الفصل الثانى

المناهج

١

من القديم إلى الحديث

لعل أول منهج وضع للبحث العلمى وطرق الاستدلال فيه والاستنباط هو منهج أرسطو الذى سماه باسم المنطق وهو يتحدث فيه عن الكليات الخمس المعروفة : الجنس والنوع والفصل والخاصة والعرض ؛ ومنها تتألف الحدود والتعاريف ، وقد لعبت دوراً كبيراً فى جميع العلوم عند العرب ، وإن أصبح العصر الحديث لا يعنى بها ، لأنها كثيراً ما تكون مضللة ، وخير منها التقسيم الذى يقوم على تحليل ما يراد تعريفه إلى عناصره وجزئياته وأفراده وأصنافه . وأهم من الكليات فى منطق أرسطو اهتداؤه فى الاستدلال إلى أنه يتألف من قضايا ، فهى الوحدات التى يتحلل إليها ، وينبغى أن ندرس أشكالها وضروب تركيبها ، من موجبة كلية وموجبة جزئية ، وسالبة كلية ، وسالبة جزئية . ومن هذه القضايا تتكون مقدمات القياس بحيث إذا كانت صادقة كان صادقًا ، وإن كانت فاسدة فسد بفسادها ، فإذا قلنا مثلا : محمد إنسان وكل إنسان ناطق تولد من القضيتين أو ترتب عليهما أن محمداً ناطق ، وبذلك يكون القياس عند أرسطو قول يَلْزَمُ عن مقدمات معينة تتقدمه ، وهو يتركب من ثلاث قضايا أو ثلاثة حدود يرتبط حدان منها بحد ثالث ارتباط مبتدأ بخبره ، أو كما يقول المناطقة : ارتباط موضوع بمحمول . وتتنوع أشكال القياس الأرسطى تنوعًا واسعًا ، حتى لتؤلَّف فيها وفى مَنْطقه كتب مستقلة ، تَدْرُسُ فى تفصيل صور القياس عنده وصور المقدمات والقضايا والحدود والتناقض والجدل والسفسطة والاستقراء والتمثيل .

واهتم العرب بمنطق أرسطو منذ ابن المقفع ، فأخـــذوا يترجمونه أولا ، ثم مضوا يشرحونه ويلخّصونه فى مصنفات كثيرة ، واحتكموا إلى هذا المنطق

أو قل استلهموه فى وضع علومهم ، ونحن نجده ماثلا فى علم الفقه وأصوله إذ يتحدث الفقهاء عن الحدود والتعاريف والكلى والجزئى والعام والخاص والقياس ، وبالمثل نجده بارزاً فى علوم اللغة والنحو ، إذ نرى النحاة منذ الخليل يتوسعون فى الحديث عن القياس ، كما يتوسعون فى الحديث عن العلل التى يقوم عليها القياس محاكاة أيضًا لأرسطو فى منطقه حيث يتحدث عن العلل الأربع : المادية والصورية والفاعلية والغائية . واهتدى النحاة والفقهاء وغيرهم من علماء العرب مبكرين إلى أن القياس الأرسطى قياس رياضى فهو يبدأ من العام الكلى ويطلبه فى المفردات الجزئية . وقد تطرد صحة ذلك فى الرياضة ، أما فى العلوم الطبيعية والإنسانية فلا بد من الانتقال العكسى أى من الأفراد والمفردات إلى الكلى العام ، حتى يكون القياس سديداً . وكان لذلك أثر بعيد فى العلوم العربية ، إذ عُدَّ الاستقراء والملاحظة أصلين أساسيين فيها ، وضُمَّت إليها فى العلوم الطبيعية التجربة ، وبذلك أمكن للعلوم العربية أن تنهض نهضتها العظيمة فى كل مجال ، وهى نهضة أعدت لازدهار علوم الطب والصيدلة بفضل التجارب الكثيرة التى كان يجريها الصيادلة والأطباء ، وقل ذلك نفسه فى الكيمياء والبصريات وعلم الفلك ومراصده الضخمة . ومن أهم البحوث العلمية التى توضّح مدى أخذ العرب بالاستقراء علم النحو ، فقد قام على الاعتماد اعتماداً تامًّا على السماع ، سماع القرآن الكريم فى لغته المثلى والسماع من البدو الخُلَّص الذين يوثق بفصاحتهم من أهل الحجاز ونجد وتهامة ، وجعلوا ذلك أساسًا لا ينقض لقواعده فلا بد فى كل قاعدة من استقراء واسع تعتمد عليه وهى لا تُبْنَى إلا على الأعم الأكثر ،ومثلها القياس فلا يُقاس على شاذ ولا على ما ورد فى ضرورة الشعر ، إنما يقاس على الكثرة الغالبة المستمدة من الاستقراء الدقيق .

وربما كان أهم بحث أدبى عند العرب يتضح فيه تأثير المنطق الأرسطى والتأثر بمنهجه كتاب «البرهان فى وجوه البيان» لابن وهب الذى نشر خطأ باسم نقد النثر ونُسب إلى قدامة ، ونرى مؤلفه يعقد فيه فصلا للقياس يتحدث فيه عن الحد والوصف والمقولات واستخدام هذه الأنواع فى العربية ، ويفصّل صور القياس ملاحظا أنه لابد له من مقدمتين أو قضيتين ، لإحداهما بالأخرى تعلق . ويصرح

بأنه نقل الفصل كله عن المناطقة إذ يقول فى نهايته : «هذه جمل فى وجوه الاستدلال والقياس تدل ذا اللبِّ على ما يحتاج إليه ، ومَنْ أراد استيعاب ذلك نظر فى الكتب الموضوعة فى المنطق ، فإنما جُعلت عماداً وعياراً على العقل ومقوّمة لما يخشى زَلَلُه ، كما جعل البِرْكار لتقويم الدائرة والمسطرة لتقويم الخط» . ويعرض ابن وهب فى البيان الثانى من كتابه للسفسطة متأثراً بحديث أرسطو عن السوفسطائية . أما فى البيان الثالث الخاص بالعبارة فيتسع بالحديث عن الجدل ، مهتدياً بما كتبه أرسطو عنه وما زاده المتكلمون فى مباحثه ، وفيه يقول : « حَقُّ الجدل أن تُبْنَى مقدماته مما يوافق الخصم عليه وإن لم يكن فى نهاية الظهور للعقل » ، ويقول إن الجدل إنما يقع فى العلة المسئول عنها ، والعلل علتان قريبة وبعيدة ، ويتحدث عن صورها وعن علة العلة . ويفرد للتناقض حديثاً خاصاً يتحدث فيه عن التضاد والخلاف والخصوص والعموم . وهو فى كل ذلك متأثر بالمنطق الأرسطى مع ما أضاف إليه من بحوث المتكلمين والفقهاء ومواضعاتهم ومقالات الفلاسفة الإسلاميين وأفكارهم .

وتوضع للعلوم الدينية مناهجها التى تُعْنَى بها مباحث علم الأصول والتى تتناول الكتاب والسنة والإجماع والقياس . وبالمثل توضع أصول للنحو واللغة على نحو مايتضح ذلك فى كتاب الخصائص لابن جنى . وتتميز بحوث الحديث النبوى بمنهج خاص يقوم على العناية أشد العناية بالرواية ، فكل حديث لابد أن يُشْفَعَ بسند ، ويُدرَسُ رجال السند بالتفصيل وتوضع فيهم كتب كثيرة ، ويوضع لهم علم يسمى علم مصطلح الحديث تناقش الرواية فيه مناقشة واسعة ، وسنعرض لذلك فى الفصل التالى حين نتحدث عن توثيق الأصول . ولعل من المهم أن نعرف أن القدماء طبقوا كل ما اتخذه المحدثون فى حديثهم من منهج أو مناهج دقيقة على رواية الشعر والشعراء وأخبارهم . ويكفى أن نشير هنا إلى كتاب «الأغانى» لأبى الفرج الأصبهانى ، وهو أكبر مصنف يحتوى تراجم الشعراء فى العصر الجاهلى والقرون الثلاثة الأولى للإسلام وآراء النقاد فيهم وأذواق عصورهم . وهولا يعرض الشعراء عرضنا التاريخى الحديث ، فيفصل الكلام عن بيئة الشاعر وعصره وثقافته وظروفه ومدى تقليده وتجديده ، وإنما أخبار مفرقة من هنا وهناك فى مواقف شتى ، وهى

أخبار دقيقة لا تلبث حين تمسها يد صناع أن تسوّى منها حياة الشاعر وأدوارها وظروفه وثقافته وعلاقاته بمعاصريه . وكثيراً ما يجمل أبو الفرج فى مستهل ترجمة الشاعر رأيه فيه مع الإلمام بأطراف من ظروفه وطبيعة شعره تفسره تفسيراً دقيقاً على شاكلة قوله فى فاتحة ترجمة أبى العتاهية الشاعر العباسى المعروف : « منشؤه بالكوفة ، وكان فى أول أمره يتخنَّث ويحمل زاملة المخنَّثين ثم كان يبيع الفَخّار بالكوفة ، ثم قال الشعر فيه فبرع فيه وتقدَّم ، ويقال أطبعُ الناس بشار والسيد الحميرى وأبو العتاهية ، وما قدر أحد على جمع شعر هؤلاء الثلاثة لكثرته ، وكان غزير البحر لطيف المعانى سهل الألفاظ كثير الافتنان قليل التكلف إلا أنه كثير الساقط المرذول مع ذلك ، وأكثر شعره فى الزهد والأمثال ، وكان قوم من أهل عصره ينسبونه إلى القول بمذهب الفلاسفة ممن لا يؤمن بالبعث ، ويحتجون بأن شعره إنما هو فى ذكر الموت والفناء دون ذكر النشور والمعاد ، وله أوزان طريفة قالها مما لم يتقدمه الأوائل فيها ، وكان أبخل الناس مع يساره وكثرة ما جمعه من الأموال » . وهذه القطعة مع صغرها توضح نشأة أبى العتاهية وسلوكه وحرفته فى أول حياته وفطرته الغزيرة فى الشعر مع قبوله منه كل مايفد على خاطره ، وتنص على أهم الأغراض التى استنفدت شعره ، وتعرض لعقيدته وتجديده فى الأوزان الشعرية . ونحس عند أبى الفرج ميلا شديداً إلى استقصاء أخبار الشاعر وكل ما يتصل بأخلاقه ومعتقده واستقصاء آراء النقاد فيه ، وكثيراً ما يرجع إلى ديوان الشاعر ليقف منه على هذه الظاهرة أو تلك ، على شاكلة رجوعه إلى أشعار ابن ميَّادة ، ليتأكَّد من عقيدته الدينية وهل هو مسلم أو مسيحى ، ولاحظ أنه يحلف بالإنجيل والرهبان والأيمان التى يحلف بها النصارى ، فجزم بمسيحيته . وفى ذلك ما يوضح من بعض الوجوه كيف كانت البحوث الأدبية عند العرب تُعْنَى بالاستقصاء والاستقراء ودقة الملاحظة والاستنباط وسداد الاستدلال ، مما أدَّاهم إلى أن يكتشفوا خصائص الشعراء ومذاهبهم الفنية .

وعلى هذا النحو كان العرب يستضيئون بمنطق أرسطو فى بحوثهم الأدبية مع محاولات خصبة للعناية بالجزئيات والمفردات واكتمال الاستقراء وصحة الاستنباط ، واتسعوا فى الملاحظات سعة شديدة ، وهى تقابل فى البحوث الأدبية التجارب فى

البحوث العلمية عندهم ، وقد ظلوا مع ذلك يحتكمون إلى المنطق الأرسطى ، مكثرين من القواعد والضوابط والأقيسة . وهم فى كل هذا يختلفون عن علماء العصور الوسطى الغربيين فى تعبدهم لمنطق أرسطو ، فقد عكسوا بواسطة الاستقراء الانتقال من العام إلى الخاص ، إذ جعلوه الانتقال من الخاص الجزئى إلى العام الكلى ، ووقفوا فاعلية منطق أرسطو وأقيسته إذ أدخلوا عليه التجربة والملاحظة فى إثبات الحقيقة بدون حاجة إلى حدود ومقولات وأقيسة ، أما الغربيون فإنهم أسلموا أنفسهم فى العصور الوسطى لمنطق أرسطو ، معتقدين أنه وحده كاف فى استنباط القوانين العامة لا فى الرياضة وحدها ، بل أيضًا فى الطبيعة .

ولا ريب فى أنهم أخذوا يتعرفون بوضوح على العلم العربى فى نهاية تلك العصور فعرفوا بدقة ما تنادى به علماء العرب ومفكروهم من العناية بالاستقراء الكامل والملاحظة والتجربة ، وعلى قبس أو أقباس من هذه المعرفة أخذ روجر بيكون الفيلسوف الإنجليزى (١٢١٤ — ١٢٩٤م) يهاجم المنطق الأرسطى وما يفضى إليه من اعتماد العلم على الطريقة القياسية ، وقال إنه ينبغى أن يعتمد قبل كل شىء على التجربة ، وهاجمه أتباع أرسطو مهاجمة عنيفة ، ولكن فكرته ظلت حية ، وكان أهم من بعث فيها الحياة بقوة فرانسيس بيكون (١٥٦١ — ١٦٢٦ م) ، وهو أيضًا فيلسوف إنجليزى ، ويُعَدّ فاتحة عصر جديد فى البحث العلمى ، إذ أخذ يحذر من استخدام المنطق الأرسطى وأقيسته فى علوم الطبيعة ، لاعتماده على أمثلة جزئية فى وضع القوانين الطبيعية العامة ، وقد تكون هناك أمثلة تنقضها ، فلا بد من الاستقراء الكامل ، والأمثلة الكثيرة وحدها لا تكفى بل لا بد من التجربة أو التجارب التى تُجْرَى عليها . وهذا أيضًا لا يكفى فلا بد من جمع الأمثلة القليلة التى تنقض القانون العام ، إذ الأمثلة مهما كثرت يمكن لمثال واحد سلبى أن ينقضها ، وإذن فينبغى أن نرتب أمثلة أى قانون فى ثلاث مجموعات : مجموعة إيجابية ، ومجموعة سلبية ، ومجموعة متفاوتة الدرجة . ودائمًا لا بد من التجربة ، والتجارب وحدها لا تكفى ، بل لا بد من الاستنباط والنشاط العقلى ، وكأن المنهج العلمى الصحيح عنده هو الذى يجمع بين التجربة وبين الطريقة القياسية ، أو بعبارة أدق هو الذى يجمع بين الاستقراء

القائم على التجارب ، وبين القياس العقلى المحكم أو قل هو الاستقراء المصبوب فى قالب عقلى وطيد ، وبذلك كله عُدَّ بيكون مؤسس المنطق الحديث .

وجاء بعده ديكارت الفيلسوف الفرنسى (١٥٩٦ — ١٦٥٠ م) ورأى أن يضع للعلوم كلها رياضية وطبيعية منهجاً واحداً صوَّره فى مبحثه : « مقال فى المنهج » وقد هاجم بدوره المنطق الأرسطى لأنه يفترض فى مقدمات أقيسته أنها يقينية لا يرقى إليها الشك ، وهاجم فرانسيس بيكون لأنه اعتد بالتجربة والمشاهدة الحسية فى استنباط القوانين الطبيعية ، ونفذ من ذلك إلى منهجه الجديد ، وهو منهج يعتمد على البراهين الرياضية ، إذ العقل الإنسانى فى جوهره يكوّن وحدة ، وما دام هذا العقل يسلم بقوانين الرياضة ، فلا بد أن تكون قوانينه عامة تشمل الرياضة وتشمل الطبيعة معاً . ولكى نقف على المنهج القويم لهذا العقل فى البحث العلمى ينبغى أن نعتمد على القياس ولكن لا قياس أرسطو ، بل نحلل نحن القياس فنراه يبتدئ من أشياء بسيطة يسلم بها العقل وهى البديهيات ، وينتهى إلى أشياء مركبة . وهو يتسع عنده ليشمل كل صور الاستنباط . وقد رأى أن يضع مكان قواعد المنطق الأرسطى القديم الشديدة التعقيد أربع قواعد تختصر المنهج السديد لكل البحوث النظرية ، أما القاعدة الأولى فهى قاعدة اليقين ، وهى أن الباحث فى أى حقيقة ينبغى أن يتجرد من كل ما كان يعلمه عنها قبل النظر فيها وألا يسلم إلا بما هو حق ويقين لا يعتريه أى ضرب من ضروب الشك . وبذلك نقض احترام الآراء الموروثة وكل ما يدخل فى الأوهام ، ولم يعتد إلا بالمعارف البديهية وما يماثلها من اليقينيات . والقاعدة الثانية قاعدة التحليل ، وهى أن كل مشكلة ينبغى أن تقسم إلى أقصى ما يمكن من الأجزاء البسيطة حتى يمكن أن تُحلَّ على خير وجه . والقاعدة الثالثة قاعدة التركيب ، وهى أن يرتِّب الباحث أفكاره بادئاً بأبسط الأمور ثم صاعداً درجة درجة حتى يصل إلى معرفة أكثرها تركيباً ، ولا بأس من أن يفرض ترتيباً معيناً بين أفكار غير متتابعة . وهو يصور هنا قوانين المعادلات الرياضية فى تدرجها من البساطة إلى التركيب ، مشيراً بذلك إلى ما ينبغى من تطبيق المنهج الرياضى على كل العلوم . والقاعدة الرابعة ، وهى الأخيرة ، قاعدة الاستقراء

التام ، وهى أن يقوم الباحث بالإحصاءات التامة والمراجعات الكاملة ؛ حتى يكون عمله دقيقًا وبخاصة من حيث أجزاء الاستدلالات وما ينبغى أن يكون بينها من روابط وثيقة .

وتلا بيكون وديكارت مفكرون وفلاسفة مختلفون اتفقوا على أن المنطق الأرسطى انتهى زمنه ، وأنه ينبغى أن يحل محله المنهج العلمى الذى ينبغى أن يعتمد على دراسة الظواهر ورصدها مع الجمع بين التفكير النظرى وبين الملاحظة والتجربة كلما سنحت الفرصة أو سمحت الظواهر الطبيعية باستخدامها . وهو بذلك منهج يجمع بين قوانين العلوم الرياضية وقوانين العلوم الطبيعية التجريبية ، ويقدرهما جميعًا ، وأيضًا فإنه يقدر العلوم الإنسانية كعلم الاجتماع والتاريخ والاقتصاد السياسى ، وحسبه أن يسجل الأسس التى تقوم عليها والأصول المختلفة التى تسود فيها ، فلكل علم طبيعته ، ومن الصعب أن يوضع لكل العلوم قوانين عامة مطلقة على نحو ما حاول أرسطو قديمًا فى منطقه .

٢

مع العلوم الطبيعية

كان من آثار نهضة العلوم الطبيعية فى القرن الماضى أن سيطرت مناهجها وقوانينها على البحوث الفلسفية والأدبية سيطرة أدَّتْ إلى ظهور الفلسفة الوضعية عند « أوجست كومت » كما أدَّت إلى ظهور ما يمكن أن نسميه بالتاريخ الطبيعى للأدب عند طائفة من النقاد ومؤرخى الآداب ، فى مقدمتهم « سانت بيف » و « تين » و « برونتيير » فقد مضوا ينكرون التذوق الشخصى وكل ما يتصل بالذوق وأحكامه ، وأخذوا يحاولون فى قوة وضع قوانين ثابتة للأدب ثبات قوانين العلوم الطبيعية ، قوانين تطبَّق على كل الأدباء كما تطبَّق قوانين الطبيعة على كل العناصر وكل الجزئيات وكل الكائنات . وفى رأى أصحاب هذا الاتجاه أن من أشد الأمور خطأ أن يقال إن كل أديب كيان مستقل بذاته فضلا عن أن يقال ذلك فى أثر من آثاره : قصيدة أو قصة أو مسرحية ، إنما الأديب وكل آثاره وأعماله ثمرة قوانين حتمية عملت فى

القديم وتعمل فى الحاضر وتظل تعمل فى المستقبل ؛ وهو يصدر عنها صدوراً حتمياً لا مفرّ منه ولا خلاص ، إذ تشكّله وتكيّفه حسب مشيئتها وحسب ماتحمل فى تضاعيفها من جَبْر وإلزام .

وكان « سانت بيف Sainte-Beuve » (١٨٠٤ — ١٨٦٩ م) أول من دفع فى هذا الاتجاه ؛ إذ دعا فى أحاديثه المعروفة باسم « أحاديث الاثنين » و « أحاديث الاثنين الجديدة » إلى دراسة الأدباء دراسة علمية تقوم على بحوث تفصيلية لعلاقاتهم بأوطانهم وأممهم وعصورهم وآبائهم وأمهاتهم وأسرهم وتربياتهم وأمزجتهم وثقافاتهم وتكويناتهم المادية الجسمية وخواصهم النفسية والعقلية وعلاقاتهم بأصدقائهم ومعارفهم ، مع التعرف على كل ما يتصل بهم من عادات وأفكار ومبادئ ، ومع محاولة تبين فترات نجاحهم وإخفاقهم وجوانب ضعفهم وكل ما اضطربوا فيه طوال حياتهم فى الغدوّ والرواح وفى الصباح والمساء . وإذا تمّ كشف ذلك كله فى الأديب أمكن للمؤرخ الأدبى أن يميّز فيه بين الفردى الذاتى والجماعى المشترك بينه وبين مَنْ على شاكلته من أدباء بيئته وعصره ؛ بحيث ينحّى عنه كل ما يتصل بفرديته وذاتيته ، حتى يوضع فى مكانه الصحيح من الأسرة الأدبية الخاصة فى أمته ، وحتى يوصَل علمياً بينه وبين فصيلته الأدبية ، وما الأدباء فى رأيه إلا فصائل كفصائل النبات والحيوان ، فصائل تتشكّل حسب ما يقع عليها من مؤثرات خارجية ، أو قل حسب ما تنتظم فيه من صفات وخصائص بالضبط على نحو ما تتشكّل فصائل الحيوان والنبات فى العلوم الطبيعية . وحقّاً لكل أديب مايتفرّد به فى مزاجه وشخصيته ومواهبه وملكاته ، ولكن هذا التاريخ الطبيعى الجديد للأدب والأدباء لا يعنيه فى قليل ولا كثير ما يتفرّد به الأديب ، إنما يعنيه ما يجتمع فيه مع طائفة من أدباء أمته مما يمكن أن نسميه قاسماً مشتركاً ؛ وهو قاسم يُعِدّه لكى يوضع فى فصيلة أدبية معينة لها خصائصها وصفاتها المحدّدة . وهى صفات وخصائص لا تتضح فى الفصيلة إلا من خلال بحوث دقيقة لكل ما يتصل بأدبائها من علاقات لا تكاد تنحصر بجنسهم وبيئتهم وعصرهم وظروفهم التربوية والاقتصادية والاجتماعية وكل ما أفعم أحاسيسهم ونفوسهم من وشائج وروابط زمانية ومكانية وكل ما داخل حياتهم من حوافز وعوائق مع العناية بما مرّ بالأديب

من طيف سعادة أو طيف شقاء . وبذلك كله ينفذ المؤرخ الطبيعى للأدباء إلى وضعهم وضعًا بصيراً فى فصائلهم الأدبية وأنماطهم الفنية .

وواضح أن سانت بيف شغله وضع الأدباء فى فصائل وطبقات عن الجوانب المميزة لشخصياتهم ، وهى الجوانب التى تجعل لكل منهم كيانه المستقل والتى تتيح لكل منهم أصالته وطوابعه وملامحه الخاصة التى تفرده عن نظرائه فى عصره وبيئته ، وإذا كنا فى الحياة العادية لا نجد شخصًا يكرِّر شخصًا آخر ، بل دائمًا توجد فواصل فى المزاج والطباع والقوام وقسمات الوجه فأولى أن يجرى ذلك بين الأدباء لاختلاف ملكاتهم ومواهبهم واختلاف ما يقدِّم كل منهم من غذاء عقلى وشعورى يضع فيه أفكاره وأحاسيسه وذكرياته وخواطره وخواجله ، بحيث يصبح كل غذاء له مقوماته وله لونه وطعمه الفريدان . ومن هنا قال بعض النقاد إنه أسقط أروع ما يمتاز به الأدباء من فردية وذاتية محـاولا بكل ما استطاع أن يجعلهم كأنهم أشياء بيولوجية متناسياً أو مهملا ما يمتاز به كل أديب من خصائص ذاتية فردية . على أن توزيع سانت بيف للأدباء على فصائل أعدَّ لنمو فكرة المدارس الأدبية ، لأن المدرسة فى واقعها مجموعة من الخصائص الأدبية تشترك فيها طائفة أو طوائف من الأدباء . وقد نمت فى عصره المدرسة الرومانسية ، وحلَّت نهائيًّا محل المدرسة الكلاسيكية التى كانت تُعْنَى عناية شديدة بالتقاليد الموروثة ، وقد دعت المدرسة الرومانسية إلى التحرر منها والعودة إلى الطبيعة وسادتْ فيها كآبة وبحج مختلفة من الآلام وشعورٌ لا ينفد بالوحدة والغربة . ولم تلبث أن تلتها مدرسة البرناسيين نسبة إلى جبل البرناس مأوى آلهة الشعر عند الإغريق ، وكانت تسخر مما فى الشعر الرومانسى من ألم وحزن ودموع ، واستلهمت فى شعرها أساطير الشعوب البدائية ، وعُنِيَتْ بالجمال الفنى عناية واسعة . وسرعان ما ظهرت المدرسة الرمزية التى تؤمن بأن الشعراء لا يستطيعون الإفصاح عن مشاعرهم ومعانيهم الغامضة إفصاحًا دقيقًا ، لأن اللغة أعجز من أن تؤديها ، ولذلك ينبغى الاستعانة على تذليل ذلك بالإيحاءات التصويرية والموسيقية . ولا يهمنا البحث فى حقيقة هذه المدارس ، إنما يهمنا الإشارة إلى أن فكرة الفصائل الأدبية التى كان يؤمن بها سانت بيف يمكن أن نجد لها أصداء فى مباحث المدارس الأدبية ، ولكن دون المبالغة والتحول بفكرة

المدرسة إلى فكرة الفصيلة الآلية ، فإن الأديب يُدْرَس دائمًا فَرْداً له شخصيته ومقوماته المستقلة على الرغم من انتسابه إلى مدرسة بعينها يخضع أفرادها لخصائص عامة مشتركة ، أو كما قال سانت بيف إلى فصيلة عضوية لها مميزاتها وخصائصها الفريدة .

وخلفه فى هذا الاتجاه العلمى تلميذه « تين Taine » (١٨٢٨ — ١٨٩٣ م) وتعمق فيه أكثر منه ، فإذا هو يحاول إسقاط الفردية الأدبية إسقاطًا تامًّا ، فليس هناك أى خصائص فردية يتميز بها أديب ، وإنما الذى هناك خصائص جماعية تجمع بينه وبين أدباء أمته ، بل هى ليست خصائص إنما هى قوانين حتمية كقوانين الطبيعة ، قوانين تتحكم فى أدباء كل أمة دون أى تفريق ؛ ومضى تين يطبّقها على الأدباء الإنجليز فى كتابه « تاريخ الأدب الإنجليزى » . وحقًّا ظلت أسراب من طريقة أستاذه سانت بيف ، تنفذ إلى بحوثه فى الكتاب على نحو ما نجد فى بحثه لپوپ الشاعر الإنجليزى المعروف إذ درسه مستضيئًا بعلله الجسمانية فى بيان خصائصه ، غير أنه سرعان ما عاد إلى قوانينه الأدبية الجبرية يطبقها عليه وعلى أدباء أمته مؤمنًا بأنه لا توجد قوانين ولا معايير سواها ، وهى عنده الجنس ، والبيئة أو المكان ، والعصر أو الزمان .

أما الجنس فيقصد به « تين » الفطرة الموروثة فى الأمة إذ لكل أمة منحدرة من جنس معين خصائصها الفطرية التى يشترك فيها السلف والخلف دون استثناء . ونجد هذه الفكرة واضحة عند الجاحظ فى حديثه عن الأجناس فى بعض رسائله ، وهى ماثلة عند ابن خلدون فى مقدمته ، إذ يتحدث عن الجنس العربى وخصائصه وأثرها فى حياته السياسية . ويظهر أنها كانت من الأفكار التى شاعت فى عصر « تين » ، فقد كان معاصره رينان (١٨٢٣ — ١٨٩٢م) يُعْلى من شأنها علوًّا كبيراً على نحو مايوضح ذلك كتابه : « تاريخ اللغات السامية » وفيه يزعم أن الأمم السامية ينقصها الخيال الواسع والتعمق فى الحكم على الأشياء ، ويقول إنها تعوزها الفلسفة والآثار الأدبية الممتازة ، بخلاف الأمم الآرية التى تمتاز بفلسفاتها وشرائعها الاجتماعية القويمة وفنونها وآدابها الرفيعة ! . وهى نظرية لم تعد تجد لها أنصاراً اليوم ، وهل الجنس إلا أناس سكنوا إقليمًا واحداً أخذوا يعيشون فيه معاً معيشة تكونت فى

أثنائها عاداتهم وتشابهت معارفهم ، ومن قديم تُغير الأجناس والشعوب بعضها على بعض وتنزل جيوش إقليم إقليماً آخر ، وقد تظل به حقباً ، ففكرة الجنس الصافى فكرة خاطئة . وكثيراً ما روّج الأوربيون لفكرة أن الجنس الأبيض يتفوق على الجنس الأسود ، ليمكنوا لأنفسهم من استعماره ويحصدوا لأنفسهم ثمار أرضه ، وليس البياض والسواد رمز تقدم أو تأخر ، إنما هى تطورات الحياة الإنسانية فى الأمم ، فإذا كان الجنس الإفريقى الأسود يُعَدّ دون الجنس الأبيض فى التقدم الحضارى فذلك يعود إلى ظروفه ، وقد كان الجنس الأبيض نفسه يوماً فى الدورة الحضارية التى يحياها الجنس الأسود اليوم . وكل ذلك يجعلنا نحذر فكرة الجنس التى أخذ بها «تين» و«رينان» والتى كان يأخذ بها ابن خلدون ، ونفس العرب الذين جعلهم ابن خلدون محوراً لكلامه عن الجنس كانوا فى الجاهلية يحيون حياة أولية ، وأخذت حياتهم بعد الإسلام فى التطور ، فوضعوا القوانين وأقاموا الدول والممالك وأصبح لهم فلاسفة ومفكرون عظام ، واختلطوا فى أثناء ذلك بكثيرين من الشعوب التى عرّبوها ، حتى غدت كلمة العربى لا تدل على الجنس وإنما تدل على اللغة ، فالعربى هو الذى يتخذ العربية أداة للتعبير عن فكره ووجدانه ، مهما يكن إقليمه ومهما يكن الجنس الذى ينحدر منه . ومعنى ذلك كله أنه ينبغى أن نحتاط إزاء القانون الأول عند « تين » قانون الجنس ، ونجد العقاد فى كتابه عن ابن الرومى يستضىء بقبس منه فى التعليل — مع شىء من التردد — لافتتان ابن الرومى اليونانى الأصل بالطبيعة ، ومعروف أن اليونان ألّهوا الطبيعة وملئوها بالآلهة ولكنهم لم يعبروا عن افتتان بها على نحو ما يعبر عنها ابن الرومى ، وحين كان الأوربيون يعيشون فى عصرهم الكلاسيكى على محاكاتهم لليونان لم يزدهر عندهم شعر الطبيعة ، إنما ازدهر حين انفكوا عن تلك المحاكاة فى عصرهم الرومانسى ، وفى ذلك مايشهد بأنه لاعلاقة بين فتنة ابن الرومى بالطبيعة وبين جنسه اليونانى ، فالعلاقة كما يقول المناطقة منفكّة .

والقانون الأدبى الثانى عند « تين » قانون البيئة ويقصد بها الوسط الجغرافى والمكانى الذى ينشأ فيه أفراد الأمة نشوءاً يُعدُّهم لممارسوا حياة مشتركة فى العادات والأخلاق والروح الاجتماعية . وهذا القانون ماثل هو الآخر بوضوح عند ابن

خلدون فى مقدمته ، إذ يتحدث مراراً عن أثر المناخ فى الأمة ، ونراه يقول إن أهل السودان فى أمزجتهم من الحرارة بمقدار نسبتها فى إقليمهم ، ويقول إنها هى التى جعلت الفرح يغلب عليهم كما يغلب الميل إلى الطرب . والإحساس بهذا القانون قديم عند العرب ، إذ نجدهم كثيراً ما يتحدثون عن أهل البدو وأهل الحضر وخصائصهما وأثرها فى لغاتهما ، نجد ذلك عند الجاحظ فى مواضع متفرقة من بيانه ، ونجده عند على بن عبد العزيز الجرجانى فى وساطته بين المتنبى وخصومه ، إذ يتحدث عن اختلاف لغة الشاعر باختلاف بداوته وحضارته . على أنه ينبغى ألا نكبر من شأن هذا القانون فى دراستنا للأدب العربى ، فقد تقف حواجز بين البيئة وتأثيرها البعيد فى حياة أدبائها ، فتجعل تأثيرها ضعيفاً ، حتى لينمحى أحياناً . ومعروف أن هذا الأدب ظل أزمنة طويلة فى بيئات متباينة بين زراعية وصحراوية وجبلية وحارة ومعتدلة وباردة فى إيران والعراق والجزيرة العربية والشام ومصر وبلاد المغرب والأندلس ، وكان طبيعياً أن يختلف فى كل بيئة باختلاف طبيعتها الجغرافية والاجتماعية ، غير أن من يدرسه دراسة فاحصة يجد أن هذه البيئات المتباينة متماثلة فيما تنتج من أدب وأدباء ، وكأنهم جميعاً ثمار بيئة واحدة ، أو كأن الأقاليم العربية كلها إقليم واحد . ومرجع ذلك إلى أن الأديب كان يرتفع عن بيئته الخاصة ليحاكى أسلافه النابهين من إقليم العراق ، وكان قد أنتج صفوة ممتازة من الكتاب والشعراء أصبحوا أمثلة عليا للكتّاب والشعراء فى كل إقليم وكل بيئة ، وأينما شرّقت أو غرّبت لا تجد إلا هذه المثل وإلا ابن المقفع والجاحظ وسهل بن هرون وعمرو بن مسعدة وابن العميد وبديع الزمان الهمذانى والحريرى ، وإلا بشاراً وأبا نواس ومسلماً وأبا تمام والبحترى وابن الرومى والمتنبى وأضرابهم ، فهم يحاكون فى كل بيئة ، وهم النماذج الرفيعة التى لا يصحّ لكاتب أو شاعر أن يتجاوزها ، وحتّم عليه أن يرتفع عن بيئته أو قل يتخلص منها ليحاكيهم محاكاة دقيقة ، وكأن أدباء العالم العربى فى مشارقه ومغاربه انفصلوا عن بيئاتهم واندمجوا فى بيئة عامة واحدة ، وهو اندماج يعبّر عن إحساس قوى بالمحافظة على شخصية الأدب العربى التى ثبتت له على مر الزمن . ولذلك يكون من الخطأ أن نحاول تحكيم قانون البيئة فى الشعر العربى الوسيط ، بحيث نحاول فى الشعر المصرى الوسيط مثلا ، أو فى الشعر الأندلسى أن نقيم

فواصل بينه وبين الشعر العربى فى الأقاليم الأخرى ، لأن العالم العربى لم يتفاصل فى أدبه : شعره ونثره ، تفاصل فى السياسة وتكونت فيه وحدات سياسية كثيرة ، ولكن هذه الوحدات لم تنته بالأدباء إلى الشعور بالتفاصل ، أو أنهم يعيشون فى بيئات مستقلة ، يستقل بعضها عن بعض فى الشئون الأدبية والفنية . وقد ظن بعض من عُنى بدراسة الأدب المصرى الوسيط أنه كان للبيئة المصرية تأثير واسع فيه حتى أفرد ذلك بمبحث خاص ، وقف فيه عند الدعوة إلى قانون « تين » والمطالبة بتطبيقه فى الأدب المصرى الوسيط ، دون أى محاولة لإثبات صحة هذا التطبيق عن طريق دراسة هذا الأدب دراسة علمية . وكل من يدرسه يعرف فى وضوح خطأ تطبيق هذا القانون عليه وأنه قامت دونه حوائل تمنع من سريانه لا فى مصر الوسيطة وحدها بل فى الأقاليم العربية جميعها ، إذ كان الأدباء فيها يرتفعون عن بيئاتهم ليحاكوا هذا الكاتب العباسى أو ذاك وهذا الشاعر العباسى أو ذاك ، وقد يرتفعون بمحاكاتهم إلى العصرين الإسلامى والجاهلى . وعلَّل لهذه الظاهرة كثير من الباحثين بجمود الفكر العربى فى تلك الأقاليم ، وكأن آلته أصابها عطل ، وهو تعليل مخطئ ، إذ لم يكن جموداً ، وإنما كان محافظة على الشخصية الأدبية العربية الخالدة . وكان مما أشعل هذه المحافظة حتى استحالت إلى إصرار لا يشبهه إصرار غارات الصليبيين والتتار على البلاد الشامية والعربية وكذلك غارات الإسبان المسيحيين على الأندلس . وهى بذلك ليست ظاهرة جمود ، وإنما هى ظاهرة إصرار على أن تظل الروح العربية مضطرمة أقوى وأذكى ما يكون الاضطرام .

وليس معنى ذلك أننا نرى رفض هذا القانون قانون البيئة ، فهو قانون صحيح فى أصله ، ولكن ينبغى أن نحتاط معه ونحن ندرس أدبنا العربى فى أقاليمه وبيئاته المختلفة ، إذ يمكن أن يتوقف أحيانًا عن عمله ، وقد يتضاءل عمله أحيانًا أخرى ، حتى ليبدو أثره فى الأدب والأدباء ضئيلا نحيلا . ومعنى ذلك أن قانون البيئة عند « تين » ينبغى أن نتناوله منه فى غير قليل من الحذر والاحتياط ، لأنه قد يضللنا فى دراسة الأدب العربى الوسيط .

والقانون الأدبى الثالث عند « تين » هو العصر أو الزمان ، ويقصد به الظروف السياسية والثقافية والفنية والدينية ، ولم يكن هذا القانون غائبًا فى تصور العرب ، بل

لقد كان مثله مثل قانون البيئة حاضراً فى أذهانهم ، على نحو ما يتضح ذلك عند ابن خلدون فى مقدمته إذ يتحدث عن الدول وتقلبها وقيامها وزوالها وأحوال العمران بها والتقدم الحضارى والثقافى ، مما أتاح له أن يكتشف علم الاجتماع ، أو كما كان يسميه علم العمران البشرى ، وأن يسجل قوانينه وعلله الجغرافية والاقتصادية ومايتصل بذلك من مؤثرات بدوية وحضارية وثقافية . وانعكست من هذا التصور قديماً أفكار كثيرة عند الأسلاف فى دراستهم للشعراء ، بحيث نراهم منذ القرن الرابع الهجرى يعنون بدراسة بيئاتهم الجغرافية والسياسية والثقافية والشعبية ، ومن خير ما يصور ذلك كتاب « المغرب » لابن سعيد الأندلسى الذى صور فيه نشاط الشعراء فى الأندلس وبلدان المغرب ومصر ، فقد تنبَّه فيه بقوة إلى أن الشاعر إنما هو ثمرة طبيعية من ثمار البيئة الجغرافية المكانية ، والبيئة التاريخية الزمانية ، والبيئة الثقافية الفكرية ، وهو موصول بمجتمعه ومن فيه من الزجالين وأصحاب الملاهى . ومن أجل ذلك نراه قبل أن يعرض شعراء أى بلدة ، ولتكن إشبيلية مثلا ، يسبقهم بعرض بيئتها الجغرافية ثم بيئتها التاريخية ومن كان بها من الحكام والوزراء والكتاب والقضاة ، ثم يعرض بيئتها الثقافية ، ومن كان بها من العلماء على اختلاف فروع العلم والثقافة ، ثم يتلاحق الشعراء ، ثم أعلام الوشَّاحين والزَّجَّالين .

ولعل فيما أسلفنا ما يدل على أن العرب تنبهوا من قديم إلى قوانين « تين » الثلاثة ، غير أنهم لم يعطوها الحتمية ولا الجبرية التى أعطاها لها « تين » ، إذ زعم أن الأدباء فى كل أمة ينبثقون عنها انبثاق الأضواء من الأفق فى الصباح ، بل لكأنما يتولدون عنها تولد هذا النبات أو ذاك فى تربة معينة وفى ظروف درجة خاصة من درجات الحرارة . وعلى نحو ما يحلل الكيمائيون معدناً من المعادن إلى عناصره تحليلا يصدق عليه دائماً ، أو قل على نحو تحليل الماء إلى أوكسوجين وإيدروجين بنسب معينة تصدق على كل ماء فى الطبيعة يحلل «تين» كل أدب نافذاً أو قل صادراً فى تحليله عن قوانينه الحتمية الثلاثة التى تنعقد بها نماذج كل أدب على نحو ماتنعقد حبَّات النَّدى فى درجة معينة من درجات البرودة . وكل ما يقال وراء ذلك عن الفردية والذاتية والعبقرية الأدبية إنما هو عجز وقصور فى تطبيق هذه القوانين التى لا تتخلف عنها — فى رأيه — جزئية أدبية لا فى الشخصيات ولا فى النماذج ، وخير ما

يوضح ذلك فى رأى « تين » شكسبير فقد كان يعاصره طائفة من الشعراء المسرحيين وإذا نحن فحصنا مسرحياتهم فحصًا دقيقًا وجدناها تشترك مع مسرحياته فى نفس الخصائص والصفات الجوهرية .

و « تين » بذلك ينكر فردية الأديب وأصالته إنكاراً تامًّا ، فليس فى الأديب ولا فى أدبه إلا قوانينه الجبرية الثلاثة ، وكأنما فاته مايدخل على قوانينه الأدبية من خلل بالقياس إلى القوانين الطبيعية ، إذ قوانين الطبيعة دائمًا ثابتة ، ولا تتغير من بيئة إلى بيئة ولا من عصر إلى عصر ، بخلاف القوانين الأدبية فإنها دائمة التغير والتحول مما يتيح فى الأدب للتطور وظهور المدارس والمذاهب الجديدة فيه ؛ حتى لتأخذ أحيانًا شكل موجات متعاقبة على نحو ما هو معروف عن الأدب الفرنسى فى القرن التاسع عشر وما ذكرناه آنفًا فيه من تعاقب موجات الرومانسية والبرناسية والرمزية . وأخرى وهى أن القوانين الطبيعية يمكن إثباتها دائمًا بتحليل جزئية وطرد النتيجة وما يتصل بها من قوانين على بقية الأجزاء ، وهو ما لا يحدث فى القوانين الأدبية فلا بد لها من الاستقراء الشامل استقراء يمكّن من استخلاصها ، مع فتح الأبواب لها دائمًا كى تتخلف فى بعض الجزئيات وبعض الوحدات ، أو قل مع فتح الأبواب للاستثناء ، وكثيراً مايتحول الاستثناء بدوره إلى قانون عام ، إذ يندمج فيه كثيرون مكونين لأنفسهم مذهبًا جديداً له صفاته وخواصه المستقلة .

ومن أجل ذلك كنا نرى من الواجب الإفادة من قوانين « تين » فى تأريخ الأدب العربى ودراسة أدبائه ، ولكن على ألا يتخذ ذلك الصيغة الجبرية الحتمية التى صاغها فيها ، وخاصة قانون الجنس ، فإنه كما ذكرنا آنفًا ، لا يوجد جنس خالص من كل شائبة إذ من قديم تدخل الجنس الشوائب ، حتى لا يكاد يوجد فى العالم جنس صاف خالص لم تخالطه أجناس أخرى ولم تترك آثارها فيه . ففكرة خلوص الجنس ونقائه لا تكاد تتحقق ، بل هى لا تتحقق أبداً . أما قانونا البيئة والعصر فلا ينكر أحدهما ما لهما من تأثير فى الأدب ، والأدب يتفاوت قوة وضعفًا ولكن دون حتم وجبر وإلزام ، ومع مراعاة المواهب الذاتية والإرادات الفنية . على أنه لابد أن نلاحظ أن هذين القانونين خاصة يتسع بيان تأثيرهما فى مصنفات الأدب العربى الحديثة ، فلا يوجد كتاب فى تاريخ الأدب العربى لمستشرق أو لباحث

عربى حديث إلا ويصل فيه بين دراسة هذا الأدب وأدبائه وبين بيئاتهم وعصورهم وما وقع عليهم من مؤثرات سياسية واجتماعية وعقلية وحضارية كان لها أثرها البعيد فى كل ما أنتجوا من شعر ونثر .

وثالث الثلاثة فى هذا الاتجاه القائم على منهج العلوم الطبيعية وقوانينها الجبرية الحتمية « برونتيير Brunetière » (١٨٤٩ — ١٩٠٦) وقد حاول أن يطبق ما كتبه دارون عن علم الأحياء فى كتابه « أصل الأنواع » وما رسمه فيه من نظرية التطور أو نظرية النشوء والارتقاء ، محاولا أن يجسد هذه النظرية فى الأدب وأنواعه ، وكأنما أغراه بذلك « اسبنسر » وما حقق من نجاح فى تطبيقه لها على الأخلاق والاجتماع ، فإذا هو يصنف فى سنة ١٨٩٠ كتابه « تطور الأنواع الأدبية » محاولا أن يثبت أنها ، شعراً ونثراً ، تنقسم إلى فصائل وأن كل فصيلة فى الأدب مثلها مثل الفصائل فى الكائنات الحية عند دارون ، فهى تنمو وتتوالد وتتكاثر متطورة من البساطة إلى التركيب فى أزمنة متعاقبة ، حتى تصل إلى مرتبة من النضج قد تنتهى عندها وتتلاشى كما تلاشت بعض فصائل الحيوان . واختار لتطبيقاته ثلاثة أنواع أدبية ، هى المسرح والنقد الأدبى والشعر الغنائى ، مصوراً فيها كيف أن كل نوع لم يتطور إلا باجتماع دوافع تاريخية ، تستمد من العصر ومن البيئة ومن كل الظروف الاجتماعية . ووجد فى ازدهار الشعر الغنائى الفرنسى فى القرن الماضى ما يسعفه بإثبات أن النوع الأدبى قد يتطابق تماماً مع النوع الحيوانى ، فإذا هو يموت ليخلفه نوع آخر يتلاشى فيه نهائياً ، أو قل إذا هو يتحول إلى نوع آخر يحيا فيه من جديد ، إذ ذهب إلى أن هذا الشعر لم يتطور عن أصل من نوعه مماثل له أو متحد معه ، إنما تطور عن نوع مغاير له فنَسِيَ فيه هو الوعظ الدينى الذى كان مزدهراً بفرنسا فى القرن السابع عشر ، ومرَّ به نحو قرن كان يعانى فيه من سكرات الموت ، ثم حَيِيَ من جديد فى الشعر الغنائى الوجدانى .

والنظرية الأساسية عند « برونتيير » صحيحة ، فالأنواع الأدبية تنشأ وتنمو وتتطور متدرجة من زمن إلى زمن كما تنشأ وتنمو وتتطور الكائنات العضوية ، ولكن ينبغى أن نلاحظ ما بين الجانبين من فروق ، فإن الأطوار الأدبية لا يقضى بعضها على بعض ولا يمحو بعضها بعضاً ، وآية ذلك أننا نطرب للشعر الذى كتبه الجاهليون

على الرغم من أنه يمثل طوراً مغرقًا فى القدم . فالطور الجديد فى الشعر لا يحكم على طور قديم بالفناء ، وهو معنى ما يقال من خلود الأدب ، وأنه لذلك لا يوجد فيه قديم ولا جديد ، لأن قديمه حىّ مثل جديده ، وجميع وحداته تخفق بالحياة وستظل تخفق بها أبداً . وقد يصيب نوعًا أدبيًّا ضرب من الضعف فى عصر ، وتعود إليه الحيوية والنضرةُ فى عصر لاحق على نحو ما هو معروف من ضعف الغزل مثلا فى العصر العثمانى وحيويته ونضرته فى العصرين الإسلامى والعباسى وفى العصر الحديث .

فنظرية التطور مع صحتها ينبغى ألا نبالغ فيها على نحو ما بالغ « برونتيير » . فنتصوَّر أن نوعًا أدبيًّا قد يفنى فى نوع أدبى آخر أو يتحول إليه بحيث يتلاشى فيه ، على نحو ما تلاشى فى رأيه وعظ الوعاظ الفرنسيين فى القرن السابع عشر فى شعر الرومانسيين فى القرن التاسع عشر عند فكتور هيجو وأضرابه . والوصل بين النوعين فيه غير قليل من التكلف ، ونقصد وصل النسب والبنوَّة ، وكان أولى له أن يكتفى بالقول بأن المشاعر التى كان يُشْبعها الوعظ الدينى فى القرن السابع عشر أخذ يشبعها بعد نحو قرنين من الزمان الشعرُ الغنائىُّ الرومانسى إذن لكان أقرب إلى الدقة ولما أحدث هذا النسب المتهم بين نوعين أدبيين طال الأمد بينهما لا إلى عشرات من السنين ، بل إلى قرنين متطاولين . وكأن النوع الأدبى لا يتطور ، بل يتحول تحولا فجائيًّا أو قل يقفز قفز شباب الرياضيين للحواجز المرتفعة . والحق أن كل نوع أدبى يتطور ، والتطور من سنن الحياة ، ولكنه يتطور فى أدوار متعاقبة داخلية ، أو قل تنشأ فى داخله نشوءاً طبيعيًّا متنقلة به من دور إلى دور ومن صورة إلى صورة .

٣

مع الدراسات الاجتماعية

أخذ كثيرون من دارسى الأدب الغربيين منذ القرن الماضى يصلون بين دراساته والدراسات الاجتماعية، إذ الأدب فى حقيقته إنما هو تعبير عن المجتمع وكل مايجرى فيه من نظم وعقائد ومبادئ وأوضاع وأفكار، والأديب لايسقط على مجتمعه من السماء، وإنما ينشأ فيه ويصدر عنه، يصدر عن كل مارأى فيه وأحسّ وسمع، ناسجًا مادته من مسموعاته وإحساساته ومرئياته. وليس بصحيح أن بين الأدباء من يستطيعون الانعزال عن مجتمعهم فى أبراج عاجية كما يقولون، إذ دائمًا تصلهم به علائق كعلائق ذوى الرحم، علائق منبثة فى كل ما ينظمون وكل ما يكتبون، وهل يوجد شاعر أو كاتب إلا وهو يحاول أن يخاطب أفراد مجتمعه، يخاطبهم بما يحسون ويشعرون. ومعنى ذلك أن الأديب يعكس مشاعر مجتمعه وبواعثه ونوازعه من جهة، ويذيع أدبه وينشره بين أفراده من جهة ثانية، وكان ينشره ويذيعه قديمًا بالإلقاء والمشافهة، حتى إذا عرف الكتابة أخذ يستخدمها وسيلة لوصله بقومه كى يستمتعوا بآثاره. ودار الزمن دورات وإذا المطبعة تظهر وإذا النشر ينظَّم، فاتخذهما وسائل لإذاعة نظمه ونثره فى الناس، ولو أنه كان يكتب وينظم لنفسه لما استغل كل هذه الأدوات والوسائل ولاكتفى بأن يردّد خواطره وخواجله فى نفسه وحنايا صدره.

ولعل فى ذلك ما يدل بوضوح على أن صلة الأدب بالمجتمع صلة وثيقة، إذ لا يوجد أدب بدون مجتمع ينبثق عنه، ولنرجعْ إلى الوراء، لنرجع إلى أعتق صورة للشعر، وهى صورة الشعر القصصى عند اليونان، صورة الإلياذة، فسنجدها لا تتغنّى بعواطف فردية، وإنما تتغنى بعواطف الجماعة اليونانية لعصرها مصورة حروبها بطروادة ومن استبسلوا فيها من الأبطال. ومن هنا نشأ القول بأن ناظمها ليس هو هوميروس وحده، وإنما هم أفراد مختلفون من أجيال متلاحقة، لعل هوميروس كان خاتمتهم، أو لعله كان واسطتهم وأتمّها من بعده شعراء حاذقون. وإذن فلم ينظمها شاعر إغريقى معين، وإنما نظمتها أجيال متعاونة، وهى لم تنظمها لنفسها،

وإنما نظمتها لتغنى الناس بها ولتصوِّر لهم مشاعرهم . وتلا هذا الشعر القصصى عند اليونان الشعرُ الغنائى ، وقد فصل بدوره من عباداتهم لآلهتهم وطقوسهم فيها وشعائرهم وحفلات جماعاتهم فى أعيادهم ، فهو شعر جماعى نشأ فى أحضان الجماعة واحتفالاتها الدينية . وهذا نفسه يلاحَظ فى شعرهم التمثيلى ، فقد كان نظامهم الاجتماعى يقضى أن يحتفلوا فى كل عام بإله من آلهتهم ، وأخذ شعراؤهم خلال هذه الاحتفالات يعرضون على الجماهير فى ملاعب التمثيل طائفة من المسرحيات تصوِّر بعض أساطيرهم وما كان يعيش فيه مجتمعهم من شئون الفكر والدين والثقافة . ولا ريب فى أن صلة الشعر التمثيلى بالمجتمع أوضح من صلة أى شعر آخر ، إذ لا بد له من أفراد كثيرين يشاركون صاحبه فى إبرازه وإذاعته ، لا بد له من ممثلين يتعاونون فى تمثيله ، ولا بد له من مُخْرِج يشرف على أدائهم لأدوارهم ، ولا بد له من مسرح وإعداد مسرحى ، ولا بد له من نَظّارة متفرجين ، حينًا يصفقون ويهللون استحسانًا ، وحينًا يصيحون ويُدَمْدِمُونَ استهجانًا .

وإذا رجعنا إلى شعرنا العربى فى عصوره القديمة لاحظنا أنه نشأ متدرجًا من أناشيد وتراتيل دينية ، أو قل إنه فصل عنها كما تَفْصل الثمرة من غصنها ، يدل على ذلك ما حكاه القرآن عن العرب من وصلهم بين الشعر والسحر وتعاويذ الكهنة فى مثل الآية الكريمة : (وقالوا إن هذا إلا سحر مبين) ومثل : (إنه لقول رسول كريم وما هو بقول شاعر قليلا ما تؤمنون ولا بقول كاهن قليلا ما تذكرون) ، ومثل : (وما تنزَّلت به الشياطين وما ينبغى لهم وما يستطيعون) ؛ وكأنما كانوا لا يزالون فى أواخر العصر الجاهلى يشعرون بالصلة الوثقى بين الكهانة والسحر والشعر . وكانوا يعتقدون اعتقاداً جازمًا أن الشياطين هى التى تُلْهِم الشعراء ما يجرى على ألسنتهم من الأشعار ، وسَمَّوا شياطين بعض شعرائهم مثل « مِسْحل » شيطان الأعشى . وفى ذلك ما يدل على أن شعرنا نشأ من خلال حياة الجماعات العربية الأولى وطقوسها الدينية وما اتصل بها من كهانة وسحر وصلات — زعموها — بالشياطين ومن تراتيل كانوا يرتلونها للآلهة ملتمسين منها النصر لأبطالهم والظفر بأعدائهم والغفران لمن يقضون نَحْبهم . يخذ المديح مثلا فإنه فى أصله تراتيل للآلهة كى تنصرهم وتنصر أبطالهم ، وما زالت

هذه التراتيل تتطور حتى اتخذت صورة ثناء على هؤلاء الأبطال وما حققوا لهم من أمجاد حربية . وبالمثل الرثاء فهو فى أصله توسلات للآلهة كى تستقر روح الميت وتسكن فى قبرها ، وما زالت هذه التوسلات تتطور حتى اتخذت شكل مناقب يوصف بها الميت استعطافاً للآلهة وزُلْفَى . وكذلك الهجاء ، فهو فى أصله أدعية للآلهة كى تصبّ لعناتها على رءوس أعدائهم وتؤيدهم فى تمزيقهم شرَّ ممزَّق ، ويؤكد ذلك ما يُرْوَى عن الشاعر الجاهلى من أنه كان إذا أراد هجاء لأعدائه وأعداء قبيلته لبس ثوباً خاصاً كثوب الإحرام وحلق رأسه داهناً أحد جانبيها ومرسلا من شعره ذؤابتين واعتكف أياماً ، حتى ينتهى من نظم هجائه فى هذا الجو من النسك والتبتل ، وكأنه يؤدى بعض شعائر حجهم لآلهتهم ، حتى يسقط هجاؤه على أعدائه لعنات تؤيدها الآلهة . وفى ذلك كله ما يدل بوضوح على أن الشعر الجاهلى نشأ وثيق الصلة بالمجتمع وعباداته وشعائره وتراتيله ، وهى صلة ظلت تزداد مع الأيام توثقاً ، حتى غدا هذا الشعر مرآة صافية نقية للمجتمع الجاهلى بحياته البدوية الرعوية وكل ما نشأ فيها من علاقات فى السلم والحرب وفى الحب وغير الحب .

وفى الشعر الجاهلى ظاهرة لعلها فى حاجة إلى تفسير اجتماعى ، ونقصد ما يشيع فيه من جهل بالناظمين لبعض قصائده ومقطوعاته أحياناً ومن شك فى الناظمين الحقيقيين أحياناً أخرى ، وتفسير ذلك اجتماعياً بسيط ، فقد كانت المقطوعات والقصائد فى طفولة الأمم تأخذ صبغة اجتماعية ، ولا نقصد تمثيلها للمجتمع ، وإنما نقصد أن الجماعة كانت تشارك فى نظمها ، فلم ينظمها شاعر معين وإنما نظمها شعراء كثيرون تعاونوا فى نظمها ، وربما انتسبوا إلى أجيال متلاحقة ، وما زالوا يتداولونها حتى تناولها شاعر ماهر ، فأعطاها اللمسات النهائية أو قل أعطاها الشكل الأخير ، ومن هنا كانت تُنْسب لهذا الشاعر أو لذاك ظناً من الرواة أن شاعراً بعينه هو الذى سوّاها فى صيغتها التامة . وقد لا يُعْرف الشاعر ، وكأنما تظل لها صبغتها الجماعية العامة ، فهى عمل جماعى من صُنْع كثيرين ، شأنُها فى ذلك شأن الأساطير التى لا تُنْسَبُ إلى شخص معين فى المجتمع ، إنما تُنْسَبُ إلى المجتمع كله الذى ظل يُنقّح فيها ويعدّل ويسوّى حتى أخذت شكلها النهائى .

وقد أدرك أفلاطون وأرسطو من قديم الطبيعة الاجتماعية للشعر وما يُحدِثُ من تأثير فى الجماهير ، ومعروف أن أولهما كان يعتنق نظرية المُثُل ، وهى تنتهى عنده إلى أن الشعر يقلد حقائق الواقع ، وهذه بدورها لا تستقل بنفسها ، وإنما تحاكى حقائق كلية فى سماء الفكر المثالى المجرد ، وكأن الشعر يبتعد عن الحقيقة الكلية خطوتين أو ثلاثا . واتخذ من هذه النظرية قبساً هاجم على ضوئه الشعر فيما رسمه بجمهوريته للمدينة الفاضلة إذ رأى الشعر يبتعد عن الحقائق الكلية ، وأهم من ذلك أنه رأى فيه خطراً أى خطر على مجتمع المدينة الفاضلة إذ لا يَحتكم إلى العقل وإنما يحتكم إلى العواطف يغذيها وينميها إلى أقصى حد ، مما يجعله خطراً محققاً على المدينة المثالية ، لأنه يعرضها للمعيشة العاطفية وألا تصدر فى تصرفاتها عن العقل . وخُذْ مثلا بطل المأساة فإن الشاعر يبالغ فى وصف أحزانه ، حتى ليبكى ويتألم تألماً مراً ، ويشاركه من يتفرج عليه فى عواطفه ويبكى معه كالمرأة ، وكان ينبغى أن يتحلى البطل بأخلاق الرجولة من الصبر والشجاعة واحتمال المكروه ، حتى يقتدى به النظارة . وتمتلئ المأساة بنزعات الشر والحقد وبالآلام والشهوات والمشاعر النزقة ، وبدلا من أن نضبطها ونكبتها نطلقها ونترك لها العنان بنفس الشاكلة التى يصور فيها الشعراء الآلهة والأبطال . وكل ذلك من شأنه أن يهدد المدينة الفاضلة بالخراب والبوار إذا تسلط عليها الشعراء وأقصيَ عنها الأخيار وأصحاب العقول الحصيفة الراجحة .

وأفرد أرسطو للشعر كتاباً درس فيه المأساة دراسة تفصيلية ، وقد بدأه بنظرية أستاذه أفلاطون القائلة بأن الشعر محاكاة للطبيعة ، ووقف بهذه المحاكاة عندها ، ولم يجعلها محاكية لحقائق كلية أو مُثُل عليا مجردة ، إذ لم يكن عقله رياضياً ، فلم يكن يؤمن بمثل هذه الحقائق الخيالية ، وكأنما كان عقله كعقل الطبيعيين الذين لا يؤمنون إلا بالواقع المحسوس غير مُفْضين إلى أبحاث نظرية مجردة ، بل لعله هو إمام الطبيعيين . ومن أجل ذلك رفض نظرية المثل الأفلاطونية فى الشعر وغير الشعر ، وحاول أن يتوسع بمفهوم المحاكاة التى ذكرها أفلاطون ، فقال إن الشعر لا يحاكى الطبيعة محاكاة مطابقة للواقع ، هو يحاكيها ولكن محاكاة الرقص والموسيقى لها ، وبعبارة أخرى هو لا يحاكيها محاكاة آلية إذ يحرف فيها ويعدل على نحو

ما تعدّل وتحرّف حركات الراقصين ونغمات الموسيقيين لها ولواقعها المادى المحسوس ، ولنرجعْ إلى المأساة فهى تصور شخصيات الطبقة النبيلة خيراً مما هم على حين تصور الملهاة شخصيات الطبقات الشعبية أسوأ مما هم ، وهو تصوير يقوم فى العملين على ما يحتمل وقوعه وفقًا للطبيعة الإنسانية لا وفقًا للواقع الخارجى ، ومن هنا كان الشاعر يبتدع مأساته أو ملهاته مهما استمد عناصرهما من العالم الحقيقى ، وكان الشعر أكثر فلسفة وإبداعًا من التاريخ لأن التاريخ يصور ما حدث والشاعر يصور ما يحتمل حدوثه ، ونفس الشخصيات التاريخية يعرض الشعر أفعالها وأقوالها فى نطاق ما يحتمل حدوثه لا فى نطاق ما حدث تاريخيًا ، وبعبارة أخرى فى نطاق حقائق التاريخ الكلية العامة ، أما المؤرخ فيتقيد بحقائقه الواقعية الخاصة . والشعر بذلك — فى رأى أرسطو — لا يحاكى الواقع بل إنه يعيد بناءه على أساس من الاحتمال . وينقض أيضًا نقضًا ما ذهب إليه أستاذه من أن الشعر يفسد المواطن الصالح بتغذيته لمشاعره وتنمية عاطفتى الشفقة والخوف فيه ، حتى ليصبح أسيراً لانفعالات تفسده وتدفعه عن أن يكون مواطنًا مثاليًا فى المدينة الفاضلة ، فقد ردّ بقوة هذه التهمة ، مستخدمًا لذلك كلمة « التّطْهير katharsis » واختلف الباحثون فى أصل معناها اليونانى ، قيل إنها كانت تؤدى عندهم معنى طبيًا هو التطعيم ومعالجة الداء بالداء . ومهما يكن أصلها فقد أراد بها أرسطو فى بحثه للمأساة الشعرية أنها تخلص عاطفتى الشفقة والخوف عند الإنسان من تضخمهما وتُشبع فى النظارة غير قليل من الراحة والرضا ، فالشعر لا يجعل الناس عاطفيين ولا يُشبع فيهم انهياراً فى الأخلاق أو أخلاقًا شائنة ، بل على العكس ينقّى عواطفهم ويخلصها من أدْرانها ومن كل خَور وضعف .

وبوحيٍ من فكرة أرسطو فى التطهير مضى هوراس يزعم أن الشعر يثقّف الناس ويمتعهم . وظلت فكرتا الثقافة والإمتاع عالقتين بأذهان النقاد فى عصر النهضة وأوائل العصر الحديث : حتى إذا كنا فى القرن التاسع عشر وجدنا النقاد ومؤرخى الأدب الفرنسيين يبحثون مباحث واسعة فى صلة الأدب بالمجتمع وعلاقته بكل ما يجرى فيه من أعمال جَمْعية وشعبية . وأخذت تنمو فى أثناء ذلك الدراسات الاجتماعية وينمو معها درس العلاقات فى المجتمع وما ينعكس فيها من طبقات ومن حرف وصناعات وطرق

إنتاج وظواهر سلوكية واجتماعية . وكل ذلك أخذ طريقه إلى دراسة الأدب ، فأخذت تُدْرَسُ فيه المادة الاجتماعية التى يعبِّر عنها وما يتصل بها من عناصر المجتمع وما يكون قد نشأ بين تلك العناصر من صراع ، وكذلك علل الصراع وبواعثه العميقة المتشابكة وخاصة من حيث الإنتاج ومشاكله . ويتغلغل نفر فيما وراء الحياة المعاصرة محاولين استكشاف الموروث العتيق فى الشعب ، وهم الذين يعنون بدراسة الفولكلور الأدبى حتى يتبينوا جذوره الاجتماعية الراسخة .

وعلى هذا النحو أخذ الأدب يُدْرَسُ اجتماعيًّا من وجهات متعددة ، ووجد الدارسون مادة خصبة فى العصور وتطورها حضاريًّا أو صناعيا ، فعصر مثل عصر الآلة الصناعية يخالف مجتمعه بدون شك المجتمعات التى سبقته ، بسبب ما حدث من تغير فى حياة العامل وأسرته ومعيشته فى بيئات مكتظة بالسكان . وكلما تقدمت الحياة الإنسانية فى العصر الحديث أخذت الطبقة العليا فى المجتمع تذوب فى الطبقتين الوسطى والدنيا ، ولذلك أثره العميق فى معيشة الأديب ، فليس من يُفْرَضُ عليه العناء والشقاء كمن يتخلَّص منهما ، وليس من يجوع ويَعْرَى كمن يكتسى ويَرْوَى . ومن المؤكد أن الظروف المادية الاقتصادية للأدباء أخذت فى التحسن مع انتشار الاشتراكية وتكافؤ الفرص ومع ما طرأ على التعليم والتربية والثقافة من ظروف جديدة . ولا بد أن نلاحظ الفروق البعيدة بين مجتمع فى قرية من قرى الريف وبين مجتمع فى منطقة من مناطق المصانع . فلكل ظروفه وملابساته التى تؤثر فيمن يعيش فيه أديبًا وغير أديب .

وينبغى أن نلاحظ أن مَن يدرسون الأدب دراسة اجتماعية لا يريدون أن يتبينوا فيه انعكاسات المجتمع فحسب ، فتلك مسألة بديهية ، إنما يريدون أن يتبينوا ما فى بيئة الأديب من ظواهر اجتماعية ومدى تأثيرها فى أدبه محاولين النفوذ إلى معرفة طبقة الأديب الاجتماعية التى ينتمى إليها وما عاش فيه من أوضاع اقتصادية ومدى استجابته لموقف طبقته وصدوره عنها فى آثاره . وقد أدَّى ظهور النظريات السياسية الحديثة فى القرن الحاضر إلى ظهور مقياس اجتماعى جديد هو مقياس الالتزام فى الأدب ، فالأديب لا يُطْلَبُ فى أدبه أن يعكس علاقات مجتمعه وأوضاعه فحسب ، بل يطلب منه أن يشارك فى تكييف مجتمعه ، بحيث يصبح جزءاً لا يتجزأ من كل ما يجرى فيه من

مشاكل وقضايا ومعارك ، وبحيث يذود عنه حين يطاب الذياد ، فينبرى للدفاع عنه بقلمه وكل ما يستطيع من مقالة أو قصيدة أو قصة أو مسرحية . وبذلك لا يكون كائناً طفيلياً فى المجتمع ولا هارباً من معاركه ولا آبقا شاذاً أو منطوياً على نفسه ، بل مشاركاً فى حياته وآلامه وآماله متضامناً مع أفراده ، يعيش ما يعيشون من الصراع ويلتزم مايلتزمون من المسئوليات . أما من يتغنون تجاربهم الشخصية البحتة غير مفكرين فى مجتمعاتهم كأنهم يعيشون فى غرف منعزلة عنها فإن أدبهم حرى بالإهمال ، ومثلهم من ينسحبون من الحاضر مستمدين فى أدبهم من الماضى ومن التاريخ والأساطير ، وواجب الأديب حقا أن يعيش المشاكل التى تقلق عصره صادراً فى آثاره عن الطبقة التى ينتمى إليها ونفسيتها وكل ما يجرى فيها من تناقضات وصراعات .

وبهذا المقياس الملتزم لا يُعَدُّ الأثر الأدبى جيداً إلا إذا عبَّر بوضوح عن موقف صاحبه من قضايا عصره وأمته وإلا إذا أحسَّ مشاعر مجتمعه وأصبح فاعلا فيه مؤثراً ، فإن لم ينهض بذلك ولم يحتمل تبعاته فإنه يُعَدُّ متخلفاً عن مسايرة الحركة الصاعدة فى أمته ، بل قد يصبح معوِّقاً وأداة سيئة من أدوات السلبية وخاصة فى الفترات التى تتحول فيها الأمة من عالم الإقطاع والرأسمالية إلى عالم الاشتراكية والعدالة الاجتماعية ، إذ يصبح واجب كل أديب حينئذ أن ينهض بدوره الفعال فى تطوير أمته ودفعها بقوة إلى طور أرقى من طورها الذى كانت تعيشه والذى كانت تئنّ فيه مما تحمل من أثقال الظلم والبؤس والشقاء ، حين كانت تتمتع طائفة قليلة بأدوات الترف والنعيم تهيئها لها كثرة الشعب وجماهيره ، التى كانت تكدح وتتصبَّب عرقاً لتستمتع هذه الطائفة على حسابها دون أن تؤدى أى عمل ، فحياتها فراغ مطلق إلا من الترف ووسائله ، والشعب يشقى ويجوع ويظمأ ويمرض . وقد نفض عنه أخيراً كل هذه الأثقال والأوزار ، وهو يعمل على النهوض بحياته على أساس من العدالة ، غير أنه لا يزال يخوض إلى ذلك معارك ، وواجب الأديب أن يخوضها معه ، ويحتمل كل ما يحتمل من تبعات ، وهل هو إلا فرد منه يشعر بما يشعر ويحس بما يحس ، وما إنتاجه فى واقعه إلا تعبير عن هذه المشاركة المتصلة للشعب فى جميع أمانيه وآلامه ، وإن هو نكل عنه أو لم يستجب له فى أى أثر

من آثاره كان عضواً أشلّ لا نفع فيه ولا غناء .

ويخاصم بعض النقاد أصحاب هذا المقياس الاجتماعى ذاهبين إلى أن الأدب يمثل دائماً المجتمع الذى يصدر عنه ، ويقولون إن ذلك يتضح فى تاريخ الأدب العربى ، فهو فى العصر الجاهلى يمثل جماعته البدوية وفى العصر العباسى يمثل المجتمع المتحضر بكل ما كان فيه من مجون وإثم وزندقة وزهد وشظف وتعاسة وبؤس . ويقولون أيضاً إنه ينبغى أن تُكْفَلَ للأديب حريته وألا يُطالَبَ بموقف معين من الحياة ، مما قد يتعارض مع مشاعره وتجاربه الحقيقية التى ينبغى أن يصدر عنها فى أدبه . ومن الخطأ أن يُخْلَطَ بين حرية الشاعر وتعبيره عن مجتمعه ومواقفه ، لأن هذا التعبير قد تتطلبه حريته نفسها ، وأيضاً من الخطأ أن يُخلَطَ بين صدور الشاعر عن مجتمعه وبين التزامه ، إذ لا يختلف اثنان فى أن الأدب يصور حياة شعوبه ، وليس هذا موضع اختلاف أو جدل ، إنما الذى يختلف فيه النقاد هو أن يكون الأديب ملتزماً بقضايا معينة فى مجتمعه ، يحارب من أجلها ويصارع ، كقضية البؤس مثلا وما يتصل بها من ظلم ، فإنه لا يصور البؤس والظلم وإنما يصارعهما شاعراً فى أعماقه بأن جوع مواطنٍ شىء خطير يتهدد كيان مجتمعه حتى ليكاد ينقضّ من أساسه انقضاضاً .

ويبالغ خصوم مقياس الالتزام ، فيقولون دعوا الأديب ينتج كما يُلْهمه مجتمعه ولا تضيّقوا عليه الدروب التى يسلكها إلى أدبه ولا تغلقوها من دونه ، فالأدب ليس طعاماً ولا شراباً ولا وسيلة إلى دعوات سياسية أو اجتماعية يسخَّر من أجلها وفى سبيلها ، وإنما هو غاية يتغذّى به العقل والروح ، وطالما غذّى الناس وأمتعهم قبل أن تظهر الدعوات السياسية والاجتماعية المعاصرة ، وما تزال آثاره القديمة تغذّينا ، وتمتعنا مع خلوها من التوجيه السياسى والاجتماعى . وهو كلام قد يبدو مقبولا ، غير أنه لا يَصْدق على حياة الأمم المتطورة فى عصرنا حين تهدم نظاماً بالياً وتقيم مكانه نظاماً جديداً ، إذ تكون فى حاجة إلى تجنيد كل عناصر الشعب وأدبائه ليتضامنوا معاً فى التبعات والمسئوليات . على أن القول بأن الأدب القديم يخلو من التوجيه ومن الالتزام فى حاجة ماسة إلى شىء من التصحيح ، وكلنا نعرف أنه كانت تتقابل فى عصر بنى أمية أحزاب متنافرة هى أحزاب الزبيريين والشيعة

والخوارج ، وكان لكل حزب نظريته السياسية الخاصة التى يدافع عنها بالسيف تارة وبالشعر والخطب تارة ثانية ، وكانت نظرية الحزب الزبيرى أن تكون الخلافة فى قريش روحاً وواقعاً عملياً فتكون حاضرتها فى الحجاز وتعتمد فى ولاتها على قريش والحجازيين لا على قبائل الشام اليمنية كما يصنع الأمويون ، وكان عبيد الله ابن قيس الرُّقَيَّات لسان هذا الحزب ،ونظريته تتجاوب أصداؤها فى أشعاره ، وهو بذلك ملتزم ، يلتزم التعبير عن آراء حزب ويلوّح بها فى وجوه خصومه على نحو ما تلوّح جيوش ابن الزبير فى وجوههم بالسيوف والرماح . وكان الشيعة يرون أن تكون الخلافة فى بنى هاشم ، حتى يملئوا الأرض عدلا بعد أن ملأها الأمويون جوراً وظلماً ، ونجد لهذا الحزب شعراء كثيرين يعتنقون مبادئه ، ويذودون عنه بالسيف وبالشعر ، وهم بذلك شعراء ملتزمون يطالبون بالعدل الذى لا تطيب الحياة إلا به ولا تستقيم بدونه ، وكثيرون منهم قُتلوا دون تحقيقه أو عُذّبوا عذاباً شديداً . أما الخوارج فكانوا ينكرون أن تكون الخلافة مقصورة على قريش أو غيرها من القبائل ويرون أن تكون شُورَى بين المسلمين من العرب والموالى ينهض بها أكثرهم كفاءة لها ولو كان أعجمياً ، حتى تتحقق المساواة والعدالة بين أفراد الأمة . وقد تحولوا ثواراً وتحوّل معهم شعراؤهم ، فسيوفهم لاتفارقهم فى غدوّهم ورواحهم ، إذ باعوا أنفسهم لعقيدتهم فهم يعيشون للجهاد ، وهم يطلبون الموت مستصغرين الدنيا ومتاعها الزائل ، وشعرهم يقطر حماسة ورفضاً للدنيا واستبطاء للموت واستعذاباً له ، كما يقطر بعقيدتهم ودفاعهم عنها حتى الدماء الأخير ، وهم بذلك ملتزمون أصدق ما يكون الالتزام . وإذن فليس الالتزام جديداً فى الأدب العربى ، بل لعل عصورنا القديمة عرفت منه صوراً أدق من الصور الحديثة ، إذ كان الشاعر يناضل فى سبيل عقيدته السياسية والمذهبية بسيفه وقلمه وشعره .

ولا بد أن نشير هنا إلى أن بعض الباحثين فى الأدب العربى أخذوا يتجهون إلى دراسته من الناحية الاجتماعية ، غير أنهم عُنوا غالباً ببيان صور المجتمع كما يمثلها الأدب ، فهم يحاولون بيان الأخلاق والعادات والمذاهب الدينية والسياسية وأحوال المعيشة والأعياد ، وقلما وقفوا عند طبقات المجتمع وما قد يكون بينها من صراع عنيف أو غير عنيف ، وهم أيضاً قلما تحدثوا عن مصادر الثروة وتوزيعها بين

الطبقات ، غافلين عن أن الناس يعيشون دائمًا فى قبضة قوى اقتصادية تسيّرهم وتحرّكهم وتطبعهم بطوابع خاصة . والمجتمع العربى الوسيط من أكثر المجتمعات طبقات متباينة ، فدائمًا نجد فيه طبقة الحكام التى تكاد تستأثر بكل شىء هى ومن كانت تستعين به من الوزراء والقواد وكبار رجال الدولة ، وكانت بجانبها طبقة وسطى من التجار والموظفين الصغار والمغنين والشعراء ، ثم طبقة عامة من صغار التجار وأصحاب الحرف والفلاحين والرقيق . وقد يكون من أسباب النقص فى دراسة هذه الطبقات ومن يمثلونها من الأدباء والشعراء أن الباحثين عادة لا يقرءون سوى كتب التاريخ والأدب ، وهى لا تصورهم تصويراً دقيقًا ، وقد يكون خيراً منها كتب الخراج وكتب الفقه وكتب الحسبة والأسواق ، ففى هذه الكتب معارف كثيرة عن حياة الناس ودخولهم وثرواتهم ، والمستوى الذى كانوا يعيشونه ، وحين تُستقصى هذه الكتب تصبح كتابة التاريخ الاجتماعى والاقتصادى للأدب العربى قريبة المنال .

٤

مع البحوث النفسية

لعلنا لا نبالغ إذا قلنا إن الاتجاه النفسى فى بحث الأدب قديم قدم الإغريق ونظراتهم البصيرة فى الشعر والشعراء ، إذ نرى أفلاطون فى محاورته المعروفة باسم : «إيون أو عن الإلياذة» يقول إن الشاعر ينظم شعره عن إلهام وحال تشبه حال الجنون ، فهو لا يصدر فى شعره عن عقله . وبذلك كان أول من تحدث عن إبداعه كما كان أول من وصَمَهُ بأنه مشلول العقل ، أو بعبارة أخرى بأنه مريض مرضًا نفسيًّا أو عصبيًّا وأنه لذلك يضر المجتمع الرشيد فى مدينته الفاضلة أو المثالية . واقتبس منه تلميذه أرسطو فى كتابه « فن الشعر » هذه الفكرة وما اتصل بها من المحاكاة وتغذية الشاعر للعواطف إلا أنه خفّف من حدة الفكرتين كما أسلفنا فى غير هذا الموضع ، وبقيت منها ظلال تتصل بالإلهام . وتلقانا عنده تأملات مختلفة فى نفوس الشعراء والنفس البشرية كفكرة التطهير التى ألممنا بها . وحمل عنه هوراس أقباسًا

من هذه التأملات وكذلك لونجينوس فى مقالته عن الأسلوب إذ جعل من بواعث التأثير فى الشعر قوة العاطفة .

وتضعف مثل هذه التأملات فى نقد العصور الوسطى لجهل النقاد لها ، حتى إذا كان عصر النهضة واستكشف الأوربيون الآداب اليونانية والرومانية عادت إلى الظهور من جديد . وما زالت تنمو حتى أتيح لها كولريدج ، فإذا هو يبث فيها حيوية قوية فى كتابه «سيرة أدبية Biographia Literaria » وقد نشره فى سنة ١٨١٧ وهو يفرّق فيه فرقًا واضحًا بين الشعر والعلم قائلا إنهما يختلفان بسبب مخاطبة أولهما للعاطفة ومخاطبة ثانيهما للعقل ، فالشعر عنده عاطفة وانفعال حاد ورؤيا روحية للوجود ، ويقول إن الوجود سَديمٌ يعيد إليه الشاعر نظامه نافضًا عنه الفوضى ، أما العلم فيعنى بتفسير الوجود والكشف عن حقائقه ، على حين نجد عناية الشاعر منصبة على محاولة معرفة سرِّ الوجود عن طريق ملكته الخيالية التى تعيد خلق الواقع مازجة بينه وبين العواطف والانفعالات النفسية . وبذلك كان الشاعر لا ينقل لنا الواقع وإنما يوهمنا بنقله على نحو ما يلقانا ذلك فى الحلم ، وكل ما بين الحلم والشعر من فروق أن هذا العمل فى الشعر إرادى وفى الحلم غير إرادى ، وبذلك ربط « كولريدج » بين الحلم والشعر ، بل لقد تنبه فى وضوح إلى نظرية اللاوعى أو اللاشعور حين تحدث عن تأملات غير منضبطة عند الشعراء تجتاز بهم حدود العقل الواعى .

و « كولريدج » بذلك كله يعد إرهاصًا قويًّا للدراسات النفسية الحديثة فى الأدب ، وقد بدأت بدءاً علميًّا بالمعنى الكامل لكلمة علم حين نشر فرويد سنة ١٨٩٩ كتابه « تفسير الأحلام » وما أخذ يكتبه بعد هذا التاريخ عن طبيعة الفن والفنان وعلاقة الشاعر بأحلام اليقظة وما إلى ذلك من دراسات تناولت بعض الفنانين وبعض أعمالهم كما تناولت بعض الأدباء وبعض آثارهم محاولا دائمًا النفوذ منها إلى أن الإبداع فى الفن ، شعراً وغير شعر ، إنما هو تنفيس عن رغبات جنسية مكبوتة فى اللاشعور كُبتت منذ عهد الطفولة أو قُمعت قمعًا شديداً ، وهو قمع جعل وجه الحياة النفسية لكل فنان كوجه المحيط يبدو فيه الماء ساكنًا على السطح ، أما ما وراء السطح فالماء فيه مضطرب مائج بتوترات انفعالية تشيع فيها

عقد شتى كما تشيع ألوان من الكبت، والفن تعبير عن كل ذلك، تعبير مرضى يُراد به إشباع شبق مكظوم لم يستطع الفنان تحقيقه فى سنيه الأولى، وكأنما يريد، وقد حُرم منه إلى الأبد، أن يتسامى عنه وعما يتصل به من نزعات جنسية منهومة رافقته منذ طفولته ، وهو يتخذ أداة لتساميه آثاره الفنية . والإبداع الفنى بذلك يستمد من عالم الجنس المكبوت فى داخل الفنان ، وكأنه يحاول أن يشبع رغباته الجنسية المستسرة فى نفسه بضرب من التسامى يعوّضها به عما فقدته فى عالم الجنس الحقيق . ومن العقد التى وقف عندها طويلا «عقدة أوديب» التى تشغل فى قلب الطفل غيرة محمومة من أبيه على أمه كما دُلعت قديمًا عند الإغريق فى قلب أوديب على نحو ما صوّرت ذلك الأساطير والأقاصيص ، وهى عقدة تجثم — فى رأيه — فى قلب كل إنسان مفضية إلى صور شتى من الانحراف الجنسى ، وتقابلها عند المرأة « عقدة إليكترا» التى تُضْرم فى قلب الطفلة الغيرة من أمها على أبيها كما أضرمتها قديمًا أقاصيص الإغريق وأساطيرهم فى نفس إليكترا فاندفعت تساعد فى حمية أخاها « أورستس » على قتل أمها ثأراً لأبيها « أجا ممنون » . وكأنما المرأة والرجل يعيشان دائمًا على حافة عقد جنسية مكبوتة فى اللاشعور ، تكوّنت منذ الطور الأول فى حياتهما المبكرة .

ويختار فرويد رساما وقصصيًّا لتجسيد عقدة أوديب ، هما الرسام الإيطالى « ليوناردُو دافنشى » والقصاص الروسى « دوستويفسكى » ويدرسهما دراسة نفسية تحليلية موضحًا مدى سيطرة هذه العقدة على سلوكهما وآثارهما الفنية بسبب ما ارتبط بها عندهما من كَبْت جنسى . وقد مضى يدرس « ليوناردو دا فنشى » فى مذكراته وكتاباته وما كتبه عنه معاصروه محاولا أن يتعرف إلى كل التفاصيل التى عملت فى لاشعوره وسلوكه وآثاره ، وعرف أنه لم يكن ابنًا شرعيًّا مما دفعه فى طفولته إلى الارتباط ارتباطًا وثيقًا بأمه ، بحيث ملأت عليه كل عواطفه ومشاعره ، فإذا هو يُخْفق ،منذ شَبَّ عن الطوق ،فى تكوين أى علاقة بأية فتاة أو سيدة ،حتى ليرفض الزواج رفضًا باتًّا ، وكأنما لم تعد فيه بقية لزواج أو حب . ويقول فرويد إن ذلك أدّاه إلى ضرب من الشذوذ فى علاقاته بتلاميذه ومريديه كما روى ذلك معاصروه ! . وعرف فرويد أنه حلم فى طفولته بحدأة ، فحاول أن يتخذ من هذا

الحلم تفسيراً لعقدته وكبته الجنسى وما اتصل به من شذوذ ، إذ افترض معرفته بالحضارة المصرية وما رُوى من أن المصريين كانوا يرمزون للأمومة بطائر يشبه الحدأة لعله العنقاء ، واقترن ذلك فى لاشعور « دافنشى » بما يقال عن بعض الطير من أن أنثاه لا تحتاج فى تلقيحها إلى قرين من نوعها ، كما اقترن فى نفسه بميلاد المسيح . وكان يعيش مع زوج أمه الذى قاسمه حبها وعطفها ، ومن كل ذلك تكوّن حلمه بالحدأة كما تكون حلم يقظته بما أحدث من رسوم باهرة نفّس بها عن كبته وما رسب فى أغوارلا وَعْيه من عقدة أوديب ، أوعقدة حبه الدفين لأمه ، تلك العقدة التى تكمن وراء سلوكه المرضى كما تكمن الجذوة فى الرماد . ولايفسر فرويد بهذه العقدة سلوك « ليوناردو دافنشى » فحسب ، بل يحاول أن يفسر بها أيضاً تصاويره ، فعنده أن لوحته « يوحنا المعمدان » تتحد فيها الأنوثة والذكورة ، وعنده أنه ينفس برسمه لابتسامات النساء على شفاههن عن وقوعه فى طفولته فى شباك أنوثة أمه وابتسامتها الحلوة ، تلك الشباك التى ظل يتعثر فيها طوال حياته . وبالمثل حاول فرويد أن يصور عقدة أوديب فى دراسته عن « دوستويفسكى » ويسميها « دوستويفسكى وجريمة قتل الأب » وفى رأيه أن العقدة بلغت عند هذا القصاص الروسى غايتها ، فإذا هى تتحول إلى ضرب من الصراع الهستيرى ورغبة جامحة فى أن يموت أبوه ومضى يحلل آثاره نافذاً منها إلى عقدة أوديب عنده واكتنانها فى لاشعوره منذ الطفولة الباكرة .

وعلى هذا النحو يحاول فرويد أن يرد كل فنان وكل آثاره إلى أمراض نفسية سببتها رغبات مكظومة ، بل قل عقد جنسية مكبوتة ترقد ، بل تضطرب وتموج فى اللاشعور ، وهى تجد لها متنفساً دائماً عند الفنانين بما يتسامون إليه من أعمال فنية ، وهى أعمال كلما ازداد فحصنا لها رأينا عليها بصمات المرض وأعراضه واضحة ، مرض الجنس ، وهو مرض لا تكمن فيه دوافع الفن فقط ، بل تكمن فيه كل دوافع الحياة ، وكأن الجنس مجذافها الذى يثيرها ويحركها وسكّانها الذى يوجهها ويدفعها أنّى شاء وكيف شاء . وكل إنسان فى رأيه تكتنُّ فى داخله دوافع مضادة لدوافع الحياة ، هى دوافع الفناء التى تصدر عن غريزة الموت المطوية فى المادة

العضوية للإنسان والمنبسطة فى دخائل النفس ، وهى دوافع يظل الإنسان يحن إليها لأنها ترتبط بجسده وكيانه المادى ، غير أنه يظل يدافعها ويظل يحاول الهروب منها متعلقاً بالحياة . وربما صوّرتْ ذلك من بعض الوجوه قصيدةُ الشاعر الجاهلى ، إذ نراه فى مستهلها يبكى الأطلال وآثار الديار وذكرياته الماضية فيها التى اندثرت من حياته ولم يعد من الممكن أن تعود ، وكأنما يحس فى أعماقه حين يرى آثار صباه وشبابه المفقودين ، ما ينتظره من الموت المحتوم ، فيبكى بدموع غزيرة ، ويحاول بكل قوته الخلاص من هذه النوازع عائداً إلى الحياة ودوافعها ، فيرحل على ناقته أو فرسه فى الصحراء متناسياً تلك الهموم التى ألمت به . وكأنما فواتح القصيدة الجاهلية إنما هى صراع بين هاتين المجموعتين من الدوافع : دوافع الموت ودوافع الحياة .

ولم يشغل فرويد علماء النفس فى عصره بدوافع الموت وإنما شغلهم بدوافع الحياة أو قل دوافع الجنس وعقده الخفية وما يسقط منها فى أعمال الفنانين وآثارهم ، ومن أهم الدراسات التى استضاءت ببحوثه فى عقدة أوديب دراسة «إرنست جونز» التحليلية لهملت فى مسرحيته التى صاغها شكسبير ، فقد ذهب إلى أن ما عاناه فيها من صراع نفسى عنيف إنما كان ثمرة مرة لعقدة أوديب ، إذ كان يحب أمه حباً جامحاً ، وهو حب أذكى فيه نيران الغيرة ، فى قلبه على أمه من عمه الذى اقترنت به بعد أن دبر مؤامرة لقتل أبيه ، وبدلا من أن يحاول الانتقام منه مباشرة نجده مترددا ، بل نجده يعانى صراعاً عنيفاً ، وكأنما أحسّ فى أعماقه بانتقام عمه له من غريمه الأول فى أمه ، وهو إحساس استقر فى لاشعوره ، وعذبه عذاباً شديداً . ولم يقف جونز بعقدة أوديب عند هملت وحده فقد عممها فى شكسبير والنظارة بحيث تسيطر عليهم جميعاً حتمية جارفة لا تُرَدُّ ولا تُدْفَعُ .

ومن أهم تلاميذ فرويد « أوتورانك » وقد استلهم تحليلاته النفسية فيما كتبه وصنّفه قبل انشقاقه عنه فى فواتح العقد الثالث من القرن . ومن مصنفاته المهمة حينئذ : « أسطورة ميلاد البطل » و « الدافع الشبقى إلى المحرمات فى الشعر والأسطورة » وهو فى أولهما يعنى بدراسة نفسية تحليلية مقارنة فى مختلف الميثولوجيات ، محاولا أن يضع مثلا أعلى لميلاد البطل الأسطورى . أما فى الكتاب

الثانى فيُعْنَى بعرض طائفة من التحليلات لعقدة أوديب فى بعض الأعمال الأدبية ، من ذلك تحليله لمسرحية شكسبير : « يوليوس قيصر » وقد ذهب فيه إلى أن بروتس وكاسيوس وأنطونيوس إنما هم ثلاثة فروع لقيصر ، يمثل أولهما ثوريته وثانيهما شفقته وثالثهما تقواه الطبيعية . وكان يرى أن الفنان يهرب فى آثاره من الواقع إلى عالمه الخيالى معبراً عن انفعالاته فى صور تمتع الناس دون أن تتضح فيها عقده ورغباته المكبوتة ، وقد أخذ ينصرف منذ سنة١٩٢٣عن البحوث النفسية إلى بحوث جمالية وجدها أكثر جدوى وفائدة .

ولا يقل عن « رانك » أهمية فى التحليلات الفرويدية « شارل بودوان » على نحو ما يتضح فى كتابه « التحليل النفسى وعلم الجمال » وهو يبحث فيه مباحث واسعة فى الرمزية الشعرية وفى عقده أوديب وفى عقد أخرى قد تسببها مواقف خاطئة فى الطفولة ، ويشرح ذلك عند «فيكتور هيجو» زاعماً أن ما يجسّده فى بعض شخوصه من وخزات الضمير إن هو إلا انعكاس لما يخز ضميره من خصومته العنيفة فى طفولته لأخيه الأصغر . ويقارن « بُودوان » مقارنات واسعة بين الفن من جهة والحلم والجنون من جهة ثانية ، أما من حيث الحلم فإنه يرى تشابهه الدقيق معه ، إذ كل منهما يخضع للميول والنزعات الجنسية متغلغلا فى آثامها ، وكأنما يجد الفنان فى ذلك ضرباً من التوازن النفسى ،حتى لا ينشب بينه وبين المجتمع صراع يدمره أو يحطمه . وينعقد بين الفن والجنون شبه واضح ، إذ كل منهما — فى الواقع — تحرُّرٌ من العقد ومما يتصل بها من كَبْت خفى ، وتحرر للطاقة العقلية عند المجنون وللطاقة النفسية عند الفنان ، تحرر يطوى فى داخله ضروباً من الإعلاء والتسامى فوق لُجَج الجنس ورغباته المريضة غير السويّة أو قل الشاذة المنحرفة .

وممن برعوا فى تحليل الفنانين على طريقة فرويد وتحليلاته الجنسية : « رينيه لافورج » وخير ما يصور ذلك عنده كتابه « هزيمة بودلير » وفيه يحلل تحليلا دقيقاً أشعاره ومذكراته وما كُتب عن سيرته وحياته ، مسجلا أنه كان مصاباً بعقدة أوديب ، عقدة عشق الأم ، وبعقد جنسية أخرى تتصل بعجزه وشذوذه وانحرافه ، وكأنما تجمعت فيه كل عقد الأمراض الجنسية ، فإذا هو يحاول أن يشبعها هى وكل ما يتصل بها من غرائز بأدبه المنحلّ انحلالا سيئاً ، أو قل انحلالا إلى أقصى

حد ، وهى حال مرضية أو هو فنان مريض ، بل لكأنه مريض أمراضًا مستعصية إذ تكاثرت علله وعقده ، فلم يجد بُدًّا من أن يعالجها بأشعاره المكتظة بجراثيم الإثم والفساد .

وفى هذا الاتجاه النرويدى القائل بأن الفن إنما هو تنفيس عن عقد جنسية أو كبت جنسى تَبْرز نظرية النرجسية التى يتداولها كثير من النفسيين ، نسبة إلى زهرة النرجس وأسطورتها اليونانية التى تزعم أنها كانت فى أصلها فتى سوىَّ الخَلْق مكتمل الشباب بارع الحسن ، فهامت به العذارى وفُتِنَّ فتونًا ، وأخذن يَضْرَعن إليه ويتوسَّلْن ، وفى قلوبهن جذوة لا سبيل إلى إطفائها ، وهو صادٌّ عنهن مزورٌّ ازوراراً شديداً ، حتى إذا طال بهن العذاب والشقاء اتَّجهن إلى آلهتهنَّ بالدعاء أن تنقذهن منه . ولم تلبث ربَّة القصاص أن استجابت إلى دعائهن ، وإذا هى تُنْزل به عقابًا صارمًا : أن يُفْتَن بحب نفسه وأن يألم بهذا الحب بل يشقى شقاء لا حدَّ له . وسرعان ما ذهب يرتوى من ينبوع نمير ، وإذا هو يبصر صورته فى الماء ، فيبهره جمالها ، بل يفتنه فتنة لا يستطيع منها فكاكًا ولا خلاصًا ، فيظل مشدوداً إليها لا يتحول بصره عنها ولا يريم حتى يَنْزل به الفناء . وتبحث عنه عرائس الماء فلا تجد سوى نرجسة ترمز إليه ، نرجسة ترنو دائمًا إلى الماء ولا تنظر إلى السماء ، وكأنما لا تملّ النظر إلى شبحها الذى يُطْبَعُ على صفحات الينابيع والغدران . وقد اتخذ النفسيون أو علماء النفس هذه الأسطورة للدلالة على عقدة جنسية بالغة التعقيد ، هى عقدة الفتنة بالجسد ، لا عند مَنْ يَصْبون إلى الفتون الجسدى فى غيرهم ولا يجدون عنه حِوَلا ولا مُنْصَرَفًا ، وإنما عند مَنْ يصبون إلى الفتون الجسدى فى أنفسهم ، فإذا هم يصبحون أسرى هذا الفتون ، بل إنه يتحول عندهم مرضًا خطيراً ، إذ يحسون فى أعماقهم وأغوار لاشعورهم بحاجة شديدة إلى مَنْ يعشقهم ، وكأنما انعكست فيهم صورة العشق الطبيعى بين الرجل والمرأة ، فإذا هم يسقطون فى حمأة الشذوذ الجنسى الأثيم . وممن يردّد النفسيون الغربيون وصمهم بهذا الشذوذ أو بهذه النرجسية «بودلير» الفرنسى الرجيم الذى عنى بتشريحه « لافورج » كما قلنا آنفًا ومثله فى هذا الشذوذ « أوسكار وايلد » الإنجليزى المتبرج تبرج المرأة والمدافع عن الخطايا والآثام .

وعلى أضواء من البحوث النفسية فى هذه النرجسية الشاذة درس العقاد أبا نواس وجسَّم فيه أعراضها ولوازمها ملاحظا عنده استغراق اشتهائه لذاته واتخاذه منها وثنًا يعبده ، ويُدَلِّلُه ، مما جعله يُمْعِن فى الشذوذ الجنسى ويجاهر مجاهرة بالرذيلة ، وهو بذلك يشبه قرينيه الإنجليزى والفرنسى السابقين . ويوغل العقاد فى نرجسية أبى نواس حتى ليؤلف فيها كتابًا مستقلاً ، وهو كتاب يعتمد فيه على صورة أبى نواس الشاذة التى صورها القدماء وما ذكروا عنه من أخبار وأنشدوا له من أشعار ، وكأنما غاب عنه أن كثيراً من هذه الأشعار والأخبار منحول عليه ، وأنه ربما كانت الصورة التى رسمها له القدماء صورة مغلوطة أو يجرى الغلط فى كثير من قسماتها ، وخاصة إذا قرنَّا إلى هذه الصورة المزرية بشذوذها ما يقوله ابن المعتز فى طبقاته عنه من أنه أحد جماعة كانوا يصفون أنفسهم بضدِّ ما هم عليه حتى اشتهروا بذلك ، ويقول إنه كان يكثر من ذكر الغلمان والشذوذ الجنسى ، وهو زير نساء . وإذا صح ذلك فإن ما كتبه العقاد عن أبى نواس يصبح بحاجة ماسة إلى التعديل . ونفس عقدة النرجسية المزعومة كلها فى حاجة شديدة إلى التخفيف من حدَّتها . وحقًّا أن الفنان شاعر أو غير شاعر يُشْغَلُ بنفسه ، ولعل هذا هو السر فى أن كثيرين من الفنانين لا يَسْعدون فى حياتهم الزوجية لانشغالهم عن أزواجهم ، وكأنما يطغى عندهم حبهم لذواتهم على حبهم لغيرهم ، وهم من هذه الناحية يشبهون الأطفال فى أنانيتهم وغرورهم ، مما يجعلهم مهيَّئين لأن تنمو فيهم أخلاقية رديئة ، غير أن هذا شىء والقول بأنهم مرضى بداء عبادة ذواتهم وأجسادهم شىء آخر . وأيضًا فما ينبغى إمعان النظر فيه الجانب الذى يرضيه الفن عند الفنان شاعراً وغير شاعر ، فهل هو حقًّا يريد بفنه أن يشبع الحاجة الروحية لنفسه الفردية أو هو يريد أن يشبع تلك الحاجة فى مجتمعه ؟ وقد لا نغلو إذا قلنا إنه يستلهم فى فنه النفس الجماعية لا نفسه الفردية وإن إرادته تتعطل إلى حد كبير لتحل محلها إرادة الجماعة .

وإذا كان تأثير فرويد قد عظم فى الباحثين من النفسيين وغيرهم فإنه أثر آثاراً بعيدة فى كثير من القصَّاص الغربيين ، إذ مضوا فى إثره يُكْبِرون من شأن الغريزة الجنسية ، وفى مقدمتهم : « د . ه . لورانس » الذى يجاهر بالدعوة إلى المتاع

الجسدى فى قصصه وأن ليس فى الحياة إلا الدم واللحم واللذة الجنسية . ومثله : « جويس » الذى تتمثل له حياة الإنسان ضربًا من الأحلام ، حتى لتصبح بعض قصصه طائفة من الخواطر المتناثرة فى غير نظام على نحو ما تصوّر ذلك قصة « عوليس » وهى تصور بطلها فى يوم واحد فى مواقف وأماكن مختلفة : فى جنازة بعض أصدقائه وفى أحد المطاعم وفى بعض المواخير مع طائفة من البغايا ، وخواطره وخوالجه تتدفق دون روابط منطقية على نحو ما تتدفق فى تصوره بلا شعوره ودخائل نفسه وسراديبها العميقة ، ولا يخجل من تصويره لخوالج بعض النساء تصويراً عاريًا ذميمًا . ويكثر هذا الاتجاه اليوم فى أشرطة الخيالة الأمريكية ، إذ يتبارى مَنْ يخرجونها فى التعبير عن الغريزة ومخازيها وما يتصل بها من الثورة على العُرْف ورسم الحيوان القابع فى داخل الإنسان ، وكأن ما صُبَّ على الناس من رزايا الحرب الأخيرة جعلهم أو جعل كثيرين منهم يصابون بالأمراض النفسية والعصبية . ووجد أصحاب هذه الأشرطة الفرصة سانحة كى يستغلوا فيها نظريات فرويد فى الغريزة الجنسية واللاشعور حتى ليصبح كثير منها كأنه أحلام عريضة صادرة عما لا يحصى من عقد ومكبوتات ونزوات شريرة .

وعلى هذا النحو اتسع تأثير فرويد فى القصاصين وفى الأشرطة بدور الخيالة الأمريكية ، واتسع أيضًا عند النفسيين فى دراساتهم للأدب والأدباء . وقد رددوا طويلا ما قاله عن الفن وأنه حلم يتسامى فيه الفنان على ما بداخله من توتر . وكأنه يجد فيه ما يخلصه من مشكلات واقعه . ومضى تلميذه « أدلر » يتعمق التفكير فى هذا الشعور بالتسامى والاستعلاء ، وانتهى به تعمقه إلى أن يضع بجوار هذا الشعور شعور الفنان أديبًا وغير أديب بالدناءة . ولم يلبث أن اكتشف قانونه النفسى المعروف باسم « مركب النقص » ذاهبًا إلى أن الفن دائمًا ثمرة لهذا المركب ، وكأنما آثار الفنان إنما هى رَدُّ فعل لشعوره العميق بالنقص يريد أن يتلافاه ، وهو لذلك يجمع كل قواه الفنية السحرية لمواجهته ومحاولة الانتصار عليه . على تِبَيِّن النقص الرابض فى قلبه وحياته . وبمقدار قوة هذا التنين الأفعوانى وقوة الهجوم الذى يوجهه إليه تنزل الآثار الفنية منازلها فى الإبداع والروعة ، أو قل بمقدار الشعور به سواء أكان ماديًا يتصل بعاهة أو مرض أو كان معنويًا يتصل بأسرة الفنان أو حياته يكون تفوق الفنان وإبداعه وإمتاعه .

ولا نبالغ إذا قلنا إن « يونج » يُعَدّ أهم النفسيين المنشقّين على فرويد ، وقد ناقشه مناقشة واسعة فيما ذهب إليه من أن الفن تعبير مرضي عن عقدة عشق الأم وما يتصل بها من عقد أخرى كعقدة النرجسية أو عشق الذات ، ذاهبًا إلى أن ذلك لا يفسر فنّ الفنان إنما يفسر شخصيته ، وحقًّا قد تساعدنا شخصية الفنان في تفسير بعض آثاره أو بعض عبارات فيها تجرى على لسان بعض الشخوص القصصية والمسرحية كقول « جيته » الذى كان يشغف بأمه على لسان فاوست صائحًا « الأم ، الأم ، يا لها من لفظة عجيبة تطنّ في الأسماع طنين السحر » غير أن ذلك لا يقفنا على العلة الحتمية التى جعلت جيته يصنع مسرحيته : «فاوست» ومن يستطيع أن يثبت أن عقدة أوديب هى التى دفعته إلى وضعها ؟ وهل يثبت ذلك بمجرد قوله السابق فيها ؟ . ونفس هذه العقدة وما يماثلها إنما تتصل بشخصية الفنان لا بآثاره هذا الاتصال الذى قد يعرّضه للانحراف على شاكلة من أصيبوا بعقدة النرجسية أو عشق الذات . وحتى هذا الانحراف لا ينزل من الفنان دائمًا منزلة العلة الحتمية أو الجبرية . ومن أجل ذلك يكون من الخطأ — في رأى يونج — أن نفسر الآثار الفنية بنقائص أصحابها وعاهاتهم أو أمراضهم الجنسية الشاذة ، إذ إن ذلك لا يعدو في أكثر الأحيان أن يكون مجرد فروض وظنون ، وهى ظنون وفروض تؤول بنا إلى أن نركز اهتمامنا ودراساتنا على الفنانين ونهمل أعمالهم وآثارهم دون أن نتبيّن ما تحمل من دلالات إنسانية جماعية .

وليس معنى ذلك أن « يونج » يلغى ملكوت اللاشعور الفردى عند فرويد وماقد يجثم فيه من حب الأم ومن نزعة النرجسية وعشق الذات ولا ما قد يرسب فيه من أمراض جنسية شاذة ، غير أن ذلك كما مرّ بنا آنفا إنما يتعلق بشخصيات الفنانين ، وهى شخصيات تحمل في باطنها ثنائية حادة ، فهم من جهة بشر بحياتهم النفسية وعقدهم وأمراضهم الجنسية أو هم بشر بحياتهم العادية السويّة التى لا شذوذ فيها ولا عوج ولا التواء ، وهم من جهة ثانية فنانون مبدعون تحركهم دوافع الفن السامية التى قد تصطدم فيهم بدوافعهم ونزعاتهم العادية ، مما قد يُحْدث ازدواجًا في شخصياتهم ، من شأنه أن يُعِدّ غالبًا لصراع داخلى أو نفسى عنيف ، إذ يحاول الفنان عادة إعلاء الدوافع الفنية الخاصة على الدوافع

البشرية العامة ، مما يُشيع فى حياته غير قليل من البؤس والتعاسة على الأقل فى بعض أطوارها ، لما ينقصه من العناية بالدوافع البشرية اليومية ، إذ يكون فى انشغال دائم بدوافعه الفنية ، وكأن ذلك قصاص عادل من القدر لإبداعه وعبقريته الفنية .

ويونج بذلك يحاول أن يخلّص الفنان من براثن فرويد وما أنشبه فى داخله وسراديب نفسه من مخالب الكَبْت والعقد الجنسية ، مما جعله يضع بجانب اللاشعور الفردى ومكبوتات الجنس التى تتعمق فى سرائره اللاشعور الجماعى أو الجمعى ، وهو عنده أقوى من اللاشعور الفردى الذى يحتفظ بطفولة الفنان وعُقَدها المنبثة فى دخائله ، بينما الشعور الجمعى يحتفظ بطفولة الجنس البشرى جميعه . وحقًّا أن الفن — كما يقول فرويد — شبيه بالحلم ، ولكن ليس الحلم الناشئ عن الأمراض الجنسية ، وإنما الحلم الناشئ — كما قال يونج — عن رواسب نفسية للتجارب الإنسانية البدائية ، رواسب تختزن طفولة البشرية وكل ما ارتبط بها من شعائر وأساطير لا تزال تكمن فى نفوس المتحضرين وفى مظاهر شتى من مظاهر مجتمعاتهم الحضرية . وسمّى يونج هذه الرواسب وكل ما اقترن بها من صور ورموز باسم النماذج العليا ، وقال إنها تكمن فى لاشعور جمعى ينغلغل فى أعمق الأعماق من نفوس الفنانين ومساربها ، بل إنها موروث عتيق ، يَورَثُ فى أنسجة الأذهان ، ودائمًا يجد طريقه إلى أعمال الفنانين ، بل إنه ينبعث فيها انبعاثًا تلقائيًّا . وكأن الفنان بذلك كله وسيط شفّاف لوجودنا البشرى ، بما يحمل بين أطوائه من اللاشعور الجمعى . ويجعل يونج لهذا الشعور المنزلة العليا فى القوة المشكّلة لكل عمل فنى ، وبذلك يرجع بالتأثير فى الفن والفنانين لا إلى سيكولوجية فردية تتصل بطفولتهم ، وإنما إلى سيكولوجية جمعية تتصل بالعهود الأولى فى الحياة الإنسانية ، مما جعله يربطُ بين الفنان والوجود الإنسانى ربطا محكمًا ، ربطًا يتجلّى فيه ضرب من الصوفية المشتركة بين جميع الفنانين ، إذ يمثّلون جميعًا الإنسان وميراثه البشرى لا أفراده المتعددين . والذى لا شك فيه أن « يونج » أثرى المباحث الأدبية النفسية بكنوز الذاكرة الإنسانية الموروثة وما يتصل بها من أساطير وشعائر وأهازيج بدائية وكلّ ما يمكن أن يُرَدَّ إلى نسيج شعبى عتيق ، وهو بذلك كله يفسح لمن يتحدثون عن الفولكلور والآداب الشعبية .

ومن المدارس النفسية المدرسة الجشطالتية ، وهى تهتم بدرس النفس وفق منهج الرياضيين الذين يُعْنَون بالبحث الكلى المجرد بخلاف مدرسة فرويد فإنها تعنى بتحليل الأفراد وتنتهى من هذا التحليل إلى وضع النظريات العامة ، بالضبط كما يصنع أصحاب المنهج الطبيعى الذين يبدءون بالخاص ويتحولون منه إلى العام ، ومعنى ذلك أن المدرسة الجشطالتية لا تُعْنَى ببحث الفنان فى أبويه ولا فى عشقه لذاته ولا فى ذكريات طفولته ، لأن هذه كلها جزيئات ، وهى لا تهتم بالجزيئات إنما تهتم بالكليات ، وبعبارة أخرى لا تهتم بالحوافز والعقد النفسية ، وإنما تهتم بالكيفية التى تَسِمُ بها النظام الكلى للأثر الفنى والتى يؤثر بها تأثيراً كلياً على متلقيه . ولعل ذلك ما يجعل تطبيق نظريات هذه المدرسة على الفن ، أدباً وغير أدب يداخله غير قليل من الصعوبة ، إذ تتغلغل بنا فى أعماق كلية باحثة عن الكلى المتكامل ، وكأننا بصدد مباحث شبيهة بمباحث الفلسفة الجمالية .

وأكبر الظن أن المدرسة النفسية التجريبية أقرب من المدرسة الجشطالتية إلى طبيعة الفنون ، إذ تدرس تلك الطبيعة على أساس سلوك المتلقى لها قارئاً أو ناظراً أو سامعاً أو متفرجاً ، ومن خلال هذا السلوك تضع القاعدة أو قل تضع نتائج الاختبار . فنى القطعة الموسيقية مثلا تَدْرُسُ أثرها فى وظائف أعضاء الجسم ، وتحاول أن تعرف السبب فى إيثار السامع نوعاً موسيقياً معيناً ، وفى الشعر تحاول التعرف على قدرة قارئه فى تبين الصفات الجمالية والتأثيرية . ومثل هذه الدراسات يبعدنا عن الفنانين أنفسهم ، وكأنها تخرجنا من دوائر الفن إلى دوائر الجمهور ومتاعه بالفنون . وبذلك تفصلنا عن المحيط الفنى وعن بحث الفنانين وآثارهم المختلفة ، ولكنها على كل حال غزيرة الفائدة من حيث دراسة الأذواق وقدرة القراء والسامعين على الفهم والفقه بالنصوص ، وكذلك من حيث بيان التأثيرات فى المتلقى وردود الفعل عنده . ومن الكتب التى نحتْ هذا المنحى كتاب « النقد التطبيقى » لرتشاردز الناقد النفسى الإنجليزى المعاصر ، وكتابه مجموعة من الاختبارات على قراءة أشعار من عصور مختلفة أجراها على تلاميذه . وعادة يسجل استجاباتهم للقصيدة ويعلق عليها بأحكام عامة . ومما لاحظه عليهم أنهم يتأثرون بشهرة الشاعر ويعجزون عن معرفة اسمه إذا لم يُذْكر لهم ، مع قصور كثيرين منهم عن فهم الشعر والفقه بمعانيه ، فضلا عن تذوقه والبصر بمواطن الروعة فيه .

ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا إن أطرف ما نهض به ريتشاردز أنه حاول فى كتابه « مبادئ النقد الأدبى » الذى نشره لأول مرة سنة ١٩٢٤ أن يُرْسى فى بحوث الأدب نظرية نفسية جديدة فى تقويمه ، إذ أخذ يقيسه بمقيم سيكولوجية تقابل ما يتحدث عنه فلاسفة الجمال من قيم جمالية، وخلاصتها أن حياتنا النفسية الداخلية تموج بغرائز وأحاسيس ودوافع وحوافز لاشعورية متنافرة تنافراً شديداً، إذ نلتقى فيها بالدين وبالإلحاد وبالأخلاق الرفيعة والمنحطة وبمتناقضات من كل لون . وبمجرد أن نقرأ قصيدة تتآلف فينا — بصورة لاشعورية — كل هذه العناصر النفسية المتناقضة المتنافرة ، ونستجيب للشاعر استجابة منسقة تنمحى فيها فوضى الدوافع المتصارعة ؛ وبذلك نشعر بلذة فى أثناء قراءتنا للشعر ، إذ تتوازن مشاعرنا وحوافزنا وعواطفنا الداخلية توازناً يُحْدث فى نفوسنا نشوة محققة، نحس فى أثنائها كأن كل شىء فينا يبدأ من جديد وكأن وجودنا يتكامل، فدوافعنا تتدفق منَّسقة طليقة، بعد أن كانت فى فوضى مطبقة ، أو قل كأنما تَحْدث عندنا حالة من الرؤية الواضحة لحقيقة وجودنا . وإذن فقيمة قصيدة من القصائد لا ترجع — كما قد يُتَبادر — إلى إثارتها لمشاعرنا النفسية ، وإنما ترجع إلى تنسيق دوافعنا ونوازعنا المكبوتة المتصارعة فى دخائلنا وما يحدث لها من تنظيم ، بحيث يعاد بناؤنا النفسى بناء سليماً . ولا بد أن يُلاحَظ أن هذه النوازع والدوافع تختلف من قارئ إلى قارئ ، وبذلك تصبح كل قصيدة بالقياس إلى تعدد صورها فى نفوس من يقرءونها مجموعة من القصائد حسب إحصائهم وأعدادهم . وينوه بدقة القراءة حتى يَحْدث للقارئ التكيُّفُ النفسى المطلوب . ونرى ريتشاردز فى كتاب ثان له عن « العلم والشعر » يتحدث عن ماهية الشعر وأهمية الجرس الموسيقى فيه وما يُحْدث فى دخائلنا من توازن بين العناصر النفسية الباطنة ، حتى لكأن النفس الإنسانية فى استجاباتها للشعر « بوصلة » من طراز خاص ، بوصلة تحمل إبراً مغناطيسية متذبذبة تختلف طولا وقصراً وتتجه يميناً ويساراً ، فما إن تمسها القصيدة حتى تتجمع ذبذباتها فى اتجاه واحد . ويتحدث فى تفصيل عن الفروق بين لغة الشعر ولغة العلم، وكيف أن الأولى تُعْنَى بنقل الانفعالات النفسية على حين تعنى الثانية بنقل الحقائق والأفكار ، دون أن يكون لها أى صدى فى نفوسنا ونوازعنا النفسية الداخلية . وهكذا لا يزال ريتشاردز فى

كتاباته المختلفة يتحدث عن اللذة والنشوة اللتين يحدثهما الشعر فينا بما ينسق بين دوافعنا المتناقضة . ونظرية ريتشاردز نظرية نفسية سديدة ، غير أنها لا تضع فى وضوح الفروق بين قصيدة وقصيدة فى القيمة النفسية ودرجتها ، فكل قصيدة يمكن أن تحمل القيمة النفسية وما يصدق على قصيدة يصدق على كل القصائد ، وكأنما نظريته إنما هى دفاع عن الشعر وبيان لأهميته فى حياتنا البشرية .

٥

مع الفلسفة الجمالية

تبحث الفلسفة الجمالية فى إدراكنا للجمال وفى مقاييسه وأحكامنا عليه ، ولا يُراد الجمال مطلقًا إنما يراد الجمال فى الفنون ومعرفة العلل التى تثير فينا الشعور به عند هذا الفنان أو ذاك وفى هذا الأثر الفنى أو غيره من الآثار التى تبعث فينا الإعجاب . والجمال حقًّا موجود فى الطبيعة ، ولكن ليس هذا مما يهم أصحاب الفلسفة الجمالية ، فهو موجود فيها سواء حوّله الفنان إلى أعماله أو لم يحوله ، إنما يهتمون به حين ينتقل إلى عمل فنان أو بعبارة أدق حين يخلع عليه هو الجمال الذاتى الذى يسكبه عليه من نفسه . والفرق بين النوعين من الجمال أن جمال الطبيعة جمال موضوعى وهو لا يُعَدّ جمالا فى رأى فلاسفة الجمال ، إنما الذى يعد جمالا هو ما يضفيه الفنان على موضوعه بحيث يثير فينا عواطف ومشاعر مختلفة ، وقد تكون حقيقة من حقائق الطبيعة قبيحة أو غير جميلة ، ولكنها تستحيل جميلة عند الفنان بما أسبغ عليها من ذاته .

على كل حال موضوع الفلسفة الجمالية الجمال الفنىُّ الذاتى الذى يتكون من شيئين : من الطبيعة ومن الفنان ، فهو الذى يعطيها معانى الجمال ، وهو الذى ينشئه فيها إنشاء . وفلاسفة الجمال وعلماؤه حين يبحثون فيه لا يبحثون بحثًا جزئيًّا فى مفرداته وآثاره ولا فى قيمتها من حيث الجودة والرداءة ، إنما يبحثون فى الفنون عامة بحوثًا كلية تتناول إبداعها وإدراكنا لها وتذوقنا لجمالها وأحكامنا عليه ، أما البحث

مثلا فى الفنانين وبيئاتهم وعصورهم وظروفهم وخصائصهم فذلك كله من عمل من يؤرخون للفنون لا من يبحثون فى جمالها الكلى ومعاييره ، وكذلك البحث فى عمل فنى كقصيدة أو قصة أو مسرحية أو لوحة أو قطعة موسيقية معينة ، فمعايير جماله وجودته الفنية لا يدخل شىء منها فى مباحث الفلسفة الجمالية ، لأنها إنما تبحث فى القيم الفلسفية التى تفسر الجمال فى الفنون جميعها لا فى فن بعينه فضلا عن عمل فنى جزئى . وقد تُعْنَى بالبحث فى فن من الفنون حقا ، ولكن كى تصل منه إلى أحكام كلية تطبَّق على جميع الفنون بلا استثناء .

وكان أول من استخدم مصطلح الفلسفة الجمالية أو الإستطيقا Aesthetica بومْجارتن الألمانى فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر ، وفى ذلك ما يدل على أن مباحث هذه الفلسفة مباحث حديثة ، وإن كانت قد سبقتها أفكار تمهيدية عند أفلاطون وأرسطو ، وقد مر بنا حديث أولهما عن إبداع الشاعر وأنه ملهم أو مجنون فهو حين يبدأ النظم يأخذه ما يشبه الوَحْى ، وكأنما تنبَّه إلى أنه يصدر فى شعره لا عن عقله الظاهر ، بل عن عقله الباطن أو عن اللاشعور . ويهمنا أنه أول من تنبَّه لفكرة الإلهام الفنى التى يكثر الكلام عنها فى النقد الغربى الحديث . ومرَّ بنا أيضًا أنه كان يذهب إلى أن الشعر يحاكى حقائق الواقع وهى تحاكى حقائق المُثل المجردة أو بعبارة أخرى هى صورة للجمال المطلق وعالمه المثالى ، وبذلك يكون أول من تحدث عن الجمال الكلى بين الفلاسفة ، مما تردد أصداؤه فى الفلسفة الجمالية . أما تلميذه أرسطو فلعله أول من تحدث عن اللذة التى نستقبلها فى الفنون إذ قال إن الشعر فى المأساة يطهر فينا العواطف الضارة كعاطفتى الشفقة والخوف ، وكأنه يطلق الانفعالات التى كانت مكبوتة فينا من عقالها ويَشْفيها عنا أو يخلِّصنا منها محدثًا فينا نشوة ممتعة . ونمضى إلى القرن الثالث الميلادى فنلتقى بالناقد الإغريقى المتأخر لونجينوس وما ذهب إليه من أن غاية الشعر جمالية ، فهو لا يدفع إلى العواطف المذمومة كما قال أفلاطون ولا يطهر النفس منها كما قال أرسطو إذ ليس له غاية تربوية أو أخلاقية أو نفسية ، بل غايته التأثير فى القارئ والسامع تأثيراً جماليًّا . وبذلك كان يُعَدُّ بحق أول فيلسوف جمالى ، وإن لم يستخدم كلمة

الإستطيقا أو الفلسفة الجمالية ، فقد ترك ذلك لمن بعده من دارسى الأدب . وكأنما كان لا بد من مرور خمسة عشر قرنًا حتى تأخذ الكلمة ومباحثها مكانها من دراسة الأدب والفنون عامة على لسان « بومجارتن » فى كتابه الذى وضعه باللغة اللاتينية واتخذ مصطلح الإستطيقا عنوانًا له . ومن حينئذ شاع هذا المصطلح ودار فى مباحث الفلاسفة ، وفى مقدمتهم « كانت » و « هيجل » « وشوبنهور » . أما « كانت » فقد ألحَّ على القول بأنه ليس للفن من غاية سوى المتعة الجمالية الخالصة التى تَحْدث من الانسجام بين ملكاتنا الإنسانية ، انسجام تتآلف فيه المعرفة والشعور والخيلة . وعلى ضوء من هذا القول ذهب « اسْبنسر » إلى أن وظيفة الفن أن ينسينا الحياة عن طريق اللهو والمتاع به كمتاع اللاعبين . وتتأثر فلسفة الجمال عند هيجل بفلسفته المثالية ، إذ ذهب إلى أن الجمال الفنى يتألف من المادة المحسوسة والتصور العقلى المجرد . أما شوبنهور فكان يرى أن الفن تأمل صوفى تكاد تنمحى فيه الإرادة ، بل إنه يتحرر منها تحرراً تامًّا ، بحيث ينسى فيه الفنان إرادته وفرديته مستغرقًا فى الوجود أو فى المثال المطلق ، وكأنه يستلهم فى ذلك أفلاطون ورأيه فى الإلهام وفى تعبير الشاعر عن عالم المثال الكلى ، وكان يرى أن العمارة أدنى الفنون منزلة ، وأن النحت والرسم والشعر تنزل جميعًا فى منزلة وسطى ، وأرفع الفنون فى رأيه وأعلاها مكانة الموسيقى التى تلتحم بالكون وأنغامه .

وظلت ألمانيا تقود مباحث الفلسفة الجمالية حتى إذا كنا فى القرن التاسع عشر أخذت تلك المباحث تنشط فى إيطاليا وفرنسا وإنجلترا وأمريكا ، فقد كثر البحث فى الجمال الفنى وحقائقه ومعاييره وعناصره ، وظهرت بحوث كثيرة تتناول هذه الجوانب ، وفيها نجد عرضًا واسعًا لكيان الجمال الفنى ، وهل يكون فى المضمون والمادة أو فى الصورة والشكل ، وذهب كثيرون إلى أن المضمون لا يَعْنى الموضوع ، فالموضوع يظل واحداً وتتغير صورته من فنان إلى آخر ، ومن أجل ذلك قيل إنَّ المضمون ليس موضوع القصيدة ، وإنما هو استجابة الفنان إلى موضوع معين أو بعبارة أخرى إبداعه . وقيل بل هو موقف الفنان من موضوعه ورؤيته البصيرة فيه للحياة والوجود بكل ما يؤدى من أفكار ومشاعر . وتقابله الصورة والشكل أو

القالب الذى يصاغ فيه ، وبدون هذا القالب لا تكون قصيدة ولا أى عمل فنى ؛ فبدون ألفاظ وأنغام لا يكون شعر ، وبدون ألوان لا يكون تصوير . وبدون ألحان لا تكون موسيقى ، وبدون حركات معينة للجسم لا يكون رقص .

ويثير فلاسفة الجمال منذ القرن التاسع عشر ، بل من قديم ، مباحث كثيرة فى منبع الإحساس بالجمال وحقيقته وحقيقة اللذة المقترنة به وقيمه . ويذهب كثيرون إلى أن التأثير الجمالى فى الفنون يرجع إلى استغراق الإنسان فى الآثار الفنية استغراقاً يفقد فى تضاعيفه شعوره بفرديته . فينسى نفسه ، وتذوب شخصيته فيما يبصره من لوحة أو يقرؤه من شعر أو يسمعه من موسيقى ، وذلك مصدر لذته ونشوته إزاء الجمال فى الفنون . ويقول آخرون إن مصدر اللذة إشباع الجمال الفنى لعواطفنا وإدراكنا العقلى ومخيلاتنا ؛ فهى لا تستمد من العواطف وحدها بل أيضاً من الخيال والعقل . وقد رد نيتشه الفيلسوف الألمانى الإحساس بالجمال إلى نشوة حسية ترتبط بالغريزة الجنسية ، وكأنه كان إرهاصاً لفرويد وغيره من أصحاب التحليل النفسى للاشعور ومكبوناته الجنسية المستكنة فى دخائل الفنانين . ويدلل بعض فلاسفة الجمال على هذا الربط بين غريزة الجنس والإحساس بالجمال بما يتراءى لنا فى الطيور وما يختص به قرين الطائرة من الريش الجميل حتى يستهويها بجمال منظره ، وبالمثل جمال الصوت عند البلابل إنما هو لغرض الاستهواء والإغراء بين الجنسين .

ويتحدث فلاسفة الجمال كثيراً عن القيم الجمالية وهل هى خارجية فى الفنون الجميلة نفسها أو هى داخلية لا وجود لها فى فن ولا فى أثر فنى ، إنما وجودها فى ذهن المتقبِّل المتمتع بالفن ، أو هى شىء مشترك بين الفن ، أو الأثر الفنى ، ومتلقِّيه . وردها إلى المتقبل للفن من شأنه أن يحدث فوضى فى الحكم بالجمال على أثر فنى أو على فنان ، لأن الحكم حينئذ يكون شخصياً ولا يمكن الرجوع فيه إلى أى معايير عامة ، وربما يكون أخف من ذلك إشراك المتلقى للفن والفنان . وربما كان أولى من هذا كله ردُّ الإحساس بالجمال إلى الفنان وأثره الفنى وما تمثَّله من معايير الجمال من خلال الأعمال السابقة فى التراث الفنى ، وما استطاع أن يكفله من هذه المعايير لأعماله ،

مع تنميتها ومع تمثلها والتحرر منها فى الوقت نفسه ، بحيث يجد شخصيته وما يبثه فى آثاره من معانى الجمال المتجددة . وممن يذهبون إلى أن مرد هذه المعانى إلى الفن وآثاره ريتشاردز ، الذى يجعل مصدر المتاع بها — كما مر بنا — اللذة الناشئة من تنسيق الأعمال الفنية لدوافعنا الداخلية المتصارعة المتناقضة .

وتناقش فلاسفة الجمال طويلا فى الصلة بين الجمال الفنى والمجتمع ، فمن قائل ليس الفن أعمالا منعزلة عن المجتمع ، وإلا كان يحيا فى فراغ ، وهل يمكن أن يوجد عمل فنى بدون بيئة ينشأ فيها ومجتمع يتنفس فيه ، إنه لا يتم وجوده ولا يتحقق إلا فى بيئة ومجتمع معينين ، وهو يصدر عنهما صدور الضوء عن الشمس أو صدور الزهرة عن شجرة فى تربة معينة ، تمكّنها من كل ما يسمها من حجم وشكل ولون ورائحة . ونفس نشأة الفنون تؤكد ذلك ، فقد نشأ الشعر كما قدمنا فى أحضان التعاويذ والأدعية حتى تمكّن الآلهةُ أصحابَه من الانتفاع بالحياة كما يشتهون ، وبالمثل نشأ التصوير لغرض التأثير على الحيوان الذى يراد صيده . وفى ذلك ما يشهد بأن الأصل فى نشأة الفنون نفع الجماعة وسيطرتها على الطبيعة ، وتحوّل الفنانون فيما بعد إلى محاولة سيطرتهم على الجماعة ومن أجل ذلك بثوا فى الفنون القيم الجمالية والاجتماعية ، بحيث اقترنتا واتحدتا ، وغدا لا يمكن التفريق بينهما ، إذ كوّنتا وحدة لا تنفصم عُراها أبداً .

ونَفَرٌ من فلاسفة الجمال يعارضون هذا الرأى ، ويقولون إن الفن لا يُقْصَدُ به إلى شىء خارج عن غايته الحقيقية وهى الإحساس بالجمال ، وكل ما عدا ذلك يُعَدُّ قيمًا طارئة عليه أو قل نابية عنه ، ليست من عالمه ولا من عالم اللذة التى ينشدها الناس فيه . ويقولون أيضًا إن الناس يطلبون الفن لأنه يبعدهم عن واقعهم وعالمهم اليومى الذى يعيشون فيه ، فهم حين يذهبون إلى الاستماع إلى الموسيقى يريدون المتاع بها دون تفكير فى مجتمعهم وقيمه الخاصة ، وبالمثل بقية الفنون وإن لم يتضح فيها ذلك تمامًا لأنها خاصةً فى الأدب تحاكى أقوال الناس وأفعالهم ، وقد يصلها هذا الجانب بمجتمعاتهم ، ولكنه وصل اتفاقى . ويقولون أيضًا إن الفن يعمل على إبراز شخصيات أصحابه إزاء الجماعة التى يعايشونها ودعم كيانهم الفردى الذاتى .

وحتى مع التسليم بهذه الأفكار فإنها لا تنتهى كما يُظَنّ بفصل الفن وجماله عن الجماعة أو المجتمع ، ففيه يوجد الفردى ويوجد الجماعى ، وفيه ما قد يمثّل حياة المجتمع تمامًا وفيه ما قد يحرّف فيها ويبدل ، ولكن نفس هذا التبديل والتحريف إنما هو من وحى المجتمع . أما أن الناس يطلبون الفن للمتاع به وللاستغراق فيه فإن ذلك سيظل من خصائصه ، وهو لا يتعارض مع اتصاله بالمجتمع وتسرُّبه فيه وفى كل ما يتصل به من إحساس بالجمال .

ومعروف أنه أثيرت فى القرن الماضى إثارة واسعة مشكلة تتصل اتصالا وثيقًا بهذا الموضوع ، وهى مشكلة الفن للفن ، فهل يُطْلَبُ فى الفن أن يمثل الفضيلة ، أو لا بأس من أن يمثل أحيانًا الأخلاق المعوجة والمنحرفة . ومرّ بنا أن أفلاطون طرد الشعراء من جمهوريته لأخلاقهم المزرية أو قل لما يبثون فى المجتمع من أخلاق سيّئة ، ومرّ بنا أيضًا ردّ أرسطو عليه بأن الشعراء يطهّرون الناس وينقّونهم من أدران هذه الأخلاق الذّميمة . وظل الربط بين الشعر والأخلاق مسيطراً طوال العصور الوسطى حتى يخدم الشعر وغيره من الفنون تعاليم المسيحية ، وبقيت من ذلك ظلال وأصداء حتى القرن التاسع عشر ، إذ نشطت المباحث الجمالية وشاع معها قول بعض فلاسفة الجمال إن الفن لا غاية له وراء الغاية الجمالية . واحتدم الصراع بين القائلين بأن الفن للفن وخصومهم ، واتخذ شكل معارك عنيفة ، وخاصة بعد ظهور ديوان « أزهار الشر » لبودلير ، إذ تنادى كثير من الأخلاقيين بأن الفن ينبغى ألا يكون أداة رذيلة فى المجتمع ، بل ينبغى أن يكون أداة فضيلة ومثالية إنسانية رفيعة . وأخذ كثير من خصومهم يردّدون أن الفن للفن وأن الفن ينبغى أن يمثل الحياة بطهرها وإثمها وما فيها من فضيلة ورذيلة ، وينبغى ألا نحكم عليه بمقاييس أجنبية : أخلاقية أو غير أخلاقية ، إنما نحكم عليه بمقاييس الجمال الفنى وقيمه التى تنفصل عن قيم الأخلاق انفصالا تامًّا . وفى ترديد مثل هذه الأقوال مبالغة شديدة ، لأن الأخلاق تعد حائطًا مهمًّا فى المجتمع بحيث إذا انهارت انهار معها وانقضّ بنيانه انقضاضًا قد لا تقوم له قائمة بعده ، ولا شك فى أن الأخلاق تحتاج غير قليل

من الحرمان، وهو يشفى المجتمع من أمراض كثيرة قد تستفحل، وقد تأتى عليه كأن لم يكن شيئًا مذكوراً .

ومنذ أواخر القرن التاسع عشر يتكاثر فلاسفة الجمال ، وفى مقدمتهم « بنديتو كروتشه Bendetto Croce » (١٨٦٦ — ١٩٥٢) الإيطالى، ويُعَدُّ من أعلامهم فى القرن الحاضر لما امتاز به من عمق فى مباحثه وطرافة فى تفكيره، ونعرض طائفة من آرائه ، فمن ذلك أنه كان يذهب إلى أن الجمال فى الفن لا يعود إلى مضمونه ومحتواه ، وإنما يعود إلى تعبيره ، فالتعبير هو مصدر الجمال وينبوعه ، وليكنْ مضمون الأثر الفنى ومحتواه ما يكون فإن المضمون لا يدخل فى جماله ولا فى مقاييسه وقيمه الجمالية ، ومن أجل ذلك كان كل موضوع صالحًا لأن يكون مادة الفن وليس هناك موضوع فنى شعرى أو غير شعرى يصلح للفن دون سواه ، فالمهم هو الأثر الفنى الذى يُكسب الموضوع والمحتويات فى الطبيعة وغيرها الجمال الفنى . وأكبر دليل على ذلك أن الفنان حين يتّخذ شيئًا قبيحًا فى الوجود موضوعًا لفنه ، مثل بائس تعس ممزَّق الثياب تزورُّ من منظره العيون ، يصبح فى لوحته أو قصيدته عملا فنيًّا يخلب الأبصار ويستهوى القلوب والأذهان . وكروتشه بذلك يزعم أن الجمال والقبح ليسا ذاتيين فى الطبيعة والإنسان ، وإنما هما مقيدان باللحظات النفسية للناس وللفنانين من حولهم ، وقد كرّر أن غاية الفن الجمال وأنه لا غاية له وراءه مما قد يسمَّى أخلاقًا وغير أخلاق ، فغايته فى ذاته ، غاية يحملها تعبيره ، ويقول إن التعبير هو كل شىء ، ومن الخطأ أن نفصل بينه وبين المضمون ، فالفن إنما هو التعبير ولا يوجد فيه ما يلوكه النقاد من قضية المضمون والشكل أو بعبارة أخرى المعنى والأسلوب ، إذ لا يتحقق وجود للمعنى والمضمون بدون أسلوب وشكل ، وبعبارة أدق بدون تعبير .

وكروتشه يتسع بمعنى التعبير إذ يجعله مرادفًا لصورة الأثر الفنى الكلية ، وقد رتّب على ذلك نتائج كثيرة، فى مقدمتها أن التعبير الفنى ليس محاكاة للواقع ولا نقلا مطابقًا له ، إنما هو خَلْقٌ له جديد ، خلق يبدعه الفنان مجسِّداً فيه أفكاره

ومشاعره ، وينبغى ألا يُنْظَر فيه إلى الجزء المفرد أو الأجزاء المفردة ، وإنما يُنْظر إلى البناء الكلى . ويتضح ذلك فى الشعر ، فى رأيه أنه ينبغى ألا توصف لفظة بجمال ولا قبح ، إذ المدار فى القياس على مجموع الألفاظ أو على الأسلوب جميعه ، وهو فى ذلك يلتقى بعبد القاهر الجرجانى فى كتابه « دلائل الإعجاز » وما ذهب إليه من أن اللفظة ليس لها فى ذاتها صفة جمالية مستقرة ، فقد تكون فى موضع جميلة وفى موضع آخر قبيحة شديدة القبح . ويقول : « كروتشه » إن لفظة قد تكون قبيحة ولكن حين توضع فى طائفة من الألفاظ يغادرها قبحها ، وإذن فليس هناك لفظة توصف بجمال ولا بدمامة ، ويستدل على ذلك بأنه لو كان للألفاظ قيم جمالية مستقلة بذاتها لأمكن أىّ شخص أن يجمع منها طائفة ، ويسوّى له قصيدة . وعادة يتعذر ذلك على غير الشاعر لما لديه من مهارة يضع بها الألفاظ فى أماكنها الصحيحة من الكل أو من التعبير الفنى الكامل . والألفاظ بذلك ليس لها قيمة جمالية ذاتية ، إذ قيمتها الجمالية إنما هى فى معرضها وسياقها ، أما هى فى ذاتها فليس لها أى وزن فى الجمال الفنى من حيث هى كلم مفردة ، وهى مجردة أو عارية عريًا تامًّا من كل جمال ذاتى إلا ما قد يُضْفَى عليها من الصياغة الكلية . وجعله ذلك يتنبَّه إلى شىء مهم يقع فيه كثير من الناشئة ، وهو ما يفقده نثر الشعر من الخصائص الجمالية لتعبيره ؛ وقد حمل على من ينثرونه حملة شعواء ، قائلا إنه متى حُوِّل عن صورته التعبيرية الموسيقية سقطت خصائصه جملة ، ودخل عليها ضيم لا ضفاف له ، وأصبحنا بإزاء شىء آخر أو بعبارة أخرى بإزاء أداء آخر ، أداء مختلف كل الاختلاف ، ومن المؤكد أن المنثور المبتدأ أو الذى أنشئ ابتداء خير منه وأجمل وأوقع . ومعنى ذلك أن الشعر ينبغى ألا يُنْثَرَ وألا يتحوَّل من نظمه الموسيقى إلى صورة منثورة ، إذ يسقط منه جماله وموضع الروعة فيه ، بل يسقط منه التعبير الكلى : محور خصائصه وحقائقه الجمالية .

وواضح أن كروتشه لا يتصور التعبير الفنى فى الشعر تامًّا إلا بتمام أجزائه وصورته الكلية ، ومن هنا كان يرى أن أى حذف فيه أو تغيير بتعديل أو إضافة يتحول به إلى عمل جديد ، إذ يتحرّف بناؤه الكلى ، وكل تحريف فى البناء ، مهما

تكن الغاية منه إصلاحاً أو صقلا وتنقيحاً ، من شأنه أن يتحول به إلى بنيان تعبيرى جديد مغاير للبنيان الأصلى وصورة نظمه ووزنه وصياغته ودقائق أدائه . ومن هنا حَرَّم على الشاعر بل على كل فنان أن يتناول أثره الفنى بأى تعديل أو تغيير حذفاً أو إضافة ، إذ يصبح أثراً جديداً له تعبيره وبناؤه الكلى وعتاده . وبالغ فى ذلك مبالغة أدَّته إلى القول بأنه ما دام كل أثر فنى يُعَدُّ أثراً قائماً بنفسه فإنه لا تصح الموازنة بينه وبين أى أثر فنى آخر قديم أو معاصر ، إذ لكل أثر تعبيره الكلى وخصائصه الجمالية التى يستقل بها . ولم يعتدَّ بما يسميه النقاد قوانينَ فنية لأن فكرة القوانين تعنى إخضاع الجمال الفنى للتفكير العلمى ، وفى رأيه أن قوانينه — إن كانت — لا يصح أن يفرضها النقاد وإنما يكتشفونها فيه اكتشافاً ، وينبغى أن تظل لها سيولتها بحيث لا تتجمد ولا تتحجر ، بل تظل لها حيويتها وتظل قابلة للتحوير ، بحيث يتصرف بها الفنانون حسب مشيئاتهم وإراداتهم الفنية ، وهو تصرف كُفل للفنان من قديم ، بدليل نمو الفنون ، كل فن فى دائرته . ويرى كروتشه أن من أخطر الأشياء على الفنان أن يستظهر هذه القوانين ، إنه ينبغى حقاً أن يدرس قواعد فنه وأصوله دراسة عميقة ، غير أن هذه الدراسة ينبغى أن تسقط من شعوره إلى اللاشعور ، بحيث إذا أقبل على إحداث أثر فنى من آثاره أحسَّ بكامل حريته وإرادته فيبدع ، وكأنه يبدع على غير مثال .

وكروتشه بذلك كله يجسد الجمال الفنى فى التعبير والأداء الكلى للصياغة ويعزله عزلا تاماً عن المجتمع وكل ما يتصل بالمجتمع وكأن الفن شىء والمجتمع شىء آخر ، ولا صلة بينهما أو بعبارة أدق ينبغى ألا تُبْحَثَ هذه الصلة وألا تدخل بأى حال فى حساب أصحاب الفلسفة الجمالية ، وهو ما يعارضه كثيرون من فلاسفة الجمال الفرنسيين فى هذا القرن ، أمثال « شارل لالو Charles Lalo » و « إيتيان سوريو E. Souriau » . أما «لالو» فذهب إلى أن الفلسفة الجمالية ينبغى ألا تظل فى الإطار الذاتى المعيارى الذى صاغه لها « كانت» والذى أكَّد أن جمال الشىء لا علاقة له بطبيعته ، إنما علاقته كلها بملكاتنا التى نعيشها من المعرفة والخيال تلك الملكات التى تجعلنا نسبغ عليه صفة الجمال ، ويقول «لالو» : لابد أن

تَدْخُلَ فى هذا الإطار نسب موضوعية فى الأشياء الجميلة تجذب قلوبنا، وهى نسب من شأنها أن تتسع بمجال البحث فى الفلسفة الجمالية ، فلا تجعلها فلسفة ذاتية تقوم على القيم وحدها ، بل تخوض بها فى مباحث وقواعد موضوعية تتصل بالحياة الاجتماعية . وينظر فى جمال الفن ويقرنه إلى جمال الطبيعة ، ويقول إن الطبيعة ليس لها قيمة جمالية ، إلا حين ينشئ فنان بينه وبينها صلة ، فتتراءى جميلة من خلال أعماله ، وهو ما يجعلها تتعدد بتعدد المدارس الفنية ، لسبب بسيط وهو أن جمالها دائماً محايد ولا عبرة به إلا حين تتراءى فى لوحة أو فى قصيدة ، حينئذ يصبح لها قيمة جمالية فنية ، إذ لا تتراءى وحدها بل تتراءى هى والفنان الذى أحالها عملا فنياً ، وهو عمل حوَّر فيها وأضاف ، حتى أصبحت كأنها شىء آخر ، غير الصورة التى كنا نعرفها لها ، إذ خلع عليها الفنان جمالا ذاتياً من مشاعره وأهوائه وعواطفه . و«لالو» بذلك يفصل بين الفن والطبيعة بحيث لا يصح أن نحكم عليه من خلالها أو خلال حقائقها وحقائق الوجود وما يتصل به من أخلاق ودين وإلحاد ، فللفن عالمه المستقل لا عن الواقع والطبيعة فحسب ، بل أيضاً عن شخصية صاحبه إذ قد لا يمثِّله ، وقد يكون على صورة وفنه على صورة أخرى مغايرة . ومع كل هذا الاستقلال الذى فرضه «لالو» على الفن نجده يصله وصلا وثيقاً بالحياة ، وقد استعرض ماسبقه من آراء فى هذه الصلة ورآها ماثلة فى خمس وظائف ، هى وظيفة المتعة التى تجعله ضرباً من اللهو والتسلية على نحو ما كان يؤمن بذلك « اسْبنسر » القائل بأن وظيفة الفن أن ينسينا الحياة بطريقة تشبه طريقة اللعب ، ووظيفة ثانية هى تنقية العواطف والانفعالات من شوائبها على نحو ما آمن بذلك قديماً أرسطو موضحاً له بنظريته المشهورة السالفة عن التطهير ، ووظيفة ثالثة هى التكوين الفنى الخالص الذى يفصل الفن عن كل ما عداه من أخلاق وغير أخلاق ، ووظيفة رابعة هى السمو بالحياة الواقعة إلى الكمال على نحو ما يلاحظ فى الموسيقى من الأنغام وفى الشعر من الإيقاعات وفى الصور من الألوان ، ثم وظيفة خامسة هى تصوير الواقع تصويراً صادقاً . ويبدئ ويعيد فى أن القيم الحقيقية للفن إنما هى قيم اجتماعية مستدلاً بتاريخ الفنون وتطابقها مع أطوار المجتمع ،

إذ تختلف دائمًا باختلاف تلك الأطوار ، فليس فن المجتمع الاستعبادى أو الاستبدادى كفن المجتمع الجمهورى أو الديمقراطى ، ولا فن المجتمع الرأسمالى كفن المجتمع الاشتراكى الذى تصبح الفنون فيه للجميع وتتحول شعبية خالصة . وفى رأيه أن تلك القيم الجمالية الاجتماعية تستمد من كل علاقات المجتمع وقوانينه وتقاليده ونظمه السياسية وغير السياسية . فكل ذلك يُضْفى على القيم الجمالية صبغاتها الاجتماعية المختلفة . ويدلل «لالو» على رأيه بأنه لا بد لأى فن من جمهور يتذوقه ، وهو جمهور يجثم فى نفس الفنان ويصدر عنه فى كل ما ينتج من آثار محاولا — ما وسعه — أن يرضيه وأن ينال استحسانه ، وهو استحسان لا يلفتنا فيه ما يناله الفنان عند جمهوره من جزاء مادى بقدر ما يلفتنا فيه ما يناله عنده من مجد وشهرة وخلود على مرّ الزمن . وكل ذلك يؤكد فى وضوح لا يقبل أى شك أن جمال الآثار الفنية موصول بالجمهور ، ولمن ينهض الفنان بعمل فنه ؟ إنه ينهض به من أجل جمهوره ، يريد أن يحس ما يحس وأن يتأثر بما تأثر وأن يشاركه فى تأثراته ومشاعره وإحساساته ، وإذن فلا بد أن يخضع الجمال الفنى عنده لكل ما يضغط على جمهوره من قيم اجتماعية تسود فيه ، ولا بد أن تدخل فى كيانه وكيان قيمه الجمالية الخالصة ، وإلا انفصلت هذه القيم عن المجتمع وانفصل الفنان نفسه فلم يستجب له مجتمعه ولا جمهوره . وأصبحت آثاره الفنية ناقصة مبتورة . ومعنى ذلك كله أن الناس لا يستجيبون للفنان مكرهين ، إنما يستجيبون له راضين ، وهو لا يرضيهم إلا إذا استجاب فى فنه لقيمهم الاجتماعية ، فأصبحوا منفعلين وفاعلين مؤثرين ، ينفعلون بفنه ويؤثرون فيه ، وهو كذلك ينفعل بمجتمعهم وواقعهم ويعيد إنشاءه لهم متأثراً به أشد التأثر ، تأثراً يفرض نفسه عليه وعلى كل ما يتصل بفنه من قيم جمالية .

وإذا تركنا «لالو» إلى «سوريو» وجدناه يصل وصلا وثيقًا بين الفن والصناعة أو بعبارة أخرى بين الإنتاج الفنى والإنتاج الصناعى ، ملاحظًا دائمًا الوظيفة الاجتماعية للفنون وأنها تلبية لحاجات المجتمع ، مثلها فى ذلك مثل الصناعات بل هى صناعة بالمعنى الدقيق لكلمة صناعة ، وليس بصحيح مطلقًا أنها ضرب من اللهو أو التسلية

أو أنها تعبير عن نشاط فائض عن حاجة الجماعة ، بل هى تعبير عن حاجة ملحّة فى المجتمع ، بالضبط كالحاجة الملحة إلى الحرف والصناعات ، ومن أجل ذلك تعد جميعًا فنونا . ويستبعد «سوريو» فكرة الجمال من تعريف الفنون الرفيعة حتى يرفع الحواجز القائمة بينها وبين الصناعات ، ويضع مكانها فكرة النفع حتى يستبين دور الفن فى الحياة الاجتماعية . ويلاحظ أن الفنون والصناعات جميعًا يتمثل فيها عملان : عمل فنىّ وهو ما يصور أصالة الفنان والصانع ، أما الفنان فحين ينشئ عملا فنيًّا فريداً ، وأما الصانع فحين يضيف إلى صناعته أصالة فردية تحتاج منه ، أو قل يوفر لها ، لمسة إبداع . وبجانب هذا العمل الفنى فى الفن والصناعات عمل آلى ، وهو فى الصناعات أوضح منه فى الفنون لقيامها على التنفيذ الآلى غالبًا ، أما الفنون فلا يتضح فيها العمل الآلى إلا عند تكرار لوحة أو قطعة موسيقية . وإذن فالصناعات والفنون جميعًا تتشابهان فى طبيعتهما ، وغاية ما فى الأمر أن الصناعات أكثر قبولا لفكرة الآلية ، بل كثيراً ما تصبح عملا آليًّا ميكانيكيًّا ، تنتجه الآلة فى تكرار ورتابة . أما إذا ظلت الصناعة بعيدة عن الآلة كصناعة التطريز فإنها حينئذ تكون فنًّا ، إذ تعتمد على اليد لا على الآلة وتحتاج إلى لمسات محكمة ، على نحو ما نعرف عن السجاد الإيرانى وصناعته البارعة التى تختلف فيها سجادة من سجادة بالضبط كما تختلف لوحات الرسامين من لوحة إلى لوحة . وواضح أن «سوريو» يريد من كل هذه المقارنات أن يخلص إلى أن الإنتاج الفنى كالإنتاج الصناعى يراد به سدّ حاجة الجماعة وهو ينفعل بها ويتقبّل منها ما يسرى سريانًا قويا فى كيان قيمه الجمالية حتى ليمكن أن يقال إنها قيم اجتماعية .

ولعل من الطريف أن فلاسفة الجمال فى البلاد الغربية ينظّمون جمعيات للدراسات الجمالية ، وتُعْنَى عادة تلك الجمعيات بإصدار مجلات تبحث مباحث قيّمة فى الفلسفة الجمالية ، ومن حين إلى حين تقيم هذه الجمعيات مؤتمرات لعرض دراسات جمالية مختلفة ، ومن أنبه رؤساء هذه الجمعيات «هربرت ريد Herbert Read» وهو مثل «سوريو» يؤمن بوجود قيم فنية فى الصناعة ، ويقول إن المنتجين لها يحرصون على هذه القيم حرصًا شديداً حتى يستجيب لها أكبر جمهور من الناس ، إلا إنه

لا يمضى مع «سوريو» إلى نهاية نظريته القائلة بأن الغاية من الإنتاج الفنى المنفعة مثل الإنتاج الصناعى ، بل إن العكس هو الصحيح فإن الإنتاج الصناعى هو الذى أصبح يُشْرك مع المنفعة إرضاء الحاسة الجمالية فى الناس . وهو ينفصل عن «سوريو» وصاحبه «لالو» انفصالا تامًّا فى إيمانهما بأن الفن شديد الصلة بالمجتمع ، إذ الفنان — عنده — يتسامى على المجتمع والواقع جميعًا ، وهو تسام يفسح لخبرات جديدة يمثلها الفنان بأدواته الفنية وما يقيم بين عناصر فنه من التناسب والتآلف بحيث نحس أن الأثر الفنى من آثاره مستمد من الواقع ، مع ما له من مقوماته ومشخصاته الخاصة . ويقول إن قيمة العمل الفنى ليست فى سَدّه لرغبات ، أو تعبيره عن انفعالات ؛ وإنما هى فى واقعيته التى تزيد من خبرتنا وتوسع مداركنا ، واقعية ينشئها الفنان إنشاء ، وهى واقعية بصيرة ، واقعية خاصة بالفنان ، إذ تعبر عن أعمق الحقائق فى الوجود ، كما تعبر عن شخصية صاحبها ومهارته فى تجسيد الواقع البشرى تجسيداً نرى من خلاله طبيعتنا الإنسانية رؤية واضحة ، وكأنما الفنان لا يوحِّد بين الناس فى مجتمعه فحسب ، بل يوحد بينهم فى كل زمان ومكان .

ولعل فيما صورنا من آراء فلاسفة الجمال ومباحثهم ما يدل على أنهم يخوضون غالبًا فى متاهات ميتافيزيقية ، إذ يبحثون فى الفنون مباحث فلسفية نظرية عامة ، وهى بحوث تتناول طبيعة الإحساس بالجمال وطبيعة الإبداع الفنى ومصدر الجمال فى هذا الإبداع وحقيقته ومعاييره وقيمه وصلته بمنشئه وبالمجتمع والواقع وبالمثال المطلق ، إلى غير ذلك من بحوث تحلق فى سماء بعيدة عن تحليل الآثار الأدبية ، إذ تُشْغَلُ بمسائل الجمال الفنى الكلية لتصل إلى تفسيره ومعرفة مقاييسه ، غير ملتفتة إلى أثر فنى معين وتحليل القيم الجمالية فيه ، فذلك فى رأى فلاسفة الجمال من عمل النقاد لا من عملهم الفلسفى الذى يُعْنَى بالمشكلات العامة للجمال الفنى ومعاييره .

٦

مع الدراسات الذاتية والموضوعية

دعا كثيرون منذ أوائل القرن الحاضر إلى عزل الأدب عن مقاييس العلوم الطبيعية والدراسات الاجتماعية والنفسية والجمالية، ذاهبين إلى أن له تأثيرات وجدانية فى الباحث الأدبى ، وحسبه أن يعرض مدى استجابته لهذه التأثيرات مع بيانه لمواطن الروعة فى الآثار الأدبية . ومن أهم من دعوا إلى هذا الاتجاه الذاتى أو التأثرى « جول ليمتر Jules Lemaitre» المتوفى سنة ١٩١٤ ، وقد أودع فى مؤلفات له من أهمها : « المعاصرون » و « تأثرات مسرحية » إحساساته وانطباعاته إزاء بعض الأدباء وبعض المسرحيات، وفى ثنايا ذلك هاجم النقد الذى يطبّق معايير العلوم الطبيعية عند « تين » وأضرابه كما هاجم كل نقد وكل بحث أدبى يضع أمامه مجموعة من القواعد يقيس بها الآثار الأدبية ، ومن قوله : إن القواعد ليست فى حقيقتها إلا انطباعات وإحساسات فردية تجمّدت بمرور الزمن ، ومن الواجب أن يتخلّص منها الباحث والناقد جميعًا حتى يَخْلصا للمتاع بآثار الأدباء ، ومن قوله أيضًا : إن هذا المتاع قد يتبدل من زمن إلى زمن حتى عند الشخص الواحد ، ولذلك كان من الواجب أن نفرغ له حتى ننعم به وحتى نستخلص منه هذا الرحيق الذى يُشْبع أحاسيسنا ويرهف مشاعرنا . ويقول « ليمتر » : إن الدراسة التأثرية الذاتية تتنوّع تنوعًا واسعًا ، لأنها لا تسير فى دروب محدودة تحوطها أسلاك القواعد وأشواكها ، فقد تتحدث عن الأديب وأثره الأدبى من الوجهة الفنية ، وقد تتحدث عن بعض أفكاره وآرائه ، وهى دائمًا تصوّر متاع الدارس ومدى استجابته لما يقرؤه . وفى رأيه أن الناقد الذى لا يستميل القارئ ولا يملأ نفسه إعجابًا به ليس خليقًا بأن يُسلك فى زمرة النقاد ، فضلا عن النقاد النابهين ، أما الناقد الخليق حقًا بأن يسمى ناقداً فهو الذى يستهويك ويجذبك

إليه حتى لتنسى نفسك وكل ما حولك ، وكأنه ينقلك إلى عالم خاص به .

وخلف «جول ليمتر» كثيرون يدعون دعوته موجهين نقداً شديداً، بل طعناً قوياً إلى مناهج الدراسات الأدبية السابقة ، وفى رأيهم أن البحث المستمد من قوانين العلوم الطبيعية وكذلك البحث النفسى ينقلاننا جميعاً من الآثار الأدبية إلى أصحابها ، وينقلنا البحث الاجتماعى بدوره إلى المجتمع وصلة المؤلف به ، ويُدخلنا البحث الجمالى فى غابة ملتفة من الميتافيزيقا الأدبية لا نكاد نعرف حدودها ، وأولى بنا أن نتأمل فى الآثار الأدبية وأن نتذوقها وأن نصوّر من خلال إحساسنا وانفعالنا بها مدى تأثيرها فى قلوبنا وعقولنا وفى قلوب القراء وعقولهم ، فذلك أجدى وأدخل فى الدراسة الأدبية .

والباحث الأدبى التأثرى أو الذاتى بهذا القياس إنما يرتد إلى ذوقه ، أو قل إلى تذوقه الشخصى ، ويُعلى « لانسون» من هذا التذوق وما يُطْوَى فيه من التأثر الذاتى ، ويقول إننا إن لم نعرّض أنفسنا تعرضاً قوياً للتأثر بالعمل الأدبى لم نستطع أن نفهم صفاته التى تجعل منه عملا رائعاً . وإذن لا بد من أن نحكى استجاباتنا الخاصة لهذا العمل ونصور تأثرنا به وتذوقنا الشخصى له . وقد نذكر استجابات غيرنا له ، وهى لا تُعَدّ آراء موضوعية ، بل هى بدورها آراء تأثرية ذاتية بالقياس إلى من صوَّرها ، ونحن لن نفهم تأثرات أى ناقد كبير إلا إذا أدركنا تأثراتنا الخاصة إذ لنا وجودنا وله وجوده ، وبعبارة أخرى لنا تأثرنا وله تأثره ، ونحن وهو جميعاً إنما نعبر عن الصلة بين أديب وبين أناس ذوى إحساس خاص وثقافة خاصة فى عصر معين . ويعود « لانسون » فيخفف من حدة المنهج التأثرى ، مع تأكيده بأنه الوسيلة الوحيدة التى تمكننا من الإحساس بقوة المؤلفات وجمالها ، إذ يُشْترط فى صاحبه أن يتوفَّر له إدراك تام للتاريخ الأدبى ، حتى لا يكتفى بذوقه الفردى الشخصى وما يتألف منه من الأحاسيس والمشاعر والأخلاق والعادات والمعتقدات ، بل يضيف إليه ذوقاً تاريخياً يمكنه من أن يحسّ التاريخ الأدبى والحضارى للأمة ، بحيث يتبين التقاليد الفنية فى كل عصر وما يتغلغل فيها من روح الجماعة .

وباجتماع هذين الذوقين ، أو بعبارة أدق ، بدعم الذوق الفردى بعناصر التاريخ الأدبى والحضارى والإنسانى ، تصبح انطباعات الباحث الأدبى واستجاباته إزاء أثر

فنيّ خصبة ، إذ يغمرها كثير من الأضواء وتصبح آفاق الذوق المسيطر عليها أكثر انبساطاً وسعة وعمقاً وتنوعاً . على أنه ينبغي ألا تتحول معرفة تاريخ أدب وتطور آثاره إلى تمسك بأهداب ذوق أدبي في عصر سالف فإن ذلك من شأنه أن يعطل التذوق الصحيح للآثار الأدبية ، وقد ينتهي إلى معارضة ذوق مستحدث راق ، بل قد ينتهي إلى إجداب مسرف في التذوق ، وخاصة إذا عارض نمطاً من أنماط التطور الأدبي المعاصر له ، كمن يعجب بالسجع في عصرنا أو بطريقة الحريري القصصية .

ومعنى ذلك أن دراسة التاريخ الأدبي والآثار الأدبية دراسة تأثرية ذاتية تعتمد على التذوق الشخصي ينبغي ألا تنتهي بصاحبها إلى أي ضرب من ضروب التحكم في التذوق، كما ينبغي أن تقوم على التعمق في ظواهر الحياة الأدبية وإتقان المعرفة بآثارها ونماذجها على مر الأزمنة إتقاناً يتغذى به ذوقه غذاء من شأنه أن يحيله ذوقاً مصفى من كل الشوائب ، بحيث لا نقرأ انطباعاته حتى تتمتع بها قلوبنا وعقولنا متاعاً هنيئاً ، متاعاً يصور لنا فيه الدارس التأثري كيف يفكر وكيف يلاحظ وكيف يتأمل في الأثر الأدبي وكيف يستشف معانيه ودلالاته وكيف يحلله وكيف يستخلص منه غذاء بديعاً من الخوالج والخواطر .

ونلتقي منذ العقد الثالث من القرن الحاضر بكثيرين يلوّحون في وجه الدراسات الأدبية التأثرية ، لأنها — في رأيهم — تعوق الدرس الأدبي الصحيح ، إذ تنقلنا من الأثر الأدبي إلى شخصية الباحث أو الناقد وأحاسيسه إزاء ما يقرؤه وما يثير فيه من رضا وسخط . وحرى بالدراسة الأدبية عند هذه الطائفة من الباحثين أن تكون موضوعية بحيث تَدْرُسُ الأثر الفني وكأنه كائن مستقل له مشخصاته ، أو قل تَدْرُسُ خصائصه دون نظر إلى ما قد يتداخل فيه سواء من شخصية الأديب أو من عوارض خارجية تتصل بشئون مجتمعه وظروفه . وربما كان أهم من سخّر مباحثه الأدبية والنقدية لترشيح هذا الاتجاه «ت.س. إليوت T.S. Eliot » وفي رأيه أن الشعر ليس تعبيراً عن انفعال وجداني ، إنما هو هروب من هذا الانفعال ، وهو أيضاً ليس تعبيراً عن الشخصية ، وإنما هو هروب منها ، وبعبارة أخرى ، هو لا يعبر عن صاحبه ، إنما صاحبه وسيط تتجمع فيه انطباعات الشعر وتجاربه خلال العصور

تجمعاً من شأنه أن تذوب شخصيته فيه ، بل تتلاشى تلاشياً تاماً . وبمقدار هذا التلاشي والذوبان تكون مرتبةُ القصيدة فى الجودة الأدبية . وكلما تضاءلت شخصية الشاعر فى قصيدته سما إلى مرتبة رفيعة من مراتب الكمال الأدبى ، حتى إذا انمحت تماماً ارتقى إلى الذروة .

و « إليوت » لذلك يدعو إلى صلة الشاعر المستمرة بالتراث الشعرى الماضى ، بل إنه يدعو إلى أن يتعمق هذا التراث حتى عصوره الأولى زمن هوميروس ، لكى يكوّن لنفسه وعْياً أو حِساً تاريخيا به وبدقائقه ، بحيث ينفذ من خلال هذا الحسّ إلى صنع قصائده أو قل بحيث يتدفق هذا الحس فى شعره ، وهو تدفق لا يعنى الجمود ، وإنما يعنى الدوام والاستمرار الحيّ الذى يتيح للشعر الجيد الخلودَ . وهو معنى ما يقوله « إليوت » من أن الشعر إفناء وإذابة مستمرة للذات ، بل هو هروب منها إلى عالمه الخاص الذى يتواصل فيه الحاضر مع الماضى تواصلا غير منقطع . والشعر بذلك ليس تعبيراً عن شيء ، لا عن الشخصية ولا عن اللاشعور ولا عن ضروب الصراع بين طبقات المجتمع ولا عن أى شيء يتصل بالجماعة من سياسة أو أخلاق أو دين أو إلحاد ، وإنما هو خَلْقٌ لعمل جديد ، لعمل لا مثيل له فى الحياة ولا فى الواقع ، أو بعبارة أخرى هو عمل قائم بذاته له مقدماته المستمدّة من أصوله الموروثة وتقاليده الفنية . ولذلك ينبغى أن يُدْرَسَ من داخله دون أى اعتبار لمؤثر خارجى دراسة عمادها الحس المرهف ، وهى دراسة لا تعتمد على الأحكام العامة إلا نادراً ولا بد أن تزوَّد بالنصوص الشعرية الحسية ، إذ هى مدار البحث الأدبى ومدار الحكم ومدار التقويم المستمد من المَبْنَى ومن السياق الأسلوبى أو قل السياق البنائى . ولا بد أن تُدْرَس الألفاظ وعلاقاتها بالمعانى وتكييفها فى جوها الجديد ، ولا بد أن يُدْرَسَ الإيقاع ويوضّح مدى إكماله للمعانى ، ولا بد أن تُدْرَس الرؤية الشعرية عند الشاعر ، ليُعْرَفَ هل يستخدم الكلمات استخداماً دقيقاً واضح الدلالة أو يستخدمها استخداماً غائماً كأنما يلُفّها ضباب . ولا بد أن تُدْرَسَ صوره ليُعْرَف هل هى دقيقة أو غير دقيقة ، ولا بد أن تدرس صلته بالواقع والطبيعة ليعرف هل هو يعيش فيهما أو لا يعيش ، ولا بد أن يُعْرَف مدى صلته بالتقاليد ، وإلى أى حد يفسح الحاضر للماضى فى الأثر الفنى الخاص وبعبارة أخرى لا بد

أن تُدْرَسَ كل المادة البنائية عند الشاعر دراسة مستقصية تحيط بكل عناصرها إحاطة تامة . وعلى هذا النحو يضع « إليوت » القصيدة تحت المجهر محاولا تحليل مادتها بجميع جزئياتها ودقائقها متخذاً جميع الوسائل التى تمكّنه من ذلك دون أى محاولة لمدح حميد أو قدح ذميم .

وجميع أنصار هذا الاتجاه الموضوعى يُعْنَوْنَ ببحث البناء الفنى للقصيدة والشعر وفحص لبناته فحصًا دقيقًا دون الدخول فى أى شىء خارجى يتصل بالمجتمع وعلاقاته ، وهم أيضًا لا يقفون عند شخصية الشاعر ؛ فحسبهم التحليل الدقيق للشعر تحليلا لا يخرج عن كيانه وجوهره اللفظى والمعنوى والتصويرى ، ويتخذ ذلك عندهم صوراً متنوعة ، لعل من أهمها اتجاه « كينيث بيرك Kenneth Burke » وهو من أنبه النقاد الأمريكيين ومن أخصبهم عقلا فى البحوث الأدبية ، وبحوثه تتجه اتجاهًا لغويًّا بلاغيًّا ، ويُعْنَى أشد العناية بما تحمل ألفاظ الشاعر والكاتب القصصى من رموز متأثراً فى ذلك بآراء النفسيين وأن الشعر يمتلىء بأحلام ورموز تتمثل فيه ، والعين البصيرة هى التى تستطيع رؤيتها ومعرفة دلالتها عما وراءها فى اللاشعور ، فقطعُ الشجرة مثلا يرمز إلى قتل الأب ، ويرمز الجبل إلى الأم ، أما ما عليه من ثلوج فيرمز إلى العقم . وهو يتسع فى عرض مثل هذه الرموز ودلالتها على اللاشعور الفردى والجمعى وما يمكن أن تشير إليه من شعائر الموت والولادة والفداء والتطهر . وهو لذلك دائمًا يبحث عن لفظة فى الأثر الأدبى لأديب أو فى آثاره المختلفة تتردد فى مواضع وسياقات متعددة ليتخذ منها رمزاً لدلالة ، ويحاول أن يتحقق من معناه ومحتواه . فلفظة مثل لفظة المستقبل مثلا التى تتكرر عند شكسبير ترتبط دائمًا بنذر الدمار والشر ، فى حين نجدها تتكرر فى سياقات مختلفة عند « براونج » موحية بالثقة والتفاؤل . ومثلا كلمة المارد أو العفريت عند « كيتس » توحى بالغلبة والسيطرة فى حين أنها عند « تنيسون » توحى بالطمأنينة والأمان . وهو فى هذا الفهم الرمزى للأدب لا يستضىء بمباحث النفسيين وأصحاب علم الاجتماع فحسب ، بل يضيف إليهم أيضًا مباحث اللغويين والإنثروبولوجيين المهتمين بعلم أصول السلالات وشعائر الشعوب البدائية . وبجانب ذلك يفسح فى قوة للتحليل اللغوى والبلاغى ، وكأنه كيميائى ، إذ يتسع اتساعًا شديداً فى تحليل العناصر اللفظية

والأسلوبية ، متعقبًا لسياقات الألفاظ ومواطنها فى الكلام ، مصنّفًا لها ، ومقارنًا بين استعمالاتها حين تدل على أفكار ومواقف وعلاقات وصور ، لينفذ من ذلك كله إلى بعض دلالات رمزية . وفى رأيه أن الأدب دائمًا رمزى وأن فرقًا بعيداً بين الواقع مثل إنجاب الأطفال والأدب الرمزى الذى تعبر فيه قصيدة عن إنجاب الأطفال . وقد يوضح ذلك بعض التوضيح ما يروى عن بعض الرسامين ولوحة له رسم فيها امرأة ، فإن إحدى النساء حين أبصرتها قالت له : إننى لا أبصر امرأة ، فأجابها على الفور : « هذه يا سيدتى ليست امرأة ، وإنما هى لوحة » . ويتوسع «بيرك» فى التحليل النحوى فيبحث فى علاقات التراكيب وفى فواتح الشعر والنثر وفى الوصل بين العبارات والفصل ، ويبحث فى الألفاظ المشتركة عساه يعثر على نقطة تحوُّل عند الشاعر أو الكاتب أو على علاقة بينه وبين صورة من صور الواقع من حوله . ويتعمق فى بحث الصور والعلاقات المجازية لعلها تهديه إلى إيماءة أو رمز ، كما يتعمق فى بحث بلاغة الأسلوب ، وفى رأيه أنها هى التى تثير مكان الشغف إلى الاستماع للقطعة الأدبية وأنها هى التى تسدُّ هذا الشغف وتشبعه وتتلطف حتى ترضيه إرضاء كاملا . وهو لا يُعْنَى بالبحث فى الألفاظ وحدها ، بل يتغلغل أيضًا فى بحثه إلى الحروف ودلالاتها ؛ فلتكرار حرف الميم مثلا فى الكلمات معنى أو دلالة ، ولتكرار حرف الكاف وترداده معنى آخر أو دلالة أخرى ، وكذلك سائر الحروف .

وواضح أن هذا الاتجاه فى البحث الأدبى يُعْنَى بالنصوص والآثار الأدبية فى ذاتها دون إقحام متعمَّد لأشياء خارجية من بحوث علوم الطبيعة أو علم الاجتماع أو علم النفس أو الفلسفة الجمالية ، وإن أفادت هذه البحوث فهى إفادة عارضة ، إذ المهم تحليل النص لغويًّا ونحويًّا وبلاغيًّا . وممن يتجهون هذا الاتجاه فى البحث الأدبى ويبلغون منه الغاية « ر . ب . بلاكمور R.P. Blackmur » وهو فى الطليعة من النقاد الأمريكيين المعاصرين . وتأثره «ببيرك» واضح فى اقتباساته منه بكتابه « مزدوجات » غير أنه لا يفسح مثله فى دراساته للاشعور والعلاقات الاجتماعية والحضارية ، مع أنه واسع المعرفة باللاتينية ويُتْقن بعض اللغات الحديثة مثل الفرنسية والإيطالية وهو أيضًا واسع الثقافة بالفنون عامة ، وقد يفيد من كل ذلك ، ولكن فى المجال الذى قصر بحوثه الأدبية عليه ، ونقصد مجال التحليل اللغوى للنصوص وما يداخله من

التحليلات البلاغية ، مما جعله يعنى دائمًا باستقصاء المعجم اللفظى للشاعر ودراسة لغته دراسة فيلولوجية دقيقة ، متعمقًا فى جذور الألفاظ واستعمالها القديم عند الإغريق والرومان إن كانوا قد تداولوها فى آثارهم ، ويتسع بالحديث عما قد ترمز إليه أو تومئ من إشارات تاريخية أو معتقدات دينية وغير دينية . وبذلك يتعمق فى تحليلات لغوية واسعة ، يصوّر فيها استخدام الكلمات فى الأساطير ، وعند شكسبير وفى الكتب المقدسة والأناشيد الدينية ، نافذاً من ذلك إلى الربط بين استعمال الألفاظ عند الشاعر وعلى مر العصور ، بل فى أعتقها زمنًا ، فكلمة مثل أرجوان يتعقب استخدامها عند الرومان ملاحظًا أنها كانت عندهم تدل على النبل والشرف . وكلمة مثل زهرة استخدمها شاعر مراراً نراه يعدّ مواطنها ويُحْصى مسافاتها التى استُخْدمت فيها ، ملاحظًا مدى سيطرتها على نفسه وعلى خياله ، ومستنبطًا منها ما يفسر من بعض الوجوه طبيعة الشاعر وخصائصه . وعلى هذا النحو لا يزال ينفذ من التفسير المعجمى والإشارات التاريخية والعقيدية لا إلى فهم الآثار الأدبية فهمًا دقيقًا فحسب ولا إلى شرحها وتوضيحها فحسب ، بل أيضًا إلى خصائصها الفنية . وهو لا يقف ببحوثه عند العناصر اللفظية الجزئية وحدها ، بل يمدُّها دائمًا لتشمل علاقة الجزء أو الأجزاء بالبناء الكلى ، أو قل لتشمل علاقة الأعضاء جميعًا بالجسم المادى للأثر الأدبى الذى نعجب به . وهو لذلك يتعرّض فى تفصيل للظواهر الأسلوبية البلاغية فى النصوص الأدبية التى يدرسها متوقفًا عند ما قد يكون فيها من نقص فى تركيب العبارات ومن ألفاظ غائمة غير محدودة . ويطيل « بلاكمور » القول فى ترتيب العبارات وتلاحمها من الوجهة البلاغية . ويدرس فى دقة الصور والاستعارات ملاحظًا أن منها البصرى ومنها الخطابى والدرامى ، كما يدرس القافية عند الشاعر وطريقة استخدامه لها ومدى توفيقه فيها وإخفاقه

ومن يمعن النظر فى هذه الدراسات البلاغية وما يتصل بها من تحليلات نحوية ، يخيل إليه أنه يقرأ فى عبد القاهر الجرجانى وكتابيه : « دلائل الإعجاز » و « أسرار البلاغة » ، وهو فى الكتاب الأول يردُّ حسن اللفظ وبلاغة الأسلوب أو كما يسميه النظم إلى أداء العبارات وما بها من نِسَب نحوية بين الألفاظ ناشئة من تعلق الكلمات فى العبارة بعضها ببعض ، ونسجها وترتيبها وصوغها حسب دلالاتها فى النفس

بحيث تصبح لها صور خاصة من التقديم والتأخير والتعريف والتنكير والذكر والحذف والإظهار والإضمار والتأكيد والقصر والإثبات والنفى والفصل والوصل ، وهو يحلل ذلك تحليلا رائعًا مصوراً ما تجلب طريقة كل كيفية من كيفيات الأداء للتعبير من معان إضافية . ومن أطرف الأشياء حقًّا أن نقرأه وهو يحلل صورة من الكلام مثل : « ما أنا قلت هذا » و « ما قلت أنا هذا » إذ يضع فى أيدينا فروقًا بين هاتين العبارتين وبين غيرهما من العبارات ، فروقًا تُلْمس لمسًا ، بحيث يصبح كتابه « الدلائل » أشبه بمتحف ، فالعبارات المتماثلة فى المعنى تُعْرَض كأنها لوحات يرفع ذهن خبير حصيف عنها ما يغلِّفها من أسرار ، فإذا ما يُظَنُّ بينها من تماثل ينحسر عنها ، وإذا هى متفاوتة تفاوتًا بيِّنًا عن طريق ما يلابسها من معان إضافية ما يزال عبد القاهر يبسطها حتى يؤلف منها نظريته فى علم المعانى أحد علوم البلاغة الثلاثة ، فهو مؤسسه ومكتشفه غير منازَع ولا مدافَع . ومضى يبحث فى الصور البيانية من مجاز وتشبيه وتمثيل واستعارة مصوراً تصويراً بارعًا لدقائقها فى كتابه الثانى : « أسرار البلاغة » وكأنما تملِّك مفاتيح هذه الأسرار ، فإذا هو يضع نظرية البيان العربى كما وضع نظرية علم المعانى مسلطًا عليها من ذوقه المرهف وحسه الدقيق وبصيرته النافذة ما جعلها تنكشف له انكشافًا تامًّا ، وإذا هو يحلل الفوارق بين شُعَب الصور البيانية ودلالاتها النفسية حتى لا يكاد يترك منها بقية لا فى أنواع ولا فى أجناس ولا فى علاقات وملابسات . وكتاباته فى العِلْمين تخفق بحيوية رائعة ، ونحس دائماً أننا نقرأ نقداً حيًّا ينفذ صاحبه من خلال تحليلاته للعلاقات النحوية فى التعبيرات إلى خفايا البلاغة وأسرارها المطوية فى الصياغات المختلفة ، كما ينفذ أيضًا من خلال تحليلاته لدقائق الصور البيانية إلى خبيئاتها المستترة ، التى تتجلَّى له بكل شياتها ، فإذا هو يسجلها تسجيلا رائعًا .

٧

منهج تكاملى

لعل فى هذه الإلمامة بمناهج الدراسات الأدبية عند الغربيين ما يصور فى وضوح كيف أنه لم يوضع لدراسة الأدب والبحث فى شخصياته منهج واحد يعتمده جميع الباحثين الغربيين ، وكأن البحث الأدبى أعقد من أن يخضع لمنهج معين ، أو قل إنه لا يمكن أن يحتويه منهج بعينه ، ولذلك كان من الواجب على الباحث أن يفيد من هذه المناهج والدراسات جميعًا ، وهو ما نسميه بالمنهج التكاملى ، حتى تنكشف له جميع الأبعاد فى الأديب وفى الآثار الأدبية ، ونستطيع أن نستعرضها ونرى مقدار ما يصيبه من كل منها على حدة ومدى ما يمكن أن ينتفع بكل منها فى بحثه الأدبى .

أما المنهج المستمد من علوم الطبيعة فإنه غزير النفع فى الأدباء والأدب وتاريخه إذ يلفت الباحث إلى دراسة الأديب فى أسرته وتربيته وجميع المؤثرات الذاتية التى عملت فى تكوينه ومواطن الضعف والنقص فيه ومواطن القوة والكمال إلى غير ذلك مما يميزه من معاصريه ، لينفذ إلى ما يصله بهم أو بطائفة منهم من خصائص أدبية تجمع بين فصيلة من الأدباء أو مدرسة منهم ، فنحن نتبين فيه الخاص ونفرده من العام ليتضح لنا النمط الذى عاش فيه الأديب ، النمط الجماعى المشترك بينه وبين من يؤلفون معه اتجاهًا معينًا أو مدرسة معينة . والأديب لا يعيش فى بيئة منعزلة ولا فى عصر منعزل ، بل يعيش دائمًا فى بيئة معينة وعصر معين ، يمتزجان بعلاقات شتى من الظروف المكانية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية والحضارية ، وكلها وشائج تربط بين الأديب وبين وسطه المكانى والزمانى ، وكلها تنعكس عليه وعلى أدبه وتؤثر فيه آثاراً عميقة بحيث لا تتكامل دراسته ودراسة آثاره بدونها ، وإلا كانت ناقصة مبتورة . وعلى نحو ما تتضح الحاجة إلى ذلك فى الأديب تتضح فى الأدب وتاريخه ، إذ لا نستطيع بدون دراسة البيئة وظروفها وما تقلب عليها من أحوال شتى أن نستخلص الصفات البارزة لأدبها ، بل إن الأدب نفسه لا تتضح لنا صفاته فى

أمة إلا إذا عرفنا معيشتها وظروفها ونموها القومى وتنظيماتها السياسية والاجتماعية ، وتقاليدها المختلفة وأخلاقها وروحها التى تتغلغل فى ضمير جميع الأفراد . ولا يختلف اثنان فى أن الحياة الإنسانية تقوم على تطور دائب هى وكل ما يتصل بالإنسان من أدب وغير أدب ، ولذلك كان لا بد لمن يبحث فى أدب أمة وتاريخه على مر العصور أن يلاحظ تطوره من جيل إلى جيل ، تطوره العام وتطور فنونه ، وهل من شك فى أن الأدب العربى تطور تطورات خصبة مثمرة حين خرج من الجزيرة العربية بعد الإسلام ، بل لقد تطور مع الإسلام نفسه تطوراً رائعاً ، وأخذ هذا التطور ينمو ويزداد حتى بلغ أوجه فى القرنين الثالث والرابع للهجرة ، ونفس الفنون الأدبية تطورت بدورها مع هذه الصورة العامة من التطور بحيث إذا أخذنا فناً كفن الهجاء وجدنا صورته فى العصر الإسلامى تختلف عن صورته فى العصر الجاهلى بتأثير دوافع تاريخية وثقافية واجتماعية معينة ، حتى إذا كان العصر العباسى انتقل نقلة واسعة بتأثير الحضارة والرقى العقلى الذى أصابه العرب حينذاك . وقل ذلك فى كل فن من فنون الشعر فضلا عما نشأ من تلك الفنون ومن فنون النثر عامة . وقد يكون فى ذلك ما يدل على أهمية المنهج الطبيعى عند « برونتيير » و « تين » و « سانت بيف » ، وأنه منهج جليل النفع فى دراسة الأدب والأدباء ، ولكن أتظن أنه وحده يكفى فى هذه الدراسة ؟ إنه لا بد من أن يفيد الباحث الأدبى بجانبه من المناهج الأخرى ، إذ كل منها يمده بمدد قيم فى بحوثه ودراساته .

وإذا رجعنا إلى المنهج الاجتماعى وجدناه يدفع الباحث إلى التعمق فى طبقات المجتمع ومحاولة تبين ظروفها وما بينها من علاقات ومدى تأثير هذه العلاقات فى شخصيات الأدباء وما نهضوا به من دور أو أدوا فى الحياة العامة ، وأيضاً فإنه يدفعه وخاصة فى العصور الماضية إلى تبين الطبقة التى ينتمى إليها الأديب ، أهى طبقة أرستقراطية أو طبقة وسطى أو من الطبقة الشعبية العامة ، وكذلك يدفعه إلى معرفة عقيدته ونحلته ومدى التزامه بها وتخليه عنها ، كأن يكون الأديب مثلا من الشيعة أو من الخوارج أو صاحب نظرية كنظرية المعتزلة . والالتزام اليوم أوضح منه فى العصور الماضية ؛ فإن العقائد السياسية والمذاهب الاجتماعية كمذهب الاشتراكية تجعل من الطريف دراسة الأدباء من خلال نزعاتهم المذهبية المختلفة ومدى

التزامهم بها وصدورهم عنها ، بل مدى صراعهم من أجلها . ويدخل فى هذا الاتجاه الاجتماعى فهم الأدب فهماً ماديًّا ، فكل ظاهرة من ظواهره إنما هى ظاهرة مادية ، تحتمها ظروف اقتصادية دفعت أو تدفع إلى الكفاح من أجل الحياة ، وهو كفاح ينتهى إلى سيطرة الطبقة الشعبية العاملة . وينبغى أن يُبْحَث ذلك من خلال الأدب الذى يعكس الطبقات التى يعبر عنها فى وضوح وجلاء ، ونضرب مثلا لذلك ارتباط الحركة الرومانسية بنمو الرأسمالية البورجوازية فى القرن التاسع عشر ، مما دفع الأدباء إلى التعبير فى قوة عن الذات الفردية ، على حين نرى أن نمو الاشتراكية فى عصرنا دفع إلى ظهور النزعة الواقعية التى تعبر عن ذات الجماعة لا عن الأفراد ، والتى تفسح للتعبير عن علاقات المجتمع وما يجرى فيه من الصراع والكفاح .

وللبحوث النفسية فى الدراسات الأدبية خطرها ، إذ تجعل الباحث يعيش مع الأديب فى صباحه ومسائه وفى غدوه ورواحه وفى أسرته : فى أبويه ، وفى إخوته متتبعاً كل كبيرة وصغيرة من شئونه ، حتى يعرف هل كان شخصاً سوىّ الخلقة والطباع ، أو كان قبيح الخلقة معتلاً مريضًا ؟ وهل فقد حاسة من حواسه كحاسة النظر وما مدىُ تأثيرها فى شعره وصوره وأخيلته وأفكاره وتشاؤمه ؟ وهل كان معتلاً مريضًا وأثر مرضه أو علته فى حياته ؟ وهل يُشْغَفُ بالإيماء إلى الأساطير والموروثات البدائية ؟ وهل كان يعانى من مركب نقص خِلْقى أو أُسْرىّ من أسرته ومكانتها الاجتماعية أو من إحساس بالدمامة ؟ وهل كان يعانى من عقدة من العقد التى يثيرها من كتبوا عن اللاشعور ومكبوتاته ؟ وهل تظهر عنده عقدة أوديب التى يتحدثون عنها ، وهل اتسعت سوءاتها فيه حتى غدا مثالا للنرجسية التى يزعمونها ؟ . لا شك فى أن كل ذلك يلقى أضواء على الأديب المدروس ، وقد يُفسِّر مركبُ نقص فيه أو أى عيب مظهراً كبيراً من مظاهر فنه ، ولكن هل حقًّا الفن يوجد وينمو وينضج داخل نفس الفنان وحده ، أو أنه لا قيمة لوجوده والقيمة كلها للوجود البشرى ، أو لعله موزع بين وجوده والوجود الإنسانى العام ؟ وحتى فى ذاته لعله موزع بين الإنسان العادى والإنسان الأنانى المغرور ، أو لعل الفن يستنفد عنده دوافعه الإنسانية العادية ، فيتحول إما إلى إنسان ملحد بالسنن الأخلاقية وإما إلى إنسان يعيش للحرمان والفضيلة . وقد يبالغ الأديب فى الصدور عن اللاشعور على نحو ما هو

معروف عن «جويس» فلا تتوالى أفكاره ومشاعره تواليًا منطقيًّا ، ويسترسل فى ضروب من الخيالات وفى مشاعر متناثرة وكأنه يحلم أو هو فى حلم عريض لا أول له ولا آخر ولا ترابط ولا منطق .

والباحث الأدبى بجانب ذلك فى حاجة إلى الاطلاع على دراسات الفلسفة الجمالية ، لتضىء له الطريق إلى مقاييس الجمال وقيمه وتفسيره ، ولا نقصد الجمال فى الطبيعة وإنما الجمال الفنى الذى يتراءى فى آثار الفنانين وأعمالهم ، وطبيعى أن الاطلاع على هذه الدراسات من شأنه أن يوسع الآفاق العقلية للباحث الأدبى وينمى مداركه فى تصور وظيفة الفن وهل وظيفته تقف عند التعبير فتتم حين يتم التعبير الكلى للعمل الفنى أو وظيفته أن يخدم الأخلاق فى المجتمع أو يخدم الحياة الاجتماعية ؟ وهل الحكم عليه من هذين الجانبين يدخل فى القيمة الجمالية أو أن هذه معايير خارجة عن طبيعة الفن كما نحكم على مثلث متساوى الأضلاع بأنه أخلاق أو غير أخلاق ؟ وما مصدر اللذة والنشوة فى الفن وهل مرجع ذلك إلى الشكل والصورة أو إلى المضمون والمحتوى أو إليهما معا ؟ وهل توجد علاقة بين الإحساس بالجمال والغرائز الجنسية ، أو أنه إدراك عقلى خالص أو قل صوفى يعود إلى الاستغراق فى العمل الفنى استغراقًا ينمحى فيه الشعور بالفردية ؟ وهل من حق باحث فى أثناء عرضه لقصائد شاعر أن ينثرها ، وهل ذلك عمل جيد أو أنه إفساد للقصائد وتشويه لصورتها ، لأنها تتحول أكوامًا من النثر بعد أن كانت قصائد ذات أوزان وقوافٍ وألحان وأنغام ؟ ومن الصعب أن يجرى شخص فى نثره روح الموسيقى الشعرية إلا إذا كان أديبًا ممتازاً ، وكأن شيئًا مهمًّا لا بد أن يسقط فى نثر الشعر أو قل فى ترجمته إلى نثر ، تسقط منه موسيقاه ، وهى الركن المهم فى حقائقه وخصائصه الفنية الجمالية .

ويلتفت الباحث الأدبى من خلال قراءته للدراسات التأثرية إلى ما ينبغى عليه من تغذية ذوقه وإعداده للحكم البصير على النماذج الأدبية بحيث تكون انطباعاته عنها انطباعات سليمة . وهو بدون شك فى حاجة إلى رهافة فى المشاعر والعواطف ، حتى يتذوق بدقة ما يقرأ ، وكما أن الناس فى تذوقهم للطعوم يختلفون فى درجات تذوقهم ؛ كذلك الباحثون فى الأدب . وإذا كان تذوق لون من الطعام أو الشراب

يتوقف على كثرة المران واتساع الخبرة، فأولى أن يكون ذلك فى ألوان الأدب المعنوية وألا يصبح لباحث فى الأدب ذوق رفيع إلا بعد ممارسة مطردة لفهم آثار الأدباء، وبعد مران طويل على تذوق القطع الأدبية وفحصها فحصاً متكرراً يطول فيه التأمل والتدبر. ومن المؤكد أن خصائص الأثر الفنى التى تجعل منه شيئاً رائعاً ليست من الظهور بحيث لا تخفى على أحد، بل هى دائماً كأنما يحجبها نقاب خفيف، حتى إذا دنا منها ذوق أصيل تكشفت له دون أى حجاب. وهذا الذوق لا يحدث لصاحبه فجأة بل لا بد له من تدريب على معرفة النسق الجمالى، لا فى أثر فنى أو آثار فنية قليلة وإنما فى آثار فنية كثيرة يقارن بينها، ويستخلص خصائصها، ويعرف نوع كل خاصة ودرجتها، بحيث يصبح خبيراً لا يدخل عليه أى زيف، وبحيث يميز دائماً بين الجمال السامى والجمال الذى يهبط عنه درجة أو درجات، فلا يغره مثلا بريق فى ألوان بديع على نحو ما يلقانا فى الأزمنة المتأخرة للأدب العربى الوسيط، وإلا حكم على نفسه بأن ذوقه غير سليم أو غير مرهف. ولا بد أن نعترف بأن أصحاب الأذواق السليمة نادرون، وهم الذين يستطيعون الاستحسان والاستهجان بحق، وهم ذوو الأمزجة الصافية والحساسية القوية والبصائر النافذة الذين يدركون فى وضوح المحاسن والمساوئ واللمسات الفنية البديعة.

وإذا كانت الدراسات التأثرية من شأنها أن تعمق فى الباحث الأدبى تذوقاته التأثرية وانطباعاته الذاتية فإن الدراسات الموضوعية من شأنها أن تعمّق فيه صلته بالتراث الماضى بحيث يحس فى قوة تيار الأصول الفنية الموروثة وما يرتبط بها من تقاليد، فليس فى الأدب ما ينشأ فجأة ولا ما ينشأ تلقائياً، بل الأدب فى كل آثاره يضرب بجذور عميقة فى الماضى البعيد. ولن يتكامل عمل مؤرخ الأدب، ومثله الناقد، بدون معرفة هذه الجذور ونموها على مر التاريخ، فهو لا بد من أن ينحدر معها على نحو ما ينحدر الجغرافى مع نهر كبير من الأنهار من منبعه إلى مصبه، ولا بد أن يتعرف على ما أصابها من تطور من زمن إلى زمن، حتى يمكن أن يتصور الطبقة الأدبية الجديدة فى وضوح، وبذلك يضم الباحث الأدبى، ومثله الناقد، إلى خبرته خبرة عصور وأجيال سابقة. ولا بد له مع ذلك من القدرة على التحليل اللغوى والنحوى والبلاغى للنصوص الأدبية، ولقدمائنا كما للغربيين

المعاصرين بحوث لغوية ونحوية وبلاغية رائعة من شأنها أن تمكّن الباحث الأدبى من الحكم الدقيق على الآثار الأدبية التى يدرسها . وارجعْ مثلا إلى معجم مثل لسان العرب فستجده يجمع المعانى الحسية للكلمة ثم يعرض المعانى الذهنية . وأوسع من صنيعه عمل الراغب الأصبهانى فى مفردات القرآن إذ يتتبعها تتبعًا مستقصيًا فى الذكر الحكيم ، ويصور معانيها جميعًا تصويراً مضبوطًا محكمًا ، بحيث لا يندّ عنها معنى لكلمة فى القرآن الكريم ، وبحيث يملأ نفس قارئه إعجابًا متصلا . وكان حريًّا بشرّاح الشعر أن يقتدوا بصنيع الراغب ويضعوا معاجم لكبار الشعراء على الأقل مثل أبى تمام والمتنبى وأبى العلاء وكأنما تركوا ذلك للباحث الأدبى الحديث . ومنذ سيبويه وكتابه المشهور تزخر كتب النحو الكبيرة بمباحث أسلوبية تتناول وجوهًا شتّى من خصائص التعبير ، ومن يرجع إلى الكتاب المذكور ومراجعات سيبويه للخليل فيه وأسئلته له عن الفروق بين العبارات وتوجيهاته الذكية الدالة على نفاذ البصيرة يرى فى وضوح كيف استسلمت له تلك الفروق بأزمتها ، بحيث لا يتعلم قارئ الكتاب منه النحو فقط بل يتعلم بجانبه أيضًا الخصائص التعبيرية بدقائقها فى العربية . وما زالت هذه الخصائص تنمو فى كتابات النحاة حتى استطاع عبد القاهر الجرجانى فى القرن الخامس الهجرى أن يسوّى منها نظريته المعروفة باسم علم المعانى أحد علوم البلاغة الثلاثة ، وهو فى واقعه علم يتناول خصائص التعبيرات النحوية من الوجهة الجمالية ، ولذلك جعله القدماء أحد علوم البلاغة العربية لما يوضح من أسرار الجمال فى التعبير وخفاياه التى مكّنت عبد القاهر أن يجعل منها علمًا له مصطلحاته وله مشخصاته التعبيرية . ولا بد للباحث الأدبى بجانب ما يتزود به من التحليلات النحوية واللغوية أن يتزود أيضًا من التحليلات البلاغية وخاصة ما اتصل منها بالصور البيانية وشُعَبها وفروعها الخيالية الكثيرة ، ليستطيع التعرف على رواسبها القائمة على حافة التيار التاريخى للأدب وعلى الأخرى التى يبتكرها الشاعر ابتكاراً محتكمًا إلى إرادته الفنية .

وواضح من كل ما سبق أن الباحث الأدبى الحديث ينبغى أن يستضيء فى عمله بكل المناهج والدراسات السابقة ، إذ لا يكفى منهج واحد ولا دراسة واحدة لكى ينهض بعمله على الوجه الأكمل ، بل لا بد أن يستعين بها جميعًا ، حتى يمكن

أن يضطلع ببحث أدبى قيم . ولعل فى تعددها ما يشهد بأن الآثار الأدبية كنوز حافلة بجوانب وفيرة ، وأيضًا لعل فى تعددها ما يشهد بأن منهجًا واحداً لا يغنى غناء تامًّا فى البحوث الأدبية ، فلا بد أن يتحول عقل الباحث إلى ما يشبه مرآة تعكس أضواء كل تلك المناهج ، فهى تعكس فكرة الفردية والأصالة والمدرسة أو الفصيلة الأدبية وأفكار البيئة والعصر والظروف والتطور التاريخى والحاجات الاقتصادية للمجتمع والتزام الأديب ومدى تمثيله لمجتمعه ، ورواسب اللاشعور الفردى واللاشعور الجَمْعى وعناصر الجمال الكلى للتعبير وموسيقاه ، كما تعكس انطباعات الباحث الممتعة وصلة الأديب بالتراث الفنى وأيضاً تعكس تحليلات لغوية ونحوية وبلاغية دقيقة. ولعل فى ذلك ما يدل بوضوح على حاجة الباحث الأدبى لكل هذه الدراسات والمناهج وتطبيقاتها فى الغرب والشرق ، وأنها لا بد أن تتحول نصب عينيه إلى ما يشبه منارات ضخمة تهديه السبيل . وما أشبه البحث الأدبى فى ذلك بعلم المنطق فكما أن هذا العلم المتصل بقواعد الفكر عالمى مشترك بين الناس فى كل اللغات وكل الأمم كذلك البحث الأدبى عالمى بدوره ، ويفتقر الباحث فيه إلى معرفة كل ما اكتشفه الإنسان عن عالم الشعور ، سواء أكان شرقيًّا أم غربيًّا ، لأن قواعده وقوانينه الكلية واحدة وإن اختلفت فى الجزئيات والتفاصيل ، ويدل على ذلك أن كل ما نهض به الغربيون القدماء والمحدثون ، وكذلك العرب فى القديم والحديث إنما يراد به شيئان دائمًا هما التوضيح والتقويم ، توضيح الأثر الأدبى توضيحًا تامًّا يشمل كل خصائصه وكل معانيه ، وتقويمه أيضًا تقويماً سديداً بمعايير سليمة . والباحث الأدبى لذلك يستعين بكل ما وضع الدارسون للأدب من مناهج ، لأنها لا تعدو هذين الطرفين ، وهو بعد ذلك يحاول أن يستثمر تلك المناهج فى بحوثه الخاصة ، ويضيف إليها من جهوده العلمية الغزيرة ومن انطباعاته الشخصية ما يجعلنا نشعر حين نقرؤه بمتاع لعقولنا وقلوبنا ، متاع هنىء .