

الفصل الثاني

المناهج

١

من القديم إلى الحديث

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

واهتم العرب بمنطق أرسطو منذ ابن المقفع ، فأخذوا يترجمونه أولاً ، ثم مضوا يشرحونه ويلخصونه في مصنفات كثيرة ، واحتكموا إلى هذا المنطق

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

وربما كان أهم بحث أدبي عند العرب يتضح فيه تأثير المنطق الأرسطي والتأثير بمنهجه كتاب «البرهان في وجوه البيان» لابن وهب الذي نشر خطأ باسم نقد النثر ونُسب إلى قدامة ، ونرى مؤلفه يعقد فيه فصلاً للقياس يتحدث فيه عن الحد والوصف والمقولات واستخدام هذه الأنواع في العربية ، ويفصّل صور القياس ملاحظاً أنه لا بد له من مقدمتين أو قضيتين ، لإحداهما بالأخرى تعلق . ويصرح

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

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

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

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

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

ولاريب في أنهم أخذوا يتعرفون بوضوح على العلم العربي في نهاية تلك العصور
فعرفوا بدقة ما تنادى به علماء العرب ومفكروهم من العناية بالاستقراء الكامل
والملاحظة والتجربة ، وعلى قيس أو أقباس من هذه المعرفة أخذ روجر بيكون
الفيلسوف الإنجليزي (١٢١٤-١٢٩٤ م) يهاجم المنطق الأرسطي وما يفضى إليه
من اعتماد العلم على الطريقة القياسية ، وقال إنه ينبغي أن يعتمد قبل كل شيء
على التجربة ، وهاجمه أتباع أرسطو مهاجمة عنيفة ، ولكن فكرته ظلت حية ،
وكان أهم من بعث فيها الحياة بقوة فرانسيس بيكون (١٥٦١-١٦٢٦ م) ، وهو
أيضاً فيلسوف إنجليزي ، ويُعدّ فاتحة عصر جديد في البحث العلمي ، إذ أخذ
يحذر من استخدام المنطق الأرسطي وأقيسته في علوم الطبيعة ، لاعتماده
على أمثلة جزئية في وضع القوانين الطبيعية العامة ، وقد تكون هناك
أمثلة تنقضها ، فلا بد من الاستقراء الكامل ، والأمثلة الكثيرة وحدها لا تكفي
بل لا بد من التجربة أو التجارب التي تُجرى عليها . وهذا أيضاً لا يكفي فلا بد
من جمع الأمثلة القليلة التي تنقض القانون العام ، إذ الأمثلة مهما كثرت يمكن
لمثال واحد سلبي أن ينقضها ، وإذن فينبغي أن نرتب أمثلة أي قانون في ثلاث
مجموعات : مجموعة إيجابية ، ومجموعة سلبية ، ومجموعة متفاوتة الدرجة .
ودائماً لا بد من التجربة ، والتجارب وحدها لا تكفي ، بل لا بد من
الاستنباط والنشاط العقلي ، وكأن المنهج العلمي الصحيح عنده هو الذي يجمع
بين التجربة وبين الطريقة القياسية ، أو بعبارة أدق هو الذي يجمع بين الاستقراء

القائم على التجارب، وبين القياس العقلي المحكم أو قل هو الاستقراء المصوب في قالب عقلي وطيد، وبذلك كله عدّ ببيكون مؤسس المنطق الحديث.

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

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

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

٢

مع العلوم الطبيعية

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

القديم وتعمل في الحاضر وتظل تعمل في المستقبل ، وهو يصدر عنها صدوراً حتمياً لا مفرّاً منه ولا خلاص ، إذ تشكّله وتكيّفه حسب مشيئتها وحسب ماتحمل في تضاعيفها من جبرٍ وإلزام .

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

من طيف سعادة أو طيف شقاء . وبذلك كله ينفذ المؤرخ الطبيعي للأدباء إلى وضعهم وضعاً بصيراً في فصائلهم الأدبية وأنماطهم الفنية .

وواضح أن سانت بيث شغله وضع الأدباء في فصائل وطبقات عن الجوانب المميزة لشخصياتهم ، وهي الجوانب التي تجعل لكل منهم كيانه المستقل والتي تتيح لكل منهم أصالته وطابعه وملاحظته الخاصة التي تفرده عن نظرائه في عصره وبيئته ، وإذا كنا في الحياة العادية لا نجد شخصاً يكرر شخصاً آخر ، بل دائماً توجد فواصل في المزاج والطباع والقوام وقسمات الوجه فأولى أن يجرى ذلك بين الأدباء لاختلاف ملكاتهم ومواهبهم واختلاف ما يقدم كل منهم من غذاء عقلي وشعوري يضع فيه أفكاره وأحاسيسه وذكرياته وخواطره وخواجه ، بحيث يصبح كل غذاء له مقوماته وله لونه وطعمه الفريدان . ومن هنا قال بعض النقاد إنه أسقط أروع ما يمتاز به الأدباء من فردية وذاتية محاولاً بكل ما استطاع أن يجعلهم كأنهم أشياء بيولوجية متناسياً أو مهملًا ما يمتاز به كل أديب من خصائص ذاتية فردية . على أن توزيع سانت بيث للأدباء على فصائل أعدّ لتمو فكرة المدارس الأدبية ، لأن المدرسة في واقعها مجموعة من الخصائص الأدبية تشترك فيها طائفة أو طوائف من الأدباء . وقد نمت في عصره المدرسة الرومانسية ، وحلّت نهائياً محل المدرسة الكلاسيكية التي كانت تُعنى عناية شديدة بالتقاليد الموروثة ، وقد دعت المدرسة الرومانسية إلى التحرر منها والعودة إلى الطبيعة وسادت فيها كآبة ولحج مختلفة من الآلام وشعور لا ينفد بالوحدة والغربة . ولم تلبث أن تلتها مدرسة البرناسيين نسبة إلى جبل البرناس مأوى آلهة الشعر عند الإغريق ، وكانت تسخر مما في الشعر الرومانسي من ألم وحزن ودموع ، واستلمت في شعرها أساطير الشعوب البدائية ، وعُنيست بالجمال الفني عناية واسعة . وسرعان ما ظهرت المدرسة الرمزية التي تؤمن بأن الشعراء لا يستطيعون الإفصاح عن مشاعرهم ومعانيهم الغامضة إفصاحاً دقيقاً ، لأن اللغة أعجز من أن تؤديها ، ولذلك ينبغي الاستعانة على تذليل ذلك بالإيجازات التصويرية والموسيقية . ولا يهمنا البحث في حقيقة هذه المدارس ، إنما يهمنا الإشارة إلى أن فكرة الفصائل الأدبية التي كان يؤمن بها سانت بيث يمكن أن نجد لها أصداء في مباحث المدارس الأدبية ، ولكن دون المبالغة والتحول بفكرة

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

وخلفه في هذا الاتجاه العلمي تلميذه « تين Taine » (١٨٢٨ - ١٨٩٣ م) وتعمق فيه أكثر منه ، فإذا هو يحاول إسقاط الفردية الأدبية إسقاطاً تاماً ، فليس هناك أي خصائص فردية يتميز بها أديب ، وإنما الذي هناك خصائص جماعية تجمع بينه وبين أدباء أمته ، بل هي ليست خصائص وإنما هي قوانين حتمية كقوانين الطبيعة ، قوانين تتحكم في أدباء كل أمة دون أي تفريق ، ومضى تين يطبقها على الأدباء الإنجليز في كتابه « تاريخ الأدب الإنجليزي » . وحقاً ظلت أسراب من طريقة أستاذه سانت بيث ، تنفذ إلى بحوثه في الكتاب على نحو ما نجد في بحثه لپوپ الشاعر الإنجليزي المعروف إذ درسه مستضيئاً بعلمه الجسمانية في بيان خصائصه ، غير أنه سرعان ما عاد إلى قوانينه الأدبية التجريبية يطبقها عليه وعلى أدباء أمته مؤمناً بأنه لا توجد قوانين ولا معايير سواها ، وهي عنده الجنس ، والبيئة أو المكان ، والعصر أو الزمان .

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

أثنائها عاداتهم وتشابهت معارفهم ، ومن قديم تُغير الأجناس والشعوب بعضها على بعض وتنزل جيوش إقليمٍ إقليمًا آخر ، وقد تظل به حقبًا ، ففكرة الجنس الصافي فكرة خاطئة . وكثيراً ما روج الأوروبيون لفكرة أن الجنس الأبيض يتفوق على الجنس الأسود ، ليتمكنوا لأنفسهم من استعماره ويحصدوا لأنفسهم ثمار أرضه ، وليس البياض والسواد رمز تقدم أو تأخر ، إنما هي تطورات الحياة الإنسانية في الأمم ، فإذا كان الجنس الإفريقي الأسود يُعدُّ دون الجنس الأبيض في التقدم الحضارى فذلك يعود إلى ظروفه ، وقد كان الجنس الأبيض نفسه يوماً في الدورة الحضارية التي يحياها الجنس الأسود اليوم . وكل ذلك يجعلنا نحذر فكرة الجنس التي أخذ بها «تين» و«رينان» والتي كان يأخذ بها ابن خلدون ، ونفس العرب الذين جعلهم ابن خلدون محوراً لكلامه عن الجنس كانوا في الجاهلية يحيون حياة أولية ، وأخذت حياتهم بعد الإسلام في التطور ، فوضعوا القوانين وأقاموا الدول والممالك وأصبح لهم فلاسفة ومفكرون عظام ، واختلطوا في أثناء ذلك بكثيرين من الشعوب التي عربوها ، حتى غدت كلمة العربي لاتدل على الجنس وإنما تدل على اللغة ، فالعربي هو الذي يتخذ العربية أداة للتعبير عن فكره ووجدانه ، مهما يكن إقليمه ومهما يكن الجنس الذي ينحدر منه . ومعنى ذلك كله أنه ينبغي أن نحتاط إزاء القانون الأول عند «تين» قانون الجنس ، ونجد العقاد في كتابه عن ابن الرومي يستضيء بقبس منه في التعليل — مع شيء من التردد — لافتتان ابن الرومي اليوناني الأصل بالطبيعة ، ومعروف أن اليونان ألهوا الطبيعة وملئوها بالآلهة ولكنهم لم يعبروا عن افتتان بها على نحو ما يعبر عنها ابن الرومي ، وحين كان الأوروبيون يعيشون في عصرهم الكلاسيكي على محاكاتهم لليونان لم يزددهم عندهم شعر الطبيعة ، إنما ازدهر حين انفكوا عن تلك المحاكاة في عصرهم الرومانسي ، وفي ذلك ما يشهد بأنه لاعلاقة بين فتنة ابن الرومي بالطبيعة وبين جنسه اليوناني ، فالعلاقة كما يقول المناطقة منفكة .

والقانون الأدبي الثاني عند «تين» قانون البيئة ويقصد بها الوسط الجغرافي والمكاني الذي ينشأ فيه أفراد الأمة نشوءاً يُعدُّهم لِمارسوا حياة مشتركة في العادات والأخلاق والروح الاجتماعية . وهذا القانون مائل هو الآخر بوضوح عند ابن

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

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

وليس معنى ذلك أننا نرى رفض هذا القانون قانون البيئة ، فهو قانون صحيح في أصله ، ولكن ينبغى أن نحتاط معه ونحذر ندرس أدبنا العربى في أقاليمه وبيئاته المختلفة ، إذ يمكن أن يتوقف أحياناً عن عمله ، وقد يتضام عملها أحياناً أخرى ، حتى ليبدو أثره في الأدب والأدباء ضئيلاً فحياً . ومعنى ذلك أن قانون البيئة عند « تين » ينبغى أن نتناوله منه في غير قليل من الحذر والاحتياط ، لأنه قد يضلنا في دراسة الأدب العربى الوسيط .

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

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

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

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

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

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

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

وثالث الثلاثة في هذا الاتجاه القائم على منهج العلوم الطبيعية وقوانينها الجبرية الحتمية « برونيتير Brunetière » (١٨٤٩ - ١٩٠٦) وقد حاول أن يطبق ما كتبه دارون عن علم الأحياء في كتابه « أصل الأنواع » وما رسمه فيه من نظرية التطور أو نظرية النشوء والارتقاء ، محاولاً أن يجسد هذه النظرية في الأدب وأنواعه ، وكأنما أغراه بذلك « اسبينسر » وما حقق من نجاح في تطبيقه لها على الأخلاق والاجتماع ، فإذا هو يصنّف في سنة ١٨٩٠ كتابه « تطور الأنواع الأدبية » محاولاً أن يثبت أنها ، شعراً ونثراً ، تنقسم إلى فصائل وأن كل فصيلة في الأدب مثلها مثل الفصائل في الكائنات الحية عند دارون ، فهي تنمو وتتوالد وتتكاثر متطورة من البساطة إلى التركيب في أزمنة متعاقبة ، حتى تصل إلى مرتبة من النضج قد تنتهي عندها وتتلاشى كما تلاشت بعض فصائل الحيوان . واختار لتطبيقاته ثلاثة أنواع أدبية ، هي المسرح والنقد الأدبي والشعر الغنائي ، مصوراً فيها كيف أن كل نوع لم يتطور إلا باجتماع دوافع تاريخية ، تستمد من العصر ومن البيئة ومن كل الظروف الاجتماعية . ووجد في ازدهار الشعر الغنائي الفرنسي في القرن الماضي ما يسعفه بإثبات أن النوع الأدبي قد يتطابق تماماً مع النوع الحيواني ، فإذا هو يموت ليخلفه نوع آخر يتلاشى فيه نهائياً ، أو قل إذا هو يتحول إلى نوع آخر يجيء فيه من جديد ، إذ ذهب إلى أن هذا الشعر لم يتطور عن أصل من نوعه مماثل له أو متحد معه ، إنما تطور عن نوع مغاير له فَنَتَى فيه هو الوعظ الديني الذي كان مزدهراً بفرنسا في القرن السابع عشر ، ومرّ به نحو قرن كان يعاني فيه من سكرات الموت ، ثم حَسِبِي من جديد في الشعر الغنائي الوجداني .

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

على الرغم من أنه يمثل طوراً مغرقاً في القدم . فالطور الحديد في الشعر لا يحكم على طور قديم بالفناء ، وهو معنى ما يقال من خلود الأدب ، وأنه لذلك لا يوجد فيه قديم ولا جديد ، لأن قديمه حتى مثل جديده ، وجميع وحداته تخفق بالحياة وتستظل تخفق بها أبداً . وقد يصيب نوعاً أدبياً ضرب من الضعف في عصر ، وتعود إليه الحيوية والنضرة في عصر لاحق على نحو ما هو معروف من ضعف الغزل مثلاً في العصر العُماني وحيويته ونضرتة في العصرين الإسلامي والعباسي وفي العصر الحديث .

فنظرية التطور مع صحتها ينبغي ألا نبالغ فيها على نحو ما بالغ « برونتير » . فتصوراً أن نوعاً أدبياً قد يفنى في نوع أدبي آخر أو يتحول إليه بحيث يتلاشى فيه ، على نحو ما تلاشى في رأيه وعظ الوعاظ الفرنسيين في القرن السابع عشر في شعر الرومانسيين في القرن التاسع عشر عند فكتور هيجو وأضرابه . والوصل بين النوعين فيه غير قليل من التكلف ، ونقص وصل النسب والبنوة ، وكان أولى له أن يكتبني بالقول بأن المشاعر التي كان يُشبعها الوعظ الديني في القرن السابع عشر أخذ يشبعها بعد نحو قرنين من الزمان الشعرُ الغنائيُّ الرومانسي إذن لكان أقرب إلى الدقة ولما أحدث هذا النسب المتهم بين نوعين أدبيين طال الأمد بينهما لا إلى عشرات من السنين ، بل إلى قرنين متطولين . وكأن النوع الأدبي لا يتطور ، بل يتحول تحولا فجائياً أو قل يقفز قفز شباب الرياضيين للحواجز المرتفعة . والحق أن كل نوع أدبي يتطور ، والتطور من سنن الحياة ، ولكنه يتطور في أدوار متعاقبة داخلية ، أو قل تنشأ في داخله نشوءاً طبيعياً منتقلة به من دور إلى دور ومن صورة إلى صورة .

مع الدراسات الاجتماعية

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

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

وإنما نظمتها لتغني الناس بها ولتصور لهم مشاعرهم . وتلا هذا الشعر القصصي عند اليونان الشعرُ الغنائي ، وقد فصل بدوره من عباداتهم لأنهمم وطقوسهم فيها وشعائهم وحفلات جماعاتهم في أعيادهم ، فهو شعر جماعي نشأ في أحضان الجماعة واحتفالاتها الدينية . وهذا نفسه يلاحظ في شعرهم التمثيلي ، فقد كان نظامهم الاجتماعي يقضي أن يحتفلوا في كل عام بإله من آلهتهم ، وأخذ شعراؤهم خلال هذه الاحتفالات يعرضون على الجماهير في ملاعب التمثيل طائفة من المسرحيات تصور بعض أساطيرهم وما كان يعيش فيه مجتمعهم من شئون الفكر والدين والثقافة . ولا ريب في أن صلة الشعر التمثيلي بالمجتمع أوضح من صلة أي شعر آخر ، إذ لا بد له من أفراد كثيرين يشاركون صاحبه في إبرازه وإذاعته ، لا بد له من ممثلين يتعاونون في تمثيله ، ولا بد له من مُخرَج يشرف على أدائهم لأدوارهم ، ولا بد له من مسرح وإعداد مسرحي ، ولا بد له من نظارة متفرجين ، حيناً يصفقون ويهللون استحساناً ، وحيناً يصيحون ويؤدِّمِدْمُون استهجاناً .

وإذا رجعنا إلى شعرنا العربي في عصوره القديمة لاحظنا أنه نشأ متدرجاً من أناشيد وتراتيل دينية ، أو قل إنه فصل عنها كما تفصل الثمرة من غصنها ، يدل على ذلك ما حكاه القرآن عن العرب من وصلهم بين الشعر والسحر وتعاويد الكهنة في مثل الآية الكريمة : (وقالوا إن هذا إلا سحر مبين) ومثل : (إنه لقول رسول كريم وما هو بقول شاعر قليلاً ما تؤمنون ولا بقول كاهن قليلاً ما تذكرون) ، ومثل : (وما تنزلت به الشياطين وما ينبغي لهم وما يستطيعون) ؛ وكأنما كانوا لا يزالون في أواخر العصر الجاهلي يشعرون بالصلة الوثني بين الكهانة والسحر والشعر . وكانوا يعتقدون اعتقاداً جازماً أن الشياطين هي التي تُلهم الشعراء ما يجري على ألسنتهم من الأشعار ، وسمّوا شياطين بعض شعرائهم مثل « مسحل » شيطان الأعشى ، وفي ذلك ما يدل على أن شعرنا نشأ من خلال حياة الجماعات العربية الأولى وطقوسها الدينية وما اتصل بها من كهانة وسحر وصلات - زعموها - بالشياطين ومن تراتيل كانوا يترتلونها للآلهة ملتصقين منها النصر لأبطالهم والظفر بأعدائهم والغفران لمن يقضون نحبهم .

يخذ المديح مثلاً فإنه في أصله تراتيل للآلهة كي تنصرهم وتنصر أبطالهم ، وما زالت

هذه التراتيل تتطور حتى اتخذت صورة ثناء على هؤلاء الأبطال وما حققوا لهم من أمجاد حربية . وبالمثل الرثاء فهو في أصله توسلات للآلهة كي تستقر روح الميت وتسكن في قبرها ، وما زالت هذه التوسلات تتطور حتى اتخذت شكل مناقب يوصف بها الميت استعطافاً للآلهة وزُكِّفَى . وكذلك الهجاء ، فهو في أصله أدعية للآلهة كي تصب لعناتها على رموس أعدائهم وتؤيدهم في تمزيقهم شرّ ممزق ، ويؤكد ذلك ما يُروى عن الشاعر الجاهلي من أنه كان إذا أراد هجاء لأعدائه وأعداء قبيلته لبس ثوباً خاصاً كثوب الإحرام وحلق رأسه داهناً أحد جانبيه ومرسلاً من شعره ذؤابتين واعتكف أياماً ، حتى ينتهي من نظم هجائه في هذا الجو من النسك والتبتل ، وكأنه يؤدي بعض شعائر حجهم لأهنتهم ، حتى يسقط هجاؤه على أعدائه لعنات تؤيدها الآلهة . وفي ذلك كله ما يدل بوضوح على أن الشعر الجاهلي نشأ وثيق الصلة بالمجتمع وعباداته وشعائره وتراثيه ، وهي صلة ظلت تزداد مع الأيام توثقاً ، حتى غدا هذا الشعر مرآة صافية نقية للمجتمع الجاهلي بحياته البدوية الرعوية وكل ما نشأ فيها من علاقات في السلم والحرب وفي الحب وغير الحب .

وفي الشعر الجاهلي ظاهرة لعلها في حاجة إلى تفسير اجتماعي ، ونقصد ما يشيع فيه من جهل بالناظمين لبعض قصائده ومقطوعاته أحياناً ومن شك في الناظمين الحقيقيين أحياناً أخرى ، وتفسير ذلك اجتماعياً بسيط ، فقد كانت المقطوعات والقصائد في طفولة الأمم تأخذ صبغة اجتماعية ، ولا نقصد تمثيلها للمجتمع ، وإنما نقصد أن الجماعة كانت تشارك في نظمها ، فلم ينظمها شاعر معين وإنما نظمها شعراء كثيرون تعاونوا في نظمها ، وربما انتسبوا إلى أجيال متلاحقة ، وما زالوا يتداولونها حتى تناولها شاعر ماهر ، فأعطاها اللمسات النهائية أو قل أعطاها الشكل الأخير ، ومن هنا كانت تُنسب لهذا الشاعر أو لذلك ظناً من الرواة أن شاعراً بعينه هو الذي سَوَّأها في صيغتها التامة . وقد لا يُعرف الشاعر ، وكأنما تظل لما صيغتها الجماعية العامة ، فهي عمل جماعي من صنع كثيرين ، شأنها في ذلك شأن الأساطير التي لا تُنسب إلى شخص معين في المجتمع ، وإنما تُنسب إلى المجتمع كله الذي ظل يُنقح فيها ويعدل ويسوى حتى أخذت شكلها النهائي .

وقد أدرك أفلاطون وأرسطو من قديم الطبيعة الاجتماعية للشعر وما يُحدثُ من تأثير في الجماهير ، ومعروف أن أولهما كان يعتنق نظرية المُثُل ، وهي تنتهي عنده إلى أن الشعر يقلد حقائق الواقع ، وهذه بدورها لا تستقلُ بنفسها ، وإنما تحاكي حقائق كلية في سماء الفكر المثاليّ المجرد ، وكأن الشعر يبتعد عن الحقيقة الكلية خطوتين أو ثلاثا . واتخذ من هذه النظرية قسماً هاجم على ضوءه الشعر فيما رسمه بجمهوريته للمدينة الفاضلة إذ رأى الشعر يبتعد عن الحقائق الكلية ، وأهم من ذلك أنه رأى فيه خطراً أى خطر على مجتمع المدينة الفاضلة إذ لا يَسَحِّتكم إلى العقل وإنما يحتكم إلى العواطف يغذّيها وينمّيها إلى أقصى حد ، مما يجعله خطراً محققاً على المدينة المثالية ، لأنه يعرّضها للمعيشة العاطفية وألا تصدر في تصرفاتها عن العقل . ونحذُّ مثلاً بطل المأساة فإن الشاعر يباليغ في وصف أجزائه ، حتى ليبيكى ويتألم تألماً مرّاً ، ويشاركه من يتفرّج عليه في عواطفه ويبكى معه كالمرأة ، وكان ينبغي أن يتحلّى البطل بأخلاق الرجولة من الصبر والشجاعة واحتمال المكروه ، حتى يقتدى به النظارة . وتمتليّ المأساة بزعات الشر والحقد وبالآلام والشهوات والمشاعر التزقة ، وبدلاً من أن نضبطها ونكتبها نطلقها ونترك لها العنان بنفس الشاكلة التي يصور فيها الشعراء الآلهة والأبطال . وكل ذلك من شأنه أن يهدد المدينة الفاضلة بالحرب والوارثا إذا تسلط عليها الشعراء وأقصى عنها الأخيار وأصحاب العقول الحصيفة الراجعة .

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

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

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

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

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

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

مشاكل وقضايا ومعارك ، وبحيث يذود عنه حين يطلب الذايد ، فينبى للدفاع عنه بقلمه وكل ما يستطيع من مقالة أو قصيدة أو قصة أو مسرحية . وبذلك لا يكون كائنًا طفيلياً فى المجتمع ولا هارباً من معاركه ولا آبقاً شاذاً أو منظوياً على نفسه ، بل مشاركاً فى حياته وآلامه وآماله متضامناً مع أفرادها ، يعيش ما يعيشون من الصراع ويلتزم ما يلتزمون من المسؤوليات . أما من يتغنون تجاربهم الشخصية البحتة غير مفكرين فى مجتمعاتهم كأنهم يعيشون فى غرف منزلة عنها فإن أدبهم حرى بالإهمال ، ومثلهم من ينسحبون من الحاضر مستمدين فى أدبهم من الماضى ومن التاريخ والأساطير ، وواجب الأديب حقا أن يعيش المشاكل التى تقلق عصره صادراً فى آثاره عن الطبقة التى ينتمى إليها ونفسيته وكل ما يجرى فيها من تناقضات وصراعات .

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

من آثاره كان عضواً أشلّ لا نفع فيه ولا غناء .

ويخاصم بعض النقاد أصحاب هذا المقياس الاجتماعي ذاهبين إلى أن الأدب يمثل دائماً المجتمع الذي يصدر عنه، ويقولون إن ذلك يتضح في تاريخ الأدب العربي، فهو في العصر الجاهلي يمثل جماعته البدوية وفي العصر العباسي يمثل المجتمع المتحضر بكل ما كان فيه من مجون وإثم وزندقة وزهد وشظف وتعاسة وبؤس . ويقولون أيضاً إنه ينبغي أن تُكفّل للأديب حرّيته وألا يُطالَبَ بموقف معين من الحياة، مما قد يتعارض مع مشاعره وتجاربه الحقيقية التي ينبغي أن يصدر عنها في أدبه . ومن الخطأ أن يُخلَطَ بين حرية الشاعر وتعبيره عن مجتمعه ومواقفه، لأن هذا التعبير قد تتطلبه حرّيته نفسها، وأيضاً من الخطأ أن يُخلَطَ بين صدور الشاعر عن مجتمعه وبين التزامه، إذ لا يختلف اثنان في أن الأدب يصور حياة شعوبه، وليس هذا موضع اختلاف أو جدل، إنما الذي يختلف فيه النقاد هو أن يكون الأديب ملتزماً بقضايا معينة في مجتمعه، يحارب من أجلها ويصارع، كقضية البؤس مثلاً وما يتصل بها من ظلم، فإنه لا يصور البؤس والظلم وإنما يصارعهما شاعراً في أعماقه بأن جوع مواطنٍ شيء خطير يتهدد كيان مجتمعه حتى ليكاد ينقض من أساسه انقراضاً .

ويبالغ خصوم مقياس الالتزام، فيقولون دعوا الأديب ينتج كما يُلهمه مجتمعه ولا تضيّقوا عليه الدروب التي يسلكها إلى أدبه ولا تغلقوها من دونه، فالأدب ليس طعاماً ولا شراباً ولا وسيلة إلى دعوات سياسية أو اجتماعية يسخر من أجلها وفي سبيلها، وإنما هو غاية يتغذّى به العقل والروح، وطالما غنّدَى الناس وأمتعهم قبل أن تظهر الدعوات السياسية والاجتماعية المعاصرة، وما تزال آثاره القديمة تغذيّنا، وتمتتنا مع خلوها من التوجيه السياسي والاجتماعي . وهو كلام قد يبدو مقبولاً، غير أنه لا يتصدّق على حياة الأمم المتطورة في عصرنا حين تهدم نظاماً بالياً وتقيم مكانه نظاماً جديداً، إذ تكون في حاجة إلى تجنيد كل عناصر الشعب وأدبائه ليتضامنوا معاً في التبعات والمسئوليات . على أن القول بأن الأدب القديم يخلو من التوجيه ومن الالتزام في حاجة ماسة إلى شيء من التصحيح، وكلنا نعرف أنه كانت تتقابل في عصر بني أمية أحزاب متنافرة هي أحزاب الزبيريين والشيعة

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

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

الطبقات ، غافلين عن أن الناس يعيشون دائماً في قبضة قوى اقتصادية تسيّرهم وتحركهم وتطبعهم بطابع خاصة . والمجتمع العربي الوسيط من أكثر المجتمعات طبقات متباينة ، فداًئماً نجد فيه طبقة الحكام التي تكاد تستأثر بكل شيء هي ومن كانت تستعين به من الوزراء والقواد وكبار رجال الدولة ، وكانت بجانبها طبقة وسطى من التجار والموظفين الصغار والمغنين والشعراء ، ثم طبقة عامة من صغار التجار وأصحاب الحرف والفلاحين والرفيق . وقد يكون من أسباب النقص في دراسة هذه الطبقات ومن يمثلونها من الأدباء والشعراء أن الباحثين عادة لا يقرءون سوى كتب التاريخ والأدب ، وهي لا تصورهم تصويراً دقيقاً ، وقد يكون خيراً منها كتب الخراج وكتب الفقه وكتب الحسبة والأسواق ، ففي هذه الكتب معارف كثيرة عن حياة الناس ودخولهم وثوراتهم ، والمستوى الذي كانوا يعيشونه ، وحين تُستقصى هذه الكتب تصبح كتابة التاريخ الاجتماعي والاقتصادي للأدب العربي قريبة المنال .

مع البحوث النفسية

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

من هذه التأمّلات وكذلك لوندجينوس في مقالته عن الأسلوب إذ جعل من بواعث التأثير في الشعر قوة العاطفة .

وتضعف مثل هذه التأمّلات في نقد العصور الوسطى لجهل النقاد لها ، حتى إذا كان عصر النهضة واستكشف الأوربيون الآداب اليونانية والرومانية عادت إلى الظهور من جديد . وما زالت تنمو حتى أتيج لها كولريدج ، فإذا هو يبتّ فيها حيوية قوية في كتابه «سيرة أدبية Biographia Literaria» وقد نشره في سنة ١٨١٧ وهو يفرّق فيه فرقاً واضحاً بين الشعر والعلم قائلاً إنهما يختلفان بسبب مخاطبة أولهما للعاطفة ومخاطبة ثانيهما للعقل ، فالشعر عنده عاطفة وانفعال حاد ورؤيا روحية للوجود ، ويقول إن الوجود سديمٌ يعيد إليه الشاعر نظامه نافضاً عنه الفوضى ، أما العلم فيعني بتفسير الوجود والكشف عن حقائقه ، على حين نجد عناية الشاعر منصبية على محاولة معرفة سرّ الوجود عن طريق ما كتبه الخيالية التي تعيد خلق الواقع مازجة بينه وبين العواطف والانفعالات النفسية . وبذلك كان الشاعر لا ينقل لنا الواقع وإنما يوهمنا بنقله على نحو ما يلقانا ذلك في الحلم ، وكل ما بين الحلم والشعر من فروق أن هذا العمل في الشعر إرادي وفي الحلم غير إرادي ، وبذلك ربط «كولريدج» بين الحلم والشعر ، بل لقد تنبه في وضوح إلى نظرية اللاوعي أو اللاشعور حين تحدث عن تأمّلات غير منضبطة عند الشعراء تتجاز بهم حدود العقل الواعي .

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

عقد شتى كما تشيع ألوان من الكبت، والفن تعبير عن كل ذلك، تعبير مرضى يُراد به إشباع شبق مكظوم لم يستطع الفنان تحقيقه في سنه الأولى، وكأنما يريد، وقد حُرِّم منه إلى الأبد، أن يتسامى عنه وعما يتصل به من نزعات جنسية منهومة رافقته منذ طفولته، وهو يتخذ أداة لتساميه آثاره الفنية. والإبداع الفني بذلك يستمد من عالم الجنس المكبوت في داخل الفنان، وكأنه يحاول أن يشبع رغباته الجنسية المستسرة في نفسه بضرب من التسامى يعوضها به عما فقدته في عالم الجنس الحقيقي. ومن العقد التي وقف عندها طويلاً «عقدة أوديب» التي تشغل في قلب الطفل غيرة محمومة من أبيه على أمه كما دلعت قديماً عند الإغريق في قلب أوديب على نحو ما صورت ذلك الأساطير والأقاصيص، وهي عقدة تجثم - في رأيه - في قلب كل إنسان مفضية إلى صور شتى من الانحراف الجنسي، وتقابلها عند المرأة «عقدة إليكترا» التي تُضرم في قلب الطفلة الغيرة من أمها على أبيها كما أضرمتها قديماً أقاصيص الإغريق وأساطيرهم في نفس إليكترا فاندفعت تساعد في حمية أخاها «أورستس» على قتل أمها ثاراً لأبيها «أجا ممنون». وكأنما المرأة والرجل يعيشان دائماً على حافة عقد جنسية مكبوتة في اللاشعور، تكوَّنت منذ الطور الأول في حياتهما المبكرة.

ويختار فرويد رساما وقصصياً لتجسيد عقدة أوديب، هما الرسام الإيطالي «ليوناردو دافنشي» والقصاص الروسي «دوستوفسكي» ويدرسهما دراسة نفسية تحليلية موضحاً مدى سيطرة هذه العقدة على سلوكهما وآثارهما الفنية بسبب ما ارتبط بها عندهما من كبت جنسى. وقد مضى يدرس «ليوناردو دافنشي» في مذكراته وكتابات ما كتبه عنه معاصروه محاولاً أن يتعرف إلى كل التفاصيل التي عملت في لاشعوره وسلوكه وآثاره، وعرف أنه لم يكن ابناً شرعياً مما دفعه في طفولته إلى الارتباط ارتباطاً وثيقاً بأمه، بحيث ملأت عليه كل عواطفه ومشاعره، فإذا هو يُخفق، منذ سبب عن الطوق، في تكوين أي علاقة بأية فتاة أو سيدة، حتى ليرفض الزواج رفضاً باتاً، وكأنما لم تعد فيه بقية لزواج أو حب. ويقول فرويد إن ذلك أداه إلى ضرب من الشذوذ في علاقاته بتلاميذه ومريديه كما روى ذلك معاصروه! . وعرف فرويد أنه حلم في طفولته بمبدأة، فحاول أن يتخذ من هذا

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

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

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

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

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

الثاني فيُعنى بعرض طائفة من التحليلات لعقدة أوديب في بعض الأعمال الأدبية ، من ذلك تحليله لمسرحية شكسبير : « يوليوس قيصر » وقد ذهب فيه إلى أن بروتس وكاسيوس وأنطونيوس إنما هم ثلاثة فروع لقيصر ، يمثل أولهما ثوريته وثانيهما شفقتة وثالثهما تقواه الطبيعية . وكان يرى أن الفنان يهرب في آثاره من الواقع إلى عالمه الخيالي معبراً عن انفعالاته في صور تمتع الناس دون أن تتضح فيها عقده ورغباته المكبوتة ، وقد أخذ ينصرف منذ سنة ١٩٢٣ عن البحوث النفسية إلى بحوث جمالية وجددها أكثر بجدوى وفائدة .

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

ومن برعوا في تحليل الفنانين على طريقة فرويد وتحليلاته الجنسية : « رينيه لافورج » وخير ما يصور ذلك عنده كتابه « هزيمة بودلير » وفيه يحلل تحليلاً دقيقاً أشعاره ومذكراته وما كُتب عن سيرته وحياته ، مسجلاً أنه كان مصاباً بعقدة أوديب ، عقدة عشق الأم ، ويعقد جنسية أخرى تتصل بعجزه وشذوذه وانحرافه ، وكأنا تجمعت فيه كل عقد الأمراض الجنسية ، فإذا هو يحاول أن يشبعها هي وكل ما يتصل بها من غرائز بأدبه المنحل انحلالاً سيئاً ، أو قل انحلالاً إلى أقصى

حد ، وهى حال مرضية أو هو فنان مريض ، بل لكأنه مريض أمراضاً مستعصية إذ تكاثرت علله وعقدته ، فلم يجد بُدّاً من أن يعالجها بأشعاره المكتنزة بجرائم الإثم والفساد .

وفى هذا الاتجاه الثرويدى القائل بأن الفن إنما هو تنفيس عن عقد جنسية أو كبت جنسى تبرز نظرية الرجسية التى يتداولها كثير من النفسيين ، نسبة إلى زهرة الرجس وأسطورتها اليونانية التى تزعم أنها كانت فى أصلها قى سوى الخلق مكتمل الشباب بارع الحسن ، فهامت به العذارى وفُتِنَتْ فتوناً ، وأخذت يَضْرَعْنَ إليه ويتوسّلْنَ ، وفى قلوبهن جذوة لا سبيل إلى إطفائها ، وهو صادم عنهن مزورٌّ ازوراراً شديداً ، حتى إذا طال بهن العذاب والشقاء اتَّجَّهْنَ إلى آلهتهنَّ بالدعاء أن تنقذهن منه . ولم تلبث ربّة القصاص أن استجابت إلى دعائهن ، وإذا هى تُنزل به عقاباً صارماً : أن يُفْتَنَّ بحب نفسه وأن يألم بهذا الحب بل يشقى شقاء لا حدَّ له . وسرعان ما ذهب يرتوى من ينبوع نعيم ، وإذا هو يبصر صورته فى الماء ، فيبهره جمالها ، بل يفتنه فتنة لا يستطيع منها فكاً كما ولا خلاصاً ، فيظل مشدوداً إليها لا يتحول بصره عنها ولا يريم حتى ينزل به الفناء . وتبحث عنه عرائس الماء فلا تجد سوى نرجسة ترمز إليه ، نرجسة ترونو دائماً إلى الماء ولا تنظر إلى السماء ، وكأنما لا تملّ النظر إلى شبحها الذى يُطْبَعُ على صفحات الينابيع والغدران . وقد اتخذ النفسيون أو علماء النفس هذه الأسطورة للدلالة على عقدة جنسية بالغة التعقيد ، هى عقدة الفتنة بالجسد ، لا عند مَنْ يَضْبُون إلى الفتون الجسدى فى غيرهم ولا يجردون عنه جِوَالاً ولا مُنْصَرَفاً ، وإنما عند مَنْ يصبون إلى الفتون الجسدى فى أنفسهم ، فإذا هم يصبون أسرى هذا الفتون ، بل إنه يتحول عندهم مرضاً خطيراً ، إذ يحسون فى أعماقهم وأغوار لاشعورهم بحاجة شديدة إلى مَنْ يعشقهم ، وكأنما انعكست فيهم صورة العشق الطبيعى بين الرجل والمرأة ، فإذا هم يستقنون فى حمأة الشذوذ الجنسى الأثيم . ومن يردّ النفسيون الغربيون وصمهم بهذا الشذوذ أو بهذه الرجسية «بودلير» الفرنسى الرجم الذى غنى بتشريحه «لافورج» كما قلنا آنفاً ومثله فى هذا الشذوذ «أوسكار وايلد» الإنجليزى المتبرج تبرج المرأة والمدافع عن الخطايا والآثام .

وعلى أضواء من البحوث النفسية في هذه الترجسية الشاذة درس العقاد أبا نواس وجسم فيه أعراضها ولوازمها ملاحظا عنده استغراق اشتهاه لذاته واتخاذها منها وثناً يعبده ، ويدلّكه ، مما جعله يُمعِن في الشذوذ الجنسي ويجاهر مجاهرة بالرديلة ، وهو بذلك يشبه قرينه الإنجليزى والفرنسى السابقين . ويوغل العقاد في نرجسية أبا نواس حتى ليؤلف فيها كتاباً مستقلاً ، وهو كتاب يعتمد فيه على صورة أبا نواس الشاذة التي صورها القدماء وما ذكروا عنه من أخبار وأنشودوا له من أشعار ، وكأنما غاب عنه أن كثيراً من هذه الأشعار والأخبار منحول عليه ، وأنه ربما كانت الصورة التي رسمها له القدماء صورة مغلوطة أو يجرى الغلط في كثير من قسماتها ، وخاصة إذا قرئنا إلى هذه الصورة المزرية بشذوذها ما يقوله ابن المعتز في طبقاته عنه من أنه أحد جماعة كانوا يصفون أنفسهم بضدّ ما هم عليه حتى اشتهروا بذلك ، ويقول إنه كان يكثر من ذكر الغلمان والشذوذ الجنسي ، وهو زير نساء . وإذا صح ذلك فإن ما كتبه العقاد عن أبا نواس يصبح بحاجة ماسة إلى التعديل . ونفس عقدة النرجسية المزعومة كلها في حاجة شديدة إلى التخفيف من حدتها . وحقاً أن الفنان شاعر أو غير شاعر يُشغَلُ بنفسه ، ولعل هذا هو السر في أن كثيرين من الفنانين لا يتسعدون في حياتهم الزوجية لانشغالهم عن أزواجهم ، وكأنما يطغى عندهم حبههم لذواتهم على حبههم لغيرهم ، وهم من هذه الناحية يشبهون الأطفال في أنانيتهم وغرورهم ، مما يجعلهم مهينين لأن تنمو فيهم أخلاقية رديئة ، غير أن هذا شيء والقول بأنهم مرضى بداء عبادة ذواتهم وأجسادهم شيء آخر . وأيضاً فما ينبغي إمعان النظر فيه الجانب الذي يرضيه الفن عند الفنان شاعراً وغير شاعر ، فهل هو حقاً يريد بفته أن يشبع الحاجة الروحية لنفسه الفردية أو هو يريد أن يشبع تلك الحاجة في مجتمعه ؟ وقد لا نغلو إذا قلنا إنه يستلهم في فنه النفس الجماعية لا نفسه الفردية وإن إرادته تتعطل إلى حد كبير لتحل محلها إرادة الجماعة .

وإذا كان تأثير فرويد قد عظم في الباحثين من النفسيين وغيرهم فإنه أثر آثاراً بعيدة في كثير من القصاص الغربيين ، إذ مضوا في إثره يكبرون من شأن الغريزة الجنسية ، وفي مقدمتهم : « د . هـ . لورانس » الذي يجاهر بالدعوة إلى المتاع

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

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

ولا نبالغ إذا قلنا إن « يونج » يُعَدُّ أهمّ النفسيين المنشقيين على فرويد ، وقد ناقشه مناقشة واسعة فيما ذهب إليه من أن الفن تعبير مرضى عن عقدة عشق الأم وما يتصل بها من عقد أخرى كعقدة الرجسية أو عشق الذات ، ذاهباً إلى أن ذلك لا يفسر فنّ الفنان إنما يفسر شخصيته ، وحقاً قد تساعدا شخصية الفنان في تفسير بعض آثاره أو بعض عبارات فيها تجرى على لسان بعض الشخصيات القصصية والمسرحية كقول « جيته » الذى كان يشغف بأمه على لسان فاوست صائحاً « الأم ، الأم ، يا لها من لطفة عجيبة تظنُّ في الأسماع طنين السحر » غير أن ذلك لا يقفنا على العلة الختمية التي جعلت جيته يصنع مسرحيته : « فاوست » ومن يستطيع أن يثبت أن عقدة أوديب هي التي دفعته إلى وضعها ؟ وهل يثبت ذلك بمجرد قوله السابق فيها ؟ . ونفس هذه العقدة وما يماثلها إنما تتصل بشخصية الفنان لا بآثاره هذا الاتصال الذى قد يعرضه للانحراف على شاكلة من أصيبوا بعقدة الرجسية أو عشق الذات . وحتى هذا الانحراف لا ينزل من الفنان دائماً منزلة العلة الختمية أو الجبرية . ومن أجل ذلك يكون من الخطأ - في رأى يونج - أن نفس الآثار الفنية بنقائص أصحابها وعاهاتهم أو أمراضهم الجنسية الشاذة ، إذ إن ذلك لا يعدو في أكثر الأحيان أن يكون مجرد فروض وظنون ، وهي ظنون وفروض تؤول بنا إلى أن نركز اهتمامنا ودراساتنا على الفنانين ونهمل أعمالهم وآثارهم دون أن نتيبّن ما تحمل من دلالات إنسانية جماعية .

وليس معنى ذلك أن « يونج » يلغى ملكوت اللاشعور الفردى عند فرويد وما قد يجثم فيه من حب الأم ومن نزعة الرجسية وعشق الذات ولا ما قد يرسب فيه من أمراض جنسية شاذة، غير أن ذلك كما مرّ بنا آنفاً إنما يتعلق بشخصيات الفنانين ، وهي شخصيات تحمل في باطنها ثنائية حادة، فهم من جهة بشر بحياتهم النفسية وعقدتهم وأمراضهم الجنسية أو هم بشر بحياتهم العادية السوية التي لا شذوذ فيها ولا عوج ولا التواء ، وهم من جهة ثانية فنانون مبدعون تحركهم دوافع الفن السامية التي قد تصطدم فيهم بدوافعهم ونزعاتهم العادية ، مما قد يحدث ازدواجاً في شخصياتهم ، من شأنه أن يُعَدَّ غالباً لصراع داخلي أو نفسى عنيف ، إذ يحاول الفنان عادة إعلاء الدوافع الفنية الخاصة على الدوافع

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

ويونج بذلك يحاول أن يخلص الفنان من برائن فرويد وما أنشبهه في داخله وسرايب نفسه من مخالب الكَبَبْت والعقد الجنسية ، مما جعله يضع بجانب اللاشعور الفردى ومكبوتات الجنس التي تتعمق في سرائره اللاشعور الجماعى أو الجمعى ، وهو عنده أقوى من اللاشعور الفردى الذى يحتفظ بطفولة الفنان وعقدتها المنبئة في دخائله ، بينما الشعور الجمعى يحتفظ بطفولة الجنس البشرى جميعه . وحتماً أن الفن — كما يقول فرويد — شبيه بالحلم ، ولكن ليس الحلم الناشئ عن الأراض الجنسية ، وإنما الحلم الناشئ — كما قال يونج — عن رواسب نفسية لتجارب الإنسانية البدائية ، رواسب تختزن طفولة البشرية وكل ما ارتبط بها من شعائر وأساطير لا تزال تكمن في نفوس المتحضرين وفي مظاهر شتى من مظاهر مجتمعاتهم الحضرية . وسمى يونج هذه الرواسب وكل ما اقترن بها من صور ورموز باسم الماذج العليا ، وقال إنها تكمن في لاشعور جمعى ينغلغل في أعماق الأعماق من نفوس الفنانين ومساربيها ، بل إنها موروث عتيق ، يورث في أنسجة الأذهان ، ودائماً يجد طريقه إلى أعمال الفنانين ، بل إنه ينبعث فيها انبعاثاً تلقائياً . وكان الفنان بذلك كله وسيط شفّاف لوجودنا البشرى ، بما يحمل بين أطوائه من اللاشعور الجمعى . ويجعل يونج لهذا الشعور المنزلة العليا في القوة المشكّلة لكل عمل فنى ، وبذلك يرجع بالتأثير في الفن والفنانين لا إلى سيكولوجية فردية تتصل بطفولتهم ، وإنما إلى سيكولوجية جمعية تتصل بالعهود الأولى في الحياة الإنسانية ، مما جعله يربط بين الفنان والوجود الإنسانى ربطاً محكمًا ، ربطاً يتجلّى فيه ضرب من الصوفية المشتركة بين جميع الفنانين ، إذ يمثّلون جميعاً الإنسان وميراثه البشرى لأفراده المتعددين . والذى لا شك فيه أن « يونج » أثرى المباحث الأدبية النفسية بكنوز الذاكرة الإنسانية الموروثة وما يتصل بها من أساطير وشعائر وأهازيج بدائية وكل ما يمكن أن يُردّ إلى نسيج شعبي عتيق ، وهو بذلك كله يفسح لمن يتحدثون عن الفولكلور والآداب الشعبية .

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

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

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

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

٥

مع الفلسفة الجمالية

تبحث الفلسفة الجمالية في إدراكنا للجمال وفي مقاييسه وأحكامنا عليه، ولا يراد بالجمال مطلقاً إنما يراد الجمال في الفنون ومعرفة العلل التي تثير فينا الشعور به عند هذا الفنان أو ذلك وفي هذا الأثر الفني أو غيره من الآثار التي تبعث فينا الإعجاب . والجمال حقاً موجود في الطبيعة ، ولكن ليس هذا مما يهم أصحاب الفلسفة الجمالية ، فهو موجود فيها سواء حوِّله الفنان إلى أعماله أو لم يحوله ، إنما يهتمون به حين ينتقل إلى عمل فنان أو بعبارة أدق حين يخلع عليه هو الجمال الذاتي الذي يسكبه عليه من نفسه . والفرق بين النوعين من الجمال أن جمال الطبيعة جمال موضوعي وهو لا يُعدّ جمالاً في رأي فلاسفة الجمال، إنما الذي يعدّ جمالاً هو ما يضيفه الفنان على موضوعه بحيث يثير فينا عواطف ومشاعر مختلفة ، وقد تكون حقيقة من حقائق الطبيعة قبيحة أو غير جميلة ، ولكنها تستحيل جميلة عند الفنان بما أسبغ عليها من ذاته .

على كل حال موضوع الفلسفة الجمالية الجمال الفني الذي يتكون من شيئين: من الطبيعة ومن الفنان ، فهو الذي يعطيها معاني الجمال ، وهو الذي ينشئه فيها لإنشاء . وفلاسفة الجمال وعلماءه حين يبحثون فيه لا يبحثون بحثاً جزئياً في مفرداته وآثاره ولا في قيمتها من حيث الجودة والرداءة : إنما يبحثون في الفنون عامة بحثاً كلياً تتناول إبداعها وإدراكنا لها وتذوقنا لجمالها وأحكامنا عليه ، أما البحث

مثلاً في الفنانين وبيئاتهم وعصورهم وظروفهم وخصائصهم فذلك كله من عمل من يؤرخون للفنون لا من يبحثون في جمالها الكلي ومعاييره، وكذلك البحث في عمل فني كقصيدة أو قصة أو مسرحية أو لوحة أو قطعة موسيقية معينة، فعماير جماله وجودته الفنية لا يدخل شيء منها في مباحث الفلسفة الجمالية، لأنها إنما تبحث في القيم الفلسفية التي تفسر الجمال في الفنون جميعها لا في فن بعينه فضلاً عن عمل فني جزئي. وقد تُعنى بالبحث في فن من الفنون حقاً، ولكن كي تصل منه إلى أحكام كلية تطبّق على جميع الفنون بلا استثناء.

وكان أول من استخدم مصطلح الفلسفة الجمالية أو الإستطيقا Aesthetica بوشجارتن الألماني في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، وفي ذلك ما يدل على أن مباحث هذه الفلسفة مباحث حديثة، وإن كانت قد سبقتها أفكار تمهيدية عند أفلاطون وأرسطو، وقد مر بنا حديث أولهما عن إبداع الشاعر وأنه ملهم أو مجنون فهو حين يبدأ النظم يأخذه ما يشبه البهيمية، وكأنما تنبّه إلى أنه يصدر في شعره لا عن عقله الظاهر، بل عن عقله الباطن أو عن اللاشعور. ويهمننا أنه أول من تنبّه لفكرة الإلهام الفني التي يكثر الكلام عنها في النقد الغربي الحديث. ومرّ بنا أيضاً أنه كان يذهب إلى أن الشعر يحاكي حقائق الواقع وهي تحاكي حقائق المثل المجردة أو بعبارة أخرى هي صورة للجمال المطلق وعالمه المثالي، وبذلك يكون أول من تحدث عن الجمال الكلي بين الفلاسفة، مما تردد أصداءه في الفلسفة الجمالية. أما تلميذه أرسطو فلعله أول من تحدث عن اللذة التي نستقبلها في الفنون إذ قال إن الشعر في المأساة يطهر فينا العواطف الضارة كعاطفتي الشفقة والخوف، وكأنه يطلق الانفعالات التي كانت مكبوتة فينا من عقالمنا ويُسّفّئها عنا أو يخلّصنا منها مجدداً فينا نشوة ممتعة. ونمضي إلى القرن الثالث الميلادي فنلتقي بالناقد الإغريقي المتأخر لونجينوس وما ذهب إليه من أن غاية الشعر جمالية، فهو لا يدفع إلى العواطف المدمومة كما قال أفلاطون ولا يطهر النفس منها كما قال أرسطو إذ ليس له غاية تربوية أو أخلاقية أو نفسية، بل غايته التأثير في القارئ والسماع تأثيراً جمالياً. وبذلك كان يُعدُّ بحق أول فيلسوف جمالي، وإن لم يستخدم كلمة

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

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

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

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

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

مع تنميتها ومع تمثلها والتحرر منها في الوقت نفسه ، بحيث يجد شخصيته وما يبيته في آثاره من معاني الجمال المتجددة . ومن يذهبون إلى أن مرد هذه المعاني إلى الفن وآثاره ريتشاردز ، الذي يجعل مصدر المتاع بها — كما مر بنا — اللذة الناشئة من تنسيق الأعمال الفنية لدوافعنا الداخلية المتصارعة المتناقضة .

وتناقش فلاسفة الجمال طويلاً في الصلة بين الجمال الفني والمجتمع ، فمن قائل ليس الفن أعمالاً منعزلة عن المجتمع ، وإلا كان يجيأ في فراغ ، وهل يمكن أن يوجد عمل فني بدون بيئة ينشأ فيها ومجتمع يتنفس فيه ، إنه لا يتم وجوده ولا يتحقق إلا في بيئة ومجتمع معينين ، وهو يصدر عنهما صدور الضوء عن الشمس أو صدور الزهرة عن شجرة في تربة معينة ، تمكّنها من كل ما يسمها من حجم وشكل ولون ورائحة . ونفس نشأة الفنون تؤكد ذلك ، فقد نشأ الشعر كما قدمنا في أحضان التعاويذ والأدعية حتى تمكّن الآلهة أصحابه من الانتفاع بالحياة كما يشتهون ، وبالمثل نشأ التصوير لغرض التأثير على الحيوان الذي يراد صيده . وفي ذلك ما يشهد بأن الأصل في نشأة الفنون نفع الجماعة وسيطرتها على الطبيعة ، وتحول الفنانين فيما بعد إلى محاولة سيطرتهم على الجماعة ومن أجل ذلك بثوا في الفنون القيم الجمالية والاجتماعية ، بحيث اقترننا واتحدنا ، وغداً لا يمكن التفريق بينهما ، إذ كوّننا وحدة لا تنفصم عراها أبداً .

ونقّر من فلاسفة الجمال يعارضون هذا الرأي ، ويقولون إن الفن لا يُقصدُ به إلى شيء خارج عن غايته الحقيقية وهي الإحساس بالجمال ، وكل ما عدا ذلك يُعدُّ قيماً طارئة عليه أو قل نابية عنه ، ليست من عالمه ولا من عالم اللذة التي ينشدها الناس فيه . ويقولون أيضاً إن الناس يطلبون الفن لأنه يبعدهم عن واقعهم وعالمهم اليومي الذي يعيشون فيه ، فهم حين يذهبون إلى الاستماع إلى الموسيقى يريدون المتاع بها دون تفكير في مجتمعتهم وقيمه الخاصة ، وبالمثل بقية الفنون وإن لم يتضح فيها ذلك تماماً لأنها خاصة في الأدب تحاكي أقوال الناس وأفعالهم ، وقد يصلها هذا الجانب بمجتمعاتهم ، ولكنه وصل اتفاقاً . ويقولون أيضاً إن الفن يعمل على إبراز شخصيات أصحابه إزاء الجماعة التي يعايشونها ودعم كياناتهم الفردية الذاتية .

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

ومعروف أنه أثيرت فى القرن الماضى إثارة واسعة مشكلة تتصل اتصالاً وثيقاً بهذا الموضوع ، وهى مشكلة الفن للفن ، فهل يُطْلَبُ فى الفن أن يمثل الفضيلة ، أو لا بأمر من أن يمثل أحياناً الأخلاق المعوجة والمنحرفة . ومرّ بنا أن أفلاطون طرد الشعراء من جمهوريته لأخلاقهم المزرية أو قل لما يبشون فى المجتمع من أخلاق سيئة ، ومرّ بنا أيضاً ردّ أرسطو عليه بأن الشعراء يطهرون الناس وينقونهم من أدران هذه الأخلاق الذميمة . وظل الربط بين الشعر والأخلاق مسيطراً طوال العصور الوسطى حتى يخدم الشعر وغيره من الفنون تعاليم المسيحية ، وبقيت من ذلك ظلال وأصداء حتى القرن التاسع عشر ، إذ نشطت المباحث الجمالية وشاع معها قول بعض فلاسفة الجمال إن الفن لا غاية له وراء الغاية الجمالية . واحتدم الصراع بين القائلين بأن الفن للفن وخصوصهم ، واتخذ شكل معارك عنيفة ، وخاصة بعد ظهور ديوان « أزهار الشر » لبودلير ، إذ تنادى كثير من الأخلاقيين بأن الفن ينبغى ألا يكون أداة رذيلة فى المجتمع ، بل ينبغى أن يكون أداة فضيلة ومثالية إنسانية رفيعة . وأخذ كثير من خصوصهم يردّون أن الفن للفن وأن الفن ينبغى أن يمثل الحياة بطورها وإثمها وما فيها من فضيلة ورذيلة ، وينبغى ألا نحكم عليه بمقاييس أجنبية: أخلاقية أو غير أخلاقية ، إنما نحكم عليه بمقاييس الجمال الفنى وقيمه التى تنفصل عن قيم الأخلاق انفصلاً تاماً . وفى ترديد مثل هذه الأقوال مبالغة شديدة ، لأن الأخلاق تعد حائطاً مهماً فى المجتمع بحيث إذا انهارت انهار معها وانقضَّ بنيانه انقضاضاً قد لا تقوم له قائمة بعده ، ولا شك فى أن الأخلاق تحتاج غير قليل

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

ومنذ أواخر القرن التاسع عشر يتكاثر فلاسفة الجمال، وفي مقدمتهم « بنديتو كروتشه Bendetto Croce » (١٨٦٦ - ١٩٥٢) الإيطالي، ويُعدُّ من أعلامهم في القرن الحاضر لما امتاز به من عمق في مباحثه وطرافة في تفكيره، ونعرض طائفة من آرائه، فمن ذلك أنه كان يذهب إلى أن الجمال في الفن لا يعود إلى مضمونه ومحتواه، وإنما يعود إلى تعبيره، فالتعبير هو مصدر الجمال وينبوعه، وليكن مضمون الأثر الفني ومحتواه ما يكون فإن المضمون لا يدخل في جماله ولا في مقاييسه وقيمه الجمالية، ومن أجل ذلك كان كل موضوع صالحاً لأن يكون مادة الفن وليس هناك موضوع فني شعري أو غير شعري يصلح للفن دون سواه، فالهم هو الأثر الفني الذي يُكسب الموضوع والمحتويات في الطبيعة وغيرها الجمال الفني. وأكبر دليل على ذلك أن الفنان حين يتخذ شيئاً قبيحاً في الوجود موضوعاً لفنه، مثل بائس تعس ممزق الثياب تزور من منظره العيون، يصبح في لوحته أو قصيدته عملاً فنياً يخلب الأبصار ويستهوى القلوب والأذهان. وكروتشه بذلك يزعم أن الجمال والقبح ليسا ذاتيين في الطبيعة والإنسان، وإنما هما مقيدان باللحظات النفسية للناس وللفنانين من حولهم، وقد كرر أن غاية الفن الجمال وأنه لا غاية له وراءه مما قد يسمّى أخلاقاً وغير أخلاق، فغاياته في ذاته، غاية يحملها تعبيره، ويقول إن التعبير هو كل شيء، ومن الخطأ أن نفصل بينه وبين المضمون، فالفن إنما هو التعبير ولا يوجد فيه ما يلوكة النقاد من قضية المضمون والشكل أو بعبارة أخرى المعنى والأسلوب، إذ لا يتحقق وجود للمعنى والمضمون بدون أسلوب وشكل، وعبارة أدق بدون تعبير.

وكروتشه يتسع بمعنى التعبير إذ يجعله مرادفاً لصورة الأثر الفني الكلية، وقد رتب على ذلك نتائج كثيرة، في مقدمتها أن التعبير الفني ليس محاكاة للواقع ولا نقلاً مطابقاً له، إنما هو خُلُقٌ له جديد، خلق يبدعه الفنان مجسداً فيه أفكاره

ومشاعره ، وينبغي ألا يُنظر فيه إلى الجزء المفرد أو الأجزاء المفردة ، وإنما يُنظر إلى البناء الكلي . ويتضح ذلك في الشعر ، ففي رأيه أنه ينبغي ألا توصف لفظة بجمال ولا قبح ، إذ المدار في القياس على مجموع الألفاظ أو على الأسلوب جميعه ، وهو في ذلك يلتقي بعبد القاهر الجرجاني في كتابه « دلائل الإعجاز » وما ذهب إليه من أن اللفظة ليس لها في ذاتها صفة جمالية مستقرة ، فقد تكون في موضع جمالية وفي موضع آخر قبيحة شديدة القبح . ويقول : « كروتشه » إن لفظة قد تكون قبيحة ولكن حين توضع في طائفة من الألفاظ يغادرها قبحها ، وإذن فليس هناك لفظة توصف بجمال ولا بدمامة ، ويستدل على ذلك بأنه لو كان للألفاظ قيم جمالية مستقلة بذاتها لأمكن أي شخص أن يجمع منها طائفة ، ويسوّى له قصيدة . وعادة يتعذر ذلك على غير الشاعر لما لديه من مهارة يضع بها الألفاظ في أماكنها الصحيحة من الكل أو من التعبير الفني الكامل . والألفاظ بذلك ليس لها قيمة جمالية ذاتية ، إذ قيمتها الجمالية إنما هي في معرضها وسياقها ، أما هي في ذاتها فليس لها أي وزن في الجمال الفني من حيث هي ككلم مفردة ، وهي مجردة أو عارية عربياً تاماً من كل جمال ذاتي إلا ما قد يُضفي عليها من الصياغة الكلية . وجعله ذلك يتنبّه إلى شيء مهم يقع فيه كثير من الناشئة ، وهو ما يفقده نثر الشعر من الخصائص الجمالية لتعبيره ، وقد حمل على من ينثرونه حملة شعواء ، قائلاً إنه متى حوّل عن صورته التعبيرية الموسيقية سقطت خصائصه جملة ، ودخل عليها ضيم لا ضفاف له ، وأصبحنا بإزاء شيء آخر أو بعبارة أخرى بإزاء أداء آخر . أداء مختلف كل الاختلاف ، ومن المؤكد أن المنثور المبتدأ أو الذي أنشئ ابتداء خبير منه وأجمل وأوقع . ومعنى ذلك أن الشعر ينبغي ألا يُنشرَ وألا يتحوّل من نظمه الموسيقي إلى صورة منثورة ، إذ يسقط منه جماله وموضع الروعة فيه ، بل يسقط منه التعبير الكلي : محور خصائصه وحقائقه الجمالية .

وواضح أن كروتشه لا يتصور التعبير الفني في الشعر تاماً إلا بتام أجزائه وصورته الكلية ، ومن هنا كان يرى أن أي حذف فيه أو تغيير بتعديل أو إضافة يتحول به إلى عمل جديد ، إذ يتحرّف بناؤه الكلي ، وكل تحريف في البناء ، مهما

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

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

تَدْخُلَ فِي هَذَا الْإِطَارِ نَسَبُ مَوْضُوعِيَّةِ فِي الْأَشْيَاءِ الْجَمِيلَةِ تَجْذِبُ قُلُوبَنَا، وَهِيَ نَسَبٌ مِنْ شَأْنِهَا أَنْ تَتَّسِعَ بِمَجَالِ الْبَحْثِ فِي الْفَلَسَفَةِ الْجَمَالِيَّةِ ، فَلَا تَجْعَلُهَا فِلْسُفَةً ذَاتِيَّةً تَقُومُ عَلَى الْقِيَمِ وَحْدَهَا ، بَلْ تَخُوضُ بِهَا فِي مَبَاحِثِ وَقَوَاعِدِ مَوْضُوعِيَّةٍ تَتَّصِلُ بِالْحَيَاةِ الْاجْتِمَاعِيَّةِ . وَيَنْظُرُ فِي جَمَالِ الْفَنِّ وَيَقْرُنُهُ إِلَى جَمَالِ الطَّبِيعَةِ ، وَيَقُولُ إِنَّ الطَّبِيعَةَ لَيْسَ لَهَا قِيَمَةٌ جَمَالِيَّةٌ ، إِلَّا حِينَ يَنْشِئُ فَنَانًا بَيْنَهُ وَبَيْنَهَا صِلَةً ، فَتَرَاىَ جَمِيلَةً مِنْ خِلَالِ أَعْمَالِهِ ، وَهُوَ مَا يَجْعَلُهَا تَتَعَدَّدُ بِتَعَدُّدِ الْمَدَارِسِ الْفَنِّيَّةِ ، لِسَبَبِ بَسِيطٍ وَهُوَ أَنَّ جَمَالَهَا دَائِمًا مَحَايِدٌ وَلَا عِبْرَةَ بِهِ إِلَّا حِينَ تَرَاىَ فِي لَوْحَةٍ أَوْ فِي قَصِيدَةٍ، حَيْثُذُ يَصْبِحُ لَهَا قِيَمَةٌ جَمَالِيَّةٌ فَنِيَّةٌ ، إِذْ لَا تَرَاىَ وَحْدَهَا بَلْ تَرَاىَ هِيَ وَالْفَنَانُ الَّذِي أَحَالَهَا عَمَلًا فَنِيًّا ، وَهُوَ عَمَلٌ حَوَّرَ فِيهَا وَأَضَافَ ، حَتَّى أَصْبَحَتْ كَأَنَّهَا شَيْءٌ آخَرَ ، غَيْرَ الصُّورَةِ الَّتِي كُنَّا نَعْرِفُهَا لَهَا ، إِذْ خَلَعَ عَلَيْهَا الْفَنَانُ جَمَالَ ذَاتِيًّا مِنْ مَشَاعِرِهِ وَأَهْوَاؤِهِ وَعَوَاطِفِهِ . وَ«لَا لَوْ» بِذَلِكَ يَفْصَلُ بَيْنَ الْفَنِّ وَالطَّبِيعَةِ بِحَيْثُ لَا يَصِحُّ أَنْ نَحْكُمَ عَلَيْهِ مِنْ خِلَالِهَا أَوْ خِلَالَ حَقَائِقِهَا وَحَقَائِقِ الْوُجُودِ وَمَا يَتَّصِلُ بِهِ مِنْ أَخْلَاقٍ وَدِينٍ وَإِلْحَادٍ، فَلِلْفَنِّ عَالَمُهُ الْمُسْتَقِلُّ لَا عَنِ الْوَاقِعِ وَالطَّبِيعَةِ فَحَسْبُ ، بَلْ أَيْضًا عَنِ شَخْصِيَّةِ صَاحِبِهِ إِذْ قَدْ لَا يَمِثُّهُ ، وَقَدْ يَكُونُ عَلَى صُورَةٍ وَفَنَّهُ عَلَى صُورَةٍ أُخْرَى مَغَايِرَةً . وَمَعَ كُلِّ هَذَا الْاِسْتِقْلَالَ الَّذِي فَرَضَهُ «لَا لَوْ» عَلَى الْفَنِّ نَجِدُهُ يَصِلُهُ وَصْلًا وَثِيقًا بِالْحَيَاةِ، وَقَدْ اسْتَعْرَضَ مَاسْبِقُهُ مِنْ آرَاءِ فِي هَذِهِ الصِّلَةِ وَرَأَاهَا مَائِلَةً فِي خَمْسِ وَظَائِفِ ، هِيَ وَظِيفَةُ الْمَتْعَةِ الَّتِي تَجْعَلُهُ ضَرْبًا مِنَ الْهَوَى وَالتَّسْلِيَةِ عَلَى نَحْوِ مَا كَانَ يُؤْمَنُ بِذَلِكَ قَدِيمًا أَرِسْطُو مَوْضِحًا لَهُ بِنَظَرِيَّتِهِ الْمَشْهُورَةِ السَّالِفَةِ عَنِ التَّطْهِيرِ ، وَظِيفَةُ ثَالِثَةٌ هِيَ التَّكْوِينِ الْفَنِّيِ الْخَالِصِ الَّذِي يَفْصَلُ الْفَنِّ عَنِ كُلِّ مَا عَدَاهُ مِنْ أَخْلَاقٍ وَغَيْرِ أَخْلَاقٍ ، وَظِيفَةُ رَابِعَةٌ هِيَ السَّمُو بِالْحَيَاةِ الْوَاقِعَةِ إِلَى الْكَمَالِ عَلَى نَحْوِ مَا يَلَاحِظُ فِي الْمَوْسِيقِيِّ مِنَ الْأَنْغَامِ وَفِي الشَّعْرِ مِنَ الْإِيْقَاعَاتِ وَفِي الصُّوْرِ مِنَ الْأَلْوَانِ ، ثُمَّ وَظِيفَةُ خَامِسَةٌ هِيَ تَصْوِيرِ الْوَاقِعِ تَصْوِيرًا صَادِقًا . وَيَبْدَى وَيَعِيدُ فِي أَنَّ الْقِيَمِ الْحَقِيقِيَّةِ لِلْفَنِّ إِنَّمَا هِيَ قِيَمِ اجْتِمَاعِيَّةِ مُسْتَدَلَّةٌ بِتَارِيخِ الْفَنُونِ وَتَطَابِقِهَا مَعَ أَطْوَارِ الْمَجْتَمَعِ ،

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

وإذا تركنا «الالو» إلى «سوريو» وجدناه يصل وصلات وثيقاً بين الفن والصناعة أو بعبارة أخرى بين الإنتاج الفنى والإنتاج الصناعى ، ملاحظاً دائماً الوظيفة الاجتماعية للفنون وأنها تلبية لحاجات المجتمع، مثلها فى ذلك مثل الصناعات بل هى صناعة بالمعنى الدقيق لكلمة صناعة ، وليس بصحيح مطلقاً أنها ضرب من اللهو أو التسلية

أو أنها تعبير عن نشاط فائض عن حاجة الجماعة ، بل هي تعبير عن حاجة ملحة في المجتمع ، بالضبط كالحاجة الملحة إلى الحرف والصناعات ، ومن أجل ذلك تعد جميعاً فنونا . ويستبعد «سوريو» فكرة الجمال من تعريف الفنون الرفيعة حتى يرفع الجواجز القائمة بينها وبين الصناعات ، ويضع مكانها فكرة النفع حتى يستبين دور الفن في الحياة الاجتماعية . ويلاحظ أن الفنون والصناعات جميعاً يتمثل فيها عمالان : عمل فني وهو ما يصور أصالة الفنان والصانع ، أما الفنان فحين ينشئ عملاً فنياً فريداً ، وأما الصانع فحين يضيف إلى صناعته أصالة فردية تحتاج منه ، أو قل يوفر لها ، لمسة إبداع . ويجانب هذا العمل الفني في الفن والصناعات عمل آلي ، وهو في الصناعات أوضح منه في الفنون لقيامها على التنفيذ الآلي غالباً ، أما الفنون فلا يتضح فيها العمل الآلي إلا عند تكرار لوحة أو قطعة موسيقية . وإذن فالصناعات والفنون جميعاً تتشابهان في طبيعتهما ، وغاية ما في الأمر أن الصناعات أكثر قبولاً لفكرة الآلية ، بل كثيراً ما تصبح عملاً آلياً ميكانيكياً ، تنتج الآلة في تكرار ورتابة . أما إذا ظلت الصناعة بعيدة عن الآلة كصناعة التطريز فإنها حينئذ تكون فناً ، إذ تعتمد على اليد لا على الآلة وتحتاج إلى لمسات محكمة ، على نحو ما نعرف عن السجاد الإيراني وصناعته البارعة التي تختلف فيها سجادة من سجادة بالضبط كما تختلف لوحات الرسامين من لوحة إلى لوحة . وواضح أن «سوريو» يريد من كل هذه المقارنات أن يخلص إلى أن الإنتاج الفني كالإنتاج الصناعي يراد به سدُّ حاجة الجماعة وهو يفعل بها ويتقبل منها ما يسرى سرياناً قوياً في كيان قيمه الجمالية حتى ليتمكن أن يقال إنها قيم اجتماعية .

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

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

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

مع الدراسات الذاتية والموضوعية

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

إليه حتى لتنسى نفسك وكل ما حولك ، وكأنه ينقلك إلى عالم خاص به .
 وخلف «جوليمتر» كثير من يدعون دعوته موجهين نقداً شديداً ، بل طعنًا قويًا
 إلى مناهج الدراسات الأدبية السابقة ، وفي رأيهم أن البحث المستمد من قوانين
 العلوم الطبيعية وكذلك البحث النفسى ينقلنا جميعاً من الآثار الأدبية إلى أصحابها ،
 وينقلنا البحث الاجتماعى بدوره إلى المجتمع وصلة المؤلف به ، ويدخلنا البحث الجمالى
 فى غابة ملتفة من الميتافيزيقا الأدبية لا نكاد نعرف حدودها ، وأولى بنا أن نتأمل
 فى الآثار الأدبية وأن نتذوقها وأن نصور من خلال إحساسنا وانفعالنا بها مدى
 تأثيرها فى قلوبنا وعقولنا وفى قلوب القراء وعقولهم ، فذلك أجدى وأدخل فى الدراسة
 الأدبية .

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

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

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

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

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

تجمعاً من شأنه أن تدوب شخصيته فيه ، بل تتلاشى تلاشياً تاماً . وبمقدار هذا التلاشى والدوبان تكون مرتبة القصيدة في الجودة الأدبية . وكلما تضاعفت شخصية الشاعر في قصيدته سما إلى مرتبة رفيعة من مراتب الكمال الأدبي ، حتى إذا انمحت تماماً ارتقى إلى الذروة .

و «إليوت» لذلك يدعو إلى صلة الشاعر المستمرة بالتراث الشعري الماضي ، بل إنه يدعو إلى أن يتعمق هذا التراث حتى عصوره الأولى زمن هوميروس ، لكي يكون لنفسه وعياً أو حساً تاريخياً به وبدقائقه ، بحيث ينفذ من خلال هذا الحس إلى صنع قصائده أو قل بحيث يتدفق هذا الحس في شعره ، وهو تدفق لا يعني الجحود ، وإنما يعني الدوام والاستمرار الحي الذي يتيح للشعر الجيد الخلود . وهو معنى ما يقوله «إليوت» من أن الشعر إفناء وإذابة مستمرة للذات ، بل هو هروب منها إلى عالمه الخاص الذي يتواصل فيه الحاضر مع الماضي تواصلًا غير منقطع . والشعر بذلك ليس تعبيراً عن شيء ، لا عن الشخصية ولا عن اللاشعور ولا عن ضروب الصراع بين طبقات المجتمع ولا عن أي شيء يتصل بالجماعة من سياسة أو أخلاق أو دين أو إلحاد ، وإنما هو خلقتٌ لعمل جديد ، لعمل لا مثيل له في الحياة ولا في الواقع ، أو بعبارة أخرى هو عمل قائم بذاته له مقدماته المستمدّة من أصوله الموروثة وتقاليد الفنية . ولذلك ينبغي أن يُدرّس من داخله دون أي اعتبار لمؤثر خارجي دراسة عمادها الحس المرهف، وهي دراسة لا تعتمد على الأحكام العامة إلا نادراً ولا بد أن تزود بالنصوص الشعرية الحسية ، إذ هي مدار البحث الأدبي ومدار الحكم ومدار التقويم المستمد من المبنّى ومن السياق الأسلوبى أو قل السياق البنائي . ولا بد أن تُدرّس الألفاظ وعلاقاتها بالمعاني وتكليفها في جوها الجديد ، ولا بد أن يُدرّس الإيقاع ويوضح مدى إكماله للمعاني ، ولا بد أن تُدرّس الرؤية الشعرية عند الشاعر ، ليُعرف هل يستخدم الكلمات استخداماً دقيقاً واضح الدلالة أو يستخدمها استخداماً غامضاً كأنما يلقيها ضباب . ولا بد أن تُدرّس صورته ليُعرف هل هي دقيقة أو غير دقيقة ، ولا بد أن تدرس صلته بالواقع والطبيعة ليعرف هل هو يعيش فيهما أو لا يعيش ، ولا بد أن يُعرف مدى صلته بالتقاليد ، وإلى أي حد يفسح الحاضر للماضي في الأثر الفني الخاص وبعبارة أخرى لا بد

أن تُدرّس كل المادة البنائية عند الشاعر دراسة مستقصية تحيط بكل عناصرها^١ لإحاطة تامة . وعلى هذا النحو يضع « إليوت » القصيدة تحت المجهر محاولاً تحليل مادتها بجميع جزئياتها ودقائقها متخذاً جميع الوسائل التي تمكنه من ذلك دون أى محاولة لمدح حميد أو قدح ذميم .

وجميع أنصار هذا الاتجاه الموضوعي يُعْتَوْنَ بِبَحْثِ البناء الفني للقصيدة والشعر وفحص لبناته فحماً دقيقاً دون الدخول في أى شيء خارجي يتصل بالمجتمع وعلاقاته ، وهم أيضاً لا يقفون عند شخصية الشاعر ، فحسبهم التحليل الدقيق للشعر تحليلاً لا يخرج عن كيانه وجوهره اللفظي والمعنوي والتصويري ، ويتخذ ذلك عندهم صوراً متنوعة ، لعل من أهمها اتجاه « كينيث بيرك Kenneth Burke » وهو من أئمة النقاد الأمريكيين ومن أخصبهم عقلاً في البحوث الأدبية ، وبجوته تنجته اتجاهاً لغوياً بلاغياً ، ويُعْنَى أشد العناية بما تحمل ألفاظ الشاعر والكاتب القصصي من رموز متأثرة في ذلك بآراء النفسانيين وأن الشعر يمثل بأحلام ورموز تمثل فيه ، والعين البصيرة هي التي تستطيع رؤيتها ومعرفة دلالتها عما وراءها في اللاشعور ، فقطع الشجرة مثلاً يرمز إلى قتل الأب ، ويرمز الجبل إلى الأم ، أما ما عليه من ثلوج فيرمز إلى العقم . وهو يتسع في عرض مثل هذه الرموز ودلالاتها على اللاشعور الفردي والجمعي وما يمكن أن تشير إليه من شعائر الموت والولادة والفداء والتطهر . وهو لذلك دائماً يبحث عن لفظة في الأثر الأدبي لأديب أو في آثاره المختلفة تردد في مواضع وسياقات متعددة ليتخذ منها رمزاً للدلالة ، ويحاول أن يتحقق من معناه ومحتواه . فلفظة مثل لفظة المستقبل مثلاً التي تتكرر عند شكسبير ترتبط دائماً بنذر الدمار والشر ، في حين نجدتها تتكرر في سياقات مختلفة عند « براوننج » موحية بالثقة والتفاؤل . ومثلاً كلمة المارد أو العفريت عند « كيتس » توحى بالغلبة والسيطرة في حين أنها عند « تنيسون » توحى بالطمأنينة والأمان . وهو في هذا الفهم الرمزي للأدب لا يستضيء بمباحث النفسانيين وأصحاب علم الاجتماع فحسب ، بل يضيف إليهم أيضاً مباحث اللغويين والإنثروبولوجيين المهتمين بعلم أصول السلالات وشعائر الشعوب البدائية . ويجانب ذلك يفسح في قوة للتحليل اللغوي والبلاغي ، وكأنه كيميائي ، إذ يتسع اتساعاً شديداً في تحليل العناصر اللفظية

والأسلوبية ، متعقباً لسياقات الألفاظ ومواطنها في الكلام ، مصنفًا لها ، ومقارنًا بين استعمالاتها حين تدل على أفكار ومواقف وعلاقات وصور ، لينفذ من ذلك كله إلى بعض دلالات رمزية . وفي رأيه أن الأدب دائماً رمزي وأن فرقاً بعيداً بين الواقع مثل إنجاب الأطفال والأدب الرمزي الذي تعبر فيه قصيدة عن إنجاب الأطفال . وقد يوضح ذلك بعض التوضيح ما يروى عن بعض الرسامين ولوحة له رسم فيها امرأة ، فإن إحدى النساء حين أبصرتها قالت له : إنني لا أبصر امرأة ، فأجابها على الفور : « هذه يا سيدتي ليست امرأة ، وإنما هي لوحة » . ويتوسع «بيرك» في التحليل النحوي فيبحث في علاقات التركيب وفي فواتح الشعر والنثر وفي الوصل بين العبارات والفصل ، ويبحث في الألفاظ المشتركة عساه يعثر على نقطة تحول عند الشاعر أو الكاتب أو على علاقة بينه وبين صورة من صور الواقع من حوله . ويتعمق في بحث الصور والعلاقات المجازية لعلها تهديه إلى إيحاء أو رمز ، كما يتعمق في بحث بلاغة الأسلوب ، وفي رأيه أنها هي التي تثير مكان الشغف إلى الاستماع للقطعة الأدبية وأنها هي التي تسد هذا الشغف وتشبعه وتلطف حتى ترضيه إرضاء كاملاً . وهو لا يُعنى بالبحث في الألفاظ وحدها ، بل يتغلغل أيضاً في بحثه إلى الحروف ودلالاتها ، فلتكرار حرف الميم مثلاً في الكلمات معنى أو دلالة ، ولتكرار حرف الكاف وترداده معنى آخر أو دلالة أخرى ، وكذلك سائر الحروف .

وواضح أن هذا الاتجاه في البحث الأدبي يُعنى بالنصوص والآثار الأدبية في ذاتها دون إقحام متعمد لأشياء خارجية من بحوث علوم الطبيعة أو علم الاجتماع أو علم النفس أو الفلسفة الجمالية ، وإن أفادت هذه البحوث فهي إفادة عارضة ، إذ المهم تحليل النص لغوياً ونحوياً وبلاغياً . ومن يتجهون هذا الاتجاه في البحث الأدبي ويبلغون منه الغاية « ر . ب . بلاكمور R.P. Blackmur » وهو في الطليعة من النقاد الأمريكيين المعاصرين . وتأثره «بيرك» واضح في اقتباساته منه بكتابه « مزدوجات » غير أنه لا يفسح مثله في دراساته للشعور والعلاقات الاجتماعية والحضارية ، مع أنه واسع المعرفة باللاتينية ويؤمن ببعض اللغات الحديثة مثل الفرنسية والإيطالية وهو أيضاً واسع الثقافة بالفنون عامة ، وقد يفيد من كل ذلك ، ولكن في المجال الذي قصر بحوثه الأدبية عليه ، ونقصه مجال التحليل اللغوي للنصوص وما يداخله من

التحليلات البلاغية ، مما جعله يعنى دائماً باستقصاء المعجم اللفظي للشاعر ودراسة لغته دراسة فيلولوجية دقيقة ، متعمقاً في جذور الألفاظ واستعمالها القديم عند الإغريق والرومان إن كانوا قد تداولوها في آثارهم ، ويتسع بالحديث عما قد ترمز إليه أو تويئ من إشارات تاريخية أو معتقدات دينية وغير دينية . وبذلك يتعمق في تحليلات لغوية واسعة ، يصور فيها استخدام الكلمات في الأساطير ، وعند شكسير وفي الكتب المقدسة والأناشيد الدينية ، نافذاً من ذلك إلى الربط بين استعمال الألفاظ عند الشاعر وعلى مر العصور ، بل في أعتقها زمنياً ، فكلمة مثل أرجوان يتعقب استخدامها عند الرومان ملاحظاً أنها كانت عندهم تدل على النبيل والشرف . وكلمة مثل زهرة استخدمها شاعر مراراً نراه يعدّ مواطنها ويحصي مسافاتها التي استخدمت فيها ، ملاحظاً مدى سيطرتها على نفسه وعلى خياله ، ومستنبطاً منها ما يفسر من بعض الوجوه طبيعة الشاعر وخصائصه . وعلى هذا النحو لا يزال ينفذ من التفسير المعجمي والإشارات التاريخية والعقيدية لا إلى فهم الآثار الأدبية فهماً دقيقاً فحسب ولا إلى شرحها وتوضيحها فحسب ، بل أيضاً إلى خصائصها الفنية . وهو لا يقف ببحوثه عند العناصر اللفظية الجزئية وحدها ، بل يمدّها دائماً لتشمل علاقة الجزء أو الأجزاء بالبناء الكلي ، أو قل لتشمل علاقة الأعضاء جميعاً بالجسم المادى للأثر الأدبي الذي نعجب به . وهو لذلك يعرض في تفصيل للظواهر الأسلوبية البلاغية في النصوص الأدبية التي يدرسها متوقفاً عند ما قد يكون فيها من نقص في تركيب العبارات ومن ألفاظ غائمة غير محدودة . ويظيل « بلاكمور » القول في ترتيب العبارات وتلاحمها من الوجهة البلاغية . ويدرس في دقة الصور والاستعارات ملاحظاً أن منها البصري ومنها الخطابي والدرامي ، كما يدرس القافية عند الشاعر وطريقة استخدامه لها ومدى توفيقه فيها وإخفاقه

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

بجيت تصبح لها صور خاصة من التقديم والتأخير والتعريف والتنكير والذكر والحذف والإظهار والإضمار والتأكيد والقصر والإثبات والنفي والفصل والوصل ، وهو يحلل ذلك تحليلاً رائعاً مصوراً ما تجلب طريقة كل كيفية من كيفية الأداء للتعبير من معانٍ إضافية . ومن أطرف الأشياء حقاً أن نقرأه وهو يحلل صورة من الكلام مثل : « ما أنا قلت هذا » و « ما قلت أنا هذا » إذ يضع في أيدينا فروقاً بين هاتين العبارتين وبين غيرهما من العبارات ، فروقاً تُلمس لمساً ، بحيث يصبح كتابه « الدلائل » أشبه بمتحف ، فالعبارات المماثلة في المعنى تُعرض كأنها لوحات يرفع ذهن خبير حصيف عنها ما يغلقها من أسرار ، فإذا ما يُظنُّ بينها من تماثل ينحسر عنها ، وإذا هي متفاوتة تفاوتاً بيّناً عن طريق ما يلبسها من معانٍ إضافية ما يزال عبد القاهر يبسطها حتى يؤلف منها نظريته في علم المعاني أحد علوم البلاغة الثلاثة ، فهو مؤسس ومكتشفه غير منازع ولا مدافع . ومضى يبحث في الصور البيانية من مجاز وتشبيه وتمثيل واستعارة مصوراً تصوراً بارعاً لدقائقها في كتابه الثاني : « أسرار البلاغة » وكأنما تملك مفاتيح هذه الأسرار ، فإذا هو يضع نظرية البيان العربي كما وضع نظرية علم المعاني مسلطاً عليها من ذوقه المرهف وحسه الدقيق وبصيرته النافذة ما جعلها تنكشف له انكشافاً تاماً ، وإذا هو يحلل الفوارق بين شُعَبِ الصور البيانية ودلالاتها النفسية حتى لا يكاد يترك منها بقية لا في أنواع ولا في أجناس ولا في علاقات وملابسات . وكتابته في العِلْمين تخفق بحيوية رائعة ، ونحس دائماً أننا نقرأ نقداً حياً ينفذ صاحبه من خلال تحليلاته للعلاقات النحوية في التعبيرات إلى خفايا البلاغة وأسرارها المطوية في الصياغات المختلفة ، كما ينفذ أيضاً من خلال تحليلاته لدقائق الصور البيانية إلى خبيثاتها المستترة ، التي تتجلى له بكل شياتها ، فإذا هو يسجلها تسجيلاً رائعاً .

منهج تكاملي

لعل في هذه الإمامة بمنهج الدراسات الأدبية عند الغربيين ما يصور في وضوح كيف أنه لم يوضع لدراسة الأدب والبحث في شخصياته منهج واحد يعتمد عليه جميع الباحثين الغربيين ، وكأن البحث الأدبي أعقد من أن يخضع لمنهج معين ، أو قل إنه لا يمكن أن يحتويه منهج بعينه ، ولذلك كان من الواجب على الباحث أن يفيد من هذه المناهج والدراسات جميعاً ، وهو ما نسميه بالمنهج التكاملي ، حتى تنكشف له جميع الأبعاد في الأديب وفي الآثار الأدبية ، ونستطيع أن نستعرضها ونرى مقدار ما يصيبه من كل منها على حدة ومدى ما يمكن أن ينتفع بكل منها في بحثه الأدبي .

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

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

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

التزامهم بها وصدورهم عنها ، بل مدى صراعهم من أجلها . ويدخل في هذا الاتجاه الاجتماعي فهم الأدب فهماً مادياً ، فكل ظاهرة من ظواهره إنما هي ظاهرة مادية ، تحتتمها ظروف اقتصادية دفعت أو تدفع إلى الكفاح من أجل الحياة ، وهو كفاح ينتهي إلى سيطرة الطبقة الشعبية العاملة . وينبغي أن يُبْحَث ذلك من خلال الأدب الذي يعكس الطبقات التي يعبر عنها في وضوح وجلاء ، ونضرب مثلاً لذلك ارتباط الحركة الرومانسية بنمو الرأسمالية البورجوازية في القرن التاسع عشر ، مما دفع الأدباء إلى التعبير في قوة عن الذات الفردية ، على حين نرى أن نمو الاشتراكية في عصرنا دفع إلى ظهور النزعة الواقعية التي تعبر عن ذات الجماعة لا عن الأفراد ، والتي تفسح للتعبير عن علاقات المجتمع وما يجري فيه من الصراع والكفاح .

وللبحوث النفسية في الدراسات الأدبية خطرها ، إذ تجعل الباحث يعيش مع الأديب في صباحه ومساءه وفي غدوه ورواحه وفي أسرته : في أبيه ، وفي إخوته متتبعاً كل كبيرة وصغيرة من شئونه ، حتى يعرف هل كان شخصاً سوى الخلق والطباع ، أو كان قبيح الخلق معتلاً مريضاً؟ وهل فقد حاسة من حواسه كحاسة النظر وما مدى تأثيرها في شعره وصوره وأخيلته وأفكاره وتشاؤمه؟ وهل كان معتلاً مريضاً وأثر مرضه أو علتة في حياته؟ وهل يُشْعَفُ بالإيماء إلى الأساطير والموروثات البدائية؟ وهل كان يعاني من مركب نقص خيلتي أو أسرى من أسرته ومكانتها الاجتماعية أو من إحساس بالدمامة؟ وهل كان يعاني من عقدة من العقد التي يثيرها من كتبوا عن اللاشعور ومكبواته؟ وهل تظهر عنده عقدة أوديب التي يتحدثون عنها ، وهل اتسعت سوءاتها فيه حتى غدا مثلاً للرجسية التي يزعمونها؟ . لا شك في أن كل ذلك يلقي أضواء على الأديب المدرس ، وقد يُفسَّرُ مركب نقص فيه أو أي عيب مظهراً كبيراً من مظاهره ، ولكن هل حقاً الفن يوجد وينمو وينضج داخل نفس الفنان وحده ، أو أنه لا قيمة لوجوده والقيمة كلها للوجود البشري ، أو لعله موزع بين وجوده والوجود الإنساني العام؟ وحتى في ذاته لعله موزع بين الإنسان العادي والإنسان الأناني المغرور ، أو لعل الفن يستنفد عنده دوافعه الإنسانية العادية ، فيتحول إما إلى إنسان ملحد بالسنن الأخلاقية وإما إلى إنسان يعيش للحرمان والفضيلة . وقد يبالغ الأديب في الصدور عن اللاشعور على نحو ما هو

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

والباحث الأدبي بجانب ذلك في حاجة إلى الاطلاع على دراسات الفلسفة الجمالية ، لتضيء له الطريق إلى مقاييس الجمال وقيمه وتفسيره ، ولا تقصد الجمال في الطبيعة وإنما الجمال الفني الذي يترامى في آثار الفنانين وأعمالهم ، وطبيعي أن الاطلاع على هذه الدراسات من شأنه أن يوسع الآفاق العقلية للباحث الأدبي وينمي مداركه في تصور وظيفة الفن وهل وظيفته تقف عند التعبير فتتم حين يتم التعبير الكلي للعمل الفني أو وظيفته أن يخدم الأخلاق في المجتمع أو يخدم الحياة الاجتماعية ؟ وهل الحكم عليه من هذين الجانبين يدخل في القيمة الجمالية أو أن هذه معايير خارجة عن طبيعة الفن كما نحكم على مثلث متساوي الأضلاع بأنه أخلاقي أو غير أخلاقي ؟ وما مصدر اللذة والنشوة في الفن وهل مرجع ذلك إلى الشكل والصورة أو إلى المضمون والمحتوى أو إليهما معا ؟ وهل توجد علاقة بين الإحساس بالجمال والغرائز الجنسية ، أو أنه إدراك عقلي خالص أو قل صوفي يعود إلى الاستغراق في العمل الفني استغراقًا ينمحي فيه الشعور بالفردية ؟ وهل من حق باحث في أثناء عرضه لقصائد شاعر أن ينثرها ، وهل ذلك عمل جيد أو أنه إفساد للقصائد وتشويه لصورتها ، لأنها تتحول أكوامًا من النثر بعد أن كانت قصائد ذات أوزان وقواف وألحان وأنغام ؟ ومن الصعب أن يجري شخص في نثره روح الموسيقى الشعرية إلا إذا كان أديبًا ممتازًا ، وكان شيئًا مهمًا لا بد أن يسقط في نثر الشعر أو قل في ترجمته إلى نثر ، تسقط منه موسيقاه ، وهي الركن المهم في حقائقه وخصائصه الفنية الجمالية .

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

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

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

المعاصرين بحوث لغوية ونحوية وبلاغية رائعة من شأنها أن تمكن الباحث الأدبي من الحكم الدقيق على الآثار الأدبية التي يدرسها . وارجع مثلا إلى معجم مثل لسان العرب فستجده يجمع المعاني الحسية للكلمة ثم يعرض المعاني الذهنية . وأوسع من صنيعه عمل الراغب الأصبهاني في مفردات القرآن إذ يتبعها تبعا مستقصيا في الذكر الحكيم ، ويصور معانيها جميعا تصويرا مضبوطا محكما ، بحيث لا يند^ه عنها معنى للكلمة في القرآن الكريم ، وبحيث يملأ نفس قارئه إعجابا متصلا . وكان حريتا بشرآح الشعر أن يقتدوا بصنيع الراغب ويضعوا معاجم لكبار الشعراء على الأقل مثل أبي تمام والمنتبي وأبي العلاء وكأنما تركوا ذلك للباحث الأدبي الحديث . ومنذ سيويه وكتابه المشهور تزخر كتب النحو الكبيرة بمباحث أسلوبية تناول وجوها شتى من خصائص التعبير ، ومن يرجع إلى الكتاب المذكور ومراجعات سيويه للتحليل فيه وأسئلته له عن الفروق بين العبارات وتوجيهاته الذكية الدالة على نفاذ البصيرة يرى في وضوح كيف استسلمت له تلك الفروق بأزمتها ، بحيث لا يتعلم قارئ الكتاب منه النحو فقط بل يتعلم بجانبه أيضا الخصائص التعبيرية بدقتها في العربية . وما زالت هذه الخصائص تنمو في كتابات النحاة حتى استطاع عبد القاهر الجرجاني في القرن الخامس الهجري أن يسوي منها نظريته المعروفة باسم علم المعاني أحد علوم البلاغة الثلاثة ، وهو في واقعه علم يتناول خصائص التعبيرات النحوية من الوجهة الجمالية ، ولذلك جعله القدماء أحد علوم البلاغة العربية لما يوضح من أسرار الجمال في التعبير وخفاياه التي مكنت عبد القاهر أن يجعل منها علما له مصطلحاته وله مشخصاته التعبيرية . ولا بد للباحث الأدبي بجانب ما يتزود به من التحليلات النحوية واللغوية أن يتزود أيضا من التحليلات البلاغية وخاصة ما اتصل منها بالصور البيانية وشعبها وفروعها الخيالية الكثيرة ، ليستطيع التعرف على رواسبها القائمة على حافة التيار التاريخي للأدب وعلى الأخرى التي يبتكرها الشاعر ابتكارا محتكما إلى إرادته الفنية .

وواضح من كل ما سبق أن الباحث الأدبي الحديث ينبغي أن يستضيء في عمله بكل المناهج والدراسات السابقة ، إذ لا يكفي منهج واحد ولا دراسة واحدة لكي ينهض بعمله على الوجه الأكمل ، بل لا بد أن يستعين بها جميعا ، حتى يمكن

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