

الباب الأول

نظريات النقد

النقد الأدبي

النقد الأدبي مكوّن من كلمتين : أدبي منسوب للأدب ، وخبر تعريف للأدب أنه التعبير عن الحياة أو بعضها بعبارة جميلة . ونقد ، وهي كلمة تستعمل عادة بمعنى العيب ، ومنه حديث أبي الدرداء : « إن نقدت الناس نقدوك وإن تركتهم تركوك » أي إن عبتهم . وتستعمل أيضاً بمعنى أوسع ، وهو تقويم الشيء والحكم عليه بالحسن أو القبح . وهذا يتفق مع اشتقاق الكلمة ، فإن أصلها من نقد الدراهم لمعرفة جودها من رديتها . فمعنى النقد هنا استعراض القطع الأدبية لمعرفة محاسنها ومساوئها ، ثم قصرت على العيب لما كان من مستلزمات فحص الصفات ونقدها عيب بعضها . وهو بهذا المعنى ضد التقريظ ، فالتقريظ مدح الشيء أو الشخص والثناء عليه مأخوذ من « قرظ الجلد » إذا بالغ في دباغته بانقرظ ، وبهذا المعنى يستعمله بعض الكتاب المحدثين ، فيقولون في المجلات باب النقد والتقريظ يريدون بذلك ذكر المساوي والمحاسن . ونحن هنا سنستعمل الكلمة بمعناها الواسع وهو تمييز جيد الشيء من رديته . والنقد في اصطلاح الفنيين هو تقدير القطعة الفنية ومعرفة قيمتها ودرجتها في الفن سواء كانت القطعة أدباً أو تصويراً أو حفرّاً أو موسيقى .

وتسمى الملكة التي يكون بها هذا التقدير الذوق ، وهذا الذوق ليس ملكة بسيطة بل هي مركبة من أشياء كثيرة يرجع بعضها إلى قوة العقل وبعضها إلى قوة الشعور كما سيأتي توضيح ذلك .

والغرض من دراسة النقد الأدبي معرفة القواعد التي نستطيع بها أن نحكم على القطعة الأدبية أجيدة أم غير جيّدة ، فإذا كانت جيّدة أو رديّة فما درجتها من الحسن أو القبح ومعرفة الوسائل التي تمكّننا من تقويم ما يعرض علينا من الآثار الأدبية .

فالنقد الأدبي متصل اتصالاً كبيراً بجملة علوم وفنون ، فهو من ناحية متصل بالإبداع أو الخلق أو الإشاء ، والنقد أقل من الإبداع ، لأنه ينتظره حتى يتم فإذا تم حكم عليه النقد بالحسن أو القبح .

ويلاحظ أن هناك دائماً عداً بين النقاد والأدباء الإبداعيين ، وفي الغالب ينتصر الأديب على الناقد ، كما يقال أيضاً إن الناقد عادة يميل إلى مهاجمة الابتكار الذي يدعو إليه الأديب ، لأن الأديب متحرر من القيود ما أمكن ، يسير حسب ذوقه ما أمكن ، والنقاد يتبعون غالباً قواعد متجمدة غير مرنة يريدون أن يطبقوها ولا يخرجوا عنها .

وهذا ظاهر في سلسلة التاريخ الأدبي من عهد اليونان إلى عهد الرومان إلى وقتنا هذا . وكما يلاحظ ثالثاً أن الناقد الجيد لا يمكن عادة أن يكون أديباً جيداً ، لأن الناقد مقيد بقواعد وقوانين تمنعه من التحليق في الجوانح إلى الحر الذي يتطلبه الأدب .

والناقد على العموم يجب أن يكون ذا حظ كبير من العقل ، وحظ كبير من الذوق . ويتجادل الباحثون في أنه هل لابد للناقد من معرفة آداب أخرى حتى يمهّر في نقد لغة أو ليس بضروري . وعلى كل حال فاطلاعه على الآداب الأخرى يوسع أفقه ويزيد في تجاربه .

والنقد الأدبي يخضع لقواعد خاصة كما يخضع كل علم ، وكما تخضع الفلسفة . وهذه القواعد مأخوذة بعضها من الفلسفة ، وبعضها من علم النفس ، وبعضها من الأخلاق ، وبعضها من علم الجمال .

والنقد الأدبي كسكل علم ناشئ عن ملكات خاصة تنمو بالتربية والتدريب ، فهو سُئِلْتُ عن ناشئ يريد أن يعد نفسه ليكون ناقداً أيّ طريق يسلك ؟ أقول إنه يجب عليه أولاً أن يُكثّر من قراءة الأدب ويفهمه ويحكي جيده ، كالذي

رأى أن ناشئاً عربياً سأل أستاذه كيف يشدو في الأدب ؟ فتصحه أن يحفظ ديوان الحماسة ثم يجتهد أن يجعل شعره نثراً بليغاً . فلما فرغ من ذلك طلب منه الإعادة ، ثم أمره أن ينساها . والظاهر أن الشيخ نصح بذلك لأن الناشئ إذا نسي ما دلتها وبقيت أمتاطها في ذهنه يستمد منها عند حضور ما يناسبها . ثم يجب أن يسأل نفسه بعد هذا هل منهج النقد الأدبي منهج تفسيري أو حكمي ؟ أعني أن واجب الناقد أن يفسر القطعة الأدبية فقط ، ويكتفي بذلك ويترك الحكم لها وعليها للقارئ بحسب ذوقه أو وظيفته أيضاً الحكم عليها بالحسن أو القبح . قال بهذا قوم ، وبذلك قوم ، وسيأتي توضيح ذلك . ثم يسأل نفسه : هل قوانين الأدب مقررة ثابتة أو خاضعة للتغير بتغير الزمان ؟ ماذا يجب على الناقد أن يكون غرضه من نقده ؟

والنقد له اتصال وثيق بالفلسفة . وقد أبان « كانت » في فلسفته العلاقة الوثيقة بين الفلسفة والنقد ، فيجب على الناقد أن يقرأ آراء « كانت » الفلسفية في هذا الموضوع .

والنقد ترقى كثيراً بكثرة المراتب وزيادة الخلف عما فعله السلف ، فقد كان أوائل النقاد يلقون النقد على عواهنه من غير تعليل . وكان ارتكاز النقد الأدبي فيما بعد على علم النفس وعلم الاجتماع سبباً كبيراً في رقيه ، فقد بحث علماء النفس مثلاً فيما عند الأديب من غريزة حب الاستطلاع وحب نفسه وبما عنده من عجب أو إعجاب إلى آخره .

وبحث علماء الاجتماع مثلاً في أن الأديب هل ينبغي أن يوجه أدبه إلى خير مجتمعه أو هو غير مقيد بقيد بل يترك نفسه تتجه كما تشاء من غير قيد ولا شرط وهو ما يعبرون عنه بـ (الفن للفن) ؟

وإذا كان النقد الأدبي فناً وجب أن يخضع لكل قوانين الفن ، فهناك

قواعد أصلية أشترك فيها كل الفنون ومنها الأدب . وهذه القواعد منها ما هو مستمد من علم النفس ، ومنها ما هو مستمد من علم الجمال وغير ذلك . وكلما تقدم الناس في فهم علم الجمال زاد تقدمهم في فهم قواعد الفن ، وتبع ذلك تقدمهم في التطبيق على النقد الأدبي . والناقدون والأدباء تناولوا دراسة تاريخ الأدب من نواح مختلفة ؛ فبعضهم تناوله من الناحية التاريخية ، فهم مثلاً يدرسون العصر الجاهلي ثم العصر الإسلامي ، ثم العصر العباسي وهكذا . وحجتهم في ذلك أن الأدب ظل للحياة الاجتماعية ومثل لها ، ولا يمكن فهم الأدب حق الفهم إلا إذا فهمت البيئة التي أنتجت . مثلاً لا يمكننا أن نفهم قصيدة طرفة إلا إذا فهمنا حالة البيئة التي كان يعيش فيها طرفة من أصدقاء يصادقهم ، ويلهو معهم ويعاقر معهم الخمر ، وينفق عليهم وعلى نفسه ماله . ولا نفهم شعر المتنبي إلا إذا فهمنا الأساطير التي جال فيها وقال فيها قصائده ؛ ففهمنا حال حلب إذ ذاك وما كان فيها من حروب صليبية ونحو ذلك ، وفهمنا حال مصر وما كان له فيها من أحداث ، والدواعي التي دعت إلى قول الشعر فيها ، وفهمنا حال العراق وما قاله فيه ونحو ذلك ، وهي أمور لا بد منها لفهم شعر المتنبي . ولا نفهم أبانواس حتى نفهم العصر العباسي على حقيقته وهو الذي نبغ فيه أبانواس ، وكيف كانت حالته الاجتماعية . والنقد الأدبي في كثير من الأحيان يعتمد على هذه الدراسة التاريخية ، فلسنا نستطيع أن نقدر جريراً والفرزدق والأخطل ، ونقدر شعرهم تقديراً صحيحاً إلا إذا علمنا قبيلة كل منهم ومنزلة الشاعر من قبيلته ، ومنزلة قبيلته من القبائل ، والحالة الاجتماعية السياسية إذ ذاك ، والدواعي التي دعت إلى التهاجي بينهم .

والكتب الأدبية نفسها لا نستطيع أن نفهمها على ما ينبغي أن نفهم إلا إذا فهمنا الجو الذي ألفت فيه ؛ فكتاب الأغاني مثلاً إنما نفهمه يوم نفهم كل ما كان يحيط بالمؤلف من بيئة ، ولسنا الآن نستطيع أن نفهم رموز أغانيه لأننا لم نعلم الكثير عن الموسيقى في عصره ، كما لا نفهمه إلا إذا علمنا لماذا كان مؤلف

الكتاب وهو من نسل الأمويين يذكر الكثير من عيوب بنى أمية ، ولماذا يسير على منهج الأدب المكشوف لا الأدب المستور ، ولماذا يعتمد على رواية السند ، ونحو هذا من الأسئلة التي لا تمكن الإجابة عنها إلا بعد دراسة عصره . بل نذهب إلى أكثر من هذا فنقول : إن أفكار الشاعر أو الأديب هي لدرجة كبيرة وليدة بيئته ، فمحال أن يكون طرفة عباسياً أو أبو نواس جاهلياً ، بل لا يمكن أن يكون أبو نواس إلا عباسياً عراقياً ، ولا يمكن أن يكون البهاء زهير إلا قاهرياً أيوتياً ؛ بل إن شكل الشعر وطريقة النظم ونحو ذلك خاضعة للبيئة التي نشأ فيها .

قد يقال إنا نرى بعض الشعراء ينبغون في عصر واحد وفي قطر واحد ، ومع ذلك نرى بينهم من الفروق ما قد يفوق الفرق بين بعضهم وبعض الشعراء في غير عصرهم . ألا ترى الفرق الكبير بين أبي العتاهية في زهده وأبي نواس في فجوره ، وهما متعاصران ؟ أو ما ترى الفرق بين عمر بن أبي ربيعة وسلاسته ، والفرزدق وخشونته ؟ بل ما لنا نذهب بعيداً ونحن نرى الفرق كبيراً بين شعرائنا اليوم في مصر ، فبعضهم بعيد الخيال سهل الألفاظ ، والآخر قريب الخيال غريب اللفظ ؟ فنقول إنا لا ننكر أن هناك فروقا كبيرة بين أدباء كل عصر في المعاني والألفاظ ، وفي الأسلوب ، وفي المنهج الذي يتجوه في أدبه ، ولكن شيئاً من ذلك لا يضعف ما نقول ، فإن شعراء كل مصر مع الاختلاف بينهم تجمعهم جامعة واحدة ، وتؤلف بينهم وحدة كالأسرة الواحدة يكون فيها المذكر والمؤنث والفضوب والحليم ، والذكي والغبي ، وهذا كله لا يمنعهم أن ينتسبوا إلى أسرة واحدة .

وقد قرأت رواية روسية مغزاها أن ثلاثة أشقاء من أسرة واحدة تفرقت بهم السبل ، فكان أحدهم قسيساً والآخر ضابطاً في الجيش والثالث مدرسا ، ومع هذا إذا تعمقت في نفوسهم مع اختلافهم الكبير في وظائفهم وجدتهم متحدين في جوهر الحياة ومبادئها الأساسية . ولا يختلفون إلا في المنظر والعرض .

كذلك من الواضح أن كل أمة في عصر من العصور لها طابع خاص يطبع

أدبها وهذا الطابع هو نتيجة بيئته . والأدب العربي نفسه وإن اشترك كله في الخوض لقوانين اللغة العربية من نحو وصرف وبحور شعر وقافية فإنه يختلف إلى درجة كبيرة باختلاف البيئة التي أنتجتة ، فالأدب العراقي غير الأدب الحجازي وكلاهما غير الأدب الأندلسي ، وكلاهما غير الأدب المصري .

والعالم بالبيئة الاجتماعية والتطورات التي طرأت على الأمة وتاريخها علماً تاماً يستطيع أن يتبين تأثير ذلك كله في أدبها ، وإذا عرض عليه شعر لم يسمعه من قبل أمكنه أن يعرف من أي إقليم هو ، وفي أي عصر كان ، والعالم بهذا كله يستطيع أن يذكر السبب الذي من أجله نبعت الموشحات وكثرت في الأندلس ، ولم كثرت الأزجال في مصر ، ولم كثرت المقامات في العراق .

من هذا كله تظهر لنا قيمة الدراسة التاريخية في فهم الأدب ، وقد حدا ذلك بعض الباحثين إلى دراسة الأدب حسب قانون النشوء والارتقاء ، وأبأنوا خضوعه لهذه القوانين ، وألفوا كتباً في الأدب المقارن بينوا فيها أن الأدب بأنواعه أخذ في سلم الرقي تبعاً لرقى الأمة الاجتماعية ، ولكن هذا المنهج من غير شك لا ينفيدنا كثيراً في موضوعنا وهو تقدير القطعة الأدبية ، ومعرفة قيمتها ، ودرجتها الفنية .

والخلاصة أن الأديب الكبير ليس حقيقة مفردة مستقلة منعزلة ، فله صلاته التي تربطه بالماضي والحاضر ، وفي هذه الصلات يقودنا هو بالضرورة إلى ماضيه ومتقدميه ، وهكذا يقودنا الأديب إلى نوع من أدب قومي موحد ذي كيان قائم بذاته ، وحياة مستمرة خاصة ، ولكنها متطورة تتبدل في مراحل وأطوار مختلفة . ودارس الأدب من ناحيته التاريخية يجب أن يدرس أسرين اثنين : الأول : ما فيه من حياة مستمرة ، أو بعبارة أخرى الروح القومية فيه ، والثاني المراحل المختلفة لهذه الحياة المستمرة ، أو الطريق الذي يحمل فيه الأديب الروح المتغيرة للعصور التالية ، ويعبر عن هذه الروح . وليست دراسة الأدب التاريخية تعنى فقط سرداً زمنياً

للرجال الذين كتبوا أو شعروا في هذه اللغة ، والكتب التي ألفوها ، والنفيرات التي طرأت على اللغة والأذواق ، ولكننا نغنى الاستكشاف المستمر عصرًا بعد عصر لعقل الأمة وخلقها .

قد يختلف الكاتب أو الشاعر عن النموذج القومى ، ولكن عبقريته رغم ذلك ستظل تستمد الروح المميزة لجنسه ، فنحن نتكلم عن الروح الإغريقية ، أو الروح العربية ، ولنا نغنى أن كل الإغريق فكروا وشعروا على طريقة واحدة ، وأن كل العرب فكروا وشعروا بنفس الطريقة ، وإنما نغنى أننا حين نلغى كل الاختلافات كالتي تكون بين الرجل والرجل ، والمرأة ، يبقى على العموم طابع واحد متميز من الخلق الجنسى ، ويبقى عنصر قوى يشمل كل الإغريق وكل العرب

وربما كان المانع الأكبر من اقتباس العرب من الأدب اليونانى الفروق الاجتماعية والذوقية بين الأدبين . فالعرب بذوقهم العربى وبينهم العربية لم يستسيغوا الأدب اليونانى كما استساغوا علم اليونان وفلسفتهم ، لأن الأدب ذوق عاطفى ، والذوق والعاطفة مختلفان . وأما العلم والفلسفة فمعتليان ، والعقل متقارب . وإنما اقتبسوا من الآداب الأخرى الشرقية كالفارسية والهندية لأنها تقارب الذوق العربى . هذا إلى أن الحياة الاجتماعية أو البيئة الاجتماعية عند اليونان من ظهور نساء على المسرح اليونانى وتعدد آلهته وتنادر تابع من البيئة اليونانية فرق بين الأدبين ومنع اقتباس العرب منهم .

والشاعر أو الكاتب هو المصور الكامل لعقل الجنس الإغريقى أو العربى وهكذا يصبح الأدب ملحقاً لما تسميه التاريخ وشرحاً عليه ، فالتاريخ يعنى فى الأمم بالأشياء التاريخية من حضارة الناس ، ويصور الصورة الظاهرة لوجودهم ، ويخبرنا بما عملوا وما لم يعملوا .

أما الأدب ، فهو الذى يجب أن نرجع إليه إذا أردنا أن نميز أو أن نفهم ميزات الأمة العقلية والنفسية وعبوبها .

وهذا يكون الأدب هو روح العصر ، ونتاج المجتمع ، وتكون دراسة أدب عصرنا تعبيراً عن روحه ومثله . والقارئ لهذا يروعه أن يجد صفات كثيرة متحدة تبدو فى أدباء العصر الواحد . وحسبنا أن نقارن بين امرئ القيس ومعاصريه من الشعراء لنعلم مصداق ذلك . ومع الفرق بين زهد أبي العتاهية وخلاعة أبي نواس فإن المدقق يرى أن بينهما صفات مشتركة .

وهذا ما اتجه إليه فى بحثه الناقد الفرنسى « تين » فإنه أبان بطريقة علمية قوية خضوع الأدب للعناصر الثلاثة : الجنس والوسط والزمن . ويعنى بالجنس ما يرثه الناس من المزاج والنفسية ، وبالوسط الأوساط المحيطة بهم من مناخ وبيئة طبيعية ، وأحوال سياسية واجتماعية ونحوها . وبالزمن روح العصر أو روح تلك المرحلة المعينة للتطور القومى الذى وصلت إليه الأمة فى ذلك العصر .

ويقع دراسة الأدب من الناحية التاريخية الطريقة المقارنة فى دراسة الأدباء أفراداً لما قلناه من العلاقة بين الأديب وحياة الجنس والعصر ، فإن كل من ينتقل من أدب أمة أو عصر إلى أدب أمة أو عصر آخر سيدهشه التغير التام فى الجو الفكرى والخلقى .

ولما كانت دراسة الأدب هى محاولة ربط الظواهر بعضها ببعض كان على الدارس أن يلاحظ فى دقة الفروق بين الأدباء والعصور ، والاختلافات الأساسية التى تظل مبهمة عادة ، فيجب أن يدرس الطرق المختلفة عن وسائل التعبير وعن المسائل العظمى للأدب من حب وبغض ، وغيرة وأمل ، وأفراح وأحزان ، ومشاكل القدر الخالدة ، وكيف يكون التعبير عن هذه المسائل ونحوها باختلاف العصور .

وسيلحظ الدارس أن أهمية الموضوعات فى كل عصر تختلف ، فبينما يختفى

موضوع من الموضوعات ، ويصبح عديم الأهمية ، إذا بموضوع آخر يظهر ويبرز إلى الأمام .

وكيف يبرز موضوع عند أمة ولا يبرز عند الأخرى ، وكيف تعبر أمة عنه ، وكيف تعبر عنه الأمة الأخرى ، وهكذا من مسائل عديدة ، حتى إن الأديب الواحد قد يعبر عن مسألة بتعبيرات معينة إذا عالجها في الأدب العربي ، ثم هو نفسه يعالجها بطريقة أخرى إذا عالجها في الأدب الفارسي ، وذلك يظهر بين التعبير والموضوع في التصوف العربي والتصوف الفارسي الإسلامي .

واتجه آخرون إلى دراسة الأدب من حيث هو فنٌ وقالوا : إن الذي يعيننا أكثر من كل شيء آخر هو تقرير الآثار الأدبية بقطع النظر عن بيئتها أو قائلها وأن نجيب عن الأسئلة الآتية : ما منزلة هذه القطعة الفنية ؟ ما موضع الحسن أو القبح فيها ؟ ما الذي جعلها أثراً فنياً على كثر الأجيال ؟ وهذه الأسئلة ترفنا قلة الارتباط بينها وبين دراسة البيئة أو حياة الأديب ؛ فكثيراً ما نجد في ديوان الحماسة أو غيره : « وقال آخر » ولا يذكر القائل ، ولا يُبين إسلامي هو أم جاهلي ؛ وهذا لم يمنعنا من الإعجاب بالآبيات أحياناً ووضعها في درجتها التي تليق بها . فالغرض من النقد الأدبي إذن تقدير الصفات الأساسية التي يجب توافرها لتكوين القطعة أثراً فنياً أدبياً .

واتجه آخرون إلى دراسة حياة الأديب لا الأدب نفسه فوجهوا عنايتهم نحو تأثير الأدب بالأديب وصدوره عنه ، ولاحظوا في ذلك أن نفس الأديب هي المنبع الذي صدرت عنه القطعة الأدبية . فيجب أن تُدرس هذه النفس ليفهم ما يصدر عنها ، فالكتاب الذي ألف والقصيدة التي نُظمت لا يمكن فهمها حق الفهم إلا إذا فهمت نفسية القائل — وهذا من غير شك صحيح إلى درجة كبيرة ، فأنت لا تفهم ديوان الأخطل إلا إذا علمت أنه كان نصرانياً وعلمت مقدار تدينه ، ولا تفهم قصائد البارودي فهماً صحيحاً إلا إذا علمت نشأته والمناصب التي تقلب فيها والحن

التي انتابته . . بل هناك أبيات وقطع نرى عند قراءتها أنها تحتعمل نوعين من التأويل والشرح ومعرفة الشاعر هي التي تعين على ترجيح أحد التأويلين .

إن شئت فانظر إلى الدواوين وقارن بينها تجد أن بعض الجامعين اكتفى بترتيب الديوان على حروف الهجاء ، وبعضهم رتبها حسب أدوار حياة الشاعر ، أو قدّم للقصيدة بمقدمة تشرح الظروف التي بعثت على قول القصيدة . وترى الفرق كبيراً في فهم النوعين من الدواوين فترتيب الديوان حسب عمر الشاعر ، وذكر الظروف قد ألقى نوراً على القصيدة يوضح جوانبها وما في ثنايا السطور .

على حين أن ترتيب الديوان على حروف الهجاء لم يُفد من هذه الناحية أية فائدة . وكذلك الشأن في الكتب ، فأنت إذا علمت أن أمالي القفال ألّفها أبو علي للأندلسيين ، وأنه أراد أن ينقل علم المشاركة إلى المغاربة أعطاك ذلك للكتاب لوناً صحيحاً يعينك على فهمه وترتيبه . وإذا علمت أن ابن أبي الحديد شارح نهج البلاغة شيعي معتزلي جعلك ذلك أقدر على فهم الكتاب . فإذا علمت أن مؤلفاً لم يكن ثقة قدّرت الكتاب تقديراً أقرب إلى الحق . . وهكذا . . ولكن ينبغي أن لا يفوتنا أن المغالاة في هذه الناحية ضارة بالفن فكثيراً ما تكون معرفة حياة المؤلف أو الأديب أو الشاعر سبباً في عدم تقدير القطعة الفنية تقديراً صحيحاً ، فقد يبخس بعض الناس حق الأخطل لأنه نصراني أو يرفعونه فوق منزلته لأنه نصراني أيضاً ، وكذلك قد يؤثر في نفس القطعة الفنية ما تعرفه عن منشئها من ورع وسمو خلق ، أو تهتك أو ضعة ، أو انتساب إلى حزب سياسي يعجبك أو لا يعجبك .

من أجل هذا ألح بعض الأدباء في إبعاد حياة الأشخاص وعدم حسابان ذلك في تقديم الفن . وقالوا ليس يهمنا كثيراً معرفة ما إذا كان مجنون ليلى شخصاً حقيقياً أو خيالاً ما دمنا نستطيع أن نقوم القصائد المنسوبة إليه تقويماً حقيقياً . وليس يهمنا من الناحية الفنية أ كان ديوان امرئ القيس من شعر امرئ القيس

أم من شعر خَلَفَ الأحمر أو غيره كما لا يهمنا إن كانت هذه الصورة لروفاثيل أو لغيره . . . إن ذلك قد يهم المؤرخ ويهم مؤرخ الفن ولكن لا يهم الناقد ؛ كما لا يهم من يريد أن يعرف مساحة بيت أن يعرف من مالكة ولا من بانيه ولا جمال هندسته أو قبحها . وهم يقولون إن الفنان قد قدم لك قطعة فنية لتحكم لها أو عليها فأصدر حكمك عليها وحدها . والأديب لم يقدم حياته لتحكم لها أو عليها . والواجب أن يُحكم على قيمة الفنان بما يقدمه لا على ما يقدمه بقيمته هو .

والحق أن قدرنا من معرفة حياة الفنان لازم لفهم ما صدر عنه من فن ، وهو القدر الذي يرسل الضوء على الآثار الفنية . فأما ما وراء ذلك فليس يهمنا في موضوعنا وهو النقد الأدبي .

والنقد ، بهذا الشكل ، أقرب إلى العلم منه إلى الفن فهو يقرر القواعد النظرية أكثر مما يبين طريقة استخدامها ويوضح النظريات التي يمكنك أن تعرف بها القطعة الفنية ومقدار جودتها ، ولكن لا يتعرض كثيراً لتدريبك وتبيين الطرق العملية لتكون فناناً .

وبذلك نستطيع أن ندرك الفرق بين النقد وفن البلاغة ، فالفرق بينهما من وجهين : الأول أن البلاغة تغلب فيها الناحية الفنية فهي تقصد أكثر ما تقصد إلى تمرين المتعلم أن يأتي بقطع بليغة ؛ أما النقد فيوضح النظريات التي نقدر بها تلك القطع .

والثاني ، أن البلاغة أكثر ما تُعنى بالشكل وصورة الكلام ، فهي تفرض أن المعاني حاصلة في ذهن الكاتب ، ثم تعلمه كيف يصوغها ويخرجها في قالب بليغ . أما النقد فيتعلق بما وراء الشكل بمقدار ما في القطعة مثلاً من عواطف ، وبمقدار ما في القصيدة من خيال ... وهكذا . فإذا عُتبت البلاغة بالنظم وتأليف الكلام وتركيب الجمل ومظاهر الأسلوب ، فالنقد يُعنى بمنابع الأسلوب من فكر وعاطفة وخيال ونحو ذلك مما لا يتعلق بالشكل .

على أنه يجب ألا يغرب عن الذهن أن علم النقد على رأى مؤلفي العرب —
(وقد قسموا العلوم إلى علوم نضجت واحترقت ، وعلوم لم تنضج ، وعلوم نضجت
ولم تحترق) لم ينضج بعد ولم تحدد موضوعاته تحديداً دقيقاً لأنه لا يزال في طور
التكوين بخلاف فن البلاغة أو كما يقولون علم البلاغة .

يتضح لنا مما تقدم أن النقد الأدبي غرضه أن يستكشف العنصر التي لا بد
منها لما يستقى أدباً والتي إذا تحققت على الوجه الأكمل كانت المثل الأعلى للقطعة
الأدبية ، والتي هي المقياس الذي نقيس به الآثار الأدبية لمعرفة قيمتها .

ولكن هل هذا ممكن ؟ وهل هناك أصول بالصفة التي وصفوها ؟ وهل يمكن
تأسيس علم غرضه ما ذكرنا ؟

شك قوم في إمكان هذا ، بل أحالوه ، ووجهت اعتراضات عدة على هذه
المحاولات .

وأهم هذه الاعتراضات ، أولاً : أن النقد الأدبي يعتمد على الذوق ، والذوق
بحكمه على الأشياء لا يستند على أحكام عقلية ، وإذ ذاك لا يمكن أن تكون هناك
قواعد يصدر عنها الحكم وتُتخذ مقياساً . ألا ترى أن الناس إذا اختلفوا في قطعة
فنية لم يستطيع أحدهم استخراج حُجج عقلية يُقنع بها الآخرين . فالأدب فن
شأنه شأن الحب ، وكما قال الشاعر :

ليس يُستحسن في شرع الهوى عاشقٌ يحسن تأليف الحُجج
بُنى الحُبُّ على الجَوْر فلو أنصفَ المحبوب فيه لسمُح

وإنا لرى هناك مقياساً لكل المسائل النظرية ، وللبحث عن الحقائق
نتحاكم إليه ، ووُضعت قواعد المنطق للسير على ما يقتضيه العقل لإقامة البرهان ،
ونستطيع أن نقول بعد الامتحان إن هذا صواب وهذا خطأ . ولكن فيما يتصل
بالفن وفيما يتصل بالأشياء التي تصدر عنه وفي الأحكام التي تصدر عليها ، ليس

الشان كذلك ، فإذا رأيتُ صورةً وقلتُ إنها جميلة ، فمعنى ذلك أنها تسرني وتلائم ذوقي ، وليس في إمكانك أن تقول إن هذا حق أو باطل كما تقول في الحقائق العلمية ؛ وليس الأدب إلا ضرباً من الفن ، فإذا سمعتُ أو قرأتُ قطعةً فأعجبني قلتُ إنها جيدة ، أى إن ذوقي يستحسنها وإذا لم تستحسنها أنت فلك ذوقك ؛ وليس هناك مرجع نحتكم إليه . وكل ما قيل في شأن قواعد الاستحسان والاستهجان ليس إلا ضرباً من التحكم أو اللعب بالألفاظ أو استخدام القدرة البلاغية تعمل في الإقناع عمل الحجج المنطقية ومحال ذلك . وإن شئت مثلاً لذلك فاقراً ما يقوله عبد القاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز ، يقول : « وما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروك وتؤنسك في موضع ثم تراها بعينها تنقل عليك وتوحشك في موضع ، فلفظ الأخدع في بيت الحماة :

تَنَقَّتْ نَحْوَ الْحَيِّ حَتَّى وَجَدْتَنِي وَجَعْتُ مِنَ الْإِسْفَاءِ لَيْتَا وَأَخْذَعَا

وبيت البحتري :

وَإِنِّي وَإِنْ بَلَّغْتَنِي شَرَفَ الْغَنَى وَأَعْتَقْتُ مِنْ رِقِّ الْمَطَامِعِ أَخْذَعَا

فإن لها في هذين المكانين ما لا يخفى من الحسن . ثم إنك تنأملها في بيت أبي تمام :

يَا دَهْرُ قَوْمٍ مِّنْ أَخْذَعِيكَ فَقَدْ أَصْجَبْتَ هَذَا الْأَنَامَ مِنْ خُرْقِكَ

فتجد لها من الثقل على النفس ومن التنغيص والتكدير أضعاف ما وجدت هناك من الروح والخفة والإيناس والبهجة . اهـ .

فأنت ترى أن عبد القاهر لم يرجع في كلامه إلى حكم عقلي ولا تعاليل منطقي ، وإنما ترى أن الدعوى والبرهان من صنف واحد ، كلاهما يعتمد على الذوق من غير حجة .

وقد أجيب عن هذا الاعتراض بأن مما لا شك فيه ، ومما يسلم به كل باحث

أن هناك فرقاً بين ذوق وذوق ، وأن هناك ذوقاً أرق من ذوق كما قال الأستاذ « بين » : « إن الفكرة الأولى في الجمال تنشأ عن الألوان ، فالطفل قبل أن يشعر بلذة الجمال شكل أو جمال حركة تأخذ ببصره الألوان الزاهية والصور البديعة . وإنى أميلُ إلى تقرير ذلك عند القرويين فإنه تغلب عليهم هذه الفكرة في الجمال حتى في تقدير جمال النساء ، فمن أخذوا بنحط قليل من المدينية يميلون إلى الألوان القوية كالأحمر القاني والأصفر الفاقع ويعجبهم من الثياب الألوان الكثيرة الصارخة ، أما المتمدّنون فتعجبهم الألوان الخفيفة المتناسقة الخافتة .

ونحن إذا قرأنا شعر الجاهليين في وصف النساء وجدنا الصفات المادية من مثل قوله :

بيضاء بأكرها النعيم فصاغها بلبافة فأدقها وأجلها
حجبت تحيتها فقلت لصاحبي ما كان أكرها لنا وأقلها

ولكن لا يلتفتون إلى جمال الحديث وجمال خفة الروح ، كما يقول بشار

العباسي : * وحديثها السحرُ الحلال لو أنها *

لأن جمال الحديث يتصل بالمعنى أكثر مما يتصل بالمادة .

وقل مثل ذلك في الأدب ، فالقطع الأدبية التي تُعجب الشعب المنحط لا تُعجب الأديب الراقى من ناحية الألفاظ ومن ناحية المعاني . وهذا من غير شك يرجع إلى اختلاف الذوق وتدرجه في الرقي ، بل إن الأديب نفسه إذا رقى استحسن ما لم يكن يستحسن ، واستهجن ما لم يكن يستهجن تبعاً لرقى الذوق . وإذا كان الذوق يرقى وينحط فهو خاضع لنظام وقوانين يمكن دراستها . وهناك مقاييس للذوق الراقى والذوق المنحط يمكن أن تُصاغ في قالب قواعد علمية ، بل صيغت بالفعل في علم الجمال وإن لم يُستكشف جميعها بعد . فليس الحكم النقدي يصدر اعتباطاً أو يلعب فيه بالألفاظ ، وإنما هو مبني على ذوق خاضع للبحث العلمي .

الاعتراض الثاني : اعترض أيضاً بأننا نرى حتى الأدباء المتضلعين يختلفون فيما بينهم اختلافاً كبيراً عند الحكم على القطعة الفنية وعلى الأديب . فنرى علماء الأدب يختلفون في أيهم أفضل . جرير أم الفرزدق أم الأخطل ؟ وأيتهما خير مقامات الحريري أم مقامات البديع ... ونحو ذلك . ونراهم يختلفون في أحسن مقامة للحريري وأحسن قصيدة لأبي نواس والمتنبي ، وأحسن قول قاله امرؤ القيس أو الفايضة . وإذا كان الأدباء — وهم الخبراء في الفن — يختلفون هذا الاختلاف فليس هناك من أمل في وضع قواعد ثابتة يمكن الخضوع إليها واتخاذها مقياساً .

والجواب عن هذا أن الاختلاف في الذوق مُسلم به ؛ ولكن ما اتفق عليه الأدباء أكثر مما اختلفوا فيه ، وليس بينهم من يشك في أن كلا من الفرزدق وجرير والأخطل شاعر عظيم ، ولا أن امرؤ القيس والفايضة فرسا رهان ، ولا أن مقامات البديع فيها مزايا وعيوب ، كما أن مقامات الحريري كذلك ، وأن عدى ابن زيد شاعر ضعيف . وهكذا . هناك ضروب من الاتفاق عدة ، وهذا الاتفاق دال على أن هناك معاني في نفوس الأدباء ومقاييس متفقاً عليها يصعدون عنها هذه الأحكام المنطقية . فالنقد الأدبي ينبغي أن يسمح بهذا الاختلاف البسيط بين الأدباء ولا يضيره ذلك ، فإن وراء هذه الأصول والقواعد التي اتفقوا عليها أوهى في نفوسهم محل اتفاق — شخصية تسبب هذا الاختلاف ، فمن غلبت عليه فكرةُ النشأوم وألم من عيوب الناس واحتقر شؤونهم مثلاً يميل إلى شعر أبي العلاء . ومن قضى حياته في لهو وسرور وخر وتشبيب ونحو ذلك فضل شعر أبي نواس . وهكذا . وهذا الاختلاف في التفضيل لا يؤثر كثيراً في قواعد النقد التي تقرر مركزاً أدبياً ممتازاً لكل من أبي العلاء وأبي نواس .

الاعتراض الثالث : واعتراض ثالثاً بأن مجال الأدب غير محدود ونتاجه متنوع تنوعاً لا ينحصر ، فلا يمكن أن يوضع إذن لغير الحدود قواعد محدودة تحيط

به وتنطبق على كل أنواعه . فشعر أبي العلاء الباكي وشعر أبي نواس الضاحك وشعر أبي العتاهية الجاد ، وشعر ابن الحجاج الماجن ، وشعر المتنبي العاقل ، وشعر العباس بن الأحنف العاشق ، وشعر مؤدب ، وشعر فاحش ، وأنواع من الشعر لا تُخصى ، ومن النثر الفنى لا تُخصى : كل هذا يجعل من المستحيل أن توضع له قواعد تجمعها ومقاييس تقتبس منه . لأن الأدب سجل الحياة . ومناخ الحياة عديدة ومنابعها مختلفة : عقل وشعور وخيال وما إلى ذلك ، وكل منبع من هذه المنابع له ضروب وألوان لا يحصرها عدد فكيف يمكن وضع قواعد ومقاييس تجمع شملها وتحدد قيمتها .

وقد أجيب عن هذا الاعتراض بأن هذا التنوع والاختلاف يجعلان مهمة النقد الأدبي صعبة لا مستحيلة . فواء هذا النوع أسس يحاول هذا العلم ضبطها ووضع مقياس لها ، فمثلا مجال الخيال متنوع أنواعاً لا عداد لها ولكن هذا لا يمنع أن يُضبط الخيال وتوضع له قواعد ويحدد له مقياس ينطبق على أنواعه الكثيرة .

الاعتراض الرابع : وهناك اعتراض رابع وهو أن الأدب إنما يصدر عما في نفس الأديب من عبقرية ونبوغ ، والقطعة الأدبية تتلون بلون هذه العبقرية وما للأديب من شخصية ، وهذه العبقرية أو الشخصية لا تخضع لقواعد لأن كل عبقرية من طبيعة خاصة ولها ميزات خاصة لا يشاركها فيها غيرها ، ومن أجل هذا كان نتاجها ، وهو القطع الأدبية ، له كذلك ميزات خاصة لا يشاركها فيها غيرها ، وهذا يجعل وضع قواعد شاملة من المستحيل . إن واجب النقد أن لا يكتفى ببيان شعر المتنبي مثلاً وما يشبه فيه غيره من الشعراء وما ينفرد به . لأن هذا لا يعرفنا المتنبي حق المعرفة ، وإنما واجبه أن يُشعر القارئ بطعم المتنبي ويجعله يتذوقه ويحس أن له طعماً خاصاً يخالف بقية الطعوم ؛ وهكذا في كل الأدباء . . وهذا ما لا يمكن أن توضع له قواعد ثابتة .

وجوابنا هنا لجوابنا السابق ، وهو أن هذا يوضح صعوبة البحث ولكن

لا يوصل إلى النتيجة التي وصل إليها للمعترض من استحالة البحث . وأيضاً فليس من خصائص النقد أن يشعر بك بطعم كل أديب فهذا شيء لا يكونه النقد ، بل تكونه القراءة الشخصية لأنار الأديب . وإنما الناقد يستحسن الآثار الأدبية أو يستهجنها ثم يضع لاستحسانه واستهجانه عللاً معقولة ؛ وهذا هو موضوع النقد فهو يضع القواعد التي يرجع إليها في الاستحسان أو الاستهجان ، ويرى إن كان يمكن تطبيق ذلك على جميع الآثار الفنية أولاً .

والآن نخرج من هذه الاعتراضات بنتيجة واحدة وهي أن هذا العلم مخوف بصعاب كثيرة ، وأن هناك نواحى لا يمكن وضع قواعد لها كالشخصية المختلفة للأدباء ، وقواعد يمكن وضعها وتطبيقها على الأدب عامة ، كما يمكننا القول هنا بأن علم النقد يريد أن يخرج بالنقد من أن يكون مجرد استحسان أو استهجان لا يستند على تعاميل ، فكل ما كان مبني على ذوق الناقد وحده ومجرد ادعائه أن هذا بليغ وهذا غير بليغ لأنه يتذوقه أو لا يتذوقه واكتفاؤه أن يصوغ عباراته بالاستحسان والاستهجان في قالب جميل كما يفعل عبد القاهر الجرجاني وأبو هلال العسكري في كثير من المواضع . كل هذا ونحوه لا يفيدنا كثيراً في موضوعنا ولا يصح أن يُعَدَّ من علم النقد ، كذلك يجب أن نذِيع هنا على أن قواعد النقد لم يلاحظ في وضعها الفنان بقدر ما لوحظ الحكم على الآثار الفنية ، فليس الغرض الأساسي منها أن تعلم الشاعر كيف يشعر ، ولا الكاتب كيف يكتب . وإنما تعلم الناقد كيف يحكم على الآثار الفنية . فهي قواعد مستنبطة من الفن وليس الفن مستنبطاً منها . ويجب أن نلفت النظر إلى أننا بهذه القواعد لا نريد أن نهدر الذوق الخاص بالناقد فإن له دخلاً كبيراً في قيمة الناقد ؛ ولكن مما لا شك فيه أن هذه القواعد تُساعد ذوق الناقد على تعرف الصواب .

وأياماً كانت اتجاهات الدراسات الأدبية يجب على قارئ الأدب أن يقرأ القصيدة أولاً قراءة دراسية ، ثم يقرأها بعد ذلك قراءة نقدية ، ففي القراءة الأولى

يحاول أن يتعمق في نفسية الشاعر وأن يفهمها وأن يملأ قلبه بما كان يفعمه من عواطف وإحساسات ، وأن يحيط نفسه بنفس الجو الشعوري الذي كان الشاعر فيه ينشئ قصيدته . أما في القراءة الثانية فعليه أن يقارن بين هذه القصيدة وغيرها من جنسها ويزداد تعمقا في فهم لمحاتها وتبين إشاراتنا .

وبديهي أن القراءة الثانية لا تكون إلا بعد القراءة الأولى ، فنحن لن نقدر قصيدة حتى النقد إلا إذا درسناها أولا وتفهمناها وتعرفنا روح صاحبها وعمقنا في عواطفه وشعوره وانسجمتنا في جوده العاطفي . ثم إن قيمة القراءة الثانية تتوقف على مقدار القراءة الأولى من الجودة والإتقان .

ونحن في نقدنا للقصيدة لا نعنى إلا بالناحية الأدبية العاطفية دون أن نهتم بالمسائل الخاقية أو المناقشات الفلسفية . فهذا النقد هو ما نسميه النقد الأدبي .

وحين يبدأ الإنسان في النقد يبدأ في استعمال اصطلاحات معينة مثل وزن وبحر وقافية واستعارة وتشبيه — وغير ذلك من ألوف المصطلحات . فالأسلوب هو طريقة تعبير الإنسان عن نفسه والأسلوب الجيد هو الذي يحسن التوضيح كما يريده الإنسان . فقولنا اثنان واثنان أربعة تعبير جيد لأنه يبين ما نريد أن نقوله في جلاء ، ولكن ليس كل ما نريد أن نعبر عنه في هذه الدرجة من السهولة ، وليس كل ما نريد أن نعبر عنه في هذه الدرجة من الاعتماد على العقل ولا هذا التعبير أيضاً فيه جمال فن ، فهناك أشياء أخرى نحس بها في داخل أنفسنا ونريد أن نخرجها إلى العالم الخارجي عن طريق القول . وهذه الأشياء لا تتصل بعقلنا وتفكيرنا فقط ، ولكنها تتصل بروحنا وعواطفنا وكياننا كله ؛ ولذلك يكون فيها خفاء هذه العواطف ودقة هذه الروح وتعمد هذا الكيان ، فيكون التعبير عنها نوعاً آخر لا يكفي بمجرد هذا التقرير السهل البسيط الذي وجدناه في تعبير « اثنان واثنان أربعة » بل يلجأ إلى فنون أخرى يدخلها في الأسلوب حتى يمكنه حسن التعبير كالتشبيه والاستعارة والحجاز والكناية ونحو ذلك .

مما وُضِعَ له علم البلاغة . ومن أجل هذا اختلفت التعبيرات الأدبية باختلاف
الأشخاص في هذه العواطف والاختلاف في النفوس . ولهذا أيضاً اختلفت
أساليب الأدباء اختلافاً كبيراً . أما الأساليب العلمية فليس فيها هذا الاختلاف ،
بل هي متعددة متشابهة . وببذلك أن الأساليب العلمية تقوم على العقل وحده
والعقل يكاد يكون قدراً متشابهاً عند الناس ليسوا يختلفون فيه اختلافهم
في العواطف ، وتضارب العواطف النفسية ، ولذا كانت التعبيرات عن أغراض
هذا العقل متقاربة متشابهة . بل قد يلجأ العلماء إلى استعمال الرموز المطلقة
الحسابية والجبرية والهندسية ، فيقل هذا الاختلاف في التعبير .

وبعكس هذا تماماً نجد الأساليب الأدبية ، فهي متنوعة متعددة الصور كما
قلنا ، وهذا يسلطنا إلى القول بأنه ليس من قاعدة واحدة تنقذها كل أنواع
الأساليب الأدبية ، وإنما يحكم على كل أسلوب بأحكام
نستمدّها من الأسلوب نفسه . فننظر إلى طبيعة الأسلوب وطبيعة المعنى ومقدار
انسجامهما وننظر إلى درجة إجادة الأسلوب في التعبير عن المعنى ، ولكن هناك
أشكالاً من الأساليب تجمع كل طائفة منها متشابهة مشتركة يكون من السهل
خضوعها لقانون نقدي عام يطبق عليها ، فالأسلوب العلمي لا يراد منه إلا الإفهام ،
ولذلك يجب أن يكون سهلاً خالياً من كل تعقيد . بسيطاً عارياً عن كل زخرفة
أو تزيين . مساوياً للمعنى لا يزيد عنه ولا ينقص مرتباً ترتيباً منطقياً متيناً .

أما الأسلوب الأدبي فلا يشترط فيه هذا . لأن غرضه ليس مجرد الإفهام ، بل
له غرض آخر هو التأثير والإقناع والاجتذاب . فالخطيب مثلاً حين يخطب
الناس ليس غرضه أن يفهمهم ما يقول . بل غرضه أن يستميلهم إليه ويحتذبهم
إلى موافقته على ما يقول ، فهو لذلك لا يكتفي بالتعبير البسيط المألوف ، بل يلجأ
إلى جعل استثير بها عاطفة السامعين ويتعلق قلوبهم ويستدعي إعجابهم . تلك
الوسائل هي التي تكشفها البلاغة . وكذلك شأن الشاعر في قصيدته إذ هو يريد

أن يستثير عواطف معينة ، وانفعالات خاصة لدى سامعه وقارئه ، لا تكفى في استثارته هذه اللغة الأولى .

ولكن الأدباء أنفسهم يختلفون في خلجات نفوسهم وفي صبغتهم العاطفية ، فتختلف لذلك أساليبهم ، فأديب واقعي يعبر عن الحياة الفعلية ، وأديب مثالي يعبر عن أدبه تعبيراً مثالياً . ويجب عند دراستنا للكتب الأدبية أن نفرق بين ما يسميه كارليل الأصوات المبتكرة ، وبين ما هو مجرد أصداء ؛ أو بعبارة أخرى بين الرجال الذين يتكلمون كلاماً صادراً عن أنفسهم وبين الذين يتكلمون نقلاً عن الآخرين ، أو كما قال بعضهم عن كتاب بعد قراءته : « قد قرأت كتاباً جديداً وليس طبعة جديدة ، وليس انعكاساً لأي كتاب آخر » . ولسنا نختصر الأصداء والانعكاسات ولا نذمها ولا نبالح في انتقاصها إذ أنها إن كانت جيدة في نوعها ، كان لها مكانها وفائدتها ، ولكن لكي نتجنب كل تقدير خاطئ يجب أن نميز الأدب الذي يستمد حياته من شخصية المؤلف ونجربته عن الأدب الذي يستمد حياته من طريق غير مباشر عن شخصيات الآخرين وتجاربهم ، فهذا النوع الثاني يجب أن يوضع دائماً دون الأول في المسكاة .

وعلى كل حال يجب أن نعبّر اهتماماً لما يسمونه مبدأ الصدق . وقد كان أفلاطون أول من أعلنه ، وهو أن أساس كل عمل جيد وخالد في الأدب هو الإخلاص التام من الفرد لنفسه ، والإخلاص التام منه لتجربته الخاصة في الحياة وهذه الصفة من الإخلاص هي التي عدّها « كارليل » العنصر الضروري لتكوين كل عظمة وبطولة ، وهذا المعنى هو الذي عبّر عنه « ألفريد دي موسيه » بقوله « إنني أنا الذي عشق » . وقد تبدو هذه العبارة عادية ، ولكن كم منا يستطيع أن يقولها في صدق ؟ وكما قال جورج هنري نويس : « نحن لا نستطيع أن نطلب من كل إنسان أن يكون له عمق غير عادي في فطرته ، ولا نستطيع أن نطلب منه تجربة غير عادية ، ولكننا نطلب منه أن يعطينا أحسن ما يستطيع ، ولن يكون

هذا الأحسن شيئاً يملكه غيره . . . « وكَم من الناس قد قدّوا قيمتهم بكتبهم
نفوسهم وجريهم وراء غيرهم في أسنوبه وموضوعه . وهذا هو الذي يفسّر أننا
نرى الرجل كبيراً في ملكاته الضمنية واسع الثقافة كاملاً في الفن . قد فقه غيره
بسبب أن الأول أقلّ صراحة وأضعف جرأة في التعبير عن نفسه . وبدون
الإخلاص لا يمكن أن يوجد في الأدب عملٌ حقٌّ . وميزة التجديد في الأدب
التي يدأب الناس في البحث عنها ليست في الجدة ، ولكنها في الصدق .
والإنسان سواء كان مُحيطاً بتجربته وقوته الخالصة كبيراً أو صغيراً فإنه يجب أن
يكتب عما تقوده إليه أقدامه وأن يهتم بوصف ما عاشه هو وما رآه وفكر فيه
وأحسه بصدق وأمانة . ونعني بالصدق أن يُعبّر عن إحساسه وشعوره لا عن إحساس
غيره وشعوره . فأبو العتاهية مثلاً حين يُعبّر عن الزهد ، وأبو نواس حين يُعبّر عن
عبراته بالخمر ، إنما يعبران عن صدق وإخلاص ، والرجل الصالح انتقى الذي لم
يتعرض يوماً ما لحبّ مذكر ، والتغزل فيه لا يكون صادقاً حين يقول الشعر في
غزل المذكر وهكذا . .

عناصر الأدب

أجمع النقاد تقريباً على أن الأدب يتكوّن من عناصر أربعة : العاطفة والمعنى والأسلوب والخيال . ونعني بذلك أن كل نوع من الأدب لابد أن يشتمل على هذه العناصر الأربعة ولا يخلو من عنصر منها ، غاية الأمر أن بعض الأنواع الأدبية قد يحتاج إلى كمية أكبر من بعض هذه العناصر مما يحتاجه من نوع آخر . فالشعر مثلاً يحتاج إلى مقدار من الخيال أكثر مما يحتاج إليه الحكيم ، والحكم يحتاج إلى مقدار من المعاني أكثر مما يحتاجه من الخيال وهكذا .

العاطفة

هي عنصر هام في الأدب . ومع علم الأقدمين بها فإن اسمها لم يستعمل في الأدب العربي إلا حديثاً كالذي قالوا عن الأدب الألماني فيه عشق كثير ، واسكن ليس فيه كلمة عشق . فانت تقرأ طبقات الشعراء لابن قتيبة مثلاً فتجد فيه قول الشعر للرجبة أو الرغبة ، واسكن لا تجد فيه كلمة العاطفة لأنها لم تبتدع إلا في العصر الحديث ؛ وكذلك في كتاب العمدة لابن رشيق وفي غيره من الكتب . على كل حال فهي عنصر هام . وقد كثرت في تعبير الأدباء المحدثين أن فلاناً مشبوب العاطفة أو هو ذو عاطفة بليدة . وهذه العاطفة هي التي تمنح الأدب الصفة التي نسميها بالخلود . فنظريات العلم ليست خالدة . فالعلم الذي كان في زمن الإلياذة قد مات وبعثت الإلياذة ، والعلم الذي كان في زمن المتنبي مات وبقى شعر المتنبي ، ولم يبق العلم الذي في زمنه إلا للتاريخ . والسبب في ذلك أن العلم خاضع للعقل ، والعقل سريع التغير حتى في الإنسان الواحد من صباه إلى شبابه إلى شيخوخته ؛ فقد يرى الرأي في زمن ثم يرى غيره في زمن آخر وهكذا . أما العاطفة فلا تتغير إلا قليلاً ، وإذا تغيرت تغيرت في أشكالها دون أساسها .

فمثلا عاطفة الحزن على ميت قد تضبط عند الألمان والإنجليز ولا تكون مضبوطة عند المصريين . ولكن الحزن هو الحزن . وعاطفة الإعجاب بالبطولة قد تتخذ شكل عبادة الأبطال عند البدائيين ، وقد تبعث على إقامة تماثيل عند الأوربيين ، وقد تتخذ أشكالا أخرى عند غيرهم ، ولكنها في جوهرها ثابتة عند الجميع ، وهكذا .

وأيضاً فإن العلم يتعلق بالموضوع ، والموضوع تغير قوانينه كلما جد جديد . أما العاطفة فتتعلق بشيء ذاتي قليل التغير . وما خلا من العاطفة كالتقاويم والنتائج والأخبار المحلية والمعادلات الجبرية وقوانين اللوغاريتمات وكتب الإحصاء . فلا تسمى أدبا بحال من الأحوال . وكذلك كتب الرياضة وكتب علم طبقات الأرض أو علم النفس . على حين أننا نعدّ أبياتاً من الشعر ولو تافهة في فتاة أو زهرة أو خصلة من الشعر أدباً . ذلك لأن النوع الأول غير مرتبط بالعواطف والثاني مرتبط بها .

وكتب التاريخ قد تعد أدبا وقد لا تعد ، فإذا كان كتاب التاريخ لا يشتمل إلا على حقائق مجردة من العواطف ومستندة فقط على الوثائق والإحصاءات لم يعد أدباً . أما إذا سرج فيه المؤرخ حقائقه بعواطفه وضحك أحياناً وبكى أحياناً وأتبع الحادثة برأيه فيها ، وأكمل بخياله ما نقص ، وبعث عند القارئ ما حمسه أو خذله كان أدبا بمقدار ما فيه من عاطفة .

وإذا كانت العواطف أساساً من أسس الأدب وهي التي تجعله خالداً وكانت العواطف لا تتغير حُبِّبَ إلينا قراءة الشعر سراراً . فنحن لانملّ من إعادة قراءة المتنبي أو أبي العلاء ، على حين أننا نملّ بسرعة من قراءة كتاب علمي متى كنّا نعلم ما فيه لأنه مرتبط بالعقل لا بالعاطفة . وشيء آخر وهو أن العاطفة أوسع مجالا لتوضيح الشخصية . ففهم الحقائق العلمية فهماً مطابقاً للواقع والتعبير عنها يشترك

فيه الناس على السماء تقريبا . فنحن إذا قلنا : الخط المستقيم هو أقرب مسافة بين نقطتين كانت هذه الحقيقة عامة يستوى الناس إلى درجة كبيرة في فهمها والتعبير عنها . فليس فيها كبير مجال للتعبير عن الشخصية ، ولكن ما أشعر به إذا رأيت نجما في السماء يخالف ما أشعر به من نجاني ، وتعبيرى عنه يخالف تعبير صاحبي ، على حين أن الفلكيين في كلامهم عن النجوم وأحجائها ، وبعدها وحركاتها متقاريون في الإبراك العقلي والتعبير القولي . وعند ما تدخل العاطفة في الشعور والتعبير تظهر الشخصية ويكون الأدب .

وإذا أردت أن تعرف شخصا أعلم هو أم أديب أم هو عالم وأديب معا ، فانظر بتناجه أيؤثر كلامه في العقل أم في العاطفة أم فيهما معا ، فالأول عالم والثاني أديب والثالث عالم وأديب معا .

معنى الأدب : وهم يعرفون الأدب عادة بأنه تفسير الحياة واستخراج معانيها . ومن الواضح أن استخراج معاني الحياة والتعبير عنها إنما يرجعان إلى ما للإنسان من قوة عاطفة لأن الحياة بمعناها الواسع لا تسيطر عليها الحقائق الخارجية ولا الظروف الخارجية ولا التفكير العقلي بقدر ما تسيطر عليها العواطف ، والعواطف هي التي تحركنا إلى العمل وهي التي توجه الإرادة وهي التي تحدّد مجرى الحياة .

ولذلك نلاحظ أن أعمال الحياة ليس ينطبق عليها كلها المنطق ، لأن المنطق قانون العقل لا العواطف ، والحياة خاضعة للعواطف والعقل معا ؛ ولذلك تراهم يقولون إذا عجزوا عن تطبيق المنطق العقلي : إن هذا ما يقتضيه منطق الواقع . بل قد يكون منطق العاطفة أحيانا مخالفاً لمنطق العقل ، كالعطف على ابن عاق والبكاء على شرير ، وتفضيل ابن الزوجة الجميلة ولو لم يكن كفوا ، كما كان من هرون الرشيد في تقديمه الأمين على المأمون .

والأدب أدواته العواطف ، وهو الذي يحدث عن شعور الكاتب ويشير شعور القارئ ويسجل أدقّ مشاعر الحياة وأعماقها .

ولكن إذا نحن سألنا بأن ما كان مصدره العواطف أدبٌ فهل يمكننا أن نسلم بصحة العكس ، وهو أن ما لا يصدر عن عاطفة ولا يثير عاطفة لا يُسمى أدباً ؟؟ . .

والجواب أن هذا صحيح أيضاً ، وهو أن ما لا يحرك عاطفة ولا يثيرها لا يُسمى أدباً . فالتاريخ إذا صدر عن عاطفة وأثار عاطفة سُمي أدباً وإلا كان علماً . والشروط التي وضعوها لكتابة التاريخ كالدقة والإلمام بجميع نواحي الموضوع والإنصاف في الحكم هي شروط من الناحية التاريخية ، فإذا فقدناها لم يعد كتاب تاريخ . . ولكنه إذا كان ذا أثر في العواطف ظلت ناحيته الأدبية باقية . والسبب في أننا نعد كاتباً أو ناقداً أو باحثاً أدبياً وآخر غير أديب . أن الأول يثير الحقائق التي يذكرها ويقوّيها ويلهبها باللعب بالعواطف .

ثم إنه أحياناً تكون كميات العناصر الأخرى كبيرة ، وهي عنصر العقل والخيال والأسلوب . ولا يكون فيها شيء من العواطف ، كـ بعض حكم المتنبى ، وبعض الأمثال ، فهذه يختلف النقد فيها ، وبعضهم لا يعدها أدباً لخلوها من عنصر هام ، وهو العاطفة . وبعضهم يعدها أدباً لما كان من التعمييض بزيادة العناصر الأخرى ، وقالوا إنه إذا زادت كمية الخيال وقوى الأسلوب فمن البعيد ألا يؤثر في العاطفة .

وعلى الجملة فإنارة العواطف هي العنصر الظاهر في الأدب ، فإذا كانت هذه الإنارة هي أهم غرض للكاتب أو الأديب كان لنا من هذا شعر أو أدب كفن من الفنون الجميلة ، وإذا لم يُثر هذه الإنارة بحال من الأحوال صعب أن نسميه أدباً ، بل ربما كان علماً ، وإذا كانت الإنارة وسيلة لا غاية فقصده إليها الأديب أو كان غرضاً عرضياً لا أساسياً قلنا إن على هذه الكتابة مسحة من الأدب بقدر ما فيها من إنارة العواطف .

ومن هذا نستطيع التفرقة بين العالم والأديب بأن العالم يلاحظ الأشياء

ويستكشف ظواهرها وقوانينها وعلاقتها بالأشياء الأخرى وعلاقتها بالظروف التي تحيط بها ، على حين أن الأديب يلاحظ الأشياء من حيث علاقتها بعواطفه وطبيعته الأخلاقية . فالعالم النباتي مثلاً يدرس النبات ، يدرس كل شيء فيه على طبيعته الخاصة به فيدرس أوجه الشبه بينه وبين أمثاله من النباتات الأخرى ، ويدرس وظيفة كل جزء منه ، ويدرس التغيرات التي تطرأ عليه كلما نما حتى يصل به إلى الموت والفتاء . وغرضه من ذلك عقلي محض ، يسعى وراء الحقائق والقوانين التي تنظم وهذا النبات . أما الأديب فكل هذه الأشياء التي تتصل بالنبات ثانوية عنده وإنما ينظر إليه ليسأل نفسه : لِمَ خُلِقَ ؟ إن أجزاءه المختلفة متناسبة متناسقة وهو يلائم الأوساط التي عاش فيها ، وهذا ما يضمن البقاء لها ... ولكن لم كان كل ذلك ؟ ثم لا يلبث أن يجيب عن هذا بأن النبات خُلِقَ لجماله وأن شجرة الورد إنما خُلِقَت لزهرة الورد ، وليس في النبات شيء إلا زهرته . نعم ، إن كثيراً من أنواع الكتابة عليه ظِلٌّ من العلم وظلٌّ من الأدب ، ولكن هذا لا يمنع من التفرقة الواضحة التي ذكرناها بين العلم والأدب . والحق أن إثارة العواطف وتشبيها عنصر كبير في الأدب ، ولكن ليست هي كل العناصر فلا بد في كل الآثار الفنية من مزج الحقائق العلمية بالعواطف الإنسانية بالخيال . وهذا هو ما يفرق بين الأدب والموسيقى . فالموسيقى تخاطب العاطفة وتشيرها من غير اعتماد على حقائق علمية أو مادة عقلية . ولستنا نتساءل في قطعة الموسيقى ما معناها وعلام تدل من الناحية العقلية ، ولو فعلنا ذلك لكان ضرباً من السخف ولبعثنا عن الفن الموسيقي . نعم إن التألذذ بالموسيقى قد يزداد إذا قرُنَ بشعر لذيذ . ولكن هذا لا يمنع من أن نقول إن الموسيقى تستثير الشعور بنفسها ، وأوضح دليل على ذلك أدوار الموسيقى ، كالأدوار التي لا تُصحب بشعر غنائي ، فإنها تُلذذ بنفسها من غير أن يُفهم أي معنى منها ، بل إن بعض الأفراد يُقلل لذتهم اقترانها بما يفهم منه معنى عقلي . فالموسيقى أوضح لغة للعواطف لا يشاركها في ذلك إلا

الضحك والبكاء والصراخ وما إلى ذلك ، فهي جميعها لغات العواطف ، ولكن الموسيقى أقواها وتثيرها أسرع في الانتقال . وإذا كانت الموسيقى لا تعتمد على معانٍ عقلية فهي لا تسترعى العقل ولكن تسترعى العواطف . أما الأدب فليس شأنه شأن الموسيقى فهو يعتمد على قدر صالح من المعاني ويصحبه المقدار الفني الأدبي الذي يثير العاطفة .

ويظهر أن الموسيقى في هذا هي التي ينطبق عليها ما ذكرنا دون أنواع الفنون الأخرى ، فالتنقش والتصوير مثلا لا بد أن يضعنا أمام أعيننا شيئا جميلا فلهما مادة يقومان عليها بخلاف الموسيقى فلا مادة لها أو على الأقل ليس لها مادة ظاهرة . وشأن الأدب شأن الفنون غير الموسيقية فهو يسترعى العواطف ، لكن لا بالمباشرة بل بواسطة ما فيه من معان وأفكار حتى الشعر نفسه لا بد أن يكون ذا معنى وفيه حقائق ومادة عقلية تعتمد عليها المشاعر وبدون هذه الحقائق والمعاني لا يستطيع الأدب أن يثير العاطفة . وإذا لم يُدعم القول بمعان صحيحة أثار عواطف مريضة .

الخيال

كذلك لا بد للأدب من عنصر الخيال وهو ضروري في كل أنواع الأدب وهو السكوة التي نستطيع بها أن نصور الأشخاص والأشياء والمعاني ونمثّلها شاخصة أمام من مخاطبه واستثير مشاعره .

وأخيراً لا بد من عنصر رابع وهو حسن النظم وتأليف الكلام كما قدمنا من عناصر الأدب ، أعني العاطفة والخيال والمعاني لا بد أن يكون لها لفظ ونمط راق من القول يدل عليه ، وهذا هو الذي نسميه نظم الكلام ؛ وهذا النظم وسيلة لأداء المعاني لا غاية ، ولكن له من الأهمية ما لباقي العناصر ، فإثارة العواطف

وهي أهم عنصر في الأدب تعتمد إلى درجة كبيرة على ما للكلام من نظم ، فإننا نرى أن المعنى قد يكون مطروقاً شائعاً حتى إذا أُجيد نظمه خرج كأنه جديد ، بل يفوق المعاني الجديدة إذا أُسيء التعبير عنها ، والقدرة على تأليف الكلام هي مظهر الأديب وهي أقوى أدواته وهي تساوى ما عند الفنانين الآخرين من قدرة على التصوير والنقش أو إبراز الموسيقى قطعة فنية وهي إنما تكون بحسب الاستعداد وكثرة الممران .

والخلاصة التي نصل إليها من كل هذا أنها إذا امتحنا العناصر التي في الأدب وجدناها أربعة :

١ — العاطفة وهي أظهر ميزة في الأدب ، وفي بعض أنواع الأدب تكون الحاجة إليها أشد من أي عنصر آخر .

٢ — الخيال وبدونه يكون من المستحيل في أغلب الأحيان أن تستثار العاطفة .

٣ — المعاني وهي أساس كل نوع من أنواع الفن إلا للموسيقى ، وفي بعض أنواع الأدب يكون هذا العنصر أهم ما فيه كالمثلح .

٤ — نظم الكلام وتأليفه وهو ليس غاية ولكن وسيلة للتعبير عما لدينا من أفكار وآراء ، ولكن له من القوة ما يجعله عنصراً قائماً بنفسه . والأدب يؤثر ما يؤثر بعناصره الأربعة وليس لعنصر وحده قيمة إلا بتأثير باقي العناصر الثلاثة . هذا وسنتكلم — إن شاء الله — على كل عنصر من هذه العناصر الأربعة بشيء من التفصيل .

وحصر بعض الأدباء العواطف الشعرية ، أو بعبارة أخرى العاطفة الأدبية في أربعة : حكى ابن رشيق في العمدة قال : « قواعد الشعر أربعة ، الرغبة والرهبة والطرب والغضب . فمع الرغبة يكون المدح والشكر — ومع الرغبة يكون الاعتذار والاستعطاف — ومع الطرب يكون الشوق ورقة النسيب — ومع الغضب يكون

الهجاء والوعيد والعتاب . « ١ . والذي يُلاحظ أن قول هذا القول إنما راعى عواطف الشاعر والأديب لا عواطف السامعين وهو الذى نقصده .

وقد حاول قوم آخرون إرجاع كل المشاعر والعواطف إلى شيء واحد ، ومن هؤلاء من قال : إن الأدب يثير عاطفة الجمال أو الشعور بالجمال ، واقتصر على ذلك ؛ فكأنهم يريدون أن يقولوا إن كلَّ العواطف التى يثيرها الأدب مرجعها جميعاً إلى الشعور بالجمال ، والقائلون بهذا يذهبون فى تحديد الجمال إلى مدى بعيد ، وهم يعرفونه بأنه اللذة التى تحدث من إدراك صفات الشيء سواء كان هذا الشيء اسراً أو شعراً أو فكرة أو حركة أو عملاً أو غير ذلك . وهذا التعريف كما ترى يشمل حقيقة كل العواطف التى يثيرها الأدب ، ولكنه كذلك يشمل غيرها حتى ليمد شعور من قويت شهيته عند أكلة لذيذة جمالا ، ولكن الاستعمال الدقيق يحصر الجمال فى دائرة أضيق من ذلك . وهناك آخرون أرجعوا كلَّ العواطف الأدبية إلى المشاركة فى الحياة ، فمنهم من شعر بأن ما يزيدنا شعوراً بالحياة يزيدنا لذة وما يضعف ذلك يشعرنا بالهم . فكل مصادر الأدب والفن منشؤها أنها تزيد فى شعورنا بالحياة . فمثلاً عاطفة الإعجاب بالقوة منشؤها على ما يظن شعورنا بالمشاركة فى القوة التى تُعجب بها ولو من طريق التخيل ، ونحن نُعجب بالقوة دائماً ما لم تهدد أمننا فمنذ ذلك ينقلب الإعجاب إلى خوف ، كما وجهتنا للأسد . وكذلك الشعور بالسرور والحب فى جميع أشكالها فهو عواطف تزيد فى حيويتنا . ومثل ذلك المواطف الأخلاقية كالليل إلى الصدق والعدل وحرمة الدين ونحو ذلك فكأنها تشعرنا بقوة وسمو فوق الحياة المادية . وهناك مشاعر غامضة يصعب تحديدها كالذى يحدث عند سماع قطعة موسيقية ، أو رؤية بعض المناظر الطبيعية التى تبعث وجداً أو حزناً لا ألماً ، أو تهزّ فينا عاطفة القلق والاضطراب ، واسكنها مع هذا تجعلنا نشعر بأن حياتنا طامحة إلى مثل عليا ، وفى هذا معنى الحياة .

وهنا يعرض لنا سؤال هام ، وهو كيف نقيس هذا العنصر أى عنصر العاطفة

في الأدب ؟ ويجب أن ننبه إلى أن صلاحية القطعة الأدبية لإثارة عواطف كثير من الناس ليست برهانا على جودتها ، فكثيراً ما تُثار عواطف الجمهور بشيء ليس له قيمة أدبية . بل هو مجرد تهريج ؛ وإنما تُثار عواطف الجمهور عادة بأشياء لا دخل لها في رفع مستوى الآثار الأدبية مثل جدّة الموضوع ، أو جدّة الشكل . وهذه الجدّة قد تلفت النظر إلى القطعة أو الكتاب ، وتثير الانفعال ، ولكن إثارة الانفعال شيء وقى لا يدوم ، وقد تكون إثارة العواطف الأدبية نشأت عن موضوع حاضر سواء كان دينياً أو سياسياً أو اقتصادياً . وإذا فتر هذا الموضوع ففتر القطع الأدبية التي قيلت فيه ، وهذا من الأحياء ينطبق على الروايات والخطب . أو أن يكون الأثر الأدبي سهلاً بسيطاً يتفق وعقلية الجمهور . وإذا كانت إثارة عواطف الجمهور ليست مقياساً صحيحاً فلنبحث عن المقياس الصحيح وسنجدّه :

١ - يُقدَّر عنصر العاطفة بصحتها واعتدالها : ونعني بصحتها واعتدالها أن الأسباب التي أثارته أسباب صحيحة جيدة . يقول « راشكين » : « إن الإعجاب قد يُثار بعرض ألعاب نارية أو بتنظيم الحوانيت في شارع من الشوارع ، ولكن هذه العاطفة ليست بعاطفة شعرية ، لأن الأساس الذي بُنيت عليه باطل مُزَيَّف وليس فيما ذكر شيء يستحق الإعجاب ، ولكن الإعجاب من انعقاد الزهرة ثم تفتحها عاطفة شعرية ، لأن ظهور هذه القوة الروحية التي تعمل في تكوين الزهرة وما في ذلك من جمال حي لا ينتهي الإعجاب بها . . . هـ » فإذا أردنا أن نقوم عاطفة في قطعة أدبية فلننتسأل هل العاطفة التي تثيرها هذه القطعة قوية وصحيحة ؟ وهل هي نبتت عن أسباب صحيحة ؟ فإذا نحن استعرضنا مثلاً عاطفة الحب عند مجنون ليلى أو في رواية عادة الكاميليا ، وجدناها عاطفة مائعة نشأت من عاطفة مريضة ، وهذا ما تلحّح في كثير من شعر لزوميات أبي العلاء : فهو شعر متشائم حزين نشأ عن عاطفة مريضة ، فقد يصبّ غضبه على الدنيا وما فيها لأنّ إنساناً

جنى على الأخلاق أو بفضل الصخرة على الإنسان لأن الصخرة لا تظلم ولا تكذب . وهكذا كل شعر الغزل المعن في وصف ما يلاقى الحب من الضنى والذي يذوب رقة وحناناً ليس ناشئاً عن عاطفة صحيحة قوية ، وكذلك شعر العباس بن الأحنف في كثير من الأحيان ناشئ عن عاطفة مريضة . وليس من الحق أن يبيع الإنسان عواطفه بهذه السهولة وهذا الرخص وليس من المستحسن أن يعطى الممدوح الشاعر حنفة من الدراهم فتشور عاطفته وينبعث عنها شعر كثير . والشاعر الجيد على هذا القياس هو الذي يثير العواطف بقدر ويبنيتها على أساس عميق . أما إن تعالَى في ذلك وأثار عواطف حادة لأسباب واهية فإنه يكون شعراً خفيفاً ضعيف القيمة مهما استلذه الناس .

٢ — تقدر العاطفة بقوتها وحيويتها : فإذا عرض علينا كتاب أو قطعة أدبية تساءلنا هل حرك هذا الكتاب وهذه القطعة عواطفنا وأهاجت شعورنا ؟ هل وسعت نظرنا وأحييت قلبنا ؟ إن كانت كذلك كانت أدباً رفيعاً . وكلما كان فيها هذا المعنى واضحاً كانت القطعة أقرب إلى الكمال في الأدب . يقول إمرسون : « ليس للكتب قيمة إلا أن يوحى » . ويجب أن يُعلم أنه من المستحيل أن نجد مقياساً عاماً للعواطف المختلفة ، فهناك عواطف حنان وعواطف جلال وعواطف جمال وعواطف إعجاب وعواطف كره واشمئزاز إلى آخر ما هنالك . ومن الصعب أن نقول إن هذه العاطفة أقوى من تلك كما لا يصح أن نقول إن العسل أفضل من البصل فـ«كل» فائدته . وكذلك يختلف الناس باختلاف طبائعهم وأمزجتهم في العاطفة التي تهيجهم ؛ فإنسان تثيره عاطفة الحزن وآخر عاطفة السرور ، وثالث عاطفة الإعجاب . . ولهذا كان من المستحيل وجود مقياس واحد مضبوط لمعرفة أى العواطف أقوى ، ومع هذا فإننا نستطيع على وجه العموم أن نقول إن مقياس القطعة الأدبية ما فيها من قوة عاطفة .

وتعتمد قوة العاطفة : أولاً على طبيعة الكاتب أو الشاعر ، فيجب أن يكون هو قوى الشعور فيما يكتب وإلا لم يستطع في العادة أن يثير شعور القارئ . وكثيراً ما يكون الكاتب أو الأديب مزوداً بأسباب كثيرة من القوة كحسن التعبير وقوة الخيال ثم هو يفشل لأنه تنقصه قوة العاطفة . وكذلك قد يكون له عين تدرك الجمال وشعور رقيق وفكاهة خلوة ، ولكن ليست له العاطفة القوية فيفشل ، بل كثيراً ما نجد الشاعر له من قوة العاطفة ما يعوّض نقصه في النواحي الأخرى . ولسنا نغنى بالعاطفة القوية العاطفة الهدامة المرعبة الهائجة المضطربة فقد تكون هذه مظاهر ضعف فيها وتفضيها العاطفة القوية في ثبات . وبخار حار مضبوط خير من نار هشيم سريعة الاشتعال سريعة الخمود ثم هي لا تضبط .

ثانياً : وتعتمد قوة العاطفة وإثارة الأدب عواطف الناس أيضاً على قوة الأسلوب وسنجد فيما بعد أن لقوة الأسلوب مدخلا كبيراً في إثارة العواطف ووضوح المعاني والأديب قد يستطيع أن ينقل إلى سامعيه معانيه ، ولكن لا يستطيع أن ينقل عواطفه ومشاعره إلا بقوة الأسلوب . ويظهر أن هناك شعراء وأدباء قد ملأوا شعوراً ومنحوا عواطف قوية ولكنهم لم يمنحوا أسلوباً ينقلون به عواطفهم إلى سامعيهم وقارئهم . وسبب ذلك ضعف أسلوبهم . نعم إن كثيراً من صنفوف النثر يكون القصد منه ليس إثارة العواطف وإنما القصد منه نقل المعاني ، ولكن ليس هذا الصنف ممعناً في باب الأدب وما نسميه قوة وجزالة وحياة إنما يرجع في أغلب الأحيان إلى قوة الأسلوب .

ثالثاً : ونقاس العاطفة أيضاً باستمرارها وثباتها ولذلك معنيان : الأول بقاء أثرها في نفوس السامعين زمناً طويلاً فتكون كالقطعة الموسيقية يسمعها السامع ثم لا تزال ترن في أذنه بعض الأنغام ويتكرر أمداً بعيداً . وكذلك الشأن في الأدب ، فبعض القطع الأدبية يؤثر تأثيراً وقتياً وآخر يبقى في الذاكرة طويلاً . والمعنى الثاني أن تكون القطعة الأدبية تثير شعوراً متجانساً متسلسلاً ، وبعبارة

أخرى أن تكون هناك وحدة في الشعور فلا ينتقل الأديب من شعور إلى آخر من غير صلة . وإنما نعى أن الكاتب أو الشاعر لا ينتقل مطلقاً من عاطفة إلى أخرى ، وإنما نعى أن يحكم كل منهما الربط ، كما هو الشأن في الموسيقى ، حتى لا يكون انتقال فجائي . وقليل من الأدباء من يستطيع العناية بهذا المعنى ، وقد يكون السبب في ذلك راجعاً إلى غموض العواطف في نفس الأديب أو ضعفها أو اضطرابها ، فإذا أخرجها في آثاره الأدبية بدت مضطربة لا اتساق فيها . وفي الحق أن الاحتفاظ بهذه الوحدة من أشق الأمور لاسيما في القصائد الطويلة ، ويتيسر ذلك للشاعر في الأشعار القصيرة كالشعر الغنائي والمقطعات ، ولهذا يقال : إن أجود أنواع الشعر القصائد الغنائية لما فيها من وحدة العواطف ، ومن ثم كان الشعراء الغزاليون من أتقن الناس لهذا الباب .

رابعاً : أن تكون العواطف خصبة غنية متنوعة وقامها يوهب الأديب هذه الموهبة . وقد يشتهر الأديب ويعظم أمره وهو مع ذلك مفتقر إلى هذه الصفة ؛ ونعني بها كثرة التجارب التي تجعل في استقطاعه إذا تعرض لنوع من العاطفة أن يستوفي الكلام فيها كما يستطيع أن يتوَّع في كتابته أو شعره فيمسّ مشاعر مختلفة وهو في كل منها غدير . وأحوج الناس إليها أصحاب الروايات والدراما لأن كتابتهم ليست ذاتية ولا تعبر عن نفوسهم وعواطفهم الشخصية فحسب ، وإنما هم يخلقون أشخاصاً يمثلون نواحي الحياة المختلفة ويصفونها وصفاً دقيقاً . وهذا يحتاج من غير شك إلى غزارة العاطفة وغناها وتنوعها ، وليس في طاقة ذوي المشاعر الضعيفة أو القاصرة أن يتسللوا إلى خفايا الطبائع البشرية المتعددة في الطفولة والشباب والكهولة ، وفي الرجال والنساء والضعفاء والأقوياء والمرضى والأصحاء والأشرار والصلحاء . كما أنهم لا يسمعون أن يتعمقوا في بواطن الأمور وأغوار النفوس ليبينوا حقيقتها ، ويكشفوا مكانها . فالأديب لا بد أن يكون واسع المعرفة جَمَّ المشاعر ، قد ذاق كل طعم وتعلق من كل شيء بسبب .

خامساً : نقوم أيضاً القطعة الأدبية بنوع العاطفة ودرجة رفعها أو وضعها ، وهنا يعرض أمر أكثر حوله الجدل لأن القول بأن للمواطن درجات يستلزم أن هناك عواطف سامية وأخرى وضيفة ، وإذا قيل هذا القول فما هو المقياس ؟ أعنى ما هو نوع العواطف التي نسميها سامية والتي نسميها وضيفة ؟ لم يتفق النقاد على الإجابة عن هذا السؤال وإن اتفقوا على القول باختلاف درجاتها . فهناك عواطف جليلة وأخرى هزأة ، وكلاهما وضع للأدب وإن كانا يختلفان قيمة ، وهناك عواطف تثيرها موسيقى الشعر وجناسه ، وهناك مشاعر تثيرها معاني الشعر ، وهناك أدب يثير لذة حسية كالليل إلى الخمر والنساء وما إلى ذلك ؛ وهناك أدب أرق يثير شعوراً أخلاقياً كالإعجاب بالمطولة واحتمال الآلام في سبيل أعمال جليلة . وإنما يجب أن ننبه هنا إلى أننا لا قصد بالشعور الأخلاقي المعنى الضيق الذي يفهمه الأخلاقيون من حث على الفضيلة أو نهى عن رذيلة ، وإنما نفهمه بمعنى أوسع وهو ما يمس الحياة ويبعث على ترقيتها . فالشعر الذي يشكو الحياة وآلامها والحُب والآلام ، الذي ينظر نظرة تشاؤم إلى الحياة وشؤونها شعر أخلاقي بهذا المعنى ، والعاطفة التي تتصل بحياة الناس وسألوكمهم أرق من عواطف تثير لذة الحواس ، ومن هذا نستنتج أن أرق العواطف الأدبية هي التي تحمي الضمير وتزيد حياة الناس قوة ؛ حينئذ إذا نحن أردنا أن نقوم قطعة أدبية أو كتاباً تساءلنا : هل هو يثير فينا انفعالاً وميلاً إلى الحياة الراقية أم لا ؟ فإذا لم يكن لم يكن أدباً راقياً .

يُستنتج من هذا أن الأدب الراقى ينبغي أن تكون له صفة أخلاقية ، ويجب أن يثير مشاعرنا الصحيحة لا المريضة ، ينبغي طبيعتنا ، ولستنا نعنى بقول من يقول إن قيمة الأدب كبقية الفنون في قدرته على إثارة الالذّة والمرور فينا بقطع النظر عما فيه من صفة أخلاقية ، ويعبرون عن ذلك عادة بقولهم : الفن للفن . والحق أن الفن لا قيمة له في ذاته إنما قيمته في أنه يمدّنا بالالذّة الراقية ، ومن الحق أن تمدّ فتاداً راقياً من لم يصبغ فنه بالصبغة الخلاقية .

يحتج القائلون بأن الأخلاق لا تصح أن تكون مقيدة للأدب ولا يجب أن يخضع هذا الأدب بجملة حجج ، منها أن الأدب مثله مثل سائر الفنون لا يُقاس بالأخلاق ، فالنوسيقى من الصعب أن يُقال في قطعها إنها ذات صبغة خلقية أو غير خلقية ، والنحت والتصوير وغير ذلك إنما يُعنى بالشكل والألوان وإرضاء ذوق الجمال ، ومنها المبدأ المشهور وهو : الفن للفن . فإن هذا المبدأ يقضى بأن الأدب وهو فن لا ينبع من الأخلاق ، وليس الشاعر واعظاً يبشر بالأخلاق ، وليس يشكر أحد أن هناك شعراً قوياً ولا نعمة أخلاقياً ، فمن الجفوق أن نقول إن الشعر خاضع للأخلاق ، بل يذهب هؤلاء إلى أن الأدب مهما كان لا يتخلو من صبغة خلقية ، فحتى كان قنأً جميلاً فالشاعر التي يبعثها ولو كانت هي إثارة المشاعر الحسية ، لا يتخلو من نعمة خلقية ؛ وكما يبعث الناظر الجميل والشكل الجميل كذلك يبعث القول الجميل في الحب ونحوه شعوراً خفياً .

ومهما اختلف القائلون فالذي نذهب إليه أن الصبغة الخلقية ليست لازمة للأدب بل قد يكون الشيء أدباً ولو لم يكن خلقياً ، ولكن للشاعر الخلقية أرق بلا شك من غيرها من الشاعر ، وبعبارة أخرى لا يمكن أن يقاس الأدب الرقي بقياس اللاخقية .

إن غرض الأخلاق واضح بسيط ، فهو يتطلب أن كل أحد ، أديباً أو غير أديب ، يجب أن يرفع مستوى انفعالاته ولا يخدع الضمير ولا يضعف الإرادة ؛ والأخلاق ذات سلطان كبير على الناس ويجب أن يكون لها هذا السلطان ، فهل تتعارض مطالب الأدب مع مطالب الأخلاق ؟ هل يمكن أن يكون الأديب أديباً راقياً إلا إذا خضع للقوانين الأخلاقية ؟ يقول قوم إن الأديب ليس له وظيفة إلا أن يصف الحياة الإنسانية ويشرحها ، ويجب أن يعرض الطبيعة الإنسانية بما فيها من خير أو شر ، وبما فيها من شهوات حادة أو معتدلة . وليس اتفق درس وعظ وإنما يعرض لما ينظر وما يتخيل ؛ لذلك لا يستطيع أن يتقيد .

بقيود الأخلاق ، فالروائي أو الشاعر أو الكاتب لا يستطيع أن يقف نيساأل الأخلاق إن كانت ترضى عن عمله أم لا ، ولو فعلنا لضاقت دائرتهم ولم يتسع مجال القول لهم . إننا نعجب بأشياء كثيرة لا تتصل بالأخلاق ، ونعجب بالقوة كائنة ما كانت . نعجب بخمريات أبي نواس وبغزله ولو كان بالمدكر ، ونعجب بنابليون وأمثاله ممن لا نستطيع أن نبرر جميع أعمالهم ومناحي قوتهم من الوجهة الأخلاقية ، فيجب أن نطلق العنان للأديب يصورهم ويُعجب بهم ويصفهم وصفاً دقيقاً ولو لم يرض الأخلاق .

فنجيب عن ذلك بأن الأدب يشرح الحياة الإنسانية لا ناداتها بل لغاية ، وهذه الغاية هي ترقية المشاعر لا إضعافها ، فإذا هو حاول إفساد العواطف وإضعاف منعتها من ذلك . والحق أن هناك كثيراً من السكتب الأدبية في درجة راقية تمثل الجمال والقوة والحقيقة ، وهي من الناحية الخلقية تمثل الرذيلة وتُميت الوجدان وتضعف الإرادة وتحمل على الاستهتار بالقوانين الأخلاقية والاجتماعية . ولكن هل كان هذا الاهتمام في الرذيلة ضرورياً لبلوغها هذا المبلغ من الأدب ؟ الجواب لا . وكان من الممكن الوصول إلى الدرجة القصوى في الأدب من غير طريق الرذيلة ، وليست الرذيلة عنصراً من عناصر الأدب الراقى ، فالتعبير الصحيح أن الأدب ليس راقياً لما فيه من ضعف الخلق . ولكنه راق برغم ما فيه من ضعف خلقى . فاقطع الأدبية الراقية يجب أن تحكم عليها بأنها من الناحية الأدبية جيدة ومن الناحية الخلقية ضعيفة . فإذا قيل إن الشاعر أو الروائي يجب أن يُمنح الحرية التامة لشرح نواحي الحياة المختلفة قلنا نعم يجب أن يُمنح هذه الحرية في حدود أنه يثير مشاعر مشروعة ، فليمثل كل ناحية من نواحي الرذيلة وليقل الشعر فيها ، ولكن لا يدعو إليها ولا يثير المشاعر لارتكابها ، يجب أن يتحمل على أداء الواجب ويوحى النبيل والشرف وإلا كان سطوحياً ، وإلا كان أيضاً بعيداً عن الذوق الجميل والفن الجميل ، فالتن يتطلب الحقيقة والأخلاق تتطلبها أيضاً ، فيجب

أن يتنقأ ؛ فأنساة التي تصنى النفس بما تبعته من شفقة وأسى وتوجع . والمهزلة التي تبعث السرور والفرح نقيضاً ظاهراً ، ونستمرزى بالباطل وبالرذيلة ، وتثير الضحك والسخرية بهما . والرواية التي تصور لنا الحياة كما يحياها الرجال والنساء ، والشعر الذى يصور أعمال الناس ، كيف يكون كل هذا حقاً وصحياً ؟ إذا تجاهل الخفائق العميقة للظيمة الإنسانية ؟ أم كيف يكون حقاً وصحياً ؟ إذا كتبها قوم ليس لهم قوة خفية تقوم الخفائق خير تقويم ؟ فقول أبى الملا المعري :

يحسن سرائى لبنى آدم وكلهم فى الذوق لا يعذبُ
أفضل من أفضنهم صخرة لا تظلم الناس ولا تكذبُ

وكثير من شعر مجنون ليلى ورواية غادة الكاميليا ونحو ذلك كلها ناشئة عن عاطفة مريضة . ولكن قول أبى الملا :

ظلموا نزيهة واستجازوا كيدها وعدوا مصايفها وهم أجراؤها
ناشئ عن عاطفة رزية ثابتة ، وشعره له رنين ثابت فى النفوس . وقول أبى واس :

دع عنك لوى فإن القوم إغراء وداؤنى بالتي كانت هى الداء
شعر يحسن فى الذوق ، ويعمل فى ميزان الفن ، وإن كان لا يحمل فى ميزان الأخلاق .

الخيال

والخيال كذلك عنصر من عناصر الأدب ، فكل أدب كما قلنا يثير المواطن ، ولكن مما لا شك فيه أن للخيال دخلاً كبيراً فى إنارة تلك المواطن ، فنحن إذا قرأنا خبراً عن ثورة بركان أو شبوب حريق أو تخريب زلزال ، فبعد قراءتنا له لا نثيرنا إلى حد كبير لو اقتصرنا على أن بركاناً نار ودمر

ألف منزل وأمات آلاف النفوس . ولكن قطعة من رواية خيالية قد تهيجنا أكثر من سماع هذا الخبر الحقيقي ، فبهيجنا أن نرى منظرا أو تعرض علينا رواية ، والذي يعين على هذا المنظر أو هذا العرض إنما هو قوة الخيال وهي قوة لا بد منها للأديب شاعرا كان أو روائيا أو كاتبها ، فما هو الخيال ؟

إن تعريفه ككل المعاني عسير ، ومن أسباب صعوبة التعريف أن الكلمة تستعمل في أنواع مختلفة من العمليات العقلية ، وكما قال رسكين : « إن ملكة الخيال غامضة لا يمكن تعريفها إنما يمكن معرفتها بآثارها » . فلنصف ملكة الخيال بآثارها المختلفة -- إذا تصورت في ذهني صورة حيوان رأسه رأس طائر وجسمه جسم كلب ، فهذا يسمى خيالا ، وإن كان ذلك خيالا بسيطا لأن رأس الطائر قد رأيته وكذلك جسم الكلب ، وإنما الجمع بينهما هو عمل الخيال ، وكذلك لو أن حفارا تصور شكلا يريد حفره في قطعة رخام ، فهذا خيال وكذلك لو تصورت قطعة من الأرض فيها تلال حول راد يجرى فيه نهر على جانبيه مزارع ترعى فيه الإبل ، وكنت لم تر هذا المنظر من قبل ، ولم يكن مجرد استذكار لما رأيته فهذا خيال .

ففي هذه الأمثلة عنصر الخيال ضعيف ، إذ أساسه المدركات بالنظر ، ونسكن هناك أمثلة للخيال أقوى من هذه ، وأوسع مجالا . من ذلك ما يسمى بالخيال الخالق أو المبدع كالروائي يخلق خياله أشخاصا من رجال ونساء ، ويمنح لكل شخصية خاصة معتمدا في ذلك على ما يناسب هذه الشخصيات التي لم تكن في الخارج وإنما خلقها الروائي خلقا . وليس هذا من عمل العقل المفكوك بل من عمل الخيال . فالروائي يرى الرجل الذي يخلقه ويتحققه ، وهو يتكون بطريقة غير إرادية إذ تأتي الصور على ذهن الروائي من كثرة تجاربه ومشاهداته لا عن تعمل وإرادة وكثرة تفكير .

ويشرح رسكين عملية الخيال فيقول : « كل من الشاعر والمصور يلتقط

كل ما رى وما سمع طول حياته ، ولا يفوتهما منظر حتى ولو كان أدق طيات
اللباس أو خفيف أوراق الشجر ، ثم يخزنانه ثم يهيم الخيال ، فيستخرج منها
صورا وآراء متناسية منسقة في الأوقات الملائمة . ومن هذا ترى أن الصور التي
يخترها الخيال لا أعداد لها . وهو يدخل كثيرا أو قليلا في عملياتنا العقلية ، فهو
الملكة التي تربط الحقائق المتككة للحياة .

وبعض أنواع الأدب أحوج إلى الخيال من بعضها الآخر ، فالشاعر والروائي
يحتاجان إلى قدر من الخيال أكبر مما يحتاجه قائل الحكم والأمثال .

والإنسان دائم التفكير في ربط الأشياء بعضها ببعض وتكوين أشكال
مهدبة تصور حالة كان يجب أن تكون في الماضي أو ينبغي أن تكون في
المستقبل . وأكثر الناس ليس لخيالهم قوة وحياة يستطيعون بها أن يؤثروا في
عواطف غيرهم تأثيرا كبيرا ، إنما يستطيع ذلك جمهور قليل هم الأدباء ، فهم الذين
يستطيعون أن يجمعوا عالم الخيال حيا قويا مؤثرا أكثر مما تؤثر الحقيقة .

وبعض الخيال يكون كحلم النائم ، ففي الحلم تعتقد صحة وقت حلمك له وتسرع
أو ترهب أثناء نومك حتى إذا انتهت علمت أن حلمك لم يكن معقولا وأنت
وقت حلمك قد فقدت قدرتك العقلية على مقياسه بمقياس العقل لأن العقل نائم
والخيال يقظان . وكذلك بعض الخيال يكون كحلم النائم غير معقول ولا يرتبط
برباط عقل ولا يرتكز على قوانين طبيعية ، فنسميه لذلك «وهما» ، ويسميه الفرنج
Fancy . فالوهم إذن خيال يسبح في الفضاء لا يقيده عقل مثل قولك : هو يفتت
أكباد الشهوات . ومثل قول بعضهم (والله يُبقي الأمير وأنجاله مُسلسلين
بقيود الذمعة في أوتاد الدوام) .

ويخص لنا من هذا أن هناك نوعا من الخيال يسمى خيالا خائفا وهو الذي
يخلق العناصر الأولى التي تكتسب من التجارب صورة جديدة لا تنافي الحياة
المعقولة ، فإن ناقتها كانت وهما .

وهناك نوع آخر مثل أن ترى شجرة مزهرة ناضرة أحيائها الربيع وأَسْبَل عليها جماله ثم يأتى الشتاء فيعْرِى أوراقها وأزهارها ، ويرى الشاعر هذا المنظر فيعمل فيه خياله ويقارن بينه وبين منظر آخر كشعر ابن الرومى فى وصف الخباز :

ما أنس لا أنس خبازا مررتُ به يدحو الرقاقة مثل الملح بالبصر
ما بين رؤيتها فى كفه كرة وبين رؤيتها قوراء كالقمر
إلا بتقدير ما تنسdach دائرة فى لجة الماء يلتقى فيه بالحجر
وكقول الأندلسى :

وقانا القحة الرمضاء وادٍ سقاء مضاعف الغيث العميم
حللنا دوحه فحنا علينا حنوا المروضات على الفطيم
بروع حصا حالية المذارى فتلمس جانب العقد النظيم
فقد ألف بين امرأة شعرت كأن عقدها انتثر فتلمسته لتعرف حقيقة ذلك
وبين رجل يسير فى واد جميل الحصا حتى يشك فى هذا الحصا : أهو حصا
أم أحجار كريمة .

وبصح أن نسمى هذا النوع من الخيال « الخيال المؤلف » ، لأنه يؤلف بين مناظر مختلفة ، فالشاعر يشعر بالشئ وأثره فى نفسه ، وهذا يستدعى عنده صورة أخرى أثارت مثل ذلك الشعور من قبل فيؤلف بين الشعورين بضرب من التشبيه كالذى يقول أبو تمام :

وإذا أراد الله نشر فضيلة طويت أتاح لها لسان حسود
لولا اشتعال النار فيما جاورت ما كان يُعرف طيب عرف العود
فالشاعر شعر بشئ عند مزاجه الحسود فضيلة من فضائل الحسود وشعر شعوراً مماثلاً لذلك عند احتراق عود الطيب ، فألف بينهما ، وصاغ من ذلك هذين البيتين . وفى هذا الضرب من الخيال يأتى الوهم أيضاً ، وذلك إذا كان الشاعر يتصور صوراً لم تنبع من العواطف المألوفة ، ولم ترتبط برباط معقول ،

إنما كانت الصلة بينها اتفاقية . وإذا كان الشعر ليس لديه قوة على أن يلتفت الجبال ويفهمه بسرعة ، إنما يغلب عليه العقل أكثر مما يغلب الشعور بالجبال ضعف خياله وتفه شعره : ومن هذا الضرب بعض الشعر الصوفي . ونجد في ابن الفارض أمثلة كثيرة من هذا النحو .

ونوع آخر من الخيال والنسب الخيال الموحى أو المرعز . ويختلف عما قبله من الخيال المؤلف بأنه يدل أن يقرن صورة بصورة يفيض على الصورة التي يراها صفات ومعاني روحية تؤثر في النفس ، وبعبارة أخرى ينووض في باطن الشيء ، فيصل إلى مكان الحياة منه ، ثم يخرج به إلى الناس كما يشعر به . ويستطيع الأديب به أن يصل إلى قمة الشيء الروسية ، ثم يظهر صفاته مظهراً أخذاً . وعملية الخيال هنا هي شرح لما أفاض النظر على روح الشاعر . فمثلاً إذا أبصرت بحراً فلسست ترى إلا ألواناً معينة يبصرها كل إنسان ، بل وكل حيوان . ولكن ليس ذلك هو الذي يسمو بك ويؤثر فيمن سمع شعرك . وإذا أنت حللت أجزاء ما ترى لم يعطك ذلك أكثر من كميات معلومة من الصخور أو الزرقة أو أن الماء مكون من عناصر كيمياوية معينة ، وكل ذلك لا يمكن أن يوضح قوة ما ترى . ولكن المنظر بأأكله يكون وحدة بما صبغته نفسية الشاعر وبما أثار فيه من قوة معنوية روحية . والخيال هو الذي يعمل هذه العملية فيدخل أعماق الشيء ليدرك روحه ومعناه .

كقول ابن السبيل البغدادي في وصف الإنسان :

متصرف وله القضاء مصرف ومكلف وكأنه مختار
طوراً به تصبو الحظوظ وتارة حظ تحيل صوابه الأقدار
فتراه يُؤخذ قلبه من صدره ويرد فيه وقد جرى المقدار
فيظل يضرب باللامسة نفسه ندماً إذا لعبت به الأقدار
فقد تغافل في باطن الإنسان وشرح أمره من حيرة أمام القدر في أسلوب يبعث على التفكير .

ومثل قوله تعالى : (حتى إذا أخذت الأرض زخرفها وأزمنت وطن أهلها
أهم قادرون عليها أنها أمرنا ليلاً أو نهاراً فجعلناها حصيداً كأن لم تغن بالأمس)
فهي تلف الدنيا بجميع مظاهرها وزخارفها وتعرض إلى الإنسان بالتفكير في منتهاها
من غير أن تتعرض لتفاصيل الدنيا ولا لتفاصيل منتهاها .

هذا الضرب من الخيال هو الذي يوضح أسرار الطبيعة ؛ وأما وصف
الجزئيات فمعمّل في الشعر والكتابة لأنه لا يرى الشيء رؤية تامة ككلٍّ حتى
ولا التصوير نفسه يمكنه توضيح صورة طبق الأصل ، ألا ترى أن الإنسان
لا يمكنه أن يذكر كل التفاصيل التي يتأثر بها إذا رأى المنظر نفسه ؟ . فإذا كان
هذا حالنا في منظر رأيناه بأنفسنا فكيف بنا إذا وُصف لنا منظر لم نره ؟ . وحتى
لو أبان لنا التفاصيل لما أغنى شيئاً لأننا رأينا أن تأثير المنظر في المواطن لا يتأتى
من جزئياته التي نراها بل من الأثر المعنوي الروحي الذي يسبغه الشاعر على قوله —
والفرق بين معالجة المناظر الطبيعية بقوة الخيال ومعالجتها بغيره أن الأول يحاول
أن يصف كل أجزاء الشيء على حين أن الآخر يصف أثر الشيء في نفسه ،
وقد دلت التجارب على أن المناظر إذا عُرِضت على عين الخيال أو العقل كانت
أجل مما إذا عُرِضت على العين الحسية ، وكلما قوى خيالنا قويت لذاتنا ، وقوة
الخيال تصحب النواظر دائماً وتكون عاملاً مهماً في تفهيم الشيء وإيضاحه
والاستنباط منه على حين أن إطالة تصوير النظر للشيء لا يجعله أكثر وضوحاً ،
إنما الذي يجعله أكثر وضوحاً أن نأخذ الأشياء الأساسية ونترك للخيال المجال
في تفهيم قوة الشيء الروحية ، والأمثلة على ذلك كثيرة . لذلك كانت الأخبار
المحلية في الجرائد ليست أدباً لأنها تصف الوقائع مثل فلان حضر وفلان سافر
وفلان رُزق بمولود وكذلك الوفيات . والحسبكم كذلك ليست ممعنة في الأدب
لغابة العقل فيها على الخيال ، أما إذا سمعت أنت قول الشاعر يصف شمعة :

كأنها عمر الفتى والنار فيها كالأجل

أدركت عمل الخيال في تحريك الشعور .

وكذلك قول عنتره :

أراعى نجوم الليل وهى كأنها قوارير فيها زئبق يتفرق

أو إذا كان الشاعر لم يحسن الرباط بين الصورتين كما فعل البحتري في عدم إجادته الربط بين الصورة الغزلية وكرم الممدوح ، كقوله في قصيدته الجيدة التى مطلعها :

« متى لاح برق أو بدا طلل قفر »

أعمرك ما الدنيا بناقصة الجدى إذا بقى الفتح بن خاقان والقطر وقد تنزل فيها كثيراً ، ثم انتقل فجأة إلى المديح من غير رباط معقول .
وكقول أبى نواس في وصف الخمر :

فاسقنى كأساً على عذل كرهت مسموعه أذننى

ويستمر في وصف الخمر إلى أن يقول :

تضحك الدنيا إلى ملك قام بالآثار والسنن

سنن للناس الندى فندوا فكان البخل لم يكن

فهذه القصيدة مع جودتها لم يحسن الرباط فيها بين وصف الخمر ومدح الممدوح والأمثلة على ذلك كثيرة . ويسمى أصحاب البديع هذا الضرب من عدم التوفيق (الاقتضاب) . وليس يستطيع حسن الربط وجودة الانتقال من غزل إلى مديح أو نحو ذلك إلا شعراء ماهرون ؛ وإنما يحدث لهم ذلك في الفينة بعد الفينة .
فكل هذه الأشعار ونحوها تدلنا على أن الشاعر يوضح الطبيعة من غير أن يدخل إلى تفاصيل الشيء .

وليس هذا الخيال مقصوراً على وصف المناظر الطبيعية بل يتعداها إلى وصف الأخلاق والشخصيات ، فعندما ينمى الرواى ذلك ويتبدى يحلل

النفس كتحميل السكياوى فى المعمل ويترك إظهار باطنها ككلّ يكون قد ترك
فنه ، وإذا ذاك نترك نحن قراءته .

وقد قسمنا الخيال إلى هذه الأقسام الثلاثة حرصاً على توضيحها فقط ويجب
ألا يعزب عن الذهن أنّ هذه الأنواع الثلاثة عند العمل لا تبقى أبداً متميزة
منفصلة بل على العكس يلقى كلّ منها ظلاً على الآخرين وكلّ عملية خيالية
تكون عليها مسحة من الأنواع الثلاثة .

من كلّ هذا يتضح أن ملكة الخيال ذات قيمة كبيرة فى الأدب إن لم تكن
أقوم الملكات ، وكلّ ضروب الأدب محتاجة إلى الخيال ، وكلّما رقى الموضوع
فى سلم الأدب كانت حاجته إلى الخيال أوضح ؛ فالشعر والقصص وهما خير ما يمثّل
الأدب وخير ما تظهر فيه نفحة الجمال حاجتهما إلى الخيال غنية عن البيان . وكذلك
ما يسمّى من التاريخ أدباً بل تتاريخ على العموم فى كتابته لا بدّ له من الخيال ،
فالمؤرخ لا بدّ له من خيال يكمل به الصورة للرجال والنساء والحوادث مما بين
يديه من قطع وأجزاء وتفاصيل ، وهى كثيراً ما تكون متضاربة . ويستطيع المؤلف
بخياله أن يستخرج من كلّ ذلك أشخاصاً كأنهم يعيشون تحت أعيننا ، فبقوة
خياله يستطيع أن يقدر ما كان يحيط بكلّ إنسان من الظروف التى كانت فى
عصره ثم يرتب الحقائق ويمتحنها ثم يحكم حكماً عادلاً عليها ، فالمؤرخ الحق هو
الذى يصوّر لنا الماضى كأننا نراه بأعيننا اليوم ولا بدّ له فى كلّ ذلك من
خيال ، أما سرد الحوادث كقوله فى سنة كذا حارب فلان أو مات فلان
أو ولد فلان فلا يصحّ أن يُعدّ كتاباً تاريخياً حقاً ، وبالأولى لا يُعدّ كتاباً أدبياً .
وليس هناك مؤلّف تاريخى له قيمة أدبية إلّا إذا كان كاتبه قد استطاع عرض
القصص والحوادث فى وضوح وملاءمة بالحياة ومثابها أمام مخيلاتنا تمثيلاً حسناً .

وهذه الحاجة إلى الخيال يمكن ملاحظتها فى جميع أنواع الفن الفنى أيضاً ،
فالكاتب الناقد لا بدّ له من الخيال يصوّر به شخص الكاتب الذى ينقده ، ولا

يد أن يلمس عراطف القراء ، وهو في كل ذلك لا يبتلئ من الخيال ، لأنه لا يبتلئ له أن يمثل المنقود ويصوره بما أحاط به من ظروف ، ثم بما ينفثه في كتابته من تشبيه واستعارة لإيضاح ما يريد . وهو على العدم أخرج إلى ما سميناه بالخيال المؤلف ، أما الكاتب الذي يسرد الحقائق فقط بجافة جامدة فن الصعب أن نسميه أديباً .

في كل ما سبق تكلمنا عن الخيال من حيث استعماله في الأدب ، وهو كذلك ضروري لنكتب معلوماتنا ، فمعلوماتنا الأولى تعتمد على المحسوسات ، فإذا تقدمنا قليلاً واعتمدنا على القراءة ونحوها فإن الخيال عندئذ يؤدي وظيفة كبرى فإن ما نقرؤه ترسم صورة منه في أذهاننا بواسطة الخيال ، وبهذا يكون الخيال عاملاً قوياً في تعلمنا . والنفسم العقل للأطفال يكون مرتبطاً إذ ذاك بقوة خيالهم على رسم هذه الصورة ، فإذا تقدمنا كذلك كان الخيال عاملاً كبيراً في توضيح ما نقرأ أو نسمع وفي ربط الأسباب بالمسببات ، ففي تحليل الظواهر الطبيعية بالفروض مثلاً إنما يعمل الخيال ، والقوة العاقلة تأتي بعد ذلك لامتحان هذه الفروض وصحة ربط الأسباب بمسبباتها ، فافرق بين الخيال العلى والخيال الأدبي أن الأول نتيجة لدفع عقلي ، والآخر نتيجة لدافع أدبي ، وكلاهما يعطينا صورة واضحة للشيء ، وهذه الصورة أحياناً تهيم العقل وأحياناً تهيم العاطفة .

والخيال الأدبي كما أشرنا ، ارتباط كبير بالعواطف ، وكلما كانت العاطفة قوية احتاجت إلى خيال قوي يعين عليها ، وضعف أحدهما يؤثر أثراً كبيراً في ضعف الآخر ، فإذا كانت العواطف مسرفة مبانة ذهب الخيال كل مذهب وكان وهماً ككثير من شعر أبي تمام في الأدب العربي كقوله :

لا تسقني ماء الملام فإنني صب قد استعذبت ماء بكائي

ومثل شعر « شلي » و « كيتس » في الأدب الأوربي ، وإذا كانت قوية

في اعتدال وعميقة متينة فإن الخيال يكون ، تبعاً لها ، صحيحاً سليماً ككثير من شعر البحري والفتني في الأدب العربي ، وكما هو الشأن عند شكبير في الأدب العربي . ويرى الشعر العربي عادة بضعف الخيال إذا قيس بالأدب الأخرى لقمة ما فيه من قصص وأساطير خرافية . نعم كان فيه أسطورة شق وسطيح ، وأحارث العناريت ، وأيام العرب ، وشياطين الشعراء ؛ ولكنها ضعيفة إذا قيست بأساطير اليونان ، أو إذا قيست آلهة العرب التي هي عبارة عن أنصاب جافة بآلهة اليونان التي خلعوا عليها أثواب الحياة وجعلوها أرواحاً عبدرها كما عبدوا إله الحب والجمال وقالوا فيه إن له جناحين من ذهب وأنه يحمل أبداً سهاماً حادة ومشاعل متبهة ، وجعلوا كل إله رمزاً مفكرة ، وجعلوا للحكمة إلهاً وللشعر إلهاً وللموسيقى إلهاً .

والشعر العربي في الجاهلية وصدر الدولة الأموية قلماً يفتنى بالطبيعة وجمالها وحتى فيما بعد ذلك كثر الشعر في الطبيعة ، ولكنه كان عبارة عن صور بهلوانية تعنى بالإيمان في الاستعارات والمجازات ، وقلماً تعنى بالجواهر حتى يذوب الشاعر في نفس المنظر الطبيعي أو يذوب المنظر الطبيعي في نفسه ، فعنايتهم موجهة إلى الشكل لا الجوهر . وهذا ما حدث في الشعر الأندلسي وشعراء الغرابة كما حدث لشعراء المشاركة .

عنصر المعاني في الأدب

المعاني قيمة كبرى في الأدب ، وفي بعض أنواع الأدب يكون لها أكبر قيمة ككتيب التاريخ الأدبية وكتب النقد والحكم والأمثال ، فالغرض الأول منها ليس هو اللذة وإنما هو المعاني والحقائق ، وليست إثارة العواطف فيها بالمنزلة الأولى وإنما المنزلة الأولى فيها للإخبار بالحقائق وأداء المعنى ، وإذا ذلك يجب في أداء هذه المعاني أن تكون : (١) غزيرة فياضة ، (٢) دقيقة ، (٣) واضحة .

ففي الكتب التاريخية والنقدية وفي الأمثال والحكم يجب أن تعطيه من الحقائق أكثر ما تستطيع ، وأن تؤديها في دقة ، وأن تستعمل في أدائها أوضح المسالك حتى يسهل فهمها . وموضع تفصيل هذه المسائل الثلاث و كيفية الوصول إليها أليق بعلم البلاغة وإنما تعدّ هذه الفروع الثلاثة التي تعتمد أكثر ما يكون على عنصر العقل أدبية . بمقدار ما يستطيعه الكاتب من مزج كمية المعاني الدقيقة الواضحة بالعواطف والمشاعر — والناس يختلفون في هذه المقدرة اختلافًا كبيرًا كاختلافهم في العواطف والخيال ، فإذا استطاع الكاتب أن يُشعّر على ما عنده من معانٍ وحقائق حرارة من عاطفته وحيويته من خياله كانت كتابته راقية مؤثرة حيّة قوية . وإذا عَدِمَ الكاتب هذه المقدرة خرجت كتابته كأنها سرد الحقائق ، وتكون كأنها تقويم أو أخبار مخامسة أو مجرد تعداد ، وبذلك لا يصحّح أن تعدّ أدبًا . بما تعدّ مادة خامّة للأدب ، أو مادة علمية إذا كانت حقائقها علمية .

أما إن نحن نظرنا إلى ما يُعدّ أدبًا صرفًا كالشعر والقصص ، أعني ما كان القصد الأول منه إثارة العواطف ، فمراعاة المعاني والحقائق فيه أمر ثانوي ، ونحن نرى أنه حتى في هذا القسم ليست الحقائق والمعاني فيه قليلة القيمة ، بل يجب أن تعدّ من مقوماتها . وفي الفصول السابقة رأينا أن العواطف إنما تكون صحيحة سليمة إذا كانت مؤسسة على أساس صحيح ، وهذا الأساس هو الحقائق . والشعر — وهو أكبر مثل في الأدب الصرف — يجب أن يُقاس أيضًا إلى درجة كبيرة بما فيه من معانٍ ترتكز عليها العواطف وأكبر الشعراء قوم صحّ حكمهم واتسعت تجاربهم في الحياة ، وكان لهم علم عميق بكثير من الأشياء التي تحيط بهم ، وكما قال كارلايل : « إن الشاعر الذي يجلس على كرسيه يتمطّئ ثم يخرج قطعة من الشعر لا يستحق شعره أن يُقرأ . . . » . وفي الحق إن الحقائق العميقة التي تتعلق بحياة الناس وبما للناس من عقائد ونظرات في الحياة في العصور المختلفة إنما تُقرأ في الشعر أكثر مما تُقرأ في أي كتاب آخر . ويقول بعض النقاد الإنجليز : « إن

شكسبير أفادهم في الحياة الإنسانية أكثر مما أفادتهم الفلسفة ، وإن تيسون و براون وماثيو و ارنولد أفادهم عن عصر فكتوريا أكثر مما أفادهم المؤرخون ، فلنا الحق إذا رأينا أى أثر أدبى أن نتساءل : ما معانيه ؟ ما الحقائق التى يشتمل عليها ؟ ومنجد أنه لا يحنق أن يسمّى أدباً إلا ما كان له حظ من أفكار رافية ومعان سامية ، وأن قيمة الأثر الأدبى تكبر بما فيه من عمق فى المعانى وكثرة فى الحقائق .

وينبج أن يُلاحظ أنه فى الأدب من هذا النوع ليس من الضرورى أن يكون ما فيه من المعانى والحقائق جديداً كما هو الشأن فى العلوم الأخرى ، فإننا لا نقرأ كتاباً فى التاريخ أو فى أى علم إذا كنا نعلم ما فيه من قبل ، ولكن فى الأدب لا نتطلب ذلك ، فيصح أن تكون فيه الحقائق التى تتضمنها القطعة الأدبية معروفة ، ولكن الجديد فيها صياغتها أو نوع الشعور بها وإعمال الخيال فيها حتى تخرج كأنها جديدة ، فكثير من الروايات المؤلفة حقائقها التاريخية أو وقائعها معروفة ، ولكن الأديب استطاع أن يخرجها بعثة جديدة حتى كأن معانيها جديدة .

وليست وظيفة الأديب أن يعلم الحقائق ، إنما وظيفته أن ينتفع بالحقائق المعروفة ويهيئ بها عواطف الناس ، ويجعلهم يشعرون بها أكثر مما كانوا يشعرون من قبل ، ولا تكاد تجد كتاباً أدبياً أسس كله على حقائق جديدة لم تكن معروفة من قبل أو على معانٍ معروفة للخاصة فقط ، فإذا حاول الأديب أو شاعر أن يفعل ذلك لا يمكن أن يُعرف إلا عند طبقة خاصة قليلة ولم يستطع أن يكون شاعر أمة أو شاعر شعب ، وقد حاول بعض الأدباء ذلك فلم يُعترف لهم بالأدب إلا فى أوساط خاصة ، وكما قال بيرك (ليس هناك مكتشفات كبيرة فى الطبيعة الإنسانية . والحقائق التى تتركز عليها حياتنا تكاد تكون معروفة للناس جميعاً فلسنا فى حاجة إلى تعلمها وقد تعلمناها من قبل لأنها ليست إلا تطبيقاً لإدراكنا الغريزية على تجاربنا فى الحياة العادية) وعمل الأديب أن يجعلنا نشعر بهذه

الحقائق لا أن نعلمها وأن يستخرج منا الانفعالات التي تنسبها ؛ وهذه الحقائق والمعلومات الشائعة هي التي تكون أكثر ما في الأدب من حقائق وإنه ليعتد أديباً كبيراً من استطاع أن يجعلنا نشعر بهذه الحقائق شعوراً تاماً ويوسع مشاعرنا نحو الحياة الإنسانية ويحملنا على العمل على وفقها .

واعتبر ذلك في أدبنا قبيل عصرنا فقد كان يكاد يكون خلواً من المعاني القيمة ، وكان عماده كله على السجع والمحسنات البديعية . وكان المثل الأعلى له مقامات الحريري والعماد الأصفهاني ، فعدّ لذلك أدبا تافها قليل القيمة إلى أن رزقه الله بأدباء جدد أطلقوه من أغلاله وزودوه بالمعاني العميقة فعدّ هذا نهضة قوية ، وقوم الأدب الحديث أكثر مما قوّم الأدب الذي قبله ، كأدب المويلحي والمنفلوطي والشيخ علي يوسف وأمثالهم . فإذا نحن قارنا بين كتابة ابن إلياس في بدائع الزهور أو الجبرتي في تاريخه أو البكري في صهاريج اللؤلؤ وبين هؤلاء الذين ذكرناهم وجدنا فرقا واسعا ونهضة مباركة — بل نكاد نقول إن هناك فرقا كبيرا بين كتابات الشيخ محمد عبده في أول عهده بالكتابة وكتابته في آخره تبعاً لروح العصر وروح النهضة واعتبر أيضا بما حدث في تاريخ مصر الأدبي وهو أن كتابا تعلقوا بالنمط القديم فالتزموا السجع أو المزاجية ومارسوها في كل كتاباتهم فغلبهم الزمن وكادت تندثر مدرستهم على حين أنه أيد المدرسة الجديدة التي تُعنى بالمعاني أكثر مما تُعنى بالألفاظ وبالجوهر أكثر دون العرض ؛ وصارت في طريقها سيرا حثيثا بينما تخلفت مدرسة مقلدي الأقدمين

وهنا يصح أن نثير سؤالا آخر وهو : « إلى أي حدٍ نشترط في هذه المعاني أن تكون حقّة وصحيحة ؟ كم نشترط في المعاني أن تكون جديدة ، ولكن هل نشترط أن تكون حقّة وصحيحة بأدق معنى الكلمتين ؟ ألسنا نرى كثيراً من الشعر الراقى أو القصص الراقى قد أسس على نظريّة إلى الحياة مخطئ أو على آراء باطلة ؟ .

قد اختلف الناقدون في الإجابة على هذا السؤال فالأكثر على اشتراط هذا الشرط والأقلون على عدم اشتراطه . يقول بعض الناقدين إن المعاني في الشعر لا تقاس بصحتها من الناحية الفلسفية ولكنها تقاس بمطابقتها لغرض الفن ، وذلك بكثير من شعر أبي نواس الذي يرى أن الحياة خلقت ليعتصم فيها الإنسان بالحر والنساء والعلماء ، وفي قصيدة ابن مينا العينية التي أسست على أن الإنسان كان في عالم قبل هذا العالم عالماً بكل شيء ، فلما هبطت نفسه إلى الأرض واتصلت بالجسم نسي ما كان يعلمه ، وما يعلمه الإنسان بالغريرة وما يعلمه باللقانة إنما مشؤهما تذكر ما كان فيه قيل أن يخل في عالمنا هذا ، فإن هذين النموذجين من الأدب ينطبقان على حقائق لم تثبت صحتها ولكنها صحيحة من حيث صدق دلالتها على ما شعر به هذان الشاعران .

والحق أن ما كان من الأدب غير مؤسس على حقائق صادقة ليس ذا قيمة كبيرة وما عد منه أدباً إنما عدّ أدباً لاستيفائه عناصر أخرى من عناصر الأدب ، وكان يكون أنتم لو اشتمل على هذا العنصر أيضاً . وشأن الأدب في هذا شأن كل فن ، فالفنان على العموم يجتهد أن يرى الحقيقة ويرى بها الناس وأن يظهر حقائق الأشياء وبواطنها ، وهذا صحيح مهما بعد الخيال ومهما كانت أشخاص القطعة الأدبية حراً أو مملوكة ، فنحن لا نقوم القطعة الأدبية قيمة كبيرة ما لم تمثل لنا ناحية حققة من حياتنا الإنسانية كما هي أو كما يجب أن تكون .

وهذا يسلمنا إلى موضوع آخر وهو : إلى أية حد يجب أن يصور الأدب الحياة الواقعية ؟ هل يجب ألا يخرج الأدب كثيراً عن تصوير حياتنا كما نحياها ؟ وهذا السؤال أثير في كل فن تقريباً وانقسم الباحثون فيه إلى مذهبين : مذهب الواقع ومذهب الكمال ؛ فمذهب الواقع يرى أن الفن يرمى إلى تقليد الطبيعة كما هي أو على الأقل إلى القرب منها جهد المستطاع ، ومذهب الكمال يرى أن الفنان إذا أراد أن يقلد الطبيعة يجب أن لا يقلدها تقليداً تاماً بل يتصور الكمال فيها

ويُخرجها إلى الوجود مازجاً فيها الواقع بتصوراته وعواطفه . يُحاكي الطبيعة ولكن يُمدّها ويختار من الأشياء ويوفق بينها ويخرجها إلى الناس مترجماً بها عما في نفسه ، فهو يرى أن عمل الفن أن يمثل المناظر الأصلية أو الأخلاق الفاضلة أو الآراء العظيمة بخير مما هي في الواقع فيجعلها أعظم تأثيراً في العقول من حقيقتها . فالذهب الكمال يرى أن الفنان تملكه العاطفة فيحولها إلى قوة عاملة فيعمل الشيء لا كما هو ولكن كما يتخيله كاملاً .

وعلى الأسس الثانی وضع بعض الكتاب كتبهم . في المدن الفاضلة أو كما يسميه الإفرنج (اليوتوبيا) وقد نقدوا الحياة الواقعية من جهة نواح ولم يعجبهم النظام الحاضر فتخيلوا عالماً خالاً من كل هذه العيوب التي يشكون منها ورسموا عالماً مثالياً كاملاً منزهاً من كل عيب ؛ وما كانوا يستطيعون ذلك لو ساروا على المبدأ الواقعي . ولو سار العالم على المبدأ الواقعي وحده ، ما تقدم منذ كان آدم ، ونعاش عيشة الحيوان . يعيش اليوم كما عاشت أجداده .

هذا البحث يُبحث في الأدب ، فالواقعي في الأدب يرى أن حقائق الطبيعة الإنسانية تصوّر خير تصوير بالأحوال العادية التي تجري بيننا كل يوم لا بالأحوال الشاذة النادرة ، وغرض الأديب الواقعي أن يُخرج لنا صورة الحياة كما تراها ونلاحظها في حياتنا المألوفة ويكره الحياة الرومانتيكية التي لا تمثل قوانين الحياة بل تمثل شذوذ الحياة ، كما هو الشأن في حياة مجنون ليلى أو ذات الكاميليا . وهو يرى أن هذا النوع من الأدب إنما يلدّ الناس الذين هم في حالة عقلية خاصة كقصص الغفاريات وقصة عنتره فهي تثير الإعجب عند الأطفال ومن في درجتهم ، ولكن لا تكون غذاء صالحاً لمن نضجت عقليتهم . ويرى هذا الواقعي أن الحياة كما نحيّاها وما فيها من حقائق تجربتها ونعالمها هي مقياس الأدب الصحيح . ولكن لا ننكر أن للخيال كذلك قيمة كبرى في الأدب ، وأن هناك نوعاً

من الأدب راقياً كالشعر لا يمكن أن يُخَصَّر في حدود الواقع ، بل يجب أن يُفَسَّح له في الخيال فلتُنبِئ هذا الواقع بالخيال .

من المسلم به أن الفن علاقته — بحكم طبيعته — لا يستطيع أن يصوِّر الحقائق كما هي تصويراً تاماً بل لا بد أن يخرج عنها قليلاً أو كثيراً ... خُذ مثلاً لذلك الحياة الحديثة في الرواية ، فالروائي لا بد أن يخرج عن تمثيل الحادث الذي وقع في الخارج تماماً إلى شيء من التنقية والتصفية ، وأيضاً الفنان على العموم لا يصح أن يسرد الحقائق كلها ويُقلد الحياة تقليداً دقيقاً لأن غرض الفن ليس أن يُقلد ولكن أن يوحى . ليس غرضه أن يخبرك بكونه الأشياء ، ولكن غرضه أن ينقل لك ما أثمر الشيء في الفنان ، وهذا بعينه هو الذي ينطبق على الأدب ، فالأديب إذا تعرَّض لوصف الأعمال أو الأشخاص أو المشاعر لا يصفها كما هي في الخارج بل كما أثَّرت فيه .

وهنا يجب أن نُنبِئ إلى شيء هام وهو أن الأديب والفنان على العموم لا يستطيعان أن يقصدا تفاصيل الشيء جميعها إنما يتخيَّران منها ما يعدّانه موضع التأثير ، وبهذا يختلف الفنان فإن الأشياء لا تقع في نفوسهم "وقوعاً واحداً" ، بل قد يتأثر كلٌّ بذاتية غير التي يتأثر بها الآخر فيُخرجها كلٌّ كما تأثر بها ، وهذا ما يصعب فهمه بالكلمية فهو لا يخرج الشيء كما هو في الخارج ، ولكن كما يتصوره ويتخيَّله ويتأثر به ، فكثير من الأشياء كغروب الشمس في البحر ، ومنظر البحر يوحى إلينا معاني من الجمال أكثر مما هي في الواقع ، فالأديب يشعر بها ويخرج أثره الفني ممزوجاً بهذا الشعور .

قلنا إن موضوع الأدب هو الحياة الإنسانية ، ولكن ليس كل شيء يفعله الإنسان أو يقوله أو يفكر فيه يصح أن يكون موضوعاً للأدب لأن هناك فرقاً بين العلم والأدب ، فالعلم يريد أن يعلم كل حقيقة ويريد أن يوضح ويصنّف

كل شيء ، ولكن الأدب فن ، غرضه الأول أن يثير العاطفة فيجب أن يختار منها ويوفق بين ما يختار خاضعاً لما استكشف من قوانين الجمال . وخير الأديب أن يمزج ما يختاره بتخيلاته ومشاعره ومثله العليا من أن يعرض علينا كل شيء يقع تحت حته ، وهو بذلك يمزج الواقع بالكمال ، والأديب في هذا واقعى كمالى معاً . والقطعة الأدبية إذن تقاس بما فيها من معانٍ وحقائق وبما فيها من شعور وعاطفة تثير مشاعر القارئ أو السامع .

أما الكمال فيميل إلى أن يتعمق في باطن الشيء ويسبح فيما يوحى إليه الشيء . . . وأحياناً يستعمل كلمة الواقع في مقابلة رومانتيك ويقصدون بالواقع حينئذ استنتاج الحقائق من الحياة العادية المألوفة أما الرومانتيك فيستمد حقائقه من الغرائب والشواذ وأعمال البطولة . . . والحق أن الأدب في حاجة إلى أن يكون بالواقع والكمال معاً وكل أثر من الآثار الأدبية الكبرى فيه الصبغتان ؛ ذلك أنه يكشف الحقائق التي لها قوة على التأثير في نفوسنا ويوحى إلينا بالمعاني ويرفعنا فوق مستوى التجارب اليومية الخالية من الروح وهذا هو الجانب الكمال . وفي الوقت عينه يؤدس حقائق الحياة الخارجية التي تزدني إليها ملاحظتنا في أسامة وبخلاف وهذا هو الجانب الواقعي .

وعنصر الكمال في الأدب من غير شك قيمة كبيرة ، فقال أن أمداً قطعة ذات قيمة كبيرة في الأدب ما لم يوح إلينا بحياة خير من حياتنا الواقعية ، وتبعثنا على تعمق النظر في الحياة ، أو ترفعنا إلى مستوى أرقى من مستوانا في الحياة العادية ، وبعض من الشعراء يفضل آخري لأن الأولين أذهب في الكمال ، أو لأن الآخريين عواطفهم خفيفة الوزن ، يدعون مثلاً إلى إرواء شهواتهم المادية ويوجهون الناس في شعرهم إليها ، وأفكارهم وآراؤهم واضحة ، ولكنها محدودة ضيقة ، وأرضية لاسماوية ، ولا يكادون يلمسون عمقاً ولا رفعة لعالمهم .

حقاً إن الواقعي يمثل حقائق العالم كما هي . ولكنه كالمصور يبدأ يلاحظ الطبيعة ، ويمثلها كما هي ، غير أنه ينقصه في الوقت عينه تصوير المعنى الروحي للمنظر . كذلك الأدب (وذلك واضح في الشعر) يبدأ بتصوير الواقع ممزوجاً بالخرافات والتقاليد وكلما تقدم في الفن كسب قوة على تصوير الحقائق بمجردة عن الخرافات وفوق ذلك استطاع أن يُرينا معاني الحقائق وروحها فالواقع يمثل الحقائق كما هي ، والسكالي يرقى بالمجتمع فيمثل مجتمعاً راقياً ، وبعبارة أدق : الواقعي يمثل الحياة عادية ، والسكالي يمثل الحياة لها غايات خاصة يرمى إليها .

نظم الكلام

هذا هو العنصر الرابع في الأدب ، فإذا كانت لدى فكرة وأردت أن أنقلها إلى ذهن القارئ أو السامع فنقلتها إليه نقلاً حرفياً ، فهذه اللغة التي استعملتها لا تُستى أدباً ، أما إذا كانت لدى عاطفة سواء كانت مصحوبة بفكرة أولاً ، فنقلتُ إليه باللغة فكرى وعاطفى فهذا أدب — وإذا كان القصد الأول مما أنقله هو الفكر ، والعاطفة ثانوية بالنسبة للفكر ولم تُستخدم العاطفة إلا في إظهار جمال الفكرة أو كمالها ، فهذا نوع من النثر الأدبى كالتاريخ والنقد . أما إذا كانت العاطفة هي المقصد الأول ، والفكرة تأخذ مجراها في ذهنه عن طريق مشاعره فهذا ما يُسمى فن الأدب الجميل ، أو الأدب الصرف ، سواء كان شعراً أو نثراً .

وقد أنقل العاطفة بعرض نفس الشيء عليك كما إذا تأثرتُ من منظر وردة فقدمتها إليك فأثارتُ إعجابك بجمالها ، فليس في هذا شيء من الفن مطلقاً ، وإنما يجب أن يقوم الفن على وسائل غير تقديم الشيء نفسه ليثير مشاعرنا — هذه الوسائل في الأدب هي التي نسميها نظم الكلام . ولا يمكن إثارة العاطفة بتسميتها وتحليلها ولا بالكلام حولها ولا بالتفكير فيها في قول مجرد ، وإنما بالكلام في موضوع يثيرها معتمداً إلى حد ما على الخيال . ولا استعمال الخيال في ذلك طرق مختلفة ، فإذا أحببتُ أن أثير إعجابك بوردة فقد أثيرة بالكلام في جمال لونها وشكلها وشذاها ، وربما أثرته بما توحى به الوردة من معان ترتبط بها مثل اقتران تفتحها بتفتح الشباب ونشوة الأمل ، ومن هذا كله أختار في كلامي ما يتناسب مع عواطفى ويلائم شخصيتى ، وأختار من نظم الكلام ما يتناسب مع هذا المقصد . ويعتمد نظم الكلام أولاً على اختيار الكلمات ، لا من ناحية معانيها فقط ، بل من ناحيتها الفنية أيضاً بما توحى من أفكار ترتبط بها ومن ناحية وقعها

الموسيقى ، فقد تأتلف كلمة مع كلمة ولا تأتلف مع أخرى ، وقد تفعل كلمة في إثارة العواطف ، ما لا تفعله مرادفاتها .

مثال ذلك ، قول المتنبي :

تأذ له المروءة وهي تؤذى ومن يعشق بلد له الغرام
وقوله تعالى (فإذا طعتم فانتشروا ولا مستأنسين لحديث ، إن ذلكم كان يؤذى النبي فيستحيي منكم) فإن لفظة (تؤذى) في الآية أجمل من (تؤذى) في بيت المتنبي . والحكم في ذلك الأذن الموسيقية .

ومثل (العسل) في قوله :

نحن بنوالموت إذا الموت نزل لا عار بالموت إذا حُم الأجل
الموت أحلى عندنا من العسل

وقول المتنبي :

إذا بي مشيت خفتُ على كل ساجح رجال كأن الموت في فمها شُهدُ
فكلمة (عسل) و (شهد) مترادفتان ، ولكن كل منهما جميلة في موضعها ومثل قوله تعالى : (تلك إذن قسمة ضيزى) فقد تكون كلمة ظالمة أو جائرة أحلى ، ولكن (ضيزى) في موضعها أجمل — لأن الصورة كلها وهي (والنجم إذا هوى ، ماضل صاحبكم وما غوى) مختومة بالآف ؛ ولا يتسنى ذلك إلا في ضيزى . بل إن اللفظة الواحدة قد تحسن في وضع ولا تحسن هي نفسها في وضع آخر ، مثل قوله تعالى : (ما جعل الله لرحل من قلبين في جوفه) ، وقوله تعالى (رب إني نذرتُ لك ما في بطني محرراً) . ف (جوفى) و (بطنى) مترادفتان ، ولكن كلا منهما جميل في موضعه ولا يحسن في غيره .

بل إن الكلمة الواحدة قد يلطف جمعها انخاص في موضع ، ولا يلطف جمعها الآخر في موضع آخر ، فجمع العيون أجمل من الأعين ، والنساء أجمل من النسوان وهكذا . ثم قد تكون كلمة في الجملة جميلة ، ولكن ينقصها الجمال الكلى ،

كالوجه ترى فيه كل عضو جميلاً ، من جهة وعين وأنف ، ثم لا تراه كله جميلاً وكذلك الألفاظ . والاعتماد في ذلك كله على الأذن الموسيقية ، وربما كان من الأسباب أيضاً اعتماد الألفاظ على الحروف ، فبعض الحروف يدل على القوة (كالقاف) ، وبعضها يدل على الرقة ، (كالسين) . وهناك الألفاظ تتخيل فيها الجزالة دون الرقة ، وألفاظ رقيقة غير جزلة ، وينبغي أن يستعمل كل في موضعه فكما قال ابن الأثير : (هناك كلمات إذا سمعتها تخيلات رجالاً قد ركبوا خيولهم واستلأموا سلاحهم ؛ وألفاظ أخرى تتخيل عند سماعها كأنها نساء حسان ، عليهن غلائل مُصبغات ، وقد تحلین بأصناف الحلی) .

والناس يختلفون فيما بينهم في التعبير عما في أنفسهم من المعاني بل إن الناس يختلفون في التعبير عن المعنى الواحد — نعم قد يتفقون في التعبير عن المعاني العلمية أو الرياضية مثل $1 = 2$ و $3 = 4$ و $5 = 6$ ولكن عند ما يراد التعبير الأدبي وخصوصاً عما تكنه العواطف لا يمكن أن يتفقوا . وأتى اختلاف في التعبير وطريق نظم الكلام ينتج اختلافاً في التأثير . فلو أنك غيرت ولو تغييراً طفيفاً كلمة في بيت من الشعر مكان كلمة شعرت تواتراً باختلاف الأثر الذي يوحيه . وهذا هو السر في أن الشعر لا يمكن ترجمته ترجمة دقيقة ، وهذا أيضاً صحيح في النثر الفني ، وإن لم يبلغ مبلغ الشعر .

ولسنا نريد أن نقول إن الشعر أو أي ضرب من ضروب الأدب يؤثر أثراً كبيراً بأسلوبه وطريقة نظمه من غير أن يكون متضمناً معاني شيقة ، بل الحق أنه لا بد في الجودة وقوة التأثير فيهما معاً . والحق أيضاً أن الأسلوب أو نظم الكلام ليس إلا وسيلة من وسائل نقل المعاني . . نعم إن جودة الأسلوب قد ترقى بالمعاني المعتادة فتخرجها في شكل يدعو إلى الإعجاب ، وأحياناً تغطي قوة العاطفة وجودة الأسلوب على قوة المعنى والتفكير المنطقي ، ولكن على كل حال لا بد من معان قيمة ولا يمكن للأديب أن يتبوأ مكاناً عالياً إذا اعتمد على الأسلوب وحده وكان

مصاباً بالفقر العقلي — والإعجاب إذا كان محوره الأسلوب وحده لا يستمر طويلاً وما أسرع ما يئله الناس ويدركون خفة وزنه كالألعاب البهلوانية .

ومما يلاحظ أن اللغة هي وسيلة التعبير الطبيعية عن الأفكار والمعاني لا العواطف ؛ فإذا كان لدى فكرة ، أو لاحظت حقيقة وأردت التعبير عنها فالألفاظ تلبس الفكرة وتنقل إلى ذهن الآخر . أما العواطف فليست اللغة قادرة على نقلها نقلاً تاماً صحيحاً كما هو الشأن في المعاني ؛ وما يحدث من الغموض في نقل المعاني ناشئ غالباً من غموض الفكر وعدم وضوح المعاني في ذهن الكاتب أو عدم محاولته الإيضاح . أما الغموض في نقل العواطف فناشئ من صعوبة التعبير عن العواطف نفسها ، لأن اللغة تحاول التعبير عن العواطف بترجمة العواطف أولاً إلى كلمات فكرية أو عقلية ، وهذه الكلمات الفكرية أو العقلية إنما تعبر عن العواطف من طريق الإيماز والإيماء لا من الطريق المباشر . وهذا ما دعا إلى العناية بنظم الكلام وطريقة تأليفه فيستعان بذلك على أداء العواطف . ودعا إلى الاستعانة بالأوزان الشعرية وطريقة الإلقاء ، وأحياناً بالجمع والمحسنات البديعية وأحياناً بالقشبية والاستعارة ، وأحياناً بالإشارات وحركات اليد ، ونحو ذلك ، وأحياناً بتجويد العبارة ونقلها على أوجه مختلفة حتى تثير الشعور ، وفي هذا كله يختلف الناس . فقد يكون هناك عالم قدير ولكنه ضعيف من ناحية نظم الكلام وتأليفه ، وهناك على العموم أشخاص لا تتناسب مقدرة عواطفهم أو تفكيرهم مع قدرتهم في التعبير . فقد يكون عند الإنسان قوة تفكير راقية ، أو عواطف راقية ولكنه مُصاب بضعف الأسلوب وغموض التعبير . أو الضعف في نظم الكلام وتأليفه ، ويُعيبُ القارئ ويمثله في استخراج ما يريد من معانٍ ، أو يحاول أن يشعر بما يشعر به الكاتب فلا يستطيع .

ينتج من هذا أن الكمال في النظم يُقاس بالقدرة على نقل الفكرة والعاطفة نقلاً صحيحاً صادقاً . فالنظم هو التعبير الخارجي لحالة داخلية فحق صدق التعبير

الخارجي وأدى في أمانة شرح الحالة الداخلية كان نظماً جيداً ، وإذا قلنا بجمال اللغة أو الأسلوب . فلا بد أن نشرك في ذلك المعاني والمواطف ومطابقتها لها لأن اللغة لا يمكن الإعجاب بحملها مجردة عن ذلك ، وتعدُّ اللغة جميلة وبالغة حد الكمال بمقدار تعبيرها عن المعاني والمواطف — وأهم صفات الكتابة الجيدة شيان متقابلان وهما القوة والركة . فالكتابة أحياناً في حاجة إلى القوة لتثير اهتمام القارئ وتؤدي ما عند الكاتب بأمانة وصدق كالكتابة في موضوع الحرب ؛ وفي حاجة إلى الرقة لتقبل العاطفة في لطف ودقة كالكتابة في موضوع الحب . وقد يكون في الأسلوب إحدى الصفتين دون الأخرى ، وقد يغلب على كتابة الكاتب إحدى الصفتين ، فأسلوب بعض الكتاب قوى فقط يلون كتابته بألوان قوية ، ويتقل إليها ما في ذهنه أو شعوره نقلاً قوياً ، ولكن لا يشعر بلطفه ودقته ، وبعض الكتاب على العكس من ذلك يسيل رقة وعذوبة ولكن لا يؤثر فيك أثراً قوياً .

فمثل الكلام القوى قوله في مهاجمة أسد :

وأطلقت المهند عن يميني فقد له من الأضلاع عشرة
غزاً مضرجاً بدم كاني هدمت به بناء مشمخرا

ومثال الرقة قوله :

إن التي زعمت فؤادك ملها خلقت هواك كما خلقت هوى لها
وإذا وجدت لها وساوس سلوة شفع الضمير إلى الفؤاد فسأها
بيضاء باكرها النعيم فصاغها بلباقة فأدقها وأجلها
حجبت تحيتها فقلت لصاحبي ما كان أكثرها لباً وأقها

ومن هذا الباب قولهم في قول الشاعر :

ألا أيها النوم ويحكم هبوا أسائلكم هل يقتل الرجل الحب

فقالوا : إن الشطر الأول قوى متين ، والشطر الثانى رقيق دقيق .
ومن الأدباء من له حظ قوى فى نظم الكلام ، ولكنه فقير فى المعانى ،
ومعانيه عادية أو ضعيفة ، وبعض الشعراء لديهم من القدرة ما يخرجون به
ما يريدون فى شكل جذاب ، ولكن ليس لديهم شئ جديد ، وهؤلاء شهرتهم
دقيقة ، وقيمتهم محدودة ، ولا يلبث الناس أن يدركوا ضعفهم فيبذوهم ، وإنما
الأديب الخالد ما زاد فى معارفنا أو شعورنا بما فى أدبه من معان جيدة .

وهذا النظم يحتاج إلى سران وتربية . فليس الأديب كالبلبل أو الحمام يعنى
لنفسه ، إنما هو يعنى للناس وينقل إليهم ماله من فكر وشعور ، فيجب أن يتعلم
كيف ينظم الكلام نظماً جيداً لينقل إليهم فى دقة ما يفكر فيه ويشعر به ،
ولا يكون ذلك إلا بتعود العناية بتلك التفاصيل . ومن الحق أن تقرر أن هناك
استعداداً طبيعياً للتبوع فى الأسلوب ، ولكن هذا الاستعداد مهمل لا بد له
من سران بل المران الكثير مع التوسط فى الاستعداد خیر من تبوع لا سران معه .



هذه هى العناصر الأربعة للأدب : العاطفة والمعانى والتخيال والأسلوب كما نرى
عنها الأفرنج وأظن أنها تنطبق على كل أدب سواء فى ذلك العربى أو الفرنسى
والنقاد القدماء من العرب عيروا عنها تعبيرات مختلفة وإن لم يصادوها ، صفات دقيقة
فعبروا عن العاطفة بالرغبة والرغبة والحزن والسرور وبمواضع . وثان هذه العناصر
واتحادها شأن الموسيقى الأفرنجية والعربية ففى خاضعة لأسس واحدة وإن كانت
الآلات الموسيقية الأوربية واللغات الأوربية أرقى وأشمل ؛ ولكننا نستطيع أن
نجمع الموسيقى العربية والفرنسية على درجات فى سلم واحد فالعناصر فى الأدب
العربى يمكن فما أظن تطبيقها على الأدب العربى ، فمن الأدباء العرب من قوى
عاطفته وضعفت معانيه ، أو ضعف نظمه ، ومنهم من كان على العكس ؛ وأياً ما كان
فالمقياس واحد . . فكثير عزة مثلاً ، وجميل بثينة قوتبان فى العاطفة ، والجاحظ

قوى في المعاني ونظم الكلام ، وسعد الدين التفتازاني المؤلف في البلاغة ليس قويا في الأسلوب ولا في العاطفة ، وهكذا يمكن وضع الأدباء وتحليلهم في ضوء هذه العناصر ، بل يمكن وضع الآداب نفسها على درجات باعتبار هذه العناصر . فالآداب الإنجليزية مثلا أقل عاطفة وحرارة من الأدب الفرنسي الرومانتيكي وهكذا ...

فالآداب العربي يمكن أن يوضع على درجة من سلم الآداب العامة ، لأن هذا شأن كل فن ، فالموسيقى والمعمار والنحت والتصوير وغير ذلك ، لها قوانين واحدة عامة ، يمكن تطبيقها على الفن المصري واليوناني والعربي والغربي ، ويمكن لذلك أن يقاس رقي كل فن أضعفه ، فلماذا يشذ الأدب عن هذا ، وهو فن كسائر الفنون : ... ؟ غاية الأمر أن له ميزات خاصة يخالف فيها الآداب الأخرى الغربية ، وهو يتميز عليها أحيانا بباب الحكم والشعر الغنائي ، وهي تتميز عليه أحيانا بالقصص وأحو ذلك ، ولكن مهما كان هذا الاختلاف والتميز ، فكل الآداب في نظرنا ترجع إلى قواعد واحدة ، شائنا في ذلك شأن علم الأخلاق ، أو علم النفس أو علم الاجتماع ، فليس الصديق فضيلة عند العرب ، وذيلة عند الغرب ، بل هو فضيلة حيث كان ، والطبيعة البشرية في أي مكان خاضعة لقوانين علم النفس ، وإلا كانت القوانين فاسدة ، والأمم البدائية خاضعة لقوانين علم الاجتماع ، كالأمم المتحضرة . وإن كانت تقف في درجة من السلم دون المتحضرة . . .

وعلى ذلك فالآداب العربي عناصره كعناصر الأدب الغربي ، سواء بسواء ، ولو دققنا النظر لم نجد مقياساً آخر غير هذه العناصر الأربعة ، نقيس به الأدب العربي وحده ، بل لو رجعنا إلى نقادنا القدماء ، كقدامة وابن رشيق وابن الأثير ، وغيرهم ، وجدناهم حاموا حول هذه العناصر ، وإن لم يسموها بهذه الأسماء ، ولم يفصحوا عنها إفصاح النقاد الغربيين اليوم ولم يحللوها تحليلهم .

فيجب في نظري أن نطبق هذه القوانين الغربية مع مراعاة اختلاف البيئة بين الشرق والغرب ، واختلاف الزمان والمكان . . . وبذلك يمكننا قياس كل شاعر عربي وكاتب عربي ، بهذه العناصر الأربعة ومعرفتنا بسد التأمل بأي عنصر يمتاز وفي أي عنصر يضعف ؟ فمثلاً أبو العلاء المعري أقوى عقلاً ، وأدق معاني ، وأضعف خيالاً ، وأبو تمام أبعد خيالاً ، وأقل عقلاً من المعري ، والبحترى أحسن نسجاً وأقوى أسلوباً من أبي العلاء ، وابن خلدون في سلاسته واسترساله ، أكثر معاني وأرق أسلوباً من القاضي الفاضل أو العماد الأصفهاني ، والبهاء زهير أرق أسلوباً وأبسط تعبيراً من ابن مطروح ، والبارودي أقوى شعراً ، وشوقي أوسع خيالاً ، وحافظ أجزل لفظاً ، وعلى هذا القياس يمكننا أن نعرض كل شاعر وكاتب على هذه العناصر . . . بل يمكننا أن نعطيه درجة تقريبية في كل عنصر منها ، ثم نجمع درجاته ونقارنها بدرجات الشاعر أو الناثر الآخرين ، كما يمكننا بهذه العناصر أيضاً أن نقارن بين شعراء أمة كالأمة العربية ، وشعراء أمة أخرى كالأمة الإنجليزية أو الفرنسية ، لنعرف في أي عنصر تفضل الأولى الآخرين ، ويفضل الآخرون الأدب العربي ، كما نقارن بمقاييس العمارة العمارة العربية بالعمارة اليونانية بالعمارة الحديثة . . . والله أعلم .

الشعر

ليس من السهل وضع تعريف للشعر ، وسنحاول تعريفه تعريفاً يتفق والاستعمال الشائع .

لا شك أن أول ميزة للشعر يعرفها الناس ما له من أوزان وقوافٍ ؛ وقد طغت فكرة الشكل هذه على كثير من الذين عرفوه ، فقالوا في الأدب العربي إنه الكلام الموزون المقفى ، وقال بعض الإفرنج : أى كلام موزون يسمى شعراً سواء كان جيداً أو رديئاً ، ولكن هذا وذاك من غير شك تعريف قاصر لا يتناول إلا الشكل ، ولذلك قال ابن خلدون : إنه لا يصلح إلا عند العروضيين ولا يصلح عند البلاغيين . وعلى هذا التعريف كل العلوم المنظومة ، وكل قول منظوم ولو كان سخيفاً شعراً ، وعرفه هو بقوله : إن الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والرويّ المستقل كل بيت منه بغرضه ومقصده عما قبله الجارى على أساليب مخصوصة . وعيب هذا التعريف أنه لم يانفت إلى أكبر مزية للشعر ، وأحد أركانه ، وهو إثارة الشعور ، وعنى بالشكل فقط من بنائه على الاستعارة والأوصاف وكان خيراً منه أن يقول : إنه المبني على الخيال المثير للعاطفة . واستقلال كل بيت منه في غرضه ومقصده ليس من العناصر الأساسية فيه التي يصح أن تدخل في التعريف . وقد أكثر الإفرنج من تعريفه فبعضهم ضيقه جداً حتى لا يشمل الشعر كله ، وبعضهم وسّعه حتى شمل الشعر المنثور ، فقال مثلاً « رسكن » إنه هو إبراز العواطف النبيلة بطريق الخيال . وهو تعريف يصح أن يكون للفن كله لا للشعر وحده . ويقول في موضع آخر : (الشعر فيضان من شعور قوى نبع من عواطف تجمعت في هدوء) ، ويقول « وردسووث » : (الشعر هو الحق ينقله الشعور حياً إلى القلب ... الخ) .

وبعض الشعر يخاطب العقل لا المشاعر كبعض شعر المتنبي والمعري ، وكل

شعر الحكم وما يسميه العرب باب الأدب ، ولكن أكثر الشعر لا نسميه شعراً ما لم يحرك شعورنا ويولد فينا كثيراً من الأفعال كالذى تولده الأغاني ، وتكون المنزلة الأولى فيه للشعور لا للعقل ، أما ما يخاطب العقل كالذى ذكرنا فهو شعر في المنزلة الثانية أو الثالثة ، ولهذا قال ابن خلدون : إن الكثير ممن لقيناهم من شيوخنا في هذه الصناعات الأدبية يرون أن نظم المتنبي والمعري ليس من الشعر في شيء ، لأنهما لم يجريا على أساليب العرب . والحق أن ليس السبب أنهما لم يجريا على هذه الأساليب ، ولكنهما سلكا مسلك نظم الحكم العقلية البعيدة عن إثارة الشعور .

فالشرطان اللذان يجب توافرهما في الشعر هما الوزن والقافية والاتصال بالشعور فإذا وجدت نوعاً من الأدب يجمعهما كان شعراً ، أما إذا وجد الشرط الأول دون الثاني فنظم لا شعر ، وإذا وجد الثاني دون الأول فنثر شعري ، وهو الذى كان يكون شعراً لولا أنه فقد الوزن . وهذان الشرطان يخرجان أنواعاً كثيرة مما اعتاد الناس أن يسموه شعراً وليس بشعر كألغية ابن مائك والمتون المنظومة ، وأهم الفروق بين الشعر والنثر :

(١) ما ذكرناه من الوزن والقافية .

(٢) أن الشعر عادة أمعن في الخلق والإبداع بما ينشؤه الشاعر من الصور الخيالية . ففي كثير من الناس رغبة قوية أن يخلقوا أو أن يفتجوا شيئاً لم يُخلق ولم يُعرف من قبل . قد يكون هذا العمل تمثلاً أو صورة ، أو لحناً موسيقياً أو هيكلًا وهو في الأدب يكون (كتاباً) وقد يكون هذا الكتاب نثراً ، ولكن الأدباء اتفقوا جميعاً على أن يصوغوا ما يخفون شعراً ، وسبب هذا واضح وهو أن الخلق هو إعطاء الصورة للعادة المجردة ، وجعل ما هو مشوش منظماً فكلمة كان النظام أوضح كان الخلق أصدق ، وكان الخلق أنتم فهماً لنفسه وإرضاء لها ، وليس في الأدب نظام أنتم وأوفى من نظام الوزن ، ولذلك إذا أراد كاتب أن ينتج

أو يخلق عملاً مبتكراً وخالداً فإنه بعد أن يختار موضوعه ينشئ قصيدة تكون قيودها وتقاليدها عاملاً سهلاً له إعطاء الصورة الفنية والنظام الفني لفيض الفكر والشعور الذي يتدفق فيه موضوعه . ومن النادر أن يكون النثر موضوعاً للخلق والابتكار — اعتبر في ذلك بلزوميات أبي العلاء فقد كان أبو العلاء ناثراً وشاعراً فلما خلق وأبدع في اللزوميات وضعها في قالب الشعرى بل التزم فيها ما لا يلزم .

٣ — وأن الشعر يستدعى الأنانية الأدبية ، والنثر يستدعى الغيرية الأدبية ولا بد من شرح هذا . فللإنسان سواء في الشعر أو في النثر أغراض متنوعة ، ولكن هناك قسمان كبيران لهذه الأغراض ، فالفاس يكتبون لكي يعبروا عن أنفسهم ويريحوا عواطفهم الجياشة ، أو لكي يؤدوا خدمة ما ، فالدافع الأول هو الدافع الأناني ، والدافع الثاني هو الدافع النفعي . وقد يجتمع الدافعان فيرغب الإنسان في أن يعبر عن نفسه وأن يؤدي منفعة للآخرين بتعبيره عن نفسه وذلك بأن يكسبهم علماً أو ينشر بينهم آراء أو يحسن الذوق الأدبي أو يؤيد الفضائل العامة أو نحو ذلك ، ولكن الدافعين يظان متميزين ، والفرق بينهما هو الفرق الأساسي بين النثر والشعر — الأديب الأناني يرى منظرًا في العالم فتثور نفسه بالعواطف والأفكار وتطلب التعبير لا لشيء إلا مجرد الخلاص العاطفي والفكري والتنفيس عن العاطفة والفكر . والأديب الغيري أ [] يعانى نفس العواطف والأفكار ، ولكنه حين يأخذ قلمه يكون [] أمام عينيه غاية منفعية ولذلك يناقش ويشرح ، وفي كل ذلك يؤدي منفعة ما إلى ذوق القراء وعقلهم . وأما كونه بنفس بهذا عن نفسه فمسألة ثانوية — ونجد الأديب الأناني يرى أن الشعر واسطة طبيعية مُرضية له . وقد يبدو هذا غريباً عند اللمحة الأولى ، كيف أن الإنسان لجرد التنفيس العاطفي والفكري يختار وسيلة مُقيدة بأنواع القيود والحدود والالتزامات كالشعر ؟ ولكن يجب أن نتذكر أن كثيراً من أنواع الشعر بسيط يتعلم بسهولة ؛ لكن هناك أسباب أعمق في هذا الباب

تجعل الشعر ملائماً للتعبير النفساني ، ذلك أن النثر وإن بدا أسهل من الشعر لكنه أصعب وأكثُر قيوداً ، فبرغم قوانين الوزن التي يجب أن يخضع لها الشعر ، فإن الشعر هو الحرية بذاتها إذا قورن بالنثر لأن النثر له صفتان ليستا في الشعر وهما تقيدان الناثر بأكثر من قيود الشعر وهما المنطق الدقيق والوضوح التام ، فهما يمكن غرض النثر سامياً فإنه يجب أن يكون فيه التسلسل الصحيح والوضوح التام للغة . أما الشعر فبالعكس : نعم إن الشعر كالنثر في أنه لا يمكن أن يتحدى قواعد المنطق التي هي قواعد الفكر . ولكن الشعر يستطيع أن يخرج إلى حد كبير جداً عن ذلك التسلسل للأفكار وعن تعاقب الفكرة بالفكرة ، وعملاً يُعنى به المنطق كثيراً من مناقشة وخطابة .

فمثلاً قول شوقي في قصيدته المشهورة :

مُضْنَاكَ جَفَاءَ مَرْقَدَهُ وَبَكَاهُ وَرَحَّمَ عَوْدَهُ

فهو في هذا البيت قد أمانته وترحم عليه . وكان المنطق يقضي أن تكون وفاته والترحم آخر ما يقال . ولكنه قال بعد ذلك :

يَسْتَهْمِي الْوَرَقُ تَأَوُّهَهُ وَيَذِيبُ الصَّخْرَ تَنَهُدَهُ

يَجْمُ وَيَتَّبِعُهُ وَيَقِيمُ اللَّيْلَ وَيَقْعُدُهُ

وهذه من صفات الحي لا الميت ، فكيف لمن مات وترحم عليه عوده أن يفعل ذلك ، فهذا مثل من أمثلة عدم خضوع الشعر للمنطق . وقد نُقد البحتري بأنه ليس منطقياً في شعره فقال :

كَلَفْتُمُونَا حُدُودَ مَنْطِقِكُمْ وَالشَّعْرُ يُغْنِي عَنْ صَدَقِهِ كَذِبُهُ

وَلَمْ يَكُنْ ذُو الْقُرُوحِ يُلْهَجُ بِالْمَنْطِقِ مَا نَوْعُهُ وَمَا سَبَبُهُ

وَالشَّعْرُ لَمْ يَنْحَ تَكْفِي إِشَارَتُهُ وَلَيْسَ بِالْهَذَرِ طَوَّلَاتُ خَطْبِهِ

وأجود الشعر عادة ما نجده مذهباً غير متصل ، مفككاً حاسياً مندفعاً .
وأيضاً إن الشعر كالتثر لا يستطيع أن يكون طليئاً معقداً أو أن تكون لنته مدعاة
للهويش الفكرى .

ونسكن يباح فى الشعر بعض القموض والأكتفاء والإيحاء والرضا عن الرمز
ولا يباح للتأثر إلا أن يكون واضح الدلالة . معنى إشارة بين الإشارة . ومن أجل
ذلك اختلف المتشرون للشعر اختلافاً كبيراً ، وذنب كل إلى معنى كالذى نجده
فى شروح شعر المتنبى ، وشعر أبى تمام ، فهو يختلفون فى شرح المعنى المقصود
اختلاف كبيراً ، على حين أنك لا تجد هذه العلاقات فى التثر .

والشعر يشتر المشاعر بما فيه من خصائص . فأولاً بأوزانه وقوافيه ، ولذلك
كان المعنى الواحد إذا قيل مرة شعراً ومرة تثراً كان فى الشعر أكبر أثراً بل ترى
أن الشعر إذا حُلّ إلى تثر لم يكن له ذلك التأثير الكبير ، ولم يكن لهذا الاختلاف
من سبب إلا ما فى الشعر من موسيقى . وثانياً ما للشعر من لغة خاصة غير لغة
التثر ، ولستأ معنى بلغة الشعر الكلمات العويصة أو أنواع البديع ، أو نحو ذلك ،
فهذا كله لا يرفع من قيمة الشعر ، وقد يكون الشعر جيداً وكلماته فى منتهى السهولة
وهو كذلك خلّو من أنواع البديع كأكثر أشعار البهاء زهير . إنما الذى نريده
أن الشاعر ملكة لا يمكننا أن نوضحها تمام الوضوح ، بها يستطيع أن يتخير من
ألفاظ اللغة ما يرى أنها أبعت على إثارة الشاعر ، وكذلك يضمها فى قوالب خاصة
يتخيرها من القوالب العديدة والتراكيب اللغوية المختلفة .

وكان حافظ رحمه الله ذواقاً ، ومعنى ذلك أنه كان يردّد الكلمات ويقيها
أحياناً ، ليختبر وقع الكلمة فى السمع ، وينظر هل الكلمة شعرية تناسب الموضع
الذى قيلت فيه أو لا تناسبه . وقد عابوا كثيراً شعراء وقوموا فى ألقاظ ليست هى
ألفاظ شعرية ، وكان غيرها أولى بها ؛ مثل قوله :

ذهب الرقادُ فما يحسُّ رقادُ مما شجالك ونامت الموادُ

لما أتاني من غيبته أنه أمست عليه بظاهري أقيادُ
فقالوا إن كلمة (أقياد) ليست شعرية ، وإنما الكلمة الشعرية (قيود) .

وقد نقد سيف الدولة الحمداني أبا العليّ المتنبي في قوله :

وقفت وما في الموت شك لواقف كأنك في جفن الردى وهو نائم
تمر بك الأبطال كلّى هزيمة ووجهك وضاح وثغرك باسم
وقال له إن المنطق يقضى أن يكون نظم البيتين هكذا .

وقفت وما في الموت شك لواقف ووجهك وضاح وثغرك باسم
تمر بك الأبطال كلّى هزيمة كأنك في جفن الردى وهو نائم
فاعتذر المتنبي بأن صناعة الشعر تقتضى هذا كما قال امرؤ القيس :

كأنى لم أركب جواداً للذة ولم أتبطّن كاعباً ذات خلخال
ولم أسبق الزقّ الروى ولم أقلّ خيلى كرمى كرةً بعد إجفال
وأن الثوب لا يعرفه البزاز معرفة الخائف ، لأن البزاز يعرف جملة والخائف
يعرف جملة وتفصيلاً .

والذى يجعل الشاعر شاعراً هو تلك القدرة على التصوير فقد يكون عندنا
شعور فياض كالذى عند الشاعر ، ولكن ليس عندنا من القدرة على التصوير
ما عند الشاعر ، ومن ثمّ كان من المستحيل ترجمة شعر من لغة إلى شعر فى لغة
أخرى كما قدمنا . إذ الترجمة تذهب بما للشاعر من قدرة فنية وطريقة أداء . وهذه
الطريقة شخصية محضة تختفى عند ترجمة الشعر ، والذى يمكن ترجمته فقط هو
المعنى الذى حواه الشعر وما فيه من تصوير وخيال ، وما يحتموه من عواطف
عامة . ويُعد المترجم أميناً إذا هو استطاع أن ينقل ذلك كله ، أما طريقة الأداء فلا
يمكن ترجمتها . نعم إن بعض الشعراء يقرأ القطعة من الشعر ويكون له قدرة فنية
فيصوغ هو شعراً مستمداً من وحي ما قرأ وقد يجرى مع الأول فى واد واحد ويكون

له نفس العذوبة والجمال ، ولكن هذه ليست ترجمة على الإطلاق كترجمة فيتز جروولد لـ « عيات الخيام إلى الإنجليزية » ، ونحن بذلك نخالف ما ذهب إليه وردسوورث من أن لغة الشعر لا تختلف عن لغة النثر . وقد أدرك هذا المعنى عبد القاهر الجرجاني إذ قال : « إن هناك ألفاظاً لا يحسن وضعها في الشعر وإذا أتت فيه كانت سمجة مثل كلمة أيضاً فإنها لم تأت في شعر إلا سمج ونحو ذلك » إلاقول الشاعر .

غير أنى بالجوى أعرفها وعى أيضاً بالجوى تعرفنى

فإن أيضاً هنا عذبة لطيفة ، وكما قال ابن خلدون : « إن كلمة ما الفرق أشبه بلغة الفقهاء : من لغة الشعراء ، كقول القائل :

لم أدر حين وقفت بالأطلال ما الفرق بين جديدها والبالى وهكذا .

٤ - أما الشعر فيخاطب العواطف مباشرة ، وذلك لما عند الشاعر من قوة الإلهام « لا تكسب بتعلم » ، وللشاعر نوع غامض من لطف النظر ، أو الإلهام ، أو اللقاة ، أو ما شئت فسمه ، ولهذا كان اليونان يسمون الشاعر خالقاً ، وكان للعبريين كلمة واحدة تدل على الشاعر والنبي معاً ، ولعل هذا هو الذى جعل شعراء العرب يسمون أنبياء لئلا يكتفى لشاعر شيطانية ينفث فيه الشعر ، ويقول أحدهم : « شيطانه أنبى وشيطاني ذكر » ولأمر ما خلط العرب بين النبي والشاعر فسموا النبي شاعراً أحياناً ، وكاهناً أحياناً ، ويقول القرآن الكريم : « وما هو بقول شاعر قليلا ما تؤمنون ، ولا بقول كاهن قليلا ما تذكرون » .

وللشاعر نظر باطن للحياة ، ولهذا قال وردسوورث عن الشعر « إنه روح المعرفة وحياتها ، ونقد الحياة » . والحق إننا نقرأ في شعر الشاعر معنى الحياة وشرحها . ذلك لأن الحياة محكومة بالمشاعر والبواعث على عملنا وليست خاضعة لعقولنا وحدها ، ولا للحقائق المجردة ، وإنما تصطبغ بمشاعرنا ، وليست تخضع للمنطق وحده وإنما

تخضع كذلك للمواطف ، والشعر هو الذى يعبر عن هذه المواطف ، أو المواطف
ممزوجة بالعقل .

وخير دليل على أن الشعر هو معنى الحياة أن شعر كل عصر مرآة له . وقديماً
قالوا « الشعر ديوان العرب » . والحق أنه ديوان تُسجّل فيه حياتها ، أغنى تسجّل
أفكارها ومشاعرها ، فالشاعر يعطيك صورة روحانية أكثر مما يعطيكها التاريخ ،
والشعراء عادة فى مقدمة قومهم ، أو فى جبهتهم ، وقد يسبقونهم قليلاً ، وهم عادة
إبذان بالفلسفة ، وإرهاص لها ، فهم يحدثوننا حديثاً فيه نىء من الأيهاام عن
حقائق الحياة . فكان هوميروس إرهاباً لسقراط وأفلاطون وأرسطو ، وكان
شعراء الجاهلية إرهاباً للنبوة .

حتى لقد حكى أن النبى (صلى الله عليه وسلم) لما سمع قول لبيد :

« ألا كل شيء ما خلا الله باطل »

قال إن هذا من كلام النبوة .

وهذه الإرهاصات عادة تسبق طور الشرع والتدليل والتحليل الذى يقوم به
الفيلسوف . فالغرد يشعر بالشيء قبل أن يفكر فيه تفكيراً دقيقاً ، فنحن نشعر
ونلهم قبل أن نخضع للمنطق .

الشعر والموسيقى

للوزن قيمة كبرى فى الشعر كما ذكرنا حتى عدّ أهم فارق بينه وبين النثر ،
والشعر يحل بالموسيقى الجيدة ، ويضعف شأنه إذا كانت موسيقاه غير جيدة .
فنحن نفضل من غير شك : « حامل الهوى تعب » على قولهم :

إن بالشعب الذى دون صنع لفتيلاً منه ما يُطلّ

وهذا الوزن الموسيقى ذو حظ عظيم فى أن يكسب الشعر الخلود . وقد ثار الجدل

بين النقاد حول هل الشعر أكثر ارتباطاً بالنقش والتصوير أو هو أشد ارتباطاً بالموسيقى ؟ . . . قال قوم إن التصوير شعر صامت والشعر تصوير ناطق ، ولكن الحق أن ارتباط الشعر بالموسيقى أكبر منه بالتصوير حتى كان الرومان يقولون إن الشعراء ليسوا إلا مغنين يترغمون بأشعارهم ويفنون بها لأنفسهم ، ولمن شاء أن يرددها بعدهم . ويجب أن نقرر أن ليست أنواع الشعر بدرجة واحدة من حيث الارتباط بالموسيقى ، فهناك شعر غنائى يظهر فيه هذا الجانب الموسيقى ، وشعر غير غنائى كالشعر التعليمى لا يظهر فيه هذا المعنى . ووجه الشبه بين الشعر والموسيقى يتجلى فيما يأتى : ذلك أن كلاً من الموسيقى والأوزان الشعرية تتنوع أنواعاً أربعة ، فالصوت يختلف عن الصوت بالطول والقصر ، وأنه جهورى أو خافت ، وأنه غليظ أو رقيق ، وأنه مرتفع أو منخفض ، وأنه يختلف باختلاف مصدر الصوت كعود أو قانون ، أو كان ، وكأوتار العود المختلفة . وهذه الاختلافات الأربعة يمكن أن نراعيها فى الشعر ، فمن النوع الأول اختلاف التفاعيل والبحور طولاً وقصراً ، والحركات والسكنات فى متفاعلين أطول منها فى مستغملين . فالطويل أطول فى التفاعيل من الهزج مثلاً ، ولهذا الاختلاف تأثير كبير فى الأذن للموسيقية ، والغلظ والرقّة يمكن أن نقابلهما بما فى الشعر من حروف ضخمة ، وتراكيب قوية ، أو حروف لينّة رخوة وتراكيب ناعمة . فالشدة والقوة مثل قول بشار :

إذا الملك الجبار صعرَّ خدّه مشينا إليه بالسيوف نعايبه

وقوله أيضاً :

إذا ما غضبنا غضبة مضرية هتكنا حجاب الشمس أو قطرت دما

والرقّة كقول الشاعر :

تخيّر الله من آدم فما زال منحدرأ يرتقى

وقول الآخر :

بأبي غزال غارلته مقلتي بين الغوير وبين شطى بارق
عاطيته والليل يسحب ذيله صهبا كالمسك الفينق الفاشق
وضمته ضم الكى لسيفه وذو ابتاه حائل فى عاتق
حتى إذا مالت به سنة الكرى زحزحته شيئا وكان معانق
أبعدته عن أضلع تشاقه كى لا ينام على وساء خافق
وكذلك قول ديك الجن :

لما نظرت إلى عن حدق المها ونسجت عن مُفتّح النوار
وعقدت بين قضيب بان أهيف وكثيب رمل عقدة الزنار
عفرت خدى فى الثرى لك طائعا وعزمتُ فيك على دخول النار
وقد قالوا فى قول الشاعر :

ألا أيها النوام وبحكم هبوا أسألكم هل يقتل الرجل الحب
إن الشطر الأول قوى شديد ، والشطر الثانى رخو ناعم . ونرى فى الشعر من
جهة ثالثة ما يتناسب مع الهدوء والسكينة ، ويناسبه إنشاده فى هدوء ودقة ك شعر
الغزل ونحوه ، ومنه ما يناسبه الشدة والبطش ك شعر الحماسة .

ومن ناحية رابعة نلاحظ فى الموسيقى أن النغمة الواحدة إذا وقّعت على
الكمان ثم وقّعت بنفسها على البيان كانت النغمتان مختلفتين ، أو على الأقل لكل
منهما طعم غير طعم الآخر ، وهذا يقابله فى الشعر القافية . فالقصيدتان قد تكونان
فى موضوع واحد ومن بحر واحد ، ولكنهما تختلفان فى القافية ، فتختلفان فى
درجة التأثير .

وكذلك أنواع المحسنات البديعية . فنوع من البديع يكون ذا أثر أكثر من
نوع آخر وهكذا .

وهناك مسألة هامة اختلف فيها علماء البلاغة في اللغة العربية وهي : هل الأهمية الأولى في الشعر للفظ أو للمعنى ؟ وقد اختلفوا في ذلك اختلافاً كبيراً ، فذهب بعضهم إلى أن العبرة بالالفاظ . ومن ذهب هذا المذهب أبو هلال العسكري إذ قال : « وليس الشأن في إعداد المعاني لأن المعاني يعرفها العربي والمعجمي والقروي والبدوي ، وإنما هو في جودة اللفظ وصفائه وحسنه وبهائه ونزاعته ونقائه وكثرة طلاوته ومائه مع صحة السبك والتركيب والخلو من أود النظم والتأليف . وليس يُطلب من المعنى إلا أن يكون صواباً ، ولا يُقنع من اللفظ بذلك حتى يكون على ما وصفناه من نعوته التي تقدمت » . وقال في موضع آخر : « إن الكلام إذا كان لفظه عذبا وسلسا سهلا ومعناه وسطا دخل في جملة الجيد وجرى مع الرائع النادر » .

ومن ذهب هذا المذهب ابن خلدون إذ قال في مقدمته « اعلم أن صناعة الكلام نظما ونثرا إنما هي في الألفاظ لا في المعاني ، وإنما المعاني تتبع لها وهي أصل . والمعاني موجودة عند كل واحد ، وفي طوع كل فكر منها ما يشاء ويرضى فلا تحتاج إلى صناعة . وتأليف الكلام للعبارة عنها هو المحتاج للصناعة كما قلنا . وهو بمثابة القالب للمعاني . فكما أن الأواني التي يغترف بها الماء من البحر منها آنية الذهب والفضة والصدف والزجاج والخزف ، والماء واحد في نفسه ؛ وتختلف الجودة في الأواني المملوءة بالماء ، لا باختلاف الماء ؛ كذلك جودة اللغة وبلاغتها في الاستعمال : تختلف باختلاف طبقات الكلام في تأليفه باعتبار تطبيقه على المقاصد والمعاني واحدة في نفسها » .

وخالف في ذلك عبد القاهر الجرجاني فذهب إلى أن العبرة بالمعاني فقال في أسرار البلاغة (إن محاسن الكلام ترجع إلى المعاني وإذا استجدنا شعرا ووصفنا ألفاظه بالخلابة والرشاقة وغيرها من الأوصاف فإنها لا تنبئ عن أحوال ترجع إلى جرس الحروف وإلى ظاهر الوضع اللغوي بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده

وفضل يقتدحه المرء من زناده . وأما استحسان اللفظ من غير شرك المعاني فيه فلا يكاد يمدو نمطا واحداً وهو أن يكون اللفظ مما يتعارفه الناس في استعمالهم ويتداولونه في زمانهم ولا يكون وحشياً غريباً أو عامياً سخيلاً . ويكاد ابن رشيق في العمدة يرى البلاغة فيهما معاً فيقول (اللفظ جسم وروحه المعنى وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم يضعف بضعفه ويقوى بقوته . فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصاً للشعر وهجنة عليه وكذلك إن ضعف المعنى واختل بعضه) ، ثم قال (وأكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى ، ويذهب إلى أن اللفظ أغلى من المعنى ثمناً وأعظم قيمة وأعر مطلباً ، فإن المعاني موجودة في طباع الناس يستوى الجاهل فيها والهاذق ، ولكن العمل على جودة اللفظ وحسن السبك وصحة التأليف . ألا ترى لو أن رجلاً أراد في المدح تشبيه رجل لما أخطأ أن يشبهه في الجود بالغيث والبحر ، وفي الإقدام بالأسد ، وفي المضاء بالسيف ، وفي العزم بالسيل ، وفي الحسن بالشمس . فإن لم يحسن تركيب هذه المعاني في أحسن حلاها من اللفظ الجيد الجامع للركة والجزالة والعذوبة والطلاوة والسهولة والحلاوة لم يكن للمعنى قدر) .

ونحن نرى أن لكل منهما من الأهمية ما لا يقل عن الآخر ، فلا بد في الكلام البليغ أن يكون ذا لفظ عذب ومعنى حلو ؛ وليس بصحيح أن المعاني ملقاة في الطرق ، فليس تشبيه المدوح بالغيث أو السيل أو الأسد إلا شيئاً تافهاً مبتذلاً بجانب المعاني العميقة الرقيقة ، وكما يفضل شاعر شاعراً بجودة لفظه ، يفضل بجودة معناه وغزائره . وليست كل المعاني في المدح هي التي ذكرت ؛ وهناك من المعاني ما لا يصل إليه إلا الذهن الدقيق والعقل الذكي العميق .

غاية الأمر أن بعض الشعراء يتفوق في أحد الركنين ويقتصر في الآخر ، فقد يكون جيد اللفظ حسن السبك ولكنه خفيف المعاني ؛ فتعوض إجادته لفظه عن نقصه في المعاني . والعكس كذلك فقد يكون جيد المعنى غزيره متوسط

اللفظ والتركيب ، فيتساهل حينئذ في الحكم عليهما لأن إجادته في أحدهما قد عوّضت عن توسطه في الآخر . والجيد اللفظ السخيف المعنى لسدا نعدّه بليغاً ولا الجيد المعنى الساقط اللفظ ؛ بل لا بدّ لعدّه بليغاً أن يكون جيداً في أحدهما غير ساقط في الآخر ؛ والمثل الأعلى للبليغ من غير شك أن يكون جيداً فيهما معاً . وربما كان تمجيد أبي هلال العسكري وابن خلدون للألفاظ دون المعاني هو السبب في أنهم عدّوا أبا العلاء والمتنبي حكيمين لا شاعرين وإنما الشاعر البحتري . وهذا خطأ فأبو العلاء والمتنبي شاعران ؛ غاية الأمر أنهما في المعاني أقوى منهما في الألفاظ وأن البحتري بعكس ذلك جيدٌ في اللفظ والتركيب لا في المعنى ، فكلهم شعراء مختلفو الميزان . أما عدّ البحتري وحده هو الشاعر فأظنه جرياً مع النظرية الخاطئة إلى آخرها . ولو اضطررتُ إلى التفضيل لفضلت أبا العلاء والمتنبي على البحتري لميلهما إلى المعاني أكثر من ميلهما إلى الألفاظ .

ولذلك نجد بعض غير المتقنين شعراء كالجزار وفي عصرنا من هو خياط ، ولكن إنما كانوا شعراء بالألفاظ لا بالمعاني . أما شعراء المعاني فلا بدّ أن يكونوا من المتقنين لأن العلم وسعته هما اللذان يولدان المعاني ؛ وفرق كبيرٌ بين نتاج متقف ونتاج غير متقف . ألا ترى أن شوقياً لما كان مثقفاً أكثر من حافظ كان أشعر ؟ ألا ترى أن شعراء العباسيين كبشار وأبي نواس وأبي تمام كانوا أشعر من الجاهليين لثقافتهم ووجودهم في أوساط علمية لولا تعصب الناس للجاهليين وتقديسهم كل ما صدر عنهم ؟ ولو سائرناهم لأنهمنا عقولنا وبعناهم أذواقنا . ولو سألنا أيهم أعلم : ابن المقفع والجاحظ أم ليبيد وطرفة ؟ قللنا من غير شك إنه ابن المقفع والجاحظ . فما بالناس يقول الحق في غير الشعر ونعرض عنه في ميزان الشعر ؟

كل ما نطلبه في الشعراء ألا تطنى ثقافته العلمية على ذوقه الفني كالذي لاحظته ابن خلدون في أنه لما تنقف ثقافة علمية ضعف في الأذهب . وكالذي حكى

عن فقيه أراد أن يشعر فقال :

لم أدر حين وقفت بالأطلال ما الفرق بين جديدها والبالى
فقيل : إنه تعبير سرى إليه من الفقه . أما إن احتفظ بذوقه واستخدم العلم
فهو الشاعر العظيم

ولذلك أرى أن من الصعب أن تخرج الجامعة شاعراً كشوقي وحافظ لأن
انغماس الجامعيين في البحوث يجعل ذوقهم أقرب إلى العلم منه إلى الأدب . وهذا
لا يمنع من أن يحتفظ الأدب بذوقه المرسل فيظل مع ازدياد ثقافته مطلعاً على
الأدب منشئاً فيه فيهب العلم قوة . ألا ترى أن المثقف بأدب أجنبي مع ثقافته في
أدبه يكون أكفاً وأحسن ممن اقتصر على أدبه القومي بشرط أن يحتفظ بذوقهما
الأدبي ؟ فالمثقف بأدب أجنبي يكتسب أوسع أفقاً وأقدر على اقتباس المبادئ
والألفاظ والأساليب والأفكار كي يثقف هذه الثقافة ؛ وهذا ما جعل النابغين
من القروس في العصر العباسي كإبن المعتز وبشار وأبي نواس ، أوسع أفقاً
وأدق معنى .

وهنا نتكلم كلمة قصيرة عن أقسام الشعر . فقد اعتاد العرب أن يقسموه من
عهد أبي تمام في ديوان الحماسة إلى أبواب : من حماسة ، وأدب ، وثناء الخ ، وتبعه
في ذلك من أتى بعده إلى البارودي في مختاراته ، واعتاد القرنيّة أن يقسموه إلى
شعر غنائي ، وشعر ملاحم ، وشعر تمثيلي ، وشعر تعليمي ، ويقصدون بالشعر الغنائي
الشعر الذي يُعبر فيه عن العاطفة وتُسمى غنائياً لأن الشعراء كانوا يتغنون ببعضه على
القيثارة ، وعلى هذا كان أكثر الشعر العربي غنائياً بهذا المعنى . أما شعر الملاحم
فيقصدون به الشعر الذي يحكي حوادث الأمة من عهد قديم في التاريخ . وهو عادة
يكون ممزوجاً بالأساطير ، وذلك كإلياذة هوميروس ؛ وقصة الشاهنامة . والشعر
التمثيلي هو الذي يُمثل غالباً على المسارح ، أو يكون من صفاته ما يجعله صالحاً
للتمثيل ولو لم يقصد الشاعر إلى تمثيل . والشعر التعليمي ما يُنظم للتعليم ومهولة
الحفظ كألنية ابن مالك والشعر الموجود في مجموعة المتن .

وكلا التقسيمين غير منطقي وغير دقيق . وقسمه بعضهم إلى قسمين . قسم يتحدث فيه الشاعر عن نفسه ووجدانه وزغاته ، ونحو ذلك ، وقسم يتحدث فيه الشاعر عن الموضوعات الخارجية ، ولكلٍ من هذين القسمين شروط وتفاصيل نجعلها فيما يأتي :

الشعر الذاتى هو ما يسمى بشيء من التساهل الشعر الغنائى ، وهو وإن كان يشمل الملاحم فسنتصره هنا على الشعر الشخصى مقابلين فى ذلك بينه وبين الشعر التمثيلى والقصى .

والشعر الذاتى يلمس كل جوانب الحياة تقريباً ابتداء من تلك النواحي الذاتية الضيقة إلى النواحي الإنسانية الواسعة . فهناك شعر الغناء المرح الطروب كشعر أبى نواس ، والغناء الحزين الباكى كشعر أبى العتاهية ، والغناء الذى يتناول المسائل الحقيقية فى الحياة ، وغناء الحب بجميع أنواعه وآماله ورغائبه وأفراحه وأحزانه ، وشعر الوطن ، وغناء العاطفة الدينية كشعر الصوفية إلى ما لا يحصى وليس من الضرورى محاولة سردها .

وهناك مبادئ أولية لتقدير الشعر الذاتى ، وهى أننا يجب أولاً أن نبحث فى طبيعة العاطفة التى توجبه والطريقة التى يعبر بها الشاعر عنها إذ الشعر الذاتى يجب أن يمتعنا بماطفته الممتازة ، ويجب أن يؤثر الشاعر فىنا بإخلاصه التام فى التعبير بينما لغته وخياله يجب أن يتميزا بالجمال والحياة ، والتناسب والانسجام بين الموضوع والآذان ، وهو كالفناء غرضه التعبير عن حالة ما ، أو شعور واحد يزداد كثيراً فى قوته العاطفية بالإيجاز والتركيب لا بالإسهاب والتفصيل .

وعلى الرغم من أن أساس الشعر الذاتى هو الشخصية فإنه يجب أن نتذكر أن أغلب الأشعار الذاتية العالمية العظيمة تدين بمكاتها فى الأدب إلى حقيقة أنها تتضمن ما هو إنسانى أكثر من شخصيته وفرديته حتى ليجد كل قارى لها تعبيراً فى التجارب والعواطف التى يستطيع أن يشارك فيها . وفى هذه الحالة لا نحتاج إلى

أن نضع أنفسنا مكان الشاعر فالشاعر قد أراحنا بوضع نفسه مكاننا والدراسات التي عنيت بالأدب في جميع عصوره دلتنا على أن الشعر الذاتي بدأ بالرغبة في التعبير عن العواطف القبلية ، أو الجماعية لا الفردية . فالشعر الجاهلي فيه (إنا) ونحن أكثر من (أنا) والشعر العبري كان من هذا النوع .

وقد حددونا أن إلياذة هوميروس خالية تقريباً من أنا . فالشعر على العموم في مبدئه كان أناني الجنس لا أناني الفرد ، والذاتية الفردية إنما تمت في العصر الحديث تبعاً لازدياد العامل الشخصي واضمحلال العامل الجموعي ، ولكن لا تزال العواطف الجماعية تنتج الشعر الوطني والأغاني الشعبية . وهناك حقيقة أخرى هامة ، وهي أن في الأزمنة التي يزداد فيها العنصر الجموعي كأيام الحرب يزداد فيها الشعر الجموعي كالذي حدث أثناء الحرب الصائبية ، وكذلك حدث أيام الثورة الفرنسية فقد هز الشعر العالي روح كل أوروبا ، وشعر كل فرد بأتمته . والشعر الذاتي يتحول شيئاً فشيئاً بطرق غير محسوسة إلى الشعر التأملية الفلسفي ، وقد تظل فيه صفات العاطفية والحيوية ، وانسجام اللغة والتصوير ، ولكن بالإضافة إلى ذلك يجب تقدير القيمة المادية للفكرة ومبلغ نجاح الشاعر في التعبير عنها تعبيراً شعرياً .

ومن الشعر الذاتي النشيد ويعرف بأنه قصيدة غنائية تكون عادة في لهجة الخطاب ، وتتخذ موضوعاً وعاطفة وأسلوباً فيه فخامة وكبرياء .

ومن أهم أقسام الشعر الذاتي شعر الرثاء ، وهو يقتضي الصدق والإخلاص في الماطفة والتعبير .

وفي تطور الأدب نجد أن القصيدة الرثائية تنوعت ، فمنها ما كان تعبيراً عن شعور الجماعة كالأغاني الرثائية الشعرية ؛ ومنها ما كان رمزاً تذكاريًا لعظيم من العظماء تضمن ما يشعر به الشاعر نحوه من إجلال ، وأحياناً تزداد عند الشاعر العناصر التأملية والفكرية فيغلب على عنصر المتعة الشخصية .

أما الشعر الموضوعى فيقع في قسمين كبيرين . الشعر القصصى ، والشعر التمثيلي ، فالقصيدة القصصية ، وهى أحياناً قصيرة كبعض شعر عمر بن أبى ربيعة تبين مرحلة من مراحل الأدب المبكرة ، وأحياناً تكون قصة شعبية تنتمى إلى الأمة عامة وتنتشر فى كل أفراد الشعب لأنها تخاطب نفسيتهم ، وفى الغالب تكون مستمدة من العناصر الأولية فى الحياة كالمخاطرات والحروب وأعمال الشجاعة ، ولا بأس أن يكون فيها شيء من الأساطير والخرافات ، والقوى الغير الطبيعية ، وأحياناً تكون قصص حب أو بغض أو شفقة أو نحو ذلك من العناصر البسيطة وهى فى أسلوبها تتميز بالأسلوب المستقيم المباشر الصريح وسرعة القص والسذاجة الطفولية والتفاهية وشدة الانفعال والعصبية وكثرة الثثرة فى المسائل التفصيلية . وفى نفس الوقت لا تعنى بالوصف أو بالدوافع والعوامل ، ثم تطورت هذه القصة فى العصر الحديث بامتيازها بحظ أكبر من التألق والزخرفة والصنعة وتوسعها فى تحليل الدوافع ، ونوع آخر هو القصة الشعرية الطويلة الغرامية (الدراما) وسيأتى الكلام عليها .

أما القسم الأخير فهو الشعر التمثيلي ، ولست أعنى به ما يمثل فعلاً ، ولكن نعنى به ما هو أوسع حتى يشمل ما لم ينشأ بقصد تمثيله على المسرح وكله مع ذلك تمثيلي فى طبيعته ، يغوص فيه الشاعر فيما يتناوله من الشخصيات فيحللها على لسانها هى دون أن يصفها هو وصفاً تاماً ، وهذا لا يوجد فى الشعر الشخصى أو فى الشعر القصصى العادى ، وأحياناً يتدخل الشاعر فيصف هو على لسانه الشخصيات .

وبعضهم قسم الشعر إلى شعر قصصى ، وشعر تمثيلي ، وشعر غنائى ، وشعر تعليمى ، وشعر الطبيعة ، وشعر الإنسانية . وفى كل هذه الأقسام يجب أن تكون هناك ملاءمة بين الفكرة والتعبير ، بين المادة والهيئة ، أو كما يقول الفلاسفة بين الهيولى والصورة .

القسم الأول — الشعر القصصى

فالشعر القصصى صنف عام ، والملحمة نوع منه . فكل قصيدة تقص قصة يكون الغرضُ الظاهر منها حكاية هذه القصة تُسمى شعراً قصصياً . فإذا كانت القصيدة أو القصائد القصصية تتناول الرجال المشهورين ، والأعمال المشهورة في التاريخ فتلك ملحمة .

والعنصر الأولى الضرورى فى الشعر القصصى هو حكاية قصة ، وهو شعر موضوعى بالمعنى الذى شرحناه قبل ، وهو نوع غريب تجتمع فيه الأناية مع الموضوعية . فالشاعر يستطيع أن يعبر عن نفسه ، وينفّس عنها حين يؤلف شعراً موضوعياً ، فهو موضوعى من ناحية أن الشاعر لا يُعبر عن عاطفة شخصية من طريق مباشر ، ولا يصريح بأن هذا هو شعوره وأفكاره ، ولكن يستطيع أن ينفّس عن نفسه أثناء حكاية قصته . والأسلوب الذى يتفق مع هذا الشعر القصصى يكون ملائماً له بشروط :

١ — أن يقص القصة دون أن يجعلها واضحة مفصلة كالقصة الثرية بل يعتمد فيها على قوة الإيحاء والتلميح حتى يرتفع العمل إلى المستوى الشعرى ويجب أن يجعل ما يتحدث عنه من الحوادث والأشخاص مُثلاً علياً ، فيؤهله ذلك إلى أن يفيض على شعره سحراً ناتجاً عن انتخابه الشخصى للأشياء .

٢ — يجب أن يعرض الشاعر موضوعه بحيث يبدو أن فيه حياة حقيقية وقوة حقيقية .

٣ — يجب أن يعرض قصته عرضاً لذيذاً يوحى بالجمال ، ويقدم للسامع أو القارئ متعة جمالية ، وتلذذاً فنياً .

وفى هذه القصيدة القصصية يقص الشاعر القصة ، ويعرض الحوادث والأشخاص أمام القارئ مع تعليق أو بدون تعليق . مع إتقان تطور القصيدة ،

ولذلك يكون الأسلوب الملائم نوعاً مستمراً متدفقاً من النظام الوزنى . فإن القاصّ ناثراً أو شاعراً ، يجب أن يقتصّها باستمرار ، وتدفق وجلال . وإذن يجب أن يتصف الشاعر الحقيقي بنوع من الجلال حتى ولو لم يكن موضوعه من موضوعات الملحمة أعنى ولو كان متعلقاً بأشخاص وحوادث .

ونجد أن من الشعر القصصى ما يدخله الفناء . ونوع الأناشيد . هو نوع قصصى . قد صيغ صياغة غنائية جميلة ، وليس بضرورى فى هذا النوع الاستمرار الوزنى ، بل قد يتغير الوزن ويتبدّل كما يتغيّر وزن الشعر الغنائى فى القصيدة الواحدة .

القسم الثانى - الشعر التمثيلى

وقد يتكون من شعر ونثر معاً ، ولكن الشعر يكون الجزء الأساسى فيه والنثر تابع له ، وكثيراً ما يكون النثر فيه شعراً فقد وزنه ؛ ولذلك إذا تكلمنا عن الملاءمة فى الرواية التمثيلية ، فإننا نعنى ملاءمة الشعر لموضوعاته ، وإذا كانت الرواية التمثيلية شعراً ونثراً ، فالموقف حين يكون سريعاً مندفعاً فإن الذى يلائمه هو النثر ، لأن الشعر بما فيه من قيود البحر والقافية يبدو أنه أبطأ من أن يلائم مثل هذه المواقف السريعة ، كذلك حين يحتاج النظارة إلى بعض الشرح على حوادث فى خلال الرواية بالتعرض لبيان أشخاص الرواية أو حوادثها ، فهذا يجب أن يكون نثراً لا شعراً ، وكلّ هذا يعتمد على لباقة المؤلف ومهارته فى صناعته وما توحى إليه عبقريته . والقاعدة العامة أن الشعر هو الجزء الأساسى وأن النثر يجب أن يكون نثراً شعرياً . والخطاب فى الشعر التمثيلى إما أن يكون خطاباً لأكثر من فرد واحد أو خطاباً من فرد إلى نفسه ، والصعوبة كثيراً ما تنشأ حين يكون الخطاب الذى يوجهه فرد إلى آخر طويلاً ؛ وللتخلص من هذه الصعوبة يجب الاختصار ما أمكن حتى لا يكون طويلاً مملاً ، والمؤلف التمثيلى يجب أن يكون لديه قوة على رسم الشخصية ووصفها وتصويرها . وأسلوب الشعر التمثيلى يجب أن

يكون متنوعاً متموجاً حتى يكون صالحاً لأن يعلو وينخفض تبعاً لمتنقى الموقف والموضوع والشخصية . ويجب أن يكون ملائماً للفرح حين الفرح وللحزن حين الحزن وللخير والشر . ويجب على الشاعر التمثيل أن يجعل شخصياته مثالية ، وأن يجعل جوة الرواية جوة حقيقية واقعية كأنه مقتطع من الحياة نفسها ، لأن التمثيل هو تمثيل للحياة وعرضها وليس مجرد أحاديث عن الحياة .

القسم الثالث — الشعر الغنائى

ومعنى كلمة غنائى فى الأصل شعر يُغنى به على الآلة الموسيقية ، والشعر الغنائى هو الشعر الذى كان ينظم لى ينشده الشاعر على هذه الآلة ولكن الشعر والموسيقى تطورا واستقل أحدهما عن الآخر فتغير معنى كلمة غنائى ، ولم يعد من الضرورى أن يكون الشعر الغنائى مما يُغنى به على القيثارة فاستعملت كلمة غنائى فى كل شعر ليس قصصياً ولا تمثيلاً ، وأكثر ما يُعبر عن خلجات النفس ، ولكن إذا كان الشعر الغنائى قد استقل عن الآلة الموسيقية فقد بقى فيه صلة بالموسيقى ، فكل الأشعار الغنائية نجد فيها عنصراً ضرورياً من الموسيقى . والقصيدة الغنائية عادة قصيرة ، وهى مع قصرها تامة كاملة ، فقد لا تتجاوز بضعة أبيات ، وهى مع ذلك تؤدى موضوعاً كاملاً . والقصيدة الغنائية لها سحر أتاها من الوزن ، والشاعر الغنائى يجب أن يكون له براعة ممتازة فى تنويع الوزن تنوعاً رائعاً ساحراً جميلاً ، تنوعاً يتفق والموضوع ؛ فبحر الطويل مثلاً لا يناسب الرقص ، ولأمر ما كان أكثر الأغاني البلدية المصرية من البحر البسيط ، وهو موضوع لم يُدرس بمد فى اللغة العربية دراسة كافية ، أعنى العلاقة بين البحر والموضوع ، فبعض البحور تناسب بعض الموضوعات دون الأخرى ، فليس الذى يناسب الرقص كالذى يناسب الرثاء . وقد بدأ البستاني فى مقدمة الإلياذة يبحث هذا الموضوع ، غير أنه يحتاج إلى بحث أدق وإحصاء شامل

وجزءاً عظيم من هذا الشعر الغنائى شعر شخصى صريح . أى أن الشاعر يعبر تعبيراً صريحاً عن عواطف نفسه ، وعن آماله ورغباته ، وأحلامه ، وحبّه ، وبغضه ، وبأسه . والشعر الغنائى يميّزه الإيماء والتلميح ، والإيعاز ، وهذه الصفات وإن كانت عامة فى الشعر كله فهى فى الشعر الغنائى أوضح لأمرين : للموسيقى ولذاتيته ؛ فالموسيقى هى أكثر طرق التعبير إيماءً ورمزاً ، والشعر الغنائى يظل محتفظاً بصلّة قوية بأصله الموسيقى ، ولأنه ذاتى لا يعبر فيه الشاعر عن نفسه تعبيراً واضحاً وافياً صريحاً . والشاعر لا يحب أن يفتح كل قلبه أمام القراء ، ولكنه يميل إلى أن يخرج لآلى يهرم بها .

والشعر العربى أكثره غنائى ، ولذلك أكثر فيه الإيماء ، واحتمل البيت الواحد عدة تفسيرات ، كما نجد فى شروح أبيات المعلقة .

١ — موضوعاته الكثيرة إمّا مديح ، أو غزل ، أو رثاء ، أو نحو ذلك . وقليل منه ما كان غير غنائى ، فبعض شعر عمر بن أبى ربيعة قصصى ، وكلحمة عنتره ، وبعض المقامات . وربما كانت الصحراء وحاجتها إلى الغناء ، وحاجة الإبل إلى الحذاء هى المسئلة عن الكثرة فى شعر الغناء ، ثم قلدهم من أنى بعدم . يضاف إلى ذلك أن العرب لم يتذوقوا ترجمة الأدب اليونانى ، كما تذوقوا ترجمة الفلسفة اليونانية ، لأن الأدب ذوق ، والذوق خاص ، والفلسفة والعلوم عقل ، والعقل مشترك ، ولو تذوقوا الأدب اليونانى لترجموه ، ولو ترجموه لحذوا حذوه فى الشعر التمثيلى والملاحم ، ثم كانت تقاليدهم فى الحجاب أيام الترجمة لا تسمح بظهور امرأة سافرة على المسرح حتى أننا فى العصور الحديثة عند بدء التمثيل كان الممثلون يختارون شباناً ليقفوا فى التمثيل موقف النساء .

والشعر الغنائى يمتاز بحرية الشاعر ، وتتجلى هذه الحرية فى الوزن ، فوزن الشعر الغنائى متغير متبدل متنوع ، وهو أيضاً مطلق إلى أقصى حد . فلكل شاعر غنائى أسلوبه الخاص به ، ولكن مع هذا يجب أن لا يكون شاذاً . فعليه

أن يتجنب الأسلوب الغريب الشاذ غير المألوف كما أخذ على أبي تمام ، وبعض أشعار المتنبي . ويجب أن يتجنب البحور المعقدة الخالية من الانسجام ، وأن يتجنب الغموض القريب من الإغفار . ويجب أن يكون فناً لا متصنعاً ، فالتصنع في الأدب يشعرك أن الشاعر في أسلوبه هو الذي أنشأه وتحكم فيه لا أن العواطف والأفكار هي التي تمليه ، وكثير من التصنع في الشعر العربي أملاه التقيد بقافية واحدة ، فهو قد يحور المعنى حتى تسلم له القافية ، وهذا عيب في الشعر . فيجب أن تكون العاطفة هي التي توحى بالقافية ، لا أن القافية توحى بالعاطفة . وبعض المبتدئين بالشعر يتصيدون الكلمات من المعاجم التي تساعد على القافية ، ثم يصوغون المعاني وفق هذه الكلمات . فإذا شدا تبين له سخر هذا الموقف ، وأن المعنى يجب أن يكون هو الذي يوحى بالقافية .

لذلك نرى الشعر الأول ثقيلًا مضطرباً ، على حين نجد النوع الثاني سهلاً ممتعاً متشياً مع المعنى .

وحكى بعضهم أنه رأى في مذكرات شاعر مبتدئ كلمات انتزعها من المعاجم ليؤلف منها قافية واحدة ، ويحشر لها معاني تناسبها ، فنشأت عن ذلك الهوة السحيقة بين بيت وبيت .

القسم الرابع — الشعر التعليمي

والشعر التعليمي ليس شعراً مثالياً لأنه خلا تقريباً من قوة العاطفة . وهو يجمع بين أوصاف الشعر وأوصاف النثر ، ولذلك يجب أن يكون منطقيًا ، وأن يكون واضحاً ، لأنه يعلم حقائق معينة ، فيجب أن يكون صريحاً واضحاً قابلاً للفهم بسرعة . ومن الناحية الشعرية ، يجب أن لا يخلو من الجمال الفني ، وأن يُشعر القارئ بشيء من اللذة والاستمتاع . ويجب أن يستجيب للمقتضيات الغنائية ، وهو عادة لا يخلو من الرمز والإيماء ، والتلميح . فالمعنى عادة يُعبّر عنه تحت غطاء من الاستعارة . والأسلوب مليء بالتركيز والمحات الخاطئة .

القسم الخامس — شعر الطبيعة

ونعني به الشعر الذي موضوعه عالم الطبيعة . فالطبيعة صالحة لكل الصلاحية لأن تكون موضوعاً للشعر . وبعض الشعراء قد بنوا شهرتهم على تفنن في شعر الطبيعة كالصنوبري وبعض شعر البحري وبعض شعراء الأندلس .

وشعراء الطبيعة يختلفون اختلافاً كبيراً في طريقة تناول ، فالطبيعة يمكن أن تُتناول بالطريقة الواقعية فتوصف المناظر كما هي في الحياة — أو بالطريقة المثالية الكمالية وهي تقتضي تكميل ما في الطبيعة بواسطة الخيال — والطريقة الفلسفية وهي طريقة الذين يفكرون في الطبيعة ويحملونها ميداناً لتأملاتهم ويبينون أهميتها الباطنية ويعرضونها كتمثيل عن النقل أو الروح أو كحجاب ظاهرى تلوح من خلاله حقائق غير منظورة كقصيدة ابن سينا في النفس :

هبطت إليك من الحُل الأرفع ورقاء ذات تعزّز وتمتّع

وكقصيدة ابن الشبل البغدادي :

بربك أيها الفلك المدار أقصدُ ذا المسير أم اضطرار

والشاعر في تناوله للطبيعة ليس مُلزماً بنوع شعري واحد ؛ قد يتناولها في الشعر القصصي أو الشعر التمثيلي وقد يتناولها في الشعر الغنائي ، فإن الطبيعة حين تجتذب انتباه الشاعر تثير فيه روحاً من التقدير يتحوّل إلى حب ، ولذلك يتناولها في شعر غنائي لأنه هو الذي يستر عن الحب .

والشاعر الغنائي عادة شاعر تلميح وإيماء بطبيعة صنعته ، ولذلك يعيش شاعر الطبيعة في عالم من الإيماء والتلميح . وللطبيعة خاصة غريبة فهي تخاطب في لغة من الرموز والاستعارات والإيماءات ، وما يتعلمه منها الشاعر ينقله إلى الآخرين بنفس اللغة ، فهي لغة لا تكون وافية صريحة ولا كاملة مفصلة .

ومما يؤسف له أن شعراء الطبيعة في الأدب العربي عُنفوا بالاستعارات والتشبيهات أكثر مما عنفوا بروح الطبيعة . والطريقة المثلى في شعر الطبيعة أن يشربها الشاعر ثم يبرزها إلى الناس كما شربها أو أن يفنى فيها فيفنى لها وبها ، فخرج شعرهم فيها أشبه ما يكون بالألعاب البهلوانية . فمن النوع الجيد مثلاً وصف أبي تمام للربيع :

دنيا معاش للورى حتى إذا جاء الربيع فإنما هي منظر

ومن النوع البهلوانى :

فأمطرت لؤلؤاً من نرجس وسقت ورداً وعضت على القناب بالبرد
وشعر الطبيعة إما أن يهمل الإنسان إهالاً تاماً ويتكلم في مناظر الطبيعة ذاتها ، وإما أن يتناول الطبيعة كسرح للأمور الإنسانية ، فالأول هو شعر الطبيعة الخالص ، والثانى هو شعر الطبيعة المركب ، والشاعر الطبيعى الخالص إما أن يتناول الطبيعة تناولاً موضوعياً أو تناولاً ذاتياً . وفى تناول الموضوعى يجب أن يُخفى الشاعر نفسه تماماً ويدع الطبيعة تتكلم عن نفسها ، فهى تتكلم عن نفسها وتخطب الشاعر ، ولذلك يجب أن يكون الأسلوب مزيجاً من العرض الصادق والوصف الصحيح ، فإذا تناول الطبيعة تناولاً ذاتياً فإنه ينظر إلى مناظرها من صخور وسحب وأزهار وطيور ، كما لو كانت تكون عالماً خاصاً . وهنا لا يلزم أن يُخفى الشاعر شخصه بل يصح أن يجعل هذه المخلوقات تابعة لأحوال مواسية له فى آلامه كالذى قالوا فى شجر الحمام ، فإذا كان الشاعر مثالياً فإنه يعرضها فى ضوء وجوه ليس لها حقيقة فى الخارج بل هما مستمدتان من ذاته ، فإذا كان فيلسوفاً يمدّها بلغة فلسفية رمزية لحقيقة خلفها ، أما الشاعر الذى يتناول الطبيعة تناولاً ذاتياً فإنه يتحول بسهولة إلى الشعر الذى يتناولها كسرح للإنسانية ، فتكون الطبيعة خاضعة للإنسان وتابعة له ، وتكون مصدراً للتصوير والمقارنة

والتشبيه ، ولذلك يكون محيطه أضيق من شعر الطبيعة الخالص .

مثلاً قول الشاعر :

وليلة من الليالى الفُرّة
قابلت فيها بدرها ببدري
لم تك غير شفق وفجر
حق تفقت وهى بكر الدهر

فهذا شعر فى الطبيعة فى وصف الليل ، وهو شعر ذاتى عبّر فيه الشاعر عن شعوره ، وهو صادق التعبير .

وقول ابن المعتز :

ياربّ ليل سحر كله مفتضح البدر عليل النسيم
تلتقط الأنفاس برد الندى به قهديه لحرّ الهموم
لبست فيه بالتذاذ الهوى ولذة الراح ثياب النسيم

شعر فى قصر الليل أيضاً ، ولكنه متكلف قد تصنع فيه أنواع البديع كقابلة برد الندى بحرّ الهموم وعنى فيه بالتشبيهات أكثر مما عنى بشعوره بالليل . ويقول الشاعر فى وصف الخيل :

ونفكر يومَ الروع ألوان خيلنا من الطمن حتى نحسب الجون أشقرا
فليس بمعروف لنا أن نردّها صحاحاً ولا مستنكر أن تُعقرا

وصف يدل على الصدق والتجربة الذاتية الحقة .

وقول آخر فى وصف الفرس : « حسن القد ، أصيل الخد ، يسبق الطرف ويستغرق الوصف » .

يقروّه القارئ فيشعر بأنه عنى بالوصف وسبك اللفظ أكثر مما عنى بشعوره

وكذلك قول رجل لبعض النخاسين اشتر لي فرساً جيّد القميص ، حسن
القصوص ، وثيق القصب ، نقي العصب ، يشير بأذنيه ، ويندس^(١) برجليه ، كأنه
موج في لجة أو سيل في حدور ، إن عطف جار ، وإن أرسل طار ، وإن كلف
المسير أمعن وسار ، إن حبس صفن ، وإن استوقف فطن ... فهذا السب بالألفاظ
أكثر منه صدقاً في التعبير .

القسم السادس — شعر الإنسانية

والإنسانية واسعة غير محدودة ومتنوعة الجوانب إلى حد أن الشعر كله
يصح أن يكون شعراً إنسانياً إذا امتثنا شعر الطبيعة الخالص . وهذا الشعر
الإنسانى إما أن يكون مقدراً لعظمة الإنسان مقراً بجلاله وسموّ شأنه ، وإما أن
يكون شعراً هجائياً ينظر للإنسان بالازدراء والانتقاص كشعر اللزوميات . فالنوع
الأول يجب أن يكون أسلوبه مليئاً بالتقديس والإجلال وأن يكون خالياً من
اليأس والهجاء ، ويجب أن يكون معبراً عن الصدق والحق ملتزماً لها خالياً من
الصنعة البلاغية والتزييق الزائد ، بعيداً عن التكلف والغموض .
وأما نظرة الشاعر الهجائى فمختلفة تماماً فهو يذمّ ، ولا يكتفى الشاعر بذلك
بل ينشد مثلاً علياً يصفها ويفضلها على ما يهجوّه .

وعاطفة الهجاء إما أن تكون بغضاً أو عدم رضى أو احتقاراً ، فالهجاء الذى
يقتصر على عدم الرضى لا يرتفع إلى مستوى شعرى عال ... إلا بصعوبة ، لأن عدم
الرضا سهل بسيط ، وقد يقود عدم الرضا إلى الاحتقار وهو المصدر الأساسى
للهجاء . ويوجد الاحتقار حين يشعر الشاعر بسموّه على المهجو وارتفاعه عنه
وإذ ذاك ينتج الهجاء . وقد يكون احتقار الشاعر للمهجو ممزوجاً بالراء لحاله وعطفه
عليه . وهذا الشعور ينتج السخرية ، فإذا خلا الشاعر من هذا العطف وكان

(١) أى يضرب .

إحساسه بسموه الشخصى عظيماً فإن هجاءه سيكون شديداً واحتقاره يكون بالغاً ، فلا تكفى إذن الفكاهة بل لابد من اللذع القاسى كالذى كان بين جرير والفرزدق .
والشعر الهجائى الناتج عن البغض ينشأ عن الشعور بالكراهية للأفراد ، وهم غالباً المعاصرون ، وبغضه لهم إما أن يكون ناشئاً عن عدم رضا عن أخلاقهم أو احتقاراً لقدرهم .

والشعر الإنسانى إما أن يكون واقعياً أو مثالياً . فالواقعى هو محاولة عرض الشخصيات والحوادث للرجال والنساء كما هى بالضبط بلا تحسين أو تبديل .
والمثالى محاولة عرض هذه الأشياء بعد التحسين والتقييح ، ومحاولة الواقعى لا تكون ناجحة إلا إلى حد محدود ، فإنه لا يستطيع أن يحرر نفسه ويخلص للعمل الفنى من تنظيم الأشياء تنظيمياً كاليا . والشاعر الواقعى يرى أن الإنسان كما هو فى الحياة الواقعية كافٍ لأن يكون موضوعاً للشعر . أما الشاعر المثالى فلا يرى أن الإنسان كما هو فى الحياة الواقعة كافٍ لأن يكون موضوعاً للشعر بل هو مجرد مادة فإنه يدخل عليها التحسين والتغيير والتبديل ، وهو يفعل ذلك إما بالمبالغة أو بالتغيير أو بالإشعاع . فالمبالغة أن يجعل الشاعر الحسن أحسن والقبيح أقبح . ويجعل الجميل أجمل ، وإذا وصف صعوبة بالغ فيها وبالع فى فضل الناس فى التغلب عليها . . . وأما التغيير فنحنى به تغيير الشاعر لنماذج التى ينظم فيها شعره حتى تصبح ملائمةً لفكره — وتعنى بالإشعاع أن يشع على الأشياء ضوءاً وسحرأ وجاذبية من نفسه ليست لها فى الواقع . والمحيط التعبيرى للشاعر المثالى أوسع من المحيط الذى للشاعر الواقعى ، فهو يتمتع بحرية الخلق فيخلق الشخصيات ويخلق الذوق ويكون أسلوبه تبعاً لذلك حرأ واسعاً غير محدود .

والشعر الإنسانى . إما أن يكون شعراً انتخابياً ، أو شعراً هالمياً . فالانتخابى هو الذى يعتقد الشاعر فيه أن طبقات معينة من الناس والأعمال هى التى تستحق التداول الشعرى ، وفى تاريخ الأدب كان الشعر الانتخابى دائماً هو شعر المصور

الماضية ، كالذى يروى عن المتنبي ، إذ ترفع عن مدح الصاحب ابن عباد معتقداً أن أقل من يصح أن يمدحه هو ابن العميد . فكيف بمن دونه كالصاحب ابن عباد ؟

أما الشعر العالى : فهو الذى يرى أن الطبيعة الإنسانية فى كل زمان ، وفى كل مكان ، ومن أى طبقة كانت تستحق أن يتناولها الشاعر ، وفى التاريخ كان شعر الحركات الثورية هو الشعر المثالى ، فهو يعارض العصور الماضية ، ويروم هدم تقاليدها .

ويرى الشاعر المثالى أن الطبيعة الإنسانية تكاد تكون متقاربة بين الأفراد ؛ والفروق التى بينهم فروق عرضية أكثر منها جوهرية . بل إنه يرى الإنسان الكبير فى الصغير ، والأمير فى الحقير ؛ ولذلك لا يترفع عن أن يحلل شخصية صغيرة لأنه يرى فيها « الإنسان » على أى حال كان . وشأن هذا شأن تاريخ مؤلفى الروايات ، فقد كانوا فى العصور الماضية لا يتكلمون إلا عن القصور ومن فيها ، والعظماء والأشراف ومن يماثلهم ، ولم يكونوا يعرضون للكوخ ومن يسكنه إلا لإضحاك العظماء أو السخرية بهم ؛ ثم انتقلوا إلى فهم أن كل شئ يصح أن يكون موضوعاً للأدب ، وموضوعاً للقصة ؛ فالكوخ الحقير كالعصر الكبير ؛ والفلاح الصغير يصح أن يكون موضوعاً للقصة كالأمير الكبير .

الصنعة الشعرية

تشمل الصنعة الشعرية الوزن والقافية : والأسلوب الشعرى :

فالوزن فى الشعر العربى هو ما يسمى بالبحور : ونظام المقاطع وتتابها . وترتيبها : هو ما يسمى بالتفاعيل . والوزن كما قلنا علاقة كبيرة بالموضوع ؛ فن الموضوعات ما يناسبه البحر الطويل ، ومنها ما يناسبه البحر الخفيف وهكذا .

أما القافية فعامل عظيم في الشعر : فهي تزيد في موسيقاه : ولذلك تزيد في المتعة منه .

وقد أفرط بعضهم في القيود في القافية ، فكان من ذلك لزوم ما لا يلزم : كما فعل أبو العلاء في كتابه اللزوميات :

وقد مال العصريون تبعاً للغربيين إلى التحرر من القافية الواحدة : لتوسيعهم في الشعر غير المقتى . أما الأسلوب الشعري . فهو الصفات الكلامية التي تجعله قوياً ، أورقيقاً عاطفياً ، أوجيلاً .

والفرق بين أسلوب الشعر وأسلوب النثر . أن في أسلوب الشعر قوة غامضة لبعض الكلمات وبعض التراكيب تنتج هذه القوة من اجتماعها أو جرسها فتسبب استثارة الخيال : وتنفذ إلى صميم القلب . ولأسلوب الشعر السحر الطبيعي الذي يرجع إلى الوحي الأسمى وإلى قوة الصياغة التي تعبر بها اللغة عن معاني وراء المعاني الاصطلاحية اللغوية . وبما أن أسلوب الشعر أسلوب رمز وإيماء فيجب مراعاتها ، ويجب دراسة أصولها ودراسة قيمتها الجمالية .

وفي دراستنا للشعر قد نتناول ديوان شاعر منفرد فنحلل شعره . ونفحص مميزاته البارزة في لغته ، وأن نتتبع العناصر التي يستمد منها فكره ، ونرد أسلوبه إلى مصادره ، وأن ندرس علاقاته بروح عصره وحركاته ؛ ثم بعد ذلك قد ننقل منه إلى الشعراء الآخرين في عصره . . متخذين شعره أساساً للمقارنة بينه وبينهم نقطة نقطة .

وقد نقوم بدراسة تاريخية لمجموعة كبيرة من الشعر ، كالشعر الجاهلي متابعين مده وجزره ، وتأثيره من عصر إلى عصر ، وقيام المدارس والطرق والتقاليد وسقوطها . ملاحظين كل تغير هام في الموضوع والروح والأسلوب . . وباحثين عن شرح هذا التغير في القوة المبدئية لرجال معينين ، وفي الظروف التي ساعدت على شهرتهم ، أو عدها ، وفي الميول العظمى للحياة والفكر في العالم الخارجي .

وقد نضيق دراستنا من ناحية ، ونوسها من ناحية أخرى . فذنى بتاريخ نوع شعري كبير واحد كالغزل والرثاء ، وخلال ذلك ندرس مراحل الشعر في هذه الناحية ، وتطوره وتغيره في الآداب المختلفة ، والأزمنة المختلفة . وقد نختار موضوعاً معيناً مثل شعر الطبيعة ، ونجعله أساساً لدراسة تمتد وتفرع إلى نواح مختلفة ، ونصل بنقط كثيرة مع دراسة تطور الأدب على العموم .

ولكن كيف نقدر الشعر ؟ نبدأ بالتحذير من أننا مهما تعمقنا في دراستنا ومهما توسعنا ودققنا في معرفتنا بتطور الشعر وصنعتة ، ومهما انهمكنا في مشا كل التاريخ والنقد . فيجب أن لا ننسى أن غرضنا الرئيسى من الشعر يجب أن يكون الاستمتاع بالشعر كشعر ، وبالشعر لأجل الشعر ، وبعبارة أخرى نستمتع به كشيء من الجمال ملى بالمعاني ممن لم قدرة يشعرون بها ، وقلب يفقهون به . . . ومن ثم فتتمية القدرة على التقدير الشعري أهم من كل الدراسات العلمية .

وأحسن ملحوظة يمكن أن يقال في هذا الأمر أنه في تقديرنا للشعر يجب أن نتذكر دائماً أن الشاعر يخاطب مباشرة الشاعر التى فى نفوسنا ، وأن استمتاعنا الحقيقى بالشعر يتوقف على حدة إدراكنا الخيالى ، واستجابتنا للعاطفة الشعرية . ومعنى هذا أن أية قصيدة لا يمكن أن نفهمها وأن نتمسكها إلا بمران طويل من جانبنا للقوى التى سببت إنشاء القصيدة .

ومن العبث أن نتحدث إلى أولئك الذين ولدوا بدون حاسة شعرية ، كما لا نأمل أن نمتع بالموسيقى الذين فقدوا الحاسة الموسيقية .

ونضيف إلى ذلك أننا فى قراءتنا للشعر يجب أن لا تقتصر على قراءته سرّاً بل يجب أن نتلفظ به بحيث نسمعه ، فإن قراءته سرّاً تضعى أغلب جماله وسحره الذين يوجدان فى الصوت وخاصة فى موسيقى الوزن ، لأن الشعر كلام موسيقى ، ولذلك يدين بكثير من جماله وسحره وقدرته الغريبة على استثارة العواطف ، لجمال اللفظ ولأنغامه المتنوعة فى الوزن والقافية ، ولذلك فقيمتة الكاملة لا يمكن

أن تقدر إلا إذا خاطبنا العواطف من خلال الأذن أيضاً ، فيجب أن نمرن الأذن بقراءة الشعر بصوت مرتفع .

هذه هي الملائمة في الشعر . . أما للملائمة في النثر فتكون بحسب أقسامه .
ومما يؤسف له أن كثيراً من المحاولات بذلت في تقسيم الشعر سواء في ذلك علماء الشرق وعلماء الغرب ولكنهم لم يعنوا هذه العناية في تقسيم النثر . ولا بد لنا من تقسيمه لنعرف ما يلائم كل قسم ، وهو في الغالب إما خطابة أو دراسة أو تاريخ وسيرة أو مقالة أو قصص تمثيلية نثرية أو رواية أو صحافة ، فلتبين للملائمة في كل نوع . فالخطابة هي الحديث المنطوق تميزاً لها عن الحديث المكتوب ، وهي الصورة البدائية للنفس صحبت الإنسان من قديم ، ولها صورتان رئيسيتان : هما الخطابة المدنية والخطابة الدينية .

فالأولى قد تكون سياسية أو قصائية أو نحو ذلك ، والثانية أكثر ما نستعمل في الوعظ . ومن أهم مميزات الخطابة على العموم البلاغة . والفنون البلاغية تدخل جميع صور الأدب واسكن حاجة الخطابة إليها أكثر .

وفي الخطابة شيء كثير بحجاب التعبير اللفظي كالإشارات والنبرات والإيماءات والحيل . وكل هذه الأشياء لا قيمة لها كبيرة في أنواع الأدب الأخرى . ومن أجل هذا نرى أن كثيراً من الخطب تفقد قيمتها إذا قرئت لأنها خلت من هذه الأشياء . أما الخطابة الدينية فيدفعها إلى التزام البلاغة الجلال لأن موضوعها الأساسي هو العلاقة بين الله والإنسان ، فهذه العلاقة تدفع الخطيب إلى البساطة والوضوح أو الفخامة والنسamy . وثانياً تحتاج إلى يقين الخطيب ، إذ يتكلم الواعظ تحت شعور خاص من اليقين وعدم الشك ، وهذان يقودانه إلى استعمال البلاغة ؛ فإنه إذا أحس بأن ما يتكلم فيه حقائق لا شك فيها دعاه ذلك إلى تأكيدها والمبالغة في إثباتها فيستعمل البلاغة . وثالثاً ما تستتبعه عادة من الحث والتعريض فإنه إذا استحثهم دفعه ذلك إلى استعمال كل فنون البلاغة . وقال بعضهم : إنه

إذا قلت البلاغة سواء في الخطابة الدينية أو المدنية كانت الخطابة أفضل لأنها إذا تجردت من البلاغة اعتمد الخطيب على عرض الحقائق كما هي .

أما الدراسة فنحن بها دراسة الأدب والأديب ، فالكتاب الكبير يولد من عقل مؤلفه وقلبه ، فإن الأديب قد وضع نفسه في صفحاته وهو مستمد من حياته ومتولد من ذاتيته . فلنبداً بأن نبحث عن الأديب الذي يبدو في الكتاب ، ويجب أن يكون غرضنا الأول تأسيس علاقات شخصية مع كتبنا بطريقة بسيطة مباشرة إنسانية ، ويجب أن نقرأ الكتاب لا على أننا علماء بل على أننا مستفيدون ولنسكن قراء مجيدين . ولا نكون كذلك إلا إذا أسسنا قراءتنا على أساس الصداقة الوثيقة بيننا وبين المؤلف ، والكتاب العظيم ترجع عظيمته إلى عظمة الشخصية التي أنتجته ، إذ كان ما نسميه العبقرية ليس إلا اسماً آخر لصفاء الطبيعة وصدقها وابتكارها . والكتاب العظيم يتطلب قراءة عميقة وفهماً لشخصية المؤلف وربط الصلة به وبعبقريته ، فإن ذلك يجعلنا نرى بعينه ونشعر بشعوره .

مبدأ الصدق : ويتصل بهذا شيء يحتاج إلى اهتمام خاص وهو الإخلاص التام من الفرد لنفسه ، والإخلاص التام منه لتجربته الخاصة في الحياة ولصدق الأشياء كما يراها هو لا كما يراها غيره ، وقد كان أفلاطون أول من أعلن ذلك . قال ألفرد دي موسيه ردّاً على من يلومه في العشق : إنه أنا الذي عشق . وهي جملة تحتوي على معان كثيرة ، أي أنه هو الذي يتذوق العشق وأنه يعشق بشعوره لا بشعور غيره وأنه هو المسئول عن ذلك . والأديب الحق هو الذي يتكلم بصراحة عن نفسه وعن شعوره وتجاربه ، وربما نجد أديباً أقوى في الطبيعة وأوسع ثقافة وأكمل في الفن ولكنه أقل صراحة فتأتي أعماله أقل من الأول ، وبدون الإخلاص لا يمكن أن يوجد في الأدب عمل حق ، وميزة التجديد التي يدأب الناس في البحث عنها ليست في الجدة ولكنها في الصدق ، وهو مبدأ يجب

أن لا ينسأ طالب الأدب قط ، وسواء كانت تجارب الأديب صغيرة أو كبيرة فيجب أن تكون هي محور أدبه وأن يهتم بها وأن يصف بصدق وأمانة ما عاشه وما رآه وما اشترك فيه وأحسن به ، وقد يهمل المتعلم هذه الحقيقة لما يرى من كتب كثيرة رائجة خلت من الصدق ، ولكن الحق أن قيمة الأدب هي في مقدار صدقه .

ولسنا ندعى أن الصدق هو الفضيلة التي يقومها الأخلاقيون ، وإنما نعني بالصدق مطابقة الكلام لتجارب الشخص ولو كانت رذيلة . فأبو نواس حين يتكلم في تجاربه في الخمر ومدحها وفي الغزل بالمذكر صادق مخلص لأنه يعبر عن تجاربه الشخصية ، ولو كان الموضوع غير مستساغ في الخلق ، والسكير المعربد حين يتكلم عن الفضائل ومدح الفضيلة وذم الرذيلة كاذب لأنه لا يعبر عن تجاربه الشخصية ولو كان يدعو إلى فضيلة ، وبعض الصوفية إذا قلدوا أبا نواس ومسلم بن الوليد فشعروا في الخمر وغزل المذكر كاذبون لأنهم لم يعبروا عن تجاربهم الشخصية .

وعلى الجملة يجب دراسة المؤلف دراسة عميقة ، ولدراسته طريقتان : الطريقة الزمنية والطريقة المقارنة ، فالطريقة الأولى دراسة المؤلف من حيث يئنه وعوامل تأثيرها فيه ونتائجها عنده . والطريقة الثانية مقارنة الأديب بغيره من الأدباء المعاصرين له والسابقين عليه وخاصة في الموضوعات التي امتاز بها الأديب . ويجب أن نفرق تفرقاً تاماً بين القارئ العادي للكتاب وبين متعلم الأدب ، فالأول لا يستمتع بما يقرأ والثاني يستمتع ، والأول يقرأ بطريقة اختيارية مطلقة لا تخضع لشروط ، والثاني يقرأ قراءة منظمة وفق نظام معين أو خطة خاصة . وما دمنا نأخذ ببساطة كتاباً من هنا وكتاباً من هناك حسب الصدفة أو كما توحى الرغبة الطارئة فإننا نكون مجرد قراء ، أما إذا أدخلنا النظام في قراءتنا فإننا نكون متعلمي أدب .

فطريقنا الطبيعي أن ندرس بعمق الكتب ، وننتقل إلى دراسة المؤلفين ، ونؤسس علاقات شخصية معهم في عملهم الأدبي ، وندرك عبقرية الأدب في مجموعها وتنوعها . قد نبدأ بناحية خاصة من نواحي الأدب ، ولكننا نتوسع بعد ذلك في جميع أعماله فنرى أنها وحدة ، والطريقة الزمنية أيضاً تتطلب أن نعرف أعمال المؤلف وترتيبها في الوجود . هذا الترتيب يضيء لنا حياته الباطنة ، وكيف نتصورها ، ولذلك كان ترتيب الدواوين بحسب تطور الشاعر . خيراً من ترتيب الديوان على حسب حروف الهجاء .

أما الطريقة الأخرى فتقارن بين الرجل ونفسه وبين الرجل ومعاصريه ، وبين الرجل ومن كتبوا في مثل أدبه .

وعلى الجملة فيجب أن نقارن بينه وبين الرجال الذين عملوا في ميدانه وعالجوا نفس الموضوعات التي عالجها ، ومارسوا نفس المسائل التي مارسها ، وكتبوا تحت نفس الظروف التي كتب فيها ، أو الذين بينهم وبينه في أذهاننا أي سبب آخر . أما دراسات السير فتفيدنا فائدة جلية في الأدب ، فحين يستشار اهتمامنا بكتابة أي مؤلف كبير سنزداد رغبة في أن نعرف شيئاً عن الرجل نفسه ، وسيكشف لنا عمله نفسه ، وسنكون مشتاقين إلى أن نراه في الأوساط الاجتماعية التي يعيش فيها وفي علاقته اليومية مع رفاقه ، وأن نعرف أهم العوامل في تاريخه الخارجي ، وفي آماله وجهاده ونجاحه ، وإخفاقه ، والصلة بين كتبه وهذه البيئة الخارجية والداخلية . والطريقة التي بها كتبت هذه الكتب ، والظروف التي كتبت فيها ، مقتصرين على ما يفيدنا في تنمية ثقافتنا الأدبية ، وهذا التحديد مهم جداً . وبعض الأدباء يكتب أحياناً تافهة فارغة لا تفيدنا في دراسة أدبه ، كما فعل فروويد في كتابته عن « كارليل » فقد ملأ كتابه بأحواله الشخصية ، وعلاقته الزوجية مما لا يفيد كثيراً في دراسة أدبه .

إنما نهتم بالمسائل الأساسية المسكونة لعبقرية الأديب لأن مبدأنا في دراسة

الأديب أن يعنى القارى عناية تامة بروح المؤلف ، وبالتعمق فى القوى الحيوية لشخصيته .

وفى دراستنا للأديب دراسة جيدة يخيّل إلينا أننا نرسم صورة واضحة للأديب تلقى ضوءاً كبيراً على أدبه .

هذا فضلاً عن أن سيرة الأديب فى حد ذاتها لذيذة ، ومن الأسف أن دراسة الأديب فى الأدب العربى قاصرة ينقصها العمق والتحليل ، وذلك كالسير التى يعرضها الأغاني وابن قتيبة وأمثالهما . ثم يجب أن نربى فى أنفسنا روح العطف على المؤلف الذى ندرسه ، ولسنا نلزم المدارس أن يحب الأديب المدروس لأن كل قارى له مزاجه الخاص وقد لا يتفق مزاجه مع مزاج الأديب الذى يدرسه ، وقد ندرك عظمة الأديب ولكننا لا نستطيع أن نصادقه ، بل قد تكون علاقتنا معه علاقة كره صريح ؛ كل الذى يجب أن نفعله حينئذ أن نكون حريصين ، فلا يظنى علينا كرهنا فى الأحكام القاسية عليهم ، كما يجب أن يكون ذهننا مرناً ، ونظرتنا إلى الأدباء واسعة سمحة .

وقد تنقلب علاقة الكره إذا نحن تعمقنا فى دراسة الأديب إلى علاقة عطف ومحبة .

ثم تأتى بعد ذلك طريقة المقارنة فى الأدب ، فكل من ينتقل من أدب أمة أو عصرها إلى أدب أمة أخرى أو عصرها سيدهشه التعبير فى الجو الفكرى والخلقى ، ومهمة المدارس حين يقوم بدراساته فى هذه الآفاق الواسعة أن يلاحظ بدقة هذه الاختلافات الأساسية ، وبذلك يمكن التعبير عن المسائل العظمى للأدب من الحب والبغض ، والغيرة والأمل ، وأفراح الناس وأحزانهم ، ومشاكل الحياة كيف عبر عنها فى الأمم المختلفة ، والعصور المختلفة ، وسيللاحظ المدارس أن موضوعاً واحداً عبر عنه عند قوم وفى عصر معين بتعبيرات خاصة ، وعبر عنه عند قوم آخرين أو فى عصر آخر بتعبيرات مغايرة ، وسيللاحظ أيضاً أنه إذا عبرت

أقوام مختلفة عن موضوع واحد ، كان الفرق في المزاج والنفسية ، وبذلك يستطيع أن يتتبع تاريخ التحول والتغير للصور الأدبية العظمى ، والشعر الغنائى ، والقصة التمثيلية وهكذا .

والاقتصار على دراسة كاتب واحد بمفرده يضيق أفقنا ، أما إذا درسناه في ضوء دراسة أمته ، ودرسنا أمته في ضوء أمة أخرى فإنه بذلك يكون أوسع أفقاً ، فالأدب العربى يتضح تمام الوضوح إذا ما قارناه مثلاً بالأدب الفارسى ، وكيف تأثر كل أدب منهما بالآخر ، وكيف تطور النثر العربى بعد هذا الامتزاج أو الشعر العربى في العصور المختلفة .

ثم تأتى بعد ذلك دراسة الأدب من ناحية الصنعة الأدبية ، فإن هذه الصنعة تمدنا بنوع من المتعة الفكرية والعاطفية ، كما تعطينا متعة بقالبها الذى تصاغ فيه ، ذلك لأن الأدب فن جميل ، وهو — ككل فن جميل — له قوانينه وشروطه في الصنعة ، وكل ما يتعلق بالصنعة الأدبية كالسجع ، وأنواع البديع الأخرى يستمد متعته من ذاته ، فقد نكتفى بها كما هي موجودة فنستمتع بها ، ولكن إذا تتبعنا مؤلفها ومن أين أخذ صنعته ، ودرسنا كيف يصنع عمله الأدبى ولاحظنا خطواته ولفصنا الوسائل التى حقق بها نتائجها كانت متعتنا أكبر ، إذ بذلك يمكننا أن نحكم على هذه الصنعة من نواحي مزاياها وقوتها وضعفها ، ثم يقودنا هذا بعد ذلك إلى أن نبحث في مبادئ هذا الفن وقيمة الصنعة التى ظهرت فيه .

وهكذا نجد أن كثيراً من الأشياء التى تبدو للقارى العادى ذات أهمية عادية يستجلب الانتباه ويثير اللمعة .

وهذا يسلطنا إلى دراسة الأسلوب من حيث صنعته ، وقد درسناها أولاً من ناحية شخصية الكاتب ، وثانياً من الناحية التاريخية ، وهذه هى الثالثة أعنى من ناحية الصنعة فى الأسلوب .

وقد وضع لنا الخبيرون من علماء البلاغة القواعد التي يجب اتباعها لتكوين أسلوب جيد ، وهناك العناصر الفكرية ، وهي الصحة الناتجة من الاستعمال الصحيح للكلمات والوضوح الذي ينتج من الوضع الصحيح لها ، وتكوين الجمل ومراعاة مقتضى الحال ، وهناك العناصر العاطفية ، وهي القوة والجدّة والإيجاء ، وهناك العناصر الجمالية من الموسيقى والروعة والسحر التي تجعل الأسلوب لذّة بصرف النظر عن الفكرة والعاطفة . وكل هذه الأشياء قد استقصاها علماء البلاغة ودرسوها درساً متيناً .

وهناك مسألة هامة ، وهي أن دراسة الصنعة الأدبية متميزة عن دراسة الأدب من نواحيه الشخصية والتاريخية . فإذا كان الأدب يمكن أن يتخذ هو نفسه موضوعاً للدراسة والتحليل ، فإنه يمكن أن تدرس الصنعة الأدبية من جهة اللذة .

أما المقالة (Essey) فمن أهم صور النثر الأدبي وأمتعها ، وهي إنشاء نثرى قصير كامل يتناول موضوعاً واحداً غالباً كتبت بطريقة لا تخضع لنظام معين ، بل تكتب حسب هوى الكاتب ، ولذلك تسمح لشخصيته بالظهور . والمقالة النموذجية تكون قصيرة ، ولكن القصير ليس صفة ضرورية ، فقد تكون المقالة طويلة . والسر الأعظم فيها هي أنها لا تخضع لنظام معين كما قلنا أو صورة محدودة في كتابتها بل تتبع هوى الكاتب وذوقه . ويجب أن تكون لديه الأمانة أو الذاتية كما سميناها . فالمقالة ليست إلا تعبيراً عن النفس وتنفيساً عنها فهي في النثر تشبه النوع الغنائي في الشعر ، ولذلك كان كاتب المقالة واسع التفكير أكثر من أي كاتب آخر ، فله حرية واسعة غير محدودة في أسلوبه . ومن الصعب أن نجد موضوعاً ليس صالحاً لأن يتناوله كاتب المقالة ، وكثيراً ما يطلق اسم مقالة على نوع من الكتابة ليس له من ميزات المقالة إلا قصره كبعض رسائل الجاحظ

فإنها قطع قصيرة من التاريخ أو السيرة أو الدراسات . ومن أنواع المقالات المقالة النقدية ، وهذه المقالة ينظمها دافعان أحدهما ضعيف وهو كتابة السيرة ، والثانى قوى وهو الرغبة فى الوزن والتقدير . والمقالة النقدية شروط :

١ — أن تكون محدودة واحدة الموضوع . فإن قصرها لا يسمح لكاتبها بالتخبط والخروج عن الموضوع والكلام المبهم عن الرجال وأعمالهم ، أو عرض المشاكل دون محاولة حلها . وليس يستطيع أحد أن يكتب فى اختصار إلا إذا كانت أحكامه محدودة يستطيع أن يعبر عنها بوضوح .

٢ — ويجب أن يكون الناقد متعاطفاً مع من ينتقده فمتجاهل أخطائه وحزازاته ، وأن يسمح بأقصى ما يستطيع بالدافع الطيب والخلق السامى ، وأن يسعى جهده فى أن يحب من يكتب عنه .

٣ — ويجب عليه أن يكتب طبقاً لمبادئ لا مجرد الهوى . فالنقد الأدبى الذى يمايه الهوى الشخصى والكره الذاتى هو نوع وضع من النقد . فعلى الناقد أن يكون عالماً بالمثل العليا فى الفكرة والعاطفة والأسلوب قبل أن يتعرض بالنقد لأى فكرة أو عاطفة أو أسلوب .

٤ — وعلى الناقد أن يكون عادلاً تمام العدل ، واسع الصدر أمام التجديد . والتجديد ليس ضرورياً أن يكون استكشافاً لمعنى جديد ، بل هو أيضاً تعبير صادق عن ذاتية الكاتب وشخصيته ، فعلى الناقد أن يعترف بهذه الشخصية الخاصة .

القصة التمثيلية النثرية

وهى تكون نوعاً من الإيحاء الأدبى لا يمكننا أن نغفله ، والغالب أن تكون هذه القصة هزلية ، وإذا ذلك يكون هنالك ترابط طبعى بين الأسلوب الفكاهى للحياة وبين النثر ؛ فنظرة الكاتب التمثيلى الهزلى إلى الحياة فى العادة نظرة ساخرة

ولذع ونقد ، وهو ينبجح أتم النجاح إذا جعل شخصياته تعبر عن نفسها بنفس
الكلام المعتاد لها ، ولكن هذا الكلام المعتاد يجب أن يكتب كتابة أدبية ،
وبعبارة أخرى يجب أن يكون هذا الكلام لا كلام الشخصية وحدها ، بل كلام
المؤلف أيضاً . وبذلك توجد المشكلة الأساسية في اختيار الأسلوب الملائم لهذا
النوع ، ففي النثر التمثيلي تكون هناك منافسة دائمة بين الواقعية والمثالية ، فالواقعية
الخالصة تريد أن تجعل كل شخصية تقول بالضبط ما تقوله في الحياة الواقعية ،
ولكن يقلل من شأن هذا أن شخصيات الرواية التمثيلية هي شخصيات مخترعة
أى أن مخيلة الكاتب هي التى أنشأتها واخترعتها ، وإذا فنى استطاعة الكاتب
أن يجعلها تتكلم كما يشاء هو لا كما يتصورها باعتبار أنه خالقها ومخترعها . وهذا
التصوير يرجع إلى الشعور الذى يخترع به الكاتب شخصياته ، فإن كان شعوراً
هزلياً أمكنه أن يمزج كلام الشخصيات بكلماته وهزله ، وإن كان هجاء أو نقداً
لأدعاً استطاع أن يجعل كلماته سبباً لسخريته ونقده ولذعه .

والقصص النثرى يعد في عصرنا الحاضر من أهم أنواع الأدب ، وأدباء العالم
ينتجون فيه أكثر من إنتاجهم في فروع الأدب الأخرى ، ولا يدانيه نوع آخر
في كثرته وانتشاره ، لأن الرواية يقرأها المتعلم وغير المتعلم ، والجاد والكسول ،
وهي تثير مشاعر الناس المختلفة أكثر مما يثيرها الشعر وغيره من أنواع الأدب ،
ولذلك اتخذ القصص وسيلة من أكبر الوسائل لنشر النظريات الاقتصادية
والاجتماعية والدينية .

وإقبال الناس على قراءة القصص والتلذذ منها ونجاح أصحاب النظريات
المختلفة في نشر مبادئهم بواسطتها أقام البرهان على قيمة هذا النوع في التعليم
ونشر الثقافة . وساعد في انتشاره واتخاذ وسيلة لما ذكرنا سهولته وكثرة تنوعه
وأنه غير محكوم حكماً تاماً بالقوانين الفنية التى تحكم أنواع الأدب الأخرى ،
فالقصصى يختار أى نوع شاء ، ويعبر عنه أى تعبير يناسب نفسه في سهولة لفظ

وتدقق في القول . وكل مناحى الحياة الإنسانية ، وكل الطبائع البشرية وما يعرض لها من حوادث صالح لأن يكون موضوع قصة . ومن ناحية أخرى الرواية أسهل أنواع الأدب قراءة ، فلا تستخرج من القارئ جهداً كبيراً ، ولا تتطلب إجهاداً في الخيال كما يتطلب الشعر ، ولا إمعاناً في التفكير وإجهاداً للعقل ، كما تتطلب المقالة ، وإنما يتلذذون قراءة القصة كما يتلذذون من أكلة شهية أو منظر جميل . فهي نوع من الجمال الفني يتقبل العقل تحت تأثيره وفي سكرة التلذذ به الفكرة البثوثنة في ثنايا الرواية ، ولذلك كان تأثيرها في قبول العقائد والنظريات كبيراً . وسهولتها وعدم فنيته وشيوعها وارتباطها بالحوادث المعروضة يفقدها غالباً صفة الخلود ، فكثير من القصص إذا قرئت كان من الصعب على قارئها أن يعيد قراءتها ، ولهذا كانت كتل الروايات التي تظهر في كل فصل تختفي سريعاً وتحيا حياة قصيرة كحياة الفراش ، ولكن لا بد أن نستثنى من ذلك بعض القصص لصفات خاصة كجودة معانيها أو عظمة فنها .

والقصة تقوم بشيئين : أولاً بموضوعها ، وثانياً بالطريقة التي عولج بها الموضوع . ونعني بالموضوع الفكرة التي دارت عليها بالقصة والأشخاص الذين جاء بهم القصص لتمثيل الفكرة وإيضاحها . فمن حيث الموضوع نستطيع أن نقول إن الطبائع الإنسانية وتجاربها وإن كانت تصلح موضوعاً للقصة فإن بعضها يفضل بعضاً . ونحن نقوم الموضوع بعظم شأنه وقوته على إثارة العاطفة ، فإذا كان موضوع القصة تافهاً قل أن تعد الرواية جيدة مهما أسمى المؤلف عليها من فن . وكل قصة عظيمة كانت كذلك لأنها تحوى غرضاً عظيماً وتهدف إلى مقصد سام . وهي أيضاً كصورة من صور الحياة الإنسانية تعتمد قيمتها على مقدار تصويرها لنوع الحياة . ولكن ليس كل ما كان هاماً من أوجه الحياة الإنسانية يثير اهتمام الناس ، لذلك كان ضرورياً أن نضيف إلى شروط الرواية شرطاً آخر وهو أن يكون موضوعها يثير الاهتمام . ومن أجل هذا كان واجباً على الروائي أن يختار

من البواعث ما كان دافعاً قويا للأعمال الإنسانية ومشاراً عظيماً لمطعمهم ، وأكثر ما يجد الروائي ذلك في الحب . ومن الراجح أن تسعة أعشار الروايات أساسه الحب بين الجنسين ، ولذلك أسباب متنوعة ؛ من ذلك أن عاطفة الحب بين الجنسين تكاد تكون شائعة بين الناس وطبيعية وعامة أكثر من كل العواطف الأخرى ، وهي نستخرج عطف القارئ وتثير اهتمامه أكثر من غيرها ، وليس هناك عاطفة مثلها تؤثر أثراً عميقاً في حياة الأفراد ولا عاطفة عاتية عتوتها ولا عاطفة يضحي صاحبها في سهولة وعن رضا كما يفعل الحب .

وعاطفة الحب إذا كانت صحيحة غير عليلة وكانت عادية لا شاذة دعت إلى إثارة عواطف الحب ليعتزم نفسه كما دعت إلى رقة شعوره وتهذيب نفسه وصيغتها صبغة روحانية . وأما إن كانت عاطفة الحب مريضة أو شاذة غيرت مجرى الشعور الطبيعي وخربت الأخلاق . والحب كذلك ألد العواطف وهو يستخرج من الناس رحمة الحب والعطف عليه ، فكل الناس يحبون الحب وهو يثير في الإنسان حب الفن والجمال والرقّة ولا شيء مثله يوسع الخيال . قال شكسبير في أحد أشعاره « إن المجنون والحب والشاعر يتفقون في قوة الخيال » .

والحق أن كل محب يحب أن يكون مجنوناً قليلاً وشاعراً كثيراً ، ولهذا كان تصوير الحب لعاطفة الحب يتطلب خيالا قويا نشيطا . والحب يقرأ الجمال دائماً فيمن يحبه وإلا ما أحبه . وفوق ذلك فالحب عاطفة الشباب ، وما يشعر الإنسان بقوته وشبابه يستخرج منه السرور ، من أجل ذلك كان هذا النوع من الروايات لذيذاً ساراً كما أن ذكر الشيب والهرم يستثير الألم ويستخرج شعوراً بالضعف وأن الحياة أصبحت حزينّة ألّية خاملة . والرواية التي تصف الشباب والحب قد تنعش الهرم وتعيد له الذكري السارة .

لهذا كله كان الحب موضوع أكثر الروايات ، والحب كالحلوى له دور ينتهي

إليه . وفي كثير من الروايات ينتهى الحب بالزواج والزواج نهاية المأساة . وليس يستطيع الروائي أن يقول كثيراً في الحب بعد الزواج . وإذا نحن دققنا النظر رأينا أن الرواية التي تمثل الحب بين شابين لا تمثل أرقى درجة ولا أرقى عاطفة في الأدب ، فإن الأدب الراقى العظيم يجب أن يمثل مظاهر الجد ومظاهر الإرادة القوية ومظاهر التجارب العريضة العميقة في الحياة الإنسانية . ورواية الحب عادة تكون بين غرين لم يختبرا الحياة خبرة كافية وليس يتوقع الإنسان في حياتهما الحلوة حكمة أو عظة . وليس الشباب إلا (وجهة) الحياة . وكثير من هذا النوع من الروايات ليس بطلا الحب فيها ذوى أخلاق قوية ولا تجربة تامة ، وهذا ما جعل نقاد الفرنسيين يوجهون إلى رواياتهم من هذا النوع نقداً حاداً إذ يقولون « إن البطل في رواية الحب عندنا مامسح فاطر لا يشعر شعوراً قوياً ولا يلهم عاطفة قوية عالية » .

ويختلف الروائيون في المناهج التي يتبعونها في رواية الحب ، فبعضهم لا يضع كبير اهتمام في بطل الحب في الرواية ، بل يجعل حبهما وأعمالهما أمورا ثانوية ، ويجعل الأهمية لما يحيط بهما من أحداث وأحوال . وبعضهم يتجنب بواعث الحب في الأيام الأولى للشباب الحاد ويجعل بطل روايته من المتقدمين في السن الذين يستطيعون أن يقصوا علينا تجارب ناضجة ، ويظهروا عاطفة الحب ممزوجة بشيء من البواعث الأخرى . وبعضهم يجعلون أبطال رواياتهم أشخاصا كباراً ، ولكن عاطفة حبهم هي أكبر مظهر فيهم ، ثم يجعلون ميوهم وشهواتهم تسير سيراً غير شرعى ولا نظامى . وأحياناً يقفون أبطال الرواية موقف من تتنازع ظروف مختلفة ، وعوامل متباينة ، ثم يجعلون هذا الحب يتغلب رغم الظروف والقانون والنظام الاجتماعى . وهذا النوع عاش في الأدب الفرنسى أكثر منه في الأدب الإنجليزى . ولستنا نستطيع أن ننمى هذا النوع من ناحيته الفنية ، ولكن يجب أن نعالجه بعض المعالجة من الناحية الخلقية . ونلاحظ أن هذا النوع يتقدم

كلما كان الانحلال الخلقى ، إذ تختفى فى الروايات من هذا النوع المرأة الطاهرة ويحل محلها المرأة العصبية المختلة التوازن المصابة بحمى التهور والاندفاع . وإن فى هذا النوع من الحياة وأمثاله من العواطف الشاذة الحادة خطراً كبيراً من ناحية أنه يضع فى الأذهان اقتراحات خطيرة ، ويبعث شهوات خاصة ويحمل على حياة هائجة غير هادئة ، وملوثة غير نظيفة ، ثم هو يثير عواطف مريضة . وإنما الرواية الجيدة ما تبعث عواطف صحيحة وقوة إرادة وقوة مقاومة .

ولسنا من القائلين إن الفن للفن بمعنى أن الفن يجب أن يكون فوق الأخلاق لا يخضع لها ، ولا ياتمر بأمرها ، بل نرى أن الفن إذا لم يتصل بالأخلاق الفاضلة اتصالاً وثيقاً لم يكن فناً طيباً فإن وظيفة الفنون إنما هى إثارة العواطف النبيلة . فالنظرية التى تقول إن الفن الذى يثير الشهوة ومنازعها وميوها وأهواءها معرض للذلة ومبعث للسرور نظرية غير صحيحة نهايتها إثارة الشعور المادى ، والشهوات المادية فى غير جلال . والفن الصحيح ما مثل الحياة الصحيحة التى يقتضيها الخلق ، والأدب الذى يغذى الشهوات وحدها أدب وضعيع . والفن إذا مثل حياة الإنسان إنما يمثلها لتظهر قوة الإنسان الروحية وبيان احتماله ومقاومته للسرور . والفن الراقى هو الذى يلهم الإنسان المعانى الشريفة ويوسع نظره للحياة ، ويكون مبعث قوة للمسكات الإنسان .

إن كثيراً من الروايات تصف ظروفًا وأحوالاً تبعث فى النفوس هياجاً عصبياً حاداً غير مشروع ولا منظم ، وهى لا تبعث إلهاماً شريفاً ، وإنما تثير الشهوات وتفتح الطريق أمامها فى غير هدوء واعتدال . وليس هذا غاية الأدب الراقى وإنما غايته أن يحرك العاطفة والشعور فى حالة صحيحة حقبة . والرواى الناجح فى نظرنا من يقوى روحنا ، ولا يترك عواطفنا ومشاعرنا فى حالة هياج وفزع ينتهى بالسقوط والتدهور . نعم إن هناك مقياسين متميزين : مقياساً أدبياً ، ومقياساً خلقياً . فالمقياس الأدبى إنما يقيس الفن بما فيه من فن ، سواء وافق الأخلاق أو لم يوافقها

ولذلك يفضل أبو نواس على تبذله أبا العتاهية مع زهده وورعه ، لأن الناحية الفنية عند أبي نواس أرقى من الناحية الفنية عند أبي العتاهية . أما مقياس الخلق فيقدر الأدب بمطابقته للخلق ، أو عدم مطابقته . والحق أن كليهما يجب أن يتخذ مقياساً في دائرته . فالمقياس الفني في التقويم الأدبي ، والخلق في التقويم الخلق . ولكن من الناحية الاجتماعية يجب أن يخضع الفن للخلق لا العكس . وخير أدب ما عدا راقياً من ناحيته الفنية ، وراقياً من ناحيته الخلقية .

كتب كاتب ناشئ في الأدب إلى أديب كبير يسأله ما يجب أن يصنع ، فقال له « اكتب في الموضوع الذي تهتم به كثيراً ، ونصحه بأن يكتب ما يعتقد الحق من غير نظر إلى أى شيء آخر » . ولكن هذه النصيحة ينقصها نصيحة أخرى ، وهي ألا يكتب إلا بعد ما ينظر إلى ما يترتب على عمله من نتائج ، فليس كل حق يقال ، وليس الحق يقال للناس جميعاً في أدوار حياتهم .

ونعود بعد ذلك إلى الرواية فنجد أنها هي الفن النثرى الوحيد الذي لا تنطبق عليه الصفة العامة للنثر من أنه منفى الغاية ، ومن أن ميزتيه الأساسيتين المنطق والوضوح .

أما نثر الصحافة فيلزم فيه أن يكون واضحاً متدفقاً ، لأن دائرة الصحافة أوسع يقرأها المثقف وغير المثقف ، فإذا كانت غامضة المعاني ، بطيئة الأسلوب ، ملها القارئ وزهدا ، كما يلزمها أن تثير مواضع معاصرة جذابة لتستهوى القارئ لقراءتها ، وكما يلزمها أن تثير مشاعر وطنية قومية . وهذا إنما يكون في الصحف السياسية .

وللصحافة مهمة أخرى ، وهي أن تثقف القارئ بالسياسات الخارجية والأحداث العالمية ، ثم هي تغذى القارئ بكل ما يطرأ من أحداث .

فإذا أثبت مشكلة عالمية أمدت القارئ بما يلزمها من إيضاح ، وما تقتضيه

من إحصاء . والناظر إلى أسلوب الصحافة العربية وموضوعاتها اليوم وعند نشوئها ، يرى فرقاً كبيراً في الموضوع والأسلوب عند ما نشأت ، وما عليه اليوم ، انتشاراً وتنقيفاً ، وإلهاب مشاعر .

وقد جد في الأيام الأخيرة قسم هام في النشر ، وهو نشر أحاديث الإذاعة ، وهو أقرب ما يكون إلى المقالة ، غير أنه يمتاز عنها بسهولة ووضوحه . ذلك لأن المتحدث في الإذاعة يجب أن يراعى جمهور السامعين ، وفيهم الجاهل والمتعلم ، والمتقف وغير المتقف . ويجب أن يراعى أحط أنواع السامعين وأرقاهم ، وهذا يقتضيه أن يبسط موضوعه ويبسط أسلوبه . والمتحدث الماهر من يخلب ألباب السامعين بموضوعه وأسلوبه ، يأخذ بيدهم ويرقيهم معه ، لا أن ينزل إلى الخسيس معهم ، وهو واجب ثقيل دقيق يحتاج إلى مهارة فائقة .

والآن نرجع إلى موضوع هام ، وهو دراسة العناصر الأساسية للأسلوب ، سواء كان نثراً أو شعراً .

ونبدأ بالكلمة . والكلمة هي المادة الخام للتعبير ، وليس بصحيح أن اختيار الكلمات المفردة هو أول خطوة في الإنشاء ، فلا أديب لا يختار الكلمات ثم بعد ذلك يجمعها في قطعة من النثر أو الشعر كما يختار البناء الأحجار ثم يجمعها بعد ذلك في منزل أو قصر ، بل إن الأديب يبدأ العمل الإنشائي بفكرة عامة عن الموضوع أو بمضه ، كما تسبق فكرة المهندس المعماري عمل البناء ، ثم إن الأديب أيضاً لا يصمم فكرة عامة قبل البدء في العمل كتصميم المهندس ولا يختار الكلمات كما يختار البناء الأحجار إلا إلى حد محدود . ولكن الأديب مع ذلك وخاصة الأديب الناثري يفكر قبل أن يكتب أو حين يكتب في الكلمات والعبارات والجل ، وكلماته هي رأس ماله . وهو حين يكتب يختار الكلمات ، إما بلا شعور

أو بشعور باطن ، وبعض الأدباء النافرين أو الناضجين ، يختارون كلماتهم بعناية فائقة ، كما كان يفعل زهير في حويلاته ، وآخرون لا يعنون كثيراً باختيار الكلمات على الإطلاق . وفي بعض أنواع النثر أو الشعر قد يختار الأديب كلماته ، ويلائم بينها بدقة كبيرة . فحين يكون المثل الأعلى للأديب المنطق والوضوح ، فإن حرية الأديب في اختيار الكلمات وتخصها تكون على أقلها ، لأنه يكون أسير المنطق والوضوح أكثر مما هو أسير كلمات . فالفكرة تستولى عليه ، ويكون مثله هو الوضوح لا تزويق الألفاظ .

وهناك بعض الأدباء مثلهم الأعلى هو الدقة وال ضبط والإتقان ومتى قصد إلى الدقة يجب عليه اختيار كلمة معينة بدل أخرى مثلها . والأديب الذي يريد الدقة يرغم على أن يتخير الكلمات بكل اعتناء وبطء وجهد ، حتى يلائم بين الكلمات والمعنى الدقيق الذي يريده .

والحد الذي تصل إليه حرية الأديب في اختيار الكلمات يعتمد على التجربة الفردية للفنان . وفي النثر يكون التأثير للكلمات المفردة أقل ، والتأثير الأكبر إنما هو للعبارة والجل . أما في الشعر فهناك تأثير كبير للكلمات في جمالها أو غرابتها أو اندفاعها . وهنا نتساءل ؟ ما هي المبادئ التي يجب أن نتخذها مرشداً حين نحص مفردات الأدب ، وما هي الأصناف التي تقسم إليها الكلمات .

فأولاً ، يمكننا أن نبحث كلمات الأديب أطويلة هي أم قصيرة وكثيرة المقاطع أم قليلتها . والكلمات القصيرة عادة أخف على السمع وعلى اللسان من الكلمات الطويلة ، ولما نجد كلمة طويلة تلائم الشعر . أما في النثر فالأمر على العكس ، فمدل الكلمات الطويلة أكثر . ومن الصعب أن نصل إلى رأى نهائى عام في طول الكلمات في النثر وقصرها . وعند بعضهم تفوقت الكلمات الطويلة وعند البعض الآخر تفوقت الكلمات القصيرة ، ولكن على العموم أكثر النثر العربى قصير الكلمات .

وفي الشعر والنثر معاً نجد أن الفخامة تستدعي الكلمات الطويلة . ويجب أن نفرق بين الفخامة والجلال ، وكلاهما ضرورة من صور العظمة ، فالفخامة تتعلق بظواهر العظمة وأما الجلال فيتعلق بباطنها . والأسلوب الجليل لا يحتاج إلى طول الكلمات أما الأسلوب الناعم فهو الذي يحتاج إلى الطول .

والفلسفة والعلم يستدعيان كمية كبيرة من الكلمات الطويلة ، لأن الفلاسفة والعلماء مضطرون إلى استعمال مصطلحات أكثرها طويلة المقاطع .

وثانياً ، يجب أن نبحث عما إذا كانت كلمات الكاتب غريبة أو مأثوفة . واستعمال الكلمات المأثوفة يأتي عادة من الرغبة في الموضوع وفي الإفهام السريع ، وهذا من أعظم المثل في الأدب وأقبلها ، لذلك ينتظر أن يكون الكتاب المنفعيون مأثوفى الكلمات ، أما المليل إلى استعمال الكلمات الغريبة النادرة فينتج من الرغبة في الفخمة ، وهي رغبة أقل قيمة من القوة والنبيل .

وقد أولى دارسو الأدب هذه المسألة عناية كبيرة ، فأرسطو مثلاً اعتقد أن مفردات الكلمات في الشعر يجب أن يكون فيها عدد كاف من الكلمات غير العادية لحفظ أسلوبه من أن يكون عادياً مأثوفاً ، وألا تكون هذه الكلمات كثيرة إلى حد يجعل أسلوبه غامضاً مبهماً .

ومما يختلف فيه الشعر عن النثر أيضاً ، أن الشعر يحوى كلمات أثرية تقوى التأثير فنجد الشعراء يستعملون كلمات قديمة أثرية لها جلال وفخامة ، ولها تأثير أعظم من الكلمات الحديثة بسبب تاريخها الطويل ، وذلك مثل « ألقى الكلام على عواهنه » وألقى الحبل على الغارب ، و « قفا نبك » ونحو ذلك .

وفي النثر يقل تأثير الكلمات المفردة عنها في الشعر ، ويرجع نقاء الأسلوب إلى انعدام ثلاثة أشياء : التظاهر بالعلم ، وتقليد الكاتب لغيره ، والتزويق المتكلف . وإذا فالأسلوب الجيد هو الذي ينشئه صاحبه دون أن يحاول التظاهر

بعلمه أو يحاول تقليد كاتب بعينه أو أن يحاول الصفة المتكلفة والزخرف الزائد .
وكثير من النثر نثر أناني ، أو يصح أن نسميه نثراً خيالياً كثر المقالة ،
وما يصح أن نسميه النثر الشعري ، وفي هذا النثر تنعّب الكلمات الغريبة دوراً
هاماً مشروعاً .

وينبغي هنا أن نشير إلى موضوع على جانب كبير من الأهمية ، وهو
استعمال الكلمات العامية في الأدب . والكلمات العامية ، وهي كلمات معتادة
مألوفة ، كثر استعمالها على ألسنة العوام ، وحين يستعملها الأديب بين كلماته قد
يكون لها نفس التأثير الذي للكلمات النادرة الغريبة . وكل أسلوب غرضه
الرئيسي التأثير في القارئ له ميل إلى قبول العامية ، لأن العامية مألوقة وسريعة
الفهم . والكاتب الذي يتشوق إلى أن يؤثر في قارئه يهمل أن تكون كلماته مألوقة
وسريعة الفهم . وأشد الأساليب استعمالاً للعامية أسلوب الصحافة وأسلوب
الروائي المشهور .

والكلمات في تطور مستمر ، فكثير من الكلمات العامية تصبح بمرور الزمن
كلمات صحيحة جديدة بالاستعمال في الأسلوب الأدبي ، وليس هناك قاعدة عملية
عامة توضع كدش في مثل هذه المسائل إلا مهارة الأديب ولباقته .

والأديب يطلب منه مطالب متعددة ، فيطلب منه أن يكتب كلاماً مألوفاً
بدون رغبة في التظاهر بالعلم ، ويطلب منه مع ذلك أن يكتب بنقاء وعظمة
وجمال ، ويطلب منه خصوصاً إذا كان صحفياً أو روائياً أن يكون جذاباً ممتعاً
مؤثراً ، ولا يوصله إلى ذلك كله إلا اللباقة الدقيقة الصافية ؛ ومن أجل ذلك
يضطر أحياناً إلى استعمال الكلمات العامية . وينبغي في هذه الحالة أن يقسامل عن
هذه الكلمات العامية هل هي ارتفعت عن العامية البتلة ، وهل هي كلمات جديدة
تعبّر عن شيء جديد لم يوضع له اسم بعد ، وهل هي جميلة على الأذن ، وهل هي

تستدعى خاطرة نبيلة ، وهل هي تعبر تعبيراً بسيطاً مضبوطاً ، وهل الأسلوب يستلزم استعمالها حقاً ، وهلا يمكن لكلمات فصيحة أن تقوم مقامها ؟

ومن مميزات الشعر ميله إلى استعمال الأسماء المشخصة والكلمات المعنوية ، وأعنى بها الكلمات التي تعبر عن شيء لا يرى بالحواس فالشعر يشخصها أى يستعملها كأنها أشخاص ترى وتحس كما يتحدث عن الحرية والعدل والفضيلة ، ويخاطبها .

والصفات قد تكون غريبة أيضاً ، وقد تكون مألوقة . فإذا وصفنا البحر بأنه أزرق فهذه صفة مألوقة ، أما إذا قلنا البحر جائع فهذه صفة غريبة ، ولا يبرر استعمالها إلا رغبتنا الأدبية الخاصة ، كأن نريد وصف طغيان البحر على الشواطئ واكتساحه ما عليها . وبعض الصفات جميل يستثير فينا شعوراً جمالياً قوياً إما بحال جرسها وصوتها أو بحال صورتها الذهنية . وجمال الصفة قل أن نجد في النثر ، إلا أن يكون نثراً شعرياً . وفي كل النثر غالباً نجد أن الجمال لا يرجع إلى الكلمات المفردة بل إلى التركيب جميعه .

وبعض الكلمات قد لا يكون له جمال ، ولكن يكون له قوة . والقوة هي الصفة الأدبية التي تنتج عاطفة قوية ، وليس من الضروري أن تكون سارة مفرحة . وأمثال هذه الصفات كثيرة في الشعر وربما كان المتنبي أكثر استعمالاً للكلمات القوية .

ومما يميز فيه الشاعر ويدل على حسن ذوقه أو قبحه اختيار أسماء الأعلام من أسماء أشخاص أو أمكنة ، فهو إذا كان ماهراً اختار الأسماء التي تدل على جاذبية جميلة ، كلبلى وعزة وهند وبعض أسماء الأعلام لا نملك أنفسنا من الشعور بأنها قبيحة وغير ملائمة للشعر كبوزع .

وكما أن في الألفاظ المفردة جمالاً وقبحاً ، كذلك في الألفاظ المركبة التي نسمى بجمالها وقبحاً . وقد يحدث أن كل لفظ مفرد يكون جميلاً ، ولكن

إذا رُكبت هذه الألفاظ بعضها مع بعض لم تكن جميلة كذلك ، كالوجه يكون كل عضو منه جميلاً ، ولكنه ليس جميلاً ككل ، والباقي من الزهر ، تكون كل زهرة فيها جميلة ولكنها لما نسقت لم تكن جميلة . وكحبات الخرز تكون كل منها جميلة ، فإذا ألفت عقداً لم يكن العقد جميلاً . ونسعى هذا جمال الانسجام . وقد عبّر عن ذلك الأقدمون بقولهم « ولكل كلمة مع صاحبها مقام » .

بل قد تكون كلمة غيرها أجمل منها ، ولكن الموضع يقتضى ذلك الذى هو أقلّ جمالا ، كالذى قنائه من قبل فى قوله تعالى « تلك إذا قسمة ضيزى » ، فكلمة جائزة أو ظلمة أجمل من ضيزى ، ولكن ضيزى فى موضعها فى الآية أجمل من جائزة أو ظلمة ، لبناء سورة النجم كلها على الألف ، وقبلها قوله تعالى « ألكم الذكر وله الأنثى ، تلك إذا قسمة ضيزى » .

والأديب ذو الذوق السليم يتذوق الألفاظ ويتذوق تركيبها ويختار من الألفاظ للجميل ما يحسن فى ذوقه . فلو سمعت قول أبى الطيب :

فلا يبرم الأمر الذى هو حائل ولا يحمل الأمر الذى هو مبرم
نفر ذوقك من كلمتى حائل ويحمل . وكان يكون أحسن لو قال :

فلا يبرم الأمر الذى هو ناقض ولا ينقض الأمر الذى هو مبرم
فإنها إذ ذاك لا يكون قلقاً ولا نافراً . وإذا سمعت قول دعبل :

شقيقك فاشكر فى الحوائج إنه يصونك عن مكروها وهو يخلق
فإن الشطر الأول نابٍ قلق ، والشطر الثانى جيد مسبوك .

ومن الانسجام أيضاً الذى أدركه البلغاء التوافق بين الجمل ومعانيها . فإذا كان المقام مقام قوة وبطش وكانت المعانى شديدة ناسب أن تكون الألفاظ قوية كأنها الحجارة . وإذا كان المعنى رقيقاً ودعياً وجب أن تختار له الجمل الرقيقة الوديمة وهكذا .

وبعد دراسة الكلمات ندرس الأسلوب ككل أى من حيث جملة وتراكيبه .
 فحين ندرس الأدب من وجهة الشخصية نشعر بأهمية الأسلوب . وقد يظن
 الكثيرون أن عنصر الأسلوب في الأدب لا يعنى به إلا المتخصصون . وهذا خطأ
 كبير ، فلكل إنسان أسلوبه سواء كان متخصصاً للأدب أو غير متخصص ، ولكل
 أديب مشهور أسلوبه . ولا بد أن كلاً منا في وقت ما قرأ قطعة نثرية أو شعرية
 دون أن يذكر معها اسم مؤلفها . فقال لنفسه لا بد أن يكون كاتب هذه القطعة
 أو قائل هذه القصيدة فلاناً . وفي مثل هذه الحالة لا تكون فكرة القطعة هي التي
 عرفتنا قائلها ، وإنما عرفتنا به الطريقة التي عبر الكاتب بها عن هذه الفكرة ،
 فإن للقطعة ميزة خاصة كثيرة الصوت نعرف صاحبها بها جيداً . ومهما تكن الفكرة
 عادية مألوفة فنحن واثقون من أنه لا يمكن أحداً آخر أن يصنعها في مثل هذه
 الطريقة . فاختيار الكلمات ، واتسجام العبارات وترتيب الجمل ، وبما لها من
 موسيقى خاصة . كل هذا يختص بذاتية الكاتب . وقد لا يكون في الشيء الذي
 يقال كثير مما يميزه ويحطه فريداً ، ولكن الرجل قد وضع نفسه فيه برغم ذلك .
 وهذا كاف لإثبات أن الأسلوب في أوسع معانيه صفة من صفات الشخصية
 أو كما قال بثن في عبارته المشهورة « إن الأسلوب هو الرجل » وحين قال بعضهم
 إن الأسلوب لباس الفكرة ، قد عجز تماماً عن أن يدرك طبيعته الأساسية لأنه فهم
 الأسلوب على أنه شيء خارج عن الإنسان يمكنه أن يرتديه أو يخلعه . والأسلوب
 ليس ثوب الكاتب ، بل هو جلده . ومن أجل ذلك استطاع بعض المهرة أن
 يؤلفوا قطعاً شعرية أو نثرية يقلدون فيها الأدباء والكتاب ، ويقفون فيها على
 خصائصهم ، فتكون القطعة كأنها حقاً صادرة منه . وقد أتقن بعضهم هذا
 الباب فقصروا نماذج منها في الجرائد الهزلية . وهناك بالطبع كتاب قد صاغوا
 أقوالهم في قالب أسلوب رجال أقوى منهم وحسبوا أنفسهم على أن يقلدوهم في
 ميزاتهم ، ومع ذلك لا يزال الفرق بينهم كالفرق بين المقلد والمقلد ولا يزال

أسلوبهم ينضج بشخصيتهم ، بل إن أقوى الرجال وأشدّهم ابتكاراً قد يتأثر تأثراً عميقاً بغيره ويحمل أسلوبه . وإذا كان الإخلاص هو المبدأ الأساسى للأدب الحق وجب أن يكون كل كاتب معروفاً بأسلوبه الخاص وطريقته الشخصية بطريقته الخاصة . والفكرة التى هى من ذاته لن تسمح لنفسها بأن تتشكل فى قالب أسلوب لرجل آخر ، وحتى لو قلّد الكاتب العظيم غيره فإنه نظراً لمزاجه الخاص لا بد أن يدخل نفسه فيما قلّد فيه . وكل روح حسب ما قيل تبنى منزلها الخاص . وميزة الأديب العبقرى استخدامه الخاص للغة ، فبينما الكثيرون يستعملون اللغة كما يجدونها إذا بالرجل النابغة يخضعها لأغراضه ، ويصوغها تبعاً لميزاته ، فتراحم الآراء وتتابعها والأفكار والعواطف والخيالات والتأملات تبحث عن قالب يناسبها تصب فيه .

ولدراسة الأسلوب طريقتان أولاهما من ناحية شخصية الأديب ، والثانية من الناحية التاريخية كيف تطور الأسلوب من شيء إلى شيء . وهناك طريقة ثالثة فى دراسته هى طريقة دراسة الصنعة ، أو الطريقة البلاغية . وليست أهمية هذه الطريقة مقصورة على التخصص دون القارئ العادى . وقد وضع لنا الخبيريون قواعد للعناصر التى يجب توافرها لتكوين أسلوب جيد فهناك العناصر الفكرية ، وهى الصحة الناتجة عن الاستعمال الصحيح للكلمات . والوضوح الذى ينتج عن الوضع الصحيح لها والانسجام بين الشيء الذى يقال فيه والكيفية التى يعبر بها عنه وهكذا . وهناك العناصر العاطفية ، وهى القوة والجدّة والإيجاء ، وليس يعبر الكاتب عن فكره فقط ، بل عن عاطفته أيضاً مثيراً فى نفس قارئه عواطف وانفعالات مماثلة لمواطفه وانفعالاته . وهناك العناصر الجمالية من موسيقى وروعة وسحر تجعل الأسلوب لذيذاً فى حد ذاته بصرف النظر عن الفكرة ، وكل هذه

المسائل من اختصاص البلاغى ، ولكن البلاغى يدرس الأسلوب كمجرد أسلوب فيحلل عناصره ويدرس مزاياه وعيوبه دون أن يهتم بعلاقته بالشخصية التى وراءه . أما دارسو الأدب فلا يفعلون ذلك ، بل يعنون بتعرف العلاقة بين الصفات الفكرية والعاطفية والجمالية لكتابة أى إنسان وبين الصفات الشخصية لعبقريته ونفسيته .

وقد سبق أن تكلمنا عن الأسلوب من حيث هو عنصر من عناصر الأدب الأربعة ، فارجع إليه .

الرواية Novel

هناك أشياء مختلفة يحسن أن نميز بينها ، فهناك القصة والرواية والمسرحية Drame فلنصطلح على أن نسمي القصة ما كانت قصيرة ، والرواية ما كانت طويلة ، والمسرحية ما كانت رواية تمثيلية . فمن الناحية التاريخية كانت المسرحية تسبق الرواية لأنها نشأت قبلها ، ولكننا هنا سنعكس الترتيب والزمن . فندرس الرواية أولاً ، وواضح أن المسرحية والرواية تتكونان من عناصر واحدة .

والرواية مدينة بوجودها لاهتمام الرجال والنساء في كل مكان وزمان بالرجال والنساء ، وبالعواطف الإنسانية وبالسلوك الإنساني ، وقد كان هذا الاهتمام من أكبر الدوافع للأدب ، والمسرحية ليست أدباً خالصاً ، بل هي فن مركب يتكون من الفن الأدبي والإخراج المسرحي والأداء التمثيلي ، وبهذا تختلف عن الرواية لأنها مستقلة عن هذه الفنون الأخرى .

والمسرحية تعتمد أيضاً على الملابس والناظر وجميع الأشياء الأخرى المساعدة على العرض التمثيلي ، والرواية لتخلصها من هذه القيود تكتسب حرية في الحركة واتساعاً وسرورة لا يمكن أن تصل إليها المسرحية ، وهذا أحد الأسباب التي أدت إلى أن تحول الرواية محل المسرحية ، وكذلك نجد اختلافاً أساسياً بين الرواية والمسرحية ، وهو أن المسرحية أشد صبور الفن الأدبي إجهاداً ، والرواية النثرية أسهلها ، فالمسرحية تستلزم تدريباً طويلاً على الصنم ومعرفة كاملة بالمسرح . بينما يستطيع أي إنسان أن يكتب رواية إذا كان لديه القلم والخبر والورق وقدر من الفراغ والصبر ، ومن أجل ذلك كان من السهل نسبياً وضع قوانين للمسرحية ، ولكن يصعب ذلك في الرواية .

ومع ذلك يمكن وضع بعض القوانين للرواية . فالرواية أكثر مرونة وحرية ،
ولنذكر الآن موجزاً للعناصر الرئيسية التي تتكون منها الرواية . وهي تفيدنا أيضاً
في الحكم على المسرحية .

الرواية أولاً تتناول حوادث وأعمالاً ، وهي ما نسميه بالتصميم oia . وثانياً :
هذه الأحداث تحدث لناس يفعلونها ويقاسونها . وثالثاً : تخاطب هؤلاء الناس .
والناس الذين في الرواية يسمون الأشخاص ، وحديثهم يسمى الحوار ، والحوار
عنصر مرتبط أشد الارتباط برسم الأشخاص ، وهذه الحوارات تحدث والأشخاص
يعملون ويتحاورون في زمان ما ، ومكان ما ، وهذا يكون عنصر الزمان
والمكان . ثم إنهم يتكلمون بأسلوب خاص ، وهذا هو عنصر الأسلوب ، ويبقى
بعد ذلك عنصر أخير ؛ سواء أدركه الكاتب أو لم يدركه ، وهو عرض الكاتب
أياً ما في الحياة ومشاكلها .

فالتصميم والأشخاص والحوار ، وزمن الحوارات ومكانها والأسلوب والفلسفة
الصريحة ، أو الضمنية عن الحياة ، هذه كلها هي العناصر الرئيسية للرواية النثرية
جيدة أم رديئة ، وسنسهل عنصر الأسلوب لأنه عام في كل أنواع الأدب ، وقد
شرحناه من قبل .

التصميم :

وكل أديب يستطيع أن يجد موضوعاً للرواية مما يشاهده أو يقرؤه أو يسمع
عنه من أحداث لأي ناحية من نواحي الحياة ، والروائي الكبير من كانت
تصميته لها قيمة ذاتية في نفسها ، ومعنى إنساني صادق ، ولا يتناول الشؤون
الدنية التي تقع فوق السطح بل يتناول العواطف والصراعات والمشاكل التي
مهما اختلفت صورها فهي تنسج إلى الماهية الإنسانية ، فالرواية العظيمة هي
التي تهتم بالأشياء التي تجعل الحياة نشيطة جياشة ذات قيمة أخلاقية ، والرواية

قد تكون كذلك ، وهي مستمدة من أبسط قصة ومن أوضع الناس ، كما تكون كذلك في الحركات العظيمة في التاريخ والبطولة . وليس معنى هذا أن الرواية يجب أن تقتصر على أنواع المآسى في الحياة ، بل إن هزل الحياة له أهمية عظمى كالمآسى ، وإنما نغنى أن الرواية لا تكون عظيمة حقا إلا حين تضرب بدورها إلى مدى واسع عميق في الأشياء التي تتعلق بنا أشد تعلق وأدونه في صراعات إنسانية . ومن مهمات الرواية أن تقدم للإنسان المتعة في ساعات الفراغ ، وتقدم شعوراً بالخلاص من قيود الشؤون العملية ، وأية رواية تؤدي المهمة في هذا السبيل تكون قد أدت واجبها بشرط أن تكون هذه المتعة صحيحة وقوية وسليمة ، وتكون مهارة الروائي في تصوير الأشخاص وفكاهتهم أو أية صفة أخرى تكفي في رفعها إلى درجة عالية في الأدب الروائي ولو كانت ناقصة من النواحي الأخرى .

أهمية الروائي شخصي :

ونرجع إلى المبدأ الأصلي في كل الأدب وهو أن الرواية لا يمكن أن يكون لها شأن عظيم إلا إذا اتصفت بالصدق ، أعني أن يكتب الروائي روايته في فهم ودقة ، في موضوع يعرفه تمام المعرفة .

وقد فسر هذا المبدأ بأن الروائي يجب أن يقصر نفسه على ميدان علاقته الشخصية ولا يتجاوزه ، ولذلك انتقدت بعض الكاتبات الروائيات بأنهن يحاولن أن يكتبن مثل ما يكتب الرجال ومن وجهة نظرهم بذل أن يكتبن من وجهة نظرهن ؛ ولهذا مدحت الكاتبة الروائية جان أوستن لأنها كانت تقصر كتابتها على ما كانت تعرفه شخصيا ، وكانت تصف الرجال من وجهة نظر النساء ، ومحاورتها تدور بين النساء وحدهن أو بين النساء والرجال وقل أن يكون ذلك بين الرجال وحدهم .

وهذا المبدأ لا يتبعه إلا الأقلون ، والخروج من هذا المبدأ غلطة يقع فيها الكتاب الناشئون فيكتبون في موضوعات لا يعرفونها معرفة تامة ، كأن يكتبوا عن البحر وهم لم يركبوه أو عن الصيد وهم لم يصيدوا أو عن المصايف وهم لم يضيفوا . وعند بعض الأفراد ملكة تجعلهم يتخيلون في صحة وصدق ما لم يروا ، وهذه ميزة اتصف بها شكسبير ، فقد كان يستطيع أن يصف في دقة طباح الملك في القصر ومشاعره وهو لم يره قط .

وهنا تسأل عند كل رواية تقرأها هذين السؤالين : هل هي رواية جديدة وشائقة ، ثم هل هي تحكى بطريقة جيدة فنية ؟ ومعنى هذا أننا نتطلب من الرواية أن تكون جيدة من نوعها وبكيفية الخاصة وأن تكون مجبوكة بحبكة ماهرة لا يبدو فيها ثغرات ولا تهافتات ، وأن أجزائها تتلاءم وتتوازن وتتناسق وحوادثها تبدو كأنها طبيعية تنشأ وحدها من غير تكلف ، وأن تعطى الحوادث قيمة بحسب أهميتها ، وأن يكون الروائي ماهراً في القص ، وهي موهبة أندر مما نظن ، ونستطيع أن ندرك ذلك من الناس الذين يقصون القصص على الموائد والمجالس ، فإذا قلنا أن نجد بين المتحدثين ماهراً في القصص ، وهي موهبة ليس لها علاقة بثقافة المتحدث ، فقد يكون الروائي متقناً ثقافة محدودة ، ومع ذلك يكون في استطاعته أن يقص القصة بطريقة طبيعية سهلة مشوقة ، وهناك من هم أعظم ثقافة ، ولكنهم فقدوا هذه الملكة فكان قصصهم ثقيلاً قابضاً للصدر .

وعلى العموم فأداء الرواية غير الملائم يضع كثيراً من الرواية ومن المسرحية .

التصميم المفكك والتصميم المحكم :

يمكننا أن نميز بين نوعين من الرواية ، فبعض الروايات لها تصميم مفكك ، والأخرى محكم . ففي الحالة الأولى تتكون الرواية من عدد من الحوادث قد جمع بعضه إلى بعض دون علاقة منطقية ، أو بعلاقة ضعيفة . فالرواية إذ ذاك لا تعتمد

على سير الوقائع ، بل تعتمد على شخصية البطل الذي يكون المركز الرئيسى للرواية فيجمع كل العناصر المتفرقة في شخصه ، وتكون الرواية في الواقع تاريخاً لمخاطرات متنوعة تحدث لفرد في مجرى حياته أكثر منها تصميماً للوقائع المنتظمة المترابطة التي تقربنا كل خطوة فيها إلى النتيجة النهائية . فقد تكون كل مرحلة منها مترابطة ، ولكن ليس بين هذه المراحل ممّا ترابط وذلك كمجموع مقامات بديع الزمان الهمداني ، ومقامات الحريري ، وفي هذا النوع ليس بضرورى أن يكون الكاتب قد وضع تفاصيل روايته مبدئياً ، بل يكفي أن يكون في ذهنه فكرة عامة عن المجرى الذي ستأخذه ، ثم يدعها تتدرج وحدها في خلال سيرها .

أما في روايات التصميم المحكم فلا تنفصل الوقائع بعضها عن بعض بل تضم بعضها إلى بعض على صورة محددة . ففي هذه الحال تكون لدى الكاتب فكرة عامة قبل البدء في كتابة الرواية ، ولا بد أن يدرس بالتفصيل المشروع بأكمله وأن ينظم الأشخاص والحوادث حتى تكون في أماكنها الصحيحة ، وأن يرسم الاتجاهات المتعددة التي ستتلاقى في الخاتمة .

ولكن هذا التمييز بين نوعي التصميم ليس تمييزاً دقيقاً تماماً ، فقد يكون في روايات التصميم المحكم مقدار كبير من المادة المفككة ، وقد يقترب النوعان تماماً في بعض الروايات . ويجب ألا نعتقد أن الرواية المحكمة أسمى فناً من الرواية المفككة ، بل قد تكون الرواية العظيمة حقاً من النوع المفكك . والرواية التي يكون تصميمها محكماً معرضة لنوعين من الضعف . فقد تكون أحكمت بطريقة آلية تسبب عدم الارتياح لما نجده من الصنعة المصطنعة ، وقد ينقصها الإقناع في التفاصيل ، وذلك بأن يسهى الكاتب استخدام عامل المصادفة . فقد نرى في بعض الروايات أن جميع أنواع الأشياء غير المتوقعة تحدث مفاجأة ، ويوجد الرجال والنساء المطلوبون في المكان المطلوب من غير سبب يدعو إلى وجودهم في ذلك الوقت . وقد يدافع بعضهم عن استخدام عامل المصادفة في الرواية بأن المصادفات

كثيراً ما تحدث في الحياة الواقعة ، ولكنه دفاع ضعيف لأنه إذا صح ما يقولون من أن الحقيقة أغرب من الرواية ، فعنى ذلك أن الرواية يجب ألا تكون في غرابة الحقيقة . وعلى العموم يجب في تصميم الرواية أن يسير سيراً طبيعياً ويكون خالياً من الصنعة والتكلف .

التصميم البسيط والتصميم المركب :

تصميم الرواية إما أن يكون تصميمياً بسيطاً أو مركباً أو أن يكون متكوناً من قصة واحدة فقط ، أو قصتين فأكثر . وقانون الوحدة يقتضى في التصميم المركب أن تكون الأجزاء مترابطة ويفقد التصميم المركب عادة جودته إذا كانت الرواية مؤلفة من قصتين أو أكثر ليستا متداخلتين تداخلاً صحيحاً .

وأخيراً يجب أن تكون أجزاء الرواية ، أو الروايات متوازنة لا يطنى جزء منها على الآخر .

وهناك ناحية أخرى في دراسة التصميم ، وهى أن الروائى له الاختيار بين ثلاث طرق ، الطريقة المباشرة والطريقة الشخصية وهى أن يتحدث القاص على لسان شخص آخر وطريقة الرسائل . ففي الطريقة الأولى يكون المؤلف مؤرخاً يقص عن الخارج . وفى الثانية يكتب فى لهجة المتكلم متخذاً لسان أحد أشخاص الرواية ، وفى العادة يكون هذا الشخص هو البطل أو البطلية . وفى الطريقة الثالثة تعرض الوقائع بواسطة الرسائل كما فى قصة آلام فرتر لجوته ، أو بواسطة الوثائق المتعددة واليوميات ، وأحياناً تتعاون الطرق الثلاثة . ولكل طريقة مزاياها ، فالطريقة المباشرة تسمح بحرية السير وسعة المجال ، والطريقتان الأخريان أكثر صعوبة ، ولكنهما تتمتعان أحياناً متممة أدق وأحب . والأفضل أن تتجنبنا إلا إذا نبحتنا نجاحاً يعرض متاعبهما . ففي الطريقة الشخصية قد يحقق الروائى فى أن يعرض كل مادته فى دائرة معرفة المتكلم وقوته ، وقد يخطئ النغمة الشخصية

وطريقة الرسائل معرضة حتى في يد الفنان الماهر إلى أن تكون جافة غير مقنعة ،
وفي دراستنا للرواية من أحد هذين النوعين يجب أن نتساءل دائماً لماذا اختار
المؤلف هذه الطريقة ، وإلى أى حد نجح في عمله ؟

القشبيش أو تصوير الأشخاص :

ننتقل الآن من التصميم إلى التشخيص ؛ فنسأل هل نجح الروائي في جعل
رجاله ونسائه حقيقيين ، وهل هم يتمتعون بحياة حقة ؟ والروائي الماهر من تغلبت
أشخاصه واستولت عليه . وجعل القارئ والناظرين يعرفونهم ويتعاطفون معهم
ويحبونهم أو يكرهونهم ، كما لو كانوا ينتمون إلى عالم اللحم والدم . وأول شيء
تتطلبه من الروائي أن يكون رجاله ونسائه متحركين في روايته كأنهم مخلوقات
حية ، وأن يبقوا في أذهاننا بعد أن ندع الرواية جانبا وننسى تفاصيلها .

وعند بعض الروائيين عبقرية في خلق أشخاصهم حتى إنهم يستغربون
شخصيات رواياتهم كما يستغربها الناس . فهي قوة خفية ، وقد قال بعضهم « إنني
لا أضبط أشخاص بل هم الذين يضبطونني ويأخذونني حيث يريدونني » . فالروائي
وههم حرية الاختيار والاستقلال ، وبذلك أصبحوا خارج دائرة نفوذ فتكلموا
وعملوا بشعورهم الخاص ، وقد ينتجون نتائج غريبة غير منتظرة ، ويفرق بين
الكاتب ذي العبقرية الخالقة وبين القدرة المجردة . فالأخيرة تصنع نتيجة دائماً
في دائرة الجهود الاختياري الواعي . أما الأولى فتمنح لصاحبها منحاً من غير أن
يعرف من أين أتت .

ونلاحظ أن نجاح الروائي في التشخيص يعتمد إلى حد ما على قدرته على
الوصف الفوتوغرافي . فأداء الممثل وتفسيره لدوره يرينا هيئة الشخصية التي يمثلها

وأثوابها ومظاهرها وحركاتها ، ولكن في قارئ الرواية تكون كل هذه الأشياء من عمل الخيال وحده ، ولذلك يكون جزءاً هاماً من عمل الروائي أن يساعد في الوصف على أن يحصل على إدراك الأشخاص وتصرفاتهم .

الطريقة التمايلية والطريقة التمثيلية في التشخيص :

نجد أن الرواية تسمح باتخاذ نوعين متعارضين من التشخيص : الطريقة المباشرة ، أو التحليلية ، والطريقة غير المباشرة أو التمثيلية . ففي الأولى يصور الروائي أشخاصه من الخارج ويحلل عواطفهم ودوافعهم وأفكارهم وإحساساتهم وكثيراً ما يصدر أحكامه عليهم . أما في الطريقة الثانية فيقف على الحياد ويسمح للأشخاص أن تكشف عن نفسها بواسطة الكلام والحركة ، ويجعلهم يعبرون عن نفوسهم بما يفضونه في أفواه الأشخاص الآخرين من تعليقات عليهم وأحكام وطبيعة الرواية تسمح باستخدام هاتين الطريقتين ولكن ليس دائماً ، ففي الرواية التي اتبعت فيها الطريقة الشخصية ، أو طريقة الرسائل يكون عرض الشخصيات مقصوراً على الطريقة التمثيلية ، ولكن يمكننا أن نقول على وجه العموم إن مجرد تكرار الرواية من القص والحوار يتضمن جمعاً بين الطريقة التحليلية والتمثيلية . ومن الدراسة اللذيذة دراسة صنعة روائي معين كيف يستخدم هاتين الطريقتين وكيف يعادل بينهما ، وفي العادة نجد كل روائي تغلب عليه طريقة خاصة . وأكثر الروائيين السيكلوجيين يستخدمون طريقة التحليل المباشر . والنقد الحديث يشجع الطريقة التمثيلية ، لأن ذلك مبدأ صحيحاً ، هو أن الشخصية يجب أن تكشف نفسها أكثر مما نحلل من الخارج ، وإذا استخدم الروائي طريقة التحليل استخدمها دائماً وفي كل المواقف فإن ذلك يرجع إلى نقص عنده في المعنى والقوة الروائيين ، ولكن ليس من اللازم المبالغة في تفضيل الطريقة التمثيلية دائماً ، والرواية بطبيعتها تسمح للروائي أن يكون بناؤه للشخصية وتحليله لها سائرين جنباً

إلى جنب ، فسعة فراغه تمكنه من أن يصور الشخصية تصويراً متدرجاً متمملاً فيبدأ برسم صورة رئيسية ويصور ما فيها من احتمالات ، ثم يتبع سير هذا الشخص إلى الأعلى أو إلى الأسفل تحت تأثير الناس الآخرين والأحوال المحيطة والتجارب الشخصية وكل ما يدخل كعامل مكون في حياته .

وأخيراً يجب أن نلاحظ أنه في تقديرنا العام لتصوير أى روائى لشخصياته يجب ألا نهمل تقدير سعة مجاله أو ضيقه ، فكلما كان مجاله أوسع ، كان تقديرنا له أعظم ، وكل روائى يكثر من كتابة الروايات ويتناول مدى واسعاً ، لابد أن يكون له موضع قوة . وموضع ضعف ، وكلاهما يلقى ضوءاً كثيراً على الصفات الأساسية لعبقريته وفنه . وطريقة ذلك أن نحلل تحليلاً دقيقاً الطبقات المختلفة للأشخاص الذين يكونون شخصيات الروايات ، وبذلك نكتشف عيوبها ونعرف ميزتها .

الفحص والخبرة بالحياة :

إن ما قلناه من قبل من وجوه الإخلاص والخبرة الشخصية في تصميم الرواية يقال أيضاً في تشخيصها ، فالروائى يكتب أحسن ما يكتب إذا كان لديه معرفة تامة بموضوعه وخبرة صادقة بالدنيا . وإهمال هذا المبدأ قد سبب إخفاقات كثيرة حتى عند أعظم الروائيين . فلا بد من حصول الروائى على معلومات خاصة عميقة عن عادات ما يكتب عنهم وأحاديثهم ومعرفة واسعة بالطبيعة الإنسانية عامة ، وعمق النظر إلى دوافعهم وعواطفهم .

وهناك علاقة بين التصميم والأشخاص . ففي الحديث العادى نميز بين نوعين من الروايات . فروايات تكون الأهمية فيها للأشخاص . بينما الوقائع ليست إلا إشارات إليها ، وروايات تكون الأهمية العظمى فيها للوقائع . بينما الأشخاص

لا يستخدمون إلا لإحداثها ، وهذا التمييز ليس محدوداً على إطلاقه ، ولكنه مفيد في بيان قيمة كل من الشخصية والواقعة . والتشخيص على العموم أكبر قيمة في الروايات من التصميم ، ولذلك كانت الروايات التي تهتم بالأشخاص أسمى من التي تعتمد على الحوادث . وقد تتعارض مطالب التصميم ومطالب التشخيص ، فإذا ما بذلت العناية للتصميم أرغمت الأشخاص على أن تكون في خدمته ، وإذا ما بذلت العناية للتشخيص فإن الشخصية كثيراً ما تعوق التصميم . وما قدمناه يفرده إلى مبدأ عام جداً ، وهو أن الطريقة الصحيحة لعلاقة التشخيص بالتصميم أن تكون أسباب الحوادث صادرة عن الصفات الشخصية للأشخاص أنفسهم ، أما الطريقة الخاطئة فهي أن نعتي بكل واحد وحده من غير أن نجعل كلا منهما يعتمد اعتماداً منطقياً على الآخر .

والروائي يجب أن يعنى بالدوافع ، وأن يقدم تفاصيل مرضية عن أسباب الحوادث المنفردة ، وأن يقنع الروائي ببيان أشخاص روايته يتصرفون تصرفاً طبيعياً ملائماً للوقائع الناتجة ، وأنهم يتخذون اتجاهاتهم في التصرف مناسباً لشخصياتهم .

الحوار :

والحوار إذا أدى في الرواية أداء جيداً كان من أمتع عناصر الرواية ، فهو الجزء الذي يقترب فيه الروائي أشد الاقتراب من الناس ، ويزيد في حيوية الرواية المكتوبة . وهو على قدر عظيم من الأهمية ، وله قيمة عظيمة أيضاً في عرض الانفعالات والدوافع والعواطف ، والحوار في يد الروائي الذي يعيل إلى الطريقة التمثيلية يحل محل التحليل والتعليق ، ويجب توافر شروط في الحوار ، فأولا يجب أن يكون عنصراً منتظماً في الرواية يخدم سير الحوادث ، وتصوير الأشخاص

وعلاقتهم مع الحوادث . أما الحوار الدخيل فهما يكن بارعاً أو ممتعاً ، فإنه يجب أن يطرد كما يطرد الدخيل الغريب . وثانياً يجب أن يكون طبيعياً ملائماً للرواية ومتصلاً اتصالاً وثيقاً بشخصية المتكلمين . وملائماً للموقف الذى يعرض فيه ، وأخيراً أن يكون سهلاً وحيوياً وممتعاً ، وهذه الشروط كلها تحتاج إلى مهارة . وهناك خطر يتعرض له الروائى ، وهو أن يكثر من التكرار والثثرة والألفاظ الحادة ، وهناك خطر آخر وهو أن يجعل الروائى الحوار فى روايته المقروءة كالحوار فى المسرحية .

الغاية فى الرواية :

ويجب أن يكون الروائى قوياً فى فكاهته وعاطفيته ومأساته . فالفكاهة هى ما يستثير الضحك ، والعاطفية ما تستثير العاطفة الرقيقة ، والمأساة ما تستثير الانفعال الحاد الحزين . وهناك رواثيون ضعيفو الفكاهة قويو العاطفية ، وآخرون بالعكس وغيرهم يتقن الانفعالات القاسية ، وقل منهم من يجيد الحالات المختلفة ويستثيرنا إلى الحزن أو العطف أو الرعب . وهذه المكة وإن بدت بسيطة عند النظرة الأولى فإنها فى الحقيقة مسألة صعبة ، فيجب أن يتساءل القارئ هل أحسن الروائى فى استخدام هذه العناصر فى روايته أم أساء .

والفكاهة من أعظم مواهب العبقرية ، ومن أشد العوامل التى تحفظ عمل الروائى سليماً صحيحاً ممتعاً . وقد يساء استخدامها حين تستخدم فى التشهير والعيب والفضيحة أو حين تستخدم للسخرية بدل استخدامها للعطف .

والفكاهة من أعظم العوامل النافعة الفعالة فى تهذيب الطباع ، وهى تعتمد على روح الروائى وأدائه . فهو إذا كان ماهراً أضحك على أشياء غير تافهة ولا قاسية ، ويجب ألا يبالغ ويحمل القارئ أو الناظر يستلحق على قفاه بل يكون ذلك بقدر .

ومسألة ثانية وهي العواطف الأليمة فنحن نستمتع بهذه العواطف الأليمة في عالم الفن ، مع أننا لا نستمتع بها في عالم الواقع . وقد اختلفوا في تعليل ذلك من عهد أرسطو ، ومهما كان السبب فالواقع هو أننا نستمتع بها . ومع الأسف قد يساء استخدامها ، فكما أن العاطفة قد يساء استخدامها فتصبح عواطف مائعة ضعيفة متخلفة ، فكذلك العواطف الحزينة قد تستثار إلى درجة شديدة دون سبب منطقي كاف .

وليس من الممكن وضع مبادئ عامة للذوق في هذه المسائل . فقد تنتقل العواطف بخطوات قليلة من عواطف صحيحة إلى عواطف مريضة . وكذلك من الصعب وضع حد بين الرعب المشروع وغير المشروع ، وكل ما نستطيع أن نقوله هو أن نلاحظ تأثير الرواية فينا . فإذا تلاشى هذا التأثير بعد الفراغ من قراءتها أو النظر إليها فوجدنا أننا كنا مخدوعين إذ استثارت منا عواطف قوية دون سبب قوى كافٍ ، دل هذا على فشل الروائي . ولذلك فنيت هذه العواطف بعد قليل . أما إذا استمرت زمناً طويلاً بعد قراءة الرواية ، دل ذلك على مهارة الروائي .

العنصر الاجتماعي :

وعنصر آخر للرواية وهو العنصر الاجتماعي والمادى ، أو بعبارة أخرى عنصر الزمان والمكان اللذين تمت فيهما حوادث الرواية ، وهذا العنصر يتضمن البيئة الكاملة للقصة والعادات والتقاليد ، وطرق المعيشة التي تدخل فيها . وبعض الروائيين في الرواية الحديثة يصورون تصويراً كاملاً الحياة كاملة في عصر من العصور لا برواية واحدة ، ولكن بمجموع روايات فيمثلون مثلاً حضارة أمة من الأمم في عصر من العصور في كل مرافقها ومظاهرها ، ولكنهم قليلون ، وكثير منهم خصص نفسه لجانب واحد ، أو جانبين كروايات البحر ، وروايات الحياة الحربية ، وروايات الطبقة العليا أو الوسطى أو السفلى ، وروايات الحياة الصناعية أو التجارية أو الفنية أو العملية ، ونحو ذلك .

وُخْصِّصَتْ بعض الروايات للمكان فوجدت روايات تختص بأقاليم خاصة وبنوع خاص من الناس في مكان ما .

ووجدت روايات تاريخية ترمى إلى الجمع بين النعمة التمثيلية ، وبين شرح ظواهر مختلفة لحياة قوم في عصر من العصور . كتصوير النهضة الإيطالية . ولا تقتصر هذه الرواية على الحياة الظاهرة . بل تعداها إلى الحركات الثقافية الممتازة ، والصراع الروحي .

ومن الضروري أن نلاحظ العلاقة القوية بين التصميم وبين البيئة . ومهمة الروايات التاريخية تنحصر في تصويرها الحيوى للحياة في عصر ما ، وهذا هو المبرر لوجود الرواية التاريخية . ومهمة الروائي هنا أن يستخدم الخيال الخالق في الحقائق الجافة التي يرويها المؤرخ العلمى . وهذه ملكة عند بعض القصاص تمكنهم من إيضاح عصر ما منظوراً دون استخدام معلومات جافة ، وتجعل القارئ العادى عالماً بهذا العصر .

وهناك نقطتان هامتان يجب أن نوضحهما :

الأولى : أن الرواية التاريخية يجب أن تكون صادقة في حكاية الحوادث الواقعية التي جرت في أيامها ، ويجب أن تصور تصويراً أميناً عادات العصر ومزاجه . فلا تجعل مثلاً هارون الرشيد يجلس في مجلس مضاء بالكهرباء ، أو أن يتحدث مع جعفر البرمكى بالتليفون ، وكالذى وقع للمؤلف الروائى الإنجليزى سيرولترسكت . إذ جعل في إحدى رواياته شكسبير يؤلف روايته « حلم في منتصف ليلة صيف » في زمن لم يكن شكسبير فيه يزيد عن سن الحادية عشرة .

والأمر الثانى أن معنى أهمية الصدق في الرواية التاريخية أن يتحمل الروائى مسئوليات المؤرخ العلمى . ويجب في وقت واحد أن يرضى مطالب التاريخ ومطالب الفن .

ومن الناحية المادية يجب أن يستخدم الروائى الطبيعة استخداماً صحيحاً كأنه

رسام للمناظر الطبيعية ، لكن يجب أن نتذكر أن الروائي مثل الشاعر إذا عرض
لمناظر طبيعية كلها بخياله ، وربطها ربطاً محكماً بقصته . إما بوسيلة التعارض
أو بوسيلة التعاطف .

فوسيلة التعارض هي أن يحصل موت البطل العظيم مثلاً في يوم صحو باسم .
كأن الطبيعة لا تعني به ، ولا تحزن لموته ، كالتى قالت :

فيا شجر الخابور مالك مورقا كأنك لم تجزع على ابن طريف

ووسيلة التعاطف أن يجعل موته في يوم غاتم عابس كأن الطبيعة قد
حزنت لموته . وأكثر هاتين الوسيلتين استعمالاً هو جعل الطبيعة منسجمة مع
الحوادث ، أو مع الحالة النفسية للأشخاص .

أما التعارض فيستخدم على معنى السخرية ، وعدم مبالاة الطبيعة بأفراح
الإنسان وأحزانه ، كقوله :

والشمس كاسفة ليست بظالمة تبكي عليك نجوم الليل والقمر

وكما نجد كثيراً في أشعار ذى الرمة إذ يمثل لنا إذا صدت حبيبته عنه كأن
كل شيء حوله في الوجود بالك حزين ، ووسيلة التعاطف أسمى وأكثر إنسانية
من وسيلة التعارض .

النقد الروائي للحياة :

إن الرواية أول ما تهتم ، تهتم بالحياة وبالرجال والنساء وعلاقاتهم ، والأفكار
والمواطف والانفعالات والدوافع التي تحكمها وتسيطر عليها بأفراحهم وأحزانهم ،
وصراخهم ونجاحهم وفشلهم . وإذا كان موضوع الروائي هو الحياة من جانب
واحد ، أو عدة جوانب فلا بد للروائي أن يستخدم قصته كأداة لنظرياته وآرائه
في الحياة ، وحتى ما كان من أبسط أنواع الروايات . فإن التحليل الدقيق يدلنا

على ما للروائي من نظرات إلى الحياة مهما كانت نظراته تافهة ، كما تدلنا على فلسفته في الحياة . والفرق بين روائي وروائي ، هو الفرق بين فلسفة جديدة عميقة وفلسفة تافهة . والروائيون العظام يمتازون بفكرة في الحياة ، وخبرة بها وتناولهم للحقائق ، ومشاكل التجربة الشخصية ، عدا حكمتهم الناضجة التي يستخدمونها في رواياتهم . وهذه التجارب والفلسفات تتخلل الرواية ولو من غير قصد ، فما يعتقد الروائي عن الحياة سوف يقوده إلى قوله ، سواء كان شاعراً بذلك أو غير شاعر ، ويتجلى ذلك في تصميمه للرواية ، وتناوله لشخصياته .

ويستطيع الروائي أن يعرف نقده للحياة وفلسفته فيها بطريقتين : — الأولى أن يعمل عمل المؤلف المسرحي فيفسر الحياة بعرضها فقط ، والطريقة الثانية أن يشرح فلسفته مباشرة بذكر الوقائع ومناقشة الأشخاص . فيتكلم عن المسائل الخلقية التي تعرض لأشخاص .

والناقد يختبر القصة من ناحيتين ، من ناحية صدقها ومن ناحية أخلاقيتها ، فصدق الرواية ليس هو الصدق الذي تتطلبه الأخلاق . وقد أدرك الفرق في ذلك أرسطو ، فبين أن أعمال الخيال العظيمة فيها شيء اسمه الصدق الشعري ، كنكتة ساخرة رويت ، وقد قال بعضهم إن كل شيء في الرواية صادق إلا الأسماء والتواريخ ، وكل شيء في الدنيا كاذب إلا الأسماء والتواريخ .

ولكن هذه العبارة مهما كانت مبالغاً فإنها توضح نوع الصدق الذي تقوم عليه الرواية .

وفي الرواية نوع من الواقعية ونوع من المثالية ، قال (جوته) «إن عمل الفنان يكون واقعياً فيما هو فعله نفعي ، ومثالياً فيما لا يكون واقعياً أبداً» وعلى الرغم مما بين الروائيين والنقاد من التخاصم حول الواقعية والمثالية فسوف نرى أن كليهما إذا فهمت فهماً صحيحاً كان لها ما يبررها ، فإن الواقعية تنشأ من استمتاعنا برؤية القريب والمألوف ، ومنشأ المثالية هو استمتاعنا بالبعيد غير المألوف ، ولكليهما

ظروف خاصة ، فالواقعية يجب أن تمزج بالعنصر المثالي ، والمثالية يجب أن تنقذ من الشذوذ بمزجها بالواقعية .

والعنصر الأخلاقي في الرواية مهما قال النظريون بعدم مبالاة الرواية بالأخلاق فإن الروائيين العظماء في العالم كانوا أخلاقيين واهتموا كثيراً بالمعاني الخلقية ، ولكن يجب على الروائي ألا ينقلب واعظاً ، وإذاً فيجب أن يبحث عن عنصر الأخلاق لا في الدروس المباشرة بل في النقد العام للحياة وثنايا عرض الشخصيات والأعمال وشرحها . وغريزة حفظ النوع ترفض الفن الذي لا يفيد في تغذيتها الثقافية وقوتها الخلقية ، فشكل الفن العظيم يجب أن يكون أخلاقياً ، وجهاد الجنس الإنساني في انتقاله من البربرية إلى المدنية هو محاولة واحدة مستمرة في سبيل الاحتفاظ بالأخلاق والتوسع فيها . ومن الواضح أن هذه الملاحظات تنطبق على الرواية النثرية والشعرية وليس من حق أحد أن يقول إن الفن كفن ليس له شأن بالأخلاق ، فالفن يصدر من الحياة ويفذي الحياة ، وإذاً فلا يمكن أن يهمل مسؤولياته تجاه الحياة . ومن السخف التحدث عن الفنان كأنه يقف مستقلاً عن الأخلاق .

الرواية التمثيلية (الدراما) :

وبما أن الرواية والدراما تتكونان من نفس العناصر فإن مقداراً كبيراً مما يقال عن الرواية ينطبق على الدراما . وعلى ذلك فالمبادئ العامة التي وضعناها لدراسة التصميم والتشخيص والمحاورة والبيئة المكانية والزمانية وتفسير الحياة في الرواية تصلح أيضاً في معظمها بالنسبة لنفس العناصر في القصة التمثيلية . وإذن ففي دراستنا للدراما نجد أننا قد قلنا بكثير من هذه الدراما سابقاً ، وقد أجبنا عن كثير من المسائل وخاصة مسائل التقدير . ولكننا قلنا أيضاً بعد ذلك إنه رغم أن الروائي والمؤلف التمثيلي عناصر عملهما واحدة فإنهما يعملان تحت ظروف

مختلفة جداً ، ولهذا السبب يصدران مادتهما في طريقتين مختلفتين . ومن هنا نشأ الاختلاف العظيم بين الرواية والدراما في كل شيء يتصل بالصنعة ، وهذا الاختلاف هو نقطة بدايتنا في هذا الفصل . وسندرس المسائل الأخرى فيما بعد ، وهي وإن كانت متضمنة في تحليل الرواية كما هي في تحليل الدراما فقد أخرنا دراستها حتى الآن لأنها تكون أفضل في الفهم في هذا المكان من دراستنا . ولكن اهتمامنا الآن سيكون ببعض العناصر الأولية من الدراما كنوع خاص من الفن الأدبي .

من المهم في البداية أن ندرك أن ما نسميه مبادئ التكوين الدرامي وقوانين الصفة الدرامية تنتجها ونفرضها المطالب التي تضطر الدراما إلى الخضوع لها بسبب ظروف وجودها . الملحمة القديمة كانت تُنشأ للإنشاد ، والرواية الحديثة تكتب لتقرأ ، وأما الدراما^(١) فتخطط لغرض العرض بواسطة الممثلين الذين يشخصون أشخاص قصتها والذين تتوزع بينهم الحكاية والمحاور . وإذن فبينما الملحمة والرواية قصتان وتخبران إذا بالدراما تقلد بالحركة والكلام . وظواهر تكوين الدراما يجب أن تُحدد وتُشرح بالرجوع إلى الضرورات الأساسية التي تتطلبها هذا التقليد . وعلى ذلك نجد ميزة كبيرة للاسم القديم للدراما وهو القطعة المسرحية stage-play لأنه يساعدنا على تذكر هذه النقطة دائماً وعلى تذكرنا بأن الفن الأدبي للدراما تتحكم فيه ظروف تمثيلها المسرحي .

الدراما كقصّة مسرحية :

برغم أن كل قارئ للدراما والرواية يعرف معرفةً نظريةً الاختلافات

(١) الترجمة : drama الدراما أو القصة التمثيلية هي ما كتبت للقراءة ولكن للتمثيل على المسرح بواسطة الممثلين فقط : والدراما كل قصة تمثيلية سواء أكانت مأساة أم مہزلة . والرواية novel هي القصة التي تكتب لتقرأ لا لتمثل .

الأساسية في الصنعة بين الفنانين ، فهو لا يعرف ما لهذه الاختلافات من تأثير على تكوين كل منها ؛ ولذلك يجب أن نوضح ذلك توضيحاً تاماً .

الرواية تحتوى في ذاتها على كل شيء لها ، أى أنها تحتوى في دائرتها الخاصة على كل شيء وآه الكاتب ضرورياً لإدراك عمله وتقديره . وأما الدراما فهي حين تصلنا في صورتها المطبوعة وحين نقرأها كأدب كما نقرأ الرواية لا تكون محتوية في ذاتها على كل شيء فيها ، فهي تتطلب في كل مكان فيها معاونة العناصر الخارجة عن ذاتها . وهذه العناصر لا تكون موجودة فيها وهي على تلك الصورة . فما نقرأه لا يزيد كثيراً عن أن يكون تخطيطاً تقريبياً أراد أنه يُمَلَأ بواسطة فن الممثل وعمل الإخراج المسرحي ، وعلى كونه أساساً أدبياً لهذا العرض المسرحي حسب فيه حساب الأداء الكامل لتخطيطه . ولذلك ففي قراءتنا المجردة لقصة تمثيلية نتعرض لمصاعب وأخطار معينة ، إذ كثير من تأثيرها علينا معرض لأن يضيع لنقص هذه الأشياء التي تحاطب الخيال مخاطبة مستمرة كالأوصاف والشروحات والتعليقات الشخصية التي تساعدنا في الرواية على أن نرى المناظر ونفهم الناس ونقدّر العوامل وندرك المغزى الأخلاقي للحوادث . ولهذا السبب يكون فهم القصة التمثيلية والاستمتاع بها كقطعة من الأدب يستلزم منا مطالب أعظم بكثير مما يقتضيه منا فهم الرواية وإدراكها ، إذ يجب علينا أن نمد أنفسنا بالظروف الخارجية التي تستمد منها كثيراً من حياتها ، والسير الكامل للأداء الفعلي . وبدل أن نعتمد على الممثل نعتمد على أنفسنا في الإدراك والتفسير ، وعلى ذلك يجب أن يكون خيالنا حاضراً إلى درجة أن كل منظر يصبح مرئياً كأننا نراه يمثل أمامنا . ونحن في قراءتنا العادية للروايات المسرحية ننفل أشد إغفال هذه الأمور التي هي على بساطتها عظيمة الأهمية . ونحن نهمل ذلك بنوع خاص حين ندرس درامات شكسبير التي نعتقد أنها أدب خالص ، وقل أن ننظر إليها في صفاتها البدائية كقصص تمثيلية كُتبت لأجل الأداء على المسرح .

وعلى ذلك من اللازم أن نؤكد أننا في دراستنا لأي دراما يجب أن نبذل كل جهدنا لكي نخلق ظروفها ومحيطاتها المسرحية الصميمة ، وبذلك نجعل قراءتنا الشخصية لها بديلاً صالحاً إلى أقصى درجة ممكنة عن الأداء المسرحي . والقصص المسرحية الحديثة تطبع وفيها قدر كبير من الشرح الموجه إلى القارئ حتى يستعيز به عن أداء الممثل والمخرج ، ففي درامات إيسن Ibsen مثلاً نجد وصفاً تفصيلياً للبيئة التي يحدث فيها كل منظر ، ووصفاً لمظاهر الأشخاص وتعبيرات وجوههم ونبرات أصواتهم وحركات أجسامهم ، ولو أن الطابعين الأوائل لدرامات شكسبير عملوا مثل هذا العمل لساعدونا كثيراً على فهم طبيعة الأداء المسرحي في أيامه أكثر مما نفهمه الآن .

اعتماد الدراما على ظروف المسرح :

حتى الآن فهمنا الظروف العامة للعرض المسرحي ولكننا أيضاً يجب أن نفهم الظروف الخاصة التي تتغير في الأزمان المختلفة فتؤثر على طرق الكاتب التمثيلي وتعطى قالباً خاصاً لفنه وأتجاهها خاصاً له . ولتمثل لذلك مثالين : المأساة الإغريقية ، والدراما الشكسبيرية .

المأساة الإغريقية :

من المستحيل أن نفهم الميزات التكوينية أو أن نقدر التأثير الجمالي للمأساة الإغريقية بدون معرفة حالة المسرح الأثيني . فالنظارة كان عددهم عظيماً يزيد على عشرين ألف نفس . وخشبة المسرح ضيقة والممثلون يلبسون ملابس ثقيلة تقليدية فيضعون نعالاً غليظة محشوة لها كعوب عالية لكي يظهروا في هيئات البطولة ، ويضعون فوق وجوههم دائماً أقنعة مرسوما عليها ملامح أعظم وأعرض من ملامح الرجل العادي . وهذه الحقائق الثلاث إذا أخذت معاً شرحت المبادئ البارزة

المتعددة للدرامة القديمة ، وبخاصة خلوها من كل شيء يقارب الحركة الحرة السريعة أو الشخصية الفردية البارزة للمثل أو الصفة الواقعية وكل هذا نجده في القصص التمثيلية الحديثة . فضيق خشبة المسرح حال دون مناظر الجماعات ودون كل منظر يقتضى الاتساع والبعد . وابتعاد الممثلين عن النظارة جعل من المستحيل الإيماءات والإشارات المفصلة الدقيقة . ولما كان الإلقاء السريع والفترات المنخفضة والنفثات المتبدلة أموراً تضع في هذا المسرح العظيم في الهواء الطلق ، لذلك كانت اللغة المستعملة لغة بلاغية وليست لغة الحديث الواقعي . فكانت نوعاً ملائماً لإلقاء الكلام كحفظات . وهذا يشرح ما تتميز به المحاوراة الإغريقية من جمود وتحدد يختلفان عن هذه الحيل الماهرة في استعمال الكلمات والألفاظ في أسلوب شكسبير وغيره من أساتذة الدراما الإنجليزية . وملابس الممثلين الثقيلة المرهقة كانت ترغمهم على أن يتحركوا في خطوات محددة بطيئة وعلى أن يتجنبوا كل حركة قوية مجهدة . بينما استعمال القناع حال دون كل محاولة لتغيير مسمات الوجه دليلاً على العواطف المتبدلة فظلت الملامح واحدة جامدة وأصبح الأشخاص أشخاصاً نموذجيين للجنس أكثر منهم شخصيات فردية . كل هذه الحقائق تكفي لتوضح لماذا كانت ظروف العرض في المسرح الإغريقي غير ملائمة لعرض أعمال العنف والانفعال ولعرض المعارك والمبارزات والحروب وجرائم القتل وأمثال هذه المناظر .

وهكذا نفهم كيف أن كثيراً من الميزات الغريبة للأساسة الإغريقية كانت نتائج مباشرة وضرورية لهذه الظروف الخاصة من العرض العام ، وذلك مثل بساطتها المتناهية والقالب البلاغي الذي لمحاوراتها وكون شخصياتها شخصيات نموذجية تقليدية ، وليست فردية مستقلة وخلوها من الحركة والسرعة . ولذا كر حقيقة أخرى ليس أشد غرابة على القارئ الحديث للدراما الكلاسيكية من

وجود (الكورس Chorus) ^(١) فيها .

وقد سبب وجودهم الدائم أمام الممثلين هذه النتيجة الخطيرة : وهي أنه لما كان من المفروض أن الدراما تؤدي من أولها إلى ختامها أمام الكورس وهم مجموعة من الشهود لا يتغيرون ولا ينتقلون من مكانهم ولا يغيبون ، كان من الواجب على المؤلف أن يجعل قصته تحدث كلها في مكان واحد ، وتحدث كلها في يوم واحد ، ومن هنا نشأت وحدات الزمن والمكان وكانت قواعد مقررة للتكوين الدرامي .

الدراما الشكسبيرية :

كان المسرح الأليزابيثي مختلفاً تماماً عن مسرحنا الحديث . ولذلك فمن المستحيل تمثيل روايات شكسبير كما كتبها و بترتيب فصولها الأصلي على خشبة المسرح الحديث . ولذلك نجد المخرجين يحدثون تغييرات كثيرة فيها ، فيضمون مناظر بعضها إلى بعض ، ويلغون مناظر إلقاء تاما ، وسبب ذلك أن المسرح في عصر شكسبير لم يكن مسرحاً متحركاً ، أى مسرحاً تغير فيه المناظر كمرحنا الحالي . بل كان خشبة بسيطة لا تتغير ولا يتبدل ما عليها ، ويدخل الممثلون ويخرجون وتعاقب المناظر دون أن تتغير ، وتصور المنظر المطلوب يترك لخيال النظارة ، فيتصورون في الخشبة تارة قصراً وتارة حجرة وتارة شارعاً وهكذا . دون أن يحتاج المخرج إلى عرض هذه المناظر حقيقة . وسبب ذلك أن كاتب المؤلف في حرية واسعة من الإكثار من مناظره كما يشاء ، ما دام المخرج لن يتعب نفسه في تصويرها . وسبب ذلك كثرة المناظر في روايات شكسبير ، وتتابعها في سرعة عظيمة ، إذ لم يكن الأمر يحتاج إلا إلى خروج الممثلين ودخول غيرهم ،

(١) الكورس جماعة من الفنانين والراقصين يمثلون الشهود للرواية التمثيلية ، ويقيمون كل منظر ومرحلة بتعليقهم وشرحهم وتقديم بواسطة الغناء والرقص .

وبذلك يتغير المنظر بلا حاجة إلى تغييره فعلا . أما في المسرح الحديث الذى لا تتبع فيه هذه الطريقة ، والذى يصور كل منظر تصويراً فعلياً ، فإن إخراج هذا العدد العظيم من المناظر وبذلك السرعة أمر عسير بل هو أحياناً مستحيل . ولذلك يلجأ المخرجون المحدثون كما قلنا إلى ضم المناظر بعضها إلى بعض ، أو إلغائها بعضها .

وعلى هذا الضوء نفهم كثيراً من مميزات تكوين الدراما الشكسبيرية . فهى لا تهتم مطلقاً بالبيئة المكانية ، ولا تعنى بوحدة المكان . وهى تحتوى على كثير جداً من المناظر الثانوية التى تفكك التصميم وتسبب حيرة كبيرة للمخرجين المحدثين ، والتى قد لا ترضى الآن ذوقنا الذى تعود فى الدرامات الحديثة على التركيز واختصار المناظر وحصر الانتباه فى عدد قليل منها ، وغير هذا من الأمور . ومن الحقائق المسرحية التى أثرت فى تكوين درامات شكسبير أيضاً أنه كان المسرح خالياً من الستار ، ولذلك كان إذا انتهى المنظر فلا بد أن يخرج كل أشخاصه لكي يدخل أشخاص المنظر الجديد ، إذ ليس من ستار يسدل عليهم ثم يرتفع فيرى النظارة الأشخاص الجدد ، فكان النظارة يشاهدون بأنفسهم خروج الممثلين . ولهذا نرى كل منظر فى درامات شكسبير ينتهى بأن يخرج جميع الأشخاص . ولكن هذا ليس شيئاً هاماً . وأهم منه أن الستار الآن يؤدي نوعاً عظيماً المؤان فإنه يستطيع به أن يحتم منظره عند أى نقطة يرغبها بمجرد إسدال الستار . وهذا نافع فى اللحظات الرائعة التى تبلغ فيها الدراما أقصى تأثيرها وقتها ثم يسدل الستار فيحتفظ ذلك بكل التأثير على النظارة . أما فى درامات شكسبير فهذا مستحيل ، لذلك لا بد أن يطيل الكاتب بعد بلوغه القمة الحقيقية لعظمة الفن التمثيلى لكي يحتمل فى إنهاء المنظر وإخراج الأشخاص من على الخشبة ،

وذلك يؤدي كثيراً إلى إضعاف التأثير القوي على النظارة ، ويضطر الكاتب إلى الإطالة المملة في كثير مما لا حاجة إليه بعد بلوغ المنظر إلى أحسن نقطة فيه .
من كل هذا نفهم كيف أن طبيعة الدراما تتأثر في عناصر تكوينها بطبيعة الإخراج المسرحي وضرورات الأداء التمثيلي .

التصميم في الدراما :

في وضع المؤلف التمثيلي لتصميمه plot نجد مشكلة واحدة تضايقه ، وليست تضايق زميله المؤلف الروائي ، فالروائي يتمتع بحرية تامة في طول عمله ، وبالتالي في كمية المادة التي يكون منها هذا العمل . وأما التمثيلي ففي كلتا النقطتين يتقيد بقيود شديدة قاسية ، فالرواية ليست مرسومة لسكي تُقرأ خلال جلسة واحدة ، بل يمكن القارئ أن يدعها ثم يأخذها ثانياً كيف شاء وحين يحب ، ومطالعها قد تمتد إلى أيام أو أسابيع ، وليس من شرط ضروري إلا كون الرواية شائعة بحيث تحمله على أن يعود إليها حين تسنح له الفرصة . وأما القصة التمثيلية فعلى العكس من ذلك قد وضعت لسكي تسمع في جلسة واحدة ، ولما كانت القوة البدنية لاحتمال النظارة محدودة ، وبما أنه حين تبلغ الدراما إلى هذا الحد يكون من المستحيل على أروع المناظر وأشوقها أن تجتذب الانتباه وتمنع السأم ، لذلك كان القانون العملي الأول للعمل المسرحي قصره ، فالدرامي إذن مرغم على أن يعمل في حيز فسيحة محدودة جداً عن تلك التي يعمل فيها الروائي ، ولذلك يجب عليه أن يركز مواده ، ويأبى كل شيء ليس له ضرورة لازمة لغرضه ، ويختار أهم الحوادث والمواقف ، ويركز انتباهه عليها . وعلى هذا يمكن أن نقدر الفرق بين امتداد الرواية الثرية وبين قصر الدراما ، ولذلك إذا أردنا تحويل رواية إلى دراما فالواجب اختصارها وتركيزها . حقاً إن المؤلف التمثيلي يعاونه على تحقيق

هذا القصد هذه الفنون الثانوية على المسرح ، فكثير مما يجب على الروائي أن يشرحه يمكن الدرامي أن يدعه لأداء الممثل ، بينما البيئة المسرحية تحرره من ضرورة الوصف اللفظي ، ولكن رغم ذلك لفهم مشكلة وضع مادته وضعاً واضحاً مؤثراً في حدود الدائرة الضيقة التي يجب أن يخضع لها هي مشكلة لا بد أن تجهد مهارته في حلها ، وعلى ذلك فأول انتباه نوجه إلى تصميمه يكون إلى هذا الجانب منه . والتحليل سوف يرينا أنه بينما الروائي يحكي قصته في قصص مستمر متتابع يعالج علاجاً كاملاً كل مسألة تنشأ في طريق سيره وقت نشوئها ، فإن المؤلف الدرامي يستبقى للمعالجة الكاملة عدداً من المناظر الهامة يضمها بعضها إلى بعض بحلقات القصة . ولكن القصص التمثيلية قد تختلف في هذه الناحية باختلاف ظروفها وأزماتها ، فالدراما الحديثة أشد ميلاً إلى هذا التركيز والاختصار والضم ، أما في درامات شكسبير كما شرحنا سابقاً فإن التصميم أكثر تفككاً وتراخياً .

التشخيص :

إذا كانت الاختلافات بين الدراما والرواية في التكوين كبيرة فإنها أكبر في تصوير الشخصيات .

التشخيص في الدراما :

يظن بعض الناس خطأ أنه بما أن المسرح يعتمد إلى حد كبير على الحركة فإن التشخيص أو تصوير الشخصية في القصة التمثيلية له أهمية ضئيلة . وهذا خطأ محض . وكل ما قلناه عن أهمية التشخيص في الرواية ينطبق على التشخيص في الدراما . قال المستر هنري أرثر جونس : « إن القصة والحوادث في العمل المسرحي إذا لم تربط بالشخصية كانتا أشياء صيدانية وغير ثقافية . فإنها يجب أن تكون

ظهراً ثانياً من مظاهر الشخصية » وهذا قول صائب . فالشخص هو العنصر الأساسي حقاً والباقي حقاً في عظمة أى عمل درامى ، ويكفى أن نرجع إلى شكسبير لنجد مثلاً مقنعاً . فليس من أحد يدعى أن مسرحياته مدينة بمكانتها الخالدة في الأدب إلى ضفة تصميماتها . بل إن المذمة التي تحتفظ بحياتها هي منعة الرجال والنساء الذين فيها .

« وإن السبب في أن درامة ما كبت مأساة عظيمة وليست مجرد مجموعة من مواقف الرعب والفظاعة هو أن لها ليس الجرائم التي يرتكبها ما كبت بل هو شخصية ما كبت نفسه ، وإن السبب في أن (تاجر البندقية) مبرلة عظيمة وليست مجرد مجموعة من السخافات الصبائية ، هو أن لها ليس الأشياء التي تحدث ، بل الناس الذين يحدثونها » . وإذا اعتبرنا درامة هامات مجرد تصميمها فإننا يجب أن نعلمها من بين هذه المآسى انقياضة بالدم أورويايات الانتقام التي تخاطب الأعصاب القوية في الجمهور الإليزابيثي بما فيها من قوة عنيفة وانفعالات فظيعة . ولكن شكسبير قد صنع من هذه المادة التي لا تبشر بنجاح درامة على أعظم قدر من الإمتاع ، وقد صنعها كذلك بواسطة تنمية ما نسميه في لغة عصرنا بالعنصر السيكلوجي ، وإن حيوية هذه الدراما لا تعتمد على شيء إلا على هذا العنصر السيكلوجي .

شروط التخصيص :

الشرط الأول في التخصيص في الدراما هو كالشرط الأول في تأدية تصميمها ألا وهو الإيجاز . قد يقال في تبرير رواية أطول من اللازم . إن عرض الدافع والتصوير التام للشخصية يستدعى ويبرر تطويلاً وإسهاباً . أما الدرامى فإنه يجب أن يتناول الدافع والشخصية في داخل القسحة الضيقة لمناظر أقل نسبياً ، وفي خلال نفس الوقت يجب عليه أن يهتم بتدرج قصته . وأرى من اللازم أن أزيد

انتباه القراء إلى هذه النقطة الهامة بالإناء كيد في الشرح .
ويكفي أن نمثل لذلك بما كبث . فاكبث نموذج للإيجاز في تناول الوقائع
وأهم من ذلك أنها نموذج للإيجاز في تصوير الشخصية ، وشخصية ما كبث
وشخصية زوجته من أخلد الشخصيات التي صورها شكسبير . وقد اتفق النقاد
على أنه قد أمدّها بالصدق وغرابة الحياة والحيوية ، ونسكن قد ندهش إذ نجد أن
شكسبير لم يقل عنهما في الرواية إلا شيئاً قليلاً ، ولم يجعلهما يتكلمان إلا قدراً صغيراً
من الكلام . ومع ذلك فقد صورهما التصوير الكامل التام الوافي . ولذلك كأننا
المثال الرائع الأعظم للتركيز في تصوير الشخصية .

فالتركز على ذلك صفة ضرورية في التشخيص الدرامي . وهو يستدعي
لذلك التأكيد البارع الدقيق للصفات التي يجب أن تتضح أشد الاتضاح . وإذن
فالحاجة في الدراما أشد منها في الرواية إلى أن يكون لكل كلمة من المحاور
معناها وفائدتها ويجب أن لا يصور من الشخصية إلا الجوانب الهامة المتعلقة
بمجموع القصة وبالشخصيات الأخرى .

المبار السفهي :

شرط آخر أشد أهمية في التشخيص الدرامي هو ضرورة الحياة الشخصية .
فهو يستطيع أن يختلط بنفسه بحرية برجال ونساء قصته ويحللهم من الخارج
ويصدر أحكاماً عليهم وعلى أفكارهم وعواطفهم . أما الدرامي فلا يستطيع أن
يفعل هذا . فإنه سرغم على أن يقف محايداً وهذا من المميزات التي يتمتع بها
الروائي ولا يتمتع بها الدرامي ، وبخاصة حيث توجد التبعات في الشخصية
والظلال الدقيقة للدافع والانفعال ، فإذا أضفنا إلى هذا ما يتمتع به الروائي من
الاستخدام الحر لسعة المكان وسعة الزمان أدركنا أنه يتفوق على الدرامي في
ميدان التشخيص . وهذا من الأسباب التي أدت إلى اكتساح الرواية لمقام الدراما
في عالم الأدب .

ب. التشخيص :

وصلنا الآن إلى الفرق الأساسي بين التشخيص في الدراما والتشخيص في الرواية . ولذلك تنشأ مسألة طرق التشخيص الدرامي . فالدرامي محرم عليه أن يستخدم طريقة الروائي البسيطة في أن يجعل نفسه القائم بمهمة المفسر لرجاله ونسائه والذي يخبرنا بما نحتاج إلى أن نعرفه عنهم . وإذا فكيف يؤدي الكاتب التمثيلي شخصياته إلينا ! وكيف يصور لنا أشخاصه التي يرسمها ؟ هو يفعل ذلك في طريقتين فقط بواسطة التصميم ، وبواسطة أقوال أشخاصه .

الحركة :

التصميم أداة هامة من أدوات التشخيص . ونحن عادة نخطئ ، فهم قيمته في التشخيص بسبب تعودنا الفصل بين الاثنين . فالحق أن الحركة تحتوي الشخصية وتتضمنها ، فخلال حركة القصة وبنوع خاص خلال أزماتها ومواقفها الكبير نشعر بالصفات العامة الثقافية والخلقية للأشخاص الذين يشاركون فيها ، نعرفهم بما يعملون كما تعرف الشجرة بثمرتها ، ويزداد هذا وضوحاً إذا تذكرنا ما قلناه عن الأهمية المتبادلة بين التصميم والشخصية ، وفي الدراما الجيدة ، كما في الرواية الجيدة يستقر التصميم في الحقيقة على الشخصية ، فهو يتضمن كما قلنا أن عدداً من الناس لهم هذه النفسات المعينة وتحت إرغام هذه الدوافع والانفعالات المعينة قد اجتمعوا معاً في ظروف أنشأت تبادلاً من التأثير بينهم ، وإذا كان ذلك كذلك فتدرج القصة بالضرورة يظهر نفسياتهم ودوافعهم وانفعالاتهم ، وهي في الحق القوى الفعلية التي من وراء الحوادث التي تتألف منها القصة ، ولذلك قال المستر جونز : « إن القصة والحادثة والموقف يجب أن تكون مظهراً ثانياً من مظاهر تدرج الشخصية » . وقد كان « ديدرو » له عادة غريبة ، هي أن يذهب إلى المسرح بعد أن يسد أذنيه حتى لا يسمع حديث الممثلين ، وبذلك يحكم على القصة

المثلة من مجرد حركتها ، ويمكن أن نقوم بنفس التجربة لسكى كيفية تصوير الحركة وحدها للأشخاص ، وإذا ذاك سنرى أن الصفات العامة للأشخاص لا بد أن نعرفها ونذكرها إدراكاً صحيحاً لا يتطرق إليه الخطأ من مجرد أعمالهم ، أما التفاصيل في هذه الصفات فبالطبع لا نعرفها إلا من المحاورة .

المحاضرة :

النصيم لا يدل من شخصيات الأشخاص إلا على صفاتها العامة ، ثم هو لسكى يدل على هذه الصفات العامة دلالة واضحة يجب أن يكون قوياً بارزاً في تخطيطه وفي حركته العامة ، وأن مواقفه النقدية تكون محددة تحديداً جيداً بحيث لا يمكن الخطأ في فهم معناها . وكل هذه الشروط تحققها الدراما الإنجليزية الرومانتيكية ، أما عن تفاصيل التشخيص ، وعرض الدوافع والانفعالات والمواقف في نموها وتعمدها وتضاربها فإننا يجب أن ننقل من الحركة نفسها إلى المحاورة التي تصاحبها ، وهذا يكون ألزم إذا كانت الدراما نفسانية تعنى بتحليل الدوافع الخفية المستترة في أعماق النفس ، وهكذا تصبح المحاورة ذليلاً ضرورياً للحركة ، بل تصبح جزءاً داخلياً فيها ، فالقصة تتحرك في خلال الكلام وتتضح مرحلة فرحلة بواسطة ، ولكن المهمة الرئيسية للمحاورة في الدراما كما هي في الرواية تتعلق كما قلنا تعلقاً مباشراً بالتشخيص ، فالمحاورة هي الأداة التي يستخدمها الدرامي للشرح والتحليل .

والمحاورة أداة من أدوات التشخيص عن وسيلتين : الأولى الأقوال التي يقولها الشخص عن نفسه في حديثه مع الآخرين ، والثانية للملاحظات التي يقولها الآخرون عنه في الدراما .

فأما عن الوسيلة الأولى ، فإن أقوال أى شخص في الدراما تقدم شرحاً دائماً مستمراً على سلوكه وشخصيته ، وحين يكون هذا الشرح ضرورياً بنوع خاص

فإننا نجد الحركة تتوقف في بعض المناظر وتستمر الأفكار والمواقف والعوامل في سيرها ونموها وتدرجها ، وبذلك نجد ما يسمى (الكلام المجرد mere talk) أى الذى لا يحمل حوادث ولكنه فقط يزيد في عرض الشخصية وتحليلها . ولكن يجب أن نحذر في الحكم على شخصية شخص من أقواله هو فقط ، فهو قد يخفى صفاته الحققة ويحاول ادعاء غيرها .

والمؤلف المسرحى في تصوير شخصيته قد يبدأ بأن يصور منها قليلا من صفاتها ثم يأخذ يتدرج في إكمال تصويرها قليلا قليلا حتى تأتى أزمة أو موقف خطير يوضح السر الكامل في حقيقة هذه الشخصية ، والمؤلف الماهر قد يبدأ بأن يمرض كل الصفات الأساسية في أشخاصه الرئيسية ، وهى الصفات التى يدور حولها التصميم ، وهذه فى العادة طريقة شكسبير .

هذه الوسيلة المباشرة يعاونها في تصوير شخصية الشخص ما يقوله عنه الآخرون في مواجهته أو بينهم وبين أنفسهم . ولكن فى حكمنا على شخصية بما يقوله عنها الآخرون يجب أن نحترس ونتذكر أن ما يقوله عنها شخص آخر إنما يعبر أولا عن نفس هذا الشخص وعن رأيه فى تلك الشخصية وفهمه لها ، وهو فى ذلك متأثر بحبه لها أو كرهه إياها . وإذن فيجب ألا نأخذ حكمه حجة لا تناقش . بل نفهم قيمته الحققة والسبب الذى أدى إلى أن أصدره ، ثم نقابله بما يقوله الآخرون عن نفس الشخصية ، ومن كل ذلك نستطيع أن نحصل على ما يعيننا على الفهم الحقيقى لطبيعة هذه الشخصية .

هديث الفرد إلى نفسه .

من أهم الوسائل التى يستعين بها المؤلف الدرامى على تصوير نفسية الشخص ما يضعه على لسان هذا الشخص حين يجعله يتكلم إلى نفسه منفردا . والمؤلف الدرامى يستعين بذلك على التمتع بنا فى المنابع الخفية لطبيعة الشخص ، وعلى

عرض هذه المتابع التي ينشأ عنها السلوك ، والتي لا يستطيع أن يظهرها في المحاوراة العادية . فإنه قد يكون من اللازم لكي نفهم شخصاً فهُماً تاماً أن نعرف ما يجول في داخل نفسه من العوامل والأسرار التي لا يعبر عنها ولا يكشفها ، وفي سبيل ذلك نجد الدرامى يجعل أشخاصه يتحدثون إلى أنفسهم بصوت عالٍ ، وهكذا نسميهم ، وحديث الفرد إلى نفسه soliloquy كان وسيلة شائعة الاستعمال في الدراما الاليزابثية . وشكسبير يستعمله في دراماته كثيراً ، ولكن النقد في أيامنا هذه يعارضه معارضة شديدة ويكره استعماله في الدراما الحديثة ، ويرى أن واجب الدرامى تجنبه . ولهذا اختفى حديث الفرد إلى نفسه من الدرامات الكبيرة المعاصرة . وبدلاً من ذلك يبيح النقد المعاصر حيلة يستعيض بها المؤلف عن جعله الشخص يتحدث إلى نفسه ، وهى جعله يتحدث إلى صاحب أمين أو صديق مخلص له يصارحه بكل شيء فيكون في الحقيقة كأنه يخاطب نفسه . ولكن النقد يشترط في سبيل ذلك أن يكون لهذا الصديق دوره الحيوى واشتراكه الضرورى في القصة التمثيلية .

ولكن يجب ألا نحكم على شكسبير بقواعد النقد المعاصر إذا رأيناه يكثر من استعمال حديث الشخص إلى نفسه . فهى كانت وسيلة مقبولة متبعة في العصر الاليزابثى . وشكسبير يستعملها بنوع خاص في شخصياته المعقدة الصعبة .

التقنيات الطبيعية للنصميم الدرامى :

لا نستطيع أن نمضى قدماً في دراسة أى دراما إلا بعد معرفة شيء عن المبادئ العامة لتخطيط الدراما .

كل قصة درامية تنشأ من نوع من الصراع ، أى اصطدام أفراد متعارضين أو عواطف متعارضة أو أغراض متعارضة . وفي أبسط أنواع القصة وأكثرها شيوعاً يكون هذا الصراع شخصياً محضاً ، فيكون الاصطدام بين الخير والشر

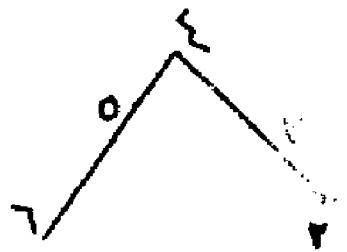
بأن في بطل القصة . ولكن قد يتخذ الصدام أشكالاً أخرى
فيكون الصراع بين البطل وبين القدر أو الظروف كما في (أوديب
وبينه وبين القانون أو تقاليد المجتمع كما في (أنتيجون) . أو يكون
الصدام بين البطل وبين القوى الخارجية المعادية لمصاحبا للصراع الداخلي الذي
ينشأ في طبيعة الرجل نفسه فيكون الرجل في حرب مع نفسه كما في (هملت)
و (ماكبث) ونوراً في (بيت اللعنة) . ومهما يكن من شيء فإن أساس القصة
التشيلية نوع من الصراع . وبابتداء هذا الصراع يبدأ التصميم الحقيقي ، وبالتالي
ينتهي التصميم الحقيقي . ولما كانت المنفعة الأساسية للقصة بين هذين الطرفين
مكونة من تدرج الصراع وتقلباته ، فإن حركة التصميم ستنبع بالضرورة سيلاً تام
التحديد والانضباط . فالمنعقدات الناشئة من الصدام الابتدائي بين القوى المتعارضة
تظل تزايد حتى تصل إلى نقطة يكون فيها التحول النهائي إما هذا الجانب أوذاك
الآخر ، وبعد ذلك يكون سير الحوادث متجهاً إلى الانتصار النهائي للخير على الشر
أو للشر على الخير وإن تخلل ذلك بعض عقبات ثانوية . وهكذا يستطيع أن
تتميز في أي مسرحية ما يسمى (الخط الدرامي dramatic line) ويتكون من
أولاً : الحادثة أو الحوادث الابتدائية التي ينشأ عنها الصراع . ثانياً : حركة
النهوض أو النمو أو التقدم وتشمل الجزء من الدراما الذي فيه يستمر الصراع يزداد
في الخطورة بينما تظل نتيجته مبهمه . ثالثاً : نقطة التحول ، وفيها يحصل جانب
من الجوانب المتعارضة على فوز وتغلب بحيث يضمن النصر النهائي . رابعاً :
حركة الهبوط أو الخلل وتشمل جزء الدراما الذي يتكون من المراحل التي يسير
فيها اتجاه الحوادث إلى هذا النصر النهائي . خامساً : الخاتمة أو الكارثة ، وفيها
ينتهي الصراع .

هذا هو التقسيم الطبيعي لتكوين القصة الدرامية أعني إلى أقسام خمسة ،
ولكن هناك التقسيم الآلي إلى فصول خمسة عادة ، وفي هذا التقسيم الآلي تبدأ حركة

النهوض أو التمدد في الفصل الأول وتستمر حتى الفصل الثالث ، والاصل الثالث
يحتوى عادة جنباً لجنب مع جزء من التمدد على نقطة التحول وبداية حركة
الهبوط ، ويستمر الهبوط أو الحل في خلال الفصل الرابع والخامس ، والتقسيم
الطبيعى بما أنه طبيعى فهو مستقل عن كل تقسيم للقصة إلى عدد معين من الفصول .
ففى الدراما الحديثة التى تتكون من أربعة أصول ، وفى الدراما القصيرة من
فصل واحد يظل يوجد هذا الخط الدرامى بكل أقسامه

ولكن تحليلنا للتكوين الدرامى لا يزال ناقصاً ؛ فبرغم أن التصميم الحقيقى
للدراما يبدأ بابتداء الصراع فإن هذا الصراع ينشأ عن ظرف معين ، وجود
من الأشياء وراء ذات معينة بين الأشخاص الذين سيضطدمون . ولذا لابد من
وجود هذا الظرف وهؤلاء الأشخاص . ولابد إذن من شرح هذه
العلاقات والظروف وإلا فإنه لن تفهم القصة . ولذلك يوجد قسم آخر من
الدراما وهو المقدمة أو العرض ، ويشمل الجزء الذى يقود إلى الحادثة
الابتدائية ويمهد لها .

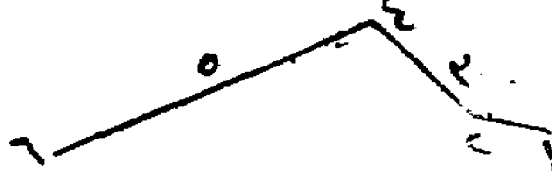
وقد تعود الكتاب عن النظرية الدرامية أن يرسموا الخط الدرامى فى خط
بيانى يكون له أشكال مختلفة ويكون عادة هرمى الشكل . فمنها هذا الشكل :



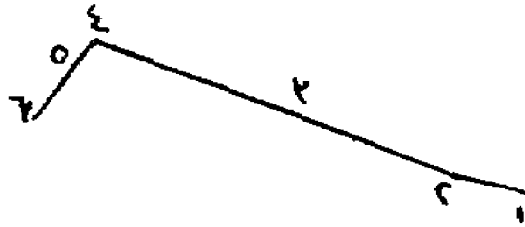
وفى هذا الخط البيانى يمثل : (١) المقدمة أو العرض . (٢) الحادثة
الابتدائية . (٣) نهوض الحركة إلى نقطة تحولها . (٤) نقطة التحول . (٥) الهبوط
أو الحل . (٦) الخاتمة أو الكارثة .

وهذا الرسم البيانى لا يمثل إلا الدراما التى فيها تكون نقطة التحول فى

منتصف التصميم تماماً ، وبذلك تنقسم إلى قسمين متساويين كما في (يوليوس قيصر) . وإذن فيجب تغيير هذا الرسم البياني لكي يمثل الحالات التي لا يوجد فيها هذا التوازن التام .
ففي (الملك لير) تبدأ نقطة التحول الحقيقية للتصميم في المنظر الأول ، ولذلك يمثل الخط الدرامي لها بهذا الرسم :



وفي عطيل لا تبدأ نقطة التحول إلّا في المنظر الأول من الفصل الرابع ، ولذلك تمثل الخط الدرامي لها بهذا الخط البياني :



وقد انتشرت عادة استعمال هذا الرسم البياني الهرمي الشكل في دراسة الصنعة الدرامية .

والآن وقد درسنا ما هي التقسيمات الكبرى للقصة الدرامية ننتقل إلى اختيار هذه التقسيمات واحداً فواحداً وندرس في كل منها ما يحقق المطالب الرئيسية للعمل الدرامي الجيد .

المقدمة أو العرض Intraduction or Exposition :

غرض المقدمة أو العرض أن تمكن الناظر من كل المعلومات الضرورية لفهم الصحيح للدراما التي يشاهدها ، ففي البداية يجد الناظر نفسه أمام عدد من الناس يأمل أن يهتم بعد قليل بأحوالهم ، ولكنه لا يعرف عنهم ولا عن حظوظهم الآن

شيئاً ، وإنما كان من الضروري أن يعرف بأقصى سرعة ممكنة من هم وما هم وما هي العلاقات بين بعضهم والبعض قبل أن تبدأ الحركة ، فإن المنظر الافتتاحي أو المناظر الافتتاحية في أي دراما يجب أن تكون مشغولة إلى حد كبير بالشرح والعرض . ومن المعروف في النقد المسرحي أن هذه المحاولة من أشق الاختبارات للمهارة المؤلف المسرحي ، فمهما كانت قصته سهلة ، فإنه سيلاقى في هذا البدء صعوبات شديدة ، وتزداد هذه الصعوبات بالطبع بازدياد تعقد موضوعه وعدد أشخاصه ، فيكون متحيراً : بأي شيء يبدأ ، فليدبر عدد من الناس يعرفهم ويريد تقديمهم إلى النظارة الذين لا يعرفونهم ، ومعرفة كل منهم تقتضي معرفة الآخر فبأيهم يبدأ ؟ .

وقد اخترعت وسائل متعددة للتغلب على هذه الصعوبة ، وأبعدها عن الطبيعة الدرامية الصحيحة جعل أحد الأشخاص يقوم بمهمة الشارح والمفسر ، فيضع الكاتب على لسانه المعلومات اللازمة عن سائر الأشخاص . وأكثر هذه الوسائل فحاجة ما كان يتبعه يوريببديس وسينيكما من تقديم الدراما بقصيدة منظومة تشرح الأشخاص . وكان المسرح الاليزابثي يستعمل كلاماً تمهيدياً طويلاً مملاً في كل دراما ، وبعض قصص شكسبير فيها هذا التمهيد الممل أحياناً على لسان هذا الشخص أو ذاك .

ننتقل من استئثار شخص بالقيام بمهمة المفسر إلى وضع الكاتب لهذا التفسير الضروري في شكل محادثة بين أشخاص مختلفين ، ون السهل جداً أن نميز بين ما هو محادثة حقاً فيها الصفة الدرامية ، وما هو حيلة مفضوحة فجأة . فكل من شاهد المسرحيات تمثل يعرف هؤلاء الخدم الذين ينماهم منهمكون في تنفيذ الغبار عن الأثاث ، أو في وضع الفطور على المائدة إذا بهم يتحدثون بصراحة عن أسيادهم ! وهو أيضاً يعرف هذا الشخص الذي قد عاد للفرار من رحلة طويلة . فهو مشتاق إلى أن يعرف كل الأخبار المحلية ، وبالصدفة يقابله شخص هو صديق قديم له يقدم له ما يرضى فضوله ، وهو أيضاً يعرف (السيد الأول) و (السيد

الثاني) اللذين يستخدمهما شكسبير حين يكون في عجلة ، وفي كل هذه الحالات يكون التصنع واضحاً ومتكافئاً بحيث إننا — ونحن نصغى إلى الكلام — نعرف أننا يجب أن نحصل منه على المعلومات اللازمة لكي نفهم الحوادث القادمة . فإننا نفعل ذلك ، ونحن نشعر شعوراً عميقاً بأن كل هذا قد وضع للأشياء إلا لكي يقدم لنا الأخبار . وإن فن الكاتب المسرحي لا يتجلى في شيء كما يتجلى في قدرته على صياغة عرضه بحيث لا يشعرنا بأي تصنع أو جهد . ولذلك يأخذ العرض الجيد شكل محاوراة تبدو في الظروف الطبيعية وملائمة ، وتدور بين نفس الأشخاص اللذين سنهتم بهم مباشرة ، وتتصل بانتداء الحركة اتصالاً يجعلها غير متميزة عنها . وفي الافتتاحات الدرامية الجيدة مثل افتتاح (عطيل) تبدأ مهمة الدراما بمجرد ارتفاع الستار ، فنجد انتباهنا يجذبه ويستثيره مباشرة منظر وكلام مليء بالحياة والشخصية ، وفي تتبعنا المناظر والكلام نحصل بدون أن نشعر على ما هو ضروري لمعرفة الموقف الابتدائي ، فنعرف الحوادث التي قادت إليه . والناس الذين تكون ظروفهم مادة التصميم ، ويكون أحياناً من المستحيل على الدرامي أن يحقق كل الكمال المثالي في هذا القسم من عمله . فلا يخلو عرضه من ظهور بعض الجهد والعمل مهما كان ماهراً ، وإذن واجبنا أن نتسامح في قبول مثل هذا التكلف لكي نحصل من المقدمة على المعلومات الضرورية . ولكن مع ذلك يجب أن نحفظ النموذج المثالي كقياس نقيس عليه في الحكم .

والعرض يجب أن يكون واضحاً ، وأن يكون مختصراً إلى أقصى حد تسمع به طبيعة المادة ، وأن يكون متصلاً اتصالاً حيويًا إذا أمكن بالحركات الأولى في التصميم ، وأن يكون مخفيًا بمهارة بحيث لا يشعر به الناظر ، وإن كان التحليل الدقيق لا بد أن يكشفه .

الحادثة الابتدائية : Initial Incident :

في رسمنا البياني للتصميم جعلنا العرض قسماً مستقلاً عن الحركة ، وإن كان ممهداً لها ، ولكن الحق أن التصميم يبدأ قبل أن ينتهي العرض . ففي موضع ما من الجزء المبكر في الدراما في المنظر الأول مثلاً ، أو قبل انتهاء الفصل الأول على كل حال ، سنجد منبع الحركة في حادثة أو حوادث تسبب ميلاد الصراع الذي تتكون منه الدراما . ولذا تسمى بالحادثة الابتدائية ، وقد تسمى بالقوة المثيرة exciting force . وليس من الضروري أن تجعل الحادثة الابتدائية بحيث نشعر بها شعوراً بارزاً ، وإن كانت عادة شكسبير أن يجعل نقطة ابتداء الصراع بارزة ، وليس من الضروري أن تكون الحادثة حادثة حقاً ، فقد تكون حالة ذهنية ما لأحد الأشخاص .

وبعض المسرحيات تنشأ من اجتماع حادثتين ابتدائيتين لا حادثة واحدة ، وفي الدرامات التي تتكون من أكثر من قصة يكون لكل قصة حادثتها الابتدائية .

حركة النهوض : Rising action :

بالحادثة الابتدائية ندخل في المهمة الحقة للدراما ، ويكون القسم الأول منها متكرراً من تعقد الحركة أو نهوضها إلى نقطة تحولها . وهنا تتميز مهارة المؤلف بمقدار ما يجعل هذا النهوض واضحاً ومنطقياً . فما دام الناظر قد عرف الأشخاص وظروفهم فمن اللازم أن تبدو كل حادثة أمامه ناشئة نشوفاً طبيعياً عما تقدمها . وفي اتجاه الحركة كلها يجب ألا تطمس التفاصيل غير الهامة ما هو ضروري مهما تكن التفاصيل شائعة في حد ذاتها ، ويجب أن يعرض تأثير العوامل عرضاً بارزاً واضحاً بحيث يكفي لأن يشرح ما يقال وما يعمل . ويجب أن يحتفظ بالعلاقات

الصحيحة بين الأشخاص والحركة . ثم يجب أن يشغل كل منظر مكاناً محدداً من تطور المجموع الدرامي ، إما بأن يظهر مرحلة جديدة في تدرج التصميم ، أو بأن يزيد في معرفتنا بالأشخاص ، أو بكلا العاملين معاً .

ثم من الجوانب التي تدرسها في عمل المؤلف الدرامي ناحية الصنعة في معالجته لمادته . فيجب أن يكون جهد الدرامي مبذولاً في أن يخفي كل أثر للجهد والتصنع والتكلف في صياغته لدرامته ، بحيث تبدو أمامنا هذه الصياغة طبيعية لا تعمل فيها . وكل هذه الشروط يجب أن تتوفر لا في المرحلة الأولى من الحركة الدرامية بحسب ، بل في التصميم كله ، واسكن هناك شرطاً يجب أن يتوفر في حركة النهوض خاصة . ففي خلال حركة النهوض يجب أن تذكر كل عناصر الصراع التي ستبرز في نقطة التحول باعتبارها العوامل الرئيسية التي ستحدث الخاتمة . فإذا كان الصراع بين أشخاص فإن القسم الأول من الدراما يجب أن يعرفنا بكل الأشخاص الذين سيوجدون في القسم الثاني ، وإذا كان الصراع محصوراً في ذهن البطل فإن سلوكه الذي سيقود إلى سعادته أو شقائه يجب أن يشرح بعرض الصفات التي ستغلب عليه ، وخلاصة هذا أن أسس الحركة التالية يجب أن تكون قد وضعت في الابتداء . فمن الخطأ المحض أن يقدفنا المؤلف بعامل جديد بدون تحذير أو تمهيد ، كأن يقدم إلينا شخصاً جديداً ، أو أن يقدم دوافع وعوامل لم يسبق له أن أشار إليها أي إشارة ، فكل هذا فقر في الفن .

نقطة التحول : Turning Point or Crisis

لما كان تفاعل القوى المتعارضة لا بد أن ينتهي بتغلب جانب منها فإن كل قصة درامية لا بد أن تصل عاجلاً أو آجلاً إلى مرحلة في تدرجها يبدأ فيها الميزان يميل إلى إحدى الناحيتين ، وذلك ما نسميه نقطة التحول في الحركة .

والتقانون الأكبر في نقطة التحول أنها تكون النتيجة الطبيعية المنطقية لكل

ما حدث من قبل ، بحيث نستطيع أن نشرحها شرحاً تاماً بالرجوع إلى الأشخاص وظروف الأشياء التي وجدت ، وهكذا لا بد أن يكون نشوء الحادثة التي ستوجه الحركة إلى خاتمتها من الحركة نفسها ، ويجب ألا تكون حادثة صدفةٍ تقحم إلحاماً على التصميم من الخارج . فإذا توفر لنقطة التحول هذا الشرط أمكن معالجتها بصور مختلفة باختلاف الظروف .

وقد كان عادة المؤلفين الدراميين القدماء من الإنجليز أن يضمعوا نقطة التحول حوالى منتصف الدراما ، أما فى الدرامات المعاصرة فيجتهد المؤلفون فى أن يؤخروا نقطة التحول إلى أقصى حد ممكن .

حركة الهبوط أو الحل : Falling action or Denouement

إذا مضت نقطة التحول دخلنا فى القسم الذى يأخذ فيه الصراع يقترب من الخاتمة . وطبيعة هذا الحل تختلف باختلاف خاتمة الدراما ، أهمى ستكون مفرحة أم محزنة . ففى المسرحية الكلاسيكية تكون حركة الهبوط عبارة عن انسحاب العوائق بالتدريج وزوال الصعوبات وسوء التفاهم ، فيصطالح البطل والبطلة ويتفاهمان ، ويتزوجان . أما فى المأساة فعلى العكس من ذلك تكون حركة الهبوط قائمة على زوال العناصر التى ظلت حتى الآن تحول دون انتصار الشر ، وبذلك يسترد الشر حرية الكمال فى العمل . وعلى كل حال فإن ما يبقى بعد نقطة التحول هو استمرار الاتجاه الجديد الذى نشأ منها . وبذلك نكون قد بدأنا نعرف مصير القصة ونتيجتها ، فيختلف نوع استمتاعنا بمشاهدة القصة . فحتى الآن كنا نشاهد التصميم ونحن فى شك وحيرة لا نعرف ماذا ستكون النتيجة . أما الآن فقد زال الشك ووثقنا من المصير ، فيكون استمتاعنا بمشاهدة التمثيل ناشئاً عن عطفنا على الأشخاص عطفاً يجعلنا نتابع قصتهم حتى انتهاءها . ويكون كذلك ناشئاً عن

تشوقنا إلى مشاهدة مهارة المؤلف في معالجة الحوادث بحيث تحقق النتيجة التي عرفناها قبل حدوثها .

وهكذا تتضح الصعوبة الخاصة في الخلق ، فتكون المشكلة أمام المؤلف هي : كيف يحتفظ بتشوق المشاهدين بعد أن عرفوا المصير الذي بدأت القصة تتجه إليه . ومن هنا نعرف العلة في أن المؤلفين المعاصرين يجتهدون دائماً في أن يمدوا حركة الصمود ويؤخروا حركة الهبوط إلى أقصى حد ممكن في استطاعتهم ، ومن الوسائل التي يتبعها المؤلفون ليضمنوا الاحتفاظ بتشوق النظارة في القسم الثاني من الدراما أن يؤخروا الخاتمة بأن يقدموا حوادث تعوق تقدم حركة الهبوط فتعمل على إثارة الشك الوقتي وعدم اليقين من المصير ، وفي المهزلة يتحقق هذا باستخدام عوائق غير متوقعة تعوق الجري السعيد للأشياء . وفي المأساة يتحقق بالإيحاء إلى طرق يمكن البطل والبطلة أن ينجوا بها من المصير الذي ينتظرهما .

الخاتمة أو المآلة : Conclusion or catastrophe

الآن نصل إلى المرحلة الأخيرة للتصميم ، وفيها ينتهي الصراع الدرامي إلى نتيجة يشعر معها الذهن بالانتهاء والتمام . ولكن في المسرحيات المعاصرة وفي الروايات المعاصرة نجد خاتمة ليست في الحقيقة خاتمة ، بحيث لا يشعر معها بالتمام والانتهاء ، ودعاة الواقعية المحضة يؤيدون نظريتهم هذه بأن الدراما والرواية يجب أن تكونا مخلصتين للحياة ، وليس في الحياة مثل هذه النهاية ، فكل موقف يتضمن في ذاته نواة عوامل جديدة ، وهذه النظرة صحيحة من حيث إن الحياة ليس فيها خاتمة . ولكن يرد عليها بأنه وإن كانت الحياة حقاً ليس فيها نهاية إلا أن أي مجموعة من الحوادث تختار للمعالجة الدرامية يجب أن تؤدي من بداية حقبة إلى نهاية محددة وإن تكن نهاية وقتية ، فإن الخيال يعتبر هذه المجموعة من

أحداث كلها كأنها مستأنس في وجوده . وإذا فلا بد أن تكون له نهاية ،
والخلاصة أنه وإن تكن الحياة خالية من النهاية وكان كل شيء فيها يقود إلى
شيء تال له ، فإن الفن يكلف له من حق الاختيار والترتيب له الحق في أن يضع
خاتمة له ، ومهما يكن من شيء ، فهذا جدل نظري فقط ، فإننا جميعاً إذا شهد
قصة مسرحية مشاهدة عملية لا نكون راضين إذا قلنا ونحن نشعر بأن حلقات
هذه القصة لم تتم .

ويتميز النوعان الرئيسيان للدراما ، وهما المأساة tragedy والمهزلة comedy
بطبيعة خاتمتها ، فالمأساة خاتمتها محزنة ، والمهزلة خاتمتها مفرحة ، ولكن قد يمزج
الختام المحزن للمأساة بما يلائم من حزنه ، ~~فيقتله ويهيم~~ ^{فيقتله ويهيم} وجوايبه يخفف وقعه
الأسير ~~موت~~ ^{موت} الحبيبين سبب انتهاء العداوة العنيفة الدموية بين أسرتيهما
وعلى العكس من ذلك قد يمزج الختام السعيد المفرح للمهزلة بما يجعلنا في شك
من تمام السعادة لأحد الأشخاص ، ومثل ذلك أننا نتساءل في ختام دراما
much ado هل سيكون الفتاة هيرو Hero سعيدة في زواجها به Claudio ،
وهل سيكون بنديك وبيترس سعيدين في زواجهما على اختلاف طبائعهما .

المخاتمة :

وما قلناه عن نقطة التحول نقوله عن الخاتمة ، فيجب أن تكون الخاتمة
النتيجة المنطوقية الطبيعية للقوى التي كانت تعمل في الحركة كلها . ولذلك تكون
خاتمة كل خاتمة لا تنشأ عن الأشخاص والحركة ، بل تكون صدفة مقحمة من
الخارج ، كحدثه فجائية لأحد الأشخاص ، أو دخول شخص جديد غير منتظر ،
أو تغير فجائي في سلوك شخص ما وتبدل في أخلاقه . والوسيلة الأخيرة أكثر
الوسائل شيوعاً في إحداث خاتمة صناعية للدراما ، ولورد عليها نعيد ما قلناه في
دراستنا للرواية من وجوب استمرار الشخصية وثباتها .

ولكن من اللازم أن نقول إنه في الدرامات الخفيفة التي تناول الجوانب

الخفيفة من الحياة لا يكون من العدل الإصرار على وجوب اجتماع كل الشروط المتقدمة ، فالدرامى إذا ألف مهزلة جاز له أن يستمتع بحقوق فى استخدام الصدف لا يستمتع بها إذا كان يؤلف مأساة ، وإذن فمن الواجب التسامح مع المؤلف الهزل فى منطقية حوادثه ونتائجها .

بعض الاعتبارات العامة :

يجب أن نذكر القارئ ببعض الأشياء فى اختتامنا لهذه الدراسة الموجزة للتقسيمات الطبيعية للتصميم الدرامى . فأولاً لهذا التحليل يجب ألا يكون قاسياً شديداً الضيق والتحديد ، بل فى دراستنا لأى دراما يجب ألا ننتظر أننا سنجد النقاط المختلفة فى الخط الدرامى بارزة واضحة بحيث نراها بسهولة بل وثانياً هناك أنواع من الدرامات لا تنطبق تمام الانطباق على هذا الخط الدرامى للتخطيط ، ففى كثير من المهازل المشتملة على الدسائس والحيل يكون البطل فى محاولة دائمة للتغلب على المصاعب ، كلما تغلب على عقبة جاءت عقبة جديدة أخرى ، ولذلك يكون الرسم البيانى لهذه المهازل مكوناً من خط دائم التعرج والارتفاع والانخفاض وليس من خط هرمى الشكل . ثم إن بعض الكتاب الدراميين المعاصرين يأنفون من أن يجعلوا دراساتهم تتخذ أى قالب محدد ، بل يقولون إنهم يتبعون الطبيعة ، فلا يلتزمون قيوداً فى تكوين قصتهم وتقسيم تصميمها إلى المراحل التى عرفناها .

وهكذا يجب ألا نكون فى تحليلنا لأية دراما متبعين لقواعد آلية جامدة .

بعض ميزات التخطيط الدرامى :

(١) الآن ندرس بعض الظواهر البارزة فى التخطيط الدرامى ، ويحتل المكان الأول بينها المشابهة والمعارضة .

المشابهة : Parallelism

المشابهة عنصر مألوف في تكوين التصميم ، وخاصة في عمل مضاعفة العوامل ، إذ يتضاعف تأثير الدراما إذا كانت الفكرة الرئيسية لقسم منها تعود إلى الظهور في قسم آخر ، وهكذا كل من القسمين يوضح الآخر ويقويه . وكان شكسبير يكثر من هذا التكرار ، وهو أحياناً يعمل ذلك لجرد زيادة تعقيد المتعة الدرامية لقصته ، فكمبيديا الأخطاء مثلاً قد استعار قصتها من بلوتوس وهي تدور حول أخوين توأمين . تشابهين ، فأضاف إلى ذلك من عنده عبيدين توأمين متشابهين لا يمكن أيضاً تمييزهما يمتلكهما هذان الأخوان . ولكن في أحيان أخرى لا يكون التكرار لجرد تعقيد الحوادث وتقوية التأثير التمثيلي ، بل يكون لضم موادها المتفرقة في مجموعة واحدة منظمة ، ففي much ado يستعير شكسبير قصة عن حبيبين يراد التفريق بينهما بحيلة شريرة ، فيرى من الضروري أن يجمع بين هذه وبين قصة ثانوية ، فيخترع قصة فيها أيضاً حبيبان يراد الجمع بينهما بحيلة مضحكة ، ففكرة الاحتيال للشر في قصة ، وللخير في الأخرى تستخدم هكذا لضم قصتين إذا لم نضما هكذا ظل بينهما تعارض حاد ، ولكن أغرب مثال للمشابهة في شكسبير هي تلك التي توجد في (الملك لير) التي تحتوي على تصميمين يتفقان في كل التفاصيل تقريباً .

وفي كل هذه الحالات من المشابهة التي نجد فيها أجزاء متنوعة تدور حول فكرة واحدة يكون تكرار العامل سبباً في تحقيق الترابط الحقبى بين الأقسام المختلفة في المسرحية ، وهكذا يتحقق نوع من الوحدة الأخلاقية .

وأحياناً تستخدم المشابهة لعرض الإضحاك والسخرية ، وقد كان هذا من ميزات الدراما الأسبانية في القرن الثامن عشر .

المعارضة : contrast :

المعارضة أكثر أهمية من المشابهة في التخطيط الدرامي . وعنصر المعارضة ينتمى إلى الحاجة الضرورية لنفس مادة القصة الدرامية . إذ القصة الدرامية يجب أن تقوم على نوع من الصراع ، أى أن تحتوى على أشخاص متعارضين أو عواطف متباينة ، أو أغراض متضادة . ولكن المعارضة تتخذ أشكالاً مختلفة كثيرة جداً وتستعمل بطرق كثيرة جداً . فهناك عنصر المعارضة في التصميم وهذا واضح . فالتصميم يدور حول معارضة بين الخير والشر ، بين الجوانب المحبوبة والجوانب غير المحبوبة من الحركة ، وبنوع خاص بين الأشخاص ومجموعات الأشخاص الذين تتجلى فيهم هذه الجوانب المختلفة . ومن أهم أشكال المعارضة في التصميم المعارضة بين حركة الصعود للحوادث ، وبين المراحل الأخيرة لحركة الهبوط والحل . فالدرامة قد تبدأ سعيدة وتنتهى حزينة ، أو تبدأ بالصراع وتنتهى بالنجاح . وفى كل حالة يبرز الاختلاف فى النعمة والروح بين الجزء الأول والجزء الأخير . وهذا يتجلى بأوضح صورة فى المأساة ، فلكى يزيد كاتب المأساة قوة تأثيرها يفتتحها أولاً بسعادة وسرور وهناء ، فإذا تلا ذلك المصائب والكوارث والشقاء كانت أشد تأثيراً فى النفس بسبب مجيئها عقب ما سبقتها من حالة معارضة .

ومن أنواع المعارضة أيضاً ما يوجد فى الدراما التى نصفها مأساة ونصفها مهزلة . إذ تتكون هذه الدراما من تصميم رئيسى محزن ، ومن تصميم ثانوى مضحك فتتراوح الدراما بين النوعين ، وتتماقب مناظرها الحزينة والمضحكة فى معارضة عظيمة التأثير ، ثم تنتهى بانتصار الجانب المضحك عادة .

إلا أننا يجب أن نحترس فى استخدام عنصر المعارضة ، إذ يجب ألا نكثر من استخدامه إلى حد زائد فنكون بذلك قد أسأنا استعماله وأفقدناه ميزانه ، ويمكن

وضع قاعدة عامة هي : إذا شعرنا بأن المعارضة متكلفة وآلية ومتصنعة ، والجهد فيها بارز ، فإنها يجب أن ترفض .

كل ما سبق هو أنواع المعارضة في التصميم . ولكن أهم منها المعارضة في التشخيص ، وهذه تشمل الصراع الداخلي بين العواطف المتباينة والأغراض المتضادة في فرد واحد متعقد الشخصية ، ومتعارض الطبيعة ، أو بين أفراد متعددين متضادي الشخصية في الدراما الواحدة . فنجد الدرامي قد جمع بين شخصيات شديدة التفاوت والاختلاف في أمرجتها وطبائعها وميولها ونفسياتها وأغراضها . وقد كان شكسبير يكثر من استعمال المعارضة بين الأشخاص إكثاراً عظيماً . بل هو قل أن يجمع بين شخصين إلا ويعقد بينهما نوعاً من التفاوت والاختلاف والتضاد . وهو لم يكن ليجمع بين أشخاص مسرحية واحدة عبثاً . بل كان يراعى دائماً أن يوجد بين أفرادهم وبين مجموعاتهم هذه المعارضة ، وقد كان بارعاً جداً في عقد الصلة بين شخصين شديدي التعارض ، كما عقدها بين روميو وجولييت ، وبين بيتريس وبنديك ، وبين البرنس إهال وهو بستر ، وبين ماكبث وزوجته ، وبين عطيل وإيجو .

وهنا أيضاً نحذر من إساءة استخدام عنصر المعارضة . فلكي يكون توازن الأشخاص فنياً مقبولاً يجب ألا يدعنا نشعر بأنه غير طبيعي . وهكذا كان شكسبير مخططاً في عقد هذه المعارضة الآلية المتكلفة بين هرميا وهيامينا في (حلم ليلة صيف) .

السخرية الدرامية : Dramatic Irony

من عناصر التخطيط الدرامي أيضاً عنصر السخرية والتهكم والاستهزاء . وهو قائم على المعارضة ، المعارضة بين جانبيين للشيء الواحد ، سواء أظهرت هذه المعارضة في الحال أم لم تظهر إلا فيما بعد . وفي النقد تستعمل كلمة السخرية للتعبير

عن التأثير الذى يتركه الاختلاف البارز الهام حول ما يعمل وما يقال على المسرح بين الأشخاص أنفسهم من جانب ، وبين النظارة من جانب آخر . وينشأ هذا الاختلاف حينما يعمل الأشخاص ، أو يتكلمون وهم يجهلون حقائق هامة يعرفها النظارة . والسخرية إما أن تنشأ عن تعارض المواقف والأعمال ، أو عن تعارض الكلام والأقوال . فمثال سخرية المواقف نجده فى (هنرى الخامس) لشكسبير فى الفصل الذى تنكشف فيه المؤامرة ضد الملك ، فبينما المتآمرون يعتقدون تماماً أن مؤامرتهم سرية نعرف نحن أن الملك نفسه يراقب مؤامرتهم ، ومعرفتنا لهذه الحقيقة هى التى تعطى متعة عظيمة لسكل التفاصيل التى بها يفصح هؤلاء المذنبون أنفسهم ويتحركون عمياً نحو المصير الذى توقعناه لهم منذ البدء . ومثال هذا النوع من السخرية أيضاً حين نعلم أن الشخص على هوة كارثة عاجلة ستحطمه ، ولكنه هو نفسه جاهل بها ، ولذلك يظل يتكلم بعظمة وكبرياء وغطرسة وثقة . وفى كل هذه الحالات ينشأ عنصر السخرية من معرفتنا لحقيقة الموقف وجهل الشخص لها . والنوع الآخر من السخرية هو سخرية الأقوال ، وينشأ لامن معارضة المواقف والأعمال ، بل عن معارضة فى الكلام الذى يقال . وذلك حين يقول شخص ما كلاماً يودى معنى أولياً هو الذى يقصده هذا الشخص ، ولكن له أيضاً معنى آخر وراء الأول قد يجهله الشخص المتكلم نفسه ونفهمه نحن ، وذلك حين يقصد الأشخاص إلى معانٍ ولكنهم دون أن يشعروا يعبرون أيضاً عن حقائق أخرى نعرفها نحن النظارة ، ولكنهم لم يعرفوها بعد .

فى كل الحالات السابقة تنشأ السخرية من تعارض وجهة نظر الأشخاص على المسرح ووجهة نظر النظارة الذين يشهدون التمثيل ، والنظارة يفهمون هذه السخرية فى نفس وقت حدوثها ، ولكن قد يؤجل كشف المعارضة فيكون لدى النظارة مجرد شك فى أن للكلمة معنى مزدوجاً فلا نعرف المعنى الحقيقى الأهم إلا فيما بعد .

الإدھاش والإدھاش : Concealment and surprise

المباراة الأخيرة تذكرنا بمشكلة عظيمة الأهمية ، وهي القيمة الفنية للإخفاء والإدھاش كمنصرين في الاحتفاظ بالتشويق ، فالدرامي في بناء تصميمه مخبر بين طريقتين اثنتين ، فهو : إما أن يحفى عن النظارة الحقائق الضرورية المتعلقة بالأشخاص أو الدوافع أو الحوادث فتظل رغم دخولها في الحركة عوامل مخفية مجهولة لا نعرف وجودها إلا بنتائجها . فإذا انضمت لنا هذه الحقائق المجهولة فهمنا أسباب ما حدث وكان لذلك تأثير عظيم علينا ، أو أن الدرامي على ضد ذلك يخبر النظارة منذ البدء بطبيعة القوى الرئيسية التي يحتويها تصميمه ، وحينئذ يعتمد على المتعة التي سوف يتبعونها بها الفعل ورد الفعل الذي تحدته هذه القوى للوصول إلى نتيجة معينة ، ولكل من هاتين الطريقتين مزاياها ومنافعها وأحوالها الخاصة ، ولكن نقول بلا تردد : إن الطريقة الثانية أروع وأسمى من الطريقة الأولى ، وذلك لأن خلق الاستثارة والاحتفاظ بالتشويق بواسطة الغموض والسر والغربة وعدم التوقع هو عمل وإن يكن مشروعاً فهو ينتمى إلى الأكثر إلى النوع البدائي من الرواية والدراما ، ولذلك فهو غالباً ينتمى إلى المراحل البدائية الساذجة من الفن ، والتشويق الذي يقدمه هو تشويق طفولي صيالي بسيط ، أما التشويق الذي تقدمه الطريقة الأخرى فهو تشويق لا يقل حدة عن الأول ويزيد عنه في أنه أرقى وأكثر صلة بالعقل والذكاء ، وذلك حين يخبر الدرامي السامعين منذ البدء بالحقيقة ولا يخفيها عنهم ، فيجعلهم يتبعون العالم الباطني للعواطف والانفعالات وتدرج الحوادث في القصة ولا يجعل همهم محصوراً في استكشاف السر المختفي ، وكل دارس لصناعة شكسبير يدرك الفور أن شكسبير وإن كان يعتمد أحياناً إلى طريقة الإخفاء والإدھاش إلا أنه لا ياجأ إليها إلا نادراً جداً . ولكنه في الأغلبية الساحقة من الحالات يخبرنا منذ البدء بحقيقة الشخص

أهو ذكر أم أنثى متفكرة في زى ذكر ، أهو كما يعتقد الناس فيه وكما يعتقد هو في نفسه أم هو على العكس ، ونخبرنا بحقيقة الدوافع والمواقف ويطلعنا على كل الأسرار منذ البداية ، ثم يعتمد في إثارة تشويقنا على ذكائنا في تتبع تدرج الظروف التي تؤدي أخيراً إلى كشف هذه الحقائق للأشخاص أنفسهم ، وبذلك نتفرغ إلى دراسة النفس الباطنة للأشخاص ، وتتبع تصرفاتهم وتعليقها بنفسياتهم التي عرفناها .

أنواع الدراما :

اتخذت الدراما أنواعاً مختلفة في العصور المختلفة ، والأمم المختلفة تحت تأثير اختلاف ظروف الصنعة وأغراض الفن والمثل العليا . والنقاد والمؤرخون يقسمون الدراما إلى نوعين . الدراما الكلاسيكية ، والدراما الرومانتيكية . ولكن هذا التقسيم غير كاف . فالنوع الكلاسيكي من الدراما يجب أن يقسم بدوره إلى الكلاسيكي القديم ، أو الكلاسيكي الحقيقي ، وإلى النيوكلاسيكي . ثم يجب أن نفتح مكاناً جديداً للدراما عصرنا الحاضر .

الدراما الإغريقية :

يجب أن تبدأ كل دراسة منظمة للدراما بدراسة الدراما اليونانية . وقد كان المعتقد أنها نشأت من الاحتفالات القروية التي كانت تقام في أثينا القديمة تعظيماً لديونيسيوس إله الطبيعة . ولكن أحد الباحثين في العصر الحديث قد عارض أخيراً هذه الفكرة ، وأثبت أن سبب نشوئها ليس عبادة ديونيسيوس Dionysus بل تقديس الأجداد وتعظيم الموتى . وكانت الدراما الإغريقية نوعين مأساة ومهزلة . فالمهزلة الإغريقية في أثينا اجتازت ثلاث مراحل ، المهزلة القديمة وهي مهزلة الهجاء السياسي والشخصي ، والمهزلة الوسطى وفيها أخذت المهزلة تنتقل إلى

الحياة والعادات الاجتماعية ، والمهزلة الحديثة ، وفيها تم هذا الانتقال . وقد فقدنا جميع المهازل الأثينية ما عدا إحدى عشرة دراما لكاتب واحد هو أرسطوفانيس أعظم كتاب المهزلة القديمة .

أما المهزلة الوسطى والمهزلة الحديثة فقد ضاعت جميع نماذجها ، ونحن لا نعرفها إلا من المسرحيات التي كتبها الرومان تقليداً للنماذج اليونانية . أما من حيث المأساة فإننا لحسن الحظ قد وصلنا مجموعة أكبر وأعظم مكونة من اثنتين وثلاثين دراما للكتاب الثلاثة العظام : أيشيوس Aeschylus وسوفوكلس Sophocles ويوريپيدس Euripides

وقد قلنا شيئاً عن الميزات البارزة للمأساة الإغريقية فيما سبق . والآن نقول شيئاً أكثر عن مسألة عظيمة الأهمية ، وهي الكورس the Chorus . وقد قلنا إنه ليس أغرب على القارئ الحديث من ظاهرة الكورس في الدراما الأثينية ، فهو إذا درس المأساة الإغريقية ، أدعشه أن كل درامة تحتوى على كورس ، أو مجموعة من الرجال يتحدثون ويغنون ويرقصون معاً كأنهم جميعاً فرد واحد ، ويعترضون سير المحادثة وتقدم الحركة بأغانهم وتدخلهم . وهذه الظاهرة تبدو لنا غريبة جداً وبعيدة عن الطبيعة الدرامية ، حتى أننا نتساءل عن سبب وجودها في المأساة الإغريقية ، والجواب هو أن سبب وجودها في المأساة اليونانية هو أنها كانت الأصل الذى تطورت منه هذه المأساة . إذ أصل المأساة الإغريقية هو الأغاني والرقصات التى كان الأثينيون يقومون بها في احتفالاتهم لعبادة ديونيسيوس Dionysus أو لتقديس أجدادهم وموتاهم ، ثم بعد ذلك تطورت هذه الأغاني والرقصات ونشأ عنها بالتدريج المأساة وظلت في مراحلها الأولى تحتوى على جزء عظيم من هذه الأغاني والرقصات ممثلة في ما تحتوى عليه كل درامة من الكورس . ولكنها أخذت منذ البداية تميل إلى التخلص من هذا العنصر والتحرر منه . فبينما الكورس يشغل في درامات أيشيوس — وهو البادئ الحقيقي للمأساة — نحو نصف

المأساة إذا به في يوريبيدس لا يشغل إلا من ربحها إلى تسعها . وليس هذا هو كل شيء ، بل إن الكورس أيضاً بعد أن كان متصلاً بنفس الحركة في المأساة اتصالاً شديداً منظمًا في أشيلوس ثم في سوفوكلس أخذ يفقد اتصاله بالمأساة ولا يصبح إلا مجرد وقفات موسيقية في خلال الدراما ليس بها إشارة هامة إلى محتويات الدراما .

وقد كان للكورس في الدراما الإغريقية عمل فني رائع ، إذ كان عبارة عن وقفات غنائية موسيقية تعبر عن المواقف التي تثيرها الحركة وعن التأملات الخفية التي تستثيرها حوادث المأساة في نفس السامع . قال مانيوارنولد : « كانت وظيفة الكورس في كل مرحلة من مراحل الحركة جمع وتركيز الانفعالات التي تثيرها الحركة في هذه المرحلة في ذهن السامع المفكر . وكانت وظيفته في ختام المأساة تركيز مغزى القصة بعد أن عرف مصيرها . فكان الكورس يضاعف عاطفة السامع ويزيدها عمقاً تذكيره بما حدث سابقاً وبتعريفه بما سيحدث فيما بعد . وعلى ذلك كان التأثير العظيم للكورس في المأساة الإغريقية هو أن يجمع المواقف التي تستثار في السامع برؤيته ما يحدث على المسرح ، وأن يجعل هذه المواقف منسجمة ، وأن يزيدها عمقاً » .

الدراما اللاتينية :

في تتبع الدراسة المنظمة لسير التاريخ الدرامي ننقل من اليونان إلى الرومان الذين حين بدأوا نهضتهم الأدبية بتأثير الدوافع الهيلينية ، بدأوا يصوغون المهازيل والمآسي على نفس القوالب التي صنعها اليونان . وقد فنى معظم الأدب الدرامي اللاتيني . ولكن بقي منه من المهازيل عشرون دراما لبلوتوس Plautus ، وست تيرينس Terence ، وبقى لدينا من المآسي عشر منسوبة إلى سينيكا Seneca .

ولكل من الموزل والمآسى أهمية تاريخية عظيمة . فالمهازل عظيمة الأهمية التاريخية لأنها بتقليدها المهزلة الأثينية الحديثة أمدتنا بمعلوماتنا عنها بعد أن ضاعت هذه الأولى ، وأيضاً لأن لها تأثيراً على الدراما الحديثة . والمآسى عظيمة القيمة التاريخية لأنها كانت هى النماذج التى قلدها الدراميون النيوكلاسيكيون فى القرنين السادس عشر والسابع عشر إذ لم يقلد هؤلاء النيوكلاسيكيون المآسى الإغريقية الأصلية نفسها ، بل قلدوا تقييدها اللاتينى .

البراية المبكرة المراما الحميرية :

نشأت الدراما الحديثة من أصل دينى كالدراما الإغريقية ، فنشأت فى الاحتفالات الدينية التى كان يقيمها أهلى المصور الوسطى لخدمة العبادة فى الكنيسة . ثم أخذت تتطور هذه الدراما الكنسية إلى دراما دينية تامة النمو وعظيمة الانتشار وهى المسماة the mystery أو miracle the Playmorality . وكان موضوعها مستمداً مباشرة من الإنجيل ولكنه ممزوج بسير القديسين والأقاصيص عنهم . وبعد ذلك نشأ نوع آخر من الدراما وازدهر ، ويسمى the morality أو allegorical Play . وقد كان تعبيراً عن الفلسفة التعليمية للقرون الوسطى وعن الآراء العلمية والنظرية الجديدة لمصر من عصور التناقض الشديد ، وكل هذه كانت مجرد بدايات . أما الابتداء الحقيقى المهزلة والمأساة الحديثين فإنه مرتبط ارتباطاً شديداً فى عصر النهضة Renaissance بالظاهرة التى نسميها الإحياء الكلاسيكى ، إذ اندفع الناس فى حماسة وتسوق إلى كل شئ يتعلق بالعالم الذى كشفوه حديثاً عن الحضارة القديمة فالتمسوا فى هذا العالم وحدهم وأمثلتهم فى الدراما وكل الصور الأدبية الأخرى . فكان منشأ المهزلة فى إنجلترا متأثراً أشد التأثير بدراسة بلوتوس وتيرينس . ولكنها فى إنجلترا امتزجت

أيضاً بالعناصر الوطنية والحماية الإنجليزية . أما المأساة فعلى العكس كانت في البداية تقليداً ممضاً للمأساة الكلاسيكية .

وقد كان تأثير المأساة الجديدة بدرامات سينيكاوليس بالمأسى الإغريقية نفسها ، فقلدوا الدراما السينيكية في خطبها الطويلة المنمقة المزينة بفنون البلاغة والتي تحمل محل المحاورة الدرامية ، فكانت الدراما الإيطالية والفرنسية والإنجليزية على هذا المنوال . ولكن الطليان والفرنسيين قلدوا الدراما الكلاسيكية تقليداً شديداً وظلوا على تقليدهم دهرأ طويلاً . أما الإنجليز فإسهم بعد عدة محاولات في تقليد الدراما الكلاسيكية أهملوا سينيكا وأهملوا النيوكلاسيكيزم وبدأوا نوعاً جديداً مستقلاً من الدراما وهو الدراما الرومانتيكية . وفي نفس الوقت نشأت هذه الدراما الرومانتيكية في بلاد أخرى هي أسبانيا في القرن الرابع عشر ، وتتمثل نماذجها في الكاتبين العظيمين لوب دي فيجا Lope de Vega ، وكالديرون Calderon . وقد كان لهذه الدراما الأسبانية تأثير على الدراما الإيطالية والفرنسية من جانب والإنجليزية من جانب آخر . ولكنها كانت ضئيلة القيمة الأدبية لأنها تعنى بالتصميم فقط فتفيض بالمواقف والمشاكل المعقدة والغرائب والمفاجآت والدسائس ولا تعنى بالشخصيات أو التحليل النفسي .

مقارنة بين الدرامتين النيوكلاسيكية والرومانتيكية :

الآن قارن بين النوعين العظيمين من الدراما الحديثة وهما الدراما النيوكلاسيكية والدراما الرومانتيكية . والدراما الرومانتيكية تتمثل في درامات الكتاب الإليزابيثيين والاستيوارتيين وعلى رأسهم شكسبير . ثم في الدرامات الألمانية المتأخرة للسنتج وجوت وشيلر ، والدراما الفرنسية لدوماس وفكتور هوجو ومعاصريهما . وأما الدراما النيوكلاسيكية فأجود نماذجها في كتابات

الكتّاب الفرنسيين الكبار في القرنين السابع عشر والثامن عشر، وهما كورني^١ وراسين وفولتير .

كانت المأساة النيوكلاسيكية منطبقة أشد انطباق على نموذجها الذي تقلده من مأساة سينيكا، ولم يكن بينهما إلا اختلافان : الأول أن المأساة النيوكلاسيكية جعلت المحل الأول فيها لعاطفة الحب الرومانتيكي وهو شيء كانت المأساة القديمة خالية منه تماماً . والثاني اختفاء الكورس من المأساة النيوكلاسيكية . وفيما عدا ذلك كانت المأساة النيوكلاسيكية منطبقة كل الانطباق على الكلاسيكية . أما بين الدراما النيوكلاسيكية والدراما الرومانتيكية فقد وجد أشد التعارض والاختلاف الأساسي :

(١) في الموضوعات والأسلوب : الدراما النيوكلاسيكية كانت تتبع الدراما الكلاسيكية في الطبيعة العامة لموضوعاتها وفي طريقة تناولها لهذه الموضوعات . فقد كانت الدراما الكلاسيكية تتناول الأساطير العظيمة للعصور الخرافية البعيدة ، وكانت أشخاصها الرئيسية الأبطال العظام الذين ينتمون إلى عالم يختلف عن هذا العالم الإنساني ويسمو عليه . وكانت تؤدّي هذه الموضوعات في أسلوب شعري فخم مليء بالتسامي والتعظيم والإتقان ، خالٍ من العبارات اليومية العادية ومن الحديث العامي المألوف . وهكذا كان الفن الدرامي الإغريقي يتميز بالمثالية وباتحاد نغمة الأسلوب اتحاداً مستمراً . وكانت الدراما اللاتينية أيضاً ذات أسلوب عالٍ متعاطف فيه سمو وفنون بلاغية . وكذلك الحال في الدرامات النيوكلاسيكية . فالموضوعات وإن كثرتنوعها موضوعات أرستقراطية دائماً . كما قال فولتير : « المأساة تتطلب دائماً أشخاصاً متسامين عن المستوى العادي سواء أكانوا ملوكاً أو أباطرة أو قواد جيوش أو رؤساء جمهوريات » .

وكانت هذه حال المآسي الإيطالية والفرنسية في القرنين السابع عشر والثامن عشر . وبالحلصة أن المأساة كانت تتناول الموضوعات (العظيمة) والأشخاص

المشهورين ولم تحاول قط أن تعرض الحياة العادية أو أن تتمكن الطبيعة الإنسانية المألوفة . بل كل شيء يجب أن يكون عظيماً فخماً بطولياً . والأسلوب ذو نعمة واحدة نخلوه من كل شيء . يشابه المألوف والعادي من الأحاديث . هذه حال الدراما الكلاسيكية والنيوكلاسيكية . أما الدراما الرومانتيكية فتختلف عن ذلك أشد اختلاف . حقا إنها كثيراً ما تتناول الأشخاص المشهورين والموضوعات العظيمة ، ولكنها في تناولها لهؤلاء تختلف تماماً عن النيوكلاسيكية . فالأبطال المشهورون تعرض حياتهم الواقعية العادية ، وتحكى معيشتهم الإنسانية المألوفة . والمحاور وإن كانت شعرية إلا أنها مليئة باللهجة المألوفة والأحاديث العادية .

(٢) الفرق الثانى أن الدراما النيوكلاسيكية إذا كانت مأساة كانت تخلو تماماً عن أى عنصر فكاهى ، فكان الفصل بين المأساة والمهزلة فى الدراما الواحدة شرطاً واجباً . أما الدراما الرومانتيكية فلها الحرية الكاملة فى المزج بين الفكاهة والحزن فى الدراما الواحدة .

(٣) الوحدات الثلاث : فرق أساسى ثالث هو الوحدات الثلاث . كانت النيوكلاسيكية تتشدد فى اتباع وحدة الزمن ووحدة المكان ووحدة الحادث . فوحدة الزمن Unity of time أن كل حوادث الدراما تحدث جميعها فى أربع وعشرين ساعة أى يوم واحد . ووحدة المكان unity of place تحدث كلها فى مكان واحد لا تغيره إلى مدينة أخرى أو إقليم آخر . ووحدة الحادث unity of action تدور كل حوادثها حول موضوع واحد وتجمعها وحدة واحدة . أما الدراما الرومانتيكية فقد احتفظت بشرط وحدة الحادث لأنه يتصل بالطبيعة الألمانية للدراما ، ولكنها أهملت وحدتى الزمن والمكان إهمالاً تاماً مطلقاً ، فهي تنقل مكان حوادثها من مدينة إلى مدينة ومن قطر إلى آخر بكل حرية ، وحوادثها قد تمتد فتشمل الأيام والشهور والسنين . ثم هى فى فهم وحدة

الحادث قد فهمتها فهماً جديداً ، إذ كانت النيوكلاسيكية تعنى بوحدة الحادث أى أن يكون للمسرحية موضوع واحد فقط فلا تسمح بتوزع الانتباه إلى غيره . أما الدراما الرومانتيكية فأباحت لنفسها أن تتكوّن الدراما من موضوعين بشرط واحد بالطبع هو أن يكون بينهما اتصال حيوى منطقي .

(٤) ومن أعظم الاختلافات بين الدرامتين النيوكلاسيكية والرومانتيكية أن الأولى كانت خالية تماماً من تمثيل الحوادث على المسرح . فإذا كان يحدث في الدراما حروب أو مبارزات أو جرائم قتل أو غير ذلك فإنها كانت تحدث خارج المسرح ثم يعلم النظارة بها من حديث الأشخاص وقصصهم عنها . أما الدراما الرومانتيكية فكانت تستخدم الحركة استخداماً عظيماً ، وكانت مثل هذه الحوادث مسموحاً بأن تحدث على خشبة المسرح أى أن تدخل في تكوين الدراما وتكوّن مناظر فيها . وهكذا كانت الدراما النيوكلاسيكية درامة قصص وإخبار . أما الدراما الرومانتيكية فهي درامة حركة وفعل وأداء فعلي . فكل شيء يحدث فيها تقريباً يحدث على المسرح ويشاهده النظارة .

الدراما المعاصرة :

الدراما المعاصرة تختلف اختلافات كثيرة عن النماذج السابقة كلها بسبب أنها وجدت في عصر النظرية السائدة فيه هي حرية الاختيار واستمداء المفيد من كل المنابع دون انحصار مذهب معين . ولكننا نستطيع أن نقول بوجه عام إن الدراما المعاصرة بتحررها المطلق من كل القيود والقوانين التقليدية هي امتداد للدراما الرومانتيكية ، فهي في العادة مطلقة الحرية في الزمان والمكان ، وهي مطلقة الحرية في استخدام ما تراه لازماً لها من تعدد الموضوعات والتصميمات الثانوية . وهي لا تتردد أقل تردد في استخدام الجذع مع الفكاهة ، وهي قد تلجأ إلى القصص والإخبار أو إلى الحركة والأداء الفعلي ، كما ترى أن هذا أو ذاك

موافق لها . ثم هي قلَّ أن تعنى بالموضوعات الأرستقراطية كما كان يعنى بها الدرامات القديمة ، إذ تأثرت بالروح الديمقراطية وتأثرت بالنظرية الواقعية فنشأ من ذلك الدراما العائلية المنزلية التي تتناول الحياة العادية المألوفة . وهذه الدراما المنزلية أجود نتائج للدراما المعاصرة .

ولكن لما كانت الدراما المعاصرة لا تتبع إلا وحي إرادتها وما تراه أوفق لها دون أن تتقيد بنظريات محدودة لمدرسة واحدة فإنها كثيراً ما تعتنق مبادئ من النيوكلاسيكية إذ تراها أوفق لها ، فهي مثلاً أقرب إلى اعتناق وحدة المكان من الدراما الرومانتيكية . وذلك لأن كثرة المناظر تكلف المخرجين كثيراً من الجهد بل يكون عملاً مستحيلاً أحياناً ، ولذلك يلجأ الكتاب إلى اختصار مناظرهم وتركيزها كما شرحنا في أول هذا الفصل .

الدراما كنقد للحياة :

درسنا جميع نواحي الصنعة في الدراما تقريباً . ولكن لما كانت الدراما ككل الأدب يحكم عليها أيضاً من ناحية قوتها وقيمتها الخلقيتين ، وجب أن نقول شيئاً عن الدراما كأداة لنقد الحياة أو فلسفة عن الحياة .

وليس من الضروري أن نعيد هنا ما قلناه عن أهمية العنصر الأخلاقي في الرواية . فكل ما قلناه هناك ينطبق على الدراما أيضاً . فيكفي أن نشير على القارئ بالرجوع إليه . وإنما نتناول هنا الطريقة التي بها يعبر الدرامي عن فهمه للحياة وفلسفته عنها .

وهنا نعود إلى الفرق الأساسي بين الرواية والدراما . فالدراما من الوجهة النظرية موضوعية خالصة يجب أن تخلو من شخصية كاتبها . فهي لا تفسر الحياة إلا بمجرد عرضها ، وأما الروائي فيستطيع أن يفسر الحياة بكلتا الطريقتين : بعرضها وبتمليقاته الشخصية عليها . ولذلك يكون من الصعب علينا في دراسة دراما

ما أن نستبسط منها آراء صحتها وفلسفته عن الحياة . وأما الروائي فهو يخبرنا صراحة بهذه الآراء ، ولا يخفى علينا أنها آراؤه . بينما يجب على الدرامي إذا حاول ذلك أن يضع آراءه على لسان أحد أشخاصه ، وإذن فكيف نعرف أن ما يقوله الشخص هو تعبير عن آراء المؤلف نفسه ؟

أما في الدرامات التي يظهر فيها الكورس فإن الكورس نفسه هو الذي يتخذه المؤلف أداة للتعبير عن آرائه وفلسفته للحياة . إذ هو تلخيص للعواطف التي تثيرها حوادث الدراما وتحليل لمعناها وقيمتها وحكم عليها . وكذلك الحال في الدرامات التي لا يوجد فيها الكورس ، ولكن يوجد شخص هو في الحقيقة بديل منه ويقوم مقامه ، ويكون في الحقيقة امتداداً له ، وهو ذلك الذي قد يكون أولاً يكون له دور حيوي في الدراما ، وهو في كل مرحلة من مراحلها يتوقف لكي يشرح ويعمل وينتقد . ويستخلص تجربة .

أما في الدرامات الأخرى فالأمر صعب جداً . وهنا يجب أن نحترس أشد الاحتراس من خطأ كثيراً ما يقع فيه النقاد . وهو أن نسرع بالتقاط حكمة ما أو خطرة فلسفية ما يقولها أحد أشخاص الدراما فنفهمها على أنها رأي المؤلف نفسه . بل يجب أن نعرف لكل حكمة يقولها الشخص قيمتها التمثيلية أولاً . أي نحكم عليها أولاً بمقدار ما تعبر عن شخصية هذا الشخص فقط . فهي إنما وضعت أولاً لتعبر عن رأيه هو في الحياة والأشياء من وجهة نظر شخصيته الخاصة التي يصورها المؤلف . وهي لذلك قد تتفق وقد لا تتفق مع رأي المؤلف نفسه . فالمؤلف في تصويره لشخصية قد ينطقها بآراء لا توافق ، بل قد تناقض أشد مناقضة رأيه هو عن الحياة والأشياء ، ولكنه يفعل ذلك بدافع الإخلاص التزيه في تصوير وجهات النظر المختلفة . وإذن فخطأ أن نلتقط كل كلمة ورأى يقولها أحد أشخاص درامات شكسبير ونقول هذا رأي شكسبير نفسه . وإنما نحتاج لكي نجزم بأن هذا الرأي هو رأي المؤلف نفسه إلى أن نقيس هذا الرأي بالجو

العام للدراما كلها و بسير حوادثها ووحدة معناها العام . وإذن فيجب أن نختبر كل قول بقوله أحد أشخاص الدراما بالروح العامة للدراما وباتجاه حركتها والميل الذى تتخذه حوادثها .

وهذا يقودنا إلى نقطتنا الختامية . إن نقد المؤلف الدرامى للحياة لا يتجسم إلا فى الروح العامة والاتجاه الكلى لحركة درامته . وإذن فلنكن نستكشف هذا النقد يجب أن نفحص درامته كلها ، وأن نفهم رجالها ونساءها وحوادثها وعواطفها ودوافعها ومصرعاتها ونجاحها وإخفاقها . أى أن نفهم عالمها الكلى الذى خلقه المؤلف . فكل مسرحية كما رأينا من قبل عالم مصغر يخلقه المؤلف . وإذن فيجب أن يكون هذا العالم الذى يخلقه مرآة لشخصيته ، ومعرضاً لمزاجه وذوقه وعقله ، ووجهة نظره إلى الأشياء ، واتجاه أفكاره وميوله ، والمعنى العام الذى يفهم به الحياة . حقاً إن من الصعب جداً بل من المستحيل أحياناً أن نصف روح عمله واتجاهه فى أى عبارة محددة مجردة تقنعنا بأنها نهائية ومصبوطة . ولكن التحليل الدقيق للتأثير العام الكلى الفكرى والخلقى الذى يتركه العمل علينا يعطينا فهماً عاماً لفلسفة المؤلف الدرامى عن الحياة .

نظرة عامة في النقد

عرضنا فيما تقدم ا عناصر النقد في الموضوعات المختلفة ، والآن نعرض للنقد لنذكر شيئاً عن قيمته واختلاف الباحثين فيه .

ولنبداً بالبحث فيما هو النقد ؟ :

كلمة (النقد) criticism تعنى في مفهومها الدقيق (الحكم) judgment . وهو مفهوم نلاحظه في كل استعمالات الكلمة حتى في أشدها عروماً . فالناقد الأدبي إذئذ يعتبر مبدئياً كخبير يستعمل قدرة خاصة ومراعاة خاصة في قطعة من الفن الأدبي هي عمل المؤلف ما فيفحص مزاياها وعيوبها ويصدر عليها حكماً . ولسكننا حين نتكلم عن أدب النقد أو الأدب النقدي ، أى الأدب الذى يتكون من النقد *the literature of criticism* فإننا نضمن تحت العبارة معنى أكثر من الأدب الذى يصدر الحكم . بل إننا نفهم منها كل الكتلة من الأدب الذى كُتب عن الأدب ، سواء أكان الموضوع تحليلاً أم تفسيراً أم تقديرأ ، أم كل هذه مجتمعة . فالشعر والدراما والرواية تتناول الحياة مباشرة . وأما النقد فيتناول الشعر والدراما والرواية بل يتناول النقد نفسه . فإذا عُرِّف الأدب الإنشائى بأنه تفسير للحياة في صور مختلفة من الفن الأدبي ، فإن الأدب النقدي يُعرَّف بأنه تفسير لهذا التفسير والصور الفن التى يوضع فيها .

المحمد المبرودة ضد النقد :

كثيراً ما توجه حملة على النقد خلاصتها أننا نريد أن نفهم عمل المؤلف فما فائدة كل هذه الوساطات الكثيرة ؟ لماذا نهفق الوقت في قراءة ما قاله واحد غيرنا عن دانتى أو شكسبير ، ومن المؤكد أنه يكون أنفع لو أنفقنا هذا

الوقت في قراءة ذاتي وشكسيير نفسيهما ! إن لدينا كثيراً من الكتب التي عن الكتب إلى حد أن مكتبنا تكتظ بها وانتباهنا يقششت فيها . ثم ليس هذا هو أدهى ما في الأمر . فقد نما في العصر الحديث أدب طفيلي من الشرح والتعليق ونما إلى حد ضخم أنتج بالتالي نتائج طفيلية ثانوية شديدة التعقد من النقاد الذين يكتبون عن النقاد ، والذين يأخذون على عاتقهم أن يفسروا تفسيرهم لتفسير الحياة الذي في الأدب الحقيقي ! وهكذا يتضخم لدينا العدد ، ليس فقط عدد الكتب التي عن الكتب ، بل عدد الكتب التي عن الكتب التي عن الكتب ! لدينا توار يخ النقد ، ولدينا الدراسات التحليلية لطرق هذا الناقد وغيره ، ولدينا مقالات الجلات التي تلخص فيها هذه الدراسات وتناقش . وهكذا تتعرض لأن نحصل على معرفتنا بكثير من أجود الأدب العالي بطريق ثانوي أو حتى بطريق ثالثي شرر يدرس (الفردوس المفقود) . ثم مانيوارنولد يدرس دراسة شيرر للفردوس المفقود . قد يكون لنا لذة في أن نعرف ماذا يعتقد شيرر عن ملتن ، وماذا يعتقد أرنولد في اعتقاد شيرر عن ملتن ، وماذا يعتقد ثالث في اعتقاد أرنولد عن اعتقاد شيرر عن ملتن ، ولكن مع ذلك يوجد خطر يبلغ إذا وجهنا كل اهتمامنا إلى شيرر وارنولد . إننا لا نقرأ عمل ملتن نفسه . وإذن أفليس الناقد مجرد جالب للتعقيد في الأدب ؟ إن دراسة النقد لا يمكنها أن تكون بديلاً عن دراسة الأدب المفقود . بل إنها قد تقف في طريق مثل هذه الدراسة بأن تجذبنا إلى أن نكتفي بهذا النوع السطحي من المعرفة عن الكتب ومؤلفيها ، وهو شيء مخالف حيوية لمعرفة الشخصية عن الكتب والمؤلفين أنفسهم .

هذه الاعتراضات معقولة تماماً . وهي يجب أن تعطى حقها من العناية والتقدير في عصر قد أصبح فيه الأدب الإنشائي في خطر من أن تغطيه السكتلة النامية من العرض والشرح . وهكذا يمكن أن يوجه اعتراض حق عادل ضد ضرر النقد الذي أصبح ميزة بارزة في الحياة الفكرية لعصرنا . ولسكننا لا يمكننا

أن تنكر فائدة النقد لهذا السبب ، فإن للنقد مكانه لمشروع ومهمته المشروعة .

النقد كأدب :

ولنلج في توضيح نقطة كثيراً ما نهمل . إن الفرق بين الأدب الذى يتناول الحياة مباشرة وبين الأدب الذى يتناول الأدب مهما يظهر أنه فرق أساسى فهو فرق صناعى متكلف . فإن الأدب ينتج من أى شىء يهمنا فى الحياة . ولكن الشخصية هى واحدة من أهم الحقائق الرئيسية فى الحياة ، ومن أكثرها تشويقاً وأعظمها شأنًا . وهكذا ينتج أن الناقد الذى يقوم بتفسير شخصية أديب كبير كما تتضح فى عمله وتفسير هذا العمل فى كل جوانبه المختلفة كتعبير عن الرجل نفسه ، هذا الناقد يتناول الحياة تناولاً حقيقياً مثل الشاعر أو المؤلف الذى يقوم هو بدراسة آثاره سواء بسواء .

والكتاب النبيل هو شىء حيوى مثل الفعل النبيل . وماهيات الفن حيوية تماماً مثل الماهيات التى يتضمنها جانب آخر من نشاط الحياة المتعدد الجوانب . وقد عبر المستر وليم واطسن عن هذا رأى تعبيراً رائعاً فى شعره حين اعترض عليه بأنه كثيراً ما يبحث فى عمل الشعراء الآخرين ، فأجاب بأنه قد اتخذ الشعراء العظام موضوعه وقال : (قد اعتبرت هؤلاء كجزء من عظمة الطبيعة) . وهكذا ترفض هذا الاعتراض الذى يوجه إلى النقد ما دام قائماً على اعتبار أنه مختلف فى النوع عن الأدب الإنشائى الذى يستمد موضوعه ووحيه من الحياة مباشرة . فإن النقد الحق يستمد أيضاً موضوعه ووحيه من الحياة ، وهو أدب إنشائى أيضاً فى طريقته الخاصة .

ومن الهام أن نميز بين ضرر النقد وبين فائدته . وهى مشكلة ليست صعبة كثيراً ، فإننا نستطيع من تجاربنا الخاصة أن نعرف متى يصير النقد خدعة ومتى يكون عوناً لنا .

ضرر النقص :

يصير النقد خدعة حينما نظل قانعين بما قاله غيرنا عن مؤلف عظيم بدل أن نذهب مباشرة إلى ذلك الأديب ، ونحاول أن نتمالك أدبه لأنفسنا . وقد كثرت الآن هذه الخلاصات الموجزة من المعرفة في الأدب وفي غيره من أنواع الدراسة . ونحن في حياة السرعة وفي معترك المقالب المتعارضة قد نميل إلى الاعتماد على هذه الخلاصات في الحصول على معرفة كثير من الأدباء الذين يتحدث عنهم العالم بكثرة ، والذين نرغب في أن نتحدث عنهم نحن أيضاً ، ولكن ليس لدينا الوقت أوليس لدينا الصبر لكي نتعرف بهم معرفة شخصية . فالكثيرون منا يتراجعون أمام قراءة الأودسة بحجة أنها طويلة جداً ، وأنه يوجد كثير جداً من الأشياء التي يهمنا أن نقرأها هي الأخرى . وهكذا يبدو أنه يوافق حاجتنا تماماً مثل هذه الخلاصة الموجزة الصغيرة لمحتويات هذه القصيدة القديمة الرائعة ، هذه الخلاصة الموجودة في Ancient Classics for English Readers . والآل يجب ألا يرمى هذا الاعتماد على أدب العرض والتلخيص باللوم والتعنيف كما يفعل كثير من الذين يكتبون عن هذا الموضوع . فإن الموضوع يجب أن يعالج علاجاً عملياً . وإنه لمن التعجيز لأكثرنا أن نحاول أن نقرأ بأنفسنا كل كتاب في الأدب العالي يستحق القراءة . فلو وضع السؤال هكذا : هل الأفضل أن نظل جاهلين بالأودسة تماماً أم أن نحصل على فكرة ما عن قصتها وأشخاصها من طريق ثانوي لما ترددت في الإجابة بأنه من الأفضل جداً أن نعرف شيئاً عن القصيدة من أشد مختصراتها لجأزاً عن ألا نعرف شيئاً عنها مطلقاً .

الحياة قصيرة ، ودائرة فراغنا محدودة عادة ، ويزيدها ضيقاً الاتجاه الخاص لميولنا الذاتية . حقا قد يكون صغيراً جداً ذلك الجزء الذي نستطيع أن نأمل في معرفته معرفة شخصية . وإن تشوقنا إلى قراءة الأدباء المشهورين ومعرفة شيء

عن شخصياتهم لتشوق مشروع طبيعى ، ومن السخف أن يقال إننا يجب ألا نلجأ بحرية إلى ما كتبه الآخرون عنهم ونتخذ بهديلاً عن قراءتنا الخاصة لأعمالهم أو مرشداً في دراستنا لها إلى أهم ما يستحق العناية منها . فكل واحد يسلم بأن فولتير واحد من أعظم الرجال في أدب القرن الثامن عشر وقراءته إذن هامة ومشوقة . وجوانب دراسته متعددة ، ولكن مؤلفات فولتير المستقلة عددها أكثر من مائتين وستين ، فقد كتب أشعاراً اجتماعية وقصائد قصصية وقصصاً تمثيلية ونقداً تمثيلياً وتاريخاً وسيراً وحكماً فلسفية ودراسات فلسفية . وهذا العمل الضخم المتنوع لا بد أن يظل مجهولاً من القارئ الإنجليزي العادى . ولكنه سيجد في الكتاب الرائع الذى ألفه Lord Morley في ٤٠٠ صفحة دراسة جيدة ورائعة عن الرجل ووسطه وعمله . فإذا قرأه قراءة جيدة فإنه سيحصل على فكرة عن عبقرية فولتير وقوته ومزاياه وعيوبه أحسن بكثير من تلك التى يستطيع أن يحصل عليها من محاولات سريعة غير منظمة لأنه يقرأ عمل فولتير بنفسه .

ثم يوجد كثير جداً من الأدباء غير العظماء الذين يستحقون بدورهم الدراسة والذين لهم عبقرية خاصة تستحق الفحص والدراسة . ولكن ليس لدينا الوقت الذى يسمح لنا بقراءة هؤلاء جميعاً ، وإذن فمن المستحسن جداً أن نحصل على معرفة موجزة عنهم عن طريق ما كتبه عنهم الآخرون .

وهكذا يكون من المبالغة الشنيعة أن يقال إننا يجب ألا نعتمد قط على أناس آخرين في معرفتنا بالمؤلفين والكتب . ولكن مع ذلك يجب ألا نهمل أهمية المبدأ القائل بأن اهتمامنا الأساسى هو بالأدب مباشرة وليس بالتفسير النقدى للأدب . فإنه إذا كان الغرض الأول للدراسة الأدبية هو تنمية العلاقات الوثيقة الشخصية بين الدارس وبين الأديب فإننا إذا اكتفينا بالكتب التى عن الكتب شعرنا بأننا لا نحقق هذا الغرض تحقيقاً كافياً . فالميزة الجوهرية لكتاب عظيم وقوته الذاتية الحيوية لا يمكن أن يشعر بهما على أتم وجه إلا فى التناول المباشر

فقط ، ولا يمكن أن ينقلا خلال أى واسطة أو مساعدة إلا إلى حد صغير جداً .
أخبرنى أستاذ أمريكى مشهور بأنه جاءه تلميذ له يسأل : ما هو أحسن كتاب
أقرؤه عن Timon of Athens لأننى أكتب عنه بحثاً . فكانت إجابة
صديقى : أحسن كتاب تستطيع أن تقرأه عن Timon of Athens هو :
Timon of Athens . فكان هذا جانباً لم يكن قد التفت إليه المستفهم ،
فانصرف أكثر حكمة . وهو جانب بهمله الكثيرون منا كثيراً . فلن يكون
أى تحليل أو نقد لكتاب بديلاً صالحاً عن امتلاكنا الشخصى لهذا الكتاب
بنفسه . فإن الجهد الذى تنفقه فى محاولة الحصول على هذا الامتلاك هو أكبر قيمة
من أى معرفة عن الكتاب نحصل عليها من الخارج .

وهذا يذكر بخطر آخر يشتمل عليه اعتمادنا المستمر على أدب العرض
والتعليق ، فإننا نصبح مستعدين لأن نقبل تفسير شخص آخر عن كتاب وحكمه
عليه . وهو خطر بليغ جداً لأنه يزداد بازدياد قوة الناقد نفسه . فإنه إذا كان
ناقداً كبيراً حقاً أو كان رجلاً ذا علم ممتاز وشخصية قوية ممتازة فإنه يفرض نفسه
عليها . فإن ملاحظتنا لقوته وضعفنا تجعلنا نسلم أنفسنا له ، إذ يستولى على فكرتنا
إلى حد أننا نأخذ حكمه كحكم نهائى . وهكذا ننظر إلى الكتاب لا من خلال
عيوننا الخاصة بل من خلال هيئته . فنجد فيه ما قد وجد هو فيه ولا نجد أكثر
من ذلك . فما أخطاه هو نخطئه نحن . وتجربى قراءتنا على الخطوط التى قد رسمها .
وهكذا يقف هو بيننا وبين موضوعه لا كمنسر ولكن كعقبة . فبدل أن يقودنا
يعد أمامنا السبيل ، فتتوقف علاقاتنا الشخصية بالمؤلف ويتعطل عملنا الذهنى
الخاص على الكتاب .

قائمة النقد :

ولكن مهما تكن النتائج التى تنتج من ضرر النقد بليغة فإن فائدته الحقة

لدراسة الأدب لا يتردد فيها لحظة واحدة . فإن إنكار فائدة النقد هو ادعاء إما بأنه لا يمكن أن يكون أحد آخر أعقل منا ، وإما بأننا لا نستطيع قط أن نستفيد بما لفرد آخر من تجربة أعمق وعقل أعظم . ومهمة النقد الأساسية هي أن يوحى وأن يشجع وينير السبيل . فإذا كان شاعر كبير يجعلنا مشاركين له في فهمه الأعظم معنى الحياة ، فإن ناقدًا كبيراً قد يجعلنا مشاركين له في فهمه الأعظم لمعنى الأدب . والناقد الحق هو ذلك الذى يزاول عمله بمعرفة عن موضوعه هي في عمقها وصحتها أعظم بكثير من معرفتنا نحن ، والذي قد وهب مواهب خاصة من عمق النظرة والتغلغل والتفهم . وحقا إنه يكون غاية الوقاحة الادعاء بأن مثل هذا الرجل لن يرى قدراً أكثر مما نستطيع أن نراه في آية ما من آيات الأدب . ويكون حقاً مطلقاً أن نتخيل أننا بمساعدته لا يمكن أن نستكشف فيها صفات من القوة والجمال وثروة من المذاق وعمقاً من الأهمية لا نستطيع بدون هذه المساعدة إلا أن نظل عنها غمياً . فالناقد كثيراً ما يعطينا وجهة نظر جديدة تماماً ، وكثيراً ما يؤدي مساعدة خاصة بأن يترجم إلى تعبير محدد إحساسات لنا كنا نحس بها إحساساً مبهماً غامضاً ليس له قيمة عملية ، فهو أحياناً مستكشف يستكشف أرضاً جديدة ، وهو أحياناً رفيق صديق يدانا على جوانب غير منظورة من الأشياء التي نمر بها في طريقنا حتى من تلك التي نعرفها معرفة جيدة . وهكذا يعلمنا أن نقرأ ثانية لأنفسنا بذكاء أعظم وبتميز أعمق . ثم ليس هذا كل شيء ، فإنه كثيراً ما يؤدي لنا أعظم المساعدة حين يتحدى أحكامنا الخاصة ويعارض آراءنا التي سبق أن كوثناها ولا يقتصر على التعليم بل الإثارة والاستفزاز . فإذا قرأناه كما يجب أن نقرأ الأدب الذى يتناوله بعقل حاضر منتبه فطن فإنه لن يكون أمراً هاماً . هل نحن نوافق ما يقوله لنا أم نرفضه . ففي كل حالة سوف نكسب من تناوله في عمق النظرة وفي القوة .

مهمتنا النقد :

للقد مهمتان مختلفتان . مهمة التفسير interpretation ومهمة الحكم judgment . وحقا إنه عملياً قد اجتمعت هاتان الوظيفتان عادة حتى يومنا الحاضر ، إذ أن معظم النقاد مع اعتبارهم أن الحكم هو الغاية الحقة لكل النقد قد استعملوا التفسير كوسيلة إلى تلك الغاية . ولكن في السنين الأخيرة قد اتجه دارسون مختلفون للأدب على تجسيم الفرق ، إذ وضعوا المهمتين متعارضتين ثم أعلنوا أن الواجب الرئيسى للناقد هو العرض exposition حتى في الحالات التي يتجاوز فيها العرض إلى مسائل الذوق والتقدير .

الناقد كمفسر :

إذا قبلنا مؤقتاً هذه الوجهة من النظر التي تحد من مهمة النقد وتحصرها ، فإننا نسأل : ماذا يجب على الناقد أن يعمل به باعتباره مفسراً ؟ وبالإجابة ستري أنه حتى لو كانت مهمته في هذا الحصر والتحديد فإنها مهمة كبيرة وشاقة معاً . فإن غرضه سيكون التغلغل خلال قلب الكتاب الذي أمامه ، وأن يحل صفاته الأساسية من الجمال والقوة ، وأن يميز بين ما هو وقتي فيه وما هو دائم ثابت مستمر ، وأن يحلل معناه ويحدده ، وأن يوضح بالاختبار المباشر المبادئ الفنية والخلقية التي قد أثارها المؤلف وتحكمت فيه سواء أكان المؤلف نفسه شاعراً بها أو غير متفطن إليها . وأن يجعل ما هو مجرد معنى متخيل شيئاً واضح التعبير ، وأن يبين العلاقات المتبادلة بين أجزاء الكتاب وعلاقة كل جزء بالجموع الذي يتكون منها ، وأن يجمع عناصره المتفرقة ويلخصها ويشرح ميزاتها بإرجاعها إلى مصادرها . وهكذا بشرحه وعرضه وإيضاحه سوف يرينا ما هو الكتاب في

الحقيقة ، محتوياته ، وروحه ، وفنه . فإذا عمل ذلك فإنه سيركه لنا لنحكم عليه ونقدره . قال Walter Pater : (الشعور بميزة الشاعر أو الرسام ، وحلها ، وعرضها — هذه هي المراحل الثلاث لواجب الناقد) .

والناقد في تأدية واجبه سوف يتبع اتجاهه الخاص في العرض ، فقد يحبس نفسه تماماً على الكتاب الذي في يده ، ويحصر انتباهه كله فيما يجده فيه . وقد يوضحه بالرجوع المنظم إلى أعمال أخرى لنفس المؤلف . وقد يلقي عليه ضوءاً من الخارج باتباع طريقة المقارنة . وقد يتقدم عن ذلك في ميدان النقد فيبحث عن سره في مبادئ التفسير التاريخي . ولكن مهما يكن منهجه فإن غرضه الوحيد هو أن يعرف الكتاب في حد ذاته وأن يعاوننا على أن نعرفه في حد ذاته . فلن يصدر حكماً قاطعاً عليه من وجهة نظر ذوقه الخاص . أو من وجهة نظر أى مجموعة منظمة من الآراء النقدية .

النقد الاستدلالي والنقد الحكمي :

النقد الاستدلالي criticism moulton :

للأستاذ مولتون Inductive دراسة عن « شكسبير كفتان درامي » جعل مقدمتها دعوة إلى نوع علمي تماماً من النقد الأدبي . فبعد أن ذكر رأياً لما كولى في أن أحكام النقد تستمد من مجرد الذوق ، عارض هذا الرأي ونادى بما يسميه (النقد الاستدلالي inductive) ووضع مبادئ هذا النوع من النقد . والاسم نفسه يدل على مقدار تأثير منشأ هذا النوع بالتأثير القوي للعلم الحديث . والأستاذ مولتون يقول بنفسه إن غرضه هو (أن يجلب إلى دائرة العلوم الاستدلالية دراسة الأدب) . فهذا النقد يقول إنه يجب أن يُعدّ لا فرعاً من الأدب ولكن فرعاً من العلم . وهكذا يسعى هذا النقد وراء الدقة العلمية والحياد العلمي . ويقول :

(إن الدراسة التي نريدها هي دراسة لا تعتمد على المدح أو الذم ، ولا شأن لها بالجودة النسبية أو المطلقة) . فالناقد الاستدلالي مثل الباحث في أى ميدان آخر من ميادين البحث العلمى « ينظر إلى ظواهر الأدب كما تقف هى فى الحقيقة ، باحثاً عن القوانين والمبادئ التى قد كوت منها والتى تنتج آثارها ومحاولاً تنظيم هذه القوانين والمبادئ » . وهكذا -- كما يقول مولتون -- تتضح ثلاث نقط هامة للتعارض بين النقد الاستدلالي القديم وبين النقد الحكيم^(١) القديم . فأولاً : النقد الحكيم يهتم إلى حد كبير بمسألة الجودة فى الأعمال الأدبية . وهذه المسألة خارجة عن العلم . « فالجيولوجى لا يمدح الحجر الرملى الأحمر القديم كدمودج للتكوين النصخرى ، أو يلقى تعليقات تهكمية عن العصر الثلجى ! » فالناقد الاستدلالي كرجل من رجال العلم لا يعرف شيئاً عن الاختلافات فى القيمة ، وإنما هو يعرف فقط الاختلافات فى النوع . والطرق الأدبية المتعارضة مثل طريقة شكسبير وطريقة جنسون فى انقصة التمثيلية ليست تعتبر عنده من وجهة أيها الأسمى وأيها الأخط ، وإنما فقط تعتبر متميزة من « نفس الناحية التى يتميز بها النبات ذو الزهرة عن النبات القديم الأزهار » . ومثل هذا التميز « لا يدع مجالاً للتفضيل فليس هناك وجه اشتراك تقوم عليه المقارنة » . وهكذا يجب أن الخلافات التى بين مؤلف ومؤلف تميز وتحدد ، ولكن يجب ألا يقوم بأية محاولة لتقدير قيمتها الاعتيادية

وثانياً : أن النقد الحكيم يعتقد أن الأشياء التى يدعوها قوانين الأدب هى مثل قوانين الأخلاق أو قوانين الدولة ، أى مفروضة من قوة خارجية ومحمية على الفنان مثل تحميم قوانين الأخلاق والدولة على الإنسان . وأما من ناحية النقد الاستدلالي فلا وجود لمثل هذه القوانين ، فإنه يعد قوانين الأدب بالضبط مثلما يعد العالم الطبيعى قوانين الطبيعة ، ليست شروطاً مفروضة من جهة عليا خارجية ،

(١) الحكمى judicial نسبة إلى حكم أى الذى مهمته إصدار الأحكام

ولكن حقائق في نفس الطبيعة قد حُددت . فقوانين الطبيعة هي مجرد سرد منظم للنظام الذي يلاحظ فعلاً بين الظواهر . وقوانين الأدب يجب أن تفهم مثل هذا الفهم تماماً ، فإنها تدل على ما هو كائن ، ليس على ما يجب أن يكون .

وهكذا لا تكون قوانين الدراما الشكسبيرية قوانين قد فرضتها سلطة خارجية على شكسبير وهو ملزم بطاعتها مسئول عن الخضوع لها ، ولكنها قوانين الممارسة الدرامية المستمدة من تحليل أعماله نفسها . وإذا فنحن إنما نستعمل لغة المجاز حين نقول إن شكسبير (يخضع) لكذا وكذا من (قوانين) القصة التمثيلية ، مثلاً نكون مستعملين لغة المجاز حين نقول : إن النجوم (تخضع) لقانون الجاذبية . وإذا فليست مهمة الناقد أن يفحص عمل شكسبير من وجهة مطابقته أو عدم مطابقته لبعض آراء مجردة عن القصة التمثيلية أو لقواعد قد وضعت وضعاً مستقلاً ، ولكن مهمته فقط أن يستكشف بالاختبار المباشر لروايانه المبادئ التي قد كتبت هذه الروايات طبقها ، ثم أن يوجز نتائج هذا الاختبار في قول عام . وهذا يقود إلى النقطة الثالثة من الاختلاف بين نقد الحكم والنقد الاستدلالي . فالنقد الحكمي يفترض أن هناك مثلاً علياً محددة يمارس الأدب تطبيقها ويحكم عليه بها ، وقد اختلفت هذه المثل اختلافاً كبيراً باختلاف النقاد وباختلاف المصور ، وهذه الحقيقة تمدنا بسبب لما نجده من أن النقد كثيراً ما سقط إلى هذه الهوة ، ولكن وجود مثل هذه المثل قد كان معتقداً رغم ذلك ، وأما النقد الاستدلالي فلا يعترف بأى مثل مقررة ، بل ينكر إمكان وجود مثل هذه المثل ، فالأدب هو نتاج للنشوء والتطور مثل أى ظاهرة تدرسها العلوم ، وتاريخ الأدب هو تاريخ التبدلات التي لا تنقطع ، وهكذا يفشل فشلاً ذريعاً كل جهد يبذل لإيجاد مبادئ نقدية مقررة نهائية ، لأنه يفرض وجود نهاية حيث يستحيل تبعاً لطبائع الأشياء أن توجد نهاية .

وهكذا تكون الخلاصة «أن النقد الاستدلالي يختبر الأدب في روح الاختبار

الخالص ، باحثاً عن قوانين الفن في أعمال الفنانين ، ومتناولاً الفن كباقي الطبيعة باعتباره شيئاً ذا تطور مستمر يمكن أن تدخله اختلافات باختلاف كل أديب وكل مدرسة تختلف في النوع عن بعضها البعض ، ولا يمكن معرفة إحدى هذه الاختلافات إلا بأن يمتحنها ذهن مستعد لفهم التغيرات بنفسه دون تدخل شيء آخر خارج عنه .

وبناء على هذه النظرة إلى مهمة النقد لا يكون للنقد أى شأن مطلقاً بقيمة القطعة من الفن الأدبي أو بإحساساتنا الشخصية المتعلقة بها ، فالناقد يهمل كل اعتبارات الذوق الفردى وكل مسائل الجودة المطلقة أو النسبية ويقف نفسه كلها كالعالم على عملية الاختبار . فالناقد كما قال تين مرةً هو نوع من العالم بالنبات ولكن مهمته ليست ظواهر حياة النبات وإنما ظواهر الأدب .

ولدينا نظرية أخرى عن النقد الاستدلالي وهى : أن قانون عمل كل مؤلف يجب أن يبحث عنه في ذلك العمل الأدبي نفسه . ومعنى هذا أن هذا القانون لا يمكن أن يطبق على عمل أى مؤلف آخر ، وإذن لا يمكن أن يستخدم كشال للحكم أو حتى كمرشد . وهذه النتيجة تثير مشكلة سنعرض لها بعد برهة . وفى نفس الوقت يجب ألا ننفل أنه من الممكن أن نفهم النقد فهما ينكر جمود الطريقة الحكمية القديمة ، وفى نفس الوقت لا ينكر حق الناقد فى التقدير والحكم . والمفتاح لهذا الفهم يقدمه إلينا مبدأ نسبية الأدب والطريقة التاريخية فى التفسير . ويمكننا أن نوجز القول فى هذا بالرجوع إلى الناقد الفرنسى Edmand Scherer فحين قام شيرر بدراسة قصيدة « الفردوس المفقود » دهش إذ وجد رأيين عنها متعارضين تماماً ، رأى ثولتير ورأى ما كولى : فأحدهما توغل فى احتقار لاحد له ، والثانى أمعن فى تعريض لاحد له . فتساءل : هل الاحتقار أو التعريض يمكن أن يؤخذ أحدهما كحكم حقيقى على القصيدة ؟ هل يعطينا أحدهما أى وصف حقيقى لعظمتها ولواطن ضعفها ولمكانها بين آيات الأدب ؟ بكل تأكيد لا . فهذان

ليسا حكيم مستندين على أساس مطلقاً . وإنما هما مجرد تعبير عن ميول شخصية للناقدين . وهما ينقصهما تماماً الصفة التي يجب قبل كل شيء أن توجد في كل من يتعرض للقيام بمهمة الحكم على الأدب ، ألا وهي صفة الحياد والنزاهة . فهما يخبراننا بما اعتقده في عمل ملتين فرنسي ذكي في القرن الثامن عشر وإنجليزى ماهر في القرن التاسع عشر ، ولكنهما لا يعيناننا على أن نكون لأنفسنا حكماً خاصاً عليه . وهما يلغى أحدهما الآخر بكل بساطة . قد تجعلنا ميولنا الخاصة تميل إلى جانب رأى فولتير ، أو إلى ناحية رأى ما كولى ، ولكنهما في حد ذاتهما يغادراننا غير مقتنعين وغير فاهمين . وإذن فكيف نستطيع أن نأمل في أن نكون وجهة نظر بعيدة عن العواطف الشخصية — وجهة نظر منها ترى قصيدة « الفردوس المفقود » كما هي في الحقيقة بصرف النظر عن مسألة ما إذا كانت تمتعنا أو لا تمتعنا ؟ يقول شيرر : نستطيع ذلك باتباع الطريقة التاريخية الحديثة . فهذه الطريقة أقرب إلى القطع والجزم وإلى العدل والإنصاف من طريقة المدارس النقدية القديمة ، لأنها تحبس نفسها على أن تفهم الأشياء لا على أن تصنفها ، وأن تشرحها لا أن تحكم عليها ، ففرضها أن تصف العمل من وجهة عبقرية مؤلفه ، ومن القالب الذى اتخذت هذه العبقرية بتأثير الظروف المحيطة بها . فأول مهمة لنا في تناول « الفردوس المفقود » إذاً تكون أن نبعد على أقصى ما نستطيع كل ميل شخصى نأجج إما عن النفسية الفردية والاستحسان الشخصى ، أو عن العادات والأذواق الأدبية نؤمننا ووسطنا ، وأن نصف القصيدة ، ونشرحها كما هي في كل ميزاتها المختلفة من الموضوع والأسلوب ، بتحليل دقيق لعبقرية ملتين وبيئته ، للرجل نفسه وخلاصة المؤثرات الفكرية والفنية والسياسية التى أثرت فيه سواء أعدداها مؤثرات طيبة أم رديئة — وحتى هذه النقطة لا يزال الناقد يعتبر فيها كمختبر ، رغم أن عناصر الشخصية والوسط — وهى أشياء لا تدخل في نظرية الأستاذ مولتون — تؤكد تأكيداً خاصاً . (أى في نظرية شيرر) ولكن هنا يفترق

شيرر عن مولتون ويرفض أن يتقدم من التفسير إلى الحكم . فيقول : « إنه من هذين الشئيين : من تحليل نفسية الأديب ومن دراسة عصره ينتج بالضرورة الفهم الصحيح لعمله » . والفهم الصحيح بدوره يعطينا مبادئ نقدية نقدر بها مكائنه وقيمته . فبدلاً من تقدير نرسله وحيّاً للصدفة والظروف يكون لدينا حكم على العمل مستمد منه نفسه ومحدد للمرتبة التي ينتمى إليها بين منتجات العقل الإنسانى .

وبما أنه ليس من غرضنا الخالى أن نناقش النظريات الحديثة عن أغراض النقد وطرقه ، فإن هذين السكتين يكفيان لتوضيح الميل البارز فى عصرنا إلى اعتبار التفسير هو الغاية الرئيسية إن لم يكن الغاية الوحيدة لعمل الناقد ، وبينما يرفض مولتون النقد الحكى إطلاقاً يحاول شيرر أن يجد أسساً لنقد أعمق وأثبت من أى نقد يمليه الذوق الشخصى . ولكن الناقدين الإنجليزى والفرنسى كلاهما يحاول الخلاص مما للمدارس القديمة من طرق ضيقة غير ثابتة تملئها الصدفة ، وكلاهما يحاول أن يجلب إلى دراسة الأدب ما للعلم من طرق أعظم وأكبر ثباتاً وأكثر تنظيماً .

الطرق القديمة للنقد الحكى :

إن هذه الاتجاهات الجديدة التى ذكرناها لعلى أعظم قدر من الأهمية . فإننا نقتبعها معتقدين تماماً أنها تضمن نتائج فعلية من معرفة حقيقة حياة عن الأشياء التى تهمنى فى أى عمل أو أديب نتخذ موضوعاً لدراستنا . وقد أصاب اللورد مورلى فى قوله إنه لشيء مخجل تماماً للذكاء الإنسانى أن العلماء جيلاً بعد جيل يظنون يتجادلون حول معنى عقيدة أرسطو المشهورة عن المأساة *tragedy* ، بدل أن يذهبوا مباشرة إلى ظواهر المأساة فيفحصوا أهميتها بأنفسهم ، وبهذه الوسيلة قد ضيق على النقد الأدبى الخلق وأخذ من أنفاسه تحت ثقل النظريات السابق

اعتناقها والخضوع لسلطة النقد القدماء . والطريقة الوحيدة الممكنة للخلاص من تقلبات الأذواق الفردية كان يظن أنها توجد في الرجوع إلى مجموعة قوانين محددة . فكان كل أديب يُنقد طبقاً لمبادئ تطبق على عمله من الخارج ، بينما كان كل اتجاه جديد في الأدب يقدر بالرجوع إلى النماذج ، إلى ما تم عمله من الأدباء الآخرين في المصور الأخرى ، والتفكير للكلاسيكيات الذي بدأ من عصر النهضة والذي لا يزال يوجد في الأوساط المدرسية حتى اليوم قد أدى إلى اعتقاد عام في قيمة الأدباء اليونان والرومان كمثل عليا ثابتة للبراعة . وحتى حين تهدمت هذه النظرية فقد ظل عمل الناقد أن يرجع إلى أديب ما أو مدرسة ما من الأدباء يعتقد أنهم قد مثلوا القوانين الصادقة للأدب تمثيلاً نهائياً .

وهكذا كثيراً ما كان النقد ينحصر في مناقشات صارمة عن مسائل على خط ضئيل من الأهمية الخفة ، ومحاولات عقيمة لحفظ المنتجات في حدود معينة موصوفة . وهكذا صار النقد اصطلاحياً conventional صارماً متعنتاً dogmatic مستبداً arbitrary ينكر كل انحراف عن الخطوط المرسومة والسنن الموضوعة كما في حالة شكسبير الذي ظل إلى زمن طويل في فرنسا وبوساطة عدد كبير من النقاد حتى في إنجلترا يُعتقد أنه متبرر دخال من الفن لأن عمله لم يخضع لقوانين القصة التمثيلية الكلاسيكية التي قد اعتبرت كنموذج مثالي . فمثل هذا النقد كان دائماً يبحث عن مرشد له في الماضي ، ولذلك كان يرفض فعلياً مبدأ التطور وحق الروح الجديدة في الأدب في أن تنبعث في اتجاهات جديدة لنفسها . وكان يتجاهل الحقيقة العظيمة التي أكدها وردسورث والتي تتضح مراراً في التاريخ الأدبي « إن كل أديب — إلى الحد الذي تبلغ إليه عظمته وابتكاره — قد خلق الذوق الذي يجب أن يتخذ حتى يستمتع به » ويمكننا أن نضيف : وقد وضع المبادئ التي يجب أن تطبق في الحكم على عمله .

ولنمثل لهذا النوع من النقد القديم^(١) بمثالين من أشهر أساتذته وهما أديسون وجونسون .

فأما Addison فيحاول نقداً منظماً للفردوس المفقود ، فيفحصها بواسطة قوانين الشعر القصصى ، ويرى أنه تطابق الإلياذة والإينيد Aenid في المحاسن التي هي ضرورية في هذا النوع من الشعر . وكيف تستكشف هذه القوانين للشعر القصصى ؟ وكيف نعرف المحاسن التي هي ضرورية لهذا النوع من الشعر بالدراسة الدقيقة لهوميير وفرجيل وأرسطو . فبمقدار مطابقة الشاعر الإنجليزي لهؤلاء يكون نجاحه أو سقوطه . وهكذا أخطأ ملن حين جعل واقعة قصته محزنة . بينما أرسطو قد قرر كقاعدة عامة أن القصيدة القصصية يجب أن تنتهي انتهاء ساراً . وأخطأ ملن إذ كان يتبع روح سبنسر وأرستو أكثر مما كان يتبع روح هوميير وفرجيل . ولكن من الغريب أن نجد أديسون قد لاحظ مبدأ التطور في الأدب واستحالة الأخذ بأرسطو نفسه كعقيدة نهائية فيقول : « إن قوانين أرسطو للشعر القصصى التي وضعها من تفكيراته في هوميير لا يمكن الادعاء بأنها تنطبق بالضبط على القصائد القصصية التي قد ألفت منذ عصره ، إذ أنه من الواضح لكل قاض نزيه أن قوانينه كانت تكون أكثر كلاً لو أنه درس الإينيد التي ألفت بعد موته ببضع مئات من السنين » . ونحن بالضرورة لانملك أنفسنا من أن ننسأل : أو لم تكن قوانين أرسطو تكون أكثر كلاً لو أنه درس الإينيد بل أيضاً الفردوس المفقود ؟ وهكذا يتضح عبث وضع مبدأ نهائي في الأدب .

وأما جونسون Johnson فكان نقده أيضاً على هذا المنوال ، فهو كما قال ما كولي : « قد أيقن أن نوع الشعر الذي ازدهر في عصره^(٢) والذي كان هو

(١) هو النقد الكلاسيكي الذي سيطر في القرنين ١٧ ، ١٨ وقد عرفنا عيوبه في تاريخ

النقد .

(٢) عصره هو الدور النهائي للأدب الكلاسيكي في إنجلترا وتلته الرومانتيكية .

يسمع الثناء عليه من طفولته كان أحسن نوع من الشعر . وهكذا كان حين يحاول في نقده أن يضع مبادئ نقدية يحكم بمقتضاها ، فإنه كان يلتبس هذه المبادئ في هذا الشعر ، فكان دائماً يرجع إليه . وكانت النتيجة أنه لم يستطع أن يرى إلا خطأ ضئيلاً من المعنى والجودة في أى شعر آخر . وهكذا أخفق في أن يرتفع إلى عظمة شكسبير ومثلن ، وكان ظالماً لكل الظلم تجاه جرائ ، وكان دائماً يعارض ويسخر من كل حركة في الأدب يرى فيها علامات ثورة ضد ما كان يرى أنه القصيدة الأدبية الصحيحة .

تأثير الروح الجديرة في النفس :

والآن إذا انتقلنا من أديسون وجونسون اللذين يعدان كممثلين للنقد الذي سيطر في إنجلترا حتى الأزمنة الحديثة نسبياً ، إذا انتقلنا منهما إلى كتابات أى ناقد في العصر الفكتوري^(١) ، نشعر توتراً بتغير عظيم . فالرأى القديم في غايات النقد قد تحسن وإن لم يهجر نهائياً ، والطرق القديمة قد أهملت عملياً ، ويجب بالطبع ألا نظن أن نقادنا قد انقطعوا عن اعتبار أنفسهم وعن أن يعتبرهم الآخرون . شرعين وقضاة في آن واحد ، أو أنهم لم يعودوا يعبرون عن استحسانات شخصية يؤيدونها بالإشارة إلى مبادئ ونماذج ، فإننا لا نجد إلا في مواطن متفرقة النظرة العلمية قد اعتنقت بشدة إلى حد أن الأغراض التشريعية والحكومية قد أهملت تماماً . ولكن النقد يظل يُقدَّر ، وفي تقديره يستعمل حريته في استخدام المبادئ الجمالية ونماذج المقارنة ، وهكذا ، حتى ماتيو أرنولد مع تخوفه من الآراء المجردة ومن وضع النظم كان مع ذلك يعتقد عقائد معينة عن «الأسلوب العظيم» grand style وعن غيره من الأشياء . ولكن برغم ذلك فإن التغير العام ملحوظ . فالناقد الحديث — وأرنولد نفسه يمكن أن يتخذ أنموذجاً — يشغل أكثر نفسه الاهتمام

(١) هو عصر تيبسون وماكولي وماتيو أرنولد وكارليل .

العظيم بأن يفهم وأن يفسر أكثر من أن يوزع التقاريط والانتقادات ، بينما مبدأ ال eclecticism وهذا المذهب يعنى أن الفكر يكون حراً فى اعتناق مختلف الآراء من مختلف المذاهب وألا يكون ملزماً بمذهب واحد لا يغيره ولا يعتنق إلا آراءه ، بل هو يستمد بحرية من مختلف المصادر ما يوافقه فى الرأى والدوق . وهذا المذهب وهو أحد المميزات البارزة لعصرنا ، والطرق النشوتية الارتقائية التى تغزو بسرعة كل ميدان فكرى ، قد اجتمعا لى يعطيا الناقد الحديث سعة فى النظرة وسرورة فى الفهم وتسامحاً فى العطف وإدراكاً لما يصيب الشخصية والعلاقات التاريخية من التغير والنمو ، وكل هذه كانت معدومة تماماً من النقد فى المدارس القديمة .

ضرورة النقد الحكيم والبرهنة على أهميته :

إن أغلب ما يقوله مولتون بشدة عن سخف النقد القديم وعيبه وقلة فائدته يجب علينا نحن أبناء الجيل الحديث الذين نشأنا بين الطرق الجديدة فى التفكير أن نوافق عليه . وفى نفس الوقت يستحيل فى اعتقادى أن نوافقه على أحد استنتاجاته الرئيسية ، لست الآن أناقش المسألة العامة عما إذا كان من الممكن جعل النقد الأدبى علماً كما جعل علم النبات الجيولوجيا علمين ، وإنما نقطة الخلاف عندى هى إنكاره التام للنقد الحكيم ، فهما تكن النتائج التى يحصل عليها بالنقد الاستدلالي فإنها نتائج لا يستطيع دارس الأدب أن يقنع بها ، فبينما يمكن أن يرحب بهذه الطريقة كأداة هامة جداً فى النقد فإنه لا يمكن قبولها كبديل كامل عن كل الطرق الأخرى .

الناقد العلمى للأدب هو كما يقول مولتون « ليس له أى شأن بالجودة النسبية أو المطلقة » فهو يعرف الاختلافات فى النوع ولكنه لا يعرف الاختلافات فى القدر والقيمة ، وهو يبحث عن القوانين والمبادئ لمجموعة ما من الأدب مثل

الدراما الشكسبيرية ، ويبحث عنها في العمل نفسه ، فإذا وجدها حددوها . ولكن ليس لديه فكرة يقولها عنها . فمسألة ما إذا كان نقد الحياة الذي تحتوى عليه الدراما الشكسبيرية صائباً أم غير صائب ، وما إذا كانت المبادئ الفنية لصنعها حسنة أم رديئة ، هي مسائل تقع خارج ميدانه كباحث علمي عن الظواهر كما هي في الواقع .

ولكن هذه الأسئلة وجميع الأسئلة التي من نفس النوع العام هي أسئلة لا مناص منها وهي طبيعية ومشروعة . فهي تجبرنا على أن ننقبه إليها ونحن لا نستطيع أن نتجنبها ، ونحن لنا الحق أن نطلب الإجابة عليها حتى ولو تغير سبب إلا مجرد إرشادنا في قراءتنا . وهنا تنعدم كل المشابهة بين الأدب وبين العلم الطبيعي كالجيولوجيا . فالجيولوجيا تتناول ظواهر ليس فيها عناصر للشخصية ، وللصدق والكذب ، وللقوة العاطفية ، وللفتائج الفنية . ومثل هذه العناصر هي من جوهر الأدب الذي إنما يوجد ليفسر الحياة في صور من الفن والذي لذلك يجب أن يقدر بكل من صفتي التفسير والفن . وفي الجيولوجيا لا نتساءل إلا ما هو هذا الشيء وكيف صار إلى ما هو عليه . فنشرح ذلك ، وبالشرح تنتهي مطالبنا . وأما في دراسة الأدب فهذه الأسئلة تقود مباشرة إلى المسألة التالية عن أهمية الشيء الذي نشرحه بالنسبة لنا وللناس الآخرين ، أي مسألة ميزاته وعيوبه الإنسانية والفنية . ومن العبث أن يقال إنه حتى أمام الذي يتناول موضوع الأدب كما يتناول موضوع الجيولوجيا في روح من الاختبار الخالص لا يكون وجود المزايا والعيوب . فإن المزايا والعيوب يؤمن بها العلمى نفسه ، كما يؤمن بها الأستاذ مولتون . لأنه إذا خصص مجلدا ضخما عظيما عن العرض الاستدلالي لفن شكسبير ، فإنه من الواضح أنه يرى أنه يستحق ذلك ، لأنه مثلنا قد قاده إلى البدء بذلك بعض ميول الذوق فاعتقد بتفوق شكسبير كفنان تمثيلي . وهكذا اعتقد أن طريقه الفنية هامة ليس فقط كطريق لشكسبير بل أيضا كطريق يمكن أن نعتبرها بارعة في نوعها . وإلا فإذا

كان كالجولوجي تماماً غير مهتم بقيمة الصخور التي يدر لها فإنه يمكنه سواء بسواء أن يكتب بتفصيل عن الفن التمثيلي لشريدان أو حتى عن مؤلف كتاب Box and cox . [من الواضح بالطبع أن هذه أمور تافهة ومؤلفات عديمة الأهمية] .

وليس هذا إلا ما كان منتظرا . فهما تكلمنا كثيرا عن علم للنقد ، فإن الحكم في الأدب شيء ضروري . فالتلميذ الصغير يحكم بطريقة البسيطة الخاصة حيث يقول عن كتاب إنه « حلو » أو « ردي » . وأخته تحكم حين تقول عن حكاية إنها « حلوة » أو « مررة » . فلا يستطيع أحد أن يقرأ بفهم دون أن يكون رأيا ما عن قيمة ما يقرأه . وإن أول سؤال توجهه إلى صديق لك يأتيك بكتاب جديد لقرأه هو ما ذا يظن عنه . وحين نتعمق أبعد في دراسة الأدب فإن مسألة التقدير بالضرورة تتمدد وتزداد صعوبة . فنجد أنفسنا مرغمين على اعتناق حكم مخالف لما كنا نعتقده أولا من رأى مترم ، وعلى التفكير ثانية فيما كنا أصدرنا فيه من حكم نهائي . إذ فشل النقاد أنفسهم في أن يتفقوا على مسائل تبدو أساسية كثيرا ما يدعو إلى الشك وأحيانا يدعو إلى السخط . ولكن ليست هذه الأسباب التي تدعونا إلى إهمال المسألة ، أو إلى اتباع ما للباحث العلمي من موقف تام المحايدة عديم الميل . إننا دائماً نقبل شاكرين ما يعطينا إياه الناقد الاستدلالي ، ولكننا رغم ذلك سنتحول إلى الناقد الحكيم على أمل أن يتم عمل الاستدلال بمساعدتنا على أساس النتائج التي حصلنا عليها في أن نميز بين ما هو رائع في الأسلوب ، وما هو ليس برائع . فالاختلافات في القيمة لها وجود ، ويجب ألا نهمل وألا يغفل عنها . وإن المسألة العظيمة عن القيم الأدبية ستظل خالدة باقية . هذا إلا إذا اتخذنا موقف الجولوجي الذي يستوى أمامه في الأهمية

كل أنواع التفكير الصخري فاستوى أماننا في الأهمية كل أنواع الأدب ، وفي هذه الحالة يستوى عندنا أن نقضى حياتنا في دراسة الروائع أوفى دراسة الغناء . فإذا كان هذا هكذا فإن النقد الحكيم الذى يحاول حل مسألة القيم الأدبية literary values ، مهما تكن أخطاؤه القديمة كثيرة ، ومهما يكن من المؤكد أنه سيلاقى فى المستقبل أسباباً كثيرة للفشل والإخفاق أمام الصعوبات اللانهائية التى تعترض طريقه ، فإنه برغم ذلك كله ستظل له منزلته التى يجب أن يحتلها وواجبه الذى يجب أن يقوم به .

دراسة النقد كأدب :

قد تناولنا حتى الآن أدب العرض والحكم من ناحية علاقته بالأدب الذى يتناوله كموضوع له . والآن نعرض للجانب الآخر من موضوعنا .

فى المرة الأولى نرجع إلى قطعة من النقد لاهتمامنا بالكتاب ، أو بالمؤلف الذى يتناوله هذا النقد ، ولكن بعد ذلك سوف نستكشف فى هذا النقد شيئاً آخر يستدعى اهتمامنا . فمثلاً كتاب أرنولد Essays in criticism قد نهتم بقراءته أولاً لكي نحصل على تقدير أنهم لوردسورث أو ليبرون أو لشلى أولسكيتس . ولكن بصرف النظر عن المساعدة التى يقدمها إلينا الكتاب فى هذا السبيل ، وبصرف النظر عن أهميته الثانوية كوسيلة إلى غاية ، فإن له قيمته الذاتية كتعبير عن الناقد نفسه ، عن شخصيته وفكره وطرقه وأغراضه . وحتى لو وجدنا أقوال أرنولد عن هذا الشاعر أو غيره غير مرضية ، وحتى لو لم نجد فى هذه الأقوال رفاة ما أو وجدنا فائدة قليلة فيها كوسيلة إلى غاية ، فإنها تظل ذات أهمية ولذا باعتبارها أقواله هو . وما يصدق عن أرنولد يصدق بالطبع عن كل النقاد الكبار . ومعنى هذا أن النقد ، برغم أنه قد يعتبر مبدئياً كأداة فى دراسة الأدب ، فإنه

يجب ألا يعتبر أداة فقط ، فإنه في نفسه صورة من الأدب ، وعلى هذا الاعتبار يستحق أن يدرس لقيمتها الخاصة .

وفي دراستنا لأدب النقد سوف نتبع بالطبع النظام الذي اتبعناه في دراسة الأدب عموماً .

النواحي الشخصية :

لما كانت الشخصية هي الحقيقة المبدئية في كل الأدب فإننا نبدأ بالناقد نفسه . فتكون مهمتنا الرئيسية أن نرى ملامته لمهنة المفسر والقاضي . ومن الواضح أن كلامه عن كتاب أو مؤلف لا يكون له أى أهمية لنا إلا إذا كان لدينا اعتقاد بأنه يتكلم كأديب له حق خاص في أن يُسمع كلامه عن هذا الموضوع . ولذا سندرس أسئلة متعددة عن مؤهلاته ، ولن نتكلم هنا إلا عن أهم هذه المؤهلات .

بعض المفاهيم للناقد الحق :

فأولاً : إلى أى حد يقترب في تكوينه الفكري وفي نفسيته مما نسميه النموذج المثالي للناقد ؟ ثم — اتما لم يكن في طوق الإنسان أن يبلغ المثل الأعلى وليس له إلا أن يقترب منه فقط — إلى أى حد وفي أى النقط يجب أن تغفر له نقائصه ؟ (الناقد الحق يجب أن يكون ذهنه متنبها ومرنا ، حاد النظرة ، سريع الاستجابة لكل التأثيرات ، قوى الفهم للأساسيات). وفوق ذلك يجب أن يكون كما قال ماتييو أرنولد (قادرا على أن يرى الشيء كما هو في الحقيقة ، وألا يزيع في ضباب من ميوله الخاصة وأفكاره السابقة) ومعنى ذلك أنه يجب أن يكون خاليا تماما ومتجردا عن كل ميل من أى نوع ، ميل الأذواق الفردية ، وميل الثقافة ، وميل العقيدة والطائفة والحزب والطبقة والأمة . والآن لما كان أعظم النقاد ، حتى

ناقد مثل لسنج ، يحققون في أن يتشككوا جميعاً ، فإنه يكون من اللازم علينا أن نعين بدقة وعناية كل علامة على شيء يعوق ذهن الناقد عن أن يعمل عملاً حراً نزيهاً في موضوعه ، وأن نتبع هذه العلامات حتى نرجعها إلى أصولها إذا استطعنا ، وأن نشرحها ونعللها ، وأن نقدر دائرة تأثيرها واحتمالات نتائجها . وموقف الناقد بإزاء المقود ، كموقف أرنولد مثلاً بإزاء وردسورث وشيلي ، سوف يقودنا إلى أن نتساءل هل هذا الموقف لا يمكن تفسيره بعلة خاصة في الناقد نفسه . وسوف نجد في كثير من الحالات أن النقد الذي يتميز في حدود معينة بقوة الفهم وصحة الإدراك يشوهه بل ويجعله أحياناً كاذباً عادة ذهنية خاصة أو فكرة سابقة لا أساس لها . وأروع مثال لذلك جونسون ، الذي كان ناقداً بارعاً للأدب حين يكون متعاطفاً مع أغراض المؤلف ومبادئه . وكان على العكس تماماً حين كان يتناول الأدباء الذين لا يعطف عليهم لسبب ما . وهكذا نجد أحسن عمله في نقده ليوب وأديسون اللذين كانا داعيين للمثل الأدبية التي كان يقدرها ؛ ونجد أسوأ عمله في نقده لماتن وجرای . فقد أفسد حكمه على الثاني مخالفته له في الميول الشخصية والأدبية ، وأفسد حكمه على الأول مخالفته له في المذهب السياسي . وكولردج الذي يعد من طبقة أعظم النقاد الإنجليز في قوته على عمق النظرة وعلى البديهة الشاعرية كانت قوته على رؤية الأشياء كما هي في الواقع كثيراً ما تنهدم بأفكار سابقة ميتافيزيقية وبتفديس بعض أدباء معينين يشبه في سخفه وقيامه على غير أساس تفديس كتاب القرنين السابع عشر والثامن عشر لليونان والرومان . وقد مدح كولردج مدحا كثيراً على نقده لشكسبير . ولكن هذا النقد على ما فيه من إلهام وإحياء فإنه يتميز بأشد أنواع الشذوذ . فإن كولردج هو الذي يجب أن نعهده في إنجلترا مسئولاً عن هذا النوع من دراسة شكسبير دراسة شخصية فقط وغير تاريخية ، وعن هذا الهراء والسخف الذي يقولونه عن استقلال شكسبير التام عن كل ظروف الزمان والمكان . يقول Arthur Symonds

« حين يكتب كولردج نقداً عن شكسبير فإنه يعطينا أعمق فلسفته (أى فلسفة كولردج) . هذا حق ، ولكن يجب ألا ننسى أنها فلسفته هو وليست فلسفة شكسبير هي التي يعطيناها . ففي اتباعنا لتغييراته يجب أن نميز دائماً بدقة بين ما يقرؤه من شكسبير وما يقرؤه من نفسه هو عن شكسبير . وهكذا كثيراً ما نجد من اللازم أن نضرب بأعمق فلسفة كولردج عرض الحائط لكي نرى عمل شكسبير المؤلف التمثيليّ الايزايشي كما هو في الواقع وكما هو نتاج لعبقريته وعصره . ومثال ثالث هو أرنولد نفسه ، الذي كان يعتقد أن رسالته أن يعلم الناس التجرد عن الهوى والميل ، والذي قد بذل أقصى جهده في هذه الرسالة ؛ ولكنه برغم ذلك نجد فيه علامات بارزة لميل خاص ، ناشئ عن دراسته المبكرة في أكسفورد وعن ثقافته الأكاديمية الشديدة الضيق . وقد قاده هذا إلى أن يبالغ في قيمة الأساتذة اليونان ، وأن يبالغ في قيمة الدراسات الكلاسيكية كمدرسة للذوق ، بل وقاده هذا في بعض الأحيان إلى أن يرجع إلى الآراء القديمة عن المبادئ النقدية المحددة وعن النهاية في الأدب .

وليس من اللازم أن نضيف أمثلة أخرى لما يعتور الحكم من فساد بسبب الأنواع المختلفة للميل والهوى التي تتعارض أحياناً مع صحة نظرة الناقد ومع نزاهة آرائه وحيادها ، وقد تكلمنا بما فيه الكفاية لتأكيد المبدأ الذي قررناه ، وهو أنه في دراستنا لكتابات ناقد ما من الهام أن نتبين أفكاره السابقة ، وأن نتعرف تأثيرها على فكره ، وأن نقدرها التقدير العادل في تقديرنا لقيمة عمله

ومثل ذلك نقول عن نقاد المتنبي فكثير منهم عابوه وغالوا في إظهار عيوبه من غير حق حتى أتى عبد العزيز الجرجاني فأنصفه وأنصف خصومه .

زخميرة الناقد :

ولكن مؤهلات الناقد لا تعتمد على مواهبه الطبيعية فحسب ، وهكذا ينشأ سؤال ثان عن ذخيرته وبضاعته التي يتخذها لعمله . أغلبنا يعرف أناساً على علم زهيد ولا دربة لهم بالصنعة ، ولكن شعورهم الغريزي بما هو جيد في الأدب قد أعطانهم برغم ذلك قوة غريبة على الإدراك والتقدير والتمييز . فمن الواجب ألا نحقر الحكم التزيه الذي يصدره قارئ عام قدير على كتاب ، كما لا نحقر الحكم التزيه الذي يصدره الهاوى التقدير على قطعة أدبية . فإن لهذا الحكم في الحقيقة قيمة كبيرة ولو لمجرد أنه جديد ومستقل وخالص من التأثير الخادع لأعظم نوع من أنواع الميل وهو ميل الاحتراف والمهنة ، وفي نفس الوقت فإن النقد المنظم والعلم المنظم والمران على الصنعة هي أشياء لأزمة تماماً . وقد قال كاتب من أروخ النقاد الفرنسيين المحدثين : « ليس للقارئ العادى الذى تسيره الصدفة الحق فى أن يحكم على العمل والفن بدون تربية طويلة شاقة لذوقه . فإذا لم تكن توجد النوعية الفطرية فلا أقل من الخبرة المكتسبة بالصنعة والاحتراف » . قد يكون فى هذا القول نوع من المبالغة ، ولكن صدقه العام لا يمكن إنكاره . فمن اللازم أن يكون لناقد الأدب كما لندفد الفن تثقيف خاص . ونعنى بالتثقيف تحصيل المعرفة وتهذيب العقل معاً ، فالناقد يحتاج إلى المعرفة للمطية سعة النظرة وأن يكون أساساً ساجداً لحكمه ، وهو يحتاج إلى تهذيب العقل ليجعل هذه المعرفة قابلة لأن ينفع بها . وإن مقدار صلاحيته كقارئ وحكماء ليتناسب مع معرفته وتهذيبه . فإذا لم توجد المعرفة والتهذيب فإن آراءه مهما تكن لذيذة ومريحة فإنها تكون تافهة القيمة .

وهكذا يكون من العبث أن يحاول أحد الحكم على (الفردوس المفقود) دون أن يكون عارفاً للإلياذة والإينيد . والمعرفة التامة الدقيقة بأعظم منتجات العالم فى القصة التمثيلية والرواية النثرية هي شىء لا بد منه لأى واحد يحاول أن يصدر حكماً على رواية أو على دراما . ومن العسير ألا نوافق أرنولد فى قوله إن أقل

ما ينبغي أن يكون عليه استعداد ناقد هو معرفة أدب كبير بجانب أدبه ، وكلما كان مختلفاً عن أدبه كان ذلك أفضل ، وليس هناك مبالغة قط في قوله « إن الاستعداد الكامل يجب أن يحتوى على معرفة أحسن الأشياء في كل الآداب الأوربية القديمة والحديثة وحتى في الآداب الشرقية القديمة ، وإن انحصار المعرفة في أى نوع من الأدب سينتج حتما ضيق الحكم وانحرافه » .

ومن الضروري الإلحاح في بيان حاجة الناقد إلى المزان والنظام ، لأنه شيء له أهمية عملية ، فمن أشد الصفات الغريبة السيئة في نقد الصحف والمجلات المعاصرة . على الأمل في إنجلترا وأمريكا ، حاجتها إلى الاتزان والرزانة والتعقل . قد تظهر رواية جديدة لفاشر ، وقد يظهر كتاب ذو صفات خاصة تستحق كلمة من التقدير . فإذا قرأنا ما يكتب عنهما من ملاحظات في صحيفة ما ، وجدنا ناقد الصحيفة وقد فقد نفسه في ثورة من الإعجاب والانفعال ، فيبعد العمل كآية فنية ، ويعتبر مؤلفها للتو واللحظة فناً كاملاً إذا قيس بسكوت وديكنز . ثم تمر بضع سنوات ، فيختفى الكتاب العظيم ومؤلفه أو يتراجعا إلى مرتبة الفناء ؛ والناقد الصحفي الذي يبدو أنه غير قابل لأن تعلمه التجريبية يتفجر بلا خجل في ثورة أخرى من الاحتقار وعدم التقدير لدى ظهور آية فنية أخرى من عبثى آخر من الطراز الأول . وهذه التصورات الباطلة للنقد الصحفي الدوري تدل بالطبع على تساهل في الذوق المعاصر ، فالناقد الصحفي لا يشعر إلا قليلاً بمسئوليات مهنته ، ولا يهتم إلا قليلاً بالمسائل الحقة في الأدب ، إلى حد أنه لا يتوقف لكي يزن كلماته أو لكي يقدر الأهمية الحقيقية لآرائه . بينما الشعب الذي يطالع الأدب الدوري لكي يقرأه بأسرع ما يمكن وينساه بأسرع ما يمكن لا يفرض عليه بالطبع أى تقييد . ولا يمكن الادعاء بأن هذا التساهل المؤسف يمكن علاجه بمجرد زيادة المعرفة والتهذيب في هؤلاء الذين يتقدمون كمرشدين للذوق العام في المسائل الأدبية ، ولكن ازدياد المعرفة والتهذيب سوف يساعد بلا شك على أن يضمن بعضاً من هذا الاتزان والرزانة والتعقل التي يكون النقد بدونها أردأ من الردى .

ما ينبغي دراسته من النقط منه عمل الناقد :

توجد نقط متعددة يجب أن توضع نصب العين في الدراسة المنظمة لعمل أى ناقد ، فيجب أن نتمق في صفاته ومؤهلاته الشخصية ، وإلى أى حد تعينه هذه أو تعوقه في قيامه بعمل الحكم على كتاب معين أو مؤلف معين . ويجب أن نتنبه لسكل علامة على الميل والهوى ، وأن نقبين مصادرنا وقيمتها ، ويجب أن نختبر أسس أحكامه والمقياس الذى يشير إليه صراحة أو ضمناً ، ويجب ألا نهمل أيضاً مسألة هامة هي الروح العامة في عمله . فالناقد قد يكتب برغبة صادقة في فهم منقوده وفي تفسيره وفي إنصافه ، أو قد يكتب لسكى يعرض علمه الخاص ومهارته الخاصة على حساب المؤلف ، وقد يكون متعاطفاً معتدلاً عفيفاً مهتماً فقط بأن يرى ما هو حسن ، أو قد يكون لاثماً معتفاً كثير التأنيب ومصمماً على تصيد العيوب والافتصار على النقائص . ومهما يكن رأينا عن نقد أديسون شيئاً فإننا يجب أن نعترف بأن روحه العامة رائمة . فقد كان يعتبر من واجب الناقد الحق أن يبحث عن المحاسن لا عن العيوب ، وكان يعد واجبه الأساسى أن يستكشف مواطن الجمال الخفية للأديب وأن يقدم إلى العالم هذه الأشياء التى تستحق الملاحظة . وأما الروح العامة لنقد Lord Jeffray فهى على العكس من ذلك تماماً ، فإن عقيدته كانت كما يقول الأستاذ سانتسبرى : « إن المؤلف قد جاء أمام الناقد بمجل على عنقه ، وقد عفا عنه ولم يشق تكراً وتفضلاً » . وهى فكرة يقول عنها سانتسبرى بحق إنها « فكرة متجبرة وسخيفة مما » ، ومع ذلك فإنها لم تنقرض بعد وقد سببت كثيراً من الضرر للنقد . ولا ينكر أحد أن هناك مواطن تكون فيها قسوة النقد عادلة تماماً ، وأن التجبر إذا كان خاطئاً دائماً فإن الرأفة الضعيفة العمياء لا يمكن أن تكون صائبة قط . والآن ليس علينا إلا أن نلح في أهمية أن نعتبر روح كتابات الناقد من مميزات عمله ، وأن نقبين الطريقة التى بها تدخل هذه الروح إلى أحكامه وتكونها .

النواحي التاريخية من دراسة النقد كأدب

الطريقة المقارنة في دراسة النقد :

في دراسة النقد كما في دراسة الأنواع الأخرى للأدب سنتقل إلى أن نوسع معرفتنا بالكاتب المفرد ونجعلها أكثر تحديدا بواسطة المقارنة ، فنضع عمله بجانب عمل النقاد الآخرين الذين تناولوا نفس الموضوعات ، ونفس الكتب أو المؤلفين أو المصور أو الأنواع الأدبية ، وبهذا نحاول أن نعرف قوة كل وضعفه أكثر مما لو درسناه على انفراد ، وإذ نحن لم نعد نفتنع — كما كنا في القراءة غير الدقيقة نفتنع — بمجرد ملاحظة الاتفاق أو التخالف في الأحكام ، فإننا سنختبر بدقة كل نقط التشابه والاختلاف في الأشياء التي تقع من وراء الأحكام ، في الموقف الشخصي وفي الميول الشخصية ، في منهج تناول ، في النقط التي يُبَاغ في تأثيرها أو تهمل ، في الطرق والمثل والنفسية والذوق . والنتائج التي يحصل عليها بمثل هذه الدراسة المقارنة لن تكون شائعة في حد ذاتها لحسب ، ولكن يكون لها قيمتها الخاصة في مساعدتنا على إرجاع صفات عمل كل ناقد إلى مصادرها البعيدة في النفسية والثقافة والأغراض .

وكما تعمقنا في ميدان هذه الدراسة المقارنة دهشنا للتنوع العظيم غير العادي في الآراء النقدية ، ولإخفاق النقاد في أن يصلوا إلى اتفاق بينهم حتى عن الأمور الأساسية . وهذا هو ما كان سبباً في ما لقيه النقد كثيراً من الازدراء والكراهية . وقد عزز هذه العقيدة عن تفاهة النقد ما يحدث من أن الأحكام المعاصرة على كتب جديدة تحقق في أن تعطى مقياساً صادقاً لقيمة هذه الأعمال .

وفي كثير من الأحيان بالطبع تكون هذه الاختلافات في الرأي النقدي اختلافات شخصية فقط . فإذا كانت كذلك فإنها يجب أن تقبل ، وهي تكون حينئذ شائعة في حد ذاتها . ولكن سنجد أنه كثيراً ما تكون الاختلافات

والاتفاقات مجمعة في مجموعات . فنجد قدراً من التطابق العام ومن اتفاق الرأي بين نقاد نفس العصر والمدرسة ، وقدراً من عدم التطابق ومن افتراق الرأي بين نقاد العصور المختلفة أو المدارس المختلفة . وهكذا يمكن أن تدخل المميزات الفردية إلى حد ما في مميزات الطبقة التي ينتمي إليها كل ناقد . وليس هذا إلا النتيجة الحتمية لاعتماد الأدب على حياة العصر الذي ينتجه . وقد شرحنا هذا فيما تقدم . فالتنقد لا يقل عن أى نوع من أنواع الأدب في أنه بينما هو لا يتوقف لحظة عن أن يكون أداة للشخصية فهو في نفس الوقت تعبير عن روح العصر الذي جاء منه .

الدراسة التاريخية للنقد :

ننتقل من دراسة النقاد المفردين إلى الدراسة التاريخية للنقد ، وهو موضوع على غاية من التشويق ، لأن تاريخ النقد يحتوى تاريخ التغيرات التي تطرأ من عصر إلى عصر على فهم الناس للأدب ، لأغراضه ولمبادئه ، لموضوعه ووسائله ، للأشياء التي يجب أن يبحث عنها أو يتجنبها ، والمثل العليا التي ينتقد بالنظر إليها .

تغير الآراء عن المؤلف الواحد :

وهناك فكرة سهلة وهي أن نتتبع ونجمع التغيرات التي طرأت على الرأي النقدي تجاه أديب واحد . ومن أشد الأمثلة بروزاً تاريخ نقد شكسبير من عودة الملكية [سنة ١٦٦٠] إلى عهد كولردج أو بعد ذلك . وهو مثال مشهور . وهناك مثال آخر ليس على هذه الشهرة ولكنه لا يقل فائدة . وهو عن Bunyan فالقرن الثامن عشر بنظرياته عن العظمة في الأدب ، وبفهمه الضيق للفن ، وبعدم صلاحيته لإدراك قيمة الطبيعة الصادقة والبساطة قد وجه انتباهاً ضئيلاً جداً إلى هذا المفكر . فإذا صادف أن التفت إليه ناقد في القرن الثامن عشر عده عامياً

ومبتدلاً ومن الرابع . ثم ننتقل إلى القرن التاسع عشر فنجد سوثنى يطبع كتابه The Pilgrim's Progress ، ونجد ما كولى يثنى على سوثنى لقيامه بطبع الكتاب النفيس ، ويتهنئ الفرصة ليغير الكتاب بالتقدير والإجلال واصفاً إياه بأنه كتاب رائع عجيب شائق لكل قارئ . وكذلك كان موقف كل النقاد الإنجليز من ذلك العصر إلى اليوم تجاه هذا الكتاب العظيم .

كيف نفسر هذه التغيرات :

كيف نفسر هذا التغير في نظرات النقاد ؟ لا يستمد التغير سببه من الميول الشخصية لهذا الناقد أولئك . وإنما يجب أن يبحث عنه في دراسة كل التأثيرات في الأدب التي اجتمعت في قرن ونصف قرن لكي تغير طرقه وروحه ، ولكل القوى خارج الأدب التي عملت كثيراً على أن تنتج هذه التأثيرات خلال التبدل العظيم الذى أحدثته في المثل الخلقية والدينية والفسائية فإن ظواهر الأدب والحياة مترابطة إلى حد عظيم بحيث يستحيل أن نقص بالتام قصة هذا الأديب الذى كان مهملاً ثم ارتفع إلى طبقة العظماء المعروفين .

تاريخ النقد كالمسحوق لتاريخ الأدب :

وهكذا يقسم تاريخ رأى النقدي من كل جانب حتى يصبح ملحقاً لتاريخ الإنتاج الأدبي . ولهذا لا يمكننا أن ندرس مثلاً نقد القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر في علاقته مع الحركة الكلية للأدب من عصر الكلاسيكية إلى عصر الرومانتيكية ؛ ويمكننا أن نتبع هذا التطور في تعرف تغير الآراء تجاه يوب وهو أعظم شخصية في العصر الكلاسيكي .

وهكذا يتضح أن تاريخ النقد كتاريخ الآراء المتبدلة عن كل جانب وكل صفة من الأدب يعطينا ملحقاً لا غنى عنه بل يعطينا شرحاً قيمياً لتاريخ الإنتاج الأدبي .

وإن تاريخ النقد في الحقيقة هو الذي يجب أن نرجع إليه إذا أردنا أن نستكشف أساس التغيرات التي نحتاج إلى تتبعها في دراساتنا لتاريخ الأدب .

النقد والإنتاج :

ويحسن أن نذكر هنا بعض ملاحظات على حظ من الأهمية . كان النقد دائماً محافظاً . ظل يبحث عن المرشد في الماضي وقل أن شجع التجارب أو التطورات الجديدة . وكانت قوته في العادة تتخذ للتعطيل والقييد . ففي كل مرحلة من مراحل التغير كان صراع يقوم بالضرورة بين قوى الإنتاج وقوى النقد . وليس هذا الصراع إلا ظاهرة واحدة للمعركة التي تظل قائمة إلى الأبد في كل ميادين الحياة والفكر بين الحرية والجمود ، بين التجديد والتقليد ، بين الذاتية والقواعد ، بين الجديد والقديم . ففي الأدب كما في أي شيء آخر نجد أزمة الجمود والسكون التي تغلب فيها الروح النقدية ، ولا يتحرك الرجال إلا في سبل مرسومة تماماً ، تتعاكس مع أزمة المخاطرة والاتساع التي تحرر فيها القوة الخالقة نفسها وتتقدم العبقرية بلهفة ونفاد صبر إلى استكشاف « غابات جديدة وسراير جديدة » . وفي الأدب كما في أي شيء آخر أيضاً بينما تميل الروح النقدية دائماً إلى أن تجعل نظراتها النقدية شديدة صلابة متزمنة متعقبة نجد الحالة تنقلب وتبدلها الثورات التي تظهر وتنتشر فيؤمن بها الجيل الجديد ، ثم يبالغ في الإيمان بها حتى تعود هي الأخرى نظريات جامدة فتقوم ثورات جديدة ضدها وهكذا . وفي الأدب كما في أي شيء آخر إذا كان الجمود ينتهي إلى أن يكون ظلاً واستعداداً وسلطة مطلقة فإن الحرية كثيراً جداً ما تصير فوضى وجوحاً وإباحية . حقاً إن التاريخ كثيراً ما أثبت أن الأدب قد بلغ أجوده حين تحدى الناقد وتحكماته ، ولكن رغم ذلك يجب ألا ننقص من تأثير النقد كقوة منظمة . حقاً إنه لو أطلع الأدباء النقاد لما وجدت الدراما الشكسبيرية ، أو الحركة الرومانتيكية . ولكن من ناحية أخرى

لن ينكر أحد أن بعض المبادئ البارزة الزائدة عن الحد التي تميزت بها الدراما الشكسبيرية والحركة الرومانتيكية كان يمكن أن توقف وتردع لو وُجّه انتباه أكثر إلى قواعد النقد .

ولكن يجب أن نتذكر أن النقد فيما خلا وسيلة التقييد والإرشاد لم يلعب إلا دوراً ضئيلاً في تقدم الأدب . فهو قل أن أوحى بشعور جديد أو استكشف أرضاً جديدة . حقاً إن الحركة الجديدة قد يصاحبها أو حتى يتقدمها دعاية نقدية كما حدث في الحركة الرومانتيكية في فرنسا . ولكن العادة أن العبقرية الخالقة تتقدم في الطريق كقائد ويتبعها النقد . وحتى حينما يتغير هذا الترتيب فقل أن تكون النتائج مرضية تماماً . إذ الأدب الذي ينشأ لكي يطابق قوانين موضوعه محددة لا بد أن يتميز بصبغة من الجمود والتقييد . وحتى حين يكون الشاعر ناقداً جيداً بقدر ما هو شاعر جيد فإنه يمكن أن يقرر كقاعدة عامة أنه يحسن أعظم الإحسان في عمله كشاعر حين يعمل متبعاً للوحى الطبيعي لمبقريته وبدون أن يحاول توضيح أية نظرية يعتنقها . ووردسورث وماتيو أرنولد مثالان لهذه الحقيقة .

مشكلة تقدير الأدب :

درسنا حتى الآن بعض النقاط الهامة التي يحتاج إلى بحثها في الدراسة المنظمة للنقد وبعض المسائل الرئيسية التي تلزم مناقشتها في خلال ذلك . وبقي علينا أن نتناول مشكلة تقدير الأدب من ناحيتها العملية .

هناك حقيقتان تبرزان بوضوح ، فمن ناحية برغم كل النظريات الجديدة في إمكان نوع على خالص من النقد لا تبذل فيه أى محاولة للتقدم من التفسير إلى الحكم ، فإن الحكم يجب أن يظل يعد في الحاضر كما كان في الماضي واحداً من المهمات الحقة للنقد . ومن ناحية أخرى فإن النتائج التي حُصل عليها من ممارسة

الحكم كانت في مجموعها متغيرة وغير ثابتة وغير مقنعة إلى حد أنه بينما أحقيتها لا يمكن أن تنكر فإن فائدتها يمكن أن توضع موضع الشك والتساؤل . وبالنظر إلى هذه الحقائق يجب ألا نستغرب إذا وجدنا نظرية -منشورة جداً عن النقد تقول إن كل ناقد له بالطبع الحق الكامل في أن يكون له فكرته الخاصة وأن يعمل ما في وسعه ليجذب الآخرين إلى أن يوافقوه ، ولكن أمام كل فكرة يمكن أن توجد فكرة أخرى -عارضة في نفس الصنعة والوجاهة ، ولذلك فالنقد قد برهن على أنه في مجموعه مجرد عمل يبطل بمضه بعضاً ولم يفعل شيئاً أو لم يفعل إلا قليلاً في سبيل أي بناء نهائي للقيم الأدبية . ومن الحسن أن نتكلم عن مقدرة الناقد على الحكم ، ولكن قد يتساءل : هل الناقد حقاً قاضٍ ؟ أليس هو أقرب إلى أن يكون في طبيعته محامياً ؟ وهل كل حكم شخصي بالضرورة ؟

وهكذا نصل إلى المفزى التام للنزاع الذي كثيراً ما يثار فيقال إن كل حكم في الأدب هو بالضرورة شخصي في مصدره وفي نوعه . فإذا عبرتُ عن رأي معين عن قيمة كتاب كنتُ أقرؤه فإن هذا رأيي وليس أزيد من ذلك . فإذا قال آخر رأياً معارضاً لرأيي تماماً فإنه حينئذ يكون لكل حكمه الفردى الخاص المعارض لحكم الآخر . فإذا دخل شخص ثالث في المناقشة ووافق على هذا أو الآخر فإنه إنما يزيد حكماً فردياً آخر يزيد المشكلة تعقداً .

وليس من شخصين اثنين يقرآن نفس الكتاب إلا وكان لكل نظريته الخاصة ، فكل واحد منهما إنما يتكلم عن الكتاب الذي قرأه هو . ليلبس الناقد رداء القاضي ، وليستعمل لغة اصطلاحية ، وليعرض كثيراً من المبادئ والمثل والأحكام . ولكنه لما كان مستحيلاً أن يتخلص من نفسه فإن آراءه يمكن أن ترجع إلى مصدر شخصي تماماً شأنها في ذلك شأن آراء ذلك الرجل

الذى نجده في عربة القطار يثرثر بجهله وعقليته العامية . هلاً يمكن النقد أبداً أن ينفك مما يتصف به من اتباع الهوى والميل والرغبة الخاصة وعدم التقيد ؟ وهلاً يمكن أن يزيد على تدوين الأذواق والميول والنفور التي تنقلب بتغير نفسية الناقد وتعتمد على المزاج والعقل والثقافة والميل ؟ كلا .

ولا يخلو النقد أنفسهم من أولئك الذين يعتقدون أنه مهما وضع من المبادئ النقدية ومهما بذلت محاولات للحد من العامل الشخصي فإن النقد كله شخصي وانفعالي . وهكذا يقول أناتول فرانس : « إن الذى يلقى محاضرة عن الأدب إذا كان مخلصاً حقاً فإنه بدل أن يقول : أيها السادة ، سأحدث إليكم اليوم عن بسكال أوراسين أو شكسبير ، يجب أن يبدأ محاضرتة قائلاً : أيها السادة ، سأحدث إليكم عن نفسى فى علاقتها مع بسكال وراسين وشكسبير .

الافتراءات فى القيمة بين الأنظمة الشخصية :

هنا بلا شك نواجه صعوبة حقيقية . ولكن يجب أن نلاحظ أنه حتى لو كان صحيحاً الرأى الذى عبر عنه الفرنسى العبقري أناتول فرانس هذا التعبير البارع ، وحتى لو رفضنا معه التسليم بوجود أى مبادئ ليست مجرد نتاج للذوق الفردى حتى يمكن أن تنفع فى ضبط النقد فإننا لا نكون بذلك قد أنكرنا النقد والقيمه . فإذا نظرنا إلى الموضوع من أوسع نواحيه فإننا نلاحظ أنه فى معظم الحالات يوجد اختلاف واضح فى القيمة بين حكم وحكم لسبب بسيط هو أنه يوجد اختلاف واضح فى القيمة بين قاضٍ وقاضٍ . وقد وضعنا ذلك من قبل . فقد يكون لكل إنسان الحق فى أن تكون له آراؤه الخاصة عن مسائل الأدب كما له آراؤه الخاصة عن غيرها من المسائل ، ولكن ليس هناك من موضوع يمكن أن يكون رأى شخص عنه فى جودته رأى شخص آخر ، فإذا وجد مثل هذا الموضوع

فإنه بالنأ كيد ليس أدبا . قد نقرأ لناقد كبير تعبيره عن ميله ونفوره تجاه الكتب فتبدولنا آراؤه معتمدة على مجرد الهوى والميل الذاتي ، ولكنها دائماً تستحق الاعتبار والتقدير أكثر مما تستحقه آراء رجل الشارع . ونحن نصنعى إلى أناتول فرانس حينما يتحدث عن نفسه فى علاقتها مع بسكال أوراسين أو شكسبير بانتباه أعظم مما نصنعى به إلى مطلع آخر يتحدث عن نفسه فى علاقتها مع نفس الموضوع لأننا ونحن نعلم أناتول فرانس كما نعلمه فإننا نتأكد من أنه مهما يكن ما سيقوله لنا شعوراً شخصياً فإنه سيتميز بعمق النظرة والفطنة والذكاء غير العادية . كتب Lord Jeffrey فى إحدى مقالاته عن سكوت : « لما كان غرض الشعر هو أن يعطى المتعة فقد يبدو أن أجود الشعر هو الذى يعطى أعظم المتعة إلى أعظم عدد من القراء » . ثم يسترسل الناقد فى بيان سخف هذا الرأى وخطئه . ولكن سخف هذا الرأى وخطأه لا يحتاجان إلى بيان . فليست تقاس جودة العمل بمقدار انتشاره بين الشعب أو إعجاب الناس به . وليس يقاس العمل الأدبى أو الصورة أو القطعة الموسيقية بمقدار اجتذابها للعامة غير المثقفة بدلاً من القليلين المثقفين . وإلا فما نحن نجد أنواعاً من الروايات الحديثة يقرأها من يزيدون خمسين ضعفاً على قراء رواية راقية جيدة لمثل جورج مرديث . فهل يؤدى بنا ذلك إلى أن نشك فى عبقرية مرديث لحظة واحدة وأن نفضل عليه أولئك الكتاب السوقيين ؟ كلا . وإذن فأولئك الذين يلحون فى بيان اختلاف الذوق تجاه المسائل الجمالية يجب أن يعترفوا بأن عنصر القيمة يدخل فى الاختلاف ، وأنه يجب أن يميز بين الذوق المذهب والذوق غير المذهب ، بين الذوق الجيد والذوق الردى .

إن ما قدمناه يساعد على تصحيح بعض الآراء الخاطئة الموجودة التى كثيراً ما تقفز إلى الحديث عن مشكلة التقدير فى الأدب . ولكنه لا يتناول المشكلة القديمة عن الاختلافات فى الحكم بين الخبيرين أنفسهم . وسندرس هذا الآن .

ولكن يجب ألا أن نذكر نقطة هامة عن موقفنا الشخصى الخاص تجاه الأدب .

المسألة الفنية — الاستمتاع الشخصى :

إذا عبرتُ عن رأى معين عن قيمة كتاب قرأته فإنه يقال أحيانا إن هذا هو رأى ولا يزيد عن هذا ، وأن كل الأهمية التى له إنما يمتلكها باعتبار أنه ذكر لذوق فردى لأحد الأشخاص . ولكن هنا ينشأ تساؤل يلقى نورا على حقيقة الذوق الفردى ضوئاً جديداً . هل الرأى الذى كونته عن الكتاب بالضرورة نهائى ، حتى بالنسبة لى ؟ أهو رأى يجب على أنا نفسى أن أقبله كراى مرضى تماما ؟ أقول : لقد استمتعت بهذا الكتاب ، لقد أفنيتى وأمتعتى وأثار عاطفتى . ولكن هل المسألة تنتهى هنا ؟ كلا بالتأكيد . فإن المسألة الحقة التى يجب أن تدرس هى ، كما قال سنت بييف : ليست هل استمتعنا بعمل فنى معين ، وهل أفنينا وأمتعنا وأثار عاطفتنا ، ولكن هل كنا محقين فى الاستمتاع به وفى كونه أفنينا وأمتعنا وأثار عاطفتنا . فمن وراء مسألة استمتعنا بعمل أدبى معين توجد إذاً مسألة تالية هى معرفة صواب هذا الاستمتاع وقيمه . وميولنا ونفورنا ، إذا حللت وجد أنها تتفاعل بجذورها إلى أعماق المزاج وتقرن اقتراناً شديداً بالعناصر الفكرية والخلقية التى تكون شخصيتنا إلى حد أن ضبطها يبدو صعبا واستئصالها يبدو مستحيلا . ولكن من منا لا يدرك أن هناك عالما من الاختلاف بين الميل إلى الشيء والنفور عنه ، ولا يقتنع بأننا يجب أن نميل إليه أو نفقر منه ؟ معظم الناس لا يفكرون إلا تفكيراً سطحيا عن علاقاتهم بصور الفن المتنوعة ، ويسرعون إلى الاعتقاد بأن متعتهم السريعة الخاصة هى بالنسبة لهم آخر حكم لهم على القيمة ، ولذلك لا يتوقفون لحظة لكى يفهموا المعنى الذى يتضمنه الاختلاف . ولكنهم إذا فهموا هذا المعنى مرة تكشفت أمامهم دنيا جديدة من الحقائق . نحن نعلم جيدا أنه حينما نقول حكما عن كتاب فى تعبير لا يتضمن

إلا مجرد ميلنا ونفورنا ، ودون أن نبذل أى محاولة لأن نزيد على ذلك فإننا فى الحقيقة لا نصدر حكماً على الكتاب بقدر ما نحن نصدر حكماً على أنفسنا . وفى هذه الحالة يكون رأى أناطول فرانس عن قيمة حكمنا صائباً تماماً .

ولسكننا نعلم أيضاً — وإن يكن الاعتراف بذلك يحتاج إلى شجاعة — أننا فى مثل هذا الحكم نعبر عن مواطن الضعف والقصور فينا . وهكذا قد ندرك وجود مميزات عظيمة فى قطعة من الأدب حتى حينما لا نستطيع أن نستمتع بها . بل قد يحدث كثيراً أن القطعة الأدبية بسبب ميزات العظمة لا تنجح فى أن تمتعنا وتستثيرنا بل قد تضيق بها ونبغضها . لأن الاستمتاع بالعظمة فى الفن يحتاج إلى مجهود شاق قد لا نحاول بذله ، أو قد لا نستطيع بذله بسبب التكاسل أو البلادة أو ضعف الاستعداد . ولذلك نفضل أن نظل فى الأشياء القليلة الأهمية لأنها تكلفنا عناء أقل فى فهمها والاستمتاع بها .

بعض النواحي العملية لمرئيه المشكلة :

ولسكن إذا اعتقدنا عن الثقافة الأدبية أنها شئ ذو أهمية حقة فى الحياة فإننا لن نظل قانعين بالبقاء عند هذه الأشياء التى تكلفنا أقل العناء . فإذا تدر بنا على أن نعيد النظر فيما قرأناه مصممين على أن نفتزع أنفسنا الإحساسات التى كانت تستثار فينا وقت القراءة فإننا سنجد من الممكن أن نفحص هذه الإحساسات فحصاً نقدياً وأن نزنها وأن نحكم هل نحن قد استمتعنا لأن سبباً جيداً أنارنا ، وهل المتعة التى صادفناها فى الكتاب هى المتعة التى توجد فى الأشياء الجيدة ؟ ثم يوجد اختبار آخر وضعه أحد النقاد الأقدمين وهو لوتجينوس ، إذا كان الكتاب كله أ كثرنا قراءته قل تقديرنا له ، وإذا كان تأثيره لا يزيد عن وقت تصفحه ومطالعته فإننا نتأكد من أنه برغم ما قد يكون استمتاعنا الأول به عظيمًا فإنه شئ ضئيل تافه . وهكذا نعرف هذه الحقيقة وهى أن

متعنا الشخصية شيء ، وتقديرنا لقيمة متعتنا الشخصية شيء آخر . قد يتفق
الأميران وقد لا يتفقان ، فإذا لم يتفقا فإنه من واجبنا أن نحاول محاولة قوية منظمة
أن نحكم أحدهما بالآخر . فإذا ابتدأنا مقتنعين بأننا يجب أن نأخذ ميولنا ونغورنا
كما نجدها وأن نسمح لها بأن تتحكم فينا دون أن نعارضها ، فإننا بذلك نضيع
كل فرصة في أن ننمي قوة النقد وعمق النظرة في تقديرنا . ففي مسائل الأدب كما
في غيرها من المسائل ، نحن محتاجون أشد الاحتياج إلى أن نتمرن على الاستمتاع .
والآن بتضح أننا إلى حد ما مجبرون على أن نعترف بحقيقة بعض المقاييس عن
القيمة بصرف النظر عن عواطفنا الشخصية الخاصة ؛ ولذلك يجب أن يكون
غرضنا الأعظم أن نقرأ ، واضعين هذه المقاييس نصب أعيننا دائماً ، وأن نقدر
بصراحة ، واطن ضعفتا وتصورنا ، وأن نخضع أنفسنا — بصبر وجلد وإخلاص —
إلى نظام الأشياء التي تبدو لنا جذيرة بانتباهنا مهما كانت تبدو أبعد مما نستطيع أن
نصل إليه وبذلك نرفع أنفسنا شيئاً فشيئاً إلى مستواها ونربي أنفسنا في الحكم
والذوق . ومثل هذه التربية الشخصية في الاستمتاع بالأدب ممكنة لأولئك الذين
يملكون أنفسهم ويخضعونها لإرادتهم . ولن ينكر أحد من الذين قد عرفوا
نتائج هذه التربية من ممارستهم لها أنه إذا كان العناء كثيراً فالمكافأة أعظم .
هذا كاف في مناقشة هذه المسألة عن الأذواق والمقاييس من وجهة صلتها
بنا مباشرة . ولكن يبقى علينا دراسة مسألة الاختلافات المستمرة المدهشة في
الحكم بين النقاد المحترفين والمتذوقين الهواة .

هل النقد عمل يلغى بعضه بعضاً ؟

حتى الآن قبلنا جدلاً الرأي الشائع على أنه صحيح ولا يحتاج إلى استفسار :
إن النقد عمل يلغى نفسه *a self-cancelling business* . وأن تاريخه لا يزيد
إلا قليلاً عن أن يكون سجلًا للمعارك والمعارضات ، للتأكيدات والإنكارات ،

وللمثل التي تقام لكي تهدم ثانيا . ولكن أهذا تقرير للحقائق الواقعة ؟ هل النتائج التي يحصل عليها بممارسة الحكم في الأدب على هذا الحد من التنوع وعدم التأكد وعدم الإقناع كما يقال عنها ، وكما قد تبدو هي للنظرة الأولى ؟ الإجابة الحتمية هي : أنه برغم أن الرأي الشائع يحتوى على قدر كبير من الحق فإنه لا يحتوى على كل الحق بحال من الأحوال .

وليس أمهل من انتخاب جيد للأمثلة — وهي بالعثرات — لكي توجه حملة قوية ضد فائدة النقد . ولكن يجب ألا ننسى قط أنه بينما تاريخ النقد يعرض أغرب المعارضات في الذوق وأقوى التقلبات في الحكم حتى بالنسبة لموضوعات ذات أهمية أساسية ، فإنه يعرض في نفس الوقت من زمن إلى زمن ميلا بارزا بين النقد إلى الوصول إلى اتفاق عن النقط الضرورية ، ويعرض إجماعا باقيا يكاد يكون تاما عن قيمة بعض القطع الأدبية العظيمة . فإذا كانت الاختلافات تجمع ويبالغ فيها فيجب ألا تهمل أيضا الاتفاقات وإجماع الرأي كما وجدت . ولنحاول أن نفهم بالضبط كل ما يعنيه اتحاد الرأي النقدي في بعض الأحيان .

ما معنى اتفاق النقاد ؟

لنفرض أنني أتوق إلى أن أدم أو أصحح حكما كونه لنفسى عن كتاب معين ، أو حين أجد من الصعب أن أكون أى حكم أشعر بحاجة إلى المساعدة فيه . لذلك أعطى الكتاب إلى ستة من الأصدقاء الواحد بعد الآخر سائلا كلاً أن يقول لى بإخلاص رأيه الخاص عنه . ولكى أجعل محاولتى على أوسع نطاق ممكن أجتهد فى أن أنتخب أشخاصا أعرف أن وجهات نظرهم مختلفة اختلافا واسعا جدا فى المزاج والرغبات والأفكار عن الحياة والأدب والخبرة . والمتنظر أنى حينما تصل إلى الإجابات الست فإننى سأجدها على اختلاف مؤس إحداها عن الأخرى وأنه وإن كانت قد يكون بهالكة ومساعدة لى

باعتبار أنها تعبيرات عن أذواق فردية فإنها لن يكون لها فائدة كبيرة في ناحية أخرى . ولكن لنفرض أنه من بين هؤلاء القراء الستة الذين قد درسوا الكتاب من وجهات نظر ست شديدة الاختلاف وأصدروا ستة أنواع شديدة الاختلاف من الاعتقاد عن الكتاب ، من بين هؤلاء خمسة اتفقوا عملياً في فهمهم لقيمة الكتاب وأكّدوا نفس الصفات التي له في الموضوع والتناول ، برغم ما قد يكون بين إجاباتهم من اختلاف كثير في التفاصيل . في هذه الحالة سأشعر وسأشعر بحق أن عنصر الشخصية المجردة والميل قد ألغى بعض الشيء ، وسيزداد هذا الشعور قوة كلما كان الاتفاق بين الناس على نصيب أكبر من الاختلافات في الذوق . وأما المنشق عن الخمسة فرغم أنني قد أعتبر رأيه يستحق من انتباهي ما يستحقه أي رأي خاص من آراء الخمسة ، إلا أنني حين أجد إجماع الخمسة الآخرين ضده فعالباً سأعتبره مجرد منشق ، وربما حاولت أن أبحث عن أسباب عدم موافقته . وإذن فإنني هنا سأعمل على أساس من الإجماع العام في الرأي كان ينتظر بدله الاختلاف لا الاتفاق . وسواء أكان هذا الرأي منسجماً مع رأيي الخاص أم لا ، فإنني سأقبله كتقرير صادق عن الصفات الحقيقية للكتاب المذكور .

ما مغزى هذا الفرض ؟ مغزاه واضح ولا يكاد يستدعي الشرح . المحاولة التي تصورت أنها تعمل على نطاق ضيق جداً قد عملت فعلياً على نطاق عظيم ، وقد وُصل إلى اتفاق الرأي في حالات متنوعة بين أولئك الذين كان يظن أنهم يختلفون . وبعبارة أخرى فبالنسبة إلى قيمة مقدار معين من الأدب لا نحن تركنا أمام أحكام منفصلة لشخصيات فردية يتكلم كل عن نفسه فقط ولا نحن ووجهنا بمعارضات بين معتققي العقائد المتنافسة . ولكننا وجدنا اتفاقاً عملياً بين نقاد ليسوا فقط على اختلاف عظيم في الشخصية والثقافة ولكنهم أيضاً من أم مختلفة ومن عصور مختلفة ومدارس مختلفة . وأمام هذا الاتفاق العام لا يهم الاختلافات العرضية ، فها هي النتيجة التي تستلبط من هذا ؟ إن هذا المقدار من الأدب قد

درس مراراً ، ودرس على أشد تقائيس اختلاف وتنوع ، وفي كل دراسة جديدة لم تُتَكشف إلا نواح جديدة غير منظورة من الجمال والقوة . قد احتفظ بمكانه بين أشد تقنيات الذوق ككتّاباً ، وقد قامت دور النقد وسقطات وتركته لم نفسه . وإذن بصفتها ليست يثنى من الأخوان أموراً من الرأي الشخصي المجرد . وعظمته قد أثبتت بالبرهان ، والسرف في هذا الثبات والخلود في هذه الجاذبية العالمية الدائمة ، يمكن أن يوجد في « العظمة » ، في الحيوية السامية والقوة الرفيعة

وإذن فيجب أن تدرك كإحدى الحقائق ذات الأهمية الرئيسية في تاريخ الأدب ما يسميه هيوم « الإعجاب الثابت الذي صادفته هذه الأعمال التي قد بقيت خالدة على اختلافات الميول والتباين وعلى كل أخطاء الجهل والحدس » . ويمكن أن يمثل لذلك بالحياة الخالدة الإثبات والأدلة . قل هيوم : « إن نفس هوميرو الذي كانه يُمتنع في أثينا وربما منذ ألفين من السنين لا يزال يستمتع به في باريس ولندن وكل تغيرات المناخ والحكومة والدين واللغة لم تستطع أن تكسف بهاءه وروعته » . وقد قال هيوم هذا الكلمات في سنة ١٧٤٢ ، ومنذ ذلك الوقت قد جددت تقليد وتغيرات أخرى ، ولكن لا تزال على الصدق الذي كانت عليه حين قلنا هيوم . وإذن فبشر الإثبات والأدلة أو التصرّف عن قائلتهما إلى الروايات الخلدية التي تشرفنا بحللتها وتناولها الأمور السعة المكتشفة ونفسها بالضرورة غداً ؛ فإذا قرأنا ما قلناه معاً بهما أولاً لا نستطيع ؛ ولستشر هذا الناقد أو غيره ، ولنجد أقصى اختلافات في تفاصيل الرأي عنهما ، ولكن حقيقة واحدة تبقى بارزة . وهي أن اللذة الخالدة لهاتين القصيدتين تقوم دليلاً هائلاً على عظمتهما الحقيقة وتفوقهما الحقيق . ولنا أدلة أخرى في المطابقة الحقيقة والتفوق الحقيق لأعمال أدبية أخرى ، مثل الدراما الإغريقية ، وروايات شكسبير ، وأعمال دانتي ومilton . هذه الأعمال نسميها « كلاسيكيات classics » ، لأن

الكلاسيكي يمكن أن يحدد ببساطة بأنه الكتاب الذي ثبت على اختبار الزمن والذي قد أعطى برهانا لا يدحض على حياته الخالدة بثباته وبقائه وبتشويقه العالمي المستديم^(١).

مبدأ العالمية في الأدب :

وهكذا يوضع مبدأ على أعظم أهمية في تقدير الأدب ، وهو « مبدأ العالمية » أى أن يكون الأدب ممتعا لكل الناس في كل الأزمان . قال لوتجينوس : « يمكن بوجه عام أن نعتبر الكلمات التي تمتع الكل وتمتع دائما نبيلة وجليلة . فإذا كان الكتاب يُصدر نفس التأثير على كل من يقرأونه مهما تكن الاختلافات في أغراضهم وطرق معيشتهم وميولهم وعصورهم ولغاتهم فإن هذا الانسجام بين الأضداد يقوم دليلا على صدق الرأي الذي يعتنقونه » .

ولا أحتاج إلى أن أنبه إلى عدم الخلط بين هذا المبدأ وبين المبدأ الخاطئ الذي أشرنا إليه سابقا والذي يقول إن قيمة الأدب هي في رواجه بين طبقات معينة من الناس في زمن ما . ولكن هناك نقطة في هذا الصدد تحتاج إلى توضيح . وهي أن القوة التي تكتسب بها الأعمال الخالدة حياة الخلود تعتمد على صفات تختلف تماما عن تلك التي تسبب نجاحا سريعا عاما في الحال .

الصراع في سبيل البقاء ، والخلود في الأدب :

في كل دائرة الحياة ينتج الصراع لأجل الوجود بقاء الأصلح . واستمرار أى كائن في هذا الصراع لا يمكن إلا بواسطة صلاحيته لأن يلائم بيئته . فإذا

(١) الكلمة كلاسيكي مفهومان : أحدهما سمي وهو الرجعي المتمسك بالقديم ، والثنائي حسن وهو أجود الأعمال الأدبية الخالدة . فشر ووردسورث الرومانتيكي على هذا المعنى يسمى كلاسيكياً .

فشل كائن في أن يلائم بين نفسه وبين بيئة متبدلة فإنه يتهدم ، وكلما كان الكائن أسمى كانت قوته أعظم على ملائمة الظروف المحيطة الدائمة التغير والزائدة التعقد . هذه حقائق بيولوجية معروفة ، وأنا أشير إليها هنا لأهميتها في مسألة البقاء أى مسألة الملائمة في الأدب . فالكتاب مثل أى كائن آخر ينجح في اللحظة الأولى بسبب اتفاقه مع ظروفه ، أى ينجح بسبب قوته على إمتاع المجموعة المعنية من القراء الذين يوجه إليهم . ونجاحه الفوري يقاس طبعاً بمقدار اتساع الإمتاع الذى يشهده . فالكتاب الذى يمتنع عامة كثيرين يفعل ذلك لأنه يصيب الوتر الحساس من الذوق العام ، لأنه يلائم ويعبر عن تقليد الساعة ، ويتناول الأشياء التى يفكر فيها الناس ويتحدثون عنها ، وبعبارة أخرى هو نوع الكتاب الذى يكون الشعب مستعداً له وعلى أعظم الشوق إلى قراءته . ولكن الملائمة التى يضمنها نجاحه الفوري قد لا تكون سوى ملائمة لظروف محلية فانية . فإذا كان كذلك فإنه حين يتقضى الظرف وحين لا تعود هذه الأشياء التى كان الناس يفكرون فيها ويتحدثون عنها فى ذلك الوقت ، أقول لا تعود تشوقهم وتلذذهم ، حينئذ يفنى الكتاب ، فلا يعودون يقرؤونه . وكثيراً جداً ما يتمتعون من ذلك التحمس الذى قوبل به أولاً ، فأية قطعة من الأدب إذا كانت مجردة وقتية فإنها لا بد أن تنفى عاجلاً أو آجلاً بسبب وقتيتها ، وإذا لم تكن تحتوى على شيء يزيد على الظروف التى نشأت منها فإنها لا بد أن تموت بموت هذه الظروف . وهكذا نجد نفس الأسباب التى أعطتها ذيوغاً وقتياً تعمل ضد استمرار حياتها . وهذا هو تاريخ كثير من الكتب التى ذاعت فى مدة ثم جهلها الجيل التالى .

لماذا تنفى بعض الكتب :

ولكن هناك كتب أخرى تمتلك قوة البقاء على كل تغيرات التقاليد والذوق وحتى الحضارة . وهذا لأنها قادرة على الملائمة المستمرة المتجددة للظروف

الدائبة التطور حياتنا الخلقية والفكرية . لها رسالة ومعنى إلى عصرها الخاص ،
ولها رسالة ومعنى إلينا أيضاً . ومثل هذه الكتب قد تكون — وهي في كثير من
الحالات بلا شك قد كانت — وقتية في أضيق معاني الكلمة . ولكنها تبقى
لا بفضل وقتيتها وإنما برغم وقتيتها ، فإن كل ما تحمله معها مما ينتمى إلى مكان
وزمان مولدها ، فهو عقبة أمام بقائها وليس عوناً على هذا البقاء ، وإن كان قد كان
عوناً لها في نجاحها الأول . هي تبقى لأنها برغم ما قد تكون قد حملته أولاً من
الملاءمة لمطالب لا بد بطوائع الأشياء أن تكون محمية فانية ، فإن فيها عناصر تظل
تحتفظ بقوتها على الإمتاع والإثارة والإيجاء بعد أن فنت تلك المطالب ؛ وهنا ربما
تفشل المشابهة بين ظواهر الأدب وظواهر البيولوجيا فشلاً جزئياً . لأن الأدب
الذى يبقى على كل تغيرات العرف والذوق والحضارة يفعل ذلك لأنه يلائم بين
نفسه وبين الظروف الجديدة في الحياة والفكر والقول وإنما لأنه في إنشائه
الأساسي قد كان منذ البدء ملائماً هو أولى وبدأت ورتبته في الطبيعة
الإنسانية والتجربة الإنسانية ، ولذلك فهو ملائم لشروط تبقى وتستمر مستقلة عن
المكان والزمان ، ومن المؤكد أن مثل هذا الأدب باستثناءات قليلة قد أنتجه
أناس كان تفكيرهم محصوراً لا في الأجيال القادمة والأشياء الخالدة من الحياة بل
في شعبهم الخاص وفي حقائق الساعة ومشاكلها ، وإذن فشل هذا الأدب قد
احتوى في إنشائه على قدر كبير من المادة المحلية الوقتية الخالصة . ولكنها هي
الميزة الغريبة للكتب التي توهب حياة الخلود أى أنه في هذه الكتب حتى الأشياء
المحلية الوقتية تكون في كينية تناولها وفي عمق نظرتها وفي بلاغة إدراكها وقوتها
بحيث تشارك الأشياء العالمية والخالدة في قيمتها وماهيتها .

قيل عن هيرودوتس : إنه كانت لديه البراعة في أن يفرم بالأشياء التي ظل
الناس يفرمون بها لمدة ٢٣٠ سنة . وهذه العبارة صادقة ليس فقط على أبي التاريخ
بل هي صادقة على كل أولئك الذين كتبوا كتباً خالدة ، فإن خلودها صيبه أنها

تناول بقدر لا يجارى من عمق النظرة والفهم والقوة الأشياء التى هى عالية وباقية فى جاذبيتها ، مع التجارب والموامل والمواقف والمراعات والأفراح والأحزان التى تنتمى إلى الأسس العادية للحياة الإنسانية فى كل مكان وفى كل زمان . والشئ الذى يكون وقتياً وراجعاً إلى ظروف ومناسبات العصر والمجتمع الذى نشأ فيها الكتاب فإنه سيمتصنا كما تمتعنا هذه الأشياء فى أى قطعة أدبية أخرى ، ولكننا حين نتغلغل إلى أعماقه نستكشف سر حيويته الباقية فى ملائحته العجيبة لما هو أساسى وثابت فى الحياة . ونستطيع أن نقبين مقدار ما تبعد « الكوميديا الإلهية » و « الفردوس المفقود » وقصائد هومير وروايات شكسبير عنا فى كل شئ إلا ما هو أساسى وثابت ، وبذلك نفهم ما هو السر الذى جعل أروع أدب العالم فوق متناول التأثيرات الهدامة للزمن .

وفى ضوء هذا الشرح المطول نوعاً لمشكلة البقاء فى الأدب Survival in literature يجب أن نفهم المعنى العام لعبارة القائلة إن هناك قدراً كبيراً من الأدب يرتفع عن رأى الشخصى وقد ثبتت عظمته . وسنرجع إلى هذه العبارة لأنها تمدنا بأساس ثابت وسط كل المسائل والممارضات المتعلقة بالتقدير الأدبى .

تقدير الأرب المعاصر

الاختبار الرئيسى للمعظمة فى الأدب وهو اختبار قوتها على الخلود هو شئ . يجب أن يترك للزمن أن يقو به . ولكن مع ذلك ما العمل فى الأدب الذى لم يختبره الزمن بعد هذا الاختبار ؟ نحن لا نستطيع أن نجازف بالتنبؤ بما سيكون بعد مرور القرون ، ولستنا نستطيع أن نقول بأقل نصيب من التأكد كيف سيكون هذا الكتاب الذى هو الآن مشهور بعد أن يمر عليه ثلاثمائة من السنين ، ولكن فى معظم الحالات نستطيع أن نميز بين القيمة الأساسية والقيمة العرضية ، بين النجاح الذى هو مجرد وقتى وذلك الذى يبشر بالخلود . ومن الصعب علينا أن نترك أن

ما يمتعنا أعظم الإمتاع ربما لا يتجاوز جيلنا ، لأن ذلك الذى يبدو الآن حيويًا جداً قل أن يفشل فى أن يجعلنا نتأكد من أن فيه صفات العالمية والبقاء . وإذن فبالنسبة للأدب الذى لا يزال قريباً إلينا وبنوع خاص للأدب المعاصر نترك بالضرورة إلى أنفسنا وإلى إرشاد نقادنا . ولكن لنؤكد أن مثل هذا الأدب — أعنى الأدب الذى ينشأ من الحياة التى نعيش فيها بأنفسنا يحتوى على كل التأثيرات التى تعمل فى أوساطنا ، ويتناول الحقائق والمشاكل التى تهمنى مباشرة كمخلوقات لزمنا ومكاننا الخاص ، وهو لذلك يقدم إلينا بالضرورة متعة مختلفة تماماً عن تلك التى يقدمها إلينا أعظم أدب الماضى ؛ وليس من الطبيعى أن نطلب إلى الناس عدم قراءة الأدب المعاصر ، فإنه يحمل لنا لذة ومتعة لا شك فىهما مهما كان وقتياً ، ولكن نستطيع أن ننصح أنفسنا بأن نتناوله بحذر مجتهدين فى أن نميز بين ما هو صادق وما هو زائف .

المكلاسيكيات كقاييس للمقارنة :

وهنا قد يكون من معرفة الكلاسيكيات فائدة لنا . فإننا إذا كنا قد عرفنا فيها أمثلة للعظمة الأدبية فى متعدد الصور ، وإذا كانت لذلك ثبتت مكانتها ودرجتها السامية ، فإننا يجب علينا إذن أن نستعملها كقاييس للمقارنة . لا أقصد بذلك أننا نستعملها بالطريقة الجامدة المتزمته التى كانت الكلاسيكيات اليونانية واللاتينية تستعمل بها بواسطة النقاد المدرسين فى القرنين السابع عشر والثامن عشر . كما أننى لا أحاول أن أقول بأننا يلزم أن نستنبط منها مبادئ وقوانين . وفوق كل شيء لا أحاول أن أجعلها تتخذ عقبات أمام التجديد والتجربة أو أجعلها تتحكم فى وضع السبل التى يجب أن يتبعها أو يتجنبها أدب عصرنا . فإننى أكون معارضاً للروح التى كتبت بها كل هذا الفصل إذا قلت إنه حتى أعظم أعمال الماضى يلزم أن تتخذ نماذج للحاضر والمستقبل . فالأدب الحقيقى ليس هو الأدب

الذى يصنع من أدب آخر بل هو الذى يصنع من الحياة . وليس من مخدج يقطع
بها أدب حتى . فإذا كان من الواجب علينا من ناحية الانبعاث في قيمة الإنتاجات
المعاصرة بسبب الرواج والدوى الذى تثيره في العامة أوقى النقاد الصحافيين الحق ،
فإننا من ناحية أخرى يجب ألا تقع في الخطأ للمقابل القائل بأن العمل الأعظم في
الأدب قد عُمل كله ، وأنه من المستحيل أن يوجد شيء جديد في عصرنا ووطننا ،
وأن آيات الأدب للمصور المنصرمة قد بلغت النهاية . ما أعنيه ولا أعنى غيره بقول
إننا نستطيع أن نستخدم هذه الآيات الأدبية كتماييس للمقارنة هو هذا : لما كانت
صفات ليست أمراً ظنيا بل هي صفات حقيقية ، ولما كانت عظمتها قد أثبتت ،
فإننا نستطيع بتحليلها أن نستكشف شيئاً مما يكون أساس العظمة والقوة والجمال
في الأدب ، وأن نستخدم هذه المعرفة التي نستكشفها بطريقة عملية في اختبارنا
لمزايا وعيوب قطع أدبية أخرى . وهكذا نعود ثانية إلى نقطة قلناها سابقاً ، أن
المعرفة الكاملة المنهزمة لأعظم أعمال العالم في الشعر والدراما والقصة يمكن أن يقال
بصدق إنها ضرورية لا بد منها لأي شخص يريد أن يقوم بالحكم على أى قصيدة
أو رواية تمثيلية أو قصة . وفي هذا العمل من المقارنة لن نستطيع أن نقيم أى طريق
محددة ولا هذا هو أمر لازم . فإن اهتمامنا بالروح وليس بالهيكل . وبكفى أن
نعرف أن العلم بالأدب العظيم الجيد سوف يهبنا سرعة الشعور الفريزي بما هو
عظيم وجيد كلما قابلناه وفي أى صور كان موضوعاً ، فذوقنا سيكون أوفر وحكمتنا
سيكون أضبط ليس بتطبيق النظريات عن القوة والجمال ، بل بأن نحيا إلى أقصى
حد ممكن وبأعظم عطف ممكن مع أحسن ما يعطينا أدب العالم .

والآن . مهما تكن مسألة تقدير الأدب صعبة ، فإننا نستطيع أن نختم كلامنا
عنها باستنتاجات يقينية . كان الناقد الفرنسي نيزار من أكبر الدعاة إلى اصطناع
المنهج المحدد في الفن ، وقد رأى الفساد الذى جلبه إلى الأدب اعتماده على مجرد
الانفعال . فقال إن المهمة الحقة للنقد هي أن يحرر الأدب من النظرية الخاطئة

القائلة بأن الذوق يجب ألا يناقش فيه . ليس من أقل أمل في أن يتحقق ما أراه
نيزار تحقيقاً كاملاً . فالتقد لا يمكن أن يُجمل علماً . ولا يمكن أن يحصل « نوعاً
من علم النبات يطبق على أعمال الإنسان » . نحن نتكلم مع أرنولد عن « رؤية
الأشياء كما هي في الحقيقة » . ولكن هذا في الحقيقة كلام مجازي . فإن رؤية
الأشياء كما هي في الحقيقة أمر مستحيل . لأننا لا نستطيع أن نراها إلا في عقولنا ،
ولما كانت عقولنا قد صبقتها الميول فإننا لا نستطيع أن نرى الأشياء إلا خلال
أمرجتنا وطبائعنا . نستطيع أن ننظف عقولنا من الفكرة السابقة ، ونستطيع أن
نجعلها على استعداد حسن للتقبل والعطف ، ونستطيع أن نفعل كثيراً في تصحيح
الميل . ولكن هذا ليس كل شيء . الأدب ينتج من الشخصية ، ويخاطب
الشخصية . وهو يتناول مسائل كثيرة في صور كثيرة . ومن ماحبه الأساسية أنه
يثير العطف ويحرك الشعور ويبعث العاطفة . وهكذا يتعاق بعناصر متنوعة ،
ولذلك يجب أن استجابتنا له تكون متنوعة نفس التنوع . وليس من مفر من
هذه النتيجة . نحن لا نستطيع أن نولد العنصر الفردي من الذوق . والاختلافات
التي تنتج من عمل عقول كثيرة على الظواهر نفسها يجب أن تقبل كأمور واقعة
لا بد منها . ولا أرى سبباً للامتعاض من ذلك ، بل إنني يسرني أنه من المستحيل
أن يوضع التقدير الأدبي في ثوب رسمي لا لون له . ولكن رغم أننا نعتمد على
ذوقنا الخاص وحكمنا الخاص ، فإنه تظل الحقيقة أن الذوق يمكن أن يُترن ويُرَجى
والحكم يضبط وينظم ويوجه . وهكذا بالنسبة لمسألة تقدير الأدب يكون أماننا
مبدأ هو : الممارسة . منه نبداً ، وإليه نرجع نقبس الإثارة والإرشاد . إذا أردنا
أن تكون دراستنا للأدب على أعظم قدر من الفائدة لنا كوسيلة إلى المتعة
والحياة معاً .