الباب الأول

الأصول والمتغيرات

الفصل الأول: أصول الحركة الأدبية وثوابتها.

الفصل الثانى: مرتكزات فن المعارضة.

الفصل الثالث: إيقاعات المعاصرة والتجديد.

الفصل الأول
أصول الحركة الأدبية وثوابتها

١- الحوار مع التراث.

٢- تواصل المدرسة الأدبية.

٣- مقومات الجدل مع التاريخ.

٤- معايير التفاعل مع التاريخ.

٥- أبعاد الأطر الوظيفية.

[١]

الحوار مع التراث

ليس جديدا أن يدار حوار حول ما ينبغى أن تسير على أساس منه الحركة الأدبية، عبر أصول ومقومات تضمن لها الأصالة وتجنبها الزيف؛ ذلك أن أجيالا متعددة قد أسهمت فى ترسيخ الرؤى ومفاهيم الإبداع؛ أو طرح التصورات المتعددة حول طبيعة حركة الأدب، مع تتبع مقاييس حياته وتطوره على مدار العصور التى نعرفها لأدبنا العربي، وكذا لآداب الأمم الأخرى عامة، وفى علاقته بها وعلاقتها بها بخاصة

وربما ظل الجديد الذى يتحتم أن ننقب عنه، ونسعى إلى رصده كامنا فى محاولة استكشاف تلك الأصول، والسعى وراء تسجيل الحقائق النقدية التى تتعلق بكل منها، لاسيما فى زحام واقعنا الذى امتلأ ضجيجا قد لا يسمح بمزيد من التوقف عند عمق النظرة، أو التروى فى تحليل مقومات الإبداع.

ذلك أن نضج الحركة الأدبية يتطلب ـ بالضرورة ـ حالة من المراجعة والتأمل للوقوف ـ طويلا ـ عند كثير من التفاصيل التى لا يحسن أن يتجاوزها الشاعر أو الناقد.

ولعل الأصل الأول الذى نتوقف عنده فى زحام تيارات التجديد، أو ما نسميه بالثورات الفنية هو التراث الذى تظل صخرته صامدة أمام محاولات تحطيمها، أو رفع معاول التمرد عليها، فإذا بهذا التمرد ـ فى معظم الأحوال ـ لا يكاد يتجاوز ما سجله مثل قول الأعشى فى معلقته :

كنـــاطح صـــخرة يومـــا ليوهنهـــا فلـم يـضرها وأوهـى قرنـه الوعـل

ذلك أن تراث أمة ما لا يمكن إلا أن يكون أساسا من أسس حياتها، حيث يمثل منها الذاكرة الفاعلة التى تميزها على الصعيد الجمعي، كما يمثل ـ على المستوى الفردى ـ صورة من أغلى ممتلكات كل من أبنائها. ومن هنا يعد صدور الشاعر عن حس التراث ضرورة أولى، ومقوما أولى بأن يتولى حماية الحركة الأدبية ويضمن سلامة مسارها، ويظل حارسا أمينا يرعاها، ويتتبع خطاها فى أناة وحرص شديدين.

على أن صدور الشاعر عن تراثه، سواء أقصدنا بذلك إلى الشاعر العظيم أم المغمور، بما لا ينبغى أن يدخل فى مجال القهر الفكري، أو منطقة الاستسلام المطلق الذى تسقط معه الذات، وعندئذ تخور قواها الإبداعية، إذ الأقرب إلى صحة التصور أن تكون ثمة رغبة جادة من لدن الشاعر فى إثبات ولائه، أو تسجيل انتمائه إلى ذاكرة أمته التى تضمن لها أصالة إبداعية، وتحتفظ له بجوهر تميزها التاريخي، وإلا فليس من حق الفنان أن يحكم على ذاكرة أمته بالضعف، أو أن يقذف بها إلى غياهب الضياع والنسيان، أو أن يقبل لها ضربا من التجهيل أو التنكير، مما قد ينتهى ـ وهذا أخطر ما فى القضية ـ إلى تدهور الهوية التى لا ينبغى لأمة ما أن تتنازل عنها ـ بحال ـ ولا تقبل التخاذل إزاءها تحت أى من ظروف الإذعان. وتلقانا قضية التراث بوصفه ضرورة أولى لها الصدارة، ومقوما أول من مقومات الحياة الأدبية، مع أكثر من موقف، ولدى أكثر من فئة دون أن يظل الأمر قصرا على منطقة الإبداع، إذ الأقرب إلى الدقة ـ حين نشغل بتحولات الحركة الأدبية ـ أن نتوقف عند دور الأديب باعتبار ما فيه من مظاهر النقص الذى لا يكتمل إلا من خلال دورين آخرين :

أولهما : دور الناقد، وثانيهما : دور جمهوره من غير النقاد، وعندئذ يبدو الأمر أقرب إلى البساطة، إذ يتلقى هذا أو ذاك من أصالة أمته ما يأتيه به المبدع عبر معالجاته التراثية، وعندئذ لا يتردد ـ مطلقا ـ فى البحث عن ذاته، حتى إذا ما استبطنها راح يزيد من وسائل تعرفه عليها، ويندفع إلى مزيد من تأملها، أما بالنسبة

للناقد فقد يظل الأمر فى حاجة إلى أكثر من وقفة، ابتداء من تأمل جوهرية الفارق بينه وبين المبدع ـ من ناحية ـ وانتهاء عند طبيعة هذا الفارق الذى يميزه عن جمهور المتلقين ـ عموما ـ من ناحية أخرى.

ذلك أننا نسلم ـ بداية ـ أن المبدع " لابد أن يتميز بامتلاكه درجة ما من درجات العبقرية، أو جانبا من جوانب تلك الموهبة الغامضة التى يتعذر على الآخرين خارج دائرة الإبداع ـ بالطبع ـ الإلمام بها، مما يذكرنا بقول أحد الفرنسيين فى القرن السابع عشر: "إنه لا يكفى أن تكون للمرء مواهب عظيمة، وإنما ينبغى أن يعرف كيف يديرها" وعلى الرغم من أن الإنسان لا خيار له فى عبقريته، إلا أنه يظل يملك هذا الخيار فى توجيهها نحو غاية إنسانية[1]. ومعنى هذا أن ثمة ألوانا من الموهبة التى قد تسهم فى الاقتراب من درجات الكمال، سواء تم ذلك من خلال الإبداع أو النقد، لاسيما إذا ما وضعنا فى الاعتبار أن الناقد ـ فى أفضل صورة له ـ يعد قادرا على الانتماء إلى عالم الإبداع، لأنه يحاول خلق المعايير التى ترتقى به وبجمهوره وبالفنان أيضا، دون أن ينتهى الأمر إلى الهبوط بأى من مقومات الإبداع، ومن ثم يستطيع أن يتجنب أشكال الفوضى التى أشار إليها " جوته " فى قوله " لا شيء أفظع من خيال بدون ذوق"[2].

على أن الأمر يظل قابلا لمزيد من الضبط والتقنين، خاصة إذا أخذنا بما رصده (أرفينك بابيت) فى حواره حول " العبقرية والذوق " وتحديده لطبيعة علاقة الناقد بالشاعر، مع ضرورة الحاجة إلى مناقشة تلك المقولة الطويلة التى عرض فيها " إذا لم يكن على المبدع سوى أن يجد عبقريته، أى تفرده الخاص فى صورة تعبير، فإن من الصعب معرفة ما يدعونا إلى مطالبة الناقد بأن يكون أكثر نزاهة، وأنه لا ينبغى أن يكون أقل انشغالا بصدق الانطباع الذى يتسلمه من عمل المبدع من انشغاله بالتحويرات المزاجية التى يسبغها على انطباعه هذا بإعادة تشكيله فى خلق جديد،

---

(1) ويلبرس سكوت : خمسة مداخل إلى النقد الأدبى (مقال بابيت، العبقرية والذوق)، ص٤٣.
(2) نفسه، ص٤٣.

بحيث يكون تعبيرا عن عبقريته هو، لعل هذه المضامين الجوهرية تعبر عن وجهة نظر تعبيرية انطباعية لم يتناولها أحد بأمتن تناغم مما تناولها به (أوسكار وايلد) فى حواره " الناقد فنانا " حيث يخلص وايلد من ذلك إلى القول بأن النقد " هو الشكل المختصر الوحيد للسيرة الذاتية "[1]، على أن مناقشة ما انتهى إليه "بابيت" و"وايلد " معا ينبغى أن تتم فى حذر وحرص، باعتبار أن مسألة الذوق هذه، وقد استوقفت كلا منهما، لا يمكن أن تطرح إلا فى حدود منضبطة وبقدر، إذ يصبح مطلوبا ـ وهذا ضرورى ـ أن تصقل الأدوات بشكل دقيق من خلال ذلك الوعى الصادق الذى يؤدى دورا إيجابيا فى إخراج الناقد من دائرة الانطباع الشخصي، أو من مبدأ التقييد أو الانتفاع، وأن يأخذ نفسه بالمعايير والقواعد الموضوعية التى يمكنه الإفادة منها والإفادة بها، ومن ثم يمكنه تطبيقها بحكمة ومرونة، ولعله ـ آنذاك ـ يرتقى بموقفه كإنسان، لا يشغله مجرد الخضوع للهوى بقدر ما يلتزم بما يفرضه على نفسه من تلك القواعد والأسس، وهو ـ آنذاك ـ لا يفقد حريته بقدر ما يحرص على قداستها من خلال إدراكه أنها إنما تنطلق من مقاومته لذلك الهوى، أو ـ على الأقل ـ خاصة بضبطه وتحجيمه، وليس من باب الخضوع المطلق له، وعندها يكون قد سعى نحو صناعة نوع من الكمال يتناسب مع طبيعته، حين يتمسك بالحدود دون أن يقصد إلى هدمها، أو الجور عليها، أو إغفالها، أو إسقاط أى منها.

من هنا يبدو (الالتزام) شرطا أساسيا لضمان أصالة الحركة فى الحياة الأدبية، وهو التزام يتم على مستوى كل الأطراف من فنان وناقد، دون أن يعنى هذا أن نطالب أيا منهما أن يصبح مجرد مطية للتراث محكوما عليها بالانقياد، أو إشهار الخضوع الذى قد يصل إلى حد (الاستعباد)، بل يجب أن تؤخذ المسألة من خلال الاعتبارات الحضارية التى وقف عندها علماء الاجتماع والأنثروبولوجيا فى محاولاتهم لتقعيد حياة الأمم من خلال حسها التراثى الذى لا يقبل أن تغلق عليه الأبواب، وإلا مزقت كل صلة إنسانية له بحضارات الأمم الأخرى، وعندها قد يحكم على نفسه

(1) خمسة مداخل، ص٣٧.

بالذبول وربما بالموت؛ ذلك أن الأجدى أن نعترف بطبيعة المؤثرات فى كل الفترات التاريخية من منطق المادة أولا، ثم على مستوى الفكر والوجدان ثانيا، ومن ثم يصبح من حق الأمة أن ترصد من هذه المؤثرات ما يدخل ضمن نسيج تراثها؛ ذلك الذى يكتسب استمراريته وبقاءه من خلال تواصل الأجيال التى تدين له بولائها، وتضيف إليه ما يضمن حمايته وتطويره من خلال عبقريات أبنائها ثالثا.

وبذا يأتى التوافق بين الحس الحضارى من هذا المنظور العام على مستوى الأمة ككل، وبينه على المستوى الخاص لدى الأفراد من مبدعين أو حتى غير مبدعين (من المتلقين)، خاصة إذا جاز لنا أن نسلم بأن فردا ما لا يمكن إلا أن يكون ابنا شرعيا لبيئته على الصعيدين المادى والاجتماعي، فى نفس الوقت الذى يبدو فيه ابنا لماض طويل ورثه ذلك المجتمع لأبنائه ضمانا لإحساسهم بامتداد هذا الانتماء، وإنقاذا لهم من حالة الفقد التى قد تتهددهم، أو تمسخ شيئا من معالم هويتهم، ذلك أن تعامل الفرد المبدع مع أدواته لا ينتهى بأى حال إلى عبقريته المزعومة مطلقة دون سواها، فلسنا فى عصر ربات الشعر، ولا شياطين الإلهام، ولا جن وادى عبقر، بل إن عقلنة الأشياء أصبحت مطلوبة فى كل شيء، الأمر الذى تتكشف من خلاله حقيقة هذا الإبداع من خلال الملكية الجماعية للأداة التى يعجز الفرد عن خلقها بذاكرته الآنية المفردة، إذ تبدو اللغة ـ فى أدق صورها ـ خلقا جماعيا خصبا يتردد صداه فى ضمير الأمة على مدار عصور حياتها المختلفة، وقد يصيب هذا الخلق كثير من ألوان التحول والتجدد، ولكن الحقيقة النفسية تظل قائمة حول استقراره فى منطقة اللاوعى أو اللاشعور إلى أن يخرج إلى حيز الوجود فى لحظة الإبداع أو التخلق الفني.

من هنا بدت النظرة موضوعية إلى قضية التراث من خلال معظم التصورات النقدية التى شهدها التاريخ الأدبى منذ فجره حتى الآن، فلم ينس أصحاب "المحاكاة" ـ مثلا ـ إمكانية الجمع بين الفنان والعالم من حيث ارتباط كل منهما بواقع يحكيه، أو يتأثر به، أو يعكس من خلاله رؤيته، فكلاهما إنما يريد تصوير

الواقع، أو يجتهد فى تحليل شريحة من شرائحه، ويجد فى البحث والتنقيب عن أسراره بأسلوبه الخاص.

وتبدو صورة الواقع غامضة ـ إلى حد كبير ـ فى سياق تلك النظرية التى توقفت عند حدود التمسك به من منطلق (مرآوي) أو منظور (حرفي)، إذ قد يكتفى فيه بأن يعكس لنا مجرد صورة (فوتوغرافية) منه، حيث يظل الأهم من ذلك أن تظهر تناقضات الواقع ذاته عبر تجلياته من خلال تلك الممارسات الجادة التى ينهض بها الفنان أو العالم، فمع اتساع رقعة الواقع، ومع اشتداد قسوته تزداد الحاجة إلى مزيد من التعرف عليه بالاقتراب منه، أو التفاعل معه، الأمر الذى تنهض به أجيال من الناس فى ظلال ذلك الحلم القديم الذى انتهى إلى إمكانية جمع أطراف المعرفة فى رجل واحد، مما يصبح غاية العبث أن نلتمسه فى عصرنا إزاء كل صور التخصص العلمى الدقيق، وتلاشى هذه النظرية الشمولية أمامه إلى حد بعيد.

على أن الذى يظل واضحا ولا يكاد يتحول أو ينتقض أن ذلك الواقع قد تراءى للقدماء حين جمعوا بين الفكر العقلانى والحس الوجدانى من خلال الفلسفة كفكر، ومن خلال الشعر كتعبير عاطفي، حيث يعكس رؤى الواقع فى لحظة امتزاجها بعقل الفنان وشعوره معا. ومن هنا كان انشغالهم بالنقد مع الفلسفة والشعر أمرا طبيعيا لم يخل بأنظمة الحياة، بقدر ما ضمن لها مزيدا من الاتساق والاستمرار فى ظلال متشابهة تجمع قوى الفكر المختلفة من خلال ذلك التوحد والتلاقى بين الضرورات، فلم يصبح العالم فكرا خالصا ولا ذوقا خالصا أو خيالا عاريا من الحقيقة، بل جاء الفكر مؤديا بالفعل، وكان لكل منهما أن يمر بحركة جدلية متفاعلة بين المعرفة والكينونة، أو بين الحلم والواقع الخارجى على النحو الذى رصده تصور أفلاطون لجمهوريته الفاضلة، وما كان من شروطه التى رصدها للشاعر لكى يسمح له بالانتماء إليها، إذا ما تخلى عن تشويه الواقع من ناحية، أو تحوله إلى داعية للفضيلة من منطق العقل ومحاولة تأصيل القيمة المطلقة من ناحية أخرى.

من هنا يتراءى لنا الواقع بمعناه العام منذ طرحت أولى النظريات النقدية (المحاكاة) ببعديها الأفلاطونى والأرسطى على السواء، بل لعل الجانب الثانى الذى عرضه أرسطو بدا أشد ارتباطا بواقع الحياة، خاصة منها ذلك الجانب النفسى الجماعى الذى حدد فيه وظيفة الدراما بتطهير جمهور المتلقين من عاطفتى الخوف والشفقة إزاء بطل الموقف الدرامي، وبانتهائه بلحظة (التنوير) التى تنفرج فيها أزمة البطل نهائيا، ومع انفراجها يتمتع المتلقى بهذا الاسترخاء بعد عناء التوتر حال التلقي، والتفاعل النفسى مع العمل.

ومعنى هذا كله أن تصور الانقطاع عن الجماعة لم يكن واردا منذ العصور الأولى إلا باعتباره استثناء لا قاعدة، إلى أن يأتى الانفعال الرومانسى الحاد الذى يكاد ينزع الذات عن المجتمع فى محاولة لاقتلاع جذورها الاجتماعية، ولكنه حاول أن ينجو من تمام الإخفاق فاستبدل بالمجتمع ما أسماه الرومانسيون " بالطبيعة "، باعتبار ما تقدمه لأبنائها فرص ذلك التعويض النفسى ـ وهو حتمى ـ حيث تظل دلالته قائمة على دقة الصلة الاجتماعية التى تحكم الرومانسي، وتشده إلى مجتمعه على الرغم من تمرده عليه، أو تطاوله على قيمه التى راح يعدها ـ فى وقت ما ـ مجموعة من القيود والأغلال التى تعوق حركته الحرة الطليقة، بل ربما قيدتها إلى حد بعيد، وإذا بهذا الحس (الرومانسي) قد تمادى فى رعونته وطيشه إلى أن انتهى إلى حالة من (الأفول) الذى فرضه عليه التصور النقدى الدقيق لطبيعة التعبير عن الذات من خلال صرخة الألم العفوية التى قد تعد ـ فى جوهرها ـ جزءا من العلاقات الاجتماعية، مهما كانت صورة التعبير عن الانفعال أو فجاجة تصويره، ومما ينتهى ـ بالضرورة ـ إلى استثارة الانفعال لدى الآخرين، وإلا هبطت قيمة العملية الإبداعية، أو حكم عليها بالعجز عن استيعاب تلك اللهجة الجماعية، فإذا ما جاءت نظرية الخلق عند (ت. س إليوت) بدت سلاحا ذا حدين : فهو يدين بولائه الشديد للموروثات على النحو الذى عرضه فى رؤيته للفن بعيدا عن الأفكار الدينية، أو الاجتماعية، أو الأخلاقية، أو السياسية، إذ أراد أن يكتفى بدراسة النص ذاته دراسة عميقة من

الداخل فحسب، ومن ثم أباح للشاعر إمكانية الهروب من انفعاله وشخصيته ومجتمعه جميعا، مما شجع النقاد على الانصراف عن الدراسات الاجتماعية والنفسية فى الأدب، واعتباره مجرد صياغة جمالية، لا علاقة لها بالتفسيرات البطولية، أو الأخلاقية، أو النفسية، أو الاجتماعية الخارجة عن إطار الموضوع المصاغ فنيا، وبذا ظل الموقف جامدا عند مجرد الاقتصار على سمات اكتشاف الجمالية فى الإنتاج الفني، مما انتهى ـ بدوره ـ إلى إهمال كل العوامل الأخرى وأباح إمكانية إسقاطها من الاعتبار تماما.

وعلى الرغم من هذا التناسى لأخطر الأشياء فى التشكيل الجمالى للنص الأدبى تظل رؤية (إليوت) كاشفة عن طبيعة التزاوج الثقافى وضرورته على كل المستويات الفردية والجماعية، وكذا على المستويات الزمنية بين ماض وحاضر أو ـ بمعنى أدق ـ بين ذاكرة الماضى التراثي، والتى تعد من أغلى ممتلكات الشاعر، وبين عبقرية الحاضر التى تتجسد وتتجدد فى موهبته الفردية، وكأنه بذلك يحمى دور " الأنا " من الضياع، فى نفس الوقت الذى يرتد فيه إلى التراث فى محاولة جادة للاعتراف بإحياء الذاكرة، ضمانا لاكتساب الأصالة ـ أو استمرارا للتواصل، دون تورط فى مناطق العزلة أو الانقطاع الذى يؤثر ـ بالضرورة ـ فى كيان الفنان وفنه معا.

ولم يكن بعيدا عن تصور إليوت ما انتهى إليه (روبرت بن وارين) فى تحليله للشعر باعتبار تفاعلاته الداخلية فحسب، فهو " يعتمد على مجموعة من العلاقات، على البناء الذى ندعوه قصيدة "[1].

وعندئذ يمكن حصر وظيفة الناقد فى حدود التمعن فى استجلاء خفايا تلك العناصر من حيث رصد علاقاتها المتدخلة على افتراض أن المعنى يتكون من قضايا الشكل (الوزن والصورة والعرض إلى غير ذلك)، ومن قضايا المحتوى (الواقع والفكرة وما إليها)، حيث تعمل كلها معا فى سياق منظومة متكاملة دون انفصال

(1) خمسة مداخل إلى النقد الأدبى ١٩٦.

بينها، وإلا ظل من حقنا ـ طبعا ـ أن نتأمل هزال الرؤية حين تفصل بهذا الشكل القطعى بين شكل العمل ومضمونه.

ومن هنا ـ أيضا ـ ظل التواصل الفكرى واردا فى تصور أصحاب التنظير النقدى على مستوى النظريات المختلفة المتباعدة زمنيا منها، والمتزامنة على السواء، فإذا بالواقعية تلتقط الأطراف الإيجابية مما سبقت إليه فى النظريات الأولى فى محاولة لتوفيق العناصر وضبط تفاعلاتها وتداخلها دون الاقتصار على تلفيقها أو جمع شتاتها وأشلائها، ومن ثم ظلت للرؤية التراثية مكانتها، وعدت قاسما مشتركا بين البيئات والنظريات مما لا يمكن تجاوزه أو إغفاله مطلقا، حيث ظلت بذلك أصلا من أصول الفكر النقدى من ناحية، والمنطق الإبداعى من ناحية أخرى، وظلت ذاكرة الشاعر والنقاد فى حاجة إلى مزيد من المخزون الفكرى الطويل الذى يعد شاهد إثبات على ضرورة استيعاب الماضي، ودليلا على حركة الحاضر بين ثباته وتحوله من خلال الشرائح المختارة باعتبارها موضوعات للأعمال الفنية.

وفى حدود نقدنا العربى القديم ظلت المحاولة واردة بدقة منذ عصر التنظير المنهجى للرؤى النقدية، وكان مصدرها فى معظم الأحيان مثل ذلك الحوار الجدلى حول ما عرف بعمود الشعر، واستمرار تعقب البيئة النقدية لحركة الشاعر : تملى عليه التعليمات، وتفرض عليه الشروط من خلال ضرورة التزامه بمطلب " الوضوح " أو " شرف المعنى، أو صحته " أو " الإبانة " أو " مناسبة المستعار للمستعار له " أو غيرها. كما سار على ذلك من القدماء من سار مثل المرزوقى والآمدى وغيرهما.

وكذا كانت قضية السرقات الشعرية فتحا آخر متميزا فى باب الرؤية التراثية التى تحاول استكشاف الخيوط الدقيقة بين حقائق الإفادة من النمط الموروث، وبين إمكانية السطو غير المشروع عليه، أو حتى محاولة الاستسلام والخضوع التام له. مما يزج بالشاعر إلى منطقة الاستعباد، وقد يحول بينه وبين الإضافة والابتكار. وكذا كان ما شاع فى البيئة النقدية من انتشار تلك المقولة الخطيرة حول نقاد المعاني، ونقاد

الألفاظ تحت دعوى أن كل شيء قد قيل، وأن الأول لم يترك للآخر شيئا، وأنه لا جديد تحت الشمس، وكأن هؤلاء قد تناسوا أن الجديد يأتى ـ بالضرورة ـ اتساقا مع وقع الحياة، طالما تجدد سطوع الشمس ذاتها، وطالما ظل التغاير واحدا من أسس الحياة، ومقوما من مقومات استمراريتها وتجددها.

وكذلك دار الحوار النقدى وكثرت صوره حول قضية اللفظ والمعنى، وقضايا البديع، وأنواعه، وكان ما حاوله النقاد من فتح مجالات للتجديد أمام المحدثين تسليما منهم جميعا بهيمنة التراث وسيادته، ومحاولة المعالجة من خلاله، وضرورة المحافظة عليه والتمسك به. وكانت البداية مع تعرف النقاد على خطر التراث، وضرورة التأكيد على أهميته، وتسجيل دوره فى أصالة الإبداع، مما يتراءى لنا فى ظلال ذلك البحث الدائب عن الأصول، والحض على التمسك بها، على غرار ذلك النحو الذى عرضه (المرزباني) من روايته حول نصيحة أبى تمام لتلميذه البحترى فى مرحلة النشأة الفنية بأن يحفظ من أشعار العرب القدماء عشرة آلاف بيت ثم ينساها[1]. ولعل أخطر ما فى الرواية هو تلك الرؤية النفسية لقضية النسيان التى يترجمها علم النفس بمصطلحاته حول عالم اللاوعى ومنطقة اللاشعور، واستغراق المعلومة فى مكنونات أى منهما إلى أن تطفو على السطح لحظة الإبداع، أو ربما قصد بالنسيان محاولة إفلات المبدع من باب الأخذ المشبوه أو السرقات.

ولعل نفس الرصد قد ظهر بشكل أقل عمقا عند ابن قتيبة حين اشتد ارتباطه بالتراث بصورة مطلقة سائرا بذلك على منهج اللغويين ممن كثرت شروطهم حول فن الشعر، حيث تنافسوا فى مؤاخذاتهم للشعراء المحدثين على ما شغلوا به من عناصر التجديد، وبذا ضيقوا الفرص أمام مجالات الابتكار إلا من خلال أطر إبداع القدماء؛ الأمر الذى انتهى ببعضهم إلى إلزام الشاعر بنفس الحدود التى دار فيها القديم، وحكمت فى إطارها فنونه، وكأن الناقد لم يبق بذلك للشاعر من فنه

---

(1) الموشح للمرزبانى ٥٠٧.

وقدراته إلا مجرد اختيار اللفظ، وحسن الصياغة، وجودة النسق لإبراز المهارات الفردية المتميزة التى يحاول بواسطتها النفاذ إلى اللغة باعتبارها وعاء اجتماعيا له أطره العامة قبل قياسات التفرد على المستوى الخاص.

ومما يلفت النظر ويستوقف الناقد حول أصالة ذلك البعد التراثى وعمقه تلك المواقف التى رصدها التاريخ الأدبى قبل التقعيد بكثير، وقبل التوقف عند القواعد الموضوعية التى حاولت أن تكسب النقد قدرا من العلمية والموضوعية، فمن لدن الجاهلية تلقانا تلك المواقف الانطباعية للشعراء، وهذه لا نعدها نقدا يعتد به، بقدر ما نعدها لمحا خاطفا أحس أهله قداسة الموروث، وسعوا سعيا إلى إثبات ولائهم المطلق له، وكأن الشاعر كان يعانى حرجا شديدا إذا ما نظم، دون أن يستند موقفه الإبداعى إلى أصل قديم، فلم يشأ أن يبدأ من فراغ على نحو ما صنع امرؤ القيس حين أكد أنه لا يناجى الطلل باكيا أو مستبكيا، أو واقفا أو مستوقفا إلا بإيحاء ما سبقه إليه ابن خذام فى قوله :

عوجـا علـى الطلـل المحيـل لعلنـا نبكى الديار كما بكى ابن خذام[1]

وعلى ما فى الموقف من بساطة الأداء، ووضوح التصوير كان ينطلق كذلك كعب بن زهير مؤكدا مكانة سلفه ممن تتلمذ عليهم، ولعله قصد إلى إبراز دور أبيه فى تكوينه الفني، منذ انتهى إلى مدرسته من لدن أوس بن حجر والطفيل الغنوى فإذا به يردد غير وجل :

مـا أرانـا نقـول إلا معـارا أو معـادا مـن لفظنـا مكـرورا[2]

وربما كان أدق من هذا كله فى بيان ضرورة استمرارية خيوط التراث ما توقف عنده أصحاب التجديد الذين رفعوا ألوية التمرد، وعلت لديهم أصوات الرفض

---

(1) ديوان امرئ القيس ٧٤.

(2) ديوان كعب بن زهير ١٥٤.

للقديم، وكأن بينهم وبين السلف ثأرا لا يهدأون إلا بأخذه عن طريق النيل من التراث، ولكننا لا نجد حتى عند أشد الشعراء تمردا استجابة صادقة لصوته الرافض، الأمر الذى نفصل فيه بتحديد عمر الحركة بعد موت صاحبها، على نحو ما صنعه فى هجومه على الرموز والموروث من خلال صيغته التهكمية الساخرة التى قصد بها إلى ما وراء ظاهر الألفاظ، على نحو اتهامه للعربى بالشقاء والتعاسة والغباء فى مثل قوله :

عـاج الـشقى علـى رسـم يـسائله ... وعجـت أسـأل عـن خمـارة البلـد
يبكـى علـى طلـل الماضـين مـن أسـد ... لا در درك قل لي : من بنو أسد؟!

أو قوله :

قـل لمـن يبكـى علـى ربـع درس ... واقفـا ماضـر لـو كـان جلـس ؟!

وغير ذلك كثير جدا من الشواهد التى يزدحم بها ديوانه على الصعيد النظري، مما راح أبو نواس نفسه يهدمه حين يلجأ إلى التراث فى أكثر من موقف، فإذا به يقع فيما حذر منه حتى فى حديثه عن الطلل على نحو قوله :

يـا دار مـا فعلـت بـك الأيـام ... ضـامتك والأيـام لـيس تـضام
عـزم الزمـان علـى الـذين عهـدتهم ... بـك قـاطنين وللزمـان عـرام
أيـام لا أغـشى لأهلـك منـزلا ... إلا مراقبـة علـى ظـلام
ولقـد نهـزت مـع الغـواة بـدلوهم ... وأسمت سرح اللهو حيث أساموا
وبلغـت مـا بلـغ امـرؤ بـشبابه ... فـإذا عـصارة كـل ذاك أثـام[1]

وكأنا بالشاعر يتساءل، ويجيب، ويهاجم، ويدافع، وإذا هو الخصم والحكم فى قضية لا نراها ـ ولعله أيضا لم يرها ـ إلا خاسرة فى نهاية المطاف لأنه يبدو معتديا على تراثه منذ افتعل معه معركة فى غير معترك حقيقى على المستوى الفني.

---

(1) ديوان أبى نواس ٥٧٥.

وبذا يبدو واردا فى حركة تاريخنا الأدبى أن حركات العنف التى أعلنت عداءها للتراث لم تصمد طويلا، ولم تنفصم عنه مطلقا، بل سرعان ما لجأت إليه بعد أن حكمت على نفسها بالأفول أو الفشل. ربما بسبب من هذا التنكر، وربما بسبب من تلك الدوافع غير الفنية التى كمنت وراء تلك الحركات المتمردة، ودليلنا فى ذلك ما ظهر فى نفس العصر من حركات أخرى بدت أقرب إلى الجادة، وأصدق فى تصوير النوايا، وتمثيل القدرة على التأثير فى حركة الفن، فإذا بها تقرر ضرورة استناد العمل الجديد إلى تراث أصيل لا يجب التحامل عليه، بل يجب الاعتراف به، ولكنها تضيف إليه ـ ومن خلاله ـ الكثير من نتائج عبقريات الفن المتميز، على النحو الذى أبرزه بعد ذلك أبو تمام فى تجديده الثقافى الذى جمع فيه ـ ربما لأول مرة وبشكل دقيق ـ بين منطقى الفكر والشعور تعلقا بلحظة الإبداع، ومن ثم التقى فكر الشاعر المحدث بشعور الشاعر القديم، لينتهيا إلى نتيجة واحدة مؤداها ضرورة الاستناد إلى الأصول ضمانا لسلامة الفروع، فكانت الصورة عند أبى تمام قادرة على الاحتواء لكل المتناقضات، وهو احتواء إيجابى لأنه يبدو قادرا على توجيه الحركة الأدبية بكل ما ثقفه الشاعر من فلسفة عصره وعلومه ومصطلحاته، وتاريخه، وما دونه العلماء فيه من ثقافات مختلفة عربية كانت أو مترجمة.

[٢]

تواصل المدرسة الأدبية

ولعل فكرة المدارس الأدبية تزيد موقف التراث أصالة وعمقا وتأثيرا وامتدادا، ذلك أنها إنما تنطلق من واقع هيمنة الحس التراثى على المستوى الجمعى المتسلسل من لدن أوس بن حجر والطفيل الغنوى وبشامة بن الغدير، إلى زهير وابنه كعب، إلى الحطيئة، إلى هدبة بن الخشرم وكثير عزة، إلى جميل بثينة وذى الرمة، وغير هؤلاء من شعراء النقائض الأموية، مما يدل على تنبه القدماء لتلك الضرورة التراثية من ناحية، وتسليمهم بضرورة صقل الأداة باعتبار ملكيتها الجماعية، وسياقها المتصل من ناحية أخرى، وكأن ثمة إيمانا مشتركا لدى القدماء بأن للغة عالمها البشرى العام، مما لا يحجب مجال الشاعر، أو يقلل فرصته فى استخراج ما تستبطنه ذات المبدع فى أعماقها من طاقات إيحائية لا يسهل التعرف عليها إلا من خلال المواهب الخاصة والقدرة على الابتكار، مما يتبلور فى سياق ذلك التمايز الذى تكشفه الفروق الفردية بين الشعراء فى مستويات الإبداع المتباينة.

ومع تطور الحركة الأدبية، ومع مزيد من تعقد ثقافة العصر يسعى فريق من شعرائه المحدثين إلى تأسيس مدرسة لهم على منهج القدماء، ينطلق أعضاؤها ومؤسسوها من واقع الثقافة الجديدة المركبة، فمنذ جاء مسلم بن الوليد راح يحمل لواء مدرسة البديع العباسية، ويلحق به على نفس المنهج تلميذه أبو تمام، ويتسلم الراية بعد ذلك أبو الطيب، ثم أبو العلاء، يقيض لها فى منتصف الطريق من يتعرض بالدرس التفصيلى لأبعادها، ويحاول تقويمها من خلال حركة المد التراثى والحداثي، على نحو ما صنعه عبدالله بن المعتز فى كتابه " البديع ". وبذلك بدا التفاعل إيجابيا ونافعا حول قضية التقليد والإبداع معا، خاصة إذا ما رأينا الموقف

من خلال منطقة التحليل الفنى قبل القفز إلى مرحلة التقويم، أو إصدار الأحكام التى ربما تجور على التراث، وهو أولى بأن يظل خارج سياج الاتهام، خاصة إذا أخذنا فى الاعتبار أن الإبداع يعد حلقة ضرورية يحيا بها ذلك التراث، وإلا فقد كما كبيرا من حيويته وقدرته على البقاء، ذلك أن خلود التراث يبدو مرهونا بتلك المحاولات الجادة التى تجدد دماءه، وتضيف إليه من خلال شعراء العصور المختلفة، حيث تأخذ من كل حسب طبيعة ثقافته، وحجمها وتنوعها ومصادرها ومناهج توظيفها.

وهكذا تردد لدى النقاد العرب إيمانهم بضرورة ذلك الانتماء التراثى ضمانا لأصالة العمل الفنى وصحة منطلقاته، ولم يتردد ابن طباطبا ـ مثلا ـ فى أن يفرض على الشاعر ضرورة مداومة النظر فى الأشعار القديمة، لتلصق معانيها بفهمه، وترسخ أصولها فى قلبه، وتصير موادا لطبعه، ويذوب لسانه بألفاظها، فإذا جاش فكره بالشعر أدى إلى نتائج ما استفاده مما نظر فيه. فكانت هذه النتيجة كالطيب تركب من أخلاط كثيرة فيستغرب عيانه ويغمض مستنبطه "[1].

من هنا ينتفى منطق الاستثناء لأى من الشعراء من واقع الصدور عن هذه القاعدة، بل إن الشاعر العظيم يظل خاضعا للتراث، دون أن يقع ضحية الاستعباد له، أو لجانب منه، إذ يتحول الواقع التراثى إلى جزء من كيان الشاعر، له أن يفيد منه، وعليه أن يزاوج بين تجاربه وتجارب أسلافه ومعاصريه، لتصبح الثقافة لديه عامل إخصاب، يزيد من عمق التجربة ولا تتحول إلى عامل إفساد أو عقم، أو قيد خارجى يتحكم فيه، أو يسيطر عليه، أو يكبل حركته، إذ ربما أسقط ملكته تماما فبدا صورة ممسوخة أو مشوهة لا تستحق التوقف بحال.

ومن هنا لا يتنافى قيام الصورة المشرقة للشاعر المبدع مع كونه شاعرا تراثيا، الأمر الذى استوقف أقطاب النقاد على غرار (حازم القرطاجني) فى مثل حديثه عما

(1) عيار الشعر ٨٧.

يمكن أن يضيفه الشاعر من تلك المعانى التى قلت فى ذاتها، فما كان بهذه الصفة فلا تسامح فى التعرض إلى شيء منه إلا بشروط : منها أن يركب الشاعر على المعنى معنى آخر، ومنها أن يزيد عليه زيادة حسنة، ومنها أن ينقله من موضع أحق به من الموضع الذى هو فيه[1] ... إلخ.

ومن هنا تنبه (حازم) إلى جوهر الحس التراثى وتوخى الدقة فى عرض مادته أو الإضافة إليها، أو التجديد فى معالجتها .. ولعله بدا بذلك قريبا مما أسماه القدماء بـ " تضمين المعانى " من حكم أو أمثال أو شعر، أو غير ذلك من مأثورات تزيد فن الشاعر غنى وثراء، أو هو الإرهاصات المبكرة إلى إشكالية " التناص " الماثل فى قدرة النص على اصطناع مزيج خاص من خلال استيعابه لنصوص سابقة عليه أو معاصرة له.

ومعنى هذا ـ فى مجمله ـ أن للشاعر أن يأتى بالمعنى الجديد المبتكر، وأن يحتفظ لنفسه بطابع استقلالى متميز، دون أن يتعارض هذا مع صدق حسه التراثى أو اقعية أدائه من المنظور الفكرى القديم والجديد معا.

وبذا يمكن أن تدخل الثقافة ببعديها التراثى والحضارى ضمن مقومات الأصالة، إذ ليس المطلوب من الشاعر أن يبدع من فراغ قد يحوله إلى (نبت شيطاني) لا نستطيع ـ حينئذ ـ الاهتداء إلى أصوله وأسسه، وإلا تحول الفن إلى ضرب من الزيف، ولعل هذا الموقف هو ما شجع النقاد على التوقف عند مسألة الأخذ فأقروها مشروطة بشروطهم، وقد أفرد لها الحاتمى فى " حلية المحاضرة " بابا أسماه (باب إحسان الأخذ) وفيه يذكر عن العلماء بالشعر أن الشاعرين إذا تعاورا معنى أو لفظا أو جمعاهما، وكان الآخذ منهما قد أحسن العبارة عنه واختار الوزن الرشيق حتى يكون فى النفوس ألطف مسلكا كان أحق به، وخاصة إذا أخفى الأخذ ونقله من موضوع إلى آخر.

---

(1) منهاج البلغاء ١٩٢.

على أن التشبث بحس التراث، والتأكيد على أهميته فى التكوين الثقافى للشاعر لا يعنى ـ بحال ـ أن يتحول إلى جناية على الشاعر المجدد، وإلا تكررت المشكلة النقدية التى وقع فيها (الآمدي) حين فضل البحترى من طرف خفى على أبى تمام لمجرد اتساقه معه ـ أى الآمدى ـ فى المنطقة التراثية، وكذلك كان أمر ابن المعتز فى رسالته حول مساوئ أبى تمام ومحاسنه، ذلك أن أبا تمام قد ظلم مرتين : إحداهما لدى الآمدى الذى عجز عن استيعاب تجديده، والثانية عند ابن المعتز حين أدخل موقفه الشخصى وحكم تحيزه للبحترى عاملا من عوامل الترجيح لمسلكه على مسلك أستاذه، وهو الموقف الذى تكرر إزاء ترجيح فن البحترى المحافظ على فن ابن الرومى المجدد أيضا، وكانت الوقفة من هذا المنظور ـ بالطبع ـ أكثر صدورا عن علماء اللغة الذين تناغم ذوقهم المحافظ مع ذوق البحترى أكثر من غيره.

ويظل مهما فى تفسير قضية المحافظة أو التقليد أن يتقبل العصر نفسه هذا الأمر ويشجع عليه، وهو موقف رصده بعض النقاد القدماء أيضا حين تعرض لتصوير طبيعة الحركة الأدبية، وما تموج به من تيارات متصارعة بين القديم والجديد من وجهة نظرهم، حيث قالوا شبيها بما سجله (ابن رشيق) فى (العمدة)، " وإنما مثل القدماء والمحدثين كمثل رجلين ابتدأ هذا بناء فأحكمه وأتقنه، ثم أتى الآخر فنقشه وزينه "[1].

وليس ثمة شك فى أن البناء لا تكتمل صورته إلا من خلال تمام المستويين؛ إذ الجمال يتطلب النقش والزخرف بناء على الأساس الذى أقيم له أصلا، وعلى هذا لا نجد مبررا لتلك الضجة الكبرى التى تبناها النقاد حول الموازنة بين شعر الطائيين أبى تمام والبحتري، والتى عرض له الدكتور (مندور) فى (النقد المنهجي) فوضعها فى حجمها الطبيعى قائلا: " وأما شعر كشعر أبى تمام والبحترى الذى نسميه بالكلاسيكى الجديد فمن البين أن العلاقة فيه واهية، وإنما هى معان تقليدية

(1) العمدة ١/ ٩٢.

يصوغانها صياغة جديدة، والذى حدث أن مسألة السرقات لم تنشط إلا حولهما، ولهذا جاء التعبير عن أصالتهما لا يكاد يتصور وإن تصور لم يكن من السهل إدراكه"[1].

ومن هنا كانت النظرة الموضوعية عنده منتهية عند حد افتعال ذلك المعترك الذى لم يأت من التقيد بالأصول الفنية للقصيدة القديمة، ولا من الأخذ من نفس الموضوعات التى أخذ فيها الجاهليون ومن بعدهم، فكلها بدت موضوعات إنسانية شغلت الشعراء منذ الأزل، وستشغلهم إلى الأبد، وإنما أتتهم من تقيدهم بالتفاصيل[2].

وحتى فى تقيدهم بتلك التفاصيل ـ إذا سلمنا بصحة هذا القول ـ لم يقفوا عاجزين عن إبراز محاولاتهم الإبداعية فى كثير من الأحيان، فقد ظل القديم يمثل نقطة البدء الأولى التى على أساسها يتم البناء، وعليها يسجل بعد ذلك تجدد الحياة الإنسانية وتحولات مقاييس حيوية الحركة الأدبية، ومعايير وتطورها ونضجها.

---

(1) النقد المنهجى عند العرب ٣٦٣.

(2) المرجع نفسه ٣٧٠.

[٣]

مقومات الجدل مع الواقع

ومع التسليم بصحة قضية وجود التراث وحتمية الصدور عنه ضرورة فنية، يظل الواقع أيضا يفرض معطياته بصورة قابلة للجدل والمناقشة باعتباره ضرورة أخرى توازى الأولى، وتتفاعل معها وتدعمها، وتضيف إليها أبعادا جديدة، وبذلك يجب أن يرفع الجور الذى أصاب الواقع إهمالا أو إغفالا فى بعض النظريات النقدية المتشبثة بالموروث؛ ذلك أن الأمور تبدو فى غير صالح الرؤية الناقدة، خاصة إذا ما صدر الأمر من منطق النظرة الجزئية أو الأحادية، لما قد تتسم به من قصور لا تستساغ نتائجه إزاء العمل أو صاحبه أو بيئته، إلا إذا كانت النظريات القديمة قد اتخذت من (الموضوع) أساسا للتقليد فى الفن، وكأنما سلبت الواقع أهم مميزاته وفعالياته، ذلك أن أصحابها لم يشغلوا بطبيعة الجدل، أو حدود التفاعل الإيجابى الذى يمكن ـ بل يتحتم ـ أن يحدث بين الفنان وموضوعه، تأثرا به وتأثيرا فيه، ابتداء فى ذلك من رحلة اختياره لإحدى شرائح واقعه، إلى وسيلة المعالجة الفنية التى يستعين بها، إلى مدى استيعاب الموقف لرؤيته الفنية، ليخرج من ذلك كله إلى جمهوره من واقع رؤيته، بما احتوته صنعته فى سياق تحويل التجربة الجزئية فى حدودها (الفردية) الضيقة إلى تجربة (إنسانية) عامة تبدو أكثر شمولا ورحابة وعمقا، كما تبدو أقدر على التأثير فى جمهور المتلقين.

ومعنى هذا أن الحديث حول الواقع ضرورة لا يتم إلا من خلال الاعتبارات الأساسية التى تعتد بمكانة الذات المبدعة، وتحرص على احتواء دورها، لا أن تقف عند مجرد رصد أبعاد الواقع نفسه فحسب، بل تدخل حتى فى محاولة إعادة تشكيله وتجديده والإضافة إليه، لاسيما إذا وضعت فى الاعتبار ـ وهذا مهم للغاية ـ واقع

التاريخ وما نهضت به الأعمال الفنية التى بدت بمثابة إرهاصات مبكرة لحركات ثورية كبرى ربما من قبيل التنبؤ بها، لكنه تنبؤ ربما يكشف عن ممارسات واقعية يعيشها الفنان حين يصطدم بجوهر واقعه، أو يتأمل الطبائع النوعية لمشكلاته، أو يحاول أن يتعمقها أو يتحاور حولها، باعتبار طبيعة مادة الخبرة الجمالية على حد تعبير " جون ديوى " حين رآها (بشرية) فى علاقاتها بالطبيعة التى هى جزء منها، فالخبرة الجمالية مظهر لحياة الحضارة، وسجل لها، وإحياء لذكراها، وهى وسيلة لترقية مسارها، كما أنها ـ إلى جانب ذلك ـ بمثابة الحكم النهائى على صفحة تلك الحضارة، ولئن كانت هذه الخبرة نتاجا يستحدثه الأفراد ويتمتعون به، إلا أن هؤلاء الأفراد أنفسهم ليسوا على ما هم عليه إلا بسبب الثقافات أو الحضارات التى يشاركون فيها"[1].

وربما بدا النحو الذى أخذت به (المحاكاة) أقل خطرا على الواقع (أو الموضوع) مما انتهى إليه الرومانسيون الذين حفزتهم العدوانية إلى التمرد على كل الأشياء تراثا كانت أو واقعا، كرد فعل طبيعى لضيقهم بتقاليد العصور الإقطاعية المظلمة التى عرفت من النظم الاجتماعية نسقا عبوديا يكاد يتنافى ـ فى جوهره ـ مع طبيعة التطلعات البرجوازية الجديدة التى صفق لها الرومانسيون ورفعوا من شأنها، منذ البطولة (الفردية) أساسا للتحرر ومؤشرا من مؤشراته، ومدخلا من مداخله، ومن ثم أصبح كل فرد من أبناء الطبقة الجديدة قادرا على إثبات وجوده بصرف النظر عن نبل نسبه، أو شرف انتمائه إلى ذوى الدم الأزرق على النحو الذى أقره المجتمع الوسيط، ومن ثم بدت النظرة الرومانسية متمادية فى شططها ورعونتها مما تكشف منه جانب فى مناداة أبنائها بسهولة الاغتراب عن المجتمع، باعتبار ذلك الاغتراب ضربا من السلوك الاجتماعى المبرر، حيث ينهض على أساس من رفض القيود والأغلال التى يفرضها المجتمع على الفرد، فيكبل حركته، ويسلبه حريته، وعندئذ حاول تغليب القانون الداخلى للفرد على كل ما سواه، وهو ما حاولت الرومانسية

---

(1) الفن خبرة ٥٤٧.

التعويض عنه فى انطلاقة لسلوك البشرى من خلال اللجوء إلى الطبيعة بما تتسم به من رحابة وحيوية، فمن خلال الطبيعة وحدها يستطيع الرومانسى أن يطرح آلامه وأن يضخم آماله، وأن يحلم كما يشاء، وأن يطوع ما يشاء من مقومات لتجربته الخاصة، التى عدها محور الكون، فلم يحرص إلا على الصدور عنها واللجوء إليها.

وربما بدا من أكثر النظريات النقدية غرابة فى موقفه من الواقع وحساسيته إزاءه ما انتهى إليه ت.س إليوت[1]، فعلى الرغم من أهمية نظرته إلى البعدين التراثى والفردى باعتبارهما علامات بارزة من أبعاد الموقف الإبداعي، إلا أنه لم يرفض إمكانية التضحية بالواقع فى صورة صريحة أعلنها بوضوح فيما أباحه للفنان من إمكانية هروبه من " شخصه " أو من واقعه وتجاربه، وكأن يقبع فى برجه العاجى بما يكفله له من كل مقومات الصياغة الجمالية المتوقعة، بصرف النظر عن المدلول الذى يمكن أن يقوم على أساس منه فنه، وكأن إليوت إنما قصد إلى تناسى أن الضرورتين تسيران على نسق متكامل فى خطين متوازيين، لا يمكن نقض جانب منه إلا على حساب الآخر، وعندئذ قد يسقط البناء جملة أو تفصيلا، فما كان للواقع أن يترجم فى فن حقيقى إلا من خلال التراث والمواهب الفردية الخاصة، وما كان للتراث أن يعيش وجودا ذا قيمة حيوية وجوهرية إلا من خلال اختلاطه بالواقع الذى يعيد ترجمته، ويؤصل لقضاياه ويزيده صقلا وأصالة.

وعلى هذا ظلت النظرة الواقعية أكثر قدرة على رد الاعتبار للواقع، ومحاولة إنقاذه من منطقة الإهمال التى تردى فيها، أو حتى الهجوم والتمرد الذى أصابه، حيث بدأ الواقع ينهض من جديد على محاور من الفعالية التى يبدو من خلالها فاعلا ومفعولا به فى آن واحد، وعندئذ يمكن أن تستكشف من خلاله رؤية الفنان، ويتكشف تفاعل ذاته معه، ليصبح الطابع الجدلى بين الذات وموضوعها أساسا

---

(1) تراجع نظريته حول الموروثات والموهبة الفردية فى كتابه :
Introduction to literary Critisim.

للرؤية المتكاملة للأشياء، ومن ثم بدت هذه النظرية قادرة على احتواء الموجب فى النظريات التى سبقت إليها، رافضة للسالب فيها، بل ربما كان هذا الرفض فى صالح ديناميكية الحركة الأدبية ذاتها فى نهاية المطاف، تلك الحركة التى تضع لكل عنصر حجمه الطبيعى فى سياق التشكيل الجمالى للعمل، كما تضع فى الاعتبار ـ أيضا ـ ما يجب على الناقد أن يسلكه تفسيرا للنص، وتقويما من خلال القواعد الموضوعية التى لابد أن يأخذ بها نفسه، فى الوقت الذى يطبع فيه الأحكام بحساسيته الخاصة، بشرط أساسى يفرض عليه ألا يجعل من تلك الحساسية فاصلا نهائيا ـ أو وحيدا ـ فى رحلة التقويم، حتى لا ينخرط هو نفسه أو غيره فى زحام من فوضى الأحكام النقدية.

ونظرة تاريخية شاملة لواقعنا بين ماض وحاضر تكشف عن عمق التأثير فى عملية الإبداع من خلال منطق (الالتزام) الذى أخذ به الشاعر العربى نفسه منذ بداية رحلة قافلة الشعر العربى الضاربة فى أعماق الصحراء، منذ ارتفع الصوت القبلى الحربى عند عمرو بن كلثوم، إلى ما قابله من صوت السلام عند زهير بن أبى سلمى، إلى مستوى الرؤية الطبقية التى تبنى شعراؤها قضايا (العبودية) عند عنترة، أو الصعلكة عند عروة بن الورد أو تأبط شرا أو الشنفرى والسليك بن السلكة، إلى ما جاءت به العصور التالية من ملامح التطور وتتابع حركات التجديد، حتى تحول الواقع إلى عقيدة ومعطيات فكر بدءا من التحول الإسلامى وصيغ التجديد فى معجم الشعر، إلى ما ورد من صور الالتزام بقضايا السياسة من لدن الفرق السياسية المختلفة لاسيما فى عصر بنى أمية، إلى ما عاشه شعراء الخضرمة الفنية من صراعات عميقة بدت موزعة بين مد وجزر على مستوى تلاقى الواقع والتراث معا، لينتهى الموقف ـ فى معظم الأحيان ـ إلى تمام المصالحة بينهما باعتبارهما ضرورتين لا مناص من اللجوء إليهما والصدور عنهما معا فى آن واحد.

وعلى هذا النهج وأشباهه امتد الموقف على مدار العصور الأدبية المختلفة حتى لدى شعراء الاغتراب أو التحرير بزعامة أبى نواس ونظرائه ممن سلكوا مسلكه، أو وقفوا فى موازاة دورهم على نحو ما استطاع أن ينهض به بعض شعراء الزهد والتصوف فى نفس الأطر من الظروف والعوامل البيئية والفكرية، مما قد يبين أثناء الدرس التطبيقى لأى من واقع شعر أى من أولئك الشعراء.

[٤]

معايير التفاعل مع التاريخ والواقع

ظل الواقع شديد العمق والتأثير فى ممارسات الشعراء الذين لم يتوقفوا عند مجرد تسجيله وتصويره، بل ربما استطاع بعضهم أن يزيده عمقا وتوثيقا، أو ربما أضاف بعضهم إليه جانبا مما أسقطته ذاكرة التاريخ، وربما قصد إلى إسقاطه بعض المؤرخين على ذلك النحو الذى صنعه البحترى حين سجل أبعاد انتصار الأسطول العربى بقيادة (أحمد بن دينار) على أسطول الروم فى معركة حربية بحرية، سجل فيها الشاعر بمنطقه الانفعالى والواقعى معا عبر ما رآه من هزائم وانتصارات بين الفريقين حين قال فى القائد أحمد بن دينار وجنده :

غدوت على الميمون صبحا وإنما ... غدا المركب الميمون تحت المظفر
وحولك ركابون للهول عاقروا ... كئوس الردى من دارعين وحسر
صدمت بهم صهب العثانين دونهم ... ضراب كإيقاد اللظى المتسعر
يسوقون أسطولا كأن سفينه ... سحائب صيف من جهام وممطر
فما رمت حتى أجلت الحرب عن طلي ... مقطعة فيهم وهام مطير[1]

فإذا بالبحترى يلعب دورا تاريخيا متميزا يمثل حلقة من حلقات (روميات) شعراء الخلافة العباسية، ويضع حلقة متميزة تربط بينها وبين روميات مسلم بن الوليد من قبله ثم روميات أبى الطيب وأبى فراس من بعده، إلا أن قصيدة البحترى تظل أكثر تميزا بما أكدته حول الحدث الذى أسقطه التاريخ على أيدى العابثين من مؤرخى الروم إلى أن جاء كتاب فازيليف (العرب والروم)[2] ليأخذ

(1) ديوان البحترى ٢/ ٩٨٢.
(2) ترجمه إلى العربية د. محمد عبدالهادى شعيرة.

(ماريوس كنار) مادته من هذه القصيدة بخاصة، وكأن ضياعها كان يمكن أن يظل خطرا لا يطمأن إلى نتائجه حول إهمال تلك الأحداث ومحاولة تهميش تلك الوقائع، مما يذكرنا بأهمية الدور الكبير الذى اعترف به أرسطو للشاعر ـ أى شاعر ـ حين جعله يمنحنا حقائق أسمى من تلك التى يعطيها المؤرخ، هى أسمى لكونها خيرا من تلك تمثيلا "[1]، وإن كان هذا الموقف لا يؤخذ على إطلاقه فى كل الأحوال، كما أنه لا يبدو رهنا ـ فى كل الأحوال أيضا ـ بما انتهى إليه أرسطو نفسه من ضرورة صدور الشاعر عن الوهم، ـ أو على حد تعبير جوته ـ أن الشاعر " يهبنا وهما عن حقيقة أرفع "[2]، إلا إذا حصرنا مفهوم الوهم حول إعمال ملكة الخيال فى محاولة استجماع أطراف الصور، أو ميزنا بنفس الطريقة التى اصطنعها كولردج بينه ـ أى الخيال ـ وبين الوهم باعتباره ضربا من الفوضى والرؤى المفككة التى لا رابط بينها وبين الخيال الذى يبدو ملكة لها فعاليتها وقدرتها على الإلمام بجوانب الصورة واصطناع ألوان من التفاعل بين جزئياتها[3]، مما يجعل قول " أرفينج بابيت " قريبا إلى القبول من تلك الزاوية إذا ما أخذنا بخلاصة حواره حول " العبقرية والذوق " حين يجعل العبقرية كامنة فى بنية المرء الجوهرية، بحيث تجعله متفردا عن أقرانه، وتترك له الحرية فى أن يكون خالقا أو أن يكون مقلدا آليا، وعليه أن يصور مزاجه وذاته، وألا يخضع لأى قيد على مخيلته " ففى أرض عبقر الموهومة تجول العبقرية طليقة، وهناك تكون لها قوتها الخلاقة، وعلى العبقرى أن يطلق لنفسه العنان خياليا وانفعاليا، وأن كل ما على الناقد هو أن يتلقى انطباعا عارما من النتائج المنطلقة كتعبير جديد[4].

وبهذا الإسهام فى إرهاصة العبقرية الخلاقة يصبح الناقد خلاقا ـ بدوره ـ ويتجاوز حدود الاتهام بأنه مشروع مبدع فاشل، وإلى هذا المدى ـ أيضا ـ تكون

---

(1) خمسة مداخل إلى النقد الأدبى ٣٤.

(2) المرجع نفسه ٣٥.

(3) نفسه ٥٧.

(4) خمسة مداخل إلى النقد الأدبى ٥٨.

العبقرية والذوق شيئا واحدا، وهى القضية التى قد تبدو منضبطة فى تطبيقها على أشد النماذج تقليدية فى قصيدة المدح حين يرصد لها أبو تمام بعدا متميزا يحيلها إلى رسم المثل الأعلى، وإمكانية تجاوز الواقع (الواقي) إلى تصوير واقع أفضل يرسمه الشاعر أمام ممدوحه نموذجا يحتذى يطرحه مثل قوله :

ولـولا خـلال سـنها الـشعر مـا درى ... بُنـاة العـلا مـن أيـن تـؤتى المكـارم

بما يعنى أن الرؤية الواقعية للأشياء تظل قادرة على أن تستوقفنا عند كل جوانب العملية الإبداعية، إذ لا بد ـ فى موازاة هذا اللقاء بين الإبداع والواقع وكذا بين النقد والإبداع ـ لا بد من لقاء آخر ينتظر بين الواقعية فى صورة موضوعها المرشح للعمل الفني، وبينها فى صورة الذات المبدعة لحظة ذلك الترشيح، ولعل هذا الموقف هو ما يخلق لنا أفضل طرز المبدعين الذين ـ على حد تعبير "بابيت" أيضا ـ " يبلغون الحقيقة العامة دون التضحية بخصوصية الشخصية، وعندئذ يصبح العمل عاما ونسيجا متميزا فى نفس الوقت "[1]. وبذا تتحاور (الأنا) مع (النحن) وتبين جوانب التفاعل مع الموضوع بما يصرح به العمل من ألوان هذا التفاعل والجدل مع التاريخ.

ومعنى ذلك أيضا أن طبيعة اللقاء فى لحظة الإبداع إنما يقع بين كل المقومات، فيما عدا الناقد الذى يتأخر دوره ـ بالضرورة ـ حيث تبدو المسألة فى حاجة إلى قدر من (الانضباط) يفرضه المبدع أيضا على ذاته حتى لا يختل توازن الأشياء بين يديه، فلا هو يضحى بذاته تماما، ولا هو يسقط الواقع من حسابه أمام تضخيم تلك (الذات) أو توهجها على النهج الذى سنه بعض الرومانسيين، وتمادوا فيه فى فترة من فترات المد الرومانسي. ومعنى ذلك ـ أيضا ـ أن المسألة تحتاج إلى الكثير من كبح جماح النفس حتى لا يأخذها الشطط أو الخيلاء، مما قد ينتهى بها إلى جنون العظمة على حد تعبير (أرفينج بابيت) فى قوله " فأنت ما إن تمحو المعيار اللاشخصى الرفيع

---

(1) المرجع نفسه (مقالة أرفينك بابيت / العبقرية والذوق).

للقاعدة الأخلاقية التى تضع القيود على تلهف المبدع على التعبير عن نفسه، وقد تعذر عليك أن ترى المعيار الذى يتبقى من فضائل الإنسان غير انتشائه بنفسه وهو معيار لا يكاد يبلغ الحقيقة "[1].

بل إن " بابيت " يوسع من دائرة القضية حين يرى خطرها يمتد ليتجاوز المستوى الفردى إلى مستوى الأمة ـ ككل ـ حين يراها، وقد أصيبت برمتها بتلك الحالة من التهيج، واحترقت بنار الإعراب عن الذات، وبدلا من الخضوع لمقاييس أخلاقية أصيلة تجد استيلاء جماعيا للمزاجية والحساسية، عندئذ تكاد تكون الحالة (ميئوسا منها)، وإن ظل واضحا ـ هنا ـ أن الناقد إنما يحاول الاعتداد بالمقاييس الأخلاقية بما ينفى إمكانية إسقاطها من الاعتبار بشكل عام، لاسيما فى المجتمعات التى تعرف العقائد والديانات، فإذا ما أخذنا فى الاعتبار بما قاله ت. س. إليوت حين طالب بضرورة إجراء محاكمات (أخلاقية) للأعمال الأدبية وفق القانون الأخلاقى الذى يرتضيه كل جيل، سواء أكانت تحيا بموجب ذلك القانون أم لم تكن[2] تبين لنا أن إليوت نفسه يرجع إصدار الحكم إلى كل جيل على حدة، وكأنه يقر ـ بذلك ـ بصلاحية كل الأجيال للاختيار، أو الالتزام، أو الانفصام، أو الاغتراب، أو غير ذلك كله، من صور الانطلاق الفردى بدليل أن شيئا ما قد يبدو مألوفا فى جيل ما لكنه قد يثير الاشمئزاز فى جيل آخر، ولكن يظل مطلوبا البحث فى مساق هذا التوازن بين القيم والجيل الذى يتلقاها ويتبناها، خاصة إذا وضع فى الاعتبار أيضا أن الانتشار المؤكد للعمل الفنى تتسع دائرته على مستوى المتلقين نقادا كانوا أو جماهير قراء، فإذا كان الناقد يتأثر حقيقة بما يقرأ فما بالنا بجمهور العامة، يقول إليوت " أعتقد أن لكل ما نأكله أثرا آخر فينا غير مجرد متعة الطعم والمضغ إنه يؤثر أثناء التمثيل والهضم، وإنى أحسب ذلك يصدق تماما على ما نقرأ "[3].

---

(1) خمسة مداخل إلى النقد الأدبى ٥٨ وما بعدها.

(2) مقالة إليوت (الدين والأدب)، خمسة مداخل إلى النقد الأدبي، ٦١ وما بعدها.

(3) مقالة إليوت (الدين والأدب)، ٦١ وما بعدها.

ومن ثم يصبح منطق الاختيار فى الفن من الأهمية بمكان، يسنده فى ذلك مستوى الالتزام بالقيم ومستوى استشعار الحرية، فمن منطلق الاختيار ينظر كل فنان إلى موضوعه بطريقة خاصة تختلف ـ بالضرورة ـ عن منظور غيره لأنه شخص مختلف، وربما اختار أشياء مختلفة ينظر إليها من زوايا متباينة، وبترتيب مختلف من حيث الأهمية، وهنا تظل القيمة جامعا لهذه الخلافات، بل تظل رقيبا عليها، وربما كشفت جوانبها من خلال صداها لدى قراء الأدب الذين يعرف كل منهم ما يحب، ومن ثم يؤدى الأدب وظائف متكاتفة تزداد قيمتها دون أن تصل إلى حد التمزق الذى ارتآه إليوت حين قال: " وآخر ما أتمناه هو وجود أدبين : أدب للاستهلاك المسيحى وأدب للعالم الوثنى "[1]، قاصدا بذلك ضرورة الاقتداء بمبادئ المسيحية على الصعيد الأخلاقي، وإلا فليقذف بالأدب إلى عالم آخر وثنى يتلاءم معه. فإذا كان إليوت يضع فى حسابه ضرورة احترام الإدراك الدينى العام فى منطقة الإبداع، وكذا فى عالم النقد، فقد حاول مع ذلك أن يضع المسألة كلها فى صورة متوازنة حين تأمل ألوان الالتقاء التى جمعها فى مثل قوله " أنا مقتنع بأننا نخفق فى إدراك كيف أننا نفصل أحكامنا النقدية عن أحكامنا الدينية فصلا كاملا، ولكن غير معقول، لو كان من الممكن أن يكون هناك انفصال تام لكان بها، ولكن الانفصال ليس تاما ولن يكون ... "[2].

وعلى هذا النهج تلتقى إيجابيات الرؤى حل ضرورة الاعتداد بالجوانب الاجتماعية حين تسندها الجوانب الأخلاقية وتشد من أزرها، ومن ثم لابد أن يوجد أدب كاشف عن كل جوانب الحياة سلبا وإيجابا، ويدخل فى هذا السالب ما اصطنعه بعض الرومانسيين حين بدا على قدر من التجاوز على حد صف " أدموند فولر " فى قوله " كانت البداية على شيوع التصعلك المقبول، وفى أولها لم تكن بأسوأ من إضفاء الرومانسية الخرقاء على كل وغد : رومانسية عاطفية مخمورة وقحة "[3].

---

(1) نفسه.

(2) خمسة مداخل، ٥٨.

(3) خمسة مداخل ٦١.

ذلك أن " فوللر " قد اقتصر من الرؤية الرومانسية على تلك المنطقة السالبة التى لا تكاد تتجاوز دور الكسالى والمخمورين واللامسئولين من أبناء المجتمع، ومع هذا فهو يميز ـ بشكل واقعى ـ بين المعالم البارزة لكل من قوى الخير والشر فى حياة المجتمع وواقعه. ومن ثم بدا واقعى الرؤية فى أكثر من موقف، ابتداء من تحديده لمقاييس التعادل فى الواقع موزعة بين نسب الخير ونسب الشر، لتوضع جميعها فى ميزان شديد الحساسية، يلتقط منه كل فنان بقدر، فيصور ما شاءت له قدرته الإبداعية من ناحية، ومنطقه فى الاختيار من شرائح الواقع التى استوقفته من ناحية أخرى.

ويبدو هذا التصور وقد دفع بالنقاد ـ دفعا ـ إلى إصدار هذه الأحكام ضد التيار السالب فى ظلال الرومانسية، كما طرح نظيرا له على الوجوديين ومن تأثر بهم ممن راحوا يمارسون الوجودية ـ على حد تعبيره أيضا ـ دون وعى ولا لغة مفهومة، فهم يصورون حرمان الإنسان وانحطاطه دون تعليق.

ومن هنا راح " فوللر " يكثف تصوره حول الأبعاد الحقيقية للأدب الحي، ويضع شروطه ومقوماته فى شكل دقيق بدا فيه محكوما بمنطقى الخير والشر معا[1]. ومن ثم راح الناقد يأخذ موقفا عنيفا من أحادية النظرة إلى عالم الشر، أو محاولة التغافل عما بالعالم من رؤى الخير معها جنبا إلى جنب فيقول مصدرا حكمه على بعض الأدباء الذين اقتصروا من فنونهم على معالجة منطق الشر " إن بعض الأدباء أضاعوا رؤى الخير، وكأنهم يثبتون أبصارهم على الفوضى، كما لو كانوا يرونها واقع الحياة الوحيد أو الكلى ".

وإذا بتلك الرؤية تستوقفه من خلال منطق نقدى طريف يحلل فيه ما ينفر منه من هذه الصور التى لا تكاد تنطلق إلا من واقع الشر، وكأنه المصدر الوحيد للإبداع مما

---

(1)نفسه ٧١.

يذكرنا ـ على وجه السرعة ـ بتلك المقولة النقدية القديمة لدينا من لدن الأصمعى حين انتهى إلى أن الشعر " نكد لا ينبت إلى فى باب الشر فإذا دخل باب الخير ضعف ولان " ومن خلالها راح الأصمعي، ومن سار على نهج مقولته حين يتهم الشعر باللين والضعف فى عصر صدر الإسلام، بل راح يوسع من دائرة الاتهام حين سحبه على شعر حسان، فاتهمه بالضعف بعد إسلامه، وكان قويا قبله، ليؤكد قناعته، على ما فيها من غموض الدلالة حول مفاهيم (النكد) أو (الليونة) أو (الضعف) !.

وإذا بإدموند فوللر يردد نفس المقولة، أو يبدو قريبا منها حين يقول على سبيل السخرية من ذلك المنطق الأحادى " هناك تجميع لألوان الحرمان لا يخفى من عناصر التلذذ والانغماس فى الملذات والمرح الصبياني، إن العديد من هؤلاء الأدباء يصرخون : انظروا ها أنا أكفر[1].

ولعل قوله هذا ينطبق بوضوح شديد على فئة من شعرائنا القدامى ممن رفعوا شعار هذا المنطق الناقص للأشياء الناقض للحقائق، خاصة منهم من لم يروا السلوك إلا من منظور " الرذيلة "، على نحو ما كان من منهج بشار فى إعلانه ضرورة التحدى لكل القيم قائلا :

مـــن راقـــب النـــاس مـــات همـــا وفـــــاز باللـــــذة الجـــــسور

وهو ما ردده مؤكدا وقاصدا :

مـــن راقـــب النـــاس لم يظفـــر بحاجتـــه وفـــاز بالطيبـــات الفاتـــك اللهـــج

أو ما تمادى فيه أبو نواس وقد خلع العذار حتى أصبح مذهبا له وفلسفة حياة، حين عرض مجاهرته بزندقته، وأعلن مجونه وتحلله من خلال مثل هذا التحدى المعلن، وكأنه الفلسفة الوحيدة لحياته ابتداء من قوله :

---

(1) خمسة مداخل ٧٢.

دع عنك لومى فإن اللوم إغراء وداونى بالتى كانت هى الداء

وانتهاء إلى قوله :

فخذها إن أردت لذيذ عيش ولا تعدل خليلى بالمدام
فإن قالوا : حرام، قل حرام !! ولكن اللذاذة فى الحرام !!

فمثل هذه الرؤى تبدو على درجة من القصور الذى لا يحمد لأصحابها، ولا يتصور أن يتقبل منهم تحت أى من مبررات الظرف الاجتماعى أو غيره، ذلك أن الواقع لا يجب أن يظل حبيس الانغماس فى مساق اللذة الطارئة، خاصة حين تتكرر لتصبح قاعدة سلوك وجوهر حياة بشكل مطرد، إذ أنها تغفل ـ آنذاك ـ الفاصل الدقيق بين عالم الفضيلة وعالم الرذيلة، ومما لا شك فيه أن مثل هذا التساوى بين المتناقضات إنما يمثل قمة الغفلة من ناحية، وقمة الجور على حقائق الأشياء من ناحية أخرى، وهو الأمر الذى يعرضه أبونواس ـ مثلا ـ حين ينطق بتساوى الأشياء ساخرا من واقعيتها إلا من خلاله فى مثل قوله لصاحبة الحانة :

فاحيى بريحهم فى ظل مكرمة حتى إذا ارتحلوا عن داركم موتى

ومن هذا المنطلق ـ أيضا ـ يسقط جانب كبير من مركب الفن النواسى وما يشبهه من عالم الترفع الأخلاقى فى ظل الواقعية المهترئة التى لا تتجاوز حدود الفوضى واللامبالاة، وعندها ـ أيضا ـ قد تتأثر ثورته الفنية المزعومة حين تصطدم أيضا بصخرة التراث التى ربما قصد إلى تحطيمها، وإن ظلت بقية انهيار ثورته الاجتماعية تتحطم ـ أيضا ـ على صخرة منظومة القيم التى ظلت متماسكة تنطق بالتحدى إلى الحد الذى دفع بالشاعر ونظرائه دفعا إلى منطق التحايل عليها، ولعله قد تصور أن لهذا التحايل نتيجة إيجابية، فما فتئ يحاول النفاذ من خلالها إلى مطلبه بحثا ـ أو إيهاما بالبحث ـ فى بعض الديانات أولا، على غرار ما وقع فى قوله جامعا بين اليهودية والمسيحية أمام تبريراته الخمرية :

لا تسقنى الدهر إما كنت لى سكنا إلا التى نص بالتحريم جبريل
إن كان حرمها الفرقان بعد فقد أحلها قبل توراة وإنجيل

ثم قوله مفردا ادعاءه على المسيحية :

خذها على دين المسيح إذا نهى عن شربها دين النبى محمد

ثم قوله وقد أسندها إلى سقاتها من اليهودية خاصة، وهو كثير حول مشهد الساقى من الغلمان :

ولكن يهودى يحبك ظاهرا ويضمر فى المكنون منه لك الغدرا

أو صاحبة الحانة وحواره معها:

فقلنا لها ما الاسم والسعر بيني لنا سعرها كيما نزورك ماعشنا
فقالت لنا : حنون اسمى وسعرها ثلاث بتسع هكذا غيركم بعنا

أو رصده لأماكنها فى الأديرة بالذات :

يا دير حنة من ذات الأكيراح من يصح عنك فإنى لست بالصاحي
رأيت فيك ظباء لا قرون لها يلعبن منا بألباب وأرواح

وقد يبدو الشاعر مضطربا إذا ما اشتد التعارض بين القيم كجزء من الواقع الذى يضبط حركة الشاعر نفسه، وبين فلسفة الحياة اللاهية المتطرفة، ولا أشد بلاهة من الشاعر حين يحاول الولوج إلى تلك الفلسفة من خلال تجاوزاته الدينية، وكأنه يبدو حريصا عليها وهو ـ فى الحقيقة ـ يحمل لها كل معاول الهدم والدمار ليقضى عليها حتى من أعماقه، فإذا بأبى نواس وأفراد عصابته يتخذون من الإرجاء ستارا يغطى فلسفتهم، ولعله إرجاء بدا شريكا للكفر أو أخا له على النحو الذى صوره نصر بن سيار فى قوله منذ انتشر الإرجاء فى العصر الأموى مخاطبا فرقة المرجئة :

إرجاؤكم لزكم والشرك فى قرن فأنتم أهل إشراك ومرجونا

فإذا بأبى نواس يحاول الجمع بين المتناقضات، أو بين مساحات الإيمان والفسق، من خلال صيغة تبدو غاية فى الغموض، إذ لا تكاد تجد لها مسوغا يدعو إلى قبولها، مما يتناثر بين أبياته الكثيرة التى تسجل طموحه العبثى فى نيل العفو الإلهى المطلق، واتخاذه مشجبا يعلق عليه آثامه وجرائمه الأخلاقية، وكأنه أباح لنفسه بذلك أن يكون داعية إلى فوضى مطلقة يجدد فيها أنغام الوثنية الجاهلية، وما فلسفه شعراؤها من أمثال طرفة والأعشى وعدى وغيرهم، وما عكسه بيت الختام للخمرية حين يضمنه صورة النادم على فعله على منهجه فى التائية المشهورة حين يختمها قائلا :

فقد ندمت على ما كان من خطل ومن إضاعة مكتوب المواقيت
أدعوك سبحانك اللهم فاعف كما عفوت يا ذا العلى عن صاحب الحوت

فإذا ما عدنا ثانية إلى مقولة " فوللر " وجدناها متسقة ـ أو تكاد ـ مع مثل هذا السلوك (النواسي) الذى خلط بين الأشياء جدها وهزلها خلطا صبيانيا، مما كاد يفقدها كل صور التوزان والتعادل الذى يجب أن يتهيأ لها، فإذا بالمنطلق واحدا إذا أخذنا بما عرضه قول " فوللر " حول مؤاخذة السالكين لنظير هذا الاتجاه فى عصرنا، حيث يراهم ويصورهم " ينطلقون من أن تدرك كل شيء عن طريق مغفرة كل شيء، إنهم يدركون كل شيء، إنهم يبخسون كل شيء، إنهم يقولون ليس ثمة ما نغفره، إنهم يتبنون الضلال ليقولوا فى تحد : وما الخطأ فى ذلك ؟!"[1].

ثم يصدر " فوللر " حكمه على هؤلاء فى تماديهم فى رعونتهم وغيهم واستمرارهم فى منطلق التحدى قائلا: " هؤلاء ليسوا أعمق عجرفة، وهم لا يضمدون جراح الساقطين من إخوانهم، بل المدمرين للنظام الاجتماعي، يسقط .. يسقط .. كل شيء، ويصرخون : فلنسقط جميعا "[2].

---

(1) خمسة مداخل إلى النقد ٧١.
(2) نفسه ٧٢.

فهذا هو نفس سقوط " عصابة السوء " فى حمأة الرذيلة فى غيبة المرجعية الصحيحة على نحو ما يحكيه أبو نواس مرة على لغة الرفيق الواحد فى خطابه لأحمد بن صالح بن عبدالقدوس :

بـا أحمـد المرتجـى فـى كـل نائبـة قم صاحبى نعص جبار السماوات

وكذا كان ما عرضه من زعامته لعصابة السوء التى لم يتردد فى تسجيل إعجابه المفرط بها، حتى مع إدراكه مدى بغض مجتمعه لها وله :

عـصابة سـوء لا تـرى الـدهر مـثلهم وإن كنـت منهم لا بريئا ولا صفرا

خاصة أنه يترنح بين الاعتراف والمراجعة على مثل قوله :

ولقـد نهـزت مـع الغـواة بـدلوهم وأسمـت سرح اللهو حيث أسامو
وبلغـت مـا بلـغ امـرؤ بـشبابه فـإذا عـصارة كـل ذاك أثـام

من هنا نعود إلى بداية هذا الحوار من ضرورة انتقاء المبدع عن تبصر من شرائح الواقع، بحيث لا يمنح للشاعر الحق فى أن يجور عليه بهذه الرؤية الأحادية التى تسقط معها الحقائق أو تكاد تمحوها محوا، وهو ما يجب أن يسود أيضا فى عالم النقد حين يأخذ بعدا اجتماعيا تطرح فيه علاقات الفن والمجتمع بما تتسم به من خطر وحيوية، لأنها إنما تنظم استجابة المرء الجمالية للعمل الفنى وتعميق جلالاته، فمن الطبيعى ـ بل من البدهى ـ أن نتصور أن الفن من عمل مبدع بعينه، فى زمان ومكان محددين هما تاريخه، فإذا ما وصل الشاعر إلى أى من تلك الطرق المسدودة، وحاول أن يعلن فى وقاحة المخمور، وعربدة السكير وعبث الماجن، أو قصد الزنديق عن تحديه للقيم وتمرده عليها بدا من واجب الناقد ـ بهذا المقياس ـ أن يعنى بتقصى ما وراء الوسط الاجتماعى الذى ينتمى إليه الشاعر، واستكشاف مدى استجابة الشاعر له، وتبين طريقته فى معالجته، أو على حد تعبير (تين) فى مقولته المشهورة بأن الأدب " حصيلة الفترة والعنصر والوسط "، وبذا يظل على الناقد أن يكون على

درجة من الواقعية فى إصدار حكمه، وألا يسرف فى تضييق الخناق على المبدع فى كل الأحوال، كأن يمدح قطعة له، أو يستهجنها طبقا لمضامينها الاجتماعية أو الأخلاقية، أو اتساقها مع معتقدات الناقد نفسه فحسب، فهنا يكمن الخطر، إذ قد ينزلق الناقد ـ عندئذ ـ إلى عالم الهوى، وعندها قد يفتح الباب على مصراعيه بشيوع الفوضى النقدية التى تخشى نتائجها، فمازالت العلاقة بين الأدب والمجتمع قائمة فى كونهما رفيقين لا ينفصمان إذا استعرنا تعبير " هارى ليفن " فى قوله " إن الأدب ليس مجرد معلول لعلة اجتماعية، بل إنه العلة لمعلولات اجتماعية ".

وما من شك فى أن الرؤى تلتقى طالما بقيت الحياة لتجمع بين متناقضات الأبيض والأسود، وتضادات الملائكى والشيطاني، لتطرح واقعية الأشياء من خلال تلك الألوان (الرمادية) التى قد تحكى مثل ما انتهى إليه نيتشه فى قوله " الحياة طيبة لأنها مؤلمة "، حيث آثر الفيلسوف الإيجاز فى مقولته، لإيمانه بدورها الفعال فى فلسفة تلك الحقيقة الجامعة بين السالب والموجب، بعيدا عن ذلك التبنى الحرفى لما يسمى بالواقعية المتفائلة أو المتشائمة، حيث يظل الأقرب إلى التصور أن يتم اللقاء والتصالح بين كل تلك الرؤى طالما وجد الإنسان الذى يستطيع أن يأخذ منها جميعا فى آن واحد، أو ـ على الأقل ـ يحاول ذلك باعتباره شريكا فى صنع معايير الأحكام على الأشياء ودون تجاهل حاد لكل ما هو فردى أو إنسانى على السواء.

على أن الاستغراق فى ظلال الرؤية الاجتماعية لا يجب أن يسقط من الاعتبار أبعاد الجانب النفسى الذى لابد أن يتأكد فى الفن، وليس معنى هذا أن نحيل كل مشكلات شعرائنا إلى عقد نفسية تصمهم بالنقص، أو تشوه صورهم فى ذاكرتنا القومية، ولكن الذى لا شك فيه أن جانبا من تلك العقد قد مس فريقا منهم، فترجم فى سلوكه ملمحا من عقدته، على النحو الذى حاسب به الأستاذ العقاد ـ مثلا ـ عمر بن أبى ربيعة فى دراسته عن (شاعر الغزل)، وكذا كان ما صنعه فى دراسته العميقة حول (الحسن بن هانئ)، أو فى تحليله لأبعاد شخصية ابن الرومى ونفسيته من شعره، وكذا جاء ما صنعه الدكتور محمد النويهى فى عرضه لشخصية

بشار، ونفسية أبى نواس، وغير ذلك من الدراسات التى أخذت من الجانب النفسى أساسا لتعميق الرؤى من قبيل الاستقراء والاستقصاء، وهو ما انسحب أيضا على منطق (جنون العظمة) فى شخص أبى الطيب، أو توهج الذات عند أبى العلاء.

ومن هذا المنطلق النفسى يمكن الدخول ـ أيضا ـ إلى الأعمال الفنية احتراما لكلية الرؤية، وسعيا إلى تحليل أبعاد عناصر التجربة الجمالية، ابتداء من اتباع التعريف الذى ارتضاه ريتشاردز فى كتابه " مبادئ النقد الأدبى " حين شغلته قضية التوصيل باعتباره أساسا لضمان ذلك التوازن الحسى المتزامن، ثم باعتباره نوعا من الاستجابة عند الجمهور فى شكل خاص وانسجامى يستثيره فيه العمل الفني.

ومعنى هذا أن الفنان حين يرمى إلى ترجمة انفعالاته فبقدر من الأناة والروية، لأنه يضع ـ بالضرورة ـ جمهوره فى ذهنه، ومن ثم فهو يترجم الانفعال إلى آلة يستثير بها الانفعال فى الآخرين، وبذلك يتجاوز اهتمامه بانفعاله هو إلى الاهتمام بالمعالجة الفنية خضوعا لمنطقة التلقى فى غيبة الانشغال بزاوية الإبداع.

وتطبيقا لهذا الجانب من الرؤية راح ريتشاردز يصدر أحكامه حين وصف عمل " بايرون " بأنه جميل من منطق نجاحه فى الفوز بانفعالات جمهوره، ومن ثم يصبح الجمال هو المصطلح الذى قد نطلقه على نجاح الشاعر فى إثارة انفعالاتنا، وقد يصبح هذا الرمز قوة مولدة، وعلاقة تتكرر فى تفاصيل متنوعة، وبذلك تكون وجها من وجوه الشكل التكنيكي.

ومعنى هذا ـ أيضا ـ أن مقولة التوصيل لا يمكن أن تسقط من الاعتبار النقدي، باعتبار ما فيها من ضرورات حتمية، لا تكتمل ألوان الأصالة فى حركة الأدب إلا بها، وإلا عد إسقاط إحداها عقوقا لا ينبغى التجاوز عنه، إلا إذا دخلنا فى مجال انفعال أرعن ربما يأخذه التمادى إلى الإضرار بالفن، بما قد يكبل الحركة الأدبية إلى مدى غير مقبول.

ولعل فى شعرنا القديم ما يشير ـ أو يكشف ـ عن مدى حرص الشاعر على إنجاح مثل هذا التوصيل، فإذا هو يشغل بجمهوره ويتمنى أن يرفعه إلى مستواه، دون أن ينحدر هو بفنه إليه خوفا على الفن والجمهور معا، كما حدث من أبى تمام فى رده على أبى العميثل الناقد اللغوى الذى لم يستوعب حدود العلاقة المنطقية بين شطرى بيته المشهور فى مطلع مدحته لطاهر بن عبدالله بن طاهر :

أهــن عــوادى يوســف وصــواحبه ؟ فعزمـا فقـدما أدرك الـسؤل طالبـه !

حيث يتساءل الناقد منزعجا : لماذا لا تقول ما يفهم ؟ فأجاب الشاعر مترويا: ولماذا لا تفهم ما يقال ؟

وهو ما صاغه البحترى على درجة من غلظة الأداء فى قوله :

علــى نحــت القــوافى مــن مقاطعهــا ومـا علـى إذا لـم تفهـم البقـر !!

فكأن الشاعر بدا طامحا إلى تحقيق التوصيل، أو الاهتمام بالصدى لدى جمهوره من منطق يزداد فيه طابع الحرص والطموح من هذا الجانب، دون أن يتدنى بفنه، أو حتى يدنى جمهوره، بل قد يحاول الإقناع بالقياس والمثال، على نحو ما عكسه ـ مثلا ـ من تصوير الماء عند أبى تمام فى قوله :

لا تـــسقنى مـــاء المـــلام فـــإنني صـب قـد اسـتعذبت مـاء بكـائي

فإذا ما سخر منه الناقد وأرسل إليه بزجاجة ليملأها من ماء الملام دافع عن موقفه بذكاء، رده قائلا " إذن فأتنى بريشة من جناح الذل "، كاشفا عن مصادر عمق تصويره من واقع تأثره بالمادة المطروحة فى الآيات القرآنية، حيث يشير إلى قوله تعالى ﴿ واخفض لهما جناح الذل من الرحمة ﴾.

ومع هذا يظل سوء النيات مطلوبا فى كثير من الأحوال طبقا لما قد تفيده أخبار بعض الشعراء وسيرهم، وعندها يعد من قبيل القصور النقدى أن نكتفى بظاهر

النص للتوقف عند حقائق الأخلاق لدى الشاعر، وإلا عد أبو نواس ضمن تيار الزهاد ـ بهذا القياس ـ وربما من قبله عمر بن أبى ربيعة، على عكس ما كان عليه كل منهما فى جوهر حياته بين غزل عمر وإسرافه على نفسه فيه من خلال حسه الحضاري، وبين مجون أبى نواس وعربدته خاصة فى خمرياته وغزلياته، فعلى الرغم من تزاحم الأفكار الدينية على كل منهما عبر حواراته، وعلى الرغم من ميل أبى نواس إلى الزهد فى بعض فترات حياته إلا أن سيرته تظل كاشفة عن بعده عن الدين كشفها عن عدائه له، فثمة فرق جوهرى بين زهده وتوبته، وبين لحظات ندمه العارض، ومعاودة تمرده الثابت، حتى لا يكاد يتجاوز تلك "اللفظية" حول المعتقد، أو الاقتباس من معجمه باعتباره مصدرا ثقافيا فحسب.

وهكذا تتداخل لدينا معايير التفاعل مع الواقع والتاريخ من حيث الدعوة إلى تتبع حركة شعراء الفترة على ما بينهم من تناقضات تظل دالة عليها، كاشفة عن تفاصيلها بصرف النظر عن قياس السالب والموجب منها، ذلك أنها تنتهى إلى إثراء الموقف حين تعمد إلى تحليله من كل جوانبه إذا حكمنا فى ذلك طبيعة الإبداع لدى الشاعر قبل أى اعتبار آخر.

[5]
الأطـر الوظيفية

ويبقى بعد ذلك للناقد أن يستغرق فى إيجاد رؤية نقدية متكاملة تأتى على استكشاف كل عناصر الإبداع فى العمل الفني، مما قد يجرنا إلى تسجيل بعض التصورات التى ربما تغرق فى مثاليتها، ومع هذا لا يحسن أن نستنفد طاقتنا أمام الأحلام والرؤى والآمال والمثل، إذ الأفضل أن يتوقف طموحنا عند حد إيجاد نوعية من الإبداع والنقد تؤكد معنى الأصالة، وتحرص عليه وعليها، وتأخذ بها يضمها إلى وجوب حمايتها، وتنأى بها عن الزيف الذى يبلوره اللهاث الأهوج وراء الجديد لمجرد ادعاء التجديد، وهنا يجب ألا يرفض القديم لمجرد تجنب روائح التراث والقدم، بل يحسن هنا أيضا أن نستعين بما انتهى إليه " ستانلى هايمن " فى ختام كتابه (النقد الأدبى ومدارسه الحديثة) حين خلص إلى موقفين للناقد : أحدهما مثالى والآخر واقعي، وإن كان (ستانلى هايمن) نفسه قد بدا شديد الحرص فى رؤيته للموقفين كليهما حين راح يستخلص منهما بعض ما يطمح إليه من عناصر التكامل فى موقف الناقد، حيث يرجح الأخذ بمهمة التفسير والتوقف عند محتوى الأثر الفنى على النحو الذى دعا إليه (ادموند ولسن)، ثم بالتقويم والحكم المقارن من خلال رؤية (ونترز)، وكذا باستغلال اهتمام (إليوت) بأن يخلق للأدب موروثا جامعا ـ أيضا ـ بين الشعر والنقد، كما يدخل فى هذا المركز بعض النظريات فى التحليل النفسي، وكذلك يضيف من مناهج النقد المتخصص ما انتهت إليه (كارولاين سبيرجن) فى إيجاد (عناقيد للصور) التى اتخذت منها صورا شعرية ذات مغزى شعرى مهم، كما فعل (أرمسترونج)، وكذلك الاهتمام باللغة والألفاظ، وتأكيد أهمية الفن والخيال الرمزى على النحو الذى أخذ به (بلاكمور)، ثم محاولة

كشف أنواع الغموض من خلال القراءة النصية الدقيقة عند (وليم امبسون)، والاهتمام بالنقل والتوصيل ووسائل التفسير عند (ريتشاردز)[1].

على أن هايمن حين يطرح هذه الرؤية المتكاملة فهو لا يشكلها من منطق فوضوى يتوقف عند مجرد الجمع بينها بوصفها ركاما فكريا غير متناسق، بل يشترط لهذا التكامل أن يتجلى بشكل عضوى يشبه البناء الذى تحكمه خطة منظمة ذات أساس أو هيكل مرسوم، بحيث تنعكس فيه الانفعالية الاجتماعية وتتجلى مقاييس الجمال فى الصياغة الفنية. فعلى الناقد ـ طبقا لهذا التصور الحالم ـ أن يعرفنا بموضوع القصيدة أو محتواها، وأن ينتهى بنا إلى مصادرها ومشابهاتها فى الآداب القديمة، وأن يوجد لها مكانا فى الموروث الأدبي، بشرط ألا يفسد طبيعة العلاقة بهذا الموروث من خلال التوقف الجزئى عند وحدة البيت مثلا، على نحو ما نجده ـ كثيرا ـ فى تراثنا النقدى لدى ناقد مثل الآمدى فى موازنته، أو أبى هلال فى صناعتيه، أو ابن قتيبة فى معانيه الكبير، أو فى شعره وشعرائه، فقط يمكن الاستنارة بما رصده هؤلاء وقرناؤهم ليبقى للناقد منها رصيد يدفعه إلى الموازنة بين حركة الفن وبين آثار معاصرة له أو سابقة عليه، تظل داخلة فى إطار الموروث، أو خارجة عنه أو مجددة فيه، وعندئذ يستغل من أدواته ما يمكنه من أن يحللها تحليلا وافيا حسب ما يتوفر لديه من أخبار عن صاحبها، أو ظروفها وتفاعلها مع عصرها وواقعها، فيصل ما بينها وبين ما يعرف عن فكره وحياته وشخصيته، وما يقبله أو يرفضه من علاقات جدلية مع واقعه، وما يهتم به منذ طفولته وعلاقاته الاجتماعية ومظهره الجسمانى وعاداته السلوكية ومنظومة القيم الإنسانية الحاكمة لأخلاقياته.

سيجد الناقد ـ آنذاك ـ مصادر الشعبية ومثيلاتها، ويبحث عن اعتماد صاحبها على الموروث الشعبي، وما قد يكون فى القصيدة من موروثات عامة أو خصائص جماهيرية، بل ربما استطاع أن يكشف عن استقطابها العميق فى نماذج من الشعائر

(1) يراجع تفاصيل الموقف فى كتاب ستانلى هايمن، النقد الأدبى ومدارسه الحديثة.

البدائية، أو يفسرها نفسيا من حيث هى تعبير عن أعمق رغبات صاحبها ومخاوفه تحت مصطلح (العقدة) أو (الكبت) أو التسامي، أو التعويض، أو غيرها، وسيرى فيها ـ بالضرورة ـ تعبيرا عن " نموذج أعلى " قد يمثل جانبا من التجربة الجماعية، أو يبدو تعبيرا عن ظواهر سلوكية أو عصبية، أو تعبيرا عن شخصية مؤلفها أو كيانه الخلقى فى سلك الجماعة.

وسيكشف الناقد ـ بهذه الرؤى ـ نظام القصيدة من خلال ما أسماه " عناقيد الصور " المتصلة اتصال تداعى الخواطر لا شعوريا، ومن خلال تحليل مبناها الذى يمثل شعيرة نفسية لها دلالتها وعمقها، ثم عليه أن يفسر القصيدة من حيث كونها مظهرا اجتماعيا تنعكس فيه طبقة صاحبها، وتتكشف منزلته الاجتماعية، وتعلم الطبيعة النوعية لحرفته، وإذا هو يحللها بالنظر إلى العلاقات الإنتاجية فى عصره وبيئته، وكذلك من خلال أجواء الأفكار التى تتجاوز العلاقات الإنتاجية فتتقدم عنها أو تتأخر، وسيتحدث ـ بالضرورة ـ عن النزعات الاجتماعية والسياسية التى تدعو إليها القصيدة، أو تقررها أو تصدر عنها، وبذا تستوقفه النزعة الموجهة، أو ما يسميه بمفتاح القصيدة بما ينشأ عن العلاقات المتداخلة بين الشكل وبين المحتوى، وقد يتحدث الناقد عن مشكلات أخرى تشملها القصيدة إذ ربما تدخل فيها مسائل فلسفية، أو أخلاقية، مثل المعتقدات والأفكار التى تعكسها القيم التى تؤكدها، ذلك أن علاقاتها بالمعتقدات والقيم لدى القارئ يظل أمرا مهما له دلالته وخطره، وكذا علاقاتها بالقرائن الحضارية، ليخلص من كل هذا إلى وضع القصيدة فى مكانها الطبيعى من آثار صاحبها من كل زاوية، وكأنه يواجه مشكلة الظروف التى ولدت فيها القصيدة، ويتحدث عن الملامح المتفردة فى أسلوبها، وما تعكسه من فكره وشخصيته بشكل متميز، وفى النهاية يعمد الناقد المثالى إلى تقدير القصيدة من الناحية الذاتية على أساس من كل ما سبق، وتقويم أجزائها من الناحية الجمالية من حيث علاقتها بالغاية والجمال، وقوة الغاية نفسها، أو درجة استكمالها لعناصرها المتعددة.

وليس علينا أن نتوقف طويلا أمام مناطق الإحباط التى انتهى إليها (ستانلى هايمن) حين صور كل ما قاله على أن مجرد (شقشقة لسانية فيها سمو المثل الأفلاطونية واستحالتها معا، وعليه ينبغى أن نحطم هذه الصورة لنعود إلى عالم الحقائق ومجال الإمكانات الفردية التى هى فى طوق الفرد من بنى الإنسان "[1].

بل يحسن أن نظل ساعين وراء تلك الرؤى المثالية التى قد ترهق الناقد وتكد ذهنه، ولكنه الإرهاق الذى يثرى الحركة الأدبية ويزيدها حيوية ونشاطا، وكذا يزيد عالمنا الفنى عمقا وأصالة، فلا يصح للناقد أن يتسلح بقليل من أدواته ليأتى على عجل من أمره فيقفز إلى إصدار الأحكام، وكأن المبدع متهم دائما؛ ذلك أن تلك الأحكام سرعان ما تفقد قيمتها وتفرغ من معناها حين تقع فى دائرة الفوضى النقدية التى قد يغفل أهلها التفسير العميق لكل جوانب النص الأدبى أخذا بالنظرة الأحادية لمصادر فنه، واكتفاء بالموقف الجزئى فى تصوير تجربته، وعليه يجب أيضا أن نأخذ المبدع بنفس الدرجة من العمق الفكري، إذ ليس ثمة ما يدفعنا إلى قبول أعمال ارتجالية لا أساس لها من أصالة الفكر، أو الإلمام باللغة وتاريخ الفن[2] ذلك أن هناك أدوات كثيرة لابد أن يلم بها المبدع، وإلا وجب إسقاط عمله من جنسه النوعي، وذلك أن عجلة العصر، وسرعة إيقاع الحياة، وزحامها بالأحكام لابد أن يطرح جانبا ويلقى ظلالا فى مواقف النقد والإبداع، وأن تؤخذ المسائل بقدر من الأناة والروية والجد فى تأمل أبعاد العمل الفنى من كل جوانبه، على النحو الذى قد نجد له نظائر فى مساق المعالجة النقدية التى أخذ بها الأستاذ العقاد نفسه، وبما سجله من لمحات محورها تركيزه على هذا الكد الذهنى مدخلا من مداخل الإدب والنقد معا، أى لطرفى الحياة الأدبية جميعا، وهو ما عرض له فى دراساته ـ كما قلنا ـ حول ابن الرومي، والحسن بن هانئ، وعمر بن أبى ربيعة، وغيرها من دراسات

---

(1) النقد الأدبى ومدارسه الحديثة ٢/ ٢٤٥ وما بعدها.

(2) يراجع فى هذا دراسة ارنست فيشر حول " ضرورة الفن "، دراسة هاوزر حول " تاريخ الفن "، ودراسة ديفيد ديتشس حول " مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق ".

للشخصيات الأدبية أو الظواهر، بما لا يتجاهل ـ لحظة ما ـ طبيعة الفن فى دراسة جماليات النص الشعري، وهو المنهج الذى يجمع بين التحليل النفسى والاجتماعي، وبين تأمل التشكيل الداخلى للغة والنص وصوره وما يشيع فيه من الخيال الصوتي، إلى جانب التأريخ له، وتحديد الأعماق المعرفية التى تكشف فلسفة المبدع وجوهر الإبداع.

ويبقى ملحا أن نتأمل ـ طويلا ـ تلك النظرات بما فيها من أناة الموقف النقدى الهادئ، بعيدا عن الاندفاعات السريعة التى تأخذ فقط بمنطق الأحكام، مما قد ينتهى إلى تناقضات غير مقبولة، لأنها إنما تسئ إلى تراثنا وثقافتنا المعاصرة فى آن واحد إذا اقتصر الأمر على الحوارات النظرية وأعقبها فشل فى التطبيق على النص أيا كانت طبيعة النص أو صورة الفشل.

لعل أصحاب هذه الرؤى من ذوى الخبرة الطويلة سواء على المستوى النظري، أو التطبيقات التحليلية قد أسهموا بشكل فعال فى إيجاد رصيد نقدى متميز يمكن تحليله وتأمله، والأخذ بجوانبه المتعددة بشرط أن تكون وقفتنا بارزة عن ملامح الأصالة كما يفرضها الحس التراثى والحس الحضارى معا فى لحظة المزاوجة الهادئة والاتساق النفسى بينهما، وبشرط أن يكتمل الاتساق بين النظر والتطبيق.

كما تبقى الدراسة النقدية الدقيقة قادرة على أن تشمل كل هذه المواقف لتجعل من صورة الناقد شخصا هادئا متزنا، لا يفتقر إلى المعرفة أو امتلاك الأدوات، بقدر ما يصدر عنها فى التعرف على أى أثر أدبى من خلال مبدعه، وعصره ومجتمعه وتراثه، مما قد يسهم فى إيجاد حلول لمشاكل كبرى قد تواجهنا لدى بعض شعرائنا القدامى فى فترات حرجة من تاريخنا الأدبى على النحو الذى قد يلقانا ـ مثلا فى إصدار الأحكام حول شعر حسان ـ مثلا ـ وما شابه من حوار خمرى فى عصر صدر الإسلام، وكأن النقد تناسى أو تجاهل ـ أو لعله تغافل ـ عما يمكن للشاعر أن يستعمله بوحى الذاكرة، أو الكشف اللاشعورى ـ فى الأغلب ـ مما يصور لحظة من

لحظات ذلك المد الشعورى عما يعتلج فى وجدانه، وما يجرى فى مسارب أفكاره، وعن صفات الأشياء والمحسوسات والأحداث التى لم يلحظها أو يتذكرها، وربما كان هذا أبينها جميعا وأهمها فى ساحة الموروث والإبداع.

لسنا ندعو بذلك إلى منهج " فرويدى " يقذف بنا بعيدا إلى أعماق اللاشعور، أو المجالات العقلية القابعة تحت المستوى الواعى الذى تخزن فيه المادة لتكون بمثابة كبت أو رقابة، بل الأدق أن نلتقط حقائق الصراع بين الكبت والانطلاق الكامن فى أساس الصور التى عرضها الشاعر، ويدرسها النقاد باعتبار ما فى تلك الصور من توافق وتميز فى آن واحد، ذلك أن " عناقيد الصور " قد تتشابه بحكم الواقع التراثى للشاعر، ولكنها تظل تحمل السمات الفارقة التى تأتى بحكم الفروق الفردية بينه وبين غيره من الشعراء، حتى ممن ينتمون إلى مدرسته من جوانب أخرى، وهو ما قد نجد له نظيرا فى مدارسنا الشعرية ابتداء من سلطة المدرسة الجاهلية المتقدمة من (أوس بن حجر) و(الطفيل الغنوي) و(بشامة بن الغدير) وزهير، وكعب، والحطيئة، والممتدة عبر جميل وكثير وهدبة وذى الرمة وجرير والفرزدق، والمنتهية أمام ضغوط مدارس التجديد التى قادها مسلم وأبو تمام وابن المعتز وابن الرومي، فى موازاة مدرسة المحافظين من أمثال مروان بن أبى حفصة والبحتري، ومن سار على نهجهما من أنصار الاتجاه المحافظ الذى يرصده البحترى فى رؤيته المشهورة للعملية الفنية حين التقى مع أبى تمام فى مقولة : " على نحت القوافى من مقاطعها ... "، ثم بدا مختلفا معه ـ تماما ـ على مستوى المسلك الفنى فى قوله :

كلفتمونـــا حـــدود مـــنطقكم والـشعر يغنـى عـن صـدقه كذبـه
ولم يكـــن ذو القـــروح يلـــ ـهج بـالمنطق مـا نوعـه ومـا سـببه؟
والـــشعر لمـــح تكفـــى إشـــارته ولـيس بالهـذر طولـت خطبـه !

فلم يكن الشاعر متناقضا مع نفسه، بقدر ما بدا متسقا معها عبر محاولته الجادة لأن يجمع بين كل ما ثقفه بناء على اختيار دقيق، وطبقا لنظرية بدا شديد الاقتناع بها

عما قد يكبل صورة الاختيار فى الفن ككل، ألم يكن العمل الفنى ترجمة لاختيار صاحب الشريحة من بين مئات الشرائح التى يطرحها الواقع، ثم يأتى الفنان ليجعلها محورا لرؤيته التى تتسع إلى أبعاد إنسانية عميقة وشاملة ؟

تبدو الدراسة التعميمية السريعة ـ بهذا المعيار ـ ظالمة لكل مقومات الجمال فى حياتنا الأدبية، وعليه يحسن أن تتكشف العملية النقدية فى علاقاتها المعقدة بمنحنى التاريخ، وواقع العصر، وسيرة الأديب ومستواه المعرفي، وجدله مع كل ما حوله ومن حوله، ومنها جميعا ينطلق الإبداع إلى الآفاق الجمالية الخاصة بتحليل العلائق الداخلية للنص.

أليس من الأجدى للحركة الأدبية فى إطار قراءة تلك الأصول المتعددة أن تتخلى عن تلك (القعقعة) التى تدعى التجديد تحت مصطلح جديد كل يوم، بما قد يزج بنا فى تيه نقدى قد لا نطمئن إلى صحة مساره حتى نهاياته، وربما لا نضمن له نجاحا، بدليل سرعة الفشل الذى قد يأتى على تلك الصيحات لدى أهلها وفى عالم نشأتها، فما بالنا بها تنتقل إلينا بالية وقد آذنت شمسها بالأفول حتى فى عالمها التاريخي، وما بالنا نصفق لها حماسا وانفعالا وننسى الثوابت من الأصول على خطر دلالتها وأهميتها ؟!

أليس من الأجدى أيضا أن نأخذ الموقف على درجة من الوضوح تبعد عن الاستغراق فى تلك الطلاسم، أو الوقوع فى خضم ذلك الغموض المفتعل الذى قد يخيم على النص من خلال ناقده، فإذا كان النص أصلا غامضا من قبل مبدعه فما بالنا نزيد الموقف قتامة وغموضا فى عالم سيطر عليه الزحام وركام الرموز والشفرات إلى هذه الدرجة ؟

ومع طرح هذا التصور النقدى ـ المبدئى ـ فنحن لا نستسلم لانتكاسة الفكر، ولا نستكين للردة الثقافية التى قد تسهم فى فصل الفن عن عصره وعالمه، ولا نرحب بذلك العقوق الآثم الذى قد يسقط التراث تحت دعاوى التجديد من فراغ،

وكأنما سيطرت عليها الرعونة أو غلبه منطق الطيش، بل الأجدى أن نرحب بصناعة تلك المزاوجة السعيدة الهادئة بين كل الملامح النقدية ـ على بساطتها ووضوحها ـ بعيدا عن عقدة الجرى حول الجديد تحت الشمس فى كل لحظة حتى قبل شروق الشمس خضوعا للإيقاع السريع، أو أملا فى التجاوز عبر سباق زحام الحياة .. بل لابد أن يبدو هذا الجرى محكوما بروية صاحبه وحكمته أيضا فى منطقة الاختيار، ثم فى عالم الجمال حال صياغة العمل الفني.

من هذا المنطلق نطرح الاقتراح بضرورة إعادة القراءة، بل نلح على تعدد القراءات لتراثنا القديم إبداعا كان أو نقدا، على أن تكون القراءة متميزة لتسهم فى تعميق تلك المحاولات التى عرض منها جانبا الدكتور مصطفى ناصف فى قراءته الثانية لشعرنا القديم، وما نهض به صلاح عبدالصبور فى قراءته الجديدة والسريعة لنماذج من الشعر القديم ـ أيضا ـ وكذا كان ما صنعه الدكتور النويهى فى الشعر الجاهلى ومنهج تقويمه، وغيرها كثير من الدراسات التى فتحت آفاقا جديدة من خلال التقاء ضرورات الحياة الأدبية بعناصرها البشرية بين ناقد ومبدع وجمهور، تتبلور فيها ملامح الفكر وتبرز صور الالتزام أو الاغتراب بوصفها قضايا إنسانية، إلى جانب القضايا الموضوعية التى تمس تاريخ الشعوب، أو تكشف أرصدتها من العلوم، ومن ثم يظل الاقتراح قائما أمام الناقد ودارس الأدب فى أن يتحاور من جديد حول ما كتبه الدكتور شكرى فيصل فى مناهج الدراسة الأدبية، والدكتور مندور فى النقد المنهجى عند العرب، أو الدكتور شوقى ضيف فى البحث الأدبي، أو الدكتور يوسف خليف فى مناهج البحث الأدبي، أو صاحب الدراسة عن منهجية البحث الأدبى ومداخل التفكير العلمي، فلعل المسائل تتضح أمامنا قبل الإقدام على تحليل نص أدبي، لا يجدر بنا أن نشوهه بأحكامنا، بقدر ما يجب أولا أن نحاول الاقتراب من جمالياته من خلال تفسيره قبل تقويمه.

على أن ما يقال عن الشعر هنا يقال أيضا عن بقية الفنون الحديثة التى قد تختلف طبقا لظروف إبداعها، أو طبيعة الأنماط الاجتماعية الدافعة إليها، تلك التى صاغتها

وارتبطت بها، على أن يظل واردا فى اعتبارنا قدرة بعض هذه الأنماط من معايشة أجيال متعددة على نحو ما نجده فى فن المسرح لارتباطه بقضية الصراع الذى وجد مع الإنسان منذ أقدم عصوره، ثم تعددت صوره ـ أى الصراع ـ بين أعماق الذات البشرية مع ما هو خارجها، وكأنه يوازى الشعر فى ذاتيته، لتظل بقية فنون الرواية أو القصة القصيرة على نفس الدرجة من الأهمية لاتساقها مع إيقاع حياة جديدة لها ظروفها، ومشكلاتها، وعلاقاتها المتداخلة المعقدة ومستجداتها، ولها أيضا أساليب صياغتها ضمن الفنون الجميلة، وبذا تظل الأداة عنصرا جامعا بين تلك الأجناس التى تنهض على أساس من معالجة الكلمة مما يقرب ـ بل يوحد ـ بينها، بل ربما التقت ـ أيضا ـ فى منطقة التوظيف على اختلاف درجاتها ومداخلها، ومن ثم يصح أن نخلص إلى أن ما قلناه هنا حول فن الشعر يصلح لأن يمتد فيشمل كل ملامح حركتنا الأدبية فى كل الفنون ضمانا لأصالتها، وحماية لها من الزيف، وخوفا عليها من الضياع فى زحام النزهات النقدية حين تفتقد الأدوات والآليات فتسقط معها القدرة الفذة على النقد الصحيح.