Columbia University
in the City of New York

THE LIBRARIES

A 25

لجنة التأليف والترجمة والنشر

من الوجهة النفسية

في دراسة الأدب ونقده

تأليف

محمد خلف الله

أستاذ الأدب العربي بجامعة فاروق الأول

القاهرة

مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر

١٣٦٦ هـ — ١٩٤٧ م

لجنة التأليف والترجمة والنشر

من الوجهة النفسية

في دراسة الأدب ونقده

تأليف

محمد خلف الله

أستاذ الأدب العربي بجامعة فاروق الأول

القاهرة

مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر

١٣٦٦ هـ — ١٩٤٧ م

893.79
K5273

تمهيد

بسم الله والحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله وبعد :

فقد كانت العرب فى المراحل الأولى من تاريخها المعروف تهتز لأدبها فى طريقة فطرية عملية ، ليس فيها من الحكم والتعليل والموازنة إلا القليل . فلما تطورت الحياة الفكرية والفنية ، وتنوعت البيئات الأدبية فى القرنين الإسلاميين الأول والثانى ، تطور معها التفكير العربى النقدى : فخاض الناس فى الموازنة بين الشعراء ، وفى خصائص أسلوبهم ومواقع شعرهم من النفوس ؛ وأخذوا يتحدثون عن المدارس والطبقات ، ويختلفون فى أمر القديم والجديد . فلم يجئ القرن الثالث حتى أخذوا يؤلفون فى الموضوع ، ويتلمسون لنواحى الخلاف بين الشعراء أسسا عامة يرجعونها إليها ، فظهرت مؤلفات « ابن سلام » و « ابن قتيبة » و « المبرد » وغيرهم . واطرد ذلك فى القرن الرابع على يد أمثال « الآمدى » و « القاضى الجرجانى » و « أبى الفرج » . وزادت الحياة الثقافية عند المسلمين تطورا وتعقيدا باتصالها بثقافات أجنبية (هندية وفارسية ويونانية) لها أذواقها وأمزجتها وآراؤها البيانية ، وظهر أثر ذلك فى المناهج النقدية عند مؤلفى العربية فى القرنين الثالث والرابع من أمثال « الجاحظ » و « قدامة » و « ابن المعتز » .

وحاول « عبد القاهر الجرجانى » فى القرن الخامس أن يرجع الاعتبارات النقدية المختلفة إلى أسس عامة فى نظم الكلام وفى تأثيره فى النفوس ، وأن يجعل من هذه الأسس قواعد وأصولا لهداية الذوق العربى . فلما جاءت عصور التقليد ، وفقدت الأصالة الأدبية ، أهمل الباحثون فى قضايا النقد جوهر الذوق ومنافذ التأثير الأدبى فى النفوس ، وراحوا يدرسون النقد فى صورة أشكال بلاغية يناقشونها مناقشة نظرية ، ويفرعون لها ما شاء صبرهم أن يفرعوا من أنواع وتفاصيل ، ويضعون لها ما وصل إليه اجتهادهم من ضوابط وتعريفات . وبذلك ازدهرت البلاغة المدرسية فى اصطلاحاتها وشروحها وحواشيها المعروفة لنا ، والتى ورثناها ضمن ما ورثنا من تراث الأجيال السابقة .

فلما درجت نهضتنا الحديثة واشتد ساعدها ، واتصلنا بتيارات النقد الحديث ، وجددنا عهدنا بمصادر النقد العربى الكلاسيكى ، بدأنا ندرك أن دراسة البلاغة المدرسية أمر ليس

تحته كبير طائل ، وأن مطالبة الناشئين بتحصيل علوم المعانى والبيان والبديع وما حوت من تعريفات وتخريجات إرهاق لا مبرر له ، وأن هذه الدراسة لا تعين على تنمية الذوق ، ولا توسع الفهم الأدبى ، ولكنها — على العكس — قد تصرف عن تتبع النواحى الأصيلة فى الأدب.

وقد كان رجال الجامعة فى مصر فى طليعة من حملوا لواء حركة الإحياء فى هذا الميدان فى محاضراتهم ودراساتهم ؛ وكان مما اتجهت إليه جهودهم أن يتعرفوا مدى الصلة بين الأدب وفروع الدراسات الإنسانية الأخرى ، وما يمكن أن يكون لتعرف تلك الصلة من أثر فى توجيه النقد الأدبى

وفى سنة ١٩٣٨ أنشأت كلية الآداب بالقاهرة دراسة جديدة لطلبة الدراسات العليا بها ، جعلت موضوعها « صلة علم النفس بالأدب » ، وعهدت إلى الأستاذ الجليل « أحمد أمين » وإلىّ القيام على هذه الدراسة ، فتقاسمنا العمل فيها ، بعد أن استعرضنا جوانبها معا ، وبعد أن حددنا وسائلها وأهدافها .

وقد تابعت فى بحوثى بجامعة فاروق الأول منذ سنة ١٩٤٢ جانبا من هذا الميدان ، وصلت فيه إلى وجهة نظر ، حاولت أن أعرضها فى فصول هذا الكتاب : فخصصت الفصل الأول لبيان التيارات الفكرية الحديثة التى أثرت فى البحث الأدبى ومناهجه ، مبرزا من بينها دراسات علم النفس ، مجملا النواحى التى تلتقى فيها ودراسات الأدب . ثم عرضت فى الفصل الثانى بعض التصورات الأدبية الأساسية التى حاول علم النفس الحديث أن يطرقها ويجلوها من الوجهتين النظرية والتجريبية . وفى الفصل الثالث صورت وجهة النظر مطبقة فى نقاش أدبى نقدى بين شاعرين أوربيين (« كولردج » و « وردزورث ») أدارا نقاشهما على أسس نفسية وذوقية . وبينت فى الفصل الرابع أن هذه الوجهة أصيلة فى طبيعة البحث الأدبى ، وأنها فى جوهرها ليست وليدة العصر الحديث ، وأن ناقدا إسلاميا فى القرن الخامس الهجرى (عبد القاهر الجرجانى) طبق جوانب منها وناقشها فى بحثه لأسرار البلاغة . وناقشت فى الفصل الخامس ما قد يرد على الفكرة من اعتراضات ، ولخصت الأهداف التى يسير إليها النقد العربى الحديث ، وصورت هذه الاتجاهات من دراسات باحث معاصر (طه حسين) ، مبينا كيف ينتفع هذا الباحث فى دراساته للأدب العربى انتفاعا ظاهرا بنتائج الدراسات الأخرى ولا سيما بحوث علم النفس . ثم حاولت فى الفصل الأخير أن أربط بين وجهة النظر الحديثة فى درس الأدب وبين النزعة العلمية العصرية إلى التوجيه المهنى فى مختلف شئون الحياة .

وقد حرصت فى هذه الفصول على أن أبين المدى الذى يمكن دارس الأدب وناقده أن يسيرا إليه فى استخدام وجهة النظر النفسية للكشف عن طبيعة الأدب فى إنشائه وذوقه ، دون أن يفقدا فى بحثهما خصائص المنهج الأدبى واستقلاله . ولست أزعم لهذه الفصول أكثر من أنها فتحت جوانب الموضوع ، وعرضت نماذج من تطبيق وجهة النظر التى تقررها . وكثير من الميادين التى لمسها هذا الكتاب لا تزال تنتظر البحث والدرس العميقين ؛ وهى دراسات ستزداد معالمها تكشفا للباحث الأدبى حين تسفر جهود عالم النفس العربى فيها عن نتائج يطمئن لها التفكير العلمى .

وفى اعتقادى أنه لن يتسنى التحرر من نير البلاغة الشكلية ، والعودة بالنقد العربى إلى وظيفته الجوهرية (من حسن فهم للنص الأدبى ، وخضوع لنواحى تأثيره ، ومشاركة لمنشئه فى تجربته ، وإدراك لما بين الأدب والحياة من صلات) إلا على أساس من فلسفة ذوقية نفسية شاملة تنير السبيل أمام الناقد ، وتوسع آفاقه ، وتعيد للتجربة الأدبية طابعها الإنسانى الأصيل . ورجائى أن تكون هذه الفصول قد وضعت لبنة فى بناء هذا المنهج الحديث .

الاسكندرية فى { ذى الحجة سنة ١٣٦٦ / اكتوبر سنة ١٩٤٧

محمد خلف الله

فهرس مفصل لمحتويات الكتاب

الفصل الأول :

« بعض التيارات الفكرية التى أثرت فى دراسة الأدب و نقده »

(من ص ١ إلى ٢٨)

(١) ا — شعور مصر فى بدء نهضتها الحاضرة بالحاجة إلى الروح العلمى — أثر ثقافة الشرق فى نهضة أوربا الحديثة .

ب — الدراسات الأوربية الحديثة ومراحل تطورها .

حـ — امتداد التفكير العلمى إلى دراسة الآداب .

(٢)

ا — العناية بمناهج البحث — البحث العلمى وخصائصه —

ب — أثر المذاهب الفلسفية فى مناحى التفكير الأدبى — دراسات الجمال فى الأدب والفن .

جـ — بعض النظريات المهمة فى تطور الفكر الأوربى الحديث .

د — حركة الدراسات النفسية — احتكاك علم النفس بالأدب — رأى « يونج » فى الصلة بين الدراستين — ميدان التحليل النفسى — الإنتاج الفنى فى رأى علماء النفس — دراسات علماء النفس على التجربة الذوقية — الإبداع الفنى — رأى « إليوت » فى النقد الحديث — « هربرت ريد » ودراساته — بحوث « ريتشاردز »

(٣)

ا — دراسة « ابن قتيبة » لبعض النواحى الفنية والنفسية — تحليل « القاضى الجرجانى » للملكة الشعرية — التأمل الباطنى — « عبد القاهر الجرجانى » ونظريته النفسية

ب — الاتجاه النفسى فى دراسات « طه حسين » — أحمد أمين وتاريخ العقلية العربية — دراسة « العقاد » لشعراء مصر وبيئاتهم — اتجاه العقاد فى دراسة ابن الرومى — الاتجاه النفسى عند بعض المعاصرين من الباحثين —

(٤)

النقد الأدبى والعناصر الذاتية — اختلاف الاتجاهات النقدية — كيف تصور الإغريق الأدب — كيف تصوره الرومان — الكلاسيكيون — الحركة الرومانسية — خصائص الأدب عند المحدثين — الذوق والمعرفة فى النقد الحديث — نظرية الأدب والنقد العلمى — ضرورة إقامة الدراسة الأدبية على أساس منهج واضح .

الفصل الثانى :

« طبيعة الفن الأدبى من الوجهة النفسية » (من ص ٢٨ إلى ٤٦)

(١) إنشاء الأدب وذوقه ونقده

رأى « أرسطو » فى الدافع الأساسى للشعر — « أبو الحسن الجرجانى » ورأيه فى الملكة الشعرية — رأى بعض علماء النقد الأدبى — رأى عالم النفس — دراسات « ترمان » على العبقرية — نتائج هذه الدراسات — الذكاء ركن أساسى فى النبوغ — « بيرت » واختبارات التذوق الأدبى — العامل المزاجى .

(٢) الذاتية والموضوعية فى تذوق الأدب

تحديد الاصطلاحين — علم النفس الحديث ومعضلة اللذة الفنية — استعمال طريقة الموازنة الثنائية » فى هذه الدراسة — انقسام الناس أصنافا أربعة — الصنف الربطى — الصنف الانفعالى — نظرية فى الفن — القصص والتأثير على الغرائز — رأى أرسطو فى تأثير المأساة — بعض أنواع الأدب والنشاط الذهنى — من الأدب ما يؤثر بعظمته — الصنف التشخيصى — نظرية الاتحاد الفنى — الصنف الموضوعى — تداخل الأصناف — الجمال والعناصر الموضوعية .

الفصل الثالث :

النواحى النفسية والذوقية فى بحوث بعض الشعراء النقاد (من ص ٤٧ إلى ٧١)

(١) تمهيـــد

الشاعر والناقد — ندرة الآراء النقدية عند شعراء العصور العربية الأولى — بعض الشعراء النقاد من العرب « عبد الله بن المعتز » — « القاضى الجرجانى » .
النقد والشعر فى الغرب — « دانتى » . النقد عند شعراء فرنسا وإيطاليا أيام النهضة .

(٢) تجربة شاعرين

التجربة الشعرية التى قام بها « وردزورث » و « كولردج » فى الشعر الإنجليزى — نجاح « وردزورث » ونشر مجموعته الشعرية — بدء النقاش بين الشاعرين .

(٣) وجهة نظر « وردزورث »

« وردزورث » يبدأ النقاش — الحياة العادية خير موضوع للشعر — الناس فى الحياة العادية أقرب إلى الطبيعة — اللغة اليومية أنسب للتعبير عن هذه الحياة — رفض « وردزورث » أن يستعمل الحيل الأسلوبية — خطة وردزورث فى النظم — تعريفه للشعر — رأيه فى أن لغة الشعر يجب ألا تفترق من لغة النثر — الكلام عنده شعر وعلم ، ومن الشعر منظوم

ومنثور — الشاعر وخصائصه — موضوع الشعر الحقيقة العامة — الشعر ومبدأ اللذة — بم يتميز الشعر؟

(٤) رد « كولردج »

رأيه فى القصيدة والشعر — منهجه القائم على التحليل والتركيب — تعريف القصيدة — هيكلها العضوى — ما هو الشعر وما الشاعر ؟ الشاعر وإثارة النشاط فى النفس الإنسانية .

(٥) بقية رد « كولردج »

مادة الشعر وقاموسه ووزنه — لِمَ نطرب لصورة الحياة الشعبية الخشنة — أفكار الزراع والرعاة ومنشأ ما قد يكون فيها من جمال — اتجاه الشاعر إلى أعماق الحياة العقلية — الريفيون السويسريون وروح النشاط عندهم — لغة الطبقات الدنيا — أحسن أجزاء اللغة الإنسانية إنما يشتق من التأمل فى أعمال العقل الإنسانى — لغة كل شخص تختلف حسب مقدار معرفته ونشاط ملكاته — الشعر لن يجد مجاله فى الحياة الخشنة — اختلاف لغة النثر ولغة الشعر — أصل الوزن — الموقف الشعرى ميثاق ضمنى بين الشاعر والقارئ — ضرورة الانسجام فى القصيدة — الهدف الرئيسى للنقد — الشعر لا يقبل مبدأ يفرض عليه من خارج طبيعته .

الفصل الرابع :

« المنزع النفسى فى بحث أسرار البلاغة » (من ص ٧٢ إلى ١١٥)

(١)

ا — أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز (لعبد القاهر الجرجانى) يقومان على نظريتين متكاملتين
ب — أى الكتابين أسبق فى الوجود ؟ ترجيح أن تكون « الأسرار » متأخرة عن « الدلائل » — غرض المؤلف فى كلا الكتابين — المزية فى الكلام ومن أين تجىء — فوضى الموقف النقدى فى عصر « عبد القاهر » — ناحية البناء والنظم فى « الدلائل » وناحية الصياغة والتصوير فى « الأسرار » — الوحدة التفكيرية فى الكتابين .
جـ — آراء القدماء فى الصلة بين الكتابين — آراء المحدثين .
د — نظرية النظم فى « الدلائل » — النظم ومعانى النحو .

(٢) « أسرار البلاغة »

ا — منزلة البيان من خصائص الإنسان — الجودة الأدبية تتوقف على مقدار الأثر الأدبى فى النفس .
ب — تطبيق النظرية على ميادين التشبيه والتمثيل والاستعارة والتجنيس — تحليل أبيات : ولما قضينا من منى كل حاجة » — اختلاف قدماء النقاد فيها .
جـ — الاستعارة وحقيقتها — فضيلتها — التشبيه والتمثيل .
د — أثر التمثيل فى جودة المعانى . التمثيل وأسرار تأثيره فى النفس .
هـ — التشبيه والتأليف بين شيئين مختلفين فى الجنس . الجملة والتفصيل .

و — التشبيه المقلوب
ز — عودة إلى التشبيه والتمثيل والاستعارة .
ح — المعانى الشعرية وأنواعها .
ط — المفاضلة بين الأدباء .

(٣)

ا — الفكرة الرئيسية فى كتاب « أسرار البلاغة » — مبادئ الفكرة فى كتب السابقين
ب — هذه النظرية التأثيرية فى الأدب جزء من تفكير سيكلوجى أعم — الفحص الباطنى — الإلف والغرابة — الذوق والطبع والحس الفنى — خواص الفطرة
ج — صلة النظرية بالتفكير المعاصر .

(٤)

ا — النقد الأدبى فى الجاهلية العربية — اتساع النقد فى القرن الأول .
ب — اللغويون والنحويون فى القرن الثانى .
ج — خصوبة النقد فى القرن الثالث — أهم الكتب — الكامل للمبرد — الشعر والشعراء لابن قتيبة — البيان والتبيين للجاحظ — نقد الشعر ونقد النثر لقدامة ابن جعفر .
د — حركة النقد الأدبى فى القرن الرابع الهجرى — « الأغانى » لأبى الفرج — ديوان المعانى — (لأبى هلال العسكرى) — إعجاز القرآن « للباقلانى » — الوساطة للقاضى الجرجانى — الصناعتين لأبى هلال — بحث « فون جرنباوم » — نتيجة هذا القسم.

(٥)

ا — هل تأثر عبد القاهر بالثقافة الإغريقية ؟
ب — كتاب الشعر لأرسطو وخلاصة مباحثه . موقف الباحثين العرب منه — العرب والدراما — عناصر التفكير النفسى فى البويطيقا .
ج — كتاب الخطابة لأرسطو ومباحثه — انتفاع عبد القاهر ببعض اتجاهاته — رأى طه حسين فى مدى هذا الانتفاع .
د — التأثر والأصالة فى تفكير عبد القاهر .

الفصل الخامس :

« الناقد الحديث وانتفاعه بنتائج الدراسات الأخرى » (من ص ١١٩ إلى ١٤٢)

(١)

تطور النقد الأدبى خلال العصور — أول أساس اعتمد عليه النقد — التباين فى مناهج الدراسة الأدبية — يجب أن يكون لكل نزعة مكانها فى الدراسة — ثقافة الناقد — دراسات الجمال — دراسات النفس — بطء سير الدراسات النفسية فى مصر .

(٢)

العلم : موضوعه وطريقته — المنهج العلمى فى دراسات الأدب — مكان الذوق فى فهم الشعر — الذوق والعلم فى بحوث البلاغة العربية — سيكلوجية الذوقيين — الذهنيون — الذوق والمعرفة — بعض الآراء فى هذا — ثقافة الأديب والناقد .

(٣) نموذج من الدراسات المعاصرة

« طه حسين » ورسالته فى أبى العلاء — نقده لمناهج النقد العربية السابقة — اتجاهه إلى إخضاع البحث الأدبى للعلم — المحدثون والقدماء — الأدب واتصاله بما حوله — « أحمد أمين » وتحليله الحياة العربية — الحياة الإنسانية نسيج من الظواهر المتشابكة — الانتفاع بنتائج دراسات الإخصائيين فى الفروع المختلفة — الكسل العقلى عند شعراء العصر فى مصر .

(٤) مظاهر الاتجاه النفسى عند « طه حسين »

دراسة شخصية الشاعر — دراسة الغزل الإسلامى على أسس سيكلوجية واجتماعية — شوقى وحافظ — طبيعة كل منهما ومزاجه — سر إجادة حافظ فى الرثاء — انتفاع « طه حسين » بدراسات العقل الباطن — بحثه لأبى العلاء والمتنبى — نسب المتنبى — استعمال المتنبى الشعر الرمزى — موازنة بين بشار والمتنبى وأبى العلاء من حيث كبرياء كل منهم — أبو تمام وابن الرومى والصفات الشخصية لكل منهما .

الفرق بين اتجاه طه حسين واتجاه العقاد والمازنى .

(٥) الآراء الذوقية فى كتابات « طه حسين »

المثل الشعرى الأعلى — الذوق الأدبى الحديث — مصادر الجمال الفنى فى الأدب العربى قديمه وحديثه — طريقة « طه حسين » فى تحليل القصيدة العربية — منهجه فى النقد — جمعه بين الذوق والمعرفة .

الفصل السادس .

أسس التوجيه المهنى فى الأدب (من ص ١٤٣ إلى ١٥٦)

(١)

غرابة هذا البحث فى الأدب . أمثلة من التاريخ الأدبى القديم على التوجيه فى الأدب . عمل أقسام اللغات فى الجامعات نوع من هذا . معاهد الصحافة — المحاماة — مدرسة « زهير » فى الجاهلية . البحترى وأبو تمام . عناية الخلفاء العباسيين بتربية أبنائهم تربية أدبية — كتاب البيان والتبيين للجاحظ — كتاب الصناعتين لأبى هلال العسكرى . كتاب العمدة لابن رشيق — رسالة عبد الحميد الكاتب إلى الكتاب .

(٢)

التوجيه بمعناه العام — رأى أرسطو فى صناعة الشعر — اختيار الكتاب فى أيام

الفرس — تنبيه الجاحظ إلى اختلاف الطبائع والاستعدادات — رأى القاضى الجرجانى فى العناصر اللازمة لصناعة الشعر — آلات علم البيان فى رأى ابن الأثير — آداب الكتاب وصفاتهم فى رأى القلقشندى .

التوجيه المهنى بمعناه الدقيق — تحديد الذكاء تحديداً علميا — تعريف الذكاء — الذكاء العام شرط من شروط العبقرية والنبوغ — دراسات « ترمان » للعبقريين — الذكاء والمواهب الخاصة — مقاييس التذوق الأدبى .

(٣)

اتساع الأدب باتساع الحياة — ضرورة ملاحظة الحياة — ضرورة توسيع الأفق الثقافى العام — الكسل العقلى عند شعراء العصر الحديث — الدراسات الإنسانية التى تتصل بالأدب — الثقافة المصرية الحديثة — الشعر المصرى بعد شوقى وحافظ — الثقافة العربية الكلاسيكية — أحمد أمين ورأيه فى اتجاه الأدب الحديث — طه حسين والروح الكلاسيكى فى الشعر — دعوة الزيات للرجوع إلى عهود البلاغة العربية الأولى — ا.ع وجماعة الشعر الجديد — مدرسة مطران وأبى شادى .

الفن ومنابعه — الوضع الخاص للغة العربية — المازنى وتوفيق الحكيم — عصر شوقى وحافظ — أمثلة من موضوعات الشعر الجديد — مدى التعارض بين الأدبين الكلاسيكى والحديث — الثقافة الأوربية .

تصحيح الأخطاء ... ... (ص ١٥٨)

قاموس الأعلام ... ... (ص ١٥٩ إلى ١٦٢)

مراجع الكتاب ... ... (ص ١٦٣ إلى ١٦٥)

الفصل الأول

بعض التيارات الفكرية
التى أثرت فى دراسة الأدب ونقده*

— ١ —

(١) كانت الحاجة إلى الروح العلمى — وإلى تطبيقه فى مختلف نواحى الحياة — أول ما شعرت به مصر حين بدأت نهضتها الحاضرة ، فقد أدركت أن تأخرها فى العلم ، وعدم اصطناعها لمنهجه ، كان العلة الأولى فى تأخرها عن العالم الأوروبى فى ميادين السياسة والفكر والاجتماع .

والواقع أن مصر لم تكن وحدها فى هذا الشعور ، فقد كان الشرق كله — ولا يزال — يقاسمها إياه . يقول (هويتهد) فى كتابه « العلم والعالم الحديث » : —

من الصفات التى تميز العلم الحديث من بين الحركات الأوربية الأخرى — فى القرنين السادس عشر والسابع عشر — ما فيه من صفة العموم (universality) ، فإنه وإن كان قد ولد فى أوربا إلا أن وطنه العالم بأسره . ولقد شهد القرنان الأخيران احتكاكا طويلا بين الاتجاهات الغربية ومدنية الشرق ، وأجهد حكماء الشرق — ولا يزالون يجهدون — عقولهم فى ما هو ذلك السر المنظم للحياة ، الذى يمكن أن ينقل من الغرب إلى الشرق ، دون أن يقضى على تراثهم الخاص الذى يقدرونه حق قدره . ثم أخذ الآن يظهر بالتدريج أن الشىء الذى يستطيع الغرب أن يعطيه للشرق إنما هو علمه ومنزعه العلمى . وهذا شىء يقبل النقل من بلد إلى بلد ، ومن جنس إلى آخر ، حيثما وجدت جماعة ناطقة[1] » .

هذه حقيقة لا نزاع فيها ؛ وليس هنا مجال تقرير الحقيقة المقابلة ، بل المتممة لها ، وهى أن ثقافة الشرق — والثقافة العربية بنوع خاص — كانت عاملا له خطره فى نهضة أوربا الحديثة . فهى حقيقة سجلها المنصفون من الباحثين الغربيين ، وإن كانت لا تزال تنتظر عرضا

(*) نشر هذا البحث فى مجلة كلية الآداب — بالإسكندرية المجلد الأول — ١٩٤٣ .

(١) "Science and the Modern World" (A. N. Whitehead), Cambridge ed. 1932. Chp. I. pp. 3—4

مفصلا يقوم به باحث شرقى . ويكفى أن نشير هنا إشارتين عابرتين :

الأولى ما ذكره (دنيسون رُص) — مدير مدرسة اللغات الشرقية بجامعة لندن سابقا — فى كتابه « الفن والأدب الشرقيان » ، من أن العرب وعلى الأخص فى جامعاتهم فى أسبانيا — (التى خضعت لحكمهم من مبدأ القرن الثامن إلى نهاية القرن الخامس عشر) كانوا هم الذين حفظوا شعلة الثقافة الإغريقية متقدة خلال العصور الوسطى ، حين كانت أوربا مغمورة فى ظلام الجهالة ، وكانوا هم الذين بلغوا رسالة تلك المعرفة لرواد عصر الإحياء [١] .

والثانية ما ذكره (ا . ولف) — الأستاذ بجامعة لندن — فى عرضه التاريخى للفلسفة والعلم فى كتاب « خلاصة العلم الحديث » . فقد بين كيف وجدت الفلسفة طريقها مرة أخرى إلى أوربا خلال المسالك الإسلامية ، ثم قال :

« إن قصة العلم فى العصور الوسطى مشابهة بالطبيعة لقصة الفلسفة ، فإن الجهود الرئيسية التى بذلت لحفظ العلم وترقيه إنما بذلها أهل الشرق ممزوجة فى الغالب بروح الإغريق القدماء . » [٢]

وقد ذكر (ولف) أسماء بعض البارزين من العرب فى الدراسات العلمية المختلفة . ثم دلّل على مقدار الدّين الذين يدين به العلم الأوربى للعرب ، بذلك العدد من الألفاظ العلمية العربية التى انتشرت فى اللغات الأوربية ، وبما هو معروف من أن (روجر بيكون) لما ابتدأ حملته (فى القرن العاشر) فى سبيل البحث العلمى أعطى أهمية كبيرة لدراسة اللغتين العربية والعبرية — بالإضافة إلى اليونانية — لكى يتسنى الوصول إلى المعرفة العلمية التى تجمعت خلال العصور .

(ب) وكان أول ما اتجه إليه الفكر العلمى فى أوربا الحديثة دراسة المادة ، ومحاولة السيطرة على الطبيعة وإخضاعها للبحث والتحليل . حتى إذا جاء القرن التاسع عشر كان الفكر الأوربى قد تهيأ لدراسة ظواهر الحياة دراسة علمية منظمة ، فظهرت نظريات التطور واصطبغ القرن كله بصبغتها . ثم ما كاد يبدأ النصف الثانى من ذلك القرن حتى خطا البحث خطوته الكبرى نحو دراسات النفس الإنسانية فى مظاهر تفكيرها وإحساسها وذوقها

---

(١) "Eastern Art and Literature" (Sir E. Denison Ross), London 1928, pp. 51—52.

(٢) "A Philosophic and Scientific Retrospect". (A Wolf) In Outline of Modern knowledge, London 1932, p. 19.

واجتماعها ، دراسة دقيقة شاملة لونت بلونها العصر الذى نعيش فيه الآن . وهكذا كانت العصور الأولى من العلم الأوربى عصور المادة أو العلم الطبيعى . وكان القرن التاسع عشر عصر الحياة أو العلم البيولوجى ؛ وقرننا الحاضر عصر النفس — أو العلم السيكلوجى . وإن شئت فقل إن العلم الحديث تدرج فى مراحل ثلاث :

« فى المرحلة الأولى نشهد تطور العلوم الطبيعية التى تقصر بحثها على العالم المادى ؛ وفى الثانية نجد مجال البحث قد اتسع فشمل ميدان الحياة ، وأنتج لنا العلوم البيولوجية ؛ ولكن العلم لم يستطع إلا فى المرحلة الثالثة أن يبسط سلطانه على النواحى الشخصية ، وأن ينتج لنا دراسات سيكلوجية علمية[١] »

وكذلك أخذت الفلسفة الأوربية منذ القرنين السادس عشر والسابع عشر اتجاهاً جديدا ، فحاولت نقد أسسها ومناهجها ، وبحثت من جديد فى المعرفة الإنسانية كيف تنشأ ، وفى الملكات الإنسانية كيف تؤدى عملها فى التفكير ، ووضعت القواعد لتحرير الفكر الأوربى مما كان يرزح تحته فى العصور الوسطى من سلطان ومن قيود ، وتنوعت اتجاهات مذاهبها حسب اللون الغالب على ثقافة عصرها ، فتميزت الفلسفات المادية والعقلية والنقدية والرياضية والواقعية والمثالية وما إليها . ولم يجئ القرنان التاسع عشر والعشرون حتى التقت الفلسفة والعلم التقاء الصديقين الحليفين : تبحث الفلسفة نظرياتها على أسس علمية تجريبية ، ويوغل العلماء فى بحوثهم التجريبية حتى يصلوا إلى المعضلات الأساسية التى لا بد لهم من بحثها بحثا فلسفيا[٢] .

(ج) ولكن الحركة التى حررت أوربا من قيودها الفكرية فى العلم والفلسفة كانت حركة شاملة ، وكان لا بد أن يظهر أثرها فى إنتاجها الأدبى ، وفى دراستها للأدب وتاريخه . وقد بدأت أوربا حركتها أوائل عصر النهضة بإحياء الآداب والفنون القديمة ودراستها . غير أن هذه الحركة لم تلبث أن أسلمت إلى حركة أخرى ، هى إحياء الآداب الوطنية ، والكتابة بلسانها ، ثم العناية بعد ذلك بدراسة رجالها ، وتتبع تاريخها وتطورها . ولعل « لشا كسبير » نفسه الفضل الأول فى ذلك من طريق غير مباشر ؛ فقد شغلت أوربا

---

(١) "Some Makers of the Modern Spirit" (edited by prof. j. Macmurray), London, 1933 p. 11

(٢) تجد هذا المزيج واضحا فى رسالة « فلسفة المحدثين والمعاصرين » تأليف (ا.ولف) وترجمة (ا.عفيفى) القاهرة ١٩٣٦ .

بدراسة أعماله زمنا — وعلى الأخص فى ألمانيا وفى فرنسا ، وبدأت تظهر نهضة النقد المسرحى الذى ركز أولا حول « شاكسبير » ، والذى آتى ثماره يانعة بعد ذلك فى مختلف الممالك الأوربية .

هذه النهضة استلزمت العناية لا بتاريخ الأدب فحسب ، ولكن بنقده أيضا . وهنا نصادف واحدا من آثار العلم الحديث — وما أكثرها — على الأدب ، ذلك هو توسيع نطاق البحث الأدبى ؛ فقد هيأت الاختراعات العلمية السبيل لظهور المقالة النقدية ، ونشر آراء النقاد على أكبر عدد ممكن من المثقفين ، من طريق المجلات ومن طريق الكتب ؛ فظهرت فى إنجلترا منذ أوائل القرن الثامن عشر مدرسة النقاد من الكتاب أمثال (ستيل) و (إديسون) و (سوفت) وظهرت مجلات « تاتلر » و « سبكتيتور » وغيرهما . وآتت هذه الحركة ثمارها فى فرنسا على يد (سانت بوف) و (جول لومتر) و (أناتول فرانس) ؛ وفى ألمانيا وما جاورها على يد (لسنج) و (شليجل) و (جوته) ومن إليهم .

وجد — إذن — النقد الأدبى الحديث ، وكان لابد له أن يخضع — كما خضع غيره من ظواهر التفكير الإنسانى — لألوان الثقافة الغالبة فى عصره ، ولألوان الأدب التى ينتجها ذلك العصر . وكان لا بد له أن يثير معركة بين الجديد والقديم ؛ وكان لا بد له أن يراجع تاريخ نفسه ، وأن يعود إلى ذكريات نشأته أيام (أرسطو) ، وأن يتتبع حياته فى العصور الوسطى والعصور الحديثة ، وأن يتبين اتجاهاته الحديثة ويوازن بينها ؛ وبعبارة مختصرة — أن ينقد نفسه ، وأن يدرس تاريخه دراسة منظمة . ولعل نظريات هذا الفرع الآن لا تقل فى تنوعها عن نظريات الفلسفة والعلم بوجه عام : فمنها الكلاسيكية ، والرومانسية ، والواقعية ، والانطباعية ، والتقريرية ، والتعبيرية ، والذوقية ، والتاريخية ، والنفسانية وما إليها .

هذا التنوع فى نظريات فهم الأدب ونقده يصور لنا — بوجه عام — كيف يتأثر التطور الداخلى لدراسة ما بالحركات الفكرية التى تحيط بها ، وبالثقافات التى تعاصرها . وما أكثر ما يكون بين الظواهر من ترابط وتشابك وتبادل فى التأثير ، لاسيما إذا كانت ظواهر حياة الإنسان وتفكيره ! ولقد يخطئ كثيرا من يأخذون الفصل السطحى بين هذه الدراسات على علاته فيضعون بين بعضها والآخر حواجز وحوائل ، ناسين أن الإنسان وحدة متماسكة فى تاريخه واجتماعه وذوقه ونفسه وأدبه ، وأنه من الضرورى أن تتعاون الدراسات فى هذه الميادين تعاونا علميا وثيقا .

— ٢ —

(ا) إن التقدم العلمى الذى أسلفنا الإشارة إليه لم يقتصر أثره على البحث عن الحقائق واستقرائها وإحصائها وتصنيفها ، ولا على محاولة تأويلها والوصول بها إلى قوانين عامة — فحسب — وإنما ظهر كذلك فى العناية بمناهج البحث نفسها ، تلك التى تطورت الآن فأصبحت فرعاً من فروع العلم يدرس لذاته تحت اسم « Methodology » ، وأصبح من الأساسيات لكل جماعة متخصصة فى ميدان ما أن تبدأ أولا بتحديد مناهجها ونقدها ، والبعد بها عن مزالق الفكر وأخطائه . ولذلك كان لا بد للتاريخ — بوجه عام — ولتاريخ الأدب — بوجه خاص — أن يتأثر بهاتين الناحيتين معا ، فأصبح يدرس الإنسانية فى مراحلها الزمنية — لا دراسة السرد والتقرير — ولكن دراسة الفهم والنقد والتأويل والتعليل . وأصبح يعنى عناية خاصة بمناهج بحثه — ولا سيما إذا كان البحث منصبا على عصور قديمة تطاول عهدها . وبرزت الطريقة التاريخية من بين طرق البحث الحديث تحدد موقفها من النقوش والرسوم والمخطوطات والوثائق والروايات الشفوية وتبين كيف تسير فى علاجها على أسس علمية صحيحة (١) . وأخذ تاريخ الأدب نفسه بهذه العناية ، فاستعملها — ما مكنته طبيعة موضوعه — وجعل فى بحوثه مكانا لتوقيت الظواهر الأدبية وتطورها ، وتحديد القصائد والمنتجات الأدبية الأخرى ، وما كان بينها وبين أحداث زمانها من صلات .

وهنا ننبه إلى فكرة نعتقد أنها فى حاجة إلى التصحيح ؛ فالكثيرون من المشتغلين بالدراسات الأكاديمية فى مصر يظنون أن العلم ليس إلا التجربة والمعمل والوصول إلى القوانين ، وهم فى هذا متأثرون بفكرة كانت شائعة فى القرن التاسع عشر فى أوربا مبعثها نهضة العلوم الطبيعية والبيولوجية ؛ فقد ظل باحثو تلك العلوم زمانا يعتقدون أن العلم وقف عليهم ، وأن الدراسات الأخرى التى لا تقوم على المعمل والتجربة لا حق لها — ولا سبيل — فى أن تسمى نفسها علوما . ولكن القرن الحاضر قد نسخ هذه الآية بخير منها ، إذ وصل إلى أن العلم روح وحياة ومنهج ، وأن لكل موضوع إنسانى طريقته العلمية التى تستلزمها طبيعته ؛ فكل تفكير منظم يستقرى الحقائق ويحصيها ويربطها ويفسرها ، ويصطنع لتفسيرها الفروض ، ويحقق تلك الفروض حتى يصل بها إلى مرتبة النظريات أو يعد لها — وبعبارة مختصرة

---

(١) "A Modern Introduction to Logic" (L. S. Stebbing), London 1938, Chap. XIX, pp. 375.

— كل تفكير يجعل هدفه الفهم والمعرفة على أساس واضح ومنهج مرتب ، ويحاول من وقت إلى آخر أن يعدل طرقه وينقدها ، ويدخل فيها الإحصاء والتجربة إن استطاع — فهو تفكير علمى ؛ وكل دراسة تقوم على هذا التفكير فهى دراسة علمية ، وكل حياة تترسم هذا المنهاج فهى حياة علمية .

والحياة العلمية ... أعظم من الطريقة العلمية ، فما الثانية إلا مثال من الأولى . وفى هذا يقول (سير برسى نن) « إن أعظم منحة وهبها أبطال العلم لثروة العالم الثقافية ليست الطريقة العلمية ، ولكن الحياة العلمية ، فمهمتنا - إذن — أن نعلم الطالب كيف يحيا هذه الحياة أكثر من أن نعلمه إتقان تلك الطريقة . والحياة العلمية هى التى يحركها روح الطريقة العلمية لا نصها[1] » .

فليطمئن — إذن — أولئك الباحثون المعاصرون ، وليعلموا أنهم فى الواقع ينهجون نهج العلم ويدخلون فى عداد أهله حين يدرسون الأدب وظواهره مشبعين بهذا الروح . ثم لينزعوا عنهم لباس الخوف الذى يغشيهم إذ يصلون — أو يصل غيرهم — فى تاريخ الأدب ونقده إلى ظاهرة عامة ، أو قاعدة شاملة فى الصلة بين شخصية الشاعر وشعره ؛ أو بين عاطفته التى تملى عليه ، وموسيقاه التى تتمثل فى شعره ؛ أو بين الحياة الدينية والاقتصادية والسياسية لشعب ما ، وبين إنتاجه الأدبى فى عصر من العصور .

(ب) والظاهرة الثانية التى نريد أن نطرقها هنا هى أن المذاهب الفلسفية تؤثر تأثيرا ملموسا فى مناحى التفكير الأدبى ، ومناهج دراسات الأدب . ففلسفة (أرسطو) كانت من غير شك نقطة البدء فى دراسات النقد فى أوربا ، بل ظلت مسيطرة — فى وضعها الأصلى أو أوضاعها المعدلة — على التفكير النقدى الأوربى إلى بدء العصور الحديثة . وقد شرقت آثارها فى القرن الثالث الهجرى ووجدت — فى تفكير علماء الكلام من أمثال (الجاحظ) ، وبعض باحثى الأدب من أمثال (قدامة) و(عبد القاهر) — بابا ولجت منه على الأدب العربى ، وحاولت أحيانا أن تشرع له ، وأن تسن له قوانين النقد والتفكير[2] . وهذا طبيعى — كما ترى — فالأدب من الظواهر الإنسانية العامة التى لا بد للفكر أن يفلسف

---

(١) راجع محاضرة (بروفسور هاملى) فى كتاب مؤتمر تدريس العلوم — القاهرة ١٩٤٢ ص ٣٧ — ٣٨ ترجمة خلف الله .

(٢) راجع « تمهيد فى البيان العربى من الجاحظ إلى عبد القاهر » لطه حسين فى كتاب نقد النثر لقدامة — القاهرة ١٩٤٠ .

فيها ، ولا بد للفيلسوف أن يتعرض لها ؛ إما مباشرة كما فعل (أرسطو) فى كتبه المنطقية — ولا سيما فى كتابى الشعر والخطابة ؛ وإما من طريق غير مباشر كما فعل (ديكارت) — فى القرن السابع عشر — فإنه جعل نقطة البدء فى فلسفته وضوح مراحل التفكير ، وضرورة تصور العناصر الأساسية فيه تصورا دقيقا ، وعدم السماح لأى فكرة غامضة أو مشكوك فيها أن تتسرب إلى خطوات التفكير . وكان من الطبيعى أن يمتد هذا المنهج إلى دراسات الجمال فى الأدب والفن . وقد تسلسل هذا اللون من التفكير من (ديكارت) إلى (ولف) الذى تعتبر فلسفته الأساس المباشر لدراسات علم الجمال فى ألمانيا ، مما أنتج للعالم أمثال (بريتنجر) و (باومجارتن) و (لسنج) و (شليجل) وغيرهم . والواقع أن أوربا منذ القرن الثامن عشر محكومة فى تفكيرها النقدى — إلى حد كبير — بهذه الدراسات إما تأييداً وإما معارضة . وليس فى ذلك كبير عجب . فالأدب بالاتفاق فن جميل ، ولكنه ليس الفن الجميل الوحيد ، فهناك الموسيقى والتصوير والتمثيل والنقش وغيرها ؛ ثم هناك الجمال فى الطبيعة ، وفى الإنسان ، وفى الخير — بل فى الشر أحيانا . وإذن فقد كان من الضرورى للفكر البشرى أن يدرس الجمال فى مختلف مظاهره ، وأن يحاول الوصول فيه إلى رأى من حيث موضوعيته أو ذاتيته ، وأن يتوفر أناس من العلماء على هذه الناحية يدرسونها ، ويختلفون فى نتائجهم ومذاهبهم . وكان طبيعيا ألا يقف الفكر الإنسانى عند هذا بل يخرج من التفلسف إلى التشريع ، فيحاول أن يضع القواعد العامة لمنتجى الفنون — ومنهم الأدباء — ليسترشدوا بها فيما ينتجون ، وأن يضع الموازين لنقاد الفنون ليهتدوا بها فيما يحكمون .

وإذ عم هذا المذهب فى أوروبا وبولغ فيه ، حدث فى التفكير الأوربى رد فعل ضده — شأن الفكر تجاه أى مبالغة فى مذهب ما . فقام علماء الأدب ينادون بتحرير الأدب من نظريات علم الذوق والجمال ، وراحوا يشنون الغارة فى سبيل هذا التحرير ؛ فقالوا إن الفلسفة ميدانها الذهن المجرد ، والنقد الأدبى ميدانه الحس والشعور ، ومَن من الناس يستطيع أن يعلل لِم تهزه الكلمات مجموعة فى نظام ما كما تهزه رؤية البحر ، أو رؤية الوجه الجميل ، على حين تطالعه تلك الكلمات فى نظام آخر فلا تثير فيه إلا الإعراض أو الملل أو الكراهية ! ولقد يتحذلق الناقد فيكشف نوعا من التوافق فى الأصوات ، والانسجام فى النغمات ، ولكنه لا يزال جاهلا علة تأثر الإنسان بكل هذا !

وقالوا إن علم الجمال قد برهن على أنه مساعد خطر للنقد الأدبى ؛ فمنذ البداية ظهر ذلك الخطر فى ثوب تقنين جديد للأدب يحل محل التقنين الكلاسيكى القديم الذى فضّ الأدب

أغلاله عن نفسه ؛ فكل بحث نظرى ، وكل تعميم فلسفى لا بد أن يتعارض وتلك الفردية الفوضوية الحرة ، فردية الحواس والأذواق والقوى الفنية الإنسانية !

وقالوا كذلك إن من أخطار نظريات الذوق أنها تبعدك شيئا فشيئا عن الأدب نفسه حتى تخرجك من ميدانه بالمرة .

يقول (سانتسبرى) — وهو أحد زعماء الثورة ضد استخدام علم الجمال فى النقد الأدبى : —

« أتذكر أنى سمعت مرة محاضرة طريفة حقا ، موضوعها : « فكرة (هيجل) فى التراجيديا كما تمثلها أعمال (شاكسبير) » ، ألقاها باحث مشهور — هو الآن أستاذ فى أكبر جامعة معروفة . لقد كانت المحاضرة آية فى الإبداع ، مثيرة للذهن حقا . ولكنى لا أزال أذكر ذلك الخاطر الذى قام بنفسى بعد سماعها ، وهو أن تلك المحاضرة كان يمكن أن تعد وأن تلقى ، حتى لو كنا من الشقاء والضنك بحيث لم يوجد عندنا عمل واحد من أعمال (شاكسبير) ، وإنما كان لدينا أفكار عامة ومناقشات ورثناها عن الأقدمين » .

ثم يقول بعد تعداد معايب هذا المذهب على يد (لسنج) وأتباعه فى ألمانيا وإنجلترا : « إن الكلمة — أو التعبير — تسقط من حساب الناقد ، فيصبح علم الذوق عنده مخدرا للذوق ، معطلا لحواسه وحساسيته الأدبية عن العمل[1] » .

هذان طرفا القضية مثلناهما باختصار لنبين ما يؤدى إليه الغلو فى كلتا الناحيتين ؛ فإذا أبعدنا هذا وذاك بقيت لنا الحقيقة التى لا ريب فيها ، وهى أن الأدب فن جميل وأن بحوث الجمال لا بد أن تأخذ مكانها فى نقد الأدب ، وأن باحث الأدب — سواء أراد أم لم يرد — سيظل يبحث الذوق واختلافه ، وذاتيته وموضوعيته ، وسيظل يبحث الفن وخصائصه ، ومثله العليا ، وكيف تختلف قصيدة عن قصيدة ، ورواية عن أخرى ، وصورة عن صورة ، فى نواحى التأثير والجمال . وفى اختصار يبقى لنا « أن الناقد بلا فلسفة جمالية كالملاح بلا خارطة ولا بوصلة ولا معرفة بالملاحة » : كما يقول ناقد أمريكى حديث .

والمتتبع لتاريخ الدراسات الأدبية الحديثة فى مصر يبدو له صدق هذه النظرة واضحا ؛ فلقد وجد باحثونا أنفسهم — فى مستهل النهضة — مضطرين أن يبحثوا الذوق المصرى الحديث

---

(١) "History of Criticism" (G. Saintsbury) Vol. III Chap. V et VI.

وعناصره وبيئاته المختلفة ، والصلة بينه وبين الذوق العربى من ناحية ، والذوق الأوروبى من ناحية أخرى ، وأثر ذلك كله فى الإنتاج الشعرى الحديث . وكذلك بحثوا المثل الأعلى للنشاط الفنى ، ومظاهر الجمال الخالدة فى الأدب ، وطبقوا نتائجهم عمليا فى تحليل القصيدة العربية ، جاهلية كانت أو إسلامية أو حديثة[1] . والواقع أن هذا الميدان لا يزال فيه متسع للبحث والتجربة .

(ح) ولقد يكون من الإطالة هنا أن نتتبع الحركة العلمية فى أوربا فى القرن التاسع عشر ، وما كان لنظريات التطور من صدى فى مختلف نواحى التفكير ، وما كان لها وللمذاهب الاجتماعية التى سادت إذ ذاك من آثار فى نزعات كبار النقاد ، فذلك شىء لم نقصد إليه هنا . وقد أصبح من المعروف عند الكثيرين ما كان للمدرسة الفرنسية من جهود جبارة فى هذه الميادين على أيدى (سانت بوف) و (تين) و (برونتيير) ، وما أثارت مذاهبهم من أخذ ورد فى فرنسا وغيرها . وقد نشرت عن هؤلاء بالعربية خلاصات صالحة .

(ى) ولكن هناك حركة أخرى — أهم من هذه — فى ثقافة عصرنا الحاضر ، تحتك بالأدب احتكاكا عنيفا ، ويثور حولها شىء كثير من الجدل ، ولا بد لنا من إطالة الوقوف عندها لما نعتقد من وثيق الصلة المتبادلة بينها وبين الأدب ، ومن أثرها الحميد فى توسيع أفق البحث الأدبى . والمسئول عن هذه الحركة تلك المرحلة الثالثة من مراحل تطور العلم ، وهى دراسات النفس أو السلوك الإنسانى فى أوسع معانيه ؛ فمنذ النصف الثانى من القرن التاسع عشر وجه العلماء من مختلف الأصناف جهودهم إلى بحث النفس ، وأدخلوا على تلك الدراسة كل ما مكنتهم دراساتهم الأولى فى علم الأحياء ، ووظائف الأعضاء ، والاجتماع ، والتربية ، من طرق وأساليب ؛ وراحوا يتفننون فى اختراع الأجهزة التى تقيس هذه أو تلك من قوى الإنسان . وبدأت نتائج بحوثهم التجريبية والنظرية تجذب إليهم الطلاب والأتباع من كل الجهات ، واتسع نطاق هذه الدراسات اتساع حياة الإنسان ، بل الحيوان أيضا ، حتى خرجت عن تواضعها القديم ، وأصبحت كما يقول واحد من أساطينها وناقديها الحديثين : —

« تحاول نشر رايتها على معظم المسائل التى تهم بنى الإنسان ، ففى الصباح الذى تكتب فيه هذه الأسطر — مثلا — تطلع علينا إحدى كبريات الصحف معللة النجاح الباهر الذى صادفه رجال الطيران الحديث بأن العشرين سنة الأخيرة قد شهدت تقدما هائلا — لا فى فن صناعة الطيران فحسب ، بل فى سيكلوجيته (علم نفسه) أيضا ، كذلك تعنى أشهر كتابة

(١) راجع مثلا — « حافظ وشوقى » لطه حسين — ١٩٣٣ .

كتبت عن لعبة « البردج » أن تنبهنا إلى أن اللاعب قد يعرف كل شيء عن خطط هذه اللعبة ، ولكنه لن يستطيع النجاح فيها ما لم يلم بسيكلوجيتها أيضا[١] » .

فهل نعجب بعد ذلك أن نرى تيارات هذا العلم تحتك بالأدب ودراسته فى أكثر من موضع ؟ أليس الأدب من أروع ما تنتج نفس الإنسان ؟ أليس وليد الشخصية الإنسانية ؟ أليس المعبر عما تنطوى عليه النفس من شعور وإحساس ؟ أليس مظهرا من مظاهر العبقرية والخلق الإنسانيين ؟ ثم أليس الأدب صلة بين إنسان وإنسان؟ أليس قارئ الأدب ومتذوقه وسامعه أناسا يحسون ويتذوقون ويعجبون وينقدون ؟

كان هذا الاحتكاك — إذن — طبيعيا ، كما كان طبيعيا أن يحتك الأدب ودراسات الجمال . والواقع أن هذين النوعين من الدراسة (النفس والجمال) أصيلان فى طبيعة الأدب ، وليس أدل على ذلك من أن يحاول الباحث وضع تعريف علمى للأدب ، إذ لا يلبث إلا ريثما تبدو له ناحيتا الذوق والنفس فى مكانهما الجوهرى من إنتاج الأدب وجماله ومنافذه إلى النفوس .

وإنما يحدث احتكاك علم النفس بالأدب فى أحد طريقين : الأول أن يوسع عالم النفس ميدانه ، فيخضع الإنتاج الأدبى — وهو من أهم المواد التى يمكن أن يعتمد عليها فى دراسة النفس — لبحوثه ومناهجه ، ولا سيما إذا كانت نواحيه التى يتخصص فيها كبيرة المساس بالخلق الأدبى كنواحى الوجدان ونواحى العقل الباطن . ولعل من أهم من يذكرون كنماذج لهذا النوع العالم السويسرى (يونج) ، فقد تناول الموضوع من وجهتيه العملية والنظرية . يقول فى أحد كتبه :

« من الظاهر أن علم النفس — لكونه علم دراسة الخطوات النفسية — يمكن أن يستفاد منه فى دراسة الأدب ، فإن النفس الإنسانية هى الرحم الذى تولدت منه كل العلوم والفنون . ... فلنا أن ننتظر من البحث السيكلوجى أن يشرح لنا تكوين العمل الفنى من ناحية ... ومن ناحية أخرى أن يشرح لنا العوامل التى تجعل من الشخص مبدعا فنيا »[٢]

وبعد أن يقرر وجهة نظره ، والمنهج الذى سينهجه فى كل ناحية ، يستمر فيعطى مثالا عمليا من دراسته لدراما « فاوست » وتحليله لعناصرها ، وما بين تلك العناصر وشخصية مؤلفها (جوته) من صلات .

---

(١) "Psychology Down the Ages" (C. Spearman), London, 1937.
ترجمة خلف الله — الجزء الأول تحت الطبع ص ٣ .

(٢) "Modern Man in Search of a Soul" (C. G. Jung) Eng Trans. 5th. ed., London 1936. Chap. 8 Psychology and Literature, p. 175.

والواقع أن ميدان التحليل النفسى من أخصب ميادين علم النفس ، من وجهة علاقاته الأدبية ؛ فإن تنقيبه فى أعماق النفس الخفية يقفه وجها لوجه أمام طائفة من المعضلات التى شغلت باحثى الأدب قرونا طوالا ، ولا تزال تشغلهم . خذ مثلا ظاهرة الرمزية التى تلعب دورها فى حياة الأطفال وحياة الجماعات البدائية ، ثم تجد طريقها إلى حياة الكبير المتمدين فى إنتاجه وعبقريته الفنية .

يقول أحد الباحثين :

« لقد كان هناك دائما شىء من الغموض حول العبقرية الفنية ، فالقدماء اعتبروا الفنان ملهما من الله ، أو ثملا بخمر الله ، ولسنا نحن الآن أقرب من القدماء إلى حل لغز الخلق الفنى . ولكن من المتفق عليه — على وجه العموم — أن الفنان يبرز خياله فى عمله ، وبعبارة أخرى — أن العمل الفنى هو التعبير الرمزى عن الأحاسيس الداخلية العميقة للفنان ... وهكذا يصبح كل عمل فنى نوعا من الإذاعة الذاتية عن الفنان يمكن أن يقرأها أولئك الذين يدركون المغزى الرمزى » (١)

ويضرب هذا الباحث لذلك مثلا الشاعر (شلى) ؛ فكل الناس يعرفون أنه مغنى الحرية والثورة ، حرية الفكر ، والثورة ضد التقاليد المقيدة . ومن قاسى أكثر مما قاسى (شيلى) من القيود فى بيئته المنزلية ! لقد كانت النتيجة أن تولد عنده نوع من عقدة كراهة الأب ، وأصبحت الجماعة عنده تمثل الأب تمثيلا رمزيا ، لذلك لم يستطع كبح جماح أفكاره التى عبر عنها فى كثير من أعماله ، وليس (Prometheus Unbound) إلا « شلى » فى لباس شعرى » . « وبهذا الشكل نستطيع أن نتتبع المعنى الرمزى لكثير من الكتب العظيمة فى آداب العالم » .

وعلى مثل هذه الطريقة عالج الباحثون معضلة الفن والعلم ، ومعضلة الدين والعلم ، ومعضلة الكلاسيكية والرومانسية ، مبينين كيف تقوم هذه الأزواج على أسس سيكلوجية معقولة ، وكيف يجب أن يعالجها الناقد ، وأن يقف من الخصومة بينها . فالناس فى الحقيقة رجلان : رجل اتجه إلى داخله ، وانطوى على نفسه ، واتخذ من طيات هذه النفس وأحلامها ورموزها وميراثها اللاشعورى الخصب مادة لخلقه وتفكيره ؛ ورجل اتجه إلى خارجه ورمى ببصره إلى ما حوله فسلط عليه حسه وملاحظته وتفكيره . أما الأول فقد كان منه الفنان — على

(١) "The Unconscious in Life and Art" (S. Herbert). Chap. VI Sympolism. pp. 179-180 (Ist ed., London, 1932.)

العموم — والمتصوف ، والمتدين ، وصاحب الفلسفة التجريدية النقدية ؛ وكان من الثانى العالم والمشرع وفيلسوف التطور والمشاهدة .

وقد حرص هـؤلاء الباحثون على أن ينبهوا إلى أن هذه التفرقة بين الأصناف ليست فاصلة محدودة ، وإنما هى تمثل الاتجاه الغالب لـكل صنف : « فبين رجال العلم داخلى الاتجاه وبين الفنانين خارجى المنزع ؛ والملـكة المبدعة التى تعتمد على الفطرة والخيال ليست مقصورة على الإنتاج الفنى وحده ، فالعالم المبتكر فنان فى ميدانه ، ورؤاه العلمية لمحات من الأعماق تنير حياة الحقائق الخافية ؛ والعبقرى العلمى يعيد خَلق العلم من نفسه — كما يعيد الفنان تصوير روحه فى قالب ذوقى ؛ والفن من الجهة الأخرى لا يمكن أن يصل إلى الـكمال فى إنتاجه إلا إذا اعتمد على بعض الخطوات الشعورية من اختيار ونقد وتمييز[١] » .

وليس ميدان التحليل النفسى هو الميدان الوحيد الذى توسعت فيه السيكلوجيا فى دراستها فشملت الأدب ، فإن بعض مشاهير العلماء ممن لم يتقيدوا بوجهة نظر « فرويد » وأصحابه درسـوا سيكلوجية الفنان ونواحى التأثير الفنى من وجهات نظر نفسانية عامة ، مستعينين بطائفة كبيرة من الأعوان والطلاب ؛ ولعل من أبرز هؤلاء (سرل بيرت) الذى يمثل مدرسة المقاييس العقلية فى انجلترا بوجه خاص ، ويمثل فى نواحى تفكيره السيكلوجى المذهبَ الوسط الذى أشاعته كتب (ماكدوجال) فى مختلف أوساط التفكير الأوربى .

يلخص (بيرت) جهوده وجهود غيره من العلماء فى دراسات الإنتاج الفنى وصلاته بالنواحى العميقة الخفيفة فى منتجيه . ثم يذكر من الشواهد أطرفها على أن منشىء الفن لا يعلم فى معظم الأحيان مصدر إلهامه وأشخاصه : فهذا (ستيفنسون) مؤلف دكتور جيكل ومستر هيد » يقول :

« إن العمل الحقيقى يقوم به مساعد غير منظور ، أبقيه أنا داخل حجرة عالية مغلقة ... يقوم به أولئك الناس الصغار فى الدماغ الذين ينجزون لى نصف عملى ، وأنا مستغرق فى نومى ، وربما أنجزوا النصف الباقى وأنا مستيقظ تمام اليقظة حيث أظن أنى أنا القائم بالعمل » .

وهذا (ڤولتير) وقد جلس مرة فى إحدى مقصورات المسرح يشهد تمثيل رواية من رواياته ، يصيح متعجبا : « أحقا أنا الذى كتبت ذلك » !

وهذه (جورج إليوت) — التى لم تكن تميل فلسفتها إلى الاعتقاد فى قوى نفسية غير طبيعية — تصرح أن قد خيل إليها أثناء كتابتها « Adam Bede » أن عقلا آخر قد استحوذ

(١) ibid :— Chap. on "Phantasy and Thought" and "The Romantic Spirit

على قلمها وسيره . وهذا (جوته) يزعم أنه كتب أحسن رواياته وهو فى غيبوبة يشبهها هو بحالة النائم الماشى .

ثم يصل (بيرت) فى ختام هذا الجزء من بحثه إلى أن الفن فى أساسه نوع من التعبير ، وأنه يعبر عن تجربة ، فالفنان ينقل تجربته إلينا ، ونحن بإعادة خلق تلك التجربة — بمساعدة الفنان — نحياها لأنفسنا مرة ثانية .

فمن الواجب على عالم النفس — إذن — أن يتجه بعد دراسته السابقة إلى دراسة تجربة السامع أو المتفرج : ماذا يشعر به عندما يتأثر بالعمل الفنى — عندما ينظر إلى صورة (ڤينص) (من عمل بوتشلى) ، أو يستمع إلى بعض المقطوعات الموسيقية (من تأليف باخ) ، أو يقرأ روايات شاكسبير ؟ وهكذا يصل الباحث إلى المعضلة الأساسية الثانية التى نصب نفسه لمعالجتها وهى سيكلوجية الاستمتاع الفنى .

وناحية التجربة الذوقية كما ترى جزء من ميراث علم الجمال أسلفنا الإشارة إليه ، ولكنها تأخذ على يد (بيرت) وأتباعه مظهرها النفسانى ، فهى تدرس الآن دراسة تجريبية باعتبار كونها ظاهرة أو ناحية من نواحى السلوك الإنسانى . وعلم النفس الآن يميل إلى تسمية نفسه علم السلوك الإنسانى ، بل أصبحت التسمية القديمة فى الواقع لا تنطبق على نواحى دراسات هذا العلم فى العصر الحاضر .

والنتائج التى يصل إليها الباحثون هنا تنصب مباشرة على موضوع الذوق — وهو ما هو فى نقد الأدب ؛ وتتناول اختلاف الناس من « ذاتيين وموضوعيين » فى موقفهم نحو الفن . والثمرة الرئيسية لكل هذه البحوث — كما يقول (بيرت) — نتيجة واحدة لا ريب فيها ، تلك هى : أن غالبية الناس إذا طلب إليهم أن يحكموا على جمال شىء ما ، فقلما يفكرون فى الواقع فى جماله مطلقا ؛ وأحكامهم التى تصدر عنهم ليست ذوقية ولكنها شخصية ، ويبدو أن كثيراً من العوامل التى لا شأن لها تؤثر فيهم ؛ وإذا كنا هكذا متأثرين فى حياتنا الشعورية بعوامل متنوعة ، فما أعظم ما يستهدف له حكمنا من تحيز إذا أثرت فينا هذه العوامل تأثيرا لا شعوريا ! وإذا كانت الشهوات الذوقية هكذا تجىء وتذهب ، أفليس معنى هذا أن كل شىء فى الفن نسبى ، وأنه ليس هناك حسن أو قبيح ، ولكن التفكير هو الذى يحسن أو يقبح !

تلك وجهة نظر لا يقرها (بيرت) ولكنه يستمر فيبعد — شيئاً فشيئاً — ذلك الغموض الذى يحيط بحاسة الجمال عندنا ، ويتساءل :

« هبنا جردنا أنفسنا تماما من كل انفعال شخصى ، ومن كل مصلحة شخصية ،

ونفضنا أيدينا من كل انشغال عملى ومسائل ذهنية تستلزمها ضرورات الحياة اليومية من بيولوجية وعملية ، فهل يبقى بعد ذلك أى أساس متين لتفضيل شىء على آخر ؟ هل هناك شىء يمكن أن يجده كل شخص قبيحا لا فرق بين متمدين أو متوحش ، بالغ أو طفل ، أثينى أو لندنى من الجيل الذى نشأ بعد الحرب العظمى ؟ أنا أعتقد هذا ، واعتقادى قائم على أسس من التجريب والنظر »(١) .

والتجارب التى يذكرها (بيرت) هنا طريفة ، وقد أجراها على مجموعات من كبار الفنانين والنقاد ، ومجموعات من الأطفال فى مختلف أعمارهم . وقد أقنعته نتائج تلك التجارب بصحة ماذهب إليه من أن الجمال نفسه ليس متوقفا كل التوقف على المصلحة أو الهوى الشخصى ، بل الواقع أن الفيلسوف الحديث عائد إلى الرأى القديم الذى كان يقول إن الجمال موضوعى ، أو على الأقل — إن أحكام الجمال يمكن أن تدّعى بحق أنها عامة الصدق « وأظن عالم النفس لا بد متفقا مع هذا الرأى فى النهاية ، فنحن نرى الجمال لأنه هناك ليرى ، وليس الجمال شيئاً نخترعه أو نتصوره بأنفسنا إنه شىء نحسه ونجده ، إنه — بالاختصار — مستقر فى الموضوع الجميل » .

هذا — إذن — طرف ثان من انشغال علماء النفس ببحوث تتصل بالأدب . وهناك مواطن أخرى ، لا تقل طرافة ، ولا محل لتفصيلها هنا . منها دراسات الشخصية بوجه عام ودراسة العبقرية والنبوغ التى قام بها (ترمان) وأعوانه فى أمريكا ، والتى تناولت — فيمن تناولت — بعض مشاهير العبقريين من رجال الأدب الأوروبى .

ومنها ناحية الإبداع الفنى التى درسها (سبيرمان) فى كتابه « العقل المبدع » إلى غير هذه من الدراسات .

ولكن اتصال النفس بالأدب لم يجىء من علماء النفس وحدهم ، بل من رجال البحث الأدبى أيضا ، فقد نظر هؤلاء فوجدوا ثروة من المعلومات ، ونتائج من الدرس ، تحمل طابع العلم الصحيح ، قد وضعت بين أيديهم ، ووجدوا أنهم أنفسهم — وهم رجال الأدب ، لا يفتأون فى تاريخهم الطويل يتكلمون عن الخيال فى تقليده واختراعه ، وعن العاطفة فى صدقها وباطلها ، واضطرامها وهدوئها ، وعن الشخصية وظهورها أو عدم ظهورها فى القصيدة أو الكتاب ، وعن الرجل وصورته فى الأسلوب ، وعن القريحة وأثرها فى تصوير الأفكار

---

(١) "Psychology of Art" (C. Burt) in How the Mind Works London 1933.
الجزء الثانى . ترجمة خلف الله . تحت عنوان « كيف يعمل العقل » نشرته لجنة التأليف والترجمة والنشر فى « سلسلة الفكر الحديث » عدد (١٠) .

وعن الحس وقوته فى ضروب التشبيه والمجاز ، وعن الذهن وجبروته فى الغوص على عميق المعانى ، وعن الشاعر وبيئته ، وعن الكاتب وما حلل فى رواياته من مختلف عقد الحياة ، وعن أسباب إجادة هذا الشاعر فى فن ما ، وذاك فى فن آخر ، وعن الأحوال والظروف التى مرّ فيها منشىء الأدب ، وما كان لها من أثر فى نوع أسلوبه الكتابى ولهجة خطابته ، ونوع أوزانه وقوافيه .

كل هذه وكثير غيرها ميادين مشتركة ، فلم لا يغير باحثو الأدب على حدود علم النفس كما أغار علماء النفس على حدود الأدب ؟ ولم لا يتسلح نقاد الأدب بهذه التصورات التى جلاها لهم النفسانيون — على قدر ما سمحت روح العصر فى رقيه ومناهج بحثه — وكانت من قبل يحيط بها الغموض والاشتراك ؟

أخذ هذا الاتجاه النفسانى من جانب رجال الأدب صورا متعددة ، وتكيف فى كثير من الممالك الأوروبية كيفيات خاصة مستمدة من ذوقها الأدبى ونوع تفكيرها العام . وسنضرب هنا بعض أمثلة عليه من الدراسات الانجليزية الحديثة :

فى سنة ١٩٢٩ ألقى الشاعر الناقد الإنجليزى المعروف (ت . س . إليوت) محاضرة عنوانها « التجربة فى النقد » ، تناول فيها التفرقة بين القرن التاسع عشر وما قبله من القرون من وجهات النظر النقدية ؛ وبيّن أن أهم ما امتاز به ذلك القرن هو أن النقاد كانوا يعاملون الأدب فيه كوساطة لاستخراج الحقيقة أو لتحصيل المعرفة . وأرّخ النقد الحديث على العموم بظهور كتابات (سانت بوف) الذى تصوّر الأدب — لا مجموعة من الكتابة يستمتع بها فحسب — ولكن عملية من التغير فى التاريخ ، أو جزءا من دراسة التاريخ ، وقد كان (سانت بوف) عالم أحياء قبل أن يكون ناقدا ، فقد بدأ حياته بدراسة الطب . ثم ينتقل المحاضر بعد ذلك إلى النقد الحديث ويختار منه كتابا من تأليف (هربرت ريد) ، عنوانه « مراحل الشعر الانجليزى » ، فيلاحظ وفرة التصورات الحديثة التى يستعملها المؤلف ، والتى تعتمد على دراسات أخرى قام بها كثير من الناس قبل أن يتمكن ناقد أدبى من أن يتكلم بهذه اللغة : دراسات فى التطور ، وفى علم الإنسان ، وفقه اللغة وما إليها ، ثم يقول :

« هنا لك فروع أخرى من المعرفة نفترض العلم بها بالضرورة فيمن نستخدمه ناقدا أدبيا ، ومن ألزم هذه بالطبع علم النفس ، وعلم النفس التحليلى على الخصوص . كل هذه الدراسات التى ذكرتها — وغيرها — تلمس جوانب النقد وتعالج بعض معضلاته ، فعلى الناقد — إذن — أن يعرف شيئاً عنها . والناقد الحديث — إلى جانب إلمامه بالتصورات الجارية التى

يشاركه فيها المتعلمون وأنصاف المتعلمين — يضم معرفة ما بمجموعة من العلوم ؛ وهو يعرفها لا ليؤدى عملها وإنما ليتعاون وإياها ، وليعرف حدود ميدانه . ومع أن (سانت بوف) لم تتم له كل هذه العدد التى نجدها فى معاصرنا ، فقد كانت لديه طريقة عصرنا ، والحالة العقلية التى تنتج عن تلك الطريقة ... إن « سانت بوف » يعتبر ناقدا حديثا للسبب الآتى : إنه كان رجلا كثير العناية باستطلاع أحوال الحياة والجماعة والمدنية وكل المعضلات التى تثيرها دراسة التاريخ ، وقد درس هذه الأشياء عن طريق الأدب لأن الأدب كان مركز عنايته ، وهو لم يفقد حساسيته الأدبية فى دراسة معضلات تمتد وراء الأدب ، ولكنه كان مؤرخا وعالم اجتماع وأخلاق ، فهو مثال الناقد الحديث ، ذلك لأنه وجد نفسه مضطرا أن يفكر فى المعضلات العويصة العريضة ، التى نعتبرها فى عالمنا الحديث خارجة عن معضلات الأدب الخاصة[١] » .

أما (هربرت ريد) الذى سبقت الإشارة إليه — فقد قام بدراسات عملية من هذا الطراز على (ورد زورث) و (شلى) والأختين (شارلوت وإملى برنته) وغيرهم ، ونشر فى سنة ١٩٣٨ مقالات فى النقد الأدبى ضمنها مناقشة المنزع النفسانى من الوجهة النظرية وبيان الحد الذى يصح أن يذهب إليه الناقد فى استعمال تصورات علم النفس وطرقه . يقول فى المقدمة :

« لقد كان العلم والفن دائما طريقتين مستقلتين فى كشف الحقيقة وعرضها ؛ ولكن حالة جديدة نشأت كلما نما فرع جديد من فروع العلم يكون موضعه العقل ، فإن العلم لا يستطيع أن يستمر طويلا فى كشف مجاهل هذه المملكة حتى يحتك بتلك المنتجات التى يخرجها العقل الإنسانى ، والتى نسميها أعمال الفن ، وحتى يضطر إلى أن يجد مكانا لتلك المنتجات . فعلم النفس الآن يحتك بميدان النقد الأدبى ، يهاجمه ويأخذ أسلابه ... ولقد كان من رأيى دائما أن واجب الناقد الأدبى فى هذه الحالة أن يقتص لنفسه ، وأن يلتقط من علم النفس أحد أسلحته . وبهذا اقتربت شيئا فشيئا من نوع سيكلوجى من النقد الأدبى ، لأنى تأكدت أن علم النفس — ولا سيما طريق التحليل النفسى — يستطيع أن يمدنا دائما بشروح لكثير من المعضلات المرتبطة بشخصية الشاعر وفن الشعر وتذوق القصيدة[٢] » .

وهو يذكر فى آخر المقدمة أنه لا يرغب أن يجعل الطريقة السيكلوجية فى النقد هى الطريقة الوحيدة ، ولكنه يريد أن يثبت صلاحيتها ، وأن يشير إلى أننا بمعونتها وهديها نستطيع أن

---

(١) "Experiment in Criticism" (T. S. Eliot). in Traditon and Experiment in Present-Day Literature. Adresses deliverd-Oxford University Press, 1929.

(٢) "Collected Essays in Literary Criticism". (Herbert Read), London, 1938. p. 13.

نقدم أحكامنا الأدبية إلى « محكمة مراجعة » ؛ وهو يقرر أن النقد يجب أن يعنى — لا بالعمل الفنى فحسب — ولكن بعملية الخَلْق ، وبالحالة العقلية عند المنشئ إذ يجيئه الإلهام . وإذا كان هذا محل اتفاق فليس يدرى (ريد) كيف يستطيع الناقد أن يتحاشى الاعتماد على علم النفس العام . وإذا اتجه الناقد الأدبى إلى علم النفس دون تحيز فسيجد نتائج مهمة متفقاً عليها من علماء النفس أنفسهم ، ويستطيع هو أن يستخدمها منتفعاً بها كثيراً فى فهمه للأدب .

ويسير (ريد) فى بحثه ، عارضاً معضلات أدبية هامة ، ملتمسا لها فهماً وتعليلا من علم النفس . فهناك الظاهرة المعروفة « بالفترات المتقطعة فى حياة النبوغ » : لِم يزدهر شاعر ما — فى غالب الأحيان فى فترة بلوغه وأوائل رجولته — ثم يخمد بعد ذلك ؟ لم يجىء الإلهام فى نوبات ، وغالبا فى فترات من السنين ؟ لم ترك (ملتن) كتابة الشعر مدة خمس وعشرين سنة ؟ لماذا كتب (غراى) قصيدة واحدة فقط رائعة الجودة ؟ لماذا استمرت القريحة الشعرية عند (وردزورث) تخرج نفسها المكنونة مدة عشر سنوات ، ثم انحطت بعد ذلك إلى فقر نسبى ؟ . مثل هذه الأسئلة يمكن أن يجاب عليها — فى رأى ريد — على أساس فهم العلاقة بين الشخصية والإبداع الفنى . وهو يستمر فى معالجة معضلات طريفة من هذا النوع حتى يصل إلى موضوع النقد وطبيعته ، فيقرر أن كل محاولة لرفع النقد الأدبى فوق ذلك المستوى الغامض — مستوى التذوق الانفعالى — من طريق إدخال عناصر علمية ، لا بد أن تقابل بالمعارضة — ليس فقط من تلك الأغلبية الساحقة من النقاد الذين يعتمدون على أذواقهم — ولكن من جماعة كثيرة يتصورون فى هذا هدما للحدود المرسومة للنشاط النقدى الصالح . وهو يناقش هؤلاء وأولئك ، ثم يقرر أن الناقد إذ يتجه إلى علم النفس إنما يغزوه لصالح علم آخر — إذا صح تسميته علماً — ذلك هو النقد الأدبى ، الذى يشمل فى الحقيقة ميدانا واسعاً جداً ، فهو « قدر قيمة الأدب استناداً إلى مقياس » . « ولقد يقول قائل : « إن المقياس دائما مقياس ذوق » ، ولكنى أجد من المستحيل أن أعرف علم الذوق دون أن أتعرض لمسائل من القيم هى فى طبيعتها اجتماعية أو خلقية » .

أما تحليل (ريد) لحياة الأختين الكاتبتين (شارلوت وإملى برونته) ، فقد تناول بحث عوامل الوراثة فيهما ، وظروف الأسرة ، وخصائص أفرادها ، وما كان فيها من ضعف فى البنية انتقل إلى أطفالها ، وكيف ماتت الأم فى سن باكرة فأحدث ذلك هزة عصبية كان لها أثرها فى حياة الأختين ، إذ كانت إحداهما فى الخامسة ، والأخرى فى الثالثة من العمر ، وكيف كان لذلك الحنين إلى الأم المفقودة — من ناحية — وإلى التعلق بالأدب من

ناحية أخرى أثر فى هواجس الأختين وأوهامهما ومصادر فنهما الكتابى . وقد كانت (إملى) مثالا للظاهرة السيكلوجية المعروفة — « ظاهرة التشبه بالذكور (أو الترجل) » — : فقد كان القرويون فى صغرها يرون فيها ولداً أكثر مما يرون بنتاً ، وكان فى أخلاقها شىء من القوة والقسوة ، ووصفها بعضهم بأنها أقوى من رجل وأكثر سذاجة من طفل ، ولكنها كانت مع ذلك وقوراً متزنة من النوع الذى يسميه (يونج) « داخلىّ الاتجاه » ، وقد وجد كل ذلك تعبيراً فى كتابها (Wuthering Heights) الذى يجمع بين القوة والعذوبة . وهكذا يجول الباحث بين الطبيعة والمزاج ، والبيئة الخاصة والعامة من جغرافية واجتماعية وشخصية ، عاقدا بين كل ذلك وفن الأختين صلات طريفة معقولة .

على أن ممّن يجب أن يذكروا هنا — ولو إجمالا — الباحث الإنجليزى (ريتشاردز) — بجامعة كمبردج — فلأعماله مزية خاصة فى هذا الميدان : ذلك أنه لم يبحث المنزع الجديد بحثا نظريا يبين نواحيه ومزالقه فحسب ، ولكنه أضاف إلى ذلك الخطوة العملية ، فاستخدم الطرق السيكلوجية فى النقد العملى ، وكانت خطته فى ذلك أن يوزع فى أثناء محاضراته قصائد مطبوعة من نظم شعراء مختلفى الشهرة والمنزلة ، ويطلب إلى الحاضرين أن يعلقوا عليها كتابة ، وكان دأبه أن يكتم عنهم اسم ناظم القصيدة ، وأن يطلب إليهم ألا يضعوا أسماءهم على أوراقهم حرصاً على أن يظلوا مجهولين حتى يعبروا كما يشاءون عن آرائهم الصريحة . وكانت هذه الإجابات تجمع بعد أسبوع ، وفى الأسبوع التالى يجعلها الأستاذ موضوع محاضرته : القصائد من جهة ، والملاحظات والتعليقات التى جمعها وبوبها من جهة أخرى ، وقد كان معظم هؤلاء طلبة يحضرون لدرجة شرف فى اللغة الانجليزية ، وإلى جانبهم عدد كبير ممن كانوا يدرسون موضوعات أخرى ، ثم عدد من الخريجين ، وآخرون غير جامعيين . وقد نشر هذا البحث بكل نواحيه فى كتابه « النقد العملى » ، وفيه يقول المؤلف :

« والعدة التى لا غنى عنها لهذا البحث هى علم النفس ، وأنا حريص كل الحرص أن أواجه الاعتراض الذى قد يوجه إلىّ من بعض علماء النفس من أن وثائق الإجابات التى جمعتها لا تعطى دليلا كافياً على البواعث التى كانت هادى المجيبين فى كتابتهم — وعلى هذا فالبحث سطحى ! ولكنى أقول : إن مبدأ كل بحث يجب أن يكون سطحياً ، وأن تجد شيئاً تبحثه يكون الوصول إليه سهلا . تلك إحدى صعوبات علم النفس ، ولو أننى أردت أن أسبر أعماق اللاشعور من هؤلاء الكتاب حيث توجد البواعث الحقيقية لحبهم أو لكراهتهم لما يقرأون لكنت اخترعت لهذا الغرض فرعا من التحليل النفسى ... ولكن

الشعر طريقة إبلاغ — ماذا يبلغ ، وكيف يبلغه ، وقيمة الشيء المبلّغ — ذلك هوموضوع النقد الأدبى » .

وهذا الرأى فى طبيعة الشعر ووظيفته ، وارتباط النقد بالقيم ، يفصله (ريتشاردز) من الوجهة النظرية خير تفصيل فى كتابه الآخر « قواعد النقد الأدبى »[١] .

هذا الاتجاه النفسانى فى فهم الأدب طبيعى — إذن — اقتضته المرحلة الحاضرة من تطور العلم الإنسانى، واصطباغها بصبغة الدراسات النفسانية ؛ واقتضاه كذلك إيغال الأدب نفسه فى تصوير نواحى الحياة الإنسانية ، وظهور الروايات السيكلوجية التى تفننت فى الكشف عن خبايا النفس وعقدها الباطنة ، بل اقتضاه كذلك ميل الفكر فى عصرنا الحاضر إلى الفهم والمعرفة أكثر من ميله إلى مجرد الذوق والاستحسان[٢] .

وليس فى هذا المنزع كما ترى تشريع من جانب العلوم للأدب ، ولا فرض لسلطانها عليه ، ولا حد من حرية الأديب والناقد ؛ بل على العكس فيه فتح لآفاق جديدة يجول فيها المنتج والناقد معاً — هذا يصور ، وذاك يتذوق ويحلل وينقد ؛ وفيه تنظيم للتعاون بين مادتين اتصلت بينهما من قديم أوثق الروابط والصلات .

— ٣ —

ليست الوجهة النفسية فى دراسة الأدب وليدة العصر الحديث إطلاقا ، ولا مقصورة على دراسات الغرب ، ولكن هناك نماذج منها فى الدراسات العربية القديمة ، وفى الدراسات المصرية المعاصرة ، وإنا مشيرون هنا إلى نواح منها ، سنعود إلى بعضها بالتفصيل فى فصول تالية :

١ — قديماً طرق (ابن قتيبة) — المتوفى سنة ٢٧٦ هـ — بعض النواحى الفنية والنفسانية من إنتاج الشعر ؛ فذكر أن للشعر دواعى تحث البطىء ، وتبعث المتكلف : منها الشراب ، ومنها الطرب ، ومنها الطمع ، ومنها الغضب ، ومنها الشوق . ومثّل لهذه بأمثلة طريفة : — « قال أحمد بن يوسف لأبى يعقوب الخزيمى : مدائحك فى منصور بن زياد — يعنى كاتب البرامكة — أشهر من مراثيك فيه وأجود ! قال : كنا إذ ذاك نقول على الرجاء ،

---

(١) a) "Practical Criticism. A study of Literary judgement" London, 1929.
b) "Principles of Literary Criticism" 5th. ed. London, 1934 by (I. A. Richards).

(٢) See "Some Makers of the Modern Spirit". J. Macmurray, p. 8.

ونحن اليوم نقول على الوفاء ، وبينهما بون بعيد . وهذه عندى قصة الكميت فى مدحه بنى أمية وآل أبى طالب ، فإنه يتشيع وينحرف عن بنى أمية بالرأى والهوى ، وشعره فى بنى أمية أجود من شعره فى الطالبيين ، ولا أرى علة لذلك إلا قوة أسباب الطمع » .

ووصف (ابن قتيبة) كذلك الأماكن والأوقات التى يسرع فيها أتىُّ الشعر ، ويسمح أبيُّه . وفرق بين الشعراء من حيث الطبع ، وبنى على هذا اختلافهم فى إجادة بعض الفنون الشعرية ، فهذا (ذو الرمة) — مثلا — « أحسن الناس تشبيباً ، وأجودهم تشبيها ، وأوصفهم لرمل وهاجرة ... فإذا صار إلى المديح والهجاء خانه الطبع »[1] .

وكذلك فعل (القاضى أبو الحسن الجرجانى) — المتوفى سنة ٣٦٦ هـ — فى مقدمته لكتابه « الوساطة بين المتنبى وخصومه » : فبحث سيكلوجية أهل النقص ، وما يدفعهم إلى حسد الأفاضل ، وانتقاص الأماثل ، وحلل الملكة الشعرية ، فرجعها إلى الطبع والرواية والذكاء ؛ وجعل الدربة مادة لها وقوة لكل واحد من أسبابها ، « فمن اجتمعت له هذه الخصال ، فهو المحسن المبرز ، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان » وليس هناك فرق فى هذه القضية بين القديم والمحدث ، والجاهلى والمخضرم ، والأعرابى والمولد .

ويرجع (أبو الحسن) اختلاف أحوال الشعر من رقة أو صلابة ، ومن سهولة أو وعورة إلى اختلاف الطبائع وتركيب الخلق ، « فإن سلاسة الطبع ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة ؛ وأنت تجد ذلك ظاهراً فى أهل عصرك وأبناء زمانك ، وترى الجافى الجلف منهم كز الألفاظ ، معقد الكلام ، وعر الخطاب ، حتى إنك ربما وجدت ألفاظه فى صورته ونغمته ، وفى جرسه ولهجته » . ويمثل المؤلف للسلاسة بشعر عدى بن زيد ، فهو على جاهلية صاحبه أسلس من شعر الفرزدق ورجز رؤبة — وهما إسلاميان — ذلك لملازمة عدى بن زيد الحاضرة ، وإيطانه الريف .

ومما فطن له (أبو الحسن) من تلك النواحى رجوع القارئ إلى نفسه ، وتأمل حالها عند إنشاد الشعر الرقيق ، وتفقد ما يتداخلها من الارتياح ويستخفها من الطرب ، ويتصور تلقاء ناظرها من سابق ذكرياتها إذا سمعت هذا الشعر .

وهذا التعويل على التأمل الباطنى — أو فحص المرء نفسه (introspection) يستعمله (عبد القاهر الجرجانى) . المتوفى سنة ٤٧١ هـ . استعمالا موفقاً فى شرح نظريته فى النظم ، فى كتابه « دلائل الإعجاز » . وهو وإن كان ناسجا فى هذه الناحية على منوال (أبى الحسن)

(١) راجع مقدمة كتاب « الشعر والشعراء » لابن قتيبة .

فهو أول مؤلف فى الأدب العربى عالج موضوعه فى طريقة علمية منظمة ، وجمع بين وجهة النظر الواضحة والاستقراء الدقيق . وهو يبنى كتابه الآخر « أسرار البلاغة »[١] على أساس نظرية نفسانية واضحة يقررها فى فاتحة الكتاب كما يلى :

« فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعراً ، أو يستجيد نثراً ، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ فيقول : حلو رشيق ، وحسن أنيق ، وعذب سائغ ، وخلوب رائع ؛ فاعلم أنه ليس ينبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف ، وإلى ظاهر الوضع اللغوى ، بل إلى أمر يقع من المرء فى فؤاده ، وفضل يقتدحه العقل من زناده » . (ص ٣) ثم يأخذ فى تطبيقها فى أبواب بلاغية مختلفة ، كباب الجناس (انظر على الأخص ص ١٣) ، وأبواب التشبيه والتمثيل والاستعارة . وهذا المؤلف عندنا أقرب العقليات الإسلامية القديمة فى دراسة الأدب إلى العقليات العلمية الحديثة ؛ وله التفاتات فنية سيكلوجية سبق بها التفكير الحديث . وسنعود إليه فى الفصل الرابع من هذا الكتاب .

(ب) هذه الدراسات العربية بما فيها من التفاتات ولمحات وفدت هى والأدب العربى على مصر مع الإسلام منذ أجيال ، واشتركت فى تكوين الذوق المصرى الحديث .

أما وجهة النظر العلمية فى دراسات الأدب فقد حُملت إلى مصر من الغرب ، وتأثر بها الباحثون المعاصرون تأثراً يختلف كثرة وقلة حسب شخصيات هؤلاء الباحثين وتنوع ثقافتهم .

ولعل كتب « طه حسين » فى تنوعها ، ووضوح فكرة مؤلفها ، وطريقته القوية فى التعبير تزود الباحث بأكبر مادة حديثة للروح العلمى المصرى فى دراسة الأدب ؛ فقد جعل للشك العلمى مكانه فى منهاج تاريخ الأدب ، وناقش آراء المدارس الأوروبية الحديثة فى الموضوع مناقشة علمية فى كتابه « فى الأدب الجاهلى » ، خلص منها إلى مذهب أدبى ارتضاه ، وفّق فيه بين موضوعية العلم وذاتية الأدب . وقد عرض فى كتبه الأخرى نماذج عملية من تطبيق هذا المذهب فى دراسة ظواهر الأدب العربى القديم (حديث الأربعاء ، ومن حديث الشعر والنثر) وظواهر الأدب المعاصر (حافظ وشوقى) ؛ وقام بدراسات تحليلية ضافية لبعض الشعراء كالمتنبئ وأبى العلاء ، جمع فيها إلى التحقيق التاريخى ، والبحث الشامل لحياة الشاعر وطبيعته ، ونواحى شخصيته ، وظروف عصره ، وأحداث

---

(١) أسرار البلاغة فى علم البيان تأليف (الإمام عبد القادر الجرجانى) طبعة المنار تصحيح السيد محمد رشيد رضا . طبعة ثانية سنة ١٩٢٥

زمانه ، تحليلا نفسانياً ذوقياً لأهم قصائده ، وحقق فيه ما ذهب إليه — من الوجهة النظرية — من أن الأدب « متصل بطبيعته اتصالا شديداً بأنحاء الحياة المختلفة ، سواء منها ما يمس العقل ، وما يمس الشعور ، وما يمس حاجاتنا المادية » ، وما نادى به من ضرورة اعتماد الباحث الأدبى على خلاصة ما ينتهى إليه الإخصائيون من النتائج فى الدراسات العلمية الأخرى ، ومن ضرورة تعاون الملكات الإنسانية من عقل وخيال ، وذوق ومعرفة — فى منشئ الأدب ودارسه — حتى تستمد الإجادة الفنية (وهى أثر من آثار الشعور والحس القوى ، والعواطف الدقيقة ، والخيال الخصب) غذاءها الحقيق من العقل والعلم .

والاتجاه النفسانى فى دراسات (طه حسين) العملية قوى بارز ، وسنعود إليه فى الفصل الخامس من هذا الكتاب .

وقد أخذ الروح العلمى واتجاهاته فى عقول الباحثين المصريين أشكالا متنوعة : فظهر فى دراسات (أحمد أمين) فى مظهر التاريخ للعقلية العربية الإسلامية ، وهى ناحية فى التأليف العربى لها خطرها ، قامت على وجهة نظر حديثة واضحة — بيَّنتها مقدمة « فجر الإسلام » — هى تصوُّرُ الأدب كما تُتصور العلوم ، ودراسته كما تدرس العلوم ، فما حال بين الأدب العربى إلى الآن ، وبين الحياة والخصب والنفع إلا أن مناهج البحث والاستقصاء له سيئة رديئة ، لم تنظم بعد ، ولم يتناولها الإصلاح فى مصر كما تناول إصلاح المناهج العلمية الأخرى . والأدب العربى كغيره من الآداب ، بل كغيره مما يتصل بالحياة الإنسانية ، بل كغيره من كل ما يصلح موضوعاً للدرس فى هذا الكون — شىء لا ينبغى أن ينظر إليه على أنه منقطع الصلة عما حوله ، وإنما هو جزء من كل ؛ وليس إلى معرفة الجزء سبيل إذا لم يعرف الكل ، وإذا لم يعرف ما يحيط به من الأجزاء الأخرى على أقل تقدير » .

وقد استطاع مؤلف « فجر الإسلام » و « ضحى الإسلام » — فى دقة وصبر — أن يعرض فى الأجزاء التى أخرجها إلى الآن صورة واضحة غنية للعقلية العربية فى جاهليتها ، وما كان للإسلام فيها من آثار ، وكيف ازدهرت مراكز الفكر الإسلامى بالعلوم والفنون والتأليف ، وكيف تلونت شخصيات مؤلفى العرب بهذه الألوان من الثقافة ، ثم كيف تنوع الأدب بتنوع البيئات والأحزاب والفرق والجماعات[1] .

ويتصل بهذا النوع — ولكن من وجهة أدبية أخص ، وفى نطاق أحدث وأضيق — الدراسة التى قام بها (العقاد) « لشعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى » ، والتى بناها على

(١) « فجر الإسلام » ج ١ و « ضحى الإسلام » (أحمد أمين) .

أساس أن « معرفة البيئة ضرورية فى نقد كل شعر ، فى كل أمة ، فى كل جيل ؛ ولكنها ألزم فى مصر على التخصيص ، وألزم من ذلك فى جيلها الماضى على الأخص . لأن مصر قد اشتملت منذ بداية الجيل إلى نهايته على بيئات مختلفات ، لا تجمع بينها صلة من صلات الثقافة غير اللغة العربية التى كانت لغة الكاتبين والناظمين جميعاً »[١] . ولكن للعقاد دراسة أدبية أخرى يظهر فيها الاتجاه النفسانى الحديث أوضح ما يكون ، بل يكاد يلون البحث بلونه ، ويغلب على الناحية الأدبية الخاصة فيه ، وهو « ابن الرومى — حياته من شعره » ، بناءُ على أساس أن « الطبيعة الفنية هى تلك الطبيعة التى تجعل فنّ الشاعر جزءاً من حياته أيّا كانت هذه الحياة من الكبر أو الصغر ، ومن الثروة أو الفاقة ، ومن الألفة أو الشذوذ . وتمام هذه الطبيعة أن تكون حياة الشاعر وفنه شيئاً واحداً ، لا ينفصل فيه الإنسان الحى من الإنسان الناظم ، وأن يكون موضوع حياته هو موضوع شعره ، وموضوع شعره هو موضوع حياته ؛ فديوانه هو ترجمة باطنية لنفسه يخفى فيها ذكر الأماكن والأزمان ، ولا يخفى فيها ذكر خالجة ولا هاجسة مما تتألف منه حياة الإنسان ، ودون ذلك مراتب يكثر فيها الاتفاق بين حياة الشاعر وفنه أو يقل » .

وعند العقاد أننا لا ننصف ابن الرومى وحده ، ولكن ننصف كل شاعر بتوضيح هذا الجانب من الشاعرية وهو الطبيعة الفنية ، ذلك « لأنه هو المقياس الذى لا يتم لنا أن نقدر شاعراً بغيره ، والذى نجهل الشعر كله والشعراء كلهم إذا نحن أغضينا عنه والتفتنا إلى سواه مما لا يستحق كبير التفات »[٢] .

ومن الدراسات التى تتناول جوانب من الاتجاه الحديث دراسات الشايب فى « الأسلوب » و « أصول النقد الأدبى » . والخولى فى « البلاغة وعلم النفس » . والزيات فى « دفاع عن البلاغة » . وسيد قطب فى « كتب وشخصيات » . وغير هؤلاء من أصحاب البحوث والرسائل النقدية التى لم يحن الوقت بعد لدراستها دراسة علمية منظمة .

— ٤ —

بقيت حلقة أخيرة فى موضوع هذا الفصل هى حلقة النقد الأدبى بمعناه الضيق ، وهو « فهم النص والحكم عليه » — أرجأناها إلى نهاية الكلام لجملة اعتبارات : منها أن تيار

---

(١) « شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى » (عباس محمود العقاد) ١٩٣٧ ص ٣

(٢) « ابن الرومى حياته من شعره » (عباس محمود العقاد) طبعة ثانية ١٩٣٨ صفحات ٤ و٥ و٩ .

النقد يتأثر بما أسلفناه من الحركات الفكرية ، فدراستها أولاً تعين على فهمه ؛ ومنها أن ميدان النقد الحاضر فى الدراسات الأوربية ليس واضح الحدود والمعالم ، لأن فيه مجالا للعناصر الذاتية فى بحوث الأدب ، ولأنه يتكيف كثيراً بنوع الأدب الذى ينقده . على أننا سنقتصر هنا على تصوير بعض اتجاهاته الرئيسية التى نرجح أنها وليدة الفكر الحديث .

إن الأدب — كما أشرنا — منسع اتساع الحياة ؛ ومن الطبيعى أن تختلف اتجاهات الباحثين فيه حسب ثقافتهم وأمزجتهم ، ومن الطبيعى أن تتمثل فى العصر الحاضر تركة العصور الماضية — البعيدة والقريبة — فى مذاهبها ومنازعها . فتجد الناقد التقريرى الذى لا يزال يحاول أن يقيس الفن حسب أصول وقواعد ، والناقد التاريخى الذى يجول بك فى البيئة والعصر والجنس ، والناقد السيكلوجى الذى يجعل همه حياة الشاعر وبواعثه ومسالك شعره إلى النفوس ؛ والناقد الجمالى الذى يصعد على سلم الفن إلى نظريات الذوق والجمال . وتجد الناقد الانطباعى الذى يهب نفسه للعمل الفنى ، ويحيا معه لحظات من عمره ، ثم يعود فيحلم نفس الحلم مرة أخرى ، ويصف ما رأى وما جرب ، وما أثارت فيه صحبة العمل الفنى من معان وأحاسيس . وكل هؤلاء كما ترى متمسك من الحقيقة بسبب ، وناظر إليها من زاوية ، ولكنه عرضة لأن يتهم بضيق الأفق ، والانصراف عن العمل الفنى إلى شىء غيره . غير أنك تجد فى كل هذه المذاهب — مع استثناء قليل — روحاً عاما يميز العصر الحديث منذ قرن أو أكثر ، ويطبعه بطابعه . ولكى نتبين هذا الروح يحسن أن نرجع قليلا إلى الوراء .

لقد كان الإغريق يتصورون الأدب نوعاً من التقليد للطبيعة ، أو إعادة التكوين لمادة الحياة ، فالشعر عند (أرسطو) ليس إلا نتيجة لغريزة التقليد عند الإنسان ، وهو يختلف عن التاريخ والعلم من حيث إنه يعالج الممكن أو المحتمل ، لا الحقيقى أو الواقع . وجاء الرومان فتصوروا الأدب فنا رفيعاً ، يُقصد به — تحت ستارة اللذة — إلى إلهام الناس المثل العليا فى الحياة . ثم جاء الكلاسيكيون (التقليديون) فى القرنين السادس عشر والسابع عشر فقبلوا هذا الرأى فى جملته ، واعتبروا الأدب نوعاً من التمرين ، مهارة أو مقدرة يحصلها صاحبها بدراسة الآداب القديمة ، وتوجهها — فى ترجمة الطبيعة — تقاليد الفنين الإغريقى والرومانى . فالفن عند هؤلاء نتاج عقلى ، مثله مثل العلم والتاريخ . وعقّد القرن الثامن عشر سير النقد بإدخاله مبادئ جديدة ، هى الخيال والعاطفة والذوق ، ولكنه لم يستطع أن يحرر نفسه إلا قليلا من سلطان التقاليد القديمة . فلما جاءت الحركة «الرومانسية»

تطورت الفكرة الجديدة التى عمت النقد فى القرن التاسع عشر : فذهب (ورد زورث) و (كولردج) فى انجلترا إلى أن الأدب هو التعبير عن الإنسان والطبيعة . ونادت (مدام دى ستال) فى فرنسا بأن الأدب ليس إلا تعبيراً عن الجماعة ، وجاء (فكتور كوزان) فوضع القاعدة الأساسية التى تقول إن التعبير هو القانون المطلق للفن . وجاء (سانت بوف) فشرح نظريته التى تجعل الفن تعبيراً عن الشخصية . ونادى (تين) بأن الأدب تعبير عن الجنس والعصر والبيئة . ثم ذهبت جماعة الانطباعيين إلى اعتبار الفن تعبيراً جميلا عن أحاسيس الحياة ونبضاتها الدائمة الاضطراب .

فأظهر خصائص الأدب عند المحدثين — إذن — أنه فن من التعبير .

والخاصة الثانية هى التى كان (جوته) و (كارليل) و (أناتول فرانس) من أكبر المبشرين بها . يقول (جوته) : إن النقد فى عرف المحدثين هو أن تقرأ الكتاب ، وتسمح له أن يؤثر فيك ، وتخضع نفسك إخضاعا تاماً لتأثيره ؛ حينئذ — وحينئذ فقط — تستطيع أن تصل إلى حكم صحيح عليه . ويقول (كارليل) : إن الناقد يقف مترجما بين الملهم وغير الملهم ، بين العبقرية والذين يستمعون لحن كلماتها ، ويقبسون لمحة من معناها ، ولكنهم لا يفهمون سرها العميق . ويصف (أناتول فرانس) الناقد بأنه ، ليس قاضياً يصدر الأحكام ، ولكنه روح حساسة تُفصِّل مخاطراتها فى عالم الأعمال الفنية العظيمة . فالأسئلة التى يسألها النقاد الحديثون أنفسهم حين يواجهون عمل شاعر من الشعراء هى : ماذا حاول الشاعر أن يعمل ؟ وكيف أدى مقصده ؟ وما هو الروح الذى يجرى عليه خلال عمله ؟ وما هو التأثير المهم الذى يتركه هذا العمل على عقل قارئه أو سامعه ؟ وما هى أحسن طريقة للتعبير عن هذا التأثير ؟ (١)

هذه الأسئلة وأشباهها إنما تعالج على أساسين متعاونين من الذوق والمعرفة ، وبعبارة أخرى على أساس وجهة نظر فنية — أو إن شئت فقل — « نظرية فى الأدب » . وقد أصبح الاهتمام بهذه الناحية جزءاً أصيلا فى جهود الدراسات النقدية الحديثة ، فهم يعتبرونها ذات شقين ؛ الأول : نظرية الأدب ، والثانى : النقد الأساسى أو العملى ؛ وهما ناحيتان تتعاونان ولا تنفصلان . وظاهر أن الاهتمام بالشق الأول أثر من آثار الروح العلمى الحديث .

---

(١) اعتمدنا فى معظم هذا التلخيص للناحية الأخيرة من الموضوع على كتاب =
"Creative Criticism" (J. E. Spingarn) Ist ed. 1931

وقد فصل (ابركرومبى) الكلام عن هاتين الناحيتين فى كتابه « قواعد النقد الأدبى » ثم لخص الموضوع فيما يلى :

« واضح — إذن — أن ناحيتى البحث الأدبى — وقد سميناهما نظرية الأدب والنقد الأساسى — متصلة كل منهما بالأخرى ؛ لا تستطيع إحداهما أن تظهر فى صورتها الكاملة ما لم تشترك معها الأخرى ، حتى إننا لو أردنا أن نقصر كلمة النقد على مجرد تقدير المزايا فلن نستطيع أن نضمن صحة الحكم ما لم نرجع فى تحليلنا وتقديرنا إلى القواعد العقلية »[1] .

هذه — إذن — هى الخاصية الثانية لروح العصر الحديث فى نقد الأدب : فهم للعمل الفنى ، وتأثر به ، ثم عرض وتحليل لجوانبه ، يقومان على أساس نظرية واضحة فى الأدب ، من طول الممارسة لنصوصه وروائع آثاره ، تحيط بها وتوجهها ثقافة شاملة مستمدة من تجارب الحياة ، ومن مختلف الدراسات المتصلة بالأدب اتصالا وثيقاً .

وإذا انضمت هاتان الخاصتان إلى ما قررناه فى المراحل الأولى من هذا الفصل من ضرورة إقامة الدراسة الأدبية على أساس منهج واضح ، ومن معالجة ظواهر الأدب بروح العلم الصحيح ، أمكن أن نخلص لنا من كل هذا معالم تفكير أدبى حديث فى دراسة الأدب ونقده ، يمثل روح العصر فى نزوعه إلى المعرفة ، ويحفظ على الأدب ذاتيته وموضوعيته معاً ، ويرتفع بالنقد عن مجرد أثر تحدثه فى النفس طوارئ الانفعالات والميول الشخصية .

---

(١) "Principles of Literary Criticism" (Prof. Lascelles Abercrombie) in An Outline of Modern knowledge. London. 1932.

راجع الترجمة العربية (محمد عوض محمد) لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٣٦ ص ١٢

مراجع الفصل الأول

(١) (Abercrombie' L.) " Principles of Literary Criticism ". London 1932

الترجمة العربية (محمد عوض محمد) لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٣٦

(٢) (Burt. C.) "Paychology of Art (in How the Mind works) London 1936

ترجمة خلف الله إلى العربية فى سلسلة الفكر الحديث عدد ١٠ (كيف يعمل العقل)

(٣) (Eliot. S. S.) "Experiment in Criticism. "Oxford Univ. Press 1929

(٤) (Hamley H.R.) "The Psychological Foundations of Science Teaching

محاضرة فى مؤتمر تدريس العلوم (ترجمة خلف الله) . كتاب رابطة التربية الحديثة .
لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٤٢

(٥) (Herbert. S.) "The Unconscious in Life and Art". London 1932

(٦) (Jung. C. G.) "Modern Man in Search of a Soul". Engli. Trans. 5th ed. 1936

(٧) (Macmurray. J.) "Some Makers of the Modern Spirit". London. 1933.

(٨) (Read H.) "Collected Essays in Literary Criticism" London 1938

(٩) (Richards. I. A.) - a) "Practical Criticism". London 1929

b) "Principles of Literary Criticism" 5th ed. London 1934

(١٠) (Ross. E. D.) "Eastern Art and Literature" London 1928

(١١) (Saintsbury. G.) "History of Criticism" 3. vols. 1900-1904.

(١٢) (Spearman. C.) "Psychology Down the Ages". London 1937.

ترجمه خلف الله الجزء الأول تحت الطبع

(١٣) (Spingarn. J. E.) "Creative Criticism". 1931.

(١٤) (Stebbing L. S.) "A Modern Introduction to Logic". London 1980.

(١٥) (Whitehead. A. N.) "Science and the Modern World". Cambridge. 1932

(١٦) (Wolf. A.) a) "A Philosophic and Scientific Retrospect"

b) "Recent and Contemporary Philosophy" ترجمة (ا. عفيفى)

(both in An Outline of Modern Khowledge-London 1932).

***

(١٧) (ابن قتيبة) «الشعر والشعراء» طبعة ١٩٣٢

(١٨) (أبو الحسن الجرجانى) «الوساطة بين المتنبى وخصومه» مطبعة العرفان سنة ١٣٣١ هـ.

***

(١٩) — أحمد أمين —

ا — فجر الإسلام

ب — ضحى الإسلام

(٢٠) — طه حسين —

ا — فى الأدب الجاهلى
ب — حديث الأربعاء
ح — من حديث الشعر والنثر
ء — حافظ وشوقى

(٢١) — عباس محمود العقاد —

ا — ابن الرومى حياته من شعره
ب — شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى

(٢٢) — عبد القادر الجرجانى —

— أسرار البلاغة — طبعة ثانية — المنار سنة ١٩٢٥

الفصل الثانى

طبيعة الفن الأدبى من الوجهة النفسية

— ١ —

إنشاء الأدب وذوقه ونقده

هل هناك معين فطرى خاص تنبثق منه الفيوض الأدبية ؟ وهل يتطلب خَلق الأدب ونقده موهبة أو مواهب أخرى وراء قدر صالح من الذكاء العام ، تتطلبه عملية الخلق والابتكار والموازنة ، التى تقوم على إدراك العلاقات ؟

هذه أسئلة شغلت أذهان القدماء فى مختلف الأمم ، وتجددت العناية بها فى العصور الحاضرة ، منذ أن عنى العلم الحديث ببحث العبقرية فى مختلف نواحيها . فقديماً أثار «أرسطو» الكلام فى الموهبة الشعرية — فى كتاب الشعر[1] — وهو أول رسالة علمية فى الموضوع — فقرر أن الدافع الأساسى للشعر يرجع إلى علتين : أولاهما غريزة المحاكاة أو التقليد ، والثانية غريزة الموسيقى أو الإحساس بالنغم . وهاتان غريزتان تتفاوت حظوظ الناس منهما تفاوتا كبيراً . ويكاد القاضى أبو الحسن الجرجانى — فيما أعلم — ينفرد بين القدامى من مؤلفى النقد العربى بمعالجة هذه النقطة معالجة تنير الطريق أمام الباحث الحديث . فهو يقول « إن الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء ، ثم تكون الدربة مادة له ، وقوة لكل واحد من أسبابه ، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز ، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان . ولست أفضل فى هذه القضية بين القديم والمحدث والجاهلى والمخضرم ، والأعرابى والمولد ، إلا أننى أرى حاجة المحدث إلى الرواية أمس ، وأجده إلى كثرة الحفظ أفقر . فإذا استكشفت عن هذه الحالة وجدت سببها والعلة فيها أن المطبوع الذكى لا يمكنه تناول ألفاظ العرب إلا رواية ، ولا طريق للرواية إلا السمع ، وملاك الرواية

---

(١) الفصل الرابع من كتاب الشعر لأرسطو . وقد جارينا بعض شراح الكتاب فى اعتبار العلتين ما ذكرنا ، وإن كان الموضوع محل خلاف سببه غموض عبارة المعلم الأول .

الحفظ ، وقد كانت العرب تروى وتحفظ ، ويعرف بعضها برواية شعر بعض »[١] . . . . ثم يقول : « وأنت تعلم أن العرب مشتركة فى اللغة واللسان ، وأنها سواء فى المنطق والعبارة ؛ وإنما تفضل القبيلة أختها بشىء من الفصاحة ، ثم قد تجد الرجل منها شاعراً مفلقاً ، وابن عمه وجار جنبه ولصيق طنبه بكيا مفحما ؛ وتجد فيها الشاعر أشعر من الشاعر ؛ والخطيب أبلغ من الخطيب ، فهل ذلك إلا من جهة الطبع والذكاء وحدة القريحة والفطنة ! ، وهذه أمور عامة فى جنس البشر لاتخصيص لها بالأعصار ، ولا يتصف بها دهر دون دهر »[٢] . ويعود بعد قليل إلى الكلام فى اختلاف الطبائع وأثره فى اختلاف الشعر فيقول : « وقد كان القوم يختلفون فى ذلك وتتباين فيه أحوالهم ، فيرق شعر أحدهم ويصلب شعر الآخر ، ويسهل لفظ أحدهم ، ويتوعر منطق غيره ، وإنما ذلك بحسب اختلاف الطبائع وتركيب الخلق ، فإن سلاسة اللفظ تتبع سلاسة الطبع ، ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة»[٣] . هذه الالتفاتات فى تحليل الموهبة الشعرية تكاد ترسم الطريق واضحاً للباحث الحديث فى معالجة الموضوع معالجة علمية دقيقة ؛ فعالمنا القديم متنبه إلى عناصر عامة فى جنس البشر لايختص بها عصر دون عصر ، ولا دهر دون دهر ، وأهم هذه العناصر عنده فى الموهبة الشعرية الطبع والذكاء ؛ ثم هو متنبه إلى أثر اختلاف الطبع فى الإنتاج الشعرى . ومن قبله تنبه «أرسطو» إلى ناحية من هذه حين عالج نشأة المأساة والملهاة على أساس اختلاف طبائع الناس بين سام رزين ميال إلى تصوير الأعمال الفاضلة والأشخاص الفاضلين ، وبين ذى ضعة ينصرف إلى تصوير الوضيع من الأعمال والأشخاص[٤] . أما فى العصر الحديث فإن لغة الباحثين فى هذا الموضوع تختلف حسب اختلاف منازعهم ومناهج دراستهم . فعالم النقد الأدبى — مثلا — يرى أن المقدرة على نظم الشعر ، والمقدرة على تذوقه كلاهما منشؤه طبيعة خاصة فى النفس . والراجح عنده أن « هذه الطبيعة واحدة فى كلتا الحالتين ، ولكنها فى إحداهما سالبة وفى الأخرى موجبة ، وإن يكن من البديهى أن كلا منهما متميزة عن الأخرى تماما » . وهو يضيف إلى هاتين الموهبتين ثالثة هى المقدرة على نقد الأدب . فدولة الأدب عنده — إذاً — تحتلها ملكات ثلاث : الأولى ملكة الإنتاج (أو الإنشاء) ، والثانية ملكة التذوق

---

(١) كتاب الوساطة بين المتنبى وخصومه للقاضى الجرجانى تحقيق أبو الفضل ابراهيم والبجاوى ١٩٤٥ . ص ١٤ و ١٥

(٢) المرجع السابق ص ١٥

(٣) المرجع السابق ص ١٧

(٤) كتاب الشعر لأرسطو فصل ٤

والثالثة ملكة النقد . وأهم ما تمتاز به ملكة النقد أنها يمكن أن تكتسب ، فمع أنه من الجائز أن يكون النقد أحياناً غريزياً ، فالناقد عادة يكون مدركا للخطة التى يتبعها فى نقده ، وهذه الخطة تعتمد على قواعد منطقية خاصة ، قابلة لأن ترتب بحيث يتألف منها نظام خاص ، ومن الممكن دراستها وتطبيقها فى دقة وعناية ، ولكن ليس هنالك قواعد ترشدنا إلى كيفية ابتكار الأدب ، ولا إلى كيفية الاستمتاع به »[١] . ومعنى هذا فى لغة التحليل العلمى الحديث أن إنتاج الأدب والاستمتاع به يرجعان إلى فطرة الإنسان وطبيعته ، ولكن موهبة النقد قد تكون فطرية وقد تكون مكتسبة .

أما عالم النفس فقد طرق الموضوع من زوايا كثيرة ، إحداها دراسة العبقرية فى مختلف مظاهرها ، ومن أهم تلك المظاهر الخلق الأدبى .

ولعل أطرف دراسة حديثة فى العبقرية هى التى قام بها « ترمان » وأعوانه فى أمريكا ونشروا نتائجها فى ثلاثة مجلدات كبار ؛ يهمنا منها هنا المجلد الثانى الذى يقع فى أكثر من ثمانمائة وخمسين صفحة ، والذى يبحث « موضوع الخصائص العقلية الباكرة لثلثمائة عبقرى »[٢] ممن عاشوا فى أربعة القرون المحددة بسنتى ١٤٥٠ ، ١٨٥٠ ، من أمثال « رافائيل » و « رمبرانت » (من المصورين) ؛ و « بيتهوفن » و « مندلسون » و « موزار » (من الموسيقيين) « محمد على » و « كروموبل » و « لوثر » و « وشنجتون » و « ديزرائيلى » (من السياسيين والمصلحين) ؛ و « لوك » و « نيوتن » و « كانت » و « ديكارت » و « بويل » و « ليبنتز » (من العلماء والفلاسفة) ؛ و « موليير » و « لامارتين » و « كارليل » و « ملتون » و « ڤولتير » و « بيرن » و « جوته » (من الشعراء والكتاب) .

كان أهم ما اتجه إليه البحث هو الوصول إلى قدر درجة الذكاء عند هؤلاء العظماء أيام كانوا صغارا . وبعبارة أخرى ماذا كانت تبلغ درجاتهم لو أنهم أعطوا اختباراً من اختبارات الذكاء فى العصر الحاضر ! ماذا كان العمر العقلى — مثلا — للشاعر الإنجليزى « كولردج » وهو فى سن السادسة ، أو للشاعر الألمانى « جوته » وهو فى سن الثامنة ، أو للفيلسوف الإرلندى « باركلى » وهو فى العاشرة ؟ وإذا لم يكن الذكاء وحده كافيا فى تعليل نبوغهم الذى أحرزوه بعد ، فما هى الصفات والسجايا الأخرى التى تحلوا بها والتى يمكن أن تكون

---

(١) راجع « قواعد النقد الأدبى » . تأليف لاسل أبروكرومبى . تعريب محمد عوض محمد لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٣٦ الفصل الأول

(٢) Genetic Study of Genius لمؤلفه "Terman"

ذات أثر فى نبوغهم كباراً ؟ وإذا تساوت درجات الذكاء فى مجموعة من العظماء أيام كانوا فتياناً ، فهل هناك أسباب أخرى جعلت أحد هؤلاء شاعراً والثانى عالماً والثالث موسيقياً والرابع مصلحاً دينياً . . . وهلم جرا ؟ وهل هناك طائفة بعينها من الخصائص يجب أن تتوفر فى كل من تعده الحياة للعظمة ، حتى لنستطيع أن نسميها خصائص النبوغ ؟ وإذا كان فما منزلة الذكاء بينها ؟

اعتمد الباحثون فى دراساتهم هـذه على السجلات المحفوظة عن طفولة هؤلاء العظماء وشبابهم ، وعن بيئاتهم التى عاشوا فيها ، ووجهوا عنايتهم خاصة إلى كل ما أشار إلى الوراثة والصحة والتربية والنمو العقلى ، والصفات الشخصية عند هؤلاء ، والسن التى تعلموا فيهـا القراءة ، والـكتب التى قرأوها فى أعمار مختلفة ، وما أحرزوه من درجات الشرف ، ومن ذائع الصيت بين إخوانهم ، وما انتجوا أيام طفولتهم من آثار وأنجزوا من أعمال ؛ أى أن الباحثين اعتمدوا على الوثائق والسجلات مضافا إليها التراجم والمصادر المختلفة . وإن شئت فقل إنهم رجعوا إلى المعلومات التاريخية أولا فطبقوا عليها منهج التحقيق العلمى ، ثم وضعوها بين يدى قضاة عدول من خبراء السيكلوجيين ، فسلط عليها هؤلاء المقاييس والموازين القسط التى وصل إليها علم النفس الحديث ، فتـكونت من كل ذلك طريقة علمية أطلقوا عليهـا اسم « قياس التاريخ »[1] . ولم يبدءوا فى ترتيب نتائجهم وتحليلها حتى كانوا قد نبشوا ثلاثة آلاف قاموس ومعجم ، وخمسمائة وألفا من تراجم الحياة .

وليس هنا مجال تلخيص النتائج التى وصلت إليها تلك الدراسة الشاملة ، ولـكن حسبنا أن نذكر ما أبرزته من أن النبوغ قد يتوقف على عاملى الحسب والبيئة المواتية للتربية فى عهد الطفولة ؛ ولـكنه ليس أثراً مباشراً لهما أو لواحد منهما ، وليس من الضرورى أن يرتبط بهما وجوداً أو عدما . ولـكن الذى لا شك فيه ، أن الشباب الذين يحرزون شهرة وعظمة فى كبرهم ، يمتازون فى صغرهم بنوع من السلوك يدل على نسبة ذكاء فيهم عالية جداً :

فقد أنشأ « ڤولتير » يقول الشعر وهو صبى ، واستطاع « كوليردج » أن يقرأ فى الـكتاب المقدس وسنه لم تتجاوز ثلاث سنوات ، ونظم « موزار » لحناً موسيقياً راقصاً عذبا وهو فى الخامسة ، وألف « جوته » قطعاً أدبية فاخرة وهو فى الثامنة ، وألحق «شلنج» وهو فى الحادية عشرة بفصل دراسى كان به أولاد فى سن الثامنة عشرة والتاسعة عشرة ، وكانوا يعتبرونه قريعهم فى المعرفة والمقدرة . والأمثلة التى وردت فى البحث من هذا النوع

(١) Historiometre

تدل على أن العبقريين كانوا فى طفولتهم ذوى عقلية نجيبة ، وأن تقدمهم المدرسى وإنتاجهم بين أقرانهم كانا خارقين . فسلوك الشباب — إذاً — كان بشيراً بعظمة الرجولة . ومن المحتمل — لو أسعفت السجلات — أن توجد مظاهر فى سلوك العظماء جميعاً فى طفولتهم تدل على أن الذكاء العظيم هو الركن الأساسى فى النبوغ . وقد أثبت البحث أن متوسط نسب الذكاء عند هؤلاء العبقريين (فى طفولتهم) لا يقل عن ١٥٥ ، بل هو أقرب إلى ١٦٥ . ومن هؤلاء (أمثال : جوته ، وأوجست كومت ، ونيوتن ، وڤولتير) من تبلغ نسبة ذكائه ٢٠٠[١] . على أن البحث قد أظهر كذلك أن الشباب الذين يحرزون عظمة فى كبرهم يمتازون — لا بخصائص ذهنية فائقة فحسب — ولكن بصفات أخرى فى سجاياهم وشمائلهم ، منها قوة الخُلق ، والثقة فى النفس وفى مقدرتها ، والمثابرة فى المقاصد والجهود معاً ، فمتوسط درجات العبقريين فى هذه النواحى أعلى من متوسط غيرهم من مجموعة من الناس غير منتقاة .

الذكاء العظيم — إذاً — هو الركن الأساسى فى النبوغ فى أىّ ميدان من ميادينه . وليس من الضرورى أن نفترض أن موهبة الخلق الأدبى أو الاستمتاع بالأدب يتوقف على ملكة أخرى خارقة أو خارجة عن حياتنا العادية . هذه هى النتيجة التى وصل إليها وارتضاها « بيرت » فى بحثه لطرائق سلوك العقل فى الفن فقال : « كل هذه النواحى من البحث أدت إلى نتيجة واحدة : فالفنان — من حيث ذكاؤه العام ومن حيث موهبته الخاصة — رجل مزود بهبات فطرية نادرة ؛ غير أن الفرق فرق فى الدرجة لا فى النوع ، فالمقدرة على خلق العمل الفنى — كالمقدرة على تذوقه — لا تتوقف على ملكة إضافية خارجة عن مجرى حياتنا اليومية ، وهى فى درجاتها العليا ليست إلا إحدى ثمرات الحياة العقلية الطبيعية[٢] .

وقد قام « بيرت » وتلاميذه ببحوث أخرى فى الموضوع . ومن أهم هذه بحث فى « اختبارات التذوق الأدبى »[٣] . كان الغرض الرئيسى منه الوصول إلى اختبارات تطبيقية للتذوق الجمالى يمكن أن ينتفع بها فى التربية وفى التوجيه المهنى ، ثم محاولة الإجابة على السؤال

(١) على اعتبار أن نسبة الذكاء المتوسط ١٠٠ . راجع تفصيل القول عن الذكاء والمواهب العقلية فى كتاب « الطفل من المهد إلى الرشد » — خلف الله — الجزء الأول فصول ٥ و ٦ و ٧

(٢) « سيكولوجية الفن » (سيرل بيرت) فصل ١٥ من كتاب (How the Mind works) راجع تعريب خلف الله للجزء الثانى من هذا الكتاب فى سلسلة الفكر الحديث لجنة التأليف والترجمة والنشر عدد ١٠

(٣) (Tests of Literary Appreciation) نشرت خلاصة عنه فى المجلة البريطانية لعلم النفس التعليمى عدد نوفمبر سنة ٣٨ . راجع بحثا مماثلا له عن تذوق الموسيقى نشرنا خلاصة عنه فى الثقافة عدد ٩١ .

الذى يعنينا هنا وهو : « أهناك مقدرة طائفية[١] يظهر أثرها فى حل هذه الاختبارات ويمكن أن نسميها مقدرة التذوق الفنى ؟ » أجريت هـذه الاختبارات على أكثر من مائتين من الأطفال ، وقامت على عرض كثير من القطع الأدبية الشعرية والنثرية المختلفة القيمة ، ثم مطالبة الأطفال أن يفاضلوا بينها ويرتبوها . وكان من بين هذه الاختبارات مجموعة قصد بها إلى الكشف عن تذوق جمال الصور وجمال الموسيقى .

وقد دلت النتائج التى وصل إليها هذا البحث على أن هناك مقدرة (Capacity) ، للتذوق الأدبى ، توجد مع الطفل فى شكل فطرى وتنمو باطراد مع نمو سنه ، وعلى أن بين هذه المقدرة والذكاء العام تلازما عاليا (high correlation) ، كما أن هناك تلازما — ولكن بدرجة أقل — بين هذه المقدرة وبين تذوق جمال الصور والموسيقى . وباستعمال الطرق الرياضية فى حساب التلازم الجزئى اقتنع الباحثون بأن التذوق الفنى يتوقف على مقدرة أو عامل خاص به ، وأن هذا العامل مسئول عن ٥٠ ٪ من الاختلاف بين الأطفال فى طرائق استمتاعهم بالجمال الأدبى . وهناك بجانبه عامل ثان مسئول عن ٢٠ ٪ من هذا الاختلاف ، وهو عامل مزاجى ثنائى يمثل اتجاهين فرعيين أو نزعتين متضادتين : فإحدى النزعتين تميل إلى تفضيل الكُتاب الكلاسيكيين والأسلوب الموضوعى ؛ والأخرى تميل إلى تفضيل الرومانسيين والأسلوب الذاتى ؛ والأولى تتجه فى حكمها إلى الصورة والتركيب المنظم ، ومطابقة الواقع أو المنطق ، على حين تنجذب الثانية إلى الناحية العاطفية ، والموازنات الخيالية ، والأساليب الخطابية ، وما أشبهها .

وهناك بجوار هذه النتيجة الرئيسية نتائج أخرى فرعية لا تخلو من طرافة . فقد أُخذت ملاحظات الأطفال فى مختلف أعمارهم وبُوبت ، فوجد أنه كلما تقدمت السن ازدادت الإشارة إلى النواحى الأدبية الخاصة (أى نواحى الجودة الفنية) ، وقلت الأحكام المبنية على الظواهر غير المرتبطة بصميم الأدب ، مثل طبيعة الموضوع ، أو ما فيه من جاذبية وجدانية ؛ فقد كان اختيار الصِّغار والأغبياء فى الغالب يقوم على موضوع القطعة — أى الفكرة التى تعبر عنها ، أو المنظر الذى تصفه ، أو المغزى الأخلاقى الذى تدل عليه . وقد ظلت المقاصد الأخلاقية للكاتب واحداً من أكثر أسس التفضيل ذكرا بين الأولاد إلى سن العاشرة ، وبين البنات إلى الثانية عشرة أو الثالثة عشرة .

---

(١) (Group Factor) ويقصد به عامل يظهر أثره — لا فى ناحية واحدة من النشاط العقلى — ولكن فى مجموعة من النواحى مترابطة يضمها كلها ميدان واحد أوسع .

وقد لوحظ أن صغار الأطفال يؤثرون السهولة والوضوح فى الشعر والنثر معا ؛ أما كبار الأطفال فهم مستعدون أن يدعوا هذه السهولة جانبا فى الشعر . والسهولة عند الصغير مردها إليه ، أى أن يكون هو مستسيغا للقطعة قادراً على فهمها ؛ أما عند الكبير فهى صفة فى الأسلوب أو الكاتب نفسه . ومعظم الأطفال قد يوافقون « سومرست موم » (Somerset Maugham) فى جملته المشهورة « الوضوح أول صفة أساسية فى الأسلوب الجيد » . ولكن هناك عددا من الأذكياء الكبار يجذبهم ماهو مُعضل ، ويجدون لذة فى معالجة الخفىّ العميق ، وربما نفروا من الشعر السهل لهذا السبب .

وفى حوالى الثانية عشرة من العمر العقلى للأطفال يتجلى عندهم الاهتمام بالخصائص الأدبية الخاصة ، حتى بين أطفال المدارس الأولية الذين ينحدرون من بيئات غير مثقفة .

وبين الكبار والأذكياء تكثر الإشارة — ولو أنها فى لغة أولية غير فنية — إلى الهيكل المنطقى للقطعة ، وإلى دقة التشبيه والمجاز أو عدم دقتهما ، وإلى براعة الفكرة ومناسبة العبارة . وقد وجد من بينهم من يفضل العبارة البعيدة ، والإشارة المزوقة ، ويعتبر الزينة والتنميق والتنويع من علامات الكاتب الجيد .

— ٢ —

الذاتية والموضوعية فى تذوق الفن والأدب

من بين المصطلحات الإفرنجية التى أخذت طريقتها إلى لغة الكتابة عندنا كلمتا objective و subjective اللتان عمّ استعمالهما فى الدراسات الغربية من فلسفة وأخلاق ونفس ونقد وغيرها ، وصار لهما شبه وجود عالمى بين رجال العلم فى أوربا وأمريكا ، ثم شرّقتا فى أيامنا الحاضرة . وفرضتا نفسيهما على أقلامنا فرضا .

والكلمتان منسوبتان إلى object و subject ؛ وهاتان من أصل لاتينى ، وقد تنوعت معانيهما بتنوع صيغهما ومواضع استعمالهما . ويطول بنا الأمر لو حاولنا تتبع هذه المعانى هنا . وإذاً فسنقتصر من كل منهما على معنى واحد هو الذى يهمنا فى هذا المقام .

فمن معانى كلمة subject : الذات أو الشخص أو العقل باعتباره قوة مفكرة ؛ ومن معانى object : الشىء أو الموضوع الذى يقع عليه إدراك العقل وتفكيره . من هذين المعنيين اشتقت النسبتان : subjective . ومعناها المنسوب إلى الشخص أو الذات أو العقل

المفكر ؛ و objective . ومعناها المنسوب إلى الموضوع أو الشيء الذى يقع عليه التفكير . وإذاً فأحاسيس الشخص وانفعالاته وأطرابه وميوله وأحكامه التى تقوم على اعتبارات داخلية ذاتية تندرج تحت الأولى ؛ وأما صفات الشيء أو الموضوع الخارجى ، والآراء التى تقوم على هذه الاعتبارات الخارجية وحدها ، والأحكام التى تبنى على المشاهد الملموس وعلى مقتضيات المنطق ، لا على الذوق والميل الشخصى فإنها تدخل تحت الثانية .

لعلنا بعد هـذا التفصيل اليسـير قد حددنا ميـدان التخاطب كما يقولون ، واتفقنا — أوكدنا — على المعنى الذى تنصرف إليه أذهاننا حين نستعمل الـكلمتين ، ولعل من اليسير علينا — إذاً — أن نصطلح على لفظة «ذاتى» فى مقابل subjective « وموضوعى » فى مقابل objective ، وأن نصرف النظر عما يعترض به بعض الباحثين المعاصرين من أن كلمتى « ذاتى » و «موضوعى» حافلتان بالغموض والاشتراك فى المعنى . فإن الاشتراك موجود فى صيغ الـكلمتين الإفرنجيتين بدرجة ظاهرة ، واللغة فى الواقع اصطلاح وتعارف ، فمتى حصلت المواضعة على كلمة ما (على أساس من ذوق اللغة طبعاً) ، وصقلها الاستعمال ، وسارت شوطاً فى حياتها الجديدة ، فقد حققت الغرض منها ، وأثبتت حقهـا فى الوجود الجديد ، ولم يضرها بُعدُ نَسبها أو تعرج طريقها من قبل .

وبعد فإن ناحية اللذة الفنية — أى ناحية تذوق الفن وإدراك الجمال فيـه — تتصل بالخلاف الذى ثار بين المفكرين النظريين طوال العصور عن الجمال وماهيتـه ، وهل للجمال صفات أو عناصر موضوعية ، يمكن أن يراها الأشخاص العاديون ويتفقوا عليها ، أم هو عرضة للأذواق الذاتية ، تختلف الأمم والأفراد فيه حسب أمزجتهم وأنظمة ذواتهم الداخلية ؟ وهذا الخلاف يسـلم إلى خلاف آخر فى أمر النقد الفنى : أمن الممكن أن توضع له أصول وقواعد موضوعية ، أم يترك نهباً مباحاً للأذواق والميول الذاتية ؟

طرق علم النفس الحديث هذه المعضلة ، وأجرى عليها بعض تجارب مثمرة ، ألقت على طبيعة الجمال وتأثيره فى الناس أنواراً كاشفة . والطريقة التى اتبعها علماء النفس فى هـذا تعرف بطريقة « الموازنة الثنائية » ، وذلك أن يوضع أمامك لونان أو زهريتان أو صورتان أو قصيدتان أو قطعتان من الموسيقى ، ويطلب إليك أن تقرر أيهما أحب إليك أو أجمل فى نظرك ، وأن تذكر الأسباب التى حملتك على هذا الاختيار . ثم تكرر هذه التجربة مع أفراد كثيرين طبقاً للقواعد الإحصائية المعروفة .

استعملت فى هذه التجارب — أولا — الألوان البسيطة ، ثم استعملت فيها — بعـد

ذلك — الأنواع الأخرى من الأعمال الفنية حيث الجمال فى أوسع معانيه ، وأكثر صوره تعقيداً . وكان لمعامل علم النفس فى انجلترا السبق فى هذا المضار .

جاءت النتائج[١] كلها متفقة على أن موقفنا العقلى نحو الشىء الذى نعتبره جميلا موقف فى نهاية التعقيد ، وأن الناس ينقسمون فيه طوائف أربعاً على الأقل .

١ — فقوم يحبون — أو يكرهون — لوناً أو صورة ما ، أو قطعة موسيقية ، لا على أساس خصائص موضوعية فى هذه الأشياء ، ولكن على أساس ما تثيره فى عقولهم — من طريق تداعى المعانى — من ذكريات طال عليها العهد وأطراب أو شجون غامضة . فواحد يفضل اللون الأخضر فى صفرة خفيفة « لأنه يذكره أوراق الأشجار فى الخريف » ، وثان يحب فاصلا موسيقياً معيناً « لأنه يشبه صوت الطائر الغرد فى الربيع » ، وثالث يكره اللون الأحمر القانىء « لأنه يذكره حمرة الدم » ، وتثير الموسيقى عند بعض هؤلاء ذكرى منظر أو قصة وجدانية ، فإذا سمعوا « المارش الجنازى » (لشوپان) تمثلوا الموكب ، فسمعوا أولا رنين الأجراس ، ثم سمعوا وقع أقدام الجنود يتضاءل شيئاً فشيئاً على بعد المسافة .

هذا فيما نسميه الفنون الجميلة ؛ فأما الأثاث ومنتجات الفن الصناعى فإنها تثير عند هذا الفريق أفكاراً تدور حول فائدة الشىء والغرض منه ، « فهذا الكرسى أفضل » — عند شخص ما — من ذاك لأن الجلوس على الأول أكثر إراحة فى نظره » ، وهذا اللون آثر عند سَيِّدة ما « لأنه يناسبها أو يتفق ولون بشرتها » .

ويظهر أن هذا النوع الربطى (Assciative type) أغلب بين النساء والأطفال ، على أنه غير قليل بين الرجال . ولهذا ذهب بعض العلماء إلى القول بأن حاسة الجمال فينا لا تنبعث إلا من مثل هذه الروابط والملابسات . وهذا الرأى — على إهماله جوانب أخرى مهمة من الإمتاع الفنى — له ما يؤيده ، فلا شك أن كثيراً من النجاح الذى يحرزه الفنان إنما يتوقف على مهارته فى إثارة ذكريات وشئون فى عقول جمهوره ، وفى تنبيه صور وأصداء ومشاعر تتفق وما عنده هو من صور ومشاعر . وأوضح ما يكون هذا فى الأدب[٢] . بل إن الأدب ليمتاز

---

(١) اعتمدنا فى تلخيص هذه النتائج على ترجمتنا لكتاب « بيرت » (كيف يعمل العقل) حـ ٢ ، وعلى « سبيرمان » فى كتابه (Creative Mind)

(٢) راجع الفصل الثانى من كتاب « قواعد النقد الأدبى » — أبركرومبى — ترجمة عوض — ولا سيما الفكرة التى يقررها المؤلف من أن الأدب هو الوسيلة لتوصيل التجربة . وأن التجربة التى أحسها الكاتب يجب أن يحسها القارىء إحساسا كاملا .

من هذه الناحية على كثير من أنواع الفن ؛ فإنك لتجد معظم همّ الرسام — مثلا — جمال الوسيط ، إذ ليس غرضه الأكبر أن يمثل الطبيعة الجميلة ، ولكن أن يمثل الطبيعة تمثيلا جميلا . أما الأدب فالاعتناء بجمال الوسيط فيه حقيقة موجود — ولا سيما فيما يعنى به الشعراء من توافق الأصوات وتناسبها — ولكن ليس هذا الغاية الأولى للأديب ، بل تجيء قبله فى الأهمية إثارة الذكريات والمعانى الثانوية . فإذا كانت الكلمات — وهى للأديب بمنزلة الأصباغ للرسام — فقيرة من جهتها الحسية أو من جهة جمالها ، فإنها غنية بمعانيها الحقيقية والمجازية ، واللغوية واللزومية . ومن هذه الناحية يمتاز الأدب فى كلماته وفى أساليبه وفيما يثير من بهجة ، من طريق التشبيه والاستعارة والكناية . ولهذا آثرت مدارس الأدب الحديثة ميدان الوجدان والعاطفة على ميدان الصنعة والجمال « حتى الفرنسيون على حبهم للجمال الشكلى فى الأدب قلّ أن تجد فيهم من ينبغ فيه . أما الإنجليز فقد هجروا الجمال الشكلى منذ القرن الرابع عشر الميلادى ، وشاكسبير نفسه يطل من قمة برجه العالى من نافذة الوجدان »(١) .

٢ — وقريب من هؤلاء الربطيين صنف من الناس يبنون تفضيلهم للأشياء — لا على أساس ذكريات وأفكار ربطية — بل على أساس تأثير فيزيولوجى ونفسانى خاص تحدثه عندهم ؛ فهم يقولون عن اللون الأصفر : « إنه يبهر العين » وعن اللون الأحمر « إنه يُشعر الإنسان الحرارة من فرعه إلى قدمه » ؛ وهذه النغمة أو تلك الصورة تعجبهم لأنها تمس فيهم غرائز وتهيج انفعالات معينة ، كانفعالات الأبوة أو الانفعالات الجنسية ، وربما أثارت فيهم الميل إلى الضحك أو الإحساس بالخوف أو النزوع إلى المشاركة الوجدانية .

والفن التجارى فى العادة يستغل هذه الناحية استغلالا موفقا ، فمنظر مدينة البندقية فى إعلانات سكة حديد (فى أوربا) ، ومنظر الكنائس التى كللت تيجانها بالبرد على بطاقات عيد الميلاد ، ومنظر الفتيات الناضرات على صناديق الحلوى ، والمناظر السينمائية التى تلصق على الجدران أو تعرض فى الميادين والطرقات ، إنما اختارها أرباب الإعلانات لما تثير من رغبات وجدانية عند الناس .

وقد بنى بعض الباحثين على أساس هذا التنبيه النفسانى نظرية أخرى حديثة ، تقول إن الفن ليس مرتبطا بالجمال ، وإنما هو مرتبط بالتعبير عن الانفعالات . وهذه كسابقتها حفظت شيئا وغابت عنها أشياء .

على أنه ليس هناك من شك فى أن كثيرا مما يسمى فنا لا يعنى بالتعبير عن الإحساس

---

(١) سبيرمان فى كتابه Creative Mind

الذوق أو إثارته ، قدر ما يعنى بالتعبير عن الإحساس الغريزى وتنبيهه . وجانب كبير من تأثير الأدب إنما يقوم على هذه الناحية الوجدانية ، ولا سيما فى الأدب القصص والمسرحى . فالرواية إنما تكون جذابة باحتوائها بطلا أو بطلة ، تتنوع حظوظهما فتثير أحاسيسنا الإنسانية ؛ والكاتب يعمد إلى البطل فيصوره إنسانا ساميا يكسب فى القصة مكانة أو ثروة . وهو فى هذا إنما يتوجه إلى باعث أساسى فى الفطرة الإنسانية ، هو باعث السيطرة والسيادة .

وكثيرا ما يعتمد واضع القصة فى زيادة التأثير على باعث غرزى آخر هو باعث الهرب والنجاة ، فيضع البطل فى ضائقة ، أو مأزق حرج ، ثم يحتال على نجاته بما يذهب الانزعاج عن القارئ ويعيد إليه الطمأنينة . كذلك قصص الحب فهى تتجه إلى باعث النوع ، والقصص الهزلية تتجه إلى باعث الضحك ، وقصص الجرائم المعقدة إلى باعث الاستطلاع ، والقصص النقدية التى تضع مشاهير الجماعة موضع الهزء والسخرية تتجه إلى باعث إظهار النفس عند القارئ ، فإنه يتمثل أحوال هؤلاء الأشخاص المتعاظمين الذين يعرفهم فى بيئته ، فينظر إليهم (أثناء القراءة) شزرا من علياء خياله ، ويرضى فى نفسه بهذا النظر منزع العظمة والسلطان . وللأدب أنواع أخرى من الجاذبية — وراء إرضاء هذه البواعث — تتجه إلى نواح أخرى من الطبيعة الإنسانية ، فالرواية أو المسرحية التى تأخذ مجراها الطبيعى أو المنطقى ، وتنتهى بمأساة ، إنما تجذبنا لأن فيها قوة وإبداعا ، ولأنها تنم عن نظر ثاقب فى أحوال الحياة ؛ فنحن وإن كنا لا نود أن نرى أنفسنا فى شخصية « مجنون ليلى » أو « هاملت » مثلا ، لا نرضى أن تزول هذه الشخصيات من ذاكرتنا ، لأنها تشبع فينا رغبة التأمل والتفكر ، وتلخص لنا بعض حقائق الحياة .

وهناك من أنواع الأدب ما يتجه مباشرة إلى إثارة أنواع من الانفعالات : فالشىء المحزن يتجه إلى إثارة وجدان الحزن ، والشىء المخيف إلى إثارة انفعال الخوف . وبعض هذه الأنواع — وإن لم يكن محزنا — يجلب على سامعه أو قارئه نوعا خاصا من الوجدان ربما هزه إلى ذرف الدموع ، حتى لتسمع بعضهم يقول : « إنى أبكى لأنى سعيد ، هذا من فرط ما قد سرنى أبكانى » — وهذه حال وجدانية ليس من السهل تعليلها .

وقد تنبه أرسطو إلى القيمة النفسية لبعض أنواع الأدب التى تثير الغرائز ، فقد قرر أن المأساة تحدث فى النفس « كاثارسس » أى تطهيرا ، أو تنفيسا ، أو تعديلا للوجدانات

وإبعادا لما فيها من إفراط[١] .

ومن منشآت الأدب مايتطلب جهدا ذهنيا عظيما فى فهمه وتذوقه ، ولكنه من هذه الناحية نفسها يبعث المتعة والارتياح . فأنت لكى تتذوق بعض قصائد «أبى تمام» أو لزوميات «أبى العلاء» أو مسرحيات « شاكسبير » يجب أن تكون يقظا كل اليقظة ، وأن يكون نشاطك الذهنى على أتمه . والمتعة التى نجدها فى مثل هذا النوع من الأدب قد يكون مصدرها ماتضمنه من حقائق إنسانية عامة يبتهج الذهن بإدراكها ، وقد يكون سببها ما يستلزم ذلك الأدب من إثارة غريزة السيطرة فى حل المعضلات . ولن يتيسر هذا إلا إذا كان الأدب وسطا فى صعوبته لا بالمغلق الجاف فيدق عن الفهم ، ولا بالسهل المبتذل فيكون أقرب إلى الإهمال — « ومن المركوز فى الطبع — كما يقول عبد القاهر الجرجانى — أن الشىء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه ، ومعاناة الحنين نحوه ، كان نيله أحلى وبالميزة أولى ، فكان موقعه من النفس أجل وألطف وكانت به أضن وأشغف . وأما التعقيد فإنما ذم لأنه أحوجك إلى فكر زائد على المقدار الذى يجب فى مثله ، وكدك بسوء الدلالة ، وأودع لك المعنى فى قالب غير مستو ولا مملس بل خشن مضرس ، حتى إذا رمت إخراجه منه عسر عليك ، وإذا خرج خرج مشوه الصورة ناقص الحسن .

ومن الحسن ما يؤثر فيك بعظمته وإعجازه ، كما يبهر الجبل الشامخ ، أو الصخرة البارزة العظيمة ، أو المياه المتدفقة من فوق مساقطها ، أو المحيط الذى لا نهاية لامتداده . كل هذا يتودد فيك إلى غريزة الخضوع والتسليم ، فهو لفرط عظمه لا يثير فيك الرغبة فى مناظرته ، وإنما يبعث فيك ارتياح الخضوع الإرادى . ويتلخص موقفك النفسى من هذه الأشياء العظيمة فى مثل قولك « إن هذا الشعر لرائع ، وإن ذلك البحر لصعب المرام جدا ، وإن لهذا الكتاب لسلطانا على القلوب »[٢] .

---

(١) راجع الفصل السادس من كتاب « الشعر » لأرسطو . [ثم راجع فى اختلاف الشراح فى معنى « كاثارسس » قواعد النقد الأدبى أبركرمبى ترجمة محمد عوض الفصل الثالث — ص ١٠٨ — ١٠٩ — ١١٧ إلى ١٢٦] وكذلك كتاب « نظرية ارسطو فى الشعر والفن الجميل » (Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art) الفصل السادس .

(٢) مثل هذا المعنى هو الذى استولى على كثير من العرب حين سمعوا القرآن أول مرة .

يقول عتبة بن أبى ربيعة (بعد أن سمع من الرسول (ص) الآيات الأولى من سورة فصلت) وقد سأله قومه ما وراءك يا أبا الوليد — « ورائى أنى سمعت قولا والله ما سمعت مثله قط ، والله ما هو بالشعر ولا هو بالسحر ولا بالكهانة » (سيرة ابن هشام طبعة مصر ١٣٣٢ هـ ص ١٨٥ ج ١) . ويقول الوليد بن المغيرة . « والله ما يشبه الذى نقول شيئاً من هذا ، ووالله إن لقوله الذى يقول حلاوة ، وإن عليه لطلاوة ، وإنه لمثمر أعلاه مغدق أسفله ، وإنه ليعلو ولا يعلى عليه ، وإنه ليحطم ما تحته » (الإتقان فى علوم القرآن للسيوطى ج ٢ ص ١١٧ طبعة مصر ١٣٥٤ هـ)

ولربما أثار الأدب فى النفس معنى الخضوع والتسليم من نواح أخرى ؛ كأن يقرر أمامها حقيقة قاهرة واقعة ، ويدعوها إلى القبول والتفويض . ومن أمثلة ذلك مطلع قصيدة «شوقى» فى رثاء « صبرى » .

أجلٌ — وإن طال الزمان — موافى أخلى يديك من الخليـــل الوافى

ومطلع قصيدة « أوس بن حجر » فى رثاء « فضالة »

أيتها النفس أجمـــلى جزعا إن الذى تحـــذرين قد وقعا(٢) .

٣ — وهناك صنف ثالث من متذوقى الفن يتكلمون عنه كأنما ينسبون لكل ما يرون نوعا من الشخصية ، يقول أحد الأطفال : « ما أكثر ما يبدو هذا الإبريق سمينا مرحا ، لكأنه يضحك منك ! » وهم يتحدثون عن الألوان كأن لها صفات إنسانية : فهذا اللون الأرجوانى «صاخب لعوب» وهذا اللون الأحمر الفاتح «حلو رقيق» ، وشجرة الصفصاف عند أمثال هذه الطبائع الروما نتيكية ليست صفصافا ولكنها عروس غابة باكية . وإذا نظروا إلى البحر بدا لهم « غضبان هائجا » وإذا تأملوا المنارات تصوروها «سامقة إلى العلا فى روعة وجلال» ، وهم يغتبطون برؤية طيور الماء طائرة لأنهم يستطيعون أن يحسوا فى ذواتهم أحاسيس انقضاضها الرشيق أو توازنها الرقيق . والظاهر أن هؤلاء تبدو لهم الأشياء كأنما تتضمن تجربة شخصية يستطيعون هم أن يساهموا فيها بنوع موجب من المشاكة الوجدانية : راقب جماعة من النظارة يشهدون القيام بحركة جسمية صعبة ، يحدقون بأبصارهم نحو « بهلوان » يتأرجح فوق حبل ، أو لاعب (بليارد) يرسل الكرة إلى « الجيب » ؛ راقب النظارة تجدهم يمسكون بأنفاسهم ويحركون أجسامهم ، كأن كل واحد منهم هو البهلوان نفسه يميل بالعصا أو كأنه الكرة المتدحرجة نفسها تمرق نحو الجيب . وإذا عزفت الموسيقى نغمة راقصة اهتزت لها أكتافهم فى حركة موحدة متساوقة ؛ وتراهم فى دار السينما يقومون بحركة فزعة ، إذ يرون الشخص الشرير فى الرواية ينقض على النجمة الحسناء بسوطه ، أو يعذب أخاها الصغير بحديدة محماة . وتسمعهم بعد الانتهاء يشرحون لك كيف خيل إليهم أنهم نقلوا إلى شريط الخيالة ، وأحسوا آلام الضرب والإحراق فوق جلودهم الرقيقة . وترى بعضهم — حتى فى بسائط الأشياء — تتكيف نفوسهم بما ينظرون إليه : فالخط المستقيم الرأسى يجعلهم يقفون وقفة مستقيمة ، ومنظر الخط المنحنى يجعلهم ينحنون أو يحسون كأنهم على وشك الوقوع ، وشكل الحلزونيات الملتوية يخلق فيهم إحساساً بالضعف والغثيان .

---

(١) يقول ابن قتيبة : « لم يبتدئ أحد مرثية أحسن منه » (الشعر والشعراء)

هذه التجربة — التى تزداد عند بعض الناس إلى حد المرض — مقصورة فى الغالب على عدد محدود من الأشخاص ولكنها — كسابقتها — قامت على أساسها نظرية فى تذوق الفن ، هى نظرية « الاتحاد الفنى » (Empathy)[1] ومعناها أن تحس نفسك والصورة التى تراها — أو الموسيقى التى تسمعها — شيئاً واحداً .

وقد وجدت هذه النظرية طريقها إلى النقد الأدبى ؛ فذكر النقاد فيما ذكروا من وسائل تأثير الأدب أن يتصور القارئ نفسه فى الأسلوب الأدبى (لا فى الأشخاص الذين يصورهم الأدب) . فمن ذلك ما ترى أحيانا من عدم تناسب بين الألفاظ والمعانى ؛ إذ يمر بك اللفظ الضخم تحته المعنى الضئيل ، فيثير هذا فى النفس شعورا بالفضول وعدم التناسب ، وقد يمر بك اللفظ النحيف يحمل فى طياته معنى جسيما ، فيولد هذا فى القارئ إحساسا بالثقل وعدم الاطمئنان . أما إذا تناسبا وتوافقا فإنهما يمثلان لك واجبا أُنجز على أكمل وجه ، ويبعثان فيك الرضى والارتياح ؛ وأحيانا ينخدع القارئ عن نفسه فيراها فى المقال الحافل أو القصيدة الطنانة ، أو المؤلف المعجز ، فيشعر هو فى نفسه بالعظمة والجلال والإعجاز .

٤ — الفريق الأخير من متذوقى الفن ، — وهو أندر الأنواع — يتخذ نحو الأعمال الفنية موقفا ذهنيا نقديا ، أكثر منه نفسيا انفعاليا ؛ وكثيرا ما يقف أفراده أمام الأشياء الجميلة فى صمت وعجب ، على حين يُغرق غيرهم فى إظهار الثناء والإعجاب ؛ وإذا آثروا لونا آثروه على أساس خاصيته باعتباره لونا ، لا على أساس ما يبعثه من روابط أو يحدثه من آثار ؛ فهم يحبون زرقة اللازورد ، أو حمرة الشقيق ، أو بياض البَرد ، لأن كل أولئك ألوان صافية خالصة . ويبدو فى أوضح الأمثلة أن لديهم مقياسا لما ينبغى أن يكون عليه كل لون ، وأنهم يحكمون على كل صيغة تعرض عليهم تبعا لانطباقها على ذلك المعيار الضِّمنى أو تقصيرها عنه : فتسمعهم يقولون . « هذا الأخضر تمازجه صفرة كثيرة تمنع أن يكون حسنا فى بابه » ، « وهذا الأحمر مقبول لأنه مشبع ، أما الآخر فيكاد يكون أسمر » . وكثيرا ما تراهم فى الصور وفى الإنتاج الأدبى يتجاوزون الموضوع والعنوان ، ويقصرون همهم على نظام العمل وتأليفه ، وعلى الأصباغ وانسجامها ، والظل والنور والتنافر والتآلف ، وما إلى ذلك من نواحى النقد الموضوعى . ولعل من أوضح الأمثلة على هذا المنزع بين مؤلفى النقد العربى « عبد القاهر

---

(١) صاحب هذه النظرية هو تيودور لپس (Theodor Lipps) وقد وصل إليها من طريق دراساته لظاهرة « خداع النظر » ومحصل فكرة الـ Empathy أو Einfühlung — عنده أننا نميل إلى أن نحس أنفسنا فى الموضوعات التى نمعن النظر فيها . وهذا الميل يؤثر فى كثير من ميولنا الذوقية . (راجع ص ١٤٨ — ١٤٩ من كتاب (A Hundred years of Psychology) لمؤلفه فلوجل .

الجرجانى » فى (دلائل الإعجاز)[١] . فهو يذهب إلى أن إعجاز الكلام يقوم على دقائق وأسرار ، طريق العلم بها الروية والفكر ، ولطائف مستقاها العقل ، وخصائص معان ينفرد بها قوم قد هدوا إليها ، ودلوا عليها ؛ والمعول على ما فى الكلام من نظم وترتيب ، وتأليف وتركيب ، وصياغة وتصوير ، ونسج وتحبير ، وعنده أن سبيل هذه المعانى فى الكلام الذى هى مجاز فيه سبيلها فى الأشياء التى هى حقيقة فيها ، وأنه كما يفضل هناك النظم النظم ، والتأليف التأليف ، ، والنسيج النسيج ، والصياغة الصياغة ، ثم يعظم الفضل وتكثر المزية حتى يفوق الشىء نظيره ، والمجانس له درجات كثيرة ، وحتى تتفاوت القيم التفاوت الشديد ؛ كذلك يفضل بعض الكلام بعضا ، ويتقدم منه الشىء الشىء ، ثم يزداد من فضله ذلك ، ويترقى منزلة فوق منزلة ، ويعلو مرقبا بعد مرقب ، ويستأنف له غاية بعد غاية ، حتى ينتهى إلى حيث تنقطع الأطماع ، وتحسر الظنون ، وتسقط القوى ، وتستوى الأقدام فى العجز[٢] » . هذه — إذاً — أربعة الأنواع التى انجلت عنها التجارب الأولى فى تذوق الفن والأدب . والثلاثة الأولى منها ذاتية بالمعنى الذى حددناه فى أول هذا القسم . والأخير وحده هو الفريق الموضوعى . ولقد أجريت بعد التجارب الأولية السابقة تجارب أخرى على مواد أكثر تعقيدا ، ظهر منها أن هذه الأنواع ليست محددة منفصلة ، وأن كل واحد من هذه الاتجاهات الأربعة موجود فى الحقيقة فينا جميعا ، وإنما تتفاوت حسب مزاجنا ، ونوع ما يعرض علينا ، وحسب العوامل التقليدية التى اشتركت فى تكوين ذوقنا ، فالفرق — إذاً — فرق درجة لا فرق نوع . وليس هناك شك فى أن تقدُّم البحث الحديث سيضطرنا فى النهاية إلى إعادة تنظيم التقسيم الأصلى فى قاعدته وفى تفاصيله . ولكننا نظفر مما عمل من البحوث إلى الآن بنتيجة رئيسية لا ريب فيها ؛ تلك هى ، أن غالبية الناس إذا حكموا — أو طُلب إليهم أن يحكموا على جمال شىء ما — فقلما يفكرون فى الواقع فى جماله مطلقا ، وأن أحكامهم التى تصدر عنهم ليست فى الأعم الأغلب موضوعية ولكنها ذاتية ، ويبدو أن عوامل لا حصر لها تؤثر فى اعتباراتنا الذوقية . وإذا كنا هكذا متأثرين فى حياتنا الشعورية بعوامل متنوعة ، فما أعظم ما تستهدف له أحكامنا من تحيز إذا أثرت فينا هذه العوامل تأثيرا لا شعوريا ! ولعل الاعتبارات السابقة هى الأسس التى بنى عليها كثير من النقاد وعلماء النفس رأيهم فى أن الجمال ذاتى محض ، وأن التفضيل الفنى ليس إلا مجرد ثمرة لذوق شخصى خاص يختلف

---

(١) راجع الفصل الرابع من الكتاب الحاضر .

(٢) دلائل الإعجاز — عبد القاهر الجرجانى طبعة سنة ١٣٣١ هـ ص ٢٩

حسب اختلاف الفرد والعصر ، فأزياء السنة الماضية تعتبر لَقىً فى هذا العام ، ومبانى العصور الوسطى تعتبر قذى فى عيون بعض المحدثين ، وأدب القرون الماضية جناية على الأدب الحديث . والأمثلة على هذا تتجدد أمامنا كل يوم فى صورة ناطقة ، تصادفنا فى صحفنا وأسمارنا ومناقشاتنا ، وما يطلع علينا به كبار النقاد وصغارهم بين حين وآخر . وعلى هذا الرأى — إذاً — تستطيع أن تقول إن كل شىء فى الفن نسبى ، فليس هناك شىء حسن أو قبيح ، ولكن التفكير هو الذى يحسن أو يقبح .

ولكن هبنا اطرحنا الروابط والذكريات جانباً ، ونبذنا الأوهام واللوازم التى تجلب الغموض إلى حاسة الجمال عندنا ؛ هبنا جردنا أنفسنا تماماً من كل انفعال شخصى ومصلحة شخصية ، ونفضنا يدنا من مشاغل الحياة اليومية ومطالبها ، فهل يبقى بعد ذلك أساس متين لتفضيل شىء على آخر ؟ هل هناك أى شىء يمكن أن يحكم كل شخص بأنه جميل فى ذاته ولذاته ؟ وهل هناك أى شىء يمكن أن يجده كل شخص قبيحاً ؟ لا فرق بين متمدن أو همجى ، وبالغ أو طفل ، وقديم أو محدث ؟ ذلك سؤال يجيب عليه « بيرت » — أستاذ علم النفس بجامعة لندن — بالإيجاب ، مستنداً إلى تجارب أجراها ودراسات قام بها ؛ من ذلك أنه جمع مجموعة من خمسين بطاقة مصورة ، انتظمت نسخاً من صور بعض المشاهير الكلاسيكيين ، وصوراً لمصورين ليسوا من الصفّ الأول ، وهكذا إلى أبسط أنواع البطاقات التى ترسل فى عيد الميلاد ، والتى استطاع العثور عليها فى دكاكين الأحياء الفقيرة ؛ وكان محور التجربة أن يسأل عدداً كبيراً من الناس ترتيب البطاقات الخمسين على أساس ما بينها من تفاضل . وقد عرض المجموعة أولا على فنانين ونقاد معروفين ، لكى يحصل منهم على معيار للموازنة ؛ فاحتج معظمهم أول الأمر أن مثل هذا المعيار مستحيل : فعضو الأكاديمية الملكية يعلن أن الناقد الحديث سيقلب ترتيبه رأساً على عقب ، وكلاهما يؤكد أن محاولة الاتفاق ميئوس منها . ومع ذلك جاء ترتيبهما فى معظم الأحوال متطابقاً إلى درجة أدهشت صاحب البحث (إذ بلغ معامل الارتباط فيه ٩ر٠) [1] . وبدا واضحاً للعيان أن فروق هؤلاء فى ذوقهم وحكمهم — كما ظهر من ترتيبهم الصور — أقل كثيراً مما تُصوره خلافاتهم ومناقشتهم الحادة . « والنتيجة التى يجد الباحث نفسه مسوقا إليها » — كما يقول بيرت —

(١) اصطلاح إحصائى يقصد به بيان درجة التلازم أو الاتفاق بين ظاهرتين أو شخصين أو عدد من الأشخاص فى ناحية ما (أى بين كميتين صالحتين للقياس) . وكلما كان العدد أقرب إلى الواحد الصحيح كان التوافق أكبر ، وبالعكس

« هى أن هناك شيئاً أساسياً يُسير الاختيار العام عند هؤلاء الأشخاص بالرغم من أن نظرياتهم ووجهات تفكيرهم الخاصة قد تحدث اختلافات يسيرة فى التفاصيل » . وإذا كانت هذه النتيجة تتعارض وآراء كثير من النقاد الحديثين فإنه يمكن تأييدها بالاقتباس من دراسات بعض مشاهير المفكرين . وقد اختار « بيرت » للتمثيل لهذه الدراسات النتيجة التى وصل إليها « بيرك » من بحثه فى « الفاخر والجميل » (١) .

إن « بيرك » — بالرغم من اعترافه أن أحكام الخبراء على الجمال تختلف كما تختلف أحكام المفكرين على مسائل الفلسفة أو الفضيلة — يصر على القول بأننا نلاحظ على العموم أن الخلاف الموجود بين الناس فى مسائل الذوق أقل من خلافهم على المسائل التى تعتمد على المنطق المجرد . وإن الناس ليتفقون على جودة وصف فى كتابة « ڤرجيل » أكثر مما يتفقون على صحة نظرية من نظريات « أرسطو » أو بطلانها ؛ ولقد عرض « بيرت » صوره الخمسين على الأطفال فى أعمار مختلفة ، فوجد بالطبع أن أثر العوامل غير الأساسية (أى الخارجة عن طبيعة الفن) أوضح وأقوى منه عند النقاد والخبراء ، فقد بدأ موضوع الصورة — مثلا — يلعب دوراً غاية فى الأهمية ؛ ولكن تنوع الموضوعات التى اختارها جعل تأثيرها الخاص يوازن بعضه بعضاً ويلغيه ، وتبقى الاعتبارات الفنية . وهنا أيضاً جاءت معاملات الارتباط كلها موجبة ، وذلك عند علماء الإحصاء له دلالته . وإذاً فيبدو أن هناك عاملا واحداً عاما تقوم عليه الأحكام الفنية عند الجميع ، وإليه يرجع ما بينها من اتفاق وارتباط . وهذا العامل هو محور الاتجاه الموضوعى فى تذوق الفن .

من هذا نستطيع أن نقول إن هناك إحساساً عاما بالجمال . وقد ثبت من دراسات « بيرت » أن هذا الإحساس — على رغم العوامل الأخرى — يحدث فيناً جميعاً أثراً متشابها . وإذاً فليس الجمال متوقفاً على المصلحة أو الهوى الشخصى . ويبدو أن فيلسوف اليوم قد يعود فى النهاية إلى الرأى القديم الذى كان يقول إن الجمال موضوعى ، أو — على الأقل — إن أحكام الجمال يمكن أن تكون عامة الصدق . ويظن « بيرت » أن عالم النفس لا بد صائر إلى هذا الرأى ؛ فنحن نرى الجمال لأنه هناك لِيُرَى ، وليس الجمال شيئاً نخترعه أو نتصوره بأنفسنا ، إنه شىء نحسه ونجده ، إنه يقيم فى الموضوع الجميل .

---

(١) العنوان الكامل لبحث « Burke » هو : (بحث فلسفى فى أصل أفكارنا عن الفاخر والجميل مع بحث تمهيدى فى الذوق)

مراجع الفصل الثانى

١ — كيف يعمل العقل تأليف « بيرت » ترجمة خلف الله (عـدد ١٠ سلسلة الفكر الحديث)

٢ — كتاب الشعر لأرسطو (ترجمة عربية حديثة تحت الطبع — خلف الله وسلام)

٣ — الوساطة بين المتنبي وخصومه — للقاضى الجرجانى

٤ — قواعد النقد الأدبى — تأليف لاسل ابركرمبى — تعريب محمد عوض محمد

٥ — الطفل من المهد إلى الرشد — خلف الله

٦ — Genetic Study of Genius — تأليف « ترمان »

٧ — British Journal of Educational Psychology November 1938;

٨ — Creative Mind — تأليف « سپيرمان »

٩ — الإتقان فى علوم القرآن — للسيوطى

١٠ — A Hudred Years of Psychology — تأليف فلوجل

١١ — دلائل الإعجاز — تأليف عبد القاهر الجرجانى

الفصل الثالث

النواحى النفسية والذوقية فى بحوث بعض الشعراء النقاد

تمهيد

أشرنا فى الفصل الأول إلى أن الاحتكاك بين الدراسات النفسية والأدبية قد يجىء من إحدى ناحيتين : ناحية عالم النفس الذى يوسع بحوثه فى الطبيعة الإنسانية حتى يلج على الأدب ميدانه ، فيتناول كثيراً من أسسه الجوهرية بالتحليل والتفصيل ، وقد عرضنا نماذج من هذا فى الفصل السابق ؛ والثانية ناحية الناقد أو عالم الأدب الذى يتعمق بحث الأسس الأولى للفن الأدبى حتى تصل به مخاطراته — لا محالة — إلى وادى الشخصية الإنسانية ومنابع الفن فيها ، فيحاول أن يجد هناك حلا لمعضلاته الأدبية .

وسنعرض فى الفصل الحاضر نموذجا من الخصومة الأدبية لشاعرين ناقدين التمسا فى نزاعهما حكما عند الأسس النفسية فى طبيعة الإنسان .

إن انصراف الشعراء عن الاشتغال بفلسفة الفن ووضع النظريات فيه ، أمر معقول يتمشى وطبائع الأشياء ، فالنشاط الفنى الخالق فيض حيوى دافق ، يأبى الوقوف حتى يصل إلى غايته من التصوير والإبداع ؛ والنشاط الفنى الناقد حركة قائمة على الأناة والروية ، تعنى — بالضرورة — بتسلسل الفكرة وإحكام حلقاتها ، ولا سيما إذا اتجه الناقد إلى تقرير ما يعتبره نظرية الأدب ، فشرح رأيه فى طبيعة الفن وأهدافه ، وصلاته بالمبدع من ناحية ، وبالمتذوق من ناحية أخرى .

غير أن بين النوعين كما بينا فى الفصل السابق صلة وثيقة ، فكلاهما يمت إلى الذوق بأقوى الأواصر ، وكل شاعر يحوى بين جنبيه ناقداً ، وإنما يعرف الشعر من دفع إلى مضايقه — كما يقول أبو نواس والبحترى[1] .

---

(١) حدث محمد بن يوسف الحمادى قال « حضرت مجلس عبيد الله بن طاهر وقد حضره البحترى — فقال يا أبا عبادة . مسلم أشعر أم أبو نواس ؟ فقال بل أبو نواس ، لأنه يتصرف فى كل طريق ، ويتنوع فى كل مذهب ، إن شاء جد ، وإن شاء هزل ، ومسلم يلزم طريقا واحدا لا يتعداه ، ويتحقق بمذهب لا يتخطاه . فقال له عبيد الله : إن أحمد بن يحيى ثعلبا لا يوافقك على هذا . فقال أيها الأمير ، ليس هذا من علم ثعلب وأضرابه ممن يحفظ الشعر ولا يقوله ، وإنما يعرف الشعر من دفع إلى مضايقه فقال : =

ويستطيع الناقد أن يكون فى نقده خالقاً فنياً أيضاً ، تؤثر كتابته فى النفس تأثير النص الأدبى الجميل ، ويترك فى الذهن من الأثر الذوقى ما تترك القصيدة الرائعة أو الصورة المحكمة . وقل أن تظفر من شعراء العصور العربية الأولى بآراء نقدية ، إلا فى البيت أو البيتين يسوقهما الشاعر ليعترض على مذهب قديم فى صناعة الشعر ، كالذى قاله « أبو نواس » فى السخرية بأصحاب الأطلال والباكين عليها :

قل لمن يبكى على رسم درس واقفاً ماضر لو كان جلس

أو ليعترض على اتجاه نقدى لا يرضاه — كما فعل « البحترى » فى قوله :

كلفتمونا حدود منطقكم فى الشعر يكفى عن صدقه كذبه

غير أن عصور الازدهار العربى قد شهدت شعراء يعنون بالنقد ويشغلون بدراساته ، ويخلفون فيه آثاراً لا تزال خالدة على الزمن . فعبد الله بن المعتز (المتوفى سنة ٢٩٦ هـ) كان شاعراً مطبوعا أنيق الصياغة والتصوير ، وكان إلى جانب ذلك ذا قدم راسخة فى رواية الأدب ونقده ، وقد ألف فى ذلك كتباً : منها كتاب البديع ، وطبقات الشعراء ، والسرقات وغيرها[1] . وكان القاضى أبو الحسن الجرجانى (المتوفى سنة ٣٩٢ هـ) — كما يقول الثعالبى — يجمع إلى نثر الجاحظ نظم البحترى[2] . وقد ترك للنقد العربى فى كتابه « الوساطة » تراثا نفيساً ، وحسبه أن شيخ النقد والبلاغة العربية — عبد القاهر الجرجانى — قد اغترف من بحره ، وافتخر بالتلمذة له .

والظاهر أن تاريخ النقد والشعر فى الغرب قد سلك مثل هذه السبيل . يقول «سانتسبرى» « من أخص ما يفترق فيه الشعر القديم والمتوسط من الحديث أن الناقد فى شعراء الطائفتين الأوليين — وكل شاعر يضم بين جوانحه ناقداً — كان فى الغالب صامتا صمتاً تاماً (هذا إذا استثنينا « دانتى ») ، أو كان يعبر عن نقده فى بعض شعره فحسب . ولو أن مقالة وصلت إلينا من قلم « يوريبديس »[3] يبرر فيها طريقته العاطفية فى الدراما ، أو من قلم

= وريت بك زنادى يا أبا عبادة ، إن حكمك فى عميك أبى نواس ومسلم وافق حكم أبى نواس فى عميه جرير والفرزدق ، فإنه سئل عنهما ففضل جريرا ، فقيل له إن أبا عبيدة لا يوافقك على هذا فقال : ليس هذا من علم أبى عبيدة إنما يعرف الشعر من دفع إلى مضايقه . »

(الكشف عن مساوئ شعر المتنبى — لابن عباد — طبعة القدس صفحة ٥) .

(١) راجع « الفهرست » لابن النديم طبعة مصر ص ١٦٨ — ١٦٩

(٢) راجع يتيمة الدهر للثعالبى طبعة الصاوى ج ٤ ص ٣

(٣) يوريبديس (Europides) ثالث زعماء الدراما الإغريقية وأول من اتخذ عاطفة الحب وغيرها من العواطف الإنسانية محورا فى سلوك أشخاصه أساسيا . عاش فى القرن الخامس قبل الميلاد .

لكريتيوس [١] فى نظرية الشعر التعليمى ومعالجته ، لكان ذلك من الطرافة والفائدة بمكان ؛ ولكن الشاعرين لم تنفرج شفاههما عن شىء من النقد . غير أننا وجدنا « دانتى » بين شعراء العصور الوسطى ، ووجدنا شعراء فرنسا وإيطاليا فى أيام النهضة ، و « دريدن » و « پوپ » من شعراء إنجلترا فى القرن الثامن عشر — وجدناهم جميعاً مستعدين للتعبير عن آرائهم ومعتقداتهم فى الشعر فى قالب نثرى »[٢] .

— ٢ —

تجربة شاعرين

لعل من أبرز الشعراء النقاد فى الآداب الغربية « وردزورث » و « كولردج » زعيمى الحركة الرومانية فى الشعر الإنجليزى (فى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر) . فقد كانا متعاصرين ، وعاشا حيناً متجاورين ، واتصلت بينهما أسباب الود المتين ، وتظاهرا على القيام بتجربة شعرية جديدة لم تلبث أن أثارت بينهما خلافاً خطير الأثر فى النقد ونظرياته . وليس يهمنا هنا أن نقضى بين الطرفين قدر ما يهمنا أن نوجه التفكير إلى مثل هذه المسائل ذات الصبغة العامة فى الأدب ، وأن نضع أمام الذهن العربى صوراً أخرى من معالجة قضايا الأدب ، يضمها إلى ماورّثه أسلافه العرب فى كتب النقد والموازنات من مناهج وأساليب .

أما التجربة الشعرية التى قام بها الصديقان فإليك خلاصتها كما يحدثنا عنها « كولردج » :

« فى خلال السنة الأولى التى كنت ومستر « وردزورث » فيها متجاورين ، كثيراً ما كانت تعرج بنا الأحاديث على النقطتين الرئيسيتين فى الشعر ؛ قوة إثارة وجدان القارئ بعرض الطبيعة عليه فى ثوبها الحقيق ، وقوة إثارة الإحساس بالطرافة عنده بما يضيفه خاطر الشاعر إلى الطبيعة من أضواء وألوان . وقد عنّت لنا (لست أذكر لأيّنا) إذ ذاك فكرة هى أن نقوم بنظم سلسلة من القصائد من نوعين : أحدهما يقوم على أحداث وأشخاص مما وراء الطبيعة (على الأقل فى بعض نواحيه) ، على أن يكون الهدف إثارة عناية القارئ من طريق التنبيه التخييلى والتمثيلى للأحاسيس والانفعالات التى تصاحب تلك الأحداث لو أنها

---

(١) لكريتيوس (Lucretius) شاعر رومانى عاش فى القرن الأول قبل الميلاد — وهو مؤلف قصيدة فلسفية تعليمية مقسمة إلى ستة كتب تحتوى شرح تعاليم ابيقور ، عنوانها (De Rerum Natura).

(٢) راجع كتاب (A History of English Criticism) لمؤلفه سانتسبرى فصل ٦ ص ٣١٠ .

كانت واقعية . والنوع الثانى يقوم على موضوعات منتزعة من الحياة العادية حيث الحوادث والأشخاص مما يجده العقل الباحث فى كل قرية ومحلة ، على شريطة أن يكون عقلا ذا روية وحس مرهف ، أو على الأقل ذا ملاحظة لا تفلت منها تلك الحوادث والأشخاص متى عرضت لها . وبهذا نشأت عندنا فكرة المجموعة التى أسميناها (Lyrical Ballads) ، والتى اتفقنا على أن تتجه فيها جهودى إلى ناحية ما فوق الطبيعة من أشخاص وحوادث يتصورها الخيال ، على أنْ أُقَرِّبها إلى القلوب ، وأُلبسها ثياب السائغ المألوف ، وأثير من العناية بها والالتفات إليها ما ينسى القارئ — لحظة ما — عدم اعتقاده فى حقيقتها ؛ وعلى أن يكون نصيب « وردزورث » أن يحول المألوف الشائع إلى جذاب غير عادى ، فيتناول أشياء الحياة اليومية وأشخاصها ، ويخلع عليها ثوبا من الجدة والطرافة ، وينبه فى النفوس إحساساً بها شبيها بإحساس مافوق الطبيعة ؛ ذلك بأن يوقظ العقل من غفوة العادة والتقليد ، ويوجه انتباهه إلى مافى الحياة المحيطة به من عجب وجمال . وعلى هذا كتبت بعض قصائدى التى كنت آمل أن أحقق فيها المثل الذى وضعته نصب عينى . ولكن نشاط « وردزورث » كان أكثر توفيقاً ونجاحاً ، فكثرت قصائده كثرة فُقد بها التوازن بين نصيبى ونصيبه .

نُشرت المجموعة سنة ١٨٩٨ ومعها مقدمة قصيرة . وبعد ذلك بسنتين ظهرت الطبعة الثانية ، وقد أضاف إليها وردزورث مقدمة طويلة حاول فيها أن يوسع نطاق الأسلوب الذى التزمه فى مقطوعاته ، وأن يدعو إلى تعميم استعماله فى الشعر على مختلف ضروبه وأنواعه ، رافضاً كل ماعدا ذلك من أساليب وتعابير ، لأنها فى نظره عقيمة غير صالحة ، ولأنها غير مشتقة من لغة الحياة الحقيقية ؛ وهذه العبارة الأخيرة — لسوء الحظ — مبهمة المعنى غير محدودة الدلالة . »

هذه هى التجربة التى اتفق الصديقان الشاعران على القيام بها ، والتى لم تظهر ثمارها حتى أثارت بينهما خلافاً على طبيعة الشعر وموضوعاته وأسلوبه ، وهل ينبغى أن يفترق قاموسه من قاموس النثر ، وهل الوزن جوهرى فيه ، وما إلى هذه من نواح اهتزت لها دوائر النقد الأدبى ، وستظل لها مكانتها مابقى الشعر وناقدوه .

كان « وردزورث » هو البادئ بالنقاش ، وقد أثار بضع مسائل فى صميم نظرية الأدب ، وعبر عن آرائه فيها تعبيراً قوياً ، ربما خرج به أحياناً عن حد القصد والاعتدال . ويظهر

أن هذه الحماسة الزائدة فى البحث والجدل مرجعها ما قوبلت به قصائد الشاعر فى تجربته الجديدة من إعراض وإهمال [١]. ومؤرخو النقد يجدون على هذا دليلا سيكلوجياً غير مباشر فيما صدَّر به « وردزورث » مقدمته النقدية من أنه « مستريح للرضا الذى حازته قصائده ، وأن هذا الدفاع المنظم إنما هو استجابة لإلحاح بعض الأصدقاء » .

على أن عناية تاريخ النقد الأدبى بهذا البحث الذى أثاره الشاعر لاترجع إلى قيمة صاحبه فحسب ، ولكن — أكثر من هذا — إلى قيمة الرد الذى رد به « كولردج » على آراء رفيقه وقسيمه فى التجربة . و « كولردج » يحتل فى تاريخ النقد منزلة يقرنها الكثيرون إلى منزلتى « أرسطو » و « لونجينوس [٢] » ، وهم مجمعون على أن ذهنه كان مهيأ للنقد أكثر من ذهن صاحبه ، وعلى أن طريقته فيه جاءت نموذجاً فى أدب الحوار ، وعلى أنه كان أوسع من مناظره قراءة واطلاعاً ، ولا سيما فى فلسفة علم الجمال .

— ٣ —

وجهة نظر « وردزورث »

بدأ « وردزورث » [٣] النقاش فى الموضوع ، وكتب فيه أكثر من مرة ، مقصراً حيناً

(١) هكذا يقول سانتسبرى . ولكن كولردج يقرر أنه لو كانت قصائد وردزورث منحطة اللغة فارغة من الفكر كما زعم بعضهم لهوت هى والمقدمة إلى غير رجوع . ولكن المعجبين بوردزورث أخذ عددهم يزداد سنة بعد أخرى . ولم تكن تجد هؤلاء بين الطبقات السفلى من الجمهور القارئ ، ولكن بين الشباب من ذوى الحساسية القوية والعقول المتأملة . وقد كان إعجابهم — الذى ربما كانت المعارضة قد زادته — قويا جدا إلى حد الحماسة الدينية . هذه الحقائق مضافا إليها النشاط العقلى عند المؤلف ، وحدَّة الآراء والمعارضة التى قوبلت بها القصائد خلق عاصفة قوية من النقد (التراجم الأدبية — كولردج) .

(٢) راجع تاريخ النقد الأدبى الانجليزى — « سانتسبرى » — ص ٣٤٠ .

(٣) عاش « وليم وردزورث » ثمانين سنة (١٧٧٠ — ١٨٥٠ م) وقد أظهر اهتماما كبيرا بالشئون العامة مثل الثورة الفرنسية ، وحروب نابليون ، وإبطال الرقيق ، وتحرير الكاثوليك والإصلاح البرلمانى ... ولم يدرس « وردزورث » الفلسفة ولا طرقها ، ولكن عقله كان فلسفيا فى اتجاهه . وكان شديد الاعتقاد فى آرائه حريصا على تعليم الناس إياها . ولم يكتب نثرا كثيرا ، وإنما كان شعره أداة تعاليمه ، فقد خصص حياته لاستخدام هذه الموهبة العظيمة التى كان شاعرا بوجودها فيه كما يشعر القديس أو النبى بمهمته .

فى سنة ١٧٩٨ أخرج « وردزورث » Ballads Lyrical ومعها مقدمتها القصيرة (Advertisement) ، وهذه أولى كتاباته النقدية . وفى سنة ١٨٠٠ ظهرت هذه المجموعة فى طبعتها الثانية ومعها مقدمة أطول . ثم ظهرت منها الطبعة الثالثة فى سنة ١٨٠٢ ومعها ملحق فى العبارة الشعرية =

ومطيلا حيناً آخر ، محاولا أن يبث الدعوة لآرائه ، حتى فى رسائله الخاصة لصديقاته وأصدقائه الذين يصفهم بأنهم كانوا حريصين — حرصه هو — على نجاح قصائده الجديدة . ولهذا قووا عنده الرغبة فى الدفاع عن آرائه «لاعتقادهم أنه إذا انتشرت الآراء التى بنيت عليها هذه القصائد ظهر نوع جديد من الشعر يلذه الناس على الدوام ولا تنقضى متعتهم منه »[١]

ولكن الشاعر كان محسا منذ اللحظة الأولى أن الكتابة فى هذا الموضوع فى دقة ووضوح تستلزم بحثا تاما فى ذوق الجمهور فى عصره فى إنجلترا ، وفى كون هذا الذوق سليما أو سقيما ؛ وهذا بدوره لا يمكن إلا إذا عرفنا كيف تتفاعل اللغة والعقل الإنسانى ، وإلا إذا تتبعنا تاريخ التطور — لا فى الأدب وحده — بل فى الجماعة أيضا ، وإلا إذا درسنا المنابع الحقيقية للشعر فى نفس الإنسان ، والسر فى تأثر الناس به ، ورجعنا فى كل ذلك إلى القوانين الأولى للطبيعة الإنسانية[٢] .

والواقع أن الباحث المنصف — على مخالفته « ورد زورث » فى بعض نتائجه التى ستجىء بعد — لا يستطيع إلا أن يشارك الناقد هذا الإحساس ، فإن كثيراً مما كتب — ولا يزال يكتب — تحت اسم النقد يرسل إرسالا ، ويرمى فيه الكلام على عواهنه ، وتلقى فيه الأحكام لا تعرف لها دعامة ، ولا تتبين وراءها مرجعا ترجع إليه .

اختار «وردزورث» موضوعا لقصائده التجريبية — كما قلنا — الحياة العادية ، ثم قصر نفسه من هذه الحياة على الجانب المتواضع الخشن — جانب عوام الناس ودهمائهم — لأن أهواء النفوس ومشاعرها كما يقول تجد فى بيئة هذه الحياة أرضا خصبة تنمو فيها نموا طبيعياً ، وتبلغ ما قدر لها من نضج وكمال ، وتفصح عن نفسها فى لغة سهلة واضحة لا يحدُّ منها ضغط

= (Appendix on Poetic Diction) ، وفى سنة ١٨١٤ وسنة ١٨١٥ ظهرت له مقالات ومقدمات أخرى نقدية .

ومن هنا يظهر أن معظم كتاباته النقدية إنما كانت مرتبطة بقصائده وقطعه التى وصفها هو بأنها تجارب (Experiments) ، ورمى فى كتاباته عنها إلى بيان القواعد التى قامت عليها . وكتاباته فى جوهرها دعوة للرجوع إلى الطبيعة أى إلى الصدق والإخلاص فى الفكر والقول ، وفى الإحساس والتعبير . وهناك جزء آخر من كتابات « وردزورث » له مكانه فى الفكرة النقدية أعجب به كولردج كثيرا » وهو الجزء الذى فرق فيه الشاعر بين الوهم (Fancy) والخيال (Imanigtnoim) راجع (Wordsworth's Literary Crtticism) أكسفورد ١٩٢٥ نشره وقدم له (Nowell. C. Smith) .

(١) راجع (Preface to Lyrical Ballads) « وردزورث » — ١٨٠٠ ص ١١ .

(٢) المرجع السابق ص ١٢ .

أو كتم ، ولأن هذه الأهواء والمشاعر توجد إذ ذاك فى حالة من البساطة تُمَكن الحس المرهف من تأملها فى دقة ، والتعبير عنها فى قوة وحرارة . هذا إلى أن الناس فى تلك الحالة أقرب ما يكونون إلى الطبيعة وأشكالها الجميلة . واختار « وردزورث » كذلك أن يعبر عن هذه الحياة العادية فى لغتها التى يتكلمها أهلها فى معاشهم اليومى ، حيث يتصلون بعناصر الطبيعة اتصالا مباشراً (ومن هذه تشتق أحسن عناصر اللغة) ، وحيث يعيشون بعيدين عن تأثير الغرور الاجتماعى ، فيبينون عن مشاعرهم وأفكارهم فى بساطة لا تنميق فيها ولا تزويق[١] . مثل هذه اللغة — فى نظر صاحبنا — حافلة بالحياة الحقة والشعور البرىء والفلسفة الثابتة . وهى أفضل عنده من تلك القوالب الجافة التى يستعملها جمهرة المقلدين من الشعراء ، إذ يقيمون بينهم وبين العواطف الصحيحة الحية حجابا حاجزاً ، وإذ يجرون على نهج زائف مصطنع من التعبير ، يؤثرون به فى بعض الأذواق تأثيراً زائفاً مصطنعاً . ولئن كان الشعراء القدامى قد استعملوا أنماطاً أنيقة من التعبير ، لقد كانوا يصدرون فى ذلك عن فطرة وسليقة ، وكان بين تعبيرهم ومشاعرهم وئام وانسجام ، فخلف من بعدهم خلف قلدوهم فى التعبير دون الشعور ، وأبعدوا ما بين الشعر والحياة الحقيقية للناس[٢] .

وإذا أردنا أن نقرب نظرية « وردزورث » فى هذه الناحية إلى تفكيرنا الحاضر قلنا إنه لو كان ناقداً معاصراً لآثر أن يكون الشعر عندنا من النوع الشعبى الذى يتناول الحياة اليومية فى لغتها المألوفة ، ولوجد فى مقطوعات البهاء زهير[٣] وسهولته المصرية العذبة تحقيقاً عملياً لنظريته منذ القرن السابع الهجرى ، بل لوجد ذلك أيضاً فى المجددين من شعراء العصر العباسى الأول[٤] ، وفيما نزع إليه بعضهم من ثورة على القديم ، وطرافة فى اللغة ويسر فى موضوعات القصيد .

---

(١) المرجع السابق ص ١٤ .

(٢) تاريخ النقد الأدبى الأنجليزى — سانتسبرى — ص ٣١٤ .

(٣) يقول مصطفى عبد الرازق فى بحثه عن « البهاء زهير » طبعة ثانية ١٩٣٥ م ص ٢٨ — ٢٩ . « أما البهاء زهير فجاء بمذهب جديد ، فجعل لغة الحياة الجارية فى بساطتها ومرونتها لغة للشعر بعد تطبيقها على قواعد الإعراب وتقويم ما فيها من اللحن جهد المستطاع ، وجرى على ذلك فيما كانت تجيش به نفسه وتفيض به عواطفه من فنون الشعر ... والروح المصرى يتجلى فى هذا الشاعر القوصى الصعيدى بأكثر مما يتجلى فى أى شاعر مصرى عرفناه فى القديم والحديث » .

(٤) يقول « نيكولسون » ، فى كلامه عن أبى العتاهية (فى كتابه Literary History of the Arabs ص ٢٩٩) « إنما كتب أبو العتاهية لرجل الشارع فاطرح جانبا الموضوعات التقليدية المزينة بالحيل السطحية المصطنعة ، واتجه إلى المشاعر المشتركة وإلى شئون التجربة العامة ، وأرى للمرة الأولى — وربما =

يحدثنا « ورد زورث » أنه لم يحاول — إلا قليلا — تجسيد الأفكار المعنوية المجردة وتشخيصها ؛ فقد كان غرضه أن يقلد لغة الناس جهد استطاعته وأن يستعملها ، والتجسيد (أو التشخيص) لايؤلف جزءاً طبيعياً أو منظما من تلك اللغة . على أنه قد سمح لنفسه أحياناً باستعمال هذه الأفكار المعنوية حيث كانت ضرباً من التعبير أوحى به الانفعال الوجدانى إيحاء طبيعياً . ولكنه رفض كل الرفض أن يتخذ منها حيلة آلية من حيل الأسلوب ، أو لغة رمزية خاصة مما يظنه جماعة الناظمين وقفا عليهم . ولقد حرص على أن يدع القارئ فى صحبة اللحم والدم ، وأن يجعل ذلك طريقه إلى إطرافه وإمتاعه . وربما سلك الآخرون منهجاً غير هذا ماهو بمجادلهم فيه ، فلكل طريقته ، ولكنه يفضل منزعه الخاص . ولن يجد القارئ فى قصائده إلا قليلا مما يسمى القاموس الشعرى ، فقد بذل الشاعر من الجهد فى تحاشيه ما يبذل الآخرون فى تدبيجه . وهذه خطة عمد إليها لسببين : الأول أن يقرب ما استطاع من لغة الناس ، والثانى أن يحقق اللذة التى أخذ على عاتقه إيصالها إلى أذهان الآخرين ، وهى لذة تختلف كل الاختلاف مما يظنه بعضهم الهدف المناسب للشعر (١) .

ومن أطرف ما يسجله « وردزورث » من نتائج التأمل الباطنى وصفه طريقته فى النظم إذ يقول : « كانت خطتى أن أنظر طويلا إلى الشىء أريد النظم فيه ، وأن أستوحيه هزة من الأحاسيس القوية ، وأن أطيل التفكير العميق فيما علق بنفسى منه ، حتى أستعيد الذكريات التى كانت لى معه ، ثم أدع الفرصة بعد ذلك لمشاعرى تنساب فيضاً اختيارياً . ولذلك لن يجد القارئ فى قصائدى كثيراً من زور الوصف وباطله ، وسيجد اللغة التى أستعملها مناسبة للأفكار حسب أهميتها . ولعل من بعض مزايا هذه الخطة أنها صديقة للخاصة التى لا بد من تحققها فى الشعر وهى « حسن الأداء » ، ولكنها بالضرورة قد باعدت بينى وبين جزء كبير من صور الكلام وتعابيره مما يحسب ميراثا مشتركا بين الشعراء » .

ويعود « وردزورث » فى مواطن أخرى من كتاباته إلى الإفاضة فى شرح هذه التجربة النفسية شرحاً يبنى عليه تعريفه المشهور للشعر . فالشعر — عنده « هو الفيض الاختيارى للأحاسيس القوية » وهو ينمع من الانفعال الذى يستعيده الشاعر فى هدوء ، إذ يطيل

= كانت المرة الأخيرة — فى تاريخ الأدب العربى الكلاسيكى أن من الممكن للشاعر أن يستعمل لغة عادية بسيطة كل البساطة دون أن يفقد صفة الشاعرية » .

(١) ص ١٧ ، ١٨ من مقدمة Lyrical Ballads .

الروية فيما خلف عنده الموضوع من انفعال ، حتى يتجدد التأثر به فى نفسه ويختفى الهدوء تدريجياً ، وينشأ فى العقل انفعال مشابه للأول أو قريب منه ، وهنا يبدأ التأليف الشعرى الناجح ، ويستمر فى هذا الجو مصحوباً بحالة من الغبطة العقلية . وعلى الشاعر أن يقلد الطبيعة فى هذا ، وأن ينقل المشاعر إلى القارئ حية سليمة ، محوطة بهالة من اللذة والإمتاع ، وأن يجعل من الوزن والقافية عاملين جديدين يضيفان ثروة إلى النشوة العقلية ، ويخلعان على لغة الناس رواء موسيقياً ، ويلبسان العادى المألوف ثوب الجديد الطريف .

وبعد ، فهل فى طبيعة الأشياء أن تختلف لغة الشعر من لغة النثر ؟ ذلك سؤال لايتردد شاعرنا الناقد فى أن يجيب عليه بالنفى القاطع ، وأن ينصح للقارئ ألا يحذو حذو أولئك النقاد الذين يظفرون بالبيت أو البيتين فى قصيدة ما (يتشابهان والنثر من حيث اللغة رغم انطباقهما على القوانين العروضية الدقيقة) فيأخذهم من نشوة الطرب ما يأخذ الباحث وفق إلى كشف جديد ، وتنفرج شفاههم عن ابتسامة السخرية بذلك الشاعر الجاهل بأصول فنه .

إن الجزء الأعظم من لغة أى قصيدة جيدة يجب — فى نظر ورد زورث — ألا يختلف من لغة النثر الأدبى الجيد إلا من حيث الوزن . ليس هذا فحسب ، بل أنت فى الواقع واجد لغة معظم الأجزاء الطريفة من أحسن القصائد هى بعينها لغة النثر إذا كان التأليف جيداً . ومن السهل البرهنة على صدق هذا بالرجوع إلى الآثار الشعرية المشهورة حتى شعر « ملتن »[1] . وهنا يسوق المؤلف مثلا من شعر « جراى »[2] الذى كان معروفاً بتدقيقه فى لغة الشعر ، وضرورة التفرقة بينها وبين لغة النثر ، ويحلل هذا المثل ثم يلاحظ أن خير أبياته على الإطلاق ماقربت لغته من لغة المنثور . ثم يخلص من كل ذلك إلى أنه ليس هناك — ولا ينبغى أن يكون — أى فارق جوهرى بين لغة النثر ولغة التأليف المنظوم ؛ يقول : « إننا مغرمون بتتبع أوجه الشبه بين الشعر والتصوير ، ونسميهما — لهذا أختين ، فأنى لنا بأنواع من الصلات الدقيقة تكيف مابين الكتابتين النثرية والنظمية من روابط وقرابات وثيقة ! إنهما تتكلمان بنفس الأجهزة وإليها ؛ إن مادتهما التى يصنع منها جسماهما واحدة ، وإن أهواءهما متقاربة ، بل تكاد تكون متحدة ، لا تفترق حتى فى الدرجة . إن الشعر

---

(١) كتب ملتن (John Milton ١٦٠٨ — ١٦٧٤) بعض أعماله الأولى باللاتينية . ولكنه كان صادق الحب للغته القومية . وقد اصطنع لقصائده ومقطوعاته اللغة البسيطة غير المصنّعة (راجع تاريخ الأدب الإنجليزى — Arnold ص ٢٩٠) .

(٢) توماس جراى Gray — ١٧١٦ — ١٧٧١) المرجع السابق ص ٣٨١ — ٣٨٢ .

لا يذرف دموعا كدموع الملائكة ، ولكن دموعاً طبيعية إنسانية ، وإنه لا يستطيع أن يُدِلَّ بعصارة أثيرية مقدسة تميز ينابيعه من ينابيع النثر ، فإن الدم الإنسانى يجرى فى عروقهما معاً[١] .

ويكفى فى نظر « وردزورث » للتفرقة بين الشعر والمنطق اليومى الخشن المبتذل أن تختار لغته من بين اللغة التى يتكلمها الناس اختياراً قائماً على الذوق والإحساس ، وأن يضاف إلى هذا الاختيار طرافة الوزن[٢] وطلاوته — وهذا كل ما يتطلبه العقل السليم . ولا يشك « وردزورث » فى أن الشاعر إذا أحسن اختيار موضوعه فإن الفرصة وحدها ، ومنطق النفس وأحوالها ، ستلهمه ضروباً من التعبير[٣] ، يقوم بعضها على الفن البلاغى من مجاز واستعارة قياماً طبيعياً لا تكلف فيه . ولو أن شاعراً حاول أن يضيف من عنده تعابير وصوراً لا تثيرها الأحوال الطبيعية التى يتصدى لوصفها لجاء شعره نابياً عن الجودة فارغاً من التأثير .

ومن الضرورى لفهم فكرة « وردزورث » أن ننبه هنا إلى ماقاله فى حاشية صغيرة من أنه يجرى على غير رغبته ، إذ يتبع ما جرت به العادة من استعمال « شعر » « مرادفة لنظم » ومقابلة فى القسمة لكلمة « نثر » ؛ وفى رأيه أن هذا الاستعمال قد أدخل فى النقد الأدبى ما لا حد له من الفوضى . وخير منه عنده ذلك الاستعمال الفلسفى الذى يجعل الشعر مقابلا للعلم أو الكتابة التى يقصد فيها إلى تقرير الحقائق (matter of fact) ؛ فالكلام عنده لا ينقسم إلى شعر ونثر ، وإنما ينبغى أن ينقسم إلى شعر وعلم ، ومن الشعر ما هو منظوم ومنثور ؛ وللوزن الموسيقى فى النظم لذة طبيعية لا يجحدها إلا مكابر ، ولو وُصفت العواطف والعادات والصفات وصفاً جيداً مرة فى النثر ومرة فى النظم لقرئ النظم مائة مرة ، حيث لا يقرأ النثر إلا مرة واحدة .

كان « وردزورث » حريصاً على أن ينقل إلى جمهور الناس فكرة كاملة عن رأيه فى الشعر وأن يحملهم على قبول هذه الفكرة عن عقيدة واطمئنان . وهو مقتنع أن قبول

---

(١) صفحات ١٩ ، ٢٠ ، ٢١ من ... ... Preface

(٢) من أضعف النقط فى نظرية وردزورث كلامه عن الوزن واعتباره إياه شيئاً تمكن إضافته على الكلام من الخارج . وقد رد عليه صاحبه گولردج فى هذا رداً مقنعاً كما سيجىء .

(٣) لعبد القاهر الجرجانى فكرة قريبة من هذه فى صلة المعانى بألفاظها يقول فيها : « إذا فرغت من ترتيب المعانى فى نفسك لم تحتج إلى أن تستأنف فكرا فى ترتيب الألفاظ ، بل تجدها تترتب لك بحكم أنها خدم للمعانى وتابعة لها ولاحقة بها » (دلائل الإعجاز ص ٤٤) .

فكرته ، وتعود الاستمتاع بالشعر الجديد ، ستكون لها نتائج بعيدة المدى فى النقد الأدبى ، تتغير بها وجهة نظر الناس فى موقفهم من الشعراء قدامى ومحدثين ، وفيما يصدر عنهم من استحسان أو ضده ، فإن الذوق الدقيق فى الشعر — بل فى جميع الفنون — موهبة مكتسبة لاتنتج إلا من طول ممارسة نماذج الأدب وطول التفكير فيها ، ومن لم يبذل الكثير من وقته فى مصاحبة الشعر الجيد وتذوقه ، جاءت أحكامه فجة خاطئة .

لهذا طرح ناقدنا المسألة من أساسها على بساط البحث ، وساءل نفسه : ما الذى تدل عليه كلمة شاعر ؟ وما هى خصائص الشاعر ؟ ومن يخاطب ؟ وما اللغة التى ينتظرها الناس منه ؟

الشاعر إنسان يتكلم إلى الناس ، إنسان قد وهب مقداراً أوفر من الحس والحماسة والحنان ، والمعرفة بالطبيعة الإنسانية ؛ ووُهب نفساً أوسع من غيره من الناس أفقاً ؛ إنسان مغتبط بمشاعره ونزعاته ، وبما تضمنت روحه من أسرار الحياة ، يلذ أن يفكر فيما فى الوجود من مشاعر ونزعات مشابهة لما عنده ، وأن يخلق هذه خلقاً إذا لم يجدها ؛ وعنده إلى جانب ذلك استعداد لأن يتأثر بالأشياء الغائبة كأنها حاضرة ، وأن ينشئ فى نفسه نوازع قد تشابه ما تحدثه الحوادث الحقيقية ؛ لهذا كله كسب استعداداً وقدرة أكبر على التعبير عما يفكر ويحس ، ولا سيما من المشاعر والأفكار التى تنبعث فيه بلا مؤثرات خارجية مباشرة .

على أنه مهما يكن نصيب الشاعر من هذه الملكة كبيراً ، فليس هناك من شك فى أن اللغة التى توحيها إليه لا يمكن إلا أن تكون فى الغالب أقل فى حيويتها وصدقها من اللغة التى يتكلمها الناس فى حياتهم الحقيقية ، تحت تأثير ضغط مشاعرهم . ومن الواضح أنه مادامت المهمة الأساسية للشاعر تقليد المشاعر ووصفها ، فإن عمله هذا — إلى درجة ما — آلىٌّ إذا قيس بالأعمال والآلام الحقيقية الواقعة . لهذا يجتهد الشاعر أن يجعل أحاسيسه قريبة من أولئك الأشخاص الذين يصفهم ، لا بل يحاول أن يخيل إلى نفسه أن مشاعره ومشاعر أولئك شىء واحد .

وقد يقول قائل : إذا كان من المسلّم به أن الشاعر لا يستطيع أن يجىء فى كل المناسبات بلغة تناسب الأحوال التى يصفها كما تناسبها اللغة الحقيقية ، فمن المستحسن — إذاً — أن يعتبر نفسه فى تلك الأحوال مترجماً ، والمترجم لا يتردد فى أن يستبدل بما لا يستطيع نواحىَ أخرى من الجودة يستطيعها ، حتى يعوض عن ناحية النقص . ولكن

هذه — فى نظر « وردزورث » — لغة العجز والكسل ، لغة من لا يفهمون ما لا يقولون ، لغة من يعتبرون الشعر مجرد متعة ولذة عاجزة .

يقول أرسطو « إن الشعر أكثر أنواع الكتابة فلسفة » . ويوافقه « وردزورث » على هذا معتبراً موضوع الشعر الحقيقة — لا الحقيقة الفردية أو المحلية — ولكن الحقيقة العامة العاملة . إن الشعر هو صورة الإنسان الطبيعية ، والقيد الوحيد الذى يعمل تحته الشاعر هو أن يتيح لذة عاجلة لكائن إنسانى يسمعه — لا بصفة كونه قانونياً أو طبيباً أو بحاراً أو عالم طبيعة أو فلسفة — ولكن بصفة كونه إنساناً . وليس هذا القيد عيباً أو مهانة فى حق الشاعر ، بل على العكس ، هو اعتراف بجمال الوجود ؛ وهو عمل غير شاق على من ينظر إلى الدنيا بعين الحب ، وهو احترام تؤديه لخاصية الفطرة فى الإنسان — وهى اللذة — فالمرء مفطور على أن تقوم حياته على أساس اللذة ، بها يعرف ويحس ويعيش ويتحرك ، ويشارك غيره فى وجدانه ، ويتأمّل الحقائق العامة .

هنا تتجه نظرية « ورد زورث » اتجاها فلسفيا سيكلوجيا قائما على مبدأ اللذة ، يصل به إلى أن شعور الشاعر ينشأ فى جو من اللذة ، وهدفه هو عرض الحقيقة عرضا يورث اللذة — سنة الله فى خلقه ولن تجد لسنة الله تبديلا . ومعرفة العالم والكيمياوى وغيرهما لذيذة ، ولكن معرفة الشاعر تنفذ إلينا كجزء ضرورى من وجودنا ومن ميراثنا الطبيعى الذى لا يمكن فصله منا ، على حين أن معرفة العالم معرفة فردية شخصية تصل إلينا فى بطء ؛ فرجل العلم يطلب الحقيقة من بعيد ، ويحبها ويحرص عليها فى وحدته ، ولكن الشاعر يغنى أغنيته فيطرب ويطرب معه الناس جميعا .

إن الشعر هو جوهر المعرفة وروحها اللطيف ، وإن الشاعر هو صخرة الدفاع عن الطبيعة الإنسانية ، يحمل معه أينما سار تعاطفا وحبا . وعلى الرغم من فروق الأرض والجو ، ومن فروق اللغة والعوائد ، والقوانين والتقاليد ، وعلى الرغم من الأشياء التى تبلى وتذهب من العقل فى سكون ، فإن الشاعر يربط المملكة الإنسانية كلها برباط من الوجدان والمعرفة ؛ وهو يجد موضوعاته فى كل مكان ، ويجول حيثما وجد جوا من الإحساس يطير فيه بجناحيه . وإذا كانت جهود رجال العلم ستخلق تطورا جديدا — مباشرا أو غير مباشر — فى ظروفنا وفى التأثرات التى تصل إلينا ، فإن الشاعر سوف لا يتوانى عن تتبع هذه التطورات ، وسيكون دائما مستعداً لحمل الإحساس إلى موضوعات العلم نفسه ؛ فكل ما يكشفه الكيمياوى وعالم النبات وعالم المعادن ، سيكون موضوعات مناسبة لفن الشاعر .

ملخص ما قيل — إذاً — هو أن الشاعر إنما يتميز عن بقية الناس بسرعة تفكيره وإحساسه بلا تنبيه عاجل مباشر ، وبقدرة أكبر على التعبير عن الأفكار والأحاسيس . هذه الوجدانات والأفكار هى الوجدانات والأفكار العامة عند الناس ، وهى لا شك تتصل بعواطفنا الروحية ، وحسوسنا الحيوانية ، وبما يسببها ويثيرها ؛ تتصل بعمليات العناصر ، وبمظاهر الوجود المنظور ، بالعاصفة وشعاع الشمس ، بتطورات الفصول ، بالحرارة والبرودة ، بفقد الأصدقاء والأحباب ، بالأذى والعتب ، والرجاء والخوف ، والحزن ، والاعتراف بالجميل .

هذه وما شابهها هى الموضوعات والأحاسيس التى يصفها الشاعر ، وهى بعينها أحاسيس بقية الناس وما يهمهم ويعنيهم .

إن الشاعر يفكر ويحس بروح الوجدانات الإنسانية ، فكيف تختلف لغته — إذاً — اختلافا كبيرا من لغة بقية الناس الذين يحسون ويشاهدون فى قوة ووضوح ! إن الشعراء لا يكتبون للشعراء فحسب ، ولكن للناس ؛ وإن الشعر هو أول المعرفة الإنسانية ونهايتها ، إنه خالد خلود قلب الإنسان .

— ٤ —

رد كولردج

القصيدة والشاعر

عرضنا فى القسم السابق أهم النقط التى أثارها « وردزورث » ونريد أن نبين الآن وجهة النظر المقابلة التى تولى الدفاع عنها صديقه ومعارضه[1] .

رأى « كولردج » أن يقدم بين يدى دفاعه بمقدمة يشرح فيها آراءه فى القصيدة والشعر . ومثل هذا الشرح — كما يقول — لا بد أن يتبع المنهج الفلسفى الذى يقوم على دعامتين من التحليل والتركيب ؛ فلكى نكون فكرة واضحة عن حقيقة ما ، يجب أولا أن نفصل

(١) يعتبر « كولردج » (١٧٧٢ — ١٨٣٤) عبقريا من الطراز الأول بين الشعراء النقاد من الانجليز . وقد ظهر أول مجلد من شعره سنة ١٧٩٦ ولكن كتابه الذى يهمنا هنا ، والذى قامت عليه شهرة « كولردج » الناقد حتى عد واحداً من أعظم نقاد العالم — هو كتابه التراجم الأدبية (Biographia Literaria) الذى ظهر فى سنة ١٨١٧ . وقد خصص كولردج الفصل ١٤ إلى ٢٢ من هذا الكتاب لنقد آراء صديقه « وردزورث » .

(راجع فى مناقشة نقط الخلاف بين الناقدين .

ا — الفصل ٢٧ من كتاب (Loci Critici) .

ب — الفصل ٦ من كتاب (A History of English Critiscism) لمؤلفهما ج . سانتسبرى) .

أجزاءها القابلة للتمييز ، وهـذه هى الخطوة العملية فى الفلسفة ؛ ثم نتبع ذلك بأن نحـاول رجع هذه الأجزاء مرة أخرى إلى وحدتها التى توجد عليها ، وتلك نتيجة الفلسفة .

إن القصيدة تحتوى نفس العناصر التى يحتويها التأليف النثرى ؛ فليس الفرق بينهما — إذاً — إلا فى كيفية جمع تلك العناصر معا تبعا لهدف معين ؛ وعلى حسب الفرق فى الهـدف يكون الفرق فى التأليف ؛ فمن الممكن مثلا أن نؤلف تأليفا منظوما يكون الغرض منه مجرد إعانة الذاكرة على حفظ مجموعة من الحقائق أو الملاحظات بنوع من الترتيب السطحى ، وأن نسمى التأليف الناتج قصيدة ، لمجرد أنه يختلف من النثر بالوزن أو التقفية أو بهما معا ؛ وفى هذا المعنى — وهو أحط المعانى — نستطيع أن نطلق اسم قصيدة على الضوابط المعروفة (بالإنجليزية لأيام الأشهر — ومثلها فى ذلك ضوابط العربية ومتونها) . وبما أن هناك لذة خاصة فى توقع تكرار الأصوات والكميات ، فإن كل تأليف يحتوى هـذا العنصر الجذاب — يصح — مهما كانت محتوياته — أن يُسمى من حيث الشكل السطحى قصيدة .

ولكننا نستطيع أن نميز بين أنواع التأليف بعضها وبعض من حيث الهدف والمحتويات أيضا ؛ فتارة يكون الهدف المباشر إيصال الحقائق سواء أكانت حقائق قطعية قابلة للبرهان كأعمال العلم ، أم حقائق جربت وسجلت كما فى التاريخ . وقد يقترن بتحقيق هذا الهدف نوع من أسمى أنواع اللذة العقلية ، ولكن إيصاله ليس الغرض المباشر ؛ وتارة يتجه التأليف إلى إيحاء اللذة ، وينجح فى ذلك نجاحا كبيرا ، دون أن يكون موزونا أو مقفى ، كما فى القصة والرواية .

فهل مجرد إضافة الوزن مع القافية أو بدونها يسمح لمثل هـذه الكتابات أن تسمى قصائد ؟ إنه لا شىء يحدث لذة دائمة إلا إذا احتوى فى نفسه سر هذه الخاصة ، وإن تحقيق لذة سامية دائمة لا يجىء من مجرد إضافة الوزن ، وإنما يجىء حيث يكون لكل جزء فى العمل الفنى نصيبه فى بناء اللذة المشتركة ، وحيث تكون الأجزاء متناسقة معا تناسقا يبرر الانتباه الخاص لكل منها ، واللذةَ المتكررة بتكررها مع النغم الموزون ، بجانب اللذة العامة الحاصلة من تآلفها جميعا .

فمن هذه الاعتبارات — إذاً — يصح أن نُصور التعريف التالى للقصيدة ، فنقول : « القصيدة هى ذلك النوع من التأليف الذى يخالف الأعمال العلمية فى أنه يتخذ إيصال اللذة — لا تقرير الحقيقة — هدفه المباشر ، والذى يتميز من بقية أنواع الكتابة التى تشترك معه فى هذا الهدف بأنه يرمى إلى تحقيق لذة عامة تصدر عنه باعتباره وحدة متماسكة ، وتتمشى ونشوات الارتياح الخاصة التى تصدر عن كل جزء من أجزائه » .

القصيدة المشروعة — إذاً — هى التى يشد بعض أجزائها بعضا ويفسره ، وكلٌ يقوم بنصيبه فى بناء الهدف العام للتأليف المنظوم ، ويتناسق وإياه . ولقد أجمعت كلة النقاد الفلسفيين فى كل العصور — متفقين فى ذلك والحكم العام فى الأقطار كافة — على أن شرف هذا الاسم (قصيدة) ينبغى ألا يخلع على نوعين من التأليف ينسبان خطأ إلى القصيدة : أحدهما سلسلة من الأسطر المنظومة أو الأبيات ، يستقل كل منها بانتباه القارئ جميعه ، وينفصل فى السياق حتى يصبح وحدة منفكة ، لا عنصرا منسجما ؛ والثانى تأليف مهلهل يمر عليه القارئ مرا سريعا ، ويجمع منه النتيجة العامة ، دون أن ينجذب إلى عناصره المكونة له ، أو يعطى كلا منها نصيبه من الانتباه ، وإذاً يجب أن تكون القصيدة بحيث تحمل القارئ معها إلى الأمام ، لا بمجرد الدافع الآلى للاستطلاع ، ولا بمجرد الرغبة المُلِحّة فى الوصول إلى النتيجة النهائية ، ولكن عن طريق النشاط البهيج لعقل يلذ ما فى الرحلة نفسها من طرائف وآثار ؛ يجب أن تكون حركة القارئ مثل حركة الحية التى اتخذها المصريون رمزاً للقوة الذهنية ، أومثل حركة انتقال الصوت فى الهواء ، يجب أن تكون بحيث يقف القارئ عند كل خطوة ، أو يتراجع إلى الوراء قليلا ليجمع من تلك الحركة قوة تحمله مرة ثانية فى سيره إلى الأمام[1] .

هكذا قرر « كولردج » صفات القصيدة الجيدة ، ثم مضى يبحث : ما هو الشعر ؟ وما الشاعر ؟ .

إن كتابات « أفلاطون » و « تيلور » وأشباههما ، ولغة الكتاب المقدس فى بعض فصوله ، تمدنا ببراهين لا تقبل الشك على أن شعراً من أسمى طراز يمكن أن يوجد بلا وزن ولا قافية ، ويمكن أن يوجد حيث الهدف المباشر تقرير الحقيقة لا إيحاء اللذة . وإذاً فأيما معنى خاص أعطيناه للشعر (وسيتحدد معنى الشعر عند ما نصور صفات الشاعر الفاضل فالسؤالان مرتبطان تمام الارتباط) فإنه يحمل فى طيه نتيجة لازمة ، هى أنه ، فى أية قصيدة

---

(١) هذا الإصرار من جانب « كولردج » على تناسق أجزاء القصيدة ، وارتباط عناصرها معا برباط لا ينفصم ، يتفق والفكرة المجمع عليها فى النقد الغربى عن وحدة العمل الفنى ، وفى رأيى أن هذه النقطة وكثيرا غيرها من دراسات الفن لم تبحث إلى الآن — من وجهة النظر العربية — بحثا شافيا . وقد تنبه لها كتابنا الأقدمون مثل ابن قتيبة فى الشعر والشعراء كما تنبه لها بالضرورة نقادنا المحدثون، مثل طه حسين « فى حديث الأربعاء » والعقاد فى « ابن الرومى » ؛ ولكنها لا تزال بعد فى حاجة إلى بحث شامل ، فكثير من المستشرقين — وبعض المستغربين — يتهمون القصيدة العربية بخلوها من صفة الوحدة الفنية ، وهو اتهام ينبغى ألا يترك مصلتا على نواصى الشعر العربى دون جلاء أو تحقيق .

ذات طول ، لا يمكن — ولا ينبغى — أن تكون كل أجزائها من الطراز الشعرى السامى . غير أننا من جهة أخرى ملزمون إلزاماً فنياً أن نجعل من القصيدة وحدة متجانسة ، فلا بد لنا — إذاً — من أن نعمد إلى الأجزاء غير الشعرية فى القصيدة فنجعلها تلائم الشعر وتنسجم وإياه انسجاماً ؛ وذلك لن يكون إلا باختيار وترتيب مقصود ، يقوم به الخاطر بتوجيه من الذهن والإرادة ، حتى يتحقق اشتراك العناصر فى خاصية لا بد من توفرها فى كل ما هو شعرى — وإن كانت غير مقصورة على الشعر — وهى إثارة مقدار من الانتباه أو الاهتمام المستمر الموزع توزيعاً متناسباً ، فى صورة يقصر دونها النثر حديثا أو كتابة .

إن الشاعر — فى صورته المثالية — يثير النشاط فى النفس الإنسانية كافة ، ويخضع ملكاتها بعضها لبعض حسب أهميتها وشرفها ؛ وهو ينفث روحاً من الوحدة تؤلف كلا إلى كل وتجمعه ، وعدَّته فى ذلك تلك القوة التركيبية السحرية التى نطلق عليها اسم الخاطر أو الخيال . هذه القوة — التى يدفعها الفهم والإرادة إلى العمل ، ويتوليانها بالتوجيه الحازم المستمر الرفيق — تكشف عن نفسها فى حفظ التوازن وفى التوفيق بين الكيفيات المتعارضة أو المتباينة ؛ فتجمع المتشابه إلى المختلف ، والمعنوى إلى الذاتى ، والفكرة إلى الصورة ، والفردى إلى العام ؛ وتؤلف بين الجديد الطريف والقديم المألوف ، بين حالة غير عادية من الانفعال ، ونوع غير عادى من الضبط والنظام ، وبين الحكم اليقظ الواثق والحماسة المتدفقة العميقة ؛ وهى إذ تمزج الطبيعى والمصنوع ، وتنسقهما معاً ، لا تزال تخضع الفن للطبيعة ، والطريقة للمادة ، وإعجابنا بالشاعر لتأثرنا الوجدانى بالشعر .

هذا — إذاً — مجمل رأى « كولردج » فى القصيدة وفى الشاعر ، وعليه ينبنى نقده — الذى سنلخصه بعد — لنظرية صديقه . وقد رأينا قبل كيف أكد « وردزورث » فى الشاعر جانب الحساسية ، وتقليد الطبيعة والإنسان ، والقدرة على التعبير عن الأفكار والأحاسيس فى لغة تقرب من لغة الناس . وهنا نرى كيف يضع كولردج إصبعه على العبقرية الشعرية نفسها تلك التى تعمر عقل الشاعر أولا ، وتكيف تصوراته وأفكاره وانفعالاته ، ثم يتجلى سحرها بعد فى خلق وحدة فنية ، تهز بمجموعها كما تسر بأجزائها ، وتثير عند القارئ أو السامع انتباهاً مستمراً متوازناً ، لا تسمو إلى إنتاج مثله لغة النثر فى حديثه أو كتابته .

— ٥ —

تابع رد كولردج

مادة الشعر وقاموسه ووزنه

قد يعرض علينا الفنان صور الحياة الشعبية الخشنة فنطرب لها ، ونلذ جمالها ؛ نطرب لصورة الراعى يسوق غنمه ، أو الصائد ينشر شباكه ، أو الفلاحة ترد الماء بجرتها ، ونطرب للقطعة الشعرية تقص قصة البدوى فى خيمته ، وقد عرج عليه طارق مرمل الزاد معنى بحاجته ، فى ليلة من جمادى ذات أندية ، لا يبصر الكلب من ظلمائها الطنب ؛ و نطرب لقصائد « وردزورث » يصور فيها حياة الزراع فى وديان « كمبرلاند » و « وستمورلاند » فى إنجلترا ؛ ونطرب للفصل التمثيلى يعرض علينا مجموعة من عوام الناس فى ثيابهم الخلقة وأشخاصهم التى تقتحمها العين ، وفى تفكيرهم الساذج وألسنتهم غير المصقولة ، نطرب لهذا وذاك ، ولعل مرجع هذا الطرب — كما يرى « كولردج » — واحد من أسباب ثلاثة : (الأول) كون الأشياء المعروضة طبيعية لم تغير من بساطتها يد التهذيب والتثقيف الاجتماعى الراقى ؛ والنفس الإنسانية — كما يظهر بالتجربة — ميالة إلى الإعجاب بما هو طبيعى ، بل نزاعة فى كثير من أحوالها إلى التجرد من مظاهر العمران ، والرجوع إلى أحضان الطبيعة . و (الثانى) أن روحا رفيقة خفية من معرفة الفنان وموهبته تسرى تحت ذلك السطح الظاهر للمعرض الطبيعى ، فتمتزج به امتزاج الماء بالراح ، وتزيده سحرا وتأثيرا . (والثالث) إحساس بالسمو والرفعة يثيره فى نفس القارئ ذلك التقابل المعروض عليه بين ما هو طبيعى خشن ، وما هو مصنوع رقيق ؛ كما يطرب أهل الطبقات الراقية إذ يطلعون على تقليد ناجح لآداب الطبقات الدنيا وأحاديثها ، وكالذى كان يفعله الملوك والأشراف فى الزمان الأول إذ يحتفظون فى بلاطهم بالمضحكين وذوى الغفلة بل الحاذقين فى ادعائها والبارعين فى تقليد أصناف الناس .

ولكن « ورد زورث » اختار الحياة المتواضعة الخشنة مادة لقصائده — لا لسبب من هذه الأسباب الماضية — بل لأن مشاعر القلب الأساسية — كما يقول — تجد فى ذلك الميدان أرضاً أنسب لنمائها ونضجها ، ولأن تأمل هذه الأحاسيس فى بساطتها أيسر ، والتعبير الشعرى عنها يجىء أكثر حياة وقوة . والواقع أن هذا المنزع جزء من ظاهرة أوسع عند « ورد زورث » ورفاقه الرومانسيين ، هى حب الطبيعة وتشخيصها والحديث اليها ، واستيحاؤها ما ضمنته من آيات وأسرار ؛ ثم هى إلى جانب ذلك جزء من الثورة التى يشنها الجديد على القديم ، والتى يسوق اليها مغالاة عصر من العصور فى التزام قاموس شعرى

خاص ، وأوزان بعينها لا تقبل الزيادة ولا النقصان ، وشطحات شعرية تحلق فى الآفاق العليا كأنما تستنكف أن تتخذ من الطبيعة ومظاهرها وأهلها الفطريين موضوعات لها . فَصَيْحة وردزورث — إذاً — لم تكن إلا صيحة التمرد والإصلاح ، صيحة العدول من النماذج المحفوظة المتكلفة ، والموضوعات الموغلة فى آفاق التجريد . و « كولردج » يعرف لصديقه هذا الفضل ، ويشيد به فى نقده فى كرم وسخاء ؛ ولكنه يلاحظ أن أطرف قصائد صاحبه ، التى كان فيها مؤثراً إلى درجة كبيرة أو صغيرة ، لم تستمد أشخاصها من الحياة الخشنة كما يريد أن يفهمها « ورد زورث » ، وأن العواطف واللغة التى افترض أنها نقلت عن عقول أولئك الأشخاص ومحادثاتهم إنما ترجع إلى ظروف وأحوال ليست مرتبطة ارتباطاً ضروريا بخشونة العيش وسذاجته . إن أفكار الزراع الرعاة من بعض وديان انجلترا — كما تعرضها تلك القصائد — ربما كانت راجعة إلى أسباب تنتج عنها فى العادة نفس النتائج فى كل ظروف الحياة فى المدن والقرى . و « كولردج » يعتبر من بين هذه الأسباب عاملين رئيسين :

(الأول) روح الاستقلال الذى يرفع الإنسان فوق مستوى العبودية والكد اليومى لمصلحة الآخرين ، لا فوق ضرورة العمل وبساطة الحياة المنزلية المقتصدة . و (الثانى) تلك التربية الدينية القوية غير الطموح ، التى لم يعرف أصحابها من بين الكتب غير الكتاب المقدس ومجموعة الأناشيد الدينية . وما أطرف الملاحظة التى يسوقها أحد الباحثين إذ يقول : « إن الرجل ذا التربية المحدودة قد يستطيع ، إذا كان ذا شخصية قوية مرهفة ، أن يربى فى نفسه بمداومة القراءة للكتاب المقدس ملكة من البلاغة جذابة مؤثرة ، لا يستطيعها أولئك المتعلمون ، الذين تطغى الألسنة المختلفة والعبارات المتكلفة على أسلوبهم فتفسده » .

غير أن الشاعر — كما يفهمه « كولردج » فى رأيه الذى أسلفناه — يتجه إلى أعمق ما فى الحياة العقلية من صور ومشاعر ، وينقلها نقلا يهز النفس الإنسانية وما حباها الله من قدرات ومواهب . فطبيعى — إذاً — أن تقل ثقة ناقدنا بالحياة الخشنة ، وأن يرى فيها عائقاً لحياة المشاعر الصحيحة والعقل المفكر . وليست كل حياة خشنة عاملة ناصبة بميسرة للروح أن تحيا ناجحة سعيدة ، بل لابد لذلك من ظروف أخرى مساعدة ، من تربية أو حساسية فطرية ، حتى تستطيع هيئات الطبيعة وتغيراتها وأحداثها أن تكون منبهة لها تنبيها كافيا . فإذا لم تكن هذه كافية للتنبيه والتنشيط تقلص العقل وتحجر ، وأصبح الشخص شهويا أنانياً جافياً غليظ القلب .

ولعل معترضاً يعترض بأن الريفيين السويسريين وأشباههم من الجبليين يمتازون بروح قوية من النشاط والعمل والحرص على التراث والوطن .

وجواب « كولردج » على هذا أن ذلك إنما يرجع إلى نوع خاص من الحياة الزراعية ، تحت ظروف من الثروة تسمح بتنبيه الحس وتحصيل الآداب الجمهورية الحقيقية . وليس ذلك راجعاً إلى الحياة الخشنة على إطلاقها ، أو إلى خلو المعيشة من مظاهر التثقيف ؛ فإن من الجبليين الغلاظ العقل الجامدى الحس من تكون عندهم الجبال — وكل ما فيها من رهبة وجلال — مجرد صور للعُمْى وموسيقى للصم !

يطيل « كولردج » فى هذه النقطة إطالة ظاهرة ويكثر لها من الأمثلة وتحليلها ، لأنها تمس مبدأ أساسياً عنده فى طبيعة الشعر ؛ فهو يعتنق — فى إيمان قوى — تلك القاعدة التى وضعها « أرسطو » من أن الشعر فى جوهره مثالىٌّ عام يتحاشى كل العوارض ، وإذا طرق الأمور الفردية من طبقة أو صفة أو مهنة ، فإنما يطرقها ليمثل بها الطائفة العامة ، وأن أشخاص الشعر يجب أن يظهروا دائماً فى ثياب من الصفات المشتركة العامة ، لا الفردية الخاصة .

إن لغة الطبقات الدنيا إذا جردت من صفاتها وخشوناتها المحلية — كما فعل « وردزورث » — وأعيد بناؤها لتوافق مقتضيات تأليف الكلام فإنها لن تختلف عن لغة أى رجل آخر ذى ذوق عام ، مهما كان متعلماً أو مهذباً ، إلا حيث تكون التصورات التى يرغب الجاهل الجلف فى التعبير عنها أقل عدداً ، وأقل تمييزاً ؛ فالشخص الخام — لنقص تطور ملكاته وانحطاط مستوى ثقافته — يتجه نحو التعبير عن الحقائق المنعزلة التى كسبها من تجربته المحدودة أو اعتقاده التقليدى ، على حين أن الرجل المثقف يتجه إلى البحث والتعبير عن روابط الأشياء وأثر الحقائق بعضها فى بعض ، مما تستنتج منه القوانين العامة ؛ فان قيمة الحقائق عند الرجل العاقل إنما هى فى إيصالها إلى القانون العام ؛ وما القانون العام إلا الوجود الحقيقى للأشياء ، والحل الوحيد لمسائلها ، وفى معرفته شرف الإنسانية وقوتها الحقيقية .

ولا يستطيع « كولردج » أن يوافق « ورد زورث » فيما زعمه من أن أحسن أجزاء اللغة إنما يشتق من الموضوعات التى يتصل بها عوام الناس وأرباب الحرف والمهن فى حياتهم اليومية . فلكولردج على ذلك جوابان :

(الأول) أنه إذا كان الاتصال بالشىء يستلزم معرفته إلى درجة تجعل من الممكن التأمل فيه تأملا مميزاً ، فإن معرفة الجلف غير المتعلم بما حوله من الأشياء لا تمده إلا بقاموس من التعبير ضئيل جداً ؛ ذلك لأنه لا تتحدد فى تفكيره إلا الأشياء المألوفة ، وصفات الأعمال

التى تتطلبها حاجاته الجسمية ؛ أما ما عداها من الطبيعة فيبقى التعبير عنه مقصوراً على عدد قليل من الألفاظ الغامضة المختلطة فى ذهنه .

(الثانى) أن هناك طوائف من العجماوات لها أصوات مميزة تستطيع بها أن تلفت الآخرين إلى مطالبها من طعام ومأوى وأمن ، ومع ذلك نتردد نحن فى أن نسمى مجموعة هذه الأصوات لغة ، وإن أحسن أجزاء اللغة الإنسانية إنما يشتق من التأمل فى أعمال العقل الإنسانى نفسه ؛ وهذا يتألف من استخدام رموز ثابتة — استخداما اختياريا — للتعبير عن الخطوات الداخلية للعقل وعن عمليات الخيال ونتائجه . وهذه لا يشعر الرجل غير المثقف بالجزء الأكبر منها ؛ على حين أنك جد معظم غير المتعلمين فى الجماعة المتمدينة يشاركون فى هذه الألفاظ بالتقليد أو الحفظ لما يسمعونه من معلميهم وأولى الزعامة فيهم . ولو تتبعنا تاريخ التعابير التى يستعملها الفلاحون الأوربيون فى حياتهم اليومية لدهش من لم يكن يعلم لكثرة عدد الألفاظ التى كانت — منذ ثلاثة قرون أو أربعة — وقفاً على الجامعات والمدارس فى أوربا ، والتى انتقلت فى مبدأ حركة الإصلاح من المدرسة إلى المنبر الدينى ، ثم انتشرت بالتدريج فى الحياة العامة .

إن لغة كل شخص تختلف حسب مقدار معرفته ، ونشاط ملكاته ، وعمق أحاسيسه أو سرعتها ؛ ثم تختلف أيضاً حسب الخصائص المشتركة للطائفة التى ينتمى إليها ، وحسب الكلمات والتعابير التى ترد فى الاستعمال العام لبيئته الواسعة . فأى هذه النواحى يعنى « وردزورث » حينما يصف اللغة التى يستعملها فى شعره بأنها هى اللغة الحقيقية (real) وأنها لغة الحياة الحقيقية ! ذلك غموض تنبه له « كولردج » من مبدأ الأمر ، ووجد فيه واحدة من الثغر التى ينفذ منها إلى مهاجمة نظرية صاحبه . وعنده أن كلمة (real) هنا لا محل لها ، وأنه يجب أن تأخذ مكانها كلمة أخرى أو تعبير آخر مثل « اللغة العادية » أو « اللسان الشائع » مثلا .

أما القيد الذى أضافه « وردزورث » وهو أنه سيستعمل اللغة الحقيقية للناس « وهم تحت تأثير حالة خاصة من الهزة والتأثر » فذلك لن يقدم الموضوع كثيراً ، إذ أن طبيعة كلمات الشخص الواقع تحت تأثير حالة مثيرة من الفزع أو الحزن أو الغضب . . . . . إنما تتوقف بالضرورة على ما اختزن عقله من قبل من حقائق عامة وتصورات وأخيلة ، وكلمات تعبر عن هذه كيفا وكما ؛ فالانفعال أو التأثر لا يخلق جديداً ولكنه يزيد نشاط الموجود .

وعلى هذا فالشعر — كما يفهمه « كولردج » — لن يجد فى مظاهر الحياة الخشنة جوّه

الذى يحلق فيه ، أو موضوعه الذى يجرى فيه قلمه بالخلق والتصوير ؛ وإذا قصصنا حواشى تلك الحياة وهذبنا جوانبها (كما فعل وردزورث) خرجتْ — إذاً — عن أن تكون حياة خاصة كالذى يزعمه .

وكثير من مظاهر الحياة التى يصفها « وردزورث » فى قصائده إنما ترجع طرافتها لمظهرى الاستقلال والتدين عند الزراع الإنجليز ؛ وهاتان صفتان مشتركان لا خاصتان . والشعر أخو الفلسفة يُجانب ما هو فردى خاص ، ويتجه إلى ما هو مثالى عام .

أما من حيث اللغة فقد ذهب « وردزورث » إلى أن لغة النثر لا تختلف — ويجب ألا تختلف — من لغة النظم ؛ ومن ضمن ما استشهد به على هذا أنه قد يجىء فى سياق النثر نظام من الكلمات والجمل ، إذا نقل بنصه إلى النظم كان حسناً مناسباً ، وقد يعثر الباحث على عبارات جميلة ، وجمل كثيرة الورود فى قصائد جيدة ، إذا ما نقلت إلى النثر كانت مناسبة وجيدة كذلك .

ولكن « كولردج » عارض صاحبه فى هذا وناقش أدلته واحداً واحداً ، حتى إذا وصل إلى هذه النقطة ذكّره الخطأ المنطقى الذى وقع فيه صاحبه بخطأ الفيلسوف المثالى الذى أراد أن يدلل على صحة مذهبه ، فأشار إلى الحقيقة الواقعة وهى (أننا ونحن رقود كثيراً ما نعتقد أنفسنا أيقاظا) ، غير أن جاره الرجل البسيط أجابه على الفور : « حسن ، ولكن أيحدث ونحن أيقاظ أن نعتقد أنفسنا نياماً ! » . ومثل هذا الاعتراض يمكن أن يوجه إلى «وردزورث» فيقال : أليست هناك أحوال من التعبير أو أنظمة من الجمل ، تكون فى مكانها الطبيعى المناسب فى تأليف نثرى جاد ، ولكنها تفقد حسن ائتلافها وتجانسها فى الشعر الموزون ؟ ثم ألا يحدث أن تكون هناك فى لغة القصيدة أنظمة مناسبة من الكلمات والجمل وصور الكلام ذات الجرس والنبرات الخاصة ، وهذه بعينها إذا ما نقلت إلى تأليف نثرى جادّ بدت غريبة نابية ؟ مثل هذا من غير شك — كما يقرر « كولردج » — يحدث ، بل يجب أن يحدث .

وللتدليل على صحة هذا يثير ناقدنا مسألة الوزن من أساسها ليبحث نشأته وتأثيره ، وما يجب أن تكون عليه لغته وتعبيره . يرجع « كولردج » أصل الوزن إلى توازن فى العقل يحدثه المجهود الاختيارى الذى يحاول أن يأخذ بزمام الانفعال ويلطف من حدته . فأول التيار الشعرى كما أسلفنا موجة تهز كيان النفس وتحرك موازين وجدانها وأحاسيسها ونظم عواطفها ، ولكى تستعيد النفس هدوءها ونظامها يتدخل جانب الإرادة والحكم منها تدخلا واعياً ، فينظم هذه الفورات الانفعالية ، ويضع لها معالم وحدوداً تضبط سيرها ، وتؤدى بها إلى غايتها

المنشودة ، وهى إحداث اللذة العقلية ؛ ومن هـذا التوازن بين الحالتين المتعارضتين ، حالة التأثر الوجدانى وحالة الضبط الإرادى ، ينشأ الوزن الشعرى .

وإذا صحت وجهة النظر هـذه كان هناك فى شرعة الناقد اعتباران وجيهان له أن ينتظر تحققهما فى كل عمل موزون :

(الأول) أنه إذا كانت عناصر الوزن مدينة بوجودها لحالة من التأثر ، فإن الوزن نفسه يجب أن يقترن باللغة المناسبة للتأثر .

(الثانى) أنه إذا كان المجهود الإدارى هو الذى يصور هذه العناصر فى صورة موزونة — قاصداً بذلك إلى التوفيق بين التأثر واللذة العقلية — فمن الواجب إذاً أن تتميز آثار الإرادة فى اللغة الموزونة تميزاً نسبياً .

هاتان الناحيتان — ناحية الانفعال الطبيعى والغرض الأدارى — يجب أن تتوافقا وأن تجتمعا ، لا اجتماع جوار فحسب ، ولـكن اجتماع تمازج واتحاد ؛ وهـذا الاتحاد إنما يظهر فى تـكرار هيئات الـكلام (التى كانت فى الأصل وليدة الانفعال ثم تبنتها الإرادة ونظمت سيرها) تـكراراً أكبر مما يرغب ويحتمل لو لم يكن الموقف الذى السيكلوجى على هذه الصورة ؛ أى لو لم يكن المقام مقام وجدان متأثر طامنت من جماحه يد القوة الضابطة ، وأخذت بزمامه إلى حيث يبلغ الهدف المطلوب .

هذا الاتحاد لا يستلزم فحسب — ولـكن يميل إلى أن يحدث من نفسه — استخداما للغة بديعة الصور محركة لِلذِّهن أكثر مما تستلزمه حالة أخرى لم يجتمع فيها هذان العنصران . وليس الموقف الشعرى فى حقيقته إلا ميثاقا ضمنياً معقوداً بين الشاعر والقارئ ، يأخذ فيه الشاعر على عاتقه أن يوفر للقارئ نوعا ودرجة خاصين من التأثر اللذيذ ، وينتظر القارئ من الشاعر أن يفى له بذلك الميثاق .

أما من حيث تأثير الوزن فيذهب ناقدنا إلى أنه يميل إلى زيادة الحيوية والحساسية فى الانتباه والمشاعر العامة ؛ وهو إنما يحدث هذا الأثر بما يهيج — ثم يشبع — من انفعال الاستغراب ، وبما يتابع من هـذه الإثارة من ناحية والإشباع من ناحية أخرى ، فى نوبات صغيرة لا يكاد الشعور يفطن لها فى لحظة من اللحظات ، ولـكن تأثيرها المجتمع يصبح كبيراً ، ومثلها مثل جرعات الشراب خلال محادثة جادة حافلة — تؤثر تأثيراً كبيراً وإن كانت غير ملاحظة — ومتى عملت هذه عملها كان لا بد من تقديم الطعام الصالح والمادة المناسبة للانتباه والأحاسيس

المثارة ، وإلا تمخضت الحالة عن برم وامتعاض ، كمن يقفز فى الظلام من آخر درجة من السلم وقد أعد عضلاته ليقفز من ثلاث أو أربع .

ويلاحظ « كولردج » أن صاحبه لا يفتأ فى كتاباته يبنى قيمة الوزن على المقدرة التى يؤثرها خلال اتحاده مع العناصر الأخرى للشعر ، ولكنه (وردزوث) لا يتعرض للسؤال المهم وهو : «ما هى تلك العناصر التى لا بد أن ينحدر بها الوزن لكى لا يحدث تأثيره فى تحقيق اللذة العقلية ؟ » إنما مثل الوزن فى الأغراض الشعرية مثل الخميرة (و كولردج يعتذر من تفاهة التشبيه) ليس لها من نفسها كبير قيمة ولا لطعمها كبير لذة ، ولكنها تهب حيوية وروحا للسائل الذى تمزج معه مزجاً مناسباً .

إن الوزن منبه للانتباه — كما قلنا — ولكن ليس ذلك للذة خفية فيه ، فقد أسلفنا أنه لا بد لتوافر هذه اللذة من أفكار وتعابير مناسبة تصحب الوزن . والوضع الصحيح للموضوع هو أن الشاعر إنما يلجأ إلى النظم لأنه سيستعمل لغة تختلف من لغة النثر ، وإذا لم تكن القصيدة على هذه الصورة جاء نظمها ضعيفاً ، مهما كانت طرافة الفكر التى يستمدها العقل الفلسفى من حوادثها أو معانيها . إن من يقلب الموضوع على وجوهه يجد الوزن هو الصورة الطبيعية للشعر ، ويجد الشعر من غير وزن أبتر ناقصاً . وإذا كانت الصلة على هذه الدرجة فكل ما يتحد مع الوزن — مهما كان فى جوهره غير شعرى — يجب أن يكون له اشتراك مع الشعر فى بعض الصفات . وإذا كان الشعر — كما يقول « وردزورث » — يتضمن على الدوام حالة مثارة من الأحاسيس والملكات [1] فان من المعروف المقرر فى دراسات النفس أن لكل انفعال هزة نفسانية خاصة به ؛ ومن الواجب والطبيعى — إذاً — أن تكون له كذلك صورة خاصة به من التعبير . ولكن حيث توجد تلك الموهبة أو العبقرية التى تؤهل صانع الكلام لأن يتطلع إلى شرف الشعر ، ترى عملية النظم نفسها تتطلب بل تحدث حالة غير عادية من التأثر ؛ وهذه بطبيعة الموقف تتطلب وتبرز خلافاً بيّناً فى تعابير اللغة ، كما يحدث — على هيئة أصغر فى الغالب — فى انفعالات الحب والخوف والغضب والغيرة وما إليها ، « ولقد تسخن العجلات وترمى بالشرر من سرعة دورانها » !

إن الجبلّة الروحية السامية عند الإنسان تحفزه على الدوام إلى أن يتطلب الوحدة

---

(١) لعل هذا الحالة المثارة (passion) هى التى يصف عمر بن أبى ربيعة شيئا منها فى قصيدته :

تقول وليدتى لما رأتنى ... طربت وكنت قد أقصرت حينا
أراك اليوم قد أحدثت شوقا ... وهاج لك الهوى داء دفينا

من طريق الملاءمة والانسجام ، وهذه الفطرة الإنسانية تتكشف عن قانون مطرد ، هو أن أجزاء الشيء الواحد يجب أن يكون سائرها بحيث يوائم العناصر الجوهرية المهمة فيه . وهكذا يجب أن تكون القصيدة فى تعابيرها ووزنها وسائر أجزائها، يسودها جو من الانسجام والتآلف .

وإذا لم يكن بد من الاستشهاد بما جرى عليه العرف بين أحسن الشعراء فى كل الممالك والعصور ، فإن المتتبع لهذا العرف لن يتردد فى أن يقرر أنه قد يكون هناك — بل هو موجود فعلا وينبغى أن يوجد — فرق أساسى بين لغة النثر ولغة التأليف المنظوم . ولقد يكون موضوع القصيدة جيداً طريفاً ، ولغتها صحيحة رصينة ، وروحها حية نشيطة ، ولكن أسلوبها بالرغم من كل هذا لا يسلم من اللوم على أساس أنه نثرى ؛ وإنما ذلك لأن كلماته ونظامها يجدان مكانهما المناسب فى النثر ، ولا ينطبقان وروح التأليف المنظوم .

إن « وردزورث » ينادى بتحاشى القاموس الشعرى الخاص لأنه — فى رأيه — لا ضابط له ، ولا قيود تحد من مغالاة الشاعر فيه ، وإذاً يكون القارئ تحت رحمته فيما يخترع خياله من ضروب الصور والأساليب[1] .

أما الوزن والقافية فإنهما — عند «وردزورث» — يجيئان طبيعة واختياراً ، ولهما مناهج مقررة موحدة ، لا مجال فيها للخروج على النظام المرسوم ولا لتحكم الشاعر فى القارئ . ولكن « كولردج » لا يستطيع مع صاحبه صبرا على هذه النقطة فينادى : أشاعر هذا الذى يتكلم عنه شاعر ! لأولى به أن يسمى أحمق أو مجنونا أو — على أحسن حالاته — دعياً أو واهماً جاهلاً ؛ وهلا تستطيع مثل هذه الأدمغة أن تطلق يد الفوضى كذلك فى الوزن والقافية ! وكيف يكون القارئ تحت رحمة أمثال هؤلاء ! وإذا استمر يقرأ هراءهم أفليست الغلطة إذا غلطته !

إن الهدف الرئيسى للنقد هو أن يقرر مبادئ للكتابة الأدبية أكثر مما يضع قواعد للحكم على ما كتب الآخرون[2] . (وإن كان الفصل بين الناحيتين غير مستطاع) .

وإذا سأل سائل : « على أى القواعد ينظم الشاعر أسلوبه إن لم يتمسك كل التمسك بما يسمع من الناس — فى الأسواق والمجامع والطرقات والمزارع — من ألفاظ وعبارات » ؟

---

(١) هذه الإشارة تستحضر إلى ذهن القارئ مذهب أبى تمام وأضرابه من الشعراء ممن أبعدوا فى طلب المعانى وتكلفوا تصويرها حتى أبهم شعرهم أحيانا على قرائهم وسامعيهم .

(٢) تعجبنى فى هذا المقام جملة لكولردج وردت فى سياق محاضراته عن شاكسبير يقول فيها : « إننى أقول للناشئين : إنه يجدر بهم دائما ألا يحكموا على أى شيء بمساوئه ، وأن يجعلوا أولى محاولاتهم كشف محاسنه » .

أجابه « كولردج » بلا تردد : « على القواعد التى تجرده الجهالة بها أو إهمالها من صفة الشاعرية ، وتعرضه فى صورة الأبله أو الدعى ؛ على قواعد تأليف الكلام والمنطق والسيكلوجيا ؛ وباختصار — على أساس معرفة الحقائق المادية والروحية المتصلة كل الاتصال بفنه ، والتى ينظمها النظر السليم بين الناس ، ويستخدمها ويُصيرها بالتعود غريزة وطبعاً ، فتصبح ذخيرة ممثلة لآرائهم وخبراتهم ونتائجهم التى وصلوا إليها على توالى الأيام ، وتكتسب بينهم اسم الذوق .

وعلى أى أساس (لا يضع القارئ تحت رحمة الشاعر ولا الشاعر تحت رحمة نفسه) يستطيع الشاعر أن يميز — مثلا — بين اللغة المناسبة للغضب المكبوت والغضب المطلق السراح ، أو بين سورة الغضب وفورة الغيرة ؟ أيحصل هذا من طريق السيح فى مناكب الأرض بحثا عن غضاب الناس وغياراهم فى الجماعات غير المصقولة لكى يقلد كلامهم ؟ أم يحصله من طريق قوة الخيال التى تتجه إلى ما هو أصيل عام فى الطبيعة الإنسانية ؟ أيحصله من طريق الملاحظة ، أم من طريق التأمل الذى يقرر لعيون الملاحظة ميدان نظرها ، ويمدها بقوة نفاذة مبصرة ؟ إن « كولردج » لا يشك فى أن قوة الخيال والتأمل وما يقوم عليهما من ملاحظة ، وما يحتوى عقل الشاعر من معرفة بأسرار الطبيعة الإنسانية ، هى مصادر التميز الصحيح ؛ ومن طريق هذا التميز ، وبنفس هذه الوسائل يستطيع الشاعر أن يتعرف نوع التأثر الذى يحدثه التأليف الشعرى ، ويتبين درجته ، فهو يعرف من طريق اللقانة فروق الأسلوب التى توحيها عملية الشعر ، ويعرف المزيج المناسب لها من الإرادة الواعية ؛ وفى أى الأمثلة تنحط ألوان العبارة وصورها إلى مجرد وسائل آلية للزينة وربط الكلام . إن الحقيقة هى لِنفسها الضوء والدليل ، وهى تميز بذاتها بين نفسها وبين الزور والبهتان ؛ وكذلك العبقرية الشعرية تميز من طريق غريزتها الأبوية بين أطفالها الحقيقيين ، وبين الممسوخين والمنسوبين إلى اسمها كذبا ، والمحمولين إلى مهدها حملا ، على يد جِنِّيات الغرور ، وعرائس العرف الشائع .

إن الشعر لا يقبل أن يُفْرض عليه مبدأ خارج عن طبيعته ، فإن ذلك يحوله إلى فن آلى ؛ وإن قواعد الخيال هى نفسها قوى النموّ والإنتاج ؛ وليست الكلمات التى تظهر فيها إلا المعالم والظواهر الخارجية للثمرة ؛ وقد يكون من المستطاع أن تجسد صورة خادعة لشكل الثمرة وألوانها السطحية ، ولكن الخوخة الرخامية تبقى أبداً باردة جامدة ، لا يرفعها إلى فمه إلا الطفل الصغير .

الفصل الرابع

المنزع النفسى

فى بحث « أسرار البلاغة »*

— ١ —

(١) « أسرار البلاغة » و « دلائل الإعجاز » كتابان ألفهما أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجانى ، الذى عاش فى القرن الخامس الهجرى ، والذى اتفق المؤرخون[1] على أنه كان ذا قدم راسخة فى علوم البلاغة والنحو والكلام والفقه .

وكل من الكتابين يقوم على نظرية يتعهدها المؤلف بالتقرير والشرح والتطبيق والاعتراض والرد ، حريصاً على أن يحمل القارئ معه ، وعلى ألا يترك جانباً من جوانب النظرية للشك والغموض . وفى رأينا (الذى سنحاول تبريره فى سياق البحث) أن كلتا النظريتين متكاملتان ، وأنهما تؤلفان المحور الرئيسى فى الفلسفة الذوقية عند عبد القاهر . وقد كان هذان الكتابان من أمهات الكتب العربية التى قامت النهضة المصرية الحاضرة على إحيائها ودراستها ، وكان للإمام الشيخ محمد عبده فضل السبق إلى العناية بهما وتدريسهما فى

(*) نشر هذا البحث فى مجلة كلية الآداب بالإسكندرية — المجلد الثانى — ١٩٤٤ .

(١) معظم التراجم التى عثرنا عليها لعبد القاهر قصيرة ؛ وهى تتفق فى أنه كان عالما واسع الثقافة ، وأنه كان متكلماً على مذهب الأشعرى ، وفقيها على مذهب الشافعى ، وأنه أخذ النحو عن أبى الحسين محمد ابن الحسن ابن أخت أبى على الفارسى المشهور . وبعضها يذكر أنه أخذ الأدب والنقد عن القاضى على بن عبد العزيز الجرجانى (صاحب كتاب الوساطة بين المتنبى وخصومه) ، ويعدون له مؤلفات كثيرة فى مختلف الفروع ، ويرجحون أنه مات سنة ٤٧١ هـ (١٠٧٨ م) .

راجع « طبقات الشافعية الكبرى » لعبد الوهاب السبكى (المتوفى سنة ٧٧١ هـ) طبعة ١٣٢٤ جزء ٣ ص ٢٤٢ . ثم « بغية الوعاة فى طبقات اللغويين والنحاة » لجلال الدين السيوطى (المتوفى سنة ٩١١هـ) ط . ١٣٢٦ ص ٣١٠ ، وراجع كذلك « شذرات الذهب فى أخبار من ذهب » لابن العماد الحنبلى (المتوفى سنة ١٠٨٩هـ) طبعة القدس جـ ٣ ص ٣٤٠ ، ثم راجع بروكلمان (Geschichte der Arabischen Litterature) مجلد أول ص ٢٨٧ — ٢٨٨ ، وفى الملحق مجلد أول ص ٥٠٣ — ٥٠٤ ، وفيه تجد بقية المراجع العربية عن عبد القاهر وإحصاء لمؤلفاته .

الأزهر الشريف . ثم أخذت الجامعة المصرية — ولا تزال تأخذ — بحظها منهما . وأظهر ما يميز أسلوب المؤلف فيهما منهجه الواضح القائم على الاستقراء الذوقى الشامل من جهة ، وعلى التحليل العلمى الدقيق من جهة أخرى ، حتى لتكاد بحوثه فيهما تقرب — فى دقتها وتسلسل مراحلها — من أسلوب العصر الحاضر فى بحوثه العلمية .

وسنحاول فى هذا الفصل أن نبرز النظرية التى قام عليها كتاب « أسرار البلاغة » ونتقدها ونضعها فى مكانها من سلسلة التفكير النقدى العربى ، ونبين مقدار ما فيها من ابتكار أو تقليد ؛ ثم نربط بينها وبين وجهة النظر التى نفصّلها فى هذا الكتاب ، لنبرهن بذلك على أن المنزع النفسى معروف فى البحث الأدبى منذ عصور متطاولة .

(ب) ليس عندنا نص نستطيع معه أن نجزم أى الكتابين[1] — « أسرار البلاغة » و « دلائل الإعجاز » — سبق أخاه فى الوجود . وكل ما هنالك إشارة فى « دلائل الإعجاز » قد يفهم منها أن كتاب « الأسرار » أسبق . يقول المؤلف فى الدلائل : « وأما المجاز فقد عوّل الناس فى حده على حديث النقل ، وأن كلّ لفظ نقل عن موضوعه فهو مجاز ؛ والكلام فى ذلك يطول ، وقد ذكرت ما هو الصحيح من ذلك فى موضع آخر ، وأنا اقتصر هنا على ما هو أشهر منه وأظهر » (ص ٥٣ دلائل) . ويعلق ناشر الكتاب على هذا الهامش بقوله : « لعله يريد بالموضع الآخر كتاب أسرار البلاغة » . والواقع أن هذه الإشارة ليست نصاً فى الموضوع ؛ فالمؤلف يعود إلى ذكر المجاز فى مواضع أخرى من نفس كتاب « الدلائل » . على أنه فى مناسبة أخرى — قرب نهاية الكتاب — يقول : « وفى الاستعارة علم كثير ولطائف معان ودقائق فروق ، وسنقول فيها إن شاء الله فى موضع آخر » (ص ٤٣٦ دلائل) . وربما رجح الباحث أن كتاب « دلائل الإعجاز » جاء أولا بحكم أهمية موضوعه لدى المؤلف ، فهو كتاب عام فى النظرية الأدبية واتصالها بإعجاز القرآن ، يطرق فيه عبد القاهر أهم النواحى التى عُرفت بعد باسم البلاغة . ولكن بحث « أسرار البلاغة » بحث خاص يتناول مواضيع الاستعارة والتشبيه والتمثيل فيعالجها على حدة . ومن الظاهر أن هذه المسائل البيانية ذات صفة خاصة فى الخلق الأدبى ، وللصُّور الفنية التى تندرج تحتها تأثير خاص فى الأذهان والنفوس . ومما يقوى هذا الترجيح إشارة المؤلف فى أكثر من موضع فى « الدلائل »

---

(١) النسختان اللتان سنعتمد عليهما هنا هما « دلائل الإعجاز » تصحيح الشيخ محمد عبده والشيخ محمد محمود الشنقيطى ، ونشر رشيد رضا طبعة ثانية سنة ١٣٣١ هـ ، ثم « أسرار البلاغة » تصحيح ونشر رشيد رضا طبعة ثانية سنة ١٣٤٤ هـ .

إلى أن هذه الأبواب البيانية محل شبهة كبيرة عند باحثى الفصاحة ، وأنها أبواب ينسب كثير من الناس المزية فيها للفظ ؛ وقد حاول عبد القاهر أن يحل فكرة النظم محل فكرة اللفظ فى الاعتبار الأدبى . غير أن جمال الصور الفنية فى هذه الأبواب لا يتكشف على أساس فكرة النظم وحدها ؛ فكان من الطبيعى أن تبحث بحثا خاصاً ، يؤكد فيه الجانب النفسانى من جمالها ، وهذا هو موضوع « الأسرار » . وقد يقال فى تأييد هذا الفرض أيضاً إن تأثر عبد القاهر بالدراسات اليونانية أظهر فى « الأسرار » منه فى « الدلائل » — وهذه نقطة سنعرض لها بعد — ومن الطبيعى والمعقول — إذن — أن تمثل « الأسرار » مرحلة فى تفكير المؤلف متأخرة فى الوجود الزمنى عن مرحلة « الدلائل » .

وسواء أصحَّ هذا الفرض أم لم يصح فإن غرض المؤلف فى كل من الكتابين واضح بيِّن : لقد اختلط أمر البلاغة والبيان على الناس فى عصره ، وقد ظهر هذا الخلط بأجلى صورة فى أمر إعجاز القرآن ، إذ لجأ بعض العلماء إذ ذاك إلى الكسل العقلى فى الموضوع فقالوا إن القرآن معجز بالصرفة ، واكتفى آخرون بالتقليد فرددوا خصائص فى الكتاب العزيز تنبه لها من قبلهم ، دون أن يكلف هؤلاء المقلدون أنفسهم مئونة مناقشة هذه الخصائص والرجوع بها إلى أسس معقولة فى طبيعة البيان ومكانه من النفوس . لهذا ندب عبد القاهر نفسه إلى وضع أسس البحث العلمى فى هذه الناحية ، منبها إلى « شرف العلم وجليل محله ، وأن محبته مركوزة فى الطباع ، والغيرة عليه لازمة للجبلة . وليس هناك — فى رأيه — علم أرسخ أصلا وأبسق فرعا من علم البيان الذى لولاه لم تر لسانا يحوك الوشى وينفث السحر ، والذى لولا عنايته بالعلوم وتصويره إياها لبقيت كامنة مستورة ، إلا أنك لن ترى — على ذلك — نوعا من العلم قد لقى من الضيم ما لقيه ، ومُنى من الحيف بما منى به ، ودخل على الناس من الغلط فى معناه ما دخل عليهم فيه ؛ فقد سبقت إلى نفوسهم اعتقادات فاسدة ، وأصبح الواحد منهم يسمع الفصاحة والبلاغة والبراعة ، فلا يعرف لها معنى سوى الإطناب فى القول ، وأن يكون المتكلم فى ذلك جهير الصوت ، جارى اللسان ، لا تعترضه لكنة ، ولا تقف به حبسة ؛ وأن يستعمل اللفظ الغريب والكلمة الوحشية ... وجملة الأمر أنه لا يرى النقص يدخل على صاحبه فى ذلك إلا من جهة نقصه فى علم اللغة ، جاهلا أن ههنا دقائق وأسراراً ، طريق العلم بها الروية والفكر ، ولطائف مستقاها العقل ، وخصائص معان ينفرد بها قوم قد هدوا إليها ، ودلوا عليها . . . وأنها السبب فى أن عرضت المزية فى الكلام ووجب أن يفضل بعضه بعضاً ، وأن يبعد الشأو فى ذلك ، ويعلو المرتقى ، ويعز المطلب ، حتى

ينتهى الأمر إلى الإعجاز ، وإلى أن يخرج من طوق البشر . ولما لم تعرف تلك الطائفة هذه الدقائق والخواص ، لم تتعرض لها ولم تطلبها . ثم عنّ لها بسوء الاتفاق رأى صار حجازاً بينها وبين العلم بها ، وهو أن ساء اعتقادها فى الشعر الذى هو معدنها ، وعليه المعول فيها ، وفى علم الإعراب الذى هو لها كالناسب الذى ينميها إلى أصولها ، ويبين فاضلها من مفضولها... وزاد الطين بلة أن ظهر فى الميدان قوم تعاطوا التفسير بغير علم ، وأخطأوا فهم المجاز والتمثيل فى القرآن ، فأفسدوا المعنى ، وأبطلوا الغرض ، ومنعوا أنفسهم والسامع منهم العلم بموضع البلاغة وبمكان الشرف ... » وناهيك بهم — إذا هم أخذوا فى ذكر الوجوه ، وجعلوا يكثرون فى غير طائل — هنالك ترى ما شئت من باب جهل قد فتحوه ، وزند ضلالة قد قدحوا به ، ونسأل الله العصمة والتوفيق » .

هذا هو الموقف النقدى والبلاغى كما بدا لعبد القاهر فى عصره ، وهذا هو مقدار الخلط والفوضى فيه . ولا علاج لهذه الحال — بالطبع — إلا رفع راية العلم ، والرجوع إلى الأسس والقوانين الأولى ، مستمدة من النظر الصحيح فى نصوص الأدب ، ومن الفهم السليم لطبيعة البيان ومناهج تأليفه ، ونواحى الصلة بينه وبين الفنون الأخرى ، ثم البحث فى منافذه إلى الأذهان والقلوب ، وطرائق تأثيره فيها . وبعبارة أوضح — أن يعالج الأدب على أساس طريقة واضحة يتعاون فيها الاستقراء والذوق والمعرفة ، ويرجع فيها إلى الأسس العامة التى تتفرع عنها ظواهر الأدب ، وتنبنى عليها نواحى جماله وتأثيره . فعلى الباحث — إذن — أن يتنبه لناحيتين فى دراسة الفن الأدبى : أولاهما ناحية البناء والنظم والتركيب ، والثانية ناحية الصياغة والتصوير والجمال ؛ وهاتان هما اللتان انتدب لهما عبد القاهر فى كتابيه — على ما يظهر — يعالج الأولى فى « الدلائل » والثانية فى « الأسرار » .

ولسنا نقصد بالطبع إلى أن نقول إن « عبد القاهر » تصور المسألة على هذا الوضع ، فقسمها قسمين ، وأفرد لكل قسم كتابا ؛ ولكنا نرجح أنه وقت أن كتب أحد الكتابين كان تفكيره الأدبى متأثراً فى الغالب بإحدى الناحيتين ، فلما فرغ منه أحس أن النظرية لا تزال فى حاجة إلى البحث ، وأن منها جانباً لم ينل قسطه كاملا من العناية والمناقشة ، فكتب كتابه الثانى . فكلا الكتابين لا يفتأ يدور حول نظرية واحدة هى نظم الكلام وترتيب معانيه ، غير أن أحدهما يؤكد جانب بناء الكلام وصلة معانيه بعضها ببعض ، وثانيهما يؤكد الجانب التأثيرى من هذه المعانى وبيان مسالكها إلى النفوس .

وهذه الصلة بين الكتابين — كما نتصورها — تجعل منهما وحدة تفكيرية ، وتربط

بين الأهداف التى اتجه إليها المؤلف فيهما ، وتيسر على الباحث سبيل استخلاص الفلسفة الذوقية التى قام عليها مذهب عبد القاهر .

(ح) ولم يكن القدماء يشتغلون كثيراً بالبحث فى أمر هذه الصلة ، فقد اكتفوا بأن اعتبروا الكتابين معاً أساس علم البلاغة ؛ يقول صاحب الطراز[١] : « وأول من أسس من هذا العلم قواعده وأوضح براهينه ... الشيخ العالم النحرير علم المحققين عبد القاهر الجرجانى . فلقد فك قيد الغرائب بالتقييد ... وفتح أزهاره من أكمامها ... فجزاه الله عن الإسلام أفضل الجزاء ... وله من المصنفات فيه كتابان : أحدهما لقبه بدلائل الإعجاز والآخر لقبه بأسرار البلاغة » .

أما المحدثون فقد تباينت وجهات نظرهم إلى الكتابين حسب اختلاف الزوايا التى نظروا منها إلى الموضوع : فـ « طه حسين » — مثلا — يذهب إلى أن المؤلف متأثر فيهما كليهما « بابن سينا » الذى عرب كتاب « الخطابة » (لأرسطو) فجعله فى متناول الفكر العربى وبذلك هيأ أسباب التوفيق بين البيانين (اليونانى والعربى) اللذين عاشا متجاورين دون أن يتلاقيا ويتآلفا . « وقد تحقق هذا التوفيق فى القرن الخامس على يد عبد القاهر الجرجانى ... صنف عبد القاهر كتابين يعتبران بحق أنفس ما كتب فى البيان العربى هما . « أسرار البلاغة » و « دلائل الإعجاز » . فعند ما نقرأ أولهما نكاد نجزم بأن المؤلف قرأ الفصل الذى عقده ابن سينا للعبارة ، وأنه فكر فيه كثيراً ، وحاول أن يدرسه دراسة نقد وتمحيص ... ولا يسع من يقرأ (دلائل الإعجاز) إلا أن يعترف بما أنفق عبد القاهر من جهد صادق خصب فى التأليف بين قواعد النحو العربى وبين آراء أرسطو العامة فى الجملة والأسلوب والفصول . وقد وفق عبد القاهر فيما حاول توفيقا يدعو إلى الإعجاب . وإذا كان « الجاحظ » هو واضع أساس البيان العربى حقاً فعبد القاهر هو الذى رفع قواعده وأحكم بناءه[٢] . و « الخولى » يفرق بين منهجى الكتابين على أساس ما يذهب إليه من أن عبد القاهر يمثل فى كتابيه نزعتين تكشفت عنهما دراسة البلاغة قبل عصره : إحداهما طريقة المتكلمين ، والأخرى طريقة الأدباء . فعبد القاهر « متكلم أو بليغ كلامى الدرس فى كتابه « دلائل الاعجاز » ،

---

(١) كتاب « الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز » تأليف يحيى بن حمزة العلوى (٦٦٩ — ٧٢٩ هـ) ص ٤ — جـ ١ طبعة دار الكتب الخديوية ١٣٣٢ هـ

(٢) راجع تمهيد فى البيان العربى من الجاحظ إلى القاهر » وهو بحث وضعه بالفرنسية « طه حسين » وترجمه « عبد الحميد العبادى » إلى العربية فى مقدمة كتاب « نقد النثر » لقدامة طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٣٥٩ هـ من ص ٢٤ إلى ٣٠ .

يُعنى أولا وأخيراً بقضية الإعجاز فقط ، وينصرف إليها انصرافا تاما ، فيجادل عنها جدلا منطقياً ... وعبد القاهر بليغ أديب فى كتابه الآخر « أسرار البلاغة » لا يتحدث فى قضية الإعجاز بكثير ولا قليل ، بل لا يستشهد بالقرآن على نسبة كافية ، وكأنه يتحرى ترك ذلك .. كما يبدو أسلوبه فيه خاليا من الأسلوب المنطقى الاستدلالى ، ميالا إلى طول النفس وبسطة العبارة ، والاعتماد على الحاسة الفنية وتحكيم الذوق الأدبى[1] » فالخولى — إذن — يعتبر عبد القاهر متكلما فلسفياً فى «دلائل الإعجاز» وأديباً صانع كلام وناقده فى «أسرار البلاغة» .

وبينا يرى الخولى أن منهج « دلائل الإعجاز » فلسفى جدلى ، يذهب «إبراهيم مصطفى» إلى أن « عبد القاهر » قد رسم فى دلائل الإعجاز طريقاً جديداً للبحث النحوى ، وبيّن أن للكلام نظما ، وأن رعاية هذا النظم واتباع قوانينه هى السبيل إلى الإبانة والإفهام » . وأساس هذا المذهب — فى رأى إبراهيم مصطفى — الذوق وتنبه الحس اللغوى لزنة الأساليب ودرك خصائصها » . وهو يقول : « ولقد آن لمذهب عبد القاهر أن يحيا ، وأن يكون هو سبيل البحث النحوى ، فإن من العقول ما أفاق لحظه من التفكير والتحرر ، وإن الحسّ اللغوى أخذ ينتعش ويتذوق الأساليب ويزنها بقدرتها على رسم المعانى والتأثير بها ، من بعد ما عاف الصناعات اللفظية ، وسئم زخارفها »[2]

(هـ) قلنا إن عبد القاهر — فى رأينا — قد تصور موضوع الإعجاز جزءاً من ظاهرة أوسع هى طريقة نظم البيان عامة ؛ فجاء كتابه « دلائل الاعجاز » لا بحثا خاصاً من بحوث المتكلمين والفقهاء ، ولكن بحثاً عاماً فى ركن من أهم أركان النظرية الأدبية : هو أسلوب تأليف الكلام . وقد عالج فيه طريقة نظم الكلام وترتيب معانيه ، وما يعرض لها من تقديم وتأخير ، وذكر وحذف ، وفصل ووصل ، وقصر واختصاص .. الخ . محاولا فى ثنايا كل ذلك أن ينقل الاهتمام من جانب اللفظ إلى جانب المعنى[3] ، ومنبها إلى أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هى ألفاظ مجردة ، ولا من حيث هى كلم مفردة ، وإنما تثبت لها الفضيلة وخلافها فى ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التى تليها ، أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ » . . والمنشئ إذ ينظم الكلم إنما يقتفى فى نظمها آثار المعانى ، ويرتبها على حسب

---

(١) راجع « البلاغة العربية وأثر الفلسفة فيها » (بحث تاريخى تجديدى ألقاه أمين الخولى فى الجمعية الجغرافية الملكية سنة ١٩٣١ م) ص ٣٣ .

(٢) راجع « إحياء النحو » لإبراهيم مصطفى طبعة لجنة التأليف ١٩٣٧ ص ١٦ — ٢٠

(٣) نظرية عبد القاهر فى أمر اللفظ والمعنى تحتاج إلى نظر ومناقشة ، ويتلجلج فى بعض جوانبها شىء من الغموض والتناقض والإسراف .

ترتيب المعانى فى النفس ، « فهو — إذن — نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض ، وليس هو النظم الذى معناه ضم الشىء إلى الشىء كيف جاء واتفق ؛ ولذا كان عندهم نظيراً للنسج والتأليف والصياغة والبناء والوشى والتحبير وما أشبه ذلك ، مما يوجب اعتبار الأجزاء بعضها مع بعض حتى يكون لوضع كل حيث وضع علة تقتضى كونه هناك ، وحتى ولو وضع فى مكان غيره لم يصلح » ، (ص ٤٠ دلائل) . وليس يتصور « أن تعرف للفظ موضعاً من غير أن تعرف معناه ، ولا أن تتوخى فى الألفاظ من حيث هى ألفاظ ترتيباً ونظما » ، بل « تتوخى الترتيب فى المعانى وتعمل الفكر هناك ، فإذا تم ذلك أتبعتها الألفاظ وقفوت بها آثارها » . . و « إذا فرغت من ترتيب المعانى فى نفسك لم تحتج إلى أن تستأنف فكراً فى ترتيب الألفاظ بل تجدها تترتب لك بحكم أنها خدم للمعانى وتابعة لها . . وأن العلم بمواقع المعانى فى النفس علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها فى النطق » . فالمزية فى الكلام — إذن — من حيز المعانى دون الألفاظ ، وهى « ليست لك حيث تسمع بأذنك ، بل حيث تنظر بقلبك ، وتستعين بفكرك ، وتعمل رويتك ، وتراجع عقلك ، وتستنجد فى الجملة فهمك » ، « وليس مدار أمر النظم إلا على معانى النحو وعلى الوجوه والفروق التى من شأنها أن تكون فيه . » وإنما سبيل هذه المعانى سبيل الأصباغ التى تعمل منها الصور والنقوش ، فكما أنك ترى الرجل قد تهدّى فى الأصباغ التى عمل منها الصورة ، والنقش فى ثوبه الذى نسج ، إلى ضرب من التخير والتدبر فى أنفس الأصباغ وفى مواقعها ومقاديرها ، وكيفية مزجه لها وترتيبه إياها ، إلى ما لم يتهد إليه صاحبه ، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب ، وصورته أغرب ، كذلك حال الشاعر والشاعر فى توخيهما معانى النحو ووجوهه التى علمت أنها محصول النظم » . (ص ٧٠ دلائل) .

هذه هى الفكرة التى بسطها عبد القاهر فى دلائل الإعجاز بسطا شافياً ، قائماً على التحليل الدقيق لروائع النصوص ، وعلى تفنيد ما يمكن أن يقوم عليها من شُبه واعتراضات . وهى ليست موضع بحثنا هنا ، وإنما أشرنا إليها مجرد إشارة لتفهم الصلة بينها وبين الفكرة التى قام عليها كتاب « الأسرار » ، والتى هو موضوع بحثنا الحاضر .

— ٢ —

(١) يفتتح عبد القاهر كتابه «أسرار البلاغة» بالكلام على منزلة البيان من خصائص الإنسان ، وبالتنبيه إلى أن الوصف الخاص به هو أن يريك المعلومات بأوصافها التى وجدها

العلم عليها ، ويقرر كيفياتها التى تتناولها المعرفة إذا سمت إليها ، « وإذا كان هذا الوصف مقوم ذاته ، وأخص صفاته ، كان أشرف أنواعه ما كان فيه أجلى وأظهر ، وبه أولى وأجدر . . . . » . ومن هنا يبين للمحصل كيف ينبغى أن يحكم فى تفاصيل الأقوال إذا أراد أن يقسم بينها حظوظها من الاستحسان . . . ومن البين الجلى أن التباين فى هذه الفضيلة ليس بمجرد اللفظ ، وإنما لأمر خاص بالمعانى ومواقعها فى النفوس « فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعراً ، أو يستجيد نثراً ، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ فيقول : حلو رشيق ، وحسن أنيق . . . فاعلم أنه ليس ينبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف وإلى ظاهر الوضع اللغوى بل إلى أمر يقع من المرء فى فؤاده ، وفضل يقتدحه العقل من زناده » (ص ٣ أسرار) . هذه الفقرة تحتوى جوهر الفكرة التى بنى عليها عبد القاهر كتابه ، وتعطينا المفتاح لفهم نظريته التى نحاول أن نبرزها فى هذا البحث . فالمسألة — إذن — مسألة ترتيب خاص فى صياغة المعانى ، وهذا الترتيب يحدث أثراً ما عند قارئه أو سامعه . ومن أهم مقاييس الجودة الأدبية — إذن — تعرف مقدار ما يتركه النص الأدبى من أثر فى نفس متذوقه .

(ب) وإذ كانت أبواب التشبيه والتمثيل والاستعارة هى الأبواب التى تفسح المجال أكثر من غيرها لضروب التصوير الأدبى ، وخلق الصور الفنية ، اعتبرها « عبد القاهر » الأصول التى تتفرع عنها جلّ محاسن الكلام . ، « وكأنها أقطاب تدور عليها المعانى فى متصرفاتها ، وأقطار تحيط بها من جهاتها » . لهذا وجّه إليها همه ، وتوسع ما شاء له استقراؤه وتحليله فى تطبيق نظريته عليها . غير أنه رأى من الضرورى أن يزيل وهما فى طريق البحث قد يعوق القارئ عن متابعته فيه ؛ ذلك أن بين صياغات الكلام أقساما قد يتوهم فى بدء الفكرة ، وقبل إتمام العبرة ، أن الحسن والقبح فيها لا يتعدى اللفظ والجرس ، إلى ما يناجى فيه العقل النفس ، ولها — إذا حقق النظر — مرجع إلى ذلك ، ومنصرف فيما هنالك ؛ ومن أمثلة هذه الأقسام التجنيس . ثم هنالك نوع من الأشعار اعتاد الأقدمون أن يثنوا عليه من جهة الألفاظ ، ويصفوه بالسلاسة ، ويقولوا كأنه الماء جريانا والرياض حسنا ، كقول الشاعر :

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسّح بالأركان من هو ماسح
وشدّت على دهم المهارى رحالنا ولم ينظر الغادى الذى هو رائح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطى الأباطح

أما التجنيس فإنك لا تستحسن تجانس اللفظتين إلا إذا كان موقع معنييهما من العقل موقعا حميدا ، فترى الشاعر « قد أعاد عليك اللفظة كأنه يخدعك عن الفائدة وقد أعطاها ، ويوهمك كأنه لم يزدك ، وقد أحسن الزيادة ووفاها » . وإذا لم تتحقق فى الجناس هذه الفائدة العقلية كان ضعيفا أو مستهجنا . والظاهر أن المتأخرين (فى عصر عبد القاهر) فتنوا بكل ما له اسم فى البديع من جناس أو سجع أو غيرهما ، وظنوا أن المسألة مسألة حلية لفظية ، وكان الواحد منهم لفرط شغفه بهذا ينسى أنه يتكلم ليُفهم ، ويقول ليبين ؛ ويخيل إليه إذا جمع بين أقسام البديع فى بيت فلا ضير أن يقع ما عناه فى عمياء ، وأن يوقع السامع من طلبه فى خبط عشواء ؛ وربما طمس بكثرة ما يتكلفه على المعنى وأفسده ، كمن ثقل العروس بأصناف الحلى حتى ينالها من ذلك مكروه فى نفسها » . أما المتقدمون فقد تركوا فضل العناية بهذه الألوان ، ولزموا سجية الطبع ، وجعلو المعانى هى المالكة لسياسة الألفاظ ؛ فجاء كلامهم أمكن فى العقول ، وأبعد من القلق ، وأنصر للجهة التى تنحو نحو العقل . « وعبد القاهر » حريص على أن يطبق فكرته هذه فى كل أنواع الجناس ، فكما أنها تصدق فى التام المستوفى منه كقول أبى الفتح البستى :

ناظراه فيما جنى ناظراه أو دعانى أمت بما أودعانى

فإنها تصدق أيضا فى الجناس الناقص كقول أبى تمام :

يمدون من أيد عواص عواصم تصول بأسياف قواض قواضب

فإنك « تتوهم قبل أن يرد عليك آخر الكلمة — كالميم من عواصم ، والباء من قواضب — أنها هى التى مضت ، وقد أرادت أن تجيئك ثانية ، وتعود إليك مؤكدة ، حتى إذا تمكن فى نفسك تمامها ، ووعى سمعك آخرها ، انصرفت عن ظنك الأول . . . وفى ذلك ما ذكرت لك من طلوع الفائدة ، بعد أن يخالطك اليأس منها ، وحصول الربح بعد أن تغالط فيه حتى ترى أنه رأس المال » (ص ١٣ أسرار) .

وأما الأبيات : (ولما قضينا من منى كل حاجة . . . الخ) فقد عالجها ناقدان — على الأقل — قبل عصر عبد القاهر : فابن قتيبة (المتوفى سنة ٢٧٦ هـ) يضربها مثلا لضرب من الشعر حسن لفظه وحلا ، فإذا أنت فتشته لم تجد هناك طائلا ، وفيها يقول : وهذه الألفاظ أحسن شىء مطالع ومخارج ومقاطع ، فإذا نظرت إلى ما تحتها وجدته : ولما قضينا أيام منى واستلمنا الأركان ، وعالينا إبلنا الأنضاء ، ومضى الناس لا ينظر من غدا

الرائع ، ابتدأنا فى الحديث ، وسارت المطى فى الأبطح . وهذا الصنف من الشعر كثير [١] .

« وأبو هلال العسكرى (المتوفى سنة ٣٩٥ هـ) يسوقها دليلا على أن مدار البلاغة على تحسين اللفظ ، فيقول : ودليل آخر . . . أن الكلام إذا كان لفظه حلوا عذبا ، وسلسا سهلا ، ومعناه وسطا ، دخل فى جملة الجيد ، وجرى مع الرائع . كقول الشاعر (ولما قضينا ... الخ) وليس تحت هذه الألفاظ كبير معنى ، وهى رائقة معجبة . . وإنما هى : ولما قضينا الحج ومسحنا الأركان وشدت رحالنا على مهازيل الإبل ، ولم ينتظر بعضنا بعضا ، جعلنا نتحدث وتسير بنا الإبل فى بطون الأودية » [٢] .

أما « عبد القاهر » فإنه يسلك فى معالجه هذه الأبيات منهجا هو به أشبه ، وبنظريته أمثل : فيطالبك أولا أن تراجع فكرتك وتشحذ بصيرتك ، وتحسن التأمل فى أسرار استحسان الناس لمثل هذا الشعر ، ثم يسألك : أتجد لهذا الاستحسان منصرفا إلا إلى استعارة وقعت موقعها ، وأصابت غرضها ، أو حسن ترتيب تكامل معه البيان حتى وصل المعنى إلى القلب ، مع وصول اللفظ إلى السمع ، وإلا إلى سلامة الكلام من الحشو غير المفيد ، ومن التقصير الذى يفتقر معه السامع إلى زيادة بقيت فى نفس المتكلم فلم يدل عليها بلفظها الخاص بها ! . ثم يكرّ على الأبيات مرة أخرى فيصور لك كل ما همست به فى نفسه وكل ما خلفت فى ذهنه من أثر ، ويخلق لك الجو الذى قيلت فيه خلقا جديدا ، حتى لكأنك تشهده رأى العين . يقول : وذلك أن أول ما يتلقاك من محاسن هذا الشعر أنه قال : (ولما قضينا من منى كل حاجة) ، فعبر عن قضاء المناسك بأجمعها ، والخروج من فروضها وسننها ، من طريق أمكنه أن يقصر معه اللفظ ، وهو طريقة العموم . ثم نبه بقوله (ومسح بالأركان من هو ماسح) على طواف الوداع الذى هو آخر الأمر ، ودليل المسير الذى هو مقصوده من الشعر . ثم قال (أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا) فوصل بذكر مسح الأركان ما وليه من زم الركاب وركوب الركبان ؛ ثم دل بلفظة الأطراف على الصفة التى يختص بها الرفاق فى السفر ، من التصرف فى فنون القول وشجون الحديث ، أو ما هو عادة المتطرفين من الإشارة والتلويح والرمز والإيماء ، وأنبأ بذلك عن طيب النفوس ، وقوة النشاط ، وفضل الاغتباط ، كما توجبه ألفة الأصحاب ، وأنسة الأحباب ، وكما يليق بحال من وفق لقضاء

---

(١) « الشعر والشعراء » لابن قتيبة . طبعة المكتبة التجارية (ثانية) ١٣٥٠ هـ . ص ١٠

(٢) « كتاب الصناعتين الكتابة والشعر » من تصنيف أبى هلال العسكرى . طبعة الأستانة ص ٤٢ — ٤٣ .

العبادة الشريفة ، ورجا حسن الإياب ، وتنسم روائح الأحبة والأوطان واستماع التهانى والتحايا من الخلان والإخوان . ثم زان ذلك كله باستعارة لطيفة طبق فيها مفصل التشبيه ، وأفاد كثيرا من الفوائد بلطف الوحى والتنبيه : فصرّح أولا بما أومأ إليه فى الأخذ بأطراف الأحاديث من أنهم تنازعوا أحاديثهم على ظهور الرواحل ، وفى حال التوجه إلى المنازل ، وأخبر بعد بسرعة السير ، ووطاءة الظهر ، إذ جعل سلاسة سيرها بهم كالماء تسيل به الأباطح ، وكان فى ذلك ما يؤكد ما قبله ، لأن الظهور إذا كانت وطيئة وكان سيرها السير السهل السريع ، زاد ذلك فى نشاط الركبان ، ومع ازدياد النشاط يزداد الحديث طيبا . ثم قال بأعناق المطىّ ، ولم يقل بالمطىّ ، لأن السرعة والبطء يظهران غالبا فى أعناقها ، ويبين أمرهما من هواديها وصدورها ، وسائر أجزائها تستند إليها فى الحركة ، وتتبعها فى الثقل والخفة ، ويعبرّ عن المرح والنشاط إذا كانا فى أنفسها بأفاعيل لها خاصة فى العنق والرأس ، ويدل عليهما بشمائل مخصوصة فى المقاديم . . . » (ص ١٦ — ١٧ — أسرار) .

هذا تحليل آثرت أن أثبت معظمه لأصور منهجه ، ولأبين كيف تطور النقد العربى العملى على يد « عبد القاهر » ، فلم يعد جملا قصيرة وأحكاما مبتسرة ، ولكنه أصبح جولة يجولها الناقد فى الآفاق التى هام فيها الشاعر ، ثم يعود ليقص على الناس مارأى ، وليكون المترجم بين الشاعر وبينهم ، كما يقول « أناتول فرانس » .

(ح) ينتهى المؤلف من هذه النقط التمهيدية ، ليفرغ لمقصده الرئيسى فى بيان أمر المعانى كيف تتفق وتختلف ، ومن أين تجتمع وتفترق ، وتفصيل أجناسها وأنواعها ، وتتبع خاصها ومشاعها ؛ مفصلا القول فى التشبيه والتمثيل والاستعارة ، لأنها عنده — كما أسلفنا — لب التصوير الأدبى ، وذخيرته التى لا تنفد .

وليس من مقصدنا هنا أن نناقش التعاريف التى ساقها المؤلف لتميز صور الكلام وأنواعه ، ولن يتسع المقام لإيراد كثير من الأمثلة التى حللها ونقدها ، مع أنها جزء أصيل فى منهجه ، وبغيرها قد يبدو الكلام نظريا جافا بعيداً عن روح التذوق الأدبى ؛ وكان الإنصاف يقتضينا أن نعرض منهج تفكيره كاملا غير منقوص . ولكننا قصرنا أنفسنا هنا على رسم معالم النظرية التى تجرى خلال الكتاب كله ، والتى نعتقد أنها تضمن لعبد القاهر مكانا بين رجال البحث والتفكير العالمى .

أما الاستعارة فهى — فى الجملة — أن يكون لفظ الأصل فى الوضع اللغوى معروفا تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع ، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر فى غير ذلك الأصل

وينقله إليه نقلا غير لازم ، فيكون هناك كالعارية . وذلك كاستعارة الطيران لغير ذى الجناح إذا أردت السرعة ، وانقضاض الكواكب للفرس إذا أسرع فى حركته من علو ، والسباحة له إذا عدا عدوا ، وكاستعارة النثر — الذى هو فى الأصل للأجسام الصغار كالدراهم والدنانير والجواهر والحبوب — للتعبير به عن تساقط المنهزمين على غير ترتيب ونظام ، فى قول المتنبى :

نثرتهمو فوق الأحيدب نثرة كما نثرت فوق العروس الدراهم

وكقولك رأيت شمساً تريد إنسانا يتهلل وجهه كالشمس ، وكاستعمال النور فى الآية الكريمة : (واتبعوا النور الذى أنزل معه) مراداً به الحجة . وهذا الضرب الأخير — وهو ما كان الشبه فيه مأخوذاً من الصور العقلية هو المنزلة التى تبلغ عندها الاستعارة غاية شرفها ، ويتسع لها المجال فى تفننها وتصرفها . ويمكن أن يقال على العموم إنها تنقسم أقساما ثلاثة : (أحدها) أن يؤخذ الشبه من الأشياء المشاهدة والمدركة بالحواس على الجملة للمعانى المعقولة ؛ (والثانى) أن يؤخذ الشبه من الأشياء المحسوسة لمثلها إلا أن الشبه مع ذلك عقلى (والثالث) أن يؤخذ الشبه من المعقول للمعقول .

ومن الفضيلة الجامعة فى الاستعارة على العموم أنها تبرز البيان أبدا فى صورة مستجدة تزيد قدره نبلا ، وتجد اللفظة الواحدة قد اكتسبت فيها فوائد حتى تراها مكررة فى مواضع ، ولها فى كل واحد من تلك المواضع شأن مفرد ؛ ومن خصائصها أنها تعطيك الكثير من المعانى باليسير من اللفظ ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر . وهى بين أقسام الصناعة البلاغية بدر نجومها وحلى عرائسها « فإنك لترى بها الجماد حياً ناطقاً ، والأعجم فصيحاً ، والأجسام الخرس مبينة ، والمعانى الخفيَّة بادية جليـة » ... وإن شئت أرتك « المعانى اللطيفة التى هى من خفايا العقل كأنها جسمت حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون » (ص ٣٣ أسرار) .

وأما التشبيه فهو إلحاق أمر بأمر لجهة مماثلة بينهما : كتشبيه القد اللطيف بالغصن ، والحجة الظاهرة بالشمس ، والأبناء المتساوين فى النبل والحسب بالحلقة المفرغة لا يدرى أين طرفاها ، وما إلى ذلك مما تكون الجهة فيه اشتراكا فى الصورة أو الشكل أو اللون أو الهيئة أو حال الحركات ، أو ناحية متأولة لا يفهمها حق فهمها إلا من له ذهن أو نظر .

وأما التمثيل فهو ما كان على غرار قول ابن المعتز :

فالنار تأكل نفسها إن لم تجد ما تأكله

حيث يشبه الحسود — إذا صبر عليه ، وسكت عنه ، وترك غيظه يتردد فيه — بالنار التي لا تمد بالحطب حتى يأكل بعضها بعضاً . وهو على العموم — ما تجده لا يحصل لك الشبه فيه إلا منتزعا من مجموع صور من الكلام لا يمكن فصل بعضها عن بعض ، مثل قوله تعالى : (إنما الحياة الدنيا كماء أنزلناه من السماء فاختلط به نبات الأرض مما يأكل الناس والأنعام حتى إذا أخذت الأرض زخرفها وازينت وظن أهلها أنهم قادرون عليها أتاها أمرنا ليلا أو نهاراً فجعلناها حصيداً كأن لم تغن بالأمس) . والفرق بينه وبين التشبيه ، أن التشبيه عام ، والتمثيل أخص منه ، فكل تمثيل تشبيه ، وليس كل تشبيه تمثيلا .

(٤) يقول المؤلف : واعلم أن مما اتفق العقلاء عليه أن التمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني ، أو برزت هي باختصار في معرضه ، ونقلت عن صورها الأصلية إلى صورته ، كساها أبهة . . ورفع من أقدارها وضاعف قواها في تحريك النفوس لها ، ودعا القلوب إليها ، واستثار لها من أقاصي الأفئدة صبابة وكلفا ، وقسر الطباع على أن تعطيها محبة وشغفاً » (ص٩٢—٩٣ أسرار) . فإن كان مدحاً كان أبهى وأفخم . . وأهز للعطف . . وإن كان ذما كان مسه أوجع ... ووقعه أشد . . وإن كان حجاجا كان برهانه أنور وسلطانه أقهر . . . وإن كان افتخاراً كان شأوه أبعد وشرفه أجد . وإن كان اعتذاراً كان إلى القبول أقرب ، وللقلوب أجلب . . وإن كان وعظاً كان أشفى للصدر ، وأبلغ في التنبيه والزجر . وهكذا الحكم إذا استقريت فنون القول وضروبه وتتبعت أبوابه وشعوبه . وإن أردت أن تعرف ذلك فانظر إلى قول البحتري :

دان على أيدي العفاة وشاسع عن كل ند في الندى وضريب

كالبدر أفرط في العلو ، وضوؤه للعصبة السارين جد قريب

وفكر في حالك وحال المعنى معك وأنت في البيت الأول لم تنته إلى الثاني ، ولم تتدبر نصرته إياه ، وتمثيله له فيما يملي على الإنسان عيناه — ثم قسهما على الحال وقد وقفت عليه وتأملت طرفيه ، فإنك تعلم بُعد ما بين حالتيك ، وشدة تفاوتهما في تمكن المعنى لديك ، وتحببه إليك ، ونبله في نفسك » (ص ٩٢ — ٩٨ أسرار) .

فالتمثيل — إذن — إنما ينبل ويجود بمقدار تأثيره في النفس . وإذا تعمقنا بحث ذلك وجدنا أن لهذا التأثير أسبابا وعللا ، كل منها يقتضي أن يفخم المعنى بالتمثيل وينبل . . . « فأول ذلك وأظهره أن أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جلي ، وتأتيها

بصريح بعد مكنى ، وأن تردها فى الشىء تعلمها إياه إلى شىء آخر هى بشأنه أعلم . . . نحو أن تنقلها من العقل إلى الاحساس ، وعما يعلم بالفكر ، إلى ما يعلم بالاضطرار والطبع ؛ لأن العلم المستفاد من طرق الحواس — أو المركوز فيها من جهة الطبع وعلى حد الضرورة — يفضل المستفاد من جهة النظر والفكر فى القوة والاستحكام . . . » (ص ١٠٢ أسرار) .

« وضرب آخر من الأنس ، وهو ما يوجبه تقدم الإلف . . . ومعلوم أن العلم الأول أتى النفس أولا من طريق الحواس والطباع ، ثم من جهة النظر والروية ، فهو — إذن — أمس بها رحما . . . وأقدم لها صحبة . . . فأنت — إذن — مع الشاعر وغير الشاعر — إذا وقع المعنى فى نفسك غير ممثل ثم مثله — كمن يخبر عن شىء من وراء حجاب ، ثم يكشف عن الحجاب ويقول : ها هو ذا فأبصره تجده على ما وصفت . . . والمعانى التى يجىء التمثيل فى عقبها على ضربين : غريب بديع يمكن أن يخالف فيه ، ويدعى امتناعه واستحالة وجوده ، وذلك نحو قول المتنبى .

فإن تفق الأنام وأنت منهم فإن المسك بعض دم الغزال

فالتمثيل فيه ينفى الريب والشك ، ويؤمن صاحبه من تكذيب المخالف وتهكم المعترض ؛ ونوع آخر ليس بالغريب الذى يحتاج إلى إزالة الشك ، ولكن يحتاج إلى بيان المقدار ، ووضع قياس من غيره يكشف عن حده ، ومبلغه فى القوة والضعف والزيادة والنقصان ، كقول الشاعر :

فأصبحت من ليلى الغداة كقابض على الماء خانته فروج الأصابع

فهو قد أراك رؤية لا تشك معها ولا ترتاب ، فى أنه بلغ فى خيبة ظنه وبوار سعيه إلى أقصى المبالغ ... والمشاهدة إذا كانت مستفادة من العيان ، ومتصرفة حيث تتصرف العينان ، تحرك النفس وتمكن المعنى فى القلب » (ص ١٠٣ — ١٠٨ أسرار) . وهناك سر ثالث من أسرار روعة التمثيل ، هو أنه يتيح لك الفرصة لتتصور الشبه من الشىء فى غير جنسه وشكله : ذلك أن التشبيهات لا يكون لها موقع من السامعين ، ولا تهز وتحرك ، حتى يكون الشبه مقررا بين شيئين مختلفين فى الجنس ، كتشبيه العين بالنرجس ، والثريا بعنقود الكرم المنور ، « وهكذا إذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد كانت إلى النفوس أعجب ، وكانت النفوس لها أطرب ، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحة أقرب ؛ وذلك أن موضع الاستحسان . . . والمثير للدفين من الارتياح ، أنك ترى بها الشيئين مثلين

متباينين ، ومؤتلفين مختلفين ، وترى الصورة الواحدة فى السماء والأرض ، وفى خلقة الإنسان وخلال الروض . . . » (ص ١٠٩ أسرار) . « ومبنى الطباع وموضوع الجبلة على أن الشىء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه . . . كانت صبابة النفوس به أكثر » (ص ١١٠ أسرار) . وإذا ثبت هذا الأصل ، وهو أن تصوير الشبه بين المختلفين فى الجنس مما يحرك قوى الاستحسان ، فإن التمثيل أخص شىء بهذا الشأن ، وهذا الصنيع صناعته التى هو الإمام فيها ؛ وأمره فى ذلك أنك إذا قصدت ذكر طرائفه ، وعد محاسنه فى هذا المعنى ، والبدع التى يخترعها بحذقه ، والتأليفات التى يصل إليها برفقه ، ازدحمت عليك ، وغمرت جانبيك ؛ وهل تشك فى أنه يعمل عمل السحر فى تأليف المتباينين ، حتى يختصر بعد ما بين المشرق والمغرب ، ويجمع ما بين المشئم والمعرق ، وهو يريك للمعانى الممثلة بالأوهام ، شبهها فى الأشخاص الماثلة والأشباح القائمة ، وينطق لك الأخرس ، ويعطيك البيان من الأعجم ، ويريك الحياة فى الجماد ، والتئام عين الأضداد ، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين ، والماء والنار مجتمعين . (ص ١١١ أسرار) .

وهناك لطيفة رابعة ، وهو أن المعنى إذا أتاك ممثلا ، فهو فى الأكثر ينجلى لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة ، وتحريك الخاطر له والهمة فى طلبه ، وما كان منه ألطف كان امتناعه عليك أكثر . ومن المركوز فى الطبع أن الشىء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه ، ومعاناة الحنين نحوه ، كان نيله أحلى وبالميزة أولى . فإن قلت فيجب على هذا أن يكون التعقيد — والتعمية وتعمد ما يكسب المعنى غموضاً — مشرفاً له وزائداً فى فضله ؛ وهذا خلاف ما عليه الناس ! أجابك المؤلف أنه لم يرد هذا الحدّ من الفكر والتعب ، وإنما أراد القدر الذى يحتاج إليه فى نحو قول المتنبى (فإن المسك بعض دم الغزال) ، وقول البحترى :

ضحوك إلى الأبطال وهو يروعهم ... وللسيف حد حين يسطو ورونق

فإنك تعلم على كل حال أن هذا الضرب من المعانى كالجوهر فى الصدف ، لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه ، وما كل أحد يفلح فى شق الصدفة . وإنما ذم التعقيد لأنه أحوجك إلى فكر زائد على المقدار الذى يجب فى مثله ، وكدك بسوء الدلالة ؛ وأودع المعنى لك فى قالب غير مستو ولا مملس ، بل خشن مضرس ، حتى إذا رمت إخراجه عسر عليك ، وإذا خرج خرج مشوه الصورة ناقص الحس ؛ وذلك مثل ما تجده أحيانا « لأبى تمام » من تعسفه فى اللفظ ، وذهابه معه فى نحو من التركيب لا يهتدى النحو إلى إصلاحه ، وإغراب فى الترتيب يعمى

الإعراب فى طريقه . وليس معنى هـذا أن نقول إن الكلام إذا كان غاية فى البيان أغناك عن الفكرة ، فإن المعانى الشريفة اللطيفة لابد فيها من بناء ثان على أول ، ورد تال إلى سابق . وشىء من الجهد اللذيذ فى استخراج المعنى الذى قصد اليه الشاعر يشعرنا بما بذل الشاعر نفسه من جهد فى صياغة كلامه ، ويدفعنا إلى إحساس بتعظيم الكلام وتفخيمه . وإنك لا تكاد تجد شاعراً يعطيك فى المعانى الدقيقة من التسهيل والتقريب ما يعطى « البحترى » ويبلغ فى هذا مبلغه ، فإنه ليروض لك المهر الأرن رياضة الماهر ، حتى يعنق من تحتك إعناق المذلل ، ومع ذلك لا يمكن ادعاء أن شعره قليل الحاجة الى الفكر ، غنى عن فضل النظر . فالمعقد من الشعر والكلام — اذن — لم يذم لأنه مما تقع حاجة فيه الى الفكر على الجملة ، بل لأن صاحبه يعثر فكرك فى متصرفه ، ويشيك طريقك الى المعنى ؛ بل ربما قسم فكرك وشعب ظنك ، حتى لا تدرى من أين تتوصل (ص١١٨ — ١٢٦ أسرار) .

(هـ) وبعد ، فإذا أعدت الحلبات لجرى الجياد ، ونصبت الأهداف ليعرف فضل الرماة فى الإبعاد والسداد ، فرهان العقول التى تستبق ، ونضالها الذى تمتحن قواها فى تعاطيه ، هو الفكر والروية والقياس والاستنباط ، وانْ يبعد المدى فى ذلك ولا يدق المرمى إلا بما تقدم من تقدير الشبه بين الأشياء المختلفة . وإنها لصنعة تستدعى جودة القريحة والحذق الذى يلطف ويدق فى أن يجمع أعناق المتنافرات المتباينات فى ربقة . وذلك بين لك فيما تراه من الصناعات وسائر الأعمال التى تنسب إلى الدقة ، فإنك تجد الصورة المعمولة فيها كلما كانت أجزاؤها أشد اختلافا فى الشكل والهيئة ، ثم كان التلاؤم مع ذلك أتم ، والائتلاف أبين ، كان شأنها أعجب ، والحذق لمصورها أوجب ؛ وإذا كان هذا ثابتا من حيث الصور المصنوعة فهو فى التمثيل أقوى ثبوتا .

وليس معنى ما تقدم أنك متى ألفت الشىء ببعيد عنه فى الجنس على الجملة فقد أصبت وأحسنت ! ولكن لذلك شروطا وقيودا : هى أن تصيب بين المختلفين فى الجنس وفى ظاهر الأمر شبها صحيحا معقولا ، وتجد للملاءمة والتأليف السوى بينهما مذهبا وإليهما سبيلا ، وحتى يكون ائتلافهما الذى يوجب تشبيهك من حيث العقل والحدس ، فى وضوح اختلافهما من حيث العين والحس . فأما أن تستكره الوصف وتروم أن تصوره حيث لا يتصور ، فلا ؛ لأنك تكون فى ذلك بمنزلة الصانع الأخرق . يضع — فى تأليفه وصوغه — الشكل بين شكلين لا يلائمانه ولا يقبلانه ، حتى تخرج الصورة مضطربه وتجىء فيها نتوء ، ويكون للعين عنها من تفاوتها نبو . (ص ١٣٠ أسرار) .

وقد يهم الباحث فى هـذا المقام أن يعلم : لم وجب أن يكون بعض الشبه على الذكر ، وبعضه كالغائب عنه ، وبعضه كالبعيد عن الحضرة ، لا ينال إلا بعد قطع مسافة إليه . وسر هذا راجع إلى سببين :

الأول ما نعلمه من أن الجملة أبدا أسبق إلى النفوس من التفصيل ؛ فأنت إذ تنظر الشيء ترى — بالنظر الأول — الوصف على الجملة ، ثم ترى التفصيل عند إعادة النظر . وهكذا الحكم فى السمع وغيره من الحواس ؛ فإنك تتبين من تفاصيل الصوت بأن يعاد عليك حتى تسمعه مرة ثانية ما لم تتبينه بالسماع الأول ، وتدرك فى تفاصيل طعم الذوق بأن تعيده إلى اللسان ما لم تعرفه فى الذوقة الأولى . وبإدراك التفصيل يقع التفاضل بين راء وراء وسامع وسامع ، وهكذا . وإذا كانت هذه العبرة ثابتة فى المشاهد وما يجرى مجراها مما تناله الحاسة ، فالأمر فى القلب كذلك : تجد الجمل أبدا هى التى تسبق إلى الأوهام وتقع فى الخاطر أولا ، وتجد التفاصيل مغمورة فيما بينها ، وتراها لا تحضر إلا بعد إعمال الروية واستعانة بالتذكر . ويتفاوت الحال فى الحاجة إلى الفكر بحسب مكان الوصف ومرتبته من حد الجملة وحد التفصيل ، وكلما كان أوغل فى التفصيل كانت الحاجة إلى التوقف والتذكر أكثر (ص ١٣٧ — ١٣٨ أسرار) .

والناحية الثانية : أن مما يقتضى كون الشيء على الذكر وثبوت صورته فى النفس ، أن يكثر دورانه على العيون ، ويدوم تردده فى مواقع الأبصار ، وأن تدركه الحواس فى كل وقت أو فى أغلب الأوقات . وبالعكس ؛ وهو أن من سبب بعد ذلك الشيء عن أن يقع ذكره بالخاطر وتعرض صورته فى النفس ، قلة رؤيته ، وأنه مما يحس من طريق الندرة . وذلك أن العيون هى التى تحفظ الأشياء على النفوس ، وتجدد عهدها . ولذلك قالوا : من غاب عن العين فقد غاب عن القلب . (ص ١٤٣) . وإذا كان هذا أمرا لا يشك فيه ، بان منه أن كل شبه رجع إلى وصف أو صورة أو هيئة من شأنها أن ترى وتبصر أبدا — فالتشبيه المردود إليه غريب نادر بديع . ثم تتفاضل التشبيهات التى تجيء واسطة لهذين الطرفين بحسب حالها منهما . ومن هذا تستطيع أن تعلم الطريق إلى التشبيه — من أين يتفاوت فى كونه غريبا ، ويتفاضل فى مجيئه عجيبا ، وبأى سبب تجد عند شيء منه من الهزة ما لم تجده عند غيره — علما يخرجك عن نقيصة التقليد . (ص ١٤٤ — ١٥١) .

(و) ومن التشبيه نوع يعرف بالتشبيه المقلوب — مثل قول الشاعر :

وبدا الصاح كأن غرته وجه الخليفة حين يمتدح

والمؤلف يطبق نظريته العامة عليه ، فينبه إلى أن فى مثل هذا الأسلوب خلابة وسحرا ، ومصدر ذلك أنه يوقع المبالغة فى نفسك من حيث لا تشعر ، ويفيدكها من غير أن يظهر ادعاؤه لها ، لأن وضع كلامه وضع من يقيس على أصل متفق عليه ، لاحاجة فيه إلى دعوى ، ولا إشفاق من خلاف مخالف . والمعانى إذا وردت على النفس هذا المورد كان لها ضرب من السرور خاص ، وحدث بها نوع من الفرح عجيب ، فكانت كالنعمة لا تكدرها المنة ، (ص ١٩٥) .

(ز) ويجول المؤلف جولاته الكاشفة فى وادى التشبيه والتمثيل ، ثم يعود ليستأنف ما بدأه أولا من البحث عن كنوز الاستعارة وأنواعها ، والفروق بينها وبين التشبيه والتمثيل ؛ حتى إذا ما قطع فى ذلك شوطا أحس أنه قد أطال ، وأن منكرا قد ينكر عليه هذه الإطالة فى شرح ما لا يزيد على مؤدى ثلاثة أسماء — وهى التشبيه والتمثيل والاستعارة ؛ فوقف وقفة ليزيل هذا الإنكار ، وليقول إن هذا الذى يقوم به يستدعى جملا من القول يصعب استقصاؤها ، وشعبا من الكلام لا تستبين لأول النظر . وهذه الأمور التى قصد البحث عنها معروفة ومجهولة معا : معروفة على الجملة لا ينكر بيانها فى نفوس العارفين ذوق الكلام، والمتمهرين فى فصل جيده من رديئه ؛ ومجهولة من حيث لم تتفق فيها أوضاع تجرى مجرى القوانين التى يرجع إليها ، فتستخرج منها العلل فى حسن ما استحسن وقبح ما استهجن . (ص ٢٢٥ — ٢٢٧) .

(ح) ثم يطرق المؤلف موضوع المعانى الشعرية وأنواعها ، فيقسمها إلى قسمين عقلى وتخييلى ؛ فأما العقلى من المعانى فعلامته أن يجرى فى الشعر والكتابة والبيان والخطابة مجرى الأدلة التى يستنبطها العقلاء . ولذلك تجد الأكثر منه منتزعا من أحاديث النبى (ص) وكلام الصحابة ، ومنقولا من آثار السلف ، أو ترى له أصلا فى الأمثال القديمة والحكم الموروثة . وهو — فى الجملة — صريح يشهد له العقل بالصحة ، ويعطيه من نفسه أكرم النسبة ، وتتفق العقلاء على الأخذ به ، والحكم بموجبه فى كل جيل وأمة ، ويوجد له أصل فى كل لسان ولغة ؛ وليس للشعر فيه إلا ما يلبسه من اللفظ ، ويكسوه من العبارة ، وكيفية التأدية — من مثل قوله : (وكل امرئ يولى الجميل محبب) ، فإن أصله ما روى عن النبى (ص) « جبلت القلوب على حب من أحسن إليها » ، بل قول الله عز وجل (ادفع بالتى هى أحسن فإذا الذى بينك وبينه عداوة كأنه ولى حميم) . (ص ٢٢٨ — ٢٣١) .

وأما القسم التخييلى فهو ما يحاول الشاعر فيه أن يثبت أمرا غير ثابت أصلا ، ويدعى دعوى لا طريق إلى تحصيلها ، ويقول قولا يخدع فيه نفسه ، ويريها ما لا ترى . وهو مفتن المذاهب كثير المسالك ، لا يكاد يحصر إلا تقريبا ، ثم إنه يجىء طبقات وعلى درجات ؛ فمنه ما يجىء مصنوعا قد تلطف فيه واستعين عليه بالرفق والحذق ، حتى أعطى شبها من الحق ، باحتجاج يخيل ، وقياس يصنع فيه ويعمل ومثاله قول أبى تمام :

لا تنكرى عطل الكريم من الغنى / فالسيل حرب للمكان العالى

« فهذا قد خيل إلى السامع أن الكريم إذا كان موصوفا بالعلو والرفعة فى قدره ، وكان الغنى كالغيث فى حاجة الخلق إليه ، وعظم نفعه ، وجب بالقياس أن ينزل عن الكريم ، نزول ذلك السيل عن الطود العظيم ، ومعلوم أنه قياس تخييل وإيهام ، لا تحصيل وإحكام » (ص ٢٣١) .

ومن ذلك صنيعهم إذا أرادوا تفضيل شىء أو نقصه ، ومدحه أو ذمه ، فتعلقوا ببعض ما يشاركه فى أوصاف ليست هى سبب الفضيلة والنقيصة ، وظواهر أمور لا تصحح ما قصدوه من التهجين والتزيين على الحقيقة ، كقول البحترى فى الشيب والشباب :

وبياض البازىّ أصدق حسنا / إن تأملت من سواد الغراب

وعلى هذا يجرى الشعر والخطابة ، إذ لا يطالب الشاعر بتصحيح كون ما جعله أصلا وعلة كما ادعاه ، فيما يبرم أو ينقض من قضية . فالشعر — إذن — يكفى فيه التخييل ، والذهاب بالنفس إلى ما ترتاح إليه من التعليل . وإلى هذا قصد البحترى فى قوله — (والشعر يكفى عن صدقه كذبه) .

ولهذا المنحى التخييلى أنصار يذهبون إلى أن الصنعة إنما يمد باعها ويتسع ميدانها حيث يعتمد الاتساع والتخييل ، وادعاء الحقيقة فيما أصله التقريب والتمثيل .

وواضح من تتبع هذا النوع فى الشعر العربى أن باب التشبيهات قد حظى منه بضرب من السحر لا تأتى الصفة على غرابته ، ولا يبلغ البيان كنه ما ناله من اللطف والظرف ، فإنه قد بلغ حداً يبز المعروف فى طباع الغزل ، ويلهى الثكلان ، وينفث فى عقد الوحشة ، وينشد ما ضل عنك من المسرة ، ويشهد للشِّعر بما يصل لسانه فى الفخر ، وقد اتفق للمتأخرين من المحدثين — من أمثال « ابن نباته » — نكت ولطف لا يستكثر لها الكثير من الثناء .

ويلحق بهذا الميدان باب آخر وهو أن يكون للمعنى من المعانى — والفعل من

الأفعال — علة مشهورة من طريق العادات والطباع ، ثم يجيء الشاعر فيمنع أن يكون لتلك العلة المعروفة ، ويضع له علة أخرى — مثل قول المتنبي :

ما به قتـــل أعاديه ولـكن يتقى إخلاف ما ترجو الذئاب

(ط) هذا البحث فى المعانى وأقسامها جزء من البحث العام الذى قصد إليه عبـد القاهر فى « الأسرار » ومظهر من مظاهر تفـكيره السيكلوجى ، فهو من ناحيـة متصل بموضوع التشبيهات التى يعتبرها المؤلف ركنا من أركان الخلق الأدبى ، ومن ناحية أخرى متصـل بموضوع المفاضلة بين الأدباء والحـكم عليهم من حيث الابتكار أو التقليد .

وعلى أساس هذا البحث يعالج الموضوع الذى لهج به نقاد العرب من قبله ، وهو موضوع الأخذ والسرقة ، فيقول : إن الشاعرين إذا اتفقا لم يخل ذلك من أن يكون فى الغرض على الجملة ، أو فى وجـه الدلالة على الغرض . فأما الاتفاق فى عموم الغرض (كوصف الممدوح بالشجاعة ، أو وصف فرسه بالسرعة) فمالا يكون الاشتراك فيه داخلا فى الأخذ والسرقة . وأما الاتفاق فى وجه الدلالة فيجب أن ينظر : فإن كان مما اشترك الناس فى معرفته ، وكان مستقرا فى العقول والعادات (كالتشبيه بالأسد فى الشجاعة ، وبالصبح فى الظهور والجلاء) فحـكم ذلك حكم العموم الذى تقدم ذكره . وإن كان مما ينتهى إليه المتكلم بنظر وتدبر ، وكان من دونه حجاب يحتاج إلى خرقه بالنظر ، أو كان درا فى قعر بحر لابد له من تكلف الغوص عليه ، وكامنا كالنار فى الزند لا يظهر حتى يقتدحه ، ومشابكا لغـيره كعروق الذهب التى لا تبدى صفحتها بالهوينى ، بل تنال بالحفر عليها — إذا كان هذا شأنه ، فهو الذى يجوز أن يدعى فيه الاختصاص والسبق ، وأن يجعل فيه سلف وخلف ، وأن يقضى بين القائلين فيه بالتفاضل والتباين ، وأن أحدهما فيه أكمل من الآخر .

على أن المشترك العامى الذى لا يدخله التفاضل إنما يكون كذلك منه ما كان صريحا ظاهرا لم تلحقه صنعة ، وساذجاً لم يعمل فيه نقش . فأما إذا ركب عليه معنى ، ووصـل به لطيفة ، ودخل إليه من باب الـكناية والتعريض والرمز والتلويح ، فقد صار — بما غير من طريقته ، واستؤنف من صورته — داخلا فى قبيل الخـاص الذى يملك بالفـكرة والتعمل . وذلك كقول الشاعر :

سلبن ظباء ذى نفر طلاها ونجل الأعين البقر الصوارا

(أى سلبن الظباء أعناقها ، والبقر أعينها النجل) ، فهذا فى أصله ومغزاه تشبيه ، ولـكن كنى لك عنه ، وخودعت فيه ، وأتيت به من طريق الخـلابة فى مسلك السحر ومذهب

التخييل ، فصار لذلك غريب الشكل بديع الفن لا يدين لكل أحد . فالاحتفال والصنعة فى التصويرات التى تروق السامعين وتروعهم ، والتخيلات التى تهز الممدوحين وتحركهم ، شبيه بما يقع فى نفس الناظر إلى التصاوير التى يشكلها الحذاق بالتخطيط والنقش ، أو بالنحت والنقر ؛ فكما أن تلك تعجب وتخلب ، وتدخل النفس فى مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها ، ويغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه — كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور ، ويُشكله من البدع ، ويوقعه فى النفوس من المعانى التى يتوهم بها الجامد الصامت فى صورة الحى الناطق ، والموات الأخرس فى قضية الفصيح المعرب ، والمعدوم المفقود فى حكم الموجود الشاهد . والشعر يستطيع كذلك أن يغض من شرف الرفيع ، وأن يصنع من المادة الخسيسة بدعا يغلو فى القيمة ويعلو . وما ذاك إلا بحسن الانتزاع ، ولطف القريحة الصناع . (ص ٢٢٨ — ٢٩٨) .

— ٣ —

(١) حرصت فى القسم الماضى أن ألخص الفكرة الرئيسية فى « الأسرار » من نفس عبارات المؤلف ، وأن أعرضها فى صورتها التى عرضها بها فى القرن الخامس الهجرى ، ليتضح للمعاصرين مقدار القرب بين عبد القاهر والفكر الحديث ، ومقدار الابتكار والتركيز فى تفكيره وتعبيره ، ثم مبلغ حرصه على مقتضيات المنهج العلمى — قدر ما وصل إليه العلم فى عهده — فى عرض نظريته . ولعلنا — إذن — لا نعدو الإنصاف إذا قلنا إن عبد القاهر يستحق مكانا بين الخالدين من علماء الدراسات النقدية ، لا لسعة أفقه ووفرة معارفه ودقة تحليله فحسب ، ولكن لنجاحه فى التوفيق بين ما يتطلبه الذوق الأدبى ، ومناهج التفكير الموضوعى المنظم .

والفكرة الرئيسية التى تبرز فى كتاب « أسرار البلاغة » لعبد القاهر ، والتى يصح أن نعتبرها نظريته فى الأدب هى : « أن مقياس الجودة الأدبية تأثير الصور البيانية فى نفس متذوقها » . والفكرة فى ذاتها فكرة إنسانية قديمة ، فقد تنبه الناس منذ العصور البعيدة إلى أن الأدب نوع من الإبانة ، وآلة للتواصل الفكرى ، وأن نجاحه يكون على قدر نفاذه إلى عقول سامعيه وقلوبهم ، إذن ليس من العجب أن نظفر بإشارات هنا وهناك — فى كتب المؤلفين السابقين[1] من عرب وغير عرب — إلى فكرة التأثير الأدبى ومعظم النظريات

(١) من الأمثلة على ذلك ما يقوله الجاحظ (المتوفى سنة ٢٥٥ هـ) فى كتابه « البيان والتبيين » ج ١ — ص ٧٣ طبعة السندوبى : « فإذا كان المعنى شريفا واللفظ بليغا ، وكان صحيح الطبع ، بعيدا من =

الخالدة فى العلم لا تعدم أن تجد لها سوابق فى إشارات المتقدمين وكتاباتهم . ولكن الفكرة التى تستحق اسم نظرية هى ما كان لصاحبها فضل عرضها وتحقيقها وتعليلها ، واستقراء أمثلتها ، وإزالة ما يعرض لها من شبهات ، ومحاولة تطبيقها فى ميدان الدراسة الخاصة .

وهذا هو ما قام به عبد القاهر فى فكرة التأثير الأدبى ، فقد عرضها — أولا — فرضا — كدأب العلماء فى عرض نظرياتهم ، ثم رسم الخطة لتحقيقها ، فناقشها فى الجناس والحشو والطباق وما إليها ، ثم فصل القول فيها تفصيلا بارعا فى أبواب التشبيه والتمثيل والاستعارة ؛ وكلما قطع مرحلة وقف ليحقق مثلا أو يزيل شبهة أو يجيب على اعتراض . وهو لا يكتفى بشرح الظاهرة وتطبيقها ، ولكنه يحاول أن يتلمس لها العلل والأسباب ، كما فعل فى أسرار جودة التمثيل . وهو لا يترك الفرص إلا انتهزها للحض على المعرفة المنظمة والوصول إلى العلل الأولى للأشياء ، والخروج من ربقة التقليد الفكرى الذى كان قد غل أذهان الناس فى عصره[1] .

(ب) وهذه النظرية التأثيرية فى جودة الأدب جزء من تفكير سيكلوجى أعم ، يطبع كتاب « الأسرار » كله بطابعه ، فالمؤلف لا يفتأ يدعوك بين لحظة وأخرى إلى تجربة الطريقة النفسانية التى يسميها المحدثون « الفحص الباطنى » (introspection) — وذلك أن تقرأ الشعر وتراقب نفسك عند قراءته وبعدها ، وتتأمل ما يعروك من الهزة والارتياح والطرب

= الاستكراه ومنزها عن الاختلال ، مصونا عن التكلف ، صنع فى القلب صنع الغيث فى التربة الكريمة » ومن الأمثلة التطبيقية على ذلك طريقة القاضى الجرجانى (المتوفى سنة ٣٩٢هـ) ، فقد كان دأبه فى كتابته — حين يعرض الشعر السمح الرائع — أن يطالب قارئه بأن يتأمل كيف يجد نفسه عند إنشاده ويتفقد ما يتداخله من الارتياح ، ويستخفه من الطرب إذا سمعه ، وأن يتذكر ما كان له من صبوات يثيرها هذا الشعر ويصورها تلقاء ناظره . (راجع كتابه) الوساطة بين المتنبى وخصومه « طبعة العرفان ص٢٩ »

أما الأمثلة من التفكير النقدى الأوروبى فسنكتفى منها هنا بالإشارة إلى أرسطو (٣٧٤ — ٣٢٢ ق.م.) ولنجينوس (القرن الثالث الميلادى) . فقد عالج « أرسطو » طبيعة التراجيديا (والكوميديا) على أساس ما تثير كل منهما فى نفوس الجمهور من أحوال وانفعالات . وقد فرق « لنجينوس » بين الحق والباطل من الأساليب الرائعة على أساس أن الأول يحدث تأثيره على القراء الأذكياء المجربين — فى مختلف الظروف لا مرة واحدة ولكن مرارا ، « فإن نفوسنا بطبيعتها تهتز للرائع الحق ، وتفيض بالغبطة والابتهاج ، كأنها هى التى أبدعت ما تسمع » .

(١) يقول عبد القاهر (فى الدلائل ص ٣٥٠) : « لم نر العقلاء قد رضوا من أنفسهم فى شىء من العلوم أن يحفظوا كلاما للأولين ويتدارسوه ويكلم به بعضهم بعضا من غير أن يعرفوا له معنى ، ويقفوا منه على غرض صحيح ، ويكون عندهم — إن يسألوا عنه — بيان له وتفسير ؟ ، إلا علم الفصاحة ، فإنك ترى طبقات من الناس يتداولون فيما بينهم ألفاظا للقدماء وعبارات من غير أن يعرفوا لها معنى أصلا ، أو يستطيعوا — إن يسألوا عنها — أن يذكروا لها تفسيرا يصح » .

والاستحسان ، وتحاول أن تفكر فى مصادر هذا الإحساس . « إذا رأيتك قد ارتحت واهتززت واستحسنت ، فانظر إلى حركات الأريحية مم كانت ، وعندما ذا ظهرت » .

ثم يخوض بك فى سيكلوجية الإلف والغرابة ، والعيان والمشاهدة ، والخلاف والوفاق والسهولة والتعقيد ، وأثر كل منها على النفس ، ويتعرض لشرح الإدراك ، وقيامه أولا على المعلومات التى ترد من طريق الحس ، ثم ازدياد ثروته بعد ذلك من طريق الروية والتأمل ، ويميز لك بين إدراك الشىء جملة وإدراكه تفصيلا ؛ فيحدثك هنا حديثا يذكرك بالنظرية الحديثة التى يسميها علماء النفس نظرية « الجشتالت » (Gestalt) أو الهيكل العام ، والتى تقوم فى أساسها على اعتبار أن الإدراك ليس مجموعة حسوس جزئية تتضام فتؤلف الشىء المدرك فى ذهنك ، ولكن الفكر ينفذ فى اللمحة الأولى — بنوع من البصيرة — إلى هيكل الشىء جملة ، ثم يتبين بعد تفاصيله ودقائق أجزائه ، وما بينها من صلات ، ولهذه النظرية شأن كبير فى الدراسات الإنسانية الحاضرة .

ومن العناصر الإنسانية البارزة فى نظرية المؤلف حرصه على مكانة الذوق والطبع والحس الفنى فى المتعة الأدبية ، فهو يقول لك — فى الكلام على الاستعارة والتخيل « وهذا موضع فى غاية اللطف ، لا يبين إلا إذا كان المتصفح للكلام حساسا يعرف وحى طبع الشعر ، وخفى حركته التى هى كالهمس ، وكمسرى النفَس فى النفْس » (أسرار ٢٦٦) ويقول لك — فى التفرقة بين الحقيقة والمجاز — « وأنت إذا نظرت إلى الشعر من جهته الخاصة ، وذقته بالحاسة المهيأة لمعرفة طعمه ، لم تشك فى أن الأمر على ما أشرت لك إليه » (٣٠٧) . وتتكرر الإشارة إلى هذا فى « الدلائل » فيقول — فى حسن الاستعارة والتشبيه — « وهذا موضع لا يتبين سره إلا من كان ملتهب الطبع حاد القريحة » (دلائل ٣٤٦) . ويقول — فى تعليل ما يصادف مع خصومه فى نظريته من عناء — «لأن المزايا التى تحتاج أن تعلمهم مكانها ، وتصور لهم شأنها ، أمور خفية ومعان روحية ، أنت لا تستطيع أن تنبه السامع لها ، وتحدث له علما بها ، حتى يكون مهيأ لإدراكها ، وتكون فيه طبيعة قابلة لها ، ويكون له ذوق وقريحة يجد لها فى نفسه إحساسا بأن من شأن هذه الوجوه والفروق أن تعرض فيها المزية على الجملة » (دلائل ٤٢٠) . ثم يقول : « فكيف بأن ترد الناس عن رأيهم فى هذا الشأن ! وأصلك الذى تردهم إليه ، وتعول فى محاجتهم عليه ، استشهاد القرائح ، وسبر النفوس وفليها ، وما يعرض فيها من الأريحة عندما تسمع ؟ » (دلائل ٤٢٣) .

ويتصل بهذا ما يلجأ إليه مرارا من إحالة قارئه إلى المركوز فى الطباع ، والراسخ فى

غرائز العقول ، والخواص التى قد فطر الإنسان على أن يرتاح لها ، ويجد فى نفسه هزة عندها . وله أحيانا استطرادات طريفة يناقش فيها خصائص السلوك مناقشة تقرب مما يتحدث فيه علماء النفس تحت اسم سيكلوجية كذا وكذا من الأشخاص والظواهر ؛ فتراه مثلا — عندما يبحث تنزيل الموجود منزلة المعدوم لتعرّى الوجود مما هو المقصود منه — يتناول قول الناس فى البخيل الذى لا ينتفع بماله : « غناه فقر » ، فيذكر أن المال لا يراد لذاته ، وإنما يراد الانتفاع به فى الوجوه التى تعدها الفضلاء انتفاعا ، فإذا حرم مالكه هذه الجدوى فملكه له وعدم الملك سواء ؛ والغنى إذا صرف إلى المال فلا معنى له سوى ملك الإنسان الشىء الكثير منه ، فإذا تبين بالعلة التى مضت أنه لا يستفيد بملكه هذا المال معنى ، وأن لا طائل له فيه ، فقد ثبت أن غناه والفقر سواء . وأما قول اللؤماء : إن انتفاعه فى اعتقاده أنه متى شاء انتفع به ، ومايجد فى نفسه من عَزَّة الاستظهار ، وأنه يهاب ويكرم من أجله فمن أضاليل المنى ، وقد يهان ويذل ويعذب بسببه ، حتى تنزع الروح دونه . . . ونظير هذا أنك ترى الظالم المجترئ على الأفعال القبيحة يدعى لنفسه الفضيلة بأنه مديد الباع طويل اليد ، وأنه قادر على أن يلجئ غيره إلى التطامن له ثم لا يزيده احتجاجه إلا خزيا وذلاً عند الله والناس . . . (أسرار ٦٤ — ٦٨) .

ويشرح قول ابن المعتز :

كأنا وضوء الصبح يستعجل الدجى نُطير غرابا ذا قوادم جون

فيقرر ما فيه من تشبيه : «وتمام التدقيق والسحر فى هذا التشبيه فى شىء آخر ، وهو أن جعل ضوء الصبح لقوة ظهوره ، ودفعه لظلام الليل ، كأنه يحفز الدجى ويستعجلها ، ولا يرضى منها بأن تتمهل فى حركتها ، ثم لما بدأ ذلك أولا اعتبره فى التشبيه آخرا فقال : (نطير غرابا) ، ولم يقل غراب يطير — مثلا — وذلك أن الغراب وكل طائر إذا كان واقفا هادئا فى مكان وانزعج وأخيف وأطير منه ، أوكان قد حبس فى يد أو فى قفص فأرسل — كان ذلك لا محالة أسرع لطيرانه وأعجل . . . وأبعد لأمده ، فإن تلك الفزعة التى تعرض له من تنفيره ، أو الفرحة التى تدركه وتحدث فيه من خلاصه وانفلاته ، مما دعته إلى أن يستمر حتى يغيب عن الأفق ، ويصير إلى حيث لا تراه العين ، وليس كذلك إذا طار عن اختيار . . . » (أسرار ١٥٥) .

(ح) ولعلنا هنا قد أثبتنا أن عبد القاهر صاحب نظرية فى النقد الأدبى يستحق بها أن يأخذ مكانه فى تاريخ هذه الدراسات ورجالها المحققين ؛ وأن هذه النظرية ذات طابع سيكلوجى

وذوق واضح ؛ وأنها بهذا الطابع ـ وبين صاحبها والعصر الحاضر تسعة قرون ـ تمت بكبير صلة إلى اتجاه من أهم الاتجاهات المعاصرة[١] فى دراسة النقد ، يقوم على العناية بالعناصر الأصيلة فى الفن ؛ وبنواحى تأثيره فى النفوس . وإذن فلنا أن نقول إن هذه النظرية كانت خطوة فى الطريق الصحيح ؛ وإنها جديرة بالالتفات والنقد من دارسى البيان العربى الحديث، وإنها تصلح أن تكون أساساً لنظرية حديثة فى النقد العربى أوسع وأدق ، تسير فى المنهج التجريبى التحليلى ـ والذوق ـ الذى ابتدأه عبد القاهر ، وتنهض بما لم يفطن إليه من نواحى النظرية الأدبية[٢] ، وتبين ما أجمله من مسالك الأدب إلى النفوس ، وتعالج ما أشار إليه من ضروب الصور الذهنية التى تثيرها فنون البيان ، منتفعة فى ذلك بنتائج الدراسات الأدبية الحديثة ، وبما وصلت إليه الفروع الإنسانية المختلفة التى تمت إلى الأدب والفن بأوثق الصلات .

— ٤ —

بقيت لدينا ناحيتان يستلزمهما البحث فى هذا الفصل : أولاهما تحديد مكان عبد القاهر وكتابه « أسرار البلاغة » من تصور النقد العربى ، والثانية تتبع التيارات الدراسية التى يظن أو يرجح أنها أثرت فى تفكير عبد القاهر .

وبحث هاتين الناحيتين يقتضينا أن نلقى نظرة تاريخية عاجلة على النقد العربى فى عصوره الأولى التى سبقت القرن الخامس الهجرى ، وعلى المراحل التى تدرج فيها التأليف فى ذلك النقد حتى ظهر ناضجاً متعمقاً على يد عبد القاهر ، وعلى الثقافات المتنوعة التى ظهرت آثارها فى منازع مؤلفى النقد العربى — ولا سيما فى القرنين الثالث والرابع الهجريين .

---

(١) راجع الفصل الأول من هذا الكتاب .

(٢) من النواحى التى يعنى بها التفكير الحديث ، والتى لا بد من اعتبارها فى « نظرية الأدب » (Theory of Literature) درس الصلة بين الإنتاج الأدبى وشخصية صاحبه ؛ والانتفاع بدراسات العقل الواعى والعقل الباطن فى فهم تنوع ذلك الإنتاج ، وكشف مصادره ؛ والتنبه إلى اختلاف منازع الأدباء بين خارجى وباطنى intrevert, extravert ومنها كذلك تفصيل نواحى التأثير الأدبى: بين إدراكى cognitive وانفعالى emotional وذوقى aesthetical ، وتقرير المدى الفنى الذى ينبغى أن يتجه إليه كل نوع من هذه الأنواع . ومنها كذلك دراسات أنواع الصور الذهنية من حركية وسمعية وبصرية ، والتنبه إلى آثار غلبة نوع منها فى إنتاج الشاعر ، أو فى نقد الناقد . ومنها دراسات الأصوات والألفاظ ، وما يكون لها منفردة ومجتمعة من تأثير وإيحاء ، وما يكون بينها وبين معانيها من تناسب وتوافق .

هذه وغيرها نواح لم يطرقها عبد القاهر — أو طرق بعضها لماما — ؛ وليس يصح فى طبيعة الأشياء أن ننتظر منه — ومن سابقيه أو معاصريه — معالجة علمية شافية لها ، فتلك مسائل كشف عن أهميتها تقدم العلم ، وتعاون الدراسات المختلفة فى العصر الحديث .

ولقد كان مما يعين على هذه المهمة أن توجد لدينا مراجع تجمع متون النقد العربى ، أو تدرس تطوره فى عصوره المتعاقبة ، على نسق ماعمله سانتسبرى (G. S. Saintsbury) — مثلا — فى كتابيه (Loci Critici) و (History of Criticism & Literary Taste in Europe) ولكن هذه الناحية فى الدراسات العربية لا تزال تنتظر جهداً وتحقيقاً .

غير أن بين أيدينا دراسات لبعض المحدثين متنوعة المنازع سنستعين بها على إظهار المعالم البارزة فى النقد العربى قبل عصر عبد القاهر ، مشيرين إليها فى مواضعها .

(ا) ليس هنالك من شك فى أن النقد الأدبى وجد فى الجاهلية العربية[1] هينا يسيراً ملائما لروح العصر وللشعر العربى نفسه ، قائما كالشعر على الانفعال والتأثر ، ولم تكن له بطبيعة الحال أسس أو أصول مقررة . حتى إذا جاء القرن الأول الهجرى اتسع أفق النقد ، وتنوعت رجاله وجنح إلى شىء من الدقة ، وحاول أن يحدد بعض خصائص الصياغة والمعانى ، وتأثر شيئا ما بروح البناء والتأسيس التى سادت فيما كان يجدّ أمام المسلمين من شئون التشريع . وما كاد القرن الأول ينتهى حتى ارتقى النقد ارتقاء محمودا ، وكثرت بيئاته فى البادية والحواضر الإسلامية ، وتعمق الناس فهم الأدب ووازنوا بين شعر وشعر ، وبين شاعر وآخر ، وتعرفوا المذاهب الأدبية ، وظهرت أول إشارة فى تاريخ النقد العربى إلى أن الشعراء طبقات .

(ب) ولكن الحياة الإسلامية الجديدة خلقت فى التفكير العربى فى القرن الثانى طائفتين كان لهما شأنهما فى النقد : هما اللغويون والنحويون ، من أمثال أبى عمرو بن العلاء ، ويونس بن حبيب ، والأصمعى ، وأبى عبيدة ، والمفضل الضبى . وقد سلك هؤلاء لونا جديدا من النقد تشعبت بحوثه وتنوعت ، وعرفت له مقاييس وأصول . وفى هذا العهد بدأ التأليف فى ألوان من الدراسات النقدية ، فظهر كتاب « طبقات الشعراء » لمحمد بن سلام الجمحى ، (الذى عاش فى أواخر القرن الثانى وأوائل الثالث — مات سنة ٢٣١ هـ) والذى طرق فكرة الشعر الموضوع ، وبرهن على وجود الوضع بأدلة عقلية ونقلية ، ثم خلص إلى فكرته الرئيسية فى الكتاب ؛ وهى الحديث عن الشعراء ، وتقسيمهم إلى طبقات ، متناولا فى ثنايا ذلك بعض الظواهر الأدبية وتعليلها ، من مثل أثر البيئة فى لين اللسان أو غلظه ، وفى رقة

---

(١) حاول (المرحوم) طه أحمد إبراهيم — فى محاضرات ألقاها بكلية الآداب بالقاهرة — أن يتتبع تطور النقد العربى منذ جاهليته — وقد وصل فى محاولته إلى القرن الرابع الهجرى — حيث الآمدى والقاضى والجرجانى — وقد طبعت هذه المحاضرات — بعد وفاته تحت عنوان « تاريخ النقد الأدبى عند العرب من العصر الجاهلى إلى القرن الرابع الهجرى » . طبعة لجنة التأليف سنة ١٩٣٧ .

الشعر أو خشونته ، ومن مثل قلة الإنتاج الشعرى فى بعض البيئات وكثرته فى بعضها الآخر .

(ج) أما القرن الثالث فقد كان خصبا حقا بالرجال والأفكار ؛ فقد انضمت فيه إلى الجداول العربية الأصيلة من التفكير جداول أخرى من المعارف الأجنبية ، كان لها أثرها فى تشعب نواحى النقد . وفى اختلاف الأمزجة وتنوع ذهنيات المؤلفين ، فمن لغويين إلى أدباء ، إلى علماء أخذوا نصيبا يسيرا من المعارف الأجنبية ، إلى آخرين تأثروا كل التأثر بما نقل عن اليونان . و ومن أهم الكتب التى تصور هذه الاتجاهات كتاب «الكامل» للمبرد ، و«رسالة البديع » لابن المعتز ، و « الشعر والشعراء » لابن قتيبة ، و « البيان والتبيين » للجاحظ و « نقد الشعر » و « نقد النثر » لقدامه . فإنك إذا طالعت — مثلا — كتاب الكامل لمحمد بن يزيد المبرد الأزدى (٢١٠ — ٢٨٥ هـ) — وجدت نفسك أمام طائفة كبيرة من النصوص العربية المأثورة ، التى كانت تعجب الذوق العربى الخالص فى تلك العصور ، ووجدت المؤلف — الأديب اللغوى النحوى — يعالج هذه النصوص على طريقته العربية ، فيشير إلى ما فيها من « اختصار مفهم ، أو إطناب مفخم ، أو لمحة دالة » ، ويأتى بالأمثلة الكثيره على « ألفاظ العرب البينة القريبة المفهمة الحسنة الوصف ، الجميلة الرصف » ؛ وعلى « ما يفضل لتخلصه من التكلف وسلامته من التزيد وبعده من الاستعانة . ثم يسوق الأمثلة على «ما يستحسن لفظه ويستغرب معناه ويحمد اختصاره» ، وعلى مايستحسن إنشاده من الشعر «لصحة معناه ، وجزالة لفظه ، وكثرة تردد ضربه من المعانى بين الناس» . ويعقد المؤلف بابا طويلا[1] يذكر فيه « بعض ما مر للعرب من التشبيه المصيب ، والمحدثين بعدهم » ، ويعلق على الأمثلة على طريقته الخاصة ، محاولا فى ثنايا ذلك أن يلم إلماما مختصراً ببعض النواحى النظرية من التشبيه ، فيقول مثلا : « واعلم أن للتشبيه حدا ، فالأشياء تشابه من وجوه ، وتباين من وجوه فإنما ينظر إلى التشبيه من حيث وقع ، فإذا شبه الوجه بالشمس فإنما يراد الضياء والرونق ، ولا يراد العظم والإحراق » . . (ص ٤٧ الكامل ج ٢٠) ويقول : « والتشبيه جار كثيراً فى كلام العرب ، حتى لو قال قائل هو أكثر كلامهم لم يبعد . قال الله عز وجل — وله المثل الأعلى — (الزجاجة كأنها كوكب درى) وقال (طلعها كأنها رؤوس الشياطين) . . (الكامل ص ٦٩ ج ٢٠) ،

ويقول : « العرب تشبه على أربعة أضرب ؛ فتشبيه مفرط ، وتشبيه مصيب ، وتشبيه

---

(١) باب ٤٧ من الجزء الثانى من كتاب الكامل لأبى العباس المبرد — طبعة المكتبة التجارية ١٣٥٥ هـ .

مقارب ، وتشبيه بعيد يحتاج إلى التفسير ولا يقوم بنفسه ، وهو أخشن الكلام ... ومن التشبيه القاصد الصحيح قول النابغة » :

وعيد أبي قابوس فى غير كنهه أتانى ودونى راكس فالضواجع
فبت كأنى ساورتنى ضئيلة من الرقش فى أنيابها السم ناقع
يسهد من نوم العشاء سليمها لحلى النساء فى يديه قعاقع
تناذرها الراقون من سوء سمها تطلقه طورا وطورا تراجع
فهذه صفة الخائف المهموم .. » (الكامل ٨٧ — ٨٩ ج ٢)

هذا — إذن — لون من ألوان معالجة النصوص العربية ونقدها فى المرحلة الأولى من مراحل التأليف[١] . فإذا ما انتقلنا إلى ابن قتيبة (٢١٣ — ٢٧٦ هـ) فى كتابه « الشعر والشعراء » وجدنا عالما من طراز آخر يقول عن كتابه : «هذا الكتاب ألفته فى الشعر ، أخبرت فيه عن الشعراء ، وأزمانهم ، وأقدارهم ، وأحوالهم فى أشعارهم وقبائلهم وأسماء آبائهم ... وعما يستحسن من أخبار الرجل ويستجاد من شعره ، وماأخذته العلماء عليهم من الغلط والخطأ فى ألفاظهم ، وما سبق إليه المتقدمون فأخذه عنهم المتأخرون ؛ وأخبرت فيه عن أقسام الشعر وطبقاته ، وعن الوجوه التى يختار الشعر عليها ويستحسن لها ... » ، وقد تدبر الشعر فوجده أربعة أضرب — حسب الحسن والجودة فى لفظه ومعناه ، ومثل لكل ضرب من هذه ، وقسم الشعراء على حسب ما فيهم من تكلف أوطبع ، وبين أن للشعر دواعى تحث البطىء وتبعث المتكلف : منها الشرب ، ومنها الطرب ، ومنها الطمع ، ومنها الغضب ، ومنها الشوق . وللشعر أوقات يبعد فيها قريبه ، ويستصعب فيها رِيضه ، ولا تعرف لذلك علة إلا من عارض يعرض على الغريزة[٢] ، وللشعر كذلك أوقات يسرع فيها أتيه ، ويسمح فيها أبيُّه .

وبعد أن يفرغ ابن قتيبه من مقدمته هذه يأخذ فى غرضه الرئيسى وهو الكلام عن الشعراء وترجمة حيواتهم .

---

(١) يقول أحمد أمين فى كلامه عن الكامل « خير كتاب وصل إلينا من تراث ذلك العصر ، يمثل شيئين هامين ؛ يمثل الثقافة العربية فى عناصرها المختلفة ، ويمثل طريقة المعلمين فى ذلك العصر لتلك الثقافة ، ومنهج التأليف فيها » . (ص ٣٣١/٣٣٢ ضحى الإسلام ج ١ ط ٣) .

(٢) لاحظ تنبيه ابن قتيبة لبعض نواحى السيكلوجية فى الشعر كتوقفه على دواع نفسية خاصة ، وتأثره بما يعرض على الغريزة ، فيجعلها فياضة ، أو عصية متكلفة .

وأما الجاحظ (١٦٠ ؟ — ٢٥٥) فلعله أهم شخصية من شخصيات القرن الثالث الهجرى تعنينا فى بحثنا الحاضر ، وذلك لأنه — إلى جوانبه الأخرى — قد استطاع أن يتصور موضوع البيان العربى فى صورة دراسة واسعة تعالج على شىء من الأسس النظرية ، وتحشد لها النصوص ، ويستعان عليها بنتف من آراء الأمم الأخرى فى الموضوع . وأنت على الرغم من طريقة الجاحظ الاستطرادية ، وعلى الرغم من أنه لم يَبْنِ دراسته على نظرية بعينها يناقشها ويطبقها ، فإنك تتبين فى كتابه « البيان والتبيين » تنبها إلى النواحى العامة التى لا بد من اعتبارها فى دراسة البيان — لا سيما ما اتصل منه بالجماهير كالخطابة والجدل والمحاجة بين أرباب النحل — وقد بحث الجاحظ فيما بحث طبيعة اللغة وعلاقة الألفاظ والمعانى وصفات الكلام المبين ، وما يعرض له من وضوح وغيره ، ومن إيجاز وإطناب ؛ وفصل القول فى مخارج الحروف وصحتها وسلامتها من العيوب ؛ وصوَّر الهيئة التى يجب أن يكون عليها الخطيب فى مظهره وإشاراته وطرق تعبيره . إذن « العرب لم يخطئوا حين عدوا الجاحظ مؤسس البيان العربى ، وليس ذلك لأنه وصل بجهده الخاص إلى قاعدة بيانية بعينها ، فشخصيته القوية تكاد تكون معدومة فى كتابه (البيان والتبيين) ، ولكن لأنه جمع فى هذا الكتاب طائفة من النصوص توضح لنا توضيحا حسنا كيف كان العرب يتصورون البيان فى القرن الثانى والنصف الأول من القرن الثالث ، وتعطينا صورة مجملة لنشأة البيان العربى إن لم تسمح لنا بتأريخ هذه النشأة . »[١]

والجاحظ — وإن لم يكن بينه وبين عبد القاهر نسب فى المنزع الفكرى النقدى — وإن لم يكن عبد القاهر قد تأثر به تأثرا ظاهرا فى نظريته فى أسرار البلاغة — فإنه يجتمع وعبد القاهر فى أن كليهما نظر إلى الموضوع نظرة علمية واسعة « وإذا كان الجاحظ هو واضع أساس البيان العربى حقا ، فعبد القاهر هو الذى رفع قواعده وأحكم بناءه »[٢] .

على أن هناك منزعا آخر من منازع التفكير النقدى فى القرن الثالث نلم به هنا إلمامة خفيفة إتماما لتصوير هذا القرن — على أن نعود إليه فى القسم التالى (٥) من البحث إذ أنه أثر من آثار اتصال الثقافة العربية بالثقافة اليونانية[٣] فى ذلك العصر .

---

(١) راجع « البيان العربى من الجاحظ إلى عبد القاهر » بحث وضعه بالفرنسية « طه حسين » وترجمه إلى العربية عبد الحميد العبادى ، ونشر تمهيدا لكتاب نقد النثر لقدامة . طبعة لجنة التأليف — القاهرة ١٩٤٠ — ص ٣ . .

(٢) المرجع السابق ص ٣٠ .

(٣) يذهب العبادى إلى أن ما وصل إلينا من مصنفات قدامه يدل على تأثره الشديد بالثقافات الأربع التى كانت تقوم عليها يومئذ المدنية الإسلامية — العربية والفارسية واليونانية والهندية .
(راجع « تحقيق حياة قدامه » . كتاب نقد النثر ص ٣٨) .

ألف قدامة بن جعفر (٢٧٥ — ٣٣٧ هـ) — فيما أُلِّف — كتابين أحدهما فى « نقد الشعر » والآخر « نقد النثر » ، (على خلاف فى نسبة الثانى إليه) ، ذكر فى أولهما أنه لم يجد أحداً وضع فى نقد الشعر وتخليص جيده من رديئه كتابا ، مع أن الناس يخبطون فى ذلك منذ تفقهوا فى العلوم ، وقليلا ما يصيبون .

لهذا عالج هو الموضوع على طريقة ظاهرة التأثر بتفكير أرسطو ، فنظر إلى الشعر باعتباره صناعة ؛ ومن شأن الصناعات أن يكون لها طرفان أحدهما غاية الجودة والآخر غاية الرداءة ، وحدود بينهما تسمى الوسائط . والمعانى للشعر بمنزلة المادة لموضوعه . والشعر فيها كالصورة ؛ وعلى الشاعر أن يتوخى البلوغ من التجويد فى ذلك إلى الغاية المطلوبة ، وليس عليه حرج أن يناقض نفسه فى قصيدتين أو كلمتين ، بل — على العكس — ذلك عند قدامة يدل على قوة الشاعر فى صناعته واقتداره عليها . ثم راح « قدامة » على هذا الأساس يعالج نعت اللفظ ، ونعت الوزن ، ونعت القوافى ، ونعت أغراض الشعر من مديح وهجاء ومراث ، ثم نعت التشبيه والوصف ، والنسيب ، ثم نعوت المعانى الشعرية على العموم . وبعد أن أتى على كل ذلك فصَّل القول فى عيوب الشعر على نفس النظام الذى رسمه .

أما نقد النثر فإنه يبدؤه بالإشارة إلى نواحى النقص فى كتاب الجاحظ ، من أنه لم يوف وصف البيان ، ولا أتى على أقسامه فى هذا اللسان ؛ فراح قدامة يتكلم عن البيان ، والقياس ، والعبارة ، وما يندرج تحتها من الاستعارة والأمثال وغيرها ، فى طريقة تذكرنا حقا خطابة أرسطو .

(د) وتصل حركة النقد الأدبى العربى ذروتها فى القرن الرابع الهجرى ، حيث تتسع دائرة التاريخ الأدبى ، وتصنيف الشعراء إلى طبقات ، ويزداد الاهتمام ببحث موضوع التعبير الشعرى ، ومناقشة خصائص الأسلوب القرآنى . فأما حركة التاريخ الأدبى فقد بلغت قمتها على يد أبى الفرج (المتوفى سنة ٣٥٦هـ) فى التراجم الأدبية التى جمعها فى كتابه « الأغانى » . وأما تحليل البواعث الشعرية وتبويبها فيمثل التقدم فيه كتاب « ديوان المعانى » لأبى هلال العسكرى (المتوفى سنة ٣٩٥هـ) . وتتجلى موازنة أعمال الشعراء فى كتاب « الموازنة بين الطائيين » للآمدى (المتوفى سنة ٣٧١هـ) — ويتمثل امتزاج البحوث البلاغية التى بدأها قدامة وابن المعتز — والبحوث القائمة على الذوق الأدبى فى كتاب « الصناعتين » لأبى هلال . وأهم كتاب يمثل دراسة خصائص الأسلوب القرآنى هو كتاب « إعجاز القرآن » للقاضى الباقلانى (المتوفى سنة ٤٠٣هـ) .

وبحسبنا — لبحثنا الحاضر — أن نقف وقفة قصيرة عند اثنين من هؤلاء المؤلفين : أحدهما القاضى أبو الحسن على بن عبد العزيز الجرجانى «حسنة جرجان ، وفرد الزمان ، ونادرة الفلك ، وإنسان حدقة العلم ، وفارس عسكر الشعر[١] . . . » وهو يهمنا من أكثر من ناحية ؛ فالرواية تذهب إلى أن الشيخ عبد القاهر الجرجانى كان « قد قرأ عليه[٢]، واغترف من بحره ، وكان إذا ذكره فى كتبه تبخبخ به وشمخ بأنفه بالانتماء إليه »[٣] . وهو من جهة أخرى قد طرق فى مقدمة كتابه « الوساطة » نواحى تمت إلى نظرية عبد القاهر بنسب ؛ فقد حلل الإنتاج الشعرى وبيّن العناصر اللازمة لهذا الإنتاج من طبع ورواية وذكاء ودربة[٤]، وتوسع فى شرح اختلاف الطبائع وما يحدثه ذلك الاختلاف من أثر فى الشعر ، فسلاسة اللفظ تتبع سلاسة الطبع ، ومن شأن البداوة أن تحدث شعراً جافاً باديا ، ولا أدل على ذلك من أن عديا — وهو جاهلى — أسلس من الفرزدق ورؤبة — وهما آهلان — لملازمة عدى الحاضرة . « وترى رقة الشعر أكثر ما تأتيك من قبل العاشق المتيم ، والغزل المتهالك ، فإن اتفقت لك الدماثة والصبابة وانضاف الطبع إلى الغزل ، فقد جمعت لك الرقة من أطرافها » . أما التكلف فمعه المقت وللنفس عن التصنع نفرة ، وفى مفارقة الطبع قلة الحلاوة ، وربما كان ذلك سببا لطمس المحاسن كالذى نجده كثيراً فى شعر أبى تمام ، فإنه تعسف فى اقتدائه بالأوائل ، ولم يكتف بذلك بل أضاف إليه طلب البديع ، ولم يرض بهاتين الخلتين حتى اجتلب المعانى الغامضة وقصد الأغراض الخفية ، فصار هذا الجنس من شعره إذا قرع السمع لم يصل إلى القلب إلا بعد إتعاب الفكر ، وكد الخاطر ، والحمل على القريحة ؛ فإن ظفر به من بعد العناء والمشقة فتلك حال لا تهش فيها النفس للاستمتاع بحسن ، أو الاستلذاذ بمستظرف .

هذا — إذن — لون من ألوان التفكير فى الأدب صوره أبو الحسن الجرجانى تصويراً يكاد يذكرنا المنزع السيكلوجى الحديث فى تحليل المواهب عامة ، ومواهب الأديب خاصة .

---

(١) ص ٣ جـ ٤ « يتيمة الدهر » للثعالبى المتوفى سنة ٤٢٩ هـ طبعة الصاوى .

(٢) أشار عبد القاهر أكثر من مرة فى كتابيه إلى الشيخ أبى الحسن وآرائه . ولا نستطيع أن نحدد بالضبط سن عبد القاهر عندوفاه أبى الحسن ، ولكننا نستطيع أن نكون فكرة ما إذا لاحظنا أن أبا الحسن توفى سنة ٣٩٢ هـ وأن عبد القاهر توفى سنة ٤٧١ هـ أو ٤٧٤ ، فبين وفاتيهما حوالى ثمانين سنة . وإذن فلعل عبد القاهر كان فى حوالى العاشرة من عمره حين اتصل بشيخه وقرأ عليه . على أن مسألة الاتصال الشخصى هذه تتعرض لشىء من الشك إذا أخذنا بالرواية الأخرى التى تجعل وفاة أبى الحسن سنة ٤٦٦ فى نيسابور لا سنة ٣٩٢ فى الرى .

(٣) ص ١٦ جـ ١٤ « معجم الأدباء » لياقوت — طبعة الرفاعى .

(٤) راجع الفصل الثانى من الكتاب الحاضر .

على أن هناك — فى مقدمة أبى الحسن — لونا آخر متمماً لهذا ، وهو طريقة التذوق الأدبى ، فالمؤلف يورد لك النصوص العربية المتفق على جمالها ، ثم يقول لك : « تأمل كيف تجد نفسك عند إنشاده ، وتفقد ما يتداخلك من الارتياح ، ويستخفك من الطرب إذا سمعته ، وتذكر صبوة إن كانت لك تراها ممثلة لضميرك ، ومصورة تلقاء ناظرك[١] .

وقد لاحظنا فيما مضى من البحث كيف تطورت هـذه الطريقة على يد عبد القاهر حتى أصبح يعول عليها فى كثير من المواطن الذوقية .

وإذن — فنستطيع أن نقول هنا إن أحد التيارات التى أثرت فى التفكير السيكلوجى الذوقى عند عبد القاهر ، إنما انحدر إليه من شيخه ومواطنه أبى الحسن الجرجانى[٢] .

أما المؤلف الثانى الذى نريد أن نقف عنده فهو أبو هلال العسكرى ، ويهم[٣] بحثنا الحاضر من كتبه بصفة خاصة « كتاب الصناعتين الكتابة والشعر » فهو مرجع من مراجع النقد المهمة فى القرن الرابع الهجرى ، حاول صاحبه فيـه أن يسد ما لاحظه من النقص فى الكتب المصنفة فى النقد[٤] ، وأن يعرض الموضـوع عرضاً شاملا منظما مقروناً بالشواهد والنصوص ؛ فعالج موضوع البلاغة وذكر حدودها وشرح وجوهها ؛ وعقد باباً لتمييز الكلام جيده من رديئه ، وخصص لشرح البديع — والإبانة عن وجوهه وحصر أبوابه وفنونه — باباً فى خمسة وثلاثين فصلا .

ومن أبواب الكتاب — القريبة الصلة ببحث « أسرار البلاغة » لعبد القاهر — الباب السابع فى التشبيه (وفيه فصلان : الفصل الأول فى حد التشبيه وما يستحسن من منثور

---

(١) راجع مقدمة كتاب « الوساطة » طبعة العرفان — ولا سيما الصفحات من ١٩/٢٣ .

(٢) مما ينير جانبا من جوانب البحث الحاضر تتبع الحركة الفكرية والنقدية فى أقاليم ما وراء العراق فى القرون الهجرية الثالث والرابع والخامس . فالظاهر أن لعلماء الإسلام فى تلك البقاع طابعا فكريا خاصا أشار إليه بعض المؤلفين السابقين كصاحب « صبح الأعشى » .

(٣) الحسين بن عبد الله بن سهل ... أبو هلال اللغوى العسكرى — من خوزستان — « وكان الغالب عليـه الأدب والشعر ، وله فى اللغة كتاب سماه بالتلخيص ، وهو كتاب مفيد ، وكتاب صناعتى النظم والنثر ، وهو أيضا كتاب مفيد جدا » ... وكتاب معانى الأدب وكتاب العمدة . . ألخ . (راجع معجم الأدباء لياقوت طبعة الرفاعى المجلد الثامن من ٢٥٨ — ٢٦٧) .

(٤) يذكر المؤلف تخليط الأعلام فى هذا الفن ، وقلة الكتب المصنفة فيه ، ويذكر أن أكثرها وأشهرها كتاب البيان والتبيين للجاحظ « وهو لعمرى كثير الفوائد ... لما اشتمل عليه من الفصول الشريفة ، والخطب الرائعة والأخبار البارعة ، وما حواه من أسماء الخطباء والبلغاء وما نبه عليه مقاديرهم فى البلاغة والخطابة . . إلا أن الإبانة عن حدود البلاغة ، وأقسام البيان والفصاحة مبثوثة فى تضاعيفه . . ضالة بين الأمثلة لاتوجد إلا بالتأمل الطويل . فرأيت أن أعمل كتابى هـذا مشتملا على جميع ما يحتاج إليه فى صنعة الكلام نثره ونظمه ... » ص ٥ كتاب الصناعتين طبعة الآستانة .

الكلام ومنظومه ، والفصل الثانى فى البيان عن قبح التشبيه وعيوبه) .

عرّف المؤلف التشبيه وذكر الأوجه التى يقع عليها ، ثم راح يبين أن أجود التشبيه وأبلغه ما يقع على أربعة أوجه : أحدها إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما يحس ، كقول الله عز وجل : «والذين كفروا أعمالهم كسراب بقيعة يحسبه الظمآن ماء» .. والوجه الآخر إخراج ما لم تجربه العادة إلى ما جرت به العادة كقوله تعالى : « إنما مثل الحياة الدنيا كماء أنزلناه من السماء .. » ، والوجه الثالث إخراج ما لا يعرف بالبديهة إلى ما يعرف بها ، كقوله تعالى : « كأنهم أعجاز نخل خاوية .. » ، والوجه الرابع إخراج ما لا قوة له فى الصفة على ما له قوة فيها . كقوله عز وجل : « وله الجوار المنشآت فى البحر كالأعلام» .

ويبين المؤلف بعد هذا أن الطريقة المسلوكة فى التشبيه والنهج القاصد فى التمثيل عند القدماء والمحدثين هى تشبيه الجواد بالبحر والمطر .. والسهم الماضى بالسيف . . . « والتشبيه يزيد المعنى وضوحا ويكسبه تأكيداً ، ولهذا ما أطبق جميع المتكلمين من العرب والعجم عليه ، ولم يستغن أحد منهم عنه . وقد جاء عن القدماء وأهل الجاهلية من كل جيل ما يستدل به على شرفه وفضله وموقعه من البلاغة بكل لسان » ، ثم يعقب المؤلف ذلك بحوالى ثلاثة عشر مثالا من أمثلة التشبيه ينقلها عن صاحب كليلة ودمنة كقوله : الدنيا كالماء الملح كلما ازددت منه شربا ازددت عطشاً . ثم يذكر أن التشبيه فى جميع الكلام يجرى على وجوه : «منها تشبيه الشىء بالشىء صورة : مثل قول الله عز وجل : « والقمر قدرناه منازل حتى عاد كالعرجون القديم » أخذه ابن الرومى فقال فى ذم الدهر :

تأتى على القمر السارى نوائبه حتى يرى ناحلا فى شخص عرجون

وأين يقع هذا من لفظ القرآن ! » الخ .

أما القبح فى التشبيه فإنما يجىء إذا كان التشبيه على خلاف ما وصف فى أول الباب من إخراج الظاهر فيه إلى الخافى ، والمكشوف إلى المستور ، والكبير إلى الصغير .

وأما الباب التاسع فقد شرح فيه البديع فى خمسة وثلاثين فصلا — كل فصل منها يحتوى نوعا — وفى هذه الأنواع يقول : « فهذه أنواع البديع التى ادعى من لا روية له ولا رواية عنده أن المحدثين ابتكروها ، وأن القدماء لم يعرفوها ، وذلك لما أراد أن يفخم أمر المحدثين .. وقد شرحت فى هذا الكتاب فنونه ، وأوضحت طرقه ، وزدت على ما أورده المتقدمون ستة أنواع .. وشذبت على ذلك فضل تشذيب » (٢٠٤ — ٢٠٥ الصناعتين) .

وأول هذه الأنواع الاستعارة التى هى « نقل العبارة عن موضع استعمالها فى أصل اللغة

إلى غيره لغرض . وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه ، أو تأكيده والمبالغة فيه ، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ ، وهذه الأوصاف موجودة فى الاستعارة المصيبة ؛ ولولا أن الاستعارة المصيبة تتضمن مالا تتضمنه الحقيقة من زيادة فائدة لكانت الحقيقة أولى منها استعمالا .. » وبعد أن يشرح المؤلف بعض الأمثلة يقول : « وفضل هذه الاستعارة وما شاكلها على الحقيقة أنها تفعل فى نفس السامع ما لا تفعل الحقيقة » ، (ص ٢٠٦) ثم يروح يتتبع شرح هذا المبدأ وتطبيقه على كثير من الاستعارات الواردة فى القرآن وفى كلام العرب ، وكلام النبى (ص) والصحابة ، ونثر الأعراب ، وفصول الكتّاب ، وأشعار الشعراء فى حوالى ثلاثين صفحة من كتابه ؛ حتى إذا وصل إلى قبيح الاستعارات وبعيدها مثّل له ، ووقف وقفة خاصة عند أبى تمام فأشار إلى أنه أكثر من هذا الجنس اغتراراً بما سبق منه فى كلام القدماء ، فأسرف ، فنُعى عليه ذلك وعيب به ، وتلك عاقبة الإسراف . « وقد جنى أبو تمام على نفسه بالإكثار من هذه الاستعارات وأطلق لسان عايبه ، وأكد له الحجة على نفسه . واختيارات الناس مختلفة بحسب اختلاف صورهم وألوانهم » . (ص ٢٣٧ صناعتين) .

هذا نموذجان من كتاب « الصناعتين » يبينان كيف عالج « العسكرى » بعض نواحى النقد والبلاغة . وقد اخترناهما لصلتهما القريبة — كما أشرنا — ببحث عبد القاهر .

ظاهر — إذاً — مما أوردناه أن التفكير السيكلوجى فى النقد كان موجوداً عند مؤلف آخر — غير القاضى الجرجانى — فى القرن الرابع الهجرى ، بل إن هذا المؤلف نفسه (العسكرى) يبنى تصوره لفضل الاستعارة على فكرة التأثير النفسى . وهى الفكرة التى قام عليها كتاب عبد القاهر ولكنّ بين المؤلفين فرقا ظاهراً ، له دلالته ؛ ذلك أن العسكرى قليل التوسع فى النواحى النظرية ، كثير الحفل بالشواهد والنصوص ، وبالموازنة بين بعضها وبعض ؛ أما « عبد القاهر » فعلى العكس من هذا تهمه النظرية أولا ، يتعهدها بالشرح والتقرير والاعتراض والرد ، ثم يجلب النّص ليؤيد وجهة النظر . وهو إلى ذلك شديد الحرص على الاستعانة بالقارئ وذوقه ، وما يستخفه من ارتياح وطرب ؛ فى حين أن « العسكرى » لا يعدو فى شرح أمثلته أن الاستعارة فى كل منها أبلغ من الحقيقة ، فقول الله تعالى : « إنا لما طغى الماء حملناكم فى الجارية » حقيقته علا وطما .. والاستعارة أبلغ ، لأن فيها دلالة القهر ، وذلك أن الطغيان علو فيه غلبة وقهر .. » .

(هـ) ولكن « القاضى الجرجانى » و « أبا هلال العسكرى » ليسا إلا اثنين من

مجموعة الاختصاصيين الذين تكشّف عنهم القرن الرابع فى حركة النقد الأدبى . ولا يزال إنتاج هذا القرن فى الناحية النقدية فى حاجة إلى البحث والتقدير ، ولقد حاول باحث غربى (هو فون جرنباوم[١]) أن يتتبع تيارات النقد المختلفة فى ذلك القرن ، وأن يكشف القواعد الأساسية التى عالج بها العرب موضوعهم بأنها غير دقيقة ؛ وزعم أن النقاد العرب قلما وقفوا ليبرروا أحكامهم ، وأن نظرية النقد لم تكن قد تطورت عندهم إلى درجة علمية ، وأن قاموس النقد عندهم لم يكن قد اتضح وتحدد بعد . ومع ذلك فقد وجد من المستطاع أن يبوب مقاييس النقد العربى فى ذلك القرن خمسة أبواب : أحدها الاعتراضات اللغوية ، والثانى الاعتراضات الأسلوبية ، والثالث النقد القائم على التاريخ الأدبى ، والرابع الاعتراضات السكلوجية ، والخامس الاعتراضات الموجهة إلى المعنى .

فصّل الباحث هذه الأبواب ومثل لها ، ثم ختم بحثه بتقدير أخير للجهود النقدية فى ذلك القرن ، بين فيه أن القرن الرابع الهجرى كان قرن الاختصاصيين الذين هجروا التعميم غير العلمى ، واهتموا بمعالجة التفاصيل ونقد النصوص ، وبذلك هيأوا السبيل لأصحاب العقول العظيمة الذين قفوا على آثارهم ؛ ومن بين أصحاب العقول هؤلاء موضوع بحثنا — عبد القاهر الجرجانى . وهذه فكرة تتفق والاتجاه الذى يتجهه بحثنا من اعتبار القرون الأربعة الهجرية الأولى مرحلة النشوء والشباب فى حياة النقد العربى ، واعتبار عصر عبد القاهر مرحلة النضج والرشد الفكرى فى تلك الحياة . فالذوق العربى فى نظرنا قد جارى سنة الطبيعة ، فترقى من طور البساطة بما جد عليه من عوامل الرقى الاجتماعى والفكرى ، إذ اتسعت رقعة الدولة ، وتطورت أنظمتها فى الحكم والحياة ، وتنوعت العناصر المؤلفة لشعوبها ، والتيارات المكونة لثقافتها ، وتحضرت أساليب لهوها ومتعتها الفنية . وعلى هذا ارتقى الذوق العربى فى الفن — كما اقتضت سنة العمران — من مجرد الانفعال والاستحسان ، إلى مراتب التذوق المنظم القائم على تعرف علل التأثر وأسبابه . ثم بدأت الروافد المختلفة تمد ذلك الجدول الطبيعى الجارى وتزيد فى تياره ، فكان من هذه الروافد نهضة جمع اللغة ورواية الشعر فى القرن الثانى الهجرى ، وكان أن اهتم النقاد بنواح موضوعية ، تقوم على اعتبارات من صحة اللغة ومجاراة أساليبها التقليدية . ثم صحبت هذه — بل سبقتها فى الأهمية — نهضة الدراسات

---

(١) Arabic Litèrary Criticism in the 10th. cent. A. D. «by Gustave von grunebaum (Sch. for Iranian Studies. J. of the American Oriental Society, Number I, Vol. 61, March 1941. pp. 51-57.

القرآنية ، وتفهم نواحى الإعجاز فى القرآن ، وتبين ما بين فن القرآن والفنون الأدبية الأخرى من صلات . وأخذت طوائف الشعوب الإسلامية من عرب وغيرهم تتفاعل فى تفكيرها وثقافتها وتبغ فى الأدب العربى طوائف من غير أهله كانت لهم أذواقهم الموروثة . وخلقت شئون السياسة والأحزاب والعصبيات جماعات من الشعراء والخطباء والكتاب تخصصت فى فنونها ، ودفعت بها نحو الكمال الفنى . حتى إذا ما جاء القرن الثالث — وكان الفكر العربى قد وصل إلى مرحلة التأليف المنظم فى مختلف الفروع — انضم إلى الروافد المختلفة رافد الثقافة اليونانية وفلسفتها وما ترجم إلى العربية من كتب المعلم الأول . ثم جاء القرن الرابع فأنجب الاختصاصيين الذين عالجوا نواحى من موضوع النقد وحشدوا لها النصوص . وبهذا تكاملت أدوات البحث الذوقى والنظرى فى الموضوع ، وتهيأ الجو لأصحاب العقول العظيمة من أمثال عبد القاهر .

دراستنا — إذن — لهذا القسم من البحث توصلنا إلى نتيجة لها مغزاها فى الموضوع وهى أن جهود عبد القاهر ونظرياته كانت استمراراً وتنظيما للجهود العربية النقدية التى تعهدتها ونمتها الحياة الإسلامية الجديدة . ولكن لهذه النتيجة جانبا لا بد من بحثه — وهو دراسة الأثر الإغريقى فى التفكير العربى النقدى عامة وفى عبد القاهر خاصة .

— ٥ —

هل تأثر عبد القاهر فى بعض نواحى تفكيره البلاغى والنقدى بالثقافة الإغريقية ولاسيما بحوث أرسطو ؟ إن التراث الإسلامى الذى ثقفه عبد القاهر قد خالطته وامتزجت به — منذ نهضة الترجمة فى القرن الثالث الهجرى — وأوائل الرابع — عناصر من فلسفة الإغريق وإنتاجهم الفكرى . وهذه العناصر كانت قد وجدت طريقها إلى الشرق قبل ظهور الإسلام، واستقرت فى مراكز الثقافة فى الشام والعراق وفارس ، ووجدت من السريان أدوات لنقلها إلى لغتهم أولا ، فلما ظهر الإسلام وأراد الخلفاء نقل العلوم إلى العربية كان هؤلاء السريان من أبرز من ساهموا فى نقلها من اللغات المعروفة فى ذلك العهد ، وعلى الأخص من اليونانية والسريانية ، وكان طبيعيا أن تأخذ كتب « أرسطو » مكانها الجدير بها فى هذه النهضة الثقافية . ولقد يهمنا أن نقف عند كتابين من هذه الكتب : هما كتاب الشعر (بويطيقا) ، وكتاب الخطابة (ريطوريقا) . والمعروف أن الذى نقل الأول من السريانى إلى العربى أبو بشر متى ابن

يونس[١] «ونقله يحيى بن عدى» وللكندى مختصر فيه[٢]. وأما الثانى فقد قيل إن إسحاق ابن حنين نقله إلى العربية — ونقله إبراهيم بن عبد الله، وفسره الفارابى أبو نصر[٣]. وقد لعبت هذه التراجم العربية دورها لا فى ثقافة المسلمين فحسب، ولكن فى الثقافة الأوربية — أيضا — حتى الحديثة منها. فقد عرف المستشرقون الفرنسيون — مثلا — الترجمة العربية لكتاب الشعر منذ زمن طويل. وقد نشره «مرجليوث» فى انجلترا وعلق عليه فى سنة ١٨٨٧ وبين طريقة الانتفاع به فى تحقيق النص اليونانى. ولكن نقاد الغرب متنبهون إلى بعض نواحى النقص فى الترجمة العربية، فهى كما أشرنا — لم تكن من الإغريقية مباشرة وإنما هى منقولة عن أصل سريانى لم يعثر عليه بعد. ومن الجائز أن تكون الترجمة السريانية نفسها عن الإغريقية غير دقيقة. أضف إلى ذلك أن نظرية التراجيديا التى عالجها أرسطو كانت بعيدة عن عقل السريان والعرب جميعا. وقد ظهرت هذه الناحية الأخيرة فى شرح ابن رشد لكتاب الشعر[٤].

ويظهر أن قدامة بن جعفر (فى أوائل القرن الرابع) لم يكن أسعد حظا مع هذا الكتاب من ابن رشد. أما كتاب الخطابة فقد كان شأنه غير هذا، فالظاهر أن قدامة «كان على إحاطة تامة به، وقد فهم منه كل ما يمكن أن ينتفع به، وطبق فهمه على الشعر العربى» وقد فهمه كذلك ابن سينا «فهماً لا بأس به، وحلله فى الشفا[٥]» تحليلا دقيقا وشديد القرب من الأصل[٦].

---

(١) يقول « Bywatr » أحد محقق النص اليونانى ومترجميه إلى الإنجليزية، فى مقدمة كتابه: « من الواضح أن كتاب أرسطو وجد قراءه فى الشرق، فقد ترجم إلى السريانية فى القرن الثامن (الميلادى) ومن السريانية إلى العربية فى القرن الحادى عشر » ص XXIV. غير أن الوارد فى الكتب العربية أن متى ابن يونس، مات حوالى سنة ٣٣٠ هـ أو بعدها بقليل، وأن يحيى بن عدى مات سنة ٣٦٤ هـ. وإذن تكون الترجمة إلى العربية قد حدثت فى القرن العاشر الميلادى.

(٢) ترجم « خلف الله » و « سلام » كتاب الشعر لأرسطو ترجمة حديثة إلى العربية. وهى الآن تحت الطبع.

(٣) راجع « الفهرست » لابن النديم طبعة مصر ص ٣٤٩ — ٣٥٠.

(٤) "Aristotle on the Art of Poetry" by Bywater(ingram). Oxford 1909. Introduction p. XXXII.

(٥) انتفعنا فى مراجعة هذا التحليل بالمخطوطة الشمسية رقم ٢٦٠٥٣ — مكتبة جامعة فؤاد الأول — وابن سينا يعالج الشعر فى الفن التاسع من الجملة الأولى من المنطق فى ثمانية فصول: الأول فى الشعر مطلقا وأصناف الصفات الشعرية وأصناف الأشعار اليونانية (ص ١٨٧)، والثانى فى أصناف الأغراض الكلية والمحاكاة الكلية التى للشعراء (١٨٨)، والثالث فى الإخبار عن كيفية ابتداء نشوء الشعر وأصناف الشعر (١٨٨) والرابع فى مناسبة مقادير الأبيات مع الأغراض (١٨٩) والخامس فى حسن ترتيب الشعر (١٨٩) والسادس فى أجزاء الطراغوديا (١٩٠) والسابع فى قسمة الألفاظ وموافقتها لأنواع الشعر (١٩١) والثامن فى وجوه تقصير الشعر.

(٦) طه حسين فى « البيان العربى من الجاحظ إلى عبد القاهر ».

وجد هذان الكتابان — إذن — طريقهما إلى الفكر العربى الفلسفى والنقدى ، وظهرت آثارهما فى مناهج التأليف والبحث . فماذا عالج أرسطو فيهما على وجه الإجمال ؟ وماذا كانت النواحى التى يمكن ، فى طبيعة الأشياء أن يثقفها الفكر العربى ويتأثر بها ؟ ثم إلى أى حد تأثر عبد القاهر بهذه النواحى فى كتابه « أسرار البلاغة » ؟ .

(ب) النقطة الرئيسية فى كتاب الشعر لأرسطو هى البحث فى طبيعة التراجيديا (والملحمة والكوميديا) باعتبارها الأنواع الرئيسية من شعر المحاكاة . ومن هذا البحث تتفرع نواح عامة ، فى نظرية الشعر ، وأول هذه النواحى فكرة المحاكاة (أو التقليد) التى كانت شائعة عند الإغريق ، إذ كانوا يعتبرون الفنّ على العموم ضربا من التقليد للأشياء والظواهر والأعمال وإنما تختلف الفنون بعضها من بعض حسب الأداة والغرض والطريقة التى يحدث بها التقليد ولعل هذا الرجوع إلى طبيعة الفن على العموم — مهما اختلفت مظاهره — لون من التفكير لم يكن مألوفا للعرب قبل أن تنقل إليهم بحوث أرسطو . وأقرب المنازع إليه فى التأليف النقدى العربى منزع « عبد القاهر » فقد رأيناه حين يريد توضيح طبيعة الشعر يجلب الرسم والتصوير والنقش وصياغة الجواهر على نحو ما يفعل أرسطو فى هذه النقطة . والظاهر أن هذا الضرب من الفلسفة الذوقية فى الفن لا يوجد إلا حين تتجاوب ضروب التفكير العلمى والفلسفى والفنى فى الأمة .

والناحية الثانية التى يعرض لها كتاب أرسطو هى الكلام على أصل الشعر ، وأن ذلك راجع إلى سببين فى الطبيعة الإنسانية : أحدهما التقليد ، والثانى الحسّ باللحن والنغم والموسيقى ، فالإنسان مفطور على التقليد منذ طفولته ، وهذه الفطرة تميزه من سائر الحيوانات الدنيا . والناس كذلك مفطورون على السرور بالأعمال التى ينتجها التقليد الفنى ، ففى رؤيتها تعلم لشىء ما . وفى التعلم لذة أىّ لذة — لا للفيلسوف فحسب — ولكن لجميع الناس . وأما الحسّ باللحن والنغم فهو كذلك أصيل فى فطرة البشر . وعلى قدر حظ الشاعر من هاتين الموهبتين ، والجهد الذى يبذله فى تحسينهما يكون خلقه للشعر . ولم نجد لهذه الناحية صدى ظاهرا فى التفكير العربى ، وإنما وجدنا نقاد العرب يشغلون ببحث الطبع والتكلف والتصنع ، على أننا نظفر هنا وهناك فى كتابات عبد القاهر بالتنبيه إلى حاسة الشعر . وقد نبهنا على هذا العنصر فى تفكيره وأوردنا بعض الإشارات الدالة عليه .

ويقسم أرسطو الأعمال التى ينصبّ عليها التقليد الفنى — حسب طبائع القائمين بها

— إلى خير وشر ؛ فعنده أن تنوع الطبائع الإنسانية إنما يرجع فى غالب الأمر — إلى هذا الخلاف الأولى . وعلى هذا فالشعر (القصصى) قد يتناول تصوير الناس بصورة خير مما فى الحياة أو شر مما فيها . وهـذه القسمة تنتج لأرسطو الشعر الجدى والشعر الهزلى ، أو شعر المأساة وشعر المهزلة . وما دام العرب لم يعنوا بالفن القصصى فى الشعر ، فليس من المنظور أن تجد هذه التفرقة — فى وضعها الأصلى — سبيلها إلى تفكيرهم النقدى .

على أن بعض الباحثين[1] يذهب إلى « إنه لما كانت الدراما غير معروفة للعرب ، أو لم يكن لها مقابل عندهم ، فقد صرفوا أنواعها إلى ما وجدوه من فنونهم الأدبية قريبا منها فخلطوا التراجيديا بالمديح ، والكوميديا بالهجاء ، وساعدهم على هذا الخلط لغة أرسطو فى تفريقه بين هذين النوعين ، فهو يقول : إن الشعر يبدأ إما شعرا حماسيا أو هجائيا ، ومن الحماسى (أى شعر الملاحم) تنشأ المأساة ، ومن الهجائى تنشأ المهزلة . ويقول فى موطن آخر : إن التراجيديا تقليد لما هو جدىّ وأحسن من الواقع ، والمهزلة تقليد لما هو وضيع وأسوأ من الواقع . وقد ترتب على هذا الفهم الذى اتجه إليه العرب أن كادت الكوميديا الإغريقية تفقد عند العرب خاصيتها فى إثارة الضحك ، وأصبحت هجاء وإقذاعا ، ولم يعد تأثيرها يتوقف على ما قد تثيره من مرح وإمتاع » .

يفرغ أرسطو بعد هـذا لغرضه الرئيسى فى الكتاب ، وهو الكلام على « المأساة » وطبيعتها وأركانها وما يجب أن يتحقق فيها من الوحدات ، والحبكة وشروطها — وما إلى ذلك من التقسيم والتفريع والموازنة بين هذا الفن وغيره من الفنون الشعرية . وهـذا القسم الرئيسى فى الكتاب لا يعنينا من وجهة التفكير العربى عامة ، وعبد القاهر خاصة ، إلا فى نواح منه تدخل تحت ما نسميه « الاعتبارات السيكلوجية فى فهم الفن » . فالشعر يرجع فى أصله إلى عناصر فى الطبيعة الإنسانية كما رأينا ، والمأساة تحدث تأثيرها اللذيذ فى النفس بما تثير من انفعالى الرحمة والخوف ومما تطهر منهما . وفكرة التطهير هذه — كما يراها أرسطو — محل أخذ ورد بين النقاد ، ولكنهم متفقون على أنها محاولة فى فهم وظيفة المأساة

---

(١) ممن رأى هـذا الرأى « مرجليوث » .وقد عرضه فى مقال له تحت عنوان : (Wit and Hummur in Arabic Authors) فى المجلد الأول من مجلة : Islamic Culture التى تصدر باللغة الإنجليزية فى الهند . وقد أوردت هذا الرأى وناقشته بإيجاز فى مقالتين فى مجلة الثقافة (العددين ١٣٧ و ١٤٠) تحت عنوان « أدب الفكاهة فى التأليف العربى » .

ذات اتجاه علمى صحيح . والجمال — كما يراه أرسطو — فى الكائن الحى — وفى الشىء المكون من أجزاء — يجىء من أن لذلك الكائن أو الشىء حجما مناسبا ، لا هو بالمتناهى فى الدقة ولا بالمتناهى فى العظم ، وبذلك تستطيع العين إدراكه كاملا . كذلك الحبكة فى التراجيديا ينبغى أن تكون على قدر من الطول يناسب إدراك الذاكرة . والأنواع التى يرفضها أرسطو من المآسى إنما يرفضها على أساس سيكلوجى ، كأن تصور الرجل الخير متحولا من سعادة إلى شقاء ، أو الرجل الشر صائرا من شقاء إلى سعادة . وخير المآسى ما أثارت بحبكتها وتأليفها عنصرى الرحمة والخوف عند قارئها ، حتى ولو لم يشهد تمثيلها ، وخير مثال لذلك مأساة « أوديبوس » .

وهكذا إذا تتبعنا كتاب الشعر وجدنا روحا من التفكير النفسانى يجرى خلاله ورجحنا أن مؤلفى العرب الذين ظهرت عندهم هذه النزعة بشكل واضح — ممن جاءوا بعد عصر الترجمة — إنما كانوا متأثرين على العموم ببحوث أرسطو . وهذا الأثر لا يجىء من دراسات « أرسطو » النقدية فحسب ، ولكن يجىء أيضا من بحوثه السيكلوجية التى ترجمت فيما ترجم العرب من فلسفته ؛ فالكلام فى الحس والإدراك والتصور والخيال والوهم والذهن والغريزة والانفعال وما إليها ، واستخدام كل هذه التصورات فى مختلف البحوث ، يغلب أن يكون مما تأثر فيه العرب بدراسات أرسطو . وليس لدينا من دليل على أن عبد القاهر قرأ كتاب الشعر — إلا مارجحه طه حسين من أن عبد القاهر انتفع بتعريب « ابن سينا » لخطابة « أرسطو » وشعره . ولن تعطينا النظرة السريعة التى نظرناها فى كتاب الشعر لأرسطو أكثر من ترجيح أن عبد القاهر متأثر بأرسطو على العموم فى منزعه النفسانى فى فهم ظواهر الأدب . وتأثره فى هذا إنما هو تأثر العالم بما يصل إليه من ثقافات ، وليس التأثر أو التقليد المباشر الذى ينفى عن صاحبه الأصالة فى البحث العلمى .

(ح) وبعد فماذا كان شأن كتاب الخطابة لأرسطو ؟ وفى أى النواحى أثر على بحوث عبد القاهر — إن كان قد فعل ؟

لقد كانت الخطابة إحدى الظواهر الأساسية فى حياة الإغريق المدنية ، وقد شغلت حيزا كبيرا من بحوث مفكريهم . وجلى أرسطو هذه الناحية فى كتابه « الريطوريقيا[1] » فتناول فى الكتاب الأول منه تعريف الخطابة وصلتها بالجدل ، والفرق بينها وبين الفنون

(١) اعتمدنا فى هذا التلخيص على نص الترجمة الفرنسية للكتاب Rhéthorique d Aristote ترجمه وعلق عليه Barthélemy Saint-Hilaire (باريس ١٨٧٠) .

الأخرى ، ونقد الطريقة التى كانت تعلم بها ، وبين الوسائل التى تستعملها فى الإغراء والتحضيض ، ثم بين أقسامها الرئيسية من سياسة وقضائية ومنافرية ، وما يتدرج تحت كل نوع من هذه النواحى الإنسانية ، وفصّل القول فى أنواع الحكومات وخصائصها ؛ وبحث فى عناصر الخير أو السعادة التى هى الهدف العام لكل أعمال بنى الإنسان ، وتوسع فى شرح مواطن المدح والذم من أعمال الناس ، فتكلم عن الفضيلة والرذيلة والقبيح والجميل .. الخ .

أما الكتاب الثانى فقد تناول فيه الكلام على خصائص الخطيب ، وأطال فى تحليل انفعالات السامعين من غضب ورضى وخوف ، وأمن ، وود وكراهية ؛ وميز طبائع الأشخاص فى مختلف أعمارهم من حداثة وشباب وشيخوخة . وخصص الفصول الأخيرة من هذا الكتاب للكلام على الجملة وأنواعها والحكمة والمثل ، واستعمال القياس تامه وناقصه .

وأما الكتاب الثالث فقد خصصه أرسطو للكلام على العبارة والأسلوب وما يعرض له من الجودة وعدمها ، وما يعود على الكلام من استخدام المجازات والألفاظ المشتركة وغيرها ؛ ثم بين الأسباب التى تجعل الأسلوب مستهجنا ، كضعف التأليف وغرابة الكلمات وعدم مناسبة المجازات ، وتوسع فى شرح التشبيه مبيناً وجوه الاتفاق والاختلاف بينه وبين المجاز ؛ ثم نظر نظرة عميقة فى سر جمال المجازات والصور ممثلا لما يقول ، شارحا ، موازنا مفرعا .

ولسنا نعنى هنا بالكتابين الأولين إلا من حيث أثرهما فى الثقافة العربية العامة التى لابد أن يكون عبد القاهر قد ثقفها ، ومن حيث أثرهما فى بعض مناهج التأليف النقدى قبل عصر عبد القاهر . ولا سيما عند قدامة بن جعفر ، فنظرة فى كتابيه « نقد الشعر » و « نقد النثر » تكشف لنا المدى الذى وصل إليه فى الاعتماد على التحليل الفلسفى والنفسى فى الريطوريقا ، وقد أثبت « طه حسين » هذا الاعتماد إثباتا مقنعا فى مقدمته لكتاب نقد النثر لقدامة .

وإنما يهمنا أن ننظر فى الكتاب الثالث من الريطوريقا ، وفى تعريب « ابن سينا » له — وعلى الأخص فى المقالة الرابعة[1] من مقالاته فى الخطابة فى المنطق — حيث يعقد خمسة فصول : الأول فى التحسينات واختيار الألفاظ والتغيرات ، « وهذه بعضها متعلق باللفظ ، وبعضها متعلق بالترتيب ، وبعضها متعلق بهيئات المتكلمين ؛ وهى أمور خارجة عن اللفظ وعن المعنى ، فمنها ما يتعلق بهيئة اللفظ ، ومنها ما يتعلق بهيئة القائل ، فيخيل معانى ،

---

(١) المقالة الرابعة من الفن الثامن من الجملة من منطق الشفى لابن سينا ص ١٨٣ — ١٨٧ مخطوطة رقم ٢٦٠٥٣ مكتبة جامعة فؤاد الأول .

أو يخيل أخلاقاً واستعدادات نحو أفعال أو نحو انفعال . وهذه الأشياء كلها توزينات للقول ليستقر فى الأنفس استقراراً أكثر . . . واعلم أن الرونق المستفاد بالاستعارة والتبديل سببه الاستغراب والتعجب ، وما يتبع ذلك من الهيبة والاستعظام والروعة كما يستشعره الإنسان من مشاهدة الناس الغرباء ، فإنه يحتشمهم احتشاماً لا يحتشم مثله المعارف . فيجب على الخطيب أن يتعاطى ذلك حيث يحتاج إلى الروعة والتعجب . وللأوزان تأثير عظيم فى ذلك ، واستعمال الاستعارات والمجاز فى الأقوال الموزونة أليق من استعمالها فى الأقوال المنثورة . ومناسبتها للكلام النثر المرسل أقل من مناسبتها للشعر . . . وليعلم أن الاستعارة فى الخطابة ليست على أنها أصل ، بل على أنها غش ينتفع به فى ترويج الشيء على من ينخدع وينغش . . . وينبغى للخطيب إذا أراد أن يستعير ويغير أن يأخذ الاستعارة والتغير من جنس مناسب لذلك الجنس ، محاك له ، غير بعيد منه ولا خارج عنه . . . وجميع الاستعارات يؤخذ من أمور إما مشاركة فى الاسم ، أو مشاكلة فى القوة — أى مغنية غناء الشيء فى فعل أو انفعال — أو مشاكلة فى الكيفية المحسوسة مبصرة كانت أو غيرها . وللقول الانتقالى الاستعارى فى تأثيره مراتب ، والتشبيه يجرى مجرى الاستعارة ، إلا أن الاستعارة تجعل الشيء غيره . والتشبيه يحكم عليه بأنه كغيره — لا غيره نفسه — كما قال القائل : (إن أخيلوس وثب كالأسد) . والتشبيه نافع فى الكلام الخطابى منفعة الاستعارة » .

ويتناول الفصل الثانى — من المقالة الرابعة — القول فى اجتناب ما يهجن اللفظ ، واختيار ما يحسنه . والفصل الثالث فى وزن الكلام الخطابى واستعمال الأدوات فيه ، والكلام على ضروب الاستعارة ؛ كالاستعارة من الضد ، والاستعارة من التشبيه ، والاستعارة من الاسم وحده . والفصل الرابع فى أجزاء القول الخطابى وترتيبها وخاصيتها .

إن الذى يطلع على هذه المقالة لا يملك إلا أن يرجح أن عبد القاهر انتفع بها — على نحو ما — فيما قصد إليه فى أسرار البلاغة من تفريع وتحقيق . يقول طه حسين : « فعندما نقرأ أولها (أى أول كتابى عبد القاهر — وهو أسرار البلاغة) ، نكاد نجزم بأن المؤلف قرأ الفصل الذى عقده ابن سينا للعبارة ، وأنه فكر فيه كثيراً ، وحاول أن يدرسه دراسة نقد وتمحيص . والواقع أنه درس الحقيقة والمجاز فتبين له أن تصور القدماء للمجاز مضطرب غير مستقيم ، فانبرى يوضح مبهمه ، ويجلو غامضه . فقسم المجاز إلى نوعين : مجاز لغوى ومجاز عقلى . ثم قسم المجاز اللغوى إلى نوعين أحدهما يقوم على التشبيه ، وأما الآخر فعبارة عن كل لفظ استعمل مكان لفظ آخر لصلة بينهما . وبعد فنحن نعرف مجاز أرسطو الذى يجيز إطلاق

اسم الجنس على النوع ، واسم النوع على الجنس ، واسم النوع على نوع آخر . فمجاز أرسطو هـذا هو ما يسميه عبد القاهر (مجازاً مرسلا) وأما المجاز الذى يقوم على التشبيه ، والذى يسميه أرسطو (صـورة) فيسميه عبد القاهر استعارة ، وهو لفظ كان القدماء يطلقونه على المجاز بكافة أنواعه . ولـكى يقرر عبدالقاهر مذهبه هذا ، يتعمق دراسة المجاز والتشبيه تعمقا لم يسبق إليه . ولـكن من غير أن يخرج بحال من الحدود التى رسمها أرسطو . أما المجاز العقلى فهو من ابتكار عبد القاهر ، ويصح أن نسميه المجاز الـكلامى[١] » .

طه حسين — إذن — يثبت لعبد القاهر هنا شيئين معاً : تأثراً بأرسطو من ناحية ، وتعمقاً وابتكاراً من ناحية أخرى . وقد وصلنا نحن إلى نتيجة شبيهة بهـذه فى بحثنا لصلة عبد القاهر بالتفكير العربى السابق لعصره ، فقد وجدنا سوابق لآرائه فى دراسات « القاضى الجرجانى » ، « وأبى هلال العسكرى » وغيرهما[٢] .

إلا أنه من الظاهر أن عبد القاهر مدين أكثر لأرسطو (وابن سينا) فى الناحية المنهجية من كتاب « الأسرار » . وجوانب غير قليلة من فـكرته الرئيسية نفسها فى أسرار روعة الاستعارة والتشبيه تستمد نماذجها من الفصلين العاشر والحادى عشر من الـكتاب الثالث من « الريطوريقا[٣] » ، فالمعلم الأول يقرر هناك « أن لذة الفهم الخالى من العناء هى إحدى اللذات الطبيعية لبنى الإنسان . وأن الـكلام الذى يعطينا مدلوله فى يسر يهب لنـا أكبر مقدار من اللذة العقلية ، وهذه هى المزية الـكبرى للمجاز ، فإذا قال قائل — مثلا — (إن

---

(١) « تمهيد فى البيان العربى من الجاحظ إلى عبد القاهر » ص ٢٩ .

(٢) ممن يذكرون هنا « شـيخ العربية أبو الحسن على بن عيسى الرمانى النحـوى ، (عاش فى بغداد ٢٩٦ — ٣٨٤) ، وأصله من « سر من رأى » ، وهوأحد الأئمة المشاهير ، جمع بين علم الـكلام والعربية ، وله قريب من مائة مصنف ، وأخذ عن ابن دريد ، وأبى بكر ابن السراج وغيرهما (شذرات الذهب فى أخبار من ذهب لابن العماد الحنبلى المتوفى سنة ١٠٨٩ هـ طبعـة القدسى — جـ ٣ ص ١٠٩) وابن رشيق ينقل فى « العمدة » آراء عن الرمانى هذا قريبة الصلة بآراء عبد القاهر . « قال أبو الحسن على بن عيسى الرمانى : أصل البلاغة الطبع ، ولها مع ذلك آلات تعين عليهـا ، وتوصل للقوة فيها ، وتكون ميزانا لها وفاصلة بينها وبين غيرها ، وهى ثمانية أضرب : الإيجاز والاستعارة والتشبيه . . الخ » (العمدة جـ ١ ص ٢١٤) وقال : « الاستعارة أفضل المجاز ، وأول أبواب البديع ، وليس فى حلى الشعر أعجب منها ، وهى من محاسن الـكلام إذا وقعت موقعها ونزلت موضعها » (ص ٢٣٩) . وقال : « وشرح ذلك (تفاوت الحسن فى التشبيه) أن ما تقع عليه الحاسة أوضح فى الجملة مما لا تقع عليه الحاسة ، والمشاهد أوضح من الغائب ، فالأول فى العقـل أوضح من الثانى ، والثالث أوضح من الرابع ، وما يدركه الإنسان من نفسه أوضح مما يعرفه من غيره ، والقريب أوضح من البعيد فى الجملة ، وما قد ألف أوضح مما لم يؤلف » (ص ٢٥٦ — ٢٥٧) .

(٣) La Rhétorique الـكتاب الثالث (ص ٦٢ — ٨٦) .

الشيخوخة هشيم جاف) ، فقد هيأ لنا نوعا من العلم والمعرفة بأن أعطانا الجنس الذى تدخل تحته الشيخوخة ، والتشبيهات التى يستعملها الشعراء لها ما للمجاز من تأثير ، بل هى مجاز ضُمت إليه ضميمة ... ومن المجاز كذلك تلك الصور (القائمة على المجاز والتشبيه) التى تضع الأشياء أمام العين أو غيرها من الحواس واضحة رائعة ، وتحيل الجماد حياً متحركا ، كالذى كان يفعل « هوميروس » فى كل أشعاره ؛ إذ يجمع الأشياء معاً ، ويربطها برباط من مجاز المشابهة ، ويخلع عليها الحركة والحياة . وهل الحقيقة إلا الحركة ؟ على أن إدراك وجوه الشبه بين أشياء متباعدة جداً دليل على وجود الروح الفلسفى ، وعلى كثير من الحذق عند صاحبه. وإذا كانت أغلب نواحى الروعة فى الأسلوب إنما تجىء من المجاز ، فإن منها ما يجىء من عناصر الطرافة والجدة ، ومفاجأة السامع وخدعه عن نفسه .. وإن من الأمثال ما يكون أصله مجازاً .. وكذلك المبالغات ليست فى حقيقة الأمر إلا مجازات » .

(٤) هذا القسم الأخير من البحث — إذن — يصل بنا إلى ترجيح أن عبد القاهر تأثر — على نحو ما — بالبحوث الإغريقية المترجمة ، وانتفع بها انتفاعا ظاهراً فى دراسته لآثار البلاغة . وهذا التأثر أظهر ما يكون فى النواحى التفريعية والتحقيقية (وهذه ليست الهدف الرئيسى لبحثنا) ، ولكنه باد أيضاً فى المنزع النفسانى العام عند عبد القاهر ، وفى بعض الأسرار التى اهتدى إليها فى كتابه .

غير أن هذا التأثر — كما حاولنا أن نثبت — لا ينافى الأصالة ، ولا ينفى عن عبد القاهر صفة العالم المبتكر ، ولا يقلل من أهمية نظريته التى لم يسبقه سابق إلى عرضها وتحقيقها وإفراد موضوعها بالدرس — كما يفرد العالم الحديث موضوعا معيناً للبحث والتنقيب فى رسالة خاصة . فمنهجه وطريقة تأليفه — إذن — من أبرز المعالم فى الدراسات العربية النقدية ، وشخصيته العلمية فى نظريته واضحة حقا بجانب شخصية أرسطو ، وهذه النظرية تأخذ مكانها فى تفكيره المتصل الحلقات فى كتابيه : « الدلائل » و « الأسرار » . وهو — من بين من تأثروا بالثقافة الإغريقية — أكثرهم نجاحا فى التوفيق بين التفكير الأدبى الذوق والمنهج الفلسفى العلمى ، وإن قدرته على تسخير العلم فى كشف أسرار الذوق لدليل على أصالته كفيل بخلوده .

مراجع الفصل الثالث*

(١) الكشف عن مساوىء المتنبى لابن عباد

(٢) الفهرست لابن نديم

(٣) يتيمة الدهر للثعالبى

(٤) A history of English Criticisum لمؤلفه Saintsbury

(٥) Biographia Literaria لمؤلفه كولردج (Coleridge)

(٦) Lyrica Ballads لمؤلفه Wordsworth

(٧) Wordoworth's Litarary Criticism نشره وقدم له Nowell C. Smith

(٨) Preface to Leyrical Ballads « وردزورث »

(٩) البهاء زهير لمصطفى عبد الرازق

(١٠) A Leterary History of the Arabs لمؤلفه Nicholson

(١١) Manual of English Literature لمؤلفه Arnold

(١٢) دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجانى

(١٣) Loci Critici لمؤلفه Saintsbury

(*) تأخرت هذه المراجع عن مكانها فى نهاية الفصل الثالث فأثبتناها هنا .

مراجع الفصل الرابع

(١) عبد القاهر الجرجانى (أسرار البلاغة) طبعة ١٣٤٤ ودلائل الإعجاز طبعة ١٣٣١ هـ

(٢) القاضى (أبو الحسن) الجرجانى (الوساطة بين المتنبى وخصومه) طبعة العرفان ١٣٣١ هـ

(٣) عبد الوهاب السبكى (طبقات الشافعية الكبرى) ط ١٣٢٤ هـ . ج ٣ .

(٤) جلال الدين السيوطى (بغية الوعاة فى طبقات اللغويين والنحاة) ط ١٣٢٦ هـ

(٥) ابن العماد الحنبلى (شذرات الذهب فى أخبار من ذهب) طبعة القدس ج ٣ .

(٦) بروكلمان (Karl Brokelmann) "Geschichte der Arabischen Litteratur" مجلد أول وملحقه .

(٧) يحيى بن حمزة العلوى (الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم وحقائق الإعجاز) دار الكتب ١٣٣٢ هـ

(٨) طه حسين (تمهيد فى البيان العربى من الجاحظ إلى عبد القاهر) بحث بالفرنسية . ترجمه إلى العربية عبد الحميد العبادى فى مقدمة كتاب نقد النثر لقدامة — لجنة التأليف سنة ١٣٥٩ هـ

(٩) أمين الخولى (البلاغة العربية وأثر الفلسفة فيها) بحث ١٣٣١ هـ .

(١٠) إبراهيم مصطفى (إحياء النحو) لجنة التأليف ١٩٣٧ م .

(١١) أبو هلال العسكرى (كتاب الصناعتين) طبعة الآستانة ١٣٢٠ هـ .

(١٢) ابن قتيبة (الشعر والشعراء) ط ١٣٥٠ هـ .

(١٣) الجاحظ (البيان والتبيين) ج ١ طبعة السندوبى ١٣٥١ هـ .

(١٤) طه أحمد إبراهيم (تاريخ النقد الأدبى عند العرب) لجنة التأليف ١٩٣٧ م .

(١٥) المبرد (الكامل) ج ٢ ط ١٣٥٥ هـ .

(١٦) أحمد أمين (ضحى الإسلام) ج ١ ط . ثالثة .

(١٧) قدامة بن جعفر (نقد الشعر) طبعة الجوائب ١٣٠٢ هـ . نقد النثر لجنة التأليف ١٣٥٩ هـ

(١٨) عبد الحميد العبادى (تحقيق فى حياة قدامة) كتاب نقد النثر لقدامة ١٣٥٩ هـ .

(١٩) الثعالبى (يتيمة الدهر) ج ٤ ط ١٣٥٢ هـ (الصاوى)

(٢٠) ياقوت (معجم الأدباء) ج ٨ و ١٤ طبعة الرفاعى ١٣٥٥ هـ .

(٢١) فون جرونباوم (Gustave von Grunebaum)
"Arabic Literary Criticism in the 10th Cen, A.D. J. Am. Orien. Society. March 1941.

(٢٢) ابن النديم (الفهرست) طبعة مصر ١٣٤٨ هـ .

(٢٣) بايووتر (Ingram Bywater)
"Aristotle on the Art of Poetry" Oxford 1909

(٢٤) أبركرومبى (قواعد النقد الأدبى) ترجمة محمد عوض لجنة التأليف ١٩٣٦ م .

(٢٥) ابن سينا (منطق الشفا) مخطوطة شمسية رقم ٢٦٠٥٣ ، مكتبة جامعة فؤاد الأول

(٢٦) مرجليوث (D.S. Margoliouth)
"Wit and Humour in Arabic Authors" مقال فى المجلد الأول من مجلة Islamic Culture

(٢٧) سانتيلير (J. Barthélemy Saint-Hilaire)
"Rnétorique d'Aristote" Paris 1870

(٢٨) ابن رشيق (العمدة فى محاسن الشعر وآدابه) ج ١ طبعة القاهرة ١٣٥٣ هـ .

(٢٩) دى تاسى (M. Garcin de Tassy)

La Rhétorique des Nations Musulmanes"

مقالات نشرت فى المجلة الأسيوية الملكية فى نهاية النصف الأول من القرن التاسع عشر ملخصة عن كتاب (حدائق البلاغة) لمؤلفه أمير شمس الدين فقير الدهلى .

الفصل الخامس

الناقد الحديث وانتفاعه بنتائج الدراسات الأخرى

— ١ —

من أطرف القصص وأكثرها إمتاعا قصة تطور النقد الأدبى خلال العصور ؛ فمنذ أن نشأ الأدب نشأ معه التذوق الذى لم يلبث أن أصبح نقداً ، ثم نما الأدب ونقده معاً ، يؤثر كل واحد منهما فى صاحبه ، ويستمد منه مظاهر القوة أو الضعف ، والحياة أو الخمود .

ولعل أول أساس اعتمد عليه النقد هو تتبع صفات الآثار الأدبية التى اشتهرت بين الجماعات فلهجوا بها واستجادوها وأكبروا أصحابها ، ثم تطلع الذهن الإنسانى — طوعا لفطرته التى فطر عليها — إلى تحليل هذه الصفات وجمعها تحت أصول ونواح عامة . وإذ تيسرت له طائفة من تلك الأصول واطمأن إليها ، أخذ يطبقها مرة أخرى على ما تبدعه قرائح الأدباء ، من كتاب وشعراء . وكلما اصطبغت ثقافته أو معارفه أو حياته بصبغة خاصة تلون معها اتجاهه فى النقد ؛ فهو مرة « كلاسيكى » تقليدى ، يرى البراعة جريان الكلام على منهج القدماء ، وآنا ابتداعى عاطفى ، يعجبه من البيان ماتغنى بجمال الطبيعة ونوازع النفوس. وقد تلقاه حينا معجبا بصياغة المعانى العميقة والكشف عن الدفين منها ، وحينا تلقاه يعشق السهولة ، وسلاسة الكلام أنى وجدها ؛ وربما استهوته الألفاظ وزخرفها عصراً من العصور ، ثم جذبته المعانى وأسرارها فى العصر الذى يليه . ولقد يأتى عليه حين من الدهر وجل همه الأثر الأدبى فى نواحى تصويره ولغته وعباراته ثم يتغير اتجاه معارفه حينا آخر ، فيتغير هدف نقده ، فيدرس الأثر الأدبى فى صلته بمنشئه ، أو تكيفه ببيئته ، أو تأثيره فى جمهوره ، أو تصويره لنواحى الاجتماع فى عصره . وربما وجدت خليطا من هذه النزعات المختلفة معا فى عصر واحد ، وفى بلد واحد يتنازع ويحترب . وكل يدعى وصلا بليلى !

هذا التباين فى مناهج الدراسة الأدبية ، والتنوع فى مذاهبها ، قد يضايق الباحث العجل حتى لينفذ صبره على هذه الفوضى الضاربة بأطنابها على ميدان النقد — كما يظن — فيبحث عن أيسر المخارج وأبعدها من الجهد والمشقة ، فلا يلبث أن يتعلق بأذيال مذهب من هذه المذاهب يعتنقه ، ويشرع قلمه للدفاع عنه ، ويشن على كل ما خالفه حربا خاطفة .

ولكن الباحث الحق يجد لكل نزعة من هذه النزعات مكانها فى التفكير الإنسانى خلال العصور ، فالطبيعة الإنسانية متنوعة النواحى والنوازع ، وهى معرضة لأن تختلف فيها آثار العوامل المختلفة ، واتجاهات الحضارة بوجه عام . لهذا كان من واجب دارس الأدب ألا يتعجل تكوين فلسفة فجة فى فهم الأدب تسد عليه مسالك التفكير وتصرفه عما قد يكون فى الاتجاهات الأخرى من هدى وصواب . بل يجمل به — بعد طول العكوف على دراسة الآثار الأدبية — أن يوسع أفق ثقافته بدراسة مذاهب كبار النقاد ، لا فى أدبه فحسب ، بل فى بعض الآداب الأخرى أيضاً ، وأن يصطنع فى دراسته الروية والأناة ، ويقاوم ما قد يكون عنده من نزوع إلى سرعة القضاء وإلقاء الأحكام دون حساب .

هكذا يجب أن يكون شأن طالب العلم يدرس التجديد كما يدرس المحافظة ، ويعنى بالحركات الرجعية كما يعنى بالثورية ، ويدرس الناقد المتأثر بالفلسفة أو الدين أو التاريخ كما يدرس الناقد الذوقى أو الفنى أو السيكلوجى . وليس له من أداء هذا الواجب بد ، ما دام قد أخذ العلم هدفه والحقيقة رائده . ولكن عليه واجباً آخر لنفسه ، إذا آنس فى طبيعته استعداداً للنقد ، وأراد أن ينمى هذا الاستعداد حتى يؤتى ثمرته ، ذلك الواجب هو التزود بنصيب صالح من المعارف الإنسانية التى تمس الأدب من قرب ، ولا سيما إذا بلغت تلك المعارف درجة ظاهرة من التنظيم والتجديد ترفعها إلى صف العلوم ولا شك أن اتساع ثقافة الناقد يكشف له منابع جديدة من أسرار الفن ، ويمده بمفاتح أخرى لكنوز الجمال . وأظهر ما يكون ذلك فى عصر كعصرنا الحاضر بلغ فيه التخصص العلمى درجة واضحة ، وعكفت فيه طوائف الباحثين على النواحى المختلفة من حياة الإنسان تلاحظها وتدرسها ، بل تجرى عليها ضروب التجاريب .

وخير زاد يتزوده دارس الأدب وناقده — بعد الثقافة الضرورية فى نصوص الأدب شعره ونثره وقصصه ، وبعد الإلمام بالفروع المعروفة عندنا فى مناهج الأدب — قدر صالح من دراسات علم الجمال نظرية وتجريبية ، وقدر من الثقافة الفنية التى يشترك فيها الأديب والمصور والموسيقى والمثال . فالناقد الصالح يجب أن يُكَوِّن فكرة واضحة عن الجمال ما هو وما صفاته وعناصره ، وهل هو موضوعى تمكن مشاهدته وقياسه والاتفاق عليه ، أم هو ذاتى يختلف حسب مزاج سامعة أو رائيه . ويجب أن يكون فكرة واضحة عن الفن ما هو ، وما أنواع النشاط التى تدخل تحته ، وما وحدة العمل الفنى ، ثم ما الطبيعة الفنية وما الفن الجميل ، وما منابعه من طبيعة الإنسان ، وما وظيفته فى الحياة ! أهى أن يزيد مقدار اللذة

والسعادة فيها ، أم هى أن يبحث عن الجمال ويعرضه عرضاً جميلا ، أم أن له وظيفة أسمى من عرض الجمال أو إنتاج اللذة ، وأن عليه دوراً يلعبه فى تهذيب بنى الإنسان ، وتقوية عاطفة الأخوة الإنسانية ، أم أن غايته تصوير الأشياء تصويراً مثالياً متخيلا كما يحبها الفنان أن تكون ؟ .

تلك وأشباهها أسئلة من واد من المعرفة خاص — هو وادى الذوق والجمال — له رجاله الذين تخصصوا فيه ، وله دراساته النظرية والتجريبية . ولست أدرى كيف يجرؤ ناقد لم يواجه هذه الأسئلة مواجهة جادة ، ولم يكون لنفسه فيها رأيا يرضاه ويستطيع تبريره ، على أن يلبس بين الناس مسوح الحكم ، ويهجم على الآثار الأدبية فيقضى على هذا بالجمال ، وعلى ذاك بضده ، ويفضل شاعراً على شاعر وأديباً على أديب !

ولكن علم الذوق فى عصرنا الحاضر أصبح — كما بينا فى الفصل الأول — جزءاً من دراسة أوسع طبعت بطابعها القرن الذى نعيش فيه ، هى دراسة السلوك الإنسانى فى نواحيه العقلية : أى دراسة المواهب الفطرية والمكتسبة فى الإنسان ، دراسة العناصر التى تتألف منها شخصيته من غرائز وانفعالات وعواطف وإرادة ومزاج وذكاء وتفكير ؛ دراسة الأصناف الإنسانية العامة التى ينتمى إليها هذا الفرد أو ذاك ؛ دراسة العقل الواعى والعقل الباطن وأثر كل منهما فى الحياة والفكر والفن والدين والاجتماع ؛ دراسة الإنتاج الفكرى وصلته بمنشئه ، ثم مسالكه إلى قلوب دراسيه ومتذوقيه . وبعبارة أخصر أصبح علم الجمال جزءاً من علم أوسع هو علم النفس ، الذى شهدت الخمسون سنة الأخيرة نهضة شاملة فى طرق دراسته ونتائجه وميادين تطبيقه ، والذى تناوله الباحثون من وجهات نظرهم المختلفة كل يستمد من معينه زاداً لصناعته وثقافته . وقد أفاد نقاد الأدب على الخصوص من هذه النهضة إذ فتحت لهم دراسات الإنسان أبوابا ومنافذ إلى فهم شعره وروايته وإنتاجه ، فراحوا ينادون بضرورة الانتفاع بالدراسات السيكلوجية فى فهم الفن والأدب . وهم فى ذلك بين قاصد وغال : فمناد ينادى بضرورة بناء النقد على قوانين علم النفس ، وآخر يستعمل الطرق النفسانية فى دراسة التأثير الأدبى على الجمهور ، وثالث يحذر من تحويل النقد إلى دراسات نفسانية ، ويكتفى من علم النفس بأن يحدد له ما يستعمله من تصورات كالطبع والذوق والذكاء والإيحاء ، وبأن يجلى له أثر العقل واعيه وباطنه فى إنتاج الأدباء .

غير أن الدراسات النفسانية فى مصر لا تزال تسير فى بطء واستحياء ، والمتخصصون فيها من ذوى المؤهلات العلمية لا يزيدون على أصابع اليدين عدا ، وجهودهم فيها موزعة بين

تخريج المدرسين وبين الترجمة والنقل ، ولا تزال دراسات علم النفس تعتبر عند الأكاديميين متممة للفلسفة وتابعة لها ، ولا يزال معظم رجال العلوم يعتبرون السيكلوجيا فلسفة لا تستأهل أن يتخصص فيها طالب لعلم كتخصصه فى البيولوجيا أو غيرها من الدراسات . وكثير من الناس فى مصر إذا سمعوا اسم علم النفس تبادر إلى أذهانهم مذهب « فرويد » فى التحليل النفسى وما يتناول من الكلام على الجنس ، أو مذهب « سبيرمان » فى مقاييس الذكاء ، ومحاولته أن يقيس ما لا يمكن قياسه !

فالناس — إذاً — معذورون إذا نظروا إلى هذا العلم بعين الريبة ، والذوقيون من النقاد الناشئين معذورون إذا رأوا فى إدخال هذا العلم فى ميدان الأدب عبئاً جديداً يثقل كاهل النقد العربى بعد أن أثقلته — فى نظرهم — تقسيمات الأقدمين وتحليلاتهم وتفريعاتهم ! غير أن لهم أحيانا منطقاً مسلياً حقاً ؛ فهم يرفضون الاستعانة بعلم النفس فى فهمهم للأدب ، ولكنهم لا يسمعون ناقداً يتناول ناحية سيكلوجية حتى تثور ثائرتهم لرأى يقوله هو عن دراسة وتحقيق ، ويرفضونه هم على أساس الإلف والعقيدة . وإذا كتبوا فى الأدب استعملوا ما شاء لهم الخيال من تصورات سيكلوجية دون ضبط أو تحديد أو رجوع إلى مصادر علم النفس. فهم فى الواقع غارقون من فرعهم إلى قدمهم فى السيكلوجيا ولكنهم لا يعلمون ، مثلهم كمثل « جوردان » الذى ظل يتكلم النثر أربعين سنة ولا يدرى ! .

— ٢ —

يقول « سپيرمان » العالم الإنجليزى المشهور فى كتابه « علم النفس خلال العصور » : (هنالك حقيقة لعل الجمهور غير الخبير لا يدركها دائما ، هى أن العلم فى العادة يشمل شيئا مهما جدا بجانب موضوعه ، ذلك هو طريقته — أو طرقه — التى يعالج بها هذا الموضوع) .

ويبدو أن بعض الخبيرين ينسون هذه الحقيقة ويتجاهلون أن هناك فرعا من فروع الدراسات المنظمة يطلق عليه « علم مناهج البحث » ، وأن هذا الفرع يدرس الصفات التى لا بد أن تتحقق فى طرائق البحث حتى تسمى مناهج علمية ، وحتى يصح أن تبنى عليها نتائج لها قيمتها العلمية ؛ ثم يبحث فى الخصائص التى إذا اجتمعت لطائفة من الدراسات المنظمة المترابطة أمكن أن تسمى علما ، ويبحث فى تنوع طرائق البحث — رغم اتفاقها فى الأساسيات — حسب تنوع موضوعاتها من رياضية وتاريخية وغيرها .

وتجاهل هذه الحقيقة هو الذى يدفع الكثيرين إلى أن ينكروا على بعض العلوم صفة

« العلمية » ؛ ففريق من المستنيرين يرفضون الاعتراف — مثلا — بعلم النفس ، وآخرون ينكرون أن يكون التاريخ علما ، وجماعة يحلو لهم أن يعيبوا نظرية من النظريات بأنها فلسفة ! ولعل عددا لا يستهان به من المشتغلين بدراسات الطبيعة والكيمياء والأحياء فى مصر يبتسمون ابتسامة الساخر إذا سمعوا بعض الإخصائيين فى الدراسات الأدبية يقولون « علم الأدب » أو « علم تاريخ الأدب » أو « علم النقد الأدبى » ، فهذه فى نظر علماء الكونيات لا تعدو أن تكون مجرد إنشاء ، يدلى فيه كل من شاء بدلوه غير متقيد بطريقة منظمة ولا منهج معروف . وأعرف عالما من كبار علمائنا المشهورين إذا اشترك فى وضع أسئلة الامتحانات العامة قصر همه على الجزء الخاص بالرياضة والعلوم ، فأما الآداب فلا تستحق عنده تدقيقا ولا وقوفا طويلا .

ومن أعجب العجب أن يكون بعض باحثى الأدب أنفسهم عونا على انتشار هذه الفكرة بما يذيعون وينشرون من أن دراسة الأدب ونقده يجب أن تقوم على الذوق المحض ، وأن تنأى كل النأى عن العلم ونظرياته . فكل محاولة لتحديد طرائق الدراسة الأدبية ومصطلحاتها عندهم جناية على الأدب ، وكل دعوة إلى توسيع ثقافة الناقد ودارس الأدب بالاطلاع على نتائج الدراسات الإنسانية الأخرى من نفس وجمال واجتماع ، تعتبر عندهم إقحاما للعلم فى الأدب ، وخطرا على الإنتاج الأدبى الحر ، لا بد لهم من أن ينتدبوا لمحاربته وتحذير الناس منه . وليتهم يقفون عند هذا ، بل يندفعون إلى حد الإزراء بجهود رجال البيان العربى فى مختلف عصوره ، ذلك لأن أولئك الرجال حاولوا أن يبحثوا النواحى العامة من الأدب بحثا نظريا ، وأن يتناولوا صفات الجمال فيه من وجهاتها العامة ، بجانب مايفيضون فيه من نقد علمى . تلك النظرة الجزئية الناقصة تقوم على خطأ أساسى فى فهم طبيعة النقد ، وفهم طبيعة الذوق الإنسانى ؛ ذلك أن أصحاب هذه النظرة يتصورون الذوق شيئا مستقلا عن العلم — بل شيئا يجب أن يبقى مستقلا عن المعرفة المنظمة وعن التعليل والتحقيق . فإذا نزع مؤلف ما من مؤلفى النقد إلى تقرير أسس عامة فى الموضوع ، أو إلى شىء من التفصيل والتقسيم ، أو تنبه إلى وجهة نظر عامة يحاول أن يطبقها فى نقده العلمى ، فزع أصحاب النظر الجزئى من عمله هذا ، وعدوه بسطا لسلطان العلم على وادى الذوق ، أو تفلسفا فى ميدان تأبى طبيعته النظر والفلسفة . وهم لهذا يقللون من شأن الجاحظ وقدامة وأبى هلال العسكرى وابن رشيق وعبد القاهر الجرجانى وغيرهم ، لا لشىء إلا أن هؤلاء حاولوا التأليف فى النقد العربى بروح منظمة ، ولأن منهم من حاول أن ينفذ إلى بعض الأسس الأولى للفلسفة الذوقية .

هذا الفصل المصطنع بين النقد العملى والتفكير النظرى فى النقد فصل تأباه طبيعة الفكر الإنسانى من جهة ، وتاريخ تطور النقد الأدبى فى مختلف آداب العالم من جهة أخرى ، فالفكر الإنسانى — حتى فى أدوار فطرته — لم يقنع بمجرد الذوق الفطرى غير المعلل فى ميادين الفن والجمال ، بل حاول أن يتلمس لاستحسانه واستهجانه عللا وأسبابا ؛ وكلما تقدمت حضارته واتسعت معارفه ألح فى هذه المحاولة حتى وصل — فى أطوار مدنيته — إلى مرحلة البحث العلمى المنظم ؛ وأصبح كل فن من فنونه يقوم على المزاولة العملية من ناحية ، وعلى التفكير النظرى فى أساس الفن من ناحية أخرى . وليس ميدان هذا التفكير فى علم الذوق والجمال بوقف على باحث واحد ، بل يشترك فيه من نواحيه المختلفة باحث الأدب وباحث الفلسفة وباحث النفس والاجتماع وتطور الحضارات البشرية .

وربما كان الذين ينفرون من الناحية النظرية العلمية فى النقد متأثرين فى موقفهم هذا بما وصلت إليه الدراسات البلاغية فى القرون الوسطى من جمود وعناية بالشكليات ، واستغراق فى التقسيمات والتعريفات ، مما قتل روح الجمال الأدبى وأخرج تذوق النصوص الأدبية من طبيعته الفنية إلى طبيعة البحث المنطقى أو الرياضى ، فأصبحت همم الباحثين منصرفة إلى بيان ما فى النص من تشبيه أو استعارة ، وإيجاز أو إطناب وجناس أو طباق . وأصبح الناشئون لا يتذوقون من جمال روائع الآثار الأدبية إلا معرفة إجراء الاستعارة أو تقرير الكناية ، أو تمييز هذه الناحية أو تلك من المحسنات البديعية .

وفى رأينا أن الاتجاه الذى اتجهته البلاغة فى نشأتها إلى التبويب والتقسيم وتمييز الظواهر الجمالية كان اتجاها طبيعيا علميا ، دعت إليه ضرورة التخصص وضرورة التقدم الفكرى ؛ ولكن العقم الذى أصاب الأدب العربى فى القرون الوسطى ، وانصراف الشعراء والكتاب عن الابتكار إلى التقليد ، ونسيانهم جوهر الخلق الفنى ، وانشغالهم عنه بأعراض الحلية اللفظية والصناعية الشكلية — كل ذلك سرت عدواه إلى البحوث النقدية البلاغية ، فكانت حركة المتون والحواشى فى البلاغة ، وكان أن نسى مؤلفو تلك الحركة جوهر الجمال الأدبى ، وسر تأثيره فى النفوس ، فقنعوا بالمظاهر الأدبية يقسمونها ويبوبونها ، ويخترعون لها ما استطاعوا من الأوصاف .

وهناك مصدر آخر من مصادر الخطأ فى تفكير بعض المحدثين ، فهم يقرأون فى بعض كتب النقد العربى أن فهم الشعر عماده الذوق ؛ وقد يقرأون نظرية ما من نظريات النقد الغربى الحديث تنادى بالاعتماد على الذوق فى فهم الفن ، وقد يطالعون فيما يطالعون أن بعض كبار

الفلاسفة يرفعون الذوق والغريزة فوق مقام الذهن والذكاء . وقد يتفق أن يكون هؤلاء أنفسهم من أصحاب الطبائع الانفعالية المرهفة التى يؤثر فيها الفن تأثيرا عاجلا ، فتندفع إلى تسجيل أحاسيسها منه فى نقد قائم على الذوق والفطرة . وهذا اللون من النقد فى العادة يعجبنا كما يعجبنا الفن الجميل ، وقد يجذبنا أحيانا من طريق استفزازنا ، لما فيه من أقوال جريئة وأقضية خارجة على الإجماع ، وهى حيلة ناجحة كثيراً ما يلجأ إليها الناشئون من النقاد ، غير أن نقدهم فى الغالب لا يشبع فينا حاسة الإنصاف والحكم الصحيح .

لهؤلاء كما ترى سيكلوجية خاصة يختلفون فيها من صنف إلى آخر مقابل لهم ، يمتاز بالأناة والروية ، والصبر على تفهم الحقيقة ، والنظر إلى الموضوع الواحد من وجهاته المختلفة ، والتسامح مع الخصوم ، لاحتمال أن يكون رأيه خطأ ورأى الخصوم صوابا . وإذا صح أن يقسم الناس أنماطا وأصنافا على حسب صفة معينة تقوى فى بعضهم وتضعف فى الآخرين ، فلنا أن نقول إن هذين الصنفين موجودان بين الناس على درجات متفاوتة ، وهناك بجوار هذين آخرون وسط بين هؤلاء وأولئك . وهذه الفروق فى العادة تجد منافذها فى المنازع العملية لأصحابها ؛ فالذوقيون يتجهون ناحية الفن وإنتاجه ، والذهنيون ناحية العلم وبحثه ، والآخذون بطرف من الخصلتين إلى النواحى التى تجمع الاثنين كالنقد ، وكالبحث فى الأدب والفن بحثا علميا منظما . وإذا اتجه كل إلى ما يناسبه عاشت جمهورية الفكر فى سلام ، ولكن الذوقيين بطبعهم عجلون لا يستطيعون صبرا على الخلاف والمناقشة ، فالصبر يناقض طبائعهم ، وكثير من جاذبية حياتهم قائم على ذلك الغموض الصوفى الذى يحيط بما يسمونه ذوقا . ومن أظهر صفاتهم الثورة على معظم المؤلفين من قدامى ومحدثين ، والاندفاع إلى تقرير الأحكام دون مقدمات معروفة ، والنفور من تحديد ما يتكلمون فيه ، وعدم التقيد بمنهج واضح يمكن على أساسه أن يناقشهم مناظرهم ، أو يصل وإياهم إلى كلمة سواء ، أما الذهنيون فهم مضطرون — أرادوا أو لم يريدوا — إلى الوقوف عند الحقائق ومحاولة تفهمها ، واصطناع طرق الدراسة لكشف مجاهلها ، والوصول فيها إلى قوانين عامة .

والواقع أن بعض المتحمسين للذوق المجرد يجرون فى تفكيرهم على قاعدة «فويل للمصلين» فكل من درس كتب النقد العربى فى أزهى عصوره يعلم كيف ذهب مؤلفوها — فى منهجهم وفى بحوثهم النظرية — إلى أن عماد دراسة الأدب ونقده إنما هو الذوق والمعرفة معا ؛ أو أن شئت فقل الذوق المستنير ، الذى يستمد من ثقافته العامة ملهما روحيا يعينه على أن يستمتع بجمال الفن ويتعمق أسراره ، ثم يستمد من معارفه المنظمة وذهنه المنطقى ميزانا يزن به مايقول

إذا نصب نفسه للنقد والتحليل . ويكفى لإدراك صدق هذا أن يتتبع الباحث سير أعلام التأليف الأدبى العربى فى عصوره الكلاسيكية من أمثال « ابن سلام » « وابن قتيبة » والجاحظ والمبرد والصولى وأبى الفرج والقاضى الجرجانى وأبى الهلال العسكرى وعبد القاهر الجرجانى ، فقد كان كل منهم موسوعة فى الأدب ، والدراسات المتصلة به ، والثقافات التى تغذيه . ومن هنا أمكن بعضهم — فى ذلك الزمان البعيد وقبل أن ينهض الفكر البشرى نهضته الحديثة — أن يثيروا معضلات فى الدراسة الأدبية لها شأنها ، وأن يخلفوا فيها لمن جاء بعدهم تراثا باقيا على الأيام . وقد عالج عبد القاهر فى القرن الخامس الهجرى هذه النقطة فى كتابيه ، وكرر فيها القول حتى كاد هو يمل من طول التكرار[١] . ولم يكن المحدثون أقل من السابقين فى بيان ضرورة هذه الثقافة الواسعة للأديب ، يقول عبدالوهاب عزام : « ولا بد للأدب من إدراك بليغ وإحساس مرهف ، وإبانة قوية ، وكلما اتسعت معارف الأديب اتسع أمامه مجال البيان ، وازدادت قدرته على الإبانة والتصوير ، وتعددت أمامه سبل القول ؛ فمن أوتى طبعا دراكا مبينا وضاقت معارفه فهو ضيق المجال ، لا يرتقى عن العامة وأشباه العامة إلا قليلا ؛ ومن أوتى معرفة ولم يرزق الطبع المبين المصور فهو عالم ليس له فى الأدب مجال »[٢] . ويقرر طه حسين أن هناك شيئا أساسيا « لا لدراسة الأدب وحده بل لكل دراسة علمية قوية منظمة ، وهو هذه الثقافة العامة المتينة التى لا يستطيع أن يستغنى عنها طالب الأدب ، كما لا يستطيع أن يستغنى عنها طالب الكيمياء ، بل كما لا يستطيع أن يستغنى عنها كل إنسان يريد أن يعيش عيشة راقية فى بيئة راقية . ولعل حاجة الأدب إلى هذه الثقافة أشد من حاجة الدراسات الأخرى على اختلافها ، فالأدب متصل بطبيعته اتصالا شديدا بأنحاء الحياة المختلفة سواء منها ما يمس العقل وما يمس الشعور وما يمس حاجاتنا المادية . والأدب بطبيعته شديد الحاجة إلى المقارنات والموازنات . . . ولقد كان القدماء من أدباء العرب من أمثال الجاحظ يرون أن الأدب هو الأخذ من كل شىء بطرف ، وليس لهذا معنى إلا أن القدماء كانوا يتخذون الثقافة المتينة الواسعة أساسا لكل بحث أدبى منتج[٣] » ... « وعالم الأدب أو باحثه لا يمكن بالضرورة أن يطالب بالإحاطة التامة بكل هذه النواحى ، ولكن يفرغ لكل واحدة منها طائفة من الإخصائيين ، ويعتمد الأديب فى بحثه على خلاصة ما ينتهى إليه هؤلاء الإخصائيون من النتائج العلمية »[٤] .

---

(١) راجع الفصل الرابع من هذا الكتاب .

(٢) مقال عن مكانة الأدب العربى بين آداب الأمم — الثقافة عدد ٢٠٠ .

(٣ ، ٤) « فى الأدب الجاهلى » ط ٣ ص ١٣ ، ١٤ ، ١٦ .

وكل ما يقال فى ثقافات الأديب يقال مؤكدا فى ثقافات الناقد الأدبى ؛ فهو شخص لا يتذوق فحسب ، ولا يستمتع بالجمال الفنى فحسب ، ولا يشارك فى تجربة الفنان فحسب ، ولكنه يزن ويحلل ويحكم ، ويميز الجيد من الردىء ، ويحاول أن يوصل كل هذا إلى أكبر جمهور ممكن من المثقفين . فمن حق البحث والإنصاف عليه أن تكون له فكرة (أو فلسفة) فى الأدب وطبيعته وجماله ومنابعه من الشخصية الإنسانية ومسالكه إلى النفوس ، وأن تكون هذه الفكرة واضحة التطبيق فى نقده العلمى . إن الوجهة التى اتجهنا إلى إبرازها فى فصول هذا الكتاب هى ضرورة توسيع ثقافة الأديب والناقد وطالب الأدب من طريق الاطلاع على نتائج الدراسات الإنسانية الأخرى — بعد طول ممارسة الأدب وتذوق روائع آثاره — ثم رفع البحوث الأدبية إلى مستوى منظم واضح المعالم ، تتلاقى فيه عقول الباحثين وأذواقهم . وهذا منهج سلكه باحثون سابقون أشرنا إلى نماذج من بحوثهم فى فصول هذا الكتاب ، وحاول أن يسلكه باحثون معاصرون ألمعنا إلى جهودهم إلماعا فى الفصل الأول ، ونريد أن نتوسع الآن قليلا فى تصوير آراء واحد منهم يعتبر بحكم تنوع ثقافته ، وإنتاجه فى طليعة من وجهوا دراسة الأدب العربى وجهتها العلمية الحديثة وهو « طه حسين » .

— ٣ —

فى سنة ١٩٠٨ أنشئت الجامعة المصرية القديمة . وفى الخامس من مايو سنة ١٩١٤ قدمت إليها أول رسالة نال بها مؤلفها شهادة العالمية ولقب دكتور فى الآداب . كانت الرسالة « ذكرى أبى العلاء » وكان صاحبها طه حسين .

وكتب صاحب البحث فى مقدمته يقول :

« أنشىء قسم الآداب فى الجامعة ، ودعى إليها جلة الأساتذة من المستشرقين فى إيطاليا وفرنسا وألمانيا . وانتسبت لهذا القسم ، وأخذت أسمع الدروس فيه ، فإذا ألوان من الدرس لم أعرفها من قبل ، وإذا فنون من النقد لم يكن لى بها عهد ، وإذا دارس الأدب لنفسه ينبغى أن يدرس جيده ورديئه ، وأن يتقن غثه وسمينه على السواء من غير تفاوت ولا تفريق ، وإذا الباحث عن تاريخ الآداب ليس عليه أن يتقن علوم اللغة وآدابها فحسب ؛ لا بل لا بد له أن يلم إلماما بعلوم الفلسفة والدين ، ولا بد له أن يدرس التاريخ وتقويم البلدان درسا مفصلا وإذا الباحث عن تاريخ الآداب لا يكفيه من درس اللغة حسن البحث عما فى القاموس واللسان ، وما فى المخصص والمحكم ، وما فى التكملة والعباب . لا بل لابد له مع ذلك أن

يدرس أصول اللغة القديمة ومصادرها الأولى ؛ وإذا الباحث عن تاريخ الآداب لا بد له من أن يدرس علم النفس للأفراد والجماعات إذا أراد أن يتقن الفهم لما ترك الكاتب أو الشاعر من الآثار ؛ وإذا اللغة العربية وحدها لا تكفى لمن أراد أن يكون أديباً أو مؤرخا للآداب حقاً ، إذ لا بد له من درس الآداب الحديثة فى أوربا ودرس مناهج البحث عند الفرنج ، بلهما كتب الأساتذة الأوربيون فى لغاتهم المختلفة عما للعرب من أدب وفلسفة ومن حضارة ودين ، كل هذه عقبات ظهرت لى حين سمعت دروس الأساتذة المستشرقين فى الجامعة . ولست أزعم أنى وفقت إلى تذليلها ورياضتها كافة ، وإنما أقول إنها قد غيرت رأيى فى الأدب ومذهبى فى النقد التغيير كله . فلم يبق من هذه الآثار الحسان التى تركها الأستاذ « المرصفى » فى تلك النفس الناشئة إلا دقة النقد اللفظى والحرص على إيثار الكلام إذا امتاز بمتانة اللفظ ورصانة الأسلوب »[1] . وسار الباحث فى بحثه فجعل درس أبى العلاء درساً لعصره ، واستنبط حياته مما أحاط بها من المؤثرات ، واعتمد فى بحثه ما تنتجه المباحث الطبيعية ومباحث علم النفس معاً ، ووضع لكتابه خطة رسمها وتشدد فى اتباعها فلم يهملها ولم يشذ عن أصل من أصولها ، حتى كاد الكتاب — كما يقول — « يكون نوعا من المنطق ، أو هو بالفعل منطق تاريخى أدبى ، ليس فيه حكم إلا وهو يستند إلى مصدر ، ولا نتيجة إلا وهى تعتمد على مقدمة قد بذل الجهد فى استقصاء حظها من الصحة . وقد جعل أمام عقله دائماً أن الحادثة التاريخية ، والقصيدة الشعرية ، والخطبة يجيدها الخطيب ، والرسالة ينمّقها الكاتب الأديب « كل أولئك نسيج من العلل الاجتماعية والكونية يخضع للبحث والتحليل خضوع المادة لعمل الكيمياء » .

هذا الكلام عن الأدب بروح العلم ، وفى حدود من المصطلحات العملية الخالصة ، ليس مجرد حماسة وقتية يتأثر بها عقل طالب شرقى قد صدمته الحياة العلمية الغربية ، ولكنه أسلوب فى البحث الأدبى سيلازم صاحبه — وإن اختلف صرامة ومرونة فى مختلف دراساته — وسيبدأ به عهد جديد فى درس الأدب العربى . فهذا الباحث نفسه يجرى فى كتابه الأول وراء التحديد العلمى حتى فى مسائل الذوق ، فيقرر أن القدماء كانوا يختلفون فى أمر القطعة الشعرية الواحدة ، لأنه لم يكن للنقد عندهم قواعد محدودة ، بل كان موكولا إلى الذوق ، والذوق يتبع المزاج لطافة وكثافة ، ويجرى معه اعتدالا وانحرافا ؛ وما وكل أمر العلم إلى الذوق وحده إلا اضطراب وكثر الافتراق فيه .

(١) « تجديد ذكرى أبى العلاء » ط ١٩٣٧ ص ٧ — ٨

ويعود الباحث إلى هذا الموضوع بعد بضع سنوات فيوازن بين القدماء والمحدثين فى موقف كليهما من الأدب : فالمحدثون أشد من القدماء طمعاً ، وأكثر منهم تحفظا ، لا تكفيهم أسماء الثقات من الرواة ، ولا يكفيهم جمال القصيدة وجودة المقطوعة ، وإنما يريدون أن يتخذوا من كل شىء موضوعا للبحث والنقد والتحليل ، ولا يكادون يفرقون فى ذلك بين الأدب والعلم ، وهم — فى رأيه — محقون[١] . ثم يعود بعد سنوات أخرى إلى تقرير هذا الروح العلمى فى صورة لا تقل قوة ووضوحا عما سبق ، مقرراً أن كل عيب الأدب العربى أنه مجهول لا يحسنه أصحابه ولا يتعمقونه ، وكل ما يحول بين الأدب العربى وبين الحياة والخصب والنفع أن مناهج البحث والاستقصاء له سيئة رديئة لم تنظم بعد ، ولم يتناولها الإصلاح فى مصر كما تناول إصلاح المناهج العلمية الأخرى[٢] . والأدب العربى كغيره من الآداب بل كغيره من كل ما يتصل بالحياة الإنسانية ؛ بل كغيره من كل ما يصلح موضوعا للدرس فى هذا الكون شىء لا ينبغى أن ينظر إليه على أنه منقطع الصلة عما حوله ، وإنما هو جزء من كل ، وليس إلى معرفة الجزء سبيل إذا لم يعرف الكل ، أو إذا لم يعرف ما يحيط به من الأجزاء الأخرى على أقل تقدير . وعند باحثنا أن « أحمد أمين » قد أرضى هذا المبدأ حين أخذ نفسه بأن يحلل الحياة العربية تحليلا ليس أقل دقة واستقصاء من تحليل صاحب الكيمياء فى معمله ، وأخذ نفسه بأن يرد هذه الحياة العقلية العربية ما استطاع إلى عناصرها المختلفة المكونة لها ، وبأن يعرف إلى أى حد امتزجت هذه العناصر وتداخلت[٣] . هذا الإصرار على اعتبار الحياة الإنسانية نسيجاً من الظواهر المتشابكة واعتبار الأدب مرآة لهذه الحياة ، والالتفات فى تحليل الأدب إلى تلك الاتصالات المختلفة ، ركن ثان فى المنهج الدراسى عند طه حسين ، نضمه إلى الركن الأول الذى تبيناه سابقاً وهو اصطناع الروح العلمى فى الدراسة الأدبية .

ولهذا الموقف العلمى من الأدب ودراسته مظاهر متنوعة وحقوق يفرضها على الباحث بل على منشىء الأدب نفسه . وأول هذه الحقوق اتساع الثقافة العامة والانتفاع بنتائج دراسات الإخصائيين فى فروعهم المختلفة . وتطبيقاً لهذه الناحية ينعى باحثنا على شعراء العصر مرضهم بالكسل العقلى ، وانصرافهم عن القراءة والدرس والبحث والتفكير ، معتقدين أنهم أصحاب خيال ، ومن شأن الخيال أن يصعد فى السماء بجناحيه فى غير تفكير ولا بحث ،

---

(١) حديث الاربعاء . طه حسين . طه الحلبى ج ١ ص ٢٤

(٢ ، ٣) مقدمة طه حسين لكتاب فجر الإسلام تأليف أحمد أمين سنة ١٩٢٨

فأما البحث والتفكير فشأن العقل ، والعقل عدو الخيال ، وهو عدو الشعر . وهذا فى رأيه هو سبب جمود الشعر العربى فى هذا العصر ، فليس من الحق فى شىء أن الملكات الإنسانية تستطيع أن تمتاز وتتنافر ، فيمضى العقل فى ناحية لينتج العلم والفلسفة ، ويمضى الخيال فى ناحية لينتج الشعر ، وإنما حياة الملكات الإنسانية الفردية كحياة الجماعة رهينة بالتعاون[١] . ولقد كان القدماء من شعراء العرب فى جاهليتهم وإسلامهم أصحاب خيال وعقل وعلم ، وكان أبو تمام والبحترى وابن المعتز مؤلفين[٢] . والشعراء الغربيون كشعراء العرب القدماء يتصلون بعصورهم اتصالا متيناً ، يقرأون ويدرسون . وظاهرة الكسل العقلى التى نجدها عند شعرائنا تنتقل منهم إلى القراء ، ثم تعود من القراء إلى الشعراء فتنتج فساد الشعر والذوق والخلق جميعاً ، وتحول بين هذا الفن الأدبى وبين حقه من التطور والتجديد[٣].

— ٤ —

رأينا فى القسم السابق كيف ينصح باحثنا لدارس الأدب أن يعتمد على النتائج العلمية التى يصل إليها الإخصائيون فى دراساتهم المختلفة التى فرغوا لها . وهذه النقطة تصل بنا إلى أساس ثالث فى منهجه ، وهو موقفه من موضوع الصلة بين دراسات الأدب والدراسات الأخرى ذات الارتباط الوثيق بها . وموقف باحثنا هنا من وجهتيه النظرية والعملية صريح لا غموض فيه : فأما من الوجهة النظرية فهو يقرر فى دراسة فنون الأدب — ولاسيما الشعر الغنائى — قاعدة لا تقبل الشك عنده ؛ تلك هى اعتماد الدارس على شخصية الشاعر قبل كل شىء : « ذلك أن هذا الشاعر يجب أن يتمثل فى شعره إلى حد ما ، فإذا كان الشاعر مجيداً حقاً فشعره مرآة نفسه وعواطفه ، ومظهر شخصيته كلها ، بحيث تقرأ قصائده المختلفة فتشعر فيها بروح واحد ، ونفس واحد ، وقوة واحدة ، وقد يختلف هذا الشعر شدة ولينا ، ويتباين عنفاً ولطفاً ، ولكن شخصية الشاعر ظاهرة فيه ، محققة للوحدة الشعرية التى تمكنك من أن تقول : هذا الشعر لفلان ، أو هو مصنوع على طريقة فلان »[٤] .

وأما من الوجهة العملية فإن باحثنا حين يتعرض لدراسة الغزل العربى فى صدر الإسلام مثلا ، يقيم درسه على أساس سيكلوجى اجتماعى ، فيبحث حياة أبناء المهاجرين والأنصار فى

(١) حافظ وشوقى — طه حسين ط . ١٩٣٣ ص ١٤٠ — ١٤١ .
(٢) من حديث الشعر والنثر — طه حسين ص ١٤٢ .
(٣) حافظ وشوقى ص ١٤٨ — ١٤٩ .
(٤) حديث الأربعاء طه حسين ١ . ص ٢٢٢ ط . الحلبى .

البادية وفى الحاضرة ، ويدرس ما كان للفقر واليأس والحرمان من أثر فى نفوس أهل البادية ، وما كان للثروة والغنى — حين اجتمعا إلى اليأس من الحياة العملية — من أثر فى نفوس أهل الحاضرة ، ثم ما كان للإسلام والقرآن من أثر فى نفوس هؤلاء وأولئك ، إذ حيل بينهم وبين حياتهم الجاهلية ، ونشأ فى نفوسهم شىء من التقوى فيه سذاجة بدوية ورقة إسلامية : « انصرف هؤلاء الناس عن حروبهم وأسباب لهوهم الجاهلى ، كما انصرفوا عن الحياة العملية فى الإسلام إلى أنفسهم فانكبوا عليها ، واستخلصوا منها نغمة لا تخلو من حزن ولكنها نغمة زهد وتصوف[١] » .

وهو حين يبحث القصص الغرامى الذى نشأ حول هذا الشعر يوازن بين بعضه وبعض من حيث عمل الخيال فيه ، ومن حيث انطباقه على الطبيعة الإنسانية ، ويحلل شخصياته تحليلا نفسانياً ، ويبين اصطراع العواطف المتناقضة فى نفوسهم ، واصفاً كل قصة بطابعها الذى يكشف عنه التحليل[٢] .

وهو حين يدرس «شوقى» و «حافظ» ينفذ إلى طبيعتيهما ومزاجيهما ، ويربط بين نفس كل منهما وشعره ، ويلتمس من الصفات النفسية الشخصية داعياً للنجاح أو الإخفاق فى هذا الفن أو ذاك . فقد كانت نفس حافظ مثلا « بسيطة يسيرة لا حظ لها من عمق ولا تعقيد ، وكانت لهذه الخصال نفسها محببة إلى الناس مؤثرة فيهم ، وكان شعر حافظ صورة صادقة لهذه النفس البسيطة اليسيرة فأحبوه كما أحبوا مصدره[٣] .. » كانت نفس حافظ « قوية الحس كأشد ما تكون النفوس الممتازة قوة حس وصفاء طبع واعتدال مزاج ، وكانت إلى ذلك وفية رضية لا تستبقى من صلاتها بالناس إلا الخير ، ولا تحتفظ إلا بالمعروف ، ولا ترى للاحسان والبر جزاء يعدل الإشادة به والثناء عليه ، ونصبه للناس مثلا يحتذى ، ونموذجاً يتأثر . وكانت إلى هذا وذاك ترى ديناً عليها — لا أقول لنفسها ولا أقول للناس — وإنما أقول للفن والحق والتاريخ ، ألا ترى خيراً إلا سجلته ، ولا تحس معروفاً إلا أذاعته[٤] » .

من هنا برع حافظ فى فن الرثاء وعلى الأخص فى زعماء الوطنية ، وكان لشعره لون من

---

(١) حديث الأربعاء ج ١ ص ٢٣٧ .

(٢) من ذلك ما يصف به قصة قيس بن ذريح مثلا من أنها « قصة نفسية خلقية بالمعنى الحديث لهاتين الكلمتين » . حديث الأربعاء ص ٢٦٠ .

(٣) حافظ وشوقى ص ١٩٨ .

(٤) المصدر نفسه ص ١٥٢ — ١٥٣ .

الخطابة يمنحه قوة غريبة تسيطر على نفوس الجماعات فتفعل فيها الأعاجيب (١) .

وليس باحثنا منتفعاً بالنواحى النفسانية الشعورية فحسب ، ولكن لنواحى العقل الباطن مكانها فى دراسته وتحليله ونقده . ويصل هذا الاتجاه النفسانى ذروته عنده فى بحثه للمتنبى ، وأبى العلاء (فى سجنه) ، رغم ماحاول أن يخدع به القراء عن أنفسهم حين نصح إليهم ألا يقرأوا فصوله فى المتنبى على أنها علم أو نقد ، وألا ينتظروا منها ماينتظرون من كتب العلم والنقد ، وإنما هى خواطر مرسلة تثيرها فى نفسه قراءة المتنبى فى قرية من قرى « الألب » فى فرنسا ؛ وحين أخبرهم فى حديثه « مع أبى العلاء فى سجنه » أنه لا يقدم إليهم كتابا فى البحث العلمى عن أبى العلاء . حاول أن يخدع قراءه ، وهو عالم حق العلم أن النقد الأدبى الحديث منذ أيام « جوته » « وكارليل » و « أناتول فرانس » وغيرهم من المحدثين قد اتجه هذه الوجهة ، وجهة أن تصاحب الشاعر أو الكتاب — كما يقول جوته — وتسمح له أن يؤثر فيك ، وتخضع نفسك لتأثيره إخضاعاً تاماً ، ثم تصل من هذا الطريق إلى الحكم الصحيح عليه ؛ اتجه النقد إلى أن يكون الناقد كما قال أناتول فرانس — لا قاضياً يصدر الأحكام — ولكن روحاً يفصل مخاطراته فى عالم الأعمال الفنية العظيمة . فطه حسين يرافق شاعره فى يقظته ونومه ويخبر دقائق حياته ، ويكشف ما انطوت عليه جوانحه ، ويحلل تلك الحياة وإنتاجها الفنى تحليلا دقيقاً منظماً ، ثم يرجع إلى الناس فيعرض عليهم سجل رحلته ونتيجة تحليله ، محذراً إياهم أن يفتشوا فى هذا الجهد عن بحث علمى أو نقد أدبى ؛ وربما أمعن فى هذا بما يصطنع من أسلوب سهل جذاب ، حتى أوقع فى أذهان بعض ذوى الثقافة العالية من قرائه أنهم هنا تجاه إنتاج أدبى لا بحث دراسى .

وبعد فماذا كان من أمر طه حسين مع المتنبى ؟ راح يشكك فى نسبه ، ويطيل الحديث فى أمر هذا التشكيك ، حتى إذا أحس أن القارئ قد بدأ يتساءل : لم كل هذا ؟ صارحه قائلاً :

« اعلم ياسيدى أنى لم أثر هذه المناقشة الطويلة لأعرف أكان المتنبى أعجمياً أم عربياً . وإنما أثرتها لأنتهى منها إلى حقيقة يظهر أنها لا تقبل الشك ، وهى أن المتنبى لم يكن يستطيع أن يفاخر بأسرته ، ولا أن يجهر بذكر أمه وأبيه . التمس لذلك ما شئت من علة ، فهذا لا يعنينى . وإنما الذى يعنينى — ويجب أن يعنيك — هو أن شعور المتنبى الصغير بهذه

---

(١) المصدر نفسه ص ١٥٥ — ١٥٧ . (راجع قصيدة حافظ على قبر مصطفى كامل « طوفوا بأركان هذا القبر واستلموا » وتحليل طه حسين لبعض أبياتها الرائعة على الأساس الذى شرحه) .

الضعة أو بهذا الضعف من ناحية أسرته وأهله الأدنين ، قد كان العنصر الأول الذى أثر فى شخصية المتنبي ، وبغض إليه الناس ، وفرض عليه أن يرى أن حياته بينهم لم تكن كحياة أترابه ورفاقه ، وإنما كانت حياة يحيط بها كثير من الغموض ، ويأخذها كثير من الشذوذ » (١) .

ثم يستمر فيصف حياة الشام ومصر والعراق فى ألوانها المتنوعة ، ويضع المتنبي فى مكانه من نظام الأشياء فى أيامه ، ثم يتناول خصائصه النفسانية ، ويعقد بينها وبين ظواهر شعره صلة ونسبا ، بل يعقد كذلك صلة بين الظروف النفسانية التى أحاطت بالمتنبي وبين أوزانه وقوافيه التى اختارها لشعره فى تلك الظروف .

ولست أريد هنا أن استقصى مظاهر الاتجاهات النفسانية فى دراسات طه حسين ، فأنت واجدها فى أغلب صفحات كتابيه فى أبى العلاء ومع المتنبي ، وفى حديث الأربعاء ، و « من حديث الشعر والنثر » . أنت واجدها فيما يذهب إليه من استعمال المتنبي للشعر الرمزى ، وفى تحليله لشعره وتعبير ذلك الشعر عما يشيع فى نفس صاحبه من نار مضطرمة ، وما لذلك من أثر فى نفس القارئ ؛ وأنت واجدها فى العيوب الفنية التى يرجعها إلى عيوب فى نفس صاحبها ، يقول : «وللمتنبي فى هذا الطور عيوبه اللفظية والمعنوية التى لا تأتيه عن تقليد غيره ، ولا تأتيه من تعمد التقليد — إن أردت دقة التعبير — وإنما تأتيه من تكوين نفسه وذوقه وطبعه ومزاجه الخاص ، أُدير عقله وشعوره وحسه على هذا النحو ، فأدير تعبيره على هذا النحو نفسه أيضاً (٢) » . وأنت واجدها كذلك فى « أبى العلاء » فى تحليل عاطفتى الحياء وسوء الظن ، اللتين أصطلحت الظروف على تقويتهما فى نفس أبى العلاء ؛ وفى تلك الموازنة الجميلة بين بشار والمتنبي وأبى العلاء من حيث الكبرياء التى سيطرت على نفس كل منهم ، وما كان لتلك الكبرياء من آثار مختلفة ، فى حياة أصحابها وشعرهم ؛ ثم فى ذلك التحليل السيكلوجى لنفسيتى بشار وأبى العلاء واختلافهما فى مناهج الحياة والشعر ، رغم اتفاقهما فى فقد البصر .

وأنت واجد مثل هذا الاتجاه فى تحليل طه حسين للصفات النفسية عند أبى تمام وابن الرومى ، وما كان لصفات كل منهما من أثر فى فنه : فقد كان أبو تمام ذكيا ذكاء لم يعرف لشاعر من الشعراء الذين عاصروه ، وكان حاضر البديهة حضورا غريبا مفحما ، وكان حاد

---

(١) مع المتنبي — طه حسين ج ١ ص ٢٥ — ٢٦ .
(٢) « مع المتنبي » ص ٣٣١ .

الشعور يحس الأشياء حساً سريعاً ، ويتأثر بها تأثراً عميقاً ، وكان إذا تعرض لمعنى من المعانى تعمقه ، وكان هذا التعمق من مزايا أبى تمام ومن عيوبه فى وقت واحد : من مزاياه لأنه من أظهر الدلائل على قوة العقل ، ومن أحسن الوسائل لفهم الأشياء ... ولكنه فى الوقت نفسه كان يضطره إلى ألوان من الإغراب فى المعانى وفى الألفاظ أيضا ، فكان يصل إلى أشياء لم يتعود الناس أن يروها ، ولا أن يصلو إليها . (١)

وكان ابن الرومى حاد المزاج مضطربه ، معتل الطبع ، ضعيف الأعصاب ، حاد الحس جداً ، ويكاد يبلغ من ذلك الإسراف . وكأن هذا كله قد أعطاه من الحياة صورة رديئة من ناحية ، ومحببة من ناحية أخرى .... وهو وأبو تمام متفقان من حيث أنهما يعتمدان اعتماداً شديداً جداً على العقل فى شعرهما ، وهما لا يستسلمان للخيال وحده ، وإنما يتخذان الخيال وسيلة إلى تحقيق ما يريده العقل ، وهما يتفقان فى أنهما حريصان كل الحرص على تعمق المعانى وعلى استيفائها واستقصائها والمبالغة فى هذا الاستقصاء حتى يأتيا بالأشياء الغريبة التى يضيق بها الناس الذين تعودوا أن يقرأوا المألوف من الشعر (٢) .

هذا الاتجاه إلى استخدام نتائج الدراسات النفسانية فى تحليل نصوص الأدب وتصوير أشخاصه يمكن أن يسرف وأن يقصد ، كما بينا فى أول هذا الفصل ، وطه حسين يعتبر نفسه من فريق القاصدين . وله فى هذا موازنة رقيقة عقدها بين منزعه ومنزع صاحبيه العقاد والمازنى فى دراسة ابن الرومى ؛ فالعقاد فى رأيه — يعنى بالشاعر أكثر مما يعنى بالشعر ، والمازنى كالعقاد يقف عند شخصية ابن الرومى أكثر مما يقف عند الجمال والتحليل الفنى . والظاهر أنهما كما يقول يكلفان كلفا خاصاً بشخصيات الشعراء ، وأما هو فربما عنى بالشعر أكثر من عنايته بالشاعر ، وربما اتخذ الشاعر وسيلة إلى فهم الشعر (٣) .

هذه ناحية مهمة ستطرد لا فى موقفه من علم النفس فحسب ، ولكن من علم الذوق ومن التاريخ والاجتماع ومن الدراسات اللغوية والبلاغية القديمة ، فلكل مكانه فى دراساته ، ولكل نصيبه فى ثقافة ناقد الأدب . وهذا الموقف المعتدل أقرب ما يكون إلى ما يسميه الافرنج وجهة الذوق العام (Common sense) فى الدراسات العلمية . وفهم هذه الوجهة خليق أن يطمئن بعض باحثى الأدب الذين يصيبهم الدوار حين يسمعون اسم السيكولوجيا

---

(١) « من حديث الشعر والنثر » ص ٢٢٧ وما بعدها .
(٢) المصدر نفسه ص ٢٢٧ وما بعدها .
(٣) « من حديث الشعر والنثر » ٢٦٧ — ٢٦٨ .

يتردد فى دراسة الأدب ، وحين يرون ناقداً أدبياً يستعين ببعض نتائج الدراسات الأخرى فى تجلية ظاهرة من ظواهر الأدب . ومن الطريف أن نلاحظ هنا أن « طه حسين » قلما يورد فى كتاباته الأدبية الأخيرة اسم نظرية بعينها أو فرع بذاته من فروع الدراسات الأخرى ، حتى لقد يظن بعضهم — خطأ — أن باحثنا لا يعير تلك العلوم أهمية ، ولا يتتبع تطوراتها الحديثة . ويزيد الأمر تعقيداً ما يصرح به الباحث أحيانا من قلة إيمانه بعلم النفس الحديث . والواقع أن طه حسين لم يكن يغادر مصر فى إجازاته الصيفية قبل الحرب حتى يهرع — كما يقول — إلى تلك الكتب الطريفة والآراء الشاذة التى تتكشف عنها جهود الأدباء والفلاسفة والنقاد ، والتى يغرق فيها إلى أذنيه كلما عبر البحر(٣) .

— ٥ —

هل لطه حسين الناقد فلسفة ذوقية يسير على هديها فيما يصور من جمال وينقد من فن فى الأعمال الأدبية ؟ إن الفلسفة الذوقية من أقل الدراسات حظا من العناية فى مصر الحديثة ، ولعل ذلك راجع إلى شيئين : الأول أن نهضتنا الفنية فى مختلف نواحيها لا تزال فى المراحل الأولى من حياتها ، وفى مثل هذه المراحل من التطور لا يشغل النقاد كثيراً ببحث الأسس الأولى للفن ، ولا بمناقشة القيم الذوقية ؛ والثانى أن الدراسات الفلسفية الأكاديمية عندنا — على نشاط إنتاجها — لم تصل بعد إلى مرحلة المذاهب الفلسفية الشاملة التى تجعل لكل ناحية من نواحى التفكير مكانها فيها . ولعل أبعد الأنظمة الفلسفية المعروفة من عناية الدراسة المصرية تلك الأجزاء الذوقية من فلسفة « كانت » و « هيجل » و « لسنج » وأضرابهم .

ولكن لكاتبنا آراء مبثوثة هنا وهناك فى دراساته يمكن إذا جمع شتاتها أن تلقى ضوءا على تفكيره الذوقى . فقد طرق موضوعات المثل الشعرى الأعلى ، والذوق الأدبى الحديث ، والمذاهب الفنية للشعراء ، ومصادر الجمال الفنى فى الأدب العربى قديمه وحديثه . فعنده أن جاذبية الأدب إنما تجىء من ذلك الروح الخالد الذى يتردد فى طبقات الإنسانية كلها ، فيحل فى كل جيل منها بمقدار ، ويتشكل فى كل جيل بالشكل الذى يلائمه ، ويتصور فى كل بيئة بالصورة التى تناسبها ، «وهو من هذه الناحية مصدر وحدة وفرقة للإنسانية ، مصدر وحدة لأنه واحد يجمع الناس — مهما يختلفون — على الإعجاب والشعور باللذة القوية ؛ ومصدر

---

(١) « مع المتنبى » ج ١ ص ٦

فرقة لأن له من أشكال الأجيال والبيئات المختلفة ما ينوعه ويخيل إليك أنه كثير»[١] . ويصور الباحث ما يصح أن نعتبره نظريته الموجزة فى الفن الشعرى إذ يقول : « المثل الأعلى للشعر هو هذا الكلام الموسيقى الذى يحقق الجمال الخالد فى شكل يلائم ذوق العصر الذى قيل فيه ، ويتصل بنفوس الناس الذين ينشر بينهم ، ويمكنهم من أن يذوقوا هذا الجمال حقا ، فيأخذوا بنصيبهم النفسى من الخلود » .[٢] والشعر الجيد عنده يمتاز قبل كل شىء بأنه مرآة لما فى نفس الشاعر من عاطفة ، مرآة تمثل هذه العاطفة تمثيلا فطريا ، بريئا من التكلف والمحاولة . فإذا خلت نفس الشاعر من عاطفة ، أو عجزت هذه العاطفة عن أن تنطق لسان الشاعر بما يمثلها فليس هناك شعر ، وإنما هناك نظم لا غناء فيه . وليس للجمال الفنى فى رأى باحثنا حد ، وإنما هو مثل أعلى يمضى أمامنا ، ونسعى نحن فى أثره ، فلنبلغ منه شيئا ، ثم نحس أن ما بلغناه ليس كل شىء فنسعى وهو يمضى ويمضى . والذوق الفنى عنده نوعان : نوع يشترك فيه أبناء الجيل الواحد فى البلد الواحد ، وهو يتسع ويضيق ، ويقوى ويضعف وتتفاوت حظوظ الناس فيه بتفاوت بيئاتهم وجماعاتهم وثقافاتهم . ونوع يتأثر بهذا الذوق العام ، ولكنه مع ذلك متأثر بالشخصية الفردية ، أو هو مظهر ومرآة يمثلها تمثيلا صادقا . والحياة الفنية مزاج من هذين الذوقين ؛ فالذوق العام هو الذى يعطيها حظها من الموضوعية ، والذوق الخاص هو الذى يعطيها حظها من الذاتية . والذوق المصرى الحديث عند كثير من المثقفين ذوق معقد ، فيه أثر الأدب العربى القديم وفيه أثر الأدب العربى الحديث ، وفيه أثر ثقافة مركبة مختلفة العناصر .

أما مصادر الجمال الفنى فى الشعر — فى رأى باحثنا — فهى متنوعة تنوع مظاهر الجمال ، وهى منبثة فى ثنايا كتبه وبحوثه : فقد تكون القطعة من الشعر جميلة عنده لأنها تقف الشاعر أمامك ، وتمثله لك تمثيلا صادقا ، فتحببه إليك ، وتعطفك عليه ، كما تجد فى قول طرفة :

إذا القوم قالوا من فتى خلت أننى عنيت فلم أكسل ولم أتبلد

وقد تكون فى براعة الشاعر حين يتكلف الجهد ، ويمحص الشعر ، ويهيىء الصور ، ثم يلقى شعره إلى الناس بعد ذلك فى سهولة ويسر ، كأنما جاءه عفو الخاطر — كما فعل زهير فى معلقته .

وقد يكون مصدر الجمال قدرة الشاعر على استغلال الحس ، واستحضار الأشياء ، وإشاعة

---

(١) « حافظ وشوقى » ص ٢٠ .

(٢) المصدر نفسه ص ٢٧ .

روح الحركة فى صورة لا تتعب ولا تجهد ، والتحدث إلى أذنيك باللفظ وإلى عينيك بالصور — كما فعل زهير أيضاً فى وصف الصيد فى قصيدته « صحا القلب عن سلمى وأقصر باطله » .

وربما كان الجمال مؤلفا من عناصر مجتمعة هى صدق الشعر ودقته ، وصفاء لفظه ، وارتفاع معناه ، كما تجد فى مشهورات الحطيئة .

وجمال بعض القصائد يجىء من ظفرها بحظ عظيم من الإيجاز والامتلاء ، والبراءة من اللغو والفضول ، حتى تجرى مجرى الأمثال ، وتنشد على اختلاف العصور والبيئات ، فلا يمل إنشادها ، ولا تحس النفس نبوا عنها ، أو نفورا منها ، وإنما تحس كأن هذا الشعر مرآة صافية صادقة لكل نفس كريمة ، ولكل قلب زكى ، وخلق نقى ؛ ومعلقة عنترة مثل من هذا النوع . والسذاجة وجمال اللفظ وتشخيص الأشياء مسئولة عن الجمال أحيانا كما تجد فى قصيدة سويد بن أبى كاهل :

بسطت رابعة الحبل لنا فوصلنا الحبل منها ما اتسع

وأنواع البديع — إذا استطاع الشاعر أن يحسن استخدامها — مصدر جمال قوى رائع ، كما فى شعر البحترى . ومن الجمال ما يجىء من تجاوز العصر الذى يعيش فيه الشاعر ، والتعبير عن معان إنسانية رائعة يحسها الناس فى كل وقت وفى جميع الظروف — كما نرى فى قصيدة البحترى « منى النفس فى أسماء لو يستطيعها » .

ولقد يعجب باحثنا أحيانا بقطع من الشعر إعجابا يبلغ حد الفتنة ، فيطلب إليك أن تقرأها — وتلك شنشنة عرفناها فى بعض السابقين من أعلام النقد العربى كالقاضى الجرجانى وتلميذه عبد القاهر — فهو يسوق إليك مثلا أبيات المتنبى فى داليته : (تلك الأبيات التى لا يعرف الباحث أجمل منها ولا أصلح للغناء) :

لم يترك الدهر من قلبى ولا كبدى شيئا تتيمه عين ولا جيد
ياساقيىّ أخمر فى كئوسكما أم فى كئوسكما هم وتسهيد !
أصخرة أنا مالى لا تحركنى هذى المدام ولا هذى الأغاريد !
إذا أردت كميت اللون صافية وجدتها وحبيب النفس مفقود

ثم يقول : « أما أنا فمفتون بهذه الأبيات ، وبالثلاثة الأخيرة منها خاصة ، وما أعرف أنى وجدت فى كل ماقرأت من الشعر العربى ما يشبهها جمالا وروعة ، ونفاذا إلى القلب وتأثيراً فى النفس » .

ويعلق على ميمية المتنبي التي وصف فيها الحمى حين أصابته في مصر ، فيقول :

« من أرق الشعر العربي كله ، وأعذبه ، وأرقاه ، وأشده استثارة للحزن ، وتحريقا للقلوب الحساسة الشاعرة . وقد أعجب القدماء بهذه القصيده لأن الشاعر قد برع فيها حين أراد وصف الحمى وليس في هذا شك . ولكني حين أحب هذه القصيدة وأكلف بها لا أكاد أحفل بهذه البراعة الفنية أو أقف عندها ، لأن حزن هذا الشاعر العظيم قد تجاوز الفن وصار أعظم منه وأبعد مدى ، وأنفذ إلى القلوب والنفوس . فأنا لا أرى شاعرا يصطنع الشعر ليصور مايجد من لوعة وحسرة ويأس ، وإنما أرى اللوعة والحسرة واليأس تتخذ الشعر لسانا لتبلغ أسماعنا وتنتهي إلى قلوبنا [١] » .

وللباحث من هذا النوع من التحليل أمثلة جميلة ؛ بل تكاد كل قصائد المتنبي التي حللها طه حسين في كتابه « مع المتنبي » تكون أمثلة لهذه الطريقة الفنية التي يتابع الناقد فيها حركة القصيدة وجوّها وأحاسيس صاحبها ؛ وما في أسلوبها من انسجام مع هذا الجو . ومثل هذه الطريقة لا تجيء إلا فيض الذوق المثقف ، والحس المرهف ، وعمرة المقدرة على المشاركة الوجدانية للشاعر .

هذه العبارات الذوقية التي اقتطفناها هنا وهناك من كتابات طه حسين تلقي شيئاً من الضوء على تفكيره النظري في الفن وأهدافه ، ولكنها لا تكفي لأن يخرج منها الباحث بنظرية واضحة المعالم في فلسفة الفن الجميل .

ولطه حسين بجوار ذلك آراء في النقد وطبيعته ؛ وما يجب أن يكون من الصلة بين الناقد والمنتج الأدبي ، ثم بين الناقد والجمهور . يقول في مقدمته لكتاب « حافظ وشوقي » « فإني أهدي هذه الفصول إلى شبابنا ... وأرجو أن يجدوا في قراءتها ما قصدت إليه حين كتبتها وحين جمعتها ، من إثارة الميل القومي إلى دراسة الأدب والعناية به ، وتقوية الذوق الفني ، وتوجيهه هذا الوجه الجديد الذي يلائم حياتنا وآمالنا ومثلنا العليا في هذا العصر الذي نعيش فيه » . ويقرر في هذا الكتاب أن النقد صنيعة يسديها الناقد إلى الكتاب والشعراء ، لأن هؤلاء ... يستفيدون من النقد أكثر مما يخسرون ، يعرفون رأي الناس فيما يكتبون ويقولون ، وليست هذه المعرفة قليلة الفائدة ؛ يعرفون رأي الناس

(١) « مع المتنبي » ٦٠١ — ٦٠٢ .

ورأى الإخصائيين ، فيقفون على مواطن الضعف فى فصولهم وقصائدهم فينفعهم هذا ويزيدهم قوة إلى قوة ، ويعصمهم من السقوط والإسفاف ؛ ثم فى النقد إقرار للحق فى نصابه ودفاع عن الفن ، وتبصرة لما فى الآثار الفنية من جمال أو عيب[١] . ويصف النقد بأنه لون من الأدب يحقق الصلة بين المنتج والمستهلك ، فيبلغ إلى الناس رسالة الأديب ، يدعوهم إليها أو يصرفهم عنها ، ويبلغ الأديب صدى رسالته فى نفوس الناس وحسن استعدادهم لها ، أو شدة ازورارهم عنها[٢] .

وأخص ما يأخذه ناقدنا الحديث على القدماء الذين نقدوا أبا تمام والبحترى والمتنبى — مثلا — أنك لا تجد أحداً منهم ينقد القصيدة من حيث هى قصيدة ، فهم إذا قرأوا أجمل قصائد هؤلاء الشعراء لا ينظرون إليها جملة ، كيف استقامت ألفاظها ومعانيها وأسلوبها ، وإنما يقفون عند البيت أو البيتين ، أأجاد الشاعر فى هذا التشبيه أم لم يجد ؟ أوفق فى هذا التعبير أم لم يوفق ؟ وما هكذا نفهم نحن النقد الآن ، وما هكذا نتصور المثل الأعلى للنقد الأدبى[٣] .

ويصف منهج شيوخ الجامعة المصرية فى عهدها الأول — كالمرصفى — بأنهم ينحون فى دراستهم للنصوص منحى اللغويين والنقاد من قدماء المسلمين فى البصرة والكوفة وبغداد ، مع ميل شديد إلى النقد والغريب ، وانصراف شديد عن النحو والصرف ، وما ألف الأزهريون من علوم البلاغة[٤] .

ويطلعنا الباحث على سر طريقته فى تذوق الأدب ونقده ، حين يعرض فى إحدى فصوله لقصة زنوبيا (من تأليف فريد أبو حديد) فيقول :

« إنما أقرأ الأدب بقلبى وذوقى ، وبما أتيح لى من طبع يحب الجمال ، ويطمح إلى مثله العليا . والكاتب المجيد عندى هو الذى لا أكاد أصحبه لحظات حتى ينسينى نفسى ، ويشغلنى عن التفكير ، ويصرفنى عن التعليل والتحليل والتأويل ، ويسيطر علىّ سيطرة تامة تمكنه من أن يقول لى ما يشاء دون أن أجد من نفسى القوة على أن أعارضه أو أقاومه ، أو أنكر عليه شيئاً مما يقول . حتى إذا فرغت من قراءة أثره الأدبى ، واضطررت بحكم هذا الفراغ

---

(١) « حافظ وشوقى » ص ١٠٥ .
(٢) « فصول فى النقد » ص ٧ .
(٣) « من حديث الشعر والنثر ص ١٧٨ .
(٤) « فى الأدب الجاهلى » ص ١ .

إلى أن أفارق الكاتب وأشغل عنه وعن أثره وقتاً ما ، استطعت بعد ذلك أن أعود إلى الأثر الذى بقى فى نفسى بعد القراءة فأفكر فيه ، وأخضعه للنقد أو للتحليل والتعليل »[١] .

باحثنا — إذاً — يدخل على الأدب بقلبه وذوقه ، ثم يعود إليه بعدُ بعقله وفكره ، صادراً فى نقده عن الذوق والمعرفة معاً . وهذا التصوير منه لنفسه يعيننا على أن نفهم موقفه من نظريات النقد السابقة ومذاهبه ، فى الأدب العربى وفى الآداب الأوربية أيضاً . فهو من غير شك يحب الأدب العربى القديم ويدعو إليه ، بل لعله صادف من النجاح ما لم يصادفه أى باحث آخر حديث فى ترجمة القصيدة البدوية ، وإعادة خَلْقها ، وتصوير معانيها جملة ، ثم حمل القارئ الحديث برفق على أن يتتبع حركتها ، وما تعرض من صور وتثير من خيال ؛ حتى ينتهى به إلى ما انتهى هو إليه من الإيمان بأن الشعر الجاهلى لم تجتمع له جودة المعنى وقوة الخيال ونفاذ البصيرة فحسب ، وإنما فيه إلى جوار ذلك ما يتطلبه الشعر من جمال اللفظ ورصانة الأسلوب ، وتلك الموسيقى التى يحسن وقعها فى السمع والنفس معاً ، والتى تلائم بين الألفاظ والمعانى ، فيؤثر أحسن التأثير فى الحس والشعور[٢] . وإذا كان باحثنا يحب الشعر الجاهلى فإنه يحب الشعراء العباسيين ويؤثرهم ، لأنه يجد عندهم لذة العقل والقلب ، أو لذة الأذن أو اللذتين جميعاً[٣] . وهو يحب الأدب الأوربى وبخاصة الأدب الفرنسى ، ويقرأ لكتابه وشعرائه ويترجم لهم ويعرض أدبهم فى صورة عربية . وهو يحب النقاد الفرنسيين من أمثال «سانت بوف» ، و «تين» و « برونتيير » ويتأثر مذاهبهم . ولكنه لا يقنع بما كان يقنع به هؤلاء ، فقد أرادوا تاريخ الأدب ونقده على أسس علمية خالصة لا تكاد تسمح للذوق بأن يأخذ مكانه إلى جانبها . ولكن طه حسين يؤثر أن يكون منهج الدراسة الأدبية جامعاً بين موضوعية العلم وذاتية الفن ، حتى يكون فيه لذة العقل ولذة الشعور ولذة الذوق جميعاً . وإذا طالبته أن يحدد لك المقياس الذى يهتدى به فى هذا المنهج أجابك أنه يصطنع لنفسه «المقياس الأدبى» .

هناك لا شك تطور ملحوظ فى تفكير « طه حسين » ومنهجه الدراسىّ فى الأدب ؛ فقد بدأ حياته الأكاديمية متحمساً للعلم مصراً على أن يكون شأن دراسى الأدب شأن عالم الطبيعة وعالم الكيمياء . وقد أكد هذه المماثلة مرة بعد أخرى فى كتاباته كما أسلفنا الإشارة إليه . ولكنه حين عاد بعد سنوات إلى مناقشة منهج تاريخ الأدب ونقده ، هاجم فيما هاجم

---

(١) « فصول فى الأدب والنقد » ص ٥٠ .
(٢) « حديث الأربعاء » جـ ١ ص ٢٩ .
(٣) « مع المتنبى » ص ٥ .

المقاييس العلمية الخالصة وكره أن يعالج مؤرخ الأدب آثار الأدباء كما يعالج صاحب الكيمياء عناصره فى معمله ، فأول نتيجة لهذا أن يصبح تاريخ الأدب جافا بغيضاً ، وأن تنقطع الصلة انقطاعاً تاماً بينه وبين الأدب الإنشائى ، وأن يصبح جدياً لا يحبب هـذا الأدب الإنشائى إلى القراء ولا يرغبهم فيه .

فهو — إذاً — ليس عربياً كلاسيكياً فى نقده يتأثر واحداً من نقاد القرون الزاهرة الأولى فى تاريخ العربية ، وهو ليس أوربياً على طريقة أى واحد من نقاد الأوربيين فى القرن التاسع عشر ، وهو لا يدين للعلم وحده ، ولا للذوق وحده ؛ وهو لا يقيس الأدب بمقياس جمالى أو سيكلوجى أو لغوى معين ، وإن كان ينتفع فى نقده بنتائج هذه الدراسات انتفاعاً واضحاً كما بيناه ، وهو لا يطمئن إلى باحث فى تاريخ الأدب ونقده لا يتأثر فى دراسته ولا فيما ينتهى إليه من النتائج إلا بذوقه وميله وهواه . ولـكنه يود لو استخلص الناقد من كل أولئك غرضاً شاملا يطلبه ، ويسمو إليه حين ينقد ، فيفهم شخصية الشاعر أو الـكاتب ، وعصره ، وفنه ، ويرضى عقله وشعوره معا حين يقرأ الشعر وحين ينقده . « وطه حسين » — بهذا الشمول الذى يريده لمنهجه — يمتاز من بقية باحثى الأدب العربى فى العصر الحاضر بطابع معين ، له كما ترى خصائصه ومقوماته . ومن الفائدة المحققة لتطور الدراسات الحديثة أن يدرس مثل هذا المنهج ويناقش وينقد . ولست أزعم أننى أرخت له هنا أو نقدته النقد العلمى الذى يستحقه ؛ ولـكنى عرضت له بالقدر الذى استلزمه توضيح الفـكرة الرئيسية فى هذا الـكتاب ، وهى دعوة النقاد إلى أن ينتفعوا فى نقدهم بنتائج الدراسات الإنسانية الأخرى ولا سيما دراسات النفس والجمال ، وإلى أن يصطنعوا لأنفسهم فلسفة ذوقية واضحة ، يقيمون عليها دعائم بحوثهم ودراساتهم فى الفن والأدب .

مراجع الفصل الخامس

(١) Psychology Down the Ages لمؤلفة سبيرمان Spearman

(٢) فجر الإسلام لأحمد أمين

(٣) مكانة الأدب العربى بين آداب الأمم (مقال فى عدد ٢٠٠ من الثقافة) لعبد الوهاب عزام

(٤) فى الأدب الجاهلى — طه حسين

(٥) تجديد ذكرى أبى العلاء — »

(٦) حديث الأربعاء — »

(٧) حافظ وشوقى — »

(٨) من حديث الشعر والنثر — »

(٩) مع المتنبى — »

(١٠) فصول فى النقد — »

الفصل السادس

« أسس التوجيه المهنى فى الأدب * »

— ١ —

قد يبدو غريباً أن يكون الأدب موضعاً لبحث فى التوجيه المهنى ، فالأدب بطبيعته نشاط فنى حر ؛ وقد أنجب العالم فى تاريخه عبقريين فى الآداب لم يتدخل التوجيه المهنى فى تكوينهم ؛ وليس من المألوف أن يعتبر الأدب مهنة من المهن حتى يدخل فى نطاق التوجيه، فالأدب ملك مشاع بين الجمهرة الكثيرة من الناس ، ومنهم أصحاب المهن الخاصة المختلفة ، وليس فى العالم الآن — على ما نعلم — معهد أو جامعة تدعى أنها تخرج الأديب .

إلا أننى سأعرض فى سياق هذا الحديث بعض أمثلة من تاريخنا الأدبى القديم ، عمل فيها التوجيه عمله ، فوصل بالأديب الناشىء إلى مرحلة الكمال . ومن السهل العثور على أمثلة تاريخية كان فيها الأدب مهنة يحترفها صاحبها ، كحسان والأخطل وغيرهما ممن ركزوا حياتهم — أو شطراً منها — للدفاع الأدبى عن قضية دينية أو عصبية سياسية ؛ وكطائفة الكتاب الذين نشأوا فى الإسلام وتخصصوا فى هذا الفن ، وكان لهم فيه نوع من التوجيه العملى يلتزمونه ، حتى يعدوا أنفسهم الإعداد الحقيق لما تخصصوا فيه .

ومما لا شك فيه أن الحياة الحديثة لم تعد تستسيغ إضاعة الجهود ، وترك الحبل على الغارب فى تنمية المواهب الإنسانية ، وفى مزاولة الفنون المختلفة من غناء وتمثيل وتصوير وغيرها . وما دام الأدب فناً ، وما دام الفن صناعة ومزاولة وعملا ، فلا مفر من أن يخضع الأدب آخر الأمر كما خضع غيره من الفنون لأساليب التوجيه الحديثة .

ونستطيع أن نقول — فى شىء من التجوز — إن العمل الذى تقوم به أقسام اللغات فى الجامعات نوع من التوجيه المهنى ، يقصد به إلى خلق باحث أديب يتخصص فى درس الأدب ونقده ؛ ونستطيع كذلك أن نقول إن معاهد الصحافة تقوم بتوجيه عملى ونظرى فى

(*) بحث ألقيت خلاصته فى أبريل سنة ١٩٤٤ بدار جمعية الشبان المسيحيين بالاسكندرية ضمن سلسلة البحوث التى نظمتها الجمعية حول موضوع التوجيه المهنى .

مهنة الصحافة وهى فن أدبى ، وإذا اعتبرنا المحاماة فى صميمها قائمة على التعبير الأدبى المؤثر المقنع ، قلنا إن جزءاً كبيراً من عمل كليات الحقوق توجيه مهنى فى الأدب ؛ ومن المألوف الآن فى الأمم الراقية أن تسمع عن معاهد للتمثيل ، وأخرى للإلقاء والفن الدرامى ، وأن تسمع عن دراسات تنظمها الجامعات لبحث فن القصة ومقوماته .

فالموضوع ليس بدعا كما يبدو للنظرة الأولى ، وإذا اطرد نظام التقدم العلمى الحاضر فسيجىء اليوم الذى يخضع فيه التخصص المهنى فى الأدب لضروب من التوجيه العلمى .

وبعد فإذا عدنا إلى التاريخ العربى استطعنا أن نتبين أمثلة لا حصر لها من أدباء تدخلت عوامل التوجيه فى حياتهم الأدبية فوصلت بها إلى النجاح . والواقع أن الحياة الأدبية فى التاريخ العربى كثيراً ما كانت تقوم على نوع من التوجيه : كأن يلازم الشاعر الناشىء شاعراً فحلا يتلمذ له ويروى شعره ويستمع لنقده ، حتى إذا ما شتد ساعده شق لنفسه طريقاً فى الإنتاج الأدبى . ولعل من أظهر الأمثلة على هذا مدرسة «زهير» فى الجاهلية وصدر الإسلام ، ثم تلمذة البحترى على أبى تمام فى القرن الثالث الهجرى . ومن هذا ما كان للخلفاء العباسيين من عناية بتربية أبنائهم تربية أدبية ، والاستعانة بعلماء عصورهم فى ذلك التثقيف . ومنه أيضاً عناية المؤلفين وكبار العلماء العرب خلال العصور بالنص على أمهات الكتب التى ينبغى لمريد الأدب أن يدرسها بعناية . ومن عوامل ذلك التوجيه فى العهد القديم تلك الدراسات النقدية التى كانت تتناول الأدباء على العموم ، والشعراء على الخصوص ، فتناقش منازعهم فى الشعر المطبوع والشعر المتكلف ، وفى التقليد والتجديد ، وتفاضل بين هذه المنازع مفاضلة أدبية لا بد أن يتأثر بها الأدباء الناشئون فى تلك الأيام .

وهناك كتب معينة فى الأدب العربى تعتبر كتب توجيه : فمن أشهرها كتاب « البيان والتبيين » للجاحظ المتوفى سنة ٢٥٦ هـ ، وقد تناول فيه مؤلفه البحث فى طبيعة البيان ، وأورد نتفا من آراء الأمم المختلفة فى البلاغة ؛ وركز معظم جهوده على الخطابة ، فذكر الصفات العقلية والجثمانية التى يجب أن تتوفر للخطيب ، وأورد ذكر جماعة من كبار أساتذة التربية الأدبية فى عهده ، ثم ذكر أسماء جماعة ممن كانوا يتخصصون فى تعليم الفتيان الخطابة مثل « إبراهيم بن جبلة » ، ومثل « بشر بن المعتمر » أحد زعماء المعتزلة فى بغداد . ولبشر هذا رسالة فى التوجيه الخطابى يلخصها الجاحظ فى الجزء الأول من كتابه .

ومن هذه الكتب كتاب « الصناعتين » لأبى هلال العسكرى المتوفى سنة ٣٩٥ هـ ، وفى مقدمته يقول : « فرأيت أن أعمل كتابى هذا مشتملا على جميع ما يحتاج إليه فى صنعة

الكلام ونثره ونظمه ، ويستعمل فى محلوله ومعقوده » . ومنها كتاب « العمدة فى محاسن الشعر وأدبه » لابن رشيق القيروانى المتوفى سنة ٤٦٣ هـ ، والذى جمع فى كتابه أحسن ما قيل أو ألف فى الشعر من قبله ، ونقد الكثير منه ، ورد كل فرع إلى أصله ، وبين — كما يقول — للناشىء المبتدئ وجه الصواب فيه .

ومن أظهر الأمثلة على هذا التوجيه الرسالة التى كتبها عبد الحميد الكاتب ، ووجهها إلى أهل صناعة الكتابة ، مبيناً فيها شرف هذه الصناعة ، وما تتطلبه فى صاحبها من صفات ، وما يلزم الكاتب أن يأخذ به نفسه من منهج . وقد نبه صاحب « الصناعتين » إلى أن عبد الحميد الكاتب استخرج أمثلة الكتابة التى رسمها لمن بعده من اللسان الفارسى فحولها إلى اللسان العربى .

— ٢ —

والتوجيه بمعناه العام هو إرشاد الشخص إلى ما يلائمه من عمل ، واختيار الشخص المناسب لنوع معين من الأعمال . وأساسه تعرف ما عند الشخص من مقدرة ، وأحسن الوجوه لاستثمار تلك المقدرة . ولقد لحظ القدماء شيئاً من هذا فى بحوثهم الأدبية : فمن قبل نادى « أرسطو » — فى القرن الثالث قبل الميلاد (فى كتابه صناعة الشعر) — بأن النبوغ فى الشعر يتوقف على وجود استعداد طبيعى عند الشخص الناشىء ، وأن انبثاق الشعر فى الإنسان يرجع إلى غريزتين متأصلتين فى طبيعته : إحداهما غريزة التقليد أو المحاكاة ، والثانية غريزة اللحن والنغم ، فمن بدأوا حياتهم مزودين بقدر وافر من هاتين الموهبتين ، وساعدتهم ظروف حياتهم على تنمية هذا الاستعداد ، فاضت قرائحهم بالشعر وكان لهم فيه شأن ومجال[١] .

ونقل الجهشيارى أن الرسم كان جارياً فى أيام الفرس أن يجتمع أحداث الكتاب ومن نشأ منهم بباب الملك متعرضين للأعمال ، فيأمر الملك رؤساء كتابه بامتحانهم والتفتيش عن عقولهم ، فمن رضى منهم عرض عليه اسمه ، وأمر بملازمة الباب ليستعان به ؛ ثم أمر الملك بضمهم إلى العمال ، وتصريفهم فى الأعمال ، وتنقلهم على قدر آثارهم وكفايتهم من حال إلى حال ، حتى ينتهى بكل واحد منهم إلى ما يستحقه من المنزلة[٢] .

(١) كتاب الشعر لأرسطو ، القسم الرابع .
(٢) كتاب الوزراء والكتاب للجهشيارى الطبعة الأولى ص ٣ .

ونبه الجاحظ فى القرن الثالث الهجرى فى « البيان والتبيين » إلى اختلاف الطبائع والاستعدادات : فقد يكون الرجل — كما يقول — له طبيعة فى الحساب ، وليس له طبيعة فى الكلام ، ويكون له طبيعة فى التجارة وليس له طبيعة فى الفلاحة ؛ ويكون له طبيعة فى الحداء أو فى التغبير (ترديد الصوت بالقراءة) أو فى القراءة بالألحان وليس له طبيعة فى الغناء ، وإن كانت هذه الأنواع كلها ترجع إلى تأليف اللحون ؛ ويكون له طبيعة فى الناى وليس له طبيعة فى السرناى ؛ ويكون له طبيعة فى قصبة الراعى ولا يكون له طبيعة فى القصبتين المضمومتين ؛ ويكون له طبع فى صناعة اللحون ولا يكون له طبع فى غيرها ؛ ويكون له طبع فى تأليف الرسائل والخطب والأسجاع ، ولا يكون له طبع فى قرض بيت شعر[1] .

وفى القرن الرابع الهجرى نادى القاضى الجرجانى — مؤلف كتاب « الوساطة بين المتنبى وخصومه » — بأن العناصر اللازمة للبراعة فى الشعر هى الطبع والذكاء والرواية ثم تكون الدربة مادة له ، وقوة لكل واحد من أسبابه ، فمن اجتمعت له هذه الخصال كان محسناً مجيداً ، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان ؛ وليس هناك من فرق فى هذه العناصر بين القديم والمحدث ، إلا أن حاجة المحدث إلى الرواية أكثر ... وهذه أمور عامة فى جنس البشر لا تخصيص لها بالأعصار ولا يتصف بها دهر دون دهر .

وعقد ابن الأثير المتوفى (سنة ٦٣٧ هـ) فصلا فى آلات علم البيان وأدواته بين فيه أن صناعة تأليف الكلام من المنظوم والمنثور تفتقر إلى آلات كثيرة ... وملاك هذا كله الطبع ؛ فإذا لم يكن ثم طبع فإنه لا تغنى تلك الآلات شيئاً ... فإذا ركب الله تعالى فى الإنسان طبعاً قابلا لهذا الفن فيفتقر حينئذ إلى ثمانية أنواع من الآلات :

(النوع الأول) معرفة علم العربية من النحو والتصريف . (النوع الثانى) معرفة ما يحتاج إليه من اللغة ، وهو المتداول المألوف استعماله فى فصيح الكلام ، غير الوحشى الغريب ولا المستكره المعيب . (النوع الثالث) معرفة أمثال العرب وأيامهم ، ومعرفة الوقائع التى جاءت فى حوادث خاصة بأقوام . (النوع الرابع) الاطلاع على تأليفات من تقدمه من أرباب هذه الصناعة المنظومة منه والمنثورة ، والتحفظ للكثير منه .
(النوع الخامس) معرفة الأحكام السلطانية : الإمامة والإمارة والقضاء والحسبة وغير ذلك .
(النوع السادس) حفظ القرآن الكريم والتدرب باستعماله وإدراجه فى مطاوى كلامه .
(النوع السابع) حفظ ما يحتاج إليه من الأخبار الواردة عن النبى (ص) والسلوك بها

---

(١) البيان والتبيين للجاحظ جـ ١ ص ١٧٨ — ١٧٩ .

مسلك القرآن الكريم فى الاستعمال . (النوع الثامن) وهو مختص بالناظم دون الناثر ، وذلك علم العروض والقوافى الذى يقام به ميزان الشعر[١] .

وتناول القلقشندى المصرى المتوفى سنة ٨٢١ هـ — فى كتابه الكبير « صبح الأعشى فى صناعة الإنشا » آداب الكتاب وصفاتهم . . مبيناً ما يحتاج إليه الكاتب من المعارف والعلوم الأدبية والتاريخية والشرعية والطبيعية ، وعد من الصفات الواجبة للكاتب « وفور العقل وجزالة الرأى ، فإن العقل أس الفضائل وأصل المناقب ، ومن لا عقل له لا انتفاع به ، وكلام المرء ورأيه على قدر عقله ، فاذا كان تام العقل كامل الرأى ، وضع الأشياء فى مكاتباته ومخاطباته فى مواضعها وأتى بالكلام من وجهه ، وخاطب كل أحد عن سلطانه بما يقتضيه الحال التى يكون عليها ، فيشتد ما كانت الشدة نافعة ، ويلين حين يكون إلى اللين محتاجاً . . . »[٢]

على أن التوجيه المهنى — بمعناه الدقيق — فى مختلف نواحى الحياة تطور حديث فى تاريخ الإنسانية ، أو إن شئت فقل هو ثمرة الدراسات النفسانية فى عصرنا الحاضر ؛ فقد وصل علم النفس إلى قدر كبير من النجاح فى دراسة الاستعدادات والمواهب الإنسانية على أساس تجريبى إحصائى ، وبدأت نتائج هذه الدراسات تطبق تطبيقاً عملياً فى شئون الحياة ، وأخذت معاهد التعليم ودور الصناعة والتجارة فى الأمم الراقية تنتفع بتلك النتائج فى توجيه الفرد إلى العمل الذى تؤهله له طبيعته واستعداده ؛ وجد العلماء فى تنقيح المقاييس السيكلوجية وضبطها ؛ وأصبحت دراسة التوجيه المهنى من أبرز نواحى الجهود الأكاديمية فى كثير من الجامعات .

إن من أهم ماتفخر بها الدراسات الحديثة أنها وفقت إلى تحديد الذكاء تحديداً علميا ، وإلى قياسه قياساً كميا . وقد تضافرت على هذا جهود العلماء فى مختلف الأمم أكثر من ثلث قرن ، واختلفت آراؤهم وطرقهم فى الموضوع ، وعقدت لذلك المؤتمرات بعد المؤتمرات . والنتيجة التى تجمع عليها جمهرتهم الآن أن الذكاء قوة فطرية عامة تولد مع الشخص وتنمو ، وأنها تصل أقصى نموها حوالى سنة الخامسة عشرة أو السادسة عشرة ، وأن هذه القوة يتجلى

---

(١) « المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر » لضياء الدين بن الأثير طبعة بولاق ١٢٨٢ هـ « الفصل الثانى » .

(٢) صبح الأعشى للقلقشندى الجزء الأول — الباب الثالث — فى صفات الكتاب وآدابهم ص ٦١ .

أثرها فى مختلف الأعمال التى يقوم بها الفرد ، ولكن ميدانها الحقيقى هو التفكير الراقى ، وحل المعضلات ، والخلق ، والاختراع .

فالذكاء العام — إذاً — شرط لا بد منه فى العبقرية والنبوغ . وقد حقق هذا المبدأ تحقيقا عمليا فى الدراسات التى عملت على مئات الألوف من تلاميذ المدارس فى أوروبا وأمريكا ؛ إذ تتبع الباحثون سيرهم فى الدراسة حتى انتهوا من الجامعات وخرجوا إلى ميادين الحياة العملية . ولم يكتف الباحثون بهذا بل قامت جماعة منهم فى أمريكا بزعامة « ترمان » بدراسة العبقريين[1] و مرحلة كبيرة من مراحل التاريخ من حوالى سنة ١٤٥٠م إلى سنة ١٨٥٠م . وقد تناولت هذه الدراسة فيمن تناولت أمثال رافائيل و « رمبرانت » من الفنانين ، وبتهوفن من الموسيقيين ، و « محمد على » و « كروميل » وديزرائيلى » من السياسيين ، وموليير ولامارتين وكارليل وملتن وڤولتير وبيرن وجوته » من الشعراء والكتاب . وكان أهم ما اتجه إليه البحث الوصول إلى قدر درجة الذكاء عند هؤلاء العظماء أيام كانوا صغاراً ، وبعبارة أخرى ماذا كانت تبلغ درجاتهم لو أنهم أعطوا اختباراً من اختبارات الذكاء المعروفة فى العصر الحاضر . وأثبت البحث أن جميع هؤلاء كانوا فى صغرهم ممن تسميهم مقاييس الذكاء الحاضرة عبقريين ، وأنه إذا كانت درجة الذكاء المتوسط مثلا ١٠٠ فإن من هؤلاء من تبلغ درجته ١٥٠ ، ١٨٠ .

الدعامة الأولى — إذاً — فى التوجيه الحديث أن يكون الشخص الموجَّه على درجة من الذكاء العام مناسبة لناحية تخصصه .

ولكن البحوث الحديثة كشفت إلى جانب الذكاء العام جانباً آخر هو المواهب الخاصة التى لا بد منها للنبوغ الخاص فى ميدان معين : فهناك المقدرة الرياضية ، وهناك المقدرة الموسيقية ، وهناك موهبة الرسم ، وهناك الموهبة اللغوية . فهل هناك موهبة خاصة لإنتاج الأدب لا بد أن تتوفر للشخص بجانب ذكائه العام حتى يمكن مع التوجيه أن يصبح أديباً ناجحاً ؟ هذه كانت إحدى المسائل التى شغلت الباحثين إلى ما قبل الحرب الكبرى الثانية . ومن البحوث الطريفة التى عملت عليها بحث عنوانه « مقاييس التذوق الأدبى » — أشرنا إليه فيما سبق[2] — قام به جماعة من الباحثين الإنجليز ، ونشروا خلاصة عنه سنة ١٩٣٨ ، قالوا فيها إن الأغراض الرئيسية من البحث كانت الوصول إلى اختبارات عملية تطبيقية للتذوق

---

(١) و (٢) راجع الفصل الثانى من هذا الكتاب .

الجمالى ، يمكن أن ينتفع بها فى التربية الأدبية وفى التوجيه المهنى لها . وكانت أهم النتائج التى وصل إليها هذا البحث ما يلى :

(أولا) أن هناك مقدرة خاصة من التذوق الأدبى توجد مع الطفل فى شكل فطرى وتنمو باطراد مع نمو جسمه .

(ثانياً) أن بين هذه المقدرة والذكاء العام تلازما لا بأس به ، وهناك أيضاً تلازم بينها وبين تذوق جمال الصور والموسيقى .

(ثالثاً) أن هناك بجانب هذه المقدرة عاملا آخر يتدخل فى الحياة الأدبية عند الشخص ويقرر منزعه فى التذوق الأدبى ، وهو المزاج ؛ وأهم ما يميز بين أمزجة الأشخاص فى هذه الناحية أن بعضهم بطبعه ميال إلى الأدب الكلاسيكى ، وأن الآخرين ميالون إلى الأدب الرومانسى أو الابتداعى .

فلكى يكون هناك — إذاً — توجيه مهنى صحيح فى الأدب يجب أن يمدنا العلم بمقاييس صحيحة لثلاث نواح أساسية فى طبيعة الشخص وهى ذكاؤه العام ، وذوقه الجمالى ، ومزاجه . وإلى أن يقوم العلم بهذه المهمة يستطيع الآباء والمربون والمدرسون أن يؤدوها على وجه ما ، وذلك أن يفتحوا عيونهم وآذانهم لمظاهر حس الأطفال فى النواحى الجمالية عامة ، والأدبية خاصة ، وأن يدونوا ملاحظاتهم على الأطفال فى سجلات محفوظة ، وأن تستعين المدارس والجامعات بهذه السجلات فى توجيه الطلاب والناشئين فى دراساتهم الأدبية ، وفى توجيههم المهنى فى الأدب .

— ٣ —

والآن هبنا وجدنا الناشىء مستعداً بذكائه وحسه الجمالى ومزاجه ، فكيف نوجهه توجيها مهنياً حديثاً ؟

هنا يحسن بنا أن نبادر فنتنبه إلى أن الحياة الأدبية فى العالم الحديث لم تعد مجرد قطعة شعرية تنظم ، أو مقالة نثرية تنمق ؛ ولكن الأدب أصبح متسعاً اتساع الحياة ، وأصبحت فنونه كثيرة متنوعه ، ففيه مجال للشاعر الغنائى ، وللشاعر القصصى وللكاتب المسرحى ، وللناقد الاجتماعى ، ولصاحب الريشة الصناع فى تحليل الأشخاص وتراجم الحياة وعرض التاريخ القديم عرضاً جديداً . وفيه المجال بجانب هذا لكاتب المقالات ، وللخطيب الذى يتخصص فى إثارة الجماهير ، واللسن الذى يدوى بصوته فى ساحة القضاء ، أو تحت قبة

البرلمان ، أو على أمواج الأثير . وفيه المجال للكاتب الخيالى الذى يخلق صوره وأشخاصه خلقاً ، والذى يستمد وحيه من العقل الباطن وحياة الجماعة فى تسلسلها ، وفى أساطيرها وخرافاتها وأقاصيصها ، والذى يستلهم حياة الشعب وأفراحه وأتراحه آثاراً أدبية خالدة .

هذه وغيرها نواح ومسالك تتجلى فيها العبقرية الأدبية بشكل ما . فمن الأساسى لنجاح الأديب الناشىء — إذاً — أن يوجّه (إن لم يتجه هو بتعطشه الفنى) إلى أن يملأ حسه وخياله وذهنه بملاحظة الحياة من حوله ، ملاحظة الظامئ النهم الذى يحرص على ألا تفوته ناحية من نواحى الجمال والحس والحركة فيها . فالشمس فى شروقها وغروبها ، والبحر فى سكونه وهديره ، والرياض فى نضرتها وذبولها ، والسماء فى زرقتها ونجومها وسحبها وبروقها ، والجبال فى روعتها ، والصحراء فى وحشتها ، والليل فى هدوئه وشموله ، والطبيعة الحية وما يموج فى عوالمها من حب وبغض ، وألم وأمل ، وحرب وسلم ، وشجاعة وجبن ، وعظمة وعبقرية ، وتضحية وإيثار ، وغنى وفقر ، وطفولة وشيخوخة ، ووجدان وضمير ، وحياة وموت ... كل أولئك وسواه — مما حاولت تخليده يد الإبداع — مادة غفل ينبغى ألا يغفل الأديب الناشىء كشفها وملاحظتها وفهمها وتصويرها وتشكيلها ، حسب ما يملى عليه طبعه ومزاجه ومنزعه فى التصوير .

ولكن لكى تثمر تلك الملاحظة ثمرتها المطلوبة يجب أن يتجه الأديب الناشىء — أو يجب أن نوجهه نحن المشرفين عليه — إلى توسيع آفاق ثقافته العامة (١) .

وهذه نقطة تنبه لها النقد المصرى الحديث منذ ربع قرن على الأقل ، فقد كان مما عابه النقاد على شعرائنا فى ذلك الوقت كسلهم العقلى وانصرافهم عن المطالعة وعن الانتفاع بما أنتجت القرائح فى مختلف دوائر المعرفة من أطايب الثمار . وقد ترتب على هذا الكسل العقلى أن ضاق الأفق أمام بعض الشعراء ، واضطرتهم الظروف إلى النظم فى أمور لا يفقهونها ، وجاء الكثير من شعرهم مجرد ترديد لأساليب الأقدمين وأخيلتهم . والواقع أن الحياة الحديثة لم تعد تحتمل هذا الفقر العقلى ، وقد أصبح لزاما على الأديب فى العصر الحديث أن يتزود زادا من الثقافة الشاملة .

---

(١) يقول القلقشندى فى شأن ثقافة كاتب الإنشاء . « فقد تبين بهذه الحكاية أن لكل نوع من الكتابة مادة يحتاج إليها بمفردها ، وآلة تخصها لا يستغنى عنها . على أن كاتب الإنشاء فى الحقيقة لا يستغنى عن علم ، ولا يسعه الوقوف عند فن ، فقد قال الوزير ضياء الدين ابن الأثير فى « المثل السائر » إن صاحب هذه الصناعة يحتاج إلى التشبث بكل فنّ من الفنون ... » (صبح الأعشى . ج ١ ص ١٤٥) .

وهناك قدر مشترك من المعرفة لا بد منه لأصناف الأدباء بالإضافة إلى الثقافات الخاصة التى يحددها تخصص كل منهم فى فن معين ؛ فصاحب الصناعة الأدبية على الإطلاق يجب أن يلم بتاريخ لغته وأدبها وروائع آثارها فى مختلف العصور ، وأن يلم بتاريخه القومى ، وما مر على أمته من تطورات اجتماعية وثقافية وسياسية وعلمية وفنية . ثم عليه كذلك أن يلم بشىء من تاريخ اللغات والآداب الأخرى ، وبالمعالم البارزة من تاريخ الفكر البشرى ؛ وعليه أن يتصل بعصره الذى يعيش فيه اتصالا مباشرا ، فيدرس أحوال الحياة فى أمته دراسة مفصلة ، ويتعرف إلى عاداتها وتقاليدها ونظام طبقاتها ، ومثلها الروحية المتوارثة ؛ ويدرس الشعب فى تفكيره وأدبه وأمثاله وقصصه ، ثم يتتبع تطور التفكير المعاصر فى العالم ، وعلى الأخص فى الدراسات الإنسانية التى تتصل بالأدب بأوثق الأسباب كدراسات الاجتماع والنفس وعلم الذوق وما إليها . وظاهر من كل هذا أن إجادة لغة من اللغات الأوروبية الحديثة عامل لا بد منه فى نجاح الأديب المصرى الناشىء . وظاهر أيضاً أننا نرى على العموم وجوب توفر ثلاثة أنواع من الثقافات لأديبنا المعاصر .

أولاها — وأهمها فى نظرنا — الثقافة المصرية الحديثة : شعرها ونثرها ، مقالاتها وتراجمها وقصصها ورواياتها ، صحافتها ونقدها ، موسيقاها وتصويرها ، أخلاق المصريين وعاداتهم ، جوهم وطبيعتهم ، أغانيهم وأمثالهم . . . ومثل هذا أو قريب منه يمكن أن يقال عن الثقافة العربية المعاصرة فى مختلف بلاد العروبة . ويظهر أن هذه الناحية محل خلاف بين المفكرين المعاصرين . فكثير منهم يفضلون أن يدعوا منتجات التفكير المصرى المعاصر جانبا حتى تنضج وتستقر وتأخذ مكانتها بين حلقات التاريخ . وهم لهذا السبب يتحرجون أن يدرسوا شاعرا معاصرا ، إذا كان هذا الشاعر لم يزل بعد حيا يرزق ، وهم يترددون فى أن يدرسوا تيارات النقد المعاصر إذا كان زعماؤه لا يزالون بعد أحياء . وقد ترتب على هذا الموقف إهمال دراسة الثقافة الحديثة فى عناصرها الأساسية ، وأصبحنا إذا أردنا أن نعثر على معلومات عن بيئتنا وقومنا وكتابنا وشعرائنا وعاداتنا وتقاليدنا الشعبية ، لجأنا إلى الأجانب نستمد منها هذه المعلومات . ومن الغريب أننا لا نمانع أن ننقل هذه الدراسات عن الأجانب إلى لغتنا العربية . أما أن نقوم نحن بها أو نؤلف لها الجمعيات[1] أو نرصد لها المال ، أو نفسح لها مكانا فى الدراسة الجامعية ، فذلك مخالف لطبيعة الأشياء !

وقد كان من حق الاستقلال وشعور الأمة بشخصيتها وفرديتها أن يوجها الأذهان إلى

(١) راجع مقالا بعنوان « مشروع » فى العدد ٦٨ من الثقافة — خلف الله .

دراسة عناصر القومية المصرية ، وإلى الاعتزاز بكل أثر أدبى يصدر عن القرائح المصرية . ومن الأسباب التى نصادفها كثيراً فى تعليل الرغبة عن دراسة الإنتاج المعاصر أن مصر ليس بهـا الآن شعراء فحول ، وأنها بعد شوقى وحافظ ورجال مدرستهما قد فقدت زعامتها الشعرية بين الأقطار العربية . وهذه دعوى تحتاج إلى شىء كثير من البحث ، وسنعود إليها بعد قليل .

النوع الثـانى من الثقافة الضرورية لأديبنا المعاصر هو الثقافة العربية الـكلاسيكية ، ونعنى بها تاريخ الحضارة العربية فى تفـكيرها وتقاليدها وقصصها واجتماعها وفنونها وأدبها . ولا بد أن يعنى أديبنا عناية خاصـة بروائع الآثار الأدبيـة ، ويتشرب روح اللغة العربية الـكلاسيكية فى خصائصها وطرق تعبـيرها ؛ وسيجد من الضرورى له أن يقف وقفات خاصة عند كبار شعرائها الخالدين ، وأن يلازم نمـاذجهم ويعيش وإياها ، ويخلطها بروحه ونفسه . ويظهر أن هذه الناحية فى برنامجنا ليست موضع اتفاق بين المفـكرين المعـاصرين أيضاً ؛ فلا نفتأ بين حين وآخر نسمع خلافاً بين أنصار القديم وأنصار الجديد ، ولا نفتأ نسمع صيحات تستنـكر الجرى على مناهج الأقدمين وأساليبهم ، وتنعى على الشـعراء المعاصرين تقليدهم الأخيلة والصور المستمدة من الناقة والصحراء والخيام والدمن البوالى ؛ وتنادى بضرورة استمداد الصور الفنية من الحياة الحديثـة فى قصورها ومعاملها وطياراتها وسياراتها ودباباتها . ومن مفـكرينا من ينادى بضرورة العـدول عن ذلك الأدب الفردى الذى عنى به العرب فى عصورهم المختلفة ، إلى أدب اجتماعى يصور حيـاة الأمة ويرسم لهـا أهدافها المثاليـة . ولعل من أبرز المنادين بهذه الفـكرة والداعين إليها بين الأكاديميين « أحمد أمين » ، وهى عنده جزء من فلسفة أوسع هى ضرورة تمشى الأدب والحياة الحديثة ، وضرورة إخضاع اللغة وفنونها لناموس التطور والاجتماع . ولعل خير ممثل للجانب الآخر الـكلاسـيكى وأكبر داع بين الأكاديميين إلى ضرورة الاحتفاظ به والإبقاء على روحـه وخصائصه هو « طه حسين » ، فقد حاول أن يبرز الروح الـكلاسيكية فى الشعر العربى فى محاضراته ومقالاته الأخيرة ، ولخص مقوماتهـا فى ثلاث : هى صدق العاطفة ، وجلال التعبير ، وذلك الحنين المتسلسل فى نفس الشعوب العربية فى أجيالها المتعاقبة ، يذكرها دائماً معاهدها الأولى ، ويجعلها تجد فى تلك الذكرى روحاً وجمالا .

وكتابنا المعاصرون يختلفون فى درجات ميلهم إلى هـذه أو تلك من هاتين الناحيتين المتقابلتين . فالزيات — مثلا — من أدباء الطراز الـكلاسيكى الذى ينادى بضرورة الرجوع

إلى عهود البلاغة العربية الأولى ، وهو يستعمل ثقافته الأوربية الحديثة التى حصلها لنصرة تلك الدعوة . ومثله فى ذلك عبد الوهاب عزام وزكى مبارك . ومن هذا الفريق الباحث « ا . ع » ، الذى هاجم جماعة الشعر الجديد ، فى أعداد من مجلة الرسالة ، ذكر فيها كيف استشرى شر هذه الجماعة ، وقويت شوكتهم ، وتسنى لهم فى مصر وغير مصر من البلاد العربية أن ينعتوا بالمجددين ، وأن يلجوا أبواب الصحف المحترمة التى تحفل بالأدب ، وأن يصلوا منها إلى موضع التشريف والتكريم . وقد حاول الباحث أن يبين أن التجديد الطبيعى فى الشعر يختلف كل الاختلاف عما تدعو إليه جماعة المجددين ، وعنده أن الحقبة التى نبغ فيها « البارودى » و « صبرى » و « شوقى » و « حافظ » من أعظم حسنات الدهر على الشعر ، وأن هؤلاء الشعراء قد ترجموا لنا حياتنا وعبروا عن آلامنا وآمانينا فى لغة نفهمها ، فلما خلا الميدان منهم سدلت الستارة ثم عادت فارتفعت فإذا نحن أمام فوضى من النظم والنظام ، وأن هذا الشعر الجديد قد فجأنا منذ نحو ثلث قرن ، وأننا نقرأه ، فننكر من أنفسنا ما قد عهدناه فيها من نفاذ فى الفهم ومضاء فى المعانى . ويصف الطابع العام للشعر الجديد بأنه مجموعة من التفكك والاضطراب والبرقشة والإغراب .(١)

ومن الحق أن نذكر أن هذا النزاع قديم فى تاريخنا الحديث ، وأنه بدأ منذ ظهرت مدرسة مطران وأبى شادى وأتباعهما ؛ وفى أعداد مجلة « أبولو » صورة صادقة من هذا النزاع الأدبى الحديث .

والواقع أن هناك عناصر أساسية فى الموضوع إذا اتفقنا عليها أمكننا أن نكوّن رأياً منصفاً عملياً :

فالحقيقة الأولى أن الفن — من بين أنواع النشاط الإنسانى — لا ينبع من العقل الواعى فحسب ، ولكن من العقل الباطن ، ولا يستمد من الوعى الفردى فحسب ، ولكن من وعى الجماعة أيضاً ؛ بل يحدثنا الفنانون المحدثون — ويؤيدهم فى هذا فريق من العلماء — أن وعى الجماعة هو المصدر الحقيقى للإلهام الفنى العبقرى . وهذا الوعى تيار ينحدر من الماضى إلى الحاضر بعد أن يزوده كل جيل بروافد جديدة . ومنابع هذا التيار إنما هى التاريخ القديم للجماعة ، ومعتقداتها وخرافاتها وحروبها وبطولتها ومآسيها الكبرى ، وأشخاصها الحقيقيين والخرافيين ، وصورها الأدبية القديمة التى أخذت مكانها فى عالم الخلود

---

(١) راجع مقالات بإمضاء ا . ع فى الأعداد ٥٥٦ و ٥٥٨ و ٥٥٩ و ٥٦٠ و ٥٦٢ من مجلة الرسالة .

فلم تعد ملكا لجيل دون جيل ، بل أصبحت تراثاً مشاعاً وغذاء لخيال الأجيال طوال العصور . ومن هذه المنابع الأولى يستمد الشاعر كثيراً من وحى صوره وصياغته ، ويستمد القاص والروائى مادة لقصصهما وروايتهما . وهذا الأدب القديم بصوره وموسيقاه يشترك فى تكييف أذواق الأجيال المقبلة ، وفيما تستحسن أو تستقبح من فنون أدبية مستحدثة .

والحقيقة الثانية — وهى حقيقة يمكن درسها فى آداب الأمم كلها ، ولكنها أظهر ما تكون فى آداب الأمم العربية — هى أن عوامل دينية وقومية تعاونت على أن تجعل للغة العربية وضعاً خاصاً بين لغات الأمم ، وعلى أن تجعلها تتمتع بنوع من الخلود لم يتح للغة أخرى . وقد سايرت هذه اللغة عوامل التطور والتجديد فى حياة الأمم العربية ، ثم أمكنها مع ذلك أن تحتفظ بروحها وجوهرها ، وأن تصل صلة حقيقية بين شخصين أو عقلين أو مزاجين يفصل بينهما أربعة عشر قرناً تنوء بما حملت من تراث أدبى وعلمى ؛ وكل هذا يجعلها غذاء لا بد منه لناشئنا الأدبى الحديث . وليس أدل على ذلك من أن زعماء المدرسة الحديثة عندنا فى الشعر والكتابة حريصون على أن يثبتوا أنهم ثقفوا هذا الأدب الكلاسيكى وغذوا بلبانه ؛ فإذا قال المازنى مثلا فى توفيق الحكيم : « وليس لصديقى الحكيم عيب فيما أرى سوى قلة عنايته بالأدب العربى ، ولست أزعم أنه لا يقرأ من الأدب العربى شيئاً ، والعياذ بالله ، فإن هذا يكون شططاً لا يغتفر ولا يقبل ولا يعقل ، وإنما أقول إنه لا يعنى به كعنايته بالأدب الغربى » ، بادر توفيق الحكيم فصحح الوضع قائلا « فالحق الذى يجب أن يقال : هو أنى ما وصلت إلى هذا إلا بعد اطلاع على الأدب العربى وتأمل له ونظر فيه ، وكل ما فى الأمر أنى أتناول هذا الأدب تناول رجل الفن لا رجل العلم ، ولا رجل البحث ، وأنى آخذ منه ما ينفعنى وأمضى به صامتاً إلى فنى الذى أمارسه . »[١]

والحقيقة الثالثة أن الفترة التى عاش فيها شوقى وحافظ وغيرهما من رجال حركة الإحياء للأدب الكلاسيكى غير الفترة التى يعيش فيها جماعة الأدب الجديد ، فقد كانت الأولى فترة أزمات سياسية وجهاد للاستقلال وحركة شعبية عنيفة ، ودعوة للإصلاح فى الاجتماع والتعليم والحكم ، وقد لعب الشعر فى كل هذا دوره بصفة كونه عاملا اجتماعياً ، وكان له أثر فى إثارة الجماهير والتعبير عن آمالها وآلامها . فكان أدب شوقى وحافظ أنسب الآثار الأدبية لحياة الشعب إذ ذاك وأكثرها قبولا لدى الذوق العربى عامة ، فتهيأت بذلك زعامة الشعر العربى لمصر ، وعقد لها لواؤه ، وبويع شوقى بالإمارة فى مهرجان خالد على الأيام[٢] . أما الآن فقد

(١) مجلة الرسالة — عدد ٥٦٢ ص ٣٠١ ، ٣٠٢ .

(٢) راجع بحث « أضواء » — خلف الله — مجلة الكتاب عدد اكتوبر سنة ١٩٤٧ .

أخذت الحياة السياسية تستقر شيئا ما ، وانصرفت معظم الجهود الأدبية إلى النثر ، ووجدت القصة والرواية طريقهما إلى العقلية المصرية الفنية ، وانصرف ذوق بعض الخاصة عن الأدب السلفى وموضوعاته التقليدية ، وأخذ أنصار التجديد يجاهدون فى خلق شعر جديد لا يقوم على المدح والرثاء وما إليهما ، ولكن يسير فى الطريق التى سار فيها الشعر الأوربى من قبل منذ الحركة الرومانسية . فأصبحنا إذا تصفحنا دواوينهم وجدنا موضوعاتها « عودة الراعى » و « أحلام النخيل » و « ألحان الألم » و « ليالى الملاح التائه » ، ووجدناهم يعنونون لخواطرهم « بمعبد الفنان » ، و « عطر الموت » ومنزل الفن ، وقلب هارب ، وتحت شجرة ، وفى طريق الواحة ، وبين النخيل ، وفى الشتاء » وما إلى هذه من الموضوعات . ومن اليسير أن نفهم أن مثل هذا الشعر لا يمكن أن يسير بسهولة فى الشعب ، أو أن يجد طريقه معبداً إلى أذواق الجمهور ، أو أن يكون له فى المجتمعات والأوساط العامة من الطنين والرنين وتحريك الوجدان ما كان لشعر شوقى وحافظ . فالمرحلة التى نحن فيها الآن مرحلة انتقال فى تطور الشعر الحديث ، ولن تؤتى هذه الحركة الجديدة ثمارها حتى تتسع ثقافة الشعب ؛ وتتقارب عقليته ، ويكثر قراؤه ، ويتطور ذوقه ، ويتسنى للشعراء المجددين أن يعقدوا بينهم وبين ذوق الشعب صلة ونسباً .

وخلاصة ما ننتهى إليه هنا أن ناشئنا الأديب الحديث لا بد له من الغذائين معا : الأدب المعاصر ، والأدب العربى الكلاسيكى ؛ وليس التعارض بين هذين تعارضا حقيقيا ، وليس فى طبيعة الشعر العربى ما يمنع التطور والتجديد فى صوره وفنونه ونظام قوافيه ، على شريطة ألا تفرض تلك الظواهر الجديدة على الذهن العربى فرضا ، وألا تتنافر وذوقه وموسيقاه ومزاجه .

أما الثقافة الثالثة التى اشترطناه الأديبنا — وليس فى شأنها خلاف — فهى الأخذ بنصيب من الثقافة الأوروبية قديمها وحديثها . ولسنا فى حاجة إلى أن نطيل القول فيها ، فقد هرع إليها كثير من أدبائنا قبل أن يتعمقوا دراسة الأدب العربى ، وظهر أثر ذلك فى إنتاجهم الأول ، فلما نضجوا وأحسوا شخصيتهم الفنية عادوا إلى الأدب العربى يروون ظمأهم منه ، ويتناولون ظواهره وأشخاصه بالتحليل ، ويستمدون من قصصه وأساطيره موضوعات لفنهم ، ومن أبرز الأمثلة هنا العقاد وهيكل . وظاهر أن النماذج الأوروبية التى سيعنى بها أديبنا تتوقف إلى حد كبير على نوع تخصصه الأدبى من شعر أو قصص ، أو رواية نقدية أو تحليلية ، أو تأليف مسرحى .

ويخيل إلىّ أن دراسة الثقافة اليونانية من ناحية ، ودراسة أدب واحدة من الأمم الأوروبية العظيمة الحديثة من ناحية أخرى ، كفيلان أن يسدا حاجة الأديب العربى الناشىء من هذه الثقافة الأوربية .

هذه هى الخطوط البارزة من التوجيه الأدبى كما أتصوره ، وكما تمليه الروح المعاصرة فى فهم الأدب . وأنا أحس إحساسا قويا أن كل عنصر من العناصر التى قام عليها هيكل هذا البحث يحتاج إلى بحث بمفرده ؛ فكل فن من فنون التخصص الأدبى يحتاج إلى منهج مفصل يرسم له ، وفى كل ناحية من هذه النواحى متسع للدرس والبحث والتحقيق .

مراجع الفصل السادس

(١) البيان والتبيين للجاحظ
(٢) كتاب الصناعتين لأبى هلال العسكرى
(٣) العمدة لابن رشيق القيروانى
(٤) كتاب الشعر لارسطو (ترجمة حديثة تحت الطبع — خلف الله وسلام)
(٥) الوزراء والكتاب للجهشيارى
(٦) الوساطة بين المتنبى وخصومه للقاضى الجرجانى
(٧) المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر لضياء الدين بن الأثير
(٨) صبح الأعشى فى صناعة الإنشا للقلقشندى
(٩) Genetic study of Genius لمؤلفه Terman
(١٠) Tests of Literary Appreciation (بحث فى مجلة علم النفس التعليمى البريطانى سنة ١٩٣٨) .
(١١) « مشروع » (مقال عدد ٦٨ من الثقافه) خلف الله
(١٢) مقالات فى الأعداد ٥٥٦ و ٥٥٨ و ٥٥٩ و ٥٦٠ و ٥٦٢ من مجلة الرسالة بإمضاء ا . ع وفى العدد ٥٦٢ المازنى وتوفيق الحكيم

تصحيح الأخطاء

الصفحة	الخطأ	صوابه
٢١ (هامش)	عبد القادر	عبد القاهر
٢٨	عبد القادر	عبد القاهر
٣٧	Assciative	Associative
٤٨	Eurodipes	Euripides
٥١	Ballads Lyrical	Lyrical Ballads
٧٦	القاهر	عبد القاهر
١١٢	الشفى	الشفا
١١٦	لابن نديم	لابن النديم
١٢٦	أبى الهلال	أبى هلال
١٣٦	فلنبلغ	فنبلغ

قاموس الأعلام الواردة فى الكتاب

الآمدى : ٩٧ ، ١٠١
إبراهيم مصطفى : ٧٧ ، ١١٧
أبر كرومبى : ٢٦ ، ٢٧ ، ٣١ ، ٣٥ ، ٤٠ ، ٤٦ ، ١١٧
ابن الأثير (ضياء الدين) : ١٤٦ ، ١٥٠
ابن دريد : ١١٤
ابن رشد : ١٠٨
ابن رشيق : ١١٤ ، ١١٨ ، ١٢٣ ، ١٤٥ ، ١٥٧
ابن الرومى : ٢٣ ، ٢٧ ، ٦١ ، ١٣٣ ، ١٣٤
ابن السراج (أبو بكر) : ١١٤
ابن سلام (محمد) : ٩٧
ابن سينا : ١٠٨ ، ١١٢ ، ١١٣ ، ١١٤ ، ١١٧
ابن عباد : ٤٨ ، ١١٦
ابن العماد الحنبلى : ٧٢ ، ١١٤ ، ١١٧
ابن قتيبة : ١٩ ، ٢٠ ، ٢٧ ، ٤١ ، ٨٠ ، ٨١ ، ٩٨ ، ٩٩ ، ١١٧
ابن المعتز : ٤٨ ، ٨٣ ، ٩٥ ، ٩٨ ، ١٠١ ، ١٣٠
ابن نباتة : ٩٠
ابن النديم : ٤٨ ، ١٠٨ ، ١١٦ ، ١١٧
ابن هشام : ٤٠
أبو تمام : ٧٠ ، ٨٠ ، ٨٦ ، ٩٠ ، ١٠٢
أبو حديد (فريد) : ١٣٩
أبو شادى (أحمد زكى) : ١٥٣
أبو عبيدة : ٩٧
أبو العتاهية : ٥٣
أبو العلاء : ٢١ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٣٢ ، ١٣٣ ، ١٤٢
أبو عمرو بن العلاء : ٩٧
أبو الفرج الأصفهانى : ١٠١
أبو نواس : ٤٧ ، ٤٨
أحمد أمين : ٢٢ ، ٢٧ ، ٩٩ ، ١١٧ ، ١٢٩ ، ١٤٢ ، ١٥١
الأخطل : ١٤٣
أرسطو : ٤ ، ٦ ، ٧ ، ٢٤ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣٩ ، ٤٠ ، ٤٥ ، ٤٦ ، ٥١ ، ٧٦ ، ٩٣ ، ١٠١ ، ١٠٧ — ١١١ ، ١١٣ ، ١١٤ ، ١١٥ ، ١٤٥ ، ١٥٧
أرنولد : ٥٥ ، ١١٦
الأصمعى : ٩٧
أفلاطون : ٦١
إليوت (ت . س) : ١٥ ، ١٦ ، ٢٧
أناتول فرانس : ٤ ، ٢٥ ، ٨٢ ، ١٣٢
أوجست كومت : ٣٣
أوس بن حجر : ٤١

البارودى : ١٥٣
الباقلانى (القاضى) ١٠١
بايووتر : ١٠٨ ، ١١٧
البحترى : ٤٧ ، ٤٨ ، ٨٦ ، ٨٧ ، ٩٠ ، ١٣٠ ، ١٣٧ ، ١٣٩ ، ١٤٤
برنته (إملى) : ١٦ ، ١٧ ، ١٨
برنته (شارلوت) : ١٦ ، ١٧
بروكلمان : ٧٢ ، ١١٧
برونتيير : ٩ ، ١٤٠
بشار : ١٣٣
بشر بن المعتمر : ١٤٤
بوب : ٤٩
البهاء زهير : ٥٣ ، ١١٦
بيتهوفن : ٣١ ، ١٤٨
بيرت (سرل) : ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، ٢٧ ، ٣٣ ، ٣٧ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٦
بيرك : ٤٥

بيرن : ٣١ ، ١٤٨
بيكون (روجر) : ٢

ترمان : ١٤ ، ٣٠ ، ٤٦ ، ١٥٧
تين : ٩ ، ٢٥ ، ١٤٠

الثعالبي : ٤٨ ، ١٠٢ ، ١١٧
ثعلب (أحمد بن يحيى) : ٤٧

الجاحظ : ٦ ، ٤٨ ، ٧٦ ، ٩٢ ، ٩٨ ، ١٠٠ ، ١٠١ ، ١٠٣ ، ١٠٨ ، ١١٤ ، ١١٧ ، ١٢٣ ، ١٢٦ ، ١٤٤ ، ١٤٦ ، ١٥٧
الجرجاني (القاضي أبو الحسن) : ٢٠ ، ٢٧ ، ٢٩ ، ٤٦ ، ٤٨ ، ٧٢ ، ٩٣ ، ٩٧ ، ١٠٢ ، ١٠٣ ، ١٠٥ ، ١١٤ ، ١١٧ ، ١٣٧ ، ١٤٦ ، ١٥٧
الجرجاني (عبد القاهر) : ٦ ، ٢٠ ، ٢٧ ، ٤٣ ، ٤٦ ، ٤٨ ، ٥٦ ، ٧٢ - ٨٢ ، ٩٢ ، ٩٣ ، ٩٥ - ٩٧ ، ١٠٠ ، ١٠٢ ، ١٠٣ ، ١٠٥ ، ١١٠ ، ١١٢ - ١١٧ ، ١٢٣ ، ١٢٦ ، ١٣٧
جرنباوم (هرفون) : ١٠٦ ، ١١٧
جربر : ٤٨
الجهشياري : ١٤٥ ، ١٥٧
جوته : ٤ ، ١٠ ، ١٢ ، ٢٥ ، ٣١ - ٣٣ ، ١٣٢ ، ١٤٨
جورج إليوت : ١٢
جول لومتر : ٤

حافظ : ٩ ، ٢١ ، ٢٧ ، ١٣٠ - ١٣٢ ، ١٣٥ ، ١٣٦ ، ١٣٨ ، ١٣٩ ، ١٤٢ ، ١٥١ ، ١٥٣ — ١٥٥
الحطيئة : ١٣٧
الحكيم (توفيق) : ١٥٤ ، ١٥٧

خلف الله : ٦ ، ١٠ ، ١٤ ، ٢٧ ، ٣٣ ، ٤٦ ، ١٠٨ ، ١٥١ ، ١٥٧
الخولي (أمين) : ٢٣ ، ٧٦ ، ٧٧ ، ١١٧

دانتي : ٤٨ ، ٤٩
دريدن : ٤٩
دي تاسي : ١١٨
ديزرائيلي : ٣١ ، ١٤٨
دي ستال (مدام) : ٢٥
ديكارت : ٧ ، ٣١

ذو الرمة : ٢٠

رتشاردز : ١٨ ، ١٩ ، ٢٧
رشيد رضا : ٢١ ، ٧٣
رص (دنيسون) : ٢ ، ٢٧
رفائيل : ٣١ ، ١٤٨
الرماني (أبو الحسن علي بن عيسى) : ١١٤
رمبرانت : ٣١ ، ١٤٨
رؤبة : ٢٠ ، ١٠٢
ريد (هربرت) : ١٥ ، ١٧ ، ٢٧

زكي مبارك : ١٥٣
زهير : ١٣٦ ، ١٣٧ ، ١٤٤
الزيات (أحمد حسن) : ٢٣ ، ١٥١

سانت بوف : ٤ ، ٩ ، ١٥ ، ١٦ ، ٢٥ ، ١٤٠
سانتسبري : ٨ ، ٢٧ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٩ ، ٩٧ ، ١١٦
سانتلير (بارتلمي) : ١١١ ، ١١٧
السبكي (عبد الوهاب) : ٧٢ ، ١١٧
سبنجارن : ٢٥ ، ٢٧
سبيرمان : ١٠ ، ١٤ ، ٢٧ ، ٣٥ ، ٣٨ ، ٤٦ ، ١٢٢ ، ١٤٢
ستينج : ٥ ، ٢٧
ستيفنسون : ١٢
سلام (عبد المحسن عاطف) : ٤٦ ، ١٠٨ ، ١٥٧
سمث (نويل) : ٥٢ ، ١١٦

السيوطى : ٤٠ ، ٤٦ ، ٧٢

الشافعى : ٧٢
شاكسبير : ٣ ، ٨ ، ١٣ ، ٧٠
الشايب (أحمد) : ٢٣
شلنخ : ٣٢
شلى : ١١ ، ١٦
شليجل : ٤ ، ٧
الشنقيطى (محمد محمود) : ٧٣
شوپان : ٣٥
شوقى : ٩ ، ٢١ ، ٢٧ ، ٤١ ، ١٣٠ ، ١٣١ ، ١٣٥ ، ١٣٦ ، ١٣٨ ، ١٣٩ ، ١٤٢ ، ١٥١ ، ١٥٣ — ١٥٥

صبرى : ٤١ ، ١٥٣

طه أحمد إبراهيم : ٩٧ ، ١١٧
طه حسين : ٦ ، ٩ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٢٧ ، ٦١ ، ٧٦ ، ١٠٠ ، ١٠٨ ، ١١١ - ١١٤ ، ١١٧ ، ١٢٦ ، ١٢٧ ، ١٢٩ ، ١٣٠ ، ١٣٢ ، ١٣٤ ، ١٣٥ ، ١٣٨ ، ١٤٠ - ١٤٢ ، ١٥١
طرفة : ١٣٦

العبادى (عبد الحميد) : ٧٦ ، ١٠٠ ، ١١٧
عبد الحميد الكاتب : ١٤٥
عزام (عبد الوهاب) : ١٢٦ ، ١٤٢ ، ١٥٣
عدى بن زيد : ٢٠ ، ١٠٢
العسكرى (أبو هلال) : ٨١ ، ١٠١ ، ١٠٣ ، ١٠٥ ، ١١٤ ، ١١٧ ، ١٢٣ ، ١٤٤ ، ١٥٧
عفيفى (أبو العلا) : ٣ ، ٢٧
العقاد (عباس محمود) : ٢٢ ، ٢٧ ، ٩٩ ، ١١٧ ، ١٢٩ ، ١٤٢ ، ١٥١
العلوى (يحيى بن حمزة) : ٧٦ ، ١١٧
عمر بن أبى ربيعة: ٦٩
عوض (محمد) : ٢٦ ، ٢٧ ، ٣١ ، ٣٥ ، ٤٠ ، ٤٦

غراى : ١٧ ، ٥٥

الفارابى (أبو نصر) : ١٠٨
الفارسى (أبو على) : ٧٢
الفرزدق : ٢٠ ، ٤٨ ، ١٠٢
فرويد : ١٢ ، ١٢٢
فلوجل : ٤٢ ، ٤٦
فولتير : ١٢ ، ٣١ ، ٣٢ ، ٣٣ ، ١٤٨

قدامة : ٦ ، ٩٨ ، ١٠٠ ، ١٠١ ، ١٠٨ ، ١١٧ ، ١٢٣
قطب (سيد) : ٢٣
القلقشندى : ١٤٧ ، ١٥٠
قيس بن ذريح : ١٣١

كارليل : ٢٥ ، ٣١ ، ١٣٢ ، ١٤٨
كانت : ٣١ ، ١٣٥
كروموبل : ٣١ ، ١٤٨
الكميت : ٢٠
الكندى : ١٠٨
كوسان (فكتور) : ٢٥
كولردج : ٢٥ ، ٣١ ، ٣٢ ، ٤٩ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٩ ، ٦١ - ٦٧ ، ٦٩ — ٧١ ، ١١٦

لامارتين : ٣١ ، ١٤٨
لپس (تيودور) : ٤٢
لسنج : ٤ ، ٧ ، ٨ ، ١٣٥
لكريتيوس : ٤٩
لوك (جون) : ٣١
لونجينوس : ٥١ ، ٩٣
ليبنتز : ٣١

المازنى (إبراهيم) : ١٣٤ ، ١٥٤ ، ١٥٧
ماكدوجال : ١٢
ماكمرى (جون) : ٣ ، ٢٧
المبرد : ٩٨ ، ١١٧
متى بن يونس : ١٠٧

المتنبي : ٢٠ ، ٢١ ، ٢٧ ، ٢٩ ، ٤٦ ، ٤٨ ، ٧٢ ، ٨٣ ، ٨٥ ، ٨٦ ، ٩١ ، ٩٣ ، ١٣٢ ، ١٣٣ ، ١٣٧ - ١٣٩ ، ١٤٢ ، ١٥٧
(الشيخ) محمد عبده : ٧٢
محمد على : ٣١ ، ١٤٨
مرجليوت : ١٠٨ ، ١١٠ ، ١١٧
المرصفى : ١٢٨ ، ١٣٩
مصطفى عبد الرازق : ٥٣
مصطفى كامل : ١٣٢
مطران (خليل) : ١٥٣
المفضل الضبى : ٩٧
ملتن (جون) : ١٧ ، ٣١ ، ٥٥ ، ١٤٨
موزار : ٣١ - ٣٢
مولير : ٣١ ، ١٤٨
موم (سومرست) : ٣٥

النابغة (الذبيانى) : ٩٨
نابوليون : ٥١
نن (سيربرس) : ٦
نيكلسون : ٥٣ ، ١١٦
نيوتن : ٣١ ، ٣٣

هاملى : ٦ ، ٢٧
هربرت : ١١ ، ٢٧
هيجل : ٨ ، ١٣٥

وردزورث : ١٦ ، ١٧ ، ٢٥ ، ٤٩ - ٥٦ ، ٥٨ ، ٥٩ ، ٦٢ - ٦٧ ، ٦٩ ، ٧٠ ، ١١٦
ولف (ا) : ٢ ، ٣ ، ٢٧
الوليد بن المغيرة : ٤٠

ياقوت : ١٠٢ ، ١١٧
يحيى بن عدى : ١٠٨
يور بيديس : ٤٨
يونج : ١٠ ، ١٨ ، ٢٧
يونس بن حبيب : ٩٧

مراجع الكتاب

إبراهيم مصطفى : « إحياء النحو » القاهرة ١٩٣٧ .

أبركرومبي : « قواعد النقد الأدبي » لندن ١٩٣٢ ترجمة محمد عوض محمد ، القاهرة ١٩٣٦

ابن الأثير (ضياء الدين) : « المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر » .

ابن رشيق : « العمدة في محاسن الشعر وآدابه » طبعة القاهرة ١٣٥٣ هـ .

ابن سينا : « منطق الشفا » مخطوطة شمسية رقم ٢٦٠٥٣ مكتبة جامعة فؤاد الأول .

ابن عباد : « الكشف عن مساوئ المتنبي »

ابن العماد الحنبلي : « شذرات الذهب في أخبار من ذهب » طبعة القدس .

ابن قتيبة : « الشعر والشعراء » .

ابن النديم : « الفهرست » .

أحمد أمين : ا — « فجر الإسلام »

: ب — « ضحى الإسلام »

أرسطو « كتاب الشعر » ترجمة عربية حديثة تحت الطبع — خلف الله وسلام .

أرنولد (Arnold) "Manual of English Literature"

إليوت (T.S. Eliot) "Experiment in Criticism". Oxford 1929.

بايووتر (J. Bywater) "Aristotle on the Art of Poetry" Oxford 1909

بروكلمان (K. Brokelmann) "Geschichte der Arabischen Litteratur"

بيرت (سرل) « كيف يعمل العقل » — ج٢ — ترجمة خلف الله — سلسلة الفكر الحديث

ترمان (Terman) "Genetic Study of Genius"

الثعالبي : « يتيمة الدهر » .

الجاحظ : « البيان والتبيين » .

الجرجاني (عبد القاهر) : ا — « أسرار البلاغة »

: ب — « دلائل الإعجاز »

الجرجاني (القاضي) : « الوساطة بين المتنبي وخصومه » .

جرنباوم : "Arabic Literary Criticism in the 10th Century A.D"
J. Am. Orien. Soc. March 1941. (G. von Grunbaum).

الجهشيارى : «الوزراء والكتاب» .

خلف الله : ا — « الطفل من المهد إلى الرشد» القاهرة ١٩٣٩ .

ب — «مشروع» فى «الثقافة» عدد ٦٨ .

حـ — «أضواء» فى مجلة «الكتاب» عدد أكتوبر سنة ١٩٤٧ .

الخولى (أمين) : «البلاغة العربية وأثر الفلسفة فيها» . بحث ١٣٣١ هـ .

دى تاسى "La Rhétorique des Nations Musulmanes". (M. G. de Tassy)

رتشاردز ا — "Practical Criticism" London 1929 (J. A. Richards)

ب — "Principles of Literary Criticism" London 1934

رص "Eastern Art and Literature". London 1928 (D. Ross)

ريد "Collected Essays in Literary Criticism" (H. Read).

زكى مبارك : «النثر الفنى فى القرن الرابع» .

سانتسبرى ا — "A History of English Criticism" (G. Saintsbury)

ب — "A History of European Taste and Literary Criticism"

حـ — "Loci Critici".

سانتلير "Rhétorique d'Aristote". Paris 1870 (J. B. Saint-Hilaire)

السبكى (عبد الوهاب) : «طبقات الشافعية الكبرى» .

سبنجارن "Creative Criticism" 1631. (J. E. Spingarn)

سپيرمان (C. Spearman) ا — «علم النفس خلال العصور» — ترجمة خلف الله
ج١ تحت الطبع ب — Creative Mind

ستبنج " A Modern Introduction to Logic". 1930. (L. S. Stebbing)

سمث "Wordsworth's Literary Criticism" (N. C. Smith)

السيوطى ا — «الإتقان فى علوم القرآن» .

ب — «بغية الوعاة فى طبقات اللغويين والنحاة» ١٣٢٦ هـ .

طه أحمد إبراهيم : «تاريخ النقد الأدبى عند العرب» ١٩٣٧ .

طه حسين ا — « تجديد ذكرى أبى العلاء » .
ب — «حافظ وشوقى»
حـ — «حديث الأربعاء» .
ء — «فصول فى النقد» .
هـ — «فى الأدب الجاهلى» .
و — «مع المتنبى» .
ز — «من حديث الشعر والنثر» .
العبادى (عبد الحميد) : « تحقيق فى حياة قدامة» — كتاب نقد النثر لقدامة ١٣٥٩هـ .
عزام (عبد الوهاب) : «مكانة الأدب العربى بين آداب الأمم» — مقال فى الثقافة عدد ٢٠٠
العسكرى (أبو هلال) : « الصناعتين » .
العقاد (عباس محمود) ا — «ابن الرومى حياته من شعره» .
ب — «شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى» .
فلوجل (Flügel) "A Hundred Years of Psychology" 1933
القلقشندى : «صبح الأعشى فى صناعة الإنشا» .
قدامة ا — « نقد الشعر » ب — « نقد النثر »
كولردج (Coleridge) Biographia Literaria
ماكمرى (J. Macmurray) "Some Makers of the Modern Spirit" London 1933.
مصطفى عبد الرازق : «البهاء زهير» .
مرجليوث (Margolioth)
مقال فى Islamic Culture "Wit and Humour in Arabic Authors
نيكلسون (Nicholson) "A Literary History of the Arabs"
هاملى (H. R. Hamley) « الأسس النفسية لتدريس العلوم » محاضرة ترجمة خلف الله .
فى كتاب رابطة التربية الحديثة ١٩٤٢ .
هربرت (S. Herbert) "The Unconscious in Life and Art" London 1932
هويتهد (A.N. Whitehead) "Science and the Modern World" Cambridge 1932.
ولف (A Wolf) «فلسفة المحدثين والمعاصرين» ترجمة أبو العلا عفيفى
يونج (C. G. Tung) "Modern Man in Search of A soul" الترجمة الانجليزية
لندن ١٩٣٤ .

تطلب الكتب الآتية من :

لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩١٤

والمكتبات الشهيرة

			ص
مبادىء الفلسفة	:	تأليف الدكتور أبويورث وتعريب أحمد أمين بك	١٢
الحياة النفسية	:	تأليف الفرد ادلر وتعريب الأستاذين محمد بدران ومحمد أحمد عبد الخالق بك	٢٥
عرض تاريخى للفلسفة والعلم		تأليف ا . وولف وتعريب الأستاذ محمد عبد الواحد خلاف بك	١٠
فى التصوف الإسلامى	:	للدكتور أبو العلا عفيفى	٢٥
ابراهيم بن سيار النظام	:	تأليف محمد عبد الهادى أبو ريده	٣٠
الاشتقاق والتعريب	:	تأليف عبد القادر بن مصطفى المغربى	٢٠
أبو العلاء المعرى	:	للمرحوم أحمد تيمور باشا	١٥
فصول من المثنوى	:	للدكتور عبد الوهاب عزام بك	٢٠
فتح العرب لمصر	:	لمحمد فريد أبو حديد بك	٥٠
طعامنا	:	للدكتور محمد زكى شافعى بك	٤٥
تولستوى	:	ترجمة الأستاذ محمود محمود	١٠
عائشة والسياسة	:	للأستاذ محمد سعيد الأفغانى	٤٠

A25

893.79
K5273

BOUND

JAN 18 1956

COLUMBIA LIBRARIES OFFSITE
CU58870989
893.79 K5273 Min al-wajhah al-naf