في دائرة الأدب الإسلامي

نقد للرؤية الماركسية للجمال..

د. عماد الدين خليل

تعد الجمالية الماركسية نموذجًا يقف في تضاد تام مع المذاهب الشكلية التي بلغت أقصى تكشّفها في (البرناسية). ويصل الأمر بالنموذج الماركسي أن يوظّف المعطى الجمالي كلّية لدعاواه وافتراضاته الفلسفية والمذهبية (الأيديولوجية)، ولا يتردد من التضحية بالأسلوب والتقنية من أجل المضمون، فيجنح هو الآخر باتجاه نقيضي تماما، وتضيع كرّة أخرى معادلة التوازن المطلوب بين الشكل والمضمون... التعاشق المحتوم، من الداخل، بين المبنى والمعنى.

منذ البداية تربط الماركسية بين الجمالية وبين مفاهيمها الصارمة عن «الأسس المادية للمجتمع وصراع الطبقات»(١)، وتلغي ـ بالمقابل ـ سائر المحاولات الأخرى، غير الماركسية، لتفسير النشاط الجمالي، وتدينها «بالمثالية» بعد أن تدمغ أصحابها «بالبورجوازية» «فالفهم المثالي للتاريخ يؤدي بالكتاب البورجوازيين إلى تحليل الأفكار الجمالية بشكل داخلي محصور ومعزول عن جميع نواحي النشاطات الاجتماعية عند الناس»... والنتيجة هي أن يجد المفكرون البورجوازيون أنفسهم في «طريق مسدود، فلم يستطيعوا تبعا لذلك، أن يتوصلوا إلى الفهم الصحيح لنشأة علم الجمال وتطوره»(٢).

إن تفسير الأنشطة الجمالية، والبحث عن خصائصها بين مرحلة وأخرى، لا يتم إلا من خلال البحث في الإطارات الطبقية، وفي مدى ما بلغته وسائل الإنتاج، وبالتالي ظروفه، عبر نموّهما المتواصل، فإن «مما يجب على المؤرخ الجمالي أن يوضّحه هو سبب ظهور هذه الأفكار الجمالية المعروفة في هذه الفترة الزمنية أو تلك، وكيف يمكن تفسير ازدهار أو انحطاط الأفكار الجمالية، كذلك لماذا حلّت هذه المفاهيم الجمالية محل غيرها، وما وتقويم سبب النزاع النظري حول أهم المسائل الجمالية، وفي النهاية كيفية انتقاد وتقييم هذه المفاهيم أو تلك. إن جميع هذه التساؤلات تبقى سرًّا غامضًا بالنسبة لمؤرخ الأفكار الجمالية الذي ينطلق من المواقع المثالية. فليس من العجب إذن أن مؤرخي الأفكار الجمالية البورجوازيين استطاعوا فقط أن يعطونا تحليلا سطحيا للنظريات الجمالية، أو استطاعوا فقط تجميع بعض الملامح المتفرقة التي تعطينا فقط التاريخ السطحي للتعاليم الجمالية». وهكذا فإن «من الواجب على تاريخ الجمال المبني على أسس علمية أن يوضح الروابط الداخلية والقوانين المسببة لظهور وازدهار وانحطاط الأفكار الجمالية»(٣).

إن الجمالية الماركسية تدين، وبصيغ تعميم قاطعة، كافة المحاولات الجمالية خارج دائرة الماركسية، تتهمها بالسطحية، وبتجميع ملامح متفرقة، وباللاعلمية وبالعجز عن تفسير دقيق للظاهرة الجمالية عبر التاريخ. وهي، أي الجمالية الماركسية، على طريقة المؤسسة الكهنوتية في العصور الوسطى، تحصر الحق المقدس للبحث في الجمال في نطاق الكهنوت الماركسي الجديد وحده، فكل الأسئلة والمعضلات التي عجزت عنها المحاولات «البورجوازية» لن يجاب عليها بالصواب المطلق الذي يخلو من العثرات والأخطاء إلا «من خلال أسلوب التفكير الماركسي فقط». (٤)

ومعنى هذا أن نضحي بكل المحاولات الجمالية التي نفذها غير الماركسيين رغم أن بعضها استند إلى المعطيات العلمية الصرفة وبخاصة (علمي النفس والاجتماع)، ورغم أن ظهور علم خاص بالجمال وهو (الاستطيقا) تمّ، كما مرّ بنا، على أيدي غير الماركسيين، ورغم أن ماركس وانجلز، ومن بعدهما لينين، لم يكونوا فلاسفة جمال ولا علماء جمال، فضلاً عن أنهم، وكافة المنظّرين الماركسيين أفادوا إلى حد كبير من معطيات المثالية البورجوازية.

ولكن الماركسية تصرّ على تفرّد اتجاهين رئيسيين في علم الجمال وهما «المادي والمثالي»، كما تصرّ على أنّ تكشّف المعضلات الجمالية لا يتم إلاّ «بنضال التعاليم الجمالية المادية ضد المثالية». (٥)

ونحن نستمع من منظري الماركسية تعميمات أخرى قد تكون من الاتساع بحيث إنها قد لا تعنى شيئا محددا أو خصيصة من خصائصه الجمالية الماركسية بالذات. فهم يقولون مثلاً «إن الأفكار الجمالية ما هي إلاّ جزء من عملية التاريخ المتكاملة حيث إن الدور الرئيسي يلعبه تطور القواعد المنتجة في تفاعلها المشترك مع العلاقات الإنتاجية. إن هذه الأفكار وغيرها الكثير، لا تهبط من السماء بل هي نابعة من حياة البشر الواقعية»(٦). ومن مثل «إن تاريخ الأفكار الجمالية عبر العصور ما هو إلاّ تاريخ ولادة وتكوّن»(٧).

ولم يقل الكثيرون ممن تصفهم الدوائر الماركسية بالمثاليين بأنه لا علاقة أو ارتباط بين الأفكار الجمالية وعملية التاريخ المتكاملة، كما أنهم لم يقولوا بأن هذه الأفكار تهبط من السماء، وأنها لا تنبع من حياة البشر الواقعية، ولعل التحديد الوحيد هو في ربط الماركسية النشاط الجمالي بالعلاقات الانتاجية، وهذه مسألة غير مؤكدة، وبخاصة في تحليل نشاط معقّد كالنشاط الجمالي، و بالتالي فهي غير علمية كما يحاول المنظرون الجدليون أن يوهموا. أي إنها ظنّية تخمينية، فضلاً عن كونها لا يمكن اعتبارها قاعدة تفسر كافة الظواهر أو المراحل الجمالية كما سنرى.

> رؤية فردية صادرت وجهات النظر الأخرى واتهمتها بـ «المثالية» البعيدة عن الواقع!!.

توظيف مذهبي!

ومنذ اللحظات الأولى تتم عملية توظيف للجمالية في سياق المذهبية وعلى يد رجلين هما فيلسوفا اجتماع وعالما اقتصاد وتاريخ اقتصادي، وليس لهما ارتباط حرفي بالجمالية «فالآراء الجمالية لكارل ماركس وفردريك انجلز ما هي إلا

جزء من نظريتهما الفلسفية ونضالهما السياسي العملي لتحرير الشغيلة من العبودية الرأسمالية»(٨).

ونحن نلمح لدى المنظّرين الرسميين للماركسية تعابير تحمل طابع القدسية الكهنوتية المقفلة، وهي تصف الجهد الجمالي لهذين الرجلين «اللذين يتمتعان بمعرفة انسكلوبيدية في مجال تاريخ الفن والفكر الجمالي العالميين أثناء صياغة نظريتهما» التي هي «نظرية جمالية متكاملة، مادية علمية منسجمة»(٩).

ويستنتج المنظرون الرسميون من المقولة الماركسية بأن أسلوب إنتاج الخيرات المادية الحياتية يحدد عمليات الحياة الاجتماعية والسياسية والفكرية عموما، وإن وجود الناس الاجتماعي هو الذي يحدد وعيهم وفكرهم وليس العكس، يستنتجون أن «هذه الصيغة العبقرية التي وضعها ماركس هي أساس فكرة المادية التاريخية، وهي المفتاح لفهم جميع الظواهر الاجتماعية كالدولة والقانون والأخلاق والدين والعلم والفن»، وبأن «عظمة ماركس تبدو في تعاليمه حول البناء التحتي والبناء الفوقي الذي يعتبر أساس مبدأ الوحدة monism المادية في تفسير كل الظواهر الاجتماعية بما في ذلك الفن. ومنذ تلك اللحظة أصبح علم الجمال علمًا حقيقيا مثله مثل نظرية وتاريخ الأدب والفن»(١٠).

ومعنى هذا أن علم الجمال (الاستطيقا) الذي تحدّر إلينا من أيام بومكارتن في القرن الثامن عشر (١٧١٤ - ١٧٦٢) ثم نما وازداد تبلوراً فيما بعد على أيدي حشود من علماء وفلاسفة الجمال الغربيين، بما فيهم هيجل الذي أخذ عنه ماركس الشيء الكثير وبخاصة المنهج(١١)، ليس بعلم، وإنما العلم وحده هو ذلك الذي ينبثق عن الرؤية المادية الصرفة للعالم تلك التي تقول بها وتعتمدها الجمالية الماركسية والتي أثبتت التحليلات عجزها عن حل الكثير من المعضلات الجمالية، كما أثبتت ظنّيتها التي لا ترقى بها إلى عتبات العلم الأكيد.

وفي مقابل هذا وبطريقة مغايرة تماما تدين الجمالية الماركسية سائر المحاولات التي سبقت ماركس والتي قدم بعضها كشوفًا قيّمة عن ظواهر النشاط الجمالي، بأنها بقيت عاجزة إزاء «أهم مسائل علم الجمال ونظرية وتاريخ الأدب والفن» التي ظلت «معضلات بدون حل» فلم يستطع منظرو ومؤرخو الفن مثلاً توضيح «لماذا يصل الفن أوج ازدهاره في هذه الفترة المحدودة من التاريخ، بينما في فترات أخرى يكاد يكون في الحضيض؟ ولماذا تحل هذه الاتجاهات والأساليب الفنية محل تلك؟ وأين يكمن السبب الذي يجعل الفن حين يتغيّر، يتغير على مستويين هما المحتوى والشكل؟». والسبب في هذا العجز أن المنظرين غير الماركسيين «نظروا إلى كل هذه الظواهر بمعزل عن الأسس الاقتصادية وبمعزل عن الوجود الاجتماعي للناس». ويخلص الجماليون الماركسيون إلى القول «بأن علم الجمال البورجوازي المعاصر قد وصل إلى طريق مسدود؛ لأنه يحاول أن يفسّر الفن انطلاقاً من القوانين الداخلية لتطوره فقط، ومهملاً علاقته بحياة الناس الاجتماعية.

إن سلوك طريق القوانين الداخلية المحضة لتطور الفن قد أوصل علم الجمال البورجوازي المعاصر إلى نتائج ذاتية وإلى إنكار علني لقوانين تطور الفن الموضوعية. وهناك حيث ينتفي وجود القوانين الموضوعية تحل الأساطير وما شابهها من ترهات وصوفية محل العلم..»(١٢).

وكما هو واضح تماما فإن الجمالية الماركسية تؤشر إلى تحوّل بالكامل صوب الخارج، العالم والتاريخ، وما تسميه بالقوانين الموضوعية خارج الذات، وهذا وحده لا يكفي لتفسير الظاهرة الجمالية التي تنحبس وتتحقق وتأخذ ملامحها المشتركة أو المتغايرة، مخترقة جلّ مقولات الموضوع، أو الظرف التاريخي، أو القوانين المادية.. كما أنه لا يكفي أن نتجاوز الموضوع

> وظّفوا الجمال - مذهباً - لخدمة أهدافهم
>
> وتجاهلوا الخبرات والرؤى الأخرى.

والعالم والضرورات الاجتماعية لكي ننكفئ في صميم العمل الفني بحثا عن قوانينه الجمالية في حدود نسيجه الباطني الخاص فحسب، كما يريدنا سوريو وبايير وغيرهما من النقاد وعلماء الجمال المعاصرين.

رؤى أحادية

ومرة أخرى، فإن مبدأ «هذا أو ذاك» الذي طالما أسر الفكر الغربي، يجيء هاهنا لكي يرغم النشاط الجمالي على رؤية أحادية الجانب، على تفسير يجرّه حينا صوب قوانين التاريخ المحتومة، ويدفعه حينا آخر إلى دهاليز الوعي الجمالي الذاتية التي قد تبلغ أحيانا أن تكون «صوفية» و«ترهات»!

وفي حالات محددة، ونتيجة للتعقيد الصعب الذي تتميز به الظاهرة الجمالية واستعصائها على التفسير أحادي الجانب، يجد المنظرون الماركسيون أنفسهم يعترفون بالمعضلة. ولكن ألا يمثل هذا الاعتراف، بشكل أو آخر، نقضا للمنهج؟ لحتمية الترابط المذهبي بين الأسباب والمسببات؟ بل ألا يشكك في علمية الجمالية الماركسية نفسها والتي طالما اعتبرها المنظرون الحالة الوحيدة التي تحمل شروط العلم، بينما خرجت الحالات الأخرى بعيدًا عن الحضرة العلمية باتجاه المثالية والصوفية وربما الترهات؟ ويكفي أن نقرأ بأن ماركس وانجلز «أدركا تمام الإدراك أن تحليل الظروف الاجتماعية التي يتطور فيها الفن غير كاف» وأن نتذكر إحدى مقولات ماركس المعروفة من أنه «ليس الصعوبة في أن ندرك أن الفن الإغريقي والملحمي مرتبطان بأشكال معينة من التطور الاجتماعي. وإنما الصعوبة في أن ندرك أن ذلك الفن لا يزال يشعرنا بالمتعة الفنية وما زال يحتفظ إلى حدّ ما بأهميته كمقياس ونموذج لا يمكن بلوغه..»(١٣) ويكفي كذلك أن نتذكر الإزدواجية التي يعاني منها ماركس بصدد الفن والجمال، أو ما يسمّيه هنري أرفون «التناقض بين مسلك بورجوازي يحافظ عليه حتى في أقصى البؤس وطريقة تفكير يناهض البورجوازية، تبناه منذ حداثته». فهناك مثلاً ميل عريق في الكلاسيكية يوجهه نحو اسشيل وشكسبير وغوته وسكوت وبلزاك. وعلى النقيض من ذلك نرى أن حكمه الأدبي فيما يتعلق بالمعاصرين يحدده موقفهم السياسي، وهكذا فإنه يقدر تقديرا خاصا شعراءهم من الطبقة الثانية بيد أنهم يناضلون في سبيل الحرية أمثال فرايلغرات وجورج هرفيغ». (١٤)

يكفي أن نتذكر ذلك كله لكي ما نلبث أن نتأكد لدينا المعضلة بالجمالية باعتبارها نشاطا غير مسطح، نشاطا ذا أوجه وطبقات عديدة، وأنه لا يمكن أن يخضع للمختبر أو القياس أو التحليل التاريخي الصرف، ونعرف كذلك أن منظري الجمالية الماركسية يناقضون أنفسهم برفضهم كافة المحاولات غير الماركسية لتعليل النشاط الجمالي.

فيما بعد لم يفعل لينين في نظرية (الانعكاس) التي صاغها، بأكثر من تأكيد الرؤية الأحادية ذات المنظور الاجتماعي للنشاط الجمالي والتي وضع خطوطها الأساسية ماركس وانجلز، رغم أن الجماليين الماركسيين يعتبرونها «الأساس الفلسفي لحل جميع المسائل الجذرية لعلم الجمال»(١٥)

وملخص هذه النظرية هو أن على الإنسان ألاّ يفهم الواقع كوجود بيولوجي، بل يفهمه كوجود اجتماعي بشكل رئيسي؛ لأن الإنسان هو «مجمل العلاقات الاجتماعية بكاملها» ولذلك لا يمكن أن يكون مرآة سلبية تعكس الواقع. ولقد كتب لينين يقول «لا يوجد هناك إنسان واحد لا يقف إلى جانب هذه الطبقة أو تلك (في الوقت الذي يفهم

علاقاتها المتبادلة) أو لا يفرح لنجاحاتها أو يحزن لهزيمتها أو لا يسخط على أولئك الذين يعادون طبقة ويعيقون تطورها عن طريق الدعاية لوجهات النظر الرجعية. .(١٦) وليس النشاط الجمالي في نهاية الأمر إلا استجابة لهذا الموقف.

ومن منّا لا يعرف أن هناك أكثر من إنسان واحد ــ بالتأكيد ــ حشود من الناس، تمردوا على طبقاتهم، ووقفوا في صف طبقات أخرى؟ ومن منّا لا يعرف كذلك، أنه في النشاط الجمالي بالذات، ليس ثمة بالضرورة انعكاس محتوم لمطالب الطبقة والانتماء الطبقي؟

مهما يكن من أمر فإن لينين بإضافته الأخرى للجمالية الماركسية فيما يسمى بمبدأ «حزبية الفن» لم يفعل أكثر من أن أكد وعزز مقولات سلفيه ماركس وانجلز «فهو يشير قبل كل شيء إلى أن الحزبية تعني الايديولوجية في مفهومها العام. ويضيف بأن (المادية تحتوي في داخلها على حزبية محددة بشكل صريح ومكشوف تتخذ جانب وجهة نظر مجموعة اجتماعية معينة) ولقد رأى لينين أن أية محاولة لإخفاء حزبية الفن هي محاولة غير مخلصة، مشيراً إلى أن (لا حزبية الفن) هي فكرة بورجوازية وإن الحزبية هي فكرة اشتراكية (١٧). وهكذا تصبح الجمالية الماركسية في هذا الإطار من التفكير «نوعا من ثقافة المذهبة والدعاوة، هدفه استخلاص الوسائل التي يقدمها الفن والأدب لمراقبة الوضع السياسي وتوجيهه. .» وأصبح الكتّاب «يلعبون في الواقع دور مجرد أجهزة للآليات السوفييتية الهائلة ليس إلا. .»(١٨)

فإذا كانت الجمالية الماركسية في عمومها تقدم نقيضاً للجماليات الغربية (البورجوازية) فإن حزبية الفن التي قال بها لينين تمثل أقصى درجات التناقض في النشاط الجمالي بين نظرتي الفن للفن والفن للحياة «إن تدرّج الفنون الذي أقامته الجمالية المراكسية تبعاً لمعقوليتها، لا يفضي إلاّ إلى إخضاع الحقل الفني إلى أوامر الفكر الفلسفي، أو بتعبير أسهل، الفكر السياسي.»(١٩).

سيكون طبيعيا امتداداً لهذا المنظور أن يصير المضمون هو الهم الأول للجمالية الماركسية وأن ينسحب الشكل إلى الخط الثاني وربما العاشر، فإن عملية التوظيف الجمالي تقتضي الاتكاء على المضامين لكي تتحدث بلسانها، ولهذا كان الأدب، الذي هو أكثر الأعمال الفنية قدرة على التوظف، أقرب هذه الأعمال للتنظير الماركسي، وكانت فنون كالموسيقى والرسم تعاني مما يكاد يكون إهمالاً أو نفيا. (٢٠)

إن أركون يحدثنا عن هذا التغليب للمضمون على الشكل وأنه قدر الجمال الماركسي الذي لا فكاك منه فليس «للجمالية الماركسية التي تدرج النتاج الفني في مجمل الحياة الاجتماعية، الخيار عندما يقصد تحديد العلاقات بين المضمون والشكل، فعليها أن تقر بأولوية المضمون الذي يخلق بدوره ضرورة أن توجد له شكلاً ملائما. الجمالية الماركسية هي إذن ضرورة جمالية مضمون، وهي تقاوم من جراء ذلك جميع الصوريات. وتقابل العلاقات بين المضمون والشكل والعلاقات القائمة بصورة أعم بين الركيزة الاقتصادية والبنية الفوقية الايديولوجية. إن التوجيه هو بين أيدي المضمون دون أن يكون الشكل، الذي يفضي مع ذلك دائما إلى الخضوع لذلك التوجيه، محروما تماما من كل استقلال»(٢١). وبالمقارنة مع الجمالية الهيجلية التي تربط المضمون بالفكرة، فإن الماركسية تستبدل الفكر بالكائن الاجتماعي، وبهذا «امست في خطر دائم لأن تستسلم لإغراءات اجتماعية أولية. وإن هذه

> **الماركسيون أوجدوا تعميمات ثنائية ولفّقوها ضد الفكر الإسلامي ووصموه بأنه: إفراز برجوازي!!**

الاجتماعية تقدم في الواقع، لكسل الذهن، شبكة مصنوعة مسبقا. . إن الجمالية الماركسية تتعدى والحالة هذه على الخيال، تلك المادة الأضعف والأصعب إدراكا من الواقع الاجتماعي»(٢٢)

لقد أثار الفن، والنشاط الجمالي عموما «بالنسبة إلى ماركس ومن أتى بعده معضلات عرضوا لها، بلا شك، ولكنهم لم يوفقوا قط إلى حلها نهائيا. كانوا عبيد ميولهم ورغباتهم الشخصية أو ضرورات العمل السياسي، فلم يوفقوا، بالرغم من جهود يائسة أحيانا إلى تخوم الجمالية»(٢٣)

دون حل

فإذا كانت الجمالية الماركسية قد عجزت عن حل جل المعضلات المتعلقة بالموضوع، كان أجدر بها أن تعجز عن فهم وتفسير المعطيات الجمالية في التراث الإسلامي، وكانت أحكامها بهذا الصدد أشبه بملاحظات قسرية متفرقة أريد منها إخضاع هذا التراث لقنوات الماركسية وممراتها الضيقة، وهي تتعمد مسبقاً أن تضع يدها على إدانة ما لكي تصدر حكمها الأخير، فإذا بالبحث الموضوعي الجاد في هذا التراث يضع هذه الأحكام والضربات موضعها الحق ويسقطها من الحساب.

إن منظّري الجمالية الماركسية يقولون مثلا« إن الموسيقى والشعر وضعا بعد ظهور الإسلام ـ ضمن حدود خانقة»(٢٤)، ويقولون «إن المفهوم الجمالي عند الفلاسفة العرب مفاده أن الأشكال الموجودة في الكون لا بدّ وأنها تنبع من طبيعة هذه الأشياء» وهذا المفهوم «كان بمثابة هجوم على قواعد (الاحتمالية المثالية) التي كانت أساسا لمفهوم العلماء المدرسيين القائل بأن العلاقة السببية بين الظواهر ليست نابعة من الواقع الموضوعي بحدّ ذاته. أما التخيّلات عن السببية فهي نابعة من عادات البشر»(٢٥).

وهم يضعون مفكّرا كالغزالي في خانة «الاحتمالية المثالية». ويجدون في هجوم ابن رشد ضده «إظهاراً لنقائص أبحاثه»(٢٦) وهم يعتبرون معظم نقادنا القدامى ممثلين في أفكارهم الجمالية للطبقة الحاكمة «طبقة الاقطاعيين» وأنه «قد كان لهذا تأثيره على طبيعة النظريات التي أوردوها» وأن «تقيّدهم الطبقي يظهر في طريقهم الشكلية عند دراستهم للإنتاج الأدبي وفي تحديد اهتمامهم النظري بمسائل (جمالية الحديث) وفي استخفافهم بالمحتوى الفكري للإنتاج الفني قبل أي شيء آخر»، ثم يخلصون إلى القول بأن «تعاليم اللغويين والأدباء العرب هذه هي انعكاس وتعبير نظري عن المفاهيم الشكلية التي كانت منتشرة بشكل واسع في الأشعار الديوانية (نسبة إلى الديوان مكان جلوس الخليفة) وهي معظمها أشعار منمّقة هدفها المديح. وقد ازداد انتشار مثل هذه الأشعار في أيّام انحطاط الخلافة العباسية. وقد ظهر هذا التحديد الطبقي أيضا في ترفعهم عن الإنتاج الشعبي المعاصر لهم مثل الأقاصيص الرائعة (ألف ليلة وليلة). .(٢٧)».

وهم يقولون ـ كذلك ـ «بأن الأفكار الجمالية التقدمية عند العرب في القرون الوسطى، كما هو الحال مع الفن نفسه، تطورت من خلال نضالها مع وجهة النظر المثالية ضد التحديد المفروض على مختلف أشكال الأدب والفن»(٢٨) ويقولون بأن «الديانة الإسلامية كان لها تأثير واضح على تطور الفنون والنظريات الجمالية عند شعوب الشرق الأدنى والأوسط ولكن هذا التأثير كان جزئيا (!!) فقد أوجد الأدباء العرب في العصور الوسطى نظريات ذات خصائص مميزة تدلّ على أن مؤلفيها لم يتقيدوا، من وجهة نظرهم، بأي مفهوم ذي صفة دينية. وأكثر من هذا فإن بعض النظريين الأدباء انتقدوا بشكل علني تدخل الديانة بمسائل النقد الأدبي»(٢٩).

غَضّوا أبصارهم عن الالتحام بين اللفظ والمعنى في الشعر العربي

ويقولون «بأن مساعي المفكرين المسلمين ذوي النزعة المحافظة فشلت في أن تضع حاجزاً أمام الفن المتفائل المتّصل بالحياة في فن العصور الوسطى العربية باستثناء تلك الفترات التي كانت فيها الرجعية المتطرفة هي الغالبة»(٣٠) و«إن انتشار الإسلام في الشرق الأدنى لم يحدث أي تغيير كبير في محتوى الشعر العربي الذي كان، كما كان في عصر الجاهلية، بعيدا عن الأفكار الدينية الصوفية. وكان الشعر العربي في القرون الوسطى أيضاً يتغنى بجميع ملذات الحياة الواقعية»(٣١).

ويجد المرء نفسه إزاء استنتاجات أو تعميمات كهذه وكأنه قبالة علاقة بين الجمال وبين سلطات أوربا الكهنوتية في العصور الوسطى، إزاء ثنائية اصطنعتها تلك السلطات، مستمدة إياها من نسيج النصرانية المحرّفة بين كافة الأقطاب: الدنيا والآخرة، الأرض والسماء، الإنسان والله، المس والإيمان، المادة والروح، الحرية والسلطة وبالتالي الجمال والتزهّد.

وهذه مسألة منهجية ليست غريبة على التحليل الماركسي في كافة المجالات. إنه القالب الواحد والتعاليم الصارمة التي تنفذ دونما أي قدر من الانفتاح والمرونة إزاء حشود الظواهر باعتبارها حشودًا نمطية تتحدث بلغة واحدة وتقول الشيء نفسه. فما الدين في المنظور الماركسي إلاّ افراز بورجوازي، وما دامت معطياته تناقض ـ في زعمهم ـ قوانين التاريخ التقدمية، وتعرقلها، فإنه يستوي عندهم كل التجارب التاريخية ذات الأصول والمنطلقات الدينية، إسلامية كانت أم بوذية أم نصرانية، وتستوي عندهم ـ كذلك ـ النتائج التي تمخضت عن هذه التجارب في مجالات الحياة كافة.

ويجب أن نلاحظ أن التعميم هو واحد من الأخطاء المنهجية التي يسرف الماركسيون في استخدامها. فنحن لو تابعنا معطيات تراثنا الأدبي بالموضوعية التي يتطلبها البحث الجاد لوجدنا ـ مثلا ـ أنه إذا كان هناك أدباء ونقاد يؤكدون على الشكلية كقدامة بن جعفر والقاضي الجرجاني (٣٢) وأبي هلال العسكري(٣٣)، فإننا نجد بالمقابل أدباء ونقادا آخرين أكدوا على الشكل المضموني معا كابن قتيبة والقرطاجني وابن سلام، بل إن بعضهم لم يفصل أساساً بين طرفية الإبداع كابن رشيق وضياء الدين ابن الأثير. ويبلغ التداخل بين هذين الطرفين أقصى درجات التحامه في نظرية النظم التي طرحها عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ) والقائلة بالعلاقة الباطنية القائمة بين الألفاظ والمعاني.

ومن أجل وضع القارئ في الصورة بعيدا عن التعميم الماركسي الخاطئ، ومن أجل تفنيد استنتاجاته الخاطئة لا بد من إيراد بعض النصوص كشواهد فحسب لتجاوز ناقدنا القديم الرؤية أحادية الجانب وتشبثه بالشكلية على حساب المضمون هروباً من الحقائق التي قد تغضب الطبقات المترفة الحاكمة.. الخ.

فابن قتيبة يقسم الشعر إلى أربعة أنماط أو ضروب «ضرب حسن لفظه وجاد معناه. وضرب حسن لفظه وحلا فإذا فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى. وضرب جاد معناه وقصرت الفاظه. ولفظ تأخر معناه وتأخر لفظه»(٣٤).

وابن رشيق يرى أن «اللفظ جسم وروحه المعنى» وأن «ارتباطه كارتباط الروح بالجسم: يضعف بضعفه ويقوى بقوته، فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان موانا لا فائدة فيه»(٣٥)

ويصرّ ابن الأثير على «أن عناية العرب بألفاظها إنما هو عناية بمعانيها؛ لأنها أركز عندها وأكرم عليها» وهو إذ يلحظ اهتمام الشعراء بالجانب اللفظي، يؤكد بأن ذلك لا يعدو أن يكون «وسيلة لغاية محمودة وهي إبراز المعنى صقيلا، فإذا رأيت العرب قد صلحوا ألفاظهم وحسّنوها، ورققوا حواشيها وصقلوا أطرافها، فلا تظن أن العناية إذ ذاك إنما هي بألفاظ فقط، بل هي خدمة منهم للمعاني»(٣٦).

أما عبد القاهر الجرجاني فإنه يبلغ أقصى درجات الالتحام بين اللفظ والمعنى في نظريته المعروفة بالنظم والتي يعرّفها بأنها «تلك العلاقة بين الألفاظ والمعاني» وأنها «تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل»(٣٧) وأنه «لا نظم في الكلم وترتيب حتى يعلق بعضها ببعض، وينبئ بعضها على بعض وتجعل هذه بسبب تلك» (٣٨). وأن النقد الصحيح يجب ألاّ ينصب على الألفاظ فحسب بل عليه أن يتابع المعاني فهي التي «تضفي على الألفاظ ما يكون من حسن النظام وجودة التأليف، وهو العلاقة المترتبة على فهم القسمين: اللفظ والمعنى»(٣٩).

هوامش

(١) أوفسيانيكوف وسمير نوفا: موجز تاريخ النظريات الجمالية، ص ٦ (تعريب باسم السقّا، الطبعة الثانية، دار الفارابي، بيروت ١٩٧٩).
(٢) نفس المرجع والصفحة.
(٣) المرجع السابق ص ٦.
(٤) المرجع السابق ص ٦
(٥) المرجع السابق ص ٧.
(٦) المرجع السابق ص ٦ ـ ٧.
(٧) المرجع السابق ص ٧.
(٨) المرجع السابق ص ٤٢٧.
(٩) المرجع السابق ص ٤٢٧.
(١٠) المرجع السابق ص ٤٢٩. ويمكن أن نتذكر هنا (مراحل) بليخانوف المعروفة والتي تنقلنا من الاقتصاد إلى الفن: «حالة القوى المنتجة، العلاقات الاقتصادية التي تيسّرها تلك القواعد، النظام الاجتماعي والسياسي المبني على تلك التركيزة الاقتصادية، سيكولوجيا الإنسان الاجتماعية التي يسببها الاقتصاد جزئيًا بصورة مباشرة والتي يسببها جزئيًّا النظام الاجتماعي والسياسي المبني على الاقتصاد، وايديولوجيات مختلفة تعكس تلك السيكولوجيا». وفي تحليل كهذا تلغى العبقرية الفردية المبدعة تماما (هنري أركون: الجمالية الماركسية ص ١٩ ـ ٢٠)، كما تصبح المعطيات الجمالية إفرازاً يكاد يكون ميكانيكيا لطبيعة التركيبة الاجتماعية.
(١١) انظر: هنري أركون: الجمالية الماركسية ص ٩ ـ ١١ «يكفي أن نقلب الجدلية الهيجلية فنضع مكان الفكرة الواقع الاجتماعي»: المرجع نفسه ص ٥٣ ـ ٥٤.
(١٢) موجز تاريخ النظريات الجمالية ص ٤٢٩ ـ ٤٣٠.
(١٣) المرجع السابق ص ٤٣٤.
(١٤) أركون: الجمالية الماركسية ص ٩.
(١٥) موجز تاريخ النظريات الجمالية ص ٤٤٩.
(١٦) المرجع السابق ص ٤٤٩.
(١٧) المرجع السابق ص ٤٥٠.
(١٨) أركون: الجمالية الماركسية ص ٢١ ـ ٢٢.
(١٩) المرجع السابق ص ٣١.
(٢٠) انظر المرجع السابق ص ٢٦ ـ ٣٠.
(٢١) المرجع السابق ص ٥٢.
(٢٢) المرجع السابق ص ١٤١ ـ ١٤٢.
(٢٣) المرجع السابق ص ٧.
(٢٤) أوفسيانيكوف وسمير نوفا: موجز تاريخ النظريات الجمالية ص ٤٧.
(٢٥) المرجع السابق ص ٤٩ ـ ٥٠.
(٢٦) المرجع السابق ص ٥٠.
(٢٧) المرجع السابق ص ٥٩ ـ ٦٣.
(٢٨) المرجع السابق ص ٦٣.
(٢٩) المرجع السابق ص ٦٣ ـ ٦٤.
(٣٠) المرجع السابق ص ٦٤.
(٣١) المرجع السابق ص ٦٤.
(٣٢) انظر على سبيل المثال (الوساطة بين المتنبّي وخصومه) ١/ ٦٤.
(٣٣) انظر على سبيل المثال: الصناعتين ص ٦١، ٦٤.
(٣٤) الشعر والشعراء ص ٧ ـ ٩
(٣٥) العمدة في محاسن الشعر وادابه ونقده ١/ ١٢٤
(٣٦) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ١/ ٣٥٣
(٣٧) دلائل الإعجاز ص ٤٠
(٣٨) المصدر السابق ص ٤٣
(٣٩) أسرار البلاغة ص ٦ ويجب أن نلاحظ هنا أن التحليل الماركسي لم يستطع أن يعقل تأكيد الجرجاني على قيمة المضمون، لكن هذا التحليل يسوقه عندنا في إطار التأكيد على شكلية التراث النقدي العربي (انظر: موجز تاريخ النظريات الجمالية ص ٦٢)