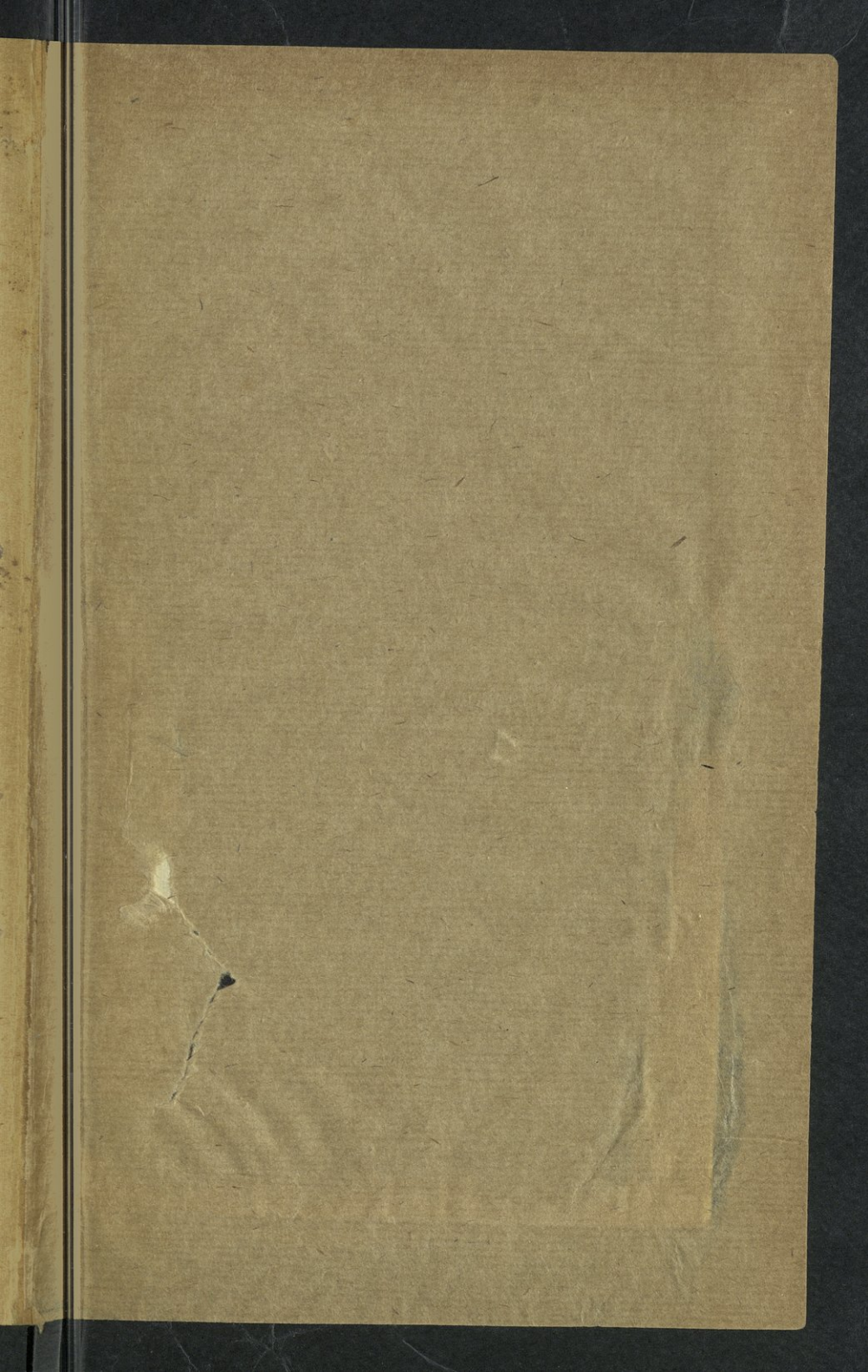


==

17

JA

74



801

C48aA

C.1

بجته الأليف والفرجة والنشر

سبيل الفكر الحديث

فوز الألف

تأليف

ه. ب. تشارلتن

Gift: French. Class

East. Sept: 1948

تعريب

زكي نجيب محمود

68061

العدد الثامن ١٦

العدد الثاني



1888

مقدمة المحرر

هذا كتاب ألفه هـ . ب . تشارلتن H. B. Charlton أستاذ الأدب الإنجليزي في جامعة مانشستر بإنجلترا ، وسماه « فن الدراسة الأدبية » The Art of Literary study ، وقصد به إلى أوساط القراء الذين لم يتعمقوا في أصول النقد الأدبي ، ولعلمهم لا يريدون أن يتعمقوا فيها ، فهم يقرءون آثار الأدباء من شعر ونثر ليستمتعوا بما يقرءون ؛ فأراد مؤلف الكتاب أن يكون لهؤلاء مرشداً ومعيناً ، وأن يهديهم إلى بغيتهم سواء السبيل ؛ فهو في الفصل الأول يبين لقارئ الشعر كيف ينبغي له أن يقرأ الشعر لكي يسيغه ويتذوقه . وفي الفصل الثاني يحدد لبعض المصطلحات الأدبية معانيها حتى يكون القارئ أتم دراية بما يقرأ . ثم يبين في الفصل الثالث لكل فن ميدانه ونطاقه ، ليعرف صاحب الفن ما حدوده ؛ فلا يطغى الشاعر على ما يجب أن يترك للمصور ، ولا كاتب القصة على ميدان الرواية المسرحية وهكذا . وفي الفصل الرابع يوضح لنا الكاتب أصول القصة وأوضاعها وشروطها توضيحاً دقيقاً بارعاً . كما يوضح في الفصل الخامس أصول الرواية المسرحية وشروطها . ولعلنا في هذا العهد الذي أخذت فيه القصة والمسرحية تلتصقان سبيلهما إلى الظهور في الأدب العربي أحوج ما نكون إلى هذين الفصلين الأخيرين . فليس من يمشى مكباً على وجهه أهدي ممن يمشى على صراط مستقيم .

ولقد أخذت على نفسي أن أنقل آراء الكاتب نقلاً أميناً لا زيادة فيه

ولا نقصان ، دون أن ألتم الترجمة الحرفية جرياً على السنة التي رسمتها
لجنة التأليف والترجمة والنشر في إخراج هذه السلسلة ؛ فقد أقف هنا سطرأ
أو سطرين لأوضح فكرة أخشى أن تكون غامضة على القارىء العربي ،
وقد أقتضب هناك سطرأ أو سطرين لأجتنب إطناباً ليس فيه كبير غناء .
واستبحت لنفسى أن أبدل عنوان الكتاب فجعلته « فنون الأدب »

وبديهي أن كتاباً في النقد الأدبي لا بد له أن يسوق الأمثلة والشواهد
للبيان والإيضاح . وبديهي كذلك أن من الأمثلة ما يفقد في الترجمة موضع
الاستشهاد بحيث لا تعود له دلالتة التي أريد له أن يوضحها ، فلم يكن لي بد
من التصرف الشديد ؛ فأمثلة حذفها حذفاً وحاولت جهد المستطاع أن
أستبدل بها أخرى من الأدب العربي تدل بعض الدلالة على ما أراد الكاتب
أن يوضحه ، وأمثلة آثرت نقلها إلى العربية لأن الترجمة لا تفقدها الفكرة
وإن أفقدتها شيئاً من جمال لفظها ؛ ولم أشأ أن أفصل الأمثلة الدخيلة في
هوامش الكتاب ، بل أجريتها في سياق الحديث ليخرج القارىء العربي
بشيء قريب من الأثر الذي يخرج به قارىء الكتاب في أصله الإنجليزى .
فإن استطاع هذا الكتاب أن يعين قارىء الأدب على أن يزيد من
تقديره لما يقرأ واستمتاعه به فقد أدى رسالته .

وإني أشكر الأستاذ الجليل أحمد أمين بك على اختياره لهذا الكتاب
وعهده إلى بترجمته ومراجعته قبل طبعه .

والله أسأل أن يسدد خطانا وأن يوفقنا إلى ما نريد .

زكى نجيب محمود

الفصل الأول

الشعر

سل من شئت من أوساط الناس : ما الشعر ؟ يجبك : إنه الكلام المنظوم ؛ لكنني في هذا الكتاب سأستخدم لفظ الشعر في معنى لم تألفه الأذان ؛ سأستخدمه لأدلّ به على كلام صدر عن فن ولم يقصد به كاتبه أو قائله أن يضيف بمعانيه إلى ذخيرة العرفان قطرة أو قطرات ؛ سأستخدمه لأدلّ به على كلام يراد به قبل كل شيء أن يكون لقارئه لذة ومتاعا ، وسواء بعد ذلك أكان هذا الكلام نثرا ، كما ترى في القصص والمقالات والروايات المسرحية ، أم كان الكلام نظما ، كما ترى في القصائد الغنائية وشعر الملاحم . وما دمت قد أطلقت لفظ الشعر ليشمل هذا النطاق الواسع الفسيح ، فلا بد لي أن أخرج منه القصائد المنظومة التي قصد بها إلى النفع لا إلى المتعة ، كهذه التي تصادفها في كتب النحو تصوغ لك القواعد في منظوم لتحفظ به الذاكرة في غير عسر ولا عناء . فالذي أردت أن استهلّ به الحديث — إذا — هو أن سمّة الشعر على اختلاف ضروبه أنه لا يرمى إلى نفع ولا يبتغي معرفة وعلما . إنما هو شيء يذاق فيستساغ ؛ ولكن ماذا أريد ؟ إن كان الشعر لا يرمى إلى النفع ، أفيمكن معنى هذا أنه لا ينفع ولا يفيد ؟ أيمكن الشعر حقيقا منا بالجهد والعناء ؟ أخلقون نحن أن ننفق فيه من دهرنا شطرا يقصر أو يطول ؟ أيجوز في هذا العالم الذي يحيط بنا اليوم ،

سمّة الشعر

والذى ارتج زعازع السياسة الهوج ارتجاجاً عنيفاً ، أيجوز لنا إذ نعيش
في عالم اعوججت فيه قوائم المجتمع وأعوزه الاصلاح ، أن نرجى من فراغنا
وقتنا وأن نبذل من مجهودنا قسطاً في دراسة الشعر ، وإن فراغنا لقليل ،
وإن جهدنا لضئيل ؟ فان قال قائل : ولم لا ؟ إن الشعر بعد الغناء متاع
برى لا يضر ولا يؤذى ، أستمتع به لاهياً كما يستمتع اللاعبون بالنرد
والورق في أوقات الفراغ ، فلنا أن نجيبه : أوافق أنت أن الشعر ليس بذي
ضر ولا أذى ؟ ألا يجوز أن يكون الغاؤون وحدهم هم الذين يقرءون
الشعر ويلهون به ؟ إن الرجل من أوساط الناس إذا ازدري الشعر فسيجد
إلى جانبه إمام الشعراء يؤيده في قضيته ويشد أزره ، سيجد شيكسبير يُجرى
على لسان « هتسبير » هذه الأبيات :

قد كنت أوتر أن أكون قُطيطةً تصرخ بالمواء

ولا أعد في قوم يتاجرون بنظم الغناء ،

قد كنت أوتر أن أستمر إلى مقبض نحاسي يصر في وعائه وهو يدور

أو إلى عجلة جفت تُصلصل حول محورها

فذلك كله لا يصيبني بضر اس

كالذى يصيبني به شعره يحز فيقطع

ولا تقل إن ذلك « هتسبير » يتحدث في سياق روايته ، وليس هو

بالرأى يدلي به الشاعر ، فالأح لأحد خطر الشعر كما لاح لشيكسبير ؛ انظر

إلى « هامليت » كيف تردى — أو قل أرداه الشاعر — في المهالك لأنه

يحمل بين جنبيه نفساً شاعرة ، وينظر إلى الأمور بعين الشاعر ؛ وفي « حلم

ليلة في منتصف الصيف » يسوق الشاعر رأيه في الشعراء على لسان الحاكم

في أثينا، فيحشروهم في زمرة أشباههم : المجانين ومحبولى العاشقين ؛ وعجيبٌ أن يتفق شيخ الشعراء في رأيه مع شيخ الفلاسفة : أفلاطون ! فهل جاءك أن هذا الفيلسوف في « جمهوريته » التي يصور فيها دولةً مثلى ، قد انتهى إلى ضرورة إخراج هذه الطائفة الخطيرة من حظيرة المجتمع : طائفة الشعراء ؛ فهم عنده خطر على الدولة من أى ناحية أتيتهم ، هم خطر على الناشئة إن قصدَ بشعرهم إلى تربية الناشئة ، وهم خطر على الأخلاق إن اتخذت أوضاعهم مثلاً أعلى للأخلاق ، وهم فوق ذلك خطر على التفكير إن وضعت أفعالهم أمام العقول نماذجٌ تحتمدى ؛ وإن كان ذلك كذلك فما بقاؤهم في جماعة تنشد لنفسها الكمال ؟

فإن كان هذا رأي أئمة الفكر في الشعر ، فلا ينبغي أن تنال منا سورة الغضب ، إذ تصادف بين أوساط الناس من زردى الشعر ولا يراه جديراً بما يُنفق فيه من وقت ومجهود . وحرى بنا ألا نطالبه بما يؤيد زرابته ؛ فعلمنا نحن — أنصار الشعراء — أن نقيم الدليل على قيمته ، فالبينةُ على من ادعى .

ولما كان الحكم على الشيء فرعاً عن تصويره — إذ لا نستطيع أن نجزم بشيء عن الشعر دون أن نعرف حقيقته وطبيعته — كان لا بد لنا أن نعاود السؤال من جديد : ما الشعر ؟ ههنا تجد إجابات عدة ، منها ما يقف بك عند السطح ، ومنها ما يعمق حتى يضمك في مشكلات ميتافيزيقية قد لا يكون لك بها قبيلٌ . فلئن أقنعت هذه الاجابات العميقة الفلاسفة والعلماء فلنسا زيد اليوم أن نكون من هؤلاء ولا أولئك . ويقنعنا أن نقف مع أوساط الناس حتى نستطيع الفهم والافهام ، فنكتفى من الحلول بأيسرها

ومن الأمور بطواهرها ذات المأخذ القريب ؛ فالشعر عندنا هو كلام يصنعه ويؤلف بينه الشعراء ؛ وإن كان صناعةً وتأليفاً فمَّ يُصنع ، ومن أى مادة يتألف ؟ ههنا أيضا تصدمك إجاباتٌ تضرب من الأمور فى أعماقها ، فتزعم لك أن الشعر مؤلف من أحلام سرمدية خالدة ، أو أنه نفثات تفرز بها القلوب ؛ لكننا سنقف مع أوساط الناس مرة أخرى ، فلا ترضى عن مثل هذا القول المهم ؛ وعندنا أن الشعر مؤلف من ألفاظ ، ومن ألفاظ فقط ، كما تتألف سائر ضروب الكلام ، فكل ما للشعر من سحر يفتن القلوب ، إنما هو سحر صادر عن الألفاظ ، والألفاظ وحدها .

الشعر هو لفظ

إذا فما هى الألفاظ ؟ ما سمعتُ قبل اليوم أن السحر والفتنة من خصائصها . وأفتحُ المعجم لأعلم ما « اللفظ » فإذا هو « صوت أو مجموعة أصوات تواضع الناس على أن تكون جزءا من الحديث لتتنقل بينهم فكرة من الأفكار » . كلا ، لا تحدد نفسك بأوضاع المعاجم ، فلألفاظ مهمة أخرى غير هذه التى يعرفها لنا المعجم ، بل ليس ما يعرف به المعجم « اللفظ » إلا أقل جوانب اللفظ شأنًا ؛ فمن ألفاظ اللغة طائفة قليلة جدا مهمتها أن تنقل الأفكار بين الناس ثم تقف عند هذا الحد لا تعدوه . فالكثير الغالبة من الألفاظ مُثَقَلَةٌ بأشياء غير الفكرة التى تحملها ، مثقلة إلى جانب الأفكار بما لا يقع تحت حصر من الشاعر والصور . خذ لذلك مثلا لفظة « أم » ، فهى عند المعجم دالةٌ على فكرة مجردة لوالدة مجردة ، لا تستطيع أن تصورها لنفسك فى « أم » من لحم ودم ، فتقف إزاء المعنى المعجمى جامد العاطفة بارد الشعور ، لأنه لا يعطيك إلا شبحا خافتا لأم تصلح لكل إنسان ، وهى لهذا نفسه لا تصلح أمًا لإنسان ؛ لكنك

إذ تستخدم في حياتك الخاصة لفظ « الأم » تجده في ذهنك كأنثى حيا .
وترى هذا الهيكل الجامد البارد الذي قدمه إليك المعجم منذ حين قد
انتفض في قلبك نابضا يتدفق عاطفة ويفيض شعورا ؛ « ففكرة » الأم
لم تعد فكرة وكفى ، بل نضمت فيها الحياة ، فخلقت بذلك خلقا جديدا
من العدم أو ما يشبه العدم . ندع المعجم وشأنه في تعريف الأم بالوالدة .
أما أنت وأما أنا في حياتنا اليومية فالأم تعنى عندنا إنسانة بعينها تحيط
بها هالة وضآة من ذكريات الطفولة ، وترمز إلى ما شهدناه في أيامنا الأولى
من أما كن وأحداث ، وتفيض على وجودنا وكياننا سيمًا لا دافقا من
المشاعر الحية ؛ هذا مثال واحد من ألفاظ اللغة بأسرها ؛ فهي في المعجم
جثث هوامد ، وهياكل جامدة ليس بها حراك لأنها خاوية من اللحم والدم ،
هي رموز لأفكار . أما إن سلكنا اللفظ في الحديث فقد أضحي جزءا حيا
من مجرى الحياة ، أو إن شئت فقل إنه بات قطعة من الحياة نفسها يكسوها
اللحم ويجرى فيها الدماء ، وما لحمها ودماؤها إلا الصور والمشاعر التي تحركها
في الأذهان وتشيرها في حياات القلوب ، وهذه المشاعر وتلك الصور جزء
من معانيها ، لأن ذلك هو ما تعنيه بالقياس إلينا .

ليست الألفاظ -- إذا -- أدوات نستعين بها على الحياة ، ولسكنها
في ذاتها جزء من الحياة . بل إن الألفاظ حية أبدا لا تعرف الموت ، وما ماتت
إلا على صفحات المعجم ؛ فجامع المعجم يحدد لك معنى اللفظ تحديداً
قاطعاً ، وبحسب أنه بذلك قد حنطها وخلّفها مضمونة من العبث في صندوق
من زجاج . فما يروعه -- وقد مضى على معجمه عشرون عاما -- إلا أن
يرى سواه قد اضطلع بجمع معجم آخر ، لأن الألفاظ التي ماتت و« حنطها »

قد دبت فيها الحياة وهو لا يدري ، فطراً عليها ما يطرأ على الكائنات الحية جميعاً من تغير وتحول ؛ ومن هنا مسّت الحاجة الى معجم جديد . ومن ذا يريد لنفسه أن يقرأ عن فلان أنه ذهب في «سيارة» إلى داره ، فيخامرهم الشك أن تكون السيارة المقصودة قافلة من الابل لأن ذلك ما يريده لنا المعجم ؟ الألفاظ كائنات حية تولد وتنمو وتتغير وتنفى كسائر الكائنات الحية ، ومنها ما يبلغ فيه التحول حداً بعيداً بحيث يصبح من المعنى السابق كالنقيض من نقيضه ؛ ونسوق لهذا مثلاً كلمةً انجليزية هي «تورى» Tory ، فقد ظلت تعنى حتى سنة ١٦٨٠ مارقا سفاكاً ، ثم أخذت تتحول رويداً رويداً حتى باتت تطلق اليوم على أكثر الناس احتراماً وأشدّهم رعاية للقانون والنظام . ألسنت ترى الى الفلاسفة يشكون من الشكوى أن ألفاظ اللغة لا تُدعَى لهم ولا تستقر في أيديهم ، فما تنفك قلوباً حولاً وهم يريدونها ثابتة جامدة لتصلح للتعبير عن أفكارهم المجردة التي تتصف بالدوام والثبوت ؟ الفيلسوف في حقيقة الأمر لا ينشد ضالته في ألفاظ اللغة لأنها لا تسعفه في مسايرة أفكاره ، فهي متغيرة تغير المادة الحية وأفكاره ثابتة لأنها مجردة عن المادة ؛ إنه يريد رموزاً تعبره عن آرائه العاربية الخالصة ، لأن الرأي الخالص العارى لم يخلق للألفاظ ولم تخلق له الألفاظ ، إذ هي تحمل في تضاعيفها الى جانب الفكرة المجردة الخالصة عدداً يقل أو يكثر من الذكريات والعواطف والمشاعر ، وكلها شركٌ ونفخٌ يحشاها الفيلسوف لأن فكرته إفرازٌ عقليٌ خالص لا تشوبه شائبة من عاطفة أو شعور ؛ فإن أراد الرياضي — مثلاً — أن يحدد العلاقة المجردة بين ضلعي مثلث تساوت ساقاه ، فهو لا يريد لعاطفته أن تتدخل في مجرى تفكيره ليتحزب لضلع

دون ضلع ، ولا يحب لعينيه أن تفتننا بجانب وتنفرا من جانب ؛ ولذلك
تراه لا يطلق على أضلاع مثله ألقاظ خشية أن تحمل اللفظة أكثر مما
يراد لها أن تحمل ، وهو يتحوط للأمر ويميز الأضلاع برموز تحدددها
ولا تضيف إلى ذلك التحديد شيئا آخر ، فيقول عن هذا « اب » وعن
ذاك « ا ح » . وحيثما استطاع الفيلسوف أن يصطنع من الرموز ما صطنعه
أقليدس في الهندسة ، سارع إلى ذلك فرحا معتبطاً ، لأن الرموز مؤتمنة
على نقل المعاني المحدودة البينة ، فهي ميتة لآحياة فيها . أما ألقاظ اللغة
الحية فآداة خطيرة في نقل المعاني ، إن أردت لمعانيك تحديدا لا يعرف
الغموض وثباتا لا يقبل التغير .

ولا تحسبن أننا وحدنا قد احتكرنا لأنفسنا الحق في نفع الحياة السارية
في ألقاظ اللغة بما ندسه فيها من تجارب حياتنا ؛ فقد تداول أسلافنا هذه
الألقاظ ، وكان كل إنسان في كل مرة يستخدم فيها لفظا من الألقاظ
يبث في ثناياها شيئا من المعنى ، فكلما أمعنت الكلمة في القدم ، أو كلما
ازدادت الكلمة تداولاً ، كانت أثقل شحنة بتجارب الناس في حيواتهم ،
أو بعبارة أخرى كانت أملاً بحياة الذين اتخذوها أداة للتعبير عما في نفوسهم .
هكذا تُنعم اللفظة بالحياة كما عاشها الناس ، تتداولها الأجيال المتعاقبة ،
فيقطر فيها كل جيل تجاربه الخاصة من حياته الخاصة ؛ وكأنما يتخذ من
الفكرة الكامنة في حنايا اللفظة مشجَباً يعلق عليه هذه التجارب التي
بثها إياها . أنظن — مثلاً — أن « الناقة » تعني لساكن البادية ماتعنيه
لساكن الحضر ؟ أكانت تشير كلمة « الحرية » عند المصريين القدماء ماتثيره
فينا اليوم ؟ أم ترى أن الألقاظ تختلف خلاءً وامتلاءً باختلاف الظروف ؟

لقد كانت كلمة « الجبال » عند أهل القرن الثامن عشر من الانجيز تعنى هضبة ناهضة على صدر الأرض يضطرب لها خط الأفق فيضطرب في إثره قلب المسافر المسكين ، فلا يظل على بشره ورجائه ، إذ ربما اعترضته في طريقه فأزمته أن يجاهد لاهثا في صعودها وهبوطها . لكن « الجبال » تبدلت عند أهل القرن التاسع عشر ، فأصبحت محارب الطبيعة الشاخمة بأنفها إلى السماء ، وبات مهبط الوحي وملاذ المكروب يجالها الفتان . وكان « الدكتور جونسن » هو الذى طبع الكلمة في القرن الثامن عشر بطابعه ووسمها بمسمى تجاربه فجاءت من البشاعة بما رأيت . وكان « وِرْدِزُورْث » هو الذى نفث في الجبال سحرها في القرن التاسع عشر فأصبحت بفضلهُ مجتلى للفن والجمال .

فليست اللفظة إذا رمزا يشير إلى فكرة ومعنى فحسب ، بل هي نسيج متشعب من صور ومشاعر أنتجتها التجربة الانسانية ، وُبُذَّت في اللفظة فزادت معناها خصباً وحياة ؛ فإن رأيت رجلاً غنياً بألفاظه فاعلم أنه لذلك أوسع حياة من سواه ، وإن رأيت رجلاً قديراً على استخراج المعاني من ألفاظها فاعلم أنه أيضاً أعمق حياة من سواه . وأول طابع يميز الشاعر من سائر الناس قدرته على أن يستخرج من اللفظة المعينة عدداً من المعاني يمجز عن استخراجها سائر الناس . للألفاظ تأثير عجيب في الشاعر ؛ فهي تتفجر في نفسه كأنها القنبلة المشحونة ، فتخرج كل ما محتويه في جوفها من صور ومشاعر وتجارب ؛ أعنى أنها تنحل في نفس الشاعر فتخرج مكنونها الذى اخترنته على مر الدهور ؛ فكل لفظة عند الشاعر مستقلة بوجودها متميزة بشخصيتها تختلف عن كل لفظة أخرى في خصائصها

وسماتها ؛ ولنضرب لذلك مثالا يوضح ما يزيد : لقد رووا أن الخنساء سمعت في عكاظ حسان بن ثابت يقول :

لنا الجففات العُسرُ يلمعن بالضُّحى وأسيافنا يقطرن من نجدة دَمَا
ولدنا بني العنقاء وابني محرق فأكرم بنا خالاً وأكرم بنا ابناً
فقلت الخنساء في نقده : ضَعَفْتَ افتخارك وأزرتَه في ثمانية مواضع .
قال : وكيف ؟

قالت قلت : « لنا الجففات » والجففات مادون العشر فقلت العدد ، ولو قلت « الجفان » لكان أكثر ؛ وقلت « الغر » والغرة البياض في الجبهة ، ولو قلت « البيض » لكان أكثر اتساعاً ؛ وقلت « يلمعن » واللمع شيء يأتي بعد الشيء ، ولو قلت « يشرقن » لكان أكثر لأن الإشراق أَدوم من اللمعان ؛ وقلت « بالضحي » ولو قلت « بالعشية » لكان أبلغ في المدح ، لأن الضيف بالليل أكثر طروقاً ؛ وقلت « أسيافنا » والأسياف دون العشر ، ولو قلت « سيوفنا » كان أكثر ؛ وقلت « يقطرن » فدلت على قلة القتال ، ولو قلت « يجرين » لكان أكثر لانصباب الدم ، وقلت « دَمَا » و « الدماء » أكثر من الدم ، ونحرت بمن ولدت ولم تقتخر بمن ولدك ، وهذا يدل على الفروق الدقيقة بين الألفاظ عند الشعراء .

الشعر مفعم بالمعاني على نحو لا يدنو منه ضرب آخر من ضروب الانشاء ، لأن الشاعر يريد بالألفاظ حين يستخدمها أكبر قسط من معانيها الدفينة ومشاعرها المحزونة . (وإذا وَرَّثْتَ الألفاظ بكل محصولها من معنى وشعور وجدتها متباينة لا يتشابه بينها اثنتان ، لأن لكل منهما تاريخاً

صرت به وظروفاً نشأت فيها وتجارب اندسست في حناياها ، فاللفظتان المترادفتان تتقاربان كما يتقارب الشقيقان ، ولكنهما لا تماثلان تماثل الأصل وصورته ؛ والشاعر المجيد حين يتناول المترادفات لا يفيض عن هذه الفروق مهما دقت ؛ ومن ثم استحال عليك أن تستبدل في القصيدة الجيدة لفظة بأخرى دون أن يتغير معنى القصيدة كلها . والقصيدة العصماء يصيبها الفساد إن تغيرت فيها لفظة واحدة ، لأنها نتاج شاعر عبقرى عظيم . ولا يستحق الشاعر أن يرقى إلى صف العباقرة الأفاضل إلا إن عِلِمَ عِلْمَ الاحاطة واليقين ماذا يريد أن يقول ، وكيف يستطيع وبأى الأدوات يستطيع أن يعبر عن هذا الذي يريد تعبيراً دقيقاً لازيادة فيه ولا نقصان ؛ لكن الشاعر قد يريد أحيانا أن يقول ما يستحيل قوله في ألفاظ ، فتم ضرور من الخيال الجامح تحطم حدود الألفاظ ثم تلوذ بالفرار لأن طبيعتها تأبى عليها السكينة والقرار . وهناك من الشعراء من يشطحون بخيالهم إلى تلك الضروب الشمس الشرود ، فلا يرون من الحياة إلا جوانبها الغوامض الدقائق دون ألوانها المحددة الواضحة ، وهم ممن يطلق عليهم في الآداب الأوربية اسم الشعراء « الابتداعيين » تمييزاً لهم من فريق « الاتباعيين » الذين يدعون بخيالهم وتفكيرهم للقيود والحدود ؛ فهؤلاء الشعراء الابتداعيون يزيدون أن يعبروا عن تجارب صرت بهم وخواطر طافت بأذهانهم مما يستعصى على التعبير ؛ لأنهم إن ساقوها في أدوات التعبير المألوفة باتت كالتجارب والخواطر المألوفة ، وهي ليست كذلك . وبديهي أنك لو جسّمت الظل لم يعد ظلاً ؛ لهذا ترى هؤلاء الشعراء ينتقون للتعبير عما في نفوسهم ألفاظاً توحى بالمعاني ولا تحددها ؛ وذلك باستخدامهم كلمات لم يكن دوراً لها على الألسنة

ولم تألفها الأسماع ، فتكون غرابتها وندرتها سببا في ابهامها وعدم تحديدها ، لأنها عندئذ تكون كالوعاء الملى بمادة مجهولة ، فلا ندري - على وجه التحديد والدقة - على أي شيء يحتوي ؛ في مثل هذه الحالات يكون للابهام قوة أكثر مما يكون للوضوح .

وتحضرنا في هذا الصدد أمثلة من القرآن الكريم ؛ ففي القرآن لفظة غريبة هي من أغرب ما فيه وما حسنت في كلام قط إلا في موقعها منه وهي كلمة « ضيرى » من قوله تعالى : « ألكم الذكر وله الأنثى ؟ تلك إذا قسمة ضيرى » فغرابة اللفظ أشد الأشياء ملائمة لهذه القسمة التي أنكرها الله تعالى على العرب وكقوله تعالى : « طلعهما كأنه رهوس الشياطين » ؛ فهنا ليس حتما عليك أن تعلم المعنى الدقيق للكلمة حتى يكون لها الوقع المنشود . بل إن قوة وقعها في النفس صادرة عن غرابتها وندرتها في الأسماع . وأناظر إلى هذه الآية الكريمة التي يوصيك الله فيها بالديك : « واخض لها جناح النبل من الرحمة » تلمس قوة مجيبة في التعبير قبل أن تمنع النظر في حقيقة المعنى على نحو دقيق ، فقد لا تستطيع أن تصور لنفسك جناحا للنبل تحفضه لو الديك ، ومع ذلك فهذا الابهام القليل في العبارة هو سر إعجازها .

وهكذا أيضا يلجأ الشعراء أحيانا إلى اللفظ الغريب للزيادة من قوة التأثير ، ولا سيما إن كانت الصورة المرسومة مما لا يألفه الناس في الحياة الجارية ؛ فإذا رأيتهم يطلقون على الأشياء غير أسمائها فاعلم أنهم لا يصنعون ذلك عبثا ، ولو أرادوا الأسماء المعروفة للأشياء لأطلقوها . على أننا يجب أن نكون في هذا على حذر ؛ ففي العهود التي يضعف فيها الشعر ويقل النوازع الفحول ترى الشعراء يقصدون إلى أشياء معروفة مألوفة ، لكنهم يلقونها

على ربه هذه الحار
في القرآن

في لفظ غريب فيهموا الصورة ويطمسوها ، وعندئذ تكون غرابية اللفظ ضعفا لاقوة . يجب أن يكون الشاعر صادقا في التعبير عن شعوره ، فان أراد شيئا مألوفا فيطلق عليه اسمه المألوف . أما إن أراد صورةً فيها شيء من الغرابية لأنه أحسنها في نفسه غريبةً ، فيجوز له أن يلجأ إلى اللفظ الغريب المبهم :

وإنما الشعر لبُّ المرء يعرضه على المجالس إن كَيْسَسًا وإن حمًا
(فإن أشعر بيت أنت قائله بيتٌ يقال إذا أنشدته : صدقا

انظر مثلا إلى هذا الذي يصف السحاب بقوله :
تسر بل وشيا من حريرٍ تطرزتْ مطارُفها لَمعًا من البرق كالتبر
فوشى بلا رِقَمٍ ونقشٍ بلا يدٍ ودمعٌ بلا عينٍ وضحكٌ بلا ثغر
تدرك من فورك أن هذا الشاعر كاذب في شعوره ، يبحث عن اللفظ أولا ثم يترك المعنى تابعا . والأصل أن يضطرب المعنى في ذهنه فيخرجه في ألفاظ ؛ فلم يتمر بل السحاب وشيا من حرير مطرز ؛ وليس البرق تطريزا ، ولا الرعد ضحكا . وكيف يكون وهو الذي ما سمعته يدوي مرة إلا ورأيت قلوب الناس تنخلع لدويه الخفيف ؟ لو كان الشاعر يصف أصيلا جميلا هادئا ، لحاز له أن يرى السحاب الخفيف المنتثر على صفحة السماء وشيا من الحرير المطرز ؛ ولكنه يصف السماء وقد زعزعتها العاصفة القاصفة بزعدا وبرقها ؛ فمن كذب الشعور أن توحى إليه تلك الطبيعة الحسنة الغليظة بنومة الحرير وزر كشة التطريز ، أو أن يوحى له الرعد بالضحك مع أنه أدنى إلى الزمجرة الفاضية .

وسنسوق لك من الشعر الإنجليزي أمثلة لثلاثة من الشعراء وُصفوا

الكارثة التي تحلُّ بالأسرة حين تعاجل المنية عائلها في شرح شبابه ، لترى كيف يضعف الشعر إن كذب الشعور وكيف يقوى إن صدق . يقول « تومسن » في قصيدته « الشتاء » في وصف راع أتت عليه العاصفة وهو يرعى ماشيته على سفوح التلال :

عبتاً راحت زوجته الكدود له تُعدُّ
مُصطلى النار ذاهج ، والد نار دفيئاً
عبتاً صغار بنيه الى الطريق تطلعوا
ينشدون مولاهم في لجة العاصفة

فهنا يزل الشاعر حين يقول عن الصغار إنهم « ينشدون مولاهم » ولوقال « ينادون أباهم » لكان أقرب إلى الأطفال في شعورهم ، لأن الوالد عند الطفل « أب » وليس بمولى . وإنك لتستدرّ عطف القارىء على الطفل الذى حرم أباه ، إذا تكلمت بلغة الطفل وشعرت بشعوره أكثر مما تستدره إذا فخّمت اللفظ وجئت بكلام لا يعرفه الأطفال . وكذلك يخطئ الشاعر مرة ثانية حين يطلق على الثياب التي تعدها الزوجة الوفية لزوجها لفظ « الدثار » ، لأن الزوج هنا راع ، والراعى يلبس الثياب المجردة ولا تُعدُّ له الدُّرُ الدفيئة التي تُعدُّ للأغنياء المترفين . وعلى الجملة فإن أبيات « تومسن » لا تُشعرك بالجو الصحيح في منزل الراعى ، ولهذا أعوزتها الجودة حين أعوزها الصدق .

ويقول « جراى » في قصيدته المشهورة « مرثية في فناء كنيسة ريفية » التي نظمها بين عامى ١٧٤٢ - ١٧٥٠ ، في معنى كهذا مايل . والضمير

في الأبيات عائد على الراقدين في أجدانهم في فناء الكنيسة التي وقف فيها
الشاعر رائيا :

ان تشتعل لهم بعدُ مدفأةٌ وهاجة ليصطلوا
ولن تنكبَّ لهم زوجةٌ في سُغُلٍ تُمُّ عناء المساء
ولن يسرع نحوهم صغارٌ بعودة مولايم يلبثون
أو يصعدوا ركبتيه ليقسموا قبلةً منه مرجوةٌ

وفي هذه الأبيات ترى صورة الزوجة منكبةً تم أعمالها قبل عودة
زوجها أصدق وأكثر تحديدا من صورة الزوجة عند « تومسن » تعدُّ
« الدثار دفيئا » ، وكذلك صورة الأطفال يسرعون نحو أبيهم وهم يلبثون
في الترحيب به ، أقرب إلى الوضوح من الأطفال عند « تومسن » . ولكن
« جراي » يضخم اللفظ في غير موضع للتضخيم حين يسمى الأب مولى ،
فيخطى هنا كما أخطأ تومسن .

ويصور « كولنز » صورة شبيهة بهذه أيضا في قصيدة له عنوانها
« نشيد في الخرافات الشائعة » ، إذ يرسم لنا حالة الأسرة وقد أُغرق
في اليمِّ عائلاها :

عبثا سترقبه في قلق زوجته

وتجوب الطريق لعلها تلاقيه في عودته ؛

عبثا إذا ما أطبق المساء على ضوء النهار

يطيل الصغارُ وقوفهم عند الباب لأب يفتحه ؛

فهنا تحسُّ كأنما امتزج الشاعر بهذه الأسرة الحزينة وأُشرب

شمورها ؛ فهو لا يصور مأساتها وهو واقف على مبعده منها يرقب ويصف .

بل يحيا في هذه المساة نفسها مع أفراد الأسرة المنكوبة : انظر كيف ألقه
قلق الزوجة ، وراح يصوّر من المنظر ما يعين على أداء غرضه الذي يهدف
إليه ، ولا ينحرف إلى سواه ؛ فكل سطر يضيف إلى صورة المساة خطوة
حتى تتكامل ، ويضع الرجاء حين يقبل المساء ، ويجتمع الأطفال خلف
باب الدار ينتظرون أبان يعود ؛ فالباب الذي لن يفتتح لأبيهم الغائب أبعث
على الحزن من القيلة التي يرجونها من أبيهم في وصف « جرای » . كل
سطر في هذه القطعة دالٌّ على خيبة الرجاء وبعث على مشاركة الزوجة وبنها
وجدانهم وأحزانهم .

طامة اللفظة

أخش الخطأ أن يظن الشاعر أن هذه لفظة تصلح للنثر ولا تصلح للشعر ،
لأنها درجت على ألسنة الناس في الحديث ؛ إذ العبرة بما تحتويه اللفظة من
مكون شعوري ، وبما توحيه في موضعها الذي يختاره لها الشاعر من خواطر
ومشاعر . نعم إن لبعض الألفاظ في السامع نغماً أشجى من بعضها الآخر ،
وبعض الألفاظ أسلس في يد الشاعر من بعضها ، وأكثر انساقاً وانساقاً
في الكلام الموزون ؛ لكن هذه العوامل كلها متصلة بجمال الألفاظ الظاهري
الخارجي ، وهو جمال تافه ضئيل إذا قيس بالجمال الباطني الحقيقي ، جمال
المعنى والشعور الذي توحى به اللفظة عند كتابتها وسامعها . جمال اللفظ أن
يؤدي ما أريد له أن يؤديه أداءً كاملاً مليئاً بالقوة والحياة ، ولا عبرة بعد
ذلك أي لفظة يختار الشاعر . وإذا ، فالقياس الذي تقيس به الأدب كافة —
شعراً كان أو نثراً — هو قوة التعبير ؛ كلما فاضت العبارة بمعانيها ومشاعرها
وعواطفها التي قصد الكاتب أن يسوقها فيها ، كانت أدنى إلى الأدب الحى
الصحيح ، على شريطة ألا يقصد من العبارة أن تؤدى معنى عقلياً خالصاً

يمكن للرموز الجافة أن تؤديه . بل لابد أن تحمل الألفاظ إلى جانب معانيها العقلية
محصولاً من العواطف الإنسانية والصور الذهنية والمشاعر الحية التي تجمعت حول
تلك المعاني العقلية على مرّ الدهور ، بفعل ما مرّت به الإنسانية من تجارب ؛
« فائنان واثنان تساوى أربعة » عبارة تؤدى معناها على أتم وأوفى ما يراد
لها ، لكنك لا تسلكها في الأدب الرفيع بسبب أداءها المعنى أداءً تاماً
وافياً ، لأن معناها عقليّ خالص ؛ يخلو من العواطف والمشاعر الإنسانية ،
ومن الممكن أن تستغنى في أداء هذا المعنى عن الألفاظ جملةً ونستبدل بها
رموزاً دون أن ينقص من المعنى شيء ، كأن نسوقه في أرقام كهذه
 $2 + 2 = 4$ ؛ وهذا ما أردناه منذ قليل حين اشترطنا للعبارة الأدبية
الجيدة أن تعبر عن معناها أوفى ما يكون التعبير ؛ على شرط ألا يكون
معناها عقلياً خالصاً ، بل يضاف إليه شعور إنساني بثّته في الألفاظ تجارب
الإنسان على مرّ العصور . ولست أحبّ لك أن تتعجّل الأحكام ، فلا يسبقنّ
إلى وهمك أن « اثنين واثنين أربعة » كتب عليها ألا تجرى في سياق الشعر
لأنها تخلو من الصور الذهنية والمشاعر الإنسانية ، وتقول الحقّ العقليّ مجرداً
عابياً ، فقد تجد في الشعر موضعاً يكون فيه نقصها الشعوريّ نفسه سبباً
في جمال المقطوعة الشعرية في مجموعها ؛ فانظر مثلاً إلى الشاعر الإنجليزي
« هاوسمان » Housman في قصيدته التي يستهلها بقوله :

« لما سلكتُ طريقاً إلى السوق أول مرة »

كيف استفاد في أداء معناه من هذه الحقيقة الرياضية التي توفّي المعنى كاملاً
ولا تعتمد على عواطف الإنسان ومشاعره في قليل ولا كثير ؛ إذ يتخيّل
الشاعر نفسه غلاماً صغيراً وقف في السوق يتطلع في شوق شديد إلى أشياء

أشياء لا يستطيع شراءها ، فلما أن شبَّ رجلاً وامتلأ كيسه بالفقود ،
والأشياء ما زالت في السوق معروضةً كما كانت أيام طفولته فقد الشبهة
التي كانت له وهو غلام ؛ ويختم القصيدة بهذه الرباعية التي يقابل فيها نقص
الإنسان وانعدام الرضا في نفسه بما يشاهد في الطبيعة الخارجية من ثبات
في الحقائق لا يتغير :

رأى الناسُ اثنتين واثنتين أربعاً
لا هي في عدِّهم ثلاثٌ ولا خمسُ
فألم هذا الحقُّ القلوبَ وأوجعها
وسوف يؤلم حتى يضمهم رمسُ

فما رأيك في هذه الحقيقة العارية الباردة وقد وضعت هذا الموضوع ؟ أليست
تحرك فيك الإشفاق على هذا الإنسان الذي يتقلب ويتغير وسط عالم ثابت ؟
القصيدة الجيدة من الشعر - إذا - هي ما يستخدم فيها الشاعر
الألفاظ بحيث تؤدي معانيها كاملة ؛ والشاعر الحق هو من تميز عن سائر
الناس بإدراكه لما للألفاظ من قوة ، أي بإدراكه لما في ثناياها من معانٍ
تجمعت فيها خلال العصور ؛ فالكلمة عند الشاعر لا تُفسَّر بالعقل وحده ،
لكنها تُفسَّر كذلك بالقلب والخيال ؛ فإذا ما ترددت لفظة في ذهنه كان
لها أصداء مدوِّية في دخيلة نفسه ، لأنها تسكب مكنونها كله فيسرى في
كيانه ، ويكشف خياله في سريانه هذا مناظر الماضي وذكرياته ، فيستعيد
المشاعر التي كانت هذه الألفاظ قد أثارها في أنفس الناس في شتى تجارب
الحياة ؛ فاللفظة الواحدة على هذا النحو قد تسكب في نفس الشاعر من
الصور المتلاحقة ما يملأ قصيدة كاملة . خذ هذه القصيدة التي أنشأها أمير

الشعراء في إنجلترا اليوم، (مستر ميسفيلد) وعنوانها «حمولة السفن» وما أظن هاتين اللفظتين تثيران في نفسك أو في نفسى إلا أشفق الصور وأبرد المعاني؛ فهما قد تستدعيان إلى ذهنك وذهنى صورة السفينة وقد حملت الأثقال فوق ظهرها؛ وقد نعمن في التقصى فنشم خلال الكلمتين راحة البحر، ونتعقب البضائع المحملة إلى قواعدها عبر البحار؛ لكن انظر كم سكبت اللفظة في نفس الشاعر من صور ومعانٍ! لقد أخرج من (الحمولة) قصيدة بأسرها من أجود الشعر، لا يتعمد أن يسوق فيها فكرة أو يضممها رأياً، بل يكتفى بالنظر إلى السفينة المحملة ثم يترك لشعوره العنان؛ هو في هذه القصيدة لا يفعل شيئاً سوى أن يترك لفظ (الحمولة) يُفرغ شحنته في رأسه، وما عليه بعد ذلك إلا أن يخرج الصور التي كانت كامنة في اللفظ وانسكبت في نفسه؛ وتستطيع وأنت تقرأ القصيدة أن ترى الصور تتداعى واحدة في إثر واحدة، كأن اللفظة شريط ملفوف ينحل وينبسط أمام عينيك شيئاً فشيئاً: حمولة. سفينة. أنواع السفن واحدة بعد أخرى. السفينة الثقيلة القديمة ذات المجاديف الخمسة. السفينة الخفيفة التي استعملت في معارك البحر. السفينة التي تحمل اليوم تجارة العالم وصناعته وهكذا. وفي كل مرحلة من هذه الحلقات المتتابعة تنشأ في ذهن الشاعر صور فيُعمل فيها فنّه، هذه يُشبهها وتلك يحورها. فلما وردت على ذهنه السفينة القديمة ذات المجاديف الخمسة، تلاحت الصور كما يلي: نينوى. أوفير. ميناء. فلسطين. عاج. الخ. حتى إذا ما أتم القصيدة كانت (الحمولة) قد أفرغت ثلاثة عصور متباينة من عصور التاريخ، فأعدت له عصر سليمان بكل مجده وجلاله، وعصر اليصابات بما فيه من مغامرات وحروب في البحر،

والعصر الحديث بسفنه التي تجوب البحار بتجارها وصناعتها؛ كل هذه الصور وغيرها كانت مندسّة في لفائف اللفظة الواحدة «جمولة» وما إن أدارها الشاعر في ذهنه حتى تفجرت مكنوناتها وازدهمت صورها في نفسه، فأحسّ ما أحسّه العالمُ في عهوده الماضية . وإذا فهو مؤرخ بمعنى الكلمة الصحيح، لأنه يستثير كوامن الماضي في نفسه، أو إن شئت فقل إن الماضي يُبعثُ إلى الحياة من جديد في نفس الشاعر، بعثا على سبيل الحقيقة لا المجاز، لأنه سيعود حيا في وعيه وقلبه وشعوره، ولا يظل معروضا - كما يعرض في كتب التاريخ - في جمود القواقع الجافة التي تشير إلى ما كان فيها من حياة، دون أن تكون هي الحياة نفسها؛ على هذا النحو تفرغُ الألفاظ ما أودعهُ الماضي في جوفها، كأنها تفعل ذلك بفعل السحر. ولعلك قد رأيت في المثال السابق كيف أتم الشاعر قصيدته على غير وعي منه؛ فهو وإن يكن متيقظا يوجّه عملية «التفريغ» - تفرغ الصور من اللفظة - إلى حيث يريد، فيقرر أي الأضابير يُحمَلُ ويُفْرغ، وأيها يُنحَى ولا يؤذن له بموضع في السياق؛ إلا أنه يقف من اللفظة موقفا قابلا لافعلا، فيدعها تتمخض عما شاءت من المعاني والذكريات حتى تكمل القصيدة كلها؛ وهو إذ يستعرض في القصيدة أنواع السفن الثلاثة، ويدع كل نوع منها يستدعي إلى ذهنه سلسلة من الخواطر والذكريات، وينتهي به الأمر إلى تصوير ثلاثة عصور من التاريخ، لا يوازن بين الحياة في هذه العصور المختلفة ولا يزن كلا منها بما يراه له من قيمة وقدر، بل يكتبني بأن يبسط تجربة حية من كل عصر، وللقارىء أن يتخذ من هذه التجربة التي يبسطها له الشاعر تجربة كسائر ماتمه به الحياة من تجارب،

ثم له أن يجعلها موضعا للتفكيره وتأمله ، فتكون له مادة يكون منها في النهاية فلسفته الخاصة به . أما الشاعر فلا يقدم له رأيا ولا فلسفة ، ويكتفى باسترجاع العناصر الحيوية التي طبعت « حمولة السفن » في الأعصر السوانف بطابعها . فأول ما يطلب من الشاعر أن يحيا في تجارب الماضي حياة جديدة باستخراج ماتكنه الألفاظ من تلك التجارب .

لكن القصيدة ليست كلمة واحدة تُفرغ ما فيها وكفى ، إنما هي كلمات متجاوزة متعاقبة ، تقذف كل منها بما هي مفعمة به من تراث الماضي في نفس الشاعر ووعيه ، وما تزال به تؤثر فيه حتى تدفعه دفعا أمام تيارها فيجاوز الحاضر وينحدر إلى المستقبل يتسلفه ويسبق وقوعه . ومن ثم سمى الشعراء بالأنبياء ؛ فهم يستجيبون لما ورثه الحاضر من الماضي خلال الألفاظ وما بُثَّ فيها ، بحيث يتبين لهم أكثر مما يتبين لسواهم مجرى الحوادث في المستقبل كما تدل عليه تجارب الماضي ؛ هم يتنبأون بالمستقبل لأنهم يرون طريق التطور والرقى الذي تسير فيه الحياة ، وتعينهم على ذلك قدرتهم العظيمة على استكناه ما تبطنه الألفاظ في جوفها من تراث فكري وشعوري خلفه فيها الأقدمون ؛ خذ مثلا لذلك قصيدة « وردزورث » « الحاصدة المنفردة »^(١) فترى الشاعر فيها يسير على تل في أسكتلندة ، وإذا يبصره يقع على فتاة تحصد حقلا عبر الوادى ، وينصت فإذا بالحاصدة تغنى فيتأثر أبلغ الأثر بمنظرها وغنائها .

انظر إليها في الحقل وحيدة

تلك الفتاة الريفية في عزلتها

تحصد وتغني بنفسها ؛

قف ها هنا أو أمضِ هادئاً

يقدم الشاعر بهذه الأبيات الأربعة لما يريد أن يسوقه في قصيدته ، وهي غاية في بساطة المعنى ، لا تعقيد فيها ولا التواء ، ولا يريد بها الشاعر غير أن يثبت حادثة رآها ، ولكنك رغم بساطتها تلاحظ أن الشاعر مسحور بشيء رآه ، وهو يخشى بهذه الفتنة البادية أن يفسدها عليه سائرُ ينهب الأرض بسرعته ، فيهمس في إشفاق : « قف ها هنا ، أو أمضِ هادئاً » ليذم له هذا السحر الذي أخذ يستغرق فيه ؛ فما مبعث الفتنة في نفس الشاعر المأخوذ ؟ أهو منظر الفتاة تجمع الحصاد أم صوتها تغني ؟ قد تكون الفتنة منهما معاً ، لكنها فتنة الصوت قبل كل شيء ؛ ذلك ما يبينه البيت التالي ، فهي تغني « نغمًا حزينًا » ؛ هي تغني « نغمًا » لا « أغنية » فألفاظ غناها قد انبهت مع البعد فلم يبلغ أذن السامع إلا طلاوة الموسيقى وحلاوة « النغم » ؛ ولكن هذا النغم قد مثل الأعاجيب المعجزة .

صه ! أنصت ، فالوادي العميق

فيماضٍ بصوت النغم

وفي هذا القول أول إشارة تدل على الفتنة الغامضة الممغزة التي احتوت الشاعر في موقفه ؛ ولم يصف «وردزورث» واديه — الذي يفصل بينه وبين الفتاة في حقلها — بالعمق لهوًا وعبثًا ، لكنه يريدك على أن تتصور هذا العمق وقد امتلأت جنباته بسحر الغناء ؛ إن الوادي وقد ملاء الصوت الشجي قد تبدى في عين الشاعر وادياً جديداً غير الوادي المعهود ، فصوت النغم قد سما بطبيعة المنصت حتى أرهف حسه وشعوره ، وهو ينظر بهذا الحس الذي

أرهمه الصوت وبدل من طبيعته فإذا بالمنظر الطبيعي أمامه قد أصابه التحول ،
فبات في عيئه وادياً غير الوادى .

لكن « وردزورث » يشعر أنه لم يوف تأثره تعبيراً وإفصاحاً ،
فلا يزال في نفسه أكثر مما أعرب عنه ، إنه لم يعط السامع صورة كاملة
للهبة المفاجئة التي فعلت في نفسه فعلها فسَمَت بها عن طبيعتها . إنه
لم يفعل بعد سوى أن أشار إلى ما أحسّه تلميحاً ، وهو الآن في سبيله
إلى التعبير الوافى عما أحسّ إذ أنصت إلى صوت هذه الحاصدة ، ولكن أثر
النغم في نفسه — كما كان في حقيقته — من الإلغاز والغموض بحيث يستحيل
عليه أن يصفه وصفاً مباشراً ، وكل ما يستطيعه إزاءه أن يذكر لك أشباهاً له
قد توحى إليك بطبيعته ، ولهذا تراه يستحضر في ذهنه أصواتاً أخرى في
ظروف أخرى يجوز لها أن تحدث في نفس السامع أثراً كالذى أحدثه صوت
الحاصدة وهي تعنى ؛ فيذكر لك صوت البلبيل وهو يهدد آذان المسافرين
في القفر الفسيح وقد هدّهم النصب فناموا بفعل النغم وعمّق بهم النعاس
حتى فقدت مسامعهم إحساسها ، هذا صوت قد يكون له من الأثر مثل
ما أحسّه « وردزورث » حين طرقت مسمعيه نغمة الحاصدة ؛ ومع ذلك
فالصوتان لا يتشابهان إلا في تسليهما إلى حبات القلوب ، ثم يبقى بعد ذلك
لنغمة الفتاة هزتها ، لذلك تراه بعد أن يقول :

إن بلبلا قطُّ لم يغررد

بهذه الطلاوة للحشد النائم

من المسافرين عند بعض الفء الظليل

في جوف الرمال من بلاد العرب

يعقب بهذه الأبيات :

إن صوتاً كهذا يهز النفس لم تسمعه آذان
من الوقواق المفرد إبان الربيع
يشق سكون البحار
عند جزائر المهريد النائية

ففي الصورة الثانية توسعة للصورة الأولى ، إذ تضيف إليها اهتزاز النفس حين يدوى صوت الوقواق بغتة فيشق سكوناً رهيباً مملأً الفضاء ، والصورتان معاً تتعاونان على بيان ما أحسه الشاعر من فتنة لصوت الحاصدة المغنية في عزلتها وهي تجمع الحصاد ، لكن هاتين الصورتين لم تقفا عند حد التعبير عن إحساس الشاعر ، بل أحدثنا أثراً وراء الغاية التي من أجلها سميتا في القصيدة ، فالشاعر إذ رأى هذه المناظر أمام عينيه قوية ناصعة نابضة بالحياة ، وترجم إحساسه بها في كلمات ، دفعته قوة الكلمات دفعاً حتى جاوزت به الغاية التي قصد إليها من قصيدته ؛ فقرأ الأبيات السالفة مرة أخرى والحظ فيها فضلاً عن مواضع التشابه بين هذه المناظر التي ساقها الشاعر وبين ما أحاط بالفتاة الحاصدة من ظروف ، مواضع شبه أخرى أدق وألطف ، تسلت في سياق القصيدة فأكسبتها جواً جديداً مشبعاً بالعزلة وروح الكتابة الحزينة ، فهو إذ يذكر — عامداً أو غير عامد — صحراء العرب الموحشة وبحار المهريد القصية المنعزلة ، قد أطلقنا معه نسبح في طول البلاد وعرضها ، ونجمع في تحوامنا لمحات دقيقة عما تحمله الأرض فوق سطحها من ألوان العناء والهم ، وكأن الهم والعناء من لوازم الحياة الدنيا ، وبغيرها لا تكون حياة ؛ فهأنذا مع الشاعر وسط الفيافي الفقر التي تمتد ما امتد البصر ، حيث

المسافرون قد هدّهم الاعياء فرقدوا عند النى يهددهم تغريد البلبل حتى
أطبق عليهم نعاس عميق . لا يزول عنهم إلا مع الصبح فينهضوا من نومهم
وقد ازدادوا إحساسا بعزلتهم في تلك الفلاة ؛ ثم ينتقل بك الشاعر من
ذلك اليباب البلقع إلى حيث بطاح البحر قد امتدّت آفاقها ، وهناك يغشاك
إحساس رهيب بسكون الأغوار العميقة الدكناء . وإن المنظر ليزداد في
نفسك رهبة حين يدوّى في جنباته بغمّة صوتٍ توحى نغمته بالطرب
وإشراق الربيع وبهجة الحياة ، لكن أصداء الصوت تمسّحى فوق سطح
الماء ويظل كل شيء كما كان ، بل إن صرخة الوقواق نفسها تصبح في الأذن
صوتا يؤذن بعث الحياة ، ونبرة حزينة تمّ عما تنطوى عليه الدنيا من هموم
مضنية ، ويثقل في عينك منظر الطبيعة بما تستشفه في صميم الكون من
بؤس وشقاء . ثم يعود العقل بعد سبحاته الطويلة مع الشاعر في أنحاء
الأرض ؛ يعود إلى صوت الحاصدة ، وهى تغنى في عزلتها ، فيستمع إليها
وقد تملكه هذا الاحساس الحزين الكثيب من رحلته فوق الصحراء
وأمواء المحيط ؛ هو يستمع الآن إلى نغمتها الحزينة وكأنها احتوت في نبراتها
كل مافي السكون من وحشة وانفراد ، وتجيء المقطوعة التالية في القصيدة
فتتم المعنى الذى أحسه الشاعر :

هلاّ وجدتُ من يحدثنى بماذا تغنى ؟

فربما فاضت هذه النغمات الحزينة

من أجل ماضٍ سحيقٍ شقٍّ قديمٍ

ومعاركٍ انقضى عهدها منذ زمنٍ بعيدٍ

ههنا يعود الشاعر فيشير فيك الرهبة برحلة طويلة أخرى ، لكنه هذه

المرّة لا يرتحل معك في أنحاء السّكان ، بل يذهب بك قافلاً على مدى الزمان ،
فالماضى السحيق الشقيّ القديم قد ترك نغمته المرّة الحزينة ؛ وإذا ما أعدتَ
تنصت إلى نغمة الحاصدة وهي تغني ، فلا يسمعك إلا أن تثقلها بهذا الحزن
الجديد الذي اجتلبته معك بعد رحلتك مع الشاعر في الزمان . إن أغنية
الحاصدة المنعزلة في حقلها لم تعد أغنية فتاة ريفية تجمع حصادها ، بل باتت
لحنا يعبر عما في الكون من همٍّ وأسى . إنه يعبر عما تنطوي عليه الحياة
البشرية من آلام وأحزان ؛ وبهذا كله لم يصنع « وردزورث » أكثر مما
يصنعه كل شاعر عظيم ، لكنّه يعود بهذه المقطوعة الآتية فيتفرد دون
سائر الشعراء :

أم تراني أسمع نغماً متواضعا
نغماً لا ينبو بمعناه عن شئون العصر
فيه ما في الحياة الجارية من ألم وفقدٍ وأسى
مما شهدته الحياة ، وما قد تعود فتشاهده

فبعد أن صنع « وردزورث » ما يصنعه كبار الشعراء ، بأن سما بأغنية
الفتاة حتى جعلها لحناً كونياً يعبر عن صوت العالم بأسره ، ويجري بأعمق
ما هدّ قلوب البشر من أحزان ، يعود بطريقة نعهدنا فيه وحده دون سائر
الشعراء ، فيردُّ الأغنية من جديد إلى قلب الفتاة النكرة التي لا نعرف منها حتى
اسمها ، والتي لم تكن منذ عهد قريب سوى حاصدة منفردة في حقلها ، منهمكة
في عملها اليومي المألوف ؛ لكن الفتاة يستحيل أن تعود إلى ما كانت عليه
بساطة وقلة شأن ، فقد تجسدت فيها أخطر جوانب الحياة ؛ وإذا فهذه
القصيدة في صميمها تقويم جديد لقيم الإنسان ، وأسلوب جديد في النظر إلى

الإنسان والطبيعة ، وإحساس جديد بقيمة الحياة البشرية . إنها كشفٌ لعالم جديد تسوده القيم الروحية فيصبح فيه الحقير التافه وقد اكتسب قيمة عالمية كبرى . إنها نبوءة بروح الديمقراطية ، وسببٌ للحوادث التي ستتمخض عنها الأيام ؛ فوردزورث في قصيدته هذه يكشف عن تجربة جديدة ، فلم ير أحد قبله ما رآه ، ولم يسمع أحد قبله ما سمعه ، ولم يحس أحد قبله ما أحسه حين طرقت مسمعيه أغنية « الحاصدة المنفردة » .

كل قصيدة كبرى هي كشفٌ جديد وتنبؤٌ وتسلفٌ لحوادث المستقبل وروحه ؛ القصيدة الجيدة تكشف عن آفاق من التجربة الروحية لم يُسبق إليها الشاعر ، فالشاعر كشافٌ رائدٌ في دولة الروح . وإذا ما قرأت القصيدة العصماء كنت بمثابة من يمارس تجارب جديدة في عالم الروح تهتز لها نفسك اهتزازاً لا يقل في قوته عن اهتزازها إذا ما أقبل رحالة على إقليم جديد ووقع بصره فيه على عالمٍ لا عهد له به . تقرأ للشاعر العظيم فكأنك تتابعه في ذلك العالم الروحي الذي كشف عنه الغطاء ، وتحيا في التجارب التي أحسها في رحلته التي كشف فيها عن ذلك العالم . والعجيب أن الشاعر لا يكشف لنا الغطاء عن عوالم الروح وكفى ، بل يزيد على ذلك أنه يجهزنا بملكات نستطيع بها أن نفهم ونتشرب تلك العوالم بحيث يصبح جزءاً منا يجري في دماننا . فما جهل الإنسان قط وجود زهرة الأفيون ، يراها في الحقول في غدوه ورواحه ، ولكن عينه لم تر فيها قط ما أصبحت تراه فيها بعد أن هداها وردزورث بشعره في الأفيون . فلئن عجز الإنسان أن يضيف إلى عالم المادة ذرة واحدة ، فقد عوضه الله عن هذا العجز خير العوض ، إذ أتاح له أن يوسّع لنفسه من عالم الروح كيف شاء .

وتلك هي المهمة الكبرى التي على الشعر أن يؤديها . فكل واجبه أن
يوسّع من قدرة الإنسان على أن يمارس في عالم الروح ما لم يمارسه في
عالم المادة ، فكل قصيدة تجسّد تجربة معينة صادفت شاعراً معيناً ، فلما
تبلورت التجربة في وعي الشاعر واستقرت في ألفاظ ، كان في مقدور القارئ
أن يعيد في نفسه تلك التجربة بذاتها التي صادفت الشاعر في حياته ، ومعنى
ذلك أن القارئ يستطيع أن يمرّ خلال الحالة النفسية والشعورية التي مر بها
الشاعر فيحيهاها من جديد بفضل ما تمتاز به الألفاظ من خصائص ،
وما الألفاظ هنا إلا بلورات صغيرة تجسدت فيها تلك الحالة النفسية الشعورية ؛
وخصائصها العجيبة التي امتازت بها قدرتها على أن تتحلل من تلقاء نفسها
في عقل القارئ فتخرج ما دُسّ فيها من عناصر الفكر والشعور . وفن
قراءة الشعر هو الفن الذي يعين الألفاظ على أداء هذه العملية في ذهن
قارئها ، عملية التحلل إلى عناصرها المكوّنة لها . فن قراءة الشعر هو فن
تنفذ به إلى معاني الألفاظ كاملة ، فلا تكفي بمعانيها السطحية العامة ، بل
تستخرج من أجوافها كل الصور والمشار التي ترتبط بمعانيها . لو أخرجت
من ألفاظ القصيدة محصولها المكون ، ونقشتها في ذهنك نقشاً يُفِرِرُ
عناصرها ومقوماتها ، ويحلل كيائها ، فقد قرأت القصيدة قراءة صحيحة .
وطبيعي أن يختلف الناس اختلافاً يديناً في القدرة على استخراج مكنون
الألفاظ من معان ومشاعر وصور ؛ فكما ازدادت معرفة بالحياة والعالم
ازدادت قدرة على تعمق الألفاظ واستخراج ما في أحشائها من معنى مُدخِر .
تقرأ — مثلاً — هذه الأبيات لأبي نواس يصف الخمر وهي تدار في كؤوس
من الذهب عليها تصاور :

تُدار علينا الراحُ في عسجدية حَبَّهَا بِأَنْوَاعِ التَّصَاوِيرِ فَارِسُ
قَرَارُهَا كَسْرَى وَفِي جَنْبَاتِهَا مَهْمَا تَدَّرِيهَا بِالْقَيْسِيِّ الْفَوَارِسُ
فَلِلرَّاحِ مَا زُرَّتْ عَلَيْهِ جِيُوبُهَا وَلِلْمَاءِ مَا دَارَتْ عَلَيْهِ الْقَلَانِسُ

فلا تفهم كل مافي الأبيات من معنى إذا لم تكن قد علمت من تجارب حياتك ومن دراساتك ما الراحُ وكيف تكون في كأس عسجدية ، وما التصاويرُ الفارسيةُ ؛ و من كسرى الذى رُسمت صورته في قوارة الكأس ، وكيف يدريُ الفوارسُ المها بأقواسهم لتتخيل الصورة التي رسمت في جنبات الكأس ، ثم لا بد لك أن تعلم من صورٍ فارسية رأيتها أو وُصفتُ لك في شكل الثياب الفارسية والقلائس . لتتكوّنَ في ذهنك صورةٌ حية عن مزيج الخمر بالماء في الكأس ، إذ يقول الشاعر إن الخمر في الكأس بلغت جيوب الثياب التي في التصاوير ، وكمية الماء تبدأ من الجيوب وتنتهى عند القلائس ؛ فكلما ازدادت بهذه الأشياء علما ازدادت قدرة على استكناه الألفاظ واستخراج الصورة المرادة حية ناصعة ؛ وكذلك وردت في الشعر ألفاظ تردت على ألسنة الشعراء فاكسبت طعما خاصا لا يتذوقه إلا من أدمن قراءة الشعر ، كلفظة « المها » التي وردت في الأبيات السالفة — مثلا — فليس يكفيك لفهمها أن تفتح المعجم لتعلم أنها الطباء ، بل لا بد أن تحاط في ذهنك بكل ما أحاطها به الشعراء من هالة تفيض غزلا واستحسانا ؛ لكن هذه وأمثالها صعبٌ قليلةٌ لا تحول دون قراءة تلك الشعر واستمتاعك به ؛ فعظم الفحول من شعراء العالم أجمع يبيثون في ألفاظهم وقصائدُهم من المعاني ما يكفي رجلا مارس الحياة وحدها وعرف حلوها ومرها ، ولو لم يكن له من الثقافة المستمدة من الدراسة وقراءة الكتب

إلا قليل . فقصيدة « الحاصدة المنفردة » التي أسلفنا لك تحليلها ، لا تحتاج في فهمها وتدوقها إلى علم وقراءة واسعة ، فحسب قارئها إلمامٌ ضئيل بحقائق الجغرافيا ، فيعرف صحراء العرب وجزائر الهبريد ومحيطها ، ليتابع الشاعر في قصيدته ، وكل ما تحتاجه من عدّة لتستمرى شعراً كهذا هو القدرة على الشعور ؛ لأن القوة الشعرية في ألفاظ هذه القصيدة مستمدة في الأعم الأغلب من عناصرها الشعورية والعاطفية ، لا من معانيها المكسوبة بالتعلم وقراءة الكتب ؛ والكلمات الشائعة البسيطة أملاً — في كثير من الأحيان — بهذه العناصر الشعورية والعاطفية ، من الكلمات الغريبة ، التي تحتاج في تحصيلها إلى دراسة ومطالعة . وقد رأيت فيما أسلفناه من مقطوعات شعرية تناولناها بالتحليل والمقارنة أن كلمة « أب » فيها من الشعور والعاطفة أضعاف ما في كلمة « مولى » على السنة الصغار .

ونحب للقارئ الذي يريد أن يستسيغ الشعر ألا يمر على الكلمات السهلة من الكرام ، ظناً منه أنها مألوفة لا تستحق الوقوف الطويل ؛ فالألفاظ السهلة المألوفة في الشعر أشد خطراً من الصعبة الغريبة ، لأن هذه ستضمن لنفسها بصعوبتها وغمربتها وقفة طويلة متروية متمعنة تفيد القارئ في استخراج مضمونها . أما الكلمات السهلة فالأرجح أن يستصغر القارئ شأنها ، ولا يختصّها إلا بأقل عنايته . ونعيد القول بأننا نحب للقارئ الذي يريد أن يستسيغ الشعر ألا يمر على الكلمات السهلة من أسريعا ؛ فلا بد له أن يطيل الوقوف عند أسهل الألفاظ كما يطيله عند أصعبها وأغربها ، لأن زلة صغيرة في فهم لفظة واحدة قد تفسد القصيدة كلها . إن ألفاظ القصيدة الجيدة لها حصانةٌ عجيبةٌ تقيها شرّ القلق الثائر المتعجل ، ولها قداسة

عجيبة تحتم أن يدنومنها الداني برفق وعلى مهل؛ وهالك مثالا أبياتا من الشعر في قصيدة للشاعر الإنجليزي « براوننج » عنوانها « پيپا ماضية » (١) ، « پيپا » هذه فتاة إيطالية صغيرة تشتغل عاملة في مصانع الحرير ، ولا تستريح من العام إلا يوما واحدا ؛ وجاء يوم عطلتها فخرجت إلى مجالى الطبيعة تننقم لنفسها من حبسة الجدران التي تخرج صدرها وتطبق على أنفاسها طيلة العام ، فتجد كل شىء كما تمنسته ازدهارا وإشراقا :

العامُ من الربيع في ريعانه ،
واليومُ من الإشراقِ في إصباحه ،
والصبحُ في ساعتِهِ السابعة ،
وسَفْحُ التلِّ مرصعٌ بلآلى الندى ،
والقُبْرَةُ في طيرانها ساجحة ،
والدودة البرآقةُ على الأرض زاحفةٌ ؛
الله في سمائه ،
وكل ما في الدنيا بخير

اقرأ هذه المقطوعة مسرعا ، يتبادر إلى ذهنك أن يئتيها الأخيرين ضرب من القياس المنطقي ، وكأن الشاعر يريد بهما أن يقول إنه مادام الله في سمائه فالنتيجة أن كل ما في الدنيا بخير ، والدليل هو هذه الأمثلة المطروحة : ريعان الربيع وإشراق الصبح ولى الندى الخ ؛ ولو كان الأمر كذلك لكان الشاعر فيلسوفا يدير عقله في الأمور ، ويضع القدمات وينتزع النتائج ، وهنا يتعرض الشاعر لنقدك إن كنت من أصحاب

الجدل المنطقي ، فستقول إن في هذا القياس مغالطة ، لأن النتيجة لا تلتزم عن مقدماتها ، فقد يكون الله في سماءه ولا يكون كل ما في الدنيا بخير . لكن « براوننج » في قوله هذا شاعر وليس بالفيلسوف الذي يقرع بالحجة والدليل ؛ ولو أجرى فلسفة على لسان هذه الفتاة الصغيرة العاملة المنهوكة المتعببة لما استحق أن يكون شاعراً ، فهي في يوم عطلتها أسرعت إلى التل عند شروق الشمس ، وراحت في مرحها وجذها تنقل عينها هنا وهناك لتهب بهما مجالى الجمال نهباً ، فما وسعها إلا أن تغنى من فرط السرور : « العام من الربيع في ريعانه ، واليوم من الإشراق في إصباحه ، والصبح في ساعته السابعة ، وسفح التل مرصع بالآلى الندى ، والقبرة في طيرانها ساجحة ، والدودة البرآقة على الأرض زاحفة ؛ الله في سماءه ، وكل ما في الدنيا بخير » . وكل هذه أشياء أدركتها بعينها إدراكاً مباشراً ، ولم تستدل على وجودها بقياس العقل والمنطق ؛ هي لا تقول : « انه الربيع » لكنها تقول : « العام من الربيع في ريعانه » ، كأنما هي في اللحظة الواحدة التي يتم فيها ازدهار الربيع ويكمل ، وكل ما في الأرض والسماء والهواء ناطق بأن الربيع في ريعانه . وما البيتان الأخيران (الله في سماءه ، وكل ما في الدنيا بخير) إلا من قبيل هذه المشاهدات المباشرة التي تراها بعينها فيما حولها . إنها ترى الله في سماءه كما ترى لآلى الندى على سفح التل والقبرة في طيرانها ساجحة ؛ فإن أردت أن تقرأ أغنية هذه الفتاة ، كان لزاماً عليك أن تشعر بشعورها وتنظر إلى الأشياء بعينها لا بعينيك ، فتتأثر بكل القوة التي تأثرت بها حين استجابت لازدهار الربيع وطيران القبرة . وإن لم تحس ما أحسسته ﴿ پيا ﴾ في نشوتها وهي تجيل بصرها في جوانب الطبيعة

حولها ، فليس لقراءة الشعر عندك من غناء . وليس من الخطر في شيء أن تعود — وقد فرغت من قراءة القصيدة — إلى أفكارك العالية التي لا تدركها فتاة ريفية مثل « پيا » . فلذلك أن تستعيد كل آرائك ونظراتك السابقة بعد فراغك من القصيدة ، فلتلك الآراء والنظرات كل الحق في أن تقف في ذهنك إلى جانب هذه النظرة الجديدة الساذجة التي أحسستها حين شاركت « پيا » وجدانها ، لك أن تستعرض تلك النظرات السابقة وهذه النظرة الجديدة قبل أن تكون عن الحياة فلسفتك الخاصة بك ، وقد تصل في تلك الفلسفة إلى نتيجة تختلف عما شعرت به پيا . ورغم ذلك كله فأغنية الفتاة لا تقل في صدقها قيد أملة ؛ هي صادقة بالنسبة إلى الفتاة وبالنسبة إلى اللحظة الزمنية التي قيلت فيها ، هي تعبير صادق أمين عما دار في نفسها . ويستحيل على قارئ الأغنية أن يوقن بصدقها إلا إذا قرأها باذلاً كل ما يستطيع من جهد وعناية في الوقوف عند ألفاظها لفظة لفظة ، يستخرج كل ما فيها من مخزون الشعور ، ولا تغريبه سهولتها ، وإلا أفلت منه لها وجوهرها .

سرُّ الفن في قراءة الأدب واستساغته متوقف على شيء واحد ، هو فن استخراج المعاني من ألفاظها ، بحيث تخرج منها كل مخزونها . وقراءة القصيدة من الشعر ليست عملية نقدية عقلية ، فلك أن تعمل فيها عقلك وتندك على أن يكون لذلك المحلُّ الثاني . ولئن جاز لك أن تقرأ القصيدة لتنقدها بعقلك بعد أن تقرأها لتحس ما فيها من مشاعر ، فلا يجوز لك قطعاً أن تقرأ قصيدة لتحكم على آراء الشاعر بالصواب أو بالخطأ إن أردت القصيدة لفنها ؛ فليس الشاعر فيلسوفاً يبسط رأياً يحتمل الصدق والكذب ، لكنه شاعر يحس ، وله كل الحق في أن يحس كما يشاء . قراءة الشعر عمل فيه شيء من الخلق

والإبداع ، فيه هضم لما تقرأ ، فلم تقرأ شعرا إذا لم تشمل ما فيه من مشاعر وتجارب ؛ إذ القصيدة من الشعر تعبير عن تجربة مارسها الشاعر ؛ هي سلسلة من المشاعر والمناظر والأفكار تتولد في ذهن الشاعر عن موقف بعينه ، ثم تودع في قوارير الألفاظ لتبقى أبد الدهر متعة لمن شاء أن يفتح هذه القوارير ويستخرج ما استودعته ؛ فلكي تقرأ القصيدة من الشعر لابد لك أن تتناول هذه القوارير اللفظية واحدة بعد واحدة ، فتفرغها في شعورك وتشمل ما أفرغته في دماغك ؛ وليس من اليسير أن تبعث إلى الحياة تجربة الشاعر التي مارسها ومر خلالها وعاشها وهو ينشئ قصيدته ، بأن تعيد في نفسك كل ما تولاها من حالات نفسية ومشاعر ، وكل ما طاف بذهنه من مناظر وخواطر ؛ هو لا شك مجهود عظيم أن تفعل ذلك ، لكنه مجهود لا يقوم به العقل وإنما يؤديه الخيال ؛ قراءة القصيدة صورة من صور العيش ولون من ألوان الحياة ؛ أليست حياتنا الحقيقية سلسلة من ردود الأفعال نستجيب بها لطائفة من مؤثرات نصادفها في ظرفنا المحيطة وبيئتنا التي نعيش فيها ؟ ثم ، أليست هذه البيئة مقيدة بما يضبط الكون من قوانين المادة ؟ فإذا جاء الشاعر وخلق لنا بخياله بيئة تحلت من قيود المادة وقوانينها ، أفلا يوسع من نطاق بيئتنا التي نعيش فيها ، ويهيئ لنا بذلك الفرصة أن نستجيب لمؤثرات جديدة ؟ . إنه يمدُّنا في شعره بتجربة لا تقف عند حد ، أو بعبارة أخرى ، يمدُّ لنا من مجال الحياة ونطاق العيش أضعافا مضاعفة ؛ لكنك لن تظفر منه بذلك إلا إذا تناولت القصيدة على أنها حياةٌ ستحيها حيناً من زمانك ، لافكرةٌ ستناقشها بعقلك لتميز فيها بين الخطأ والصواب ، والجميل والردى ؛ اقرأها بخيالك لتتمرس بتجربتها أولاً ، ثم اقرأها بعد

ذلك — إن شئت — قراءة النقد والتمحيص ؛ وقراءة النقد نوعان :
نقد أدبي يسأل : إلى أي حد أجاد الشاعر في قصيدته ؟ ومعنى السؤال : هل
عبرت ألفاظ القصيدة عن تجربة الشاعر تعبيراً حياً ناصعاً مكشفاً أن نعيد
الصور إلى أذهاننا حية ناصعة كما مرت به ؟ وفي هذا النقد الأدبي لا يجوز
أن تبحث أصدق الشاعر في حكم العقل أم كذب ، ولا يجوز كذلك
أن تسأل أحفظ الشاعر على قوانين الأخلاق وأوضاع العرف أم خرج
عليها ؛ فالبحث في صدق التجربة أو كذبها ، وفي المحافظة على قواعد الأخلاق
أو الخروج عليها ليس من النقد الأدبي في شيء ؛ وإن شئت بحثنا كهذا
فذلك هو الضرب الثاني من ضروب النقد ؛ فليس مایمنع أن تعود فنقرأ
القصيدة للمرة الثالثة لتحكم على ماورد فيها — كما تحكم على ما يصادفنا من
تجارب الحياة — بالخطأ أو بالصواب ، بالفضيلة أو بالزيلة ، بل لك أن تحكم
عليها من أية ناحية شئت : اجتماعية أو سياسية أو خلقية أو دينية ؛ غير أن
ذلك شيء والنقد الأدبي شيء آخر ، ولا ينبغي أن تخلط بينهما كما يخلط
لسوء الحظ معظم النقاد . فللقصيدة إذاً ثلاث قراءات : قراءة أولى تُعمل فيها
الخيال لتحيا في التجربة التي مرت بالشاعر ، وقراءة ثانية لتتقدها نقداً
أدبياً ، والنقد الأدبي مقصور على قدرة الألفاظ التي استخدمها الشاعر على
التعبير عما أراد ، وقراءة ثالثة لتتقدها في معانيها وآرائها ومذاهبها إن خطأ
وإن صواباً . على أننا نشترط لهذا النوع الثاني من النقد ألا يكون إلا بعد
قراءة القصيدة قراءة من النوع الأول ، ليس لك أن تحكم على تجربة
الشاعر بالصواب أو بالخطأ إلا إذا عشتها كما عاشها وتمرست أحاسيسها
كما تمرسها . ففي قصيدة (بيا ماضية) التي أسلفنا ما وحللتناها ، لا تستطيع

أن تقدر القيمة العقلية لقولها : « الله في سمائه وكل ما في الدنيا بخير » إلا إن تقمصت شعورها بخيالك أولاً ، لترى بعينها في موقفها هل ثمة ما يبرر لها أن تحكم بذلك أو ليس هناك ما يبرره . ونحب أن نلاحظ لك في هذا الموضوع أن القصائد التي أضافت إلى الفكر الإنساني قسطاً أوفر إنما أضافت قسطها ذلك لا بما فيها من فكر خالص ، بل بما لها من قوة الشعر . قد يقول الشاعر قصيدة دينية فيزيد بها من ذخيرة العقيدة الدينية ، مع أنها لا تسوق في تأييد تلك العقيدة حجة عقلية واحدة ، وكل ما يصنعه هو أن يصور شعوره الديني — كما يحسّه — تصويراً يتيح للقارئ أن يستعيد في نفسه ذلك الشعور بعينه إذا ما قرأ القصيدة . وإذا فالحكم على القصيدة من الناحية العقلية متوقف على قيمتها الشعرية الخالصة . وهكذا ترى أن الأزم ما يلزمك في الشعر هو فن قراءته باعتباره شعراً لا كلاماً يساق لبسط رأى أو عقيدة . ونعود فنكرر أن ذلك الفن مرهون بقدرتك على فهم الألفاظ فهماً يستخلص لك كل ما تحويه في جوفها من تجارب ومشاعر وخواطر ومعاني ، كأنما هي — كما ذكرنا — قوارير مفعمة مترعة ، عليك أن تفرغها وتمثل ما بها . تلك هي السبيل الوحيدة إن أردت أن تتذوق الشعر بكل ضروبه : قصيدة كان أو قصة أو مسرحية . ولنتناول الآن بعض الشعر بالتحليل لترى كيف يفهم إن فتحت مغاليق ألفاظه وانسكب ما فيها .

قال شاعر عربي في هجاء قوم هذا البيت الذي قيل عنه إنه أهجى بيت
قالته العرب :

قومٌ إذا استنبح الأضيافُ كلَّهمُ قالوا لأهمهم بُولى على النار

فتكاد كل لفظه في هذا البيت تدل على الذم والهجاء ؛ فكلمة « إذا »
تفيد الشرط المؤقت المعين ، وتدل على أن الأضياف لا يعتادونهم إلا في
الأوقات القليلة ؛ وسين الاستفعال في « استنبح » تؤذن أن كلبهم ليس من
عادته النباح ، وإنما يقع منه ذلك نادرا لقلة الضيف ؛ و « الأضياف » جمع
قلة يفيد عددا أقل من العشرة ، إذ لا يقصد هؤلاء القوم إلا نفر قليل ؛
وتعريف الشاعر « للأضياف » بأداة التعريف إشارة إلى أنهم أضياف
معهودون ، إذ لا يقصد أولئك القوم كل ضيف لخبلمهم ، واستنباح
الأضياف للكلب فيه دلالة على أن الكلب لا ينبح إلا بالاستنباح لهزاله
وقلة قوته من الجوع والضعف ، وقد أفرد الشاعر الكلب ولم يجعل لهم
كلاباً كثيرة احتقاراً لهم وتقليلاً من شأنهم . وإضافة الكلب إليهم يزيدهم
احتقاراً وزرابة . وفي كلمة « قالوا » دليل على أنهم قوم بغير خادم يقوم
على شؤونهم وأنهم يباشرون حوائجهم بأنفسهم ، وجعل الشاعر القول
يتجه منهم مباشرة لأهمهم ، ليدل على أنه لم يكن هناك من يخلفها من خادمة
في إطفاء النار ، فأقام الأم مقام الأمة والخادمة في قضاء الحوائج لهم ، وهم
من الذلة والضعفة بحيث رضوا لأهمهم هذا المقام ، وأنطقهم الشاعر بلفظ
البول وهو ممجوج يدل على أنهم جفاة لا يألفون شيئاً من مكارم الأخلاق ،
خصوصاً وأن ذلك اللفظ موجه إلى أهمهم . وقوله « على النار » دليل
على ضعف نارهم لقلة زادهم ، فحسبك أن بولة واحدة من امرأة مجوز
تطفئها . واستخدم الشاعر حرف الجر « على » النار ، وفي ذلك إشارة
إلى أن حرف الامتلاء مقصود ، ليتخيل القارئ صورة بشعة منفرة ،
صورة الأم وقد استعلت النار تصب عليها بولها لا تبالى تستراً . وقد لخص

الأصمى مواضع النزم في هذا البيت بعبارة أوجز ، فقال : هذا البيت أهجى بيت قالته العرب ، لأنه جمع ضروباً من الهجاء : نسبهم إلى البخل لكونهم يطفئون نارهم مخافة الضيفان ، وكونهم يبخلون بالماء فيعوضون عنه البول ، وكونهم يبخلون بالخطب فنارهم ضعيفة تطفئها بولة ، وكون البولة بولة عجوز ، وهي أقل من بولة الشابة ، ووصفهم بامتهان أهمهم وذلك للؤمهم .

هذا بيت واحد يريك في جلاء كم تفيد إذا أطلت الوقوف عند الألفاظ تحللها وتستخرج مضمونها ومكوناتها ، وبغير ذلك لا تظفر من الشعر بغير الوزن الأجوف والنعمة الخاوية . ولننتقل إلى مثال آخر ، ففسر مع الدكتور طه حسين بك في سيره « مع المتنبي » وهو يقرأ له لاميته :

ليالى بعد الظاعنين سُكولُ طوالٍ وليلُ العاشقين طويلُ

فعنده أن الشاعر قد أجرى في القصيدة روحاً عذباً غريباً ليس من اليسير وصفه ولا تصويره ، ولكنك تحسه إحساساً قويا ، بل أنت تقرأ القصيدة فإذا هذا الروح يسبق ألفاظها ومعانيها إلى قلبك ، ويشيع في نفسك خفة وطرباً ، لا تجدهما حين تقرأ أى قصيدة أخرى من قصائد المتنبي .

« والغريب أن هذا الروح العذب الخفيف يحتفظ بعذوبته وخفته في القصيدة كلها ، ولكنه مع ذلك يتخذ أشكالاً ، وإن شئت فقل يتخذ ألواناً مختلفة . تتباين بتباين المعاني والموضوعات التي يطرقتها الشاعر في هذه القصيدة ، فهو على عذوبته وخفته حزين شاحب كئيب ، يثير في نفسك الحنان والرحمة والألم الهادئ حين يتغنى الشاعر في هذا الغزل الذي بدأ به القصيدة ، فإذا انتهى الشاعر إلى المدح ووصف الموقعة خلع عن هذا الروح العذب الخفيف دائماً حزنه وشحوبه وكآبته ، ويتخذ توباً زاهي الألوان إلى

أبعد حد ، يمسه ضوء الشمس ، فتضطرب ألوانه ، وتموج تموجاً ساحراً ،
وإذا هو يغلبك على نفسك ، وإذا نفسك تتموج معه كما يتموج . والشاعر
يصف الحرب وصفاً دقيقاً ، وكانت الحركة الشيطانية السريعة أخص ما تمتاز
به هذه الحرب ، بل كانت هذه الحرب تمتاز بحصلتين أخريين لعلهما نتيجة
لهذه الحركة ، وهى الجرأة التى لا تسمح بمهل ولا أناة ولا تبيح روية
ولا تفكيراً ، وإنما هى اندفاع متصل إلى أمام ، يزداد عنقه من وقت إلى
وقت ، ولا يحفل بالمصاعب ولا يقف عند العقاب ، وإنما يقتحم كل
ما يعترضه ويكتسح كل ما يلقاه ، يصعد حين تعترضه الجبال ، وينحدر
حين ينتهى من القمة إلى السفح ؛ ويعدو حين ينتهى إلى السهل ؛ حركة
وجرأة هما أشبه شىء بنشوة الشوان الذى يأتى ما يأتيه عن فرح ونشاط ،
لا سعة فيهما لتمقل أو تدبر .

« وكذلك فعل سيف الدولة فى هذه الحرب ، وقد خطرت له فجأة
فاندفع إليها من « حران » لا يلوى على شىء حتى أمعن فى بلاد الروم واقتحم
ملطية ؛ فلما أراد العودة من درب أرمينية وجد الدرب قد أخذ عليه ،
وكان خليقاً أن يتدبر وأن يقدر أنه قد أخذ من ورائه أيضاً ، وأن يحتمل
فى اقتحام الدرب ، ولكنه أبى أن يضيع الوقت ، فسكرّ راجعاً فى سرعة
الطير ، واقتحم ملطية مرة أخرى ، غير مبال بما كان العدو قد أعد له من
أمامه ، وبما كان خليقاً أن يلحقه من ورائه ؛ ثم انتهى بهذه السرعة
الجريئة القريبة إلى مخرج من بلاد الروم فسلكه ، وظن الروم أنه قد
انصرف عنهم ، ولكنه لم يلبث أن عاد إليهم مرة أخرى ، فدمر وخرّب
وسلب الغنائم والنفوس ، ومضى حتى أدرك الفرات واقتحمه اقتحاماً على

ظهور الخيل . ولم يكده ينتهي إلى آمد ويعلم بعثت الروم حول أنطاكية حتى خفّ وأعدّ وأخذ الروم عند مرعش وهم قافلون فزقهم تمزيقا ، وأضاف إلى ما كان عنده من الغنائم والأسرى ، وأخذ ابن القائد نفسه وعاد مظفراً « .
« كان سيف الدولة نشوان قد أسكرته الحرب ، فمضى فيها لا يقف ولا يتدبر ؛ وأتيح له النصر ، فإذا هذا النصر نفسه يسكره المتنبى ، وإذا هو ينشئ هذه القصيدة صورة دقيقة مطابقة كل المطابقة للأصل الذي أراد وصفه وتصويره ؛ فأنت ستحس حين تقرأ هذا الوصف نفس الحركة والنشاط اللذين أحسهما المتنبى حين تبع سيف الدولة في غارته الجريئة السريعة تلك ، لا يكاد يطمئن ولا يستقر ولا يستريح » .

« وستمضى أنت في قراءة القصيدة كما مضى المتنبى في أتباع سيف الدولة مندفعاً من بيت إلى بيت ، متنقلاً من مقام إلى مقام ، صاعداً مع الجيش حين يصعد ، ومنحدراً مع الجيش حين ينحدر ، ودأباً مع الجيش حين يدور حول العدو ، ثم هاجماً على الجيش حين يهجم على العدو ؛ ثم إن هذا الروح العذب الخفيف — على احتفاظه بعدوبته وخفته — يخلع هذا الثوب ذا الألوان المشرقة المتألقة إذا فرغ من هذا الوصف ، ليتخذ ثوباً آخر ليس شديد التأنق والإشراق ، ولكنه حالك بعض الشيء ، أو قل قائم يكاد يعمى في القتوم ، لولا أن شيئاً من البهجة يترقرق فيه بين حين وحين ، وذلك حين يلتفت الشاعر إلى ما وراء سيف الدولة من بلاد المسلمين ، وإلى ما حول سيف الدولة من ملوك المسلمين ، فلا يرى إلا ذلاًّ وضعة ، وإلا خمولا وخمودا ، وإلا اقبالاً على اللهو وعكوفاً على اللذات ، وضجيجاً وعجيجاً لا غناء فيهما ولا طائل منهما في هذا الوقت الذي يجد فيه الجد بين سيف

الدولة وعدوه من الروم ؛ فاذا الظفر الذى ينتهى إلى البطولة حيناً ، وإذا الهزيمة التى تنتهى إلى البطولة حيناً آخر ، وإذا الثقة بالنفس ، والنهوض بالواجب ، والاطمئنان إلى الله على كل حال ؛ وإذا فرغ الشاعر من هذا التعريض الحزين الفرح ، خلع عن روحه العذب الخفيف ثوبه هذا ، فأفاض عليه ثوبا آخر ، هو ثوب الفخر بالنفس والاعتزاز بالكفاية الشخصية والبراعة الفنية ، وكأنه رضى عن قصيدته وعن فنه بعد أن سمع قصاد الشعراء الآخرين ، ورأى فنونهم ، وهو ساخط على هؤلاء الشعراء الذين يعجزون عن مجاراته ، ويقصرون عن بلوغ غايته ، فلا يسعهم إلا أن يسعوا به ، ويكيدوا له ، ويتألبوا عليه ، وهو قد أشرف عليهم وأخذ يرمقهم مزدرباً لهم محتقراً لما يقولون ويفعلون ؟ فالتنبي يبدأ القصيدة بنفسه حزينا مفتخرا ، ويختم القصيدة بنفسه مبتهجا منتصرا ، ويمنح أكثر القصيدة وخير ما فيها لا لسيف الدولة وحده ، بل له ولجماعة المجاهدين معه فى سبيل الله ، الذائدين عن حوزة الاسلام ، وحسب العرب ، وجماعات أخرى من المسلمين ، لاهية عن الجد ، ساهية عن المجد ، منصرفه إلى المخازى والآثام ؛ فالشاعر مغنٍ ، والشاعر مادح ، والشاعر قاصٌّ ، والشاعر هاجٍ ، والشاعر مفاخر متحمس ، والشاعر يجمع أكثر فنون الشعر فى هذه القصيدة التى لم تسرف فى الطول .

« قلت لك إن هذه القصيدة عندى أروع ما قال المتنبي لسيف الدولة من

الشعر ؛ واقرأ مى بعض أبياتها ، فسترى أنى لست مسرفاً فيما أقول :

ليالى بعد الطاعنين شكول طولٌ وليل العاشقين طويل
مينٌ لى البدر الذى لا أريده ويخفين بدرا ما إليه سبيل
وما عشت من بعد الأحبة سلوة ولكننى للنائبات محول

« لماذا بدأ المتنبي قصيدته بهذا الغناء الحزين ، وقد عرفناه إذا امتلأت
نفسه إعجاباً ورضاً ، يعرض عن النسب وينصرف عن الغناء ويهجم على
موضوعه هجوما لا يبتغي إليه الوسائل ، ولا يبسط بين يديه المقدمات ؟
ستقول لأنه شاعر يريد أن يتأنق في فنه ، وأن يبهز سامعيه ، وأن يهيبهم
لاستماع ما يقص عليهم من أنباء الحرب وما سيعرض عليهم من أوصافها ؛
وقد يكون هذا حقا وما أكثر ما يفعل الشعراء هذا ؛ وما أكثر ما يكون
أحدهم ممثلاً بموضوعه ، شاعرا بأن الناس من حوله ممتثلون بهذا الموضوع ،
ولكنه مع ذلك لا يسرع إليه ولا يبلغه حتى يدور إليه في أنحاء من الغناء .
نعم ، ولكنى أرى في نفس المتنبي شيئا آخر غير هذا التأنق الفنى والترفق
الذى يعمد إليه الشعراء ؛ فيها حزن دفين ، يصدر أحيانا عن نفس الشاعر
التي لم تدرك من آمالها شيئا أو لم تكدر منها شيئا ، ويصدر أحيانا
أخرى عن حال هذه الأمة الاسلامية التي تبلى فتحسن البلاء ، وتجاهد
فتحسن الجهاد ، ولكنها حيث هي لا تتقدم خطوة ، ولعلها تتأخر خطوات ؛
هذه الحرب التي أبلى فيها سيف الدولة كأحسن ما يبلى الأمراء المجاهدون ،
ماذا أفاد منها المسلمون ؟ وماذا أفاد منها سيف الدولة ؟ وماذا أفاد منها
المتنبي إذا تعمقت الأمر ونفذت إلى حقائق الأشياء ؟ المسلمون حيث هم ،
لم يمدوا حدودهم ولم يؤمنوها من غارة الروم ؛ والمسلمون حيث هم لم تصلح
أحوالهم الخاصة ، ولم تبرأ سياستهم الداخلية من الإغراق في الفساد ،
وسيف الدولة حيث هو يظفر اليوم ليستأنف الحرب غدا ، وقد ينتصر
غدا ، وقد تدور عليه الدائرة ؛ لم يأمن بأس الروم ولم يأمن مكر المنافسين ؛
والمتنبي نفسه حيث هو يمدح الأمير اليوم مهتما كما مدحه أمس معزيا ، وقد

يهنئه غدا ، وقد يعزبه ؛ ولكنه سيظل شاعرا مادحا على كل حال ؛ وهو مع ذلك محسد يكادُ له ويؤتمر به ، ويدبر له السوء ، حياته متشابهة حكمة المسلمين ، وحياة الأمير ، وإذا فهذه الليالي المتشابهة في الطول ، المتشابهة في أنها تبدى له البدر الذي لا يريده ، وتخفى عليه البدر الآخر الذي يهواه كل الهوى ، ويطمح إليه كل الطموح ، ولا يجد إليه مع ذلك سبيلا ؛ هذه الليالي المتشابهة التي أمضته وتناقلت عليه لتشابهها ، لم لا تكون رمزا لهذه الحياة المتشابهة التي تمض وتثقل بتشابهها ؛ لماذا ننظر إلى الشعراء دائما كما ننظر إلى الأطفال وهم يلعبون ؟ لماذا نبخل عليهم بأن نطن بهم الرجولة والبطولة أحيانا ؟ وأي صفات الناس أدنى إلى الرجولة والبطولة ، وأقرب إلى حال الفن الرفيع من هذا السأم وهذا الضيق بالتشابه حين يتصل ويطول ؟ أحق أن هذا البدر الذي تخفيه الليالي على المتنبئ هو صاحبه هذه التي يزعم أنها ظننت عنه ، وأن الأسباب قد تقطعت به من دونها ؟

« لم لا يكون هذا البدر شيئا آخر غير هذه الفتاة الأعرابية التي تحمها الأسننة والرماح ؟ لم لا يكون هذا البدر رمزا لهذه الآمال النائبة وهذه الهموم البعيدة التي تآقت إليها نفس الشاعر منذ أحس الحياة وقدر على النشاط ، والتي أنفق ما أنفق من حياته دون أن يبلغها أو يدنو منها ؟ »

« لو أنك سألت المتنبئ نفسه عن هذه الليالي المتشابهة في الطول والعقم ، وعن هذا البدر الخفي العزيز لما أجابك بغير ما يقول الناس ؛ فهو شاعر يتغنى ، وهو إنما يجيد الغناء ويبرع فيه ، لأنه يتغنى بما لا يحققه ولا يحيط به عينا . »

« فحاش بل صرحح أن يكون المتنبئ بعيدا كل البعد عن أن يفكر في هذه

المعاني التي أشرت إليها وأفضت فيها ، ولكنّه مع ذلك يتغنّى هذه المعاني نفسها ، لأنه شاعر ، وأربع الشعراء من عرض لما يفوته من مطالب الفن ، فتعلق بأذياله وطار في أثره دون أن يبلفه أو ينتهي إليه .

« كل هذا أفهمه من هذه الأبيات الثلاثة الحزينة التي بدأ المتنبي بها قصيدته ، وما يعني أن يكون المتنبي قد أراد هذا أو لم يردّه ، فأنا لا أطلب من الشاعر أن يفهمي ما أراد حقاً ، وإنما أريد من الشاعر البارِع — كما أريد من الموسيق الماهر — أن يفتح لي أبواباً من الحس والشعور ، ومن التفكير والخيال وما أشك في أن المتنبي قد وفق إلى هذا التوفيق كله في هذه الأبيات » الخ (١) . كيف يجب أن تقرأ الشعر ؟

هكذا يجب أن تقرأ الشعر في تدبر وأناة ، فتتابع الشاعر في كل ما دار بنفسه أو جال في خاطره ، بحيث تمارس تجربة نفسية مارسها الشاعر ، وتحيا حياة عاشها الشاعر ، أيّاً كانت تلك التجربة وأيّاً كانت تلك الحياة . فليس شرطاً لازماً أن يصور لك الشاعر في قصيدته تجربة فيها المشاعر سامية ، والخواطر عالية ، والحياة فاضلة ، والآمال كبار ؛ بل ربما صور لك الشاعر في تجربته خواطر سفاكٍ للدماء ، ومشاعرٍ شرّيرٍ خبيث يكيد للناس ويتربص بهم الدوائر . فسواء لدينا نحن قراء الشعر أصوّرت القصيدة ملكاً رحيماً أو شيطاناً رجيماً ، مادامت الصورة ناصعة معبرة تتبحر للقارئ أن يتقمّم مشاعرها كأنه انقلب ساعة القراءة ذلك الملك الرحيم بعينه أو هذا الشيطان الرجيم . نعم يصح لنا أن نؤثر القصيدة التي تعلو بالنفس على زميلتها التي تصور الشر إن تساوت القصيدتان في جودة التصوير ، ولكننا

(١) اقرأ تحليل القصيدة بأكملها في كتاب « مع المتنبي » للدكتور طه حسين بك

لا نبيح هذا التفصيل بحال من الأحوال لو أجدت الثانية أكثر مما أجدت الأولى؛ إذ القصيدة الجيدة من الوجهة الفنية — حتى وإن عاجلت موضوعاً تأبه الأخلاق — خير ألف مرة من القصيدة الرديئة من الوجهة الفنية وإن عاجلت الفضيلة والأخلاق الكريمة. وإنك لتجد من قادة النقد الأوربي من يزعم — وربما صدقوا فيما يزعمون — أن الجودة الفنية في القصيدة أعظم شأنًا وأكثر خطراً — حتى من الناحية الخلقية نفسها — من موضوع القصيدة أفضلية هو أم رذيلة. فهذا رأى أخذ به «شلي» الشاعر الناقد الإنجليزي الذى توشك ألا تجد فى تاريخ العطاء أصفى منه عقلاً، أخذ به فى مقالة طويلة كتبها دفاعاً عن الشعر، هى من أعظم ما جادت به قريحته، وجرت به يراعة، فى الدفاع عن الشعر. وهو فى هذه المقالة الرائعة يمتحج بأن كافة الشرور وما يصيب المجتمع منها بوجه أخص، إنما نشأت عن سبب رئيسي واحد، وليس ذلك السبب فى أخلاقنا ولا هو فى عقولنا ولا فى نظامنا الاقتصادى. إن منازل الفقراء الوبيئة قائمة بيننا، لأن الكثرة الغالبة من الناس يجهلون قيامها، ولا لأن تلك الكثرة تود أن تبقى المنازل الوبيئة ساعة واحدة؛ إنما قامت تلك المنازل بيننا وستظل قائمة، لأن من لا يسكنها لا يشارك ساكنيها الشعور بمشاركة وجدانية كاملة؛ من هم خارج بيوت الفقراء القدرة الوبيئة لا «يشعرون» بما يشعر به من هم داخل تلك البيوت من فقراء، ولذلك استحال عليهم أن يحسوا مثل آلامهم إحساساً حقيقياً؛ فلأن تشارك غيرك وجدانه مشاركة كاملة، وتشعر بشعوره شعوراً حياً قوياً، يقتضيك لا أن تقف مثل موقفه فحسب، بل أن تصب نفسك صباً فى إهابه لتجرى فيك دماؤه، وتسرى فيك مشاعره وآلامه. ولئن استحال

ذلك بالصورة المادية ، فهو ممكن بقوة الخيال ؛ فكلما ازداد الإنسان قدرة على أن يضع نفسه بخياله في جلد غيره ليشعر مثل شعوره ، كان أقرب إلى المشاركة الوجدانية الكاملة . وإذا فالمشاركة الوجدانية — التي هي ملاط المجتمع وبغيرها لا يكون إصلاح — تعتمد قبل كل شيء على قوة الخيال . ومهمة الشعر الأولى — بل والوحيدة — هي أن يخاطب في الإنسان خياله ؛ الشعر لا يخاطب القوة العاقلة ، بل يتجه فينا إلى الملكة التي تتقبل الفكر والشعور في آن معاً — ملكة الخيال . الشعر يقوِّى فينا تلك الملكة التي تمكننا أن نصير — ولو مدى لحظة قصيرة — أشخاصاً غير أنفسنا . وسواء أصرنا بفعل الشعر وقوة الخيال ملائكة أو شياطين ، فحسبنا أن تكون لنا بفضل الشعر هذه القدرة التي تنقلب بها هذا الشخص أو ذلك ساعة من زمان لنشعر بشعوره فنألم لألمه أو نُسرَّ لسروره . لو أكسبك الشعر هذه القدرة العجيبة فقد أدى مهمته الكبرى ، ولا عبرة بعد ذلك أكانت وسيلته إلى هذه الغاية أن يلبسك ثوب « إياجو » القاتل أو « دزدونا » الملائكية الرقيقة . فليضعك الشعر في إهاب من شاء من صنوف البشر ، إن كانت النهاية أن تظفر بالقدرة على مشاركة غيرك في وجدانه . إن ما يهمنا من الشعر أن يكون شعراً ، ولا نزن بجناح بعوضة موضوع الشعر الذي يعالجه ؛ وإنما يهمنا الشعر لذاته ، لأننا لا نرى وسيلة للإصلاح الخلقى والاجتماعي سوى أن يشعر الفرد بشعور غيره ، ولا تتحقق تلك الوسيلة إلا بقراءة الشعر قراءة صحيحة .

الفصل الثامن

النقد الأدبي

عالجنا في الفصل الأول كيف نقرأ الشعر لا كيف ننقده ، ونعود
فنذكر أننا نقصد بالشعر في هذا الكتاب كلَّ ضروب الأدب : قصائد
الغناء والملاحم والقصص والمسرحيات ؛ ولعلك تذكر أننا فرقنا بين قراءات
ثلاث : قراءة الشعر قراءةً فيها خلقٌ وإبداعٌ نعيش فيها بخيالنا مع الشاعر
في تجاربه وخوارج نفسه ، وقراءةً نقديةً نتبين فيها مدى نجاح الشاعر
وتوفيقه في رسم الصور لنرى هل ساقها ناصمةً حيّةً ترسم في ذهن
القارئ بمثل ما ارتسمت في ذهنه وهو ينشئ ، أو كان دون هذه الغاية
مقصراً عاجزاً ، ثم قراءةً ثالثةً ليست بذات خطر نناقش فيها آراء الشاعر
من حيث هي خطأ أو صواب ، فأنت إذا ما فرغت من قراءة مجموعة من
القصائد قراءةً فنيةً أجرتها في دماغك وأشاعتها في نفسك ، أحسست رغبة
في مقارنة تلك القصائد إحداها بالأخرى لتعلم أيها أقوم ؛ وهذه مانسميها
بالقراءة « النقدية » وهي ما تزال — كالقراءة الفنية الأولى — تنظر إلى
الشعر شعراً خالصاً ، وليست تُعنى في كثير أو قليل بالبحث في قيمة القصيدة
الخلقية والفلسفية ؛ فسواء لديها أبحاث القصيدة حافزة على الفضيلة أو داعية
إلى الرذيلة ، وسواء أكانت مصيبة الرأي أم كانت في رأيها على ضلال ؛
فالنقد الأدبي معنىٌ بصورة الشعر دون موضوعه ؛ النقد الأدبي كما نفهمه

اختيار القصة
شعر

قراءات
القصيدة

— وكما يزيد لقارئنا أن يفهموه — من شأنه أن يحل محل وقع القصيدة في نفس قارئها ، ثم يتعقب عناصر القصيدة ومقوماتها ليرى بأى هذه المقومات والعناصر أحدثت القصيدة ما أحدثته من أثر ؛ ولهذا النقد الأدبي — أو إن شئت فقل لهذه القراءة النقدية للشعر — قيمة كبرى ، لأنها — وقد كشفت لنا عن عوامل التأثير في القصيدة — تزيد من تقديرنا للقصيدة بنقل خصائصها من اللاشعور إلى الشعور ؛ فقد تأثرنا بها في القراءة الأولى بغير عقولنا ، وأعجبنا بها ونحن في ذهول عن وعينا ؛ وها نحن أولاء نسلط عليها العقل والقوة الواعية حين نقرأها للمرة الثانية قراءة النقد والتحليل ؛ في هذه القراءة النقدية نستكشف عن وعي وشعور قوة هذا اللفظ وأثر تلك الصورة ، وسنجد بعد الكشف ظلالات لطيفة دقيقة في الصور والألفاظ ، كانت قد غابت عنا في القراءة الأولى ، لأننا كنا بسحر الوقع في سُغُل عن الأجزاء ؛ ولكن لا ينبغي عن ذهنك أن القراءة « النقدية » لا بد أن تسبقها قراءة « إبداعية » تتم بقوة الخيال وحده ، تتابع فيها الشاعر بخيالك أتى سار ، فيخفق قلبك إذا خفق ، وتحزن إن حزن وتنتشى إذا انتشى ، ولا تتلكأ من دونه لحظة لتنتظر إلى هذه اللفظة أو هذه الصورة ما أثرها وما خبرها ، فتلك مهمة القراءة الثانية — قراءة النقد ، ثم لا ينبغي عن ذهنك أيضا أن القراءة النقدية قيمتها في نسبتها إلى القراءة « الإبداعية » ، فليست بذات شأن في ذاتها . إنما كل القيمة وكل الشأن للقراءة التي نعيش فيها مع الشاعر ، فهي المبدأ والمنتهى ، وما قراءة النقد إلا وسيلة تزيد من تلك القراءة الإبداعية الأولى قوة وأثرا .

وإذا ما أخذ رجال النقد في مهمتهم ، وطفقوا بقراءون الشعر ليحللوه ويردوا كل أثر له إلى عناصره ، تحتم عليهم أن يتواضعوا على أسماء يطلقونها

على فنون الشعر وصوره ؛ فهذه « ملحمة » وتلك « قصيدة غنائية » وثالثة « نشيد » ؛ وهذه الخاصة في الشعر نسميها « بجرا » وتلك الطريقة في التعبير نطلق عليها « استعارة » أو « تشبيها » ولنسم هذا الاتفاق في أواخر الأبيات « قافية » ، وهكذا وهكذا حتى بلغت هذه المصطلحات وأشباهاها ألوفا ؛ ولما كانت غايتنا في هذا الفصل أن نشير في اختصار إلى أهم المسائل التي اجتمعت عليها آراء الناقدين ، كان لزاما علينا أن نتكلم بلغتهم ، وأن نقدم للقارىء أشيع المصطلحات التي يستخدمها رجال النقد في كلامهم .

الأدب كله فن وتعبير ، فكل كاتب طريقته في إخراج معانيه ، وتلك الطريقة الخاصة في إخراج المعاني هي ما نسميه « أسلوبا » ؛ وقد يبدو للوهلة الأولى أن الأساليب مهما اختلفت وتباينت ، فقياس الحكم لها بالجوادة أو عليها بالسوء واحد لا يتغير ، وهو قدرة الأسلوب على التعبير الكامل ، مادامت مهمته الأولى أن يعبر ؛ فالأسلوب الجيد هو ما استطاع أن يعبر عما يريد إخراجَه من خبايا الشاعر ، تعبيرا يكون له أعمق الأثر في نفس السامع أو القارىء . « فائنان واثنان أربعة » مثال للعبارة وقد بلغت بتعبيرها حد الكمال ؛ لأنها لم تُبق في نفس القائل شيئا ، ولم تترك أمام القارىء أو السامع مجالاً للبس والغموض ؛ ذلك ما قد يبدو للوهلة الأولى . والواقع أن تقدير الأسلوب الجيد ليس مسألة هينة تعتمد على أساس علمي واضح كما يدل عليه هذا المثال . نحن نسلّم بالمبدأ ونقرّ ببساطته : فأجود الأساليب هو أبلغها إحاطة بما يراد قوله ؛ لكن الصعوبة تبدأ حين نتساءل : ما الذي يراد قوله لكي نرى هل أداه الأسلوب أداءً حسنا أو لم يؤدّه ؟ فبديهى أنك لا تستطيع الحكم على وسيلة إلا إذا عرفت الغاية ، فلا حكم على

تعريف
الأسلوب
بقياس
الحكم

٣٣

الأسلوب إذا لم تعرف « المعنى » الذى خلق ذلك الأسلوب لأدائه . ولقد رأينا فى حديثنا عن الألفاظ أن الكلمة فيها — إلى جانب معناها العقلى — حشدٌ عظيم من دقائق الشعور قد يهتز لها كياننا كله ؛ وفى هذه الدقائق يختلف المعنى من شخص إلى شخص ، إذ قد تثير فيك اللفظة المعينة من الذكريات مالا تثيره فى سواك ؛ لكن فى الحياة جوانب أخرى نستجيب لها بعقولنا وحدها ، ولا دخل لشعورنا فيها ، هى هذه الجوانب التى يبحثها العلماء والرياضيون ، كتركيب الهواء وزوايا المثلث وتشرح الزهرة وتحليل الشعاع وما إلى ذلك من حقائق ، الناس كلهم إزاءها سواء ؛ فإذا ما تحدث فى شأنها متحدث تكلم بعقله ليخاطب سائر العقول ، وهو إذ يتكلم لا يكون إلا فردا من الجنس البشرى يوجه الكلام إلى العنصر المشترك فى سائر الأفراد ؛ هو لا يُدخل جانبه الشخصى فى كلامه ، ذلك الجانب الذى يتميز به الأفراد بعضهم من بعض ؛ فالعقول فى الناس كلهم تنظر إلى الأمور من وجهة واحدة . أما المشاعر فمختلفات ، لكل فيها وجهته وشخصيته ؛ ومن ثم كان التعبير العلمى بقوله هذا ، هو نفس التعبير بقوله ذاك ، ويقوله ألوف الناس من أقصى الأرض إلى أقصاها ، لا سبيل إلى خلاف بينهم فيه . ولعل ذلك ما حدا بالعلماء أن يُؤثروا الرموز على الألفاظ ، فرمز كهذا « ٢١ » معناه واحد لا يختلف قيد شعرة عند أهل الأرض جميعا فى هذا الزمان وفى سائر الأزمان ؛ لكننا لا نستجيب بعقولنا المشتركة وحدها إلا لرموز علمية كهذه . أما ما خلا ذلك من صنوف الكائنات التى تعد بالآلوف وألوف الآلوف ، فانما نستجيب لها بكل كياننا ؛ ومن هنا كانت استجابتى للشيء هى استجابتى وحدهى دون سواى ، اختلف فيها عما يستجيب به كل إنسان

سواء
 خلاى ، بمقدار ما تختلف طبائعا ومشاعرنا بعضها عن بعض ؛ فقد تجد
 الرجلين يتحدثان فيما يبدو لك أنه شىء واحد ، وإذا الحديثان يختلفان ،
 وإذا وجهتا النظر لا تلتقيان ، وإذا فهما يتحدثان فى حقيقة الأمر عن
 شيئين ، ماداما ينظران إلى الشىء من وجهين ، أو مادام للشىء الواحد فى
 نفسيهما أثران مختلفان ؛ فإذا أراد كاتب من هذين أن يعبر عما فى نفسه
 فإذا هو صانع ؟ لا بد له أن يعبر بشىء يفهمه جميعا ثم يضيف إليه أو يلوّنه
 ويصبغه بلون نفسه وصبغة شخصه . وعلى كل حال لا بد لأسلوبه — إذا
 ما أراد التعبير عما فى نفسه إزاء الشىء المعين — أن يخرج مكنون نفسه ،
 ويفصح عن حقيقة حسه ، مهما يكن فى ذلك من ضروب الخلاف بينه وبين
 سائر الناس . ولعل هذا ما يريده حين نقول « الأسلوب هو الانسان » ،
 وفى هذه العبارة وحدها ما يدل على استحالة أن نقيم ميزانا دقيقا نفرق به
 بين الأساليب ، فنقول هذا أسلوب من الطراز الأول ، وذلك أسلوب من
 الطراز الثانى وهكذا ، إذ يستحيل علينا أن نتبين ما يريد الكاتب أن يفصح
 عنه إلا خلال لمحات شخصية دقيقة ينثرها فى أسلوبه هنا وهناك ، والتفرقة
 بين العناصر الشخصية عسيرة صعبة ، أو هى ضرب من المحال . ولكن
 مالنا ولهذا المشكلة التى ربما انحدرت بنا إلى مسألة عويصة معقدة ، وقد
 أخذنا أنفسنا منذ البداية أن نقف فى أمورنا مع أوساط الناس ، وسنجد
 فى ذلك ما ينفع ويفيد ؛ فلئن كانت أساليب الناس تختلف باختلاف طبائعهم
 وأشخاصهم ، فلا شك أننا نستطيع رغم ذلك أن نلتصم بمميزات عامة
 وخصائص مشتركة ، تقسم لنا أنواع الأساليب أنماطا وطبقات ، ثم نستطيع
 أن نتبين عناصر تلك الخصائص والمميزات لكى نرى على أى نحو تعمل على

جودة الأسلوب ، أى أنه فى مقدورنا - رغم الصعاب كلها - أن نحدد
: الصفات التى تجعل الأسلوب أداة جيدة للتعبير عما يريد كاتبه أن يعبر عنه .
لو كانت غايتك أن توضح فكرةً توضيحاً محدوداً جلياً ، لكان
الأسلوب المثالى فى التعبير هو صيغ الجبر وما إليها من رموز الرياضيين
والعلماء . وإن أردت بالقول أن تقيم برهاناً وتقرع حجة ، ثم لا شئ بعد
ذاك ، كانت طريقة أوكليدس فى التذليل على مسائل الهندسة خير نموذج
يحتذى ، تريد بكل لفظة غرضاً معلوماً ومعنى محدوداً ، ولا تجيز لنفسك أن
تضع كلمة تزيد عن حاجتك ، وتأخذ نفسك أخذاً لا هوادة فيه فى بناء الجمل
والفقرات بناء منطقياً تتتابع فيه المقدمات والنتائج . لكن ذلك الأسلوب
أدخل فى باب العلم منه فى باب الأدب ؛ فلئن طالبنا الأديب - كأننا
ما كان فنه الذى يكتب فيه - أن يعنى فى تعبيره بمثل هذا الوضوح النافع ،
فلا بد أن يجيز له إلى جانب ذلك أن يخاطب بأسلوبه شيئاً غير العقل ، وأن
يصطنع فى سبيل ذلك شيئاً غير الترتيب المنطقى الصارم للجمل والفقرات .
نعم قد نجد من أمراء البيان من يستخدم الأسلوب المحدد الواضح الذى
يخاطب العقل قبل أن يخاطب ناحية أخرى من قارئه ، فهذا هو « سيوخت »
صاحب « رحلات جلثر » يصطنع هذا الأسلوب الذى قوامه مادة وعظام ،
تلتمس فيه شيئاً من طراوة اللحم أو نبضات الدم فلا تجد . وإنما اختار
لنفسه هذا الأسلوب لأنه خير وسيلة تعينه على أداء غرضه المقصود . لكن
ما كل كاتب هو هذا ، وليست أغراض الإنشاء كلها شبيهة بما كان يرى إليه
هذا الكاتب ؛ فالكثرة العظمى من أرباب الأقلام تنشد التأثير فى قرائها
عن غير طريق المنطق ، أو قل إنها تستخدم المنطق فى نطاق ضيق محدود .

وهذا هو « أدسن » الذي عاصر « سووث » في أوائل القرن الثامن عشر^x والذي برع في المقالة الأدبية براعة طارت بذكره في الخافقين ، تراه يكتب في سبيل غاية نفعية ، يكتب ليصلح ، فيناشد في قرأه عقولهم ليسوق إليها الحججة المقنعة والدليل الناهض ، وذلك بأسلوب تستطيع أن تسلكه في عداد الأساليب المستقيمة البسيطة العالمية ، لكنه إلى جانب ذلك يريد أيضاً أن يأخذ على قرأه مشاعرهم ، وأن يشير فيهم العواطف الإنسانية التي يمهدها كل إنسان في نفسه . فهذا — إذاً — ضرب آخر من الأسلوب يخاطب العقل والشعور جميعاً . من أجل هذا ترائق في أسلوبه ليخرجه خفيفاً رشيقياً سلساً مستساغاً ؛ فاستطاع بذلك كله أن ينفخ الحياة في نثر يُستخدم في التعبير عن ضرورات الحياة على نحو ما نلاقينا يوماً بعد يوم وساعة في إثر ساعة . ودع هذين الكاتبين بأسلوبيهما المختلفين ، وانظر إلى خطيب بيت الحماسة في الجماهير ، أو واعظٍ اعتلى منبره ليهدى من في قلوبهم زنج أو ضلال ، أو محامٍ وقف أمام القضاة يدفع تهمة ويستدرج عطف القضاة على صاحبه السقيم . انظر إلى هؤلاء جميعاً ، تجدهم — في الأعم الأغلب — لا يقصدون إلى إقناع بالحجة والبرهان ، بل يريدون التأثير بالاستمالة والاستهواء واللعب على أوتار العواطف ؛ هم يخاطبون الشعور ولا يخاطبون العقل ، يتجهون إلى القلب ولا يتجهون إلى الرأس . ولذلك كان من خصائص الأسلوب الخطابي الجيد أن يستخدم الصور ليفتن بها نواظرننا ، والألفاظ الفخمة الرنانة التي ترزلق الأرض تحت أقدامنا . ومن خصائص الأسلوب الخطابي الجيد أن يكثر من المحسنات لعله يتحكم في الأفتدة ولو جاء ذلك على حساب العقول . انظر إلى « ملتن » في خطابه المشهور الذي

وجّهه إلى نواب الأمة دفاعاً عن حرية الكتابة وقد خنقوها حين كوا أفواه
السكاتبين بقوة القانون، ترّ الخطاب قد كسب المعركة واستولى على القلوب،
مع أنه وأهى الحجة ضعيف البرهان؛ وإنما نجح الخطاب بالعاطفة الملتهمبة
التي سرت في ألفاظه فأشعلت شعور السامعين أو القارئین، لا بما فيه من
قوة الإقناع، أو بما أعوزه من قوة الإقناع بتعبير أصح. إنه خطاب تتمثل
فيه فصاحة القول بأجلى معانيها، و « الفصاحة »^(١) في عرف النقاد هي أن
تدور بالحديث حول الموضوع ولا تمس قلبه وصميمه.

وهكذا تستطيع أن تمضي في التفرقة بين الأساليب، وبيان ما يجود
كلاً منها؛ فللصحافة أسلوب، وللتاريخ أسلوب، وللرسائل أسلوب
وهكذا. وفي كل نوع من هذه الأساليب فروع وضرور تميز بينها فواصل
وفروق. خذ أعلام القصة تجد لكل أسلوبه الذي يلائم غايته، وهل يسع
قصصياً مثل « صريرت » يصور طائفة من الرجال والنساء امتازوا بالثقافة
العالية والحياة المتحضرة، إلا أن يستخدم الصنعة في أسلوبه فيكون تناسب
بين صنعة الأسلوب وتلك الحياة التي أخرجتها الحضارة والثقافة عن طبيعتها؟
أم يسع قصصياً مثل « هاردى » اختار من الحياة لونهاً جاداً مستقراً ثابتاً،
إلا أن يقيم أسلوبه من لبنات راسخة راكزة كأنما هي عمود يبنى بها بناء
أشمل يطاول في ثبوته رواسخ الجبال؟ فجاءت عباراته رصينة دسمة واضحة
محددة، تقع من موضعها في أنسب مكان يلائم البناء. وكما يختلف
القصصيون يختلف كتاب المقالة وسائر فنون الأدب.

فبين كتاب المقالة وفوق شاسعة حتى ليمجب الإنسان كيف تجتمع

كلها تحت صورة واحدة من صور الأدب . فهل تجمع هذه الصنوف المتفاوتة من المقالة الأدبية صفات مشتركة إلى جانب اشتراكها في القصر ؟ هذا سؤال تقتضى الإجابة عنه عودة إلى الأساليب الأدبية وخصائصها ؛ فيجمل بنا أن نعرِّج بحدِيثنا على أدب المقالة ليكون حديثنا عن الأسلوب متصلا ، ولو أن ذلك سبِّقا لترتيب الكتاب ، إذ الكلام في الصورة الأدبية له في الكتاب موضع آخر .

لقد تواضع رجال النقد على أن يطلقوا كلمة « مقالة » على كل ضروب الكتابة الثرية إن قصُر طولها وعالجت موضوعاً واحداً (وقد تكون المقالة نظماً ، ولذلك أمثلة قليلة) ، ولهذا كان مدى التفاوت بعيداً جداً بين مختلف صنوف الانشاء التي تقع تحت هذا الاسم ؛ فالبحث العلمي القصير مقالة ، كالمقالة العلمية التي كتبها « لوك » عن طريقة اكتساب الانسان للمعرفة وأطلق عليها « مقالة في العقل البشري » ؛ والقطعة الأدبية الفنية مقالة ، ومثال ذلك مقالات « لام » ؛ وهذا النوع من المقالة لا يضيف إلى العلم الانساني علماً جديداً ، ولا يقدم للقارى معرفة ، إنما يقصد إلى امتاعه ولذته بما فيه من فن جميل ، وبين هذين الطرفين — المقالة العلمية من ناحية والمقالة الأدبية من ناحية أخرى — تتفاوت المقالات درجات في دنوها من هذا الطرف أو ذاك ؛ فمنها ما هو إلى العلم الخالص أقرب ، ومنها ما هو إلى الفن الخالص أدنى ، ومنها ما يجمع الغائتين في آن معا ؛ فان كان « لوك » مثلاً للفريق الأول ، و « لام » مثلاً للفريق الثاني ، فخير مثال نسوقه للفريق الثالث « ماكولى » الذى يحاول في مقالاته أن يكون مؤرخاً علمياً يتوخى الحق وصدق الرواية ، وأن يكون فنانياً في ألفاظه وعباراته في وقت

واحد ؛ يحاول ما كولى بأسلوبه ما يحاوله الخطيب ، يظهر للناس كأنما هو يدير القول في موضوع عقلي منطقي ، لكنه رغم ذلك لا يرجو أن يؤثر عليهم بحجته ودليله بقدر ما ينفذ إلى قلوبهم بقوة العبارة وحسن البيان ؛ وبهذا المقياس نفسه نستطيع أن نقدر الكثرة الغالبة من المقالات الأدبية ، لولا أننا نجد المقالة عند « لام » لا تخضع لهذا المقياس ؛ فبأى معيار نقيس أسلوبا كالذى نراه في مقالات « لام » ؟ لن نجد معيارنا إلا إذا استعرضنا تاريخ المقالة الأدبية ، فقد يعيننا هذا العرض التاريخي على فهم طبيعة هذا الفن الأدبي ، فكثيرا ما يكون الكشف عن مراحل التطور وسيلة تلقى ضوءا على طبيعة المتطور وقوامه ؛ فها هي « المقالة » التى نسلكتها فى عداد الفنون الجميلة ، والتى ليست من قبيل البحوث العلمية ، « المقالة » التى تكتب لذاتها ولا يقصد بها أداء معنى وراءها ؟

يقول مؤرخو الآداب إن الكاتب الفرنسى « مونتيني » هو رب المقالة ومنشؤها فى القرن السادس عشر ، بعد أن لم تكن ، وقد كان « مونتيني » وهو يكتب مقالاته عالما بأنه ينشئ شيئا جديدا لم يسبقه إليه أديب آخر ، فقد أحس فى نفسه الرغبة أن يكتب شيئا يختلف فى جوهره عما ألف السابقون أن يكتبوه ، أراد صورة أدبية ، أو قل أراد قلبا أدبيا يصب فيه خليطا من الصفات التى — وإن تكن سطحية متناقضة فى ذاتها — إلا أنها مع ذلك تصوّره لأنها قوامه وجوهر كيانه ، فليس من شك فى أن هذا الفرد (ميشيل مونتيني) يختلف فى خليط صفاته ، من ذوق وشهوة وعادة وأسلوب فى التفكير ، عن سائر الناس ، وأراد أن يخرج من نفسه عناصرها التى تكون فرديته هذه التى لا يشاركه فيها إنسان آخر ، لكن

عناصر الشخصية الفردية متباينة لا حد لتباينها ، فلا بد له — إذاً — من قالب أدبي مرص شديد المرونة بحيث يسع ما ينطبع على النفس من آثار عارضة ، لا بد له من قالب تحتمل حدوده أن يطلق فيها مكنون نفسه الجياشة إطلاقاً لا ينقطع ولا تضبطه الضوابط — في ظاهره على الأقل .

ستقول : ولماذا لم يعبر عن مشاعره وخواطره في قصيدة غنائية أو قصائد ؟ أليست القصيدة الغنائية عند الأدباء وسيلة التعبير عن الذات وما يضطرم فيها من عواطف تميزها وتطبعها بطابع خاص ؟ وفاتك أمر خطير ، هو أن القصيدة الغنائية تعبر عن الذات تعبيراً يغلو بالذات ويسمو بها ، القصيدة الغنائية لا تصوّر الذات بكل ما فيها من أوجه النقص وأوجه الكمال ، لأن طبيعة الشعر المنظوم تدعو إلى التسمي ؛ لكن « موتيني » أراد أن يسكب نفسه بكل ما فيها على القِرطاس ، إذاً فقد أراد للقصيدة الغنائية أن تُنشأ ، أراد قصيدة غنائية تراخي أوتارها فكانت له بهذا التحوير « المقالة » الأدبية ، المقالة الأدبية في صميمها قصيدة غنائية وجدانية سميت نثرًا لتسع لما لا يتسع له الشعر المنظوم من بعض عناصر الذات . فان شئت قانوناً يضبط لك « المقالة » من حيث الصورة فاعلم أنه قدرتها على التعبير عن خواج النفس في سيرها الذي لا يجري على نظام واطراد . قد تكتنف الأديب حالة نفسية خاصة ، فتجرى في ذهنه سلسلة من الخواطر المتناثرة التي تتصل بتلك الحالة النفسية السائدة فتؤثر فيها وتتأثر بها ، فان استطاع أن يصب هذا السيل من الخواطر كما يجري في ذهنه ، فقد أنشأ « مقالة أدبية » . الخواطر في المقالة الأدبية تتصل بصلات من العاطفة أو الخيال ، أعني أن خاطراً يلحق خاطراً ويتبعه ، لا لأن بينهما علاقة منطقية كالتى تأتي بالنتيجة وراء سببها ،

بل لأن هذين الخاطرين مرتبطان في خيال الأديب أو متصلان بعاطفته .
كاتب المقالة الأدبية يكتب وكأنه يتحدث في سمر حديثا مطلقا من كل قيد ،
فيدع الخواطر يسوق بعضها بعضا بما بينها من روابط تستدعى متابعتها
وتداعيتها دون أن يُعمل في ذلك عقله ومنطقه لينظم الترتيب والسياق .
هكذا بدأ مونتيني أدب المقالة على وجهه الصحيح ، فجاء من بعده وأخطأوا
خصائصها على قرب الزمن بينهم وبينه ؛ فهذا هوذا « بيكن » — وتكاد
شهرته في عالم الأدب ترتكز على مقالاته — يتناول الفن الأدبي الوليد
فيحطم أركانه تحطيا ويكتب لنفسه مقالة من نوع آخر ، فقالته بحث بغير
نظام في موضوع منظم ، يسوق الآراء في موضوع مقالته متلاحقة كأنه
يرص خرزات لينشئ منها عقدا ، فالخرزات منفصلة ولكنها متعاونة على
إنشاء العقد في نهاية الأمر . فليس التعبير عن خصائص الذات وعناصرها
ومشاعرها هو كل شيء في مقالة « بيكن » كما كان كل شيء في مقالة
« مونتيني » . لكن أعلام « المقالة » في الأدب الانجليزي : « كاولي »
و « أدسن » و « جولدميث » أخذوا بعدئذ يتعهدون هذه الصورة
الأدبية الناشئة ويبرزون خصائصها وصفاتها ، حتى جاء « لام » فبلغت به
المقالة ذروة البكال ، وعندئذ عادت المقالة الأدبية كما بدأت عند منشئها
وخالقها ، تعالج الجوانب التي تجعل من الفرد فردا متميزا ، وتخرج من نفس
الأديب ما يجعلها ذاتا قائمة بنفسها مختلفة عن سواها . ولم تكن مصادفة
أن تنشأ المقالة الأدبية على يدي مونتيني في القرن السادس عشر ، حين
تحكمت النزعة الفردية في عقول الناس وسادت تفكيرهم ، فطبيعي لهذه
الفردية الطاغية أن تبحث لها في الأدب عن مخرج تنفس منه ، والمقالة

الأدبية خير مخرج لها ، ولم تسكن كذلك مصادفة أن ينشأ إذ ذاك أيضا أدب التراجم في صورة جديدة ، فلأول مرة في تاريخ الأدب كتبت سير الرجال بدقائقها الشخصية وتفصيلاتها الذاتية . فان كانت الغاية من المقالة الأدبية أن تعبر عن خليط يكون في مجموعته ذاتية الفرد ، تعبيرا يبعد عن جفاف الحقائق الموضوعية العلمية ولا يسير وفق تسلسل المنطق ، فالأسلوب الجيد في المقالة يجب أن يكون ذاتيا لا يبنى على أساس عقلي ولا يبسط حقائق موضوعية ؛ فعند إلى قراءة طائفة من المقالات الأدبية ، وكلما وجدت الكاتب أدنى إلى من يحدثك عن تاريخ نفسه فيما يكتب ، إن رأيت يرسل الخواطر لإرسالها هيناً فتستشف منها ما وراءها من حالته النفسية ، فأعلم أنه قد أجاد . أما إن وجدته يعالج موضوعا لا يتصل بمكنون نفسه ، ويعنى بتنظيمه وتبويبه كما ينظم البحث العلمي ، فأعلم أنه عن الجودة بعيد . إن ما ذكرناه عن الأسلوب يصدق على النثر والنظم . فالذي يحدد أسلوب الكاتب أو الناظم عناصر ثلاثة : استخدامه للألفاظ معينة تميزه عن سواه ، ثم أتباعه لطريقة معينة خاصة به في ترتيب هذه الألفاظ ، ثم معالجة موضوعاته على نحو يتفرد به ، وهذا العنصر الثالث من العناصر المكونة للأسلوب ، هو في الحقيقة نتيجة تنفرع عن العنصرين الأولين ؛ فيستطيع الكاتب — مثلا — أن يعالج موضوعه بطريقة تفتح العقل بمنطقها ، إذا هو استخدم ألفاظه ورتبها في الجمل على النحو الذي يحدث صداه في العقل لا في القلب ، كما يستطيع الكاتب أن يزيد في إنشائه من الألفاظ المشحونة بالعاطفة ، ويرتبا ترتيبا من شأنه أن يحرك الشعور ، فيتغير أسلوبه جملة واحدة ويصبح أسلوبا عاطفيا ؛ فكل الفرق بين أسلوب وأسلوب هو

في الألفاظ المختارة وفي الطريقة التي تساق بها هذه الألفاظ ؛ وهذا صحيح في النثر والنظم على السواء ، والفرق بين الناظم والنثر هو أن الأول يستخدم الصوت وسيلة للتعبير ، أي أنه يرب الألفاظ ترتيبيا يحدث رنيننا خاصا يكون جزءا من أداة التعبير .

⊗ ولا شك أن صوت اللفظ جزء من معناه لو أردت المعنى كاملا ؛ فلفظة جميلة الوقع في المسامع تخلع على مسماها لونا من الجمال مجرد حسن وقمها وجمال رنينها ؛ فلو أسمعت رجلا هذه الألفاظ : ورد وسوسن ، وقلقاس وبطيخ ، لأدرك من فوره أن اللفظتين الأوليين تدلان على شيئين أجمل مما تدل عليهما اللفظتان الأخريان ، وهو لا يحتاج في هذا الحكم إلى رؤية هذه الأشياء ، لأن في رنين الألفاظ ما يهديه ؛ وما نظن أحدا يقرأ هذين البيتين دون أن يلمس أثر رنين الألفاظ في تكوين المعنى :

إذا ما عَضِبْنَا غَضَبًا مُضْرِبًا

هَتَكْنَا حِجَابَ الشَّمْسِ أَوْ قَطَرَتْ دَمَا

فَأَمْطَرَتْ لَوْلَا مِنْ رَجَسٍ وَسَقَتْ

وَرَدًا وَعَعَضَتْ عَلَى الْعُنَابِ بِالْبَرْدِ

إذاً فمن أدوات الشاعر في التعبير أن يستخدم جرس اللفظ ، فيحاول أن يحاكي صوت الفعل الذي يصوره في صوت الألفاظ التي ينظمها ، فقد يكثر مثلا من حروف « الضاد » و « الطاء » كما في البيت الأول ليبدل على الضرب والظعن ؛ وقد يكثر من حروف « السين » و « الصاد » ليبدل على صليل السيوف ؛ أو من حرف « الراء » ليبدل على الخريز وهكذا ؛ ثم هو يحاول أن يحاكي صوت الفعل الذي يصوره أيضا بنوع البحر الذي يختاره .

فبعض يصلح للحركة السريعة لسرعة تفعيلاته ، وآخر يصلح للحركة البطيئة لكثرة حروف المد في تفعيلاته وهكذا ؛ غير أننا يجب أن نشير إلى ما في هذه المحاولة من خطر ، لأنها كثيرا ما تعرض الشاعر إلى صناعة تخرج به عن جمال الطبع وحسن السليقة ، نقول ذلك دون أن نغض من شأن الجرس في قوة التعبير ؛ ولا ينشأ هذا الأثر من كل لفظة على حدة بوجود تناسب بين صوتها ومعناها ، بل من تتابع الأصوات في سلسلة من الألفاظ ، وذلك ما نسميه بالوزن ؛ والوزن هو أعظم ما يميز النظم من النثر . وللنثر وزن كما للنظم ، والفرق في درجته واطراده ؛ فقد نجى في النثر عبارة موزونة على بحر معين تليها عبارة من بحر آخر ، تليها ثالثة لا وزن لها . أما في القصيدة فالوزن مطّرد منتظم في الأبيات كلها ، وليس من شك في أن لهذا الوزن أثره في قوة التعبير ، وسنتناول ذلك بشيء من التفصيل فيما بعد . وحسبنا الآن أن نشير إلى حسن وقعه في الأذن ، مما يحدث في السامع لذة كالتي تحدثها الأنغام المتسقة أيا كان نوعها ومصدرها ؛ فالإنسان مفطور بطبعه على إثارة الصوت الموسيقي المنعوم . والوزن في النظم أنواع تسمى « بحورا » ، والعلم الذي يضبط قواعد ما يسمى « عروضاً » . وتجزئ قواعد العروض في الشعر الإنجليزي أن يختلف الوزن في أبيات القصيدة الواحدة ؛ فقد وجد الناظمون بفطرتهم الموسيقية الموهوبة أنه لو تتابعت مجموعة من الأبيات على أوزان معينة كوَّنت مجموعة موسيقية جميلة النغم جميلة التوقيع ، ومن ثمّ تواضع الشعراء على نظام معين في بناء المقطوعات الشعرية ، فهناك المقطوعة الرباعية التي يتألف بيتها الأول والثالث من أربع تفعيلات ، والثاني والرابع من ثلاث ، ويجدون أن هذه

على وجه من الوحدة التي ذكرناها لك منذ قليل .

ولقد آن أن نحدثك عن مهمة النظم بصفة عامة ، موضحين القول بالإشارة إلى أنواعه الشائعة ، ونحب أن نذكرك بما أسلفناه وهو أن اطراد الأنغام والأوزان في النظم جزء من وسيلة التعبير كالألفاظ نفسها سواء بسواء ؛ وما دامت أبحر الشعر وأوزانه أداة يستخدمها الشاعر في التعبير ، فلا بد أن نبجسها من حيث علاقتها بالمعنى الذي يراد التعبير عنه .

نستطيع القول بصفة عامة إن الشعر ضربان : فالقصيدة إما أن تحكي عن حوادث وأشخاص وأقطار وبلاد ، وإما أن تعرب عن الحالة النفسية الداخلية التي تسود الشاعر وهو ينشئها . أو بعبارة أخرى : إما أن تحكي القصيدة عن العالم الخارجي ، وإما أن تعبر عن العالم الداخلي عند الشاعر نفسه ؛ فأما النوع الأول فنسميه شعراً قصصياً ، أما الآخر فهو الشعر الغنائي أو الوجداني ، وطبيعي أن يتداخل النوعان ؛ فالقصيدة القصصية التي تأخذ نفسها قبل كل شيء بالرواية عما وقع من أفعال وحوادث ، قد تقسح المجال آناً بعد آن لهذا الشخص أو ذاك من أشخاصها أن يفصح عن مشاعره على نحو ما تفعل القصيدة الغنائية ؛ وقد نجد قصيدة قصصية مثقلة بماطفة راويها وعواطف سامعها والأشخاص الواردة فيها ، حتى لتكاد تخرجها الماطفة السارية فيها من نوع الشعر القصصي إلى النوع الغنائي الوجداني ؛ والأغاني الشعبية التي شاعت في العصور الوسطى معظمها من هذا القبيل ، فالأغنية الشعبية حكاية منظومة مثقلة بالماطفة . وهناك نوع ثالث من الشعر لا هو قصصي بالمعنى الدقيق ولا هو غنائي بالمعنى الدقيق ، ولكنه يجمع طرفاً من هنا وطرفاً من هناك ، وأعني به المسرحية الشعرية ؛ فالمسرحية

الشعر
الغنائي

الشعر
الوجداني

مراحل النوع

القصص
المسرحية

تقص قصة على غير ما تقصّها القصيدة القصصية ، فهي ليست قصة في ذاتها تروى لذاتها ، إنما هي قصة ينظر إلى حوادثها من حيث هي مؤثرات تفعل فعلها في عواطف أشخاصها ومشاعرهم وحالاتهم النفسية بصفة عامة ولكننا نستطيع لسهولة التقسيم أن نقسم الشعر كله إلى النوعين الأساسيين : القصصى^(١) والغنائى ؛ وإنما يعرف الشعر القصصى عادة باسم فرع واحد من فروعها وهو « الملحمة » لأن الملاحم أقدم ضروب الشعر القصصى ظهوراً . وكان الشعر الغنائى أول أمره ينشد ليغنى على قيثارة ، من اسمها اشتق اسم هذا الشعر في اللغات الأوربية^(١) . ولما كانت قصائد الغناء تفيض عادة عن وجدان الشاعر من سرور وحزن وحب وما إلى ذلك ، تطور هذا الشعر بحيث اشتمل على كل قصيدة تعبر عن الوجدان ولو لم يقصد بها إلى الغناء

وهنا نسأل : أى لون من النظم يلائم هذا وأى لون يلائم ذلك ، بحيث يجىء التعبير أتم ما يسكون كلاً وقوة ؟ إن كانت القصة في الشعر القصصى تروى أعمال البطولة السامقة لجبايرة الرجال ، أعمالاً كان لها شأنها في تاريخ الأمة أو في تاريخ العالم بأسره ، فبديهى أن أنسب الشعر لوصفها ما جرى في بحر نغم رصين ليناسب جلاله جلالها ؛ وقد كانت أمثال هذه الأفعال المجيدة أول ما وقعت عليه أعين الشعراء في أقدم العصور فاختاروها وأجروها فيما نسميه بالملاحم ، بأوزان وبحور فيها هذه الرصانة وهذا الجلال ؛ فالإلياذة تنبئ عن بطولة « أخيل » و « هكتور » في الحرب الطروادية التي دامت عشر سنوات ، وتحكى عن تلك البطولة في شعر يسوده الوقار والجلال ورصانة النغم ، وهو مرسل لا قافية فيه ، شأنه

(١) اسم الشعر Lyric واسم القيثارة Lyre

في ذلك شأن الشعر اليوناني والروماني كله ؛ ولقد حاول شعراء العصور الحديثة أن يجدوا لهذا الشعر القصصي القديم الذي خلفته لنا آداب اليونان والرومان ، بديلا في لغاتهم الحديثة ، فأوشكوا جميعاً أن يبيءوا بالفشل فيما حاولوا ، إذ لم يجدوا قصة فيها كل هذا الجلال الذي رأوه في ملاحم هومر ؛ فهذا هو « سبنسر » أراد أن يتخذ الملكة اليبابات ، ملكة إنجلترا في عهده ، موضوعاً للمحمة ، ولكنه أخرج الموضوع في قصيدته الكبرى « ملكة الجن » فجاءت خلواً من خصائص الملحمة ؛ إذ قطع الحكاية أجزاءً منفصلاً بعضها عن بعض ، في كل جزء يعرض بطولة فارس من فرسانه ، وحصص اهتمامه وهو يعرض بطولة الفارس في الحوادث الجزئية الباهرة اللامعة التي صادفها الفارس في سيرته ؛ وهو في نظمه لا يتدفق بحيث يخرج القصة كتلة واحدة منظومة ، بل قسم قصيدته مقطوعات تجرى القوافي على نظام معين عرف باسمه ، وأصبحت المقطوعة الاسبنسرية لونا من ألوان النظم في الأدب الإنجليزي ؛ في كل مقطوعة ثمانية أبيات مطردة الوزن تنتهي بتاسع طويل يجيء لها كاخاتمة في القطعة الموسيقية ، فلا يسع القارئ إلا أن يقف ؛ وهكذا تفككت أجزاء القصة وانتثرت خرزاتها ، ولو أن ذلك لم يقلل من جمال الأجزاء . ولقد شُبِّهت قصيدة « ملكة الجن » بقطعة من الحرير الجميل المطرز ، فهي رقيقة رائعة ناعمة للمس ، لكنها لا تصلح لتخليد العظام ، وهل نخالد أبطالنا الأجداد و بطولتهم العالية على لوحة من الحرير الموشى ؟ إن هذه العظمة إنما تلائمها التماثيل المرصية الرزينة الرصينة الجليلة الثابتة ؛ وانقضى قرن بعد سبنسر ، فجاء « ملتسن » وطاف بخياله موضوع عظيم للمحمة عظيمة ، قد يكون للناس عامة أجل

شأنا من موضوع الملحمة الهومرية نفسها ، وهو عصيان الإنسان الأول وطرده من الجنة ؛ واختار له الشعر المرسل أداة فأحسّن الاختيار ، إذ لا يصلح للملحمة من أوزان الشعر الإنجليزي إلا هذا ؛ لأنه يسكب على الموضوع وقاراً وجلالاً ويكسبه عظمة ورهبة . أما الشعر المقفى فيكسو الموضوع نوعاً من السحر والفتنة دون العظمة والجلال ؛ الشعر المرسل جليل والشعر المقفى جميل ، ذلك رزين وقور وهذا فائن جذاب . إذاً قد وفق ملتّن في اختيار الموضوع والأسلوب معاً ، ثم زاد على ذلك أنه أجاد في شعره المرسل إجادة لازيادة بعدها لمستزيد ، فهو في يده مُطّرد البناء ثابتة ، ولا يجعل الكلمة الأخيرة في البيت توحى للقارئ بالوقوف ، فيمضي القارئ من سطر إلى سطر كما يمضي في حديثه الموصول ؛ ولكنه استطاع في الوقت نفسه أن يجعل توقيع الكلام على نحو يبين نعمة الحديث المعتاد بحيث يشعر القارئ بأنه يستمع إلى نغمات موسيقية نغمة تنبث عن « أرغن » يملأ الجو بألحانه العريضة ، وذلك ليوائم بين جلال النغم وجلال الموضوع ؛ فوفق « ملتّن » توفيقاً عظيماً لكنه جوزى بما وفّق ثمناً باهظاً . فلئن جاء شعره هذا الفخم الجليل الرصين منقطع النظير في التعبير عن مواقف الفخامة والعظمة والجلال ، فقد كان ثقيلاً وهو يروى أجزاء القصة التي لا تتطلب كل هذه الرزاة والرصانة . فمن أجزاء القصة ما يروى عن أفعال دينوية لا يلزمها جو التفخيم والتعظيم الذي يكون حول حوادث السماء الجسام ؛ فهو مثلاً حين يتحدث عن آدم وحواء وهما ينظمان شؤونهما العائلية الخاصة ، يستخدم أسلوبه العالى نفسه ، فيكون أقرب إلى ممثل المهزلة الذي يقطبُ الجبين ويفخّم العبارة في غير موضع للتقطيب

والتفخيم . وليس الذنب في هذه السقطات ذنب الشعر المرسل في ذاته ،
لكنه ذنب « ملتن » الذي لم يغير في أوتاره شدةً وارتخاءً بحيث يساير
موضوعه ويطابق معانيه . ومهما يكن من أمر ، فما يزال الشعر المرسل
أنسب أداة للشعر القصصى لقابليته العجيبة لمسيرة جوانب الموضوع
توتراً وارتخاءً ؛ ذلك أن خلوه من القافية يقرب مسافة الخلف بينه
وبين الغتر ، فيستطيع أن يهبط من سماء الشعر إلى شئون العيش الجارية ، ثم
يستطيع أن يعود فيعلو إلى ذروة الشعور العالى والتأمل الرفيع ؛ ففيه وحده
هذه القدرة على الصعود والهبوط وفق ما تقتضيه مراحل الموضوع ومواقفه .
وهذه الصفة الرئيسية في الشعر المرسل هي التي جعلته الأداة التي لا أداة
سواها بين ألوان الشعر في كتابة المسرحيات ؛ فالممثلون في المسرحية لا ينبغي
لهم أن يتحدثوا على نحو يختلف عن طريقة الحديث في الحياة اليومية اختلافاً
بيناً ، على أن تظل لهم القدرة - في الوقت نفسه - على أن يعبروا عن
العواطف السامية والأفكار العالمة إذا ما اقتضى الأمر ، فهماوذا
« هاميت » في مسرحية شيكسبير يتحدث آونة عن توافه شئونه ويتأمل
آونة أخرى في الحياة ، أفيجوز له أن يتكلم بنفس الأسلوب في الموقعين ؟
يجب أن يهبط حين يتحدث عن شئون حياته اليومية ثم يعلو حين يُغرقُ
في تأملاته العميقة . والشعر المرسل وحده هو الذي يستطيع أن يحتمل هذا
الصعود والهبوط ؛ ومن ثم كان السر في عظمته وملاءمته للأدب المسرحي
هو هذه المرونة الشديدة التي يتصف بها دون سائر البحور والأوزان .
ولقد برع شيكسبير في هذا الشعر المرسل براعة ممتازة أخذت ترداد معه كلما
أمعن في إنتاجه وسيطر على فنه ، وحسبك أن تقرأ له - مثلاً -

الشعر
المرسل
أفضل أداة
للشعر
القصصى

« رتشرد الثالث » من نتاج المرحلة الأولى ، ثم « يوليوس قيصر » من نتاج المرحلة الوسطى ثم « الملك لير » من نتاج المراحل الأخيرة ، لتعلم كيف كان هذا العبقرى يسير في فن الشعر المرسل بخطوات الجبارة حتى بلغ به أوج الكمال

لكن ليس الشعر القصصى الانجليزي كله شعرا مرسلا ، فهناك بحر آخر يأتي بعد المرسل في صلاحيته للقصص ، وذلك هو بحر « الدوبيت » ، والدوبيت بيتان على قافية واحدة ، يغلب فيهما أن يتألف الواحد منهما من خمس تفعيلات أيامبية ، والتفعيلة الأيامية هي التي تتألف من جزئين يقع الضغط الصوتي على ثانيهما ولا يقع على الأول . وكان تشوسر أول من استخدم هذا البحر في حكاياته المشهورة في القرن الرابع عشر ، وهو خير من المقطوعة التساعية الاسبنسرية في سياق القصة ، لأن الدوبيت الواحد أقل من أن يكون وحدة معنوية مستقلة فلا تتفتت القصة أجزاء وتتناثر ، كما هي الحال في قصة تروى بالمقطوعات الاسبنسرية ، التي فيها يقف الذهن وقفة في ختام كل مقطوعة فلا يتصل حبل القصة الدوبيت بحر يصلح للقصة لأن وحداته تبدو كأنها الخطوات السريعة التي تخطو بالقارى إلى أمام ، وكل خطوة فيها من القصر بحيث يتقدم بها القارى في القصة ولا يتحدد بها اتجاه معين ، فيظل الكاتب ممسكا بزمام السير والسياق يوجهه كيفما شاء ؛ وإذا فالزوج يتلو الزوج من هذا البحر يهيه الحركة التي هي أهم عناصر القصة ، وفضلا عن ذلك فإن الدوبيت يميل بطبيعته إلى أن يكون مطردا في انتظام لا يعرف الشذوذ ، كأن وحداته قطع متساوية أخرجتها آلة على صورة واحدة ؛ فكل وحدة بيتان مقسومان

بالقافية إلى نصفين متساويين ، وكل بيت تتوازن فيه التفعيلتان الأوليان مع التفعيلتين الأخيرين يتوسطها تفعيلة وسطى كأنها للطرفين بمثابة المحور .

هكذا ترى للدوييت حركة مرتبة النغم حسنة التوقيع تسير ضرباتها في انتظام صارم كأنها كتيبة من الجند تسير بخطوة واحدة ثابتة ، لكن هذا الانتظام السوي نفسه هو للدوييت تقيصة تهبط بمنزلته في حكاية القصة دون منزلة الشعر المرسل . وقد حاول « دريدن » - في أواخر القرن السابع عشر - أن يعالج في الدوييت هذا النقص فغير من مواضع الوقف بحيث تتباين الأزواج ولا تقع في الأذن رتيبة مملولة ؛ لكن محاولته إن أفلحت في التغلب على الرتبة المملة فقد بقيت أزواج الأبيات على استوائها واطرادها الذي يمنعها من العلو إلى الذروة ساعة تعلو العاطفة ويسمو الفكر بجناحيه . يستطيع الدوييت أن يصعد بالعاطفة والفكر خطوة فوق المجال العادي المألوف في الحياة اليومية ، لكنه يمجز عن الضرب في أجواز السماء إلى أوجها ؛ كما يمجز - عادة - عن الهبوط إلى العادي المألوف . هو أصلح ما يكون في قصة تموج بالحوادث الخلابية التي تستوقف الأنظار بغرابتها ، بحيث تكون حوادث القصة هذه هي مركز الانتباه ومحور الاهتمام ، بل ربما كان الدوييت أصلح بحور الشعر جميعا في رواية قصة لا تعنى بالحوادث على أنها مجرد أفعال وقعت كما تقع الحوادث في الحياة ، بل تحاول أن تكسب الحوادث قوة فوق قوتها الذاتية الطبيعية ، وكذلك يصلح الدوييت في شعر الهجاء لما يضيفه إلى الحوادث التي يرويها من قوة ، وخير مثال لهذا قصيدة دريدن الهجائية المشهورة « أبسالوم

وأـ كـيـتـوـفـل « (١) . فـفيـها تـرى الدـويـبـت فـي يـد الشـاعـر أـدـاة طـيـعة تـعـيـنه عـلى السـير بـالـحـوـاـث حـتـى تـتـكـامـل لـه القـصـة ، لـكـنـه فـي الـوقـت نـفـسـه يـزـيد مـن مـلـامـح الصـور قـوـة بـجـيـث تـجـىء أقـرب إـلى الصـور « الكـاريـكـاتـوريـة » مـنـها إـلى التـصـويـر الصـادق للأشـخـاص الـذيـن يـروى عـنـهـم فـي قـصـتـه . ومـن مـزايـا هـذا البـحـر أـيـضـا أنه يـمـكـن الشـاعـر مـن بـعض الـانـحـراف عـن سـير القـصـة دـون أن يـتـأثـر السـيـاق ، لأنـه إن اعـتـرض مـجـرى الـحـوـاـث بـزـوج يـحـشـره بـين زـوجـين لـما كـانـت هـذه الزـائـدة اسـتـطـراداً يـلـفـت النـظـر وبعـطـل المـسـير . ولـسـنا نـرى بـين أبـجـر الشـعـر الـانـجـليـزى كلـها مـجـراً أصـلـح مـن الدـويـبـت فـي شـعـر الـهـجـاء ، أو فـي شـعـر النـقـاش بـالحـجـة والدليل ، فلأزواج الأبيات ما للنصل الباتر من حدة وبريق ، فيقع كل منها موقع الحد المرهف على المهجوة وتتلاحق الضربات تلاحقاً لا يدع للمهاجم فرصة يقيق فيها ، وكذلك قل في شعر يراد به إقامة الدليل وإنهاض الحججة — على فرض أن هذا موضوع صالح للشعر، فيستحيل أن تجرد بحرا يدنو من الدويبت في حسن أدائه لهذا الغرض ، لأنه يسير بالنقاش خطوة في إثر خطوة كأنه بحث منطقي منظم تتعاقب فيه المقدمات مرتبطة متصلة ، فما تزال الأدلة والشواهد يأخذ بعضها برقاب بعض ، وتشجع منها واحدة فوق واحدة حتى ينتهي التـدليل إـلى خـاتـمة مـر كـزة فـي هـيئة الحـكـمة المـسـتـنـدة إـلى أقـوى بـرهان وأصـدق دليـل . اقـرأ — مـثـلا — « مـقـالـة فـي الـانـسـان » لبـوب ، وهـو رب التـريـض فـي هـذا البـحـر غـير مـدافـع ، تـجـد فـي القـصـيدـة روـحاً يوحي إـليـك بـقوة فـي مـنطق الفـكـرة وسـلامـة المـقـدمـات والنتـائـج . والواقـع أن مـنطقه فـي القـصـيدـة واه مـتـهـافت

ضعيف ، وإنما أوحى بذلك الروح فيها طريقة نظمها ، فمن شأن الدوييت أن يضع الفكرة في حدود البيتين فيلورها ويركزها ، فتوهم السامع أنها الرأي القاطع الجازم الذي لا يأتيه الشك من بين يديه ولا من خلفه . من أجل ذلك كان لهذا البحر سيادة مطلقة في العصر الاتباعي (الكلاسيكي) في تاريخ الأدب الإنجليزي ، وموقعه النصف الأول من القرن الثامن عشر ، لأن أدباء الاتباع — على تقيض أصحاب الابتداع (الأدب الرومانتيكي) — يجولون بأشعارهم في مرحلة وسطى ، لا هم يرتفعون إلى اللحظات التي تسمو فيها العاطفة إلى أحدها ، ولا هم يهبطون إلى حيث تعمق الحياة إلى أغوارها . وهذا أنسب الظروف للدوييت ، فلا هو يبلغ الذرى ، ولا هو ينزل إلى الأعماق ، وإنما يجيد غاية الإجابة التعبير عن المعاني حين تكون وسطاً بين الطرفين . ومن أجل هذا أيضاً تجد أدباء المسرحية يستخدمون الدوييت عادة ليختتموا به فصلاً أو منظراً أو خطبة ، لأنه يقع في أذن القارئ أو السامع بمثابة الستار المنسدل .

هذان هما البحران الرئيسيان اللذان يجري فيهما الشعر القصصي . وليس ينبغى ذلك بالطبع أن بعض الشعراء قد يختار غيرها لقصصه ، لكنها قلة ولها الكثرة الغالبة . أما الشعر الغنائى الذى يعبر عن الوجدان ولا يقص الحوادث ، فبحوره أكثر تنوعاً وأوسع نطاقاً ، وهى بصفة عامة أعقد تفصيلاً من بحور الشعر القصصى ، فكلها يتألف من مقطوعات ، وكثيراً ما تكون المقطوعات معقدة التأليف متشعبة في تفعيلاتها من حيث الأوزان والقوافى . وليس فى هذا التعميد والتشعب بالقياس إلى بساطة الشعر القصصى ما يدعو إلى العجب ، فلسنا فى القصيدة الغنائية الوجدانية

إزاء قصة بسيطة عن أشخاص وحوادث . إنما نحن في هذا الشعر لإزاء التعبير عن عالم العواطف والمشاعر التي تجيش في صدورنا ، وهي من التنوع والتباين والتغير بما يستلزم هذا التعقيد والتشعب في وسيلة التعبير . والقصائد الغنائية أنواع تختلف باختلاف العاطفة التي تعبر عنها القصيدة ؛ فهناك « الأغاني » وقد تكون الأغنية مما يتغنى بالحب أو بالشراب أو بهمال الربيع أو بألوان لا تنتهي من ألوان الغناء ، ولكنها على اختلافها تعبر في مجموعها عن المشاعر التي يشترك فيها الشاعر مع غيره من الناس ، على الرغم مما لها من قِيَوِ الأثر في حياة الشاعر الخاصة . ولهذا كانت « الأغاني » أبسط أنواع الشعر الغنائي بناءً وتركيباً . فكما قلّت الفردية الذاتية في الشعر قل بناؤه تعقيداً . الأغنية — إذًا — بسيطة التركيب لشيوع موضوعها وعدم اقتصرها على شعور قائلها ؛ ولو أنك قد تجد شعراء الأغاني أحياناً — وخصوصاً في أغاني الحب — يحسون العاطفة قد تفرّدت في نفوسهم ، وتميزت عن عواطف الناس بطابع فرديّ خاص رغم اشتراك سائر الناس معه في اسمها ونوعها . فالحب هو الحب عند المحبين جميعاً ، لكن الشاعر العزّل قد يرى في حبه ما يجعله مخالفاً للحب عند الآخرين . هكذا كان الأمر عند الشعراء الطوافين في فرنسا في العصور الوسطى ، وهكذا كان عند « بترارك » الشاعر الإيطالي في عصر النهضة . لذلك استدعى هذا الحب الفرديّ بعض التعقيد في بناء القصيدة الغنائية ، ومن ثمّ نشأت المقطوعة الأربع عشرية^(١) على يدي بترارك ، وكان له فيها فنه الخاص . لكن ضروب النظم التي ابتكرها الطوافون في الشعر الفرنسي ، وابتكرها بترارك

في الأدب الإيطالي ، سرعان ما أصبحت نماذج لمن جاء بعدهم من الشعراء يتحدثونها ، إذ شاع فيهم نوع الحب الجديد بفعل العدوى ، وبات يحسّ الحب إزاء حبيبته ما أحسّه پترارك نحو معشوقته ، فيجری غناؤه الغرامی على نحو ما أجرى پترارك الغناء .

وهناك من الشعر الغنائي أيضاً «الترانيم» و «الأناشيد» و «المرثی» و «الأغاني الشعبية» وغيرها ، لكل منها خصائص تميزها ، وقد تتمسك إحداها ببحر تقليدي لا تخرج على أوضاعه . ولسنا نستطيع أن نفيض القول في هذه الأنواع ، فحسبنا في بعضها كلمة موجزة ، وزبد أن نؤكد قبل المضيّ في الحديث ، أن الصورة العروضية التي اختصّ بها كل من هذه الضروب الغنائية إنما شاعت بين الشعراء لأنها أنسب القوالب لصياغة المعنى وأدائه في كل مجال على حدة . فالشيد يُنظم ليتغنى به حشد من الناس ليحمدوا به الله ويبتهلوا إليه في ظروف تتطلب من النفوس خشوعاً ووقاراً . أما الأرجوزة الغزلية أو القصيدة الغرامية فتتنظم معطرّة لتصلح للغناء بين يدي المعشوقة في مخدعها . لهذا يميل شاعر الشيد إلى صياغة قصيدته في بناء متسق منسجم . وكثيراً ما يكون في مقطوعاته بساطة وقوة وجلال ، وبخاصة إن قصيدتها إلى تجسيد الوطن في أعياده القومية وذكرياته الخالدة . ومثل هذا الشيد ذي البناء الفخم الجليل ينسب إلى الشاعر اللاتيني هوراس ، فيقال «شيد هوراسي» لأنه منشئه وواضع أساسه . لكن من الأناشيد ما لا يأخذ بالبساطة الهوراسية ، ويتألق ويكثر من التفعيلات والأجزاء ، ويُنسب هذا النوع إلى الشاعر اليوناني «پندار» فيقال «شيد بنداري» وأبرز خصائصه أنه يتألف من وحدة ثلاثية ، وذلك أن الشيد البنداري

كانت تغنيه جوقة في نوع من الرقص الحلقى. فمقطوعة من القصيدة تلازمها حركة الراقصين من اليمين إلى اليسار ، والمقطوعة التي تليها تلازمها حركة من اليسار إلى اليمين ، وفي المقطوعة الثالثة يقف الراقصون في سكون ، وهذه الوحدة الثلاثية يكررها الشاعر في قصيدته عدداً من المرات كما يشاء . ومن أمثلة هذه الأناشيد في الشعر الإنجليزي قصيدة « شلى » وعنوانها « نشيد الرياح الغربية » وقصيدة « كيتس » وعنوانها « نشيد العنديلين » وقصيدة « سُونُبيرن » ، « نشيد عيد الميلاد » وقصيدة « تَنِسُن » ، « الدوق ولنجتن » . وليست هذه الأناشيد في موضوعها شبيهة بأناشيد بندار إلا في وقار الموضوع وجدّ العاطفة . وكان الأصل في النشيد أن يكون جمعياً تنشده طائفة من الناس في صوت واحد في مناسبات قومية ، كالانتصار في الحروب أو الظفر في حلبة السباق . ولكنك إذ تلقى نظرة عجي على الأناشيد عند « شلى » و « كيتس » — مثلاً — تدرك للوهلة الأولى أنها ليست من الأناشيد الجماعية في شيء . وهذا التحول نتيجة طبيعية للحضارة الحديثة التي أزلت — فيما أزلته من أوضاع المجتمع القديم — الشعائر القبليّة والجماعيّة والقوميّة التي كانت أول ما أوحى بهذه الأناشيد للشعراء القدامى . لكنك إن تعمقت الأمر بنظرة فاحصة ، أدركت في الأناشيد الحديثة روح الجماعة رغم تغير الموضوع . خذ مثلاً ذلك نشيد « شلى » في القُبْرَة » ، فهو على الرغم من تعبيره عن وجدانه الذاتي الفردي يدير هذا الوجدان حول موضوع ليس قبلياً أو قوميّاً لحسب ، بل موضوع عالمي يشتمل العالم كله . وكذلك في نشيده « الرياح الغربية » تستطيع أن تتبع الشاعر مقطوعة بعد مقطوعة وقد تحللت فرديته حتى اندججت في الرياح

التي يوجه إليها الشئيد ، بل في العالم كله الذي لم تكن الرياح إلا أنفاسه .
الشئيد — إذأ — لون من الشعر الغنائى يعبر عن وجدان الشاعر في علاقته
بمجموعة الناس أو ظواهر الطبيعة .

ولن نقول في الترايم والمراثى والأغاني الشعبية شيئاً ، فكلها ضروب
من الغناء تختلف موضوعاً ونظماً . لكننا لا نحب أن نطوى الحديث عن
الشعر الغنائى قبل أن نعود إلى المقطوعة الأربع عشرية نطنب فيها القول
ونتبع مراحلها في تطورها لتتخذها مثالا يوضح كيف تنمو صور الأدب
كما تنمو الكائنات الحية جميعاً ، فتبدأ ناقصة التكوين وتأخذ في الرق
والكمال كلما تقدم بها الزمن على أيدي الشعراء ، فلن نجد صورة أدبية خلقها
وسوّاها شاعر واحد .

تتألف المقطوعة الأربع عشرية من أربعة عشر بيتاً ، وكان أول من
أكثر الغناء بها شاعر اللاتين « بترارك » في بث حبه لمهجة قلبه « لورا » ،
وقد عاش بترارك في عصر جاشت فيه الصدور بجديد الدوافع والخوافز ،
عصر كان فاتحة عهد جديد في تاريخ البشر ، يطلق عليه المؤرخون اسم
« النهضة » ليدلوا به على أن كل شيء قد ذهب بعد رقاد طويل همدت فيه
العقول وخذت القلوب قروناً متتابعة . فرأى بترارك وجه الحياة على غير
ما رآه معاصروه ، وأحسّ الحب على نحو يختلف عما تعود الناس أن يحسوه ،
فأراد أداة جديدة يعبر بها عن تجربة جديدة ، وسرعان ما وجد في المقطوعة
الأربع عشرية خير أداة تعبر له عما يريد . لقد كانت في حبه للورا لفتة
غريبة وجوّ غير معهود ، كانت فيه مثالية يشوبها شيء من شهوة الحسّ
العفة الطاهرة ، ثم كان فيه ما جرى به العرف بين العاشقين من تقديس

المحبوبة وعبادتها ، كان حبا عذريا وشهويا في آن معاً ، فكانت هذه العاطفة الجديدة في نفس الشاعر بمثابة التجربة الجديدة التي تطلبت منه أسلوباً جديداً ، وكان أسلوبه الجديد في التعبير عن حبه هذا الجديد هذه المقطوعة القصيرة المركبة رغم قصرها ، التي تلمع وتسطع بأجزائها المصقولة كأنها أحجار الماس في دقة صنعها ، والنجوم الخالدة في لألئها وبريقها . ولم يكذبترارك يصوغ لعاطفته هذا القالب الجديد حتى سار الشعراء في إثره جماعات ، وباتت المقطوعة الوليدة عرفاً سائداً بين عشية وضحاها . ذلك لأن المشاعر الجديدة التي كان بترارك أول من وعها وأحسها إحساساً حاداً واضح العالم كانت هي بعينها المشاعر التي يذر العصر بذورها في قلوب الناس جميعاً ، فلما ألقى عليها الشاعر ضوءاً أوضح حدودها ومعالمها مستعيناً بالصورة الأدبية الجديدة التي ابتكرها لها ، تبين الناس في أنفسهم ما كان كامناً غامضاً ، وأرادوا إخراجه ، فلم يكن لذلك الإخراج من سبيل سوى المقطوعة البتراركية ذات الأبيات الأربعة عشر . وأخذت إيطاليا كلها تكتب هذه المقطوعات الغزلية ، لأن إيطاليا كلها كانت تضطرب بمشاعر كالتي أحسها بترارك .

ومضت سنون ، وشرع الناس في انجلترا يدركون في غموض وإبهامٍ مثل هذا الشعور الذي سبقهم بترارك إلى تبينه في نفسه ، فأحسوا رغبة التعبير ، فما أسعفتهم إلا أداة واحدة ، هي هذه المقطوعة الأربع عشرية نفسها فجزوا فيها على غرار منشئها . لكنهم سرعان ما وجدوا أنهم إذ ينقلون المقطوعة البتراركية وزناً وبوزن وقافية بقافية لا يعبرون عن مثل ما عبر عنه صاحب المقطوعة في لغته الإيطالية . فما وجدوا فيها عندئذ كبير

نفع ، لأنهم لم يكونوا بحاجة إلى قلب أجوف ، إنما أرادوا صورة حية تعبر
لهم عن هذا الإحساس الجديد الذي أحسوا فعله في نفوسهم والذي سبقهم
الشاعر الإيطالي إلى إحساس فعله في نفسه . فجاهد شعراء العصر الاليساباثي
في إنجلترا — ما وسعهم الجهاد — أن يجدوا في الإنجليزية أداة تساوى الأداة
الإيطالية في قدرتها على التعبير ، حتى انتهت بهم المحاولة إلى ضرب من
المقطوعة الأربع عشرية ، يختلف اختلافاً بيناً عن مقطوعة بترارك في الشكل
والملامح ، لكنه يؤدي بالضبط ما أدته مقطوعة بترارك من عاطفة وشعور .
لقد زعمنا في بداية حديثنا عن الأسلوب أنه يتألف من ثلاثة عناصر
أساسية : ^١ الألفاظ التي يستخدمها الشاعر . أو الكاتب ^٢ وتركيب هذه
الألفاظ في جمل ^٣ ثم طريقة السير في موضوع الحديث . وقد فرغنا فيما
سلف من البحث في الألفاظ وقيمتها في أداء المعنى ، وفرغنا كذلك من
البحث في وجه واحد من وجوه تركيب الألفاظ ، وأعنى به تنسيقها بحيث
يكون لوقع أنغامها في الأذن أثر وتعبير . وكان لا بد لنا أن نتناول سائر
وجوه التأليف بين الألفاظ في ضروب العبارة المختلفة ، ولكن ذلك سيدخل
بنا في دقائق البيان والبديع ، فلنا أن نتجاوز عنها لنفسح لأنفسنا بعض
المجال لبحث العنصر الشعري الثالث في إيجاز ، وأعنى به طريقة السير في
موضوع الحديث ، فكيف يعالج الأديب مادته ؟
لقد أسلفنا لك فيما مضى كيف يستغلُّ الأديبُ — والشاعر بصفة
خاصة — ما للألفاظ من قوة تعبيرية ، بحيث يؤدي بها فضلاً عن معانيها
العقلية ، كلَّ ما تحمل في أحشائها من صور مُدخّرة ومشاعر كامنة لفتت
نفسها لفساً حول ذلك المعنى العقلي . وقلنا إن الألفاظ كالتقام أغلقت

سداداتها على شحنة من تجارب لا حصر لها اخترنها فيها الإنسان على كره العصور . والشاعر البارع هو الذى يعلم كيف يزيل عن تلك القمامة سداداتها ليفرغ السكون المدخر فيها . وهذا بعينه هو طريقته فى معالجة موضوعه ، فهو لا يعنيه أن يعرض موضوعه عرضاً عقلياً ، بل يحاول أن يبرز كل ما محتويه الموضوع من سائر العناصر التى هى قوامه وجوهره . خذ هذين البيتين إيرِدْث :

لا بُدَّ لى أن أهوى واجفأ

على هذا الصدر الذى يحمل الوردة ؟

ويريد بهما الشاعر أن الملحد — الذى يكفّر بخلود الروح بعد موت الجسد — لا ينبغى له أن ييأس ما دام مصيره هذه الأرض التى تحمل الورد فوق صدرها . لكن الشاعر لا يقنعه أن يسوق معناه هذا مستقيماً واضحاً كما عبرنا عنه فى النثر ، لأن المعنى العقلى وحده لا يكفيه . إنما يريد أن يضيف إليه ألوان الشاعر والعواطف التى ليست من المعنى العقلى فى شيء وإن تكن مرتبطة به . « فالصدر الذى يحمل الوردة » هو الأرض ، ولكن هل هو الأرض التى تتألف من الكربون والنترجين وما إلى ذلك من عناصر التربة والصخور ؟ كلا . بل إنه ليرى فى هذه الأرض أمماً رءوماً تتسلسل من جوفها الورد الجميل ، ويخلع على الأرض عاطفة الأمومة نحو نسلها هذا الجميل ، فكل هذه الخواطر تتداعى إلى الذهن حين يقرأ عن الأرض أنها « الصدر الذى يحمل الوردة » وهو وصف بعيد عن الدقة العقلية كل البعد ، فليس الورد أطفالاً وليست الأرض صدرًا حنوناً يضم إليه هؤلاء الأطفال . ولكن هذا الانحراف نفسه عن الدقة العقلية هو

قيمة الصورة التي رسمها الشاعر باستعارته . فالمائلة بين الأرض والورد من ناحية ، والأم وأطفالها من ناحية أخرى تشبيه حقيقى صادق ، لكنه يخفى عن العين حتى يكشف عنه الشاعر بمثل هذه الصورة التي رسمها . فكلنا يستطيع أن يرى الوردة نباتاً تنتجها الأرض ، والشاعر وحده هو الذى يرى الوردة طفلاً تلهه الأرض . فالشعراء بما يرسمون من صور كهذه يخلعون على الأشياء صفات ليست لها فى حكم العقل ، لكنها فى حقيقة الأمر ترمز لروحها الحق وجوهرها الصحيح ، هذه الصور هى إحدى الوسائل الشعورية التى يستخدمها الشعراء فى التعبير عما يريدون .

وبديهى أن تحكم للشاعر بالجودة فى صورته هذه التى يكونها ليعبر بها عن معانيه بما لها من قوة التأثير والتعبير ، فقد تكون الصورة ممتعة فى ذاتها فزخرقة مزركشة ، لكنها لا تضيف شيئاً جديداً إلى معانى القصيدة ، بل قد تضعف تلك المعانى . ونعود مرة أخرى إلى هذين البيتين اللذين يصف بهما الشاعر السحاب فى يوم عاصف ، فننخذهما مثلاً موضعاً :

تسربلَ وشياً من حريرٍ تطوّرت
مطارفها لَمعاً من البرق كالشبر
فوشى^١ بلا رقوم^٢ ونقش^٣ بلا يد^٤
ودمع^٥ بلا عين وضحك^٦ بلا ثغر^٧

فلا شك أن هذه كلها صور جميلة ، فالسحاب الذى لبس رداء من حرير ، والرداء الذى طرزه لمع البرق ، واللامع الذى ينسكب من غير المحاجر ، ثم الضحك الذى تتحدّر قهقهته من غير الأفواه ، كل هذه صور جميلة ولكنها تفسد المعنى لأنها لا تترك فى القارى أثر السماء العاصفة ببرقها ورعدها .

وخذ مثلاً آخر من الشعر الإنجليزي ، يقول « لونجفيلو » في قصيدة
« أنشودة الحياة » (١) ما يأتي :

حَيَوَاتُ العِظَاءِ حَافِزَةٌ لَنَا
أَنْ نَعْلُوَ بِالحَيَاةِ إِلَى أَعْلَى القُنُونِ
حَتَّى إِنْ رَحَلْنَا تَرَكَنَا فِي إِثْرِنَا
آثَارَ أَقْدَامِ عَلَى رَمَالِ الزَّمَنِ

وظاهر أن تصوير الجزء الذي يلقاه ذو الحياة العظيمة - والذي يراد به
أن يكون إغراء للناس أن يحيوا حياة عظيمة - بخلود لا يزيد على آثار أقدم
فوق الرمال لن تلبث أن تسفيها الريح ، لا يؤدي المعنى المراد إلا أضعف
الأداء . فالصور الكلامية التي يستخدمها الشعراء إن أجيد استخدامها
كانت أداة مفيدة في أيديهم ، فبفضلها تُشخَّصُ المعاني المجردة ، وتصبُّ
في صور مرئية محسوسة ، وبذلك تكتسب قوة ونصوعاً . ويجمل بنا في
هذا الصدد أن نشير إلى حيلة شائعة في الآداب الأوربية ، وكانت أكثر
شيوعاً في العصور الوسطى منها في العصر الحديث ، وهي أن يكتب الشاعر
اسم المعنى المجرد الذي يريد تشخيصه وتجسيده مبدوءاً بحرف التاج ، وإنها
لحيلة قيّنة أن تبلغ غايتها في الشاعر الحميد ، لكنها أقرب إلى الإخفاق ،
لأنها في أكثر حالاتها لا تحمل إلى الذهن صورة مجسدة كما أريد لها أن
تفعل . ومن خير الأمثلة التي تساق لنجاح الشاعر في تشخيص المعاني المجردة
مع جعلها حية في الذهن ما صنعه « ملتن » في « الفردوس المفقود » إذ
شخص « الخطيئة » و « الموت » فأبرزهما في أشبع صورة لهما ، وما صنعه

هو نفسه كذلك في إحدى قصائده الأخرى إذ شخص « الضحك » فجعله كأنما هو شخص ينبض بالحياة ممسكا جانبيه بكفائديه من فرط القهقهة .

وما هذا التشخيص إلا واحد من مئات من طرائق التعبير وأساليبه عند الشعراء ، يريدون بها ألا يقتصروا في أداء المعنى على مجرد سرده وبسطه بطريقة مستقيمة مباشرة ، لأنهم إن فعلوا كانوا يخاطبون العقل ، ومهمتهم أن يثيروا بألفاظهم المختارة وصورهم الجيدة كل ما يمكنهم أن يثيروه في أنفس القراء من مشاعر وذكريات . ومن أهم هذه الطرائق التي يصطنعها الشعراء في أداء المعاني : التشبيه والاستعارة . وللاستعارة في الشعر قيمة بالغة بحيث يكاد يستحيل أن يكون الشعر شعراً بغيرها . وذلك لأن الشاعر يرى بين الأشياء التي تبدو منفصلة لا علاقة لإحداها بالأخرى روابط وصلات ، فإذا ما ربط بعضها ببعض كانت له استعارة أو تشبيه ، وأمثلة الاستعارة والتشبيه في الأدب كثيرة لا تقع تحت الحصر ، يقول الشاعر :

فأمطرتْ لؤلؤاً من نرجسٍ وسقتْ

ورداً وعضتْ على العنابِ بالبردِ

فليست العين نرجساً ، ولا قطرات الدمع لؤلؤاً ، ولا حمرة الحدود ورداً ، ولا أطراف أناملها الخضبة عناباً ، ولا أسنانها برداً . لكن هكذا ربط الشاعر الصلة بين هذه المتفرقات ليوحى إلى القارئ بمعنى وصورة لا يوحى بهما التعبير المستقيم « سالت عبراتها على خدها وعضت على أناملها بأسنانها » . فلن يحمى القارئ على اللؤلؤ والترجس والورد والعناب والبرد دون أن يتصور لألأها وعبقها وفتنة جمالها .

ويقول امرؤ القيس في وصف الليل :

وَيَلِيلٍ كَجَوْجِ الْبَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ عَلَى بَأْنَوعِ الْهَمُومِ لِيَبْتَلِي
فَقَلْتُ لَهُ لِمَا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ وَأَرْدَفَ أَعْجَازًا وَنَاءَ بِكُلِّ

فانظر إلى هذا البيت الثاني : يريد الشاعر أن يقول إن ليله طويل بطيء
ثقيل ، فلما رأى الليل وسطاً ممتداً استعار له من البعير صلبه وهو يتمطى
به ، ولما رآه بطيئاً ثقيلاً مضى في استعارته لأجزاء البعير فجعل له أعجازاً ،
ثم أمعن في تصوير الثقل والبطء فجعل بعيره ينوء بكلكه . وهكذا صور
الليل على صورة البعير ، حيث جعل له صلباً يتمطى به أولاً ، ثم عقب على
ذلك بذكر العجز ، ثم بالكلك ، وهو ما يعتمد عليه البعير إذا برآك .

وانظر إلى هذا الشاعر الذي يصف لك كاتباً يحلّ المشكلات بقلمه ،
فيجعل الأقلام نبالاً ، ويجعل الأنامل ريشاً لتلك النبال ، ثم يجعل من
سواد المداد نصولاً لها ، ويجعل القرطاس أمامه حلبةً ، وكأنما الأقلام
جياذ في هذه الحلبة وما صيرها وهي تكتب إلا صهيل تلك الجياذ .

نَبْلٌ حَبَابُهَا مِنْ رَعْوَسٍ بَنَانِهِ رِيشًا وَمِنْ حُسُلِ الْمِدَادِ نُصُولًا
فَفَرَّتْ شَوَاكِلُ كُلِّ أَمْرٍ مُشْكَلٍ وَرَدَدْنَ كُلَّ مَفْضَلٍ مَفْضُولًا
وَتَرَى الصَّحِيفَةَ حَلْبَةً وَجِيَادَهَا أَقْلَامُهُ وَصَرِيرَهُنَّ صَهِيلًا

ثم اقرأ هذه الاستعارة التي تثير فيك التأمل والتفكير :

العَيْشُ نَوْمٌ وَالْمَنْنِيَةُ يَقْظَةٌ وَالرَّءُ بَيْنَهُمَا خِيَالٌ سَارِي
فَاقْضُوا مَا رَبَّكُمْ سَرَاعًا إِنَّمَا أَعْمَارُكُمْ سَفَرٌ مِنَ الْأَسْفَارِ

وهذه الاستعارة التي يرثي بها والد ولده :

وهَلَالُ أَيَّامٍ مَضَى لَمْ يَسْتَدِرْ بَدْرًا وَلَمْ يَمْهَلْ لَوْقَتِ سَرَارِ

عجل الكسوفُ عليه قبل أوانه فحاه قبل مظنة الإبدار
واستلَّ من أترابه ولداته كالمقلَّة استلَّت من الأشفارِ
فلو قال لك إن ولدي مات صغيرا ، لما وقي ما أراد أن يقوله ، إنما أراد
هذا الأمل الذي يتعلق به ويرقبه يوما بعد يوم لعله أن يكتمل ، وإذا به
يقضى قبل أوانه بقدرٍ مبالغت لم يكن يتوقعه ، كهذا الكسوف الذي
ينقضُّ على الهلال فيقضى عليه قبل أن يكتمل إبداره ، ولا تقل إن في
هذا التصوير خطأً يبعد به عن الواقع إذ الكسوف لا يصيب القمر إلا وهو
بدر مكتمل ، لأن الشاعر يريد التأثير بألفاظه وصوره ، فلو أثرت ألفاظه
وصوره الأثر الذي يريد لم يعد له بعد ذلك مطلب . .

والفرق بين التشبيه والاستعارة هو أن الأول يحتفظ للمشبه والمشبه به
بذاتيهما وكل ما يفعله أن يربط الصلة بينهما . وأما الاستعارة فدمج الواحد
في الآخر وتجعلهما شيئا واحدا ؛ ففرق بين أن يقول الشاعر : « فأمطرت
لؤلؤا من زرجس وسقت وردا وعضتُ على العناب بالبرد » وبين أن يقول :
« فأمطرت دمعاً كاللؤلؤ من عين كالزرجس وسقت خندا كالورد وعضت
على أنامل كالعناب بأسنان كالبرد » فالتشبيه — كما ترى — أقرب إلى
تصوير الواقع . أما الاستعارة فأمعن في الخيال لأنها تطمس الأشياء طمسا
وتستبدل بها أشباهها ، فالفتاة الباكية في هذا البيت لم تسفح من عينها
دمعا كاللؤلؤ ، إنما سفحته لؤلؤا ؛ لهذا كان التشبيه أكثر شيوعا من
الاستعارة في العصور « الاتباعية » التي يكون فيها الشعراء أقل حدة في
الخيال وأكثر انصياعا لأحكام العقل والمنطق ، وكانت الاستعارة أكثر
شيوعا من التشبيه في العصور « الابتداعية » التي يشطح فيها الخيال ويجمع

فلا يكون للعقل عليه ضابط .

ولعله من الخير أن نختتم هذا الفصل بتحليل لقصيدة « المعشوقة المفقودة » للشاعر الإنجليزي « براوننج »^(١) لنوضح بمثال محسوس كيف يستخدم الشاعر أدوات التعبير حين ينشئ قصيدته . « فالمعشوقة المفقودة » قصيدة يفصح فيها شخص معين عن تجربة معينة يمارسها في ظروف معينة ، فلنرى القصيدة قراءة صحيحة لا مندوحة لك عن خلق الظروف التي كانت تحيط بهذا الشخص في موقفه ذلك ، ولا مندوحة لك أيضا عن تبين طبيعة خلقه ، حتى يتاح لك أن تعيد تجربته في نفسك حية قوية كما كانت في نفسه وهو يمارسها . تسهل القصيدة بقول العاشق « إذاً فكل شيء قد انتهى » . وتدلنا كلمة « إذاً » أن الرجل قد سمع لتوه من جيبته ما أفاده أن كل شيء قد انتهى ، فنتطلع نفوسنا إلى معرفة وقع هذا المهجر والصدود في نفسه ، فلو عرفنا ذلك لوفّقنا إلى مفتاح يكشف لنا عن حقيقة شخصيته . وسرعان ما نتبين أن صدّ المعشوقة لم يصرعه باليأس والأسى ، فهو فيما يظهر ليس بنى عاطفة عميقة محتدمة ؛ إذ تراه هو نفسه لا يكاد يعرف وقع الضربة في نفسه ، فبدل أن ينطلق لسانه ليعبّر في صورة محدودة عن إحساسه وشعوره ، تراه يتساءل :

أرى الحقَّ مُرّاً

كما يُظنُّ به لأول وهلة ؟

واضح من هذا التساؤل أنه رجل ينطوى على نفسه ويستبطن مشاعره ليتعقبها وهي تجري في دخيلته كي يعلم حقيقتها وكنهها ؛ أم ترى الضربة

قد أطارت شيئاً من صوابه ، أو على التقدير القليل قد فلتت من حدة انفعاله بعض الشيء ، فلم تترك له من القوة المدركة ومن تماسك النفس إلا قدرًا يستطيع به أن يعلم من نفسه هذا الذي يلاحظه ويعجب لحقيقته ؟ إننا بعدُ لا نعرف طبيعة الرجل ، فلا بد لنا أن نأخذ تسأوله هذا « أرى الحق مرًا كما يظن به لأول وهلة ؟ » . على أنه بحث يلقيه فيلسوف من طبيعته أن يغوص إلى حقائق الأشياء ، ولعله أراد الآن أن يطرح أمام نفسه هذه المشكلة النفسية لدراستها في نفسه هو ، وقد وقع به مصاب كان يظن به المرارة أول الأمر . وبغير أن يقول الرجل عن نفسه ما يكشف لنا عن طبيعته تراه ينتقل فجأة فيقول :

أنصت ! إنه العصفور يناغى : عم مساء ،

على مقربة هاهنا فوق رفرف البيت !

بهذين البيتين قُضى الأمر وانزاح الشك وتبينت حقيقة الرجل . لقد شككنا في أن يكون فيلسوفًا بلغ من حبه للتفكير المجرد أنه في اللحظة التي علم فيها أن أمله في الحب قد ضاع ، أخذ يحلل وقع الأمر في نفسه باحثًا مدققًا ليجزم إن كان « الحق مرًا كما يظن به لأول وهلة » . لكن الفيلسوف الذي يغرق في تفكيره المجرد والذي يستطيع أن يمسك بزمام نفسه فينظر إلى الأمور نظرة موضوعية علمية هادئة حتى وهو في محنته ، مثل هذا الفيلسوف لا تستوقف سمعه مناغاة خافتة من عصفور يعشش على رفرف البيت . فلم يعد من سبيل إلى الشك في أن صاحبنا عاطفٌ تسوقه مشاعره ولا يعهد بزمام نفسه إلى عقله المجرد الخالص ، إنه رجل يتلفت إلى الدنيا من حوله فلا يفتنه منها إلا الأحاسيس الرقيقة الممتعة ،

إنه ليسعدُ ويغتبط إذا ما استجاب إلى المؤثرات العاطفية التي تنبعث عن الطبيعة من حوله . ومن ثم استوقف سمعهُ تغريد العصفور . لقد ساق الشاعر مناغاة العصفور في هذا الموضع من قصيدته ، لأن العصفور كان ينادى في عشه على رفرق البيت حين وقف الشاعر عند بابه عقب لقائه بالحيبية المهاجرة . لكن الشاعر لم يرد أن يثبت في قصيدته وجود العصفور في ذلك المكان وفي تلك الساعة من ذلك المساء لمجرد أنه حقيقة وقعت ، بل أزداد فوق ذلك أن يبين أى نوع من الرجال صاحبنا ، فلولا أنه رجل تغلب عليه العاطفة لما أدرك وجود العصفور ، ولا تحدث عنه ؛ لقد ألفت الرجل في أماسيه الزاهية أن يهمس في أذن حبيبته لغواً كالذى يهمس به المحبون ، لغواً محبباً إلى النفس . ولقد كان الحبيبان يطيران على جناح من الخيال والعاطفة ، فإذا ما تناغيا : « عم مساء » عند الفراق سمعا العصفور ينادى كذلك : « عم مساء » كأن لهما صدى في صدور الطير . فإن علمت هذا استطعت أن تدرك وقع ما نادى به الطير عند ما أقبل المساء في تلك الليلة على نفس الحبيب المهجور . إن الحياة الواعية عند صاحبنا تبدأ بأحاسيسه لأنها من حياته أهم ما يستثير عنايته واهتمامه ، وقد أراد في مستهل القصيدة أن يسلط عقله على هذه الأحاسيس لعله يهديها سواء السبيل . وها هو ذا يرى ويسمع العصفور الصغير الذى يُضربُ بضعفه المثل بين الأحياء جميعاً ، ها هو ذا يرى العصفور ويسمعه وقد اتصلت حياته فكانت الليلة كما كانت أمس وكما ستكون غداً وبعد غد . إن العصفور الهزيل الضئيل يحيا حياة موصولة لا مقطوعة ؛ وذلك دليل في حكم العقل — الذى أسلمه الرجلُ زمامَ عاطفته على أن أساس الحياة في الكون كله هو الاستمرار والاتصال ، فكيف يمكن في

كون هذا أساس الحياة فيه أن يفهم أو يسيغ فكرة النهاية والانتقطاع ،
أو أن يصدق عن إيمان وعقيدة « أن كل شيء قد انتهى » كما قالت له
المعشوقة الصادّة ، فاستهل بقولها قصيدته ! كلا . يستحيل عليه أن يفهم
أو يسيغ فكرة النهاية والانتقطاع ، ثم يزداد ذلك استحالة عليه ، لأنه وقد
فكّ عواطفه من عقالها وأطلق سراحها ، تلك العواطف التي اعتاد أن
تثيرها في نفسه ظواهر الطبيعة من حوله ، مضت في طريقها لا تنتظر مثيراً
يدفعها ، فراحت تجرى في مخيلته يدعو بعضها بعضاً في صف متتابع الصور .
فلئن ذكر العصفور لأن صوته وقع في سمعه ، فقد عقب عليه بذكر الكروم
ولم تكن هناك ، لكن الخواطر تتداعى من تلقاء نفسها :

والزَّغْبُ على براعم الورق فوق الكرم ،

لقد لحظته ذلك اليوم

وفي البيت الثاني دلالة كبرى ، فهو في ألفاظه وتركيبه كاللغة الدارجة
على الأنسن في الحديث السائر ، وليست فيه محسنات الشعر وزخارفه . وكان
في مقدور شاعر مثل « براوننج » أن يتأنق لك في العبارة كيف شئت ، وأن
يرسم لك من الصور المطرزة ما يحظف السمع والبصر ، ولكنه لم يرد في
هذا الموضوع إلا هذا القول البسيط ، لتشم منه رائحة الحياة الجارية المألوفة
بما تعهده فيها من لغو بين المحبين . إنه يريد أن يعيد إلى ذهنك حياة الحبيب
مع حبيبته كل يوم ، فلقد لبث العاشقان أمداً طويلاً يجولان في الطرق
المحيطة بالبيت ، يلغو كل منهما للآخر لغواً مرحاً طروباً بما يراه من ظواهر
الطبيعة البهيجة من حوله ؛ فلطالما لاحظا وتحدثا عن الحشرة تزحف فوق
الأرض ، والفراشة تنشر جناحها فتبدى ألوانه الزاهية ، وجذوع الأشجار

وقد حُزَّتْ فيها علامات وإشارات ، وأوراق الأشجار وقد بدت إحداها في وضع رشيق . . . تلك كانت أحاديث اليوم بين الحبيبين . وفي مثل هذه الحياة يكون اليوم الذي تسقط فيه أول قطرات الثلج في الشتاء يوماً مشهوداً له عند الحبيبين علامته التي تميزه ، وربما ظلّا يرقبانه أمداً بعيداً وقد ملاًهما المرح والفرح والنشاط ، فإذا ما قدم احتفلاً به في إقبال طروب على الحياة . هكذا كانت حياة الحبيبين معاً : دورة متجددة تسرى فيها عاطفة يخفّ لها قلباها . فلما سمع صاحبنا مناغاة العصفور عند المساء ، انطلق خياله إلى مظهر آخر في الطبيعة لحظّه ذلك النهار ، وربما احتفظ به في واعيته ليكون موضوع السمر بينه وبين حبيبته ، بل ربما كانت تلك البراعم الزاغية على أوراق الكرم ظاهرة أخذاً يرقبونها معاً ليتهاجها عند أول ظهورها ، فطبيعي أن ترد على خاطر الرجل حلقة أولى في سلسلة الخواطر التي أثارها تغريد العصفور . هكذا ترى الرجل غير مدفوع بتدبير من العقل الواعي ، بل يفيض عنه التعبير فيضاً وينبثق انبثاقاً ، كما يتفجر الينبوع بالماء والشمس بالضياء ، فيصور لنا نفسه على سجيتها في تعبيره البسيط الذي جاء على نفس الصورة التي كان سيحدث بها حبيبته عن براعم الأوراق في كرمة العنب . فأما وقد طفت براعم أوراق الكرم من اللاشعور الدفين إلى الشعور الواعي — فوردت في القصيدة — فكيف تراه يتأثر بها ؟ لقد أحدث تغريد العصفور في نفسه إحساساً باستمرار الحياة واتصال الوجود ، فإذا عسى أن تحدث هذه الصورة الجديدة في نفسه ؟ لقد أحدثت فيه أثراً قويا ناصعاً ، لا بمجرد استمرار الحياة كما فعل العصفور ، بل بناموس طبيعي آخر يدفع الكائنات الطبيعية كلها دفعاً نحو حياة أكمل خلقاً وأتم نضجاً .

فكيف لرجل تتردد في خاطره هذه الأحاسيس أن يفهم أو يسيع ما قالته له الحبيبة وما استهل به القصيدة « إن كل شيء قد انتهى » ؟ إنه في هذه اللحظة المعينة ، وفي هذا الموقف المعين ، يستحيل عليه أن يصدق ذلك عن عقيدة وإيمان ، فيمضى قائلاً :

وإذا فسوف نلتقي غداً كما كنا نلتقي يا حبيبة الفؤاد !

لقد حملته مشاعره إلى عالم آخر لا يعرف اتصاله انقطاعاً ، فتراه قد نسي الآن نسياناً تاماً أن « كل شيء قد انتهى » بينه وبين حبيبته ، وأخذ يتوقع أن يتم اللقاء بينه وبين حبيبته غداً كما كان يتم كل يوم ؛ ولكنه لم يكد يُخرج هذا الأمل الذي يجري به خاطره عن غير وعى ، لم يكد يخرج في ألفاظ فيعيه بعقله الذّاكر اليقظان حتى أيقن من فوره أن اللقاء لن يكون غداً كما كان ؛ ومع ذلك فهو لا ييأس كل اليأس ويستخرج من الموقف كل ما في مستطاعه ليشبع عاطفته ، فلئن استحال أن يكون اللقاء غداً كما كان كل يوم ، فلا ينفي ذلك أن يتم ذلك اللقاء على أى وجه من الوجوه :

هل لى أن أضع يدك فى يدي ؟

صديقين ولا شيء غير صديقين — فى الصداقة العابرة

كثير مما نفضتُ عنه رجائى

فقد استدرك ههنا أنهما إذا التقيا غداً فلن يكونا حبيين ، ولكنها لا شك ستأذن له أن يضع يدها فى يده ، وهل تحرمه لذة تهبها أصدقاءها العابرين ؟ فبعد أن يهدد عاطفته على هذا النحو ويبعث فيها الطمأنينة بالأمال الكاذبة ، يفيق من غفوته ويواجه الموقف كما هو ، فيتبين له فى جلاء

فقد الحبيبة إلى الأبد ، فليس في غد لقاء بين الحبيبين ولا بين الصديقين ،
فتحتدّ فيه العاطفة وتشتدّ حتى تنقلب انفعالا مضطرباً محتتماً ، ويبدأ
الجزء التالي من القصيدة بنبرات أقوى :

فكلُّ لمحّةٍ من عينٍ بهذا البريق وهذا السواد
سأحفظها في النفس والقلبُ جاهدُ
وصوتك إذ ترجين أن يكون لقطرات الثلج أوبةً ومعاد
يئس المحب — إذاً — من لقاء حبيبته ، فلا أقل من أن يحفظ أبد
الدهر نظراتها وصوتها . ثم يعود الشاعر في الجزء التالي فيهدى من عاطفته
الثائرة ليخفي عن نفسه مدى فادحته التي حلت به ، ثم ليثني نفسه بخطوة
عندها ضئيلة جداً ، لكنها أصبحت في هذه الحالة اليائسة تكفيه :

لست أريد أن أقول لك إلا ما يقوله سائر الخللان
أو أزيد عليهم بفكرة
سأمسك يدك كما يمسكها بقية الإخوان
أو أزيد عليهم بطول الفترة

وهكذا نترك صاحبنا مغموراً بعاطفته حتى أطراف أنامله ، كل أملة من
حبيبته أن يضغط الضاغطون على يدها ثابنتين اثنتين ، وأن تترك يدها في
يده ثابنتين ونصف ثانية .

لقد حاولنا بهذا التحليل أن نوضح ما لعوامل التعبير الثلاثة من قوة :
الألفاظ ، ثم الصور ، ثم طريقة السير في الموضوع . وكان ينبغي إتماماً للتحليل
أن نستعرض الأوزان والقوافي ، لأن الصوت والنغم — كما قدمنا — جزء
من التعبير ، لكن ذلك لا يكون إلا في الأصل الموزون المقفى .

الفصل الثالث

كل فن لما خلق له

الشعر هو كل فن
الأدب

لقد أنبأناك منذ فاتحة الكتاب أننا سنستخدم لفظ « الشعر » لندل به على كل ضروب الأدب التي تُقصد لذاتها وجمال فنها ، لا لنفعها وما فيها من علم وعرفان ؛ ولكن العرف قد جرى بتقسيم هذا الشعر أنواعا وأقساما ، فلهجته ومسرحية وقصيدة غنائية وقصة ومقالة إلى آخر هذه الأقسام والأنواع ؛ وكلها يخضع لما قدمناه في الفصلين السابقين من مبادئ وموازن ، إلا ما يخص النظم منها فهو لا ينطبق إلا على المنظوم ؛ فالعوامل التي تؤدي إلى قوة التعبير ، هي بعينها لا تتغير في كل هذه الضروب الأدبية على اختلافها ، فهما تكن القطعة الأدبية ، ملحمة كانت أو قصيدة غنائية أو مقالة ، فيتبنى لك أن تقرأها على النحو الذي أفضنا في شرحه وتوضيحه في الفصلين السابقين ؛ لكن مشكلة جديدة تنشأ ههنا وتتطلب منا التفكير والحل . لقد زعمنا أن الميزان الذي نميز به جيد الشعر من رديئه هو قوة الألفاظ والصور في التعبير عما أريد لها أن تعبر عنه ؛ لكننا عرفنا مما قدمناه في الفصل السابق أن لأنواع الشعر المختلفة قدرات مختلفة على التعبير ، فقصيدة في الشعر المرسل تختلف في طريقة أدائها للمعنى وتعبيرها عما يريد الشاعر عن قصيدة في بحر الدوبيت ؛ وإذا فرما كانت الطريقة المثلى في الحكم على قصيدة أن نحكم عليها باعتبارها شعرا أولا ، ثم باعتبارها هذا الضرب

أو ذاك ثانياً ؛ إذ يستحيل أن ترن قصيدة يميزان النقد الكامل العادل إلا إذا قستهما بمقياس نوعها ، أما أن تقيس القصيدة الغنائية بما تقيس به الملحمة ، ثم تستخف قيمتها وتستصغر شأنها لأنها لا تؤدي ما تؤديه الملحمة فضلالاً وانحرافاً عن سواء السبيل ، ولا يقل خطلاً وحمقاً عما ينتقص من شأن النمر لأنه لم يكن أسداً ؛ فإذا كانت القصيدة الغنائية تختلف عن زميلتها القصصية بمقدار ما يختلف النمر عن الأسد ، فبديهي أن تحكم على القصيدة الغنائية في حدود ما يستطيع الشعر الغنائي أن يؤديه ، وأن تحكم على الملحمة في حدود ما يستطيع الشعر القصصي أن يبلغه ؛ فالقصيدة الغنائية الجيدة هي التي تجود في صفتها الغنائية ، كما أن خير النمر ما يمثل طبيعة النمر على وجهها الكامل ؛ ونسوق لذلك مثالا هذه العبارة الآتية التي وردت في تأمل « هاملت » وهو وحده يتحدث نفسه ، قالها وهو يفكر في العالم الآخر فيصفه بأنه :

العالم المجهول الذي من حدوده

لا يعود مسافر

وتقرأ العبارة في أصلها الإنجليزي فتجد لها رنيناً جميلاً ونغماً حلواً مستساغاً ، ولا تخفى فيها جودة الصياغة وقوة التعبير ؛ وما دمت قد حكمت لها بقوة التعبير ، فقد سلكتها في الشعر الجيد ، فذلك مقياسنا الذي اتخذناه وحرصنا أن تكون له المنزلة الأولى في الحكم والتقدير ؛ تقرأ هذه العبارة فتشعر أنك قد أحببتها ، لا لأن لها نغماً جميلاً في مسمعيك فحسب ، بل لأنها بأسلوبها ، أي بطريقتها في معالجة موضوعها ، تصور لك العالم الآخر صورة تغنيك وترضيك ؛ فتصوير هذا العالم الآخر « بعالم مجهول » وبأنه لسفر

الحياة نهاية وختام ، قد هيأ للشاعر أن يبرز صفتين هما من أهم الفوارق بينه وبين هذا العالم الأرضي الذي نعيش فيه : أولاها إلغازُه وغموضه فهو « عالم مجهول » ؛ والثانية انفصاله التام عن هذا العالم ، إذ « من حدوده لا يعود مسافر » ؛ وهكذا كشف الشاعر عن العناصر الأساسية في الفكرة التي يسوقها كشفاً صحيحاً جميلاً ، فلا يسعنا إلا أن نحكم لعبارة بالجمال ؛ وإذاً فهي عظيمة بمقياس الشعر بوجه عام ؛ لكنها ليست شعراً بمعنى الشعر العام وكفى . إنها قول معين لشخص معين في نوع معين من الشعر هو المسرحية ؛ فلا يمكن الحكم لها أو عليها حكماً قاطعاً إلا إذا رأيناها في موضعها من المسرحية التي وردت فيها ؛ لنزن قدرها في ذلك الموضع ومقدار أدائها لما أريد لها أن تؤديه ؛ ونعود إلى المسرحية فإذا العبارة تجرى على لسان « هاملت » ، وإذا بعامل جديد يدخل في الحكم والتقدير ؛ فقد حكمنا على العبارة بالجودة لأنها عبّرت لنا عن رأينا في العالم الآخر ؟ حكمنا لها بالجودة لصدقها ؛ لكنها تجرى في الرواية على لسان « هاملت » الذي يعلم دون سائر الناس جميعاً أنها كاذبة ؟ فلم يكن قد مضى في حوادث المسرحية إلا قليل حين رأى « هاملت » مسافراً قد عاد إليه من العالم الآخر ، ولم يكن المسافر العائد إلا أباه . كان هاملت قد رأى منذ قليل شبح أبيه أمام عينيه ، وأخذ الشبح يقص عليه من الأنباء ما تشيب له النواصي وتنخلع له القلوب . فواضح — إذاً — أن الصفة التي جعلتنا نحكم على العبارة بالجودة وقوة التعبير — أعني صفة الصدق في التصوير — قد ارتفعت عنها في موضعها من الرواية ؛ فإن كانت لا تزال جيدة قوية في سياقها ، فلسبب آخر غير صدقها . وهنا نتساءل : ولماذا وصف هاملت العالم الآخر وصفاً

كاذبا بالنسبة إليه ؟ إن تجربته القريبة القوية قد دلت على عكس ما يقول ، إذ أب إليه من حدود العالم المجهول مسافر ، هو أبوه ؛ ولا نكاد نبدأ البحث عن علة هذا حتى يفتح لنا طريق نتسلل منه إلى أعماق نفسه ؛ فحين أخذ هاملت يتأمل الحياة بفكره المجرد كما يتأملها الفيلسوف طارت عنه تجربته الشخصية المحدودة المحسوسة ، فهو في تأمله هذا قد بات عقلا خالصا مفصولا عن الجسد وتجاربه ، وفي هذا وحده كل مأساته ! إن مأساة هاملت في صميمها أنه رجل يسير بفكره المجرد في واد ، وبجسمه وحواسه وتجاربه في واد آخر ، هو رجل لا يبنى تفكيره على تجاربه ومن هنا كانت متاعبه ، رجل يعرف كيف يتأمل ولا يعرف كيف يعمل ، لأن التأمل من خصائص العقل وهو على عقله مسيطر ، وأما العمل فمن صفات الجسم وليس له على جسمه من سلطان ؛ وإذا فقد ظهر للعبارة جمال آخر وروعة أخرى ، إنها ليست عظيمة في سياقها من الرواية لمجرد أنها تقول الصدق ، بل لأنها عند التحليل مفتاح لشخصية هاملت ، فتفتح آفاق نفسيته وتلقي عليها الضوء ، وبذلك تفسر المأساة كلها ؛ هي عبارة جميلة قوية من حيث هي شعر مطلق ، ثم هي أجمل وأقوى من حيث هي جزء في رواية مسرحية ينطق به شخص معين في موقف معين .

من هذا ترى أنك لا تستطيع الحكم بالجودة على قول في مسرحية إلا بمقياس المسرحية ، ولا على بيت في قصيدة غنائية إلا بميزان القصيدة الغنائية وهكذا ؛ أما الحكم على إطلاقه فعبث وضلال . وإنه ليشيع اليوم بين رجال النقد رأى بأنه لا فرق بين شعر وشعر عند الحكم والتقدير ، فما تريده من شعر القصيدة الغنائية هو ما تريده من شعر المسرحية أو الملحمة

أو غير ذلك من فنون النظم؛ فالشعر إما أن يكون شعراً أو لا يكون شيئاً. ويمضى رجال النقد في رأيهم فيزعمون أن ما يجعل الشعر شعراً لا يتوقف في قليل ولا كثير على المصادفة البحتة التي جعلت هذا البيت من الشعر جزءاً من قصيدة غنائية أو جزءاً من مأساة. وعندنا أنه رأى بعيد عن الصواب، فقد رأينا في تحليل العبارة التي قالها هاملت أنها اكتسبت قوة وجودة وجمالاً بعد إذ نظرنا إليها وهي في موضعها من المأساة، ولو جردناها عن موضعها ذلك لاحتفظت بقليل من قوتها وجودتها وجمالها. إن الرواية المسرحية تختلف عن القصيدة الغنائية بمقدار ما يختلف الأُرجن عن القيثارة، فإن كانتا أداتين مختلفتين في طبيعتهما فبديهي أن تختلفا كذلك في قدرتهما على التعبير، ولن نقدر قصيدة غنائية أو مسرحية حق قدرها إلا إذا عرفنا في غير لبس ماذا تستطيع القصيدة الغنائية أو المسرحية أن تؤديه، وبالقياس إلى ما تستطيعه من الوجهة النظرية يمكن الحكم على هذه القصيدة المعينة أو المسرحية المعينة، بأن ترى كم جرت من شوطها المفروض. ولكن أتى لنا أن نعلم لكل نوع مداه؟

كنا في الفصل الأول قد آثرنا في تعريف الشعر طريقاً مأموناً من الخطل والزلل بعيداً عن العمق والغموض، فقلنا إن الشعر هو ما يصنعه الشاعر. وذلك هو ما نعنيه إن قلنا بعبارة أخرى إن الشعر فن. ولكن كلمة « الفن » قد اضطرت معانيها في استعمالها الحديثة فغشيتها بعض الغموض، فقد يفهم الفن على أنه وجه آخر من المعرفة غير « العلم » وإنه كذلك. ولكن وجه الخطأ في هذا الفهم أن تضع هذين الضدين في غير موضعهما الصحيح، فقد تتوهم أن « العلم » أشد ارتباطاً بالحياة

العملية النافعة من « الفن ». فالعالم هو عند أهل هذا العصر ما يبحث في المعرفة النافعة، فيخترع للصناعة آلاتها وللحرب أدواتها وللحياة اليومية ما يزيد هارغداً وبهجة وجمالاً. أما « الفنون » فتشمل صنوفاً من الدراسة لا خير فيها، وتشغل وقتها وتنفق جهودها في كتب عتيقة أكل عليها الدهر، تعالج علماء قديماً بلغة ماتت ومات أصحابها. ذلك ما يتوهمه أهل هذا العصر من العلم والفن، وإنه لقلب للوضع الصحيح. فإن أردنا الدقة ألفينا « العلم » بعيداً كل البعد عن الحياة العملية، إذ العلم لا ينظر إلى المعرفة من وجهها النافع المفيد، فهو لا يعنيه إلا المشكلات المجردة والمبادئ العامة، العلم فكر مجرد يقوم به العالم بغض النظر هل يفيد في نهاية الأمر أو لا يفيد. وأما « الفنون » فهي في حقيقة أمرها ليست فروعاً من المعرفة، بل هي الطرائق العملية لصناعة الأشياء وأدائها. والمواد الدراسية التي يطلق عليها اليوم في الجامعات اسم « الفنون » كاللغة اللاتينية والتاريخ والأدب الإنجليزي وما إليها « فنون » لأنها جميعاً تعمل على التوسيع من « فن » الحياة، فهي تهيب للإنسان أدوات تعينه على أن يعيش حياته على صورة أكمل وأوفى. الفن — إذاً — في حقيقة معناه صناعة وعمل وطريقة أداء؛ وأصدق ما أسوقه لك من مثال يوضح كيف يخلط الناس اليوم بين « العلم » و « الفن » خطأً يضع كلاهما مكان الآخر، هو ما يفهمه الرجل من أوساط الناس من معنى « مدرسة الفنون ». فعنده أن هذه مدرسة تعد التلاميذ لصناعة الأشياء المختلفة كالتصوير والتطريز وتركيب الآلات وإصلاحها وغير ذلك، وهو مصيب في فهمه، لكن خطأً يبدأ حين يظن أن هذه الأمور هي من أبواب « العلم » مع أنها « فنون » حاصلة ليس لها

من « العلم » الخالص البحث كثير ولا قليل . « مدرسة الفنون » في حقيقة أمرها تطبّق العلوم على صناعات مختلفة ، أى أنها تعلم « الفنون » التى تتصل بفروع العلم الخالص . فالصباغة — مثلاً — فن وصناعة ، لكنها تعتمد على فرع من فروع العلم البحث ، هو كيمياء الألوان .

إذاً فصورة تصوورها وقطعة من القماش تصبغها تجعلانك من أصحاب الفنون لا من رجال العلوم . لكننا نعود فنفرق بين هذين الفنين ، فتصوير الصورة فن ، وصنّج القماش فن ؛ لكن الأول من عمل « الفنان » والثانى من صناعة « الصانع » . فلئن كان « الفنان » و « الصانع » كلاهما من رجال الفنون ، إلا أن أولهما معنى « بالفنون الجميلة » وثانيهما معنى « بالفنون المفيدة » . فصانع القصائد وصانع الصور وصانع التماثيل وصانع الموسيقى فنانون يعالجون « فناً جميلاً » . وصانع الأحذية وصانع الإطارات للصور وصانع المناضد وصانع القيثارة فنانون يعالجون « فناً مفيداً » فما الفرق بين الفن الجميل والفن المفيد ؟

قيمة ما يصنعه الصانع مرهونة بفائدة ما يصنع ؛ فغاية الحذاء أن يصنع شيئاً ننتفع به نفعاً معيناً ؛ نعم قد نحب الحذاء أن يكون جميلاً ، لكننا قبل جماله ننتظرب أن يكون وقاية لأقدامنا ، فلا بد للحذاء أن يكون على شكل القدم ، وألا تكون به خروق تدخل الماء ، وأن يكون ذا جلد قوى يقاوم صلب الأديم فيحمينا من أذاه ؛ وبعبارة أخرى لا بد لإنتاج الحذاء أن يكون فى شكله وبناءه وصفاته متمشياً مع الظروف المفروضة عليه ، فهو فى صناعته يرضى عوامل خارجة عنه ليس له عليها نفوذ وسلطان ؛ عليه أن يستخدم مادة معينة — هى الجلد عادة — لأن للجلد من الخصائص

والصفات ما يجعله نافعاً أكبر النفع فيما نريده له ، ثم عليه أن يشكل الجلد ويصوغه على نحو فرض عليه فرضاً ، إذ لا بد له أن يخرج الحذاء على صورة معلومة . نعم في وسعه أن يستغل ما لبعض صنوف الجلد من صفات ، فيؤثر اللامع منها على القاتم ، لكي يكسب صناعته جمالا ؛ لكن الجمال في الحذاء له المرتبة الثانية ، ولفائدته المكان الأول ، والحذاء الماهر هو الذي يصنع لنا أحذية تنفع وتفيد ، لا من يقصر عنايته على جمال المظهر .

قابل هذه القيود التي تكبل الصانع في صناعته بالحرية التي ينعم بها الفنان في أدائه لفنّه ؛ فليس على المصور قيودٌ تفرضه الظروف ، فلا عليه أن يضع الألوان والأصباغ على نحو معين لتكون مفيدة نافعة ؛ أمام المصور ألوان ، لكل منها قدرة على التمثيل والتعبير ، وكل نبوغه أن يدرك على أى نحو توضع الألوان فتبلغ حدها الأقصى في التمثيل والتعبير ؛ وإذا فانتاجه الفني — أى الصورة — لا يخضع لشروط تأتيه من خارج ، وإنما يخضع للخصائص الكامنة في طبائع الألوان ذاتها باعتبارها أدوات تعبر . خذ مثلاً آخر : أعط مادة الصوت لصاحب مصنع ولرجل موسيقٍ ؛ يسارع صاحب المصنع إلى تشكيل نبرة الصوت بحيث تنفعه ، فتوقظ له من العمال من تأخذهم سنة من النوم ؛ وهو إذ يُعدُّ الصَّفارة التي تصفرُّ للقوم ، إنما يخضع لعوامل خارجة عن نفسه ، فلا بد أن يُسمع آذانا غافلة لا تريد أن تسمع ، فهو لا يشكّل الصَّفارة لتُعجب بصوتها بل لتتفنع وتفيد . أما الموسيقى فطلق السراح من هذه القيود ، وهو يخرج الصوت على نحو لا يقيد ولا يحدده إلا قدرة الصوت نفسه على حسن التعبير وقوته . وهالك مثلاً ثالثاً : أعط قطعة من المرمر لبناء ، ومثلها لفنان يصنع التماثيل ؛ فأما البناء فيصوغها بحيث تنفع في بناء ما يبنيه ، وهو في صناعته يضع نصب عينه الظروف

الخارجية ، فيسوّى قطعة المرمر مستطيلة أو مربعة أو مكورة ، وفقا لما تلمّيه تلك الظروف . أما المثال فينحت قطعه تماثلا ، ولا يحدده في نحت تماثله ما يتطلبه العالم الخارجي ، وإنما يستوحى شيئا واحدا فقط ، وهو القدرة الكامنة في المرمر على التعبير عما يريد أن يبثه فيه من معنى ، فيشكّله في وضع يؤدي ذلك المعنى خير الأداء .

وتسوق مثلا رابعا وأخيرا يوضح الفرق بين الفنون الجميلة والفنون المفيدة توضيحا جليا ، ويهيئ لنا في الوقت نفسه علامة لا تخطئ في تمييز ما أنتجه الفن الجميل وما أخرجته الصناعة ؛ وإنما قصدت فن الحياة ، والحياة فن من الفنون ، مادامت طريقة تصرف وسلوك وأسلوب عيش ؛ فهل الحياة فن جميل أو فن مفيد ؟ لكي نجيب لا بد لنا من نظرة نلقيها على النتاج الفني نفسه ، على الثمرة التي أخرجها الفن ، على رجل ونوع حياته ، لترى هل كانت حياته تلك فنا جميلا أو مفيدا ؛ ثم لكي نجيب لا بد لنا أن نسأل : هل هذا الرجل كما هو الآن قد جاء نتيجة لظروف وعوامل خارجة عن نفسه ، أم هو نتيجة لعوامل كامنة في مادته الخامّة التي منها نشأ وتكوّن ، ومادته الخامّة هي الطفل الذي كانه ؛ فلو كانت الحياة فنا جميلا لاقتضى ذلك أن يكون الرجل — وقد نما واكتمل — قد برزت فيه كل خصائص الطفل الكامنة فيه بزوايا بلغ بها أقصى ما تستطيعه من قوة ونضج ، دون أن يحول في سبيل نموها حائل ليس منها ؛ لكن ما هكذا يتم تكوين الرجال ، فلكات الطفل وقواه لا تنطلق في طريقها إلى النمو بغير أن تعرقل سيرها وتوق نموها ألوف العوامل الخارجية ، فهذه ضرورات اقتصادية ، وهذه تقاليد اجتماعية ، وتلك عادات أهله وذويه ،

بل هذه ضرورة العيش قد أُرْزَمَتْه أن يسلك في كسب قوته سبيلاً قد يكون بينها وبين استعداده الفطري شُقَّةٌ بعيدة؛ فقد ينرجح طريق الحياة باليافع إلى مصنع ينفق فيه بياض نهاره ضارباً بالمطرقة فوق السندان ، أو إلى مكتب ما ينفك فيه مطلقاً بالآلة الكاتبة فوق القرطاس ، أو إلى الجامعة يطيل الدراسة النظرية بالاستماع آنأً وبالقراءة والبحث آنأً آخر . وربما كان حامل المطرقة أولى بالجامعة ، والطالب الجامعي أنسب للمطرقة ؛ لكنها ظروف العيش تضع رجلا هنا ورجلا هناك ، بغض النظر عن المواهب والملكات ، فليس الرجل — إذاً — طفلاً نما فنمّت ملكاته معه إلى حدّها الأقصى ، لقد شكّلته ظروف خارجة عن نفسه قاهرةٌ مُلْزِمةٌ ، أكثر مما سيّرته ملكاته وقواه التي غرسها الله في فطرته . ليست الحياة — وأسفاه — فنّاً جميلاً ، ولكنها فن نافع مفيد .

ليس الرجل الذي صنعته الظروف آية يتجلى فيها الفن الجميل ، لأنه لا يحقق معنى « الرجولة » تحقيقاً كاملاً ؛ فقد حالت دون نمو « الرجولة » فيه عواملٌ قطعت ذلك النمو الطبيعي قطعاً أو أجزّته في طريق مُلْتو لا يتفق مع الاستعداد الموهوب والقوة الفطرية ، عواملٌ خارجة عنه لا تمت إلى « رجولته » بسبب من الأسباب . ويسوقنا هذا المثل الذي ضربناه إلى تدبّر الفن الجميل من ناحية أخرى ، فلقد كثر الحديث بين رجال النقد عن الصلة التي تربط الطبيعة بالفن الجميل . ونحب أن نقرر في جلاء أن الآية مما ينتجه الفن الجميل تختلف اختلافاً بيناً عن الشيء إذا كوّنته الطبيعة وأنتجتة . خذ بذرتين من بذور الورد ، واغرس إحداها في العراء ، فإذا ما ازدهرت ورودها فآتركها للرياح تلعفها والأمطار تصفعها

وحرارة الشمس تذويها وآفات النبات تقضى عليها ، يكن لك بذلك عمل من أعمال الطبيعة ؛ واغرس الأخرى في مكان يحوطه الرعاية بحيث لا تنال من زهراتها العوامل الخارجية ، يكن لك من وردها شيء هو بعمل الفن الجميل أشبه ، إذ يعبر عما كان كامناً في البذرة من صفات الورد تعبيراً تاماً كاملاً ؛ وإنما تخيرت هذا المثل عامداً ، لأننى أعلم أن أكثرنا الغالبة تستمد متعة فنية من شجرة الورد الأولى بما يلفحها من ريح وما يصفعها من مطر وما يذويها من حرارة الشمس وما يقضى عليها من آفات النبات ، أكثر مما تستمده من الشجرة الثانية بكل ما يحوطها من عناية ورعاية وكل ما ظفرت به في النهاية من نمو واكتمال ؛ لسكنى أعلم إلى جانب ذلك أن المتعة الفنية التي نستمدها من الشجرة الأولى ليس مصدرها « ووردية » الشجرة ، بل أساسها أننا نحب أن نرى الورد والريح والمطر تفعل فعلها في آن معاً ، وقد وجدنا بعيننا في شجرة غرست في العراء تحيط بها عوامل الطبيعة المشودة ، وإذاً فهي شجرة تعبر بما انتهت إليه عن مجموعة من القوى مجتمعة : قوة الريح والمطر والورد ؛ أما الشجرة الثانية ففيها فن « الوردية » قد نما واكتمل ، وإن ما صنعه فيها النبات هو بعينه ما يصنعه كل فنان في مادة فنه ؛ فقد حررها من كل القيود والعوامل الخارجية القاهرة ولم يبق إلا على العوامل الفطرية الكامنة في جبلتها تنمّيها كما أراد لها الله أن تنمو شجرة وردٍ فقط ، لا شجرة ورد أضيفت إليها العوامل والمؤثرات . وخير قصيدة من الشعر هي ما أبرزت أكثر ما يمكن إبرازه من الشعور من المادة التي منها صنعت ، وقد صنعت من ألفاظ ؛ خير قصيدة هي ما حققت خصائص الألفاظ الكامنة فيها تحقيقاً يبلغ الغاية القصوى ، أو بعبارة أخرى هي ما أخرجت من الألفاظ قدرتها على التعبير إلى أبعد الحدود . أما قصيدة

لا تستخدم فيها الألفاظ للتعبير إلى أبعد ما يمكن للألفاظ أن تستخدم وتستغلّ فهي قصيدة رديئة ، أو قل إنها ليست من الشعر في شيء . والواقع أن عدداً قليلاً جداً من القصائد هو الذي تستطيع أن تقول عنه إن القصيدة منه شعرٌ كلها من الفاتحة إلى الختام ، وأما الكثرة الساحقة مما نعه شعرًا جيداً فلا تكون القصيدة شعراً صادقاً إلا في بعض أجزائها ، وتلك الأجزاء هي التي يبلغ فيها التعبير حدّ الكمال ؛ فليس الشعراء شعراء في كل ما يكتبون ؛ فهذا وردزورث مثلاً - وهو من فحول الشعر - لا ينازع في صدق شاعريته وقوة عبقريته ناقد واحد ، ومع ذلك تراه في بعض ما يكتب بعيداً عن الكمال . لقد اخترنا له في الفصل الأول قصيدة « الحاصدة المنفردة » نموذجاً جيداً من شعره ، وتناولناها بالتحليل ، فأسقطنا منها المقطوعة الأخيرة لأنها لم تسير زميلاتها قوة وجودة . إن وردزورث في بعض ما ينشئ يقف موقف المعلم المرشد الواعظ ، فيبطل أن يكون شاعراً ، فخير ما يكون الشاعر معلماً حين لا يحاول أبداً أن يعلم . نحن لا ننكر أن يكون للشاعر حكمةٌ يعلمنا إياها ، بل إن الشاعر أحق الناس بجمع الحكمة ، لأن رجلاً أرهفت حواسه بحيث استمتع من تجارب الحياة بعدد أكبر مما استمتع به سواه ، تكون حكمة الحياة أقرب إلى أطراف بنائه منها إلى غيره ، لكن تحصيل الحكمة وإنشاد الشعر عملاقان مختلفان ، وما أكثر ما يسهو عن هذه الحقيقة شعراؤنا ، كأنما هم يجهلون أن محاولة أيّ من العمليين يفسد الآخر ؛ فإن كنت حكيماً فليست بشاعر ، وإن كنت شاعراً فليست بحكيم في شعرك^(١) . وليس تعليل ذلك علينا ببعيد ؛ فالشعر من

(١) هذا يتفق مع قول بعض نقاد العرب : المتنبى والمعري حكيان والشاعر

شأنه أن يرفع نفوسنا عن تجربة الحياة العادية المألوفة إلى مستوى أرفع وأعلى .
من شأن الشعر أن يحدعنا عن أنفسنا فينسينا لحظة ما يحيط بحواسنا من
واقع ، ليجول بنا في محيط أسمر من حياتنا ، فإن سها الشاعر وحشَرَ
حكمة - والحكمة قانون الحياة التي نحياها إذ تُركِّزُ تجربةَ هذه الحياة
في جوهرة لامعة - أقول إن سها الشاعر وحشَرَ حكمة في هذا المجال
الخيالي السامى ، كان بمثابة من يخرج إلينا من وراء الستار ونحن ننظر
في دهشة وإعجاب إلى بعض المناظر العجيبة على المسرح ، فيدلنا على سر
الحيلة التي أحدثت كل هذه القرابة فيما نرى ؛ فلا يكون قوله هذا شاذاً في
موضعه فحسب ، بل يفسد كل شعورنا ، ومهما يتقن اللاعبون بعد ذلك
حركاتهم فلن نعود إلى سحرنا الأول .

ولنعد إلى موضوعنا فنستأنف فيه الحديث ؛ لقد بلغنا بالبحث مرحلة
قررنا عندها أن العمل يكون فناً جميلاً لو استغل مادته الخامة فأخرج منها
قواها المعبرة إلى آخر قطرة فيها ؛ ولكن كيف لنا أن نعرف ما في وسع
هذه المادة أو تلك أن تبلغه ، حتى نقول إن العمل الفني هنا قد استخدم
القوة الكامنة أو لم يستخدمها فيكون تبعاً لذلك جيداً أو رديئاً ؟ لا أحسبنا
مستطيعين ذلك إلا إن كنا من رجال الفن ؛ فعبقرية الفنان هي التي تهديه
إلى ما في مادته من قوة تعبيرية في وسعه استغلالها وإخراجها ؛ فالشاعر
- مثلاً - يرى في الألفاظ معنى أغزر وقوة تعبيرية أكبر مما يراه فيها
سواء ؛ لكننا قد نوفق إلى سبيل تؤدي بنا إلى حيث نريد ، لو اقتفينا أثر
رجال الفن الذين يستخدمون المادة التي نحن بصدد الحكم عليها ، لنرى ماذا
يصنعون لإدراك ما في مادتهم من قوة كامنة . السبيل المؤدية بنا إلى ما نريد

هي أن نستعرض بعض روائع الفن التي أراد بها أصحابها أن يستخرجوا معنى بعينه من مادة بعينها بالتصرف فيها على هذا النحو أو ذلك ؛ بهذا نستطيع أن نصل إلى مبادئ عامة تكون لنا بمثابة القوانين الثابتة التي تصلح مقياساً للحكم ، على شرط ألا نركب رءوسنا فنظن بهذه القوانين صدقاً لا يقبل ريبة ولا شكاً ؛ لأننا — على أحسن الفروض — سننتزع هذه القوانين مما أبدعه رجال الفن السابقون ، وقد يهيبُ الله فنانا ما لم يهيبهُ أحدٌ غيره ، فيستخرج من مادته ما لم يستطع سواه من السابقين أن يستخرجه

ولنبداً البحث بالنظر في آثار المرمز التي خلفها جهابذة النحت في تماثيلهم ؛ فلماذا آثر المثالون أن يصوروا بتماثيلهم الأرباب وعمالقة الأبطال والشخص الرمزية وقادة الأمة من مشاهير الرجال ؟ آثروا ذلك لأن المثال إن صنع تمثالا لهذا الفرد أو ذلك ، فهو لا يريد حقاً هذا أو ذلك ، وإنما يرى إلى شيء وراءها ، إن المثال إن نحت تمثالا « لأخيل » أو « نلسن » فإما يريد أن يخلد المرمز العنصر الخالد فيمن يصوره بتمثاله ، يريد العنصر الذي يمتاز به بطله من سائر الناس ، ويهمل سائر صفاته التي يشترك فيها مع السواد ؛ ومن أجل هذا اختار المثالون المرمز مادة لفنهم ، لأنه يبرز العظمة والجلال ويهمل الدقائق الصغيرة التي ليست بذات شأن أو خطر ، ومن أجل هذا أيضا ترى المثالين يخلعون على شخصهم أردية بسيطة تنسدل من عواتقهم إلى أوساطهم في أقواس بسيطة الانحناء قوية الأثر ، فذلك عندهم أوفى بالغرض المقصود من ثياب كلها تفصيلات وأجزاء وزخارف ونقوش ، لأن مثل هذه الثياب المزخرفة المزركشة المعقدة بأجزائها

الكثيرة من الشئون العابرة الفانية . ونحن إنما نريد أن نُبقي من بطلنا على جانبه الخالد وتزيل عنه كل ما يعلّقُ به من فقايع الحياة اليومية التي يستوى فيها العظيم وغير العظيم ، ومن ناحية أخرى فإن المرمر يلائمه أن يصوّر الثياب البسيطة القوية بطيّاتها القليلة المستقيمة المنسدلة في نخامة وجلال ، لا أن يصور المخرم الرقيق الدقيق ، فإن رأيت من المثالين المحدثين من يأبى أن يلبس أبطاله الثياب البسيطة التي جرى بها العرفُ بين رجال النحت خلال العصور ، ويؤثّر لهم أن يبدوا في حُلّهم العسكرية أو ثياب التشريف ، فاعلم أنه لا يريد بذلك أن يُظهر أبطاله في دقائق الحياة اليومية ، فتلك الدقائق في ذاتها صغار لا يستحق الخلود ، وإنما يرمز بتلك الحُلّة العسكرية أو ثياب التشريف إلى ما في بطله من عنصر قومي أو عالمي .

ويزيد موضوعنا وضوحا موازنة مجريها بين النحت والتصوير ، فلو سئلت : أيهما تحب تخليداً لذكر صديق قضي : صورة له ملونة أو تمثال نصفي ، فما أحسبك إلا مفضلا صورته على التمثال ، فالصورة بما تستطيعه من تباين في الظل والنور ودرجات اللون ، يمكنها أن تصور صديقك كما كان في حياته محتفظة له بكل الدقائق الصغيرة التي جعلته رجلا فرداً كما عهدته وعرفته . الصورة تقدم إليك الصديق في محيط الحياة اليومية التي ألفت أن تراه فيها فأحببته وأعزته . أما التمثال فبطبيعة مادته لا يمثل لك الصديق رجلا فرداً له سماته الشخصية وخصائصه المميزة ، بل يمثل منه الجانب الذي يجعله إنساناً عاماً ينتمى إلى وطن معين ، وقد يكون الجانب القومي العام الذي يُبرزه التمثال أحق بالبقاء والخلود من دقائق حياته اليومية التي جعلته فرداً من الأفراد ، لكنك بهذه الدقائق المألوفة ربّطت بينك وبينه أو اصر الصداقة والود

ويتبين من هذا الذي عرضناه أن كل فن من الفنون الجميلة له مجال خاص به تتجلى فيه قدرته وقوته على التعبير ، وهي قوة مستمدة من خصائص المادة التي يستخدمها في صنع نتاجه . وفي كل فن جميل يبلغ الإنتاج ذروة الكمال إن تحقق فيه كل ما تنطوي عليه مادة ذلك الفن من قدرة كامنة على التعبير ؛ فالمرمر يستطيع أن يمثل زخرفة الثياب ووشحها ، لكنها عندئذ تكون مهارة صانع لا براعة فنان ، إذ الفنان الحق يعلم ما يمكن في مادته من خير خصائصها ، ويبرزه دون غيره ، وخير خصائص المرمر أن يُبرز البسيط الجليل .

نستطيع الآن أن نلخص المشكلة في عبارة وجيزة واضحة فنقول : إن للفن الجميل أنواعا مختلفة ، من تصوير ونحت وموسيقى وشعر وما إليها ؛ وإنما كانت هذه الأنواع صوراً مختلفة للتعبير لأنها تستخدم ألواناً مختلفة من المادة تعبر بها عما تريد ؛ وما دامت موادها قد اختلفت عنصراً ، فقد اختلفت كذلك في قدرتها على التعبير . فهل نستطيع أن نصل بالتحليل إلى معرفة العلاقة بين المادة الخامة التي هي وسيلة التعبير وبين قدرة الفنان على استخدامها ؟

سنجد جواب هذا السؤال مبسوطاً في وضوح وقوة عند شاعر ناقد ألماني ، هو « لِسْنِج » في كتابه « لاو كُون » الذي يبحث فيه وجوه الخلاف بين التصوير والشعر في القدرة على التعبير ، معللاً لما يقول . ونرى لزماً علينا قبل أن نقدم إليك خلاصة رأيه أن نحذرك من بعض الأخطاء الشائعة التي سببت بها ألفاظ معينة ؛ فأولاً لا فرق بين « التعبير » و « التمثيل » في مثل قولنا إن هذا التمثال يمثل « أخيل » أو يعبر عنه ؛ فإن كانت الفنون

الجميلة كلها وسائل تعبير ، فهي كلها وسائل تمثيل لأشياء ؛ هذا تحذير
لا مناص منه في هذا الموضوع لما نشأ من خلط في التفكير عند التعليق على
تعريف الفن بأنه « محاكاة » الطبيعة ، وهو تعريف قديم مرده إلى فلاسفة
اليونان الأقدمين ، فجاء المحدثون وأنكروا هذا التعريف في أنفة وكبرياء ،
إذ ساء لهم أن تنقلص فنونهم الجميلة وتهوى من ذروة « الخلق والإبداع »
إلى حضيض « المحاكاة والتقليد » ؛ هم يخلقون ويبتكرون ولا يحاكون
أو يقلدون ؛ لكن محاكاة الطبيعة معناها تمثيلها ، وتمثيلها معناه التعبير
عنها . ولا بد أن تفهم الطبيعة بأوسع معانيها ، فتشمل القوى الإلهية ،
والطبيعة البشرية فضلا عن ظواهر الطبيعة المادية التي كثيرا ما تفهم
وحدها من اللفظ . محاكاة الطبيعة ليس معناها أن نقل عن الطبيعة
« نسخة طبق الأصل » كما يقولون ، والا انقلب الفنان آلة تصوير تنقل
ما تقع عليه عينها في أمانة ودقة ؛ وليس معناها كذلك أن يكون العمل
الفني هو الواقع حرفا بحرف ، فصدق العمل الفني بهذا المعنى الحرفي علامة
فشله لا دليل بجاحه ؛ فهذا « شلي » ينشئ قصيدته المعروفة عن « القبرة »
فلا تكون آية فنية رائعة إلا لأنها لا تصور ما في الطبيعة ، إن أريد بالطبيعة
هنا القبرة التي تراها في الحقول أننى سرت . فإذا أردت قبرة طبيعية
فعليك بها في حقولها ودع شاعرنا وشأنه ؛ أما قبرة الشاعر فطائر صب
عليه الشاعر سحر خياله فتحول طائرا فيه طبيعة إلهية ؛ ولا تقل إن
« شلي » شاعر « مثالي » يحور الواقع ويسمو به عن حقيقته ، وإن هنالك
من الشعراء « الواقعيين » من يعنى بالطبيعة كما هي ؛ فالتفرقة الزائفة بين
« المثالي » و« الواقعي » في الفنون هي النقطة الثانية التي أردنا أن نحذر منها ؛

فهؤلاء الواقعيون أنفسهم قدما ينقلون في فهم صورة طبق أصلها الطبيعي
 بغير زيادة أو نقصان؛ فهم لا يحاولون أن يصوروا الواقع تصويراً فوتوغرافياً
 بكل ما فيه من دقائق وتفصيلات، إنما هم يختارون وينتقون من تلك
 الدقائق الكثيرة ما يلائم الأغراض التي ينشدونها، ويهملون سائرها؛
 وكل الفرق بين الشعراء من نوع «شلي» وغيرهم ممن يقال عنهم واقعيون،
 أن شلي وأضرابه المثاليين يختارون من موضوعهم جانبا معينا، ويختار
 الواقعيون من نفس الموضوع جانبا آخر؛ «شلي» يؤثر السحاب
 وقوس قزح وأفلاك السماء وأنجمها السواطع، ويؤثر الشاعر الواقعي بيوت
 الفقراء والأرض والطين، وقد يكتفي بها، وقد يضيف إليها العناصر التي
 اختارها شلي؛ وعلى كل حال فالشاعران كلاهما يتفقان في أنهما يختاران
 من عناصر الموضوع الذي يصورانه ما يريان أنه يصوره خير تصوير في
 رأى كل منهما؛ فكلاهما بهذا المعنى «مثالي» يهمل كثيرا من تفصيلات
 الواقع ليركز الوصف في جانب معين يقع عليه اختياره؛ وإذاً فاطلاقنا
 على هذا الشاعر اسم المثالي وعلى ذلك اسم الواقعي فيه بُعد عن الصواب،
 لكنها تفرقة مفيدة في التمييز بين طائفتين من الشعراء، إن لم يكن الخلاف
 بينهما في مثالية إحداها وواقعية الأخرى، فهما مختلفتان في جانب الطبيعة
 الذي يختاره كل منهما موضوعا لفنه؛ فليست القصور الباذخة بأقل واقعية
 من الأكواخ، ومع ذلك فالفنان الذي يصور الأكواخ وساكنيها — في
 عرف هؤلاء القوم — واقعي، والذي يصور القصور وأهلها مثالي؛ وذلك
 بغير شك خلط في معاني الألفاظ، ومما يزيد الأمر سخرية وهزلا أن
 ولئك «الواقعيين» كثيراً ما يكونون أمعن إغلا في المثالية من «المثاليين»،
 ترى مصور الأكواخ يتعمنت في وصفه ويزممت، فلا يأذن لشعاع واحد

من أشعة الشمس أن يتسلل إلى ساكن الكوخ المسكين ، لتجىء الصورة كما أرادها محلولكة دامسة فيها بؤس وشقاء ، وأما مصور القصور فكثيراً ما يفسح صدره للعصافير تعشش فوق سقوفها أو ترزق على نافذة مكسورة الزجاج ؛ وإذا ، فأمنُ طريق — فيما نرى — لاستخدام هاتين اللفظتين الخطيرتين — مثالي وواقعي — ألا ننظر إلى الموضوع المختار ، بل إلى طريقة السير في الموضوع كائناً ما كان ؛ فقد تكون مثالياً في وصفك للأكوخ ، وقد تكون واقعياً في وصفك للقصور ، فالعبرة بالطريقة لا بالموضوع ، على أنه يجب أن نضع نصب أعيننا أن الفن الجميل بكل أنواعه وضرابه — مثالياً كان أو واقعياً — ليس هو صورة صادقة للشيء كما هو في الطبيعة بكل أجزائه ودقائقه ، فتلك الأجزاء والدقائق لا سبيل إلى حصرها وحدّها ، إنما هو انتقاء واختيار . ومعنى ذلك أن كلَّ عملٍ فنيٍّ مثاليٍّ ، بمعنى أنه يسير بشيئته نحو مثاله الذي تتركز فيه صفاتُ الشيء الذاتية الجوهرية ، مهملاً صفاته العرضية المتغيرة ؛ فإن اختار الفنان صفة أو صفتين يرمز بهما لجوهر الشيء الذي يصوره كان فناً « مثالياً » ، وإن آثر أن يختار من تفصيلات الموضوع ما وسعه أن يختار كان فناً « واقعياً » .

ولنعد بعد هذا التحذير إلى « لسينج » وكتابه « لا وكون » لنعرض رأيه في مشكلة التفرقة بين فنيّ التصوير والشعر في قدرتهما على التعبير ؛ إن كل الفنون الجميلة — بما فيها التصوير والشعر تمثل ناحية من الطبيعة — لكن في جنبات الطبيعة أنحاء كثيرة مختلفة ، فماذا في الشعر مما يجعله أصح لتصوير جانب منها دون جانب ، وماذا في التصوير ؟

الأشكال الملونة هي وسيلة التصوير ، فأى جوانب الطبيعة يمكن تمثيلها خير تمثيل بهذه الوسيلة من وسائل التعبير ؟ فانظر إلى الأشكال الملونة :

ما هي وكيف تكون في الطبيعة ، إن المصور إذ يتناول لوحته غايته المشودة أن يثبت على مسطحها أشكالاً ملونة جنباً إلى جنب ، فاللادة التي يستخدمها المصور تتألف من أجزاء يقع بعضها إلى جانب بعض في حيزٍ من مكان ، فهذا التجاور المكاني خاصتها الطبيعية وشرطها اللازم ، ودع مصورنا لحظة وجُلّ ببصرك في جوانب الطبيعة التي قد همّ ذلك المصور أن يمثل منها جانباً ، أو إن شئت فقل الطبيعة التي همّ المصور أن يختار منها موضوعاً لفنه ، فإذا في الطبيعة يجاور بعضه بعضاً في حيز من مكان ؟ هي «الأجسام» فكل ما في الطبيعة مما يتجاور في المكان نسميه «أجساماً» . فلو اختار المصور أجساماً يمثلها في صورته — أجساماً حية أو جامدة — فقد اختار من الطبيعة موضوعاً لفنه شديد الصلة بوسيلته في التعبير ، لأن ظروف الأجسام في الطبيعة وظروف الأشكال التي يثبتها على لوحة واحدة لاخلاف بينها ، وأعني بها التجاور في المكان . خير ما تستطيع الأشكال الملونة المتجاورة على لوحة الفنان أن تمثله من الطبيعة أشياءً يجاور بعضها بعضاً في المكان ؛ ومن ثمّ رأيت المصور يختار الأجسام موضوعاً لفنه ، أو بعبارة أخرى فإن موضوع الصور الفنية كلها إما صور لأشخاص ، أي صور لأجسام حية ، وإما صور لمناظر من الطبيعة ، أي صور لأجسام جامدة ؛ وليس أدل على ذلك من جولة في أي متحف شئت من متاحف الفنون ، فلن ترى هناك إلا صور أشخاص أو صور مناظر طبيعية ، وإن صادفت بينها قليلاً من الشذوذ لا يستقيم مع القاعدة فذلك شذوذ في الظاهر كما سنبين بعد حين

وانظر إلى الشعر على نحو ما نظرت إلى التصوير فإذا ترى ؟ انظر إلى

المادة التي يتخذها الشعر وسيلة لتعبيره ، وإلى الظروف التي تحيط بتلك المادة شرطاً لوجودها ، ولك أن تقرر بعد ذلك أى جانب من الطبيعة يقع في هذه الظروف عينها ، فيكون ذلك الجانب هو موضوع الشعر ؛ فالخامة التي يتكون منها الشعر ألفاظ ، لكن الألفاظ لا تقوم في مكان كما تقوم الأجسام . نعم تقع اللفظة المكتوبة أو المطبوعة في حيز مكاني من الصفحة التي كتبت عليها أو طبعت ، لكن هذا الرمز المرقوم على الصحيفة ليس هو ما نقصده بالألفاظ إذ نقول إنها أداة الشاعر . الألفاظ — كما يستخدمها الشاعر — أو كما تستخدمها أنت وتستخدمها كل إنسان للتعبير عن خواطره ومشاعره — ليس لها شيء من خصائص المكان ؛ هي حركة عقلية ونشاط ذهني ، فهي لا تملأ حيزاً من مكان ، وإنما تشغل جزءاً من الزمان ؛ اللفظتان أو الألفاظ لا تتجاوز في مكان ، لا يقف بعضها إلى جانب بعض كالأشجار والأحجار ، لكنها تتعاقب بعضها في إثر بعض في فترة من زمان ؛ انطُقُ بالعبارة فلن تجد لبارتك مساحة ولكنك ستجد لها زمناً قيلت فيه ؛ وإذا ما نطقت بالكلمة الثانية فقد ذهبت الأولى إلى العدم ، أو قل أصبحت ماضياً ، ويستحيل عليهما معاً أن يقفا جنباً إلى جنب كما تفعل الأجسام ؛ وأحسبك الآن تستطيع في غير عسر أن تحزر أى جوانب الطبيعة يخضع لنفس الظروف التي تخضع لها الألفاظ ، حتى تتخذ منه موضوعاً لها ؛ أى الأشياء في الطبيعة لا يملأ حيزاً من مكان ولكنه يستغرق فترة من الزمان ؛ أى الأشياء في الطبيعة تتعاقب ولا تتجاوز ؟ هي « الأفعال » ولا فرق بين أن يكون الفعل حركة في جماد أو في كائن حي ؛ لا فرق بين أن يكون الفعل لإنسان أو زهرة ، لواء متدفق أو ريح عاصفة ؛ فالشعر — إذاً — بطبيعة مادته الخامة التي

يتألف منها — وهى الألفاظ — أنسب ما يكون وسيلةً لتصوير الأفعال ، فهو فى ذلك المجال أروع وأروع ألف مرة من تصوير الأجسام ؛ وكما أشرنا عليك بجولة فى أى متحف شئت من متاحف الصور لترى صدق ما زعمناه من أن روائع التصوير إنما تمثل أجساماً حية أو جامدة ، فكذلك نشير عليك الآن أن تستعيد ما شئت من قصائد الشعر لتعلم أن مجال الشعر تصوير الحركة والفعل

وهنا نورد ذكر ما قد يبدو لك شذوذاً لا يطرد مع القاعدة ولا يستقيم ؛ فكأنى بك معترضاً تقول : أليس من الشعر ما يصور أجساماً ولا يمثل فعلاً ؟ فما هذا « الشعر الوصفى » إذاً ، إن لم يكن وصفاً لمناظر من الطبيعة وقد سميتها أجساماً ؟ لكن هيا نعن فى النظر ؛ أيستطيع الشاعر حقاً أن يصور منظرًا من مناظر الطبيعة بالمعنى الحرفى الذى يفهم من هذه العبارة ؟ إن المصور فى وسعه أن ينشر لوحته فيثبت القمر فى ركن من أركانها وقد أحاط به الغيسم ، ويضع تحته الأشجار ، وفى ظلها يقيم داراً ويشق طريقاً ويُجرى جدولاً ، حتى إذا ما فرغ كانت الصورة كلها منشورة أمام أبصارنا قرأً وسحاباً وشجراً وبيتاً وطريقاً و جدولاً ، متجاورة كلها فى مكان واحد وفى لحظة واحدة . أما الشاعر فما شأنه ؟ يصف القمر فى البيت الأول من قصيدته ، والسحاب فى بيته الثانى ، والأشجار فى الثالث وهكذا ، حتى إذا ما جاء إلى وصف الجدول فى بيته الأخير فأين ذهب القمر ؟ لقد انحدر إلى غروب ! لقد بات ماضياً ؛ وذلك لأن الوسيلة التى يستخدمها الشاعر فى تصويره — وهى الألفاظ — لا تقوم جنباً إلى جنب فى مكان واحد وفى برهة واحدة ، إنما تتعاقب خلال فترة من الزمن ، وهى إذ تتعاقب على

هذا النحو ، لا تبلغ آخرها إلا وقد ذهب عنك أولها ؛ فبديهى أن الشاعر لا يستطيع أن ينافس الصور في تمثيل المناظر الطبيعية ؛ ليس في وسع الشاعر أن يصور القمر مستقراً في السماء كما يصوره زميله المصور . أما إن أراد غروبه - مثلاً - فههنا تراه يجول في ميدانه ، لأن الغروب فعل وحركة ، وليس هو بالحالة المستقرة الثابتة

ومع ذلك كله فلسنا ننكر - ولا نريد أن ننكر - أن القصائد الوصفية جزء من الشعر ؟ كلا . بل لا تكاد تجد قصيدة واحدة تخلو من الوصف في بعض أجزائها ؛ لكنه - في الأعم الأغلب - لا يكون وصفاً بمعنى التصوير ؛ فقد يبدو لك الشاعر وكأنما يصف منظراً كالذى أسلفناه ، لكنه في حقيقة الأمر لا يريد أن يمثل لك مجموعة الأجزاء كلها متماسكة في منظر واحد ؛ فهو في ختام قصيدته لا يرجو أن يضع أمام عينيك في آن واحد ما هنالك من قمر وشجر وجدول ، هو لا يريدك على أن ترى القمر وأنت تنظر إلى الجدول ، وإنما يطالبك أن تحتفظ بذكرى القمر فتعكس ضوءه على الجدول إذ تنو إليه ؛ ولا شك أن القمر في موقف كهذا لم يعد قمرًا ، لكنه ذكرى ، وأما ضوءه معكوساً على صفحة الماء « ففعل » يناسب الشعر ؛ فليس الشاعر في قصيدة كهذه يصور منظراً معيناً من مناظر الطبيعة ، لكنه يمثل أثر القوى الطبيعية بعضها في بعض ؛ أو بعبارة أخرى يمثل « أفعالاً » . قد يصف الشاعر قرية وحقولها ، لكنه فيما يفعل لا ينافس المصور في عمله ؛ وإنما يتخذ من منظر الدور والحقول بطانةً يقيم عليها ما يريد من أفعال وعواطف مما تضطرب به حياة الناس في القرية وما يجيش به صدورهم . والشاعر قد يصف لك نهراً وزهراً ، فيخيل إليك أنه قد اختار

لقصيدته موضوعا كالذى يقع فى نطاق المصور ، لكنك إن أمعنت النظر ألفت الشاعر يصف الأجسام متحركة ، فيصور النهر دافق الموج مسموع الصوت ، والزهر راقصا مع الريح ناشر العطر . وتدفق الموج وانبعث الصوت ورقص الزهر ونشر العطر «أفعال» ؛ ويستحيل على الشاعر الحق أن يريد الأجسام لذاتها كما هى جامدة فى الطبيعة ؛ إنه يريد كما تستعيدها الذاكرة ليعيد وضعها وترتيبها كما يحلو لنفسه ، وهذا التشكيل الجديد لأجسام الطبيعة «فعل» يدخل فى نطاق الشعر والشاعر . يريد امرؤ القيس أن يصف جواده فلا يصف فيه إلا حركة و«فعلا» :

مَكْرٌ مَفْرٌ مُقْبِلٌ مُدْبِرٌ مَعَا

كجلودِ صخرٍ حطَّه السيلُ من علٍ

وحتى إن وقف عند بعض أجزاء الجسم يصفها ويصورها فلنكنى تعلق بذهنك ذكراها وتخليها وهو فى فعله وحركته ؛ وكذلك قد يصف الشاعر منظرأ ليستثير به الذكريات ، وعندئذ يكون بمثابة من بث الحركة فى المنظر الجامد ، لأن المحور الرئيسى فى هذه الحالة لا يكون الجسم الموصوف بل حركة الخواطر والذكريات تتداعى وتتعاقب فى ذهن الرأى .

من ذلك كله ترى أن « الفعل » هو خير مجال تتجلى فيه قدرة الشعر على التعبير ، فان حاول وصف الأجسام لذاتها قصر دون التصوير ، كما يقصر التصوير دون الشعر إن حاول تمثيل « الفعل » ؛ خذ - مثلا - صورة تاريخية تحاول أن تمثل فعلا وقع ، فاذا ترى ؟ تراها لا تصور - ولا تستطيع أن تصور - الفعل فى ذاته وهو يجرى ، وكل ما فى وسعها أن تفعله هو أن تصور الفعل منظرًا ، أعنى أنها تصور الفعل وقد تم أداءه ،

أو على وشك أن يقع ؛ تصور قدم الجواد صر فوعة لتعلم أنه يوشك على
الوثوب ، أو ذراع الجندی منشورة والسهم في قبضتها ترى أنه قد همّ بقذفه
وهكذا ، أما الوثوب نفسه والقذف نفسه وما إليهما فأفعال يستحيل تصويرها
وإن أمكن أن يُوحى بوقوعها .

تلك خلاصة لما يقوله الشاعر الناقد الألماني « لسنج » في كتابه العظيم
« لاوكون » ، وهو بغير شك مما يعيننا على تفهم الفنون ؛ فالفنون الجميلة
كلها وسائل للتمثيل والتصوير ، وهي تكون في كمالها إن تشابهت وسيلة
التمثيل والشيء الممثل ، أى إذا كان الشيء ووسيلة تصويره في ظروف
متماثلة متشابهة ؛ ومن ثمّ كان لكل فن مجال خاص به بحكم خاصته ، وإنما
يبلغ كل فن درجة كماله الفنى إذا ما أحسن القيام بمهمته . وها نحن أولاء
قد عرفنا أن مهمة الشعر ومجاله تصوير « الفعل » وتمثيله ، وبقي لنا أن نعرف
أى ضرب من ضروب الفعل يناسب القصة وأيهما يلائم الرواية المسرحية ؛
وفي محاولتنا أن نعرف ذلك سنصادف الموازين التي ترجح بها قصة على قصة ،
وتؤثر بها مسرحية على أخرى .

الفصل الرابع

القصة

القصة أشيع ما يعرفه عصرنا هذا من صور الأدب ، لا يدنو منها في شيوعها بين الناس صورة أخرى ؛ فتكاد لا تجد من لا يقرأ القصص ، ولكل قارى ما يؤثره مما قرأ . ولما كانت القصة بطبيعتها مجالاً خصباً لبذر الآراء والمذاهب ، رأيت كتابها يثون في قصصهم ما يريدون من مبادئ الاقتصاد والاجتماع والدين . وقد يجب الكاتب أن يتخذ من قصته أداة لتحليل النفسى الذى ربما ذهب فيه إلى أبعاد الآماد عمقاً واتساعاً ؛ فلا عجب إن رأينا الكثرة الغالبة من القراء لا تقوم القصة إلا بما تحمل لها من تلك الآراء والمذاهب ، فلا ترزها بمقياس الفن الخالص ، ولا تقدرها على أساس القواعد الفنية للقصة بغض النظر عما تحمل في طيها من مذهب أو رأى أو تحليل . ولا غرابة كذلك إن رأينا أدبياتاً عظيماً مثل « وولز » — بعد أن كان يعنى بفن القصة أولاً وبالذهب الفكرى بعد ذلك — أصبح اليوم لا يكتب القصة إلا ليثبت فيها رأياً أو مذهباً يريد له الذبوع بين الناس . ومن الجائر أن يكون ذلك أجدى على قرأه وأنفع ، لكننا إن جزيناه على ما فعل من حسن الصنيع فإنما نجزيه مفكراً اجتماعياً لا كاتباً قصصياً ، لأنه بقصصه التى ينشرها اليوم قد جاوز ما نعرفه للقصة الفنية من حدود وأوضاع . وكأنى بك تسأل الآن : وما هذه الأوضاع وما تلك الحدود التى

القصة السليمة
والأصلية

تشتد في القصة الفنية ؟ كيف نحكم لقصة دون أخرى بالجودة والإتقان ،
أو بعبارة أقصر وأوضح : ما هي القصة ؟ ذلك هو ما نحاول الإجابة عنه
في هذا الفصل .

القصة ضرب من ضروب الشعر ، مثلها في ذلك مثل المسرحية والملحمة
والقصيدة الغنائية . ولعلك لم تنس بعد ما زعمناه لك في أول الكتاب من
أن الشعر يتناول كل ضروب القول الذي أريد به أن يتمتع لا أن يفيد . وقد
رأيت فيما سلف أن ضروب الشعر كلها تمثل « الفعل » أصدق تمثيل وأحسنه ،
لأنها تستخدم الألفاظ وسيلة وأداة . فموضوع الشعر بكافة ألوانه هو
تصوير « الأفعال » . وإذا فالقصة كسائر زميلاتها من فنون الشعر ، خلقت
لتصوير هذه الأفعال ؛ لكنها لم تخلق لتصويرها بكل صنوفها ، وما كان لها
أن تطمع في هذا لأنها فن واحد من فنون الشعر ، فيجمل بها أن تقصر
نفسها على لون واحد من ألوان الحركة والنشاط لتترك لسائر الزميلات سائر
الألوان ؛ فأى جوانب « الفعل » هو للكاتب القصصي ميدانه وحلبته ؟
أى جوانب « الفعل » يتهيأ فيه للكاتب القصصي أن يجول مما لا يستطيعه
أصحاب الفنون الشعرية الأخرى ؟

لقد قابلنا بين الشعر والتصوير في فصل سابق ، فأتاحت لنا المقابلة
منفرداً يُدْ نينا من مثل هذا المطلب . فلنبداً البحث في الوسيلة التي يستخدمها
القصصي في تصوير ما يصوره ، أو بعبارة أخرى : في الخامة التي يعالجها الكاتب
القصصي لئلا يمتد في وسع هذه الوسيلة ، أو هذه الخامة ، أن تصنع في
تصوير ما يراد لها أن تصوره ؛ أول ما يرد على الخاطر هو أن وسيلة القصصي
أو خامته ، هي الألفاظ ؛ لكن الألفاظ أداة يشاركه فيها أصحاب الفنون
الشعرية على اختلافها ، ومن ثمَّ اشتركوا جميعاً في مهمة واحدة هي تصوير

الخيال
القصة
والشعر

خامة
القصصي

« الأفعال ». وإنما سبيلنا الآن أن نرى وجوه الخلاف التي تميز أداة القصصى من أدوات فنون الشعر الأخرى . فاللمحة والقصيدة الغنائية —
مثلاً — تتخذ الألفاظ الموزونة أداة لها ، أما القصة فتستخدم الألفاظ
منثورة ؛ إذاً فوضع الألفاظ في سياق النثر من الخصائص المميزة للمادة
القصصى . فلننظر الآن في قدرة النثر على التعبير والتصوير بالقياس إلى
الكلام المنظوم . لكن ذلك جانب واحد من جوانب الموضوع ، فليست
القصة وحدها دون سائر فنون الشعر هي التي تستخدم النثر أداة لها .
فالمسرحية — مثلاً — تستخدم الأداة نفسها ، وإذاً فلا بد لنا أن نعود
فمميز القصة من ضروب الكتابة النثرية ، وقد يكون هذا مطاباً عسيراً
يشق علينا بحثه في استقصاء وشمول ؛ فحسبنا أن نشير إلى الخصائص البارزة
التي تفصل فنون الأدب النثرى بعضها عن بعض . فإن أردنا موازنة القصة
والمسرحية النثرية من حيث الخامة التي تتألف منها كل منهما ، فلن نحطىء
بينهما فارقاً واضحاً هو الطول ، فللقصة أن تطول كما تشاء ؛ لها أن تبلغ
سته عشر جزءاً كما كان مألوفاً في قصة القرن السابع عشر ، ولها أن تكون
أربعة أجزاء كما أرادت قصة القرن الثامن عشر ، ولها أن تقتصر على ثلاثة
كما شاءت قصة القرن التاسع عشر ، ثم لها أن تكتمل في جزء واحد كشأنها
اليوم . ولكنها حين تكتمل في جزء واحد فهي — برغم ذلك — أطول جداً
من المسرحية التي يقتضيها زمن تمثيلها — وهو ساعتان أو ثلاث — ألا
تطول إلا بمقدار ما يسعه ذلك الزمن القصير .

فن حقنا — إذاً — أن نتخذ هاتين الصفتين طابعين يميزان القصة ؛
وليس هو بالتمييز الدقيق الجامع المانع ، لكنه تمييز يعين على التفرقة بينها
وبين سائر فنون القول على كل حال . فاللادة الخامة أو الأداة التي يستخدمها

القصصىّ في التصوير هي النثر ، ولهذا النثر أن يطول به النفس إلى غير حدٍّ معلوم . فعلى أى نحو تستعين القصة بهاتين الصفتين على أداء واجبها ؟ أو بعبارة أخرى : أى ضرب من ضروب الفعل يمكن تصويره أحسن ما يكون التصوير بهذه الأداة التي بصطنعها القصصىّ في فنه ؟ أى موضوع هو للكاتب القصصىّ خير مجال ؟

لنبداً جوابنا بالحديث في النثر . فماذا يتميز النثر عن الشعر في القدرة على التعبير ؟ لقد قدمنا لك — فيما سلف من فصول — بعض الجواب عن هذا السؤال ، حين تناولنا بالبحث وزن الشعر وأدب المقالة ؛ فحسبنا الآن في موضوعنا كلمة أو كلمتان . إننا نحس الرغبة في قول الشعر عند ما تنزع نفوسنا إلى التسامى ؛ فإذا ما أردنا — مثلاً — أن نطرح عن أنفسنا أعباء العيش الدنيوى بكل ما فيه من كل وملال ، لنصعد بأرواحنا إلى ذرى التعبّد ونشوة الثول بين يدي الله ، تغدّينا بالترانيم الدينية شعراً ؛ فالشعر بايقاعه الجميل يكون لنا بمثابة الأجنحة تحفّق خفقات متتابعة فتعلو بأرواحنا وعقولنا إلى أجواز السماء ؛ ومن هنا كان النغم الجميل في جرس القرآن الكريم ، وكانت الحكمة في أن يرسل في القراءة تريبلاً منغوماً . وإذا ما امتلأت نفس العاشق بحرارة الحب تراه ينفجر في غزل منظوم يتغنى به ، فيشعره الغناء المنغم الموزون أنه قد سما إلى أوج لا يسمو إليه في مجرى عيشه المألوف . وقد تكون العلة الحقيقية فيما للشعر على نفوسنا من أثر يصعد بها ، أو يشعرها بالصعود ، شيئاً في فطرتنا يجعل النفس تستجيب للوزن والإيقاع ؛ فليس من شك في أننا نفقن بسحر النغم في الشعر فتنة تحدعنا عن أنفسنا فنقبل كل ما يسوقه إلينا الشعر من أفكار وصور وعواطف ومشاعر ؛ فهما يكن ما يقدمه إلينا الشعر ، يصادف منا عقولاً وعيوناً

وشعوراً مدعنة مستسلمة متعاونة كلها على استيعابه وقبوله ؛ فعظم بحور الشعر — كما قدمنا — لها القدرة على هذه الفتنة وهذا السحر الذي تستجيب له نفوسنا على النحو الذي ذكرنا ، فضلاً عن أنها بفعل ذلك السحر تزيد من ضخامة ما يحمل الشعرُ من معانٍ ؛ فانظر مثلاً إلى « ملتن » في شعره المرسل تجده يستخدمه في تفخيم معانيه وتضخيمها بمثل ما يستخدم المثالُ مادة المرص ليعلو بفكرته التي يصبّها في تمثاله ، ولو نُحِتَ التمثالُ نفسه في مادة غير المرص لطبقت قيمة الفكرة الممثّلة فيه وقلَّ وزنها ؛ فهكذا تجد الفكرة المألوفة قد ارتفعت درجات في شعر « ملتن » ، ولو كتبتُ نثرًا لما كانت شيئاً .

وقل ما شئت في تعليل ما للشعر من أثر في النفوس ، فالنتائج التي نقررها واضحةٌ لا لبس فيها ولا غموض ؛ الشعر صوت ينطق بما هو خارق للمألوف ، وبما هو أسمى من مجرى الحياة المعهود وبالإحساس النادر الذي لا يلمّ بالإنسان إلا قبسات متباعدة ؛ فهو على الجملة يتحرك في مجال أعلى من مجال الحياة الواقعة . أما النثر فهو — على نقيض ذلك — أداة تعبر عن الحياة الجارية المألوفة الشائعة التي لا غرابة فيها ولا شدوذ ولا سمو ؛ فترانا نباشر أعمالنا بالنثر ونطلب إفطارنا بالنثر وننجز سائر شئون العيش بالنثر ؛ ففي مقدور النثر أن يعبر عن كل هذه الأشياء تعبيراً أدق وأوفى مما يستطيع الشعر ؛ وإذاً فطبيعة النثر من ناحية ، وما جرت به العادة ألوف السنين من ناحية أخرى ، جعلت هذا النوع من التعبير مرتبطاً في أذهاننا بما هو عادي واقعي مألوف .

من هنا كان النثر أداة ملائمة للتعبير عن حوادث الحياة اليومية التي تجري على المألوف ولا تكون عظيمة المغزى . ولما كانت القصة حكاية تروى

الشعر
والواقع

دور
النثر

طبيعة

النثر

بالنثر وجهاً من أوجه النشاط والحركة في حياة الإنسان ، خير لها إذاً أن
تقصّ قصة عادية عن الإنسان العاديّ الحقيقي كما تجري حياته في عالم الواقع
المتكرر كل يوم . أما الحكاية التي تساق شعراً فوسومة بالواقف الحارقة
والتطلع إلى المثل الأعلى والخيال الجامح . فاللحمة - مثلاً - قصيدة
من الشعر القصصي تروى عن أحداث فوق ما يألفه البشر ، يؤديها رجال
عتاة جبارة من طراز أسمي من مستوى البشر ؛ الحكاية التي تروى شعراً
- كهذه التي أنشأها « سكّت » و « بيرن » في الأدب الإنجليزي -
تحكي حوادث غريبة تم في جو خيالي على أيدي رجال خوارق ؛ فإن رأيت
حكاية منظومة تبدو للوهلة الأولى أنها تعالج أحداثاً عادية في جو مألوف ،
فاعلم على الفور أن الشاعر إنما يريد بها غاية غير التي بدرت في القراءة الأولى .
الحكاية النثرية المثلى - أي القصة الجيدة - هي التي تستغل كل ما للنثر
من قدرة على التعبير ، وقد علمت أن النثر من شأنه أن يعالج الواقعيّ المألوف ؛
وإذاً فروعاً القصة وبراعتها أن تروى حكاية الحوادث المألوفة الواقعية الجارية .
وكأني بك تعترض على هذا القول محتجاً بطائفة من أروع القصص ، فهذه
« رحلات جلفر » وتلك « روبنسن كروزو » وأشباههما كثيرة لا تقع
تحت الحصر ، لا تصور الحياة كما تراها في البيت والشارع ؛ وهل ترى في
البيت والشارع أقزماً في طول الأصابع وعمالق في ارتفاع العماثر العالية ؟
فهي بغير شك تنقلنا من عالمنا الواقعي إلى بلاد لا عهد لنا بها لتقص علينا
هناك أعرب الأنباء وأعجب الحوادث . ولكن رويدك لا تتعجل الحكم ،
فنظرة منك فاحصة ستؤدي بك إلى نتيجة غير التي ظننت ، وتردك إلى
ما زعمناه لك من خصائص القصة الفنية الأصيلة البارعة . فالكاتب في

على القصة
وبرايتها

أمثال هذه القصص التي ذكرنا ، ينبئك بالحوادث الشاذة في بلاد غريبة ، فلا الحوادث مألوفة ، ولا البلاد لك بمثلها عهد ، ولكن غايته التي يضعها نصب عينيه هي أن يُنسيك شذوذ الحوادث وغرابة البلاد . فسوف تحاول جاهداً موفّقاً في « رحلات جلقر » أن يخذلك عن نفسك بحيث لا تأخذك ريباً في صحة الحوادث التي يرويها ، إذ يخلع ثوباً من الواقعية الصادقة ، على « ليلِيت » أرض الأقرام ، و « برُوبدنجناج » أرض المخالقة . ويروي لك « روبنسن كروزو » قصته في يوميات ليوهمك أن الحوادث التي يسجلها هي ما حدثت بالفعل في عالم الواقع المشهود ؛ فتراه كلما اعترضه موقف طارئ عالج بنفس الأدوات والوسائل التي يعالج بها الناس مشكلاتهم في حياتهم اليومية ؛ هكذا يفعل في طهيهِ للطعام وإعداده للثياب وسائر ما تتطلبه ضرورات الحياة . اقرأ القصة وأمعن النظر في شخصية « روبنسن » تجده رجلاً يصح أن يكون واحداً من جيرتك ، فلا إنسراف فيه ولا شذوذ ولا إفراط في الخيال ؛ ولن تلمس فيه تلك العواطف المحتممة العنيفة المستهترّة التي تراها في أبطال شاعر مثل « بيرن » ؛ إنه رجل بسيط متمسك بالتقاليد يعيش حياته كما تعيش أنت حياتك وكما أعيش حياتي . انظر مثلاً إلى مجوده فيما يتصل بعقائد الدين وقواعد الأخلاق ؛ إنه لا تشوبه شائبة من الإغراق والشطط والجروح التي نعدها في المعاصرين كما يصورهم الشعراء الخياليون ، فقد أراد « دفو » أن يصبّه في هذه الصورة ليثقل أمام عيني القارئ رجلاً من الطبقة الوسطى كأي رجل آخر ممن يصادفهم في الحياة ، حتى يُشيع في قصته جوّ الحقيقة والواقع ، وإذاً فقصتنا « روبنسن كروزو » و « رحلات جلقر » لدى النظرة الفاحصة لا يحيدان

قيد شعرة عما اشترطناه للقصة من التزام الصدق في التصوير ، بحيث لا يداخل القارئ شكاً في أنه يخوض — وهو يقرأ القصة — حياة كالتى عهدا ومارسها .

قلنا إن للقصة طابعين يميزانها : ^(١) النثر ^(٢) والطول ؛ وحسبنا ما قلناه في خاصة النثر لنتقل إلى الصفة الثانية ، ولكي ندرك مدى ما تكسبه القصة من طولها في قدرتها على الأداء والتعبير ، يجب أن نقارنها بضرب آخر من ضروب الأدب مضطر إلى القصر اضطراراً بحكم طبيعته ، وهو المسرحية ؛ فالمسرحية لا بد أن تقصر نفسها على مجال يبدأ وينتهي في سويعات قلائل ؛ ومن خصائص الحوادث التي تعرضها أن تبعث شيئاً من الدهشة في نفوس النظارة لغرابتها ومفاجأتها ؛ القصة والمسرحية — كسائر ضروب الشعر — تمثلان أفعالاً ، ولكن ماذا نقصد بكلمة «فعل» ؟ أصحیح أن هنالك شيئاً معيناً محدوداً يصح أن نطلق عليه هذه التسمية ؟ إنك إذا ما تناولت بالبحث وعمق النظر عملاً مما تواضعنا على اعتباره «فعلاً» واحداً ، وجدته في حقيقة أمره حزمة كبيرة من الأفعال ؛ فرميك الكرة قد يبدو «فعلاً» واحداً ، مع أنه في الواقع يحتوى سلسلة طويلة من الأفعال يعقب بعضها بعضاً ! إمساك الكرة والشد عليها بقبضة اليد ، وقذف الذراع إلى الوراء مسافة معينة ، وثني الرسغ ، وتطويح الذراع إلى الأمام ثم إطلاق الكرة وهكذا ؛ وقل مثل هذا في كل فعل آخر . لا بل إن الفعل الواحد لا يقتصر على أنه في ذاته متألف من مجموعة كبيرة من الأفعال ، إنما يزيد في تعقده أنه مرتبط بمئات من الأفعال سبقتة ومئات أخرى ستلحق به ، وهذه السوابق واللواحق مرتبطة به ارتباطاً بحيث

يستحيل فصلها عنه ؛ ففي المثال السابق ، قد تقدم رمى الكرة رؤيتها ورؤية الهدف ، والانحناء إليها وهي ملقاة على الأرض ؛ وتبع رميها إرخاء الذراع وتعقب الكرة في سيرها وهي مقذوفة في الهواء وهكذا ؛ وإذا من العسير أن تعزل فعلا واحدا عما يحيط به من الأفعال ؛ فالذي اصطالحنا أن نسميه « فعلا » هو في الحقيقة مجموعة من أفعال كثيرة يمكن اعتبارها وحدة متصلة ؛ ومثل هذه المجموعة من الفعل هو ما يتخذ القصصى والمسرحى كلاهما موضوعا لإنشائه ، لكن المسرحى — على مجمل — لا يملك أن يضيع من وقته القصير شيئا ، لأنه ملزم أن يفرغ مما يريد تمثيله وتصويره في ساعتين أو ثلاث ، فليس في مقدوره أن يقدم إليك الفعل بكل خذافيره وأجزائه ، ولا بد له أن يتخير من الحوادث الكثيرة التي ترتبط بالفعل عددا قليلا يراه أكثر من غيره دلالة ومعزى ؛ فلو كان « الفعل » الذى نحن بصدده مدّا في البحر وجزرا يعقبه ، كان على المسرحى أن يسقط من حسابه ألوف الألوف من صغار الموج مكتفيا بقمة الموجة الكبرى أو بأسفل الفجوة بين الموجتين ، لأن هاتين النقطتين أبرز وأوضح ما تراه العين من حركة البحر في مدّه وجزره ؛ فالسرحية إذاً لا تمثل من الفعل إلا الجانب البارز الواضح الملحوظ الذى كثيرا ما يثير الدهشة والعجب .

أما القصصى فليست تلزمه الضرورة أن يبتز الحادثة أو الفعل ليحتزى منها بجانب دون جانب ، فهو إذا ما عمد إلى تصوير فعل ، بسطه بكل تفصيلاته من سوابق ولواحق وأجزاء ؛ فافرض — مثلا — أن القصصى والمسرحى كليهما يصوران مائدة الغداء ؛ ففي المسرحية يرتفع الستار وإذا

بالمائدة قد هيئت والأضياف قد جلسوا في أما كتبهم من المائدة ، وكل ما على المسرحي أن يمثله بعد ذلك تقديم الطعام وأكله ، أما القصص في وسعه أن يرد إلى الأصول الأولى لهذا الطعام فيرجع بك إلى البطاطس حين جناها الزارع وعرضها البائع واشتراها الطاهي ، وأخذ يعدّها في مطبخه تقشيراً وسلقاً وتهيئةً في الصحون ؛ وهكذا يستطيع أن يصنع في كل ما قدّم في الغداء من ألوان الطعام . وبعد أن يمضي بك في ذلك صفحات تلو صفحات ، ينتهي بك إلى حيث وجدت المسرحي ، فيطالعك بالأضياف وقد جلسوا إلى المائدة يأكلون . وليس حتماً على المسرحي أن يختار من الفعل نهايته ، فقد كان يستطيع أن يمثل جانباً آخر من حلقات الفعل غير المائدة وحوالها الأضياف ، لو رأى أن ذلك الجانب الآخر أبرز علامة وأوضح دلالة للمعنى الذي يريد ، وأياً ما كان الجانب الذي يختاره المسرحي فيستحيل أن يذهب في عرضه وتمثيله إلى ما يذهب إليه القصص من تحليل وتفصيل ؛ هذا شيكسبير في رواية « كما تهواه » بفاجتك بجامعة يأكلون في الغابة ولا تدرى كيف أعدت ألوان الطعام هناك ؛ ولا عليك ألا تدرى ، فالمهم هنا أن تشهد الطاعمين وهم يأكلون ؛ وهذا هو أيضاً في رواية « ما كبت » يبدأ حفلة عشاء في قصر ما كبت ، ولكنه لا يلبث أن يسوق من الحوادث ما ينحرف بك عن العشاء فلا تدرى عن الآكلين شيئاً ، لأن اختيار الكاتب لم يقع على هذا الجانب من حلقات الفعل ، إذ رأى جانباً أجدر منه بلفت النظر . أما قصص مثل « ميردث » ففي وسعه أن يملأ ثلاثة فصول كاملة بشاربٍ يحتسى زجاجة خمر . و « جُولز وِرْدِي » ينفق مساءً بأكله في عشاء هادي للأسرة التي يصورها في قصة « فورسايت ساجا »

ويخلص من هذا كله إلى نتيجة يزيد تقريرها ، وهي أنه لما كانت القصة هي الفرصة السانحة لعرض الفعل بكل أجزائه ودقائقه كان الكاتب القصصى أبرع وأجود ، وكانت قصته أروع فنا كلما استطاع استغلال هذه الفرصة السانحة .

ولقد وصف « ستيرن » القصصى الإنجليزى فى القرن الثامن عشر — فى القصة فخره فى مهارة الكاتب فى الاستطراد بحيث لا يعوق هذا الاستطراد تطور الحوادث وسيرها ، بل يسير الاستطراد والتقدم بحوادث القصة جنبا إلى جنب رغم ما يبدو فى ذلك القول من تناقض ؛ فيكون الكاتب مثلا بصدد شخص يحكى عنه ، ثم يعترض الحكاية شخص آخر أو حادثة فينحرف الكاتب إلى هذا الطارى الجديد على شرط ألا يفغل عمّن كان يحكى عنه ، بل يذكره خلال استطراده بلهجات بارعة آنا بعد آن ، بحيث تزيد صورته فى ذهنك وضوحا ورسوخا حتى يعود إلى حكايته من جديد بعد فراغه من استطراده الطارى الدخيل .

ومن الحكايات الثرية مالا يفرط فى الطول ، فلا تدخل فى عداد القصص بمعناها الصحيح ، وقد جرى العرف أن تسمى واحدها « قصة قصيرة » أو أقصوصة .

ولست القصص القصار فى أوضاعها الفنية شبيهة بالقصص التى حدثناك عنها ، فقد يبدو للوهلة الأولى أنها تعالج موضوعات وأشخاصا كالتى تعالجها القصص الطويلة ، لكنك لا تلبث بعد الموازنة الدقيقة أن تتبين فروقا بين هذه وتلك ؛ فقد رأينا فى تحليل « الفعل » أن ما نعده « فعلا » بسيطا هو فى حقيقته مركب معقد يشتمل على أفعال ثانوية صغرى تلازمه ،

ويتعذر عزُّه وفصله عن أفعال أخرى كثيرة تحيط به قبل وقوعه وبعد وقوعه ؛ فالفعل يأتيه الإنسان ليس حادثاً واحداً وخيطاً مفرداً ، وليس هو كذلك مجرد عمل يظهر في السلوك المرئي المشاهد ؛ بل هو نتيجة عدد كبير من الدوافع والرغبات والعادات والضوابط وما إلى ذلك مما تموج به النفس وتزخر ، سواء كانت هذه العوامل الباطنية الخافية في حدود الوعي عند القيام بالعمل أو لم تكن ، فقد يدرك الإنسان دوافعه وحوافزه إلى العمل حيناً ولا يدركها أحياناً ؛ لا بل الأمر أوسع من ذلك نطاقاً وأبعد مدىً ، فهذا العمل الظاهر نفسه ، الذي هو ثمرة لأخلاق من العوامل النفسية المستترة ، يعود بدوره فيحدث آثاراً شتى في شخصية الفاعل ، ثم لا يقتصر الأمر على شخص الفاعل ، بل إن رشاشه ليتسع ويتشعب فيشمل أسرته ومحيطه الاجتماعي كله ، وقد يمتد في الاتساع والتشعب حتى يؤثر في الحضارة القائمة كلها . وبديهي أنك لو أردت أن تستقصى كل هذه الأصداء التي تتردد نتيجة لحدوث الفعل المعين ، كان لزاماً عليك أن توسع من مجال البحث بحيث تتغلغل في نفس الفاعل لتتعبق كل ما اقترن بالفعل من خواطر ومشاعر ودوافع وموانع ؛ ثم تجوب في أنحاء العالم الخارجي مسجلاً كل ما أحدثه الفعل من آثار في الحياة والناس جميعاً ؛ وإن ذلك ليقضيك إطناباً لا تستطيعه إلا القصة الطويلة . وأما كاتب « القصة القصيرة » فيدع ذلك لزميله صاحب القصة الطويلة ولا يحاول أن يجاريه في مضماره هذا ، ويكتفي من هذا الخضم الزاخر بالأجزاء والدقائق ، بالحادثة الأولية التي أحدثت هذا كله ، ويحصر اهتمامه بالفعل وحده دون نتائجه ومقدماته ، باطنةً كانت تلك المقدمات أو ظاهرة ، فتجيء قصته حكاية

لسلسلة من الحوادث لا صورة تفصيلية لوجه من وجوه الحياة الإنسانية بما فيها من شتيت التجارب وعديدها؛ وهو يختار لقصته محورا تدور حوله الحوادث، بحيث يكون ذلك المحور شائقا في ذاته ولذاته، لا يرجو القارى أن يستشف وراءه شيئا. وخير ما نسوقه مثلا للقصة القصيرة هذا النوع الذى يسمى بالقصة البوليسية؛ فاقراً - مثلا - قصة «شرلوك هولمز» المشهورة لا تجد فيها تحليلا نفسيا بالمعنى الصحيح الدقيق، رغم ما فيها من محاولات سطحية لتصوير شخصيتى «هولمز» و«وِطسن»؛ فلمهم فى القصة البوليسية، أو القصة القصيرة بوجه أعم، هو سلك الحوادث وحَبْكُهَا. نعم استطاع عبقرى مثل «يو» أن يأخذ نفسه أخذاً دقيقاً بقيد القصة القصيرة فحصر نفسه فى الحوادث، وأن يلون الحوادث فى الوقت نفسه يلون الحالة النفسية التى أحاطت بوقوعها، تلويها قويا ساطعا يترك فى نفس القارى أثرا فيه دراسة كاملة لموقف من مواقف الحياة؛ لكن ذلك لا يعدو أن يكون خداعا يحده فن الكاتب بما فيه من سحر وفتنة؛ فلقد سما «يو» بالقصة القصيرة حتى بلغ بها فى دولة النثر ذروة تعادل التى صعد إليه «كولردج» فى قصيدة «البحار القديم» - كلاهما يخلع على الموصوف لونا من فنه يزيد فتنة - وقد اختار «يو» لنفسه نمطا خاصا من القصة، وذلك أن يحكى حوادث تلقى فى النفوس فزعا ورعبا، فجاء نثره أداة قوية تعينه على الأداء بحيث بلغ من السكال مرتبة ليس بعدها زيادة لمستزيد؛ فالحدث المرعب يزداد فى قلعه رعبا، لأنه يقربه من الواقع ويدنو به من المؤلف؛ ولو كتبت مرعباً به شعرا لما استطاعت أن تفوح برائحة الصدق والواقع كما هى الآن فى نثرها. لكن مهما بلغت القصة القصيرة فى دقة التصوير

وروعة التعبير ، فهي قصة قصيرة ، وليست من قبيل القصة الطويلة في فنها وأوضاعها ما دامت تحصر ههنا وغايتها في الحادثة أو سلسلة الحوادث ، سواء جاءت هذه الحوادث في تتابع ساذج بسيط ، أو تعقدت فكونت حبكة تستثير انتباه القارى بتعقدها وحلها .

حسبنا هذا حديثاً في الخامة التي تتكون القصة من عناصرها ، فليس يسمح لنا مجال القول في هذا الكتاب الصغير بالإفاضة في البحث والتحليل . وأظننا بما قدمناه من تعليل وتدليل نستطيع أن نزعج أن القصة ضرب من الخيال النثرى له مهمة خاصة به ، وهي أن تقص أعمال الرجل العادى في حياته العادية بعد أن تضعها في شبكة من الحوادث كاملة الخيوط متتبعه كل فعل إلى أدق أجزاءه وتفصيلاته وسوابقه ولواحقه ، موعلة في دخيلة النفس حيناً لتبسط مكنونها أثناء وقوع الفعل ، مستعرضة الآثار الخارجية للفعل حيناً آخر ، لا تترك من جوانبه وملحقاته ونتائجه شاردة ولا واردة إلا سجلتها في أمانة وصدق ، كما تحدث في الحياة الواقعية التي يخوضها الناس ويمارسونها .

لو كانت هذه مهمة القصة ، إذأ فقد أصبح لدينا مقياس واضح وزن به قيمة ما نقرؤه من القصص ، لئميز فيها الطيب من الخبيث ؛ فكلما وجدنا في القصة روح الواقع الذي يمثل لنا الحياة الصحيحة كما تجرى يوماً بعد يوم ، كانت أصدق مراعاةً لفن القصة كما ينبغي أن يكون .

أما وقد فرغنا من بسط المبادئ النظرية ، فيجمل بنا أن نستعرض تاريخ القصة وبعض القصص الرائعة لنرى إن كانت تقوم دليلاً قاطعاً على صدق ما ذهبنا إليه ؛ فإذا استبعدنا القصص التي صادفت إعجابنا لا بفنّها بل بما

تذيعه وتوضحه من آراء ومذاهب ، فليس بعد ذلك من سبيل إلى الشك في أن طابع القصة الجيدة هو أولاً وقبل كل شيء هذه « الواقعية » التي تعكس لك الحياة كما ألفتها وعرفتها في حياتك وحياة أهلك وجيرتك وعشيرتك والعالم الذي تعيش فيه .

وأول ما يلفت النظر إذ نستعرض القصة في ماضيها وحاضرها لنرى إلى أي حد تصدق مبادئنا على نتائج الأدباء ، هو حداثة سنّها في تاريخ الأدب ، فهي حديثه العهد جداً إذا قيست بسائر ضروب الأدب وفنونه ، ومع ذلك فهي أوسع تلك الضروب والفنون شيوعاً بين الناس ؛ فلو قارنتها — مثلاً — بالمحمّة التي عرفها الإنسان منذ أول نشأته ، ألفتها وليدة الأمس لا تزال في نعومة أظفارها تحبو ؛ فقد يحدّثك مؤرخو الآداب أن القصة قد شهدت نور الحياة أول ما شهدته سنة ١٧٤٠ حين أخرج القصصيّ الإنجليزي « رتشردسن » قصة « پاملا » . وسيبدو لك ما زعمه مؤرخو الآداب أمراً عجيباً ، لأنك في أغلب الظن ستخلط بين الحكاية والقصة ، وسترجع بخيالك إلى أعمق أعماق الماضي السحيق لتري الناس يروون الحكايات كلما كان فراغٌ ودار في حلقات السمر حديث ، ثم تقول : وهذه قصص العرب ، وألف ليلة وليلة ، وهي كلها أسبق من هذا التاريخ الذي زعمه مؤرخو الآداب بدايةً للقصة ، لكنك قد أنسيت خصائص القصة بمعناها الصحيح ؛ فليست كل تلك الحكايات الأولى قصصاً ، لأنها تفقد أخص خصائص القصص ، فأهي بالصادقة في تصوير الحياة ، ولا هي تتعقب أجزاء الحادثة الواحدة تحليلاً حتى تبلغ أقصى مداها ؛ إنما هي حكايات تطالعها ، ولا تنسى قط وأنت تطالع أنك في عالم من خيال ،

ولكن لماذا تأخرت القصة في الظهور ؟

تأخرت بسبب تلك الحكايات الأولى نفسها التي أخطأت منذ حين قليل فظننَّها من القصص وما هي منها في كثير ولا قليل . فقد كان الرجل الموهوب في الخيال القصصى إذا ما جلس ليروى للناس حكاية في الأزمان الغابرة توهم أنه لو ساق في حكايته الحوادث العادية المألوفة لم يستوقف أسماع النصتين ولم يستشر إعجابهم كما لو ساق في حكايته الحوادث الشاذة العجيبة الشاطحة في خيالها ؛ فلا بد إذاً لكي يظفر أولئك الحكّاء ون بالتقدير أن يرووا المدهشات التي تثير نفوس السامعين بغرابتها ، لهذا جاءت حكايات القديم والعصر الوسيط حول الأرباب وأبطال الأساطير ، فتروى الأعاجيب عن الملك أرثر ومولوك الجن والشياطين وما إلى ذلك . وكانت هذه الحكايات تُروى شعراً في أوربا القديمة والوسطى ، لأن الشعر هو الأداة التي تستطيع أن ترتفع بالكاتب أو الحكّاء إلى هذا الخيال البعيد ، وهو الأداة التي تصلح أن تطير بعقول السامعين إلى أرض الجن والشياطين ، وتخلص عقولهم مما يقعد بها ويثقلها من شؤون هذا العالم الأرضي الذي نعيش فيه . ونحب إنصافاً لهذه القصائد القصصية أن نقول إنها تمثل جانباً من الحياة النفسية الحقيقية وإن لم تصور الواقع الملموس من أوضاع الحياة ؛ ذلك لأنها تشبع في الناس أهواء ونزعات لا يشبعها عالم الواقع ، فهي في ذلك كأحلام اليقظة أو أحلام النوم ، تحقق للحالم أمانيه التي لم يستطع تحقيقها في دنياه . خذ مثلاً لذلك مغامرات الفرسان في أساطير الملك أرثر ، فلا هي بالصحيحة ولا هي بالباطلة ، لا هي تصور ما يفاخر به الفرسان فعلاً في الحياة الواقعة ، ولا هي بعيدة عما يتمنّاه الفرسان من مثل أعلى ؛

هي تصور الفرسان كما ينبغي أن يكونوا ، فهي صحيحة إن نظرت إليها على أنها أمنية تتردد في أنفس الفرسان وأمل يتبعون تحقيقه ، وهي باطلة إن قستها بالحياة الواقعة الجارية كما هي . لهذا أجزاها الأدباء شعراً ، لأن الشعر - كما قدمنا - يخدم القارئ عن نفسه ويلوّن له الباطل في صورة الحق ، ويلوّن بالنفس إلى أفق أعلى من مستوى الحياة ؛ الشعر أصلح من النثر في التعبير عن الغريب الشاذ الذي يسمو على المؤلف ، فإن فقدت الحادثة غرابتها وشذوذها وسموها كان النثر لها أصلح أداة . ونعود فنقول إن مغامرات الفرسان المثالية كانت تمثل ما يطمح إليه الفرسان ، فكان الشعر أداةً صالحة لها . فلما ذهب عصر الفروسية وانقضى ، ولم يعد الناس يرَوْنَ مثلهم الأعلى في حياة الفارس المغامر ، ذهبت عن تلك الأمانى حلاوتها وطلاوتها ، وأصبحت مجرد حكايات تروى عن حوادث خيالية غريبة دون أن تكون صوراً مثالية تفخّم الواقع وتسمو به ؛ وعندئذ جاز لكاتب مثل « مالورى » أن يحولها إلى النثر فيروى بها ذكريات عصر زال أو في طريقه إلى الزوال .

بدأت القصة إذاً حكاية خيالية تروى الغريب الشاذ ولا تصور الواقع ، ثم مضت في هذا الطريق عصوراً طويلاً ؛ فحتى حين اطّرح الحكّاءون التقليد القديم الذي كان يحتم أن تدور الحكاية حول أشخاص جبابرة عمالقة يملون عن مألوف الرجال ، فقد استبدلوا بذلك التقليد غرابة في الحوادث التي صوروها . نعم كانوا يختارون لحكاياتهم أشخاصاً من الحياة العادية ، لكنهم سلكوا هؤلاء الأشخاص في مجرى من الحياة لا يشبه الحياة الجارية في شيء ، فكانهم بذلك استبدلوا شذوذاً بشذوذ ، وغرابة

بغرابة ، ولم تبلغ بعدُ حكايتهم أن تكون قصةً تقصّ الواقع في أشخاصه وحوادثه على السواء . هكذا كانت الحكاية في عصر اليصابات ، لم تعد كما كانت سالفها في العصور الوسطى تنتقل بأشخاصها وحوادثها في أرض الجن والشياطين ، ولم تعد تختار عمالقة الأبطال يخوضون الحروب الصليبية ليأتوا بالبطولة النادرة التي لا يُسَمِّ بصدقها عقل سليم ، وأصبحت تختار لأبطالها أشخاصاً عاديين ، بل أشخاصاً أقرب إلى سفلة الناس يتسكعون في الحانات ومبائات الفساد . لكن هؤلاء الأبطال السفلة يأتون من الأعمال ما لا يقل غرابة وشذوذاً عن فرسان الملك أرثر في حكايات العصور الوسطى . ومن ذلك ترى أن القصة التي تعالج ناساً كأوساط الناس يحيون حياة كالحياة المألوفة الواقعة ، كانت لم تخلق بعد في عصر اليصابات ، وكان من الجائر أن تظهر عندئذ لو أن عقول الناس تهيأت للمتعة بالقراءة عن أشخاص عاديين في حياة عادية ؛ فقبل أن يفكر كاتبٌ في وصف حياة الرجل العاديّ في حياته الجارية بكل تفصيلاتها وأجزائها ، لا بد أن تنشأ عند الناس عادةً الانتباه إلى الحوادث التافهة العابرة التي لا تحمل في طيها مغزى ولا معنى ، وعادة تقديرها وتقويمها لمجرد أنها وقعت تحت عين المشاهد الذي يرقب مجرى الحياة بعينٍ تلحظ كل الدقائق ؛ لا يمكن لقصة بمعناها الصحيح أن تنشأ إلا إذا اهتم الناس أولاً بأجزاء الحياة وتفصيلاتها اهتماماً يحول التافه إلى شيء ذي وزن وشأن ، وإلا إذا أخذوا يستمتعون بمطالعة أوجه الحياة المألوفة كما تقع كل يوم .

لكن هذا الاستعداد الخاص لم ينشأ عند القراء إلا في بطء شديد . نعم أثارت صور الحياة الواقعة اهتماماً شديداً عند شيكسبير ومعاصريه ،

لكنهم كانوا في الحياة كالمبهوت الذي يعجب بكل شيء يراه لأنه جديد ،
ولهذا صوروا من الحياة فتنها وسحرها ولم يعنوا بجوانبها الفاترة الرتيبة .
فلما انقضى قرن بعد شيكسبير وعصره ، أخذ اهتمام الناس يزداد رويدا
رويدا بالتوافه من مقومات الحياة ؛ وكان هذا الاهتمام الناشئ مرتبطا أشد
ارتباط بروح علمي ناشئ تمثل في إنشاء الجمعية الملكية العلمية سنة ١٦٦٢ ؛
والبحث العلمي - كما تعلم - يوجه النظر إلى الملاحظة الدقيقة الفاحصة في أنفه
الأشياء وأقلها خطرا ، ثم إلى تسجيل ما انتهت إليه الملاحظة تسجيلا
هادئا عاريا عن كل تهويل ومبالغة . وسائر هذه النظرة التحليلية لطواهر
الطبيعة الخارجية نظرة تحليلية أخرى تنطوي على باطن الإنسان ودخيلته
تحلل مكنون نفسه وما يضطرب فيها من خواطر ومشاعر ؛ فكما أرادت
الملاحظة الخارجية تسجيل العالم الخارجي كما تراه العين ، أرادت الملاحظة
الباطنية تسجيل العالم النفسي الداخلي كما يراه من يستبطن نفسه وينظر في
طويته . ولم يكن هذا الاستبطان الذي يسجل خواطر النفس معروفا عند
شيكسبير ، فلا تراه حتى في شخص كهاميلت رغم ما يتصف به من تأمل
وإغراق في التفكير ، لأنه لم يعمد قطر إلى تحليل نفسه تحليلا دقيقا . ثم
أخذ انطواء الإنسان على نفسه يزداد مع الأيام ، وأسرع الخطى في عهد
المتزمتين الذين ما فتئوا يفحصون ما تنطوي عليه ضمائرهم ليطهروها من
أدرانها وشوائبها ، فترى ظاهرة الاستبطان النفسي بادية في جلاء عند كاتب
مثل « بنين » Bunyan في كتابه المشهور « رحلة الحاج » الذي يعد في
الطليعة إذا عُدت روائع الأدب الإنجليزي . ثم سار التحليل النفسي خطوة
أخرى إلى الأمام ، وأخذ الكاتب لا يحلل نفسه وكفى ، بل يتحسس نفوس

الآخرين ليستخرج كوامنها وأسرارها ، ليمتخذ ما يظفر به من علم وسيلةً
تعينه على تقسيم الناس أعماراً مختلفة ؛ وهنا ينشأ لون جديد من الأدب يعنى
بتصوير الشخصية البشرية تصويراً يردّ هذا الفرد أو ذاك إلى هذا النمط
أو ذلك من نماذج البشر . فما إن أقبل القرن الثامن عشر وأخذ يتقدم
بأعوامه حتى اشتدت هذه النزعة في تصوير النفوس المتباينة لأهل الطبقات
الوسطى والدنيا ، إذ كان زمام الأمر ينتقل إلى أيدي هذه الطبقات رويداً
رويداً ، بحيث لم يعد تصريف الأمور من شأن الأشراف والنبلاء ، بل عهد
به إلى الطبقة الوسطى التي كان قوامها رجالاً أترّوا عن طريق التجارة .
ومن أجل هذه الطبقة الجديدة أخذ يكتب الأدباء ، فإليهم خاصة توجه
«أدرسن» و«ستيل» بما كانا يكتبان من مقالات في الصحف التي أشأها
لهذه الغاية ؛ فقد بذل هذان الكاتبان وغيرهما من أدباء القرن الثامن عشر ،
كل جهد مستطاع لتركيّز الحياة كلها بما فيها من أوجه النشاط المختلفة ،
في مقهى أو في مائدة للطعام ؛ أعنى أنهم يصفون لك هذه الجماع الصغيرة
فيحاولون أن يلحظوا كل شيء مما يجري بها ، ثم يعرضون مجرى الحياة فيها
يكل جوانبها ودقائقها ؛ فأدب القرن الثامن عشر بدأ يصبُّ اهتمامه على
الحياة الواقعة وعلى أهل هذه الحياة الواقعة كما يعيشون وينشطون ويسلكون
 ويفكرون ؛ فترى أدباء ذلك العهد يتناولون بأقلامهم الرجل العادى
فيلاحظون فيه شذوذ مسلكه وخواص تفكيره مما يميزه عن سائر أفراد
الطبقة التي يعيش بينها . واقترن بهذه الاتجاهات الأدبية ما قد نسميه
مبادئ الشعور الديمقراطي ، وهو الإيمان بقيمة الرجل العادى الذى لا يحتل
في الحياة مكانة ممتازة تملأ النظر ؛ فلما أخذت هذه الاتجاهات تمتد وتوسد

أخذ يسود إلى جانبها جو فكري جديد كان من شأنه أن ينتج القصة بمعناها الصحيح؛ وهكذا قدر للقصة أن تظهر في عالم الوجود بعد أن جاهدت في سبيل الظهور قرونا، كانت خلالها تبدو آنا بعد أن شأمة الخلق ناقصة التكوين؛ وكتب لها آخر الأمر أن تولد في صورتها السوية على يدي «رتشردسن» في قصة «پاملا» عام ١٧٤٠ كما قدمنا. والعجيب في نشأة القصة أنها — وإن تكن قد جاءت نتيجة جهود متصلة وخطوات متتابعة متلاحقة — إلا أنها ظهرت وكأنها وليدة المصادفة التي لم يهي لها منطقُ الحوادث؛ فقد همَّ «رتشردسن» أن يكتب سلسلة من رسائل نموذجية يستعين بها من لم يُصب حظاً من التعليم من رجال ونساء الطبقة الوسطى والطبقة الدنيا، ثم طاف بذهنه خاطر وهو أن يربط هذه الرسائل ربطاً يجعلها تحكي قصة، فكان له بذلك قصة «پاملا» فهي إذاً مجموعة من الخطابات تبودلت بين فريق من الرجال والنساء، وإنما تعد القصة الأولى في آداب العالم لأنها تروي حكاية تتألف من رسائل عادية تبادلها أشخاص عاديون. وعبروا فيها عن حياتهم وشعورهم تعبيراً صادقاً أميناً. ومن الخطابات يستخرج القارى صورة كاملة وافية لحياة خادمة عادية — هي پاملا — في حياتها وسلوكها سجلت أفكارها العابرة وعواطفها الصحيحة كما وقعت، وكما تقع دائماً في الحياة الواقعة.

ولم تكد القصة الأولى تشهد الوجود حتى تبين للعالم أنه قد اهتدى إلى ضالته التي ظل ينشدها قرونا طوالاً، يلتمس إليها الطريق ولا يجدها، حتى وقعت عليها عبقرية «رتشردسن»، وأخذت القصة منذ ذلك الحين تتبوأ مكانة عالية في نفوس الناس؛ فما زالت تزداد انتشاراً حتى أصبحت

أوسع فنون الأدب ذيوعا بين القراء . ولذلك أسباب ظاهرة ؛ فالعالم كما نعرفه يشدد علينا قبضته أكثر مما يفعل بنا عالم الخيال ؛ وها هي ذى القصة قد صورت هذا العالم وأهله ، والعالم عالمنا والأهل أهلنا ؛ وإذا فالقصة مرآة تعكس كل شيء في العالم الذى يؤثر فينا بعوامله ويجتذب انتباهنا ويسترعى اهتمامنا بحوادثه وناسه . أضف إلى ذلك عاملا آخر وسع من انتشار القصة ، وهو أن عصر الديمقراطية الذى نعيش فيه ، والذى يرفع من قدر الطبقات الوسطى والدنيا ، يجد نفسه منعكسا بكل دقائقه في القصة ، فالدوافع الكثيرة التى تحركنا باعتبارنا من أهل تلك الطبقات ، كلها مصورة في القصة تلتصقها هناك فتراها ؛ فالقصة تمثل لنا أنفسنا وتمثل لنا المحيط الاجتماعى الذى نعيش فيه ، بما فيه من تيارات سياسية وغيرها ؛ ومن ثم لجأ إلى القصة كل من أراد أن ينشر فى الناس رسالته السياسية أو الدينية أو الاجتماعية ، لأنهم يعلمون أنها أقرب الفنون الأدبية إلى قلوب القراء ؛ فتراهم يصورون فيما ينشرون من قصص هذا العالم نفسه ما يبشرون به من عقائد ومذاهب وآراء ، ليبينوا فى جلاء أنها طريق إلى السعادة التى ينشدونها للمجتمع ؛ أو تراهم يمثلون فى قصصهم هذا العالم بما فيه من عقائد ومذاهب وآراء ليبينوا أنها لو بقيت بغير إصلاح فالمجتمع مصيره إلى بؤس وشقاء .

لكن هنالك خطرا عظيما فى أن يستخدم ذو هوى أداة من أدوات الفن الخالص ، فإن عمده فيلسوف سياسي إلى قصة ينشئها ، فاعلم أنه لن يصور فيها العالم والناس كما هم فى الواقع ، بل سيبشر فيها بمذهبه ، بأن يبدى العالم فى الصورة التى يريد لها إذا ما اعتنق الناس مذهبه ؛ وهذا

القول يصدق على « ولز » إلى حد ما ؛ فقد لبث هذا الكاتب الكبير يمثل العالم الحقيقي في قصصه حيناً من دهره ، ثم اتجه اهتمامه إلى آرائه الاجتماعية لا إلى الحياة كما تقع ؛ فهو مخلص لمذهبه وعقيدته إخلاصاً حداً به ألا يتصور العالم في قصصه إلا وقد شاع في الناس ذلك المذهب وتلك العقيدة . ومن الجائز أن يصلح العالم بذلك ، لكن على حساب الفن القصصي ، فقصته لا تصور الواقع كما هو ليست من ذلك الفن في شيء . وقد يصلح الناس بقراءة أمثال قصصه ، لكنهم سيدفعون ثمن ذلك الإصلاح متعة كانوا قنينين أن يلاقوها في قصة فنية . وإننا لعلى يقين أنه حتى لو كان الغرض المقصود أن يتحول الناس إلى الرأي الجديد ، فهم أسرع إلى هذا التحول إن قرءوا قصة فنية منهم إذا قرءوا قصة تسوق إليهم الرأي الجديد بالبرهان العقلي . وهذه قصة « آن فيرونكا Anne Veronica » تدافع عن حرية المرأة دفاعاً يستند إلى براهين العقل ، فكم حوّلت من قرائها إلى الرأي الذي تدافع عنه ؟

كانت القصة من خلق القرن الثامن عشر ، خلقها « رتشردسن » ثم أعقبه « فيلدنج » فصور الحياة كما تجرى في الهواء الطلق ، كما صور « رتشردسن » الحياة داخل الدور . فقصته « توم جونز Tom Jones » صورة للحياة اليومية في إنجلترا سنة ١٧٤٢ ، وحسبك — لتعلم مقدار عناية الكاتب بالرجل العادي في تصويره — أن ترى هذا العنوان الذي اختاره لقصته ، فهذان الاسمان « توم » و « جونز » مما يفوح برائحة الطبقات الشعبية . ثم جاء « ستيرن » وقصته « ترسترام شاندى Tristram Shandy » مثل قوى يوضح لك كيف تعنى القصة الصحيحة بالتفصيلات

الدقيقة للحوادث ، فجلدات عدة منها تقصّ لنا أنباء البطل « ترسترام » في حياته الأولى ، بل إنها لتبدأ في حكاية أنباء بطلها منذ كان نطفة في جوف أمه وتقرأ الفصل بعد الفصل و « ترسترام » لا يزال جنيناً لم يشهد النور ! ولا يولد إلا وقد قرأت من الرواية شطراً كبيراً من المجلد الثالث ! فهي قصة لا تملّ من تعقب الدقائق ، بحيث تكون صورة شاملة كاملة للمراحل الأولى من حياة شخص لا يزنه المجتمع إلا بأخف الموازين ، مع ذكر تفصيلات البيئة التي نشأ فيها بحيث لا يترك منها شاردة ولا واردة إلا أثبتتها . وبطل القصة رجل له شذوذه و غرابته ، لكنّه الشذوذ الذي تلمسه في سواد البشر . ولا نحسب قصة غير هذه استطاعت أن تستغل ما تمتاز به القصة من سائر الفنون الأدبية ، وهو حرية الكاتب في الإفاضة والإطناب إلى غير حد معلوم . فترى الكاتب يطيل الوقوف عند كل حادثة لأنه يراها محوطة بشبكة كبيرة واسعة الأطراف من الحوادث المسيرة ، فيظل يتابع الطريق المتشعبة هنا وهناك في هوادة لا يتعجل الوصف ولا يسرع إلى الختام ، بل يتتبع الحيوط والشعب حيث تسير به ، حتى يُشبعها وصفاً وتحليلاً . وعاصر « ستيرن » قصصى آخر هو « سمويت Smollett » صاحب « رُودريك راندَم » Roderick Random ، وكان السهمُ الذي شاطر به في تقدم القصة وتطورها أنه لم يكتب بما اكتفى به زملاؤه ، وهو أن يتعقب الدقائق ساعة بعد ساعة ، بل أضاف إلى ذلك لونا من الواقعية ، هو ما يفهمه سواد الناس من كلمة « واقعي » ، وإن لم يكن ذلك فهماً للكلمة صحيحاً دقيقاً ، وذلك أنه يذكر الحقائق الغليظة التي يأبأها الذوق المهذب المرهف ، فكان ذلك مُعيناً قويا للقصة على تصوير الدنيا كما

هي غير حذفٍ ولا تشذيبٍ؛ فسواد الناس يؤمنون بأن «أنابيب المياه» أكثر واقعية من قوس قزح بألوانه الزاهية، وهذه الناحية من الواقع هي ما صورها «سمولت» .

لكن تقدّم القصة أصابته نكسة مؤقتة، إذ عاود الناس حنيناً إلى القصة القديمة الخيالية المسرفة في خيالها، حتى بعد أن تكشّفت لهم قيمة القصة الفنية الصحيحة. وليس في هذه النكسة ما يدعو إلى العجب، فالإنسانُ روحان في إهاب واحد، يحب ما يدنو من قلبه وفؤاده وما تألفه عيناه وأذناه، أي أنه يحب الواقعي الذي يعيش بين ظهرائيه، وهو في الوقت نفسه يحنُّ إلى البعيد النائي الساحر بخياله الذي هو أقرب إلى الأحلام منه إلى الحق والواقع، أي أنه يحنُّ إلى فتنة الوهم والخيال الجامع. فهل تريد من فنِّ أدبيٍّ ذائع بين سواد الناس - وهو فن القصة - أن يكتفي بإشباع جانب واحد من الإنسان دون جانبه الآخر؟ هل يمكن أن يقنع القصصيُّ بمخاطبة الناحية الواقعية منا ومهمل الناحية الخيالية إهمالاً تاماً؟ لقد كان للجانب الخيالي الغلبة على القصة قرونًا طويلاً حيل فيها دون القصة الواقعية، فلما ظهرت القصة الواقعية لم تعد قصة الخيال رجالاً يعودون إليها بأقلامهم مفتونين بسحرها مأخوذين بأحلامها.

وترى هاتين الزعتين متمثلتين في القصة في القرن التاسع عشر، فقصة تميل إلى تصوير الواقع كما هو، وقصة تميل إلى الجو الخيالي الذي يسمو عن عالم الواقع ويبعد عنه، وثالثة تجمع اللونين معاً ما استطاعت إلى جمعهما سبيلاً. فهنالكَ في أول القرن «جين أوستن Jane Austen» تُخلص الولاء للقصة الفنية محتفظةً لها بعناصرها الرئيسية الأساسية، فتسجل شؤون

الصدمة إلى
المنظر الخيالي

المنظر الواقعي

المنظر الخيالي

الحياة العادية كما كانت تجري في عصرها ، وإلى جانبها « سكت » يحاول
جهد طاقته أن يجمع بين الإيهام بالواقع وبين روعة الخيال وسحره ، وكانت
« القصة التاريخية » سبيله إلى غايته المنشودة ، فقصته « قلب الأسد »
تجري مجرى الخيال الذي لا يرتبط بالواقع بصلة قوية ، لكنها في الوقت
نفسه تتخذ من الموضوع التاريخي الذي تعالجه ذريعة لإيهام القارىء أنه في
جو من العالم الواقعي الصحيح ، لكنه لم يوفق فيما أراد ، لأن الواقعية التي
يزيدها للقصة الفنية الكاملة ليست هي الواقعية التي يشهد بصدقها المؤرخون
وتقوم الوثائق دليلاً على صحتها ، لكنها الواقعية التي تلقى في روع القارىء
أنها صحيحة ؛ فسواء كانت حوادث القصة مأخوذة فعلاً من الحياة الجارية
أو لم تكن ، فكل ما نشترطه للقصة أن توحى للقارىء بشتى الوسائل
الفنية أنه يخوض حياة واقعة كالتى تجري كل يوم . ومما هو جدير بالذكر
في هذا الصدد — وهي ملاحظة قد يعجب لها القارىء — أن « سكت »
أبرع فناً وأروع تصويراً وأدنى إلى أوضاع القصة الصحيحة ومقتضياتها
في أشخاصه الذين خلقهم بخياله خلقاً من عدم منه في أشخاصه الذين
استمدهم من بطون التاريخ ؛ وهذا وحده دليل أقوى دليل على أن واقعية
التصوير هي كل ما يطلبه الفن الصحيح ، ولا عبرة بعد ذلك أكان الموضوع
من خلق الخيال أو من حوادث التاريخ . على أن القصة الفنية الصحيحة
تختار بطلها رجلاً عادياً ممن أهملتهم صحائف التاريخ ووثائقه ، إذ ليست
القصة بحاجة إلى الرجوع إلى الماضي لا لتقاء أبطالها من بين أعلام التاريخ ،
وأولى لها أن تقصد إلى تصوير هؤلاء الناس الذين نعيش بينهم ؛ أضف إلى
ذلك أن معرفة الدقائق التي أحاطت بحياة البطل التاريخي متعذرة أو مستحيلة ،

مفهوم الواقعية
في القصة

وهذه الدقائق هي لحة القصة وسداها ؛ فكلمها أمعت القصة في الماضي
لاختيار موضوعها كانت أبعد عن مجالها لبُعدِها عن جوّ الحياة بتفصيلاته
وظروفه ، وبذلك تبعد عن « الواقعية » المطلوبة . فلا عجب أن رأينا
« سكت » أنجح في قصصه - التي لم تعد أول القرن الثامن عشر في
رجوعها إلى الماضي ، منه في قصصه التي اختار موضوعاتها من الماضي
السحيق ، فهو في قصته « ويقرلى Waverly » التي يختار لها عنواناً ثانوياً
« منذ ستين عاماً » كان موفقاً في فنه لأنه استطاع أن يستعيد جو الحياة
التي يحكى عنها إذ لم تكن قد طواها الماضي البعيد فطمسها ، بل كانت
لا تزال ذكراها عالقة في ذاكرات الأحياء ، لاسيما إن ذكرنا أن « سكت »
من رجال العشائر والقبائل الاسكتلندية التي تحتفظ بحقائق ماضيها زمنياً
طويلاً ؛ ومهما يكن من أمر فلا سبيل إلى الشك في أن الحياة المعاصرة
القائمة هي ميدان القصص ، وذلك هو السبب في أن القصة أحب فنون
الأدب إلى الناس وأمسها بقلوبهم ، لأن القصص إنما يخاطب معاصريه بما
يفهمونه ويألفونه . ولسنا - بطبيعة الحال - نريد لقصص « سكت »
التاريخية أن يُلصقَ بها في اليمّ أو أن يُنتَقَصَ من قدرها وقيمتها ، بل
إننا - على تقيض ذلك - نعترف لها بسحر الفن وفتنته ، ولا نضعها إلا
بين روائع الأدب الخالدة ، على ألا نضعها بين القصص ، لأنها ليست منها ؛
إنها لا تقع عند التبويب والتقسيم مع طائفة القصص النثرية التي تعالج أموراً
قاصرة على النثر ولا يستطيع أداءها غير النثر ؛ ولكن رحاب الأدب لن
تضيق بها صدرًا ، فهناك مكانها بين القصة النثرية وبين القصة الشعرية ،
لأنها لا إلى هذه ولا إلى تلك ، بل تقع بين بين ، تأخذ من الأولى نثرها

ومن الثانية لون خيالها ؛ وما أكثر ما تشتهي النفس أن تطير في عالم الخيال على جناح النثر في قصة من قبيل ما جادت به قريحة « سكت » . لسنا زريد أن نُحرّم هذه الروائع ؛ فكأنها مطلوبٌ لمتعة النفس التي تنشدها الجمال ، لكننا لا نحب خلط الأوضاع واضطراب الأقسام ؛ فالقصة قصة لها خصائصها وسماتها . وليست مؤلفات « سكت » مما يتصف بتلك الخصائص والسمات ؛ أم تظن أنه ما دام « الزمار البلدي » يمتعنا أحيانا أكثر من موسيقى « موزار » فالزمار البلدي وموسيقى « موزار » شيء واحد ؟

كانت الغاية التي وضعها « سكت » نصب عينيه وتمنى أن يبلغها بقصصه ، هي أن يؤلف على نحو ما عناصر الخيال وعناصر الواقع في صعيد واحد ؛ لكنه لم يُصب توفيقا فيما أراد ؛ فخير قصصه هي التي يسود فيها الروح الواقعي ؛ وأما قصصه التي يسودها جو الخيال فهي أدنى إلى « الحكايات » القديمة منها إلى القصص في فنها الحديث ؛ وإذا وزنتها بميزان « الحكاية » لا « القصة » ألفتها رائعة بارعة ، وسر روعتها وبراعتها هو استخدامها للنثر على نحو بلغ من جودة الفن مبلغا عظيما استطاع أن يخلع على الحوادث الخيالية العجيبة رداء فيه شبه بالواقع ؛ لكنها رغم هذه البراعة تترك في قارئها أثرا قويا بأن هذا الذي يقرؤه لا يتم له الكمال إلا إذا جرت به يراعة شاعر ، لأنه يحس أن الكلام الذي يطالعه كأنما ينقصه الوزن والقافية !

نشرت قصص القرن التاسع عشر : الزمار البلدي والواقع
وشهد القرن التاسع عشر قصصيا عظيما أعقب « سكت » وواجه

المشكلة القصصية التي واجهت سلفه — بل التي واجهت القصة طوال

القرن التاسع عشر — وهي أن يشبع في قصصه الجانبين جميعا : جانب الواقع وجانب الخيال ؛ وذلك هو « دكنز » ؛ فليس من شك في أن « دكنز » يعالج بقصصه العالم الواقعي كما هو ، فلا تفوته بيوت الفقراء واللصوص وصفار الدكاكين ؛ قصصه مرآة للحياة كما تجرى وكما تبصرها عيناه ، لكنه إذا ما صور الشخصيات مال إلى المبالغة فبعُد عن الواقع وضرب في عالم الخيال بسهم ؛ إنه لا يصور رجاله ونساءه كما يشاهد في الحياة الحقيقية في مجموعها ، بل يصورهم في لحظات من حياتهم يختارها ، ثم يمتط تلك اللحظات ويمدها حتى يجعل منها حياة بأكملها ، فهذه شخصية « مستر مكوبر » يمثلها لك تنتظر الفرج دائما ولا ينقطع عنها الأمل في انفراج الضائقة التي تلمُّ بها ؛ وهذه شخصية « مارك تاپلي » لا تنفك باسمه عن قلب طيب وميل إلى فعل الخير ، وهكذا ، فشخصياته « خيالية » وظروف الحياة التي يقدمها « واقعية » — وهذا ما يقصده رجال النقد حين يقولون عن « دكنز » إنه يمثل شخصياته تمثيلا « كاريكاتوريا » ولا يرسمهم رسما يطابق الحق والواقع ؛ وقد كان « تاكري » Thackeray أكثر إخلاصا للفن القصصي من زميله « دكنز » ؛ فهو لا ينظر إلى الحياة والأشخاص بمنظار وردى يلوّن له الأشياء والأحياء على غير طبائعهم ، وهو في الوقت نفسه لا ينظر إلى العالم بمنظار أسود يبدى له هؤلاء الناس أنمس وأخبت مما هم في حقيقة الأمر ؛ فهو من ناحية لا يجد « بطولة » في الحياة البشرية العادية ولا تقتضيه الضرورة أن يدير قصته حول « بطل » ، ولذلك ترى قصته « عبث الحياة الدنيا » Vanity Fair خالية من البطل ؛ لكنه من ناحية أخرى يصور لك في هذه القصة شخصية

« بيكى شارپ » فتاة واقعية حقيقية تتحرك في دنيا الحق والواقع لا تزيد منه ولا تنقص ؛ ومع كل هذا الميل الشديد الذى أبداه « ناكرى » نحو تصوير الواقع كما هو ، تراه ينحرف آنا بعد آن فى عالم من الخيال البعيد عن دنيا الواقع ، على شرط ألا يقلل ذلك الانحراف الخيالي من واقعية قصته ؛ فلا تعجب إن قرأت « عبث الحياة الدنيا » فوجدت مناظر مستمدة من الحكايات القديمة عن طرائق القتال التى جرى بها فى تلك الحكايات عُرفٌ ثابتٌ وتقليد لا يتغير ؛ فلم تكن الحكاية القديمة لتعالج غير المارك واحتشاد الجيوش للقتال ، ورفرفة الأعلام فى حومات الوغى ودوى المدافع ، والغوانى وقد جاسن على مسمع من ذلك الدوى يرقبن فى قلق ما عسى أن تتمخض عنه الواقعة ؛ وإلى هذه المادة بعينها كان يرجع كل كاتب يحن إلى حكاية الماضى ، فهكذا فعل « بيرن » فى قصته الشعرية « تشيلد هارلد » وهكذا صنع « ناكرى » فى قصته « عبث الحياة الدنيا » حين أدخل فيها تلك المناظر حينما بعد حين ، وبهذا صرح ناكرى عنصرا الخيال القديم بعنصر الواقعية الحديث ، لكنه — كما ذكرنا — لم يأذن قط لعنصر الخيال أن يطغى ، بل إنه ما استخدم الخيال إلا ليعينه على الروح الواقعى الذى أراد تصويره .

فترى من ذلك أن « ناكرى » لم يكد يوسع من نطاق القصة شيئا ، وكل فضله عليها أنه ثبت لها عناصرها الواقعية ، وأضاف إليها هذه القبسات الخيالية التى تلمع بين صفحاتها آنا بعد آن ؛ أما من وجهه القصة توجيهها جديدا تحتفظ فيه بواقعيته وتضيف إلى تلك الواقعية رحابا فسيحة من الخيال ، فأخوات ثلاث : « إملى » و « شارلوت » و « آن » و يُنسبن إلى أسرتهم « بروننى » ؛ فقد جعلن موضوع القصة ما يألفه الناس جميعا

من شؤون الحياة ، لكنهن يخترنه بحيث يصلح مع ذلك لأن يحتمل أغرب النواحي وأبعثها على الدهشة والعجب ؛ فموضوع القصة عندهن هو العاطفة الإنسانية ، لا كما تبدو في المدينة التي تزخر بأوجه الحضارة ، بل في الريف وسهول الرعى التي تقف من المدينة عند هامشها ؛ فهي متصلة بالحضارة منفصلة عنها في آن معا ؛ تتصل بها اتصالا بعيدا لا يغمسها في لجتها ولا يجعلها في عزلة تامة عنها ؛ لقد اختار الشعراء في أوائل القرن التاسع عشر موضوعات لقصائدهم من الريف النائي لكي يجذبوا الطبيعة البشرية على صفائها ونقاؤها ؛ ولكن الريف النائي عن ألوان الحضارة لا يصلح للقصة الواقعية ، فتوسط «أخوات برونتي» بين الطرفين ، ووقعن على حياة ريفية لا تتصل بحياة المدينة الصناعية اتصالا تاما ولا تنفصل عنها انفصالا تاما . والعاطفة عند «أخوات برونتي» هي لب الحياة وصميمها ؛ فهي من مقدمات الإنسان كائنا من كان ، تكمن في كل منا ولا تنفك شديدة الصلة بنفوسنا ؛ هي معنا في الدار والمصنع والمهوى ، فهي عنصر مألوف لا غرابة فيه ولا شذوذ ، لكنها في الوقت نفسه قابلة للثوران العنيف فتبدى فيه أعجب القسوى ؛ هذه العاطفة هي أهم جوانب الطبيعة البشرية غير العاقلة ، والجانب غير العاقل من الإنسان هو بذرة العنصر الخيالي في الحكاية القديمة ، وهو ما كان أصحاب القصة في القرن التاسع عشر يحاولون أن يضعوه مع العنصر الواقعي جنبا إلى جنب ؛ فالعاطفة — إذاً — تستطيع أن تشبع رغبة الإنسان في الصورة الواقعية ، ورغبته في فنتة الخيال سواء بسواء ؛ وهكذا شق أخوات برونتي طريقا جديدا في تاريخ القصة ، إذ أدرنها حول العاطفة الإنسانية ، ولهن قصص — منها

«جين أير» و«مرتفعات وُدْرِنج» — تبدأ في القصة عصراً جديداً .
ولك أن تقول وأنت بمنجاة من الزلزل ، إن الشطر الأعظم من الأدب
القصصى منذ أيامهن مدينٌ لقصص هؤلاء الأخوات بما فيه من قوة العاطفة .
ولسنا بالطبع نعى أن العواطف البشرية لم تدخل القصة إلا على أيدي
أخوات برونتي ؛ فنحن نعلم أنه حينما كان إنسانٌ كانت عاطفة بشرية ،
أما ما صنعناه في القصة ، ولم يكن قبلهن معروفًا ولا محققًا ، فهو مقدار
ما يكمن في عاطفة الشخص العادى من قوة وقدرة على الخيال الساحر ؛
ولم تكن الغضبات العاطفية قبل هؤلاء الكاتبات تتجلى إلا في الشواذ ،
ولكنهن جئن فبيّنَّ هذه القوة في أوساط الناس وعامتهم . نعم كانت
العاطفة قبلهن أداة يستغلها القصصيون ، فمعظم القصص يدور حول الحب ،
ولكن ذلك لا ينقى ما زعمناه لهن من مكانة ، لأن الكثرة العظمى ممن
جاء قبلهن عالج عاطفة الحب من وجهها العاطفى الخيالى ، وعالجها الآخرون
من حيث هى عنصرٌ في بناء الأسرة ، أى أنهم عالجوها من جانبها الواقعى ،
فكاد أخوات برونتي أن يكنَّ أول من وحد بين هذين الجانبين ، فعالجن
عاطفة الحب من وجهها الخيالى والواقعى في آن معاً ، فضلاً عن أنهن
تناولن ألواناً أخرى من العواطف البشرية فأظهرن ما لها من قوة توجّه
الإنسان في حياته .

وسنختتم هذا الفصل بكلمة نوضح بها ما نريده بلفظة «الواقعية»
التي طال ترديدها ، لا سيما وقد فسّرت جماعة من قادة الأدب القصصى
في عصرنا الحاضر هذه الكلمة تفسيراً عجيباً ، فراحوا يحشدون حوادث
القصة في خلط وفوضى لتجىء قصتهم مطابقة للحياة ، لأن حوادث الحياة

لا تسير على نظام معلوم ؛ تراهم لا يجعلون لقصتهم بداية ولا نهاية ، لأن الحياة لا تبدأ عند نقطة وتنتهى عند أخرى ، ولا بد لهم أن يصوروا الواقع في قصصهم ما داموا يؤمنون بالواقعية ، فيضعون حقيقة في إثر حقيقة لا تربطهما صلة ، لأن حقائق الحياة تتتابع على هذا النحو بغير صلة لازمة بين السابقة واللاحقة . ومن هذا القبيل أيضاً ما يتجه إليه بعض رجال القصة المعاصرين من سَوِّق حكايات قصيرة متعاقبة ، أو محادثات متقطعة تفصل بينها الفواصل ؛ وقد بلغ هذا الاتجاه الجديد في القصة أبلغ مداه عند « جويس » Joyce و « مس رتشر دسن » فتراها يخرجان القصة في خلط عجيب زاعمين أنهما يصوران الحياة تصويراً واقعياً . والحقيقة أننا نطالب كاتب القصة بأن يترك في نفوسنا بقصته أثراً نحسّ معه واقعية الحياة ، لكن ذلك لا يعنى أن يترك فينا هذا الأثر على نفس الصورة التي تتركه بها الحياة نفسها ؛ ففي القصة يجب أن يتلقى القارىء هذا الأثر وهو شاعر به مدرك له ، أما في الحياة نفسها بما فيها من اضطراب في تتابع للحوادث ومجال للمصادفة العمياء في سيرها ، فإننا لا نحسّ الأشياء إلا إحساساً غامضاً مهوشاً مضطرباً ، ونشعر به شعوراً ناقصاً ، ونذكرها إدراكاً كإننا فيه كل الوعي لصفاتها وخصائصها ، كأننا نتلقاها ونحن غافلون ؛ وواجب القصة أن تقدم لنا هذه الأشياء على صورة تُشعرنا بها شعوراً كاملاً قوياً ؛ وواجب القصصى أن يخلق من فوضى الحياة نظاماً متسقاً في قصته ، وإن ما نسميه بالحبكة القصصية ما هو إلا عملية اختيار وتقديم وتأخير للحوادث . فالقصصى يختار الحوادث الصالحة ويضع هذه قبل تلك وتلك قبل هذه ، بحيث يجيء السياق والتتابع موافقاً للغرض المقصود . ولو خلت القصة من

« الحبكة » لم تعد قصة فنية. ولو كان لنا أن نختم هذا الفصل بنصح لسدييه للقارىء، فذاك أن نوصيه بقراءة قصة إنجليزية حديثة لجولزوردي، عنوانها « فورسايت ساجا » Forsyte Saga ، وهي تدور كلها حول أسرة تسمى بهذا الاسم ، تصف حياتها وتصور أشخاصها ، ففي هذه القصة العظيمة تتمثل كل عناصر القصة الفنية التي أشرنا إليها فيما سلف .

الفصل الخامس

الرواية المسرحية

الرواية المسرحية كالقصة ضرب من ضروب الأدب ، لأن الألفاظ وسيلتها إلى التصوير ؛ لكن ظروف الألفاظ في الرواية المسرحية تختلف عنها في القصة ؛ وأول ما يلمح النظر بينهما من فروق هو أن المسرحية نُكْتُب لتمثّل وأما القصة فتُكْتُب لتُقرأ ؛ أو بعبارة أخرى ، المسرحية والقصة كلتاها تمثلان «أفعالا» ، لكن الأفعال التي تصلح الرواية المسرحية لتصويرها تختلف عن الأفعال التي تصلح لها القصة ؛ ذلك لأن لكل فن مجاله الذي تتجلى فيه قدرته وروعته ؛ فما الذي تتميز به المسرحية من سائر فنون الأدب ؟ ما خامتها وما مداها في قوة التعبير ؟

أما طابعها المميز فهو بغير شك أنها أدب يراد به التمثيل ؛ لكن التمثيل متعدد العناصر ، فيه المثلون وفيه الملابس ، وفيه المسرح ، وفيه المناظر ، وفيه النظارة وفيه البناء الذي يجتمع فيه النظارة ليشاهدوه ؛ فكل هؤلاء عناصر تتكون من مجموعها الخامة التي تتألف منها المسرحية ؛ فإذا ما تضافرت هذه العناصر كلها في اتساق وانسجام كان لنا بذلك نتاج فني من الطراز الأول ؛ وعلامة المسرحية الرديئة أن ترى هذه العناصر متنافرة ، يضرب كل منها على وتر غير ما يضرب عليه الآخر ، أو بعبارة أخرى يفصح كل منها عن قوته المعبرة مستقلا عن سواه ؛ وتلك هي الحال

الفروق بين
القصة
والمسرحية

عناصر
التمثيل

حين تأخذُ صورةً جديدةً من المسرحية في التكوّن ؛ فعندئذ تكون هذه العناصر في تنافرها ، وكلما سارت الصورة الفنية الجديدة خطوة في مجرى تطورها تحلّت العناصر وتداخل بعضها في بعض ، بحيث يتكوّن منها في النهاية صوتٌ واحد متناغم النبرات ، وهنا يتكامل المسرحية الجديدة تكوينها . والفنان البارِع هو الذي أرهف حسه لعناصر فنه بحيث يدرك من فوره كيف يستطيع أن يستغل تلك العناصر إلى أقصى مداها . وأما مَنْ لم يَهَبه الله ملكة الفن الصحيح فيعمى عن القوة الكامنة في عناصر فنه ، ومن ثم لا يسعه استغلالها وإخراجها ، فيجىء إنتاجه خلقاً شامهاً ناقص التكوين مبتور الأعضاء . ولعلك تذكر حديث المقطوعة الأربع عشرية وكيف تطورت هذه المقطوعة في الأدب الإنجليزي وكيف كان الشعراء الإنجليز يادى الأمر يحسّون رغبة غامضة ولا يجدون لها التعبير الملائم ، حتى قيّض الله لعبقري أن يحس الرغبة عينها ، وأن يعبر عنها في هذه المقطوعة بأوزانها وقوافيها تعبيراً تنفث فيه النفس كل ما يجيش بها ، فتبعه الشعراء جميعاً . وهكذا توجد العناصر اللازمة وتظل متنافرة فيكون النقص والعجز ، حتى إذا ما أتيح لها من يوفق بينها ويضعها في مواضعها الصحيحة بحيث تتفق وتتسق كان لها الكمال ، وهذا ما يحدث في كل خلق فني جديد .

الصورة الفنية الجديدة تنشأ من ائتلاف عناصر كانت قبلُ مختلفة ثم اتصلت في توافق وانسجام ، لكنها لا تكون عند مولدها حاصل جمع عناصرها ومقوماتها ؛ إنما تتخذ لها طبيعة جديدة وحياة جديدة ، ويكون لها كيان عضوي جديد وقدرة جديدة على التعبير ؛ وإنك لتسلب الشعر قيمته الكبرى إذا فاتك أن ترى هذا الطابع الذي يميزه . ونحن نعلم أن من

أخطر النتائج التي قد تترتب على طرائق النقد والتقدير التي قدمناها ، أنها قد تُنسيك هذا الطابع ؛ فقد تحلل القصيدة إلى عناصرها ، وتخطيء فتظن أنه يكفي أن تضم العناصر بعضها إلى بعض لتكون لك قصيدة الشاعر . لكن الأمر في القصيدة كالأمر في الكائنات الحية جميعا ؛ فقد يظفر العالم بكل مقومات الحشرة أو الزهرة أو الإنسان ، ولكنه مع ذلك يعجز أن يصبها في حشرة حية أو زهرة نامية أو إنسان يشعر ويفكر ؛ ولا يستطيع أن يأتي بهذه المعجزة إلا الشاعر ؛ إن القصيدة من الشعر كالركب الآلي فيه عجلات وتروس وأذرعة وأنايب ، ثم أضيف إلى هذه الأجزاء روح فكانت القصيدة ، لكن الشاعر وحده يستطيع أن يدرك أي مركب آلي يصلح لقصيدته . على أن المركب الذي يختاره الشاعر يعود بدوره فيؤثر في عمله ؛ ولو رأيتنا اليوم نتحدث عن أدوات الشعر كالأوزان والبحور والقوافي وما إلى ذلك فاعلم علم اليقين أنه ما كان لنا أن ندرك لهذه الأشياء وجودا لو لم يخلقها الشعراء ؛ وإن النقاد ليحسنون صنعا — إذ هم يقتتلون في بحور الشعر وما إليها — أن يدكروا أن بحور الشعر هي صنيع الشعراء ، هي ما يجري فيه الشعراء شعرهم بالفعل ، لا ما يقرر أصحاب النظريات النقدية أنه يصلح للشعر وينبغي أن يكون أداة في يد الشاعر . ولنعد بعد هذا الاستطراد الواجب إلى حديثنا في الرواية المسرحية .

الطابع الذي يميز الرواية المسرحية من سائر الفنون الأدبية أنها أدب يمثّل ، أي أنها أدب ينطق به الممثلون على مسرح ، فيه مناظر على جوانبه ، وأمامة نظارة يجلسون في بناء على نحو معين ؛ ولا بد لنا أن نتساءل عن القوة المعبرة الكامنة في هذه العناصر بحكم تكوينها وطبيعتها ، فمن تلك

القوة المعبرة الكامنة فيها جميعا تتكون الرواية المسرحية .

الرواية المسرحية تتمثل في مسرح ليشهدنا نظارة ، والنظارة ناس كسائر الناس من رجال ونساء ، جاءوا في وقت معين ليرجعوا في وقت معين ، فلا مندوحة للرواية أن تحدد الزمن الذي يلزمها للتعبير عما تريد أن تعبر عنه ، ومن ثم نشأت ضرورة في إنشاء الرواية المسرحية أن يختار كاتبها من الفعل الذي يريد تمثيله أعقابها التي تحرك الدهشة والعجب في نفوس المشاهدين ، وليس له أن يصور الفعل بكل دقائقه المفصلة وأجزائه المعقدة المركبة المتشعبة التي تقع في الحياة الحقيقية الجارية ؛ وترتب على ذلك أيضاً إبطاء الرواية المسرحية لأنواع من الحوادث ، تضم كل واحدة منها أكبر ما يمكن ضمّه من العناصر المثيرة ، حتى يتركز في الزمن القصير المحدد لتمثيلها مقدار كبير من الحوادث التي تستوقف النظر . وليس معنى ذلك بالطبع أنه كلما ازداد الفعل المختار إثارة للنفوس ازدادت الرواية روعة وجودة في فنّها ؛ فليس كل مقومات الرواية المسرحية فعلاً مثيراً ، إنما هي كائن عضوي مركب فيه مئات الألياف والأنسجة والخلايا ، ولكل من هذه العناصر الكثيرة خصائصه ، ولا تبلغ الرواية مرتبة الكمال إلا إن جاءت هذه الأجزاء كلها متسقة متناغمة لا تنافر بين نغماتها ولا نشاز ؛ فإن أبرز عنصر واحد منها في افراطه - بغض النظر عما تقتضيه سائر العناصر - فقد يحدث التعارض والتضارب ، ومن ثم الاضطراب والنقص والسوء ؛ فربما كان الغلو في اختيار الحوادث المثيرة طاعياً على عنصر آخر ، كالمثل مثلاً ، فلا يمكنه من إخراج كل ما يستطيع إخراج من قوته . ونعود فنقرر أن الرواية المسرحية تزداد كمالاً كلما زال التنافر بين العناصر المكونة

لها ، فلا يطغى عنصر منها على عنصر ، وتتحد خيوطها جميعاً في وتر واحد يخرج نغمة واحدة . خذ مثلاً روايتي شيكسبير « تَيْتْسُ أُنْدروُنْكسُّ » و « رتشرد الثالث » تجد الأولى بغير شك أكثر ازدحاماً بالحوادث المثيرة من الثانية ، ولكنها في الوقت الذي أُذِنَتْ فيه لعنصر من عناصرها أن يبرز قوته على هذا النحو ، حدثت من قوة عنصر آخر ، فالمثل الذي يمثل « تَيْتْسُ » يوضح بأعماله كيف يمكن لرجل أن يؤثر في مجرى الحوادث بقوته الجسدية العضلية ، مع أنه لو بَيَّن إلى جانب ذلك كيف يؤثر في مجرى الحوادث بقوة أخلاقه وقوة فكره لحقق الشخصية الإنسانية أكثر مما فعل ؛ وهذا ما قصدناه حين قلنا إن كثرة الحوادث المثيرة في الرواية قد طغت على عنصر الممثل فلم تسمح له أن يبرز كل ما يستطيع ، وبهذا بعدت الرواية عن السكمال . أما « رتشرد الثالث » فقد أزالَت هذا التناظر بين العنصرين : عنصر الحوادث ، وعنصر الممثل ؛ فجاءت أكمل فنّاً من زميلتها ، إذ هي تمثل الحوادث والشخصية الإنسانية في اتران بحيث لا يطغى جانب منهما على جانب . ونلخص ما نريده فنقول : إن الرواية المسرحية تتبع قانونها الذاتي وتنساق مع طبيعتها إذا أباحت لنفسها أن تختار من الحوادث ما يدهش ويشير ، على شرط ألا يكون في تصوير الفعل على هذا النحو ما يحدُّ قوة أخرى لعنصر آخر من عناصرها ، تستطيع أيضاً استغلالها وإبرازها .

ونحن إذ نضع الممثل في اعتبارنا عنصراً أساسياً من عناصر الرواية المسرحية ، نتساءل : ما دامت الرواية كغيرها من صور الأدب ، لها مجالها الخاص وقوتها الخاصة في تمثيل الفعل ، فأى نوع من الفعل يصلح

لها أكثر من غيره مع العلم بأنها تستخدم إنساناً بشرياً وسيلةً لتمثيل فعلها؟
الأمر واضح جليّ ، فالممثل — وهو إنسان من البشر — يكون في أحسن
حالاته ومواقفه إن ممثلاً فعلاً إنسانياً مما يأتيه البشر ؛ فالأفعال الإنسانية
هي مجال الرواية المسرحية ، وعليها أن تتجنب غير ذلك من الأفعال الخوارق
التي تقتضى طبيعة غير طبائع البشر ؛ فليس من شأنها أن تمثل فعل القوى
الطبيعية ، ولا فعل الحيوان والطيور ؛ نعم لها أن تُحدث — إذا اقتضى
الأمر — رعداً « مسرحياً » أو تياراً من الماء جارفاً ، لكن إن غالت في
ذلك بحيث لم تعد هذه الظواهر الطبيعية عنصراً ثانوياً يساعد على اتساق
الرواية في مجموعها وحدةً متصلة — أقول إن غالت الرواية في تصوير هذه
الظواهر الطبيعية فجعلتها عنصراً أساسياً مقصوداً لذاته فقد خرجت على
حدودها الطبيعية من جهة ، وأذنت لعنصر واحد أن يطغى على سائر
العناصر من جهة أخرى . وكذلك لا يجوز للمسرحية أن تمثل فعل الطيور
والحيوان . وقد ترى روايات يقوم بأدوارها طير وحيوان ، ولكن ذلك
لا يهدم القاعدة ولا يشكك في صحتها ؛ لأن الطير والحيوان في أمثال هذه
الروايات تمثل الآدميين وأفعالهم بطريقة الرمز ؛ ثم هل للرواية المسرحية
أن تدخل عنصراً روحانياً بين عناصرها ؟ هل لها أن تقبل بين عناصرها
أرباباً وأشباحاً وجنّيات وساحرات ؟ الجواب بالإيجاب على شرط أن
تعامل — كالطيور والحيوان — معاملة الآدميين خُلُقاً وسلوكاً ؛ ومع ذلك
فالذوق المسرحي الحديث ينفر من أمثال هذه الخوارق ولا يستسيغها . وكم يعانى
المخرج الحديث في روايات شيكسبير ، حين يخرج له الشبح في « هاملت »
أو في « ماكبث » . ولقد كانت هذه الأشباح — فيما يظهر — أيسر تناولا

ما هو
مجال
الرواية
المسرحية

في عصر شيكسبير ، بل في عصر اليونان الأقدمين ، ولنا إلى ذلك عودة .
الفعل الإنساني — إذأ — هو مجال الرواية المسرحية ، لكنه الفعل
الإنساني مُمَثَّلاً وظاهراً في سلوكٍ مرئىٍّ مشهود . ونقول ذلك لأنك قد
تجد من المسرحيات ما يقل فيه الفعل الجسدى المنظور قلة تلفت النظر ،
ويكثر فيها الكلام ؛ ولو أن كثرة الكلام في المسرحية وقلة العمل ،
لا تخرجها عن حدودها الطبيعية ، لأن الكلام ضرب من الفعل الإنساني
على كل حال . لكن حصر الفعل البدنى في دائرة ضيقة يعرض قن الرواية
لخطر عظيم ، وهو أن يُفقد قوة كامنة في أحد عناصرها ، وبذلك يضعف
التوازن واستغلال العناصر إلى أقصى جد مستطاع ، فلا تتوافر فيها شروط
الجودة والكمال . وكمن مسرحية قضى عليها بالإفلاس والفشل لكثرة
القول فيها وقلة العمل ؛ وفي رواية «شو» : « الإنسان والإنسان الأعلى »
منظر لا فعل فيه ولا حركة ، فيوشك المخرجون جميعاً أن يسقطوه حين
يهيئون الرواية للتمثيل ؛ ومع ذلك فالمسرحية الحديثة أميل من سابقتها إلى
الحد من الفعل الجسدى فوق المسرح ، وذلك بحكم الرغبة — التي
أخذت تشيع — في أن تنحصر مناظر الرواية في أمكنة مسقوفة ، أعنى أن
تمثل الرواية من الأفعال ما يمكن حدوده داخل الدور ، وتهمل منها ما يقتضى
السهول الطلقة والعراء المكشوف ؛ وفي هذا بالطبع تحديد شديد لما يمكن
تمثله ، فلا معارك ولا جماهير محتشدة ولا حقول ولا غابات إلى آخر هذه
الأشياء التي لا تقع بين الجدران . ولنا كذلك إلى هذا الموضوع عودة .
كالمسرحية — كما رأينا — في تمثيلها للفعل الإنساني ،
وذلك راجع قبل كل شيء إلى وجود الممثل — وهو إنسان — بين

عناصرها التي تكون خاتمتها ؛ لكن المثل لا يقف وحده فرداً قائماً بذاته ،
إنما تحيط به جماعة من الناس هو عضو من أعضائها ، فإذا تستفيدة
المسرحية من هذا العنصر الجديد ؟ أترأه يضيف إلى قوتها المعبرة قوة
جديدة ؟ وازن في ذلك بين المسرحية والقصيدة الغنائية ؛ فالشاعر الغنائي إذا
ما انطلق يتغنى بشعره فهو إنما يحصر غناؤه في نفسه ويسمو بوجوده
الذاتي حتى يبلغ أوجاً يطلق فيه نفسه من قيودها لتخرج كل مكنونها ؛
فهو يضع نفسه في عالم خيالي لا يقيم في وجهه الحوائل والحواجز ، عالم يخلقه
بخياله يسود فيه سيادة مطلقة ، فيستطيع أن يقول في نفسه ما يشاء ، عالم
من خلاء لا يسكنه سواه ، فلا اهتمام إلا بشخصه ، وليس لشيء غير
شخصه وزن ولا قيمة ، وإن كان لشيء قيمة ووزن فلائنه يتصل بشخصه
ويكتسب وجوده من وجوده . أما في الرواية المسرحية فالمثل يعبر عن
نفسه في عالم مأهول ، فترأه في هذا العالم يفعل فيكون لفعله رد فعل في
سواه ، أو يفعل سواء فيكون لفعالهم رد فعل فيه ؛ هو في عالم أَرْضَى يتفاعل
فيه مع غيره ، يؤثر في الناس ويتأثر بهم ؛ وإذا فالرواية المسرحية الكاملة
هي التي تضع شبكة الأفعال وردود الأفعال في صورة طبيعية تتفق مع جماعة
إنسانية ؛ الرواية الجيدة لا تمثل الفعل الإنساني في خلاء بل تتمله في مجتمع ،
ولا تتمله على المريخ بل فوق هذا الكوكب الأرضي وفي هذه الحياة الدنيا ؛
الرواية الجيدة تمثل الفعل الإنساني من جانبه الاجتماعي لا من جانبه الفردي
كما تفعل القصيدة الغنائية ؛ هي تصور لنا الأفراد وحدات من مجتمع ،
لا أفراداً استقلوا بوجودهم .

هذه الصفة الاجتماعية التي تكون جزءاً أساسياً من طبيعة الرواية

الفرق بين
المسرحية
والقصيدة

المسرحية ، هي التي تفسر لنا كثيرا من الظواهر الغريبة في تاريخ المسرحية الحديثة ؛ فكيف حدث - مثلا - للمسرحية الحديثة ألا تكتفي بتخصيص شطر عظيم من مجالها واهتمامها للنشاط الاجتماعي ، وأن تغالى فتجعل من نفسها ميدانا للبحث الاجتماعي وعرض نظريات الاجتماع ؟ لماذا نجد بين روايات العصر الحديث عددا ضخماً لا يدور إلا حول محور واحد ، هو شرح مشكلة اجتماعية أو علاج لمرض اجتماعي ؟ انظر إلى « شو » و « جُولز وِرْدِي » و « باركر » من أدياء المسرحية في العصر الحديث ، تجدهم قد دفعوا أديبهم المسرحي في الاتجاه الاجتماعي إلى نهايته ، فأصبحت الرواية المسرحية تفوق كل ضروب الفن الأخرى في تصوير وجهة النظر الاجتماعية وتمثيلها ؛ أظنها مصادفة عرضية عابرة أن ينتج أحسن الروايات المسرحية من « إِبْسِن » إلى يومنا هذا ، رجالٌ يعتقدون الاشتراكية مذهبا اجتماعيا ؟ ثم كيف نعلل خلو الأدب الإنجليزي من الإنتاج المسرحي فترة طالت فامتدت من عهد « شَرِدَان » و « جُولدِسْمِيث » في منتصف القرن الثامن عشر ، بحيث لم تستيقظ من رقادها إلا في ختام القرن التاسع عشر ؟ لن نقول إنه عصر ضعف فيه الأدب وعز فيه الأدياء الفحول ، فحسبه خصوبة وغزارة أن يكون بين رجاله « وردزورث » و « كولردج » و « شلي » و « كيتس » و « تيسن » « وبراوننج » . لبثت الرواية المسرحية خامدة في الأدب الإنجليزي ما يزيد على قرن كامل ، حتى أيقظها كاتب مسرحي من النرويج هو « إِبْسِن » ؛ أفلا تكون هناك علاقة بين النزعة الفردية القوية التي تملكك النفوس طوال تلك السنين ، وبين موات الأدب المسرحي ؟ أليس لنا أن نقول إنه لا رجاء في أدب مسرحي قوى إلا إذا شاع

في الناس شعور اجتماعي يحسُّ معه الفرد أنه لا يتحرك في خلاء ، إنما يحيا في عالم مأهول يؤثر فيه ويتأثر به ؟ لقد أنشأ « بيرن » في فترة الجذب المسرحي كثيراً من الروايات ، لكنها فشلت جميعاً ، لأنه لم يستطع أن يجاوز حدود نفسه إلى سواء ؛ وكذلك كتب « براوننج » الروايات ، ولكنها فشلت أيضاً لأنها لا توضح أثر أشخاصها بعضهم في بعض ؛ عنى « براوننج » في مسرحياته بالفرد ، حتى لقد أطلق عليها « مسرحيات وجدانية » فجاءت أبعد ما تكون المسرحيات عن كمالها الفني باعتبار نوعها لا باعتبار شعرها .

الرواية المسرحية - إذاً - محتوم عليها بحكم طبيعتها أن تمثل فعلاً إنسانياً ، فعلاً من شأنه أن يقع من الرجال والنساء في هذه الحياة ، لكنها تنظر إلى الفعل يأتيه الفرد من حيث علاقته بالأفعال يأتيها سائر الأفراد ؛ أو بعبارة أخرى تنظر إلى الأفعال وردودها ، تنظر إلى الفعل من جانب اجتماعي ؛ وقد يكون بين الفعل ورد الفعل صنوف من الروابط والعلاقات لا تقع تحت المحصر والتحديد ، ولكنها نستطيع أن نجمع العلائق التي تصل فردين أو جماعتين ، تحت نوعين رئيسيين ، فهي إما علاقة ود أو نفور ، وللرواية المسرحية أن تختار ما شاءت من النوعين ، لكنها توشك ألا تختار منهما إلا نوعاً واحداً ، هو ذلك الذي فيه عداوة ونفور ؛ ذلك لأن الرواية تمثل ليشهدنا نظارة في مسرح ، وهذه الحقيقة قد مالت بالأدب المسرحي - كما رأينا - نحو الحوادث المثيرة والأفعال التي تبعث الدهشة في النفوس ، ولا شك أن العداوة بين الناس أبعث على الدهشة من التعنى بأناشيد السلام . إن العين تجذبها المعركة تنشب بين رجلين أكثر مما يستوقفها الرجلان يتصاحبان في ود وصفاء ؛ إلا إن كانت المصافحة مقدمة للقتال ، أو ممهدة لصداقة

بعد قتال ! ومن ثمَّ كان موضوع المسرحية المفضَّل المختار أفعال الفرد التي تصطدم مع أفعال الآخرين ؛ وكل حبكة مسرحية هي في حقيقة الأمر مصطراع فيه تضارب وصدام ؛ وأغلظ أنواع الصراع هو بالطبع ما اشتجر فيه المتقاتلان بالأُكف ضربا وصفعا ؛ وقد يتخذ الصراع صورة أعلى ، فينافس بطلُ الرواية نُدَّ لها منافسة تنتهي بنصره وفوزه بالجزاء ، والجزاء امرأة ، تلك هي الحبكة التي لا تكاد تتغير فيما يسمى « باليلودراما » ؛ واليلودراما مسرحية ترمي إلى تحريك الانفعالات الشديدة في نفوس المشاهدين ثم تنتهي بحاتمة سعيدة ؛ وقد كانت فيما مضى تتخللها الأغاني ، لكن الأغاني لم تعد شرطاً لها ؛ ولما كان الصراع فيها بين البطل والنذل محور الحوادث كانت ميداناً صالحاً لتمثيل الفعل الجسدي ، وبهذا اتصفت بأخص خصائص المسرحية الجيدة ، لكنها معيبة من ناحية أخرى ، وهي أنها لا تتعمق في الحوادث والأشخاص ، فلا تتمكن الفن المسرحي أن يستغل كل قوته المعبرة الكامنة في طبيعته ؛ إذ لا تتيح للممثل أن يعرض الإنسان في تعقده وتشعبه كما ينبغي له أن يُعرض ؛ لكن الكاتب المسرحي متأثر بكثير من العوامل التي تحدد له نوع الصراع الذي يختاره موضوعاً لروايته .

فن هذه العوامل الكثيرة التي تسيّر الكاتب المسرحي في فنه ، وتضطره اضطراراً أن يتخذ لنفسه طريقاً معيناً ، أنه يريد أن يشكل الحوادث التي تقع خلال ساعتين تشكيلاً يوحد بينها ويكسبها قوة وشدة وقع في نفوس نظارته ؛ فهو ملزم بالضرورة أن يتصرف بأكثر عنايته إلى البطل ، فيوليهِ اهتماماً لا يظفر بمثله سائر أشخاص الرواية ؛ وبذلك يرسخ

البطل في أذهان المشاهدين أكثر من سواه ؛ ولكن لا بد لهذا البطل أن يصطرع ويختصم ، وأن يكون الصراع وأن تكون الخصومة مع نديّ وقرين . فماذا يصنع الكاتب وكل أشخاص الرواية أدنى منه شأنًا وأقل قوة وخطرا ؟ إذا فليُستَرِ معركة بينه وبين جماعة ، أو قل بينه وبين طائفة اجتماعية ، أو بينه وبين تقاليد المجتمع وعقائده ؛ وقد يؤدي ذلك إلى انتقال ميدان الصراع من الدنيا الخارجية إلى العالم الباطني ، إلى دخيلة نفسه ، فيكون موضوع الرواية صداما بين البطل ونفسه ، بين نوازعه المختلفة ودوافعه المتعارضة ، بين واجبه الوطني وولائه لأسرته - مثلا - أو بين الحب والواجب أو بين نداء العقل ونداء القلب وهكذا ؛ في مثل هذه الحالة نرى البطل ، وكأنما تمزقه النوازع المختلفة والدوافع المتعارضة تمزيقا مخيفا ؛ ويترتب على ذلك أن يجعل الكاتب المسرحي لهذه العوامل الباطنية الماثلة قوة أعنف مما يجعل للفرد الذي يحتويها ، وتلك ناحية سنعود إليها بعد حين ، وحسبنا أن نقول إن مثل هذه المسرحية تمثل فعلا لا يقع في صميم المجال المسرحي ، وإذاً فهو فعل لا يمكن للمسرحية أن تبلغ فيه حد الكمال لأنه خارج عن طبيعتها ؛ أو قل إنه فعل لا يستغل كل عناصر الرواية المسرحية ، فهو يهمل المسرح ولا يستخرج منه كل ما يمكن أن يستخرجه من قوة تضيف إلى قوة التعبير .

الفعل الذي يمثل على المسرح هو فعل إنسان قد تضارب وتعارض مع أفعال سائر الناس ، ولكن أي صراع يناسب التمثيل المسرحي ؟ سنقول : هو الصراع الذي يقتضيه الجو الذي تقع فيه الحوادث ؛ فأى المناظر وأى الجواء يكون المسرح على أكمل مراتبه وهو يمثلها ؟ لقد رأينا أن المسرح

مثابة الميدان يلتقى عليه الممثلون فيتفاعلون ، كما يلتقى الناس في الحياة الواقعة ؛ فهو وسط اجتماعي لا يكون فيه الفرد فرداً قائماً بذاته ؛ لكننا نعود فنقول إن الحياة الاجتماعية التي تربط الأواصر بين الفرد وغيره صنوف وأشكال ، فقد تكون «الجماعة» أسرة وقد تتدرج في الكبير والاتساع فتكون جمعية أو قرية أو حزباً سياسياً ، أو سكان هذه الأرض كلها ، أو كل ما يعمر الكون من أرواح ، فهل يلائم الرواية المسرحية جماعة من هذه الجماعات دون أخرى ؟

مما ينفعنا في الإجابة عن هذا السؤال أن ننظر إلى المسرح ومناظره ، فهما عامل قوى يوجه الرواية المسرحية إلى خير جماعة تختارها موضوعاً لتمثيلها ؛ فافرض أنك في مسرح في مدينة القاهرة تمثل عليه رواية تقع حوادثها في غرفة الاستقبال من منزل في لندن ، فإذا تتوقع أن ترى من توقع أن ترى مناضد ومقاعد وما إليها مما يصح أن يكون في غرفة الاستقبال من بيت إنجليزي . وعلى الرغم من يقينك بأن هذه المناضد والمقاعد التي تشاهدها على المسرح لم تكن قط في بيت في لندن ، فأنت توقن كذلك أنها تماثلها وتحاكيها ، وإذا فالمسرح يحاول أن يكون بين أشياءه وبين الأشياء التي يمثلها شبه كالذي بين الأصل وصورته ، أو بعبارة أخرى ، يميل المسرح بما عليه من أشياء أن يكون واقعياً بصور الحقيقة كما هي . ثم تجيء المناظر المرسومة والستائر فتريد من هذه النزعة الواقعية . وتاريخ المسرح من أوله إلى آخره يتلخص في جهاده المتصل أن يقرب من تصوير الواقع جهد المستطاع ، فتراه يصطنع الوسيلة إثر الوسيلة مما يدنو به من هذه الواقعية المنشودة . وقد حقق المسرح ما ينشده من تصوير الواقع تحقيقاً بلغ

أقصى مداه في المناظر التي تمثل البيئة الاجتماعية المباشرة كالمنازل والشوارع ، وبواطن الدور والمباني ، كتصويره لغرف البيوت أو الفنادق ، وللمكاتب والتاجر . وقد ساعده على النجاح في تمثيل هذه الأماكن المغلقة أنه بحكم هندسته يشبه الغرفة أو المكتب أو المتجر بجدرانها الثلاثة التي يقع عليها بصر الرائي .

نتج عن هذا كله ميل طبيعي في المسرح نحو الواقعية فيما يمثله ، أضف إلى ذلك ميل المسرحية بطبيعتها أن تعالج الشؤون الاجتماعية ، أعنى شؤون الإنسان باعتباره عضواً في جماعة ، وأن تكون هذه الجماعة واقعة ملموسة كالأسرة ، أو المدينة ، أو القرية ، أو الطائفة التي ينتمي إليها الفرد ، وما إلى ذلك ، فتصور المسرحية ما يقع من صدام بين الفرد وتقاليد الأسرة ، كأن يمثله وقد أفلت من والديه ليؤسس أسرة لنفسه ، أو يمثله وقد أراد أن يظفر بزوجة رجل آخر وما شابه ذلك . وكذلك تصور المسرحية ما يقع من صدام بين الفرد وطاقته التي ينتمي إليها أو جماعته التي هو عضو فيها ، كأن يمثله يعمل حيث تقضى التقاليد الدينية أن يقف العمل ، أو يمثله صاحباً بالحديث في حجرة المطالعة العامة حيث القراء يريدون الصمت ، أو يلبس الجلباب حيث يجب أن يلبس غيره ، أو يخلع الطربوش في وقت لا بد فيه أن يلبسه وهكذا ؛ هذه أمثلة قليلة من الخلاف الذي يقع بين الفرد وما يحيط به من أفراد المجتمع في منزله أو في ناديه أو في مكان عمله . وصفوة القول أن المسرح يعمل على تمثيل الحياة كما تبدو ؛ ولاحظ أن هناك فرقاً بين الحياة كما تبدو للعين وبينها على حقيقتها ، والمسرح يهتم بها كما تترأى وتبدو بغض النظر عن حقيقتها ، هو يأخذ الأشياء بظواهرها لا بمحطاتها الكامنة

وراء تلك الظواهر ، أى أنه يصور الحياة من السطح لا من الأغوار والأعماق ، فهو مثلاً يمثل السلوك الظاهر ولا شأن له بمبادئ الأخلاق الكامنة وراء هذا السلوك ، ويقف عند تقاليد المجتمع وأوضاعه ولا يأبه بمشكلات الكون الكبرى . وبعبارة أخرى فإن المسرحية ملزمة — بحكم استخدامها للمسرح وأدواته — أن تتجه اتجاهاً واقعياً ، وأن هذه الواقعية لتزداد شيئاً فشيئاً كلما سارت المسرحية في طريق التطور ، وكلما ازدادت في تطورها وواقعتها تبع ذلك ازدياد في ميلها إلى الملامى دون المأسى ، فالسير في طريق الواقعية يوازيه حتماً رجحان الملهاة على المأساة ، وذلك ما وقع فعلاً في تاريخ الرواية المسرحية ؛ فالكثرة العظمى مما يخرج أديباً اليوم من المسرحيات ملاءه ، وارجع ببصرك إلى بدء الرواية المسرحية في تاريخ الآداب الأوربية ، تجد للمأساة الرجحان ، ثم تعادلت أيام النهضة الأوربية ثم أخذت الملهاة تظفي على زميلتها وتسود . ومن الخطل أن نعلل هذه الظاهرة بأننا اليوم أقل جدّاً وأكثر هزلاً من أسلافنا ، والتعليل الصحيح إنما يلتمس في طبيعة المسرحية ذاتها . فهذا التحول نتيجة لا مندوحة عنها لما طرأ على عناصر المسرحية من تغير ، وبخاصة صناعة المسرح نفسه وإعداده بأدواته .

وتتضح العلاقة بين الملهاة والواقعية إذا عرفنا الفروق بين الملهاة والمأساة ؛ فقد رأينا فيما سلف أن الرواية المسرحية تمثل صراعاً ، والصراع إما أن ينتهى بالنصر أو بالفشل (لأن التعادل الذى لا هو إلى النصر ولا هو إلى الفشل ليس نهاية لموضوع الخلاف ، بل هو تسويق وإرجاء لصراع آخر) . فأما المسرحية التى تنتهى بفوز البطل — والفوز عادة ظفر بزواج

امرأة يجهبها - فلهامة ، وأما التي تنتهي بفشله - والفشل عادة يقتضى موته - فمأساة . على أن العبرة ليست بالنهاية وحدها ، وإلا لكانت المأساة والمهامة كلتاهما سواء في سائر الأجزاء حتى الفصل الذى يسبق الأخير ؛ فإن كان الفصل الأخير فوزاً للبطل كانت ملهامة ، وإن كان فيه قضاؤه كانت مأساة . فالخاتمة في الحقيقة نتيجة لازمة للفصول السابقة كلها ، وفيها العقاب أو الثواب الذى يترتب على سلوك البطل في مجرى الرواية كلها . ولو أراد المسرحى لبطل الرواية أن يموت في نهايتها فتم عليه أن يرتب الحوادث ترتيباً محكماً بحيث يجيء الموت نتيجة طبيعية لا تثير العجب والاستنكار .

ماذا يحدث إذ نقصد إلى المسرح لنشاهد فيه مأساة ؟ إننا ندفع أجراً لقاء « متعة » نربحها من رؤية منظر فيه الأسى وفيه الموت ! ترى أيكون ذلك منا حقاً لا يبرره العقل السليم ؟ لننظر إلى الأمر عن كثب ، نحن ندفع أجر الدخول ، ونستوى في مقاعدنا ، ويرفع الستار ويقدم لنا المسرحى بطل الرواية رجلاً ليس لنا به صلة كائنة ما كانت ، لكن المسرحى سرعان ما يستميلنا بفنه ، فلا تكاد تمضى الرواية في حوادثها قليلاً حتى يكون البطل قد تسلل إلى قلوبنا واحتل من نفوسنا مكانة كأننا معه على وِدٍ قديم ، ثم تمضى الرواية وتزداد بالبطل إعجاباً ، حتى إذا ما بلغ حبنا له وإعجابنا به أقصى الحدود ، أخذ المسرحى نفسه يتسلل وراء البطل خفية ثم يضربه الضربة التي تقضى عليه ويكون في ذلك اختتام . فكيف نحتمل مثل هذه الفجيعة تقع على صراى منا فوق المسرح ! لماذا لا يحدث للنظارة وقد أوديت في شعورها أن تنهض من فورها ثائرة تصب لعنائها على المسرحى

الذى لم يعرف قلبه الرحمة وظن النظارة في مثل فظاظته وغلظة قلبه ؟
أم ترى المؤلف المسرحى يفترض أننا بغرائزنا نستمتع بموت من أحببناه
وأعجبنا به ؟ ولو لم يكن ذلك لما اقتضانا أجراً ولما دفعناه ؛ اللهم إن كان هذا
شأن المأساة فما أغنانا عن رؤية الفجيمة لقاء مال ندفعه ! لكن المأساة
ليس هذا شأنها ، وما أصاب رجالُ النقد الذين زعموا أن المأساة والمهابة
متشابهتان كل التشابه في مجرى الحوادث ولا تختلفان إلا في الختام ، فقد
زعموا أن ما يصلح لمهابة قد يصلح مأساة لو تغيرت الخاتمة وحدها ؛ لكننا
لا نذهب معهم فيما ذهبوا إليه ، ونحتم أن يجيء موت البطل في المأساة
نتيجة طبيعية لمجرى الحوادث حتى لا نصدم النظارة في شعورهم ، يجب أن
يشعر هؤلاء النظارة أن موت بطلهم الذى ظفر منهم بالحب والإعجاب
لم يكن عنه محيص ، لأنه — كما يرون — جزاءً وفاقاً لما قدمت يداه ،
وليس هو بالعقاب الظالم المفاجئ الذى لا تبرره المقدمات ؛ فنذ بداية الرواية
يضع المؤلف المسرحى عنصراً أو مجموعة عناصر ، ثم يدعها تفعل فعلها
وتسير سيرها المنطقى الصارم المحكم الدقيق ، فإذا بها تنتهى إلى ختامها
الطبيعى وهو موت البطل . تلك هى المأساة الجيدة عندنا ، وخير مقياس
تحكم به على جودة المأساة أن ترى هل تحقق عند مشاهديها الشعور بأن
موت البطل محتوم بحكم الحوادث ، فإن فعلت جادت وإلا فاحكم عليها
بالضعف والفشل ؛ لو شعرت لحظة واحدة وأنت تشاهد مأساة أنك تود
لو نهضت من كرسيك لتتقذ البطل من موقفه فاعلم أن المأساة ضعيفة
فاشلة . فمثلاً قد يصبح مشاهد إذ يرى روميو قد همَّ بقتل نفسه إلى جانب
ما ظنّها جثة حبيبته جوليت ، أقول قد يصبح مشاهد في مكانه محذراً روميو

الأليمة فعلته لأن جوليت في حالة من التخدير وليست بميتة ، فتكون هذه الصيحة نقداً سليماً نوجهه إلى رواية شيكسبير « روميو وجوليت » ، لأن هذا الصائح لم يحسّ من أعماق نفسه أن روميو سيموت نتيجة لازمة لما قدمت يداه ، بل شعر أنه موت ظالم وقع في غير موضعه ، وإن كان هذا هكذا فالرواية ضعيفة بغير شك من هذه الناحية . إننا نعتز أن « روميو وجوليت » مترعة بألوان السحر الفني الذي لا يستطيعه إلا شاعر في عظمة شيكسبير ونبوغه ، لكنها من حيث هي مأساة فيها ضعف لا شك فيه ، مصدره هذا الشعور الذي أشرنا إليه ، وهذا الشعور إنما نشأ عن ضعف في منطق الحوادث ، أدى إلى نتيجة لا تلزم حتماً هذه المقدمات . الموت في ختام هذه الرواية ليس وليد الحوادث نفسها ، إنما هو ضربة من القدر شاءتها المصادفة . وربما شاءت سواها . وقد أدرك ذلك شيكسبير — وهو الفنان العبقري — فأدخل في فنه عنصر « القدر » ليسعفه بموت البطل حيث لا تسعفه حوادث الرواية نفسها ، لكننا اليوم إذ نشاهد رواية لشيكسبير فيها إصبع القدر لا نعتز بهذا العامل الدخيل على أنه جزء من طبائع الأشياء ، لأنه في رأينا اليوم اسم آخر يطلق على المصادفة العمياء التي تقع لغير سبب ظاهر ؛ وفي رواية « روميو وجوليت » يلجأ شيكسبير إلى حيلة فنية أخرى يخفف بها من وقع الموت المفاجيء على النظارة ، وهي إصلاح ذات البين بين الأسرتين المتخاصمتين — الأسرة التي منها روميو والأسرة التي منها جوليت — لعل هذا الوئام بين أسرتي الشهيدين يشفع له عند نظارته ، لكنه في الحق عوَض ضئيل إذا قيس إلى الفاجعة الأليمة .

يُشترط لخاتمة المأساة أن تكون نتيجة لازمة لطبائع الأشياء ، حتى

يشعر المشاهدون أنها متفقة مع ما يسود الكون كله من سببية مطردة لا تتخلف فإن وقعت الأسباب فلا مناص من وقوع المسببات في أثرها ؛ لا يجوز أن يجيء موت البطل في النهاية بفعل المصادفة التي لا تجد مبرراتها في فصول الرواية ، بل يجب أن تصعد الحوادث بعقول النظارة خطوة خطوة حتى تبلغ بها ذروة مرتكزة على الماضي كله ؛ هنالك مأس يموت أبطالها بفعل حوادث عارضة أو عوامل مؤقتة فلا شك في أن هذه المآسى معيبة لم يكمل فيها ، إذ أعوزها شعور المشاهد بأن القوانين التي تتحكم في حوادثها هي نفسها القوانين التي يسير بمقتضاها الكون كله ؛ فقد يموت البطل مثلا في حادثة تصدمه فيها سيارة فتقضى عليه ، ومثل هذه الحادثة مما يقع في الحياة ويستدر العطف والإشفاق ، ومع ذلك فلا يجوز للمؤلف المسرحي أن يختارها نهاية لبطله ، لأنها تُشعر بعامل المصادفة الذي لا ينساق مع قوانين الكون ؛ اللهم إلا إن كان المشاهد ممن يعتقدون أن اصطدام السيارة نتيجة ترتبت على ألوف الحوادث قبلها ، منذ الساعة الأولى التي رُصفت فيها الطريق ، ومنذ الطريقة الأولى في صناعة السيارة ، ومنذ اليوم الأول في حياة البطل ، ودقائق الحادثات تجري على صورة معينة من شأنها أن تؤدي في لحظة معينة إلى أن تصدم السيارة البطل في هذا المكان ؛ نقول إنه بغير هذه العقيدة — وهي بعيدة عن معظم المشاهدين — لن يسمعك إلا أن ترى في موت الرجل تحت مجلات السيارة خروجا على المألوف وشدوذا في القانون . ونتيجة لا تلزم طبائع الأشياء ، وإذاً فمأساة كهذه ضعيفة في نفسها .

تلك هي المشكلة في كثير من المآسى الحديثة التي تُؤثر في الأعم

الأغلب أن تختار موضوعها ما بين الفرد وموقفه الاقتصادي من تعارض
وصراع . وخير مثل يساق لذلك روايات « جُولز وِرْدِي » ؛ فلو جعلت
تحسُّ وأنت تشاهد الرواية أن النظم الاقتصادية والقضائية القائمة التي يصارعها
البطل فتصرعه في النهاية — لو جعلت تحس أن هذه النظم رغم ما يبدو أنها
مؤقتة عرضية قد تتغير وتتبدل ، ضاربة بجذورها في طبائع الأشياء الثابتة
الدائمة — كانت المأساة جيدة لا غبار عليها ولا عيب فيها ؛ لكنك
لا تحس هذا الإحساس في المآسى الحديثة ؛ بل إن المؤلف المسرحي نفسه
يعرض عليك في رواياته هذه النظم الفاسدة التي تصرع الأفراد ، ليستحثك
على إصلاحها وتغييرها ، وما دمت قد شعرت أن الأسباب التي انتهت
بمصرع البطل عرضية عابرة لا تَمْتُّ إلى نظام الكون المطرد وقوانينه
الدائمة الصارمة التي لا تتخلف ، كانت المأساة معينة في معناها ؛ نعم قد تستدر
منك العطف والاشفاق ، لكنها مع ذلك يعوزها « العنصر الكوني » أي
يعوزها العنصر الذي يوحى إلى المشاهد أنه يرى قطعة تأتلف مع نواميس
الكون ، ليس بينها وبينه نبوءٌ ولا نشاز ؛ ولسنا نريد بهذا أن نزعج أن
ظروفاً معينة ، أو موضوعاً معيناً ، يستمضي على الفنان فلا يمكنه من
معالجته على نحو يجعله « كونياً » كما ينبغي له أن يكون إذا قصد به إلى
الكمال الفني ، وفي هذا قدرة الفنان ونبوغه . إنما أردنا أن نوضح قاعدة
للحكم على المأساة بجودة الفن أو ضعفه ؛ فليس أصحاب المآسى الحديثة من
الفنانين المجيدين ، تطبيقاً لهذه القاعدة ؛ هم يعالجون المشكلات الاجتماعية حقاً ،
يشخصون الداء ويصفون الدواء ، فينتفع بهم نظام المجتمع ، فإن استحقوا
على مجهودهم الجزاء فأنما هو الجزاء الذي تقدمه لمن ينفعنا في أخلاقنا وبنائنا

الاجتماعي ، وليس هو بالجزء الذي يستحقه الفنان التقدير في فنه . ونعود فنقرر الفكرة من جديد ترسيخا لها في الأذهان ، وهي أن مآسى «إيسن» ومن لفّ لفّه من رجال الرواية المسرحية في عصرنا الحديث ، وهم جميعا يعالجون في مسرحياتهم مشكلات اجتماعية ويبينون أن للنظم القائمة كثيرا من الضحايا لاضطرابها وفسادها ، مآسى «إيسن» ومن لفّ لفّه قد تعد جيدة لو اعتبرت البيئة الاجتماعية بنظامها الراهن جزءا من نظام الكون ليس لنا برده قبْلُه ، أو بعبارة أخرى لو كنتَ قدَرِيًّا ، يؤمن بأن كل أوضاع الحياة من فعل القضاء الذي لا رادَّ له ، عندئذ تشاهد المأساة وتشهد البطل صريحا أمام هذه النظم الاجتماعية ، فتدرك أنه هزم أمام قوة تشتمل الكون كله . فتكون المأساة جيدة سليمة ؛ أما إذا نظرت إلى النظم الاجتماعية نظرتك إلى الأشياء العرضية السطحية العابرة التي كان يمكن اجتنابها ، والتي لا يزال في وسعنا أن نصلح فيها كما نريد ، فليست المآسى الحديثة من جودة الفن في شيء .

وليس نختم الملهاة كل هذا الخطر الذي عزوناه إلى ختام المأساة ، لأن الملهاة لا تخلُصُ إلى نهاية يكون الأمر فيها موتا أو حياة ؛ وكذلك تقل نظرنا أهمية العوامل والقوى التي تتفاعل في مجرى الرواية وتؤدي إلى الخاتمة ؛ تقل في الملهاة عنها في المأساة ؛ الحوادث في الملهاة أقل شأنًا وأخف وزنا منها في المأساة ؛ فلو صورت لنفسك بطل المأساة وقد وقف أمام محكمة القدر تطوح به هنا وهناك جريا على قوانين الكون الثابتة ، فلك أن تتصور بطل الملهاة رجلا تفصل في أمره جماعة النادى لتقبله عضوا بين أعضائها أو لا تقبله ؛ فالملهاة تختار الحوادث السطحية التافهة الخفيفة وترك للمأساة الحوادث

العميقة الجادة ذات الخطر البعيد ؛ الملهاة تنظر في الرجل هل تحول له عاداته وصفاته أن يكون عضواً في نادٍ أو لا يكون ، والمأسة تنظر في الرجل هل يقضى عليه بالموت لما قدمت يدها أو لا يقضى ؛ فمن شأن الملهاة أن تعالج من الأشخاص عاداتهم التي قد تتفق أحياناً مع أوضاع المجتمع وقد تتعارض أحياناً ، ولكنها على كل حال لا تصم الشرف ولا تمس صميم الأخلاق ؛ من شأنها أن تصور من الأشخاص جوانبهم التي تجعلهم مصادر شغب في المجتمع ، لكنها لم تبلغ من العمق والجد حداً يجعلهم بين المجرمين الآثمين ؛ فإن كان بين بطل الملهاة وبين المجتمع الذي يحيط به صراع وتضارب فمن أجل هذه التوافه ؛ فهو يثرثر والناس يريدون الهدوء والصمت ، وهو يشمخ بأنفسه والناس يريدون التواضع ؛ ففي مثل هذا التعارض بين الصفات السطحية الخارجية للشخص وبين نظم المجتمع العرضية المتغيرة العابرة ، يكون موضوع الملهاة . العالم الذي تتحرك فيه الملهاة تسيّره التقاليد ، وأما العالم الذي تتحرك فيه المأساة فتسيّره القوانين الطبيعية التي لا تتخلف ؛ فليس هناك قانون كوني صارم يحتم أن ننطق بحرف القاف في مثل « قلم » ألفا أو جيم ، لكن إن تواضع القوم على نطقه ألفاً وجاء رجل ينطقه بالجيم ، كان في ذلك تعارض بين عادته وبين الجماعة التي هو عضو فيها ، وفي مثل هذا التعارض تكون ملهاة ، ومثل هذا الخارج على أوضاع الجماعة يكون بطل الملهاة ، وعاقبة خروجه أن يعاقبه الناس بالضحك والسخرية ؛ وأغلظ أنواع الملاحى هو ما يختار بطله رجلاً لا يأتي الأشياء إلا معكوسة مغلوطه مقلوبة ، وعندئذ يكون بطل الملهاة مُهرجاً لا أكثر ولا أقل ؛ فيدخل هذا المهرج المسرح سائراً على يديه ورجلاه إلى أعلى ؛ ويضع السترة حيث

تواضع الناس أن يضعوا السراويل ؛ ويقول ألفاظا تعنى عكس ما يريد
وهكذا ؛ وتدرج الملهاة صاعدة من هذا التهريج الصبباني الغليظ إلى ألوان
من الانحراف دقيقة لطيفة ؛ لكن أساس الملهاة واحد في كلتا الحالتين .
ولئن كان المسرح وأدواته يحاول أن يمثل الواقع كما يبدو للعين فهو في
هذه المحاولة أبلج في تمثيل الملهاة منه في تمثيل المأساة ؛ مادامت الملهاة
تتحرك على سطح الحياة الظاهر ، والمأساة تغوص إلى الأعماق . إنه أيسر
على المسرح بغير شك أن يمثل ثياب الرجل من أن يمثل قلبه الدفين ، وأن
يمثل عاداته الظاهرة من أن يوضح مبادئه الكامنة في نفسه ، وسلوكه البادى
من أن يمثل أساسها الخلق الراسخ . والملهاة أقرب من المأساة إلى المجتمع
الذي يمسننا من قريب ، هي أقرب إلى حياتنا في الدار والنادى ومكان العمل .
ولما كان أيسر على المسرح وأدواته أن يمثل هذه البيئة القريبة تمثيلاً واقعياً
صادقاً ، أيسر عليه أن يمثل غرفة في الدار أو بهوا في النادى أو حجرة في
مكان العمل ، كانت كل العوامل المسرحية مؤدية إلى نجاح الملهاة أكثر
مما تؤدي إلى نجاح المأساة . ومن ثمَّ كان تطور الملهاة وتطور المسرح
يسيران جنباً إلى جنب كما أسلفنا لك القول ، ومن ثمَّ كان التوفيق الذي
أصابه أديب المسرح في ملاهيمهم في عصرنا هذا ، فنستطيع أن نضع
ملاهي « برنارد شو » في طليعة ما عرفته آداب العالم من الأدب المسرحي
حتى اليوم .

ولا أحب لك أن تفهم من هذا الذي عرضته أمامك من خصائص
الملهاة والمأساة ، أن الملهاة خلفة موضوعها تخلو حتماً من الجدد العميق ؛
فامتيازها ومجال نبوغها أنها تصور الأشياء من ظواهرها ، ولا تتعمق فيما

يكمن وراء هذه الظواهر البادية من مبادئ عميقة؛ امتياز المهارة ومجال نبوغها أنها تصور من الأشياء جانبها المادى؛ والصعابُ التى تقيمها فى وجه بطلها أدخلُ فى شئون الحياة العارضة منها فى أصولها الحيوية الجوهرية. والمبادئُ التى يخرج عليها بطل المهارة هى التقاليد السائدة فى جماعة — ضاقت حدودها أو اتسعت — وليست هى النظم الأبدية الثابتة فى الخير والشر والصواب والخطأ؛ لكن المهارة تستطيع أن توسع من أفاقها بحيث تمثل النظام الاجتماعى الذى يظل الإنسان بصفة عامة، ولا يقتصر على قوم أو طائفة، وتستطيع أن تجعل التقاليد التى يخرج عليها البطل مما يؤمن به الجنس البشرى كافة ضرورةً لا مندوحة عن رعايتها وصيانتها لتسير الحياة الإنسانية سيرها فى أمن وسلام. فالبطل فى الملامح الخفيفة يستمد بطولته هذه من خروجه على تقاليد طائفة أو فريق محدود من الناس، والبطل فى الملامح الرفيعة بطل لأنه يخرج على أوضاع الجنس البشرى كله، ويتحدى ما يملكه الإدراك الفطرى السليم الذى يهدى — أو يجب أن يهدى — الإنسان فى سلوكه وتصرفه. فمن أخطأه هذا الإدراك الفطرى، فثار على ما يوحى به، وتحدى ما يملكه يُعدّ تائراً على المجتمع متحدياً له، لأنه لا يعترف بالشروط والقيود التى لا بد من رعايتها إن أريد للإنسان حياة آمنة فوق هذه الأرض. والمهارة بما تصوره لنا من شروط الحياة الواجبة المفروضة، إنما تقصد إلى غاية عملية خالصة، تريد أن تبصّرنا كيف ينبغى أن نحيا حياة مستقيمة لا تعارض فيها ولا تضارب، وتريد أن تمدح الحاصلات التى تعين على مثل هذه الحياة، وأن تمدح فى الحاصلات التى تعرقل سيرها وتوق مجراها؛ غاية

المهارة أن تفصل ما يصلح للعيش من صفات ، تاركة لزميلتها المساة أن تبين ما هو حقيق بالتضحية والموت في سبيله من تلك الخصائص والصفات ، المهارة تأخذ الأمور كما هي ، ولا تبحث عما يمكن لها أن تكون عليه ، ولا ما ينبغي أن تصير إليه ، تأخذ العالم كما يبدو للعين ، لا كما هو في حقيقته الخافية ، وروح المهارة وصميمها أنها تجعل من الإدراك الفطري السليم فيصلا يفرق بين الطيب والخبيث ، فالبداهة عند المهارة هي الحكم الأول والأخير ؛ فما رأيت بالبداهة الفطرية أنه صحيح فهو صحيح ، وليس بك حاجة إلى تعمق الأمور إلى جذورها وأصولها . وحكم البداهة عند المهارة هو مفتاح السعادة والنجاح في هذه الحياة الدنيا التي نحياها ، في هذه الحياة الدنيا التي جعلت للناس جميعاً ، ولم تخلق لفريق من الناس دون فريق ، والتي ترى الحياة فيها مشكلة عملية تحتاج إلى حلول عملية ، لا إلى فروض نظرية ، حتى يتاح للفرد أن يعيش بين الناس في غير تضارب مع تقاليدهم وقوانينهم ومصالحهم ، وفي غير تعارض مع ما للطبيعة من شروط وفروض . المهارة من شأنها أن تفصل للناس أسلوب العيش الهانئ السعيد ، وليس من شأنها أن تُعد الإنسان للخلود بعد الموت ، مهمتها السعادة هنا لا هناك ، ومجالها الحياة الدنيا لا الحياة الآخرة .

تلك إذاً غاية المهارة ؛ فامتيازها ومجال نبوغها أن توضح ضرورة الإدراك الفطري السليم ، ضرورة الاحتكام إلى البداهة التي لا عوج فيها ولا التواء ، كي نعيش في هذه الحياة الدنيا خير عيش مستطاع . وعلامة المهارة الجيدة في أنها هي هذه النظرة الصادقة التي تفرق بها بين السويِّ والمتوى ، بين المألوف والشاذ ؛ علامتها هي إرهابها لحواسنا إرهاباً يُشعرها بما يقع من

تناقض بين حماقة الحق وبين ما يستوجبه الإدراك الفطري والبداهة السليمة؛ علامتها أنها تصور العالم وقد سادته النظام بفضل ما فيه من تناسق بين الأجزاء ، وتناسق الأجزاء في صميمه وجوهره إن هو إلا حب الإنسان للإنسان ، وتسامح سخى كريم يصدر عن روح الفكاهة ؛ علامتها أنها تنظر إلى الدنيا كما هي ، تحتملها ، لا تضجر بها ولا تضيق ؛ تلك هي الغاية التي تلتبس إليها الملهاة الجيدة مختلف الوسائل والسبل ، فقد تسلك إليها سبيل إظهار الفعل المنحرف بوضعه في محيط يبرز انحرافه واعوجاجه . وفي هذا التباين الواضح بين الشيء وما يحيط به ما يستثير الضحك ، كأن تلبس عبداً أسود قبعة من الحرير الأبيض ، أو أن تجعل الماخن المأفون يقف موقف الواعظ الهادي . فهذا تناقض تلمحه العين . وقد تسلك إليها سبلا أخرى في بيان التناقض والتباين ، إذ توضح التناقض بين الفكرة والفكرة ، لا بين الشيء المنظور والشيء المنظور . وفي التناقض الذي يلمحه العقل ولا تراه العين فطنة بارعة ، ومن ثم كان الحوار الفكاهة من أفعل أدوات الملهاة ، لأنه مجال خصيب للمؤلف المسرحي أن يعرض فيه الفكرة ثم لا ينفك يقرنها إلى أضدادها وأشباهاها مقارنة تبين على الفور أوجه الضعف والركاكة فيها . فكم فكرة لنا رسخت في أذهاننا بحكم العرف القوي ، ولم تتبين سخفها وغضاضتها إلا حين تعرض لها كاتب مثل « وايلد » أو « شو » فوضعها أمام عقولنا جنباً إلى جنب مع أشباهاها ، فظهرت لنا فيها أشياء لم تدُّر بخلدنا من قبل ، وبهذا اهتز أساسها ، وترخ بناؤها ، وقد كان متيناً مكيناً .

ولنعد الآن بحديثنا إلى المأساة ؛ تمثل المأساة فعل الفرد وهو في صراع

مع بيئته ، وليست غايتها عملية كاللهاة ، إنما هي مطلقة مجردة تبحث عن القوى النظرية والقوانين العامة التي تسيّر حوادث الحياة ؛ ومن ثم رأيت مآسى كل عصر خير مرآة تعكس لك عقائد ذلك العصر فيما يتعلق بالقوى التي تتحكم في مصائر البشر ، ولكل عصر في ذلك عقائده ؛ فالأساسة بهذا المعنى تنطوي على فلسفة عصرها ، لأنها تمثل الفعل الذي يشف عن القوة العليا المدبرة للكون المسيطرة على ما فيه ، في رأى ذلك العصر ؛ وعلى الرغم من ذلك فليس مؤلف الأساسة فيلسوفا يحل بعقله الكون وقواه ، ليستخرج القوة العليا الكامنة وراء ظواهر الوجود ، إنما هو رجل ذو خيال خصيب يدرك عناصر تلك القوة بقوة خياله ؛ وليس لكاتب الأساسة عن إدراك هذه القوة المتسلطة المسيطرة محيص ، لأن مأساته لا بد لها أن تقرر مصير بطلها بالموت والحياة ، فمن ذا يصرف مثل هذا القضاء الخطير غير قوة يعتقد العصر وأهله أن لها الأمر في آجال الرجال ؟ وعظمة منشىء الأساسة تنحصر في قدرته على إيهام النظارة بفعل تلك القوة الخفية الجبارة ، إيهاما لا يدع لهم مجالاً للشك بأنها هي صاحبة الحول والطول والنفوذ والسلطان ؛ فالأساسة سلسلة من الأفعال يتلو بعضها بعضا ، وينتهي بها البطل إلى قضائه المحتوم ، فواجب الأديب أن يحببك هذه المراحل حبكا محكما ، بحيث يبدى لنظارته في جلاء لا يقبل الشك أن البطل سائر في طريقه ذاك مسيرا بتلك القوة العليا لا يلوى ولا ينحرف ؛ وما تلك القوة العليا بالطبع إلا ما تتعلق به عقيدة العصر ؛ فقد كانت «ربة الانتقام» عند اليونان هي المصرفة للبشر ؛ فكان على كاتب المآسى عند اليونان مثل : « اسخيلوس » و « سوفوكليس » ، أن يؤلفوا مسرحياتهم على نحو يجعل

الأمر كلها من فعل « ربة الانتقام » ، ولم يصغروا من شأنها في أعين الناس فيرمزوا لها بشخص يظهر على المسرح أمام الأبصار . إنما جعلوها يدأ خفية ، تبدى آثارها للناس ولا تبدو ؛ وبهذا لم يزلوا في خطأ زلّ فيه رجال المأساة في العصور الوسطى ، إذ جعل هؤلاء قواهم العليا مثل « الخير » و « الشر » و « الضمير » و « التوبة » إلى آخر هذه المعاني المجردة التي شخصوها وجسدوها واعتبروها مصرفة للأمر ، ثم جعلوها تبدو على المسرح صموزا لها بأشخاص الممثلين ، فكان ذلك بغير شك تخفيفا من خطرهما وتهوينا من شأنها ؛ خذ مأساة « أُوَيْدِيس » عند اليونان ، فقد تزوج « أُوَيْدِيس » من أمه على غير علم منه ؛ لكن الجريمة ترتكب جهلا لا تجد مغفرة عند « ربة الانتقام » ولا بد أن يكفّر الآثم عن إثمه ، لأن قوة سماوية عليا قد أوديت بفعله ، فلا مناص من التكفير ليزول ذاك الأذى . لقد كان « أُوَيْدِيس » أداة جاءت إلى الأرباب بالسوء ، فلا بد أن ترد الأرباب عن نفسها بالسوء في شخص « أُوَيْدِيس » . وهكذا ترى أطراف القصة في محيط يعلو على المحيط الإنساني الخالص ، ولا تقف عند القوانين الموضوعية المؤقتة ، بل تعدوها إلى قوانين الكون بأسره : فقوانين الكون العليا هي التي أوديت بفعل الآثم ، وقوانين الكون العليا هي التي ترد الإيذاء وتقيم الأمور في نصابها الصحيح ، وليست هي قوانين الدولة أو قوانين المدينة أو تقاليد الأسرة أو النادي أو الحزب الذي ينتمى إليه البطل ، ليست هذه القوانين الموضوعية المؤقتة هي التي تتصرف في الأمر ؛ فجال الفعل في المأساة اليونانية هو الكون الروحاني الأعلى ، لا العالم الأرضي الذي نعيش فيه .

لكن كيف يمكن للمسرح أن يمثل هذا المجال الروحاني؟ كيف له أن يمثل مكاناً لا تحدّه الحدود الموضوعية، وزماناً لا تقيده مقاييس الزمان؟ لقد رأينا أن كفاية المسرح وامتيازُه إنما يظهران في تمثيله للواقع زماناً ومكاناً، وهذه الواقعية هي التي جعلته في عصرنا أداة قوية في إخراج الملامح التي هي أقرب من المأسى إلى الحياة الواقعة. المسرح الحديث يخضع على الفعل شبهاً بالحياة الصحيحة الواقعة، لأنه يحيط الفعل بمكان وزمان يشبهان ما في الدنيا الواقعة من مكان وزمان، أفيكون المسرح الحديث الذي يصلح للملهاة أدنى قوة وأضعف أداة للمأساة من المسرح أيام اليونان وأيام شيكسبير، وإلا فكيف كان هؤلاء وأولئك يمثلون على مسارحهم ما في رواياتهم من عناصر هي أسمى من حياة البشر؟

إن ما جعل المسرح عند اليونان وفي عصر شيكسبير أصلح أداة من المسرح الحديث لتمثيل المأساة - كما كانت تفهم المأساة عندئذ - هو أنهم لم يُعدوا المسرح بحيث يمثل المنظر تمثيلاً واقعياً صحيحاً، إنما كانوا يكتفون فيه بالرمز، فلم يكن عند اليونان مناظر مرسومة يعلقونها على جدران المسرح لتدل على مكان الفعل وزمانه، إنما كانوا يرمزون للزمان والمكان باعتبارها حقيقتين مجردتين، فلم يكن يعنيه أن يمثلوا مكاناً معيناً وزماناً معيناً، وكفاهم أن يقولوا إن الحوادث حدثت في مكان ما وفي زمان ما بغير تحديد؛ كانوا يكتفون فوق المسرح بحاجز يقام في طرفه الخلفي ليكون رمزاً للمكان، ولم يأبهوا في مآسيتهم بتحديد الزمن تحديداً يتفق مع الواقع؛ فليس ما يمنع مثلاً أن نسمع أن أجامنون بسفنه في عرض البحر، ثم نراه بعد لحظة في داره مع زوجته. وحسبهم أن هذه الحادثة وتلك وسائر الحوادث وقعت في زمان،

وليس بذى خطر أن يصور المسرح أوضاع الزمان وأقسامه كما هي في الدنيا الواقعة ؛ وزاد من هذه النزعة نحو التجريد عند اليونان ، أن ممثلهم كانوا يلبسون أقنعة تحفى وجوههم ، فلا يعود الممثل المقنّع شخصاً له قسامته ومميزاته ، بل يصبح صوتاً يمثل نمطاً من أنماط الإنسان ، ونموذجاً من نماذج البشر ؛ وهكذا كان الفعل يأتيه الممثل المقنّع من هؤلاء فعلاً مجرداً من كل جوانبه ، فلا هو يعزى إلى فرد معين ، ولا هو يتقيد بحدود مكان معين وزمان معلوم .

أما المسرح في عصر شيكسبير فكان أقرب إلى مسارحنا الحديثة منه إلى مسرح اليونان الأقدمين ، ولكنه شابه المسرح القديم في اصطناعه للرموز بدل التمثيل الواقعي ، فلم يكن يصور المكان المعين الذى تقع فيه الحوادث ، إنما كان يشير إليه بالرمز الدالّ ، فشجرة توضع على جانب المسرح دليل على غابه ، بل ربما وضعت لوحة كتب عليها وصف المكان المفروض ؛ لكن لم يكن المثلون يقنّعون أنفسهم كأسلافهم اليونان ، بل كانوا على عكس ذلك يمثلون بين النظارة أنفسهم ؛ كان الممثل عند اليونان يمثل في مدرج فسيح يتسع لألوف المشاهدين ، ولذلك لم يكن بدّاً من أن يقف على مبعده منهم ؛ وكذلك ترى الممثلين في مسارحنا الحديثة يفصلهم عن الجمهور حاجز من مصاييح . أما المسرح في عصر شيكسبير فمصطبة بارزة في فناء ، والمشاهدون يجلسون حول جوانبه الثلاثة ، بل يجلسون على أطراف مصطبة التمثيل نفسها . ومن هنا كان المثلون في عصر اليصابات أشخاصاً من لحم ودم وليسوا رموزاً مقنعة ، كانوا أفراداً لكل طابعه المميز وملاحمه الخاصة التى تجعله إنساناً بين الناس ؛ وكان لهذا أثره في قوة

المأساة عندئذ ، إذ أتاحت هذه الفرصة للممثل أن يعبر عن معانيه بلامح وجهه وإشارات جوارحه ؛ فنظرة من العين ، وإشارة باليد ، ونبرة في الصوت قد تزيد في التمثيل قوة ؛ بل كان لظهور الممثل بين النظارة أثر أقوى من هذا ، إذ كان عاملاً ذا شأن في صياغة الموضوع المسرحي عند شيكسبير .

لم تكن القوة العليا التي تسيطر على مجرى الحياة عند شيكسبير « ربة الانتقام » كما كانت عند اليونان ؛ بل لم تكن قوة خارجة عن الإنسان نفسه ؛ إنما يتحكم الإنسان في مصير نفسه ، والقوة العليا نابعة من نفسه لا مفروضة عليه من خارج ؛ فالذي ساق « هاملت » إلى قضائه المحتوم لم تكن قوة آسرة ناهية خارجة عنه ، بل قوة داخلية فيه ؛ ساقته إلى قضائه « فرديتته » أو « شخصيته » ؛ من هنا كان للشخصية الإنسانية في مآسى شيكسبير أكبر شأن وأعظم مكان ؛ فالذي يحدد مسلك الفعل من أوله إلى آخره ويقرر له مراحلها التي يجتازها هو شخصية الإنسان نفسه الذي يقوم بذلك الفعل . فالشخصية — إذأ — هي القوة الدافعة ، ولن تجد سبيلاً إلى فهم مسرحية عند شيكسبير إلا إذا ألمت بعناصر شخصية البطل إلماماً تاماً ، لأنها المفتاح الذي يلقى الضوء على سلوكه وتصرفه . وكثيراً ما ترى شيكسبير يحشر المناظر المسرحية لا ليواصل بها القصة لمجرد أنها فعل متصل ، بل ليتيح فرصة أخرى يدخل بها إلى صميم شخصية البطل ، إذ كلما تعددت المواقف كثرت النواحي التي ندرس منها نفسية البطل وحقيقة خلقه . ولا أمل في فهم الحوادث نفسها فهماً صحيحاً إلا إذا وفقت إلى هذه الدراسة ، إذ بغيرها تظل مفردات الحوادث حلقات مفككة لا تجد

من عامل الشخصية في البطل ما يربطها في سلسلة واحدة .
وقد وجد شيكسبير من نظام المسرح في عصره ما عاونه على بناء
المسرحية على هذا الأساس ، إذ كان الممثلون في طليعة العناصر المكونة
للمسرح والرواية المسرحية ، هم العامل الأول الهام ، وعلى براعتهم تتوقف
قوة التعبير المسرحي للرواية ، فتمكن المؤلف المسرحي بذلك أن يجعل الأفراد
الذين يتفاعلون في الرواية أفراداً لهم شخصياتهم ولكل طابعه المميز ،
لا مجرد أشباح ورموز ، لأنه كلما كان الممثل ذا شخصية حية متميزة أمكن
أن يقوم بدور فيه هذه الخصائص الفردية المتميزة ؛ كان الممثلون إذ ذاك
عاملاً يساعد على تمثيل الواقع ، لأنهم يمثلون أفراداً ممن تصادفهم في الحياة
بين أهلك وجيرتك ؛ لكن البطانة المسرحية من أدوات ومناظر مرسومة
وما إلى ذلك لم تكن تساعد حينئذ على هذه الواقعية كما تساعد عليها اليوم ،
لم يكن يدل المسرح بما عليه من أدوات ورسوم على مكان الحادثة وزمانها ؛
وإذاً فقد كان الممثلون طلقاء من حدود الزمان والمكان ، كأنما هم أفراد
قوامهم الدوافع الأبدية الكونية الخالدة ، ومعنى ذلك أن سلوكهم الخارجي
لم يكن يُنظر إليه نظرة جغرافية تاريخية تربطه بمكان معلوم وزمان معلوم
من بيئتهم التي يعيشون فيها ، بل كان يُنظر إليه باعتباره صادراً عن عالم
روحي كامن في أنفسهم .

وصفة القول أن المسرح الحديث يصور العالم المحسوس الذي يحيط بنا
ويبرز جوانب الحياة الظاهرة البادية ، دون صميمها الخفي المستور . والحياة
الظاهرة المحسوسة العملية كما تبدو أمام أعيننا هي خير مجال لللهام بصفة
خاصة . أما المأساة — فعلى نقيض زميلتها — من شأنها أن تتغلغل إلى

ما وراء هذه القشور الظاهرة التي تغلف الحياة لتضرب في الصميم السكامن خلف ستارها . لهذا كله كان المسرح الحديث أصلح لتمثيل الملاحى منه لتمثيل المأسى ، ومن ثمّ كان تطور الرواية المسرحية نحو الملهاة .

ونحتم الحديث بكلمة موجزة عن اللغة التي تكتب بها الرواية المسرحية : ظلت المسرحيات مآسيها وملاهيها على السواء تكتب شعراً حتى القرن السادس عشر ، وعندئذ بدأ النثر يأخذ مكانته رويداً رويداً ، حتى أصبحت له الغلبة على الشعر في الملهاة ، وبقي الشعر سائداً في المأساة وحدها ، ولكن حركة التطور لم تقف عند حد ، فأخذ النثر يتسلل إلى المأساة أيضاً ، حتى أصبحنا اليوم ومعظم المآسى تكتب نثراً . وتلك نتيجة طبيعية لسير المسرح نحو الواقعية ، فتمثيل الواقع من شأنه أن يضع النثر مكان الشعر لأنه لغة الحياة الواقعة ، غير أننا نلاحظ أن النثر أصلح للملهاة منه للمأساة ، وذلك لسبب ظاهر ، فالملهاة — كما أسلفنا لك القول — تعالج ظروف الحياة القائمة كما نعيشها ونلسمها . وأما المأساة فتضرب وراء الظواهر لتصل إلى الأعماق ، المأساة تريد القوانين الكونية الشاملة الأبدية الخالدة ، ولا يعنىها في كثير أو قليل قوانين هذه الطائفة من الناس أو تلك . وإذا فالنثر في الملهاة يساعد على واقعيتهما ، والشعر في المأساة يساعد الخيال على تحطيم الحدود المادية التي يوهم بها المسرح وأوضاعه لكي يطير بأجنحته إلى المجال الكوني المطلق . لكن شعر المأساة يعجز عن تحطيم حدود المسرح المادية ، إذ كانت هذه الحدود مقيّدة شديدة التقييد لا يستطيع الخيال أن يتخلص من أثقالتها ؛ فقد كان المسرح عند شيكسبير — مثلاً — لا يحمل ما يدل على الزمان والمكان دلالة قوية ، ولهذا كان شعر المأساة قيناً أن يطير

بالخيال وراء تلك القيود الخفيفة . أما في المسرح الحديث فيكاد يستحيل على مأساة مهما سمّت بشعرها أن تتخلص مما يزدحم به المسرح من مناظرة ومقاعد وطنافس وستائر ومناظر تقيّد الخيال بمكان معين وزمان معين تقييداً لا خلاص من أغلاله . فمن الغفلة — إذأً — أن يقف الممثلون وسط هذه الأشياء التي تنم عن الحياة المادية ثم يتكلمون شعراً ! فلا بد أن يكون حديثهم شبيهاً بملابسهم ومقاعدهم ومناضدهم وسائر متاعهم ، حتى تم خديعة الحواس عند النظارة ، ويعيشوا في جو واقعي مسرحياً وحديثاً ووقائع . ولعلك الآن تدرك العسر الشديد الذي يلاقيه المخرجون في إخراج روايات شيكسبير على المسارح الحديثة .

لقد حدثناك فيما سلف عن نوعين من الرواية المسرحية : المأساة والمهامة ، وبقيت أنواع أخرى لن نجد المجال لبسطها ؛ فهناك المسرحية التي تجمع بين المأساة والمهامة ، ثم هنالك الرواية التاريخية . فما مجالها ؟ إن كانت المهامة تصور لنا مجتمعاً بشرياً خالصاً كما نشاهده ونمارسه ، وتضع الفرد على محك الإدراك الفطري والبدئية السليمة ، لترى هل يتصرف بما يتفق مع أوضاع المجتمع القائم أو يشذ وينحرف فيكون مثيراً للضحك . ثم إن كانت هذه المأساة تصور لنا القوانين الكونية العليا التي تتحكم في أقدار البشر وتضع الفرد على محك الأبدية المطلقة لترى إن كان متفقاً مع روح الكون بأسره ، فهل يكون للمسرحية التاريخية مجالها الخاص كذلك ؟ هل تضع الفرد على محك ثالث لتسبر فيه جانباً ثالثاً ؟ قد يكون ذلك ، قد تكون المسرحية التاريخية معياراً للإنسان — لا باعتباره حيواناً اجتماعياً كما تفعل المهامة ، ولا باعتباره طامحاً إلى الخلود كما تفعل المأساة —

ولكن باعتباره أداة سياسية في المجتمع ، أعنى باعتباره خادماً ساهراً على
مصلحة الجماعة التي يعيش فيها ؛ ولعل البطل في المسرحية التاريخية أن
يكون فرداً تمحى الفردية فيه أمام عنصره السياسى الذى يمت إلى الجماعة
بصفة عامة .

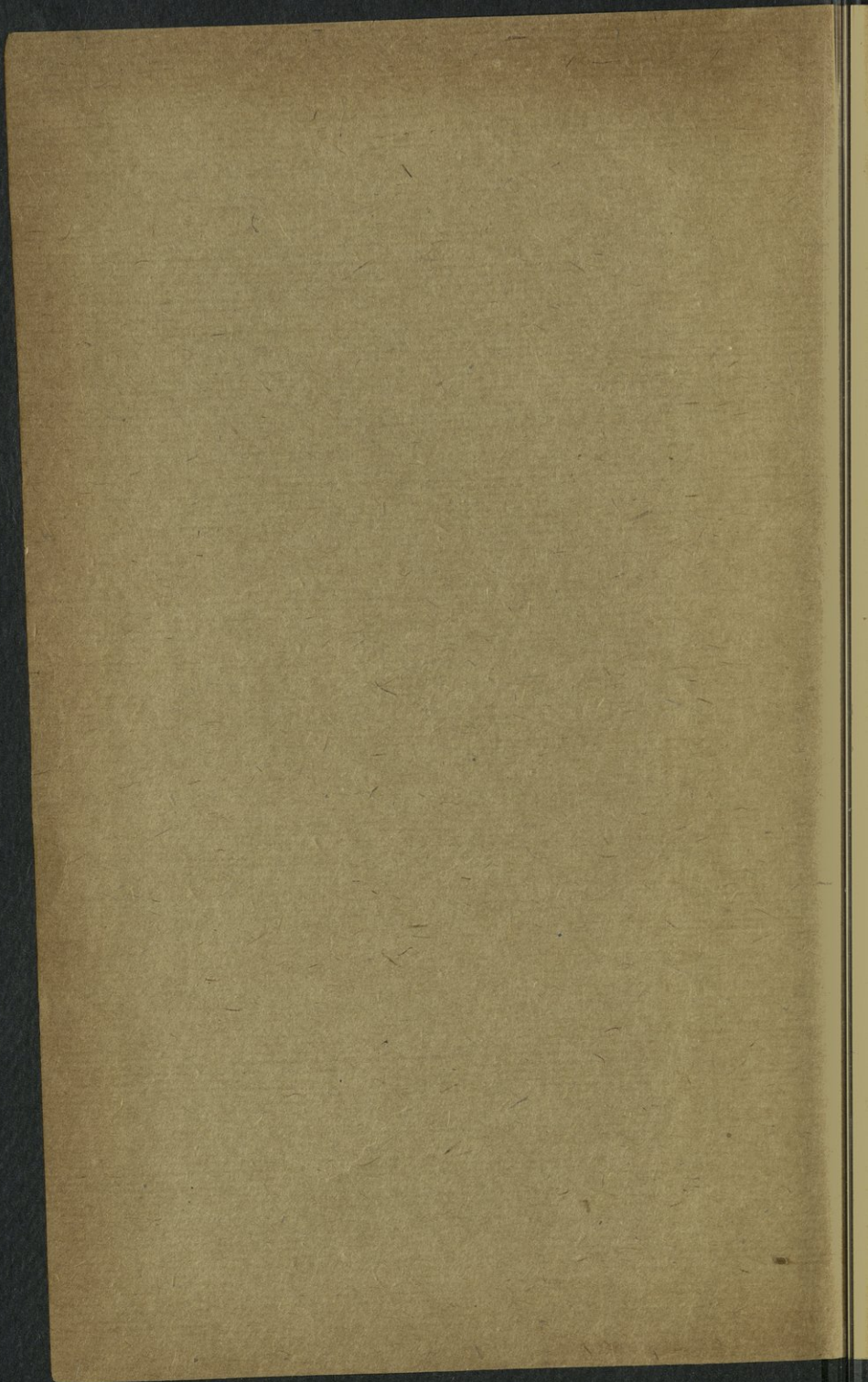
فهرس

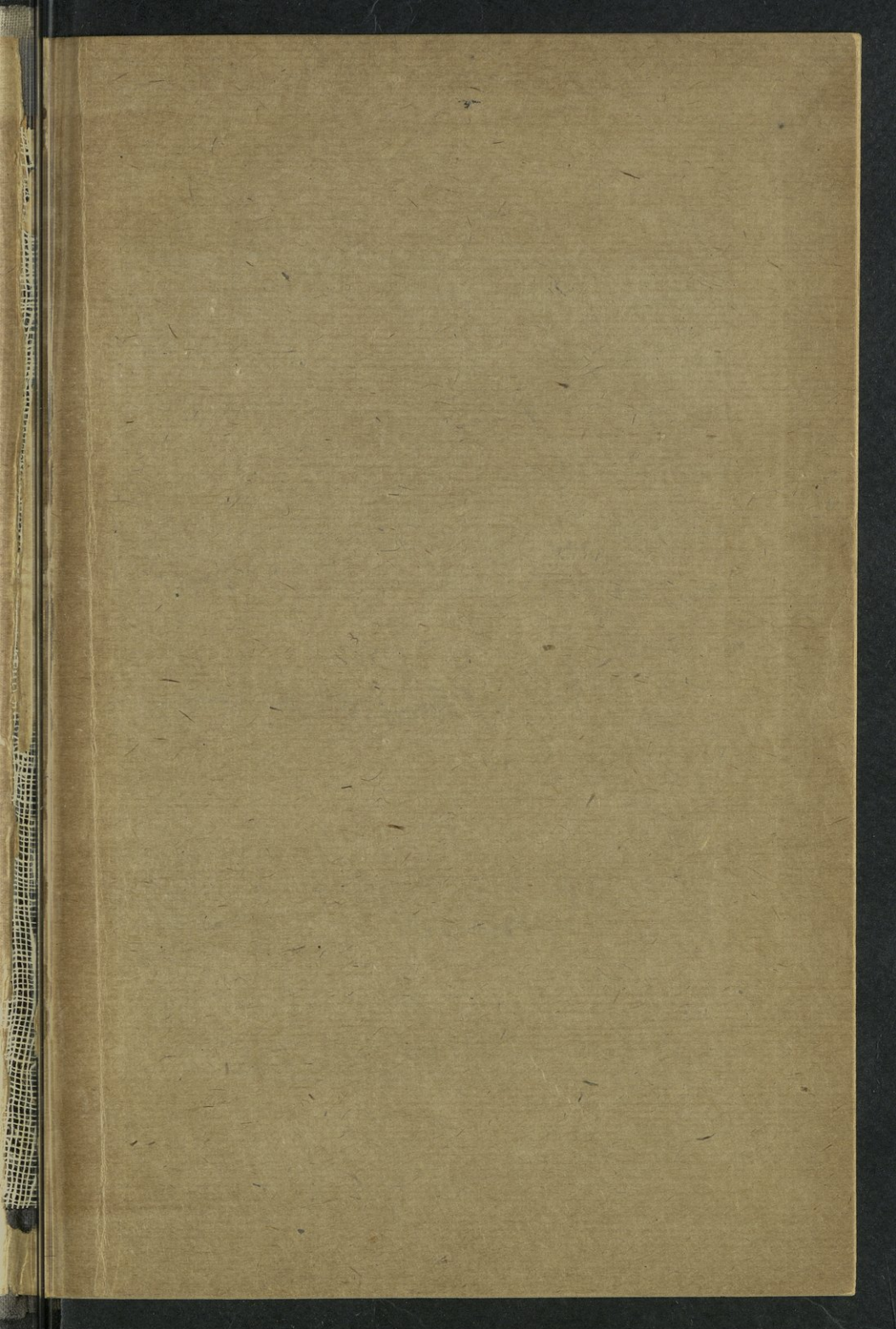
| صفحة | |
|------|---------------------------------------|
| ١ | مقدمة المغرب |
| ١ | الفصل الأول : الشعر |
| ٤٦ | الفصل الثاني : النقد الأدبي |
| ٩٠ | الفصل الثالث : كل فن لما خلق له |
| ١١٥ | الفصل الرابع : القصة |
| ١٤٩ | الفصل الخامس : الرواية المسرحية |

القاهرة

طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر

١٣٦٤ هـ - ١٩٤٥ م





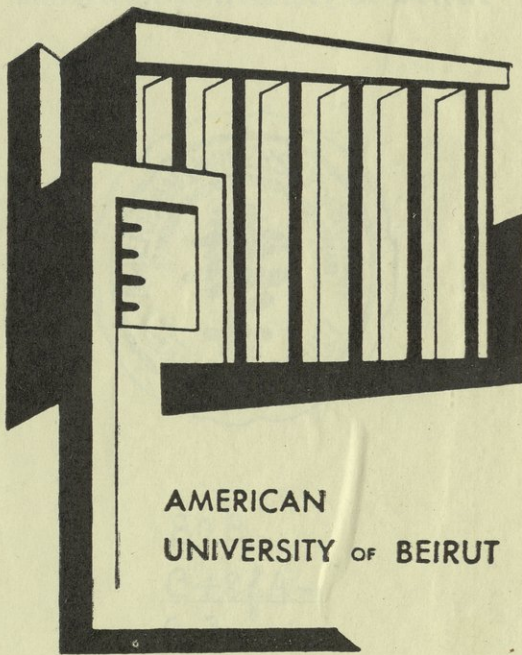
محمود، زكى نجيب

فنون الادب

AMERICAN UNIVERSITY OF BEIRUT LIBRARIES



01030154



AMERICAN
UNIVERSITY OF BEIRUT

