

أبها الجماليتون : كفاكم هذا العبت !

بقلم الدكتور محمد النويهي

دعائه ، موصلا اياه الى ذروته - او حضيضه . يقول برادلي :
« ماذا يعني تبشير (الشعر للشعر ذاته) وماذا يشرح من طبيعة التجربة الشعرية ؟ هو يعني - اولا - ان هذه التجربة غاية في حد ذاتها . تستحق ان يحصل عليها من اجلها هي . لها قيمتها الذاتية . ويعني - ثانيا - ان قيمتها (الشعرية) هي وحدها كل قيمتها الذاتية . قد يكون للشعر قيمة أخرى كأداة للثقافة أو الدين ، لانه يعلم ويهذب ، ويرقق العواطف ، او يخدم القضايا النبيلة ، او لانه يجلب الشهرة او المال او راحة الضمير . هذا جميل . فلتمعجب بالشعر لهذه المزايا ايضا ، ولكن مزيتة الخارجية لا تحدد مزيتة الشعرية كتجربة ممنوعة للخيال . هذه القيمة الشعرية ينبغي ان نحكم عليها حكما داخليا محضا ، اما النظر الى الاغراض الخارجية ، سواء من جانب الشاعر وهو ينظم شعره او القارئ وهو يقرأه ، فانه يعمل على الحط من القيمة الشعرية اذ يغير من طبيعة الشعر باخراجها عن جوها الخاص . لان طبيعة الشعر ليست ان يكون الشعر جزءا من العالم الحقيقي ولا ان يكون نسخة منه (بالمعنى المعتاد لهذه الكلمة) ، بل هي ان يكون عالما فانما بذاته ، مستقلا ، كاملا ، حاكما لنفسه بنفسه » .

واما الاعتقاد الثاني فواضح انه بقية من الايمان الافلاطوني القديم بان للمثل وجودا قائما بذاته مستقلا عن مصادقاتها ، لا انها محض افكار تجريدية تنتزعها اذهاننا من التأمل في ألوف المصادقات الجزئية . وقد أدى هذا الاعتقاد بأصحابه الى الظن بان التجربة الاستطيقية او الجمالية هي نوع مختلف من النشاط الذهني لا علاقة له بسائر المعارف الحسية والانفعالات العاطفية والمدرجات العقلية . فلفهم التجربة الجمالية لا نحتاج ، ولا يفيدنا شيئا ، ان نعرف وان نتذكر سائر التجارب الانسانية في هذه المجالات الثلاثة ، مجالات الحس والعاطفة والتفكير . ثم يتطرف الاستطيقيون في ايمانهم بالجمال المطلق ويتفرد التجربة الجمالية حتى يبلغوا ذلك الهوس الذي رأيناه في الجملة الاخيرة من كلام برادلي والذي نراه في قطب آخر من أقطابهم هو كلابف بل حين يقول : « لكي نقدر عملا فنيا لا نحتاج الى ان نستمد اي شيء من الحياة ولا نحتاج الى أي معرفة بأفكارها ومشاكلها ، ولا أي خبرة بعواطفها » .

وقد نقلت في كتابي « طبيعة الفن ومسؤولية الفنان » (1) هذه الاقوال لدعاة مذهب الفن للفن وحده والمذهب الجمالي المعزول عن حقيقة الحياة الانسانية ، ولخصت نقاش أي . ا . رتشاردز لها ودحضه اياها في كتابه « مبادئ النقد الادبي » ، وأضفت ان رأي رتشاردز هذا ان اختلفت الآراء في مدى صحته على الآداب الغربية (لان هناك مدارس معينة فيها تعمدت انتاجات تتبع نظرية الفن للفن وحده ونظرية الجمال المجرد) ، فهو وحده الجدير بالتطبيق على ادبنا العربي الموروث وادراكنا لرسالته وتقويمنا لطبيعته الفنية (لان ادبنا الموروث خلا خلا تماما من امثال هذه الاتجاهات في انتاجاته الادبية) . فلست أريد الان ان ازيد على ما قلت ، لاني اريد ان اخلص الى مناقشة كتاب عربي صدر اخيرا ينصر مؤلفه لهذا المذهب الجمالي المسرف ، وفي مناقشتي لهذا الكتاب سيزداد الموقف جلاء ويستطيع القارئ ان يتخير من الموقفين المتعارضين ما يقتنع بصحته .

ما أظن ان موضوعا واحدا قد استحوذ على اهتمامي اكثر من التنبيه على الخطر الكبير الذي نوقع فيه دراستنا الادبية اذا طبقنا على ادبنا العربي الموروث مقاييس النقد الغربي . لا شك ان هذه المقاييس تفيد الناقد نفسه فائدة جلييلة في توسيع نظره وارهاف حسه النقدي اذا احسن فهمها . لكن هذه المقاييس مستخرجة من آداب مهما تتفق مع ادبنا العربي في بعض الاصول الانسانية الضاربة في صميم النفس البشرية فهي تختلف عنها في امور كثيرة بعضها جذري ايضا . فتنطبقها المتصنف على ادبنا لن ينتج خيرا ، بل ينتج عنه ضرر محقق .

هذا خطر كررت التنبيه اليه في عدد من الكتب . وأعطيت عددا من الشواهد على تحققه في الكثير من نقدنا المعاصر . وهو يحدث على أيدي نفر من كتابنا لم يتقنوا دراسة الآداب الغربية نفسها ، ولم يسمخوا لهذه الآداب نفسها ان توسع من نظرتهم وترهف من حساسيتهم ، بل كل ما أطلعوا عليه هو عدد من كتب مقاييس النقد الادبي لدى الغربيين ، ودراسات انفسه الجمالية واللغوية الفرنسية ، درسوها فظنوا انهم فهموها ، وأنى لهم ان يفهموها فهما صحيحا وهم لا يعرفون الانتاجات الادبية الاصيلة التي تقوم تلك الكتب عليها وتستخرج منها اصولها وقواعدها ومقاييسها . لا جرم خلطوا تخليطا فظيحا في مفاهيمهم التي استنبطوها من تلك الكتب ، فلم يحققوا الا الضرر حين حاولوا ان يطبقوا مفاهيمهم تلك على ادب تختلف طبيعته ووسائله اختلافا بينا عن الآداب الغربية . ولقد قلت في كتاب سابق ان ما تطالب به دارس الادب العربي ليس ان يكتب بقرائة عدد من كتب المقاييس النقدية والفلسفة الجمالية لدى الغربيين ، بل هو ان يتقن دراسة ادب عربي واحد على الاقل ، يدرس شعره ونثره ، وقصصه ودرامته ، فيجيد فهمها والدخول في عوالمها ، ويكتسب منها ما ستكسبه اياه من توسيع النظرة وشحن الحماسة وتجديد القيم ، ثم يخرج منها متناسيا هذه الدراسة غير متمعد ان يتذكرها ، مكتفيا بما اكتسبه من نظرة موسعة وحاسة مشحونة وتقويم مجدد ، فيقبل بهذه على الادب العربي يدرسه هو في ذاته ، ويستخرج منه هو قيمه التي تناسبه ومقاييسه التي تصلح للتطبيق عليه .

من الادب العربي نفسه يجب ان تستقرى المقاييس التي يحكم بها عليه ، وان كنت أسلم بان الدارس الذي يقتصر عليه ولا يدرس ادبا اجنبيا مختلفا لن ينتج في استقراء المقاييس الصحيحة ، لان نقدنا القديم للادب الشديد قليل الغناء في هذا المجال ، ولانه لا شيء يزيدنا فهما للطبيعة الخاصة لشيء ما وبعرا بخصائصه المتميزة مثل مقارنته بشيء مختلف عنه .

على انه ان كانت المذاهب النقدية الغربية عموما كبيرة الخطر على دراسة تراثنا الادبي ، فان اشدها خطرا وأبلفها ضرا هو ذلك المذهب النقدي الجمالي الذي يقوم على اعتقادين : اعتقاد ان الفن له وجوده المستقل المعزول عن كل شيء خارجه ، فينبغي ألا يحكم عليه بأي مقاييس خارجية ، بل بمقاييس « فنية » صرف (وهو ما يسمى نظرية الفن للفن وحده) . واعتقاد ان « الجمال » له وجود جوهري قائم بذاته مستقل عن المصادقات التي يتحقق فيها تحقفا جزئيا .

اما الاعتقاد الاول فلنستمع اليه كما يعبر عنه واحد من أشهر

(1) الطبعة الثانية ، ص ٥٥ - ٦٠ و ص ١٨ - ٢٤

الإنسانية ومشكلات الحياة الإنسانية المعاشة . نحن لا نقرأ القصيدة من أجل أن نبحث عن التجارب الحقيقية للشاعر أو لآخوانه من البشر ، بل ننظر فيها على أنها مجرد نشاط لغوي ، مجرد تشكيل لغوي لادراك الشاعر لذلك العالم السحري الأسطوري الخارق . هذا هو كل ما في الأدب وهذه كل رسالته ووظيفته .

هذه خلاصة سرية تلك الرحلة المخيفة التي يسوقنا المؤلف إليها في كتابه القصير المزدحم . فلنبدأ معه هذه الرحلة من أولها ، ولنسر معه فيها في صبر وناة خطوة خطوة . ونظرا لما لهذا الكتاب من خطورة كبيرة ، وما لآرائه من ضرر بليغ لو تركت دون تمحيص ، ولاهمية الموضوع نفسه في تحديد موقفنا من تراثنا الأدبي ، وفهمنا لطبيعة الأدب ورسالته في الحياة الإنسانية ، أرجو أن يصبر القارئ معي على هذه الدراسة التي سنستغرق أكثر من مقالة ، أتناول فيها الكتاب فصلا فصلا ، متدرجا في مناقشته كما يتدرج هو في الكشف عن مذهب .

١ - الانطباعات والعجز عن مواجهة النص

يبدأ فصله الأول هذا بمناقشة منهج المتكلمين والاصوليين في نقدنا القديم ، مقارنة إياه بمنهج الأدباء الممارسين لصناعة الأدب ، وهؤلاء هم الذين لديهم القدرة على تلوق الشعر وفهم لفته . وهو محق في نقده للمنهج المنطقي الذي ينصرف عن القيمة الفنية للكلمات الأدبية والتراكيب الأدبية ، والذي تستولي عليه النظرة العقلية الصرف . وربما يخيل الينا من القراءة الأولى لهذه الصفحات ان المؤلف يعيب على هذا النهج - كما نعيب نحن عليه - انه لا يعمل حسابا للوجدان والحس ولا ما يشيره الأدب في نفس قارئه من المشاعر والتلذذ ، او باختصار « الاحتفال بالآثر العاطفي للنص الأدبي » . فان فهمنا من هذا ان المؤلف يريد من النقد الصحيح ان يحتفل بهذه الاشياء ، فان المؤلف يخيب لنا مفاجأة كبيرة . لانه لا يلبث ان يبدي عدم رضاه عن الدراسة الأدبية التي تحتفل بالآثر العاطفي للنص الأدبي ، وتهتم بالانفصال النفساني الذي يجده السامع ، وهنا قد يبدأ تعجبنا قليلا ، خصوصا حين نسمعه يقول : « ذلك ان وظيفة الفن في حياة الناس - كما يقولون - هي اكتساب المشاعر الدقيقة » (ص ١٤) ، فربما نقف هنا فنعلن تعجبنا من اعتراض المؤلف على هذا التعريف لوظيفة الفن ، ونسال : أي عيب في هذا ؟ ولماذا ينكر ان تكون وظيفة الفن ، او يكون جزء منها على الاقل ، اكتساب المشاعر الدقيقة . لكن لا اظن اننا سنقف بعد طويلا ، حتى نصل الى قوله « سوى الدارسون بين جودة النص الأدبي والرضا العاطفي . والرضا العاطفي - كما تعلم - كثيرا ما تتحكم فيه اعتبارات اجنبية . ولكنه كان وما يزال أكبر شيء يؤبه به » (ص ١٦) . وهذا قد يدفعنا الى ان نرد على المؤلف قائلين : حقا ان الرضا العاطفي كثيرا ما تتحكم فيه اعتبارات خارجة عن النص ، او ما يسميه المؤلف اجنبية ، لكن هذا لا يبرر لنا رفضها جميعا ، بل يجب ان ننعم النظر فيها ونميز بينها ، فمنها ما يجب ان ينفى عن التقدير الأدبي ، ومنها ما يكون منه جزءا أصيلا . وهذا موضوع ناقشه رشاردز مناقشة جيدة في كتابه الذي قرأه المؤلف وأشار اليه مرارا ، لكنه يكتفي بسرد حجة الجمالين ولا يعني بما قيل تمحيصا لها .

فاذا قرأنا بعد هذا مباشرة قوله في استنكار الطريقة الأدبية التي يعترض عليها « وعلى هذا لا نستطيع ان نقول ان قصيدة ما جيدة وان كنت لم تعطف نحوها انعطافا ملحوظا » (ص ١٦) ، لاحظنا ان « الانعطاف » تعبير مبهم ، فان كان يعني الاقتناع التام بوجهة نظر الشاعر فهذا بالطبع يكون خطأ منا ، ويكون المؤلف محقا في اعتراضه ، لكن « الانعطاف » بالمعنى المقصود في النقد الأدبي لا يعني هذا ، بل يعني القدرة على تفهم حالة الشاعر العاطفية والدخول فيها والاستجابة الرحيمة لها وان خالفنا رأي الشاعر ، وعلى هذا المعنى لا يكون المؤلف محقا في اعتراضه ، فالقصيدة التي تعجز عن اثارة هذا الانعطاف فينا لا تكون قصيدة جيدة (بفرض اننا ذوو ذوق ناضج مدرب) . فاذا

هذا الكتاب هو « دراسة الادب العربي » للدكتور مصطفى ناصف ، الاستاذ المساعد بكلية الاداب بجامعة عين شمس ، نشرته منذ شهرين الدار القومية للطباعة والنشر بالقاهرة . فلأبدأ بتلخيص آراء الكتاب جملة قبل تمحيصها تمحيصا مفصلا . يعتقد الدكتور ناصف ان وظيفة الأدب هي تحقيق قيم استنطاقية مجردة معزولة عزلا تاما عن جميع القيم الأخرى . ولكي ندرك هذه القيم يجب ان نغمر نظرننا على العمل الأدبي نفسه معزولا عن كل شيء آخر ، فننزله عن تأثيره العاطفي في قارئه ، ونعزله عن صاحبه نفسه ، ونعزله عن ظروفه الاجتماعية وأحواله المادية والحيوية ، ونعزله عن مدلول الصدق الشائع في النقد الأدبي . لكي نحقق ذلك يجب ان نبدأ بافراغ العمل الأدبي من أي قيمة عاطفية ، ونفصل بين تأثيره فينا وقيمه الفنية في ذاته ، فليست وظيفة الفن اكتساب المشاعر الدقيقة ، وليس عمل الشاعر ان يعبر عما وجدنا ، ونظيء اذا ظننا ان ميزته هي انه يجد العبارة التي أعوزتنا عما مر بنا من انفعالات ، وليس من مهمته ان يشعرنا اذا قرأنا قصيدته انه يعبر عما يخيل اليها اننا شعرنا بما يشبهه من قبل . ليس من عمله اذن ان يزيد من قدرة فهمنا للتجارب الإنسانية الحقيقية ، هو لا يحاول ان يذكرنا بحوادثنا الشخصية ، فجودة العمل الفني لا علاقة لها بما نشعر من الرضا العاطفي حين نقرأه . يجب اذن ان نفصل بين موقع الشعر من عواطفنا ووجداننا وبين تقديرنا للشعر نفسه .

والخطوة الثانية هي ان ننزل العمل الأدبي عن الأدب المنتج نفسه ، فالشعر ليس مرآة لاحاسيس صاحبه ، لذلك لا يهمننا ان نسال ما اذا كانت عاطفة الشاعر مخلصا او متكلفة ، ولا يهمننا ان نعرف هل كان الشاعر قوي الشعور او ضعيفه ، ولا فائدة من ان نحاول ان نعرف ما في نفوس الناس . فلنعزل الشعر اذن عن حياة صاحبه بكل أحداثها وتجاربها وصراعاتها ورغباتها وأفراضها ، فنحن لا يهمننا في شيء ماذا كان غرض الشاعر من شعره ، ولا يهمننا ان نعرف علاقاته بالآخرين ، بل ننظر في شعره وحده معزولا عن كل شيء يتعلق بصاحبه من حيث صفاته الجسمية او الخلقية او سيرته الشخصية او حالته العاطفية او تكوينه النفسي .

والخطوة الثالثة هي ان نعزل العمل الأدبي عن ظروفه الاجتماعية المحيطة به ، وان نحرد النص من سياقه الاجتماعي ، لان فحوى العمل الأدبي ليست مسنودة من الخارج ولا يمكن ان تشرح في حدود اشياء سابقة ، حقا ان العمل الأدبي قد تدخله عناصر من الخارج ، لكن الشاعر يتمثلها ويحيلها الى شيء مختلف تماما في إنتاجه ، اذن لا يفيدنا ان ننظر في طبيعتها الحقيقية قبل هذا التمثل والاحالة .

بعد ان يتم لنا عزل العمل الأدبي عن جميع هذه العناصر والحقائق ، اذ ذلك ، لا قبله ، نستطيع ان ننظر فيه لنستجلي قيمته الجمالية الحقة . فالقيم الاستنطاقية وحدها هي التي يجدر استتمالها في فهم العمل الأدبي وتقديره ، والبصيرة الاستنطاقية وحدها هي التي تؤدي الى توضيحه ، لان له حياته وروحه العامة التي لا تأتي من الخارج . لكن ماذا نجد فيه بعد كل هذا العزل وحين تنبصره التبصر الجمالي الخالص ؟ نجد فيه مجرد نشاط لغوي استنطقي ، يحقق رموزا غامضة الى معان روحية بعيدة ، وكلما ازدادت الرموز غموضا وازدادت المعاني بعدا كان العمل الأدبي أكبر جودة . لان هذه الرموز والمعاني ليست لها صلة بأصولها المادية او الحيوية ، وليست لها علاقة بالتجارب الحقيقية التي مرت بالشاعر ، بل هي رموز الى ادراك غيبي سحري أسطوري خارق امتلك الشاعر حين انتج شعره . فاذا كان الشاعر يصف في الظاهر ناقة او فرسا او ثورا او اطلاقا او ما أشبه ، فهذه الاشياء في الحقيقة لا تعنيه ، بل جميعها رموز الى ذلك العالم الغيبي وتلك القوى الأسطورية .

والنتيجة النهائية التي نصل اليها في الفصلين الاخيرين هي ان الصدق في الأدب لا يهمننا بشيء . لا يهمننا هل صدق الشاعر في التعبير عن عواطفه ، وهل صدق في وصف تجاربه ، وهل صدق في تصوير بيئته وظروفه وعلاقاته ، وهل صدق في تصوير حقيقة الانفعالات،

الذي تحدث عنه الجرجاني ، ودون ان نتذكر شيئا من الحسوات الشخصية » . هل يمكننا هذا حقا ؟ فان امكنا فلماذا عينا بقراءة القصيدة ، وما كنه هذا الاستمتاع العجيب الذي يخلو من الطرب لها والتذكر لحوادثنا الشخصية ؟ سنجد فيما بعد انه في نظر المؤلف هو « الاستمتاع » الجمالي البارد الخالي من كل تأثير واستجابة وذكرى ، لكن لا نسبق السياق بل نقرأ قول المؤلف « بل ان عزل القصيدة عن الحوادث الشخصية وهذا الطرب المزعوم ربما كان أجدى على تناولها . الا ترى انه يمكننا ان نبعد عن النص بعدا معقولا ، وان قدرا من البعد يمكن الناقد من ان يرى النص في وضوح أتم » (ص ٢٤) . هذا خلط بين مرحلتين مختلفتين في عمل الناقد ، أولاهما الاقتراب من النص بل الدخول فيه الى أقصى حد مستطاع ، وثانيتهما الخروج منه والابتعاد عنه لينسني النظر فيه نظرا موضوعيا يستكشف عناصره ويحلل مقوماته ويعمل اثره تعليلا واعيا ويقدره تقديرا . مفرنا ليحله محسلة النسبي في سائر الانتاجات الادبية . والنقد الكامل لا بد ان يجمع بين المرحلتين ، والثانية لا تأتي بدون الاولى . والنقد الكامل يشرك القارئ في كلتا المرحلتين . فان اقتصر على الاولى كان كلاما تأثيريا انفعاليا ربما ينجح في تحريك القارئ وربما لا ينجح ، لانه لا يرشده كيف يتخذ الوسائل التي تجعله يتقبل العمل الفني كما تقبله الناقد . وان اقتصر على الثانية تعرض لخطر البرود والجفاف والعجز عن توصيل العاطفة التي اراد الفنان ابلاغها ، والا فما الفرق بين التحليل الادبي والتحليل العلمي ؟ ما الفرق بين ناقد ادبي يحلل قصيدة وبين عالم كيميائي يحلل مزيجا ؟

ويقول مستكرا « كل قيمة الادب اذن في اعتباره ابلافا موقفا لشيء كان عند قائله قبل ان يخلقه ، وهكذا تنحصر نظرية الشعر في عملية النقل هذه » (ص ٢٨) . حقا ان من التقصير في النقد الاقتصار على اثر الادب في متلقيه ، ومن الواجب العناية بعلاقته بمنشئه (وهي علاقة سينكرها المؤلف فيما بعد !) ، ومن الواجب محاولة تحليل صورته

جئنا الى الصفحة التالية فقرأنا قوله ان الدراسة الادبية تخلط بين القصيدة من الشعر وخطبة تلقى الى جماعة من الناس من اجل اقتناعهم واستمالتهم ، اقتنعنا بالتباس الامر على المؤلف ، وقلنا له : هذا غير صحيح . فالدراسة الادبية الصحيحة لا تقع في هذا الخلط ، بل تدرك ان الخطابة ترمي الى الاقناع ، اقناع السامعين برأي المتكلم ، اما القصيدة فلا ينظر فيها الى الاقناع بل ينظر الى نقلها لحالة الشاعر الى متلقي شعره حتى يتعاطف معه وان احتفظ برأيه المخالف له .

لكننا نبتدىء ندرك ان غرض المؤلف هو اخلاء الادب من أي قيمة عاطفية ، والفصل بين تأثيره فينا وبين قيمته الفنية في ذاته ، وهو يبدأ هذا بنفذه لمنهج الناشرين الذين قصروا دراستهم للادب على وصف تأثيرهم به . ولا شك انه محق في نفده اياهم ، وان كان لا يعطي اعتبارا كافيا تكونهم مرحلة تطويرية حتمية في تقدم نقدنا الادبي . الا ان خطاهم ليس انهم وصفوا تأثيرهم ، بل هو انهم اقتصرنا على وصفه فلم يمتصوا في تحليله لاستكشاف عناصره وتعليل آثاره ، وتقصيرهم هذا لا يتخذ حجة على ان الادب نفسه لا يكون تأثيره في متلقيه جزءا أساسيا من ماهيته الفنية . لكن ما يلبث المؤلف كما قلنا ان يصرح بفرضه ، وهو الغاء التأثير العاطفي من كل حساب نقدي . فهو يقول معترضا على هذا التأثير « وبعبارة أخرى ان الشاعر يعبر عما وجدنا من قبل ، وكاننا جميعا ابداء (بالقوة) كما يقال في لغة الفلسفة . ومزية الشاعر وفقا لهذا التفكير هي انه يجد الصبغة التي أعوزتنا » (ص ٢٣) . هذا تفكير صحيح فكيف يعترض عليه المؤلف ؟ وهذه هي المزية الكبرى للشاعر . والانتاج الفني قائم كله على اعتقاد ان معظمنا - وان لم يكن كلنا - لديهم القدرة على تقديره والاستجابة له ، بشرط ان تنمى هذه القدرة وتوجه التوجيه الصحيح . والا فلماذا ولن ينتج الفنان فنه ؟ ام ترى المؤلف ممن يعتقدون ان الفنان ينتج فنه لنفسه هو وحده ولا يريد به ابلاغ حالته الى الآخرين ؟

ويقول : « واذا قوي احساس المرء بعمل او قصيدة خيل اليه انه عانى ما يشبهه من قبل » (ص ٢٣) . اوليس هذا بالضبط جزءا من رسالة الادب ، ان يزيدنا فهما بالتجارب التي مرت بنا حتى ليخيل لنا اننا لم نحس فهمها حين مرت بنا الا بعد ان قرأنا تعبير الاديب عن نظيرها ، وان يزيد من قدرة فهمنا للتجارب التي لم تمر بنا نحن فنكون أقدر على تفهم الآخرين من ابناء جنسنا البشري ؟ ام ترى المؤلف يعتقد ان الانفعالات التي يعانها الاديب تختلف في « النوع » عن الانفعالات التي يعانها سائر افراد الجنس البشري ؟ أما نحن فنعتقد ان الاديب لا يختلف في « نوع » احساساته ، بل يختلف في مدى ارهاقها وفي قدرته على التعبير عنها بصيغة تمثلها للآخرين .

ويقول « وفي وسعنا ان نسأل أيكون تذكر الصبوة جزءا من قيمة القصيدة ومضمونها الحقيقي » (ص ٢٣) . جوابنا الحاسم : اجل بلا شك ، لان وظيفة الفن الاساسية هي « التوصيل » ، والفنان لا ينتج فنه لمحض التنفيس عن حالته ، والا لم يزد على الذي يصرخ ويبيكي حين يكون حزينا والذي يفهقه ويشب حيسن يكون فرحا والذي يسب ويضرب ويمزق حين يكون غاضبا . بل غرض الفنان من فنه ان يتخذ لانفعاله صبغة يكون من شأنها ان تبقي انفعاله وتخلده ونوصيله الى الآخرين توصيلا يثير فيهم كلما اطلعوا على فنه نظير حالته التي عانها ، وهذه ميزته كفنان .

ويقول « هل استطاع الجرجاني ان يوضح شيئا من النص ام اكتفى بتريد موقع القصيدة من نفسه » (ص ٢٣) . من حق الجرجاني بل من واجبه كناقد ان يردد موقفها من نفسه ، لكنه يلام اذا اقتصر على هذا فلم يمتص في دراستها ليتبين عناصرها وخصائصها التسي اوقمتها هذا الموقع ، وان كنا ينبغي علينا الا نسرف في لومه ، فامكانيات عمره لم تكن تتيح له اكثر مما فعل ، وما فعل كان في ذاته تقدما غير حين بالنقد العربي ، اذ انقذه من النظرة الذهنية الصرف التي بدأ المؤلف كتابه بتفدها .

ويقول « ومن الممكن ان نستمتع بالقصيدة دون ان يستخفنا الطرب

طالعوا كل شهر

المجلات الثقافية اللبنانية

الاديب

الحكمة

العرفان

العلوم

فهي تحمل اليكم النتاج الفكري الرصين

والابحاث القيمة باقلام خيرة الكتاب والادباء

عن منشئه بالصورة التي صدر بها ، وارجاع عناصر الصورة وتشكيلها الى اسبابها من تكوين الشاعر الفردي ، وظروفه المادية والاجتماعية المختلفة (وهي ايضا عناصر سينكر المؤلف تأثيرها) . وهذه كلها من وظيفة الناقد ومشكلات النقد ، ولكن حذار من المبالغة في الفصل بين الطرفين ، قائل الشعر ومتلقيه ، فطبيعة الفن المتميزة هي اقترانهما الذي لا يمكن قصمه ، وهذا هو الفنان وهذا هو عمله ، فهو ذلك الانسان الذي يثور به شيء فلا يرتاح الا اذا عبر عنه تعبيراً لا ينفس عنه فحسب ، بل يتكل بنقله وابلاغه الى متلقيه ابلاغاً يثير فيه نظيره . والمؤلف مخطئ في احتقاره لعملية النقل او التوصيل او الابلاغ ، فميزة الفن وسر أهميته العظمى في حياتنا الانسانية انه اكمل وسيلة استكشافها الانسان حتى الان لابلاغ ما في نفسه الى نفوس الاخرين ابلاغاً حياً خالفاً ، أي ابلاغاً لا يكتفي بوصف حالته بل يخلق في الاخرين نظيرها فيفهمونه ويتعاطفون معه مهما يكن من رأيهم فيه وفي معتقداته . وحين يعتقد المؤلف (ص ٢٩) ان الاهتمام بعملية النقل يقود الى المبالغة في مطالبة الادب بالوضوح ، والى المبالغة في تقدير الوضوح ، فهو يخلط خطأ غير مشروع بين « الابلاغ » و « الوضوح » . فقد تكون وظيفة الابلاغ هي ابلاغ انفعال غامض او حالة معقدة ، فيثير فيها الادب هذا الانفعال بغموضه التعمد وهذه الحالة بتعقيدها المقصود . المؤلف كما اتضح يدعوننا اذن الى ان نزل بين موقع الشعر من عواطفنا ووجداننا وبين حكمنا على الشعر نفسه ، ويحذرننا (ص ٢٢) من ان نجعل انطباعاتنا حكماً على ما في الشعر نفسه . وهو في هذا الخطاب الوجه الينا لا يميز بين من منا لهم حق هذا الحكم لان معرفتهم وخبرتهم بقراءة الشعر ناضجة قيمة ومن ليس لهم هذا الحق لان معرفتهم وخبرتهم ناقصة او فجة او مشوهة . على اننا مع ذلك قد نقبل هذا التحذير لو لم يسرف فيه ، لكن انظر الان كيف يبلغ مدى اسرافه حين يطلب الينا ان نخلي حكمنا على الشعر اخلاء تاماً من تأثرنا به . فكيف يحتاج لطلبه هذا ؟ يقول « من الواضح ان التأثيرات تختلف من فرد الى فرد ، ومن عصر الى عصر ، وما قد يتفق على الاعجاب به كثيرون فسي عصور مختلفة ربما يفسر عندهم تفسيرات مختلفة » (ص ٣٣) . لكن اهدأ يبرد الغاء التأثيرات كلها جيماً ؟ بل يتبقى علينا ان ننعم النظر في هذه التأثيرات نفسها ، فتميز أيها كان صائباً وأيها كان خاطئاً ، وتميز أي الاعمال كانت تستحق ما اثارته من اعجاب وأيها لم تكن تستحق .

هنا ربما يكون القارئ قد وقف ليسأل : اذا كان المؤلف يرفض ما يسميه « الطريقة الادبية » في دراسة النص الادبي ، ومن قبلها قد رفض طريقة المتكلمين والاصوليين ، فماذا ينبغي اذن ؟ سؤال لا يجد القارئ جواباً صريحاً عليه بعد ، وان يكن ربما استوقفته اشارات شتى مرت به ، لكنه ربما لا يقدر خطرها الكامل الا فيما بعد حين يزداد بصراً بمنهج المؤلف الجمالي المسرف ، من مثل قوله « فهم النص الادبي او علم الشعر الحق ينفرد بنفسه » (ص ٩) . واشارته الى مدرسة « المشوفين بالتوق في ذاته بقض النظر عن كسل عناية اخرى خارجية » (ص ١٠) . وادعائه ان « المعرفة الفنية طراز خاص » (ص ١٢) . لكن القارئ يتلقى الان صدمة قوية تفتح عينه الى عبث المذهب الجمالي الذي ارتضاه المؤلف . وهي دفاعه العجيب (ص ٣٣ - ٤١) عن البيت المعروف :

فأمطرت أولوا من نرجس وسقت وردا وعضت على المناب بالبرد
وعن بيت آخر :
كان فسي غدرانها حواجبا ظلت تمط
وعن بيتين في وصف المصلوب :

كانه عاشق قد مد صفحته يوم الوداع الى توديع مرتحل
او قائم من نغاس فيه لوثته مواصل لتمطيه من الكسل
نحن لا نرضى الان عن هذه الابيات وامثالها ، وقد كنا نعتقد ان ردايتها وتصنعها اوضح من ان يقوم الان ناقد فيحاول الدفاع عنها ، لكن المؤلف بمنهجه الجمالي يريد ان يعزل تأثرنا بها عن قيمتها الجمالية

الذاتية ، ثم يريد ان يحملنا على قبولها قبولاً استنطيقياً ، فهو لا يابسه بتأثرنا بها ، قائلاً « كل هذه الشواهد لم تعد ترضي كثيرين منا على اقل تقدير ، على ان رضائنا عنها او نفورنا منها ليس شيئاً يؤبه به . وانما الذي يؤبه به هو تفسيرها ، واتخاذ موقف دقيق التمييز من الرضا والنفور ، وبخاصة اذا كنا بصدد دراسة تاريخ الادب العربي » . لو اكتفى بهذا لاكتفينا بان نقول : هذا رأي غريب لناقد يرى ان وظيفة النقد ليست تمييز الجيد من الرديء ، وتعليل الجودة او الرداءة بل يرى ان « مهمتنا في الادب ، كمهمتنا في أي بحث آخر ، ان نعرف طبائع الاشياء مستقلة ما امكن ذلك » ، وهذه في رأينا مهمة السلم لا مهمة الادب ، اما مهمة الادب فمعرفة طبائع الاشياء مترجمة بعاطفتنا نحوها ، وشعورنا ازاءها بالرؤى او بالنفور ، بالحب او بالكره ، بالاطمئنان او بالتوجس ، فهو في واد ونحن في واد اخر .

لكنه لا يكتفي ، بل يمضي الان فيحاول ان يقنعنا ان هذه الابيات ليست رديئة في ذاتها ، انما نفورنا الرامن منها هو الذي يجعلها تبدو لنا رديئة . فكيف يتسنى له هذا ؟ يتسنى له بان يعطسي تعليلاً غير صحيح لسبب نفورنا منها ، فيقول « اننا اذا نظرنا بطريقة الانطباعات في الشواهد السابقة عجبتنا - مثلاً - كيف يشبه المصلوب بالعاشق ، والعاشق انسان حي مليء حبا وحماسة ، ونعجب كيف يشبه المصلوب بالرجل الذي قام من النعاس وبدأت فيه الحركة والحياة والنشاط ، ثم نعجب كيف تكون دوائر الماء مثل الحواجب التي تمتد . وحواجب الانسان تمتد في احوال الدهشة والاستفراب ، ونمضي على هذه الطريقة فنقول ان الذم لا يشبه اللؤلؤ ، والعيون لا تشبه النرجس ، فاللؤلؤ يبعث منظره السرور ، ودمع الحزينة الجميلة يبعث في نفوسنا الما وأسى . ونحاول ان نعطي لكلامنا شيئاً من القوة فنقول ان الصور لا بد ان تعبر عن احساس الناس بالاشياء ، وما دامت احساسنا بالصور المترنة غير متكافئة او متناسبة فهذه صور جمالية رديئة . ليس هذا سبب رفضنا للابيات ، فاننا كثيراً ما نقبل التشبيه الذي يعتمد ابراز التناقض في تجارب الحياة ، والذي يرى ما تحت تناقضها الظاهر من تشابه ، ويرينا كيف يكثر تلاقي الاضداد ، وفي الشعر الجاهلي نفسه أمثلة من هذا .

لكننا نرفض الابيات التي رواها الدكتور ناصف لان ناظميها لم يكونوا يسعون وراء هذا الفرض القيم المشروع ، بل كانوا يلعبون مجرد الاعيب بهلوانية يتصيدون فيها تشبيهات غريبة لمجرد غرابتها حتى يقال ما أبرعهم وأمههم . وتراكم الصور المصطنعة في البيت « فأمطرت أولوا » بنوع خاص يقنعنا بهذا التصنع الخسيس ، فالتكلف واضح في حشد التشبيهات ورضها في البيت الواحد . ولا فائدة من ان يأتي كاتب فيقول لنا ان اناساً آخرين ربما يرون المصلوب رؤية مخالفة ، ويرون ماء الغدير المتحرك رؤية مخالفة ، ويرون الذم والعيون والخسد والانامل والانسان رؤية مخالفة ، فاننا نحفظ بحقنا في ان نعتقد ان رؤية هؤلاء الناس رؤية متكلفة مصطنعة تدل على ذوق سقيم ، ما لم يقنعونا بان تشبيهاتهم التي تلمسوها لهذه المشبهات تكشف عن رؤية عميقة وتزيد على مجرد البهرج السطحي .

لكن المؤلف يبذل جهده في ان يقنعنا بان من الخطأ ان نصف تلك الابيات بانها مصنوعة متكلفة وليست مطبوعة ، وان نرجمي قائلها بانهم لم يحسوا بالاشياء احساساً صحيحاً ، فهو يرى انه لا توجد فسروق واضحة بين الاحاسيس الصحيحة وغير الصحيحة ، وما دامت لا توجد فروق « واضحة » فكلتاها تستوي في نظره ، بل يزيد فيحذرننا من ان تقيب علينا نماذج حاول منها الشعراء ان يمروا عن دلالات هامة عميقة الجنود في تكوينهم العقلي والروحي وقامت على رموز غامضة . ونحن نظمنه الى اننا لا تقيب عنا هذه النماذج ، ولكن لا نظن ان منها الابيات التي رواها ، فلا هي تعبر عن دلالات هامة عميقة الجنود فسي تكوين اصحابها العقلي او الروحي ، ولا هي تقوم على رموز ، غامضة - التتمة على الصفحة ٥٢ -

أيها الجماليون كفاكم هذا العبث

— تمة المشور على الصفحة ٩ —

او غير غامضة ، بل هي تعبر عن ذوق بلغ نهاية الاصطناع والتظرف والتلاعب البهلواني بالالفاظ والصور . وعدم وجود فروق « واضحة » بين الاحاسيس الصحيحة وغير الصحيحة لا ينفي ان هنالك احساسات صحيحة وهناك احساسات غير صحيحة ، ولا يعفينا من جهد التمييز بينها ، والا فما وظيفة النقد الادبي ؟

وكان المؤلف نفسه يشعر بشيء من هذا برغم كل ما قال في تبرير تلك الابيات ، فهو يذكرنا على أي حال بان الدراسة التاريخية للشعر العربي ترينا انه مر بمرحلة كان الشعراء فيها لا يتخذون تمثيل الحياة او محاكاتها غرضا ، بل كانوا يفكرون بطريقة زخرفية . وهذه عودة منه الى الاعتراف بان تلك الابيات وامثالها مجرد زخرف ، أي تحلية سطحية لا علاقة لها بتجارب الحياة الحقة . وهذا قد يرضي باحثا يقوم منهجه الاستطائقي على افرغ الشعر من كل دلالة حيوية وعاطفية ، لكنسه لا يرضينا ، ومرور الشعر العربي بتلك المرحلة الزخرفية في تطوره لا يضطرنا الى قبولها والرضى عنها فنيا ، هذا قد « يفسر » نظهم تلك الصور الفتة السطحية المفتعلة ، لكنه لا « يبررها » ، وفرق بين التفسير والتبرير ، ونحن لا نوافق المؤلف على رأيه في ان مهمة الناقد هي مجرد التفسير خلوا من الاستحسان والاستنجاب .

وكان هذا ايضا يشعر المؤلف بأنه ربما لم يكف لاقناعنا ، فهو يمضي (ص ٤٢) فيذكرنا بان هنالك في الفن نماذج تقوم على التجريد ، وتحتوي على نزوات هندسية وآثار عقلية رياضية متنافيزيقية وحين غريب الى الشكل العاري من الطابع الذاتي والحاج على تجنب العلاقات التي ترتبط بأوضاع الحياة العادية . وهذه النماذج التسيي يصفها المؤلف وجدت حقا في بعض مدارس الادب العربي ، ولا نريد الان ان نجادله هل وجدت حقا في الشعر العربي ، أم تراه عرف بوجودها في الادب العربي من كتب النقد وفلسفة الجمال التي قرأها فاحب أن يلمس لها نظيرا في الشعر العربي ، ولكننا نقول ان الابيات التي أوردها ليست من هذا النوع على أي حال ، والا فان كاتبها يقول هذا الكلام عن « شامطرت لؤلؤا » وحواجب الغدير التي تمط والمصلوب الذي قام ينمطى يستطيع أن يقول أي شيء عن أي شيء .

لكنه يستمر فيقول ان ما نظن انه شيء خلا من التأثير العاطفي يفلب ان يكون بسبيل من الرموز البعيدة التي لم نعرف الى الان كيف نفضها ، بل يقول انه ليس من الغرابية ان نزع ان ما نظنه الان زينة سطحية يفلب ان يكون معنى روحيا لم نظن اليه . وقد حيرني كيف يستطيع المؤلف ان يجد في النماذج التي رواها ما يستحق ان يسمى رموزا بعيدة ، ومعنى روحيا ، لكنه اذا سألناه أي رموز هي والسي ماذا ترمز أجابنا : لم نفضها بعد . فكيف نستطيع ان نناقشه . وكيف نناقش باحثا كلما واجهه شعر بارد فت ظاهر التكلف واضح البعد — باعترافه — عن تجارب الحياة وعلاقتها طار الى تلمس الرمز فيه . لكن هيامه بالتحليق وراء الرموز أمر ستزداد معرفة به فيما بعد . أما قوله اننا خليق بنا ان نتذكر ان هذا الشعر يعبر عن قيم أهمتهاصحابه وشغلتهم وتمكنت من نفوسهم ، فاننا نظمته على اننا نتذكر هذا جيدا ، لكننا نجدها فيما نأفقه لا تزيد على الالاعيب الذهبية والبرقشة السطحية ولم تكن تستحق كل هذا الهم والشغل لولا فساد ادواق اصحابها .

ثم يعطي حجة يؤكد بها ان ما لا نرضى عنه كان يعبر في حد ذاته عن قيم عميقة ، وهي ان يسألنا « والا فكيف نفسر اجتماع الشعراء والادباء على الاخذ بمذهب معين ؟ وهل نتصور ان طريقة من التفكير يمكن ان تسود عصرا ما دون ان يكون وراءها باعث عميق ؟ » (ص ٤٣) . مرة اخرى نجد المؤلف يخلط بين التفسير والتبشير ، فكل مذهب

ادبي يعبر بلا شك عن قيم ، لكنها لا تكون بالضرورة فيما عميقة ، بل منها ما يكون ضحلا ، وكل مذهب ادبي نشأ واستمر زمنا يستحق منا ان ندرسه ونفسره ونعلل شفاف اصحابه به ، لكن ليس معنى هذا اننا ملزمون بقبوله فنيا ، وقد يؤدي تفسيرنا وتعليلنا له الى زيادة رفضنا اياه . وما يدعي المؤلف ان من غير الممكن تصويره هو الواقع الذي يشهد به تاريخ الفنون ، فقد يشيع التصنع والزيف في عصر ادبي بأكمله ، وهذه هي النهاية المحتومة التي تسيير اليها كل المذاهب الفنية حين تستوفي رسالتها وتبدأ في الاجترار وتزداد نايا عن حقيقة الحياة المتطورة حولها ، الى ان تقوم ثورة عليها وتنشأ مدرسة جديدة تبتكر مذهبا جديدا ، وهكذا دواليك . وهكذا انتهت القرون المظلمة في اوربا قبيل انبعث النهضة . وهكذا انتهت قرون النيوكلاسيكية قبيل انبعث الحركة الرومانسية في اوائل القرن التاسع عشر . وهكذا انتهت الحركة الرومانسية في اواخر القرن التاسع عشر واول القرن العشرين . وحدث نظير هذه الظاهرة في تاريخنا الشعري مرارا . والنماذج التي رواها تنتهي الى ظاهرة الانحلال العباسي الذي امتد عنه قرونا حتى بدانا نتخلص منه في قرنا العشرين .

حقا اننا يجب ان نبذل جهدنا في تفهم الاسباب التي ادت الى سيادة الذوق التكلف مهما يكلفنا هذا من مشقة . لكن التفهم لا يعني القبول بالضرورة ، وافرار العوامل التاريخية التي سببت انتشار التصنع والكذب في عصر ما لا يعني الرضا الفني عن هذا الذوق . لا شك ان المؤلف محق جدا فيما يقول (ص ٤٤) عن حاجتنا الشديدة الى ان ندخل في صميم الجو الفكري الذي عاش فيه الشعراء ، حتى لا تقتصر على فهم ما نحب ، بل نفهم ايضا ما لا نحب ، ونستطيع ان نكتسب مواقع بعيدة عن عالمنا الفكري الوجداني ، فنذكر ما في القيم من تنوع لا ينفد . هو محق في هذا ، لكن ليس معنى هذا ان يستعمل هذه الحججة التي ظاهرها الدعوة الى توسيع الاذواق لكي يحملنا على القبول الاستطائقي لكل ما قاله عصر مهما يكن كاذبا مقتملا . هذا اهدار لعقنا في المقارنة والتقويم واصدار الحكم النسبي بين مختلف الاذواق والقيم . وهو حين يحذرنا (ص ٤٧) من ان نهم عصرا ما بالرقعة والنعومة الضعيفة ، ينسى انه قد وجدت فعلا عصور اتصفت بالرقعة والنعومة الضعيفة .

لكن هدف المؤلف النهائي هو ان يقنعنا بان نعزل الشعر عن حقيقة التجارب والعواطف ، فلا تلمس فيه تصورا لتجربة حيوية او عاطفة صادقة . فاذا لم نجد فيه هذا فماذا نجد فيه اذن ؟ يبلغ المؤلف نهاية محاولته في تبرير تلك النماذج الرديئة حين يؤكد لنا عن اصحابها « ان جوا غيبيا اقرب الى جو الاعجاز والخوارق تسلط عليهم » (ص ٢٨) ، ويتحدث عن « تأليف السحر بين المتباينات او المتناقضات » (ص ٢٩) ، ويذكر في حديثه عن بيت اخر للبارودي « العناصر السحرية القبيية » (ص ٤٥) ، و « الادراك الاسطوري للاشياء » (ص ٤٨) . وسنحدث فيما بعد عن غرام المؤلف بتفسير الصور الشعرية بالادراك الغيبي الاسطوري السحري الاعجازي الخارق ، لكننا نقول الان اننا قد يجوز لنا ان نشك في ذوق باحث يستعمل هذا الادراك ليبرر لنا أشد الشعر تكلفا وأوضحه ركافة وأبينه تقليدا في شعرنا القديم والحديث . لكن دعنا الان نمضي مع المؤلف في مرحلة جديدة يزيدنا فيها كشفا عن طبيعة المنهج الجمالي الذي يدعو اليه . فهذا المؤلف الذي حطنا كل ذلك الحظ على ان ندخل في « عقول » الناظمين الذين نظموا تلك الابيات الفتنة ، يأبى علينا ان ندخل في « نفوس » الشعراء لنحس بعواطفهم ونتأثر بها ونستجيب لها . هو يعترض على تعريف الدكتور طه حسين للشعر الجيد بأنه « يمتاز قبل كل شيء بأنه مرآة لما في نفس الشاعر من عاطفة ، مرآة تمثل العاطفة تمثيلا فطريا بريئا من النكفة والمحاولة . فاذا خلت نفس الشاعر من عاطفة ، أو عجزت هذه العاطفة عن ان تنطق لسان الشاعر بما يمثلها فليس هناك شعر » . فيعلق عليه بان يقول « وهكذا تكون العاطفة أهم شيء في الشعر ، وتكون تبعا لذلك من أهم العناصر التي يجب ان يستوفيهما النقد

الادبي» (ص ٤٨) . اذا كان المؤلف ينكر هذا فكيف نقنمه بان العاطفة التي تثور بالشاعر هي الدافع الاول الذي يدفعه الى انشاء شعره ، وانها يجب لذلك ان تكون من أهم العناصر التي يستوفيهما النقد الادبي ، وان لم تكن العنصر الوحيد ، فعلى الناقد ان يبحث في مدى صدقها وقوتها ، وقيمتها النوعية ومدى سموها ، كما ان عليه ايضا ان يبحث في تعبير الشاعر عنها ومدى اصالته وجدته ، وماذا اختار للتعبير عنها من تراكيب وصور ، وماذا اقتزن بها في ذهنه من افكار وخواطر واستدعاءات .

لماذا يريد المؤلف ان يحجزنا عن التأمل في عاطفة الشاعر ودراستها ؟ يقول « الناقد يحاول ان يعرف ما اذا كانت العاطفة متكلفة او غير متكلفة ، عاجزة او غير عاجزة . ونحن ببساطة لا نعرف ما في نفوس الناس ، وكل ما يعني ان نعرفه هو النص الذي بين ايدينا » (ص ٤٨ - ٤٩) . هذا اعلان لافلاس النقد ونفض يد من محاولة النقد الجاد . حقا اننا لا نعرف ما في نفوس الناس معرفة مباشرة ، لكننا نتخذ الى هذه المعرفة وسائل كثيرة متعددة ، يشجعنا عليها ترحيخنا ان ما في نفوسهم هو من نوع ما في نفوسنا ، لاننا ننتمي الى نفس الجنس البشري ، ومن أهم هذه الوسائل - بل أهمها وأقواها جميعا - دراسة الادب وسائر الفنون . ما قيمة هذا « النص الذي بين ايدينا » اذا لم تكن محاولتنا الكبرى في دراسته ان نتخذ منه وسيلة تعيننا على تعرف ما في نفوس الناس ؟ حقا اننا لا نعرف هذا « ببساطة » ، لكننا نعرفه بجهد وتعمق وتدريب ، والا فما أهمية الادب وما لزمه وما وظيفة النقد الادبي ؟ واذا كنا بعد كل الاجيال المتلاحقة والروائع الادبية الثابتة في تاريخ الادب العالمية لا نعرف ما في نفوس الناس ، فقيم كان كل ذلك العناء من الشعراء والكتّاب في الانشاء ومن النقاد والدارسين في الاستخراج والكشف والفهم والتحليل ؟

هناك سؤال اخر يثور بنا ، وهو : اذا لم تكن العاطفة أهم شيء في الشعر فما أهم شيء فيه ؟ لكن المؤلف يجيب على هذا السؤال على الاقل ، فيقول « وليس من الصحيح ان أهم عنصر في الشعر هو العاطفة . الشعر خلق خيالي ، وهذا الخلق الخيالي قد يعبر عن عاطفة او شيء او فكرة » (ص ٤٩) . هنا يقع المؤلف في خطأه الكبير : الفصل في الادب بين عاطفة الشاعر وبين ادائه الفني لها . فانما تتكون عاطفة الشاعر - بمعنى التكون الفني - حين يوفق الى الاداء الذي يعبر عنها تعبيرا يكفل ابلاغها لنا . لكن هذا الاداء لا قيمة له الا في مدى نجاحه في توصيل مضمون الشاعر الينا بكل عناصر هذا المضمون . وهذا هو معنى « الخلق الخيالي » . حقا ان اداء الشعر هو خلق خيالي ، لكن خلق خيالي لماذا ؟ هو باعتراف المؤلف نفسه خلق خيالي يعبر عن عاطفة ، فان كان يضيف « او شيء او فكرة » فانه ينسى ان الشيء او الفكرة لا أهمية لاحدهما في ذاته في عالم الشعر الا من حيث دخوله الى نفس الشاعر عن طريق عاطفته التي أحس بها نحوه ، وفي هذا يختلف الادب عن العلم من ناحية وعن الفلسفة من ناحية اخرى . الشاعر لا يتناول شيئا البتة او فكرة البتة الا لارتباطها بعاطفته ، وغرضه الاعظم في شعره هو ان يبين لنا كيف وقع هذا الشيء في نفسه وكيف اثارت هذه الفكرة عاطفته ، لا ان يبين لنا هذا الشيء في ذاته المنفصلة عن وجدانه الانساني او ان يبين لنا هذه الفكرة في قيمتها النظرية الخالصة . وفي هذا يختلف فهمنا لطبيعة الادب وكنه رسالته اختلافا اساسيا عن الفهم الذي اختاره المؤلف باتباعه لمنهج الاستاتيقي الذي ارتضاه ، والذي يريد به ان ينفي العاطفة نفيًا تاما عن مضمون الادب .

نزداد ادراكا لخطأ المؤلف حين يستمر فيقول « ولم تكن قسوة الشعور في ذاتها من الاسباب الهامة في بقاء الادب ، فكثير جدا من

الناس اقوياء الشعور وليسوا فنانيين » (ص ٥٥) . هذا مثال طيب على خطأ المؤلف في الحاجة . حقا ان قوة الشعور وحدها لا تكفي ، بل يجب ان تقترن بها القدرة على وضعها في صيغة فنية تؤديها الى متلقي الادب ، وهذه القدرة هي ميزة الفنان ، لكن هذا ليس معناه ان قوة الشعور نفسها ليست من العناصر الهامة في الادب . ومراجعة يسيرة لقواعد المنطق كانت كفيلة الى ان تهديه الى موضع الخطأ في حجته ، وهو ما يسمى عدم استقراق الحد الاوسط . اما حين يستمر فيقول « وكثير جدا من الناس يحيون حياة شقية لانهم يفرطون في الشعر بالشعور بالاشياء . ونحن بداهة نرتي لهم ونشقق عليهم ولكن نعلم في الوقت نفسه انهم ليسوا شعراء ، ومن الناس من هو أقوى احساسا من الشعراء انفسهم » ، فانه بالإضافة الى استمراره في نفس الخطأ المنطقي يكشف لنا انه يسوي بين قوة الشعور وبين مجرد « الترفزة » و « العصبية » . لكن ليس هذا ما يعنيه نقاد الادب بقوة الشعور حين يصفون بها شاعرا . لا يعنون انه « راجل عصبي » او « متترفز » . وهو يزيدنا بصرا بخلطه هذا حين يستمر فيقول « وليس الشعر كله محتاجا الى العواطف القوية » ، فنزداد ادراكا لانه فهم « القوة » بمعناها الدارج الذي يعني الهياج وتحطيم الاشياء او الصراخ وتمزيق الشباب او ما أشبه من التنفيس المباشر الفج عن « قوة » الانفعال المباشر الفطير . وليس هذا ما يعنيه نقاد الادب والفن بقوة عاطفة الفنان .

لست اريد بشيء من هذا ان انكر ان قوة العاطفة ليست الصفة الوحيدة التي تتصف بها والتي يبحث النقاد فيها ، فان للعاطفة صفات اخرى يبحثها النقاد ويميزون بينها ويختلفون في المنزلة التي يعطونها لكل منها . وقد نقل المؤلف نفسه (ص ٤٩ - ٥٠) عددا من هذه الصفات عن كتاب عربي قرأه دون ان يدرك ان مؤلفه لا يتكرر جديدا وانما ينقل ما قرأه في كتب النقد الغربي . واذا كان من النقاد الغربيين من آثر على صفة القوة صفات اخرى للعاطفة ، فان الدكتور ناصف يكتفي بحكاية رأي هؤلاء دون ان ينظر في حجج من يعارضونهم ، ودون ان يقف ليتبين أي الاراء المتضاربة أقرب انطباقا على شعرنا العربي الموروث . لكن نعود بعد هذا كله فنقول ان اختلاف الاراء في قيمة « القوة » للعاطفة لا يبرر للمؤلف نفي العاطفة كلها بجميع صفاتها الاخرى من دائرة المضمون الادبي الذي يبحثه النقد الادبي .

٢ - الظروف الاجتماعية ومعنى العمل الادبي

بعد ان دعا الدكتور مصطفى ناصف في فصله الاول الى العزل بين العمل الادبي وبين نفس صاحبه وعاطفته حتى يتسنى لنا النظر فيه نظرا جماليا محضا ، يأتي في هذا الفصل الثاني فيبذل قصارى جهده لعزل العمل الادبي عن ظروفه الاجتماعية ، حتى يتسنى له افراد المنهج الجمالي الصرف بجدارة التطبيق . ونحن نبدأ نقاشنا لهذا الفصل بان نسلم بان بعض الكتاب قد أسرفوا في اتخاذ الاعمال الادبية مجرد وسائل لاستخراج الظروف الاجتماعية المحيطة بها ، كان كل قيمة الادب هي في تجليته لهذه الظروف ، وكأنه لا يتناولها تناولا خاصا متائرا بعاطفة الاديب وشخصيته وتكوينه النفسي هو الذي يفرق بين ما هو أدب خالق وبين ما هو مجرد تسجيل موضوعي او وصف علمي . لكن اسراف هؤلاء لا يبرر للمؤلف اسرافه في انكار أي صلة بين الادب وظروفه وأي تأثير لها في مضمونه وشكله معا . واسرافه هذا يحمله على عدد من المبالغات ويوقعه في عدد من الاخطاء اذ يأتي باستدلالات غير مستوفية لاركان الحاجة المنطقية السليمة .

فهو يقول « الظروف الاجتماعية التي تحيط بالاديب تدعوه الى التفكير حقا ، ولكن طبيعة هذا التفكير ليست من صنع الظروف نفسها ، عمل الفنان ليس محتوما بملء خارجية ، ذلك ان الاحالة السيكولوجية للظروف الاجتماعية معقدة جدا » (ص ٩٦) ، كان ينبغي ان يقول : ليست من صنع الظروف وحدها ، بل يدخل في

الشعر ، كما ان النظر في الظروف الاجتماعية وحدها ، دون تأمل في علاج الشعر لها واعادته تنظيمها وخلقها ، لن يوصلنا الى فهم الشعر . انما الحقيقة جامعة ، فنحن نستقي من الظروف الاجتماعية معلومات تاريخية تساعدنا على فهم الشعر فهما مبدئيا ووضعه في السياق الصحيح المناسب لفهمه وتقديره ، ثم نعم النظر في الشعر نفسه ، متذكرا من وسائله الخاصة في الاحالة ، فنستعمله في تمحيق تلك المفاهيم ونستعمله احيانا في تصحيحها والاضافة اليها ، ثم نعود فنقرن بين الجانبين ، الظروف الاجتماعية والعمل الادبي ، فيزيد كل منهما فهما للآخر وتمقنا اياه ، في وحدة حية منسجمة . وكل باحث ادبي له خبرة عملية بدراسة عصر معين - لا مجرد حديث نظري عن قواعد النقد وفلسفة الجمال - يعرف جيدا تلك المراحل الثلاث التي وصفناها في الدراسة الادبية .

هنا أعطينا الدكتور ناصف عملا ادبيا لا يعرف شيئا عن ظروف عصره وسياقه الاجتماعي ، فهل تراه يستطيع ان يفهمه بمجرد طريقتنه الجمالية ؟ ربما يخيل اليه ذلك ، لكنه اذا اجاد التأمل وجد ان مقدرته على فهم أي عمل ادبي ترجع رجوعا مباشرا وغير مباشر ، واعيا وغير واع ، الى تذكره لظروف العصر الذي ظهر فيه ، او الى قدرته ، من خبرته السابقة ، على حزر هذا العصر اذا كان لا يعرفه . وما ان يحزره بالطبع حتى تتداعى الي عقله الظاهر والباطن متعدد الظروف التي يجب ان يضع العمل الادبي فيها حتى يتسنى له فهمه فهما صحيحا . والمؤلف نفسه لم يستطع ان يقدر تلك الايات التي ساقها من الأعياب البلاغيين - بصرف النظر الان عن رأينا في تقديره - الا بعد ان وضعها في سياقها المحيط بها ، وكانت كل محاولته في حملنا على قبولها استراتيجيا مبنية على تذكيره ايانا بذلك السياق الذي يبررها في نظره .

ثم يعود المؤلف (ص ١٠٣) الى نفس الخطأ في الحاجة الذي ارتكبه من قبل : العمل الادبي لا يمكن ان يتم تمثيل جانب حضاري - تمثالا خلاقا - دون ان يكون تاما او ناضجا من وجهة التركيب الشكلي . العمل الادبي يكتسب قيمة في الدلالة الحضارية من خلال ما نسميه الشكل . (الى هنا الكلام صحيح) . اذن الشكل الناضج يعني ان الفحوى ليست مستوردة من الخارج وانها لا يمكن ان تشرح في حدود اشياء سابقة . هذه طريقتنه في الحاجة ، وما نظننا نحتاج الى ان نكرر الاشارة الى خطأها المنطقي . لكننا نلفتنا الى ما وقع فيه هنا من الفصل بين المضمون والشكل ، برغم تأكيده لنا في الصفحة السابقة مباشرة انه لا يفصل بينهما . حقا ان الفحوى ليست « كلها » مستوردة من الخارج ، لان الاديب يضيف الى العناصر الخارجية عناصر مستمدة من تكوينه السيكولوجي الخاص ، وهذا بالضبط هو ما ينتج « التمثل » الذي يتحدث عنه المؤلف . لكن هذا التمثل هو عين التشكيل التام الناضج ، فكيف يعود المؤلف فينكر ان بالفحوى عناصر مستوردة من الخارج ؟ ومن اين استورد الفنان عناصره الاولى التي مزج بها عناصره النفسية في عملية التشكيل ؟ هل هبطت عليه من عالم الفيب ؟ وحين نسأل المؤلف هذا السؤال فنحن لا نسخر منه ولا نتندر عليه ، فقد كرر في مواضع كثيرة من كتابه ما يدل على انه مؤمن بالقوى القلبية السحرية الاسطورية الخارقة التي تتدخل في عمل الفنان ، وفضل ان يعطى بها عملية الخلق الفني على ان يقرب هذه العملية بالظروف الاجتماعية والنفسية . نحن لا نقاش الان وجود تلك القوى ، فهذا خارج عن موضوعنا ، بل نزيد فنسلم بان عملية الخلق الفني لا تزال شيئا غريبا يحيرنا فهمه وتعليه تعليلا كاملا ، لكن ان نظير الى هذه القوى كلما واجهنا في الفن مشكل لا نستطيع تمام تعليله فهذه حيلة العاجز ، او حيلة الذي يستسهل ان يلجأ الى هذه القوى على ان يبذل الجهد الشاق في ربط العمل الادبي بظروفه وسياقه ومصادره المادية والاجتماعية والشخصية . القيم الاستطيقية هي وحدها القيم التي يؤمن الدكتور ناصف

صنعها التكوين السيكولوجي للفنان نفسه . اذ ذلك كان كلامه يكون اقرب الى الضبط (لكنه سيعود الى عزل العمل الادبي عن التكوين السيكولوجي لصاحبه ، كما سنرى بعد) . ثم ان الاحالة السيكولوجية هي حقا معقدة جدا ، لكن هذا لا ينفي أهمية الظروف الاجتماعية التي قدمت للاديب اللبانات الاولى التي يعيد في اديه صياغتها وترتيبها ، والعناصر الاولى التي تنفذ الى سيكولوجيته فتقوم هذه بتمثلها تمثالا خاصا وانتاجها نتاجا خاصا . كلام الدكتور-ناصف اشبه بحجة عالم يريد ان يقصر اهتمامه على العصارة الفدائية النهائية التي ينتهي اليها الطعام بعد ان تتداوله مختلف الافراقات الهضمية ، ويرفض ان ينظر في طبائع المواد التي تكون منها الطعام قبل ان يدخل الفم ، قائلا انه سينتهي الى شيء مختلف جدا فلم اهتم بتكوين عناصره قبل ان يتناوله الجهاز الهضمي بالاحالة والتمثيل ؟ والرد العملي على مثل هذا العالم - لو وجد - هو ان باستطاعة العلماء من تحليلهم للعصارة الفدائية النهائية ان يعرفوا عناصر الطعام التي بدأت منها برغم الاختلاف الكبير في طبائنها وخواصها .

ويقول « ان السياق الاجتماعي الخاص الذي يحفز الفنان الى العمل ربما لا يحمل شيئا بمعناه . لقد أدى السياق دوره حين بعث الفنان على التأمل ، ولكنه كثيرا ما يقف عند هذا الحد ، فلا يمكن بسهولة ان يربط بينه وبين العمل الادبي . العمل الادبي يشب عن طوق السياق الاجتماعي الخاص ، ويعلو عليه وينفك عن اساره » (ص ٩٧) . هذا صحيح ، وهو ما ينتظر في الادب الجيد ويرجى منه ، ولو كان العمل الادبي مجرد انعكاس آلي للظروف دون تعديل واطافة واحالة من الاديب لما كانت له قيمة كبيرة . لكن هذا لا ينفي أهمية السياق الاجتماعي ، فلا يمكن البتة اهماله في تفهم العمل الادبي ، وكيف نستطيع ان نعرف المدى الذي شب اليه هذا العمل عن السياق الاجتماعي وعلا عليه وانفك عن اساره الا اذا عرفنا باكثر ما نستطيع من الدقة والضبط طبيعة السياق الذي بدأ منه ؟ واذا كان العمل الادبي لا يمكن « بسهولة » ان يربط بينه وبين السياق الاجتماعي ، فما لا يمكن بسهولة ربما يمكن بصعوبة ، ولا ينبغي للنقاد الادبي ان يتخلص مما يلزمه من الجهد الشاق لاداء وظيفته النقدية بان ينكر الرابطة بين العمل وسياقه انكارا باتا .

ثم يسخر المؤلف (ص ٩٧ - ٩٨) من اعتقاد « تين » ان الكشف عن التأثير الاجتماعي بعوامله الثلاثة التي خصها تين يجعل معنى الاعمال الادبية واضحا دقيقا . ولا شك ان تين بالغ في عقيدته ، ومن السهل ان يسخر منه المؤلف وقد سخر منه قبله كثيرون . الا ان تصحيح مبالغة تين لا يكون بالاندفاع مع المبالغة النقيضة التي بالفها سانت بييف حين قرر ان الفنان يتحرك « في حرية كاملة » . واذا كان الاقتصاديون الجبريون كما يقول المؤلف قد اخطاوا في مبالغتهم فالقائلون بحرية الفنان الكاملة قد اخطاوا في الطرف النقيض . وقد كان واجب المؤلف ان يستكشف المكان العدل بين الطرفين .

والان يصرح المؤلف بهدفه (ص ٩٩ - ١٠٠) ، فبعد ان يقول ان العمل الفني لا يستقي اصلته ولا معرفته الخاصة به من خارجه (وهو قول صحيح الى حد فقط ، وكان الاصول ان يقول « كل اصلته ») ، يقرر ان طريقتنا الوحيد - تأمل قوله « الوحيد » - الى استقاء هذه الاصالة وهذه المعرفة هو اذن بالطريقة الاستطيقية ، والادراك الجمالي في نظره هو الوسيلة الى كل خبرة ممكنة ، فلا حاجة الى توكيد المعلومات الخارجية ، بل من خلال الخبرة اللغوية الجمالية يجب ان نفهم ما يحتويه الشعر .

القارئ الذي يعود الى مقدمتنا لهذه المقالة يعرف من اين استقى الدكتور ناصف هذا الرأي . ردنا على هذا الكلام هو ان الخبرة اللغوية الجمالية وحدها ، معزولة عن ظروفها الاجتماعية ، لن توصلنا الى فهم

كذلك حين يقول « لقد امتلات عقولنا بالفرض ، والعلاقات الاجتماعية التي نكرها ، ثم نظرنا الى الشعر فلم نستطع فهمه بمعزل عنها ، بل حملناه عليها حملا » (ص ١٠٩) . لا شك اننا نخطئ اذا « حملناه عليها حملا » ، لكننا نخطئ ايضا اذا حاولنا « فهمه بمعزل عنها » ، بل طريق الصواب بين بين ، ان ندرسها ونرى تأثيرها فسي شعره ، وان نتذكر قدرته على التحرر منها في بعض شعره . ولنتذكر في هذا الصدد ان الشاعر لا يوفق دائما ، حتى في شعره نفسه ، الى التحرر من تلك الآثار ، فليس الشاعر ، حتى في شعره ، الا بشرا ، فحذار ان يعمينا اجلالنا للشعر او تقديسنا له عن تذكر هذه الحقيقة . وهكذا نجد ان خير مديح بشار والمتنبي ، كليهما ، من الناحية الفنية ، هو ما لم يصدر عن مجرد الرغبة في العطاء - وان كنا نسلم بوجود هذه الرغبة - بل اقترب بها اعجاب مخلص بممدوح مثل عقبة بن سلم او سيف الدولة ، وان اردنا مديحهما من الناحية الفنية هو ما صدر عن مجرد طمع في العطاء . اما اذا جازينا الدكتور ناصف في دعواته السرفرة الى العزل التام بين القيمة الجمالية ودوافع الشعر ، وفي اعتقاده (ص ١٥١) ان صدق الاعجاب لا يكون جزءا من مضمون العمل الفني ، فان النتيجة الوحيدة هي اننا سنسوي بين العمل الجيد فنيا والعمل الرديء فنيا ، وهذه هي الضريرة التي يدفمها الجماليون السرفرون ثمنا لمفالاتهم في عزل الشعر عن دوافعه وعلاقاته الخارجية ، واصرارهم على ان ينظروا فيه نظرة استنطيقية مجردة . وهذا بالضبط هو ما فعله الدكتور ناصف في كتابه ، وحاول ان يفرينا بان نفعل مثله .

مفزي هذا ان المذهب الذي يدعي ان هدف الفن هو تحقيق الجمال مجردا عن كل غرض اخر ، وان وظيفة النقد الادبي هو التأمل فسي الجمال معزولا عن جميع القيم الاخرى ، هو نفس المذهب الذي ينتهي بافساد الذوق الادبي ، فيستوي لديه العمل الادبي الجيد والعمل الادبي الرديء . فساد الذوق الادبي : هذا هو المصير الذي ينتهي اليه كل من يصير على عزل الادب عن حقيقة الحياة الانسانية .

٣ - التحليل النفسي واثره في مفهوم المعنى

وجدنا الدكتور مصطفى ناصف في الفصل الاول من كتابه يدعو الى عزل العمل الادبي عن نفس صاحبه وعاطفته حتى يتسنى لنا النظر في العمل نظرا جماليا محضاً . وهو في فصله الثالث يواصل ذلك الرأي ويزيده تأكيدا . لكنه يبدأ هذا الفصل بتقدير سخى لفرويد واثره في النقد الادبي ، وكشوفه التي يقرر المؤلف (ص ١٣١) انه لم يعد في وسع أحد أن يتجاهلها . هذا الكلام يعيرنا جدا ان نوفق بينه وبين منهجه الجمالي في كتابه ما تقدم منه وما تأخر . فمنهجه لا يعزل العمل الادبي عن سياقه فحسب ، بل عن شخصية صاحبه ونفسيته . لكننا حين نعلم النظر في حقيقة هذا الكلام الذي يقوله المؤلف عن فرويد وكشوفه ، نستكشف السبب ، وهو ان المؤلف لا يعنيه من فرويد الا شيء واحد ، هو استعمال اللغة الباطنية للرموز فسي التفسير عن حقيقة مخاوف النفس وآمالها ، « بكل ما في الرمز من تعمية وتحريف وما له من ابعاد » . والمؤلف يريد ان ينقل فكرة الرمز من اللغة النفسية الى اللغة الفنية ، ويريد ان يجمع في تفسير الرموز الى أقصى مراحل الجموح ، ويريد ان يرى من الرموز اشدها تعمية وتحريفا وبعدا ، لذلك يبدأ بثلث الشاء على فرويد ، ثم يمضي في سائر فصله فيرفض رفضا مطلقا دلالة العمل الادبي على نفسية صاحبه !

المؤلف لا يعنيه من فرويد الا نظرية الرمز . والقول بالرموز وتفسيرها يحتل مكانا عظيما من كتاب الدكتور ناصف . لكنه لو انعم النظر في حديث فرويد عن الرمز - في بعض الكتب التي ألفها فرويد نفسه ، لا في الخلاصات المجردة لافكاره التي تعطيها كتب التلخيص - لوجد ان فرويد لم يصل الى المصانبي البعيدة للرموز باهمال حياة اصحابها وحقيقة مشكلاتهم ، بل بدراسة هذه دراسة مستوفية عميقة ، ثم النفاذ منها الى ما وراءها . ومؤلفات فرويد تحتوي على عشرات

بجدارة استعمالها في فهم العمل الادبي وتفسيره ، والبصيرة الاستنطيقية هي وحدها البصيرة التي تؤدي الى توضيح هذا العمل . وهو يستشهد لهذا (ص ١٠٣ - ١٠٤) بحجة جديدة ، هي « كثافة العمل الفني » ، فيقول ان شؤون الكثافة انما تتضح لذي بصيرة استنطيقية . لكننا نرد بان شؤون الكثافة هذه لن تتضح لهذا البصير الا اذا كان واسع العلم بالامور الخارجية التي تحيط بالعمل الفني وتؤثر فيه بل تعده بعناصره الاولى التي يتولى تمثيلها واحالتها . لسنا نزع من هذا العلم وحده يكفي لصنع نقد ادبي جيد ، فاننا نقر بانه يجب ان تضاف اليه المهوبة الطبيعية للانفعال بالادب والاستجابة له . لكن ما معنى « الكثافة » هذه ؟ اليس هي تعدد الطبقات واختلاف الشحنات التي يشتملها العمل الادبي ويتركب منها ، من فردية واجتماعية ، مادية وروحية ، ثقافية ووراثية ؟ بل ، وهذا ما سيقوله المؤلف نفسه عن الرمز ، حين يقول (ص ١٢٢) ان الرمز طبقات كثيرة متنوعة المصدر . فكيف نستطيع فهم كل تلك الطبقات وتقبل كل تلك الشحنات بمجرد البصيرة الاستنطيقية المعزولة التي ترفض ان تتحرى تلك المصادر المتنوعة ؟

ثم ياتي بحجة اخرى فيسأل « وكثير من القصائد ، فيما يحدثنا الدارسون ، يصدر عن علاقات اجتماعية (غير سليمة) ، فكيف يستقيم في رأيهم ان ندخل عليها بقلب سليم » (ص ١٠٥) . وهو يحتاج بهذا السؤال على افراط الباحثين في ربط الصلة بين الادب والحياة ، وربط القصيدة بالباعث على قولها ، والخلط بين سيرة الشعراء وشعرهم ، وادخال حياتهم كيش في طبيعتهم من حيث هم شعراء . اما سؤاله فالجواب عليه معروف في كتب النقد التي درسها ونقلها عنها ، وهو ان الشاعر يحاول في شعره ان يعيد تنظيم العلاقات غير السلمية حتى يحقق لها في خلقه الفني من السلامة ما كان يتوق اليه ولا يجده في العالم الخارجي . وهو نفسه بعد خمس عشرة صفحة سيعطي هذا الجواب (ص ١٢٠ - ١٢١) ، حين ينقل ان تفهم العمل الادبي ولغنه ذات العمق لا يتاح لنا الا اذا ادركنا ان لغة الفن كلفة السلوك اللامعقول هي محاولة للتوفيق بين ميول متنافرة متضاربة . لكن قدرة الفنان على اعادة تنظيم العلاقات في انتاجه الفني لا تعفينا من النظر في الطبيعة الحقيقية لتلك العلاقات في انعام الخارجي قبل ان تناولها الفنان باعادة التنظيم ، وهذا يضطرننا الى ان ندرس سيرته وحياته كيش وطبيعة الحياة من حوله وحقيقة علاقاتها بها ودوافعه فيها .

واما ما يعيبه على الباحثين من افراط ، فاننا نسلم بان بعضهم قد افراطوا حقا ، وحولوا النقد الادبي الى مجرد بحث اجتماعي ، كما نرى في بعض الدراسات التي كتبت على الدلالات الاجتماعية والسياسية لادب نجيب محفوظ وغيره من القصصيين ، وهذه قد تكون بحثا علمية جلية ، بل قد تكون لازمة للمضي منها الى النقد الادبي ، لكنها لا تستحق في ذاتها ان تسمى نقدا ادبيا . كما نسلم بان بعض الباحثين قد يسرفون في الربط بين حياة الشاعر الشخصية وانتاجه الفني ، فينسبون ان هذا الانتاج ليس مجرد انعكاس آلي لتلك الحياة ، بل هو الى حد تحرر منها وافلات من نقائصها واعادة لخلقها خلقا اقرب الى ما كان الشاعر ينتفيه ويتوق اليه . وهذا الخطأ لم يقتصر على صفار كتابنا ، بل وقع فيه بعض كبار نقادنا في بعض دراساتهم . وقد تفضل الدكتور ناصف (ص ٣١٠ - ٣١٢) فنقل من كتابي « شخصية بشار » تلخيص للراء الخاطئة التي ادلى بها طه حسين والمائزي - وفي كتابي اضيف اليهما العقاد - وهي آراء تخط بين نقائص شخصية هذا الشاعر وبين شعره . يقول احدهم : كان بشار في سيرته متافقا كاذبا ، اذن كان في شعره متافقا كاذبا كذلك . وفي كتابي المذكور نبهت الى ان الفنان مهما يكن في شخصه مردولا مبغضا فقد تكون في فنه انتاجات تسمو على نقائص شخصيته وراثاته . لكن هذا كله ليس معناه ان نهمل اذن البحث في حياته وتجاربه وطبيعة الظروف التي احاطت به ، وكيف نستطيع ان اهملناها ان نذكر المدى السدي وفق اليه من العلو عليها في فنه ؟

الدراسات المفصلة لسير مرضاه ، ومن تأمله العميق لهذه التفاصيل الشخصية الحيوية يصل الى ما يصل اليه من الرمز . اما الدكتور ناصف فيريدنا ان نفهم الرمز فهما نزله عزلا تاما عن حقيقة سيرة صاحبه ومشكلاته وتفصيل حياته ومكونات نفسيته الفردية . يتضح هذا جليا حين يقف امام آيات ابي نواس :

قطريل مريعي ولي بقري ال كرخ مصيف (1) وأمي العنب
ترضعني درها وتلحفني بظلها والهجير ملتهب
فقت أحبو الى الرضاع كما تحامل الطفل مسه السفب

وهي آيات تناولتها في كتابي « نفسية ابي نواس » فرايت فيها دلالة على ان ابا نواس قد وجد في الخمر تعويضا عن امه التي حرم حنانها في وقت مبكر من طفولته حينما تزوجت غير ابيه . لكن الدكتور ناصف لا يرضى عن هذا التفسير . ولماذا لا يرضى عنه ! لانه « على هذا التفسير يصبح الشعر مرآة لاحاسيس ابي نواس » (ص ١٤٥) . ولماذا ينكر المؤلف على شعر ابي نواس ان يكون مرآة لاحاسيسه ؟ ولاحاسيس من يريد المؤلف ان يكون الشعر مرآة ان لم يكن لاحاسيس صاحبه ؟ لكنه يريد بالطبع ان يفرغ الشعر من كل دلالة على احاسيس شخصية لاحد كائنا من كان ، حتى صاحب الشعر نفسه . المؤلف لا يريد ان ينظر في هذه الآيات نظرة تربطها بنفسية صاحبا ، برغم كل ما قدم من ثناء على فرويد وكشوفه ، بل يريد ان ينظر اليها نظرة جمالية محضا ، وان يتبرها بما يسميه تبصرا جماليا ، قائلا « فالتبصر الجمالي ينتج نحو الموضوع ، وهذا التعويض ينتج بنا الى داخل نفس ابي نواس الملبسة بالحرمان » (ص ١٥٤) . وبهذه الجملة يتم المؤلف كشف الفناع عن حقيقة موقفه من التحليل النفسي والاستعانة به في النقد الادبي . فالام ينتهي به هذا « التبصر الجمالي » ؟ ينتهي به الى ان يقول « ان ابا نواس يسعى الى الخمر في هجوير ملتهب . قد يكون هذا هجير النفس المحرومة لاي سبب من الاسباب . وقد يكون هجير الشوق الى النور ، والبصيرة ، ولماذا تقتصر على هجير دون اخر الا اذا كنا نريد ان نحقق بعض الفروض عن حياة ابي نواس ؟ » (ص ١٥٥) . ثم يمضي خطوة اخرى للايغال وراء الرمز ، فيتلمس رمزا أعلى وأبعد ، فيجعل اللين والهجير والظل (ص ١٥٧) رموزا جديدة قديمة تعبر عن رغبة الانسان في الحياة الفطرية واعادة الاتصال بالام المفقودة لا الام الشخصية ، فموقف الانسان هو موقف الطريد الذي لا أم له . وبلغ مده حين يقول « فنحن لا نتعامل مع مشكلة شخصية ، وانما نقرأ مشكلة الانسان الحقيقية في هذه الحياة » .

ما هكذا كان فرويد - الذي بدأ المؤلف فصله بالثناء عليه - يصل الى تفسيره للرموز وشرحه لمشكلة الانسان الحقيقية . والمؤلف يعني مشكلته العامة التي يشترك فيها كثيرون ، لم يكن يصل الى هذه المشكلة العامة بهذا العزل التام بين مستعمل الرمز وبين حقيقة مشكلاته الشخصية وتكوينه الفردي . لا اريد ان انكر ان من حق قارئ الشعر ان يجد في رموزه معنى يزيد على ما عناه الشاعر ، فيتصل بمشكلات القارئ الشخصية ويوميء الى مشكلات الانسان العامة . لكن هذا لا يكون بانكار المعنى الخاص الذي لمشكلة الشاعر الشخصية ، بل يكون بفهم هذا المعنى والتسليم به ثم الزيادة عليه . فتلك الآيات الرائعة التي نظمها ابو نواس في مقدورها ان تقدم الى كل منا تعزية وسلوى عن حرمانه الخاص وتميلا لحاجته النفسية الخاصة ، وليس من الضروري ان يكون حرماننا هو حرمان حنان الام . لكن هذا لا يتنافى مع تقرير الحاجة الشخصية الخاصة التي أحس بها الشاعر في صميم كيانه الفردي فصر عنها ، بل هذا عين ما ينتظر من الفن العظيم ويتفق منه ، الا ان الفنان لا يصل اليه الا عن طريق تصويره لمشكلته الخاصة ،

(1) نقل المؤلف هذه الكلمة « نصيب » ، ولم يمن بأن يصحح

خطأها الطبعي الواضح .

وقدرته على تصويرها تصويرا حيا هو السذي يمكننا من التأثر به والاستجابة لها ثم يمكننا من ان نرى فيها تمثيلا لمشكلاتنا نحن . لقد كنا نفهم انكار المؤلف لتفسير تلك الآيات بعقدة الام لو كان ممن يرفضون استعمال هذه العقدة في تفسير كثير من الانتاجات الادبية ، وهؤلاء الرافضون كثيرون ونحن نحترم موقفهم وان كنا نخالفه ، وليس الان مجال النقاش بيننا وبينهم . لكن العجب هو ان المؤلف قد تحدث عن عقدة اوديب بخاصة وكونها وراء شخصية هاملت التي ابتدعها شكسبير ، ورد ردا صحيحا على من يرفضون هذا التفسير - او قل انه نقله من كتبه النقدية التي قرأها - (ص ١٢٤ - ١٢٥) . فاذا كان يقبل هذه العقدة في تفسير شخصية مسرحية فلماذا لا يقبلها في تفسير انسان حقيقي تاريخي نعرف من اخباره الوثيقة انه أصيب بالشدوذ الجنسي وكره الاتصال بالنساء وفضل عليه الاتصال بالفلمان ، وامتلات نفسيته كما يتجلى من شعره واخباره يشتى مظاهر الشدوذ النفسي التي حققناها في كتابنا المذكور .

لكن الدكتور ناصف يريد ان يعزل العمل الادبي عن نفس صاحبه وحقيقة مشكلاته النفسية . وهو يعلن « لقد آن لنا ان نحرق النص الادبي من نفس صاحبه » (ص ١٥١) . ولسنا نريد ان نرغم الدكتور ناصف او غيره على قبول التفسير اذا كان يرفضه مخلصا . لكن لنا ان نسأله : اذا كنت تؤمن بهذا وتأتي أي تفسير « ينتج بنا الى داخل نفس » الشاعر فلماذا اقررت اذن بفائدة التحليل النفسي والتحليل الفرويدي بخاصة وقلت ما قلت عن كشوفه التي لم يعد في وسع أحد أن ينكرها ؟ ولماذا أشرت في موضع سابق الى ان الظروف الاجتماعية حين تدخل العمل الفني يحيلها الفنان « احالة سيكولوجية مفقدة جدا » ؟ كيف نستطيع ان نفهم هذه الاحالة السيكولوجية « العقدة جدا » اذا رفضت لنا ان ندخل في نفس الفنان ودعوتنا وكررت دعوتك ان نعزل العمل الفني عن نفس صاحبه ؟

أم ترى الحقيقة هي ان ثناء المؤلف على فرويد هو مجرد متممة شفاه ، او مجرد نقل ينقله عن كتب دون ان يدرك تمام مفزاه وكيف يتعارض تعارضا أساسيا مع المنهج الجمالي الخالص الذي يدعو اليه ؟ تتضح لنا الحقيقة حين نعيد النظر في سبب رفضه ان يتخذ من آيات ابي نواس اشارة الى تكوينه السيكولوجي ، فهو يقول « على هذا التفسير يصبح الشعر مجرد مرآة لاحاسيس ابي نواس ، ونعود لا نهتم بهذا الشعر من حيث هو معرفة للخمر » (ص ١٥٤) . ويزيد اعتراضه ايضا حين يقول ان شعر ابي نواس في الخمر « يجب ان يتناول بوصفه معرفة جمالية للخمر » (ص ١٥٥) . هو اذن يريدنا ان نتناوله تناولا جماليا محضا ، وهذا التناول لا يتم الا اذا عزلناه عن نفس صاحبه وحقيقة مشكلاتها . لكن لماذا يتنافى التفسير النفسي بالضرورة مع الاهتمام بالشعر من حيث هو معرفة للخمر ؟ ألم يكن جزء عظيم من مشاعر ابي نواس الفنية مركزا حول الخمر ومرتبنا بها وناجما عن حقيقة شعوره نحوها وحبه العظيم لها ؟ أولا يكون تحليل مشاعره هذه هو اذن سييلنا الى فهم هذه المعرفة وتقدير اثرها في تعبيره وتصويره الفني ؟ أولا يكون تبصرا نفساني لهذه المشاعر مما يزيدنا فهما وتقديرا لصوره الفنية الرائعة التي استعمالها ، وادراكا للدافع العميق الذي دفعه الى استعمالها ، فيزيدنا بالتالي قدرة على التأثر بها والاستجابة لها ؟ وماذا استفاد شعر ابي نواس حين عزله المؤلف عن نفس صاحبه فلم ير فيه الا رموزا عامة عن رغبات معممة لا شخصية ؟ هل زادنا ذلك الكلام العام المانع تقديرا فنيا لآيات ابي نواس او قدرة على الانتشاء بها والاستجابة لها والتعاطف الفني معها ؟

من هذا يدرك القارئ ان الدكتور ناصف لم ينكر تفسيري المتواضع الذي قدمته لآيات ابي نواس للسبب الذي انكره له اخرون ، وهو انه يعطي تفسيراً رمزياً بعيداً ، بل انكره لانه لا يراه بعيد البعد الكافي . فالمؤلف لا يكتفي بالتفسير النفسي الذي يربط المعنى بنفسية صاحبه ، بل يجري وراء الرموز جريا عجيب الجموح والشطط ، فيفصلها عن

أول الصغرى الغابة

هل تعرف ماذا يعصف بي
لو شب حريق في الغابة
لو جاء شتاء وحشي
ينشب في قلبي انيابه
هل تدري معنى ان ينأى ،
الانسان ويفقد احبابه
ويعيش غريبا منسيا
لا احد يطرق ابوابه
لا نظرة حب ترعاه
لا قلب يحس بشكواه
والوحشة تمضغ اعصابه
يا ليل الغربة هل تدري
بأسى يتأجج في صدري
لو عاد الغائب في الفجر !
ليعانق ارضا يعشقها
وليدفن فيها احزانه
اتراه سيقدر ان ينسى ،
اياما ادمت اجفانه
وغضونا تحفر جبهته
وجفانا يغمر بستانه
اهناك في الدنيا قوة
ترجع ما ضاع من العمر
وتجدد احلاما حلوه
سحقتها اقدام الدهر
يا ليل الغربة . . . هل تدري ؟

بدر الحبيب

صوفيا

اصولها المادية المحسوسة ، ويفصلها عن ظروفها الطبيعية التي نبتت فيها ، ويفصلها عن مدلولاتها الحيوية المعاشة ، ويفصلها عن حقيقة حياة صاحبها وسيرته وأحداثه وأزماته ومخاوفه وأمانيسه ورغباته . ويفضل ان يربط الرمز في جميع الاحوال لا بالحياة الانسانية المعاشة بل بعالم الادراك السحري الغيبي الاسطوري الاعجازي الخارق السذي كمر الإشارة اليه بهذه الصفات عينها في مواضع متعددة من كتابه . وهو ينهم من يحاولون ان يبدأوا بفهم الرمز كما كان يعني عند صاحبه وفي حالته الشخصية بان عملهم تزييف ينبغي ان يقاوم (ص ١٢٣) ، ويتهمهم بانهم يقفون عند الدلالة الحرفية ، ويصيح « ان مفهوم الحقيقة او الدلالة الحرفية ما يزال اقرب الى حيوان يفترس الشعر ولا يبقسى منه على غير عظام » (ص ١٩٨) . وهو في غضبه هذا لا ينتبه الى ان من يتهمهم بالاختصار على الحقيقة او السدالة الحرفية يريدون ان « يبدأوا » بفهم الاصل الحسي للرمز وان يفهموا ما كان يعنيه في حالة الشاعر الخاصة قبل ان يطلقوا لخيالهم العنان في اجواء التفسير الرمزي ، لان هذا البدء في نظرهم هو وفائتهم الوحيدة من ان يجمعوا جموحا ينتهي الى الضلال .

والمؤلف في هذا كله ينسى حقيقة اولية : ان الرمز يقوم أولا على استعمال المحسوس ، ثم ينقله من مجاله الطبيعي الى مجال جديد . لكن من الواضح اننا لا نستطيع ان نتبع هذا الانتقال الا اذا بدأنا بفهم مدلوله الحسي ومجاله الطبيعي ، وهذا الفهم وحده هو السذي يصوننا من ان نشطح وراء تخيل الرموز الى مدى الهوس الذي لا يختلف شيئا عن اوهام الحشاشين وهلوسات المجانين . واذا كان الرمز كما يقول المؤلف طبقات كثيرة متنوعة المصدر ، فكيف يجوز لنا ان نفضله عن مصدوره المتنوعة ، وكيف يجوز لنا ان نهمل جميع هذه الطبقات التراكمية ما عدا اخرها وابعدها واعلامها ؟ لكن هذا هو عين ما يفعله المؤلف ، فهو يفصل هذه الطبقة عما سبقها واقترب بها وقاد اليها من طبقات .

يقول المؤلف « لا شيء أروع من ملاحظة استقلال الاشكال الروحية عن مصدورها » (ص ١٥٨ - ١٥٩) . ونحن نقول : لا شيء ادى الى الخطأ واحفز على العيب وادفع الى الضلال من القاء مثل هذا الحكم المطلق . فالاشكال الروحية ، كائنة ما كانت ، لا نستطيع نحن البشر ان ندرکها الا اذا تلبست بأشكال مادية محسوسة ، والاشكال الروحية - في وجودنا نحن البشر ، لا الالهة ولا الملائكة - مهما تطمح الى الاستقلال عن مصدورها تظل مرتبطة بها ارتباطا قويا . وهذا بالضبط هو سر « روعة » الفن ، انه يصور طموح الانسان الى هذا الاستقلال ، ولا سبيل لنا الى تقدير هذه الروعة او « الارتياح » بها الا اذا بدأنا بدراسة واقعية مفصلة مسهبة لحدود الانسان المادية وظروفه الاجتماعية ومشكلاته الشخصية وأزماته النفسية ، ثم تأملنا محاولته في فنه ان يعلو عليها ، فراقبنا مدى نجاحه ومدى اخفاقه ، وفرحنا لانتصاراته وحزنا لهزائمه . اما ان نعزل الفن عن هذه جميعا ، ونحاول ان نتبصره تبصرا جماليا باردا يرى فيه جمالا مجردا مستقلا عن كل تلك العناصر المكونة من تراب وعرق ودم ولحم ، فاي « جمال » نستطيع ان نجده في الفن بعد هذا الالفاء التام لرسالته الانسانية والانكار التام لمحتواه الحيوي والافراغ التام لاشكاله الحسية ؟ يقول الدكتور ناصف : جمال الاشكال الروحية ، جمال الرمز العمى المحرف البعيد ، جمال الادراك الغيبي السحري الاسطوري الاعجازي الخارق . وفي مقالة قادمة سنرى الى أي مدى يريدنا المذهب الجمالي الرمزي ان نشطح وراء رمسوزه التامة الانزال عن حقيقة الحياة الانسانية المعاشة .

محمد النوبهي

القاهرة