نقد المذهب الجمالي (٢)

من الرمز الى الهذر

بقلم الدكتور محمد النويهي

ابدأ بأن أؤكد لقارئي انني لا انكر الرمز او انتقص من اهميته ، فكثير من الفن الغربي يقوم عليه ، وبعض ادبنا العربي نفسه يحققه . الا اننا يجب علينا ان نفهم طبيعة الرمز الفني فهما صحيحا ، وان نتذكر وسيلة الفن الخاصة التي يحقق بها رسالته . فالفن — حين يحتوي رمزا — لا يصل الى مدلولاته الرمزية الا عن طريق تشكيلاته المجسمة المحسوسة ، والرمز فيه هو صياغة صور مجسمة محسوسة ثم نقلها من مجالها الطبيعي للتعبير عن مدركات مجردة غير محسوسة . وهنا اختلاف الفن عن الفلسفة ، فالفن لا يحاول الوصول الى هذه المدركات بالتفكير الذهني والتأمل النظري المحض ، بل بالتجسيم . مغزى هذا اننا لا نستطيع البتة أن نفهم الرمز الفني ولا أن ندرك « رمزيته » نفسها اذا عزلناه عن عالمه المادي المحسوس الذي نبت في تربته واستقى منه تصويراته .

ومن الواضح ان الفنانين يختلفون في التصور الرمزية التي يستعملونها اختلافا مصدره اختلاف بيئتهم الطبيعية والاجتماعية التي يحسون بها ، يرونها ويسمعونها ويلمسونها ويشمونها ويذوقونها . نحن اذن لا نستطيع ان نقدر الرمز الفني تقديرا صحيحا — بل لا نستطيع أن نفهمه محض فهم — الا اذا ربطناه ربطا وثيقا بهذه العناصر التي أحاطت بالفنان وامدته بلبناته التي يشكلها تشكيلاته الخاصة ليصل بها الى مدلوله الرمزي ، وكلما ازددنا بهذه العناصر معرفة وازدادت معرفتنا دقة وتفصيلا ازدادت قدرتنا على فهم الرمز وتقديره وتقدير النجاح الذي حققه الفنان في تحويله لهذه العناصر من مجالها الطبيعي الاول الى مجالها الرمزي الذي يعنيه .

عامل آخر يتدخل في صياغة الرمز ويسبب اختلاف الرموز وتشكيلاتها : هو التكوين النفسي الخاص للفنان . وهذا التكوين شيء معقد نتج من عوامل متنوعة . بعضها وراثي ورثه الفنان بطبيعة تكوين جيناته منذ اللحظة الاولى التي بدأ فيها خلقه في الرحم ، وبعضها مكتسب من تأثير طبيعة بيئته ، وظروف مجتمعه ، واحداث سيرته الشخصية بكل ما فيها من تجارب وعلاقات ومشكلات ومعاملات ، وامكانياته المادية والثقافية التي انيحت له ، وما الى هذا من التأثيرات المكتسبة . ومن الواضح ايضا اننا لن نستطيع ان نقدر هذا العامل العظيم الاهمية في تكوين الرمز الفني ، بل لا نستطيع ان نفهمه محض فهم ، الا اذا درسنا هذه الظروف والاحوال والمكونات والمؤثرات ، وكلما انفذنا دراسة وانعمناها نظرا زادت قدرتنا على سبر الرمز الذي يستعمله الفنان .

اما ان نعتقد أن في مقدرتنا ان نفهم الرمز الفني وان نقدره بمجرد النظر فيه هو ، معزولا عن بيئته وعصره ، ومعزولا عن حياة صاحبه وشخصيته وتكوينه النفسي ، فهذا وهم صرف . واما اذا قلنا اننا لا نهتم في الرمز كل هذه الاشياء ، انما يهمنا تصويره لمشكلة الانسان العامة التي لا تحد ببيئة ولا عصر ولا شخص معين ، فنحن اذن ندرس فنا . فالذي يجب الا ننساه ابدا في دراستنا للفن ، هو أن الفنان كفنان لا يعبر عن مشكلة الانسان العالمية الا من خلال تناوله الشخصي لمشكلاته الفردية الخاصة . وانه لا يصل الى العموميات الا عن طريق الخصوصيات . فليس لنا الحق في أن ننسى مشكلة الفنان الشخصية جريا وراء مشكلة الانسان العامة . والا فلماذا تعب الفنانون في انتاج فنونهم ؟ وهل تتكون « مشكلة الانسان العامة » الا من خلاصة ملايين المشكلات الشخصية الفردية للبشر الحقيقيين المكافحين في واقع الحياة وواقع تجاربها وعلاقاتها وازماتها وصراعاتها ورغباتها ؟

لكن الدكتور مصطفى ناصف ، في كتابه « دراسة الادب العربي » ، يريدنا أن ننظر في الرمز نظرا معزولا عن كل الحقائق والعناصر التي ذكرنا ، وان نتأمل فيه تأملا جماليا مجردا لا يرى فيه الا انفصالا عن العالم المادي الواقع المعاش واتصالا بالعالم الغيبي السحري الاسطوري الخارق . وهو في هذا يتمشى مع مذهبه الاستاطيقي الذي رأينا في مقالتنا الماضية مدى عزله للعمل الفني عن طبيعة بيئته وظروف عصره وعن حياة صاحبه وعواطفه وشخصيته وتكوينه النفسي . هو يعتقد ان « جمال » الرمز لا يتبدى لنا الا اذا افرغناه هذا الافراغ التام . ونحن نسأل : اي قيمة تبقى في الرمز بعد هذا الافراغ والعزل ؟ لكن دعنا نتأمل الحجج التي يسوقها لتبرير هذا العزل ، فاذا بها نفس الحجج التي قالها وكررها من قبل ، والتي عنينا بتمحيصها في مقالتنا الماضية .

فهو تارة (ص ١٤٤) يقول لنا ان النقاد والاستاطيقيين يذكروننا دائما ان العمل الفني يبعد عن شخصية صاحبه ، ناسيا اننا لن نفهم هذا البعد الا اذا بدأنا بفهم شخصية صاحبه الى اقصى حد نستطيعه حتى ندرك الى اي مدى استطاع في فنه أن يبعد عنها . وتارة (ص ١٤٤ — ١٤٥) ينكر ان معرفتنا الكثير عن حياة الكاتب تزيدنا بصيرة بأعماله ، محتجا بأن الفنان ربما لا يضع في عمله الفني ما هو عليه بل يعطي لنا ما يود ان يكون او ما يمكن ان يصحبه او ما يحشى ان يؤول اليه ، ناسيا مرة اخرى اننا لا نستطيع ان نفهم شيئا من هذا كله او نقدره تقديرا كاملا الا اذا بدأنا بفهم ما كان عليه الى اقصى حد متاح لنا ، وكلما زادت معرفتنا هذه زاد تقديرنا لتحقيقه الفني . وتارة (ص ١٤٥) يكرر حجته غير المستقيمة بتنبيهنا الى خطأ الدارسين الذين نبلغ عنايتهم بحياة الكتاب والشعراء انهم يخيل اليهم ان انتاجهم لا يعدو ان يكون نتيجة ثانوية من نتائج شخصياتهم ، وهؤلاء الدارسون يكونون مخطئين بالطبع ، لكن خطأهم لا يبرر الانكار التام لاثر الشخصية والتجاهل التام لها . وتارة اخرى (ص ١٤٥) يعود الى تأكيد النقاد والاستاطيقيين ان العمل الفني يحرر نفسه من صاحبه ، ناسيا مرة اخرى اننا لن نفهم هذا التحرير اذا تجاهلنا صاحبه . وهو في هذا الصدد يستدل بآراء مبكرة لاليوت في علاقة العمل الادبي بصاحبه ، أو قل بعبارة اصح انفصام العمل الادبي عن صاحبه ، غير دار ان اليوت اخطأ في كثير من آرائه النقدية ، وغير منتبه الى النقد الكثير الذي أثارته هذه الاراء في تصحيحها وتفنيدها ، وناسيا ان اليوت نفسه قد عاد فصحح هذا الرأي المبكر وأفرز بخطأه . وليس بين آراء اليوت النقدية ما اثار من الجدل مثل ما اثاره رأيه في ان الفنان يستعمل فنه لا للتعبير عن الذات بل لمحوها ، فليس من العدل ان يأتي مؤلف عربي فينقل لقرائه العرب رأي اليوت القديم مهملا ما اثار من معارضة ، ومهملا ما قاله اليوت نفسه في تصحيحه . ثم يندفع المؤلف في هذا التيار فيقرر هذا التقرير الجازم ، فمادة العمل الفني لا توجد في تاريخ حياة الشاعر ، وانما تنبع من العمل ذاته ، وهي تتبع منطق اللغة لا منطق العواطف . وكلما تعمقنا اصل العمل الفني في حياة الشاعر بعدنا عن معناه الذاتي » (ص ١٤٦) . ولا حاجة بنا الى مناقشة هذا الكلام بعد كل الذي مر ، لكننا لا نملك انفسنا حين نصل الى صيحته « لقد آن لنا ان نحرر النص

الادبي من نفس صاحبه » (ص ١٥١) أن نعيد سؤالنا له : لماذا أذن أقررت بأهمية التحليل النفسي بل التحليل الفرويدي بخاصة لنفسية الاديب ؟

لكن نستمع الى حججه التي ثلث صيحته هذه ، نجده (ص ١٥١) ينبه الى ان العناية بحياة المؤلف وعقائده تقود الى اهمال الشعر من حيث هو شعر . فهل نحتاج الى ان نكرر قولنا اننا اذا قادتنا هذه العناية الى هذا الاهمال فهذا خطأنا نحن ، لكن ليس هذا الخطأ مبررا لاهمال حياة المؤلف وعقائده اذا استعملت في النقد استعمالا صحيحا . ونجده يضيف ان هذه العناية تقود الى خلط الشخصية وظروفها بالاحكام التقييمية ، وقد سبق ان ناقشنا هذا الخلط واقررنا بخطأه وضربنا المثل بما فعله نقادنا الثلاثة الكبار ، طه حسين والعقاد والمازني ، ببشار ابن برد ، لكن مرة اخرى يكون الخطأ هو الخلط غير السليم وليس العناية في حد ذاتها .

والمؤلف يمضي فيستشهد (ص ١٥٢) ببعض الاخطاء التي وقع فيها بعض الكتاب في تناولهم لنفس الشاعر ، بشار بن برد ، حين اتخذوا عماه وسيلة للطعن في شعره . وهم بلا شك مخطئون ، لكن هل يريد الدكتور ناصف أن يدعي ان باستطاعتنا ان ندرس شعر بشار وان نفهم فنه الخاص مع تجاهل حقيقة عماه ؟ حقا ان عماه قد يتخذ تفسيرا خاطئا او مدعاة لاحكام ظالمة ، لكن تصحيح هذا لا يكون بتجاهل عماه ، بل يكون بتبين اثره الصحيح المضبوط في ارهاف حواسه الاخرى ارهافا اعانه على اشتقاق تعبيرات وتصويرات فنية جديدة لا يكتفي فيها بتقليد اسلوب المبصرين ، بل يصوغها من احساسات السمع واللمس والشم والذوق ويمزج بينها مزجا جديدا مترجما بعضها الى بعض ومترجما حاسة البصر اليها او مترجما اياها الى حاسة ابصر كما يتخيلها من اسلوب المبصرين حتى يفهم سامعوه المبصرين ما يعنيه ، على نحو ما شرحت في دراستي لهذا الشاعر في كتاب « شخصية بشار » . ومن هنا ينساق المؤلف الى حكمه الكاسح (ص ١٥٣) اننا اذا درسنا ابا نواس الانسان فنحن مضطرون بداهة الى ان نتحدث عن شذوذه ، اما اذا درسنا ابا نواس الشاعر فلا حاجة بنا الى هذا الحديث ، لان من الممكن ان نفهم شعر ابي نواس فهما حسنا دون عناية بشذوذه . ولا حاجة بي الى بيان خطأ هذا الحكم بعدما تقدم من نقاش ، سوى ان انبه الى ان تأثير شذوذ ابي نواس على فنه لا يقتصر على تأثيره الواضح الذي يعرفه الجميع في شعره في الغلمان ، وهو شعر كبير الحجم عظيم القيمة الفنية ، بل يتعداه الى ما قد يكون اهم واعمق ، وهو محاولته في فنه الخمري ان يتغلب على هذا الشذوذ او يتحرر منه . تكني لا اترك هذه الجملة قبل ان ارى فيها دلالتها المحزنة على اعتقاد الدكتور ناصف ان من الممكن العزل بين كيان الشاعر الانساني وكيانه الفني ، ولو كان هذا العزل ممكنا لما كانت للفن مزية كبيرة ولا كانت الانسانية تحتاجه هذه الحاجة الضرورية الملحة . وربما كنا نقبل هذا الكلام أو نسامحه من مؤلف يرفض الاقرار بشذوذ ابي نواس ، كما فعل بعض الكتاب ، او من مؤلف يصر برفض التحليل النفس لشخصية الاديب ، وهو ما يفعله كثيرون ، لكن كيف نقبله او نسامحه من مؤلف لم يقر بالتحليل النفسي وحده ، بل اقر بالتحليل الفرويدي واقر بعقدة اوديب وفائدتها في تفسير الشخصيات الادبية .

ثم ينتقل المؤلف الى شاعر آخر ، هو ابو العلاء ، فيقدم للزومياته (ص ١٥٩ ـ ١٦٥) تفسيرا جماليا محضا لا يجعلها بحاجة الى الارتباط بتكوينه الشخصي ، او احداث حياته ، بل يفسرها بما يسميه « الميثولوجيا اللغوية » ، مشيرا الى ان لظاهرة لزوم مالا يلزم قصة غامضة لم تكتب بعد في حياة الفكر العربي (من اين اذن عرفها المؤلف ، وبأي حق يعتمد عليها هذا الاعتماد الجازم في تفسيره !) ، ومقررا ان منافسة العالم اللغوي للعالم الخارجي الاشارى لم تكن بعيدة عن عمود الفكر العربي أو روحه ، ورابطا هذه الظاهرة بمعجزة القرآن اللغوية ، وبدء بعض السور بأسماء الحروف ، ومكررا ان الروح الاسطوري الذي لم يدرس بعد يظلل الادب العربي بنسب واشكال مختلفة . وهكذا يفصل المؤلف ، في منهجه الجمالي العجيب ، أن يفسر كل شيء يلقاه بالميثولوجية والغموض والاعجاز والاسطورية ويجزم بصحة تفسيره وان كان يعترف بأن قصته لم تكتب بعد ولم تدرس بعد . ولم تنزل المؤلف من علياء سمائه الغيبية هذه فسلم بالحقيقة العضوية البسيطة التي يريد انكار اثرها في ابي العلاء ، وهي عماه ، لربما ساعدته هذه الحقيقة المتواضعة على ان يتلمس لوسائل المعري اللغوية تفسيرا يظل من حاجته الى القصة الميثولوجية الغامضة التي لم تكتب بعد . والدكتور طه حسين نفسه ـ ولعله اعمق النقاد قدرة على النفاذ الى روح ابي العلاء ـ له تفسير ربط فيه بين وسائل المعري اللغوية وبين آفته ، فهو يتلاعب بتلك الوسائل اللغوية ويتسلى بها في سجنه المظلم الذي فرضته عليه آفته كما يلعب المبصرون بكرات « البلي » المختلفة الالوان ، هذا هو التشبيه الذي استعمله طه حسين . ولعله كان يستعمل تشبيها أجود لوعرفت تسلية اخرى للمبصرين ، وهي ان يأخذوا صورة مقسمة الى عشرات الاجزاء الدقيقة فيقوموا باعادة تركيبها لتؤلف الصورة الواحدة الاصلية .

وعلى نفس المنهج يستمر المؤلف (ص ١٦٥ ـ ١٧٢) فيرفض كل تفسير لشعر بشار يربط بين فنه الشعري وبين آفته ، بل يزيد فيدعي ان شعر بشار لا يمكن ان يفهم ما دمنا نظن انه يعكس ظروف صاحبه العضوية . هكذا يبلغ نهاية اسرافه في مذهبه ، فلا يكتفي بأن يقول ان معرفة هذه الظروف لا تفيد في فهم الشعر ، بل يدعي انها تقوم حائلا دون هذا الفهم ! وهو يعتقد ان من الظلم والخطأ البليغ ان يقال في بشار ان تجديده في الصياغة لم يكن تجديدا اختياريا وانما كان عنده ابن تلك العاهة التي فرضها عليه القدر فرضا لم يكن منه مهرب ، وهو يرى ان الاستبصار الخيالي في الشعر لا علاقة له بالتعويض . ولكننا لا ندري اي ظلم في ان يقال ان بشارا لما حرم حاسة البصر نمت عنده الحواس الاخرى وازدادت شحذا ، فأثرت في تكوين اسلوبه بالنحو الذي ذكرناه آنفا . ولا ندري لماذا يكون هذا القول نفيا بالاختيار عند بشار ، فقد كان له من آفته مهرب آخر ، وهو ان يكتفي بالتقليد ، تقليد اسلوب المبصرين ، كما اكتفى بالتقليد الوف من الشعراء المبصرين انفسهم ، مريحين انفسهم من عناء التجديد . لكن بشارا لم يختر هذا المهرب السهل الرخيص ، بل آثر التجديد ، واستغل في تجديده نفس آفته ، فحول ما كان نقصا الى مصدر كمال ، فكان له في هذا اي فخر ، وكان هذا من اهم الاسباب لعظمته الشعرية التي تبوأها في تاريخ الشعر العربي . فأي ظلم في ان نقرر هذه الحقيقة ؟ اما نحن ـ بعد دراسة مستفيضة لشخصية بشار وفنه الشعري ـ فنرى عكس ما يقول المؤلف ، نرى انه لا سبيل الى فهم شعر بشار فهما كاملا او تقدير جدته الحقة في الشعر العربي اذا اهملنا ظروفه العضوية . وهذا مثال على ما ادعيناه من انه لا سبيل لنا الى تقدير المدى الحقيقي الذي استطاع الفنان ان يبلغه من التعالي في فنه على ظروفه الواقعية الا اذا درسنا هذه الظروف وادخلناها في حسابنا النقدي . ويكفي القارىء ان يرجع الى قصيدة بشار « يا ليلتي تزداد نكرا » والى ما قلناه في كتابنا المذكور في تحليل تشبيهاتها وصياغتها ، لتتضح له هذه الحقيقة ، ثم ليعد القارىء الى تعليق المؤلف على هذه الابيات ولينظر هل اقنعه هذا التعليق بأن من المستطاع فهم تجديد بشار بدون تذكر عماه ، أم لعل هذا التعليق يزيد القارىء اقتناعا بحاجتنا الى تذكر آفة بشار حتى نفهم تشبيهاته وصياغته ونقدر عبقريته الخاصة المنفردة تقديرا صحيحا .

ويبدو ان المؤلف اعتقد ان هذه الظاهرة الواحدة ، ادب الادباء غير المبصرين ، تقدم له مجالا طيبا للبرهنة على رأيه في عزل العمل الادبي عن ظروف صاحبه ، فبعد ان قال ما قال عن بشار ، وعن ابي العلاء ، جاء في ختام فصله الثالث الى اديب آخر ، ومن حسن حظ الحقيقة انه فعل ، لانه سيقدم لنا اقوى دليل على خطأ مذهبه وعلى مناقضته هو له . هذا الاديب هو الدكتور طه حسين نفسه ، والمؤلف يعرض (ص ١٧٤ ـ ١٧٩) للصفحات الاولى من كتاب « الايام » ، وهي الصفحات التي يصور فيها ذكرياته المبكرة عن الايام التي سبقت فقده

لبصره ، ثم الايام التي تلت هذا الفقد ، ويقول « واذا كان قد بقي له من هذا الوقت ذكرى واضحة بينة لا سبيل الى الشك فيها فانما هي ذكرى ذلك السياج الذي كان يقوم امامه من القصب » ، ومن الواضح انه يعني ذكرى بصرية ، وهذا يزداد وضوحا في قوله « هو يذكر هذا السياج كأنما رآه امس » . ثم يذكر حقائق مادية محددة عن هذا السياج، ان قصبه كان اطول من قامته فكان من العسير عليه ان يتخطاه الى ما وراءه ، وان قصبه كان مقتربا كانما كان ملاصقا ، فلم يكن يستطيع ان ينسل في ثناياه ، وذكر امتداده من شماله الى حيث لا يعلم له نهاية ، وامتداده من يمينه الى اخر الدنيا من هذه الناحية ، ويذكر القناة التي عرفها حين تقدمت به السن ، والارانب التي كان يحسدها لانها كانت تخرج من الدار كما يخرج منها وتتخطى السياج وثبا من فوقه او انسيابا بين قصبه الى حيث تقرض ما وراءه من نبت اخضر ، يذكر منه الكرنب خاصة . ثم يصف خروجه من الدار اذا غربت الشمس وتعشى الناس ، معتمدا على قصب هذا السياج (ومن الواضح انه ينتقل هنا الى الايام التي اعقبت فقده لبصره) ، مفكرا مفرقا في التفكير ، حتى يرده الى ما حوله صوت الشاعر قد جلس على مسافة من شماله والتف حوله الناس ، ويصف استماعه المشغوف الى نشيد الشاعر ، حتى تأتي اخته فتحمله رغما عنه ويعود به الى امه ، ويضع رأسه على فخذها ، فتمد هذه الى عينيه المظلمتين فتفتحهما واحدة بعد اخرى ، وتقطر فيهما سائلا يؤذيه ولا يجدي عليه خيرا ، وهو يألم ولكنه لا يشكو ، لانه كان يكره ان يكون كأخته شكاء بكاء .

واضح كل الوضوح أن هذه الاحداث والمشاعر والخواطر انما حدثت لطفل اصيب بفقد بصره حديثا ، فالصفحات تصور اولا ما سبق هذا الفقد من ذكريات بصرية ثبتت في ذاكرة الكاتب واضحة بينة ، من سياج القصب والارانب واللون الاخضر لنبات الكرنب خاصة ، ثم تصور حالته الخاصة المعقدة العظيمة الارهاف في الايام التي اعقبت فقده لبصره . وهي كلها قائمة على هذه الحقيقة المادية وعلى اثرها في نفس الكاتب البالغة الحساسية ، فلا سبيل الى فهمها مجرد فهم ، ولا سبيل الى تذوقها بأي نوع من انواع التذوق ، ولا سبيل الى الاستجابة العاطفية لها والتأثر الفني بها ، اذا اهملت هذه الحقيقة . لكن الدكتور ناصف، امعانا منه في مذهبه الجمالي ، يريد منا ان نهملها ، صدق هذا او لا تصدق . ويقرر أن القيمة الفنية لما كتبه الكاتب لا علاقة لها بذلك الحادث في سيرة الكاتب ، ويقرر انه لا يعنيه اكانت الايام تتصل ام لا تتصل بكل ما نعرفه او نحب أن نعرفه عن طه حسين ، ثم يتمادى فيدعي انه لو استطاع باحث مجتهد ان يثبت انها لا تتصل بشخصية طه حسين على نحو ما يوهمنا (اي طه حسين نفسه ـ تأمل قوله « يوهمنا ») في عمله العظيم فان هذا لن ينقص من قيمتها من حيث هي فن . ويقرر انه لا يعنيه ان تكون هذه الاحداث قد آلمت كلها بالكاتب وهو صبي صغير !

هكذا يصل المذهب الجمالي الى الهذيان المحض حين يبلغ مدى شططه . والمؤلف هنا انما يحاكي قول اليوت في سنة ١٩١٧ اننا لو عرفنا ملء مكتبة كاملة عن حياة شكسبير لم يساعدنا هذا على فهم شعره وتقديره ، وهو رأي طلقه اليوت نفسه بعد عشر سنوات حين حمل على مذهب الفن للفن الذي ينكر الصلة بين الادب والحياة ورأى انه يحول دون التقويم السليم للشعر ، وانكر استقلال الفن واتخاذه غاية في ذاته، واكد صلة الفن بمسائل الاخلاق والدين والسياسة .

لكن دعنا ننظر في السؤال الذي يختم به المؤلف كلامه ، حين يسأل عن هذا السياج الذي يصفه طه حسين ، ما هو ؟ ويجيب بأنه قد يكون سياجا حقيقيا (تأمل في « قد » هذه) لكنه يحمل « الى جانب ذلك » دلالة اشمل هي دلالة الرمز . قد يكون هذا السياج هو العقبات التي ينبغي ان تتخطى ، ولم يخطر بعقل الصبي هذا النحو من التفكير ، فاذا نسينا فكرة الترجمة الذاتية نفذنا بسهولة من المعنى الحرفي الواقعي الى الرمز ، ومن ثم يخيل الينا ان السياج صورة للطموح او الرقي الروحي ، ودون هذا الطموح عقبات .

لست أريد أن أجادل الدكتور ناصف في هذا الرمز الذي ارتآه ، وانا اوافقه على ان عدم خطوره على عقل الصبي نفسه لا يكفي لرفضه ، لكني اريد ان انبهه الى انه لو اعاد النظر فيما قال عن هذا الرمز وانعم فيه التفكير ، لوجد انه هو نفسه لم يستطع ان يصل الى هذا الرمز بتناسي سيرة طه حسين كما ادعى ، ولا باغفال المدلول الحسي المادي للرمز ، بل تسنى له هذا الوصول بان فهم الرمز « الى جانب » المدلول الحسي الذي عناه الكاتب ، فان بقي في صدره شك في هذا فليرجع الى جملته التي سبقت تفسيره الرمزي ، وهي قوله « وربما نستحضر حياة الكاتب وما آل اليه من النبوغ ، ومن ثم يخيل الينا ان السياج صورة للطموح الخ... » هو اذن قد استحضر حياة الكاتب وما آل اليه.

افليس هذا ينقض نقضا تاما ما ادعاه المؤلف من استطاعتنا ان ننفذ الى الرمز اذا نسينا دلالاته المادية وعزلناه عن حياة صاحبه ؟ لكن ننظر الان في رموز اخرى ارتآها المؤلف واخلص فيها لمذهبه الجمالي فعزلها عن اصولها الواقعية ، وهذا ما سنراه في فصله القادم والفصل الذي يليه .

٤ ـ التحليل اللغوي الاستاطيقي

حين نقرأ عنوان هذا الفصل نصيح : الان ، اخيرا ، سيشرح لنا المؤلف تفاصيل المقاييس الجمالية التي يريد تحكيمها في دراسة الادب! فقد لاحظنا الى الان ان المؤلف يهدم ولا يبني ، يهدم جميع فيمنا واحتياجاتنا التي نقرأ الادب رجاء الحصول عليها ، ولا يضع محلها سوى كلام غامض عن الطبيعة الاستاطيقية الخالصة للادب وصلتها بالادراك الغيبي الاسطوري . لا شك اذن انه الان سيحدد مقاييسه ؟ لكن ما اشد خيبة املنا . يبدأ المؤلف هذا الفصل بتقرير عقيدته (ص ١٨٥) ، وهي ان للفن كيانا مستقلا ، متميزا بنفسه من سائر الانظمة الفكرية والاجتماعية ، ولذلك ينبغي ان يقاس بمقاييس خاصة توافق طبيعته . وهذه المقاييس في رأي المؤلف لا تلقي بالا الى الظروف الاجتماعية ، او حياة الاديب ، او تكوينه العضوي او النفسي ، ولا يهمها تأثير الاديب فينا والعاطفة التي يبعثها عمله الادبي فينا حين نقرأه ، ولا يهمها هل يعبر الاديب او لا يعبر عن تجارب حقيقية حدثت له ، ولا يهمها هل يصور مشكلات ومخاوف ورغبات شخصية خاصة جاش بها صدره ، ولا يهمها مدى صدقه او كذبه في العاطفة التي يعبر عنها . وهذه كلها اشياء عرفناها من الفصول الماضية ، وهي كلها اشياء سلبية ، ولكن اليست للمقاييس الجمالية التي يرى ان يقاس بها الادب اي خصائص ايجابية؟ ما هذه المقاييس بالضبط ؟ سنقرأ هذا الفصل بعناية فلا نجد جوابا يشفي الغليل . ولا نجد الا حديثا غامضا عن « النشاط اللغوي » ، و « النشاط اللغوي الاستاطيقي » . ولكنا كنا نعرف بالطبع ان الادب نشاط لغوي ، وكنا نعتقد ان هذا النشاط موجه الى التعبير عن موقف الاديب العاطفي الوجداني من تجارب حياته وعلاقات مجتمعه ودخائل نفسه ، والمؤلف قد انكر هذا كله ، فما هذا النشاط اللغوي الاستاطيقي الذي يدعونا الى تأمله ، واي شيء يبقى فيه اذا عزلناه عن جميع عناصره المادية والاجتماعية والعاطفية والنفسانية ؟ مرة اخرى لن نجد الا تقريرات سلبية من ناحية ، وحديثا غامضا عن الادراك الغيبي الاسطوري من ناحية اخرى ، الامر الذي يزيدنا تأكدا ان هذه المقاييس الجمالية ، ما دام المؤلف يصر على ان يفرغها هذا الافراغ ، لا يمكن ان تكون الا حديثا فارغا يدور في فراغ مطلق .

لكن نمضي في صبر مع المؤلف منذ صفحته الاولى في هذا الفصل، فنجده اولا يكرر حملته على الدراسة الاجتماعية للادب ، فيدعي انها حاولت مرارا ان تشتق خصائص العمل الفني من مجال اخر متميز لا اهمية له من الوجهة الفنية . انظر كيف يبالغ فيقول « لا اهمية له » ، ولو قال ليس وحده ذا الاهمية في تكوين خصائص العمل الفني ، لكان اقرب الى الاصابة . ويكفي لاقناعه بأن المجال الاجتماعي له اثر كبير في خصائص الاعمال الفنية ان يدرس تاريخ تطور فن من الفنون ، وليكن فن الدراما او القصة او الملحمة او الاوبرا ، فيدرس الاسباب الاجتماعية لظهورها او انعدامها ، لنموها وتقدمها او انحدارها وتأخرها . ثم يقول

« نسي المناصرون لهذه الدراسة ان الفن لا ينمو وفقا لمنطق اجتماعي وانما ينمو وفقا لمنطق داخلي كامن فيه متميز » . وهكذا يسير مع نفس المبالغة ناسيا هو حقيقة جليلة يشهد بها تاريخ الفنون ، وهي انه ان كان صحيحا ان للفن منطقا داخليا خاصا ينمو وفقا له ، فان هذا المنطق يجب الا ينفصل تمام الانفصال عن المنطق الاجتماعي ، والا صار الى التصنع والزيف حتى يزداد بعدا عن حقيقة الحياة الانسانية وحقيقة المشكلات والمشاعر البشرية . هذا ما حدث المرة بعد المرة في تاريخ الفنون ، بل هو ما حدث لكل مذهب فني حين اتم رسالته وتغيرت الحياة من حوله، ولكنه ظل سائرا وفق منطقه الداخلي دون ان يدرك أن هذا المنطق قد صار غير مناسب للظروف الجديدة ، فاحتاج الى ثورة تدخل عليه المنطق الاجتماعي الجديد فنعيده الى الطريق السوي حتى يؤدي رسالته الفنية الصحيحة للانسانية الدائبة التطور ، ورسالته الانسانية هي وحدها التي تجعل للفن اهميته البالغة في مجالات النشاط الانساني ، ولولا هي لما زاد بمنطقه الداخلي على ان يكون مجرد مهارة تكنيكية فارغة او الاعيب حواة . فان استطاع المذهب الفني ان يتطور مع منطق الحياة والمجتمع كتب له البقاء فترة اخرى ، والا كان الانقراض هو مصيره المحتوم .

ثم يكرر دعوته (ص ١٨٧) الى ان نستبعد كل ضرب (لاحظ مبالغته هذه « كل ضرب ») من العلاقة بين الظواهر الجمالية والظروف الاجتماعية ، بحجة ان النظر في هذه العلاقة يمنعنا من استجلاء مفهوم القيمة (يعني بالطبع القيمة الجمالية الخالصة ، فهي وحدها التي يؤمن بوجودها في النص الفني) واضحا في اذهاننا ، وان الظروف الاجتماعية تسيء الى فهم الشعر وادراك معالمه المتميزة . ولكن هل يستطيع المؤلف حقا ان يستجلي مفهوم القيمة الفنية في كل المدارس الشعرية المتعاقبة التي شهدها تاريخ الشعر الغربي اذا عزل هذه المدارس عن ظروفها الاجتماعية ؟ سيجد لو اتقن الدراسة ـ دراسة الشعر الغربي نفسه ، لا دراسة كتب الفلسفة الجمالية ـ ان فهم هذه الظروف بدلا من ان يسيء الى فهم الشعر وادراك معالمه المتميزة ، سيقدم له عونا كبيرا في هذا الفهم والادراك .

ثم يكرر في الصفحة التالية ادعاءه ان الابنية الثقافية مستقلة عن اوضاعها الحضارية والعلمية ، وان الشعر له حياته وروحه العامة التي لا تأتي من الخارج . ثم يضرب لنا مثلا يعتقد انه يفيد قضيته ، فيقول ان مثل الشعر كمثل النبات يتغذى باشياء ولكن خصائص النبات لا يمكن ان تعزى الى ظروف الارض التي يعيش عليها . وهو مثل لو تأمل فيه واستحضر الحقائق العلمية الاولية عن موضوعه لوجده يهدم عليه قضيته. اي عالم نباتي قال ان خصائص النبات لا يمكن أن تعزى الى ظروف الارض التي يعيش عليها ؟ لسنا نعني الان ان النبات لا يستطيع ان يعيش مجرد عيش في ارض تامة الاجداب والخلو من الماء والهواء وضوء الشمس ، ولا نحن نعني مجرد الصفات العرضية الظاهرة ، مثلما يحدث للنبات اذا اغنيت تربته بالسماد فكبر حجمه او كثر ثمره ، بل نعني ان الكمية التي يحصل عليها النبات من هذه العناصر ، وطبيعة عناصر التربة التي يتغذى بها ، لها اثرها في تحديد خصائص النبات الجوهرية. وقراءة يسيرة لكتاب مبسط من كتب البيولوجيا كفيلة بأن تري المؤلف مدى ارتباط اجناس الحياة ببيئاتها ، ومدى تكيفها الرائع للاءمة ظروفها المختلفة ، وبأن تريه ان هذا التكيف لا يقتصر على صفاتها العرضية الظاهرة بل يتغلغل في صميم تكوينها العضوي التشريحي الدقيق. حقا ان العلماء لا يعللون الان هذا التكيف بثورات الصفات المكتسبة كما كان لامارك يفعل ، بل يعللونه بتصارع الاحياء وبقاء الاصلح اي اكثر ملاءمة للظروف ، ويعللون هذا بتشكيلات الجينات او الوحدات الوراثية . الا ان الظروف هي التي تحكم اي هذه التشكيلات ينقرض وايها يبقى ويتوارث ويستمر في سلسلات التكيف المتعاقبة . وهذا في حد ذاته يبين للمؤلف خطأ قوله ان خصائص النبات لا يمكن ان تعزى الى ظروف الارض التي يعيش عليها . وخير دليل على خطأه هو ان العالم النباتي يستطيع من دراسة خصائص نبات ما ان يحزر ظروف ارضه التي عاش عليها ، ويستطيع العكس ايضا ، يستطيع بمعرفته لظروف ارض ان يحزر الخصائص التي يجب ان توجد في النبات لكي يعيش عليها ، من تكوين الجذر والساق والاوراق وقدرة تحمل الجفاف والبرد وما اليها . وعلماء الجيولوجيا يستدلون بوجود نباتات معينة في منطقة ما على ان ارضها تحتوي على عناصر ومركبات معينة مثل الحديد والمنغنيز والزيت . فقد كان يجوز للمؤلف ان يشبه قدرة الاحالة التي يوهبها الفنان فيتمثل بها عناصر بيئته في انتاجه الفني بقدرة النبات على الانتفاع بعناصر بيئته وتحويلها الى نسيج حي ، اما ان يتطرف فيدعي ان خصائص النبات مستقلة عن ظروف ارضه فهو شطط لا يسامح عليه . او لم يسمع مجرد سماع بعلم اسمه علم الايكولوجيا ، وهو فرع من علم البيولوجيا يبحث في ما للكائنات الحية من عادات ونظم للحياة وما بين هذه وبين ظروفها المحيطة بها من علاقات ؟ اولم يسمع بعلم تحسين السلالات النباتية والحيوانية ، والنتائج العملية الباهرة التي حققها العلماء في هذا المجال ، وذلك باختيارهم للظروف التي تدفع تشكيلات وراثية معينة الى البروز وتمنع بروز تشكيلات اخرى . افبعد هذا كله يقول ان خصائص النبات لا يمكن ان تعزى الى ظروف الارض التي يعيش عليها ؟ (١) .

ثم يعود بعد هذا كله فيسلم : (ص ١٨٨) ببعض الاثر للظروف الاجتماعية ، قائلا « اننا لا ننكر ان هذه الظروف قد تفيد دارس القصيدة ، قد تبصره بمعناها السطحي » . لكنه تسليم لا ينفع في تصحيح جموحه ، فهذه الظروف لاتبصرنا بمعنى القصيدة السطحي وحده ، بل منها ما هو لازم اشد اللزوم لتبصيرنا بتكوينها الجوهري نفسه ، ولماذا نمت فيها الخصائص الفنية التي نمت فيها ولم تنم غيرها، كما ان ظروف النبات في تاريخ التطور البيولوجي قد اثرت في تحديد الطرق والشعاب التي يتخذها نموه العضوي وتعديله الوظيفي ، وحكمت ايها جدير بالبقاء وايها يستحق الفناء .

وحين يقرر (ص ١٨٩) اننا لا نقرأ القصيدة من اجل ان نبحث عن التجارب الحقيقية التي مرت بالشاعر ، فهو مرة اخرى يكرر رأي اليوت المبكر الذي تم تمحيصه والتدليل على اسرافه والذي عاد اليوت نفسه فخالفه . وقد كان اقرب الى السداد ان يقول اننا لا نقرأ القصيدة من اجل هذا الغرض وحده ، بل لنرى ايضا كيف استطاع الشاعر ان يحيل هذه التجارب وان يستغلها في بنائه الشعري . لكننا لا نستطيع هذه الرؤية الا اذا عرفنا التجارب « الخام » التي بدأ بها من ناحية (وهو ما ينكر المؤلف لزومه) ، وعرفنا تركيبه الفردي الجسمي والنفسي الى اقصى حد نستطيعه من ناحية اخرى (وهو ما ينكر المؤلف لزومه ايضا) .

ثم ينقل قول اليوت (ص ١٨٩ ـ ١٩٠) ان العواطف التي لم يمارسها الشاعر في الحياة تؤدي له خدمة ربما لا تقل عن خدمات

ـ التتمة على الصفحة ٥٤ ـ

(١) كتبت هذا النقاش في الشهر الماضي ، واليوم جاءني ابن لي تلميذ بالسنة الثانية الثانوية ، واخبرني بالاختبار العلمي الذي اعطي له في مادة علم الاحياء في امتحان اخر السنة : اعطي نباتا طلب اليه ان يقوم بوصفه والاستدلال بخصائصه على طبيعة البيئة التي نبت فيها ؟ فلما سألته كيف استطاع الاجابة اراني كتابه المدرسي (التاريخ الطبيعي، علم النبات ، للصف الثاني العلمي ، تأليف دكتور فتحي مصطفى الغزاوي ، سنة ١٩٦٤) ، وفيه فصل عنوانه « النبات والبيئة » يبدأ بهذه السطور : « يقصد بالبيئة الوسط الطبيعي الذي يعيش فيه النبات ، ولهذه البيئة تأثير على الشكل الظاهري للنبات وعلى تركيبه الداخلي ايضا ، اذ يتحور كل من الشكل الظاهري والتركيب الداخلي لتلائم النباتات البيئة التي تعيش فيها » . يلي هذا تفاصيل وتجارب ورسوم على النباتات المائية والنباتات الصحراوية خاصة . فلم ادر أأسر باجادة ولدي للدروسه ، ام احزن لان من باحثينا الجامعيين من يندفعون الى القاء تقريرات لا يعرفون الحقائق التي تتصل بها ، وهي حقائق بدائية يتعلمها تلامذة المدارس الثانوية !!

من الرمز الى الهذر

ـ تتمة المنشور على الصفحة ٢١ ـ

العواطف التي الفها وجربها . ما اكثر ما ينقل المؤلف من آراء أليوت القديمة التي توافقه دون أن يعنى بتمحيصها ودون أن يعنى بما قاله الاخرون تمحيصا لها وما قاله اليوت نفسه حين عاد الى بعضها فصححه وسخر من نفسه اذ جمح اليه في شبابه . وما اكثر ما يهمل المؤلف من آراء اليوت الصائبه الناضجة التي تفيد القارىء العربي لو قدمت اليه وتفيد ادبنا العربي لو احصيناه بها (انظر في هذا الموضوع مدخل كتابي « قضية الشعر الجديد ») . اما الرد على قول اليوت فهو انه حتى اذا كان هذا صحيحا فان الشاعر لا يستطيع ان يفهم العواطف التي لم يمارسها الا اذا قاسها بالعواطف التي الفها وجربها ، لان هذه هي الطريقه الوحيدة المتاحه لنا نحن البشر لفهم العواطف والتجارب والاشياء . والا فهل يعتقد المؤلف الذي نقل قول اليوت موافقا عليه انه لو وجد رجل لم يجرب في حياته عاطفه واحده من اي نوع ، هل كان يستطيع ان يفهم عاطفه كائنه ما كانت دعك من أن يكون شاعرا ؟ وسؤالنا هذا ليس مجرد فرض نظري حتى يتخلص المؤلف من الاجابة عليه ، بل هو حقيقه ما يحدث لبعض الافراد السيئي الحظ اذ يولدون بنقص معين في جهازهم العصبي او يصابون بعد نموهم باصابة في موضع معين من المخ فتعطل قدرتهم على الشعور بالعواطف او تضعف ، حتى يتم علاج العطل الذي اصابهم بعمليه جراحية . (هذا الموضع المعين هو النخاع المستطيل . وقد شرحنا هذه الظاهرة في كتاب « ثقافة الناقد الادبي » ص ٨٦ ، فليرجع اليه المؤلف ان شاء) .

اذا كان الدكتور ناصف يريد ان يعزل الدراسة الادبية عن الدراسة المادية للبيئه ، والدراسة الاجتماعية للعصر ، والدراسة الشخصية لسيرة الاديب ، والدراسة النفسية لتكوينه النفسي الفردي ، فماذا يريدها ان تكون ؟ الا ان نصل الى مربط الفرس كما كانوا يقولون، فلنعطه بالفاظ المؤلف نفسه اذ يقول (ص ١٩٠) « واذا لم تكن القصيدة تعبيرا فماذا تكون ؟ القصيدة بنية لغويه ، وهنا قد يسأل القارىء متعجبا وما اللغة . أليست تعبيرا عن وجدان داخلي او اشارة الى شيء خارجي ؟ » جميل جدا من الدكتور ناصف ان يتوقع من قارئه هذا السؤال، فلننظر كيف يجيب عليه ، فاذا به يجيب عليه بالفاظ كاتب غربي أسمه كاسيرر، فيقول « وهنا يكفل لنا كاسيرر خير اجابة عن هذا السؤال ، فاللغة رمز لا تعبير » ! لم يعن الدكتور ناصف بان ينافش رأي كاسيرر هذا ليرده الى سواء السبيل . وينبهه الى ان اللغة رمز وتعبير معا ، بل هي تعبير قبل أن تكون رمزا (بالمعنى الفني للرمز ، لا بالمعنى العلمي له ، وعلى المعنى العلمي تكون حروف الكاف واللام والباء « رمزا » الى ذلك الحيوان الذي ينبح ويحرس البيوت ، كما أن علامة = «رمز» الى التساوي ، ولكن هذا ليس المعنى الفني للرمز ، ام ترى الامر اختلط على المؤلف او على كاسيرر او على كليهما ؟) ولا سبيل لنا الى فهم مدلولها الرمزي الا اذا فهمنا اولا مدلولها التعبيري . لكنه يستمر في تقرير رأيه ان الدراسة الادبية هي مجرد اهتمام بالنشاط اللغوي في القصيدة مستقلا عن كل شيء اخر ، وهذا « النشاط اللغوي » تعبير يكرره المؤلف كثيرا دون أن يعنى مرة واحدة بتحديده وتبيين عناصره الخاصة به .

قبل ان امضي في مناقشة هذا الرأي للمؤلف ، لا اظن ان احدا من قارئي كتاباتي النقدية يستطيع ان يتهمني بانني اهمل الجانب اللغوي من القصيدة ، وقراء مقالاتي في دراسة الشعر الجاهلي بنوع خاص ـ وهو الشعر الذي يستمد منه المؤلف امثلته القادمة ـ سيتذكرون كيف كنت انفق سطورا كثيرة في تحقيق اللفظ الواحد ، والتركيب اللغوي الواحد ، بل قد رأى بعضهم انني اسرفت في الاهتمام بالجانب اللغوي الى درجة لا يحتملها القارىء الحديث ، حتى قارىء هذه المجلة الادبية المتخصصة كما قال بعضهم . لكن عنايتي المفصلة بالتفسير اللغوي كانت تربط اللغة أولا بمدلولات بيئتها وعصرها المادية والثقافية ، قبل ان تستطيع تقديرها تقديرا فنيا . بل ان كانت دراساتي المشار اليها تدل على شيء فهو ان التقدير الفني مستحيل استحالة تامة الا اذا ربطنا بين اللغة وبين مدلولاتها الحسية في طبيعة البيئة ومدلولاتها الوجدانية في داخل الشاعر . اما ان نعزل هذا العزل الذي يريده الدكتور ناصف بين اللغة الشعرية وبين تعبيرها عن وجدان داخلي من ناحية واشاراتها الى شيء خارجي من ناحية اخرى ثم نظن بعد هذا العزل انه يتبقى في اللغة شيء يستحق ان ينظر فيه او يتبقى في نشاطها اللغوي بعد هذا الافراغ جمال يستحق ان يقدر لذاته فهذا هو نهاية الهذر الجمالي . ما الذي يفرق اذن بين كلام الشعراء وكلام المجانين ؟ وهناك انواع من الجنون وضع لها العلماء اسماء معينة تتميز بالنشاط اللغوي الزائد الذي لا يقاربه العقلاء في محظ نشاطه، ولهذا النشاط اللغوي عند هؤلاء المجانين « منطقه الداخلي » الخاص الذي حققه العلماء النفسيون والاطباء ، لكنه منفصل تماما عن العالم الخارجي، وهذه صفة الجنون الكبرى : الانفصال عن حقائق العالم الخارجي ومنطقه ، وعلى قدر هذا الانفصال تتمايز الادواء النفسية والعقلية من اختلالات بسيطة الى عصابات بليغة الى نوع من انواع الجنون المطبق .

ثم يقول المؤلف « عوملت اللغة اذن معاملة الاداة ، وبعبارة ادق شغلنا عنها بنفس الشاعر حينا وحقائق الحياة المحيطة به في المجتمع حينا اخر » (ص ١٩١) . قوله « شغلنا عنها » هو حكم غير عادل . فنحن في دراستنا الادبية اتحفة انما نستخرج هذه النفس وهذه الحقائق من دراستنا الدقيقة للغة الشاعر ، فاذا كنا نضيف اليها دراسات تكميلية نستمدها من احوال بيئته وعصره واخبار سيرته فاننا في النقد الادبي الصحيح انما نستعمل هذه الوسائل مساعدة ولا ننسى ان همنا الاكبر والاخير هو دراسة لغة الشاعر نفسها ، لاننا لا ننسى اننا لسنا علماء بيولوجيين أو اجتماعيين او نفسانيين متخصصين . لكننا حين ندرس لغة الشاعر لا ندرسها في فراغ مطلق وانما ندرسها حقا كاداة اتخذها الشاعر ليطلعنا على مكنون نفسه وصادق انفعالاته وخواطره وموقفه الوجداني من العالم المحيط به والاشياء والاشخاص التي يراها ويخبرها والمشكلات والصراعات التي يواجهه . ولماذا ينكر علينا المؤلف ان نعامل اللغة معاملة الاداة ، وما اللغة ان لم تكن اداة ، اداة للتعبير عن ادراكنا للعالم الخارجي ووقعه علينا وموقفنا منه ، وللتعبير عن عالم وجداننا الداخلي ؟ وهل يعيبها ويحط من شأنها أنها اداة ؟ بل هي اداتنا العظمى الى انسانيتنا ، فبالكلمه نبلغ وعينا الكامل بما حولنا واحساسنا الاعمق بما في داخل نفوسنا ، او قل بعبارة اخرى اننا بها نحقق انسانيتنا الكاملة التي نعلو بها على درك الحيوان الاعجم ، وعلى قدر امتلاكنا لهذه الاداة واجادتنا لاستعمالها في شئون الفكر والعاطفة تتفاوت مراتبنا نحن الافراد البشريين من الانسانية الكاملة ، وهذا بالضبط هو السبب الذي نحل له الشعراء ذلك المحل الرفيع الذي نحتفظ به لهم في انسانيتنا ، لانهم اكملنا جميعا استعمالا لهذه الاداة ، فهم افوانا قدرة على تصوير موقفنا الوجداني من العالم المحيط بنا وعلى تصوير الانفعالات الدقيقة التي تتموج في سلوكنا او تجيش في اعمق اعماقنا . ليست اللغة الشعرية الا اكمل تعبير وفق اليه الانسان وارهفه وافواه عن هذا الموقف وهذه الاعماق . فاذا اخلينا اللغة الشعرية من هذه الوظائف فاي قيمة تبقى لها ، واي حاجة ملحة تعود بنا اليها ، وفيم يزيد نشاطها اللغوي على الاعيب البهلوانيات ؟

ما الذي يراه المؤلف في النشاط اللغوي اذا كان يفرغه من كل هذه الوظائف الحيوية ؟ هو لا يرى فيه الا شيئا واحدا ، هو عقيدته الطاغية في الرمز . فاللغة التي يستعملها الشعراء لا يستعملونها ابدا للتعبير عن اشياء حقيقية او تجارب صادقة او مشاعر شخصية خاصة مهما يخيل الينا ذلك ، كلا وحاشا ، هم يستعملونها دائما للرمز . وكيف يفهم المؤلف الرمز ؟ هو يفهمه فهما معزولا عن كل حقيقة مادية او

اجتماعية او شخصية . حقا انه يقول « ان فكرة النشاط اللغوي الرمزي اذن لا تستبعد شيئا ، ولا تنحاز الى اتجاه ، ولا تنكر ان المعنى يتغذى من مصادر كثيرة » (ص ١٩٣) . لكنه استدراك عارض يقوله ولا ينفع شيئا في تصحيح اندفاعه السابق واندفاعه اللاحق ، فهو يصر في كل ما مر وما سيأتي على ان يفرغ الرمز من كل علاقه حقيقية (١) ، مادية او اجتماعيه او فرديه ، ولا يربطه الا بمصدر واحد هو عالم فواه الغيبيه السحريه الميتولوجيه ، ويدعونا دعوه مكرره الى ان نعزله عن حياه صاحبه ونفسه ووجدانه ومشكلاته وامانيه الخاصه به كفرد بشري . بل يقرر اننا لن نفهمه فهما صحيحا الا اذا عزلناه هذا العزل .

فحين نصل الان الى قوله « ان مفهوم الخفيه او الدلاله الحرفية ما يزال اقرب الى حيوان يفترس الشعر ولا يبقي منه على غير عظام » (ص ١٩٨) ، فلنا له ان هذا الكلام ربما نقبله من ناقد غربي يدرس مدارس عربية معينة حاولت محاوله عامدة ان تفرغ الالفاظ من دلالاتها الحسيه ، وحتى من هذا الناقد لا نقبله الا اذا كان يدرس المدارس المعينه التي اشرنا اليها ، لا غيرها من مدارس الشعر الغربي ، لكننا لا نقبله البته من ناقد يدرس شعرنا العربي الموروث (ولنتذكر ان هذا الكتاب لا يكتفي بان يكون ـ كما هو في حقيقته ـ مجرد تلخيص لطائفة من اراء النقاد والجماليين الغربيين ، بل يدعي ، كما يدل اسمه ، انه توجيه لنا الى الطريقه الصحيحه في « دراسه الادب العربي ») . فالرمز الذي نجده في شعرنا العربي كله ، حين نجده ، هو رمز قوي العلاقه بمدلولاته الحسية الاولى ، ولا سبيل الى فهمه كرمز الا اذا بدأنا بفهم هذه المدلولات اولى وادق فهم نستطيعه .

لكن الدكتور ناصف لا يريد ان يربط الرمز العربي بهذا العالم الحسي ، بل يفضل ان يربطه بعالم الغيب الاسطوري ، فانظر الان ماذا يقول في الاحتجاج لموقفه ، يقول « فقد نشأ الشعر العربي ، كغيره من الشعر ، في احضان الاساطير . والاساطير جزء هام من اجزاء النشاط الروحي . واذا لم يكن بد من ان يقرن الشعر العربي باشياء فلتكن الاساطير وسائر الفنون والاعتقادات الدينية ، والنمل الاخلاقي » (ص ٢٠٧) . يعني ان قرنه بهذه الاشياء اولى من قرنه ببيئته المادية وظروفه الاجتماعية وطبيعة قومه العاطفية . ردنا على هذا ان نشأة الشعر العربي امر مجهول لا يمكن الحديث عنه الا بالظن ، والظن لا يكون علما يقينا . وقوله « فلتكن » دليل التعسف . وكل ما نستطيع الحكم عليه هو الشعر العربي الذي بلغنا ، اي شعر القرن الجاهلي الذي سبق مولد الرسول عليه السلام ، والامر الذي لا يشك فيه باحث درس هذا الشعر دراسة معتنية هو انه يكاد يكون خلوا من الاساطير وتأثيرها، كما ان تاثير المعتقدات الدينية عليه قليل جدا ، ونحن لا نعرف لاولئك الجاهليين فنا غير فن الشعر ، وتمثلهم الاخلاقي مثل رموزهم مصوغ في قوالب حسية مجسمة ، بدليل الابيات التي يرويها المؤلف نفسه . وهذا الكلام الذي يقوله المؤلف عن نشأة الشعر العربي لم يستقه من دراسة لما بلغنا من هذا الشعر ، بل استقاه ـ كما يدل قوله « كغيره من الشعر » ـ من بعض النظريات الشائعة عن نشأة اشعار اخرى، وهذه النظريات ربما نصح على نشأة الشعر اليوناني ، او غيره من الاشعار التي لم تفقد اصولها العتيقة ، لكنها لا تصح على الشعر الجاهلي المعين الذي في ايدينا ، فهذا الشعر يثبت ـ مهما يكن الامر في نشأته ـ ان اصحابه كانوا قد صاروا الى طبيعة دنيوية حسية خالصة لا تعطي الاساطير والاعتقادات الدينية وزنا كبيرا . وطبيعة شعرهم الفنية الخاصة ـ وفي هذا تكمن روعته ونقائصه معا ـ هي انه شعر هذا العالم الحسي الدنيوي مجردا من العقائد الغيبية كائنا ما كانت . فلما لم يؤمنوا بعالم اخر اقبلوا اقبالا عنيفا طاغيا على هذا العالم يستنزفون كل قطرة من تجاربه الواقعية المعاشة ويهتزون اهتزازا حساسا عظيم السعد والارهاف بكل متعه الحسية وآلامه الحسية . لما لم يؤمن الجاهليون بغير هذا العالم الحسي وعوا فيه وتفاعلوا الى اعماق تفعالاته وارهفوا النظر والسمع الى ادق جزيياته وتفاصيله . وهذه هي الميزه الكبرى لفهم الشعري .

الا ان الدكتور ناصف لا يريد ان يرى شيئا من هذا ، بل يرى في كل تعبير شعري يمر به ادراكا غيبيا اسطوريا ورمزا الى وجود سحري اعجازي خارق . وايمان الدكتور ناصف بهذا الرمز يجاد يكون اسطوريا في ذاته . ومن الطريف ان هذه المجله نشرت في عدد ابريل الماضي بحثا ادبيه كان الدكتور ناصف احد المساهمين فيها . وفيها اعلن ايمانه هذا بما ادهش احد زملائه ، فحاول ان يراجعه في هذا الراي وان يلفته الى عدم تحققه في الشعر الجاهلي ، لكن الدكتور ناصف اصر على رأيه ، فلم يستطع زميله الا ان يتركه لرأيه العجيب .

لكن ما تفسير هذا الغرام الملح بالغيبيات عن الرموز في كل تعبير شعري يمر به ؟ تفسيره في نظري ان المؤلف لما اصر في اتباعه للمذهب الجمالي المسرف على اقراع الشعر من كل محتوى عاطفي ووجداني ونفسي وعزله عن كل علاقه مادية واجتماعيه وفردية ، تبين له هو مدى خوائه ، فاراد ان يملأ هذا الخواء بشيء ، فذهب الى الرمزيين يلتمس عندهم شيئا يملاه به ، فلم يجد الا الرمز الغيبي الاسطوري . لكن هل نجح حقا في ملاه ، ام تراه زاده خواء على خواء ؟ هذا سؤال لا نجيب عليه الا بعد ان ننظر في الاستدلالات التي يعطيها المؤلف من الشعر العربي القديم ويظن انه بها يثبت قضيته . فلننظر نظرة هادئه في هذه الاستدلالات ولنتبين هل تثبت قضيته او تزيدنا اقتناعا بان عزل الشعر عن مدلوله الحسي لا ينفع الشعر شيئا ولا يرجح الدلالة الرمزية التي يراها المؤلف .

انظر مثلا في ادعائه ان شعر امرىء القيس في الفرس يتسع لشيء اخر ، فالفرس صورة للانسان الممترد الثائر (ص ٢٠٠) . كيف نستطيع ان نقنع بهذا الرمز اذا لم يبدأ المؤلف بدراسة دقيقة مفصلة لفرس امرىء القيس كما وصفه امرؤ القيس ؟ لكنه ينسى ان فرس امرىء القيس كائنا ما كان مدلوله الرمزي هو اولا فرس حقيقي حسي له اوصاف جسمية ونفسيه دقيقة لا تنطبق على حيوان اخر ولا تنطبق بالطبع على انسان . فاذا تبعنا تعليقه على هذه الابيات في الفصل التالي (ص ٢٥٣ ـ ٢٥٨) وجدنا انه لا يعنى بتحقيق الصور الحسية التي يرسمها الشاعر قبل ان يطير الى تخيل الرمز فيها ، فتستوقفنا هذه الظاهرة الغريبة : ان المؤلف ، برغم كثرة ما دعا الى العناية في النقد بالكلمات اللغوية ، وبرغم مذهبه في ان النقد هو مجرد تعرف النشاط اللغوي ، وبرغم اخذه على النقاد انهم لا يعنون العناية الكافية بدراسة لغة الشعر ، لا يعنى هو في اي شعر رواه بتحقيق الكلمات اللغوية تحقيقا مفصلا دقيقا يفتش عن المعاني المتعددة المتداخلة المتراكبة لكل منها ، فلا يعطي لتفسيرها قبل ان يطير الى رموزه الا شرحا مختزلا متعجلا سطحيا يسطحها تسطيحا تاما ويفرغها من معانيها الحسية والانفعالية والوجدانية المتعددة . فهو يروي ابيات امرىء القيس الثمانية في الفرس ، ويختزل معانيها اللغوية جميعا في نحو صفحتين من صفحاته الصغيرة الحجم ، ولو اوفاها حقها من الشرح اللغوي والتحليل التصويري لاحتاج كل تعبير واحد من تعبيراتها المكثفة المحتشدة الى اكثر من صفحتين من صفحاته ، وهذه الابيات المشهورة من اكثر شعرنا القديم شحنا وتكثيفا ودقة تصوير وازدخارا بالخواطر والانفعالات . لا غرو انه لهذا يقصر دائما في مدلولات اللفظ ، ويخطىء احيانا في مجرد الشرح . فهو يشرح قول امرىء القيس « يزل اللبد عن حال متنه » بان لبده من شدة حركته يسقط عنه وينزلق ، لكن الشرح الصحيح هو ان لبده لا يسقط عن ظهره لشدة حركته ، بل من تمام ملاسة ظهره، والدليل على هذا هو بقية البيت « كما زلت الصفواء بالمتنزل » اي كما ينحدر المطر او السيل من على الصخرة الملساء ولا يبقى على ظهرها لملاستها . وهذه الملاسة نفسها كناية عن اكتناز لحمه واشتداد جلده حتى صار

(١) ويقول في كتاب اخر له « اننا نرى ان التشابيه او ربط المرئيات والمحسوسات بعضها ببعض فكرة جديرة بالرفض . المعنى نشاط انساني رمزي ، واللغة ليست اشارات الى اشياء سبقت وجودها » . نظرية المعنى في النقد الادبي ، ص ١٤٢ .

ناعما املس لا غضون فيه ، وهذا الاكتناز والاشتداد بدورهما دليل على كمال تكوينه وقوة شبابه واستسمام صحته . انظر في هذه الطبقات الثلاث المتراتبة من الدلالات ، وهنا ينبغي ان نقف مليا امام كل تعبير سموي في الشعر الجاهلي .

ولو اتسع لنا المجال لاريناه مدى خطأ المعاني التي رآها في تعجله ومدى تسطيحها وعدم استيعابها للصور المركبة والانفعالات المكثفة التي يستحثها امرؤ القيس في كل تعبير من تعبيراته . لكن نعطي مثلا اخر . حين يقول امرؤ القيس « تجلمود صخر حطه السيل من عل » ، يسرع المؤلف الى أن يرى في هذا رمز البطل « الذي يوشك ان يسقط سقطة مدمرة من جدل سواه ومزاياه المفرطة نفسها » . يقول هذا ساخرا من حديث الشراح القدماء الذين لم يتنبهوا الى الرمز في صور امرىء القيس وزعموا انها فرعية فضلوا . وانا اسلم بأن شروح الشراح القدماء تتميز النقص والخطأ ، لكن عيبها ليس في عدم انتباهها الى الرمز الذي يدعيه المؤلف ، بل في عدم استيعابها للصور الدقيقة والانفعالات الزاخرة التي يركزها الشاعر في لغته ، فهي تحتاج منا الى اكمال نستغل فيه مقدراتنا النقدية التي لم تتح لهم . وكان خيرا للمؤلف ولنا قبل ان يطير الى رمزه ويسخر من الشراح القدامى ان يتأمل هو مليا ويساعدنا على التأمل في هذه الصورة الحسية المتحركة النشيطة التي رسمها امرؤ القيس لجلمود الصخر ، فيفكر طويلا فيما يحدث بالضبط لهذا الجلمود حين يحطه السيل من أعلى الجبل ، وماذا يفعل به السيل ، وماذا يفعل به تدحرجه على منحدرات الجبل واصطدامه المتكرر بنتوءاته ، وفي أي حالة يصير حين يستقر في اسفل الجبل (وهو سيستقر في غدير من الماء يتكون من تجمع هذا السيل نفسه) . ولو فعل المؤلف هذا ، وقرن الى تصوير امرىء القيس تصوير غيره من الجاهليين لنفس الصوره والصور المقاربة لها ، لتجلى له ان صورة امرىء القيس مستحيل ان تعني الرمز الذي ارتآه للبطل المسكين الذي يوشك ان يسقط سقطة مدمرة . لان سقطة الجلمود لا تدمره ، بل على العكس تماما تزيد من قوته وصلابته ، اذ ان فعل السيل وفعل تدحرجه السريع العنيف على نتوءات الجبل وفعل الماء المتجمع الذي سيستقر فيه ، تتعاون كلها على بريه وصقله وازالة الطبقة السطحية الهشة منه وحذف اجزائه الناتئة الضعيفة الصلة بمركز ثقله وغسل ما علق به من رمل وتراب ، فلا يبقى منه الا اصلبه وتتم استدارته وصقله فيلمع لمعانا يخطف الابصار ، ويزيد الماء المحيط به من انعكاس الاشعة على صفحته . هذه هي الصورة الباهرة التي عناها الشعراء الجاهليون ، صورة تدل على تمام القوة والصلابة بعد تلك الحركة العنيفة ، ولهذا اختاروها تشبيها للفرس القوي المتين الكامل الخلق المكتنز العضلات المستدير الاجزاء المشدود الجلد المكتمل الصحة والحيوية والشباب والنشاط الذي يبرق جلده بريقا اخاذا . فاين من هذا كله حديث المؤلف عن رمز سقطة البطل المدمرة ؟

لكن المؤلف يحتقر التصوير الحسي ولا يعنى به ، ويعتقد ان القول باقتصار الشعر الجاهلي عليه يغض من روعته ومن عمقه ، فيدلنا بهذا على انه هو لم يتبين مدى العمق والدقة والارهاف والتكثيف الذي يوفق اليه الجاهليون وهو سر روعتهم الفنية . الا ان المؤلف يفضل ان يحلق في سماء رموزه الفذة المعزولة ، غير دار بانه ان افرغ الشعر الجاهلي من حسيته الدقيقة وانفعالاته الوجدانية الزاخرة فقد الفى منه اكبر روعته ، وجعله خواء لا يكفي لملاء تلك الرموز الباهتة الباردة التي يريد ان يراها فيه . ومن هنا لا يهمه الفرس في ذاته كما اهم امرأ القيس ، لانه يعتقد ان « هذا الفرس هو ذاك الانسان الذي نحاول ان نستقصي بعض رموزه في الشعر الجاهلي » . وما دام الفرس هو ذاك الانسان فهو يجيز لنفسه ان يهمل الفرس في ذاته كفرس وان يهمل تصوير امرىء القيس له ذاك التصوير الدقيق البارع المشحون ، العميق الرائع العمق في استقصاء الصور الحسية والانفعالات الحية المطربة المقترنة بها . ليس هذا فحسب ، بل يستوي الفرس عنده وكل حيوان اخر ، فليس يهمه أن الشعراء في مقطوعاتهم التي يرويها يصف بعضهم فرسا وبعضهم ناقة وبعضهم نورا وحشيا وبعضهم حمارا وحشيا ، وليس يهمه ان الشاعر الواحد في القصيدة الواحدة يصف اكثر من حيوان ، ولكل من هذه خصائصها المختلفة وعاداتها الحيوية المختلفة وامزجتها النفسية المختلفة واحداث معيشتها المختلفة ، فكلها جميعا عنده سواء لانها جميعا مجرد رمز للانسان . وهو نفسه يعترف بهذا ويحتج له احتجاجا سنراه فيما بعد ، لكن نبقى مع تعليقه على فرس امرىء القيس لنراه هنا ايضا كأنه يشعر بانه اهمل تصويره الدقيق ، فيعتذر بعض اعتذار بأن يقول « ولن يستطيع الرسام فيما حدثنا لسنج ان يعطي كل الحركة التي احتفل بها امرؤ القيس » . وقد كان اجدى عليه وعلينا بدلا من ان يقحم اسم ذلك الناقد الالماني الكبير الذي ذكره هذا الاقحام الذي لا داعي له (فما قاله لسنج هو على اي حال حقيقة معروفة من حقائق الفن ، ان الشاعر قد يستطيع بالفاظه اللغوية ان يصور الحركة تصويرا يفوق تصويرها في فن الرسم) — نقول : كان اجدى عليه وعلينا لو بذل جهده في تحليل تلك الحركة وفي لفتنا الى الوسائل الدقيقة الايقاعية والتنغيمية والتخييلية والاستدعائية العاطفية التي استعملها امرؤ القيس لكي يؤدي الينا بالفاظه اللغوية ونشاطه تلك الحركة التي احتفل بها . هذا واجبه كناقد ، حتى يعين قارئه على أن يرى تلك الحركة حقا رؤية عميقة نافذة ويهتز لها بكل وجدانه .

ولنعد الى مثل اخر ضربه المؤلف ، هو قول الشاعر :

وقد لاح في الصبح الثريا لمن رأى كعنقود ملاحية حين نورا

ونقرأ تعليق المؤلف عليه « كيف تفهم هذه الصورة ؟ اما الشراح القدماء فيحدثوننا عن الشكل واللون ومدى التقارب بين النجوم على هيئة خاصة ، واما المحدثون فيقولون هذا هو الادراك (الشكلي) ، فقد فتن الشاعر باشياء لا اثر فيها لمعنى او قيمة فكرية . ولكن الاساطير الجاهلية تحدثنا ان العنب رمز لحلاوة الدنيا . فاختيار الملاحية أو العنب يؤدي أكثر من معنى . فحلاوة الدنيا اذن غير مقصورة على الارض بل تتعداها الى الثريا في السماء . من اجل ذلك يبدو (الحسي الجامد) ذا حظ من الحياة والنشاط . اضف الى ذلك ان العنقود يرمز الى الخصب والنمو والتوالد . والثريا اذن في هيئتها وتقاربها وضوئها قريبة في النفس من منظر الطفولة والاطفال .

لا اريد أن اجادل المؤلف في فهمه لعنقود العنب على انه رمز لحلاوة الدنيا وللخصب والنمو والتوالد والاطفال . انما اريد ان اؤكد له انه لم يكن يحتاج الى ان يسرع الى رمزه الاسطوري تكي يقنع اولئك المحدثين بأن هذه الصورة ليست « حسية جامدة » وبأنها ذات حظ من الحياة والنشاط . بل كان يكفي لافحامهم أن يسألهم : هل رأيتم الثريا قبل ان تقولوا هذا الكلام ؟ هل عنيتم بأن تنظروا اليها وتتأملوا فيها ؟ هل تعرفون هذه الكوكبة من النجوم وموضعها بين الكوكبات الاخرى المحيطة بها ، واختلافها الشديد عن هذه الكوكبات ، وهذا الاختلاف هو الذي جعل لها موقعها الفريد من عاطفة الشعراء وخيالهم ؟ هل تعرفون فصل طلوعها في المساء وفصل طلوعها في الصباح قبل ان يغمرها ضوء الشمس ، وهل تعرفون هيئتها « الحسية » معرفة دقيقة ؟ ان هذا البيت يحدد الفصل من السنة والساعة من اليوم التي رأى فيها الشاعر الثريا على الهيئة التي يصورها ، فهل تعرفون الفصل والساعة ؟ فان كنتم تعرفون هذا كله معرفة نظرية من كتب علم الفلك ، فهل اهتممتم بان ترقبوا الثريا وتتأملوا فيها تأملا طويلا متكررا في اليوم بعد اليوم والفصل بعد الفصل حتى يتم انتشاؤكم بمنظرها « الحسي » الرائع الفريد ؟ لو فعلتم هذا لما رميتم هذه الصورة بانها شكلية حسية جامدة .

لكن نعود الى المؤلف نفسه لنجده (ص ٢٢٣) يستنكر خلط الذوق بالمعرفة ، ويستنكر ادخال التجربة المباشرة في بنية النقد الادبي . وهذا بالطبع منسجم مع مذهبه الجمالي الذي يعزل الشعر عن جميع الامور الاخرى « الخارجية » . فنقول : لا عجب اذن ان لم يستطع المؤلف ان يرد على اولئك «المحدثين» الرد الصحيح ، ولا عجب ان اسرع الى

رمزه الاسطوري ليقنعهم بأن تلك الصورة ليست شكلية حسية جامدة ، ما دام يريد الذوق ان يكون خلوا من المعرفة ويريد النقد الادبي ان يكون معزولا عن التجربة المباشرة (١) .

اما اذا اردنا ان نتتبع شططه في تصور الرموز الاسطورية فلننظر في فصله القادم .

٥ ـ البحث عن وحدة الشعر

هذا الفصل خليط عجيب من النظرات الصائبة والشطحات الهاذرة. يوفق المؤلف الى نظراته الصائبة في الوحدة التي تجمع اقسام القصيدة حين يربط بين الشعر الجاهلي وبين احوال عصره مخالفا بذلك مبدأه الجمالي ، وهذا يجعلنا لا نيأس تمام اليأس من الدكتور ناصف لو استطاع ان يحرر نفسه من أوهام مذهبه الجمالي الرمزي الاسطوري ومن عبثه . ويشطح شطحاته الغريبة حين يجمع به هذا المذهب فينطلق وراء الرمز انطلاقا يفصمه فصما تاما عن حقيقة البيئة بل عن المعاني اللغوية الصحيحة للالفاظ . وحجته في هذا الشطوح هو ان « الشاعر الجاهلي قد يبدو اروع واعمق مما نتصور لاول وهلة » (ص ٢٣٥) . وهذا صحيح ، لكن بشرط ان نفهم روعته وعمقه فهما سليما . فالروعة الخاصة في الشعر الجاهلي هي نعمقه العظيم في احساسات هذا العالم الحسي ومشاعره وتجاربه المعاشة الى مدى بعيد التغلغل . روعته هي نوغله في العالم الحسي عمقا ، لا انعزاله عنه وصعوده عليه تحليقا (كما نرى في بعض المدارس الشعرية الغربية التي استقى منها الجماليون فيهم واخطأوا في تطبيقها على سائر الشعر الغربي نفسه) .

فسبيلنا الى فهم فنه والانتشاء الصادق بروعته الحقيقية هو ان نتعمق معه صوره الحسية الدقيقة حتى نرى مدى نفاذها ومدى شحنها بالانفعالات الحيوية العنيفة .

لكن الدكتور ناصف يحتقر الصور الحسية ولا يطيق انعام النظر في دقتها ، ويحتقر الانفعالات العاطفية ويريد ان يطهر التأمل الجمالي الرفيع منها . فهو يفضل الانطلاق مع الشطحات الرمزية العالية وان لم يؤيدها شيء في النص ، بل حتى حين تخالف النص . وشاهد هذا ما يقوله في بيت طرفة بن العبد :

أمون كألواح الاران نسأتها ... على لاحب كأنه ظهر برجد

فماذا يرى المؤلف في هذا البيت ؟ هذا تعليقه : « يقول طرفة ان ناقته موثقة الخلق ، ولكن كيف صور طرفة هذا الجانب ؟ لقد قال انها تشبه الواح تابوت الموتى ! ثم قال بعد ذلك انني زجرتها من اجل ان تسير في طريق يشبه الثوب المخطط . والحقيقة اننا اذا نظرنا مليا في هذه الصورة وجدنا الشاعر قد عبث بفكرة القوة من طرف خفي . الناقة تحمل صاحبها كما يستوعب التابوت الميت . الناقة ـ اذن ـ من هذه الوجهة ليست هي مجرد الانسان الذي يريد ان يبتغي لنفسه القوة والسلامة ولكنها ايضا حياة أخرى معدة للعبث بحياة الانسان نفسه » (ص ٢٤٧ ـ ٢٤٨) .

وهكذا لكي يستقيم له رمزه « الخفي » اسرع بجعل الاران هو تابوت الميت وحده ، وفسر التشبيه بأن الناقة تحمل « صاحبها » كما يستوعب التابوت الميت . ولو دقق النظر فيما يقوله « لسان العرب » في كلتا مادتي اران وتابوت وقارن بين الاراء التي يرويها اللسان في الاران ، لانضح له (اولا) ان الاران قد يكون تابوت الميت وقد يكون التابوت عامة ، وهو صندوق الخشب الذي يحفظ فيه المتاع ، وعلى كلا المعنيين الاران تابوت الموتى . ابو عمرو : الاران تابوت خشب ، قال طرفة : أمون كألواح الاران الخ » . و (ثانيا) انهم حين يعنون بالاران تابوت تتحقق الصورة المقصودة من التشبيه ، بل هذا البيت قد روى في اللسان شاهدا على تابوت الخشب عامة ، كما يتضح من قول اللسان : « وقيل : الميت ، فاستدعاءات اللفظ اليهم هي معاني القوة والمتانة والحفظ والصيانة ، لان هذا الاران مصنوع من الواح ، واللوح كل خشبة عريضة . والذي يعنيه طرفة بتشبيهه ليس أن الناقة « تحمل صاحبها » كما يستوعب التابوت الميت ، فهذا معنى لا يستقيم بحال ، فالناقة لا « تستوعب » صاحبها بل هو ينتصب راكبا فوقها ، وانما الذي يعنيه هو ان عظامها العريضة القوية تشتمل على قلبها وكبدها وغيرهما من اعضائها الداخلية الحيوية وتحفظها وتحميها حماية تامة ، كما ان الواح الاران تحفظ ما يوضع في داخله سواء اكان هذا ميتا من كبار القوم عزيزا على اهله (وكانوا لا يستعملون الاران لا لاسادتهم وكبرائهم دون غيرهم) ام كان متاعا نفسيا . وهذا واضح ايضا في بيت الاعشى الذي يرويه اللسان وفيه يقول الاعشى « جناجن كاران الميت » اي عظام صدر عريضة متينة كالواح ذلك الاران . فلما تحقق لناقه طرفه هذا التكوين القوي الملتحم في عظامها جعلها ذلك « امونا » اي مأمونة يؤمن عثارها ويثق صاحبها في استطاعتها ان تتم كل رحلة مهما تطل او تصعب . والمؤلف في شرحه للبيت قد تجاوز « أمون » هذه ومر بها مر الكرام ، فقال « يقول طرفة ان ناقته موثقة الخلق » ، وهذا شرح لقول الشاعر « كألواح الاران » ، فلماذا تجاوز قوله « أمون » مع ان هذه الكلمة هي التي تعطي وجه الشبه ؟

العرب اذن لا يستعملون الاران ولا التابوت في تشبيهاتهم للعبث بفكرة القوة او العبث بحياة الانسان ، بل على العكس تماما في معاني القوة و المتانة والحفظ والصون . يزداد هذا وضوحا اذا راجعنا مادة تابوت في اللسان ، فوجدنا انها بالاضافة الى استعمالها للصندوق الذي يحرز فيه المتاع (تامل في « يحرز » هذه) ، تستعمل ايضا للاضلاع وما تحويه كالقلب والكبد تشبيها لها بهذا الصندوق ، ووجدنا لها استعمالا اسلاميا ورد في الحديث في تشبيه القلب الذي يحفظ العلم ونور الايمان .

على ان الذي يقطع بفرض طرفة من تشبيهه هو وضع البيت في سياقه من الابيات التي تسبقه والابيات التي تليه في معلقة طرفة . ولو ان المؤلف فعل ذلك و « نظر مليا » في الصورة حقا لوجد ان تشبيه طرفة لعظام ناقته بألواح الاران في هذا البيت هو نظير تشبيهه لفخذيها اللذين اكمل لحمهما ببابي قصر عال ممرد اي مملس في بيت آخر . ونظير تشبيهه لتراصف عظامها وتداخل اجزائها بقنطرة الرومي التي اقسم صاحبها لتحاطن حتى تشاد بقرمد اي حتى ترفع وتجصص بالاجر في بيت ثالث . ونظير تشبيهه لظهرها القوي بصفائح الصخر المسند اي الذي لا يؤثر فيه شيء في بيت رابع . ونظير تشبيهه لجمجمتها الصلبة بالعلاة وهي السندان التي يضرب عليها الحداد حديدته في بيت خامس . ونظير تشبيهه لقلبها القوي النشيط الكثير النبض السريع الذكى بمرداة صخر في صفيح مصمد في بيت سادس ، اي بالصخرة التي تكسر بها الصخور القوية فيما بين اضلاع تشبه حجارة عراضا موثقة محكمة . ونظير تشبيهات أخرى كثيرة لمختلف اجزاء جسمها في ابيات اخرى . فاذا كان الدكتور ناصف قد رأى رمز العبث بالقوة والعبث بحياة الانسان في الواح الاران ، فهل يرى نفس الرمز في بابي القصر العالي الممرد وقنطرة الرومي المشيدة بالقرمد وصفائح الصخر المسند وسندان الحداد ومرداة الصخر ، وفي الصور الاخرى الكثيرة لسائر اجزاء جسمها ، وكلها تجمع على وصفها بالقوة والصلابة والخفة والنشاط والذكاء والحدة والطاعة والامان ؟ وكلها تجتمع على التعبير عن فخره واعتزازه القوي بها واطمئناته التام اليها وثقته الكاملة بأنها لن تخذله في اشد الاسفار مشقة واكبر الفلوات مخافة وتعريضا للهلاك .

---

(١) في كتابه الاخر المتاهات اليه يعرض المؤلف (ص ١٢٣ ـ ١٢٤) لبيت امرىء القيس في الثريا من معلقته ، فلا يعنى الا بان يقول ان الثريا هنا رمز للمرأة . هذا وامرؤ القيس في بيته يصور الثريا في فصل من فصول السنة وساعة من ساعات اليوم وموضع من السماء مختلفة جدا عن تصوير البيت الاخر . فهل عني المؤلف بهذه الحقائق قبل ان يطير الى رمزه ؟ هل تأمل الثريا في هذا الفصل المختلف والساعة المختلفة والوضع المختلف ؟ لو فعل لتبين له ان امرأ القيس معني بالثريا نفسها ، لا بكونها رمزا لامرأة او لغير امرأة ، مهتم بتصوير تقلب من التقلبات المثيرة التي يتخذها شكلها الفريد في اجتيازها لصفحة السماء .

اين هذا كله من حديث المؤلف عن العبث بالقوة والعبث بحياة الانسان؟

على اننا نزداد من هذا تأكدًا اذا لم نكتف بأقوال اللغويين والشراح العرب ، بل فعلنا ما ينبغي ان يفعله كل باحث مهتم بدراسة الفاظ اللغة، وهو أن نلتمس نظائر المادة في اللغات السامية الاخرى ، وهن اخوات اللغة العربية او بنات عموتها . هذا ما ينبغي ان نفعله على الاقل في الالفاظ المهمة التي يدور عليها النقاش او تعتمد عليها الصورة . فالارن من نفس المادة التي منها الكلمة العبرية ارون ، والتابوت من نفس المادة التي منها الكلمة العبرية ت ف ه . فما معاني الكلمتين في العبرية ، وما استدعاءاتهما الى العبرانيين ؟ حقا ان من معانيهما صندوق الميت ، لكن الاستعمال الاغلب هو للصندوق الذي يحفظ فيه الشيء النفيس . واشهر استعمالاتهما جميعا لدى العبرانيين هو ارون العهد او تابوت العهد ، الذي حفظ فيه ذخرهم الاعظم ، وهو اللوحان المحتويان على الوصايا العشر التي كتبها الله بيده ـ هكذا أعتقدوا ـ لموسى عليه السلام . وكان هذا الارون او التابوت صندوقا فوقه كاروبان (الكاروب صورة ملك مجنح) . وهذا العهد اثمن كنوز العبرانيين المقدسة ، فاستدعاءات اللفظ الى اذهانهم وعواطفهم هي ايضا استدعاءات الحفظ المأمون لكنز بالغ القداسة والنفاسة ، واستدعاءات رعاية الله لهم ونصره اياهم على اعدائهم . والى صندوق العهد يشير القرآن الكريم ايضا في الاية ٢٤٨ من سورة البقرة في قصة اختيار طالوت للملك وانتصاره على جالوت « وقال لهم نبيهم ان آية ملكه ان يأتيكم التابوت فيه سكينة من ربكم وبقية مما ترك آل موسى وآل هرون تحمله الملائكة ان في ذلك لاية لكم ان كنتم مؤمنين » .

اما المناسبة الاخرى التي يرد فيها التابوت في القرآن فالصندوق او السفط الذي وضعت فيه ام موسى طفلها (الاية ٣٩ من سورة طه)، وهي لم تضعه الا بوحي من الله ووعد منه انه سيحفظه ويحميه ، فالعبث بحياة الانسان هنا ايضا لا يجوز ، بل العكس تماما هو المراد ، صون هذا الطفل العزيز الثمين وسلامته وحراسة حياته من الموت . والكلمة التي يستعملها العهد القديم في هذه القصة هي ايضا ت ف ه . كما ان العهد القديم يستعمل نفس الكلمة لفلك نوح ، وهو الفلك الذي انقذ البشرية من هلاك الطوفان .

وشراحنا القدامى لم يكونوا يعرفون هذه المعاني ، لانهم لم يهتموا بمراجعة الاصول السامية للالفاظ العربية ، ومع ذلك فهموا غرض طرفة من تشبيهه فهما صحيحا من معرفتهم للمعنى الغالب في الاستعمال العربي ومن وضعهم للبيت في سياقة الصحيح من ابيات طرفة . اما الدكتور ناصف فماذا فعل ـ هذا الباحث الذي يعتقد ان الشعر هو مجرد نشاط لغوي ، والذي ينبهنا مرار الى ضرورة العناية بالدراسة اللغوية ، والذي يرمي نقادنا بأنهم لا يهتمون بدراسة لغة الشعر اهتماما كافيا ؟ طار الى رمزه الخفي في العبث بالقوة والعبث بحياة الانسان دون ان يحقق معاني الارن والتابوت في القاموس العربي ، ودون ان يرجع الى المادتين في اللغات السامية ، ودون ان « ينظر مليا » في بيت طرفة نفسه ليتبين الصورة التي يرسمها التشبيه ويفهم المشبه والمشبه به ووجه الشبه ، ودون ان يربط البيت بسياقة ليفهم غرض الشاعر من ابياته كلها في تصوير ناقته . ومن الغريب انه وهو الذي يعتقد ان كل رمز شعري يعبر عن ادراك غيبي اعجازي عقائدي او اسطوري ، لما جاء الى لفظ له في بعض استعمالاته مقترنات من هذا النوع عند بعض الامم، لم ينتبه الى هذه المقترنات ولم يعن باستقصائها حتى يفهم رمزه المدعي على ضوئها . لا عجب أن أنتهي في التشبيه الى معنى ينافض مناقضة تامة غرض الشاعر منه ، وهكذا استقام له رمزه . وفي مقالتنا القادمة والاخيرة من هذا النقاش نرى اعاجيب اخرى من اسرافه في التفتيش عن الرموز ، وننتهي مع مذهبه الجمالي الى مصيره المحترم ، وهو رفضه لعنصر الصدق في الادب ، ثم نستخلص من هذا كله ما فيه من عبرة وعظة لباحثينا ومدرسي الادب العربي عندنا .

القاهرة — **محمد النويهي**

دار الكتاب العربي

بيروت

تقدم مجموعة قيمة من الكتب

الكشاف

عن حقائق غوامض التنزيل
وعيون الاقاويل في وجوه التأويل
وهو تفسير القرآن الكريم للامام الزمخشري
في اربعة اجزاء مجلدة

الثمن ٦٠٠٠

●

رياض الصالحين

من كلام سيد المرسلين

للامام النووي

عني بمقابلة اصوله والتعليق عليه
رضوان محمد رضوان

مجلد ٨٠٠

●

ديوان ابي نواس

حققه وضبطه وشرحه

احمد عبد المجيد الغزالي

في تجليد رائع واخراج متقن انيق

مجلد ١٢٠٠