

من الرمز إلى الهدر

بقلم الدكتور محمد النوحى

الفردية للبشر الحقيقيين المكافحين في واقع الحياة وواقع يجاربها وعلاقتها وازماتها وصراعاتها ورغباتها ؟

لكن الدكتور مصطفى ناصف ، في كتابه « دراسة الادب العربي » ، يريدنا أن ننظر في الرمز نظرا معزولا عن كل الحقائق والمعاصر التي ذكرنا ، وان نتأمل فيه تأملا جماليا مجردا لا يرى فيه الا انفصالا عن العالم المادي الواقع المعاش واتصالا بالعالم القبيبي السحري .لاسطورى الحارق . وهو في هذا يتمشى مع مذهب الاستطيفي الذي رأينا في مقالاتنا الماضية مدى عزله للعمل الفني عن طبيعة بيئته وظروف عصره وعن حياة صاحبه وعواطفه وشخصيته وبكونه النفسي . هو يعتقد ان « جمال » الرمز لا ينبدى لنا الا اذا افرغناه هذا الافراغ اتمام . ونحن نسأل : اي قيمة تبقى في الرمز بعد هذا الافراغ والعزل ؟ لكن دعنا نتأمل الحجج التي يسوقها لتبرير هذا العزل ، فاذا بها نفس الحجج التي قالها وكررها من قبل ، والتي عطينا بتمحيصها في مقالاتنا الماضية .

فهو باره (ص ١٤٤) يقول لنا ان النقاد والاستطيفيين يذكروننا دائما ان العمل الفني يبعد عن شخصية صاحبه ، ناسيا اننا لن نفهم هذا البعد الا اذا بدأنا بفهم شخصية صاحبه الى اقصى حد نستطيعه حتى ندرك الى اي مدى استطاع في فنه أن يبعد عنها . وباره (ص ١٤٤ - ١٤٥) ينكر ان معرفتنا الكثير عن حياة الكاتب تزيدنا به بيره بأعمائه ، محججا بأن الفنان ربما لا يضع في عمله الفني ما هو عليه بل يعطي لنا ما يود ان يكون او ما يمكن ان يصحبه او مسا يحشى ان يؤول اليه ، ناسيا مرة اخرى اننا لا نستطيع ان نفهم شيئا من هذا كله او نقدره بقديرا كاملا الا اذا بدأنا بفهم ما كان عليه الى اقصى حد متاح لنا ، وكلما زادت معرفتنا هذه زاد تقديرنا لتحقيقه الفني . ونساره (ص ١٤٥) يكرر حججه غير المسقومة بتبنيها الى خطا الدارسين الذين نبلغ عنايتهم بحياة الكتاب والشعراء انهم يخيل اليهم ان انتاجهم لا يعدو ان يكون نتيجة لمقايمة من نتائج شخصياتهم ، وهؤلاء الدارسون يكونون مخطئين بالطبع ، لكن خطاهم لا يبرر الانكار التام لاثر الشخصية والتجاهل الام لها . وباره اخرى (ص ١٤٥) يعود الى تأكيد النقاد والاستطيفيين ان العمل الفني يحرق نفسه من صاحبه ، ناسيا مرة اخرى اننا لن نفهم هذا التحرير اذا تجاهلنا صاحبه . وهو في هذا الصدد يستدل بآراء مبكرة لالبوت في علاقة العمل الادبي بصاحبه ، أو فل بعبارة اصح انضمام العمل الادبي عن صاحبه ، غير دار ان اليوت اخطأ في كثير من آرائه النقدية ، وغير منتبه الى النقد الكثير الذي أثاره هذه الآراء في تصحيحها وبفنيدها ، وناسيا ان اليوت نفسه قد عاد فصحح هذا الرأي المبكر وأقر بخطاه . وليس بين آراء اليوت النقدية ما اثار من الجدل مثل ما اثاره رأيه في ان الفنان يستعمل فنه لا للتعبير عن الذات بل لمحوها ، فليس من العدل ان يأتي مؤلف عربي فينقل لقرائه العرب رأي اليوت القديم مهمل ما اثار من معارضة ، ومهمل ما قاله آيوت نفسه في تصحيحه . ثم يندفع المؤلف في هذا التيار فيقرر هذا التقرير الجازم ، فمادة العمل الفني لا توجد في تاريخ حياة الشاعر ، وانما تتبع من العمل ذاته ، وهي تتبع منطق اللغة لا منطق العواطف . وكلما تعمقنا اصل العمل الفني في حياة الشاعر بعدنا عن معناه الذاتي « (ص ١٤٦) . ولا حاجة بنا الى مناقشة هذا الكلام بعد كل الذي مر ، لكننا لا نملك انفسنا حين نصل الى صيخته « لقد آن لنا ان نحرق النص

ابدا بان أؤكد لغرائي انني لا انكر الرمز او انقص من اهميته ، فكثير من الفن الغربي يقوم عليه ، وبعض ادبنا العربي نفسه يحققه . الا اننا يجب علينا ان نفهم طبيعة الرمز الفني فهما صحيحا ، وان نذكر وسيلة الفن الخاصة التي يحقق بها رسالته . فائقن - حين يحتوي رمزا - لا يصل الى مدلولاته الرمزية الا عن طريق تشكيلاته المجسمة المحسوسة ، والرمز فيه هو صياغة صور مجسمة محدوسة ثم نقلها من مجالها الطبيعي للتعبير عن مدركات مجردة غير محسوسة . وهنا اختلاف الفن عن الفلسفة ، فالن لا يحاول الوصول الى هذه المدركات بالفكر الذهني والتأمل النظري المحض ، بل بالتجسيم . فمضى هذا اننا لا نستطيع البتة ان نفهم الرمز الفني ولا ان ندرك « رمزته » نفسها اذا عزلناه عن عالمه المادي المحسوس الذي نبت في بربته واستقى منه تصوراتنا .

ومن الواضح ان الفنانين يخلفون في الصور الرمزية التي يستعملونها اخلافا مصدره اختلاف بيئتهم الطبيعية والاجتماعية التي يحسون بها ، يرونها ويسمونها ويلهونها ويؤمنونها ويدفونها . نحن إذن لا نستطيع ان نقدر الرمز الفني بقديرا صحيحا - بل لا نستطيع ان نفهمه محض فهم - الا اذا ربطناه ربطا وثيقا بهذه العناصر التي احاطت بالفنان وامدته بليانه التي يشكلها تشكيلاته الخاصة ليصل بها الى مدلوله الرمزي ، وكلما ازدادنا بهذه العناصر معرفة وازدادت معرفتنا دفعة وتفصيلا ازدادت قدرتنا على فهم الرمز وبفديره وتفديير النجاح الذي حققه الفنان في تحويله لهذه العناصر من مجالها الطبيعي الاول الى مجالها الرمزي الذي يعنيه .

عامل آخر يتدخل في صياغة الرمز ويسبب اختلاف الرموز وتشكيلاتها : هو الكون النفسي انحصار للفنان . وهذا الكون شيء معقد نتج من عوامل متنوعة . بعضها ورائي ورثة الفنان بطبيعة تكوين جيناته منذ اللحظة الاولى التي بدأ فيها خلقه في الرحم ، وبعضها مكتسب من تأثير طبيعة بيئته ، وظروف مجتمعه ، واحداث سيرته الشخصية بكل ما فيها من تجارب وعلاقات ومشكلات ومعاملات ، وامكانياته المادية والثقافية التي انبجحت له ، وما الى هذا من التأثيرات المكتسبة . ومن الواضح ايضا اننا لن نستطيع ان نقدر هذا العامل العظيم الالهية في تكويين الرمز الفني ، بل لا نستطيع ان نفهمه محض فهم ، الا اذا درسنا هذه الظروف والاحوال والكون والمؤثرات ، وكلما اشناها دراسة وانعمناها نظرا زادت قدرتنا على بصر الرمز الذي يستعمله الفنان .

اما ان نعتقد ان في قدرتنا ان نفهم الرمز الفني وان نقدره بمجرد النظر فيه هو ، معزولا عن بيئته وعصره ، ومعزولا عن حياة صاحبه وشخصيته وتكوينه النفسي ، فهذا وهم صرف . واما اذا قلنا اننا لا بومنا في الرمز كل هذه الاشياء ، انما بومنا تصويره لمشكلة الانسان العامة التي لا تحدد بيئته ولا عصر ولا شخص معين ، ونحن إذن ندرس فنا . فالذي يجب ألا ننساه ابدا في دراسنا للفن ، هو أن الفنان كفتان لا يعبر عن مشكلة الانسان العامة الا من خلال تناوله الشخصي لمشكلته الفردية الخاصة . وانه لا يصل الى العموميات الا عن طريق الخصوصيات . فليس لنا الحق في أن ننسى مشكلة الفنان الشخصية جريا وراء مشكلة الانسان العامة . والا فلماذا تعب الفنانون في انتاج فنونهم ؟ وهل تكون « مشكلة الانسان العامة » الام من خلاصة ملايين المشكلات الشخصية

الأدبي من نفس صاحبه» (ص ١٥١) أن نعيد سؤالنا له : ماذا أذن أقررت بأهمية التحليل النفسي بل التحليل الفرويدي بخاصة لفسية الأديب ؟

لكن نستمتع الى حججه التي ثلث صيحته هذه ، نجده (ص ١٥١) ينيه الى ان العناية بحياة المؤلف وعقائده تقود الى اهمال الشعر من حيث هو شعر . فهل نحتاج الى ان نكرر قوتنا لنا اذا قادتنا هذه العناية الى هذا الهمال فهذا خطأنا نحن ، لكن ليس هذا الخطأ مبرراً لاهمال حياة المؤلف وعقائده اذا استعملت في النقد استعمالاً صحيحاً . ونجده يضيف ان هذه العناية تقود الى خلط الشخصية وظروفها بالاحكام القيمية ، وقد سبق ان ناقشنا هذا الخلط واقررنا بخطاه وضرنا المثل بما فعله نقادنا الثلاثة الكبار ، طه حسين ولقمان والمازني ، ببشار ابن برد ، لكن مرة اخرى يكون الخطأ هو الخلط غير السليم وليس العناية في حد ذاتها .

والمؤلف يمضي فيستشهد (ص ١٥٢) ببعض الاخطاء التي وقع فيها بعض الكتاب في تناولهم لنفس الشاعر ، بشار بن برد ، حين اتخذوا عماء وسيلة للطنن في شعره . وهم بلا شك مخطئون ، لكن هل يريد الدكتور ناصف ان يدعي ان باستطاعتنا ان ندرس شعر بشار وان نفهم فنه الخاص مع تجاهل حقيقة عماء ؟ حقا ان عماء قد يتخذ تفسيراً خاطئاً او مدعاة لاحكام ظالمة ، لكن تصحيح هذا لا يكون بتجاهل عماء ، بل يكون بتبيين اثره الصحيح المضبوط في ارهاق حواسه الاخرى ارهاقاً اعانه على اشتقاق تعبيرات وتصويرات فنية جديدة لا يكتفي فيها بتقليد اسلوب المصيرين ، بل بصوغها من احساسات السمع واللمس والشم والذوق ويمزج بينها مزجاً جديداً مترجماً بعضها الى بعض ومترجماً حاسة البصر اليها او مترجماً اياها الى حاسة البصر كما يتخيلها من اسلوب المصيرين حتى يفهم سامعوه المصيرين ما يعنيه ، على نحو ما شرحت في دراستي لهذا الشاعر في كتاب « شخصية بشار » . ومن هنا ينساق المؤلف الى حكمه الكاسح (ص ١٥٣) اننا اذا درسنا ابا نواس الانسان فنحن مضطرون بداهة الى ان نتحدث عن شذوذه ، امسا اذا درسنا ابا نواس الشاعر فلا حاجة بنا الى هذا الحديث . لان من الممكن ان نفهم شعر ابي نواس فهما حسنا دون عناية بشذوذه . ولا حاجة بي الى بيان خطأ هذا الحكم بعدما تقدم من نقاش ، سوى ان ابيه الى ان تأثير شذوذ ابي نواس على فنه لا يقتصر على تأثيره الواضح الذي يعرفه الجميع في شعره في الفلمان ، وهو شعر كبير الحجم عظيم القيمة الفنية ، بل يتعداه الى ما قد يكون اهم واعق ، وهو محاولته في فنه الخمري ان يتغلب على هذا الشذوذ او يتحرر منه . تكني لا اترك هذه الجملة قبل ان ارى فيها دلالتها المحزنة على اعتقاد الدكتور ناصف ان من الممكن العزل بين كيان الشاعر الانساني وكيانه الفني ، ولو كان هذا العزل ممكناً لما كانت للفن مزية كبيرة ولا كانت الانسانية تحتاجه هذه الحاجة الضرورية الملحة . وربما كنا نقبل هذا الكلام او نسامحه من مؤلف يرفض الافرار بشذوذ ابي نواس ، كما فعل بعض الكتاب ، او من مؤلف يصرح برفض التحليل النفسي لشخصية الأديب ، وهو ما يفعله كثيرون ، لكن كيف نقبله او نسامحه من مؤلف لم يقر بالتحليل النفسي وحده ، بل اقر بالتحليل الفرويدي واقرب بقعدة اوديب وفانديتها فسي تفسير الشخصيات الادبية .

ثم ينتقل المؤلف الى شاعر آخر ، هو ابو العلاء ، فيقدم للزومياته (ص ١٥٩ - ١٦٥) تفسيراً جمالياً محضاً لا يجعلها بحاجة الى الارتباط بتكوينه الشخصي ، او أحداث حياته ، بل يفسرها بما يسميه « الميثولوجيا اللغوية » ، مشيراً الى ان لظاهرة لزوم مالا يلزم قصة غامضة لم تكتب بعد في حياة الفكر العربي . (من اين اذن عرفها المؤلف ، وبأي حق يعتمد عليها هذا الاعتماد الجازم في تفسيره !) ، ومقرراً ان منافسة العالم للفنوي للعالم الخارجي الاشاري لم تكن بعيدة عن عمود الفكر العربي أو روحه ، ورباطاً هذه الظاهرة بمعجزة القرآن اللغوية ، وبدء بعض السور بأسماء الحروف ، ومكرراً ان الروح الاسطوري الذي لم يدرس بعد يظل الادب العربي بنسب واشكال مختلفة . وهكذا يفضل

المؤلف ، في منهجه الجمالي العجيب ، ان يفسر كل شيء بآليات الميثولوجية والفموض والاعجاز والاسطورية ويجزم بصحة تفسيره وان كان يعترف بان قصته لم تكتب بعد ولم تدرس بعد . ولم تنزل المؤلف من علياء سمائه الفيبية هذه فسلم بالحقيقة العضوية البسيطة التي يريد انكار اثرها في ابي العلاء ، وهي عماء ، وربما ساعدته هذه الحقيقة المتواضعة على ان يتلمس لوسائل المعري اللغوية تفسيراً يظل من حاجته الى القصة الميثولوجية الغامضة التي لم تكتب بعد . والدكتور طه حسين نفسه - ولعله اعاق النقاد قدرة على النفاذ الى روح ابي العلاء - له تفسير ربط فيه بين وسائل المعري اللغوية وبين آفته ، فهو يتلاعب بتلك الوسائل اللغوية ويتسلى بها في سجنه المظلم الذي فرصه عليه آفته كما يلعب المصرون بكرات « البلي » المختلفة الاوان ، هذا هو التشبيه الذي استعمله طه حسين . ولعله كان يستعمل تشبيهاً أجود لو عرفت تسلياً اخرى للمصيرين ، وهي ان يأخروا صورة مقسمة الى عشرات الاجزاء الدقيقة فيقوموا باعادة تركيبها لتؤلف الصورة الواحدة الاصلية .

وعلى نفس المنهج يستمر المؤلف (ص ١٦٥ - ١٧٢) فيرفض كسل تفسير لشعر بشار يربط بين فنه الشعري وبين آفته ، بل يزيد فيدعي ان شعر بشار لا يمكن ان يفهم ما دما نظن انه يعكس ظروف صاحبه العضوية . هكذا يبلغ نهاية اسرافه في مذهبه ، فلا يكتفي بأن يقول ان معرفة هذه الظروف لا تفيد في فهم الشعر ، بل يدعي انها تقوم حائلاً دون هذا الفهم ! وهو يعتقد ان من الظلم والخطأ البليغ ان يقال في بشار ان تجديده في الصياغة لم يكن تجديداً اختيارياً وانما كان عنده ابن تلك العماء التي فرضها عليه القدر فرضاً لم يكن منه مهرب ، وهو يرى ان الاستنباط الخيالي في الشعر لا علاقة له بالتعويض . ولكننا لا ندري اي ظلم في ان يقال ان بشاراً لما حرم حاسة البصر نمت عنده الحواس الاخرى وازدادت شحناً ، فآثرت في تكوين اسلوبه بالنحو الذي ذكرناه آنفاً . ولا ندري لماذا يكون هذا القول نفيًا بالاختيار عند بشار ، فقد كان له من آفته مهرب آخر ، وهو ان يكتفي بالتقليد ، تقليد اسلوب المصيرين ، كما اكنفى بالتقليد الواف من اشعراء المصيرين انفسهم ، مريحين انفسهم من عناء التجديد . لكن بشاراً لم يختار هذا المهرب السهل الرخيص ، بل آثر التجديد ، واستقل في تجديده نفس آفته ، فحول ما كان نقصاً الى مصدر كمال ، فكان له في هذا اي فخر ، وكان هذا من اهم الاسباب لعظمته الشعرية التي تجاها في تاريخ الشعر العربي . فاي ظلم في ان نقرر هذه الحقيقة ؟ اما نحن - بعد دراسة مستفيضة لشخصية بشار وفنه الشعري - فنرى عكس ما يقول المؤلف ، نسرى انه لا سبيل الى فهم شعر بشار فهما كاملاً او تقدير جدته الحقة في الشعر العربي اذا اهملنا ظروفه العضوية . وهذا مثال على ما ادعيته من انه لا سبيل لنا الى تقدير المدى الحقيقي الذي استطاع الفنان ان يبلغه من التعالي في فنه على ظروفه الواقعية الا اذا درسنا هذه الظروف وادخلناها في حسابنا النقدي . ويكفي القارئ ان يرجع الى قصيدة بشار « يا ليلتي تزداد نكراً » والى ما قلناه في كتابنا المذكور في تحليل تشبيهاً وصياغتها ، لتتضح له هذه الحقيقة ، ثم ليعد القارئ الى تعليق المؤلف على هذه الابيات ولينظر هل افنعه هذا التعليق بان من المستطاع فهم تجديد بشار بدون تذكر عماء ، ام لعل هذا التعليق يزيد القارئ اقتناعاً بحاجتنا الى تذكر آفة بشار حتى نفهم تشبيهاً وصياغته ونقدر عبقريته الخاصة المفردة تقديراً صحيحاً .

ويبدو ان المؤلف اعتقد ان هذه الظاهرة الواحدة ، ادب الادباء غير المصيرين ، تقدم له مجالاً طيباً للبرهنة على رأيه في عزل العمل الادبي عن ظروف صاحبه ، فيعد ان قال ما قال عن بشار ، وعن ابي العلاء ، جاء في ختام فصله الثالث الى اديب آخر ، ومن حسن حظ الحقيقة انه فعل ، لانه سيقدم لنا أقوى دليل على خطأ مذهبه وعلى مناقضته هو له . هذا الأديب هو الدكتور طه حسين نفسه ، والمؤلف يمرض (ص ١٧٤ - ١٧٩) . للصفحات الاولى من كتاب « الايام » ، وهي الصفحات التي يصور فيها ذكرياته المبكرة عن الايام التي سبقت فقده

لبصره ، ثم الايام التي نلت هذا الفقد ، ويقول « واذا كان قد بقي له من هذا الوقت ذكرى واضحة بينة لا سبيل الى الشك فيها فانما هي ذكرى ذلك السياج الذي كان يقوم امامه من القصب » ، ومن الواضح انه يعني ذكرى بصرية ، وهذا يزداد وضوحا في قوله « هو يذكر هذا السياج كأنما رآه أمس » . ثم يذكر حقائق مادية محددة عن هذا السياج ، ان قصبه كان اطول من فامته فكان من المسير عليه ان يتخطاه الى ما وراءه ، وان قصبه كان مقتربا كأنما كان ملاصقا ، فلم يكن يستطيع ان ينسل في ثناياه ، وذكر امتداده من شماله الى حيث لا يعلم له نهاية ، وامتداده من يمينه الى اخر الدنيا من هذه الناحية ، ويذكر الفتاة التي عرفها حين تقدمت به السن ، والارانب التي كان يحسدها لانها كانت تخرج من الدار كما يخرج منها وتتخطى السياج وثبا من ووجه او انسيابا بين قصبه الى حيث تقرب ما وراءه من نبت اخضر ، يذكر منه الكرب خاصة . ثم يصف خروجه من الدار اذا غربت الشمس وتشمى الناس ، معتمدا على قصب هذا السياج (ومن الواضح انه ينتقل هنا الى الايام التي اعقبت فقده لبصره) ، مفكرا مفقرا في التفكير ، حتى يرده الى ما حوله صوت الشاعر فد جلس على مسافة من شماله والتف حوله الناس ، ويصف استماعه المسفوف السي نشيد الشاعر ، حتى تأتي اخته فتحمله رغما عنه ويعود به الى أمه ، ويضع رأسه على فخذهما ، فتعمد هذه الى عينيه المظلمتين فتفتحهما واحدة بعد اخرى ، وتظفر فيهما سائلا يؤذيه ولا يجدي عليه خيرا ، وهو يألم ولكنه لا يشكو ، لانه كان يكره ان يكون كاخيه شكاء بكاء .

واضح كل الوضوح ان هذه الاحداث والشاعر والخواطر انما حدثت لطفل اصيب بفقد بصره حديثا ، فالصفحات تصور اولا ما سبق هذا الفقد من ذكريات بصرية تفتت في ذاكرة الكاتب واضحة بينة ، من سياج القصب والارانب واللون الاخضر لنبات الكرب خاصة ، ثم تصور حالته الخاصة المعقدة العظيمة الارهاق في الايام التي اعقبت فقده لبصره . وهي كلها قائمة على هذه الحقيقة المادية وعلى اثرها في نفس الكاتب البالغة الحساسية ، فلا سبيل الى فهمها مجرد فهم ، ولا سبيل الى تدقيقها بأي نوع من انواع التدقيق ، ولا سبيل الى الاستجابة العاطفية لها والناتج الفني بها ، اذا أهملت هذه الحقيقة . لكن الدكتور ناصف ، امعانا منه في منهبه الجمالي ، يريد منا ان نهملها ، صدق هذا او لا تصدق . ويقرر ان القيمة الفنية لما كتبه الكاتب لا علاقة لها بذلك الحادث في سيرة الكاتب ، ويقرر انه لا يعنيه ان كانت الايام تتصل ام لا تتصل بكل ما نعرفه او نحب ان نعرفه عن طه حسين ، ثم يتمادي فيدعي انه لو استطاع باحث مجتهد ان يثبت انها لا تبصّل بشخصية طه حسين على نحو ما يوهمنا (اي طه حسين نفسه - نأمل فـوله « يوهمنا ») في عمله العظيم فان هذا لن ينقص من قيمتها من حيث هي فن . ويقرر انه لا يعنيه ان تكون هذه الاحداث قد آلت كلها بالكاتب وهو صبي صغير !

هكذا يصل المنهج الجمالي الى الهديان المحض حين يبلغ مدى شططه . والمؤلف هنا انما يحاكي قول البيوت في سنة ١٩١٧ اننا لو عرفنا ملء مكتبة كاملة عن حياة شكسبير لم يساعدنا هذا على فهم شعره وتقديره ، وهو رأي طلقه البيوت نفسه بعد عشر سنوات حين حمل على مذهب الفن للفن الذي ينكر الصلة بين الادب والحياة ورأى انه يحول دون التقويم السليم للشعر ، وانكر استقلال الفن واتخاذ غاية في ذاته ، واكد صلة الفن بمسائل الاخلاق والدين والسياسة .

لكن دعنا ننظر في السؤال الذي يختم به المؤلف كلامه ، حين يسأل عن هذا السياج الذي يصفه طه حسين ، ما هو ؟ ويجيب بأنه قد يكون سياجا حقيقيا (تأمل في « فد » هذه) لكنه يحمل « الى جانب ذلك » دلالة اشمل هي دلالة الرمز . قد يكون هذا السياج هو العقبات التي ينبغي ان تتخطى ، ولم يخطر بعقل الصبي هذا النحو من التفكير ، فاذا نسينا فكرة الترجمة الذاتية نفذنا بسهولة مسن المعنى الحرفي الواقعي الى الرمز ، ومن ثم يخيل البنا ان السياج صورة للطموح او الرقي الروحي ، ودون هذا الطموح عقبات .

٤ - التحليل اللغوي الاستنطائي

حين نقرأ عنوان هذا الفصل نصيح : الان ، اخيرا ، سيشرح لنا المؤلف تفاصيل المقاييس الجمالية التي يريد تحكيها في دراسة الادب! فقد لاحظنا الى الان ان المؤلف يهدم ولا يبني ، يهشم جميع فيمنا واحتياجاتنا التي نقرأ الادب رجاء الحصول عليها ، ولا يضع محلها سوى كلام غامض عن الطبيعة الاستنطائية الخالصة للادب وصلتها بالادراك الفيسي الاسطوري . لا شك ان انه الان سيحدد مقاييسه ؟ لكن ما اشد خيبة املنا . يبدأ المؤلف هذا الفصل بتقرير عقيدته (ص ١٨٥) ، وهي ان للفن كيانا مستقلا ، متيزا بنفسه من سائر الانظمة الفكرية والاجتماعية ، ولذلك ينبغي ان يقاس بمقاييس خاصة توافق طبيعته . وهذه المقاييس في رأي المؤلف لا تلقي بالا الى الظروف الاجتماعية ، او حياة الاديب ، او تكوينه العضوي او النفسي ، ولا يهمها تأثير الاديب فينا والعاطفة التي يبعثها عمله الادبي فينا حين نقرأه ، ولا يهمها هل يعبر الاديب او لا يعبر عن تجارب حقيقية حدثت له ، ولا يهمها هل يصور مشكلات ومخاوف ورغبات شخصية خاصة جاش بها صدره ، ولا يهمها مدى صدقه او كذبه في العاطفة التي يعبر عنها . وهذه كلها اشياء عرفناها من الفصول الماضية ، وهي كلها اشياء سلبية ، ولكن ليست للمقاييس الجمالية التي يرى ان يقاس بها الادب اي خصائص ايجابية؟ ما هذه المقاييس بالضبط ؟ سنقرأ هذا الفصل بعناية فلا نجد جوابا يشفي الفليل . ولا نجد الا حديثا غامضا عن « النشاط اللغوي » ، و « النشاط اللغوي الاستنطائي » . ولكننا كنا نعرف بالطبع ان الادب نشاط لغوي ، وكنا نعتقد ان هذا النشاط موجه الى التعبير عن موقف الاديب العاطفي الوجداني من تجارب حياته وعلاقات مجتمعه ودخائل نفسه ، والمؤلف قد انكر هذا كله ، فما هذا النشاط اللغوي الاستنطائي الذي يدعونا الى تأمله ، واي شيء يبقى فيه اذا عزلناه عن جميع عناصره المادية والاجتماعية والعاطفية والنفسانية ؟ مرة اخرى لن نجد الا تقارير سلبية من ناحية ، وحديثا غامضا عن الادراك الفيسي الاسطوري من ناحية اخرى ، الامر الذي يزيدنا ناكدا ان هذه المقاييس الجمالية ، ما دام المؤلف يصر على ان يفرغها هذا الافراغ ، لا يمكن ان تكون الا حديثا فارغا يدور في فراغ مطلق .

لكن نمضي في صبر مع المؤلف منذ صفحته الاولى في هذا الفصل ، فنجدده اولا يكرر حملته على الدراسة الاجتماعية للادب ، فيدعي انها حاولت مرارا ان تشتت خصائص العمل الفني من مجال اخر متميز لا اهمية له من الوجهة الفنية . انظر كيف يبالي فيقول « لا اهمية له » ، ولو قال ليس وحده ذا اهمية في تكوين خصائص العمل الفني ، لكان اقرب الى الاصابة . ويكفي لاقناعه بان المجال الاجتماعي له اثر كبير في خصائص الاعمال الفنية ان يدرس تاريخ تطور فن من الفنون ، وليكن فن الدراما او القصة او الملحمة او الاوبرا ، فيدرس الاسباب الاجتماعية لظهورها او انعدامها ، لنموها وتقدمها او انحدارها وتأخرها . ثم يقول

عليها ، ويستطيع العكس ايضا ، يستطيع بمعرفته لظروف ارض أن يحزر الخصائص التي يجب أن توجد في النبات لكي يعيش عليها ، من تكوين الجذر والساق والأوراق وقدرة تحمل الجفاف والبرد وما إليها . وعلماء الجيولوجيا يستدلون بوجود نباتات معينة في منطقة ما على أن ارضها تحتوي على عناصر ومركبات معينة مثل الحديد والمنغنيز والزنك . فـد كان يجوز للمؤلف أن يشبه قدرة الاحالة التي يوهبها الفنان فيتمثل بها عناصر بيئته في انتاجه الفني بقدرة النبات على الانتفاع بعناصر بيئته وتحويلها الى نسيج حي ، اما ان يتطرف فيدعي ان خصائص النبات مستقلة عن ظروف ارضه فهو شطط لا يسامح عليه . او لم يسمع مجرد سماع يعلم اسمه علم الايكولوجيا ، وهو فرع من علم البيولوجيا يبحث في ما للكائنات الحية من عادات ونظم للحياة وما بين هذه وبين ظروفها المحيطة بها من علاقات ؟ اولم يسمع بعلم تحسيب السلالات النباتية والحيوانية ، والنتائج العملية الباهرة التي حققها العلماء في هذا المجال ، وذلك باختيارهم للظروف التي تدفع تشكيلات وراثية معينة الى البروز وتمنع بروز تشكيلات اخرى . ابعده هذا كله يقول ان خصائص النبات لا يمكن ان تعزى الى ظروف الأرض التي يعيش عليها ؟ (١) .

ثم يعود بعد هذا كله فيسلم : (ص ١٨٨) ببعض الإسر للظروف الاجتماعية ، قائلا « اننا لا نكرمان هذه الظروف فد تفسد دارس القصيدة ، قد تصرّه بمعناها السطحي » . لكنه تسليم لا ينفع في تصحيح جموحه ، فهذه الظروف لا تبصرنا بمعنى القصيدة السطحي وحده ، بل منها ما هو لازم اشد اللزوم لتبصرنا بتكوينها الجوهرية نفسه ، ولماذا نمت فيها الخصائص الفنية التي نمت فيها ولم تتم غيرها ، كما ان ظروف النبات في تاريخ التطور البيولوجي قد اثرت في تحديد الطرق والشعاب التي يتخذها نموه العضوي وتعديله الوظيفي ، وحكمت ايها جدير بالبقاء وايها يستحق الفناء .

وحين يقرر (ص ١٨٩) اننا لا نقرأ القصيدة من اجل ان نبحث عن التجارب الحقيقية التي مرت بالشاعر ، فهو مرة اخرى يكرر رأي البيوت المبكر الذي تم تمحيصه والتدليل على اسرافه والذي عباد البيوت نفسه فخالفه . وقد كان اقرب الى السداد ان يقول اننا لا نقرأ القصيدة من اجل هذا الفرض وحده ، بل لنرى ايضا كيف استطاع الشاعر ان يحيل هذه التجارب وان يستغلها في بنائه الشعري . لكننا لا نستطيع هذه الرؤية الا اذا عرفنا التجارب « الخام » التي بدأ بها من ناحية (وهو ما ينكر المؤلف لزومه) ، وعرفنا تركيبه الفردي الجسمي والنفسي الى اقصى حد نستطيعه من ناحية اخرى (وهو ما ينكر المؤلف لزومه ايضا) .

ثم ينقل قول البيوت (ص ١٨٩ - ١٩٠) أن العواطف التي لم يمارسها الشاعر في الحياة تؤدي له خدمة ربما لا تقل عن خدمات

— التثمة على الصفحة ٥٤ —

(١) كتبت هذا النقاش في الشهر الماضي ، واليوم جاني ابن لي تلميذ بالسلطنة الثانية الثانوية ، واخبرني بالاختبار العلمي الذي اعطيت له في مادة علم الاحياء في امتحان اخر السنة : اعطي نباتا طلب اليه ان يقوم بوصفه والاستدلال بخصائصه على طبيعة البيئة التي نبت فيها ؟ فلما سألته كيف استطاع الاجابة اراني كتابه المدرسي (التاريخ الطبيعي) علم النبات ، للصف الثاني العلمي ، تأليف دكتور فتحي مصطفي الغزوي ، سنة ١٩٦٤) ، وقبه فصل عنوانه « النبات والبيئة » يبدأ بهذه السطور : « يقصد بالبيئة الوسط الطبيعي الذي يعيش فيه النبات ، ولهذه البيئة تأثير على الشكل الظاهري للنبات وعلى تركيبه الداخلي ايضا ، اذ يتحور كل من الشكل الظاهري والتركيب الداخلي لتلائم النباتات البيئة التي تعيش فيها » . يلي هذا تفاصيل وتجارب ورسوم على النباتات المائية والنباتات الصحراوية خاصة . فلم ادر أسر باجادة ولدي للدروسه ، ام احزن لان من باحثينا الجامعيين من يندفعون الى القاء تقارير لا يعرفون الحقائق التي تتصل بها ، وهي حقائق بدائية يتعلمها تلامذة المدارس الثانوية !!

(نسي المناصرون لهذه الدراسة ان الفن لا ينمو وفقا لمنطق اجتماعي وانما ينمو وفقا لمنطق داخلي كامن فيه متميز) . وهكذا يسير مع نفس المبالغة ناسيا هو حقيقة جلية يشهد بها تاريخ الفنون ، وهي انه ان كان صحيحا ان للفن منطقا داخليا خاصا ينمو وفقا له ، فان هذا المنطق يجب الا ينفصل تمام الانفصال عن المنطق الاجتماعي ، والا صار الى التصنع والزيف حتى يزداد بعدا عن حقيقة الحياة الانسانية وحقيقة المشكلات والمشاعر البشرية . هذا ما حدث المرة بعد المرة في تاريخ الفنون ، بل هو ما حدث لكل مذهب فني حين اتم رسالته وتغيرت الحياة من حوله ، ولكنه ظل سائرا وفق منطقه الداخلي دون ان يدرك ان هذا المنطق قد صار غير مناسب للظروف الجديدة ، فاحتاج الى ثورة تدخل عليه المنطق الاجتماعي الجديد فعنده الى الطريق السوي حتى يؤدي رسالته الفنية الصحيحة للانسانية الدائمة التطور ، ورسالته الانسانية هي وحدها التي تجعل للفن اهميته البالغة في مجالات النشاط الانساني ، ولولا هي لما زاد بمنطقه الداخلي على ان يكون مجرد مهارة تقنية فارغة او الاعيب حواة . فان استطاع المذهب الفني ان يتطور مع منطق الحياة والمجتمع كتب له البقاء فترة اخرى ، والا كان الانقراض هو مصيره المحتوم .

ثم يكرر دعوته (ص ١٨٧) الى ان نستبعد كل ضرب (لاحظ مبالفته هذه « كل ضرب ») من العلاقة بين الظواهر الجمالية والظروف الاجتماعية ، بحجة ان النظر في هذه العلاقة يمنعا من استجلاء مفهوم القيمة (يعني بالطبع القيمة الجمالية الخالصة) ، فهي وحدها التي يؤمن بوجودها في النص الفني (واضحا في اذهاننا ، وان الظروف الاجتماعية تسيء الى فهم الشعر وادراك معالمة التميزه . ولكن هل يستطيع المؤلف حقا ان يستجلي مفهوم القيمة الفنية في كل المدارس الشعرية المتعاقبة التي شهدنا تاريخ الشعر الغربي اذا عزل هذه المدارس عن ظروفها الاجتماعية ؟ سيجد لو اتقن الدراسة - دراسة الشعر الغربي نفسه ، لا دراسة كتب الفلسفة الجمالية - ان فهم هذه الظروف بدلا من ان يسيء الى فهم الشعر وادراك معالمة التميزه ، سيقدم له عونا كبيرا في هذا الفهم والادراك .

ثم يكرر في الصفحة التالية ادعاءه ان الابنية الثقافية مستقلة عن اوضاعها الحضارية والعلمية ، وان الشعر له حياته وروحه العامة التي لا تأتي من الخارج . ثم يضرب لنا مثلا يعتقد انه يفيد قضيته ، فيقول ان مثل الشعر كمثل النبات يتغذى باشياء ولكن خصائص النبات لا يمكن ان تعزى الى ظروف الارض التي يعيش عليها . وهو مثل لو تأمل فيه واستحضر الحقائق العلمية الاولى عن موضوعه لوجده يهدم عليه قضيته . اي عالم نباتي قال ان خصائص النبات لا يمكن ان تعزى الى ظروف الارض التي يعيش عليها ؟ لسنا نعني الان ان النبات لا يستطيع ان يعيش مجرد عيش في ارض تامة الاجداب والخلو من الماء والهواء وضوء الشمس ، ولا نحن نعني مجرد الصفات العرضية الظاهرة ، مثلما يحدث للنبات اذا اغثيت تربته بالسماد فكبر حجمه او كثر ثمره ، بل نعني ان الكمية التي يحصل عليها النبات من هذه العناصر ، وطبيعة عناصر التربة التي يتغذى بها ، لها اثرها في تحديد خصائص النبات الجوهرية . وقراءة سيرة لكتاب مبسط من كتب البيولوجيا كفيلا بان تري المؤلف مدى ارتباط اجناس الحياة ببيئاتها ، ومدى كيفها الرائع ملائمة ظروفها المختلفة ، وبان تربه ان هذا التكيف لا يقتصر على صفاتها العرضية الظاهرة بل يتغلغل في صميم تكوينها العضوي التشريحي الدقيق . حقا ان العلماء لا يعللون الان هذا التكيف بثورات الصفات المكتسبة كما كان لامارك يفعل ، بل يعللونه بتصارع الاحياء وبقاء الاصلح اي اكثر ملائمة للظروف ، ويعللون هذا بتشكيلات الجينات او الوحدات الوراثية . الا ان الظروف هي التي تحكم اي هذه التشكيلات يتقرض واياها يفتسي ويتوارث ويستمر في سلسلات التكيف المتعاقبة . وهذا في حد ذاته يبين للمؤلف خطأ قوله ان خصائص النبات لا يمكن ان تعزى الى ظروف الارض التي يعيش عليها . وخير دليل على خطاه هو ان العالم النباتي يستطيع من دراسة خصائص نبات ما ان يحزر ظروف ارضه التي عاش

من الرمز الى الهدر

— تتمة المنشور على الصفحة ٢١ —

العواطف التي ألفها وجربها . ما أكثر ما ينقل المؤلف من آراء البيوت القديمة التي توافقه دون أن يعنى بتمحيصها ودون أن يعنى بما قاله الآخرون تمحيصا لها وما قاله البيوت نفسه حين عاد إلى بعضها فصححه وسخر من نفسه إذ جمع إليه في شبابه . وما أكثر ما يهمل المؤلف من آراء البيوت الصائبة الناعمة التي يعيد القارئ العربي لو قدمت إليه ونفيد أدبنا العربي لو احصيناه بها (انظر في هذا الموضوع مدخل كتابي « فضية الشعر الجديد ») . أما الرد على قول البيوت فهو أنه حتى إذا كان هذا صحيحا فإن الشاعر لا يستطيع أن يفهم العواطف التي لم يمارسها إلا إذا فاسها بالعواطف التي ألفها وجربها ، لأن هذه هي الطريقة الوحيدة المتاحة لنا نحن البشر لفهم العواطف والتجارب والأشياء . والا فهل يعتقد المؤلف الذي يعل قول البيوت موافقا عليه أنه لو وجد رجل لم يجرب في حياته عاطفه واحده من أي نوع ، هل كان يستطيع أن يفهم عاطفه كأنه ما كانت تدك من أن يكون شاعرا ؟ وسؤالنا هذا ليس مجرد فرض نظري حتى يحلص المؤلف من الإجابة عليه ، بل هو حقيقه ما يحدث لبعض الأفراد السيئي الحظ إذ يولدون بنقص معين في جهازهم العصبي أو يصابون بعد نموهم باصابة في موضع معين من المخ فتسقط قدرتهم على الشعور بالعواطف أو تضعف ، حتى يتم علاج العطل الذي أصابهم بعملية جراحية . (هذا الموضع المعين هو التخاع المستظيل . وقد شرحنا هذه الظاهرة في كتاب « ثقافة الناقد الأدبي » ص ٨٦ ، فيرجع إليه المؤلف إن شاء) .

إذا كان الدكتور ناصف يريد أن يعزل الدراسة الأدبية عن الدراسة المادية للبيئة ، والدراسة الاجتماعية للعصر ، والدراسة الشخصية لسيرة الأديب ، والدراسة النفسية لتكوينه النفسي الفردي ، فماذا يريدنا أن نكون ؟ إلا أن نصل إلى مبريط الفرس كما كانوا يقولون، فلننطقه بالفاظ المؤلف نفسه إذ يقول (ص ١٩) « وإذا لم تكن القصيدة تعبيراً فماذا تكون ؟ القصيدة بنية لغوية ، وهنا قد يسأل القارئ منمجيها وما اللغة . ليست بعبرا عن وجدان داخلي أو إشارة إلى شيء خارجي ؟ » جميل جدا من الدكتور ناصف أن يتوقع من فارئه هذا السؤال، فلننظر كيف يجيب عليه ، فإذا به يجيب عليه بالفاظ كاتب غربي اسمه كاسمير ، فيقول « وهنا يكفل لنا كاسمير خير إجابة عن هذا السؤال ، فاللغة رمز لا تعبير » ! لم يعن الدكتور ناصف بان يناقش رأي كاسمير هذا ليرده إلى سواء السبيل . وينبهه إلى أن اللغة رمز وتعبير معا ، بل هي تعبير قبل أن تكون رمزا (بالمعنى الفني للرمز ، لا بالمعنى العلمي له ، وعلى المعنى العلمي تكون حروف الكاف واللام والباء « رمزا » إلى ذلك الحيوان الذي ينبج ويحرس البيوت ، كما أن علامة « (رمز) » إلى التساوي ، ولكن هذا ليس المعنى الفني للرمز ، أم ترى الأمر اختلط على المؤلف أو على كاسمير أو على كليهما ؟) ولا سبيل لنسا إلى فهم مدلولها الرمزي إلا إذا فهمنا أولا مدلولها التعبيري . لكنه يستمر في تقرير رأيه أن الدراسة الأدبية هي مجرد اهتمام بالنشاط اللغوي في القصيدة مستقلا عن كل شيء آخر ، وهذا « النشاط اللغوي » تعبير يكرره المؤلف كثيرا دون أن يعنى مرة واحدة بتعديده وتبيين عناصره الخاصة به .

قبل أن امضي في مناقشة هذا الرأي للمؤلف ، لا أظن أن احدا من قارئ كتاباتي النقدية يستطيع أن يتهمني بانني أهمل الجانب اللغوي من القصيدة ، وفراء مقالتي في دراسة الشعر الجاهلي بنوع خاص — وهو الشعر الذي يستمد منه المؤلف أمثلته القادمة — سيتذكرون كيف كنت اتفق سطورا كثيرة في تحقيق اللفظ الواحد ، والتركيب اللغوي الواحد ، بل قد رأى بعضهم أنني اسرفت في الاهتمام بالجانب

اللغوي إلى درجة لا يحتملها القارئ الحديث ، حتى قارئ هذه المجلة الأدبية المتخصصة كما قال بعضهم . لكن عنائتي المفصلة بالتفسير اللغوي كانت تربط اللغة أولا بمدلولات بيئتها وعصرها المادية والثقافية ، قبل أن تستطيع تقديرها بتقديرنا فنيا . بل إن كانت دراساتي المشار إليها تدل على شيء فهو أن التفسير الفني مستحيل استحالة نامسة إلا إذا ربطنا بين اللغة وبين مدلولاتها الحسية في طبيعة البيئة ومدلولاتها الوجدانية في داخل الشاعر . أما أن نزل هذا العزل الذي يريد الدكتور ناصف بين اللغة الشعرية وبين تعبيرها عن وجدان داخلي من ناحية وإشارتها إلى شيء خارجي من ناحية أخرى ثم نطن بعد هذا العزل أنه يتبقى في اللغة شيء يستحق أن ينظر فيه أو يتبقى في نشاطها اللغوي بعد هذا الأفراغ جمال يستحق أن يقدر لذاته فهذا هو نهاية الهدر الجمالي . ما الذي يفرق أذن بين كلام الشعراء وكلام المجانين ؟ وهناك أنواع من الجنون وضع لها العلماء أسماء معينة تتميز بالنشاط اللغوي الزائد الذي لا يقاربه العقلاء في محظ نشاطه، ولهذا النشاط اللغوي عند هؤلاء المجانين « منطقه الداخلي » الخاص الذي حققه العلماء النفسيون والأطباء ، لكنه منفصل تماما عن العالم الخارجي، وهذه صفة الجنون الكبرى : الانفصال عن حقائق العالم الخارجي ومنطقه ، وعلى قدر هذا الانفصال تمتاز الأدواء النفسية والعقلية من اختلالات بسيطة إلى عصابات بليغة إلى نوع من أنواع الجنون الطبق . ثم يقول المؤلف « عولمت اللغة أذن معاملة الأداة ، وبعبارة أدق شغلنا عنها بنفس الشاعر حيننا وحقائق الحياة المحيطة به في المجتمع حيننا آخر » (ص ١٩١) . فوله « شغلنا عنها » هو حكم غير عادل . فنحن في دراسنا الأدبية اتحفه إنما نسنخرج هذه النفس وهذه الحقائق من دراسنا الدقيقة للغة الشاعر ، فإذا كنا نضيف إليها دراساتكميلية نستمدنا من أحوال بيئته وعصره وأخبار سيره فاننا في النقد الأدبي الصحيح إنما نستعمل هذه الوسائل مساعدة ولا ننسى أن همتنا الأكبر والأخير هو دراسة لغة الشاعر نفسها ، لاننا لا ننسى أننا لسنا علماء بيولوجيين أو اجتماعيين أو نفسانيين متخصصين . لكننا حين ندرس لغة الشاعر لا ندرسها في فراغ مطلق وإنما ندرسها حقا كأداة اتخذها الشاعر ليطلعنا على مكونات نفسه وصادق انفصالاته وخواطره وموقفه الوجداني من العالم المحيط به والأشياء والأشخاص التي يراها ويخبرها والمشكلات والصراعات التي تواجهه . ولماذا ينكر علينا المؤلف أن نعامل اللغة معاملة الأداة ، وما اللغة أن لم تكن أداة ، أداة للتعبير عن ادراكنا للعالم الخارجي ووقفه علينا وموقفنا منه ، وللتعبير عن عالم وجداننا الداخلي ؟ وهل يعيها ويحط من شأنها أنها أداة ؟ بل هي ادانتنا العظمى إلى انسانيتنا ، فبالكلمة نبلغ وعينا الكامل بما حولنا واحساسنا الأعمق بما في داخل نفوسنا ، أو قل بعبارة أخرى أننا بها نحقق انسانيتنا الكاملة التي نلوه بها على درك الحيوان الأعجم ، وعلى قدر امتلاكنا لهذه الأداة واجادتنا لاستعمالها في شؤون الفكر والعاطفة تتفاوت مراتبنا نحن الأفراد البشريين من الإنسانية الكاملة ، وهذا بالضبط هو السبب الذي نحل له اشعراء ذلك المحل الرفيع الذي نحفظ به لهم في انسانيتنا ، لانهم اكملنا جميعا استعمالا لهذه الأداة ، فهم افوانا قدرة على تصوير موقفنا الوجداني من العالم المحيط بنا وعلى تصوير الانفصالات الدقيقة التي تتموج في سلوكنا أو نجيش في أعماق أعماقنا . ليست اللغة الشعرية إلا اكمل تعبير وفق إليه الإنسان وأرهفه وافواه عن هذا الموقف وهذه الأعماق . فإذا أخلينا ألفة الشعرية من هذه الوظائف فاي قيمة تبقى لها ، واي حاجة ملحة تعود بنا إليها ، وفيم يزيد نشاطها اللغوي على الاعيب البهلوانيات ؟

ما الذي يراه المؤلف في النشاط اللغوي إذا كان يفرغه من كل هذه الوظائف الحيوية ؟ هو لا يرى فيه إلا شيئا واحدا ، هو عقيدته الطاغية في الرمز . فاللغة التي يستعملها الشعراء لا يستعملونها أبدا للتعبير عن أشياء حقيقية أو تجارب صادقة أو مشاعر شخصية خاصة مهما يخيل لنا ذلك ، كلا وحاشا ، هم يستعملونها دائما للرمز . وكيف يفهم المؤلف الرمز ؟ هو يفهمه فهما ممزولا عن كل حقيقة مادية أو

اجتماعية أو شخصية ، حقا انه يقول « أن فكرة النشاط اللغوي الرمزي اذن لا تستبعد شيئا ، ولا نحتاج الى انجاه ، ولا ننكر ان المعنى يتقدي من مصادر كثيرة » (ص ١٩٢) . لكنه استدراك عارض يقوله ولا ينقح شيئا في تصحيح انداعه السابق واندفاعه اللاحق ، فهو يصر في كل ما مر وما سيأتي على ان يفرغ الرمز من كل علاقه حقيقيه (١) ، ماديه او اجتماعيه او فرديه ، ولا يربطه الا بمصدر واحد هو عالم قواه الفيسييه السحرية الميتولوجيه ، ويدعونا دعوه مكررة الى ان نزلته عن حياه صاحبه ونفسه ووجدانه ومشكلاته وامانيه الخاصه به كمراد بشري . بل يعرف اننا لن نفهمه فهما صحيحا الا اذا عزلناه هذا العزل .

فحين نصل الان الى قوله « ان مفهوم الحقيقه او الدلاله الحرفيه ما يزال اقرب الى حيوان يفرس الشعر ولا يبي منه على غير عظام » (ص ١٩٨) ، فلنا له ان هذا الكلام ربما نقله من نافذ غربي يدرس مدارس عربية معيئة حاولت محاوله عامده ان يفرغ الالفاظ من دلالاتها الحسيه ، وحسب من هذا النافذ لا نقله الا اذا كان يدرس المدارس المعينه التي اشرنا اليها ، لا غيرها من مدارس الشعر الغربي ، لكننا لا نقله اليته من نافذ يدرس شعرنا العربي الموروث (ولندكر ان هذا العنايب لا يكتفي بان يكون - كما هو في حقيقه - مجرد تلخيص لطائفة من آراء النقاد والجمالين الغربيين ، بل يدعي ، كما يدل اسمه ، انه توجيه لنا الى الطريقه الصحيحه في « دراسه الادب العربي ») .

فالرمز الذي نجده في شعرنا العربي كله ، حين نجده ، هو رمز فوي العلاقه بمدلولاته الحسيه الاولى ، ولا سبيل اني فهمه كرمز الا اذا بدأنا بفهم هذه المدلولات اوفى وادق فهم سسطيهه .

لكن الدكتور ناصف لا يريد ان يربط الرمز العربي بهذا العالم الحسي ، بل يفضل ان يربطه بعالم الغيب الاسطوري ، فانظر الان ماذا يقول في الاحجاج لموقفه ، يقول « فقد نشأ الشعر العربي ، كغيره من الشعر ، في احضان الاساطير . والاساطير جزء هام من اجزاء النشاط الروحي . واذا لم يكن بد من ان يقرن الشعر العربي باشياء فلنكن الاساطير وسائر الفنون والاعتقادات الدينية ، والنمط الاخلاقي » (ص ٢٠٧) . يعني ان قرنه بهذه الاشياء اولى من قرنه ببيئته المادية وظروفه الاجتماعيه وطبيعه فومه العاطفيه . ردنا على هذا ان نشأه الشعر العربي امر مجهول لا يمكن الحديث عنه الا بالظن ، والظن لا يكون علما يقينا . وفوقه « فلنكن » دليل انعسف . وكل ما نستطيع الحكم عليه هو الشعر العربي الذي بلغنا ، اي شعر القرن الجاهلي الذي سبق مولد الرسول عليه السلام ، والامر الذي لا يشك فيه باحث درس هذا الشعر دراسة معتمديه هو انه يكاد يكون خلوا من الاساطير واثريها، كما ان تاثير الاعتقادات الدينية عليه قليل جدا ، ونحن لا نعرف لاولئك الجاهليين فنا غير فن الشعر ، وتمثلهم الاخلاقي مثل رموزهم مصوغ في قوالب حسيه مجسمه ، بدليل الابيات التي يرويها المؤلف نفسه . وهذا الكلام الذي يقوله المؤلف عن نشأه الشعر العربي لم يستقنه من دراسة لما بلغنا من هذا الشعر ، بل استقاه - كما يدل قوله « كغيره من الشعر » - من بعض النظريات الشائعة عن نشأه اشعار اخرى، وهذه النظريات ربما نصح على نشأه الشعر اليوناني ، او غيره من الاشعار التي لم تفقد اصولها العتيقه ، لكنها لا تصح على الشعر الجاهلي المعين الذي في ايدينا ، فهذا الشعر يثبت - مهما يكن الامر في نشأته - ان اصحابه كانوا قد صاروا الى طبيعه دينويه حسيه خالصه لا تعطي الاساطير والاعتقادات الدينية وزنا كيمسرا . وطبيعه شعرهم الفينييه الخاصه - وفي هذا تكمن روعته ونفاصه مما - هي انه شعر هذا العالم الحسي الدينوي مجردا من العقائد الفيسييه كائنا ما كانت . فلما لم يؤمنوا بعالم اخر اقبلوا اقبالا غنيا طاغيا على هذا العالم يستنزفون

(١) ويقول في كتاب آخر له « اننا نرى ان التتظيه او ربط المراتب والمحسوسات بعضها ببعض فكرة جذيره بالرغم من المعنى نشاط انساني رمزي ، والالفة ليست اشارات الى اشياء سبق وجودها » . نظرية المعنى في النقد الادبي ، ص ١٤٢ .

كسقطرة من بخاربه الوادعية المعاشه ويهزون اهتزازا حساسا عظيم السجد والارهاق بكل منعه الحسيه وآلامه الحسيه ، لما لم يؤمن اجاهليون بغير هذا العالم الحسي بوعونا فيه ونظفوا الى اعماق بعامله وارفعوا النظر والسمع الى ادق جزئياته ونفاصيله . وهذه هي الميزه الكبرى لفهم الشعري .

الا ان الدكتور ناصف لا يريد ان يرى شيئا من هذا ، بل يرى في كل شعير شعري يمر به ادراكا عيبيا اسطوريا ورمزيا الى وجود سحري اعجاري حار . وايمان الدكتور ناصف بهذا الرمز يحد ان يكون اسطوريا في ذاته . ومن الطريف ان هذه المجله نشرت في عدد ابريل الماضي بدره ادبيه كان الدكتور ناصف احد المساقنين فيها . وفيها اعلمين ايمانه هذا بما ادنسى احد زملائه ، فحاول ان يراجع في هذا الراي وان يلغنه الى عدم تحفه في الشعر الجاهلي ، لكن الدكتور ناصف اصر على رايه ، فلم يستطع زميله الا ان يركه لرأيه العجيب .

لكن ما تفسير هذا العرام الملح بالفينيين عن الرموز في كل شعير شعري يمر به ؟ تفسيره في نظري ان المؤلف لما اصر في اتباعه للمذهب الجمالي المسرف على افراغ الشعر من كل محوى عاطفي ووجداني وبقي وعزله عن كل علاقه ماديه واجتماعيه وفرديه ، نبين له هو مدى خوانه ، خاراد ان يملأ هذا الخواء بشيء ، فذهب الى الرمزيين يلتمس عندهم شيئا يملأه به ، فلم يجد الا الرمز الفيني الاسطوري . لكن هل نجح حقا في ملأه ، ام براه زاده خواء على خواء ؟ هذا سؤال لا يجيب عليه الا بعد ان ننظر في الاستدلالات التي يعطيها المؤلف من الشعر العربي القديم ويطن انه بها تبت فضييه . فلننظر نظرة هادنه فسي هذه الاستدلالات ولتنبين هل تبت فضييه او تزيدنا افتناعا بان عزل الشعر عن مدلوله الحسي لا ينفع الشعر شيئا ولا يرجح الدلاله الرمزية التي يراها المؤلف .

انظر مثلا في ادعائه ان شعر امرئ القيس في الفرس يتسع لشيء اخر ، فافرس صورة للانسان المتردد التائر (ص ٢٠٠) . كيف نستطيع ان نقتنع بهذا الرمز اذا لم يبدأ المؤلف بدراسة دقيقه مفصلة لفرس امرئ القيس كما وصفه امرؤ القيس ؟ لكنه ينسى ان فرس امرئ القيس كانا ما كان مدلوله الرمزي هو اولا فرس حقيقي حسي له اوصاف جسميه ونفسيه دقيقه لا تنطق على حيوان اخر ولا تنطبق بالطبع على انسان . فاذا تبينا تعليقه على هذه الابيات في الفصل التالي (ص ٢٥٢ - ٢٥٨) وجدنا انه لا يعني بتحقيق الصور الحسيه التي يرسمها الشاعر قبل ان يطير الى تخيل الرمز فيها ، فنستوقفنا هذه الظاهرة الغريبه : ان المؤلف ، برغم كثرة ما دعا الى العناية في النقد بالكلمات اللغويه ، وبرغم مذهبه في ان النقد هو مجرد تعزف النشاط اللغوي ، وبرغم اخذه على النقاد انهم لا يعنون العناية الكافية بدراسة لفة الشعر ، لا يعني هو في اي شعر رواه بتحقيق الكلمات اللغويه تحقيقا مفصلا دقيقا يفتش عن المعاني المتعدده المتداخلة المتراكبة لكل منها ، فلا يعطي لتفسيرها قبل ان يطير الى رموزه الا شرحا مختزلا متعجلا سطحيًا يسطحها تسطيحا تاما ويفرغها من معانيها الحسيه والانفعاليه والوجدانيه المتعدده . فهو يروي ابيات امرئ القيس الثمانية في الفرس ، ويختزل معانيها اللغويه جميعا في نحو صفحتين من صفحاته الصغيره الحجم ، ولو اوفاهما حقا من الشرح اللغوي والتحليل التصوري لاحتاج كل تعبير واحد من تعبيراتها المكثفه المحتشده الى اكثر من صفحتين من صفحاته ، وهذه الابيات المشهوره من اكثر شعرنا القديم شحنا وتكيفا ودقة تصوير وازدخارا بالخواطر والانفعالات . لا غرو انه لهذا يقصر دائما في مدلولات اللفظ ، ويخطئ احيانا في مجرد الشرح . فهو يشرح قول امرئ القيس « يزل البلد عن حال منته » بان ليد من شدة حركته يسقط عنه وينزل ، لكن الشرح الصحيح هو ان ليد لا يسقط عن ظهره لشدة حركته ، بل من تمام ملامسه ظهره ، والدليل على هذا هو بقية البيت « كما زلت الصفواء بالمتنزل » اي كما ينحدر المطر او السيل من على الصخرة للمساء ولا يبقى على ظهرها لامتسائها . وهذه الملامسه نفسها كناية عن اكتناز لحمه واشتداد جلده حتى صار

ناعما أملس لا غضون فيه ، وهذا الانكاز والاستناد يدورها دليل على
نمال تحويه ودوه شيا به واستسما صحنه . انظر في هذه الطبقات
اندرت المراتب من ادللات ، وحددا ينبغي ان نقف مليا امام كل تعبير
سوي في الشعر الجاهلي .

ولو اتسع لنا المجال لارينا مدى خطا المعاني التي رآها في تعجله
ومدى سطيحها وعدم استيعابها للصور الزكية والانفعالات المكثفة التي
يسحقها امرؤ القيس في دل تعبير من تعبيراته . لكن تعطي مثلا اخر .
حين يقول امرؤ القيس « تجلمود صخر حطه السيل من عل » ، يسرع
المؤلف لي ان يرى في هذا رمز البطل « الذي يوشك ان يسقط سقطة
مدمره من حذل تواه وزوايه المرطه نفسها » . يقول هذا ساخرا من
حديث السراخ اعدماء الدين ثم يتجهوا الى الرمز في صور امرؤ
القيس وزعموا انها فرجة فصلبوا . واما اسلمم بان شروح الشراخ
اعدماء تيزه البعص والحط ، لكن عيبها ليس في عدم استيعابها الى
الرمز الذي يدعيه المؤلف ، بل في عدم استيعابها للصور الدقيقة
والانفعالات الزاخرة التي يركزها الشاعر في لغته ، فهي تحتاج منا الى
اكمال نستغل فيه مقدرتنا النقدية التي لم نجح بهم . وكان خيرا للمؤلف
ولنا قبل ان يطير الى رمزه ويسخر من السراخ اعدما ان ينامل هو
مليا ويساعدنا على النامل في هذه الصورة الحسية المتحركة الشيطنة
التي رسمها امرؤ القيس تجلمود اصخر ، فيفكر طويلا فيما يحدث
بالضبط لهذا تجلمود حين يحطه السيل من اعلى الجبل ، وماذا يفعل
به السيل ، وماذا يفعل به تدرجه على منحدرات الجبل واصطدامه
المكرر بتوابعه ، واني ابي حانه يصير حين يستقر في اسفل الجبل
(وهو سيسقط في عدير من الماء يتخون من تجمع هذا السيل نفسه) .
ولو فعل المؤلف هذا ، وفرق الى تصوير امرؤ القيس تصوير غيره
من الجاهليين لنفس الصورة والصور المأربة لها ، لتجلى له ان صورة
امرؤ القيس مستحيل ان تعني الرمز الذي ارتاه للبطل المسكين الذي
يوشك ان يسقط سقطة مدمره . لان سقطة الجلمود لا تدمره ، بل على
العكس تماما تزيد من قوته وصلابته ، اذ ان فعل السيل وفعل تدرجه
السرير العنيف على نوات الجبل وفعل الماء التجمع الذي سيسقط
فيه ، تعاون كلها على بربه وصفله وازالة الطبقة السطحية الهشة منه
وحذف اجزائه البائنة الضعيفة الصلة بمركز ثقله وغسل ما علق به من
رمل وتراب ، فلا يبقى منه الا اصلبه وتم استدارته وصفله فيلمع لمعانا
يخطف الابصار ، ويزيد الماء المحيط به من انعكاس الاشعة على صفحته .
هذه هي الصورة الباهرة التي عاناها الشعراء الجاهليون ، صورة تبل
على تمام القوة والصلابة بعد تلك الحركة العنيفة ، ولهذا اختاروها
تشبيها للفرس القوي التين الكامل الخلق المكتنز العضلات المستدير
الاجزاء المشدود الجلد الكتمل الصحة والحيوية والشباب والنشاط
الذي يبرق جلده بريقا اخادا . فابن من هذا كله حديث المؤلف عن
رمز سقطة البطل المدمرة ؟

لكن المؤلف يحتقر التصوير الحسي ولا يعنى به ، ويعتقد ان القول
بافتصار الشعر الجاهلي عليه يقض من روعته ومن عمقه ، فبدلنا بهذا
على انه هو لم يتبين مدى العمق والدقة والارهاق والتكثيف الذي يوفق
اليه الجاهليون وهو سر روعتهم الفنية . الا ان المؤلف يفضل ان يحلق
في سماء رموزه الفذة المعزولة ، غير دار بانه ان افرغ الشعر الجاهلي
من حسنيته الدقيقة وانفعالاته الوجدانية الزاخرة فقد الفى منه اكبر
روعته ، وجعله خواء لا يكفي لملاء تلك الرموز الباهتة الباردة التي يريد
ان يراها فيه . ومن هنا لا يهيم الفرسان في ذاته كما اهم امرؤ القيس ،
لانه يعتقد ان « هذا الفرسان هو ذاك الانسان الذي يحاول ان يستقصي
بعض رموزه في الشعر الجاهلي » . وما دام الفرسان هو ذاك الانسان
فهو يجيز لنفسه ان يهمل الفرسان في ذاته كفرسان وان يهمل تصوير
امرؤ القيس له ذاك التصوير الدقيق البارح المشحون ، العميق الرائع
العمق في استقصاء الصور الحسية والانفعالات الحية المطربة المقترنة
بها . ليس هذا فحسب ، بل يستوي الفرسان عنده وكل حيوان اخر ،

فليس يهيم ان الشعراء في مقطوعاتهم التي يزورها يصف بعضهم فرسا
وبعضهم ناقة وبعضهم نورا ، وحشيا وبعضهم حمارا وحشيا ، وليس يهيم
ان الشاعر الواحد في القصيدة الواحدة يصف اكثر من حيوان ، ولكل
من هذه خصائصها المختلفة وعاداتها الحيوية المختلفة وامزجتها النفسية
المختلفة واحداث معيشتها المختلفة ، فكلها جميعا عنده سواء لانها جميعا
مجرد رمز للانسان . وهو نفسه يعترف بهذا ويحتج له احتجاجا ستره
فيما بعد ، لكن ينبغي مع تعليقه على فرسان امرؤ القيس لئلا نراه هنا ايضا
كانه يشعر بانه اهمل تصويره الدقيق ، فيعترض بعض اعذار بان يقول
« ولن يستطيع الرسام فيما حدثنا لسنج ان يعطي كل الحركة التي
احتفل بها امرؤ القيس » . وقد كان اجدى عليه وعلينا بدلا من ان
يقحم اسم ذلك الناقد الالمانى الكبير الذي ذكره هذا الاقحام الذي لا
داعي له (فما قاله لسنج هو على اي حال حقيقة معروفة من حقائق
الفن ، ان الشاعر قد يستطيع بالفاظه اللغوية ان يصور الحركة تصويرا
يفوق تصويرها في فن الرسم) - نقول : ان اجدى عليه وعلينا لسو
بدل جهده في تحليل تلك الحركة وفي لفنا الى الوسائل الدقيقة
الايقاعية والتنظيمية والتخييلية والاستدعائية العاطفية التي استعملها
امرؤ القيس لكي يؤدي الينا بالفاظه اللغوية ونشاطه تلك الحركة التي
احتفل بها . هذا واجبه كناقد ، حتى يعين قارئه على ان يرى تلك
الحركة حقا رؤية عميقة نافذة ويهتز لها بكل وجدانه .

ولنعد الى مثل اخر ضربه المؤلف ، هو قول الشاعر :

وقد لاح في الصبح الثريا لمن رأى كمنقود ملاحية حين نورا
ونقرأ تعليق المؤلف عليه « كيف تفهم هذه الصورة ؟ اما الشراخ
القدماء فيحدثونا عن الشكل واللون ومدى التقارب بين النجوم على
هيئة خاصة ، واما المحدثون فيقولون هذا هو الادراك (الشكلي) ، فقد
فتن الشاعر باشياء لا اثر فيها لمعنى او قيمة فكرية . ولكن الاساطير
الجاهلية تحدثنا ان العنب رمز لحلاوة الدنيا . فاختيار الملاحية او
العنب يؤدي اكثر من معنى . فحلاوة الدنيا اذن غير مقصورة على الارض
بل تتعداها الى الثريا في السماء . من اجل ذلك يبدو (الحسني
الجامد) ذا حظ من الحياة والنشاط . اصف الى ذلك ان العنقود
يرمز الى الخصب والنمو والتوالد . والثريا اذن في هيئتها وتقاربها
وصورتها قريبة في النفس من منظر الطفولة والاطفال .

لا اريد ان اجادل المؤلف في فهمه لعنقود العنب على انه رمز
لحلاوة الدنيا وللخصب والنمو والتوالد والاطفال . انما اريد ان اؤكد
له انه لم يكن يحتاج الى ان يسرع الى رمزه الاسطوري لكي يقنع اولئك
المحدثين بان هذه الصورة ليست « حسية جامدة » وبانها ذات حظ من
الحياة والنشاط . بل كان يكفي لافهامهم ان يسألهم : هل رأيتم الثريا
قبل ان تقولوا هذا الكلام ؟ هل عنيتم بان تنظروا اليها وتاملوا فيها ؟
هل تعرفون هذه الكوكبة من النجوم وموضعها بين الكوكبات الاخرى
المحيطة بها ، واختلافها الشديد عن هذه الكوكبات ، وهذا الاختلاف هو
الذي جعل لها موقعها الفريد من عاطفة الشعراء وخيالهم ؟ هل تعرفون
فصل طلوعها في السماء وفصل طلوعها في الصباح قبل ان يغمرها ضوء
الشمس ، وهل تعرفون هيئتها « الحسية » معرفة دقيقة ؟ ان هذا
البيت يحدد الفصل من السنة والساعة من اليوم التي رأى فيها الشاعر
الثريا على الهيئة التي يصورها ، فهل تعرفون الفصل والساعة ؟ فان
كنتم تعرفون هذا كله معرفة نظرية من كتب علم الفلك ، فهل اهتمتم بان
ترقبوا الثريا وتاملوا فيها تأملا طويلا متكررا في اليوم بعد اليوم والفصل
بعد الفصل حتى يتم التشاؤم بمنظرها « الحسي » الرائع الفريد ؟ لو
فعلتم هذا لما رأيتم هذه الصورة بانها شكلية حسية جامدة .

لكن نعود الى المؤلف نفسه لنجده (ص ٢٢٣) يستنكر خلط
النوق بالمعرفة ، ويستنكر ادخال التجربة المباشرة في بنية النقد الادبي .
وهذا بالطبع منسجم مع مذهبه الجمالي الذي يعزل الشعر عن جميع
الامور الاخرى « الخارجية » . فنقول : لا عجب اذن ان لم يستطع المؤلف
ان يرد على اولئك « المحدثين » الرد الصحيح ، ولا عجب ان اسرع الى

رمزه الاسطوري ليقنهم بأن تلك الصورة ليست شكلية حسية جامدة ، ما دام يريد النور ان يكون خلوا من المعرفة ويريد النقد الادبي ان يكون معزولا عن التجربة المباشرة (١) .
اما اذا اردنا ان نتبع شططه في تصور الرموز الاسطورية فلننظر في فصله القادم .

٥ - البحث عن وحدة الشعر

هذا الفصل خليط عجيب من النظرات الصائبة والشطحات الهاذرة . يوفق المؤلف الى نظرائه الصائبة في الوحدة التي تجمع اقسام القصيدة حين يربط بين الشعر الجاهلي وبين احوال عصره مخالف بذلك مبداء الجمالي ، وهذا يجعلنا لا نياس تمام الياس من الدكتور ناصف لو استطاع ان يحرر نفسه من اوهام مذهبه الجمالي الرمزي الاسطوري ومن عبثه . ويشطح شطحانه الفرية حين يجمع به هذا المذهب فينطلق ويراء الرمز انطلاقا فقصمه فصما تاما عن حقيفة البيئة بل عن المعاني اللغوية الصحيحة للالفاظ . وحجته في هذا الشطوح هو ان « الشاعر الجاهلي قد يبدو ارووع واعمق مما تتصور لاول وهلة » (ص ٢٢٥) . وهذا صحيح ، لكن بشرط ان نفهم روعته وعمقه فهما سليما . فالروعة الخاصة في الشعر الجاهلي هي نعمته العظيم في احساسات هذا العالم الحسي ومشاعره وبجواره المعاشة الى مدى بعيد التفلغل . روعته هي بوغله في العالم الحسي عمقا ، لا انزاله عنه وصعوده عليه تحليفا (كما نرى في بعض المدارس الشعرية الغربية التي استقى منها الجماليون فيهمهم واخطاوا في تطبيقها على سائر الشعر الغربي نفسه) . فسبيلنا الى فهم فنه والانتشاء الصادق بروعته الحقيقية هو ان نتعمق معه صورته الحسية الدقيقة حتي نرى مدى نفاذها ومدى شحنتها بالانفعالات الحيوية العنيفة .

لكن الدكتور ناصف يحقر الصور الحسية ولا يطبق انعام النظر في دفتها ، ويحقر الانفعالات العاطفية ويريد ان يطهر التأمل الجمالي الرفيع منها . فهو يفضل الانطلاق مع الشطحات الرمزية العالمية وان لم يؤديها شيء في النص ، بل حتي حين يخالف النص . وشاهد هذا ما يقوله في بيت طرفة بن العبد :

أمون كالوواح الاران نسانتها على لاحب كانه ظهر برجيد

فماذا يرى المؤلف في هذا البيت ؟ هذا تليفه : « يقول طرفة ان نافته موثقة الخلق ، ولكن كيف صور طرفة هذا الجانب ؟ لقد قال انها تشبه الواح تابوت الموتى ! ثم قال بعد ذلك انني زجرتها من اجل ان تسير في طريق يشبه الثوب المخطط . والحقيقة اننا اذا نظرنا مليا في هذه الصورة وجدنا الشاعر قد عبث بفكرة القوة من طرف حفي . النافه تحمل صاحبها كما يستوعب التابوت الميت . النافه - اذن - من هذه الوجهة ليست هي مجرد الانسان الذي يريد ان يتفسي لنفسه القوة والسلامة ولكنها ايضا حياة أخرى معدة للعبت بحياة الانسان نفسه » (ص ٢٤٧ - ٢٤٨) .

وهكذا لكي يستقيم له رمزه « الخفي » اسرع بجعل الاران هو تابوت الميت وحده ، وفسر التشبيه بأن النافه تحمل « صاحبها » كما يستوعب التابوت الميت . ولو دفع النظر فيما يقوله « لسان العرب » في كلتسا هادتي اران وتابوت وقارن بين الاراء التي يرويها للسان في الاران ،

(١) في كتابه الاخر المتبار اليه يعرض المؤلف (ص ١٢٣ - ١٢٤) لبيت امرئ القيس في الثريا من معلقته ، فلا يعني الا بان يقول ان الثريا هنا رمز للمرأة . هذا وامرؤ القيس في بينه يصور الثريا في فصل من فصول السنة وساعة من ساعات اليوم وموضع مسن السماء مختلفة جدا عن تصوير البيت الاخر . فهل عني المؤلف بهذه الحقائق قبل ان يطير الى رمزه ؟ هل تأمل الثريا في هذا الفصل المختلف والساعة المختلفة والوضع المختلف ؟ لو فعل لتبين له ان امرؤ القيس معني بالثريا نفسها ، لا بكونها رمزا لامرأة او لغير امرأة ، مهمتهم بتصوير قلب من الثقليات الثيرة التي يتخذها شكلها الفريد في اجتيازها لصفحة السماء .

لانصح له (اولا) ان الاران قد يكون تابوت الميت وقد يكون التابوت عامة ، وهو صندوق الخشب الذي يحفظ فيه المناع ، وعلى كلا المعنيين الاران تابوت الموتى . ابو عمرو : الاران تابوت خشب ، فال طرفة : أمون كالوواح الاران الخ » . و (ثانيا) انهم حين يعنون بالاران تابوت تتحقق الصورة المقصودة من التشبيه ، بل هذا البيت قد روى في اللسان شاهدا على تابوت الخشب عامة ، كما ينضح من قول اللسان : « وفيل : الميت ، فاستدعاءات اللفظ اليهم هي معاني القوة والمتانة والحفظ والصيانة ، لان هذا الاران مصنوع من انواع ، واللوح كل خشبة عريضة . والذي يعنيه طرفه بتشبيهه ليس ان النافه « تحمل صاحبها » كما يستوعب التابوت الميت ، فهذا معنى لا يستقيم بحال ، فالنافه لا « تستوعب » صاحبها بل هو ينتصب راجبا فوقها ، وانما الذي يعنيه هو ان عظامها العريضة العوية تشتمل على قلبها وكبدتها وغيرها من اعضائها الداخلية الحيوية وحفظها ونحماها حماية تامة ، كما ان الواح الاران يحفظ ما يوضع في داخله سواء اكان هذا ميتا من كبار القوم عزيزا على اهله (وكانوا لا يستعملون الاران لا تسادتهم وكبرانهم دون غيرهم) ام كان متاعا نفسيا . وهذا واضح ايضا في بيت الاعشى الذي يروي به اللسان وفيه يقول الاعشى « جناح كاران الميت » اي عظام صدر عريضة متينة كالوواح ذلك الاران . فلما تحق لنافه طرفه هذا الكوين القوي اللدحم في عظامها جعلها ذلك « امونا » اي مأمونة يؤمن عثارها وينق صاحبها في استطاعتها ان تتم كل رحلة مهما طلل او نصعب . والمؤلف في شرحه للبيت قد تجاوز « أمون » هذه ومر بها مر الكرام ، فقال « يقول طرفه ان نافته موثقة الخلق » ، وهذا شرح لقول الشاعر « كالوواح الاران » ، فلماذا تجاوز قوله « أمون » مع ان هذه الكلمة هي التي تعطي وجه التشبه ؟

العرب اذن لا يستعملون الاران ولا التابوت في تشبيهاهم للعبت بفكرة القوة او العبث بحياة الانسان ، بل على العكس تماما في معاني القوة و المتانة والحفظ والصون . يزداد هذا وضوحا اذا راجعنا مادة تابوت في اللسان ، فوجدنا انها بالاضافة الى استعمالها للصندوق الذي يحزر فيه المناع (نامل في « يحزر » هذه) ، تستعمل ايضا للاضاح وما نحويه كالقلب والكبد تشبيها لها بهذا الصندوق ، ووجدنا لها استعمالا اسلاميا ورد في الحديث في تشبيه القلب الذي يحفظ العلم ونور الايمان .

على ان الذي يقطع بفرض طرفه من تشبيهه هو وضع البيت في سياقه من الابيات التي تسبقه والابيات التي تليه في معلقة طرفه . ولو ان المؤلف فعل ذلك و « نظر مليا » في الصورة حقا لوجد ان تشبيهه طرفه لعظام نافته بالوواح الاران في هذا البيت هو نظير تشبيهه لفضائها اللذين اكمل لجهما بابابي قصر عال مهرد اي مملس في بيت آخر . ونظير تشبيهه لتراصف عظامها وداخل اجزائها بفنطرة الرومي التي اقسام صاحبها لتحاطن حتى تشاد بقرمدي حتى ترفع وتخصص بالاجر في بيت ثالث . ونظير تشبيهه لظهورها القوي بصفائح الصخر المسند اي الذي لا يؤثر فيه شيء في بيت رابع . ونظير تشبيهه لجمجمتها الصلبة بالمعلاة وهي السندان التي يضرب عليها الحداد حديدته في بيت خامس . ونظير تشبيهه لقلبها القسوي النشيط الكثير النبض السريع الذي بمرداة صخر في صفيح مصمد في بيت سادس ، اي بالصخرة التي تكسر بها الصخور القوية فيما بين اضلاع تشبه حجارة عراضا موثقة محكمة . ونظير تشبيهات أخرى كثيرة لمختلف اجزاء جسمها في ابيات اخرى . فاذا كان الدكتور ناصف قد رأى رمز العبث بالقوة والعبث بحياة الانسان في الواح الاران ، فهل يرى نفس الرمز في بابي القصر العالي المهرد وفنطرة الرومي المشيدة بالقرمدي و صفائح الصخر المسند وسندان الحداد ومرداة الصخر ، وفي الصور الاخرى الكثيرة لسائر اجزاء جسمها ، وكلها تجمع على وصفها بالقوة والصلابة والخفة والنشاط والذكاء والحدة والطاعة والامان ؟ وكلها تجتمع على التعبير عن فخره واعتزازه القوي بها واطمئنانه التام اليها وثقته الكاملة بانها لن تخذله في اشد الاسفار مشقة واكبر الفلوات مخافة وتعريضا للهلاك .

دار الكتاب العربي

بيروت

تقدم مجموعة قيمة من الكتب

الكشاف

عن حقائق غوامض التنزيل

وعيون الاقاول في وجوه التأويل

وهو تفسير القرآن الكريم للامام الزمخشري

في اربعة اجزاء مجلدة

الثنى ٦٠٠٠

رياض الصالحين

من كلام سيد المرسلين

للامام النووي

عني بمقابلة اصوله والتعليق عليه

رضوان محمد رضوان

مجلد ٨٠٠

ديوان ابي نواس

حققه وضبطه وشرحه

احمد عبد المجيد الغزالي

في تجليد رائع واخراج متقن انيق

مجلد ١٢٠٠

اين هذا كله من حديث المؤلف عن العبت بالقوة والعبت بحياة الانسان؟ على اننا نزداد من هذا تاكدا اذا لم نكتف باقوال الفلويين والشراح العرب ، بل فعلنا ما ينبغي ان يفعله كل باحث مهتم بدراسة اللفظ اللغوي ، وهو ان نلتبس نظائر المادة في اللغات السامية الاخرى ، وهن اخوات اللغة العربية او بنات عموتها . هذا ما ينبغي ان نفعله على الاول في الالفاظ المهمة التي يدور عليها النقاش او تعتمد عليها الصورة . فالاران من نفس المادة التي منها الكلمة العربية ارون ، والتابوت من نفس المادة التي منها الكلمة العربية ت ف ه . فما معاني الكلمتين في العربية ، وما استدعاءتهما الى العبرانيين ؟ حقا ان من معانيهما صندوق البيت ، لكن الاستعمال الاغلب هو للصندوق الذي يحفظ فيه النبيء النقيس . واشهر استعمالهما جميعا لدى العبرانيين هو ارون العهد او نابوت العهد ، الذي حفظ فيه ذرهم الاعظم ، وهو اللوحان المحتويان على الوصايا العشر التي كتبها الله بيده - هكذا اعتقدوا - لموسى عليه السلام . وكان هذا الارون او التابوت صندوقا فوفه كاروبان (الكاروب صورة ملك مجنح) . وهذا العهد اثن كنوز العبرانيين المقدسة ، فاستدعاءات اللفظ الى اذهانهم وعواطفهم هي ايضا استدعاءات الحفظ المأمون لكنز بالغ القداسة والنفاسة ، واستدعاءات رعاية الله لهم ونصره اياهم على اعدائهم . والى صندوق العهد يشير القرآن الكريم ايضا في الاية ٢٤٨ من سورة البقرة في قصة اختيار طالوت للملك وانتصاره على جالوت (وقال لهم نبيهم ان آية ملكه ان ياتيكم التابوت فيه سكينه من ربكم وبقيعة مما ترك آل موسى وآل هرون تحمله الملائكة ان في ذلك لآية لكم ان كنتم مؤمنين) .

اما المناسبة الاخرى التي يرد فيها التابوت في القرآن فالصندوق او السفط الذي وضعت فيه ام موسى طفلها (الاية ٣٩ من سورة طه) ، وهي لم تضعه الا بروحي من الله ووعد منه انه سيحفظه ويحميه ، فالعبت بحياة الانسان هنا ايضا لا يجوز ، بل العكس تماما هو المراد ، صون هذا الطفل العزيز الثمين وسلامته وحراسه حياته من الموت . والكلمة التي يستعملها العهد القديم في هذه القصة هي ايضا ت ف ه . كما ان العهد القديم يستعمل نفس الكلمة لفلك نوح ، وهو الفلك الذي انقذ البشرية من هلاك الطوفان .

وشراخنا القدماي لم يكونوا يعرفون هذه المعاني ، لانهم لم يهتموا بهراجة الاصول السامية للالفاظ العربية ، ومع ذلك فهموا غرض طرفه من تشبيهه فهما صحيحا من معرفتهم للمعنى القالب في الاستعمال العربي ومن وضعهم للبيت في سياقه الصحيح من ابيات طرفه . اما الدكتور ناصف فماذا فعل - هذا الباحث الذي يعتقد ان الشعر هو مجرد نشاط لغوي ، والذي يتبهننا مرار الى ضرورة العناية بالدراسة اللغوية ، والذي يرمي نقادنا بانهم لا يهتمون بدراسة لغة الشعر اهتماما كافيا ؟ طار الى رمزه الخفي في العبت بالقوة والعبت بحياة الانسان دون ان يحقق معاني الاران والتابوت في القاموس العربي ، ودون ان يرجع الى المادتين في اللغات السامية ، ودون ان (ينظر مليا) في بيت طرفه نفسه ليتبين الصورة التي يرسمها التشبيه ويفهم المشبه والمشبه به ووجه الشبه ، ودون ان يربط البيت بسيافة ليفهم غرض الشاعر من ابيانه كلها في تصوير ناقته . ومن القريب انه وهو الذي يعتقد ان كل رمز شعري يعبر عن ادراك غيبي اعجازي عقائدي او اسطوري ، لا جاء الى لفظ له في بعض استعمالاته مقترنات من هذا النوع عند بعض الامم ، لم ينتبه الى هذه المقترنات ولم يعن باستقصائها حتى يفهم رمزه المدعي على ضوئها . لا عجب ان انتهى في التشبيه الى معنى يناقض مناقضة تامة غرض الشاعر منه ، وهكذا استقام له رمزه . وفي مقالتنا القادمة والاخيرة من هذا النقاش نرى اعاجيب اخرى من اسرافه في التفتيش عن الرموز ، وننتهي مع مذهبه الجمالي الى مصيره المحترم ، وهو رفضه لعنصر الصدق في الادب ، ثم نستخلص من هذا كله ما فيه من عبثة وعظة لباحثينا ومدرسي الادب العربي عندنا .

محمد النويهي

القاهرة