نحو تصور عام

سنحاول أن نستكشف الإطار العام الذى يحدد آفاق هذه الفصول، ويبرز ما بينها من تكامل. نمهد بالتعرف على مشكلة اللغة الفنية، وطبيعتها بشكل عام، ثم نتغلغل إلى نسيجها ودعامتها، لنسير فى الإطار، بتجاوز الجزء إلى الكل، أو الصورة إلى البناء. وعبر هذا الخط الصاعد تتحدد معالم النظرية، بالأسس الجمالية للتعبير الفنى، وتتأصل بدراسة تطبيقية صادرة عن خبرة ودراية بممارسة الإبداع، وباستخدام المصطلح النقدى فى الوقت نفسه. إن ميدلتون مورى صاحب واحد من الكتب الأساسية التى ناقشت مشكلة الأسلوب، ومن ثم لابد أن نعطيه فرصة الإدلاء بتجربته. (نتذكر كلمات يحيى حقى فى بحثه عن أسلوب جديد)، ويهتم بتوحد شواخص الكون فى تنظير الإحساس وتجسيد الشعور.

هذه ست مقالات لستة من المفكرين والنقاد، تختلف طولاً وقصراً، كما يختلف كتابها فى درجة الذيوع بالنسبة للقارئ العربى، وتختلف أوجه الاهتمام فيها، غير أنها تلتقى فى بؤرة واحدة، تحاول أن تكشف عن طبيعة اللغة الفنية.

وفيما عدا مقالة ت.س. إليوت عن «البلاغة والمسرحية الشعرية» فإن البقية فصول مختارة من كتب لها ثقلها فى عالم النقد الأدبى.

وقد نجد التعبير مكشوفاً والفكرة واضحة، ولكن هذا لا يعنى السطحية أو السذاجة، وإذا كانت «البنائية» هى ما يشغل نقادنا الآن، فإنها ليست بالاتجاه المستحدث فى النقد العربى - كما سبق القول عن الشيخ عبد القاهر الجرجانى - فضلاً عن النقد الغربى، الذى اعتبرها تفريعاً على منهج البحث فى اللغة، ومهما يكن من أمر فإن الفرق بين النقد اللغوى،والنقد البنيوى لا يرجع إلى «حجم» الاهتمام بالعمل الفنى باعتباره تركيبًا لغويًا يعود إلى وحدات صغيرة ذات طبائع ووظائف محددة يمكن اكتشاف خصائصها، بل يرجع إلى «مساحة» العمل الفنى من حيث هو تركيب لغوى مُؤَطَّر، ينبغى أن تستكشف

جزئياته أو وحداته الصغيرة من خلال ارتباطها أو انتشارها داخل الإطار لتعلن عن خصائص مميزة.

لم يكن النقاد العرب وحدهم الذين انقسموا أمام العمل الأدبى إلى نقاد يهتمون بالمعنى ويرجعون إليه قيمة ما يشعرون به من متعة ولذة، ونقاد يهتمون باللفظ ويرونه المصدر المباشر لهذه المتعة.

لقد انقسم النقاد عبر كل العصور إلى هذين القسمين، والمذاهب الأدبية الغربية، بدءاً من الكلاسيكية، وليس انتهاء بأدب العبث والسخط واللاانتماء.. ليست إلا جدلاً مستمرًّا بين الاهتمام بالمعنى (الذى يتحول أحياناً إلى رفض المعنى) والاهتمام باللفظ، الذى يدمج الأدب بالزخرفة والموسيقى، ويريد أن يحقق من خلاله ما يحققه تأمل النقوش وسماع الألحان... مجرد شعور لا يتحيز فى فكرة، وإحساس لا يمكن تجريده فى معنى. ومع هذا الخلاف الذى استحكم أحياناً دون أسانيد كافية للفصل والحكم، فإنه من نافلة القول أن نقرر أن أىّ تغيير فى اللفظ، هو تلقائيًّا تغيير فى المعنى، والعكس صحيح، وهذا بالطبع غير القول بأنَّ أحدهما ينبغى أن يفضل على الآخر.

ما طبيعة هذه اللغة الفنية؟ هل هى وحى الموهبة، يصنعها الكاتب المبدع، وكأنها نبع تفجر من داخله لا يمكنه السيطرة عليه؟ أم أنها وليدة المعاناة والدراية، معاناة الإحساس والتأمل والتفكير المركز على الموضوع، والدراية باللغة وإمكانات الكلمات والتركيب؟ سنغادر دائرة الجدل النظرى بين الآراء المتعارضة، ونتوقف عند فقرة - نستأذنك أن تطول بعض الشئ - اقتبسناها من كتاب The Problem of Style لمؤلفه J. M. Murry وفى هذا الاقتباس يحاول أن يعبر عن معنى أو فكرة، ولكن العبارات لا تروقه، ومن ثم يلغى ما كتب، ويعيد المحاولة من جديد. لم نسجل نص المحاولة الأولى، إن نقده لها سيكشف عن وجه القصور فيها، لكن ما ينبغى التنبه إليه، هو أن محاولة الكتابة لم تستهدف البحث عن «ألفاظ» غير التى كتبها وحسب، بل عن أبعاد أو أعماق، للفكرة التى يحاول أن يعبر عنها. وسيتضح هذا أكثر حين يقتبس «ميدلتون مورى» نفسه من أشعار شكسبير، ما يكشف بحقٍّ عن مفهومه للغة الفنية. تلك اللغة التى تتآزر كل طاقاتها الصوتية والتركيبية والمعنوية والموسيقية، لتصنع حالة شعورية محددة.

* * *

«... إنى أثق بذكائى الفطرى، ومن ثم أحاول أن أكتب الافتتاحية مرة أخرى:

«إنى حزين.. حزين، حين أفكر فيما أتوقعه من ضرورة ضغط عمل يستهلك عاماً لأنجزه فى ثلاثة أسابيع، ولأنى أعيش بلا شمس فى بيت ومدينة بنيناهما لشعاع الشمس دون غيره. الريح الباردة تجوس حول النوافذ، وشجرة الخوخ فى الحديقة قد أزهرت مبكرة قبل الأوان، فعرّاها البرد والريح من زهورها، وأنا أيضاً أعيش حالة من الابتسار».

أرجو ألا تتصور أنّ لدىّ من الوقاحة ما أقدم به إليك النموذج السابق كمأثرة أسلوبية أو إنجاز فى الأسلوب. إنّ صناعة «العيّنات» حسب الطلب مآلها حتماً أن تكون غير مرضية، ولكنى لا أجد طريقة أوفق للنزول بالغموض إلى الحد الأدنى.

فى اللغة التقنية تختلف اللغة المنقحة للمرة الثانية، عن تلك التى نقحت مرة واحدة، فى أن تركيبها «أكثر صلابة»،وأكثر تجاذباً فيما بين مفرداتها.لقد ضُغطِت الجملة،وأعطيت شكلاً أكثر إحكاماً، كما بُذِلَ جهد لجعلها أكثر حيوية. فالريح لم تعد «تعوى» إنها «تجوس»، وهذا على أية حال يعطى فكرة أطيب عن وحشية الريح التى ابتليت بها فحركت مواجعى، ولقد حاولت أن أوظف ما حدث لشجرة الخوخ كنوع من الرمز لحالتى النفسية، بعبارة أخرى: لقد «تخيرت» ذلك من بين مجموعة الظروف المصاحبة، ومع هذا فإننى أؤكد لك أننى لم أكن أفعل شيئاً من هذا، إن شجرة الخوخ بدت مناسبة لحالتى إلى حد كبير، لأنها - ببساطة - برزت لعقلى حين عزمت على القيام بمحاولة توصيل النوع المعيّن لمشاعرى. لقد أعجبتنى المماثلة حتى أننى - تقريباً - وضعت نفسى موضع شجرة الخوخ، فكأنى هذه الشجرة. وهكذا انزلقت دون وعى إلى استعارة، لأجسّم الأمر وأنهى الجملة.

بنظام تربية النباتات فى بيوت زجاجية حارة نجد نموذجاً لعملية الكتابة، قد يخرج المرء بفكرة عن بعض ما عناه ستاندال Standhal بقوله: «أن نضيف إلى فكرة ما كل الملابسات الملائمة لإيجاد الأثر الذى تهدف الفكرة إلى إيجاده كاملاً». ونقول عَرَضاً: إن إضافة الملابسات، أو التفصيلات، قد استلزم إضافة استعارتين على الأقل: «الريح تعوى» كانت استعارة فيما مضى، ولكنها الآن لم تعد استعارة، لقد أصبحت من الكلام

المتداول. و«الريح تجوس» استعارة. ولكنا لم نعمد أساساً إلى تقديمها كاستعارة. لقد كنت – ببساطة أبحث عن كلمة أكثر دقة فى وصفيتها، وقد حدث نفس الشىء مع عبارة «أعيش حالة من الابتسار».

إن رؤية الشجرة كنموذج للتوحّد والكآبة، والجو المعاند، قد أوحيا إلىَّ باستعمال «مبتسر» باعتبارها أكثر دقة فى وصف حالتى من كلمة أخرى مثل: «كئيب»، أو «هابط نفسيًّا». وقد حدث مصادفة أننى أعدت إلى كلمة كانت قد فقدت أهميتها الاستعاوية – أعدت إليها النضارة الاستعارية. إن كلمة «مبتسر» تنطوى على صورة، هى التى أرجعت إليها المعنى الأصلى. إننى سأعود إلى موضوع الاستعارة، غير أنه ما دام فى مكانه الطبيعى هنا، فإنى أحب أن أؤكد ما قلته من قبل فى الاعتراض ضد تصور أن الاستعارة بأى معنى مفيد من معانى الكلمة هى زخرفة. إن الاستعارة ثمرة التفتيش عن صفة دقيقة، إنها ليست أكثر تنميقاً من الاسم الأول لأى إنسان، فليست هناك صفات دقيقة لمعظم الأشياء التى يرغب الكاتب فى نقل خاصيتها لنا، لأنه ببساطة يكون مشغولاً بصفة دائمة فى اكتشاف صفات تلك الأشياء، مثله كمثل الكيميائى، فإن عليه أن يخترع أسماء للعناصر التى يقوم باكتشافها. وأكثر من ذلك فإنى أعتقد أن ثلاثة أرباع الصفات التى نملكها هى استعارات قديمة.

حاول أن تكون دقيقاً، ولن تجد مندوحة عن استعمال الاستعارات. إنك ببساطة لن تجد معدى عن إقامة صلات بين كل أجزاء العالم الحيوى وعالم الأشياء الجامدة؛ لأنك تحاول أن تحدد خاصية مثل رائحة عطرية سرعان ما تعبق سرعان ما تختفى. وفى تلك المحاولة لا مفّر من أن تجد نفسك تفتش السماء والأرض وتعيد وتزيد فى التفتيش بحثاً عن شَبَهٍ. هذه هى الحقيقة البسيطة التى أرساها القول الأرسطى المُحكم فى أهمية الاستعارة، كذلك فإننا عندما نتذكر أن الاستعارة أمر ضرورى لدقة اللغة سيقل لدينا الإغراء بأن نُسِيءَ استعمالها، فأينما نجد استعارة لم تضف شيئاً من الإحكام والدقة فى الفكرة المعبر عنها فهى غير ضرورية، وينبغى أن يُضحَّى بها دون ندم.

دعنا نعد إلى التحديد الذى كنا نتكلم عنه. أرجو أن يكون قد اتضح الآن أن الملابسات التى ينبغى على الكاتب أن يضيفها إلى فكرته لتمنحها أثرها الكامل يجب أن تكون وصفيّة دقيقة، لكن بشكل خاص متميز، وإن لم يكن شديد الوضوح (ومن ثم

لا تكون تقليدية الطريقة) كذلك أرجو أن يكون قد اتضح أن الدقة الوصفية التى يطمح إليها الكاتب ليست وصفية بقدر ما هى إبداعية.

حقًّا، ليست مهمة الكاتب أن يحدد الأشياء ليمكنك من التفكير، بل أن يضطرك إلى أن تشعر بطريقة معينة، وإذا كان فناناً يعرف أسرار القول ويخدمها بأناة ودراية، فإنه سيستخدم كل موارده وإمكاناته المتنوعة فى محاولته، فعلى سبيل المثال، سيجتهد فى أن يعطى جُمَله أو أبياته الشعرية إيقاعاً يتعاون ويزيد فى حدّة الشعور الذى يحاول الكاتب أن يبدعه. وهناك بعض أمثلة أخرى مبتذله لهذه الحيلة:

«طنينُ نَحْلٍ لا يُعد ولا يُحصى»
«نَوْحُ الحمام فى شجر الدردار العتيق»
«بأمانة.. إنها ليست ذات قيمة فى نظرى»

إنها جميعاً تبدو لى غير متقنةَ الصنع، ليست مصقولة بالقدر الكافى، أو ليست ذات فعالية نافذة، والآن.. إلى هذا المثال من شكسبير لنرى البراعة والأستاذية:

لا تخف؛ فالجزيرة مليئة بالأصوات..
أصوات نغمات عذبة، تمنح البهجة خالصة، ولا تؤذى..
أحياناً، ألف آلة موسيقية ترسل رنينها..
تدندن لى حول أذنى...
وأحياناً أسمع أصواتاً
هى من الجمال
بحيث لو تنبهْتُ عندئذ
بعد رقاد طويل
تجعلنى أنام من جديد، نوماً حالماً..
وفى الحلم أخال السحب تتفتح وتبدى كنوزاً
متأهبة لأن تسقط علىّ،
حتى أنى عندما صحوت من حُلمى
بكيت ضارعاً أن أحلم من جديد.

إنّ الأثر الموسيقى للإيقاع المهيمن الهابط، والذى أحدثه وجود مقطع زائد، هو بالغ حد الكمال، لقد أنتج بمزيد من التوفيق، لأن هذه الكلمة القصيرة من «كاليبان» Caliban قد ألقيت فجأة، فأندفعت بقوة إلى مشهد السُّكْربيْن ستيفانو وترنكالو. إنها مثال أبسط «لهارمونى» التقابل المعقد Complex Harmony of contrast الذى وجدناه فى «أنتونى وكليوباترا».

وهاك مثلا أبرع - أبرع لأنّ التقابل قد تم تحقيقه فى سطرين اثنين، مثالا يرد من شكسبير أيضاً، فى نهاية «هملت».

تخل عن السعادة لوقت قصير
وفى هذا العالم القاسى اجذب أنفاسك فى ألم
لتحكى قصتى.

وكما لاحظ «دانيل ويب» Daniel Webb (الذى عفى النسيان على اسمه الآن) فى منتصف القرن الثامن عشر، فإنه من المحال أن تنطق السطر الثانى بوضوح دون أن تجذب نفسك فى ألم، وإذ يجئ هذا السطر من بين شفتى هاملت المحتضر، تلو العبارة المنسابة الصافية تماماً «تخل عن السعادة لوقت قصير»، فإن أثره يتضاعف. إنها الأداة الحاذقة لعبقرية شعرية ومسرحية».

* * *

بقى أن نقول إن هذه الفصول التى نقلناها إلى العربية لما لها من أهمية فى تأصيل النقد العربى الحديث، قد تولى مراجعتها الصديق الدكتور محمد عبد الحليم - الأستاذ بمعهد الدراسات الشرقية والأفريقية - بجامعة لندن. وهذا عرفان وشكر لما بذل من جهد وأضاء من سبيل.