الفصل الرابع

الشـــكل والمضمـــون

ترتكز قضية الشكل والمضمون [١] على أساس من علم الجمال ، وهى من القضايا الهامة فى النقد الأدبى لارتباطها بالمعايير الجمالية الموضوعية التى تعد من أسس الحكم على العمل الأدبى من الناحية الفنية . وخطورة هذه القضية إنما تنشأ من ارتباطها الوثيق بتقدير قيمة العمل الأدبى وتبين تأثيره . فإن أى خلط فى فهم طبيعة العلاقة بين الشكل والمضمون سيؤدى بالضرورة إلى الخلط فى الحكم على الآثار الفنية ، وإلى إختلاف النقاد فى حقائق ، إن جاز الإختلاف فيها فى العصور الماضية ، فلا يجوز أن يختلف عليها أحد اليوم ، وعلى الأخص بعد أن تطورت دراسات علم الجمال الحديث وبعد أن وضحت من خلال هذه الدراسات الأسس التى ينبنى عليها الفن أيا كان نوعه .

وقد حظيت قضية الشكل والمضمون باهتمام النقاد والفلاسفة فى الآداب الأوروبية وفى الأدب العربى . ومؤرخو النقد ، وهم يواكبون المنحنى التاريخى لتطور القضية يرون أن أرسطو لم يقف طويلا أمام اللفظ والمعنى ليرجح احدهما على الآخر : ويفهم من كلامه أن اللفظ علامة على المعنى ، وهو وسيلة المحاكاة ، وإن الألفاظ تتفاوت فيما بينها جمالا وقبحا من حيث دلالتها على المعنى وعلى جوانبه المختلفة ، وان المتكلم يستعين على حسب قصده – بالفاظ قد تستر جانب القبح فى الأشياء أو تكشف عنه .

وعنده أن الفرق كبير بين وظيفة اللغة الجمالية ووظيفتها المنطقية . وهو يرد بذلك على من يرى أن القبيح يظل قبيحا مهما يكن التعبير عنه ،إذ أن الأشياء القبيحة يمكن أن يعبر عنها بما يبين قبحها ، كما يمكن أن يدل عليها بكلمات تكون ستارا لهذا القبح . على نحو ما نسمى اورست : " قاتل أمه " أو " المنتقم لأبيه " [٢] .

إن الألفاظ عند أرسطو ، يجب أن تختار لتلائم موقعها فى الجمل وفى صياغة المجاز ، وفى الغاية من المعنى المراد ، وهذا جمالها فى معناها ومعرضها . ويتصل بها جمالها فى جرسها ، على حسب السياق ، ثم إن من جمال الإسلوب ما يستعان فيه بالألفاظ وجرسها ونظامها كما فى المزاوجة والسجع [٣] .

١ – القضية فى اطار تاريخ النقد العربى القديم :

ولم يكد يخرج النقد العربى عن هذه الحدود فى رؤيته لقضية اللفظ والمعنى . فقد

عالجها على أساس المقابلة بينهما ، وقد انقسم نقاد العرب فيها إلى طوائف : فمنهم من نظر إلى مقومات العمل الأدبى فأرجعه إلى جانب المعنى ، فعلا شان اللفظ ، وآخرون أرجعوها إلى اللفظ ، ومنهم من ساوى بين اللفظ والمعنى ، وأخيرا منهم من نظر إلى الألفاظ من جهة دلالتها على معانيها فى نظم الكلام .

فى كتاب " الحيوان " يطرح الجاحظ قضـــية اللفظ والمعنى : " ... وأنا رأيت أبا عمرو (الشيبانى) وقد بلغ من إستجادته لهذين البيتين ، ونحن فى المسجد يوم الجمعة أن كلف رجلا حتى أحضره دواة وقرطاسا حتى يكتبهما له . وانا أزعم أن صاحب هذين البيتين لا يقول شعرا أبدا . ولولا ان أدخل فى الحكم بعض الفتك [٣] مكرر . لزعمت أن ابنه لا يقول شعرا أبدا ، وهما قوله :

لا تحسبن الموت موت البلى فإنما الموت سؤال الرجال

كلاهمـا مـــوت ولكـنّ ذا أفظع من ذاك لذّل السؤال

وذهب الشيخ إلى استحسان المعنى ، والمعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العجمى والعربى ، والبدوى والقروى ، والمدنى . وإنما الشأن فى إقامة الوزن ، وتخير اللفظ ، وسهولة المخرج ، وكثرة الماء ، وفى صحة الطبع وجودة السبك ، فإنما الشـعر صناعة ، وضرب من النسج ، وجنس من التصوير [٤] " .

ويطرح النص رأيين متباينين فى القضية ، يفضل أحدهما المعنى ، فى حين يفضل الثانى الصياغة اللغوية . وكثير ممن حفل بالمعنى كان يقصد إلى تقديمه على الألفاظ ، دون أن يغض من شأنها فهؤلاء ينزلونها فى الأهمية منزلة تلى منزلة المعنى ولذلك يشبهون الألفاظ بالمعرض أو الثوب للجارية الحسناء ، التى تزداد حسنا فى بعض المعارض دون بعض ، وكم من معنى حسن قد شين بمعرضه الذى ابرز فيه ، وكم من معرض حسن قد ابتذل على معنى قبيح البسه " [٥] وأصحاب المعنى برون أن " من عرف مستور المعنى ومكشوفه ... تراه لا ينظر إلا بعين البصيرة "[٦] والمعانى - وإن كان الأوائل قد سبقوا إلى أكثرها - فلا زال أمام المحدثين مجال فسيح للإبداع فيها ... لأن المحدثين أكثر إبتداعا للمعانى والطف مأخذا ، وأدق نظرا ...لأن المحدثيـــن عَظُـمَ الملك الأســلامى فى زمانـــهم ، ورأوا ما لم يره المتقدمون " [٧] .

وابن الأثير يعيب على أنصار اللفظ الذين يجعلون همهم وصف الالفاظ ، وجودة السبك دون احتفال بالمعنى ، وهو فى هذا يعكس موقفه من البيئة الثقافية التى عاصرها ، والتى حفلت بالشكل دون المضمون " ... وقد رأيت جماعة من متخلفى هذه الصناعة يجعلون همهم مقصورا على الألفاظ التى لا حاصل وراءها ولا كبير معنى تحتها ، وإذا أتى أحدهم بلفظ مسجوع - على أى وجه كان من الغثاثة والبرد - يعتقد أنه قد أتى بامر عظيم ، ولا يشك فى أنه صار كاتبا مفلقا ... فقاتل الله القلم الذى يمشى فى أيدى الجهال الأغمار [٨] .

يلتقى قدامة بن جعفر مع الجاحظ فى الفكرة ذاتها ، فالمعانى مادة الشعر ، والشعر فيها كالصورة . فلا ينبغى الحكم على الشعر بمادته أى معناه ، وإنما يحكم عليه بصورته ، فلا يعيب النجار فى صنعه رداءة الخشب فى ذاته . قد سئل الأصمعى : من أشعر الناس ؟ فقال : من يأتى الى المعنى الخسيس ، فيجعله بلفظه كبيرا أو إلى الكبير فيجعله بلفظه خسيسا " [٩] .

على أن ابن قتيبة يرى أن البلاغة لا تقتصر على اللفظ ، فهى قد تكون فيه فقط وقد تكون فى المعنى فقط . وقد تكون فيهما جميعا . وقد تنقصهما جميعا. فليس اللفظ وحده هو الذى يعطى النماذج الأدبية قيمتها ، فالمعنى بشركة فى ذلك ، إذ يوصف بالرداءة والقبح كما يوصف بالجودة والجمال .[١٠] وهو يأتى بأبيات من الشعر منها :

ولما قضينا من منى كل حاجـة ومسّح بالاركان من هو ماسح

أخذنا بأطراف الأحاديث بينـنا وسالت بأعناق المطى الأباطـح

ليستشهد بهاعلى الضرب الثانى من الشعر وهو ضرب منه حسن لفظه وحلا ، فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة فى المعنى " [١١] . وقد نثر تلك الأبيات لكى يبين سذاجة معناها . ولم يلتفت الى نجاح الشاعر فى تقديم صورة الإعداد للرحيل المتسمة بالحركة السريعة ، والتى تصور كل شطرة من الشطرات الأولى جانبا معينا ، بالاضافة الى ما يصوره الشطر الاخير الذى يحول ذلك العدد الكبير من ركاب الأبل الى جدول يتدفق بالمياه . [١٢] وإذا نظرنا إلى الأبيات السابقة فى ضوء فلسفة الفن تبين لنا أن الفعل والحركة هما من أبرز ما يميز الشعر دون سائر الفنون ، فلئن كانت لوحة الرسام أو التمثال - تشغل حيزا من مكان ، وتكفيه النظرة الواحدة لتلم باطرافه كلها ، فالشعر - كالموسيقى - يملأ فترة من زمن ، فلا بد من إمتداد زمنى طال أو قصر ، لقراءة القصيدة من الشعر ، ولذلك كان أنسب ما يناسب الشعر

هو ما يمتد على فترة من زمن ، أعنى حركة وفعلا تتطور أجزاؤه بحيث يستلزم طولا زمنيا لتمامه ، إن عبقرية التصوير وعبقرية النحت هما فى تجميد لحظة معينة فى مكان ثابت ، وأما عبقرية الشعر فى ابرازالفاعلية والنشاط الحركى الذى ينساب على سلسلة من لحظات متعاقبات [١٣] .

وقد التفت ابن رشد ، فى حديثه عن التخييل ،إلى ما فى الأبيات من صورة بلاغية سمت إلى مرتبة الشعر . ويعلق على البيتين السابقين : " إنما صار شعرا من قبل أنه استعمل قوله : " أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا ، وسألت بأعناق المطى الأباطح " بل قوله " تحدثنا ومشينا " ... وأنت إذا تأملت الأشعار المحركة وجدتها لهذه الحال . وما عرى من هذه التغييرات فليس فيه من معنى الشاعرية إلا الوزن فقط والتغييرات تكون بالموازنة والإبدال والتشبيه ، وبالجملة إخراج القول غير مخرج العادة ... وبالجملة جميع الأنواع التى تسمى عندنا مجازا[١٤] .

فابن رشد يقف أمام الصورة البلاغية ،وقد قامت اللغة بوشيها لإضفاء التأثير والحركة . وهنا تأتى الألفاظ أداة لفض المعنى وصياغته وسبكه .

وقد لاحظنا أن المثال الذى أورده ابن قتيبه تكرر كثيرا فى كتب البلاغة والنقد . فقد كان موضع نزاع لافت فى قضية اللفظ والمعنى ، إذ عده ابن قتيبة - كما مر - وابن طباطا ، وقدامة من قبيل الشعر العذب الألفاظ الذى لا يخرج من يتأمله بكبير معنى ، بينما ذهب ابن جنى وعبد القاهر الجرجانى - متأثرا بابن جنى إلى الدفاع عنه إزاء هذا الحكم الجائر [١٥] .

والآمدى ، وقد مال للبحترى ميلا شديدا فى موازنته . إذ تكشف قراءة النص عن موقفه من قضية اللفظ والمعنى وأنه أميل إلى اللفظ . فنسمع أمثال هذه الأحكام : " هذا الذى وضعه ابوتمام ضد ما نطقت به العرب " [١٦] و " هذا ليس على طريقة العرب ولا مذاهبهم " [١٧] وقد أغراه الله بوضع الألفاظ فى غير موضعها " [١٨] و " حمل المعنى على لفظ لا يليق به ولا يؤدى التأدية الصحيحة عنه " [١٩] .

والآمدى هنا تلميذ مخلص للغويين يستشعر حساسيتهم إزاء التجوز اللافت فى الدلالة وليس الشعر - عنده - إلا قرب المأخذ ، وإختيار الكلام ، ووضع الألفاظ فى مواضعها ، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه ، المستعمل فى مثله ، وأن تكون الإستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه ، فان الكلام لا يكتسى البهاء . والرونق إلاإذا كان

بهذا الوصف . وهذا مذهب العرب الذين يقدرون جودة السبك وقرب المأتى . فإذا كانت طريقة الشاعر غير هذه الطريقة - مثل أبى تمام - عد حكيماأو فيلسوفا أو أى شئ آخر ، لكنه لن يكون شاعرا لأنه خرج على طريقة العرب وعلى مذاهبهم .

والآمدى لا يقدر حرية الشاعر فى تعامله مع اللغة ، ولا يقدر ما فى الاستعارة نفسها من تفاعل وتداخل فى الدلالات ، فقد كان متوافقا مع إتجاه المدرسة البصرية فيمايتصل بإدخال اللغة بكاملها فى قوالب عقلية ومنطقية تأبى الشذوذ والانحراف . ومن الطبيعى أن ينتهى المدى - فى ظل هذه النظرة - إلى رفض القياس على الشاذ فى اللغة بوجه عام ، والمجاز بوجه خاص .. ولا يمكن أن يسمح للشاعر أن يضع الكلمات فى غير ما وضعت له فى العرف اللغوى الشائع لدى العُرب الأقحاح . وأى تغيير فى دلالات الكلمات يمكن أن تفرضه تجربة القصيدة ، أمر لا يمكن أن يرد على ذهن الآمدى.

إن الامدى أميل إلى الإلتزام بما هو موجود وواقع ، أما خروج الشاعر على العرف والتقاليد فانه مغامرة خطرة ، لا يمكن أن تكون محمودة العواقب . أما المألوف والمعروف والشائع والواضح فهو ... طريقة العرب ومذاهب العرب وعمود الشعر القديم والآمدى فى ذلك كله تلميذ مخلص للغويين وخاصة المبّرد ... وإذا أدركنا أن المبرد كان يلح على الوضوح وقرب المأخذ وإصابة الحقيقة وصحـــة المعنى وجزالة الألفـــاظ ، وإن كان يتحمـــس للبحترى ويعجب به ، إذا ادركنا ذلك تكشفت لنا آثار التلمذة وادركنا طبيعة المثل الفنية والذوق اللغوى الذى نضجت من خلاله نظرة الآمدى إلى اللغة الشعرية [٢٠] .

ومن نقاد العرب من نظر إلى اللفظ والمعنى على حد سواء . وقد أورد الجاحظ لبشر بن المعتمر (ت ٢١٠ هـ) رأيه وفيه ينصح بترك التكلف ووعورة اللفظ : " فإن التوعر يسلمك إلى التعقيد ، والتعقيد هو الذى يستهلك معانيك ويشين الفاظك ، ومن اراد معنى كريما فليلتمس له لفظا كريما ، فان حق المعنى الشريف اللفظ الشريف ، ومن حقهما أن تصونهما عما يفسدهما ويهجنهما . وعما تعـــود من أجله ان تكون اسوأ حالا منك قبل أن تلتمس اظهارها ، وترتهن نفسك بملامستهما وقضاء حقهما .... وأن يكون لفظك وثيقا عذبا ، وفخما سهلا ، ويكون معناك ظاهرا مكشوفا ، وقريبا معروفا ، أما عند الخاصة إن كنتَ للخاصة قصدت ، وأما عند العامة إن كنت للعامة أردت . والمعنى ليس يشرف بأن يكون من معانى الخاصة وكذلك ليس يتضح بأن يكون من معانى العامة ، وإنما مدار الأمر على الصواب ، واحراز المنفعة ، مع موافقة الحال وما يجب لكل مقام من المقال . وكذلك اللفظ العامى والخاص [٢١] والجاحظ وان اكد قيمة اللفظ وأولويته ، إلا أنه أشاد بقيمة المعنى فى غير موضع ، مما

يشى بانه لم يعن اللفظ الا لجلاء الصورة الأدبية والصورة ذات صلة عميقة بالمعنى [٢٢] .

وابن رشيق يقول فى فصل عقده لبحث قضية اللفظ والمعنى : " إن اللفظ جسم ، وروحه المعنى ، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم : يضعف بضعفه ، ويقوى بقوته ، فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصا للشعر وهجنة عليه ، كما يعرض لبعض الأجسام من العرج والشلل والعور وما أشبه ذلك ، من غير أن تذهب الروح ، وكذلك إن ضعف المعنى وإختل بعضه كان للفظ من ذلك أوفر حظ ، كالذى يعرض للأجسام من المرض بمرض الأرواح ، ولا تجد معنى يختل إلا من جهة اللفظ ، وجريه فيه على غير الواجب ، قياسا على ما قدمت من أدواء الجسوم والأرواح ، فإن إختل المعنى كله وفسد بقى اللفظ مواتا لا فائدة فيه ، وإن كان حسن الطلاوة فى السمع ، كما إن الميت لم ينقص من شخصه شئ فى رأى العين ، إلا أنه لا ينتفع به ولا يفيد فائدة ، وكذلك إن اختل اللفظ جملة وتلاشى لم يصح له معنى ، لأنا لانجد روحا فى غير جسم البتة [٢٣] .

فابن رشيق لم يعترف بالفصل بين اللفظ والمعنى كما صنعت جمهرة النقاد ، إذ كان يرى أنهما متلا زمان وان ما يصيب أحدهما من آفة يصيب الآخر .

على أن الفرق الذى أقامه النقاد بين اللفظ والمعنى من قبيل الفرق الذى أقامه الفلاسفة بين الروح والبدن . وآية ذلك التشبيه قول ابن رشيق : اللفظ جسم وروحه المعنى " وكذلك قول الجاحظ قبله فى رسالة الجد والهزل : " اللفظ للمعنى بدن ، والمعنى للفظ روح ، ولو أعطى الله الأسماء بلا معان ، كان كمن وهب شيئا جامدا لا حركة له ، وشيئا لا حسن فيه " [٢٤] .

والتحقيق أن فى تغليب أكثر الأقدمين اللفظ على المعنى ، وأيضا فى تغليب بعضهم المعنى على اللفظ مفاضلة ، وفى المفاضلة تفريق .

وقبل أن نقف أمام آصل النقاد القدماء وأكثرهم وعيا بهذه القضية (عبد القاهر الجرجانى) نشير إلى ما ذهب اليه " ابن خلدون " من غلو فى إعلاء شأن اللفظ على حساب المعنى ، يقول فى فصل فى أن صناعة النظم والنثر إنما هى فى الألفاظ لا فى المعانى " : " اعلم إن صناعة الكلام نظما ونثرا إنما هى فى الالفاظ لا فى المعانى وإنما المعانى تبع لها وهى أصل . فالصانع الذى يحاول ملكة الكلام فى النظم والنثر إنما يحاولها فى الألفاظ بحفظ أمثالها من كلام العرب ليكثر استعماله وجريه على لسانه ... وذلك إنما قدمنا أن للسان ملكة

من الملكات فى النطق يحاول تحصيلها بتكرارها على اللسان حتى تحصل والذى فى اللسان والنطق إنما هو الألفاظ وأما المعانى فهى فى الضمائر . وأيضا فالمعانى موجودة عند كل واحد وفى طوع كل فكر منها ما يشاء ويرضى فلا يحتاج الى صناعة وتأليف الكلام للعبارة عنها هو المحتاج للصناعة كما قلنا ، وهو بمثابة القوالب للمعانى فكما أن الأوانى التى يغترف بها الماء من البحر منها آنية الذهب والفضة والصدف والزجاج والخزف والماء واحد فى نفسه . وتختلف الجودة فى الأوانى المملوءة بالماء باختلاف جنسها لا باختلاف الماء كذلك جودة اللغة وبلاغتها فى الأستعمال تختلف بإختلاف طبقات الكلام فى تأليفه باعتبار تطبيقه على المقاصد والمعانى واحدة فى نفسها .

فلابد " ... من كثرة الحفظ لمن يروم تعلم اللسان العربى وعلى قدر جودة المحفوظ وطبقته فى جنسه وكثرته من قلته تكون جودة الملكة الحاصلة عنه للحافظ [٢٥] .

وذخائر النصوص النقدية التى عرضنا لنماذج منها تكشف أن الشعر صناعة قولية لها قواعدها واصولها الصارمة ، التى تكتسب بالدربه والمران والدرس والحفظ . وفى ظل الفصل الحاد بين اللفظ والمعنى ، يتراءى الشاعر بوصفه صانعا ماهرا ينتج من اجل مستمعين ، أو قل مستهلكين . وتقاس مهارته بقدرته على إحداث تاثير خاص أو تخييل - فى أذهان المستمعين . بمعنى أن الشاعر لا يكتب من أجل نفسه أولا ، وفى موضوعات تكشف عن مواقفه الذاتية الخاصة من الحياة أو الواقع ، وإنما يكتب ، فى المحل الأول - من أجل آخرين ، وفى موضوعات تفرض عليه ، دون أن يكون بينه وبينها فى أغلب الأحيان - علاقة إنسانية لها خصوصيتها وتفردها [٢٦] .

وفى ظل هذا المفهوم ، ينفصل الشكل عن المحتوى أو المضمون . ويصبح الشاعر ، صانعا ماهرا ، يتعامل مع مادة منفصلة عنه كل الانفصال ... وكما يتعلم الصانع حرفته عن طريق المران والدربة ، كذلك الشاعر يجب عليه أن يتعلم كيفية صنع شعره عن طريق الحفظ والرواية ، والمران والممارسة ، والصناعات - كما يقول مسكويه لا يكتفى فيها بالعلم المتقدم ، والمعرفة السابقة بها ، حتى يضاف إلى ذلك العمل الدائم ، والارتياض الكثير ، وإلا لم يكن الإنسان ماهرا " [٢٧] .

فى ظل هذا المناخ نفهم السر فى الحاح الناقد القديم على أهمية الحفظ والرواية [٢٨] إذ أن هذا الحفظ يساعد على تراكم المادة الشعرية فى الذاكرة ، ومن مخزون الذاكرة يمتح الشاعر وينظم فى أى غرض يريد ، ويولد أى معنى يشاء . وليس هذا بغريب فى ضوء التصور

الصناعى للشعر .

وليس أدل على أهمية الذاكرة من قول حازم القرطاجنى من أنه لا يكمل لشاعر قول الشعر على الوجه المختار إلا بان تكون له قوة حافظة ، وقوة مائزة وقوة صانعة " فأما القوة الحافظة فهى أن تكون خيالات الفكر منتظمة ، ممتازا بعضها عن بعض ، محفوظا كلها فى نصابه . فإذا أراد الشاعر - مثلا - أن يقول غرضا ما فى نسيب أو مديح أو غير ذلك ، وجد خياله اللائق به قد اهبته له القوة الحافظة يكون صور الأشياء مترتبة فيها ، على حد ما وقعت عليه فى الوجود ، فإذا جال خاطره فى تصورها فكأنه اجتلى حقائقها . وكثير من خواطر الشعراء تكون معتكرة الخيالات غير منتظمة التصور ، فإذا أجال خاطره فى أوصاف الأشياء وخيالاتها اشتبهت عليه واختلطت وأخذت منها غير ما يليق بمقصده وبالموضع الذى يحتاج فيه إلى ذلك . وكان المنتظم الخيالات كالناظم الذى تكون عنده أنماط الجواهر مجزأة محفوظة الموضع عنده ، فإذا أراد أى حجرشاء على أى مقدار شاء ، عمد إلى الموضع الذى يعلم أنه فيه فأخذه منه ونظمه ، وكذلك من كانت خيالاته وتصوراته منتظمة متميزة فإنه يقصد بملاحظة الخاطر منها إلى ما شاء فلا يعدوه . والمعتكر الخيالات كناظم تكون جواهره مختلطة فإذا أراد حجرا على صفة ما تعب فى تفتيشه ، وربما لم يقع على البغية ، فنظم فى الموضع غير ما يليق به ، والمعتكر الخيالات فى هذه الحالة أجدر بطول السدر لكون الأشياء التى فى الحس أوضح من التى فى التصور والذهن " [٢٩] .

ولا ريب أن الذاكرة هى عصب التخييل الشعرى أو الخلق الشعرى غير أن الصور التى تأتى نتيجة قراءة الشاعر لا تشكل إلا جانبا واحدا من الصورة فحسب فهناك مرحلة الطفولة ، والبيئة الخاصة والعامة والمناخ الثقافى .

أضف إلى ذلك أن مدلول الذاكرة فى الموروث ، يعنى أنها أشبه بمستودع هائل يختزن فيه الشاعر كل ما قرأه على الخصوص ، فهى سلبية تماما لا تتدخل فيما تحفظه . وفى المفهوم النقدى المعاصر لا تقوم الذاكرة باختزان الصور فحسب وإنما تصهرها وتغير من طبيعتها لتشكل منها أنماطا جديدة فريدة من نوعها . ولكن الذاكرة لا تحفظ ، وبالتالى لا تصهر أو توحد ، إلا الصور الهامة فحسب ، أعنى تلك الصور التى استقبلناها بأهمية أثناء عملية الإدراك . يقول دلاكروا (Delacroix) إن الذاكرة لا تبقى إلا المشاعر التى تحركنا . هذه المشاعر عبارة عن الصور التى ترقد فى الذاكرة ، وتقحم نفسها فى القصيدة بدون استئذان ، وبدون إرادة واعية ، بل أنها قد تتداعى رغم أنف الشاعر . أما الصور التى لا توليها الذاكرة

فى العملية الشعرية فهى تلك التى لم يهتز لها الشاعر لشحنتها العاطفية لحظة إدراكه لها [٣٠] .

وكلما اقتربنا من العصور المتأخرة إزداد الإلحاح على الذاكرة وتباعدت الشقة بين الشاعر وإيقاع الحياة واستغرق الشاعر فى التراث ،إلا أن هذا التأكيد على الجهد الواعى الذى يبذله الشاعر فى كتابة شعره يغفل الجوانب اللاشعورية ، والجانب الذاتي بكل ما يحف به من مشاعر وانفعالات رهيفة ، تتسم بالخصوصية والتفرد ، حيث يتحول الشعر إلى مجرد صنعة قابلة للتعلم ، هنا نكون قد تجاهلنا الموهبة الشعرية .

ومن النقاد المعاصرين من تحفظ على تعلق القدماء بالحفظ حتى أنهم جعلوه متكأ الملكة الشعرية . إذ يرى أن هذا قول مرتجل لا يثبت على التجربة ، كما أنه يتجافى ونتائج علم النفس من جهة اخرى [٣١] .

وجاء " عن القاهر الجرجانى" فلم يقر من رجح المعنى على اللفظ على نحو ما أشرت ، بل كان من أنصار الصياغة ، من حيث دلالة هذه الصياغة على جلاء الصورة الأدبية . وقد حدد " عبد القاهر " موقفه من أنصار اللفظ والمعنى على إطلاقهما . فلم يقر من وقف عند حدود المعنى فى عمومه الحكم به على جمال الموضوع أو قبحه ، مغفلا شأن الصياغة .

والباعث الدينى دفع بعبد القاهر الا يغفل شأن اللفظ ومزيته فيقول : " وأعلم أنهم لم يبلغوا فى انكار هذا المذهب ما بلغوه الا لان الخطأ فيه عظيم . وأنه يفضى بصاحبه إلى أن ينكر الإعجاز ، ويبطل التحدى ، من حيث لا يشعر " [٣٢] . وقد كان لنظرية إعجاز القرآن تأثيرات عميقه فى خلق مناخ فكرى ، وجدل بين السنة والمعتزلة والأشاعرة ، فلكى يثبت العلماء ان القرآن معجز اولا يمكن الاتيان بمثله أو محاكاته ، واجهوا قضية " هل إعجاز القرآن راجع الى معانية أو الى الفاظه وقد تباينت اتجاهات التفسير بإختلاف الميل المذهبى والسياسى والثقافى للمفسر . وقد خضعت نظرية إعجاز القرآن لما طرأ على المجتمع الإسلامى من تغيير هناك كانت تطل نظريةإعجاز القرآن " لتظهر الى الوجود مشكلة الإعجاز فى القرآن وهى كامنة فى اللفظ أو فى المعنى [٣٣] وفى الفهرست لابن النديم تحت عنوان " معانى القرآن " اثنان وعشرون مؤلفا .

هذه الكثرة من المؤلفات فى هذا الموضوع لها أهميتها فى الدلالة على الفصل بين اللفظ والمعنى فى الدراسات التى ازدهرت حول القرآن . وقد انتقلت القضية إلى مجال الأدب . فبدأ

علماء اللغة والأدب يصنفون فى " معانى الشعر " [٣٤] مما يؤكد تأثير مناهج المفسرين فى دراسة الشعر العربى .

ترى هل كان " عبد القاهر " من أنصار اللفظ ؟ لقد عاب على معاصريه ، ومن سبقه ، أنهم كانوا يجهدون أنفسهم فى الكشف عن حسن الكلام فى حسن الفاظه فى ذاتها دون نظر الى المعانى التى تدل عليها الصياغة الأدبية . ورأى أننا لو اعتددنا بالألفاظ فى ذاتها لما أمكن تميز القرآن من غيره ، من حيث هـــو ألفاظ ، من هنا تدور حجج عبد القاهر ضد اللفظيين . فإعجاز القرآن لا يتصور ان يكون فى الألفاظ منفرده ، إذ هى مادة اللغة عامة ، وكانت معروفة لدى العرب ، فلا يمكن أن يكون بها تحد لهم ، ثم أن الالفاظ المفردة لا يتصور أن يقع بينها تفاضل من حيث هى الفاظ مفـــردة ، دون أن تدخل فى تركيبه أو لنقل فى علاقة لغوية أو بتعبيره " النظم " .

فعبد القاهر لم يقبل الرجوع إلى مجرد المعنى فى تقويم الأدب ، ولم يقنع كذلك بالوقوف عندحدود الألفاظ من حيث هى الفاظ ، وإنما حرص أن يربط الألفاظ بدلالتها فى السياق ، ودورها فى تشكيل أو صياغة الصورة الأدبية ، فالألفاظ بمعزل عن المزية إلا فى تأليف الكلام ، وتتنظيم زجزاء الصورة الأدبية . وهى خصائص ترد فى رأى عبد القاهر ، الى طريقة نظمها ، فلا وجه لنسبتها إلى الألفاظ من حيث هى الفاظ . ولا يمكن نسبتها إلى الألفاظ إلا فى دلالتها على صورها ، لانها هى وسائل أو أدوات التصوير للمعنى المدلول عليه بالصياغة . ومن ثم ، نفهم دلالة تفخيم القدماء شأن اللفظ . فجعلوه نظيرا أو قسيم المعنى ، معنى لطيف ولفظ شريف [٣٥] .

وقد اقتفى ابن الاثير - عبد القاهر فى نظريته فى النظم - بدأ ذلك فى قوله ... إن العرب كما كانت تعتنى بالألفاظ فتصلحها وتهذبها ... فإن المعانى اقوى عندها ، واكرم عليها ، واشرف قدرا فى نفسها : فاول ذلك عنايتها بالفاظها لأنها لما كانت عنوان معانيها ، وطريقها إلى إظهار أغراضها . أصلحوها وزينوها وبالغوا فى تحسينها ، ليكو ن ذلك أوقع لها فى النفس ، وأذهب بها فى الدلالة على القصد . ألا ترى أن الكلام إذا كان مسجوعا لذ لسامعه حفظه ، وإذا لم يكن مسجوعا لم يانس به أنسه به فى حالة السجع ؟ فإذا رأيت العرب قد اصلحوا الفاظهم وحسنوها ورققوا حواشيها وصقلوا أطرافها ، فلا تظن أن العلاقة اذ ذاك إنما هى بالفاظ فقط ، بل هى خدمة منهم للمعنى . ونظير ذلك إبراز صورة الحسناء فى الحلل الموشية والأثواب المحبرة ، فإنا قد نجد من المعانى الفاخرة ما يشوه من حسنه بذاذة لفظه وسوء العبارة عنه " . [٣٥] مكرر

فاللفظ تابع للمعنى بالضرورة ، إذ الالفاظ أوعيـة للمعنى . وهى أدواتها لفهم هذه المعانى . فإذا وجب لمعنى أن يكون اولا فى النفس ، وجب للفظ الدال عليه أن يكون مثله اولا فى النطق . فليس من المتصور أن يعرف المرء للفظ موضعا من غير أن يعرف معناه ، ولا أن يتوخى فى الألفاظ من حيث هى الفاظ ترتيبا ونظما ، وإنما يتحوى الترتيب فى المعانى فإذا تم ذلك تبعتها الألفاظ وقفت آثارها " . بمعنى أنك إذا فرغت من ترتيب المعانى فى نفسك ، لم تحتج الى أن تستأنف فكرا فى ترتيب الألفاظ بل تجدها تترتب لك بحكم انها خدم ، وتابعة لها ، وأن العلم بمواقع المعانى فى النفس ، علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها فى النطق . (٣٦)

ويتعقب شكرى عياد المصادر أو المؤثرات الفلسفية فى فكر عبد القاهر ، وارتباطها بمشكلة اللفظ والمعنى . ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة وأن سبيل المعنى الذى يعبر عنه سبيل الشئ الذى يقع التصوير والصوغ فيه ، كالفضة والذهب يصاغ منها خاتم أو سوار .. ويعلق شكرى عياد على النص بقوله : " فأنت ترى كيف وضعت مشكلة اللفظ والمعنى وضعا جديدا ، وكيف حدد المراد باللفظ والمراد بالمعنى بحيث فُهِمَ منهما الشكل والمادة أو الصورة والمحتوى ، وموقف عبد القاهر فى اللفظ والمعنى - على هذا الوضع - مطابق تماما لموقف ابن سينا بلا زيادة ولا نقصان ، فالمعانى هى مادة الشعر ، وقد تكون هذه المادة شريفة فى ذاتها وقد لا تكون ، فذلك لا يؤثر فى قيمة الكلام من حيث هو شعر ، وإن كان قد يؤثر فى نظرتنا اليه ، وعبد القاهر أقرب إلى رأى ابن سينا - أو نقول أميل - منه إلى رأى قدامه الذى يأبى كل الاباء أن يكون لشرف المعنى أو خسته إعتبار ما فى جودة الشعر ، أما الألفاظ فهى صورة الشعر ، وإذن فهى حقيقته ومقوم ذاته ، وعليها مدار الحكم بجودته أو رداءته ، على أننا يجب أن نبقى على ذكر دائم من أن مدلول كلمة المعنى ومدلول كلمة اللفظ - قد تغير تماما عما كانا عليه عند البلاغيين السابقين ، أو قل تحددا بحيث يجب أن ينظر إلى الخلاف فى ضوء جديد ، فاللفظ صياغة والمعنى هو أصل المعنى الذى يمكن أن يقع فى صور مختلفة ولكنه لا يقوم بنفسه بحال (٣٧) .

ويبقى عبد القاهر الجرجانى شامخا فقد راد الطريق للنقاد الذين جاءوا من بعده ، لأكتشاف جماليات النص . فثمة أمشاج اشاراليها النقاد بين آراء عبد القاهر وبين آراء الفيلسوف الايطالى كروتشه .

٢ - اسماعيل أدهم والشكل والمضمون

الشكل والمضمون ، مشكلة أوسع مجالا من الشعر والأدب ، فالشكل يوجد فى كل النظم الاجتماعية والسياسية ، فى شكل الحكم ، والنظام السياسى ، فى طريقة التعليم ، وفلسفته ، فى ترتيب البيت ، والمضمون يوجد فى كل علم انسانى له دوافع ومن ورائه هدف . يوجد فى الثقافة كهدف للتعليم والعدالة كهدف للحكم .

فمناقشة العلاقة بين الشكل والمضمون تثير فى الذهن - ولو من بعيد - العلاقة بين النظم الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التقليدية منها والمقتبسة ، وبين المقاصد المبتغاه منها . وهكذا تظهر عقدة العقد فى قضية التغيير ، على أن تغيير النظم يجب أن يساير تغيير المقاصد ويخضع له ، كما أن تغيير الشكل فى العمل الأدبى يجب أن يساير تغيير المقاصد ويخضع له [٣٨] .

وقراءة التراث النقدى لاسماعيل أدهم تكشف عن تأثره بالفلسفة الجمالية لكروتشة ولبرادلى وهازليت ووردزورث وشللى وغيرهم من نقاد النظرية الرومانسية . من هنا يبدو منطقيا ان نقف امام الفلسفة الجمالية التى صدر عنها ، وتأثيراتها فى نظرته لقضية الشكل والمضمون ، أو اللفظ والمعنى .

وقبل أن نمضى فى طرح رؤية كروتشه * لمشكلة الشكل والمضمون ، نشير إلى أن النقاد قد انقسموا الى مدرستين : احداهما مدرسة الشكل ، والشكل عندهم هو الصورة الخارجية ، أو هو الفن الخالص المجرد عن المضمون والذى تتمثل فيه وتتحقق من خلاله شروط الفن الأدبى وأصحاب الشكل لا يرون فى المضمون أية قيمة فنية ، ويحصرون أحكامهم فى دائرة الصياغة الفنية وما يتحقق عنها من جمال . والثانية مدرسة المضمون وهؤلاء يرون أن الفن كله مضمون والمضمون أو المحتوى هو كل ما يشتمل عليه العمل الفنى من فكر أو فلسفة أو أخلاق أو اجتماع أو سياسة أو دين .

المضمون والصورة عند كروتشه :

ان الفن ، عند كروتشه ، حدس ** من هنا ميز الفن عن المفاهيم المنطقية والفلسفية والاجتماعية ، كما ميزه عن اللذة والاخلاق . ومع هذا ، فهو لم يقلل من شأن المضمون .

وطبيعى - وفقا لمفهومه عن الفن بوصفه حدسا - أن يجعله نقطة البدء التى تتفرع منها التجربة الفنية . على انه لم يجعل للمضمون أولوية سابقة على العمل الفنى . فقيمة المضمون تتحدد من خلال العمل الفنى ذاته .

يقول " ... والعاطفة أو الحالة النفسية ليست مضمونا خاصا ، وإنما هى الكون كله منظورا إليه من ناحية الحدس . وليس فى وسعنا أن نتصور فى خارجها أى مضمون آخر ليس فى الوقت نفسه صورة مختلفة عن الصور الحدسية .

لا الأفكار التى هى الكون بأسره منظورا إليه من ناحية العقل ، ولا الموضوعات الفيزيائية والعناصر الرياضية التى هى الكون باسره منظورا إليه من ناحية الإرادة [٣٩] ويقول فى موضع آخر :

" فسيان إذن (أو قل إنهما وسيلتان من وسائل التعبير الموافق) أن نعد الفن مضمونا أو صورة ، شريطة أن يكون المفهوم دائما أن المضمون قد برز فى صورة وأن الصورة متمثلة بالمضمون ، أى أن الشعور هو الشعور المصور . وأن الصورة هى الصورة المشعور بها "[٤٠] .

فكروتشة يربط بين المضمون والصورة برباط متين . إذ لا يمكن تصور مضمون مستقلا عن الصورة الحدسية . ويأتى الفكر ، والتجربة ، والتصميم أدوات خادمة للفن لكنها ليست بذاتها فنا .

ويشير كروتشه الى معنى التمايز بين المضمون والصورة : (*)

" والحقيقة هى أن المضمون والصورة يجب أن يميزا فى الفن ، ولكن لا يمكن أن يوصف كل منهما على انفراد بأنه فنى ، لأن النسبة القائمة بينهما هى وحدها الفنية ، أعنى الوحدة ، لا الوحدة المجردة الميتة . بل الوحدة العيانية الحية [٤١] فالتفاعل بين المضمون والصورة لا ينفصم ، ولا يحدث التمايز إلا عندما يغشى التفكير أو التأمل العقلى كما هو الحال فى النقد أو الدراسة النظرية . وهذا ما يشير اليه " جون ديوى " : " لئن كان من الحق أن الصورة والمادة متصلتان فى العمل الفنى ،إلا أن هذا لا يعنى أنهما شئ واحد ، إنما تشير هذه الحقيقة إلى أن الصورة والمادة لا تتمثلان فى العمل الفنى كشيئين متاميزين ، بل أن العمل الفنى هو عبارة عن مادة مشكلة [٤٢] وعند كلينث بروكس تتضح هذه الحقيقة : أن الشكل والمضمون لا يمكن الفصل بينهما فى العمل الأدبى الناجح ، حقيقة آخرى : الشكل هو المعنى . ويقصد من

عبارة أن الشكل هو المعنى ، أى أنه يخلق المعنى ويكشف عنه ، ويتفاعل معه ، على نحو ما يخلق المعنى الشكل بدوره ويكشف عنه ويتفاعل معه [٤٣] .

الفـــن والمـــــــادة :

يميز بعض النقاد بين التجربة على أساس أنها موضوع الانفعال والتصوير ، وبين ما يستخدمه الفنان من كلمات أو اصوات أو الوان للتعبير عنها . وهؤلاء يرون أن الأولى هى باطن الفن والثانية هى مادته أو ظاهره .

إلا أن كروتشه يرد هذه المزاعم التى تفصل بين الحدس (*) intuition والتعبير "فأنى لشئ خارج عن الداخل وغريب عنه أن يجتمع إلى هذا الداخل ويعبر عنه ؟ كيف يمكن لصوت أو لون أن يعبر عن صورة مجردة من الصوت واللون ؟ كيف يمكن لجسم أن يعبر عما ليس بجسم ؟ بأية طريقة يمكن أن يساهم فى فعل واحد الخيال التلقائى والتفكير والنشاط المادى ؟ متى فرقنا الحدس عن التعبير ، وجعلنا طبيعة الأول مختلفة عن طبيعة الثانى ، لم نجد هناك حدا وسطا يستطيع أن يجمع بينهما ويلتحم أحدهما بالآخر . ولا تستطيع جميع نظريات التداعى والعادة الألية والنسيان التى ارتآها علماء النفس أن تحل مسألة الاتصال هذه بين التعبير والصورة . وهذا ما اضطر بعضهم إلى افتراض أن فى المسألة سرا ... فمنهم من رأى أن هذا السر تزاوج عجيب ، وهؤلاء من أصحاب الذوق الشعرى ، ومنهم من رأى أنه نوع من الموازاة النفسية الجميلة .

وكان ينبغى قبل أن نلجأ إلى السر أن نبحث هل كان تفريق العنصرين صحيحا ، بل هل يمكن أن نتصور حدسا من غير تعبير . وفى رأيى أن ذلك لا يقل امتناعاعلى التصور عن تصور نفس بلا جسد... والواقع أننا لا نعرف إلا حدوسا معبرا عنها . فالفكرة لاتكون بالنسبة إلينا فكرة إلا إذا أمكن أن تصاغ بألفاظ ، ولا اللحن الموسيقى يمكن أن يكون لحنا موسيقيا ما لم يتحقق بأنغام ، ولا الصورة التجسمية يمكن أن تكون صورة تجسمية ما لم تظهر بخطوط والوان . ولست أحتم أن تنطلق الألفاظ جهارا ، ولا أن تعزف الموسيقى على آلة ، ولاأن تثبت الصورة على خيش . ولكن من المحقق أنه متى بلغت الفكرة حد النضج وأصبحت فكرة حقا دارت الألفاظ فى كياننا كله ، فحركت عضلات الفم ، ورنت فى داخل الأذن . ومتى كانت القطعة الموسيقية قطعة موسيقية حقا رأيتها تترنح على الشفاة ، وتحرك الأصابع حتى لكأن الأصابع تلعب على أوتار خيالية ... أنك لو جردت الشاعر من أبحره وألفاظه وقوانينه لما بقى هنالك فكرة شعرية كما يخيل إلى بعضهم . بل لما بقى شئ البتة .

فإنما نشأ الشعر مع هذه الألفاظ وهذه القوافى وهذه الأبحر وليس فى وسعنا كذلك أن نقول إن التعبير أشبه بالبشرة بالنسبة إلى الجسم . اللهم إلا أن نقول : إن الجسم كله ، فى كل خلية من خلاياه ، وفى كل عنصر من هذه الخلايا ، هو فى الوقت نفسه بشرة [٤٤].

ينتهى كروتشه من مناقشة فكرة مدى الفصل بين الحدس والتعبير ، إلى نتيجة مفادها انه لا يمكن الفصل بين الفن ومادته ، طالما أن عبقرية الفنان تكمن فى قدرته الفائقة على إستغلال مادة فنه وإستثمارها إستثمارا خلاقا . ويتساءل كيف يمكن لإنسان أن يكون شاعرا عظيما وهو يسئ نظم الشعر ، أو مصورا كبيرا وهو لا يجيد الملاءمة بين الألوان . أو موسيقيا موهوبا وهو لا يحسن تحقيق التناغم بين الأصوات . أو يكون فنانا كبيرا وهو لا يحسن التعبير ؟ من اجل ذلك قالوا عن روفائيل لو لم يكن له يدان لظل مصورا عظيما ، غير انهم لم يقولوا لو لم يكن له احساس بالرسم لظل مصورا عظيما [٤٥] .

التعبير والجمال :

ينبه كروتشه الي موضوع يمثل خطورة على نظرية الفن ، وعلى المذاهب النقدية ، اعنى التفرقة بين التعبير والجمال . يقول كروتشه : " إن بعض النقاد يقسمون التعبير الفنى إلى لحظتين : " لحظة التعبير بالمعنى الخاص للكلمة : يعنى الوصول الى إلتعبير ، ثم لحظة جمال التعبير يعنى زخرفة التعبير . وعلى هذا الأساس صنفوا التعبيرات فى زمرتين : التعبيرات العارية والتعبيرات المزخرفة [٤٦] .

والتفرقة بين التعبير العارى والتعبير المزخرف يشيع فى ميدان اللغة ، وبوجه خاص فى فرع من أهم علومها " البلاغة " . وفى نقدنا العربى القديم نبه عبد القاهر الجرجانى ، فى القرن الخامس للهجرة ، الى خطورة هذا التفريق بين التعبيرات العارية والمزخرفة (٤٧) .

وعن هذا الاتجاه يقول كروتشه :

" :.. ولم يقتصر شر البلاغة التى تقول بوجود لغة " مزخرفة " مختلفة عن اللغة العارية وسامية عليها ، لم يقتصر شرها على ميدان فلسفة الفن ، بل تعداه إلى ميدان النقد [٤٨] ووجود الصور البيانية ليس شرطا واجب الوجود فى الشعر . فمن الممكن تذوق البيت لمجرد قدرة الشاعر على التصوير أو التعبير عن حالة نفسية . وجودته تقاس بصدقه وسذاجته . فـ " التعبير المناسب إذا كان مناسبا ، كان جميلا كذلك ، لأن الجمال ليس إلا القيمه

المحددة للتعبير وبالتالى للصورة . ولذا كنا نعنى بنعته بالعرى أنه يعوزه شئ يجب أن يتوافر فيه . فمعنى ذلك فى هذه الحالة أنه ليس مناسبا . أو أنه ليس تعبيرا .أو أنه لم يصبح بعد تعبيرا . وكذلك التعبير المزخرف ، فإنه إذا كان تعبيرا فى كل أجزائه لم نستطع أن ننعته بأنه مزخرف ، بل بأنه عار كالأول وبأنه سليم كالأول كذلك [٤٩] على أنه يحدد ويجمل ماسبق بوضوح قائلا :

" ليس التعبير والجمال مفهومين اثنين ، فما هما إلا مفهوم واحد يمكن أن ندعوه بأحد اللفظين على السواء ، إن الخيال الفنى لا يكون بدون جسد ، ولكنه ليس بدينا ، ولباسه من ذاته ، لا يلبس شيئا غيره ، وليس إذن بمزخرف [٥٠] .

وقبل أن نتعرف على أثر كروتشه وفلسفته الجمالية فى الفكر النقدى لاسماعيل أدهم أقف أمام نماذج من التراث النقدى لاسماعيل أدهم حول قضية الشكل والمضمون ، أو اللفظ والمعنى .

يرتكز اسماعيل أدهم نقديا - على ماثيوأرنولد Mathewarnold وبرادلى Bradley فى مفهومه لقضية الشكل والمضمون يقول : " اذا كان الشعر الصحيح ، هو ذلك الشعر الذى يتفق قالبه ، اعنى شكله مع المعنى من جهة ، والجو الشعرى من جهة . فان الشعر الصحيح يظهر المعنى مع القالب . والقالب مع الجو الشعورى فى بوتقة واحدة تتماسك فيها اللبنات فى بناء واحد ليتمخض عن الشعر . ومن الصعوبة بمكان أن نتكلم فى الشعر الصحيح عن معنى مجرد لذاته ، وعن قالب مجرد لذاته ، وعن جو شعرى مجرد لذاته . إن كل ما يمكن ان نتكلم عنه كيان حى اتخذت فيه الشاعرية من القالب شكلا . لأن الشاعرية لما كانت فيضا من الوجدان مما احتشد فى صفحته من الأخيلة والتأملات والمعانى والصور الشعرية التى استنزلها الوجدان فى غشيانه الموضوع الذى دارت حوله الشاعرية أو انسحبت عليه ، فإن هذا الحشد يفيض مع الشعور الدافق من الوجدان متخذا قالبه الاسلوبى تاما وشكله التعبيرى كاملا مبدعا جوا شعريا يتفق مع الجو الذى كان عليه الحشد فى الوجدان . غير أن اتخاذ الشعور الدافق من الوجدان القالب ، لا يكون دفعة واحدة ، لأن الحشد الذى يفيض معه أشبه ما يكون بروح بدائية ، تبحث عن جسمها البدائى لتحل فيه ، إذا جاز مثل هذا التعبير ، أما حيث يستنزل من صفحة الوجدان ما تبقى فيها من حشد الأخيلة والتأملات والمعانى الشعرية ، ويتدرج مع القالب حتى يبلغ به الى التمام : [٥١] .

هنا يكشف اسماعيل أدهم عن نضج وعيه بوحدة الشكل والمضمون . فالشعر بناء كامل

وكيان حى متماسك ، فليس هناك محل للحديث من قالب أو شكل منفصلا عن محتواه أو العكس .

ويقول " لا يمكن القطع بأن المادة يمكن أن توجد مجردة من شكلها فإذا عدنا إلى الشكل فى الشعر ، فالواقع أنه ليس شكل محض ، ذلك أن الشكل من حيث هو التعبير ، يحتوى ضمنا على ما يعبر عنه ... من هنا نرى أن الشعر الصحيح هو ذلك الشعر الذى يتفق قالبه الخارجى مع الجو الذى يحمله المعنى معه ، والذى تتماسك فيه المادة مع الشكل [٥٢] .

وقد جاء وعى اسماعيل أدهم بوحدة الشكل والمضمون أو اللفظ والمعنى ، منسجما مع اتجاه اقطاب المدرسة الحديثة بوجه عام ، ومدرسة الديوان بوجه خاص فـ " العقاد " يرى : أن الشعر تفاعل كامل بين اللفظ والمعنى ، وقاعدة الفن من وزن أو نظام مقدور وملكة الشاعر هى الملكة التى تقدر على هذا التفاعل بغير حشو أو فضول او يكون الحشو والفضول ان كانا زيادة للمعنى وتوكيدا للأثر ، لا وقراً محملا عليـــه ، ولا فضلا ملصقـــا به ولا لغواً مضافا اليه " [٥٣] .

والفكرة الفنية كائن حى وحدة قائمة ليس يشترك فيها ذهنان [٥٤] .

وفى ضوء فكرة الوحدة بين الشكل والمضمون يفرق العقاد بين الكاتب والمنشئ فالمنشئ يقدم شكلا براقا زائفا ومضمونا تافها نحيلا [٥٥] .

أما عبد الرحمن شكرى فيطالعنا فى الجزء الرابع من مقدمة ديوانه : لا يكون الشعر سائرا الا إذا كان عند الشاعر مقدرة على التأليف بين اللفظ والمعنى ، ولست أعجب من أحد عجبى من الأدباء الذين ينظمون الشعر فى مواضع تطلب منهم الكتابة فيها ، فينظمون من أجل إرضاء من سألهم ، ذلك ، كإنما الشاعر آله وزن ، ولكن الشاعر هو الذى لا ينظم حتى تنوبه تلك النوبة التى تدفعه إلى قول الشعر بالرغم منه فى الأمر الذى تتهيأ له نفسه .

والمازنى يرى أن اللفظ والمعنى لا يتجانبان [٥٦] وبشر فارس يرد على النقاد القدماء ممن يرون أن اللفظ جسم وروحه المعنى [٥٧] بان الروح والبدن ليسا على الفرق الذى يتوهمه متوهم . ويعتمد على ما انتهى اليه التفكير الحديث على أيدى علماء الحياة والفلاسفة الذين بينوا أن فى المادة قوة ... والنشاط لا يعقل من غير القوة ، والقوة نحياة ، والحياة أصلها الروح بمعناه الأوسع فالمادة أولى درجات الفكر من حيث أن كليهما إستمرار متحرك . هما من

جوهر واحد ، وليس اختلافهما إلا من جهة الوجود فى الفكر ، لا تفتأ الحوادث تتجمع كأنها ترتد الوثب ، وفى المادة لا تنفك تتمدد كانها ترتد الراحة . ويستخلص بشر فارس من هذا أنه كما أن الروح والبدن ليسا على الفرق الذى يتوهمه متوهم كذلك اللفظ والمعنى هيهات أن يكونا على تباين أو تقابل تخيلوا مجلس غناء ، فكان اللفظ جرس يتردد فى ستائر المعنى . فاذا برز المعنى نبر الجرس ، وهذه هى الكلمة : خروج التحمت فيه القوة بالفعل [٥٨] .

على إن أصداء حديث كروتشه عن التعبير العارى أو الصورة العارية والصورة المزركشة تتضح فيحديث اسماعيل أدهم " ... فإذا كل ما يمكن الكلام عنه ،أنه يوجد فى الشعر فقرات تتميز بتعبيرها أعنى شكلها دون مادتها ، أو تتميز بتعبيرها بجانب تميزها من ناحية المادة . غير أن هذا التميز من جهة الشكل لا يخرج عن حد الزخرفة البيانيـــة " [٥٩] وفى هـذا المنحى ، يلاحظ اسماعيل أدهم أن الصورة المزركشة وما فيها من زخرفة بيانية يصلح لمعالجتها او دراستها من جهة الشكل . والنقاد الشكليون يجدون بغيتهم فى دراسة الاسلوب لذاته . ومثل هذا المنهج الشكلى يقوم على تجريد الاسلوب مما يحمله من المعانى والتأملات والأخيلة ، ويتقتصر على النظر فى مدى تلاؤم النبر ، ونسق الألفاظ ، وسهولة العبارات ، ووضوح التعبير وما يتوافر فى الاسلوب من الدقة والحركة والتماسك أو الوحدة .

على أن المنهج الشكلى ، هنا يظل قاصرا حتى يلاحظ المعنى الذى يحمله الاسلوب ، إذ أن المعنى يحمل الأسلوب شكلا خاصا يتفق وجوه الخاص .

ومن هنا نفهم معنى قوله " هذا وأنت تجد الشاعر الذى يتخذ شكلا من الأشكال موضوعا لشعره ويتصوره فى ذهنه ويتصرف بما فيه من الزخرف مأخوذا بهندسته المنظورة ، فتجده يلبس اخيلته التى يستنزلها إلى صفحة وجدانه من هذا الموضوع لغة ايقاعية تتراقص فيها الأطياف والألوان والأضواء . من هنا لا يمكن أن نخدع فى حقيقة هذا الشعر [٦٠] .

ومع هذا فهو يرى أن الشاعر بحاجة إلى قدر من الزخرفة البيانية ليمهد بين المعانى والاخيلة فى القصيدة " والشاعر بعد محتاج الى الكثير من الفقرات البيانية لأجل أن يحرك قطعته الشعرية ، ويوطئ بين المعانى والأخيلة والتأملات الشعرية حتى تنتهى إلى وحدة متسلسلة الحلقات فى القصيدة . إذا ففى الشعر الكثير من القفرات المتميزة بتعبيـرها وشكلها ، وهى من هنا ليست من فيض الوجدان وإنما هى اثر من اثار زخرفة الشاعر البيانية . وشكسبير نفسه المعدود من أعظم شعراء الأرض قاطبة لم يخل شعره من مثل هذه الفقرات المتميزة بتعبيرها والتى لم تخرج عن كونها زخرفة بيانية . وبعد ذلك تبقى كمية لا يستها بها

من الفقرات فى شعر شكسبير وهى وحى شاعريته والتى جعلت مقامه فى عالم الفن [٦١] .

ويقول فى موضع آخر : " ولما كانت الفاظ اللغة محدودة والشاعر لا يمكنه أن يوجد الفاظا من العدم فهو مضطر لأن يوطئ الكلام من مقصد إلى مقصد وينتهى لأغراضه من الألفاظ التى بين يديه ، وفى هذا وحده تنحصر قيمة الصناعة فى فن الشعر عن الأمم الشرقية التى تقوم فى أدبها القافيه مع الوزن كاداتين تستعين بهما الشاعرية على اغراضها .

أما الاغريق واللاتين من بعدهم فقد حرروا الشعر من الصناعة حين اطلقوه من قيود القافية ونجحوا بذلك أن يجروا الكلام حسبما يدعوه فى الذهن الألهام أو تداعى الأفكار والأخيلة كمعان مجردة قائمة فى الذهن وهكذا كانوا أقرب لروح الفن من الشرقيين [٦٢] " وفى نقده التطبيقى لشعر عبد الحق حامد ، شاعر الترك يقول : " ولا شك أن عبد الحق حامد فنان من الدرجة الأولى ترد إلى وجدانه أرقى صور الفن وأروع الأخيلة الشعرية ، ولكنه جريا وراء التلاعب اللفظى أفسد على فنه علويته وعلى شاعريته روعة أخيلته فى كثير من الحالات ، أما الحالات التى لم يجر فيها وراء التلاعب اللفظى ، ولم يسقه التداعى اللفظى إلى حيث يفسد على فنه بالصناعة . فقد حلق حامد فى سماء الفن [٦٣] وفى موضع آخر " .. فأنت تلمس الخلود الفنى فى الشعر حيث انطق الشاعر احساساته ومشاعره فى بيان وبلاغة لم تنزل من مواضعات الملاعبة اللفظيـة " [٦٤] لأن " الشاعـرية لو جردتـها من وشـيها الخارجـى (يقصد الزخرفة اللغوية) ونزلت بها الى الشعور والإحساس لوجدت حامدا يعلو على الكثيرين من الذين يعتبرون من أعلام الفن والأدب الخالدين " [٦٥] .

وضرب اسماعيل ادهم مثلا بتطور فن (عبد الحق حامد) ففى البدء كانت الشاعرية عنده تخضع لمواضعات المداعاة اللفظية . بمرور الزمن ، اتصلت نفس الشاعر بمجرى الآداب الأوروبية وأحس ما فيها من التحرر من الصناعة وتغليب الروح الفنية على الصنعة ، هنا خرج ثائرا على القديم مكسرا قيوده ، وانطلق حرا مغردا فى سماء الشعر متحررا من القيود التى تفرضها الصناعة البيانية علىَ الشعراء المقلدين والمثال التالى بشئ بنضج فى الأخيلة ، وتفتح الشاعرية عن طريق الحدس والإلهام الذى لم يطمس بالتلاعب اللفظى ،إذ جاءت الصورة مستندة إلى الإنفعال ، مغلفة بالعذوبة والحنو والرقة ويستشهد اسماعيل أدهم . يقول الشاعر فى ديوان " حجلة " [٦٦] .

يا سعادة قلبى فى بسمة من ثغرك
حدثينى ما اسمك ؟ أحورية أنت أم ملاك

أريدك بجسدك اللطيف فوق جدثى
يوم أموت ليرد لى الروح لاحتويك

٣ - بين الموضوع والمضمون :

يصدر اسماعيل أدهم عن تقاليد المدرسة الرومانسية فى الفن والأدب ، وقد جاءت تقاليد هذه المدرسة ثورة على تقاليد المدرسة الكلاسيكية الجديدة التى احتفلت ، فى معالجتها للموضوعات الشعرية ، بالجليل والنبيل ، والأنماط العليا أو الأصلية لموضوعاتها التى تستمد من الآداب اليونانية واللاتينية القديمة . كما تعتمد على محاكاة خوالد تلك الآداب .

جاءت المدرسة الرومانسية لتطرح رؤيتها فى الموضوعات أو التجارب الشعرية فليس ثمة موضوع يصلح للشعر وآخر للنثر . ونحن نعلم أنها - الرومانسية - قد أعلت من شأن ملكة الخيال ، وفاقد تلك الملكة لا يعطى رحقيقها . أعنى ، الشاعرية وهى تتمثل فى قدرة الخيال الشعرى على اكتشاف المعنى الشعرى الكامن خلف مظاهر العالم الخارجى . أو بتعبير اسماعيل أدهم : " الشاعرية فى الشعر هى الروح التى تحل فى التعبير الشعرى ، أو بتعبير أدق الحالة النفسية القائمة وراء الجسم المادى للقصيدة " (٦٧) .

لقد أعادت الرومانسية اكتشاف العصور الوسطى ، واستمدت موضوعات فنها من كل طبقات الناس وأحوالهم (٦٨) فورد زوورث أزاح النقاب عن الألفة للحياة اليومية وما يسودها من رتابة . تلك الألفة التى تحجب عن عين الفنان حقائق الأشياء البسيطة وجمالها ومعناها . فورد زورث قد عالج موضوعات الحياة اليومية ، وما يتصل بها مما يمس النماذج العادية من الناس نافخا فيها من روحه وشعوره . ومن هنا جاءت مهمة الشعر عند الرومانسيين - على نحو ما طرحه ورد زوورث - معالجة الأشياء لا كما هى فى الواقع ، وانما كما تبدو لنا ، لا كما هى فى حد ذاتها ، وإنما كما تتراءى لعواطفنا وأحاسيسنا (٦٩) فـ " الشعر يجعل الأشياء المألوفة تبدو كأنها غير مألوفة (٦٩) مكرر .

وتتسع الموضوعات الشعرية عند هازليت Hazlitt : " يظن كثير من الناس ان الشعر شئ يوجد فى الكتب فقط ، فى تلك السطور المقفاة الموزونة ، ولكن حينما توجد حاسة الجمال أو القوة أو الموسيقى ، كما فى حركة موجة البحر ، او فى نمو الزهرة التى تنشر اوراقها العطرية فى الهواء وتكرس جمالها للشمس يوجد الشعر ، فليس الشعر فرعا من فروع التأليف . ولكنه المادة التى تكونت منها حياتنا ، فالخوف شعر ، والأمل شعر ، والحب شعر ،

والكراهية شعر ، والإرادة والحقد وتأنيب الضمير ، والإعجاب والجلال والرحمة واليأس والجنون كل هذه شعر . فالشعر أدق أجزائنا الداخلية ، وهو الذى يوسع ويرقى ويهذب ويسمو بوجودنا . ولولا الشعر لاستحالت حياة الإنسان إلى مرتبة الحيوان .

فالإنسان حيوان شاعر ، وأولئك الذين لا يفقهون نظريات الشعر وقواعده يسيرون عليها فى جميع شئون حياتهم ، فالطفل شاعر فى الحقيقة عندما يشرع فى لعبة التخفى ... والراعى شاعر عندما يتهيأ لتتويج سيدته باكليل من الازهار ، والريفى شاعر وهو يرنو لقوس قزح ، والبخيل عندما يحتضن ماله ، ورجل البلاط يبنى أماله على إبتسامة والهمجى الذى يلطخ معبوده بالدم ، والعبد الذى يعبد سيده ، والسيد يتوهم أنه اله ، والطموح والمتكبر ، والبطل والجبان ، والشاب والكهل .. كل اولئك يعيشون فى دنيا من خيالاتهم . فعمل الشاعر لا يعدو التعبير عن أفكاره وأفكار الآخرين وأعمالهم . ومعنى ذلك أن كل الموضوعات تصلحأن تكون موضوعات شعرية (٧٠) .

وليست الأشياء وحدها هى ما التفتت اليه الرومانسية بل أنها أولا وقبل كل شئ حرصت أن يكون الفرد همه الأكبر ،وشغلها الشاغل ، أو قل موضوعها . يقول فيشر : " حرصت الرومانسية على تصويرها ، تجربة الفرد الذى يقف وحيدا فى مواجهة العالم ، والذى يشعر بان كيانه ناقص غير مكتمل - كأثر من آثار تقسيم العمل والتخصص - وما يتبع ذلك من تفتيت الحياة إلى أجزاء ضئيلة لا يبدو بينها رابط .إن المكانة الإجتماعية للإنسان كانت تقوم فى النظام القديم بدور الوسيط بينه وبين الناس الآخرين ، أى بينه وبين المجتمع . أما فى العالم الرأسمالى فالفرد يواجه المجتمع وحيدا دون وسيط ، غريبا بين غرباء " أنا " منفردة فى مواجه " اللا أنا " الهائلة . وأدى ذلك إلى تقوية الشعور بالذات ، وتنمية الذاتية المزهوة . لكنه أوجد أيضا شعورا بالحيرة والضياع . لقد شجع ظهور "الأنا "-النابوليونية ، وهى فى نفس الوقت " الأنا " الباكية المنتحبة عند صور وتماثيل القديسين " أنا " المتأهبة لغزو العالم والتى ترتجف مع ذلك خوفا من الشعور بالوحدة . " أنا " الكاتب والفنان ، المنعزلة والمنطوية على ذاتها ، والتى تكافح من أجل البقاء عن طريق بيع نفسها فى الأسواق ، وهى مع ذلك تتحدى العالم الرأسمالى " بعبقريتها-" وتحلم بالوحدة الضائعة ، وتشتاق إلى حياة الجماعة التى يصورها لها خيالها مجسدة فى الماضى أو فى المستقبل .إن الثالوث الجدلى : الفرض " وحدة المنشأ " ، والنقيض " الغربة والعزلة والتفتت " ثم التركيب الجديد "إزالة التناقض ، والتلاؤم مع الواقع ، والوحدة بين الذات والموضوع ، والعودة إلى الفردوس " ، هذا الثالوث هو لب الرومانسية " (٧١) وهذا الرأى يعكس موقف الواقعية الاشتراكية من الفرد الرومانسى

برؤية ناقد ماركسى . وما يهمنا هنا كيف أن الفرد بهمومه ، وآماله ، وإحباطاته وأشواقه ، والتى صورها فيشر ، تمثل (موضوعا) من الموضوعات الفنية . ويسجل فيشر إيقاع الرومانسية وهى تهجر حديقة الكلاسيكية الأنيقة المرتبة لتخرج إلى البرارى الرحيبة فى العالم الفسيح [٧٢] والعقاد فى مقدمة ديوانه " عابر سبيل " بسط مفهومه عن الموضوعات الشعرية وبلوره فى قوله : " كل ما نخلع عليه من أجسامنا ونفيض عليه من خيالنا ونتخيله بوعينا ونبث فيه من هواجسنا وأحلامنا ومخاوفنا - هو شعر وموضوع للشعر .

يرتكز الفكر النقدى لاسماعيل أدهم - جماليا - على أفكار الفيلسوف الإيطالى كروتشه . ونعلم أن الفن عند كروتشه حدس . وقد مر بنا ، أنه يوحد بين التعبير والجمال .

يستوحى اسماعيل أدهم تعاليم كروتشه حول فلسفة الفن ليستثمرها فى دراساته النقدية التطبيقية فهو يرى " أنه من الصعوبة بمكان وضع حد فاصل بين الروح الشعرية (ويجب أن نفهم الروح الشعرية هنا بمعنى الحدس والإلهام) والتعبير الشعرى ، على وجه قاطع " [٧٣] غيرزنه يرى أن الشاعرية تتصل بأجواء الحياة الوجدانية للشاعر ومن ثم ، فالمعضلة الإبتداعية تتمثل فى كيفية إلباس الشاعرية المجردة كساءها المادى من الألفاظ ، وربطها فى تعابير وصوغها فى أبحر وأوزان شعرية ، أو بتعبير آخر هى وجه صب المادة الشعرية فى الشكل المنظور الذى تظهر فيه " [٧٤] وبعرض لرأى كروتشه فى أن المادة الشعرية لا توجد فى وجدان الشاعرإلا ويوجد معها تعبيرها وشكلها المنظور " [٧٥] .

والمادة فى الشعر " يقصد بها عند اسماعيل أدهم " الأخيلة والمعانى والتأملات والصور والعواطف والإحساسات والمشاعر " فـ " مادة الشعر " ملك خاص للشاعر " .

اما الموضوع فهو يمثل عنصر (الثابت) وأما المتحول أو المتغير فهو رؤية الفنان أو الشاعر . ويضرب اسماعيل أدهم مثلا لذلك : موضوع : " الممات " الذى اتخذه ، فهو يحمل الذهن إلى عالم ما وراء المنظور ، ويسمح بتداعيات تنقل الذهن إلى عوالم الشهادة والغيب هذا الموضوع (الممات) اتخذه شاعر الترك عبد الحق حامد موضوعا يستمد منه أخيلته وتأملاته الشعرية فى رثائه لزوجته من هذا الموضوع " فالمقبرة " التى شيدها الشاعر شعرا من عواطفه وتأملاته اتخذ الشاعر من خياله الخالق : موضوع الممات نقطة إنطلاق من الخيال المادى إلى المعنوى . وبلغة علم النفس يمكن أن نقول أن الموضوع هنا هو (المثير) وعلى هذا تكون الصلة بين موضوع الشعر والشعر نفسه مرتبطة بما تستمده الشاعرية من الموضوع مادة الشعر .

وقد طرح اسماعيل أدهم الفكرة عرضا مبتسرا لا يخلو من لبس [٧٦] وفشر يشرح بوضوح أبعاد هذه القضية : " وإذا كان الموضوع والمعنى يقدمان دائما متربطين ، إلا أنهما مع ذلك لا يعبران عن شئ واحدإذ يمكن أن يعالج ويفسر اثنان من الفنانين أو الكتاب موضوعا واحدا تفسيرين مختلفين إلى حد يجعل عمل كل منهما مختلفا تماما عن عمل الآخر . ولا شك فى أن لاختيار الموضوع اهميته الكبرى ، ونحن نسطيع أن نحدد عن طريق هذا الأختيار بالاضافة الى أشياء أخرى – موقف الفنان أو الكاتب . فقد كان جوته يعرف جيدا ماذا يفعل عندما اختار موضوع " فاوست " ثم موضوع " جوتشى " فهما موضوعان متصلان اتصالا مباشرا بفترة حاسمة فى تاريخ المانيا ، الفترة التى كانت المانيا تنسلخ فيها عن القرون الوسطى . غير ان الموضوعين ذاتهما يمكن ان يكون لهما مضمون يختلف عن ذلك اختلافا تاما . (ويكفى ان نذكر معالجة فاوست . لدى كل من مارلو ، ولينسج ، ولينارو ، وجراب ، وتوماس مان ، وهانزايزلر) ، فالموضوع وحده لا يحدد شكلا خاصـا ، لكن المضمون والشكل ، او المعنى والشكل ، يرتبط كل منهم بالآخر برباط وثيق فى تفاعل جدلى .

وان الموضوع ليرتفع إلى مستوى المضمون من خلال موقف الفنان وحده ، **لأن المضمون ليس مجرد ما يقدمه الفنان ، بل أيضا كيف يقدمه ، فى أى سياق ، وبأى درجة من الوعى الإجتماعى والفردى . وموضوع مثل " الحصاد " يمكن أن يعالج كانشودة شجية ، أو كلوحة مائية تقليدية ، أو كجهد إنسانى مرهق ، أو كإنتصار للإنسان على الطبيعة : فكل شئ يتوقف على وجهة نظر الفنان** ، وما إذا كان يتحدث باسم الطبقة الحاكمة ومعتذرا عنها ، أو كسائح عاطفى يقضى يوم العطلة ، أو كفلاح متذمر ، أو كثورى اشتراكى " .

٤ – ذاتية الموضوعية وموضوعية الذاتية:

وملاحظة اخرى على الفكر النقدى لاسماعيل أدهم . فقد قسم الشعراءالى طبقات ثلاث . وهذه الطبقات هى :

الاولى : الشعراء الوجدانيون : وهم عادة يتغنون بالحياة أو بالطبيعة بالاضافة إلى نفوسهم ، فتجئ الحياة من نفوسهم نغمة واحدة من وتر واحد ، هو الذى تتألف منه نفسيتهم .

الثانية : القصاصون وأشباه التمثيليين quasi- dramatists وهم يعبرون عن الحياة والطبيعة فى الصورة التى تاخذها فى نفوسهم غير أن الحياة فى مجيئها من نفوسهم

تأخذ نغمات متنوعة وتخرج لحنا وإن كانت بعد ذلك خارجة من وتر واحد .

الثالثة : التمثيليون الحقيقيون : وهؤلاء هم الخالقون الذين تجيء الحياة عندهم من خلال مرايا فى صورتها الحقيقية المتنوعة الزاهرة وتخرج أحيانا لتعدد الاوتار فى نفوسهم .

والطبقة الاولى يلتحق بها عامة الشعراء ، ومنها يجيء معظم شعراء العربية ، سوى نفر قليل فى طليعتهم ابن الرومى والمتنبى والمعرى وابو تمام والبحترى وابن هانى ، فهم بين الطبقة الأولى والثانية ، والطبقة الثانية يلحق بها نفر محدود من الشعراء ، هم اقل كثيرا من الذين يلتحقون بالطبقة الأولى ومن بين الملتحقين بها عدة اسماء أدبية ضخمة فى تاريخ الآداب العالمية ، مثل بندار والفردوسى وجامى وقرجيل وذانتى وتاسو وميلتون وجوتيه وبيرون وكولريدج وشيللى وكيتيس ووردزورث واسين وفيكتور هيغو وحامد . وازاء هذه الأسماء الضخمة المختلفة المناحى والانماط لا نجد قاعدة عامة تضم هؤلاء فى نطاق واحد ، غيركونهم يجيئون من طبيعة فنية معقدة فى أصل شخصيتها .

أما الطبقة الثالثة فيكاد لا يمكن أن يظفر بشرف الالتحاق به (٤)الا نفر يعدون على الأصابع فى طليعتهم : شكسبير واسخيلوس وسوفكليس وكورنيل وهوميروس وشوسر ..

يهمنا منها فى هذا المحور من محاور البحث تحديده للطبقة الثانية ، وجاء تقسيمه على أساس الطبيعة الفنية التى يتسم بها هؤلاء الشعراء .

وعند اسماعيل أدهم أن هؤلاء الشعراء لا يفترقون عن شعراء الطبقة الاولى ، الذين يتميزون بالشخصية البسيطه .. السطحية ويعكسون الحياة من خلال مرآة ذواتهم ، الا فى كونهم لاتشغلهم عواطفهم الداخلية عن استيعاب الحياة بآفاقها الرحبة . وهؤلاء تحتجب ذاتيتهم وراء ستار الموضوعية وهؤلاء تتسم نظرتهم بأنها متفتحة للحياة والطبيعة والاشياء . فعندهم " الحياة والوجود متركزان فى ذاتهم ، والذات أو الأنا عندهم كمنشور يعكس عدة اشكال من الأنا [٧٧] وهم يسحبون الحياة إلى نفوسهم [٧٨] .

وتقسيم الشعراء إلى طبقات ثلاث [٧٩] ليست جديدة على النقد العربى القديم ، كما انها ليست جديدة على الثقافة العربية فهناك طبقات النحويين وطبقات الأطباء وغيرهما ، وما يهمنا ، ما يثير فى الذهن - ولو من بعيد - من عناقيد الأسئلة : هل يمكن أن يتجرد العمل الأدبى من الدلالة على ذاتية صاحبه ؟ وإلى أى مدى ينبغى ألا يبين ذلك العمل الأدبى عن ذاتية مؤلفه ؟وهل للذاتية والموضوعية صلة بالجنس الأدبى وما تشـــى به من آراء للشاعر أو الكاتب ؟ ، ثم ما الفرق بين الذاتية المقابلة للموضوعية فى الخلق الأدبى وبين شخصية الشاعر أو الكاتب التى هى مرادفة للأصالة ؟

لقد مس اسماعيل أدهم القضية من خلال نظرية الاجناس الادبية ، فى الشعر الغنائى وفى الأدب المسرحى والقصصى . وتأثيرات كروتشه لا تخفى على القارئ الفاحص لنسج فكره النقدى . فكروتشه يرى ان " التصوير الذاتى " فى الشعرالغنائى " موضوعى بطبيعته ، لأن الشاعر يفكر ويطيل التفكير لينقل إلى الآخرين مشاعره بالطرق الفنية ، دون أن يعبر مباشرة عنها ، فكأنه بذلك يجعل " ذاتيته " موضوعية وكأنه يتأملها فى خارج نطاق ، كأنما ينظر إليها فى مرآة وهذا ما يسميه كروتشه " **موضوعية الذاتية فى الشعر الغنائى** " [٨٠] .

ولقد أفاض علماء الجمال وفلاسفة ونقاد الأدب فى الحديث عن خطورة تضخم الذات على جماليات القصيدة الغنائية .فالنظرية الرومانسية - واسماعيل أدهم ينحدر من معطفها - ترى أن التعبير المباشر أو القريب من المباشر حيث تتوهج فيه الذاتية يضعف الشعر الغنائى من الناحية الفنية . فالدرس الأول فى مدرسة الفن أن التصريح ووضوح الذاتية عدوان من اعداء الفن ، والجرى وراء التعبير بالآهات والتعجب أو الأوصاف المباشرة يخرج بالعمل الشعرى عن نطاق الجمال ، ويجعله تقريريا ، ويذهب بأثره .

فليس الشعر الغنائى - فى مفهومه الفنى الكامل استسلاما للخواطر الذاتية ، وانسياقا وراء العواطف المباشرة ، ونقلا لما يبدو لأول وهلة لفكر الشاعر ، بل هو أولا - وقبل كل شئ - عملية ذهنية تشير بالطرق الفنية الخاصة فى نفوس القراء احاسيس وافكار عن طريق تمثيل الموقف النفسى وتصويره بالايحاء لا التصريح . ولم يكتف وردزورث W. Words worth بالوقوف فى تعريفه للتجربة الفنية ، عند حد انها " فيض تلقائى للعواطف القوية " بل أتبع ذلك بقوله " على أن يثير الشاعر آثار هذا الانفعال فى حال طمأنينة وهدوء . فالاستسلام للذاتية المباشرة والخواطر الاولى ، يفقد الشاعر أصالته ، وتشبه فى هذه الناحية انقياده الى الصور التقليدية . وكلاهما قضاء على روح الشعر الغنائى وجوهره [٨١] .

إن الشعر - على حد تعبير ت . س . اليوت T.S. Eliot ليس إطلاق العنان للانفعال ، ولكنه الهروب من الانفعال ، وليس هو التعبير عن الذاتيـــة ولكنه الهروب من الذاتية ، واكتمال الرؤية الفنية ، وسيطرة الشاعر على أدواته ، تؤكد الفرق بين الإنسان الذى يعانى ، والفنان الذى يخلق .

ولا يعنى احتجاب الذاتية وراء ستار الموضوعية - على نحو ما يؤكد اسماعيل ادهم - افتقاد الأصالة أو تميز الشخصية بطاقتها الفنية ، فالأصالة لا تتحقق إذا لم يتجنب الشاعر عرض ذات نفسه عرضا مباشرا فى خواطره وانفعالاته ، فتمحى بذلك شخصيته ، وتتوارى اصالته . فظهور الذاتية ، الغفل ، يضعف من الأصالة الشعرية .

فليس المراد بالذاتية أن يقتصر الشاعر على التعبير عن ذاته وعواطفه وتجاربه الخاصة وحدها - وإن كان ذلك من أهم مظاهر الذاتية - بل أن يكون للشاعر كيان مستقل ونظرة متميزة للحياة والناس ، ووجدان يقظ يرصد المجتمع والطبيعة والنفس الإنسانية [٨٢] .

أما أجناس الأدب الموضوعية من مسرحية وقصة . فقد استقرت فيهما الدعوة إلى الموضوعية ، منذ شرحها أرسطو فيما يخص المسرحية ، حين تكلم فى نظريته فى المحاكاة . وحتم ألا يتحدث الشاعر بنفسه ، وإلا لما كان محاكيا .

وهذه الموضوعية هى التى تكسب العمل المسرحى والقصصى قوة الحجة الفنية التى تثير المشاعر والفكر معا ، وقوة هذه الحجة من الجانب الفنى تناظر قوة الحجة المنطقية ، كما يقول أرسطو ، بل إنها لتفوقها ، لأن لها ميزة اثارة الفكر والمشاعر معا ، على حين أن الحجة المنطقية ينحصر مجالها فى النطاق الذهنى التجريدى .

وقد روعيت الموضوعية أدق مراعاة فى المسرحيات الكلاسيكية ، وهى قاعدة ضرورية للكمال الفنى .

على أن الشاعر ، أو الكاتب كثيرا ما يصور آراءه وميوله من خلال شخصياته المسرحية ، أو القصصية وليس ذلك بمعيب متى برر هذه الافكار والمشاعر بمجرى الأحداث فى خلقه الأدبى ، بحيث تظهر أمرا طبيعيا على لسان الشخصيات فى موقفها ، فلا يبدو فيها أن الشاعر تدخل مباشرة بحال من الأحوال ، أو أنه يتوجه بها رأسا إلى المشاهدين فى المسرح أو إلى القراء [٨٣] .

ويقف اسماعيل أدهم امام وفرة من النماذج المسرحية والقصصية ، يحلل من خلالها المسرحية أو القصة . وما يهمنا فى هذا المحور من محاور البحث ، أن نشير إلى القضية النقدية " **ذاتية الموضوعية فى الابتداع الفنى** " .

يتناول اسماعيل أدهم مسرحيات عبد الحق حامد الشعرية وكلها مأساوية وتدور حول وقائع تاريخية . أى حول حاضر (**ماضى**) . ومعنى هـــذا ان المادة الخـــام اكثـــر إيغالا فى (**الموضوعية**) . ولكى تتحقق الموضوعية الفنية لابد من أن يستعين الفنان بمنهج الاسترداد التاريخى ومن هنا نفهم اشتغال ، وانشغال ، عبد الحق حامد بالتاريخ ، يطالعه بكثرة ، حتى يختار من حوادثه ما يصح أن يكون موضوعا لمسرحية .

وعبد الحق حامد يحرص أن يتمثل الوقائع الماضية ، بحيث تتغلغل أحداثها فى عقله ، ويندمج فى روح العصر الذى يصور من خلاله أحداث مسرحيته .

واسماعيل ادهم يتعقب مصادر الموضوعية فى فن عبد الحق حامد ، فمن آياتها أن الشاعر ليصل إلى روح العصر الذى عاشت فيه الشخصية التى يصورها يستعين بجانب كتب التاريخ ، بما جاء فى كتب التراجم والمسرحيات التى وضعها أعلام الفن والأدب . ومن هنا نجده يعمد إلى هوميروس وبندار وفرجيل والسعدى والحافظ الشيرازى والفردوسى وإبى العلاء المعرى ودانتى الليجيرى وراسين ، وكورنيل وشكسبير وميلتون وبيرون وهيغو وليخلص من آثارهم بمادة لمسرحياته " [٨٤] .

واسماعيل أدهم يلح علي التزام عبد الحق حامد بالتقاليد الكلاسيكية للمسرح فقد نجح أن يخلق فى مسرحياته أكثر من خمسمائة شخصية ، ينزل فى الصف الأول منها شخصيات الملوك والقياصرة والفاتحين والزعماء والسياسيين والفلاسفة والشعراء والفنانين أى أن إختيار شخصياته يأتى منسجما والتقاليد الكلاسيكية التى تقرر أن تكون الشخصية .. أو الأبطال من النبلاء أو ممن ينحدر من صلب الطبقة الأرستقراطية أو الخاصة .ويتجلى ذلك فى تصور عبد الحق حامد لشخصية فرديناندو ملك تشتاله وأسبانيا [٨٥] فى مسرحية نظيفة والاسكندر الأكبر وأرسطو فى مسرحيته الشعرية " أشبر " أو فى تصوير الخليفة الأندلسى .عبد الرحمن الثالث فى مسرحيته " تزر " .

ومن آيات الموضوعية - كما ينبئ حديث اسماعيل أدهم - أن الشاعر يعمد إلى التغلغل فى روح العصر الذى عاش الشخص الذى يصوره فى مسرحيته ، ويتعمق فى دراسة

حوادث عصره حتى يتسنى له خلق جو مماثل أو قريب من الجو الذى يعيش فيه بطله ، ثم يندمج فى هذا الجو ، ويعمد على أن يقترب بنفسه إليها ليخلص بحياة الشخصية بحيث تاتى قريبةإلى الواقع .

لقد كرس عبد الحق حامد رسالته الفنية للتنديد بالإستبداد والظلم ، وفى تصوير شهوة الحكم والتى تقود الحاكم إلى التحكم فى حرية الشعب . هذه النزعة إصطدمت عند عبد الحق حامد مع ظلم السلطان العثمانى " عبد الحميد " الطاغية الأحمر ، كما سماه ، " فكان نتيجة ذلك أن عمد حامد إلى الحملة عليه وعلى أغراضه الحقيرة فى مسرحياته . ولكن من وراء حجاب ، إذ كان ينطق أبطال مسرحياته بكلام يتمشى مع مجرى المسرحية ويتفق مع روح الشخص الذى ينطقه كلاما يعتبر أبلغ حملة على الإستبداد الحميدى " [٨٦] .

ومن خلال التشخيص الدرامى ينفذ عبد الحق حامد فى الطبيعة البشرية ليصور الرغبة والشهوة القائمة فى تضاعيف الفطرة البشرية . وهو حريص زن يكشف عن أدق خبايا النفس الإنسانية . والشاعر يأتى لك فى مسرحياته بذاتين قائمتين فى كل شخص من اشخاص المسرحية (أشبر) شخص العقل Animus والنفس Anima وهو يريك النضال بين هاتين الذاتين فى أعماق كل شخص ، حيث يعيد بشاعريته الى إبراز هذا النضال فى صور من الشعر الخالص يتضافر على تكوينها الإلهام ودقة الإحساس وخصب الشعور وقوة الفن وعمق الخيال وزخامة الفكر غير أن العواطف والشعور والاحساسات دائما كما تطغى على شخص الشاعر تطغى على شخصيات مسرحياته .ولكن بعد نضال عنيف وصراع مخيف بينهاوبين العقل يخلص بتحليلاته الشخصيه [٨٧] واسماعيل أدهم هنا يؤكد ما سبق من أن الذاتية تتوارى خلف الموضوعية .

* * *

طرحت فى بدء هذه الوحدة من وحدات البحث سؤالا عن الفرق بين الذاتية المقابلة للموضوعية فى الخلق الادبى وبين شخصية الشاعر أو الكاتب التى هى مرادفة للأصالة . والآن أحاول أن أتعرف على رأى اسماعيل أدهم وإجابته عن السؤال من خلال نقده لمسرحيات الحكيم وقصصه .

يقول اسماعيل أدهم ان كل أثر فنى يقوم على ما فيه من الإحساسات والمشاعر والأفكار ، وهذه المواد إنسانية ملك للمجموع البشرى . وهى فى ظهورها فى آثار الفنان تأخذ

طابعا شخصيا ، ذلك الطابع الذى يعطى لفن الفنان ذاتيته ويميز فنه عن فن غيره . وليس هناك ما يمنع أن يستعين الفنان بأفكار فنان غيره أو إحساساته ومشاعره ليخلص ببناء فنى جديد . أما الشئ الذى لا يتفق مع فلسفة الفن فى رأى اسماعيل أدهم - فهو تصوير المشاعر والأحاسيس والأفكار من خلال تشبيهات وأخيلة واستعارات وكنايات فنان آخر . فأصالة الفنان تقوم على قدرته على التصوير وإبتكار المعانى البكر (لاحظ الصلة بين البكر والإبتكار) وهى ملك شخصى للفنان يستمدها من ذاتيته ومن وجدانه .

من هنا فثمة قدر مشترك - فى فلسفة الفن - من الفنانين من الإحساس والمشاعر والأفكار .أما صورة التعبير فذلك ملك شخصى للفنان يسم كل فنان بميسمه ، والفنان له ان يستعين بأفكار غيره ، وبالإحساسات والمشاعر التى يجدها فى آثار الغير - لأن هذا ملك عام ومادة الفن - ليقيم آثاره الفنية . فالفنان كالمعمارى يستخدم اللبنات - وواحدة هى - فى اقامة مبانيه ، وطراز البناء هو الذى يسم البناء المعمارى بالمهارة والاقتدار . كما يسم الفنان بالقدرة الفنية .

من هنا كان البحث فى توليد المعانى من أهم قضايا النقد الأدبى . فهى مقياس لمعرفة أصالة الفنان وإبتداعه . فالبحث عن أصالة توفيق الحكيم - من ثم - أو ابتداعه فى فنه تقوم على تحليل البناء الفنى لمسرحياته ، من حيث منحى العرض والقالب الذى عرض فيه ، وارتباطه بنفسية صاحبه [٨٨] . وبموقفه من الموضوع والمضمون الذى يحمله العمل الفنى . وهنا ينبغى أن نظل على ذكر بمقولة فيشر . **فالمضمون ليس مجرد ما يقدمه الفنان ، بل أيضا كيف يقدمه ، وفى أى سياق ، وبأى درجة من درجات الوعى الاجتماعى والفردى** [٨٩] .

إن الحكيم نتيجة لرؤيته الفكرية المثالية [٩٠] تراجع عن العالم الواقعى الملموس المحسوس إلى العالم الداخلى ، عالم الباطن القائم وراء الحس ، فكان نتيجة ذلك أن غرق فى طيات ذاته وحاول أن يخلع من نفسه على الأشياء معانى كلية ، تقابل الطبائع الثابتة . فشخص " شهر زاد " فى مسرحيته الخالدة التى تحمل هذا الاسم تمثل شق الانثى فى النوع الإنسانى بكل طبائعها ، وشخص العبد يمثل الشهوة البهيمية .وشخص الوزير قمر يمثل الإحساس البديعى والشعور بالجمال ، كما إن شخص شهريار يمثل التفكير الخالص والعقل المحض " [٩١] .

ولا يمتد الحكيم بفكره وفنه ليستوعب الواقع بل يرتد الى " ذاته " فيتخذ من حياته

وفكره وعالمه المثالى او قل يستمد (رؤيته) الفنية للشخصية من (رؤاه) الحالمة . من هنا نفهم سر تحطيمه للنماذج الانسانية أو للشخصية الانسانية ذات الأبعاد . فالحكيم يعتقد أن الشخصية وهم زائف فتراه يحطم فكرة النماذج الإنسانية إلتى هى الأساس فى المسرحية التحليلية ويقيم فكرة اللاواعية والعقل الباطن متأثرا بفرويد ، وهو فى كل هذا يبين أثر عدم توازن العواطف فى حياة الاشخاص "[٩٢] .

و د. ابراهيم ناجى يفسر علة تحطيم الحكيم للشخصية الفنية بالرجوع إلى طفولة الحكيم وملاعب صباه والذكريات التى ظلت ملازمة لتلك الملاعب . فقد كان متصرفا إلى التأمل فى **الأشياء** أكثر من تأمله فى **الأشخاص** .

أقصد " بالأشياء " اللعبة التى يلهو بها ، والكرسى الذى يجلس عليه كما أقصد القمر أو النجوم التى يراها فى الليل ، أو الشمس التى يحدق فيها بالنهار .

هذه هى الأشياء التى بقيت لاصقة بمخيلته ، ومنها تكونت حاسته الفنية .. ولكن حياة الفنان عنده ، كانت خلقا وابتكارا فقط ، ولم يتحقق عنصرها الأصيل عنده ، وهو الناحية الاجتماعية إلا متأخرا جدا . وقد حاول أن يحققه عمليا ، إما بالعمل الحقيقى للمجتمع ، أو باعطاء صورة يحتذى بها ، وأبسط هذه الصور الزواج ، نسيت عنصرا ثالثا وهو الغيرية ، فإن إستغراقه فى الذهول أى إنغماسه فى ذاته لم يدع للغيرية مجالا إلا فى الاستفاقات النادرة " [٩٣] من هنا تأتى الشخصية منسجمة مع فكره هو ، لا فكرها ، تدور فى تلك المطلق من الأفكار والمعانى ، حافلة - وهذا طبيعى - بالرموز . لذا ، تتغلف الذاتية وراء الرموز التى يحرص الحكيم أن يصب فيها شخصياته - التى هى امتداد فنى لشخصيته - فى إطار من الموضوعية .

فمسرحية " شهر زاد " تتحرك الرموز شخوصا فى جو المسرحية [٩٤] والرمز عند الحكيم ليس لغزا شبه مغلق ، فهو لم يترك رموزها لتستنبط استنباطا وآثر أن ينص على تفسيرها نصا فى ظاهر سطوره أثناء الحوار [٩٥] .

يقول اسماعيل أدهم : لما كان الفنان يروى عن نفسه فى أثاره ، فإنه قد يسلك أحيانا طرقا ملتوية ... فينتحل فى آثاره أسماء وعناوين مختلفة ، والتأمل فى العناصر الروحية فى أثار فنان معين ، تبين الرابطة أو الوشائج التى ترتد إلى أورمة واحدة . من هنا فشخصية الحكيم ظاهرة بكل صفاتها ومشاعرها فى هذه المسرحية فشخص الملك يمثل توفيق الحكيم وقد

إحتجب فى قمم المعرفة ، وشخص الوزير يمثله فى طور من أطواره حين كان قلبا يتفتح للجمال وشخص العبد يمثل الناحية البهيمية منه وشهر زاد هنا هى الحياة .

ويقوم فن توفيق الحكيم فى عرضه لشخصياته على أساس أن يعرف القارئ بالنماذج التى يخلقهامن طرائق تفكيرها وزسلوب عملها وبدرات روحها . وهى مقدرة تدل على قدرته على العرض والتصوير . وهو يخلق شخوصه ويتخيلها دون شرحها وتحليلها . بل يترك لذهن القارئ أو المشاهد الشرح والتحليل من مجموع الأعمال التى تقوم بها الشخصيات والأفكار التى يديرها فى ذهنهم والحوار الذى يجريه على افواههم أو السنتهم ولهذا تجد حيوية الاشخاص ودلائل الحركة من مستلزمات فنه (وحديث آدهم يشى بافتقاد الحكيم لهذين العنصرين) .

ولأن الحكيم يرفض فكرة النموذج الانسانى الثابت ، متأثرا بفرويد فى نظريته وبفن ماترلنك ويراندللو وابسن فى مسرحهما ، فالشخصية عنده وهم . ومن ثم نجدها صنيعة الظروف والاحتمالات . وليست خالقة لها أو متفاعلة معها بل منفعلة بها . ويتولد عن ذلك أن الشخصيات فى مسرح الحكيم تقوم على فكرة عدم التوازن فى مشاعرها وإحساساتها . ومع ذلك فالشخصيات فى مسرح الحكيم تخلق الحوادث على نحو ماهى عليه من عدم التوازن ..

ونلاحظ أن حياة التردد التى نلمسها فى شخصيات مسرحه ، مردها طبيعته المرنة المترددة ، " ذلك ان الشخوص التى يخلقها الفنان انما يخلعها على مسرح قصصه من طبيعة نفسه ، وصورها يستقيها من أسباب ذاته فتنزل قريبة منه ، ان لم تكن صورة ونموذجا له [٩٦] .

ومن هنا جاءت حياة التردد فى الشخصيات التى يخلعها توفيق الحكيم لأن هذه الشخصيات هى صور نفسه تقنعت أو تخفت وراء أشكال من الرمز يحركها فى قصصه ومسرحياته .

وثمة صلة بين العناصرالروحية التى فى شخصياته وبينه . وهى صلة تمتد بخيوطها من نفس الحكيم . فالملك شهريار فى مسرحيته " شهر زاد " تجده قد انتهى من طور اللعب بالأشياء والتمتع بهاإلى طور التفكير فيها والمراحل التى مر بها شهريار فى رحلة البحث والمعرفة [٩٧] تصور حقيقة شخصية الحكيم أحسن تصوير .

فالأطوار أو المراحل النفسية التى يصورها الحكيم فى مسرحيته " شهر زاد " تبين لنا فكرة خروج الزوج عن المادة واستعلائها عليها ، **ومن هنا كانت قصة شهر زاد عند توفيق الحكيم ليست قصة الخيال والبذخ والخرافة ، انما هى قصة الفكر والحقيقة العليا. من هنا تأتى أصالة توفيق الحكيم .**

إن شهر زاد فى قصة الحكيم هى قصة الحياة التى يدخلها الإنسان وهو طفل يلهو ثم يتدرج منها إلى رجل يشعر ويحس ويتركها كائنا يتأمل ويفكر . ومن هنا نجد الصلة بين شخص الاستاذ الحكيم وشخص الملك شهريار ، كلاهما انغمر فى المادة حتى شبع منها فانطلقت منه الصيحة : لقد شبعت من المادة . ولقد بلغ الحكيم فى هذه المسرحية قمة فنه ، فعرف كيف يعرض إحدى المأساتين ، مأساة الروح والمادة فى هذه الحياة عرضا فنيا ، ذلك لأنه كان يعرض نفسه فى هذه المأساة (٩٨) .

وهناك صلة بين شخصيات مسرحية . الخروج من الجنة (*) وشخصيات مسرحية " شهر زاد " فشخصية عنان تقابل شخصية شهر زاد ، فبينما نرى شهر زاد تقول لشهريار : انك تبقى على لكونك تجهلنى وفى المنظر الثانى ، نرى عنان تبعد مختار عنها خشية أن يعرفها فيملها (المنظر الثالث) من المسرحية وهذه المشابهة ليست عرضية ،إنما تتصل بالعناصر الروحية التى تكون المرأة أما شخصية مختار " فى المسرحية فعناصره الروحية وما هو عليه من تباين وتردد فى النوازع النفسية ، انما يستحضر الى الذهن شخصية توفيق الحكيم . من هنا فشخصية مختار تمثل توفيق الحكيم تمثيلا دقيقا .

وفى قصة " عودة الروح " * يستمد توفيق الحكيم من تاريخ حياته فى طفولته وصباه مادة قصصية فيجلى شخص والده فى شخص (حامد بك العطيفى) وشخـــص محبوبته فى " سنيه " وشخصه فى " محسن " ومنهج الحكيم فى إدماج حياته وتاريخه فى القصة تذكرنا بمحاولة الأديب الروسى ايفان بونين فى قصة " ارستيف " ومحاولة الروائى الانجليزى (كنز فى قصة David Coperfield وبلزاك فى Feslysdansdavallée أولئك الذين ادمجوا حياتهم وتاريخهم فى هذه القصص (٩٩) .

---

* انتقد توفيق الحكيم منهج اسماعيل أدهم فى " عودة الروح " فى اعتبارها وثيقة تاريخية ، فهو لم يفرق بين " الرواية " والسيرة الذاتية . فالرواية عمل ابتداعى يدخل فيه الخيال ، ولوازم الفن الروائى . فى حين أن السيرة الذاتية عمل توثيقى يلتزم بالحقيقة التاريخية ... ولابد فى العمل التوثيقى فى السيرة الذاتية أن يذكر فيه الأشخاص باسمائهم الحقيقية طبقا لشهادات ميلادهم ، راجع ادباء معاصرون/٣٨ .

إلا ان توفيق الحكيم ، وقد تهيأت طبيعته أن تأخذ الواقع من ناحية الرمز ، اتخذ لقصته إطارا رمزيا ، فتراه يعتمد على كتاب " الموتى " ويستقى منه أسطورة ايزيس [١٠٠] .

ويتابع اسماعيل أدهم فن توفيق الحكيم القصصى فى مساربه الذاتية فاقاصيصه من حيث أنها تدور من حوله فهى تحلل شخصيته وحياته . ويلتفت اسماعيل أدهم إلى الجوانب الروحية التى يخلعها توفيق الحكيم على شخصياته ولاشك أن حياة العزلة التى عاشها توفيق الحكيم قد هيأت له المناخ النفسى لسبرغور نفسيته حتى انه قدم نفسه فى كثير من العمق النفسى . ويستنتج اسماعيل أدهم ملامح شخصية الحكيم ، وقد قدمها فى شخص محسن فى قصة " عودة الروح " و " عصفور من الشرق " أنه شخصية مترددة مريضة النفس [١٠١] .

وما يهمنا ان نقول بعد عرض رأى اسماعيل ادهم فى آثار توفيق الحكيم القصصية والمسرحية أن نؤكد أن الحكيم قد تخفى بشخصيته وراء ستار الرمز ولم يكن الرمز خافيا فى دلالته على ذاتية صاحبه ، وكان ذلك على حساب الواقع الموضوعى .

إن ذاتية الموضوعية ، هى التى من خلالها ، نستطيع أن نفهم معنى قول : جان بول سارتر " لا حيدة في الفن " فكل عمل ادبى دعوة ، وادراك خاص للحياه ، واتخاذ موقف حيالها فلا سبيل إلى أن تختفى شخصية الكاتب وتمحى معالم ذاته فى خلقه الأدبى . فهو خبئ وراء عمله الموضوعى . ولا ينبغى أن يقف منه موقف المستهتر أو المغترب عن عصره ومجتمعه . ولكل كاتب فى ذلك موقفه الخاص .

على ان موقف الكاتب ، وآراءه وافكاره الذاتية فى قصصه ومسرحياته ، لا يمارى سارتر لحظة واحدة أنها يجب ان تكون لها ما يسوغها فى العمل الأدبى مستقلة عن شخصية خالقها ، وهو ما افتقدناه فى اعمال توفيق الحيكم ، وإلا ضاع النضج الفنى ، كما ضاع الأثر المقصود للعمل الأدبى فى وقت معا [١٠٢] .

ومقولة سارتر هنا تذكرنا بمقولة " زولا " الذى كان يدعو إلى موضوعية للكاتب تشبه موضوعية العالم فى معمله ، وإن جاءت قصصه مرآة لآرائه فى كثير مما غص به مجتمعه من شرور وقبح ، ومن مظالم ينوء بعبئها طبقة العمال خاصة ، وهو ينشد كما قال هو – من وراء هذا التصوير مثالية فى مجتمع جديد ، على الرغم من موضوعيته التامة ، أى من وراء تبرير الأحداث فى قصصه بمجراها الطبيعى فى الاحداث والمواقف التى احكم تصويرها . ولعل الهجوم الذى تعرض له (احمد شوقى) فى مسرحياته الشعرية مرده لأنه لم يوفق دائما فى ان

يحقق ذاتية موضوعيته ، فبرزت مشاعره الغنائية . من هنا غدت مسرحياته نحيلة دراميا . ولعل فلوبير كان موفقا تماما فى دعوته الى الموضوعية التامة ، ورغم قوله " مدام بوفارى هى أنا " فقد صور من خلالها ، وفى قصصه الأخرى ، جيله وأزمته .. وكيف اخفق هذا الجيل ، وتتبدى آثار العصر الذى عاشه فلوبير ، فى احباط شخصياته . وقد بث فى ذلك كثيرا من أرائه ومشاعره ، ولكنه حقق موضوعية ذاته فى عمله المسرحى والقصصى تحقيقا كاملا ، وان شفّت بعد ذلك عن موقفه هو فى الحياة . وهذا التوازن بين الذاتية والموضوعية هو ما افتقده اسماعيل ادهم - وافتقدناه نحن معه - فى آثار توفيق الحكيم المسرحية والقصصية .

لكن ما صلة الموضوع والمضمون ، باللفظ والمعنى ، بالصوره على نحو ما فهمها اسماعيل ادهم " الاجابة عن هذا السؤال نطرحها من خلال معالجة" الصورة الفنية " وهو موضوع الفصل التالى .

هوامش الفصل الرابع :

١ - استخدم النقاد مصطلحات : الشكل والمحتوى ، الصورة والمضمون ، اللفظ والمعنى للدلالة على ما يعنيه مصطلح الشكل والمضمون .

انظر : د . شوقى ضيف : فى النقد الأدبى ، الطبعة الثانية ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٦/١٦١ .

د . محمد غنيمى هلال : النقـد الأدبى الحديث الطبعة الثانية ، القاهرة ، ١٩٧١/٢٥٢ .

د . محمد زكى العشماوى : عالم الفكر ، المجلد التاسع ، العدد الثانى ، يوليو - اغسطس - سبتمبر ١١/١٩٧٨ .

د . عبد القادر القط : مفهوم الشعر عند العرب ، ترجمة د . عبد الحميد القط ، الطبعة الاولى ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨٢ ،/١٦٣ .

٢ - Croce, Benedetto, Esthétique comme science de l'expression et linguis-tique Générale, traduit par Henry Bigot, Paris, 1909. P. 101.

والنقل من كتاب د . غنيمى هلال : النقد الأدبى ، الحديث ، المرجع السابق /٢٥٤ ، ٢٥٣ .

٣ - المرجع نفسه .

٣ (مكرر) الفتك : المجون . فَتَكَ : ركب ما تدعو إليه نفسه غير مبال . فتك فى سلوكه : مَجَنَ (المعجم الوسيط) .

٤ - الحيوان : الجزء الثالث ، تحقيق محمد عبد السلام هارون ، الطبعة الثانية ، عيسى البابى الحلبى ، ١٣١/١٩٦٥ - ١٣٢ .

٥- ابن طباطبا : عيار الشعر ، القاهرة ، ٨/١٩٥٦ .

٦ - المرزوقى : شرح ديوان الحماسة ، نشر احمد أمين ، عبد السلام هارون ، القسم الأول ، الطبعة الثانية ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٤/١٩٦٧ .

٧ - ابن الأثير : المثل السائر ، القاهرة ، ١٣١٢ هـ ، /١١٢ .

٨ - المرجع نفسه / ٣١١ .

٩ - قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، القاهرة ، ١٠١/١٩٣٤ .

١٠ - الشعر والشعراء : الجزء الأول ، تحقيق أحمد محمد شاكر ، دار المعارف ، ٦٥/١٩٦٧ .

١١ - المرجع نفسه /٦٦ .

١٢ - د . عبد القادر القط : المرجع السابق /١٦٨ .

١٣ - د . زكى نجيب محمود : المرجع السابق .

١٤ - د . عبد الرحمن بدوى : تلخيص كتاب ارسطو طاليس فى الشعر ، ضمن كتاب فن الشعر ، النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٥٤/٢٤٢ - ٢٤٣ .

١٥ - د . جابر عصفور : الصـــورة الفنيـــة فى التـــراث النقـــدى والبلاغى ، المرجع السابق /١٩٧ .

وراجع ابن قتيبة : الشعر والشعراء ٦٥/١ وابن طباطبا : عيار الشعر /٨٤ ،

وقدامة بن جعفر : نقد الشعر / ١٢ وابن جنى : الخصائص / ٢١٧ - ٢٢٠

وعبد القاهر : أسرار البلاغة / ٢١ - ٢٤ .

١٦ - الآمدى : الموازنة بين شعر ابى تمام والبحترى ، تحقيق السيد احمد صقر ،

دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٥ ، ١٤٣/١ .

١٧ - نفسه / ٤٩٥.

١٨ - نفسه / ٢٢٧ .

١٩ - نفسه / ٢٣٤ .

٢٠ - راجع د . جابر عصفور : المرجع السابق ، صفحات ٢٥٥ ، ٢٥٦ ، ٢٥٧ ، ٢٥٨ ، ٢٥٩ ، ٢٦٠ ، ٢٦١ ، ٦٢٦٢ ، ٢٦٣ ، ٢٦٤ ، ٢٦٥ ، ٢٦٦ .

٢١ - البيان والتبين ، ح ١ /١٣٤ - ١٣٩ وقارن : ابن قتيبة : الشعر والشعراء /٣ - ٤ .

٢٢ - البيان والتبين ، ح ١ /٨٣ - ٨٥ ، ٨٦ ، ٩٢ ، نح ٤ /٢٤ .

٢٣ - العمدة ، الجزءالاول ، تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد ، الطبعة الرابعة ، ١٩٧٢ ، ددر الجيل ، بيروت / ١٢٤ .

٢٤ - مجموع رسائل الجاحظ ، القاهرة ، ١٩٤٣ / ٨٥

٢٥ - المقدمة : المرجع السابق / ٥٧٧ - ٥٧٨ .

٢٦ - د . جابر عصفور : المرجع السابق / ١٠٣ .

٢٧ - ابوحيان التوحيدى : الهوامل والشوامل ٢٧٢/١ .

٢٨ - راجع الوساطة /١٥ - ١٦ وابن رشيق : العمدة ١٩٧/١

وابن خلدون ، المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

٢٩ - حازم القرطاجنى : منهاج البلغء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجه ، تونس ، دار الكتب الشرقية ، ١٩٦٦ /٤٢ - ٤٣ والنقل من كتاب : الصورة الفنية ، المرجع السابق /١٠٦ .

٣٠ - See : George Whalley, Poetic process , An essay in poetics, Routledge and Kegan paul, London, 1953 , p.64.

والنقل من كتاب : الصورة الفنية / ١٣١ .

٣١ - بشر فارس : أ - الشعور بالجمال عند برجسن ، مجلة الثقافة : العدد ١٩٤١/١٢٥ .

ب - وكلمة الشاعر ، المقتطف ، ابريل ١٩٤٥ .

٣٢ - دلائل الاعجاز ، طبعة المنار ١٣٣١ هـ/١٩٨ - ١٩٩ .

٣٣ - مفهوم الشعر عند العرب ، المرجع السابق /١٧٧ .

٣٤ - الفهرست /٥٥ ، ٦٠ ، ٦٩ ، ٧٧ .

٣٥ - عبد القاهر ، المرجع السابق / ٥٠ .

٣٥ مكرر - ابن الأثير / المثل السائر /٢١٢ .

٣٦ - عبد القاهر / المرجع السابق / ٤٤ .

٣٧ - شكرى محمد عياد : كتاب ارسطوطاليس فى الشعر ، القاهرة ، دار الكاتب٢٧ - ابوحيان التوحيدى : الهوامل والشوامل ٢٧٢/١ .

٣٨ - شكرى عياد : الادب فى عالم متغير ، الهيئة المصرية للتأليف والنشر ، ١٣/١٩٧١ .

وانظر : فيشر : ضرورة الفن ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٧١/١٩٧١ .

* يستخدم كروتشه الصورة بدلا من الشكل .

٣٩ - المجمل فى فلسفة الفن ، ترجمة سامى الدروبى /٥٦ ، ٥٧ .

٤٠ - المرجع نفسه /٦٦ .

٤١ - المرجع نفسه /٥٥ .

٤٢ - الفن خبرة : ترجمة د . زكريا ابراهيم ، القاهرة ، دار النهضة العربية ، ١٩٢/١٩٦٣ .

٤٣- فيرنون هول : موجز تاريخ النقد الادبى ، ترجمة محمود شكرى مصطفى ، وعبد الرحيم جبر ، بيروت ، ١٨٦/١٩٧١ .

** البديهة ، الحدس

الحدس هو الادراك الفورى المباشر لمفهوم أو علاقة أو قضية دون أن تسبقه خطوات عقلية واعية على سبيل التمهيد والاعداد له . وهناك من يعتبره نوعا من التعاطف الغريزى بين الوعى وبين الحالة أو الشئ الذى يقوم المرء على دراسته (برجسون) ، ويقول درفر Drever فى معجم السيكولوجيا . ان الحدس أو البديهة هو مصطلح شعبى اكثر منه علمى . على ان الحدس يقترب من الإيحاء وينطوى على عناصر مباشرة غير قائمة على التفكير أو الاستنتاج والتحليل .

موسوعة علم النفس : اعداد د . سعد مرزونق ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ٥٩/١٩٧٧ .

٤٤ - المرجع السابق /٦٩ .

٤٥ - المرجع السابق /٦٣ وزكى العشماوى : عالم الفكر المجلد التاسع العدد الثانى - يوليو - اغسطس - سبتمبر ٢١٣/١٩٧٨ .

٤٦ - المرجع السابق /٦٤ .

٤٧ - راجع ص ١٤٥ من هذا الفصل عن (اللفظ والمعنى)

٤٨ - المرجع السابق / ٦٤ .

٤٩ ، ٥٠ - المرجع السابق / ٦٥ .

٥١ - المقتطف ، يناير ١٩٣٩ ، والجزء الثانى من المؤلفات الكاملة للدكتـــور اسماعيل أدهم " شعراء معاصرون " تحرير وتقديم دكتور احمد الهوارى ، دار المعارف ، ١٧٨/١٩٨٤ .

٥٢ - نفسه / ١٧٧ .

٥٣- العقاد : مقدمة ديوانه / ٨ .

٥٤ - العقاد : يسألونك / ٦ ، مطالعات / ٢٨٦ ، ٢٥٧ ، مراجعات / ١٦٠

خلاصة اليومية / ٧٢ ، ساعات بين الكتب /١٦٩ .

٥٥ - مراجعات / ١٦٠ .

٥٦ - اللفظ والمعنى ، المقتطف ، التعريف والتنقيب مايو ١٩٤٤ .

٥٧ - راجع رأى ابن رشيق فى العمدة ، أول باب اللفظ والمعنى ، و " مجموع رسائل الجاحظ "/٨٥ .

٥٨ - كلمة الشاعر ، المقتطف ، ابريل ١٩٤٥ .

٥٩ - شعراء معاصرون /١٧٧ .

٦٠ - نفسه / ١٧٩ .

٦١ - نفسه / ١٧٦ .

٦٢ - نفسه / ٤٧١ .

٦٣ - نفسه / ٤٧٣ .

٦٤ - نفسه / ٤٧٤ .

٦٥ - نفسه / ٤٧٥ .

٦٦- نفسه / ٤٧٨ .

٦٧ - نفسه / ٢٤٠ ، ٤٢١ .

٦٨ - تشارلز مورجان : الكاتب وعالمه / ٧٩ - ٨٠ .

See, William Wimsatt & Cleanth Brooks, Literary criticism. A short histo-y, London, Routledge and hegan paul, 1965, p. 407.

٦٩- (مكرر) P.B., Shelley, A defence of poetry, quoted from Edmund Jones, English critical essays Nineteenth Century), p. 134.

٧٠- See, Hizlitt wjilliam, lectures on the English poets, pp/2-3

٧١ - ضرورة الفن / ٧١ .

٧٢ – نفسه / ٧١ .

٧٣ – شعراء معاصرون / ٤٢١. والمقتطف مايو ١٩٤٠ .

٧٥ – نفسه .

٧٦ – نفسه / ١٧٠ – ١٧١ .

٧٧ – نفسه / ٣٦٠ .

٧٨ – نفسه / ٣٦١ .

٧٩ – نفسه / ٣٥٩ .

٨٠ – د . محمد غنيمى هلال ، موضوعية الذاتية وذاتية الموضوعية فى الخلق الأدبى ، مجلة " المجلة " العدد ٧٧ ، مايو (آيار) ١٩٦٣ ، / ٣٧ .

٨١ – المرجع نفسه .

٨٢ – د . عبد القادر القط ، الاتجاه الوجدانى /٢٦ .

٨٣ – المرجع السابق / ٣٨ .

٨٤ – شعراء معاصرون / ٤٨٨ .

٨٥ – راجع النص الكامل لمسرحية : نظيفة وقد ترجمها اسماعيل ادهم ، ونشرت فى الحديث ، العدد العاشر ، حلب ، تشرين الأول " اكتوبر " ٣٦٩/١٩٣٩ وما يلى . ثم نشرت فى الجزء الثالث من المؤلفات الكاملة للدكتور اسماعيل ادهم ، تحرير وتقديم دكتـور احمـد الهوارى " قضايا ومناقشات " القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨٦، /٦٧٠ وما يلى .

٨٦ – شعراء معاصرون /٤٨٩ .

٨٧ – المرجع نفسه / ٤٩٠ .

٨٨ – المؤلفات الكاملة للدكتور اسماعيل ادهم ، الجزء الأول ، أدباء معاصرون ، تحرير وتقديم دكتور أحمد ابراهيم الهوارى ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٨٥/١٧٥ – ١٧٦ .

٨٩ – ضرورة الفن / ١٧٢ .

٩٠ – راجع د . عبد المحسن طه بدر (أ) تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر ، القاهرة ، درار المعارف ، ١٩٨٢ .

(ب) الروائى والارض ، القاهرة ، المؤسسة المصرية .. ١٩٧١ .

(حـ) حول الأديب والواقع ، القاهرة ، دار المعرفة .

ووازن بين آراء د . عبد المحسن بدر وما جاء فى " لعبة الحلم والواقع " " لجورج طرابيشى "، بيروت ، دار الطليعة ، الطبعة الاولى ، يناير ١٩٧٢ .

٩١ – ادباء معاصرون : المصدر السابق /١٧٤ .

٩٢ - المصدر السابق /١٥٤ .

٩٣ - المصدر نفسه / ٢١٦ .

٩٤ - المصدر نفسه / ١٥٨ .

٩٥ - عبد الرحمن صدقى ، الرسالة ، ١٢ ابريل ١٩٣٤/٥٥٦ - ٥٥٨ .

٩٦ - أدباء معاصرون : المصدر السابق /١٦٦ .

٩٧ - المصدر نفسه / ١٦٦ ، ١٨٨ ، ١٨٩ ، ١٩٠ .

٩٨ - المصدر نفسه / ١٩٢ .

* المسرحية مستوحاة من قصة ابى نواس مع عنان جارية الناطفى .

٩٩ - المصدر نفسه / ١٦١ .

١٠٠ - راجع ، د . أحمد ابراهيم الهوارى : الفكرة العربية فى عودة الروح ، فى البناء الفنى للرواية (الصدى الأسطورى) دار المعارف ، ١٩٨٣ ،/٢٩ - ٣٦ .

١٠١ - أدباء معاصرون / ١٨٦ .

١٠٢ - د . محمد غنيمى هلال ، المجلة ، مايو ١٩٦٣ .

* * *