أيها الجماليون : كفاكم هذا العبث !

بقلم الدكتور محمد النويهي

ما أظن ان موضوعا واحدا قد استحوذ عـــلى اهتمامي اكثر من التنبيه على الخطر الكبير الذي نوقع فيه دراستنا الادبية اذا طبقنا على أدبنا العربي الموروث مقاييس النقد الغربي . لا شك ان هذه المقاييس تفيد الناقد نفسه فائدة جليلة في توسيع نظرته وارهاف حسه النقدي اذا أحسن فهمها . لكن هذه المقاييس مستخرجـة من آداب مهما تتفق مع ادبنا العربي في بعض الاصول الانسانية الضاربة في صميم النفس البشرية فهي تختلف عنها في امور كثيرة بعضها جذري ايضا . فتطبيقها المتعسف على أدبنا لن ينتج خيرا ، بل ينتج عنه ضرر محقق .

هذا خطر كررت التنبيه اليه في عدد من الكتب . وأعطيت عددا من الشواهد على تحققه في الكثير من نقدنا المعاصر . وهو يحدث على أيدي نفر من كتابنا لم يتقنوا دراسة الاداب الغربية نفسها ، ولم يسمحوا لهذه الاداب نفسها ان توسع من نظرتهم وترهف من حساسيتهم ، بـل كل ما أطلعوا عليه هو عدد من كتب مقاييس النقد الادبي لدى الغربيين ، ودراسات الفلسفة الجمالية واللغوية الغـربية ، درسوها فظنوا انهم فهموها ، وأنى لهم ان يفهموها فهما صحيحـا وهم لا يعرفون الانتاجات الادبية الاصيلة التي تقوم تلك الكتب عليهـا وتستخرج منها أصولها وقواعدها ومقاييسها . لا جرم خلطوا تخليطا فظيعا في مفاهيمهم التي استنبطوها من تلك الكتب ، فلم يحققـوا الا الضرر حين حاولوا ان يطبقوا مفاهيمهم تلك على أدب تختلف طبيعته ووسائله اختلافا بينـا عن الاداب الغربية . ولقد قلت في كتاب سابق ان ما نطالب به دارس الادب العربي ليس ان يكتفي بقراءة عدد من كتب المقاييس النقديـة والفلسفة الجمالية لدى الغربيين ، بل هو ان يتقن دراسة ادب غربي واحد على الاقل ، يدرس شعره ونثره ، وقصصه ودرامته ، فيجيـد فهمها والدخول في عوالمها ، ويكتسب منها ما ستكسبه اياه من توسيع النظرة وشحذ الحماسة وتجديد القيم ، ثم يخرج منها متناسيا هـذه الدراسة غير متعمد ان يتذكرها ، مكتفيا بما اكسبته من نظرة موسعة وحاسة مشحوذة وتقويم مجدد ، فيقبل بهذه على الادب العربي يدرسه هو في ذاته ، ويستخرج منه هو قيمه التي تناسبه ومقاييسـه التي تصلح للتطبيق عليه .

من الادب العربي نفسه يجب ان تستقرى المقاييس التي يحكم بها عليه ، وان كنت أسلم بأن الدارس الذي يقتصر عليه ولا يدرس أدبـا أجنبيا مختلفا لن ينجح في استقراء المقاييس الصحيحة ، لان نقدنـا القديم للاسف الشديد قليل الغناء في هذا المجال ، ولانه لا شيء يزيدنا فهما للطبيعة الخاصة لشيء ما وبصرا بخصائصه المتميزة مثل مقارنتـه بشيء مختلف عنه .

على انه ان كانت المذاهب النقدية الغربية عموما كبيرة الخطر علـى دراسة تراثنا الادبي ، فان أشدها خطرا وأبلغها ضررا هو ذلك المذهب النقدي الجمالي الذي يقوم علىّ اعتقادين : اعتقاد ان الفن له وجـوده المستقل المعزول عن كل شيء خارجه ، فينبغي ألا يحكم عليه بأي مقاييس خارجية ، بل بمقاييس « فنية » صرف (وهو ما يسمى نظرية الفن للفن وحده) . واعتقاد ان «الجمال» له وجود جوهري قائم بذاته مستقل عن الماصدقات التي يتحقق فيها تحققا جزئيا .

اما الاعتقاد الاول فلنستمع اليه كما يعبر عنـــه واحد من أشهر دعاته ، موصلا اياه الى ذروته ـ او حضيضه . يقول برادلي :

« ماذا يعني تعبير (الشعر للشعر ذاته) وماذا يشرح من طبيعـة التجربة الشعرية ؟ هو يعني ـ اولا ـ ان هذه التجربة غاية في حـد ذاتها . تستحق ان يحصل عليها من اجلها هي . لها قيمتها الذاتية . ويعني ـ ثانيا ـ ان قيمتها (الشعرية) هي وحدها كل قيمتها الذاتية. قد يكون للشعر قيمة أخرى كأداة للثقافة أو الدين ، لانه يعلم ويهذب ، ويرقق العواطف ، او يخدم القضايا النبيلة ، او لانه يجلب الشهـرة او المال او راحة الضمير . هذا جميل . فلنعجب بالشعر لهذه المزايا ايضا ، ولكن مزيته الخارجية لا تحدد مزيته الشعرية كتجربة ممتعـة للخيال . هذه القيمة الشعرية ينبغي ان نحكم عليها حكما داخليـا محضا ، اما النظر الى الاغراض الخارجية ، سواء من جانب الشـاعر وهو ينظم شعره او القارىء وهو يقرأه ، فانه يعمل على الحط من القيمة الشعرية اذ يغير من طبيعة الشعر باخراجها عن جـوها الخاص . لان طبيعة الشعر ليست ان يكون الشعر جزءا من العالم الحقيقي ولا ان يكون نسخة منه (بالمعنى المعتاد لهذه الكلمة) ، بل هي ان يكون عـالما قائما بذاته ، مستقلا ، كاملا ، حاكما لنفسه بنفسه » .

واما الاعتقاد الثاني فواضح انه بقية من الايمان الافلاطوني القديم بأن للمثل وجودا قائما بذاته مستقـــلا عن ماصدقاتها ، لا انها محض افكار تجريدية تنتزعها اذهاننا من التأمل في ألوف الماصدقات الجزئية . وقد أدى هذا الاعتقاد بأصحابه الى الظن بأن التجربـــة الاستاطيقية او الجمالية هي نوع مختلف من النشاط الذهني لا علاقة له بســائر المعارف الحسية والانفعالات العاطفية والمدركات العقلية . فلفهم التجربة الجمالية لا نحتاج ، ولا يفيدنا شيئا ، ان نعرف وان نتذكر سائر التجارب الانسانية في هذه المجالات الثلاثة ، مجالات الحس والعاطفة والتفكير . ثم يتطرف الاستاطيقيون في ايمانهم بالجمال المطلـق وبتفـرد التجربـة الجمالية حتى يبلغوا ذلك الهوس الذي رأيناه في الجملة الاخيرة مـن كلام برادلي والذي نراه في قطب اخر من أقطابهم هو كلايف بل حيـن يقول : « لكي نقدر عملا فنيا لا نحتاج الى ان نستمد أي شيء من الحياة ولا نحتاج الى أي معرفة بأفكارها ومشاغلها ، ولا أي خبرة بعواطفها » .

وقد نقلت في كتابي « طبيعة الفن ومسؤولية الفنان » (١) هـذه الاقوال لدعاة مذهب الفن للفن وحده والمذهب الجمالي المعزول عـن حقيقة الحياة الانسانية ، ولخصت نقاش آي. ا. رتشاردز لها ودحضه اياها في كتابه « مبادىء النقد الادبي » ، وأضفت ان رأي رتشـاردز هذا ان اختلفت الاراء في مدى صحته على الاداب الغربية (لان هناك مدارس معينة فيها تعمدت انتاجات تتبع نظرية الفن للفن وحده ونظرية الجمال المجرد) ، فهو وحده الجدير بالتطبيق على ادبنا العربي الموروث وادراكنا لرسالته وتقويمنا لطبيعته الفنية (لان أدبنا الموروث خلا خلوا تاما من امثال هذه الاتجاهات في انتاجاته الادبية) . فلست أريد الان ان ازيد على ما قلت ، لاني اريد ان اخلص الى مناقشة كتاب عربـي صدر اخيرا ينتصر مؤلفه لهذا المذهب الجمالي المسرف ، وفي مناقشتي لهذا الكتاب سيزداد الموقف جلاء ويستطيع القارىء ان يتخير من الموقفين المتعارضين ما يقتنع بصحته .

---

(١) الطبعة الثانية ، ص ٥٥ ـ ٦٠ و ص ١٨ ـ ٢٤

هذا الكتاب هو « دراسة الادب الغربي » للدكتور مصطفى ناصف ، الاستاذ المساعد بكلية الاداب بجامعة عين شمس ، نشرته منذ شهرين الدار القومية للطباعة والنشر بالقاهرة . فلأبدأ بتلخيص آراء الكتاب جملة قبل تمحيصها تمحيصا مفصلا . يعتقد الدكتور ناصف ان وظيفة الادب هي تحقيق قيم استاطيقية مجردة معزولة عزلا تاما عن جميع القيم الاخرى . ولكي ندرك هذه القيم يجب ان نقصر نظرنا على العمل الادبي نفسه معزولا عن كل شيء اخر ، فنعزله عن تأثيره العاطفي في قارئه ، ونعزله عن صاحبه نفسه ، ونعزله عن ظروفه الاجتماعية وأحواله المادية والحيوية ، ونعزله عن مدلول الصدق الشائع في النقد الادبي . لكي نحقق ذلك يجب ان نبدأ بافراغ العمل الادبي من أي قيمة عاطفية ، ونفصل بين تأثيره فينا وقيمته الفنية في ذاته ، فليست وظيفة الفن اكتساب المشاعر الدقيقة ، وليس عمل الشاعر ان يعبر عما وجدنا ، ونخطىء اذا ظننا ان ميزته هي انه يجد العبارة التي أعوزتنا عما مر بنا من انفعالات ، وليس من مهمته ان يشعرنا اذا قرأنا قصيدته انه يعبر عما يخيل الينا اننا شعرنا بما يشبهه من قبل . ليس من عمله اذن ان يزيد من قدرة فهمنا للتجارب الانسانية الحقيقية ، هو لا يحاول ان يذكرنا بحوادثنا الشخصية ، فجودة العمل الفني لا علاقة لها بما نشعر من الرضا العاطفي حين نقرأه . يجب اذن ان نفصل بين موقع الشعر من عواطفنا ووجداننا وبين تقديرنا للشعر نفسه .

والخطوة الثانية هي ان نعزل العمل الادبي عن الاديب المنتج نفسه ، فالشعر ليس مرآة لاحاسيس صاحبه ، لذلك لا يهمنا ان نسأل ما اذا كانت عاطفة الشاعر مخلصة او متكلفة ، ولا يهمنا ان نعرف هل كان الشاعر قوي الشعور او ضعيفه ، ولا فائدة من ان نحاول ان نعرف ما في نفوس الناس . فلنعزل الشعر اذن عن حياة صاحبه بكل أحداثها وتجاربها وصراعاتها ورغباتها وأغراضها ، فنحن لا يهمنا في شيء ماذا كان غرض الشاعر من شعره ، ولا يهمنا ان نعرف علاقاته بالاخرين ، بل ننظر في شعره وحده معزولا عن كل شيء يتعلق بصاحبه من حيث صفاته الجسمية او الخلقية او سيرته الشخصية او حالته العاطفية او تكوينه النفسي .

والخطوة الثالثة هي ان نعزل العمل الادبي عن ظروفه الاجتماعية المحيطة به ، وان نحرر النص من سياقه الاجتماعي ، لان فحوى العمل الادبي ليست مستوردة من الخارج ولا يمكن ان تشرح في حدود اشياء سابقة ، حقا ان العمل الادبي قد تدخله عناصر من الخارج ، لكن الشاعر يتمثلها ويحيلها الى شيء مختلف تماما في انتاجه ، اذن لا يفيدنا ان ننظر في طبيعتها الحقيقية قبل هذا التمثل والاحالة .

بعد ان يتم لنا عزل العمل الادبي عن جميع هذه العناصر والحقائق، اذ ذاك ، لا قبله ، نستطيع ان ننظر فيه لنستجلي قيمته الجمالية الحقة . فالقيم الاستاطيقية وحدها هي التي يجدر استعمالها في فهم العمل الادبي وتقديره ، والبصيرة الاستاطيقية وحدها هي التي تؤدي الى توضيحه ، لان له حياته وروحه العامة التي لا تأتي من الخارج . لكن ماذا نجد فيه بعد كل هذا العزل وحين نتبصره التبصر الجمالي الخالص ؟ نجد فيه مجرد نشاط لفوي استاطيقي ، يحقق رموزا غامضة الى معان روحية بعيدة ، وكلما ازدادت الرموز غموضا وازدادت المعاني بعدا كان العمل الادبي اكبر جودة . لان هذه الرموز والمعاني ليست لها صلة باصولها المادية او الحيوية ، وليست لها علاقة بالتجارب الحقيقية التي مرت بالشاعر ، بل هي رموز الى ادراك غيبي سحري اسطوري خارق امتلك الشاعر حين انتج شعره . فاذا كان الشاعر يصف في الظاهر ناقة او فرسا او ثورا او اطلالا او ما أشبه ، فهذه الاشياء في الحقيقة لا تعنيه ، بل جميعها رموز الى ذلك العالم الغيبي وتلك القوى الاسطورية .

والنتيجة النهائية التي نصل اليها في الفصلين الاخيرين هي ان الصدق في الادب لا يهمنا بشيء . لا يهمنا هل صدق الشاعر في التعبير عن عواطفه ، وهل صدق في وصف تجاربه ، وهل صدق في تصوير بيئته وظروفه وعلاقاته ، وهل صدق في تصوير حقيقة الانفعالات الانسانية ومشكلات الحياة الانسانية المعاشة . نحن لا نقرأ القصيدة من اجل ان نبحث عن التجارب الحقيقية للشاعر او لاخوانه من البشر ، بل ننظر فيها على انها مجرد نشاط لفوي ، مجرد تشكيل لفوي لادراك الشاعر لذلك العالم السحري الاسطوري الخارق . هذا هو كل ما في الادب وهذه كل رسالته ووظيفته .

هذه خلاصة سريعة لتلك الرحلة المخيفة التي يسوقنا المؤلف اليها في كتابه القصير المزدحم . فلنبدأ معه هذه الرحلة من اولها ، ولنسر معه فيها في صبر واناة خطوة خطوة . ونظرا لما لهذا الكتاب من خطورة كبيرة ، وما لآرائه من ضرر بليغ لو تركت دون تمحيص ، ولاهمية الموضوع نفسه في تحديد موقفنا من تراثنا الادبي ، وفهمنا لطبيعة الادب ورسالته في الحياة الانسانية ، أرجو ان يصبر القارىء معي على هذه الدراسة التي ستستغرق اكثر من مقالة ، أتناول فيها الكتاب فصلا فصلا ، متدرجا في مناقشته كما يتدرج هو في الكشف عن مذهبه .

١ ـ الانطباعات والعجز عن مواجهة النص

يبدأ فصله الاول هذا بمناقشة منهج المتكلمين والاصوليين في نقدنا القديم ، مقارنا اياه بمنهج الادباء الممارسين لصناعة الادب ، وهؤلاء هم الذين لديهم القدرة على تذوق الشعر وفهم لغته . وهو محق في نقده للمنهج المنطقي الذي ينصرف عن القيمة الفنية للكلمات الادبية والتراكيب الادبية ، والذي تستولي عليه النظرة العقلية الصرف . وربما يخيل الينا من القراءة الاولى لهذه الصفحات ان المؤلف يعيب على هذا النهج ـ كما نعيب نحن عليه ـ انه لا يعمل حسابا للوجدان والحس ولا ما يثيره الادب في نفس قارئه من المشاعر والتلذذ ، أو باختصار « الاحتفال بالاثر العاطفي للنص الادبي » . فان فهمنا من هذا ان المؤلف يريد من النقد الصحيح ان يحتفل بهذه الاشياء ، فان المؤلف يخبىء لنا مفاجأة كبيرة . لانه لا يلبث ان يبدي عدم رضاه عن الدراسة الادبية التي تحتفل بالاثر العاطفي للنص الادبي ، وتهتم بالانفعال النفساني الذي يجده السامع ، وهنا قد يبدأ تعجبنا قليلا ، خصوصا حين نسمعه يقول : « ذلك ان وظيفة الفن في حياة الناس ـ كما يقولون ـ هي اكتساب المشاعر الدقيقة » (ص ١٤) ، فربما نقف هنا فنعلن تعجبنا من اعتراض المؤلف على هذا التعريف لوظيفة الفن ، ونسأل : أي عيب في هذا ؟ ولماذا ينكر ان تكون وظيفة الفن ، او يكون جزء منها على الاقل ، اكتساب المشاعر الدقيقة . لكن لا اظن اننا سنقف بعد طويلا ، حتى نصل الى قوله « سوى الدارسون بين جودة النص الادبي والرضا العاطفي . والرضا العاطفي ـ كما تعلم ـ كثيرا ما تتحكم فيه اعتبارات اجنبية . ولكنه كان وما يزال أكبر شيء يؤبه به » (ص ١٦) . وهذا قد يدفعنا الى ان نرد على المؤلف قائلين : حقا ان الرضا العاطفي كثيرا ما تتحكم فيه اعتبارات خارجة عن النص ، او ما يسميه المؤلف أجنبية ، لكن هذا لا يبرر لنا رفضها جميعا ، بل يجب ان ننعم النظر فيها ونميز بينها ، فمنها ما يجب ان ينفى عن التقدير الادبي ، ومنها ما يكون منه جزءا أصيلا . وهذا موضوع ناقشه رتشاردز مناقشة جيدة في كتابه الذي قرأه المؤلف وأشار اليه مرارا ، لكنه يكتفي بسرد حجة الجماليين ولا يعني بما قيل تمحيصا لها .

فاذا قرأنا بعد هذا مباشرة قوله في استنكار الطريقة الادبية التي يعترض عليها « وعلى هذا لا تستطيع ان تقول ان قصيدة ما جيدة وان كنت لم تنعطف نحوها انعطافا ملحوظا » (ص ١٦) ، لاحظنا ان « الانعطاف » تعبير مبهم ، فان كان يعني الاقتناع التام بوجهة نظر الشاعر فهذا بالطبع يكون خطأ منا ، ويكون المؤلف محقا في اعتراضه ، لكن « الانعطاف » بالمعنى المقصود في النقد الادبي لا يعني هذا ، بل يعني المقدرة على تفهم حالة الشاعر العاطفية والدخول فيها والاستجابة الرحيمة لها وان خالفنا رأي الشاعر ، وعلى هذا المعنى لا يكون المؤلف محقا في اعتراضه ، فالقصيدة التي تعجز عن اثارة هذا الانعطاف فينا لا تكون قصيدة جيدة (بفرض اننا ذوو ذوق ناضج مدرب) . فاذا

جئنا الى الصفحة التالية فقرأنا قوله ان الدراسة الادبية تخلط بين القصيدة من الشعر وخطبة تلقى الى جماعة من الناس من اجل اقناعهم واستمالتهم ، اقتنعنا بالتباس الامر على المؤلف ، وقلنا له : هذا غير صحيح . فالدراسة الادبية الصحيحة لا تقع في هذا الخلط ، بل تدرك ان الخطابة ترمي الى الاقناع ، اقناع السامعين برأي المتكلم ، اما القصيدة فلا ينظر فيها الى الاقناع بل ينظر الى نقلها لحالة الشاعر الى متلقي شعره حتى يتعاطف معه وان احتفظ برأيه المخالف له .

لكننا نبتدىء ندرك ان غرض المؤلف هو اخلاء الادب من أي قيمة عاطفية ، والفصل بين تأثيره فينا وبين قيمته الفنية في ذاته ، وهو يبدأ هذا بنقده لمنهج التأثريين الذين قصروا دراستهم للادب على وصف تأثرهم به . ولا شك انه محق في نقده اياهم ، وان كان لا يعطي اعتبارا كافيا تكونهم مرحلة تطورية حتمية في تقدم نقدنا الادبي . الا ان خطأهم ليس انهم وصفوا تأثرهم ، بل هو انهم اقتصروا على وصفه فلم يمضوا في تحليله لاستكشاف عناصره وتعليل آثاره ، وتقصيرهم هذا لا يتخذ حجة على ان الادب نفسه لا يكون تأثيره في متلقيه جزءا أساسيا من ماهيته الفنية . لكن ما يلبث المؤلف كما قلنا أن يصرح بغرضه ، وهو الغاء التأثير العاطفي من كل حساب نقدي . فهو يقول معترضا على هذا التأثير « وبعبارة اخرى ان الشاعر يعبر عما وجدنا من قبل ، وكأننا جميعا ادباء (بالقوة) كما يقال في لغة الفلسفة . ومزية الشاعر وفقا لهذا التفكير هي انه يجد العبارة التي أعوزتنا » (ص ٢٣) . هذا تفكير صحيح فكيف يعترض عليه المؤلف ؟ وهذه هي المزية الكبرى للشاعر . والانتاج الفني قائم كله على اعتقاد ان معظمنا ـ وان لم يكن كلنا ـ لديهم القدرة على تقديره والاستجابة له ، بشرط ان تنمى هذه القدرة وتوجه التوجيه الصحيح . والا فلماذا ولمن ينتج الفنان فنه ؟ ام ترى المؤلف ممن يعتقدون ان الفنان ينتج فنه لنفسه هو وحده ولا يريد به ابلاغ حالته الى الاخرين ؟

ويقول : « واذا قوي احساس المرء بعمل او قصيدة خيل اليه انه عاني ما يشبهه من قبل » (ص ٢٣) . أوليس هذا بالضبط جزءا من رسالة الادب ، ان يزيدنا فهما بالتجارب التي مرت بنا حتى ليخيل الينا اننا لم نحس فهمها حين مرت بنا الا بعد ان قرأنا تعبير الاديب عن نظيرها ، وان يزيد من قدرة فهمنا للتجارب التي لم تمر بنا نحن فنكون أقدر على تفهم الاخرين من ابناء جنسنا البشري ؟ أم ترى المؤلف يعتقد ان الانفعالات التي يعانيها الاديب تختلف في « النوع » عن الانفعالات التي يعانيها سائر افراد الجنس البشري ؟ أما نحن فنعتقد ان الاديب لا يختلف في « نوع » احساساته ، بل يختلف في مدى ارهافها وفي قدرته على التعبير عنها بصيغة تمثلها للاخرين .

ويقول « وفي وسعنا ان نسأل أيكون تذكر الصبوة جزءا من قيمة القصيدة ومضمونها الحقيقي » (ص ٢٣) . جوابنا الحاسم : اجل بلا شك ، لان وظيفة الفن الاساسية هي « التوصيل » ، فالفنان لا ينتج فنه لمحض التنفيس عن حالته ، والا لم يزد على الذي يصرخ ويبكي حين يكون حزينا والذي يقهقه ويثب حين يكون فرحا والذي يسب ويضرب ويمزق حين يكون غاضبا . بل غرض الفنان من فنه ان يتخذ لانفعاله صياغة يكون من شأنها أن تبقي انفعاله وتخلده وتوصيله الى الاخرين توصيلا يثير فيهم كلما اطلعوا على فنه نظير حالته التي عاناها ، وهذه ميزته كفنان .

ويقول « هل استطاع الجرجاني ان يوضح شيئا من النص ام اكتفى بترديد موقع القصيدة من نفسه » (ص ٢٣) . من حق الجرجاني بل من واجبه كناقد أن يردد موقعها من نفسه ، لكنه يلام اذا اقتصر على هذا فلم يمض في دراستها ليتبين عناصرها وخصائصها التي أوقعتها هذا الموقع ، وان كنا ينبغي علينا ألا نسرف في لومه ، فامكانيات عصره لم تكن تتيح له اكثر مما فعل ، وما فعل كان في ذاته تقدما غير هين بالنقد العربي ، اذ أنقذه من النظرة الذهنية الصرف التي بدأ المؤلف كتابه بنقدها .

ويقول « ومن الممكن ان نستمتع بالقصيدة دون ان يستخفنا الطرب الذي تحدث عنه الجرجاني ، ودون ان نتذكر شيئا من الحوادث الشخصية » . هل يمكننا هذا حقا ؟ فان امكننا فلماذا عنينا بقراءة القصيدة ، وما كنه هذا الاستمتاع العجيب الذي يخلو من الطرب لها والتذكر لحوادثنا الشخصية ؟ سنجد فيما بعد انه في نظر المؤلف هو « الاستمتاع » الجمالي البارد الخالي من كل تأثير واستجابة وذكرى ، لكن لا نسبق السياق بل نقرأ قول المؤلف « بل ان عزل القصيدة عن الحوادث الشخصية وهذا الطرب المزعوم ربما كان أجدى على تناولها . ألا ترى انه يمكننا ان نبعد عن النص بعدا معقولا ، وان قدرا من البعد يمكن الناقد من أن يرى النص في وضوح أتم » (ص ٢٤) . هذا خلط بين مرحلتين مختلفتين في عمل الناقد ، أولاهما الاقتراب من النص بل الدخول فيه الى أقصى حد مستطاع ، وثانيتهما الخروج منه والابتعاد عنه ليتسنى النظر فيه نظرا موضوعيا يستكشف عناصره ويحلل مقوماته ويعلل اثره تعليلا واعيا ويقدره تقديرا مقارنا ليحله محله النسبي في سائر الانتاجات الادبية . والنقد الكامل لا بد ان يجمع بين المرحلتين ، والثانية لا تأتي بدون الاولى . والنقد الكامل يشرك القارىء في كلتا المرحلتين . فان اقتصر على الاولى كان كلاما تأثريا انفعاليا ربما ينجح في تحريك القارىء وربما لا ينجح ، لانه لا يرشده كيف يتخذ الوسائل التي تجعله يتقبل العمل الفني كما تقبله الناقد . وان اقتصر على الثانية تعرض لخطر البرود والجفاف والعجز عن توصيل العاطفة التي اراد الفنان ابلاغها ، والا فما الفرق بين التحليل الادبي والتحليل العلمي ؟ ما الفرق بين ناقد ادبي يحلل قصيدة وبين عالم كيميائي يحلل مزيجا ؟

ويقول مستنكرا « كل قيمة الادب اذن في اعتباره ابلاغا موفقا لشيء كان عند قائله قبل ان يخلقه ، وهكذا تنحصر نظرية الشعر في عملية النقل هذه » (ص ٢٨) . حقا ان من التقصير في النقد الاقتصار على اثر الادب في متلقيه ، ومن الواجب العناية بعلاقته بمنشئه (وهي علاقة سينكرها المؤلف فيما بعد !) ، ومن الواجب محاولة تعليل صدوره

طالعوا كل شهر

المجلات الثقافية اللبنانية

الاديب

الحكمة

العرفان

العلوم

فهي تحمل اليكم النتاج الفكري الرصين

والابحاث القيمة باقلام خيرة الكتاب والادباء

عن منشئه بالصورة التي صدر بها ، وارجاع عناصر الصورة وتشكيلها الى اسبابها من تكوين الشاعر الفردي ، وظروفه المادية والاجتماعية المختلفة (وهي ايضا عناصر سينكر المؤلف تأثيرها) . وهذه كلها من وظيفة الناقد ومشكلات النقد ، ولكن حذار من المبالغة في الفصل بين الطرفين ، قائل الشعر ومتلقيه ، فطبيعة الفن المتميزة هي اقترانهما الذي لا يمكن فصمه ، وهذا هو الفنان وهذا هو عمله ، فهو ذلك الانسان الذي يثور به شيء فلا يرتاح الا اذا عبر عنه تعبيرا لا ينفس عنه فحسب ، بل يتكل بنقله وابلاغه الى متلقيه ابلاغا يثير فيه نظيره . والمؤلف مخطىء في احتقاره لعملية النقل او التوصيل او الابلاغ ، فميزة الفن وسر أهميته العظمى في حياتنا الانسانية انه أكمل وسيلة استكشفها الانسان حتى الان لابلاغ ما في نفسه الى نفوس الاخرين ابلاغا حيا خالقا ، أي ابلاغا لا يكتفي بوصف حالته بل يخلق في الاخرين نظيرها فيفهمونه ويتعاطفون معه مهما يكن من رأيهم فيه وفي معتقداته .

وحين يعتقد المؤلف (ص ٢٩) ان الاهتمام بعملية النقل يقود الى المبالغة في مطالبة الادب بالوضوح ، والى المبالغة في تقدير الوضوح، فهو يخلط خلطا غير مشروع بين « الابلاغ » و « الوضوح » . فقد تكون وظيفة الابلاغ هي ابلاغ انفعال غامض او حالة معقدة ، فيثير فينا الادب هذا الانفعال بغموضه المتعمد وهذه الحالة بتعقيدها المقصود.

المؤلف كما اتضح يدعونا اذن الى ان نعزل بين موقع الشعر من عواطفنا ووجداننا وبين حكمنا على الشعر نفسه ، ويحذرنا (ص ٣٢) من ان نجعل انطباعاتنا حكما على ما في الشعر نفسه . وهو في هذا الخطاب الموجه الينا لا يميز بين من منا لهم حق هذا الحكم لانمعرفتهم وخبرتهم بقراءة الشعر ناضجة قيمة ومنليس لهم هذا الحق لانمعرفتهم وخبرتهم ناقصة او فجة او مشوهة . على اننا مع ذلك قد نقبل هذا التحذير لو لم يسرف فيه ، لكن انظر الان كيف يبلغ مدى اسرافه حين يطلب الينا ان نخلي حكمنا على الشعر اخلاء تاما من تأثرنا به . فكيف يحتج لطلبه هذا ؟ يقول « من الواضح ان التأثرات تختلف من فرد الى فرد ، ومن عصر الى عصر ، وما قد يتفق على الاعجاب به كثيرون في عصور مختلفة ربما يفسر عندهم تفسيرات مختلفة » (ص ٣٣) . لكن أهذا يبرر الغاء التأثرات كلها جميعا ؟ بل يتبقى علينا ان ننعم النظر في هذه التأثرات نفسها ، فنميز أيها كان صائبا وأيها كان خاطئا ، ونميز أي الاعمال كانت تستحق ما أثارته من اعجاب وأيها لم تكن تستحق .

هنا ربما يكون القارىء قد وقف ليسأل : اذا كان المؤلف يرفض ما يسميه « الطريقة الادبية » في دراسة النص الادبي ، ومن قبلها قد رفض طريقة المتكلمين والاصوليين ، فماذا يبتغي اذن ؟ سؤال لا يجد القارىء جوابا صريحا عليه بعد ، وان يكن ربما استوقفته اشارات شتى مرت به ، لكنه ربما لا يقدر خطرها الكامل الا فيما بعد حين يزداد بصرا بمنهج المؤلف الجمالي المسرف ، من مثل قوله « فهم النص الادبي او علم الشعر الحق ينفرد بنفسه » (ص ٩) . واشارته الى مدرسة « المشغوفين بالتذوق في ذاته بغض النظر عن كل عناية اخرى خارجية » (ص ١٠) . وادعائه ان « المعرفة الفنية طراز خاص » (ص ١٢) . لكن القارىء يتلقى الان صدمة قوية تفتح عينه الى عبث المذهب الجمالي الذي ارتضاه المؤلف . وهي دفاعه العجيب (ص ٣٣ ـ ٤١) عن البيت المعروف :

فأمطرت لؤلؤا من نرجس وسقت ... وردا وعضت على العناب بالبرد

وعن بيت آخر :

كأن في غدرانها ... حواجبا ظلت تمط

وعن بيتين في وصف المصلوب :

كأنه عاشق قد مد صفحته ... يوم الوداع الى توديع مرتحل

أو قائم من نعاس فيه لوثته ... مواصل لتمطيه من الكسل

نحن لا نرضى الان عن هذه الابيات وأمثالها ، وقد كنا نعتقد أن رداءتها وتصنعها أوضح من ان يقوم الان ناقد فيحاول الدفاع عنها ، لكن المؤلف بمنهجه الجمالي يريد ان يعزل تأثرنا بها عن قيمتها الجمالية الذاتية ، ثم يريد ان يحملنا على قبولها قبولا استاطيقيا ، فهو لا يأبه بتأثرنا بها ، قائلا « كل هذه الشواهد لم تعد ترضي كثيرين منا على أقل تقدير ، على ان رضاءنا عنها او نفورنا منها ليس شيئا يؤبه به . وانما الذي يؤبه به هو تفسيرها ، واتخاذ موقف دقيق التميز من الرضا والنفور ، وبخاصة اذا كنا بصدد دراسة تاريخ الادب العربي » .

لو اكتفى بهذا لاكتفينا بأن نقول : هذا رأي غريب لناقد يرى ان وظيفة النقد ليست تمييز الجيد من الرديء ، وتعليل الجودة او الرداءة، بل يرى ان « مهمتنا في الادب ، كمهمتنا في أي بحث اخر ، أن نعرف طبائع الاشياء مستقلة ما أمكن ذلك » ، وهذه في رأينا مهمة العلم لا مهمة الادب ، اما مهمة الادب فمعرفة طبائع الاشياء ممتزجة بعاطفتنا نحوها ، وشعورنا ازاءها بالرضى او بالنفور ، بالحب او بالكره ، بالاطمئنان او بالتوجس ، فهو في واد ونحن في واد اخر .

لكنه لا يكتفي ، بل يمضي الان فيحاول ان يقنعنا ان هذه الابيات ليست رديئة في ذاتها ، انما نفورنا الراهن منها هو الذي يجعلها تبدو لنا رديئة . فكيف يتسنى له هذا ؟ يتسنى له بأن يعطي تعليلا غير صحيح لسبب نفورنا منها ، فيقول « اننا اذا نظرنا بطريقة الانطباعات في الشواهد السابقة عجبنا ـ مثلا ـ كيف يشبه المصلوب بالعاشق ، والعاشق انسان حي مليء حبا وحماسة ، ونعجب كيف يشبه المصلوب بالرجل الذي قام من النعاس وبدأت فيه الحركة والحياة والنشاط ، ثم نعجب كيف تكون دوائر الماء مثل الحواجب التي تمتد . وحواجب الانسان تمتد في احوال الدهشة والاستغراب ، ونمضي على هذه الطريقة فنقول ان الدمع لا يشبه اللؤلؤ ، والعيون لا تشبه النرجس ، فاللؤلؤ يبعث منظره السرور ، ودمع الحزينة الجميلة يبعث في نفوسنا ألما وأسى . ونحاول ان نعطي لكلامنا شيئا من القوة فنقول ان الصور لا بد ان تعبر عن احساس الناس بالاشياء ، وما دامت أحاسيسنا بالصور المقترنة غير متكافئة او متناسبة فهذه صور جمالية رديئة . ليس هذا سبب رفضنا للابيات ، فاننا كثيرا ما نقبل التشبيه الذي يتعمد ابراز التناقض في تجارب الحياة ، والذي يرى ما تحت تناقضها الظاهر من تشابه ، ويرينا كيف يكثر تلاقي الاضداد ، وفي الشعر الجاهلي نفسه أمثلة من هذا .

لكننا نرفض الابيات التي رواها الدكتور ناصف لان ناظميها لم يكونوا يسعون وراء هذا الغرض القيم المشروع ، بل كانوا يلعبون مجرد ألاعيب بهلوانية يتصيدون فيها تشبيهات غريبة لمجرد غرابتها حتى يقال ما أبرعهم وأمهرهم . وتراكم الصور المصطنعة في البيت « فأمطرت لؤلؤا » بنوع خاص يقنعنا بهذا التصنع الخسيس ، فالتكلف واضح في حشد التشبيهات ورصها في البيت الواحد . ولا فائدة من ان يأتي كاتب فيقول لنا ان أناسا اخرين ربما يرون المصلوب رؤية مخالفة ، ويرون ماء الغدير المتحرك رؤية مخالفة ، ويرون الدمع والعين والخد والانامل والاسنان رؤية مخالفة ، فاننا نحتفظ بحقنا في ان نعتقد ان رؤية هؤلاء الناس رؤية متكلفة مصطنعة تدل على ذوق سقيم ، ما لم يقنعونا بأن تشبيهاتهم التي تلمسوها لهذه المشبهات تكشف عن رؤية عميقة وتزيد على مجرد البهرج السطحي .

لكن المؤلف يبذل جهده في أن يقنعنا بأن من الخطأ ان نصف تلك الابيات بأنها مصنوعة متكلفة وليست مطبوعة ، وان نرمي قائليها بأنهم لم يحسوا بالاشياء احساسا صحيحا ، فهو يرى انه لا توجد فروق واضحة بين الاحاسيس الصحيحة وغير الصحيحة ، وما دامت لا توجد فروق « واضحة » فكلتاهما تستوي في نظره ، بل يزيد فيحذرنا من ان تغيب علينا نماذج حاول منها الشعراء ان يعبروا عن دلالات هامة عميقة الجذور في تكوينهم العقلي والروحي وقامت على رموز غامضة . ونحن نطمئنه الى اننا لا تغيب عنا هذه النماذج ، ولكن لا نظن ان منها الابيات التي رواها ، فلا هي تعبر عن دلالات هامة عميقة الجذور في تكوين اصحابها العقلي او الروحي ، ولا هي تقوم على رموز ، غامضة

ـ التتمة على الصفحة ٥٢ ـ

ايها الجماليون كفاكم هذا العبث

ـ تتمة المنشور على الصفحة ٩ ـ

او غير غامضة ، بل هي تعبر عن ذوق بلغ نهاية الاصطناع والتظرف والتلاعب البهلواني بالالفاظ والصور . وعدم وجود فروق « واضحة » بين الاحاسيس الصحيحة وغير الصحيحة لا ينفي ان هناك أحاسيس صحيحة وهناك أحاسيس غير صحيحة ، ولا يعفينا من جهد التمييز بينها، والا فما وظيفة النقد الادبي ؟

وكأن المؤلف نفسه يشعر بشيء من هذا برغم كل ما قال في تبرير تلك الابيات ، فهو يذكرنا على أي حال بأن الدراسة التاريخية للشعر العربي ترينا انه مر بمرحلة كان الشعراء فيها لا يتخذون تمثيل الحياة او محاكاتها غرضا ، بل كانوا يفكرون بطريقة زخرفية . وهذه عودة منه الى الاعتراف بأن تلك الابيات وأمثالها مجرد زخرف ، أي تحلية سطحية لا علاقة لها بتجارب الحياة الحقة . وهذا قد يرضي باحثا يقوم منهجه الاستاطيقي على افراغ الشعر من كل دلالة حيوية وعاطفية ، لكنه لا يرضينا ، ومرور الشعر العربي بتلك المرحلة الزخرفية في تطوره لا يضطرنا الى قبولها والرضى عنها فنيا ، هذا قد « يفسر » نظمهم لتلك الصور الفثة السطحية المفتعلة ، لكنه لا « يبررها » ، وفرق بين التفسير والتبرير ، ونحن لا نوافق المؤلف على رأيه في ان مهمة الناقد هي مجرد التفسير خلوا من الاستحسان والاستقباح .

وكأن هذا ايضا يشعر المؤلف بأنه ربما لم يكف لاقناعنا ، فهو يمضي (ص ٤٢) فيذكرنا بأن هناك في الفن نماذج تقوم على التجريد ، وتحتوي على نزوات هندسية وآثار عقلية رياضية ميتافيزيقية وحنين غريب الى الشكل العاري من الطابع الذاتي والحاح على تجنب العلاقات التي ترتبط بأوضاع الحياة العادية . وهذه النماذج التي يصفها المؤلف وجدت حقا في بعض مدارس الادب الغربي ، ولا نريد الان ان نجادله هل وجدت حقا في الشعر العربي ، أم تراه عرف بوجودها في الادب الغربي من كتب النقد وفلسفة الجمال التي قرأها فأحب أن يتلمس لها نظيرا في الشعر العربي ، ولكننا نقول ان الابيات التي أوردها ليست من هذا النوع على أي حال ، والا فان كاتبا يقول هذا الكلام عن « قامطرت لؤلؤا » وحواجب الغدير التي تمط والمصلوب الذي قام يتمطى يستطيع أن يقول أي شيء عن أي شيء .

لكنه يستمر فيقول ان ما نظن انه شيء خلا من التأثر العاطفي يغلب ان يكون بسبيل من الرموز البعيدة التي لم نعرف الى الان كيف نفضها ، بل يقول انه ليس من الغرابة ان نزعم أن ما نظنه الان زينة سطحية يغلب ان يكون معنى روحيا لم نفطن اليه . وقد حيرني كيف يستطيع المؤلف ان يجد في النماذج التي رواها ما يستحق ان يسمى رموزا بعيدة ، ومعنى روحيا ، لكنه اذا سألناه أي رموز هي والى ماذا ترمز أجابنا : لم نفضها بعد . فكيف نستطيع أن نناقشه . وكيف نناقش باحثا كلما واجهه شعر بارد غث ظاهر التكلف واضح البعد ـ باعترافه ـ عن تجارب الحياة وعلاقاتها طار الى تلمس الرمز فيه . لكن هيامه بالتحليق وراء الرموز أمر سنزداد معرفة به فيما بعد . أما قوله اننا خليق بنا ان نتذكر ان هذا الشعر يعبر عن قيم أهمت اصحابه وشغلتهم وتمكنت من نفوسهم ، فاننا نطمئنه على اننا نتذكر هذا جيدا ، لكننا نجدها فيما تافهة لا تزيد على الاعيب الذهنية والبرقشة السطحية ولم تكن تستحق كل هذا الهم والشغل لولا فساد اذواق اصحابها .

ثم يعطي حجة يؤكد بها ان ما لا نرضى عنه كان يعبر في حد ذاته عن قيم عميقة ، وهي ان يسألنا « والا فكيف نفسر اجتماع الشعراء والادباء على الاخذ بمذهب معين ؟ وهل نتصور ان طريقة من التفكير يمكن أن تسود عصرا ما دون ان يكون وراءها باعث عميق ؟ » (ص ٤٣) . مرة اخرى نجد المؤلف يخلط بين التفسير والتبرير ، فكل مذهب أدبي يعبر بلا شك عن قيم ، لكنها لا تكون بالضرورة قيما عميقة ، بل منها ما يكون ضحلا ، وكل مذهب أدبي نشأ واستمر زمنا يستحق منا أن ندرسه ونفسره ونعلل شغف اصحابه به ، لكن ليس معنى هذا اننا ملزمون بقبوله فنيا ، وقد يؤدي تفسيرنا وتعليلنا له الى زيادة رفضنا اياه . وما يدعي المؤلف ان من غير الممكن تصوره هو الواقع الذي يشهد به تاريخ الفنون ، فقد يشيع التصنع والزيف في عصر ادبي باكمله ، وهذه هي النهاية المحتومة التي تسير اليها كل المذاهب الفنية حين تستوفي رسالتها وتبدأ في الاجترار وتزداد نأيا عن حقيقة الحياة المتطورة حولها ، الى ان تقوم ثورة عليها وتنشأ مدرسة جديدة تبتكر مذهبا جديدا ، وهكذا دواليك . هكذا انتهت القرون المظلمة في اوروبا قبيل انبعاث النهضة . وهكذا انتهت قرون النيوكلاسيكية قبيل انبعاث الحركة الرومانسية في اوائل القرن التاسع عشر . وهكذا انتهت الحركة الرومانسية في اواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين. وحدث نظير هذه الظاهرة في تاريخنا الشعري مرارا . والنماذج التي رواها تنتمي الى ظاهرة الانحلال العباسي الذي امتد عفنه قرونا حتى بدأنا نتخلص منه في قرننا العشرين .

حقا اننا يجب ان نبذل جهدنا في تفهم الاسباب التي ادت الى سيادة الذوق المتكلف مهما يكلفنا هذا من مشقة . لكن التفهم لا يعني القبول بالضرورة ، واقرار العوامل التاريخية التي سببت انتشار التصنع والكذب في عصر ما لا يعني الرضا الفني عن هذا الذوق . لا شك ان المؤلف محق جدا فيما يقول (ص ٤٤) عن حاجتنا الشديدة الى ان ندخل في صميم الجو الفكري الذي عاش فيه الشعراء ، حتى لا نقتصر على فهم ما نحبه ، بل نفهم ايضا ما لا نحبه ، ونستطيع ان نكتسب مواقع بعيدة عن عالمنا الفكري الوجداني ، فندرك ما في القيم من تنوع لا ينفد . هو محق في هذا ، لكن ليس معنى هذا ان يستعمل هذه الحجة التي ظاهرها الدعوة الى توسيع الاذواق لكي يحملنا على القبول الاستاطيقي لكل ما قاله عصر مهما يكن كاذبا مفتعلا . هذا اهدار لحقنا في المقارنة والتقويم واصدار الحكم النسبي بين مختلف الاذواق والقيم . وهو حين يحذرنا (ص ٤٧) من ان نتهم عصرا ما بالرقة والنعومة الضعيفة ، ينسى انه قد وجدت فعلا عصور اتصفت بالرقة والنعومة الضعيفة .

لكن هدف المؤلف النهائي هو ان يقنعنا بأن نعزل الشعر عن حقيقة التجارب والعواطف ، فلا نتلمس فيه تصويرا لتجربة حيوية او عاطفة صادقة . فاذا لم نجد فيه هذا فماذا نجد فيه اذن ؟ يبلغ المؤلف نهاية محاولته في تبرير تلك النماذج الرديئة حين يؤكد لنا عن اصحابها « ان جوا غيبيا اقرب الى جو الاعجاز والخوارق تسلط عليهم » (ص ٣٨) ، ويتحدث عن « تاليف السحر بين المتباينات او المتناقضات » (ص ٣٩) ، ويذكر في حديثه عن بيت اخر للبارودي « العناصر السحرية الغيبية » (ص ٤٥) ، و « الادراك الاسطوري للاشياء » (ص ٤٨) . وسنتحدث فيما بعد عن غرام المؤلف بتفسير الصور الشعرية بالادراك الغيبي الاسطوري السحري الاعجازي الخارق ، لكننا نقول الان اننا قد يجوز لنا أن نشك في ذوق باحث يستعمل هذا الادراك ليبرر لنا أشد الشعر تكلفا وأوضحه ركاكة وأبينه تقليدا في شعرنا القديم والحديث.

لكن دعنا الان نمضي مع المؤلف في مرحلة جديدة يزيدنا فيها كشفا عن طبيعة المنهج الجمالي الذي يدعو اليه . فهذا المؤلف الذي حضنا كل ذلك الحض على ان ندخل في « عقول » الناظمين الذين نظموا تلك الابيات الفثة ، يأبى علينا ان ندخل في « نفوس » الشعراء لنحس بعواطفهم ونتأثر بها ونستجيب لها . هو يعترض على تعريف الدكتور طه حسين للشعر الجيد بأنه « يمتاز قبل كل شيء بأنه مرآة لما في نفس الشاعر من عاطفة ، مرآة تمثل العاطفة تمثيلا فطريا بريئا من التكلف والمحاولة . فاذا خلت نفس الشاعر من عاطفة ، او عجزت هذه العاطفة عن ان تنطق لسان الشاعر بما يمثلها فليس هناك شعر » . فيعلق عليه بأن يقول « وهكذا تكون العاطفة أهم شيء في الشعر ، وتكون تبعا لذلك من أهم العناصر التي يجب ان يستوفيها النقد

الادبي » (ص ٤٨) . اذا كان المؤلف ينكر هـذا فكيف نقنعه بـان العاطفة التي تثور بالشاعر هي الدافع الاول الذي يدفعه الى انشاء شعره ، وانها يجب لذلك ان تكون من أهم العناصر التي يستوفيهـا النقد الادبي ، وان لم تكن العنصر الوحيد ، فعلى الناقد ان يبحـث في مدى صدقها وقوتها ، وقيمتها النوعية ومدى سموها ، كما ان عليه ايضا ان يبحث في تعبير الشاعر عنها ومدى اصالته وجدته ، وماذا اختار للتعبير عنها من تراكيب وصور ، وماذا اقترن بها في ذهنه من افكار وخواطر واستدعاءات .

لماذا يريد المؤلف ان يحجـزنا عن التأمل في عاطفـة الشاعر ودراستها ؟ يقول « الناقد يحاول ان يعرف ما اذا كانت العاطفة متكلفة او غير متكلفة ، عاجزة او غير عاجزة . ونحن ببساطة لا نعرف ما في نفوس الناس ، وكل ما يعنينا ان نعرفه هو النص الـذي بين ايدينا » (ص ٤٨ ـ ٤٩) . هذا اعلان لافلاس النقد ونفض يـد مـن محاولـة النقد الجاد . حقا اننا لا نعرف ما في نفوس الناس معرفة مباشرة ، لكننا نتخذ الى هذه المعرفة وسائل كثيرة متعددة ، يشجعنا عليهـا ترجيحنا ان ما في نفوسهم هو من نوع ما في نفوسنا ، لاننا ننتمي الى نفس الجنس البشري ، ومن أهم هذه الوسائل ـ بل أهمها وأقواها جميعا ـ دراسة الادب وسائر الفنون . مـا قيمة هذا « النص الـذي بين ايدينا » اذا لم تكن محاولتنا الكبرى في دراسته ان نتخذ منـه وسيلة تعيننا على تعرف ما في نفوس الناس ؟ حقا اننا لا نعرف هـذا « ببساطة » ، لكننا نتعرفه بجهد وتعمق وتدريب ، والا فما أهميـة الادب وما لزومه وما وظيفة النقد الادبي ؟ واذا كنا بعد كل الاجيـال المتلاحقة والروائع الادبية الثابتة في تاريخ الاداب العالمية لا نعرف مـا في نفوس الناس ، ففيم كان كل ذلك العناء من الشعراء والكتـاب فـي الانشاء ومن النقـاد والدارسين في الاستخـراج والكشف والفهـم والتحليل ؟

هناك سؤال اخر يثور بنا ، وهو : اذا لم تكن العاطفة أهم شـيء في الشعر فما أهم شيء فيه ؟ لكن المؤلف يجيب على هذا السـؤال على الاقل ، فيقول « وليس من الصحيح ان أهم عنصر في الشعـر هو العاطفة . الشعر خلق خيالي ، وهذا الخلق الخيالي قد يعبر عن عاطفة او شيء او فكرة » (ص ٤٩) . هنا يقع المؤلف في خطـأه الكبير : الفصل في الادب بين عاطفة الشاعر وبين ادائه الفني لهـا . فانما تتكون عاطفة الشاعر ـ بمعنى التكون الفني ـ حين يوفق الـى الاداء الذي يعبر عنها تعبيرا يكفل ابلاغها لنا . لكن هذا الاداء لا قيمة له الا في مدى نجاحه في توصيل مضمون الشاعر الينا بكل عنـاصر هذا المضمون . وهذا هو معنى « الخلق الخيالي » . حقا ان اداءالشعر هو خلق خيالي ، لكن خلق خيالي لماذا ؟ هو باعتراف المؤلف نفسه خلق خيالي يعبر عن عاطفة ، فان كان يضيف « او شيء او فكرة » فانـه ينسى ان الشيء او الفكرة لا اهمية لاحدهما في ذاته في عالم الشعر الا من حيث دخوله الى نفس الشاعر عن طريق عاطفته التي أحس بها نحوه ، وفي هذا يختلف الادب عن العلم من ناحية وعن الفلسفة مـن ناحية اخرى . الشاعر لا يتناول شيئا البتة او فكرة البتة الا لارتباطها بعاطفته ، وغرضه الاعظم في شعره هو ان يبين لنا كيف وقع هـذا الشيء في نفسه وكيف اثارت هذه الفكرة عاطفته ، لا ان يبين لنا هذا الشيء في ذاته المنفصلة عن وجدانه الانساني او ان يبين لنا هذهالفكرة في قيمتها النظرية الخالصة . وفي هـذا يختلف فهمنا لطبيعة الادب وكنه رسالته اختلافا اساسيا عن الفهم الذي اختاره المؤلف باتباعـه لمنهجه الاستاطيقي الذي ارتضاه ، والذي يريد به ان ينفي العاطفة نفيا تاما عن مضمون الادب .

نزداد ادراكا لخطأ المؤلف حين يستمر فيقول « ولم تكن قـوة الشعور في ذاتها من الاسباب الهامة في بقاء الادب ، فكثير جدا مـن الناس اقوياء الشعور وليسوا فنانين » (ص ٥٠) . هذا مثال طيب على خطأ المؤلف في المحاجة . حقا ان قوة الشعور وحدها لا تكفي ، بل يجب ان تقترن بها القدرة على وضعها في صيغة فنية تؤديها الـى متلقي الادب ، وهذه القدرة هي ميزة الفنان ، لكن هذا ليس معناه ان قوة الشعور نفسها ليست من العناصر الهامة في الادب . ومراجعـة يسيرة لقواعد المنطق كانت كفيلة الى ان تهديه الى موضع الخطأ في حجته ، وهو ما يسمى عدم استغراق الحد الاوسط . أما حين يستمر فيقول « وكثير جدا من الناس يحيون حياة شقية لانهم يفرطون فـي الشعور بالاشياء . ونحن بداهة نرثي لهم ونشفق عليهم ولكن نعلم في الوقت نفسه انهم ليسوا شعراء ، ومن الناس من هو أقوى احساسا من الشعراء انفسهم » ، فانه بالاضافة الى استمراره في نفس الخطأ المنطقي يكشف لنا انه يسوي بين قوة الشعور وبين مجرد « النرفزة » و « العصبية » . لكن ليس هذا ما يعنيه نقاد الادب بقوة الشعور حين يصفون بها شاعرا . لا يعنون انه « راجل عصبـي » او « متنرفز » . وهو يزيدنا بصرا بخلطه هذا حين يستمر فيقول « وليس الشعر كـله محتاجا الى العواطف القوية » ، فنزداد ادراكا لانه فهم « القوة » بمعناها الدارج الذي يعني الهياج وتحطيم الاشياء او الصراخ وتمزيق الثيـاب او ما أشبه من التنفيس المباشر الفج عن « قوة » الانفعال المبـاشر الفطير . وليس هذا ما يعنيه نقاد الادب والفن بقوة عاطفة الفنان .

لست اريد بشيء من هذا ان انكر ان قوة العاطفة ليست الصفة الوحيدة التي تتصف بها والتي يبحث النقاد فيها ، فان للعاطفة صفات أخرى يبحثها النقاد ويميزون بينها ويختلفون في المنزلة التي يعطونها لكل منها . وقد نقل المؤلف نفسه (ص ٤٩ ـ ٥٠) عددا من هـذه الصفات عن كتاب عربي قرأه دون ان يدرك ان مؤلفـه لا يبتكر جديـدا وانما ينقل ما قرأه في كتب النقد الغربي . واذا كان منالنقاد الغربيين من آثر على صفة القوة صفات أخرى للعاطفة ، فان الدكتور نـاصف يكتفي بحكاية رأي هؤلاء دون ان ينظر في حجج من يعارضونهم ، ودون أن يقف ليتبين أي الاراء المتضاربة أقرب انطباقا على شعرنا العربـي الموروث . لكن نعود بعد هذا كله فنقول ان اختلاف الاراء في قيمـة « القوة » للعاطفة لا يبرر للمؤلف نفي العاطفة كلهـا بجميـع صفاتها الاخرى من دائرة المضمون الادبي الذي يبحثه النقد الادبي .

٢ ـ الظروف الاجتماعية ومعنى العمل الادبي

بعد ان دعا الدكتور مصطفى ناصف في فصله الاول الى العـزل بين العمل الادبي وبين نفس صاحبه وعاطفته حتى يتسنى لنا النظـر فيه نظرا جماليا محضا ، يأتي في هذا الفصل الثاني فيبذل قصـارى جهده لعزل العمل الادبي عن ظروفه الاجتماعية ، حتى يتسنى له افراد المنهج الجمالي الصرف بجدارة التطبيق . ونحن نبدأ نقاشنا لهـذا الفصل بأن نسلم بأن بعض الكتاب قد أسرفوا في اتخاذ الاعمال الادبية مجرد وسائل لاستخراج الظروف الاجتماعية المحيطة بها ، كأن كل قيمة الادب هي في تجليته لهذه الظروف ، وكأنه لا يتناولها تناولا خاصـا متأثرا بعاطفة الاديب وشخصيته وتكوينه النفسي هو الذي يفرق بيـن ما هو أدب خالق وبين ما هو مجرد تسجيل موضوعي او وصف علمي . لكن اسراف هؤلاء لا يبرر للمؤلف اسرافه في انكار أي صلة بين الادب وظروفه وأي تأثير لها في مضمونه وشكله معا . واسرافه هذا يحمـله على عدد من المبالغات ويوقعه في عدد من الاخطاء اذ يأتي باستدلالات غير مستوفية لاركان المحاجة المنطقية السليمة .

فهو يقول « الظروف الاجتماعية التي تحيط بالاديب تدعوه الـى التفكير حقا ، ولكن طبيعة هذا التفكـير ليست من صنع الظـروف نفسها ، عمل الفنان ليس محتوما بعلة خـارجية ، ذلك ان الاحالة السيكولوجيـة للظروف الاجتماعية معقدة جدا » (ص ٩٦) . كـان ينبغي ان يقول : ليست من صنع الظروف وحـدها ، بل يدخل في

صنعها التكوين السيكولوجي للفنان نفسه . اذ ذاك كان كلامه يكون أقرب الى الضبط (لكنه سيعود الى عزل العمل الادبي عن التكوين السيكولوجي لصاحبه ، كما سنرى بعد) . ثم ان الاحالة السيكولوجية هي حقا معقدة جدا ، لكن هذا لا ينفي أهمية الظروف الاجتماعية التي قدمت للاديب اللبنات الاولى التي يعيد في ادبه صياغتها وترتيبها ، والعناصر الاولى التي تنفذ الى سيكولوجيته فتقوم هذه بتمثلها تمثلا خاصا وانتاجها نتاجا خاصا . كلام الدكتور ناصف أشبه بحجة عالم يريد ان يقصر اهتمامه على العصارة الغذائية النهائية التي ينتهي اليها الطعام بعد أن تتداوله مختلف الافرازات الهضمية ، ويرفض ان ينظر في طبائع المواد التي تكون منها الطعام قبل أن يدخل الفم ، قائلا انه سينتهي الى شيء مختلف جدا فلم أهتم بتكوين عناصره قبل ان يتناوله الجهاز الهضمي بالاحالة والتمثيل ؟ والرد العملي على مثل هذا العالم ـ لو وجد ـ هو ان باستطاعة العلماء من تحليلهم للعصارة الغذائية النهائية ان يعرفوا عناصر الطعام التي بدأت منها برغم الاختلاف الكبير في طبائعها وخواصها .

ويقول « ان السياق الاجتماعي الخاص الذي يحفز الفنان الى العمل ربما لا يحمل شبها بمعناه . لقد أدى السياق دوره حين بعث الفنان على التأمل ، ولكنه كثيرا ما يقف عند هذا الحد ، فلا يمكن بسهولة أن يربط بينه وبين العمل الادبي . العمل الادبي يشب عن طوق السياق الاجتماعي الخاص ، ويعلو عليه وينفك عن اساره » (ص ٩٧) . هذا صحيح ، وهو ما ينتظر في الادب الجيد ويرجى منه، ولو كان العمل الادبي مجرد انعكاس آلي للظروف دون تعديل واضافة واحالة من الاديب لما كانت له قيمة كبيرة . لكن هذا لا ينفي أهمية السياق الاجتماعي ، فلا يمكن البتة اهماله في تفهم العمل الادبي ، وكيف نستطيع ان نعرف المدى الذي شب اليه هذا العمل عن السياق الاجتماعي وعلا عليه وانفك عن اساره الا اذا عرفنا بأكبر ما نستطيع من الدقة والضبط طبيعة السياق الذي بدأ منه ؟ واذا كان العمل الادبي لا يمكن « بسهولة » أن يربط بينه وبين السياق الاجتماعي ، فما لا يمكن بسهولة ربما يمكن بصعوبة ، ولا ينبغي للناقد الادبي أن يتخلص مما يلزمه من الجهد الشاق لاداء وظيفته النقدية بأن ينكر الرابطة بين العمل وسياقه انكارا باتا .

ثم يسخر المؤلف (ص ٩٧ ـ ٩٨) من اعتقاد « تين » ان الكشف عن التأثير الاجتماعي بعوامله الثلاثة التي خصها تين يجعل معنى الاعمال الادبية واضحا دقيقا . ولا شك ان تين بالغ في عقيدته ، ومن السهل ان يسخر منه المؤلف وقد سخر منه قبله كثيرون . الا ان تصحيح مبالغة تين لا يكون بالاندفاع مع المبالغة النقيضة التي بالغها سانت بيف حين قرر أن الفنان يتحرك « في حرية كاملة » . واذا كان الاقتصاديون الجبريون كما يقول المؤلف قد أخطأوا في مبالغتهم فالقائلون بحرية الفنان الكاملة قد أخطأوا في الطرف النقيض . وقد كان واجب المؤلف ان يستكشف المكان العدل بين الطرفين .

والان يصرح المؤلف بهدفه (ص ٩٩ ـ ١٠٠) ، فبعد ان يقول ان العمل الفني لا يستقي أصالته ولا معرفته الخاصة به من خارجه (وهو قول صحيح الى حد فقط ، وكان الاصوب ان يقول « كل أصالته ») ، يقرر ان طريقنا الوحيد ـ تأمل قوله « الوحيد » ـ الى استقاء هذه الاصالة وهذه المعرفة هو اذن بالطريقة الاستطيقية ، والادراك الجمالي في نظره هو الوسيلة الى كل خبرة ممكنة ، فلا حاجة الى توكيد المعلومات الخارجية ، بل من خلال الخبرة اللغوية الجمالية يجب ان نفهم ما يحتويه الشعر .

القارىء الذي يعود الى مقدمتنا لهذه المقالة يعرف من اين استقى الدكتور ناصف هذا الرأي . ردنا على هذا الكلام هو ان الخبرة اللغوية الجمالية وحدها ، معزولة عن ظروفها الاجتماعية ، لن توصلنا الى فهم الشعر ، كما ان النظر في الظروف الاجتماعية وحدها ، دون تأمل في علاج الشعر لها واعادته تنظيمها وخلقها ، لن يوصلنا الى فهم الشعر . انما الحقيقة جامعة ، فنحن نستقي من الظروف الاجتماعية معلومات تاريخية تساعدنا على فهم الشعر فهما مبدئيا ووضعه في السياق الصحيح المناسب لفهمه وتقديره ، ثم ننعم النظر في الشعر نفسه ، متذكرين وسائله الخاصة في الاحالة ، فنستعمله في تعميق تلك المفاهيم ونستعمله احيانا في تصحيحها والاضافة اليها ، ثم نعود فنقرن بين الجانبين ، الظروف الاجتماعية والعمل الادبي ، فيزيد كل منهما فهمنا للاخر وتعمقنا اياه ، في وحدة حية منسجمة . وكل باحث ادبي له خبرة عملية بدراسة عصر معين ـ لا مجرد حديث نظري عن قواعد النقد وفلسفة الجمال ـ يعرف جيدا تلك المراحل الثلاث التي وصفناها في الدراسة الادبية .

هبنا أعطينا الدكتور ناصف عملا ادبيا لا يعرف شيئا عن ظروف عصره وسياقه الاجتماعي ، فهل تراه يستطيع ان يفهمه بمجرد طريقته الجمالية ؟ ربما يخيل اليه ذلك ، لكنه اذا أجاد التأمل وجد ان مقدرته على فهم أي عمل أدبي ترجع رجوعا مباشرا وغير مباشر ، واعيا وغير واع ، الى تذكره لظروف العصر الذي ظهر فيه ، أو الى قدرته ، من خبرته السابقة ، على حزر هذا العصر اذا كان لا يعرفه . وما ان يحزره بالطبع حتى تتداعى الى عقله الظاهر والباطن متعدد الظروف التي يجب ان يضع العمل الادبي فيها حتى يتسنى له فهمه فهما صحيحا . والمؤلف نفسه لم يستطع ان يقدر تلك الابيات التي ساقها من الاعيب البلاغيين ـ بصرف النظر الان عن رأينا في تقديره ـ الا بعد ان وضعها في سياقها المحيط بها ، وكانت كل محاولته في حملنا على قبولها استاطيقيا مبنية على تذكيره ايانا بذلك السياق الذي يبررها في نظره .

ثم يعود المؤلف (ص ١٠٣) الى نفس الخطأ في المحاجة الذي ارتكبه من قبل : العمل الادبي لا يمكن ان يتم تمثل جانب حضاري ـ تمثلا خلاقا ـ دون ان يكون تاما او ناضجا من وجهة التركيب الشكلي. العمل الادبي يكتسب قيمة في الدلالة الحضارية من خلال ما نسميه الشكل . (الى هنا الكلام صحيح) . اذن الشكل الناضج يعني ان الفحوى ليست مستوردة من الخارج وانها لا يمكن ان تشرح في حدود أشياء سابقة . هذه طريقته في المحاجة ، وما نظننا نحتاج الى ان نكرر الاشارة الى خطأها المنطقي . لكننا نلفته الى ما وقع فيه هنا من الفصل بين المضمون والشكل ، برغم تأكيده لنا في الصفحة السابقة مباشرة انه لا يفصل بينهما . حقا ان الفحوى ليست « كلها » مستوردة من الخارج، لان الاديب يضيف الى العناصر الخارجية عناصر مستمدة من تكوينه السيكولوجي الخاص ، وهذا بالضبط هو ما ينتج « التمثل » الذي يتحدث عنه المؤلف . لكن هذا التمثل هو عين التشكيل التام الناضج ، فكيف يعود المؤلف فينكر ان بالفحوى عناصر مستوردة من الخارج ؟ ومن اين استورد الفنان عناصره الاولى التي مزج بها عناصره النفسية في عملية التشكيل ؟ هل هبطت عليه من عالم الغيب ؟ وحين نسأل المؤلف هذا السؤال فنحن لا نسخر منه ولا نتندر عليه ، فقد كرر في مواضع كثيرة من كتابه ما يدل على انه مؤمن بالقوى الغيبية السحرية الاسطورية الخارقة التي تتدخل في عمل الفنان ، وفضل ان يعلل بها عملية الخلق الفني على ان يقرن هذه العملية بالظروف الاجتماعية والنفسية . نحن لا نناقش الان وجود تلك القوى ، فهذا خارج عن موضوعنا ، بل نزيد فنسلم بأن عملية الخلق الفني لا تزال شيئا غريبا يحيرنا فهمه وتعليله تعليلا كاملا ، لكن ان نطير الى هذه القوى كلما واجهنا في الفن مشكل لا نستطيع تمام تعليله فهذه حيلة العاجز ، أو حيلة الذي يستسهل ان يلجأ الى هذه القوى على ان يبذل الجهد الشاق في ربط العمل الادبي بظروفه وسياقه ومصادره المادية والاجتماعية والشخصية .

القيم الاستاطيقية هي وحدها القيم التي يؤمن الدكتور ناصف

بجدارة استعمالها في فهم العمل الادبي وتفسيره ، والبصيرة الاستاطيقية هي وحدها البصيرة التي تؤدي الى توضيح هذا العمل . وهو يستشهد لهذا (ص ١٠٣ ـ ١٠٤) بحجة جديدة ، هي « كثافة العمل الفني » ، فيقول ان شؤون الكثافة انما تتضح لذي بصيرة استاطيقية » . لكننا نرد بأن شؤون الكثافة هذه لن تتضح لهذا البصير الا اذا كان واسع العلم بالامور الخارجية التي تحيط بالعمل الفني وتؤثر فيه بل تمده بعناصره الاولى التي يتولى تمثلها واحالتها . لسنا نزعم ان هذا العلم وحده يكفي لصنع نقد ادبي جيد ، فاننا نقر بأنه يجب ان تضاف اليه الموهبة الطبيعية للانفعال بالادب والاستجابة له . لكن ما معنى « الكثافة » هذه ؟ اليست هي تعدد الطبقات واختلاف الشحنات التي يشتملها العمل الادبي ويتركب منها ، من فردية واجتماعية ، مادية وروحية ، ثقافية ووراثية ؟ بلى ، وهذا ما سيقوله المؤلف نفسه عن الرمز ، حين يقول (ص ١٣٢) ان الرمز طبقات كثيرة متنوعة المصدر . فكيف نستطيع فهم كل تلك الطبقات وتقبل كل تلك الشحنات بمجرد البصيرة الاستاطيقية المعزولة التي ترفض ان تتحرى تلك المصادر المتنوعة ؟

ثم يأتي بحجة اخرى فيسأل « وكثير من القصائد ، فيما يحدثنا الدارسون ، يصدر عن علاقات اجتماعية (غير سليمة) ، فكيف يستقيم في رأيهم ان ندخل عليها بقلب سليم » (ص ١٠٥) . وهو يحتج بهذا السؤال على افراط الباحثين في ربط الصلة بين الادب والحياة ، وربط القصيدة بالباعث على قولها ، والخلط بين سيرة الشعراء وشعرهم ، وادخال حياتهم كبشر في طبيعتهم من حيث هم شعراء . أما سؤاله فالجواب عليه معروف في كتب النقد التي درسها ونقل منها ، وهو ان الشاعر يحاول في شعره ان يعيد تنظيم العلاقات غير السلمية حتى يحقق لها في خلقه الفني من السلامة ما كان يتوق اليه ولا يجده في العالم الخارجي . وهو نفسه بعد خمس عشرة صفحة سيعطي هذا الجواب (ص ١٣٠ ـ ١٣١) ، حين ينقل ان تفهم العمل الادبي ولغته ذات العمق لا يتاح لنا الا اذا ادركنا ان لغة الفن كلغة السلوك اللامعقول هي محاولة للتوفيق بين ميول متنافرة متضاربة . لكن قدرة الفنان على اعادة تنظيم العلاقات في انتاجه الفني لا تعفينا من النظر في الطبيعة الحقيقية لتلك العلاقات في العالم الخارجي قبل ان تناولها الفنان باعادة التنظيم ، وهذا يضطرنا الى ان ندرس سيرته وحياته كبشر وطبيعة الحياة من حوله وحقيقة علاقاته بها ودوافعه فيها .

وأما ما يعيبه على الباحثين من افراط ، فاننا نسلم بأن بعضهم قد أفرطوا حقا ، وحولوا النقد الادبي الى مجرد بحث اجتماعي ، كما نرى في بعض الدراسات التي كتبت على الدلالات الاجتماعية والسياسية لادب نجيب محفوظ وغيره من القصصيين ، وهذه قد تكون بحوثا علمية جليلة ، بل قد تكون لازمة للمضي منها الى النقد الادبي ، لكنها لا تستحق في ذاتها ان تسمى نقدا ادبيا . كما نسلم بأن بعض الباحثين قد يسرفون في الربط بين حياة الشاعر الشخصية وانتاجه الفني ، فينسون ان هذا الانتاج ليس مجرد انعكاس آلي لتلك الحياة ، بل هو الى حد تحرر منها وافلات من نقائصها واعادة لخلقها خلقا اقرب الى ما كان الشاعر يبتغيه ويتوق اليه . وهذا الخطأ لم يقتصر على صغار كتابنا ، بل وقع فيه بعض كبار نقادنا في بعض دراساتهم . وقد تفضل الدكتور ناصف (ص ٣١٠ ـ ٣١٢) فنقل من كتابي « شخصية بشار » تلخيص للاراء الخاطئة التي ادلى بها طه حسين والمازني ـ وفي كتابي اضيف اليهما العقاد ـ وهي آراء تخلط بين نقائص شخصية هذا الشاعر وبين شعره . يقول أحدهم : كان بشار في سيرته منافقا كاذبا ، اذن كان في شعره منافقا كاذبا كذلك . وفي كتابي المذكور نبهت الى ان الفنان مهما يكن في شخصه مرذولا مبغضا فقد تكون في فنه انتاجات تسمو على نقائص شخصيته ورذائل حياته . لكن هذا كله ليس معناه ان نهمل اذن البحث في حياته وتجاربه وطبيعة الظروف التي أحاطت به ، وكيف نستطيع ان اهملناها ان ندرك المدى الذي وفق اليه من العلو عليها في فنه ؟

كذلك حين يقول « لقد امتلأت عقولنا بالفرض ، والعلاقات الاجتماعية التي ننكرها ، ثم نظرنا الى الشعر فلم نستطع فهمه بمعزل عنها ، بل حملناه عليها حملا » (ص ١٠٩) . لا شك اننا نخطىء اذا « حملناه عليها حملا » ، لكننا نخطىء ايضا اذا حاولنا « فهمه بمعزل عنها » ، بل طريق الصواب بين بين ، ان ندرسها ونرى تأثيرها في شعره ، وان نتذكر قدرته على التحرر منها في بعض شعره . ولنتذكر في هذا الصدد ان الشاعر لا يوفق دائما ، حتى في شعره نفسه ، الى التحرر من تلك الآثار ، فليس الشاعر ، حتى في شعره ، الا بشرا ، فحذار ان يعمينا اجلالنا للشعر او تقديسنا له عن تذكر هذه الحقيقة . وهكذا نجد ان خير مديح بشار والمتنبي ، كليهما ، من الناحية الفنية ، هو ما لم يصدر عن مجرد الرغبة في العطاء ـ وان كنا نسلم بوجود هذه الرغبة ـ بل اقترب بها اعجاب مخلص بممدوح مثل عقبة بن سلم او سيف الدولة ، وان أردأ مديحهما من الناحية الفنية هو ما صدر عن مجرد طمع في العطاء . اما اذا جارينا الدكتور ناصف في دعوته المسرفة الى العزل التام بين القيمة الجمالية ودوافع الشعر ، وفي اعتقاده (ص ١٥١) ان صدق الاعجاب لا يكون جزءا من مضمون العمل الفني ، فان النتيجة الوحيدة هي اننا سنسوي بين العمل الجيد فنيا والعمل الرديء فنيا ، وهذه هي الضريبة التي يدفعها الجماليون المسرفون ثمنا لمغالاتهم في عزل الشعر عن دوافعه وعلاقاته الخارجية ، واصرارهم على ان ينظروا فيه نظرة استاطيقية مجردة . وهذا بالضبط هو ما فعله الدكتور ناصف في كتابه ، وحاول ان يغرينا بأن نفعل مثله.

مغزى هذا ان المذهب الذي يدعي ان هدف الفن هو تحقيق الجمال مجردا عن كل غرض اخر ، وان وظيفة النقد الادبي هو التأمل في الجمال معزولا عن جميع القيم الاخرى ، هو نفس المذهب الذي ينتهي بافساد الذوق الادبي ، فيستوي لديه العمل الادبي الجيد والعمل الادبي الرديء . فساد الذوق الادبي : هذا هو المصير الذي ينتهي اليه كل من يصر على عزل الادب عن حقيقة الحياة الانسانية .

٣ ـ التحليل النفسي واثره في مفهوم المعنى

وجدنا الدكتور مصطفى ناصف في الفصل الاول من كتابه يدعو الى عزل العمل الادبي عن نفس صاحبه وعاطفته حتى يتسنى لنا النظر في العمل نظرا جماليا محضا . وهو في فصله الثالث يواصل ذلك الرأي ويزيده تأكيدا . لكنه يبدأ هذا الفصل بتقدير سخي لفرويد واثره في النقد الادبي ، وكشوفه التي يقرر المؤلف (ص ١٣١) انه لم يعد في وسع أحد أن يتجاهلها . هذا الكلام يحيرنا جدا ان نوفق بينه وبين منهجه الجمالي في كتابة ما تقدم منه وما تأخر . فمنهجه لا يعزل العمل الادبي عن سياقه فحسب ، بل عن شخصية صاحبه ونفسيته . لكننا حين ننعم النظر في حقيقة هذا الكلام الذي يقوله المؤلف عن فرويد وكشوفه ، نستكشف السبب ، وهو ان المؤلف لا يعنيه من فرويد الا شيء واحد ، هو استعمال اللغة الباطنية للرموز في التعبير عن حقيقة مخاوف النفس وآمالها ، « بكل ما في الرمز من تعمية وتحريف وما له من ابعاد » . والمؤلف يريد ان ينقل فكرة الرمز من اللغة النفسية الى اللغة الفنية ، ويريد ان يجمع في تفسير الرموز الى أقصى مراحل الجموح ، ويريد أن يرى من الرموز أشدها تعمية وتحريفا وبعدا ، لذلك يبدأ بذلك الثناء على فرويد ، ثم يمضي في سائر فصله فيرفض رفضا مطلقا دلالة العمل الادبي على نفسية صاحبه !

المؤلف لا يعنيه من فرويد الا نظرية الرمز . والقول بالرموز وتفسيرها يحتل مكانا عظيما من كتاب الدكتور ناصف . لكنه لو انعم النظر في حديث فرويد عن الرمز ـ في بعض الكتب التي الفها فرويد نفسه ، لا في الخلاصات المجردة لافكاره التي تعطيها كتب التلخيص ـ لوجد ان فرويد لم يصل الى المعاني البعيدة للرموز باهمال حياة اصحابها وحقيقة مشكلاتهم ، بل بدراسة هذه دراسة مستوفية عميقة ، ثم النفاذ منها الى ما وراءها . ومؤلفات فرويد تحتوي على عشرات

الدراسات المفصلة لسير مرضاه ، ومن تأمله العميق لهذه التفاصيل الشخصية الحيوية يصل الى ما يصل اليه من الرمز . اما الدكتور ناصف فيريدنا ان نفهم الرمز فهما نعزله عزلا تاما عن حقيقة سيرة صاحبه ومشكلاته وتفاصيل حياته ومكونات نفسيته الفردية . يتضح هذا جليا حين يقف امام أبيات أبي نواس:

قطربل مربعي ولي بقري الـ ـكرخ مصيف (1) وأمي العنب
ترضعني درهـا وتلحفني بظلها والهجير ملتهب
فقمت أحبو الى الرضاع كما تحامل الطفل مسه السغب

وهي ابيات تناولتها في كتابي « نفسية ابي نواس » فرايت فيها دلالة على ان ابا نواس قد وجد في الخمر تعويضا عن امه التي حرم حنانها في وقت مبكر من طفولته حينما تزوجت غير ابيه . لكن الدكتور ناصف لا يرضى عن هذا التفسير . ولماذا لا يرضى عنه ! لانه « على هذا التفسير يصبح الشعر مرآة لاحاسيس ابي نواس » (ص ١٤٥) . ولماذا ينكر المؤلف،على شعر ابي نواس أن يكون مرآة لاحاسيسه ؟ ولاحاسيس من يريد المؤلف ان يكون الشعر مرآة ان لم يكن لاحاسيس صاحبه ؟ لكنه يريد بالطبع أن يفرغ الشعر من كل دلالة على احاسيس شخصية لاحد كائنا من كان ، حتى صاحب الشعر نفسه .

المؤلف لا يريد ان ينظر في هذه الابيات نظرة تربطها بنفسية صاحبها ، برغم كل ما قدم من ثناء على فرويد وكشوفه ، بل يريد ان ينظر اليها نظرة جمالية محضا ، وان يتبصرها بما يسميه تبصرا جماليا ، قائلا « فالتبصر الجمالي يتجه نحو الموضوع ، وهذا التعويض يتجه بنا الى داخل نفس ابي نواس المليئة بالحرمان » (ص ١٥٤) . وبهذه الجملة يتم المؤلف كشف القناع عن حقيقة موقفه من التحليل النفساني والاستعانة به في النقد الادبي . فالام ينتهي به هذا «التبصر الجمالي» ؟ ينتهي به الى ان يقول « ان ابا نواس يسعى الى الخمر في هجير ملتهب . قد يكون هذا هجير النفس المحرومة لاي سبب من الاسباب . وقد يكون هجير الشوق الى النور ، والبصيرة ، ولماذا نقتصر على هجير دون اخر الا اذا كنا نريد ان نحقق بعض الفروض عن حياة ابي نواس ؟ » (ص ١٥٥) . ثم يمضي خطوة اخرى للايغال وراء الرمز ، فيتلمس رمزا أعلى وأبعد ، فيجعل اللبن والهجير والظل (ص ١٥٧) رموزا جديدة قديمة تعبر عن رغبة الانسان في الحياة الفطرية واعادة الاتصال بالام المفقودة لا الام الشخصية ، فموقف الانسان هو موقف الطريد الذي لا أم له . ويبلغ مداه حين يقول « فنحن لا نتعامل مع مشكلة شخصية ، وانما نقرأ مشكلة الانسان الحقيقية في هذه الحياة » .

ما هكذا كان فرويد ـ الذي بدأ المؤلف فصله بالثناء عليه ـ يصل الى تفسيره للرموز وشرحه لمشكلة الانسان الحقيقية . والمؤلف يعني مشكلته العامة التي يشترك فيها كثيرون ، لم يكن يصل الى هذه المشكلة العامة بهذا العزل التام بين مستعمل الرمز وبين حقيقة مشكلاته الشخصية وتكوينه الفردي . لا اريد ان انكر أن من حق قارىء الشعر ان يجد في رموزه معنى يزيد على ما عناه الشاعر ، فيتصل بمشكلات القارىء الشخصية ويومىء الى مشكلات الانسان العامة . لكن هذا لا يكون بانكار المعنى الخاص الذي لمشكلة الشاعر الشخصية ، بل يكون بفهم هذا المعنى والتسليم به ثم الزيادة عليه . فتلك الابيات الرائعة التي نظمها ابو نواس في مقدورها ان تقدم الى كل منا تعزية وسلوى عن حرمانه الخاص وتمثيلا لحاجته النفسية الخاصة ، وليس من الضروري ان يكون حرماننا هو حرمان حنان الام . لكن هذا لايتنافى مع تقرير الحاجة الشخصية الخاصة التي أحس بها الشاعر في صميم كيانه الفردي فعبر عنها ، بل هذا عين ما ينتظر من الفن العظيم ويبتغى منه ، الا أن الفنان لا يصل اليه الا عن طريق تصويره لمشكلته الخاصة، وقدرته على تصويرها تصويرا حيا هو الذي يمكننا من التأثر بها والاستجابة لها ثم يمكننا من ان نرى فيها تمثيلا لمشكلاتنا نحن . لقد كنا نفهم انكار المؤلف لتفسير تلك الابيات بعقدة الام لو كان ممن يرفضون استعمال هذه العقدة في تفسير كثير من الانتاجات الادبية ، وهؤلاء الرافضون كثيرون ونحن نحترم موقفهم وان كنا نخالفه ، وليس الان مجال النقاش بيننا وبينهم . لكن العجيب هو ان المؤلف قد تحدث عن عقدة اوديب بخاصة وكمونها وراء شخصية هاملت التي ابتدعها شكسبير، ورد ردا صحيحا على من يرفضون هذا التفسير ـ او قل انه نقله من كتبه النقدية التي قرأها ـ (ص ١٣٤ ـ ١٣٥) . فاذا كان يقبل هذه العقدة في تفسير شخصية مسرحية فلماذا لا يقبلها في تفسير انسان حقيقي تاريخي نعرف من اخباره الوثيقة انه أصيب بالشذوذ الجنسي وكره الاتصال بالنساء وفضل عليه الاتصال بالغلمان ، وامتلأت نفسيته كما يتجلى من شعره وأخباره بشتى مظاهر الشذوذ النفسي التي حققناها في كتابنا المذكور .

لكن الدكتور ناصف يريد ان يعزل العمل الادبي عن نفس صاحبه وحقيقة مشكلاته النفسية . وهو يعلن « لقد آن لنا ان نحرر النص الادبي من نفس صاحبه » (ص ١٥١) . ولسنا نريد أن نرغم الدكتور ناصف او غيره على قبول التفسير اذا كان يرفضه مخلصا . لكن لنا ان نسأله : اذا كنت تؤمن بهذا وتأبى أي تفسير « يتجه بنا الى داخل نفس » الشاعر فلماذا اقررت اذن بفائدة التحليل النفسي والتحليل الفرويدي بخاصة وقلت ما قلت عن كشوفه التي لم يعد في وسع أحد أن ينكرها ؟ ولماذا أشرت في موضع سابق الى ان الظروف الاجتماعية حين تدخل العمل الفني يحيلها الفنان « احالة سيكولوجية معقدة جدا » ؟ كيف نستطيع ان نفهم هذه الاحالة السيكولوجية « المعقدة جدا » اذا رفضت لنا ان ندخل في نفس الفنان ودعوتنا وكررت دعوتك ان نعزل العمل الفني عن نفس صاحبه ؟

أم ترى الحقيقة هي ان ثناء المؤلف على فرويد هو مجرد تمتمة شفاه ، او مجرد نقل ينقله عن كتب دون أن يدرك تمام مغزاه وكيف يتعارض تعارضا أساسيا مع المنهج الجمالي الخالص الذي يدعو اليه ؟ تتضح لنا الحقيقة حين نعيد النظر في سبب رفضه ان يتخذ من ابيات ابي نواس اشارة الى تكوينه السيكولوجي ، فهو يقول « على هذا التفسير يصبح الشعر مجرد مرآة لاحاسيس ابي نواس ، ونعود لا نهتم بهذا الشعر من حيث هو معرفة للخمر » (ص ١٥٤) . ويزيد اعتراضه ايضاحا حين يقول ان شعر ابي نواس في الخمر « يجب ان يتناول بوصفه معرفة جمالية للخمر » (ص ١٥٥) . هو اذن يريدنا ان نتناوله تناولا جماليا محضا ، وهذا التناول لا يتم الا اذا عزلناه عن نفس صاحبه وحقيقة مشكلاتها . لكن لماذا يتنافى التفسير النفسي بالضرورة مع الاهتمام بالشعر من حيث هو معرفة للخمر ؟ ألم يكن جزء عظيم من مشاعر أبي نواس الفنية مركزا حول الخمر ومرتبطا بها وناجما عن حقيقة شعوره نحوها وحبه العظيم لها ؟ أولا يكون تحليل مشاعره هذه هو اذن سبيلنا الى فهم هذه المعرفة وتقدير اثرها في تعبيره وتصويره الفني ؟ أولا يكون تبصرنا النفساني لهذه المشاعر مما يزيدنا فهما وتقديرا لصوره الفنية الرائعة التي استعملها ، وادراكا للدافع العميق الذي دفعه الى استعمالها ، فيزيدنا بالتالي قدرة على التأثر بها والاستجابة لها ؟ وماذا استفاد شعر ابي نواس حين عزله المؤلف عن نفس صاحبه فلم ير فيه الا رموزا عامة عن رغبات معممة لا شخصية ؟ هل زادنا ذلك الكلام العام المائع تقديرا فنيا لابيات ابي نواس أو قدرة على الانتشاء بها والاستجابة لها والتعاطف الفني معها ؟

من هذا يدرك القارىء ان الدكتور ناصف لم ينكر تفسيري المتواضع الذي قدمته لابيات ابي نواس للسبب الذي انكره له اخرون ، وهو انه يعطي تفسيرا رمزيا بعيدا ، بل انكره لانه لا يراه يبعد البعد الكافي. فالمؤلف لا يكتفي بالتفسير النفسي الذي يربط المعنى بنفسية صاحبه ، بل يجري وراء الرموز جريا عجيب الجموح والشطط ، فيفصلها عن

---

(1) نقل المؤلف هذه الكلمة « نصيب » ، ولم يعن بأن يصحح خطأها المطبعي الواضح .

اصولها المادية المحسوسة ، ويفصلها عن ظروفها الطبيعية التي نبتت فيها ، ويفصلها عن مدلولاتها الحيوية المعاشة ، ويفصلها عن حقيقة حياة صاحبها وسيرته وأحداثه وأزماته ومخاوفه وأمانيه ورغباته . ويفضل ان يربط الرمز في جميع الاحوال لا بالحياة الانسانية المعاشة بل بعالم الادراك السحري الغيبي الاسطوري الاعجازي الخارق الذي كرر الاشارة اليه بهذه الصفات عينها في مواضع متعددة من كتابه . وهو يتهم من يحاولون ان يبدأوا بفهم الرمز كما كان يعني عند صاحبه وفي حالته الشخصية بأن عملهم تزييف ينبغي ان يقاوم (ص ١٣٣) ، ويتهمهم بأنهم يقفون عند الدلالة الحرفية ، ويصيح « ان مفهوم الحقيقة او الدلالة الحرفية ما يزال اقرب الى حيوان يفترس الشعر ولا يبقي منه على غير عظام » (ص ١٩٨) . وهو في غضبه هذا لا ينتبه الى ان من يتهمهم بالاقتصار على الحقيقة او الدلالة الحرفية يريدون ان « يبدأوا » بفهم الاصل الحسي للرمز وان يفهموا ما كان يعنيه في حالة الشاعر الخاصة قبل ان يطلقوا لخيالهم العنان في اجواء التفسير الرمزي ، لان هذا البدء في نظرهم هو وقايتهم الوحيدة من ان يجمحوا جموحا ينتهي الى الضلال .

والمؤلف في هذا كله ينسى حقيقة أولية : ان الرمز يقوم أولا على استعمال المحسوس ، ثم ينقله من مجاله الطبيعي الى مجال جديد . لكن من الواضح اننا لا نستطيع ان نتتبع هذا الانتقال الا اذا بدأنا بفهم مدلوله الحسي ومجاله الطبيعي ، وهذا الفهم وحده هو الذي يصوننا من ان نشطح وراء تخيل الرموز الى مدى الهوس الذي لا يختلف شيئا عن اوهام الحشاشين وهلوسات المجانين . واذا كان الرمز كما يقول المؤلف طبقات كثيرة متنوعة المصدر ، فكيف يجوز لنا ان نفصله عن مصادره المتنوعة ، وكيف يجوز لنا ان نهمل جميع هذه الطبقات المتراكمة ما عدا اخرها وابعدها واعلاها ؟ لكن هذا هو عين ما يفعله المؤلف ، فهو يفصل هذه الطبقة عما سبقها واقترن بها وقاد اليها من طبقات .

يقول المؤلف « لا شيء أروع من ملاحظة استقلال الاشكال الروحية عن مصادرها » (ص ١٥٨ ـ ١٥٩) . ونحن نقول : لا شيء أدعى الى الخطأ وأحفز على العبث وأدفع الى الضلال من القاء مثل هذا الحكم المطلق . فالاشكال الروحية ، كائنة ما كانت ، لا نستطيع نحن البشر ان ندركها الا اذا تلبست باشكال مادية محسوسة ، والاشكال الروحية ـ في وجودنا نحن البشر ، لا الالهة ولا الملائكة ـ مهما تطمح الى الاستقلال عن مصادرها تظل مرتبطة بها ارتباطا قويا . وهذا بالضبط هو سر « روعة » الفن ، انه يصور طموح الانسان الى هذا الاستقلال ، ولا سبيل لنا الى تقدير هذه الروعة او « الارتياع » بها الا اذا بدأنا بدراسة واقعية مفصلة مسهبة لحدود الانسان المادية وظروفه الاجتماعية ومشكلاته الشخصية وأزماته النفسية ، ثم تأملنا محاولته في فنه ان يعلو عليها ، فراقبنا مدى نجاحه ومدى اخفاقه ، وفرحنا لانتصاراته وحزنا لهزائمه . اما ان نعزل الفن عن هذه جميعا ، ونحاول ان نتبصره تبصرا جماليا باردا يرى فيه جمالا مجردا مستقلا عن كل تلك العناصر المكونة من تراب وعرق ودم ولحم ، فاي « جمال » نستطيع ان نجده في الفن بعد هذا الالغاء التام لرسالته الانسانية والانكار التام لمحتواه الحيوي والافراغ التام لاشكاله الحسية ؟ يقول الدكتور ناصف : جمال الاشكال الروحية ، جمال الرمز المعمى المحرف البعيد ، جمال الادراك الغيبي السحري الاسطوري الاعجازي الخارق . وفي مقالة قادمة سنرى الى أي مدى يريدنا المذهب الجمالي الرمزي ان نشطح وراء رموزه التامة الانعزال عن حقيقة الحياة الانسانية المعاشة .

القاهرة — محمد النويهي

إذا احترقت الغابة

هل تعرف ماذا يعصف بي
لو شب حريق في الغابه
لو جاء شتاء وحشي
ينشب في قلبي انيابه
هل تدري معنى ان ينأى ،
الانسان ويفقد احبابه
ويعيش غريبا منسيا
لا احد يطرق ابوابه
لا نظرة حب ترعاه
لا قلب يحس بشكواه
والوحشة تمضغ اعصابه
يا ليل الغربة هل تدري
بأسى يتأجج في صدري
لو عاد الغائب في الفجر !
ليعانق ارضا يعشقها
وليدفن فيها احزانه
اتراه سيقدر ان ينسى ،
اياما ادمت اجفانه
وغضونا تحفر جبهته
وجفافا يغمر بستانه
اهنالك في الدنيا قوة
ترجع ما ضاع من العمر
وتجدد احلاما حلوه
سحقتها اقدام الدهر
يا ليل الغربة ... هل تدري ؟

صوفيا — بدر الحبيب