الباب الأول

نظريات النقد

obeikandl.com

النقـــد الأدبى

النقد الأدبى مكوّن من كلمتين : أدبى منسوب للأدب ، وخير تعريف للأدب أنه التعبير عن الحياة أو بعضها بعبارة جميلة . ونقد ، وهى كلمة تستعمل عادة بمعنى العيب ، ومنه حديث أبى الدرداء : « إن نقدت الناس نقدوك وإن تركتهم تركوك » أى إن عبتهم . وتستعمل أيضاً بمعنى أوسع ، وهو تقويم الشىء والحكم عليه بالحسن أو القبح . وهذا يتفق مع اشتقاق الكلمة ، فإن أصلها من نقد الدراهم لمعرفة جيدها من رديئها . فمعنى النقد هنا استعراض القطع الأدبية لمعرفة محاسنها ومساويها ، ثم قصرت على العيب لمّا كان من مستلزمات فحص الصفات ونقدها عيبُ بعضها . وهو بهذا المعنى ضد التقريظ ، فالتقريظ مدح الشىء أو الشخص والثناء عليه مأخوذ من « قرظ الجلد » إذا بالغ فى دباغته بالقرظ ، وبهذا المعنى يستعمله بعض الكتّاب المحدثين ، فيقولون فى المجلات باب النقد والتقريظ يريدون بذلك ذكر المساوى والمحاسن . ونحن هنا سنستعمل الكلمة بمعناها الواسع وهو تمييز جيد الشىء من رديئه . والنقد فى اصطلاح الفنيين هو تقدير القطعة الفنية ومعرفة قيمتها ودرجتها فى الفن سواء كانت القطعة أدباً أو تصويراً أو حفراً أو موسيقى .

وتسمى الملكة التى يكون بها هذا التقدير الذوق ، وهذا الذوق ليس ملكة بسيطة بل هى مركبة من أشياء كثيرة يرجع بعضها إلى قوة العقل و بعضها إلى قوة الشعور كما سيأتى توضيح ذلك .

والغرض من دراسة النقد الأدبى معرفة القواعد التى نستطيع بها أن نحكم على القطعة الأدبية أجيّدة أم غير جيّدة ، فإذا كانت جيدة أو رديئة فما درجتها من الحسن أو القبح ومعرفة الوسائل التى تمكننا من تقويم ما يعرض علينا من الآثار الأدبية .

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

و يلاحظ أن هناك دائما عداء بين النقاد والأدباء الإبداعيين ، وفى الغالب ينتصر الأديب على الناقد ، كما يقال أيضاً إن الناقد عادة يميل إلى مهاجمة الابتكار الذى يدعو إليه الأديب ، لأن الأديب متحرّر من القيود ما أمكن ، يسير حسب ذوقه ما أمكن ، والنقاد يتبعون غالباً قواعد متجمدة غير مرنة يريدون أن يطبقوها ولا يخرجوا عنها .

وهذا ظاهر فى سلسلة التاريخ الأدبى من عهد اليونان إلى عهد الرومان إلى وقتنا هذا . وكما يلاحظ ثالثاً أن الناقد الجيد لا يمكن عادة أن يكون أديباً جيداً ، لأن الناقد مقيد بقواعد وقوانين تمنعه من التحليق فى الجو الخيالى الحر الذى يتطلبه الأدب .

والناقد على العموم يجب أن يكون ذا حظ كبير من العقل ، وحظ كبير من الذوق . و يتجادل الباحثون فى أنه هل لا بد للناقد من معرفة آداب أخرى حتى يمهر فى نقد لغة أو ليس بضرورى . وعلى كل حال فاطلاعه على الآداب الأخرى يوسع أفقه و يزيد فى تجاربه .

والنقد الأدبى يخضع لقواعد خاصة كما يخضع كل علم ، وكما تخضع الفلسفة . وهذه القواعد مأخوذ بعضها من الفلسفة ، و بعضها من علم النفس ، و بعضها من الأخلاق ، و بعضها من علم الجمال .

والنقد الأدبى كسكل علم ناشئ عن ملكات خاصة تنمو بالتربية والتمرين ، فلو سُئلتُ عن ناشئ يريد أن يعد نفسه ليكون ناقداً أىَّ طريق يسلك ؟ أقول إنه يجب عليه أوّلا أن يُكثر من قراءة الأدب و يتفهمه و يحاكى جيّده ، كالذى

رُوِى أن ناشئاً عربيا سأل أستاذه كيف يشدو فى الأدب ؟ فنصحه أن يحفظ ديوان الحماسة ثم يجتهد أن يجعل شعره نثراً بليغاً . فلما فرغ من ذلك طلب منه الإعادة ، ثم أمره أن ينساها . والظاهر أن الشيخ نصح بذلك لأن الناشئ إذا نسيها نسى مادتها و بقيت أنماطها فى ذهنه يستمد منها عند حضور ما يناسبها . ثم يجب أن يسائل نفسه بعد هذا هل منهج النقد الأدبى منهج تفسيرى أو حكمى ؟ أعنى أن واجب الناقد أن يفسر القطعة الأدبية فقط ، و يكتفى بذلك و يترك الحكم لها وعليها للقارئ بحسب ذوقه أو وظيفته أيضاً الحكم عليها بالحسن أو القبح . قال بهذا قوم ، و بذاك قوم ، وسيأتى توضيح ذلك . ثم يسائل نفسه : هل قوانين الأدب مقررة ثابتة أو خاضعة للتغير بتغير الزمان ؟ ماذا يجب على الناقد أن يكون غرضه من نقده ؟

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

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

و بحث علماء الاجتماع مثلا فى أن الأديب هل ينبغى أن يوجّه أدبه إلى خير مجتمعه أو هو غير مقيد بقيد بل يترك نفسه تتجه كما تشاء من غير قيد ولا شرط وهو ما يعبرون عنه بـ(الفن للفن) ؟

و إذ كان النقد الأدبى فنا وجب أن يخضع لكل قوانين الفن ، فهناك

قواعد أصلية تشترك فيها كل الفنون ومنها الأدب . وهذه القواعد منها ما هو مستمد من علم النفس ، ومنها ما هو مستمد من علم الجمال وغير ذلك . وكلما تقدم الناس فى فهم علم الجمال زاد تقدمهم فى فهم قواعد الفن ، وتبع ذلك تقدمهم فى التطبيق على النقد الأدبى . والناقدون والأدباء تناولوا دراسة تاريخ الأدب من نواح مختلفة ؛ فبعضهم تناوله من الناحية التاريخية ، فهم مثلا يدرسون العصر الجاهلى ثم العصر الإسلامى ، ثم العصر العباسى وهكذا . وحجتهم فى ذلك أن الأدب ظل للحياة الاجتماعية وممثل لها ، ولا يمكن فهم الأدب حق الفهم إلا إذا فهمت البيئة التى أنتجته . فمثلا لا يمكننا أن نفهم قصيدة طرفة إلا إذا فهمنا حالة البيئة التى كان يعيش فيها طرفة من أصدقاء يصادقهم ، ويلهو معهم ويعاقر معهم الخمر ، وينفق عليهم وعلى نفسه ماله . ولا نفهم شعر المتنبى إلا إذا فهمنا الأوساط التى جال فيها وقال فيها قصائده ؛ ففهمنا حال حلب إذ ذاك وما كان فيها من حروب صليبية ونحو ذلك ، وفهمنا حال مصر وما كان له فيها من أحداث ، والدواعى التى دعته إلى قول الشعر فيها ، وفهمنا حال العراق وما قاله فيه ونحو ذلك ، وهى أمور لا بد منها لفهم شعر المتنبى . ولا نفهم أبا نواس حتى نفهم العصر العباسى على حقيقته وهو الذى نبغ فيه أبو نواس ، وكيف كانت حالته الاجتماعية . والنقد الأدبى فى كثير من الأحيان يعتمد على هذه الدراسة التاريخية ، فلسنا نستطيع أن ننقد جريراً والفرزدق والأخطل ، ونقدر شعرهم تقديراً صحيحاً إلا إذا علمنا قبيلة كل منهم ومنزلة الشاعر من قبيلته ، ومنزلة قبيلته من القبائل ، والحالة الاجتماعية السياسية إذ ذاك ، والدواعى التى دعت إلى التهاجى بينهم .

والكتب الأدبية نفسها لا نستطيع أن نفهمها على ما ينبغى أن تفهم إلا إذا فهمنا الجو الذى ألفت فيه ؛ فكتاب الأغانى مثلا إنما نفهمه يوم نفهم كل ما كان يحيط بالمؤلف من بيئة ، ولسنا الآن نستطيع أن نفهم رموز أغانيه لأننا لم نعلم الكثير عن الموسيقى فى عصره ، كما لا نفهمه إلا إذا علمنا لماذا كان مؤلف

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

قد يقال إنا نرى بعض الشعراء ينبغون فى عصر واحد وفى قطر واحد ، ومع ذلك نرى بينهم من الفروق ما قد يفوق الفرق بين بعضهم و بعض الشعراء فى غير عصرهم . ألا ترى الفرق الكبير بين أبى العتاهية فى زهده وأبى نواس فى فجوره ، وهما متعاصران ؟ أوما ترى الفرق بين عمر بن أبى ربيعة وسلاسته ، والفرزدق وخشونته ؟ بل ما لنا نذهب بعيداً ونحن نرى الفرق كبيراً بين شعرائنا اليوم فى مصر ، فبعضهم بعيد الخيال سهل الألفاظ ، والآخر قريب الخيال غريب اللفظ ؟ فنقول إنا لا ننكر أن هناك فروقا كبيرة بين أدباء كل عصر فى المعانى والألفاظ ، وفى الأسلوب ، وفى المنحى الذى ينحوه فى أدبه ، ولكن شيئا من ذلك لا يضعف ما نقول ، فإن شعراء كل مصر مع الاختلاف بينهم تجمعهم جامعة واحدة ، وتؤلف بينهم وحدة كالأسرة الواحدة يكون فيها المذكر والمؤنث والغضوب والحليم ، والذكى والغبى ، وهذا كله لا يمنعهم أن ينتسبوا إلى أسرة واحدة .

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

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

أدبها وهـذا الطابع هو نتيجة بيئته . والأدب العربى نفسه وإن اشترك كله فى الخضوع لقوانين اللغة العربية من نحو وصرف وبحور شـعر وقافية فإنه يختلف إلى درجة كبيرة باختلاف البيئة التى أنتجته ، فالأدب العراقى غير الأدب الحجازى وكلاهما غير الأدب الأندلسى ، وكلها غير الأدب المصرى .

والعالم بالبيئة الاجتماعية والتطورات التى طرأت على الأمة وتاريخها علما تاما يستطيع أن يتبين تأثير ذلك كله فى أدبها ، وإذا عرض عليه شـعر لم يسمعه من قبل أمكنه أن يعرف من أى إقليم هو ، وفى أى عصر كان ، والعالم بهذا كله يستطيع أن يذكر السبب الذى من أجله نبعت الموشحات وكثرت فى الأندلس ، ولم كثرت الأزجال فى مصر ، ولم كثرت المقامات فى العراق .

من هذا كله تظهر لنا قيمة الدراسة التاريخية فى فهم الأدب ، وقد حدا ذلك ببعض الباحثين إلى دراسـة الأدب حسب قانون النشوء والارتقاء ، وأبانوا خضوعه لهذه القوانين ، وألفوا كتبا فى الأدب المقارن بينوا فيها أن الأدب بأنواعه آخذ فى سلم الرقى تبعاً لرقى الأمة الاجتماعى ، ولـكن هذا المنحى من غير شك لا يفيدنا كثيراً فى موضوعنا وهو تقدير القطعة الأدبيـة ، ومعرفة قيمتها ، ودرجتها الفنية .

والخلاصة أن الأديب الـكبير ليس حقيقة مفردة مستقلة منعزلة ؛ فله صلاته التى تربطه بالماضى والحاضر ، وفى هذه الصلات يقودنا هو بالضرورة إلى معاصريه ومتقدميه ، وهكذا يقودنا الأديب إلى نوع من أدب قومى موحد ذى كيان قائم بذاته ، وحياة مستمرة خاصة ، ولـكنها متطورة تتبدل فى مراحل وأطوار مختلفة . ودارس الأدب من ناحيته التاريخية يجب أن يدرس أمرين اثنين : الأول : ما فيه من حياة مستمرة ، أو بعبارة أخرى الروح القومية فيه ، والثانى المراحل المختلفة لهذه الحياة المستمرة ، أو الطريق الذى يحمل فيه الأديب الروح المتغيرة للعصور التالية ، ويعبر عن هـذه الروح . وليست دراسة الأدب التاريخية تعنى فقط سرداً زمنياً

للرجال الذين كتبوا أو شعروا فى هذه اللغة ، والكتب التى ألفوها ، والتغيرات التى طرأت على اللغة والأذواق ، ولكننا نعنى الاستكشاف المستمر عصراً بعد عصر لعقل الأمة وخلقها .

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

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

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

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

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

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

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

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

وسيلاحظ الدارس أن أهمية الموضوعات فى كل عصر تختلف ، فبينما يحتفى

موضوع من الموضوعات ، و يصبح عديم الأهمية ، إذا بموضوع آخر يظهر و يبرز إلى الأمام .

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

* * *

واتجه آخرون إلى دراسة الأدب من حيث هو فنّ وقالوا : إنّ الذى يعنينا أكثر من كل شىء آخر هو تقرير الآثار الأدبية بقطع النظر عن بيئتها أو قائلها وأن نجيب عن الأسئلة الآتية : ما منزلة هـذه القطعة الفنية ؟ ما موضع الحسن أو القبح فيها ؟ ما الذى جعلها أثراً فنياً على كرّ الأجيال ؟ وهذه الأسئلة ترينا قلة الارتباط بينها و بين دراسة البيئة أو حياة الأديب ؛ فكثيراً ما نجد فى ديوان الحماسة أو غيره : « وقال آخر » ولا يذكر القائل ، ولا يُبيّن أإسلامى هو أم جاهلى ؛ وهذا لم يمنعنا من الإعجاب بالأبيات أحياناً ووضعها فى درجتها التى تليق بها . فالغرض من النقد الأدبى إذن تقدير الصفات الأساسية التى يجب توافرها لتكون القطعةُ أثراً فنياً أدبياً .

واتجه آخرون إلى دراسة حياة الأديب لا الأدب نفسه فوجهوا عنايتهم نحو تأثّر الأدب بالأديب وصدوره عنه ، ولاحظوا فى ذلك أنّ نفسَ الأديب هى المنبع الذى صدرتْ عنه القطعة الأدبية . فيجب أن تُدرسَ هذه النفس ليُفْهَم ما يصدر عنها ، فالكتاب الذى أُلف والقصيدة التى نُظمت لا يمكن فهمهما حق الفهم إلا إذا فُهمت نفسية القائل — وهذا من غير شك صحيح إلى درجة كبيرة ، فأنت لا تفهم ديوان الأخطل إلّا إذا علمتَ أنه كان نصرانياً وعلمتَ مقدار تديّنه ، ولا تفهم قصائد البارودى فهماً صحيحاً إلّا إذا علمتَ نشأته والمناصب التى تقلّب فيها والمحن

التى انتابته . . بل هناك أبيات وقطع نرى عند قراءتها أنها تحتمل نوعين من التأويل والشرح ومعرفة الشاعر هى التى تعين على ترجيح أحد التأويلين .

إن شئتَ فانظر إلى الدواوين وقارنْ بينها تجدْ أن بعض الجامعين اكتفى بترتيب الديوان على حروف الهجاء ، و بعضهم رتّبها حسب أدوار حياة الشاعر ، أو قدّم للقصيدة بمقدّمة تشرح الظروف التى بعثتْ على قول القصيدة . وترى الفرق كبيراً فى فهم النوعين من الدواوين فترتيب الديوان حَسَبَ عمر الشاعر ، وذكر الظروف قد ألقى نوراً على القصيدة يوضح جوانبها وما فى ثنايا السطور . على حين أن ترتيب الديوان على حروف الهجاء لم يُفِدْ من هذه الناحية أية فائدة . وكذلك الشأن فى الكتب ، فأنت إذا علمتَ أن أمالى القالى ألّفها أبو علىّ للأندلسيين ، وأنه أراد أن ينقل علم المشارقة إلى المغاربة أعطاك ذلك للكتاب لوناً صحيحاً يعينك على فهمه وترتيبه . وإذا علمتَ أنّ ابن أبى الحديد شارح نهج البلاغة شيعى معتزلى جعلك ذلك أقدر على فهم الكتاب . فإذا علمتَ أن مؤلفاً لم يكن ثقةً قدّرت الكتاب تقديراً أقرب إلى الحق . . وهكذا . . ولكن ينبغى أن لا يفوتنا أن المغالاة فى هذه الناحية ضارة بالفن فكثيراً ما تكون معرفة حياة المؤلف أو الأديب أو الشاعر سبباً فى عدم تقدير القطعة الفنية تقديراً صحيحاً ، فقد يبخس بعض الناس حق الأخطل لأنه نصرانى أو يرفعونه فوق منزلته لأنه نصرانى أيضاً ، وكذلك قد يؤثّر فى نفس القطعة الفنية ما تعرفه عن منشئها من ورع وسموّ خلق ، أو تهتك أو ضعة ، أو انتساب إلى حزب سياسى يعجبك أو لا يعجبك .

من أجل هذا ألحّ بعض الأدباء فى إبعاد حياة الأشخاص وعدم حسبان ذلك فى تقديم الفنّ . وقالوا ليس يهمنا كثيراً معرفة ما إذا كان مجنون ليلى شخصاً حقيقياً أو خيالياً ما دمنا نستطيع أن نقوّم القصائد المنسوبة إليه تقويماً حقيقياً . وليس يهمنا من الناحية الفنية أ كان ديوان امرئ القيس من شعر امرئ القيس

أم من شعر خَلَفٍ الأحمر أو غيره كما لا يهمنا إن كانت هـذه الصورة لروفائيل أو لغيره . . إن ذلك قد يهمّ المؤرخ و يهمّ مؤرخ الفن ولـكن لا يهم الناقد ؛ كما لا يهم من يريد أن يعرف مساحة بيت أن يعرف من مالكه ولا من بانيه ولا جمال هندسته أو قبحها . وهم يقولون إنّ الفنّان قد قدّم لك قطعة فنية لتحكم لها أو عليها فأصدر حكمك عليها وحدها . والأديب لم يقدّم حياته لتحكم لهـا أو عليها . والواجب أن يُحكَم على قيمة الفنّان بما يقدّمه لا على ما يقدّمه بقيمته هو .

والحق أن قدراً من معرفة حياة الفنان لازمٌ لفهم ما صدر عنه من فن ، وهو القدر الذى يُرسـل الضوء على الآثار الفنية . فأمّا ما وراء ذلك فليس يهمّنا فى موضوعنا وهو النقد الأدبى .

والنقد ، بهذا الشكل ، أقرب إلى العـلم منه إلى الفنّ فهو يقرّر القواعد النظرية أكثر مما يبيّنُ طريقة استخدامها و يوضّح النظريات التى يمكنك أن تعرف بهـا القطعة الفنية ومقدارَ جودتها ، ولـكن لا يتعرض كثيراً لتدريبك وتبيين الطرق العملية لتكون فناناً .

و بذلك نستطيع أن ندرك الفرق بين النقد وفن البلاغة ، فالفرق بينهما من وجهين : الأول أن البلاغة تغلب فيها الناحية الفنية فهى تقصد أكثر ما تقصد إلى تمرين المتعلم أن يأتى بقطع بليغة ؛ أما النقد فيوضّح النظريات التى نقدّر بها تلك القطع .

والثانى ، أن البلاغة أكثر ما تُعنَى بالشكل وصورة الكلام ، فهى تفرض أن المعانىَ حاصـلة فى ذهن الكاتب ، ثم تعلّمه كيف يصوغها و يخرجها فى قالب بليغ . أما النقد فيتعلق بمـا وراء الشكل بمقدار ما فى القطعة مثلا من عواطف ، و بمقدار ما فى القصيدة من خيال ... وهكذا . فإذا عُنيت البلاغة بالنظم وتأليف الكلام وتركيب الجمل ومظاهر الأسلوب ، فالنقد يُعنَى بمنابع الأسلوب من فـكر وعاطفة وخيال ونحو ذلك مما لا يتعلق بالشكل .

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

يتضح لنا مما تقدّم أن النقد الأدبى غرضه أن يستكشف العنصر التى لا بدّ منها لما يسمّى أدباً والتى إذا تحققت على الوجه الأكمل كانت المثل الأعلى للقطعة الأدبية ، والتى هى المقياس الذى نقيس به الآثار الأدبية لنعرف قيمتها .

ولكن هل هذا ممكن ؟ وهل هناك أصول للصفة التى وصفوا ؟ وهل يمكن تأسيس علم غرضه ما ذكرنا ؟

شكّ قوم فى إمكان هذا ، بل أحالوه ، ووُجّهت اعتراضات عِدّة على هذه المحاولات .

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

ليس يُستحسن فى شرع الهوى عاشقٌ يحسن تأليف الحجج
إنّى الحُبُّ على الجَوْر فلو أنصفَ المحبوب فيه لَسَمُج

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

الشأن كذلك ، فإذا رأيتُ صورةً وقلتُ إنها جميلة ، فمعنى ذلك أنها تَسرُّنى وتلائم ذوقى ، وليس فى إمكانك أن تقول إنّ هـذا حق أو باطل كما تقولُ فى الحقائق العلمية : وليس الأدب إلاّ ضرباً من الفن ، فإذا سمعتُ أو قرأتُ قطعةً فأعجبتنى قلتُ إنها جيدة ، أى إن ذوقى يستحسنها و إذا لم تستحسنها أنت فلك ذوقُك ؛ وليس هناك مَرْجع نحتكم إليه . وكلّ ما قيل فى شأن قواعد الاستحسان والاستهجان ليس إلاّ ضرباً من التحكم أو اللعب بالألفاظ أو استخدام القـدرة البلاغية تعمل فى الإقناع عَمَلَ الحجج المنطقية ومحال ذلك . و إن شئت مثلاً لذلك فاقرأ ما يقوله عبد القاهر الجرجانى فى دلائل الإعجاز ، يقول : « ومما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنِسُك فى موضع ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك فى موضع ، فلفظ الأخدع فى بيت الحماسة :

تنفّتُ نحو الحىّ حتى وجدتنى ... وجعت من الإصغاء لِيتا وأَخْدعا

و بيت البحترى :

وإنى وإن بلّغتنى شرف الغنَى ... وأعتقت من رِقّ المطامع أَخْدَعى

فإن لها فى هـذين المكانين ما لا يخفَى من الحسن . ثم إنك تتأملها فى بيت أبى تمـام :

يا دهر قوّمْ من أخْدعيك فقد ... أضججت هذا الأنام من خُرُقك

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

فأنت ترى أنّ عبد القاهر لم يرجع فى كلامه إلى حُكْم عقلى ولا تعليل منطقى ، و إنما ترى أن الدعوى والبرهان من صنف واحد ، كلاهما يعتمد على الذوق من غير حُجّة .

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

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

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

بيضاء باكرها النعيم فصاغها ... بلباقة فأدقّها وأجلّها

حجبت تحيّتها فقلتُ لصاحبى ... ما كان أكثرها لنا وأقلّها

ولكن لا يلتفتون إلى جمال الحديث وجمال خفّة الروح ، كما يقول بشار العباسى : ☆ وحديثها السحرُ الحلال لو انها ☆

لأن جمال الحديث يتصل بالمعنى أكثر مما يتصل بالمادة .

وقلْ مثل ذلك فى الأدب ، فالقطع الأدبية التى تُعجب الشعبَ المنحطّ لا تُعجب الأديب الراقى من ناحية الألفاظ ومن ناحية المعانى . وهذا من غير شك يرجع إلى اختلاف الذوق وتدرّجه فى الرقى ، بل إن الأديب نفسه إذا رقى استحسن ما لم يكن يستحسن ، واستهجن ما لم يكن يستهجن تبعًا لرقىّ الذوق . وإذا كان الذوق يرقى وينحط فهوخاضع لنظام وقوانين يمكن دراستها . وهناك مقاييس للذوق الراقى والذوق المنحط يمكن أن تُصاغ فى قالب قواعد علمية ، بل صيغت بالفعل فى علم الجمال وإن لم يُستكشَف جميعها بعدُ . فليس الحكم النقدى يصدر اعتباطا أو يُلعب فيه بالألفاظ ، وإنما هو مبنىٌّ على ذوق خاضع للبحث العلمى .

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

والجواب عن هذا أنّ الاختلاف فى الذوق مُسَلَّم به ؛ ولكن ما اتفق عليه الأدباء أكثر مما اختلفوا فيه ، وليس بينهم من يشك فى أن كلاً من الفرزدق وجرير والأخطل شاعر عظيم ، ولا أن امرأ القيس والنابغة فرسا رهان ، ولا أن مقامات البديع فيها مزايا وعيوب ، كما أن مقامات الحريرى كذلك ، وأنّ عدىّ ابن زيد شاعر ضعيف . وهكذا . هناك ضروب من الاتفاق عدة ، وهذا الاتفاق دالّ على أنّ هناك معانىَ فى نفوس الأدباء ومقاييس متفقاً عليها يصدرون عنها هذه الأحكام المتفقة . فالنقد الأدبى ينبغى أن يسمح بهذا الاختلاف البسيط بين الأدباء ولا يضيره ذلك ، فإن وراء هذه الأصول والقواعد التى اتفقوا عليها أو هى فى نفوسهم محلُّ اتفاق — شخصية تسبب هذا الاختلاف ، فمن غلبت عليه فكرةُ التشاؤم وأَلِمَ من عيوب الناس واحتقر شؤونهم مثلا يميل إلى شعر أبى العلاء . ومَن قضى حياته فى لهو وسرور وخمر وتشبيب ونحو ذلك فضّل شعر أبى نواس . وهكذا . وهذا الاختلاف فى التفضيل لا يؤثّر كثيراً فى قواعد النقد التى تقرر مركزاً أدبيا ممتازاً لكلٍّ من أبى العلاء وأبى نواس .

الاعتراض الثالث : واعترض ثالثاً بأن مجال الأدب غير محدود ونتاجه متنوع تنوعاً لا يُحصى ، فلا يمكن أن يوضَع إذن لغير المحدود قواعدُ محدودة تحيط

به وتنطبق على كلّ أنواعه . فشعر أبى العلاء الباكى وشعر أبى نواس الضاحك وشعر أبى العتاهية الجادّ ، وشعر ابن الحجاج الماجن ، وشعر المتنبى العاقل ، وشعر العباس بن الأحنف العاشق ، وشعر مؤدب ، وشعرٌ فاحش ، وأنواعٌ من الشعر لا تُحصى ، ومن النثر الفنى لا تُحصى : كل هذا يجعل من المستحيل أن توضع له قواعد تجمعه ومقاييس تقتبس منه . لأن الأدب سجلُّ الحياة . ومناحى الحياة عديدة ومنابعها مختلفة : عقل وشعور وخيال وما إلى ذلك ، وكلّ منبع من هذه المنابع له ضُروب وألوان لا يحصُرُها عَدٌّ فكيف يمكن وضع قواعد ومقاييس تجمع شملها وتحدّد قيمتها .

وقد أجيب عن هذا الاعتراض بأن هذا التنوّع والاختلاف يجعلان مهمة النقد الأدبى صعبة لا مستحيلة . فوراء هذا التنوع أسس يحاول هذا العلم ضبطها ووضع مقياس لها ، فمثلا مجال الخيال متنوع أنواعاً لا عداد لها ولكن هذا لا يمنع أن يُضبط الخيال وتُوضع له قواعد ويحدّد له مقياس ينطبق على أنواعه الكثيرة .

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

وجوابُنا هنا كجوابنا السابق ، وهو أنّ هذا يوضّح صعوبة البحث ولكن

لا يوصّل إلى النتيجة التي وصل إليها المعترض من استحالة البحث . وأيضاً فليس من خصائص النقد أن يُشعِرك بطعم كلّ أديب فهذا شيء لا يكوّنه النقد ، بل تكوّنه القراءة الشخصية لآثار الأديب . وإنما الناقد يستحسن الآثار الأدبية أو يستهجنها ثم يضع لاستحسانه واستهجانه عللاً معقولة ؛ وهذا هو موضوع النقد فهو يضع القواعد التي يُرجَع إليها في الاستحسان أو الاستهجان ، ويرى إن كان يمكن تطبيق ذلك على جميع الآثار الفنية أولا .

والآن نخرج من هذه الاعتراضات بنتيجة واحدة وهي أن هذا العلم محفوف بصعاب كثيرة ، وأنّ هناك نواحي لا يمكن وضع قواعد لها كالشخصية المختلفة للأدباء : وقواعد يمكن وضعها وتطبيقها على الأدب عامة ، كما يمكننا القول هنا بأنّ علم النقد يريد أن يخرج بالنقد من أن يكون مجرّد استحسان أو استهجان لا يستند على تعليل ، فكلّ ما كان مبنيّاً على ذوق الناقد وحده ومجرّد ادعائه أن هذا بليغ وهذا غير بليغ لأنه يتذوقه أو لا يتذوقه واكتفاؤه أن يصوغ عباراته بالاستحسان والاستهجان في قالب جميل كما يفعل عبد القاهر الجرجاني وأبو هلال العسكري في كثير من المواضع . كلّ هذا ونحوه لا يفيدنا كثيراً في موضوعنا ولا يصحّ أن يُعدّ من علم النقد ، كذلك يجب أن ننبه هنا على أن قواعد النقد لم يُلاحظ في وضعها الفنان بقدر ما لُوحظ الحكم على الآثار الفنية ، فليس الغرض الأساسي منها أن تُعلم الشاعر كيف يشعر ، ولا الكاتب كيف يكتب . وإنما تعلّم الناقد كيف يحكم على الآثار الفنية . فهي قواعد مستنبطة من الفنّ وليس الفنّ مستنبطاً منها . ويجب أن نلفت النظر إلى أننا بهذه القواعد لا نريد أن نُهدر الذوق الخاصّ بالناقد فإنّ له دخلاً كبيراً في قيمة الناقد ؛ ولكن ممّا لا شك فيه أن هذه القواعد تُساعد ذوق الناقد على تعرّف الصواب .

وأيّاما كانت اتجاهات الدراسات الأدبية يجب على قارئ الأدب أن يقرأ القصيدة أولا قراءة دراسية ، ثم يقرؤها بعد ذلك قراءة نقدية ، ففي القراءة الأولى

يحاول أن يتعمق فى نفسية الشاعر وأن يتفهمها وأن يملأ قلبه بما كان يفعمه من عواطف وإحساسات ، وأن يحيط نفسه بنفس الجو الشعورى الذى كان الشاعر فيه ينشئ قصيدته . أما فى القراءة الثانية فعليه أن يقارن بين هذه القصيدة وغيرها من جنسها و يزداد تعمقا فى فهم لمحاتها وتبين إشاراتها .

و بديهى أن القراءة الثانية لا تكون إلا بعد القراءة الأولى ، فنحن لن ننقد قصيدة حتى النقد إلا إذا درسناها أولا وتفهمناها وتعرفنا روح صاحبها وتعمقنا فى عواطفه وشعوره وانسجمنا فى جوه العاطفى . ثم إن قيمة القراءة الثانية تتوقف على مقدار القراءة الأولى من الجودة والإتقان .

ونحن فى نقدنا للقصيدة لا نعنى إلا بالناحية الأدبية العاطفية دون أن نهتم بالمسائل الخلقية أو المناقشات الفلسفية . فهذا النقد هو ما نسميه النقد الأدبى .

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

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

وبعكس هذا تماماً نجد الأساليب الأدبيـة ، فهى متنوعة متعددة الصور كما قلنا ، وهـذا يسلمنا إلى القول بأنه ليس من قاعدة واحدة تنقد بها كل أنواع الأساليب الأدبية ، ونحكم بها على جودتها ، وإنما نحكم على كل أسلوب بأحكام نستمدها من الأسـلوب نفسه . فننظر إلى طبيعة الأسلوب وطبيعة المعنى ومقدار انسجامهما وننظر إلى درجة إجادة الأسلوب فى التعبير عن المعنى ، ولـكن هناك أشكالا من الأساليب تجمع كل طائفة منها متشابهة مشـتركة يكون من السهل خضوعها لقانون نقدى عام يطبق عليها ، فالأسلوب العلمى لا يراد منه إلا الإفهام ، ولذلك يجب أن يكون سهلا خالياً من كل تعقيد . بسيطاً عارياً عن كل زخرفة أو تنميق . مساوياً للمعنى لا يزيد عنه ولا ينقص مرتباً ترتيباً منطقياً متينا .

أما الأسلوب الأدبى فلا يشترط فيه هذا . لأن غرضه ليس مجرد الإفهام ، بل له غرض آخر هو التأثير والإقناع والاجتـذاب . فالخطيب مثلا حين يخطب الناس ليس غرضـه أن يفهمهم ما يقول . بل غرضه أن يستميلهم إليه ويجتذبهم إلى موافقته على ما يقول ، فهو لذلك لا يكتفى بالتعبير البسيط المألوف ، بل يلجأ إلى جمـل يستثير بها عاطفة السامعين ويتملق قلوبهم ويستدعى إعجابهم . تلك الوسائل هى التى تكتشفها البلاغة . وكذلك شأن الشاعر فى قصيدته إذ هو يريد

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

ولكن الأدباء أنفسهم يختلفون فى خلجات نفوسهم وفى صبغتهم العاطفية ، فتختلف لذلك أساليبهم ، فأديب واقعى يعبر عن الحياة الفعلية ، وأديب مثالى يعبّر عن أدبه تعبيراً مثالياً . ويجب عند دراستنا للكتب الأدبية أن نفرّق بين ما يسميه كارليل الأصوات المبتكرة ، وبين ما هو مجرّد أصداء ؛ أو بعبارة أخرى بين الرجال الذين يتكلمون كلاماً صادراً عن أنفسهم وبين الذين يتكلمون نقلا عن الآخرين ، أو كما قال بعضهم عن كتاب بعد قراءته : « قد قرأتُ كتاباً جديداً وليس طبعة جديدة ، وليس انعكاساً لأىّ كتاب آخر » . ولسنا نحتقر الأصداء والانعكاسات ولا نذمها ولا نبالغ فى انتقاصها إذ أنها إن كانت جيدة فى نوعها ، كان لها مكانها وفائدتها ، ولكن لكى نتجنب كل تقدير خاطئ يجب أن نميّز الأدب الذى يستمد حياته من شخصية المؤلف ونجربته عن الأدب الذى يستمد حياته من طريق غير مباشر عن شخصيات الآخرين وتجاربهم ، فهذا النوع الثانى يجب أن يوضع دائماً دون الأول فى المكانة .

وعلى كل حال يجب أن نعير اهتماماً لما يسمونه مبدأ الصدق . وقد كان أفلاطون أول من أعلنه ، وهو أن أساس كلّ عمل جيد وخالد فى الأدب هو الإخلاص التام من الفرد لنفسه ، والإخلاص التام منه لتجربته الخاصة فى الحياة وهذه الصفة من الإخلاص هى التى عدّها « كارليلْ » العنصر الضرورى لتكوين كل عظمة وبطولة ، وهذا المعنى هو الذى عبّر عنه « ألفريد دى موسيه » بقوله « إننى أنا الذى عشق » . وقد تبدو هذه العبارة عادية ، ولكن كم منّا يستطيع أن يقولها فى صدق ؟ وكما قال جورج هنرى لويس : « نحن لا نستطيع أن نتطلب من كل إنسان أن يكون له عمق غير عادىّ فى فطرته ، ولا نستطيع أن نطلب منه تجربة غير عادية ، ولكننا نطلب منه أن يعطينا أحسن ما يستطيع ، ولن يكون

هذا الأحسن شيئاً يملكه غيره . . » وكم من الناس قد فقدوا قيمتهم بكبتهم نفوسهم وجريهم وراء غيرهم فى أسلوبه وموضوعه . وهذا هو الذى يفسّر أننا نرى الرجل كبيراً فى ملكاته الطبيعية واسع الثقافة كاملا فى الفنّ ، قد فقه غيره بسبب أن الأول أقلّ صراحة وأضعف جرأة فى التعبير عن نفسه . وبدون الإخلاص لا يمكن أن يوجد فى الأدب عملٌ حىٌّ . وميزة التجديد فى الأدب التى يدأب الناس فى البحث عنها ليستْ فى الجدّة ، ولكنها فى الصدق . والإنسان سواء كان مُحيط تجربته وقوته الخاصة كبيراً أو صغيراً فإنه يجب أن يكتب عما تقوده إليه أقدامه وأن يهتم بوصف ما عاشه هو وما رآه وفكّر فيه وأحسه بصدق وأمانة . ونعنى بالصدق أن يُعبّر عن إحساسه وشعوره لا عن إحساس غيره وشعوره . فأبو العتاهية مثلا حين يعبّر عن الزهد ، وأبو نواس حين يعبّر عن غرامه بالخمر ، إنما يعبّران عن صدق وإخلاص ، والرجل الصالح التقىّ الذى لم يتعرض يوماً ما لحبّ مذكر ، والتغزل فيه لا يكون صادقاً حين يقول الشعر فى غزل المذكر وهكذا . .

عناصر الأدب

أجمع النقاد تقريباً على أن الأدب يتكون من عناصر أربعة : العاطفة والمعنى والأسلوب والخيال . ونعنى بذلك أنّ كلّ نوع من الأدب لا بدّ أن يشتمل على هذه العناصر الأربعة ولا يخلو من عنصر منها ، غاية الأمر أن بعض الأنواع الأدبية قد يحتاج إلى كمية أكبر من بعض هذه العناصر مما يحتاجه من نوع آخر . فالشعر مثلا يحتاج إلى مقدار من الخيال أكثر مما تحتاج إليه الحِكَم ، والحكم تحتاج إلى مقدار من المعانى أكثر مما تحتاجه من الخيال وهكذا .

العاطفة

هى عنصر هام فى الأدب . ومع علم الأقدمين بها فإنّ اسمها لم يستعمل فى الأدب العربىّ إلا حديثاً كالذى قالوا عن الأدب الألمانى فيه عشق كثير ، ولكن ليس فيه كلمة عشق . فأنت تقرأ طبقات الشعراء لابن قتيبة مثلاً فتجد فيه قول الشعر للرغبة أو الرهبة ، ولكن لا تجد فيه كلمة العاطفة لأنها لم تخترع إلاّ فى العصر الحديث ؛ وكذلك فى كتاب العمدة لابن رشيق وفى غيره من الكتب . على كل حال فهى عنصر هام . وقد كثر فى تعبير الأدباء المُحْدثين أنّ فلاناً مشبوب العاطفة أو هو ذو عاطفة بليدة . وهذه العاطفة هى التى تمنح الأدب الصفة التى نسميها بالخلود . فنظريات العلم ليستْ خالدة . فالعلم الذى كان فى زمن الإلياذة قد مات و بقيت الإلياذة ، والعلم الذى كان فى زمن المتنبى مات و بقى شعر المتنبى ، ولم يبق العلم الذى فى زمنه إلاّ للتاريخ . والسبب فى ذلك أن العلم خاضع للعقل ، والعقل سريع التغير حتى فى الإنسان الواحد من صباه إلى شبابه إلى شيخوخته ؛ فقد يرى الرأى فى زمن ثم يرى غيره فى زمن آخر وهكذا . . أما العاطفة فلا تتغير إلاّ قليلا ، و إذا تغيرت تغيرت فى أشكالها دون أساسها .

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

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

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

وإذ كانت العواطف أساسًا من أسس الأدب وهى التى تجعله خالداً وكانت العواطف لا تتغير حُبّب إلينا قراءة الشعر مراراً . فنحن لا نملّ من إعادة قراءة المتنبى أو أبى العلاء ، على حين أننا نملّ بسرعة من قراءة كتاب علمى متى كنّا نعلم ما فيه لأنه مرتبط بالعقل لا بالعاطفة . وشىء آخر وهو أن العاطفة أوسع مجالا لتوضيح الشخصية . ففهم الحقائق العلمية فهماً مطابقاً للواقع والتعبير عنها يشترك

فيه الناس على السماء تقريبا . فنحن إذا قلنا : الخط المستقيم هو أقرب مسافة بين نقطتين كانت هذه الحقيقة عامة يستوى الناس إلى درجة كبيرة فى فهمها والتعبير عنها . فليس فيها كبير مجال للتعبير عن الشخصية ، ولكن ما أشعر به إذا رأيت نجما فى السماء يخالف ما شعر به مَنْ بجانبى ، وتعبيرى عنه يخالف تعبير صاحبى ، على حين أن الفلكيين فى كلامهم عن النجوم وأحجامها ، وبعدها وحركاتها متقاربون فى الإدراك العقلى والتعبير القولى . وعند ما تدخل العاطفة فى الشعور والتعبير تظهر الشخصية ويكون الأدب .

وإذا أردت أن تعرف شخصا أعالم هو أم أديب أم هو عالم وأديب معًا ، فانظر بنتاجه أيؤثر كلامهُ فى العقل أم فى العاطفة أم فيهما معًا ، فالأول عالم والثانى أديب والثالث عالم وأديب معًا .

معنى الأدب : وهم يعرّفون الأدب عادة بأنه تفسير الحياة واستخراج معانيها . ومن الواضح أن استخراج معانى الحياة والتعبير عنها إنما يرجعان إلى ما للإنسان من قوة عاطفة لأن الحياة بمعناها الواسع لا تسيطر عليها الحقائق الخارجية ولا الظروف الخارجية ولا التفكير العقلى بقدر ما تسيطر عليها العواطف ، والعواطف هى التى تحركنا إلى العمل وهى التى توجّه الإرادة وهى التى تحدّد مجرى الحياة .

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

والأدب أداته العواطف ، وهو الذى يحدّث عن شعور الكاتب ويثير شعور القارئ ويسجّل أدقّ مشاعر الحياة وأعمقها .

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

والجواب أنّ هذا صحيح أيضاً ، وهو أن ما لا يحرك عاطفة ولا يثيرها لا يُسمّى أدباً . فالتاريخ إذا صدر عن عاطفة وأثار عاطفة سُمّى أدباً وإلّا كان علماً . والشروط التى وضعوها لكتابة التاريخ كالدقة والإلمام بجميع نواحى الموضوع والإنصاف فى الحكم هى شروط من الناحية التاريخية : فإذا فقدناها لم يعد كتاب تاريخ . . ولكنه إذا كان ذا أثر فى العواطف ظلت ناحيته الأدبية باقية . والسبب فى أننا نعدّ كاتباً أو ناقداً أو باحثاً أديباً وآخر غير أديب . أن الأول يثير الحقائق التى يذكرها ويقوّيها ويلهبها باللعب بالعواطف .

ثم إنه أحياناً تكون كميات العناصر الأخرى كبيرة ، وهى عنصر العقل والخيال والأسلوب . ولا يكون فيها شىء من العواطف ، كبعض حكم المتنبى ، وبعض الأمثال ، فهذه يختلف النقاد فيها ، وبعضهم لا يعدها أدباً لخلوها من عنصر هام ، وهو العاطفة . وبعضهم يعدها أدباً لما كان من التعويض بزيادة العناصر الأخرى ، وقالوا إنه إذا زادت كمية الخيال وقوىَ الأسلوبُ فمن البعيد ألا يؤثر فى العاطفة .

وعلى الجملة فإثارة العواطف هى العنصر الظاهر فى الأدب ، فإذا كانت هذه الإثارة هى أهم غرض للكاتب أو الأديب كان لنا من هذا شعر أو أدب كفنّ من الفنون الجميلة ، وإذا لم يُثر هذه الإثارة بحال من الأحوال صَعُبَ أن نسميه أدباً ، بل ربما كان علماً ، وإذا كانت الإثارة وسيلة لا غاية فقصد إليها الأديب أو كان غرضاً عرضياً لا أساسياً قُلنا إن على هذه الكتابة مسحة من الأدب بقدر ما فيها من إثارة العواطف .

ومن هذا نستطيع التفرقة بين العالم والأديب بأن العالم يلاحظ الأشياء

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

الضحك والبكاء والصراخ وما إلى ذلك ، فهى جميعها لغات العواطف ، ولكن الموسيقى أقواها وتأثيرها أسرع فى الانتقال . وإذا كانت الموسيقى لا تعتمد على معانٍ عقلية فهى لا تسترعى العقل ولكن تسترعى العواطف . أما الأدب فليس شأنه شأن الموسيقى فهو يعتمد على قدر صالح من المعانى ويصحبه المقدار الفنى الأدبى الذى يثير العاطفة .

ويظهر أن الموسيقى فى هذا هى التى ينطبق عليها ما ذكرنا دون أنواع الفنون الأخرى ، فالنقش والتصوير مثلا لا بدّ أن يضعا أمام أعيننا شيئاً جميلا فلهما مادة يقومان عليها بخلاف الموسيقى فلا مادة لها أو على الأقل ليس لها مادة ظاهرة . وشأن الأدب شأن الفنون غير الموسيقى فهو يسترعى العواطف ، لكن لا بالمباشرة بل بواسطة ما فيه من معان وأفكار حتى الشعر نفسه لا بدّ أن يكون ذا معنى وفيه حقائق ومادة عقلية تعتمد عليها المشاعر وبدون هذه الحقائق والمعانى لا يستطيع الأدب أن يثير العاطفة . وإذا لم يُدْعم القول بمعان صحيحة أثار عواطف مريضة .

الخيـــــال

كذلك لا بدّ للأدب من عنصر الخيال وهو ضرورىّ فى كل أنواع الأدب وهو القوة التى نستطيع بها أن نصوّر الأشخاص والأشياء والمعانى ونمثلها شاخصة أمام من نخاطبه ونستثير مشاعره .

وأخيراً لا بد من عنصر رابع وهو حسن النظم وتأليف الكلام كما قدمنا من عناصر الأدب ، أعنى العاطفة والخيال والمعانى لا بدّ أن يكون لها لفظ ونمط راق من القول يدل عليه ، وهذا هو الذى نسميه نظم الكلام ؛ وهذا النظم وسيلة لأداء المعانى لا غاية ، ولكن له من الأهمية ما لباقى العناصر ، فإثارة العواطف

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

والخلاصة التى نصل إليها من كل هذا أنا إذا امتحنا العناصر التى فى الأدب وجدناها أربعة :

١ — العاطفة وهى أظهر ميزة فى الأدب ، وفى بعض أنواع الأدب تكون الحاجة إليها أشد من أى عنصر آخر .

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

٣ — المعانى وهى أساس كل نوع من أنواع الفن إلا الموسيقى ، وفى بعض أنواع الأدب يكون هذا العنصر أهم ما فيه كما سنرى .

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

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

الهجاء والوعيد والعتاب . » اهـ . والذى يُلاحظ أن قائل هذا القول إنما راعى عواطف الشاعر والأديب لا عواطف السامعين وهو الذى نقصده .

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

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

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

١ — يُقدِّر عنصر العاطفة بصحتها واعتدالها : ونعنى بصحتها واعتدالها أن الأسباب التى أثارتها أسباب صحيحة جيدة . يقول « رَاشْكِن » : « إن الإعجاب قد يُثار بعرض ألعاب نارية أو بتنظيم الحوانيت فى شارع من الشوارع ، ولكنّ هذه العاطفة ليست بعاطفة شعرية ، لأن الأساس الذى بُنيت عليه باطل مُزَيَّف وليس فيما ذُكر شىء يستحق الإعجاب ، ولكن الإعجاب من انعقاد الزهرة ثم تفتحها عاطفة شعرية ، لأن ظهور هذه القوة الروحية التى تعمل فى تكوين الزهرة وما فى ذلك من جمال حىّ لا ينتهى الإعجاب بها . ا . هـ » فإذا أردنا أن نقوم عاطفة فى قطعة أدبية فلنتساءل هل العاطفة التى تثيرها هذه القطعة قوية وصحيحة ؟ وهل هى نبتت عن أسباب صحيحة ؟ فإذا نحن استعرضنا مثلاً عاطفة الحبّ عند مجنون ليلى أو فى رواية غادة الكاميليا ، وجدناها عاطفة مائعة نشأت من عاطفة مريضة ، وهذا ما نلمحه فى كثير من شعر لزوميات أبى العلاء : فهو شعر متشائم حزين نشأ عن عاطفة مريضة ، فقد يصبّ غضبه على الدنيا وما فيها لأنّ إنساناً

جنى على الأخلاق أو يفضل الصخرة على الإنسان لأنّ الصخرة لا تظلم ولا تكذب . وهكذا كل شعر الغزل المعنى فى وصف ما يلاقى المحبّ من الضنى والذى يذوب رقة وحنانا ليس ناشئاً عن عاطفة صحيحة قوية ، وكذلك شعر العباس بن الأحنف فهذا الشعر وأمثاله إن أرضى الجمهور ولذّهم ، فهو فى كثير من الأحيان أجوف وهو فى كثير من الأحيان ناشىء عن عاطفة مريضة . وليس من الحق أن يبيع الإنسان عواطفه بهذه السهولة وهذا الرخص وليس من المستحسن أن يعطى الممدوحُ الشاعرَ حفنةً من الدراهم فتثور عاطفته وينبعث عنها شعر كثير . والشاعر الجيّد على هذا القياس هو الذى يثير العواطف بقدر ويبنيها على أساس عميق . أمّا إن تعالَى فى ذلك وأثار عواطف حادة لأسباب واهية فإنه يكون شعراً خفيفاً ضعيف القيمة مهما استلذه الناس .

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

وتعتمد قوة العاطفة : أوّلا على طبيعة الكاتب أو الشاعر ، فيجب أن يكون هو قوىّ الشعور فيما يكتب وإلا لم يستطع فى العادة أن يثير شعور القارئين . وكثيراً ما يكون الكاتب أو الأديب مزوّداً بأسباب كثيرة من القوة كحسن التعبير وقوة الخيال ثم هو يفشل لأنه تنقصه قوة العاطفة . وكذلك قد يكون له عين تدرك الجمال وشعور رقيق وفكاهة حُلوة ، ولكن ليست له العاطفة القوية فيفشل ، بل كثيراً ما نجد الشاعر له من قوة العاطفة ما يعوّض نقصه فى النواحى الأخرى . ولسنا نعنى بالعاطفة القوية العاطفة الهدّامة المعربدة الهائجة المضطربة فقد تكون هذه مظاهر ضعف فيها وتفضلها العاطفة القوية فى ثبات . وبخارٌ حارّ مضبوط خير من نار هشيم سريعة الاشتعال سريعة الخمود ثم هى لا تضبط .

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

ثالثاً : وتقاس العاطفة أيضاً باستمرارها وثباتها ولذلك معنيان : الأول بقاء أثرها فى نفوس السامعين زمناً طويلا فتكون كالقطعة الموسيقية يسمعها السامع ثم لا تزال ترنّ فى أذنه بعض الأنغام ويتكرر أمداً بعيداً . وكذلك الشأن فى الأدب ، فبعض القطع الأدبية يؤثر تأثيراً وقتيا وآخر يبقى فى الذاكرة طويلا . والمعنى الثانى أن تكون القطعة الأدبية تثير شعوراً متجانساً متسلسلا ، وبعبارة

أخرى أن تكون هناك وحدة فى الشعور فلا ينتقل الأديب من شعور إلى آخر من غير صلة . ولسنا نعنى أن الكاتب أو الشاعر لا ينتقل مطلقاً من عاطفة إلى أخرى ، وإنما نعنى أن يُحكِم كلّ منهما الربط ، كما هو الشأن فى الموسيقى ، حتى لا يكون انتقال فجائى . وقليل من الأدباء من يستطيع العناية بهذا المعنى ، وقد يكون السبب فى ذلك راجعاً إلى غموض العواطف فى نفس الأديب أو ضعفها أو اضطرابها ، فإذا أخرجها فى آثاره الأدبية بدت مضطربة لا اتّساق فيها . وفى الحق أنّ الاحتفاظ بهذه الوحدة من أشق الأمور لا سيما فى القصائد الطويلة ، ويتيسر ذلك للشاعر فى الأشعار القصيرة كالشعر الغنائى والمقطّعات ، ولهذا يقال : إن أجود أنواع الشعر القصائد الغنائية لما فيها من وحدة العواطف ، ومن ثم كان الشعراء الغزليون من أتقن الناس لهذا الباب .

رابعاً : أن تكون العواطف خِصبةً غنية متنوعة وقلّما يوهب الأديب هذه الموهبة . وقد يشتهر الأديب و يعظم أمره وهو مع ذلك مفتقر إلى هذه الصفة ؛ ونعنى بها كثرة التجارب التى تجعل فى استطاعته إذا تعرّض لنوع من العاطفة أن يستوفى الكلام فيها كما يستطيع أن ينوّع فى كتابته أو شعره فيمسّ مشاعر مختلفة وهو فى كلٍّ منها غزير . وأحوج الناس إليها أصحاب الروايات والدراما لأن كتابتهم ليست ذاتية ولا تعبر عن نفوسهم وعواطفهم الشخصية فحسب ، و إنما هم يخلقون أشخاصاً يمثلون نواحى الحياة المختلفة و يصفونها وصفاً دقيقاً . وهذا يحتاج من غير شك إلى غزارة العاطفة وغناها وتنوعها ، وليس فى طاقة ذوى المشاعر الضعيفة أو القاصرة أن يتسللوا إلى خفايا الطبائع البشرية المتعددة فى الطفولة والشباب والكهولة ، وفى الرجال والنساء والضعفاء والأقوياء والمرضى والأصحاء والأشرار والصلحاء . كما أنهم لا يسعهم أن يتعمقوا فى بواطن الأمور وأغوار النفوس ليبينوا حقيقتها ، و يكشفوا مكانها . فالأديب لا بد أن يكون واسع المعرفة جمّ المشاعر ، قد ذاق كلّ طعم وتعلق من كل شىء بسبب .

خامساً : تُقوَّم أيضاً القطعة الأدبية بنوع العاطفة ودرجة رفعتها أوضعتها ، وهنا يعرض أمر كثير حوله الجدل لأنّ القول بأنّ للعواطف درجات يستلزم أن هناك عواطف سامية وأخرى وضيعة ، وإذا قيل هذا القول فما هو المقياس ؟ أعنى ما هو نوع العواطف التى نسمّيها سامية والتى نسمّيها وضيعة ؟ لم يتفق النقاد على الإجابة عن هذا السؤال وإن اتفقوا على القول باختلاف درجتها . فهناك عواطف جليلة وأخرى هُزأة ، وكلاهما وضع للأدب وإن كانا يختلفان قيمة ، وهناك عواطف تثيرها موسيقى الشعر وجناسه ، وهناك مشاعر تثيرها معانى الشعر ، وهناك أدب يثير لذة حسية كالميل إلى الخمر والنساء وما إلى ذلك ؛ وهناك أدب أرقى يثير شعوراً أخلاقياً كالإعجاب بالبطولة واحتمال الآلام فى سبيل أعمال جليلة . وإنما يجب أن ننبه هنا إلى أننا لا نقصد بالشعور الأخلاقى المعنى الضيق الذى يفهمه الأخلاقيون من حثّ على الفضيلة أو نهى عن رذيلة ، وإنما نفهمه بمعنى أوسع وهو ما يمسّ الحياة ويبعث على ترقيتها . فالشعر الذى يشكو الحياة وآلامها والحبّ وآلامه ، الذى ينظر نظرة تشاؤم إلى الحياة وشؤونها شعر أخلاقى بهذا المعنى ، والعاطفة التى تتصل بحياة الناس وسلوكهم أرقى من عواطف تثير لذة الحواس ، ومن هذا نستنتج أن أرقَى العواطف الأدبية هى التى تحيى الضمير وتزيد حياة الناس قوة ؛ وحينئذ إذا نحن أردنا أن نقوّم قطعة أدبية أو كتاباً تساءلنا : هل هو يثير فينا انفعالاً وميلاً إلى الحياة الراقية أم لا ؟ فإذا لم يكن لم يكن أدباً راقياً .

يُستنتج من هذا أن الأدب الراقى ينبغى أن تكون له صفة أخلاقية ، ويجب أن يثير مشاعرنا الصحيحة لا المريضة ، وينمى طبيعتنا ، ولسنا نعنى بقول من يقول إن قيمة الأدب كقيمة الفنون فى قدرته على إثارة اللذة والسرور فينا بقطع النظر عما فيه من صفة أخلاقية ، ويعبّرون عن ذلك عادة بقولهم : الفنّ للفنّ . والحق أنّ الفن لا قيمة له فى ذاته بما قيمته فى أنه يمدّنا باللذة الراقية ، ومن المُحقق أن تعُدّ فناً راقياً من لم يصطبغ فنه بالصبغة الخلقية .

يحتج القائلون بأن الأخلاق لا تصح أن تكون مقياساً للأدب ولا يجب أن يخضع هذا الأدب بجملة حجج ، منها أن الأدب مثله مثل سائر الفنون لا يُقاس بالأخلاق ؛ فالموسيقى من الصعب أن يُقال في قطعها إنها ذات صبغة خلقية أو غير خلقية ، والنحت والتصوير وغير ذلك إنما يُعنى بالشكل والألوان وإرضاء ذوق الجمال ، ومنها المبدأ المشهور وهو : الفن للفن . فإن هذا المبدأ يقضي بأن الأدب وهو فن لا ينبغي من الأخلاق ، وليس الشاعر واعظاً يبشر بالأخلاق ، وليس ينكر أحد أن هناك شعراً قوياً ولا نعده أخلاقياً ، فمن الخرق أن نقول إن الشعر خاضع للأخلاق ، بل يذهب هؤلاء إلى أن الأدب مهما كان لا يخلو من صبغة خلقية ، فمتى كان فناً جميلاً فالمشاعر التي يبعثها وإن كانت هي إثارة المشاعر الحسية ، لا تخلو من نغمة خلقية ؛ وكما يبعث المنظر الجميل والشكل الجميل كذلك يبعث القول الجميل في الحب ونحوه شعوراً خلقياً .

ومهما اختلف القائلون فالذي نذهب إليه أن الصبغة الخلقية ليست لازمة للأدب بل قد يكون الشيء أدباً ولو لم يكن خلقيا ، ولكنّ للشاعر الخلقية أرقى بلا شك من غيرها من المشاعر ، وبعبارة أخرى لا يمكن أن يقاس الأدب الراقي بقياس اللاخلقية .

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

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

فنجيب عن ذلك بأن الأدب يشرح الحياة الإنسانية لا لذاتها بل لغاية ، وهذه الغاية هى ترقية المشاعر لا إضعافها ، فإذا هو حاول إفساد العواطف وإضعافها منعناه من ذلك . والحق أن هناك كثيراً من الكتب الأدبية فى درجة راقية تمثل الجمال والقوة والحقيقة ، وهى من الناحية الخلقية تمثل الرذيلة وتميت الوجدان وتضعف الإرادة وتحمل على الاستهتار بالقوانين الأخلاقية والاجتماعية . ولكن هل كان هذا الانهماك فى الرذيلة ضروريا لبلوغها هذا المبلغ من الأدب ؟ الجواب لا . وكان من الممكن الوصول إلى الدرجة القصوى فى الأدب من غير طريق الرذيلة ، وليست الرذيلة عنصراً من عناصر الأدب الراقى ، فالتعبير الصحيح أن الأدب ليس راقياً لما فيه من ضعف الخلق . ولكنه راق برغم ما فيه من ضعف خلقى . فالقطع الأدبية الراقية يجب أن نحكم عليها بأنها من الناحية الأدبية جيدة ومن الناحية الخلقية ضعيفة . فإذا قيل إن الشاعر أو الروائى يجب أن يُمنح الحرية التامة لشرح نواحى الحياة المختلفة قُلنا نعم يجب أن يمنح هذه الحرية فى حدود أنه يثير مشاعر مشروعة ، فليمثل كل ناحية من نواحى الرذيلة وليقل الشعر فيها ، ولكن لا يدعو إليها ولا يثير المشاعر لارتكابها ، يجب أن يحمل على أداء الواجب ويوحى النبل والشرف و إلا كان سطحيا ، و إلا كان أيضاً بعيداً عن الذوق الجميل والفن الجميل ، فالفن يتطلب الحقيقة والأخلاق تتطلبها أيضاً ، فيجب

أن يتفقا ؛ فالمأساة التي تصفّى النفس بما تبعثه من شفقة وأسى وتوجع . والمهزلة التي تبعث السرور والمرح نقيًّا طاهراً ، وتستهزئ بالباطل والرذيلة ، وتثير الضحك والسخرية بهما . والرواية التي تصوّر لنا الحياة كما يحياها الرجال والنساء ، والشعر الذي يصوّر أعمال الناس ، كيف يكون كل هذا حقا وصحيحاً إذا تجاهل الحقائق العميقة للطبيعة الإنسانية ؟ ثم كيف يكون حقا وصحيحاً إذا كتبها قوم ليس لهم قوّة خلقية تقوّم الخلق خير تقويم ؟ فقول أبي العلاء المعرى :

يحسن مرأى لبنى آدم وكلهم في الذوق لا يَعْذُبُ
أفضل من أفضلهم صخرةٌ لا تظلم الناس ولا تكذبُ

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

ظلموا الرزيّةَ واستجازوا كيدَها وعدوا مصائبها وهم أُجَرَاؤُها

ناشىء عن عاطفة رزينة ثابتة ، وشعوره له رنين ثابت في النفوس . وقول أبي واس :

دع عنك لومي فإن اللوم إغراء وداوني بالتي كانت هي الداء

شعر يحسن في الذوق ، ويجمل في ميزان الفن ، وإن كان لا يجمل في ميزان الأخلاق .

الخيـــــال

والخيال كذلك عنصر من عناصر الأدب ، فكل أدب كما قلنا يثير العواطف ، ولكن مما لا شك فيه أن للخيال دخلا كبيرا في إثارة تلك العواطف ، فنحن إذا قرأنا خبرا عن ثورة بركان أو شبوب حريق أو تخريب زلزال ، فمجرد قراءتنا له لا تثيرنا إلى حد كبير لو اقتصرنا على أن بركانا ثار ودمر

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

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

ففى هذه الأمثلة عنصر الخيال ضعيف ، إذ أساسه المدركات بالنظر ، ولكن هناك أمثلة للخيال أقوى من هذه وأوسع مجالا . من ذلك ما يسمى بالخيال الخالق أو المبدع كالروائى يخلق خياله أشخاصا من رجال ونساء ، ويمنح لكل شخصية خاصة معتمدا فى ذلك على ما يناسب هذه الشخصيات التى لم تكن فى الخارج وإنما خلقها الروائى خلقا . وليس هذا من عمل العقل المفكر بل من عمل الخيال . فالروائى يرى الرجل الذى يخلقه ويتحققه ، وهو يتكون بطريقة غير إرادية إذ تأتى الصور على ذهن الروائى من كثرة تجاربه ومشاهداته لا عن تعمل وإرادة وكثرة تفكير .

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

كل ما رأى وما سمع طول حياته ، ولا يفوتهما منظر حتى ولو كان أدق طيات الملابس أو خفيف أوراق الشجر ، ثم يخزنانها ثم يهيج الخيال ، فيستخرج منها صورا وآراء متناسبة منسقة فى الأوقات الملائمة » . ومن هذا نرى أن الصور التى يخلقها الخيال لا عداد لها . وهو يدخل كثيرا أو قليلا فى عملياتنا العقلية ، فهو الملكة التى تربط الحقائق المفككة للحياة .

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

والإنسان دائم التفكير فى ربط الأشياء بعضها ببعض وتكوين أشكال مهذبة تصور حالة كان يجب أن تكون فى الماضى أو ينبغى أن تكون فى المستقبل . وأكثر الناس ليس لخيالهم قوة وحياة يستطيعون بها أن يؤثروا فى عواطف غيرهم تأثيرا كبيرا ، إنما يستطيع ذلك جمهور قليل هم الأدباء ، فهم الذين يستطيعون أن يجعلوا عالمهم الخيالى حيا قويا مؤثرا أكثر مما تؤثر الحقيقة .

وبعض الخيال يكون كحلم النائم ، ففى الحلم تعتقد صحته وقت حلمك له وتُسَر أو تُرْهَب أثناء نومك حتى إذا انتبهت علمت أن حُلُمَك لم يكن معقولا وأنك وقت حلمك قد فقدت قدرتك العقلية على مقياسه بمقياس العقل لأن العقل نائم والخيال يقظان . وكذلك بعض الخيال يكون كحلم النائم غير معقول ولا يرتبط برباط عقلى ولا يرتكز على قوانين طبيعية ، فنسميه لذلك «وهْما» ، ويسميه الفرنج Fancy . فالوهم إذن خيال يسبح فى الفضاء لا يقيده عقل مثل قولك : هو يفتت أكباد الشهوات . ومثل قول بعضهم (والله يُبقى الأمير وأنجاله مُسلسلين بقيود النعمة فى أوتاد الدوام) .

ويتلخص لنا من هذا أن هناك نوعا من الخيال يسمى خيالا خالقا وهو الذى يخلق العناصر الأولى التى تكتسب من التجارب صورة جديدة لا تنافى الحياة المعقولة ، فإن نافتها كانت وهما .

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

ما أنس لا أنس خبازا مررتُ به ... يدحو الرقاقة مثل اللمح بالبصر
ما بين رؤيتها فى كفه كرة ... وبين رؤيتها قوراء كالقمر
إلا بمقدار ما تنداح دائرةٌ ... فى لجة الماء يُلقى فيه بالحجر

وكقول الأندلسى :

وقانا لفحة الرمضاء وادٍ ... سقاه مضاعف الغيث العميم
حللنا دوحه فحنا علينا ... حنوّ المرضعات على الفطيم
يروع حصاه حالية العذارى ... فتلمس جانب العقد النظيم

فقد ألف بين امرأة شعرت كأن عقدها انتثر فتلمسته لتعرف حقيقة ذلك وبين رجل يسيرُ فى واد جميل الحصا حتى ليشك فى هذا الحصا : أهو حصا أم أحجار كريمة .

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

وإذا أراد الله نشر فضيلة ... طويت أتاح لها لسان حسود
لولا اشتعال النار فيما جاورت ... ما كان يُعْرَف طيب عَرْفِ العود

فالشاعر شعر بشىء عند مواجهة الحسود لفضيلة من فضائل المحسود وشعر شعوراً مماثلا لذلك عند احتراق عود الطيب ، فألف بينهما ، وصاغ من ذلك هذين البيتين . وفى هذا الضرب من الخيال يأتى الوهم أيضاً ، وذلك إذا كان الشاعر يتصور صوراً لم تنبع من العواطف المألوفة ، ولم ترتبط برباط معقول ،

إنما كانت الصلة بينها اتفاقية . و إذا كان الشاعر ليس لديه قوة على أن يلتقط الجمال و يفهمه بسرعة ، إنما يغلب عليه العقل أكثر مما يغلب الشعور بالجمال ضعف خياله وتفه شعره : ومن هذا الضرب بعض الشعر الصوفى . ونجد فى ابن الفارض أمثلة كثيرة من هذا النحو .

ونوع آخر من الخيال ونسميه الخيال الموحى أو المرعش ويختلف عما قبله من الخيال المؤلف بأنه بدل أن يقرن صورة بصورة يفيض على الصورة التى يراها صفات ومعانى روحية تؤثر فى النفس ، و بعبارة أخرى ينوص فى باطن الشىء ، فيصل إلى مكان الحياة منه ، ثم يخرجه إلى الناس كما يشعر به ، و يستطيع الأديب أن يصل إلى قمة الشىء الروحية ، ثم يظهر صفاته مظهراً أخاذاً . وعملية الخيال هنا هى شرح لما أفاض المنظر على روح الشاعر . فمثلا إذا أبصرت بحراً فلست ترى إلا ألواناً معينة يبصرها كل إنسان ، بل وكل حيوان . ولكن ليس ذلك هو الذى يسمو بك و يؤثر فيمن سمع شعرك . و إذا أنت حللت أجزاء ما ترى لم يعطك ذلك أكثر من كميات معلومة من الصخور أو الزرقة أو أن الماء مكون من عناصر كيماوية معينة ، وكل ذلك لا يمكن أن يوضح قوة ما ترى . ولكن المنظر بأكمله يكون وحدة بما صبغته نفسية الشاعر و بما أثار فيه من قوة معنوية روحية . والخيال هو الذى يعمل هذه العملية فيدخل أعماق الشىء ليدرك روحه ومعناه .

كقول ابن الشبل البغدادى فى وصف الإنسان :

متصرف وله القضاء مصرّف ومكلّف وكأنه مختـــار
طوراً به تصبو الحظوظ وتارة حظ تحيل صوابه الأقدار
فتراه يُؤخذ قلبه من صدره ويردّ فيه وقد جرى المقدار
فيظل يضرب بالملامـــة نفسه ندماً إذا لعبت به الأقدار

فقد تغلغل فى باطن الإنسان وشرح أمره من حيرة أمام القدر فى أسلوب يبعث على التفكير .

ومثل قوله تعالى : (حتى إذا أخذت الأرضُ زُخرُفها وازَّيَّنتْ وظن أهلها أنهم قادرون عليها أتاها أمرنا ليلا أو نهاراً فجعلناها حصيداً كأن لم تغن بالأمس) فهى تلف الدنيا بجميع مظاهرها وزخارفها وتوعز إلى الإنسان بالتفكير فى منتهاها من غير أن تتعرض لتفاصيل الدنيا ولا تفاصيل منتهاها .

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

كأنها عمر الفتى والنار فيها كالأجل

أدركتَ عمل الخيال فى تحريك الشعور .

وكذلك قول عنترة :

أراعى نجوم الليل وهى كأنها قوارير فيها زئبق يترقرق

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

* متى لاح برق أو بدا طلل قفر *

لعمرك ما الدنيا بناقصة الجدى إذا بقى الفتح بنُ خاقان والقطر

وقد تغزل فيها كثيراً ، ثم انتقل فجأة إلى المديح من غير رباط معقول .

وكقول أبى نواس فى وصف الخمر :

فاسقنى كأسا على عذل كرهت مسموعه أذنى

ويستمر فى وصف الخمر إلى أن يقول :

تضحك الدنيا إلى ملك قام بالآثار والسـنن

سنّ للناس الندى فغدوا فكأن البخل لم يكن

فهذه القصيدة مع جودتها لم يحسن الرباط فيها بين وصف الخمر ومدح الممدوح والأمثلة على ذلك كثيرة . ويُسمَّى أصحابُ البديع هذا الضرب من عدم التوفيق (الاقتضاب) . وليس يستطيع حسنَ الربط وجودةَ الانتقال من غزل إلى مديح أو نحو ذلك إلا شُعراء ماهرون : وإنما يحدث لهم ذلك فى الفينة بعد الفينة .

فكلّ هذه الأشعار ونحوها تدلّنا على أن الشاعر يوضّح الطبيعة من غير أن يدخل إلى تفاصيل الشىء .

وليس هـذا الخيال مقصوراً على وصف المناظر الطبيعية بل يتعدّاها إلى وصف الأخلاق والشخصيات ، فعنـد ما ينسى الروائى ذلك ويبتدئ يحلّل

النفس كتحليل الكيماوى فى المعمل ويترك إظهار باطنها ككلٍّ يكون قد ترك فنّه ، وإذ ذاك نترك نحن قراءته .

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

من كلّ هذا يتضح أن ملكة الخيال ذات قيمة كبيرة فى الأدب إن لم تكن أقوم الملكات ، وكل ضروب الأدب محتاجة إلى الخيال ، وكلّما رقى الموضوع فى سلّم الأدب كانت حاجته إلى الخيال أوضح ؛ فالشعر والقصص وهما خير ما يمثّل الأدب وخير ما تظهر فيه نفحة الجمال حاجتهما إلى الخيال غنية عن البيان . وكذلك ما يُستمى من التاريخ أدبا بل التاريخ على العموم فى كتابته لا بدّ له من الخيال ، فالمؤرخ لا بدّ له من خيال يكمّل به الصورة للرجال والنساء والحوادث مما بين يديه من قطع وأجزاء وتقارير ، وهى كثيراً ما تكون متضاربة . ويستطيع المؤلف بخياله أن يستخرج من كل ذلك أشخاصاً كأنهم يعيشون تحت أعيننا ، فبقوة خياله يستطيع أن يقدّر ما كان يحيط بكل إنسان من الظروف التى كانت فى عصره ثم يرتّب الحقائق ويمتحنها ثم يحكم حكما عادلا عليها ، فالمؤرخ الحق هو الذى يصوّر لنا الماضى كأننا نراه بأعيننا اليوم ولا بدّ له فى كل ذلك من خيال ، أمّا سرد الحوادث كقوله فى سنة كذا حارب فلان أو مات فلان أو ولد فلان فلا يصحّ أن يُعدّ كتاباً تاريخياً حقا ، وبالأولى لا يُعدّ كتاباً أدبياً . وليس هناك مؤلَّف تاريخى له قيمة أدبية إلّا إذا كان كاتبه قد استطاع عرض القصص والحوادث فى وضوح وملأها بالحياة ومثّلها أمام مخيلاتنا تمثيلاً حسنا .

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

بدّ أن يلمس عواطف القراء ، وهو فى كل ذلك لا بدّ له من الخيال ، لأنه لا بدّ له أن يمثّل المنقود ويصوّره بما أحاط به من ظروف ، ثم بما ينفثه فى كتابته من تشبيه واستعارة لإيضاح ما يريد . وهو على العموم أحوج إلى ما سميناه بالخيال المؤلف ، أما الكاتب الذى يسرد الحقائق فقط بجافة جامدة فمن الصعب أن نسميه أديباً .

فى كل ما سبق تكلمنا عن الخيال من حيث استعماله فى الأدب ، وهو كذلك ضرورىّ لتكسب معلوماتنا ، فمعلوماتنا الأولى تعتمد على المحسوسات ، فإذا تقدمنا قليلاً واعتمدنا على القراءة ونحوها فإنّ الخيال عندئذ يؤدى وظيفة كبرى فإن ما نقرؤه ترتسم صورةٌ منه فى أذهاننا بواسطة الخيال ، وبهذا يكون الخيال عاملاً قوياً فى تعلّمنا . والتقدم العقلى للأطفال يكون مرتبطاً إذ ذاك بقوّة خيالهم على رسم هذه الصورة ، فإذا تقدمنا كذلك كان الخيال عاملا كبيراً فى توضيح ما نقرأ أو نسمع وفى ربط الأسباب بالمسببات ، ففى تعليل الظواهر الطبيعية بالفروض مثلا إنما يعمل الخيال ، والقوّة العاقلة تأتى بعد ذلك لامتحان هذه الفروض وصحة ربط الأسباب بمسبباتها ، فالفرق بين الخيال العلمى والخيال الأدبى أنّ الأول نتيجة لدافع عقلى ، والآخر نتيجة لدافع أدبى ، وكلاهما يعطينا صورة واضحة للشىء ، وهذه الصورة أحياناً تهمّ العقل وأحياناً تهم العاطفة .

والخيال الأدبى كما أشرنا ، ارتباط كبير بالعواطف ، وكلما كانت العاطفة قوية احتاجت إلى خيال قوىّ يعين عليها ، وضَعُف أحدهما يؤثّر أثراً كبيراً فى ضعف الآخر ، فإذا كانت العواطف مسرفة مبالغة ذهب الخيال كل مذهب وكان وهما كما كثير من شعر أبى تمام فى الأدب العربى كقوله :

لا تسقنى ماء الملام فإننى صبٌّ قد استعذبت ماء بكائى

ومثل شعر « شِلِى » و « كيتس » فى الأدب الأوربى ، وإذا كانت قوية

فى اعتدال وعميقة متينة فإن الخيال يكون ، تبعاً لها ، صحيحاً سليما ككثير من شعر البحترى والمتنبى فى الأدب العربى ، وكما هو الشأن عند شكسبير فى الأدب الغربى . ويُرى الشعر العربى عادة بضعف الخيال إذا قيس بالآداب الأخرى لقلة ما فيه من قصص وأساطيرخرافية . نعم كان فيه أسطورة شق وسطيح ، وأحاديث العفاريت ، وأيام العرب ، وشياطين الشعراء ؛ ولكنها ضعيفة إذا قيست بأساطير اليونان ، أو إذا قيست آلهة العرب التى هى عبارة عن أنصاب جافة بآلهة اليونان التى خلعوا عليها أثواب الحياة وجعلوها أرواحاً عبدوها كما عبدوا إله الحب والجمال وقالوا فيه إنّ له جناحيْن من ذهب وأنه يحمل أبداً سهاما حادة ومشاعل متلهبة ، وجعلوا كلّ إلهة رمزاً لفكرة ، وجعلوا للحكمة إلهاً وللشعر إلهاً وللموسيقى إلهاً .

* * *

والشعر العربى فى الجاهلية وصدر الدولة الأموية قلّما يعتنى بالطبيعة وجمالها وحتى فيما بعد ذلك كثر الشعر فى الطبيعة ، ولكنه كان عبارة عن صور بهلوانية تُعنَى بالإمعان فى الاستعارات والمجازات ، وقلّما تعنى بالجوهر حتى يذوب الشاعر فى نفس المنظر الطبيعى أو يذوب المنظر الطبيعى فى نفسه ، فعنايتهم موجهة إلى الشكل لا الجوهر . وهذا ما حدث فى الشعر الأندلسى وشعراء الغاربة كما حدث لشعراء المشارقة .

عنصر المعانى فى الأدب

للمعانى قيمة كبرى فى الأدب ، وفى بعض أنواع الأدب يكون لها أكبر قيمة ككتب التاريخ الأدبية وكتب النقد والحكم والأمثال ، فالغرض الأول منها ليس هو اللذة وإنما هو المعانى والحقائق ، وليست إثارةُ العواطف فيها بالمنزلة الأولى وإنما المنزلة الأولى فيها الإخبار بالحقائق وأداء المعنى ، وإذ ذاك يجب فى أداء هذه المعانى أن تكون : (١) غزيرة فياضة ، (٢) دقيقة ، (٣) واضحة .

فى الكتب التاريخية والنقدية وفى الأمثال والحكم يجب أن تعطينا من الحقائق أكثر ما تستطيع ، وأن تؤديها فى دقة ، وأن تستعمل فى أدائها أوضح المسالك حتى يسهل فهمها . وموضع تفصيل هذه المسائل الثلاث وكيفية الوصول إليها أليق بعلم البلاغة وإنما تعدّ هذه الفروع الثلاثة التى تعتمد أكثر ما يكون على عنصر العقل أدبية . بمقدار ما يستطيعه الكاتب من مزج كمية المعانى الدقيقة الواضحة بالعواطف والمشاعر — والناس يختلفون فى هذه المقدرة اختلافاً كبيراً كاختلافهم فى العواطف والخيال ، فإذا استطاع الكاتب أن يُشعّ على ما عنده من معان وحقائق حرارة من عاطفته وحيوية من خياله كانت كتابته راقية مؤثرة حيّة قوية . وإذا عدِم الكاتب هذه المقدرة خرجت كتابته كأنها سرد الحقائق ، وتكون كأنها تقويم أو أخبار محايدة أو مجرد تعداد ؛ وبذلك لا يصح أن تعدّ أدباً بما تعد مادة خامة للأدب ؛ أو مادة علمية إذا كانت حقائقها علمية .

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

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

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

وليست وظيفة الأديب أن يعلّم الحقائق ، إنما وظيفته أن ينتفع بالحقائق المعروفة ويهيج بها عواطف الناس ، ويجعلهم يشعرون بها أكثر ممّا كانوا يشعرون من قبل ، ولا تكاد تجد كتاباً أدبياً أسس كله على حقائق جديدة لم تكن معروفة من قبل أو على معانٍ معروفة للخاصة فقط ، فإذا حاول الأديب أو الشاعر أن يفعل ذلك لا يمكن أن يُعرَف إلّا عند طبقة خاصة قليلة ولم يستطع أن يكون شاعر أمة أو شاعر شعب ، وقد حاول بعض الأدباء ذلك فلم يُعترَف لهم بالأدب إلّا فى أوساط خاصة ، وكما قال بيرك (ليس هناك مكتشفات كبيرة فى الطبيعة الإنسانية . والحقائق التى ترتكز عليها حياتنا تكاد تكون معروفة للناس جميعاً فلسنا فى حاجة إلى تعلّمها وقد تعلمناها من قبل لأنّها ليست إلّا تطبيقا لإدراكاتنا الغريزية على تجارِبنا فى الحياة العادية) وعمل الأديب أن يجعلنا نشعر بهذه

الحقائق لا أن نعلمها وأن يستخرج منا الانفعالات التى تناسبها ؛ وهذه الحقائق والمعلومات الشائعة هى التى تكوّن أكثر ما فى الأدب من حقائق وإنه ليُعدّ أديباً كبيراً من استطاع أن يجعلنا نشعر بهذه الحقائق شعوراً تاماً ويوسّع مشاعرنا نحو الحياة الإنسانية ويحملنا على العمل على وفقها .

واعتبر ذلك فى أدبنا قبيل عصرنا فقد كان يكاد يكون خِلْوًا من المعانى القيمة ، وكان عماده كله على السجع والمحسّنات البديعية . وكان المثل الأعلى له مقامات الحريرى والعماد الأصفهانى ، فَعُدّ لذلك أدبا تافها قليل القيمة إلى أن رزقه الله بأدباء جدد أطلقوه من أغلاله وزوّدوه بالمعانى العميقة فَعُدّ هذا نهضة قوية ، وقُوّم الأدب الحديث أكثر مما قوّم الأدب الذى قبله ، كأدب المويلحى والمنفلوطى والشيخ على يوسف وأمثالهم . فإذا نحن قارنا بين كتابة ابن إياس فى بدائع الزهور أو الجبرتى فى تاريخه أو البكرى فى صهاريج اللؤلؤ وبين هؤلاء الذين ذكرناهم وجدنا فرقا واسعا ونهضة مباركة — بل نكاد نقول إن هناك فرقا كبيرا بين كتابات الشيخ محمد عبده فى أول عهده بالكتابة وكتابته فى آخره تبعا لروح العصر وروح النهضة واعتبر أيضا بما حدث فى تاريخ مصر الأدبى وهو أن كُتّابا تعلقوا بالنمط القديم فالتزموا السجع أو المزاوجة وما رسوها فى كل كتاباتهم فغلبهم الزمن وكادت تندثر مدرستهم على حين أنه أيد المدرسة الجديدة التى تُعنى بالمعانى أكثر مما تُعنى بالألفاظ وبالجوهر أكثر دون العرض ؛ وسارت فى طريقها سيرا حثيثا بينما تخلفت مدرسة مقلّدى الأقدمين

وهنا يصحّ أن نثير سؤالا آخر وهو : « إلى أىّ حدٍّ نشترط فى هذه المعانى أن تكون حقة وصحيحة ؟ كم نشترط فى المعانى أن تكون جديدة ، ولكن هل نشترط أن تكون حقّة وصحيحة بأدق معنى الكلمتين ؟ ألسنا نرى كثيراً من الشعر الراقى أو القصص الراقى قد أسس على نظرٍ إلى الحياة مخطئ أو على آراء باطلة ؟ .

قد اختلف الناقدون فى الإجابة على هذا السؤال فالأكثرون على اشتراط هذا الشرط والأقلّون على عدم اشتراطه . يقول بعض الناقدين إنّ المعانى فى الشعر لا تقاس بصحتها من الناحية الفلسفية ولكنها تقاس بمطابقتها لغرض الفن ، وذلك ككثير من شعر أبى نواس الذى يرى أن الحياة خُلقت ليتمتع فيها الإنسان بالخمر والنساء والغلمان ، وفى قصيدة ابن سينا العينية التى أسست على أن الإنسان كان فى عالم قبل هذا العالم عالما بكل شىء ، فلما هبطت نفسه إلى الأرض واتصلت بالجسم نسىَ ما كان يعلمه ، وما يعلمه الإنسان بالغريزة وما يعلمه باللقانة إنما منشؤها تذكر ما كان فيه قبل أن يحلّ فى عالمنا هذا ، فإن هذين النموذجين من الأدب ينطبقان على حقائق لم تثبت صحتها ولكنها صحيحة من حيث صدق دلالتها على ما شعر به هذان الشاعران .

والحق أن ما كان من الأدب غير مؤسس على حقائق صادقة ليس ذا قيمة كبيرة وما عد منه أدباً إنما عُدّ أدباً لاستيفائه عناصر أخرى من عناصر الأدب ، وكان يكون أتمّ لو اشتمل على هذا العنصر أيضاً . وشأن الأدب فى هذا شأن كل فنّ ، فالفنان على العموم يجتهد أن يرى الحقيقة ويُريها الناس وأن يظهر حقائق الأشياء وبواطنها ، وهذا صحيح مهما بَعُد الخيال ومهما كانت أشخاص القطعة الأدبية جنًّا أو ملائكة ، فنحن لا نقوّم القطعة الأدبية قيمة كبيرة ما لم تُمثِّلْ لنا ناحية حقة من حياتنا الإنسانية كما هى أو كما يجب أن تكون .

وهذا يُسلمنا إلى موضوع آخر وهو : إلى أىّ حدّ يجب أن يصوّر الأدبُ الحياة الواقعية ؟ هل يجب ألاّ يخرج الأدب كثيراً عن تصوير حياتنا كما نحياها ؟ وهذا السؤال أُثيرَ فى كل فنّ تقريباً وانقسم الباحثون فيه إلى مذهبين : مذهب الواقع ومذهب الكمال ؛ فمذهب الواقع يرى أن الفن يرمى إلى تقليد الطبيعة كما هى أو على الأقل إلى القُرب منها جُهد المستطاع ، ومذهب الكمال يرى أنّ الفنان إذا أراد أن يقلّد الطبيعة يجب أن لا يقلّدها تقليداً تاما بل يتصوّر الكمال فيها

ويخرجها إلى الوجود مازجاً فيها الواقع بتصوراته وعواطفه . يُحاكى الطبيعة ولكنْ يُعدّ لها ويختار من الأشياء ويوفق بينها ويخرجها إلى الناس مترجماً بها عما فى نفسه ، فهو يرى أن عمل الفن أن يمثل المناظر الأصلية أو الأخلاق الفاضلة أو الآراء العظيمة بخير مما هى فى الواقع فيجعلها أعظم تأثيراً فى العقول من حقيقتها . فالمذهب الكمالى يرى أن الفنان تملكه العاطفة فيحولها إلى قوة عاملة فيمثل الشىء لا كما هو ولكن كما يتخيله كاملا .

وعلى الأساس الثانى وضع بعضُ الكتاب كتبهم فى المدن الفاضلة أو كما يسميه الإفرنج (اليوتوبيا) وقد نقدوا الحياة الواقعية من جملة نواح ولم يعجبهم النظام الحاضر فتخيلوا عالما خلا من كل هذه العيوب التى يشكون منها ورسموا عالما مثاليا كاملا منزّها من كل عيب ؛ وما كانوا يستطيعون ذلك لو ساروا على المبدأ الواقعى . ولو سار العالم على المبدأ الواقعى وحده لما تقدم منذ كان آدم ، ولعاش عيشة الحيوان . يعيش اليوم كما عاشت أجداده .

هذا البحث يُحث فى الأدب ، فالواقعى فى الأدب يرى أن حقائق الطبيعة الإنسانية تصوّر خير تصوير بالأحوال العادية التى تجرى بيننا كل يوم لا بالأحوال الشاذة النادرة ، وغرض الأديب الواقعى أن يُخرج لنا صورة الحياة كما نراها ونلحظها فى حياتنا المألوفة ويكره الحياة الرومانتيكية التى لا تمثل قوانين الحياة بل تمثل شذوذ الحياة ، كما هو الشأن فى حياة مجنون ليلى أو ذات الكاميليا . وهو يرى أن هذا النوع من الأدب إنما يلذّ الناس الذين هم فى حالة عقلية خاصة كقصص العفاريت وقصة عنترة فهى تثير العجب عند الأطفال ومَن فى درجتهم ، ولكن لا تكون غذاء صالحا لمن نضجت عقليتهم . ويرى هذا الواقعى أن الحياة كما نحياها وما فيها من حقائق نجرّبها ونعلمها هى مقياس الأدب الصحيح .

ولكن لا ننكر أنّ للخيال كذلك قيمة كبرى فى الأدب ، وأن هناك نوعاً

من الأدب راقياً كالشعر لا يمكن أن نحصر في حدود الواقع ، بل يجب أن يُفسح له في الخيال فلنبيّن هذا الواقع بالخيال .

من المسلّم به أنّ الفن علاقته — بحكم طبيعته — لا يستطيع أن يصوّر الحقائق كما هي تصويراً تاماً بل لا بدّ أن يخرج عنها قليلا أو كثيراً ... خُذ مثلا لذلك الحياة الحديثة في الرواية ، فالروائي لا بدّ أن يخرج عن تمثيل الحادث الذي وقع في الخارج تماما إلى شيء من التنقية والتصفية ، وأيضاً الفنان على العموم لا يصح أن يسرد الحقائق كلها ويُقلّد الحياة تقليداً دقيقاً لأن غرض الفن ليس أن يُقلّد ولكن أن يوحي ويوحي — ليس غرضه أن يخبرك بكُنه الأشياء ولكن غرضه أن ينقل لك ما أثّرَ الشيء في الفنان ، وهذا بعينه هو الذي ينطبق على الأدب ، فالأديب إذا تعرّض لوصف الأعمال أو الأشخاص أو المشاعر لا يصفها كما هي في الخارج بل كما أثّرت فيه .

وهنا يجب أن ننبّه إلى شيء هام وهو أنّ الأديب والفنان على العموم لا يستطيعان أن يقصا تفاصيل الشيء جميعها إنما يتخيّران منها ما يعدّانه موضع التأثير ، وبهذا يختلف الفنانون فإن الأشياء لا تقع في نفوسهم موقعاً واحداً ، بل قد يتأثر كلٌ بناحية غير التي يتأثر بها الآخر فيُخرجها كلٌ كما تأثّر بها ، وهذا ما يصبغ فنه بالكمالية فهو لا يخرج الشيء كما هو في الخارج ، ولكن كما يتصوّره ويتخيله ويتأثر به ، فكثير من الأشياء كغروب الشمس في البحر ، ومنظر البحر يوحي إلينا معاني من الجمال أكثر مما هي في الواقع . فالأديب يشعر بها ويُخرج أثره الفنيّ ممزوجاً بهذا الشعور .

قلنا إنّ موضوع الأدب هو الحياة الإنسانية ، ولكن ليس كل شيء يفعله الإنسان أو يقوله أو يفكّر فيه يصحّ أن يكون موضوعاً للأدب لأن هناك فرقاً بين العلم والأدب ؛ فالعلم يريد أن يعلم كل حقيقة ويريد أن يوضّح ويصنّف

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

أما الكمالى فيميل إلى أن يتعمق فى باطن الشيء و يسبح فيما يوحيه إليه الشيء — وأحياناً نستعمل كلمة الواقع فى مقابلة رومانتيك ويقصدون بالواقع حينئذ استنتاج الحقائق من الحياة العادية المألوفة أما الرومانتيك فيستمد حقائقه من الغرائب والشواذ وأعمال البطولة — والحق أن الأديب فى حاجة إلى أن يُلوّن بالواقع والكمال معاً وكل أثر من الآثار الأدبية الكبرى فيه الصبغتان ؛ ذلك أنه يكشف الحقائق التى لها قوة على التأثير فى نفوسنا و يوحى إلينا بالمعانى و يرفعنا فوق مستوى التجارب اليومية الخالية من الروح وهذا هو الجانب الكمالى . وفى الوقت عينه يؤدى حقائق الحياة الخارجية التى تؤدى إليها ملاحظاتنا فى أمانة و إخلاص وهذا هو الجانب الواقعى .

وعنصر الكمال فى الأدب هو من غير شك قيمة كبيرة ، فقل أن تعد قطعة ذات قيمة كبيرة فى الأدب ما لم توح إلينا بحياة خير من حياتنا الواقعية ، وتبعثنا على تعمق النظر فى الحياة ، أو ترفعنا إلى مستوى أرقى من مستوانا فى الحياة العادية ، و بعض من الشعراء يفضل آخرين لأن الأولين أذهب فى الكمال ، أو لأن الآخرين عواطفهم خفيفة الوزن ، يدعون مثلا إلى إرواء شهواتهم المادية و يوجهون الناس فى شعرهم إليها ، وأفكارهم وآراؤهم واضحة ، ولكنها محدودة ضيقة ، وأرضية لا سماوية ، ولا يكادون يلمسون عمقاً ولا رفعة لعالمهم .

حقاً إن الواقعى يمثّل حقائق العالم كما هى . ولكنه كالمصور يبدأ يلاحظ الطبيعة ، ويمثلها كما هى ، غير أنه ينقصه فى الوقت عينه تصوير المعنى الروحى للمنظر . كذلك الأدب (وذلك واضح فى الشعر) يبدأ بتصوير الواقع ممزوجاً بالخرافات والتقاليد وكلّما تقدم فى الفن كسب قوة على تصوير الحقائق مجردة عن الخرافات وفوق ذلك استطاع أن يُرينا معانى الحقائق وروحها فالواقع يمثّل الحقائق كما هى ، والكمال يرقى بالمجتمع فيمثل مجتمعاً راقياً ، وبعبارة أدقّ : الواقعى يمثل الحياة عادية ، والكمالى يمثل الحياة لها غايات خاصة يرمى إليها .

نظم الكلام

هذا هو العنصر الرابع فى الأدب ، فإذا كانت لدىّ فكرةٌ وأردتُ أن أنقلها إلى ذهن القارئ أو السامع فنقلتها إليه نقلا حرفياً ، فهذه اللغة التى استعملتها لا تُسمّى أدباً ، أما إذا كانت لدىّ عاطفة سواء كانت مصحوبة بفكرة أولا ، فنقلتُ إليه باللغة فكرى وعاطفتى فهذا أدب — وإذا كان القصد الأول مما أنقله هو الفكر ، والعاطفة ثانوية بالنسبة للفكر ولم تُستخدم العاطفة إلّا فى إظهار جمال الفكرة أو كمالها ، فهذا نوع من النثر الأدبى كالتاريخ والنقد . أما إذا كانت العاطفة هى المقصد الأول ، والفكرة تأخذ مجراها فى ذهنه عن طريق مشاعره فهذا ما يُسمَّى فن الأدب الجميل ، أو الأدب الصرف ، سواء كان شعراً أو نثراً .

وقد أنقل العاطفة بعرض نفس الشىء عليك كما إذا تأثرتُ من منظر وردة فقدمتها إليك فأثارتْ إعجابك بجمالها ، فليس فى هذا شىء من الفن مطلقاً ، إنما يجب أن يقوم الفنّ على وسائل غير تقديم الشىء نفسه ليثير مشاعرنا — هذه الوسائل فى الأدب هى التى نسميها نظم الكلام . ولا تمكن إثارة العاطفة بتسميتها وتحليلها ولا بالكلام حولها ولا بالتفكير فيها فى قول مجرّد ، وإنما بالكلام فى موضوع يثيرها معتمداً إلى حدّ ما على الخيال . ولاستعمال الخيال فى ذلك طرق مختلفة ، فإذا أحببتُ أن أثير إعجابك بوردة فقد أثيره بالكلام فى جمال لونها وشكلها وشذاها ، وربّما أثرته بما توحى به الوردة من معان ترتبط بها مثل اقتران تفتحها بتفتح الشباب ونشوة الأمل ، ومن هذا كلّه أختار فى كلامى ما يتناسب مع عواطفى ويلائم شخصيتى ، وأختار من نظم الكلام ما يتناسب مع هذا المقصد . ويعتمد نظم الكلام أولا على اختيار الكلمات ، لا من ناحية معانيها فقط ، بل من ناحيتها الفنية أيضاً بما توحيه من أفكار ترتبط بها ومن ناحية وقعها

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

مثال ذلك ، قول المتنبى :

تلذ له المروءة وهى تؤذى ومن يعشق يلذ له الغرام

وقوله تعالى (فإذا طعمتم فانتشروا ولا مستأنسين لحديث ، إن ذلكم كان يؤذى النبى فيستحيى منكم) فإن لفظة (تؤذى) فى الآية أجمل من (تؤذى) فى بيت المتنبى . والحكم فى ذلك الأذن الموسيقية .

ومثل (العسل) فى قوله :

نحن بنو الموت إذا الموت نزل لا عار بالموت إذا حُم الأجل

الموت أحلى عندنا من العسل

وقول المتنبى :

إذا بى مشت خَفَتْ على كل سابح رجال كأن الموت فى فمها شُهْدُ

فكلمة (عسل) و (شهد) مترادفتان ، ولكن كل منهما جميلة فى موضعها

ومثل قوله تعالى : (تلك إذن قسمة ضيزى) فقد تكون كلمة ظالمة أو جائرة أحلى ، ولكن (ضيزى) فى موضعها أجمل — لأن الصورة كلها وهى (والنجم إذا هوى ، ما ضل صاحبكم وما غوى) مختومة بالألف ؛ ولا يتسنى ذلك إلا فى ضيزى . بل إن اللفظة الواحدة قد تحسن فى وضع ولا تحسن هى نفسها فى وضع آخر ، مثل قوله تعالى : (ما جعل الله لرجل من قلبين فى جوفه) ، وقوله تعالى (ربّ إنى نذرتُ لك ما فى بطنى محرراً) . فـ (جوفى) و (بطنى) مترادفتان ، ولكن كلا منهما جميل فى موضعه ولا يحسن فى غيره .

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

كالوجه ترى فيه كل عضو جميلا ، من جبهة وعين وأنف ، ثم لا تراه كله جميلا وكذلك الألفاظ . والاعتماد فى ذلك كله على الأذن الموسيقية ، وربما كان من الأسباب أيضاً اعتمادُ الألفاظ على الحروف ، فبعض الحروف يدلّ على القوة (كالقاف) ، و بعضها يدل على الرقة ، (كالسين) . وهناك ألفاظ تتخيل فيها الجزالة دون الرقة ، وألفاظ رقيقة غير جزلة ، وينبغى أن يُستعمل كُلٌّ فى موضعه فكما قال ابن الأثير : (هناك كلمات إذا سمعتها تخيلتَ رجالا قد ركبوا خيولهم واستلأموا سلاحهم ؛ وألفاظ أخرى تتخيل عند سماعها كأنها نساء حسان ، عليهنّ غلائل مُصبغات ، وقد تحلينّ بأصناف الحليّ) .

والناس يختلفون فيما بينهم فى التعبير عما فى أنفسهم من المعانى بل إنّ الناس يختلفون فى التعبير عن المعنى الواحد — نعم قد يتفقون فى التعبير عن المعانى العلمية أو الرياضية مثل ا = ب و ب = حـ ولكن عند ما يراد التعبير الأدبى وخصوصاً عما تكنه العواطف لا يمكن أن يتفقوا . وأىّ اختلاف فى التعبير وطريق نظم الكلام ينتج اختلافاً فى التأثير . فلو أنك غيّرتَ ولو تغييراً طفيفاً كلمة فى بيت من الشعر مكان كلمة شعرتَ تواً باختلاف الأثر الذى يوحيه . وهذا هو السرّ فى أن الشعر لا يمكن ترجمته ترجمة دقيقة ، وهذا أيضاً صحيح فى النثر الفنى ، وإن لم يبلغ مبلغ الشعر .

ولسنا نريد أن نقول إنّ الشعر أو أى ضرب من ضروب الأدب يؤثر أثراً كبيراً بأسلوبه وطريقة نظمه من غير أن يكون متضمناً معانى شيقة ، بل الحق أنه لا بدّ فى الجودة وقوة التأثير فيهما معاً . والحق أيضاً أنّ الأسلوبَ أو نظمَ الكلام ليس إلّا وسيلة من وسائل نقل المعانى . . نعم إن جودة الأسلوب قد ترقى بالمعانى المعتادة فتخرجها فى شكل يدعو إلى الإعجاب ، وأحياناً تطغى قوة العاطفة وجودة الأسلوب على قوة المعنى والتفكير المنطقى ، ولكن على كل حال لا بدّ من معان قيمة ولا يمكن للأديب أن يتبوأ مكاناً عالياً إذا اعتمد على الأسلوب وحده وكان

مصاباً بالفقر العقلى — والإعجابُ إذا كان محوره الأسلوب وحده لا يستمرّ طويلا وما أسرع ما يملّه الناس ويدركون خفّة وزنه كالألعاب البهلوانية .

ومما يلاحظ أن اللغة هى وسيلة التعبير الطبيعية عن الأفكار والمعانى لا العواطف ؛ فإذا كان لدىّ فكرة ، أو لاحظتُ حقيقة وأردتُ التعبير عنها فالألفاظ تلبس الفكرة وتنتقل إلى ذهن الآخر . أما العواطفُ فليست اللغة قادرةً على نقلها نقلا تاماً صحيحاً كما هو الشأن فى المعانى ؛ وما يحدثُ من الغموض فى نقل المعانى ناشىء غالباً من غموض الفكر وعدم وضوح المعانى فى ذهن الكاتب أو عدم محاولته الإيضاح . أما الغموض فى نقل العواطف فناشىء من صعوبة التعبير عن العواطف نفسها ، لأن اللغة تحاول التعبير عن العواطف بترجمة العواطف أولا إلى كلمات فكرية أو عقلية ، وهذه الكلمات الفكرية أو العقلية إنما تعبّر عن العواطف من طريق الإيماء والإيحاء لا من الطريق المباشر . وهذا ما دعا إلى العناية بنظم الكلام وطريقة تأليفه فيستعان بذلك على أداء العواطف . ودعا إلى الاستعانة بالأوزان الشعرية وطريقة الإلقاء ، وأحياناً بالسجع والمحسّنات البديعية وأحياناً بالتشبيه والاستعارة ، وأحياناً بالإشارات وحركات اليد ، ونحو ذلك ، وأحياناً بتجويد العبارة وتقليبها على أوجه مختلفة حتى تثير الشعور ، وفى هذا كله يختلف الناس . فقد يكون هناك عالم قدير ولكنه ضعيف من ناحية نظم الكلام وتأليفه ، وهناك على العموم أشخاص لا تتناسب مقدرة عواطفهم أو تفكيرهم مع مقدرتهم فى التعبير . فقد يكون عند الإنسان قوة تفكير راقية ، أو عواطف راقية ولكنه مُصاب بضعف الأسلوب وغموض التعبير . أو الضعف فى نظم الكلام وتأليفه ، ويُتعبُ القارئ ويُملّه فى استخراج ما يريده من معان ، أو يحاول أن يشعر بما يشعر به الكاتب فلا يستطيع .

ينتج من هذا أن الكمال فى النظم يُقاس بالقدرة على نقل الفكرة والعاطفة نقلا صحيحاً صادقاً . فالنظم هو التعبير الخارجى لحالة داخلية فمتى صدق التعبير

الخارجي وأدّى فى أمانة شَرْحَ الحالة الداخلية كان نظما جيداً ، و إذا قلنا جمال اللغة أو الأسلوب . فلا بد أن نشرك فى ذلك المعانى والعواطف ومطابقتها لها لأن اللغة لا يمكن الإعجاب بجمالها مجرّدة عن ذلك ، وتُعدُّ اللغة جميلة وبالغة حد الكمال بمقدار تعبيرها عن المعانى والعواطف — وأهم صفات الكتابة الجيدة شيئان متقابلان وهما القوة والرقة . فالكتابة أحياناً فى حاجة إلى القوة لتثير اهتمام القارئ وتؤدى ما عند الكاتب بأمانة وصدق كالكتابة فى موضوع الحرب ؛ وفى حاجة إلى الرقة لتنقل العاطفة فى لطف ودقة كالكتابة فى موضوع الحب . وقد يكون فى الأسلوب إحدى الصفتين دون الأخرى ، وقد يغلب على كتابة الكاتب إحدى الصفتين ، فأسلوب بعض الكتاب قوى فقط يلوّن كتابته بألوان قوية ، وينقل إليها ما فى ذهنه أو شعوره نقلا قوياً ، ولكن لا يشعرك بلطفه ودقته ، وبعض الكتاب على العكس من ذلك يسيل رقة وعذوبة ولكن لا يؤثر فيك أثراً قويا .

فمثل الكلام القوى قوله فى مهاجمة أسد :

وأطلقتُ المهنّد عن يمينى ... فقدّ له من الأضلاع عشرا

فخرّ مضرجا بدمٍ كأنى ... هدمتُ به بناء مشمخرا

ومثال الرقة قوله :

إن التى زعمت فؤادَك ملّها ... خُلقتْ هواكَ كما خُلقْتَ هوًى لها

وإذا وجدتَ لها وساوس سلوة ... شفع الضميرُ إلى الفؤاد فسلّها

بيضاء باكرها النعيم فصاغها ... بلباقة فأدقها وأجلّها

حجبت تحيتها فقلت لصاحبى ... ما كان أكثرها لنا وأقلها

ومن هذا الباب قولهم فى قول الشاعر :

ألا أيها النوام ويحكمُ هبوا ... أسائلكم هل يقتل الرجل الحب

فقالوا : إن الشطر الأول قوى متين ، والشطر الثانى رقيق دقيق .

ومن الأدباء من له حظ قوى فى نظم الكلام ، ولكنه فقير فى المعانى ، ومعانيه عادية أو ضعيفة ، وبعض الشعراء لديهم من القدرة ما يخرجون به ما يريدون فى شكل جذاب ، ولكن ليس لديهم شىء جديد ، وهؤلاء شهرتهم دقيقة ، وقيمتهم محدودة ، ولا يابث الناس أن يدركوا ضعفهم فينبذوهم ، وإنما الأديب الخالد ما زاد فى معارفنا أو شعورنا بما فى أدبه من معان جيدة .

وهذا النظم يحتاج إلى مران وتربية . فليس الأديب كالبلبل أو الحمام يغنى لنفسه ، إنما هو يغنى للناس وينقل إليهم ما له من فكر وشعور ، فيجب أن يتعلم كيف ينظم الكلام نظما جيداً لينقل إليهم فى دقة ما يفكر فيه ويشعر به ، ولا يكون ذلك إلا بتعود العناية بتلك التعابير . ومن الحق أن نقرر أن هناك استعداداً طبيعياً للنبوغ فى الأسلوب ، ولكن هذا الاستعداد مهما قوى لا بد له من مران بل المران الكثير مع التوسط فى الاستعداد خير من نبوغ لا مران معه .

* * *

هذه هى العناصر الأربعة للأدب : العاطفة والمعانى والخيال والأسلوب كما عبر عنها الأفرنج وأظن أنها تنطبق على كل أدب سواء فى ذلك العربى أو الغربى والنقاد القدماء من العرب عبروا عنها تعبيرات مختلفة وإن لم يصلوها وصفاً دقيقاً فعبروا عن العاطفة بالرغبة والرهبة والحزن والسرور ونحو ذلك . وشأن هذه العناصر واتحادها شأن الموسيقى الأفرنجية والعربية فهى خاضعة لأسس واحدة وإن كانت الآلات الموسيقية الأوربية والنغمات الأوربية أرقى وأشمل ؛ ولكننا نستطيع أن نجمع الموسيقى العربية والغربية على درجات فى سلم واحد فالعناصر فى الأدب الغربى يمكن فيما أظن تطبيقها على الأدب العربى ، فمن الأدباء العرب من قويت عاطفته وضعفت معانيه ، أو ضعف نظمه ، ومنهم من كان على العكس ؛ وأيا ما كان فالمقياس واحد . . فكثير عزة مثلا ، وجميل بثينة قويان فى العاطفة ، والجاحظ

قوىّ فى المعانى ونظم الكلام ، وسعد الدين التفتازانى المؤلف فى البلاغة ليس قويا فى الأسلوب ولا فى العاطفة ، وهكذا يمكن وضع الأدباء وتحليلهم فى ضوء هذه العناصر ، بل يمكن وضع الآداب نفسها على درجات باعتبار هذه العناصر . فالأدب الإنجليزى مثلا أقل عاطفة وحرارة من الأدب الفرنسى الرومانتيكى وهكذا ...

فالأدب العربى يمكن أن يوضع على درجة من سلّم الآداب العامة ، لأن هذا شأن كل فن ، فالموسيقى والمعمار والنحت والتصوير وغير ذلك ، لها قوانين واحدة عامة ، يمكن تطبيقها على الفن المصرى واليونانى والعربى والغربى ، ويمكن لذلك أن يقاس رقى كل فن أو ضعفه ، فلماذا يشذ الأدب عن هذا ، وهو فن كسائر الفنون : . . ؟ غاية الأمر أن له ميزات خاصة يخالف فيها الآداب الأخرى الغربية ، وهو يتميز عليها أحيانا بباب الحكم والشعر الغنائى ، وهى تتميز عليه أحيانا بالقصص ونحو ذلك ، ولكن مهما كان هذا الاختلاف والتميز ، فكل الآداب فى نظرنا ترجع إلى قواعد واحدة ، شأننا فى ذلك شأن علم الأخلاق ، أو علم النفس أو علم الاجتماع ، فليس الصدق فضيلة عند العرب ، رذيلة عند الغرب ، بل هو فضيلة حيث كان ، والطبيعة البشرية فى أى مكان خاضعة لقوانين علم النفس ، وإلا كانت القوانين فاسدة ، والأمم البدائية خاضعة لقوانين علم الاجتماع ، كالأمم المتحضرة . وإن كانت تقف فى درجة من السلّم دون المتحضرة . .

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

فيجب فى نظرى أن نطبق هذه القوانين الغربية مع مراعاة اختلاف البيئة بين الشرق والغرب ، واختلاف الزمان والمكان . . وبذلك يمكننا قياس كل شاعر عربى وكاتب عربى ، بهذه العناصر الأربعة ومعرفتنا بعد التأمل بأى عنصر يمتاز وفى أى عنصر يضعف ؟ فمثلا أبو العلاء المعرى أقوى عقلا ، وأدق معانىَ ، وأضعف خيالا ، وأبو تمام أبعد خيالا ، وأقل عقلا من المعرى ، والبحترى أحسن نسجا وأقوى أسلوبا من أبى العلاء ، وابن خلدون فى سلاسته واسترساله ، أكثر معانى وأرقى أسلوبا من القاضى الفاضل أو العماد الأصفهانى ، والبهاء زهير أرقى أسلوبا وأبسط تعبيراً من ابن مطروح ، والبارودى أقوى شعراً ، وشوقى أوسع خيالا ، وحافظ أجزل لفظاً ، وعلى هذا القياس يمكننا أن نعرض كل شاعر وكاتب على هذه العناصر . . . بل يمكننا أن نعطيه درجة تقريبية فى كل عنصر منها ، ثم نجمع درجاته ونقارنها بدرجات الشاعر أو الناثر الآخرين ، كما يمكننا بهذه العناصر أيضاً أن نقارن بين شعراء أمة كالأمة العربية ، وشعراء أمة أخرى كالأمة الإنجليزية أو الفرنسية ، لنعرف فى أى عنصر تفضل الأولى الأُخريين ، ويفضل الأخريان الأدب العربى ، كما نقارن بمقاييس العمارة العمارةَ العربية بالعمارة اليونانية بالعمارة الحديثة . . والله أعلم .

الشـــعر

ليس من السهل وضعُ تعريف للشـعر ، وسنحاول تعريفه تعريفاً يتفق والاستعمال الشائع .

لا شك أنّ أول ميزة للشـعر يعرفها الناس ما له من أوزان وقوافٍ ؛ وقد طغت فـكرة الشكل هذه على كثير من الذين عرّفوه ، فقالوا فى الأدب العربى إنه الـكلام الموزون المقفّى ، وقال بعض الإفرنج : أىّ كلام موزون يسمّى شعراً سواء كان جيداً أو رديئاً ، ولـكنّ هذا وذاك من غير شك تعريف قاصر لا يتناول إلا الشكل ، ولذلك قال ابن خلدون : إنه لا يصلح إلا عند العروضيين ولا يصلح عند البلاغيين . وعلى هذا التعريف كل العـلوم المنظومة ، وكل قول منظوم ولو كان سخيفاً شعر ، وعرفه هو بقوله : إن الـكلام البليغ المبنىّ على الاستعارة والأوصاف المفصّل بأجزاء متفقة فى الوزن والروىّ المستقل كل بيت منه بغرضه ومقصده عما قبله الجارى على أساليب مخصوصة . وعيب هـذا التعريف أنه لم يلتفت إلى أكبر مزية للشعر ، وأحد أركانه ، وهو إثارة الشعور ، وعُنى بالشكل فقط من بنائه على الاستعارة والأوصاف وكان خيراً منه أن يقول : إنه المبنىّ على الخيال المثيرُ للعاطفة . واستقلال كل بيت منه فى غرضه ومقصده ليس من العناصر الأساسية فيه التى يصحّ أن تدخل فى التعريف . وقد أكثر الإفرنج من تعريفه فبعضهم ضيّقه جداً حتى لا يشمل الشعر كله ، و بعضهم وسّعه حتى شمل الشعر المنثور ، فقال مثلا « رسكن » إنه هو إبراز العواطف النبيلة بطريق الخيال . وهو تعريف يصح أن يكون للفن كله لا للشعر وحده . ويقول فى موضع آخر : (الشعر فيضان من شعور قوى نبع من عواطف تجمعت فى هدوء) ، ويقول « وردسووث » : (الشعر هو الحق ينقله الشعور حياً إلى القلب ... الخ » .

و بعض الشعر يخاطب العقل لا المشاعر كبعض شعر المتنبى والمعرى ، وكل

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

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

(١) ما ذكرناه من الوزن والقافية .

(٢) أن الشعر عادة أمعن فى الخلق والإبداع بما ينشؤه الشاعر من الصور الخيالية . ففى كثير من الناس رغبة قوية أن يخلقوا أو أن ينتجوا شيئاً لم يُخلَق ولم يُعرف من قبل . قد يكون هذا العمل تمثالا أو صورة ، أو لحناً موسيقياً أو هيكلا وهو فى الأدب يكون (كتاباً) وقد يكون هذا الكتاب نثراً ، ولكن الأدباء اتفقوا جميعاً على أن يصوغوا ما يخلقون شعراً ، وسبب هذا واضح وهو أن الخلق هو إعطاء الصورة للمادة المجردة ، وجعل ما هو مشوش منظما فكلما كان النظام أوضح كان الخلق أصدق ، وكان الخالق أتم فهماً لنفسه وإرضاء لها ، وليس فى الأدب نظام أتم وأوفى من نظام الوزن ، ولذلك إذا أراد كاتب أن ينتج

أو يخلق عملا مبتكراً وخالداً فإنه بعد أن يختار موضوعه ينشىء قصيدة تكون قيودها وتقاليدها عاملا يسهّل له إعطاء الصورة الفنية والنظام الفنى لفيض الفكر والشعور الذى يتدفق فيه موضوعه . ومن النادر أن يكون النثر موضوعاً للخلق والابتكار — اعتبرْ فى ذلك بلزوميات أبى العلاء فقد كان أبو العلاء ناثراً وشاعراً فلما خلق وأبدع فى اللزوميات وضعها فى القالب الشعرى بل التزم فيها ما لا يلزم .

٣ — وأن الشعر يستدعى الأنانية الأدبية ، والنثر يستدعى الغيرية الأدبية ولا بدّ من شرح هذا . فللإنسان سواء فى الشعر أو فى النثر أغراض متنوّعة ، ولكن هناك قسمان كبيران لهذه الأغراض ، فالناس يكتبون لكى يعبّروا عن أنفسهم ويريحوا عواطفهم الجياشة ، أو لكى يؤدوا خدمة ما ، فالدافع الأول هو الدافع الأنانى ، والدافع الثانى هو الدافع المنفعى . وقد يجتمع الدافعان فيرغب الإنسان فى أن يعبّر عن نفسه وأن يؤدى منفعة للآخرين بتعبيره عن نفسه وذلك بأن يكسبهم علماً أو ينشر بينهم آراء أو يحسن الذوق الأدبى أو يؤيد الفضائل العامة أو نحو ذلك ، ولكنّ الدافعين يظلان متميزين ، والفرق بينهما هو الفرق الأساسى بين النثر والشعر — الأديب الأنانىّ يرى منظراً فى العالم فتثور نفسه بالعواطف والأفكار وتطلب التعبير لا لشىء إلاّ مجرّد الخلاص العاطفى والفكرى والتنفيس عن العاطفة والفكر . والأديب الغيرى أ[redacted] يعانى نفس العواطف والأفكار ، ولكنه حين يأخذ قلمه يكون [redacted] أمام عينيه غاية منفعية ولذلك يناقش ويشرح ، وفى كل ذلك يؤدّى منفعة ما إلى ذوق القراء وعقلهم . وأما كونه ينفّس بهذا عن نفسه فمسألة ثانوية — ونجد الأديب الأنانى يرى أنّ الشعر واسطة طبيعية مُرضية له . وقد يبدو هذا غريباً عند اللمحة الأولى ، كيف أن الإنسان لمجرد التنفيس العاطفى والفكرى يختار وسيلة مُقيّدة بأنواع القيود والحدود والالتزامات كالشعر ؟ ولكن يجب أن نتذكر أن كثيراً من أنواع الشعر بسيط يُتعلّم بسهولة ؛ لكن هناك أسباب أعمق فى هذا الباب

تجعل الشعر ملائما للتعبير النفسانى ، ذلك أن النثر و إن بدا أسهل من الشعر لكنه أصعب وأكثر قيوداً ، فبرغم قوانين الوزن التى يجب أن يخضع لها الشعر ، فإن الشعر هو الحرية بذاتها إذا قورن بالنثر لأن النثر له صفتان ليستا فى الشعر وهما تقيدان النثر بأكثر من قيود الشعر وهما المنطق الدقيق والوضوح التام ؛ فمهما يكن غرض النثر سامياً فإنه يجب أن يكون فيه التسلسل الصحيح والوضوح التام للغة . أما الشعر فبالعكس : نعم إن الشعر كالنثر فى أنه لا يمكن أن يتحدّى قواعد المنطق التى هى قواعد الفكر . ولكن الشعر يستطيع أن يخرج إلى حد كبير جداً عن ذلك التسلسل للأفكار وعن تعانق الفكرة بالفكرة ، وعما يُعنَى به المنطق كثيراً من مناقشة وخطابة .

فمثلا قول شوقى فى قصيدته المشهورة :

مُضْناكَ جفاه مرقَدُه وبكاه ورحّم عوّده

فهو فى هذا البيت قد أماته وترحم عليه . وكان المنطق يقضى أن تكون وفاته والترحم آخر ما يقال . ولكنه قال بعد ذلك :

يستهوى الورق تأوّهه ويذيب الصخر تنهده

[redacted] ويقيم الليل ويقعده

وهذه من صفات الحىّ لا الميت ، فكيف لمن مات وترحم عليه عوده أن يفعل ذلك ، فهذا مثل من أمثلة عدم خضوع الشعر المنطق . وقد نُقد البحترى بأنه ليس منطقياً فى شعره فقال :

كلفتمونا حدود منطقكم والشعر يُغنى عن صدقه كذبُه

ولم يكن ذو القروح يلهج بالمنـــطق ما نوعـــه وما سببه

والشـعر لَمْحٌ تكفى إشارته وليس بالهـذر طوّلت خطبه

وأجود الشعر عادة ما نجده مذبذبا غير متسلسل ، مفككاً حاسياً مندفعاً . وأيضاً إنّ الشعر كالنثر لا يستطيع أن يكون طلسماً معقداً أو أن تكون لغته مدعاة للتهويش الفكري .

ولكن يباح في الشعر بعض الغموض ولا تكفيه بلاغة والرضا عن الرمز ولا يُباح للنثر إلا أن يكون واضح الدلالة سهل الإشارة . ومن أجل ذلك اختلف المفسرون للشعر اختلافاً كبيراً ، وذهب كلّ إلى معنى كالذي نجده في شروح شعر المتنبي ، وشعر أبي تمام ، فهم يختلفون في شرح المعنى المقصود اختلافاً كبيراً ، على حين أنك لا تجد هذه الخلافات في النثر .

والشعر يثير المشاعر بما فيه من خصائص . فأولا بأوزانه وقوافيه ، ولذلك كان المعنى الواحد إذا قيل مرة شعراً ومرة نثراً كان في الشعر أكبر أثراً بل ترى أن الشعر إذا خلّ إلى نثر لم يكن له ذلك الأثر الكبير ، ولم يكن لهذا الاختلاف من سبب إلا ما في الشعر من موسيقى . وثانياً ما للشعر من لغة خاصة غير لغة النثر ، ولسنا نعني بلغة الشعر الكلمات العويصة أو أنواع البديع ، أو نحو ذلك ، فهذا كلّه لا يرفع من قيمة الشعر ، وقد يكون الشعر جيداً وكلماته في منتهى السهولة وهو كذلك خلوّ من أنواع البديع كأكثر أشعار البهاء زهير . إنما الذي نريده أنّ للشاعر ملكة لا يمكننا أن نوضحها تمام الوضوح ، بها يستطيع أن يتخيّر من ألفاظ اللغة ما يرى أنها أبعث على إثارة المشاعر ، وكذلك يضعها في قوالب خاصة يتخيّرها من القوالب العديدة والتراكيب اللغوية المختلفة .

وكان حافظ رحمه الله ذواقا ، ومعنى ذلك أنه كان يردّد الكلمات ويمنيها أحياناً ، ليختبر وقعَ الكلمة في السمع ؛ وليتظر هل الكلمة شعرية تناسب الموضعَ الذي قيلت فيه أو لا تناسبه . وقد عابوا كثيراً شعراء وقعوا في ألفاظٍ ليست هي ألفاظا شعرية ، وكان غيرها أولى بها ؛ مثل قوله :

ذهب الرقادُ فما يحسُّ رقادُ مما شجاك ونامت العُوّادُ

لمـــا أتانى من عُيينة أنه أمست عليـه بظاهرٍ أقيادُ

فقالوا إن كلمة (أقياد) ليست شعرية ، وإنما الكلمة الشعرية (قيود) .

وقد نقد سيف الدولة الحمدانى أبا الطيب المتنبى فى قوله :

وقفتَ وما فى الموت شك لواقف كأنك فى جفن الردى وهو نائم

تمر بك الأبطال كلمى هزيمة ووجهـك وضاح وثغرك باسم

وقال له إن المنطق يقضى أن يكون نظم البيتين هكذا .

وقفت وما فى الموت شك لواقف ووجهـك وضاح وثغرك باسم

تمر بك الأبطال كلمى هزيمة كأنك فى جفن الردى وهو نائم

فاعتذر المتنبى بأن صناعة الشعر تقتضى هذا كما قال امرؤ القيس :

كأنى لم أركب جواداً للذة ولم أتبطّنْ كاعباً ذات خلخال

ولم أسبق الزقّ الروىّ ولم أقل لخيلىَ كرّى كرةً بعد إجفال

وأن الثوب لا يعرفه البزاز معرفة الحائك ، لأن البزاز يعرف جملته والحائك يعرف جملته وتفصيله .

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

له نفس العذوبة والجمال ، ولكن هذه ليست ترجمة على الإطلاق كترجمة فيتز جرولد لرباعيات الخيام إلى الإنجليزية ، ونحن بذلك نخالف ما ذهب إليه وردسوورث من أن لغة الشعر لا تختلف عن لغة النثر . وقد أدرك هذا المعنى عبد القاهر الجرجانى إذ قال : إنّ هناك ألفاظاً لا يحسن وضعها فى الشعر و إذا أتت فيه كانت سمجة مثل كلمة أيضاً فإنها لم تأت فى شعر إلا سمج ونحو ذلك إلا قول الشاعر .

غير أنى بالجوى أعرفها ومى أيضاً بالجوى تعرفنى

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

لم أدر حين وقفتُ بالأطلال ما الفرق بين جديدها والبالى

وهكذا .

٤ — أن الشعر يخاطب العواطف مباشرة ، وذلك لما عند الشاعر من قوة إلهام لا تكتسب بتعلّم ، وللشاعر نوع غامض من لطف النظر ، أو الإلهام ، أو اللقانة ، أو ما شئت فسمّه ، ولهذا كان اليونان يسمّون الشاعر خالقاً ، وكان للعبريين كلمة واحدة تدل على الشاعر والنبى معاً ، ولعلّ هذا هو الذى جعل شعراء العرب يعتقدون أن لكلّ شاعر شيطاناً ينفث فيه الشعر ، ويقول أحدهم : « شيطانه أنثى وشيطانى ذكر » ولأمر ما خلط العرب بين النبى والشاعر فسموا النبى شاعراً أحياناً ، وكاهناً أحياناً ، ويقول القرآن الكريم : « وما هو بقول شاعر قليلا ما تؤمنون ، ولا بقول كاهن قليلا ما تذكرون » .

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

تخضع كذلك للعواطف ، والشعر هو الذى يعبّر عن هذه العواطف ، أو العواطف ممزوجة بالعقل .

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

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

* ألا كل شىء ما خلا اللهَ باطل *

قال إن هذا من كلام النبوة .

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

الشعر والموسيقى

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

إن بالشعب الذى دون سلْع لقتيـــلا دمه ما يُطلّ

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

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

إذا الملك الجبار صعّر خدّه مشينا إليه بالسيوف نعاتِبُهْ

وقوله أيضاً :

إذا ما غضبنا غضبة مضرية هتكنا حجاب الشمس أو قطرت دَما

والرقة كقول الشاعر :

تخيّره الله من آدمٍ فما زال منحدراً يرتقى

وقول الآخر :

بأبى غزال غازلتـه مُقلتى ... بين الغُوير و بين شطّى بارق
عاطيتُه والليـل يسحب ذيله ... صهباء كالمسك الفينق الفاشق
وضممتهُ ضم الكمى لسـيفه ... وذؤابتاه حمـائلٌ فى عاتق
حتى إذا مالت به سنةُ الكرى ... زحزحتـه شيئاً وكان معانق
أبعـدته عن أضلع تشتاقه ... كى لا ينام على وسادٍ خافق

وكذلك قول ديك الجن :

لما نظرتِ إلىّ عن حدق المها ... ونسجتِ عن مُتفتّح النـوّار
وعقدت بين قضيب بان أهيفٍ ... وكثيب رملٍ عقـدة الزنار
عفّرت خدّى فى الثرى لك طائعاً ... وعزمتُ فيك على دخول النار

وقد قالوا فى قول الشاعر :

ألا أيهـا النوام ويحكمُ هبوا ... أسائلكم هل يقتل الرجل الحب

إن الشطر الأول قوىّ شـديد ، والشطر الثانى رِخو ناعم . ونرى فى الشعر من جهة ثالثة ما يتناسب مع الهدوء والسكينة ، ويناسبه إنشاده فى هدوء ودقة كشعر الغزل ونحوه ، ومنه ما يناسبه الشدة والبطش كشعر الحماسة .

ومن ناحية رابعـة نلاحظ فى الموسيقى أن النغمة الواحدة إذا وُقّعت على الكمان ثم وُقّعت بنفسها على البيان كانت النغمتان مختلفتين ، أو على الأقل لكلّ منهما طعم غير طعم الآخر ، وهذا يقابله فى الشعر القافية . فالقصيدتان قد تكونان فى موضـوع واحد ومن بحر واحد ، ولـكنهما تختلفان فى القافية ، فتختلفان فى درجة التأثير .

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

وهناك مسألة هامة اختلف فيها علماء البلاغة فى اللغة العربيـة وهى : هل الأهمية الأولى فى الشـعر للّفظ أو للمعنى ؟ وقد اختلفوا فى ذلك اختلافاً كبيراً ، فذهب بعضهم إلى أن العبرة بالالفاظ . وممن ذهب هذا المذهب أبو هلال العسكرى إذ قال : « وليس الشأنُ فى إعداد المعانى لأن المعانى يعرفها العربى والعجمى والقروى والبدوى ، وإنما هو فى جودة اللفظ وصـفائه وحسنه وبهائه ونزاعته ونقائه وكثرة طلاوته ومائه مع صحة السبك والتركيب والخلوّ من أَوَد النظم والتأليف . وليس يُطلبُ من المعنى إلا أن يكون صواباً ، ولا يُقنع من اللفظ بذلك حتى يكون على ما وصفناه من نعوته التى تقدمت » . وقال فى موضع آخر : « إن الكلام إذا كان لفظه عذباً وسلساً سهلاً ومعناه وسطاً دخل فى جملة الجيّد وجرى مع الرائع النادر » .

وممن ذهب هـذا المذهب ابن خلدون إذ قال فى مقدمته « اعلم أن صناعة الكلام نظماً ونثراً إنما هى فى الألفاظ لا فى المعانى ، وإنما المعانى تبعٌ لها وهى أصل . والمعانى موجودة عنـد كل واحد ، وفى طوع كل فـكرٍ منها ما يشاء ويرضى فلا تحتاج إلى صناعة . وتأليف الكلام للعبارة عنها هو المحتاج للصناعة كما قلنا . وهو بمثابة القالب للمعانى . فكما أن الأوانى التى يغترفُ بها المـاء من البحر منها آنيةُ الذهب والفضة والصدف والزجاج والخزف ، والمـاء واحد فى نفسه ؛ وتختلف الجودةُ فى الأوانى المملوءة بالمـاء ، لا باختلاف المـاء ؛ كذلك جودة اللغة وبلاغتها فى الاستعمال : تختلف باختلاف طبقات الكلام فى تأليفه باعتبار تطبيقه على المقاصد والمعانى واحدة فى نفسها » .

وخالف فى ذلك عبد القاهر الجرجانى فذهب إلى أن العبرة بالمعانى فقال فى أسرار البلاغة (إن محاسن الكلام ترجع إلى المعانى وإذا استجدنا شعراً ووصفنا ألفاظه بالحلاوة والرشاقة وغـيرها من الأوصاف فإنها لا تنبىء عن أحوال ترجع إلى جرس الحروف وإلى ظاهر الوضع اللغوى بل إلى أمر يقع من المرء فى فؤاده

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

ونحن نرى أن لكل منهما من الأهمية ما لا يقلّ عن الآخر ، فلا بدّ فى الكلام البليغ أن يكون ذا لفظ عذب ومعنى حلو ؛ وليس بصحيح أن المعانى ملقاةٌ فى الطرق ، فليس تشبيه الممدوح بالغيث أو السيل أو الأسد إلا شيئاً تافهاً مبتذلا بجانب المعانى العميقة الرقيقة ، وكما يفضل شاعر شاعراً بجودة لفظه ، يفضله بجودة معناه وغزارته . وليست كل المعانى فى المدح هى التى ذكرت ؛ وهناك من المعانى ما لا يصل إليه إلا الذهن الدقيق والعقل الذكى العميق .

غاية الأمر أن بعض الشعراء يتفوّق فى أحد الركنين ويقصّر فى الآخر ، فقد يكون جيد اللفظ حسن السبك ولكنه خفيف المعانى ؛ فيعوّض إجادة لفظه عن تقصيره فى المعانى . والعكس كذلك فقد يكون جيد المعنى غزيره متوسط

اللفظ والتركيب ، فيُتساهل حينئذ فى الحكم عليهما لأن إجادته فى أحدهما قد عوّضت عن توسطه فى الآخر . والجيّد اللفظ السخيفُ المعنى لسنا نعدّه بليغاً ولا الجيد المعنى الساقط اللفظ ؛ بل لا بد لعدّه بليغاً أن يكون جيداً فى أحدهما غير ساقط فى الآخر ؛ والمثل الأعلى للبليغ من غير شك أن يكون جيداً فيهما معاً . وربما كان تمجيد أبى هلال العسكرى وابن خلدون للألفاظ دون المعانى هو السبب فى أنهم عدّوا أبا العلاء والمتنبى حكيمين لا شاعرين و إنما الشاعر البحترى . وهذا خطأ فأبو العلاء والمتنبى شاعران ؛ غاية الأمر أنهما فى المعانى أقوى منهما فى الألفاظ وأن البحترى بعكس ذلك جيدٌ فى اللفظ والتركيب لا فى المعنى ، فكلهم شعراء مختلفو الميزان . أما عَدُّ البحترى وحده هو الشاعر فأظنه جرياً مع النظرية الخاطئة إلى آخرها . ولو اضطررتُ إلى التفضيل لفضلت أبا العلاء والمتنبى على البحترى لميلهما إلى المعانى أكثر من ميلهما إلى الألفاظ .

ولذلك نجد بعض غير المثقفين شعراء كالجزار وفى عصرنا من هو خياط ، ولكن إنما كانوا شعراء بالألفاظ لا بالمعانى . أما شعراء المعانى فلا بد أن يكونوا من المثقفين لأن العلم وسعته هما اللذان يولدان المعانى ؛ وفرقٌ كبيرٌ بين نتاج مثقف ونتاج غير مثقف . ألا ترى أن شوقيا لما كان مثقفاً أكثر من حافظ كان أشعر ؟ أو لا ترى أن شعراء العباسيين كبشّار وأبى نواس وأبى تمام كانوا أشعر من الجاهليين لثقافتهم ووجودهم فى أوساط علمية لولا تعصب الناس للجاهليين وتقديسهم كل ما صدر عنهم ؟ ولو سايرناهم لألغينا عقولنا و بعناهم أذواقنا . ولو سُئلنا أيهم أعلم : ابن المقفّع والجاحظ أم لبيد وطرفة ؟ لقلنا من غير شك إنه ابن المقفع والجاحظ . فما بالنا نقول الحق فى غير الشعر ونعرض عنه فى ميزان الشعر ؟

كل ما نتطلبه فى الشاعر ألا تطغى ثقافته العلمية على ذوقه الفنى كالذى لاحظه ابن خلدون فى أنه لما تثقف ثقافة علمية ضعف فى الأدب . وكالذى حكى

عن فقيه أراد أن يشعر فقال :

لم أدر حين وقفت بالأطلال ما الفرق بين جديدها والبالى

فقيل : إنه تعبير سرى إليه من الفقه . أما إن احتفظ بذوقه واستخدم العلم فهو الشاعر العظيم

ولذلك أرى أن من الصعب أن تخرج الجامعة شاعراً كشوقى وحافظ لأن انغماس الجامعيين فى البحوث يجعل ذوقهم أقرب إلى العلم منه إلى الأدب . وهذا لا يمنع من أن يحتفظ الأدب بذوقه المرسل فيظل مع ازدياد ثقافته مطلعاً على الأدب منشئاً فيه فيهب العلم قوة . ألا ترى أن المثقف بأدب أجنبى مع ثقافته فى أدبه يكون أكفأ وأحسن ممن اقتصر على أدبه القومى بشرط أن يحتفظ بذوقهما الأدبى ؟ فالمثقف بأدب أجنبى يكون أوسع أفقاً وأقدر على اقتباس المعانى والألفاظ والأساليب والتراكيب ممن لم يثقف هذه الثقافة ؛ وهذا ما جعل النابغين من الفرس فى العصر العباسى كابن المقفع وبشار وأبى نواس ، أوسع أفقاً وأدق معنى .

وهنا نتكلم كلمة قصيرة عن أقسام الشعر . فقد تعتاد العرب أن يقسموه من عهد أبى تمام فى ديوان الحماسة إلى أبواب : من حماسة ، وأدب ، ورثاء الخ ، وتبعه فى ذلك من أتى بعده إلى البارودى فى مختاراته ، واعتاد الفرنجة أن يقسموه إلى شعر غنائى ، وشعر ملاحم ، وشعر تمثيلى ، وشعر تعليمى ، ويقصدون بالشعر الغنائى الشعر الذى يُعبّرفيه عن العاطفة وسُمّى غنائياً لأن الشعراء كانوا يتغنون ببعضه على القيثارة ، وعلى هذا كان أكثر الشعر العربى غنائياً بهذا المعنى . أما شعر الملاحم فيقصدون به الشعر الذى يحكى حوادث الأمة من عهد قديم فى التاريخ . وهو عادة يكون ممزوجا بالأساطير ، وذلك كإلياذة هوميروس ؛ وقصة الشاهنامة . والشعر التمثيلى هو الذى يُمثّل غالباً على المسارح ، أو يكون من صفاته ما يجعله صالحا للتمثيل ولو لم يقصد الشاعر إلى تمثيل . والشعر التعليمى ما يُنظم للتعليم وسهولة الحفظ كألفية ابن مالك والشعر الموجود فى مجموعة المتون .

وكلا التقسيمين غير منطق وغير دقيق . وقسمه بعضهم إلى قسمين . قسم يتحدث فيه الشاعر عن نفسيته ووجدانه ونزعاته ، ونحو ذلك ، وقسم يتحدث فيه الشاعر عن الموضوعات الخارجية ، ولكلٍّ من هذين القسمين شروط وتفاصيل نجملها فيما يأتى :

فالشعر الذاتى هو ما يسمى بشىء من التساهل الشعر الغنائى ، وهو وإن كان يشمل الملاحم فسنقصره هنا على الشعر الشخصى مقابلين فى ذلك بينه وبين الشعر التمثيلى والقصصى .

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

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

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

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

وقد حدثونا أن إلياذة هوميروس خالية تقريباً من أنا . فالشعر على العموم في مبدئه كان أناني الجنس لا أناني الفرد ، والذاتية الفردية إنما نمت في العصر الحديث تبعاً لازدياد العامل الشخصي واضمحلال العامل المجموعي ، ولكن لا تزال العواطف الجماعية تنتج الشعر الوطني والأغاني الشعبية . وهناك حقيقة أخرى هامة ، وهي أن في الأزمنة التي يزداد فيها العنصر المجموعي كأيام الحرب يزداد فيها الشعر المجموعي كالذي حدث أثناء الحرب الصليبية ، وكالذي حدث أيام الثورة الفرنسية فقد هز الشعر العالمي روح كل أوربا ، وشعر كل فرد بأمته .

والشعر الذاتي يتحول شيئاً فشيئاً بطرق غير محسوسة إلى الشعر التأملي الفلسفي ، وقد تظل فيه صفات العاطفية والحيوية ، وانسجام اللغة والتصوير ، ولكن بالإضافة إلى ذلك يجب تقدير القيمة المادية للفكرة ومبلغ نجاح الشاعر في التعبير عنها تعبيراً شعريا .

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

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

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

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

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

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

القسم الأول — الشعر القصصى

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

والعنصر الأولىّ الضرورىُّ فى الشعر القصصى هو حكاية قصة ، وهو شعر موضوعىٌّ بالمعنى الذى شرحناه قبل ، وهو نوع غريب تجتمع فيه الأنانية مع الموضوعيّة . فالشاعر يستطيع أن يعبر عن نفسه ، وينفّس عنها حين يؤلف شعراً موضوعيا ، فهو موضوعى من ناحية أن الشاعر لا يُعبّر عن عاطفة شخصية من طريق مباشر ، ولا يصرّح بأن هذا هو شعوره وأفكاره ، ولكن يستطيع أن ينفّس عن نفسه أثناء حكاية قصته . والأسلوب الذى يتفق مع هذا الشعر القصصى يكون ملائماً له بشروط :

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

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

٣ — يجب أن يعرض قصته عرضا لذيذاً يوحى بالجمال ، ويقدم للسامع أو القارئ متعة جمالية ، وتلذّذاً فنيا .

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

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

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

القسم الثانى — الشعر التمثيلى

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

يكون متنوعاً متموجا حتى يكون صالحاً لأن يعلو وينخفض تبعاً لمقتضى الموقف والموضوع والشخصية . ويجب أن يكون ملائما للفرح حين الفرح وللحزن حين الحزن وللخير والشر . ويجب على الشاعر التمثيلى أن يجعل شخصياته مثالية ، وأن يجعل جوّ الرواية جوّاً حقيقيا واقعيا كأنه مقتطع من الحياة نفسها ، لأنّ التمثيل هو تمثيل للحياة وعرضها وليس مجرد أحاديث عن الحياة .

القسم الثالث — الشعر الغنائى

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

وجزء عظيم من هـذا الشعر الغنائى شعر شخصى صريح . أى أنّ الشاعر يعبّر تعبيراً صريحاً عن عواطف نفسه ، وعن آماله ورغباته ، وأحلامه ، وحبّه ، وبغضه ، ويأسه . والشعر الغنائى يميّزه الإيماء والتلميح ، والإيجاز ، وهذه الصفات وإن كانت عامة فى الشعر كلّه فهى فى الشعر الغنائى أوضح لأمرين : لموسيقيته ولذاتيّته ؛ فالموسيقى هى أكثر طرق التعبير إيماءً ورمزاً ، والشعر الغنائى يظلّ محتفظاً بصلة قوية بأصله الموسيقى ، ولأنه ذاتىّ لا يعبّر فيه الشاعر عن نفسه تعبيراً واضحاً وافياً صريحاً . والشاعر لا يحبّ أن يفتح كلّ قلبه أمام القراء ، ولـكنه يميل إلى أن يُخرج لآلئ يبهرهم بها .

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

١ — موضوعاته الـكثيرة إمّا مديح ، أو غزل ، أو رثاء ، أو نحو ذلك . وقليل منه ما كان غير غنائى ، فبعض شعر عمر بن أبى ربيعة قصصى ، وكملحمة عنترة ، وكبعض المقامات . وربّما كانت الصحراء وحاجتها إلى الغناء ، وحاجة الإبل إلى الحداء هى المسئولة عن الـكثرة فى شعر الغناء ، ثم قلدهم من أتى بعدهم . يضاف إلى ذلك أن العرب لم يتذوقوا ترجمة الأدب اليونانى ، كما تذوقوا ترجمة الفلسفة اليونانية ، لأن الأدب ذوق ، والذوق خاص ، والفلسفة والعـلوم عقل ، والعقل مشترك ، ولو تذوقوا الأدب اليونانى لترجموه ، ولو ترجموه لحذوا حذوه فى الشـعر التمثيلى والملاحم ، ثم كانت تقاليدهم فى الحجاب أيام الترجمة لا تسمح بظهور امرأة سافرة على المسرح حتى أننا فى العصور الحديثة عند بدء التمثيل كان الممثلون يختارون شباناً ليوقفوهم فى التمثيل موقف النساء .

والشعر الغنائى يمتاز بحرية الشاعر ، وتتجلى هذه الحرية فى الوزن ، فوزن الشعر الغنـائى متغيّر متبدّل متنوّع ، وهو أيضاً مطلق إلى أقصى حدّ . فلـكل شاعر غنائى أسلوبه الخاصّ به ، ولـكن مع هذا يجب أن لا يكون شاذاً . فعليه

أن يتجنب الأسلوب الغريب الشاذ غير المألوف كما أخذ على أبى تمام ، و بعض أشعار المتنبى . و يجب أن يتجنب البحور المعقدة الخالية من الانسجام ، وأن يتجنّب الغموض القريب من الإلغاز . ويجب أن يكون فناناً لا متصنّعاً ، فالتصنع فى الأدب يشعرنا بأن الشاعر فى أسلوبه هو الذى أنشأه وتحكّم فيه لا أن العواطف والأفكار هى التى تُمليه ، وكثير من التصنّع فى الشعر العربى أملاه التقيد بقافية واحدة ، فهو قد يحوّر المعنى حتى تسلم له القافية ، وهذا عيب فى الشعر . فيجب أن تكون العاطفة هى التى توحى بالقافية ، لا أن القافية توحى بالعاطفة . و بعض المبتدئين بالشعر يتصيّدون الكلمات من المعاجم التى تساعد على القافية ، ثم يصوغون المعانى وفق هذه الكلمات . فإذا شدا تبيّن له سخف هذا الموقف ، وأن المعنى يجب أن يكون هو الذى يوحى بالقافية .

لذلك نرى الشعر الأول ثقيلاً مضطرباً ، على حين نجد النوع الثانى سهلا ممتعاً متمشياً مع المعنى .

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

القسم الرابع — الشعر التعليمى

والشعر التعليمى ليس شعراً مثاليا لأنه خلا تقريباً من قوة العاطفة . وهو يجمع بين أوصاف الشعر وأوصاف النثر ، ولذلك يجب أن يكون منطقياً ، وأن يكون واضحاً ، لأنه يعلّم حقائق معينة ، فيجب أن يكون صريحاً واضحاً قابلا للفهم بسرعة . ومن الناحية الشعرية ، يجب أن لا يخلو من الجمال الفنى ، وأن يُشعِر القارئ بشىء من اللذة والاستمتاع . ويجب أن يستجيب لمقتضيات الغنائية ، وهو عادة لا يخلو من الرمز والإيماء والتلميح . فالمعنى عادةً يُعبَّر عنه تحت غطاء من الاستعارة . والأسلوب ملىء بالتركيز والصحات الخاطفة .

القسم الخامس — شعر الطبيعة

ونعنى به الشعر الذى موضوعه عالم الطبيعة . فالطبيعة صالحة كل الصلاحية لأن تكون موضوعا للشعر . و بعض الشعراء قد بنوا شهرتهم على تفنّن فى شعر الطبيعة كالصنوبرى و بعض شعر البحترى و بعض شعراء الأندلس .

وشعراء الطبيعة يختلفون اختلافاً كبيراً فى طريقة التناول ، فالطبيعة يمكن أن تُتناوَل بالطريقة الواقعيـة فتوصف المناظر كما هى فى الحياة — أو بالطريقة المثالية الكمالية وهى تقتضى تكميل ما فى الطبيعة بواسطة الخيال — والطريقة الفلسفية وهى طريقة الذين يتفكرون فى الطبيعة ويجعلونها ميداناً لتأمّلاتهم و يبيّنون أهميتها الباطنية و يعرضونها كتعبير عن العقل أو الروح أو كحجاب ظاهرى تلوح من خلاله حقائق غير منظورة كقصيدة ابن سينا فى النفس :

هبطت إليك من المحل الأرفع ورقاء ذات تعزّز وتمنّع

وكقصيدة ابن الشبل البغدادى :

بربك أيها الفلك المدار أقصدٌ ذا المسير أم اضطرار

والشاعر فى تناوله للطبيعة ليس مُلزَمًا بنوع شعرى واحد ؛ قد يتناولها فى الشعر القصصى أو الشعر التمثيلى وقد يتناولها فى الشعر الغنائى ، فإن الطبيعة حين تجتذب انتباه الشاعر تثير فيه روحًا من التقدير يتحوّل إلى حب ، ولذلك يتناولها فى شعر غنائى لأنه هو الذى يعبّر عن الحب .

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

ومما يؤسف له أن شعراء الطبيعة فى الأدب العربى عُنوا بالاستعارات والتشبيهات أكثر مما عنوا بروح الطبيعة . والطريقة المثلى فى شعر الطبيعة أن يشربها الشاعر ثم يبرزها إلى الناس كما شربها أو أن يفنى فيها فيغنّى لها وبها ، فخرج شعرهم فيها أشبه ما يكون بالألعاب البهلوانية . فمن النوع الجيد مثلاً وصف أبى تمام للربيع :

دنيا معاش للورى حتى إذا جاء الربيع فإنما هى منظر

ومن النوع البهلوانى :

فأمطرت لؤلؤاً من نرجس وسقت ورداً وعضت على القُنّاب بالبرد

وشعر الطبيعة إما أن يهمل الإنسانَ إهمالاً تاما ويتكلم فى مناظر الطبيعة ذاتها ، وإما أن يتناول الطبيعة كمسرح للأمور الإنسانية ، فالأول هو شعر الطبيعة الخالص ، والثانى هو شعر الطبيعة المركب ، والشاعر الطبيعى الخالص إما أن يتناول الطبيعة تناولاً موضوعيا أو تناولا ذاتيا . وفى التناول الموضوعى يجب أن يُخفى الشاعر نفسه تماما ويدع الطبيعة تتكلم عن نفسها ، فهى تتكلم عن نفسها وتخاطب الشاعر ، ولذلك يجب أن يكون الأسلوب مزيجاً من العرض الصادق والوصف الصحيح ، فإذا تناول الطبيعة تناولا ذاتيا فإنه ينظر إلى مناظرها من صخور وسحب وأزهار وطيور ، كما لو كانت تكوّن عالما خاصا . وهنا لا يلزم أن يُخفى الشاعرُ شخصه بل يصحّ أن يجعل هذه المخلوقات تابعة لأحوال مواسية له فى آلامه كالذى قالوا فى شجو الحمام ، فإذا كان الشاعر مثاليا فإنه يعرضها فى ضوء وجوّ ليس لهما حقيقةٌ فى الخارج بل هما مستمدان من ذاته ، فإذا كان فيلسوفاً يُمِدّها بلغة فلسفية رمزية لحقيقةٍ خلفها ، أما الشاعر الذى يتناول الطبيعة تناولا ذاتيا فإنه يتحول بسهولة إلى الشعر الذى يتناولها كمسرح للإنسانية ، فتكون الطبيعة خاضعةً للإنسان وتابعة له ، وتكون مصدراً للتصوير والمقارنة

والتشبيه ، ولذلك يكون محيطه أضيق من شعر الطبيعة الخالص .

فمثلاً قول الشاعر :

وليـلة من الليالى الغُرّ
قابلت فيها بدرها ببدرى
لم تك غـير شفق وفجر
حتى تقضتْ وهى بكر الدهر

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

وقول ابن المعتز :

يا ربّ ليـل سحر كله مفتضح البدر عليل النسيم
تلتقط الأنفاس برد النّدى به فتهديه لحرّ الهموم
لبَسْت فيه بالتذاذ الهوى ولذة الراح ثيـاب النعيم

شعر فى قصر الليل أيضاً ، ولـكنه متكلف قد تصنّع فيه أنواع البـديع كمقابلة برد الندى بحرّ الهموم وعُنى فيه بالتشبيهات أكثر مما عُنى بشعوره بالليل .

ويقول الشاعر فى وصف الخيل :

وننكرُ يومَ الروع ألوان خيلنا من الطعن حتى نحسب الجوْن أشقرا
فليس بمعروف لنا أن نردّها صحـاحاً ولا مستنكر أن تُعقّرا

وصف يدل على الصدق والتجربة الذاتية الحقة .

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

يقرؤه القارئ فيشعر بأنه عُنى بالوصف وسبك اللفظ أكثر مما عُنى بشعوره

وكذلك قول رجل لبعض النخاسين اشتر لى فرساً جيّد القميص ، حسن الفصوص ، وثيق القصب ، نقى العصب ، يشير بأذنيه ، ويندس[1] برجليه ، كأنه موج فى لجة أو سيل فى حدور ، إن عُطف جار ، وإن أرسل طار ، وإن كُلّف المسير أمعن وسار ، إن حُبس صفن ، وإن استوقف قطن ... فهذا لعب بالألفاظ أكثر منه صدقاً فى التعبير .

القسم السادس — شعر الإنسانية

والإنسانية واسعة غير محدودة ومتنوّعة الجوانب إلى حد أن الشعر كله يصحّ أن يكون شعراً إنسانيا إذا استثنينا شعر الطبيعة الخالص . وهذا الشعر الإنسانى إما أن يكون مقدراً لعظمة الإنسان مقرًّا بجلاله وسموّ شأنه ، وإما أن يكون شعراً هجائيا ينظر للإنسان بالازدراء والانتقاص كشعر اللزوميات . فالنوع الأول يجب أن يكون أسلوبه مليئاً بالتقديس والإجلال وأن يكون خالياً من اليأس والهجاء ، ويجب أن يكون معبّراً عن الصدق والحق ملتزمًا لهما خالياً من الصنعة البلاغية والتزويق الزائد ، بعيداً عن التكلف والغموض .

وأما نظرة الشاعر الهجائى فمختلفة تماما فهو يذمّ ، ولا يكتفى الشاعر بذلك بل ينشد مثلا عليا يصفها ويفضّلها على ما يهجوه .

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

---

(١) أى يضرب .

إحساسه بسموّه الشخصى عظيما فإن هجاءه سيكون شديداً واحتقاره يكون بالغاً ، فلا تكفى إذن الفكاهة بل لا بد من اللذع القاسى كالذى كان بين جرير والفرزدق . والشعر الهجائى الناتج عن البغض ينشأ عن الشعور بالكراهية للأفراد ، وهم غالباً المعاصرون ، و بغضه لهم إما أن يكون ناشئاً عن عدم رضاء عن أخلاقهم أو احتقارا لقدرهم .

والشعر الإنسانى إما أن يكون واقعيا أو مثاليا . فالواقعى هو محاولة عرض الشخصيات والحوادث للرجال والنساء كما هى بالضبط بلا تحسين أو تبديل . والمثالىّ محاولة عرض هذه الأشياء بعد التحسين والتقبيح ، ومحاولة الواقعى لا تكون ناجحة إلا إلى حد محدود ، فإنه لا يستطيع أن يحرّر نفسه و يخلص للعمل الفنى من تنظيم الأشياء تنظيما كاليا . والشاعر الواقعى يرى أن الإنسان كما هو فى الحياة الواقعية كاف لأن يكون موضوعا للشعر . أما الشاعر المثالى فلا يرى أن الإنسان كما هو فى الحياة الواقعة كاف لأن يكون موضوعا للشعر بل هو مجرّد مادة فإنه يدخل عليها التحسين والتغيير والتبديل ، وهو يفعل ذلك إما بالمبالغة أو بالتغيير أو بالإشعاع . فالمبالغة أن يجعل الشاعر الحسن أحسن والقبيح أقبح . و يجعل الجميل أجمل ، و إذا وصف صعوبة بالغ فيها و بالغ فى فضل الناس فى التغلب عليها . . وأما التغيير فنعنى به تغيير الشاعر لنماذج التى ينظم فيها شعره حتى تصبح ملائمةً لفكره — ونعنى بالإشعاع أن يشعّ على الأشياء ضوءاً وسحراً وجاذبية من نفسه ليست لها فى الواقع . والمحيط التعبيرى للشاعر المثالى أوسع من المحيط الذى للشاعر الواقعى ، فهو يتمتع بحرية الخلق فيخلق الشخصيات و يخلق الذوق و يكون أسلوبه تبعاً لذلك حرًّا واسعاً غير محدود .

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

الماضية ، كالذى يروى عن المتنبى ، إذ ترفّع عن مدح الصاحب ابن عباد معتقداً أن أقلّ من يصح أن يمدحه هو ابنُ العميد . فكيف بمن دونه كالصاحب ابن عباد ؟

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

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

الصنعة الشعرية

تشمل الصنعة الشعرية الوزن والقافية : والأسلوب الشعرى :

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

أما القافية فعامل عظيم فى الشعر : فهى تزيد فى موسيقاه : ولذلك تزيد فى المتعة منه .

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

وقد مال العصريون تبعاً للغربيين إلى التحرر من القافية الواحدة : لتوسعهم فى الشعر غير المقفّى . أما الأسلوب الشعرى . فهو الصفات الكلامية التى تجعله قوياً ، أو رقيقاً عاطفياً ، أو جميلا .

والفرق بين أسلوب الشعر وأسلوب النثر . أن فى أسلوب الشعر قوة غامضة لبعض الكلمات و بعض التراكيب تنتج هذه القوة من اجتماعها أو جرسها فتسبب استثارة الخيال : وتنفذ إلى صميم القلب . ولأسلوب الشعر السحر الطبيعى الذى يرجع إلى الوحى الأسمى و إلى قوة الصياغة التى تعبر بها اللغة عن معانٍ وراء المعانى الاصطلاحية اللغوية . وبما أن أسلوب الشعر أسلوب رمز و إيماء فيجب مراعاتها ، و يجب دراسة أصولها ودراسة قيمتها الجمالية .

وفى دراستنا للشعر قد نتناول ديوان شاعر منفرد فنحلل شعره . ونفحص مميزاته البارزة فى لغته ، وأن نتتبع العناصر التى يستمد منها فكره ، ونردّ أسلوبه إلى مصادره ، وأن ندرس علاقاته بروح عصره وحركاته ؛ ثم بعد ذلك قد ننتقل منه إلى الشعراء الآخرين فى عصره . . متخذين شعره أساساً للمقارنة بينه و بينهم نقطة فنقطة .

وقد نقوم بدراسة تاريخية لمجموعة كبيرة من الشعر ، كالشعر الجاهلى متتبعين مدّه وجزره ، وتأثيره من عصر إلى عصر ، وقيام المدارس والطرق والتقاليد وسقوطها . ملاحظين كل تغير هام فى الموضوع والروح والأسلوب . . وباحثين عن شرح هذا التغير فى القوة المبدئية لرجال معينين ، وفى الظروف التى ساعدت على شهرتهم ، أو عدمها ، وفى الميول العظمى للحياة والفكر فى العالم الخارجى .

وقد نضيق دراستنا من ناحية ، ونوسعها من ناحية أخرى . فنُعنى بتاريخ نوع شعرى كبير واحد كالغزل والرثاء ، وخلال ذلك ندرس مراحل الشعر فى هذه الناحية ، وتطوره وتغيره فى الآداب المختلفة ، والأزمنة المختلفة . وقد نختار موضوعاً معيناً مثل شعر الطبيعة ، ونجعله أساساً لدراسة تمتد وتتفرع إلى نواح مختلفة ، وتتصل بنقط كثيرة مع دراسة تطور الأدب على العموم .

ولكن كيف نقدر الشعر ؟ نبدأ بالتحذير من أننا مهما تعمقنا فى دراستنا ومهما توسعنا ودققنا فى معرفتنا بتطور الشعر وصنعته ، ومهما انهمكنا فى مشاكل التاريخ والنقد . فيجب أن لا ننسى أن غرضنا الرئيسى من الشعر يجب أن يكون الاستمتاع بالشعر كشعر ، وبالشعر لأجل الشعر ، وبعبارة أخرى نستمتع به كشىء من الجمال ملئ بالمعانى ممن لهم قدرة يشعرون بها ، وقلب يفقهون به . . ومن ثم فتنمية القدرة على التقدير الشعرى أهم من كل الدراسات العلمية .

وأحسن ملحوظة يمكن أن تقال فى هذا الأمر أنه فى تقديرنا للشعر يجب أن نتذكر دائماً أن الشاعر يخاطب مباشرة المشاعر التى فى نفوسنا ، وأن استمتاعنا الحقيقى بالشعر يتوقف على حدة إدراكنا الخيالى ، واستجابتنا للعاطفة الشعرية .

ومعنى هذا أن أية قصيدة لا يمكن أن نفهمها وأن نتملكها إلا بمران طويل من جانبنا للقوى التى سببت إنشاء القصيدة .

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

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

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

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

فالأولى قد تكون سياسية أو قضائية أو نحو ذلك ، والثانية أكثر ما تستعمل فى الوعظ . ومن أهم مميزات الخطابة على العموم البلاغة . والفنون البلاغية تدخل جميع صور الأدب ولكن حاجة الخطابة إليها أكثر .

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

إذا قلّت البلاغة سواء فى الخطابة الدينية أو المدنية كانت الخطابة أفضل لأنها إذا تجردت من البلاغة اعتمد الخطيب على عرض الحقائق كما هى .

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

مبدأ الصدق : ويتصل بهذا شىء يحتاج إلى اهتمام خاص وهو الإخلاص التام من الفرد لنفسه ، والإخلاص التام منه لتجربته الخاصة فى الحياة ولصدق الأشياء كما يراها هو لا كما يراها غيره ، وقد كان أفلاطون أول من أعلن ذلك . قال ألفرد دى موسيه ردًّا على من يلومه فى العشق : إنه أنا الذى عشق . وهى جملة تحتوى على معان كثيرة ، أى أنه هو الذى يتذوّق العشق وأنه يعشق بشعوره لا بشعور غيره وأنه هو المسئول عن ذلك . والأديب الحق هو الذى يتكلم بصراحة عن نفسه وعن شعوره وتجاربه ، وربما نجد أديباً أقوى فى الطبيعة وأوسع ثقافة وأكمل فى الفن ولكنه أقلّ صراحة فتأتى أعماله أقلّ من الأول ، وبدون الإخلاص لا يمكن أن يوجد فى الأدب عمل حىّ ، وميزة التجديد التى يدأب الناس فى البحث عنها ليست فى الجدّة ولكنها فى الصدق ، وهو مبدأ يجب

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

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

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

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

أما الطريقة الأخرى فتقارن بين الرجل ونفسه و بين الرجل ومعاصريه ، و بين الرجل ومن كتبوا فى مثل أدبه .

وعلى الجملة فيجب أن نقارن بينه و بين الرجال الذين عملوا فى ميدانه وعالجوا نفس الموضوعات التى عالجها ، ومارسوا نفس المسائل التى مارسها ، وكتبوا تحت نفس الظروف التى كتب فيها ، أو الذين بينهم و بينه فى أذهاننا أى سبب آخر .

أما دراسات السير فتفيدنا فائدة جليلة فى الأدب ، فحين يستثار اهتمامنا بكتابة أى مؤلف كبير سنزداد رغبة فى أن نعرف شيئاً عن الرجل نفسه ، وسيكشف لنا عمله نفسه ، وسنكون مشتاقين إلى أن نراه فى الأوساط الاجتماعية التى يعيش فيها وفى علاقته اليومية مع رفاقه ، وأن نعرف أهم العوامل فى تاريخه الخارجى ، وفى آماله وجهاده ونجاحه ، و إخفاقه ، والصلة بين كتبه وهذه البيئة الخارجية والداخلية . والطريقة التى بها كتبت هذه الكتب ، والظروف التى كتبت فيها ، مقتصرين على ما يفيدنا فى تنمية ثقافتنا الأدبية ، وهذا التحديد مهم جداً . وبعض الأدباء يكتب أحداثاً تافهة فارغة لا تفيدنا فى دراسة أدبه ، كما فعل فروويد فى كتابته عن « كارليل » فقد ملأ كتابه بأحواله الشخصية ، وعلاقته الزوجية مما لا يفيد كثيراً فى دراسة أدبه .

إنما نهتم بالمسائل الأساسية المكونة لعبقرية الأديب لأن مبدأنا فى دراسة

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

وفى دراساتنا للأديب دراسة جيدة يخيل إلينا أننا نرسم صورة واضحة للأديب تلقى ضوءاً كبيراً على أدبه .

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

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

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

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

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

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

وهكذا نجد أن كثيراً من الأشياء التى تبدو للقارئ العادى ذات أهمية عادية يستجلب الانتباه ويُثير اللذة .

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

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

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

* * *

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

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

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

٢ — ويجب أن يكون الناقد متعاطفاً مع من ينقده فيتجاهل أخطاءه وحزازاته ، وأن يسمح بأقصى مايستطيع بالدافع الطيب والخلق السامى ، وأن يسعى جهده فى أن يحب من يكتب عنه .

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

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

القصة التمثيلية النثرية

وهى تكون نوعاً من الإنشاء الأدبى لا يمكننا أن نغفله ، والغالب أن تكون هذه القصة هزلية ، وإذ ذاك يكون هناك ترابط طبيعى بين الأسلوب الفكاهى للحياة و بين النثر ؛ فنظرة الكاتب التمثيلى الهزلى إلى الحياة فى العادة نظرة سخرية

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

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

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

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

والقصة تقوم بشيئين : أولاً بموضوعها ، وثانياً بالطريقة التى عولج بها الموضوع . ونعنى بالموضوع الفكرة التى دارت عليها القصة والأشخاص الذين جاء بهم القصاص لتمثيل الفكرة و إيضاحها . فمن حيث الموضوع نستطيع أن نقول إن الطبائع الإنسانية وتجاربها و إن كانت تصلح موضوعاً للقصة فإن بعضها يفضل بعضاً . ونحن نقوم الموضوع بعظم شأنه و بقوته على إثارة العاطفة ، فإذا كان موضوع القصة تافهاً فقل أن تعد الرواية جيدة مهما أسبغ المؤلف عليها من فن . وكل قصة عظيمة كانت كذلك لأنها تحوى غرضاً عظيما وتهدف إلى مقصد سام . وهى أيضاً كصورة من صور الحياة الإنسانية تعتمد قيمتها على مقدار تصويرها لنوع الحياة . ولكن ليس كل ما كان هاما من أوجه الحياة الإنسانية يثير اهتمام الناس ، لذلك كان ضروريا أن نضيف إلى شروط الرواية شرطا آخر وهو أن يكون موضوعها يثير الاهتمام . ومن أجل هذا كان واجباً على الروائى أن يختار

من البواعث ما كان دافعاً قويا للأعمال الإنسانية ومثاراً عظيما لعطفهم ، وأكثر ما يجد الروائى ذلك فى الحب . ومن الراجح أن تسعة أعشار الروايات أساسه الحب بين الجنسين ، ولذلك أسباب متنوّعة ؛ من ذلك أن عاطفة الحب بين الجنسين تكاد تكون شائعة بين الناس وطبيعية وعامة أكثر من كل العواطف الأخرى ، وهى تستخرج عطف القارئ وتثير اهتمامه أكثر من غيرها ، وليس هناك عاطفة مثلها تؤثر أثراً عميقاً فى حياة الأفراد ولا عاطفة عاتية عتوّها ولا عاطفة يضحى صاحبها فى سهولة وعن رضاً كما يفعل المحب .

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

والحق أن كل محب يجب أن يكون مجنوناً قليلا وشاعراً كثيراً ، ولهذا كان تصوير المحب لعاطفة الحب يتطلب خيالا قويا نشيطا . والمحب يقرأ الجمال دائما فيمن يحبه وإلا ما أحبه . وفوق ذلك فالحب عاطفة الشباب ، وما يشعر الإنسان بقوّته وشبابه يستخرج منه السرور ، من أجل ذلك كان هذا النوع من الروايات لذيذاً سارًّا كما أن ذكر الشيب والهرم يستثير الألم ويستخرج شعوراً بالضعف وأن الحياة أصبحت حزينة أليمة خاملة . والرواية التى تصف الشباب والحب قد تنعش الهرم وتعيد له الذكرى السارّة .

لهذا كله كان الحب موضوع أكثر الروايات ، والحب كالحمى له دور ينتهى

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

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

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

ولسنا من القائلين إن الفن للفن بمعنى أن الفن يجب أن يكون فوق الأخلاق لا يخضع لها ، ولا يأتمر بأمرها ، بل نرى أن الفن إذا لم يتصل بالأخلاق الفاضلة اتصالا وثيقاً لم يكن فنًا طيبا فإن وظيفة الفنون إنما هى إثارة العواطف النبيلة . فالنظرية التى تقول إن الفن الذى يثير الشهوة ومنازعها وميولها وأهواءها معرض للذة ومبعث للسرور نظرية غير صحيحة نهايتها إثارة الشعور المادى ، والشهوات المادية فى غير جمال . والفن الصحيح ما مثّل الحياة الصحيحة التى يقتضيها الخلق ، والأدب الذى يغذى الشهوات وحدها أدب وضيع . والفن إذا مثل حياة الإنسان إنما يمثلها لتظهر قوة الإنسان الروحية و بيان احتماله ومقاومته للشرور . والفن الراقى هو الذى يلهم الإنسان المعانى الشريفة و يوسع نظره للحياة ، و يكون مبعث قوة لملكات الإنسان .

إن كثيراً من الروايات تصف ظروفاً وأحوالا تبعث فى النفوس هياجا عصبيا حاداً غير مشروع ولا منظم ، وهى لا تبعث إلهاما شريفا ، و إنما تثير الشهوات وتفتح الطريق أمامها فى غير هدوء واعتدال . وليس هذا غاية الأدب الراقى و إنما غايته أن يحرك العاطفة والشعور فى حالة صحية حقة . والروائى الناجح فى نظرنا من يقوى روحنا ، ولا يترك عواطفنا ومشاعرنا فى حالة هياج وفزع ينتهى بالسقوط والتدهور . نعم إن هناك مقياسين متميزين : مقياسا أدبيا ، ومقياسا خلقيا . فالمقياس الأدبى إنما يقيس الفن بما فيه من فن ، سواء وافق الأخلاق أو لم يوافقها

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

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

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

* * *

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

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

فإذا أثيرت مشكلة عالمية أمدّت القارئ بما يلزمها من إيضاح ، وما تقتضيه

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

* * *

وقد جد فى الأيام الأخيرة قسم هام فى النثر ، وهو نثر أحاديث الإذاعة ، وهو أقرب ما يكون إلى المقالة ، غير أنه يمتاز عنها بسهولته ووضوحه . ذلك لأن المتحدث فى الإذاعة يجب أن يراعى جمهور السامعين ، وفيهم الجاهل والمتعلم ، والمثقف وغير المثقف . ويجب أن يراعى أحط أنواع السامعين وأرقاهم ، وهذا يقتضيه أن يبسط موضوعهُ و يبسط أسلوبه . والمتحدث الماهر من يخلب ألباب السامعين بموضوعه وأسلوبه ، و يأخذ بيدهم و يرقيهم معه ، لا أن ينزل إلى الحضيض معهم ، وهو واجب ثقيل دقيق يحتاج إلى مهارة فائقة .

* * *

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

ولنبدأ بالكلمة . والكلمة هى المادة الخامة للتعبير ، وليس بصحيح أن اختيار الكلمات المفردة هو أول خطوة فى الإنشاء ، فالأديب لا يختار الكلمات ثم بعد ذلك يجمعها فى قطعة من النثر أو الشعر كما يختار البناء الأحجار ثم يجمعها بعد ذلك فى منزل أو قصر ، بل إن الأديب يبدأ العمل الإنشائى بفكرة عامة عن الموضوع أو بعضه ، كما تسبق فكرة المهندس المعمارى عمل البناء ، ثم إن الأديب أيضاً لا يصمم فكرة عامة قبل البدء فى العمل كتصميم المهندس ولا يختار الكلمات كما يختار البناء الأحجار إلا إلى حد محدود . ولكن الأديب مع ذلك وخاصة الأديب الناثر يفكر قبل أن يكتب أو حين يكتب فى الكلمات والعبارات والجمل ، وكلماته هى رأس ماله . وهو حين يكتب يختار الكلمات ، إما بلا شعور

أو بشعور باطن ، و بعض الأدباء الناثرين أو الناظمين ، يختارون كلماتهم بعناية فائقة ، كما كان يفعل زهير فى حولياته ، وآخرون لا يعنون كثيراً باختيار الكلمات على الإطلاق . وفى بعض أنواع النثر أو الشعر قد يختار الأديب كلماته ، و يلائم بينها بدقة كبيرة . فحين يكون المثل الأعلى للأديب المنطق والوضوح ، فإن حرية الأديب فى اختيار الكلمات وخصها تكون على أقلها ، لأنه يكون أسير المنطق والوضوح أكثر مما هو أسير كلمات . فالفكرة تستولى عليه ، ويكون مثله هو الوضوح لا تزويق الألفاظ .

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

والحد الذى تصل إليه حرية الأديب فى اختيار الكلمات يعتمد على التجربة الفردية للفنان . وفى النثر يكون التأثير للكلمات المفردة أقل ، والتأثير الأكبر إنما هو للعبارات والجمل . أما فى الشعر فهناك تأثير كبير للكلمات فى جمالها أو غرابتها أو اندفاعها . وهنا نتساءل ؟ ما هى المبادئ التى يجب أن نتخذها مرشداً حين نفحص مفردات الأدب ، وما هى الأصناف التى تقسم إليها الكلمات .

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

وفى الشعر والنثر معاً نجد أن الفخامة تستدعى الكلمات الطويلة . ويجب أن نفرق بين الفخامة والجلال ، وكلاهما صورة من صور العظمة ، فالفخامة تتعلق بظواهر العظمة وأما الجلال فيتعلق بباطنها . والأسلوب الجليل لا يحتاج إلى طول الكلمات أما الأسلوب الفخم فهو الذى يحتاج إلى الطول .

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

وثانياً ، يجب أن نبحث عما إذا كانت كلمات الكاتب غريبة أو مألوفة . واستعمال الكلمات المألوفة يأتى عادة من الرغبة فى الموضوع وفى الإفهام السريع ، وهذا من أعظم المثل فى الأدب وأنبلها ، لذلك ينتظر أن يكون الكتاب المنفعيون مألوفى الكلمات ، أما الميل إلى استعمال الكلمات الغريبة النادرة فينتج من الرغبة فى الفخفخة ، وهى رغبة أقل قيمة من القوة والنبل .

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

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

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

بعلمه أو يحاول تقليد كاتب بعينه أو أن يحاول الصفة المتكلفة والزخرف الزائد .

وكثير من النثر نثر أنانى ، أو يصح أن نسميه نثراً خيالياً كنثر المقالة ، وما يصح أن نسميه النثر الشعرى ، وفى هذا النثر تنعب الكلمات الغريبة دوراً هاما مشروعاً .

ويجب هنا أن نشير إلى موضوع على جانب كبير من الأهمية ، وهو استعمال الكلمات العامية فى الأدب . والكلمات العامية ، وهى كلمات معتادة مألوفة ، كثر استعمالها على ألسنة العوام ، وحين يستعملها الأديب بين كلماته قد يكون لها نفس التأثير الذى للكلمات النادرة الغريبة . وكل أسلوب غرضه الرئيسى التأثير فى القارئ له ميل إلى قبول العامية ، لأن العامية مألوفة وسريعة الفهم . والكاتب الذى يتشوق إلى أن يؤثر فى قارئه يهمه أن تكون كلماته مألوفة وسريعة الفهم . وأشد الأساليب استعمالا للعامية أسلوب الصحافة وأسلوب الروائى المشهور .

والكلمات فى تطور مستمر ، فكثير من الكلمات العامية تصبح بمرور الزمن كلمات صحيحة جديرة بالاستعمال فى الأسلوب الأدبى ، وليس هناك قاعدة عملية عامة توضع كمرشد فى مثل هذه المسائل إلا مهارة الأديب ولباقته .

والأديب يُطلب منه مطالب متعددة ، فيُطلب منه أن يكتب كلاماً مألوفاً بدون رغبة فى التظاهر بالعلم ، ويطلب منه مع ذلك أن يكتب بنقاء وعظمة وجمال ، ويطلب منه خصوصاً إذا كان صحفيا أو روائيا أن يكون جذاباً ممتعاً مؤثراً ، ولا يوصله إلى ذلك كله إلا اللباقة الدقيقة الصافية ؛ ومن أجل ذلك يضطر أحياناً إلى استعمال الكلمات العامية . ويجب فى هذه الحالة أن يتساءل عن هذه الكلمات العامية هل هى ارتفعت عن العامية المبتذلة ، وهل هى كلمات جديدة تعبر عن شىء جديد لم يوضع له اسم بعد ، وهل هى جميلة على الأذن ، وهل هى

تستدعى خاطرة نبيلة ، وهل هى تعبر تعبيراً بسيطا مضبوطا ، وهل الأسلوب يستلزم استعمالها حقا ، وهلا يمكن لكلمات فصيحة أن تقوم مقامها ؟

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

والصفات قد تكون غريبة أيضاً ، وقد تكون مألوفة . فإذا وصفنا البحر بأنه أزرق فهذه صفة مألوفة ، أما إذا قلنا البحر جائع فهذه صفة غريبة ، ولا يبرر استعمالها إلا رغبتنا الأدبية الخاصة ، كأن نريد وصف طغيان البحر على الشواطىء واكتساحه ما عليها . وبعض الصفات جميل يستثير فينا شعوراً جماليا قويا إما بجمال جرسها وصوتها أو بجمال صورتها الذهنية . وجمال الصفة قلّ أن نجده فى النثر ، إلا أن يكون نثراً شعريا . وفى كل النثر غالباً نجد أن الجمال لا يرجع إلى الكلمات المفردة بل إلى التركيب جميعه .

وبعض الكلمات قد لا يكون له جمال ، ولكن يكون له قوة . والقوة هى الصفة الأدبية التى تنتج عاطفة قوية ، وليس من الضرورى أن تكون سارّة مفرحة . وأمثال هذه الصفات كثيرة فى الشعر وربما كان المتنبى أكثر استعمالا للكلمات القوية .

ومما يمهر فيه الشاعر ويدلّ على حسن ذوقه أو قبحه اختيار أسماء الأعلام من أسماء أشخاص أو أمكنة ، فهو إذا كان ماهراً اختار الأسماء التى تدلّ على جاذبية جميلة ، كليلى وعزة وهند وبعض أسماء الأعلام لا نملك أنفسنا من الشعور بأنها قبيحة وغير ملائمة للشعر كبوزع .

وكما أن فى الألفاظ المفردة جمالا وقبحاً ، كذلك فى الألفاظ المركبة التى تسمى جُمَلا جمالا وقبحاً . وقد يحدث أن كل لفظ مفرد يكون جميلا ، ولكن

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

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

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

فلا يبرم الأمر الذى هو حالل ولا يحلل الأمر الذى هو مبرم

نفر ذوقك من كلمتى حالل ويحلل . وكان يكون أحسن لو قال :

فلا يبرم الأمر الذى هو ناقض ولا ينقض الأمر الذى هو مبرم

فإنها إذ ذاك لا يكون قلقا ولا نافرا . وإذا سمعت قول دعبل :

شقيقك فاشكر فى الحوائج إنه يصونك عن مكروهها وهو يخلق

فإن الشطر الأول تابٍ قلق ، والشطر الثانى جيد مسبوك .

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

وبعد دراسة الكلمات ندرس الأسلوب ككل أى من حيث جمله وتراكيبه . فحين ندرس الأدب من وجهة الشخصية نشعر بأهمية الأسلوب . وقد يظن الكثيرون أن عنصر الأسلوب فى الأدب لا يعنى به إلا المتخصصون . وهذا خطأ كبير ، فلكل إنسان أسلوبه سواء كان متخصصاً للأدب أو غير متخصص ، ولكل أديب مشهور أسلوبه . ولا بد أن كلاً منا فى وقت ما قرأ قطعة نثرية أو شعرية دون أن يذكر معها اسم مؤلفها . فقال لنفسه لا بد أن يكون كاتب هذه القطعة أو قائل هذه القصيدة فلاناً . وفى مثل هذه الحالة لاتكون فكرة القطعة هى التى عرفتنا قائلها ، وإنما عرفتنا به الطريقة التى عبر الكاتب بها عن هذه الفكرة ، فإن للقطعة ميزة خاصة كنبرة الصوت نعرف صاحبها بها جيداً . ومهما تكن الفكرة عادية مألوفة فنحن واثقون من أنه لا يمكن أحداً آخر أن يصنعها فى مثل هذه الطريقة . فاختيار الكلمات ، وانسجام العبارات وترتيب الجمل ، وما لها من موسيقى خاصة . كل هذا يختص بذاتية الكاتب . وقد لا يكون فى الشىء الذى يقال كثير مما يميزه و يجعله فريداً ، ولكن الرجل قد وضع نفسه فيه برغم ذلك .

وهذا كاف لإثبات أن الأسلوب فى أوسع معانيه صفة من صفات الشخصية أو كما قال بفن فى عبارته المشهورة « إن الأسلوب هو الرجل » وحين قال بعضهم إن الأسلوب لباس الفكرة ، قد عجز تماماً عن أن يدرك طبيعته الأساسية لأنه فهم الأسلوب على أنه شىء خارج عن الإنسان يمكنه أن يرتديه أو يخلعه . والأسلوب ليس ثوب الكاتب ، بل هو جلده . ومن أجل ذلك استطاع بعض المهرة أن يؤلفوا قطعاً شعرية أو نثرية يقلدون فيها الأدباء والكتاب ، ويقفون فيها على خصائصهم ، فتكون القطعة كأنها حقاً صادرة منه . وقد أتقن بعضهم هذا الباب فنشروا نماذج منها فى الجرائد الهزلية . وهناك بالطبع كتاب قد صاغوا أقوالهم فى قالب أسلوب رجال أقوى منهم وحبسوا أنفسهم على أن يقلدوهم فى ميزاتهم ، ومع ذلك لا يزال الفرق بينهم كالفرق بين المقلِّد والمقلَّد ولا يزال

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

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

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

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

الرواية Novel

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

والرواية مدينة بوجودها لاهتمام الرجال والنساء فى كل مكان وزمان بالرجال والنساء ، وبالعواطف الإنسانية وبالسلوك الإنسانى ، وقد كان هذا الاهتمام من أكبر الدوافع للأدب ، والمسرحية ليست أدباً خالصاً ، بل هى فن مركب يتكون من الفن الأدبى والإخراج المسرحى والأداء التمثيلى ، وبهذا تختلف عن الرواية لأنها مستقلة عن هذه الفنون الأخرى .

والمسرحية تعتمد أيضاً على الملابس والمناظر وجميع الأشياء الأخرى المساعدة على العرض التمثيلى ، والرواية لتخلصها من هذه القيود تكتسب حرية فى الحركة واتساعاً ومرونة لا يمكن أن تصل إليها المسرحية ، وهذا أحد الأسباب التى أدت إلى أن تحل الرواية محل المسرحية ، وكذلك نجد اختلافاً أساسياً بين الرواية والمسرحية ، وهو أن المسرحية أشد صور الفن الأدبى إجهاداً ، والرواية النثرية أسهلها ، فالمسرحية تستلزم تدريباً طويلا على الصنع ومعرفة كاملة بالمسرح . بينما يستطيع أى إنسان أن يكتب رواية إذا كان لديه القلم والحبر والورق وقدر من الفراغ والصبر ، ومن أجل ذلك كان من السهل نسبياً وضع قوانين للمسرحية ، ولكن يصعب ذلك فى الرواية .

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

الرواية أولا تتناول حوادث وأعمالا ، وهى ما نسميه بالتصميم plot . وثانياً : هذه الأحداث تحدث لناس يفعلونها ويقاسونها . وثالثاً : تخاطب هؤلاء الناس .

والناس الذين فى الرواية يسمون الأشخاص ، وحديثهم يسمى الحوار ، والحوار عنصر مرتبط أشد الارتباط برسم الأشخاص ، وهذه الحوادث تحدث والأشخاص يعملون ويتحاورون فى زمان ما ، ومكان ما ، وهذا يكوّن عنصر الزمان والمكان . ثم إنهم يتكلمون بأسلوب خاص ، وهذا هو عنصر الأسلوب ، ويبقى بعد ذلك عنصر أخير ؛ سواء أدركه الكاتب أو لم يدركه ، وهو عرض الكاتب أيا ما فى الحياة ومشاكلها .

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

التصميم :

وكل أديب يستطيع أن يجد موضوعاً للرواية مما يشاهده أو يقرؤه أو يسمع عنه من أحداث لأى ناحية من نواحى الحياة ، والروائى الكبير من كانت تصميماته لها قيمة ذاتية فى نفسها ، ومعنى إنسانى صادق ، ولا يتناول الشئون التافهة التى تقع فوق السطح بل يتناول العواطف والصراعات والمشاكل التى مهما اختلفت صورها فهى تنتمى إلى الماهية الإنسانية ، فالرواية العظيمة هى التى تهتم بالأشياء التى تجعل الحياة نشيطة جياشة ذات قيمة أخلاقية ، والرواية

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

أهمية الأشخاص :

ونرجع إلى المبدأ الأصلى فى كل الأدب وهو أن الرواية لا يمكن أن يكون لها شأن عظيم إلا إذا اتصفت بالصـدق ، أعنى أن يكتب الروائى روايته فى فهم ودقة ، فى موضوع يعرفه تمام المعرفة .

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

وهذا المبدأ لا يتبعه إلا الأقلون ، والخروج من هذا المبـدأ غلطة يقع فيها الـكتاب الناشئون فيكتبون فى موضوعات لا يعرفونها معرفة تامة ، كأن يكتبوا عن البحر وهم لم يركبوه أو عن الصـيد وهم لم يصيدوا أو عن المصايف وهم لم يصيفوا . وعند بعض الأفراد ملـكة تجعلهم يتخيلون فى صحة وصـدق ما لم يروا ، وهذه ميزة اتصف بها شكسبير ، فقد كان يستطيع أن يصف فى دقة طباخ الملك فى القصر ومشاعره وهو لم يره قط .

وهنا نتساءل عند كل رواية نقرؤها هذين السؤالين : هل هى رواية جديدة وشائقة ، ثم هل هى تحكى بطريقة جيـدة فنية ؟ ومعنى هذا أننا نتطلب من الرواية أن تـكون جيدة من نوعها و بكيفيتها الخـاصة وأن تـكون محبوكة حبكة ماهرة لا يبدو فيها ثغرات ولا تهافتات ، وأن أجزاءها تتلاءم وتتوازن وتتناسق وحوادثها تبدو كأنها طبيعية تنشأ وحدها من غير تـكلف ، وأن تعطى الحوادث قيمة بحسب أهميتها ، وأن يكون الروائى ماهراً فى القص ، وهى موهبة أندر مما نظن ، ونستطيع أن ندرك ذلك من الناس الذين يقصون القصص على الموائد والمجالس ، فإنا قلّ أن نجد بين المتحدثين ماهراً فى القصص ، وهى موهبة ليس لها علاقة بثقافة المتحدث ، فقد يكون الروائى مثقفاً ثقافة محـدودة ، ومع ذلك يكون فى استطاعته أن يقصّ القصة بطريقة طبيعية سهلة مشوّقة ، وهناك من هم أعظم ثقافة ، ولـكنهم فقدوا هذه الملـكة فكان قصهم ثقيلا قابضاً للصدر .

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

التصميم المفكك والتصميم المحكم :

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

على سير الوقائع ، بل تعتمد على شخصية البطل الذى يكون المركز الرئيسى للرواية فيجمع كل العناصر المتفرقة فى شخصه ، وتكون الرواية فى الواقع تاريخاً لمخاطرات متنوعة تحدث لفرد فى مجرى حياته أكثر منها تصميما للوقائع المنتظمة المترابطة التى تقربنا كل خطوة فيها إلى النتيجة النهائية . فقد تكون كل مرحلة منها مترابطة ، ولكن ليس بين هذه المراحل معاً ترابط وذلك كمجموع مقامات بديع الزمان الهمذانى ، ومقامات الحريرى ، وفى هذا النوع ليس بضرورى أن يكون الكاتب قد وضع تفاصيل روايته مبدئياً ، بل يكفيه أن يكون فى ذهنه فكرة عامة عن المجرى الذى ستتخذه ، ثم يدعها تتدرج وحدها فى خلال سيرها .

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

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

كثيراً ما تحدث فى الحياة الواقعة ، ولـكنه دفاع ضعيف لأنه إذا صح ما يقولون من أن الحقيقة أغرب من الرواية ، فمعنى ذلك أن الرواية يجب ألا تكون فى غرابة الحقيقة . وعلى العموم يجب فى تصميم الرواية أن يسير سيراً طبيعياً و يكون خالياً من الصنعة والتكلف .

التصميم البسيط والتصميم المركب :

تصميم الرواية إما أن يكون تصميما بسيطاً أو مركباً أو أن يكون متكوناً من قصة واحدة فقط ، أو قصتين فأكثر . وقانون الوحدة يقتضى فى التصميم المركب أن تكون الأجزاء مترابطة و يفقد التصميم المركب عادة جودته إذا كانت الرواية مؤلفة من قصتين أو أكثر ليستا متداخلتين تداخلا صحيحاً .

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

وهناك ناحية أخرى فى دراسة التصميم ، وهى أن الروائى له الاختيار بين ثلاث طرق ، الطريقة المباشرة والطريقة الشخصية وهى أن يتحدث القاص على لسان شخص آخر وطريقة الرسائل . فنى الطريقة الأولى يكون المؤلف مؤرخا يقص عن الخارج . وفى الثانية يكتب فى لهجة المتكلم متخذاً لسان أحد أشخاص الرواية ، وفى العادة يكون هذا الشخص هو البطل أو البطلة . وفى الطريقة الثالثة تعرض الوقائع بواسطة الرسائل كما فى قصة آلام فرتر لجوته ، أو بواسطة الوثائق المتعددة واليوميات ، وأحياناً تتعاون الطرق الثلاثة . ولـكل طريقة مزاياها ، فالطريقة المباشرة تسمح بحرية السير وسعة المجال ، والطريقتان الأخريان أكثر صعوبة ، ولـكنهما تمتعان أحياناً متعة أدق وأحب . والأفضل أن تتجنبا إلا إذا نجحتا نجاحا يعوض متاعبهما . فنى الطريقة الشخصية قد يخفق الروائى فى أن يعرض كل مادته فى دائرة معرفة المتكلم وقوته ، وقد يخطئ النغمة الشخصية

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

التشخيص أو تصوير الأشخاص :

ننتقل الآن من التصميم إلى التشخيص ؛ فنسأل هل نجح الروائى فى جعل رجاله ونسائه حقيقيين ، وهل هم يتمتعون بحياة حقة ؟ والروائى الماهر من تغلبت أشخاصه واستولت عليه . وجعل القارئين والناظرين يعرفونهم ويتعاطفون معهم ويحبونهم أو يكرهونهم ، كما لو كانوا ينتمون إلى عالم اللحم والدم . وأول شىء نتطلبه من الروائى أن يكون رجاله ونساؤه متحركين فى روايته كأنهم مخلوقات حية ، وأن يبقوا فى أذهاننا بعد أن ندع الرواية جانباً وننسى تفاصيلها .

وعند بعض الروائيين عبقرية فى خلق أشخاصهم حتى إنهم يستغربون شخصيات رواياتهم كما يستغربها الناس . فهى قوة خفية ، وقد قال بعضهم «إننى لاأضبط أشخاصى بل هم الذين يضبطوننى و يأخذوننى حيث يريدوننى» . فالروائى وهبهم حرية الاختيار والاستقلال ، و بذلك أصبحوا خارج دائرة نفوذه فتكلموا وعملوا بشعورهم الخاص ، وقد ينتجون نتائج غريبة غير منتظرة ، و يفرق بين الكاتب ذى العبقرية الخالقة و بين المقدرة المجردة . فالأخيرة تصيغ نتيجتها دائماً فى دائرة المجهود الاختيارى الواعى . أما الأولى فتمنح لصاحبها منحاً من غير أن يعرف من أين أتت .

ونلاحظ أن نجاح الروائى فى التشخيص يعتمد إلى حد ما على قدرته على الوصف الفوتوغرافى . فأداء الممثل وتفسيره لدوره يرينا هيئة الشخصية التى يمثلها

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

الطريقة التحليلية والطريقة التمثيلية فى التشخيص :

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

إلى جنب ، فسعة فراغه تمكنه من أن يصور الشخصية تصويراً متدرجا متمهلا فيبدأ برسم صورة رئيسية و يصور ما فيها من احتمالات ، ثم يتتبع سير هذا الشخص إلى الأعلى أو إلى الأسفل تحت تأثير الناس الآخرين والأحوال المحيطة والتجارب الشخصية وكل ما يدخل كعامل مكون فى حياته .

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

التشخيص والخبرة بالحياة :

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

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

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

والروائى يجب أن يعنى بالدوافع ، وأن يقدم تفاصيل مرضية عن أسباب الحوادث المتفرقة ، وأن يقنع الروائى بأن أشخاص رواياته يتصرفون تصرفاً طبيعياً ملائماً للوقائع الناتجة ، وأنهم يتخذون اتجاهاً معيناً فى التصرف مناسباً لشخصياتهم .

الحوار :

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

وعلاقتهم مع الحوادث . أما الحوار الدخيل فمهما يكن بارعاً أو ممتعاً ، فإنه يجب أن يطرد كما يطرد الدخيل الغريب . وثانياً يجب أن يكون طبيعياً ملائماً للرواية ومتصلا اتصالا وثيقاً بشخصية المتكلمين ، وملائماً للموقف الذى يعرض فيه ، وأخيراً أن يكون سهلا وحيويا وممتعاً ، وهذه الشروط كلها تحتاج إلى مهارة .

وهناك خطر يتعرض له الروائى ، وهو أن يكثر من التكرار والثرثرة والألفاظ الحادة ، وهناك خطر آخر وهو أن يجعل الروائى الحوار فى روايته المقروءة كالحوار فى المسرحية .

الفكاهة فى الرواية :

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

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

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

ومسألة ثانية وهى العواطف الأليمة فنحن نستمتع بهـذه العواطف الأليمة فى عالم الفن ، مع أننا لا نستمتع بها فى عالم الواقع . وقد اختلفوا فى تعليـل ذلك من عهـد أرسطو ، ومهما كان السبب فالواقع هو أننا نستمتع بها . ومع الأسف قد يساء استخدامها ، فكما أن العاطفة قد يساء استخدامها فتصبح عواطف مائعة ضعيفة متخنثة ، فـكذلك العواطف الحزينـة قد تستثار إلى درجة شنيعة دون سبب منطقى كاف .

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

أما إذا استمرت زمناً طويلا بعد قراءة الرواية ، دل ذلك على مهارة الروائى.

العنصر الاجتماعى :

وعنصر آخر للرواية وهو العنصر الاجتماعى والمادى ، أو بعبارة أخرى عنصر الزمان والمكان اللذين تمت فيهما حوادث الرواية ، وهذا العنصر يتضمن البيئة الكاملة للقصة والعادات والتقاليد ، وطرق المعيشة التى تدخل فيها .

وبعض الروائيين فى الرواية الحديثة يصورون تصويراً كاملا الحياة كاملة فى عصر من العصور لا برواية واحدة ، ولـكن بمجموع روايات فيمثلون مثلا حضارة أمة من الأمم فى عصر من العصور فى كل مرافقها ومظاهرها ، ولـكنهم قليلون ، وكثير منهم خصص نفسه لجانب واحد ، أو جانبين كروايات البحر ، وروايات الحياة الحربية ، وروايات الطبقة العليا أو الوسطى أو السفلى ، وروايات الحياة الصناعية أو التجارية أو الفنية أو العملية ، ونحو ذلك .

وخُصِّصَتْ بعض الروايات للمكان فوجدت روايات تختص بأقاليم خاصة و بنوع خاص من الناس فى مكان ما .

ووجدت روايات تاريخية ترمى إلى الجمع بين المتعة التمثيلية ، و بين شرح ظواهر مختلفة لحياة قوم فى عصر من العصور . كتصوير النهضة الإيطالية . ولا تقتصر هذه الرواية على الحياة الظاهرة . بل تتعداها إلى الحركات الثقافية الممتازة ، والصراع الروحى .

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

وهناك نقطتان هامتان يجب أن نوضحهما :

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

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

ومن الناحية المادية يجب أن يستخدم الروائى الطبيعة استخداما صحيحاً كأنه

رسام للمناظر الطبيعية ، لـكن يجب أن نتذكر أن الروائى مثل الشاعر إذا عرض لمناظر طبيعية كملها بخياله ، وربطها ربطاً محكما بقصته . إما بوسيلة التعارض أو بوسيلة التعاطف .

فوسيلة التعارض هى أن يجعـل موت البطل العظيم مثلا فى يوم صحو باسم . كأن الطبيعة لا تعنى به ، ولا تحزن لموته ، كالتى قالت :

فيا شجر الخابور مالك مورقا كأنك لم تجزع على ابن طريف

ووسيلة التعاطف أن يجعـل موته فى يوم غاتم عابس كأن الطبيعة قد حزنت لموته . وأكثر هاتين الوسيلتين استعمالا هو جعـل الطبيعة منسجمة مع الحوادث ، أو مع الحالة النفسية للأشخاص .

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

والشمس كاسفة ليست بطالعة تبكى عليك نجوم الليل والقمرا

وكما نجد كثيراً فى أشعار ذى الرمة إذ يمثّل لنـا إذا صدت حبيبتُه عنه كأن كل شىء حوله فى الوجود باكٍ حزين ، ووسيلة التعاطف أسمى وأكثر إنسانية من وسيلة التعارض .

النقد الروائى للحياة :

إن الرواية أول ما تهتم ، تهتم بالحياة و بالرجال والنساء وعلاقاتهم ، والأفكار والعواطف والانفعالات والدوافع التى تحكمها وتسيطر عليها بأفراحهم وأحزانهم ، وصراعهم ونجاحهم وفشلهم . و إذا كان موضـوع الروائى هو الحياة من جانب واحد ، أو عدة جوانب فلا بد للروائى أن يستخدم قصته كأداة لنظرياته وآرائه فى الحيـاة ، وحتى ما كان من أبسط أنواع الروايات . فإن التحليل الدقيق يدلنا

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

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

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

ولكن هذه العبارة مهما كانت مبالغة فإنها توضح نوع الصدق الذى تقوم عليه الرواية .

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

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

والعنصر الأخلاقى فى الرواية مهما قال النظريون بعدم مبالاة الرواية بالأخلاق فإن الروائيين العظماء فى العالم كانوا أخلاقيين واهتموا كثيراً بالمعانى الخلقية ، ولكن يجب على الروائى ألا ينقلب واعظاً ، وإذاً فيجب أن نبحث عن عنصر الأخلاق لا فى الدروس المباشرة بل فى النقد العام للحياة وثانيا عرض الشخصيات والأعمال وشرحها . وغريزة حفظ النوع ترفض الفن الذى لا يفيد فى تغذيتها الثقافية وقوتها الخلقية ، فكمل الفن العظيم يجب أن يكون أخلاقيا ، وجهاد الجنس الإنسانى فى انتقاله من البربرية إلى المدنية هو محاولة واحدة مستمرة فى سبيل الاحتفاظ بالأخلاق والتوسع فيها . ومن الواضح أن هذه الملاحظات تنطبق على الرواية النثرية والشعرية وليس من حق أحد أن يقول إن الفن كفن ليس له شأن بالأخلاق ، فالفن يصدر من الحياة ويغذى الحياة ، وإذاً فلا يمكن أن يهمل مسئولياته تجاه الحياة . ومن السخف التحدث عن الفنان كأنه يقف مستقلا عن الأخلاق .

الرواية التمثيلية (الدراما) :

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

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

من المهم فى البداية أن ندرك أن ما نسميه مبادئ التكوين الدرامى وقوانين الصنعة الدرامية تنتجها وتفرضها المطالب التى تضطر الدراما إلى الخضوع لها بسبب ظروف وجودها . الملحمة القديمة كانت تُنشأ للإنشاد ، والرواية الحديثة تكتب لتقرأ ، وأما الدراما[1] فتخطط لغرض العرض بواسطة الممثلين الذين يشخصون أشخاص قصتها والذين تتوزع بينهم الحكاية والمحاورة . وإذن فبينما الملحمة والرواية تقصّان وتخبران إذا بالدرامة تقلّد بالحركة والكلام . وظواهر تكوين الدراما يجب أن تُحدد وتُشرح بالرجوع إلى الضرورات الأساسية التى يتطلبها هذا التقليد . وعلى ذلك نجد ميزة كبيرة للاسم القديم للدراما وهو القطعة المسرحية stage-play لأنه يساعدنا على تذكر هذه النقطة دائما وعلى تذكيرنا بأن الفن الأدبى للدراما تتحكم فيه ظروف تمثيلها المسرحى .

الدراما كقصة مسرحية :

برغم أن كل قارئ للدرامة والرواية يعرف معرفةً نظريةً الاختلافات

---

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

الأساسية فى الصنعة بين الفنين ، فهو لايعرف ما لهذه الاختلافات من تأثير عملىّ فى تكوين كل منها ؛ ولذلك يجب أن نوضح ذلك توضيحاً تاما .

الرواية تحتوى فى ذاتها على كل شىء لها ، أى أنها تحتوى فى دائرتها الخاصة على كل شىء رآه الكاتب ضروريا لإدراك عمله وتقديره . وأما الدراما فهى حين تصلنا فى صورتها المطبوعة وحين نقرؤها كأدب كما نقرأ الرواية لا تكون محتوية فى ذاتها على كل شىء فيها ، فهى تتطلب فى كل مكان فيها معاونة العناصر الخارجة عن ذاتها . وهذه العناصر لا تكون موجودة فيها وهى على تلك الصورة . فما نقرؤه لا يزيد كثيراً عن أن يكون تخطيطا تقريبيا أراد أنه يُملأ بواسطة فن الممثل وعمل الإخراج المسرحى ، وعلى كونه أساساً أدبياً لهذا العرض المسرحىّ حسب فيه حساب الأداء الكامل لتخطيطه . ولذلك فنى قراءتنا المجردة لقصة تمثيلية نتعرض لمصاعب وأخطار معينة ، إذ كثير من تأثيرها علينا معرض لأن يضيع لنقص هذه الأشياء التى تخاطب الخيال مخاطبة مستمرة كالأوصاف والشروحات والتعليقات الشخصية التى تساعدنا فى الرواية على أن نرى المناظر ونفهم الناس ونقدّر العوامل وندرك المغزى الأخلاقىّ للحوادث . ولهذا السبب يكون فهم القصة التمثيلية والاستمتاع بها كقطعة من الأدب يستلزم منا مطالب أعظم بكثير مما يقتضيه منا فهم الرواية و إدراكها ، إذ يجب علينا أن نمد أنفسنا بالظروف الخارجية التى تستمد منها كثيراً من حياتها ، والسير الكامل للأداء الفعلى . وبدل أن نعتمد على الممثل نعتمد على أنفسنا فى الإدراك والتفسير ، وعلى ذلك يجب أن يكون خيالنا حاضراً إلى درجة أن كل منظر يصبح مرئيا كأننا نراه يمثل أمامنا . ونحن فى قراءتنا العادية للروايات المسرحية نغفل أشد إغفال هذه الأمور التى هى على بساطتها عظيمة الأهمية . ونحن نهمل ذلك بنوع خاص حين ندرس درامات شكسبير التى نعتقد أنها أدب خالص ، وقلّ أن ننظر إليها فى صفاتها البدائية كقصص تمثيلية كُتبت لأجل الأداء على المسرح .

وعلى ذلك من اللازم أن نؤكد أننا فى دراستنا لأى دراما يجب أن نبذل كل جهدنا لكى نخلق ظروفها ومحيطاتها المسرحية الصميمة ، وبذلك نجعل قراءتنا الشخصية لها بديلا صالحا إلى أقصى درجة ممكنة عن الأداء المسرحىّ . والقصص المسرحية الحديثة تطبع وفيها قدر كبير من الشرح الموجه إلى القارئ حتى يستعيض به عن أداء الممثل والمخرج ، ففى درامات إبسن Ibsen مثلا نجد وصفاً تفصيلياً للبيئة التى يحدث فيها كل منظر ، ووصفاً لمظاهر الأشخاص وتعبيرات وجوههم ونبرات أصواتهم وحركات أجسامهم ، ولو أن الطابعين الأوائل لدرامات شكسبير عملوا مثل هذا العمل لساعدونا كثيرا على فهم طبيعة الأداء المسرحىّ فى أيامه أكثر مما نفهمه الآن .

اعتماد الدراما على ظروف المسرح :

حتى الآن فهمنا الظروف العامة للعرض المسرحىّ ولكننا أيضاً يجب أن نفهم الظروف الخاصة التى تتغير فى الأزمان المختلفة فتؤثر على طرق الكاتب التمثيلىّ وتعطى قالباً خاصاً لفنه واتجاها خاصا له . ولنمثل لذلك بمثالين : المأساة الإغريقية ، والدراما الشكسبيرية .

المأساة الإغريقية :

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

المتعددة للدرامة القديمة ، و بخاصة خلوها من كل شيء يقارب الحركة الحرة السريعة أو الشخصية الفردية البارزة للمثل أو الصفة الواقعية وكل هذا نجده فى القصص التمثيلية الحديثة . فضيق خشبة المسرح حال دون مناظر الجماعات ودون كل منظر يقتضى الاتساع والبعد . وابتعاد الممثلين عن النظارة جعل من المستحيل الإيماءات والإشارات المفصلة الدقيقة . ولما كان الإلقاء السريع والنبرات المنخفضة والنغمات المتبدلة أموراً تضيع فى هـذا المسرح العظيم فى الهواء الطلق ، لذلك كانت اللغة المستعملة لغة بلاغية وليست لغة الحديث الواقعيّ . فكانت نوعا ملائما لإلقاء الـكلام كمحفوظات . وهذا يشرح ما تتميز به المحاورة الإغريقية من جمود وتحدد يختلفان عن هذه الحيل الماهرة فى استعمال الـكلمات والألفاظ فى أسلوب شكسبير وغيره من أساتذة الدراما الإنجليزية . وملابس الممثلين الثقيلة المرهقة كانت ترغمهم على أن يتحركوا فى خطوات محددة بطيئة وعلى أن يتجنبوا كل حركة قوية مجهدة . بينما استعمال القناع حال دون كل محاولة لتغيير سحنات الوجه دليلاً على العواطف المتبـدلة فظلت الملامح واحدة جامدة وأصبح الأشخاص أشخاصا نموذجيين للجنس أكثر منهم شخصيات فردية . كل هذه الحقائق تكفى لتوضح لماذا كانت ظروف العرض فى المسرح الإغريقيّ غير ملائمة لعرض أعمال العنف والانفعال ولعرض المعارك والمبارزات والحروب وجرائم القتل وأمثـال هذه المناظر .

وهكذا نفهم كيف أن كثيراً من الميزات الغريبـة للمأساة الإغريقية كانت نتائج مباشرة وضرورية لهذه الظروف الخاصـة من العرض العـام ، وذلك مثل بساطتها المتناهية والقالب البـلاغى الذى لمحاوراتها وكون شخصياتها شخصيات نموذجية تقليدية ، وليست فردية مستقلة وخلوها من الحركة والسرعة . ولنذكر حقيقة أخرى ليس أشد غرابة على القـارئ الحديث للدراما الكلاسيكية من

وجود (الكورس Chorus)[1] فيها .

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

الدراما الشكسبيرية :

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

---

(١) الكورس جماعة من المغنين والراقصين يمثلون الشهود للرواية التمثيلية ، ويعقبون كل منظر وصحلة بتعليقهم وشرحهم وتقدمهم بواسطة الغناء والرقص .

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

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

وذلك يؤدى كثيراً إلى إضعاف التأثير القوىّ على النظارة ، ويضطر الكاتب إلى الإطالة المملة فى كثير مما لا حاجة إليه بعد بلوغ المنظر إلى أحسن نقطة فيه .

من كل هذا نفهم كيف أن طبيعة الدراما تتأثر فى عناصر تكوينها بطبيعة الإخراج المسرحىّ وضرورات الأداء التمثيلىّ .

التصميم فى الدراما :

فى وضع المؤلف التمثيلىّ لتصميمه plot نجد مشكلة واحدة تضايقه ، وليست تضايق زميله المؤلف الروائىّ ، فالروائى يتمتع بحرية تامة فى طول عمله ، وبالتالى فى كمية المادة التى يكون منها هذا العمل . وأما التمثيلىّ فنى كلتا النقطتين يتقيد بقيود شديدة قاسية ، فالرواية ليست مرسومة لكى تُقرأ خلال جلسة واحدة ، بل يمكن القارئ أن يدعها ثم يأخذها ثانياً كيف شاء وحين يحب ، ومطالعتها قد تمتد إلى أيام أو أسابيع ، وليس من شرط ضرورى إلا كون الرواية شائقة بحيث تحمله على أن يعود إليها حين تسنح له الفرصة . وأما القصة التمثيلية فعلى العكس من ذلك قد وضعت لكى تسمع فى جلسة واحدة ، ولما كانت القوة البدنية لاحتمال النظارة محدودة ، وبما أنه حين تبلغ الدراما إلى هذا الحد يكون من المستحيل على أروع المناظر وأشوقها أن تجتذب الانتباه وتمنع السأم ، لذلك كان القانون العملىّ الأول للعمل المسرحىّ قصره ، فالدرامىّ إذن مرغم على أن يعمل فى حيز فسحة محدودة جداً عن تلك التى يعمل فيها الروائىّ ، ولذلك يجب عليه أن يركز مواده ، ويلغى كل شىء ليس له ضرورة لازمة لغرضه ، ويختار أهم الحوادث والمواقف ، ويركز انتباهه عليها . وعلى هذا يمكن أن نقدر الفرق بين امتداد الرواية النثرية وبين قصر الدرامة ، ولذلك إذا أردنا تحويل رواية إلى دراما فالواجب اختصارها وتركيزها . حقاً إن المؤلف التمثيلىّ يعاونه على تحقيق

هذا القصد هـذه الفنون الثانوية على المسرح ، فـكثير مما يجب على الروائى أن يشرحه يمكن الدرامىّ أن يدعه لأداء الممثل ، بينما البيئة المسرحيـة تحرره من ضرورة الوصف اللفظىّ ، ولـكن برغم ذلك فالمشكلة وضع مادته وضعاً واضحاً مؤثراً فى حدود الدائرة الضيقة التى يجب أن يخضـع لها ، هى مشكلة لا بد أن تجهد مهارته فى حلها ، وعلى ذلك فأول انتباه نوجهه إلى تصميمه يكون إلى هذا الجانب منه . والتحليل سوف يرينا أنه بينما الروائى يحكى قصته فى قصص مستمر متتابع يعالج علاجاً كاملاً كل مسألة تنشأ فى طريق سيره وقت نشوئها ، فإن المؤلف الدرامىّ يستبقى للمعالجة الكاملة عدداً من المناظر الهامة يضمها بعضها إلى بعض بحلقات القصة . ولـكن القصص التمثيلية قد تختلف فى هـذه الناحية باختلاف ظروفها وأزمانها ، فالدراما الحديثة أشد ميلاً إلى هذا التركيز والاختصار والضم ، أما فى درامات شـكسبير كما شرحنا سابقاً فإن التصميم أكثر تفككاً وتراخياً .

التشخيص :

إذا كانت الاختلافات بين الدرامة والرواية فى التكوين كبيرة فإنها أكبر فى تصوير الشخصيات .

التشخيص فى الدراما :

يظن بعض الناس خطأ أنه بما أن المسرح يعتمد إلى حد كبير على الحركة فإن التشخيص أو تصوير الشخصية فى القصة التمثيلية له أهمية ضئيلة . وهذا خطأ محض ، وكل ما قلناه عن أهمية التشخيص فى الرواية ينطبق على التشخيص فى الدراما . قال المستر هنرى أرثرجونس : « إن القصة والحوادث فى العمل المسرحى إذا لم تربطا بالشخصية كانتا أشياء صبيانية وغير ثقافية . فإنها يجب أن تكون

مظهراً ثانيا من مظاهر الشخصية » وهذا قول صائب . فالتشخيص هو العنصر الأساسيّ حقا والباقى حقا فى عظمة أى عمل دراميّ ، ويكفى أن نرجع إلى شكسبير لنجد مثالًا مقنعاً . فليس من أحد يدعى أن مسرحياته مدينة بمكانتها الخالدة فى الأدب إلى صنعة تصميماتها . بل إن المتعة التى تحتفظ بحياتها هى متعة الرجال والنساء الذين فيها .

« وإن السبب فى أن درامة ما كبث مأساة عظيمة وليست مجرد مجموعة من مواقف الرعب والفظاعة هو أن لبها ليس الجرائم التى يرتكبها ما كبث بل هو شخصية ما كبث نفسه ، وإن السبب فى أن (تاجر البندقية) مهزلة عظيمة وليست مجرد مجموعة من السخافات الصبيانية ، هو أن لبها ليس الأشياء التى تحدث ، بل الناس الذين يحدثونها » . وإذا اعتبرنا درامة هاملت بمجرد تصميمها فإننا يجب أن نعدها من بين هذه المآسى الفياضة بالدم أو روايات الانتقام التى تخاطب الأعصاب القوية فى الجمهور الإليزابثى بما فيها من قوة عنيفة وانفعالات فظيعة . ولكن شكسبير قد صنع من هذه المادة التى لا تبشر بنجاح درامة على أعظم قدر من الإمتاع ، وقد صنعها كذلك بواسطة تنمية ما نسميه فى لغة عصرنا بالعنصر السيكولوجى ، وإن حيوية هذه الدراما لا تعتمد على شىء إلا على هذا العنصر السيكولوجى .

شروط التشخيص :

الشرط الأول فى التشخيص فى الدرامة هو كالشرط الأول فى تأدية تصميمها ألا وهو الإيجاز . قد يقال فى تبرير رواية أطول من اللازم . إن عرض الدافع والتصوير التام للشخصية يستدعى ويبرر تطويلا وإسهابا . أما الدراميّ فإنه يجب أن يتناول الدافع والشخصية فى داخل الفسحة الضيقة لمناظر أقل نسبياً ، وفى خلال نفس الوقت يجب عليه أن يهتم بتدرج قصته . وأرى من اللازم أن أزيد

انتباه القراء إلى هذه النقطة الهامة بالتأكيد فى الشرح .

ويكفى أن نمثل لذلك بما كتب . فما كتب نموذج للإيجاز فى تناول الوقائع وأهم من ذلك أنها نموذج للإيجاز فى تصوير الشخصية ، وشخصية ما كتب وشخصية زوجته من أخلد الشخصيات التى صورها شكسبير . وقد اتفق النقاد على أنه قد أمدها بالصدق وغرابة الحياة والحيوية ، ولكن قد ندهش إذ نجد أن شكسبير لم يقل عنهما فى الرواية إلا شيئاً قليلا ، ولم يجعلهما يتكلمان إلا قدراً صغيراً من الكلام . ومع ذلك فقد صورهما التصوير الكامل التام الوافى . ولذلك كانا المثال الرائع الأعظم للتركيز فى تصوير الشخصية .

فالتركيز على ذلك صفة ضرورية فى التشخيص الدرامى . وهو يستدعى لذلك التأكيد البارع الدقيق للصفات التى يجب أن تتضح أشد الاتضاح . وإذن فالحاجة فى الدراما أشد منها فى الرواية إلى أن يكون لكل كلمة من المحاورة معناها وفائدتها ويجب أن لا يصور من الشخصية إلا الجوانب الهامة المتعلقة بمجموع القصة وبالشخصيات الأخرى .

الخيار الشخصى :

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

فى التشخيص :

وصلنا الآن إلى الفرق الأساسىّ بين التشخيص فى الدرامة والتشخيص فى الرواية . ولذلك تنشأ مسألة طرق التشخيص الدرامىّ . فالدرامىّ محرم عليه أن يستخدم طريقة الروائى البسيطة فى أن يجعل نفسه القائم بمهمة المفسر لرجاله ونسائه والذى يخبرنا بما نحتاج إلى أن نعرفه عنهم . وإذا فكيف يؤدى الكاتب التمثيلىّ شخصياته إلينا ! وكيف يصور لنا أشخاصه التى يرسمها ؟ هو يفعل ذلك فى طريقتين فقط بواسطة التصميم ، وبواسطة أقوال أشخاصه .

الحركة :

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

الممثلة من مجرد حركتها ، ويمكن أن نقوم بنفس التجربة لكى نرى كيفية تصوير الحركة وحدها للأشخاص ، وإذ ذاك سنرى أن الصفات العامة للأشخاص لا بد أن نعرفها وندركها إدراكا صحيحاً لا يتطرق إليه الخطأ من مجرد أعمالهم ، أما التفصيلات فى هذه الصفات فبالطبع لا نعرفها إلا من المحاورة .

المحاورة :

التصميم لا يدل من شخصيات الأشخاص إلا على صفاتها العامة ، ثم هو لكى يدل على هذه الصفات العامة دلالة واضحة يجب أن يكون قوياً بارزاً فى تخطيطه وفى حركته التامة ، وأن مواقفه النقدية تكون محددة تحديداً جيداً بحيث لا يمكن الخطأ فى فهم معناها . وكل هذه الشروط تحققها الدراما الإنجليزية الرومانتيكية ، أما عن تفاصيل التشخيص ، وعرض الدوافع والانفعالات والعواطف فى نموها وتعقدها وتضاربها فإننا يجب أن ننتقل من الحركة نفسها إلى المحاورة التى تصاحبها ، وهذا يكون ألزم إذا كانت الدراما نفسانية تعنى بتحليل الدوافع الخفية المستترة فى أعماق النفس ، وهكذا تصبح المحاورة ذيلاً ضرورياً للحركة ، بل تصبح جزءاً داخلاً فيها ، فالقصة تتحرك فى خلال الكلام وتتضح مرحلة فمرحلة بواسطته ، ولكن المهمة الرئيسية للمحاورة فى الدراما كما هى فى الرواية تتعلق كما قلنا تعلقاً مباشراً بالتشخيص ، فالمحاورة هى الأداة التى يستخدمها الدرامى للشرح والتحليل .

والمحاورة أداة من أدوات التشخيص عن وسيلتين : الأولى الأقوال التى يقولها الشخص عن نفسه فى حديثه مع الآخرين ، والثانية الملحوظات التى يقولها الآخرون عنه فى الدراما .

فأما عن الوسيلة الأولى ، فإن أقوال أى شخص فى الدراما تقدم شرحا دائماً مستمراً على سلوكه وشخصيته ، وحين يكون هذا الشرح ضروريا بنوع خاص

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

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

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

حديث الفرد إلى نفسه .

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

عرض هذه المنابع التى ينشأ عنها السلوك ، والتى لا يستطيع أن يظهرها فى المحاورة العادية . فإنه قد يكون من اللازم لكى نفهم شخصاً فهماً تاما أن نعرف ما يجول فى داخل نفسه من العوامل والأسرار التى لا يعبر عنها ولا يكشفها ، وفى سبيل ذلك نجد الدرامىّ يجعل أشخاصه يتحدثون إلى أنفسهم بصوتٍ عالٍ ، وهكذا نسمعهم ، وحديث الفرد إلى نفسه soliloguy كان وسيلة شائعة الاستعمال فى الدرامة الاليزابثية . وشكسبير يستعمله فى دراماته كثيراً ، ولكن النقد فى أيامنا هذه يعارضه معارضة شديدة ويكره استعماله فى الدراما الحديثة ، ويرى أن واجب الدرامىّ تجنبه . ولهذا اختفى حديث الفرد إلى نفسه من الدرامات الكبيرة المعاصرة . وبدلًا من ذلك يبيح النقد المعاصر حيلة يستعيض بها المؤلف عن جعله الشخص يتحدث إلى نفسه ، وهى جعله يتحدث إلى صاحب أمين أو صديق مخلص له يصارحه بكل شىء فيكون فى الحقيقة كأنه يخاطب نفسه . ولكن النقد يشترط فى سبيل ذلك أن يكون لهذا الصديق دوره الحيوىّ واشتراكه الضرورى فى القصة التمثيلية .

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

التقسيمات الطبيعية للتصميم الدرامى :

لا نستطيع أن نمضى قدما فى دراسة أى دراما إلا بعد معرفة شىء عن المبادئ العامة لتخطيط الدراما .

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

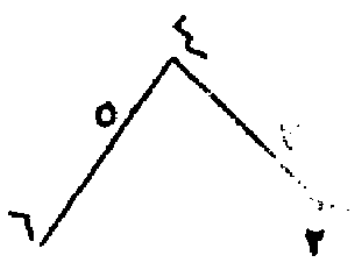
يمان فى بطل القصة . ولكن قد يتخذ الصدام أشكالا أخرى فيكون الصراع بين البطل و بين القدر أو الظروف كما فى (أوديب و بينه و بين القانون أو تقاليد المجتمع كما فى (أنتيجون) . أو يكون الصدام بين البطل و بين القوى الخارجية المعادية مصاحبا للصراع الداخلى الذى ينشأ فى طبيعة الرجل نفسه فيكون الرجل فى حرب مع نفسه كما فى (هملت) و (ماكبث) ونوراً فى (بيت اللعبة .) ومهما يكن من شىء فإن أساس القصة التمثيلية نوع من الصراع . وبابتداء هذا الصراع يبدأ التصميم الحقيق ، وبانتهائه ينتهى التصميم الحقيقى . ولما كانت المتعة الأساسية للقصة بين هذين الطرفين مكونة من تدرج الصراع وتقلباته ، فإن حركة التصميم ستتبع بالضرورة سبيلا تام التحديد والانضباط . فالتعقدات الناشئة من الصدام الابتدائى بين القوى المتعارضة تظل تتزايد حتى تصل إلى نقطة يكون فيها التحول النهائى إما هذا الجانب أو ذاك الآخر ، و بعدذلك يكون سير الحوادث متجها إلى الانتصار النهائى للخير على الشر أو للشر على الخير و إن تخلل ذلك بعض عقبات ثانوية . وهكذا نستطيع أن نتميز فى أى مسرحية ما يسمى (الخط الدرامى dramatic line) و يتكون من أولا : الحادثة أو الحوادث الابتدائية التى ينشأ عنها الصراع . ثانياً : حركة النهوض أو النمو أو التعقد وتشمل الجزء من الدراما الذى فيه يستمر الصراع يزداد فى الخطورة بينما تظل نتيجته مبهمة . ثالثاً : نقطة التحوّل ، وفيها يحصل جانب من الجوانب المتعارضة على فوز وتغلب بحيث يضمن النصر النهائى . رابعاً : حركة الهبوط أو الحلّ وتشمل جزء الدراما الذى يتكون من المراحل التى يسير فيها اتجاه الحوادث إلى هذا النصر النهائى . خامساً : الخاتمة أو الكارثة ، وفيها ينتهى الصراع .

هذا هو التقسيم الطبيعى لتكوين القصة الدرامية أعنى إلى أقسام خمسة ، ولكن هناك التقسيم الآلى إلى فصول خمسة عادة ، وفى هذا التقسيم الآلى تبدأ حركة

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

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

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



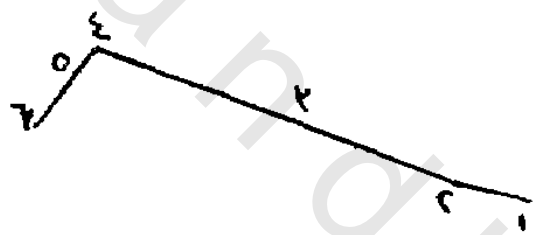
وفى هذا الخط البيانى يمثل : (١) المقدمة أو العرض . (٢) الحادثة الابتدائية . (٣) نهوض الحركة إلى نقطة تحولها . (٤) نقطة التحول . (٥) الهبوط أو الحل . (٦) الخاتمة أو الكارثة .

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

منتصف التصميم تماماً ، وبذلك تنقسم إلى قسمين متساويين كما فى (يوليوس قيصر) . وإذن فيجب تغيير هذا الرسم البيانى لكى يمثل الحالات التى لا يوجد فيها هذا التوازن التام .

فى (الملك لير) تبدأ نقطة التحول الحقيقية للتصميم فى المنظر الأول ، ولذلك يمثل الخط الدرامى لها بهذا الرسم :

وفى عطيل لا نبدأ نقطة التحول إلاّ فى المنظر الأول من الفصل الرابع ، ولذلك نمثل الخط الدرامى لها بهذا الخط البيانى :



وقد انتشرت عادة استعمال هذا الرسم البيانى الهرمى الشكل فى دراسة الصنعة الدرامية .

والآن وقد درسنا ما هى التقسيمات الكبرى للقصة الدرامية ننتقل إلى اختيار هذه التقسيمات واحداً فواحداً وندرس فى كل منها ما يحقق المطالب الرئيسية للعمل الدرامى الجيد .

المقدمة أو العرض Intraduction or Exposition :

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

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

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

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

الثانى) اللذين يستخدمهما شكسبير حين يكون فى عجلة ، وفى كل هذه الحالات يكون التصنع واضحاً ومتكلفاً بحيث إننا — ونحن نصغى إلى الكلام — نعرف أننا يجب أن نحصل منه على المعلومات اللازمة لكى نفهم الحوادث القادمة . فإننا نفعل ذلك ، ونحن نشعر شعوراً عميقاً بأن كل هذا قد وضع للاشىء إلا لكى يقدم لنا الأخبار . وإن فن الكاتب المسرحى لا يتجلى فى شىء كما يتجلى فى قدرته على صياغة عرضه بحيث لا يشعرنا بأى تصنع أو جهد . ولذلك يأخذ العرض الجيد شكل محاورة تبدو فى الظروف طبيعية وملائمة ، وتدور بين نفس الأشخاص الذين سنهتم بهم مباشرة ، وتتصل بابتداء الحركة اتصالا يجعلها غير متميزة عنها . وفى الافتتاحات الدرامية الجيدة مثل افتتاح (عطيل) تبدأ مهمة الدراما بمجرد ارتفاع الستار ، فنجد انتباهنا يجذبه ويستثيره مباشرة مناظر وكلام مليء بالحياة والشخصية ، وفى تتبعنا للمناظر والكلام نحصل بدون أن نشعر على ما هو ضرورى لمعرفة الموقف الابتدائى ، فنعرف الحوادث التى قادت إليه . والناس الذين تكوّن ظروفهم مادة التصميم ، ويكون أحياناً من المستحيل على الدرامى أن يحقق كل الكمال المثالى فى هذا القسم من عمله . فلا يخلو عرضه من ظهور بعض الجهد والتعمل مهما كان ماهراً ، وإذن واجبنا أن نتسامح فى قبول مثل هذا التكلف لكى نحصل من المقدمة على المعلومات الضرورية . ولكن مع ذلك يجب أن نحتفظ بالنموذج المثالى كقياس نقيس عليه فى الحكم .

فالعرض يجب أن يكون واضحاً ، وأن يكون مختصراً إلى أقصى حد تسمح به طبيعة المادة ، وأن يكون متصلا اتصالاً حيويا إذا أمكن بالحركات الأولى فى التصميم ، وأن يكون مخفيًا بمهارة بحيث لا يشعر به الناظر ، وإن كان التحليل الدقيق لا بد أن يكشفه .

الحادثة الابتدائية Initial Incident :

فى رسمنا البيانى للتصميم جعلنا العرض قسما مستقلا عن الحركة ، و إن كان ممهداً لها ، ولكن الحق أن التصميم يبدأ قبل أن ينتهى العرض . ففى موضع ما من الجزء المبكر فى الدراما فى المنظر الأول مثلا ، أو قبل انتهاء الفصل الأول على كل حال ، سنجد منبع الحركة فى حادثة أو حوادث تسبب ميلاد الصراع الذى تتكون منه الدراما . ولذا تسمى بالحادثة الابتدائية ، وقد تسمى بالقوة المثيرة exciting force . وليس من الضرورى أن تجعل الحادثة الابتدائية بحيث نشعر بها شعوراً بارزاً ، وإن كانت عادة شكسبير أن يجعل نقطة ابتداء الصراع بارزة ، وليس من الضرورى أن تكون الحادثة حادثة حقاً ، فقد تكون حالة ذهنية ما لأحد الأشخاص .

و بعض المسرحيات تنشأ من اجتماع حادثتين ابتدائيتين لا حادثة واحدة ، وفى الدرامات التى تتكون من أكثر من قصة يكون لكل قصة حادثتها الابتدائية .

حركة النهوض Rising action :

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

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

ثم من الجوانب التى تدرسها فى عمل المؤلف الدرامى ناحية الصنعة فى معالجته لمادته . فيجب أن يكون جهد الدرامى مبذولا فى أن يخفى كل أثر للجهد والتصنع والتكلف فى صياغته لدرامته ، بحيث تبدو أمامنا هذه الصياغة طبيعية لا تعمل فيها .

وكل هذه الشروط يجب أن تتوفر لا فى المرحلة الأولى من الحركة الدرامية فحسب ، بل فى التصميم كله ، ولكن هناك شرطا يجب أن يتوفر فى حركة النهوض خاصة . ففى خلال حركة النهوض يجب أن تذكر كل عناصر الصراع التى ستبرز فى نقطة التحول باعتبارها العوامل الرئيسية التى ستُحدث الخاتمة . فإذا كان الصراع بين أشخاص فإن القسم الأول من الدراما يجب أن يعرفنا بكل الأشخاص الذين سيوجدون فى القسم الثانى ، وإذا كان الصراع محصوراً فى ذهن البطل فإن سلوكه الذى سيقود إلى سعادته أو شقائه يجب أن يشرح بعرض الصفات التى ستتغلب عليه ، وخلاصة هذا أن أسس الحركة التالية يجب أن تكون قد وضعت فى الابتداء . فمن الخطأ المحض أن يقذفنا المؤلف بعامل جديد بدون تحذير أو تمهيد ، كأن يقدم إلينا شخصاً جديداً ، أو أن يقدم دوافع وعوامل لم يسبق له أن أشار إليها أىّ إشارة ، فكل هذا فقر فى الفن .

نقطة التحول Turning Point or Crisis :

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

والقانون الأكبر فى نقطة التحول أنها تكون النتيجة الطبيعية المنطقية لكل

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

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

حركة الهبوط أو الحل Falling action or Denouement :

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

تشوقنا إلى مشاهدة مهارة المؤلف فى معالجة الحوادث بحيث تحقق النتيجة التى عرفناها قبل حدوثها .

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

الخاتمة أو الكارثة Conclusion or catastrophe :

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

الحوادث كأنها كائن مستقل فى وجوده . وإذن فلا بد أن تكون له نهاية ، والخلاصة أنه وإن تكن الحياة خالية من النهاية وكان كل شىء فيها يقود إلى شىء تال له ، فإن الفن يتم له من حق الاختيار والترتيب له الحق فى أن يضع خاتمة لعمله ، ومهما يكن من شىء ، فهذا جدل نظرى فقط ، فإننا جميعاً إذ نشهد قصة مسرحية مشاهدة عملية لا نكون راضين إذا قمنا ونحن نشعر بأن حلقات هذه القصة لم تتم .

ويتميز النوعان الرئيسيان للدراما ، وهما المأساة tragedy والمهزلة comedy بطبيعة خاتمتهما ، فالمأساة خاتمتها محزنة ، والمهزلة خاتمتها مفرحة ، ولكن قد يمزج الختام المحزن للمأساة بما يلطف من حزنه ، فمقتل روميو وجولييت يخفف وقعه الأليم معرفتنا بأن موت الحبيبين سبب انتهاء العداوة العنيفة الدموية بين أسرتيهما وعلى العكس من ذلك قد يمزج الختام السعيد المفرح للمهزلة بما يجعلنا فى شك من تمام السعادة لأحد الأشخاص ، ومثل ذلك أننا نتساءل فى ختام دراما much ado هل ستكون الفتاة هيرو Hero سعيدة فى زواجها بـ Claudio ، وهل سيكون بنديك و بتريس سعيدين فى زواجهما على اختلاف طبائعهما .

الخاتمة :

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

ولكن من اللازم أن نقول إنه فى الدرامات الخفيفة التى تتناول الجوانب

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

بعض الاعتبارات العامة :

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

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

بعض مبرات التخطيط الدرامى :

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

المشابهة Parallelism :

المشابهة عنصر مألوف فى تكوين التصميم ، وخاصة فى عمل مضاعفة العوامل ، إذ يتضاعف تأثير الدرامة إذا كانت الفكرة الرئيسية لقسم منها تعود إلى الظهور فى قسم آخر ، وهكذا كل من القسمين يوضح الآخر و يقويه . وكان شكسبير يكثر من هذا التكرار ، وهو أحياناً يعمل ذلك لمجرد زيادة تعقيد المتعة الدرامية لقصته ، فكوميديا الأخطاء مثلا قد استعار قصتها من بلوتوس وهى تدور حول أخوين توأمين متشابهين ، فأضاف إلى ذلك من عنده عبدين توأمين متشابهين لا يمكن أيضاً تمييزهما يمتلكهما هذان الأخوان . ولكن فى أحيان أخرى لا يكون التكرار لمجرد تعقيد الحوادث وتقوية التأثير التمثيلى ، بل يكون لضم موادها المتفرقة فى مجموعة واحدة منظمة ، ففى much ado يستعير شكسبير قصة عن حبيبين يراد التفريق بينهما بحيلة شريرة ، فيرى من الضرورىّ أن يجمع بين هذه و بين قصة ثانوية ، فيخترع قصة فيها أيضاً حبيبان يراد الجمع بينهما بحيلة مضحكة ، ففكرة الاحتيال للشر فى قصة ، وللخير فى الأخرى تستخدم هكذا لضم قصتين إذا لم تضما هكذا ظل بينهما تعارض حاد ، ولكن أغرب مثال للمشابهة فى شكسبير هى تلك التى توجد فى (الملك لير) التى تحتوى على تصميمين يتفقان فى كل التفاصيل تقريباً .

وفى كل هذه الحالات من المشابهة التى نجد فيها أجزاء متنوعة تدور حول فكرة واحدة يكون تكرار العامل سبباً فى تحقيق الترابط الحقيقى بين الأقسام المختلفة فى المسرحية ، وهكذا يتحقق نوع من الوحدة الأخلاقية .

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

المعارضة : Contrast

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

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

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

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

كل ما سبق هو أنواع المعارضة فى التصميم . ولكن أهم منها المعارضة فى التشخيص ، وهذه تشمل الصراع الداخلى بين العواطف المتباينة والأغراض المتضادة فى فرد واحد متعقد الشخصية ، ومتعارض الطبيعة ، أو بين أفراد متعددين متضادى الشخصية فى الدراما الواحدة . فنجد الدرامى قد جمع بين شخصيات شديدة التفاوت والاختلاف فى أمزجتها وطبائعها وميولها ونفسياتها وأغراضها . وقد كان شكسبير يكثر من استعمال المعارضة بين الأشخاص إكثاراً عظيما . بل هو قل أن يجمع بين شخصين إلا و يعقد بينهما نوعاً من التفاوت والاختلاف والتضاد . وهو لم يكن ليجمع بين أشخاص مسرحية واحدة عبثاً . بل كان يراعى دائماً أن يوجد بين أفرادهم و بين مجموعاتهم هذه المعارضة ، وقد كان بارعاً جدا فى عقد الصلة بين شخصين شديدى التعارض ، كما عقدها بين روميو وجولييت ، و بين بيتريس و بينديك ، و بين البرنس أهال وهو بستر ، و بين ما كبث وزوجته ، و بين عطيل و ياجو .

وهنا أيضاً نحذر من إساءة استخدام عنصر المعارضة . فلكى يكون توازن الأشخاص فنياً مقبولا يجب ألا يدعنا نشعر بأنه غير طبيعى . وهكذا كان شكسبير مخطئاً فى عقد هذه المعارضة الآلية المتكلفة بين هرميا وهيلينا فى (حلم منتصف ليلة صيف) .

السخرية الدرامية Dramatic Irony :

من عناصر التخطيط الدرامى أيضاً عنصر السخرية والتهكم والاستهزاء . وهو قائم على المعارضة ، المعارضة بين جانبين للشىء الواحد ، سواء أظهرت هذه المعارضة فى الحال أم لم تظهر إلا فيما بعد . وفى النقد تستعمل كلمة السخرية للتعبير

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

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

الإخفاء والإدهاش Concealment aord surprise :

العبارة الأخيرة تذكرنا بمشكلة عظيمة الأهمية ، وهى القيمة الفنية للإخفاء والإدهاش كعنصرين فى الاحتفاظ بالتشويق ، فالدرامىّ فى بناء تصميمه مخيّر بين طريقتين اثنتين ، فهو : إما أن يخفى عن النظارة الحقائق الضرورية المتعلقة بالأشخاص أو الدوافع أو الحوادث فتظل رغم دخولها فى الحركة عوامل مختفية مجهولة لا نعرف وجودها إلا بنتائجها . فإذا انضمت لنا هذه الحقائق المجهولة فهمنا أسباب ما حدث وكان لذلك تأثير عظيم علينا ، أو أن الدرامىّ على ضد ذلك يخبر النظارة منذ البدء بطبيعة القوى الرئيسية التى يحتويها تصميمه ، وحينئذ يعتمد على المتعة التى سوف يتتبعون بها الفعل ورد الفعل الذى تحدثه هـذه القوى للوصول إلى نتيجة معينة ، ولكل من هاتين الطريقتين مزاياها ومنافعها وأحوالها الخاصة ، ولـكن نقول بلا تردد : إن الطريقة الثانية أبرع وأسمى من الطريقة الأولى ، وذلك لأن خلق الاستثارة والاحتفاظ بالتشويق بواسطة الغموض والسر والغرابة وعدم التوقع هو عمل وإن يكن مشروعاً فهو ينتمى إلى الأكثر إلى النوع البدائى من الرواية والدراما ، ولذلك فهو غالباً ينتمى إلى المراحل البدائية الساذجة من الفن ، والتشويق الذى يقـدمه هو تشويق طفولىّ صبيانىّ بسيط ، أما التشويق الذى تقدمه الطريقة الأخرى فهو تشويق لا يقل حدة عن الأول ويزيد عنه فى أنه أرقى وأكثر صلة بالعقل والذكاء ، وذلك حين يخبر الدرامىّ السامعين منذ البدء بالحقيقة ولا يخفيها عنهم ، فيجعلهم يتتبعون العالم الباطنى للعواطف والانفعالات وتدرج الحوادث فى القصـة ولا يجعل همهم محصورا فى استكشاف السر المختفى ، وكل دارس لصنعة شكسبير يدرك للفور أن شكسبير وإن كان يعمد أحياناً إلى طريقة الإخفاء والإدهاش إلا أنه لا يلجأ إليها إلا نادراً جداً . ولـكنه فى الأغلبية الساحقة من الحالات يخبرنا منذ البدء بحقيقة الشخص

أهو ذكر أم أنثى متنكرة فى زىّ ذكر ، أهو كما يعتقد الناس فيه وكما يعتقد هو فى نفسه أم هو على العكس ، ويخبرنا بحقيقة الدوافع والمواقف ويطلعنا على كل الأسرار منذ البداية ، ثم يعتمد فى إثارة تشويقنا على ذكائنا فى تتبع تدرج الظروف التى تؤدى أخيراً إلى كشف هذه الحقائق للأشخاص أنفسهم ، وبذلك نتفرغ إلى دراسة النفس الباطنة للأشخاص ، وتتبع تصرفاتهم وتعليلها بنفسياتهم التى عرفناها .

أنواع الدراما :

اتخذت الدراما أنواعاً مختلفة فى العصور المختلفة ، والأمم المختلفة تحت تأثير اختلاف ظروف الصنعة وأغراض الفن والمثل العليا . والنقاد والمؤرخون يقسمون الدراما إلى نوعين . الدراما الكلاسيكية ، والدراما الرومانتيكية . ولكن هذا التقسيم غير كاف . فالنوع الكلاسيكى من الدرامة يجب أن يقسم بدوره إلى الكلاسيكىّ القديم ، أو الكلاسيكى الحقيقى ، وإلى النيوكلاسيكىّ . ثم يجب أن نفسح مكاناً جديداً لدراما عصرنا الحاضر .

الدراما الإغريقية :

يجب أن تبدأ كل دراسة منظمة للدرامة بدراسة الدرامة اليونانية . وقد كان المعتقد أنها نشأت من الاحتفالات القروية التى كانت تقام فى أثينا القديمة تعظيما لديونسيوس إله الطبيعة . ولكن أحد الباحثين فى العصر الحديث قد عارض أخيراً هذه الفكرة ، وأثبت أن سبب نشوئها ليس عبادة ديونسيوس Dionysus بل تقديس الأجداد وتعظيم الموتى . وكانت الدراما الإغريقية نوعين مأساة ومهزلة . فالمهزلة الإغريقية فى أثينا اجتازت ثلاث مراحل ، المهزلة القديمة وهى مهزلة الهجاء السياسى والشخصى ، والمهزلة الوسطى وفيها أخذت المهزلة تنتقل إلى

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

أما المهزلة الوسطى والمهزلة الحديثة فقد ضاعت جميع نماذجها ، ونحن لا نعرفهما إلا من المسرحيات التى كتبها الرومان تقليداً للنماذج اليونانيـة . أما من حيث المأساة فإننا لحسن الحظ قد وصلنا مجموعة أكبر وأعظم مكونة من اثنتين وثلاثين دراما للكتاب الثلاثة العظام : أشيلوس Aeschylus وسوفوكلس Sophocles ويوريپدس Ewripides

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

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

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

الدراما الرومانية :

فى تتبع الدراسة المنظمة لسير التاريخ الدرامى ننتقل من اليونان إلى الرومان الذين حين بدأوا نهضتهم الأدبية بتأثير الدوافع الهيلينية ، بدأوا يصوغون المهازل والمآسى على نفس القوالب التى صنعها اليونان . وقد فنى معظم الأدب الدرامى اللاتينى . ولكن بقى منه من المهازل عشرون دراما لبلوتوس Plautus ، وست لتيرينس Terence ، وبقى لدينا من المآسى عشر منسوبة إلى سينيكا Seneca .

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

البداية المبكرة للدراما الحديثة :

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

أيضاً بالعناصر الوطنية والمحلية الإنجليزية . أما المأساة فعلى العكس كانت فى البداية تقليداً ممضا للمأساة الكلاسيكية .

وقد كان تأثر المأساة الجديدة بدراسات سينيكا وليس بالمآسى الإغريقية نفسها ، فقلدوا الدراما السينيكية فى خطبها الطويلة المنمقة المزينة بفنون البلاغة والتى تحل محل المحاورة الدرامية ، فكانت الدراما الإيطالية والفرنسية والإنجليزية على هذا المنوال . ولكن الطليان والفرنسيين قلدوا الدراما الكلاسيكية تقليداً شديداً وظلوا على تقليدهم دهراً طويلا . أما الإنجليز فإنهم بعد عدة محاولات فى تقليد الدراما الكلاسيكية أهملوا سينيكا وأهملوا النيوكلاسيسزم وبدأوا نوعاً جديداً مستقلا من الدراما وهو الدراما الرومانتيكية . وفى نفس الوقت نشأت هذه الدراما الرومانتيكية فى بلاد أخرى هى أسبانيا فى القرن الرابع عشر ، وتتمثل نماذجها فى الكاتبين العظيمين لوپ دى ڤيجا Lope de Vega ، وكالديرون Calderon . وقد كان لهذه الدراما الأسبانية تأثير على الدراما الإيطالية والفرنسية من جانب والإنجليزية من جانب آخر . ولكنها كانت ضئيلة القيمة الأدبية لأنها تعنى بالتصميم فقط فتفيض بالمواقف والمشاكل المعقدة والغرائب والمفاجآت والدسائس ولا تعنى بالتشخيص أو التحليل النفسانى .

مقارنة بين الدراستين النيوكلاسيكية والرومانتيكية :

الآن قارن بين النوعين العظيمين من الدرامة الحديثة وهما الدراما النيوكلاسيكية والدراما الرومانتيكية . والدراما الرومانتيكية تتمثل فى درامات الكتاب الإليزابثيين والاستيوارتيين وعلى رأسهم شكسپير . ثم فى الدرامات الألمانية المتأخرة للسنج وجوت وشيلر ، والدرامة الفرنسية لدوماس وفكتور هوجو ومعاصريهما . وأما الدرامة النيوكلاسيكية فأجود نماذجها فى كتابات

الكتّاب الفرنسيين الكبار فى القرنين السابع عشر والثامن عشر، وهما كورنى وراسين وڤولتير .

كانت المأساة النيوكلاسيكية منطبقة أشد انطباق على نموذجها الذى تقلده من مأساة سينيكا ، ولم يكن بينهما إلا اختلافان : الأول أن المأساة النيوكلاسيكية جعلت المحل الأوّل فيها لعاطفة الحب الرومانتيكىّ وهو شىء كانت المأساة القديمة خالية منه تماما . والثانى اختفاء الكورس من المأساة النيوكلاسيكية . وفيما عدا ذلك كانت المأساة النيوكلاسيكية منطبقة كل الانطباق على الكلاسيكية . أما بين الدراما النيوكلاسيكية والدراما الرومانتيكية فقد وجد أشد التعارض والاختلاف الأساسىّ :

(١) فى الموضوعات والأسلوب : الدراما النيوكلاسيكية كانت تتبع الدراما الكلاسيكية فى الطبيعة العامة لموضوعاتها وفى طريقة تناولها لهذه الموضوعات . فقد كانت الدراما الكلاسيكية تتناول الأساطير العظيمة للعصور الخرافية البعيدة ، وكانت أشخاصها الرئيسية الأبطال العظام الذين ينتمون إلى عالم يختلف عن هذا العالم الإنسانى ويسمو عليه . وكانت تؤدّى هذه الموضوعات فى أسلوب شعرى فخم ملىء بالتسامى والتعاظم والإتقان ، خالٍ من العبارات اليومية العادية ومن الحديث العامىّ المألوف . وهكذا كان الفن الدرامىّ الإغريقى يتميز بالمثالية وباتحاد نغمة الأسلوب اتحاداً مستمراً . وكانت الدراما اللاتينية أيضاً ذات أسلوب عالٍ متعاظم فيه سمو وفنون بلاغية . وكذلك الحال فى الدرامات النيوكلاسيكية . فالموضوعات وإن كثر تنوعها موضوعات أرستقراطية دائما . كما قال ڤولتير : « المأساة تتطلب دائما أشخاصاً متسامين عن المستوى العادىّ سواء أكانوا ملوكا أو أباطرة أو قوّاد جيوش أو رؤساء جمهوريات » .

وكانت هذه حال المآسى الإيطالية والفرنسية فى القرنين السابع عشر والثامن عشر . والخلاصة أن المأساة كانت تتناول الموضوعات (العظيمة) والأشخاص

المشهورين ولم تحاول قط أن تعرض الحياة العادية أو أن تمكن الطبيعة الإنسانية المألوفة . بل كل شيء يجب أن يكون عظيما فخما بطوليا . والأسلوب ذو نغمة واحدة تخلوه من كل شيء يشابه المألوف والعادى من الأحاديث . هذه حال الدراما الكلاسيكية والنيوكلاسيكية . أما الدراما الرومانتيكية فتختلف عن ذلك أشد اختلاف . حقا إنها كثيراً ما تتناول الأشخاص المشهورين والموضوعات العظيمة ، ولكنها فى تناولها لهؤلاء تختلف تماما عن النيوكلاسيكية . فالأبطال المشهورون تعرض حياتهم الواقعية العادية ، وتحكى معيشتهم الإنسانية المألوفة . والمحاورة وإن كانت شعرية إلا أنها مليئة باللهجة المألوفة والأحاديث العادية .

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

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

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

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

الدراما المعاصرة :

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

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

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

الدراما كنقد للحياة :

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

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

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

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

أما فى الدرامات التى يظهر فيها الكورس فإن الكورس نفسه هو الذى يتخذه المؤلف أداة للتعبير عن آرائه وفلسفته للحياة . إذ هو تلخيص للعواطف التى تثيرها حوادث الدراما وتحليل لمعناها وقيمتها وحكم عليها . وكذلك الحال فى الدرامات التى لا يوجد فيها الكورس ، ولكن يوجد شخص هو فى الحقيقة بديل منه ويقوم مقامه ، ويكون فى الحقيقة امتداداً له ، وهو ذلك الذى قد يكون أولا يكون له دور حيوى فى الدراما ، وهو فى كل مرحلة من مراحلها يتوقف لكى يشرح ويعلل وينتقد ، ويستخلص العبرة .

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

العام للدراما كلها و بسير حوادثها ووحدة معناها العام . و إذن فيجب أن نختبر كل قول يقوله أحد أشخاص الدراما بالروح العامة للدراما و باتجاه حركتها والميل الذى تتخذه حوادثها .

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

نظرة عامة فى النقد

عرضنا فيما تقدم لعناصر النقد فى الموضوعات المختلفة ، والآن نعرض للنقد لنذكر شيئاً عن قيمته واختلاف الباحثين فيه .

ولنبدأ بالبحث فيما هو النقد ؟ :

كلمة (النقد) criticism تعنى فى مفهومها الدقيق (الحكم) judgment . وهو مفهوم نلحظه فى كل استعمالات الكلمة حتى فى أشدها عموما . فالناقد الأدبى إذن يعتبر مبدئياً كخبير يستعمل قدرة خاصة ومرانة خاصة فى قطعة من الفن الأدبى هى عمل لمؤلف ما فيفحص مزاياها وعيوبها ويصدر عليها حكما . ولكننا حين نتكلم عن أدب النقد أو الأدب النقدى ، أى الأدب الذى يتكون من النقد the literature or criticism فإننا نضمّن تحت العبارة معنى أكثر من الأدب الذى يصدر الحكم . بل إننا نفهم منها كل الكتلة من الأدب الذى كُتب عن الأدب ، سواء أكان الموضوع تحليلا أم تفسيراً أم تقديراً ، أم كل هذه مجتمعة . فالشعر والدراما والرواية تتناول الحياة مباشرة . وأما النقد فيتناول الشعر والدراما والرواية بل يتناول النقد نفسه . فإذا عُرِّف الأدب الإنشائى بأنه تفسير للحياة فى صور مختلفة من الفن الأدبى ، فإن الأدب النقدىّ يُعرَّف بأنه تفسير لهذا التفسير ولصور الفن التى يوضع فيها .

المحن المعهودة ضد النقد :

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

الوقت فى قراءة دانتى وشكسبير نفسيهما ؟ إن لدينا كثيراً من الكتب التى عن الكتب إلى حد أن مكتباتنا تكتظ بها وانتباهنا يتشتت فيها . ثم ليس هذا هو أدهى مافى الأمر . فقد نما فى العصر الحديث أدب طفيلى من الشرح والتعليق ونما إلى حد ضخم أنتج بالتالى نتاجات طفيلية ثانوية شديدة التعقد من النقاد الذين يكتبون عن النقاد ، والذين يأخذون على عاتقهم أن يفسروا تفسيرهم لتفسير الحياة الذى فى الأدب الحقيق ! وهكذا يتضخم لدينا العدد ، ليس فقط عدد الكتب التى عن الكتب ، بل عدد الكتب التى عن الكتب التى عن الكتب ! لدينا تواريخ النقد ، ولدينا الدراسات التحليلية لطرق هذا الناقد وغيره ، ولدينا مقالات المجلات التى تلخص فيها هذه الدراسات وتناقش . وهكذا نتعرض لأن نحصل على معرفتنا بكثير من أجود الأدب العالمى بطريق ثانوى أو حتى بطريق ثالثى شرر يدرس (الفردوس المفقود) . ثم ماتيوارنولد يدرس دراسة شيرر للفردوس المفقود . قد يكون لنا لذة فى أن نعرف ماذا يعتقد شيرر عن ملتن ، وماذا يعتقد أرنولد فى اعتقاد شيرر عن ملتن ، وماذا يعتقد ثالث فى اعتقاد أرنولد عن اعتقاد شيرر عن ملتن ، ولكن مع ذلك يوجد خطر بليغ إذا وجهنا كل اهتمامنا إلى شيرر وارنولد . إننا لا نقرأ عمل ملتن نفسه . وإذن أفليس الناقد مجرد جالب للتعقيد فى الأدب ؟ إن دراسة النقد لا يمكنها أن تكون بديلا عن دراسة الأدب المنقود . بل إنها قد تقف فى طريق مثل هذه الدراسة بأن تجذبنا إلى أن نكتفى بهذا النوع السطحى من المعرفة عن الكتب ومؤلفيها ، وهو شىء مخالف مخالفة حيوية للمعرفة الشخصية عن الكتب والمؤلفين أنفسهم .

هذه الاعتراضات معقولة تماماً . وهى يجب أن تعطى حقها من العناية والتقدير فى عصر قد أصبح فيه الأدب الإنشائى فى خطر من أن تغطيه الكتلة النامية من العرض والشرح . وهكذا يمكن أن يوجه اعتراض حق عادل ضد ضرر النقد الذى أصبح ميزة بارزة فى الحياة الفكرية لعصرنا . ولكننا لا يمكننا

أن نتذكر فائدة النقد لهذا السبب ، فإن للنقد مكانه المشروع ومهمته المشروعة .

النقد كأدب :

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

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

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

ضرر النقد :

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

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

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

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

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

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

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

فائدة النقد :

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

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

مهمة النقد :

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

الناقد كمفسر :

إذا قبلنا مؤقتاً هذه الوجهة من النظر التى تحد من مهمة النقد وتحصرها ، فإننا نتساءل : ماذا يجب على الناقد أن يعمله باعتباره مفسراً ؟ وبالإجابة سترى أنه حتى لو كانت مهمته فى هذا الحصر والتحديد فإنها مهمة كبيرة وشاقة معاً . فإن غرضه سيكون التغلغل خلال قلب الكتاب الذى أمامه ، وأن يحُلّ صفاته الأساسية من الجمال والقوة ، وأن يميز بين ما هو وقتى فيه وما هو دائم ثابت مستمر ، وأن يجلل معناه و يحدده ، وأن يوضح بالاختبار المباشر المبادئ الفنية والخلقية التى قد أثارت المؤلف وتحكمت فيه سواء أكان المؤلف نفسه شاعراً بها أو غير متفطن إليها . وأن يجعل ما هو مجرد معنى متخيل شيئاً واضح التعبير ، وأن يبين العلاقات المتبادلة بين أجزاء الكتاب وعلاقة كل جزء بالمجموع الذى يتكون منها ، وأن يجمع عناصره المتفرقة و يلخصها و يشرح ميزاتها بإرجاعها إلى مصادرها . وهكذا بشرحه وعرضه و إيضاحه سوف يرينا ما هو الكتاب فى

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

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

النقد الاستدلالى والنقد الحكمى :

النقد الاستدلالى moulton criticism :

للأستاذ مولتون Induetive دراسة عن « شكسبير كفنان درامى » جعل مقدمتها دعوة إلى نوع علمى تماما من النقد الأدبى . فبعد أن ذكر رأياً لما كولى فى أن أحكام النقد تستمد من مجرد الذوق ، عارض هذا الرأى ونادى بما يسميه (النقد الاستلالالى inductive) ووضع مبادئ هذا النوع من النقد . والاسم نفسه يدل على مقدار تأثر منشأ هذا النوع بالتأثير القوى للعلم الحديث . والأستاذ مولتون يقول بنفسه إن غرضه هو (أن يجلب إلى دائرة العلوم الاستدلالية دراسة الأدب) . فهذا النقد يقول إنه يجب أن يُعدّ لا فرعاً من الأدب ولكن فرعاً من العلم . وهكذا يسعى هذا النقد وراء الدقة العلمية والحياد العلمى . ويقول :

(إن الدراسة التى نريدها هى دراسة لا تعتمد على المدح أو الذم ، ولا شأن لها بالجودة النسبية أو المطلقة) . فالناقد الاستدلالى مثل الباحث فى أى ميدان آخر من ميادين البحث العلمى « ينظر إلى ظواهر الأدب كما تقف هى فى الحقيقة ، باحثاً عن القوانين والمبادئ التى قد كونت منها والتى تنتج آثارها ومحاولا تنظيم هذه القوانين والمبادئ » . وهكذا — كما يقول مولتون — تتضح ثلاث نقط هامة للتعارض بين النقد الاستدلالى القديم وبين النقد الحكمى[1] القديم . فأولا : النقد الحكمى يهتم إلى حد كبير بمسألة الجودة فى الأعمال الأدبية . وهذه المسألة خارجة عن العلم . « فالجيولوجى لا يمدح الحجر الرملى الأحمر القديم كنموذج للتكوين الصخرى ، أو يلقى تعليقات تهكمية عن العصر الثلجى ! » فالناقد الاستدلالى كرجل من رجال العلم لا يعرف شيئاً عن الاختلافات فى القيمة ، وإنما هو يعرف فقط الاختلافات فى النوع . والطرق الأدبية المتعارضة مثل طريقة شكسبير وطريقة بن جنسون فى القصة التمثيلية ليست تعتبر عنده من وجهة أيها الأسمى وأيها الأحط ، وإنما فقط تعتبر متميزة من « نفس الناحية التى يتميز بها النبات ذو الزهرة عن النبات العديم الأزهار » . ومثل هذا التميز « لا يدع مجالا للتفضيل فليس هناك وجه اشتراك تقوم عليه المقارنة » . وهكذا يجب أن الخلافات التى بين مؤلف ومؤلف تميز وتحدد ، ولكن يجب ألا يقوم بأية محاولة لتقدير قيمتها الاعتيادية

وثانياً : أن النقد الحكمى يعتقد أن الأشياء التى يدعوها قوانين الأدب هى مثل قوانين الأخلاق أو قوانين الدولة ، أى مفروضة من قوة خارجية ومحتمة على الفنان مثل تحتيم قوانين الأخلاق والدولة على الإنسان . وأما من ناحية النقد الاستدلالى فلا وجود لمثل هذه القوانين ، فإنه يعد قوانين الأدب بالضبط مثلما يعد العالم الطبيعى قوانين الطبيعة ، ليست شروطا مفروضة من جهة عليا خارجة ،

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

ولـكن حقائق فى نفس الطبيعة قد حُدّدت . فقوانين الطبيعة هى مجرد سرد منظم للنظام الذى يلاحظ فعلاً بين الظواهر . وقوانين الأدب يجب أن تفهم مثل هذا الفهم تماما ، فإنها تدل على ما هو كائن ، ليس على ما يجب أن يكون .

وهكذا لا تكون قوانين الدراما الشكسپيرية قوانين قد فرضتها سلطة خارجة على شكسپير وهو ملزم بطاعتها مسئول عن الخضوع لها ، ولـكنها قوانين الممارسة الدرامية المستمدة من تحليل أعماله نفسها . و إذاً فنحن إنما نستعمل لغة المجاز حين نقول إن شكسپير (يخضع) لـكذا و كذا من (قوانين) القصة التمثيلية ، مثلما نكون مستعملين لغة المجاز حين نقول: إن النجوم (تخضع) لقانون الجاذبية . و إذاً فليست مهمة الناقد أن يفحص عمـل شكسپير من وجهة مطابقته أو عدم مطابقته لبعض آراء مجردة عن القصة التمثيلية أو لقواعد قد وضعت وضعاً مستقلاً ، ولـكن مهمته فقط أن يستكشف بالاختبار المباشر لرواياته المبادئ التى قد كتبت هذه الروايات طبقها ، ثم أن يوجز نتائج هذا الاختبار فى قول عام . وهذا يقود إلى النقطة الثالثة من الاختلاف بين نقد الحـكم والنقد الاستدلالى . فالنقد الحـكمى يفترض أن هنـاك مُثلاً عليا محددة يمارس الأدبُ تطبيقها و يحكم عليه بها ، وقد اختلفت هـذه المثل اختلافاً كبيراً باختلاف النقاد و باختلاف العصور ، وهذه الحقيقة تمدنا بسبب لما نجده من أن النقد كثيراً ما سقط إلى هذه الهوة ، ولـكن وجود مثل هذه المثل قد كان معتقداً رغم ذلك ، وأما النقد الاستدلالى فلا يعترف بأى مثل مقررة ، بل ينكر إمكان وجود مثل هذه المثل ، فالأدب هو نتاج للنشوء والتطور مثل أى ظاهرة تدرسها العلوم ، وتاريخ الأدب هو تاريخ التبدلات التى لا تنقطع ، وهكذا يفشل فشلا ذريعاً كل جهد يبذل لإيجاد مبادئ نقدية مقررة نهائية ، لأنه يفرض وجود نهاية حيث يستحيل تبعاً لطبائع الأشياء أن توجد نهاية .

وهكذا تكون الخلاصة «أن النقد الاستدلالى يختبر الأدب فى روح الاختبار

الخالص ، باحثاً عن قوانين الفن فى أعمال الفنانين ، ومتناولا الفن كباقى الطبيعة باعتباره شيئاً ذا تطور مستمر يمكن أن تدخله اختلافات باختلاف كل أديب وكل مدرسة تختلف فى النوع عن بعضها البعض ، ولا يمكن معرفة إحدى هـذه الاختلافات إلا بأن يمتحنها ذهن مستعد لتفهم التغيرات بنفسه دون تدخل شىء آخر خارج عنه » .

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

ولدينا نظرية أخرى عن النقـد الاسـتدلالى وهى : أن قانون عمل كل مؤلف يجب أن يبحث عنه فى ذلك العمل الأدبى نفسه . ومعنى هـذا أن هذا القانون لا يمكن أن يطبق على عمل أى مؤلف آخر ، و إذن لا يمكن أن يستخدم كمثال للحكم أو حتى كمرشد . وهذه النتيجة تثير مشكلة سنعرض لها بعد برهة . وفى نفس الوقت يجب ألا نغفل أنه من الممكن أن نفهم النقـد فهما ينكر جمود الطريقة الحـكمية القديمة ، وفى نفس الوقت لا ينكر حق الناقد فى التقدير والحـكم . والمفتاح لهذا الفهم يقدمه إلينا مبدأ نسبية الأدب والطريقة التاريخية فى التفسير . ويمكننا أن نوجز القول فى هذا بالرجوع إلى الناقد الفرنسى Edmand Scherer حين قام شيرر بدراسة قصيدة « الفردوس المفقود » دهش إذ وجد رأيين عنها متعارضين تماماً ، رأى ڤولتير ورأى ما كولى : فأحدهما توغل فى احتقار لاحدّ له ، والثانى أمعن فى تقريظ لاحدّ له . فتساءل : هل الاحتقار أو التقريظ يمكن أن يؤخذ أحدهما كحـكم حقيقى على القصـيدة ؟ هل يعطينا أحدهما أى وصف حقيقى لعظمتها ولمواطن ضعفها ولمكانها بين آيات الأدب ؟ بكل تأكيد لا . فهذان

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

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

و بما أنه ليس من غرضنا الحالي أن نناقش النظريات الحديثة عن أغراض النقد وطرقه ، فإن هذين الكاتبين يكفيان لتوضيح الميل البارز في عصرنا إلى اعتبار التفسير هو الغاية الرئيسية إن لم يكن الغاية الوحيدة لعمل الناقد ، وبينما يرفض مولتون النقد الحكمي إطلاقا يحاول شيرر أن يجد أسسا لنقد أعمق وأثبت من أي نقد يمليه الذوق الشخصي . ولكن الناقدين الإنجليزي والفرنسي كلاهما يحاول الخلاص مما المدارس القديمة من طرق ضيقة غير ثابتة تمليها الصدفة ، وكلاهما يحاول أن يجلب إلى دراسة الأدب ما للعلم من طرق أعظم وأكبر ثباتا وأكثر تنظيما .

الطرق القديمة للنقد الحكمي :

إن هذه الاتجاهات الجديدة التي ذكرناها لعلى أعظم قدر من الأهمية . فإننا نتبعها معتقدين تماماً أنها تضمن نتائج فعلية من معرفة حقة حية عن الأشياء التي تهمنا في أي عمل أو أديب نتخذه موضوعا لدراستنا . وقد أصاب اللورد مورلي في قوله إنه لشيء مخجل تماما للذكاء الإنساني أن العلماء جيلا بعد جيل يظلون يتجادلون حول معنى عقيدة أرسطو المشهورة عن المأساة tragidy ، بدل أن يذهبوا مباشرة إلى ظواهر المأساة فيفحصوا أهميتها بأنفسهم ، و بهذه الوسيلة قد ضيق على النقد الأدبي الخناق وأخمد من أنفاسه تحت ثقل النظريات السابق

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

وهكذا كثيراً ما كان النقد ينحصر فى مناقشات صارمة عن مسائل على خط ضئيل من الأهمية الحقة ، ومحاولات عقيمة لحفظ المنتجات فى حدود معينة موصوفة . وهكذا صار النقد اصطلاحيا conventional صارماً متعنتاً dogritic مستبدًّا arbitrary ينكر كل انحراف عن الخطوط المرسومة والسنن الموضوعة كما فى حالة شكسبير الذى ظل إلى زمن طويل فى فرنسا وبوساطة عدد كبير من النقاد حتى فى انجلترا يُعتقد أنه متبربر وخالٍ من الفن لأن عمله لم يخضع لقوانين القصة التمثيلية الكلاسيكية التى قد اعتبرت كنموذج مثالى . فمثل هذا النقد كان دائما يبحث عن مرشدٍ له فى الماضى ، ولذلك كان يرفض فعليا مبدأ التطور وحق الروح الجديدة فى الأدب فى أن تنبعث فى اتجاهات جديدة لنفسها . وكان يتجاهل الحقيقة العظيمة التى أكدها وردسورث والتى تتضح مراراً فى التاريخ الأدبى «إن كل أديب — إلى الحد الذى تبلغ إليه عظمته وابتكاره — قد خلق الذوق الذى يجب أن يتخذ حتى يستمتع به» ويمكننا أن نضيف : وقد وضع المبادئ التى يجب أن تطبق فى الحكم على عمله .

ولنمثل لهذا النوع من النقد القديم[١] بمثالين من أشهر أساتذته وهما أديسون وجونسون .

فأما addison فيحاول نقداً منظما للفردوس المفقود ، فيفحصها بواسطة قوانين الشعر القصصى ، ويرى أهى تطابق الإلياذة والإينيد Aenid فى المحاسن التى هى ضرورية فى هذا النوع من الشعر . وكيف تستكشف هذه القوانين للشعر القصصى ؟ وكيف نعرف المحاسن التى هى ضرورية لهذا النوع من الشعر بالدراسة الدقيقة لهومير وفرجيل وأرسطو . فبمقدار مطابقة الشاعر الإنجليزى لهؤلاء يكون نجاحه أو سقوطه . وهكذا أخطأ ملتن حين جعل واقعة قصته محزنة . بينما أرسطو قد قرر كقاعدة عامة أن القصيدة القصصية يجب أن تنتهى انتهاء سارًا . وأخطأ ملتن إذ كان يتبع روح سپنسر وآريوستو أكثر مما كان يتبع روح هومير وفرجيل . ولكن من الغريب أن نجد أديسون قد لاحظ مبدأ التطور فى الأدب واستحالة الأخذ بأرسطو نفسه كعقيدة نهائية فيقول : « إن قوانين أرسطو للشعر القصصى التى وضعها من تفكراته فى هومير لا يمكن الادعاء بأنها تنطبق بالضبط على القصائد القصصية التى قد ألفت منذ عصره ، إذ أنه من الواضح لكل قاض نزيه أن قوانينه كانت تكون أكثر كمالاً لو أنه درس الإينيد التى ألفت بعد موته ببضع مئات من السنين » . ونحن بالضرورة لا نملك أنفسنا من أن نتساءل : أو لم تكن قوانين أرسطو تكون أكثر كمالاً لو أنه درس الإينيد بل أيضاً الفردوس المفقود ؟ وهكذا يتضح عبث وضع مبدأ نهائى فى الأدب .

وأما جونسون johnson فكان نقده أيضاً على هذا المنوال ، فهو كما قال ماكولى : « قد أيقن أن نوع الشعر الذى ازدهر فى عصره[٢] والذى كان هو

(١) هو النقد الكلاسيكى الذى سيطر فى القرنين ١٧ ، ١٨ وقد عرفنا عيوبه فى تاريخ النقد .

(٢) عصره هو الدور النهائى للأدب الكلاسيكى فى انجلترا وتأثره الرومانتيكية .

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

تأثير الروح الجريدة فى النقد :

والآن إذا انتقلنا من أديسون وجونسون اللذين يعدان كممثلين للنقد الذى سيطر فى إنجلترا حتى الأزمنة الحديثة نسبياً ، إذا انتقلنا منهما إلى كتابات أى ناقد فى العصر الفكتورى[1] ، نشعر توًّا بتغير عظيم . فالرأى القديم فى غايات النقد قد تحسن وإن لم يهجر نهائياً ، والطرق القديمة قد أهملت عملياً ، ويجب بالطبع ألا نظن أن نقادنا قد انقطعوا عن اعتبار أنفسهم وعن أن يعتبرهم الآخرون مشرعين وقضاة فى آنٍ واحد ، أو أنهم لم يعودوا يعبرون عن استحسانات شخصية يؤيدونها بالإشارة إلى مبادئ ونماذج ، فإننا لا نجد إلا فى مواطن متفرقة النظرة العلمية قد اعتنقت بشدة إلى حد أن الأغراض التشريعية والحكمية قد أهملت تماماً . ولكن النقد يظل يُقدِّر ، وفى تقديره يستعمل حريته فى استخدام المبادئ الجمالية ونماذج المقارنة ، وهكذا ، حتى ماتيو أرنولد مع تخوفه من الآراء المجردة ومن وضع النُظُم كان مع ذلك يعتنق عقائد معينة عن «الأسلوب العظيم» grand style وعن غيره من الأشياء . ولكن برغم ذلك فإن التغير العام ملحوظ . فالناقد الحديث — وأرنولد نفسه يمكن أن يتخذ أنموذجاً — يشغل أكثر نفسه الاهتمام

(١) هو عصر تنيسون وماكولى وماتيو أرنولد وكارليل .

العظيم بأن يفهم وأن يفسر أكثر من أن يوزع التقاريظ والانتقادات ، بينما مبدأ الـ eclecticism وهـذا المذهب يعنى أن المفكر يكون حراً فى اعتناق مختلف الآراء من مختلف المذاهب وألاّ يكون ملزماً بمذهب واحـد لا يغيره ولا يعتنق إلا آراءه ، بل هو يستمد بحرية من مختلف المصادر ما يوافقه فى الرأى والذوق . وهذا المذهب وهو أحد المميزات البارزة لعصرنا ، والطرق النشوئية الارتقائية التى تغزو بسرعة كل ميدان فـكرى ، قد اجتمعا لـكى يعطيا الناقد الحديث سعة فى النظرة ومرونة فى الفهم وتسامحاً فى العطف وإدراكاً لما يصيب الشخصية والعلاقات التاريخية من التغير والنمو ، وكل هذه كانت معدومة تماما من النقد فى المدارس القديمة .

ضرورة النقد الحكمى والبرهنة على أحقيته :

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

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

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

ولكن هذه الأسئلة وجميع الأسئلة التى من نفس النوع العام هى أسئلة لا مناص منها وهى طبيعية ومشروعة . فهى تجبرنا على أن ننتبه إليها ونحن لا نستطيع أن نتجنبها ، ونحن لنا الحق أن نطلب الإجابة عليها حتى ولو لغير سبب إلا مجرد إرشادنا فى قراءتنا . وهنا تنعدم كل المشابهة بين الأدب وبين العلم الطبيعى كالجيولوجيا . فالجيولوجيا تتناول ظواهر ليس فيها عناصر للشخصية ، وللصدق والكذب ، وللقوة العاطفية ، وللنتائج الفنية . ومثل هذه العناصر هى من جوهر الأدب الذى إنما يوجد ليفسر الحياة فى صور من الفن والذى لذلك يجب أن يقدر بكل من صفتى التفسير والفن . وفى الجيولوجيا لا نتساءل إلّا ما هو هذا الشىء وكيف صار إلى ماهو عليه . فنشرح ذلك ، وبالشرح تنتهى مطالبنا . وأما فى دراسة الأدب فهذه الأسئلة تقود مباشرة إلى المسألة التالية عن أهمية الشىء الذى نشرحه بالنسبة لنا وللناس الآخرين ، أى مسألة ميزاته وعيوبه الإنسانية والفنية . ومن العبث أن يقال إنه حتى أمام الذى يتناول موضوع الأدب كما يتناول موضوع الجيولوجيا فى روح من الاختبار الخالص لا يكون وجود للمزايا والعيوب . فإن المزايا والعيوب يؤمن بها العلمىّ نفسه ، كما يؤمن بها الأستاذ مولتون . لأنه إذا خصص مجلدا ضخما عظيما عن العرض الاستدلالىّ لفن شكسبير ، فإنه من الواضح أنه يرى أنه يستحق ذلك ، لأنه مثلنا قد قاده إلى البدء بذلك بعض ميول الذوق فاعتقد بتفوق شكسبير كفنان تمثيلىّ . وهكذا اعتقد أن طرقه الفنية هامة ليس فقط كطرق لشكسبير بل أيضا كطرق يمكن أن نعتبرها بارعة فى نوعها . وإلّا فإذا

كان كالجيولوجيّ تماما غير مهتم بقيمة الصخور التى يدرسها فإنه يمكنه سواء بسواء أن يكتب بتفصيل عن الفن التمثيلى لشريدان أو حتى عن مؤلف كتاب Box and cox . [من الواضح بالطبع أن هـذه أمور تافهة ومؤلفات عديمة الأهمية] .

وليس هذا إلا ما كان منتظرا . فمهما تكلمنا كثيرا عن علم النقد ، فإن الحكم فى الأدب شىء ضرورى . فالتلميذ الصغير يحكم بطريقته البسيطة الخاصة حيث يقول عن كتاب إنه « حلو » أو « ردىء » . وأخته تحكم حين تقول عن حكاية إنها « حلوة » أو « مرة » . فلا يستطيع أحد أن يقرأ بتفهم دون أن يكوّن رأيا ما عن قيمة ما يقرؤه . وإن أول سؤال توجهه إلى صديق لك يأتيك بكتاب جديد لتقرأه هو ما ذا يظن عنـه . وحين نتعمق أبعد فى دراسة الأدب فإن مسألة التقـدير بالضرورة تتعقد وتزداد صعوبة . فنجد أنفسنا مرغمين على اعتناق حكم مخالف لمـا كنا نعتقده أولا من رأى متزمت ، وعلى التفكير ثانية فيما كنا أصدرنا فيه من حكم نهائى . إذ فشل النقاد أنفسهم فى أن يتفقوا على مسائل تبدو أساسية كثيراً ما يدعو إلى الشك وأحياناً يدعو إلى السخط . ولـكن ليست هذه بالأسباب التى تدعونا إلى إهمال المسألة ، أو إلى اتباع ما للباحث العلمى من موقف تام المحايدة عديم الميل . إننا دائماً نقبل شاكرين ما يعطينا إياه الناقد الاستدلالى ، ولـكننا رغم ذلك سنتحول إلى النـاقد الحـكمى على أمل أن يتم عمل الاستدلال بمساعدتنا على أساس النتائج التى حصلنا عليها فى أن نميز بين ما هو رائع فى الأسلوب ، وما هو ليس برائع . فالاختلافات فى القيمة لها وجود ، ويجب ألا تهمل وألا يغفل عنها . وإن المسألة العظيمة عن القيم الأدبية ستظل خالدة باقية . هذا إلا إذا اتخذنا موقف الجيولوجى الذى يستوى أمامه فى الأهمية

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

دراسة النقد كأدب :

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

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

يجب ألّا يعتبر أداة فقط ، فإنه فى نفسه صورة من الأدب ، وعلى هـذا الاعتبار يستحق أن يدرس لقيمته الخاصة .

وفى دراستنا لأدب النقد سوف نتبع بالطبع النظام الذى اتبعناه فى دراسة الأدب عموماً .

النواحى الشخصية :

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

بعض المؤهلات للناقد الحق :

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

ناقد مثل لسنج ، يحققون فى أن يمتلكوها جميعاً ، فإنه يكون من اللازم علينا أن نتبين بدقة وعناية كل علامة على شىء يعوق ذهن الناقد عن أن يعمل عملاً حراً نزيهاً فى موضوعه ، وأن نتتبع هذه العلامات حتى نرجعها إلى أصولها إذا استطعنا ، وأن نشرحها ونعللها ، وأن نقدر دائرة تأثيرها واحتمالات نتائجها . وموقف الناقد بإزاء المنقود ، كموقف أرنولد مثلاً بإزاء وردسورث وشيلى ، سوف يقودنا إلى أن نتساءل هل هذا الموقف لا يمكن تفسيره بعلة خاصة فى الناقد نفسه . وسوف نجد فى كثير من الحالات أن النقد الذى يتميز فى حدود معينة بقوة الفهم وصحة الإدراك يشوهه بل ويجعله أحياناً كاذباً عادة ذهنية خاصة أو فكرة سابقة لا أساس لها . وأروع مثال لذلك جونسون ، الذى كان ناقداً بارعاً للأدب حين يكون متعاطفاً مع أغراض المؤلف ومبادئه . وكان على العكس تماما حين كان يتناول الأدباء الذين لا يعطف عليهم لسبب ما . وهكذا نجد أحسن عمله فى نقده لپوب وأديسون اللذين كانا داعيين للمثل الأدبية التى كان يقدرها ؛ ونجد أسوأ عمله فى نقده لملتن وجراى . فقد أفسد حكمه على الثانى مخالفته له فى الميول الشخصية والأدبية ، وأفسد حكمه على الأول مخالفته له فى المذهب السياسى . وكولردج الذى يعد من طبقة أعاظم النقاد الإنجليز فى قوته على عمق النظرة وعلى البديهة الشاعرية كانت قوته على رؤية الأشياء كما هى فى الواقع كثيراً ما تتهدم بأفكار سابقة ميتافيزيقية و بتقديس لبعض أدباء معينين يشبه فى سخفه وقيامه على غير أساس تقديس كتاب القرنين السابع عشر والثامن عشر لليونان والرومان . وقد مدح كولردج مدحا كثيراً على نقده لشكسپير . ولكن هذا النقد على مافيه من إلهام و إيحاء فإنه يتميز بأشد أنواع الشذوذ . فإن كولردج هو الذى يجب أن نعده فى إنجلترا مسئولا عن هذا النوع من دراسة شكسپير دراسةً شخصية فقط وغير تاريخية ، وعن هذا الهراء والسخف الذى يقولونه عن استقلال شكسپير التام عن كل ظروف الزمان والمكان . يقول arthur Symons

« حين يكتب كولردج نقدا عن شكسبير فإنه يعطينا أعمق فلسفته (أى فلسفة كولردج) » . هذا حق ، ولكن يجب ألا ننسى أنها فلسفته هو وليست فلسفة شكسبير هى التى يعطيناها . فنى اتباعنا لتفكيراته يجب أن نميز دائماً بدقة بين ما يقرؤه من شكسبير وما يقرؤه من نفسه هو عن شكسبير . وهكذا كثيراً ماسنجد من اللازم أن نضرب بأعمق فلسفة كولردج عرض الحائط لكى نرى عمل شكسبير المؤلف التمثيلى الاليزابثى كما هو فى الواقع وكما هو نتاج لعبقريته وعصره . ومثال ثالث هو أرنولد نفسه ، الذى كان يعتقد أن رسالته أن يعلم الناس التجرد عن الهوى والميل ، والذى قد بذل أقصى جهده فى هذه الرسالة ؛ ولكنه برغم ذلك نجد فيه علامات بارزة لميل خاص ، ناشىء عن دراسته المبكرة فى أكسفورد وعن ثقافته الأكاديمية الشديدة الضيق . وقد قاده هذا إلى أن يبالغ فى قيمة الأساتذة اليونان ، وأن يبالغ فى قيمة الدراسات الكلاسيكية كمدرسة للذوق ، بل وقاده هذا فى بعض الأحيان إلى أن يرجع إلى الآراء القديمة عن المبادىء النقدية المحددة وعن النهاية فى الأدب .

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

ومثل ذلك نقول عن نقاد المتنبى فكثير منهم عابوه وغالوا فى إظهار عيوبه من غير حق حتى أتى عبد العزيز الجرجانى فأنصفه وأنصف خصومه .

ذخيرة الناقد :

ولكن مؤهلات الناقد لا تعتمد على مواهبه الطبيعية فحسب ، وهكذا ينشأ سؤال ثان عن ذخيرته و بضاعته التى يتخذها لعمله . أغلبنا يعرف أناساً على علم زهيد ولادربة لهم بالصنعة ، ولكن شعورهم الغريزى بما هو جيد فى الأدب قد أعطاهم برغم ذلك قوة غريبة على الإدراك والتقدير والتمييز . فمن الواجب ألا نحتقر الحكم النزيه الذى يصدره قارئ عام قدير على كتاب ، كما لا نحتقر الحكم النزيه الذى يصدره الهاوى التقدير على قطعة أدبية . فإن لهذا الحكم فى الحقيقة قيمة كبيرة ولو لمجرد أنه جديد ومستقل وخالص من التأثير المخادع لأعظم نوع من أنواع الميل وهو ميل الاحتراف والمهنة ، وفى نفس الوقت فإن النقد المنظم والعلم المنظم والمران على الصنعة هى أشياء لازمة تماماً . وقد قال كاتب من أبرع النقاد الفرنسيين المحدثين : « ليس للقارئ العادى الذى تسيره الصدفة الحق فى أن يحكم على العمل والفن بدون تربية طويلة شاقة لذوقه . فإذا لم تكن توجد الموهبة الفطرية فلا أقل من الخبرة المكتسبة بالصنعة والاحتراف » . قد يكون فى هذا القول نوع من المبالغة ، ولكن صدقه العام لا يمكن إنكاره . فمن اللازم أن يكون لناقد الأدب كما لناقد الفن تثقيف خاص . ونعنى بالتثقيف تحصيل المعرفة وتهذيب العقل معاً ، فالناقد يحتاج إلى المعرفة لتعطيه سعة النظرة ولتكون أساساً صالحاً لحكمه ، وهو يحتاج إلى تهذيب العقل ليجعل هذه المعرفة قابلة لأن ينتفع بها . وإن مقدار صلاحيته كمفسر وحاكم ليتناسب مع معرفته وتهذيبه . فإذا لم توجد المعرفة والتهذيب فإن آراءه مهما تكن لذيذة ومرحية فإنها تكون تافهة القيمة .

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

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

ومن الضرورى الإلحاح فى بيان حاجة الناقد إلى المران والنظام ، لأنه شىء له أهمية عملية ، فمن أشد الصفات الغريبة السيئة فى نقد الصحف والمجلات المعاصرة . على الأقل فى إنجلترا وأمريكا ، حاجتها إلى الاتزان والرزانة والتعقل . قد تظهر رواية جديدة لناشر ، وقد يظهر كتاب ذو صفات خاصة تستحق كلة من التقدير . فإذا قرأنا ما يكتب عنهما من ملاحظات فى صحيفة ما ، وجدنا ناقد الصحيفة وقد فقد نفسه فى ثورة من الإعجاب والانفعال ، فيعد العمل كآية فنية ، ويعتبر مؤلفها للتو واللحظة فناناً كاملا إذا قيس بسكوت وديكنز . ثم تمر بضع سنوات ، فيختفى الكتاب العظيم ومؤلفه أو يتراجعان إلى مرتبة الفناء ؛ والناقد الصحافى الذى يبدو أنه غير قابل لأن تعلمه التجربة ينفجر بلا خجل فى ثورة أخرى من الاحتقار وعدم التقدير لدى ظهور آية فنية أخرى من عيار آخر من الطراز الأول . وهذه التصورات الباطلة للنقد الصحافى الدورى تدل بالطبع على تساهل فى الذوق المعاصر ، فالناقد الصحافى لا يشعر إلا قليلا بمسئوليات مهنته ، ولا يهتم إلا قليلا بالمسائل الحقة فى الأدب ، إلى حد أنه لا يتوقف لكى يزن كلماته أو لكى يقدر الأهمية الحقيقية لآرائه . بينما الشعب الذى يطالع الأدب الدورى لكى يقرأه بأسرع ما يمكن وينساه بأسرع ما يمكن لا يفرض عليه بالطبع أى تقييد . ولا يمكن الادعاء بأن هذا التساهل المؤسف يمكن علاجه بمجرد زيادة المعرفة والتهذيب فى هؤلاء الذين يتقدمون كمرشدين للذوق العام فى المسائل الأدبية ، ولكن ازدياد المعرفة والتهذيب سوف يساعد بلا شك على أن يضمن بعضاً من هذا الاتزان والرزانة والتعقل التى يكون النقد بدونها أردأ من الردىء .

ما ينبغي دراسته من النقط عند عمل الناقد :

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

النواحى التاريخية من دراسة النقد كأدب

الطريقة المقارنة فى دراسة النقد :

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

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

وفى كثير من الأحيان بالطبع تكون هذه الاختلافات فى الرأى النقدى اختلافات شخصية فقط . فإذا كانت كذلك فإنها يجب أن تقبل ، وهى تكون حينئذ شائقة فى حد ذاتها . ولكن سنجد أنه كثيراً ما تكون الاختلافات

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

الدراسة التاريخية للنقد :

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

تعبير الآراء عن المؤلف الواحد :

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

ومبتذلا ومن الرعاع . ثم ننتقل إلى القرن التاسع عشر فنجد سَوْثى يطبع كتابه The Pilgrism's Progress ؛ ونجد ماكولى يثنى على سوثى لقيامه بطبع الكتاب النفيس ، ويتنهز الفرصة ليغمر الكتاب بالتقدير والإجلال واصفاً إياه بأنه كتاب رائع عجيب شائق لكل قارىء . وكذلك كان موقف كل النقاد الإنجليز من ذلك العصر إلى اليوم تجاه هذا الكتاب العظيم .

كيف نفسر هذه التغيرات :

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

تاريخ النقد كملخص لتاريخ الأدب :

وهكذا يتسع تاريخ الرأى النقدى من كل جانب حتى يصبح ملحقا لتاريخ الإنتاج الأدبى . ولهذا لا يمكننا أن ندرس مثلا نقد القرن الثامن عشر و بدايات القرن التاسع عشر فى علاقته مع الحركة الكلية للأدب من عصر الكلاسيكية إلى عصر الرومانتيكية ؛ ويمكننا أن نتتبع هذا التطور فى تعرف تغير الآراء تجاه پوب وهو أعظم شخصية فى العصر الكلاسيكى .

وهكذا يتضح أن تاريخ النقد كتاريخ الآراء المتبدلة عن كل جانب وكل صفة من الأدب يعطينا ملحقا لا غنى عنه بل يعطينا شرحا قيما لتاريخ الإنتاج الأدبى .

وإن تاريخ النقد فى الحقيقة هو الذى يجب أن نرجع إليه إذا أردنا أن نستكشف أساس التغيرات التى نحتاج إلى تتبعها فى دراستنا لتاريخ الأدب .

النقد والإنتاج :

ويحسن أن نذكر هنا بعض ملاحظات على حظ من الأهمية . كان النقد دائماً محافظاً . ظل يبحث عن المرشد فى الماضى وقل أن شجع التجارب أو التطورات الجديدة . وكانت قوته فى العادة تتخذ للتعطيل والتقييد . ففى كل مرحلة من مراحل التغير كان صراع يقوم بالضرورة بين قوى الإنتاج وقوى النقد . وليس هذا الصراع إلا ظاهرة واحدة للمعركة التى تظل قائمة إلى الأبد فى كل ميادين الحياة والفكر بين الحرية والجمود ، بين التجديد والتقليد ، بين الذاتية والقواعد ، بين الجديد والقديم . ففى الأدب كما فى أى شىء آخر نجد أزمنة الجمود والسكون التى تتغلب فيها الروح النقدية ، ولا يتحرك الرجال إلا فى سبل مرسومة تماما ، تتعارك مع أزمنة المخاطرة والاتساع التى تحرر فيها القوة الخالقة نفسها وتتقدم العبقرية بلهفة ونفاد صبر إلى استكشاف « غابات جديدة ومراعٍ جديدة » . وفى الأدب كما فى أى شىء آخر أيضاً بينما تميل الروح النقدية دائماً إلى أن تجعل نظرياتها النقدية شديدة صلبة متزمتة متعنتة نجد الحالة تنقلب وتبدلها الثورات التى تظهر وتنتشر فيؤمن بها الجيل الجديد ، ثم يبالغ فى الإيمان بها حتى تعود هى الأخرى نظريات جامدة فتقوم ثورات جديدة ضدها وهكذا . وفى الأدب كما فى أى شىء آخر إذا كان الجمود ينتهى إلى أن يكون ظلماً واستبداداً وسلطة مطلقة فإن الحرية كثيراً جداً ما تصير فوضى وجموحا و إباحية . حقاً إن التاريخ كثيراً ما أثبت أن الأدب قد بلغ أجوده حين تحدى الناقدَ وتحكماته ، ولكن برغم ذلك يجب ألا ننتقص من تأثير النقد كقوة منظمة . حقاً إنه لو أطاع الأدباء النقاد لما وجدت الدراما الشكسبيرية ، أو الحركة الرومانتيكية . ولكن من ناحية أخرى

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

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

مشكلة تقدير الأدب :

درسنا حتى الآن بعض النقط الهامة التى يحتاج إلى بحثها فى الدراسة المنظمة للنقد وبعض المسائل الرئيسية التى تلزم مناقشتها فى خلال ذلك وبقى علينا أن نتناول مشكلة تقدير الأدب من ناحيتها العملية .

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

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

وهكذا نصل إلى المغزى التام للنزاع الذى كثيراً ما يثار فيقال إن كل حكم فى الأدب هو بالضرورة شخصيّ فى مصدره وفى نوعه . فإذا عبرتُ عن رأى معين عن قيمة كتاب كنتُ أقرؤه فإن هذا رأيى وليس أزيد من ذلك . فإذا قال آخر رأياً معارضاً لرأيى تماماً فإنه حينئذ يكون لكل حكمه الفردى الخاص المعارض لحكم الآخر . فإذا دخل شخص ثالث فى المناقشة ووافق على هذا أو الآخر فإنه إنما يزيد حكماً فردياً آخر يزيد المشكلة تعقداً .

وليس من شخصين اثنين يقرآن نفس الكتاب إلا وكان لكل نظريته الخاصة ، فكل واحد منهما إنما يتكلم عن الكتاب الذى قرأه هو . ليلبس الناقد رداء القاضى ، وليستعمل لغة اصطلاحية ، وليعرض كثيراً من المبادىء والمثل والأحكام . ولكنه لما كان مستحيلا أن يتخلص من نفسه فإن آراءه يمكن أن ترجع إلى مصدر شخصى تماما شأنها فى ذلك شأن آراء ذلك الرجل

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

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

الانحرافات فى القيم بين الأحكام الشخصية :

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

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

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

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

المشكلة الحقيقية — الاستمتاع الشخصى :

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

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

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

بعض النواحى العملية لهذه المشكلة :

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

متعتنا الشخصية شيء ، وتقديرنا لقيمة متعتنا الشخصية شيء آخر . قد يتفق الأمران وقد لا يتفقان ، فإذا لم يتفقا فإنه من واجبنا أن نحاول محاولة قوية منظمة أن نحكم أحدهما بالآخر . فإذا ابتدأنا مقتنعين بأننا يجب أن نأخذ ميولنا ونفورنا كما نجدها وأن نسمح لها بأن تتحكم فينا دون أن نعارضها ، فإننا بذلك نضيع كل فرصة فى أن ننمى قوة النقد وعمق النظرة فى تقديرنا . ففي مسائل الأدب كما فى غيرها من المسائل ، نحن محتاجون أشد الاحتياج إلى أن نتمرن على الاستمتاع . والآن يتضح أننا إلى حدٍّ ما مجبرون على أن نعترف بحقيقة بعض المقاييس عن القيمة بصرف النظر عن عواطفنا الشخصية الخاصة ؛ ولذلك يجب أن يكون غرضنا الأعظم أن نقرأ ، واضعين هذه المقاييس نصب أعيننا دائماً ، وأن نقدر بصراحة مواطن ضعفنا وتصورنا ، وأن نخضع أنفسنا — بصبر وجلد وإخلاص — إلى نظام الأشياء التى تبدو لنا جديرة بانتباهنا مهما كانت تبدو أبعد مما نستطيع أن نصل إليه وبذلك نرفع أنفسنا شيئاً فشيئاً إلى مستواها ونربى أنفسنا فى الحكم والذوق . ومثل هذه التربية الشخصية فى الاستمتاع بالأدب ممكنة لأولئك الذين يملكون أنفسهم ويخضعونها لإرادتهم . ولن ينكر أحد من الذين قد عرفوا نتائج هذه التربية من ممارستهم لها أنه إذا كان العناء كثيراً فالمكافأة أعظم .

هذا كاف فى مناقشة هذه المسألة عن الأذواق والمقاييس من وجهة صلتها بنا مباشرة . ولكن يبقى علينا دراسة مسألة الاختلافات المستمرة المدهشة فى الحكم بين النقاد المحترفين والمتذوقين الهواة .

هل النقد عمل يلغى بعضه بعضا ؟

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

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

وليس أسهل من انتخاب جيد للأمثلة — وهى بالعشرات — لكى توجه حملة قوية ضد فائدة النقد . ولكن يجب ألا ننسى قط أنه بينما تاريخ النقد يعرض أغرب المعارضات فى الذوق وأقوى التقلبات فى الحكم حتى بالنسبة لموضوعات ذات أهمية أساسية ، فإنه يعرض فى نفس الوقت من زمن إلى زمن ميلا بارزاً بين النقاد إلى الوصول إلى اتفاق عن النقط الضرورية ، ويعرض إجماعا باقيا يكاد يكون تاما عن قيمة بعض القطع الأدبية العظيمة . فإذا كانت الاختلافات تجمع ويبالغ فيها فيجب ألا تهمل أيضا الاتفاقات وإجماع الرأى كلما وجدت .

ولنحاول أن نفهم بالضبط كل ما يعنيه اتحاد الرأى النقدى فى بعض الأحيان .

ما معنى اتفاق النقاد ؟

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

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

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

درس مراراً ، ودرس على أشد المقاييس اختلافاً وتنوعاً ، وفي كل دراسة جديدة لم تُستكشف إلا نواح جديدة غير منظورة من الجمال والقوة . قد احتفظ بمكانه بين أشد تقلبات الذوق اكتساحاً وقد قامت دور النقد وسقطت وتركته لم تمسه . وإذن عصفاته ليست بحال من الأحوال أموراً من الرأي الشخصي المجرد . وعظمته قد أثبتت بالبرهان ، والسر في هذا الثبات والخلود في هذه الجاذبية العالمية الدائمة ، يمكن أن يوجد في « العظمة » ، في الحيوية السامية والقوة الرفيعة

وإذن فيجب أن نتدرك كإحدى الحقائق ذات الأهمية الرئيسية في تاريخ الأدب ما يسميه هيوم « الإعجاب الثابت الذي صادفته هذه الأعمال التي قد بقيت خالدة على اختلافات الميول والتقاليد وعلى كل أخطاء الجهل والحسد » . ويمكن أن يمثل لذلك بالحياة الخالدة للإلياذة والأوديسة . قال هيوم : « إن نفس هوميروس الذي كان يُمتع في أثينا وربما منذ ألفين من السنين لا يزال يستمتع به في باريس ولندن وكل تغيرات المناخ والحكومة والدين واللغة لم تستطع أن تكسف بهاءه وروعته » . وقد قال هيوم هذه الكلمات في سنة ١٧٤٢ ، ومنذ ذلك الوقت قد جدت تقلبات وتغيرات أخرى ، ولكن لا تزال على الصدق الذي كانت عليه حين قالها هيوم . وإذن فمصير الإلياذة والأوديسة أو انصرافنا عن قراءتهما إلى الروايات الحديثة التي تشرفنا بمعرفتها وتناولها لأمور الساعة لكننا سوف نتناولها بالضرورة غداً ؛ فإذا قرأناها فلنستمتع بهما أو لا نستمتع ؛ ولنستشر هذا الناقد أو غيره ، ولنجد أقصى اختلافات في تفاصيل الرأي عنهما ، ولكن حقيقة واحدة تبقى بارزة وهي أن اللذة الخالدة لهاتين القصيدتين تقوم دليلا هائلا على عظمتهما الحقة وتفوقهما الحقيق . ولنا أدلة أخرى في العظمة الحقة والتفوق الحقيق لأعمال أدبية أخرى ، مثل الدراما الإغريقية ، وروايات شكسبير ، وأعمال دانتي وملتن . هذه الأعمال نسلم بأنها « كلاسيكيات classics » ، لأن

الكلاسيكى يمكن أن يحدد ببساطة بأنه الكتاب الذى ثبت على اختبار الزمن والذى قد أعطى برهاناً لا يدحض على حياته الخالدة بثباته و بقائه و بتشويقه العالمى المستديم[1] .

مبدأ العالمية فى الأدب :

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

ولا أحتاج إلى أن أنبه إلى عدم الخلط بين هذا المبدأ و بين المبدأ الخاطئ الذى أشرنا إليه سابقاً والذى يقول إن قيمة الأدب هى فى رواجه بين طبقات معينة من الناس فى زمن ما . ولكن هناك نقطة فى هذا الصدد تحتاج إلى توضيح . وهى أن القوة التى تكتسب بها الأعمال الخالدة حياة الخلود تعتمد على صفات تختلف تماماً عن تلك التى تسبب نجاحاً سريعاً عاماً فى الحال .

الصراع فى سبيل البقاء ، والخلود فى الأدب :

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

---

(١) الكلمة كلاسيكى مفهومان : أحدهما سيّ وهو الرجعى المتمسك بالقديم ، والثانى حسن وهو أجود الأعمال الأدبية الخالدة . فشعر وردسورث الرومانتيكى على هذا المعنى يسمى كلاسيكياً .

فشل كائن فى أن يلائم بين نفسه و بين بيئة متبدلة فإنه يتهدم ، وكلما كان الكائن أسمى كانت قوته أعظم على ملاءمة الظروف المحيطة الدائمة التغير والزائدة التعقد . هذه حقائق بيولوجية معروفة ، وأنا أشير إليها هنا لأهميتها فى مسألة البقاء أى مسألة الملاءمة فى الأدب . فالكتاب مثل أى كائن آخر ينجح فى اللحظة الأولى بسبب اتفاقه مع ظروفه ، أى ينجح بسبب قوته على إمتاع المجموعة المعينة من القراء الذين يوجه إليهم . ونجاحه الفورى يقاس طبعاً بمقدار اتساع الإمتاع الذى يثيره . فالكتاب الذى يمتع عامة كثيرين يفعل ذلك لأنه يصيب الوتر الحساس من الذوق العام ، لأنه يلائم و يعبر عن تقليد الساعة ، و يتناول الأشياء التى يفكر فيها الناس و يتحدثون عنها ، وبعبارة أخرى هو نوع الكتاب الذى يكون الشعب مستعداً له وعلى أعظم الشوق إلى قراءته . ولكن الملاءمة التى يضمنها نجاحه الفورى قد لاتكون سوى ملاءمة لظروف محلية فانية . فإذا كان كذلك فإنه حين ينقضى الظرف وحين لاتعود هذه الأشياء التى كان الناس يفكرون فيها و يتحدثون عنها فى ذاك الوقت ، أقول لا تعود تشوقهم وتلذهم ، حينئذ يفنى الكتاب ، فلا يعودون يقرؤونه . وكثيراً جداً ما يتعجبون من ذلك التحمس الذى قو بل به أولا ، فأية قطعة من الأدب إذا كانت مجردة وقتية فإنها لا بد أن تفنى عاجلاً أو آجلاً بسبب وقتيتها ، و إذا لم تكن تحتوى على شىء يزيد على الظروف التى نشأت منها فإنها لا بد أن تموت بموت هذه الظروف . وهكذا نجد نفس الأسباب التى أعطتها ذيوعاً وقتياً تعمل ضد استمرار حياتها . وهذا هو تاريخ كثير من الكتب التى ذاعت فى مدة ثم جهلها الجيل التالى .

لماذا تبقى بعض الكتب :

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

الدائبة التطور لحياتنا الخلقية والفكرية . لها رسالة ومعنى إلى عصرها الخاص ، ولها رسالة ومعنى إلينا أيضاً . ومثل هذه الكتب قد تكون — وهى فى كثير من الحالات بلا شك قد كانت — وقتية فى أضيق معانى الكلمة . ولكنها تبقى لا بفضل وقتيتها و إنما برغم وقتيتها ، فإن كل ما تحمله معها مما ينتمى إلى مكان وزمان مولدها ، فهو عقبة أمام بقائها وليس عوناً على هذا البقاء ، و إن كان قد كان عوناً لها فى نجاحها الأول . هى تبقى لأنها برغم ما قد تكون قد حملته أولا من الملاءمة لمطالب لا بد بطبائع الأشياء أن تكون محلية فانية ، فإن فيها عناصر تظل تحتفظ بقوتها على الإمتاع والإثارة والإيحاء بعد أن فنيت تلك المطالب ؛ وهنا ربما تفشل المشابهة بين ظواهر الأدب وظواهر البيولوجيا فشلا جزئياً . لأن الأدب الذى يبقى على كل تغيرات العرف والذوق والحضارة يفعل ذلك لا لأنه يلائم بين نفسه و بين الظروف الجديدة فى الحياة والفكر والقول و إنما لأنه فى إنشائه الأساسىّ قد كان منذ البدء ملائماً لما هو أولىّ وبدائىّ ورئيسىّ فى الطبيعة الإنسانية والتجربة الإنسانية ، ولذلك فهو ملائم لشروط تبقى وتستمر مستقلة عن المكان والزمان ، ومن المؤكد أن مثل هذا الأدب باستثناءات قليلة قد أنتجه أناس كان تفكيرهم محصوراً لا فى الأجيال القادمة والأشياء الخالدة من الحياة بل فى شعبهم الخاص وفى حقائق الساعة ومشاكلها ، و إذن فمثل هذا الأدب قد احتوى فى إنشائه على قدر كبير من المادة المحلية الوقتية الخالصة . ولكنها هى الميزة الغريبة للكتب التى توهب حياة الخلود أى أنه فى هذه الكتب حتى الأشياء المحلية الوقتية تكون فى كيفية تناولها وفى عمق نظرتها وفى بلاغة إدراكها وقوتها بحيث تشارك الأشياء العالمية والخالدة فى قيمتها وماهيتها .

قيل عن هيرودوتس : إنه كانت لديه البراعة فى أن يغرم بالأشياء التى ظل الناس يغرمون بها لمدة ٢٣٠٠ سنة . وهذه العبارة صادقة ليس فقط على أبى التاريخ بل هى صادقة على كل أولئك الذين كتبوا كتباً خالدة ، فإن خلودها سببه أنها

تتناول بقدرٍ لا يجارى من عمق النظرة والفهم والقوة الأشياء التى هى عالية و باقية فى جاذبيتها ، مع التجارب والعوامل والعواطف والصراعات والأفراح والأحزان التى تنتمى إلى الأسس العادية للحياة الإنسانية فى كل مكان وفى كل زمان . والشىء الذى يكون وقتياً وراجعا إلى ظروف ومناسبات العصر والمجتمع الذى نشأ فيها الكتاب فإنه سيمتعنا كما تمتعنا هذه الأشياء فى أى قطعة أدبية أخرى ، ولكننا حين نتغلغل إلى أعماقه سنستكشف سر حيويته الباقية فى ملاءمته العجيبة لما هو أساسى وثابت فى الحياة . ونستطيع أن نتبين مقدار ما تبتعد « الكوميديا الإلهية » و « الفردوس المفقود » وقصائد هومير وروايات شكسبير عنا فى كل شىء إلا ما هو أساسى وثابت ، وبذلك نفهم ما هو السر الذى جعل أروع أدب العالم فوق متناول التأثيرات الهدامة للزمن .

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

تقدير الأدب المعاصر

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

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

الكلاسيكيات كمقاييس للمقارنة :

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

الذى يصنع من أدب آخر بل هو الذى يصنع من الحياة . وليس من نماذج يقنع بها أدب حيّ . فإذا كان من الواجب علينا من ناحية الانباع فى قيمة الإنتاجات المعاصرة بسبب الرواج والدوىّ الذى تثيره فى العامة أوفى النقاد الصحافيين الحق ، فإننا من ناحية أخرى يجب ألا نقع فى الخطأ المقابل القائل بأن العمل الأعظم فى الأدب قد عُمِل كله ، وأنه من المستحيل أن يوجد نبىّ جديد فى عصرنا ووطننا ، وأن آيات الأدب المعصور المنصرمة قد بلغت النهاية . ما أعنيه ولا أعنى غيره بقولى إننا نستطيع أن نستخدم هذه الآيات الأدبية كمقاييس للمقارنة هو هذا : لما كانت صفاتها ليست أمراً ظنيا بل هى صفات حقيقية ، ولما كانت عظمتها قد أثبتت ، فإننا نستطيع بتحليلها أن نستكشف شيئاً مما يكون أساس العظمة والقوة والجمال فى الأدب ، وأن نستخدم هذه المعرفة التى نستكشفها بطريقة عملية فى اختبارنا لمزايا وعيوب قطع أدبية أخرى . وهكذا نعود ثانياً إلى نقطة قلناها سابقاً ، أن المعرفة الكاملة المتفهمة لأعظم أعمال العالم فى الشعر والدراما والقصة يمكن أن يقال بصدق إنها ضرورية لابد منها لأى شخص يريد أن يقوم بالحكم على أى قصيدة أو رواية تمثيلية أوقصة . وفى هذا العمل من المقارنة لن نستطيع أن نتبع أى طرق محددة ولا هـذا هو أمر لازم . فإن اهتمامنا بالروح وليس بالهيكل . ويكفى أن نعرف أن العلم بالأدب العظيم الجيد سوف يهبنا سرعة الشعور الغريزى بما هو عظيم وجيد كلما قابلناه وفى أى صورٍ كان موضوعاً ، فذوقنا سيكون أمهر وحكمنا سيكون أضبط ليس بتطبيق النظريات عن القوة والجمال ، بل بأن نحيا إلى أقصى حد ممكن و بأعظم عطف ممكن مع أحسن ما يعطينا أدب العالم .

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

القائلة بأن الذوق يجب ألا يناقش فيه . ليس من أقل أمل فى أن يتحقق ما أراده نيزار تحققاً كاملا . فالنقد لا يمكن أن يُجعل علما . ولا يمكن أن يجعل « نوعاً من علم النبات يطبق على أعمال الإنسان » . نحن نتكلم مع أرنولد عن « رؤية الأشياء كما هى فى الحقيقة » . ولكن هذا فى الحقيقة كلام مجازى . فإن رؤية الأشياء كما هى فى الحقيقة أمر مستحيل . لأننا لا نستطيع أن نراها إلا فى عقولنا ، ولما كانت عقولنا قد صبغتها الميول فإننا لا نستطيع أن نرى الأشياء إلا خلال أمزجتنا وطبائعنا . نستطيع أن ننظف عقولنا من الفكرة السابقة ، ونستطيع أن نجعلها على استعداد حسن للتقبل والعطف ، ونستطيع أن نفعل كثيراً فى تصحيح الميل . ولكن هذا ليس كل شىء . الأدب ينتج من الشخصية ، ويخاطب الشخصية . وهو يتناول مسائل كثيرة فى صور كثيرة . ومن ماهيته الأساسية أنه يثير العطف ويحرك الشعور ويبعث العاطفة . وهكذا يتعلق بعناصر متنوعة ، ولذلك يجب أن استجابتنا له تكون متنوعة نفس التنوع وليس من مفر من هذه النتيجة . نحن لا نستطيع أن نطرد العنصر الفردى من النقد . والاختلافات التى تنتج من عمل عقول كثيرة على الظواهر نفسها يجب أن تقبل كأمور واقعة لا بد منها . ولا أرى سبباً للامتعاض من ذلك ، بل إننى يسرنى أنه من المستحيل أن يوضع التقدير الأدبى فى ثوب رسمى لا لون له . ولكن برغم أننا نعتمد على ذوقنا الخاص وحكمنا الخاص ، فإنه تظل الحقيقة أن الذوق يمكن أن يُمرَّن ويُزكَّى والحكم يضبط وينظم ويوجّه . وهكذا بالنسبة لمسألة تقدير الأدب يكون أمامنا مبدأ هو : الممارسة . منه نبدأ ، وإليه نرجع نقتبس الإنارة والإرشاد . إذا أردنا أن تكون دراستنا للأدب على أعظم قدر من الفائدة لنا كوسيلة إلى المتعة والحياة معاً .