إذا نفذ فيه الملك الثأر انتحرت بدمه ، ويطلب الوالد أن يقتل بدلا من ابنه ، ولكن « رودريج » يثبت بطولته في حرب ضد عرب الأسبان في هجوم لهم على أشبيلية . وتحمض « شيمين » تتمتعل الثأر . فيخبرها الملك أن « رودريج » مات في الحرب ، فتبوح بجها له . فيعلمها الملك أنه عاد من الحرب ظافراً ، وبعد بلاء آخر ملدى حبها ، يدهما الملك بعقد الزواج بينهما بعد فترة تحف فيها حدة عواطفهما - والمسرحية يظهر فيها طابع الفروسة والطابع الملحمي ظهوراً جلياً - انظر وما عدا نص المسرحية :

H. Bonnet : Roman et Poésie, Essai sur l'Esthétique des Genres, P. 104.

حياً مادياً بين راع نفعي غليظ الطبع وبين راعية في صفاتها الحقيقية بين الرعاة العاديين . وهو حب لا مثالية فيه .

وفي القرن السادس عشر والسابع عشر . ظهر في الأدب الأسباني جنس جديد من القصص ، كان بمثابة مقاومة لقصص الفروسة والراعة في طابعهما السابق ، وهذا الجنس الجديد من القصص هو ما نستطيع أن نسميه : قصص الشطار ، وهي قصص العادات والتقاليد للطبقات الدنيا في المجتمع — وفيها مخاطرات يقصها المؤلف على لسانه كأنها حدثت له . Picaresca وهي ذات صبغة هجائية للمجتمع ومن فيه . ويسافر فيها البطل (المؤلف) على غير منهج في سفره . فحياته فقيرة بائسة يحياها على هامش المجتمع ، ويظل يتنقل بين طبقاته ليكسب قوته . وهو يحكم على المجتمع من خلال نفسه حكماً تظهر فيه الأثرة ، والانطواء على النفس ، وقصر النظر في اعتبار الأشياء من الناحية الغريزية النفعية فلا مثالية ولا أمل . فكل من يعارضه فهو خبيث ، ومن يمنحه الإحسان خير ، وأول من هذا الجنس القصصي في الأدب الأسباني هي قصة « حياة لاساريودي تورمس (١) » عام ١٥٥٤ ، وكان لها تأثير في اتجاه القصة في الآداب الأوروبية كلها .

وقد تأثر « شارل سورل » Charles Sorel الفرنسي بهذا الاتجاه نظراً وعملاً في قصته : « فرانسويون » Fspancion — التي نشرها في باريس عام ١٦٢٢ ، محاكياً فيها القصص الأسباني السابق . وقصته هجاء للعادات والتقاليد والطبقات الاجتماعية في عهد لويس الثالث عشر . وينص هذا القاص على أن القصة الفكاهية أو الهجائية أولى أن تعد أفكاراً تاريخية ، وعليها بذلك أن تقرب من الحقيقة بوقوفها عند أحداث

(١) la Vida de Lazarillo de Tormes ومؤلفها مجهول ، ويصف فيها « لاساريو » طفولته وأنه كان ابن طحان ، ويحزن والده لانقاصه دقيق عملاته . ومات في السجن ، وقبل موته كانت أمه خليعة عربي أسباني يشتغل سائساً عند غنى من الأغنياء ، وما لبث أن أهمله سيده بالسرقة ، وحوكم بسببها هو وخليعته ، فاضطر (لاساريو) أن يكسب عيشه بنفسه . فكان أولاً في صحبة شحاذ أعمى ، صحبه بعض الوقت ثم تركه تحت وابل من المطر بعد أن جعله يصطدم بجدار ، ثم صار يتخدم قسيساً فقيراً ، ثم نبيلاً من صغار النبلاء وهجو — دون رحمة — طبقة كل من يخدمه ، ويجب الصراحة والوضوح ، ويندد بالرياء والأثر فيمن يعاشرهم . وبعد مخاطرات كثيرة يفضل أن يستقل بحريته ، فيشتغل سقاء ، ثم دلالة ويتنذ إمرأة لا يبالي ما إذا كانت خالصة له أم خليعة قسيس يباركها وهذا النوع من القصص قد تأثر بالغات العربية على نحو ما سيأتي في شرحها بعد قليل في هذا الفصل .

الحياة المألوفة . وبدت الحياة من ثنانيا هذه الحقيقة في أنظاره - كما كانت في ملاهى وليير - أقرب إلى الشطط والجنون منها إلى الحكمة والاتزان ، ولهذا كانت قصص الشطار - وهى قصص المهجاء ووصف العادات الاجتماعية - أداة لتقريب القصة من واقع المجتمع (١) .

وكان للتأثير الأسباني - السابق الذكر - فضل في خلو القصص السابقة من العناصر العجيبة الخارقة للمألوف ، وفي اتخاذ حوادث الحياة العادية أساساً للموضوعات - القصصية ، فأخذت القصة تتخلص من تأثير الملاحم ، وتلقى أضواء على حياة الطبقات الدنيا من الناس ، وإن ظلت الناحية الفنية متخلفة في هذه القصص . فكان سرد الأحداث يكاد يستأثر بعناية المؤلف كلها . والتحليل النفسى يكاد يكون مهملًا في هذا النوع من القصص بعامه . ويكثر فيها الاستطراد ، وترتيب الأحداث ترتيباً زمنياً لا رابطة فنية فيه ، وكثيراً ما يتدخل المؤلف نفسه مباشرة في قصصه ليشرح غاياتها التربوية والحلقية ، أو ليثير عطفاً على حياة بطلها المسكين ليجعل سموم - مخاطرته تريباقاً لدى القارئ . وكان على القصة أن تتقدم وتتلافى هذه العيوب بتقدم الإنسان في الحضارة .

وازدهرت الكلاسيكية في القرن السابع عشر ، وأثرت قواعد « العقلية » في المسرح ، فعنى فيه بالتحليل النفسى ، وخاصة التحليل العاطفى ، في مسرحيات « راسين » مثلاً . وكان لابد أن تتأثر القصة بهذا الاتجاه . فدعا كثير من النقاد - في القرن السابع عشر (٢) - إلى أن تكون حوادث القصة ممكنة محتملة في سياقها (٣) لتتجرد من آثار ما فوق الطبيعة ، ودعوا كذلك إلى التقليل من طابع القصة الشعري ،

(١) انظر النصوص الأدبية لهذه القصص ثم :

F. C. Green, op. cit. p. 23-28.

Diccionario de literatura Espanola, articulo : picaresca وكذا :

(٢) أشهرهم « سيجريه » Segrais (١٦٢٤ - ١٧٠١) وإن كان لم يستطع تطبيق نظرياته

في قصصه - انظر F. C. Green, op. cit. p. 43-44

(٣) وهم متأثرون في ذلك نظرياً بأرسطو في آرائه المسرحية ، وإن كان أرسطو قد تسامح في إيراد الأساطير التي يعتقدونها الشعب ، ضرورة محاراة العصر ، وفضل مع ذلك عدم الاعتماد عليها (انظر ص ٥٠ - ٥٥ من هذا الكتاب) .

وذلك بالاعتماد على ملاحظة الواقع في إيراد الأحداث الجزئية التي يبني منها الخيال وحده القصة . ونتيجة لهيوس المسرح الكلاسيكي تطلعت القصة إلى التحليل النفسي .

وقد حققت السيدة (لافايت) Mme de Lafayette دعوة أولئك النقاد في قصتها : « أميرة كليف (١) » ، التي نشرتها عام ١٦٧٨ م . وهي قصة شبوب العاطفة ، والوفاء والتضحية ، والغيرة القاتلة ، لأميرة وزوجها يمثلان رجال القصور في ذلك العهد ، في لغتهما ، ورقة شعورهما ، وجلدهما في الصراع بين العاطفة الطاغية المسيطرة بالجموح ، والواجب الذي يقضى به الشرف والتقاليد السائدة . وقد حالت السيدة « لافايت » البظلة وزوجها ، وصورة الصراع بين العاطفة والواجب ، وانتصار الواجب انتصاراً يذكر بمسرحيات « كورنى » . وتقدمت السيدة « لافايت » - في هذه القصة - تقدماً لم يستطع أن يجارها فيه كثير من معاصريها ، إذ خلت خلواً تماماً من العناصر الغيبية وعجائب الأحداث ، بل خلت من الاعتماد على العقيدة المسيحية ، فلم يرد لها ذكر فيها ، حتى إن السيدة « لافايت » جعلت الزوجة في قصتها تعترف بخطئها - في حبها لغير زوجها - أمام زوجها نفسه - لا أمام قسيس - مما كان ثورة في التقاليد الدينية السائدة في ذلك (٢) العصر . ولكن القصة بعد ذلك تصف حياة بيثة أرسقراطية ، بعيدة كل البعد عن تمثيل الاتجاهات العاطفية والإنسانية في الشعب عامة .

على أن قصة « أميرة كليف » من قصص التحليل النفسي ، وهي تعد لذلك فتحاً

(١) La princesse de Clève ويطلقها « فتاة شارتر » Mlle de Chartres - نشأتها أمها تنشئة محافظة قاسية ، ثم تزوجت - عن غير حب - أمير « كليف » الذي هام بها منذ عرفها . وبعد قليل من زواجهما تلتقي في مرقص عند الملكة بالفتى النبيل الجميل « السيد دي نيمور » ، فيحبها ؛ وتشم في قلبها له بهيام لم تعهده . وكلما صادفته فالتفت به يزيد هياماً . وبعد قليل تموت أمها ، وعلى فراش موتها تفضى إلى ابنتها بأنها على حافة الهاوية ، وعليها أن تبذل جهدها كبيراً لتتقن نفسها وشرفها فتتزم الأميرة فجأة أن تصنع نفسها في كنف زوجها لتهدأ ثورة عاطفتها ، فتعترف له بحبها على الرغم منها ، وبأنها طاهرة . وترجو زوجها أن يرحمها ويقودها بعيداً عن القصر حتى لا تلتقي بأحد ، وتتوسل إليه أن يحبها بعد ذلك إن استطاع ، فيستحيب الأمير لطلبها ، ويتركها تذهب في قصر له بعيد عن باريس ، ولكنها لا تلبث أن تندم على اعترافها ، إذ يقع زوجها فريسة غيرة قاتلة ، ويظن بزوجه ظنوناً آثمة مع حبيبها . وعندما يدعوها ليؤنّبها على حكاياتها ، تجتهد في أن نزيل ريبته ، ويقنع الأمير ببراءة زوجته بعد فوات الأوان ، إذ يموت فريسة دائه بسبب الغيرة . ويظن السيد « دي نيمور » أنه سيظفر بحبيبته بعد أن مات زوجها ، ولكنها تأتي سعادة أن يكون ممّنها هلاك الزوج . وتظل في عزلتها ، فتصاب بدهاء يعجل بموتها .

(٢) المرجع السابق ص ٤٨ - ٥٢ .

خطيراً في عالم القصص . فهي لا تثير اهتمام القارئ بأحداثها . كما كانت الحال فيما سبقها من قصص ، ولكن عن طريق سير أغوار النفس الإنسانية في إلقاء الأضواء على جوانبها العاطفية على حسب الأحداث .

وعلى الرغم من دعوات بعض النقاد في القرن السابع عشر ، وعلى الرغم من ميلاد القصة النفسية السابقة ، ظلت القصة - بصفة عامة - متخلفة عن الأجناس الأدبية الأخرى : لأنها لم تكن لدى أكثر الكتاب على وعى بموضوعها الفني وغايتها الاجتماعية . فكانت القصة رياضة ذهنية هيئة الشأن . تقصر في قيمتها الفنية عن قيمة المسرحية بأنواعها ، وعن الخطابة والشعر . وكان الكتاب والقراء معاً لا يرون فيها سوى مسلاة يولع بها النساء . ولذا لم يكن يعنى بها كبار الكتاب . ولم تكن من الأجناس الأدبية الرسمية لدى ذوى الشأن . ولهذا السبب تأخرت في النهوض ، ولكنها اكتسبت بذلك حرية وسلطاناً انفردت بهما عن الأجناس الأدبية الأخرى . فكان يباح فيها ما لا يباح في غيرها من الهجاء والقول ضد النظام والتقاليد ، وحتى ضد رجال الديانة المسيحية نفسها ، فحملت معالم التجديد والثورة في القرن الثامن عشر قبل الأجناس الأدبية الأخرى .

فوجدت في القرن الثامن عشر قصص مخاطرات حديثة ، تهجو الطبقات الاجتماعية المختلفة ، إلى جانب عرض صورة للمجتمع ونظمه ، تعنى فيها بالتعمق أكثر من ذي قبل في الحالات النفسية ، لتكتمل للقصة صورتها الفنية وغايتها الإنسانية . ويعد - « لوساج » LeSage رائد هذا النوع من القصص ، وخاصة في قصته : « جيل بلا (١) » .

(١) Gil Blas وتدور حوادثها المتخيلة في أسبانيا ، ولكن من خلال هذه الأحداث يصف المؤلف دقائق الحياة الفرنسية . وفي القصة يرحل « جيل بلا » من مسقط رأسه ، ليدرس في جامعة « سلامنك » ، ولكن تحدث له في الطريق أخطار تحول مجرى حياته ، فيسرقه اللصوص في الطريق ، ثم يقع في قبضة قطاع الطرق ، ويفطر للبقاء معهم زمناً ، وينجح في التحرر منهم وفي تخليص سيدة كانت كذلك في أسرهم . ثم يتهم ظلاماً فيسجن بعض الوقت . ثم ينتقل في بلاد أسبانيا في بيئات مختلفة ، فيخدم كاهناً ، ثم طبيباً . ثم يمتلئ بالمملتين والمملات ، وتتغير حياته حين يصبح ذا حظوة لدى الدوق « دى لرم » . ثم يصير بعد ذلك من رجال القصر . ويتزوج بعد وفاة إمرأته من « دوروتيه » الجميلة ، ويسجب منها أولاداً .

وفي كل بيئة خالطها يصف المؤلف حقائقها الاجتماعية ، وصداهها في نفس « جيل بلا » . وقد تحدث عن نظم الحكم في فرنسا وعن فساده في عهد الوصاية ، وعن معاصريه الذين كانوا يغلب ذكاؤهم على فضائلهم . فالقصة صورة تاريخية لآفات المجتمع في عصرها ، ولا شك أنها متأثرة بقصص الشطار التي تصف الطبقات الدنيا في الشعب كما تحدثنا عنها (ص ٤٨٠ - ٤٨١ من هذا الكتاب) ولكنها تفضلها في التقدم في التحليل النفسي ، وفي غاياتها الاجتماعية والسياسية .

التي ظهرت طبعها الكاملة عام ١٧٤٧ م . وإن ظلت هذه القصة غير كاملة في وحدتها الفنية ، ثم إنها دون غيرها من قصص التحليل النفسية الحديثة ، لاعتمادها على كثرة التحولات الصادرة من مخاطر متنوعة كثيرة ، ولكنها مخاطر إنسانية محضة لا تتخللها عجائب غير طبيعية . وفي هذه القصة يتجلى الاهتمام بحوادث المجتمع ، والحرص على الكشف عن نوع العلاقات التي تسود الطبقات ، وعن العيوب بين أفرادها ، وقد تمثل فيها بذلك طابع قصص العادات والتقاليد في معناها الحديث .

على أن هذه الاتجاهات الاجتماعية قد نمت واكتملت قليلا قليلا ، فأصبحت القصة طاقة فكرية وقوة اجتماعية عظيمة . فبعد أن كان وصف العادات والتقاليد مجالاً سخريه المؤلف من الطبقات الاجتماعية - كما في هجاء « لوساج » للأطباء والمحثلين والحكام - وأصبح هذا الوصف وسيلة لاكتناء الحقائق والكشف عن النواحي النفسية في الفرد ، والنواحي الاجتماعية في فئات خاصة ، بغية إنصافهم في المجتمع . وصارت القصص بذلك ذات صبغة ديمقراطية في تناول مشكلات الطبقات الشعبية (١) .

وحتى القرن الثامن عشر كان الكتاب يعنون بالنوع الإنساني ، أى بالطبقات الاجتماعية وحاجاتها . ثم ظهرت اتجاهات حديثة أخرى في أواخر القرن الثامن عشر . فعنى الكتاب بالفرد ونزعاته ومثله ، وجعلوا منه وحدة الإصلاح في مجتمعهم ، ونادوا بإنصافه من طغيان المجتمع وقيوده الظالمة . وكانت هذه قضية خطيرة من قضايا الرومانتيكيين ومن أتى بعدهم ، وفيها قامت القصة بأخطر دور للأدب في الحضارة الحديثة . وكان للفلسفة العاطفية في ذلك أثر كبير (٢) .

ونتيجة للاتجاهات السابقة ظهرت القصص ذات القضايا الاجتماعية لذلك العهد ، وكانت تمثل في اتجاهين يتلاقيان آخر الأمر ، هما : الفرد وحقوقه المهضومة التي تتطلب تغير النظم القائمة من ناحية . ثم ما تستلزمه سعادة الفرد بعد ذلك من تعاون اجتماعي من نوع جديد من ناحية أخرى ، وصارت هذه القضايا أعمق أثراً في علاج المجتمع ومسائله منذ عصر الرومانتيكيين ، إذ صارت الطبقة الوسطى ذات أثر فعال في

André Breton : Le Roman Français au XVIIIe siècle. chap. VI, VIII, XI. (١) انظر :

F. C. Green : French Novelists, Vol. I. p. 219-234. وكذا :

(٢) انظر كتابنا الرومانتيكية : الباب الثالث .

المجتمع ، فصعدت فيه تنقص حقوق الطبقات الأرستقراطية التي لم يكن لها من مبرر . وصارت القصة من وسائل التعليم والتسلية معاً ، تحرك المشاعر وتوحى بالإصلاح ، ويكتشف بها القارئ نواحي في نفسية المجتمع قد تغمض على المشرع والاقتصادي .

وهذه القصص ذات القضايا تمتاز - في الناحية الاجتماعية - عن قصص العادات والتقاليد السابقة الذكر ، إذ أنها كانت تقصد إلى تنظيم الفرد في علاقته بالمجتمع ونظمه ، وتقصد إلى التأثير المباشر في استبدال نظم غيرها ، لإقرار العدالة الاجتماعية إقراراً مبنياً على الاعتقاد العميق في حق الفرد . ولهذا كثرت الآراء الحرة التي قضت قليلاً على امتياز الطبقات . وتشابهت هذه القضايا في الآداب المختلفة في العهد الرومانتيكي : من إثارة الرحمة بالبؤساء ، والاعتداد بالفرد وحقوقه أمام نظم المجتمع ، وإنصاف الطبقات المهضومة ، وخاصة الطبقات الوسطى وطبقة العمال ، والحد من حقوق الطبقات الأرستقراطية . مثلاً يقول الكاتب الإنجليزي « هولكروفت » على لسان بطلة قصته : « أنا سانت إيفس » في رسالة ترد بها على من تقدم لخطبتها : « إننا نختلف في مبادئ أساسية كثيرة . وبعد الشروع في الزواج إثمًا حتى نتفق عليها . . . فلا شك أنك تعتقد أن على الزوجة أن تطيع ، وأن الزوج هو المسيطر ، وأنكر أنا الأمرين كليهما . فعلى كل من الزوج والزوجة أن يكونا تحت سيطرة العقل . وكل سيطرة سوى ذلك طغيان . . . وتحسب مزاعم نبلاء المولد في التعالي على غيرهم مشروعة ، وأعددها اغتصاباً . وأدين المجتمع ، وأدينك أنت نفسك . لأنك أول المؤيدين لمزاعمه . وتدافع عن أن كل ما تملك هو لك ، وأؤكد أنه ملك لمن هو أشد حاجة إليه . وليست هذه كل مسائل الخلاف بيننا ، ولكنها المسائل الجوهرية ، ولعل فيها ما فوق الكفاية لفض ما نحن بصدده البحث عنه من زواج (١) » .

ويصف « إدوارد جورج بلورليتون » E. G. Bulwer-Lytton الإنجليزي في قصته التي نشرها عام ١٨٣٠ م ، وعنوانها « بول كليفوردي » (٢) - جنابة المجتمع على

(١) انظر :

Holcroft : Anna Saint-Ives, Letter 79 . cité par Louis, Cazamian - Le Roman Social, I, p. 66-97.

وقارن هذه الخواطر بنظيرتها في قصة من قصص « جورج صاند » في كتابي : الرومانتيكية ص ٩٣-٩٤ .
(٢) Paul Clifford والقصة تحمل اسم بطلها ، يولد لأبوين مجهولين ، وينشأ بين العامة المربين في خل قهم ، ويتهم في سرقة ظلماً ، ولا يستطيع البرهنة على براءته ، فيحكم عليه بالسجن ثلاثة أشهر . وفي =

أبنائه ، فيصور المجرمين مضطرين إلى الانزلاق إلى جريماتهم مع طهر طويتهم . فكان « بول كليفورد » ضحية اختلاطه بالمجرمين في السجن ، ويقول أمام قضاته : « ليس لديكم سوى نوعين من القوانين : فالأولى تصنع المجرمين ، والثانية تعاقبهم ، ولقد عانيت من الأولى ، وهأنذا أموت بالثانية » . ويقول كذلك : « تزعم حكومة دولة من الدول أنها تسد حاجات من يطيعون نظمها المشروعة . أصغوا إلى !! هذا رجل جائع - ألا تغذونه ؟ . وهو عريان - ألا تكسونه ؟ وإلا فأنتم تنقضون عهدكم ، وتدفعونه نحو قانون الطبيعة الأول ، وتشنقونه ، لا لأنه آثم ، بل لأنكم تركتموه عريان محتضر من الجوع (١) .

وكانت القصص الرومانتيكية التي تدافع عن القضايا الاجتماعية تحمل الطابع العاطفي المشوب بالثائر ، وتثير الأفكار إثارة مباشرة خطابية غالباً . والشخصيات الرئيسية فيها ضحايا نظم المجتمع . وهم رموز لطبقات اجتماعية ، يدافعون عن آرائهم أو يمثلونها في بطولة يجيد بها مؤلفها عن مجرى الحقائق المألوفة في عامه الناس . وغالباً ما كان الشر - وهو هدف الهجمات في هذه القصص - ممثلاً في صورة الظلم الجماعي الذي يعاني منه البائسون والفقراء (٢) .

= بحن «برايدول» Bridewell يخالط المجرمين ، فلا يستطيع في سذاجة مقاومة إغرائهم . فيملونه مهنة السرقة وحين يخرج من السجن يرأس عصابة من الصوص . ولحماله وذكائه يخالط - متخفياً - البيئات الراقية ويستطيع أن يستأثر بحب « لوبى براند Lucy Brandon » ثم يقبض عليه ويحاكم لأنه يسرق بقوة السلاح مع العصابة ، وكان القانون الإنجليزي يعاقب على هذه الجناية بالموت ، وكان عم الفتاة التي يجها قاضياً ، يسمى « براندون » Brandon ، وحين يهم بالحكم عليه بالإعدام يكتشف أنه ابنه الذي سرق في مهده . وعلى الرغم من ذلك يحكم على ابنه بالإعدام ، ولكن عقب ذلك يثر على القاضى ميتاً في عربته ، ومعه البطاقة التي تكشف عن أبوته لجان : « بول كليفورد » ، ويستبدل بحكم الإعدام النى الدائم ، « فيرحل بول » إلى أمريكا ، وتبعه حبيبته . وفي أمريكا تتغير طبيعته بالحب ، فيحيا حياة صالحة . ففي القصة قضية من القضايا الرومانتيكية في المجرم السليم الطوية ، التي تجني عليه مظالم المجتمع ، ويطهره الحب . قارئها بقصة « البائسين » ليفكتور هوجو ، وبقصة « ليليا » لجورج صانده ، انظر كتاب : الرومانتيكية ص ١٠٢ - ١٠٤ والمراجع المبيته به .

(١) انظر :

E. G. Bulwer-Lytton : Paul Clifford, chap. XXXV. p. 355.

(٢) انظر :

L. Cazamian : Le Roman Social, I, p. 68-69 et passim.

وقام المذهب الواقعي ثم الطبيعي على أنقاض المذهب الرومانتيكي ، فقربت القصص من الواقع قريباً لا مزيد وراءه ، وأصبح الكاتب يتبع في قصته الواقع على حسب منهج في البحث منظم استقصائي ، يجمع فيه معارفه باطلاعه على وقائع الحياة اليومية الفردية والاجتماعية . ويرتب هذه الوقائع لتكون مجالا يحرك فيه شخصياته ، يؤثرون في الأحداث ويتأثرون بها ، حتى ينتهوا إلى نتيجة مأخوذة عن أحداث الواقع نفسها ، على أن يختنق المؤلف وراء العالم الواقعي الذي يصوره تصويراً موضوعياً ، ويكتنى بتحليل شخصياته وشرح دوافع سلوكهم شرحاً مقنعاً على حسب العوامل النفسية في موقف معين ، أى الأشخاص واقعيين من الطبقة الوسطى أو طبقة العمال ، الموقوف على خبايا النفس في ضوء الأحداث الاجتماعية . « وتنحصر العملية الفنية في أخذ الوقائع من الطبيعة ، ودراسة وظيفة هذه الوقائع ، والتأثير فيها بتغير الحالات والبيئات ، دون الابتعاد عن قوانين الطبيعة . وبذلك تتحقق معرفة الإنسان معرفة علمية في عمله الفردى والاجتماعى (١) . وذلك دون أن يظهر المؤلف في قصته ، فلا يضحك ولا يبكي مع شخصياته ، ولا يحكم مباشرة على أعمالهم ، ولا يستخلص بنفسه نتائج اجتماعية ، أو مغزى خلقيا لقصته . وعلى القارئ وحده أن يفهم ويستنتج ما يشاء (٢) .

ولم تقتصر القصة الواقعية والطبيعية على الوقوف عند حدود الوقائع الطبيعية وتحاشى الأحداث العجيبة وغير المألوفة . بل أضافت إلى اهتمامها بالطبقات الدنيا والمتوسطة خاصة أخرى ، هى كشف جوانب السوء والشر في النفس الإنسانية . فصورت المجتمعات والنفوس المترفة فريسة للفساد وللغرائز الحيوانية التي تنمو في ظل المجتمعات المهتدة بتغير في نظمها ، انتظاراً لما يعوزها من إصلاح تستقر به أوضاعها . ويعد « بلزك » Balzac (١٧٩٩ - ١٨٥٠ م) رائد الكتاب في تصوير الواقع على نحو

(١) العبارة لإميل زولا ، انظر :

E. Zola : Le Roman Experimental, p. 16-17.

(٢) المرجع السابق ص ٣٧ - ٣٨ - وكذا :

E. Zola : Les Ramanciers Naturalistes, p. 128-129.

ماذا كرنا ، فقد صور في مجموعته - التي أطلق عليها : « المهزلة الإنسانية (١) - تاريخ المجتمع الفرنسي كله ، ويقول « إنجيلز » : « تعلمت منه ، حتى فيما يخص دقائق المسائل الاقتصادية ... أكثر مما تعلمت من جميع كتب المؤرخين والاقتصاديين والاختصاصيين المهنيين جميعاً في عصره (٢) » .

وعلى أثر ذلك دخلت طبقة العمال في الحياة الأدبية ، فشغلت مشكلاتهم الآداب العالمية في القرن التاسع عشر ، وخاصة في النصف الثاني منه (٣) .

(١) La Comédie Humaine - وهي تتألف من خمسة وتسعين جزءاً ، ويصف فيها المجتمع الفرنسي لمعهده ، وخاصة من ١٨٢٩ إلى ١٨٤٨ - وقد اكتشف - فيما بعد - أن بين شخصياتها صلة ، وأنها تتألف في مجموعها « مجتمعاً خيالياً كأنه عالم كامل » . ويصرح « بلزاك » في مقدمة طبعته لما ظهرت عام ١٨٤٢ ، بأنه أضاف لعمال المؤرخين فصلاً منسياً هو تاريخ العادات والتقاليد . وأنه يصور الواقع الحي كما هو ، ليكشف عن المبادئ الطبيعية التي تؤثر في المجتمعات الإنسانية ويصف نفسه - لذلك - بأنه من جماعة « المذهب الطبيعي » في الأدب وفي المقدمة نفسها يبرز مسلكه في أنه وصف الشر في قصصه ، لأنه لحظ الحقيقة في المجتمع كما هي ، على أن وراء ذلك مبادئ خلقية غايتها إيقاظ روح الفرد ، والتعالى بخلق المجتمع بتطور الأفراد وتقدمهم . راجع أيضاً :

E. Zola : Les Romanciers Naturalistes, p. 69-70

ثم أن « بلزاك » لا يصف سوى شخصيات متمردة ، أو وصولية ، في حركة دائبة نحو الخروج من طبقته إلى ما هو فوقها أو التردى في الجريمة والشر .

(٢) انظر : K. Marx et F. Engels : Sur la Litt. et L'Art, p. 318

(٣) وكان « أميل زولا » من أشهر من درس حال العمال على حسب مذهب الطبيعي . وهو يزيد على المذهب الواقعي في أنه يتطلب - بعد جمع الحقائق - توجيهها لحياة الشخصيات القصصية ، بحيث تنتهي الحقائق العملية والاجتماعية . و « أميل زولا » يعد جميع الواقعيين من الطبيعيين . وقد ألف عشرين قصة في تاريخ أسرة أسماها « روجون ماكار » Rougon Macqnat ليدرس التأثير الحيوى العلمى في نفسية أشخاص الأسرة ومن تناسل منهم ، وتأثير البيئات والعوامل الاجتماعية فيهم . ونوجز كل الإيجاز في فكرة القصة الثالثة عشرة من هذه القصص وعنوانها : « جرمينال » . ومضمونها أن فتى عاملاً يسمى « اتين لانتييه » Etienne Lantier فصل من عمال مصانع « ليل » Lille بسبب آرائه الاشتراكية ، فالتحق عاملاً في مناجم بشمال فرنسا ، بين عمال يقاسون أنواع العذاب والظلم . فأخذ يدعو عشرة آلاف عامل من حوله إلى ثورة اشتراكية . ويستجيب لندائه عمال شرفاء يؤمنون بحقوقهم ، بين كثرة أفسدتها أهواء المجتمع وظلمه . ومن هؤلاء « شافال » الذي ينافسه في حب « كاترين » ويسبقه إلى إغرائها . ومن هؤلاء العمال كذلك « سوفارين » الذي داخل بين العمال لحيه للشعب . وكان يرمى إلى ثورة دائمة . وهو من أصل روسي . وكانت ذكرى إمراته المقتولة في بلدة تنتزع منه كل شعور بالرحمة . وحدث أن انخفضت أجور العمال بسبب سياسة خاطئة للحكومة . فقام العمال باضراب عام استمر طول الشتاء كان يديره « اتين لانتييه » . ولكن إدارة المنجم لم تحرك ساكناً لعلها أن الاضراب سينتهي ، لأن الجوع سيلجئ العمال إلى الرجوع إلى المناجم . وتجمهر العمال ساعات يصبحون منادين : « الخبز » واشتبكوا مع قوات الشرطة . ووقع كثير =

ويجمل أن نوضح ما قد يوقع في البس في معنى « الواقعية » و « الطبيعية » في القصة : وذلك أن عرض الشر - في هذا النوع من القصص - لا يقصد منه سوى جلاء النفس الإنسانية على ما هي عليه ، وتصوير النواحي القائمة في الأفراد والجماعات ، لأن الوقوف على حقائق الموقف هو أول الخطوات في سبيل علاجه ، مهما بلغت خطورته . فليس قصدهم في تصوير الشر الإغراء به ، أو البعث على اليأس من علاجه . ثم إن الكتاب الممتين إلى هذين المذهبين لا يعرضون التجارب الهيئة الرخيصة الخاصة بالناحية الحيوانية وما يتصل بها من دواعي الانزلاق والإسعاف ، بحجة أنه تصوير لضرب من الواقع ، ولكنهم يسوقون تجارب إنسانية عميقة ، هم فيها أصحاب فلسفة وآراء اجتماعية خطيرة تمس النفوس الإنسانية في أخفى جوانبها ، كما تمس المجتمعات التي تعيش فيها هذه النفوس ، والطبقات المهضومة في تلك المجتمعات ، وهم بذلك يشاركون العلماء والفلاسفة في بناء مجتمع خير مما هم فيه إذا كانوا قد يسوا منه ، أو إصلاح ما فسد في مجتمعهم إذا لم يبلغ بأسهم منه غايته . وأساس أدبهم أن الوقوف على حقائق الظواهر الإنسانية والنفسية هو أساس التحكيم فيها .

ثم إنه على الرغم من موضوعية هؤلاء الكتاب ، تكشف قصصهم لا محالة عن أحالتهم ، إذ ليست هي مجرد صور صادقة للواقع ، ولكن للوقائع مرتبة بحيث تؤثر في الشخصيات وتتأثر بها . فتوحى بآراء وحقائق وقضايا تبين عنها الشخصيات والوقائع : « فالقاضون الطبيعيون هم حقاً خلقيون تجريبيون (١) » . والواقعيون والطبيعيون في ذلك سواء .

= من القتلى . وتدفع الحاجة العمال للرجوع إلى المناجم قليلاً قليلاً . ويعود « آتين » ولكن لتحلل طبقات المنجم ، فتنهال . ويجد « آتين » نفسه مع عدوه : « شافال » ، « كاترين » فينتال عدوه في ثورة من حقد . ويكاد يظفر بـ « كاترين » في داخل طبقات المنجم ، ولكنها تموت من الجهد وفساد الهواء ، ومن الذعر من تقوض المنجم . وينجو « آتين » وقد أبيض شعره ، فيعود إلى باريس ، ليجد « سوفارين » قد عاد كذلك إليها . وسيجاهد في بناء المستقبل ، فإذا كان هؤلاء الطرداء قد عادوا إلى جحيمهم ، فإن دماء الضحايا ستخصب الأرض ، لينبت فيها أمل جديد .

هذا ، والواقعيون الإشتراكيون لا يحفلون كثيراً بزولا ، ويفضلون عليه « بلزك » ، انظر المرجع السابق ص ٣١٨ ، ٣٦٢ .

(١) هذه المعاني يكررها « زولا » في غير موضع من كتابه ، انظر مثلاً :

E. Zola : Le roman expérimental, p. 29, 32 et 39.

ومنذ « الواقعية » و « الطبيعية » اكتمل مفهوم القصة الحديث ، بعد أن خطا الخطوات التي أوجزنا القول فيها . فتخلصت أولاً من العالم الغيبي والقوى العجيبة التي كانت تدنيها من الملاحم ، ثم من العالم المثالي الذي كانت تبعد فيه عن الواقع والمألوف ، ثم من العالم الأرستقراطي الذي كانت تهتم فيه بطبقة خاصة هي في الذروة من المجتمع ولا تمثله ، ثم لم تكثف بعد ذلك بالنزول إلى أغوار المجتمع لتسير مشكلاته ، بل غاصت كذلك في الجوانب المظلمة ، جوانب السوء في الأفراد والجماعات لتعالجها على نحو ما ذكرنا (١) .

وفي هذه المعاني - جميعاً - تلاقت واقعية « بلزاك » مع طبيعة « زولا » ومن سار على نهجها ، وتلاقى هؤلاء في نفس هذه المعاني مع الوجودية والواقعية الاشتراكية الجديدة . كما شرحنا في فلسفة المذهبين الأخيرين فيما سبق (٢) ، على أن بين هذين المذهبين الأخيرين فروقاً في النواحي الاجتماعية وفي الأسس الفلسفية التي قد أوجزنا فيها القول كذلك حين تعرضنا لفلسفة الجمال في النقد الحديث (٣) .

ثم إن بين الواقعية الأوروبية والواقعية الاشتراكية المادية فرقاً هاماً آخر : هو أن الواقعية الجديدة لا توغل في وصف الشر ، وتنتصر للخير ، وتوجه الأحداث بحيث تنتصر الحياة على العدم ، ويغلب الخير الشر ، وتسير الإنسانية إلى التقدم حتى لو أدى ذلك إلى تزييف الموقف ، على حين تعنى الواقعية الأوروبية والوجودية معاً بوصف الموقف كما هو ، على أن تختار جانب انتصار الحياة ، بالإيحاء لا بالتزييف ، تاركة للقارئ استنتاج ما يرى من خلال التجربة الإنسانية الصادقة المبررة ، مع قصد أصحابها إلى التنفير من الشر عن طريق وصفه الصادق . وعلى ما بين هذه المذاهب من قاسم مشترك في أسسها ، توجد مع ذلك بينها فروق فنية ، تبعاً لزعمتها الفلسفية ، وسنشير إلى هذه الفروق حين نتحدث في النواحي الفنية للقصة في هذا الفصل بعد قليل .

(١) انظر :

F. C. Green : French Novelists, Vol. I, p. 219-222.

(٢) انظر ص ٣٦٠ وما يليها من هذا الكتاب .

(٣) انظر الفصل الأول من الباب الثالث من هذا الكتاب .

وبذلك نشأت قصص التحليل لأدق الجوانب النفسية في صلتها بالناس والجماعات في عصر وموقف معينين . ولكنها لم تصور النفسية الأرستقراطية كما هي الحال في قصة « أميرة كليف » السابقة (١) . وإنما تناولت نفسيات الأفراد من الجمهور وسواد الشعب . وقد راج هذا الاتجاه في الأدب الروسي منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، وافتن القاصون فيه . فأثروا في نواحي التحليل النفسي في القصص الأوروبية . وفي هذا التقدم النفسي للقصة - بعد تقدمها الاجتماعي - يقول « دستوفسكي » (١٨٢١ - ١٨٨١) متحدثاً عن قصص معاصره « تولستوى » Tolstoi لقد قام « الكونت تولستوى » بعمل إنساني هائل في تحليل النفس البشرية ، فبرهن لنا على أي الداء خبيء في الإنسانية ، وأنه أعمق كثيراً مما يعتقد الأطباء وعلماء الاجتماع ، وأن جذوره غائصة متمكنة ، لا في نظام اجتماعي معين ، ولكنه في النفس الإنسانية ، في « ذات » الإنسان . فلا يصح نشدان السلام في الإصلاحات الاجتماعية والحكومية ، ولكن في تجديد الإنسانية نفسها ، وفي نشر الإحسان والتسامح (٢) وعلى هذا النحو ظلت القصص النفسية والاجتماعية هي التي تشغل أكثر المفكرين من القاصين في القرن العشرين (٣) .

ثم كان اتجاه آخر حديث في القصة ، حين لا يعمد القاص إلى درس المشكلات الاجتماعية والمسائل النفسية العادية فحسب ، بل يرمى كذلك إلى جلاء حالات نفسية خاصة ، أو إلى الإفضاء بآراء ذاتية تمس أعماق النفس التي يصعب على اللغة الإحاطة بها ، وهذه الآراء تخلص حقائق كثيرة تقوم على حدود ما بين الوعي واللاشعور ، واليقظة والنوم ، والعقل والجنون ، وما إلى ذلك من المشاعر العجيبة التي لا توصف إلا عن طريق الإيماء بها ، وذلك بإثارة صور خيالية تثير المشاعر وتوحى بالحالات الغامضة الخبيثة في أعماق النفس . وفي هذه القصص يصبح الخيال وسيلة من وسائل دراسة الإنسان والتعمق في أسراره ، ويستعان فيها بالعناصر العجيبة ، وقد يستعان بالأساطير ، لا على أنها من العقائد أو من قوى الغيب كما كانت في العصور السابقة قبل القرن التاسع

(١) انظر هذا الكتاب ص ٤٧٨ - ٤٧٩ .

(٢) انظر :

M. Hofmann : Histoire de la Littérature Russe, p. 498-501

(٣) انظر : 50 Années de Découvertes, 1950, p. 42-80.

وسنعود إلى الاستشهاد بقصص هذه الفترة في الأفكار والنواحي الفنية بعد قليل في هذا الفصل .

عشر ، ولكن لأنها إطار عام يساعد على تصور الحالات الخاصة والإيحاء بحقيقتها (١) . ولا شك أن عناصر الإيحاء الخيالية السابقة عناصر شعرية خالصة ، تصير بها القصص بوساطة بين القصة الخالصة والشعر . وتبعد بها القصة عن معناها الواقعي والاجتماعي الذي سبق أن شرحناه . ولكنها مع ذلك تظل وسيلة من وسائل استجلاء حقائق خاصة عن طريق الإيحاء والرمز (٢) . وقد ساعدت بحوث فلاسفة النفس والاجتماع على انطلاق الكتاب في هذا الميدان بعد أن اتسعت جوانبه وتجددت معاملة ، وعلى رأس هؤلاء الباحثين « فرويد » في تحليله للعقد الغريزية ، وكشفه عن عالم اللاشعور ، و « برجسون » في شروحه للحد من المصادر مباشرة عن الشعور ، و « ليفي برونك » Lévy-Bruhl في كشفه عن عقلية ما قبل المنطق عند الفطريين . فلم يقنع كثير من الكتاب بيقائهم في نطاق التجارب الضيق ، بل انطلقوا في عالم المتناقضات النفسية القوية المثيرة ، عالم مغلق زاخر ببواعث الضيق والقلق في الحياة (٣) الحديثة ، مؤمنين بأن الأسرار النفسية وألغاز الوجود لم تنته بتقدم العلم ، بل اكتسبت جلالاً ورهبة باتساع ميادينها :

(١) انظر كتابي : الرومانتيكية ص ١٦٦ - ١٦٧ - والمراجع المبينة به - وانظر كذلك نفس المرجع الفصل الثالث من الباب الثاني .

(٢) يكفى أن نشير هنا إلى قصة الكاتب الإيرلندي « جيمس جويس » James Joyces (١٨٨٢-١٩٤١) وعنوانها « يولييسيس » Ulysses وقد نشرت عام ١٩٢٢ ، وفيها خلاصة وافية لكل ما عاناه الفكر بين الحربين العالميتين ، وموجز ما انتهى إليه التحليل لطوية النفس الإنسانية . والحديث النفسي فيها يكشف عن صدى التجارب الإنسانية المضطربة في الفكر المكبوت . وينظر المؤلف بين حوادث قصته التي تدور في إيرلندا ، وبين حوادث الأوديسيا (انظر هامش ص ٨٥ وما يليها من هذا الكتاب) وحوادث القصة لا يسودها المنطق ولكن هدفها الإيحاء والرمز . وتدور في أقل من يوم . والحوادث تملأ لتأملات نفسية يصعب تحديدها والإفصاء بها لدقتها . وفي أواخرها يتعارف البطلان : « بلوم Bloom » و « ستيفن Stphesn » أن الثاني ابن الأول (انظر « يولييس » الأب وابنه « تليماك » في « الأوديسيا ») . وهذه « الأوديسيا » الحديثة تنتهي بأفكار في الزمن والحياة والإنسان ، ثم تختتم بحديث نفسي طويل لامرأة بلوم التي استيقظت من نومها ووجدت زوجها قد تأخر عنها في عودته من يومه ، ويتبين من الحديث أنها « بيلوب » غير الوفية . هذا ولا بد من الرجوع إلى الأصل الإنجليزي ، ثم إلى : M. Stuart Gilbert : James Joyce's Ulysses للوقوف على فلسفة المؤلف كاملة وعلى معاني وموزة الأسطورية .

(٣) لهذا بلأ « السرياليون » في قصصهم ، مثل قصة « نادجا » لأندريه بريتون . ويضيق المقام هنا عن التعليق عليها وعلى فلسفتها ، وكذا في بعض مسرحيات الوجوديين وقصصهم . وستناولها في أسهاب في الفصل الأخير ، وانظر هذا الكتاب ص ٣٩٥ - ٤١٢ .

والكتاب الذي يضر به المثل في هذه الاتجاهات في الآداب الحديثة هو الكاتب التشيكي الذي يكتب بالألمانية Franz Kafka (١٨٨٣-١٩٢٤) مثلاً في قصته : « المسخ » Die Verwandlung =

ولم يعد للمخاطرات القديمة - في عالم السحر والأساطير والأشباح - مجال في الاعتقاد بها بوصفها حقائق أو قوى غيبية . فغدت فطرية ساذجة ، بعد أن نهض العلم ، وتفرغ الإنسان لحل مشكلاته بالتفكير فيها في حدود عالمه الإنساني ، في العلم والتم على سواء .

ولكن تقدم العلم والتفكير ساعدا على وجود مخاطرات أخرى أكثر واقعية تتصارع فيها قوى الخير والشر ، في التعقيد والحل ، والعلم هو عماد القوتين معاً . وذلك في القصة « البوليسية » التي أتت بعد قصص المخاطرات القديمة فيما تثير من قلق وضيق ، وبما تخلق من ألغاز في الأشياء العادية اليومية : فقد يمكن الموت فيما يتخيله الضحية قلماً وهو خنجر صغير ، أو حبلاً ، وهو ثعبان . وفي هذا تنشر حوادث - القصة البوليسية نوعاً من الغموض السحري يهيج التفكير وينتظر الحل الأكيد ، إذ أن القارئ على ثقة بأن هذه الألغاز واقعية إنسانية ، وأن شريراً ابتدعها . وسيتهدى إلى حلها إنسان خير أقدر منه ، يغلبه فيها على أمره ، ألا وهو رجل الشرطة المكلف بتتبع الجنائي في القصة « البوليسية » . وهي القصة التي قامت على أنقاض قصص المخاطرات القديمة وعجائبها . ومشكلاتها إنسانية تتفق وما انتهى إليه العصر الحديث في مفهوم القصة (١) بعامة ، وهو أنها تجربة إنسانية يصور فيها القاص مظهراً من مظاهر

= والحديث فيها واقعي في تفاصيله ، ولكنه خيالي إيحائي في قالبه « جريجوار » يعمل لحساب منزل تجاري ، في أسفار يقوم بها لذلك الغرض . وهو عماد أسرته الوحيد بعد افلاس والده ، يشعر بسعادة تامة إذ يوفر لأخته بماله ما به تواصل دراستها الموسيقية . وذات ليلة اضطرب في مضجعه بأحلام مروعة ثقيلة ، وجد نفسه في آخرها قد مسخ حشرة كبيرة ، دون أن يغير هذا المسخ ما بنفسه من تطلع إلى عمل الخير واستجابة لدواعي العطف . وقد انتمز عن أقاربه وأهله تحت سريره بعد أن اكتشف ما يثيره منظره في نفوسهم من نفور ، وظل يتغذى بالفضلات ، ويتجنبه الناس جميعاً إلا خادمه قروية هرمة كانت تغذيه بقشر التفاح . وتحذره كأنه لم يحدث له مسخ . ولم يكن يبرح « جريجوار » نجاة ، ولكنه ذات ليلة سمع أخته تعرف قتل من تحت سريره إلى خارج الحجرة حيث كانت الأسرة مجتمعمة . وعلى مرآة أبدي كل العالم امتعاضه ونفوره ، ورماء والده بتفاحة قصمت ظهره . فرجع موجماً ليموت في بطنه في نجته . وحين كنته الخادم في الصباح قالت : « أيها الحيوان المسكين ، لقد استرحت من العذاب » .

وفي هذه القصة يمزج العطف واليأس ، ويوحى العنصر العجيب (المسخ) بروعة وضجر يمسان حقائق الحياة اليومية . وفيها وصف حالة نفسية فريدة عن طريق الرمز والواقع في وقت معاً . (قارنها بمعنى المسخ في الملامح والقصص القديمة ص ٤٦٨ - ٤٦٩ من هذا الكتاب) .

(١) انظر :

Thomace Narcejac : Esthétique du Roman policier, Chap. IV.

الحياة ، تتمثل فيه دراسة إنسانية للجوانب النفسية في مجتمع وبلد خاصين ، وتنكشف هذه الجوانب بتأثير حوادث تساق على نحو مقنع يبررها ويجلوها ، وتؤثر الحوادث في الجوانب الإنسانية العميقة وتتأثر بها ، ولكن التحليل النفسي ضئيل ، عادة ، في القصص البوليسية . وغالباً ما يكون لا وجود له . فهي تعتمد على الأحداث . ولذا كانت من هذا الجانب أقل في المرتبة الفنية . ومنزلتها الأدبية لهذا السبب أقل كثيراً من أجناس القصة الحديثة الأخرى .

وهذا المفهوم الواقعي لأجناس القصة في العصر الحديث ، صارت القصة أعظم الأجناس الأدبية خطراً ، وأحفلها بالآراء الفلسفية الاجتماعية والنفسية ، وأمساها بمشكلات الإنسان وعصره . وفيها يصور الإنسان ، لا على أنه نموذج عام يصلح لكل عصر وبيئة ، ولكن على أنه مخلوق حي ذو جوانب نفسية متعددة ، يواجه موقفاً خاصاً (١) . وليست القصة الحديثة تقريراً عن التجربة ، ولكنها تصوير حي للتجربة ، يوحى بمعان إنسانية ونفسية عامة تترأى من خلال الموقف الخاص . وبهذا لا تفقد قيمتها الإنسانية لمعالجتها موقفاً إنسانياً قد ينتهي خطره ، أو قد لا يهم أولاً قوماً يمتون إلى القارئ بصلة ، بل إن معانيها الإنسانية تتضح ويعظم خطرها كلما تعمق الكاتب في معالجة المشكلات والجوانب النفسية ، وفي تخصيصها بالمواقف الذي يعالجه والفترة التي يتناولها فيها :

وقد تتبعنا أطوار القصة في الآداب الغربية ، لنبين كيف نمت بنمو الحضارة وتقدم الفكر ، وأصبحت الآن قوة إنسانية خطيرة الشأن وأوسع ميادين الأدب وأجلها أثراً . وقد آن أن نوجز القول في نشأة القصة الحديثة في الأدب عندنا .

٢ - تطور مفهوم القصة في الأدب العربي :

لم يكن للقصة قبل العصر الحديث عندنا شأن يذكر ، بل كان لها مفهوم خاص لم ينهض بها ، ولم يجعلها ذات رسالة اجتماعية وإنسانية .

(١) انظر :

Ludwign Lewisohn : Psychologie de la littérature Américaine. P. 186-187.

F. S. Green, op. cit. vol. I, p. VI.

وكذا :

وتحدث هنا عن مفهوم القصة غير القصيرة في معناها الحديث بعامه ، وسنعود إلى تفصيل القول في

جوانبها الفنية بعد قليل .

ولابد أنه كانت للعرب حكايات يتلهون بها ويسمرون ، ولو أنا عددنا مثل هذه الحكايات قصصاً لكانت القصة أقدم صورة للأدب في العالم لأن كل الشعوب الفطرية تسمر على هذا النحو البدائي ، ولكن مثل هذه القصص إذا كانت لها دلالة شعبية ، فليست لها قيمة فنية حتى تعد جنساً أدبياً ، على أن مثال هذه الحكايات لم يتوافر لها من الرواية ما يجعلنا نحفل بها هنا (١) .

هذا ولا نعتد بالروايات التاريخية التي تختلط فيها الحقائق بالخرافات والأساطير ، وذلك كما في الطبري في تاريخه لدول الفرس الأسطوريين ، لأن هذه الروايات كان يقصد بها التاريخ . ولم تتوافر لها الصياغة الفنية التي تجعل منها ما يشبه الملاحم ، أو القصص الملحمية ، على نحو ما فعل الفردوسي مثلاً في الشاهنامه ، متخذاً من نفس هذه الأخبار مادة للمحمته الشهيرة .

وكذلك الشأن فيما يخص القصص الغزلي ، كما في أخبار العذريين ، وغالباً ما كانت أخباراً متفرقة أو متناقضة ، يعوزها الاتساق والربط بين أحداثها وشخصياتها ، وترتيب هذه الأحداث (٢) .

على أن القصة لدى العرب لم تكن من جوهر الأدب - كالشعر والخطابة والرسائل - مثلاً - ولذلك كانت ميدان الوعاظ ، وكتاب السير والوصايا ، والسهام ، يوردونها شواهد قصيرة على وصاياهم وما يذكرون من حكم أو يسوقون في أسماهم ومجالس هههم . وقد يكون لهذا صلة بنبوغ كثير من مسلمي إيران في القصص والمواعظ العربية ممن كانوا يجيدون اللغتين فيما يروى الجاحظ ، مثل الخطباء القاصين من أسرة

(١) مما يروى من هذه الحكايات - ولا شك أن مصنوع - قصة خنافر الحميري وما كان من ارشاد صاحبه من الجن له إلى الإسلام ، وكذا حديث النسوة اللاتي أشرن على ابنة ملك من ملوك حير بالزوج ، ووصفن لها محاسن الزوج ، وكحديث زبراء الكاهنة من مولدات العرب ، أنذرت نبي رثام من قضاة بغارة عليهم ، فلم ينتصحوها ، فأغار عليهم الأعداء ، ثم استعدت عجوز منهم - تسمى « خويلة » - ابن اختها ، فخرج في منسر من قومه وانتقم لها . (الأمالى طبعة دار الكتب ، ج ١ صفحات ٨٠ ، ١٢٦ ، ١٣٤) .

(٢) راجع كتابي : الحياة العاطفية ، الفصل الثاني من الباب الأول .

الرقاشي ، ومثل موسى الأسوارى . وكانوا يفيدون في قصصهم من اطلاعهم على كتب الشاهنامه (١) .

وحسبنا أن نوجز القول هنا في عيون الأدب (٢) العربي التي تمت بصلة للقصة في فنّها وغرضها . وهي قسان : مترجم دخيل ، وعربي أصيل . ونذكر من النوع الأول : كليلة ودمنة ، ثم ألف ليللة ولييلة ، ومن النوع الثاني نعرف بالمقامات ، ورسالة الغفران ، وحى ابن يقطان .

١ - فن النوع الأول - أي المترجم الدخيل - قصص كليلة ودمنة ، وهي من جنس القصص على لسان الحيوان أو الخرافة . ولم يكن للعرب - سوى كليلة ودمنة - قصص على لسان الحيوان ويمكن أن يقال - إجمالاً - إنها كانت إما فطرية أسطورية تشرح ما سار بين الناس من أمثال (٣) ، وإما مأخوذة من كتب العهد القديم (٤) ، وما عدا هذين فتأخر عن كليلة ودمنة ومتأثر به ، كما في بعض قصص الحيوان في الجاحظ (٥) .

(١) ومن أخبار الشاهنامه أو سير الملوك الفارسية ما تسرب إلى جزيرة العرب في الجاهلية ، كالقصص التي كان يحكيها النضر بن الحارث عن رسم واسغنديار يصرف بها الناس عن الرسول ، وفيه نزلت آية : « ومن الناس من يشتري لهو الحديث ليضل عن سبيل الله » - وانظر بعد ذلك : الجاحظ : البيان والتبيين ج ١ ص ٢٧٤ - ٢٨٤ .

ولذا أغفلنا القصص والملاحم الشعبية التي أخذت من قيام العرب القدامى وسير أبطالهم ، ولكنها صيغت باللغة العامية في العصور الوسطى ، كقصّة الزير سالم وهي قصّة مهلهل بن ربيعة في حرب البسوس ، وقصة عترة ، هذا مع اعتقادنا أن لهذه الملاحم الشعبية دلالة اجتماعية وقيمة شعبية (فولكلورية) كبيرة .

(٢) قصص الحيوان Fable معروفة من قديم في الأدب اليوناني ، ثم عرفت في الآداب الأوروبية . ومن أقدم من يمثلها في الأدب اليوناني « ايسوبوس » الذي عاش في القرن الثالث قبل الميلاد . ولم نذكر قصص الحيوان في تطور القصة في الأدب العربي ، لأن هذا الجنس لم يترك أثراً كبيراً في تطورها ، ولأنه في العصر الحديث ليس له كبير شأن فيما عدا أدب الأطفال ، انظر :

I. De Trigon : Histoire de la littérature Enfantine, p. 21-22, 128

(٣) كما في جميع الأمثال للبيداني الذي يشرح أصل الأمثال بخرافات كانت سائدة لعصرها .
(٤) كما في الحكايات المروية عن النضر الحارث ، كما في قصة الحمامة والغراب في سفينة نوح - (انظر الجاحظ : الحيوان ج ٢ ص ٣٢٠ - ٣٢٤) والقصة في سفر التكوين إصحاح ٨ آية ٦ - ١٢ - (انظر الدكتور عبد الرزاق حميدة : قصص الحيوان في الأدب العربي ص ٦٤ - ٦٥) .
(٥) مثلاً في قصة البازي والديك التي يضرها « المورياني » بللسائه (انظر الجاحظ : الحيوان ج ٢ ص ٣٦٠ - ٣٦٣ تحقيق الأستاذ عبد السلام هرون) .

ولكن كتاب كليلة ودمنة ذو طابع خلقي وفي انفرده ، ولذا كان سيباً في خلق جنس أدبي جديد في اللغة العربية ، قصد فيه إلى تعليم الملوك كيف يحكمون ، والرعية كيف يطيعون . وذلك على لسان الحيوان ، ليكون الحد في صورة متعة تجتذب إليها العامة ، ويلهوها الخاصة . ومن المقطوع به الآن أن الكتاب مترجم عن اللغة البهلوية ، وهو فيها مترجم عن أصل هندي . وكان للدليّة ودمنة تأثير كبير في الأدب العربي . فقد كانت له ترجمات كثيرة في العصر العباسي لم تصل إلينا . ونظم كذلك شعراً . ونظم سهل بن هرون على منواله كتاباً سماه « ثلثة وعفراء » . ونظمه أخيراً ابن الهبارية (١) (المتوفى عام ٤٠٥ هـ) .

ومن نسج على منوال كليلة ودمنة إخوان الصفاء في محاكاة الإنسان والحيوان أمام ملك الجن ، في مرافعة بين الخصمين بث فيها إخوان الصفا آراءهم في الإنسان والحيوان ، وأفكارهم الفلسفية العامة (٢) .

٢- وكذلك « ألف ليلة وليلة » ، وهي تشبه في أصلها كتاب كليلة ودمنة السابق ، لأنها ترجع إلى أصل فارسي يسمى : « هزارافسانه (٣) » ، وهذا الأخير متأثر - في أصله وقلبه العام - بالقصص الهندي ، كما تدل على ذلك طريقة التقديم لكثير من القصص بالتساؤل على نحو ما في كليلة ودمنة ، ثم تداخل القصص في كلا الكتابين ، إذ أن كل قصة رئيسية تحوى قصصاً عديدة ، وكل قصة من هذه القصص الفرعية قد تحوى على قصة أو أكثر متفرعة منها كذلك ويتبع ذلك دخول شخصيات جديدة ، إذا كانت القصة لأشخاص من الناس ، أو دخول حيوانات كذلك ، بدون انقطاع ولأدنى مناسبة (٤) . ثم إن في « ألف ليلة وليلة » - وخاصة في مقدمتها - كثيراً من قصص الحيوان التي تشبه نظيراتها في « كليلة ودمنة » .

وقصص « ألف ليلة وليلة » مدونة في عصور مختلفة . ومن المقطوع به أن الكتاب كان معروفاً بين المسلمين قبل منتصف القرن العاشر الميلادي ، وفي الكتاب قصص

(١) انظر كتابي : الأدب المقارن ص ٨٩ - ٩١ والمراجع المبينة به .
(٢) انظر رسائل إخوان الصفاء طبعة القاهرة سنة ١٩٢٨ م ج ١ ص ١٧٣ - ٣١٧ .
(٣) انظر الفهرست لابن النديم طبعة فلوجل ص ٣٠٤ ، وكذا المسعودي : مروج الذهب طبعة القاهرة ١٣٤٦ هـ ج ١ ص ٣٨٦ .
(٤) انظر دائرة المعارف الإسلامية مادة « ألف ليلة وليلة » .

شعبية متأثرة بآداب (١) شتى ، على أنه محتمل أن يكون في بعض قصص ألف ليلة وليلة تأثير يوناني (٢) .

وهي تختلف عن « كلبيلة ودمنة » - على الرغم من وحدتها في المصدر - في أنها ليست لها غاية خلقية - كما في « كلبيلة ودمنة » بل هي زاخرة بالخيال والمخاطرات وعالم السحر والعجائب . والرابطة بين حوادثها مصطنعة ، تمتد - عن طريق التساؤل - في الزمن الذي يحل فيه القاص حكايته متتابعة كما يشاء (٣) . وقد كان لهذه القصص تأثير عظيم في الآداب الأوروبية منذ عرفتها في القرن الثامن عشر الميلادي (٤) .

٣- ومن النوع الثاني - أي القصص العربي الأصيل - المقامات : والمقامة في الأصل معناها المجلس . ثم أطلقت على ما يحكى في جلسة من الجلسات على شكل قصة تحتوي غالباً على مخاطرات يرويها راو عن بطل يقوم بهذه المخاطرات . وقد يكون هذا البطل شجاعاً يقتحم أخطاراً وينتصر فيها (٥) ، وقد يكون ناقداً اجتماعياً أو سياسياً (٦) وقد يكون فقيهاً متضلماً في مسائل الدين ، أو في مسائل اللغة (٧) ، ولكنه غالباً

(١) انظر المرجع السابق وكذا :

Angel gonzalez Palencia : Histora de la literatura Arabigo Espanola, 340-342.

(٢) مثل قصة السندباد البحري ومخاطراته في الجزر المهجورة المسكونة بالوحش في العين الواحدة ، وبالمخلوقات السجبية . ثم نجاة منها بأعاجيب ، وفوزه بالثراء الطائل . ففي القصة شبه كبير - في بعض مواضعها - بملحة الأوديسيا لهوميروس ، مما يفترض وجود ترجمة عربية لها استفاد منها الواضع للقصة .
انظر :

(٣) انظر :

Laffon-Bompiani : Dictionnaire des Oeuvres IV, p. 726-727.

E. M. Foster : Aspects of the Novel. p. 27.

(٤) المرجع الإسباني السابق ص ٣٤٢ - ٣٤٦ ، وكذا دائرة المعارف الإسلامية نفس الموضوع ثم مرجع

لافون بومبياني السابق ، نفس الموضوع .

(٥) مثل المقامة البشرية ، وفيها ينتصر بشر بن عوانة على الأسد مخاطراته ، ثم حل الحية ، كى يحوز إعجاب عمه فيتزوج إبنته ، ولكن يهزم أخيراً أمام فتى في مقامات بديع الزمان ص ٢٥٢ ، ٢٥٦ طبعة بيروت) .

(٦) انظر مقامات الحريري : المقامة التاسعة ، والمقامة الأربعين ، والمقامة الخامسة والأربعين ، والمقامة الحسين ، وكذا المقامة الثانية والثلاثين من مقامات بديع الزمان .

(٧) مقامات الحريري ، مقامة ٣ ، ٣٢ ، ومقامات الهداني مقامة ٥ ، ٣٨ ، ثم المقامة القرظية

والدراية .

متسول ، ماكر ، ولوع بالملذات ، مستهتر ، يحتمل للحصول على المال ممن يخدمهم ، وهو دائماً أديب يجيد الأسلوب عن بديهة وارتجال . وفي المقامات وصف عام للعادات والتقاليد التي تسود الطبقات الوسطى والدنيا في كثير من المجتمعات الإسلامية . وكان يمكن أن يصبح هذا الجنس أخصب جنس أدبي في العربية . وأن يقوم مقام القصة والمسرحية في الآداب الغربية ، لولا أنه انحرف عن نقد العادات والتقاليد والقضايا العامة إلى المماحكات اللفظية والألغاز اللغوية ، والأسلوب المتكلف الزاخر بالحلي اللفظية التي لا تعود على المعنى بطائل يذكر .

وأول من اخترع المقامات ، وأعطاهها هذا الإسم في العربية ، هو بديع الزمان الهمداني المتوفى عام ٣٩٨هـ (١٠٠٧ - ١٠٠٨ م) . ونعتقد أن الحريري (القاسم ابن علي بن محمد بن عثمان ١٠٥٥ - ١١٣٢ م) قد خطا بهذا الجنس الأدبي خطوات لم يبلغ فيها شأوه أحد من الذين قلده قبل عصرنا الحديث ، لا في الأسلوب ، ولكن في النضج القصصي . فشخصية « أبي زيد السروجي » تتكرر في مقامات مختلفة لتكشف عن جوانب نفسية مختلفة . وهذا نوع من التحليل النفسي يقرب من النضج الفني في القصص . فبطل المقامات الحريرية السابق يفوق أبا الفتح في جلاء جوانبه النفسية أمام القارئ . وأبو الفتح (بطل أكثر مقامات بديع الزمان) هو الرائد الأول لهذا الجنس الأدبي . وكلا البطلين - في مقامات البديع والحريري - من بيئة اجتماعية دنيا ، يصف من خلال حيله عاداتها وتقاليدها (١) .

٤ - ومن النوع الثاني كذلك رسالة الغفران التي ألفها « أبو العلاء المعري » (المتوفى عام ٤٤٩ هـ ١٠٥٩ م) - فهي رحلة تخيلها أبو العلاء في الجنة ، وفي الموقف ، وفي النار ، ليحل في عالم خياله مسائل ومشكلات ضاق بها في عالم واقعه ، من العقاب والثواب ، والغفران أو عدم الغفران . مع كثير من المسائل الأدبية واللغوية التي يوردها مورد الساخر تارة ، والناقد اللغوي المتبحر تارة أخرى . وليس العالم الغيبي فيها إلا

(١) نعتقد أن المقامات قد أثرت في قصص الشطار الأسبانية (انظر ص ٤٧٦ - ٤٧٩ وهامشها من هذا الكتاب) ثم في القصص الغربية على أثرها ، ولما يبحث هذا الموضوع في الأدب المقارن حتى اليوم ، انظر

A. C. Palencia, op. cit. p. 134-341

وكذا كتاب : الأدب المقارن ص ٢٢٣ - ٢٢٨ .

قالاً عاماً لا رمزية فيه ، لعب فيه خيال أبي العلاء دوراً فريداً في الأدب العربي ،
وبه اكتسبت الرسالة طابع قصص المخاطرات الغيبية الذهنية (١) .

٥ - وأخيراً نذكر هنا قصة حى بن يقظان لابن طفيل (١١١٠ هـ - ١٨٨٦ م) -

وموجز القصة أن في جزيرة مهجورة من جزر الهند دون خط الاستواء ، نشأ طفل
لا يعرف أباً ولا أمّاً ، يسمى حى بن يقظان ، فربته غزالة حسبته ولدها المفقود . وكبر
الطفل . وكان ذا موهبة فذه ، فلحظ وفكر . فاهتدى إلى أفكار كثيرة طبيعية . أو
تمت بصلة إلى ما وراء الطبيعة . ثم اهتدى بالفعل كذلك إلى ما اهتدى إليه الفلاسفة
الإشراقيون من الفناء في الله عن طريق الوجد والهيام في معناه الصوفي (٢) . وحاول
بهذا الوجد أن يرحل من هذا العالم . في حين أتى إلى نفس الجزيرة متصوف آخر
يقال له « أسال » ، كان في جزيرة أخرى يعبد الله على دين أهلها السماوي . فأراد أن
يعتزل ويتصوف في الجزيرة التي فيها حى ابن يقظان ، لاعتقاده أنها خالية من السكان .
ولكنه التفت فيها بحى بن يقظان ، فتعارفا . وعلمه « أسال » اللغة ، ولم يكن من قبل
يعرف عنها شيئاً ، ثم الشرائع السماوية . ثم قاده إلى الجزيرة المجاورة التي أتى منها ،
محاوفاً معاً أن يهتدى أهلها إلى الحقائق الكبرى التي وصلوا إليها عن طريق الإشراق
الروحي (وهي قضايا الصوفية من المسلمين) (٣) . فلم يفلحوا . فافتنعا بأن هذه الحقائق
الكبرى لا سبيل لها إلى قلوب العامة . فنصحا هؤلاء العامة بالثبوت على دين الآباء
ورجعا إلى جزيرة حى بن يقظان ، ليتعبدا على طريقتيها حتى الرحيل من دار الشر والبؤس .

وفي قصة « حى بن يقظان » جوانب نضح قصصي في الشرح والتبرير والإقناع ،
على الرغم من أن القالب القصصي فيها ليس سوى تعلقه لذكر الآراء الفلسفية الكثيرة
المنبثة في النص . وبراعة المؤلف تتجلى في مزجه الآراء الفلسفية الدقيقة بالقصص
الشعبي ، وفي جهده لتبرير تلك الآراء منطقياً وفتياً . ولهذا عدّها كثير من النقاد خير
قصة في العصور الوسطى جميعاً . ويعترف ابن طفيل في مقدمته أنه متأثر في قصته

(١) فأشبهت بذلك « الكوميديا الإلهية » لدانتة ، وإن ظلت بينهما فروق كثيرة لا مجال لتفصيلها ،
وربما تأثر أبو العلاء بما تأثر به قطعاً « دانتة » من قصة الإسراء والمعراج ، أو قصة رحلة « أردة ويراف »
إلى الجنة والجحيم في الأدب الإيراني القديم ، وفيها شبه من حكايات الإسراء والمعراج ، انظر كتابي : الأدب
المقارن ص ٢٢٠ - ٢٢١ .

(٢) وكلاهما مرادف للجنون في معناه الصوفي ، انظر كتابي : الحياة الماطفية .

(٣) انظر موجزاً لها في المرجع السابق ، « الباب الثالث » .

بفلسفة ابن سينا (١) ، ولكن أصالته في القصة لا يتطرق إليها شك . فظلت قصته بذلك فريدة في القصص العربي ، على الرغم من طابعها التجريدي الفلسفي (٢) .

ويمكن أن يقال بعامّة إن القصص - فلسفياً كان أم غير فلسفي - لم يلعب دوراً كبيراً في الأدب العربي في تصوير قوى الإنسان وصراعها مع ما يعوقها من القوى الغيبية أو البشرية أو الطبيعية ، في صورة موضوعية فنية ، يتوجه فيها الكاتب إلى - الجمهور لتأييد قضية عامة من القضايا الاجتماعية أو الفلسفية أو تفنيدها . وهذا فارق جوهرى بين الأدب العربي والآداب الغربية عامة ، بل يكاد يكون فارقاً كذلك بين الآداب السامية والآرية ، إذ أفاد الفرس من قصص القرآن . ومن قصصهم الأسطوري في نظم الملاحم ، وبرعوا في القصص الفلسفية على نحو لم يعرفه العرب .

ولسنا بصدد الإفاضة في الأسباب التي أدت إلى فقر الأدب العربي في هذه الأجناس الأدبية ، حتى إن نقاد العرب القدامى لم يحاولوا نقد ما وجد لديهم من قصص : كقصص كليلة ودمنة ، والمقامات مثلاً ، لتوجيهها والنهوض بها ، بل عدوها أجناساً أدبية دخيلة ، ولم يفتنوا إلى ما قد يكون لها من أثر اجتماعي أو فردى .

وقد يكون للجنس السامى وخصائصه - من حيث هو جنس - أثر ذلك ؛ على ما يرى « تين » في نظريته (٣) . ولكن أثر الجنس قد تطنى عليه آثار الثقافات الأخرى ، لو أن العرب توثقت صلتهم بأدب اليونان كما توثقت بفلسفتهم .

وقد يكون للبيئة العربية وفقرها في المناظر العربية تأثير في بساطة الخيال وضحاته ، وقلة الأساطير وسطحية معناها ، مما يهبط بالفكر عن التعمق و « التشخيص » في خلق القصص أو المسرحيات على نحو ما كان عند اليونان .

(١) في رسالة القدر مثلاً ، وفيها شخصية حى بن يقظان ، وهو عند ابن سينا رمز المفكر الذى تهديه الحكمة الإلهية ، انظر رسالة القدر ، لابن سينا ، طبعة ليدن ، مع شرحها بالفرنسية ، ١٨٩٩ م .

(٢) وقد أثرت قصة « حى بن يقظان » في الكاتب الأسباني بلناسار جراتيان Bañasar Gracian إلى العبرية عام ١٣٤١ م ، وترجمت كذلك إلى اللاتينية ، ومن اللاتينية إلى الإنجليزية ، وقام بهذه الترجمة جورج كيث G. Keith لتكون مرجعاً لتعبد جماعة « الكويكر » « وقد مدح القصة الفيلسوف « بينتر » ويشهد بعض النقاد بأنها أقوى ما في الأدب العربي طرافة وأصالة .

انظر : A. G. Palencia, op. cit. p. 236-237, 347-348

ثم قاموس الأدب الأسباني السابق الذكر ص ٢٨٨ .

(٣) قد شرحنا هذه النظرية ونقدناها في كتابنا : الأدب المقارن ، ص ٥٦ - ٦٤ ، وانظر كذلك

هذا الكتاب ص ٣٠٦ - ٣٠٧ ، ٣١٥ - ٣١٦

على أن البيئة العربية لم تكن لها وحدة اجتماعية غير وحدة القبيلة ، مما يقعد بالخيال عن إدراك وحدة التماسك الاجتماعي وأثر الأحداث فيه ، وهو أساس القصص الفنية الناصجة .

ولاشك أن لتعارض الوثنية اليونانية مع الروح الإسلامية أثر في صد العرب عن الإقبال على أدب اليونان ومحاكاتهم . فتللك الوثنية كانت من نوع لم يألفه العرب ، حتى في جاهليتهم . فهي ترفع الأبطال إلى مصاف الآلهة ، وتنزل الآلهة منزلة البشر في سفاهتهم ونقائصهم وصراعهم مع قوى الطبيعة والناس . مما كان له أثر في تنوع الخيال وعمقه ، وفي « قوة التشخيص » لدى اليونانيين . وقد نفر العرب من هذه الوثنية اليونانية لأنهم عرفوها بعد الإسلام ، ولكنهم حين نفروا منها صدوا عن الأدب الوثني الذي يحتويها . وصرفهم ذلك عن فهم نقد « أرسطو » فهما صحيحاً (١) ، كما صرفهم عن محاكاة اليونان في ملاحمهم وقصصهم ومسرحياتهم .

وقد يكون للروح القبلية التي عاش العرب في ظلها أثر في عدم التعمق في الخيال و « التشخيص » ، إذ أن هذه الروح القبلية تدفع إلى الاعتداد بالحقائق المأثورة والحوادث المروية والوقوف عندها بوصفها عماد ما يفخرون به من حسب ، فيما يخص الفرد والقبيلة تجاه الأفراد والقبائل الأخرى . زور بما صرف ذلك الشعراء عن التعمق في الخيال الذي لا يكتفى بمثل هذه الحقائق « بل يجسم مظاهر الطبيعة وأحداثها وما توحى به من أساطير .

ولا شك أن لهذا كله أثراً في النتاج الأدبي ، ومنه القصة والتمثيل ، ولكن كثيراً من العوامل السابقة كان متحققاً - على نحو ما - لدى الإيرانيين ، ولم يعقهم ذلك عن فهم القصة وعن نظم الملاحم . وفي هذا ما يجعلنا نعتقد أن للجنس أثراً في خلق الأدب الموضوعي أو توجيه الميول إلى استناره ، إلى جانب تأثير البيئة والنظم القبلية المشار إليها . ولكن نكرر ما قلناه سابقاً من أن عامل الجنس ليس جبرياً آلياً في نتائجه ، إذ قد يحى أمام التأثير بالتيارات الفكرية العالمية ، إذا قيض لها من يستغلها من ذوى المواهب بين الشعوب . ذلك أن هؤلاء لا يخضعون دائماً لما يحيط بهم من عوامل المجتمع أو الجنس ، بل يستغلون إمكانيات البيئة ، ليكملوها ويوجهوها بما أفادوا من الآداب

(١) انظر هذا الكتاب ص ١٤٥ - ١٤٨ . وكذا : الدكتور محمد مندور : مسرحيات شوقي ، القاهرة ١٩٥٦ ص ١ - ١٢ والمراجع المبينة به .

الناهضة . وهذا ما دفع الأدب العربي إلى النهوض في العصر الحديث ، فنشأت فيه القصة كما نشأ فيه الأدب التمثيلي .

ولن نؤرخ هنا للقصة العربية في معناها الحديث ، وحسبنا أن نشر إلى بعض اتجاهاتها العامة : فما لا شك فيه أننا اتجهنا نحو الأدب القصصي - مسرحياً كان أو غير مسرحي - بفضل تأثيرها بالأدب الغربية في العصر الحديث ، ولكننا سرنا في هذا التأثير في أطوار متعاقبة .

فقد بدأنا هذه الأطوار متأثرين كذلك بالأجناس القصصية الماثورة في أدبنا القديم ، وبخاصة جنس المقامة ، ثم بألف ليلة وليلة ، وبالخرافات أو القصص على لسان الحيوان . وأوضح مثل للتأثر بفن « المقامة » هو « حديث عيسى بن هشام » لمحمد المويلحي ، وفيه امتزج تأثير فن « المقامة » بالتأثير الغربي . ففي قصص المويلحي نجد البطل والراوى عنه ، وتتوافر في أحاديثه عناية بالغة بالأسلوب ، ومخاطرات متلاحقة تربط بينها شخصية البطل الذي يتصل بشخصيات متعددة . وتلك وجوه تأثيره بالمقامة . ولكن التأثير الغربي واضح في تنوع المناظر ، وتسلسل الحكاية ، وفي لمحات من التحليل النفسى في صراع الشخصيات مع الحوادث ، ومن النقد الاجتماعى لعهد جديد تصطرع فيه القيم التقليدية مع الوعى الاجتماعى الوليد . ويكشف هذا الصراع عن جوانب من نقد العادات السائدة في الأسرة ، وفي نظم الشرطة ، وفي المحاكم الوطنية والأهلية ، وفي الحياة العامة . وينتهى الكتاب إلى وجوب الإبقاء على الصالح من القديم واقتباس المفيد من نظم الغرب . وهذه نواح لا شك أن الكاتب متأثر في إدراكها وتصويرها بالثقافة الغربية وبما أثرت في آراء المصلحين في عصره (١) .

وفي قصة « لادسياس » لشوقي تظهر عناية بالتعبير . ثم اعتماده في تطور الحوادث تطوراً خارجياً على عنصر الزمن . وفي هذه النواحي يتجلى تأثيره بالمقامة وبألف ليلة وليلة ، ولكنه متأثر كذلك بقصص « الفروسة » السابقة الذكر (٢) . ذلك أن الأمير « حماس » المصرى يتزوج من الأميرة اليونانية : « لادسياس » ، ويفقد الأمير عرشه الفرعونى . وتختطف الأميرة ، ولكن البطل يذل العقبات جميعاً ، فيستعيد عرشه ، ويتزوج آخر الأمر بالأميرة .

(١) ويتجلى نفس هذا النوع من التأثير بالمقامة والثقافة الغربية معاً في « لوالى سطيح » ، لحافظ ابراهيم

« شيطان ننتاور » لأحمد شوقي .

(٢) انظر هذا الكتاب ص ٤٦٦ - ٤٦٨ ، ٤٦٩ - ٤٧١

وأما « الخرافة أو القصة على لسان الحيوان » ، فقد اقتصر تأثيرنا بالموروث منها على اقتباس بعض الموضوعات من كليلة ودمنة أو من المأثور من قصص على لسان - العجاوات بعد كليلة ودمنة ، ولكن القالب الفني فيها متأثر دائماً بقصص الغرب ، وخاصة بقصص « لافونتين » ، مع تخلف في تقليده نشأ عن قصور من حاولوا اتخاذ هذه القصص المنظومة وسيلة لتربية النشء ، وإقرار الحكم الخلقية عن طريق فكاهي . وذلك كما في قصص « آداب العرب » لإبراهيم العرب ، وفي هذا السبيل تقدم محمد عثمان جلال خطوات في تمصيره قصص « لافونتين » في كتابه : « العيون اليواظ » التي يزعم أنه أخذها رأساً من إيسوبس .

وقد بلغ شوقي بهذا الفن أقصى ما تيسر له من كمال في العربية حتى اليوم . في مقطوعاته التي ساقها على لسان الحيوان . وقد عرف كيف يجارى فيها فن « لافونتين » الفرنسي ، فعرض الصور عرضاً حياً . والتزم المقابلة الكاملة في التصوير بين الحيوان - بوصفه رمزاً - وبين الناس الرموز إليهم ، وقصد فيها إلى معان خلقية متصلة بروح عصره وأحداثه ، مثل تنبيه الوعي القومي ، وحب الوطن ، وتقد العادات الاجتماعية . وغالباً ما يصحب ذلك روح السخرية المرة أو الفكاهة اللاذعة ، وقد تطلع شوقي إلى إغناء اللغة العربية في هذا الجنس الأدبي منذ حدثته حين كان يدرس في أوروبا ، وصرح في مقدمة الطبعة الأولى لشوقياته بأنه رمى فيه إلى السير على نهج « لافونتين » (١) .

وفي الطور الثاني من ميلاد الأدب القصصي في عصرنا الحديث أخذنا - في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين - نتخلص قليلاً قليلاً من الاعتماد على التراث العربي القديم . وبدأ الوعي الفني ينمي جنس القصة من موردها الناضج في الآداب الأخرى . وقد بدأ هذا الطور بدءاً طبيعياً بتعريب موضوعات القصص الغربية وتكييفها لتتطابق الميول الشعبية ، أو لتساير جمهور المثقفين . وطبيعي - والحالة هذه - ألا يختلج العرب أو الكاتب العربي بدقة الترجمة أو مطابقتها الأصل ، إذ لم يكن لترجمة الأمانة

(١) لا يتسع المجال هنا لنسرب الأدلة على كل ذلك والمقارنة بينها ، والنصوص عربية يتيسر الرجوع إليها . وراجع أيضاً: الدكتور محمود حامد شوكت: الفن القصصي في الأدب المصري الحديث ص ٣٧ - ٦٦ . وتكتفي هنا بذكر هذه الاقصوصة على لسان الدجاج لشوقي . وفيها تتجلى خصائص فنه وغايته منها تنبيه الوعي القومي إلى خطورة الأجنبي الدخيل :

بيننا ضعاف من دجاج الريف تخطر في بيت لها ظريف
إذ جاء هندي كبير العرف فقسام في الباب مقام الفيف
بقول : حيا الله ذى الوجوها ولا أراها أبداً مكرها

«قيمة آذاك ، بل كان شأنها أن تباعد بين القصص المنقولة ومتذوقها من المعاصرين . فكان الكاتب يخلق الموضوع من جديد ، مستهدياً الأصل الأجنبي في مجموعه ، لا في تفاصيله ، مستيحاً تغيير ما يشاء ، حتى أسماء الشخصيات والأماكن ، وإضافة ما يشاء . ليغير مجال الأحداث . وما أشبه الكتاب في هذه المرحلة بالمقلدين ، تقصر مواهبهم الفنية عن الإبداع ، فيلجأون إلى متابعة خطأ من معجبون بهم من أهل الآداب الأخرى . وطبيعي أن يكون التقليد تمهيداً للخلق والابتكار . وغالباً ما كان انحراف هؤلاء المقلدين عن مراعاة الدقة في نقل الأصول التي ترجموا عنها تشويهاً لقيمتها الفنية ، وقصوراً عن كشف الجوانب النفسية ، وإغراقاً في إجادة التعبير الذي لا يتصل اتصالاً وثيقاً بالفكرة أو الموقف أو الحال النفسية ، ولكنهم جاروا أذواق عصرهم ، ولقوا لديه رواجاً . ونمثل لهم هنا برفاعة رافع في ترجمته قصة : « مغامرات تليامك » للكاتب الفرنسي « فلون » . وقد أسماهم المترجم : « وقائع الأفلاك في حوادث تليامك » ومحمد عثمان جلال في ترجمته : « بول وفرجينى » لبرناردين سان بيير ، بعنوان : « الأمانى والمنة . . . » .

وعلى رأس من نحوا هذا المنحى مصطفي لطفى المنفلوطى في قصصه الطويلة ، مثل ترجمته لقصة « بول وفرجينى » السابقة ، وأسمائها : « الفضيلة » ، ومثل ترجمته « ماجدولين » لألفونس كار ، ومثل قصصه القصيرة المقتبسة من أصولها الغربية في « النظرات » . وقد سما فيها جميعاً بالتعبير اللغوى ، ولكنه تعبیر متخلف عن الوعى الفنى لهذا الجنس ، وبهذا نال هذه القصص تشويه صارت به دون الأصل . وإن كانت قد لقيت رواجاً لدى من يولعون بفخامة العبارة . وقد سار على طريقته حافظ إبراهيم في ترجمته قصة « البائسين » لفكتور هوجو .

أتيتكم أنشر فيكم . فضل	يوماً ، وأفضى بينكم بالعدل
وكل ما عندكم حرام	على ، إلا الماء والمنام
فعاود الدجاج ده الطيش	وفتحت للدك باب المش
فجال فيه جولة المليك	يدعو لكل فرخة وديك
وبات تلك الليلة السعيدة	بمتما بداره الجديدة
وباتت الدجاج في أمان	تحلم بالذلة والموان
حتى إذا تهلل الصبح	واتبست من نوره الأشباح
صاح بها صاحبها الفصيح	يقول : دام منزلى المليح ،
فانتبهت من نومها المشثوم	مذعورة بصيحة الغشوم
تقول : ما تلك الشروط بيننا	غدرتنا ، والله ، غدرأ بيننا
فضحك الهندي حتى استلقى	وقال : ما هذا العسى ؟ يا حقى ؟
حتى ملكتم السن الأرباب ؟	قد كان هذا قبل فتح الباب .

تم نضج الوعي الأدبي ، ونهض الجمهور ثقافياً ، فتطلب الترجمة الصحيحة . وقد قام بها كثير من أسدوا إلى الأدب واللغة يدا عظيمة . وكان ذلك في فترة الجهاد التي بذلت لظفر مصر بالاستقلال الكامل . بين الحربين العالميتين ، ونذكر من هؤلاء الدكتور طه حسين ، والدكتور عبد الرحمن بدوي ، والأستاذ عبد الرحمن صدق ، والدكتور محمد عوض محمد . من إليهم من المعاصرين . وطبيعي أن الترجمة الصحيحة عماد الإبداع الأدبي ، وسبيل النضج الفني . وقد كانت هذه الترجمة في أكثرها من الآداب الغربية ، ثم من الأدب الروسي .

وقد أخذ الوعي الفني الخالق في النضج في خلال المراحل السابقة ، فشرع يخلق أدباً قصصياً يتصل بعصرنا وبيئتنا . وتقوم فيه القصة بدورها الاجتماعي الذي تقوم به في الآداب الغربية ، أو قريباً منه . وقد تأثرنا في اتجاهها العام بالكلاسيكية (١) أولاً ، ثم تأثرنا بالرومانتيكية (٢) في منهج القصص التاريخي كما يمثله « جورجى زيدان » (١٨٦١ - ١٩١٤) . ومنهجه متأثر بمنهج « ولترسكوب » أب القصة التاريخية الرومانتيكية في أوروبا (٣) . ثم تأثرنا بالقصص التاريخية الرومانتيكية في نزعتها العاطفية القومية والوطنية ، ويمثل هذا الاتجاه الأستاذ محمد فريد أبو حديد في قصصه ، مثل قصة « زنوبيا » وقصة « المهلهل » ، والأستاذ محمد عوض في قصة « سنوحى » .

وأخيراً بدأت القصة العربية تتأثر بالاتجاهات الفلسفية والواقعية في معالجة الحقائق الكبرى أو المشكلات الاجتماعية . ونقتصر هنا على التمثيل بقصة : « أنا الشعب » لمحمد فريد أبى حديد ، وقصة الأستاذ توفيق الحكيم : « عودة الروح » ، وقصة : « الأرض » للأستاذ عبد الرحمن الشرقاوى . . . وكذا قصص الأستاذ نجيب محفوظ (٤) وسنضرب أمثلة ببعض هذه القصص حين نتحدث في النواحي الفنية في القصة ، ونوجز الآن فيها القول ، وهى تمس الحكاية في القصة ، ثم الأشخاص ، ثم الأسلوب .

(١) كان طبيعياً أن تتأثر أولاً بالكلاسيكية ، لأنها مذهب محافظ ، يتناول موضوعات عامة مسالة ، من نواحيها العامة ، انظر كتابي : الرومانتيكية ص ٢ - ١٣ .
(٢) وقد تأثرنا بالرومانتيكية لا في نواحي ثورتها الاجتماعية ، إذا لم تكن البيئة مهيأة لذلك ، انظر المرجع السابق ، الباب الثانى .

(٣) لهذا المنهج انظر كتابي : الأدب المقارن ، ص ١٩٩ - ٢٠٢ .
(٤) لم نقصد هنا إلا إلى ذكر الاتجاهات العامة ، مع ذكر أمثلة عامة . وغرضنا هو التمهيد للاتجاهات الفنية بذكر لمحة عن تطور مفهومها عندنا ، كما ذكرنا تطور هذا المفهوم في الآداب الأخرى .

(٢)

الحكاية في القصة

وهي تقابل الحكاية أو الخرافة في المسرحية ، وتشبهها في أنها مجموعة أحداث مرتبة ترتيباً سببياً ، تنتهي إلى نتيجة طبيعية لهذه الأحداث . هذه الأحداث المرتبة تدور حول موضوع عام (١) ، هو التجربة الإنسانية . وقد رأينا - في حديثنا في تطور القصة - كيف صارت هذه التجربة نفسية اجتماعية ، بعد أن كانت ذات صبغة غيبية ، ونزعة أرسطراطية ومغامرات ملحمية .

وهذه التجربة الإنسانية تفرق عن التجربة الشعرية في أنها موضوعية اجتماعية بطبيعتها ، على حين تظل التجربة الشعرية ذاتية في جوهرها . فالقصص قد يذكر آراءه ويصف مشاعره في تجربة عاناها ، ولكنه لا يصفها ووصفاً من ثنايا شعوره كالشاعر ، بل يخلفها خلقاً موضوعياً في عالم خاص ، فتكتسب به حينئذ طابع التبرير والإقناع (٢) .

والتجربة القصصية لا بد فيها من صدق الكاتب ، على نحو ما رأينا في صدق التجربة في الشعر . فليس ضرورياً أن يكون القاص قد عاناها بنفسه ، بل يكفي أن يلحظها ويؤمن بها (٣) . ولا بد له في القصة من أن يدرسها في واقع الحياة ، ويستقصى في ملحوظاته ما استطاع ، حتى يتيسر له الكشف عن جوانبها ، وتصويرها تصويراً فنياً صادقاً . وليس له في ذلك أن يتجاوز مجال خبرته . أو يصورها ما لم يحط به خبراً ، إذ لن يتيسر آنذاك تبرير الأحداث والحالات النفسية والقضايا الاجتماعية تبريراً موضوعياً بوقائع الحياة وحقائقها .

(١) أنظر هذا الكتاب ص ٥٧ - ٦١ .

(٢) أنظر هذا الكتاب ٣٤٨ - ٣٤٩ ، ٤٥٦ - ٤٥٨ .

(٣) هذا الكتاب ص ٣٥٥ - ٣٥٨ .

على أن الصدق - حتى عند الواقعيين - ليس معناه حكاية الواقع كما هو ، أو سرد رواية التاريخ كما حدث ، إذ الفن يستلزم - بطبعه - الاختيار بين الأحداث وترتيبها على نحو يخاص مقنع فنياً ، بحيث توحى في عالمها المصور في القصة بالقضايا التي يؤمن بها القاص ويدعو إليها . وفي هذا يتجاوز القاص الواقعي نفسه عالم الواقع كما هو . فهذا الصدق ليس مرده وقوع حوادثه التي ساقها كما هي ، ولكن مرجعه إلى سياقها على طريقته المقنعة واقعياً وفنياً (١) .

والقاص من أجل ذلك في حاجة إلى مهارة فنية يتجاوز بها مجرد سرد ما يقع . وبهذا نستطيع أن نفهم نصيحة « جورج دو هامل » لأديب قصصى ناشئ : « أو أنت صادق النية فيما تريد ؟ إذن تعلم كيف تكذب » . يقصد بالكذب براءته في سبك الأحداث المختارة من الواقع وتبريرها فنياً (٢) . ويصرح « زولا » بأن الحيدة في الفن مستحيلة وعلى القاص أن يستقى حوادث قصته من الواقع ، ولكن لا بد له من التدخل بتبريرها لتبريرها فنياً ، وهو ما تظهر فيه أصالته ، بحيث يقصد من وراء عرضها إلى تغيير الواقع في المجتمع ، دون أن يخرج مع ذلك من حدودها إلى التصريح بآرائه مباشرة . ولهذا يرى « زولا » أن الواقعيين مثاليون في دعوتهم - كالرومانتيكيين - ولكنهم يسلكون إلى مثالهم طريقة تصوير الواقع على نحو مقنع بقضاياهم ، ولا يسلكون فيه سبيل الفروض والخيال كالرومانتيكيين (٣) . وحسبنا هنا أن نه جز القول في موضوع الحكاية . واختبار أحداثها ، ووحدتها الفنية ، وما يتصل بذلك من وصف البيئة ومحال الحوادث .

(١) أنظر هذا الكتاب ص ٤٨٠ - ٤٨٣ ، ٤٨٤ - ٤٨٥ .

(٢) أنظر : Ch. Lalo : Notion d'Esthétique, p. 29-30

فلا صلة بين الكذب بهذا المعنى وبين ما يحكيه نقاد العرب من أن أصدق الشعر أكذبه ، أنظر (ص ٤٥١ - ٤٥٢ من هذا الكتاب) ، وسبق أن نه أرسطو إلى ضرورة اختيار الفنان أحداث مشرحة لتحكى ما يمكن أن يقع ، لا ما وقع فعلاً (هذا الكتاب ص ٤٦ - ٤٧) .

(٣) أنظر : E. Zola : Le Roman Expérimental, p. 18-20 35-70

وفي رسالة من بلزاك الواقعي إلى جورج ساند الرومانتيكية يقول بلزاك أن مثاليته في تصوير القبح كثالية جورج ساند في تصوير الجمال ، أنظر :

Ch. Lalo : L'Art Loin de la Vie, p. 263.

١ - أما موضوع الحكاية في القصة ، فالحق أنه لا وجود لموضوعات نبيلة وأخرى غير نبيلة ، ومرد الأمر في ذلك إلى الحياة ومطالبتها . وجميع القصص الحديثة تلور على « معرفة الإنسان » في نفسه ، وفي صلته بمجتمعه وأسرته .

وقد اتجه كثير من كتاب القصة الأوروبيين في مطلع العصر الحديث إلى دراسة الإنسان في القصة بوصفه نموذجاً لطبقة من الطبقات الاجتماعية ، أو لجيل من الأجيال ، ففيه تتجلى اتجاهاتها الفكرية ومثلها . والقصة لدى هؤلاء تاريخ للعادات والتقاليد والقضايا الاجتماعية . وكان هؤلاء يخضعون لنظرية « تين » في قوله : « في كل مجتمع أنواع من الناس ، وفي كل نوع أناس متشابهون فيما بينهم : يتحدثون في أحوال ميلادهم ونشأتهم ، ويتفوقون في مصالحهم وحاجاتهم وأذواقهم وعاداتهم وثقافتهم ، كما يتفوقون في بواطنهم . فإذا رأى المرء واحداً منهم فقد رأى جميعاً . وفي كل علم ندرس نماذج مختارة لكل طبقة من طبقات هؤلاء المواطنين (١) » . ومن كبار من يمثلون هذا الاتجاه في الآداب الغربية « بلزك (٢) » ثم « جول رومان » Jules Romains (١٨٦٨ - ١٩٤٣) . وقد أخذ يؤرخ للحياة الباريسية والفرنسية والأوروبية في قصص مسلسلية ، مثلاً : قصة « يوحنا كريستوف » نشرها من عام ١٩٠٤ حتى عام ١٩١٢ ، وجمعها بعد ذلك في عشرة أجزاء ، ثم قصصه التي عنوانها « دوو الإرادة الحيرة » Les Hommes de Bonne Volonté ، وبدأ يصدرها منذ عام ١٩٣٢ في سبع وعشرين مجلداً . وجميعها تسير على نهج تقديم الشخصيات نموذجاً لطبقاتها وبيئاتها ، وهذا الاتجاه يرجع في أصله إلى المذهب الواقعي والطبيعي . وقد أثر به « بلزك » ثم « جول رومان » في كتاب القصة في الأدب الأوروبي إلى ما يقرب من منتصف القرن العشرين (٣) . نذكرهم من بين هؤلاء القصصى الإنجليزى « أرنولد بنيت »

(١) أنظر : Francois Mauriac : Le Roman, Paris 1928, p. 38-39

وكلام « تين » مطابق لنظريته في تأثير الجنس والبيئة ، أنظر كتابي : الأدب المقارن ، ص ٥١ - ٥٩ ، وكذا هذا الكتاب ص ٣٠٩ - ٣١٠ .

(٢) أنظر ما كتبناه في مهجه ص ٤٨١ - ٤٨٤ من هذا الكتاب .

50 Année de Découvertes, p. 42-43.

(٣) أنظر :

المُتوفى عام ١٩٣١ م ، في قصصه في « المدن الخمسة » Talcs of Five Towns . وقد أصدرها عام ١٩٠٥ ، وكذا سلسلة قصصه الثلاثة المسماة : Clavhanger (١) (١٩١٠ - ١٩١٦) ، ثم الكاتب الإنجليزي الآخر « جالسورثي » Galsworthy (١٨٦٧ - ١٩٣٣) مثلاً في سلسلة قصصه التي ظهرت منذ عام ١٩٢٤ م ، وقد جعل عنوانها جميعاً : « الملهاة الحديثة » A Modern Comedy - وهي تابعة لقصصه في ملحمة أمزة « فورسيت » The Forsyte Caga التي بدأ ظهورها منذ عام ١٩٠٦ ، وفيها يؤرخ لأسرة إنجليزية برجوازية ، ويحكى من خلالها تاريخ إنجلترا منذ العصر الفكتوري إلى عهد ه (٢) .

ومن تابع هؤلاء في منهجهم من كتابنا الأستاذ « نجيب محفوظ » في قصصه : « خان الخليلي » (٣) ثم « بداية ونهاية » (٤) . وهاتان القصتان تتناولان تاريخ أسرة من الطبقة الوسطى أثناء الحرب العالمية الأخيرة ثم عقبها ، وكذا في ثلاثيته : « بين القصرين » ثم « قصر الشوق » ثم « السكرية » (٥) . وهي تصور نماذج بشرية عاصرت أخطر فترة في تطور حياة مصر في العصر الحديث ما بين عام ١٩١٧ وعام ١٩٤٤ .

وخطر هذا النوع من القصص أنه يتطلب معرفة تامة للحياة الاجتماعية والسياسية في الفترة التي يؤلف لها القاص ، لا مجرد الإلمام بمظاهرها ، أو الاعتماد عن سرد روايات تاريخية في تصويرها ، وإلا جاءت الصورة مكروهة مفتعلة . ولا يصح الاعتماد في إحياء الفترة التاريخية على شيء من الخيال وخطئه بالمعلومات التاريخية ، وإلا خرجت الصورة زائفة لا تكشف عن غرض الكاتب في تاريخ الفترة التي يصنفها . فينبغي أن يكون المؤلف عاش في هذه الفترة ، أو جمع دقائق الحياة فيها بنفسه كما فعل الأستاذ نجيب محفوظ في أدبنا الحديث مثلاً . ولذا كانت قصص

(١) المرجع السابق ص ٤٤ - ٤٦ تم :

E. Legouis et L. Cazamian : Histoire de la Litterature. Anglaise p. 1256-1257

(٢) المرجع السابق ١٢٥٩ - ١٢٦٠ ، ثم

50 Année de Découverte, p. 44-45

(٣) أصدرها المؤلف عام ١٩٤٦ .

(٤) أصدرها المؤلف عام ١٩٤٩ .

(٥) صدرت القصة الأولى من الثلاثية عام ١٩٥٦ ، والقصتان الأخيرتان عام ١٩٥٧ .

« جول رومان » - في الفترة التي اعتمد فيها على التاريخ وعلى خياله - دون القصص « بلزك » التي تناولت الفترة التي عاصرها (١) .

ويتضح عيب هذا النوع من قصص إذا اقتصر على إبراز الصفات المشتركة بين الفرد وبيئته أو طبقته ، لأتخاذ نموذجاً لها ، دون النفاذ إلى خصائص الفرد التي تتميز بها عن سواه ، حتى أهل طبقته الاجتماعية نفسها . وإذا أهمل المؤلف في الكشف عن هذه الخصائص جاءت شخصياته نماذج عامة لا حياة فيها .

وأحدث من الاتجاه السابق ، في موضوع القصة ، أن يقصد المؤلف إلى الكشف عن الخصائص المميزة لكل فرد عن سواه . وفي هذا الاتجاه يسير المؤلف الأغوار النفسية للإنسان ، ومسلكه من بيئته ومجتمعه ، ومطالبه في موقف معين . « ولأول وهلة ، يبدو للمرء أن الناس جميعاً يكادون يتفقون في حركاتهم وفيما يتبادلون من ألفاظ ، وفي مواطن حبهم وبغضهم ، ولكنه إذا أخذ يدرس كلا منهم وحده عن قرب ارتسمت له صفاتهم المميزة لكل فرد منهم ، وبرز له تعارضهم في الأشياء بروزاً لا يستطيع محوه . . والكشف عما يتميز به كل قلب ، في كل فرد ، هو واجب القاص اليوم (٢) » . فلم يعد هم الكاتب القصصي محصوراً في رسم نماذج بشرية للوصول إلى الطموح ، أو البخيل ، أو رجل الدين في فترة ما ، إذ أن مثل هؤلاء - إذا أخذوا نماذج - تفسر أعمالهم كلها على هذا النمط ، كأنها محكومة بعاطفة واحدة أو نزعة واحدة . وفي هذا يتشابهون مع من سواهم ، ولكن الأمر في الفرد أكثر تعقيداً في دوافعه ، وأكثر حيوية في اتجاهاته ، حتى ليستعصي تفسير جوانبه في بساطة ويسر . فهو مخلوق من لحم ودم ، له نشأته ووراثته وأمراضه النفسية الخاصة ، قادر على القيام بكثير من أعمال الخير والشر معاً ، يتوقع المرء منه كل شيء ، ويخاف منه ويأمل فيه كل أمر . ولا يتناقض هذا الاتجاه مع قصد المؤلف إلى الكشف عن قضايا وآراء اجتماعية من خلال التصوير الدقيق لأحوال الفرد . وكما كان « بلزك » مثالا للاتجاه الحديث الأول للقصة الذي سبق أن أشرنا

(١) أنظر :

H. Clouard : Histoire. de la Littérature. Française du Symbolisme à nos Jours, Vol. II, p. 411-418.

F. Mauriac. op. cit. p. 43-45.

(٢) أنظر :

إليه ، كان « دوستوفسكى » Dostoievsky (١٨٢١ - ١٨٨١) أول من سن الاتجاه الثأى للأدب العالمى كله (١) .

ومنهججه لا يبتعد كثيراً عن منهج الواقعيين . ذلك أنه يعتمد - إلى جانب خبرته العامة بالإنسان والمجتمع الإنسانى - على ملاحظة كل فرد فى حالاته الخاصة على حدة . فكان يجد متعة فى تتبع السائرين فى الطرقات والشوارع . حتى يبدو له أن واحداً منهم يستحق أن يكون موضوع قصة ، فيتابعه . ويستدل من حقائق ظاهرة على ما خفى منه . وعن طريق الدربة وطول المران كان حدسه - فيما لا يراه صادقاً ، كصدق فهمه لما يراه . يقول عن نفسه : « كنت مولعاً بأن اللحظ السائرين فى الشوارع وأتأمل سحنهم المجهولة ، وأبحث من هم ، وأتخيل كيف يحيون ، وما يمكن أن يكون مثار اهتمامهم فى الوجود (٢) » . « ولكن « دوستوفسكى » لا يلحظ لذات الملاحظة ، ولا تستولى عليه فى ملحوظاته فكرة سابقة يخضع الظواهر لها ، وإنما يبدأ ملحوظاته وعنده أفكار طافية ، عامة ، تنتظر البرهنة عليها من الواقع ، فيظل يبحث - فى حيدة - عن توجيه هذه الأفكار ، وذلك يجمع الحقائق عن طريق الملحوظات الصادقة التى يراها فى المجتمع ، وله بعد ذلك الأصالة فى ملء فجواتها ، وترتيبها ترتيباً موحياً بالأفكار العامة . فهو لا يعمل على إخضاع فكرنا وإكراهه ، ولكن « على إنارته ، بجلاء بعض حقائق خفية عنا وهى تبهره بوضوئها ، فلا يلبث أن يجعلها تتجلى - كما بدت له - من أعظم الحقائق قيمة ، بل ربما كشف فيها عن أعظم ما يمكن أن يصل إليه الفكر الإنسانى . وهى ليست حقائق تجريدية ولا خارجة عن نطاق الإنسان ، بل هى حقائق نفسية مستعصية على غير ذوى البصيرة (٣) » وقد تظل الفكرة تحتمر فى نفسه سنين طويلة قبل أن يسوق الوقائع فى حكايته ، يجلوها بها فهو يقول مثلاً : « ظلت فكرة هذه القصة فى نفسى منذ ثلاث سنوات » ، كتب هذا عام ١٨٧٠ م ، يقصد قصة « الإخوة كارامازوف » التى ظهرت بعد ذلك عام ١٨٧٠ (٤) .

(١) المرجع السابق ، الفصل السادس .

(٢) أنظر : A. Gide : Dostoievsky, Paris, 1947, p. 123-124.

(٣) المرجع السابق ص ١٢٨ - ١٢٩ ، وفى هذا يقول عنه الفيلسوف نيتشه ، « أنه الوحيد الذى عرفنى شيئاً فى علم النفس » (المرجع السابق ص ١٢٧) .

(٤) نفس المرجع ص ١٢٨ - ٢٩

وواضح أن الحكاية في وقائعها وحوادثها ، ليست لها في ذاتها قيمة فنية .
وكثيراً ما تحفل القصص التافهة بكثير من الأحداث الغريبة . والقصص « البوليسية »
تحفل أكثر من غيرها بحوادث من ذلك النوع ، وهى مع ذلك في المرتبة الثانية من
الناحية الفنية . وإنما تكتسب أحداث القصة قيمتها بالطريقة التى تعرض بها ، وبما
تكشف عنه هذه الطريقة الفنية من أهمية إنسانية للأحداث ، ونعرض هنا موجزين
بعض المبادئ المتبعة في هذا العرض :

١- لا بد من ترتيب الأحداث ترتيباً تصير به ذات وحدة عضوية . فهى -
كالمسرحية - ذات مبدأ تتكون به أسس الحكاية ، ثم تبلغ الحوادث قمة تأزمها ،
ثم تصير إلى نهايتها فى الخاتمة . وهذا ما يتوافر فى القصة بعامه ، ولكنها بعد ذلك
تختلف . فى وحدتها مرونة التصرف فى أحداثها - عن المسرحية . فركزها يدور حول
وحدة الحدث . ويقصد بها تركيز الحقائق حول حقيقة جوهرية ، أو فكرة عامة ،
أو شخصية أساسية ، تتعلق بها الحقائق والأفكار والشخصيات الأخرى . وينتج
عن ذلك وحدة الاهتمام ، ووحدة الشعور بالموضوع أو الشخصية . ثم تتقدم القصة
فى الحركة ، لتضعف الشعور والاهتمام بالموضوع بعرض الحوادث ، أو بوصف
صداها فى الأبعاد النفسية للشخصيات .

فثال القصص التى تظهر وحدة الحدث فيها فى شكل فكرة عامة لموضوعها
قصة « أميرة كيف » السابقة الذكر (١) ، إذ موضوعها أن أميرة تحب رجلاً غير
زوجها ، وتلجأ إلى زوجها نفسه لإنقاذ شرفها ، ومن ثم وحدة الحدث ووحدة
الأهمية ، ثم تأتى حركة القصة من تطور الشخصيات الثلاثة : الأميرة وزوجها وحبیبها ،
تطوراً متلازم الحلقات ، بعضهم مع بعض . والصراع فيها نفسى محض .

وفى القصص الرومانتيكية ثم الواقعية التى ذكرناها قبل أن تظهر أهمية القصة
فى فكرة صراع البرجوازيين لنيل حقوقهم من المجتمع ومن الأرستقراطيين ،
ثم صراع العمال للحصول على حقوقهم كذلك ممن يضطهدونهم (٢) .

(١) أنظر هذا الكتاب ص ٤٧٥ - ٤٧٦ - ٤٨٥ وقد آثرنا الأمثلة الأكثر إيجازاً .

(٢) أنظر أمثلة لما ص ٤٧٨ - ٤٨٢

أما القصة التي تدور حول شخصية واحدة تتصل بها الشخصيات والفكرة العامة ، فثالها قصة « مدام بوفاري » لفلوير (١) ، فهذه السيدة تمثل الشخصية الرومانتيكية التي تقع ضحية استسلامها لآمالها ، وتصادم هذه الآمال بالواقع المرير . وهي - مع تمثيلها لهذه الفكرة - مصورة تصويراً نفسياً حياً دقيقاً . وكذلك الشخصيات الأخرى في القصة ، فهم مرتبطون بالسيدة « بوفاري » في حركة القصة ، وفي المصير .

وقد تتشعب الأفكار في موضوع القصة ، وتتعدد فيها الشخصيات والمصائر حتى تخفى وحدتها على القارئ لأول وهلة ، ولكنه - حين يدقق النظر - يرى وراء هذا التعدد محوراً ترتكز عليه وحدتها . وهذه الظاهرة في أصلها روسية ، وقد انتقلت منها إلى الآداب (٢) . ونضرب لها هنا مثلاً بقصة « الإخوة كارامازوف (٣) » لدستوفسكي . وتمثل الوحدة في موقف الأبناء جميعاً من أبيهم في بغضهم إياه ، فهو آثم في نظر « إليوشا » لإهماله إياه ، ولانحرافه عن الدين . وهو منافس لابنه

(١) ترجمها الدكتور محمد مندور إلى العربية ومن اليسير الرجوع إليها .

(٢)

H. Peyre : Contemporary French Novel, New York. 1955, p. 35-37.

(٣) هي تاريخ أسرة « كارامازوف » - وهي مؤلفة من الأب « فيودور » ، شيخ مستهتر سكير مراب ، له أبناء شرعيون ثلاثة : « ميتيا ، وإيفان ، واليوشا » ثم ابن غير شرعي : « سمير دياكوف » . والأخير خبيث مسف ، ولكنه ذكي محتال ، وهو سيء لإخوته في نشأته ، يحيا خادماً في منزل والده . أما « اليوشا » فهو أظهرهم نشأة وطوية ، فقد نشئ في مؤسسة دينية ، على يد الراهب « زوسيم » . والضابط « ميتيا » فيه أرمحية عجيبة ، على الرغم من عواطفه المتناقضة المتضادة ، فهو متعجب قاس ، ولوع بالملذات . وهو إلى ذلك كريم ، يضحي أحياناً في سبيل غيره . أراد أن ينقذ والد حبيبته « كانيا » من ضائقة مالية ، واستدرجها مغرياً إياها يريد بها السوء ، ولكنها حين جاءت إليه ، إرتاع من فكرته الدنيئة في الرغبة فيها ، وأعطها المال دون أن يطلب شيئاً . وقد خطبها ، ولكنه سرعان ما علم أنها لا تحبه ، وإن كانت تقدره اعترافاً بيسيعه . وقد هام بحب « جروشتكا » وهي امرأة لعوب غادرة بلا قلب ، يحبها أبوه كذلك . وعلى التقيض منه كان « إيفان » فهو مذهب رقيق الشائل ، ولكنه شاك ، لا يؤمن بالله ، على أنه يبدو بعد ذلك ذا عقيدة كاملة في أطوار نفسه ولشبهه في خلقه بالفتاة « كانيا » كان يتعلق بها ، وتشهر هي بميلها إليه . ولهذا كان يبنض أخاه « ميتيا » الذي هجر هذه الفتاة . ولبخل الوالد وسوء خلقه ، بيت له « سمير دياكوف » ، ويورى بفكرته أمام « إيفان » ، فيدعه يفهم موافقته على ذلك . فيتجرأ ويقتل الأب ويتهم في قتله « ميتيا » . ويستيقظ ضمير « إيفان » في محادثة بينه وبين « سمير دياكوف » . ويصاب « إيفان » بنوبة شديدة ويحاول بعدها أن ينقذ « ميتيا » الذي حكم عليه بالاشغال الشاقة ، فلا ينجح . وتقف القصة عند هذا الحد . وقد كان في نية المؤلف أن يتبعها بقصة أخرى تكشف عن مصير بقية أفراد الأسرة .

« ميتياً » في حبه ، ثم هو محذور من « إيفان » وهو في نظر « سمردياكوف » سيد قاس يتخذة خادماً . ووحدة القصة كذلك ظاهرة في « القلق » الذي يسود هذه القلوب جميعاً ، وهو قلق فكري . فهي تحليل دقيق للنفس الإنسانية في نوازعها الخفية . وفيها يشرح المؤلف الأفكار التي تساور كل إنسان ، دون أن يستطيع - صراحة - مواجهتها ، على حين هي تصطرع دائماً في كل نفس . وفي هذا الصراع يتجلى بؤس الإنسان الذي يدفعه إلى الهاوية . ولكن الإنسان - مهما بدا خبيثاً شريراً - له مع ذلك باطنه الطيب الذي يترأى في أشد المواقف بأساً . وفي جميع الأفكار والحواطر يتجلى في القصة صراع الخير مع الشر ، دائراً حول إيمان بالله أو بمستقبل الإنسانية . وهما ما يبرر قول « دستوفسكي » في رسالة له يتحدث فيها عن غايته من هذه القصة : « إن المسألة الأساسية التي أتبعها في كل أجزاء هذا الكتاب هي تلك التي نؤت بعبتها شعورياً ولا شعورياً طول حياتي ، ألا وهي وجود الله (١) » . وفي هذه القصة يتدخل المؤلف ليصف شخصياته ، ويقدمها ، ويشرح ميولها ، ويمهد لمصائرهما .

ومما تقدم يتضح الفرق بين وحدة القصة ووحدة المسرحية . فالثانية خاضعة لزمن العرض ، على حين القصة متحررة من ذلك . والمسرحية لا مجال فيها لتدخل المؤلف بالشرح والتعليق ، إذ مجال الوصف فيها ضيق ، ومدارها على تقديم الحدث في الزمن الحاضر دائماً . وهي مبنية قبل كل شيء على الحوار ، ويقبل فيها حديث المرء لنفسه « مونولوج » ، أو يمحي إجماع تاماً . ولا يتيسر فيها تعدد الشخصيات على نطاق واسع ، ولا تنوع في مصائرهم كذلك ، فمجالها محدود دائماً . على النقيض من القصة في هذا كله .

ولهذا جعل أرسطو الحدث أهم من سواه في المسرحية ، لأن السعادة والشقاوة للشخصيات مبنيتان فيها على الأحداث التي يعرضها المؤلف بالحوار ليحاكي بها ما يجري في الحياة على نهج خاص . وفي هذه الأحداث والأفعال تتكشف صفات الشخصية . ثم إن هذه الأفعال المحكية بطريق الحوار متتابعة واضحة التسلسل .

A. Gide : Dostoievsky, p. 128-129

(١) أنظر :

وتحليل القارئ إلى بعض صفحات يعالج بها المؤلف العقيدة من خلال شخصياته ونظراتهم المختلفة ص

٥٩ ، ٤٨٢ ، ٥١٦ ، ٥٣٤ ، ٥٥٥ إلخ (عل حسب الترجمة الفرنسية ، باريس ١٩٤٨) .

لأنها السبيل إلى تطور الشخصيات ، والانتهاؤ بهم نهاية طبيعية للأحداث ، من سعادة أو شقاوة (١) .

ولكن السعادة أو الشقاوة مجال تصويرهما أوسع في القصة ، إذ لا يعتمد الكاتب فيها على الحوار وحده ، بل يصور كذلك الشخصيات ، وطريقة نظرهم إلى الأحداث ، كما له في القصة من حرية فنية ، كما يصور رأى كل منهم في سلوك الآخرين ، وصدى الأحداث في الوعي الاجتماعي . فمن السير في القصة أن ينظر المؤلف إلى الحدث الواحد من زوايا مختلفة ، بإلقاء أضواء نفسية على جوانبه ، فيتعمق في الكشف عن الأبعاد النفسية ، ويبين مثلا أن الجوانب الهامة في كل إنسان خبيثة وراء المظاهر والأفعال ، عميقة الجذور ، إذ لا يبدو لنا من كل امرئ إلا كما يبدو من الثلوج العائمة . تظهر رؤوسها ، على حين يغوص جانبها الهائل في أعماق المحيط . ومؤلف القصة لا يقتصر على المطابقة بين الشخصيات ومطالبها وتطويرها بطريق الأفعال ، كما في المسرحية ، ولهذا لا تعتمد القصة على الأزمة أو العقدة ثم الحل وحدها ، كما رأى أرسطو في المسرحية ، بل على التعمق في الكشف عن جوانب الموقف من خلال الشخصيات ، وبوساطة الحديث عنهم وتقديمهم . فيخلق المؤلف لهم ما يشبه محكمة من هذه الأقوال ومن التحليل النفسي .

ووحدة المسرحية تتجلى في وقائعها المرتبطة بالمناظر الدائرة حول حدثها العام ، ووحدة القصة تتضح في فصولها المتنوعة . وقد تظهر وحدة القصة في ترتيب أحداثها كذلك ، ووضوح هذا الترتيب ، فتشبه المسرحية من هذه الناحية ، كما في كثير من القصص المعروفة ، ولكنها قد لا تظهر أحيانا للقارئ إلا حين يشرف عليها - من أعلى في نهاية القصة . فيتبين له آنذاك أن هذه الوحدة مرتبطة كل الارتباط بالحقائق والحوادث السابقة ، وأن كل الأحداث والكلمات بعيدة عن الفضول ، ولها معانيها الخاصة المتعاونة على بلوغ الهدف العام للقصة والمشاركة في بنيتها العضوية ، فدرى في النهاية أن القصة لم تكن متصلة الحلقات فحسب ، بل إنها كانت كلالا لم يتجزأ ، دائراً حول الفكرة الهامة التي ما زال المؤلف يتعهدا وينميها ، ويتحرك بها حتى غايتها . إذن ، قد تغيب عن نظر القارئ وحدة القصة أثناء قراءته لها .

(١) سبق أن شرحنا نظريات أرسطو في المسألة وبيننا قيمتها ص ٥٥ - ٥٧ من هذا الكتاب .

الطائر ظلّه حين يخلق في الجو ، ولكن الظل موجود ، يعثر عليه الطائر في نهاية شوطه ، وكذلك وحدة القصة (١) . فالقصة - كالحياة معقدة ، متعددة الجوانب ، ممتدة ، حية المعالم . وقصد المؤلف فيها إلى حكاية الفشل أو النجاح أقل من قصده إلى عرض مناظر وتحليل شخصيات ترمى إلى هدف واحد يتصل بحال الإنسان في موقف خاص ، وما يحيط به من بؤس ، وما يتوعده من أخطار ، وما يمكن أن يواجهه هذه الأخطار به ، بما لديه من وسائل ، وبما منح من إرادة . ويتكشف هذا كله عن فكرة كبيرة ، هي بيان موقف إنساني يكون فيه جهد الإنسان ذا معنى (٢) . وهذا هو الاتجاه الأحدث للقصة ، وفي ضوءه نذكر ، في إيجاز ، مسلك القاص في قصته ، وتصرفه فيما يحكى من أحداث ، وكيف يتدخل فنيا في عرضها .

٢- والحق أن عرض القصة له طرق كثيرة يصعب تحديدها ، إذ أن حرية المؤلف في هذا الجنس الأدبي لا تحدها القواعد كل التحديد . وعبقريته هي التي تعينه على الإفادة من الطريقة التي يختارها ، أو على الانتفاع بكثير من الطرق ، يزاوج بينها في قصته . فقد يبدأ المؤلف قصته من أول حوادثها ، فيصف نشأة أبطاله ، وميلاد علاقاتهم بعضهم ببعض . ويتبع في ذلك منهجاً زمنياً في عرض الأحداث ، كما في قصة « مدام بوفاري » لفلوبيير مثلاً ، ، وقصة « الإخوة كارامازوف » السالفة الذكر .

وقد تبدأ القصة بنهايتها ، وكثيراً ما يقع ذلك في القصص « البوليسية » ، فتبدأ بوقوع الجريمة ، تميز خيوطها ، والرجوع إلى كشف الغامض منها . وقد يبدأ المؤلف من فترة خاصة من حياة الشخصية الرئيسية . في منظر صامت ، يعتمد على الوصف اعتماداً كبيراً ، ثم يقف ليرجع إلى الوراء سنين كثيرة ، يشرح بهذا الرجوع المنظر الذي قدمه أولاً . وهذه الوسيلة غالبية في قصص « بلزاك » (٣) .

(١) أنظر :

E. M. Forster : Aspects of The Novel, p. 81-86, 154-155

(٢) أنظر :

Claude-Edmonde Magny : L'Age du Roman Américain, p. 91-92, 96-97

(٣) أنظر :

J. Subeville : Théorie de l'Art et des Genres Littéraires, p. 432-433.

H. Bonnet : Roman et Poésie ... , p. 45-46.

وكذا :

ثم قد يدع الكاتب بطل القصة يتحدث عن نفسه بضمير المتكلم ، ليخلق الشعور بالألفة والثقة ، ولكن على الكاتب أن محتاط في السرد حينئذ ، فيبرر الحكاية بما يحيط بها من مجال ، لتكون مقنعة من الناحية الفنية .

وقد يعرض الكاتب قصته بطريق الرسائل ، كما في « آلام فرتز » لجوته ، أو مذكرات يومية ، كما في قصة « الغثيان » لسارتر . والطريقتان الأخيرتان في حاجة إلى مواهب قصصية عظيمة كي تحسن الإفادة منهما .

والكاتب في طريقة عرض شخصياته أن يصورهم من خلال حركتهم ومواقفهم ، في حديثهم بعضهم مع بعض ، في الحوار ، أو في حديث كل منهم لنفسه . والحوار مشترك بين القصة والمسرحية ، وإن كانت المسرحية لا تعتمد على سواه ، وللقاص أن يتوسع في الأحاديث النفسية لشخصياته ، ليصور بها وعيهم الباطني ، وليس للكاتب المسرحي أن يستخدم هذه الوسيلة إلا في أضيق الحدود . والقصة في الحالتين السابقتين ذات طابع مسرحي ، لأن أبطالها يصورون أنفسهم في حركتهم ، وهم في كلتا الحالتين يرتسمون أمامنا وهم يفعلون ، وبهم تكتسب القصة طابعاً « درامياً » ، نه إلى قيمته أرسطو في الملحمة من قبل ، فمدح « هوميروس » من أجله (١) .

ولكن القصة لا بد لها من عنصر قصصي في الحكاية ، ثم في وصف المجال الذي تتحرك فيه الشخصيات ، وفي تفسير بعض ما يقومون به من أفعال . وقد يعتمد المؤلف في بعض ذلك على التقدم الدرامي السابق ، ولكنه يستقل بالحديث عنه في خارج هذا التقديم . ومنذ الواقعيين والطبيين أصبح المؤلف يقوم بهذا الوصف والتفسير ، دون أن يظهر ظهوراً مباشراً . فعليه أن يذكر هذه الحقائق والتأويلات من غير طابع وجداني . وبحيث تظهر كأنها صادرة عن قاص محايد مصاحب للشخصيات الأخرى ، فلا يتحمس ولا يغضب ولا يثور على الحقائق . نعم قد تتطابق آراء المؤلف مع شخصية من الشخصيات التي خلقها ، ولكن دون أن يظهر ظهوراً مباشراً . فعليه أن يبرر هذه الآراء بالأحوال والدوافع والموقف عامة ، بحيث تبدو موضوعية محضة .

(١) انظر هذا الكتاب ص ١١٨ - ١٢٠ .

وواضح في قصص كبار الكتاب أن لكل شخصية آراءها الاجتماعية والفلسفية والعاطفية التي يكشف عنها سلوكها وحديثها في القصة ، ولكن الكاتب بعد ذلك له آراؤه هو التي تراءى من وراء الشخصيات جميعاً ، وهي موضوع القصة وهدفها .

ومن العيب في القصص الحديث أن يتدخل المؤلف يتدخل لإسافراً بالشرح أو التعليل ، مستقلاً في ذلك عن الحوار والحديث النفسي . فينبغي أن يكون تدخله مستوراً ، وفي أضيق الحدود : كأن يقصد في تدخله إلى الغوص في أعماق شخصية (١) أو الكشف عن الوعي الباطني لبطل من أبطاله ، في إجمال يملأ به فجوة يريد الكاتب أن يمر بها دون (٢) تفصيل .

وقد عيب على الرومانتيكيين مثل « ولترسكوت » و « ألكسندر دوماس الأب » . ثم عيب على « بلزك » نفسه - في بعض مواضع من قصصه - مثل هذا التدخل بالشرح والتفسير ، رغبة من هؤلاء جميعاً في مساعدة القارئ على هضم ما يقرأ (٣) .

(١) مثلاً يتدخل « دستوفسكي » ليبين ازدواج الطيبة والشر ، ويؤس الخبثاء في موقفهم الإنساني ، فيتحدث عن حال « فيدور » بعد موت امرأته ، وكانت قد هربت منه : « يقال إنه أخذ يعدو في الشارع باسماً أكفه إلى السماء في نشوة صائحة : « يا إلهي ، قد نجيت عبدك » وآخرون يقولون إنه كان ينتخب كالطفل ، فيثير ألم الاثفاق في نفوس من يرونه على الرغم مما كان يوحى به مظهره عادة من اشتزاز (حتى هنا يروي الكاتب ما حدث على لسان قاص محايد) ؛ ثم يقول : « ويمكن أن تكون كلتا الروايتين صحيحة وأنه كان في نشوة بتحرره ، وفي الوقت ذاته كان يبكي التي حرزته » (هنا يجمع بين شعورين ، وهذا ازدواج حبيب إلى نفسي « دستوفسكي ») ، ثم يضيف مفلساً الفكرة : وغالبا ما يكون الناس ، حتى الخبثاء منهم ، أسلم طوية وأكثر سذاجة مما نظن . على أننا كذلك . أنظر : « الإخوة كارامازوف » التي سبق ذكرها ص ١٥ من الترجمة الفرنسية .

(٢) مثلاً كان « مارسيل » بروست يعجب بفلووير ، في تصويبه لفجوة في حياة « فردريك » بطل قصة « التربية العاطفية » حين يقول فلووير عن بطله : « فلووير » أراد أن يستعرض سريعاً ، كأنه يعرض في دار خياله ، صفحات خالية ودوار المناظر الطبيعية والأطلال ، ومرارة قطع العلاقات الموصولة ... ، إذ أن « فلووير » أراد أن يستعرض سريعاً ، كأنه في دار خياله ، صفحات خالية من حياة بطله ، سنير عجافاً ، وزمنياً ميتاً ، لم يحمل شيئاً يستحق التفصيل . الم يجر في أثنائها سوى انقسام حلقات العمر . أنظر : C. E. Magny, op. cit., p. 72.

(٣) أنظر أمثلة هذه الظاهرة في أدب الرومانتيكيين عامة فيما ذكرنا لهم من قصص ذات نزعة خطافية في الحلم بتغيير النظم السائدة ص ٤٧٨ - ٤٨٥ من هذا الكتاب ، وكان « دستوفسكي » أبرع من هذه الناحية حين صور أمل الإنسان في مستقبل إنساني يسوده الإخاء ويمح منه الشقاء ، من خلال حلم راه « ميتيا » وهو بسبيل توقيع دعوى اتهامه ظلماً يقتل أبيه ، لولا ضيق المقام هنا لسقنا النص كاملاً من ص ٤٤٣ - ٤٤٤ من « الإخوة كارامازوف » الطبعة السابقة الذكر

وأصبحت القصة الحديثة تتطلب من القارئ جهداً كبيراً للكشف عن هدف المؤلف من وراء الأحداث والشخصيات ، فمثلاً « جيمس جويس » من الإنجليز ، في اعتماده على الكشف عن الوعي الباطني . من خلال الحديث النفسي لشخصياته ، و « دوس باسوس » من الأمريكيين ، في حذفه كثيراً من الأحداث الهامة ، تاركاً للقارئ استنتاجها ، والنفوذ إلى أهدافه من وراء إضمارها على هذا النحو ، و « بروس » في رجوعه الزمني واعتماده على تداعي المعاني في ذاكرة شخصياته ، وفي منعرجاته القصصية ، ثم « أندريه جيد » في نظرتة إلى الحقيقة الواحدة من وجهات مختلفة من خلال شخصياته ، وكذلك الوجوديون عامة ، في تصويرهم للموقف القصصي ذا شعب كثيرة تبين عنها فلسفة الأشخاص وسلوكهم ، كل هؤلاء يتطلبون من القارئ الحديث مشاركة في خلق قصصهم الفني ، ويأبون أن يقدموا له طعاماً ممضوغاً ، فيتركونه أمام الموقف ، موزع الفكر في اتجاهات مختلفة ومتاهات نفسية واجتماعية مروعة ، ليهتدى فيها بنفسه

وقد اتبع الأستاذ « نجيب محفوظ » في قصصه هذا المنهج الفني . فصور شخصياته بما يكشف عن صراعمهم النفسي ، ونظراتهم إلى القيم الاجتماعية ، وتفاعلهم مع أحداث المجتمع ، ومشاركتهم في توجيه هذه الأحداث ، ولكن في حيدة تامة . ولا مناص للقارئ من أن يبذل جهداً كبيراً في الوقوف على ما تزخر به قصص الأستاذ « نجيب محفوظ » من تيارات فكرية ، وجوانب صراع نفسي ، مثلاً دور الدين في حياة بعض الشخصيات ، كشخصية « أحمد عبد الجواد » في ثلاثيته السابقة الذكر . حين يصبح الدين عادة تطغى عليها العادات والتقاليد الأخرى ، وكذا آثار التقاء الحضارتين الغربية بالشرقية في مطلع القرن الحالى في مصر ، وما تمخضت عنه من زلزلة القيم الاجتماعية القديمة وتطور الفكر الحديث ، ثم التطور الزمني عن طريق الأحداث ومدى إيجابية الجيل السابق تجاهها ، ومدى ما يقترحه المؤلف - من وراء ذلك كله - على أبناء الجيل المعاصر ..

وقد توسع كتاب القصة في الحديث فهم معنى الموضوعية . فلم يعد معناها مقصوراً على وقوف الكاتب موقف الحيدة من الحقائق التي يعرضها ، كما كان ذلك لدى الواقعيين والطبيين منذ « بلزاك » و « زولا » ، بل صار معناها أن يصور الكاتب الموقف من نواح مختلفة ، من خلال شخصيات في أوضاع متباينة ، ينظر

كل منهم إلى الموقف من جانب من جوانبه على نحو ما يقول « أندريه جيد » في المذكرات اليومية لقصة « مزيف النقود » : « أريد ألا يحكى المؤلف أبداً حوادث قصته حكاية مباشرة ، بل يعرضها ، (ويعرضها مرات كثيرة) من زوايا مختلفة ، على لسان الأبطال الذين يمكن أن تؤثر فيهم . وأريد أن تكون حوادث القصة التي يحكيها هؤلاء الأشخاص محورة بعض التحوير ، فإن مما يثير اهتمام القارئ إشراكه في إقامة المعوج مما يقرأ . وهكذا يجب ألا تتضح قصة « مزيف النقود » إلا قليلاً قليلاً من خلال أحاديث تصور في الوقت نفسه شخصيات القصة (١) » .

وفي النص السابق يتمثل الاتجاه الأحدث في فن القصة ، وهو يفوق مجرد موضوعية الكاتب التي كانت وحدها سائدة منذ الواقعيين والطبيين . وكلا الاتجاهين حديث ، وإن كان الأول أحدث من الثاني . ونفضل القول فيما الآن بعض التفصيل ممثلين لكل اتجاه منهما .

ذلك أن الاتجاه الأول - الذي كان وحده سائداً حتى الربع الأول من هذا القرن - يتمثل في التحليل النفسي للشخصيات ، عن طريق تفسير كل شخصية بسلوكها ، وبصدى كل حدث في أعماقها ، وتغير هذا الصدى بتغير الحالات . وفي هذا التفسير الموضوعي يرمى الكاتب إلى استبطان الوعي الداخلي لشخصياته ، فالأحداث لا قيمة لها إلا في كشفها عن هذا الوعي . وهم الكاتب في هذه الحالة منصرف - بخاصة - إلى الكشف عن أحد الأبعاد النفسية ، وهو العمق وقد يلجأ إلى الكشف عن هذا العمق بالحديث النفسي للشخصية *Le monologue intérieur* - ويكنى أن يضرب هنا مثلاً لذلك بقصة « بوليسس » السابقة الذكر (٢) . وقد يأخذ الكاتب من نفس الشخصية قطاعات مختلفة في أزمان مختلفة ليبين سطحية العاطفة أو عمقها ، معتمداً على تداعي المعاني في الزمن ، ومقارنة المرء بنفسه في مختلف الفترات . وخير من يمثل هذا الاتجاه « مارسيل بروست » في قصصه التي جعل عنوانها جميعاً : « في البحث عن الزمن المفقود (٣) » . وفيها تتخذ الأحداث وأمور الحياة اليومية سبباً للكشف عن أدق خفايا

(١) أنظر :

Le Gide : *Journal des Faux Monnayeurs*, p. 33-34 ; of, 50 *Années*. op. cit. p. 51-58.

(٢) أنظر هذا الكتاب ٣٨٨ - ٣٨٧ وها مشها .

A la Recherche du Temps perdu

(٣)

النفس في حالاتها المختلفة . مثلاً في إحدى هذه القصص : « السجينة » la Prisonnière (١٩٢٣) - يزيد حب البطل لصديقه « البرتين » بمقدار ما يساوره من شكوك الغيرة ، ويقبل الحب كلما انقطعت هذه الشكوك فاطمأن من جانبها ، حتى إذا هربت في القصة التالية : « اختفاء البرتين » [Albertine Disparue (١٩٢٥)] يعاني ألم فراقها ، ويعلم أن أثر الغيرة في غيبة الحبيبة غير أثرها حين الظفر بها . ثم يعقب هذه الجدوة خمود الذكريات قليلاً قليلاً ، ثم الذكرى الواحدة التي تسبق النسيان . وذلك أن تيار الزمن يغير الإنسان ، فلا يبقى أبداً هو هو . وما أشبه هذا التيار بمجرى النهر « لا يغمس الإنسان فيه يده مرتين أبداً » . و « مارسيل بروست » يصف - وصفا يقرب من « التشريح » - هذه المستويات النفسية للعاطفة التي تتعدد مظاهرها تعددً متنقضاً في حالاتها المختلفة ، لأنها ترجع إلى قطاعات نفسية مختلفة العمق في علاقتها بالبيئة الاجتماعية وأحداثها التي لا يغفل الكاتب تصويرها الدقيق وأثرها في شخصياته ، محتفظاً بموضوعيته إزاء الحقائق ، مما جعل « مارسيل بروست » يقارن - في إحدى رسائله - دوره في هذه القصص بدور « أينشتين » في كشفه العلمي (١) .

وأما الاتجاه الثاني - وهو أحدث من الأول - فقد برع فيه كتاب القصة - الأمريكيون أولاً ، ثم تأثر بهم الفرنسيون . والحق أن هؤلاء لم يهملوا استيطان الوعي والحديث النفسي للشخصية ، إهمالاً تاماً ، فكانوا يلجئون إليهما أحياناً على نحو ما شرحنا في الاتجاه السابق ، ولكنهم لم يعيروهما كبير إهتمام ، بل أفادوا فيها - في الأعم الأغلب من الحالات - بالنزعة السلوكية الفلسفية behaviourism - وهذه النزعة لا تعتد في الحياة النفسية للإنسان إلا بما يمكن أن يلحظه المتأمل في حركة الشخص من المظاهر والصور الخارجية المحضة في موضوعية كاملة . وهذه النزعة تلغى كل ما لا يعرف إلا من الشخص نفسه . وهي تفسر الحياة النفسية بمجرد سلسلة من الانعكاسات تتساوى في الدلالة عليها الكلمات والصيحات والحركات والملامح دون لجوء إلى « الوعي الباطني » بالتحليل والشرح . وقد تأثر بهذه النزعة الفلسفية - وهي نزعة استخدمتها « الخيالة » إلى أقصى حدودها - كتاب القصص الأمريكيون ، أمثال (همنجواي) و (فولكنز)

(١) راجع نصوص القصص التي أشرنا إليها ثم

Cl. Ed. Magny, op. cit, p. 84-85.

و كذا :

André Maurois : A la Recherche de Marcel Proust, p. 197-171

و (دوس باسوس) و (داشيل هامت) فهؤلاء لا يعنون بتحليل الأراء والعواطف لشخصياتهم ، بل يتبعون الوصف الموضوعي للمظهر الخارجى لهذه الشخصيات تاركين للقارئ الاستدلال على السلوك ، فالأفعال والأحداث القوية مصورة دون شرح أو تفسير يضعف من قوتها . وعلى القارئ في استخلاص مغزاها جهد كبير . لأن في هذا « الإضمار » النفسى ، أو « المادية التصويرية » ، تفسر العواطف والانفعالات تفسيراً ألياً في ظاهره ، ولكنه قوى في إيحاءته متى استخدمه عباقرة القصة . وهؤلاء يقللون من قيمة التحليل النفسى ، لأن الوعى الباطنى لا وجود له في الأشخاص في بعض الحالات ، كحالات الجنون والسكر مثلاً ، فلا يمكن استبطان الشخصيات فيها . والطريق الأوضح حينئذ هو وصف الصورة الخارجية . ثم إن المرء ، عادة ليست له حياة باطنة عميقة ، بل هو جملة انعكاسات خارجية للموقف ، فالاستغراق في التحليل النفسى يزيغ الشخصية . على أن التصوير الآلى بالانعكاسات - على النحو السابق - تتجلى فيه حقيقة العوامل الاجتماعية والمادية التى تتحكم في موقف الفرد أكثر مما تتجلى في الاستبطان الداخلى . فتصوير الموقف هو الذى يعنى به كتاب القصة الحديثة ومن تأثرهم من الأوروبيين ، وخاصة من الوجوديين ، ثم إن الاستبطان الداخلى بالتفسير النفسى ، يدع كل شىء معللاً ومفهوماً في سلوك الشخصية ، على حين يكتسب التصوير المادى - الذى تحدثنا عنه - قوة في غموض الجوانب الحيوية وتعقيدها ، فيترك مجالاً قوياً للإيحاء .

والفن القصصى - في هذا الاتجاه الأخير - ينحصر في عرض الصور للأفعال والمشاعر من الخارج ، وفي الاقتصار على عرض الأفعال ، بعضها بعد بعض ، دون شرح أو تأويل ، وفي إضمار كثير من الأحداث الهامة ليستدل القارئ عليها في السياق ، ثم في الافتنان في وصف الظاهرة الفردية الواحدة من جوانب مادية مختلفة . والجهاز التصويرى - في قصص « مارسيل بروست » السابقة الذكر (١) - يرتكز على محور واحد ، ولكنه يعلو ويهبط ليكشف عن أعماق نفسية مختلفة ، وهو - في القصص التى نتحدث عنها الآن - في حركة دائبة ، يغير محوره ومكانه لينقل الصور المادية للانفعالات والعواطف كما هى ، وما أشبهه ، إذن ، بجهاز التصوير في « الخيالة » . وحسبنا أن نذكر أمثلة موجزة تفصل بها ما أجملناه بعض التفصيل .

ففي قصة « المفتاح الزجاجى » للكاتب الأمريكى « د . د . هامت » ، لا يذكر المؤلف أن البطل « ندبو مونت » شعر بأنه جن . بل يصور هذا المعنى ، فيقول : « أخرج

(١) أنظر هذا الكتاب ص ٥١٩ - ٥٢٠ .

زناده فأوراه ونظر إليه . وأنداك لمع بريق ما كرى عينيه . وظلنا شاخصين لا تطفان .
إنه بريق غير سليم . وكذلك « دوس باسوس » في قصته : Manhattan Transfer
يصور أن « ستان » Stan كان سكران بوصفه له وهو يفتح الباب فيدور أمامه القفل
ليمنع المفتاح من الدخول : فإذا هم يأخذ كرسي ، ليجلس عليه ، أخذ الكرسي يطير
ناحية الشباك . ثم يرى الشارع يتسلق الجو عمودياً . . . وفي نفس القصة يتبع الكاتب
طريقة الإضمار القصصي الذي تحدثنا عنه . فرى - مثلاً - البطلة « إلن » Ellen
تفضى إلى « جيمي هرف » Jimmy Herf (الذي وقع في هواها منذ زمن) بأن في
أحشائها جنيناً حملت به من « ستان » . ثم نجدها بعد ذلك على سفينة مع زوجها « جيمي »
قاصدة إلى فرنسا ، وهي تنتظر من ثمرات هذا الزوج ولداً . وفيما بين المنظرين لا يشرح
لنا الكاتب شيئاً من أمرها إلا في منظر قصير لا يذكر فيه إسمها ، خلاصته أن فتاة ذهبت
إلى الطبيب تطلب لإجهاضها لأن الضرورة تقتضى هذا الإجهاض ، ليفهم القارئ أن
الفتاة هي (إلز) وقد اعتد الكاتب بأن التحليل النفسى لموقفها فضول يمكن للقارئ
أن يقع عليه بذكائه ، وأنه يرجع إلى أسباب اجتماعية أكثر منها نفسية : (ضرورة عملها ،
وحاجتها إلى الحماية في المجتمع بالزواج ، ووجوب الحرص على كرامتها بوصفها زوجة
ثم كرامة ابنها . . .) ، أما الوعي الباطنى فربما كان لا وجود له في مثل حالتها . . .

على أن علينا أن ننبه إلى أن الوجوديين - حين تأثروا بهذا الاتجاه في قصصهم -
لم يكن ذلك عن اقتناع بالنزعة السلوكية وفلسفتها . إذ أن فلسفة الوجوديين تدعو إلى
ما يناقض تلك النزعة . وإنما أرادوا أن يستفيدوا من النزعة السلوكية في تصوير واقع
الإنسان الأليم ، وأنه - كما هو في المجتمعات الحديثة - جملة انعكاسات اجتماعية ،
لا يستطيع أن ينعم بوجود كامل ، لأن تقاليد المجتمع ثقيلة على كاهله ينوء بعثها
وهم في ذلك ينعون على هذه المجتمعات موقفها من الفرد ، ويكشفون بالتصوير عن
حقيقة موقف الإنسان ، رغبة في تغييره إلى ما هو خير .

في قصة « الغريب » يستخدم الكاتب الفرنسى : « البير كامى » - وهو في هذا
ذو نزعة وجودية - هذا الفن نفسه : فن التصوير الإضمارى السابق . فهو يختار -
في عناية بالغة - حوادث يحكيها البطل « ميرسو » Meursault بضمير المتكلم ،
ولكنه يصور فيها سلوكه تصويراً خارجياً ، ليكشف لنا تصويره عن عالم حزين ،
حافل بضروب من الوعي خاوية ، حيث تتعاقب الرغبات والانفعالات والدوافع في

سرعة لا يستطيع المرء معها أن يحدد أسباب ظهورها واختفتها . والبطل نفسه موطن هذه الأعراض والعواطف ، يعانيتها ويتعرض لها ، أكثر مما ينتهجها ، ولا يعرف عنها في نفسه أكثر مما يعرفه الآخرون من سلوكه . فهو غريب عن نفسه ، لا يرى منها إلا ما يراه الآخرون (١) . وبهذا الفن يصور « إلبير كامي » - من خلال بطله - مأساة الوعي الفردي في العالم : وعى خاو في عالم أحمق يعوزه الرشد . وهذه قضية فلسفية حبيبة إلى ذلك الكاتب ولم يكن يستطيع تصويرها بأبلغ من هذه الطريقة الفنية .

وفي النوع الأخير من القصص لا توزع الأضواء على الصور توزيعاً موحداً متعادلاً : بل يختار الكاتب الجوانب الموحية ، ويلقى عليها أضواء مختلفة ، ما بين ضعيفة وقوية ، ليترك الجوانب الأخرى تغوص في الظلام ، كي ينفذ القارئ بفتنته إلى الجوانب المطموسة ، مستدلاً عليها من الجوانب المضاء . وبهذا الاختيار والإيجاء تكتسب الأحداث والشخصيات المنوعة معانيها المقصودة ، وتتوحد فيما تهدف إليه ، جميعاً ، مع قصد الكاتب في قصته ، فيضفي هذا التنوع على وحدة القصة قوة ووضوحاً .

وقد سبق أن ذكرنا أن وحدة القصة قد تكون واضحة في التصميم المنطقي المتسلسل الرتيب ، وفي هذه الحالة تقرب من التصميم المسرحي . وذكرنا كذلك أن القصة تنفرد بمرونة وحدتها التي تهدف إليها من وراء تعدد الشخصيات ، وتعدد الحوادث تعقداً تزداد به حيويتها ، وقد تخفى به الوحدة في بادئ الأمر ، ولكنها لا تلبث أن تتضح في النهاية (١) . وهذه الخاصة من خصائص وحدة القصة تتصل - بالتصميم والتصوير .

ومما يتصل بهذه الناحية الفنية كذلك ما يسمى الإيقاع . وهو مرتبط بحركة

(١) مثلاً يصور لنا الكاتب موقف البطل إزاء موت أمه شعوراً خارجياً بأعمال ليس لها كبير معنى إلا في دلالتها على الآلية الاجتماعية ، فيصور بقاءه طول الليل قريبا من الجنة ، وسيره في الجنائز ... وحين قتل البطل عربياً البندقية « حين لمست باطنها الثقيل . وفي الدوري المكبوت المصم في وقت مما ، يصور هذا القتل تصويراً انعكاسياً آلياً فيقول على لسان البطل : « وأطاع زناد بدأ كل شيء ... وحين أطلقت أربع رصاصات أخرى على جسم خامد غاصت ولم تظهر ، فكانت بمثابة أربع ضربات قصيرة قرعت بها باب الشتاء ... » . وهو مثلاً حين اشتى « ماريلا » لا يقول إنه رغب فيها ، ولكن يقول : « كانت ترتدى ثوباً ذا خطوط حمراء وبيضاء ، وتلبس حذاءً أبيضاً من جلد ... » .

انظر - فيما عدا نصوص القصص المشار إليها - هدين المرجين :

G. E. Magny, op. cit. Chap. II-IV

— 50 Années de Découvertes, op. cit. p. 48-70

وكذا :

الأحداث وتطور الشخصيات ، وتصوير الجوانب النفسية . وينوع القاص في قصته بين السرعة في الحركة والبطء . فإذا رجع إلى الوراء في الزمن ليعث فيها ما من شأنه أن يجلو الموقف . فعليه أن يكون سريعاً ، حتى لا يقف الحدث طويلاً . وكذا إذا نظر إلى نفس الحدث من جانب آخر على لسان شخصية أخرى في قصته . ويكون في ذلك كله أسرع نسبياً من تطويره للشخصيات ، لأن هذا التطوير يتطلب التبرير ، فيكون الحديث فيه أبطأ . ويكون كذلك أسرع في تصوير انعكاس الأحداث في الوعي الاجتماعي العام ، وفي تصوير الحال أو صدى الأحداث لدى غير أبطاله . ويمكن أن يقال كذلك إن سرعته في انحدار الحوادث إلى الحل أبين نسبياً من حركة القصة في صعودها نحو التأزم . وتظهر حركة القصة من خلال ذلك كله في تموجات مختلفة - متنوعة . ولكن يتألف من مجموعها ما يشه « السمفونية » في تأليف حركتها وألحانها ، وفي انسيابها جميعاً إلى هدف . وينبغي أن يتبع السرعة والبطء تنوع في الأسلوب ، بقصر الجمل وطولها ، وبسط الصورة أو الأقتصار على لمحات منها ، ومن الاعتماد على موسيقى الجمل التي تتلاءم وإيقاع الحوادث . ومرد الأمر في هذا كله إلى عبقرية القاص ومهبرته على الإفادة من تجاربه الأدبية ، ليصل إلى تصوير ما يريد . وليست لهذا الجانب قواعد محددة . وهو أمر يمس الصياغة الفنية للمضمون ، ثم الأسلوب في وقت معاً (٢)

٣- ولتصوير أحداث القصة وتطوير شخصياتها صلة وثيقة بما يسمى : المجال ، أو البيئة ، أو الجو العام ، إذ ليست الحكاية معزولة من مجالها الطبيعي والاجتماعي . ولا وجود كذلك في المجتمع لأفراد معزولين . وإنما يستلزم تصوير موقفهم - موضوعياً - أن ينظر إليهم مرتبطين أشد رباط بمجتمع خاص في فترة معينة وبيئة طبيعية خاصة ، وإلا جاءت القصة متكلفة ، وفقدت ما يبررها ، وإلا كان موقف القاص - إذن - كموقف دارس التشريح ، حين يعزل الحيوان الذي يشرحه في معمله ، بعيداً عن بيئته وجنسه (٣) .

ومجال الأحداث هو المبرر للقيم الاجتماعية والحيوية التي تتحرك فيها الشخصيات

(١) راجع ص ٥٧٨ - ٥٨٠ من هذا الكتاب .

(٢) أنظر : E. M. Forster : Aspects of the Novel, p. 151-155

وكذا : H. Bonnet : Roman et Poésie, p. 44-47. 155-157

(٣) أنظر :

Francois Mouriach : Le Romancier et ses Personnages. p. 119

وكل عصر في كل بلد له حالاته التي تساعد على تنمية نوع خاص من القيم ، أو تؤدي إلى القضاء عليها وإقامة قيم أخرى .

و في ربط صراع الشخصيات بالمجال على نحو مقنع أساس كمال التجربة ، والتعمق في جذور الوعي العام للفترة التي تكتب فيها القصة .

ومنذ الرومانتيكيين أضحى الطابع الموضوعي - أو المجال العام لأحداث الشخصيات - جزءاً جوهرياً من القصة والمسرحية على سواء . ويتسع المجال لتصوير هذا الطابع في القصة أكثر مما يتسع في المسرحية . وقد تبرز البيئة في القصة ، وتنبض بحياة لا تقل في معالمها عن الشخصيات التي تتحرك فيها . وكثيراً ما تضعف القصة إذا انزلت فيها العواطف والشخصيات عن معالم الفترة التي كانت مجالاً لها ، بما زخرت به من عوامل الصراع الاجتماعي ، أو بما امتازت به من تقاليد ومعالم طبيعية . وكثيراً ما ما يحفل الكاتب - في هذه الحالة - بعاطفة الحب مثلاً . مهملاً الجوانب النفسية الأخرى ، إلى إهماله في تصوير خصائص المجتمع ، فتأتي شخصياته ناقصة مبتورة في معانيها - الإنسانية ، وفي مبررات دوافعها النفسية كذلك .

ومنذ الواقعيين أصبحت الدقة في هذا الوصف لا محيد عنها ، وصار الكتاب يعنون كل العناية ببعث البيئة الفكرية والاجتماعية والطبيعية للطبقات والشخصيات ، وما يستلزم ذلك من تصوير العصر تصويراً دقيقاً حول شخصيات القصة وأحداثها . وكان « فلوير » يسافر خاصة للاستقصاء في الاطلاع قبل أن يؤلف قصصه . وقد أحيا - في قصصه : « مدام بوفاري » و « التريبة العاطفية » و « سلامبو » - كل معالم الفترات التي جعلها مجال أحداثه وأبطاله . ولبس « زولا » ملابس العمال ، وخالطهم في المناجم قبل أن يؤلف قصته « جرمينال (١) » . وكانت هذه العناية بالغة في اقصص التي تؤرخ ، في الوقت نفسه ، للعادات والتقاليد في فترة من الفترات ، كقصص « بلزاك » و « زولا » و « جول رومان » وغيرها من القصص التي سبق أن أشرنا إليها (٢) .

وقد سار على هذا النهج الأستاذ « توفيق الحكيم » في قصته « عودة الروح » وفيها يصور المؤلف الوعي القومي في فترة معينة ، هي فترة ثورة مصر عام ١٩١٩ ، ويكشف عن صدى الأحداث في وعي الشباب لتلك الفترة ، وصراهم الاجتماعي

(١) راجع ص ٥٨١ - ٥٨٢ وها مشها من هذا الكتاب

(٢) أنظر ص ٤٧٢ - ٤٧٣ - ٥٠٦ - ٥٠٨ وها مشها من هذا الكتاب

تجاهها ، من خلال حب فنى القصة : « محسن » للفنّانة « سنية » ، وتنافس أعمامه على حبها لعه . ويمحى هذا الحب الذاتى العاطفى فى حب أكبر منه هو حب الوطن ، يلتقى عليه هؤلاء المحبون ، وتنتهى القصة وأبطالها فى السجن على أنهم متقاتلون بإشراق المستقبل القريب لهم ، نتيجة جهادهم .

وكذلك سار الأستاذ « نجيب محفوظ » فى قصصه . فشلا فى ثلاثيته السابقة الذكر ، نرى أحداث قصة : « بين القصرين » تدور فى القاهرة ما بين عام ١٩١٧ و ١٩١٩ فى أسرة برجوازية تمثل نماذج الشخصيات لتلك الفترة من الناحية النفسية والاجتماعية ، ثم نرى من خلال تلك الأسرة حوادث المظاهرات سنة ١٩١٩ . وصداها فى شخصيات الرواية وأثرها فيهم - وفى قصته : « قصر الشوق » ، نرى تصوير مجال الأحداث دقيقاً كذلك فى حياة القاهرة ما بين ١٩٢٤ و ١٩٢٧ ، فرى مظاهر التقاء الحضارة العربية بالتقاليد والعقائد ، ممثلة فى شخصية « كمال » واتصاله بالارستقراطيين من أسرة آل شداد الممثلين لمظاهر الحضارة العربية ، ثم تأثر كمال كذلك بنظرية « دارون » فى التطور . وفى الصفحات الأخيرة من الرواية وفاة سعد زغلول ، وفى القصة تصوير لجهوده فى إيقاظ الوعى القومى - وأخيراً فى قصة « السكرية » استعراض عام لمظاهر التقدم الحضارى فى مصر ، وللأحداث الكبرى ما بين ١٩٣٥ و ١٩٤٤ ، من توقيع معاهدة ١٩٣٦ مع إنجلترا ، ثم الحرب العالمية الثانية ، ثم إنذار ٤ من فبراير ١٩٤٢ ، وتفاعل الشخصيات مع تلك الأحداث تأثيراً وتأثراً . والمجال بهذا المعنى يفسر سلوك الشخصيات ، ويضئ جوانبهم النفسية ، ويقنع بالقيم التى يتصرفون فى ضوءها .

على ألا يكون الوصف العام لمجال الأحداث - فى جميع مظاهره السابقة - منعزلاً عن الحوادث والشخصيات فى القصة . إذ الغاية منه وصف عالم القصة المكتمل غير المبتور ، بل إن هذا الوصف ، فى دقائقه ، يفسر الحالات والدوافع النفسية ، ويمهد للتطورات ، ويبرر الأحداث . وهذا هو أقوى مظهر للموضوعية فى القصة (١) ، وله صلة وثيقة بتصوير الأشخاص فيها .

F. Mauriac, op. cit. p. 102-106

(١) أنظر :

H. Bonnet, op. cit. p. 3-37, 158-160

وكذا :

Paul Goodman : The Structure of Literature, p. 155-157

وكذا :

(٣)

الأشخاص في القصة

الأشخاص في القصة مدار المعاني الإنسانية ، ومحور الأفكار والآراء العامة . ولهذا المعاني والأفكار المكانة الأولى في القصة منذ انصرفت إلى دراسة الإنسان وقضاياها ، إذ لا يسوق القاص أفكاره وقضاياها العامة منفصلة عن محيطها الحيوي ، بل ممثلة في الأشخاص الذين يعيشون في مجتمع ما ، وإلا كانت مجرد دعاية ، وفقدت بذلك أثرها الاجتماعي وقيمتها الفنية معاً . فلا مناص من أن تحيا الأفكار في الأشخاص ، وتحيا بها الأشخاص ، وسط مجموعة من القيم الإنسانية يظهر فيها الوعي الفردي متفاعلاً مع الوعي العام ، في مظهر من مظاهر التفاعل ، على حسب ما يهدف إليه الكاتب ، في نظرتة إلى هذه القيم ، وفي أغراضه الإنسانية . ولا مناص من اتساق هذه الأغراض مع الغرض الفني . وهذا مظهر الصراع النفسي أو الاجتماعي . يقوم به الأشخاص ضد المجتمع وعوامل الطبيعة ، وقد يقوم به الشخص ضد نفسه

والأشخاص في القصة - وفي المسرحية كذلك - مصدرهم الواقع ، ولكنهم يختلفون عن نألفهم أو نراهم عادة ، في أنهم - في ضوء العرض الفني - أوضح جانباً . وسلوكهم معلل في دوافعه العامة . ونوازعهم مفسرة نوعاً من التفسير : قد يكون فيه بعض التعقيد ، ولكنه تعقيد ذو معانٍ إنسانية كذلك ، وله أسبابه التي يجلو بها الكاتب هذه المعاني . فشخصيات « دستوفسكي » - مثلاً - مزدوجة في نوازعها ، يتجاوز فيها التواضع والكبرياء ، والحيث والطيبة ، والكفر والإيمان ، ولكن هذا الازدواج الحبيب إلى نفس « دستوفسكي » لا يبهرنا ، لأننا نشرف عليه من داخل الشخصيات ، لا من خارجها . وللكاتب من ورائه غاياته الإنسانية في الكشف عن الأغوار النفسية ، والإيجاء بالاعتدال في النظرة إلى المجرمين ، وإلقاء التبعة في إجرامهم على نشأتهم في أسرهم ، أو على ظلم المجتمع لهم ، ثم الكشف عن سلطان العقيدة كذلك ،

كما رأينا في قصته السابقة الذكر (١) . ونعتقد دائماً أن الكاتب - لكي يمنح أشخاصه الحياة حق الحياة - عليه ألا يقتصر على تصوير القوى الغريزية الغامضة ، والوعى الفردي المطلق ، وإنما يجوز له ذلك التصوير في ظل الوعى الإنسانى ، ومنطق المجتمع والبيئة . إذ لا وجود لوعى فردى معزول عن الضمير الإنسانى العام . ومهما يكن الإنسان حيواناً ، فهو « حيوان مدنى » . وحتى حين يشد فيسجن نفسه في غرائزه ، يجب أن نصورها إلى جانب القيم التى لا بد أن نراها في ظلها ، بحيث تكون التجربة كاملة في تصويرها وفي نتائجها الطبيعية التى يتعرض لها من يشد عن سلوك الإنسان المدنى ، فيسبىء استخدام حرته (٢) .

على أننا لا نريد بالتعليل والتفسير أن يصف القاص الدواعى الدافعة كلها ، وأن يبرر بالفلسفة أو المنطق كل حركات أشخاصه ، وإلا وقع في مزلق آخر ، وهو أن يصف نفسه في أشخاصه ويفرض نفسه عليهم ، فتبعد أشخاصه عن الحياة ، وعن الموضوعية التى هى الأساس الفنى الأقوى للقصة والمسرح على سواء (٣) .

وموقف القاص من أشخاصه غير موقف المؤرخ ممن يؤرخ لهم - لا في اختيار الأحداث وسببها ، كما رأينا في المسرحية عند أرسطو ، فحسب (٤) - ولكن في طريقة تصويرهم . فالمؤرخ يحكم عادة على أشخاصه - من الخارج بمجموعة من الأحداث في بيئة ذات عادات ونظم خاصة . وتتوارى أشخاصه وراء هذه العادات والتقاليد ، ويفقدون بذلك عنصر المفاجأة والاستبطان ، على حين يعنى الكاتب - القصصى والمسرحى - باستبطان وعى شخصياته . فكل شئ فيهم - إن لم يكن مشروحاً - فهو على الأقل قابل للشرح . ويشعرنا الكاتب أنه خالقهم ، فهو يعرف جوانبهم . ولكنه - مع ذلك يجعلهم يسرون - في منطق الأحداث النفسى والاجتماعى -

(١) أنظر ص ٥٤٥ ، ٥٤٦ - ٥٤٨ من هذا الكتاب .

(٢) أنظر : E. G. Plékanov : L'Art et La Vie Sociale, p. 291-293

وكذا : F. Moriac : Le Raman, p. 65-71

(٣) المرجع السابق ، الموضع نفسه .

(٤) راجع ص ٥٧ - ٥٨ من هذا الكتاب .

سبراً حياً مبرراً ، لا غرض فيه ولا تحكم ، يحتفظون فيه بإمكانياتهم . فكل شيء فيهم متوقع ، مفاجيء ، تشف ذات نفوسهم عنه ، وتشرحه . فالقصة « أصدق في تصويرها للمعاني الإنسانية من التاريخ » . ولهذا كانت المذكرات اليومية الحقيقية الدقيقة في واقعيتها أقرب إلى التاريخ منها إلى القصة في معناها الفني (١) .

والكاتب يخلق أشخاصه ، مستوحياً في خلقهم الواقع ، مستعينا بالتجارب التي عاناها هو أو لحظها . وهو يعرف كل شيء عنهم ، ولكنه لا يفضى بكل شيء . فلا يصح أن يذكر تفاصيل الحياة اليومية إذا كانت لا تمت بصلة إلى فكرة القصة ، ولا تدل على الحال النفسية لأشخاصه ، أو على العادات والتقاليد ذات السلطان في المجتمع ، وذلك كالتفاصيل التي تمت بصلة إلى مجرد طعام أو شراب أم نوم أو مرض لم يكن له أثر في تطوير القصة ، وما إلى ذلك من أمور الحياة التافهة التي تشغل عادة جزءاً كبيراً من واقع حياة الفرد . وإنما يعنى الكاتب بما يخص الصلات الإنسانية والنوازع النفسية ، وفي هذا لا تكون الشخصيات صورة طبق الأصل من الواقع ، بل يبعدها الفن والخيال عن الواقع بقدر ما يهدف الفن إلى تصوير المعاني الإنسانية ، لا للمادية المجردة في ماديتها لذاتها (٢) . فالقصة - والمسرحية كذلك - بمثابة « لوحات تشريح خلقي اجتماعي » ، وفيها ينقل المؤلف الواقع إلى عالم الفن ، وأسلوب الفن في الواقع لا يحتل الشرح والكلام من حياة الأشخاص المكان الذي يحتلانه في القصة والمسرحية ، حتى في أقسى مآزق الحياة . وإنما يقوم الكاتب بتسجيل التجارب الإنسانية بمحقات إنسانية عن طريق الإيحاء .

وهذا الإيحاء هو المعنى « الشعري » الذي تظهر فيه ذاتية الكاتب ، وهو ما عناه « مورياك » حين دعا « الكتاب » إلى الرجوع عن اتباع حقيقة الواقع في حرفيته في

(١) أنظر : Alain : Propos de littérature, p. 169-170

وكذا : E. M. Forster : aspects of the Novel, p. 44-54, 60-51

والعبارة بنصها في المرجع الأخير ، قارنها بمباراة أرسطو فيما يخص المسرحية ص ٥٣ من هذا الكتاب .

(٢) مرجع « فورستر » السابق ص ٤٦ - ٥٤ .

المسرح والقصة على سواء (١) . وهو يقوم بدعوته في وجه النزعة « السلوكية » التي سبق أن تحدثنا عن أثرها في القصة والخيالة ، ولكن هذه النزعة أيضاً تدع مجالاً فسيحاً للكاتب في الاختيار والإيجاء كما سبق أن شرحنا ، على أنها تتطلب مهارة في الاختيار والعرض لا تتوافر إلا لكبار الكتاب (٢) .

هذا ، والأشخاص - في القصص بعامة - نوعان : ذوو المستوى الواحد ، ثم الشخصيات النامية .

والشخصية ذات المستوى الواحد هي الشخصية البسيطة في صراعها ، غير المعقدة ، وتمثل صفة أو عاطفة واحدة ، وتظل سائدة بها من مبدأ القصة حتى نهايتها ، ويعورها عنصر المفاجأة ، إذ من السهل معرفة نواحيها إزاء الأحداث أو الشخصيات الأخرى . وشخصية « الفارس » و « الراعي » في قصص الفروسة والرعاة من هذا النوع (٣) . وهذا النوع من الشخصيات أيسر تصويراً وأضعف فناً ، لأن تفاعلها مع الأحداث قائم على أساس بسيط ، لا تكشف به كثيراً عن الأعماق النفسية والنواحي الاجتماعية . ويمثل لذلك في أدبنا ببعض شخصيات قصة : « عودة الروح » ، للأستاذ توفيق الحكيم . وللكتاب أن يصور بعض شخصياته كذلك إذا كانت لا تقوم بدور رئيسي في القصة ، كالسيد رضوان الحسيني والشيخ درويش في قصة « زقاق المدق » للأستاذ نجيب محفوظ مثلاً (٤) . وقد يجوز تصوير الشخصيات ذات المستوى الواحد إذا كانت هزلية .

فإذا قدم الكاتب الشخصية ذات العاطفة الواحدة في حالة استغراق . فإنها تتعقد في عاطفتها ، وتنمو داخلياً ، وترتبط بصراع مع المجتمع تصير به من الشخصيات النامية (٥) . وذلك كشخصية « دون كيخوته » في القصة التي تحمل اسمه (٦) .

(١) راجع : François Mauriac : Romancier et ses Personnages

(٢) أنظر هذا الكتاب ص ٥٢٣ - ٥٢٤ .

(٣) أنظر هذا الكتاب ص ٤٦٥ - ٤٦٧ ، ٤٦٨ ، ٥٠٠ .

(٤) الدكتور محمد يوسف نجم : فن القصة ص ٩٩ - الأستاذين : محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس :

في الثقافة المصرية ص ١٦٩ - ١٧٠ .

(٥) أنظر : E. M. Forster : Aspects of the Novel, p. 70

(٦) راجع ص ٤٦٨ - ٤٦٩ من هذا الكتاب . ومن الشخصيات ذات المستوى الواحد دراسة النماذج البشرية العامة لمصر أو بيئة إذا لم يتعمق الكاتب في تصويرها على نحو ما شرحنا ص ٥٠٧ - ٥٦١ من هذا الكتاب .

والصراع هنا أعمق في البعد النفسى وإن صور جانباً واحداً من جوانب الشخصية ..
ونقصد بالصراع نوع التفاعل أو التجارب مع الأحداث أو الأشخاص الآخرين .

أما الشخصيات النامية فهى التى تتطور وتنمو قليلا قليلا ، بصراعها مع الأحداث .
أو المجتمع ، فتكشف للقارىء كلما تقدمت فى القصة ، وتفجؤه بما تغنى به من
جوانبها وعواطفها الإنسانية المعقدة . ويقدمها القاص على نحو مقنع فنياً ، فلا يعزو
إليها من الصفات إلا ما يبرر موقفها تبريراً موضوعياً فى محيط القيم التى تتفاعل معها ،
وهى خاصة القصة الحديثة التى تبرز جوانب الوعى الفردى فى ظل الوعى الإنسانى ،
وذلك مثل شخصيات « دستوفسكى » فى قصصه ، وشخصية « مدام بوفارى » فى
قصة « مدام بوفارى » لفلوبير - وعباس الحلوى فى « زقاق المدق » ، وأحمد عاكف
فى « خان الخليلي » ، وحسنين فى قصة : « بداية ونهاية » للأستاذ نجيب محفوظ ،
وشخصية أحمد عبد الجواد وابنه كمال . وحفيديه أحمد وعبد المنعم ، فى ثلاثية
الأستاذ نجيب محفوظ السابقة الذكر .

وللكتاب فى تصوير الشخصيات النامية طريقتان :

أولاهما : أن يكون الشخص فى القصة متكافئاً مع نفسه ، أى منطقياً فى صفاته ،
بحيث يمكن تفسيرها كلها بالحالة النفسية والموقف ، ولا يكون فيها تناقض غير مفهوم ،
فتكون مهمة القاص أن يوضح ما هو مختلط مضطرب فى المخلوق الإنسانى ، ويوازن
اتجاهات قواه ، وينظمها . فالشخصيات تتطور فى القصة ، وقد تغير أفكارها ومسلكها
بتقدم الأحداث ، ولكنها تظل واضحة الجوانب موضوعياً بمجرد الأحداث الفنية ،
مفسرة فى ضوء طبيعتها ودوافعها وصراعها ، فيسهل الحكم على هذه الشخصيات ،
ويقربهم القاص إلى الإدراك . وفى هذا الاتجاه سار أكثر الكتاب منذ الواقعيين . وعلى
رأسهم « بلزاك » (١) .

والطريقة الثانية يحرص فيها الكاتب على ألا يكون الشخص منطقياً مع نفسه فى
سلوكه ، وقد سنها « دستوفسكى » لمن تأثروا به من كتاب القصة فى أوروبا . وفى
شخصياته يبلع التصوير النفسى أقصى درجات التعقيد ، بحيث يتعذر الحكم على

(١) وهو نظير مبدأ « الثبات » أو « التكافؤ » فى المسرحية كما أقره أرسطو ، أنظر ص ٦٦ من هذا
الكتاب .

أشخاصه باخضاع دوافعهم النفسية لمنطق معين . إذ يتجاوز فيهم - في أن واحد -- ما هو جليل سام ، وما هو دنى حقير ، وتقرن العواطف المتضادة ، فيستحيل تمييز خيوطها المتشابكة . ويصور « دستوفسكى » فيهم هذه الحقائق النفسية دون أن يحكم عليها أو يعلل لها منطقياً . وبهذا يجلو فيهم أعماق الأغوار النفسية التي تحير من يشهدا (١) . وقد رأينا مثالا من هذا الازدواج في بعض شخصيات « دستوفسكى » فيما سبق (٢) . ونكتفي هنا بمثلين آخرين لا بد لفهم قرائنهما الرجوع إلى نصوص القصص نفسها : عندما صرح « إيفان » بأن « كاترين إيفانوفنا » تروقه ، كان يكذب على نفسه . فقد كان يحبها حباً جنونياً في نفس الوقت الذي كان يبغضها فيه أحياناً إلى درجة هو فيها حقيق بأن يقتلها (٣) ، وفجأة اعتقد « راسكولنيكوف » أنه اكتشف أنه يبغض « سونيا » ، وقد دهش حتى أدركه الرعب من مثل هذا الاكتشاف الغريب ، وسرعان ما رفع رأسه يتأمل في وجه الفتاة ، فاحتقن الحقد من قلبه على الأثر ، فلم يكن حقداً ، إنه قد انخدع في طبيعة العاطفة التي كان يعانيتها (٤) . وفي هذه المواطن تتجل الكهوف المظلمة الواقعية من النفس الإنسانية .

وقد أثرت طريقة « دستوفسكى » هذه في الاتجاه الحديث للقصة المعاصرة تأثيراً عميقاً . ذلك أنها يتوافر فيها عنصر التوقع والمفاجأة في سلوك الشخصيات في القصة ، وهذا جانب هام من جوانب الصراع والتفاعل ، تكتسب به الشخصيات حيويتها . وفيه يتحاشى كتاب القصة الحديثون التفسير والتعليل والكشف عن الجوانب النفسية التي تتحكم في سلوك الشخص ، وتجعل القارئ يفهم سلفاً كل ما سيفعله إزاء الأحداث أو اتجاه الآخرين . وقد اتبع كتاب القصة الأميركيون هذه الطريقة في تصوير شخصياتهم وعرضها ، وأفادوا في ذلك من النزعة السلوكية الفلسفية . كما سبق أن شرحنا (٥) .

F. Mauriac : Le Roman, p. 47-55

(١) أنظر :

(٢) أنظر ص ٥١٠ ، ٥١١ ، ٥١٣ - ٥١٧ من هذا الكتاب .

(٣) قصة « الإخوة كارامازوف » ص ٥٣٤ من الترجمة الفرنسية .

(٤) الجريمة والمقاب ، ج ٢ ، ص ٥٢ من الترجمة الفرنسية ، راجع ، لهذا الاتجاه في القصة ، والأمثلة

كثيرة عليه ، هذا المرجع :

A. Gide : Dostoievsky p. 131-140

(٥) أنظر هذا الكتاب ص ٥٢١ - ٥٢٣ .

وفي هذه الطريقة في تصوير الشخصيات يتجلى الإحساس بالزمن وسيلة من وسائل الحركة والتطور ، في ظل هذا الصراع الحر في القصة ، إذ أن كل شخص في القصة حر يتوقع المرء منه كل شيء ويخاف كل شيء ، فيرقب ما سيأتيه في اهتمام المتوجس المتوقع المرتاب ، لا في يقين العالم بكل شيء حين يستبطن دواعيه النفسية ، كما كان متعباً في القصة من قبل : ثم إن في هذه الطريقة أيضاً تظهر حرية الإنسان في صراعها الكامل مع عوامل نموها أو تعويقها . وهي أهم ما يحرص الكاتب على جلالة في قصته .

وهذا هو ما يشيد به « سارتر في اتجاه القصة الحديث . ناقداً على « موريك » سيره على الطريقة الأخرى التي تسرف في الاستنباط والتحليل النفسي ، يقول « سارتر » : على كاتب القصة حين يستعين بوسائله من الكلمات التي يتصرف فيها ، أن يتعمق ، فيما يكتب ، تصوير السمات المميزة لزمان يشبه الزمن الحاضر الذي أعيش فيه أنا القارئ ، بحيث المستقبل غير محدد بعد . إذ أتى إذا وقع في ظني أن أفعال البطل محددة سلفاً بالوراثة أو بالمؤثرات الاجتماعية - أو أية آلية أخرى - فإن الزمن يتعكس مجراه على ، فلا يبقى سواي : أقرأ ، وأستمر في قراءتي تجاه كتاب لا حركة فيه . أو تريد أن تخيأ شخصياتك ؟ أسلك في كتابك مسلكاً يكونون فيه أحراراً . فليس القصد هو التحديد ، ومن باب أولى ليس القصد هو الشرح (فأجود أنواع التحليل النفسي في قصة من القصص هو آية موتها) ، ولكن أقصد إلى تقديم عواطف وأفعال لا يمكن التنبؤ بها . فالذي سيفعله روجوجين « (١) لا أعلمه أنا ولا هو ، أعرف أنه ذاهب للقاء خليلته الآثمة ، وعلى الرغم من ذلك لا أستطيع أن أتنبأ أيسيطر على عواطفه أم سيدفعه فرط الغضب إلى القتل : ذلك أنه حر ، أنزلق معه (بخيالي وتوجسي) ، وها هو ذا يتوقع كما أتوقع . أنه في دخيلة نفسي يخشى ذات نفسه : إنه حي » (٢) .

(١) Rogojine ؛ شخصيته من شخصيات « دستوفسكي » في قصة « الأبله » ، وفيها يعالج دور العطف الإنساني ، وصراع الخير والشر والحب والبغض ، وخطر الإرادة الطيبة المشلولة . و « روجوجين » مثال المفرط في شهورته وحب ذاته وهو يضاد في إسفائه وماديته شخصية الأمير : « مويشكين » . والقصة كلها بمثابة تشكيك في إدراكنا العام للإنسان بوصفه مخلوقاً موزن القوى محكوماً بمواطف وأفكار ومصالح يمكن تحديدها أو تفسيرها أو التنبؤ بها .

J. P. Sartre : Situations, I. Paris, 1947 p. 37-39. : أنظر (٢)

G. Picon : Panorama des Idées Contemporaines, 422-423 : وكذا

ويقودنا الحديث في الشخصية على هذا النحو إلى مسألة « البطل في القصة » .
ومفهومه ، وموقف كتاب القصة المعاصرين منه .

ذلك أن في كل قصة شخصاً أو أشخاصاً يقومون بلور رئيسي فيها ، إلى جانب شخصيات أخرى ذات دور أو أدوار ثانوية . ولا بد أن يقوم بينهم جميعاً رباط يوحد اتجاه القصة ويتضافر على ثمار حركتها ، وعلى دعم الفكرة أو الأفكار الجوهرية فيها ، وذلك بتلاقيمهم في حركتهم نحو مصائرهم ، وتجاه الموقف العام في القصة . وكلا النوعين من الشخصيات مأخوذ من الحياة . وإذا كانت الشخصيات ذات الأدوار أقل في تفاصيل شئونها فليست أقل حيوية وعناية من القاص . وكثيراً ما تحمل الشخصيات الثانوية آراء المؤلف في قصص « دستوفسكي » أو تقفز في بعض مواضع القصة إلى المحل الأول ، كما في قصص « مورياك » (١) . وكل شخصية في القصة ذات رسالة تؤديها كما يريد منها القاص .

وقد كان من المؤلف في القصة أن يقوم شخص من أشخاصها بدور البطولة في أحداثها ، وينال تصويره من الكاتب العناية الكبرى ، ويكون محور القصة ، والرابطة بين مختلف أشخاصها الآخرين ، وقد يكون مع ذلك معبراً عن سلوك كثير من أهل طبقته الاجتماعية ، يريد الكاتب أن ينعي عليهم موقفهم من وراء تصويرهم تصويراً موضوعياً ، أو يقصد إلى إعدارهم في سلوكهم ، ملقياً التبعة على القيم السائدة الظالمة في مجتمع يجب أن تتميز هذه القيم فيه (٢) ، وقد يعبر البطل عن اتجاه إيجابي ، يرضى عنه الكاتب ، فيجعله ينتصر على ما يعترض طريقه ، في تصويره لهذه الألوان من بطولة القصة .

(١) المرجع السابق ص ١٢١ - ١٢٢ . وكذا :

F. Mauriac : Le Romancier et ses Personnages, p. 126-127

(٢) فللكاتب أن يصور^١ الشخصية - سلبية متخاذلة ، لنشر تجاهها - من وراء التصوير المحي لهذا التخاذل ، ومن وراء تصوير الدوافع النفسية - بنفور يبعث في النفس معاني إنسانية إيجابية في ذاتها . أو يصورها فاشلة في جهادها ، ويلقى التبعة في هذا الفشل على المجتمع الذي يريد تغيير نظمه . والكاتب في هاتين الحالتين لا بد له من التعبير الفني ، وتصوير الصراع النفسي والاجتماعي . وكان « فلوير » ولوعاً بتصوير الشخصيات الفاشلة على النحو السابق ، كما في قصة . « مدام بوفاري » وقصة « التربية الماطفية » . أنظر خاتمة القصة الأخيرة .

وفي الحالة الأخيرة يظهر البطل في القصة بوصفه بطلا حتى البطولة ، ويقرب بذلك من البطل في معناه الملحمي ، وذلك كما في قصص الفروسية التي ذكرنا من قبل خصائصها . وأما في الحالات الأخرى ، فلا يقصد من البطل سوى الشخصية التي يعنى المؤلف بها عناية كبيرة ، فيلقى الضوء على جميع جوانبها النفسية ، لتمثيل نوع السلوك الذي هدف الكاتب إلى تصويره في قصته .

ومنذ الواقعيين والطبيين ، قد غلب على القصة في الآداب الغربية اتجاه آخر ، يتضح فيه إهمال البطل في معناه السابق ، إذ أصبح يقصد القاص إلى تصوير عدة أشخاص ، لا يخص بعنايته واحداً منهم بوصفه « البطل » ، وإنما يوليهم جميعاً عناية . وقد يتفاوتون فيها بعض التفاوت ، فيكون من بينهم شخصية رئيسية ، تفوق من سواها في القصة ، ولكنهم يتقاربون جميعاً في هذه العناية . ويقصد القاص . في هذه الحالة ، إلى الكشف عن وعيهم جميعاً بالقياس إلى الموقف العام في القصة ، فتصير غاية القصة الأولى هي الكشف عن جوانب موقف ، وعن أصدائه النفسية العميقة في مجموعة من الأشخاص ، يمثلون طبقة أو طبقات مختلفة في المجتمع . على أن مما يجب الانتباه إليه أن هؤلاء الكتاب لا يهتمون بتصوير الحالات النفسية لأشخاصهم ، ولكنهم يعنون بتصوير الحالات الواعية تجاه الموقف الخاص ، ومن خلال هذا الوعي تعرض الحقائق الاجتماعية . ولا يقف هذا الإدراك حائلاً دون تصوير الأشخاص متعارضين في المجتمع ، أو متصارعين معه ، أو ظهورهم بمظهر من سحقهم رحاه العمياء ، أو تصوير تعارض طبقتين من الطبقات الاجتماعية في اصطراعهما بعضهما مع بعض ، كالعامل والمستغلين لهم . وكانت غاية بلزاك في « الملهاة الإنسانية (١) » تصوير موقف البرجوازيين مما ساد مجتمعهم من تقاليد ونظم . وقصد زولا إلى تصوير كفاح العمال لنيل حقوقهم والكشف عن قوى الشر في مجتمعهم ، وفي وراثهم . ومن خلال الوعي البائس لشخصياتهم رسم قوى الشر الهائلة هذه وهي تتناهم اغتيالاً لا رحمة فيه ، وكان لتصويره أثر في إيقاظ الوعي الاجتماعي كى تنال هذه الطبقة حقوقها (٢) ، وشخصية « جيمي هرف » - في قصة الكاتب الأمريكي « دوس باسوس » - مثال لتضحية من ضحايا المجتمع حين يسحق (٣)

(١) أنظر هذا الكتاب ص ٤٨١ - ٤٨٤ وهاشبا .

(٢) أنظر ص ٤٧٨ - ٤٨١ وهاشبا من هذا الكتاب .

(٣) هذا الكتاب ص ٥٢٢ - ٥٢٣

بطغيانه فرداً من أفرادهِ . وقد ولع «دوس باسوس» بتصوير الموجود في الفترات التي يعاني فيها من ألم الوجود تحت الضغط الاجتماعي الساحق . وهو يضمّر ، في تصويره ، الحالات السعيدة للشخصية لأن غايته هجاء المجتمع بتصوير ما يعانيه الفرد من نظمه وسلطانه (١) .

والوجوديون جميعاً يصورون في أدبهم الحقائق الاجتماعية من خلال وعي الأفراد في القصص والمسرحيات على سواء ، ويسمون أدبهم : أدب المواقف ، كما في قصص « الغثيان » و « عصر العقل » لجان بول سارتر . وكما في قصة « الغريب » لألبير كامو . ويعدون أدبهم أدب ثورة ، « لأن الفكرة الثائرة ما هي إلا فكرة في موقف المضطهدين حين يشورون ، متعاونين ، ضد الظلم » . والوجوديون لا يحفلون في أدبهم باللاشعور إلا إذا ظهرت آثاره في أعمال الأفراد في مواقفهم عن وعي (٢) .

وقد بدأ يظهر في أدبنا هذا النوع من القصص الذي يهمل فكرة البطل ، ويهتم بتصوير الوعي الاجتماعي لمجموعة من الأفراد ممثلة لاتجاه خاص في المجتمع على نحو ما قلناه ، وذلك الاتجاه ظاهر في قصة الأستاذ عبد الرحمن الشرفاوي : « الاتجاه » وفي قصة الأستاذ حنا مينه : « المصابيح الزرق » . وفي كليهما يتمثل اتجاه حديث للقصّة في تصويرها ضروباً من الوعي الاجتماعي والكفاح المشترك ، في مواقف إنسانية تكشف عن استلاب في المجتمعات الحديثة ومأساته فيها ، وصراع البطولة الجماعية في سبيل التغلب على هذا الاستلاب .

وقد رأينا - فيما شرحنا في هذا الفصل - كيف تنزع القصص في العصر الحديث نحو الواقع الاجتماعي وتصوير الوعي الإنساني ، مع تعميق هذا الوعي بالطرق النفسية والفلسفية التي عنيت بها القصّة ، وأسهمت في توجيه الجهود المشتركة نحو النزعة الإنسانية القومية والعالمية . وقد رأينا الفرق بين عالم الواقع المحض وعالم الأدب ،

(١) أنظر :

C. E. Magny : L'Age du Roman Americain, p. 120-133

(٢) سنتحدث في الفصل التالي عن فلسفة الوجوديين في فن المسرحية ، ولمنح الموقف في الاتجاهات الفنية الحديثة ، أنظر كتابنا : الأدب المقارن الفصل الثاني من الباب الثاني ، وكذا ترجمتنا العربية لكتاب سارتر « ما الأدب ؟ » .

، والنواحي الفنية في اختيار الأحداث والشخصيات وطريقة القصص ، وهي مجالات أصالة الكاتب حين تشفى عن ضروب الوعي الإنساني من خلال وعيه العميق الفنى .

وُلا زالت أمامنا مسألة أخرى هامة ، يبعد بها كذلك عالم الفن عن العالم الواقع المحض ، هي لغة القصة ، نرجئها لتحدث عنها في آخر الفصل التالى ، وموضوعه : الاتجاهات العالمية فى المسرح بعد أرسطو ، لأن لها صلة وثيقة كذلك بقضية الأسلوب .
فى المسرح .

الفصل الرابع

الاتجاهات العالمية في المسرح بعد أرسطو

سبق أن تعرضنا لنقد المسرحية في هذا الكتاب حين تحدثنا عن أفلاطون. وأرسطو في الباب الأول ، وقومنا آراء أرسطو فيها على حسب المذاهب التي تلتها ، ثم قارنا في الفصل السابق نواحي النقد الفنية في القصة بكثير من نظيرتها في المسرحية وبخاصة على حسب ما قلمناه من نقد أرسطو (١). ولكن المسرحية قد جد فيها كثير من التيارات الفنية والفلسفية في النقد العالمي بعد أرسطو ، بحيث لا يغنى فيها ما سبق أن ألقناه به من نواحي النقد في المواطن التي أشرنا إليها . ولذا نرى أن نشرح في هذا الفصل الاتجاهات الكبرى في المسرحيات العالمية . وسنجعل محور اهتمامنا جلاء النواحي الفنية وبخاصة في المسرحيات العالمية المعاصرة ، غير مغفلين الجوانب الفلسفية التي يركز عليها ، والمذاهب الكبرى الأدبية التي دعمتها ودعت إليها ، ولكننا سنحرص مع ذلك على الاحتفاظ بطابع علمي في نقدنا ، يساعد على تكوين الوعي الفني لهذا الجنس الأدبي والنهوض بمستواه في الخلق الفني وتوجيهه .

وحيث اعتمدنا في هذا الكتاب على الجانب الزمني التاريخي في تتبع تطور النظريات التي عرضناها في فلسفة الأدب وأجناسه ، فإننا — احتفاظاً منا بوحدة هذه الدراسة — سنبدأ من حيث انتهى أرسطو في نقد المسرح ، لنبين كيف اتسعت مجالات المسائل التي كان له فضل البدء في جلائها ، وكيف أضاف إليها النقاد وفلاسفة الجمال العالميون مسائل جديدة ، مع تقويم هذه الاتجاهات في ضوء المذاهب الأدبية الكبرى. ذلك أن المسائل التي بدأ بها أرسطو في نقد المسرحية لم تحم كلها إحصاء تاماً من مجال النقد الحديث ، وإن كان قد توسع فيها ، فبعدت كثيراً أو قليلاً عن مصدرها الأول ، ثم أضيف إليها بعد ذلك مسائل جديدة كل الجدة .

(١) أنظر الفصل الأول والثالث من الباب الأول ، ثم صفحات ٥١٣ - ٥١٠ ، ٥١٦ ، وما يليها ،

٥٢٦ ، ٥٣٠ - ٥٣١ ، ٥٣٢ من هذا الكتاب .

(١)

موت المأساة ونشأة الدراما الحديثة

يخرج بنا المجال عما رسمناه لأنفسنا إذا تتبعنا أجناس المسرحية المختلفة منذ عصر النهضة حتى اليوم ، ولكننا نرى من الضروري أن نكشف عن الأهمية الفنية لتطور عام في مفهوم المسرحية له قيمة كبيرة في تقويم المسرحيات الحديثة ، ذلك هو التطور الذي أدى إلى موت المأساة التقليدية ، ونشأة الدراما الحديثة انتهت في عصرنا الحاضر ، لا إلى خلط الأجناس الأدبية بعضها ببعض فحسب بل إلى مزج المذاهب نفسها ، في سبيل خلق ضروب من المسرحيات الواقعية الطابع ، التي تستعين في تعميق واقعيتها بمختلف الاكتشافات الفنية والعلمية ومختلف النزعات الإنسانية .

وسبق أن بينا أن أرسطو يقسم المسرحية إلى مأساة وملهاة ، ويفرق أرسطو بينهما في الحدث : فموضوع المأساة فعل نبيل ، في حين موضوع الملهاة الفعل الهزلي الذي هو قسم من القبيح ويثير الضحك ، وغالبا ما يكون حدث المأساة تاريخيا ، بخلاف الملهاة ، ثم في الشخصيات ، فبطل المأساة أرسطراطي ، وبطل الملهاة من أراذل الناس ، ثم في الحل الفاجع في المأساة ، والباعث على السخرية في الملهاة (١) .

ويمكن القول إجمالاً بأن هذه الفروق ظلت مرعية في العصر الكلاسيكي الذي عني بتوكيد الفروق بين المأساة والملهاة ، وتوسع فيها . فلكل منهما لغته وتقاليد وغاياته ، حتى عابت الأكاديمية الفرنسية على الشاعر كورني افتتاحه لمأساة « السيد » بحديث الوصيفة ، لأنه تقليد ملهوى (٢) .

وبلغت المأساة قمة نضجها في العصر الكلاسيكي ، فإلى نبيل البطل المأثور عن المسرحيات اليونانية . أصبحت مسئولية الفرد في تعرضه لنتائج فعله فردية ، بدلا من المسئولية عن ذنب لم يرتكبه البطل ، ويتحمل فيه تبعه أفعال غيره أو اللغاة في الصراع ضد القدر في المسرحيات اليونانية . ولأخذ مثلا لذلك مأساة أجا ممنون لشاعر اليونان ايسخيلوس . فقد حلت به اللعنة التي استحقتها أسرته . أسرة « اترئوس » . ثم أخذ في المأساة يكفر عن أخطاء

(١) أنظر : هذا الكتاب صفحات ٨٢ - ٨٤ .

(٢) أنظر . R. Bray : La formation de la doctrine classique . p. 305

أخرى كذلك ، بعضها مسؤليته فيه جزئية . منها أنه قاد حملة حربية ظالمة أزهدت فيها أرواح المواطنين هي جملة طروادة . بسبب امرأة طائشة هربت من زوجها ، هي هيلين ، وضحي بابنته البريئة إفيجينيا لكي يبحر الحملة ، ثم أثار غيره امرأته حين عاد من الحملة بإحدى السبايا : كاساندرأ . وقتلته امرأته كليتمنسترا بعد عودته من الحملة منتصرا ، فكانت أداة عقاب له وقصاص منه عن اللعنة الموروثة . وعن الأخطاء التي ليس هو في الحقيقة المسئول الوحيد عنها . وتصبح كليتمنسترا بعد ذلك مسؤولة عن جريمتها في قتلها زوجها ، فهي - في ثلاثية (١) أيسخيلوس - ضحية عدوانها ، ويقتلها « أورسطس » .

(١) ثلاث مسرحيات متتابعة الملقات للشاعر أيسخيلوس ، مثلت عام ٤٥٨ ق . م . وعنوانها جميعا Oresteia وعنوان الأولى : « أجا ممنون » ، بعد عودته من طرواده مع أسيرته كاساندرأ ، وقتلته امرأته كليتمنسترا . وعنوان الثانية : « كويفور » أو حاملوا السقيا ، وفيها يقدم أورسطس بعد قتل أبيه أجا ممنون لي قبر أبيه ، ويضع على القبر خصله من شعره ، فتتعرف بها عليه أخته اليكترا حين تقدم لتسقى القبر بالشراب ويدخل أورسطس مع بيلادس - الأخ الوفي لأجا ممنون - قصر أبيه في شكل سائحين ، ليزعما موت أورسطس إلى أمه ، ويحتالان بذلك على قتل أيجتوس خليلها ، ثم على قتلها . وعنوان المسرحية الثالثة يومينيس ، أو أرواح الأسترضاء . ذلك أن أورسطس عقب قتله لأمه انتقاما لأبيه ، تحمل عليه اللعنة ، وتساوره أرواح الندم أو ذباب الندم ، فيضحه أبولو بالذهاب إلى أثينا ، حيث يقدم للمحاكمة . وتساوى الأصوات في محاكمته بين قتله أو العفو عنه ، ويرجع جانب العفو الإلهة أثينا ، حيث تهدي ذباب الندم Furies Erinnies فتتحول إلى أرواح عطفوفة خيرة : Eumenides الآلهة أن تؤسس اكراماً لها معيداً في أثينا . وقد أخذ نفس الأسطورة سارتر . فألف فيها مسرحية جعلها قالباً لكثير من القضايا الفكرية المعاصرة وحوّلها إلى مسرحية : مواقف كما سنشرح فيما بعد . وقد أخذ نفس الإطار الأسطوري الكاتب الأمريكي يوجين أونيل ، ولكنه أجرى في الإطار أحداثاً معاصرة ، في ثلاثية التي عنوانها : الحداد يليق بالكثرا Mourning becomes Electra ١٩٣١ ثلاثة عشر فصلا . وعنوان المسرحية الأولى من هذه الثلاثية : « العودة » ، عودة أذرا مانون قائد جيش الشمال في الحرب الأهلية الأمريكية ، مع ابنه أورين ، إلى منزله ، حيث تنتظره امرأته كريستين ، وابنته لافينيا

ويرزح المنزل تحت عبء خطأ ارتكب من قبل . ذلك أن أبراهام مانون ، والد إذرا ، كان قد طرد من المنزل مربية عاشرها أخوه داوود وحملت منه : وتبها أخوه ، وولد لهما آدم الذي تسمى : برانت ، والى أن ينتقم لأبيه من تمد الأسرة . فعاش كريستين في غيبة زوجها . وقبلت لافينيا أن تكتم الأمر عن أبيها على أن تهجر الأم حبيبها . ولكن الأم لم تستطع . فلدت السم لزوجها في طعامه عقب عودته . ويفضي بذلك قبل موته لابنته . والقسم الثاني عنوانه : « الانسان الخفق » . وفيه تقضى لافينيا إلى أخيها بسر موت والده ، ويقتل أورين أمه بدافع غيرة جنونية ، وانتقاما لأبيه . والقسم الثالث : « طريد الشبح » يعود فيه أورين ولافينيا من سفر طويل بحثا عن النسيان . وتصبح لافينيا سعيدة بخطبتها من « بيتر » ، لكن أورين تطارده أشباح الجريمة ، ويحكى ليبر أن لافينيا خانته ، وينتحر . وتبقى لافينيا وحدها في القصر ، وتعلق عليها نوافذه . وهذه المسرحية الطويلة تتناول أحداث الحرب ، وأثر المواضع الاجتماعية في تكوين العقد النفسية ، فهي فرويدية على حسب المذهب التعبيري الذي سنتحدث عنه بعد .

وهو ابنها من أجامنون ، انتقاماً لأبيه ، ثم يعروه الندم ، يعانیه من الذباب التي هي أرواح الانتقام ، ويصبح موضوع محاكمة على جرمة أمام الآلهة في محكمة أثينا ، ولكن ترضى الإلهة أثينا أرواح الندم كي تكف عن عقابه . ففي المأسى اليونانية صورة صراع عام بين الخير والشر في العالم ، تضؤل فيه مسئولية الفرد ، فالدم بالدم ، والجرائم تقود إلى الجرائم . حتى ينتصر الخير أخيراً ، فيقف سيل الدماء . وما مأساة أوديبوس الملك إلا صورة صراع بين الإنسان والقدر . ففي الأساطير اليونانية أن لا يوس والد أوديبوس كان قد اختطف ابن بيلوبس فاستحقت أسرته اللعنة . وحين آل إليه ملك طيبة انذره أبولو أن ولده أوديبوس سيقتله ، كما حدث في المأساة التي تحمل إسم الشاعر اليوناني سوفوكليس (١) . ويتحمل الإبن بعد ذلك إثم فعلته ، فيزوج بأمه ويقتل نفسه (٢)

وأما في المأساة الكلاسيكية فقد أصبحت التبعة فردية . يتعرض الشخص فيها لنتيجة أفعاله هو ، وعمقت الكلاسيكية بذلك في فهم المعنى المأسوي في مواجهة التبعة . فمثلاً أصبحت « فيلدا » في مسرحية راسين هي بطلة المأساة ، وانصرت عاطفتها على الواجب ، فكانت ضحية لإثمها . بعد أن كادت « هيوليت » - ابن زوجها الذي أحبته حباً غير مشروع فأبى هذا الحب الآثم - هو البطل ، وهو ضحية لعنة والده على الرغم من براءته ، في مأطاة يوريبيدس التي عنوانها : هيبوليتوس .

ويتبع الفرق الجوهرى السابق تغير في معنى « الخطأ » الذي يقع فيه بطل المأساة ، هو ما يطلق عليه باليونانية : هامارتيا ، فقد سبق أن رأينا أرسطو يفضل المأساة التي يرتكب فيها البطل الخطأ عن جهل ، أو يحاول أن يرتكبه ثم يعلم فيقلع عنه (٣) ، ولكن الكلاسيكيين جميعاً يجعلون أبطالهم على وعى تام بما يتعرضون لفعله ، وهو ما لم يفضله أرسطو ، فالمأساة الكلاسيكية مأساة إرادية ، في حين كانت لا إرادية في صورتها المفضلة عند أرسطو . والمأساة الكلاسيكية مأساة واعية تتحدد فيها مسئولية البطل بما يأتيه هو من فعل يتحمل تبعته .

(١) أنظر هذا الكتاب ص ٦٢-٦٣ .

(٢) هذه الخاصة في مسرحيات اليونان هي موضوع البحث في كتاب :

H. D. F. Kitto : Form and Meaning of Drama, London, 1959.

أنظر على الأخص صفحات : ١-٨ ، ٥٤-٦٢ ، ٧٥-٨٦ .

(٣) انظر هذا الكتاب صفحات ٦٤- وما يليها .

وفي صورة ذلك الوعي وتلك الإرادة تولد الصراع النفسى عند الكلاسيكيين ، وفيه تجلت الخاصة الجوهرية للاستيطان النفسى ، وهو ما سنذكره حين نتعرض لقضية الصراع فى المسرحية بعد قليل .

وقد رأينا ، فى نقد أرسطو ، كيف يقضى المعلم الأول البطل الخير من المأساة ، كما يقضى البطل الشرير ، ويحصر بطل المأساة فى منزله بين المنزلتين يرتكب خطأ (هارماتيا) لا عن لؤم وخساسة (١) .. وقد رأى شراح أرسطو من الإيطاليين فى القرن السادس عشر أن الحالات التى ذكرها أرسطو لبطل المأساة ليست سوى أمثلة لحالات مفضلة ، ولا استقصاء فيها . وتبعهم « كورنى » من الكلاسيكيين الفرنسيين ، فرأى أنه يصح عرض بطل خير لاشرلديه فى المأساة ، يتعرض لضطهاد ظلم استبدادى على شرط أن يثير من الرحمة له أكثر مما يثير من الغضب والاشمئزاز من اضطهده . وضرب « كورنى » مثلاً بمسرحيته هو : « بوليوكت » . وفيها البطل « بوليوكت » من عليه الأرمينيين فى أوائل عهد المسيحية ، يتزوج « بولين » ابنة حاكم أرمينيا عن حب منه لها ، فى حين تزوجته هى بحكم واجب طاعتها لابنها ، بعد أن رفض والدها تزويجها ممن تحب : « سيفير » . ويعتنق بوليوكت المسيحية خفيه ، ويحطم الأصنام فى المعبد ، ويوكل عقابه إلى الحاكم - والد امرأته - إلا إذا اعتذر . وبأبى الاعتذار ، ويعتزم الموت . ويعود سيفير الحبيب فجأة بعد أن ظن أنه مات فى حملة حربية ، فتقبله بولين . وتفضى إليه أنها الآن أسيرة واجب الزوجية بعد أن اخفق جبهما ، وتطلب وساطته فى نجاة زوجها من عقاب والدها ، ويبدو نبيلاً فى بذل وساطته ، ولكن لا تجدى ، إذ يموت زوجها صبراً . وتعتنق هى على الأثر المسيحية . ويرتاع الأب من اعتناق ابنته عقيدة زوجها الشهيد ، على أنه قد قتل زوجها لا عن اقتناع ، بل استخذاء وترلفاً للأباطور ، فيعتنق المسيحية بدوره ، وتنتهى المأساة بأن يعد « سيفير » بالتوسط

(١) أنظر هذا الكتاب نفس المرجع السابق . ويقصد أرسطو بالخطأ الجهل بالتفصيل العامة فى حالات المأساة المثل عنده ، كحالتى أربيوس وإنجينا ، لا الخطيئة ، فإنه لا يفضل مثل حالة ميديا ، وإن كان خطأ ولا يدل على أسفاف - انظر ص ٧٩ - ٨٠ من هذا الكتاب ، وفى الحقيقة يرد أرسطو على استاذة أفلاطون الذى حمل على الشعراء لأنهم فى المأساة ينقلون الخيرين إلى الشقاوة والأشقياء إلى السعادة ، أنظر أفلاطون : الجمهورية : ٣٧٧/٢ ، ٣ ، ١٣٩٢ - ب ، ٣٩٧ ر - والقوانين ف ، ٢ ، ٦٦٠ ، ٦٦٢ ب ، وهذا الكتاب ص ٢٥ - ٢٧ .

Gerald, F. : Aristotle's Poetics, the Argument,
Cambridge, 1957, p. 367-375.

للمسيحيين لدى الأمبراطور كي لا يقسو عليهم من بعد . وفي رأى « كورنى » - تطبيقاً لمبدئه السابق - أن القديس بوليوكت هو بطل المأساة . وقد أثار اضطهاده من الشفقة عليه أكثر مما أثار من الحقد على من اضطهدوه ، لأن هذا الاضطهاد نفسه صورة من صور الضعف الإنسانى . على أن نقاد الكلاسيكية هاجموا هذا التجديد من جانب « كورنى » في جعل بطل المأساة خيراً ككل الخير . فقد اعتد فولتير بأن بطل المأساة ليس « بوليوكت » . يقول فولتير « الشهيد الذى لا يكون سوى شهيد مبجل كل التبجيل يحسن تصويره في حياة القديسين ، ولكن لا يجوز بحال شخصية من شخصيات المسرح . وبدون شخصية « سيفير » وشخصية « بولين » . لم يكن المأساة بوليوكت أن تنال أى نجاح (١) » .

ويرى « كورنى » أيضاً - تبعاً لما رآه قبله شراح أرسطو من الإيطاليين كذلك - أنه يمكن عرض الشريرين أبطالا للمأساة ، لأن عقابهم الرادع - نتيجة لشرورهم - يؤدي إلى تطهير بعض النقائق الإنسانية . عن طريق المأساة الإدارية الواعية وإثارة الخوف من البطل والرحمة على ضحاياه . وفي هذا توسع من الكلاسيكيين في فهم « الهامارتيا » وفي فهم التطهير معاً (٢) . وقد ضرب كورنى مثلاً لذلك مسرحيته « رودوجون أميرة البارثيين (٣) » . وفي هذه المأساة تبدو كليوباترا أميرة الشام شريرة

(١) أنظر : Corneille : 2è Discours sur la Tragédie, dans :
Oeuvres Complètes, Paris, 1888, 2, p. 561-566.

وبها شروح فولتير وتعليقاته .

(٢) أنظر هذا الكتاب ص ٦٤ وما يليها ، ٧٤ - ٧٨ .

(٣) Rodogune, Princesse des Parthes من هذه المأساة تشهر ، كيلوباترا أميرة الشام حرباً على زوجها ديمتريوس حين يعود من رحلته مصطحباً الأميرة رودوجون بنت البارثيين على عزم الزواج منها ، وتنجح في حربها ضده ، فتقتله ، وتأخذ رودوجون أسيرة ، ويتم عقد صلح مع البارثيين على أن تزوج رودوجون أحد ولديها من ديمتريوس ، وهما : أنتيوكس وسيلوكوس . وتحفظ رودوجون لنفسها بحق تعيين أسبق هذين التوأمين ميلاداً ليكون هو الزوج ، لأنها هي وحدها التي تعرف هذا السر . وفي نفس الوقت تفضي سراً إلى كل من ولديها أنه سيكون هو في الوارث للعرش إذا قتل رودوجون . ويرفض كلاهما ، لأنها يحبانها . وعلى الرغم من أن رودوجون تحب أنتيوكوس وحده ، فإنها تعلن أنها ستزوج من ينتقم لأبيه منها فيقتل أمه . فيتنازل سيلوكوس عن الزواج وبعد أن تحقق الأم في حمل ولديها على قتل رودوجون ، تحاول أن تثير النيرة في قلب سيلوكوس لفقدته حب رودوجون ، ولكن الحب الأخوى المتكمن من قلب سيلوكوس يجعلها تحقق كذلك في هذه المحاولة . فتبدأ بالعمل بنفسها ، فتقتل إبنتها سيلوكوس ، وتدس السم في الكأسين اللتين سيتناولهما أنتيوكوس ورووجون في حفل زواجهما ؛ ولكن الريبة حول مقتل سيلوكوس تجعل رودوجون على تحذير أنتيوكوس من شرب الكأس ، وتبرى كيلوباترا أن حلفتها ستدفع ، فتتناول هي الكأس لتوت ، وهي تقدم تهنتها للزوجين .

خالصة ، ولكن لا ينبغي أن ننسى تعليق « كورنى » على هذه المأساة بأن مثل هذه الجرائم ليست فيها حساسة ولا إسفاف الأذنياء ، وتدفع إليها الأطماع الكبيرة التي لا تتاح لسواد الناس (١) ثم يعقبها الاعتراف بالخطأ . وهذا - في نظرنا - ما يقرب نوع جرائم كليوباترا من نوع آثام ميديا (٢) في الأدب اليوناني ، وهي من نوع المأسى التي لم يفضلها أرسطو .

وفي العصر الكلاسيكي كذلك حدثت تغيرات بعدت بالملهاة عن مفهومها القديم . أهمها ماسماه كورنى : « ملهاة البطولة (٣) » ، في مقدمة مسرحيته : دون سانش (٤) . فشخصياتها شخصيات مأسوية ، لا نقائص فيها ، في حين موضوعها ملهوى . وفي تقدمه لتلك المسرحية يرى أن الأولى أن نبحت عما يشير خوفنا . لا في شقاء طبقة الملوك والنبلاء الذين لا يشبهوننا إلا من حيث مصائرهم حين تكون إنسانية . ولكن في نظائرها ممن هم في مثل موقفنا وملابساتنا من غير الاشراف وذوى العروش المتهاوية . لأن ذلك أدمى للخوف والرحمة وأقرب لواقعنا . وفي تلك المسرحية يختلط الجسد بالهزل .

وفي نفس العصر وجدت المأساة الالهية ، خليطاً من عناصر المأساة والملهاة . وكان الكلاسيكيون يطلقون هذا الإسم على المسرحيات التي تستعير من الملهاة نهايتها السعيدة ،

(١) أنظر المرجع السابق ، نفس الموضوع ، وكذا :

Lanson : Corneille, 6è édition, Paris 1922, p. 70

(٢) أنظر هذا الكتاب ص ٥٩ - ٦٠ وهاشبا .

(٣) Comédie héroïque.

(٤) Don Sanche d'Aragon ، تأثر فيها كورنى بمسرحية أسانية عنوانها : القصر المضطرب El-palacio Confuso ، وموضوعها أن كارلوس فارس مجهول الأصل يحب الملكة ايزابل ، ملكة قشتالة ، وهي تحبه ولكن تدارى حبه للسر الذي يكتشف مولده ، وكان عليها أن تختار زوجا لها من بين أمراء ثلاثة في المملكة . ويشهد كارلوس جلسة الاختيار ، ويكون هزأة بين القوم لأنه دونهم . وتتناظر لذلك الملكة ، فتمنحه صفة النبيل ليكون مثلهم ، فينال لقب ماركيز في الحال ، ثم تطلب منه أن يختار لها زوجها . وعلى الأثر يستشير دون كارلوس النبلاء الثلاثة ، ويتحداهم في مبارزة . ويقبل أحدهم - وهو دون ألفار - التحدى . وتتبادل الملكة ودون كارلوس الاعتراف بحب كنيهما للأخر . وتخاف الملكة على حياة حبيبها فتوجل المبارزة للفد . وتسرى الإشاعة أن ابن ملك أراجون المتوفى هو الآن في خدمة الملكة . وفي الفصل الخامس يكتشف أنه هو دون كارلوس الذي رياه أحد الصيادين ، في حين كان يجهل هو نفسه قبل مولده . ويصبح دون كارلوس هو دون سانش ، ويكون له الحق في الإقتران بالملكة .

بعد التعرض لأخطار تنجو منها الشخصيات المسرحية دون سفك دماء . على أن بعض النقاد الكلاسيكيين كانوا يرون أن مجرد النهاية السعيدة لا يخرج المسرحية عن نطاق (١) المأساة . ثم إن المأساة اللاهية تخلط في شخصياتها بين من هم من طبقة أرستقراطية وطبقة برجوازية ، وبين الشخصيات التاريخية والشخصيات المخترعة . وتتعدد فيها الأحداث والحلول . وكان هذا الجنس مألوفاً في المسرحيات الأسبانية والإنجليزية ، حتى بعد موته في الكلاسيكية الفرنسية (٢) .

وقد أدت هذه التجديدات - في مفهوم الملهاة وفي خلطها بالمأساة - إلى زلزلة مفهومها . وأسهم النقد الأدبي المعاصر في ذلك . فمن ذلك ما أشرنا إليه سابقاً في نقد كورني ، ومنه أيضاً ما ذكره الناقد الفرنسي : فرانسوا أوجيبه ، في مقدمة مسرحية : صور وصيداً (٣) ، يدافع عن خلط المأساة بالملهاة لتحاكى المسرحية الحياة الواقعية التي تختلط فيها الدموع بالابتسامات .

فحين بلغت المأساة ذروتها آذن كالمها بالزوال ، شأن كل الأجناس الأدبية ، تمهيداً لنشأة جنس أكمل منها على انقاضها . وأول ما أصاب المأساة من تغير عميق .

(١) أنظر مرجع رينه برابى السابق ص ٣٢٩ - ٣٣٠ ، وما يستحق الملاحظة أن مسرحية « السيد » لكورني مأساة ونهايتها سعيدة ، ولكن كورني كان قد وضع لها ابتداء إسم المأساة اللاهية . ونظير مسرحية السيد ، مسرحية فارست بلوته ، فهي مأساة ذات نهاية سعيدة في جزئها الثانى .
ونبه كذلك إلى أن بلوتوس في مقدمة ملهاته : أمفيثيون ، يسميها المأساة اللاهية ، إذ فيها من المأساة خطورة الموقف ومن الملهاة الجمال السعيد .

(٢) نفس المرجع السابق .

(٣) تمثل لهذا الاتجاه كذلك بمسرحية : صور وصيد Tyr et Sidon بلون سكلاندر J. Schalandre . وكانت هذه المسرحية مأساة ، فعدها المؤلف نفسه إلى مأساة لاهية عام ١٦٢٦ . وموضوعها في الحرب القائمة بين ملكي صور وصيدا ، وأن ابن ملك كل منهما وقع أسيراً في يد عدوه . و « بلكار » ابن ملك صيدا وقع في حب ميليان ، وكان الرسول بين الهجين يوريديس ، مربية أخت ميليان الكبرى : كاساندر . وسين تكتشف المربية أن سيدتها كاساندر تحب هي أيضا بلكار تحاول عبثا تغيير عواطف الحب نحو سيدتها . وفي نفس الوقت ، يقع ابن ملك صور الأسير في صيدا في جريمة خيانة زوجية في بلاط الملك ويقتل . فيقرر ملك صور قتل بلكار ، قصاصا ، ويؤجل التنفيذ للغد ، فتبهى المربية هربة على سفينة ، مع حبيبتة . وحين يكتشف أنها كاساندر التي لا يبادلها الحب ، يهرب من السفينة في زورق ، فتلقى كاساندر بنفسها إلى البحر ، وتكتشف أختها ميليان جثتها ، وتبهم في قتلها ، ولكن تظهر برامتها ، ويعود بلكار إلى حبيبتة الحقيقية : سليمان ، ويعنى عنه ، وتنتهى المأساة بنهاية سعيدة .

لمفهومها ظهر في دعوة « ديدرو (١) » إلى الملهاة الجادة ، أو الدراما البرجوازية ، التي تأخذ موضوعها من الواقع لا من التاريخ ، وتصور الموقف والملابسات من خلال شخصيات عادية من الطبقة الوسطى ، وتختلط فيها عناصر المأساة بالملهاة (٢) . وتجلت الدعوة نفسها في النقد الألماني على يد لسنج ، وشيلر ، ولددفنيج ، وهيبيل . في أوائل القرن التاسع عشر (٣) .

وعلى أثر ذلك ظهرت الدراما الرومانتيكية على أنقاض المأساة القديمة . وأشهر من تعد لهذه الدراما وطبقها في إنتاجه في الأدب الفرنسي هو فكتور هوجو . في مقدمة سرحيته : كرومويل . وفي هذه المقدمة يتخذ هوجو شكسبير قدوة له في هذه الدراما التي تختلط فيها الجد بالسخرية ، ويتجاوز ما هو أدنى وما هو أعلى ، ويتعاقب الضحك والبكاء ، وتمحى حدود المأساة والملهاة في مفهومها القديم ، لتؤلف كلا متسقاً يحاكي الحياة ، ويتخذ مادته منها . ولم يعد البطل في هذه الدراما أرسقراطياً ، بل من البرجوازيين أو عامة الشعب . وقد يظهر شريراً ، على أن يلقى عبء شره على نظم المجتمع . ولكن البطل الرومانتيكي يظل حالماً غريباً في مجتمعه ، وتنتهي مشروعاته بالإخفاق . وأشهر الدرامات الرومانتيكية التي لا تزال ذات قيمة فنية هي مسرحية : روى بلاس (٤) ، لفكتور هوجو نفسه ، وفيها طبق دعوته السابقة للدراما الرومانتيكية

(١) أنظر هذا الكتاب ص ٢٧٠ - ٢٧٥ .

(٢) أنظر :

Diderot : Oeuvres, édition de la Pléiade, 1946, p. 1274-1303.

(٣) أنظر :

Eric Bentley : Playright as Thinker, New York, 1955, p. 25-29

(٤) Ruy Blas - (١٨٣٨) وتدور حوادثها في أسبانيا في أواخر القرن السابع عشر . وفيها الملك شارل الثاني شخصية نافلة يشغل بالصيد واللهو عن شئون المملكة ، تاركاً زوجته الألمانية الأصل : ماري دي نوبورج ، فريسة تقاليد القصر القاسية ومكائد رجال الحاشية . ومن هؤلاء دون سالوست الذي أغوى إحدى الوصيفات فحكمت الملكة بنفيه ، فدبر مكيدة للانتقام . وذلك بأن قدم لرجال القصر خادمه : روى بلاس - نبيل القلب ، من أصل متواضع ، تربى في إحدى مدارس الإحسان - على أنه هو دون سيزار دي دازان ، والأخير ابن عم ادون سالوست ، أضاع ثروته وصار بوهيميا ، وقد سجنه دون سالوست وأمر بنفيه قبل تقديمه لروى بلاس مكانه . ثم يجعل روى بلاس يوقع عهداً يشهد فيه بأصله ، ويتعهد بطاعة دون سالوست متى لزم الأمر . وكان روى بلاس مثال الرومانتيكي الحالم بالمحد والإصلاح والانتصاف للفقراء من الأغنياء ، كما كان يجب الملكة عن بعد ، وقد أتاح له دون سالوست - يتقدمه لرجال القصر على أنه أمير - أن يحقق حلمه . وتحبه الملكة وترفعه إلى درجة رئيس وزراء المملكة ، فيقوم باصلاحات كثيرة . وفي قمة =

وفي نهاية القرن الثامن عشر والثالث الأول من القرن التاسع عشر ، ازدهرت الميلو دراما (١) ، أو الدراما الشعبية . وساعدت أحداث الثورة على ظهورها ، إذ أوجدت جمهوراً للمسرح على خط ضئيل من الثقافة ، ومولعا بالأحاسيس القوية . وفي الميلو دراما تبلغ داعية الألم (٣) أقصاها ، فمن أشباح إلى سراديب أرضية ، إلى شرك لأحداث القتل والخيانة . وتدور هذه الأحداث حول التشكيل بالبريء ، وخيانة العهود ، ورياء الصداقة ، أو الإخلاص الذي لا تشوبه شائبة ، والحب المطلق ، وفجاءات المصائر في الانتقام الخالي من الرحمة أو الظفر بثروة غير منتظرة ، أو التعرف على من فقدوا من الأهل والأطفال . وتنتهي غالباً بانتصار الضعيف بعد عناء قاس يتعرض له من الطغاة . والشخصيات فيها سطحية التصوير ، مقسمة بين خيرة وشريرة دون تنوع . وتدور أنماطها حول أربع شخصيات رئيسية عدا الشخصيات الثانوية الكثيرة : الشباب السوداوى المزاج المحب الشجاع ، والفتاة أو المرأة الطاهرة المظلومة ، والخائن الذى يجهل المشاعر الإنسانية جميعاً ، ثم شخصية غليظة الطبع قاسية وصولية غامضة . ويتخلل العرض موسيقى وسيمفونيات تساعد على شوب الأحاسيس الغليظة . وتسرى هذه المشاعر بانتصار الخير في النهاية . ولا يولى المؤلف الأسلوب أية عناية . والأحداث في مختلف الميلودرامات تكاد تكون مكرورة . ولاخلاف في أن الميلودرامات ليس فيها عمق في الفكرة ولا قوة في المشاعر ، على الرغم من شيوعها في العصر الرومانتيكى في الآداب الكبرى الأوروبية . ولا تغفل الإشارة إلى تأثيرها العميق في الدراما الرومانتيكية ، فمسرحية « روى بلاس » السابقة الذكر ، بها آثار واضحة للميلو دراما في بساطة التحليل النفسى ، وسوء طوية دون سالوست المطلقة ، مقابل طيبة روى بلاس الحالية . على أن الميلو دراما قد أثرت في إدخال الموسيقى في المسرحيات الحديثة ، مثل مسرحيات إبسن . ثم إن عناية مؤلفي الميلو دراما بالحكاية أو

= مجده يمود دون سالوست ، ويزيف دعوة للملكة أن تأذلى منزل روى بلاس ليلا وتقع الملكة في الفخ ، وتكاد تفشل الخطة بمقدم دون سيزار الحقيق الذى انتحل روى بلاس شخصيته ، ولكن يمنه دون سالوست ، فيهدد بأشهار الفضيحة في هذه الزيارة المرهبة ، ونجبرها بأن روى بلاس ليس سوى خادم له . ويستقم روى بلاس لنفسه بقتل دون سالوست ، ثم يقتل نفسه .

(١) Melodrame - والكلمة مركبة من ميلوس ومعناها باليونانية : غناء ، ودراما . وقد أتى هذا الاسم من السيمفونيات التى كانت تسبق دخول الشخصيات فيها ، وتصحب الأحداث الهامة ، ولكن معناها الفنى أصبح يتجاوز مجرد المعنى اللغوى للاسم ، كما نشرح .

(٢) أنظر ص ٦٤-٦٥ من هذا الكتاب .

الحدث في المسرحية مهدت للمسرحيات المحكمة الصنع (١) ، على يد الكاتب الفرنسي أوجين سكريب (١٧٩١ - ١٨٦١) وقد أثرت في بناء كثير من المسرحيات الحديثة ، على الرغم من أن مسرحيات ذلك الكاتب ليست ذات قيمة أدبية . وأخيراً ساعدت الميلو درامات - مع الرومانتيكية - على موت المأساة نهائياً في مفهومها القديم ، وعلى ظهور الدراما الحديثة ، وإن كانت خصائص الميلو درامات التي أشرنا إليها تعد عيوباً فنية خطيرة في المسرحيات الحديثة . وبرغم أن الدراما الرومانتيكية تبعد عن الغوص في صميم الواقع . لأن بطلها حالم يتعلق بعالم مثالي لا وجود له .

وقد عرف زولا للحركة الرومانتيكية فضلها في القضاء على القيود المأسورة الجاهدة من الوحدات الثلاث : ومن البطل الأرسطي النبيل ، وأشاد بعنايتها بالحدث والحركة في المسرح ، ولكنه عاب عليها مع ذلك طابعها الشعري ، وأنها لا تأخذ موضوعاتها من الحاضر . وفي رأيه أن الأدب إذا كان عليه أن يساير الإنسانية فلم تعد الرومانتيكية كافية لا في طابعها الشعري ، ولا في لحنها إلى الموضوعات التاريخية التي لا تشف عن الحاضر ولا في تصويرها لشخصيات سطحية حاملة ، خالية أو تكاد من التحليل النفسي ، مما يضعف الأثر الدرامي ، ويطمس معالم المسرحية ، بتقريبها من الملحمة القديمة . ثم يدعو زولا إلى تصوير الواقع في الأحداث والشخصيات والقضايا ، وينذر بأنه إذا لم يلجأ المسرح إلى الاتجاه الواقعي فإنه مقضى عليه بالموت لا محالة . وفي هذه الدعوة تجلت معالم المسرحية ، الحديثة ، بالرغم من أن زولا يحتم فيها ما لم يلتزمه الواقعيون من ترتيب الأحداث بحيث تشف عن النتائج التي انتهى إليها العلم ، وبخاصة عن أثر الوراثة والبيئة . وفي هذا وحده تفرق الطبيعة عند زولا عن الواقعية الحديثة (٢) . وفي

(١) ما يسمى بالفرنسية *la pièce bien faite* وبالإنجليزية *well-made play* — ولا نريد أن يترسل في شرح نظريات لا أثر لها في نقد المسرحية الحديثة . والمتأمل في كثير من المسرحيات التي بدأ بها مسرحنا العربي والتي لا قيمة أدبية لها ، يجد بها كثيراً من السمات الميلودرامية . وقد ساعد كذلك على ظهور الميلودراما حركة العاصفة والانطلاق الأدبية في ألمانيا ، والقصة السوداء على يد آل راد كليف في إنجلترا . أنظر :

Allardyce Nicoll : World Drama, London, 1854, 432-438, 461-462 485-487, 604-605.

(٢) أنظر هذا الكتاب ص ٤٦-٥٨١ ، ٥١٩ ثم :

E. Zola : Le Naturalisme au Théâtre. Paris, 1965, p. 8-25

وكذا مرجع أريك يتل السابق الذكر ص ٧ - ٨ .

الاتجاه الواقعي تمثل مجرى الوعي الحديث . لسيطرة الإنسان على الحياة ووسائلها ، أو شعوره الحق بموقفه من عقباتها ، فصارت الواقعية طابعاً عاماً للاتجاهات المسرحية الكبرى منذ دعوة زولا ، حتى في المذهب الرمزي نفسه الذي كان يسمى اتجاهه المسرحي : المثالية الواقعية (١) ، ثم في التعبيرية التي استعانت على جلاء الواقع بالكشف عن عالم اللاشعور في شخصيات المسرح ، وكذلك في مسرحيات الفكرة ، والمسرحيات الملحمية على نحو ما دعا إليه « بريشت » الألماني .

وفي الدراما الحديثة صار البطل رجلاً عادياً من عامة الناس أو أدنياً منهم ، وفيما قد يغلب طابع الملهمة التي نرى فيها الحياة وننتقدها ، أو طابع المأساة لنشعر بأسى المصير . وعلى الرغم من أن طابع المأساة أو الملهمة قد يفسر نوع التأثير المسرحي في الجمهور ، وسر نجاح المسرحية لديه واهتمامها بها ، فقد اختلطت المأساة بالملهمة ، بحيث لم تعد قواعد التفريق بينهما معياراً لنضج الخلق الفني . فالحياة أخلاق وأفكار وشخصيات ذات حركة نفسية وسط مجتمعات لا ركود فيها ، لا في سطحها ، ولا في أعماق مستويات الوعي .

ولا ينبغي أن يفهم من شرحنا لموت المأساة الكلاسيكية أننا نقصد إلى القول بأن العنصر المأسوي لا وجود له في الدراما الحديثة . ففي هذه الدراما يعمق معنى الضحك حتى يقرب من البكاء ، في حين تتجلى أبعاد المأساة في وعي الفرد وفي سوء النظم الاجتماعية (٢) معاً . ويهمننا جلاء النواحي الفنية للدراما الحديثة من خلال الاتجاهات الكبرى العالمية ، مبتدئين دائماً بما قاله أرسطو لتجاوزه . وواضح أننا نقصد إلى جلاء ما يخص المسرحيات بوصفها خلقاً أدبياً ، لا ما يخص الإخراج والتمثيل . ولهذا سنعالج المسائل الآتية بالترتيب : الحدث أو الحكاية ، والشخصيات وأبعادها في الصراع الدرامي ، والموقف الدرامي ، والفكرة في مفهومها الحديث ، لنختم هذا الفصل بالحديث المقولة والأسلوب .

(١) :déaloréalisme

Erie Bintly : op. cit. p. 30-34

(٢) أنظر

وكذا :

-anson : Esquisse d'une Histoire de La Tragédie Française Paris, 1954, P.

(٢)

الحكاية - الحدث

أتنحصر أهمية المسرحية في حكايتها المحكمة ، أم في تصوير نفسية الشخصيات ، أم تكتسب قيمتها الفنية من الفكرة أو الأفكار التي تحتوى عليها ، أم من المشاعر المثارة ؟ الحق أنه على الرغم من أن المسرحية قد تختص بطابع يغلب عليه ضرب من ضروب الإثارة الفنية السابقة ، فإن أهميتها في وحدتها الفنية المتضمنة لهذه النواحي الفنية جميعها بصورة من الصور . ومن ثم نعلل شروحننا لكل منها .

وسبق أن اهتم أرسطو بالحكاية لأنها أساس الفعل ، وهو مدار الشقاوة والسعادة (١) ، وجعل الحكاية محور أهم النواحي الفنية والوظيفية المسرحية ، من المحاكاة والوحدة العضوية والتطهير . وكثيرا ما ردد بعض النقاد العالمين أن نظرة أرسطو هذه قد بليت ، لأن الأحداث في القصة أو المسرحية لا تخلق أدباً ، ولكننا شرحنا وجهة أرسطو في أنه قصد إلى إحكام الحكاية المرتبطة بالشخصيات ونفسيها وتطورها ، لأن الأحداث الفنية بمثابة النتائج والثمرة للشخصيات (٢) ، كما يؤخذ من مجموع نقده ، وبهذا المعنى لازالت ذات قيمة . فكل مسرحية لها نوع من النمو والتقدم في أحداثها ، على أن تتركز هذه الأحداث حول مسألة أو فكرة أو قضية يدور حولها نوع من الصراع كما سنشرحه بعد ، يتبلور في عاقبة الأمر في صور محاجة فنية تشبه المحاجة المنطقية ، لا بطريق سرد الأحداث ، بل بعلاقتها السببية .

وكان الانجاء الأرسطي والكلاسيكي إلى تركيز الحدث (٣) . وبلغ التركيز أقصاه في المذهب الكلاسيكي ، في الدعوة إلى وحدة الزمان والمكان (٤) . ثم قضى الرومانتيكيون على وحدتي الزمان والمكان وأبقوا على وحدة الحدث ، كما بين ذلك فكتور هوجو في مقدمة مسرحيته : « كرمويل » . على أن مما يلحظه النقد الحديث أن امتداد المسرحية الطويل في الزمن يضعف تصويرها الفني . فمثلا يمتد الزمن في مسرحية شكسبير : انطوان وكليوباترا ، إلى نحو عشرين عاما ، وهي من أضعف

(١) أنظر هذا الكتاب ص ٥٥ - ٥٦ وفيها شرح لمعنى الحكاية والحدث في المسرحية .

(٢) راجع هذا الكتاب ص ٥٣ - ٥٦ .

(٣) لمعايير تركيز أرسطو للحدث أنظر ص ٥٨ - ٦١ من هذا الكتاب .

(٤) أنظر ص ٦٨ - ٧٢ من هذا الكتاب .

مسرحيات شكسبير فنياً لهذا السبب ، كما لحظ ذلك النقاد . وغالبا ما يركز « إيسن » الحدث في مسرحياته ، بحيث لا يكاد يتجاوز يوماً واحداً ، مع أنه من آباء المسرحية الحديثة .

وقد فسر « كورنى » الكلاسيكى وحدة الحدث على نحو فريد لا ينبغي إغفاله فقد : رأى أنه يجب أن يقصد به « وحدة الخطر » أو « وحدة العقبة » فتتعدد الأحداث الجزئية للشخصيات على شرط أن يكون واحد منها كاملاً ، والآخر غير كامل . ولكن له وظيفة فنية هي توكيد الحدث الأول ، وإظهار السمات النفسية للشخصيات . وفي مسرحيته الشهيرة : السيد (١) ، يحب دون رودريج ودون سانش كلاهما شيمين ، فى حين تحب شيمين أولهما ، وتحب الوصيفة دون رودريج ، ولكنه لا يحبها . وقد كانت الأكاديمية الفرنسية قد نقّدت تعدد الحدث فى هذه المسرحية التى كان عنوانها أولاً : المأساة الالهية ، ثم سماها مؤلفها بعد : مأساة (٢) .

أما تعدد الحدث أو تعدد الحلول فى رثابة ، مع وحدة الخطر أو بدونه ، فلا يزال عيباً فنياً يوزع مشاعر الجمهور . ويضعف قضية المؤلف فى تصويره ، وقد كان ذلك شائعاً فى المسرحيات (٣) الرعوية ، وفى بعض المسرحيات (٤) الكلاسيكية .

-
- (١) Lecid (١٦٣٦ م) أنظر موجز الأحداث والفكرة فى هذه المسرحية فى هامش ص ٤٦٨ .
(٢) أنظر ، للمراك حول هذه المسألة ، مرجع كورنى السابق الذكر ج ٢ ص ٥٧٥ - ٥٨٣ ، وكذا مرجع هنرى برائى ، السابق الذكر ، ص ٢٤٧ - ٢٤٨ - وكذا : لانسون أ : كورنى ، ص ٦٥ .
(٣) هذه المسرحيات نشأت أولاً فى الأدب الإيطالى ثم الاسبانى ، ومن أشهرها فى الأدب الفرنسى ، مسرحية الرعاة الشعرية : Bergeris ؛ الشاعر ، راكان (١٥٨٩ - ١٦٧٠) - مثلت عام ١٦١٨ - والشخصيات فيها كلها رعوية ، ولكنها أقتنة لشخصيات أرستقراطية . وفيها أرتنيس قد وعد أهلها بتزويجها من لوسيداس ، ولكنها تحب تيزماندر ، فى حين يجب هو « ايدالى » حبا لا أمل فيه ، لأنها تحب بدورها السيدور حبا بائسا كذلك ، لأنه يجب أرتنيس . فتحاول أن تترهب . فيحاول السيدور الانتحار . وحين تعلم بانتحاره تحف من الدير إليه ، وتقع مغشياً عليها فى أحضان والده الذى يعتزم التمجيل بزواجهما . ويعلم والد ايدالى بالعلاقة بينها وبين السيدور ، فيلتزم أن يهبها للالهة ديانا ، ولكن تيزماندر ينقذها ، فتعترف له بالجميل ، وتجه بدلا من السيدور . وتبقى العقبة الأخيرة فى زواج أرتنيس من السيدور : أن الآلهة ديانا حين نذر والدا الفتاة ابنتهما لها ، وهى طفلة ، رأت ألا يكون زوجها غريبا عن البلد ، وتزول كل عقبة حين يكتشف سيلين ، والد أرتنيس ، أن السيدور ليس سوى ابن لأخيه كان قد اختفى فى صغره .
(٤) مثل ملهاة الوصيفة la Suivante (١٦٣٤) لكورنى . وفيها يجب نيات الوصيفة أمارانت ، ولكنه يريد أن يتخلص منها بحب سيدتها دافنيس . فيقرب ما بين أمارانت وفلورام ليحب كلاهما الآخر ، وحين ينمقد حب قوى بين دافنيس وفلورام ، ويتعمد الموضوع أكثر من ذلك حين يجب والد دافنيس الشيخ =

ويغلب تعدد الحدث في مسرحيات شوقي : ففي مسرحيته : مصر كليوباترا ، حدثان ، هما حب كليوباترا لانطونيوس ، ثم حب حابي لهيلانه . وكذلك مسرحية شوقي الأخرى : أميرة الأندلس ، تختتم المأساة بخاتمتين مختلفتين : فمن ناحية تنهار دولة المعتمد بن عباد في أشيلية ، ويسجن الملك الشاعر وأسرته في شمال أفريقيا عند ملك المرابطين : يوسف بن تاشفين ، ومن ناحية ثانية ينعقد زواج حسون ببثينة ابنة ذلك الملك العاثر . ونرى كذلك تعدد الحدث والحلول في مسرحيته : على بك الكبير : فمع غدر محمد أبي الذهب بسيده ، يوجد حدث آخر : هو ولوع مراد بأمال ، ثم اكتشافه أنه أخ لها (١) . وتعد الأحداث والحلول على هذا النحو النحو يضعف الوحدة التي تركز فيها الأحداث والمشاعر . ومن شأنه أن يوهن الأثر العام للمسرحية . وربما أراد شوقي بتعدد الحلول - على نحو ما ذكرنا تخفيف وقع المأساة على جمهور لم يكن قد تهيأ لها ، كما سبق أن نبه لذلك (٢) أرسطو .

والمنطق الدرامي يختلف اختلافا جوهريا عن نظيره في القصة . فمجال الشرح والتفسير وتوثيق الصلات بين الشخصيات والأحداث - بحيث تتجلى فيها الوحدة - أوسع في القصة منه في المسرحية . ففي المسرحية لا بد أن يرتبط تتابع الحدث بالشخصيات ، بحيث تنسم الحركة الخارجية للأحداث مع الحركة الباطنة النفسية للشخصيات ، حتى يكون منطق المسرحية نابعا من نفس الأفعال التي لا طريق لعرضها سوى الحوار . ومن هذه الناحية يظهر الفرق بين المسرحية والقصة حين تصاغ القصص في مسرحيات ، فتتعرض لخطر القضاء على منطقها الفني الذي كانت قد اكتسبته في القصة ، ويحتاج المؤلف لتلافى هذا الخطر في المسرحية إلى جهد كبير . فقد نفهم تعدد المصائر والأحداث في مسرحية أخذت من قصة الأستاذ نجيب محفوظ : « بداية ونهاية » ، حيث تنتحر نفيسة بعد أن انحدرت في الغواية ، ويظل أخوها حسن تطارده العدالة وهو مرييا في سلوكة ، ولا يتخلص من المأساة حسنين الضابط ، فيتلوث شرفه بسلوك أسرته ،

= أخت فلورام ، ويساوم بذلك الحب على زواج ابنته من فلورام . وتنتهي المسرحية نهاية سعيدة بقران فلورام ودانيس ، ونهاية بائسة بهجران الوصيقة من حبيبها الزائفين . ومثل هذه المسرحيات - سواء كانت رعوية أم غير رعوية - لم تعد لبنائها قيمة فنية .

(١) مع النصوص الأصلية للمسرحيات ، إرجع إلى : الدكتور محمد مندور : مسرحيات شوقي :

ع ٢٤ - ٢٧ .

(٢) أنظر هذا الكتاب ص ٦١ .

ويبقى غارقاً في وعيه بالمأساة ، حتى ليقود أخته إلى النيل كى تنتحر ، ويظل هو متردداً بين الموت والحياة ينظر إلى الماء مثنوئ أخته الأخير . وذلك أن هذا التعدد فى الأحداث والمصائر ذو وحدة مقصودة للمؤلف ، هى تصوير مأساة البرجوازية المنحلة ، فى عالم تنهار قيمه وتتطلب التجديد فى مختلف قطاعاتها (١) .

وقد اشتهر الإسكندر دوما الإبن بمسرحيته : غادة الكاميليا ، التى مثلت عام ١٨٨٢ ، وقد اقتبسها من قصة له بنفس العنوان ، ظهرت عام ١٨٤٨ ، فكانت المسرحية بدءاً لما سعى فيما بعد : « ملهاة العادات والتقاليد » ، وعدت من المسرحيات الواقعية التى كان لها تأثير فى الآداب العالمية ، على حين كانت مسرحية : حالة الحصار للأبير كامو ، دون قصته : الطاعون . وذلك لضعف ترابط الأحداث فى المسرحية ، وإيراد الأفكار - نتيجة لذلك - فى صورة يعوزها التجديد ، حتى أصبحت رمزية المسرحية تجريدية ، بعد أن كانت هذه الرمزية شفاقة عميقة فى القصة (٢) .

وكان من أهم نواحي التجديد فى المسرحيات الحديثة - فيما يتعلق بالحدث - أن يستبدل به التعمق فى تصوير الحالات النفسية وأقياً ، فتتعدد الشخصيات مطمورة فى حالاتها النفسية ، غائصة فى الواقع ، مغلوطة الإرادة بعجزها عن التخلص من مأساتها . وبدلاً من التطور فى تقدم الحدث ، يعمق تصوير القطاعات النفسية للشخصيات المترابطة المصير ، كى تشف عن قطاع من العالم الراكد الأسن ، يستثير ، بحالته المقززة التعجل بتغييره . ورائد هذا الاتجاه فى المسرح الحديث هو تشيخوف فهو لا يهجم منهج الحكاية الواحدة المؤتلفة ، التى تعنى بتفاصيل حدث واحد متصل الأجزاء . ولكنه يقصد - من عرض الحالات النفسية - إلى تهيئة مجال اجتماعى رهيب يدفع إلى التفكير العميق .

(١) وقد غلب على مسرحنا فى السنين الأخيرة الاقتباس من القصص ، من غير تمييز بين عالم القصة والمسرحية ، وقد نبه إلى هذا الخطر كثير من النقاد والمخرجين المتخصصين . اقرأ على سبيل المثال : نبيل الألوئى : من عالم المسرح ، ١٩٦٠ ، ص ١١٧ - ١٣٥ ، وفيها يعيب تفكك الأحداث فى مسرحية أخذت من قصة : زقاق المدق للأستاذ نجيب محفوظ .

(٢) أنظر :

ومثال ذلك مسرحيته : بستان الكرز (١) ، ويكاد يكون الحدث فيها معدوماً . فالبطل في الحقيقة هو البستان الذي يتلاقى على أرضه الماضي والحاضر والمستقبل ، الماضي الإقطاعي مستغرقاً في الغابر ، متعلقاً عبثاً بالأجداد الغاربة ، والحاضر البرجوازي المستأثر ، والمستقبل الفتى يلوح على الأفق . وهذا البستان هو الذي يدفع الأسرة الأرستقراطية أن تفضل الإفلاس طوعاً على بيع جزء من أرضها والنجاة بذلك من برائن الديون ، فيحل لوباخين البرجوازي القاسي محل الأسرة في تملكه للبستان بعد إفلاس الأسرة .

ولكن يبدو أن الأيدي العاملة في البستان : والأفكار المرتبطة بمصيره ، تظل تتوقع حياة أكثر جدية في المستقبل . فالشخصيات أسيرة حالاتها الباطنة ، وتقوم اللوحات النفسية العميقة مقام الأحداث .

وقد برع تشيخوف في هذه النزعة الفريدة في المسرحيات الواقعية . فمسرحيته الأخرى : الشقيقات (٢) الثلاث ، يصور فيها ركود الحالة النفسية للشقيقات الثلاث ،

(١) مسرحية في أربعة فصول لتشيخوف ، وهي آخر مسرحية له ، مثلت عام ١٩٠٤ ، تعود ليونوف أندريفنا رانفسكايا Liou bov Andréevna Ranevskaia هي وأخوها جايف Gaev من سفرها بعد إقامة طويلة لها في باريس بدت فيها أموالها على عشيق هجرها بمسد إفلاسها ولا بد من بيع البستان لسداد الدين والإقامة خارج البلد . لوباخين Lopakhine التاجر الذي ولدت به فاريا Varia (المتبناة من أندريفنا) يتوسل للمالكين أن يعرضوا للبيع البستان وبعض الأرض المملوكة لها لسداد الديون . ولكن الأسرة تفضل ، بدون وعي منها ، إفلاسها على تجزئة ملكيتها . ويشترى لوباخين الأرض والبستان ، وفي المسرحية أنيا Ania تحب تروفيموف المفكر الذي يأتي أن يستغل لوباخين نظير المال . وتنتهي المسرحية برحيل الأسرة كأن لا مأساة هناك : فالسيدة تودع الأرض كما لو كانت تودع صاحباً ستلقاه ؛ ولوباخين يسخر من فكرة زواجه من فاريا ، وتعلن هي أنها ستعمل في المستقبل مربية ومديرة بيت لدى أسرة صديقة ، وتأمل أنيا أن تنجح في دراستها لتعمل ، ويعقب ذلك هدوء لا تقطعه سوى دقائق الفؤوس تستأصل الأشجار القديمة ، مع عبارات التوديع من أنيا وصديقها تروفيموف : تقول الأول : وداعاً أيها الحياة القديمة ، ويقول الثاني مرحباً بالحياة الجديدة .

(٢) مثلت هذه المسرحية عام ١٩٠١ : ثلاث شقيقات كبراهن أوجا ، ووسطامن ماشا ، وصغراهن ايرينا ؛ يعيشن في عاصمة من عواصم الريف مع أخيهن أندري وزوجته السليطة المستبدة : ناناشا . أوجا مدرسة تضييق بهنتها وتحلم بتركها دون أن تفعل ما يحقق رغبتها . وماناشات ذرعاً بالزواج ، فقد خاب أملها في الشاب الذي ظنته نقي أحلامها بعد أن تزوجته . ويخف عنها أن تتحدث مع انضابط فيرشنين المتزوج وله طفلان . وايرينا تضييق ذرعاً بالفراغ وتتوق للعمل ، ولكنها بعد ذلك تضييق بالعمل ، وتصبح في عنتها وحالتها النفسية صورة لأختها الكبرى . ويتعلق بها انضابط سولني ، ينافس البارون المتعلم زوتنياب . والأخ =

يحملن - دون أن يبذلن ما يساعد على تحقيق شيء - في صور نفسية تبين عن الدوافع الخبيثة ، وعن القلق الذي يتربص بهذه المخلوقات في أدق ما تحفل به الحياة اليومية العادية . وفي المسرحية تبدو السلبية البشعة تشوبها الحسرة والضيق ، مما يمثل النفس الروسية قبيل الثورة ، وفي نهاية القرن التاسع عشر .

وأوغل اتجاهات التجديد المسرحية - فيما يخص الحدث - ما تم على يد الكاتب والناقد الألماني : برتولد بريشت (١٨٩٨ - ١٩٥٦) ، فيما سماه هو : المسرح الملحمي وبنادر القول بأن هذا المسرح لا يمت بصلة للملحمة (١) في مفهومها القديم ، إنما يبرره ويشرحه قول أحد النقاد الألمان : « إن الإنسان أصبح في العصر الحديث واعيا بطبيعته الخاصة على طريقة جديدة ، وإن « موضوعية الوجود » هذه تتطلب نموا محددًا للمسرح (ملحمي) . حيث يواجه الإنسان نفسه في منهج (٢) نقدي » ، وفي عام ١٩٣١ كتب بريشت نقداً يحدد فيه - إجمالاً - خواص مسرحياته « الأرسطية » كما يسميها ، مع معارضة هذه الخواص بنظيرتها في النقد المسرحي قبله . وفي ذلك النقد ، قرر أن مسرحياته قصصية لا تعتمد على الحدث ، وأنها تجعل من المتفرج ملاحظاً ، ولكنها توظف قدرته على العمل ، بخلاف المسرحيات الأرسطية التي يستغرق فيها المتفرج في

والأخوات . جميعا يتفقدن في حلمهن بالعيش في موسكو ، رمز الخلاص والتحرر . ويتهدد الإفلاس الأسرة بسبب لعب أخيهن القمار وسوء سلوك زوجته مع مدير البلدية ، وترجو الكبرى أختها الصغرى أن تزوج من زوتيناخ ، لا من سوليبي . (وهؤلاء الضباط كانوا يترددون على الأسرة من فرقة بالبلدية كان والد الأسرة المتوفى قائداً لها) . ولكن الفرقة يجب أن ترحل عن البلد بنير عودة ، فتفقد ماشا حبيبها ؛ ثم تدفع الفيرة سوليبي أن يدعو زوتيناخ لمبارزة ليقته في دناءة . فتقلم الأخوات الثلاث عن حلمهن ، ويلجأن للاستسلام « إذ هو فضيلة البؤس » . وتحتّم المسرحية بالموسيقى العسكرية ورحيل الفرقة ، وتوديع الشقيقات لآمالهن ، قائلات : « إنهم يرحلون عنا ... لقد تركونا تماماً وإلى الأبد سنظل وحيدات ... وعلينا أن نبدأ من جديد ... علينا أن نعيش » .

(١) لا صلة بين هذه التسمية وما كان قد أطلق عليه الدراما الملحمية الشعرية ، وهي غير قابلة للتشليل ، بعض مسرحيات هوجو : « نهاية الشيطان » و « عام ثلاثة وتسعين » ؛ ويمثلها خير تمثيل مسرحية توماس هاردى (١٨٤٠ - ١٩٢٩) التي عنوانها : الأسر Dynastes ، ونشرت من عام ١٩٠٤ إلى عام ١٩٠٨ ، وتحتوي على تسعة عشر فصلاً ومائة وثلاثين منظرًا ، شعراً ونثراً ، وتدور حوادثها في السنين الأخيرة وفيها يبث المؤلف أفكاره في الجبرية التاريخية العمياء اللاواعية التي تسيطر على العالم ، ويشوبها طابع غيبي يعبر عن الأمل في الإدارة الخيرة في المستقبل . ولم يعد لمثل هذه المسرحيات قيمة درامية ولا فنية إلا في مقطوعاتها الثنائية الفلسفية .

الحدث المسرحي ، حيث يستهلك الحدث قدرته على العمل ، وأن مسرحياته الملحمية منظر من مناظر العالم ، لا تجربة ، وفي مسرحياته يواجه المتفرج أمراً لا يندمج فيه ، فهي أقيسة ، لا إحاء ، كما في المسرحيات من قبل ، على أن مسرحياته تتحول فيها المشاعر إلى وقائع ، يراها المتفرج ويواجهها ليدرسها ، في حين كانت المسرحيات قبله مبنية على الشعور فحسب ، ولا يفترض في مسرحياته أن الإنسان قد أحيط بجوانبه علماً وأنه غير قابل للتغيير ، بل هو فيها موضوع بحث ، متغير دائماً ، ومبعث تغير لعالمه ، وليس مثار الاهتمام في مسرحياته هو الحل والمخرج ، بل طريقة الحل وتبريرها الفكري ، وكل منظر في مسرحياته مقصود لذاته ، لا يتوقف معناه على ما بعده ، فالموضوع يتقدم في صورة موجات محدودب ، في جو مفاجآت لا في خطوط متصلة ، ثم إن في مسرحياته تحدد الحقيقة الاجتماعية الفكرة على حسب العقل ، في حين كانت الفكرة هي التي تحدد الحقيقة على حسب الغرائز ، وأخيراً يقول إن مسرحياته مبنية على إثارة الفكر ، لا الشعور (١) .

على أن بريشت - إذا كان قد أهمل وحدة الحكاية ، والتصوير النفسى (٢) للشخصيات - لم يهمل وحدة الموضوع ، فالأحداث تتكرر ، ولكن الرباط الخفى الذى يجمعها ويركزها حول فكرة عامة واضح كل الوضوح لمن يتأمله . ومن خلال الإطار المصطنع ينكشف الواقع الاجتماعى الضارى المتوعد . ومن هذه الناحية يبدو « المسرح الملحمى » أكثر توغلاً في الواقع الاجتماعى من واقعية زولا نفسه ، عن طريق التفكير ، لا عن طريق داعية الألم (٣) الأرسطية .

ولكن دعوة بريشت النقدية لا ينبغي أن تصرفنا عن النظر في مدى صدقها حين نطبقها على مسرحياته الناجحة . ومن البديهي أن التجديد ليس مجرد مخالفة وهدم للقديم ، بل إن وراءه عبقرية تهضم القديم وتمثله قبل أن تقيم الجديد على انقاضه ، وحينما

(١) ليست هذه حدوداً فاصلة تامة بين مسرح بريشت وما سبقه ، باعتبار أن بريشت نفسه ، على أنها نبين مدى صدق نقده في تطبيقه على بعض مسرحياته من خلال دراستنا ، أنظر المرجع السابق ص ٦٢ - ٦٣ ، وكذا :

Ronald Gray : Brecht, London, 1961, P. 14.

(٢) سنود للكلام في رؤية في الشخصيات حين نعرض لدراسة الفكرة فيما بعد .

(٣) أنظر لفهم داعية الألم الأرسطية هذا الكتاب صفحات ٦٤ - ٧٤ .

نتحدث في الفكرة ، سنشرح أنها ليست خالية من الشعور في مسرحيات بريشت كما يزعم ، ولكننا الآن نقرر أنه حرص على وحدة القضية والفكرة ، وفي ضوءها رتب الأحداث ، بحيث أصبح لوضعها - بعضها بعد بعض - نوع من الإيقاع ، يتجلى فيه جهد فني كبير . وهذا الإيقاع الضروري يقوم مقام وحدة الحدث في المسرحيات قبله ، ويعبر عنه كاتب وناقد آخر ، بمن اتبعوا في مسرحياتهم منهج بريشت ، هو أوجين يونسكو (١) ، قائلاً : « بما أن الحكاية في المسرحية لم تعد لها أهمية . فإني أحلم باكتشاف إيقاعات جديدة درامية أخلص ما تكون ، كي أنتجها في صورة مناظر حركية خالصة » (٢) . ويقول في مقدمة مسرحيته : « ضحايا الواجب » : لم يعد مجال للتحدث عن الحدث ، والسببية ، فعلياً أن نجعلهما جهلاً تاماً . ولا وجود - بعد - لمأساة أو ملهاة ، فالمأسوى يتحول هزلياً ، والهزلي مأسوياً (٣) .. » .

ونمثل هنا بمسرحية لبريشت ، نبين فيها نوع الوحدة الجديدة التي حلت محل الوحدة في الحدث ، هي مسرحية : « دائرة الطباشير القوقازية » . وفيها خمسة أحداث . الحدث الأول موضوعه تنازع جماعتين من جماعات التعاون الزراعي ذي الملكية الجماعية على قطعة أرض . وإحدى الجماعتين تستخدم الآلات الحديثة للزراعة ، والمسألة هي : على أي مبدأ يمكن الفصل في النزاع بينهما ؟ . وننتقل - بعد - إلى الحدث الثاني : ففري حدث طفل لحاكم إقليم جروسينيا ، تهجره أمه حين دهمت الثورة البلد ، غير ملقبة بالاسم سوى جمع ملابسها وحليها والنجاة بها ، فتأخذ خادم رحيمة هي « جروش » لتعني به وتربيته . وعلى الأثر نرى هذه الخادم - بسبب تعلقها بتربية الطفل - تتعرض لخطر حدث آخر ، هو ضرورة تخلّيها عن حبها ، لتتزوج فلاحاً ، كمي ينتسب إليه الطفل ، فلا يرمى بأنه ظنين المولد ، وكان حبيبها غائباً عن البلد ويظن أنه مات . وبذلك تقع في مأزق شرح الملابس القاسية لحبيبها حين يعود . والحدث الرابع حدث القاضي .

(١) Eugène Ionesco كاتب وناقد مسرحي فرنسي معاصر ، من أصل روماني ، ولكنه مقيم ، نهائياً في باريس ، ولد في ٢٦ من نوفمبر عام ١٩١٢ - وله مسرحيات كثيرة مترجمة إلى كثير من لغات العالم .

(٢) أنظر له مقالا بعنوان : L'In vraisemblable

في : Arts (I.R.), 424, 1953, p. 1-12

(٣) وأنظر كذلك : Pierre de Boisdeffre : Histoire Vivante de la Littérature d'aujourd'hui, Paris, 1960, p. 706-707.

أزدك ، لا ضمير له ، يظفر بمنصبه في عهد الحكومة غير الشرعية ، ولكنه يحتفظ بمنصبه حين يعود الحكم الشرعي للبلاد ، لأنه كان أدى خدمة لبعض رجاله . ويتمثل الحدث الأخير في مطالبة زوجة الحاكم للخادم برد طفلها . ويحكم في الأمر القاضي « أزدك » حكماً مزعماً يؤيد قضية عامة للمؤلف يذكرها في ختام المسرحية فيقضى بأن الطفل لمن ينزعه بالقوة من داخل دائرة طباشير رسمها ، وبأذن لكل من الأم والخادم أن يأخذ كلاهما بذراع من ذراعى الطفل ، ليظفر به الأقوى من بينهما . وتحجم الخادم شفقة بالطفل . ويعود القاضي فيحكم به للخادم لأنها رأفت به . وختام المسرحية يربط بين هذه الأحداث جميعاً ، ويؤمى إلى المبدأ في حل النزاع في الحدث الأول : « كل شيء ملك لمن يحسن التصرف فيه . وهكذا يكون الأطفال لمن تتوافر لهم صفات الأمومة كى يسعدوا ، والعربات لمن يجيدون قيادتها كى تسير ، والوادي لمن يقدرون على ربه كى يؤتى ثمرته (١) » . فالانقطاع المفاجيء بين الحدث الأول والأحداث التالية ليس إلا ظاهرياً ، ومقصوداً فنياً ، ليحمل المتفرج - في إحكام - على التفكير في موضوع أعمق مما يبدو لأول وهلة . والربط بين الأحداث الأربعة التالية وبين الحدث الأول واضح في ختام المسرحية . على أن الأحداث الأربعة تكشف عن قضية حيوية إلى بريشت ، ويؤيدها في كثير من مسرحياته : تلك هى فساد العالم غير الإشتراكي ، ومدى الأثرة فيه ، بحيث يتطلب التغيير السريع على مبادئ جديدة حاسمة واضحة الهدف . ولا يمكن إصلاح قطاع منه دون إصلاح القطاعات الأخرى . ويبدو الخير في هذا العالم الفاسد ضئيلاً وصدفة . فالحكم الصائب يصدر عن قاض فاسد وصولي . وأمام طيبة الخادم الرحيمة عقبات كأداء . ويسرى الشر من قطاع إلى آخر بحيث يطمس معلم الخير في النفوس الطيبة في الأصل ، ويساعد على نمو النزعات الخبيثة ، فتبدو العلاقات الاجتماعية فاسدة معوقة تستدعى الثورة الشاملة ، فالعلاقات بين الأحداث في تلك المسرحيات محكمة ، تبين عن نوع من الوحدة الفكرية ، والإيقاع الذهني ، وإن كانت لا تبدو جلية لأول وهلة .

على أن بعض المسرحيات القديمة يبدو فيها انقطاع حلقات الحدث ظاهراً ، في حين تتجمع هذه الحلقات بعد ، كمقدمات للاحقاتها . مثل : « هاملت » لشكسبير ،

(١) مما يستحق الذكر أن الأحداث الأربعة التي تلي الحدث الأول مقتبسة من مسرحية للكاتب الصيني : لي هسنگ تار Li Hsing Tao ، وعنوانها : دائرة الطباشير :

إد نلحظ في الفصل الأول أن افتتاح المنظر الثاني يقطع تتابع الحدث بظهور شيخ الملك المقتول نارسيلوس ، في وقائع جزئية تخص الملك كلوديوس وحاشيته ، ثم يعقبه المنظر الثالث فيقطع التسلسل ، مرة أخرى ، بتقديم بولونيوس وأسرته (١) ، ولكن هذه الوقائع في مجموعها تمهد لتسلسل الحدث الكلي الذي لا حدث سواه في تلك المسرحية (٢) . ومن النقاد من أعترض على حدث أوفيليا في المسرحية ، وارتباطه الواهي بالحدث الأصلي ، وعدم التبرير الكافي لقسوة هاملت وقحته (٣) في بعض ألفاظه متحدثاً عنها ، وآخرون يرون أن هاملت ظل غريباً عن الحدث الأصلي ، وفي استقلال تام عن بقية الشخصيات . ويطول بنا الدخول في مثل هذا الجدل ، وإن يكن واضحاً أن شكسبير جعل من الأحداث كلها دوافع نفسية لإنسان بائس ، دفعه الشر

(١) أنظر أيضا :

Heffener. Selden. Sellman : Modern Theatre Practice, London, 1961, p. 43-44.

(٢) Hamlet لشكسبير (١٥٦٤ - ١٦١٦) مثلت حوالي عام ١٦٠٠ - ١٦٠١ ، مأساة شخصيات في تصوير يبين عن حشد من الأفكار الذاتية والنفسية والاجتماعية ، كلوديوس يقتل أخاه ملك الدنمرك ، ويغتصب عرشه ، ويقترن بامرأته جير ترود ، أم هاملت ، ويظهر شيخ الملك المقتول فوق أسوار قصر السنور ، يطلب من الابن الانتقام لأبيه ويمد الإبن بالطاعة ، ولكن مزاجه الحزين يدفعه إلى الاستغراق في تفكير يشل إرادته . ويتصنع الجنون فيصرف الأنظار عن قصده ، ويظن من يلتق به أن حالته سببها حبه لأوفيليا ، بنت رجل الحاشية : بولونيوس ، وكان ينازلها من قبل ، ولكنه يعاملها الآن في قسوة . ولكن يتأكد من جرم الملك ، يحمل الممثلين يلعبون أمامه مأساة الفتك بجوانزاجو ، وهي تصوير للملابسات مأساته ، فلا يطبق الملك مشاهدتها . ويعرب هاملت لأمه من ضيقه بمسلكها ، ويعتقد أن الملك يصنع لحديثه مع والدته من وراء الستار ، فيضرب بسيفه ، فيصيب بولونيوس . ويرسل الملك هاملت إلى إنجلترا في مهمة ، ولكنه في الحقيقة يريد التخلص منه بذلك ، فيقع في يد قرصان يرسلونه مرة أخرى إلى الدنمرك . فيعلم أن أوفيليا جنت ألاما ، وماتت غرقاً ، ويعتزم لايرتس أخوها الانتقام منه لأبيه ، ويحاول الملك ظاهراً التوفيق ، ويعتزم المبارزة رمزياً ليختبر قوتها على ألا يقتل أحدهما الآخر . ويعطى لايرتس سيفاً مسموماً يصيب به هاملت ، ولكنه - قبل أن يموت - يقتل الملك ، ويجهز على لايرتس . وتشرب جير ترود الكأس المسمومة التي كانت قد أعدت لابنها . وتختتم المأساة باعتهاء « فورتينيرا » أمير النرويج عرش المملكة . ومن المناظر الشهيرة في المسرحية (ف ١٠٥) المنظر الذي ينطلق فيه هاملت في خواطر فلسفية على مرأى حفارى القبور وجمجمة منسحق الملك : يوريك ، وكذلك حديثه الفردي الفلسفي (ف ١٠٣) : « إما أن أكون وإما ألا أكون ، هذه هي المسألة .

(٣) مثلاً يسميها هاملت بطريق غير مباشر : Carrion - وللكلمة في عصر الزبابت معنى آخر غير الجنينة ، هو : بنى . (ف ٢ م ٢ بيت ١٨١ - ١٨٢) كما يسمى والدها : Fishmonger ، وللكلمة في ذلك العصر معنى آخر غير صائد السمك ، هو المنحل الخلق .

Laffont-Bompiani, op. cit., 11, p. 503-504

أنظر :

في عالم فاسد إلى أن يكون هو - على الرغم منه ، وعن وعى كذلك - أداة شر بذوره ، لتحطيم أسرتين ، أسرة الملك وأسرة بولونيوس ، ثم تحطيم نفسه . وفي هذا - فضلا عن النمط الإنساني الفريد في هملت - تتمثل وحدة المسرحية وقوتها على الرغم من تعدد أحداثها الجزئية ، وحشود شخصياتها (١) .

وسواء توحد الحدث الكلي ، كما في أكثر المسرحيات الكلاسيكية ، أم تعدد في جزئياته مع وحدة المصائر ، كما في مسرحية هاملت ، أم انعدم الحدث - أو كاد - لتستبدل به الحالات النفسية ، كما في مسرحيات تشيخوف ، فلا بد في ذلك كله من منظر تبلغ به الأحداث ذروتها ، كمن يمهّد بذلك للكشف عن المصير المشترك . وهذا هو المنظر الكبير ، أو القمة (٢) .

وغالبا ما يكون هذا المنظر في الفصل الرابع في المسرحيات الكلاسيكية ذات الفصول الخمسة ، كمسرحيات راسين . ونظيرها مسرحية : مجنون ليلى ، لشوقي ، في منظر التحجير بين تيس وورد في آخر الفصل الرابع وفي مسرحيات تشيخوف - ذات الفصول الأربعة - تبلغ الحالات النفسية قمتها في الفصل الثالث (٣) . وواضح أن القاعدة هنا مرنة تتبع المسرحية في جنسها وأحداثها وعدد فصولها ، وفي وجهه نظر الكاتب في إحكامها .

ولكل مسرحية عالمها الخاص بها ، فيه تكون الأحداث والشخصيات محتملة مبررة من خلال التصوير الذي يحمل على الإقناع .

وعلى حسب العصور والمذاهب تغيرت النظرة إلى أحداث العالم المسرحي ، ما بين تخصيص وتعميم . فالمسرحيات الكلاسيكية تقوم على الأحداث الوسط ، وعلى العلاقات المنطقية ، وعلى سببية الحدث الضرورية أو المحتملة ، وتتحاشى الحالات الشاذة ، أو

(١) أنظر :

H. D. F. Kitto : Form and Meaning of Drama, p. 528-537

(٢) يسمى : Climax

(٣) في الفصل الثالث من الشقيقات الثلاث تبدو الأزمات النفسية في أقصى درجاتها ، فتبين علاقة الضابط بماشا ، وعلاقة تاياشا السيئة بمدير البلدية ، ويعترف أندرية بالانفلاس ، وتنهار أولجا ، وإيرينا ، في حينهما الواله لموسكو . وفي الفصل الثالث من بستان الكراز يملن لوباخين أنه اشترى الضيعة في حفل راقص تقيمه الأسرة الأرستقراطية ، ويعلو الوجوم وجوه أفراد السادة أمام سيدهم الجديد .

التخصيص بالملايسات الموقوتة ، أو الخروج عن المؤلف . وقاعدتها العامة في ذلك مراعاة ما يليق ، وما هو محتمل ، على نحو ما دعا أرسطو إليه ، أو قريباً منه (١) . وفلسفتها الجمالية تقوم على أن الذوق نتاج العقل - كما دعا إليه بوالو (٢) - فالذوق هو هُو لا يتغير ، والأدب الذي تأثرت به ثنا (٣) هو ما تأثر به الكلاسيكيون . ويهدف هؤلاء إلى خلود أدبهم بتناول الأحداث الصالحة لكل زمان ومكان ، كتغليب الواجب (٤) على العاطفة ، ومراعاة الشرف (٥) ضد الهوى ، أو تصوير الهوى (٦) شراً يجب الحذر منه ، أو تصوير الأهواء مجلبة للدمار (٧) . . .

ولما جاءت الرومانتيكية عنيت بتخصيص الحدث بما سموه : اللون المحي ، السياسي والبيئي للأحداث ، وبتراءى أثر ذلك في أدبنا الحديث ، في مسرحية : مجنون ليلي (٨) ، ومسرحية على بك الكبير لشوقي . وعالجت الرومانتيكية شخصيات طبقة محددة في بعدها الاجتماعي ، من أوساط الناس . فكان أبطال مسرحياتهم من البرجوازيين ، أو ممن أهتمهم المجتمع ، وسبق أن مثلنا لذلك بمسرحية : روى بلاس ، لفكتور هوجو .

وقد نعت الواقعية - على الكلاسيكية والرومانتيكية معاً - المثالية في اختيار الأحداث والشخصيات ، ودعت إلى تخصيص الحدث بالواقع المعاصر ، والغوص في الواقع بتصوير ما يجري فيه من شر ، والكشف عن جوانبه البغيضة العينية . وكان الناقد الأول ، الذي شرح هذه الدعوة ، هو « زولا » . ولنتقل بعض عباراته : « حقاً يعلم الكتاب أن المأساة ، والدراما الرومانتيكية قد ماتا . . . فهؤلاء المثاليون (من كلاسيكيين ورومانتيكيين) يعممون بدلا من التخصيص ، فلم تعد شخصياتهم الأدبية مخلوقات حية ، ولكنها مشاعر وأقيسة وعواطف يحاج بها ويبرهن عليها . . . وهكذا نرى الشخصيات - في المأساة والدراما الرومانتيكية - جامدة في مسلك ،

(١) أنظر هذا الكتاب ص ٥١ - ٥٣ وكذا كتابنا : الرومانتيكية ، الفصل الأول وما به من مراجع .

(٢) Boileau : Art poétique, chant I. vers 37-38

(٣) راسين ، مقدمة مسرحية فيدر .

(٤) موضوع مسرحية : هوارس ، لكورني .

(٥) موضوع مسرحية : السيد ، لكورني .

(٦) موضوع مسرحية : فيدر ، لراسين .

(٧) موضوع مسرحية : رود وجون ، لكورني .

(٨) أنظر كتابنا : الحياة العاطفية ص ١٢٦ - ١٢٧ .

يمثل أحدها الواجب ، والآخر الوطنية ، والثالث المزاعم ، والرابع حب الأبوين ، وهكذا تمر أمام عيوننا استعراضات الأفكار التجريدية . وليس فيها قط تحليل عضوي كامل ، ولا شخصية تعمل بذهنها وعضلاتها كما نعهد في الطبيعة (١) « ويدافع - بعد ذلك - عما رميت به الطبيعة من تصويرها لأحوال الوجود ، فيقول لا يمكن أن يكون الواقع مبتذلاً ولا مخجلاً ، لأن الواقع هو الذي يصنع العالم . ف وراء الغلظة في تحليلاتنا النفسية ، و وراء صورنا الأدبية التي تصدم وترعب اليوم ، يرى الناس وجه الإنسانية يبرز دائماً جليلاً في خلقه المتجدد » (٢) وقدماً نقد الكلاسيكيون - باسم مبدأ ما يليق - الشاعر كورني ، في تقديمه « شيمين » في مسرحية السيد ، تعترف - على استحياء - لرودريج بأن حبا له ممنعه من الانتقام بنفسها منه ، وقالوا ، إن هذا موقف مخجل للخرفات (٣) . ولكن « زولا » يرفض مراعاة مثل هذه الأمور ، فلا ينبغي « أن يبالي الكتاب لحظة بما إذا كانوا يחדشون حياة النساء . . . لأن حبيهم للغة ، وولوعهم بالحقيقة ، يجعلهم ذوي غايات إنسانية أسمى من التقاليد البالية ومناقشات المتكلمين (٤) » « وأول مسرحية طبيعية أو واقعية (٥) على نحو ما دعا إليه زولا ، في الآداب الأوروبية ، هي مسرحية « الغربان » (٦) في صور المستغلين - المستأثرين ، يقعون على أشلاء الأسرة المحطمة الغريزة بعد موت عائلتها العامل . وعلى الرغم من المرح الذي يسود الفصل الأول من هذه المسرحية . ومن الحل الذي تنجو به

(١) أنظر : E. Zola : Le Naturalisme au Théâtre. p. 19-20

(٢) نفس المرجع ص ٤٧ - ٤٨ .

(٣) أنظر نقد الأكاديمية الفرنسية لمسرحية السيد السابقة الذكر في :

Corneille : Oeuvres, II, p. 609-619.

(٤) أنظر :

E. Zola : Le Roman Expérimental, Paris, 1928, p. 295-296

(٥) للفرق بين هذين التعبيرين أنظر ص ٥٧٨ - ٥٨١ من هذا الكتاب .

(٦) Les Corbeaux مؤلفها هنري بك H. Becque (١٨٢٧ - ١٨٩٩) مثلت لأول

مرة عام ١٨٨٢ - وفيها أسرة فينيرون Vignerons من رجال الصناعة ، يثرى بعمله الدائب ، ويعيش في رغد من امرأته وثلاث بنات وابن . وبينما الأسرة في نشوة الفرح بالرفاه القريب لا يبتهم . بلانش ، يموت رب الأسرة فجأة . ويرحل إبنه في التجديد - وكان عاطلاً لا يعمل شيئاً . ويتفق على استئصال الأسرة شريكة تيسية Teissier الشيخ المعجوز ، ومسجل العقود النفسي ، ومهندس البناء ، على الرغم من خلافهم فيما بينهم ، فيستزفون مال الزوجة الغريبة واليتمات ، فيتنازلن عن أراضيهم وأسهمهن نظير مبلغ ضئيل . ويهجر بلانش خطيبها ، فتفقد عقلها ، وتبحث أختها جودث Judith عشا عن عمل . أما أختها الصغرى فإنها تصحى بالزواج من تيسية لنجاة الأسرة .

الأسرة من الإفلاس التام ، تراءى الطباع الغليظة ، والأخلاق الخشنة ، ومرارة الواقع الوحشى المتربص ، المؤذن بانحلال الرجوازية ونظام مجتمعاتها .

وحين نشأ المسرح الرمزي - رد فعل مباشر وسريع للواقعية والطبيعية في المسرح - بلجاً دعائه إلى تعميم الحدث لا تخصيصه ، ولكنه تعميم آخر يخالف كل المخالفة ما جرى عليه الكلاسيكيون . فالرمزية تعبر عن حقيقة بما توحى به ، فلها ظاهر وباطن ، معنى جلي ، ومعنى خفي . والمسرحيات الرمزية الناجحة ذات مستويات متعددة المعنى . فظواهرها أحداث وأشخاص تقليدية على حسب المواضع المسرحية . وتنتهي جميعها إلى معنى تجريدي غامض عن قصد ، بحيث يوحي بأن معنى المسرحية وراء الأحداث والأشخاص في حقيقة تجريدية مستعصية لا تشف منها الوقائع إلا بالاختيار الدقيق لسياها المعروضة في المسرحية وتصبح المسرحية بمثابة تنمية لفكرة مقنعة من وراء حكاية يقبلها الجمهور . وعلى المؤلف ، قبل أن يترجم هذه الفكرة أو الحقيقة المستعصية ، أن يستغرق في صور العالم الخارجي وحركاته ووجوه نشاطه قبل أن يفكر في استخلاص العنصر المستسر من خلالها ، حتى يتسنى له أن ينقل قارئيه ومشاهديه من الوقائع إلى المعالم النفسية والاجتماعية الرهيبية المجهولة .

ويلغى الرمزيون في مسرحياتهم اللون المحلي ، والسماة الموضوعية التي اخترعها الرومانتيكيون وتمسك بها الواقعيون (١) . ومن أشهر من برز في هذه المسرحيات الرمزية الخالصة : موريس ماترلنك (١٨٦٢ - ١٩٤٩) وأروع مسرحياته : بلياس وميليزاند (١٨٩٣) ، وهي توحى بعطف فياض على مخلوقات إنسانية تبدو نهياً لعداء الطبيعة والقوى المستسرة ، سجيناً في جدران الموت ، حيث ليس سوى أوهاام السعادة والحنان والحب . والحدث فيها بسيط ، فجولو يضل في غابة . ويكشف فتاة بارعة الجمال هربت من والدها الذي أهانها في ليلة كان فيها مخموراً . وقد نرعت التاج من فوق رأسها ورمت به في البحيرة أمامها ، ولا تريد أن تلبسه . ويقودها « جولو » إلى قصر عجيب ذي سراديب مجهولة ، فيها مستنقعات آسنة يفوح منها الموت ، وفي القصر والده الملك الهرم ، وأخوه الخالم : بلياس ، الذي يتعلق بميليزاند ، فيثير غيرة

(١) أنظر ص ٥٥٨ ، ولهذه السماة الرمزية ، أنظر .

أخيه، وبخاصة حين يراه يلهو بشعر ميليزاند المطللة عليه من الشرفة (١). وتعصف الغيرة بقلب جولو، فيقتل أخاه، ويجرح ميليزاند، وتموت هي دون أن يعرف «جولو» حقيقة العلاقة التي كانت بينها وبين أخيه (٢). فالجهل بأصل الفتاة، وبحقيقة الصلات المثيرة للغيرة، وغموض مملكة «أركيل» وجهد الأخوين... والاقتصار على تصوير سمات موحية من الحدث، كالسراديب، والمستنقعات التي تسمم القصر، ومنظر قطعان البقر كأنها تشم رائحة المحزرة، والخراف تكف عن الثغاء لأنها علمت أنها تسير إلى غير طريق المراح، ومنظر الموتى جوعاً حول القصر... كل هذه المناظر مختارة في إحكام، لتضيف إلى الإيحاء العام، في حرص على عدم تحديد الملامح النفسية، كمن بصر الحدث عاماً تكتنفه أسرار رهيبية، يدعمها أسلوب شعري يعبر عن الحيرة والقلق تجاه المجهول، حتى ليصبح الجدل الحكيم الذي يعلق على الأحداث بما يوحى بمغزى الرمز فيها: «لو كنت خالق الكون لأدركني الرحمة بقلوب الناس»، ويقول في ختام المسرحية، متحدثاً عن ميليزاند بعد موتها في ريعان شبابها بيد حبيبها، على الرغم منه: «مخلوق صغير مسكين مستمر، كالناس جميعاً...».

ورمزية الأستاذ توفيق الحكيم تعكس هذا الاتجاه التجريدي، ولكنها ليست ذات مستويات مختلفة. بل هي - على حد تعبيره في مقدمة مسرحيته: بيجماليون، عام ١٩٤٢ - ولكنني أقيم اليوم مسرحي داخل الذهن، وأجعل الممثلين أفكاراً تتحرك في المطلق من المعاني، مرتدية أثواب الرموز... وإن الناس ليتأثرون دائماً بالعواطف التي يحسونها في حياتهم الواقعة، كالحب والغيرة والحقد والانتقام والعدالة والظلم والصفح والإثم. ولكن ماذا يشعرون أمام صراع بين الإنسان والزمن، وبين الإنسان والمكان، وبين الإنسان وملكانه؟...». وعلى الرغم من الحوار القوي الذي أغنت مسرحياته به أدبنا، فإن الرمزية عنده ذات مستوى ذهني وحد تتجسد فيه التوازع الإنسانية في شخصيات مستقلة. فشهرزاد نداء المعرفة، وشهريار العقل الخالص. ومن الحوار الذهني بينهما نفهم أن الأستاذ الحكيم يغلب نداء الحياة على المعرفة فيرجح

(١) قد كشفنا في كتابنا: الأدب المقارن عن مصدر ماترنك في تصويره الفتاة المجهولة الأصل، وفي تصويره منظر الشرفة، فأرجعناه إلى أصله من الفردوس في الشاهنامة. لانظر: الأدب المقارن، ص ٣٦١ - ٣٦٣.

(٢) نجيل القاريء إلى ترجمتنا العربية للمسرحية، وقد ظهرت حديثاً.

القلب والمشاعر على العقل ، في حين هو في مسرحيته : « بيجماليون » ، يغلب نداء الفن المحض على نداء الحياة ، فيدعو - من خلال الحوار الذهني أيضاً - إلى أن يكرس الفنان جهده لفنه ، ويتجزئ بذلك من دواعي الحياة ، والمشاعر الإنسانية . وربما كانت مسرحية أهل الكهف ، أنجح مسرحياته الذهنية ، وفيها صراع الإنسان مع الزمن وروابطه ، ولكن التجريد وتحريك الشخصيات كأنها صور مشدودة بخيوط صناعية ، أو أبواق ، وفرص الآراء على منطق الأسطورة . تجعل هذه المسرحية كذلك موعظة في التجريد الذهني ذي المستوي الواحد وسري - حين نتحدث في الشخصيات والفكرة - الفرق بين مثل هذه المسرحيات الرمزية ، والاتجاه المعاصر لمسرحيات الفكرة والمواقف في الأدب العالمي .

وقد ازدهرت الكلاسيكية في كنف الفلسفة العقلية ، ونشأت الواقعية والطبيعية متأثرة بالفلسفة الوضعية (١) . ويراعى كلاهما في الحديث منطق الوقائع ، على ما بينهما من خلاف أشرنا إليه (٢) ، فتسلسل الأحداث المنطقي ، والمحاكاة المقنعة للواقع ، على نحو مادعا إليه (٣) أرسطو ، هما دعامة البناء المسرحي في هذين المذهبين .

ومنذ « هيغل » - والفلسفة الديالكتية جملة - أصبح التناقض في الصراع بين فكرتين ، أو بين القوى المادية والمجتمعات (٤) . عاملاً منطقياً لتفسير الظواهر المختلفة . وفي الديالكتية أفلس المنطق القديم الذي يقف عند حدود الضرورة والاحتمال . وبفضل تدم العلم نفسه أصبحت الفلسفة الوضعية عاجزة عن تفسير جوانب الإنسان ، وتبرير الوجود . فظاهرة الوجود تعجز المنطق العقلي المجرد ، ولكنها حقيقة وواقع . فلم يعد تعلق العقل بالإحاطة بالوجود وكنهه ، ولكن بمعرفة ظواهر الوجود لمواجهة . ووسائل مواجهة ظواهر الوجود لا تقف عند التجارب والمعارف الوضعية ، لأن حدود الحقيقة تمتد إلى أكثر من الواقع الخارجي ، كما لا تقف عند القاسم المشترك بين مجموع

(١) أنظر هذا الكتاب ص ٣٠٥ - ٣٠٦ .

(٢) أنظر : ص ٤٧٧ وما يليها .

(٣) أنظر : ص ٥٨ - ٦٢ .

(٤) أنظر هذا الكتاب صفحات ٢٨٨ - ٢٨٩ .

الأشياء ، بل فيما ينفرد به كل منها . وقد أضاف اكتشاف عالم اللاشعور (١) حدوداً لانهائية لهذا الواقع الخارجي . وبذلك انتهت سيطرة الوضعية كما انتهت الفلسفة العقلية ، لتحل محلها فلسفات علم الوجود (٢) والديالككتية الحديثة . وأثرت هذه الفلسفات في ميلاد حركات فنية أدبية حفل بها النصف الأول من القرن العشرين ، أهمها - فيما يخص النواحي الفنية التي نحن بسبيلها في المسرح - الحركة التعبيرية ، والوجودية ، ثم كان من أثرها أيضاً أن اختلطت المذاهب الفنية في المسرحيات الحديثة ، من واقعية رمزية .

أما التعبيرية (٣) فقد نشأت أولاً في ألمانيا في أوائل هذا القرن . وفي واجهة عالم مصطنع متكلف ، تحكّمه الأثرة الوطنية والقوانين الخارجية والآلية العلمية ، اهتمت التعبيرية أولاً بالفرد في كل ماله من خصائص باطنة ، وغرائز أصيلة . ومشاعر لا يمكن ردها إلى منطق ، وميول وحشية ونزعات قاسية ، وبالبحث وراء ذلك عن وحدة تختلط فيها الأحاسيس بالفكر ، والوعي باللاوعي ، والأحلام بالحقيقة ، والطبيعي وما فوق الطبيعة ، وتصطلح فيها الأضداد ، لتؤلف الواقع المعقد المستعصى على الفكر ويشف ذلك كله عن عالم فاسد . أو يدفعنا ذلك إلى اليأس أم إلى بحث جديد من وراء تجديد الإدراك والدين ؟ اتجاهان في هذه الحركة التي أرادت أن تستنفذ في تصويرها وسائل اللاشعور ، بعد أن استنفدت المذاهب السابقة وسائل الوعي والشعور . وفيها تتمثل أزمة المدنية الحديثة في صور شتى . فالمسرحية في شبه لوحات تمثل أفكاراً تعارضة تشف عن وعي مقهور . ولا يخفى شبه هذه الحركة (٤) بالسيرالية ، ولكن حين أخفت السيرالية في المسرح ونجحت في الشعر الغنائي ، نجحت التعبيرية في المسرحية أكثر مما نجحت في الشعر (٥) . وفي المسرحيات التعبيرية تكثرت القضايا الفرويدية ، من علاقة الأب بالإبن ، وأثر الغريزة الجنسية ، وصراع الجسم والفكر ...

(١) أنظر : ص ٣٤١ - ٣٤٣ ، ٤٠٠ - ٤٠١ من هذا الكتاب .

(٢) علم الوجود : Ontology

(٣) expressionisme

(٤) مع فروق لا يتسع المجال لشرحها . أنظر :

Richard N. Cee : Ionescon, Chap. I, II

(٥) والمتبع لشعرنا الرمزي، الحديث يجد أثراً واضحاً للتعبيرية في الطموح إلى بحث جديد للإنسانية ، أنظر

و كثيراً ما يتبع ذلك النزول إلى قاعات النفس ، وتصوير الفساد والشور والشذوذ . وحوالي عام ١٩٢٥ انتهت هذه الحركة الأدبية ، ولكن لا يزال تأثيرها عميقاً في البناء الدرامي للمسرحية الحديثة ، وقد مر بهذه المرحلة « بريشت » ثم تجاوزها ، ولكنه استبقى كثيراً من وسائلها الفنية - حين تطور - إلى الواقعية الحديثة الاشتراكية ، كما سنستشهد لذلك فيما بعد . والممثل الحقيقي للتعبيرية ، وأول طلائعها ، هو الكاتب السويدي « سترندبيرج (١) » . وتمثل له بمسرحية : « جرائم وجرائم » (٢) وتدور أحداثها في باريس ، وحكايتها أن الكاتب المسرحي موريس يتوقع التخلص من فقره المدقع بما سيربحه من مسرحية له بسبيل أن تعرض . وهو ينعم بحب صديقه ، جان Jeanne التي أنجب منها طفلة لطيفة ، هي ماريون ، ولا يلبث أن يهجر إبنته وأمها ليقع في حب هنريت ، خلة صديقه : أدولف ، ويهرب معها نهياً لعاطفة مشوبة وحشية . على أن إبنته ماريون تظل سداً بينهما وبين السعادة . وتموت الطفلة ، فيتم هو هنريت بأنها المدبرة للقتل ، في حين ترتاب فيه العدالة بأنه هو القاتل . فيتحول إلى شقاء كل ماتوقع من سعادة . ويشعر هو دائماً بتأنيب الضمير ، حتى يتنبأ للانتحار غرقاً مع حبيبته ، في بساطة هزلية الطابع ولكنها مأسوية الدلالة ، حين يدور بينهما هذا الحوار :

هنريت : ولكننا نذهب معا إلى قاع النهر ، الآن ، أليس كذلك ؟ .

موريس : (آخذاً بيدها كما لو كانا خارجين معاً عادة) « في قاع النهر » ، نعم ! » .

وفي النهاية يعلم أن ماريون ماتت موتاً طبيعياً لا جريمة فيه ، يشعر كأنما تخلص من كابوس جثم عليه . ويعود إلى ما كان قد صمم عليه في حياته من قسمة الحياة بين الصلاة واللهم .

وفي هذه المسرحية تتكشف أغوار النفوس المسفة ، وتتصالح المتناقضات من المأساة والمهابة ، ومن التدين والفسوق . والسعادة والشقاء ، وتبدو النهاية السعيدة في

(١) John August Strindberg (١٨٤٩ - ١٩١٢) - وهو لذلك يعد من آباء الدراما

القرن العشرين ، على الرغم من تأثره في بعض مسرحياته بزولا والواقعيين .

Eric Bentley, op. cit. p. 173-180

أنظر :

Allardice Nicoll : World Drama, p. 550-563.

وكذا :

(٢) There are Crimes and Crimes (١٨٩٩) .

أنظر :

ظاهاها غير حاسمة ، فليس ثم ما يدل على أن موريس سيكون في مستقبله أقل شقاء او أكثر سعادة مما كان في ماضيه ، وتتصارع فيها نوازع الغرائز الفرويدية ، مع التعلق بحياة هادئة فكرية . ويتجاوز بغضة الحياة مع الرغبة في معاناتها ، كما يتجاوز الانتحار مع النجاة ، فتكون هي بديلة الأقرب . وواضح أن هذه هي المناطق التي يختلط فيها الوعي باللاشعور اختلاطا يمزج كذلك بزاع الغرائز الفرويدى .

وقد تحفل مسرحيات سترندبيرج بالأشباح والأحلام ، ليكشف الوعي فيها عن الواقع المسف المقلز ، كما فى مسرحية : « سوناتا الأشباح » . فنحن فيها فى عالم أشباح خيلى ، ولكن الرعب فيه واقعى شديد الاحتمال . وهو عالم أوهام وجرائم وموت . تنسرب إليها أشعة حقيقية تكشف عن معانيها ، وتربطها بدائرة الشر الذى ترتبط به الحياة . وفى المسرحية يشهد الطالب « أركينهولتز » وحببته الأشباح ، فتعيه مناظر الأشباح وما تثيره من رعب ، كما أنهكت شخصية « هوميل » (١) من قبله ، وكما أعيت بها الشمطاء التى تردت فى الغواية . ويسود المسرحية الغثيان من الوجود (٢) .

على أن الاتجاهات الحديثة التى أشرنا إلى أهمها لم تترك آثارها العميقة فى نواحي البناء الدرامى الأخرى سوى الحدث . وهو ما نحاول أن نجلو سماته الهامة .

(١) (١٩٠٧) وتدر أحدائها Sonata des spectres — Spoksonaten فى منزل يجمع بين أهله سلسلة من الجرائم : فقد غرر القنصل الذى مات حديثاً ببوابة البيت ، وهى فى بأس الآن من حب « هوميل » الذى كان قد اغتال بائمة لبن . وفى المنزل عجوز كانت خطيبة هوميل ، ولكن أحد سكانه أغواها ، وهو الكولونيل . وقد انتقم منه هوميل بأن أغوى امرأته ، فجننت بعد أن أنجبت منه طفلا . وفى المسرحية تبدو بائمة اللبن ، رمز وعى القاتل ، مع شبح القنصل ، وتبدو امرأة الكولونيل المجنونة فى شكل مومياء وتعتقد أنها حيوان ، كما تبدو المحوز ، خطيبة هوميل سابقاً ، فى صورة حقا تنظر إلى صور العابرين فى مرآة . وليست هذه الأشباح إلا وسائل لإيقاظ وعى هوميل ، ويجاول طردها ، ويلتق مع هذه الأشباح على مائدة ليفضح الكولونيل بشرح جرائمه المستورة ، ولكن خطيبته القديمة (المومياء) تفيق من هوسها لتفضحه كذلك . فينهار ، ويترم أن ينتقم من نفسه بالانتحار ، ولكن إبنته لن تكون سعيدة بعده ، ولا حيلة ، إذ أن الحياة الزائفة لا خلاص منها إلا بالموت . ويخفى منزل الأشباح لتظهر جزيرة الموت ، تسرى بها ألحان موسيقى مهدئة .

(٢) من آيات أزمة المدنية الحديثة فى وعى الفرد . وهذا ما يقرب بين أكثر المذاهب المعاصرة فى وسائلها الفنية ومصونها هذا ، ومن مسرحيات سترندبيرج الأخرى : الفتاة جوليا ، والأب ، وهما كذلك استفادة من عالم اللاشعور على نحو ما قلنا . ومن الذين تأثر بهذا الاتجاه فى الأدب الأمريكى يوجين أونيل (١٨٨٨ - ١٩٥٣) والكاتب الأيرلندى المعاصر أوكاسى O'Casey ، ولد عام ١٨٨٤ - وكثير من مسرحياتها مترجم إلى اللغة العربية .

(٣)

الشخصيات - الأبعاد - الصراع

الذى يفرق بين الحدث المسرحى والحادثة العادية أن الحدث يتحقق دائماً في صورة مغامرة جماعية ناتجة عن تفاعل داخلى في داخل العالم الصغير الذى يتألف من شخصيات المسرحية . وفي الحادثة المألوفة يبقى كل شخص معزولاً في طبئته أو مهنته التى ينتمى إليها ، على حين ليس من حدث معزول فردى في المسرحية ، بل إزاه يمارس تأثيرات مباشرة في مختلف الشخصيات وفي بنية عالمها الذى تعيش فيه ، حتى لتقارن هذه التأثيرات بالحركات التى تتولد عن الموجة ، اتجاهات مختلفة ، ولكنها متشابكة موحدة في انطلاقتها . فعالم المسرح صورة للعالم الكبير ، لا عزلة فيه . ولا حياة فنية للمسرحية ما لم تتفاعل الشخصيات . ومن هذا التفاعل في شتى صورته تتولد بنية المسرحية ، ومن خلاله تنمو الشخصيات مع الحدث ، في حساب فنى محكم ، يبدو من دقة إحكامه أنه تلقائى طبيعى . وقدما لحظ أرسطو أن قيمة المأساة في أن تحفظ بتأثيرها المستقل حتى لو لم تمثل (١) . وخاصة عبقرية الكاتب المسرحى أن يهب شخصياته المسرحية وجوداً حقيقياً مستقلاً عن الممثلين لأدوار تلك الشخصيات ، بحيث يبرر وجودها تبريراً موضوعياً . حتى لقد يجد دارسور الاجتماع وعلم النفس في هذه الشخصيات الأدبية نماذج أغرز حيوية وأصدق من الشخصيات البشرية . وها هو ذا « هاملت » (٢) ليس مجرد أمير في الدانمارك ، ولكنه إنسان حى مقنع في قوته وضعفه ، وتردده ونوازعه النفسية ، وقد كان مجالاً لمختلف الدارسين . حتى الفرويديين أنسبهم في العصر الحديث . وفي ذلك لا بد من تمثيل العبقرية للمحوظاتها الدقيقة في الحياة وإعمال الفكر فيها ، بحيث تحمل الشخصيات الأدبية طابع عبقرية خالقها . دون ظهور لذاتية المباشرة .

والأساس الأول لجودة الشخصية في المسرحية ألا تفقد الشخصيات صلها بالعالم الحقيقى . فنحن نألف شخصية هاملت أو إيفليا ، لما لهما من صلوات كثيرة بالحقائق

(١) انظر هذا الكتاب ص ٧٣ - ٧٤ .

(٢) انظر ص ٥٦٢ - ٥٦٤ وكذا الدكتور محمد مندور ، نماذج بشرية ، القاهرة ١٩٦١ ص ١٠٣

الإنسانية المعقدة ، وكذلك النماذج الأدبية في مسرحيات مولير ، مثل البخيل . زرباجون ، في مسرحية البخيل ، وعدو المجتمع : ألسنت ، في مسرحية ، عدو المجتمع ... على ألا يفرض المؤلف نفسه على شخصياته ، وقد يضع المؤلف آراءه أو بعضها على لسان شخصياته . ولا شك أن مولير قد وضع في شخصية : ألسنت . كل ما كان يضيق به من التناق والملقى الاجتماعي بين الخاصة وفي حاشية الملك لعصره (١) ، ولكنه لم يفرض هذه الآراء على شخصية ألسنت . فلم يقطع صلته بعالم الحقيقة . وهذا هو سر إعجابنا بتلك الشخصية ، وهو سر حياتها الأدبية كذلك ، لأن ذاتية المؤلف هنا موضوعية في التبريز والاحتمال (٢) .

والأساس الثاني : وحدة الشخصية في عمقها . وهذا هو التعبير الحديث لما سماه أرسطو من قبل : التكافؤ المنطقي (٣) . وليس معنى الوحدة هنا سطحية الشخصية ، لتمثل فكرة تجريدية ، ولكنها الوحدة التي تسمح بأنواع من الاختلاف تنسق مع طبيعة الشخصية في مجرى الحدث . والمسرحية هي العمل الأدبي الوحيد الذي يتطلب بطبيعته تعدد الشخصيات ، ولكل منها وجوده المستقل ، ومبررات الوجود لن يتحقق بعزل كل شخصية عن الأخرى . فلولا وجود بولونيوس وإيفليا وكلوديوس وجيرترود - ضرورة - حول - هاملت (٤) . لما تيسر له أن يعيش مأساته الفنية في مسرحية شكسبير ولا يمكن لمؤلف المسرحية أن يختار شخصياته عبثا . فعلى ما لها من استقلال تتحقق به حياتها ، لا بد أن تولف فيما بينها مجموعة مختارة في دقة وإحكام ، لتمثل قوى حيوية متشابكة متناقضة . وفي هذا التناقض الحيوي تبدو وحدتها . فمواجهة قضية بتقيضها في مجرى الحدث المسرحي خير تجسيم لفكرة هيكل ، والنزعة الديالكتية بعامة ، لتوليد قضية جديدة تراءى من وراء تصارع هذه القوى . ولهذا كان الحديث الفردي (٥)

(١) كتاب الدكتور محمد مندور السابق الذكر ص ١٢٨ - ١٤٠ .

(٢) قارنها بصفحات ٤٥٥ - ٤٥٧ من هذا الكتاب .

(٣) راجع هذا الكتاب ص ٦٧ .

(٤) راجع ٥٦٠ - ٥٦٢ من هذا الكتاب .

(٥) Monologue - وذلك فيما عدا المسرحيات الثنائية التي نشأت في إيطاليا في القرن السادس عشر ولها أسس فنية خاصة ليس في غرضنا الآن جلاؤها ، وقد قلنا عنها . كلمة في كتابنا : الأب المقارن ص ١٦٨ - ١٦٩ .

معياً إذا طال في المسرحيات غير الغنائية . ففي مسرحية « بيت الدمية » (١) ، لإيسن ، يسر « نورا » أن يدلها زوجها ، ولكنها ذات كبرياء مستسرة تلوح من آن لآن . وترى أنها قامت بواجبها نحو زوجها ، واجب التعاون الإنساني الصادق حين استدانت لتيسر له العلاج . وتنبهها الأحداث أنها في نظر زوجها لم يتوافر لها هذا الحق ، فلها منطقها في الثورة على مثل هذه الحياة الزوجية . ولزوجها كذلك منطقته أنه لا ينشد في زوجته سوى المحبوبة الفاتنة التي لا ينبغي أن يتعدى همها شئون البيت وسعادته . وفي « نورا » تتمثل صنوف من الصلات بأولادها وزوجها وبكر وجستاد ، وتتفاعل مع مستويات مختلفة ، من أعماقها النفسية ، لتتلور في عاقبة الأمر شخصياتها ، كمن تبرر قرارها الأخير . وكلما غنيت الشخصية بأنواع تناقضها الباطني كانت أكثر حيوية . وأمامنا هاملت ، الغني بمشاعره ، وفيه ذاته أقوى عائق يمنع من الظفر بغايته ، فهو يرجو هذه الغاية ، ويحرص عليها ، ويرهبها رهبة المفكر البصير ، فهو ممثل لقوى مختلفة ، وتؤلف نموذجاً حياً لم يخرج في ملابس عيشه عن نطاق الاحتمال . وهذا ما أردنا حين تطلبنا الوحدة في العمق . ولهذا ضعفت الشخصيات الميلودرامية ، لأنها تمثل مسطحاً واحداً من الشخصيات لا عمق فيه (٢) .

ولا سبيل إلى تأليف مسرحية فنية من شخصيات متفقة في ميولها وأفكارها وغاياتها . فلا بد من تصارع نوازع الشخصيات ، وتناقضها ، على ألا يضر هذا التناقض بضرورة تعاونها وتضامنها معاً ، حتى يبرر منطقها الحيوي . وهذا أقوى معنى اجتماعي تنفرد به المسرحية ثم القصة في الأجناس الأدبية والفنية . فكل شخصية من شخصياتها ، في

(١) مسرحية الكاتب الروماني هنريك إبس (١٨٢٨ - ١٩٠٦) ، كتبها عام ١٨٧٩ وفيها يدال هيلمير الهامي إمرأة نورا كأنها دمية ، ويمرض فترى من واجبها أن تستدين لتيسر له العلاج . ونزور توقيع أبيها لتستدين من كروجستاد ، وتمجز عن الوفاء بالدين ، على الرغم من أنها سرقت كثيراً من ساعات وقتها لأعمال تتقاضى عليها أجراً . وحين يعين زوجها مديراً للبنك ، تفرح لأنها ستجد من النقود ما توفي منها الدين ، دون علم زوجها . ويحصر كروجستاد مهدداً لها باقتناء السر في الدين ، وفي التزوير باسم أبيها ، إذا لم تسع له لدى زوجها كي ينال ترقية في البنك ، وكان موظفاً فيه ، وتمجز فوراً عن إجابة طلبه ؛ ولكن تأتي رسالة أخرى من كروجستاد بأنه رجوع عن عزمه في اقتناء السر . ويحيل أن المسألة قد انتهت . ولكن نورا ، أثناء ثورة زوجها التي كانت متوقعة ، كانت مستفرقة في أمر آخر ، لقد أدركت أنها دمية . فتترك منزل زوجها وأولادها لتحاول أن تصبح مخلوقاً واعياً بوجوده وبصيره .

(٢) انظر ص ٥٥٠ - ٥٥٢ من هذا الكتاب . وقد عاب النقاد شخصيات « هوجو » بأنها ذات طابع ميلودرامي ، انظر انظر تلخيصنا لمسرحية Ruy Blas فيها سبق .

عالمها الصغير ، ذات دلالة حتمية على معنى اجتماعي ونزعة إنسانية . وهذا هو الأساس الثالث الذي يسمى : « المعنى العالمي » للمسرحيات ، وتدل عليه الشخصيات بمنطق حياتها ، لا بالنص والشرح ، وفي هذا تبدو أصالة الكاتب ، وحتى لو أراد الكاتب أن يصور في مسرحياته شخصيات تافهة ، مطمورة الوعى ، ممحوة الوجود ، ليكشف عن مآس اجتماعية ، فليس معنى ذلك تفاهة التصوير ، بل إن هذا النوع من الشخصيات أشق في الخلق الأدبي من الشخصيات العادية . ونضرب لذلك مثلاً شخصيات تشيخوف فيما سبق أن مثلنا له (١) .

على أن أهم الأسس في الشخصيات هو ألا تهمل قرائن الواقع بغية وصف نماذج خالدة لخلق المعنى العالمي الذي ذكرنا ، فلا قيمة لهذا المعنى ، ولا حياة له ولا للمسرحية ، ما لم يحل الكاتب شخصياته وحوادثه تاريخياً في مكانها وزمانها ، حتى يكتسبها كل ما لها من قوة فنية . فليست الشخصيات - في أية مسرحيتين متشابهتين الحدث والمهدف - متطابقتين بحال من الأحوال . فلا بد أن تكون الشخصيات من صميم الواقع ومن ملابساته التي يعيشها الكاتب ، مهما تأثر بالكتاب والآداب الأخرى . بل إن تأثره ينمى أصالته في هذه الناحية . ومن ثم لا يمكن أن يكون الصراع الدرامي داخلياً فحسب ، ولا خارجياً تجريبياً ، بل لا مناص من أن يكون حياً بواقع الملابس والحدث . والقول بأن شكسبير خلدت شخصياته بتجربتها من ملابس عصره قول ضال ، على الرغم من أن بعض من يتصدون للنقد يبالغون به . فمواضعات عصره وقيمتها هي مجال أحداثه وشخصياته . بل إن هيبيل (٢) يقرر أن مسرحيات شكسبير تعكس صراعاً بين عالم عصر النهضة وعالم العصور الوسطى المحتضر . وبهذا عمقت شخصياته وخلدت لمخائنها النفسية الدقيقة . وهذا ما يسميه « سارتر » : العموم من خلال التخصيص (٣) . وهو الخالص الجوهرية ، وهي محور أصالة الكاتب ، ودعامته تأثيره في عصره وفي الإنسانية .

(١) انظر ص ٥٥٦ - ٥٥٧ من هذا الفصل .

(٢) Hebbel (١٨١٣ - ١٨٦٣) كاتب وناقد ألماني من أصل دانمركي ، يعنى في مسرحياته

ونقده مسائل التاريخ وربط الفرد باتجاهات التاريخ الكبرى العالمية .

(٣) في خطابه في مؤتمر الأدباء في موسكو في يوليو ١٩٦٢ ، وقد شرحنا مغزى خطابه وبيننا موقعه من آرائه في كتابنا قضايا معاصرة في الأدب والنقد . وفي غير موضع من كتبه يدافع عن نفس الفكرة التي طالما أخطأ فيها بعض النقاد - انظر ترجمتنا لكتاب : ما الأدب ؟ لجان بول سارتر . وننص خطاب سارتر السابق ، انظر مقالاً للدكتور محمد مندور في مجلة المجلة ، أغسطس ١٩٦٢ .

وفد زاد هذا الاتجاه وصوحاً في العصور الحديثة منذ الرومانتيكيين الذين رموا إلى تخصيص الحدث (١) والشخصيات ، يقول فكتور هوجو : « يصوغ كل فني كبير فنه على صورته نفسه . فما هاملت سوى أوسطس ، ولكن على صورة شكسبير (٢) وما فيجاروا وإسكابان ، ولكن على صورة بومارشيه » (٣) .

وموجز مايدور عليه القول عادة - في التعرف على الشخصية الأدبية وفي بناء الصراع بين الشخصيات المسرحية - أن لها أبعاداً ثلاثة : البعد الجسمي ، والبعد النفسي ، والبعد الاجتماعي .

(١) راجع ص ٥٦٢ من هذا الكتاب .

(٢) للسات العامة لشخصية هاملت وأوسطس ، انظر هذا الكتاب ص ٦٦ ، ٥٤٢ - ٥٤٣ ،

٥٩٨ - ٦٠٠ .

(٣) انظر :

V. Hugo : Shakespeare, 2è Partie, Livre II Chap. 2.

وسكابان بطل مسرحية « خدعات سكابان » Les Fourberies de Scapton (١٧٦١) ، وهو خادم لا تنفذ حيلة على سادته لمصلحة أولادهم . وفي هذه الملهة أو المهزلة (كما تسمى أحياناً) يتزوج أوكتاف - في غيبة والده : أرجانت Argante فتاة فقيرة مجهولة الأصل : هياسنت ، ويعتزم صديقه لياندر الزواج من فتاة مصرية هي زوبينت (المناظر في نابلي لتهيه إحتمال الحدث) . وليس مع الصديقين مال ، فيحتاج لهما سكابان ، فيأخذ من أرجانت المال متعللاً بأنه سيدفعه لياسنت ، كى تفسح زواجها من ابنه ، ويأخذ من جيرونت والد لياندر مالا زاعماً أن ابنه ذهب ليتفرج في سمية إيطالية فأسره ربانها وأشترط أن يقديه بمبلغ من المال ، وفي الحالتين يعطى ما حصل عليه من مبالغ للشابن . وحين تشكشفت حيلة يحدث أن تعرف الأسرتان أن هياسنت في الواقع هي ابنة جيرونت التي كان قد وعد الأب بزواجها من أوكتاف صغيرة ، ولكنها فقدت ، وأن زوبينت المصرية من الإبنة المفقودة كذلك لأرجانت .

وفيجارو بطل ملهة بومارشيه التي عنوانها : زواج فيجارو ١٧٣٢ - ١٧٩٩ مثلت عام ١٧٨٤ - وموضوعها الظاهر تنازع الكونت ألمافيفا مع بوابه المتقف الطموح على الفتاة النظاهرة السادجة سوزان ، فيريد الكونت أن يتخذها خلة ، في حين يحرص فيجارو على الزواج منها . وتقوم عقبات أخرى في سبيل الزواج ، ولكنها تذلل ، وبخاصة عن طريق غيرة روزين امرأة الكونت - ووراء هذا الصراع الظاهر مغزى سياسى ، هو صراع بين امتيازات الاقطاع المثلة في الكونت وحقوق الفرد المهضومة في شخصيه فيجارو الذى يخلط مرحة الظاهر بصيحات غضب مشوب في ثورة على سيده وسحرية من انظم العتيقة السياسية والاجتماعية . وفي الفصل الخامس ، المنظر الثالث ، يقول فيجارو محدثاً نفسه (مونولوج) ومتجهاً إلى الكونت ، مسائلاً عن سر هذه الميزات الظالمة : « إنك لم تفعل لاكتساب امتيازاتك سوى أن تكترمت على العالم بميلادك » ، وكانت هذه الصيحة إيذاناً بانهيار الملكية واستجابة للشعور العميق عند الشعب آنذاك ، مقدمة للثورة الكبرى الفرنسية .

فالبعد الجسمي يتمثل في الجنس (ذكر أو أنثى) ، وفي صفات الجسم المختلفة ،
س طول وقصر وبدانة ونحافة ... وعيوب وشذوذ ، قد ترجع إلى وراثية ، أو إلى
أحداث .

ويتمثل البعد الاجتماعي في انتهاء الشخصية إلى طبقة اجتماعية . وفي عمل الشخصية ،
وفي نوع العمل ، ولياقته بطبقته في الأصل ، وكذلك في التعليم ، وملابس العصر
وصالتها بتكوين الشخصية ، ثم حياة الأسرة في داخلها ، الحياة الزوجية والمالية
والفكرية ، في صلتها بالشخصية . ويتبع ذلك الدين والجنسية : والتيارات السياسية ،
والهوايات السائدة ، في إمكان تأثيرها في تكوين الشخصية .

والبعد النفسي ثمرة لبعدين السابقين في الاستعداد والسلوك ، والرغبات والآمال ،
والعزيمة ، والفكر ، وكفاية الشخصية بالنسبة لهدفها . ويتبع ذلك الزواج : من انفعال ،
وهلوع ، ومن انطواء أو انبساط ، وما وراءهما من عقد نفسية محتملة .

وهذه الأبعاد لا قيمة لها إلا في إطار القدرة الفنية التي تربطها رباطاً وثيقاً بنمو
الحدث والشخصية ، لتتحقق وحدة العمل الأدبي أو وحدة الموقف ، في توتره ،
وغزارة معناه ، وفي تجسيم هذه المعاني في نتاج حي لا يخرج عن دائرة الاحتمال .
ولا استقلال لبعد منها عن البعدين الآخرين في المسرحية .

فقد تكون سمة من السمات الجسمية ذات أثر بالغ في تكوين أبرز سمات البعدين
الآخرين ، وفي إنهاء الحدث . فمعلوم أن جمال « كيلوباترا » عامل جوهرى في
نوجيه الحب والأحداث في مسرحيات « كيلوباترا » ومنها « مصرع كيلوباترا »
لشوق ، ونذكر بهذه المناسبة كلمة باسال : « لو كان أنف كيلوباترا أقصر قليلاً
لتغير وجه الأرض » (١) . وفي مسرحية « سيرانودى برجرالك » - الشاعر الفرنسي
إدمون روستان (١٨٦٧ - ١٩١٨) ، يقف كبر أنف الشاعر الفارس : سيرانو .
عقبة في سبيل حبه الرومانتيكى اظاهر لابنة عمه : روكسان ، وحين يكتشف حبه

(١) وما أكثر المسرحيات التي ألفت في موضوع كيلوباترا ، انظر كتابنا : الأدب المقارن ص ٢٩٦ -
٢٩٨ ، ٣٢٢ - ٣٢٤ . ونكلمة بسكال ، أنظر :

للعبى الجميل : كريستيان ، تدفعه طبيعة الفارس إلى التضحية بجهه ، وإلى مساعدة الحبيين على الظفر بجهما . ويكتب رسائل الحب لغريمه ، بل يلقنه عبارات الحب - شعراً - ليوهم بحبيته أن كريستيان هو مرتجلها ، حين كان يناجها دون النافذة ليلاً . وتنقلب طبيعة سيرانو - المرحلة الأبية المستخفة بالنبل الطبقي ، والمعتمدة بالقيم الحقيقية - إلى طبيعة كثيفة منزلة أرفها رصف الحس ، حتى إذا مات غريمه ساعد روكسان على استدامة ذكراها لتعيش بنعم الماضي الذى حلمت به ، ولا ينكشف سره إلا قبيل موته .

وقد اعتدت الواقعة الزولية بالكشف عن أثر الوراثة فى الاستعداد الجسمى والميول النفسية ، لجلاء جوانب الجبرية الطبيعية ، ولتفسير السلوك الإنسانى سلوكاً علمياً (١) .

وقد أثرت هذه النزعة الطبيعية فى كثير (٢) من كتاب المسرحية فى أوروبا الذين زاوجوا بينها وبين الاتجاهات الأخرى . فطليعة التعبيريين : سترندبيرج (٣) يفسر سلوك جوليا - الفتاة التى تحب خادمها ، وتطرد خطيبها الأرستقراطى ، ثم تتركب مع الخادم الخطيئة ، فيحتقرها ، ثم تظهر الفروق بين مشاعرها ومشاعره ، فلا تجد سوى الانتحار - سلوكاً وراثياً ، لأنها ورثت عن أمها كراهية سلطة الرجال فى الزواج ، ولكنها تريد إشباع غريزة جنسية فحسب ، وفى نفس الوقت يكشف المؤلف عن اللاشعور الفرويدى فى الأحلام التى تعكس الوعى الطبقي والوراثة لدى جان وحبيته جوليا . فمثلاً يقول جان : « فى أحلامي أرى نفسى فى غابة مظلمة أرقد تحت شجرة طويلة ، أريد أن أصعد إلى القمة ... أريد أن أسرق العش الذى يحوى البيضة الذهبية ، وإذا بى أتسلق وأتسلق ، ولكن جذع الشجرة سميك أملس ، وأقرب غصن فيه بعيد عن متناول يدي . . لم أمسك بهذا الغصن ، ولكننى سأفعل فى يوم ما ، حتى لو لم يكن إلا فى الحلم » . وفى هذا ما يعكس الصراع الطبقي فى المسرحية ، وهو صراع يترأى فى الرغبات البعيدة ومدى زلزلتها للنفس الوصلية . فالخادم يريد أن يذوق

(١) انظر كلمة زولا فى مقدمة قصته : تريز راكين ، حيث يقول : « الفضائل والذائل من منتجات العوامل الطبيعية كالسكر والملح » ، ثم انظر مكان هذا الاتجاه الفنى من الفلسفة الوضعية ص ٣٠٦ - ٣٠٧ من هذا الكتاب .

(٢) لتأثير زولا من هذه الناحية وسواها فى الأدب الأوروبى ، انظر :

Eric Bentley, op. cit. chap. I.

(٣) انظر هذا الكتاب ص ٥٧٠ - ٥٧١ ومسرحيته التى تحدث هنا هى : Miss Jula (١٨٨٨)

طعم حياة الأسياد ، على أن للمسرحية سمة أخرى واقعية ، إلى جانب الصراع الطبقي والوراثة ، هي غوصها في أحوال النفس البشرية ، كما شرح زولا من قبل .

وقد تضوءل سمات البعد الجسمي لكي تصير مجرد وسيلة للتعرف الذي يقترن بالتحول . وهذا ما عابه أرسطو سابقاً (١) .

ولا يصحح أن تكون هذه الأبعاد مجال شرح مباشر في الحوار ، بل تندمج في مجرى الحدث والحركة بحيث يوحى بها دون تعبير مباشر تظهر فيه ذاتية المؤلف . وتبلغ المقدرة الفنية الدرجة القصوى حين ينتج تصوير الأبعاد أثره دون وعي من الشخصيات نفسها ، كما في مسرحيات تشيخوف .

ويمثل تشيخوف مرحلة فريدة في الواقعية . فشخصياته غائصة في الواقع مطمورة فيه ، كأنه سجن انطبق عليها . والشبه سطحي بينها وبين شخصيات المسرحيات التي استحسناها أرسطو من حيث لا وعى أفرادها (٢) ، لأن تشيخوف عرف كيف يتعمق في عرض أبعاد الحياة النفسية من واقعها ، حتى استغنى عن الحدث الحقيقي بهذه الحالات . فالمأساة عنده ماثلة في الوعي المشلول الراكد الذي يمثل فترة الهدوء المنار بالعاصفة فيما قبل الثورة الروسية . ويبلغ تصويره لضيق الشخصيات بهذا الواقع المدى ، حتى ينم هذا الضيق عن قرب الانفجار . وليست مأساة هذا الوعي الفردي لشخصيات تشيخوف في العزلة عن واقع الحياة فحسب ، بل إنه سجين عزلة فردية أخرى تكشف عن أزمة المدنية الحديثة جملة . فكل فرد يعيش مأساته ، دون أن يتراسل مع رفقاته فيها . وتلك سمة هامة في شخصيات تشيخوف ، يبرع في التعبير عنها حتى في الحوار بحيث نكتشفها ، اكتشافاً من واقع الحياة لا من تصريح أو انفعال . كأن هذه الشخصيات مخدرة بالواقع التلقائي ، ففي مسرحيته : طائر البحر (٣) (١٨٩٦) يأتي ميدفيدنكو

(١) انظر ص ٦٢ - ٦٣ من هذا الكتاب .

(٢) انظر ص ٦٨ - ٦٩ من هذا الكتاب .

(٣) شخصيات هذه المسرحية تعيش في ضيقة سورين ، وفيها ترييلوف صاحب آمال عريضة في خلق مسرح من نوع جديد ، ويخفق ، وكان متعلقاً بالفتاة : نينا ، وسرعان ما انصرف عنه إلى حب الكاتب الكبير : ترييجورين الذي تحبه أركادينا أم ترييلوف . وفي النهاية تزوج ماشا المدرس ، في حين لم تنسحبها ، ولم تياس نينا من ترييجورين ولكنها تنتم شق طريق حياتها مثلة ، ويدفع اليأس حبيبها ترييلوف إلى الانتحار .

إلى ماشا - التي يحبها في حين هي متعلقة بربيلوف - فيحدثها عن آلامه . فلا تزيد عن أن تجيبه (ناظرة إلى المسرح قائلة) : « سيبدء العرض حالا ... » فكل من الشخصيتين السابقتين ميدفيدنكو و ماشا يفكر فيما يستغرقه ، فعلى حين يفضى ميدفيدنكو بشكواه ، تفكر ماشا في عرض المسرحية التي ألفها من هي متعلقة بحبه .

ويبلغ التعبير عن مأساة انعزال الوعي الفردي المدى ، عند « لويجي بيراندلو » ، في مسرحيته : « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » (١) (١٩٢١) في هذه المسرحية تشرح كل شخصية مأساتها من وجهة نظرها هي ، في غير رحمة ، ودون التفات إلى مشاعر الآخرين ، كأنها تتحدث وتعيش منفردة .

ويمثل سترندبيرج في مسرحياته أنجاها يشبه فيه تشيخوف ، في تصوير شخصيات واقعية لا واعية ، تغوص في مصيرها ، وتعتمد على داعية الأمل الأرسطية ، ولكن أكثر المسرحيات الحديثة ، في الواقعية ، لا تعتمد في الصراع على داعية الأمل وحدها ، على نحو ما دعا إليه أرسطو (٢) ، بل هي مسرحيات يعي فيها الأشخاص مصيرهم . ومن أوائل من مثلوا هذا الاتجاه في المسرحيات . الحديثة : إيسن ، فشخصياته واعية . على خلاف شخصيات تشيخوف وسترندبيرج . وعلى الرغم من أن شخصيات إيسن برجوازية مثل شخصيات تشيخوف ، فإن إيسن يصورهم في صنوف من الوعي ناثرة

(١) فيها يظهر على المسرح ست شخصيات : الأب والأم ، والإبن الكبير ، والبنت الكبرى ، وطفلان ، فيقطعون على المثلين مجرى استمرارهم في إخراج مسرحية أخرى ، ليشرحوا للمخرج ، الذي دهش من اقتحامهم عليه المسرح ، أنهم جميعاً من خلق خيال مؤلف ، ولكن هذا المؤلف لم ينجح في إتمام تاريخهم ، فهم بسبيل البحث عن مؤلف آخر ليحل مسألتهم البالغة المدى في التعقيد ، ويقاطع بعضهم بعضاً في الشرح : فبعد ميلاد الإبن الكبير تترك الأم زوجها ، وتهرب من سكرتير الأب ، لتجنب منه ثلاثة أولاد ، منهم البنت الكبرى . وحين تكبر البنت تقع في يد قوادة ، فتنشأ بينها وبين أبيها علاقات دنسة جنسية ، دون علم منهما بما يربطهما من صلة القرابة الوثيقة . وحين تعلم الأم ، وتغير الأب هذه العلاقة ، يصمم على أن يعيش جميع الأولاد مع أمهم في منزلة ، فيأبى الإبن الكبير ، لأنهم دخلاء عليه . وفي أثناء النقاش والشروح تفرق البنت الصغرى ، وينتحر الولد الصغير بطلقة مسدس . وإلى جانب ممزى المسرحية الذي أشرنا إليه ، ترى قضية فنية ، هي المفارقة بين فكرة المؤلف في شخصياته وجهد المخرج ، كذلك علاقة الفن بناوحي الحياة ، وأنه لا يمكن أن يكون نقلاً آلياً لها ، ثم علاقة الكاتب الذاتية بشخصياته التي خلقها . . . والمسرحية واحدة من ثلاث أطلق عليها مؤلفها : المسرح في المسرح ، والمسرحتان الأخريان هما : « لكل شخص حقيقة » ، و « ترتجل هذا المساء .

(٢) انظر هذا الكتاب ص ٦٤ - ٦٥ .

قلقة غاضبة ، ومن خلالها يصور مأساة البرجوازية كلها ، وكثير من مسرحياته تشبه مسرحيات تشيخوف في أنها تتخذ طابعاً رمزياً من خلال حيويتها العميقة ، ولكن رمزيتها ذات مستويات مختلفة . ففي مسرحية « بيت الدمية » - التي تحدثنا عنها فيما سبق - يمكن أن تكون « نورا » رمزاً للمتحرر من نظم البرجوازيين ، المؤثر للعزلة على الاختلاط بمجتمعهم ، في حين يعدها بعض النقاد دعوة لنيل المرأة حقوقها ، وكانت تلك مسألة العصر ، وكذلك الأمر في مسرحيات تشيخوف ، فموسكو - مثلاً - في مسرحيتي : الشقيقات الثلاث ، وطاقر البحر ، رمز لتحرر هذه الشخصيات من شباك الواقع تتطلع إليه الشخصيات في قصور عزم وبشلل إرادة ، كما أشرنا من قبل . ومثال آخر من مسرحيات إبسن - التي تتردد ما بين الطابع الاجتماعي والرمزي ذى للمستويات المختلفة - مسرحية : « عدو الشعب » (١) . فقضيةها الظاهرة اجتماعية ، هي فضح مجتمع مسموم الموارد ، وقضيةها الفكرية هي عزلة الرجل الذي يجب الحقيقة ، ويعيش مأساته في عزلة ، ويستطيعها والمسرحية بعد كل ذلك واقع عاشه إبسن : حين انزل ساخطاً على حزب الأحرار الذي كان عضواً فيه فليس توماس ستوكمان سوى إبسن نفسه .

وتصوير الشخصيات يستلزم - في أبعادها - ذلك الصراع الذي تحدثنا عنه ، وهو صراع الشخصيات ، ويمكن أن تكون له نواة بدائية في حديث أرسطو في داعية الألم والتحول والتعرف والخطأ ووظائف هذه الأمور من الناحية الفنية (٢) ، على أن دائرة هذا الصراع قد اتسعت في مختلف الاتجاهات التي أوجزنا فيها القول . وتبقى بعد ذلك صنوف أخرى من الصراع الذي نسميه الصراع الفكري ، ومكان الحديث عنه حين نتحدث في الفكرة .

على أن تصوير الشخصيات في المسرحية قد طرأ عليه اتجاه آخر أحدث ، وقد تمثل في مسرحيات الموقف ، وهي ما نوجز القول فيها في حديثنا في الموقف الدرامي .

(١) (١٨٨٢) - تدور أحداثها في مرفأ صغير على شاطئه الترويج الجنوبي فيه يكتشف منبع مملق يملق الشعب عليه آمال ، ولكن الطبيب : توماس ستوكمان فريسة أزمة نسيره لأن تحليلاته تثبت أن مياه المنبع مسمومة ، ويهدده ذو المصالح - إذا هو أثنى السر - من الأحزاب الزائفة والرأسماليين والحكام الفاسدين ، ومنهم أخوه حاكم المدينة . ويقرر توماس الحقيقة ، ويكشف عن بواطنهم المدخولة ، فينبذه المجتمع هو وأولاده . ويشعر آنذاك أنه القوى ، لأنه هو الذي لا يخاف من مواجهة الحقيقة . ويعتزم الحقيقة . تعليم أولاده المطرودين من المدارس في بيته ، مع الفقراء ، بالجان ، ليحمل منهم نواة المجتمع المنشود .

(٢) هذا الكتاب صفحات ٦٤ - ٦٥ ، ٦٩ - ٧٠ وأرسطو « فن الشعر » ١٤٥٠ ب س ٤ - ٥ .

(م ٣٧ - النقد الأدبي الحديث)

(٤)

الموقف الدرامي ومسرحيات المواقف

يذكر أرسطو الموقف حين يتحدث عن الفكرة في المأساة ، وأنها اللغة التي يقتضيتها الموقف وتتلأم وإياه . ولكن الموقف لم يكن من الاصطلاحات الفلسفية والفنية لعصر أرسطو ، بل إنه لم يكن كذلك إلا في القرن العشرين . على الرغم من البحوث البدائية في المواقف الأدبية في القرن الثامن عشر والتاسع عشر . فقد بحث الناقد والشاعر الإيطالي : «كارلوجوزي» (١) في المواقف المسرحية . فارجعها - في الآداب جميعاً في كل عصورها - إلى ستة وثلاثين موقفاً ، وأقره على ذلك «جوته» في حديثه مع امينه : إكرمان ، ووافقهما بعد ذلك الناقد الفرنسي جورج بولتي (٢) . وكان معنى الموقف المسرحي في تلك الدراسات هو الأحداث العامة فهؤلاء الباحثون يعدون من بين المواقف المسرحية : «الاختطاف» ، و «المحاولات المتسمة بالجرأة» و «قتل أحد الأقارب المجهولين» و «الزواج بمن لا يحل الزواج منه» ، وأحياناً يرجعون معنى الموقف إلى العواطف المجردة ، مثل : الحقد على الأقارب ، والطمع ، والخيرة الخاطئة ... ومثل هذه المعاني لا تصلح بحال أساساً للدراسات الحديثة في المواقف المسرحية .

وقد تحدد معنى - الموقف فلسفياً وفنياً - في العصر الحديث . وكان لهذا التحديد أثره العميق في التقدم والإنتاج الأدبي والدراسات المقارنة (٣) . فأصبح معناه الفلسفي هو علاقة الكائن الحي ببيئته وبالآخرين في وقت ومكان محددين ويقف الإنسان بسلوكه أو بفكره على موقفه حين يكشف عما يحيط به من مخلوقات أو أشياء ، بوصفها وسائل أو عوائق في سبيل حريته . فيتخذ تجاه ذلك كله مشروعاً مرتبطاً بما يحيط به من عوامل يتجاوزها بذلك المشروع إلى غاية له . يحاول بها التغيير من حالته الحاضرة . وهذه العوامل - مهما كانت درجة تعويقها - هي التي تحدد مشروعه وتشف - في نطاق

(١) Carlo Gozzi (١٧٢٩ - ١٨٠٦) .

(٢) Georges Polti في كتاب له ظهر بالفرنسية عام ١٨٩٥ ، وطبعته الثانية عام

١٩٣٤ ، وعنوانه : Les XXXVI Situations Dramatiques

(٣) انظر الفصل الثالث من الباب الثاني من كتابنا : الأدب المقارن ، .

تلك الحدود - عن حريته . والموقف المشروع ينبغي ألا يوغل في الوهم ، فينتزع المرء من الواقع انتزاعاً ، والا يهبط إلى السلبية : فيقف بصاحبه عن التفكير في تغيير حاله . فالموقف المشروع ، إذن ، يتألف من عوائق ومن مقارنة لها في وقت معاً . وبه يكون الإنسان في تغير دائم . تبعاً لمشروعه وما يبذله فيه من جهد . وما الوجود الإنساني المشروع إلا وجود في موقف (١) .

فإذا انتقلنا إلى عالم المسرحية ، ظهر أن الكاتب المسرحي - منذ القديم ، يقصد إلى تصوير عالم صغير يقتطعه فنياً من العالم الكبير . وهذا ما حدا بارسطو إلى القول بضرورة الوحدة العضوية . فالبناء الدرامي . وتصوير الشخصيات . يقتضى كلاهما من مؤلف المسرحية أن يلحظ الواقع ليحل فيه شخصياته . بحيث لا تظهر معزولة عن سواها ، فتعرف كلا منها من خلال سلوكها في المسرحية . وسلوك الآخرين معها ، بحيث يؤلف موقفهم مع العوائق المشتركة . والوسائل التي يتخذها كل منهم لبلوغ هدفه ، فتكشف عن صراعه الباطن في موقفه الخاص . وصراعه مع الآخرين في الموقف العام . والشخصيات هنا تسمى عند النقاد المحدثين : « القوى المسرحية » . وهذه القوى لها وظائف فنية تشف - ضرورة - عن معان إنسانية .

وموجز القول في هذه القوى التي تمثلها الشخصيات أن عددها المتصور ست : القوة الأولى أو قوة البطل : protagonist . والقوة الثانية قوة الخصم أو المعارض للبطل : antagonist . وفي المسرحيات الكلاسيكية كان البطل في المأساة موضع عطف . على نحو ما دعا إليه (٢) أرسطو . بخلاف الخصم فقد يكون شريراً إذا دعت الضرورة الفنية لتصويره في المسرحية . ومنذ الرومانتيكيين قد يكون البطل شريراً وتقع التبعة في شره على المجتمع . وفي الواقعية والطبيعية . قد ينسر سلوك البطل بدوافع اجتماعية تثير التفرز ، كما في مسرحية الغريبان . ومسرحيات ستر نديبرج التي مر (٣) ذكرها . أما في الملهاة فلا يشترط أن نكون متجاوبين مع البطل . بل أقل أن

(١) انظر :

J. P. Sartre : L'Etre et, le Néant, p. 633-638.

وانظر كذلك الفصل الأول من الباب الثالث ص ٣٥٨ - ٣٦١ من هذا الكتاب .

(٢) انظر ص ٦٦ - ٧٤ من هذا الكتاب .

(٣) انظر ص ٥٦٤ - ٥٦٥ . ٦٧٣ - ٦٧٤ من هذا الكتاب .

تتجاوب معه كما هي الحال في ملهاة موليير : عدو المجتمع (١) . وواضح أن هناك مستويات ودرجات مختلفة للتعاطف أو النفور تخص كل مسرحية ، ولا سبيل إلى تجديدها ، ولا يصعب الوقوف عليها بالنظر في كل مسرحية على حدة . وقد تقدمت لذلك أمثلة كثيرة .

وبين القوتين السابقتين قوة ثالثة تمثل الخير المنشود ، أو الخطر المرهوب . وقد تمثل هذه القوة في شخصية مسرحية ، كالمحبوبة مثلا ، وقد تبدو مثلا تجريديا لا يظهر على المسرح ، كالوطنية والاستقلال والحرية . وقد تكون شخصية رمزية يتحدث عنها في المسرحية وتملاً نشاط المسرح في غيبتها ، دون أن تظهر . كما في مسرحية : « في انتظار جودو » ، للكاتب المسرحي الفرنسي المعاصر : صموئيل (٢) بيكيت . فالشخصيتان في هذه المسرحية هما : إستراجون وفلاديمير ، يواجهان الموت دائماً ، في حال تشف عن قلق بالغ المدى ، وعن عبث هذا العالم الذي نحيا فيه ، ويتراءى هذا كله في صورة الانتظار الفارغ لشخصية مجهولة لا تظهر على المسرح ، هي شخصية ، جودو ، رمز المستقبل الضائع ، أو الأمل المفقود أو راحة الأبد بالموت ، أو الخالق . و « جودو » الذي يريد أن يتزوج من امرأة بطل الطرواديين : هكتور . وقد تتمثل هذه الشخصيات .

والقوة الرابعة ممثلة في الشخصية التي يطلب لها الخير المنشود ، وقد يكون هو البطل ، وقد يكون شخصية أخرى . فحماية الطفل هي محور صراع أندروماك - في

(١) Heffnar. Selden. Sellman : Modern Theater practice, p. 46-47

(٢) Samuel Beckett ولد عام ١٩٠٦ من أصل إيرلندي ، يكتب بالإنجليزية والفرنسية ، ويعلم في باريس منذ عام ١٩٣٨ وفيها ظهرت أهم كتبه ومسرحياته . ومنها المسرحية المذكورة : En attendant Godot (١٩٥٢) التي ترجمت ومثلت في أكثر من بلاد العالم . وهي من فصلين . يظهر في الفصل الأول اثنان من المتتردين البائسين ، هما إستراجون وفلاديمير ، يتحدثان في بؤسهما ويأسهما حديثاً مرعباً ، وينتظران شخصية أسطورية ، هي جودو . يدخل عليهما السيد والعبد «بوزو» Pozzo و«لاكي» . ولا يفكر العبد ، بل يكرر الإنكار التي لقنها له سيده ، تحت رهبة السوط . وفي الفصل الثاني تظهر نفس الشخصيات . والحديث فيه يتعمق مأساة الشخصيات دون تجديد في الحدث . وينتهي دون أن يظهر جودو . ويحاول إستراجون وفلاديمير الانتحار ، فينقطع الحبل الذي حاولا به . ويمر زمان إحضار حبل جديد غداً : « سنشق أنفسنا غداً ، وما لم يحصر جودو » . ثم يتحدثان عن الانصراف من مكانهما ، دون أن يتحركا . ولجودو صلة بشخصية جودو في قصة : « ليلزاك » le Faiseur .

مسرحية راسين التي تحمل نفس الاسم - ضد أطماع بيروس الذي يريد أن يتزوج امرأة بطل الطرواديين : هتكور . وقد تمثل هذه القوة الرابعة تجريديا ، كأن يطلب الخبير للوطن مثلاً .

والقوة الخامسة هي القوة الممثلة في الحكم ، أو القوة التي تزن الموقف العام ، للمسرحية وتميل إحدى كفتيه . وقد تمثل في المحبوبة ، أو البطل ، أو في شخص ثالث كالمملك في مسرحية السيد . ويعاب على المسرحية أن تكون هذه القوة خارجية كتدخل الآلهة ، أو كتدخل المملك في مسرحية « تارتوف » لموليير .

والقوة الأخيرة هي قوة الأعوان والمساعدين الذين ينضمون إلى أية قوة من القوى السابقة ، مثل أعوان المملك في مسرحية : هاملت : وأعوان « باجو » في مسرحية : عطيل ... وقد يؤدي حذف العون إلى قوة المسرحية فنياً ، حين يكشف هذا الحذف عن وحدة البطل ، إذا أريد أن تكون الوحدة محور التصوير الفني كما في مسرحية : « عدو المجتمع » لموليير ، ومسرحية : « عدو الشعب » لإبسن ، وقد مر ذكرهما .

وواضح أننا لا نشترط في كل مسرحية أن تتوافر لها الشخصيات التي تمثل القوى الست السابق ذكرها ، كما لا نشترط أن تمثل كل قوة بشخصية واحدة وبذلك تتكاثر صور الموقف ، فتبلغ عدداً يكاد يتعذر حصره (١) .

والذي بهمنا بخاصة - في هذه المسألة - هو الكشف عن خاصة الموقف الدرامي ، بعد أن شرحنا معناه وصوره ، لنجلو الفرق في الموقف بين المسرحية والملحمة ، لأن هذا الفرق الجوهرى أساسى لإدراك مفهوم المسرحية أو القصة .

ذلك أن الموقف الدرامي أقرب إلى الموقف القصصى ، في حين هو بعيد كل البعد عن الموقف الملحمى ، في مفهوم الملاحم القديم .

(١) قد تتبع هذه المواقف الأستاذ : اتين سوريو ، الأستاذ بالسربون ، فأوصلها إلى ما يزيد عن مائتي ألف موقف ، انظر كتابنا : الأدب المقارن ، الفصل الثالث من الباب الثانى « . وكذا :

وقد انتبه إلى هذا الفارق الدقيق أرسطو ، على الرغم من أنه لم يذكر الموقف في معناه الفني والفلسفي الذي ذكرناه : ذلك أنه لم يذكر الخوف والرحمة في حديثه في الملحمة ، في حين قصرهما على المأساة . وليس معنى ذلك أن الملحمة لا تثير شعوراً ، ولكنه شعور الإعجاب بالبطولة وتقديس الأبطال (١) .

ودعامة إثارة الخوف والرحمة في نقد أرسطو هي « الهامارتيا » أو الخطأ الذي يثير داعية الألم . وفيه يتمثل الضعف الإنساني في بعض نواحيه ولهذا الضعف وظيفة فنية محضة في تطور المأساة وحلها . وفيه يفترق البطل المأسوي عن البطل الملحمي ، لأن الخطأ في المأساة تكفيرى ، ينشأ عن الخوف والرحمة وللتطهير . في حين يظل بطل الملحمة لا يكفر عن شيء ، حتى لو كانت فيه نقائص فإنها لا تؤثر في مصيره . ولا وظيفة فنية لها في تطور الحدث ونهايته (٢) . ويتبع ذلك أن الموقف المأسوي مخالف كل المخالفة للموقف الملحمي ، إذ يغوص الموقف الملحمي في الحياة الإنسانية ، ويفسر تفسيراً إنسانياً لأجل مجال فيه لعبادة البطولة . بل مبناه على نقائص ، واعية (٣) أو غير واعية . ولكنها ذات وظيفة فنية في المصير .

ولنأخذ لذلك مثلاً : أجاممنون . فقد تحدث عنه هوميروس في إلياذته بطلاً وقائداً للحملة اليونانية على طروادة : وشجاعاً تثير شجاعته الإعجاب . ونقائصه - من الإعجاب نفسه : ومن التردد في الرأي . ومن حب الذات ، كما تراءى في الملحمة - مظاهر ضعف إنسانية عامة ، ولكنها لا تؤثر في مصيره ولا تذهب باعجابنا به . فقد عاد من الحملة متوجاً بالنصر والفخار .

ثم كان أجاممنون بطلاً لمأساة تحمل اسمه ، للشاعر اليوناني : أيسخيلوس . وتبدأ المأساة بعد انتهاء حملة طروادة . وفيها أصبحت الحملة ونتائجها محل دراسة إنسانية .

(١) انظر الفصل الرابع من الباب الأول من هذا الكتاب ، ثم :

انظر :

Graeb F. Else : Aristotle's Poetics, the Argimcut, Cambridge, 1957 p. 651-652.

(٢) سبق أن تحدثنا عن الخطأ أو الهامارتيا عند أرسطو ، ثم عند الكلاسيكيين ، انظر ص ٦٤ وما يليها ،

٥٨٢ - ٥٨٣ من هذا الكتاب .

(٣) لتفصيل ذلك انظر ص ٥٤٩ - ٥٥٣ من هذا الكتاب .

وصار الموقف دراميا في أعمال البطل ، وفي صلاته فيها بغيره ، وفي النهاية المترتبة على الموقف ، وعلى نتاج أعمال البطل . وقد اهتمدى إلى ذلك شاعر اليونان بعبقريته . ففي مطلع المسرحية ، بعد أن يتبين الحارس - من فوق قصر أجا ممنون بن أتريوس - الالهيب البعيد المؤذن بانتهاء الحرب وبعودة أجا ممنون ، نسمع الجوقة تبين أخطاء البطل المنتصر في ماضيه ، لأنها هي الأخطاء التي سيكفر عنها في المأساة . على حين لم يكن لها أثر في الملحمة . تقول الجوقة ، متحدثة عن أجا ممنون :

« وهكذا أحال قلبه فولاذاً . فيوما
يشجع على حرب من أجل امرأة فاسقة ،
ويوما يغتال ابنته ،
ومن دمها المهراق يقدم
قربانا ، ليتعجل مسير السفن في طريقها !
وهؤلاء المتحكمون في الدماء المتحرقون للحرب .
قد أغلقوا عيونهم وقلوبهم ، ولم يعيروا سمعا أو التفاتا .
لصوت الفتاة (١) في توسلها ، قائلة :
« رحمة بي ، يا أبى ولا لصلواتها ،
ولا لعمر الغض النضر
وهكذا حين رتل ألحان التضحية
أمر أبوها جماعة شباب الكهان
ليرفعوها ، كعزة مسكينة فوق المذبح الحجري
من حيث كانت راقدة في أثوابها
غارقة في غيبوبة كاملة -
أمرهم أن يلجموا شفتيها اللطيفتين ،
لثلاثند منها لعنة على بيت أتريوس وذريته .

(١) هي انيجنيا ، انظر ص ٦٣-٦٤ ، ٦٧-٦٨ من هذا الكتاب ، لفهم هذه الإشارات ووقوف على فكرة هذه المأساة .

ثم سرعان ما تكتشف بعد ذلك خطأ آخر لأجا ممنون في علاقته بزوجته التي غاب عنها عشر سنين ، هو أنه قاد معه الأسيرة : « كاساندر » إلى منزل الزوجية . وفي ذلك كله ترى أجا ممنون الإنسان ، في جوانب ضعفه وخطئه ، أو خطيئته ، على الرغم من أنه هو ضحية قوى تغلبت عليه ، فلم يكن في آثامه شريراً أو خسيساً ، ولكن الولايات تنتج الولايات ، على حسب ما شرحنا - من قبل - في المسئولية العامة للإثم في المسرحيات (١) اليونانية .

ولا ينبغي أن يختلط المعنى الملحمي القديم بمفهوم المسرح الملحمي عند « برشت » فقد سبق أن بينا المعنى العام للملحمة (٢) عنده .

وفي نطاق تحديد الفارق الدقيق بين الموقف الملحمي والموقف الدراي - على ماقلنا - تطورت المسرحية ، وعمق معناها ، وتضحج فيها الإنتاج الأدبي . فمسرحيات البطولة ، كقصص البطولة في معنى البطولة اللغوي . من أصعب ما يعالج فنياً ، ويجب أن يتأق لها المؤلف بصنوف من التأكد كي تستحق أن تسمى عملاً أدبياً .

ولنضرب مثلاً بموقف ملحمي في ظاهرة ، ولكن تطوعه مقدره الكاتب الفاتحة إلى موقف درايم : مسرحية « موتى بلا قبور » (١) ، لسارتر ، فالموقف بطولة

(١) انظر ص ٥٤٨ - ٥٥٣ من هذا الكتاب .

(٢) انظر ص ٥٤٩ - ٥٥٣ من هذا الكتاب .

(٣) Morts sans Sépulture (١٩٤٦) وتجري حوادثها في قرية بجبال الألب عام ١٩٤٤ . جماعة من المقاومين الفرنسيين يقعون في قبضة الألمان ، أيديهم في القيد في كهف مدرسة ، ينتظرون أن يمدبوا ويسألوا . وهم لا يعلمون سراً ييوحون به ، لأنهم لا يدرون أين رئيسهم : جان ، ومهم الصبي فرانسوا ، يثور ضد حظه ، فلم يكن يفهم أن اشتراكه في المقاومة يتطلب منه أن يكون بطلاً ، ومعه أخته لوسى حبيبة جان ، ويجبها كذلك هنري . ومهم اليوناني كانوري ، وقد سبق له الاشتراك في المقاومة في بلاده ، وهذه الخبرة لا تزيد إلا قلقاً . ثم سوربييه الذي ينتظر أن يمدب ليختبر إرادته ، ولتحقق من قيمة عزمه ولكنه حين يستدعي فيعذب ، يثور ، فقد كشف أنه جبان ، ولو كان يعرف شيئاً لقاله . ويقدم شخص يجس معهم ، سرعان ما يعرفون أنه جان رئيسهم ، ولكنه يفضي إليهم أنهم قبضوا عليه دون معرفة لشخصيته وأن لديه بطاقة شخصية مزيفة حصل عليها عن طريق فلاحى القرية ، ويمكن بسهولة التعرف على أنها زائفة ، وبحضور جان يتغير حال الشخصيات ، فليهم الآن ما يقولونه إذ عذبوا ، ويشعر هنري بأن العبء راح عن ظهره ، لأنه سموت من أجل شيء حين يسأل فيكتم السر ، ويستفيد سوربييه من غفلة الحرس ، ليقذف بنفسه من النافذة ، فيموت . وهذه وسيلة نجاح ، فادامت البطولة في الإسكاف عن الكلام ، فقد وجد الطريق إليها . ويستدعي هنري ليسأل ، فيعذب دون أن يفضي بشيء . وها هو ذا دور لوسى ، فهي =

المقاومين الفرنسيين أيام احتلال الألمان للبلاد . ولكن المؤلف يتبع نواحي الضعف الإنسانية في مواجهة الموقف ، مع محاولة الانتصار على العقبات والضعف ، إثارةً وغلاباً ، بحيث تبدو قوة الشخصيات في هذا الصراع الأليم . فهو أولاً ينوع هذه الشخصيات : من يوناني نجرب للمقاومة في بلاده من قبل ، ولا يزيده علمه بها إلا تهيئاً وقلقاً على الرغم من إصراره على المقاومة ، ومن طفل في سن الخامسة عشرة كان يظن أنه يطلب منه أن يكون رجلاً باشتراكه في المقاومة ، لا أن يكون بطلاً ، فالبطولة فوق مقدوره ، ومن امرأة هي أخت الطفل ، وحببية رئيس المقاومة : جان ، ويحبها كذلك « هنرى » رفيقها الآخر في المقاومة . ومن ثم تتعقد صلاتها بالشخصيات . وتتمتع حالات الشخصيات النفسية حين نستمع إلى حوارهم . وفيه تبدو خواطرهم المختلفة المختلطة حين يبحثون عن وسائل قتل الوقت ، وحين يفكرون في أنفسهم وفي علاقاتهم بالآخرين وراء الجدران ، ثم بعد ذلك حين يقدم جان رئيسهم . فتقوم هوة بينه وبينهم . لأنه في أمان ، ولأنهم سيضحون من أجله . وتزداد الهوة اتساعاً بينه وبين هنرى ، غريمه في حب « لوسى » ، ولكن جان بدوره . يود أن يشاركهم مصيرهم ، لولا واجبات المقاومة الوطنية التي يؤمنون جميعاً بها معه ، إلا الطفل . ويخلق اغتيال الطفل جواً آخر رهيباً ، ويرد طعم الحياة كالرماد في حلق الأخت وفي فم القتلى : هنرى . ثم نرى حالتهم النفسية في صورة أخرى حين تلوح لهم فرصة النجاة التي يفضي بها إليهم جان ، ويطلب منهم الانتظار ربع ساعة قبل أن يبوحوا بها « وفي ذلك كله تتوالى آلاف الخواطر النفسية التي نرى بها أعماق هذه النفوس في علاقاتها المعقدة المتشابكة في الموقف الدرامي .

وأضعف من المسرحية السابقة — من الوجهة الفنية — مسرحية أخرى تشبهها في الموقف ، هي مسرحية شتاينبك ، وهي مأخوذة عن قصة للمؤلف ، وعنوانها

« معرضة لهلك عرضها ، وهذا ما يضيق به جان ، على أن جان لا يستطيع أن يعترف بشخصه ، فيقضى على أبطال المقاومة الذين لم يقبض عليهم ، ويضر الحركة وينفجر فرانسوا الطفل بأنه سيترف . فيقتله هنرى ، على مرأى من أخته ، ويرضى الجميع . ويستدعى جان . وهو على وشك أن يطلق سراحه ، وكان قد أخبر زملاءه أن قتيلاً قريباً من المكان في حفرة ، سيضع حين يخرج وجه أوراته الخاصة في جيبه ، وحينئذ ستتاح لهم إمكانية الاعتراف جميعاً ، وعلى فكرة النجاة يشور هنرى ، فلم يعد يحتمل الحياة بعد أن قتل الصبي ، ولن تغفر له ذلك لوسى . وكذلك تأتي هي النجاة بعدما نالها من إهانة . ويشرف اليونان على النجاة ، ولكن يحكم واحد من الألمان في اللحظة الأخيرة بأن الأحوال أن يقضى عليهم جميعاً .

كليهما . « غرب القمر (١) » . وفيها يقوم الصراع بين فريق المقاومة الوطنية ، وعصابة الغزاة . وقد كتبها مؤلفها لمساعدة مكتب الخدمات الاستراتيجية ، وقصبتها نصرة الديمقراطية ، وتحرير البلاد المحتلة ، وتنتهي بنجاح المقاومة الشعبية ، وتخريب طرق المواصلات ، ووقف المناجم . ويصير الغزاة محاصرين بخطر البغض والغضب ، ثم خطر فقد حياتهم نفسها . وفيها يمثل العمدة روح الشعب وعقليته الواعية . فهو يقول مثلاً بعد أن اعتقله الألمان لإعدامه : « الأحرار لا يستطيعون بدء الحرب ، ولكن متى بدأت حاربوا حرب المستميت . أما قطع الرجال . التابعون لقائد . فلا يستطيعون ذلك . وهكذا يكون التقطيع دائماً هو الذى يكسب المعارك . فى حين أن أحرار الرجال هم الذين يكسبون الحرب » .

وقد لحظ النقاد أن المسرحية السابقة منمقة فنيا ، إذ هي مسرحية أفكار تجريدية : ومناسبة موقوتة ، وليست للشخصيات فيها أبعاد . وهى لذلك قريبة المنال فى تأليفها . يوزع فيها المؤلف الأفكار على الشخصيات كأنها قطع الشطرنج . يحركها هو كما يشاء (١) .

ونلاحظ أن مؤلفي المسرحيتين السابقتين : - سارتر ، وشتاينيك - لم يسميا عملهما الفنى مسرحية . بل أطلق كل منهما عليه إسم : لوحات ، أو مناظر . على الرغم من

(١) The Moon is Down (١٩٤٢) . وترجمت المسرحية إلى اللغة العربية بعنوان « تحت الرماح » . وتدور أحداثها فى قرية غزاها الألمان ، وفيها يتمثل الصراع بين فريق المواطنين الذين يمثلهم العمدة ، والكساندر عامل المنجم ، والشقيقان ولدا أندرس ، والدكتور وينتر ، وبين فريق الأعداء من الألمان، ويمثلهم بحاصه لانسر القائد وكوريل التاجر المواطن ولكنه متعاون مع الأعداء، والمهنتس هنتر . وتبدو زوجة العمدة غير مكترثة ، بل أنها تريد تقديم تيجة شراب للألمان الغزاة ، فيلقنها زوجها درساً : أنه لا يريد أن يقيم وليمة على أجساد الموتى من القرية ، أن الشعوب لا تخوض الحروب الآن للتسلية . وحين يريد لانسر أن يحكم العمدة بنفسه على الكساندر ، لأنه قتل ألمانيا تدخل عليه زوجة الكساندر مدعورة تسأل عما إذا كان العمدة سيقتل زوجها ، ويحبها : لقد عرفته منذ كان صدياً ، لقد عرفت أباة وجده . . . فكيف أحكم عليه . ويأبى أن يحكم عليه ليس له حق تنفيذ الأحكام . ويلقى درساً قاسياً على لانسر . والمؤلف يصور بعض الألمان مغلوبين على أمرهم . مثل تندور الذى يصبح : أريد أن أعود لوطنى ، ويقض على العمدة لتنفيذ حكم الاعدام فيه . ويدخل الدكتور على العمدة فى معتقله ، قبل تنفيذ الحكم ، ويسمع العمدة بنقاء الشعب : حكم الطائر الحبيس القفص . ثم يقول الدكتور وينتر : « أتذكر آخر ما قاله سقراط ؟ » فيجيب : قال مخاطباً صديقه كريتون : « . . . هل تفضل بأداء ديوى ؟ » . ويضع العمدة يده على كتف براكل الألمانى قائلاً : « نعم ، لاند من أداء الديوى .

(٢) انظر :

براعة سارتر في تنويع شخصياته ورسم أبعادها ، وإثراء الموقف بمعانيه (١) . ونعتقد أن ذلك إنما كان إيماناً منهما بأن مثل هذه المواقف الملحمية الأصل من العسير تطويعها للمسرحية ، أو القصة ، على سواء . . لأن الموقف فيهما بعيد كل البعد عن نظيره في الملحمة بمفهومها القديم . بل ربما كانت مسرحية سارتر السابقة أضعف إنتاج فني له ، على ما لها من قيمة وعلى ما فيها من جهد (٢) ولنا دليل على ذلك من نقد سارتر . ذلك أنه كان قد وعد بتأليف قصة رابعة يتم بها سلسلة قصصه التي عنوانها : طرق الحرية . وهذه القصة الرابعة كانت ستعالج فترة مقاومة الفرنسيين في عهد الاحتلال الألماني . وقد سارتر أن عنوانها سيكون : الفرصة الأخيرة (٣) . ولكنه لم يصدرها . وقد سأله مراسل جريدة « الأوبزرفر » الإنجليزية عن السبب في إحجامه عن إصدارها فأجاب بأن الموقف البطولي فيها غير ملائم فنياً . يقول سارتر في رده على ذلك المراسل : « كان الموقف جد بسيط . لا أقصد أنه بسيط في معنى أنه حافز للهمة أو للمخاطبة بالحياة . إنما أقصد إلى أن الاختيار كان أكثر يسراً مما يراد ، وعهود المرء فيه واضحة ومنذ ذلك الوقت أصبحت الأشياء أكثر تعقيداً وأفسح مجالاً للخيال . ثم عقد كثيرة وتيارات متقاطعة أكثر من ذي قبل . فكتابة قصة يموت بطلها في المقاومة . ملتزماً بفكرة الحرية ، أمر مبتذل ، مفرط في الابتذال (٤) » .

وإنما ألحنا على الفارق بين موقف الملحمة والمأساة . بعد أن رأينا كثيراً من كتابنا يغفلون عنه ، فيتورطون في تصوير مواقف ملحمية في قصصهم . أو مسرحياتهم تقصر قواهم الفنية عن تطويعها حتى تتلاءم مع الموقف القصصي أو المسرحي . في حين ينذر أن يتناولها كبار الكتاب العالمين إلا في حذر بالغ مداه . وعلى علم بما فيها من مزالق ، ثم إن هؤلاء - مع ذلك لا يعدونها مسرحية في معنى المسرحية الفني الكامل . كما وضح مما قلنا .

(١) عل أنه يؤخذ عليه أنه عرض بعض مناظر قاسية في المسرحية ، وإن تكن قليلة جداً ، ويبررها الموقف .

انظر :

Gabriel Marcel : L'Heure Théâtrale, Paris 1959, p. 200-201

Maurice Grunston : Sartre, London, 1962 p. 79-80 . (٢) انظر

La Dernière Chance. (٣) انظر

Observer (London), Juin. 18, 1961, p. 21. (٤) انظر

هذا ، وقد نما الموقف في الاتجاهات العالمية الحديثة ، حتى صار أهم دعامة فنية للمسرحية . وعلى الرغم من ضرورة المحافظة على القوة الحركية للمسرحية في صورة من الصور التي تحدثنا عنها عندما بينا مفهوم الحدث في العصر الحديث ، لم يعد هم المؤلف الاستغراق في أبعاد الشخصيات النفسية لاستكمال الصورة ، بل أن يقتصر على تصوير هذه الأبعاد فيما يخص الموقف ، فيجلوه بشخصياته من مختلف نواحيه . وهذا هو مسرح (١) المواقف أو مسرح الحريات . فلا بطل في المسرحية ، لأن كل الشخصيات سواء في مجابهة الموقف العام فيها . ولكل مسلك فيها مبرر في الكشف عن جانب من هذا الموقف المحدد العيني ، فلكل عمل إنساني في الموقف معان ، قد يكون بعضها صحيحاً يوحى به المؤلف ، وقد لا يكون فيها شيء صحيحاً ، فيكشف المؤلف عن اللامعنى ، وعن العبث ، كشفاً تدوى من ورائه صيحة سخريّة مرة . وبانعدام البطل انعكست فكرة المسرحية الأرسطية رأساً على عقب (٢) .

وكما كان لفلسفات الوجود في العصر الحديث فضل جلاء الموقف في معناه الفلسفي ، كان سارتر أقوى من دعا إلى مسرحيات المواقف . يقول في آخر الجزء الثاني (٣) من كتابه : مواقف : « كان المسرح فيما مضى مسرح تحليل نفسي للشخصيات : فكانت تعرض على المسرح شخصيات تزيد في تعقيدها أو تنقص ، ولكنها تعرض عرضاً تاماً في حياتها . ولم يكن للمؤلف دور إلا في وضع هذه الأشخاص بعضها مع بعض ، مع بيان كيف يتم التحوير في حياة كل شخصية بتأثير الشخصيات الأخرى فيها .. وقد بينت كيف حدثت تغيرات هامة منذ قليل في هذا الميدان ، فقد رجع كثير من المؤلفين إلى مسرح المواقف . ولم يبق مجال لمسرح تحليل الشخصيات . فالأبطال حريات أخذت في الفخ ، مثلنا جميعاً ، فما المخرج ؟ ولن تكون كل شخصية سوى اختيار مخرج ، ولن تساوى أكثر من المخرج الذي نختار وتتمنى أن يصير المسرح كله خلقياً وجدلياً مثل هذا المسرح الجديد ، أي يصير أدباً خلقياً ، لا أدب وعظ .

(١) شبيه بهذا ما حدث في القصة الحديثة ، كما سبق أن بينا ، ص ٥٩٢ - ٥٩٤ من هذا الكتاب .

(٢) انظر : Erle Bentley, op. cit. p. 28-29

(٣) وترجمناه إلى العربية بعنوان : ما الأدب ؟ ، القاهرة ١٩٦١ .

« ويوضح هذا الأدب - في بساطة - أن الإنسان أيضا قيمة ، وأن المسائل التي يضعها لنفسه دائما خلقية . وعلى الأخص ، ليبين الأدب لنا في كل امرئ الإنسان المبتكر . وكل موقف - في معنى من معانيه - بمثابة مصيدة فتران : جلدان في كل مكان . فقد عبرت من قبل تعبيراً قاصراً فليس من مخرج يختار منها ، فالمخرج شيء يبتكر ، وكل امرئ يبتكر نفسه بابتكاره لمخرجه الخاص به . فعلى المرء أن يبتكر كل يوم (١) . ويتحدث سارتر مرة أخرى عن العلاقة بين المسرح والموقف ، وموضوعات المسرحيات في اتجاهها المعاصر . فيقول : « إذا كان حقاً أن الإنسان حر في موقف خاص ، وأنه يختار نفسه - عن حرية - في موقف خاص ، وأنه يختار نفسه في الموقف وعن طريق الموقف ، إذن علينا أن نعرض في المسرح مواقف . بسيطة وإنسانية ، وحرية تختار نفسها في مواقف . وأبلغ ما يعرضه المسرح تأثيراً هو عرض شخصية في طريق تكوين نفسها بنفسها ، في لحظة الاختيار ، عن قرار حر يرتبط به نوع من الخلق والحياة . ولدينا مسائلنا : مسألة الغاية والوسائل ، ومشروعية العنف ، ومسألة نتائج العمل ، ومسألة علاقات الشخص بالجماعة ، وعلاقات المشروع الفردي بالقيم التاريخية الثابتة ، ومثبات أمور أخرى ، ويبدو لي أن واجب الكاتب المسرحي أن يختار - من بين هذه المواقف الجدية - الموقف الذي يعبر أكثر من سواه عما يشغله من مسائل ، ويقدمه إلى الجمهور ، بوصفه مسألة معروضة على بعض الحريات (٢) .

وعلى الرغم من أن سارتر يرى مجابهة الموقف فيما له من قوة وعنف . لأن مجرد الكشف عن الموقف الأشد حلقة هو في نفسه أول درجة للتحكم فيه ، يرى مع ذلك أن يتصرف الكاتب بحيث تكافح شخصياته الحرة في سبيل نجاحها من مأزقها ، باختبارها ما يتفق والإرادة الحرة . يقول سارتر في تقديمه لمجلة « العصور الحديثة » ، عام ١٩٤٥ : « في بعض المواقف لا مكان إلا لتبادل حدين أحدهما الموت . ويجب أن يتصرف بحيث يستطيع الإنسان في كل حالة أن يختار الحياة . فالحرية قوى متعالية ، يحقق بها أصحابها وجودهم . كما يشاركون في تحقيق المواقف الإنسانية ، ليكون الأدب بمثابة الضمير الحر للمجتمع منتج .

(١) جان بول سارتر : ما الأدب ؟ انظر ترجمتنا العربية له ص ٣٢٤ - ٣٢٤ .

(٢) انظر :

ومسرحيات المواقف الحديثة ، في معناها الذي ذكرناه ، لا تغفل مجال تصوير الأبعاد النفسية ، فليست هي مسرحيات فكرية خالصة ، تعرض مناقشات تجريدية ، بل يحرص الكاتب فيها على ربط الشخصيات في أبعادها بالموقف . ليكسب الموقف حيوية وعمقاً في آن : ولنضرب لذلك مثلاً بشخصية أورست في مسرحية (١) : « الذباب » لسارتر . فأورست قد جال كثيراً في البلاد . وقرأ الكتب ، وعرف تغير طبائع الناس ، وجانب الذاتية في الحقيقة والفكرة . فهو لذلك ذو مزاج « سافر مراتب » . وذو فكر حر . ويحدثه مربيه . فيذكره بأنه « فتى . ثرى . جميل . محنك كشيخ ، متحرر من كل عبودية وكل عقيدة . بلا أسرة ولا وطن ، ولا دين ، ولا مهنة ، حر تجاه كل الالتزامات . مؤمن بأنه لا يصح أن يلزم المرء أبداً . ثم بأنه بعد ذلك رجل سأمى المكانة .. » . ولكن أورست يضيق بهذا الحظ . فها هو ذا أمام قصر أبيه : آس أن هذا القصر ليس له . وأنه لا ينتمى لشيء . فهو ملغى الوجود ، « وحرته هباء .. لقد تركت لي حرية هذه الخيوط التي يبتزعها الريح من نسيج العنكبوت ، فهي تتذبذب على عشرة أقدام من الأرض . فلا أزن أكثر من خيط منها ، وأحيا في الهواء ... لا أكاد أوجد ... لقد عرفت صنوف أشباح من الحب مترجحة متفرقة كأشجار . ولكني أجهل عواطف الأحياء الكثيفة الوجود .. أرسل من بلد إلى بلد ، غريباً عن الآخرين وعن نفسي . وتنطبق المدن من ورائي كأنها ماء راكد » . ويشعر بأنه منفي . فأنفاس المدينة الحارة ليست ملكاً له . وطلان المساء الندية ملك

(١) Les mouches (١٩٤٣) . المسرحية مبنية على أسطورة أورستس في أرجوس (انظر هذا الكتاب هامش ص ٥٣٢ - ٥٣٣ وفيها يعود أورست إلى أرجوس مع مربيه ، ليجد المدينة - بعد قتل أبيه أجا ممنون على يد ايجست ، أخ أجا ممنون ، وبمساعدة أمه كليتمسترا - نهياً للذباب المثلة الأرواح الندم . والمدينة على دين تشمر فيه بالخطيئة ، حتى القاتل نفسه . ولكنه يكتب وعى الآخرين . وبين هؤلاء المعتقدين ليس سوى اليكتر من شخص ملحد . فهي وحدها الملحدة بشرية المدينة . ويبدو جيبيتر متخفياً ، يحرص المدينة ضدها ويتمجّل جيبيتر والمرب رحيل أورست ، ولكنه يأتي . وتقابل اليكتر أخاه ، وكانت تعلم بذلك اللقاء حلدها بالانتقام لقتل أبيها . وحين يرفض أورست الرحيل يجبر ونيتز ملك الآلهة (في هذا نزعة توحيدية ، تجريدية لسارتر) ايجست ، ويجذره . ولكن ايجست يسأل الآلهة أن يمنع الجريمة قبل وقوعها ، فيجيب جيبيتر : إنه خلق الإنسان حراً ، ولهذا لا يستطيع أن يجرده ويعي أورست ، ذلك فيتصرف لتحقيق مشروعاته ، ويقتل ايجست ، ثم أمه سيمتسترا . وما أن يحدث ذلك حتى يفزو اليكتر الندم ، ويتولى عليها الذباب . وهي أرواح ترمز للندم ، في حين يتماسك أورست . فهو غير نادم ، وله خلقه الخاص المبني على حرته . ويتحمل التبعة في قلمته عن اختيار . فقد كشف أنه حر ، وكشف لأهل أرجوس عن ثقل مسئولية الحرية عليهم . ويأتي أن يكون بعد ذلك ملكاً عليهم . بل يتكلمهم يضعون حريتهم حيث يرون من وراءه روعتهم وبأسهم . « فالتناس أحرار ، والحرية تبدأ من الجهة الأخرى من اليس » .

الآخرين ، فيتوق أن يأخذ مكانه بين الآخرين ، وأن « يكون رجلا بين الرجال » .
وتذكى أخته « إليكترا » فيه هذا الحلم ، تلك الأخت التي عاشت خادما لأمها ،
ولزوج أمها وقاتل أبيها ومغتصب الملك . فذلك تظل متبردة حاقدة . وتحلم منذ خمسة
عشرة عاما بقاء أخيها . للانتقام في قسوة ، لأنه « لا يستطيع قهر الشر إلا بشر آخر » .
وأهل « أرجوس » نهب لأرواح الندم . وبهم حاجة إلى الخلاص ، فهم يعانون
عذاب الضمير ، دون أن يعلموا على تخلصهم منه . ويصبح أورست في وجه جوييتير .
« كنت أعتقد أن الآلهة عدول » . ويجيب جوييتير . « لا تتعجل بنسبة الجرم للآلهة
أو يجب ، إذن ، أن يعجل دائما بالعقاب ؟ أو ليس من الخير أن يتحول هذا الاضطراب
إلى خدمة النظام الخلقى ؟ » . وتشد أخت « أورست » عن عزمه . فيأني الرحيل كما
يشير عليه مريبه وكما ينصحه جوييتير فهو يثور على جوييتير قائلا : « أريد أن أملك
ذكريات من وطني ، وأن تكون لي أرضه . وأن آخذ مكاني بين أهل أرجوس ..
أريد أن أجتذب المدينة حولي . وأن ألتحف بها كغطاء . لن أرحل . ولكنه روح
طيبة ، لم تعرف الحقد وإراقة الدماء . ليست لديها مشاعر إليكترا . وينجل
تردده حين يفكر أن الخير لا يمكن أن يكون في التسامح لمصلحة المستغلين .
وينحدر إلى المدينة . حيث يتنص على المغتصب وامرأته التي هي أمه . قائلا لأهل
المدينة : « وهبتكم الحياة » . فأورست وعى حر . وقع في مأزق ، ويريد أن يحقق
حريته عن طريق الآخرين وفي مواجهتهم مؤمنا بأن المرء لا يكون عاجزا إذا قبل أن
يكونه ، على حد تعبير سارتر . ولكن أورست فريسته القلق . يعبر أحيانا عن قلقه
بالأس ، لأنه لم تعد له صلة بشبابه الخير الهادي . ويحس لذلك بعراع رهيب يصفه
لأخته ، ويشبهه شبابها بالعروس هجرها خطيئها . ويصبح قائلا : « المصير الذي أحمله
أثقل من أن تحتمله شيبتي ، لقد حطمتها » . وهو في ذلك يمثل مرحلة الانتقال من
السذاجة والبراءة إلى الوعي بالحرية وتحمل مسئوليتها . وكأنه أصبح غريبا عن نفسه ،
ومنفيا بين الآخرين تحت عبء مسئوليته . وفي وجهه أخته متراعة منه . إنها لم تفعل
سوى أن أحلمت بالانتقام . ولكن وعيها المطمور كان يردها رضية بشقائها ، شأن
من يتهبون مسئولية الأعمال الكبيرة . يقول لها جوييتير : « في أحلامك الدامية التي
تهدهدك نوع من البراءة . فقد كانت بمثابة قناع لعبوديتك . ومرهم لجروح
كبرياتك ، ولكن لم تفكرى قط في تحقيقها .. لم ترى قط فعل الشر ، لم تريدى إلا
بؤسك الخالص .. » . ويهيب أورست بأخته : « إعطى يدك ولنذهب .. » وتجييب :

« إلى أين ؟ » فيقول : « لا أدري ، نحو أنفسنا ، في الجانب الآخر من الأنهار والجبال يوجد أروست وأليكترا آخران ، علينا أن نبحث عنهما في صبر » .

وتردد أروست تذكرنا في بدء المسرحية بتردد هاملت ، ولكنه بعد أن يتخذ قراره يتحمل مسئوليته ، فأجبن القتلة هو الذي يندم . على أنه لم يرتكب إثماً ، وإنما يندم الإنسان على ارتكاب الإثم (١) . فموقف « أروست » أزمة ضمير يحقق بها نفسه ، في تخلصه من مواضع ظالمة ويتراعى فيها وعى الإنسان الحديث بين الذاتية والموضوعية :

وللمسرحيات ذات المواقف خواص أخرى في الكشف عن أنواع الصراع العالية التي نتحدث عنها فيما يخص الفكرة .

(١) واضح أن من قضايا المسرحية ضرورة الالتزام ، والقضاء على « اغتراب » الإنسان عن حريته ، وهي قضية الاستلاب ، وعدم الاستسلام لنظام ظالم يتجسم في المسرحية في الاغتصاب والقتل في شخص ايجست ، وارهابه ، وأن التفكير والتخل عن المسؤولية قضاء على وجود الإنسان ، وأن الشر ينبع من اللامبالاه والتخل عن التبعة ، مع ما يتبع ذلك حتماً من إثارة وعى الآخرين إذا آثروا الاستسلام لطاغية نشداناً للسلامة لأن الشر كله ينبع من جمود الالتزام ، لأنه بمثابة جمود للوجود . وتخل أروست عن حكم أرجوس - بعد انتصاره - رمز للمقاومة الفرنسية التي قصد إليها سارتر من وراء الموقف في مسرحيته . لأن المقاومين تجاه الألمان المنتصين ، كان موقفهم موقف الجند في ساحة القتال ، ويسهم الانتصار لا ما وراءه - انظر :

(٥)

الفكرة

كانت الشخصيات في المسرحيات اليونانية - كما وضع مما قلناه في شرحنا لموت المأساة - تقوم بضروب نشاطها الإنساني في نطاق مقتضيات «الضرورة» التي تسيطر على الآلهة كما تسيطر على الناس . على حسب العقائد الدينية عند اليونان . وفيما تقرب الفوارق بين الآلهة والناس . فالآلهة عندهم يولدون ، وهم يفضلون الناس في أنهم خالدون ، ولكنهم غير أبديين . ولهم القدرة على معرفة الغيب ، وقد يفضلون به إلى الكهنة في صورة تنبؤات ، خاضعة للضرورة أو القوانين الأبدية المسيطرة على الموجودات جميعاً ومنها الآلهة . وفي هذه الحدود تسيّر الأحداث وتتصرف الشخصيات في المسرحيات اليونانية ، تحت عبء القدر ، وفي خضوع لتبعة عامة تصدر عن قوانين أبدية ، لا تقف عند حدود مسئولية الفرد عن أعماله هو ، بل قد يؤخذ على آثام غيره ، كما وضعنا من قبل (١) ، بحيث تدق الفروق أو تمحى بين الجزيرة والخطأ وسوء الحظ . ويشير الحدث في المسرحية الخوف والرحمة باستخلاص فكرة تكتسب قوة العموم ، بناء على القوانين الأبدية الصارمة المحكومة بالجبر الميتافيزيقي (٢) ولهذا فضل أرسطو أن يجرى الحدث في المسرحية بين الشخصيات تقوم بينها روابط الأسرة أو الصداقة ، كما تتيسر إثارة الرحمة والخوف للذين يشفان عن الفكرة .

وعلى الرغم من أن المسرحيات الكلاسيكية أصبحت مسرحيات إرادية واعية ، وافترقت في ذلك عن المسرحيات اليونانية ، فإنها ظلت محكومة بنوع آخر من الجبرية ، مصدرها الدين ومواضيع المجتمع ، المستقر الثابت الدعائم . فلأخلاق قوانينها

(١) انظر هذا الكتاب ص ٥٣٢ - ٥٣٤ ، ٥٥٠ - ٥٥١ .

(٢) لا نريد أن ندخل هنا في تفصيلات تبعد بنا عن غرضنا الفني في تتبع الفكرة ، ولكننا نقتصر على الضروري منها فالديانة اليونانية تختلف عن الديانات السماوية ، في أنها تعتقد أن الآلهة ليسوا أزليين . فالسماوات والأرض أقدم من الآلهة . والأزل الأبدى الذي يتحكم حتى في الآلهة هو القانون الكوني العام ، وله أسماء كثيرة ، منها *Anankê. Dikê* - ومن ثم الصراع بين الآلهة ، وبروميثيوس يتحدى زيوس كبير الآلهة ويتنبأ بفنائه ، وزيوس يتنق ثورة بروميثيوس . وينتهي الصراع بالاعتراف بالإنسان وحقوقه بفضل بروميثيوس ، دون تبعة على زيوس في تصرفاته السابقة ، لأنه الآلة .

انظر مثلاً :

H. D. F. Kitto : Form and Meaning of Drama, p. 6 et sq.

العامة ، وللتقاليد سلطانها الذى لا يقهر ، وفى محيط هذين يتحرك الحدث والشخصيات المسرحية ، بحيث توجهى الرحمة والخوف بأفكار عامة كذلك ، لا يصح أن تقوض شيئاً مما استقر من قبل فى المجتمع من نظم وعقائد وفوارق اجتماعية .

وحدثت الثورة فى الفكرة المسرحية منذ أواخر القرن الثامن عشر فى أوروبا ، منذ دعاه « ديدرو » - ومن نجاحه من نقاد الأدب - إلى المسرحية البرجوازية (١) . واتضح معالم هذه الثورة منذ سيطرت الرومانتيكية . فأصبح الحدث فى المسرحيات لا ينحصر فى الأسرة ، وحتى لو جرى الحدث بين أفراد أسرة فى المسرحيات الرومانتيكية فإنه لا تكتفه جبرية دينية كما عند اليونان . ولا ينحصر فى الصراع النفسى فى ضوء مواضع ثابتة كما كان عند الكلاسيكيين . بل له امتداد خارجى عميق ، تهدف فكرته إلى النيل من نظم المجتمع بتغيير يزلزل النظم المستقرة التى لم يعد لها ما يبرر دوامها . فمسرحية « روى بلاس (٢) » لفكتور هوجو مغزاها اجتماعى محض ، وفيها رجل الشعب : « روى بلاس » يدافع عن الشعب ، ضد الأرستقراطيين الذين يقتسمونه غنيمة . وفيها يدخل روى بلاس - بعد أن صار رئيس مجلس الوزراء عقب حبه الرومانتيكى للملكة - على أعضاء المجلس من النبلاء . وهم يتخاصمون فى توزيع المحسوبيات فيخرسهم بهذه الصيحة التى تركز فيها فكرة المسرحية الاجتماعية .

(هنيئاً مريئاً ، يا سادة ! يا للوزراء الزهين .

ويا قادة فضلاء ! هذه طريقتم للقيام .

بالخدمة : يا لحدم ينهبون المنزل !

إذن لا يعرفونكم خجل ، وتختارون الساعة .

الساعة الخالكة التى تبكى فيها أسباننا المختصرة (٣) ،

إذن . ليس لكم دناءة هم آخر .

سوى ملء جيوبكم والهرب على الأثر .

ألا ليعركم العار أمام وطنكم !! إنه هوى !!

(١) انظر المرجع السابق ص ٢٤٢ وما يليها .

(٢) انظر هذا الكتاب ص ٥٣٨ .

(٣) نوجز فكرة المسرحية ، انظر هامش ص ٥٣٨ - ٥٣٩ من هذا الكتاب .

يا لكم من لحادين ، أتيتم لتسرقوه في قبره .

... ..

وا أسفاه !! الفلاحون في حقولهم

يسبون الملك حين يمر موكبه !!

... ..

وأنتم تتخاصمون على من يأخذ البقعة !!

هذا الشعب الأسباني (١) العظيم . في أعصابه المرهقة .

يلفظ أنفاسه الأخيرة ، في ذلك الكهف حيث ينتهي مصيره

أسيان كليث تأكله ديدان حقيرة « (٢)

وكثيراً ما كان يتخذ الصراع الاجتماعي - في المسرحيات الرومانتيكية - صورة غنائية أو خطابية ، ولكنها مبررة بمجرى الأحداث ، فنشعر أن المؤلف يفضي بأفكاره الثورية ، ليصرح بمغزى الرواية . وهذا عيب في تحاشته المسرحيات منذ الطبيعية والواقعية .

وفي الطبيعية . ثم الواقعية . ظهرت خاصة المسرحيات الحديثة ، في تعمق البعد الاجتماعي . والاعتماد عليه . ووضحت أنواع الصراع العالية في كفاح الأفراد والجماعات ضد العوائق الاجتماعية وضرورات الطبيعة . فإذا اعتد الكاتب بالاحتمية التاريخية في الواقعية . فإن هذا لا يمت بصلة للجبرية التي سيطرت على مسرحيات اليونانيين والكلاسيكيين . في المعنى الذي حددناه من قبل . ذلك أن هدف الواقعية هو توكيد صراع الإنسان . وتوجيه ظواهر الطبيعة لخدمته . بحيث يستغلها . ويتقدم بها في مجتمعه حتى يصبح لا استغلال للإنسان فيه . وبذلك يتحقق له القضاء على ما يسمى : « الاستلاب » ويقصد به اغتراب إنسان في المجتمع بسلب حقوقه ، أو نكران جهوده . أو جحود حريته . لموقف في المسرحيات الحديثة - مهما كان

(١) تدور حوادث المسرحية في أسبانيا .

(٢) انظر :

مقززاً حالك الجوانب - يقصد به التحكم في الظواهر الطبيعية والاجتماعية ، في سبيل مجتمع أفضل . لا اغتراب فيه ولا استغلال .

وكثيراً ما يصرح « زولا » نفسه - وهو على رأس من غالوا في دعوتهم إلى الاعتداد بقوانين العلم وحتميتها ، وبخاصة قوانين علم الوراثة - بأن غاية الكاتب هي دراسة الظواهر ومعرفتها حتى المعرفة ، ليصبح أهلاً للتحكم فيها وتوجيهها . وكان الكاتب يصور التجربة الاجتماعية ، ليدق ناقوس الخطر للمجتمع ، كي يعمل على تلافيا (١) .

وفي مستوى هذه الصراعات العالية ، أصبح مجال المسرحية المفضل هو الكشف عن سوء النظم الاجتماعية ، من سياسية ، وخلقية ، ودينية ، وفيها صراع داخلي بين الإنسان والفكرة ، وصراع خارجي بين البواعث والملابسات التي يقتضيها الموقف . وليس الصراع في المسرحيات الحديثة صادراً عن فكرة واحدة مسيطرة تبين آثارها في الأفعال الصادرة منطقياً عن الفكرة ، كما في حالة هملت مثلاً ، ولكنه صراع فكري ديبالكتي (٢) ، يبين عن وجهات مختلفة ، ليقوم القارئ أو المشاهد بعملية التركيب بين القضايا المتناقضة . وفي هذا التركيب يبدو التوافق في الفكرة التي ترمي إلى تقويض نظام تحكيمي تخضع له الشخصيات ، دعامة المفارقات الاجتماعية القاسية المتحجرة ، يزلزها الإنسان الحى بجهوده في جماعته وقومه . وتردد هذه الأفكار بين محورين : الجماهير ، والإنسان في هذه الجماهير . وشخصيات هذه المسرحيات من أوساط الناس ، سواء كانوا برجوازين في دور انحلال ، كما في

(١) يلح إميل زولا على هذا المعنى مراراً : انظر :

E. Zola : Le Roman Experimental, p. 27 et sq.

(٢) نقصد هنا الديالكتية التي استقر معناها الفيلسوف منذ هيجل ، وهي أن التناقض ليس خطأ في الحكم يتطلب التصحيح ، ولكنه الباعث على الحركة الفكرية في الوجود ، لأنه تناقض يتطلب التغلب عليه بدون حذف لأحد حديه ، بتولد قضية تركيبية من حدى التناقض . فالحركة الفكرية تسير من إثبات إلى نفي ، بحيث تكون القضية التركيبية النهائية أغنى وأكمل . وفي هذا الحدود يتحرك الفكر العالمي والتاريخ . وقد تأثر ماركس - تليذ هيجل - بالديالكتية ، ولكنه جعلها مادية . . ففسر التاريخ العالمي كله بأنه سلسلة من صنوف التناقض بين ورق الإنتاج وعلاقات الإنتاج ، وفي هذا يبين صراع الطبقات ، لينتهي إلى توفيق بين أنواع الطبقات يقوم مقام القضية التركيبية ، ألا وهو تحقيق مجتمع لا طبقات فيه . انظر هذا الكتاب صفحات ٣٤٤ - ٣٤٧ .

مسرحيات إبسن (١) ، أو مواطنين يحرفهم طوفان الشر الذي يغمر المجتمع ولا سبيل إلى الخير فيه إلا بتغيير قطاعاته كلها ، كما في مسرحيات بريشت (٢) ، وكما يترأى من خلف الحالات النفسية في مسرحيات تشيخوف (٣) ، وقد يكون صراعاً بين الوعي الفردي المتحرر وبين طغيان لا يعتمد إلا على القوة في المجتمع التقليدي الخانع ، كـمسرحية : الذباب (٤) ، لسارتر ، أو صراعاً بين الشعب كله وبين ملك طاغية مستبد ، كما في مسرحية الأمبراطور جونس (٥) ليوجين أونيل . هذا إلى جانب صراع الطبقات ، والانتصار للطبقة الكادحة ، والانتصاف لها ، وقد وجد هذا النوع من الصراع منذ الرومانتيكين ، حين كانت البرجوازية هي الطبقة المظلومة ، وما لبث أن توجه ضد البرجوازية ، حين مثلت طبقة الاضطهاد ، في المسرحيات الواقعية على اختلافها ، منذ زولا حتى تشيخوف وبريشت .

ففكرة الصراع ، في المسرحيات الحديثة ، تمثل صراع الوجود في مختلف مظاهره ، سواء من خلال الوعي الفردي للشخصيات في الجماعات المضطهدة ، أم من خلال الوعي الجماعي جملة ، كما في المسرحيات الواقعية الاشتراكية ، ويمثلها في الغرب بريشت أيضاً . وهذان الاتجاهان يتلاقيان في الغاية ، وفي الاعتماد على الموقف ، ولكن الأساس الفلسفي يفرق ما بينهما (٦) . وتبدو مأساة المدنية ، أو مأساة المجتمعات الحديثة ، في الصراع الفكري لمسرحيات المواقف ، حتى حين

(١) سبق أن مثلنا لها ص ٥٤٠ - ٦٢٠ - ٥٢١ .

(٢) سبق أن مثلنا لها ص ٥٤٢ - ٥٤٩ - ٥٥٣ - ٥٦٢ .

(٣) انظر ص ٥٤٨ - ٥٤٩ - ٥٧٣ - ٥٧٤ - ٥٧٥ .

(٤) انظر ص ٥٩١ - ٥٩٢ .

(٥) The Emperor Jones (١٩٢٠) مسرحية في ثمانى لوحات ، فيها يهرب الزنجي بروتوس من سجن حكم عليه فيه بالأشغال الشاقة ، إلى جزيرة زنوج يصبح امبراطوراً عليها ، ويستنزف جهود شعبها لمنفعته ولذاته ، ويدهمهم ، ويزعم أنه لا يقتله الرصاص ، بل طلقة من فضة من صنعه هولا يمكن أن يموت بسواها (ويرجع ذلك لأسطورة يعقدها البدايون) . ويثور الشعب عليه ثورة غربية ، إذ يترك له البلاد ويذهب إلى الغابة . ويذعر جونس ، ويهرب ، ولكنه يهرب ليلتقى بشعبه في الغابة على صورة أشباح بكاء ، تبعث أمام ناظريه جرائم ماضيه ، فتصير الغابة بمثابة لوحة سينمائية تحيا عليها صور ماضيه الآثم ، وتقطعها ضربات الطبول للشعب في الغابة ، فلم ينفعه الهرب ، إنه نهب أزمة ضمير عاتية ، يموت على أثرها بسبب ثورة شعبه ، أو بأيديهم (مالمهاية غامضة في المسرحية) . وقد أفاد المؤلف من وسائل المذهب التعبيري في بعث اللاشعور وأثره في جونس ، وهي الشخصية الوحيدة الحية في المسرحية .

(٦) هذا الكتاب ، الفصل الأول من الباب الثالث ، صفحة ٣٢٠ - ٣٢١ وما يليها .

تنحصر في تصوير مأساة عزلة الفرد ، أو جحيم الوجود مع الآخرين وبالآخرين كما في مسرحية سارتر : الباب المغلق (١) . وفيها يبدو الجحيم في صور الصلوات النفعية المتضاربة بين الناس ، يتخذ كل منهم الآخر أداة لما تتطلبه أثرته . وتدور مناظرها في الجحيم ، بعد الموت ، وهذا ما يرمز إلى صنوف وعى شخصيات قد ماتت ضمائرهما ، فلا أمل لها في تلافى أخطاء وجودها . وهي من مهواة أدناسها في جحيم أبدى حتمى . وقضية المسرحية أنها تجسيم لفكرة هيجل . حين تحدث في مأساة الوعى الفردى . فقال « كل وعى يحرص على القضاء على الوعى الآخر » (٢) وهي كذلك تصوير مسرحى لما يقوله سارتر نفسه : « على أن أحمل الآخرين على أن يكونوا أحراراً . وبقدر ما أستطيع الاعتراف بهذه الحرية ، تصبح هذه الحرية إحدى المعطيات التى أحترمها وأحبها » (٣) .

ومأساة انزال الوعى وسلبيته تبدو في صورة أخرى في مسرحيات تشيخوف ، فنصوير الجوانب النفسية لمجتمع بلغ أقصى حالات الضيق . حتى ليوشك على الانفجار . وكانت هذه حال الشعب الروسى في زمن تشيخوف (٤) .

(١) Huis-clos . ويمكن ترجمتها : جلسة سرية - (١٩٤٤) . وتدور أحداثها في الجحيم في حجرة بها ثلاثة مقاعد طويلة في صورة نصف دائرة ، لا نوافذ ولا مرآة يقدم إليها « جارسين » الجبان الذى زعم أنه كان من دعاة السلام فقتله المحاربون ، ولا يلبث أن يكشف عن نفسه أنه فر من الميدان فقبض وأعدم . ثم تأتي « أنيس » ذات الميول الشاذة مع النساء ، وقد أغوت إمرأة ، وأثارت غيرة زوجها ، فماتت اختناقاً بالغاز ، ثم « استيل » التى تزوجت شيخاً لتكسب منه المال لأسرتها الفقيرة ، وأتت منه بطفل قتلته ، فانتحر جيبها . وتتصادم هذه الميول المتناقضة المقضى عليها أن تميز معاً أبداً بدون بيل ودون راحة . فلا جلد ولا عذاب ، لأن كلا من الثلاثة جلد للآخر . ويوشك أن ينشأ حب بين استيل وجارسين ، ولكن عقدة الجبن تشكك الرجل في ذاته حين ترميه بها أنيس . ولا يستطيع أن يتبرأ من الجبن بصفاء طويته الآن ، فقد فات الأوان ، لأن الإنسان بأفعاله . والنية الطيبة السلسلة لا أثر لها . وما المرء إلا حياته من تنايا أفعاله . وبالنية الطيبة المشلولة يموت المرء دائماً دون قصده ، أو بعد فوات الأوان . ويحقق الحب الذى كان يمكن أن يوحد بين « جارسين » و « استيل » ، بسبب ماضيها الفاصل بينهما . وبسبب وجود « أنيس » . وهم « استيل » بقتل « أنيس » بفتاحة ورق من المدمن ، ولكن عبثاً ما تحاول ، فهم موقن من قبل ، موكولون لذباب الضمير الدائم .

(٢) إرجع لنقد جابريل مارسيل للمسرحية في مرجعه السابق ص ١٩٠ .

(٣) الوجود والدم ص ٢٦٥ وما يليها - في المسرحية كذلك قصة أخرى إنسانية يعز بها سارتر والوجوديون : أنه لا يصح أن نصف إنساناً بالنية الطيبة دون عمل طيب ، وأن المرء لا يكون صالحاً بدون إثارة الدالة صلاحه . انظر :

M. Granston, op. cit. p. 67

(٤) انظر ص ٥٤٨ - ٥٤٩ ، ٥٦٠ ، ٥٧٣ - ٥٧٤ من هذا الكتاب .

وتبلغ الفكرة الاجتماعية أقصى مداها في المسرحيات الحديثة حين تصور أزمة الضمير العالمي كله ، في الحروب ومآسها ، التي تهدد العالم بالفناء ، بتنكر الإنسان لأخص خصائصه في علاقته بأخيه الإنسان ، كما في مسرحية سارتر الأخيرة : سحناء ألتونا (١) ، وفيها يتعارض اتجاه الأب وابنه « فرانتز » . فالأب عملي مادي ، قد صانع النازيين غير مؤمن بهم ، فكان يبني لهم الأسطول ليكسب ، ثم صانع الأمريكيين بعد ذلك لنفس السبب ، معتقداً أنه يبني مستقبل ابنه الذي رباه على المغامرة وحب السلطة . وعند الأب أن الضمير ترف الأمراء . وينصح ابنه : أن العالم ثقيل إذا حمله المرء على عاتقه آده الحمل . وقد دفع - بتصرفه وجشعه - ابنه إلى هوة اليأس . ففي عاقبة أمره لم ينشئ المصنع لابنه . بل أنشأ ابنه للمصنع ، فحسرها معاً . وتصطدم هذه المبادئ ائزائمة بمبادئ ابنه « فرانتز » الذي يرى أنه صنيعه أبيه . وصنيعه الحرب . وصنيعه العصر كله ، بشروره ومآثمه . وتتمثل أزمات ضميره في مسائل تفصيلية يتعمقها سارتر . فيتوزع ضمير الابن بينه وبين نفسه بوصفه

(١) Les Séquestrés d'Altona (١٩٦٠) . وتستغرق أحداث المسرحية التي نشهدها بضعة أيام ، وتدور في « ألتونا » من ضواحي مدينة هامبورج بألمانيا عام ١٩٥٩ - الإبن - فرتر ، وأخته . ليبي ، وزوجته : جوهانا يهياون للاجتماع بالأب ، في مجتمع الأسرة يفصل في أمر خطير ، وتعلم منهم أن الأب مصاب بسرطان الحلق ، وأن الطبيب حدد له أنه لن يعيش أكثر من ستة أشهر ، ويحسر الأب فيقضي بأنه قد لا ينتظر نهايته ، فقد يلجأ إلى إنهاء حياته بنفسه . ويطلب من الإبن « فرتر » أن يدهم بالمزول ليرعاه ويشرف على المصنع الكبير الذي يشتغل به مائة ألف عامل ، لأنه وارثه الوحيد من الرجال . وترفض الزوجة . ويرفض الابن ، ثم يتردد ، لأنه وزوجته لا يطيقان الحياة في المنزل العتيق هذه المدينة الصغيرة . ثم تعلم سبباً آخر للرفض ، هو أن الأب له إبن آخر : « فرانتز » ، لم يمت ، لكن استخرجت له شهادة مزورة بموته لينجو من محاكته بعد الاشتراك مع أخته وقتل جندي من جنود الأميركيين المحتلين كان قد هم بالاعتداء عليها . والإبن معزول في حجرة بالمزول منذ عام ١٩٤٦ ولا يسمح باستقبال أحد سوى أخته ليبي ، وهو نهب أزمات الضمير على أثر ما عانى في الحرب التي سبق إليها كرهاً على أثر أيوائه أسيراً بولونياً شفقته به . فيبلغ عنه والده ، ويقتل الأسير بمراى من الإبن ، ثم يحكم على الابن بالتجنيد الإجباري في سن الثامنة عشرة . ويستغل الأب رفض فرتر وزوجته كي يستدرج « فرانتز » للخروج من عزله ، فيعرف الزمن ووطناته ، ولكن ضميره لا يبرأ ، فهو يحاكم نفسه على ما اقترف في الحروب ، ويحاكم عصره محاكمة خيالية ، ويدافع عن العصر ويتهمه على أشراطه يسجلها ، ويمثل الناس في حجراته بالسلطان البحري (الكوروا) ويضع حشداً في حجراته ويسبب مقابلة جوهانا لفرانتز تتور شكوك زوجها ، وشكوك ليبي التي كان يخالطها أحوها وهو مجنون في ثورته على نفسه وعلى الناس ، ويتسبب كيف تتحكم فيه أو شاب الجسد . وفي ثورة يأس يقابل فرانتز أباه الذي فشل في كل ما دبر في حياته . فنسل قصده بافساده ابنه وأسرته يجشعه في الحرب ، واستهتاره بالمبادئ الإنسانية والضمير . ويأبى « فرانتز » أن يعيش . فلن يبرأ من ضميره . ويتفق فرانتز مع أبيه على أن يركبا سيارة يدبران بها جسر الشيطان . ليغرقا ، ويتركوا الأسرة بعدما تواملا عيشها في زجة الناس .

مواطناً ، وبوصفه جندياً ، وبوصفه إنساناً (١) ، ولا يستطيع الإبن أن يدفع الشرور ، فيتورط فيها ، على نقاء ضميره وحرصه على مبادئه ، فهو مشدود إلى أحوال الأرض وآفات المجتمع ، على حين يحقرها ، كما يحقر خضوعه لأدناس الجسد . ويتخذ من نفسه شاهداً على عصره ، ولكنه شاهد وممثل له في آن . ومبلغ جهده أنه يشعر بالخزى في مسلكه ، من حيث تمثيله لنفسه والضمير العالمى . وهذه ميزة القرن العشرين ، ولكنها بداية لا تجدى ، لا بد أن تعقبها خطوات ، لو قدر أن ينمو هذا الوعي ، وتيسر له وسائل إيجابية للعمل . ولذلك انتهى الأمر بفرائز أن تتخلص منه أسرته مريضاً لا يصلح للحياة المسمومة التى ألفها غيره . وبعد رحيله مع والده رحلة الموت ، تدبر أخته « ليني » - من حجرتة - آلة التسجيل التى أودعها أشرطة دفاعه عن القرن العشرين بوصفه موكلًا عنه ، فسمع : « أيتها العصور ! هذا عصرى معزولاً مشوهاً ، وهو المهتم أمامكم . إن موكلى يبقر بطنه بيديه . وهذا الذى تحسبونه عصاره حيوية بيضاء ليس سوى دم خلا من الكريات الحمراء . . . كان يمكن أن يكون العصر طيباً لو أن الإنسان لم يتربص به عدوه القاسى العتيق ، عدوه الضارى الذى أقسم على حنقه ، الحيوان الخبيث الذى لا شعر على جسده : ألا وهو الإنسان . واحد وواحد يساويان واحداً دأكم هو سرنا . . . لقد فاجأت الحيوان ، وطعنت ، فسقط إنسان . وفي عيونه المحتضرة رأيت الحيوان حياً دائماً ، وكأن هذا الحيوان أنا . واحد وواحد يساويان واحداً ، ما أسوأ الفهم . ممن ومم هذا المذاق الزنخ الغث فى حلقى . أمن الإنسان أمن الحيوان ؟ أمنى أنا ؟ هذا هو مذاق العصر . أيتها العصور السعيدة ! ! تجهلين صنوف حقيقتنا . فكيف تفهمين السلطان الشرس لصنوف جننا القاتلة ؟ الحب والبغض ، واحد وواحد . . . فاحكمى لنا بالبراءة ، فوكلى أول من عرف الشعور بالخزى . . . أجبى* ، إذن ، أيتها الأجيال (من هنا ينخلو المسرح ، فالكلام موجه لشهود المستقبل) - القرن الثلاثون لا يجيب . ربما لا توجد قرون بعد قرننا . وربما تطفىء الأضواء قذيفة ، فيموت الجميع . فلا عيون ولا قضاة ولا زمن . ظلام . فيا محكمة الظلام ، أنت التى كنت ، وتكونين . وستكونين ، أنا قد كنت !! أنا « فارتز فون جرلاش » كنت هنا فى هذه الحجرة ، وأخذت تبعة العصر على عاتقى ، وقلت : سأدافع عنه . عجباً ! ! ماذا ؟ » . وبهذه الخيوط الواهية الضئيلة يتعلق العصر فى صراعه الفكرى ، وكفاحه ، وأزمة ضميره العالمية .

(١) قد فصلنا القول فى ذلك فى كتابنا : قضايا معاصرة فى الأدب والتقد ويطول بنا القول بإيراد

وإنما أوردنا هذه النصوص في قرائتها ، لنضرب مثلاً على أن مسرحيات الصراعات العالية ، أو الأفكار ، ليست معلقة في الهواء ، بل هي تغوص في واقع تصويرى محكم البناء ، وإن يكن هذا الواقع مسفياً ، مشدوداً إلى أدناس العصر ، وأوحال النفوس ، على طريقة الواقعيين .

وهنا تعرض لنا قاعدة « بريشت » فيما سماه : المسرح الملحمى : وذلك أنه يزعم في نقده أن مسرحه مبنى على الفكرة لا على الشعور (١) . وفي الحق أن نتاجه المسرحى يكذبه في مبدئه هذا . فمسرحياته دائماً تثير عطفنا على الشخصيات بوصفها مخلوقات إنسانية بائسة الطوية ، كما تثير نفورنا من حمق أفعالها ومن خطاياها أحياناً . فهذه الإثارة مزدوجة المعنى تسير في اتجاهين متناقضين في المظهر ، ولكنهما يتلاقيان في تعميق معرفتنا بالطبيعة الإنسانية ، وبالملايسات القاسية الاجتماعية التي تطمس طيب الطوية ، وتتطلب التغيير الشامل . وفي هذه الغاية يتلاقى « سارتر » و « بريشت » ، وإن اختلف الأساس الفلسفى لهما اختلافاً تاماً : ذلك أن سارتر يعنى بالوعى الفردى أساساً للتغيير التام للمجتمع ونظمه ، في حين ينزع بريشت منزع الماركسيين في الاعتداد بالجموع في وجه الفرد . وإنما بالشعور لا بالمنطق . وباندماج القارئ أو المشاهد في الحدث - لا بالانفصال عنه كما يزعم بريشت - يستطيع الوقوف على دوافع الأفعال والتأثر بها . وبريشت يحمل على المسرحيات الأرسطية (أى التي استصوبها أرسطو في نقده) بأن الإنسان فيها معروف ، ولا يتغير . وهذا كلام غامض ، لا معنى له إلا إذا أريد به إشهار حملة على الجبرية في المسرحيات القديمة كما سبق أن شرحناها ، لأن بريشت يريد في مسرحياته أن يبرهن على أن الإنسان قادر على تغيير مصيره ، ومجاهته ، كى يتجنب المأساة . وليس هو أسير قوى غيبية يدان بها سلفاً كما في المسرحيات اليونانية .

وليضرب مثلاً على حرص « بريشت » على توكيد الشعور في مسرحياته دون اعتماد على الفكرة وحدها ، في مسرحيته : دائرة الطباشير القوقازية (٢) تنجى الفتاة القروية طفلاً من الموت أثناء الثورة ، وتسلك بالطفل طرقاً جبلية وعرة في

(١) سبق أن أوردنا نقاط مبادئه على حسب ما قال ، ص ٥٤٩ - ٥٥٣ من هذا الكتاب .

(٢) انظر ما مر عنها ص ٥٥٢ - ٥٥٣ من هذا الكتاب .

طريقها إلى منزلها . وتقف أمام كوخ منفرد لتبتاع لبناً من فلاح شحيح يغالى في ثمن اللبن ، فتقبله بعد مساومة . والمنظر طويل يكشف عن المزاج الجاد للفتاة في حديثها للطفل كيف لا يستطيع الاستغناء عن اللبن .

على أنها قبلت بعد ذلك شراء اللبن بذلك الثمن . ويبدو الفلاح قليل الكلام ، مجرد تخيل مغال في ثمن متاعه ، ولكن حين أخرج بريشت نفسه هذه المسرحية ، عدل هذا المنظر بحيث اعتمد فيه على إثارة شعور ذى معنى إنسانى معقد . فيبدو الفلاح مذعوراً أمام كوخه مما قد يتعرض له من نهب بسبب هرج الثورة . وحين يرى الطفل ، وهو ابن حاكم الإقليم ، في ملابسه الثمينة الممزقة . يثور في دخيلته حقد طبقى . ولكن حين يتناول الطفل اللبن . يشعر الفلاح بارتياح . فيكون الشعور الإنسانى بمثابة قنطرة تصل إنسانياً ما بين الطبقات . ثم يضيف بريشت في إخراجها منظرراً لا تحتويه مسرحيته المطبوعة إذ يظل الطفل على ذراع الفتاة واقفة . وحقيقتها الثقيلة على الأرض ، ويساعدها الفلاح في وضع الحقيبة على كتفها ، مما يبين عن طيب طوية الفلاح . وحين تدبر الفتاة ظهرها إليه سائرة في طريقها . يقلب الفلاح القدح على فمه يستقطر نقاط اللبن المتبقية (١) وفي حركته ما يدل على شراهة وشج رأينا سمة لهما في مساومته على اللبن ، ولكن إلى جانب ذلك تبدو الضرورة والحاجة عقبتين في سبيل الكرم والأريحية . مما يجعلنا نعطف على الفلاح إلى جانب نفورنا من قسوة معاملته . وتلك قضية شعورية تشف عن قضية ذهنية حبيبة إلى بريشت في مسرحياته ، هي التناقض بين طيب الطوية وسوء السلوك (٢) .

ويلجأ بريشت - في مسرحه الملحمى الذى يزعم أنه قائم على الفكرة - إلى ما يسميه : وسائل « التغيريب » (٣) ، في حين هي وسائل شعورية لتعميق الفكرة . ويقصد بها الطرق التى تجعل الحدث العادى غريباً في نظر المشاهد ، بحيث يندمج فيه بفكره أكثر من شعوره . وعنده أن مجرد تصوير الحدث غريباً في نظر المشاهد يحمله على التفكير في تغييره . وهو في هذا يتجاوز مجرد التعرف (٤) الأرسطى ،

(١) انظر : Ronald Cray, op. cit. p. 30-31

(٢) وهو تناقض ديالكى على نحو ما شرحنا من قبل ، فهو ذو حدين متناقضين ، يؤدىان إلى قضية تركيبيية في ضرورة تغيير المجتمع لترتفع الموائع أمام الطيبة الأصيلة الحبيبة .

(٣) *verfremdung* ، وقد ترجمت بالإنجليزية *estrangement* وبالفرنسية *distancement* .

(٤) راجع ص ٦٢ - ٦٤ من هذا الكتاب .

كما يتجاوز نظرية زولا في نقل قطاع الحياة إلى المسرح موضوعياً (١). فليس المسرح عالمًا مستقلاً يتأمله المتفرج على أنه محوط بجدران تفصله عن المشاهدين لتصله بالعالم الخارجي ، ليكون كأنه معزول في جدران لا يتوجه فيها أحد من الممثلين لجمهور المتفرجين ، بين يعند بريشت بأن الجمهور يجب أن يشترك في المسرحية مع الممثلين . وهذا ما يسمى بهدم « الجدار الرابع » . و « بريشت » يتفق في هذا مع « بيراندو » كما رأينا (٢) فيما سبق . وفي ذلك تتحقق وحدة شعورية وخيالية للمسرح بدلا من وحدة الحدث التقليدية . فجوهر المسرح عنده أنه يعلم الجمهور كيف يخرج من نطاق ذاته ، لتكون المسرحيات مقنعة كالدفاع أمام القضاء (٣) . ولكن اعتماده في ذلك على وسائل شعورية تدفع إلى التأمل في جوانب الموقف . فإلى جانب تأكيد التناقض بين طوية المرء وأفعاله - تناقضاً يثير الشعور كما سبق أن شرحنا - تقوم وسيلته الأخرى المبنية على تكرار الأحداث . كما رأينا في مسرحية : « دائرة الطباشير القوقازية (٤) » . ثم تكرار الشخصية ، كما في مسرحيته : سيدة سيزوان الفاضلة . وفيها أن ثلاثة من الآلهة يهبطون إلى الأرض . ليستطلعوا ما فيها من خير . ويبحثون عن يستضيفهم . فلا يجدون سوى بغي ، هي : شين تي ، فيكافئونها بمبلغ كبير من المال . فيستغلها من تحميمهم من الفقراء ، ويستنزف مالها من تعرفهم من الناس ، فتضطر إلى اختراع شخصية ابن عم لها يحميها . هو « شوى تا » . ولن يكون هو سوى « شين تي » نفسها متكررة في زى رجل . وسرعان ما يكتشف ذلك جمهور المتفرجين . ويتوسط « شوى تا » في تزويج « شين تي » من ثرى وصاحب مصرف ، فيخفق في وساطته . وتقع « شين تي » في حب طيار مفلس هو يانج سان ، كان بسبيل أن ينتحر . فتنقذه ، وتعزم الزواج منه . لولا أن تكتشف أنه لا يريد سوى الاستئثار بمالها للذاته ، ولكنها حملت منه . وتلجأ مرة أخرى إلى « شوى تا » . وهو في هذه المرة من كبار تجار لفائف اللخان . ويشغل في مصنعها يانج سان حتى يرق إلى مدير مصنع . وقرب المخاض يضطر « شوى تا » الذي هو الحقيقة « شين تي » إلى الاختفاء بعض الوقت ثم تهم « شين تي » أنها كانت السبب في اختفاء « شوى تا » . وتحاكم . ولن يكون قضائها سوى الآلة الثلاثة ، وتسرى الآلة بلقائها

(١) انظر ٥٥٦ - ٥٥٧ من هذا الكتاب .

(٢) راجع ص ٥٦٤ - ٥٦٥ من هذا الكتاب .

(٣) انظر E. Bentley, op. cit. p. 21

(٤) انظر ص ٥٥٢ - ٥٥٣ من هذا الكتاب .

لأنها المخلوق الخير ، ولكنها بائسة : فاذا تصنع بإيها الوليد ؟ وكيف تتخطى العقبات الكثيرة أمامها الحياة ، وعذاب الضمير الذي تعانيه لما اضطرت لفعله من شر ؟ ههنا إلى همومها بسبب تعلقها بمن لا تظفر به . وتعلق من تكره من الرجال بها . وتشكو للآله إنها سئمت البقاء في الأرض ، فتجيبها الآلهة : « حسبك أن تكوفي طيبة . وسيكون كل شيء على ما يرام » . ومعنى ذلك استحالة الخير في عالم لا بد أن تتغير كل قطاعاته . فقد بذلت « شن تي » جهداً كبيراً ، وجرقها الشرور على طيب طوبيتها . فأعمالها منكرة ، ولكنها أهل العطف . وقد استشهدنا بالمسرحية على أن شخصية « شن تي » تتكرر في شخصية « شوى تا » (١) . والتكرار فرصة لتقد السلوك ، والنظر في الأحداث من الخلف ومن أمام ، للإيجاء بإمكان تغيير الحدث والشخصية دون استغراق في واحد منهما ، ورؤية الموقف من جوانب مختلفة . ونكتفي هنا بالإشارة إلى وسائل « التغريب » التي تتصل بالإخراج ، كإضاءة المسرح أثناء العرض ، واستخدام الصور المتحركة ، والأقنعة للشخصيات .

هذا ، ويلجأ « بريشت » إلى إثارة الشعور كذلك بمقطوعات شعرية تتخلل مسرحياته ، ثم إنه يستخدم شخصية يجعلها تقوم بتقديم الحدث . ولكنه يستخدمها في شكل مثير للشعور والانتباه معاً ، استمع إلى بعض جمل من حديث السقاء مباشرة الجمهور ، في مطلع مسرحيته السابقة : سيدة سيزون الفاضلة : « أنا سقاء ، في مدينة سيزاون . مهنة صعبة . حين يكون الماء نادراً على أن أعدو بعيداً بحثاً عنه هناك ، وحين يكثر لا أكسب شيئاً . وحقاً الفقر في إقليمنا شيء مألوف . ويجمع الرأي على أن الآلهة وحدهم هم الذين يستطيعون مساعدتنا . . . » .

ولإنما أظننا في مسرح بريشت ، لأنه أشد المتطرفين تحمساً لمسرح الفكرة في نقده ووسائله فنه ، ولكن وسائله إليها جديدة عبقرية . على أنه - كغيره من الكتاب - يلجأ إلى الشعور خلافاً لما كان يزعم . فالمسرحيات المعتمدة على الفكرة دون فن لا نجاح لها . وعلى من يريد أن يجدد في وسائل العرض والحدث والشخصيات في سبيل الفكرة أن تكون لديه عبقرية التجديد . فلا يصح أن ندعو إلى وسائل التجديد في مسرحنا الحديث تعلقة لزلزلة الأسس الفنية التي هي روح المسرح ، في صورة من

(١) وقرن أمثلة تكرار المناظر والحدث كذلك مسرحية : في انتظار جودو ، لصبوتيل بيكيت ،

انظر ص ٥٧٩ - ٥٨٠ من هذا الكتاب .

صورها القديمة أو الحديثة ، لنطلق حركة الكتاب دون نظام وتعقيد وجهه له دعامة النظرية مع القدرة الفنية ، فتلك حرية أشبه بالفوضى . وقد بددت مظاهرها في بعض من يتصدون للتأليف المسرحي . مهملين التعمق في النواحي الفنية ، وكلما حاجهم ناقدٌ تعللوا باتجاه من اتجاهات التجديد السابقة ، وتكون العاقبة أن لا يبقى شيء من الأسس والقواعد مرعياً . وتلك بليلة لها خطرها على الأخص في مسرحنا الذي لما ترسخ قواعده الفنية بعد ، ولم يثر فيه أدبنا ثراء الآداب العالمية الأخرى العريقة في هذا الجنس الأدبي . ولهذا الغاية قصدنا حين ألحظنا على شرح الاتجاهات الحديثة في المسرح العالمي في مصادرنا الأصلية ، إخلاصاً لأدبنا ، وتبصيراً بالسبل الرشيدة التي منها دعاة التجديد في تلك الآداب .

على أن مسرحياتنا في أدبنا الحديث لم تخل من هذا النوع من الصراع الذي أشرنا فيما سبق إلى اتجاهاته . فالاتجاهات الوطنية والقومية كانت غاية شوق في مسرحياته التاريخي ، كمرحية مجنون ليلى ، وقبيز ، ومصرع كليوباترا ، وأمير الأندلس (١) ، على طريقة الرومانتيكيين في الهدف ، مع مزج للمذاهب الأدبية المختلفة من الناحية الفنية (٢) .

فقد كان شوقي يقصد إلى إيقاظ الوعي القومي والوطني في مسرحياته ذات الطابع التاريخي ، لا من وراء التمجيد لأبطاله الوطنيين ، مثل كليوباترا ونيتماس فحسب ، بل عن طريق تصوير نواحي الضعف وجسامة مسؤولية المواطنين تجاه الحاضر المتخاذل ، فهو - مثلاً - لم يدافع عن كليوباترا بوصفها ملكة مصر وكفى ، بل بوصفها مصرية ، محاولاً أن يبين نبل مقاصدها ، وجعل تبعه الإخفاق في تحقيق هذه المقاصد يقع جزء كبير منها على المشتغلين بالسياسة من أفراد الشعب الذين يجيدون الكلام ولا يعملون شيئاً ، أمثال حابي وديون ، على نحو ما يعبر عنه أنوبيس لحابي ، حين يحصر الثاني إليه مرتاعاً من احتلال أكثافيوس لمصر :

وَأين كنت يا فتى ؟ وَأين فتيسان الحمى ؟
وَأين فرسان المقال ، هل مضوا إلى الوغى ؟

(١) تحدثنا عن هذه المسرحيات ونقدناها في كتابنا : الأدب المقارن ، والحياة العاطفية ، ولا نريد الإطالة .

(٢) انظر مرجع الاستاذ الدكتور محمد مندور السابق الذكر ، مسرح شوقي .

تركنمو فظونيو س وحده يلقي العدا
من أجلكم سل الحسا م وإلى الحر مشى
أبعد أن أحل على النيل وواديه القضا
ولم يجد من شبيهه ولا شبابه فدى
أبت تدعوني كما تدعو العواجز السما ؟
الرأى ليس نافعاً إذا أوانه مضى ؟

وفي مكان آخر بينا مدى توفيق شوقي في تصويره لأنواع الصراع الفكرى
حتى مسرحياته .

وفيها نخص المسرحيات الشعرية ، نحا الأستاذ عزيز أباطة منحى شوقي . ومن
مسرحياته ذات الأفكار الاجتماعية مسرحية : شهر زاد . وفيها تتقدم شهر زاد -
رغم إرادة والدها الوزير : نور الدين ، وبرغم منافسة أختها : دنيا زاد لها - إلى
شهریار ، طالبة منه أن يتزوجها ، وتقصد من وراء ذلك إلى مغامرة ، هى محاولة
ترويض هذا الملك وهدايته . وتصطدم بعوائق المنافقين والمستغلين من رجال
الحاشية . وتنجح شهر زاد في إيقاظ ضمير الملك ، ويتنبه قليلا قليلا لما يرتكب من
فظائع . وتكون خاتمة صراعه النفسى ماثلة في عمل اللاشعور . حين تتمثل له -
في غيبوبة لا شعورية - أشباح جرائمه . ويرى باطنه في مرآة بصيرته . فيفتق من
حلمه وقد اعزّم ترك الملك للشعب . والقيام برحلة الزاهد إلى الحج . وترك
شهر زاد وقد حرمت ثمرة جهودها من جعله رجلا . بعد أن راضته فجعلته إنساناً
فهى نهب شعورين متضادين ، الحرمان من نتيجة جهودها ، وطيب خاطرها بظفرها
بهداية شهر زاد ، في آن . وفي المسرحية انتصار للشعب من الطاغية ، وإفادة من عالم
اللاشعور في إثارة أشباح تذكر بأشباح الضحية في مسرحية : « غرب القمر »

(١) الأدب المقارن ، صفحات ٣٤٥ ، ٣٥٥ - ٣٦٥ ، ٤٢١ - ثم أن شوق صور في مجنون ليلى
فكرة الصراع بين العاطفة والواجب ، ومن خلالها بين سلطان العادات والتقاليد الزائف ، حين تنبه الوعي العام
لخطر العادة بعد سقوط ضحاياها صرعى الموروث من تقاليد بالية .
انظر كتابنا : الحياة العاطفية صفحات ١٢٠ وما يليها .

شتايبك (١) . وقد ألف الأستاذ أحمد باكثير مسرحيته : « سر شهر زاد » ، فأرجع وحشية شهر يار إلى عقدة نفسية تحل باكتشافها ، على طريقة فرويد ومدرسته . ونرى أنه لا ينبغي إدخال هذه القضايا العلمية في الغايات المسرحية . إذ أنها لا تجود إلا إذا كانت وسيلة ذنية لغايات أخرى اجتماعية وإنسانية .

وفي مسرحياتنا العربية كذلك وجد الصراع الفكري على طريقة الرمزيين . وأشهر من برز فيه الأستاذ توفيق الحكيم . ومسرحياته الرمزية ذات مستوى واحد . وهو على طريقة الرمزيين الخاص . لا يعنى بتحديد معالم الحدث ولا بالحركة الدرامية . ولكنه بارع في الحوار ذى الطابع النفسى . وسبق أن مثلنا لمسرحياته الرمزية وأفكاره فيها (٢) .

ويطغى الاتجاه التجريدى على مسرحيات الأستاذ بشر فارس . فيكاد ينعدم فيها التحليل النفسى . ويبعد الحدث عن إطاره الاجتماعى . ولا نرى إلا الجانب الفكرى بعيداً عن الدوافع والملابسات التى تبرره . وبذلك يفصل الكاتب بين شخصياته وبين الواقع . وتتحول المسرحية إلى شبه قصائد رمزية غنائية ، لا تنطبق عليها أسس الرمزية فى المسرحية الغربية فى صورها المعهودة . ومن مسرحياته : مفرق الطرق ، ظهرت عام ١٩٣٧ ، وموضوعها حوار بين فتاة إسمها : سميرة ، رمز الدائبة فى البحث عن الحقيقة . ولكنها رهينة قيود العالم المادى فى نقائضه ، وبين فتى قريب منها فى السن وليد المجتمع ، لا يرقى لفهم المعانى المثنى التجريدية . فالمسرحية صراع بين الجسم والروح ، بين الماديات والتجريديات . بين نور العقل وظلمات الهوى ، ولكنه صراع تجريدى راكد .

وأحدث مسرحيات بشر فارس الرمزية مسرحية : جبهة الغيب ، ظهرت عام ١٩٦٠ ، وهى مأخوذة عن قصة قصيرة للمؤلف أصدرها عام ١٩٤٢ ، وعنوانها : رجل . وفيها أن جماعة من الفلاحين ألفوا حياتهم الرتيبة فى كنف جبل . ويتحدثون عن نقرة بها عشب من أكل منه وهو ند ظفر بالحياة الأبدية . والطريق إليها وعمر

(١) انظر ص ٢٨٥ - ٥٨٧ من هذا الكتاب . وواضح لنا أننا نعرض هنا صوراً للصراع الفكرى فى المسرحيات العربية ، ولا مجال للنقد الفنى لكل مسرحية .

(٢) راجع هذا الكتاب ص ٥٨٧ .

معضل . ويغامر « فدا » بالصعود ، بعد أن غامر إثنان قبله فرجع أحدهما كسيحاً والآخر أعمى . وتخيف مغامرته القوم . ولا يعبأ هو بهم ، كما لا يعبأ هو بما يسمونه : الحب الأرضى حين تستعطفه الفتاة : زينة ، لأنه ذو إرادة قاسية لا تعترف بالرحمة ، ولا هذا النوع من الحب الذى يدل على رخاوة الطبع . ولديه فى نفس الوقت عاطفة قوية للفتاة : « هنا » ، ولعلها رمز الحب الروحى الذى يسمو بالإرادة . ويصعد « فدا » على أن يقذف كل يوم بحجر من أعلى الجبل يدل على أنه حى . ويحقر شأن الناس جميعاً حين يكون فى الأعلى ، فيهمل فى إلقاء الحجر . فتياس « هنا » وتموت . وحين يعود يجدها قد ماتت . قتلها الحجر الذى لم يسقط . فياسى حتى اليأس ويصعد ثانية ليسقط بدوره . وتعلق « زينة » على موته : « قتل الحبيب - الرب المحدث - نفسه . والذى قتله بشر كامن فى أحشائه . . . » . ومغزى هذه المسرحية الرمزية أن « فدا » ذو خلق ملحمى ، يضيق بطباع الناس المشدودة إلى الأرض . وآلم ما يحزنه ضعف إرادة الناس . ثم إنه لا يحب الخلق التقليدى الذى يمثله فى المسرحية الخاصة : الإمام ، الذى هو نموذج الحاكم المحافظ ، تخيفه قوة إرادة الأفراد . والشعب فى مجموعته لديه - فى باطنه - شوق التطلع إلى الأعلى ، ولكن تعوزه الإرادة . ولا سبيل لشحن هذه الإرادة بالحب ، لأنه فى معناه الإنسانى ميوعة . وعنده أن كل مغامرة هى فى ذاتها غاية ، ما دامت ترمى إلى شحذ الهمة . وليست العبرة فيها بالنتيجة ولكن بالجهد نفسه ، فالجهد غاية لأنه تربية الإرادة ، وهى التى تعوز الشعب . وخلق « فدا » الملحمى نبيل فى ذاته . ولكنه مفرط فى القسوة ، فوق طاقة الناس ، يريد به أن يتأله . ومن ثم نبهه وإخفاقه . ولكن هذا الإخفاق لإيجاد آدم جديد على الأرض . وذلك مبلغ ما أثر به فى الشعب . فليست غايته الوصول إلى مثال محدد ، ولكن الثورة على ميوعة الخلق . وعلى رتابة الحياة التى لا تخصب إلا إذا تطلع الناس إلى الأعلى ، فى صلابة المشاعر المشبوبة الصادرة عن عزيمة لا تلين ، حتى يتحقق لكل فرد وجوده الإنسانى كما أراده الله . يقول « فدا » حين يسأل : هل وجه الأرض باطل ؟ - : « ... الأرض كمثل السماء ، جدير بها أن تكتسب . لكنها لا تمنح كنوزها حرة إلا إذا استعرت بجمرات الأنفس الزكية . فيعتز عليها كل حين ، وفيها يتأصل كل عارض ... إنما العدم لنا نحن البشر إذا لم نمد حبالنا إلى قوة الخيال » وهذا المسلك الخلقى المتعالى من جانب « فدا » على الرغم من عدم تحديد المثال -

يحمل في نفسه طابع إخفاقه . ففيه قسوة (١) لا تقتنع بسوى تقديم النفس ذاتها قرباناً ، كفداء غير مشروط ، ربحه في الفقد والضياح ، حتى تترى لدى الشعب همة لا يخيفها الدوار . ومن ثم يقول تلميذ « فدا » ، واسمه هادى ، تعليقاً على إخفاق أستاذه : « قتل الرب المحدث نفسه ، ولن يبعثه إلا بشر . سيأتى يوم أتسلق فيه منارة الأبد ، فأسأل بهاءها ما يقتضيه الفوز من عروق تنفجر » . والحدث راكد ، والموقف تجریدی ، والأفكار فوق واقع الشخصيات : ولكن المحاولة في ذاتها طريفة ، تستحق الإشادة بها . ثم هي محاولة جادة تستدعى جهداً فكرياً في الكشف عنها ، كما تتضمن دعوة . وبهنا هنا - خاصة - توكيد تأثير الأستاذ بشر فارس - تأثراً بعيد المدى - بمسرحية « براند » (٢) لإبسن : ففيها نفس الخلق ، ونفس الإخفاق ، مع فوارق جوهرية في الناحية الفنية ، أساسها أن مسرحية « إبسن » تنحو منحى النفسية ، ولها دعائمها الأصيلة العميقة من الواقع . ولنا هذه المقارنة عودة في بحث مستقل .

وقد بدأ يحفل أدينا بالصراع الفكري ذى الطابع الواقعي . ومنه صراع الطبقات . ونمثل له هنا بمسرحية : الصفة ، للأستاذ توفيق الحكيم . وفيها يشترك أهل القرية

(١) تتكرر كلمة القسوة ، والقربان ، والفداء والمخاطرة ، بألفاظها ومعانيها مراراً كثيرة في المسرحية ، ومنها : « هناك إله لم يرض إلا بلحم ابنه ودمه قرباناً » (ص ٦٣ من المسرحية) .

(٢) Brand - مسرحية إبسن في خمسة فصول (عام ١٨٦٦) . براند قسيس شريفة لم يحدها المؤلف ، فالإطار الديني يحتوي على أفكار مدنية ، ويقول براند في المسرحية . حين يدعى قسيساً : لا أكاد أعرف أنى مسيحي . ويبدأ في كفاح مع رجال إقليمه على مبدأ خلق محوره : « الكل لا شيء » و « كن أنت نفسك » لا « تكن لنفسك » ، والشيطان عنده هو الحلول الوسط . ويشجع المغامرات التي تهدف إلى تربية الإرادة . وعلى حسب مبدئه الخلق يفقد أمه لشحها ، ويفقد ابنه بسبب القيام بواجبه ، وامرأته التي ماتت على ذكرياتها الدائبة لإبنا . ولا يثنيه ذلك عن عزمه فالتضحية بالنفس هي القربان ، كما تطلب الله من المسيح لحمه ودمه ويبنى كنيسة يعلن فيها مبادئه الجديدة . وينتشى القوم . ويتبعونه إلى أعلى الجبال ، ولكن همته تقصر عن المثابرة . فيتزكرونها راجعين . وينظر إليهم وقد هبطت بهم إرادتهم على الرغم من سمو تطلعاتهم . وفي الأعلى يأتي الشيطان في صورة امرأته « أنيس » يفويه بأن كل آلامه تنتهي إذا تحلى عن مبدئه . فيرده . وتأتي « جيرد » الفتاة المجنونة ذات الحواطر السجية الغيبية بعد أن رأت الشيطان ، وتطلق عليه رصاصة تكون سبباً في وقوع ركاب من الثلج عليهما ويموت براند وهو يسمع أرواح الغيب تقول : « أن الله إله الإحسان والحب » ومن الغريب أن الأستاذ بشر فارس يذكر في مسرحيته مبدأ : كن لنفسك ، بدلا من : كن أنت نفسك . لتقارب الكلمتين في الفرنسية والعربية ، مع أن المبدأ الثاني هو محور مسرحيته ، كما يتكرر كثيراً في مسرحية إبسن .

(م ٣٩ - النقد الأدبي الحديث)

في الريف في شراء قطعة أرض من شركة عقار أجنبيه . ويقدم إقطاعى إلى القرية لأمر آخر ، فيظنونهم منافساً لهم . ويقدمون له بعض المال ليترك لهم الصفقة . وحين يعلم ذلك يشتط في طلب المال ، بل يطلب فتاة جميلة لخدمته ، متعللاً بحاجة أولاده إليها . وتنجو الفتاة منه بتظاهرها أنها مريضة بالكوليرا . فترجع لقربتها وخطيبتها .. وينجح الفلاحون في الحصول على الأرض لتوزيعها بينهم .

ومما يمثّل الصراع الفكرى فى مسرحية : القضية ، للأستاذ لطفى الخولى ، وهى تتناول مسألة الإصلاح الاجتماعى : أياى عن طريق التغيير الشامل والثورة أم عن طريق التشريع والقانون ؟ وبعبارة أخرى أى الطريقين نسلك للنهضة : الإصلاح أم الثورة ، أى التغيير الكلى لجميع القطاعات ؟ .. وينتصر المؤلف للرأى الثانى . وهذه قضية فكرية اشتراكية .

ومما يمثّل الصراع الوطنى الاستقلالى مسرحية : الراهب . للأستاذ لويس عوض . وفيها تصوير فى ثورة مصر الاستقلالية عام ٢٩٦ م . وهى فى إطارها التاريخى تمثل روح مصر الاستقلالية ، فى كفاحها ضد المستعمرين . وفيها ينجح شعب الاسكندرية فى الاستقلال عن الرومان مدى ثمانية أشهر . حتى ينتصر دقلديانوس الطاغية الذى سمى عصره فيما بعد عصر الشهداء ، ويمثّل أباً نوفر الشعب فى صلابته فى المقاومة . واهتمامه بفطرته وإخلاصه إلى الخطط السليمة الحربية فى تلك المقاومة . وهو على صلابه خلقه من الناحية الوطنية يتعرض لضعف عاطفى فى حبه « مارتا » الراقصة ، وهى روح طيبة ، محسنة ، تطهرت بالإيمان . وتشترك فى المقاومة وتعرض للتعذيب وتنتهى إلى اللدير . ويكفر أباً نوفر عن خطيئته فى حبه ، بقتله نفسه قبيل إخفاق الثورة . و « مارتا » لها حب آخر ، هو حب المسيح . ممثلاً فى حبه لقسطنطين ، أمل الشعب المسيحى فى ذلك الوقت . وهو حب أفلاطونى . وفى المسرحية كذلك تصوير قسوة الخلق الذى ينكر لطبيعته حين يجحد الحب وحقوق القلب ، وحين يشتط فى تقديم العدل المطلق على الرحمة ، وهذا ماثل فى مسالك أباً نوفر من فيلامينه . ومن ثم إخفاقه الروحى ، فى حين نجحت « مارتا » بسموها الروحى ، وإيمانها بشرية القلب . وعلى حين تنتهى المسرحية بإخفاق الثورة ، تترك - مع ذلك - الأمل مفتوحاً بميلاد فجر جديد ، بالإصرار على المقاومة ، وباستئناف القتال ، كما يقول أيبب على مرأى مكتبة الإسكندرية تحترق : « ... كم احترقت قبل الآن ، وكم ستحترق ، لتذكر

الدنيا أننا عقل العالم وضميره ، وما دام في مصر حتى يفكر ، فليحرقوا . وليحرقوا .
فلن نتعب من البناء .

ونشير هنا إلى مسرحية : المحروسة ، للأستاذ سعد الدين وهبة ، وهي تمثل حالة الشعب يعاني من حكمه الظلمة في العصر الحزبي الإقطاعي ، ثم مسرحية : اللحظة الحرجة ، للأستاذ يوسف إدريس ، وهي تصور موقف الطبقة المتوسطة إزاء العدوان الثلاثي ، حين يصبح مسعد العامل بطلا بفطرته وصدق إحساسه وإيمانه بالعمل ، في حين يتشدق أخوه : سعد - الطالب بالجامعة - بمبادئ يمين عن تنفيذها ، فيتعلل بوجاهات أمه وأبيه عن تنفيذ ما سبق أن صمم عليه من الاشتراك في المقاومة ، ولا يخرج من جيبه حتى يرى أباه - الذي ظن أن التقاعد يحميه من العدوان - يقتله بجورج - الجندي الإنجليزي - برصاصة يطلقها عليه وهو يصلي ، فيظل سعد قابلاً في حجرته حتى تفتحها سوسن . فيرى أباه مقتولا وأخاه مشجوع الرأس . وهنا يتغير طبعه ، فيطلق رصاصة على الجندي ، وينذهب للاشتراك في المقاومة ، تباركه أمه التي آمنت الآن أنه لا بد من الاشتراك في رد المعتدى للثأر للوطن . وهو الثأر الكبير ، من خلال تعرضها لعدوان في الأسرة يقتضي ثأراً آخر .

وبعض مسرحياتنا الحديثة التي تتناول هذا الصراع الفكري والطبقي والفلسفي - وهي صنوف الصراع التي تحدثنا عنها - مكتوب بالفصحى ، وبعضها الآخر بالعامية ، كمسرحية الأستاذ سعد الدين وهبة السابقة ، ومسرحية : الناس اللي فوق ، والناس اللي تحت - للأستاذ نعمان عاشور .

ويقودنا ذلك إلى الحديث في المسألة التي بقيت لنا في هذا الفصل .

(٦)

الحوار - الأسلوب

سبق أن بينا في هذا الفصل أن الحكاية أو الحدث ، في معناهما الفني ، يستلزمان ضرورة - الشخصيات المسرحية ، وأن هذه الشخصيات ، بعضها مع بعض في صنوف صراع سبق أن تحدثنا عنه ، وهذا الصراع يشف عن الفكرة ، الفكرة الكلية للموقف العام في المسرحية ، أو الأفكار الجزئية التي يتطلبها موقف الشخصيات كذلك . وقالب الفكرة - ضرورة - هو اللغة . أو المقولة . وهي ما نقصده هنا بالأسلوب .

والأسلوب بهذا المعنى - بالنسبة للقارئ - هو الصلة بينه وبين المؤلف ، للوقوف على الفكرة والشخصيات والحدث . وهو المظهر لإنتاج الكاتب المسرحي ، وإن كان في عملية الخلق الفني - بالنسبة للكاتب - تابعاً للحدث ومنهجه ، ثم للشخصيات وطبيعتها ، وللموقف أو البناء الدرامي الذي يشف عن الفكرة ، وقد سبق أن نهينا إلى أن أجزاء المسرحية لا فصل بينها في الخلق الفني ، فهي ملتحمة متشابكة في وحدة تضمها جميعاً ، ولكننا تفصل بينها - نظرياً وضرورة - في عمليات النقد . فإذا كانت صلة القارئ أو المشاهد بالكاتب تتمثل في المقولة أو الأسلوب ، كما قلنا ، وصحت أهمية اللغة فيما تكشف من السمات الفنية للعمل المسرحي ، في أخص خصائصه الفنية . فالكلمات هي محور رسائل الفن المسرحي . بوصفه عملاً أدبياً ، متى انتظمت في جمل وعبارات مسرحية .

وخاصة الجملة في الحوار المسرحي أنها وضعت أصلاً لتقال ، لا لتقرأ . ولهذا كانت للجملة المسرحية خصائصها المحددة بهذه الصفة . ولهذا غنى كبار كتاب المسرح العالميون بطابع صوتي تكتسب به الجمل المسرحية إيقاعاً من نوع ما ، وطولاً وقصراً تتلاءم بهما في موقعها ، حتى في المسرحيات الثرية . فليست حرية الكاتب في خلق الجمل واسعة كسعة مؤلف القصة التي لا تنحصر وسائلها الفنية في الحوار ، بل يتدخل فيها المؤلف أحياناً بالوصف أو الحديث النفسي من غير حوار ، كما أن الحوار فيها صيغ ليقرأ ، لا ليقال .

ولا بد من توافر اعتبارات في صياغة كل جملة من الجمل المسرحية ، شعرية كانت أم نثرية . ومنها أن يضع الكاتب المسرحي نصب عينيه الفكرة التي تبرر المقولة ، وطبيعة الشخصية التي تنطق بهذه الفكرة المصوغة في المقولة ، ثم أثر الفكرة المصوغة في الشخصيات المسرحية المتوجه بها إليها .

ومن ثم قوة الحوار في الحركة ، فالحوار المسرحي فعل من الأفعال ، به يزداد المدى النفسى عمقاً ، أو الحدث المسرحي تقدماً إلى الأمام . فلا ركود في لغة المسرح .

وتتعرض لغة المسرح للركود إذا غفل الكاتب عن اعتبار من الاعتبارات السابقة . كما إذا جعل حواراه جملاً متتابعة لا تتميز بها شخصية عن أخرى ، فلا يتحدث أثراً ، كغضب ، أو إثارة ، أو خصومة فكرية . وذلك أن الموقف هو الذي يجب أن يملئ طبيعة الحوار . ولكل شخصية موقفها الخاص في الموقف العام للمسرحية فلها لغتها الخاصة التي بها تحيا في حركة .

وأخطر ما تتعرض له لغة المسرح أن تكون خطابية ، وذلك حين يشعر القارىء أن الشخصية لا تتوجه للشخصيات المسرحية الأخرى ، بل إلى المتفرجين ، وكأن الكاتب ينسى عمله الفني ، ليعبر عن رأيه مباشرة لجمهوره ، أو يستخلص مغزى مسرحيته ، يكره فيه الموقف على تقبل العبارة . فلا وجود للجمهور في نظر الشخصيات المسرحية . وعلى قدر واقعية الشخصيات ، يكون لإحكام الحوار ، دون توجه إلى مشاهدين ، كما لو كانت الشخصيات تحيا حياتها في الواقع ، لا في المسرح . ومن ثم يقال إن المسرح بين جدران أربعة ، الرابع منها جدار وهمي يفصل بين الممثلين والجمهور .

وحين أراد الكتاب المحدثون - أمثال بريشت وبيرانندلو - هدم الجدار الرابع (١) ، لم يلجأوا لوسائل خطابية ، بل كان همهم التعمق في الفكرة عن طريق تصوير الموقف الإنساني ، بإثارة الشعور والفكر معاً . بوسائل فنية تحدثنا عن كثير منها فيما سماه بريشت : وسائل « التغريب » (٢).

(١) انظر صفحات ٦٠٤ وما يليها من هذا الفصل .

(٢) انظر هذا الكتاب ص ٦٠٣ وما يليها .

ومن الأخطار الفنية في الحوار المسرحي كذلك أن تكون العبارة غنائية ، تهبط إلى وصف المشاعر الذاتية للشخصية ، فتفقد القوة الحركية ، لأنها تصبح بمثابة وقف للحدث ، تنفصل به الشخصية عن زميلاتها في الموقف ، وتفقد الجمل تأثيرها العملي ، أي وظيفتها الدرامية .

وإذا توافر للجمل المسرحية ما قدمنا من اعتبارات ، فإنها تولد الحركة التي تتمشى بها مع الحدث ، وتعمق معرفتنا بالشخصيات في حركتها النفسية وفي المسرحية التي تقوم فيها الحالات النفسية مقام الحدث - كسرحيات تشيخوف (١) - لا تنقطع الحركة المسرحية في العبارات ، بل نرى فيها الحركات النفسية دائبة الصعود ، دائبة التجاذب والتفاعل .

وقد يقوم الحوار وحده - دون ما حدث - بالوظيفة الدرامية في بعث الحركة النفسية ، كما في مسرحية : الباب المغلق ، لسارتر : فكل ما يشدنا إلى تلك المسرحية هو تتابع هذه الموجات الجارفة للحالات النفسية ، في دركات انحطاطها ، من خلال الحوار الذي لا تفتر حركته ، ولا ينقطع تجده أبدأ (٢) .

والمرشح أفقر من الحياة في تنوع المناظر ، وسرعة الحركة في الحدث ولا يمكن أن توافر فيه وسائل التفسير بالقول كما في القصة ، على حسب ما بينا ، فدعامته الأولى استنفاد اللغة في دقة الاختيار للعبارة ، وإحكام الصياغة ، من غير تكلف أو حلية مصطنعة ، أو فبهقة في ألفاظ تتجاوز المؤلف من لغة الكلام ، أو ما سماه - من قبل - أرسطو : اللغة المدنية (٣) .

وقد يتوهم أن الواقعية تحمل العناية بالأسلوب في المسرحيات ، كما سبق هذا إلى أذهان بعض أدعياء النقد عندنا ، وبعض الكتاب المسرحيين . ونقيض ذلك تماماً هو الصحيح . فالواقعية - كما قلنا غير مرة - ليست في نقل الواقع ، بل في الإيمان بأن الوقائع العادية - وبخاصة في القطاعات الدنيا من المجتمع - تمثل أعمق حقائق الحياة . وبعض هذه الوقائع مثالية مما تشف عنه من مدلولات . ولكن من ثانيا

(١) انظر ص ٥٤٨ - ٥٤٩ ، ٥٧٣ - ٥٧٤ ، ٥٩٧ من هذا الكتاب .

(٢) انظر ص ٥٩٨ من هذا الكتاب .

(٣) انظر ٧٧ - ٧٩ من هذا الكتاب .

المعايير الموضوعية الصادقة التي تنكشف عنها المدلولات . ولا يتيسر ذلك كله بنقل الواقع ، بل بتصوير الشخصيات ، وإدراكها لموقفها . وقد رأينا أمثلة من المسرحيات الواقعية المختلفة ، منذ زولا ، يعنى فيها كاتبوها كل العناية باختيار العبارة الدالة وإحكام صياغتها ، ووضعها موضعها الدرامى ، بل إن « زولا » ، فى نقده للأدب الواقعى ، يدعو إلى شعر الواقع ، فى إحكام بناء المسرحية وصياغتها ، ويقول : « يأثم المرء كل الأثم حين يكتب فى أسلوب سىء ، وليس سوى ذلك من جريمة فى الأدب تقع عليها حواسى ، ولا أدرى أين يضع المرء الخلق حين يضعه موضعاً آخر . الجملة المحكمة الصياغة فى ذاتها عمل طيب (١) » .

وقد يسلك الكاتب المسرحى طريق العبارات التى تطلعنا على واقع الشخصية من خلال الوعى المؤلف ، متصلة بالحياة المعهودة فى مثل حالتها ، وتشرف العبارات فى الموقف عن حشد من المشاعر ، والأفكار ، نستخلصها بفكرنا من وراء حدث المسرحية وشخصياتها ، حين يتوافر للتصوير - بأبعاده المختلفة التى تحدثنا عنها - العمق الذى يستلزمه البناء الفنى المحكم . وهذه لغة تلزم جانب الواقع الفعلى .

وقد يستنطق الكاتب لسان حال للشخصيات ، فيعبرها أسلوباً يعبر به عن واقعها فى عمق ، قد لا يحتمل صدوره عن الشخصية فى مثل حالتها فى الواقع . وكثيراً ما كان يسلك هذا المسلك الكلاسيكيون ، ولكنهم يبررونه كل التبرير بالموقف حين يلجأون إليه . ونمثل لذلك بحالة « فيلدر » فى مسرحية راسين ، حين تحلل دوافع الغيرة التى دفعها إلى التوانى عن نجدة « هيبوليت » وهى على وشك تناول السم . فمن غير المحتمل فى الواقع أن يكون لديها كل هذا الوعى فى مثل حالتها ، من خواطرها الدقيقة فى إفراط الحب بالغيرة حتى يدفع إلى بعض المحبوب ، بغضاً تحاله به غولاً يتربص بها ، ومن تجاور الحب والبغض كقمتين متقابلتين يتلاسمان ، ومن عذاب الحب الطاهر يصبح جريمة ، يتستر بها صاحبها عن الناس ، حتى يخاف أن يذرف الدمع ، فى حين يحظى الحب الآثم بالحرية والطلاقة ، مضافاً إلى كل ذلك بالضيق بالمقدور العايب المتحكم فى غير رحمه ، وما إلى ذلك من آلاف الخواطر ، ومثال آخر فى خاتمة مسرحية عطيل لشكسبير . حيث يبدو عطيل رائع البيان فى إفصاحه عن

E. Zola : Le Roman Expérimental, p. 293
: Le Naturalisme au Théâtre; p. 20-21

(١) انظر :
وكذا :

دخيلة نفسه قبيل انتحاره ، وفي التعبير عن وجوه خطئه في حبه ، وقتله أثنى لؤلؤة في حياته .

ومن النقاد المحدثين من يستصوب استنطاق لسان الحال في المسرحيات ، للإفادة من النبع الثرى للغة ، وهى أخص ما يمتاز به المسرح كى تتوافر له الحياة . فينافس الخيالة والقصة ، وإلا تهدده الفناء(١). وفي مسرحيات المواقف نشهد استنطاق لسان الحال حين نرى الشخصيات فى لحظة تكوين وعيها ، ويتاح للمؤلف أن يبين حركتها الفكرية من خلال أقوالها العميقة (٢) .

على أنه لا ينبغي التسليم بهذا القول على إطلاقه . ففى الحق لا يصح الاسترسال فى آراء تجريدية ، لا يبررها الموقف ، ولا تتصل بالحركة النفسية للشخصيات عن قرب . كالحواطر الفلسفية فى الحب على لسان ريفية ، أو فى حوار إنسان عادى لا يحتمل وقوفه على مثلها ، وكاستنطاق طفل لحواطر لا تصدر عنه (٣) . فإنها تكون بمثابة انزاع هذه الشخصيات من الواقع ، هروباً من التزام الأبعاد الحيوية ، وقضاء على الموقف الدرامى .

وعلى هذه الأسس العامة السابقة ، نتحدث فى مسألتين هامتين : المسرحيات الشعرية ومدى صلتها بالواقعية فى المسرحيات الحديثة ، مع خصائص الشعر المسرحى ، ثم مسألة العامة والفصحى عندنا فى المسرح والقصة على سواء .

وللشعر فى المسرح تاريخ أعرق من تاريخ النثر فيه ، فلم يكن يدور بخلد أرسطر أن المسرحيات تكتب نثراً . وقد وضع أرسطو للشعر المسرحى معيار المحاكاة ، ولم يعتد بالشعر الغنائى ، كما بينا فى نقد أرسطو فى الباب الأول من هذا الكتاب .

وقد قلنا - من قبل - إن الكاتب يستغل طاقات اللغة التعبيرية فى الحوار حتى فى النثر ، فللجمال فيه حدودها وإيقاعها . وفى الحق أن كل المسرحيات النثرية -

(١) انظر وولتر كير : عيوب التأليف المسرحى ، ترجمة الأستاذ عد الحليم البشلاوى ، القاهرة ١٩٦٠ ، فى مواضع متفرقة ، وبخاصة ص ٢٩٢ وما بعدها .

(٢) انظر أمثلة لها فيما قلناه فى الفكرة فى هذا الفصل .

(٣) انظر مثلاً كيف كان دور الطفلين سلبياً ، فلم يتحدثا فى مسرحية : ست شخصيات تبحث عن مؤلف ، ليراندلو ، ص ٦٧٢ - ٦٧٤ من هذا الكتاب .

لدى كبار الكتاب - في لغتها طابع شعري فيه عمق ، وتصوير حي درامي ، وانتقاء بالغ الدقة للعبارات ، بحيث تشف عن المعنى العميق للواقع المألوف

ويلحظ بحق ت . س . إليوت أنه في حين تزعم الواقعية أنها نفت الشعر أو كادت من المسرح ، نرى أن إبسن وتشيوخوف - وهما من آباء الواقعية - يضيقان ذرعاً بالثر وحدوده . فللغتهما طابع شعري جلي (١) . « وفيما أوردنا من قبل من عبارات لسارتر في مسرحياته ما يدعم هذا الرأي .

وقد زاد هذا الإتجاه وضوحاً في المذهب التعبيري (٢) ، لأنه يحرص على وصف عالم اللاشعور وتأثيره في الواقع ، وتبع ذلك حرصه على لغة تقع « بين الحركة والفكرة » ، لوصف ما سموه : الجانب الواقعي الميتافيزيقي للشخصيات . فلم تعد وظيفة العبارة المسرحية في الحركة والتفاعل بين الشخصيات فحسب ، بل أصبح للعبازات امتداد نفسي فسيح ، صارت به اللغة ذات سلطان بحري ، يصل ما بين الشعور المألوف ، ومتاهات اللاشعور المستعصية ، التي بها يتحدد المصير من خلال الاضطراب والمزج بين عالمين : عالم الوعي ، واللاوعي المتحكم في صلوات الإنسان بالتحتم والطبيعة والأشياء . وفي هذا التقسيم المزدوج يستعان بالشعر ، وبلغه الأحلام وصورها التي تتجاوز الشعر المألوف ، ولكن من خلال الموقف الدرامي (٣) .

وفي رأينا أن المسرحيات الشعرية - في معنى الشعر التقليدي - لا تتناهى والواقعية . وها هو ذا بريشت - في مسرحياته الحديثة - يزواج بين النثر وقطع الشعر . على أن الشعر المسرحي مخالف في مفهومه للشعر الغنائي . فلا بد أن تكون لغة الشعر المسرحي شفافة ، غير كثيفة ، تضيء المعنى ولا تطمسه (٤) ويستعان به على جلاء مشاعر تراءى على هامش الموقف ، وتساعد موسيقاه على إذكاء هذه المشاعر دون أن تلاحظ . ثم إن الحركة تتمثل فيه . فلا يقف - كالشعر الغنائي - عند التعبير عن مشاعر يحدث بها الشخص نفسه ، دون تجاوب مع الشخصيات والموقف . فهو حوار يتمثل في

(١) انظر المقالة الصغيرة لأليوت بمنوان :

١. S. Eliot : poetry and Drama. Faber and Faber, London, 1951

(٢) انظر ص ٥٥٠ ، ٥٤٨ - ٥٤٩ ، ٥٧٣ ، ٥٧٦ ، ٦١٩ - ٦٢١ من هذا الكتاب .

(٣) مرت أمثلة لذلك ص ٥٦٣ - ٥٦٤ ، ٥٧٢ - ٥٧٣ من هذا الكتاب .

(٤) قارن هذا بما قلناه في مفهوم الشعر الغنائي ص ٣٤٩ - ٣٥٠ من هذا الكتاب .

عمل ، لا في صور تمثل مشاعر . و تنتقل بلغته إلى عالمنا الواقعي . لا نرجع فيه بالجمهور إلى ماضٍ غريب عنه . فلا غرابة في لغته ، ولا تعقيد في تركيبه ، ولا خطابة في لهجته ، ولا غنائية في صوره . وفي هذه الحدود يقترّب الشعر من حدود النثر في الحوار المسرحي العميق ، لأن النثر في ذلك الحوار لا بد أن يكون له إيقاع ، وفيه عمق ذو طابع شعري لدى كبار الكتاب ، كما اتضح مما قلنا . ويوضح لبوت الفرق بين الشعر الدرامي ، والغنائي ، في مقالة كتبها عام ١٩٢٨ : « إذا كانت المسرحية تنزع أن تكون مسرحية شعرية - لا أن تكون إضافة الشعر إليها حلية ، ولا عن طريق تجديد آفاقها بالشعر من باب أولى - فعلينا أن نتوقع أن شاعراً درامياً مثل شكسبير ، تتحقق أروع أشعاره جمالا في أكثر مناظرة درامية . وهذا - على وجه الدقة - ما نعر عليه : فالذي يمنح المسرحية قوتها الدرامية ، هو الذي يمنحها قوتها الشعرية . فلم يخصص أحد مسرحيات شكسبير بأنها أكثر شاعرية ، في حين خصص أخرى بأنها درامية . فنفس المسرحيات هي الأغزر شاعرية ودرامية في وقت معاً ، لا بالجمع بين نوعين من أنواع النشاط ، بل بكامل التفتح لنوع واحد ووحيد من النشاط الفني (١) .

وإذا رجعنا إلى تراثنا في المسرحيات ، وجدنا أوائل مسرحياتنا الأدبية شعرية ، وكان شوقي رائد هذا الشعر المسرحي في أدبنا . ومسرحياته يمزج فيها شوقي بين اتجاهات المذاهب الأدبية المختلفة ، من كلاسيكية ورومانتيكية ، ثم واقعية ضئيلة ، وقد استطاع شوقي أن يستنفذ طاقات اللغة الفنية في شعره - من موسيقى اللغة ومن وجوه البيان في التصوير - بما يضيف إلى قوة الموقف الدرامي . وتمثل لهذه المواضع الناجحة بالحوار الدرامي بين ابن ذريح وليلى في حيرتها بين العاطفة والواجب في مسرحية : مجنون ليلى ، وافتتاحية مسرحية : مصرع كليوباترا ، والحوار بين كليوباترا وأنطونيوس مختصراً ، وحوار أنوبيس مروض الأفاعي مع كليوباترا ، وكذلك الحوار المسرحي في موقف نيتاس من فرعون مصر في الفصل الأول من مسرحية قبيز ، وحوارها كذلك مع قبيز حين اعتزم غزو مصر ، وما إلى ذلك من

(١) انظر : I. S. Eliot : Selected Essays, P. 51

وانظر كذلك لفكرة لبوت في صلة الواقعية بالشعر .

D. E. S. Maxwell : The Poetry of T.S. Eliot, London 1961, p. 181-212

صنوف الحوار التاجع الشعري . ويضيق المجال عن الاستشهاد لذلك . ومن اليسير الرجوع إليه .

والمأخذ الواضح على كثير من مناظر الحوار في مسرحيات شوقي هو الطابع الغنائى . وسبق أن شرحنا أن الشعر الغنائى غير الشعر المسرحى . وحسبنا أن نشر إلى القطع الغنائية المنبثة في مسرحياته المختلفة ، ومنها ما يتغنى به قيس في الفصل الأول والخامس من مسرحية مجنون ليلى ، ومناجاة كيلوباترا للأفاعى في آخر مسرحية مصرع كيلوباترا . ويقل في مسرحيات شوقي الشعر الخطائى ، كماجاة أنطونيوس لروما قبيل انتحاره في مسرحية : مصرع كيلوباترا ، وتوديع أكتافوس لأنطونيوس من نفس المسرحية . ومسرحيات شوقي - على عيوبها الفنية في البناء الدرامى وضعف الإقناع بالشخصيات ، وتحلل الأحداث العارضة . - قد أغنت اللغة الأدبية لمسرحياتنا ، بأسلوبها الشعري ، وصورها القوية ، وحوارها الدرامى في كثير من المواقف .

ونعتقد أن الشعر الجديد قد يكون أوفق للحوار الدرامى والحركة المسرحية من الشعر في قلبه التقليدى ، ولا نعرف في شعرنا الحديث سوى محاولة الأستاذ عبد الرحمن الشرقاوى في مسرحية : جميلة ، وهى محاولة طريفة . ولكنها كانت دون شعر شوقي في قوة الأداء الدرامى . فقد سادتها الخطائية والغنائية ، فأضافت إلى ضعف بنائها الدرامى ، مثلاً ، في المنظر الأول من المسرحية . ينطلق عمار - في اللجنة المجتمعة لتنظيم الأحزاب من أبطال المقاومة - بكلام لا يمت بصلة إلى مجرى الحوار في الاجتماع ، فيقول :

« هل يحكم عالمنا هذا ميثاق الأمم المتحدة ،

أم أن المدفع يحكمه والطلقة تبطش بالكلمة ؟ »

فعمار هنا مخاطب متوجهاً إلى الجمهور ، لا إلى رفقاءه في الموقف . على أن معنى قوله عام خطائى ، فن السذاجة أن ينشد المقاومون عوناً من هيئة يسيطر عليها المستعمرون سيطرة لا يجهلها الدهماء (١) .

• • •

(١) راجع كتابنا في النقد التطبيقي والمقارن فأرجع إليه . ولا نريد أن نطيل في هذا هنا .

وفيا قلمنا من أمثلة واتجاهات ، تبدو لغة المسرحية المظهر المادى لكل مقاومات المسرحية وغايتها . وبها تتحقق الصلة بين المسرح والجمهور ، عن طريق تراسل المدركات الموضوعية المصورة التي تصدر عن نفسية الشخصيات في الموقف ، فتكسب الشخصية أبعادها ، وتجسم الفكرة ، وتنقل الصورة الحيوية مشبوبة .

وقد وجد اتجاه آخر معاصر أريد فيه أن تتجاوز لغة المسرح الحدود السابقة فتلعب هي نفسها دوراً في المسرحية ، تصير به ذات أهمية لا تقل عن الحدث نفسه في تجسيم الموقف ، ولا تقتصر على مجرد الوساطة اللغوية في التراسل بين الشخصيات ، بل يصبح الأشخاص مجرد حاملين للغة تشف عن الآلية والعبث ، وعن انزغال الفرد في مجتمع ضحلت فيه العالم الإنسانية ، فانطوى الوعي الفردى على نفسه ، وقامت اللغة سداً منيعاً دون تراسل صنوف الوعي العميقة ، كى يبدو المجتمع من وراء هذا التصوير كأنه مستلب عن نفسه . وقد رفع هذا الاتجاه من قدر اللغة في وظيفتها الدرامية ، ولكنه قضى على معناها الاجتماعى في نفس الوقت . وهذا هو معنى تسمية هذا الاتجاه بأنه النزعة المسرحية ، المضادة للمسرح : anti-théâtre فالشخصيات المسرحية مطمورة في الواقع من شئون الحياة اليومية ، غريقة فيها ، لا تتصل بالآخرين إلا بمقدار وعيها بذاتها ، غافلة عن معنى وجود الآخرين . قد مسخت بينها الصلات الاجتماعية ، فأصبحت المشاعر والعواطف مغلقة على نفسها ، بمثابة استغاثات الفرق ، حين تفصل بينهم حواجز منيعة . لقد نسيت هذه الشخصيات كيف تتكلم ، لأنها نسيت كيف تفكر . ونسيت كيف تفكر لأنها لم تعد تعرف الشعور والعواطف ، فبدلك نسيت كيف توجه ، فأصبحت مخلوقات مسيخة ، قابلة للتبادل بعضها مع بعض . فهي فراغ ملئ بالشعارات الجوفاء والعبارات المكرورة . وتتصرف هذه الشخصيات بحيث تجرى على لسانها الألفاظ هامدة ، تتساقط كالأجرام ، فتحقق في تحقيق جوهرها المدنى ، كما تحقق لغتها فيما هدفت إليه من التجارب وتبادل المشاعر والأفكار . وهذا الإخفاق يقودنا إلى عالم الرعب ، رعب الصمت المعنوى للفراغ الفسيح . فالصوت كالصمت ، لأنه يقود أخيراً إلى بأس وصمت . وفي هذا هجاء طبقى للرجوازية المتأكلة ، وهجاء سياسى واجتماعى لعالم يتطلب جهوداً تكاد تتود العزائم وتشل الإرادة . وتستعمل اللغة في هذه المسرحيات استعمالاً فنياً محكماً مقصوداً بحيث يشف عن الدلالات السابقة للمتأملين . وقد بدا هذا الاتجاه ضئيلاً في حوار تشيخوف ، ويعبر عنه بيراندولو في مسرحية : « ست شخصيات تبحث

عن مؤلف (١) . ومن كبار الممثلين له في المسرحيات العالمية اليوم : يونسكو ،
وصموئيل بيكيت ، في مسرحياتهما .

إليك - مثلاً - جزءاً من الحوار من مسرحية : « في انتظار جودو (٢) » بين
شخصيتين من أدنى طبقات المجتمع ، هما « فلاديمير » و « ستراجون » :

« فلاديمير أهذا أنت مرة أخرى ؟ (ستراجون يقف دون أن يرفع رأسه يتقدم -
فلاديمير) تعال أعانقك .

ستراجون : لا تلمسني .

(يتوقف فلاديمير متضيقاً . صمت) .

فلاديمير : أو تريد أن أنصرف ؟ . . .

ستراجون : لا تلمسني . لا تقل لي شيئاً ، إبق معي .

... ..

فلاديمير : لم تكن معي ومع ذلك كنت مبسوطاً . أليس عجباً ؟

ستراجون : (مغضباً) : مبسوطاً ؟

فلاديمير : (بعد تفكير) ربما لم أعر على الكلمة المطلوبة . . .

ستراجون : والآن ؟

فلاديمير : (بعد تفكير) : الآن . . . (مسروراً) هذا أنت . . . (له أسارير

لا تتم عن شيء) ها نحن هنا (في حزن) وهأنذا من جديد . . .

ستراجون : أترى أنك أقل إنبساطاً حين أكون معك ؟ وأنا أيضاً أحسن أحسن أحسن
حين أكون وحدي .

فلاديمير : لماذا ، إذن ، العودة ؟

(١) راجع هذا الكتاب صفحات ٥٧٢ - ٥٧٤ .

(٢) راجع هذا الكتاب ص ٥٥١ - ٥٥٢ - ٥٧٩ - ٥٨٠ .

(٣) راجع هذا الكتاب ص ٥٧٩ - ٥٨٠ .

سراجون : لا أدري .

... ..

فلاديمير : أنت أيضاً ، يجب أن تكون مبسوطاً ، في صميم نفسك ، اعترف .

سراجون : مم أكون مسروراً ؟

فلاديمير : من العثور على .

سراجون : أتظن ؟

فلاديمير : قل هذا حتى لو لم يكن صحيحاً .

سراجون : ماذا على أن أقول ؟

فلاديمير : قل : أنا مبسوط .

سراجون : أنا مبسوط .

فلاديمير : وأنا كذلك .

سراجون : وأنا كذلك .

سراجون : نحن في انبساط (صمت) وماذا نفعل الآن ، ونحن في انبساط ؟

فلاديمير : نتنظر جودو .

سراجون : هذا صحيح (صمت) (١) .

ففي هذا الحوار (وقد اقتطعنا بعضه) يبين إخفاق الشعور الخلقى والصلوات الإنسانية ، وسطحية الوعي ، والوجود البائس العايب . .

واليك مثلاً آخر من مسرحية ليونسكو (٢) :

« برنجيه (في سحب الغبار مهتداً بالاغتياي) : لا أطيق سماع أصواتهم بعد ، سأضع قطعاً في أذني . الحل الوحيد أن أقنعهم ، ولكن أقنعهم بماذا ؟ هل يمكن وضع حد لهذه التحولات ؟ هذه هي المسألة . وهل من أمل في ردهم ؟ ينبغي أن يكون هذا

(١) انظر : Samuel Beckett, : En attendant Godot, acte II

(٢) هي مسرحية الحرثيت . Rhinoceros ، المنظر الأخير .

عملاً يقوم به هرقل (الإله) يتجاوز طاقتي . وعلى أية حال ، لكي تمنعهم عليك أن تتحدث إليهم ، ولكي اتحدث إليهم ، على أن أتعلم ، أو عليهم أن يتعلموا - لغتي ، ولكن أي لغة أتكلم ؟ ما لغتي ؟ أو أتكلم الفرنسية ؟ نعم ، لا بد أنها الفرنسية . ولكن ما الفرنسية ؟ يمكن أن أسميها كذلك إذا أردت ، ولا يمكن لأي إنسان أن يقول إنها ليست فرنسية . وأنا الإنسان الوحيد الذي يتكلمها . ماذا أقول ؟ ؟ أو أفهم أنا ما أقول ؟ أو أفهم ؟ (١) .

والمعنى الدرامي لمثل هذا الحوار أن اللغة ليست مرتبطة بإدراكات ومعان إنسانية موحدة ، فهي عاجزة عن قطع الصمت المطبق المروع السائد بين الوجدانات . وبذلك تصير اللغة ذات زمزية درامية فريدة . في نعي الوعي الاجتماعي ويتطلب استخدام هذه اللغة مقدرة فنية كبيرة دعائها تصوير فلسفي محكم . فالفرق شاسع - كما سبق أن قلنا - بين تصوير مطحية الوعي تصويراً فنياً محكماً . وبين سطحية التصوير ، بين الإيجاء بالتفاهة التي تكشف عن مأساة الوعي وبين تفاهة الإيجاء . ولهذا نرى أن متابعة هذه التيارات الجديدة أصعب منالاً على الكاتب ، كما أنها تتطلب جمهوراً مرهف الحس ، عميق الإدراك .

بقي لنا أن نختتم بحثنا بالحديث في مسألة تخص المسرحية كما تخص القصة . وقد كثر فيها الجدل بين كتابنا ونقادنا ، وأسهمنا فيه ، ونوجز فيها رأينا هنا :

وهذه المسألة هي لغة الحوار : أيكون بالفصحى أم بالعامية ! وهي مسألة عملية ، كان السبب المباشر في إثارتها الفرق الشاسع بين الفصحى والعامية في لغتنا . مما نكاد نتفرد به في الآداب العالمية ، مع الضعف المطبق في الفصحى لدى الجمهور . ومن ثم وضعت المسألة وضعاً خاطئاً في نظرنا ، على أساس الواقع ومسايرته ، لا على أساس مطالب الأدب ، وما ينبغي أن يكون من أجل النهضة بالأجناس الأدبية .

في الحق لا صراع بين الفصحى والعامية . فلمن شاء من الكتاب أن يختار جمهوره . وفي الأمم جميعاً - منذ القديم - يعيش الأدب الفصيح مع الأدب الشعبي عيشة سلمية . فلا ينبغي بحال أن نفاضل بين الفصحى والعامية لنحتم إحداهما

دون الأخرى ، بل يجب أن نترك لكل منهما مجاله الطبيعي ليسير فيه ما شاء ، شأن الآداب الكرى .

ونسلم سلفاً بأن اللهجات المحلية ، لدينا ، ولدى الأمم الأخرى - على الرغم من التقارب بين اللهجات المحلية ولغة الأدب في تلك الأمم أكثر مما هي الحال عندنا - أروج استخداماً في شئون الحياة اليومية ، ولها من هذه الناحية حيويتها الخاصة الموضوعية في التصوير ، ولها قرائن استعمال في الشئون العادية المكرورة تكسبها أنواعاً من الدلالات الواقعية الدقيقة التي قد تقصر عنها لغة العلم والأدب . ويكاد يكون لكل حي من أحياء المدينة ، وكل قرية ، بل لكل أسرة ، ألفاظ حية اكتسبت بقرائن العيش مدلولات لا يتذوقها سوى أهلها ، أو يحتاج في معرفتها إلى شرح طويل . وهذا ما يسمى : خاصة الإضمار اللغوية . يقول سارتر ، متحدثاً عن اللغة الفرنسية (طبعاً) : « ولو أن قرصاً من أقراص الحاكي ردد علينا - بدون شرح - الأحاديث التي تجرى يومياً في قرية نائية ، مثل : بروفين ، أو : أنجوليم ، فلن نفهم منه شيئاً ، إذ لا توجد القرائن من الذكريات المشتركة ، والإدراك المشترك . وبالاختصار : لا يوجد العالم الذي يعلم كل من المتحدثين أنه مائل في ذهن الآخر » . فالفرق بين لغتنا العامية والفصحى له ما يناظره أو يقرب منه في الأمم الأخرى ذات الآداب العريقة . ولم يدر بخلد واحد من نقادهم وكتابهم أن يفرض هذه اللهجات فرضاً ، بدلا من الفصحى ، أو يجعل إحداها في صراع مع الأخرى لتستبدل بها ، بل تركوا الأدب الشعبي (الفولكلور) يسير مع الأدب الفصيح ، دون صراع كل منهما مع الآخر على البقاء ، كما يخاطر لكثير من كتابنا

فالذي نعارضه كل المعارضة هو أن نحكم على الفصحى - من حيث هي - بأنها تعجز عن أن تسهم في هذا المجال ، تعلقاً بأن العامية ثرية بقرائن ألفاظها الحية في الاستعمال ، أو مراعاة لواقع الحال في حديث الشخصيات التي تتكلم العامية ، وينطقها الكاتب اللغة الفصيحة مما يسمونه : واقعية الأداء . ذلك أن الفرق شاسع بين معنى الواقعية الفني وواقعية اللغة . والخلط بينهما لا يصدر إلا عن قصور شنيع في فهم الواقعية . فالواقعية يقصد بها واقعية النفس البشرية ، وواقعية الحياة والمجتمع . والكاتب لا يستنطق لسان المقال ، بل لسان الحال . ولا بد في عالم الأدب من الاختيار والتعمق ، لا الاقتصار على نقل الواقع . وقد بينا من قبل رأى الواقعيين في لغة

الأداء الفنى ، كما رأينا أمثلة من أدبهم ، وعرفنا كيف يجهد كثير منهم استعمال الشعر نفسه فى المسرحيات الواقعية (١) .

وعندنا أن الذين يغالون فى الاهتمام بعبارات الواقع العامى - اعتداداً بجيويتها - مخطئون . ذلك أن المسرحية بكل أجناسها ، حتى الملهاة ، تعتمد أولاً على الموقف ، لا على عبارات المهاترة ، والتلاعب بالألفاظ والتناوب بالألقاب ، توهماً أنها الواقعية . ونذكر القارئ بما أوردناه فى نقد أرسطو - وهو أقدم نقاد العالم - من أن خير الملهى ما لا يعتمد على عبارات الإقذاع والسخرية ، بل على الموقف الذى تكون فيه الإعازات والتلميحات أكثر إبهاماً . ويفضل أرسطو - فى الملهاة - السخرية التى يرمى قائلها من ورأها لمعنى عام على الدعاية التى يقصد بها التسلية (٢) . ولن تحسر المسرحية كثيراً إذا تعذر نقل بعض العبارات ذات الخصائص الموضوعية فى العامية إلى لغة الحوار بالفصحى ، ولكنها تحسر كل شىء بضعف الموقف ، ومجافاة الواقع فى الموقف .

على أن فى التسليم بعجز اللغة العربية عن الإسهام فى إنتاج الأدب القصصى أو المسرحى تخلفاً ينال من الرقى فنياً بهذين الجنسين الأدبيين ، فضلاً عما بيناه من قبل من التحكم المجافى للمنطق فى القول بأن اللغة العربية تعجز عما تم فى اللغات الأدبية العالمية . ذلك أن القصص والمسرحيات العالمية - لو كانت قد ظلت تكتب بلهجات محلية فى الآداب العالمية - لما ارتقت ، ولما تعاونت الآداب العالمية والنقد العالمى على النهوض بها ، وعلى إبدال التأثير والتأثر العالميين فى مجالاتها ، مما كان سبب نموها ونضجها ، ومساعدتها على تأدية رسالاتها الإنسانية والاجتماعية . وهذا أمر واضح كل الوضوح لا يحتاج إلى الإفاضة فيه .

على أنه لا نزاع فى أن اللغة الفصحى أقدر وأثرى فى تنوع الدلالات وتعميقها من اللغة العامية المحدودة فى مفرداتها ، والمتصلة بالوقائع والحسات ، فى حين تعجز عن المعانى العالية والأفكار والخواطر والمشاعر الدقيقة . وفى سبيل ذلك لا يصح أن نراعى التيسير على عامة الجمهور ، بل يجب أن نرقى بإمكانياته ، وبخاصة فى أدبنا ،

(١) مثل ت . س . اليوت ، انظر ص ٣٤٨ - ٣٤٩ من هذا الكتاب .

(٢) راجع هذا الكتاب ص ٨٢ .

الذى لم يتجاوز كثيراً مرحلة النشوء والطفولة في الأدب الموضوعى ، أدب المسرحيات والقصص . فنحن في أشد الحاجة إلى تزويد الفصحى في هذه المجالات ، كى يصبح أدبها موضوع دراسة ، ولثلا نحرم الجمهور تغذية فكره وإمكانياته الفنية فيما تقصر فيه العامية . هذا ، وإذا لم نلاحظ هذه الفروق بين عالم الفن وعالم الواقع كأن في ذلك القضاء عليهما كليهما . يقول فكتور هوجو معرفاً المسرح : « ليس المسرح بلد الواقع ، ففيه أشجار من ورق مقوى ، وقصور من نسيج ، وسما من أسمال ، وقطع ماس من الزجاج ، وذهب من صفائح ، وجواهر زائفة بالخضاب ، ونحدود عليها. بهرج الزينة ، وشمس تبرز من تحت الأرض ، ولكنه بلد الحقيقة : ففيه قلوب إنسانية على المشهد ، وقلوب إنسانية خلف المسرح ، وقلوب إنسانية أمام العرض » .

والخطر الفنى الحقيقى هو - فيما نرى - مجافاة المسرحية أو القصة للغة الواقع في المضمون والموقف ، لا في لغة الأداء . فلا ضير أن يحاور صبي أو عاى باللغة العربية - على ألا يكون فيها تكلف أو فيهة - ولكن الضرر كل الضرر أن يجرى الكاتب على لسان صبي أو عاى آراء فلسفية أو أفكاراً اجتماعية ، أو صوراً عميقة لا يبررها الواقع ، ولا تتصل بالموقف كما سبق أن بينا ذلك ، ومثلاً له .

على أنه لا ينبغي أن نغفل عن حقيقة أخرى لها خطورتها هنا ، وهى أن إيراد بعض الألفاظ العامية أو الأجنبية في التراكيب الفصيحة لا ينال من اللغة الفصحى ، ولا يجعل منها لغة عامية أو أجنبية . فالألفاظ المفردة لا تخلق اللغة ولا تميزها . ذلك أن خاصة اللغة تتمثل في تراكيبها ، وما يتصل بالتراكيب من دلالات موضوعية أو جمالية . وعلى حسب ذلك تصنف اللغات في علم اللغة العام . فالإنجليزية - مثلاً - لغة سكسونية ، وليست لاتينية ، على الرغم من أن أكثر ألفاظها فرنسية أو لاتينية الأصل . اللغة الفارسية لغة هندية أوروبية ، مع أن أكثر ألفاظها غربية . وقد أفادت لغتنا الفصحى من مفردات اللغات الأخرى في القديم ، وبخاصة الفارسية ، فأخذت عنها كثيراً من مفرداتها ، وأدخلتها في تراكيبها ، فصارت المفردات معربة . وبعض هذه الألفاظ المعربة الأصل في القرآن الكريم .

وتغيب هذه الحقيقة عن دعاة اللغة الوسطى من نقادنا وكتابنا ، يقصدون اللغة التى تكتب على حسب الإملاء الفصحى بمفردات تتفق فيها العامية والعربية ، لينطقها من يشاء بالعامية أو العربية . ولا بد لهم في هذه الحال من إغفال الدلالات الجمالية

للتراكيب . ذلك أن تراكيب اللغة الفصيحة مرنة ، بسبب وجود الإعراب فيها . شأنها في ذلك شأن اللاتينية . وفي هذه المرونة تتمثل أكثر الخصائص الجمالية ، وكثير من الدلالات الوضعية ، على حين فقدت العامية هذه المرونة بإسقاط الإعراب ، فأصبح لكل لفظ وضعه في الجملة لا يتعداه ، شأنها في ذلك شأن الإنجليزية والفرنسية بعامية . فإعادة التوفيق بين العامية والفصحى في المفردات يقتضى مراعاة التراكيب العامية ، لتستطاع قراءتها بالعربية والعامية على سواء . وينتج عن ذلك إضعاف اللغة العربية في أخص خصائصها ، دون إغناء للعامية في شيء . ومن اليسير تتبع الشواهد الكثيرة على ذلك في الأعمال الأدبية التي قصد أصحابها إلى كتابتها بتلك اللغة الوسط (١) . وقد دلت التجربة العملية أنها تقرأ بالعامية لا بالعربية .

وسيلنا التي ندعو إليها من شأنها أن تفسح المجال الأرحب للقصة والمسرحية ، فلا تحرمهما ميدان الفصحى ، حتى يتاح لهما جمهور أكبر ، ويتسع مجالهما الفني ويعمق ، كما يؤدي رسالتهما الفنية والقومية ، كعهدنا بالقصص والمسرحيات في الآداب العالمية .

(١) من هؤلاء الأستاذ توفيق الحكيم ، ومن عباراته مثلا في مسرحية الصفقة : لا بد أمر على الأسماء كلها . . . وأنا سبق نهبت عليكم إذا تخلف واحد منكم عن الدفع ، الصفقة تبطل . . . حصل وسبق قلت لنا . . . ، ولا تخن ركاكة العبارات وعاميتها

خاتمة البحث

وضح من مطافنا الطويل ، في ثنايا العصور ، كيف تعاون رجال الفكر في مختلف الآداب على إقامة هذا الصرح الشامخ من النقد ، فالتفت فيه التيارات الفكرية العالمية ، وتأزرت جميعها للنهوض بالآداب القومية ، منذ أقدم العصور حتى اليوم . ولم يكن النقد العربي في عصور نهضته قديماً وحديثاً بمعزل من هذه التيارات .

وقد رأينا أفلاطون - في المواضيع المختلفة التي درسنا فيها آراءه في هذا الكتاب - رائداً لتلميذه العبرى « أرسطو » في النقد الأدبي ، في عالم المثل الذي فرضه في نظريته في المحاكاة . وفي فلسفته في الجمال ، وفي غايته الاجتماعية الخلقية من الشعر ، وفي بيانه لأسس الخطابة الفنية ، وفي إشادته بالعاطفة ، ومذهبه في الإلهام لدى الشعراء ... وقد تأثر أفلاطون بأستاذه سقراط ، وتأثر كلاهما بالسوفسطائيين تأثراً عكسياً . لأنهما قاوما السوفسطائيين في مغالطتهم ، كما قاوما أرسطو ، على الرغم من أنهم - ثلاثهم - أفادوا من بحوث هؤلاء السوفسطائيين في اللغة والخطابة .

وانتهى إلى أرسطو هذا الميراث الفكرى . فظهرت عبقريته أيما ظهور في استنباره وفي اتباعه له في بعض المواضيع ومخالفته له في المواضيع الأخرى . فلم يعتد ، في نقده ، بالعالم الميتافيزيقي ، وقد فهم المحاكاة فهماً جديداً سما فيه بمكانة الشعر ، وبين أنه أعظم فلسفة من التاريخ في وظيفته الاجتماعية . وكانت نظريته في الصنعة مخالفة لدعوة أستاذه « أفلاطون » في الإلهام ، فأوضح - في كتابه : « فن الشعر - الأسس الفنية العامة للشعر الموضوعى في المسرحيات والملاحم . وجعل وظيفتها الاجتماعية رهينة باتقان نواحيها الفنية . وكان له السبق في الكشف عن الوحدة العضوية في المسرحية والملحمة . وعن أثر المضمون الاجتماعى في التطهير ، ثم ساق بعد ذلك نظراته الصائبة الدقيقة في الصياغة الفنية والأسلوب . وقد أورد أكثر هذه النظرات في كتابه ؟ الخطابة . الذى عرضنا خلاصة وافية له . وكان بذلك أبا للنقد الأدبي المنهجي في العالم كله . كما كان أفلاطون الرائد الأول لعلم الجمال وفلسفته كذلك بينا أن أوروبا - حتى عصر النهضة - قد عرفت في نقدها الأدبي كتاب الخطابة لأرسطو ، وتأثرت به أبغ التأثير ، على حين ظل كتابه : « فن الشعر » مجهولاً أو يكاد طول العصور الوسطى في أوروبا ، فلم تعرفه تلك العصور إلا من الترجمة العربية .

ولهذا كان تأثير أرسطو في عصور أوروبا الوسطى وفي النقد العربي متشابهاً بعض التشابه .

وقد ظهر من ثانياً دراستنا للنقد العربي أن أفلاطون قد أثر في الآراء الفلسفية التي تذكرها مؤرخو الحياة العاطفية من العرب كابن أبي داود صاحب كتاب : « الزهرة » . ومن تأثروا به من المؤرخين الآخرين - ثم أثر أفلاطون كذلك في إدراك الجمال وفلسفته لدى كتاب الصوفية وشعرائهم . وفي القصص ذات القضايا الصوفية . كقصة « حى ابن يقظان » . وهذه الاتجاهات الفلسفية الخطيرة في النقد الأدبي لم تحظ - بعد - بالعناية الكافية من دارسي النقد العربي . وقد أوجزنا فيها القول في حديثنا في الغزل العذرى والصوفى . ثم في حديثنا في مكانه القصة في الأدب العربي قبل العصر الحديث .

وقد شرحنا - في قضايا النقد العامة - كيف عرف العرب أرسطو ، ثم كيف تأثروا به منذ ابن المعتز والجاحظ ، ورجعنا كثيراً من آراء قادمهم إلى مصادرها منه ، مبينين مبلغ فهمهم إياه ، وأسباب قصورهم في هذا الفهم ، وبخاصة في نظرياته العامة في الشعر ، وفي الوحدة العضوية ، وفي التطهير والمحاكاة .

وقد وضح - من خلال دراستنا للنقد العربي - أصالة النقد العربي ، وتأثره في الوقت نفسه بنقد أفلاطون وأرسطو . ثم نواحي قصوره مع ذلك عن نقد أرسطو ، ثم عن النقد الحديث .

وفي الحق حرص نقاد العرب كل الحرص على الإفادة من جهد المعلم الأول في الأدب وفلسفته منذ عرفوه ، كما حرصوا على الإفادة كذلك من أستاذه أفلاطون ، وأفادوا منهما في النقد الأدبي على نحو ما أفادوا منهما ومن فلاسفة اليونان عامة في الفلسفة الإسلامية .

وقد توافر لأسلافنا من رحابة الصدر وسعة الأفق ما به رجعوا إلى ما انتهى إليهم من المدينيات ، فعكفوا على دراسته ، وحاولوا النفوذ في أسراره ، وإحياء ما رأوه نافعا فيه . وكان للنقد الأدبي حظ كبير فيما قاموا به من جهد في هذا السبيل :

وقد شرحنا الأسباب التي من أجلها أفاد نقاد العرب من كتاب الخطابة لأرسطو أكثر مما أفادوا من كتاب فن الشعر ، على تقيض ما أفاد النقد العالمي الذي تأثر أبلغ تأثر بفن الشعر دون الخطابة .

وقد بذل نقاد العرب الأول جهداً كبيراً في دراستهم للتعبير الأدبي وخصائصه الفنية ، في الكلمة ، والجملة ، والصورة الأدبية ، مع بيان وجوه المحسنات البلاغية وبخاصة في التعبيرات المجازية . وكانت أصالة عبد القاهر الجرجاني أظهر من سواه في نظريته في « النظم » ، وقد مس فيها نواحي جمالية ، التي فيها مع بعض علماء الجمال في العصر الحديث ، وانتبه إلى دقائق في طبيعة اللغة وصلتها بالتفكير ، وفي صلة الصياغة بالفكرة ، وفي قيمة المحسنات ، وصلتها بعلاقات الألفاظ في التركيب ، وتأزر الجمل في بناء الصورة الأدبية . وكان في كل ذلك فيلسوفاً من فلاسفة النقد . وتجلت في فلسفته أصالة على الرغم من إفادته من أرسطو عن فهم وبصيرة ، كما شرحنا في مواضع كثيرة من هذه الدراسة . ومن هذا الشرح يتضح أن عبد القاهر الجرجاني لا يقوم له نظير في نقدنا العربي القديم كله .

وقد بذل قدامة بن جعفر جهداً في دراسة الأجناس الأدبية ، وقلده كثير من نقاد العرب ، وحاولوا في منهجهم أن ينظروا إلى العمل الأدبي بوصفه كلا يستلزم - من حيث موضوعه وطبيعته - قواعد فنية خاصة به :

وظهر من دراستنا أن جهد قدامة ومن نحاه نحوه كان ضئيلاً هزيل القيمة إذا قسناه بنقد أرسطو في القديم ، على الرغم من تأثير قدامة به على قدر فهمه إياه ، وقد كان فهماً قاصراً كما بينا ذلك في مواضعه من دراستنا :

وكان لقصور النقد العربي القديم - في فهم وحدة العمل الأدبي - آثار خطيرة : فهو السبب الأول - فيما نرى - في خلو هذا النقد من فلسفة ذات وحدة متكاملة ، ومن مذاهب أدبية خاصة بطبيعة النتاج الأدبي ومضمونه العام ووحدته وصلته بجمهور القراء وأثره فيهم ، على نحو ما رأينا في نظريات أرسطو وأفلاطون ، ثم على نحو ما جرت عليه الآداب الغربية منذ عصر النهضة حتى اليوم ، كما شرحنا في الباب الثالث من هذا الكتاب :

وكان لهذه المذاهب والتيارات الفكرية أكبر الفضل في النهوض بتلك الآداب ، وفي الصلة بينها وبين الحركة الفكرية السائدة في العصر ومطالب الجمهور في ذلك العصر في وقت معاً ، كما كشفنا عنه في دراستنا في النقد الحديث وفي بيان الاتجاهات العالمية في النقد بعد أرسطو .

وقعد ذلك بنقاد العرب القدامى عن نضج الوعي الفني في التجديد ، فلما مفهوم هذا التجديد ، عندهم ، حول مدرسة البديعيين وعود الشعر ، ثم محاذاة الأقدمين في القصائد كما فعل أبو نواس ومن لف لفة مثلاً . وانصرف هم هؤلاء المجددين إلى المعاني الجزئية يوازنون فيها بين القدامى والمحدثين ، ويتعصبون لمؤلاء أو أولئك لتصور جزئية ، ومعان مفردة ، ويتحملون أحياناً في تصيد السرقات ، ويعقلون في دراستها تعقيداً ليست له فائدة يعتد بها في أصالة الكاتب أو في التجديد الصحيح ، ولهذا أغفلوا في تقديم أجناساً أدبية كان يمكن أن يكون لها خطر في التجديد والنهوض بالأدب ومسايرته حاجات المجتمع : مثل النقد القصصي . والقصة على لسان الحيوان ، والمقامة .

ثم سيطر التقليد عليهم ، فكان جهد المحدثين في نظرهم إما تقليد الأقدمين أو محاذاتهم . وإن الدارس ليلحظ فرق ما بين أرسطو وقدامة مثلاً في هذه الناحية . فقد رأينا كيف أدرك أرسطو طبيعة العمل الفني في جنسى المسرحية والملحمة ، ونقد - بناء على هذا الإدراك - كبار شعراء اليونان ، كهوميروس وسوفوكليس ويوريبيدس . . . على حين يتخذ قدامة - ومن سار على نهجه من نقاد العرب - ما انتهى إليهم من شعر القدماء مثلاً لقواعدهم العامة التي ساقوها الأجناس الأدبية التقليدية ، ولم يتعد تقدمهم - في هذا الميدان - المعاني الجزئية ، وقد رأينا كيف كانوا يخطئون أحياناً في فهمها وتقديرها ، ثم لم يبالوا في سبيل هذا التقليد بأصالة الكاتب ، حتى صارت السرقة عند بعضهم فتناً تلقن أصوله .

وتكاد ترجع مقاييس النقد - عند نقاد العرب بعامة - إلى تقليد الأقدمين أو محاذاتهم ، وإلى الرجوع إلى العرف اللغوي في المعاني الجزئية وإلى الذوق الأدبي الذي يعوزه التجديد في كثير من الأحيان ، ثم إلى الإبداع والإغراب مما لا يبالون فيه بالموقف وحقيقته .

ولا نقصد بذلك أن نقلل من قيمة هذا النقد في حينه ، فقيمه تاريخية ، إذ أنه يشرح آراء الصفوة من قراء تلك العصور فيما ازدهر لديهم من أدب ، ويكشف عن النواحي الفنية المحضة في التعبير عن المعاني الجزئية . وقد خطا عبد القاهر خطوة كبيرة في هذه السبل حين عرض للجمل وتأزرها في تكوين الصورة الأدبية ، وكشف عن قيمة الجمال اللغوي في العلاقات بين الألفاظ .

على أنه ينبغي أن نذكر بأننا لا ننال بذلك من الأدب العربي ، لأننا لا ندرس سوى النقد العربي وتاريخه وقيمه في النقد العالمي قديمه وحديثه ، لا نريد سوى البحث فيما يكمله وينهض به ليسايره النقد العالمي الحديث ، كما ذكرنا في مقدمتنا لهذه الدراسة ، وقد قلنا إننا لا ندرس هنا الأدب العربي ، وقد أشرنا إلى أن هذا الأدب قد استجاب لكثير من مطالب المجتمع وحاجاته في مختلف العصور ، ثم إن النقد الحديث يكشف عن قيمة الأدب العربي القديم ونفائسه خيراً مما نستطيع كشفه بالنقد القديم .

وقد بينا أن النقد العذري [والنقد الفلسفي الصوفي قد سما فيهما نقاد العرب إلى قيم إنسانية ، ومعان فلسفية ، كانت صورة صادقة لأدب العرب العاطفي والفلسفي معاً ، مما كشفناه وشرحنا أهميته ، ولم يفتن إليه المؤرخون للنقد العربي من قبل .

وقد أثر أرسطو وأفلاطون كلاهما أثراً كبيراً في الآداب الأوروبية منذ عصر النهضة . وقد رجع كتاب تلك الآداب - في عصر النهضة - إلى نصوص الأدب اليوناني ، وفهموا في ضوءها نقد أرسطو وأفلاطون ، وكان هذا الفهم من أهم أسباب النهضة الأوروبية وآدابها منذ القرن الخامس عشر .

وكانت هذه النهضة ، لحينها ، ثورة على ما ساد العصور الوسطى من قيم ونظم فنية واجتماعية . وما لبثت هذه الثورة أن أسفرت عن الاستقرار الكلاسيكي . وفي الكلاسيكية وضع تأثير أرسطو أكثر من تأثير أفلاطون ، فكان أرسطو رائد الكلاسيكيين في قواعدهم الفنية وأجناسهم الأدبية ، عن فهم صحيح أو تأويل لنصوصه . وحين قامت الثورة الرومانتيكية تأثرت أبلغ تأثر بفلسفة أفلاطون وبالفلسفة العاطفية عامة ، وضعف في عهدها تأثير أرسطو ، وهذا السبب في تشابه الأدب الرومانتيكي

مع أدب العرب العاطفي والأدب الصوفي الإسلامي في مواضع كثيرة ، لتأثرهما كليهما بأفلاطون .

وفي الرومانتيكية ظهرت بذور المذاهب الأدبية التي تلتها من واقعية ورمزية وسيرالية ووجودية وتعبيرية وما إليها من مدارس النقد الحديثة التي تحدثنا فيها جميعاً . وكذا مذاهب جماعة الفن للفن .

ومنذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر تأثر الأدب العربي الحديث بهذه المذاهب جميعاً وبما أثمرته من أدب وقد أتيح لنا أن نبين كيف تأثرنا في الأدب القصصي بالكلاسيكية أولاً ، ثم بالرومانتيكية في ثورتها العاطفية والميتافيزيقية ، ثم بدأنا نتأثر بالواقعية الاشتراكية .

وأما في النقد ، فقد بدأنا نتأثر بهذه الاتجاهات وما تشعب عنها منذ أوائل هذا القرن . وقد رأينا كيف اتسعت نظرة النقاد عندنا في فهم وحدة العمل الأدبي . ثم رأينا الاتجاهات والآراء الفنية الكثيرة التي سرت إلى نقلنا للأدب القصصي ، وكيف نضج وعى النقاد في إدراكها وفي هداية الكتاب على ضوءها ، ورأينا كذلك مبلغ تأثرنا بالرمزية في الإيحاء والصياغة الفنية في الشعر . وكان من ثمرة ذلك أن نهض الأدب الموضوعي - أدب القصص والمسرحيات - فأخذ يقوم - عن وعى - بدوره النفسي والاجتماعي ، متمشياً في نواحيه الفنية مع أحدث الاتجاهات العالمية . وكذلك نهض الشعر ، ففهم النقاد ، كما فهم الشعراء ، معنى التجربة الشعرية ووحدة القصيدة العضوية ، وحاولوا التعمق في سير الأغوار النفسية ، وقضوا بذلك على شعر المناسبات أو كادوا ، وقد عيننا بشرح الاتجاهات الحديثة والمذاهب الأدبية والتيارات الفنية العالمية في القصة والمسرحية ، مع بيان مكانة أدبنا العربي من هذه الاتجاهات ومبلغ إفادته منها .

وقد تعرض نقاد العرب - كما تعرض النقاد العالميون - لمسائل مشتركة في النقد الجمالي العام وفي نقد الصياغة الفنية . وقد عقبنا على هذه الآراء . ويضيق مقام هذه الخاتمة عن سردها جميعاً ، ونكتفي بالإشارة إليها ، إلا أننا نخص منها مسألتين : صدق الكاتب ، واللفظ والمعنى أو المضمون والشكل .

وفي النقد العربي القديم سار أكثر نقاد العرب على إعفاء الشاعر من الصدق ، يقصدون بذلك قصر كفايته ومقياس براعته عن قدرته على الصياغة : لا يحفلون في ذلك بالتجربة الأدبية . ولم تكن لهم من وراء ذلك فلسفة خاصة . ولكنها نواحي الصياغة وما يخص ما سموه : الإبداع والإغراب . وخالفهم في ذلك نقاد الأدب العالميون من محدثين وقدماء ، كما خالفهم نقادنا المحدثون .

وموجز ما يستنتج مما قلناه في الصدق ، في غير موضع ، أن صدق الكاتب — قاصاً كان أو شاعراً — غير الصدق في معناه الخلقى المعروف . وهو حكاية الواقع كما وقع . فالكاتب والشاعر لا بد لهما في الفن من الاختيار بين الأحداث في القصص والمسرحيات ، وبين الخواطر في التجربة الشعرية فالقاص — حتى لو كان موضوع قصته أو مسرحيته تاريخياً — لا يحكى ما حدث كما حدث ، بل لا بد له من التبرير والاقناع والاقتصار على النواحي العامة غير الفردية المحضة ، بحيث يحكى ما يمكن أن يقع لا ما وقع ، وبحيث يؤيد قضيته من وراء ذلك ، وهذه القضية هي مدار ابحاثه ودعوته . والشاعر كذلك لا ينقل في تجربته المعاني الفردية المحضة . وذلك أن الكاتب والشاعر كلاهما لا يكتب لنفسه ، إذ لا عزلة في الفن ، كما شرحنا في هذا الكتاب ، حتى لدى من كانوا يزعمون أنهم في « برجهم العاجي » . فإذا لجأ كاتب إلى البوح بخواطر فردية محضة ، مثل « جان جاك روسو » مثلاً ، فإن هذه الزعة عنده تستند إلى وعي اجتماعي خاص ، وثورة على تقاليد يريد أن يمحوها بهذه الاعترافات . فهى أسرار فردية ولكنها ثورية اجتماعية في عاقبة أمرها ، ثم إن صدق الكاتب يتجلى في تصويره لما حوله تصويراً إنسانياً عاماً على ما نحو ما سبق ، فالتجربة — في جوهرها — صورة لفكر الكاتب ومثله ، لا لواقعه . على أن صدق الكاتب يستلزم أصالته في التعبير ، وهذه ناحية فنية محضة ، فلو أن كاتباً أو شاعراً عبر عما في نفسه ، ولكن من خلال صور تقليدية وتعبيرات مأثورة ، لما كان ذلك مرآة لصدقه وتجربته من الناحية الفنية ، فالمراد من الكاتب والشاعر تصوير حقيقة أصيلة ، لا تنفق في نواحيها الفنية مع صور أخرى . وهذه ناحية جمالية تستلزم القدرة الفنية .

والصدق الفني بعد ذلك يستلزم إيماناً بالتجربة في معانيها الإنسانية ، كما يراها الكاتب . وهو يتلاقى ، في هذا المعنى . مع الصدق الخلقى غير التقليدى ، ولكن صدق

الفنان جوهرى لتقدم الفن نفسه أولاً . وهذا هو القاسم المشترك بين نقاد الأدب المحدثين جميعاً ، كما ظهر ذلك من ثنايا دراستنا لهذه القضية في هذا الكتاب .

وقد رأينا كيف يلتقى الوعى الجمالى مع الوعى الخلقى فى مواطن كثيرة ، حتى عند دعاة الفن للفن ، فى دراستنا للقيم الجمالية العامة وصددها فى الفن وفى الأثر الأدبى ، على أن تجربة الشاعر فى جوهرها ذاتية ، أى غير موضوعية . فهو يحتفظ فيها بحرية تجاه الحقائق الاجتماعية والقيم الخلقية السائدة ، وغايته سير الأغوار النفسية بوسائل الإيحاء الفنية ، على حين يعتمد الصدق - فى المسرحية والقصة - على الموضوعية ، وهذه تستلزم التبرير والإقناع من الناحية الفنية . ونتيجة لذلك لابد من تصوير الوعى الفردى فى ظل الوعى الاجتماعى . ولذلك اختلفت نظريات المذاهب الحديثة الكبرى فى التزام الشاعر . فرأى ضرورة هذا الالتزام الواقعيون الاشتراكيون ، وخالفهم الوجوديون ، على حين اتفقوا معاً على التزام القاص ، كما شرحنا فى الفصل الثانى من الباب الثالث .

ولهذا أصبحت القصة الحديثة مجالاً لمجهود ذهنى اجتماعى ، مصور فى قالب النفسى الذى يبين خصوصاً خصائصه ، وصارت القصة المسفة - التى تمثل الوعى الفردى المعزول - مريبة فى الآداب العالمية جميعاً (١) .

وقد شرحنا صلات العمل الفنى بالمجتمع ، والتأثر المتبادل بين النواحي الفنية والحالات الاجتماعية . وبيننا أن للمضمون الفنى دلالة اجتماعية من نوع ما . حتى عند دعاة الفن للفن .

على أن الاتجاه العام فى النقد الحديث يرمى إلى التزام الكاتب القصصى ، أو إلتزام الكاتب والشاعر على سواء ، فى معنى الإلتزام الذى وضحتاه فى ثنايا هذه الدراسة .

فقيمة الصور الأدبية وجمالها فى أن تحيا مدلولاتها ، وليست قيمتها فى التسلى ، أو فى أن تظل طافية فى رموس أصحابها .

(١) انظر أيضاً :

ولا معنى لقيم جمالية إذا لم يظهر من ورائها التزام اجتماعي أو خلقى أو ميتافيزيقي في صورة من الصورة تهدف إلى المشاركة في قضايا الإنسان ومشكلاته . وأصبحت القضية الإنسانية التي تشغل جل النقاد والكتاب العالمين هي : كيف يتم الوثام بين الإنسان وفكره ، فقد اتسعت أهوة بين التقدم العلمي وتخلف الوعي الإنساني ، بين الخلق والحياة ، بين السيطرة على العالم وبؤس الإنسان فيه ، فكان صراع اصطحب بأزمة في القيم الإنسانية . ومن أجله ساور هؤلاء من « القلق » ما لم يساور أسلافهم ، حتى صار هذا « القلق » محور أكثر النتاج الأدبي والفلسفي ، يتساءل فيه حملة الأقلام - في صدق - عما إذا كان من المستطاع أن تصير الأرض طيبة المقام بمجهود الإنسانية وإرادة الإنسان .

وانصرف بعض هؤلاء إلى تصوير مثل منشودة في خلق إيجابي ، ولكن شغل أكثرهم بتصوير ما يروعهم من شر عميق الأصول ، لا يقصدون بذلك سوى تحديد معنى الإنسانية بالقضاء على هذا الشر عن طريق تصويره ، وهذه الناحية السلبية لا بد أن تسبق الإيجابية . وعلى ما في نفوسهم من مرارة القلق ، ما زال جلهم على يقين من ثمره هذا الجهد في بناء إنسانية المستقبل . مثلاً . يقول ألبر كامى (١) : « كلا ، ليست السلبية والحقق كل شيء ، ولكن يجب أولاً أن نصور السلبية والحقق ، إذ قد التقي بهما جيلنا أولاً » . وذلك كي يسيطر المرء على ما في عالمه من حقق ، ليكتسب هذا العالم معنى في ظل القيم الإنسانية والتاريخية .

فلم تعد دعوة النقاد محصورة في حكاية الواقع . ولكن في حشد إمكانيات الإنسان توعماً لفجر عهد تسوده نزعة إنسانية جديدة .

وإلى دعم هذه الغايات الإنسانية في أدبنا ، وبنائها على وعي نقدي يساير أحدث الاتجاهات العالمية ، قصدنا ببحوثنا في هذا الكتاب .

(١) انظر : Pierre De Boisdeffre : Détamorphose de la, Littérature
Paris 1950, p. 371.

فهرس أهم المراجع

(١)

رأينا ، للإيجاز ، ان نقتصر على ذكر أهم المراجع ، وإن تحذف المراجع التي أوردناها لمجرد الاستشهاد بالنصوص الأدبية ، لكثرتها ، إكتفاء بذكرها في هوامش صفحاتها . على أننا ذكرنا - في فهرس المعارف بعد - أسماء القصص والمسرحيات التي استشهدنا بها وأوجزنا فكرتها في ثنايا هذه الدراسة .

(أ) المراجع العربية

- إبراهيم أنيس (دكتور) : موسيقى الشعر ، القاهرة ١٩٥٢ م .
إبراهيم ناجي : ديوان . مطبعة التعاون ، القاهرة (بدون تاريخ) .
إبن أبي الاصبغ : تحرير التحبير ، رجعنا إلى مخطوطة مصو
إبن الأثير (ضياء الدين أبو الفتح نصر الله محمد بن عبد الك
الأثير) : المثل السائر ، القاهرة ١٣١٢ هـ .
إبن الأثير (أبو الحسن على بن أبي الكرم
الشيواني) : الكامل ، القاهرة ١٢٩٠ هـ .
إبن جنى (أبو الفتح عثمان) : الحصائص ،
إبن حزم (أبو محمد على بن أحمد بن سعي
١٣٦٩ هـ .
إبن خلدون (عبد الرحمن بن خلدون المغربي) المقدمة ، المطبعة البية القاهرة .
إبن رشيقي القيرواني (أبو على الحسن) : العمدة ، القاهرة ١٣٤٤ - ١٩٢٥ م .
إبن سنان الحفاجي (عبد الله محمد بن سعيد) : سر الفصاحة ، القاهرة ١٣٥٠ هـ -
١٩٣٢ م .
إبن سينا (أبو على الحسين بن عبد الله) : رسالة حي بن يقظان ، لندن
١٨٨٩ م .

- لأين طباطبا (محمد بن أحمد) عيار الشعر ، القاهرة ١٩٥٦ م .
لأين عبد ربه (شهاب الدين أحمد) : العقد الفريد ، المطبعة الشرقية ، القاهرة
١٣٠٥ هـ .
- لأين العربي (محي الدين) : ذخائر الاغلاق شرح ترجمان الأشواق ، طبعة
بيروت ، ١٣١٢ هـ .
- لأين قتيبة الدينوري (عبد الله بن مسلم) : أدب الكاتب ، القاهرة ١٩١٣ م .
لأين قتيبة (عبد الله مسلم) : الشعر والشعراء ، القاهرة ١٣٢٧ هـ .
لأين النديم (محمد بن إسحق النديم المعروف بأبي الفرج بن أبي يعقوب الوراق) ،
القهرست ، ليبزج ١٨٧١ م .
- لأين قيم الجوزية (أبو محمد الله محمد بن أبي بكر) : روضة الحبين ، طبعة
دمشق ١٩٤١ هـ .
- لأين أبي داود الأصفهاني (أبو بكر محمد بن سليمان) : الزهرة ، طبعة بيروت
١٩٣٢ م .
- لأين طفيل (أبو جعفر) رسالة حى بن يقظان . القاهرة ١٣٤٠ هـ
أبو تمام (حبيب بن أوس الطائي) ديوان الحماسة ، القاهرة ١٩٢٥ هـ .
أبو حيان التوحيدى : المقاييسات ، تحقيق وشرح حسن السندوبى ، طبعة القاهرة
١٣٤٧ هـ - ١٩٢٩ م .
- أبو العلاء المعرى : شروح سقط الزند ، القاهرة ١٩٤٦ هـ .
أبو العلاء المعرى : لزوم ما يلزم ، القاهرة ١٩١٥ م .
أبو العلاء المعرى : رسالة الغفران ، شرح وإيجاز الأستاذ كامل كيلانى (بدون
تاريخ) :
أبو على القالى : الأملى وذيل الأملى والنوادر ، طبعة دار الكتب المصرية ،
١٣٤٤ هـ - ١٩٢٦ م .
- أبو الفرج الاصبهاني : الأغاني ، طبعة دار الكتب المصرية وطبعة بولاق .
أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين ، القاهرة ١٣٢٠ هـ .
إخوان الصفاء : رسالة اخوان الصفاء وخلق الوفاء ، طبعة القاهرة ١٣٢٧ هـ
١٩٢٨ م .
- أرمطو طاليس : فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابى ...

ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصها
القاهرة ١٩٥٣ م .

أفلاطون : ايون ، أو عن الألياذة ، ترجمة الـ
سهير القلماوى ، القاهرة ١٩٥٦ م .

الآمدى (أبو القاسم الحسن بن بشر)
القاهرة ١٩٤٤ م .

أمرؤ القيس : شرح ديوان امرىءا

إيليا أبو ماضى : الجداول ، نيويور

البحترى (أبو عبيدة الوليد بن عبيد بن يحيى

١٩١١ م .

ثعلب (أحمد بن يحيى) : قواعد الشعر ، القاهرة ١٩٤٨ م .

الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) : البيان والتبيين ، تحقيق وشه

عبد السلام هارون ، القاهرة ١٣٦٧ - ١٣٧٩ هـ - ١٩٤٨ - ١٩٥٠ م ، وست
الطبعة الأخرى تحقيق وشرح السندوبى ١٣٥١ هـ - ١٩٣٢ م .

الجاحظ : الحيوان ، تحقيق وشرح الأستاذ عبد السلام هارون ، القاهرة ١٣٥٦

- ١٣٦٦ هـ ، ١٩٣٨ - ١٩٤٨ م .

الجرجاني : على بن عبد العزيز : الوساطة : القاهرة ١٩٤٥ م .

الجمحى (محمد بن سلام) طبقات الشعراء ، القاهرة ١٩١٣ م .

الحريرى (القاسم بن على بن محمد) : مقامات الحريرى ، طبعة باريس ١٨٨٢ م .

زكى مبارك : النثر الفنى فى القرن الرابع ، القاهرة ١٣٥٢ هـ - ١٩٣٤ م .

زهير بن أبى سلمى : شرح ديوان زهير ، طبعة دار الكتب المصرية ١٩٤٤ م .

سارتر (جان بول) : ما الأدب ؟ ترجمة الدكتور محمد غنيمى هلال ،

سليمان البستانى : مقدمة ترجمة الألياذة ، مطبعة الهلال سنة ١٩٠٤ م .

السيد المرتضى أبو القاسم على بن الطاهر أبو أحمد الحسين المزنى : الأمالى ،

القاهرة ١٣٢٥ هـ - ١٩٠٧ م .

الصولى (أبو بكر محمد بن يحيى) : أدب الكتاب ، القاهرة ١٩٢٢ م .

طه أحمد ابراهيم : تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع ، مطبعة التأليف والترجمة والنشر ١٩٣٧ م .

طه حسين « الدكتور » : حديث الأربعاء ، طبعة القاهرة ١٣٥٦ هـ - ١٩٣٧ م .
العقاد (الأستاذ عباس محمود) : ديوان العقاد ، أربعة أجزاء .

عبد الرازق حميدة (الدكتور) : قصص الحيوان في الأدب العربي ، القاهرة ١٩٥١ م .

على بن عبد العزيز الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومه ، القاهرة ١٩٤٥ م .
عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، طبعة رشيد رضا ، القاهرة ١٣٥٨ هـ

- ١٩٣٩ م .

عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، طبعة المنار ١٣٣١ هـ .
الدكتور عز الدين اسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي ، عرض وتفسير ومقارنة ، القاهرة ١٩٥٥ م .

الأستاذ عمر الدسوقي : في الأدب الحديث ، ج ٢ ، القاهرة ١٩٥٤ م .

قدامة بن جعفر (أبو الفرج) نقد النثر (المنسوب إليه) : القاهرة ١٩٣٨ م .

قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، القاهرة ١٩٣٤ م .

قدامة بن جعفر : تجواهر الألفاظ ، القاهرة ١٣٥٠ هـ - ١٩٣٢ م .

القلقشندي (أبو العباس أحمد) : صبح الأعشى ، القاهرة ١٢٣١ - ١٣٣٨ هـ

- ١٩١٣ - ١٩١٩ م .

المبرد (أبو العباس محمد يزيد) : الكامل في اللغة والأدب ، القاهرة ١٩٣٦ م .

المتنبي (أبو الطيب) : ديوان ، شرح وتحقيق أبي البقاء العكبري ، طبعة القاهرة

١٩٣٦ .

المرزباني (أبو عبيد الله بن محمد بن عمران) : الموشح في مأخذ العلماء على

الشعراء ، القاهرة ١٩٣٢ م .

المرزوقي (أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن) : شرح ديوان الحماسة ، نشره

أحمد أمين وعبد السلام هارون ، القاهرة ١٣٧١ هـ - ١٩٥١ م .

مجلة أبولو ، السنة الأولى ، ١٩٣٢ .

مجلة الكتاب عدد أكتوبر ١٩٤٧ م .

- الأستاذ محمد خلف الله : من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده ، القاهرة
١٣٦٦ هـ - ١٩٤٧ م .
- محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن .
- محمد غنيمي هلال : الحياة العاطفية بين العنصرية والصوفية .
- الدكتور محمد مندور : محاضرات عن خليل مطران .
- الدكتور محمد مندور : الشعر المصري بعد شوقي .
- الدكتور محمد مندور : محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي ، الحلقة الثانية
١٩٥٧ م .
- الدكتور محمد مندور : نماذج بشرية .
- الدكتور محمد مندور : مسرحيات شوقي .
- الدكتور يوسف نجم : فن القصة ، بيروت ١٩٥٥ م .
- الدكتور محمود حامد شوكت : الفن القصصي في الأدب المصري الحديث ،
القاهرة ١٩٥٦ م .
- الأستاذان محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس : في الثقافة المصرية ، القاهرة
١٩٥٥ م .
- محمود بن سليمان الحلبي : حسن التوسل إلى صناعة الترسل ، القاهرة ١٩١٥ م .
- الأستاذ محمود تيمور : فن القصص ، القاهرة ١٣٦٢ هـ - ١٩٤٥ م .
- المسعودي (أبو الحسن علي بن الحسين بن علي) : مروج الذهب ، طبعة القاهرة
١٣٤٦ هـ وطبعة باريس ١٨٧١ م .
- المقري (أحمد المقري المغربي) : نفع الطيب ، المطبعة الأزهرية ١٣٠٢ هـ .
- ميخائيل نعيمة : همس الجفون ، بيروت - لبنان ١٩٥١ م .
- ميخائيل نعيمة : الغربال ، القاهرة - بيروت ١٩٥١ م .
- الهمداني (بديع الزمان) : المقامات ، القاهرة ١٣٤٢ هـ - ١٩٢٣ م .
- يحيى بن حمزة العلوي : الطراز ، طبعة القاهرة ١٩١٤ م .

أهم المراجع الأفرنجية

- Alain : Propos de Littérature, Paris 1934.
- Albérès (R. M.) : Bilan Littéraire du XXè Siècle, Paris 1956.
- Alquié (F.) : Aa Philosophie du Surréalisme, Paris, 1953.
- André le Breton : Le Roman Francais au XVIII Siècle, Paris éd. Boivin (sans date).
- Angel González Palencia : Historia de la Literatura Arábigo-Espanola, Madrid 1945.
- Aristotle : Rhetorica, Oxford. Works of Aristotle, Vol. XI, trans, by W. Rhys Roberts.
- Aristote : Traité de la Génération des Animaux, traduit en francais. par Barthélemy Saint-Hilaire. Paris 1887.
- Aristote : Poétique, éd. des Belles-Lettres, texte établi et traduit par J. Hardy. Paris 1932.
- Aristotle : Nichomachean Ethics, Oxford 1955.
- Aristote : Rhétorique, éd. des Belles-Lettres, texte établi et traduit par Frédéric Dufour. Paris 1932-1938.
- Works of Aristotle, Oxford I-XI, W. Rhys, Roberts.
- Arorn, Raymond : Introduction à la Philosophie de l'Histoire, Paris 1948.
- August Cornu : Eassai de Critique Marxiste, Paris 1951.
- Austin Warren and René Wellek : Theroy of Literature, London 1955.
- Baldensperger (F.) : La Littérature, Création, Succés, Durée, Paris 1934.
- Bautelaire : Oeuvres, éd. de la Pléiade, Paris 1951.
- Bayard (Jean-Pierre) : Histoire des Légendes, Paris 1955.
- Benda (Julien) : Du Style d'Idées, Réflexions sur Pensée, sa Nature ses Réalisations, sa Valeur Morale. Paris 1948.
- Bentley (Eric) : Playright as thinker. New York 1955.
- Boileau : Art Poétique (Oeuvres complètes), Paris 1942.

- Bonnet (H.) : Roman et Poésie : Essai sur l'Esthétique des Genres, Paris 1951.
- Boris Meilakh : Lénine et le Problème de la Littérature Russe, Paris 1956.
- Bradley (A.C.) : Oxford Lectures on Poetry, London 1950.
- Braunschwig : La Littérature Française Contemporaine Étudiée dans le Texte, Paris 1949.
- R. Bray : La Formation de la Doctrine Classique en France, Paris 1931.
- Bréhier (Emile) : Transformation de la Philosophie Française, Paris 1950.
- Bréhier (Emile) : Histoire de la Philosophie, Paris, 1947-18.
- Brémond (Henri) : La Poésie Pure, Paris 1926.
- Breton (A.) : Manifeste du Surréalisme, Paris, 1924.
- Brice Parain : Recherches sur la Nature et la Fonction du Language, Paris, 1942.
- Carlson (J.) et Fillou (J. C.) : La critique littéraire, Paris 1955.
- Cazamian (Louis) : Le Roman Social en Angleterre, Vol 1-2, Paris 1934.
- Cazamian (Louis) : Poésie et Symbolisme, L'Exemple Anglais, Lausanne, 1947.
- Charard (H.) : Histoire de la Pléiade, Paris 1939-1944 (4 Vol).
- 50 Années de Découvertes, Bilan 1900-1950, textes recueillis par Anne et André Lejard.
- Cicuard (H.) : Histoire de la Littérature Française du Symbolisme à nos jours, v. 1, 2, Paris 1949-1950.
- Claude-Edmond Magny : L'Age du Roman Américain, Paris 1948.
- Crane (R. S.) : Critics and Criticism, Ancien and Modern. Chicago, 1952.
- Crece (Eendetto) : Esthétique comme Science de l'Expression et Linguistique Générale, traduit par Henry Bigot, Paris 1904.
- Croce (Bendetto) : La Poésie, Introduction à la Critique et à l'Histoire de la Poésie et de la Littérature, Paris 1951.
- Denis de Rougement : L'Amour et l'Occident, Paris 1939.
- Diccionario de Literatura Espanola, Madrid 1949.
- Diderot : Oeuvres. éd de la Pléiade, Paris, 1946.
- Duplessis : (Yves) : Le Surréalisme, Paris 1956.

- Eliot (T. S.) : Essais Choisis, traduit de l'anglais par Henri Fluchère, Paris 1950.
- Eliot (T. S.) : The sacred wood, 1928.
- Eliot (T. S.) : Essays, Ancien and odern, London, 1936
- Emile Rideau : Introduction à la Pensée de Paul Valéry, Paris 1944.
- Fontaine (Revue française), octobre 1947.
- Forster (E. M.) : Aspects of the Novel, London 1949.
- Gabriel Marcel : L'Heure Théâtrale, Paris 1959.
- Gaëtan Picon : Panorama de la Nouvelle Littérature Française, Paris 1949.
- Gerald (F.) : Aristotle's Poetics, the Argument, Cambridge, 1957.
- Panorama des Idées Contemporaines, Paris 1957.
- Gide (André) : Dostoievsky, Paris 1947.
- Goodman (P.) : The Structure of Literature. Chicago 1954.
- Gray (Ronald) : Brecht, London 1961.
- Green (F. C.) : French Novelists, Manners and Ideas, Vol I. London 1928.
- Guiraud (P.) : La Stylistique, Paris 1954.
- Harvey (Paul) : The Oxford Companion to ClassicYl Literature, Oxford 1937.
- Hazard (Paul) : Don Quichotte, Paris 1949.
- Heffner. Selden, Sellman : Modern Theatre Practice, London 1961.
- Hegel (G. Wilhelm Friedrich) : Esthétique, Paris 1944.
- Henry James : The Art of Fiction, New York, 1941.
- Hofmann (M.) : Histoire de la Littérature Russe, Paris 1934.
- Horace (Quintus Horatius Flaccus) : On the Art of Poetry. Latin text, with English Prose Translation London 1928.
- Ibn Sinâ (Abou Ali al-Hossin b. Abdallah b. Sinâ ou d'vieenfeà : Traité Mystique, IVe Fascicule, Traité sur le Destin, Texte arabe accompagné de l'explication en Français, par M.F.A. Behren Leyde, 1899.
- Inostransev : Iranian Influence on Moslem Literature, translated by Narimann, Bombay 1918.

- Jacques Robichez : *Le Symbolisme au Théâtre*, Paris 1957.
- Jeanson (Francis) : *Sartre par lui-même*, Paris 1958.
- John Laird : *The idee of Value*, Cambridge 1929.
- Juan Hurreaño y J. de la Serna y Angel González-Palencia : *Historia de la Literatura Espanola*, Madrid 1949.
- Katharine Gillbert : *A History of Esthetics*, Bloomington, Indiana University Press, 1953.
- Kitto (H.D.F.) : *Form and Meaning of Drama*, London 1959.
- Laffont-Bompiani : *Dictionnaire des Oeuvres*, Paris 1952-1954.
(4 Vol).
- Lalo (Charles) : *L'Art Près de la Vie*, Paris 1946.
- Lalo (Charles) : *L'Art Près de la Vie*, Paris 1939.
- Lalo (Charles) : *L'Expression de la Vie dans l'Art*, Paris 1933.
- Lalo (Charles) : *Notions d'Esthétique*, Paris 1948.
- Lalo (Charles) : *L'Art et la Morale*, Paris 1936.
- Lanson (G.) : *Corneille*, Paris 1922.
- Lanson : *Esquisse d'une Histoire de la Tragédie Française*, Paris 1954.
- Le Haire : *Essai sur le Mythe de Psyché (thè, se)*, Paris, éd. Bqivin.
- Lefebvre (H.) : *Contribution à l'Esthétique*, Paris 1953.
- Lewis (C. S.) : *A Preface to Paradise Lost*, London 1942.
- Ludwig Lewisohn : *Psychologie de la Littérature Américaine*, Paris 1934
- Madame de Staël : *Del'Allemagne*, Paris, 1815.
- Martino (P.) : *Parnasse et Symbolisme*, Paris 1938.
- Marx (K.) et F. Engels : *Sur la Littérature et l'Art* Paris 1954.
- Matthew Arnold : *Poetical Works*, Oxford 1935.
- Maurice (Granston) : *Sartre*, London 1962.
- Maurice Schône : *Vie et Mort des Mots*, Paris 1951,
- Mauriac (Francois) : *Le Roman*, Paris 1928.
- *Le Romancier et sès Personnages*, Paris 1952.

- Maurois (André) : A la recherche de Marcel Proust, Paris 1949.
- Muir (Edwin) : The Structure of the Novel, London 1954.
- Navarre (Octave) : Le Théâtre Grec, l'Edifice, l'Organisation Matérielle, Paris 1925.
- Nicoll (Allardice) : World Drama, London 1954.
- Pamphilet (A.) : Jeux et Patience du Moyen âge , Paris 1941.
- Pascal : Pensées, Paris 1952.
- Paulhan (Jean) : Petite Préface à Toute Critique, Paris 1951.
- Clef de la Poésie, Paris 1945.
- Peyre (H.) : Contemporary Frenth Novel, New York 1955.
- Pierre de Boisdeffre : Histoire Vivante de la Littérature d'Aujourd'hui, Paris 1960.
- Pierre Mille : Le Roman Francais, Paris 1930.
- Plato : Works, I : Apology and Phaedrus, London 1923, VII : Menexenus 1929.
- Platon : Oeuvres Complètes, éd. des Belle-Lettres, tome V : Ion, trad. par Louis Méridier, Paris 1931 ; tome VI-VIII - La République, par E. Chambry ; Phédon, Phédre, 1932-36.
- Platon : Le Banquet ou de l'about, traduit par M. Meunier Paris 1920.
- Plékhanov (E.G.) : L'Art et la Vie Sociale, Paris 1940.
- Poe (E.A.) : Complete Tales and Poems, Randon House, U.S.A. 1938.
- Trois Manifestes, traduir, par R. Lalou, Paris 1946.
- Revez (G.) : Origine et Préhistoire du Langage, Traduit. de l'allemand par I. Homburger. Paris 1950.
- Rishards (I.A.) : Principles of Literary Criticism, London 1946.
- The Meaning of Meaning, London, 1949.
- Practical Criticism, London 1948.
- Russel (Bertrand) : History of Western Philosophy, London 1948.
- Sainsbury : A History of Criticism and Literary Taste in Europe, Vol London 1922.

- Sartre (J.P.) : Situations, I, II, III, Paris, 1947-1949.
- L'Être et le Néant, Paris 1943.
 - Baudelaire, Paris 1947.
 - L'Imaginaire, Paris 1949.
- Souriau (Elienne) : La Correspondance des Arts, Paris 1947.
- Les Deux Cent Mille Situations Drammatiques, Paris 1950.
- Spender (Stephen) : The Making of a Poem, London 1955.
- Stendhal : De l'Amour, Paris 1938.
- Suberville (Jean) : Théorie de l'Art et des Genres Littéraires, Paris 1948.
- Thomas Narcejac : Esthétique du Roman Policier, Paris 1943.
- Thibaudet (A.) : Physiologie de la Critique, Paris 1948.
- Tolstoï (Comte Léon) : Qu'Est-Ce que l'Art' Paris 1903.
- Valéry (Paul) : Introduction à la Poétique, Paris 1938.
- Variété I-IV, Paris 1934-38.
 - Pièces sur l'Art, Paris 1934.
- Van Tieghem (Ph.) : Petite Histoire des Grandes Doctrines Littéraires en France, Paris 1950.
- Vincent (Francis) : Les Parnassiens, Paris.
- Watt (F. W.) : Steinbeck, Edinburg and London, 1962.
- Werner Jaeger : Aristotle, Fundamentals of the History of his Development, Oxford 1948.
- Zola (Emile) : Le Roman Expérimental, Paris 1928.
- Les Romanciers Naturalisés, Paris 1914.
 - Le Naturalisme au Théâtre, Paris 1905.

٢- فهرس المعارف

قصداً للإيجاز حذفنا من هذا الفهرس ما يمكن الاستعانة فيه بالفهرس العام للموضوعات. وقد ذكرنا في هذا الفهرس أسماء القصص والمسرحيات التي وردت في هذا الكتاب للاستشهاد بها وأوجزنا فكرتها فيه، سواء وردت في صلب الصفحات أم في هوامشها.

- (أ)
- أمية كليف : ٥٧٩ ، ٤٨٠ ، ٤٨٨ ، ٥١٠
أنا الشعب : ٥٠٣
أناسانت : أيفس : ٤٨٣
أنتيجونة : ٧٨ ، ١٠٦ ، ١٤٠
أهل الكهف : ٥٨٧ ، ٥٨٨
أوديوس ملكا : ٥١ ، ٦٩ ، ٧٠ ، ٧١ ، ٨٩ ، ٥٤٠
أوديسيا : ٥٧ ، ٧٠ ، ٩٢ وما يليها ، ٤٦٦ ، ٤٦٨ ، ٤٨٨ ، ٤٨٩ ، ٤٩٥
أورسلس : ٧٣ (وأنظر ثلاثية ايسخيلوس)
أيرن : ٢٧ ، ٢٨ ، ٣١ ، ٦٢
- (ب)
- البائسون : ٥١٣
الباب المغلق أو جلسة سرية : ٥٩٨
البخيل : ٥٦٩
البخيل : ٥٦٩
بداية ونهاية : ٥٣٨ ، ٥٣٠ ، ٥٤٩ ، ٥٥٠
براند : ٦١٨
بستان الكراز : ٥٥١
البطل الأرسطى : ٧٣ ، ٨١ ، ٥٣٨
بلاغة (أنظر وجوه البلاغة)
بيت الدمية : ٥٧٠ ، ٥٨٢
بين القصرين : ٥٠٦ ، ٥٢٤ ، ٥٢٥
البرناسية : ٣٩٤ ، ٣٩٦ ، ٤٢٢
بلياس وميليزاند : ٥٦٤ ، ٥٦٥
بول وفيرجيني : ٥٠٤
بول كليفوردد : ٤٨٣ ، ٤٨٤
بوليوكت : ٥٣٧ ، ٥٣٨
- الأم فرتر : ٥١٥ .
الإبداع والإعراب في النقد العربي القديم : ١٦٥ ، ٢١٣ ، ٢١٤ ، ٢٢٤ ، ٢٣٨ ، ٢٣٩ ، ٢٥٢ ، ٢٥١ .
أجايمون : ٥٣٩ - ٥٤٠ ، ٥٨٣ - ٥٨٥ .
أجيزيلا : ٥١٨ .
إختفاء البرقين : ٥١٨
إخوان الصفا : ٤٩٤ ، ٤٩٥
الانخوة كارامازوف (قصة) : ٥١٩ ، ٥٣٠ ، ٥١٦ ، ٥٣٢ .
الأرض : ٥٠٣ ، ٥٣٥
أركاديا : ٤٧٥
أستريه : ٤٧٦ .
الإستلاب : ٣١٨ ، ٣١٩ ، ٥٣٥ ، ٥٣٦ ، ٥٩٠ ، ٥٩٢ ، ٥٩٥ ، ٥٩٦ ، ٦١٩ ، ٦٢٠ ، ٦٢٢ .
إفيجينيا في طوريس : ٧٠ .
إفيجينيا في أوليس : ٧٤
الإلتزام : أنظر الوجودية ، ثم ، ٤٥٢ ، ٤٥٦ وما يليها .
ألف ليلة وليلة : ٤٩٤ ، ٤٩٥ ، ٥٠٠
الإلياذة : ٩٢ وما يليها .
الإلهام والصنعة : ٢٨ ، ٣٠ ، ٣٠ ، ٣٣ ، ٣٤٧ ، ٣٦٢
أماديس دى جوليا : ٤٦٩ ، ٤٧٠
الإمبراطور جونس : ٥٩٧
أميرة الأندلس : ٥٥٠ ، ٦١٤

(خ)

- خان الخليل : ٥٣٠ ، ٥٠٩
خدعات سكانبان : ٥٧٥
الخرافة : أنظر الحكاية ، وأنظر كذلك القصة على
لسان الحيوان ، وأنظر كلية ردمنة .
الخرتيت (مسرحية) : ٦٢٥
الخطابة : ٣٦ ، ٣٧ ، ٤٢ ، ٤٣ ، ٤٦ ، وما
يليهما ، ١٩٢ ، ١٩٥ .
الخطأ (هامارتا) : ٦٨ ، ١٠٠ ، ٥٣٧ ، ٥٣٨ ،
الخلق والمثل الأدق : ٣٣ ، ٣٥ ، ٣٦ ، ٤١ ،
٤٢ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٧١ ،
وما يليها ، ٣٣٩ ، ٣٣٣ ، ٣٣٨ ، ٣٤٠
الخيال (عند أرسطو) : ١١٤ ، ١١٥ (عند
العرب) : ١٦٥ ، وما يليها (في السند وحديث) :
٣٨٩ ، وما يليها ٤٥٤

(د)

- دائرة الطباشير القوقازية : ٥٥٥ ، ٥٥٦ ، ٦٠٢ ،
٦٠٤ ، ٦٠٣
داعية الأمل الأرسطية : ٧١ ، ٧٢ ، ٧٤٢
دافنيس وخلفيه : ٤٦٥
الدراما : ٥٣٥ ، ٥٣٦ ، ٥٣٩ ، ٥٥٩ ، ٥٦١
دون سانش : ٥٣٩
دون كيخوته : ٤٧٢ ، ٤٧٣
الديالكتية الهيجلية : ٢٩٦ ، ٢٩٧ ، ٥٦٤ ،
٥٧٠ ، ٥٩٦ ، وما يليها
الديالكتية المادية : ٥٦٤ ، ٥٧٠ ، ٥٩٦
وما يليها ، ٦٠٣
ديانا : ٤٧٥
ديكامرون : ٤٧١ ، ٤٧٢

(ذ)

- الذاتية والموضوعية في عملية النقد : ١٣ ، ١٥ ،
٢١ ، ٢٣ ، ٦١ ، ٣٦٢ ، وأنظر كذلك
التأثيرية .

(ث)

- التأثرية : ٣٠٩ ، ٣١١
تارنوف : ٥٠٤
التجربة الشمرية : ٣٦٣ ، ٣٧٢ ، ٤٤٨ ، ٤٥٥ ،
٤٥٩ ، ٤٦٢ .
التجريبية : ٣١٠ ، ٣١١ ، ٣١٨ ، ٣٣٨ ،
٥٨٤ ، ٤٠٧ .
التطهير : ٦٥ ، ٦٦ ، ٧٣ ، ٧٦ ، ٣٣٣ ،
٣٤٠ ، ٣٥٢ ، ٤٠٥ ، ٥٥١ ، ٦٢٨ ،
٦٢٩
التصيرية (في الشعر الغنائي) : ٤٢٨ ، ٤٠٧
(في المسرح) : ٥٣٤ ، ٥٣٥ ، ٥٦٦ ،
٦٦٧ ، ٦٦٩ ، ٥٧٧ ، ٥٧٨
تياجيسس وخاركليا أو أسير الأحباش : ٤٦٤ ،
٤٦٥

(ث)

- ثلاثية ايسخيلوس (أرسطيا) : ٥٣٤ ، ٥٣٥
ثلاثية يوجين أونيل (الحداد يليق بالكتر) : ٥٣٤ ،
٥٣٥
ثملة وعفراء : ٤٩٤

(ج)

- جبهة الغيب : ٦٠٩ ، ٦١٠
جرائم وجرائم : ٥٦٨ ، ٥٦٩
جمهورية أفلاطون : ٣٠ ، ٣١ ، ٣٤ ، ٣٥
جميلة : ٦٢١ ، ٦٢٣
جرمينال : ٥٨٦ ، ٥٨٧
جيل بلا : ٤٨١

(ح)

- حديث عيسى بن هشام : ٤٩٩ ، ٥٠٠
الحصار : ٥٥٠
الحمار الذهبي : ٤٦٩
حياة لاساريودي تورمسي : ٤٧٧ ، ٤٧٨
حي بن يقظان : ٤٩٧ ، ٤٩٩

الذباب : ٥٩٢ ، ٥٩٠
ذو الإرادة الحيرة : ٥٣٨ ، ٥٣٧
(ر)
الراهب : ٦١٢
رسالة النفران : ٤٩٧
الرمزية : ٣٨١ ، ٣٧٩ ، ٣٠٣ ، ٢٩١ ، ٣٨٣ ، ٤٠٢ ، ٤٠٠ ، ٣٩٥ ، ٤١٩ ، ٤٢٢ ، ٤٤٥ ، ٤٤٤ ، ٤٢٨ ، ٤٢٧ ، ٤٤٨ ، ٦٠٨ ، ٥٦٦ ، ٥٦٣ ، ٤٥١ ، ٦١١ .
رودوجون : ٥٣٨ ، ٥٣٧
الرومانتيكية : ٥١ ، ٢٩ ، ١٨ ، ١٧ ، ١٤ ، ٦٠ ، ٦١ ، ٦٧ ، ٧٠ ، ٧٣ ، ١١٤ ، ١٤٥ ، ١٤٨ ، ١٤٩ ، ١٥٦ ، ٢١٢ ، ٢٥٢ ، ٢٧٧ ، ٢٧٩ ، ٢٧٢ ، ٢٩٤ ، ٣٣١ ، ٣٣٢ ، ٣٣٧ ، ٣٣٨ ، ٣٤٩ ، ٣٥٥ ، ٣٨٨ ، ٣٩٢ ، ٤٢٢ ، ٤٤٠ ، ٥٠٣ ، ٥٠٦ ، ٥١٠ ، ٥١٦ ، ٤٢٣ ، ٥٤١ ، ٥٤٤ ، ٥٤٧ ، ٥٦١ ، ٥٦٤ ، ٥٧٤ ، ٥٧٥ ، ٥٩٤ ، ٥٩٥ ، ٦٠٦
روي بلاس : ٥٩٥ ، ٥٩٤ ، ٥٤٨ ، ٥٤٧

(ش)

الشاهنامة : ٤٩٢ ، ٤٩١
الشعر (عند أفلاطون) : ٢٧ ، ٢٩ ، ٣٢٠ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥٢ ، ٥٤ ، ٥٥ ، ٥٦ ، ١٠٥
تم الفصل الثاني من الباب الأول
الشقيقات الثلاث : ٥٥١ ، ٥٥٢ ، ٥٧٥
شيطان بتامور : ٤٩٩

(ص)

الصدق في العمل الأدبي : ٢٩ ، ٣٥ ، ٤٨ ، وما يليها ، ١١٣ ، ١٦٦ ، ١٦٧ ، ١٧٨ ، ٢١٠ ، ٢١١ ، ٢٦٥ ، ٢٦٧ ، ٤١٧ ، ٤١٨ ، ٦٣٧ ، ٦٣٨ .
الصراع (في القصة) : ٥١٠ ، ٥١١ ، ٥١٢ ، ٥٦١ ، ٦٢٤
في المسرحية () : ٥٨٠ ، وما يليها صراع الفكر في المسرحيات الحديثة () : ٥٧٥ ، وما يليها ، ٥٥٨ ، وما يليها
الصفقة : ٥٥٥ ، ٥١١
الصنعة والإلهام : أنظر الإلهام

(ز)

زقاق المدق : ٥٣٠
زواج فيجارو : ٥٧٥

(س)

ساتير يكون : ٤٦٨
ست شخصيات تبحث عن مؤلف : ٥٧٤ ، ٥٧٥
سجن الحب : ٤٧١
سجناء التوتا : ٥٩٩ ، ٦٠١
السجينة : ٥١٨
سر شهر زاد : ٦٥٨
السرقة الأدبية وصلتها بالصدق الفني : ٢١٤ ، ٢١٥ ، ٢٢٤ ، ٢٢٩

فرانسيون : ٤٦٨
الفن للفن : ١٤ ، ٢٧٨ ، ٢٨٠ ، ٣٠٥ ،
٣٥٢ ، ٣٣١ ، ٣٣٥ ، ٣٣٨ ، ٣٣٩

فياميتا : ٥٧٢

في انتظار جودو : ٥٧٩ ، ٥٨٥ ، ٦١٩ ، ٦٢١ ،
فيادر : ٢٩ ، ٣٠ ، ٣٥ ، ٣٦ ، ٥٧ ، ٥٣٩ ،
٥٤٠ ، ٦١٥ ، ٦١٦

(ق)

قصر الشوق : ٥٠٨ ، ٥٢٤ ، ٥٢٥

القصة في الخطابة : ١٣٥ ، ١٣٧

القصة والشعر : ٤٢٨ ، ٤٢٩ ، ٤٣٣ ، ٤٥٢ ،
٤٥٤

القصة على لسان الحيوان « أنظر كلية ودمنة ،
والخرافة » ثم ٥٠٠ ، ٥٠١

قصص الشطار : ٥٠٤ ، ٥٠٥

القصة بعامة : ٤٥٣ ، ٤٥٤ ، ثم الفصل الثالث من
الباب الثالث

القضية : ٦١٢

قميز : ٦١٦ ، ٦٢١

(ك)

كرمويل : ٥٤٣

الكلاسيكية : ١٩ ، ٦٠ ، ٦٧ ، ٧١ ، ٧٣ ،
٨٣ ، ٨٤ ، ٩١ ، ١٤٥ ، ١٤٧ ، ١٤٨ ،
٢٥٤ ، ٢٧٧ ، ٢٩٤ ، ٢٩٦ ، ٢٨٤ ،
٢٩٣ ، ٣٣٠ ، ٣٣٧ ، ٣٤٩ ، ٣٥٥ ،
٤٨٧ ، ٤٨٨ ، ٤٣٩ ، ٤٥٣ ، ٤٧٢ ،
٤٧٨ ، ٤٧٩ ، ٥٠٤ ، ٥٣٣ ، ٥٣٤ ،
٥٣٥ ، ٥٣٦ ، ٥٣٧ ، ٥٤٠ ، ٥٤٥ ،
٥٤٦ ، ٥٤٧ ، ٥٦٠ ، ٤٦١ ، ٥٦٦ ،
٥٩٤ ، ٦٢٧

كليلة ودمنة : ٤٩٥ وما يليها ، ٤٩٧

كورويديا : ٤٥٧

الصورة الأدبية (عند عبد القاهر وفي النقد العربي) :

٢٠٧ ، ٣٢١ ، ٢٥٦ ، ٢٤٦ ، ٢٦١ ،

٢٦٧ ، ٢٦٩ ، ٢٧٦ ثم أنظر الفصل الثاني

من الباب الثالث

صور وصيدا : ٥٤٣ ، ٥٤٠

(ض)

الضفادع : ٢٦ ، ٢٧

(ط)

طائر البحر : ٥٧٩ ، ٥٨٠

الطاعون : ٥٥٠

الطيبة : ٤٨٤ ، ٤٨٩ ، ٥٢٣ ، ٥٢٧ ،
٥٥٦ ، ٥٥٧ ، ٥٦٠

(ع)

عام ثلاثة وتسعين (مسرحية) : ٥٥٢

عدو المجتمع : ٥٦٩ ، ٥٨٤ ، ٥٨٥

عدو الشعب : ٥٨٠ ، ٥٨١ ، ٥٨٥

العرف اللغوي (في النقد العربي القديم) : ١٦٦ ،
١٦٧ ، ٢٤١ ، ٢٣٩

عمود الشعر : ١٦١ ، ١٦٧ ، ٣٨٨

عودة الروح : ٥٠٤ ، ٥٢٤ ، ٥٢٩

العيون اليواقظ : ٥٠٠

(غ)

غادة الكاميليا : ٥٥٠

الغيشان : ٥١٤ ، ٥٣٣

غرب القمر : ٥٨٦ ، ٦٨٧ ، ٦٨٨

الغريبان : ٥٦٠ ، ٥٦١ ، ٥٧٩

الغريب : ٥٢٢ ، ٥٢٣

(ف)

فاوست : ٤٦٦ ، ٤٦٩

الفتاة جوليا : ٥٦٢ ، ٥٧٧

المستحيل (مناه وتصويره في الشعر عند أرسطو) :

٦٠ ، ٥٧

المسخ : ٤٩٧ ، ٤٩٨

المسرحية : ٣٣ ، ٣٤ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٩ ،

وأنظر : المحاكاة عند أرسطو ، والملهاة

والمأساة والفصل الأخير ، ثم : ٣٥٢ ، ٣٥٥

المسرحية المحككة الصنع : ٥٤٥ ، ٥٤٦

المسرحية الملحمية : ٥٥٢ ، ٥٥٧ ، ٥٨٤ ،

٥٨٨^٥ ، ٥٩١ ، ٦٠٦

المصاييح الزرق : ٥٣١

مصراع كليوباترا : ٥٥٠ ، ٥٧٦ ، ٥٧٢ ،

٥٧٣ ، ٦٢١

المضمون والشكل (نظر النظم ، وكذا عبد القاهر

في فقه من الأعلام) ثم : ٢٣١ ، ٢٤٣ ،

٢٧٢ ، ٢٧٦ ، ٢٩١ ، ٢٩٢ ، ٢٩٦ ،

٢٩٧ ، ٢٩٩ ، ٣٠٠ ، ٣٤٠ ، ٢٤١

منامرات تليماك : ٥٠٢

المفتاح الزجاجي : ٥٢٣ ، ٥٢٣

مفرق الطريق : ٦٠٩

مقتضى الحال : ٣٥ ، ١٠٩ ، ١١٠ ، ١١٣ ،

١١٤ ، ١١٥ ، ١١٣ ، ١١٧ ، ١١٨ ،

١٢٠ ، ١٢٥ ، ١٣٦ ، ١٣٨ ، ١٣٠ ،

١٣٣ ، ١٣٤ ، ١٣٥ ، ١٣٧ ، ١٣٨ ،

١٤٣ ، ١٥٤

(عند العرب) : ١٩٣ ، ٢٥٣ ، ٢٥٦

المقامة : ٤٩٤ ، ٤٩٥ ، ٤٩٩ ، ٥٠٠

الملحمة : ٣٣ ، ٣٤ ، ٥٢ ، ٥٢ ، ٥٨ ، ٩٨

وما يليها ، ١٣٢ ، ٥٨١

الملهاة : ٣٣ ، ٣٤ ، ٥٢ ، ٥٢ ، ٥٨ ، ٩٥ ،

٥٣٣

ملهاة البطولة : ٥٣٩ ، ٥٤٠ ، ٥٠٨ ،

للملهاة الإنسانية : ٤٨٥ ، ٤٨٨ ، ٥٣٥

الملهاة الحديثة (مجموعة قصص) : ٥٠٨

الممكن في المسرحية عند أرسطو : ٥٦ ، ٥٩

(ل)

لادسياس : ٤٩٩

الخطبة الحرجة : ٦١٣

لإساريوس دي توريس : ٤٧٧

لوجوس : ٢٩ ، ٤٢ ، ٤٣

ليالي سطوح : ٥٠٠

(م)

المأساة : ٣٣ ، ٣٤ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٨ ، ٦٢ ،

وما يليها ، ٨٣ ، ٨٤ ، ٨٥ ، ٨٦ ، ٨٧ ،

٨٨ ، ٩٠ ، ٩١ ، ١٣١ ، ٥٣٣

المأساة : اللاهية : ٥٤٠

المثالية والمثالية الواقعية : ٩٣ ، ٢٧٨ ، ٢٧٩ ،

٣٠٥ ، ٣٠٧ ، ٣٠٦ ، ٣٠٧ ، ٥٤٦ ،

مجنون ليل : ٥٥٨ ، ٥٦٢ ، ٥٤٤

المحاكاة (عند أفلاطون) : ٣٣ ، ٤٣ (عند

أرسطو) : ٤٨ ، وما يليها ١١٣ ، ٥٤٨ ، وأنظر

الفهرس العام للموضوعات .

(عند العرب) : ١٥٦ ، ١٦١

(المحاكاة والواقع) : ٢٨٧ ، ٢٨٨

(في الشعر) : ٣٦٦ ، ٣٦٧

المحتمل في المسرحية عند أرسطو : ٥٩

المحروسة : ٦١٣

مدام بوفارتي : ٥١١ ، ٥١٦

المدح (عند أرسطو وصلته بالمأساة) : ٥٧ ، ٧٣

وما يليها

(عند العرب) : ١٧٠ ، وما يليها

وأنظر : الصدق والخلق

المدرسة التصويرية : ٢٠٦

مدرسة النقد الحديثة الأمريكية : ٢٨٠ ، ٥١

وما يليها .

مدرسة النزعة الإنسانية الأمريكية : ٣٠٢ ، وما يليها

المدن الخمس : ٥٠٨

مزيغرو النقود : ٢٧٧ ، ٢٨٠ ، ٤٢٩

الطرد والعكس : ١٢٥ - ١٦٦
الاستمارة التناسبية الأرسطية والمكتبة العربية :
١٢٥ - ١٢٦ التكافؤ - الأزواج - تشابه
الأطراف - السجع بين أرسطو والعرب :
١٢١ - ١٢٢ ، ١٣١ التشبيه - الاستمارة
بأنواعها - التمثيل : ١٢٢ وما يليها - ١٢٥ -
١٢٩

المبالغة ومواضع استخدامها بين أرسطو والعرب ،
٢٣٤

(وانظر الإبداع والأغراب) الألفاظ ومواطن
استخدامه وتأثير قدمه به : ١١٦ ، ١٣٠ -
١٣١ التكرار - الفصل ومواطن استخدامها
١٣٢ - ١٣٢ ، ١٤٤

التعداد السلي (وهو ما يسميه قدامة : تلخيص
الأوصاف ينق الخلاف) : ١٣٤ ، ٢٥٠
تأليف اللفظ مع المعنى ونظير العربية : ١٣٤
المقدمة (براعة الاستهلال) : ١٣٥ ، ١٣٦
وما يليها ، ٢٠٥ - ٢٠٣

الغرض في القصص الخطابية ومواطن حسنة .
١٣٥ ، ١٣٦ ، ١٣٩
البراهين الخطابية ومواطن حسناتها ١٤١ - ١٤٣
الاستهتام ومواضع حسنة - السخرية -
الدع : ١٤٤ - ١٤٥

الحاتمة وأجزائها (= التحلص أو الخروج عند
الغرب) : ١٤٥ - ١٤٨ ، ١٦٦ - ١٦٧ ،
٢١٤ - ٢١٥

صحة التقسيم والاستيماب : ٢١٤ العرف اللغوي
وأثره في البلاغة العربية : ٢٣٢ وما يليها
التدرج من الأدنى إلى الأعلى : ٢٣٠ - ٢٣٢
الاتفات ووجوه حسنة : ٢٣١ المعايير
البلاغية لحسن اللفظ (عند ابن سنان الخفاجي) :
٢٤٨ - ٢٤٩

وجوه حسن تأليف الكلام عند قدامة : ٢٤٩ -
٢٥١

موت الحب : ٤٨٤
موتى بلا قبور : ٥٨٤ - ٥٨٦
الموشحات : ٤٤٢ ، ٢٩٩
ميديا : ٦٦ ، ٦٧ ، ٧٥
الميلو درأما : ٣٣٥ ، ٥٤٢ ، ٥٤٤
مينون : ٣٧ ، ٣٨

(ن)

النظام (عند عبد القاهر) : ٢٧٦ ، ٢٦٤
التفسانية (مدرسة) : ٣٥٦ - ٤٦١ ، ٤٠٤ -
٤٠٧

نهاية الشيطان : ٥٥٢
الواقعية : ١٤ ، ٢٧٧ ، ٢٧٨ ، ٢٧٨ ، ٢٨٣ -
٢٩٣ ، ٣١٣ - ٣١٩ ، ٣٢٨ ، ٤٣٤ ،
٣٣٥ ، ٣٩٦ ، ٤٨١ - ٥٩٦ ، ٥٠٦ ،
٥١٢ ، ٥١٧ ، ٥٢٧ - ٥٢٨ ، ٥٣٤ ،
٥٤٨ ، ٥٦١ - ٥٦٢ ، ٥٦٤ ، ٥٦٦ ،
٥٦٥ - ٥٩٦ ، ٦١١ - ٦١٥ ، ٦١٦ -
٦١٧

الواقعية الاشتراكية والمادية : ٢٧٨ ، ٢٧٦ -
٢٨٧ ، ٢٩٣ ، ٣٢٩ ، ٤٥٦ - ٤٥٩ ،
٤٨٨ - ٤٨٩ ، ٤٦٨
الوجودية : ٢٧٢ ، ٣١٩ - ٣٢٥ ، ٣٢٦ -
٣٢٧ ، ٣٢٦ ، ٣٣٧ ، ٤٠٢ - ٤٠٨ ،
٤٥٩ وما يليها ، ٥٢٢ ، ٥٢٤ - ٥٢٥ ،
٥٣٥ ، ٥٦٦

وجوه البلاغة (بين أرسطو والعرب) المثل وأنواعه :
١٠٥ - ١٠٨ القضاء وعلامة الأقل بالأكثر

التعريف والتقسيم - القياس : ١٠٨ - ١١٢
الحقيقة والحجاز : ١١٥ - ١١٦ ، ٤٣٣ ، ٤٤٠
التعقيد اللفظي والمنعوى ١١٦ - الألفاظ : ١١٦ -
الوضوح والجزالة والغرابية : ١١٦ - ١١٨ ،
١٢٣

الحمل المطرودة والمتقابلة - أنواع المقابلة (لف
ونشر وطباق) : ١٢٠ ، ١٢٢ ، ١٢٦

وقائع الانقلاب في حوادث تليماك : ٥٠٢	وحدة العمل الأدبي (بين أرسطو والعرب) : ٤٥
(٥)	١٩٩ ، ١٠٤ - ١٠ ، ٣٧٣ ، ٧٠ ، ٧٧
هامارتيا : أنظر : خطا	وما يليها
هاملت : ٥٤٠ - ٥٦٠ ، ٥٧٠ ، ٥٦١ - ٥٨٠	(عند بندتو كروتشي) : ٣١٢ - ٣٠٧
(٥)	(في النقد الحديث) : ٤٣١ ، ٣٧٤ -
يوحنا كريستوف : ٥٠٥ - ٥٠٦	٦١٤ ، ٥٢٣ ، ٥٢٢ ، ٥٢١ ، ٤٢٣
بوليس : ٤٩٧ - ٤٩٨	الوحدة الكاملة عند بودلير : ١٩٩ - ٣٠٣
	الوصيفة : ٥٢٣
	الوضعة : ٣٠٨ - ٣٠٩

٣- فهرس الأعلام

٢٣٠ ، ٢١٥ ، ٢٠٦ - ٢٠٥ ، (هاشم)
٤ ٢٣٥ ، ٢٣٤ - ٢٣٣ ، ٢٣٢ ، (هاشم)
٢٢٣ (هاشم) ، ٢٥٦ - ٢٤٤ ، ٤١٨
أبو حيان التوحيدى : ١٥٧
أبو سليمان المنطقى : ١٥٧
أبو العلاء المعرى : ٤٢٣ - ٤٢٤ ، ٤٣٦ -
٤٣٧ ، ٤٩٦
أبو عمرو بن العلاء : ١٦٥
أبو عمرو الشيبانى : ٢٤٢ - ٢٤٧ ، ٢٤٦
أبو نواس : ١٤٧ ، ١٦٤ ، ١٧٨ ، ١٧٩ ،
١٨٤ ، ١٨٩ ، ٢١٢ ، ٢١٦ ، ٢٢٦ ،
٢٢٥ ، ٢٢٦
أبو هلال : ١١٠ ، ١٢٦ ، ٢٤٥ (هاشم) ،
٤٣٣ (هاشم)
أبو ليوس : ٤٦٨
أتان دى سانفيل : ٤٩٢
أجاتون : ٥٦
الأحوص : ٦٢
الأخطل : ١٨٦
أدمون روستان : ٥٩٤ - ٥٩٥
أديب مظهر : ٣٩٩ - ٤٠٠
أرسطو : ١١ ، ١٣ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٣٦ -
٣٧ ، ٣٨ ، ٤١ - ٤٣ ، ٤٨ ، وما يليها -
١٥٦ ، ١٥٧ ، ١٥٨ ، ١٥١ ، ١٦١ ،
١٦٦ ، ١٧٠ ، ١٩٤ ، ١٩٥ ، ١٩٨ ،
٢١٠ ، ٢٢٢ ، ٢٢٣ ، ٢٢٤ ، ٢٤٠ ،
٢٤٣ ، ٢٥٩ ، ٢٦٠ ، ٢٧٩ ، ٢٨٩ ،
٢٣٤ ، ٢٣٥ ، ٢٣٦ ، ٢٤٦ ، ٢٤٧ ،
٣٥٢ ، ٣٥٤ ، ٣٥٨ ، ٣٧٤ ، ٣٨٧ ،
٤٥٢ ، ٤٥٣ ، ٤٩٩ ، ٥٠٨ ، ٥١٠ ،

(أ)

الأملى : ١٧٩ ، ٢١٣ ، ٢٤٤ - ٢٤٥
أبان بن عبد الحميد اللاحق : ١٥٥ ، ٣١٢
إبراهيم ناجى : ٣٥٨ ، ٤٤٩
إبراهيم العرب : ٥٠١
ابسن : ٥٤٣ ، ٥٧٥ - ٥٧٦ ، ٥٩٧ ، ٦٠٩ -
٦١١
ابن الاثير : ١٥٢ ، ٢٤٨ - ٢٤٩ ، ٢٥١ ،
٢٥٥ ، ٢٥٩ ، ٢٧٠
ابن أبى داود : ١٨٣ ، ١٨٧ ، ١٨٩
ابن أبى ربيعة : ١٨٤
ابن خلنون : ٢٤٦ - ٢٤٧ ، ٢٥٦ ، ٢٧٣
ابن رشد : ١٥٧ ، ١٥٩ - ١٦٠
ابن رشيق : ١٧٠ - ١٧١ ، ٢٠٠
ابن الرومى : ٢٣٤ - ٢٣٥ ، ٢٤٤ ، ٣٦٧ -
٣٦٨
ابن سلام الحمصى : ١٦٦
ابن سنان الخفاجى : ١٧١ ، ٢٤٨
ابن سينا : ١٥٦ ، ١٥٧ ، ٤٩٧
ابن طباطبا : ٢٠٠ - ٢٠١ ، ٢١١ ، ٢٥٣ ،
٣٥٩
ابن طفيل : ٤٩٦ - ٤٩٨
ابن العربى : ١٩١ ، ١٩٢
ابن قتيبة : ١٣٨ (هاشم) - ١٦٥ - ١٦٦ ،
٢٥٢ - ٢٥٣
ابن المعتز (عبد الله) : ٢٠٩ ، ٤٢٠ ، ٤٢١
ابن الهبارية : ٥٩٥
أبو العلاء المعرى : ١٥٩ (هاشم) - ٣١٢ ، ٤٣٥
أبو تمام : ١٥١ ، ١٦٤ ، ١٧٦ ، ١٣٥

ایلواری (بول) : ٤٠٢-٤١٣	٥٣٩ ٥٥٨ ٥٥٧ ٥٣٤ ٥٣٠
ایلیا أبو ماضی : ٤١٨-٤١٩	٥٩٦ ٥٥٤ ٥٥٣ ٥٥٠ ٥٤٣
(ب)	٦٠٥ ٦٠٤ ٦٠٢ ٦٠١ ٥٩٨
	٥٩٣
باییت (ارنچ) : ٣٠٤ ٣٠٣	١٣٧ ١٣١ ١٢٩ ١٢٣
البحتری : ١٦٢ ١٧٤ ١٧٥ ١٧٥	اسخیلوس : ٢٦ ٥٣٩ ٥٣٩ ٥٨٢
١٢٤ - ١٣٥ (هامش) ١٨١ (هامش)	٥٨٤
٢٠٦ ٢١٤ ٢١٧ ٢٣٠ -	الاسکندر دوما : ٥٥٣
٢٢١ (هامش) ٢٥٣ ٣٧٧ ٤١٨	الاصفهانى (ابن أبى داود) : ١٨٧ - ١٩٠
بدیع الزمان المزدانی : ٤٩٥ وما یلیها	الأحمص : ١٥١ ١٦٠ ١٦٧ ٢١٣ ٢٤٦
برجسون : ١٥	الأعشى : ١٦٤ ١٧١ ١٧٥ ٥١٣ ٥١٤
بریزون : ٢٤٤	أفلاطون : ١١ ١٣ ٣٥ ٢٦ ٣٧ ٣٧
بریشت : ٣١٤ ٥٥١ ٥٥١ - ٥٥٥	٤٨ - ٥٠ ٥٧ ٦١ ٧٢ ٧٥
٥٦٥ ٦٠٢ ٦٠٦ ٦١٥	٧٧ ٨٠ ٨٤ ١٤٩ ١٤٤ ١٥٧
بشار بن برد : ١٥٤ ١٨٧ ٢٢٦	١٥٨ ١٥٩ ١٩١ ١٩٢ ٢٢٤
بشر بن المتمر : ١٥٤ ١٩٦ ٢٥٢	٢٥٠ ٢٧٩ ٢٨١ ٢٨٤ ٢٨٥
بشر فارس : ٦٠٨ - ٦١١	٣١٦ ٣٣٦ ٣٥٥ ٣٥٦ ٣٦٢
بلزالك : ٢٧٨ ٢٩٢ ٣٠٨ ٣٠٥ ٣١٦	٣٦٥ ٤٥٢ ٤٦٦ ٤٦١ - ٦٣١
٤٨٥ - ٤٨٦ ٥٠٥ ٥٠٦ ٥٠٧	٦٣٢ ٦٣٠ ٦١٩ ٦٢٧
٥٠٨ ٥٠٩ ٥١٥ ٥١٧ - ٥١٨	اکرمان : ٥٦٧
٥١٩ ٥٢٥ ٥٣١ ٥٣٥	الان (فورنیة) : ٣٠٩ ٣١٠
بندا : ٣٠٨	البر کای : ٥٢٤ ٥٢٥ ٥٣٥
یوالو : ٦٠	الین تیت : ٢٠٩ ٣٠٠
یوکاتشیو : ٤٧١ - ٤٧٢	الیوت (ت . س) : ٣٠١ ٣٠٩ ٣١١
یومارشیه : ٢٤٨	٣٥٤ - ٣٥٥ ٤٠٨
ییرانجیه : ٣٢٨	امریه القیس : ١٦٢ ١٧٨ ١٨١ ١٧٢ -
یینت (آرنولد) : ٥٠٦	١٩٣ ٢٠٢ ٢١٥ ٢١٤ ٢٣٨
یودلییر : ٢٤ ٢٨٨ ٢٩٠ ٣٠٦ ٣٣٤	٢٤٥ ٢٦٥
٣٤٧ - ٣٥٠ ٣٦٥ ٣٩٧ ٣٩٦	ای لویل : ٢٩٠
یولورلیتون (آدوارد جورج) : ٤٨١ ٤٨٢	اناتول فرانس : ٣١٩ - ٣١٠
یترونیوس : ٤٦٨	اندریه بریتون : ٤٠١ ٤٠٢ ٤٠٣
یرودون : ٣١٣	اندریه جید : ٣١٠ ٥٢٠
یاونتد (ازرا) : ٣٠٢ - ٣٠٣ ٣٠٨	أوجست کونت : ٣٠٨
یروست (مارسیل) : ٥١٥ ٥١٦ ٥١٧ -	أوسکار وایلد : ٣٠٩ - ٣١١
٥١٨	أونوریه دورفیه : ٤٤٥ - ٤٤٦

جیمی جویس : ٤٩٧ - ٤٩٧ ، ٥١٣

(ح)

حافظ ابراہیم : ٥٣٨
الحریری : ٤٩٨ وما یلیها
حسان بن ثابت : ٢٠٩ ، ٢١٣ ، ٢٤٥
الخطیب : ١٥١ ، ١٦٢ ، ٢٤ ، ٢١٠
حمزة بن أبی ضعیف : ١٨٣
حنانیة : ٥٣٦
حنین بن اسحق : ١٤٧

(خ)

خلف الأحمر : ٢٢٦
خلیل حاری (الأستاذ الدكتور) : ٤٠٨ - ٤١٣
خلیل شیبوب : ٢٨٠ - ٢٨١
خلیل مطران : ٣٧٨ - ٣٧٩ ، ٣٨١ ، ٣٨٢
الخنساء : ٤٥٥ ، ٢٤٨

(د)

داشیل هامت : ٥٢٠ - ٥٢١
دانتہ : ٣١٥
دریدین الصفة : ١٧٢
دستوفسکی : ٤٨٧ ، ٥٠٨ ، ٥٠٩ ، ٥١١ -
٥١٦ ، ٥١٧ ، ٥٢٧ ، ٥٣٠ ، ٥٣١ -
٥٣٢ ، ٥٣٥
دوس یاسوس : ٥١٦ ، ٥١٩ ، ٥٢٠ ، ٥٢٨ ،
٥٢٩ - ٥٣٠
دیدرو : ٦١ ، ٢٧٩ ، ٢٨٠ ، ٢٨٥ - ٣١٣ ،
٥٤١ ، ٥٩٤
دیکارت : ١٥

(ر)

راسین : ٣٣٥ ، ٣٦٢ ، ٤٧٨ ، ٥٤٠ ،
٥٤١ ، ٥٦٠ ، ٥٨٠ ، ٥٧٨ - ٥٧٩
الرافعی (مصطفى صادق) : ٤١٤
راکان : ٥٤٧

بلاکور : ٣٠٢

بلوتوس : ٩٦

بنداروس : ٥٢

(بو ادخار الان) : ٢٩٠ - ٢٩١ ، ٣٥٧ ،

٣٥٩ (هامش) ٣٨١ ، ٣٩٦

بیراندلو : ٥٧٩ - ٥٨٠ ، ٦٢٣

(ت)

تشیخوف : ٥٥١ ، ٥٥٢ ، ٥٧٣ ، ٥٧٤ ،

٥٧٥ ، ٥٩٧ ، ٦١١ ، ٦٢٠

توفیق الحکیم (الأستاذ) : ٥٠٢ ، ٥٢٥ ، ٥١٩ ،

٥٦٣ ، ٦٠٨ ، ٦٥٩

توکیدیدس : ٤٦٦

تولستوی : ٤٨٧ - ٤٨٨

تین : ٣١٢ ، ٣١٣ ، ٣١٤ ، ٣٢١ ، ٣٢٢ ،

٤٩٧ ، ٥٠٦

(ج)

الجاحظ : ١٢٢ (هامش) ١٢٣ ، ١٤٨ -

١٤٩ ، ١٥٠ ، ١٥٤ ، ١٥٥ ،

١٥٦ ، ١٥٧ ، ١٩١ ، ١٩٩ ، ٢٠٤ ،

٢٢٦ ، ٢٤٦ ، ٢٥٣ - ٢٥٦ ، ٢٥٧ ،

٤٩٣ ، ٥٩٤

جالسورثی : ٥٣٨

جریر : ١٨٦

جمفر بن علبه الحارثی : ١٨٠ - ١٨١

جليلة بنت مرة الشيباني : ٤٢٩ - ٤٣٠

جميل : ١٨٨ ، ١٩١ ، ٢٠٩

جوته : ٣١٥ ، ٤٧٠ ، ٥١٤ ، ٥٨٠

جوتيه (توفيل) : ٢٨٩ ، ٢٩١ ، ٣٠٦

جورجی زيدان : ٥٣٨

جورج دوهايل : ٥٠٣

جول رومان : ٤١٦ ، ٥٠٦ ، ٥٠٧ ، ٥٢٥

جول لوميتر : ٣٠٥

جون ستيوارت مل : ٣٠٨ ، ١

سقراط : ٣٨٩ ، ٣٨٨ ، ٣٣٢ ، ٣٢٦ ، ١٤٢٢

٤٤٩

سكريب : ٥٤٢ - ٥٤٣

سنزار : ٤٧٥

سنوحى : ٤٩٤

سوفو كليس : ٥٢ ، ٥٧ ، ٦٩ ، ٧٠ ، ٦١

٧٩ ، ١٢٠ ، ١٣٩ ، ٣٢٧ ، ٥٣٧

سويدبن كراع : ٦٥٢

سول پرو نوم : ٣٩٤

سهل بن هرون : ٤٩٣

سيونيدس : ٥٢ ، ٥٥

(ش)

شارل سورل : ٤٧٨

شتانبيك : ٥٨٦ - ٥٨٧ ، ٦٠٨

الشريف الرضى : ٤٣٤

شكسبير : ٧١ ، ٧٣ ، ٣٠٥ ، ٣٠٣ ، ٣١٣

٥٥٨ - ٦٣ ، ٥٧١ ، ٥٧٢ ، ٥٧٤

٦١٧

شوبتهور : ٢٩٨

شيرلر : ٥٤٥

شوق (أحمد) : ٦٥ (هاشم) ٣٦٦ ، ٣٧٦ -

٣٧٨ ، ٤٢٦ ، ٤٢٧ ، ٤٣٨ - ٤٣٩

٤٤١ ، ٤٩٩ - ٥٠٠ ، ٥٤٨ - ٥٤٩

٥٥٨ ، ٥٧٤ ، ٦٠٦ - ٦٠٨ ، ٦١٨

(ص)

صالح بن عبد القوس : ١٥٥ ، ٢١٢

صلاح عبد الصبور : ٤٣١ - ٤٣٢

صموئيل بيكيت : ٥٧٩ - ٥٨٠ ، ٦٢٠ ، ٦٢٢

(ط)

الطبرى : ٤٩٢

طرية بن العبد : ١٥٣

رامبو : ٣٧٩ - ٣٨٠ ، ٣٩٨ ، ٣٩٩ ، ٤٦١

وانسوم : ٣١٢ ، ٤٧

رشيد سليم الخورى : ٣٦٨

روسو : ٢٨٢ ، ٢٨٤

ويجى دى جورمان : ٣٠٣ ، ٣٠٤ ، ٣٠٨

ويفردى : ٤٠١ ، ٤٠٣

(ز)

زبراه الكاهنة : ٤٩٢ (هاشم)

زهير بن أبى سلمى : ١٥٦ ، ١٥١ ، ١٦٣ ، ٤٣٤

١٦٤ ، ١٩٦ ، ٢١٠ ، ٤١٧ ، ٤٣٤

(هاشم)

زئوييا : ٥٠٣

زولا : ٣٠٨ ، ٣١٤ - ٣١٥ ، ٣٢١ ، ٣٢٢

٣٢٢ ، ٣٢٦ ، ٤٨٥ ، ٤٨٨ ، ٥٠٥٠٦

٥١٩ ، ٥٦٢ ، ٥٤٤ ، ٥٦١ - ٥٧٨

٥٩٦ ، ٥٩٧ ، ٥٩٦ ، ٥٩٨ ، ٦١٤

(ز)

زارتر (جان بول) : (أنظر الوجودية) م :

٣٢٤ - ٣٢٥ ، ٣٢٦ ، ٤٢٠ - ٤٢٥ ، ٤١٥

٤٦١ ، ٥٣٦ ، ٥٢٧ ، ٥٣٠ ، ٥٥٩

٥٧٤ ، ٥٨٤ - ٥٨٦ ، ٥٨٧ - ٥٨٨

٤١٠ - ٥٩٢

سافو : ٥٢

سان يدرو : ٥٦

سان سيمون : ٢٧٩ ، ٣١٢ ، ٢٢٠ ، ٣٢٤

سانت بوف : ٣٠٧ ، ٣٠٢ ، ٤١٤

سانتسبرى : ٣١٠

سينجارن : ٣٠٣ ، ٣٠٤

سيندر : ٤٢ ، ٣٦٦ ، ٣٧٦ (هاشم)

ستر نديريج : ٧١ - ٦٦٩ ، ٥٧٢ ، ٥٧٣

٥٧٤ ، ٥٧٩

سدنى (فيليب) : ٦٠ (هاشم)

سرفانتس : ٤٧٣ - ٤٧٤

مفولتير : ٣٦٣

(ق)

قدامة بن جعفر : ١٠٩ - ١٢٢ ، ١٣١ ، ١٥٥ ،
١٥٦ ، ١٦٧ وما يليها ١٩٧ ، ٢١٠ ،
٢١٥ ، ٢٤٩ ، ١٥١ ، ٤٢٣ ، ٦٣٥ ،
٦٣٦

(ك)

كارلو جوزي : ٦٨٠ - ٦٢١ ،
كاستياري : ٢٢١
كانكا : ٥٢٢ - ٤٩٠
كامل كيلاني سند : ٤٣٢ - ٤٢٣
كانت : ١٥٦ ، ٢٧٩ ، ٢٨٠ ، ٢٨٤ ، ٢٩٠ ،
٢٩٢ ، ٢٩٥ ، ٢٩٦ - ٢٩٦ ، ٢٢٨ ، ٤٣٤ -
٢٨٧ ، ٢٨٨ - ٢٩٦ ، ٢٨٦
كثير : ١٥٣ ، ١٨٦ ،
كروشييه : ٢٦٨ - ٢٧١ ، ٢٧٥ ، ٢٧٩ ،
٢٩٧ - ٢٩٢ ، ٣٠٢ ، ٣٠٣ ، ٣٢٨ ،
٣٤٩ ، ٣٥١ ، ٣٥٢ ، ٣٦٣ - ٣٦٨
كزينوفون : ٥٨ ، ١١٠ ، ٤٦٤ ،
كليلة ودمنة : ٤٩٣ - ٤٩٦
الكندي : ١٤٨ ،
كورسيه (جوستاف) : ٢١٤
كورفي : ٣٥٠ ، ٤٧٧ ، ٤٨٠ ، ٥٤٢ ،
٥٤٥ ، ٥٥٢ ، ٥٨١ ،

(ل)

لوكليردج : ٢٩١ ، ٢٩٢ - ٢٩٢ ، ٢٩٢ ،
لابرويير : ٢٧٩ ، ٣٨٨ ،
لافاييت (مدام) : ٤٧٩ - ٤٨٠ ،
لافونتين : ٥٠١ - ٥٠٢ ،
لامارتين : ٢٩٢ ، ٢٩٢ ،
لامب : ٣٣٨ ،
لسان الدين بن الخطيب : ٤٤٢ ، ٤٤٤ ،
السنج : ٥٤٦ ،
لطف الحول (الأستاذ) : ١٢٠ ،

(ع)

عبادة القزاز : ٤٤٣
عباس بن الأحنف : ٢١٣
عبد الرحمن بن أبي عمار : ١٧٢ - ١٧٣
عبد الرحمن الشراقي (الأستاذ) : ٥٠٤ ، ٥٣٦ ،
٦٢٩ - ٦٣٠
عبد الرحمن شكري : ٤٨٣ ، ٤٤٥
عبد العزيز الجرجاني : ١٧٥ ، ٥٠٣
عبد القاهر الجرجاني : ١١٦ ، ١٢٨ ، ١٦١ ،
٢٣٠ ، ٢٣١ ، ٢٣٥ ، ٢٣٦ ، ٢٥٦ ،
٢٧٦ ، ٤٢٠ ، ٦٣٤
عبد الله بن الدمينه الحمصي : ٤٢٩
عبد الوهاب البياتي : ٤٢٦ - ٤٢٧
عروة بن أذينة : ١٨٦
عزيز أياظة (الأستاذ) : ٣٥٦ ، ٦٠٧
القاد (الأستاذ عباس محمود) : ٣٦٩ ، ٣٦٩ ،
٣٨٢ ، ٣٨٣ ، ٣٨٥ - ٣٨٦ ، ٤١٨ ،
٤٢١ ، ٤٢٢ ، ٤٢٤ ، ٤٤١
عل بن أبي طالب : ٩٥
عمر بن أبي ربيعة : ١٥٣ ، ٢٠٩

(ف)

فان وليم اكونور : ٣٠٤ - ٣١٤ ، ٣١٨
فرانسوا أوجيه : ٥٣٩
الفردوس : ٥٩٣
الفرزدق : ١٨٦
فرويد : ٣٥٩ - ٣٦٠ ، ٤٠٤ ، ٤٠٥ ، ٤٨٨
فلوبيير : ٣٠٨ ، ٤٥١ ، ٥٣٣ ، ٥٣٥ ، ٥٣٠ ،
فولكنر : ٥١٩
فيشته : ٢٨٨
فاليري : ٣٥٩ ، ٤٦٩ ،
فرجيل : ٣٣٧
فرلين : ٣٩٦
فكتور كوزان : ٢٨٩ ،
فكتور هوجو : ٣٣٦ ، ٥٤٣ ، ٥٤٤ ، ٥٧٤ -
٥٧٥ ، ٦٢٥

نزار قباني : ٤٤٧ (هامش)

نصر بن سيار : ١٨٤

نصيب : ١٥٣

نعمان عاشور (الأستاذ) : ٦١٣

(هـ)

هردر : ٣٥٣

همنجواي : ٥١٩

هنري بيك : ٥٦٠ - ٥٦١

هوراس : ٥٤

هولكروفت : ٤٨٣

هوميروس : ٢٨ - ٢٩ ، ٣٣ ، ٣٤ ، ٥٠ ، ٥٠

٥٦ ، ٥٧ ، ٧٦ ، ٨٨ ، ٨٩ ، ٩٠

وما يليها ، ١٢٧ - ١٢٨ ، ١٢٩ ، ١٣٢ ، ١٣٣

١٣٣ ، ٤٢٤ ، ٥١٤

هيبل : ٥٤٦ ، ٥٧٢

هيجل : ١٥ ، ٢٧٨ ، ٢٩٤ - ٢٩٥ ، ٢٩٦ ، ٢٩٦

٣١٩ - ٥٩٦

هيرودتس : ٤٦٦

هيلدا دوليتل : ٣٠٢

(و)

وردزورث : ٣٩١ - ٣٩٠ ، ٤٢٢

ولتر سكوت : ٥٠٤ ، ٥١٥

وليم هازلت : ٣١٠

ويلد (أوسكار) : ٣١٢

(ي)

يحيى بن نوفل الحميري : ٢٠٩

يزيد : ١٩٢

يوجين أونيل : ٥٣٤ - ٥٣٥ ، ٥٩٧ - ٥٩٨

يوريلس : ٢٦ ، ٢٦ ، ٦٧ ، ٦٨ ، ٧٠ ، ٧٠

٧٣ ، ٧٤ ، ٦٦

يونج : ٣٥٢

يونسكو : ٥٥٤ ، ٥٥٥ ، ٦٢٣ ، ٦٢٥

يو كونت دي ليل : ٣١٦

لويش عوض (الدكتور) : ٣٩٣

ليفي برول : ٤٨٨

(م)

حاترلنك : ٦٧ ، ٦٢

ماتيو ارنولد : ٤٥٧

ماركس : ٢٣٥ - ٢٣٦ ، ٣٣٧ - ٣٣٨

مارلو : ٤٦٨

المتنبي : ١٧٩ ، ١٣٩ (هامش) ، ٢٠٩ ، ٣١٢ ، ٤

٢١٥ ، ٢٢١ ، ٢٢٨ ، ٢٤٣ ، ٤٦٤

محيى بن يونس : ١٥٧ ، ١٥٩

مجنون ليلي (قيس بن الملوح) : ١٩١ ، ١٩٢

(هامش) : ٢٢٠ ، ٢٢٨ ، ٢٢٣ ، ٤٠٥ -

٤٠٩

محمد عثمان جلال : ٥٠١ ، ٥٠٣

مدام دي ستال : ٤١

مسلم بن الوليد : ١٦٤ ، ٢٠٣ ، ٢١٨ ، ٢٤٣

(هامش)

معاوية : ١٩٥ ، ٢٠٩

ملارميه : ٣٩١ ، ٤٤٥

المنفلوطي : ٥٠٣ - ٥٠٤

منكن : ٣٠٣ ، ٣٠٤

موجام : ٧٥

موريالك : ٥٢٨ ، ٥٢٩ ، ٥٤٧ ، ٥٢٨

موليير : ٥٣٨ ، ٣٦١ ، ٥٦١ ، ٥٧٩ ، ٥٨٠

مونتأبور : ٦٠

المويلحي : ٥٠٠ - ٥٠١

ميخائيل نيميه : ٣٧٨ - ٣٧٩ ، ٣٨٥ - ٣٨٦

(ن)

النابغة : ١٧١ ، ٤٣٠

نازك الملائكة : ٤٣١

نجيب محفوظ (الأستاذ) : ٥٠٤ ، ٤٠٥ ، ٥١٧ ، ٤

٥٢٧ ، ٥٢٨ ، ٥٢٥ - ٥٢٦ ، ٥٢٧ ، ٤

٥٥١ ، ٥٥٢

٤- فهرس الموضوعات

الصفحة	الموضوع
٣	تقديم
٩ - ٢٤	مقدمة

الباب الأول : النقد اليوناني

٢٥ - ٢٧	لنقد فيل. أفلاطون
٢٧ - ٣٨	نقد أفلاطون

نقد أرسطو

٣٩ - ٤٧	الفصل الأول - اللغة عند أرسطو .
٤٨ - ٦١	الفصل الثاني - نظرية المحاكاة والشعر عند أرسطو

فنون المحاكاة ٤٨ - ٥٠ - مفهوم الشعر ٥٥ - ٥٨ نشأت ٤٨ - ٥٥ - المحاكاة ٥٥ - ٥٦
- طرق المحاكاة ٥٦ - ٥٨ تصوير الممكن والمستحيل في الشعر ٥٩ - ٦١ المحاكاة
بعد أرسطو ٦٢ - ٦٣ أجناس الشعر الموضوعي عند أرسطو : المسرحية والملحنة ٦٢

٥٨ - ٥٩	(أ) المأساة مفهومها وأجزاؤها
٦٥ - ٧٢	١ - الحكاية أو الخرافة ٦٥ - ٧٢ الوحدة المضموية في الحكاية في المأساة ٧٢ - ٦٦ أجزاء الحكاية

في المأساة : التحول ، التعرف ، العقدة ، الحل ، داعية الألم ٦٢ - ٧٢ .
٢ - الأخلاق في المأساة : معناها وشروطها ٧٢ - ٨٠ الفرض من المأساة وصلته بالخطأ
(الهامارتيا) ٧٩ - ٨٠ نظرية التطهير ٨٠ - ٨٣ - ٣ - الفكرة في المأساة
٨٤ - ٨٥ .

٨٦ - ٨٩	(ب) الملهة : مفهومها وأسسها الفنية والفروق بينها وبين المأساة .
٩٠ - ٩٣	(ج) الملحنة : مفهومها وأسسها الفنية وصلاتها بالمأساة .
٩٤ - ١١٣	الفصل الثالث

غاية أرسطو من بحثه في الخطابة ٩٥ - ٩٦ الخطابة والمنطق ٩٦ - ٩٨ الخطابة والشعر
٩٨ - ٩٩ أنواع الخطابة ٩٨ - ٩٩ أنواع المحاجة الخطابية والحجج الفنية ٩٩ - ١٠٠ -
البراهين الخلقية الذاتية ١٠٠ - ١٠٣ البراهين المنطقية الموضوعية : المثل والقياس
المضمر وأنواعها البلاغية ١٠٣ - ١١٣

الموضوع	الصفحة
الفصل الرابع - الأسلوب وأجزاء القول عند أرسطو	١١٢-١٤٩
١ - مقتضيات الأسلوب :	
(قيمة الأسلوب الجمالية وأنواعه ١١٤ - ١١٥ خصائص الأسلوب العامة : الصحة والوضوح والدقة ١١٥ - ١٢٠ أسلوب الشعر وأسلوب النثر وما يتصل بهما من وجوه بلاغية ١٢٠ - ١٢٤ الابتكار في الأسلوب ١٢٤ المجازات والاستعارات عند أرسطو وأثرها في البلاغة العربية ١٢٩ - ١٣٢ أسلوب الخطابة وأسلوب الكتابة ووجوه بلاغة تتصل بمقتضى الحال فيها ١٣٢ - ١٣٥ .	
٢ - أجزاء القول ١٣٣ - ١٤٩ (المقدمة لوما يتصل بها من وجوه بلاغية وما يقابلها عند العرب ١٣٣ - ١٣٤ النغراض والقصة الخطابية ١٣٤ - ١٣٦ البراهين الخطابية والنغرض منها ١٣٦ - ١٣٨ الاستفهام ووجوه حسنة ١٣٨ - ١٣٩ السخرية والدعابة ١٣٩ - ١٤٠ الخاتمة ١٤٠ وسائل خطابية في الأسلوب ١٤٠ - ١٤٩) .	
مكانة أرسطو في النقد القديم والنقد العربي	١٤٩ -

الباب الثاني : النقد عند العرب

الفصل الأول - نشأة النقد العربي ومدى تأثيره بأرسطو - عمود الشعر .	١٥٠-١٧٤
نشأة النقد العربي وتأثيره بمفهوم المحاكاة والخيال عند أرسطو .	١٥٦-١٦١
عمود الشعر - مقوماته ومصدرها وقيمتها الفنية .	١٦١-١٦٨
الفصل الثاني - الأجناس الأدبية	١٦٩-٢٠٨
نظرة نقاد العرب إلى الأجناس الأدبية .	١٦٩-١٧٦
(أ) أجناس الأدب الشعرية عند العرب .	١٦٩-١٧٠
المدح ١٧٠ - ١٧١ - صفات المدح ورأى قدامة ونقده ١٧١ - ١٧٨ مطالع القصائد ١٧٨ - ١٨١ - النزل ١٨٢ - ١٨٥ - الغزل اللاهى ١٨٥ - ١٨٨ - الغزل العذرى ١٨٨ - ١٩٣ - نقد ابن أبي داوود للغزل العذرى ١٩٣ - ١٩٥ - الغزل الصوفي ١٩٣ - ١٨٨ - ١٩٥ .	
(ب) أجناس الأدب النثرية	١٩٦-١٩٧
الخطابة : أنواعها ونقدها ١٩٦ - ١٩٧	
الفصل الثالث - تنظيم أجزاء القول في النقد العربي	٢٠١-٢١٠
وحدة العمل الأدبي في النقد العربي القديم ١٩٨ - ١٩٩ النقد العربي والوحدة العضوية في الشعر - وحدة القصيدة العربية ١٩٩ - ٢٠٨ وجوه البلاغة المتصلة بوحدة القصيدة ٢٠٩ - ٢١٠	
الفصل الرابع : الأهداف الإنسانية للأدب في النقد العربي في النثر ٢١١ - في الشعر ٢١١ -	٢١١-٢٢٥
٢١٢ - مفهوم الصدق عند نقاد العرب القدامى وتقويمه ٢١٢ - ٢١٤ وجوه البلاغة	

الصفحة

الموضوع

المتصلة بالصدق وقيمتها ومواقع حسنها : المبالغة وأنواعها والتخييل ٢١٤ - ٢١٨
تقومها ٢١٨ - ٢٢٥ .

الفصل الخامس - قيمة الوجوه البلاغية في النقد العربي أرسطو والوجوه البلاغية ٢٢٦ نشأة ٢٢٦-٢٤٠-
الوجوه البلاغية في النثات ٢٢٦ - ٢٢٧ عناية نقاد العرب بها ٢٢٧ منبج العرب ومنبج
أرسطو فيها ٢٢٧ - ٢٢٩ - العرب القوي وأثره في النقد العربي ٢٢٩ - ٢٣٢ -
تقوم هذا العرب وتقسيه ٢٣٣ - ٢٣٦ - محاذاة الأتلمين وأزمة التجديد ٢٣٦ -
٢٣٩ - السرقات وموقف النقد العربي منها ٢٣٩ - ٢٤٠

٢٤١-٣١٠

الفصل السادس - اللفظ والمعنى .

موقف أرسطو من مسألة اللفظ والمعنى ٢٤١ - ٢٤٣ موقف نقاد العرب من المسألة ٢٤٣
أنصار المعنى وغرضهم ٢٤٣ - ٢٤٦ أنصار اللفظ ٢٤٦ - ٢٥٣ معايير حسن اللفظ
عند ابن سنان الخفاجي ٢٤٦ - وجوه حسن الكلام وما يتصل بهم من وجوه بلاغية عند
قدامة ٢٤٧ - ٢٤٩ - التسوية بين اللفظ والمعنى ٢٥٠ - ٢٥١ - أصالة الخماظ في
تقديمه اللفظ على المعنى ٢٥٢ - ٢٥٤ - موقف عبد القاهر ٢٦٨ رده على أصحاب اللفظ
من سابقه ٢٥٦ - ٢٦٢ - نظرية عبد القاهر في النظم والصورة الأدبي وتقويمه الكلام
بالملاقات في التركيب ٢٦٢ - ٢٧٠ - التقويم الجمالي وصلته بالمضمون عند القاهر
٢٧٠ - ٢٧٤ عبد القاهر وبندتو كروتشيه ٢٧٤ - ٢٧٦ .

الباب الثالث : النقد الأدبي الحديث

٢٧٧

الفصل الأول - أسس الجمال الفلسفية للنقد الحديث

المدارس الفلسفية والمذاهب الأدبية والنقدية ٢٩٢ - ٢٩٥ .

٢١٠-٢١٣

١ - الفلسفة المثالية والنقد الحديث

٢٨٠-٢٨٥

(١) ديبرو والنقد الحديث

٢٨٥-٢٩٠

(٢) كانت ونظرياته الجمالية وتقويمها

تيوفيل جوتيه والفن للفن وتأثره بكانت ٢٩١ - ٢٩٢ ادجار الان بر ٢٩٢ -
٢٩٣ - بودلير ونظريته في الوحدة الكاملة ٢٩٣ - ٢٩٦ .

٢٩٦-٢٩٩

(٣) هيغل ونزعه بالمثالية نحو الواقع

٢٩٩-٣١٣

(٤) بندتو كروتشيه ونظرياته الجمالية

(٥) مدارس النقد الأميركية (المدرسة التصويرية مدرسة النقد الحديثة - مدرسة النزعة

٣١٤-٣٠٦

الإنسانية الجديدة) .

٣٠٦-٣١١

ت . س . اليوت

٣١١-٣٤٣

المدرسة التأثيرية نتيجة للفلسفة الجمالية المثالية - مبادئها ونقدها .

الموضوع	الصفحة
٢ - الفلسفة الواقعية ومبادئها العامة	٣١١-٣١٣
(١) فلسفة السانسيميونيين الاشتراكية وتأثيرها في جوزيف برودون .	٣١٤-٣٢٥
(٢) الفلسفة الوضعية وتأثيرها في زولا - نقدتين	٢٢٠-٣٢٩
(٣) الفلسفة الواقعية المادة ونقدها	٣٢١-٣٢٤
(٤) الاشتراكية الغربية وفلسفة الوجوديين وصلتها بالفلسفة السلوكية .	٣٢٦-٣٣٢
٣ - نتائج نقدية عامة لهذه الفلسفات وتقويم لها صلوات الأدب المختلفة بالحياة الاجتماعية	٣٢٨-٣٤٧
وتأثيرها في النواحي الجمالية .	٢٢٠-٣٣٥
الجمال الطبيعي والجمال الفني في فلسفات الجمال .	٣٣٧-٣٤١
المضمون والشكل في ضوء هذه الفلسفات .	٣٤١-٣٤٣
الفصل الثاني - الشعر	٣٤٢-٣٥٦
١ - نشأته ٣٤٢ - ٣٤٧ - الإلهام في الشعر عند العرب وأفلاطون ٣٤٧ - ٣٤٨ - أرسطو والصنعة ٣٤٨ - كتاب عصر النهضة والإلهام ٣٤٨ - ٣٤٩ الكلاسيكيون والرومانتيكيون ٣٤٥ موقف النقاد المحدثين من قضية الإلهام والصنعة ٣٤٩ - ٣٥٠ كروثشييه ٣٥٠ - ٣٥١ الإلهام منذ فرويد وطاييه العلمي ٣٥١ - ٣٥٣ تطور مفهوم الشعر واختصاصه بالشعر الغنائي في العصر الحديث ٣٥٢ - ٣٥٦	
٢ - مفهوم الشعر في العصر الحديث	٣٥٧-٣٦٣
التعريف الحديث للشعر ٣٥٧ - ٣٥٨ - لغة الشعر ولغة النثر ٣٥٨ - ٣٦١ - الشعر التعليمي وشعر الملاحم وصلتهما بالشعر الغنائي ٣٦٢ - التجربة الذاتية والفكر ٣٦٢ - موضوعية الآتية عند بندتو كروثشييه ٣٦٢ - ٣٦٣ .	
٣ - التجربة الشعرية	٣٦٤-٣٩٤
معنى التجربة الشعرية ٣٨٤ - ٣٨٥ - مفهوم الصديق في التجربة الشعرية ٣٨٧ - ٣٨٨ ، مضمون التجربة الشعرية وقيمتها في تقويمها ٣٨٨ - ٣٩٣ - رأى بندتو كروثشييه ٣٩٣ - ٣٩٥ .	
٤ - الوحدة العضوية	٣٧٣-٣٨٦
معنى الوحدة العضوية ٣٧٣ - ٣٧٥ - لا وحدة عضوية في القصيدة التقليدية ٣٧٥ - ٣٧٧ - أثر الوحدة العضوية الجمالي في بناء القصيدة الحديثة ٣٧٧ - ٣٧٩ الوحدة العضوية عند الرمزيين ٣٧٩ - ٣٨١ - الدعوة إلى الوحدة العضوية في الشعر العربي الحديث ٣٨١ - ٣٨٣ الفرق بين الوحدة العضوية في القصيدة وفي المسرحية ٣٨٣ - ٣٨٦ .	
٥ - صياغة الشعر	٣٨٦-٤٤٨
أولا - أهمية الصياغة في الشعر وتأثرنا فيها بالمعايير الجمالية العالمية للشعر الحديث ٣٨٦ -	

٣٨٨ - الخيال ومنه حديثاً ٣٨٨ - ٣٨٩ - الخيال والصورة عند الرومانتيكيين
٣٨٩ - ٣٩٣ - عند البرناسيين ٣٩٣ - ٣٩٥ - عند الرمزيين ٣٩٦ - ٤٠١
عند السرياليين ٤٠١ - ٤٠٨ - المدرسة النفسانية ٤٠٥ - ٤٠٨ - التعبيرية في الشعر
الفنائي ٤٠٨ - ٤١٣ - عند الوجوديين ٤١٣ - ٤١٧ - نتائج عامة للدراسة الصورة
في الشعر الحديث ٤١٧ - ٤٣٢ - الميارات المجازية والصورة ٤٣٢ - ٤٣٣ - المنصر
القصصي في الشعر وصلته بالصورة ٤٣٣ - ٤٣٤ -

ثانياً - موسيقى الشعر : الإيقاع والوزن ٤٣٥ - ٤٣٦ - الإيقاع في داخل البيت « الترسيع »
٤٣٧ - لزوم ما لا يلزم ٤٦٤ - دعوى الرتبة في الوزن التقليدي ووسائل تفادها
بالدلالات الصوتية الجمالية ٤٣٧ - ٤٤١ - البحر وموضوع القصيدة ٤٤١ - ٤٤٢
القافية ونقدها ٤٤٢ - ٤٤٤ - التجديد في أوزان الموشحات ٤٤٤ - ٤٤٦ -
الفرق بينها وبين التجديد في أوزان الشعر الحديث - حجج المحدثين في التجديد في
الوزن وغرضهم - صلة الدعوة بالرمزية ٤٤٦ - ٤٤٩ .

٤٤٩-٤٦٥

٤ - التزام الشاعر

الشعر الخالص ٤٥٠ - ٤٥٤ - الشعر للشعر ٤٥٤ - ٤٥٨ - التزام الشاعر
وموقف الواقعية الاشتراكية والوجودية منه ٤٥٨ - ٤٦٥ .

٤٦٣

الفصل الثالث - القصة

٤٦٤-٥٠٤

١ - تطور القصة

(١) تطور القصة في الآداب الأوروبية : الأدب القصصي في الآداب القديمة وطابعه
المالحى ٤٦٤ - ٤٦٨ - قصص المغامرات الملحمية ٤٦٨ - ٤٧٠ - قصص الفروسية
٤٧٠ - ٤٧٥ - معارضة سرفاتس لها ٤٧٣ - ٤٧٥ - قصص الرعاة ٤٧٥ -
٤٧٨ - قصة الشطار وتأثرها بالمقامات العربية ٤٧٨ - ٤٧٩ - قصص التحليل النفسى
٤٧٩ - ٤٧١ - قصص المغامرات الحديثة وطابعها الهجائى الاجتماعى ٤٨٢ - ٤٨٣
قصص القضايا الاجتماعية عند الرومانتيكيين ٤٨٣ - ٤٨٥ - المذهب الواقعى والطبيعى
في القصة ٤٨٥ - ٤٩٠ - قصص التحليل النفسى الحديثة ٤٩٠ - الاشعور الجماعى
والفردى في القصة الحديثة ٤٩١ - ٤٩٣ - القصص ابوليسية ٤٩٣ - ٤٩٤ .

(٢) تطور مفهوم القصة في الأدب العربى ٤٩١ - ٤٩٣ - الأدب القصصى العربى القديم
الأصيل والمترجم : كلية ودمنة ٤٩٣ - ٤٩٤ - ألف ليلية وليمية ٤٩٤ - ٤٩٥ - المقامات
٤٩٦ - ٤٩٦ - رسالة الغفران ٤٩٦ - حى بن يقظان ٤٩٦ - ٤٩٨ - ليلة
القنصه الفنية الحديثة في الأدب العربى وأصوارها ٤٩٨ - ٥٠٤ .

٥٠٤-٥٢٦

٢ - الحكايات في القصة

التجربة الإنسانية ٥٠٤ - ٥٠٥ - معنى انصديق في القصة ٥٠٥ - ٥٠٦ - موضح
الحكاية ٥٠٦ - ٥١٠ - الوحدة العضوية ووحدة انصر حية ٥١٢ - ٥١٦ - طرق

عرض القصة والمذاهب الأدبية فيها ٥١٦ - ٥١٨ - معنى الموضوعية والصراع في
لقصة ٥١٨ - ٥١٩ الحديث النفسى ٥١٩ - ٥٢٠ - أثر النزعة السلوكية في
الحكاية القصصية ٥٢١ - المادية التصويرية. ٥٢١ - ٥٢٢ التصوير الاضمارى
٥٢٢ - ٥١٥ الايقاع في الحكاية القصصية ٥٢٥ المجال والبيئة ٥٦١ الطابع الموضوعى
٥٢٦ - ٥٢٧ قصص الأجيال ٥٣٧ - ٥٢٨

٥٢٦-٥٣٧ ٣- الأشخاص في القصة

الأشخاص في القصة وصلتهم بالواقع ٥٢٦ - ٥٢٩ الشخصيات ذات المستوى
الواحد ٥٢٩ - ٥٣٠ الشخصيات النامية وكيفية تصويرها ٥٦٨ - ٥٣١
دستوفسكى وسارتر ٥٣١ - ٥٣٣ - مسألة البطل في القصة وأدب المواقف ٥٣٣ -
٥٣٧ .

٥٢٩-٥٣٦ الفصل الرابع - الاتجاهات العالمية في المسرح بعد أرسطو

٥٤٩-٥٥٨ ١- موت المأساة ونشأة الدراما الحديثة

المهابة والمأساة عند أرسطو ٥٣٧ - المأساة عند الكلاسيكيين ٥٣٨ - الفرق بين
المأساة الكلاسيكية والمأساة القديمة ٥٣٦ - ٥٣٩ - الخطأ (الهامارتيا) عند أرسطو
والكلاسيكيين ٥٣٩ - ٥٤٣ - المهابة في الكلاسيكية والفرق بينها وبين المهابة
القديمة ٥٤٣ - ٥٤٤ ملهابة البطولة والمأساة اللاهية ٥٤٥ الدراما الرومانتيكية
٥٨٣ - ٥٤٥ - الميلو دراما ٥٤٦ - ٥٤٨ الواقعية والدراما الحديثة ٥٤٨ - ٥٤٩
موت المأساة دون العنصر المأسوى ٥٤٩ .

٥٤٩-٥٩٧ ٢- الحكاية - الحدث

الاتجاه الأرسطى والكلاسيكى في تركيز الحدث ٥٤٩ - ٥٥٢ - أثره في بعض
المسرحيات العربية ٥٥٢ - ٥٥٣ - المنطق الدرامى للحدث والفرق بينه وبين
القصة ٥٥٣ - صعوبة تحويل القصص إلى مسرحيات ٥٥٣ - ٥٥٤ - استبدال
الحدث بالحالات النفسية عند تشيخوف ٥٥٤ - ٥٥٥ - المسرح الملحمى عند بريشت
ومعناه ٥٥٥ - ٥٦١ - نقده والتثليل له ٥٥٨ - ٥٦٠ - المنظر الكبير في الحكاية
٥٦١ - ٥٦٢ التخصص والتعميم في الحدث بين الكلاسيكية والرومانتيكية والواقعية
٥٦٢ - ٥٦٥ موقف المذهب الرمزي ٥٦٥ - ٥٦٧ منطق الواقع والفرق بينه وبين
الديالكثية في الحدث ٥٦٨ - ٥٧٩ المذهب التعبيري والحدث ٥٧٠ - ٥٧١ -
ستر نديرك طليعة التعبيرين ٥٧١

٥٦٨-٥٧٧ ٣- الشخصيات - الأبعاد - الصراع

ارتباط الشخصيات بالحدث المسرحى ٥٦٥ - أسس جودة تصوير الشخصيات فيما
٥٦٨ - ٥٧٠ - الصراع ٥٧٠ - ٥٧١ - ارتباطه بالواقع ٥٧١ - ٥٧٢ -
موقف الرومانتيكيين والواقعيين ٥٧٢ - الأبعاد وقيمتها الفنية ٥٧٣ - ٥٧٨ -

الموضوع

الصفحة

تشيخوف والبعد النفسى ٥٧٦ - ٥٧٧ لويجى بيراندلو ٥٧٧ - ٥٧٨ -
سترندبيرج ٥٧٨ ايس ٥٧٨ - ٥٧٩ .

٤ - الموقف الدرامى ومسرحيات المواقف

٥٧٨-٥٩٢

الموقف قديماً وحديثاً ٥٧٨ - ٥٨١ - الموقف المسرحى ٥٨١ - ٥٨٢ القوى
المسرحى وصورها ٥٨٢ - ٥٨٤ الموقف الدرامى والفرق بينه وبين الموقف
الملحمى ٥٨٤ - ٥٨٦ معنى المسرح الملحمى عند بريشت ٥٨٧ - الصموية الفنية
في المسرحيات ذات الطابع الملحمى وكيف ذلها كبار الكتاب ٥٨٧ - ٥٩١ -
مسرحيات المواقف في العصر الحديث ٥٩١ - ٥٩٢ - سارتر ومسرحيات المواقف
٥٩٢ - ٥٩٣

٥ - الفكرة وصراع الأفكار

٥٩٢-٦١١

الفكرة في المسرحيات اليونانية ٥٩٣ - في المسرحيات الكلاسيكية ٥٩٤ - دعوة
ديدرو ٥٩٤ - عند الرومانتيكيين والامتداد الخارجى للصراع الفكرى ٥٩٤ -
٥٩٥ تعميق البعد الاجتماعى عند الواقعيين ٥٩٥ - ٥٩٦ الصراع الفكرى الديالكتي
في المسرحيات الحديثة ٥٩٦ - ٥٩٧ - صراع الوجود في مختلف مظاهره ٥٩٨ - مأساة
للجنتع في انزال الوعى الفردى ٥٩٨ - الصراع الإنسانى في أوسع مداه ٥٩٨ -
٥٩٨ المسرح الملحمى والصراع الفكرى باثارة الشعور ٦٠١ - ٦٠٣ - وسائل
التغريب عند بريشت ٦٠٣ - ٦٠٥ لا بد في مسرح الفكرة من إثارة الشعور ٦٠٥ -
٦٠٦ - صراع الأفكار والطبقات في المسرحيات العربية الحديثة والتشثيل لها من
إنتاجنا المعاصر ٦٠٦ - ٦١١

٦ - الحوار والأسلوب

٦١٢-٦٢٧

معنى الأسلوب وأهميته في المسرحية ٦١٢ - الجملة المسرحية ٦١٣ - الجملة المسرحية
والحوار ٦١٣ - هدم الجدار الرابع والحوار ٦١٣ - ٦١٤ - الوظيفة الدرامية
لحوار بعبارة المسرحية ٦١٤ - الواقعية لا تهمل العناية بالأسلوب ٦١٤ - ٦١٥
مراعاة الواقع واستنطاق لسان الحال ٦١٥ - ٦١٦ - المسرحيات الشعرية وصلتها
بالواقعية ٦١٦ - رأى التعبيرين وبريشت ٦١٦ - ٦١٧ المسرحيات الشعرية في
أدبنا الحديث ٦٢٠ - ٦٢٢ الوظيفة الدرامية للغة المسرحيات العالمية الحديثة ٦٢٢
النزعة المضادة للمسرح والمعنى الدرامى لحوار فيها ٦٢٢ - ٦٢٥ - العامية والفصحى
في المسرحية ٦٢٥ - ٦٢٦ - اللغة الوسطى في المسرحيات العربية ٦٢٦ - ٦٢٧ .

خاتمة البحث

٦٢٦-٦٢٨

٦٣٧

٦٤١-٦٣٨

٦٤٨-٦٤٢

٦٥٥-٦٤٩

٦٧١-٦٥٦

١ - فهرس أهم المراجع

(أ) المراجع العربية

(ب) المراجع الأجنبية

٢ - فهرس المعارف

٣ - فهرس الأعلام

يسر دار نهضة مصر أن تواصل رسالتها الثقافية الأصيلة وتقدم
لقرائها الكرام بعضاً من مؤلفات الدكتور/ محمد غنيمس هلال كعلامة
بارزة من علامات الأدب العربي . منها :

١- في النقد المسرحي :

يسبح فيه المؤلف بين نصوص الأدب المسرحي ويتناولها بالنقد والتحليل
بروية واعية ورسوخ متمكن ... ويتعرض لعوامل بنائها ومصادرها ويدعم ذلك
بسرود ووعي تاريخي أصيل كما يعتمد على المقارنة والنقد الفلسفي ..
ويستعرض ذلك بكشف مصادر شوقي في «مصرع كليوباتره» ، وأزمة
الضمير في مسرحية سارتر « سجناء التونا» .. ويتعرض لمشكلة هامة في
المسرح ألا وهي «المسرح بين الفصحى والعامية» .

٢- المؤلف الأدبية :

دراسة نقدية مقارنة ، يبرز فيها المؤلف مفهوم المواقف الأدبية ومعنى
الموقف العام في النقد الحديث ، والموقف الملحمي أو القصصي .
إن هذه الدراسة بالغة الأهمية . لأنها تمثل سطوراً من فرع من فروع
الدراسات المقارنة وفيما يخص أدبنا الحديث .

تضايا معاصرة في الأدب والنقد:

إضافة خصبة وعميقة لمؤلفه ، في رسالته النقدية ، والتي تتمثل في بناء النقد على أساس علمي موضوعي يقضي لاذاتية الناقد أو يتحكم فيه. وأن يمزج الناقد بين الآراء والنظريات أو يتجاوزهما ليبتكر جديدا في إطار إحاطته بتراث الإنسانية ، وأن تكون الجهود الصادقة والجادة في خدمة الموطن والإنسانية .

مما الأدب:

جان بول سارتر ، ترجمة وتقديم: محمد غنيمي هلال

لبيان أهمية هذا الكتاب نعرف أن المترجم قصد به سد نقص في مجال النقد الأدبي إذ يقدم من خلاله أهم نص في أدب الالتزام أو أدب المواقف إذ يمثل في أسسه العامة الاتجاه الغالب على النقد العالمي في العالم الغربي ويستشهد عليه بأدب كبار الكتاب المعاصرين في أوروبا وأمريكا موضحا فلسفة الالتزام وجلاء معالمها الفنية وحدودها الاجتماعية كما عرض المترجم لما فيه من إشارات تاريخية وعلق على ما ذكره فيه من النصوص أو الكتب أو المؤلفين والشخصيات الأدبية .

ونحن حريصون كل الحرص أن نزود عالم المعرفة بكل قيم ونافع ..
والله حسبنا .. وهو من وراء القصد .

الناشر

الأدب هو مجموعة مشاعر وأحاسيس يسجها الأديب في لمسات شعرٍ أو
خطابة أو نثر أو قصة أو نند بالبعسيرة فهي حواطر ممتدة في الآفاق يرتشفها ذوو
الرؤى المعبرة والنظرات الواعية .

والدكتور / محمد غنيمي هلال

علامة من علامات الأدب العربي ولمسة فنية ضافية الذبول على كل أدياء
العصر . . ورحلته في عالم الأدب لم تخلق منه أديبا فحسب ، بل طوعت منه
ناقدا محللا نابغا في مملكته الأدبية .

وتفخر دار نمضة مصر أن تهدي لقراءها الكرام أقيم ما خط قلم الأديب
الراحل ؛ إسهادا منها في ثقل المكتبة الأدبية في العالم العربي أجمع .

مؤلفات

د. محمد

غنيمي

هلال

- الأدب المقارن
- دور الادب المقارن
- في النقد التطبيقي والمقارن
- دراسات أدبية مقارنة
- النماذج الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنة
- النقد الأدبي الحديث
- في النقد المسرحي
- قضايا معاصرة في الأدب والنقد
- المواقف الأسببية
- دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده
- ليلي والمجنون . . أو «الحب الصوفي»
- الرومانتيكية
- الحياة العاطفية بين العذرية والصروفية
- ما الأدب ؟ جان بول سارتر

ترجمة / محمد غنيمي هلال