

## رفاعة الطهطاوى الناقد الأدبي

د. عطية عامر

حاول الكثير من الباحثين التعرض للنقد الأدبي المصرى أو العربى فى العصر الحديث بالدرس والتأريخ، ولكنهم انتهوا فى دراساتهم وتأريخهم إلى نتائج جزئية أو ناقصة، وذلك لسبب بسيط جداً ألا وهو أنهم لم يحاولوا أن يبدأوا دراساتهم وتأريخهم من أول مطلع هذا العصر الحديث، كما أنهم لم يهتموا بقراءة المصادر والوثائق التى خلفها ذلك العصر الحديث منذ بدايته حتى الآن، ومن الواضح أن كل دراسة جزئية أو ناقصة لابد وأن تنتهى - إن انتهت إلى شىء - إلى نتائج جزئية أو ناقصة، وتظل جزئية أو ناقصة فى مجال الدراسات العلمية الأصيلة.

وقد أهملت تلك الدراسات الجزئية أو الناقصة التعرض لآراء رفاعة الطهطاوى فى النقد الأدبي، كما أغفلت الدور الذى لعبه فى مجال الدراسات الأدبية فى مصر.

لم يحاول رفاعة - على كل حال - أن يؤلف كتاباً فى النقد الأدبي يقدم فيه نظريته فى النقد الأدبي. أو أن يسطر آراءه عن منهجه فى الدراسات الأدبية فى مؤلف خاص مستقل، وإنما نجد آراءه فى النقد والأدب ماثورة فى مؤلفاته التى وصلت إلينا، وخاصة رحلته فى فرنسا: تخلص الإبريز فى تليخيص باريز<sup>(١)</sup>، وكتابه فى التأريخ: أنوار توفيق الجليل فى أخبار مصر وتوثيق بنى اسماعيل<sup>(٢)</sup>.

كان رفاعة مصلحاً يسعى لتحقيق «التمدن الحقيقى» فى مصر، وكان يرى أن أساس هذا التمدن أمران: العلم والعدل، وقد كرّس كل حياته للعمل على تحقيق هذا التمدن عن طريق التأليف، أو العمل فى المدارس والإدارة<sup>(٣)</sup>.

وقد رأى هذا المصلح أن هذا «التمدن الحقيقى» فى حاجة إلى التمهيد له، وانتهى به الأمر

---

(١) طبعت هذه الرحلة للمرة الأولى فى بولاق، عام ١٢٥٠هـ.

(٢) طبع الجزء الأول للمرة الأولى فى بولاق، عام ١٢٨٥هـ أما الجزء الثانى - الذى سماه نهاية الإيجاز فى سيرة ساكن الحجاز. فتم طبعه بعد وفاته فى القاهرة مطبعة المدارس الملكية، ١٢٩١هـ = ١٨٧٤م.

(٣) أنوار توفيق الجليل. ج ١ ص ٥٢٠

إلى الإيمان بأن النهضة الأدبية تمهّد لذلك «التمدن الحقيقى»<sup>(١)</sup>. ويبدو أن هذا الإيمان كان نتيجة لقراءته لتاريخ فرنسا، ذلك التاريخ الذى يبرز أن الثورة الفرنسية الكبرى مهدّ لها تمهيداً أدبياً وفكرياً كبار كتاب فرنسا فى القرن الثامن عشر، كما كان أيضاً ثمرة لقراءته للتاريخ العربى، لأنه يؤكد بأن «تمدّن العرب تمدّناً خاصاً بهم بمجامع الفصاحة والبلاغة، ومجالس الأدب والمفاخرات» جعلهم «جميعاً مستعدين لقبول التمدن الحقيقى»<sup>(٢)</sup>.

النهضة الأدبية - كما يرى رفاعه - ليست هدفاً فى ذاتها، وإنما هى وسيلة للتمهيد لذلك «التمدّن الحقيقى»، وهى وسيلة ضرورية؛ وذلك لأنها تجعل الأفراد «متهيئين للتخلق بالأخلاق الحميدة، والرضا بالتغيرات الجديدة، وقبول التحسينات المفيدة»<sup>(٣)</sup>.

وقد قاده هذا التفكير إلى عدم إدخال الأدب أو النقد الأدبى بين تلك «العلوم والفنون المطلوبة لتحقيق «التمدن» الذى يريده»<sup>(٤)</sup>؛ كما قاده أيضاً إلى عدم التفكير فى كتابة مؤلف خاص بالأدب أو بالنقد الأدبى، وليس بغريب أيضاً أن نلاحظ أن رفاعه قد تحدث عن كثير من مظاهر الحياة الفرنسية فى رحلته، ولكنه لم يخصص فصلاً واحداً لمعالجة الأدب الفرنسى، أو الكشف عن ذلك النشاط الأدبى، الذى كان سائداً فى فرنسا فى الوقت الذى كان مقيماً فيه فى ذلك القطر، أو التحدث عن الحركة الرومانتيكية وزعمائها فى فرنسا، تلك الحركة التى كانت تخوض معركة طاحنة ضد خصومها فى الوقت الذى كان يدرس فيه رفاعه فى باريس.

وكان طبيعياً نتيجة لهذا التفكير أن يعالج رفاعه قضايا الأدب والنقد الأدبى بطريقة عارضة: فهو يتحدثنا عن المسرح الفرنسى فى الفصل السابع من المقالة الثالثة من رحلته الذى خصصه لمعالجة «منتزهات مدينة باريس»<sup>(٥)</sup>؛ ويوازن بين بعض جوانب الغزل فى الشعرين الفرنسى والعربى عند حديثه عن خلق الفرنسيين<sup>(٦)</sup>؛ ويعقد فصلاً فى «علم البلاغة المشتمل على البيان والمعانى والبدع»<sup>(٧)</sup> لإيضاح رأى «الإفرنج» فى تقسيم العلوم والفنون؛ ويذكر أن الفرنسيين لا يتغزلون فى الخمر عندما يتعرض لذكر عاداتهم فى شرب الخمر<sup>(٨)</sup>.

ثم يتابع الموقف نفسه فى كتابه أنوار توفيق الجليل؛ فيتعرض لبعض المسائل الأدبية التى

(١) المرجع السابق، ج ١، ص ٥٢٠.

(٢) انظر مقالنا: رفاعه الطهطاوى ودوره فى نقل الثقافة العربية إلى مصر.

(٣) المرجع السابق، ج ١، ص ٥٢٠.

(٤) تخلص الإبريز فى تلخيص باريز، ص ١٠ - ١١.

(٥) تخلص الإبريز فى تلخيص باريز، ص ٧٨ - ٩٣.

(٦) المرجع السابق ص ٥٢.

(٧) المرجع نفسه ص ١٨٥ - ١٨٦.

(٨) المرجع نفسه ص ٨٤.

تدخل في نطاق تاريخ الآداب العربية، ولكنه لا ينظر إليها على أنها مسائل أدبية خالصة، وإنما يعالجها كقضايا تاريخية تدخل في نطاق تاريخ العرب العام.

ويحسن بنا قبل البدء في تحليل آراء رفاة في الأدب والنقد الأدبي، أن نلقى بعض الأضواء على ثقافته الأدبية والنقدية. يدين رفاة في هذا الشأن إلى تيارين رئيسيين: أما التيار الأول فهو تلك الثقافة التقليدية التي تلقاها أثناء دراسته في الأزهر، غير أنها تمتاز بحب خاص للأدب وتذوق له نتيجة لتلمذه على الشيخ حسن العطار<sup>(١)</sup> (١٧٦٦-١٨٣٥)، أما التيار الثاني فمصدره تلك الثقافة الفرنسية التي تأثر بها أثناء إقامته الطويلة في فرنسا، وعاش معها كقارئ ومترجم ومدرس لها بعد عودته إلى مصر عام ١٨٣١ على أثر انتهاء بعثته هناك.

وقد سيطر التيار الأول على رفاة قبل سفره إلى فرنسا عام ١٨٢٦، ولكنه بعد اتصاله بالثقافة الفرنسية، وتمكنه من قراءة الأدب الفرنسي وفهمه، ووقوفه على مفهوم العلم والعلماء، عرف أن المعرفة الدينية واللغوية التي تلقاها في الأزهر لا تكفي لبناء ثقافة قوية، ولا تستطيع أن تشيد حضارة حقيقية، وإنما لابد من تلك الثقافة الحديثة التي يعرفها الأوروبيون، والتي جعلوا منها أساساً لبناء نهضتهم، ولهذا اندفع نحو تلك الثقافة الأوروبية، وراح يختار منها ما رآه مفيداً، وانكب على قراءة الكثير من المؤلفات، كما قام بترجمة بعضها إلى اللغة العربية، ويعلن رفاة نفسه في رحلته أنه قرأ «كثيراً من كتب الأدب: فمنها مجموع نويل، ومنها عدد مواضع من ديوان فولتير<sup>(٢)</sup>، وديوان راسين<sup>(٣)</sup>، وديوان رسو<sup>(٤)</sup>، خصوصاً مراسلاته الفارسية التي يعرف بها الفرق بين آداب الإفرنج والعجم.. وكثيراً من المقامات الفرنسية.. وبالجملية فقد اطلعت في آداب الفرنسية على كثير من مؤلفاتها الشهيرة.. وقرأت أيضاً.. جزأين من كتاب يسمى روح الشرايع، مؤلفه.. يقال له منتسكو<sup>(٥)</sup>.. وقرأت أيضاً.. كتاباً يسمى عقد التأنس والاجتماع الإنساني<sup>(٦)</sup>، مؤلفه يقال له روسو.. وقرأت عدة مجال نفيسة من معجم الفلسفة للخواجة فولتير<sup>(٧)</sup>.. ومعنى ذلك أن رفاة ركز جزءاً كبيراً من قراءته لثلاثة من كبار كتاب ومفكرى

(١) انظر عنه: سامى بدرأوى، الشيخ حسن العطار. رائد البعث الأدبي في مصر الحديثة، ١٧٦٦-١٨٣٥-١١٨٠-١٢٥٠ المجلد، مارس ١٩٦٥، ص ٣٠ - ٣٥.

(٢) يعنى فولتير Voltaire

(٣) يعنى راسين Racine.

(٤) مؤلف هذه المراسلات هو مونتيسكيو لاروسو.

(٥) مونتيسكيو، وكتابه هو Esprit des lois.

(٦) Le. Con trauct social.

(٧) فولتير Dictionnaire philosophique.

(٨) تخلص الإبريز في تلخيص باريز، ص ١٤٩ - ١٥٠.

القرن الثامن عشر الفرنسي، كما اهتم خاصة بقراءة راسين من بين كتاب العصر الكلاسيكي في فرنسا. أما تلك المؤلفات الشهيرة الأخرى التي قرأها من الأدب الفرنسي، فإننا - للأسف الشديد - لا نعرف عنها شيئاً، كما أننا لا نستطيع الجزم بأنه كان من بينها شيئاً من الأدب الرومانتيكي، كل ما نعرفه هو أنه كان يقوم أثناء إقامته في باريس بقراءة «كازيطات العلوم اليومية والشهرية»<sup>(١)</sup>، وليس من شك في أن هذه الصحف كانت تتعرض للحركة الرومانتيكية التي كانت تنير جدلاً وخصاماً في كل مكان وخاصة على صفحات تلك الصحف.

ومهما يكن من أمر، فقد تأثر رفاة بهذين التيارين في مفاهيمه الأدبية والنقدية، كما سنكشف عن ذلك فيما بعد.

تظهر كلمة أدب - بمعناها الفني - في مؤلفات رفاة في صور مختلفة: يتحدث في رحلته عن «العلوم الأدبية الفرنسية»<sup>(٢)</sup>؛ ويعنى بذلك الإنتاج الفرنسي في كل الفنون الأدبية. ويذكر عند حديثه عن المسرح الفرنسي<sup>(٣)</sup> بأن بعض الممثلين والممثلات في فرنسا «ربما» أنتج الكثير «من التأليف الأدبية والأشعار»<sup>(٤)</sup>؛ ويقصد بـ «التأليف الأدبية» كل ما هو غير شعر، وعند تعرضه لدور الكتب في باريس، يعلن أن «خزانة الارسنال» تضم «كتب تاريخ وأشعار»<sup>(٥)</sup> ونظن أنه يعنى بكلمة «أشعار.. هنا «أدب». ثم يعود من جديد إلى إيراد «العلوم الأدبية»<sup>(٦)</sup> عندما يسرد الأكاديميات الفرنسية، مشيراً بذلك إلى جميع الإنتاج الفرنسي في الفنون الأدبية. ولكنه عندما يذكر تلك الأكاديميات التي تهتم بالأدب، نراه ينتقل من اصطلاح إلى آخر: فهو يخبرنا أن «هناك أكاديمية تسمى أكاديمية تقييد الفنون الأدبية»، مؤكداً أن وظيفتها «الاشتغال بالألسن النافعة وبآثار القدماء»، ولكنه يبرز خاصة بعض النشاط الذي تقوم به ومن بينه «العلوم الأدبية». ثم يتبع هذا كله بقوله: «وغالب شغلها تكميل آداب العلوم الفرنسية بما خلقت عنه مما هو في كتب علوم اللغات الغريبة»<sup>(٧)</sup>. فهو يدرج تحت اصطلاح «الفنون الأدبية» ما أطلق عليه «العلوم الأدبية» وما سماه «آداب العلوم الفرنسية». فإذا عرفنا أن أكاديمية «تقييد الفنون الأدبية» ووظيفتها الأساسية الاهتمام «بالألسن النافعة» - تشتغل «بالعلوم

(١) المرجع السابق، ص ١٥٠.

(٢) ص ٦٢.

(٣) تخلص الإبريز في تلخيص باريز، ص ٨٧ - ٨٩.

(٤) المرجع السابق، ص ٨٨.

(٥) المرجع نفسه، ص ١٢٥.

(٦) المرجع نفسه، ص ١٢٩.

(٧) المرجع نفسه، ص ١٣٠.

الأدبية» وتكمل «آداب العلوم الفرنساوى»، أصابنا العجب من عدم اهتمام رفاة بتحديد كل هذه الأمور تحديدًا واضحًا.

ثم هناك أكاديمية أخرى «تشتغل بعلوم الإنشا والبلاغات»، وهى تهدف إلى «تدوين العلوم الأدبية وحفظ غريبها: حتى لا تفسد لغة الفرنسيين»<sup>(١)</sup>. وكل هذا دون تحديد لمعنى «الإنشا والبلاغات».

ثم يعود من جديد إلى ذكر «الفنون الأدبية»<sup>(٢)</sup> عندما يصف الأدباء بأنهم «أرباب» هذه الفنون.

وتظهر كلمة «الأدب» وحدها فى الوقت الذى يأخذ فيه فى سرد ما طالعه من الأدب أثناء إقامته فى باريس (١٨٢٦-١٨٣١)<sup>(٣)</sup>. ويفهم من ذلك أن اسم الأدب عنده يشمل قصص الأطفال، كما يشمل شعر راسين (١٦٣٩-١٦٩٩) ومؤلفات فولتير (١٦٩٤-١٧٧٨) ومونتيسكيو (١٦٨٩-١٧٥٥) وجان جاك روسو (١٧١٢-١٧٧٨)، ومعنى ذلك أن رفاة قد قبل هذه المرة الفهم الفرنسى لمعنى كلمة الأدب، ولكن هذا القبول منه لتحديد الفرنسيين لمفهوم الأدب، لا يمنع من فرض اصطلاحات الأدب العربى على الأدب الفرنسى، فهو يؤكد لنا أنه قرأ أثناء إقامته فى باريس «كثيرًا من المقامات الفرنسية»<sup>(٤)</sup>، وذلك دون توضيح أو تقديم مثال من تلك «المقامات».

ويبدو أن إدراك رفاة لمفهوم الأدب كان ناقصًا وغامضًا، وهذا هو السبب فى لجوئه إلى كل هذه الكلمات المتعددة عن الأدب دون تحديد لمفهومها ومضمونها، ويمكن الظن بأن النقص والغموض مرجعهما إلى عدم محاولة رفاة فهم معنى ومضمون كلمة الأدب عند الفرنسيين، كما أنه كان دائمًا يتأرجح فى دراسته الأدبية والنقدية بين مفاهيمه الأزهرية للأدب، وبين ما عرفه فى فرنسا من مفاهيم جديدة عن الأدب والنقد الأدبى.

وعلى الرغم من هذا كله، فإننا نجد عند رفاة - وخاصة فى كتابه التاريخى أنوار توفيق الجليل - بعضًا من النصوص التى قد يفهم منها أنه ربما كان يرى أن الأدب صورة للمستوى الحضارى للمجتمع. يؤكد رفاة أن «قصائد العرب هى التى دلت على أيامهم وقائعهم ودرجة ترفهم ومجدهم وعلو شهامتهم»<sup>(٥)</sup>. وهذا الكلام ليس جديدًا، وإنما نراه فى كثير من الكتب

(١) المرجع نفسه، ص ١٣١.

(٢) المرجع نفسه، ص ١٣١.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٤٩ - ١٥٠.

(٤) المرجع نفسه، ص ١٥٠.

(٥) أنوار توفيق الجليل ج١ ص ٥١٦.

العربية القديمة التي تعرضت بالذكر للشعر العربي. كل ما هو جديد فيه هو أن ترديد رفاة له. وربما يوحى بأنه كان يرى أن الأدب إنما هو مرآة للمجتمع الذى ظهر فيه. وهو رأى نادى به المدرسة الرومانتيكية عند ثورتها ضد القواعد الجمالية الثابتة التى آمنت بها المدرسة الكلاسيكية، وليس من المستبعد أن يكون رفاة قد رأى فيما سمعه أثناء إقامته فى باريس عن الأدب تشابها مع ما ذكره العرب فى القديم، فأورد هذا النص الذى ذكره عن الشعر العربي. ومثل هذا الموقف ليس بغريب على رفاة؛ لأنه كان يحلو له دائما أن يرجع بعض أحكامه على ما شاهده أو رآه أو قرأه فى أوروبا إلى ما يشابهه عند العرب فى القديم.

والمنتج للأدب عند رفاة هو الأديب<sup>(١)</sup> ويجمعه على الأدباء، ويصفهم بأنهم «أرباب الفنون الأدبية»<sup>(٢)</sup>، أو هو الكاتب<sup>(٣)</sup>، ويصفه بأنه ذلك الذى «يفصح عن مراده بنظم أو نثر»<sup>(٤)</sup>.

ولا نجد عند رفاة تحديداً لمفهوم النقد الأدبي، وإنما نراه يذكر - عند حديثه عن الأكاديمية الفرنسية أن أعضائها «يبحثون مؤلفات العلوم الأدبية»<sup>(٥)</sup>. فهل معنى النقد الأدبي عنده هو امتحان الإنتاج الأدبي؟ من الممكن استنتاج هذا المعنى من النص السابق غير أننا نظن أن رفاة لم يفعل سوى أنه ترجم ترجمة حرفية النص الفرنسى الذى يعد الأعمال التى يقوم بها أعضاء هذه الأكاديمية: Ils examinent les oeuvres litteraires. وهناك فرق بين فعل examiner و er و فعل critiquer فى اللغة الفرنسية من الناحية الاصطلاحية المتعلقة بالنقد الأدبي، وذلك على الرغم بأن هناك من يفسر تفسيراً لغوياً بحثاً فعل نقد بأنه «امتحان للإنتاج الفنى أو الأدبي، يقصد به الكشف عن المحاسن والعيوب»<sup>(٦)</sup>.

وتظهر كلمة «النقد» فى كتابه أنوار توفيق الجليل، وذلك عند حديثه عن سوق عكاظ، فيقول: «وكان إذا فرغ الشاعر من الإنشاد، أمعن الحاضرون النظر فى بنات أفكاره، ونقدوها بصيرف عقولهم، وظهرت فى وجوههم سببا الاستحسان.. أو تبين من حالهم أنهم لم يستحسنوا نظامه، ولا استصوبوا كلامه»<sup>(٧)</sup>.

ومهما يكن من أمر هذا الضعف والغموض فى تحديد الأدب والنقد الأدبي تحديداً واضحاً، فإنه يمكن - على كل حال - أن نستخرج بعض الآراء الأدبية والنقدية من مؤلفاته.

(١) ترجمة منه للكلمة الفرنسية litterateur.

(٢) تلخيص الإبريز فى تلخيص تابرير، ص ١٣١.

(٣) ترجمة منه للكلمة الفرنسية ecrivain.

(٤) تخليص الإبريز فى تلخيص باريز، ص ١٧٩.

(٥) المرجع نفسه، ص ١٢٩.

(٦) Robert le petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française p' 384.

(٧) ج ١، ص ٤٩٣.

فطن رفاة في رحلته إلى أن التشابه بين العرب والفرنسيين يجعل مسألة نقل الثقافة الفرنسية إلى مصر أمراً سهلاً، وأكد أن الفرنسيين «أقرب شبيهاً بالعرب منهم للترك ولغيرهم من الأجناس»<sup>(١)</sup>، وهل معنى ذلك أن التشابه في الجنس يؤدي إلى التشابه في الثقافة؟ أمر يمكن فهمه من نص رفاة؛ لأن التشابه في الجنس ربما يؤدي بدوره إلى تشابه في الطباع والذوق والانفعال أمام قضايا الإنسان ومظاهر الطبيعة، ومعنى ذلك أيضاً أن الاختلاف في الجنس ربما يتبعه الاختلاف في الثقافة، ومثل هذا الاختلاف في الجنس يجعل نقل الثقافة بين شعبين مختلفتين في الجنس أمراً صعباً.

ومعنى ذلك مرة أخرى أن لكل جنس ثقافته الخاصة به، وأن الترابط بين الجنس والثقافة أمر لا يمكن إنكاره إنكاراً تاماً. ولما كان الأدب جزءاً من الثقافة العامة لأمة من الأمم، فإنه يجوز القول بأن لكل جنس أدبه الخاص به، وأن الترابط بين الجنس والأدب شيء لا يحسن رفضه رفضاً باتاً، بل يحق لنا أن نبحث عن طبيعة هذا الجنس من خلال دراسة إنتاجه الأدبي، ونفسر الأدب بواسطة الكشف عن موافقته أو مخالفته لطباع هذا الجنس.

ويبدو أن رفاة كان يؤمن بأن الأدب الرفيع هو ذلك الأدب الذي يلائم طباع الجنس الذي أنتجه؛ لأنه يصف «قصائد العرب كالمعلقات وغيرها» بالجودة، للملاءمة «لطباع هؤلاء العرب»<sup>(٢)</sup>. ولكنه يربط كل هذا بالبيئة والعصر اللذين ظهرا فيهما، فهو يرى أن تلك الجودة ليست أمراً مستقلاً في ذاته وإنما من الواجب أن ينظر إليها «بالنسبة لأزماتها» وموافقتها «ذوق تلك الأزمان والمألوف للأبصار»<sup>(٣)</sup>.

فإذا تغيرت البيئة ومضى العصر وجاء عصر آخر، فلا بد وأن يتغير الأدب، وتتغير مفاهيمه، وتبرز إلى الوجود مقاييس جديدة لجودة الإنتاج الأدبي، ويضرب رفاة لنا مثلاً فيقول: «فلو فرض أن شعراء عكاظ خرجوا من قبورهم، كيقظة أهل الكهف من رقدتهم، وعرض عليهم قصائد المولدين، لمجئها أسماعهم، وكرهتها نفوسهم»<sup>(٤)</sup>.

ومعنى ذلك أن رفاة يرى أنه لا يمكن معرفة جودة الإنتاج الأدبي إلا عن طريق الجنس والزمن والبيئة، ومادام الزمن والبيئة يتغيران من جيل إلى جيل، فإنها يلعبان دوراً حاسماً في تطوير مقاييس الجودة عند تفسير الإنتاج الأدبي.

وهذا الرأي الذي أدلى به رفاة فيه تجديد كبير في مجال الدراسات الأدبية والنقدية في مصر

(١) تخلص الإبريز في تلخيص باريز، ص ٢٠٠.

(٢) أنوار توفيق الجليل، ج ١، ص ٥١٠.

(٣) المرجع السابق، ج ١، ص ٥١٠.

(٤) المرجع السابق، ج ١ ص ٥١٠.

في القرن الماضي، وقفزة واسعة إلى الأمام في محاولة ربط الأدب بالمجتمع الذي ظهر فيه، وتفسير الظواهر الأدبية تفسيراً اجتماعياً. والشيء الذي يلقي بعض ظلال الغموض والضعف على هذا الرأي، هو أن رفاة لم يحدده تحديداً واضحاً، كما أنه لم يقدمه للقراء إلا بطريقة عرضية، وتركه دون شرح، ودون محاولة العمل على استغلاله لبناء مذهب نقدي متكامل. ولو فعل رفاة كل هذا لأحدث ما أحدثه الناقد الفرنسي الشهير تين (١٨٢٨ - ١٨٩٣)<sup>(١)</sup> في مجال النقد الأدبي، ولكنه من الإنصاف يجب أن نعترف أن رفاة كان يعيش في مصر في بيئة غير البيئة التي كان يعيش فيها تين في فرنسا، كما أن تلك النظرية التي نادى بها تين في مجال تفسير الخلق الفني كانت ثمرة لعدة محاولات كثيرة في مجال النقد الأدبي في فرنسا، تلك المحاولات التي قام بها عدد كبير من النقاد في القرن التاسع عشر قبل تين وفي عصر تين نفسه.

ومهما يكن من اختلاف في البيئة والتكوين والثقافة بين كل من رفاة وتين، فإن هناك الكثير من الاتفاق بينهما على تلك الأسس التي يمكن أن تفسر بها الظواهر الأدبية: يرى رفاة أنها: الجنس، والبيئة، والزمن؛ بينما يرى تين أنها: الجنس، والبيئة، واللحظة المناسبة.

ولكن على الرغم من هذا الاتفاق بين رفاة وتين، فإن الفرق بين الرجلين كبير لقد أشار رفاة إلى هذه الأسس إشارة عرضية ودون تحديد أو توضيح واستغلها في بعض دراساته الأدبية، وجعل تين من تلك الأسس فلسفة واضحة متميزة في مجال الفن والنقد الأدبي.

أتأثر أحدهما بالآخر؟ إنه لمن الخطأ الزعم بأن تين قد قرأ رفاة وتأثر به، كما أنه من الخطأ الادعاء بأن رفاة مدين بما ذكره لآراء تين في هذا الشأن؛ وذلك لأن رفاة أشار إلى دور «الجنس» في مجال الثقافة في تخلص الإبريز في تليخيص باريز، الذي طبع للمرة الأولى في بولاق عام ١٢٥٠ هـ = ١٨٣٤ م، في حين أن تين أعلن نظريته في تفسير الظواهر الفنية والأدبية في مقدمة كتابه الذي ظهر في فرنسا عام ١٨٦٣ *Histoire de la littérature Anglaise* (تاريخ الأدب الإنجليزي).

لكننا نلاحظ من جهة أخرى أن كتاب رفاة أنوار توفيق الجليل قد ظهر عام ١٢٨٥ = ١٨٦٨ م؛ أي بعد ظهور كتاب تين عن الأدب الإنجليزي. فهل تأثر رفاة بنظرية الجنس في كتابه أنوار توفيق الجليل؟ كل ما نستطيع أن نقوله في هذا الشأن هو أن رفاة لم يذكر في تخلص الإبريز في تليخيص باريز إلا عامل «الجنس»؛ ومعنى ذلك أن إضافة عامل «البيئة» و «الزمن» في مؤلفه الآخر الذي ظهر بعد خمس سنوات من ظهور كتاب تين، قد يؤدي بنا إلى الظن بأن رفاة ربما يكون قد تأثر بآراء تين؛ لأنه من الصعب الادعاء بأن رفاة

(١) أنظر: Chevrillon' A. 'Taine. Formation de sa pensée. Giraud' V'. Essai sur Taine

قد انقطعت الصلة بينه وبين المؤلفات الفرنسية، كما أنه لمن العسير الزعم بأن رفاة لم يكن يعرف شيئاً عن مفكر كبير مثل تين؛ ذلك المفكر الذى أثارت آراؤه الكثير من الجدل فى فرنسا وخارجها.

ونود أن نؤكد هنا أن رفاة المفكر قد تأثر تأثراً كبيراً - وذلك كما تأثر تين - بتلك الروح العلمية التى كانت سائدة فى القرن التاسع عشر فى فرنسا، والتى كانت تسعى بكل ما تستطيع من قوة إلى تفسير جميع الظواهر الأدبية وغيرها تفسيراً علمياً.

وعلى الرغم من تلك الروح العلمية التى تأثر بها كل من رفاة وتين، فإن رفاة لم يحاول أن يقيم من تلك الأسس والعوامل - التى أشرنا إليها - نظاماً صارماً لا يخرج عنه النقد الأدبى، وذلك كما فعل تين، وإنما يجعل من الجنس والبيئة والزمن أسساً إلى جانب تلك الأسس الأخرى التى نادى بها، وطبقها على دراساته الأدبية، ومعنى ذلك أنها جانب من جوانب النقد الأدبى، وليست هى كل النقد الأدبى - بل إنه ذهب أبعد من ذلك فأكد أن «القوانين الصناعية» - مهما كانت - «تفيد علماً لا ملكة»<sup>(١)</sup>، والعلم ليس هو كل شئ فى مجال الإنتاج الأدبى والدراسات النقدية، وإنما لابدّ من الملكة الأدبية فى إنتاج الأدب ونقده؛ وذلك لأن الأديب العربى «صاحب هذه الملكة» لو «رام... أن يحيد عن الأساليب العربية لما وافقه لسانه على ذلك»، كما أن الناقد الأدبى لو «عرض عليه الكلام الحائد عن الأسلوب العربى وعن البلاغة، بجه سمعه»<sup>(٢)</sup>. وليست هذه الملكة ناتجة عن معرفة علمية خالصة، أو عن تطبيق لتلك «القوانين الصناعية» التى يحددها العلم، وإنما نتيجة لحياة طويلة مع «كلام العرب الذين مارس كلامهم»<sup>(٣)</sup>. ولو حاول متسائل أن يطالبه بأدلة على قوله وأحكامه، «ربما عجز عن الاحتجاج لذلك»، والسبب فى هذا العجز يرجع إلى «أنه بالنسبة له أمر وجدانى»<sup>(٤)</sup>، وليست ممارسة منه لقوانين علمية؛ وذلك لأن «ممارسة القوانين لا تفيد هذه الملكة»<sup>(٥)</sup>.

والملكة التى يحتاج إليها الأديب الذى يكتب بالعربية هى «ملكة اللغة العربية»، ويعرفها لنا بأنها «هى حصول ملكة البلاغة»<sup>(٦)</sup>. ولكن ما هى «ملكة البلاغة»؟ يقول رفاة إنها «مطابقة اللفظ للمعنى من جميع وجوهه، بخواص تقع للتركيب فى إفادة المعنى»؛ ومعنى ذلك - كما يرى

(١) أنوار توفيق الجليل، ج ١، ص ٥٤٣.

(٢) المرجع السابق، ج ١، ص ٥٤٣.

(٣) المرجع نفسه، ج ١، ص ٥٤٣.

(٤) المرجع نفسه، ج ١، ص ٥٤٣.

(٥) المرجع نفسه، ج ١، ص ٥٤٤.

(٦) المرجع نفسه، ج ١، ص ٥٤٣.

رفاعة - أن المتكلم «البليغ للسان العربى يتحرى الهيئة المفيدة لذلك على أساليب العرب وعن حال مخاطبتهم، وينظم الكلام على ذلك الوجه»<sup>(١)</sup>. ولا ينسى أن يؤكد أن كل هذه الأمور لا يمكن أن تتحقق إلا إذا تمكن الأديب «من الامتزاج بكلام العرب» و «حصلت له الملكة في نظم الكلام على هذا الوجه»<sup>(٢)</sup>.

وتدفعه الروح العلمية من جديد إلى الاعتراف بدور البيئة في تكوين هذه الملكة الأدبية، فيؤكد أن تلك الملكة لا تكتسب إلا بالنشأة والتربية في البيئة العربية<sup>(٣)</sup>.

وإذا كانت الملكة الأدبية شرط للإنتاج الأدبي، فإن الملكة النقدية شرط لا بد من توفره عند الناقد الأدبي، ويسمىها رفاعة الملكة الذوقية<sup>(٤)</sup>، ويعرفها بأنها التمكن من «ذوق العرب السليم، والحصول على ملكة البلاغة الذوقية»<sup>(٥)</sup>، ويرى أن ذلك الذوق السليم «ليس من العلم القانونى فى شيء»، كما أنه لا يمكن اكتسابه «من القوانين المسطرة فى الكتب»<sup>(٦)</sup>.

أما الملكة الذوقية، فإنها لا تتحقق إلا إذا تمتع الناقد الأدبي بما سماه رفاعة «الاعتدال الذوقى»<sup>(٧)</sup>. ويؤكد أن هذه الملكة الذوقية لا تكتسب عن طريق «ممارسة القوانين»<sup>(٨)</sup>، وإنما عن طريق النشأة والتربية في البيئة العربية، و «بالممارسة والتكرار لكلام العرب»<sup>(٩)</sup>، ولهذا فإنه لمن العسير - كما يرى رفاعة - أن تتوفر هذه الملكة الذوقية «لأعجمى الذى اكتسب في أعجميته ملكة راسخة»، وذلك لأن أعجميته «تدفع الملكة العربية، ولا تكاد تجتمعها». كما أنه من الصعب أن «يكتسبه الأعاجم الداخلون في اللسان العربى، الطارئون عليه، والمضطرون إلى النطق به»<sup>(١٠)</sup>. ويعلن رفاعة أنه لمس انعدام هذه الملكة الذوقية عند كثير «من الأغراب البعيدين عن مدارك العربية»<sup>(١١)</sup>.

وليس الذوق الذى تحدث عنه رفاعة قائماً على أسس جمالية ثابتة لا تعرف التغير، وإنما هو

(١) المرجع نفسه، ج١، ص ٥٤٣.

(٢) المرجع نفسه، ج١، ص ٥٤٣.

(٣) المرجع نفسه، ج١، ص ٥٤٤.

(٤) المرجع نفسه، ج١، ص ٥٤٤.

(٥) المرجع نفسه، ج١، ص ٥٤٣.

(٦) المرجع نفسه، ج١، ص ٥٤٤.

(٧) المرجع نفسه، ج١، ص ٥٤٤.

(٨) المرجع نفسه، ج١، ص ٥٤٤.

(٩) المرجع نفسه، ج١، ص ٥٤٤.

(١٠) المرجع نفسه، ج١، ص ٥٤٣ - ٥٤٤.

(١١) المرجع نفسه، ج١، ص ٥٤٤.

ذوق متغير متطور متجدد، ذوق يتغير إذا تغيرت البيئة والأزمان، ولهذا فإنه يعلن أن «قصائد العرب» قبل الإسلام وجدت رواجاً وامتحاناً عند هؤلاء العرب؛ لأنها وافقت «ذوق تلك الأزمان»<sup>(١)</sup>. فلما تغير الزمن، كان لابد أن يتغير الذوق، ويبرز إلى الوجود ما سماه «ذوق المولدين»، ذلك الذوق الذي يتميز - كما يرى رفاعه - بالركة والانسجام<sup>(٢)</sup>. فالذوق - إذن - عنده أمر نسبي، ويحسن أن ينسب دائماً إلى وقته، ولهذا يقول في بعض آرائه النقدية: «أقول فصيحة بليغة مألوفة لذوق الوقت»<sup>(٣)</sup>.

والذوق أيضاً متطور، يرتقى مع تقدم «العمران»، كما يقول رفاعه<sup>(٤)</sup>. وهو أيضاً متجدد إذا «تقدمت الحضارة»، و«عظم الملك، واتسعت دوائر العلوم»<sup>(٥)</sup> والمعارف. فالذوق المتجدد اصطلاح ذكره رفاعه<sup>(٦)</sup>، ولم يكن بالنسبة له مفهوماً غامضاً.

وكما تؤثر البيئة في الذوق الأدبي في محيط الأدب الواحد، وكما يلعب الزمن دوره في تغيير هذا الذوق في دائرة الأمة الواحدة، فإنه لمن الطبيعي - كما يرى رفاعه - أن يؤثر الجنس في اختلاف هذا الذوق الأدبي، وأن يكون لكل أمة ذوقها الأدبي الخاص بها، وأن يكون لكل أدب ذوق أدبي متميز عن الآداب الأخرى<sup>(٧)</sup>. ومثل هذا اللون من التفكير ليس غريباً من رفاعه؛ لأنه لا ينكر دور الجنس في الإنتاج الأدبي بصورة عامة، كما أنه يرى أن اختلاف البيئة والزمن يؤثر تأثيراً أكيداً على الذوق الأدبي.

ولم يقف رفاعه عند هذا الحد من الآراء الأدبية والنقدية، وإنما يعالج قضايا أخرى من قضايا الأدب والنقد، ويلقى برأيه فيها في وقت قل فيه الاهتمام بمثل هذه القضايا، لا يقول رفاعه مع القائلين بأن الأسلوب هو الرجل، وإنما يرى أن الأسلوب هو اللغة. فلكل لغة أسلوبها في التعبير، وتختلف الأساليب الأدبية باختلاف اللغات، وقد تتفق لغتان أو أكثر في استحسان أسلوب، وقد تختلف لغتان أو أكثر في ذلك، وليس معنى ذلك فساد هذا الأسلوب أو ذاك، أو رقى أسلوب هذه اللغة عن الأخرى، وإنما معناه أن لكل لغة أسلوبها الخاص بها، وأن لكل أدب أسلوبه ومميزاته<sup>(٨)</sup>.

(١) المرجع نفسه، ج ١، ص ٥١٠.

(٢) المرجع نفسه، ج ١، ص ٥١٠.

(٣) المرجع نفسه، ج ١، ص ٥١٠.

(٤) المرجع نفسه، ج ١، ص ٥١١.

(٥) المرجع نفسه، ج ١، ص ٥١١.

(٦) المرجع نفسه، ج ١، ص ٥١١.

(٧) تخلص الإبريز في تلخيص باريز، ص ١٨٦.

(٨) المرجع السابق، ص ١٨٥.

وليس من شك في أن تسليمه بدور الجنس والبيئة والزمن في الإنتاج الأدبي، قد أثر في هذا الرأي الذي قدمه لنا عن الأسلوب، كما أن ثقافته الفرنسية قد أعانته على الموازنة بين اللغتين العربية والفرنسية، ومحاولة الكشف عن وجوه الاتفاق والاختلاف بين أسلوب كل منهما، يرى رفاعه - مثلاً - أن «اللسان الفرنسي» لا يلجأ إلى «تلاعب العبارات، والتصرف فيها، ولا بالمحسنات البديعية واللفظية»، ويؤكد أنه «خال عنها، وكذا غالب المحسنات البديعية المعنوية»، بل «ربما عدّ ما يكون من المحسنات في العربية ركافة عند الفرنسيين»، ويورد للقراء بعضاً من الأمثلة فيقول: «لا تكون التورية من المحسنات الجيدة الاستعمال إلا نادراً، فإن كانت فهي من هزليات أدبائهم. وكذلك مثل الجناس التام والتاقص، فإنه لا معنى له عندهم، ونذهب ظرافة ما يترجم من العربية مما يكون مزيناً»<sup>(١)</sup>. ولا يتردد في أن يؤكد في نهاية هذه الموازنة بأن «لكل لسان اصطلاح»<sup>(٢)</sup>.

ويتعرض رفاعه للشعر، فيذكر أن كل كاتب «يفصح عن مراده بنظم أو نثر»، ويعرف لنا «النظم» بقوله: «هو أن يفصح الإنسان عن مقصوده بكلام موزون مقفى»، ولكنه يؤكد أن الوزن والقافية لا يكفيان في هذا «النظم»، وإنما لابدّ - «زيادة عن الوزن» - من «رقة العبارات، وقوة الأساليب الداعية لنظمه»<sup>(٣)</sup>. ولا يقف رفاعه عند هذا التعريف الذي يدل على رفضه للشعر الذي لا يزيد عن الوزن والقافية، وإنما يقدم للقراء النتائج التي وصل إليها بعد وقوف على صور من الشعر الأوروبي:

١ - نظم الشعر غير خاص بالعرب.

٢ - شعر كل لغة له موسيقاه الخاصة به، و«كل لغة يمكن النظم فيها بمقتضى علم شعرها».

٣ - اللغة الفرنسية لا تعرف «تقفية النثر».

٤ - معرفة العروض غير كافية لقول الشعر، وإنما «لابدّ أن يكون الشاعر به سجيّة النظم سليقة وطبيعة، وإلاّ كان نفسه باردًا، وشعره غير مقبول»<sup>(٤)</sup>.

٥ - ترجمة الشعر تجنّ على كل عناصر الجمال فيه. ويعلق رفاعه على ترجمة قام بها لقصيدّة فرنسية قائلاً: «هذه القصيدة - كغيرها من الأشعار المترجمة من اللغة الفرنسية - علىية النفس في أصلها، ولكن بالترجمة تذهب بلاغتها، فلا تظهر علو نفس صاحبها». وكذلك الشأن

(١) المرجع السابق، ص ٥٥.

(٢) المرجع نفسه، ص ٥٦.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٧٩.

(٤) المرجع نفسه، ص ١٨٠.

مع الشعر العربى، فإنه لا يمكن ترجمته «إلى غالب اللغات الأفرنجية من غير أن يذهب حسنه»، بل ربما «صار باردًا»<sup>(١)</sup>.

ويبدو أن رفاة كان يؤمن بعمود الشعر العربى القديم، ويرى فى هذا الشعر مثلاً أعلى، من الواجب اتباعه، والنسج على منواله؛ لأنه كانت للآداب «فى الجاهلية فوائد جزيلة، كانت سبباً فى تمهيد الإسلام... فلعلها يترتب على معرفتها الآن إلفاً من الإسلام، ويزيد بسطة فى العلم والجنس، ويقوى بين أمم الأنام»<sup>(٢)</sup>.

وقد تعرض رفاة لبعض المسائل التى يتفق أو يختلف فيها الشعراء العربى والفرنسى؛ فهو يرى أن «مزاج» الفرنسيين فى «الأشعار الحربية» يشبه «مزاج» العرب<sup>(٣)</sup>؛ ويمتدح امتناع الشعراء الفرنسيين عن «تغزل الجنس فى جنسه»، ويؤكد أنه لا يحسن أن يقال فى الفرنسية على لسان رجل «عشت غلاماً»؛ وذلك لأنهم «يرون هذا من فساد الأخلاق»، و«من أشد الفواحش»، ولهذا فإنه «قلما ذكره صريحاً فى كتبهم، بل يكون عنه بما أمكن، ولا يُسمح التحدث به أصلاً». ويدافع عن موقفهم، معلناً أن «الحق معهم»، مقدماً الدليل على ذلك بقوله: «إن أحد الجنسين له فى غير جنسه خاصة من الخواص، يميل بها إليه كخاصة المغناطيس فى جذب الحديد مثلاً، وكخاصة الكهرباء فى جذب الأشياء، ونحو ذلك. فإذا اتحد الجنس، انعدمت الخاصة، وخرج عن الحالة الطبيعية»<sup>(٤)</sup>. لقد ابتعد رفاة فى تبريره لموقف الأدب الفرنسى عن كل تفسير أخلاقى أو دينى، وإنما لجأ إلى الكشف عن الجانب الطبيعى والنفسى فى هذا الموقف، موضحاً الفرق بين صلة الجنس بجنسه وبغير جنسه، معلناً عن الشذوذ الذى يكمن فى موقف الشعراء العرب الذين لجئوا إلى مثل هذا اللون من الغزل.

ولاحظ رفاة أيضاً أن الفرنسيين «لا يتغزلون» بالخمرة فى شعرهم، وإنما تحدثوا عن الخمر فى «كتب مخصوصة متعلقة بالسكارى»، ولكنهم لا يعتبرون مثل هذه المؤلفات «من الأدبيات الصحيحة فى شئ أصلاً»، وإنما يدخلونها فى باب «الهزليات» التى كتبت «فى مدح الخمرة»<sup>(٥)</sup>. ولا يدفع رفاة أحد الموقفين، ولكنه يسجل الظواهر الأدبية كما هى فى الواقع، وكأنه يود أن يوضح لنا أن لكل أدب تقاليده الخاصة به، وأن الاختلاف فى هذه التقاليد الأدبية ليس معناه سمو أدب على آخر.

(١) المرجع نفسه، ص ٦٤.

(٢) أنوار توفيق الجليل، ج ١، ص ٥١٦.

(٣) تخليص الإبريز فى تلخيص باريز، ص ١٢٤.

(٤) المرجع السابق، ص ٥٢.

(٥) المرجع السابق، ص ٨٤.

هذا العالم الذى يلاحظ الظواهر الأدبية، ويسجل المتفق منها والمختلف، ويستقرىء ما لاحظته وسجله، ثم يوازن بينها، هذا العالم جعل من الموازنة مبدأ من المبادئ التى استخدمها فى دراساته الأدبية والنقدية، فهو يوازن بين الظواهر الأدبية فى الأدب الواحد - العربى أو الفرنسى - أو فى الآداب المختلفة وخاصة بين الأديين العربى والفرنسى، وتقوم هذه الموازنات الأدبية على أساس بيان أوجه التشابه أو الاختلاف بين الأديين، ولكن دون مناقشة - فى أكثر الأوقات - للأسس التى يقوم عليها كل اتجاه من هذه الاتجاهات. فقد وازن رفاعة بين الشعراء العربى والفرنسى، كما سبق أن ذكرنا<sup>(١)</sup>؛ كما وازن بين «اللسان العربى» و«اللسان الفرنسى» فى رحلته<sup>(٢)</sup>؛ كما وازن بين الممثلين الفرنسيين وما سماهم «عوالم مصر وأهل السماع»<sup>(٣)</sup>، وبين سهولة اللغة الفرنسية وصعوبة العربية<sup>(٤)</sup>؛ ووازن أيضًا بين مونتيسكيو وابن خلدون<sup>(٥)</sup>. إلى غير ذلك من الأمثلة والقضايا.

وليس من شك فى أن هذه الموازنات الأدبية التى أجراها بين الأديين العربى والفرنسى تحمل فى طياتها لونًا من الاتجاه الجديد فى مجال الدراسات الأدبية والنقدية، وتجعل منه مجددًا فى كلا الأمرين على حد سواء، حتى يمكن الزعم بأنه بهذه الموازنة بين أديين يعدّ أول مصرى حاول فى العصر الحديث أن يعالج بعض قضايا يمكن إدخالها فى نطاق الأدب المقارن. وليس معنى ذلك أننا نزعم أنه كان يعرف الأدب المقارن، وأن مفهوم الأدب المقارن بمعناه الحقيقى كان واضحًا فى ذهنه؛ وذلك لأن مثل هذه الأمور لم تكن معروفة منه فى هذا الوقت. وإنما معناه أن رفاعة تعرض لبعض الموازنات الأدبية بين أديين، ومثل هذه الموازنات تدخل فى نطاق الأدب المقارن، كما يفهم الأدب المقارن عند بعض الباحثين فى عصرنا الحاضر.

ولم يقف رفاعة عند كل هذه المسائل الأدبية والنقدية، وإنما تحدث عن المسرح كما عرفه فى فرنسا، وهو حديث يحمل كثيرًا من آرائه عن المسرح وأهدافه، على الرغم من أنه لجأ فيه إلى الإيجاز، ولم يحاول رفاعة فى هذا الحديث أن يحدد أولاً الكلمة العربية التى يليق أن تطلق على هذا الفن المسرحى، وإنما ترك هذا التحديد اللغوى إلى نهاية حديثه عن المسرح، وبدأ بتعريف لما سماه «التياتر» أو «السبكتاكل» فقال: هو مجلس من مجالس الملاحى «يلعب» فيه الممثلون والممثلات المسرحيات، التى هى «تقليد سائر ما وقع»<sup>(٦)</sup>. وهذا التعريف يحمل فى طياته الكثير

(١) انظر ما سبق ذكره فى هذا البحث.

(٢) ص ٥٥ - ٥٦.

(٣) ص ٨٩.

(٤) ص ١٢٣.

(٥) ص ١٥٠.

(٦) المرجع السابق، ص ٨٧.

من الأمور:

١ - الفن المسرحى فن مستقل، له كيانه ومقوماته.

٢ - المسرح مكان «يُلعب» فيه: أى يقوم الممثلون والممثلات فيه بتمثيل المسرحيات. فالمسرح «مجلس» تمثيل، «لا مكان لمجرد الإلقاء والخطابة»، والفرق كبير بين التمثيل والإلقاء والخطابة.

٣ - ما «يُلعب» فى هذا المسرح - أى التمثيليات - إنما هو «تقليد سائر ما وقع». ومعنى ذلك أن الأدب المسرحى فى حقيقة الأمر «تقليد سائر ما وقع»، أو بعبارة ثانية: الأدب المسرحى تقليد للواقع. ولو حاولنا أن ننظر جيداً فى هذا التعريف لوجدناه يشتمل على كثير من المفاهيم الجديدة التى لم تكن مصر تعرفها فى هذا الوقت، فالأدب المسرحى تقليد - لا تصوير أو تخيل أو تزييف؛ وهو تقليد لسائر ما وقع - لا لبعضه؛ وأنه تقليد للواقع - لا لصورة ذلك الواقع؛ أى تقليد الواقع - لا تقليد التقليد، كما قال أفلاطون. وليس من شك فى أن رفاة قد تلقى كل هذه المفاهيم الجديدة من فرنسا، وهى وثبة فى مجال تحديد معنى المسرح فى مبدأ القرن الماضى فى مصر.

ثم يؤكد رفاة مباشرة بعد هذا التعريف بأنه من الخطأ إساءة فهم معنى «هذه الألعاب»، والظن بأنها عبث لا طائل من ورائه، أو أن القصد منها اللهو وإضاعة الوقت. إن كل «هذه الألعاب» إنما هى فى الحقيقة «جدّ فى صورة هزل»، وتقديمها على صورة من «اللعب» له مبرره؛ وذلك لأنه «قد تنصلح العوائد باللعب»<sup>(١)</sup>.

ويقدم رفاة وصفاً لبناء المسرح، وهو وصف لا يحمل الكثير من التفاصيل، ولكنه يركز بعض الاهتمام للحديث عن منظر المسرح، الذى يسميه باسم «مقعد»، ويقول «إنهم يصنعون ذلك المقعد كما تقتضيه اللعبة»، كما أنهم «يرخون الستارة» «مدة تجهيز» هذا «المقعد»<sup>(٢)</sup>.

ومثل هذا الوصف لا يمكن أن تفهم قيمته إلا إذا وضع فى الوقت الذى قيل فيه، وهو وقت لم يكن القارىء المصرى العادى يعرف فيه الكثير من المسارح على تلك الصورة التى كانت موجودة فى باريس.

ومادام قد سمى التمثيل «لعباً»، فإنه أطلق على الممثلة اسم «اللاعبة»، وعلى الممثل اسم «اللاعب»، ورأى أن «اللاعبات واللاعبين» يشبهون «العوالم فى مصر»، غير أنه أضاف إلى

(١) ترجم رفاة الفعل الفرنسى *jeuer* بفعل لعب؛ كما ترجم *Les jeux* بكلمة الألعاب.

(٢) تخلص الإبريز فى تلخيص باريز، ص ٨٧.

(٣) المرجع السابق، ص ٨٧.

ذلك أنه على الرغم من هذا الشبه، فإن الفرق كبير بين الإثنين؛ وذلك لأن الممثلات والممثلين «بمدينة باريس أرباب فضل عظيم وفصاحة». ويمكن هذا الفضل - كما يرى رفاعه - في أن الممثلات والممثلين في باريس أصحاب ثقافة أدبية ممتازة، مؤكداً أنه «ربما كان هؤلاء الناس كثير من التأليف الأدبية والأشعار»<sup>(١)</sup>. ومعنى ذلك أن رفاعه كان يرى أن التمثيل - بمعناه الصحيح - فن ممتاز، وليس «تشخيصاً»، كما كان يطلق عليه العامة في مصر في القرن الماضي؛ كما أن الممثلات والممثلين أصحاب ثقافة وفضل وفصاحة، وليسوا «مشخصاتية»، كما كانوا يسمون في مصر في عصر رفاعه. فإذا أضفنا إلى ذلك أن هؤلاء الممثلات والممثلين في باريس «يحترزون ما أمكن عن الأمور التي يفتتن بها، والمخلّة بالحياء»، وضح لنا الفرق الكبير «بينهم وبين عوالم مصر، وأهل السماع»<sup>(٢)</sup>.

ويتعرض للتمثيل والإعلان عن المسرحيات في اقتضاب كبير، ولكنه يظهر إعجابه الشديد بتلك القدرة التي يظهرها المخرج في المناظر المسرحية، لدرجة أن رفاعه يعترف لنا بأن المخرجين «يصورون سائر ما يوجد»<sup>(٣)</sup>.

ثم ينتقل إلى الحديث عن المسارح الغنائية في باريس؛ فيذكر «الأوبرة»، التي تضم «أعظم الآلاتية»، ويشير إلى «أوبره كوميلة»، والتي «تُغنى فيها الأشعار المفرحة»<sup>(٤)</sup>.

ومثل هذا الحديث السريع عن مسارح باريس لا يمكن أن يشيع الفهم العلمي عند الباحثين، ولكنه يثير الفضول عند القارئ، وربما ولد رغبة وحاسة في نفوس المصريين للعمل على تشييد مثل هذه المسارح في القاهرة في عصر رفاعه، ومن الخطأ توجيه نقد أولوم لرفاعة في هذا الاتجاه؛ وذلك لأنه لم يهدف من وراء كتابة رحلته أن يقدم للمصريين حديثاً مستفيضاً عن المسرح الفرنسي، وإنما تعرض لذكر هذا المسرح كمظهر من مظاهر «مجالس الملاهي»<sup>(٥)</sup> في باريس.

ولكن هذا «الرحالة»، الذي يحمل روح المصلح، ويبحث عن الأهداف التي تكمن وراء «مجالس الملاهي»، عرف جانباً من أهداف هذه «المجالس»، ووقف على خطورة رسالة المسرح في الحياة، وهذه الرسالة - كما يرى رفاعه - هي:

١ - رسالة أخلاقية؛ وذلك عن طريق تهذيب أخلاق الفرد، ودعوته إلى التمسك بالفضائل.

(١) المرجع السابق، ص ٨٨.

(٢) المرجع السابق، ص ٨٩.

(٣) المرجع نفسه، ص ٨٨.

(٤) المرجع نفسه، ص ٨٨.

(٥) المرجع نفسه، ص ٨٧.

فالمشاهد للمسرحيات «يرى فيها سائر الأعمال الصالحة والسيئة، ومدح الأولى وذم الثانية»<sup>(١)</sup>.

٢ - رسالة تعليمية؛ وذلك عن طريق نشر العلم والمعرفة. فالممثلون «في اللعب يقولون مسائل من العلوم الغريبة، والمسائل المشكلة، ويتعمقون في ذلك وقت اللعب حتى يظن أنهم من العلماء»<sup>(٢)</sup>. فرسالة المسرح في هذه الناحية هي الرسالة نفسها التي تقوم بها المدرسة في المجتمع، وليس المسرح - كما يؤكد رفاعه - إلا مدرسة عامة «يتعلم فيها العالم والجاهل»<sup>(٣)</sup>.

وليس من شك في أن رفاعه متأثر في هذه الآراء عن رسالة المسرح الأخلاقية والتعليمية بتلك الآراء التي نادى بها النقاد في العصر الكلاسيكي في فرنسا، وهي آراء تدعو إلى التعليم في المسرح، ونشر حب الفضيلة<sup>(٤)</sup>.

٣ - رسالة نفسية؛ وذلك عن طريق الترفيه عن النفس، وإزالة الجهد والعناء بعد الفراغ من الأعمال «المعتادة المعاشية»<sup>(٥)</sup>.

وعلى الرغم من أن رفاعه قد أبدى إعجاباً وحفاة لما رآه في باريس من نشاط مسرحي، فإنه قد حذر مواطنيه من تقليد هذا المسرح الفرنسي تقليداً أعمى، أو محاولة نقله أو ترجمته دون اختيار؛ وذلك لأنه يرى أن «التياتر في فرنسا» يضم الكثير «من النزعات الشيطانية»، وهي نزعات لا تصلح للمجتمع المصري، ويؤكد في الوقت نفسه أن هذا المسرح الفرنسي لو ابتعد عن هذه النزعات لأصبح يعدّ «من الفضائل العظيمة الفائدة»<sup>(٦)</sup>. إنه الناقد الأدبي الذي يحمل في نفسه دائماً روح المصلح، ولا يريد أن ينسى دور القيم الأخلاقية في حياة الشعوب والأفراد.

وينهى رفاعه حديثه عن المسرح في باريس بمحاولة البحث عن اسم عربي يليق بهذا الفن فيعترف بأنه لا يعرف «إسماً عربياً يليق بمعنى السبكتاكل أو التياتر»<sup>(٧)</sup>. ثم يرى أنه لا فرق في الأصل بين معنى «سبكتاكل وتياتر»؛ لأن معنى «اللفظ سبكتاكل»، كما يظن - «منظر أو منتزه ونحو ذلك»، ويضيف إلى هذا قوله بأن «لفظ تياتر معناه الأصلي كذلك، ثم سمي بها اللعب ومجمله»<sup>(٨)</sup>.

(١) المرجع نفسه، ص ٨٧.

(٢) المرجع نفسه، ص ٨٨.

(٣) المرجع نفسه، ص ٨٨.

(٤) أنظر مثلاً: L'abbé d' Aubignac, La Pratique du Théâtre, P. 418.

(٥) تخلص الإبريز في تلخيص باريز، ص ٨٧. (٧) المرجع السابق، ص ٨٩.

(٦) المرجع السابق، ص ٨٩. (٨) المرجع نفسه، ص ٨٩.

كلمة «سبكتاكل» هي الكلمة الفرنسية Spectacle، وكلمة «تياتر» هي الكلمة الفرنسية théâtre، وقد استعمل رفاة هاتين الكلمتين في رحلته، وكتبها بالحروف العربية، ويبدو أنه عثر على تعريف لها في أحد معاجم اللغة الفرنسية، ووجد أنه من بين معاني كلمة Théâtre معنى Spectacle، فذكر أنهما قد يتفقان في المعنى. وكل هذا يحمل جانباً من الصواب، ولكن لماذا رأى أنه «يقرب أن يكون نظيرها أقل اللعب المسمى خيالياً»؟ إنه لم يذكر سبباً لهذا الاختيار، وإنما كان حريصاً في هذا الأمر فقال إنه «يقرب أن يكون نظيرها»، ولم يؤكد أن يكون هو النظير. وهل معنى «اللعب المسمى خيالياً»: هو التمثيل الذى يسمى خيالياً؟ هذا هو ما يفهم من النص، غير أنه أضاف بأن «الخيال نوع» من هذا التمثيل، وليس هو التمثيل كله. غير أنه يضيف إلى أن هذا غير مقبول؛ لأنه «لفظ قاصر»، ولكنه يمكن قبوله إذا توسعنا فيه. وينهى تلك المحاولة اللغوية بأنه شخصياً يرى أنه «لا مانع أن تترجم لفظ تياتر أو سبكتاكل بلفظ خيالى، ويتوسع في معنى هذه الكلمة»<sup>(١)</sup>.

ونراه في كتاب بداية القدماء وهداية الحكماء، الذى ترجمه من الفرنسية، يقدم مجموعة من الاصطلاحات المسرحية، فيطلق بمعنى التراجيديا اسم «القصاصد الحزينة»، كما يطلق على الشعر الدرامى «القصاصد الألعبية»، وعلى الكوميديا «الهزلية»<sup>(٢)</sup>.

ومهما يكن من أمر كل هذه المحاولات التى قام بها رفاة في هذا الشأن، فإنه ليس من الخطأ في شيء الظن - وهو ظن يقوم على ما أمكن الوصول إليه من معلومات حتى اليوم - بأنه أول مصرى في عصرنا الحديث حاول أن يقدم لنا حديثاً عن المسرح فيه شيء من التفصيل، وهو حديث يضم الكثير من المعرفة السليمة على الرغم من الاقتضاب الذى لجأ رفاة إليه، كما أنه يكشف للقراء عن أهداف المسرح؛ وهى أهداف أخلاقية وتعليمية وترفيهية، وعن خطورة رسالة هذا المسرح في حياة الأفراد والشعوب. كما أنه - في الوقت، نفسه - أول مصرى في القرن الماضى حاول مناقشة وضع اسم علمى عربى لهذا الفن المسرحى، كما ذكر بعض الاصطلاحات المتعلقة بالمسرح. وليس من شك في أن رفاة مدين في هذا كله لصلته المباشرة بالثقافة الفرنسية وبالمسرح الفرنسى في باريس.

ولم تكن محاولة رفاة اللغوية لوضع اسم عربى للمسرح هى المحاولة الوحيدة في هذه الناحية، وإنما يمكن القول بأن دراساته الأدبية والنقدية قد ساهمت في إحياء بعض المصطلحات الأدبية والنقدية العربية القديمة، كما أدت إلى ظهور اصطلاحات أخرى في هذه الناحية، فعند

(١) المرجع السابق، ص ٨٩.

(٢) بداية القدماء وهداية الحكماء، ص ١٥٤ - ١٥٥.

حديثه عن الذوق الأدبي، نجده يذكر لنا «ذوق المولدين»<sup>(١)</sup>؛ و «ذوق الوقت»<sup>(٢)</sup>؛ و «الاقتدار الذوقي»<sup>(٣)</sup>؛ و «الذوق المتجدد»<sup>(٤)</sup>. ويقدم لنا المعلقات السبع على أنها «مختلفة المقاصد والأغراض... مختلفة التخيلات العقلية في حكايات الوقائع الخصوصية والعمومية، كما هي مختلفة... التجوزات المخترعة»<sup>(٥)</sup>. أما شعر عنتره «فإنه ناطق بالأغراض المقصودة منه، وأحسن تخيلاً للمعاني من شعر غيره من شعراء ما قبل الإسلام»<sup>(٦)</sup>.

ويعرف لنا «الفصاحة الحقيقية» بأنها هي «التي تضم قوة العقل إلى قوة الإحساسات والاعتقادات»<sup>(٧)</sup>. أما «البلاغة الصحيحة» فهي «ما فهمته العامة، ورضيت به الخاصة»<sup>(٨)</sup>. ويرى أن الكاتب «إذا أفصح وأغرب غرابية مقبولة كانت عبارته عالية، وإن كانت عبارته مؤدية للمقصود من غير ركافة، فهي مناسبة. وإن كان بها بعض شيء يجه السماع، فهي ركيكة أو رديئة»<sup>(٩)</sup>.

ولم يكن رفاة يجهل دور الأدب في مجال التربية والتعليم والثقافة العامة، ولهذا فقد دعا إلى إحياء المؤلفات العربية القديمة ونشرها على نفقة الحكومة المصرية، حتى تكون هذه المصادر متوفرة للباحثين والقراء. ولم يكن فقط بالدعوة إلى إحيائها ونشرها، وإنما أكد ضرورة الاستفادة من كل هذه المصادر في المدارس وفي الأزهر، ولكنه من الخطأ - كما رأى رفاة - «الاقتصار على معرفة الشواهد، كما هو موجود في المدارس الإسلامية الكبيرة»<sup>(١٠)</sup>، وإنما لابد أن يأخذ الأدب مكانه في هذه المدارس، وذلك عن طريق «تدريس دواوين العرب ودواوين من حذا حذوهم من المولدين»<sup>(١١)</sup>. ثم عن طريق إصلاح مناهج التدريس، واللجوء إلى لون من «التشويق والترغيب» في هذه الناحية.

هذا هو رفاة الناقد الأدبي، ذلك الناقد الذي قاده روح المصلح، وآمن بأن النهضة الأدبية

---

(١) أنوار توفيق الجليل، جـ ١، ص ٥١٠.

(٢) المرجع السابق، جـ ١، ص ٥١١.

(٣) المرجع السابق، جـ ١، ص ٥٤٤.

(٤) المرجع نفسه، جـ ١، ص ٥١١.

(٥) المرجع نفسه، جـ ١، ص ٥٠٧.

(٦) المرجع نفسه، جـ ١، ص ٥٠٧.

(٧) بداية القدماء وهداية الحكماء، ص ٥٧.

(٨) تخلص الإيزيز في تخلص باريز، ص ١٦٠.

(٩) المرجع السابق، ص ١٧٩.

(١٠) أنوار توفيق الجليل، جـ ١، ص ٥١٥.

(١١) المرجع السابق، جـ ١، ص ٥١٥.

تمهّد للتمدن الحقيقي، وعمل على إدخال مفاهيم جديدة إلى مجال الدراسات الأدبية والنقدية في مصر، وعلى إصلاح طرق تدريس الأدب، وعلى وضع صورة للفن المسرحي كما رآه وعاشه في باريس، وعلى مناقشة لغوية حول اصطلاحات هذا الفن الذي وجد فيه وسيلة من وسائل التعليم والتثقيف والتربية الخلقية.

وليس من شك في أن هذا المجهود الذي بذله رفاعة في الدراسات الأدبية والنقدية، يؤهله لزعامة الرعيل الأول من النقاد المصريين في القرن الماضي، ويجعل من محاولاته في هذه الناحية بداية النقد الأدبي الحديث في مصر.

أ. د. عطية عامر

رئيس قسم اللغة العربية  
جامعة استكهولم - السويد

## المراجع التي ذكرت في هذا البحث

رفاعة رافع الطهطاوى:

أنوار توفيق الجليل في أخبار مصر وتوثيق بنى إسماعيل، جـ ١، بولاق، دار الطباعة الخديوية، ١٢٨٥ هـ.

بداية القدماء وهداية الحكماء، بولاق، المطبعة الأميرية، ١٢٥٤ هـ.

تخليص الإبريز في تلخيص باريز، أو الديوان النفيس بإيوان باريس، بولاق، دار الطباعة الخديوية، ١٢٥٠ هـ.

سامى بدرأوى:

الشيخ حسن العطار، رائد البعث الأدبي الحديث في مصر (١٧٦٦ - ١٨٣٥ : ١١٨٠ - ١٢٥٠)، المجلة، مارس ١٩٦٥، ص ٣٠ - ٣٥.

عطية عامر:

رفاعة الطهطاوى ودوره في نقل الثقافة الغربية إلى مصر، مخطوطة، ١٩٧٤.  
لم تطبع بعد.

Aubignac, L'abbé d', *La Pratique du Théâtre*, Paris, chez Antoine de Smmaville, 1657.

Chevrillion, A., *Taine. Formation de Sa pensée*, Paris, Plon, 1932.

Giraud, V., *Essai sur Taine*, Paris, Hachette, 1901.

Taine, H., *Histoire de la littérature anglaise*, Paris, 1863.