

عبد النبي الاصطيف

دكتورة في النقد المقارن ، جامعة أكسفورد
أستاذ مساعد الأدب المقارن والنقد الحديث
جامعة دمشق



في

النقد الأدبي العربي الحديث

مقدمات - مداخل - نصوص

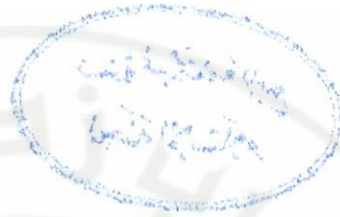
الجزء الأول

حقوق التأليف والطبع والنشر محفوظة للجامعة دمشق

١٤٢٢ - ١٤٢٣ هـ

٢٠٠٢ - ٢٠٠٣ م

منشورات جامعة دمشق



المقدمة

كتاب في النقد الأدبي العربي الحديث : مقدمات ، مداخل ، نصوص ، الذي أعدت مادته في السنوات السبع الماضية ، محاولة تتوخى تقديم منظور متوازن لمسيرة النقد الأدبي العربي الحديث منذ نشأته في السنوات الأولى من هذا القرن وحتى نهاية العقد التاسع منه . واذ تصدر عن معاشة حميمة لهذا النقد ولنظيره النقد الأدبي المعاصر في العالم المحيط بنا ، امتدت أكثر من عقدين من السنين ، فإنها تسعى الى تلبية حاجة دارسيه الى كتاب شامل ومتوازن يكون مدخلا موضوعياً له بوصفه يمثل الإفصاح الحقيقي عن الفكر الأدبي العربي الحديث في القرن العشرين ، مثلما تأخذ بعين الحسبان توصيف مقرره في جامعة دمشق .

وهكذا فإنها تبدأ بمناقشة مفصلة لطبيعة النقد الأدبي الحديث ووجوهه الاجتماعية والإنسانية ، لتتصرف فيما بعد الى دراسة نشأته ومكوناته الداخلية والخارجية مبرزة بشكل خاص دور المكون الخارجي الذي غالباً ما يتجاوزه الدارسون العرب المحدثون لأسباب وصعوبات تمت الإشارة إليها في مواضعها ، مقدمة نماذج عديدة من صور تفاعل النقد العربي الحديث مع نظيره النقد العالمي ، ومركزة على الجانب الوظيفي في هذا التفاعل .

ولما كان مصطلح النقد العربي الحديث المستلهم من النقد العالمي يمثل ، حتى يومنا هذا معضلة كبيرة ، فقد جرى التوقف عند هذه القضية ، وتم عرض وجوهاها المختلفة ، واقتراح الحلول الممكنة التي يمكن للنقاد العرب المحدثين أن يأخذوا بها ، اذا ما شاؤوا الخروج من هذه المشكلة المتفاقمة يوماً بعد يوم .

بعدها تقدم المحاولة النقد الأدبي العربي الحديث من خلال مداخل ونصوص ، انتقيت بعناية شديدة رغبة في تقديم نماذج ممثلة لهذا النقد في اتجاهاته الأكثر أهمية

وحضوراً في الثقافة العربية الحديثة . ولما كانت هذه الاتجاهات لا تتمتع بوضوح كاف في النصف الأول من هذا القرن مماثل لوضوحها في النصف الثاني منه ، فقد عمد الى عرض النقد العربي الحديث في النصف الأول من القرن العشرين عن طريق تقديم مجموعات ثلاث من النقاد العرب المحدثين تمثل انسياقاً ثلاثة من الرواد (الخالدي ، والبستاني ، والحمصي) ، والمؤسسين (العقاد ، والمازني ، ونمييه ، وطه حسين ، وعمر فاخوري) ، والبناء (يحيى حقي ، ومحمد مندور ، وأويس عوض ، ورثيف خوري) كانوا القاعدة التي قامت عليها معظم الاتجاهات النقدية السائدة في النقد الأدبي العربي الحديث منذ مطلع العقد السادس من القرن العشرين . أما هذه الاتجاهات فقد قُدمت من خلال نقاد يعكس نقدهم التوكيدات التي توليها . وهكذا تم تقديم نماذج تمثل الاتجاه الاجتماعي ، والنفسي ، والشكلي ، والبنوي ، واللساني ، والمقارن ، والجامعي ، وتفصح عن المقولات الأساسية لكل منها .

ولما كان الأدباء العرب المحدثون ، بجمعهم بين الممارستين الأدبية والنقدية ، من أبرز النقاد العرب المحدثين ، فقد خصص لهم حيز خاص ، عرضت فيه نماذج من نقدهم، تشمل الأجناس الأدبية العربية الحديثة الرئيسية (كالسيرة والقصة القصيرة والرواية ، والشعر الحديث وغيرها) كما هو شأن بقية نماذج الكتاب التي سعت بشكل أو بآخر الى ترسيخ مفاهيم هذه الأجناس لدى القارئ .

وقد مهد لكل نص بتقديم خلاصة مكثفة جداً ، ولكنها وافية ، عن الناقد وأعماله النقدية ونشاطاته الأخرى ، تيسر وضع نصه في مكانه الصحيح من سياق الحركة النقدية العربية الحديثة ، مثلما تسهل وضع ممارسته النقدية ضمن نشاطاته الأخرى ، إذ النقد الأدبي إنشاء انساني وجزء من فعاليات الإنسان بوصفه كلاً لا يتجزأ . كما أحيل النص المختار على مصدره الأول، رغبة في تيسير استيعاب الظروف الأصلية لعملية إنتاجه ، وهكذا ضمت « مكتبة النصوص » ثباتاً بمصادرها ، وآخر بمراجع عامة عنها تساعد دارسها على مباشرته لها على النحو الأفضل . أما المراجع التي أشير إليها بالنص في ثنايا دراسات الكتاب فقد وزعت في قسمين أولهما يضم المتاح منها باللفظة العربية تالياً وترجمة ، وثانيهما يشتمل على الكتب الأجنبية التي أسهمت في إغناء هذه الدراسات .



وبعد ،

إن هذا الكتاب محاولة جادة ومخلصة ، ولكنها محاولة إنسانية لها كل مواصفات العمل الإنساني الذي يسمى أبداً لباوغ الكمال ، ويجبته باستمرار الشرط الإنساني القاسي ، إذ العصمة لله وحده وإن يختارهم من عباده . وهو كذلك محاولة تدين ، بشكل أو بآخر ، لكل من شارك في التكوين الثقافي لصاحبها من أساتذة ، تتلمذ عليهم حضوراً أو سطوراً ، وطلاب ، كانوا الحافظ على التفكير في مختلف شؤون النقد العربي الحديث . وبالطبع فإن هذا الدين لا يشمل ما فيها من نواقص وعيوب لأنها تعود الى صاحبها ، وهو - شأنه في ذلك شأن أي مؤلف - يتمسك بحقوقه كاملة فيها ، والله من وراء القصد .

دمشق في شوال ١٤١٠ هـ ، نيسان ١٩٩٠ م

« المؤلف »



أبواب الجزء الأول

- الباب الأول : ما النقد الأدبي ؟
- الباب الثاني : مكونات النقد الأدبي العربي الحديث .
- الباب الثالث : الرواد (الخالدي ، البستاني ، الحمصي) .
- الباب الرابع : المؤسسون (العقاد ، اليازني ، نعيمة ، حسين ، فاخوري) .
- الباب الخامس : البناة (حقي ، مندور ، رثيف خوري ، لويس عوض) .



الجزء الأول

النقد الأدبي العربي الحديث

في
النصف الأول من القرن
العشرين

Damascus University



الباب الأول : ما النقد الأدبي ؟

الفصل الأول * في طبيعة النقد الأدبي : منظور حديث

الفصل الثاني * وجوه للنقد الأدبي : (أ) النقد الأدبي انشاء اجتماعي

الفصل الثالث * وجوه للنقد الأدبي : (ب) النقد الأدبي إنشاء إنساني



الفصل الأول

في طبيعة النقد الأدبي : منظور حديث

ثمة مدخلان لتناول مصطلح النقد الأدبي : أولهما مدخل تاريخي Diachronic يتبع مفهومه عبر العصور ، وفي مختلف التقاليد الثقافية للأمم والشعوب المختلفة^(١) ؛ وثانيهما مدخل آني Synchronic ينظر في طبيعة هذه الفعالية المعقدة من وجهة نظر العصر الراهن ، مستلهماً التطورات الهائلة التي حققتها المعرفة البشرية المتصلة بهذا الحقل من حقول النشاط الفكري الرفيع ، وخاصة في ميدان العلوم الانسانية Humanities ، كاللغويات ، والسميائيات Semiotics ، وعلم النفس ، وعلم الاجتماع وغيرها .

ورغم فائدة المنظور التاريخي في التعامل مع هذا المصطلح ، فإن تبنيه ربما كان أكثر فائدة لدارس الأدب ومؤرخه منه للناقِد الذي يعني أساساً بسواجِهة النصوص الأدبية — يشرحها ويحللها ويفسرُها ويصدر أحكاماً بشأنها الى غير ذلك من جوانب العملية النقدية التي تستهدف في التحليل النهائي تطوير عملية الإنتاج الأدبي في المجتمع المعني به .

(١) كما نجد لدى كبير مؤرخي النقد الحديث رينيه ويليك : وانظر :

René Wellek,

« Literary Criticism », in

Paul Hernadi (ed.),

What Is Criticism? (Indiana University Press, Bloomington, 1981), pp. 297 - 321.

ومن هنا في تفحص طبيعة النقد الأدبي على هدي ما تقدمه الدراسات الحديثة في مختلف ميادين المعرفة ، ربما كان أكثر جدوى في إيضاح جوانب هذا المصطلح لممارسيه المعاصرين في الثقافة العربية الحديثة في الوطن العربي ، وربما في تحقيق نوع من الاتفاق على الحدود الدنيا من تضمنات هذا المصطلح ، ودلالاته .



كيف يتبدى النقد الأدبي لنا ؟

قد أمسك رواية ما ، وأقرأ صفحات منها ، ولكنني ما ألبث أن أدعها جانباً ، وأنصرف الى عمل آخر . وقد أستعج الى قصيدة في أمسية شعرية ، ولكنني سرعان ما أتشاغل عن منشدها بالتفكير في شأن من شؤون حياتي . وقد أقرأ قصة قصيرة ما وأنا في طريقي من مدينة إلى أخرى في قطار أو في حافلة ، فتسني ما حولي ومن حولي فأمتليء رغبة في أن أقرأ كل شيء خطه صاحبها ، وانتهرز أقرب فرصة لشراء مجموعاته جميعاً . وقد أنهمك في قراءة مقالة لا أدعها حتى أنتهي منها ، وأسعى الى أرشفتها وحفظها . وقد تروقني أبيات معينة في مجموعة شعرية ، فأسرع الى كتابتها في مذكرتي ، أو أطلب من خطاط خطها في لوحة أعلقها في مكتبي .

ان جميع تصرفاتي هذه تترك الرواية جانباً ، التشاغل عن منشد القصيدة ، شراء المجموعات القصصية ، الأرشفة والحفظ ، النسخ والتعليق — تنطوي على اكتراث ، شغفاً كبيراً أو مقتناً شديداً ، ولكنها لا يمكن أن تدعى بحال من الأحوال نقداً أدبياً . لأن النقد الأدبي ما لم يتبدى لنا في شكل إنشاء لغوي ، وما لم يتخذ لنفسه ثوب نص يقرأ ، أو يسمع ، وبالتالي يمكن أن ينظر فيه ويدرس ، فإنه لا يكون

نقداً • إن النقد الأدبي إنشاء لغوي Discourse عن إنشاء لغوي آخر هو الأدب^(٢) •

وربما كان من أهم ما يميز النقد الأدبي عن غيره من أنواع النقد الأخرى هو أنه يستخدم الأداة نفسها التي يستخدمها موضوعه ، وهي اللغة الطبيعية Natural Language تمييزاً لها عن غيرها من اللغات الاصطناعية كلفة إشارات المرور ، ولغة الثياب ، ولغة الرتب العسكرية ، وغيرها) • ان أنواع النقد الأدبي الأخرى كالنقد الموسيقي ، والنقد الفني ، والنقد التشكيلي ، لا تستخدم العلامات الموسيقية أو الحركة ، أو الألوان ، أو المواد الأخرى التي تستخدمها موضوعاتها (العروض الموسيقية ، والرقص ، والرسم ، والنحت) بينما يشارك النقد الأدبي موضوعه - الأدب - الأداة التي يستخدمها^(٣) وبالطبع فان هذه المشاركة في الأداة لا تقتصر على مجرد هذا الاستخدام • فهي أداة تحدد طبيعة النقد الأدبي • وهي تعني ثانياً أن النقد الأدبي في ثقافة ما ، يشارك أدب هذه الثقافة في المكونات الأساسية • وعلى هذا فالمكونات الرئيسية للأدب العربي الحديث هي نفسها المكونات الرئيسية التي تشكل النقد العربي الحديث الذي يمثل الافصاح عن الفكر النقدي الضمني الذي يستند اليه هذا الأدب في عملية اتاجه •

وإذا ما رغب المرء أن يشير بإيجاز إلى هذه المكونات Constituents

(٢) انظر :

Roland Barthes,

Critical Essays, translated from French by Richard Howard
(Northwestern University Press, Evanston, 1972), p. 258.

(٣) انظر :

Gérard Genette,

Figures of 'Literary' Discourse, translated by Alan Sheriden,
Introduction by Marie-Rose Logan (Basil Blackwell, Oxford,
1982), pp. 3 - 4. '

فانه يمكن أن يذكر أول ما يذكر اللغة العربية لا على أنها نظام لغوي *Langue* يحكم انتاج أي كلام *Parole* فردي وحسب ، ولا على أنها أداة للتفكير تحكم أنماطه ، وإجراءاته ، واستراتيجياته فقط ، ولكن على أنها كذلك مجموعة نصوص *Texts* تتناقل شفاهاً أو كتابة ، وتعود للأمة العربية في تاريخها الطويل منذ عصور ما قبل الجاهلية وحتى يومنا هذا . ان الأدب العربي الحديث مثله في ذلك مثل النقد العربي الحديث محكوم بهذه اللغة العربية التي يستخدمها كل من الأديب والناقد ، ولا سبيل الى الفكك من تأثيرها .

وثاني هذه المكونات هو المجتمع العربي الحديث بجميع جوانبه . ان الانشاء العربي الحديث ، سواء أكان أدباً أم نقداً هو انشاء اجتماعي *Social discourse* ينتجه أعضاء في هذا المجتمع (هما الكاتب والناقد) لأعضاء آخرين هم القراء ، استجابة لحاجات اجتماعية محكومة بزمان ومكان وجملة ظروف متنوعة . وهم ينتجون ما ينتجون ضمن مؤسسات اجتماعية لها شروطها ، وأعرافها ، وأنظمتها ، وأهدافها ، وإجراءاتها ، وقوانينها ، وعاداتها التي تؤثر على نحو أو آخر في تشكيل هذا الإنشاء الذي نقرؤه أدباً ونقداً .

وثالث هذه المكونات هو العلاقة مع الخارجي - الآخر - غير العربي *The Outsider* . ان الإنشاء العربي الحديث أدباً ونقداً أنتج في ظروف مواجهة واسعة وشاملة ومتعددة المستويات والجوانب والوجوه مع الآخر - وهو في هذه الحالة أوروبا . ان الأدب العربي الحديث ، والنقد العربي الحديث ظهرا في ظل الاحتكاك بالآخر الأوربي سياسياً وعسكرياً واقتصادياً واجتماعياً وثقافياً وأديباً . وقد تركت هذه المواجهة بصمات واضحة على كل من الأدب والنقد في المجتمع العربي الحديث . وبكلمات أخرى ، لقد كانت هذه المواجهة مكوناً رئيسياً من مكوناتها . ولذلك فليس هناك من سبيل لدراسة هذين الإنشاءين دون النظر في دور هذا المكون وتبين أثره في تشكيل كل من النص الأدبي العربي الحديث ، والنص النقدي العربي الحديث .

ولكن اشتراك الإنشاءين ، الأدبي والنقدي في الاداة - التي هي اللغة - ومن

ثم في المكونات الرئيسية الأخرى - المجتمع العربي الحديث ، والمواجهة الشاملة مع أوروبا - لا يعني محو كل تمييز فيما بينهما . فرغم كل ما تقدم من اتحاد في الأداة والمكونات بين الأدب والنقد ، إلا أننا نظل نشير الى الأول منهما على أنه أدب والى الثاني على أنه نقد ادبي . أي أن هناك اختلافاً في طبيعة كلا الإنشاءين يسوغ استخدام مصطلحين مختلفين للإشارة الى كل منهما .

والحقيقة أن الإنشاء الأدبي Literary discourse يستخدم اللغة استخداماً مختلفاً عن استخدام الإنشاء النقدي Critical discourse لها . وإذا كان لكل إنشاء عدة وظائف ، فإن مما لا شك فيه أن الوظيفة السائدة على غيرها من الوظائف الأخرى في الإنشاء الأدبي هي الوظيفة الجمالية Aesthetic Function التي تقف وراء أدبية الأدب Literariness . على حين أن اللغة في الإنشاء النقدي تستخدم لتسهيل عملية التفكير عن الإنشاء الأدبي موضوع النقد . وهي لذلك تكاد تكون في مجملها مجموعة مصطلحات Terms ومفاهيم Concepts ، تستخدم بقصد ووعي لدلالاتها المحددة تحديداً دقيقاً ضمن الإطار النظري العام للعملية النقدية .

والواقع أن تفحصاً دقيقاً لأي نص نقدي في أية لغة من اللغات يوضح هذا . فنص على سبيل المثال كالتالي :

« ومن خلال منظور آخر يمكن القول ان النص المبدع ، الذي أنتجه المؤلف هو تجربة فنية بالقوة ، وان العنصر الوحيد القادر على تحويلها الى تجربة فنية هو المتلقي أو مستهلك هذه التجربة . وبالتالي فإن للمتلقي أو للقارئ دوراً هاماً ربما يقارب في أهميته دور منتج هذا العمل ، وان دراسة العمل الأدبي لا يمكن أن تكون كاملة مستوفية لأهم جوانب العملية الأدبية ما لم تتطرق الى هذا الدور الذي يلعبه القارئ في تحويله التجربة الفنية من دور القوة الى دور الفعل » (٤)

(٤) انظر عبد النبي اسطيف .
« قراءات غير متأنية في النقد المعاصر . في البحث عن دور القارئ » . المعرفة (دمشق) . السنة الواحدة والعشرون ، العدد ٢٥١ ، كانون الثاني : ١٩٨٣ ، ص (٢٥٠) .

تتضافر على تشكيله مفردات مثل :

(النص ، والمبدع ، والمؤلف والتجربة الفنية ، والموجودة بالقوة ، والموجودة بالفعل ، والمتلقي ، والقارئ ، والتحويل ، والانتاج ، والدور والعملية الأدبية وغيرها) .

وكلها مصطلحات ذات دلالات محددة ، الغرض منها تسهيل عملية التفكير المنظم عن الأدب والتي هي جوهر العملية النقدية .

وعلى الرغم من هذا الفارق الأساسي في توظيف كل من الأدب والنقد للغة ، إلا أن الصلة بينهما صلة عضوية ، تصل الى تحديد طبيعة النقد الأدبي ذاتها ، فالأدب يمارس تأثيراً محدداً على طبيعة النقد لأن هذا الأخير محكوم بموضوعه الذي هو الأدب ، والا لكان نقداً آخر غير النقد الأدبي .

وفضلاً عن ذلك فإن الأدب حاضر أبداً في النقد الأدبي ، إذ لا يمكن أن يخلو نص نقدي من حضور نص أدبي فيه بشكل من الأشكال . والدارس لهذا الحضور يمكن أن يصنفه في الأشكال الأربعة التالية :

- الحضور الصريح
- الحضور الضمني
- الحضور بالفعل
- الحضور بالقوة .

الحضور الصريح Explicit Presence

فأما الحضور الصريح للنص الأدبي في النص النقدي فعالمياً ما يكون في النقد التطبيقي . فعندما يواجه ناقد ما نصاً أدبياً معيناً (قصة قصيرة ، أو قصيدة غنائية ، أو مأساة ، أو رواية ، أو مسرحية ..) يشرحه ، ويحلله ، ويفسره ، ويوازن بينه وغيره من النصوص ، ويصدر حكماً بشأنه ، ويوثق هذه العمليات ويدلل عليها بمقبولات من هذا النص ، يكون حضور الأدب في نصه النقدي حضوراً صريحاً .

والأمثلة على ذلك كثيرة لأن جل النصوص النقدية التطبيقية تتخللها شواهد من النصوص الأدبية المدروسة (الموثقة أو غير الموثقة) •

ب - الحضور الضمني Implicit Presence

وأما الحضور الضمني فيكون في النقد النظري أو فيما يسمى عادة بأبحاث نظرية الأدب وذلك عندما يتحدث الناقد عن أمور تتصل بطبيعة الأدب أو وثيقته أو حدوده أو أعرافه أو قواعده ، أو نواظم إنتاجه وما الى ذلك • فعلى الرغم من أنه لا يشير على نحو صريح الى هذا النص أو ذلك من نصوص الأدب المعني بدراسته الا أنه يفكر ضمناً بنصوص أدبية محددة ، وان كان لا يذكرها صراحة ، او يفصح عنها بإشارة موثقة •

والواقع أن قارئ النص النقدي يستطيع اذا ما أوتي ثقافة واسعة ، أن يكتشف هذه النصوص من غير كبير عناء • فعلى سبيل المثال ان أرسطو عندما تحدث في كتابه فن الشعر Poetics عن المحاكاة وأنواعها وأدواتها وموضوعها ، وعن المأساة والملهاة ونظرية التطهير ، ووحدة العمل ، وغير ذلك ، انما كان يصدر عن نصوص الأدب اليوناني التي أنتجها الشعب اليوناني حتى عصره • وعلى الرغم من أنه لم يكن يشير في كل فكرة الى النص الأدبي الذي يتأمل فيه ضمناً ، فان دارس الأدب اليوناني يستطيع أن يوثق هذه الأفكار بإشارات واسعة الى نصوص محددة من هذا الأدب •

ج - الحضور الفعلي الحقيقي Real Presence

ويكون هذا عندما يشير الناقد صراحة او ضمناً الى نص أدبي معين أو الى مجموعة نصوص أدبية يدافع عنها ، أو يسوغ انتاجها ، أو ينتقدها أو يرفضها ، او يشرح ما غمض منها ، أو يفسرها الخ •• ان هذه النصوص موجودة بالفعل • لقد كتبها كتاب معينون في عصر الناقد أو في عصور سبقتة بلغته أو بلغات أخرى ، ولأنها موجودة فعلاً فهو قد قرأها فعلاً بلغتها الأم ، أو مترجمة ، ويستطيع كذلك أي قارئ لنقده أن يعود اليها ويقرأها بدوره اذا ما رغب في ذلك •

د - الحضور بالقوة Potential Presence :

ويكون ذلك عندما يكتب الناقد في النقد النظري ، أو الشعرية Poetics او نظرية الأدب ، ولا يكتفي بالصدور عن النصوص الأدبية الموجودة بالفعل ، بل يسخر الى ما ورائها من نصوص أدبية ممكنة ، أي موجودة بالقوة يسكن لأي كان أن ينتجها اذا ما اقتنع بحاجة ذلك الناقد النظري بشأنها ، فعلى سبيل المثال جميع الروايات ذات نهاية واحدة . ولكن لو جاء ناقد عربي ما وتحدث عن نص روائي بنهايتين أو أكثر (مستلهماً في ذلك رواية الكاتب الانجليزي المعروف جون فاولز John Fowles « امرأة الملازم الفرنسي » المعنونة بـ The French Lieutenant's Woman) ودعا الى ادخال هذا التكنيك الى عالم الرواية العربية وقدم ميسوغ ذلك ، وناقش النتائج المرجوة لو تحقق ذلك على يد روائي ما ، فهو يشير في نصه الأدبي الى نص أدبي عربي موجود بالقوة يسكن أن يظهر الى حيز الوجود ويرى النور على يد كاتب ما يقتنع بجدوى تجربة كهذه في أي وقت في المستقبل القريب أو البعيد .

والحقيقة أن كثيراً من الكتابات النقدية المعاصرة في ميدان الأدب تصدر عن نصوص أدبية ممكنة ، أو موجودة بالقوة . فكما أن النظام اللغوي Langue ، ينبغي ألا يستغرق النصوص اللغوية الموجودة بالفعل فقط ، بل يستوعب كذلك النصوص اللغوية الممكنة ، أو الموجودة بالقوة ، فإن النظام الأدبي ، أو الشعرية او نظرية الأدب ينبغي ألا ينظم النصوص الأدبية الموجودة بالفعل فقط ، بل يتعداها الى النصوص الموجودة بالقوة وبالتالي يتمكن من ممارسة دور ايجابي طليعي في تطوير الانتاج الأدبي بما يخدم قيم المجتمع المعني به .

وربما كان من أهم ما يوجه من نقد الى فن شعر أرسطو ، أو الى مدي كفايته . على الرغم من الحفاوة الكبيرة التي ما زال يظفر بها لدى النقاد ، هو صدوره فيه عن النصوص الأدبية اليونانية الموجودة فقط ، وبالتالي عدم استيعابه للنصوص الممكنة . انه بكلمات أخرى لم يفكر في الممكن والمحتسل في عالم النصوص الأدبية وكلاهما موجود بالقوة ، وبالتالي فانه — اذا ما فهم على النحو الذي فهمه نقاد

الكلاسيكية الجديدة — يمكن أن يحد من أفق عملية الانتاج الأدبي في الثقافة التي
تكتفي بكتابه •

وبينما يتقدم الإنشاء الأدبي زمنياً على الإنشاء النقدي في الأشكال الثلاثة
الأولى من الحضور والتي تقدم ذكرها : فإنه يندو في الشكل الرابع منها ، متأخراً
عنه وتابعاً له ، وبدل أن يمارس وظيفة تحديد طبيعة النص النقدي على نحو مباشر ،
يصبح هو نفسه عرضة لهذا التحديد • أي أن المتأخر عنه زمنياً • رغم أن هذا
الأخير يمارس تأثيراً ما غير مباشر على النص النقدي الذي استلهمه وكان الباعث
على انتاجه في المقام الأول •

وهكذا تم تناول وجوه من العلاقة العضوية بين الإنشاءين الأدبي والنقدي من
منطلق معرفي حديث مختلف عما هو سائد في الدراسات العربية التقليدية التي تس
هذه العلاقة من الخارج فقط • وعلى الرغم من أن دراسة خارجية لهذه العلاقة الهامة
لا يمكن أن تكون كافية ، فإنها يمكن أن تكون مكملتها لما تقدم •

ولكن هل هذه العلاقة العضوية بين الأدب ونقده هي كل ما يمكن أن يستوقف
الدارس لطبيعة النقد الأدبي ؟ الحقيقة أن ثمة وجوهاً للإنشاء النقدي على غاية ما
تكون من الأهمية ، ومع ذلك فإنها تغفل في الدراسات العربية المعاصرة • ومن هنا
فإنها جريئة بوقفة متأنية •





الفصل الثاني

وجوه للنقد الأدبي

(١)

النقد الأدبي إنشاء اجتماعي

بَيِّنَا أَنَّ النِّقْدَ الأدْبِيَّ إِنِّشَاءً لِّغَوِيٍّ عَنِ إِنِّشَاءِ لِّغَوِيٍّ آخَرَ هُوَ الْأَدَبُ وَأَنَّهُ يَسْتَعْمَلُ الْأَدَاةَ نَفْسَهَا الَّتِي يَسْتَعْمِلُهَا مَوْضُوعُهُ وَيَشْتَرِكُ مَعَهُ فِي الْمَكُونَاتِ الْأَسَاسِيَّةِ وَلَكِنْ هَلْ هَذَا كُلُّ شَيْءٍ عَنِ النِّقْدِ الْأَدْبِيِّ ؟ الْوَاقِعُ أَنَّ هُنَاكَ وَجُوهًا أُخْرَى لَهُ نُوَدِّعُ أَنَّ تَتَوَقَّفَ عِنْدَ أَهْمِيَّاتِهَا وَهُوَ أَنَّهُ إِنِّشَاءُ اجْتِمَاعِي .

النقد الأدبي إنشاء اجتماعي من ستة وجوه أساسية :

أولها : أَنَّ أَدَاتِهِ اللُّغَةَ الطَّبِيعِيَّةَ وَاللُّغَةَ مَوْسُئَةً اجْتِمَاعِيَّةً خَلَقَهَا الْمُجْتَمَعُ وَهِيَ أَدَاةٌ تَتَطَوَّرُ بِتَطَوُّرِهِ ، وَتَعَكِّسُ هَذَا التَّطَوُّرَ فِي جَوَانِبِهَا الْمُخْتَلِفَةِ ، بَلْ أَنَّ ثَمَّةَ عِلْمٍ خَاصًّا مِنْ عِلْمِ اللُّغَةِ يَدْرُسُ عِلَاقَةَ هَذِهِ الْمَوْسُئَةِ بِالْمُجْتَمَعِ هُوَ عِلْمُ اللُّغَةِ الْاجْتِمَاعِيَّةِ « Sociolinguistics » .

وإِنِّشَاءُ أَدَاتِهِ اجْتِمَاعِيَّةٌ ، لَا بَدَّ أَنْ يَكُونَ اجْتِمَاعِيًّا بِوَجْهِهِ مِنَ الْوُجُوهِ ، وَهُوَ شَأْنُهُ فِي ذَلِكَ شَأْنُ أَدَاتِهِ ، لَا بَدَّ أَنَّهُ مَتَطَوَّرُ بِتَطَوُّرِ الْمُجْتَمَعِ الَّذِي يَمَارِسُ فِيهِ وَعَاكِسٌ لِهَذَا التَّطَوُّرِ فِي وَجْهِهِ كَذَلِكَ .

وثَانِيهَا : أَنَّ مَوْضُوعَهُ اجْتِمَاعِي . فَلَمَّا كَانَ الْإِنِّشَاءُ النِّقْدِيُّ مَرْتَبَطًا بِمَوْضُوعِهِ

ارتباطاً عضوياً ، ولما كان موضوعه ، الذي هو الأدب ، إنشاء اجتماعياً فإن النقد إنشاء اجتماعي بالضرورة . ذلك أن الأدب الذي يحكم النقد الأدبي ويحدد هويته ، نوع من الإنشاء . انه ، وكما يشير الى ذلك الناقد اللساني الانكليزي المعروف روجر فاولر Roger Fowler في كتابه ذي العنوان الموحى : « الأدب إنشاء اجتماعياً » (١) Literature As Social Discourse ، « نشاط لغوي يتم ضمن بنية اجتماعية ، مثله في ذلك مثل بقية أشكال الإنشاء الأخرى » (٢) . ولهذا فإننا ينبغي أن ننظر الى النص الأدبي « كصلات وسائط بين مستخدومي اللغة ، وليس صلات قول ، وانما صلات وعي ، وأيديولوجية ، ودور ، وطبقة ، وهو بهذا المعنى يغدو فعلاً أو عملية ، ويتوقف عن أن يصبح شيئاً أو موضوعاً » (٣) . ومعنى هذا أن النقد ، اذ كان وثيق الصلة بالأدب ، هو بمعنى ما إنشاء اجتماعي أيضاً . وهو كذلك بالفعل ، لأنه ، وكما سيتضح فيما بعد ، نشاط لغوي يمارس ضمن بنى اجتماعية مختلفة . وبالتالي فإنه أكثر من مجرد علائق توصيلية - لغوية في هذه البنى ، انه وشائج وعي ، ايديولوجية ، ودور ، وطبقة ، انه بحق فعل Act ، وعملية Process ، وليس مجرد شيء أو موضوع .

وثالثها : أن للنقد وظيفة اجتماعية او فائدة اجتماعية . ومهما كانت انعكاسات هذه الفائدة على صاحبها ، فانها لا يمكن أن تكون فردية ابدأ ، ان النقد عندما يمارس الممارسة الحققة السليمة ، يغدو القيم على الثمين والسامي والجليل من مثل المجتمع الذي يمارس فيه ، لأنه يمثل البحث الدائب والمتواصل عن « هامش الأفضل والأحسن والأجدي والأكثر انسانية » في الحياة البشرية . ولذا كان

(١) انظر

Roger Fowler,

Literature As Social Discourse : The Practice of Linguistic Criticism

(Batsford Academic and Educational Ltd. London, 1982).

(٢) المرجع نفسه ، ص (٧)

(٣) المرجع نفسه ، ص (٨٠)

يقوم بوظيفة حيوية في المجتمع تماثل وظيفة الغرلة التي تقوم بها الطبيعة كما يحدثنا عنها ناسك الشخروب نعيمة^(٤) .

ورابعها : أذن الأعراف الجمالية التي يستند إليها النقد في ممارساته هي أعراف اجتماعية كما يقول تومارس « انها أعراف اجتماعية من نمط معين وتربط في صميمها مع بقية الأعراف »^(٥) الاجتماعية الأخرى .

فنحن نحكم على الأثر الأدبي بأعراف ومقاييس ومعايير يقرها المجتمع ويؤمن بها ، يضعها منتج الأثر في حسابه عندما ينتج هذا الأثر ويتوقعها مستهلك هذا الأثر عندما يقرؤه .

وخامسها : أنه إنشاء موجه الى الآخر ، فليس شئ من يزعم أنه يكتب نقداً لنفسه ، صحيح أن المرء يمكن أن يرضى ، بممارسته هذه ، كثيراً من دوافعه ورغباته وطموحاته ، وقيمه الخاصة به ، ولكنه من جهة أخرى لا يكتب النقد لمجرد ارضاء هذه الدوافع والرغبات والطموحات والقيم فحسب . إنه يكتب ليقرأ الآخرون ،

(٤) يشير نعيمة الى أن الناقد « يخدم غاية اكبر من رضى الناس وسخفهم ، ويتمم وظيفة هي من أهم وظائف الحياة . فالغرلة سنة من سنن الطبيعة . والطبيعة أكبر مغربل . أولا تراها في كل حالاتها تنبذ وتحضن ؟ ألا تراها في الشتاء تكفن الأرض بالثلوج أو تفرها بالفيث لتحفظ من الفساد ما في رحمها من جراثيم الحياة ؟ واذ يأتي الربيع يتحول الثلج ماء وترسل ما زاد عن حاجتها الى البحور . وما بقي تبعثه مع حرارة الشمس الى لباب الحبة قوة تنشط بها من الموت الى الحياة . وعندما تنشق الحياة أوراقاً وازهاراً تحتفظ بالازهار الى ان تتكون الاثمار فتبعثر الازهار وتبقى الأوراق وتبعث بالقشور لتعود وتحضن الحبة من جديد .

الغرلة سنة الطبيعة وسنة البشر الذين هم بعض من هذه الطبيعة »
والغرلة في مصطلح نعيمة هي النقد . وانظر في ذلك

ميخائيل نعيمة ، **الغربال** ، الطبعة الثانية عشرة ، مؤسسة نوفل ، بيروت ١٩٨١
صص (١٣ - ٢٢) ، وخاصة ص ٢١

(٥) رينيه ديليك وأوستن دارين ، **نظرية الأدب** ، ترجمة : محي الدين صبحي ومراجعة د. حسام الخطيب ، الطبعة الثالثة ، بيروت ، ١٩٨٥ ، ص (٩٧) .

ويتحولوا بالتالي الى ما يعتقد أنه الصحيح والسليم والجميل والسامي والمفيد في الانتاج الأدبي ومن ثم في الحياة ولا ننسى أن الناقد - مثله في ذلك مثل الأديب - « عضو في مجتمع ، ومنغمس في وضع اجتماعي معين ، ويتلقى نوعاً من الاعتراف الاجتماعي والمكافأة كما أنه يخاطب جمهوراً مهماً كان افتراضياً »^(٦) ، وهذا الجمهور يبقى ماثلاً ابداً في ذهنه عند ممارسته ، ويحدد الى حد ما طريقة نقده وأسلوبه واستراتيجياته في مقاربته للأدب وغير ذلك مما يستأثر اليوم باهتمام النقد الاستقبالي •

والحقيقة انه حتى الملاحظات المقنضية التي يدونها بعض النقاد على هوامش الكتب والنصوص التي يقرؤونها ، تصل في نهاية الأمر الى هذا الآخر اما من خلال اندماجها فيما يكتبه هؤلاء النقاد من مقالات نقدية ، أو فيما يدلون به من آراء حول هذه الكتب أو النصوص أو غيرها في المحافل العامة ، أو عندما تقع هذه الكتب أو النصوص في يد الآخرين عندما تتاح مكتبات هؤلاء النقاد للآخرين نتيجة نثرهم من الظروف الدنيوية •

وسادسها : ان النقد يُسارس ضمن مؤسسات اجتماعية مختلفة ، لكل منها بنيتها الخاصة ، وحدودها ، وعلاقاتها ، وانظمتها ، ولوائجها ، وامكاناتها وأعرافها وقيمها ، ووظائفها ، وتطلعاتها ، وأهدافها ، وغير ذلك مما يؤثر على نحو من الأنحاء في الممارسة النقدية فيها ، ويشكل جوانب العملية النقدية الى حد بعيد •

ولا يمكن لناقد أن يزعم أنه يمكن أن يُحيّد كل ما يمت الى هذه المؤسسة بصلة من هذه الحدود ، والعلاقات والأنظمة ، واللوائح والأعراف والامكانات والقيم والتطلعات والأهداف ، بل إن احترامها لها يكاد يكون جواز مروره الوحيد الى عالمها ، وإلا فإن خفاء حدود هذه المؤسسات أو القائمين على حسن سيرعملها، يستطيعون أن يبعدوا أيّ دخيلٍ وهم مستعدون لممارسة سلطاتهم الواسعة التي

(٦) المرجع نفسه ، ص (٩٧) •

أسندها المجتمع إليهم ، إذا ما أخل الناقد بشيءٍ تقره المؤسسة الاجتماعية المعنية في هذه الممارسة .

إن النقد الأدبي - كما يمكن للمرء أن يتبين - يمارس أول ما يمارس في المدرسة في فترة متأخرة من مرحلة الدراسة الثانوية ، سواء أكان ذلك من خلال دراسة النصوص الأدبية وتحليلها ، وتفسيرها ، وشرحها ، والحكم عليها - النقد التطبيقي - أم من خلال تدريس بعض جوانب العملية النقدية لطلاب القسم الأدبي في المرحلة الثانوية - النقد النظري . وبالطبع فإن تدريس النقد هنا يخضع لعدد كبير من الشروط منها أن القائمين على تدريسه ينبغي أن يتمتعوا بالحد الأدنى من الكفاية العلمية ؛ ومنها أنهم ينبغي أن يلتزموا بالأهداف العامة والخاصة لتدريس هذه المادة وأن يتقيدوا بالمنهج المحددة وبالكتب المقررة بل حتى بطرق التدريس التي تحظى بقبول موجهي المادة الاختصاصيين ؛ وهم محكومون بعد هذا وذاك بمستويات الطلاب العلمية وما سبق أن تعلموه من معارف تتصل بهذه الفعالية من قريبٍ أو بعيدٍ .

والنقد بعد ذلك يدرس في الجامعة من خلال دروس النقد التطبيقي للنصوص في مواد الأدب ، أو من خلال دروس النقد النظري في المواد النقدية قديمها وحديثها ، ومن خلال المحاضرات المعمقة في مرحلة الدراسات العليا ، أو الرسائل الجامعية التي يعلّمها الطلاب بإشراف أساتذتهم المختصين في المراحل المختلفة ؛ ومن خلال المحاضرات الموسمية ، أو محاضرات الأساتذة الزائرين ، أو المؤتمرات المتخصصة ، أو الندوات وما إليها . وبالطبع فإن كل شكل من أشكال الممارسة النقدية هذه يخضع لجملة من الشروط والنواظم التي تملئها القيم والأعراف والتقاليد الجامعية ، والتي لا مجال لتفصيل القول فيها هنا . وحسب المرء أن يشير ، على سبيل المثال ، إلى أن هذه الأشكال من الممارسة النقدية لا يشترك فيها إلا أناس من سوية علمية معينة سواء أكان ذلك على مستوى الطلاب أم على مستوى الأساتذة ، وإلى أن هؤلاء وأولئك ، في ممارستهم هذه ، محكومون باللوائح ، والمنهج ، والكتب المقررة ، والتسهيلات المتاحة ، وغير ذلك من الشروط التي تؤثر ، على نحو أو آخر ، في العملية النقدية .

إذا ما غادر المرء المؤسسات التعليمية الشكلية ، فإنه يجد أن النقد الأدبي يمارس كذلك في المؤسسات الثقافية والإعلامية المختلفة ، فثمة المحاضرات ، والندوات ، والمؤتمرات التي تنظمها المؤسسات الثقافية المختلفة (كوزارة الثقافة ، أو اتحادات الكتاب ، والشبيبة والطلبة والتنظيمات الشعبية الأخرى ، والنقابات المهنية ..) وثمة البرامج الإذاعية والتلفزيونية والتي تتراوح بين مراجعات الكتب ، وبين البرامج المخصصة لنقد الأعمال الأدبية بأجناسها المختلفة إضافة إلى الندوات والمقابلات والتغطيات الإعلامية للفعاليات النقدية التي تقوم بها المؤسسات الأخرى .

وهناك بعد كل ما تقدم ، الصحافة .

— من صحيفة يومية تخصص صفحة يومية أو عدة صفحات في يوم محدد للشؤون الثقافية تنشر فيها المراجعات والدراسات والمناقشات والتعليقات وتغطيات الفعاليات النقدية ، وأشكال النقد المختلفة التي تنهض بها المؤسسات الثقافية الأخرى .
— إلى مجلة إسبوعية ، يمارس فيها النقد بمختلف أشكاله وعلى مستوى ينسجم مع طبيعة هذه المجلة .

— إلى مجلة شهرية عامة ، أو متخصصة بشؤون الأدب والنقد .

— إلى مجلة فصلية أو سنوية تقصر نفسها على شؤون النقد دون غيرها .

إن جميع هذه الأشكال من الممارسات النقدية التي عرضنا لها بشيء من إيجاز ، تخضع كما يسكن أن يلاحظ المتأمل لطبيعتها لجملة من المؤثرات :

— بعضها يتصل بالقائمين عليها : اهتماماتهم ، طبيعة تكوينهم الثقافي ، ميولهم السياسية ، أهواؤهم الشخصية ، أيديولوجيتهم ، تطلعاتهم وإتماءاتهم المختلفة ، وامكاناتهم والتسهيلات المتاحة لهم ، والامكانات الموضوعية تحت تصرفهم .

— وبعضها يتصل بطبيعة هذه المؤسسات : تقاليدها ، وظروف نشأتها ، حدودها ووظائفها ، قيمها وأعرافها ، وامكاناتها ، وموقعها في شبكة المؤسسات العامة للمجتمع الموجودة فيه ، والأهداف التي خلقت من أجل تحقيقها .

— وبعضها الآخر يتصل بطبيعة المناخ المهيمن على هذه المؤسسات جميعها والظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية التي تعيش فيها بشكل عام.

— وبعضها يتصل بطبيعة المساهمين فيها من داخل المؤسسات نفسها أو من خارجها : تكوينهم الثقافي ، امكاناتهم ، ميولهم ، أهواؤهم ، التسهيلات المتاحة لهم ، والشروط الحياتية العامة التي ينتجون فيها نقدهم وتطلعاتهم ، وتوجهاتهم ، واثماتهم السياسية والاجتماعية وظروفهم الاقتصادية .

وبالإضافة الى النص الأدبي الذي هو موضوع النقد ، والذي هو إنشاء اجتماعي كما تقدم ، فإن مجسوع هذه المؤثرات يسهم بشكل أو بآخر في تشكيل النص النقدي الذي هو الحصيلة النهائية ، أو الاتاج الأخير للفعل النقدي ، أو للممارسة النقدية .

والحقيقة أن دارس النقد ، أو ممارس نقد النقد ، يستطيع ، بل يجب إذا ما استكمل أدوات بحثه ومعطياته وتسهيلاته ، أن يحدد دور هذه المؤثرات وكيفية تشكيلها للنص النقدي ، وطريقة صياغتها للسحاجة التي تسود هذا النص ولأجراءاته ولافتراضاته الفنية ، وفي النهاية للذهنية أو العقلية التي اتتجه ، وهو بهذا يقوم بعملية تفكيك للنص « Deconstruction » حتى يعثر على مواده المشكلة له ، ويكتشف طرق بنائها في الصيغة النهائية التي بين يديه .

وهو إذ يقوم بذلك فإنه يمارس فعلاً سامياً جداً ، قد يبلغ في مستواه الإبداعي الفعل الأدبي نفسه ، إن لم يتجاوزهُ الى آفاقٍ أرحب وأغوارٍ أعمق .



الفصل الثالث

وجوه للنقد الأدبي

(ب)

النقد الادبي انشاء انساني

عرفنا أن النقد الأدبي إنشاء لغوي عن إنشاء لغوي آخر ، وأنه وموضوعه ، الذي هو الأدب ، يشتركان في الأداة والمكونات الأساسية .

وتبيننا أنه إنشاء اجتماعي ، أدواته اجتماعية ، وموضوعه اجتماعي وأنه موجه للآخر ، ويمارس ضمن مؤسسات اجتماعية ، وأن ممارسته تستند الى أعراف ومعايير ومقاييس وقواعد اجتماعية .

ولكن النقد الأدبي إنشاء إنساني كذلك من وجوه عديدة منها :

١ - أن أدواته إنسانية :

النقد الأدبي يستخدم اللغة الطبيعية أداة له وعندما يتحدث المرء عن اللغة الطبيعية فإنه يعني اللغة البشرية التي يستخدمها الإنسان في حياته اليومية لتدبير شؤونه المختلفة بوجوهها المتعددة ، تمييزاً لها عن اللغات الاصطناعية الأخرى كلغة الإشارات ، أو الأعلام ، أو الشيا ، أو الرتب العسكرية ، أو اشارات المرور وغيرها .

ومعنى هذا أن النقد الأدبي — باتخاذ اللغة الطبيعية ، أو اللغة الإنسانية أداة له — إنشاء إنساني ، لأن أدواته أداة إنسانية ، وبالطبع فإن لهذه الأداة تأثيرها البعيد في هذه العملية ، إذ أن لكل لغة أعرافها ، وتقاليدها وإجراءاتها وقواعدها في التفكير والتعبير والتوصيل . وهذه الأمور تؤثر في تشكيل النص النقدي ، وحسب المرء أن يقارن في هذا السياق بين نص نقدي كتب على سبيل المثال باللغة الانكليزية، ونص نقدي آخر ، كتب باللغة العربية أو باللغة الفرنسية ، حتى يتبين له هذا التأثير ؛ أو أن يشير الى بعض الصعوبات التي يجدها القارئ العربي ، الذي ألف النصوص النقدية العربية الكلاسيكية ، في استيعاب النصوص النقدية العربية المترجمة عن اللغات الأوروبية الحديثة أو القديمة ، وهي صعوبات ناجمة أساساً عن عدم إلمام هذا القارئ بإجراءات هذه اللغات وأعرافها وقوانينها وأساليب المحاجة فيها ، والتي لم تستطع عملية الترجمة ترجمتها له .

٢ - ان منتجه إنسان :

والنقد الأدبي إنشاء إنساني لأن من ينتجه إنسان . كائن بشري تلتقي فيه شبكات علاقات ومؤثرات غير محدودة . وهذا الكائن البشري الذي ينتج النص النقدي كائن له مواصفاته المحددة الخاصة به : فهو من جنس معين (وكثيراً ما يطالب نساء هذه الأيام بنقد أدبي نسائي تبارسه الناقدات من النساء يستطيع الاستجابة لخصوصية الأدب النسائي ولخصوصية الأبعاد النسائية في الأدب خاصة) ، وذو عسر معين (والعسر خبرة ونضج وتقدم في ميدان المعرفة والعلم) ، له حياته النفسية والاجتماعية والاقتصادية الخاصة به ، وتكوينه الثقافي (الذي هو حصيلته نشأته وتربيته في أسرته ، ومن ثم في المدارس والمعاهد والجامعات والمؤسسات التربوية والتعليمية والثقافية المختلفة) إضافة الى أعماله التي يقوم بها ، ووظائفه التي يسندها اليه المجتمع في مؤسساته وهيئاته ومناحي نشاطاته المختلفة من جهة واتسماته الاجتماعية ، والثقافية والسياسية من جهة أخرى ، ثم إن له توجهه الفكري والسياسي ، فهو لا محالة مرتبط بمصلحيا بطبقة اجتماعية معينة ، ومتصل ثقافياً ببيئات محددة . ومنتمٍ سياسياً — على نحو رسمي أو غير رسمي — الى تنظيم سياسي يسلي عليه مواقفه المختلفة في المنزل والمجتمع والحياة .

وكذلك فإن لهذا الكائن البشري المنتج للنص علاقات اجتماعية وثقافية معينة مع أناس ذوي مواقع معينة في البنى الاجتماعية والثقافية للمجتمع الذي يتوجه بنقده اليه ، وكذلك فإن هذا الناقد قد يقوم بزيارات لمناطق مختلفة في وطنه أو لبلدان أخرى مجاورة أو بعيدة ، يمارس في أثناءها مهمات متنوعة ويتعرض من خلالها لجملة من المؤثرات الخارجية، التي لا يتعرض لها إذا ما بقي في بلده، أو مدينته الأم.

وفوق هذا وذلك ثمة المؤتمرات والندوات والفعاليات الثقافية والاجتماعية والسياسية المختلفة التي يشارك فيها الناقد في الوطن وخارجه ، والتي تحمل الى عالمه خبرات جديدة ومؤثرات جديدة وعوامل فعالة جديدة .

إن جميع هذه الأمور التي أشير إليها على نحو موجز جداً يمارس تأثيراً معيناً على تشكيل النص النقدي، طريقة الحاجة فيه ، افتراضاته الضمنية التي يستند إليها، إجراءاته واستراتيجياته في التعامل مع المستقبل القارئ أو مستهلك النص ، أسلوبه، لهجته ، وحتى صوته الخاص به .

٣ - أن مستقبله إنسان :

والنقد الادبي انشاء انساني لأن مستقبله إنسان أيضاً ، وهو ، مثله في ذلك مثل منتجه ، خاضع لمجموعة مماثلة من المؤثرات والعوامل التي سبق الحديث عنها .

٤ - أنه محكوم بالادب والادب محوره الإنسان :

النقد الأدبي محكوم بالإنشاء الأدبي ، حكماً يحدد طبيعته ووظيفته وحدوده . والإنشاء الأدبي يدور حول محور أساسي هو الانسان ، والنقد يدور حوله كذلك، خاصة وأن كل ما يأتيه الانسان إنما يدور حول محور واحد هو الإنسان نفسه ولنسمع ميخائيل نعيمة وهو يقدم مجموعة الرابطة القلمية يقول :

« أجل إتنا في كل ما نفعل وكل ما نقول وكل ما نكتب إنما نفتش عن أنفسنا .
فان فتننا عن الله فلنجد أنفسنا في الله ، وان سعينا وراء الجمال فانما نسعى وراء

أنفسنا في الجمال ، وإن طلبنا الفضيلة فلا نطلب إلا أنفسنا في الفضيلة ، وإن بحثنا عن مكروب فلا نبحث إلا عن أنفسنا في المكروب وإن اكتشفنا سرّاً من أسرار الطبيعة فما نحن إلا مكتشفون سرّاً من أسرارنا ، فكل ما يأتيه الانسان إنما يدور حول محور واحد هو الانسان ، حول هذا المحور تدور علومه وفلسفته وصناعته وتجارته وفنونه وحول هذه المحاور تدور آدابه»^(١)

وحول هذا المحور ، وبالضرورة ، يدور نقده الأدبي المحكوم بهذه الآداب .
وبعبارة أخرى النقد الادبي انشاء انساني لان محوره الانسان .



والسؤال الذي يعرض للتأمل في هذا الجانب من جوانب طبيعة النقد الادبي هو كيف يستجيب دارس النقد لهذا النوع من المؤثرات الناجمة عن كون النقد إنشاءً إنسانياً ، نشاطاً انسانياً متصلاً بنشاطات الانسان الاخرى التي يشكل مجموعها كلا متماسكاً ؟

صحيح أن مؤرخي النقد ، كما يشير الى الى ذلك رينيه ويليك كبير مؤرخي للنقد الحديث ، واعون بأن النقد « متصل بتاريخ الأدب ، وسائر الفنون الأخرى ، بالتاريخ الفكري ، وبالتاريخ العام سواء أكان سياسياً ام اجتماعياً . وحتى الظروف الاقتصادية تلعب دورها في تشكيل تاريخ النقد »^(٢) . وصحيح أنهم يدرسون في نظرية النقد حدوده ، أي يدرسون علاقته بالمعارف الادبية ، والفنون ، وبالعلوم الإنسانية ، والعلوم الطبيعية وغيرها ، ولكن هذا لا يكفي . فمنتج النص النقدي — كما أرجو أن يكون قو توضح فيما تقدم من سطور — حصيلة أو نتاج جملة معقدة

(١) انظر : ميخائيل نعيمة : **الفرجال** ، ط ١٢ (مؤسسة نوفل ، بيروت ، ١٩٨١) ، ص ٢٥ .

(٢) انظر : رينيه ويليك ، « خواطر حول كتابي : تاريخ للنقد الحديث » ، ترجمة عبد النبي اصطيف ، **الموقف الادبي** (دمشق) ، العدد (١١٨) ، شباط ، ١٩٨١ ، ص (١٧) .

من العلائق والمؤثرات ، ومن الضرورة بمكان الاستجابة لها منهجيا ، واستيعابها من خلال إجراء معين يقوم به دارس النقد .

والواقع أن ذلك لا يكون إلا بمعرفة كل شيء يتصل بمنتج الانشاء النقدي ، أي الناقد . فمن الضروري أن يكون لدى دارس النص النقدي معلومات وافية عن الناقد الذي كتب هذا النص حتى يستطيع وضع يده على دلالاته الحقيقية . أي أن دارس النص النقدي ، أو ناقد النقد مضطر لمعرفة الكثير عن الناقد المعني بدراسته : حياته الشخصية ، تعليمه الشكلي وغير الشكلي ، وضعه الاقتصادي والاجتماعي ، ارتباطاته السياسية والاجتماعية والفكرية ، اهتماماته الادبية ، واهتماماته فوق الادبية ، تكوينه الثقافي - قراءاته ، علاقاته الشخصية ، زيارته ، نشاطاته الثقافية ، ومشاركاته العامة ، والمؤثرات المختلفة التي ساهمت في تشكيله ثقافيا وفكريا ، وفي تحديد رؤيته للعالم . وهذا لا يكون الا بتوفر سير النقاد التي يكتبها المعنيون بهذا الفن الهام والرفيع والصعب ، أو بتوفر سيرهم الذاتية ، أو يومياتهم ، أو كتب ملاحظاتهم . تكتب البروفيسورة هيلين غاردنر أستاذة الأدب الانكليزي بجامعة أكسفورد عن أهمية « السيرة الادبية » في دراسة الأدب :

« يجب بالتأكيد أن يكون ثمة تقسيم ما للعمل هنا بين كاتب السيرة وناقد الأدب ، وينبغي أن يعترف كلاهما أن أحدا منهما لن يبلغ أكثر من حقيقة جزئية عن الرجل أو عن آثاره أو عن الصلة بينهما .

لقد اقررت دائما بأهمية المعلومات السيرية ، لأنني اعتقد أن القصيدة أو الرواية هي شيء تاريخي ، أنتجه كائن بشري في زمن معين وفي ظروف معينة ، وعلى الرغم من كونه مستقلا بالمعنى الهام في أنه ذو وجود مستقل عن الخبرات والعواطف التي يصدر عنها الكاتب في صنعه له ، فإن الخبرات والعواطف تكون ضمن الاسباب الداخلة في صنعه ، مثلها في ذلك مثل الملاحظات المتصلة بعالم الطبيعة ، وعالم الافعال الانسانية ، والتقاليد الأدبية التي يمكن أن يصدر عنها المؤلف . ان هذا الشيء

التاريخي يمكن ان يفهم الى حد ما ويستمتع به دون هذه المعرفة .
ولكن المعرفة بكل أنواعها تستطيع أن تساعد الفهم والمتعة كليهما (٣) .

والحقيقة انه يمكن القول بأن النص النقدي شيء تاريخي أيضاً ، أنتجه كائن بشري في زمن معين وفي ظروف معينة . ورغم استقلاليته الظاهرية عن الخبرات والعواطف التي يصدر عنها الناقد في كتابته لنصه ، فإن الخبرات والعواطف ، وأمورا كثيرة تتصل بحياته بمختلف جوانبها ، تشكل جزءاً أساسياً من الأسباب الداخلة في صنعه لهذا النص ، مثلها في ذلك مثل الملاحظات المتصلة بعالم الطبيعة ، وعالم الأفعال الانسانية والتقاليد الأدبية التي يمكن ان يصدر عنها الناقد . إن هذا الشيء التاريخي الذي هو النص النقدي يمكن أن يفهم الى حد ما ، وهو حد غير كاف بالتأكيد ، ويستمتع به ، ولكن بقدر متواضع ، دون هذه المعرفة . ولكن المعرفة بكل أنواعها تستطيع ان تساعد هذا الفهم وتلك المتعة . بمعنى أن دارس النقد ، مثله في ذلك مثل دارس الاب ، بحاجة الى هذه المعرفة السيرية المتصلة بمنتج النقد ، حتى يحقق قدراً أكبر من الفهم والمتعة من مواجهته للنص النقدي .

والواقع أن توفر سيرة لكل ناقد ، أنتج نصاً نقدياً هاماً في لغة ما ، أمر ليس ممكناً ، وخاصة عندما يكون هذا الناقد ناشئاً ما زال يشق طريقه الخاص به في المشهد النقدي الذي يسهم في صنعه . وإذا كنا لا نعدم وجود سير مفصلة ودقيقة تحوي على كل شاردة وواردة تتصل بحياة النقاد العظام ، فإنا بالتأكيد لن نجد مما يتصل بالنقاد الحديثي العهد بالمهنة ، والوافدين مؤخراً على المشهد النقدي ، إلا النزر اليسير ، فهم لم يبلغوا من الشهرة والاهمية منزلة تحفز المهتمين بالسير الشخصية على الحفاوة بهم بمقدار الحفاوة التي يتلقون بها النقاد الكبار .

(٣) انظر

Helen Gardner,

In Defence of Imagination,

(Oxford University Press, Oxford, 1982), p. 175.

وإذا ما انتقل المرء الى النقد العربي الحديث لينظر في مدى توفر سير النقد في الثقافة العربية الحديثة فإن المشكلة تأخذ أبعادا اضافية حيث النقد الكبار حقا لا يُحتفى بهم ، بـكـلّـه النقد الناشئين أو المقلين أو الذين لم تنح لهم ظروف حياتهم حظا كبيرا من الشهرة أو السلطة أو الجاه أو النفوذ أو المال يستطيعون بها أن يحفروا الكسالى من الدارسين العرب المحدثين .

إن حل هذه المشكلة ، فيما يبدو لي ، لا يتم الا بتوفر الكتب المساعدة المختلفة التي يمكن ان تعني بمجموعها الى حد ما عن السير والسير الشخصية للنقاد العرب المحدثين . إن توفر مجموعة صالحة من هذه الكتب كمعاجم المؤلفين ، التي تتضمن سيرهم موجزة ، وقوائم بمؤلفاتهم وأعمالهم المختلفة ، والبيبلوغرافيات المختلفة ، وأدلة الموضوعات المختلفة ، والسجلات الخاصة بمختلف النشاطات الثقافية المحلية أو الاجنبية ، في الاقطار العربية ، والوثائق المختلفة التي تتصل بالعلاقات الثقافية العربية مع الثقافات الاخرى وغيرها ، يمكن ان يساعد على تقديم شيء من المعرفة التي يمكن ان تدفع بفهمنا للنصوص النقدية العربية الحديثة خطوات واسعة وهامة .

وغني عن القول ان تحسين التسهيلات المتاحة للباحث العربي عامة يمكن أن يفيد أيضا ، فالتسهيلات الموضوعية تحت تصرف الباحث عامة ، ودارس النقد العربي الحديث خاصة ، تسهيلات أقل ما يقال فيها انها متواضعة ، والواقع أن وصف (متواضعة) هذا وصف فضفاض على واقع هذه التسهيلات عندما تقارن بالتسهيلات المتاحة للكاتب في البلدان التي تحترم الثقافة والعلم احتراماً يتجاوز القول الى الفعل ، والتي تتراوح بين المكتبة المستوعبة للكتب والدوريات والنشرات والوثائق والاوراق الخاصة والمخطوطات ، والحاسب الالى ، اضافة الى الاموال الطائلة التي ترصدها المؤسسات الثقافية ، ومعاهد البحث والدراسة والخدمات أو التي توقفها عليها المؤسسات الاقتصادية والتجارية تشجيعاً منها للثقافة ورغبة منها في الانتفاع بحصيلتها انتاجاً تفخر به الامم وبأصحابه قبل ان تفتخر بأي انتاج آخر ، ودع عنك بعد ذلك الظروف المعيشية للكتاب أنفسهم ، والتي لا تكاد تفكر فيها مؤسساتنا الثقافية او التعليمية او التربوية .

وهكذا فإن الاستجابة لهذا الجانب العام والحيوي من طبيعة النقد الأدبي ينبغي أن تتم :

١ - على مستوى منهجي يضع في الأذهان أهمية توفر المعلومات السرية عن منتج النص النقدي •

٢ - وعلى مستوى مؤسسي بحثي يسعى الى توفير التسهيلات التي تؤمن فيض هذه المعلومات السيرية ، وإلا فإن دراستنا للنقد ستظل دراسة غير مستكملة. الشروط لأنها ستغضي الطرف عن قسمة أساسية وبالغة الأهمية من قسّمات النقد الأدبي - وهي أنه كان وما زال وسيظل أبدا انشاء انسانية ينتجها انسان، ويتوجه به نحو انسان آخر ، ويهدف الى خدمة تطلعات الانسان الى حياة أفضل وأنقى واسمى ، او باختصار أكثر انسانية •

* * *

الباب الثاني

مكونات النقد العربي الحديث

الفصل الرابع : مكونات النقد العربي الحديث :
المكون الداخلي والمكون الخارجي

الفصل الخامس : النقد العربي الحديث والمكون الخارجي :
(١) مقدمة نظرية

الفصل السادس : النقد العربي الحديث والمكون الخارجي :
(٢) نماذج : أ - عمر فاخوري

الفصل السابع : النقد العربي الحديث والمكون الخارجي :
(٢) نماذج : ب - حسين مروة

الفصل الثامن : النقد العربي الحديث والمكون الخارجي :
(٢) نماذج : ج - بدر الدين عرودكي

الفصل التاسع : مصطلح النقد العربي الحديث والمكون الخارجي



الفصل الرابع

مكونات النقد العربي الحديث

المكون الداخلي والمكون الخارجي

١

النقد الأدبي إنشاء لغوي Discourse عن انشاء لغوي آخر هو الأدب، أحد الفنون الجميلة، حافظة القيم الانسانية التي لا يكون الانسان إنساناً إلا بها • وهو إنشاء يستخدم اللغة الطبيعية، اللغة الانسانية، أداة له، مثله في ذلك مثل موضوعه الذي يستخدم اللغة الطبيعية أيضاً؛ فالادب فن لغوي كما أن النقد الادبي تفكير منظم باللغة عن هذا الأدب • ومعنى هذا أن ثمة صلة وثيقة بين الانشاءين: النقدي والأدبي • وهذه الصلة هامة الى درجة تحديد هوية الانشاء النقدي • فالنقد الادبي

١ - عن علاقة الانشاء النقدي بالانشاء الأدبي • وللمزيد من الاطلاع على طبيعة النصوص النقدية انظر البحث الذي قدمه صاحب هذه السطور الى المؤتمر الوطني السابع عشر للجمعية البريطانية لعلم الجمال (كوليج هول ، لندن ، ١٦ - ١٨ ايلول ١٩٨٣) والذي نشر ملخص عنه فيما بعد في **المجلة البريطانية لعلم الجمال** التي تصدر عن مطبعة جامعة اكسفورد .

A. N. STAIF,

« Framing the Reference : Notes Towards a Characterization of of Critical Texts ».

The British Journal of Asthetics, Vol. 24, no. 4. Autumm. 1984, pp. 355-60

إنشاء تتحدد هويته بموضوعه • فعلى حين يستخدم النقد الفني ، والنقد الموسيقي ، والنقد السينمائي ، وأنواع النقد الأخرى ، أداة تختلف تمام الاختلاف عن أداة الفن الذي يتناوله هذا النقد ، فإن النقد الأوبّي يستخدم الاداة نفسها التي يستخدمها الفن الذي يواجهه وهي اللغة الطبيعية ، أي أن ما يمنح النقد الأدبي خصائصه المميزة له عن سائر أنواع النقد الأخرى هو موضوعه • إن النقد الأدبي محكوم بموضوعه الماثل فيه صراحة أو ضمناً ، بالقوة أو بالفعل ، وهو لذلك يشاركه في المكونات الأساسية • فالمكونات « Cnstituents » التي تشكل الإنشاء الأدبي Literary discourse هي نفسها التي تشكل الإنشاء النقدي Critical discourse . ومع ذلك فإننا نظل نسمي الأول منهما أدباً ، والثاني نقداً أدبياً ، أي أنهما ، على الرغم من اشتراكهما في الأداة نفسها ، فعاليتان متميزتان إلى درجة تسمح باطلاق اسمين مختلفين تماماً عليهما •

والحقيقة أن كون الادب والنقد يستخدمان اللغة الطبيعية ، لا يعني أنهما يوظفانها التوظيف نفسه • فهما يوظفان هذه الاداة توظيفاً مختلفاً ينشأ عنه هذا الاختلاف في طبيعة الفعاليّتين •

إن اللغة في الإنشاء الأدبي ، رغم تأديتها لوظائف متعددة ، أداة توظف أساساً توظيفاً جمالياً ، أي أن الوظيفة الجمالية Aesthetic Function هي التي تسود الوظائف الأخرى في هذا الإنشاء ، وبالتالي فإن سيادة هذه الوظيفة هي ما يمنح هذا الإنشاء هويته ، ويعطينا مسوغ إطلاق لفظ الأدب عليه ، وليس أي اسم آخر •

ولكن اللغة في الإنشاء النقدي توظف أساساً توظيفاً آخر ، هو بالتأكيد غير جمالي • بمعنى أنها رغم تأديتها لجملة من الوظائف المختلفة (قد تكون الوظيفة الجمالية من بينها) ، فإن الوظيفة الأساسية التي تنهض بها ، والتي تحدد هوية الإنشاء النقدي ، وظيفة تتصل بالتفكير المنظم عن الأدب إنتاجاً ، واستهلاكاً ، ونتاجاً • وهو جوهر العملية النقدية التي تقوم على شرح النصوص الأدبية ، وتحليلها وتفسيرها ومقارنتها بغيرها ومن ثم اصدار حكم عليها •

وإذا كانت وظيفة اللغة الأساسية في الانشاء النقدي مرتبطة على نحو وثيق وعضوي بطبيعة النقد ، أي أنها توظف لتكون أداة لهذا التفكير المنظم وعوناً عليه ، فإنها تقوم على استخدام المفاهيم والمصطلحات الدقيقة والمحددة

وإذا ما تفحص المرء مادة الانشاء النقدي العربي الحديث ، لغة هذا النقد ، مفهوماته ومصطلحاته ، فإنه يجد أنها منحدره من تقليدين ثقافيين مختلفين وإن كانا متكاملين في دورهما في تشكيل الفكر النقدي العربي الحديث هما :

* التراث النقدي الغربي *

* والتراث النقدي العربي الكلاسي *

ومعنى هذا أن فهم لغة هذا النقد مرتبط بفهم دور هذين المكونين في تشكيل مفرداتها مفهوماتها ، أو مصطلحاتها ، وهو ما تحاول هذه الدراسة ، من خلال اشارة موسعة الى نموذجين يعودان الى مطالع هذا القرن ، والعشرينات منه على وجه التحديد ؛ نموذجين مستمدين من كتاب الديوان : كتاب في النقد والأدب للعقاد والمازني *

✱ ✱ ✱

٢

النقد العربي الحديث والتراث النقدي الغربي:

أشرنا فيما تقدم من سطور الى أن المكونات الأساسية التي تشكل الانشاء الادبي العربي ، هي الى حد بعيد المكونات نفسها التي تشكل الانشاء النقدي المرتبط به . ولا أظن أن هناك من يماري اليوم في أن التراث النقدي الغربي مكون خارجي أساسي في كلا الانشاءين . فالتقد العربي الحديث ولد ، ونشأ ، وترعرع ، ونما ، وتطور ، وانطلق في مساره المختلفة ، في ظل المواجهة الشاملة والمتعددة

الوجه والمستويات بين الوطن العربي والغرب ، هذه المواجهة التي بلغت ذروتها في القرنين الأخيرين •

واضافة الى هذا الدليل العقلي ، ثمة دلائل نصية Textual وفوق نصية Extra-textual تشير الى دور فعال لهذا المكون •

فأما الدليل النصي ، فيظهر في :

أ – الاشارات الصريحة التي يقع عليها دارس النقد العربي الحديث الى مصادر ومراجع تتصل بالتراث النقدي الاوربي • ونحن لا يعنينا هنا مدى افادة صاحبها منها بقدر ما يعنينا وجودها كمؤشر على دور هذا المكون الخارجي في تشكيل أفكار الناقد الضمنية التي يواجه على أساس منها النصوص الأدبية •

ب – الاشارات الضمنية التي يقع عليها دارس هذا النقد الى هذه المصادر والمراجع ، والتي تنعكس عادة أصداء لأفكار نقدية أوربية قديمة وحديثة • صحيح أنها غير منسوبة الى أصولها ، ولكن عملية تفاعلها مع النص النقدي العربي الحديث وتشكيلها المتفاوت له أوضح من أن تستبعد بسهولة ؛ أو تنكر حتى بمكابرة مبالغ فيها •

وأما الدليل فوق النصي ، والمتصل بمنتج الانشاء النقدي ، أي الناقد العربي الحديث فيتبدى في أشكال عدة منها :

أ – الاعترافات الصريحة التي يدلي بها الناقد العربي الحديث في المناسبات المختلفة • والتي يؤكد فيها اطلاعه على هذا التراث النقدي الغربي ، وافادته منه وتوظيفه له في مواجهة النص الأدبي العربي قديمه وحديثه •

ب – التكوين الثقافي للناقد العربي الحديث • والذي يشمل فيما يشمل هذا المكون الهام – أعني المكون الخارجي ، وليس ثمة من يماري اليوم في وجود هذا

المكون في ثقافته حتى أولئك المتزمتون الذين يصرون على نقاء تكوينهم الثقافي وأصالته .

والحقيقة أن دراسة دور هذا المكون الخارجي أمر هام جدا عند تفحص طبيعة النقد العربي الحديث ، ومحاولة تحديد الافتراضات الضمنية التي تحكم محتاجته .

وقد سبق لصاحب هذه السطور أن تناول في مواضع أخرى بعض وجوه هذا الدور من خلال لدراسته لقضيته المؤثرات الأجنبية في النقد العربي الحديث ^(٢) وعرضه لجملة من النماذج التطبيقية لها ^(٣) ، وتفحصه لقضية المصطلح النقدي العربي الحديث المستوحى من الثقافة الغربية ^(٤) . فانه يمكن الاكتفاء بمثل واحد ، يتخذ

٢ - انظر د. عبد النبي اصطيف :

« نظرة في قضية المؤثرات الأجنبية في النقد العربي الحديث ((أوقف الأدبي)) » (دمشق) ، الأعداد ١٤١ - ١٤٣ (كانون الثاني - آذار) ١٩٨٣ . ص ١٠١ - ١٢٧ .

٣ - انظر د. عبد النبي اصطيف :

« المؤثرات الأجنبية في النقد العربي الحديث : نماذج تطبيقية : بدر الدين عروودي ولوسيان غولدمان » . المرجع السابق . ص ٢٤٧ - ٢٥٧ .
وبحثه بالانكليزية :

« التأثير السوفياتي في النقد العربي الحديث : مفهوم الواقعية الجديدة لدى حسين مروة » . نشرة الجمعية البريطانية لدراسات الشرق الأوسط ، المجلد ١١ العدد ٢ ، ١٩٨٤ . ص ١٥٦ - ١٧١ .

A. N. STAIF,

« The Soviet Impact on Modern Arabic Literary Criticism : Husayn Muruwah's Concept of the New Realism »,

British Society for Middle Eastern Studies Bulletin, Vol. 11, no. 2, 1984, pp. 156-171.

٤ - د. عبد النبي اصطيف :

« النقد الأدبي وقضية المصطلح النقدي : مدخل . التشييت . والدلالة ، المجلدات » . البعث (دمشق) . العدد (٦٧٠٥) . ١٩٨٥/٢/٢٤ ، الصفحة الثامنة .

مع غيره من الأمثلة المشار إليها - مؤشرا على الطريقة التي يوظف فيها الناقد العربي الحديث هذا المكون الخارجي من مكونات ثقافته في مواجهته للنصوص الأدبية العربية .

العقاد ومفهوم الوحدة العضوية :

أثار كبيرا النقاد الماركسيين العرب - ربما في وقت متأخر جداً - في مطلع الخمسينات في مقال لهما يحمل عنوان « الأدب بين الصياغة والمضمون »^(٥) - نشره أول ما نشره في صحيفة « المصري » ثم في كتابهما المشترك « في الثقافة المصرية » (١٩٥٥) مسألة استيعاب الناقد العربي الكبير عباس محمود العقاد لمفهوم الوحدة العضوية^(٦) Organic Unity .

وقد كان العقاد لهما بالمرصاد اذ وجه اليهما هجوما عنيفاً عنوانه بـ « اقرؤوا ما تنتقدونه »^(٧) على صفحات صحيفة « أخبار اليوم » (١٩٥٤ / ٢ / ٢٧) استعرض فيه تاريخ هذا المصطلح في نقده منذ عام ١٩٠٩ الى الخمسينات . مروا بكتابه المشترك مع المازني « الديوان في الأدب والنقد » عام ١٩٢١ ومقال « البلاغ » عام ١٩٢٨ ، وكتابه « ابن الرومي حياته من شعره » ١٩٣٠ . ومقال مجلة الكاتب عام ١٩٤٧ وغيرها . وساق مقبوسات مختلفة من كتاباته أرادها حجة له في تفنيد ما ذهب اليه « العالم » « وأنيس » من حكم على فهمه ، ولكنه فيما يبدو قدم لهما على طبق من ذهب أدلة جديدة ، مقنعة غاية الاقناع ، على صحة اتهامهما . وهكذا شتاً من جديد هجوما معاكساً على العقاد حملاه عنوان « عبقرية العقاد »^(٨) وبيننا من خلاله أن الوحدة الفنية التي قصدها العقاد ليست إلا الوحدة

-
- ٥ - محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ، في الثقافة المصرية د . م . ط . ١٩٥٥ ص ٤١ - ٥١ .
٦ - المرجع السابق . ص ٤٤ .
٧ - عباس محمود العقاد ، يوميات ، المجلد ٢ ، القاهرة ، دار المعارف ، د . ت ص ١٣ - ٢٢ .
٨ - محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس . المرجع السابق . ص ٥٣ - ٦٧ .

المعنوية لا الوحدة العضوية الحية • التي لم يحققها في شعره ، ولم يكسدها في نقده •

والواقع أن اشارتي الى هذا الفصل الشائق من فصول المواجهات النقدية العنيفة في تاريخ نقدنا العربي الحديث ليست مقصودة لذاتها ، بقدر ما قصد بها لفت النظر الى قضية خطيرة جدا في ثقافتنا العربية الحديثة وهي استمرار حياة الفهم الخاطئ للكثير من الافكار فيها لمدة غير معقولة بسبب عدم تفحصنا لهذه الافكار والتثبت من صحتها • وربما كان من الغريب حقا أن يكون هذا في ميدان النقد؛ هذه الفعالية التي لا تقوم الا على الفهم والتحصيل والوعي والتحديدات الدقيقة والفروق الأدق • من هنا فان التوقف عند فهم العقاد لمفهوم الوحدة العضوية لا يضع حداً لسوء الفهم الواسع^(٩) الذي أحاط بهذا المصطلح القليل الحظ فقط، بل يوفر لنا مثالا موحياً بحق على دور المكون الخارجي - المؤثرات النقدية الغربية - في تشكيل الفكر النقدي العربي الحديث ، وطريقة توظيفه في العملية النقدية •

يشير العقاد في معرض نقده لقصيدة شوقي في رثاء مصطفى كامل الزعيم الوطني المعروف الى جملة عيوب معنوية يكثر وقوعها في شعر شوقي وأضرابه ،

٩ - يمكن للمرء أن يشير في هذا السياق الى أسماء لأسرة عباس محمود العقاد . وطه حسين من جيل الرواد • ومحمد مندور ومحمد غنيمي هلال من الجيل الذي تلاه وغالي شكري وآخرين من الجيل الذي تتلمذ على جيل مندور وانظر : عباس محمود العقاد وأبراهيم عبد القادر المازني • **البيان : كتاب في النقد والأدب** ، الجزء الثاني ، القاهرة : فبراير ، ١٩٢١ • ص ٤٥ - ٥٤ • ود. محمد مصطفى بدوي .

دراسات في الشعر والمسرح : ط ٢ . الاسكندرية • ١٩٧٩ • ص ١١ - ٤٥ • ود. محمد مندور ، **النقد والنقاد المعاصرون** ، القاهرة : د.ت. ، ص ١١١ - ١١٨ • ود. محمد غنيمي هلال ، **النقد الأدبي الحديث : مصادره الاولى ، تطويعه ، فلسفاته الجمالية ومذاهبه** ، ط ٣ . القاهرة ١٩٦٤ ، ص ٢١٤ - ٢١٨ • و ٤٠١ - ٤١٤ •

ود. غالي شكري ، **العتقاء الجديدة : صراع الأجيال في الأدب المعاصر** ، بيروت ١٩٧٧ ، ص ٨٩ - ٩٦ •

ويذكر من بينها « التفكك والاحالة والتقليد والولوع بالأعراض دون الجواهر » .
ثم يضيف :

« فأما التفكك فهو أن تكون القصيدة مجموعاً مبدداً من أبيات متفرقة لا تؤلف بينها وحدة غير الوزن والقافية . وليست هذه بالوحدة المعنوية الصحيحة إذ كانت القصائد ذات الأوزان والقوافي المتشابهة أكثر من أن تحصى ، فإذا اعتبرنا التشابه في الأعراس وأحرف القافية وحدة معنوية جاز أذن أن ننقل البيت من قصيدة الى مثلها دون أن يخل ذلك بالمعنى أو الموضوع وهو ما لا يجوز . ولتوفية البيان نقول ان القصيدة ينبغي أن تكون عملاً فنياً تاماً يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة كما يكمل التمثال بأعضائه ، والصورة بأجزائها ، واللحن الموسيقي بانفهامه بحيث اذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة اخل ذلك بوحدة الصنعة وافسدها . فالقصيدة الشعرية كالجسم الحي يقوم كل قسم منها مقام جهاز من اجهزته ، ولا يفني عنه غيره في موضعه الا كما تفني الأذن عن العين أو القدم عن الكف أو القلب عن المعدة . أو هي كالبيت المقسم لكل حجرة منه مكانها وفائدتها وهندستها . » .

« ومتى طلبت هذه الوحدة المعنوية في الشعر فلم تجدها فاعلم أنه ألفاظ لا تنطوي على خاطر مطرد ، أو شعور كامل بالحياة ، بل هو كأمشاج الجنين المخدج بعضها شبيه ببعض ، أو كأجزاء الخلايا الحيوية الدنيئة لا يتميز لها عضو ولا تنقسم فيها وظائف وأجهزة » (١٠) .

« فلا عجب أن ترى القصيدة من هذا الطراز كالرمل المهيل لا يغير منه أن تجعل عاليه سافله أو وسطه في قمته ، لا كالبناء المقسم الذي ينبثق النظر اليه عن هندسته وسكانه ومزايه » (١١) .

١٠ - عباس محمود العقاد و ابراهيم عبد القادر المازني ، الديوان . الجزء الثاني .

ص ٤٦ .

١١ - المرجع نفسه ص ٤٧ .

وبعد أن يغير العقاد ترتيب أبيات القصيدة على النحو الذي يحقق هدفه في تحطيم شوقي كبير أصنام الكلاسيكية الجديدة Neo-Classicism في حركة الشعر العربي الحديث ، التي تتأسى بالنموذج القديم ، يختم حديثه عن التفكك بهذا التنبيه :

« اننا لا نريد تعقياً كتعقيب الاقيسة المنطقية ، ولا تقسيماً كتقسيم المسائل الرياضية ، وانما نريد أن يشيع الخاطر في القصيدة ولا ينفرد كل بيت بخاطر فتكون كما أسلفنا بالأشلاء المعلقة أشبه منها بالأعضاء المنسقة كما رأينا في هذه القصيدة » (١٢) .

* وأول ما يلاحظه المرء في مناقشة العقاد لمفهوم الوحدة في قصيدة شوقي هو أنه يبدأ من جانبها السلبي ، أي من افتقارها في شعر شوقي . فما يوجد هو التفكك ، وما يغيب هو الوحدة . ولكن أية وحدة ؟ انها وحدة معنوية ، وغياها عيب معنوي يتصل بالمعنى وليس بالمبنى ، بالمضمون وليس بالشكل . وهي بعد ذلك وحدة ناشئة - في حال تحققها - عن اكتمال خاطر ، او مجموعة خواطر متجانسة ، أي أنها تظل وحدة تتحرك ضمن اطار المعنى او الفكرة او الخاطر الذي يشغل بال الشاعر أمر التعبير عنه .

والحقيقة أن مجرد الفصل بين معنى ومبنى ، بين مضمون وشكل ، بين محتوى وأسلوب ، يبعد مفهوم الوحدة لدى العقاد مسافات كبيرة عن مفهوم الوحدة العضوية . فرغم أن ثمة مقدارا معتبرا من الاختلاف حول ما هو عضوي حقاً ، إلا أن جميع دعاة الوحدة العضوية يصرون على رفض ثنائية الشكل والمضمون ، والأسلوب والمحتوى ، بل انهم لا يقرون بالاستعارة المزينة (١٣) . وهكذا فإن مفهوم

١٢ - المرجع نفسه ، ص ٥٤ .

١٣ - انظر :

Alex Preminger et al. (editors),

Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, Enlarged Edition,
London, 1974, pp. 593-4.

الوحدة المعنوية لدى العقاد لا يمكن أن يكون مفهوما عضويا مادام يعتقد ضمناً بوجود هذه الثنائية ، ويحلل قصيدة شوقي على أساس منها •

✽ والامر الثاني هو ان العقاد في اشارته الى **البناء المقسم الذي ينبئك النظر اليه عن هندسته وسكانه ومزايه** ؛ أو في حديثه عن تغير النسبة الذي يؤدي الى الاخلال بوحدة الصنعة وافسادها ؛ أو في ايراده لصورة التمثال التي تقوم على قيم من التناسب الثابت بين أعضائه وأبعاده — وهو أمر يدرسه المثالون والنحاتون — يدخل أساسا مخالفا تمام المخالفة للاساس الذي يقوم عليه **الشكل العضوي Organic Form** فالعوالم التي ينشئها الفنانون تتخذ بشكل عام شكلين رئيسيين هما الشكل العضوي والشكل اللا عضوي **Inorganic Form** . فأما الاول فانه يقوم على أساس المشابهة بين العمل الفني والطبيعة الحية او العضويات البيولوجية ؛ وأما الثاني فيستند الى أساس التصميم الهندسي او البعد الحسابي • وقيم النسبة والتناسب ، وهو الاساس الذي يباح عليه العقاد في وحدة القصيدة التي يدعو اليها ، فهي اذن وحدة لا عضوية غير منبثقة بالضرورة عن طبيعة مادتها ، بل هي مفروضة من الخارج على هذه المادة • يقول كولويدج كبير كهنة الشكل العضوي في النقد الاوربي الحديث : « ان الشكل يكون آليا عندما تفرض على مادة ما شكلا محددا مسبقاً ، غير منبثق بالضرورة عن طبيعة المادة ، كأن نعطي كتلة من الصلصال الرطب الشكل الذي نودها ان تحتفظ به عندما تجف • والشكل العضوي — من جهة أخرى — هو شكل متأصل • انه ، اذ ينمو ، يشكل نفسه من الداخل • وتماثل تطوره مماثل لكمال شكله الخارجي • هكذا هي الحياة ، وهكذا هو الشكل » (١٤) •

✽ والامر الثالث هو أن **أهمية الجزء — العضو** في رأي العقاد تكمن أساساً في

وظيفته الخاصة به والتي لا يمكن لجزء آخر أن ينهض بها دونه . والحقيقة أن أهم ما يميز النظرة العضوية للأجزاء التي تؤلف الكل العضوي Organic Whole هو أنها ترى أن للأجزاء في الكليات الفنية خصائص ومعاني وتأثيرات ليس لها لو كانت منفصلة . ان الروعة الأهم التي يمكن ان نسبها الى الاجزاء تكمن في كونها عناصر ضرورية وأساسية في هذا الكل . وان مجرد النظر الى الاجزاء كأجزاء ، وتفحص وظيفتها الخاصة بها فقط ، يناقض المفهوم العضوي ويزعزع من أساسه .

✽ ويبدو أن اشارة العقاد الى الجسم الحي ، وعقد مشابهة بينه وبين القصيدة هو الذي كان وراء وهم وصف وحدته التي دعا اليها بالوحدة العضوية . وربما كان على المرء ان يشير هنا الى أن المشابهة وحدها لا تكفي . فهي قديمة قدم أفلاطون وأرسطو ، وقدم لونجينوس وامرسون وهنري جيمس وسواهم . ولكن من استثمرها الاستثمار المجدي هم الرومانيون الالمان وكولريديج الذي استوحى الكثير من آرائهم فيها بعد ، وقد سعوا جميعاً الى صياغة علم جمالي غير آلي، وعلم نفس خاص بالعملية الابداعية .

✽ إن أهم مبدأ يلح عليه المفهوم العضوي للوحدة هو مبدأ النمو الداخلي الذي أغفله العقاد وغيره من النقاد العرب . ان القصيدة - تبعا للمفهوم العضوي - تبدأ بذرة في الخيال الخلاق للشاعر وبعدها تأخذ بالنمو التدريجي ، الى أن تغدو شجرة متألفة مكتملة . ونموها الذي هو عملية غير واعية أو شبه واعية يتم من خلال تمثلها للمواد الخارجية والمتنوعة واستيعابها . وأكثر من هذا ان تطورها والشكل الأخير الذي تتخذه لنفسها يتحددان ذاتياً . والنتيجة التي نخرج بها عمل فني هو كالشيء الحي في جوهرة ، في تنوعه ووحدته ، في خصوصيته وشموله ، في تنوعه ووحدته ، في خصوصيته وشموله ، في شكله ومضمونه اللذين اندغما واندمجا ، بل والتحما بشكل يستحيل معه التمييز بينهما^(١٥) .

✽ أما المبدأ الثاني والذي ربما كان على درجة مماثلة من الأهمية فهو مبدأ الصلات المتبادلة بين الأجزاء المكونة للكل ، وبينها وبين هذا الكل . وهو أمر يغيب تماما عن ذهن العقاد وكل ما يشير إليه في معرض العلاقة بين الأجزاء هو « النسبة » التي ان تغيرت أخلت بوحدة الصنعة وأفسدتها . وهو أمر يقحم الاساس الهندسي في مفهومه ويبعده عن العضوية كما تقدم .

✽ والحقيقة ان المرء في النهاية لا يمكن له الا أن يشير الى ان مفهوم العقاد لوحدة القصيدة يقترب كثيرا من فهم الحاتمي . اذ أن كليهما يستخدم المشابهة نفسها مع الجسم الحي . يقول الحاتمي في حلية المحاضرة .

« فان القصيدة مثلها مثل خلق الانسان في اتصال بعض اعضائه ببعض فمتى انفصل واحد عن الآخر أو باينه في صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تتحيف محاسنه وتعني معالم جلاله » (١٦) .

ولكن مفهومنا كهذا لا يخلق وحدة عضوية لان هذه الوحدة ، كما يذكر الأستاذ الدكتور احسان عباس ، « لا تؤدي معنى النمو ، وانما تؤدي معنى التكامل والاعتدال والانسجام » . ومن الطريف ان الحاتمي انما يهتدي الى هذه الصورة لينادي بوحدة موضوعات القصيدة ، لا موضوعها الواحد ، ناظرا الى وظائف المختلفة لا الى اشتراكها في طبيعة واحدة (١٧) . ويبدو أن الأمر الأخير - أي وظيفة الأجزاء - كان كل ما شغل العقاد في اشارته للمشابهة بين القصيدة والجسم

١٦ - انظر حلية المحاضرة ، الورقة (٢٠) نقلا عن :

د. احسان عباس ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب : نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري ، بيروت ، ١٩٧١ ، ص ٢٥٧ .
وانظر كتاب عباس محمود العقاد ، يوميات ، ص ١٦ . وكتاب :

G. J. H. Van Gelder,

Beyond The Line : Classical Arabic Literary Critics on the Coherence and Unity of the Poem, Leiden, 1982, pp. 82-9.

١٧ - د. احسان عباس ، المرجع السابق ، ص ٢٥٧ .

الحي ، فجانبه الصواب في استيعاب هذا المفهوم الهام في النظرية الرومنسية للفن ، رغم أنه نهل وعل ، ولكن دون كبير تمثل فيما يبدو .

* * *

٣

النقد العربي الحديث والتراث النقدي العربي:

لا أظن أن ثمة من يماري في مسألة حضور الموروث الثقافي بمختلف أشكاله في عملية إنتاج النص النقدي العربي الحديث .

فالناقد العربي الحديث يستخدم أولا اللغة العربية في انشائه ، وهو في استخدامه هذا محكوم أولا بالنظام اللغوي الذي يحكم إنتاج أشكال اللغة المختلفة . فنحن لا نستخدم اللغة الا في اطار هذا النظام ، وانشاؤنا الفردي يظل محكوما به ، ومقدار الحرية التي تتمتع بها في تشكيل انشائنا يماثل مقدار الحرية التي يتمتع بها لاعب الشطرنج في تحريك قطعه المختلفة على الرقعة التي أمامه ، أي أنها مرتبطة أساسا باختيار واحد من الممكنات التي يتيحها لنا النظام اللغوي . وبالطبع فإن هذا القدر من الحرية يتفاوت بتفاوت استيعاب مستخدم اللغة له ، وقدرته على الافادة من هامش الممكنات هذا ، الا أنه على أي حال ليس يسير الشأن . ان ما يقوله مفككو Deconstructionists جامعة ييل الامريكية المتأثرون بالفيلسوف الفرنسي المعاصر جاك ديريديا من أن اللغة هي التي تتحدث من خلالها صحيح في مجمله ، ولكن كوننا الاداة التي يتم من خلالها تحويل الممكن الى واقع يعطينا أهمية كبيرة في تشكيل هذا الانشاء .

واللغة بعد ذلك ليست نظاما لغويا وحسب ، وليست وسيلة للتواصل مع الآخرين فقط . انها أداة للتفكير أيضا . وعلى هذا فإن مجرد استخدام اللغة - أية لغة - يعني استخدام جملة من الاجراءات والعادات والاعراف المتصلة بالمحاجة

والتفكير والمفاهيم المجردة المختلفة فيها • ومعنى هذا أن عملية انتاج الانشاء النقدي تتأثر بكل تلك الامور التي تترك بصمات واضحة على الانشاء النقدي نفسه أيضاً •

وفوق هذا وذاك ، ان اللغة ليست مجرد نظام لغوي ، أو أداة للتفكير فقط • انها الاداة الاهم من غيرها التي تتجلى من خلالها الثقافة الموروثة لمستخدم هذه اللغة • ان استخدام لغة ما لا يعني مجرد استخدام أداة توصيل أو تفكير • إنه يتضمن أيضاً استيعابه لجملة متفاوتة من الثقافة التي دوت فيها • بل ان عملية الاستيعاب هذه تتأثر وتؤثر بمدى استيعاب مستخدم اللغة لهذه اللغة ، حتى أن المرء ليخال أنها عملية واحدة ، أو أنها وجهان لعملة واحدة تستهدف استيعاب العالم فينا ومن حولنا ، ادراكه ، أسرته ، والتحكم فيه •

* * *

ان الناقد العربي الحديث ، في ممارسته لوظيفته في المجتمع العربي ، انما يواجه نصاً يقدم للقارئ حصيلة قراءته المتفاوتة في تمعنها • واذا ما نظر المرء في هذا النص فانه سوف يجد أنه يمكن ان يكون واحداً من ثلاثة أنواع :

- أ — نصاً أدبياً عربياً كلاسيا يعود الى ما قبل القرن التاسع عشر •
- ب — نصاً أدبياً عربياً يعود الى القرنين الأخيرين •
- ج — نصاً أدبياً أجنبياً كلاسيا أو حديثاً في لغته الأم أو مترجماً •

واذا ما علمنا أن طبيعة المادة المدروسة — وخاصة في ميدان الانسانيات — تحدد الى درجة كبيرة الطريقة الأكثر جدوى لمباشرتها والتعامل معها ، فاننا يمكن ان نشير الى أن هذا النص الادبي الذي يواجهه الناقد العربي الحديث يؤثر بشكل أو بآخر على طريقة المواجهة هذه • اذ ان الناقد يحاول دائماً أن ينتقي من جعبته الثقافية وأدواته النقدية ما يحقق له حصيلة أكبر من هذه المواجهة ، أي أنه يسعى الى أن

يستوعب هذا النص بكل مستوياته وأبعاده ووجوهه من خلال البحث في تكوينه الثقافي عما يساعده في عملية الاستيعاب هذه .

اننا اذ نتأمل في مكونات النوعين الأولين من النصوص التي يواجهها هذا الناقد نجد أن أحد مكوناتها الرئيسية يتمثل في التراث الجمالي والنقدي والأدبي الكلاسي . ان من يواجه نصا كلاسي لا بد له أن يأخذ بعين الاعتبار أن هذا النص قد أنتج لمستقبل آخر غيره ، يحمل توقعات معينة قد لا تماثل توقعاته . وله قيم وأعراف ومعايير جمالية وفنية وأدبية ليس من الضروري أن تكون هي نفسها قيم الناقد الحديث وأعرافه ومعاييره . ومعرفة الناقد لهذه الأمور تعني انه يستجيب لها استجابة تختلف فيما لو كان النص غير كلاسي . صحيح أنه يتعامل مع هذا النص من موقع متميز وهو كونه يكتب في القرنين الأخيرين ، ولكنه لا يستطيع أن يستوعبه الا من خلال القيم والمعايير والأعراف الأدبية والجمالية السائدة في الفترة التي أنتج فيها هذا النص .

* * *

النص النقدي مهما كان شأنه هو انشاء لغوي ، نسيج يستمد صانعه خيوطه من النصوص الأخرى التي تكون مخزونه المكتسب عبر سنوات حياته . ان هذا المخزون هو ما ندعوه بالتكوين الثقافي للناقد . والناقد العربي الحديث ناقد يدخل في تكوينه الثقافي عناصر متنوعة جدا ، ولكن من أهمها الموروث الثقافي الذي ينتقل اليه عبر اللغة التي هي من الناحية العملية مجموعة نصوص أدبية وغير أدبية من مختلف العصور يواجهها الناقد في مراحل تكوينه الثقافي المختلفة . ان القرآن الكريم ، والحديث النبوي الشريف ، والشعر العربي من الجاهلية الى العصر الحاضر ، ونصوص التاريخ العربي ، والقصص العربي ، والفكر العربي في مختلف تجلياته ، هي مكونات صغرى لهذا العنصر الذي يتسرب الى خلفية الناقد الثقافية عن طريق اللغة ، ويتجلى بوضوح في الانشاء النقدي . وما على دارس هذا الانشاء

الا تحصىه بدقة وعناية حتى يتبين هذه الخيوط المتنوعة التي تشكل نسيجه المتميز *
واذا ما كانت عملية الكتابة النقدية هي حياكة - حبك هذه الخيوط على نحو يحقق
وظيفة هامة تبدو للناقد ، فان وظيفة دارس النقد تغدو فكاً - تفكيراً
Deconstruction لهذا النسيج حتى تستبين خيوطه التي حددت طبيعته وتأثرت
الى حد بعيد بالوظيفة التي يؤديها *

* * *

وبعد هذه الاشارة المقتضبة لسبل تسرب الموروث الثقافي العربي الى نص
الناقد العربي الحديث ، وخاصة من خلال استخدامه للغة ، فإنني سوف أنتقل الى
تقديم نموذج لتوظيف هذا الناقد لعنصر من الموروث الثقافي مواجهته للنص
الأدبي - نموذج ربما يسهم في اعادة التوازن الى النظرة الأحادية التي سادت
معظم الدراسات التي تناولت النقد العربي الحديث والتي تحاول دائماً أن تلتمس
الحوافز على أي تغيير أو تطور في الموروث الثقافي العربي وحده ، أو في الاحتكاك
بالمؤثر الخارجي أساساً ، أو في الواقع العربي فقط *

وقد اخترت هذا النموذج من كتاب **الديوان** نفسه ، ولكن لشريك
العقباد فيه وهو المازني ، لأدلل على أمر كثيراً ما ألححت عليه وهو أن
النقد الأدبي الحديث مدين بتكوينه لتقليدين ثقافيين أساسيين هما : التقليد العربي
القديم ، والتقليد الغربي الأوربي *

وربما كان من الهام الاشارة الى ضرورة دراسة توظيف المازني للموروث
الثقافي في مستوياته المختلفة التي ربما كان من أبرزها :

١ - المستوى النصي Textual Level .

٢ - المستوى المفهومي أو الاصطلاحي Conceptual Level

٣ - المستوى المنهجي Methodological Level .

وذلك بغاية الكشف عن تضمنات هذا الاستخدام من ناحية ، وسبر درجة عمقه من ناحية أخرى .

* * *

المازني وعبد القاهر الجرجاني :

اقتسم العقاد والمازني في الديوان أصنام النموذج القديم اللذين سعيًا إلى زعزعة سيادته على الانتاج الأدبي المعاصر لهما . وهكذا تولى العقاد شوقي ، وتفرغ المازني للمنفلوطي (وشكري - لأسباب فوق أدبية لا تتصل بمشروعه الثقافي أساساً) ، فتناول أدبه في الجزء الثاني^(١٨) . وناقش جملة أمور تتصل به وبصاحبه فوقف عندما سماه « أدب الضعف » ، وسخر ما شاء من الطريقة التي ترجم بها المنفلوطي لنفسه في « ترجمة المنفلوطي » ثم تحدث عن « الحلاوة والنعومة والأنوثة » في نتاجه ليدرس في النهاية العبرات بشكل عام ، وقصة « اليتيم » منها بشكل خاص ، ويختتم حديثه بمناقشة « لأسلوب المنفلوطي » .

وخلاصة رأي المازني في مذهب المنفلوطي هي أنه مذهب التصنع والإفراط في الرقة والأنوثة ولا غرابة في ذلك فالرجل « ملق مستحيل التلفيقات »^(١٩) في رأي ناقدنا الذي نذر نفسه وصاحبيه العقاد وشكري إلى فك ارتباط الأدب بالنموذج القديم ، وإعادة ارتباطه بالحياة والحواء لذلك على الصدق كقيمة كبرى ينبغي على أي أدب أن يسعى إليها .

وقد بين المازني في نقده لقصة اليتيم كيف أن صاحبها « متكلف متعمل يتصنع العاطفة كما يتصنع العبارة »^(٢٠) ولذلك كانت قصته خالية من أدنى درجات

١٨ - العقاد والمازني ، الديوان . الجزء الثاني ص ص (١ - ٣٢) .

١٩ - نفسه ، ص ١٧ .

٢٠ - نفسه ، ص ١١ .

ما يسميه الشكليون الروس بالتحفيز^(٢١) ، أي تسوينج أحداث القصة من خلال منطقتها الداخلي ، وفقدت مصداقيتها واقناعها لدى قارئها .

وربما كان من أبرز ما يهمننا في نقد المازني لقصة المنفلوطي هو مناقشته لأسلوبه . وحتى يكون نقاشنا لهذا النقد قائما على أساس متين فإن وضعه بين يدي القارئ يصبح ضروريا . وبذلك تتوضح الأمور في سياقها الصحيح وتتضح دلالاتها على نحو أكثر دقة . يقول المازني :

« اما أسلوب المنفلوطي في هذه القصة وفي سواها فأسلوب رجل لا يبالي من أي مدخل دخل على القارئ ما دام يقدر أنه سيصل منه إليه ولا أي بلاء يهديه في احتياله ويقحه عليه ، واذ كان يعرف من نفسه التلفيق والتصنع فهو لا يزال يعالج الاقناع والتأثير بضروب من التأكيد والفلو والتفصيل وغير ذلك مما ليس ادل منه على الكذب والتزوير لما وقع في وهمه من انه يكسب الكلام قوة وشدة لا يفيدهما أن يلقيه ساذجا وبدعه غفلا . وأول ما يستوقف النظر فيه من هذا ولعله بالمفعول المطلق ، وتكلفه له ، لظنه أنه من المحسنات اللازمة للصقل وأن العبارات بدونه تكون مبتورة والجمل لا يجري فيها النفس الى آخره دون توقف واعتراض . ومع أن قصة اليتيم في تسع عشرة صفحة وبعض صفحة من الحرف الجليل فان فيها أكثر من ثلاثين مفعولا مطلقا ليس من بينها واحد لا يكون الأسلوب أسلس وأطبع بدونه »^(٢٢)

« ومعلوم أن الكلام لا قيمة له من أجل حروفه فان الألفاظ كلها سواء من حيث هي الفاظ وانما قيمته وفصاحته وبلاغته وتأثيره تكون من التأليف الذي تقع به المزية في معناه لا من أجل جرسه وصداه والا لكان ينبغي ان لا يكون للجملة من النثر او البيت من الشعر فضل مثلا على تفسير المفسر له . ومعلوم كذلك أن الألفاظ ليست إلا واسطة للأداء فلا بد أن يكون وراءها شيء . وان المرء يرتب المعاني أولا في نفسه ثم يحنو على

٢١ - نفسه ، ص ص (١٩ - ٢٢) .

٢٢ - نفسه ، ص ص (٢٢ - ٢٣) .

ترتيبها الألفاظ. وأن كل زيادة في اللفظ لا تفيد زيادة مطلوبة في المعنى فضلاً عن معقولة
فليست سوى هذيان يطلبه من أخذ على نفسه وغيب عن عقله وبلغ من ضلال الرأي أن راح
يحسب أن تأليف الألفاظ تأليفاً طبيعياً مطرداً خالياً من العكس والقلب منزهاً عن
الحشو والحشر يذهب برونق الكلام ويفقده المزية والتأثير» (٢٣) .

« وهذه أمثلة للمفعول المطلق في كتابة المنطوطي ، وكأها لا ضرورة اليها ولا
داعي الا من الرغبة في تأكيد القلو الذي يتطلبه من يحمل نفسه على التلفيق والتصنع
أو ما يجري هذا المجرى من الأغراض الأخرى » (٢٤) .

وبعد أن يورد سبعة وعشرين مثالا للمفاعيل المطلقة لدى المنطوطي يقول :

« وقد عددنا له الى الآن ٥٧٣ مفعولا مطلقاً ... »

ثم يضيف مشيراً الى نوع آخر من التكرار :

« ولعل القارئ لاحظ فيما اوردنا من الأمثلة - يقصد أمثلة المفعول المطلق -
كثرة النعوت والأحوال كقوله (خرجت منه - يعني المنزل - شريداً طريداً ملتاعاً)
وقوله ... وقد يعلم القارئ او لا يعلم أن هذا الأسراف في النعوت من دلائل
الضعف وفقر الذهن لأن الكاتب انما يرصها واحداً بعد واحد وفي مرجوه ان يوفق
واحد منها محله وان يقع في مكانه ولكن المطبوع يعرف ماذا يأخذ وماذا يلقي وينبذ ،
وانما كان هذا الاكثار من الصفات من علامات الوهن لأن
الكاتب الضعيف لا يستطيع ان يتحرى الدقة اذ كان لا يدري أي الرموز اللفظية
أكفل بالعبرة التامة عن المعنى المراد فهو من أجل هذا يستعمل اللغة جزافاً ويكيل
الألفاظ بلا حساب ، مستعيناً على الاختيار بالارتباط الفامض بين الألفاظ في ذاكرته ،
وبرنين الأصداء المتقطعة للأصوات المألوفة . وهناك أمر آخر وهو أن
الترادف في اللغة من الأكاذيب الشائعة . اذ ليس ثم في الحقيقة لفظان يؤديان معنى

٢٣ - نفسه . ص ٢٣ .

٢٤ - نفسه ، ٢٤ .

واحداً على وجه الضبط وما من مترادفين يزعم الزاعمون أنهما سواء في المدلول إلا وبينهما مقدار من الاختلاف قل أو كثير . فاذ ساق اليك كاتب سلسلة نعوت متقاربة المعاني متشابهة المدلول كان لنا أن نسأل أيها يعني على التحقيق وأي مدلولاتها متفاوتة يقصد إليه ويريد منا فهم المراد أو تكوين الصورة أن نعتمد عليه ؟ لأن السرد لا يستقر به معنى على حد ولا يعين على التصور اجراء الوصف على كثرة الاسناد والعد . والشأن في هذا مثله في التصوير والرسم فكما أن المعول فيهما ليس على كثرة الألوان بل على اصابتها مواضعها ، ووقوعها مواقعها قلت أو كثرت ، وصحة التأليف بينها ، كذلك في الكتابة ليست العبرة بتعدد النعوت ولكن بمبلغ ابانتها عن المراد وكشفها عن المقصود» (٢٥) .

وينكر المازني أن يكون تعدد النعوت والأحوال « غنى وكثرة محفوظ » ويشير الى أصل فات أنصار المنفلوطي العلم به وهو :

« اللفظ من حيث هو لفظ مفرد لا شيء في ذاته ولا معنى له في نفسه ولكن يكون المعنى وتحصل الفائدة بالتأليف ، وبضم الألفاظ بعضها الى بعض كاللون في ذاته لا يفيدك صورة ولا يعطيك شيئاً الا بعد أن يأتلف مع سواء ... فلا كتابة حتى يكون معنى هو المزجي لها والمقدم والآخر والمرتب فيها وفي جعلها موافقة او مخالفة ومصيبة او مخطئة وحسنة او فييحة سخيصة ، والا فان أحدنا لا يعجزه أن يعبد الى معجم أو كتاب مترادف فيأخذ منه ويسرد . وليست كثرة الألفاظ المستعملة المسرفة من شأنها أن تدل على كثرة الاطلاع وسعة الحظيرة وطول الباع وانما التأليف والتركيب والافتنان بهما والقدرة عليهما هي آية هذه السعة والكثرة . فلا تجعل بالك الى الألفاظ اذ شئت أن تعرف مكان الرجل من العلم وحظه من العرفان ولكن اجعله الى طريقة تأليفه الكلام فان رأيت يدير منها في حلقة لا يكاد يعدوها حتى يكر اليها فاعلم انه ضيق المضطرب محدود المجال ضيئل الحال وألق بعد ذلك ألفاظه من أي حالق شئت» (٢٦) .

* * *

٢٥ - نفسه ، ص ص (٢٥ - ٢٦) .

٢٦ - نفسه ، ص ص (٢٦ - ٢٧) .

والحقيقة أن أكثر ما يسترعي انتباه القارئ المتمعن في هذا النص هو حضور الموروث على نحو صارخ ، وعلى مستويات متعددة فيه ، خاصة وأن النص الأدبي الذي يحكم النص النقدي المنشأ عنه ، هو نص ينتمي الى جنس أدبي حديث (هو القصة القصيرة) استوحاة الأدب العربي الحديث من التقاليد الأدبية الأوربية ضمن ظروف المواجهة العربية - الأوربية في القرنين الأخيرين . وبالتالي فإن آخر ما يمكن أن يتوقعه المرء من ناقد يواجه هذا النص ان يلجأ الى الموروث الثقافي ويعتمد عليه في تقويمه لما يشكل أدبيته . وإذا ما تذكر أن المازني كان من دعاة الافتتاح على الآداب الأخرى ، وأنه كان يجيد لغة أخرى هي الانكليزية (يقرأها ويدرسها وينقل عنها ويدافع عن أدبها ويحضر الأدباء على استيحاءه) ، فإن الأمر يبدو أكثر غرابة . ولكن للموروث الثقافي - كما رأينا - سببه في التسرب الى انشاء الأديب - والناقد - العريتين الحديثتين ، هذه السبل التي لا يمكن تجاهلها أو الحيلولة بينها وبينها ما داما يستخدمان اللغة العربية في هذا الانشاء .

ولننظر - على أي حال - في مستويات حضور الموروث في نص المازني .

١ - المستوى النصي :

لا أظن أن قارئاً أتبحر له الاطلاع على كتاب عبد القاهر الجرجاني « دلائل الإعجاز » (٢٧) يمكن أن يفوته حضوره في نص المازني . والحقيقة أن هذا الحضور لا يقتصر على المفردات المختلفة التي تشكل نسيج نص المازني (كالمزية ، والحسن ، والغرض ، والتأليف ، وغيرها . . .) وهي أكثر من أن تحصى ، والتراكيب (المزجي لها ، والمقدم والمؤخر . . .) بل يتعداها الى الجمل التي تطول وتقص وتبلغ أحياناً فقرات بكاملها (ولكن ههنا أصلاً يفوتهم العلم به ويخطئهم التوفيق اليه . . . وغيرها) . والواقع أن القارئ لا يمكن له أن يفسر هذا الحضور المكثف لنص الجرجاني في نقد المازني لقصة المنفلوطي الا من خلال افتراض اطلاع ناقدنا عليه ، ان لم يكن مثوله

٢٧ - عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز . تحقيق د. محمد رشوان الداية ود. فايز الداية ، دمشق ، سنة ١٩٨٣ .

أمام عينيه وهو يصوغ نقده للمنفلوطي • وإذا ما عرفنا أن المازني لم يكن عادة يكلف نفسه مشقة الإشارة الى مصادره ومراجعته ، وأنه كان يكتب في مطلع هذا القرن فان ظنة في سعة اطلاع المازني حتى تشمل الجرجاني قد يرقى الى درجة اعلى ربما بلغت اليقين • خاصة وأن الكتاب قد نشر بالفعل بعناية منشئ المنار السيد محمد رشيد رضا عدة سنوات قبل ظهور الديوان •

٢ - المستوى المفهومي او الاصطلاحي :

من الجدير بالذكر أن محور نقد المازني لأسلوب المنفلوطي قائم على أساس اهتمام هذا الأخير بالألفاظ اهتماماً مفرطاً طغى على كل شيء وانعدام ما يسميه بـ « **التأليف** » في انشائه • والواقع أن مصطلح التأليف مصطلح يستخدمه الجرجاني على نحو واسع كبديل لمصطلح « **النظم** » الذي هو « تعليق الكلم بعضها ببعض ، وجعل بعضها بسبب من بعض » أو « تناسق دلالاتها ، وتلاقي معانيها على الوجه الذي يقتضيه العقل » (٢٨) ذلك أن المرء يتوخى الترتيب في المعاني ، ويعمل الفكر في ذلك حتى يتم له ، فيتبعها الألفاظ ، ويقفوا بها آثارها • ومتى فرغ من ترتيب المعاني في نفسه لم يحتاج الى أن يستأنف فكراً في ترتيب الألفاظ ، بل يجدها تترتب له بحكم أنها خدم للمعاني ، وتابعة لها ، ولا حقة بها ، وأن العلم بمواقع المعاني في النفس عاظم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق (٢٩) ، كما يقول الجرجاني •

ويستطيع المرء ان يتأكد من أن مصطلح **التأليف** لدى المازني ما هو غير **النظم** لدى الجرجاني فأسسهما واحدة هي :

- أ - أنهما يقومان على ضم الألفاظ بعضها الى بعض •
ب - أن هذا الضم متصل بمعاني هذه الألفاظ لا بأصواتها وأصداؤها •

٢٨ - نفسه . ص ٣ •
٢٩ - نفسه ، ص ٤٢١ - ٤٥٠ •

ج - ان المؤلف أو الناظم يرتب المعاني في نفسه أولا ثم يسوق الالفاظ على آثارها .

د - ان الالفاظ التي لا تحقق أية وظيفة في هذا التأليف هي حشو لا طائل منه بل ان « كل لفظة يمكن الاستغناء عنها قاتلة للكاتب » (٢١) .

وكما يتبين للقارئ فان الأمر لا يقتصر على استخدام هذا المفهوم - النظرية بل يتعداه الى مفاهيم اخرى متصلة به ترد في كل من نصي الجرجاني والمازني ، كالتفسير والمفسر والفصاحة والمزية الى غير ذلك .

٣ - المستوى المنهجي :

ويتضح لنا من خلال نقطتين أساسيتين هما :

أ - النحو اللساني في دراسة النصوص . وهو النحو الذي يسلكه الجرجاني في تفسيره لظاهرة الاعجاز القرآنية وفي نقده للأدب والشعر بشكل عام . ومن مظاهر استخدام المازني لهذا النحو اللساني :

✳ اشارته الى ضرورة استخدام المفعول المطلق استخداما وظيفيا ، والا كانت النتيجة سلبية . وهكذا وجدناه يؤكد لنا أن في قصة « اليتيم » - على قصرها - أكثر من ثلاثين مفعولا مطلقا « ليس بينها واحد لا يكون الأسلوب أسلس واطبع بدونه » (٢١) .

✳ انكاره وجود الترادف في اللغة والحاحه على ضرورة الاستخدام الدقيق لمفردات اللغة وتعابيرها لتؤدي المعنى على نحو مجدود دقيق . فالعبرة - بالنسبة له - فيما يتعلق باستخدام النعوت والأحوال ليست بتعدددها بل « بمبلغ ابانتها عن المراد وكشفها عن المقصود » (٢٢) .

٣٠ - العقاد والمازني ، الديوان ... الجزء الثاني ، ص ٢٣ .

٣١ - نفسه ، ص ٢٣ .

٣٢ - نفسه ، ص ٢٦ .

* ان محور نقده لأسلوب المنفلوطي هو — كما أشرنا سابقا — انعدام التأليف او النظم فيه . وهو مفهوم قائم على أسس لسانية (تركيبيه على وجه الخصوص) .

* تقديم جانب المعنى في طرحه لقضية التأليف أو النظم كما هو شأن الجرجاني في ذلك . « فلا كتابة حتى يكون معنى هو المزجي لها ، والمقدم والمؤخر والمرتب فيها ، وفي جعلها موافقة او مخالفة ، مصيبة او مخطئة ، وحسنة او قبيحة سخيفة » (٣٣) .

ب — مقارنة الأدب بالفنون الجميلة الأخرى كالرسم والتصوير وغيرهما . وليس على القارئ الا أن يقلب صفحات كتاب « دلائل الإعجاز » حتى يرى كثرة ورود هذه المقارنة كلما دعت الحاجة الى توضيح نقطة لا سبيل الى توضيحها الا بها .

وهكذا يتبين للقارئ بوضوح كيف أن حضور النص الموروث في نص المازني حضور صارخ ، وان خيطه يكاد يكون أهم الخيوط في نسيج انشائه النقدي عن المنفلوطي . ان لم يكن أهمها بالفعل .

وصفوة القول ان المفاهيم النقدية المستخدمة في نصوص النقد العربي الحديث وكما يرجى أن يكون المثالان السابقان (مفهوم الوحدة العضوية ومفهوم التأليف) قد وضحا ، مدينة بتكوينها لعاملين : خارجي هو التراث النقدي الأجنبي ؛ وداخلي هو التراث النقدي العربي . ومعنى هذا أن السبيل الأمثل في دراسة هذه المفاهيم هو في أخذ كل من هذين التراثين المكونين بعين الحساب .

الفصل الخامس

النقد العربي الحديث

والمكون الخارجي

(١)

مقدمة

نظرية

يشير الدكتور محمد عبد الحي في دراسته الممتازة التراث والتأثير الانكليزي والامريكي في الشعر العربي الروماني

Tradition and English and American Influence in Arabic Romantic Poetry
(لندن ، ١٩٨٢) الى أن الاحياء الكلاسي الجديد للشعر العربي الحديث في النصف الثاني من القرن التاسع عشر قد مر بمرحلتين متميزتين ؟ « اولاهما : اعادة اكتشاف للشعر العربي الكلاسي والنظريات الشعرية الكلاسيكية ، وثانيتهما : انتشار تدريجي للتأثيرات الأدبية الانكليزية و (في تلك المرحلة) الفرنسية بشكل رئيسي » (١) . ومعنى ذلك أن هذا الشعر قد خضع لعاملين رئيسيين مارسا تأثيراً كبيراً

١ - أنظر :

Muhammad Abdul-Hai, Tradition and English and American Influence in Arabic Romantic Poetry : A Study in Comparative Literature, Inthaca Press, London, 1982, p. 1.

في جملة التطورات التي مر بها خلال السنين المائة والخمسين الماضية •
وأول هذين العاملين هو التراث الشعري العربي الممتد على أكثر من خمسة
عشر قرناً وثانيهما هو التراث الثقافي الأوربي الحديث الذي بدأ في التغلغل الى
المشهد الثقافي العربي منذ القرن الثامن عشر • والحقيقة أن دور هذا العامل قد بدأ
يتعاظم بالتدريج يطبع النتاج الشعري بطابع يميزه عن النتاج المتأثر بالنظريات
التراثية في الأدب والنقد •

وإذا كان للتأثيرات الأدبية الأجنبية هذا الدور البارز في عملية احياء تقليد
أدبي عريق كالشعر العربي ، فإن دورها كان ولا شك أكبر في ولادة تقاليد أدبية
حديثة العهد كالمسرحية والرواية والقصة القصيرة وفي ترسيخها وتطويرها والوصول
بها الى ما بلغته اليوم من تقدم •

ولما كان النقد الأدبي انشاء عن إنشاء (هو الأدب) يستخدم الاداة نفسها التي
يستخدمها موضوعه والتي هي اللغة الطبيعية ، فانه محكوم بموضوعه أي بالأدب
نفسه ، وبالتالي بجملة المؤثرات التي تشكله ، وهكذا فان للمؤثرات الأجنبية سواء
أكانت انكليزية أم فرنسية أم سوفياتية أم أمريكية دوراً على الدرجة نفسها من الأهمية
في تشكيل الأفكار النقدية التي واكبت حركة الاحياء الأدبي أو ما يسمى بالنهضة
في القرنين الأخيرين ، وبالتالي فان أية دراسة للنقد العربي الحديث لن تكتمل دون
إشارة مفصلة لهذا الدور الذي مارسه في تطوير الفكر النقدي العربي الحديث
وتوجيهه الوجهة التي سلكها •

والحقيقة أن دارس هذه المؤثرات يواجه جملة كبيرة من الصعوبات في تتبعها ،
إضافة الى اشكالات عديدة تتصل بتقويم دورها ، وتحديد أشكالها ، ومن ثم سبر
درجة تمثلها ، وفاعلية توظيفها في الممارسة النقدية العربية ، ومن هنا فان الحديث
عن هذه المؤثرات يجب أن يتطرق الى عدة أمور منها :

- صعوبات دراسة المؤثرات الأجنبية في النقد العربي الحديث •
- تقويم دور هذه المؤثرات في توجيه النقد العربي الحديث •

— أشكال المؤثرات الأجنبية ، ودرجات تمثيلها ، وفاعلية توظيفها في الممارسة النقدية العربية نظراً وتطبيقاً •

صعوبات تلمس المؤثرات الأجنبية

ولنبداً بالصعوبات التي تواجه دارس النقد العربي للمؤثرات الأجنبية ، عندما يحاول تتبعها وتحديد سبلها ، وأشكالها ، ودرجات تمثيلها ، ثم تقويم دورها •

١ — أول ما يتبادر الى ذهن المرء في هذا السياق هو الصعوبة التي تقترن بالعثور على الدليل الخارجي على وجود مؤثر أجنبي ، وأعني بهذا المعلومات المتعلقة بالشكل الثقافي لمنتج النص النقدي • ومن المعروف أن مصدر هذه المعلومات الأساسي ، إضافة الى المقابلات والتصريحات الشخصية للنقاد ، هو سيرهم الشخصية ولا أظن أن ثمة من ينازع في أن الاهتمام بفن السيرة في الأدب العربي الحديث وخاصة فيما يتعلق بأعلام المحدثين محدود جداً على الرغم من وجود بوادر تقليد ثقافي متصل بالسيرة في الثقافة العربية الكلاسيكية •

والواقع أن هذه السير تشكل عوقاً كبيراً للدارس على تعميق فهمه للنصوص الأدبية بشكل عام ، والنصوص النقدية بشكل خاص ، وتزوده بدلائل إضافية ترجح الأخذ بهذا التفسير أو ذاك ، أي أنها دلائل مساعدة ولكنها قد تكون ذات تأثير حاسم في ترجيح رأي على رأي عندما يتعلق الأمر بإصدار حكم دقيق • إن السير الشخصية تساعد على مزيد من الفهم والمتعة في قراءة النصوص • تقول البروفيسورة هيلين غاردنر Helen Gardner أستاذة الادب الانكليزي في جامعة أكسفورد في خطاب الرئاسة الذي ألقته في «رابطة البحث في العلوم الانسانية» في كانون الثاني من عام ١٩٨٠ ، عن أهمية « السيرة الأدبية » •

« يجب بالتأكيد أن يكون ثمة تقسيم ما للعمل هنا بين كاتب السيرة وناقده الأدب ، وينبغي أن يعترف كلاهما أن أحداً منهما لن يبلغ أكثر من حقيقة جزئية عن الرجل أو عن آثاره أو عن الصلة بينهما •

لقد أقررت - كناقدة - دائماً بأهمية المعلومات السيرية ، لأنني أعتقد أن القصيدة أو الرواية هي شيء تاريخي ، أنتج من قبل كائن بشري في زمن معين وفي ظروف معينة ، وعلى الرغم من كونه مستقلاً بالمعنى الهام في أنه ذو وجود مستقل عن الخبرات والعواطف التي يصدر عنها الكاتب في صنعه له، فإن الخبرات والعواطف تكون ضمن الأسباب الداخلة في صنعه مثلها مثل الملاحظات المتصلة بعالم الطبيعة ، وعالم الأفعال الانسانية ، والتقاليد الادبية التي يمكن أن يصدر عنها المؤلف . إن هذا الشيء التاريخي يمكن أن يفهم الى حد ما ويستمتع به دون هذه المعرفة ، ولكن المعرفة بكل أنواعها تستطيع ان تساعد الفهم والمتعة كليهما» (٢) .

ولكن يبدو أن دارس الأدب العربي الحديث عامة ، والنقد الادبي خاصة ، مجبر على أن يمارس مهمته دون الاستعانة بهذا المصدر الهام المتصل بأصول النصوص التي يفككها من أجل العثور على الافتراضات الضمنية التي تحكم إنتاجها على الصورة التي هي عليها .

٢ - وثاني هذه الصعوبات هو عدم وجود ثبت شامل ومستقص للترجمات العربية للأدب الاجنبية . فباستثناء الثبت الذي أشرف عليه بدر الديب وأعدته لجنة من حسين بدران وسليمان جرجس وفاطمة ابراهيم والذي تتضمن بيلوغرافيا للأعمال المترجمة الى العربية بين عامي ١٩٥٦ - ١٩٦٧ في القطر العربي المصري ، والبيلوغرافيا الممتازة للترجمات العربية للشعراء الانكليزي والامريكي بين عامي (١٨٣٠ و ١٩٧٠) والتي أعدها الدكتور محمد عبد الحفي ونشرتها له مجلة الأدب العربي Journal of Arabic Literature في عددها السابع الصادر عام ١٩٧٦ ، والبيلوغرافيا الجزئية المتصلة بالأدب الالماني والعربي التي وضعها ولفكانك أوله، وبعض أعمال يوسف أسعد داغر لا يجد المرء أي عون في دراسة الدور الذي لعبته

٢ - انظر :

Helen Gardner, In Defence of Imagination,

Oxford University Press, 1982, p. 175.

هذه الترجمات أو توثيق المصادر الأجنبية للأفكار الأدبية العربية الحديثة أو
التأريخ لها .

لقد كان للترجمة أهمية كبيرة في حياتنا الفكرية منذ بداياتها الاولى في القرن
التاسع عشر ، لانها « لم تكن تنقل معلومات وتجارب فحسب ولكنها كانت تخدم
تيارات فكرية واجتماعية بل وتساعد على نشأتها وبلورتها . وهذا في حد ذاته ، أي
دور الترجمة وأثرها في التطور الفكري والاجتماعي ، لا يزال في حاجة الى الكثير
من البحث والتحليل العلمي الذي يتجاوز ما قدمه بحاث مثل جاك تاجر ، أو جمال
الدين الشيال . فما زلنا مبدئيا في حاجة الى حصر بيبليوغرافي لحركة الترجمة منذ
بدايتها في القرن الماضي حتى يسكن الشروع على أساس علمي في دراستها
وتحليلها » (٣) .

لقد كتب هذا الكلام عام ١٩٧٢ ، ولكننا بعد عقد من السنين ما زلنا حيث
نحن ، نعتمد في أحكامنا المتصلة بالقرائن الخارجية في دراسة المؤثرات الأجنبية إما
على دلائل جزئية غير وافية ، وإما على تخمينات غير موثقة .

وإذا ما شاء المرء أن يذكر مثالا واحداً على أهمية وجود هذا الثبت فانه يمكن أن
يشير على سبيل المثال الى مفهوم الالتزام في الادب العربي الحديث . إن السؤال
الذي يواجه اي دارس لهذا المفهوم هو هل يمكن دراسة انبثاق هذا المفهوم في الفكر
الأدبي العربي دون اشارة وافية الى سارتر ، وهل بالامكان دراسة تأثير سارتر في
الأدب العربي الحديث دون التتبع المستقصي للإشارات المتصلة به وللترجمات التي
تمت لأعماله . لقد أشار أكثر من دارس الى ان نقاد الادب القوميون في نهاية
الاربعينيات وبداية الخمسينات عمدوا الى الافادة من فكر سارتر في بلورة وجهة

٣ - انظر : بدر الدين وآخرون ، التثبت البيبليوغرافي للأعمال المترجمة :
١٩٥٦ - ١٩٦٧ ، اعداد لجنة من حسين بدران ، وسليمان جرجس وفاطمة
ابراهيم ، وأشرف عليه بدر الديب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ،
١٩٧٢ ، ص (د) .

نظر عربية قومية تتصل بدور الكاتب في المجتمع ، ووظيفة الادب بشكل عام ، وأنهم لجؤوا الى المتح من هذا المصدر الايديولوجي لمواجهة النقاد الماركسيين الذين كانوا يصدرن في تصورهم لها عن أرضية نظرية راسخة من جهة ، وللحفاظ على ولائهم القومي من جهة أخرى ، ولكن حكما كهذا رغم أنه في مجمله غير بعيد عن الصحة ، لا يسكن أن يطمأن اليه دون أن يكون قائماً على دراسة موثقة للاشارات المتصلة بسارتر والفكر الوجودي ، وخاصة الترجمات التي ظهرت بالعربية للآثار المعنية . ومن الطبيعي أن تكون الخطوة الاولى في دراسة هذه الاشارات ، هي اعداد ثبت بيليوغرافي بترجمات أعماله .

٣ - أما الصعوبة الثالثة وهي تتصل أيضا بالدليل الخارجي فهي عدم وجود فهرس وافية للدوريات العربية تسهل حصر الاشارات المختلفة الى الآداب الأخرى . هذه الاشارات التي ربما تفوق في أهميتها الترجمات نفسها ، نظرا لانها تصل الى جمهور أوسع من ناحية ولأنها تأتي استجابة لتطورات ثقافية داخلية معينة ، وبالتالي فان امكانية استيعابها والتأثر بها تكون أكبر لكونها تلبي حاجة ملحة في الاوساط الثقافية . ومن الجدير بالذكر أن هذه الاشارات يمكن ان تتخذ الاشكال التالية :

— الترجمة بمختلف أشكالها (الموثقة وغير الموثقة ، والمتصرف بها أو الدقيقة ، والجزئية أو الكلية) .

— الدراسات المتعلقة بالآداب الأجنبية سواء منها القائم على أعمال مترجمة لتوها الى العربية ، أم القائم منها على أعمال في لغاتها الأم .

— المناقشات المتصلة بشؤون هذه الاداب ، كالمناقشة التي تمت على صفحات الآداب في النصف الثاني من الخمسينات لرواية باسترناك « الدكتور جيغافو » .

— مراجعات الكتب الاجنبية القصيرة والطويلة ، سواء أكانت هذه الكتب مترجمة الى العربية ، أم بلغاتها الأم ، وسواء أكانت المراجعات تتاجا عربيا ، أم مترجما عن المجلات الأجنبية .

ب- الأخبار المتصلة بهذه الآداب والتي يتم تغطيتها من خلال الزوايا الثابتة في المجلات الأدبية ، كالمسائل الثقافية وسواها •

إن سد هذه الثغرة أمر حيوي وهام في تطوير الدراسات العربية جملة ، وفي التسهيل على دارس المؤثرات الأجنبية لأن تتبعها يقتضي وقتاً وجهداً كبيراً ، هذا إن توفرت مجموعات كاملة من هذه الدوريات في مكان واحد • وقد يستغرب القارئ إلحاح صاحب السطور على أمر كهذا ، ولكن الوقت والجهد الذي يوفره فهرس للدوريات العربية لا يمكن تقديرهما • وحسب المرء أن يشير هنا الى مشروع ج ، د • بيرسن العظيم^(٤) J. D. Pearson Index Islamicus ، والذي يضم فهرسة ممتازة لمقالات ما يقرب من خمسمائة وعشر دوريات تصدر باللغات الاوربية وتعنى بالدراسات العربية والاسلامية ، إضافة الى جملة كبيرة من المنشورات الجماعية ، هذا العمل الذي صدر في مجلد ضخيم وأربعة ملاحق ضخمة ومجلة فصلية عمرها أكثر من أربع سنوات ، أقول حسب المرء أن يشير إليه حتى يرى حجم المشقة التي يمكن أن يتكبدها مراجع الدوريات العربية دون فهرس مماثل •

ومن الغرب حقاً أن نجد المستشرقين أكثر حرصاً منا على توفير هذه التسهيلات ، فقد علمت من البروفيسور بيرسن والدكتور دريك هبوسود أن «مجلس مكتبة الشرق الاوسط» قد أعد فهرساً مماثلاً لخمسین دورية عربية ، وأنه قد انتهى منذ عدة سنوات ، وقد اتفق مع هيئة جامعية في بيروت على طبعة من اخراجه في ثلاثة مجلدات ضخمة • ولكن يبدو أن الفاجعة التي حلت بالعرب في هذا القطر قد حالت دون صدوره ، ولا يدري المرء ماذا يمكن أن يكون قد حلّ به بعد الدمار الذي لحق بيروت على يد حامل جائزة نوبل للسلام •

٤ - انظر : عبد النبي اصطيف ،

(المؤتمر السنودي السادس للجمعية البريطانية لدراسات الشرق الاوسط : وقائع وهوامش) ، مجلة مجمع اللغة العربية (دمشق) المجلد ٤٤ ، الجزء ٤ ، ١٩٨٠ .

٤ - ورابع هذه الصعوبات هو عدم توثيق فعاليات المراكز الثقافية الأجنبية في الاقطار العربية ، لاعتبارات غير أدبية ، إضافة الى عدم محاولة سبر هذه الفعاليات للاعتبارات نفسها . فمن المعروف أن معظم العواصم العربية ، أو أبرز هذه العواصم التي تمثل مراكز الثقل في النشاط الثقافي العربي تضم مراكز ثقافية مختلفة ، كالمراكز الثقافية السوفيتية ، والالمانية الديمقراطية ، وفروع معهد غوته ، وفروع المجلس البريطاني ، والمراكز الثقافية الامريكية ، والفرنسية ، والاسبانية والايطالية أحيانا . ولما كان الهدف الرئيسي المعان من هذه المراكز هو المساعدة على نشر ثقافة دولة المركز في الدولة المضيفة ، إضافة الى تعزيز صلات التعاون الثقافي بين القطر العربي المضيف وبين قطر المركز الضيف ، فان من الأهمية في دراسة المؤثرات الأجنبية في الأدب العربي والنقد على نحو خاص تتبع نشاط هذه المراكز ودراسة مختلف فعاليتها وسبرها فيما يتعلق بانتشار أفكار أدبية معينة ، أو الترويج لاعمال أدبية معينة ، أو توفير تسهيلات تتعلق بتعليم اللغات الأجنبية ، أو المكتبات أو غير ذلك . ولا ينسى المرء بالطبع ما يمكن أن يحمله الاهتمام بهذه النشاطات من خطر الوقوع في شبهات تتجاوز مقاصد البحث والدراسة ، الامر الذي يؤدي الى اهمال هذا السبيل من سبل تسرب المؤثرات الأجنبية ، سبيل هو على غاية الاهمية لانه سبيل مخطط وهادف ومباشر .

٥ - وأما الصعوبة الخامسة ، فانها تتعلق بعدم وجود دراسات متخصصة للعلاقات الثقافية الخارجية للوطن العربي وصلاته بالثقافات الاخرى . والحقيقة أن هذه الدراسات على درجة كبيرة من الاهمية لانها تمثل الخلفية التي تتحرك أمامها مجمل الافكار الادبية المتصلة بهذه الثقافات ، وهي تساعد دون شك على تفهم المناخات الثقافية التي انتشرت خلالها أفكار معينة .

٦ - وأما الصعوبة السادسة فهي عدم وجود سجل منفرد سهل المراجعة للنشاطات الثقافية المتصلة بالآداب الأجنبية والتي تتم في أي قطر عربي من قبل المؤسسات الثقافية الحكومية ، أو اتحادات الكتاب ، أو جمعيات الصداقة العربية - الأجنبية ، أو المؤسسات الثقافية الدولية ، والتي تقام في مناسبات معينة تملئها في كثير من الاحيان ظروف فوق - ادبية .

٧ - وأما الصعوبة السابعة فهي تتصل بما يمكن المرء أن يدعوه بحساسية الإشارة الى أية مؤثرات أجنبية سواء أكان ذلك على الصعيد الشخصي (بين الناقد، ودارس الناقد) أو على الأصعدة الأخرى . كمكانة الثقافة القومية ، أو مكانة أديب الأمة ، وما الى ذلك من تضمنات غالباً ما تشكل عوائق في طريق البحث ، اذ أنها تعيق خلق مناخ صحي يستطيع أن يمارس النقد ودارسو النقد فيه دورهم بفعالية وإيجابية .

٨ - وأما الصعوبة الثامنة فهي الحالة المزرية للتسهيلات المتاحة للباحث العربي والتي أظن أنها السبب الاساسي وراء عدم تقدم الدراسات العربية وبلوغها المستوى المطلوب . ويكفي أن يقارن المرء بينها وبين ما هو متاح للباحث الاجنبي الدارس لثقافتنا على سبيل المثال من تسهيلات تتراوح بين المكتبة الممتازة والمستوعبة للكتب والدوريات والنشرات والوثائق والأوراق الخاصة والمخطوطات والحاسب الآلي مروراً بخدمات الاجهزة الرسمية ، إضافة الى ما ترصده المؤسسات الثقافية ومعاهد البحث والدراسة والخدمات من أموال طائلة ، وما توفقه المؤسسات الاقتصادية والتجارية المهتمة بمنطقتنا من ربوع على البحث والدراسة ، ودع عنك بعد ذلك الظروف المعيشية للباحثين أنفسهم والتي لا تكاد تفكر فيها المؤسسات الثقافية أو التعليمية أو التربوية العربية (٥) .

إن الثقافة انتاج في مجملها ، وليست ابداعاً مطلقاً ، وما لم يتم توفير وسائل هذا الانتاج وتنظيم علاقاته ، وتعبئة موارده من أجل دفع الحصيلة النهائية كما وكيفا ، فانه لا سبيل الى تعليق آمال كبيرة على مستقبلها . ولذلك فان القائمين على أسباب انتاج الثقافة العربية ينبغي ان يتنبهوا الى ضرورة القيام بشيء ما ، من أجل تغيير

٥ - من أجل دراسة مفصلة دقيقة لبعض المشكلات الأخرى المتعلقة بدراسة الأدب العربي الحديث عامة ، انظر . د. حسام الخطيب :
* « بعض المشكلات العملية للبحث في الأدب العربي الحديث » ، المعرفة (دمشق) العدد ٢١١ ، أيلول ١٩٧٩ ، ص ٧٦ - ٨٧ .
* « المشكلات الخاصة بدراسة الأدب العربي الحديث » ، المعرفة (دمشق) العدد ٢١٢ ، تشرين الأول ١٩٧٩ ، ص ٣٨ - ٥٢ .

ظروف هذا الانتاج ، حتى يكفلوا انتاجا ثقافيا يمكن ان يعتبر اسهاما عربيا من ناحية،
وأن ينتمي الى العصر الذي نعيش فيه من ناحية اخرى .

٩ - وتوسع هذه الصعوبات هو أن الدراسات التي تناولت المؤثرات الأجنبية
في الادب العربي الحديث سواء في ميدان الشعر أو القصة أو المسرحية^(٦) نزرة من
جانب ، ومتفاوتة في منهجيتها وفائدتها من جانب آخر . وربما كان من المؤسف ان
يشير المرء هنا الى ان الجاد من هذه الدراسات مازال يقبع في المكتبات الجامعية على
شكل رسائل باللغات الأجنبية تنتظر وصولها الى أيدي القراء بنشرها في كتب^(٧) .

وبالطبع فان المعلومات المتعلقة بهذه الرسائل محدودة في المكتبة العربية . فليس
هناك من ثبت بها ، أو بأماكن وجودها ، وليس ثمة نظام مكتبي للاعارة يتيح للدارس
العربي الاطلاع عليها ما لم يكن يتابع بحوثه في جامعة غير عربية .

١٠ - وعاشر هذه الصعوبات هو أن تتبع هذه المؤثرات يقتضي معرفة لغات
عديدة كالفرنسية والانكليزية والروسية والالمانية ، إضافة الى معرفة متعمقة في آداب

٦ - يحسن بالمرء ان يشير هنا الى دراسات د. حسام الخطيب ، ود. محمد عبد
الحي ، ود. محمد مصطفى بدوي ، كمثال على الجدية والمنهجية التي يمكن ان
تحتذى وتطور فيما بعد .

٧ - من الرسائل التي يمكن أن يشير اليها المرء هنا :
Zubaidi (Abd al-Mun'im Khidr Az-), « Al-AKKad's Critical Theories With
Special Reference to his Relationship with the Diwān School and to the
Influence of European Writers Upon him », Ph. D., 1966, Edinborough
University.

Subhi (Hasan Abbas), « The Influence of Modern English Writers on Arab
Poets from 1939-1960 », Ph. D., 1968. Edinborough University.

Azzabi (Khalifa Isa), « The Influence of English Writers on the poetical
Thought of A. Z. Abushadi », M. Litt., 1970. Edinborough University.

وجميعها في مكتبة جامعة أدنبرة قسم الرسائل Theses تحت Other Languages
وقد أثبت هذه التفاصيل لتعميم الفائدة . وبالطبع ثمة الكثير من هذه الرسائل
في مكتبات الجامعات الاخرى في أوروبا وأمريكا .

هذه اللغات وثقافاتها وهو أمر يقتضي اعدادا مدروسا وتأهيلا مناسباً من ناحية، ووقتاً طويلاً وجهداً يتجاوز الجهود الفردية من جهة أخرى •

١١ - وآخر الصعوبات التي يمكن ان يذكرها المرء في هذا السياق ، هو ضعف التقليد الثقافي المتعلق بالدراسات المقارنة وخاصة في الادب والنقد ، الامر الذي ينعكس على التشجيع الذي يلقاه دارس هذه المؤثرات والمناخ الذي يمكن أن يمارس فيه الدارس المقارن فيه عمله وبحوثه •



ولا شك أن هذه الصعوبات لا يمكن تجاوزها دون تعاون مجموعة الأجهزة المنوطة بالانتاج الثقافي في الوطن العربي والتنسيق فيما بينها • ولكن من الأهمية بمكان ألا يشكل الحديث منها بشيء من التفصيل رادعاً للبحث عن القيام بما يبدو لي أمراً حيوياً وهاماً لا يمكن الاستغناء عنه في شرح التطورات الادبية والنقدية التي شهدتها الوطن العربي الحديث •

لقد استخدمت تعبير الصعوبات في هذا السياق ، لأنني أرى فيها على أي حال تحديات أمام الباحث أكثر منها عقبات لا سبيل الى تخطيها • ومهما كان الامر فان صاحب هذه السطور يأمل ان لا يساء استخدام هذه الاشارة الى الصعوبات فتغدو على يد البعض أعذاراً ، أو في هذه الحالة أسباباً واهية لاهمال تتبع المؤثرات الاجنبية ، وتلمس اشكالها ، ومسايرتها الى الادب العربي ، ومن ثم تقويم دورها تقويماً موضوعياً في الحفز على جملة التطورات التي تمر بها الثقافة العربية المعاصرة •



أهمية دور المؤثرات الأجنبية في تطور النقد العربي الحديث :

ولكن ماذا عن هذا الدور ، وما هي درجة الأهمية التي يمكن ان نعزوها المرء لهذه المؤثرات الأجنبية في جملة النشاطات المتصلة بالنقد العربي الحديث ؟•

يستطيع المرء إذا رغب في التبسيط الشديد للأمور أن يتحدث عن درجات ثلاث للأهمية التي يمكن أن تعزى للمؤثرات الاجنبية في تطور الفكر النقدي العربي الحديث ؛ درجات تتمحور حولها أغلب أحكام مؤرخي النقد الادبي العربي الحديث ودارسيه من العرب او المستعربين •

أما الدرجة الاولى فهي ما يمكن دعوته بالاهمية المدومة والتي يمكن صياغتها على الوجه التالي :

« ليس للمؤثرات الاجنبية أي دور في التطورات التي شهدتها النقد الحديث في الوطن العربي »

وأما الدرجة الثانية فهي الاهمية المطلقة لهذه المؤثرات ، ويمكن صياغتها على النحو التالي :

« كل ما جد على النقد العربي الحديث من تطورات كان نتيجة مباشرة للمؤثرات الاجنبية »

وأما الدرجة الثالثة فهي الاهمية النسبية المشروطة بجملة من العوامل ، ويمكن صياغتها على النحو التالي :

« للمؤثرات الاجنبية دور تتحدد أهميته بشروط عملية انتساج النص النقدي وظروفها »

★ ★ ★

ولنحاول مناقشة هذه الدرجات الثلاث كل على حدة •

١) الاهمية المدومة

وهي التي يقول بها معادو الانفتاح على الثقافة العالمية المعاصرون من التقليديين

المتزمتين . والواقع أن المرء لا يستطيع الدفاع بشكل جاد عن هذا الرأي . وسبب ذلك أن هناك عدداً من الدلائل على وجود هذه المؤثرات ليس من السهل تجاهلها بحال ومنها :

ـ **الدليل العقلي :** ـ كما يجب بعض الترائين أن يسميه ـ وهو أن النقد إنشاء عن الأدب ، وهو لذلك ـ كما بينا في مقدمة هذه الدراسة ـ محكوم بالشروط نفسها التي تحكم الأدب . ولما كانت المؤثرات الأجنبية تلعب دوراً هاماً في الحفز على تطوير هذا الأدب وتشكيله ، فإنها ولا شك تمارس تأثيراً مماثلاً عندما يتعلق الأمر بالنقد الأدبي ، ولا أظن أن الأمر بحاجة إلى كبير مناقشة ما دمنا نسلم بأن مكونات الأدب ومحدداته ، وعوامل تشكيله ، والمؤثرات التي تحكم وجوده هي المكونات والعوامل والمؤثرات نفسها التي تفعل فعلها في النقد الأدبي ، ومنها المؤثرات الأجنبية .

ـ **الدليل الخارجي :** سواء اتصل بتكوين الناقد الثقافي ، أم بعملية الانفتاح الثقافي التي شهدتها الأدب العربي الحديث .

وفيما يتعلق بالجانب الأول فإن من المؤكد أن نظرة الناقد للعمل الأدبي وممارسته للعملية النقدية محكومتان بتكوينه الثقافي :

- بدراسته الرسمية في المدارس والجامعات والمعاهد .
- بقراءاته المنظمة والعارضة .
- وبجملة نشاطاته الثقافية الأخرى .

ولا أظن أن ثمة الكثيرين ممن يدعون اليوم بأن تكوينهم الثقافي مقتصر تماماً على التراث النقدي العربي وأن العنصر الخارجي لم يداخل هذا التكوين بشكل أو بآخر .

أما فيما يتعلق بعملية الانفتاح ، فإن مما لا شك فيه أن للأدب العربي الحديث

قد شهد انفتاحا ملحوظا على الثقافات الأجنبية ، وأن هذه قد مارست تأثيراً لا يمكن انكاره على حساسية الأديب العربي النفسية والفنية ، وعلى أدوات تعبيره الفنية وحتى على لغته ، وبالتالي فانها قد ساهمت في تشكيل رؤيته للعالم وفي تلوين منظوره للأشياء التي من حوله^(٨) . وأهم من ذلك أن هذا الانفتاح خلق مناخاً معيناً لا أظن أن أحداً من الادباء أو النقاد العرب استطاع الافلات منه . ومن الاهمية بمكان أن يؤخذ هذا الانفتاح من ناحية ، وذلك التكوين الثقافي للنقاد من ناحية أخرى ، — وكلاهما يتضمن عنصراً أجنبياً ذا أهمية معتبرة — بعين الاعتبار في أية دراسة للأدب العربي الحديث أو أية دراسة لنقده .

— الدليل النصي :

وهو يتخذ أشكالا متعددة :

أ — اعتراف الناقد الصريح باستخدامه منهجاً نقدياً أو فكرة نقدية ، أو نظرية، نقدية مستمدة من مصدر أجنبي ، يرى فيها عوناً له على ممارسة عمله كناقد يواجه عملاً أدبياً معيناً في ظروف ثقافية معينة .

والحقيقة أن نصوص النقد العربي الحديث مليئة بهذه الاعترافات التي يدلى بها لاعتبارات مختلفة (بدءاً من ضرورات البحث وأماثته الى التباهي الثقافي وغيرهما) ، وهي لهذا لا يمكن أن تتجاهل بسهولة بل ينبغي أن تؤخذ بعين الاعتبار عند دراسة النص النقدي . رغم ان ذلك لا يعني الاطمئنان بالطبع الى أن هذه المؤثرات قد استوعبت أو تمثلت ، ولا يشير بالضرورة الى أنها وظفت بفاعلية ووعي في العملية النقدية .

ب — الإشارات الصريحة الى أعمال نقدية أجنبية ، أو الى أفكار نقدية أجنبية

٨ — انظر : عبد النبي اصطيف ، « دعوة الى المنهج المقارن » ، الاقلام ، السنة ١٦ العدد ١٢ / كانون الاول ، ١٩٨١ ، ص ص ١٢٦ — ١٢٧ .

ونسبتهما الى أصحابها في أثناء الدراسة النظرية او العملية لجانب من جوانب العملية الأدبية ، وغالباً ما تستخدم هذه الاشارات لدعم فكرة يدافع عنها الناقد ، أو رأي يأخذ به ، أو حجة يدفعها ، أو أخرى يدافع عنها . وبالطبع فأننا عندما نتحدث عن هذه الاشارات في هذا الموضع ، فانما تقتصر على جانب الوصف دون التقويم الذي ينبغي أن يكون دائماً محصوراً بالحالة المدروسة .

ج - الأصداء المختلفة التي يعثر عليها دارس النقد العربي الحديث لاعمال نقدية أجنبية ، أثرت في تكوين نظرات الناقد المدروس ، وتشكيل افتراضاته الضمنية عن الأدب وطبيعته ووظيفته ، ولم ينص عليها بشكل مقصود أو غير مقصود، لأسباب لسنا الآن بصدد ذكرها .

إن جملة هذه الأدلة تجعل المرء يتردد كثيراً في قبول الرأي القائل بأن أهمية المؤثرات الأجنبية في تطور النقد الادبي العربي الحديث أهمية معدومة .



ب (الأهمية المطلقة

وهي التي يقول بها عدد من المستشرقين وطائفة من الباحثين العرب الذين أسسوا حصراً على الثقافة الاجنبية ، ولم يتح لهم حظ وافر من الاطلاع على الثقافة العربية الكلاسية أو المعاصرة ، ويمكن أن نمثل على هذه الفئة ب ف ، كاترانيو : يقول ف ، كاترانيو :

« إن النهضة الحديثة - التي يمكن ملاحظتها اليوم في الثقافة العربية وبالتالي في وعيها الادبي - هي أقل منها استمراراً لتراث عظيم ، وأكثر منها تتاجاً للحضارة الغربية ، مما يود الادباء العرب ان يعترفوا به . والنظرية الادبية العربية الحديثة

أيضا هي تشعب (أو نتيجة) عن النظرية الاوربية أكثر منها تطويرا للنظرية التراثية العربية» (٩) •

والواقع أن المرء يسيل الى ابداء تحفظات عديدة حول هذا الرأي وهي كافية لرفضه ومنها :

١ - أنه ينبغي التفريق أثناء الحديث عن النقد العربي الحديث ، بين النقد النظري البحث وبين النقد العملي • وإذا كانت اسهامة العرب المحدثين محدودة ومتواضعة على المستوى النظري ، فإن إسهامتهم في ميدان النقد التطبيقي - وفي آحيان لا بأس بها - على قدر كبير من الاصاله والعمق • ولنتذكر على أي حال أن هذا النقد العملي التطبيقي هو مواجهة لعمل أدبي عربي تشكل نتيجة عوامل أدبية وثقافية واجتماعية واقتصادية وسياسية داخلية معينة ربما تفوق بأهميتها أهمية تأثير العامل الخارجي ، وأن طبيعة النص النقدي محكومة بشكل أساسي بطبيعة النص الادبي •

٢ - لا يستطيع المرء أن يشرح جملة كبيرة من التطورات التي مرّ بها الفكر النقدي العربي الحديث بمجرد اشارة أحادية الى المؤثرات الاجنبية ، دون الاخذ بعين الاعتبار لمجمل التطورات الداخلية الادبية والثقافية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية أحيانا ، والتي تلعب باستمرار دورا مماثلا في أهميته للدور الذي تلعبه المؤثرات الاجنبية ، ان لم يكن يفوقه في كثير من الأحيان •

٣ - لنتذكر أيضاً أن العرب القدماء كعبد القاهر الجرجاني وغيره قد حققوا في ميدان نقد الشعر بالذات تقدما هائلا ، لم نبدأ إلا مؤخراً في التنبه الى أهميته ، والى وثاقه تضمناته بالنقد الحديث (١٠) • لقد توصل بعض النقاد العرب في العصر

٩ - انظر :

V. Cantarino, Arabic Poetics in the Golden Age,
Leiden, 1975, p. 4.

١٠ - انظر :

K. Abu Deeb, Al-Jurijāni's Theory of Poetic Imagery,
Aris and Phillips Ltd., Warminster, Wilts., 1978.

الوسيط « في تحليلهم للأسلوب ولغة الشعر - وخاصة في الاستعارة والصورة الشعرية - الى نتائج مذهشة في صقلها وحداثها يبدو معها عمل نقاد كآي، إيه، ريتشاردز I. A. Richards مستبقا تماما بشمانية أو تسعة قرون خلت » (١١) . وأكثر من هذا أن كثرة متزايدة من النقاد العرب المحدثين يصرون في تقديمهم ودراساتهم للشعر العربي قديمه وحديثه - بل وللشعر الاجنبي - عن كثير من هذه النظرات ، أو يزاوجون بينها وبين نظرات من النقد الاوربي الحديث (١٢) .

ومعنى هذا أن المؤثرات الأجنبية لا يمكن أن تكون لها هذه الأهمية المطلقة في النقد العربي الحديث النظري والعملي معا ، بل ان ثمة عوامل أخرى الى جانبها تساهم في تشكيل النص النقدي الذي هو الحصيلة النهائية للفاعلية النقدية أو للنشاط النقدي .



ج (الأهمية النسبية

وهي المشروطة بعملية انتاج النص النقدي وظروف هذا الانتاج .

والواقع أن المرء يجد نفسه أكثر ميلا الى قبول هذا الرأي، لأن العملية النقدية فاعلية فكرية على غاية ما تكون من التعقيد ، ومن غير الممكن إحالتها الى سبب واحد

١١ - انظر :

M. M. Badawi, A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry,
Cambridge University Press, 1975, p. 5.

١٢ - انظر بشكل خاص : د. كمال أبو ديب ، « في الصورة الشعرية : الفاعلية المعنوية والفاعلية النفسية للصورة : دراسة في البنية » من كتابه ،
جدلية الخفاء والتجلي : دراسات بنيوية في الشعر ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٧٩ ، ص ص ١٩-٦٣ ، والذي يفيد فيه أساساً من تصور عبد القاهر الجرجاني للصورة الشعرية في تأسيس منهج نظري في تناولها .

مهما كانت أهميته ، ومن المستحيل إضاءة جوانبها من خلال منظور أحادي ، أو شرحها بالإشارة المنفردة الى هذا العامل أو ذاك •

إن أهمية هذا الدور تعتمد على عدة أمور يمكن الإشارة الى بعضها بإيجاز شديد :

(١) طبيعة النص الأدبي ونوعه ، فمن البين أن نصاً مسرحياً يواجهه الناقد يقتضي منه أن يصدر في نقده له عن أفكار تتصل بهذا التقليد المسرحي الوافد أساساً ومعنى ذلك أن دور الأفكار النقدية الوافدة سيكون أكبر فيما لو كان الناقد يواجه نصاً شعرياً يستطيع أن يلجأ في مواجهته له الى الاستعانة بكثير من الأفكار التي طورها النقاد العرب الكلاسيون وخاصة في ميدان الصورة الشعرية والنظم كما يراه عبد القاهر الجرجاني •

(٢) طبيعة التكوين الثقافي للناقد ، فمن الواضح أن ناقدًا يغلب على تكوينه الثقافي عنصر الثقافة الخارجية ، سيكون اعتماده على المعطيات النقدية الاجنبية في مواجهته للنص الادبي ، أكبر بكثير من الناقد الذي يتساوى في تكوينه الثقافي عنصر الثقافة الاجنبية مع عنصر الثقافة العربية ، أو من الناقد الذي يغلب على تكوينه عنصر الثقافة العربية • ولذلك فان دارس النقد العربي الحديث سيلاحظ أن ثمة فرقاً معتبراً بين دور المؤثرات الاجنبية في نقد ناقد كلويس عوض وبين دورها في ناقد آخر كحسام الخطيب ، أو بين ناقد كعباس محمود العقاد وناقد آخر كأمين الخولي •

(٣) نوعية الجمهور - القارئ المعني بالنص النقدي ، حيث أن للجمهور - القارئ آفاق توقعات يلاحظها كاتب النص النقدي • فناقد يخاطب قارئاً أجنبياً مثلاً سوف يحاول تحليل النص الادبي وتفسيره وتقويمه ضمن اطار نظري يتصل بالخلفية المتوقعة للجمهور •

وثمة أمور أخرى تحدد بشكل أو بآخر الاهمية التي يمكن للمرء ان يمزوها

للمؤثر الأجنبي في تحديد شبكة الافتراضات الضمنية التي تحكم الممارسة النقدية لهذا الناقد أو ذاك . وعلى أي حال فإن هذه الأهمية مقترنة أيضاً بوظيفية الإشارة الى أية فكرة نقدية أجنبية . حيث نجد أن كثيراً من النقاد الناشئين (أو غيرهم من النقاد شديدي الحساسية تجاه التقلبات الفكرية) يلجؤون الى تحليل نصهم النقدي بأسماء ومصطلحات أجنبية وشبتون أصولها الانكليزية أو الفرنسية أو الالمانية رغبة في لفت نظر القارئ الى الثقافة الواسعة التي يصدر عنها ، والى أنهم كغيرهم قادرين على التعامل مع هذه الافكار النقدية واستخدامها كما يستخدمها الآخرون .

مهما كان الأمر ، إن هذه الأهمية النسبية لدور المؤثر الأجنبي تعني أن هذا المؤثر يعمل كحافز ، أو كعامل مساعد (١٣) في توجيه العملية النقدية في ممارسة الناقد العربي مثلما يلعب الدور نفسه في ممارسة الكاتب العربي شاعراً أو قاصاً أو كاتباً مسرحياً . ولما كانت ظروف هذه الممارسة والمحددات المتنوعة لها ، تختلف بين ناقد وآخر ، وبين نص نقدي وآخر ، فإن من الصعوبة بمكان إطلاق أحكام عامة فيما يتصل بأشكال المؤثرات الأجنبية ودرجات تمثلها وفاعلية توظيفها في النقد العربي الحديث ، ما لم يتم دراسة حالات مثله تمتد على رقعة مكانية وزمانية كافية لاقناع الدارس بأنه يستطيع أن يمنح نفسه هذا الامتياز .

وبسبب ضيق المجال المتاح في هذه الدراسة التمهيدية التي ما زالت أسسها في طوري التجريب والتشكل ، فإنه ربما كان من الحكمة اللجوء الى تقديم نماذج من استخدام الافكار النقدية الأجنبية في النقد العربي الحديث حتى يكون أي حكم يطلق في هذا السياق مقصوداً على النموذج موضوع الدراسة .

وقد رأيت أن تكون هذه النماذج متنوعة الاشكال وممتدة على مرحلة زمنية لا بأس بها (الثلاثينات والاربعينات والخمسينات والستينات) حتى تستطيع أن

تضيء جوانب مختلفة من القضية المعنية ، وعلى أي حال آمل أن يتبع ذلك دراسات
أكثر تأنيلاً في المستقبل القريب •

أما النماذج المختارة فهي :

- ١ — عمر فاخوري والنقد الفرنسي •
— فاخوري ودوغورمون وأهمية المؤثر الأجنبي •
— فاخوري وآلن وفكرة الجمال بين الحركة والسلوك •
- ٢ — حسين مروة ومفهوم النمط عند لوكاتش •
- ٣ — بدر الدين عرودي ولوسيان غولدمان •

★ ★ ★

الفصل السادس

النقد العربي الحديث

والمكون الخارجي

(٢)

نماذج

١ - عمر فاخوري

ربما كان استخدام عمر فاخوري (١٨٩٥ - ١٩٤٦) للأفكار الأجنبية في نقده التطبيقي من أبكر المحاولات الناضجة والذكية في توظيف المؤثر الاجنبي توظيفاً واعياً لإلقاء بعض الأضواء على جانب معين من جوانب العمل الادبي الذي يواجهه كناقذ إذ يشعر أنه في تعامله معه ينبغي أن يلجأ الى رصيده الثقافي الذي يتضمن عناصر مختلفة منها العربي ومنها الاجنبي ، فيختار فكرة نقدية أجنبية معينة ويحاول الإفادة منها أو من تضميناتها فيما يتعلق بالعمل المواجه •

وربما كان من أهم ما يسترعي انتباه المتتبع للمؤثرات الاجنبية في نقد فاخوري التوظيف الفعال للأفكار النقدية والذي يتم عن وعي وتمثل كبيرين وتفهم واستيعاب لتضمنات الفكرة المستخدمة يندر أن نراها في جيله من نقاد الثلاثينات • وسوف أختار مثالين على هذا الاستخدام كليهما من النقد الفرنسي ، يوظف في الاول منهما نتيجة توصل اليها ناقد فرنسي في شرح ظواهر فنية معينة لاحظها في ديوان من

الشعر العربي المعاصر له ؛ ويوظف في الثاني منهما فكرة جمالية يستمدها من فيلسوف فرنسي لا يرى سبيلا سواها في شرح جوانب خفية من جمال نصوص عربية كلاسية شعرية ونثرية •



١-٠) فاخوري وريمي دوغورمون

يبدأ فاخوري دراسته لديوان يوسف غصوب « القفص المهجور » ، بالاشارة الى نتيجة مبنية على جملة شواهد من الادب الفرنسي توصل اليها ريمي دو غورمون Remy De Gourmont (١٩٥٨ — ١٩١٥) وهي أن « كل تبديل يطرأ على أدب أمة من الأمم ، فلا بد أن يكون ناشئاً عن علة خارجية »^(١) أو أجنبية ، ليقتراح أن المعركة بين المجددين والمحافظين في الادب العربي الحديث سببها أن الاوائل رهط تأثر بالآداب الاجنبية تأثراً متفاوتاً ، وان ثمة خلافاً حول جدوى هذا التأثير وعوائده يقوم على هذه المسألة :

« هل تورث الآداب الغربية الأدب العربي غنى ونماء وجدة ، أم أنها تدخل عليه القوضى ، وتسمه بالرطانة ، وتشوه محاسنه »^(٢) •

وفاخوري يأخذ جانب القائلين بالانفتاح على الآداب الأخرى ، فحتى تقليد ادبائنا المجددين للآداب الغربية ينطوي على بعض الجوانب الايجابية • لأن هؤلاء « يأتوننا بنماذج طريفة من أمثلة غير معروفة ولا مألوفة ، وليس كل مايتحفنا به المجددون من أمثلة غير معروفة منكراً » •

(١) عمر فاخوري ، الباب المرصود ، دار الثقافة ، بيروت ، د ، ت ، ص ١٧٥

(٢) عمر فاخوري ، المرجع السابق ، ص ١٧٦

« والأدب العربي — فيما يراه فاخوري — بين أمرين لا ثالث لهما : إما أن يظل محافظاً يحيا بمادته ، متأكلاً مجترأ ، ويعيد ذاكرته كرجع الصدى ، ويتقمص رجاله بعضهم بعضاً ، وإما •• بل ثمة أمر واحد ليس لأحد في دفعه يدان ، نعني التبديل الطارئ على أدبنا الحديث بفعل عناصر خارجية أجنبية ، ليس الأدب العربي جزيرة في عرض الاوقيانوس — تنتظر كولبوس — ولا روحنا صخرة تتحطم عليها هذه الثقافات الغريبة الجائحة الفاتحة ، الهائجة المائجة • وإذا كان التبديل طارئاً على حياتنا في كل مظاهرها ، فأين نجعل أدبنا كي لا يناله تبديل ؟ هو هذا الطوفان ، و « لا عاصم اليوم » (٣) .

ومن خلال هذا المنظور الذي يؤمن بحتمية التفاعل مع آداب الأمم الأخرى وضرورته وفائدته يواجه فاخوري مجموعة يوسف غصوب ، ويحاول وضع يده على الآثار التي تركتها الآداب والثقافات الأجنبية فيها ، فيشير الى تأثير قصيدة الفرد ديموسيه Alfred de Musset « ليلة أكتوبر » في قصيدة غصوب « الانتظار » والى تأثيرات ألبرت سامان Albert Samain في قصيدة أخرى •

ويلاحظ أن من أهم « آثار الأدب الغربي في شعر غصوب ، هذه الوحدة ، معنى ومبنى التي يجدها القارئ في مجموعة القفص المهجور (وليست الوحدة مما يباهي به الأدب العربي آداب الأمم الأخرى) حتى ليصح القول إنها قصيدة واحدة » ، لينهي تقويمه للمجموعة بنفي قاطع لأي تأثير سلبي للآداب الأجنبية في هذه المجموعة حين يقول :

« ولا بد من القول إن تلك الآثار من الآداب والثقافة الغربية التي يجدها القارئ في شعر يوسف غصوب ، ليست بضائرة أسلوبه في شيء ، فهو أسلوب عربي مبين ، لا سمة للعجمة عليه • ولقد وفق هذا الشاعر الى حسن الملاءمة بين معانيه ومبانيه (ليس حسبنا أن يكون ثمة انسجام في الألفاظ وانسجام في المعاني ،

(٣) عمر فاخوري ، المرجع السابق ، ص ١٧٧

بل ينبغي أيضا أن يكون الانسجام بين المعاني والمباني (، زد على ذلك أن له حظاً من الموسيقى اللفظية غير يسير يهيء نفس السامع ويجعله في « الحالة الشعرية » الخاصة ، وأنه مقتصد في الكلام يومئ على الأغلب إيماءً لطيفاً ، ويوحى وحيًا خفياً ، لكن لهذا الوحي في جوانب النفس أصداء شتى بعيدة القرار » (٤) .

وباختصار :

إن القفص المهجور في رأي فاخوري « حادث أدبي ذو شأن » .

وبعد ما الذي يلاحظه الدارس في استخدام فاخوري لهذه النتيجة التي توصل إليها الناقد الفرنسي دوغورمون ؟

(١) لقد وظف فاخوري المقولة في شرح طبيعة الخلاف بين المحافظين والمجددين في الأدب العربي والقائم على جدوى الانفتاح على الآداب الغربية .

(٢) واستعان به في دعوته الى الانفتاح على هذه الآداب ، هذا الانفتاح الذي يبدو له ضرورة لازمة ، بل حتمية تاريخية أولاً ، ومجدياً ومفيداً للأدب العربي ثانياً .

(٣) وشرح بعض الظواهر التي وجدها في الديوان وخاصة « وحدة القصيدة » بالإشارة الى هذا التأثير .

(٤) وركز في كل ذلك على النواحي الإيجابية في عملية التفاعل مع الآداب الأجنبية ، وحاول أن يدل على جدواها بالإشارة النصية المحسوسة لديوان « القفص المهجور » . وكان في هذا منسجماً مع موقفه العام من الآداب الأجنبية في نقده ككل .

(٤) عمر فاخوري ، المرجع السابق ، ص ١٨١

والحقيقة أن فاخوري يرى - فيما يبدو - أن المؤثر الأجنبي حافظ ضروري على التوليد والابتكار في الأدب وينظر إليه على أنه عامل مساعد لا بد منه في بعث الآداب القومية وتجديدها فهو يكتب في موضع آخر (في عام ١٩٢٥) :

« تأثرت أوربة في عصر الانبعاث أي في القرنين الخامس عشر والسادس عشر، بأدبين عظيمين هما أدبا الإغريق واللاتين فبعثت النماذج والأنماط الجلييلة التي خلفها هذان الأدابان شعوراً في النفوس بسلطان الشعر الحي والصناعة الدقيقة ، شعوراً قوياً ، هاج في الامم الغريبة رغبة التوليد والابتكار . وكانت لهذه الأقوام شروط في المعيشة وآراء وعقائد خاصة ومثل عليا في الحياة ، تختلف عما كان للإغريق واللاتين في عصورهم . لذلك لم يكن نتاج الأمم التي ورثت كنوز اليونان والرومان تقليداً محضاً ، بل أصبحت لها آداب حية طريفة ذات معان ومناح خاصة » .

« وتأثرت روسية في القرن التاسع عشر بآداب أوربة الغريبة وخاصة ، بأدبي الفرنسيين والانكليز ، لكن شروط الحياة الروسية تختلف بالكلية عما في فرنسا وانكلترا من ذلك . فلم تر مسحة التقليد على ثمار قرائح المؤلفين الروس ، بل إنهم كانوا يلاحظون ويختبرون ، ملاحظة خاصة ، واختباراً صادقاً مطبوعاً ، جعلاً نتاجهم الأدبي مستقلاً متميزاً قائماً بذاته ، حتى قيل إنه أثر كرد الفعل ، في ذات تلك الآداب التي بعثت فيه الحياة من قبل » (٥) .

وهكذا فإن هذا الانفتاح على الآداب الأخرى - فيما يرى عمر فاخوري - ينبغي حتى يؤتي أكله ، ويكون حافظاً على التطور الإيجابي للآداب القومية ، أن يترافق مع انفتاح على المحيط ، وأن يرتبط بالواقع والثقافة القوميين . أي أن يكون أحد العوامل المشكلة للأدب القومي لا العامل السائد . وهذا رأي متزن رائد بحق .

* * *

(٥) عمر فاخوري ، المرجع السابق ، ص ص ٦٦ - ٦٧

٢-١) فاخوري والن

وإذ يؤكد فاخوري في المثال الأول الذي قدمته على ضرورة الموازنة بين التعرض لتأثير العامل الخارجي وبين التعرض لتأثير العامل الداخلي (الواقع المحلي والثقافة القومية بمعناها الواسع) ، فإنه في المثال الثاني يؤكد على الموازنة بين الاستعانة بالمناهج النقدية الأجنبية ، وبين الاستعانة بالمناهج النقدية العربية الكلاسية ، ويمارس تأكيد هذا بالصدور في نقده عن عناصر تراثية عربية ، وأخرى أجنبية ، فيجمع في آن معا بين آلن Alain والجرجاني .

وينطلق فاخوري في توظيف فكرة الساكن وعلاقتها بالجمال والتي ركز عليها الفيلسوف الفرنسي آلن (١٨٦٨ - ١٩٥١) (آلن هو اسمه الأدبي واسمه الحقيقي هو إميل أوغست شارتييه Emil-Auguste Chartier) في أكثر من واحد من أعماله ، من عدم رضى واضح عن المناهج التقليدية في دراسة الأدب العربي الكلاسي وخاصة شعر المتنبي ، وحكايات الجاحظ ، ويشير الى أن كليهما يحتاج الى « طبقة جديدة من أهل الاختصاص » (٦) .

وحتى يدلل على رأيه هذا يأتي بشرط من قصيدة للمتنبي هو :

« تناهى سكون الحسن في حرركاتها »

ويؤكد أن هاهنا « أحجية » لا يجدينا في « حلها نحو النحاة أو بيان البيانين ، أو فقه اللغويين » (٧) وأن المعنى قد أعيا الشراح واللغويين والنحاة في بساطته ووضوحه ، « فهؤلاء الأئمة في تفسيرهم البيت ، لم يضيفوا الى لفظه شيئا ، كما أنهم لم يزدوا معناه وضوحاً ، بل الأصح أن يقال إنهم لم يجيئونا بشرح أو تفسير .

(٦) عمر فاخوري ، الفصول الأربعة ، منشورات دار المكشوف ، بيروت - ١٩٦١ .

ص ٨١

(٧) عمر فاخوري ، المرجع السابق ، ص ٨٢

وليس ما يبعث الأمل في أن نظفر بحاجتنا عند غيرهم من شرّاح الديوان أو نقدة الشعر ، على الوجه الأعم « (٨) وذلك أن هذا الشعر « يتطلب صنفاً آخر من ذوي الاختصاص ، ونحن نعني فريقاً من أهل الدراية ، غير علماء اللغة وأصحاب البيان الذين وقّوه ، من هذه الناحية ، في العصور الخالية ، قسطه وزيادة ، ونحسب أن قد آن للشعر أن يفصل عن علوم اللغة ، لينتظم نهائياً في سلك الفنون الجميلة من الرسم الى الرقص فالموسيقى ، بين أهله الأدنين « ولهذا فانه ينبغي أن يؤذن لنا الرسم الى الرقص فالموسيقى ، بين أهله الأدنين « ولهذا فانه ينبغي أن يؤذن لنا « أن نستضيء في دراسة الشعر ، منشئه وجوهره وغايته ، بأنوار تلك الفنون ، فلن نلبث طويلاً حتى نرى أنه ليس منها في الصميم فحسب ، بل هو — فوق ذلك — أشرفها مقاماً ، وأصعبها مراساً ، وأبعد وأقربها — في وقت معاً — من الكمال « (٩) .

وإذ كان الأمر كذلك فإن فاخوري يلجأ الى الاستعانة بالفيلسوف الفرنسي آلن وخاصة بكتابه « نظام الفنون الجميلة » (١٠) *Système des Beaux-Arts* من أجل تحليل هذا البيت والكشف عن سر الجمال فيه .

يقول آلن — فيما ينقله عنه فاخوري — « إن الوجه المليح — أو الحسن — ينبىء عن طمأنينة — أو سكون — الأشياء جميعاً — حتى في حالة الاختلال — أو الحركة — العارضة » (١٢) ويبني على أساس من هذه النظرية ، وما يتصل بها أو

(٨) عمر فاخوري ، المرجع السابق ، ص ص ٨٣ — ٨٤

(٩) عمر فاخوري ، المرجع السابق ، ص ص ٨٤ — ٨٥

(١٠) انظر الن :

Alain, *Système des Beaux-Arts*, Édition Nouvelle avec Notes, Callimare, 14 edition, 1942.

(١١) انظر الن :

Alain, *Préliminaires à l'Esthétique*,

(١٢) عمر فاخوري ، الفصول الأربعة ، ص ٨٤

يُتفرع عنها ، من آراء في الجمال وعلاقته بالحركة والسكون ، في الهيئات والأجسام الطبيعية ، ثم في فني الرسم والنقش اللذين يمثّلان الأجسام والهيئات ، كل فن منهما بمادته وأداته ، فصولاً مسهبة تفسح للنظر آفاقاً مترامية الأطراف ، يستطيع أن يرى فاخوري من خلالها مكن الجمال في شطر المتنبي الآنف الذكر ، ذلك الكلام الغريب حتى في سياق الشعر العربي^(١٣) ، لكونه يتضمن معنىً مركباً في مبنى بسيط تحدث عنه عبد القاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز عندما أشار الى ذلك الكلام الذي :

« ترى الحسن يهجم عليك منه دفعة ، ويأتيك ما يملأ العين غرابة ، حتى تعلم ، إن لم تعلم القائل ، أنه من قبل شاعر فحل ، وأنه خرج من تحت يد صناع ، وذلك ما إذا أنشدته وضعت فيه اليد على شيء ، فقلت : « هذا ... هذا » ، لا تجده إلا في شعر الفحول البزل ، ثم المطبوعين الذين يلهمون القول إلهاماً .. ثم إنك تحتاج أن تتقرى عدة قصائد ، بل أن تفتلي ديواناً من الشعر ، حتى تجمع منه عدة أبيات »^(١٤) .

ويضيف فاخوري بعد ذلك أن نظم المتنبي لبيته الغريب متغزلاً بمحبوبته ، عدا كونه أبلغ في إبراز التضاد ، يضعنا في « عالم من الصور » نظري لا يست الى ديانا الحسية إلا بسبب بعيد ، تكاد فيها الأشياء تكون محجوبة بصورها عن الأذهان^(١٥) .

وفي محاولة لتقريب هذا الفهم الى النفس يحيل فاخوري قارئه على بيتين لأبي نواس سبق للجرجاني أن استشهد بهما ، وهما :

ألا ، لا أرى مثل امترائي في رسم

(١٣) عمر فاخوري ، المرجع السابق ، ص ٨٨

(١٤) عمر فاخوري ، المرجع السابق ، ص ٨٨ - ٨٩

(١٥) عمر فاخوري ، المرجع السابق ، ص ٩٠

تغص به عيني ، ويلفظه وهمي :
أتت صور الأشياء بيني وبينه
فظني كلا ظن وعلمي كلا علم (١٦)

ليبين كيف أن أبا نواس لم يلهم فقط أن يفرق بين المحسوسات في ذاتها وبين صورها القائمة في الفكر ، بل تجاوز ذلك الى الإبانة عن حقيقة « انحجاب الأشياء بصورها الذهنية » (١٧) . وينهي تحليله للبيت بقوله :

« وبعد ، أليس من العجيب أن تكون الكلمة التي نقلناها من كتاب صاحب « نظام الفنون » في معرض الحديث عن بيت المتنبي ، مساوقة لمفهوم ذلك البيت ومنطوقه ، حتى أنها لتشتبه علينا معنىً لا مبنى ، حينما نقرنها الى ما اقترحه في تفسيره كل من الواحدي والعكبري في المتقدمين ، واليازجي في المتأخرين ، فكأنها مختلصة من شرح كان طي الخفاء ، لهذا الحكيم الفرنسي ، على ديوان الشاعر العربي !

(إن الوجه الحسن ينبىء عن سكون الأشياء جميعا ، حتى في حالة الحركة ،
العارضة) « (١٨) .

★ ★ ★

ويبدو أن سرور فاخوري بقدرته على الكشف عن مكان هذا الجمال الخفي

(١٦) عمر فاخوري ، المرجع السابق ص ٨٥

(١٧) عمر فاخوري ، المرجع السابق ، ص ٩٠

(١٨) عمر فاخوري ، المرجع السابق ، ص ٩٢

في شطر المتنبي يجعله يمضي في توظيفه لفكرة « الساكن »^(١٩) « L'Immobile »
(١٩٢٣) التي تحدث عنها ألن في كتابه « مقدمات لعلم الجمال » لشرح جمال
صورة أخرى من صور الجاحظ التي يصف فيها الحاح الذباب •

ويبدأ محاولته الثانية بمقبوس من فصل « الساكن » على النحو التالي :

« إن الناس يعجبون مما في الصور الجميلة من قوة وسلطان • لكن عجبهم
يزول إذا فطنوا الى أن الصور تكون في نجوة من إلحاح الذبان وأشعة الشمس
وضروب الغزل والضراعة • لا أعنى أن الصور قليلا ما توحى ، بل إنها — على
الضد — تنطق بمقتضى طبيعتها ، وليس تبعاً لعوامل خارجية • كل صورة هي صورة
جلالة ومهابة ، وإن أعظم ما تكرم به رجلاً هو أن تصوره زميلاً ركيناً ، وبالواقع ،
إن أتفه حادث ليلفت رأس ملك من الملوك ثم يعجز عن أن يلفت صورة من
الصور •• »^(٢٠) •

ثم يتبعه بوصف للقاضي عبد الله بن سوار ورد في حكاية القاضي في كتاب
« الحيوان » ، يركز فيه الجاحظ على سكون القاضي وضبطه لحركته فهو « لا يحرك
يده ولا يشير برأسه ، وليس له إلا أن يتكلم » ثم يصف بعدها إلحاح الذباب عليه
الأمر الذي يجبره على « أن يذب عن عينه يده ، ففعل وعيون القوم اليه ترمقه ،
وكأنهم لا يريدونه ، فتنحى — أي الذباب — بقدر ما ردّ يده وسكنت حركته ثم
ألجأ الى أن ذب عن وجهه بطرف كفه ، ثم ألجأ الى أن تابع بين ذلك •• »^(٢١) •

(١٩) انظر الن :

Alain, « L' Immobile », in his, **Propos**, Texte Présenté avec une Biographie,
une Bibliographie d'Alain et une Table Analytique des Propos, par
Maurice Savin, Préface d'André Maurois, Bibliothèque de la
Pléiade, Gallimard, 1956.

(٢٠) عمر فاخوري ، **الفصول الأربعة** ، ص ٩٥ ، والن ، المرجع السابق ،

ص ص ٤٦٢ — ٤٦٣

(٢١) عمر فاخوري ، المرجع السابق ، ص ص ٩٦ — ٩٨

ويعقب فاخوري على هذه الصورة بقوله :

« حتى سقطت الصورة الكريمة - صورة القاضي - من الركن الذي كانت زينة له ، وهي تولول جاهرة بالآية الحكيمية « وإن يسلبهم الذباب شيئاً لا يستنقذوه منه ، ضعف الطالب والمطلوب » » •

ويتوقف عند قول الجاحظ « ليس له أن يتكلم » ويقول إنه لا يعرف أبلغ دلالة ولا ألطف إشارة منها في تلك الصورة الجاحظية ، في صورة ذلك « الساكن » « فهذه العبارة ، بما ضمنت من لهجة الاعتذار ، هي النقيصة - الحركة العارضة - التي بها يكتمل جمال الصورة الفني ، أو تستوفي شروط المقارنة بينها وبين ما في كلام صاحب نظام الفنون من تبين لمعانيها وتنويه بمحاسنها » وذلك أنه « بالساكن وحده يعبر الفن عن القدرة البشرية » (٢٢) •

* * *

وكما هو الشأن في توظيف عمر فاخوري لنتيجة دوغورمون ، يجد المرء أن توظيف فاخوري لفكرة « الساكن » في شرح جوانب غامضة من الجمال في الأدب العربي الكلاسي هو على درجة كبيرة من الفاعلية • وهو ينم عن استيعاب وفهم جيدين لتضمنات نظرية ألن في الجمال الذي ينبى عن السكون • ويأتي ضمن محاولة تنهض على جملة ثقافته بعناصرها العربية والأجنبية وتستخدم فيها المقارنة استخداماً فعالاً بحق •

ولنلاحظ التضمنات التالية التي أشار إليها فاخوري في استخدامه لنظرية ألن:

(١) وحدة الفنون الجميلة واعتبار الأدب بشعره ونثره جزءاً منها •

(٢٢) عمر فاخوري ، المرجع السابق ، ص ٩٨ ، والن : المرجع السابق ، ص ٤٦١ .

(٢) ضرورة استخدام هذه الوحدة في العملية النقدية من أجل إضاءة جوانب معينة في العمل الأدبي .

(٣) ضرورة الانفتاح على الثقافة الأجنبية والتأكيد على جدوى هذا الانفتاح وفائدته .

(٤) ضرورة موازنة هذا الانفتاح على الثقافة الأجنبية بانفتاح مماثل على الثقافة العربية الكلاسية .

(٥) المعيار في كلتا العمليتين : عملية الانفتاح على الثقافة الأجنبية

وعملية الانفتاح على الثقافة العربية الكلاسية ،

هو ما يمكن أن تقدماء من عون للناقد في مواجهته للنص الذي بين يديه ، أي أنهما مرتبطان بوظيفته ، وليستا لمجرد الانفتاح وحده أو لمجرد التباهي الثقافي .

ويبقى أمر هام ، وهو أنه على الرغم من أن فاخوري لا يشير إشارة مفصلة الى مصادره ، إلا أن إشاراته دقيقة وأمينية ، وهما صفتان يجد المرء نفسه دائما في حاجة الى التأكيد عليهما حتى في يومنا هذا .

* * *

الفصل السابع

النقد العربي الحديث

والمكون الخارجي

(٢)

نماذج

ب - حسين مروة

ذكرت في معرض الحديث عن أهمية دور المؤثرات الأجنبية ، أن هذه الأهمية منوطة بجملة شروط منها التكوين الثقافي للناقد ، وأتأنا - على أي حال - ينبغي أن ننظر الى المؤثر الأجنبي على أنه أحد المكونات (الأساسية أو الفرعية) للناقد العربي . لذلك لا يمكن أن يعامل على أنه المحدد السائد ، بل على أنه محدد من جملة محددات ، أو هو عامل مساعد على تشكيل الافتراضات الضمنية التي تحكم الممارسة النقدية للناقد العربي الحديث ؛ هذه الافتراضات التي قد تكون متسقة متماسكة ، أو متناقضة متنازعة مع بعضها البعض ، وتكون عرضة على أي حال الى التطور الدائم في كل مواجهة يقوم بها الناقد مع عمل أدبي أو قضية أدبية . وبمقدار ماتكثر المواجهات وتصبح جدية ، بمقدار ما يتبلور منها إطار فكري متماسك للناقد ، أو قل نظره عامة ، وفي النهاية نظرية شاملة في التعامل مع الإنتاج الأدبي .

وربما كان من أهم ما يعوز الممارسة النقدية العربية الحديثة افتقارها الى تطوير - أو محاولة تطوير أرضية فكرية صلبة تنطلق منها ، أو الى إطار فكري

نظري تتحرك من خلاله في تعاملها مع الانتاج الأدبي وقضاياها • ولذا فاننا نجد البعض من نقادنا العرب المحدثين يحاولون على سبيل المثال دراسة الأدب العربي الحديث ، والقديم منه في بعض الأحيان ، من خلال مفاهيم نقدية متأصلة في الفكر والفلسفة والثقافة الأوربية الكلاسيكية ، أو الاتباعية ، والرومنسية أو الابداعية ، والواقعية ، والسريرية ، والصورية والرمزية وما الى ذلك ، دون تفهم كاف لجذور هذه المفاهيم الفكرية والفلسفية أو ملاحظة الفروق النوعية بين الآداب الأوربية والأدب العربي ، أو أخذ تأثير مجموعة التطورات الثقافية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي تشهدها بينات هذا الأدب بعين الاعتبار ، فتغدو على يد الكثير منهم تطبيقات آلية لمقاييس مسبقة الصنع ، سهلة الاستخدام بالطبع ، ولكنها قليلة الجدوى •

ونرى البعض الآخر أكثر طموحاً حيث يعمد الى تبني أطر نظرية شاملة ، كالماركسية أو الوجودية ، أو البنيوية ، ويحاول أن يوضع فيها العملية الأدبية والقضايا المتصلة بطبيعة الانتاج الأدبي ووظيفته ، وذلك لما تكفله له من أرضية متسقة متماسكة في نظره يستطيع أن يستند إليها في ممارسته •

والواقع أن من أبرز أشكال التأثير بالثقافة الأجنبية التي نفع عليها في النقد العربي الحديث استخدام هذه الأطر النظرية الغربية بكل مسلماتها وتضمناتها لتكون أساساً في التعامل مع النتاج الأدبي العربي قديسه وحديثه • وبالطبع فان فاعلية توظيف المؤثر الأجنبي هنا وجدواه يعتمدان بشكل أساسي على تمثل الناقد لهذا الاطار الفكري المستخدم ، واستيعابه له ، مثلما يعتمدان على نوعية المصادر التي يستمد منها فهمه له ، وعلى قدرات الناقد على التحرك ضمن الدائرة التي اختارها إطاراً يحكم نشاطه الفكري المتعلق بالنقد •

* * *

وانسجماً مع الموقف العام الذي اقترحته في النظر الى المؤثرات الأجنبية والذي يتلخص في أنه لا يمكن اصدار أحكام عامة مطلقة على دور هذه المؤثرات،

وأن الأمر يعتمد على هذا العامل أو ذاك تبعاً للحالة المدروسة ، فأنني سأقدم إشارة محددة لاستخدام الماركسية كإطار فكري ينظر من خلاله الى بعض القضايا المتعلقة بالأدب العربي من قبل ناقد عرف بإسهاماته على مدى ثلاثة عقود وأكثر هو حسين مروة ، حتى ألقى بعض الضوء على هذا الشكل الشائق والهام من أشكال الاستفادة من الثقافة الأجنبية في النقد العربي الحديث ، وسوف نلاحظ بكل وضوح منذ البداية كيف أن مروة يحاول إعادة صياغة القضايا التي يواجهها حتى يستطيع موضعها ضمن الإطار النظري الفكري الذي اختاره وهو النظرية الماركسية التي تنظر الى الأدب على أنه جزء أساسي من المجتمع الذي يقوم بدوره على أساس اقتصادي ، أو بعبارة أخرى تعامل الأدب من خلال منظور تاريخي مادي متميز^(١) .

انماط البخيل

يشير حسين مروة في دراسته المطولة لما يسميه « جوانب فنية في كتاب (البخلاء) »^(٢) ، الى أن « مذهب الجاحظ في الفن الأدبي ، وفقاً لاصطلاحاتنا الحديثة ، كي تكون أقرب الى فهم أدبه وفنه ومنهجه ... يضرب بسبب الى الواقعية بمفهومها الحديث ، أو بأبسط ما يعنيه هذا المفهوم » و« يصلح أن يعد جذراً » أصيلاً لواقعيتنا الحديثة * لأنه يشتمل « بوجه غامض خفي على عنصر النظرة التاريخية الاجتماعية ، التي تستخلص الفكرة الصالحة لانعكاسات تلك الحركة في حياة الناس ، ولكن ذلك النظر كان أقرب الى العضوية منه الى وعي

حسين مروة ومفهوم النمط

(١) انظر

Debbie Posel, « Marxist Literary Criticism : Literature' In the Final Analysis' » in, *An Introduction to Contemporary Literary Theory*, Edited by Rory Ryan and Susan Van Zyl, Ad. Donker (PTY) Ltd. Johannesburg, 1982, p. 128.

(٢) **الثقافة الوطنية** ، بيروت ، العدوان ٦٥ - السنة الثامنة ، أيار - حزيران ، ١٩٥٩ ، ص ٥ - ١٣ ، وجميع الأرقام التي سترد بين قوسين سوف تشير الى المرجع نفسه .

القوانين المسيرة لحركة التاريخ • وليس هذا نقصاً في إدراك الجاحظ ، بل هو من طبيعة زمنه الذي لم يكن مؤهلاً - بعد لإدراك ذلك « (ص ٥) وأهم ما يسترعي انتباه مروة في الجاحظ ، رصيده الضخم من « دقة الملاحظة للتفاصيل الجزئية في حركات الناس ، فرادى ومجتمعين » وطاقته النادرة على التتبع والاستقصاء الى أبعد الحركات قواعد سلوكية واجتماعية يبني عليها أحكامه وآراءه في كل فئة من الناس ، مصوغاً في قوالب فنية بارعة لا تعوزها حرارة الحياة ، ولا حساسية اللون والحركة » (ص ٦) •

وهكذا « نرى أحكام الجاحظ وآراءه ، قلما تتخذ صفة المطلقات والمجردات ، بل ميزتها التشخيص والتجسد ونماذج بشرية ذات حدود وأبعاد ، ثم ذات حيوية تخرجها من نطاق الحدود والأبعاد ، ومن إطار الركود والجمود ، الى فسحة النمو والتطور والانطلاق » (ص ٦) •

والمهم في الأمر أن مروة يريد أن يصل الى شخصيات الجاحظ في البخله ليؤكد أنها تمثل نماذج أو أنماطاً Types بشرية للفئة التي تنتمي اليها ، و« لا تنحصر في إطارها الفردي المتميز الجامد » « فأنت حين تقرأ (رسالة سهل بن هارون) مثلاً ، ترى صورة سهل نفسه ، بخصيسته البارزة : البخل مجسدة حية ولكنك لا تتقف منها عند شخصية هذا الرجل ، كفرد ، بل لا بد أن تنقلك الصورة الى فئة ذوي اليسار والجاه التي ينتمي اليها الرجل ، أي لا بد أن تلمح من خلال شخصيته ناساً كثيرين على غرارها ممن ينتسبون الى جماعة البخله ، الذين جمعوا بين البخل واليسر ، وبين خصب البلاد وعيش أهل الجذب » (ص ٦) • إن الجاحظ يرسم الحادثة الشخص لا لمجرد العبث والإغراب ، بل ليضع « النموذج » Type يخرج منها بقضية لها صفة الشيوخ ، وغرض النقد العام • (ص ٧)

وفي تقري مروة غير المنظم للنماذج التي قدمها الجاحظ ، يقع على أربعة نماذج أو أنماط هي :

(١) نمط العلماء ، زملاء الجاحظ الذين كانت بهم خلة الشح والأثرة والأناية ، ومنهم وليد القرشي • (ص ١١)

(٢) نمط رجال المال كأحمد بن خلف (ص ١١)

(٣) نمط رجال الدولة كأبي محمد الحزامي عبد الله بن كاسب البخيل
(ص ١٢)

(٤) نمط أصحاب المساكن المتحكمين بفئة المستأجرين الكندي •

وهو في إشارته يحاول بتواضع أن يبين كيف يعتمد الجاحظ في كل من هذه النماذج الى محاولة رسم « الصورة الكاملة » للنمط ، وكيف يلاحق « صورته النموذجية » حتى تكتمل (ص ١١) حتى لنراه يستخدم تعبير أهل الفئة التي ينتمي إليها النموذج أو النمط باصطلاحاتها ومواصفاتها وتقاليدها الخاصة ممتزجة بفنه وطريقته وأسلوبه ، وهكذا نراه يستخدم على سبيل المثال تعابير أهل الفقه والشرعية وتعابير الرياضيين في قصة الكندي ، ومصطلحات الفلسفة في قصة « الحارثي » وغير ذلك • •

ورغم أن المرء يقدر اهتمام مروءة بوجوه أخرى من كتاب الجاحظ كالوصف النفسي (ص ٧ - ٨) ، والوصف الحسي (ص ٨ - ١٠) والوصف الاجتماعي (ص ١٠) وغير ذلك إلا أن تأكيده على فكرة النمط والنموذج هي من أبرز ما يسترعي انتباهه في بخلاء الجاحظ ، وربما كان سبب ذلك هو رغبته في إسقاط أحد مكونات النظرية الماركسية في الأدب على النص الذي يتناوله ، وهو فكرة « النموذج » أو « النمط » Type التي ألح عليها بشكل خاص جورج لوكاتش في أكثر من مؤلف من مؤلفاته والتي هي بالفعل مكون أساسي من مكونات نموذج لوكاتش في الانعكاس • إذ أن الفن في نظريته الجمالية الناضجة ، نوع من المعرفة يتمركز حول « الخاص » • و« الخصوصية » في الأدب متضمنة بالنسبة للوكاتش بما سماه أنجلز « الحقيقة في إعادة إنتاج شخصيات نموذجية / نمطية في ظروف نموذجية / نمطية • والنموذج / النمط - كما يؤكد لوكاتش - ليس متوسطاً حسابياً • إنه الشخصية أو الحالة في العمل الأدبي التي تجمع بين الحركة العامة للتاريخ وبين عدد من الخصائص الفردية الفذة في خصوصية متميزة • إن

النمط يعطي العمل بعدية ثلاثية هي بالنسبة الى لو كاتش جوهر الواقعية^(٣) . ولهذا فان شخصية ويشرلي في رواية سكوت التي تحمل العنوان نفسه ليست نمطاً هاماً تاريخياً في حد ذاته ، بل لكونها وسيلة لتقديم النمطية ، لإدغام الفردي والعام في التاريخ . أي النمط هام بدلالته على الحركة التاريخية التي تموضع فيها ، ومن هنا فقد كانت أنماط البخيل في كتاب الجاحظ هامة ، لدلالاتها الاجتماعية في نظر حسين مروة . وخاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار أن تعريف النمط أو النموذج هو أنه « الجوهر الأساسي للشخصية إذ تحرك وتحدد بمحددات تنتمي موضوعياً الى نزعة هامة من تطور المجتمع »^(٤) .

والواقع أن قارئ تحليل مروة لا يسعه إلا أن يتساءل هل تغني فكرة النمط/ النموذج (إذ أن مروة يراوح بينهما في استخدامه) فهمنا لكتاب الجاحظ ، وهل هي أمر لا غنى عنه في دراستنا لبخلائه . إن بعض بخلائه يذكر بقوة بأكاكي أكافييتش صاحب معطف غوغول ، وبخيل مولير وهما نمطان مرتبطان بمرحلة تاريخية وظروف اجتماعية واقتصادية وسياسية مختلفة الى درجة ما عن المرحلة التي ترتبط بها أنماط الجاحظ . ثم إن المرء لا يدري بالفعل مدى الدلالة التاريخية التي يمكن للمرء أن يعزوها الى هذه « الأنماط » في ضوء التفرد الصارخ في بعضها . وثمة أمر لا بد من التعرض له في دراسة الكتاب وهو هل كتاب الجاحظ عمل تخيلي

(٣) انظر

David Forgcs, « Marxist Literary Theories » in,
Modern Literary Theory : A Comparative Introduction,
Edited by Ann Jefferson and David Robey, London, 1982, pp. 141-2

(٤) انظر

René Wellek, **Four Critics : Croce, Valery, Lukacs, Ingarden,**
University of Washington Press, 1981, pp. 43-44.

وانظر أيضاً من أجل مفهوم النمط :

John Orr, « George Lukacs », in
The Sociology of Literature : Theoretical Approaches,
Edited by Jane Routh and Janet Wolff, University of Keele, 1977,
pp. 117-8.

أم عمل تسجيلي ، وهل نأخذ ما ورد فيه ونحمله على محمل التخيل Fiction
أم على محمل الحقيقة Fact .

وكذلك فإن أهمية الكاتب بالنسبة الى لو كاتش تكمن في خلق أنماط اجتماعية نبوية - كأم غوركي - تؤدي وظيفة اجتماعية إذ تقدم لنا نماذج سلوك نعيش لها، ومن هنا كان الإلحاح في الأدب السوفياتي على صورة البطل الايجابي^(٥)، فهل يمكن من هذا المنظور اعتبار نمط البخل نمطاً ايجابياً هنا . وأكثر من هذا ، إن فكرة النموذج التي هي كما ذكرت مكون أساسي من مكونات نظرية لو كاتش في الانعكاس ، وقد أثارت هذه النظرية نقاشات حادة شملت حتى مفهوم النمط / أو النموذج نفسه . وربما تساءل المرء هل كان حسين مروة على وعي بكل أبعاد هذه النظرية والنقاشات المتصلة بها ، عندما حاول تطبيق أحد مكوناتها على كتاب الجاحظ « البخل » .

لقد تبيّننا في الإشارة السابقة الدليل الداخلي لاستخدام حسين مروة هذا المفهوم الأجنبي في نقده التطبيقي ، ولكن ماذا عن الدليل الخارجي ؟

إن مروة لا يستعين في مناقشته لبخل الجاحظ بأي اسم ماركسي كما هي عادته في كتاباته المبكرة (مقضايا أدبية ، القاهرة ، ١٩٥٦) ولا يقتبس ولا يشير ولا ينسب ، بل يمضي في تحليله للنص - الكتاب من خلال المنظور الذي اختاره . وبالطبع فإن المرء يمكن أن يعزو ذلك الى أن تحليله كتب في مرحلة متأخرة نسبياً (١٩٥٩) استغنى فيها عن التباهي الثقافي وازداد ثقة بقدرته على استخدام هذه الأفكار . وربما كان السبب كون النص الذي يدرسه نصاً كلاسيماً متعلقاً بالتراث القديم ولا يود أن يخلق الانطباع بأنه يسقط مفاهيم خارجية عليه ، وربما كان السبب كلا الأمرين إضافة الى أسباب غير أدبية ، إذ أن الكثير من الأدباء والنقاد

(٥) انظر رينيه ويليك :

René Wellek, ibid, p. 45.

المركسين في تلك الفترة حاولوا تجنب الإشارة الصريحة الى ماركسيتههم إلا بخفر شديد إثر ازدياد قوة المد القومي بقيام الوحدة بين القطرين العربيين سوريا ومصر *

ومعنى هذا أننا مضطرون الى البحث عن دليل خارجي في السياق الديوي الذي ظهر فيه النص النقدي ، في التشكيل الثقافي للناقد رغم الصعوبات المقترنة بهذا البحث والتي أشرت اليها فيما سبق * وعلى أي حال فإن المهم في دراسة النص النقدي أو تفكيكه الوصول الى فهم أعمق للافتراضات الضمنية التي تحكم محاجاته ، ولا أظن — بل آمل — إلا أن الإشارة السابقة — رغم إيجازها الذي فرضه ضيق المجال — قد ساهمت ولو بمقدار في تعميق هذا الفهم *

* * *

الفصل الثامن

النقد العربي الحديث

والمكون الخارجي

(٢)

نماذج

ج - بدر الدين عروودي

تحمل البنيوية التكوينية Geatic structuralism للوسيان غولدمان Lucien Goldman ، إغراءً خاصاً بالنسبة للنقاد العرب الذين يعنون بمسألة العلاقة بين البنى الأدبية والبنى الخارجية عنها ، وذلك لأنها تدغم التحليل البنيوي بالمادية الجدلية التاريخية . فهي لا تعنى بوصف البنية الكلية للعمل الأدبي والبنى الجزئية المكونة لها ، بل تسعى الى ربطها بالبنى الذهنية للجماعة التي يعبر بها هذا العمل عن رؤيتها للعالم ، هذه الرؤية التي هي حصيلة لجملة البنى الثقافية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي تعيش فيها الجماعة . وبمعنى آخر إنها تحاول أن تتجاوز البنيوية بمحاولة البحث عن دلالة للبنى التي تكتشفها في العمل الأدبي ، ومن ثم محاولة ربطها ببنى أوسع وأعم .

وربما كان من أبرز محاولات الاستفادة من مفاهيم البنيوية التكوينية ، أو بعض تضميناتها محاولتان ، أولاهما في ميدان الشعر هي الدراسة الشائقة والجادة

لمحمد بنيس لظاهرة الشعر المعاصر في المغرب^(١) ، وثانيتها في ميدان الرواية هي الدراسة التي قام بها بدر الدين عروودي للرواية السورية^(٢) وبخاصة روايتي « جيل القدر » لمطاع صفدي و « شرح في تاريخ طويل » لهاني الراهب .

ولما كان المجال لا يتسع للوقوف عند كلتا المحاولتين ، فاني سوف أقدم إشارة محدودة لمحاولة عروودي ، لعدة أسباب منها أنها أثارت بعض النقاش^(٣) في مجلة المعرفة ومنها — وهذا هو الأهم — كونها معنية بالرواية ، لأن جهد لوسيان غولدمان انصب بشكل أساسي على الرواية والمسرحية ، ولم يحاول تطبيق بنيويته التكوينية على الشعر إلا في دراسة وحيدة^(٤) . وبالطبع فإن هذا لا يعني التقليل من محاولة بنيس لأنها محاولة جادة وجريئة وشائقة جداً ولكن من الواضح أن من الصعب انصافها في إشارة محدودة كهذه .

* * *

(١) محمد بنيس ، « ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب : مقارنة بنيوية تكوينية » ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٦٩

(٢) بدر الدين عروودي ،

« الحركة القومية والابداع القصصي : محاولة دراسة سوسولوجية للرواية العربية » ، المعرفة (دمشق) ، السنة الثامنة عشرة ، العدد ٢١٦ ، شباط ، فبراير ، ١٩٨٠ ، الصفحات ١٢٢ - ١٤٣ . وجميع الاشارات الواردة بين قوسين ستكون الى هذا المرجع .

(٣) انظر : - د. حسام الخطيب ،

« نقط منهجية الى بدر الدين عروودي » ،

المعرفة ، السنة التاسعة عشرة ، العدد ٢١٩ ، ايار (مايو) ، ١٩٨٠ ،

ص ص ٢٣٤ - ٢٣٦

- بدر الدين عروودي

« ما بين الدكتور حسام الخطيب ونقط المنهج » ،

المعرفة ، السنة التاسعة عشرة ، العدد ٢٢٤ ، تشرين الاول

اكتوبر ، ١٩٨٠ ، ص ص ١٣٥ - ١٤٤

(٤) انظر

Lucien Goldmann, « Genetic Structuralism and Stylistic Analysis », in his book **Essays on Method in the Sociology of Literature**, Translated and Edited by W. Q. Borlhower, Telos Press, St. Louis, Mo., 1980, pp. 141-56.

يشير السيد عروودي في البداية الى مشكلتين أساسيتين تواجهان النقد الروائي العربي هما مشكلة الإبداعية ومشكلة الدلالة ، وتحددان - فيما يبدو له - معالم اتجاهين أساسيين فيه هما النقد الجمالي والنقد الأيديولوجي أو النقد الاجتماعي . ويذكر « أنه على الرغم من الاختلاف الظاهري بين هذين الاتجاهين فيما يخصهما يلتقيان في عدة نقاط منهجية أساسية : كلاهما يفصل الإبداع عن الدلالة ، وكلاهما يعالج المبدع وفق تصورات قبلية ، وكلاهما يعمل للوصول الى إثبات صلاحية مبدع ضمن النوع الذي ينتمي اليه في مجال خارجي عن المبدع نفسه سواء أتعلمت هذه الصلاحية بالمعايير الشكلية أو بالنبأ » ويضيف « أنه على الرغم من أن مشكلتي الإبداعية والدلالة مشكلتان حقيقتان يتوجب طرحهما في أي بحث يرتبط بالنقد أو بتاريخ الأدب ، فإن المناهج التقليدية التي طرحتها على هذا النحو في هذين الميدانين لم تكن قادرة على وضعهما على صعيد المبدع نفسه بوصفه كلية غير قابلة للتجزئ » . إذ لما نظر الى الدلالة بوصفها نبأً أو بوصفها مضموناً ، فقد تم نسيان الإبداعية حتى في أكثر مظاهرها أولوية ، ونعني به كتابة رواية باللغة العربية ، ولأنه نظر الى الإبداعية من وجهة نظر الجماليات وحدها ، فقد أهملت الدلالة إهمالاً شبه كلي » (ص ص ١٢٢ - ١٢٣) . فالمشكلة إذن في رأيه هي مشكلة منهج إذ أننا لا نستطيع « تحديد الإبداعية والدلالة في نوع أدبي تم تبنيه من القرن التاسع عشر دون أن نأخذ بعين الاعتبار أن نضع على صعيد واحد من الأهمية عدة مبادئ أساسية هي :

- ١ - لا يمكن تناول المبدع إلا بوصفه كلية متماسكة غير قابلة للتجزئ .
- ٢ - على هذه الكلية أن تكون متماسكة (و « التماسك » هنا يغدو معياراً جمالياً أساسياً) ، أي أن تعمل أجزاء المبدع بطريقة تتمكن بها أن تعطي المجموع دلالة . وهكذا فإن « الحقيقة الجزئية لا تكتسب دلالتها الحقيقية إلا بمكائنها في المجموع ، وكذلك فانه لا يمكن معرفة المجموع إلا عبر التقدم في معرفة الحقائق الجزئية » .

٣ - أن فهم المبدع يهدف الى إضاءة بنيته الدلالية . وبما أن هذه البنية تشمل كافة العناصر المقدمة للمبدع ، فهي تبين تماسكه بقدر ما تكشف عن دلالاته .

٤ - يتم تفسير هذه البنية الدلالية عن طريق دمجها في مجموع أكثر اتساعاً وتلعب فيه دور عنصر مقوم . وبعبارة أخرى فإن تفسير البنية الدلالية لمبدع ما يتم بفهم بنية أو مجموع أكثر اتساعاً منها تؤلف الأولى فيه أحد عناصره المقومة . ومن الضروري أن نشير هنا الى ما يقوله غولدمان الذي أعد أداة التحليل هذه حول عمليتي الفهم والتفسير . إذ أنهما ليستا « عمليتين عقليتين مختلفتين وإنما هي عملية واحدة مردودة الى إطارين من أطر الإسناد » « (ص ١٢٤) » .

إن جميع هذه المبادئ كما يشير السيد عروودي نفسه مستمدة من غولدمان^(٥) وخاصة كتابيه « *الاله الخفي* » Le Dieu caché ، و « *نحو علم اجتماع للرواية* » (Pour une sociologie du roman) الذي طوّرها بدوره عن جورج لوكاتش وخاصة فيما يتعلق بمفهوم Totality « *البنية الدينامية الدالة* »^(٦) .
« Significant dynamic structure » .

وهكذا فإن السيد عروودي يحاول انطلاقاً من هذه المبادئ تحديد الإبداعية في ميدان الانتاج القصصي العربي آخذاً بعين الاعتبار ثلاثة عناصر هي أن هذا النتاج القصصي رواية كان أم قصة قصيرة قد تم تبنيه من الغرب ، وأنه حديث العهد ، وأنه

(٥) ربما يحسن بالمرء أن يشير هنا الى جهود السيد عروودي في تعريف القارئ العربي بنتاج لوسيان غولدمان من خلال ترجمته لبعض فصول كتابه « *نحو علم اجتماع للرواية* » وانظر من ترجمته :
لوسيان غولدمان - « مدخل الى مشكلات سوسولوجيا الرواية » ، المعرفة ، السنة التاسعة عشرة ، العدد ٢١٧ ، آذار (مارس) ١٩٨٠ ، ص ص ٧٤-٩٥ .
- « الرواية الجديدة والواقع » ، المعرفة .
وقد ظهرت في المعرفة وفصول ، والآداب الأجنبية ، وغيرها ترجمات أخرى لغولدمان انجزها توفيق الاسدي ، وعلي الشرع ، وجابر عصفور ، وجمال شحيد ، وانظر للاخير منهم : *في البنية التركيبية : دراسة في منهج لوسيان غولدمان* (دار ابن رشد ، بيروت ، ١٩٨٢) .
(٦) انظر :

Diana Laurenson and Alan Swingewood,
The Sociology of Literature, London, 1972, p. 64.
The Sociology of Literature, London, 1972, p. 64.

أخيراً تم ضمن ما اتفق على تسميته بـ « النهضة الأدبية » التي أخذت مكانها ضمن « مجموع أيديولوجي أكثر اتساعاً هو اليقظة الوطنية والقومية على الصعيد السياسي ، والتحديث على الصعيدين الاقتصادي والاجتماعي » (ص ١٢٤) •

وهو في محاولته التعرف على إبداعية التناج الأدبي والقصصي يريد أن يتوقف عند مستويين :

أولهما : إسهام هذه الانتاج في تأصيل نوع أدبي في الأدب العربي من جهة
وثانيهما : العلاقات الدلالية التي يباشرها - كبنية دلالية - مع بنى الوسط الاجتماعي الذي ولد فيه من جهة أخرى •

إن هذا المنظور السوسولوجي الذي يفيد « من المبادئ المنهجية التي حددها للمنهج البنيوي التكويني » (ص ١٢٥) دون الانطلاق من الفرضيات التي صاغها لوسيان غولدمان في دراساته للمبدعات الثقافية الغربية ، يسمح لنا - فيما يأمله عروودكي - أن نتجاوز في دراستنا المبدعات الروائية العربية عموماً مشادات الشكل والمضمون وأن نعاق ، من خلال مفاهيم كالتناسك والبنية الدلالية ورؤية العالم والكلية ، في آن معاً « أدبية » المبدع ودلالته ، دون أن نحتاج من أجل ذلك إلى الفصل بينهما فصلاً مصطنعاً » (ص ١٢٦) •

ومن خلال هذا المنظور يحاول السيد عروودكي أن يحلل روايتي « جيل القدر » و « شرح في تاريخ طويل » ، وفيما يتعلق بالرواية الأولى يعد بالإجابة عن عدة أسئلة يمكن ترتيبها على أربع مستويات :

« ١ - هل تقدم « جيل القدر » بنية دلالية متماسكة ؟ وما هذه البنية ؟ وهل تحدد في حال وجودها ، هذه الرواية فقط أم تحدد روايات أخرى من الانتاج القصصي السوري منذ ظهورها •

٢ - هل نستطيع وهل يتوجب علينا دمج هذه البنية الدلالية لجيل القدر في تيار أيديولوجي أوسع كتيار الرواية القومية مثلاً •

٣ - هل تملك هذه البنية الأيديولوجية ، في حال وجودها ، علاقات وظيفية واضحة مع جماعة اجتماعية أو طبقة ما ، ومن هي ؟

٤ - وأخيراً هل تمثل هذه الجماعة الاجتماعية موقعاً واضحاً في بنية المجتمع الذي ولدت فيه الرواية ، أي المجتمع السوري ؟ « (ص ص ١٢٦ - ١٢٧) •

وتبعاً لتحليله تتفصل الرواية وفق أربعة نقاط ذات دلالة هي :

(١) الشروط التاريخية التي تشترط وجود الشخصيات وهي المشار إليها في الرواية بالقدر

(٢) البحث الذي يتجلى عبر عدة مظاهر : البحث عن الحب الحقيقي

عن النضال الحقيقي

عن الثورة الحقيقية

عن الملجأ الذي يسمح

بالتحرر

(٣) المخرج : وهو ملتقى جميع الشخصيات الرئيسة في الرواية ، ذلك أن بحث كل شخصية يقودها إلى هذا الملتقى •

(٤) غياب الحدث : إذ أن غياب الحدث فيما يرى هو الحدث الوحيد الذي يحرك عالم الرواية •

وبعد ذلك ينضوي عرودكي ليدرس شخصيات الرواية الرئيسة فيركز على شخصية نبيل ويرى فيه مثلاً لكل أترابه ومن ثم لجياله فهي :

« باعتبار أنه ينحدر من أسرة متوسطة ، ينتمي إلى ذلك الجيل الذي وعى ، غداة الاستقلال أهميته التاريخية على الرغم من الشروط الاجتماعية والثقافية والسياسية

التي كانت تقيد من حركته • وكان على وعيه هذا أن يسمح له بالتحرر منها بموقفين: رفض كل القيم التي تحرك جيله من ناحية ، وتجسيد انتمائه للأمة العربية • لكنه إذا كان ينطلق من رفض كل ما هو قائم، أي التقاليد والأسرة والسلطة والواقع الفاسد، فإن الحزب الذي كان ينتمي إليه لم يكن يقدم له أيديولوجية راسخة تسمح له أن يواجه بها ذات جذور راسخة في الواقع المحلي ، ونعني بهما الأيديولوجية الماركسية والأيديولوجية الدينية • والأفكار القليلة المطروحة عما يجب أن يكون عليه الإنسان العربي ومن ثم الفكر العربي ، ليست إلا أفكاراً عامة ما دامت مدعمة بقاعدة نظرية، وما دامت تصاغ دوماً انطلاقاً من الأفكار المطروحة في ساحة الصراع النظري والسياسي الدائرة آنذاك ، صياغة تقوم على نفي هذه الأفكار دون تقديم بديل له قوة المستبدل » (ص ١٩٢) •

وبعدها يتناول شخصية هيفاء التي تشكل طباقاً لشخصية نبيل ، ثم شخصية نبيل ، وشخصية حسان وأخيراً شخصية هاني • ثم يناقش الفعل الحقيقي الذي تبحث عنه جميع الشخصيات ليكون خلاصها ، (الاغتيال) ويسرق الفعل ، وتنتهي الرواية للمرة الأولى ، ويسافر إلى الجزائر بحثاً عن الثورة الحقيقية ليتحقق أثناءها فعل آخر في بلده وفي غيابه :

« دون أن يتسكن من المشاركة فيه ، ونعني به أول وحدة في تاريخ العرب الحديث ، هذه الوحدة التي كرس حياته ووجوده لتحقيقها بين أجزاء الأمة العربية المشتتة • لقد بدا موقف نبيل من هذه الوحدة مفارقاً : فهي مرادة منه ومرفوضة في الوقت نفسه ، مرادة لأنها تمثل حلمه الخالص ، ومرفوضة لأنها لم تتحقق نتيجة مشاركته ولم تكن من صنع جيله • ومن ثم فلم تكن تملك الضمان الذي يكفل لها واقعاً حقيقياً : هذا الحلم ، هذا الفعل الذي طالما انتظر جيله أن يحققه بنفسه ، بدا مرة أخرى وقد استنزف ، وقد سرق » (ص ١٣٤) •

« ومن هنا فإن » جيل القدر « المسروق • ذلك هو السبب في وجود نهايتين للرواية تبدوان للوهلة ، بلا تبرير على صعيد البناء الشمولي للرواية فيما لو اعتبر محورها ، كما فعل بعض النقاد ذلك ، مجرد سرقة القتل ، وفشل هذه المحاولة •

ف فعل القتل الذي لم يتحقق لا يكتسب دلالة الأساسية والنهائية كفعل مسروق إلا من خلال الفعل الثاني الذي تمت سرقة أيضاً والذي يتضح لنا مع النهاية الثانية للرواية ، ونعني به الوحدة السوروية المصرية . وإذا كان سفر نبيل إلى الجزائر يعد ، من وجهة النظر المنطقية والسياسية ، بلا مبرر مادامت أسباب النضال ومبرراته قائمة باستمرار بل وبشكل أكثر حدة وضراوة في سورية خلال السنوات التي تلت سقوط النظام العسكري ، فإنه ، في ضوء بنية الرواية الشاملة ، كان بحثاً عن بديل في فعل عيني ومادي في ساحة أخرى ، وهو بحث دفعته إليه ولا شك كثير من الوعود غير المنجزة والأقوال التي لم تكن تملك أية قاعدة في الواقع العملي . لكن السبب الرئيسي ، فيما نرى ، هو الشعور بالقصور الشديد عن إمكان التخلّص من « القدر » بالمعنى الذي أشرنا إليه في هذه الدراسة ، دون التحام مادي ، وربما دموي ، مع الواقع النضالي الذي كانت الثورة الجزائرية تقدم آنذاك خير مثال له . إن هذا القدر لا يلبث جيلاً بأكمله ، وإنما بالأحرى حقبة بأكملها* ، ولم يكن تحقيق الوحدة في سورية ، في أثناء غياب البطل - النموذج ، ومن ثم احتضار هذا البطل في اللحظة نفسها التي كان يتم فيها الاحتفال بها ، إلا تأكيداً ، ولكن على مستوى أشمل هذه المرة ، لمحور الرواية الأول ونعني عجز جيل نبيل (بسبب القدر ، أو الشروط التي تكبله ، أو الافتقار إلى أيديولوجية شاملة ورأسخة القواعد ... الخ) عن تحقيق فعل له ثقل تاريخي (ص ص ١٣٥ - ١٣٦) . فقتل الديكتاتور قد سرق ، وإنجاز الوحدة قد سرق أيضاً .

هذه هي البنية الدلالة المتناسكة الشاملة للرواية ، التي تحتوي النهايتين معاً ، وهي بنية لا تحد رواية « جيل القدر » ورواية مطاع صفدي الثانية « نائر محترف » فحسب ، بل تحد ثلاث روايات أخرى مهمة على أصعدة مختلفة في الإنتاج القصصي العربي ، ونعني بها روايات هاني الراهب « المهزومون » « شرخ في تاريخ طويل » و « ألف ليلة وليلة » ، تؤلف جميعها « التيار القومي » ، ذلك أنه « اعتباراً من الخمسينات ، إنما بدأت تتبلر بين الكتاب واتجاهات نحو التجمع من حول عدد من

* التشديد من قبلي (ع ١٠)

الأفكار التي كانوا يطمحون إلى تحقيقها في كتاباتهم ، تيار ديني تقليدي كان يستخدم الأجناس الأدبية الكلاسيكية : الشعر والظرف والمقالات والقصص الأخلاقية ، معلناً رفضاً كاملاً للأنواع الأدبية الحديثة كالرواية والمسرح من جهة ، ومن جهة أخرى تيار يساري تبلّر مع تأسيس رابطة الكتاب السوريين التي غدت في عام ١٩٥٤ (وليس ١٩٥٣ كما يذكر السيد عرو دكي) رابطة الكتاب العرب ، يستقي مثله الأدبية من المبدعات الروسية والسوفييتية . وقد أعلن هذا التيار عن أولوية الاجتماعي التي كانت محاولات تجسيدها فنياً تتمثل على نحو خاص في قصص شوقي بغدادي « حينما يصبق دماً » (١٩٥٦) ، وقصص سعيد حورانية ، والرواية الأولى لحنا مينه « المصاييح الزرق » التي صدرت طبعها الأولى عام ١٩٥٤ . وكان هناك تيار ثالث قيّد التكون من حول مجلة الآداب التي اتخذت منذ ظهورها طابعاً قومياً . وقد تمكن هذا التيار من التبلر عبر المساجلات والنقد والمناقشات بين طائفة من الكتاب الشباب القوميين الماركسيين . على أنه إذا كان الأولون ينتمون إلى حزب البعث أو يتعاطفون مع أفكاره ، فإن الجمعية التي تأسست عام ١٩٥٧ تحت اسم « جمعية الأدباء العرب » والتي تكونت لمواجهة رابطة الكتاب العرب تحت شعارات قومية كانت تجمع الكتاب القوميين حقاً ، ولكن بالمعنى الأوسع لهذه الكلمة . فالحقيقة أن كل واحد لم يكن ينتمي إلى أحد التيارين السابقين . كان بوسعه أن يدعي الانضواء آنذاك تحت لافتة القومية .

بيد أنه إذا كان كتاب التيار الأول يعتمدون على أيديولوجية دينية متماسكة ، وكتاب التيار الثاني يعتمدون على الأيديولوجية الماركسية وما ينضوي تحت لوائها أو يراد له الانضواء من نماذج أدبية ، فإن الكتاب القوميين كانوا يشكون ، بالمقابل ، من افتقارهم لأيديولوجية ذات بعد فلسفي ونظري ، قادرة على مواجهة الأيديولوجيين القائمين . لذلك فقد كان التعبير عن التيار القومي يتم من خلال رفض الأيديولوجية الدينية بوصفها إطاراً ثقافياً « رجعياً » ورفض الأيديولوجية الماركسية بوصفها تقدم أولوية الاجتماعي (الصراع الطبقي) ، على أية أولويات أخرى ولا سيما التحرر القومي والوحدة ، وكذلك من خلال تقديم مفهوم البعث من ناحية ، وأولوية الأمة من ناحية أخرى .

كان على الكتاب القوميين في تلك المرحلة إذن وقبل أن يتبنى حزب البعث مبادئ الاشتراكية العلمية في الستينات أن يعملوا على وضع مجموعة كاملة من المفاهيم ، وخاصة في ميدان الادب لتحديد معالم رؤيتهم من جهة ، وأن يعبروا عن تجربة الجيل القومي الذي حمل أعباء النهوض انطلاقاً من أولوية الأمة دون سلاح نظري راسخ يمكنه من مواجهة خصومه في المجالات الفكرية والسياسية والاقتصادية خاصة » (صص ١٤١ - ١٤٢) •

والمهم أن هؤلاء الكتاب كما يشير عروودي نفسه في أثناء تحليله لرواية « جيل القدر » عمدوا الى « عدد من الاستيحاءات الوجدية » التي كان يراد لها تقوم بدور داعم لايدولوجية البعث (ص ١٣٠) ، أو حاولوا « اغناء ايدولوجيتهم بتجربة حية وجدوية » ، واستخدموا الكثير من المفردات الساترية في ذلك •

* * *

والآن ما الذي يمكن أن يلاحظه المرء في هذا الاستخدام الواعي والجاد لهذا المؤثر الأجنبي من قبل السيد عروودي ، والذي حاولت وصفه بشيء من التفصيل لأهميته •

١) لقد لجأ السيد عروودي إلى مجموعة مبادئ منهجية استمدتها من لوسيان غولدمان لشعوره بقصور المناهج السائدة في النقد الروائي العربي المعاصر عن مواجهة مشكلتي الابداعية والدلالة ، ولكن الغريب حقاً أن حصيلة هذه المبادئ المنهجية التي يخرج بها السيد عروودي مطابقة لحصيلة بعض ممارسات هذه المناهج • ولنقارن ما سبق أن أوردته بشيء من تفصيل عن نتيجة السيد عروودي فيما يتعلق بالتيار القومي ، بما كتبه الدكتور حسام الخطيب عن هذا التيار القومي قبل ما يقرب العقد من السنين ، في معرض حديثه عن طبيعة الحياة السياسية والاجتماعية في سورية خلال الخمسينات ، والتي اشتد فيها الصراع العقائدي في هذه الفترة بين ثلاثة اتجاهات رئيسة تمثل بوضوح في الاتاج الأدبي هي «الاتجاه الديني التقليدي

الذي تمسك بالأنواع الأدبية التقليدية ، وكان ينظر شزراً إلى الفنون الأدبية الحديثة ولا سيما إلى فن المسرح والقصة اللذين كانا موضع رغبة المتدينين والمحافظين دائماً ؛ والاتجاه اليساري الذي كان يعتبر النماذج الأدبية الروسية والسوفييتية والنضالية بوجه عام مثلاً أعلى له ؛ والتيار القومي الناشئ الذين كان كتابه يلتفون حول حزب البعث العربي الاشتراكي ومبادئه القومية » •

يقول الدكتور حسام الخطيب :

« ومن الواضح أن كتاب التيارين الأول والثاني كانوا يستندون إلى خلفية فكرية صلبة ، فالتيار الأول كان يغترف من الأيديولوجية الدينية العريقة ، والتيار الثاني كان يستند إلى معطيات الماركسية المحدودة وإلى تعاليم الاشتراكية ونماذجها الأدبية ، أما التيار الثالث تيار الكتاب القوميين فقد كان يعاني من الاقتدار إلى أيديولوجية مميزة ذات بعد فلسفي يمكن أن تضاهي الأيديولوجية الدينية أو الماركسية وفي الوقت نفسه تتسع للفكر القومي [لم تكن أفكار حزب البعث قد تبلورت باتجاه الاشتراكية العلمية ، وهي تسمية أقرها الحزب في مطالع الستينات - هامش ص ٦٢] ويبدو أنهم حاولوا أن يعثروا على هذا البعد المفقود في الفلسفة الوجودية ولا سيما أفكار سارتر وكامى التي انتشرت في أوساط الشباب المثقف الغاضب بعد الحرب العالمية الثانية •

ولم يكن من السهل التوصل إلى نوع من التوفيق المنسجم بين الأفكار الوجودية وبين الأفكار القومية • لم يكن من السهل إجراء مصالحة بين الفكر القومي الملتزم والهادف والمتفائل والمضطرم في مطلع الخمسينات وبين الفلسفة الوجودية التي يلخص إيمانويل مونييه Maunier أهم عناصرها على النحو التالي : عرضية الوجود الإنساني ، قصور التعليل العقلي ، قيود الوجود للإنساني ، القلق ، الاغتراب الروحي ، الانتهاء المحدود ووشوك الموت ، العزلة والحالة الخاصة ، والعلم •

لم تكن هذه المصالحة ممكنة ، ومع ذلك فقد بذل بعض الكتاب القوميين

جهوداً مضنية لاستخدام عناصر الفكر الوجودي في معركتهم العقائدية . وهكذا
- جرى إضفاء القلق الوجودي على القلق القومي وتحويل حرية الاختيار (الفردية)
الى اختيار حر للالتزام القومي » (ص ص ٦٢ - ٦٣) (٧) .

وربما تساءل القارئ المتعجل عن مسوغ استخدام هذا المؤثر الأجنبي إذا كان
يقود إلى النتيجة نفسها التي تتوصل إليها المناهج المنقودة ، إضافة الى أن تقويم
الدكتور الخطيب لهذه المحاولة ربما بدا أكثر موضوعية وواقعية من تقديم منهج
يضطر الى إهمال عناصر ثانوية أو مناقضة للبنية الدالة الشاملة للرواية موضوع
الدراسة .

(٢) لا شك في أن السيد عروودي قد قدم لنا تحليلاً شائناً بالفعل للروايتين
حاول من خلاله أن يظهر تماسك بنيتها من خلال الحديث عن نقاط أربعة تتمفصل
الروايتان حولها هي الشروط التاريخية والبحث والملجأ وانعدام الحدث . ولكن
القارئ قد يتساءل عن مدى صلاحية هذه النقاط لتكوين دلالة تخص روايات التيار
القومي ، عندما يراها جد عامة ، وبالطبع فإن المرء لا يستغرب عندها أن يستطيع
السيد عروودي اقناع القارئ بتماسكها .

(٣) يشير السيد عروودي (ص - ١٣٦) إلى أنه في تقطيع الرواية الذي
قدمه لتبيان كافة العناصر المقومة لبنية الرواية قد أهمل عناصر أخرى بدت له ثانوية
أحياناً ومناقضة لتمفصل الرواية نفسه أحياناً أخرى . والواقع أن المرء يحار عندما

(٧) د. حسام الخطيب ، سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية الحديثة ،
معهد البحوث والدراسات العربية ، القاهرة ، ١٩٧٣ ، ص ص ٦٢ - ٦٣ ،
وقد سبق للدكتور الخطيب أن نشر الفصل نفسه قبل ذلك في مجلة المعرفة .
وانظر كذلك دراسته للرواية والمنشورة في كتابه :

الرواية السورية في مرحلة النهوض : ١٩٥٩-١٩٦٧ ، معهد البحوث والدراسات
العربية ، ١٩٨٥ ، ص ص ٧٣ - ١٠٤ .

يربط بين هذا الاعتراف الصريح بوجود ما يقلل من شأن هذا التماسك وبين إشارة عروDKي المقبوسة من غولدمان نفسه ووالتي تنص على أنه يعني بالتماسك :

« أن تعمل أجزاء المبدع بطريقة تتمكن بها أن تعطي المجموع دلالة ، وهكذا فإن - الحقيقة الجزئية لا تكتسب دلالتها الحقيقية إلا بمكاتها في المجموع كذلك لا يمكن معرفة المجموع إلا عبر التقدم في معرفة الحقائق الجزئية » (ص ١٢٣) •

ترى هل ينسجم شرط عمل أجزاء المبدع بطريقة تتمكن بها أن تعطي المجموع دلالة مع وجود عناصر فائضة من ناحية تجيز للناقد أن يهملها عن وعي وقصد ، أو متناقضة مع دلالة المجموع يضطر إلى إهمالها مكرهاً من ناحية أخرى •

لقد قدّم السيد عروDKي تحليلاً شائناً وذكياً للرواية ، كما قلت من قبل ، ولا أظن أن القارئ لهذا التحليل الذي ينم عن جهد وقراءة متمعة للنص الروائي سوف يمانع كثيراً إذا كان السيد عروDKي نفسه لا يمانع في عدم الالتزام بالمبادئ التي أكد عليها في بداية دراسته • وهو بالتأكيد سيوافق على رأيه في أن مشكلة النقد العربي الحديث هي دائماً مشكلة منهج • خاصة عندما يقرأ ما ينقله السيد عروDKي عن غولدمان (ص ١٢٥) في أنه ينطلق أساساً من « كلية المبدع وخصوصيته في آن واحد ، دون أن يهمل أي عنصر من العناصر المقدمة في تحليل محايت للنص وللنص وحده » •

٤ (يتحدث السيد عروDKي عن المجتمع الروائي بشكل يوحي بأنه لا يقيم أحياناً أي تمييز بين مجتمع الرواية وبين المجتمع الحقيقي ، بل إن مجتمع الرواية فيما يبدو يعكس المجتمع الحقيقي أكثر مما يحمل دلالة عنه • وهنا يتساءل المرء فيما إذا كان السيد عروDKي من الذين يؤمنون بنظرية الانعكاس الميكانيكي Reflection وفيما إذا كان هذا ينسجم مع المبادئ المنهجية لغولدمان الذي حاول تجاوز هذه النظرية •

والحقيقة أن السيد عروDKي رغم ذلك يميز بينهما عندما يناسبه هذا (سفر

نبيل الى الجزائر على سبيل المثال - ص ١٣٥) ، إلا أنه بشكل عام يقف موقفاً متكافئاً المضدين من هذه القضية .

٥ (يعرف جان بياجيه Jean Piaget عالم النفس السويسري المعروف مفهوم البنية^(٨) في كتابه الذي يكاد يكون مرجعاً حجة في الموضوع Le Structuralisme من خلال الإشارة إلى ثلاثة أفكار أساسية تشكل خصائص مميزة لها هي :

(١) أنها نظام من التحولات System of Transformations .

(٢) كلية System of Transformations .

(٣) قادرة على الانتظام الذاتي Self-regulation .

ويكاد هذا التعريف يكون مقبولاً من معظم العاملين بالبنوية^(٩) ، إلا أنه

(٨) انظر

Jean Piaget, **Structuralism**, Translated and edited by C. Maschler, London, 1971, pp. 3-16.

Edard W. Said, « Notes on the Characterization of Literary Texts » in, R. Macksey (edit.), **Velocities of Changes**, The Johns Hopkins University Press, 1974, p. 32.

(٩) ربما كان من المفيد الإشارة هنا الى أن غولدمان (الذي يعتمد عليه عرودي في نقده) كان قد تتلمذ على جان بياجيه عندما عمل مساعداً له اثناء الاحتلال النازي لفرنسا ، وكان لصلته به تأثير ملحوظ في عمله اللاحق وفي عاداته في التفكير . ومن المعروف أن غولدمان حاول في عدة مناسبات أن يظهر كيف أن « الاستمولوجيا التكوينية » عند بياجيه تتفق في أسسها النظرية ونتائجها مع « البنيوية التوليدية » التي ما هي - اذا ما احسن فهمها - الا المنهج الجدلي كما تطور على أيدي هيجل وماركس ولوكاتش في بداية حياته ، على الرغم من أن نتائج بياجيه قد تم التوصل اليها تجريبياً دون أية استيحاءات فلسفية . وانظر

L. Kolakowski,

Main Currents of Marxism : 3- The Breakdown,

Translated from the Polish by P. S. Falla (Oxford University Press, Oxford, 1981), p. 324.

من ناحية أخرى ، لا يكاد ينطبق على البنية الدالية التي خرج بها السيد عروDKي ،
لرواية التيار القومي إلا بشق النفس ، الأمر الذي يجعل المرء يشكك بجدوى
استخدام المفهوم أصلاً .

٦) بقي أن نشير الى أن السيد عروDKي على غاية ما يكون من الأمانة والدقة
في جميع مقبوساته من غولدمان فهو يحيل القارئ على مصادره ويشتمها بالتفصيل
وهو أمر لا يمكن للمرء إلا أن يحمده فيه ، وكـم كان يتمنى لو أن الأمر شمل بعض
المصادر العربية وخاصة فيما يتعلق بالتيارات الثلاثة التي أشار عليها في ختام دراسته .

وأخيراً ورغم كل هذه الهنات فإن المرء لا يسعه إلا أن يشير الى السهولة
والتمكن اللذين يتعامل بهما السيد عروDKي مع المبادئ المنهجية للبنىوية التكوينية
واللذين ينبئان عن استيعاب وتمثل لهذا المؤثر ، وحسبه أنه من أوائل من استخدم
هذا المؤثر ، وأنه استخدمه بفاعلية وبيعض حرية ، وحسبنا أننا ظفرنا من توظيفه
له بتحليل ممتع وDKي لروايتين تعتبران بحق من المعالم البارزة في تطور الرواية
السورية .



الفصل التاسع

مصطلح النقد العربي الحديث

والمكون الخارجي^(١)

« إن التفاهم بالفاظ متبدلة المعاني أصعب من التعامل بنقود متبدلة القيم . فلا بدّ للعلماء إذن من الاتفاق على معاني الألفاظ ، ولا بدّ لهم من تثبيت الاصطلاحات العلمية حتى لا تتبدل الحقائق بتبدل الألفاظ التي أفرغت فيها . إن الألفاظ حصون المعاني ، وتثبيت الاصطلاحات العلمية هو الحجر الأساسي في بناء العلم . فاذا أقيم هذا البناء على أساس متحرك ، لم يبلغ الغاية التي أنشئ من أجلها »^(٢) .

جميل صليبا

(١) بحث قرئت خلاصته في مؤتمر النقد الأدبي الأول الذي نظّمته دائرة اللغة العربية وآدابها في جامعة اليرموك في الفترة ما بين ٢٠ - ٢٣ تموز ١٩٨٧ .

وصاحب هذه السطور مدين بكتابته للأستاذ الدكتور قاسم مؤمني مدير دائرة اللغة العربية في جامعة اليرموك لدعوته الكريمة التي حفزته على كتابته ، وللأستاذ الدكتور حسام الخطيب أستاذاً وصديقاً « ورقياً » حريصاً على كل ما يكتبه تلميذه ، وللأستاذة الدكتورة عبد الواحد لؤلؤة (جامعة اليرموك) ، فؤاد شعبان (جامعة دمشق) ، نوال إبراهيم (جامعة الكويت) ، للملاحظات وتشجيعهم . وبالطبع فان مسؤولية ما فيه من ثغرات تقع على صاحبه وحده .

(٢) د. جميل صليبا ، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية ، الجزء الأول ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ١٩٨٢ ، ص ص (٨-٩) .

« إن دقة ألفاظ لغة ما ، ووضوح مفاهيمها من دقة تفكير المتكلمين بها ،
والوضوح الذي يتطلبه أذهانهم . والوضوح والدقة هذان منطلق كل معرفة
صحيحة » (٣) .

أمجد طرابلسي

على الرغم من استبعاد الكثيرين من المعنيين بقضية النقد الأدبي
لخاطر وجود تعريف جامع مانع لهذا الحقل المعرفي المتميز ، فإن المرء من
جبهه أخرى يستطيع أن يبدأ من مقدمة Premise : لا اظن ان هناك من يماري
في صحتها ، وبالتالي فهي مرشحة للظفر بحد لا بأس به من الاجماع بين دارسي الأدب
ونقادهم ومنتجيه ، هي أن النقد الأدبي انشاء Discourse عن انشاء آخر (٤) هو
الأدب ، فهو انشاء موضوعه الادب ، وهو على خلاف أنواع النقد الاخرى كالنقد
الفني والنقد الموسيقي وسواهما ، يستخدم الاداة نفسها التي يستخدمها موضوعه (٥)
وهي اللغة الطبيعية Natural Language ، تميزا لها عن اللغات الاصطناعية
الأخرى . فالنقد الأدبي إذن حقل معرفي محكوم بموضوعه (٦) بمعنى أن ما يمنح

(٣) د. امجد طرابلسي ، « تقديم » ، في الشاهد البوشيخي ، مصطلحات نقدية
وبلاغية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ١٩٨٢
ص (٩) .

(٤) انظر

Roland Barthes,
Critical Essays,
Translated from the French by Richard Howard (North Westren
University Press, Evanston, 1972) p. 258.

(٥) انظر

Gérard Genette,
Figures of Literary Discourse,
Translated by Alan Sheridan, Introduction by Marie-Rose Logan
(Basil Blackwell, Oxford, 1982), pp. 3-4.

(٦) انظر

René Wellek,
The Attack on Literature and Other Essays,
(The Harvester Press, Sussex, 1982), p. 138.

النقد الأدبي هويته المتميزة هو موضوعه - الأدب - المائل فيه دائما (صراحة أو ضمنا ، بالقوة أو بالفعل)^(٧) وهو لذلك مرتبط به ارتباطا عضويا بمعنى أنهما يشتركان في المكونات الرئيسية نفسها .

فمكونات Constituents الانشاء النقدي Critical discourse هي مكونات الانشاء الادبي Literary discourse نفسها وعلى الرغم من ذلك فاننا نظل نسمي الانشاء الاول منهما نقدا Criticism والانشاء الثاني منهما ادبا Literature فهما فعاليتان متميزتان - فيما يبدو - الى درجة تتيح اطلاق اسمين مختلفين تماما عليهما .

ان الأدب والنقد يستخدمان اداة واحدة هي اللغة الطبيعية ولكن هل يعني هذا بالضرورة انهما يوظفانها التوظيف نفسه؟ ان المتأمل في طبيعة الانشاء الادبي يستطيع ان يرى بسهولة ان اللغة تؤدي فيه عدة وظائف ولكن ابرز هذه الوظائف هي الوظيفة الجمالية Aesthetic Function هذه الوظيفة التي تسود الوظائف الاخرى ، وتجعل منه ادبا ، انها بعبارة اخرى سر ادبيته Literariness اذا ما استخدمنا مصطلح الشكليين الروس Russian Formalists ومسوغ اطلاقنا لمصطلح الأدب عليه .

وبالمقابل فان اللغة في الانشاء النقدي توظف بشكل رئيس توظيفا آخر غير التوظيف الجمالي الذي يميز لغة الانشاء الادبي . بمعنى أنه على الرغم من تأدية

(٧) انظر د. عبد النبي اصطيف ، « في المصطلح ، النقد الادبي - مقدمة اولى » ، **الاسبوع الادبي** (دمشق) ، العدد ٨ ، ٢٠ آذار ، ١٩٨٦ ، ص (٥) وانظر ايضا ايضا بحثه بالانكليزية المقدم للمؤتمر القومي السابع عشر للجمعية البريطانية لعلم الجمال الذي عقد في (كوليج هول ، لندن) بين ١٦ و ١٨ ايلول ، والذي نشرت خلاصته في **المجلة البريطانية لعلم الجمال** .

A. N. Staif,

« Framing the Reference : Notes Towards A Characterization of Critical Texts » ,

British Journal of Aesthetics,

Vol. 24, no. 4, Autumn 1984, pp. 355-60.

اللغة لوظائف عدة ، فان الوظيفة الأساسية التي تؤديها في الانشاء النقدي ، والتي تحدد طبيعته المميزة له ، وظيفة تتصل بالتفكير المنظم الدقيق الواضح عن الأدب اقتاجاً واستهلاكاً ونتاجاً^(٨) هذا التفكير المنظم الذي هو جوهر العملية النقدية ، التي تقوم على شرح النصوص الأدبية وتحليلها ، ومقارنتها بغيرها ، ومن ثم اصدار حكم عليها^(٩) .

وهكذا فان الانشاءين : الأدبي والنقدي يوظفان اللغة — تلك الأداة المشتركة — توظيفاً مختلفاً ينشأ عنه هذا الاختلاف في طبيعة الفعالياتين . وما دامت وظيفة اللغة الأساسية في الانشاء النقدي مرتبطة على نحو وثيق بطبيعة النقد ووظيفته ، فانها ينبغي ان توظف على نحو تكون اللغة النقدية لغة مصطلحات ومفاهيم دقيقة محددة لكل منها قيمته الدلالية المحددة ضمن النظام العام الذي يحكمه .

ان النقد الأدبي ، بهذا المعنى يقترب الى حد كبير من النقد في عالم الاقتصاد والتجارة والمال ، ولا يظن امرؤ أن هذه الاستعارة هي مجرد انعكاس للنظرة المادية التي تسود مجتمعنا الاستهلاكي الجديد لأن وراءها سبباً أهم وأكثر جوهرية هو أن على المتعامل معهما أن يعرف القيمة الاصطلاحية لكل وحدة من وحداتهما ، حتى يكفل لممارسته ، سواء أكان ذلك في ميدان النقد الأدبي ، أم في ميدان النقد المالي ، قسطاً معقولاً من النجاح ، ويتجنب على أي حال الافلاس في النهاية .

النقد الأدبي في وجه أساسي من وجوهه ، شأنه في ذلك شأن النقد المالي يقوم

(٨) انظر د. عبد النبي اصطيف ، « مفاهيم النقد العربي الحديث بين التقليدين العربي والفريبي » الموقف الأدبي (اتحاد الكتاب العرب ، دمشق) السنة السادسة عشرة ، الأعداد ١٨١ — ١٨٣ ، أيار تموز ، ١٩٨٦ ، ص (١١١) .

(٩) انظر René Wellek ، « A Historical Perspective : Literary Criticism » ، in What is Criticism ? ،

Edited with an introduction by Paul Hernadi (Indiana University Press, Bloomington & London, 1981), p. 297.

وانظر ايضاً : د. حسام الخطيب ، جوانب من الأدب والنقد في الغرب ، منشورات جامعة دمشق ، ١٩٨٢ — ١٩٨٣ ، ص (٣١٣) .

اساسا على لغة المفاهيم Concepts ، ولكل مفهوم قيمته التي يحرص عليها كل ممارس حريص المستخدم لأي نظام نقدي على معرفة قيمة الوحدات النقدية الخاصة به . ومثلما ينبغي للتعامل بالنقد أن يعرف النظام النقدي المحدد لقيمة وحداته النقدية الخاصة به بالقياس الى بعضها بعضا من جهة ، وبالقياس الى الوحدات النظرية الأخرى في النظم النقدية الأخرى من جهة ثانية ، وبالقياس الى قيمتها الشرائية في أي مجتمع من المجتمعات من جهة ثالثة ، فانه يجب على المتعامل مع النقد الأدبي ان يكون على وعي بالنظامين النقدي والأدبي اللذين يحكمان دلالة المفاهيم النقدية والأدبية — هذه المفاهيم التي نستخدمها على دلالاتها ضمن اطار من هذين النظامين ، ونسميها لذلك مصطلحات Terms أو Idioms نلتزم بدلالاتها ونلزم الآخرين بها حتى نكفل حد أدنى من التواصل والحوار المفيد بين العاملين في الأدب والنقد معا .

والحقيقة ان المتخصص لمادة الانشاء النقدي العربي الحديث ، أي اللغة هذا النقد أو مفهوماته ، او مصطلحاته ، يجدها منحجرة من تقليدين ثقافيين مختلفين وان كانا متكاملين في دورهما في تشكيل الفكر الأدبي والنقد العربي الحديث هما :

- ٢ - التقليد النقدي العربي الكلاسي .
- ب - التقليد النقدي العربي (١٠) .

واذا ما رغب المرء في قصر الحديث على المفهومات ، او المصطلحات ، النقدية العربية الحديثة ، المنحجرة من التقليد النقدي العربي (١١) فانه يجد ان النقاد العرب

(١٠) انظر ، د. عبد النبي اصطيف ، المرجع السابق ، ص ص (١١٠ - ١٢٣) .
(١١) ربما كان يحسن بالمرء ان يشير في معرض حديثه عن الاهتمام بمصطلح النقد الكلاسي الى جهود الاستاذ الدكتور امجد طرابلسي وفريق من تلامذته في جامعات القطر المغربي الشقيق — هذه الجهود التي كان من حصليتها حتى الآن عدة رسائل جامعية خصصت للمصطلحات النقدية والبلاغية العربية الكلاسيكية طبع منها كتاب الشاهد البوشيخي الآنف الذكر ، وهو رسالة قدمت لنيل دبلوم الدراسات العليا من كلية الآداب والعلوم الانسانية بجامعة فاس عام ١٩٧٩ (٨) ، وكتاب ادريس الناظوري ، **المصطلح النقدي في نقد الشعر : دراسة لغوية تاريخية نقدية** ، ط ١ ، دار النشر المغربية ، الدار البيضاء ، ١٩٨٢ ، ط ٢ ، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والاعلان ، طرابلس (ليبيا) ، ١٩٨٤ ، وهو رسالة اعدت لنيل دبلوم السلك الثالث في كلية الآداب بجامعة الرباط اجازتها لجنة الحكم في ١٣ آذار ١٩٨١ .

المحدثين على وجه الاجمال ، وعلى خلاف حال المتعاملين مع وحدات النقد المالي الذين يحسنون استخدامها وتشيرها ، على قسط متواضع جدا من النجاح في التعامل مع وحدات النقد الأدبي في الثقافة العربية المعاصرة .

فهم اولا : غير متفقين على تسمية هذه الوحدات النقدية والادبية ؛

وهم ثانيا : غير متفقين على تحديد دلالاتها ؛

وهم ثالثا : على معرفة محدودة (تكاد تبلغ الصفر لدى بعضهم) بالنظم الأدبية والنقدية والفكرية التي فرزت هذه الوحدات ، والتي حكمت دلالاتها ، وضبطت علائقها فيما بعد فيما بينها من جهة ، وفيما بينها وبين هذه النظم جملة من جهة أخرى .

من هنا يبدو لي أن تدارك الوضع غير المرضي للنقد العربي المعاصر لا يكون الا من خلال اصلاح للنظام ، الذي يحكمه ، اصلاحا يشمل :

(أ) - تثبيت المصطلح .

(ب) - تحديد دلالاته .

(ج) - الوقوف على محدداته .

وهي شروط ، تبدو لي ، أولية ، لا سبيل الى ممارسة نقدية عربية ذات جدوى الا بتوفيرها . من هنا أرى ان من الحكمة التوقف عندها بشيء من التأني ، لما في ذلك من فائدة للمعنيين بالممارسة السليمة للنقد العربي المعاصر ، سواء أكانوا منتجين لهذا النقد ، أو مستهلكين له .

* * *

(١) - تثبيت المصطلح :

والمقصود بذلك تحقيق حد ادنى من الاجماع على لفظة عربية للمصطلح الأدبي

أو النقدي . فنحن على سبيل المثال نستخدم للدلالة على كلمة Romanticism الكلمات التالية :

« الابتداعية ، الابداعية ، الرومانسية ، الرومانية ، الرومانتيكية ، الرومنطيقية ، الرومانتية ، الرومنتية ، الرومنسية ، وغيرها » (١٢) .

ونحن نستخدم كلمات مثل « البنائية ، الهيكلية ، البنيوية ، للدلالة على كلمة « Structuralism » .

وكذلك نستخدم كلمات مثل « اللانغويستيك ، فقه اللغة ، علم اللغة الحديث ، علم اللغة العام ، علم اللغة العام الحديث ، علم اللغات ، علم اللغات العام ، اللسانيات ، الألسنيات ، الألسنيه ، علم الألسن ، وغيرها » (١٣) للدلالة على كلمة Linguistics . والأمثلة كثيرة ، والاختلاف لا ينجو منه أبسط المصطلحات .

(١٢) يشير الأستاذ الدكتور احسان عباس الى عقابيل التخبط في ترجمة أو تعريب مصطلح romantic ، نسبة الى romanticism نتيجة الاجتهاد الخاطئ الذي يشيعه التداول فيقول :

« لقد حار الدارسون في ترجمة أو تعريب romantic فبعضهم قال رومنتي وبعضهم قال رومنتكي ، وفريق ثالث قال رومنطقي ، ثم ترك كل ذلك وشاع استعمال « رومانسي » ومع التقارب في اصل الكلمتين فان البون بينهما واسع : « romantic » نسبة الى romanticism وهي حركة ادبية بدأت في اوربا عند نهاية القرن الثامن عشر تتميز بالتعبير عن المواجه الذاتية (مخالفة بذلك الكلاسيكية) بينما romance تعني سردا طويلا شعرا كان أو نثرا للتفني بالحب والبطولة لدى ابطال ذلك النوع من القصص ، ومع ذلك لم يأبه الكتاب في الادب والنقد لهذا الخطأ ، ولم يحتج عليه القراء ، ولو حدث مثل هذا في العلم لكان حوبا كبيرا » .

وانظر : د. احسان عباس ، « دور عضو هيئة التدريس في تعريب التعليم الجامعي » (محاضرة القيت في ٢٦ نيسان ١٩٨٦ في مجمع اللغة العربية الأردني في عمان) (الموسم الثقافي الرابع لمجمع اللغة العربية الأردني) ، منشورات مجمع اللغة العربية الأردني ، عمان ، ١٩٨٦ ص ص (١١٦ - ١١٧) .

(٣) يذكر الدكتور عبدالسلام المسدي ثلاثة وعشرين مقابلا عربيا لمصطلح Linguistics وانظر كشفها في : د. عبد السلام المسدي قاموس اللسانيات : عربي فرنسي ، فرنسي - عربي ، مع مقدمة في علم المصطلح ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ١٩٨٤ ، ص (٧٢) .

وبالطبع فإن اختيار كلمة ، او لفظة ما . من هذه المجموعات من الألفاظ المختلفة للدلالة على مفهوم محدد (هو مصطلح) يعني استخدام عدد من المشتقات المتصلة به كاسم الفاعل ، واسم المفعول ، والصفة ، والمصدر ، والفعل وغير ذلك مما تتطلبه عملية استخدام المصطلح في النص النقدي العربي الحديث ، أو بكلمات أخرى ، إدخال هذه الكلمة ، أو اللفظة ، الى معجم النقد العربي الحديث بشكل خاص ، والمعجم العربي الحديث بشكل عام .

ولا شك أن صعوبات كثيرة تقف في طريق تحقيق هذا الاجماع المرغوب وهي في معظمها ليست مقصورة على المصطلحات النقدية العربية الحديثة المستوحاة من التقليد النقدي العربي .

وأولى هذه الصعوبات ان اللغة العربية الحديثة والمعاصرة لغة غير مخدمية بل هي في وضع بائس حقاً ، اذا ما قورنت بغيرها من اللغات الأجنبية ، ولا يكاد يشعر بذلك الا من يحاول الترجمة عن غيرها من اللغات الأجنبية اليها . اذ يجد أن هذه اللغة تكاد تكون قاصرة عن استيعاب كثير من المصطلحات المولدة في العلوم الانسانية المعاصرة ، بله العلوم الطبيعية ، أو التطبيقية ، أو البحتة .

وثانيها أن عملية التعريب أو الترجمة تقوم في الغالب على اكتاف افراد . وهي لذلك حصيلة محاولات فردية غير منظمة او متقصية ، وبالتالي فانها تخضع لما يخضع له أي جهد فردي مما يتصل بالشرط الانساني . اما المصطلحات التي تتبناها المؤسسات الجامعية ، والثقافية ، والمعجمية ، فانه لا سبيل الى فرضها على الأفراد ، لأن هذه المؤسسات لا تملك الا سلطة ادبية من السهل تجاهلها ان كانت مصطلحاتها لا تنسجم مع اجتهادات هؤلاء الافراد وقناعاتهم ، هذا ان وجدت هذه المصطلحات سبيلها اليهم على مستوى الوطن العربي في المقام الاول ، وهي لا تكاد تصلهم حتى على المستوى القطري ، فالعزلة الثقافية السائدة في الوطن العربي تكاد تكون خانقة ، وأساليب عمل فريق البحث ، او العمل الجماعي الثقافي ، متخلفة غاية التخلف في هذا الوطن ، لأنها لم تستطع تكوين عادات علمية صحية وسليمة لدى الكثيرين من باحثي الوطن العربي .

وثالثها ان معظم هذه المصطلحات متصلة بالتقاليد الأدبية الأجنبية، ومعنى ذلك انها تعاني مما تعاني منه حركة ترجمة هذه التقاليد في الثقافة العربية الحديثة ، وليس ثمة مجال للحديث عن هذه المعاناة • ويكفي أن نشير الى انها تلقي بظلمها على حركة ترجمة المصطلح الأدبي والنقدي ، وتضيف الى الوضع البائس للنقد العربي الحديث مما يدفعه دركات بعد دركات الى هاويته التي يتردى فيها •

* * *

(ب) - تحديد دلالاته :

ان الاجماع على لفظة معينة للدلالة على مفهوم معين لا يكفي من أجل القيام بممارسة نقدية سليمة اساسها التفاهم ، اذ لا بد من ان يترافق مع اجماع ، أو على الأقل اتفاق مبدئي ، على دلالة هذه اللفظة ، صحيح أن هناك دائماً فسحة للخلاف ، وهامشا للنقاش واختلاف وجهات النظر ، حتى في التقاليد الغربية التي نستوحي منها هذه المصطلحات ، ولكن ثمة بالاضافة الى ذلك اتفاق على الحد الأدنى من دلالة كل مصطلح لا سبيل الى قيام حوار بناء مجد بين المتعاملين به دون تحقيقه •

واذا ما تذكر المرء أن اغلب المصطلحات النقدية العربية الحديثة مستوحاة من تقاليد أدبية ونقدية وثقافية مختلفة ، ومن لغات أجنبية متعددة (كالانكليزية ، والفرنسية ، والألمانية ، والروسية ، والاسبانية ، والايطالية ، واليونانية ، واللاتينية وغيرها) فإن مجال الاختلاف فيها واسع ، وهو امر يتفهمه المرء ، ولكنه ، من جهة أخرى ، لا يمكن ان يرى فيه عاملاً مساعداً على تطوير الحركة النقدية العربية المعاصرة • ان هذا الاختلاف يقف حجر عثرة في طريق هذا التطوير ، لأنه يززع أساساً هاماً من أسس الحوار البناء ، والنقد حوار وعلاقة في جوهره (١٤) •

(١٤) سيدرك القارئ من المقبوس الذي يتصدر هذا البحث ان الدعوة الى تثبيت المصطلحات وتحديد دلالاتها لا تقتصر على مفاهيم النقد : فثمة ما يشبه الاجماع على ضرورتها في بناء اي حقل معرفي ، اضافة الى الفوائد الأخرى التربوية ،

وربما كان السبيل الأمثل لمعالجة اختلاف النقاد حول دلالات المفهومات الأدبية أعداد موسوعة نقدية أدبية تضيق من فسحة الخلاف بينهم وتوفر حداً أدنى من اللغة المشتركة بين العاملين في ميدان الأدب والنقد انتاجاً واستهلاكاً .

ان المرء ليفاجأ حقاً بغياب موسوعة حيوية كهذه في المكتبة العربية . صحيح أن هناك مجموعة من المعاجم الأدبية (كمعاجم ناصر الحاني^(١٥) ، ومجدي وهبة^(١٦) وحمادي صمود^(١٧) ، ومجدي وهبة وكامل المهندس^(١٨) ، وجبور عبد النور^(١٩) ،

والاجتماعية وسواهما ، وما هو الدكتور جميل صليبا يكتب في مقدمة معجمه انهم عن هذه الفوائد :

« ان تثبيت الاصطلاحات العلمية لا يفيد العلماء وحدهم ، بل يفيد المعلمين والمتعلمين كما يفيد جمهور القراء . فله اذن فائدة تربوية ، وفائد اجتماعية اما الفائدة التربوية ، فهي ان تثبيت الاصطلاحات يستلزم تحديد معاني الالفاظ وتوضيحها ، فلا يستعمل اللفظ الا فيما وضع له ، ولا يدل على المعنى الواحد الا بلفظ واحد . وفي ذلك تيسير لعمل المعلمين والمتعلمين معا . لان المعاني اذا كانت محددة ، سهل على المعلم شرحها ، وعلى المتعلم فهمها وكذلك الالفاظ ، اذا كانت مطابقة للمعاني ، صار استعمالها ادق ، ووضوحها اتم »

« واما الفائدة الاجتماعية ، فهي ان تحديد معاني الالفاظ يسهل على الناس التفاهم فيما بينهم ، فلا يتكلمون بما لا يعلمون ، ولا يمارون فيما لم يتخسح لهم من المعاني . ان معظم الاختلافات في الآراء السياسية والاجتماعية ، يرجع الى ان الناس لم يحددوا معاني الالفاظ التي يجادلون فيها .. »

فاذا اردت ان تحسم الخلاف بين الناس ، وتحقق التفاهم بين اصحاب المذاهب المتشابهة ، فأبداً اولاً بتحديد المعاني تحديداً علمياً واضحاً . ان هذا التحديد يقرب الآراء بعضها من بعض ، ويوفر على الناس كثيراً من الجهد والوقت . »
وانظر ايضا د. احسان عباس ، **المرجع السابق** ، ص ص (١١٦ - ١٢٢) حيث يؤكد ان من الخير ان يظل المصطلح الواحد مقصوراً على مقابل له في لغة اجنبية ما امكن ذلك « ص (١١٦) .

و د. جميل صليبا ، **المرجع السابق** ، ص ص (٩ - ١٠) .

(١٥) انظر د. ناصر الحاني ، **من اصطلاحات الادب العربي** ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ١٩٥٩ .

(١٦) انظر د. مجدي وهبة ، **معجم مصطلحات الادب** ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ١٩٧٤ .

(١٧) انظر حمادي صمود ، « معجم لمصطلحات النقد الحديث : قسم أول » **حوليات الجامعة التونسية** (تونس) ، العدد (١٥) ، ١٩٧٧ ، ص ص (١٢٥ - ١٥٦) .

(١٨) انظر مجدي وهبة وكامل المهندس ، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب** ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ١٩٧٩ .

(١٩) انظر د. جبور عبد النور ، **المعجم الأدبي** ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٧٩ .

وسعيد علوش^(٢٠) ، و ابراهيم فتحي^(٢١) ، وغيرهم) .

الا أنها لا تؤدي الفائدة المرجوة منها ، وخاصة مسألة توفير هذه اللغة المشتركة المشار اليها آنفا .

فمعجم الحاني ، على الرغم من انه جهد رائد ، محدود في مجاله وتطلعاته ، وهو جدّ قديم ، ولا أظن ان هناك اليوم من يستطيع ان يزعم أن هذا المعجم ، الذي لا تكاد تصل صفحاته المائة والخمسين صفحة ، لم يستنفذ اغراض وجوده .

ومعجم وهبة ثلاثي اللغات الهام ، معجم مداخل موجزة مركزة غاية التركيز ، لا تشتمل على شروح كافية تشفي غليل القارئ العادي ، بله القارئ المختص ، وبالتالي لا تسهم بالمقدار المتوخى منها في توضيح المصطلحات النقدية والأدبية ، وبيان حدود دلالاتها .

وأما معجم حمادي صمود الموسوم بـ « معجم لمصطلحات النقد الحديث » فهو محاولة جزئية تتسم بقدر كبير من التواضع في تصورها ، ومنطلقاتها والجهد الموظف فيها ، وفي النهاية ، حصيلتها التي لا يبدو انها ذات نفع كبير للناس .

والحقيقة ان هذا المعجم يعاني من جملة امور تحول بينه وبين تقديم أي حصيلة ذات جدوى . فهو أولا ، لا يهتم الا بما يسميه النقد الهيكلي (ويعني به حمادي صمود النقد البنيوي) ويقتصر منه على ما استوقفه من مصطلحه عند قراءته لبعض المحاولات العربية (وهو معدّ قبل عام ١٩٧٧م أي في بداية تعرض النقد العربي الحديث لرياح البنيوية) .

(٢٠) انظر سعيد علوش ، معجم المصطلحات الادبية المعاصرة : عرض وتقديم وترجمة مطبوعات المكتبة الجامعية ، الدار البيضاء ، ١٩٨٤ .

(٢١) انظر ابراهيم فتحي ، معجم المصطلحات الادبية ، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين ، صفاقس / تونس ، ١٩٨٦ .

وهو ثانيا في معالجته لهذا الجزء اليسير يقتصر على مجموعة كتب لا تكاد تبلغ العشرة وجميعها يتصل بالتقليد النقدي الفرنسي الحديث أو مصادره وخاصة نصوص الشكليين الروس Russian Formalists التي اختارها وترجمها تودوروف الى قارئ اللغة الفرنسية في الستينات .

وهو ثالثا في تناوله لما سماه بالمصطلحات المنهجية العامة او المصطلحات المتصلة بوصف الرواية مجتهد مبتدئ لا توحى ترجماته الصوتية لأسماء من يقبس عنهم ، ولا ترجماته لعناوين كتبهم او ابحاثهم ولا اقتراحاته العربية لمصطلحاتهم ، بانه قد استوعب حقا ما يكتب عنه .

وصفوة القول ان جهد حمادى صمود جهد متواضع جله " مسخ ونسخ ، وبالتالي فان رأي المرء فيه هو ما يراه القرآن في الخمرة عندما أشار الى جوانبها السلبية والايجابية خلال تدرجه في تحريمها .

وإذا ما انتقل المرء الى معجم وهبة والمهندس، فانه يجد أنه أكثر تقدماً في تقديم الشروح الوافية لمعظم المداخل المستمدة اساسا من معجم وهبة الثلاثي اللغات ولكنه يبقى بعيدا عن الوفاء بحاجة القارئ العربي ، فهو ضئيل الحجم نسبيا ، لا يكاد يستوعب الا القليل من هذه المصطلحات . فقد طمح مصنفاه الى تغطية المصطلحات العربية للغات والآداب العربية التي تهتم الباحث العربي والمصطلحات المتعلقة بعلموم اللغة العربية (من معان وبيان وبديع ، ونحو وصرف ، وعروض وقواف ، ولهجات) وآدابها في مختلف العصور ، اضافة الى المصطلحات المتصلة بالتجويد ، والتوحيد والفرق والتفسير والحديث (٢٢) ، وكل ذلك فيما لا يتجاوز خمسا وسبعين ومائتي صفحة من القطع الكبير . وهذا طموح لا يمكن ان ينهض به جهد فردي بالغ ما بلسخ .

اما معجم عبد النور فانه يستند الى التقاليد الادبية الفرنسية أساسا ، وهي

(٢٢) انظر د. مجدي وهبة وكامل المهندس ، المرجع السابق ، ص (٧) .

أضيق من أن تستوعب المصطلح النقدي والادبي الحديث . وكذلك فهو جهد غير متأن تخني جهد مجدي وهبه الجيد ذي الدقة والشمول والاستقصاء .

وعلى الرغم من نظرة سعيد علوش الناقدة لأعمال وهبة ، وصمود ، وعبد النور ، وغيرها ، ووعيه بشغراتها التي يشير إليها بشيء من التفصيل في مقدمته لمعجمه ، وعلى الرغم من سعيه لتجاوزها مستعيناً بمجموعة من المعاجم الانكليزية والفرنسية المدرسية من جهة والحديثة والمعاصرة من جهة أخرى ، فإن عمله الذي اراده معجماً مسائراً للنتاج الأدبي العربي المعاصر ، ينزع — كما يعترف هو نفسه — « نحو نظرية المعرفة ، ومجال الكليات الانسانية »^(٢٣) ، وهو العيب الذي يأخذه على معجم وهبة^(٢٤) . وكذلك فإن المصطلح فيه يعبر عن « ممارسة أدبية لم تترسخ بعد في حقلنا المعرفي ، بالإضافة ، الى اقتقادها ، لنتاج يدعمها ، في العالم العربي »^(٢٥) ، أي انه بعبارة أخرى لا يسائر الانتاج الأدبي العربي المعاصر وبالتالي لا يحقق هدفه الذي يعلن عنه في المقدمة .

وفضلاً عما تقدم ، فإن مصطلحاته لا تصاحبها امثلة توضيحية لأسباب يذكر منها :

- ١ — تخوفه من اثقال المصطلح .
- ٢ — واقتناعه بمؤشرية المصطلح ، لا بنهايته .
- ٣ — ولضرورات تقنية ثالثاً .^(٢٦) .

وهو بهذا يستغني طوعاً عما يمكن أن تقدمه هذه الأمثلة من فائدة توضيحية في تقريب المفهوم النقدي من ذهن القارئ العربي الذي يحاول ان يستوعب مدلولات هذه المصطلحات ، فيلجأ الى معجم ادبي مختص .

(٢٣) انظر ، سعيد علوش ، المرجع السابق ، ص (١٥) .

(٢٤) المرجع نفسه ، ص (٩) .

(٢٥) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

(٢٦) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

ان من المؤسف حقا ان يتحول معجم علوش ، الذي بدأ واعداد جدا في مقدمته ، الى مجرد مسرد لجملة من المصطلحات مرتبة هجائيا ومقدمة بلغة برقية تكاد تستعصي حتى على القارئ الخبير بهذه المصطلحات . وهو مسرد قائم على اجتهادات غير متأنية ، تنطلق من نقطة الصفر . فمصطلح النقد العربي الحديث على سبيل المثال لم يعد يستخدم الأوتويوغرافيا ، والبيوغرافيا^(٢٧) وانما السيرة الذاتية والسيرة .

وكذلك فان معظم المداخل التي يتضمنها المعجم (الذي لا يتجاوز حجمه الفعلي مائة وعشرين صفحة)^(٢٨) ، لا تعني الكثير للقارئ العربي الذي لا يألّف مسمياتها . اما القارئ الخبير فانه مضطر للرجوع الى اصولها - الفرنسية او الانكليزية - من خلال الاحالات الرقمية في بداية كل مدخل ، حتى يستبين له ما يتحدث عنه صاحب المعجم ، مما يثير في نفس قارئه التساؤل عن مسوغ عمل كهذا في المقام الأول .

وأما معجم ابراهيم فتحي الموسوم بـ **معجم المصطلحات الادبية** ، فهو جهد لا يتعدى الاعداد (كما يشير الى ذلك غلافا الكتاب الداخلي والخارجي) . ويبدو انه كان جهد متعجلا ، املته الحاجة لمعجم كهذا ، ولذا جاء دون مقدمة او ثبت بالمصادر والمراجع ، او حتى اشارة الى الأصول التي اعده منها . والمرجح انه ترجمة لجملة من المصطلحات من معاجم ادبية ونقدية انكليزية متنوعة . وهذه المعاجم كثيرة ومتوفرة ومتنوعة في حجمها ، ومستواها ، وغرضها ، ودرجة استقصائها^(٢٩) وهي - دونما شك - ذات فائدة كبيرة إذا ما كان الوعي هو الناظم لعمل مراجعها .

(٢٧) المرجع نفسه ، صص (١٧ ، و ٢٧) .

(٢٨) المرجع نفسه ، صص (١٧ - ١٣٦) .

(٢٩) يمكن للمرء ان يشير الى المعاجم التالية على سبيل المثال :

- M. H. Abrams, **A Glossary of Literary Terms**,
3rd Edition (Holt, Rinehart and Winston, New York, 1971).
J. A. Cuddon, **A Dictionary of Literary Terms**,
Revised Edition (Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex, 1982).
Roger Fowler (ed.), **A Dictionary of Modern Critical Terms**
(Routledge & Kegan Paul, London, 1973).

والواقع أن جميع هذه الجهود ، على أهميتها وفائدتها ، جهود فردية ، وعندما يتذكر المرء وضع التسهيلات المتاحة للباحث العربي في أي ميدان لا يمكن إلا أن يتواضع في توقعاته منها ، ويشفق على أصحابها مما نهضوا به من جهة ، ويكبر من جهة أخرى جهودهم ويشدد على أيديهم ، لأن هذه الجهود تتسم بالايثار والغيرية •

ومعنى هذا ان المكتبة العربية ما زالت بحاجة الى معجم موسوعي شبيه بهوسوعة برنستون للشعر وفن الشعر (نظرية الأدب)^(٣) أدبي ونقدي يضم مجموعة وافية من المقالات المركزة الوافية عن المواد التي يتضمنها ، ولا يكتفي فيه بمجرد وضع المقابل العربي للمصطلح الأجنبي أو بالشرح الموجز البسيط لمحتواه ودلالته •

وغني عن القول ان معجما موسوعيا كهذا ينبغي ، اذا ما كنا نعيش في عالم مثالي بالنسبة لوطننا العربي ، ان يقوم بوضعه فريق من الباحثين في مجال تاريخ

John Peck & Martin Coyle, **Literary Terms and Criticism : A Students' Guide** (Macmillan, London, 1984).

Joseph T. Shipley (ed.), **Dictionary of World Literary Terms, Enlarged and Completely Revised Edition** (George Allen & Unwin, London, 1979).

اضافة الى المعجمين الفرنسيين التاليين الذين ترجموا الى الانكليزية والمستخدمين على نحو واسع من قبل حمادى صمود ، وسعيد علوش :

Oswal Ducrot and Tzvetan Todorov, **Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language**, Translated by Catherine Porter (Blackwell, Oxford, 1981).

A. J. Greimas and J. Courtes, **Semiotics and Language : An Analytical Dictionary**, Translated by Larry Crist and Daniel Patte, and others (Indiana University Press, Bloomington & London, 1982).

وموسوعة برنستون التي سيشار اليها في الهامش التالي :
(٣٠) انظر :

Alox Prominger et al. (eds.), **Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics**, Enlarged Edition (Macmillan, London, 1974).

الفكر الأدبي والنقدي ، وان تتبناه وتدعمه مؤسسة عامة تحرص على تطوير هذا الفكر في الوطن العربي .

* * *

ج - الوقوف على محدداته :

النقد الأدبي انشاء عن انشاء هو الأدب ، وكلاهما يستخدم اللغة الطبيعية .
الا ان ثمة farkا كبيرا بين نوعية الانشاءين يكمن في كون الانشاء النقدي يستخدم المفاهيم كما تقدم . ان لكل مفهوم محتوى معيناً وتضمنات محددة مصطلحا عليها ، ومحكومة بجملة من المحددات determinants . ولذا فان من الضروري عند استخدام أي مفهوم التنبه الى محددات محتواه وتضمناته ودلالته .

ولما كان مصطلح النقد الأدبي الحديث في الثقافة العربية المعاصرة مستوحى في جانب كبير منه من الثقافات الأجنبية المختلفة ، ولما كان مرتبطا بجملة محددات فان من الهام الوقوف عليه . ان هذا المصطلح مرتبط بـ :

١) الآداب الأجنبية المختلفة التي ولد بولادتها ، ورافق تطورها ونموها وتحولاتها المختلفة . ان مصطلحات كالمحاكاة ، والوحدات الثلاث ، والتطهير ، والمعادل الموضوعي وسواها مصطلحات مرتبطة بآداب معينة في عصور معينة ، ولا سبيل الى فهمها بمعزل عن فهم هذه الآداب فهما حقيقيا .

٢) المذاهب الفنية المتعددة التي شملت فنونا مختلفة كان من بينها فن الأدب مثل الرومنسية ، والكلاسيكية ، والرمزية ، والسرالية ، والمستقبلية وغيرها .

٣) المذاهب الفكرية والفلسفية التي حفزت ظهور هذه المذاهب الفنية وألهمت الكثير من قيمها واعرافها ومعاييرها ونواظمها ، كالوجودية والماركسية والفرويدية .

٤) التحولات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي مرت بها المجتمعات

التي تنتمي اليها هذه الآداب الأجنبية • ولا ننسى ان المصطلح الادبي والنقدي هو بصورة من الصور جزء من البنية الفوقية Infrastructure من تلك المجتمعات تتبادل التأثير مع البنية التحتية Superstructure • فالمصطلح المتصل بهوض الرواية الأوروبية في القرن التاسع عشر لا يمكن أن يفهم بمعزل عن استيعاب التحولات السياسية ، والاقتصادية والاجتماعية التي كانت وراء هذا النهوض •

هـ (عملية المواجهة المتعددة الجوانب بين الثقافة العربية والثقافات الأجنبية على نحو خاص، ويبن الوجود العربي وأشكال الوجود الأخرى من حوله • ان عملية الاستيعاب التي قام بها المصطلح النقدي العربي الحديث للمصادر الأجنبية تست ضمن سياق Context من هذه المواجهة المتعددة الوجوه والمستويات والأبعاد الأمر الذي أثر بشكل او بآخر على تسمية المصطلح وتحديد دلالاته •

ان معنى هذا وباختصار ، ان عملية استيعاب هذه الشبكة المعقدة من المحددات المتنوعة لدلالات مصطلح النقد العربي الحديث أمر هام عند النظر في قضيته • ولعل احد اسباب تخطنا في استخدام هذا المصطلح هو اننا اغفلنا هذه المحددات ، وظننا ان الامر لا يعدو كونه نقل كلمة من لغة الى اخرى ، ونسينا ان اللغة ثقافة وفكر وليست مجرد وعاء نصب فيه ما نريد من محتوى •

* * *

وهكذا يتبين ان النهوض بالحركة النقدية العربية المعاصرة يتطلب اصلاحا للنظامين النقدي والأدبي اللذين يحكانان حمليتي الانتاج النقدي ، والادبي • وربما كانت أهم خطوة في اصلاح هذين النظامين تحديد المفاهيم التي يستندان اليها ، أي العناية بالمصطلح النقدي والأدبي عناية تنصرف الى تثبيته ، وتحديد دلالاته ، والوقوف على محدداته • وان الأخذ بجوانب هذا البرنامج الذي اضعه بين ايدي العاملين في ميدان النقد الادبي العربي المعاصر امر — يبدو لي — على غاية من الخطورة في تقرير مستقبل هذا النقد • ذلك اننا اذا كنا ، نحن معشر العاملين في

هذا الميدان . ننظر الى هذه النفعالية الفكرية الهامة على أنها حقل معرفي هام ومتميز discipline او لنقل ، على انها احد العلوم الانسانية ، فان من الهام ان نتذكر ان أي علم لا يقوم الا بصطاحه ، ذلك ان مفاتيح العلوم ، كما يقول الدكتور عبد السلام المسدي ، مصطلحاتها .

« ومصطلحات العلوم ثمارها القصوى . فهي مجمع حقائقها المعرفية وعنوان ما يتميز كل واحد منها عما سواها . وليس من مسلك يتوسل به الانسان الى منطق العلم غير النفاذه الاصطلاحية حتى لكأنها تقوم من كل علم مقام جهاز من الدوال ليست مدلولاله إلا محاور العلم ذاته ، ومضامين قدره من يقين المعارف وتحقيق الاقوال . فاذا استبان خطر المصطلح في كل فن توضح ان السجل الاصطلاحي هو الكشف المفهومي الذي يقيم للعلم سوره الجامع وحصه المانع ؛ فهو له كالسياج العقلي الذي يرسى حرمانه رادعاً إياه أن يلبس غيره ، وحافظراً غيره أن يلتبس به . ومتى تحلى الدال بخصلي الجمع والمنع كان على صعيد المعقولات بثابة الحد عند اهل النظر المقولي الذين هم المناطق فيكون للمصطلح الفني في أي شعبة من شعاب شجرة المعرفة الانسانية سلطة ذهنية هي سلطة المقولات المجردة في علم المنطق ، فلا شذوذ اذا اعتبرنا الجهاز المصطلحي لكل علم صورة مطابقة لبنية قياساته متى فسد فسدت صورته واختلت بنيته فيتداعى مضمونه بارتكاس مقولاته » (٢١) .

وهل نحن بحاجة الى مرافعة اكثر بيانا وافصاحا عن دولة المصطلح ، وسلطة مقولاته .

(٢١) انظر : د. عبد السلام المسدي ، المرجع السابق ، ص (١١) .

الباب الثالث : الرواد

الفصل العاشر * قسطاكي الحمصي

الفصل الحادي عشر * سليمان البستاني

الفصل الثاني عشر * روجي الخايري



الفصل العاشر

روحي الخالدي

تقديم :

رائد كبير من رواد الثقافة العربية الحديثة ولد في القدس عام ١٨٦٤ ، وتنقل بين مدارس القدس ونابلس وطرابلس الشام والآستانة وبيروت من أجل تحصيله مقاوماً إغراء الوظائف الحكومية المحلية لنجدته عام ١٨٨٩ في العاصمة العثمانية ينتسب إلى « المكتب الملكي الشاهاني » ويحضر مجالس جمال الدين الأفغاني . ويتابع حياة التنقل بحثاً عن المعرفة فيتوجه غرباً نحو باريس موزعاً بينها والقدس والآستانة ، ويتصل بالعديد من المستشرقين ويأخذ عنهم ويحضر بعض الدروس في السوربون كما يشير إلى ذلك في كتابه تاريخ علم الأدب .

وفي عام ١٨٩٨ تعينه الدولة العلية قنصلاً لها في مدينة بوردو وتوابعها ، ويغدو بعدها رئيساً لجمعية القناصل في تلك المدينة وينال أرفع الأوسمة من الحكومة الفرنسية (وسام نخلة المعارف الذهبية ووسام فرقة الشرف لجيون دونور) . وهناك يقترن بالفرنسية هرمانس بنسول التي تنجب لها وحيداً يحيى الذي يدرس الهندسة ويغدو في نهاية المطاف رئيساً لبلدية بوردو . وفي عام ١٩٠٨ يعود الخالدي إلى القدس بعد إعلان الدستور العثماني وينتخب نائباً في مجلس النواب العثماني (المبعوثان) ، ويعاد انتخابه ثلاث مرات . وفي الآستانة ينتخب وكيلاً أول للمجلس ، ولكنه يعود للقدس بعد حل المجلس ، ثم يغادرها ثانية إلى العاصمة العثمانية حيث توافيه منيته في ١٦ آب ١٩١٣ .

وللخالدي عدد معتبر من الكتب المطبوعة والمخطوطة ، ربما كان من أهمها تاريخ علم الأدب عند الافرنج والعرب وفيكتور هوغو الذي نشرته الهلال عام ١٩٠٤ بتوقيع المقدسي بعد ظهوره مقالات سلسلة في الهلال ابتداءً من الجزء الرابع من السنة الحادية عشرة في ١٥/١١/١٩٠٢ . وقد صدرت منه طبعة ثانية عام ١٩١٢ بتوقيعه الصريح وطبعان حديثان بعناية الدكتور حسام الخطيب وتقديمه الذي دلل فيه على جدارة الخالدي بلقب « رائد الأدب العربي المقارن » .

ما اقتبسه الافرنج من قواعد الشعر العربي(*)

فيتضح لك من هذه النبذة التاريخية المعترضة في هذه الرسالة أن الاختلاط بين العرب والافرنج لم ينقطع لا في الحروب الصليبية ولا قبلها حينما دخل العرب أرض فرنسا وتوطنوا في جنوبها وحرثوا أرضها وتزوجوا بناتها وتاجروا مع أهلها وعمرؤا مدن نربون (نربونة) وقرقسون (قرشمونة) وفراقسينه وأخذوا الأسرى من الافرنج وشغلوهم في عمارة جامع قرطبة القائم ليومنا هذا على ألف وثلاثة وتسعين عموداً وفي غيره من المباني الفاخرة كالقصر والزهاء والحرراء والقنطرة . فكانت الأفكار تتبادل بين الفريقين ضرورة ولو كانا على طرفي نقيض . وحيث كان المسلمون في ذلك العصر أرقى حضارة وأدباً من جيرانهم المسيحيين كانت الافرنج تقتبس من معارف المسلمين وتحصل العلم في مدارسهم وجوامعهم كما فعل البابا سيلفستر الثاني . واسمه الذي سماه أبوه جربر (٩٣٠ - ١٠٠٤ م) فإنه بعد أن حصل مبادئ العلوم اللاهوتية باللغة اللاتينية في مدينة أورياق التي ولد فيها وهي بالقرب من طولوز وفي شمالها الشرقي ارتحل في طلب العلم الى الأندلس فقطع عقاب البيرينه والوادي الكبير المار بجوار قرطبة ومن اشبيلية والمنصب في خليج قادس من المحيط غير بعيد عن شريش وجاور في مدرسة اشبيلية ثلاث سنين وعاد لأوروبا متبحراً في العلوم والمعارف حتى حسبه الناس ساحراً واتخذة الملوك مؤدباً لأولادهم وتقلب في المناصب حتى أحرز رتبة الباباوية ، وقيل انه أول من أدخل لبلاد الافرنج

(*) المقدسي (روجي الخالدي) تاريخ علم الأدب عند الافرنج والعرب وفيكتور هوغو
(مطبعة الهلال بالقاهرة ، القاهرة ، ١٩٠٤) صص (٩٧ - ١٠٣)

ما يسمونه الأرقام العربية ونسميه الأرقام الهندية وهي التي تدل بذاتها على عدد وبمنزلتها على عدد آخر • وكانوا لذلك العهد يستعملون الأحرف اللاتينية التي هي بمثابة الحروف الأبجدية •

واقفني طلاب العلم أثر هذا البابا الحكيم وكذا المنتحلون منهم للشعر والأدب كانوا يقلدون شعراء العرب وأدباءهم • وكان المجاورون للعرب من أهالي فرنسا وشمال اسبانيا يحيدون عن تعلم أشعار اللاتين ويكبون على تعلم أشعار العرب وأزجالهم • وكان فقراؤهم في القرن الحادي عشر للميلاد ينشدون الأناشيد والمدائح العربية وهم يستعطون على الأبواب وفي الطرقات فيستمع الناس لهم ويتصدقون عليهم لا لفهمهم ما يقولون وإنما شوقاً منهم وحناناً للألحان والأنغام والقوافي الرنانة كما كانت العربية هي اللسان الرسمي في صقلية على عهد رجار ومن خلفه من الملوك بعد انقراض الحكومة الإسلامية منها وكانوا يحررون بالعربية على المباني العمومية في تلك الجزيرة •

وذكرنا فيما تقدم ان لغة « رومان » وهي لا تينية سوقية محرفة بكلام الغولوا والفرنك انقسمت الى شعبتين (١) لسان أوق تكلم به أهل الجنوب لا سيما سكان بروفانس (٢) لسان أويل تكلم به أهل الشمال لا سيما سكان جزيرة فرانس وهي الأيالة التي عاصمتها باريس وكان في الشمال شعراء يقال لهم (تروفير) وفي الجنوب شعراء يقال لهم (تروبادور) • فالتروبادور الذين كانوا في أيالة بروفانس هم صنف من المداحين يطوفون من قصر لقصر ومن قلعة لأخرى يغنون قصائدهم ويمدحون الأمراء وذوي الوجاهة ويسمون أديهم بالعلم المطرب • ولم تكن أشعارهم ذات قواف كأشعار العرب وإنما لها بدل القافية مراكز ومواقف كالأشعار التي يتغنى بها رعاة الغنم • وكان لهم فن من الشعر يسمونه تنسون (Tanson) على شكل المخاطبات يشابه ما أوجده الأندلسيون من الفنون الشعرية • وأجمع العارفون على ان القوافي أول ما ظهرت في الشعر البروفانسانس وأنها مأخوذة من العرب • فالقافية عند الفرنسيين هي اتحاد الأحرف الصوتية الأخيرة وما يتبعها من الأحرف الساكنة في نهاية كل بيتين أو قطعتين من الشعر مثل

ساج وباج (Sage , Page) فالذي أخذوه عن العرب بالسماع والتقليد هو علم القوافي وكانوا يستعملون قبل ذلك عوضاً عن القافية ما يسمونه (اسونانس) وهو اتحاد الأحرف الصوتية الأخيرة بقطع النظر عما بعدها من الأحرف الساكنة في نهاية كل بيتين مثل ساج (Sage) وآرم (Arme) وكان استعمالهم للقوافي في القرن الثالث عشر وأخذوا عن العرب في المنظوم أنواع المدح والغزل والنسيب والهجو والهزل أي ما يسمونه ليريك وما يسمونه ساتيريك • كما أخذوا عنهم في المنثور القصص والملح وضروب الأمثال ومنها ما نقلوه ثراً ثم نظموه في لغتهم • وجاروا العرب في الفكاهات أيضاً فألفوا حكايات وتطريفات على أقسة القرى وخدمة الكنائس ليضحكوا منهم الأمراء والفرسان الذين يسمونهم « شيفاليه » • وفي هذه الحكايات والنوادر المأخوذة عن العرب ما أصله الأول من حكايات الفرس والهند وترجمت الى العربية ثم نقلت للفرنجية • فلو كان الحكم والغلبة لأهل الجنوب المجاورين للعرب وللغتهم المسماة « أوق » لوجدنا في اللغة الفرنسية الحالية شيئاً كثيراً من فنون الأدب العربية • ولكن الحكم والغلبة كانتا لأهل الشمال وللغتهم المسماة « أويل » وكان شعراؤهم التروفيير لا يعرفون غير أشعار الحماسة وقصائدهم قصيرة والبيت مؤلف من عشرة هجاءات ليس له قافية وإنما له (اسونانس) كما في أغاني رولان الآتي ذكرها واستمروا على هذا النظم الى آخر القرن الثاني عشر • وفي القرن الثالث عشر أخذ شعراء الشمال وهم التروفيير يسجون على منوال (التروبادور) وتعلموا منهم القوافي ورقة الغزل واللحن الموسيقي وصار فرسان الافرنج يقلدون فرسان العرب في اتحال الشعر فكانت فضائل الفارس المهارة في الفروسية وحفظ الشعر والتمثل به وفي لعب الشطرنج • فتحسن الشعر الافرنجي بادخال القوافي العربية فيه وباقتباس أدب الأندلسيين ورقة غزلهم •

اقتباس الافرنج أقاصيصهم عن العرب

والحاصل ان الرومانين لما فتحوا أرض الفول أدخلوا اليها مدينتهم ولغة عوامهم وهي اللاتينية الدارجة فلما استولى قبائل الافرنج على أرض الفول أخذوا ما وجدوه فيها من اللسان والمدنية فنتج من هذا الاختلاط لغة جديدة قيل لها

« رومان » • وأقدم المدونات في هذه اللغة هريمين ستراسبورغ وهو صورة القسم الذي أقسم به العسكر لأحفاد شارلمان حينما عقدوا معاهدة فيردون وقسموا مملكة شارلمان الى ثلاثة أقسام فرانس وجرمانيا وإيطاليا وأخذ كل منهم قسماً وذلك في سنة ٨٤٣ م وسنة ٢٢٩ هـ أي في خلافة الواثق بالله هارون بن المعتصم بن هارون الرشيد في بغداد وعبد الرحمن بن الحكم في قرطبة • فهذه أول مرة دونت فيها لغة رومان وقامت مقام اللغة اللاتينية • ثم انقسمت لغة رومان الى لسان أويل والى لسان أوق • وانقسم لسان أويل وهو لسان الشمال الى لهجات غلب على الجميع لهجة جزيرة فرانس - وهي الجزيرة المحاطة بالأنهار المشتتة على باريس وما في جوارها - فصارت اللغة الفرنسية • ثم عم استعمال هذه اللغة في الآيات الجنوبية وغلبت على لسان أوق سنة ٩٨٧ م حينما تأسست الدولة الثالثة من دول الافرنج وهي الدولة التي دامت الى حدوث الانقلاب الكبير وظهور الحكومة الجمهورية • وكان مؤسس الدولة الثالثة هوغ قابت دوق جزيرة فرانس فأطلق هذا الاسم على عموم المملكة وعلى اللغة •

ولما كان اتساع دائرة النظم في تاريخ الأدب سابقاً لاتساع دائرة النشر كان الكلام المنظوم أساساً للأدب الفرنسي • وأقدم نظم فيه هو « أغاني رولان » وتاريخ نظمها في النصف الأخير من القرن الحادي عشر ونظموها مجهولون ولا دليل على أنه تيرولد المذكور اسمه في آخر بيت منها • ورولان هو قائد جنود شارلمان الذين حاربوا الاندلسيين • وذلك ان شارلمان لما فتح الفتوحات العظيمة وتتوج بتاج الامبراطورية واستحصل من الخليفة العباسي على الاذن لحجاج النصرى في زيارة بيت المقدس طار له ذكر في الآفاق وتحدث الناس به ونظموا فيه القصائد وقصوا عنه القصص والحكايات وأنشدوا الأناشيد وفعل الافرنج له ما فعله العرب لهارون الرشيد • غير ان فنون الأدب الافرنجية لم تكن زاهرة كفنون الأدب العربية بل كانت حديثة النشأة لم تهذب بعد وكانوا يكتبون باللغة اللاتينية ما يحتاجون الى كتابته وتدوينه ولم يكن الملوك والأمراء ولا الرعية يفهمون اللاتينية الفصحى وانما كان يفهما بعض الأساقفة والراهبين فنظمت (أغاني رولان) (وحج شارلمان)

باللسان الفرنساوي الذي كان يتكلمه أهل ذلك العصر أي بعد شارلمان بأكثر من
 قرن . وفي أغاني رولان من المبالغات ما في قصة عنتر وجسمت فيها الحرب التي
 حصلت بين الافرنج وعرب الأندلس وجعلت رولان عنتر زمانه وألحقته بنسب
 شارلمان وادعت بأنه ابن أخيه وذراعه اليمنى . وذكر في هذه الأغاني ان سبب هزيمة
 رولان هو خيانة غانيلون . وذلك ان رولان بعث بتابعه غانيلون الى والي سرقسطة
 مركز ولاية أراغون بمهمة حربية وكان في ذهابه اليها خطر على حياته فاغتاظ هذا
 المأمور من أمره وانضم الى المسلمين ودبر في قتل رولان وانهزاه . فلما رجع رولان
 ببقية الجنود الى فرنسا ووصل مضيق رونسيفو في جبال البيرينه هجم عليهم أهالي
 نافارا وغاسكونيه المتفقون مع المسلمين في جيوش جرارة عدتها أربعماية ألف
 فارس . وكان لرولان مستشار ورفيق اسمه أوليفيه فنصحته بالاستمداد من شارلمان
 واستدعائه لنجده فلم يصغ في بادئ الأمر لمقاله . ولما أراد أن يعمل برأي أوليفيه
 العاقل ويتبع مشورته فات الوقت وذهب الأوان وغلبهم العدو بكثرة عدده وأمسوا
 مختبطين في ظلام النقع وقتل بعضهم بعضاً وضرب أوليفيه صاحبه رولان بالسيف
 ضربة خطأ لا عمد فجرحته وسببت موته فصورت تلك الأغاني موت رولان ثم موت
 أوليفيه وطلب كل منهما السماح من الآخر ومباركة الاسقف توربين عليهما وغفران
 ذنوبهما . وأراد رولان قبل موته أن يكسر سيفه المسمى (دوراندال) لئلا يقع في
 أيدي أعدائه أو يصل الى مارسيل Marcile والي المسلمين في سرقسطة فلم
 يستطع كسر هذا السيف لأنه من السيوف التي لا تكسر ولا تنفل ولعله من المعدن
 المسبوك منه صمصامة عنترة وذو الفقار علي رضي الله عنه وهو الذي قيل فيه
 لا سيف إلا ذو الفقار . وقد تهور الافرنج في وصف (دوراندال) كما تهورت
 الشيعة في وصف ذو الفقار وجعلوا القوة والشجاعة بأجمعها في السيف حتى لم
 يبق منها شيء لصاحب السيف ولم يزل أثر الضربة التي ضرب بها رولان الصخرة
 بسيفه باقياً الى يومنا هذا يشاهده السائحون والمارون بمضيق رونسيفو كما
 يشاهدون تل العلائف في جوار قرية أريحا من فلسطين وهو التل الذي أحدثه على
 زعمهم جيش أبي زيد الهلالي حينما مروا بقرية أريحا وأرادوا الصعود الى جبل
 القدس فنفضوا مخالي الشعير في أسفل العقبة فتكوم من الغبار الذي فيها هذا

التل العظيم لأنهم كانوا لا يحصون عددًا لكثرتهم • هذا ما تتناقله الألسنة ويرويه الآباء عن الأجداد ولعل الباحثين في الآثار القديمة لو حفروا في تل العلائف لوجدوا فيه أثرًا من الآثار كما لو بحث العارفون بطبقات الأرض وبشكل الجبال لذكروا سبباً (لضربة رولان) في صخرة رونسيفو • ولرولان حصان كأنه هو وأبجر عنترة بن شداد فرساً رهان • ولم يفت ناظم أغاني رولان ذكر الملائكة وكيفية نزولهم واصطفافهم حوله لقبض روحه • فصور في منظومته الجهاد المسيحي وجعل فضائل المجاهدين الشجاعة العسكرية والطاعة لأولي الأمر وهم (السوزيرين) والتصلب في الدين المسيحي وبغض من لم يعتقدوا بما أمر به وينتهوا عما نهى عنه بغضاً لوجه الله لا لعداوة دنيوية ولا لمال ودولة • وهذه الأغاني مطبوعة ومترجمة للفرنساوية العصرية ومنها يظهر اعتقاد الافرنج اذ ذاك في الاسلام والمسلمين فانهم كانوا يحسبون المسلمين دغاة الى عبادة الأصنام ويعدون من أصنامهم أبولون ولم يزل الكثير من أهل القرى الفرنسية يعتقدون هذا الاعتقاد الى يومنا هذا كما تبين لي من محادثة الكثيرين منهم • وكان لأغاني رولان شأن في عموم أوروبا وفي انكلترا وترجمت في القرن الثاني عشر للميلاد للغة الألمانية ولغة السويد والنرويج •

ومما نظم على نسق أغاني رولان حج شارلمان الى بيت المقدس وقصائد وحكايات كثيرة في الحروب الصليبية ربما يعتني في المستقبل بترجمتها ومطالعتها المشتغلون بالتاريخ العربي كما يعتني الافرنج في زماننا في استخراج الكتب العربية وطبعها وترجمتها ليقفوا منها على حقيقة تاريخية يوضحون فيها ما غمض من تاريخهم • وفي أواخر القرن الثاني عشر وأوائل القرن الثالث عشر أقبل شعراء الشمال ينسجون على منوال شعراء الجنوب ويقتبسون منهم المحسنات الشعرية ورقة الغزل والقوافي العربية ووضعوا الألحان الموسيقية وتغزلوا بها وطبع من ذلك دواوين ورسائل كثيرة لا حاجة لذكرها • ثم ظهرت الأشعار الهجوية والهزلية والملح والفكاهات مما هو على نسق كليل ودمنة وضروب أمثال لقمان وبقية الحكايات المؤلفة على ألسنة الحيوانات • فمن ذلك (رومان الثعلب) و (أمثال ايزوب) و (رومان روز) وغير ذلك • وقيل للمنظوم من ذلك (الأغاني) أو (أغاني القصص) •

الفصل الحادي عشر

سليمان البستاني

تقديم :

أديب وناقد ومؤرخ ومترجم رائد ولد في بكشتين من قرى لبنان عام ١٨٥٦ •
أتم تحصيله الثانوي في المدرسة الوطنية في بيروت • انتقل إلى البصرة وبغداد
وأقام في العراق ما يقرب من ثماني سنوات ، كما رحل إلى مصر والإستانة • انتخب
نائباً عن بيروت في مجلس النواب العثماني ، وأوفدته الدولة العثمانية الى أوروبا في
مهام عديدة إذ كان يتقن العديد من اللغات من بينها الانكليزية، والفرنسية، والألمانية،
واليونانية وغيرها • وهكذا زار العواصم الكبرى فيها ، مفيداً من ذلك في توسيع
آفاق ثقافته ومعارفه • ومن الجدير بالذكر أنه نُصب عضواً في مجلس الأعيان
العثماني وأسندت إليه وزارة التجارة والزراعة ولكنه تخطى عن منصبه عقب نشوب
الحرب وسافر إلى سويسرا وأقام فيها حتى انتهت ، وبعدها سافر إلى مصر فأمریکا
حيث توفي في نيويورك عام ١٩٢٥ •

للبنستاني مؤلفات عديدة أهمها مقدمته الضافية التي مهد بها لترجمته الشعرية
لإلياذة هوميروس • ابتدأ البستاني في تعريبه لرائعة الشاعر اليوناني في أخريات عام
١٨٨٧ بمصر ، واستخدم في تعريبها الترجمات الفرنسية والانكليزية والإيطالية •
وبما لبث أن درس اليونانية لاستخدامها كذلك • وقد انتهى من ترجمتها عام ١٨٩٥ ،
وبعدها قام بشرحها ، والتعليق عليها والمقارنة بينها وبين آداب العرب، وهذا ما جعله

يتناول بالدرس حالة العرب ولغتهم وأوضاعهم الاجتماعية فأتم ذلك كله عام ١٩٠٣ .
وحرّر مقدمته ودفعها للطباعة مع تعريبه لتصدر عام ١٩٠٤ عن مطبعة الهلال بمصر .

وثمة ما يشبه الإجماع على أهمية هذه المقدمة بوصفها وثيقة هامة جداً في تاريخ النقد العربي الحديث ، ففيها « من الحقائق الأدبية والتاريخية ، ما يجعلها بحق عملاً فذاً في الفترة المبكرة التي ظهرت فيها »(*) ، وفيها من الأنظار النقدية والمقارنة وتلك المتصلة بالتعريب والترجمة ما يبوئ صاحبها مكاناً مرموقاً ضمن رواد الأدب العربي الحديث وخاصة في ميداني النقد والأدب المقارن .

(*) د. محمد يوسف نجم ، نظرية النقد والفنون والمذاهب الأدبية في الأدب العربي

الحديث : مقدمة ودليل ، ط٢ (دار صاد ، بيروت) ، ص ٨ .

النص :

مناهج المولدين *

في أبواب الشعر وفنونه وأساليبه

لم يقتصر المولدون من الشعر على نظمه بل نظروا فيه ومحصوه وانتقدوه وعارضوه بعضاً ببعض وبحثوا فيه بحثاً علمياً ووضعوا أصوله وبوّأوا فصوله وجمعوا مختاره وعينوا فنونه ووازنوا بين الشعراء وكتبوا في كل ذلك الأسفار الطوال بين نثرٍ وشعرٍ مما لا يتسع له بحثنا .

وقد جعلوا الشعر بالنظر إلى معناه أبواباً حصرها أبو تمام في عشرة وأبلغها ابن أبي الإصبع العدواني إلى ثمانية عشر وهي الغزل والوصف والفخر والمدح والهجاء والعتاب والاعتذار والأدب والزهد والخيريات والرثاء والبشارة والتهاني والوعيد والتحذير والملح والسؤال والجواب . وزادوا عليها الزهريات والحكم والمجون والحماسة وهي أشرفها عندهم وأجادوا في كل ذلك .

وتفننوا في الشعر تفنناً لم يعرفه الأوائل إلا قليلاً فأفاضوا في التشطير والتخميس والمعنى والأحجية واللغز والدويت الفارسي الذي خالفوا فيه أوزان الشعر العربية .

وأكثر من كلف منهم بذلك متأخروهم كالحريري وابن الفارض وصفي الدين الحلبي . وإن تخميس الصفي لحماسية السؤال من أجود ما قيل بهذا الباب ومطلعهما :

(*) سليمان البستاني ، إياذة هومروس معربة نظماً وعليها شرح تاريخي وأدبي ، طبعة مصورة ، (دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ، د.ت) ، الجزء الأول ، صص (١٤٩ - ١٥٥) .

قبيح" بمن ضاقت عن الرزق أرضه وطول الفلا رحب" عليه وعرضه
ولم يبل سربال الدجى منه ركضه إذا المرء لم يدنس من اللؤم عرضه
فكل رداء يرتديه جميل

وفي ديوان ابن الفارض كثير من الدوبيت واللفز كقوله :

باليلة وصل صحبها لم يطلع من أولها شربته في قدحي
لما قصرت طالت وطابت بلقا بدر محني في حبّه من منحي
وقوله ملغزاً في بقله

ما اسم قوت لأهله مثل طيب تجبه
قلبه أن جعلته أولاً فهو قلبه

وللحريري أَلغاز وأحاجي ومعميات بل أحسن ما قيل بهذا المعني بأئيته الطويلة
التي مطلعها :

عندي أعاجيب" أرويها بلا كذب عن العيان فكشوني أبا العجب

وأما التاريخ الشعري فلا نعلم له شيوعاً عند المولدين وإنما هو من فنون
المحدثين أو المتأخرين ولكنه بلا ريب مأخوذ عن أصل قديم جداً لأن الحساب
بالحروف أقدم من جميع الشعر العربي المعروف وقد استعمله اليونان والعبريون
والرومان قبل العرب ولكنهم لم يلصقوه بالشعر • على أن جميع هذه الفنون ليست
إلا من فكاهات الشعر ولا يجب أن تعد من بدائع النظم •

أما الموشح الأندلسي فهو من محاسن الاستنباط الشعري • قيل اخترعه مقدم
ابن معافى شاعر الأمير عبد الله بن محمد المرواني في أواخر القرن الثالث للهجرة وقيل
في أصله أقوال أخرى لا محل لذكرها • كانوا ينظمونه على أساليب شتى أشهرها
جعل اللازمة بيتين وكل دور بعدها خمسة أبيات كقول الخطيب الأندلسي :

جارك الغيث إذا الغيث هما يا زمان الوصل بالأندلس
لم يكن وصلك إلا حثماً في الكرى أو خلسة المختلس

دور

إذ يقول الدهر أسباب المنى تنقل الخطو على ما ترسم
زمر "بين فرادى وئنا مثلما يدعو الوفود الموسم
والحيا قد جلل الروض سنا فسنا الأزهار فيه تبسم
وروى النعمان عن ماء السما كيف يروي مالك" عن أنس
فكساه الحسن ثوباً معلماً يزدهي منه بأبهى ملبس

كانوا ينهجون هذا النهج في طول الموشحات • ولهم في ما سوى ذلك طرق
كثيرة تغنّوا عليها وخالفوا فيها أوزان الشعر المشهورة وتراهم ينقرون في بعضها على
أوتار الأفتدة كما ترى في قول ابن أبي بكر الأبيض في مطلع موشح :

ما لذة لي شرب راح على رياض الأقاح
لولا هضم الوشاح إذا أسي في الصباح
أو في الأصيل أصحى يقول ما للشمول
لطمت خدي

وللشمال هبت فمال غصن اعتدال
ضمه بردي

ما أباد القلوبا يمشي لنا مسترياً
يا لحظه ردة ثوبا ويا لماء الشنبا
بردة غليل حب غليل لا يستميل
فيه عن عهدي

ولا يزال في كل حال يرجو الوصال
وهو في الصد

وقول عبادة القزاز :

بدر تم شمس ضحا غصن نقا • مسك شم
ما أتم • ما أوضحا ما أورقا • وما أنم
لا جرم • من لحا قد عشقا • قد حرم

ومما يذكر للمولدين استطراداً ضروب "كثيرة" من الشعر العامي كالموالي وفي أصله أقوال "أشهرها أن هارون الرشيد أمر بعد نكبة البرامكة أن لا يرثيهم أحد" بشعر فرث إحدى جواريتهم جعفرأ بشعر غير معرب حتى لا يُعدّ شعراً وجعلت تقول بعد كل شطرياً موالياً قالت :

يا دار أين ملوك الأرض° أين الفرس° أين الذين حموها بالقنا والترس°
قالت نراهم رمم° تحت الأراضي الدرس° سكوت بعد الفصاحة° ألسنتهم خرس°

هذا الذي يقوله المؤرخون في أصل الشعر العامي والذي نراه انه أقدم من ذلك العهد بل نخاله معاصراً للشعر الجاهلي. وللبغداديين أيضاً من هذا النوع القوما قيل كانوا ينشدونه عند السحور في رمضان سمي بذلك من قول المغنين « قوما نسحر قوما » وجعلوه على وزن هذه الكلمات الثلاث وتفرع عنه فروع دعوها الزهري والخمري وغيرهما • ولهم غير ذلك من الشعر العامي مما لا محل لذكره •

وللأندلسيين كثير "من هذا النوع مما تفرع عن الموشح ومما تغنت به العامة كالزجل وفروعه عروض البلد والمزدوج والكارى والملعبة والغزل ولا تزال بقايا كل ذلك في جميع البلاد التي غلبت فيها العربية • وأخصها الزجل المصري والزهيري البغدادى والمعنى السوري • ولا يدخل في عدادها القصيد البدوي لأنه من بقايا الشعر الجاهلي الفصيح •

وأحرز المولدون أيضاً قصب السبق في الحكم والمواظ وجمع شوارد الأمثال وأول رافعٍ منهم لذلك اللواء أبو العتاهية فانه نظم فيها أرجوزة طويلة قيل إنه ضمنها أربعة آلاف مثل وهي من بدائع نظمه ومنها قوله :

حسبك مما تبغيه القوت^١ ما أكثر القوت لمن يموت^٢
 الفقر في ما جاوز الكفافا من ألقى الله رجاء وخافا
 هي المقادير فلمني أو فذر^٣ إن كنت أخطأت فما أخطأ القدر^٤
 لكل^٥ ما يؤذي وإن قل ألم ما أطول الليل على من لم ينم
 من جعل النمام عيناً هلكا مبلغك الشر^٦ كباغيه لكا
 إن الفراغ والشباب والجده مفسدة^٧ للمرء أي مفسده
 ما زالت الدنيا لنا دار أذى ممزوجة الصفو بألوان القذى
 الخير والشر بها أزواج^٨ لذا تناج^٩ ولذا تناج^٩
 من لك بالمحض وليس محض^{١٠} يخبث^{١١} بعض^{١٢} ويطيب بعض^{١٣}
 لكل انسان^{١٤} طبيعتان

وجرى كثيرون من شعراء المولدين مجرى أبي العتاهية في جمع الحكم والأمثال
 في القصائد الغراء • فمنهم من نظمها مجردة عما سواها من المقاصد كأبي الفتح
 البستي في النونية المعروفة التي مطلعها :

زيادة المرء في دنياه^{١٥} نقصان^{١٦} وربحه^{١٧} غير محض الخير خسران^{١٨}
 وكل^{١٩} وجدان^{٢٠} حظ^{٢١} لا ثبات له^{٢٢} فإن معناه في التحقيق خسران^{٢٣}

ومثلها لاميّة ابن الوردي :

اعتزل ذكر الأغاني والغزل^{٢٤} وقل الفصل وجانب من هزل^{٢٥}
 ودع^{٢٦} الذكر لأيام الصبا فلا أيام الصبا نجم^{٢٧} أفل^{٢٨}

ومنهم من أودعها قصائد قيلت لمقاصد معلومة كما فعل ابن دريد في منظومته
 المعروفة بالمقصورة الدريدية وقد أراد بها مدح الشاه ابن ميكال وولديه ومطلعها :

يا طيبة^{٢٩} أشبه شيء^{٣٠} بالمها ترعى الخزامى بين أشجار النقا
 إمتا^{٣١} ترعى رأسي^{٣٢} حاكى لونه^{٣٣} طرقة^{٣٤} صبح تحت أذيال الدجى^{٣٥} •••

فكل ما لاقيته مغتفر" في جنب ما أسأره شحط النوى

ومن هذا القبيل قصيدة الطغرائي المعروفة بلامية العجم إذ قالها لغرض في نفسه ومزج فيها الحكم بالفخر كما ينبك مطلعها :

أصالة الرأي صاتني عن الخطر وحيلة الفضل زاتني لدى العطل
مجدي أخيراً ومجدي أولاً شرع والشمس رآد الضحى كالشمس في الطفل

وأبناء هذا الفريق الأخير من الشعراء يتجاوزون حد الحصر • ويندر أن ترى شاعراً لم يودع شعره شيئاً من الحكم والأمثال بل كان كثيرون منهم يوطئون بها للمدح والهجاء والوصف والرثاء فتقوم لديهم مقام التوطئة بالغزل •

ويقال في الجملة ان المولدين مع تبذلهم في المدح طرخوا جميع أبواب الشعر مما تقدم ذكره ولكنهم قلما اقتصر الشاعر منهم في القصيدة الواحدة على باب واحد بل كانوا يمزجون مزجاً يملأ أحياناً ولكنه يطرب أحياناً كثيرة ولا سيما في القصائد الطويلة التي لا بد من تفكيه سامعها بما يثنيه هنية عن مرمى الشاعر • وربما جمع شاعرهم بين الغزل والحكم والأمثال والزهريات والفخر والمدح في قصيدة واحدة واطربك في كل ما قال لبلاغته وطلاوة شعره وحسن تصرفه وحسبك مثلاً من ذلك قصيدة ابن الرومي المسماة حديقة الشعر وهي التي مدح بها اسمعيل بن بلبك في ما ينيف عن مثني بيت • فينا تخاله مستهلاً بزهرية فيقول :

اجنت لك الوجد أغصان وكثبان فيهن نوعان تفاح ورمان
وفوق ذلك أغصان مهدلة سود لهن من الظلماء ألوان
وتحت هاتيك غصن تلوح به أطرافهن قلوب القوم قنوان

إذا بك تراه متغزلاً فيقول :

غصون بان عليها الدهر فاكهة وما الفواكه مما يحمل البان

ونرجس" بات ساري الطل يضربه
ألفن من كل شيء طيب حسن
وأقحوان" منير النور ريان
فهن" فاكهة شتى وريحان

فاذا أسكرك بنشوة تلك الصهباء وقف خطيباً واعظاً فقال :

ثمار صدق إذا عاينت ظاهرها
بل حلوة مرة طوراً يقال لها
لكنها حين تبلو الطعم خطبان
شهد" وطوراً يقول الناس ذيفان
تلك الغصون اللواتي في اكمتها
نعم" وبؤس وأفراح وأحزان
يلو بها الله قوماً كي يبين له
ذو الطاعة البرّ ممن فيه عصيان
وما ابتلاهم لإعنت ولا عبث
ولا لجهل بما يطويه ابطان
لكن ليثبت في الأعناق حجته
ويحسن العفو والرحمن رحمن

ثم اذا تخلص الى المدح أودعه المعاني الشائقة والحكم الرائعة • واذا انتقل
منه الى العتاب وطلب النوال البس ذلك جلباباً بهياً • واختتم بما لا يصلح سواه
أن يكون تاجاً لتلك الغادة الهيفاء فقال :

وان أبيت فحسبي منك عارفة
والحر يسغب دهرأ وهو ذو سعة
ان امتداحك عند الله قربان
وللبلاء انفراج بعد أزمته
والعق يطوي زماناً وهو سغبان
وللاله سجال من فواضله
كل امرئ ناهل منه وعلائن
ان لا يعنني على دهري اخو ثقة
من العباد فان الله معوان
أو يظل الحق عند الناس كلهم
فليس للحق عند الله بطلان
خذاها أبا الصقر بكرة ذات اوشية
كالروض ناصي عراراً فيه حوذان
واسلم لراجيك مسعوداً وان تربت
ممن يعاديك آناف" وأذقان

وهكذا فانه يظل يرتقي بك درجة بعد أخرى وهو يهيجك طرباً حيثما وقف

بك ويحوم حول مطلبه حتى يلجئك الى استتمام سماعه فلا تشعر إلا وقد أتيت
على قصيدته برمتها وأنت مشغوف بطلاوتها فقلت هلاً زادني منها رحمه الله •

وهذا المنزع بعينه هو منزع هوميروس في الياذته ولو لم تكن حديقة ابن
الرومي خلية من أخبار الشعر القصصي لقلت هي شطر من تلك الملحمة التي خلب
بها هوميروس عقول رواته وقرائه • وكأني بأبن الرومي وفيه لمحة من كنيته التي
كان يعبر بها في زمانه الى جرثومة في أصله أو عرفانه كانت تحمله على تحدي
هوميروس في كثير من أساليبه ومعانيه وتشبيهاته •

وللموكتدين أقوال ساحرة في التشابيه والكنيات والاستعارات وكانوا كلما
أبعدوا عن الحقيقة فقصروا فيها عن الجاهليين أوغلوا في الخيال ففاقوا المتقدمين
بسعة التصوثر وضروب المجاز •

الفصل الثاني عشر

قسطاكي الحمصي

تقديم :

شاعر ومؤلف وناقد رائد ولد في حلب عام ١٩٥٨ ، لأسرة قدمت الى حلب من حمص في النصف الأول من القرن السادس عشر ، ولزمتها النسبة الى « حمص » مثلما لزمت قسطاكي . أظهر ميلا للأدب منذ نعومة أظفاره وتعلم الفرنسية والايطالية وهو صغير . أتم دراسته الثانوية في مدرسة الرهبان الفرنسيين وأكب على المطالعة فحذق النحو والصرف والعروض فضلا عن عدد من اللغات الأجنبية .

وفي عام ١٨٧٥ سافر الى فرنسا ومكث فيها عاماً يدرس الفلسفة على يد أستاذ فرنسي . وتتابع زياراته لفرنسا وانكلترا وإيطاليا والآستانة ومصر . وكان يفتنهم فرصة سفره الى عواصم الشرق والغرب ليزيد من ثقافته الأدبية واللغوية ويعزز من صلاته برجال الأدب والفكر فيه . وفي عام ١٩١٩ انتخب عضواً عاملاً في المجمع العلمي العربي بدمشق (كما كان يعرف عندها) وقد نشر في مجلته العديد من المباحث والفصول في الأدب واللغة . توفي قسطاكي عام ١٩٤١ .

للحمصي مؤلفات عديدة من أبرزها **السحر الحلال في شعر الدلال** (وهو كتاب في سيرة خاله جبرائيل الدلال) ، و**ادباء حلب ذوو الأثر في القرن التاسع**

عشر ، ومنهل الوارد في علم الانتقاد في ثلاثة أجزاء ، ظهر الأول والثاني منها في القاهرة عام ١٩٠٧ ، ونشر الثالث منها في حلب عام ١٩٣٥ . وميزة هذا الكتاب كما رآها محمد يوسف نجم « أنه لخص آراء النقاد العرب ، وشفعها بآراء النقاد الغربيين ، القدامى والمعاصرين ، الأموات منهم والأحياء ، حين كان النقد في عرف علماء العصر ، لا يخرج عن نطاق تلك الكشاكيل البلاغية العقيمة التي كتبها البلاغيون المتأخرون ، وتناولها المتأخرون من علماء الأزهر بالشرح والتحشية والتفريع ، حتى غدت علماً جافاً ، لا يمت الى النقد إلا بأوهى الأسباب » (*) .

(*) د. محمد يوسف نجم ، نظرية النقد والفنون والمذاهب الأدبية في الأدب العربي الحديث : مقدمة ودليل ، ط ٢ (دار صادر ، بيروت ، ١٩٨٥) ، ص (٩) .

النص :

القسم الثاني في قواعد الانتقاد الفصل الأول في سلم النقد(*)

اعلم أنه يتحصل مما أجمع عليه علماء النقد في هذا العصر ، انه لا يمكن الوصول الى شديد النقد إلا بارتقاء درجاته الثلاث ، وهي : الشرح ، والتبويب ، والحكم .

اما الشرح فلا يكون صحيحاً كاملاً حتى يستوفي ثلاثة شروط الأول إيضاح وتحديد العلاقة بين الكتاب المنقود وبين تاريخ العلوم الأدبية بالعموم . والثاني تحديد علاقة التأليف أو غيره من المصنوعات بما كان من نوعه ، وبالمكان والزمان الذي ظهر فيهما . والثالث تحديد العلاقة الكائنة بين الكاتب وكتابته والمصنوع وصانعه .

(*) قسطاكي بك الحمصي ، منهل الوداد في علم الانتقاد ، الجزء الأول (مطبعة الأخبار ، القاهرة ١٩٠٧) ص ص (١٣٤ - ١٥١) .

الشرط الاول

إيضاح وتحديد العلاقة بين الكتاب المنقود وبين تاريخ العلوم
الادبية بالعموم

اعلم أن الوصول الى معرفة ذلك لا يتم إلاّ بانعام النظر وإطالة البحث في
تاريخ العلوم الأدبية لعهد تأليف أو صنع المنقود ، فيجد الناقد من ذلك معينا على
صحة النقد لا يقدر ثمنه . فان من يروم نقد شعر المتنبي مثلا فعليه أن يتقدم
عصره قليلا وينظر الى ما كانت عليه حالة الشعر وقيمته ، فيتمثل له أبو تمام قبل
المتنبي بشائين عام في حضرة الأمير أبي دلف يجيزه على قصيدة مدحه بها بخمسين
ألف درهم ثم يعتذر اليه فيقول له إن الجائزة دون شعرك ، ثم يترأى له في حضرة
الوزير محمد بن عبد الملك الزيات ينشده :

لوسعت بقعة لإعظام أخرى لسمى نحوها المكان الجديد

فيقول له الوزير إنك يا أبا تمام لتحلي شعرك من جواهر لفظك وبدائع
معانيك ما يزيد حسنا على بهي الجواهر في أجياد الكواعب . وما يثخر لك شيء
من جزيل المكافأة ، إلاّ ويقصر عن شعرك في الموازاة .

وإذا قصر طرفه الى ما بعد ذلك لاح له أبو عبادة البحرري الشاعر الكبير في
خدمة الخليفة العباسي المتوكل والفتح بن خاقان وزيره ، ينادمهما في الاقامة والظعن
وينشدهما مدائحه ، فيصف أيام سرور الخليفة ، والأماكن المحبوبة لديه ، وحضوره
مجالس أنسه ، تارة في روضة غناء ، وطورا على ظهر سفينة في الماء ، وهو يقول :

أبي يومنا بالزوا^(١) إلاّ تحشنا لنا بسماع طيب ومدام
غنينا على قصر يسير بفتية قعود على أرجائه وقيام

(١) الزوا : اسم السفينة التي يصفها .

تقل البزاة البيض تخطف حولنا
تحدّر بالدرّاج من كل شاهق
فلم أرَ كالقطول^(٢) يحمل مأوه
ولا جبلا كالزوّ يوقف تارة
لقد جمع الله المحاسن كلها
يطيف بطاق الوجه لا متجهّم

وكقوله :

قد رحلنا عن العرا
حبذا العيش في دمشق
حيث يستقبل الزما
سفرٌ جدّدت لنا الـ
عزم الله للخليـ

ق وعن قطبها النكد
ق إذا ليثها برد
ن ويستحسن البلد
لهو أيامه الجدد
سفة فيه على الرشد

وكقوله في الفتح بن خاقان :

ملكٌ بعالية العراق قبابه
لم ألقه حتى لقيت عطاءه
فتفتحت بالأذن لي أبوابه
عطفت عليّ عناية من ودّه
عالي المحل أنالني بنواله
أي اليدين أجلّ عندي نعمة

يقري البدور بها ونحن ضيوفه
جزلاً وعرفني الغنى معروفه
وترفعت عني اليه سجوفه
وتتابعت جملاً عليّ ألوفه
شرفاً أطل على النجوم منيفه
إغناؤه إياي أم تشريفه

فيرى الناقد أن الشعر في ذلك العصر كان له المقام الأول بين العلوم الأدبية ،
فقد كان ينشد في حضرة الخلفاء والملوك والأمراء وتهتز لسماعه مجالسهم، ويجيزون

(٢) القاطول : موضع على دجلة .

عليه بالألوف ويقرّبون منهم الشاعر حتى يكون لهم نديماً وخليلاً ويتغنى به في
ساعات أنسهم وتوصف به وقائع حروبهم وأيام أعيادهم وأفراحهم الى غير ذلك من
الشؤون ، فيتحقق لديه أن المتنبي قد تحدى أسلوب هذين الشاعرين الكبيرين بل
قد ترك طريقة أبي تمام منذ اتصاله بسيف الدولة حسبما ألمع الى ذلك شيخنا
علامة العصر الشيخ ابراهيم اليازجي في آخر **العرف الطيب** ، والتزم في الأكثر من
شعره ، طريقة البحري إنّه بالوصف أو بالتعبير أو بالسبك والتركيب والأمثلة على
ذلك كثيرة وليس هذا محلها ، ولا عجب في ذلك فمن كان ذا نفس كبيرة كالمتنبي
وأطماع كأطماعه وقريحة كقريحته وإطلاع واسع على علوم وآداب عصره ، لا بدع
أن يتحدى في شعره طريقة سابقيه وهما هما وقد تمثلا له على نحو ما ذكرت تارة
يقبضون الألوف وطوراً يصفان مجالدة الصفوف وحيناً يخاطبان بمذائجهما الخلفاء
والأمراء ويجالسان الوزراء والعظماء ووقتاً يشتغلان بالنسيب والهجاء وهو لم يكن
له همٌ غير السؤدد والمجد ، ولم يرَ من نفسه طريقاً أقرب للوصول الى مبتغاه من
ركوب طريقتهما ، فطرس على آثارهما ، ثم فاتهما .

فيستفاد من ذلك انه لا بد للشارح من النظر والبحث في تأريخ العلوم الأدبية
لعهد تأليف الكتاب أو الشيء المنقود لتعلم منزلة المؤلف عنده وهل انه كان مبتدعاً
أو مقلداً أو مجلياً أو مقصراً اذ لكل عصر شؤون ومذاهب في العلوم وغيرها من
الفنون فما يعدّ عندنا مهملًا وفي عداد الخرافات كالسحر والطلسمات ، قد بقي
دهراً طويلاً سائداً على عقول البشر وكانت له صولة عند أكثر الأمم البائدة
كالمصريين ، والكلدان ، والفرس ، وعند العرب أيضاً وحسبك ان مثل الفيلسوف
ابن خلدون قد وسّع له في مقدمته المشهورة اثنتين وثلاثين صفحة فيما ان كلامه على
علوم الارتماطقي والهندسة والهيئة والمنطق والطبيعيات والطب والفلاحة والالهيات
والكيمياة والفلسفة والنحو واللغة والبيان والأدب والترسل والشعر لم يشغل أكثر
من اثنتين وأربعين صفحة فهذا وحده يدلّك على ما كان لهم من العناية بهذا العلم
بل الخرافة ، فلو قرأنا ما كتبه ابن خلدون من ذلك في كتيب أفرد له هذا العلم ولم
يتيسر له الاطلاع على مقدمته ، أو معرفة مقامه الرفيع في عالمي العلم والفلسفة ،

وأهملنا البحث في تأريخ العلوم الادبية لعمده ، لضربنا بالكتاب عرض الحائط ،
وعددنا هذا الفيلسوف من المشعوذين فاعتبر مذكرته لك في هذا الباب والله الهادي •

الشرط الثاني

تحديد علاقة التأليف بما كان من نوعه وبالزمان والمكان اللذين ظهر فيهما

اعلم انه لا بد للناقد من انعام النظر في ذلك اذ لكل علم علاقة مع علم آخر
أو أكثر من سائر العلوم ، ولكل شأن وبحث طريقة من الانشاء وأساليب الكلام •
فالكتابة في التأريخ وسرد حوادثه ، من شئ غارات ، وأخذ ثارات ، وانتصارات
وفتوحات ، وقهقرات وكسرات ، وعزل ونصب ، ووهب وغصب ، هو غير الكلام
في الطبيعيات من جاذبية وهبولى ، وحركة وسكون ، وقوة فاعلة وقوة منفعة ؛
وغير الكلام في التشريح ، من فقر وغضروف ، وأعصاب وأوتاد ، ومفاصل وعضلات ،
وشرايين ورباطات ، الى غير ذلك مما هو كثير • فاذا كان الكلام في علم البديع
مثلا ، فلا علاقة بينه وبين حوادث تاريخية ، اللهم إلا إذا كانت مما يقتضيه العلم •
كقوله وأول من ذكر شيئا من العلوم البديعية ، عبد الله بن المعتز ثم تلاه قدامة
الكاظمي أو عاصره الخ • وأما تخطي ذلك الى القول في محل مشاهد بديعي « وما
اثق لي أنني لما يسر الله لي التبريك بزيارة البيت العتيق في السنة الخامسة والسبعين
بعد الثمانمائة ذهبت من مدينة فاس يوم الاثنين لخمس من شوال مع رفقة كان بينهم
صاحبنا العالم الأجل والصدر الاكمل الحاج عبد الله الفاسي ثم شيخنا إمام أهل
الفضل غير مدافع جامع علوم الدنيا والدين فخر الاسلام وشرف الموحدين أبو
القاسم عثمان بن الشيخ عز الدين بن الشيخ أحمد الششتري الآشي المدغيسي
المراكشي أعلم علماء وقته فلما جزنا المهالك وقضينا المناسك وخرجنا من الحرم الى
بئر زمزم والبدر في الأفق ينير وقد أنسانا لفحات الهجير جلسنا والليل يحبب السمر
والنوم قاطع الأجفان وهجر فأسمعت شيخنا أبا القاسم بيتا في معنى ظهور البدر في
سماء صافية لم أكن أظن أنه مرّ ببال أحد من الأنس » ثم يذكر بيتا غثيا ويتبعج
به ما شاء ، وهب أن البيت كان متناهما في الحسن فأى داع لسرد حوادث حجه

والشيخ أبي القاسم في تلك الحكاية الطويلة ، والمقصود هو البيت الشعري لا غيره !
على ان مثل هذه الحكاية تليق بترجمة ناظم البيت نفسه وقد نسامحه بها لو ذكرها
في ترجمة الشيخ أبي القاسم .

وقد وقع لكثير من علمائنا مثل هذا اذا أغفلوا مراعاة العلاقة الكائنة بين التأليف
وبين ما كان من نوعه فأضاعوا فضل كتبهم وأولعوا بالسفاسف ، والخلط بين الغث
والسمين ، والتكثير من قال وقالوا ، وفلان ابن فلان ، وهذا الجاحظ على علو
منزلته في فن الانشاء وسمو طبقته في علوم وقته لم يسلم من المؤاخذه على ذلك ،
وإذا نظرت الى كتابه **البيان والتبيين** ، وهو من أجل كتب الفصاحة والبلاغة ،
حكمت انه بالمؤاخذه جدير فقد حشاه من ذلك ، بحيث أنك لو استخلصته من قال
وقالوا ، وفلان ابن فلان ، لما بلغ ثلث الكتاب وهالك مثالا من احدى صفحاته
« وقيل لعبد الرحمن بن أبي بكر أي الامور أمتع ؟ قال مذاكرة العلماء ، وقال رجاء
بن حبة لعبد الملك بن مروان في أسارى بن الاشعث ان الله قد أعطاك ما تحب من
الظفر فاعط الله ما يحب من العفو وقال هزيم بن عدي بن أبي طحمة ليزيد بن عبد
الملك بعد ظفره بين يدي المهلب ما رأينا أحدا ظلم ظلمك ولا نصر نصرك ولا عفا
عفوك » ويا ليت شعري ما كان أغناه عن هذه العننة والاسناد وما الكتاب بكتاب
حديث فلا يستغنى عنهما .

أما علاقة التأليف بالزمان والمكان الذي ظهر فيهما فهو من الأهمية بمكان عظيم،
إذ لكل زمن طريقة مألوفة من الكتابة إن في تركيب العبارات أو ضروب الفصاحة
ومثل هذا الاختلاف ناشئ أيضاً بين قطر وقطر والأمثلة من ذلك كثيرة فإنك إذا
تأملت بكتابة الجاحظ والمبرد وابن قتيبة بعين الناقد البصير ، وجدتها كلها في طبقة
واحدة من الفصاحة ، وصورة واحدة من طرق التعبير وتركيب الجمل ، ووجه
باستعمال الألفاظ لا يختلف ، ومذهب واحد في العلوم ، والسبب في ذلك ، أنهم
كانوا أهل عصر واحد ، فكلهم عاشوا في القرن الثالث للهجرة والجاحظ أدرك قسماً
من القرن الثاني والأولان من أهل البصرة والثالث ينسب الى الدينور إلا أنه نشأ
وتأدب في بغداد وسكنها ومات بها نظيرهما فمستقر جميعهم ومجمع شملهم واحد.

وإذا انتقدت إنشاء أبي بكر الخوارزمي ، وبديع الزمان الهمداني ، وأبي اسحق الصائبي ، وكلهم من أهل القرن الرابع للهجرة ، وجدت فرقا ظاهرا بين إنشاء الأولين وبين الثالث ، فان طرق التعبير ، وأساليب الكلام ، ونسج الألفاظ ، ووجوه استعمالها ، وتركيب الجمل التي تراها في إنشاء الخوارزمي ، تكاد تكون هي هي في إنشاء الهمداني ، وكانت كتابة الرسائل لعهدهما محل إعجاب الملوك والوزراء وأهل الأدب ، - كما هي عند أدباء الترك لعهدنا هذا - فانك ترى فيما كتباه وهما من أمراء الإنشاء ، اعتناءً بالترصيع والتسجيع بأنواع البديع وميلاً إلى القوافي التي تفرع الأذن وتدخلها يذن وبغير إذن وإكثاراً من ألفاظ البيع والشراء ، والسلعة والشركاء ، والسوق والكساد ، والدين والغريم ، مما يدل على اتساع التجارة لعهدهما وشيوعها . ثم انك تجد لهما بسطاً في المقدمات ، ومراعاة لها في النتائج ، مما يدل على فشو علم المنطق أو أقله تعلق الكتاب به في ذلك العصر . وأظهر ما على إنشاءهما الخشونة بل الوقاحة ، حتى في مخاطبة الرؤساء ، ولقد تجدها في تضاعيف تسولهما من الأكابر والأمراء . وإذا أنعمت النظر انعام منتقد بصير ، وجدتهما يلتزمان بالمشاتمة ، ويتباهان بالمهاترة وفحش الكلام ، حتى أنهما ليستحسنان ذلك في رسائلهما الى الوزراء ويظهر أن هذه الطريقة كانت غير مردولة لعهدهم في بلاد فارس والعراق العجمي ، وان الأمراء لم يكونوا يأنفون من استماع الكلام البذي في مجالسهم ، بل لم يستكفوا من التلطف به والتفكه به في بعض كتاباتهم ومحاضراتهم ، كما تدل على ذلك آثارهم ، وفيما جرى لابن الحضيري مع الصاحب ابن عباد حجة . حكى الثعالبي أن ابن الحضيري كان يحضر مجلس النظر للصاحب بالليالي . فغلبته عيناه مرة وخرج منه ريح لها صوت فخجل وانقطع عن المجلس ، فقال الصاحب لأهل مجلسه أبلغوه عني :

يا بن الحضيري لا تذهب على خجل

لضربة منك مثل النائي والعود

فإنها الريح لا تستطيع تحسبها

إذ أنت لست سليمان بن داود

قال الثعالبي وحكي أن مثل هذا الأمر وقع للهمذاني فخبجل وقال صرير التخت، فقال صاحب أخشى أن يكون صرير التخت • ومثل هذا الكلام ، وهذه الأحوال والمخاطبات ، لا يليق صدورهما من صاحب ، أو في حضرته ، وهو وزير خطير قد ملأ البلاد شهرة بعلمه وفضل ، ورجاحة عقل • وفيما حكاه الثعالبي وغيره عن صاحب الأدباء والشعراء الذين ظهروا في بلاد الفرس ، ما هو أقبح من هذا ، وما لا يُعَدُّ هذا في جنبه شيئاً وهو برهان على أن آداب البلاد كانت تبيح لذلك العهد ، ما يُعد اليوم عند الفرنجة نهاية الخشونة وقلة الأدب • فإذا لم يكن عند الناقد علم بتأريخ آداب المكان ، واطلع على شيء من مثل الذي ذكرته أو أشرت إليه ، عدَّ الكاتب أو الشاعر المنقود كلامه فجوراً ، ساقطاً ، فاحشاً ، خلياً من الفضائل ، ولهذا فعلاقة التأليف بالمكان لها من هذا الوجه عند علماء النقد محلٌ عليّ •

أما أبو اسحق الصابئ ، فهو وإن كان لهما معاصراً ، وأكبر منهما سناً ، فلم يكن انشاؤه عنيفاً ، ولا يظهر على رسائله شيء من الصلف البادي على وجوه رسائلهما ، ولا ترنّ في الآذان القعقة التي ترن في ألفاظهما ، مع أنه كان يستعمل السجع مثلهما ، وفوق ذلك كان يكتب بلسان الخلفاء والملوك وكان انشاؤه في غاية اللطف والفصاحة والأدب ، وليس السبب في تأدّبه برسائله وكتاباتهِ الخصوصية عشرة الخلفاء والوزراء فقط ، بل هو فيما أرى ، مفعول تأثير المكان أي الأقليم كما سيجيء معنا ذكره مفصلاً • فان تأثير اقليم كما تنفعل منه الأجسام ، تنفعل منه العقول حسبما هو مقرر ، وأنت تعلم أن أكثر أرض فارس غير معتدلة الهواء ، وأغلبها شديد اليبوسة في الصيف ، شديد البرد في الشتاء ، وهذا يفعل تأثيره في الأمزجة ، وبالتالي في الأخلاق ، فيجعلها يابسة أو قريية من الشراسة ، وناهيك ببرد همذان قول ابن خالويه :

همذان مثلفة النفوس ببردها
والزمهريس وحرثها مأمون
غلب الشتاء مصيفها وخريفها
فأنما تموزها كانون

أما اقليم بغداد فهو أصلح منها وأوفر اعتدالاً ، ولهذا تجد من الدمامة في إنشاء البغداديين ، ما لا تجده في إنشاء العرب الذين نشأوا في أرض فارس . وكلما كان اقليم البلاد أقرب إلى الاعتدال ، ظهرت على الانشاء مسحة الرقة والظرف . أو كلما وضحت على الكتابة دياجة اللطف ورواء اللين والدمامة ، كان ذلك دليلاً على أن الكاتب من اقليم معتدل أو أكثر ميلاً إلى الحرارة . وأثر الهواء في أخلاق البشر، مما تنبّه له العلماء في كل زمان . قال الثعالبي : لم يزل شعراء عرب الشام وما يقاربها ، أشعر من شعراء عرب العراق وما يجاورها في الجاهلية والاسلام والكلام يطول في ذكر المتقدمين منهم فأما المحدثون : وذكر عدة منهم ثم ذكر جماعة من المولدين ، إلا أنه علّل عن ذلك تعليلاً وإن كان جزيل الاعتبار ، بيد أنه ليس السبب وحده فيما ذكره ، بل للهواء المعتدل تأثير في ذلك عظيم كما سيتبيّن معنا في محله .

واعلم إن لكل قطر من الأقطار العربية ، نهجاً انفرادياً يغلب على أهله ، فإن طريقة التعبير والمصطلح عليه من الألفاظ المقبولة في كتابات أهل مصر ، هو غير المصطلح عليه بتمامه عند أهل الحجاز ، وطريقة دؤلاء ، هي غير طريقة أهل الشام ، ونسق هؤلاء ، غير نسق أهل تونس ، وهكّلم جراً . وأنت تعلم أن كلهم يختار الفصيح ويرغب في البليغ، وإنما نشأ الاختلاف في درجات حسن مناهجهم، وأساليب تراكيهم ، من اختلاف أذواقهم ، ولست تجهل أن اللغة تتبع حالة العصر من الخشونة أو الحضارة في أساليب التعبير والتعريب ، لا بمعنى أنها تفسد أو تستعجم كما جرى لها مع كثير من المعرّبين والمترجمين وأصحاب الجرائد ، بل أنت إذا سרכת طرفك في روايتي الباريسية الحسنة ، وصلاح الدين ، لفقيدي الأدب، اديب اسحق ونجيب الحداد ، وفي بعض مقالات الصحف الشهيرة لبعض نوابغ الكتاب ، ثم تمتعت بمحاسن إنشاء مجلة الفيحاء ، وبعض الفصول التي تُنشر في غيرها من المجلات المعتمدة لبعض مشاهير الكتاب، رأيت هناك اللغة بارزة بحاسنها القشبية، وحضارتها اللطيفة العجيبة ، دون أن تستعين بالركيك أو الأعجمي من اللفظ .

وحاصل الكلام ، أن للزمان والمكان علاقة شديدة بالإشياء والنظم وسائر
الفنون البديعة ، وعلى الناقد ، أن يدقق البحث في ذلك ، لأننا إنما نكتب ما يمليه
علينا العصر من حوادثه ، وما تتلوه علينا العادات من تأثيراتها ، والازياء من أفعالها
في الأخلاق ، فلا بد لنا من تتبع تاريخ عصر الشيء المنقود ومكانه ، للوقوف على
أخلاق أهله وأزيائهم ، وآرائهم ، وعلومهم ، وعوائدهم ، وعقائدهم ، إلى غير ذلك،
من الدقيق إلى الجليل ، ليكون النقد سليماً من شائبة الغلط ، والعصمة لله وحده .

الباب الرابع : المؤسسون

- الفصل الثالث عشر * عباس مخمود العقاد
- الفصل الرابع عشر * إبراهيم عبد القادر المازني
- الفصل الخامس عشر * ميخائيل نعيمة
- الفصل السادس عشر * طه حسين
- الفصل السابع عشر * عمر فاخوري





الفصل الثالث عشر

عباس محمود العقاد

تقديم :

شاعر ومؤلف وأديب وناقد ذو صوت متميز ولد في أسوان لأُم كردية وأب مصري عام ١٩٨٩ . كان أبوه أميناً للمحفوظات في أسوان ، وقد يَسَّر لولده تعليمًا دينيًا محافظًا كان له دور كبير في حياته كلها ، فضلاً عن فرصة جيدة للاطلاع على الأدب العربي الكلاسي وكتابات عبد الله النديم ومحمد عبده وجمال الدين الأفغاني . كان العقاد قارئاً نهماً منذ صغره على الرغم من اكتفائه بأقل التعليم إذ لم يتح له فرصة التعليم الثانوي . تعرف في مطلع شبابه ، وبالصدفة ، على سائح انكليزي كان قد اعتنق الإسلام ، أرسل له فيما بعد ترجمة للقرآن وكتاب كارلايل **الثورة الفرنسية** . وشكل ذلك نقطة تحول في حياته إذ فتح أمامه أفقاً جديداً ترك أثراً كبيراً في لاحق تتاجه ، **فهمقرباته** جميعاً مستوحاة فيما يبدو من قراءته لكارلايل وكتابه **الابطال** .

وفي السادسة عشرة من عمره غادر العقاد أسوان ليعمل كاتباً في قنا فالزقازيق عاصمة محافظة الشرقية ، وهناك بدأ الكتابة لعدد من الصحف وما لبث أن ترك الوظيفة ليعمل في صحيفة **الدستور** ، ويعتمد منذ ذلك الوقت على قلمه في كسب عيشه . تعرف العقاد فيما بعد على زغلول وغدا من المعجبين به حتى أنه ألّف كتاباً عنه عام ١٩٣٦ . تراوحت حياته بين العمل في الصحافة والتأليف والمشاركات العامة حتى أنه رشح نفسه في انتخابات عام ١٩٢٩ وفاز بمقعد في مجلس النواب وكان من أكبر المدافعين عن الدستور . وفي عام ١٩٣٠ سجن نتيجة موافقه من القصر بسبب نشره مقالات معينة في صحيفة **المؤيد الجديد** . انقلب بعد عام ١٩٣٥ على حزب الوفد والتحق بالهيئة السعدية وغدا مثلاً لها في البرلمان . كان من مؤيدي الحلفاء أثناء الحرب وألف ضد هتلر كتابه **هتلر في الميزان** . وفي عام ١٩٤٠ انتخب عضواً

في مجمع اللغة العربية في القاهرة، وواصل نشاطاته السياسية والفكرية والأدبية حتى عام ١٩٥٢ عندما توقفت الحياة النيابية بثورة تموز التي قادها عبد الناصر . وفي عهده تسلم رئاسة لجنة الشعر في المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ومارس دوراً مقيداً لحركة الشعر الحديث في مصر . نال في عام ١٩٥٩ جائزة الدولة للأدب وكانت آخر سني حياته مثمرة بشكل عام . توفي في ١٢ آذار من عام ١٩٦٤ في القاهرة .

للعقاد مؤلفات كثيرة تشمل العديد من دواوين الشعر ورواية ومجموعات من المقالات والدراسات والبحوث والكتب النقدية التي ربما كان من أهمها الديوان : كتاب في النقد والأدب الذي ألفه بالاشتراك مع المازني (١٩٢١) ، ابن الرومي حياته من شعره (١٩٣١) ، رواية قمباز في الميزان (١٩٣١) ، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي (١٩٣٧) ، شاعر الفزل (١٩٤٣) ، جميل بثينة (١٩٤٤) ، أبو نواس الحسن بن هانيء (١٩٥٣) وغيرها كثير .

رثاء مصطفى كامل*

(أ) قال قائل من سماسة شوقي « ما ترى في رثائه لمصطفى كامل ؟ أنتنقده ؟ » قلت : « وماذا عساي أن أنتقد إن لم أنتقد الهراء والزيف والشتات ؟ » قال : « إن القصيدة آيته » . قلت : « لقد هديتني هداك الله ، فما كنت أظنها آية لأحد من العالمين ، وما حسبته إلا زلة أسقطته فيها (مغالبة الشجون لخاطره) . أو داهية خاله فيها إمكانه الذي ما فتى يخونه ، كما قال منها :

« ماذا دهاني يوم بنت فعقني فيك القريض ، وخانني إيماني »

وما دهاه إلا العجز والفهاة والخرج . دهته أولاً ، فأجفل وحسر ، واستعصى عليه النظم ، فصنعها في أربعين يوماً . ثم زاد كثيراً من أبياتها وغيّر وبدل فيها . ثم دهته ثانياً ، فجرى على عادته من التلفيق والعقم والزغل المموه . فأما وقد علمت أنها الآية التي بها تؤمن شيعته وذوو المآرب عنده ، والمعجزة التي يستنصر بها دعاة ، فبآيته فلندحض رسالته ، وفي معقله الحصين فلنكشف وهنه ونفضح مطاعنه ، وإنها لآية ومعجزة والحق يقال ، ومعقل أي معقل ، ولكنها آية السيمياء ، ومعجزة الشعوذة ، ومعقل الرمل ، بل أخوى من ذلك وأضعف ، وأضال في الضئولة وأسخف ، أراحه الله من شعره بما أراح من أقلام نقاده ، فإنه — علم الله — لم يزعج

(*) عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني ، الديوان : كتاب في النقد والأدب ، الجزء الثاني (القاهرة ، فبراير ١٩٢١) ، صص (٤٤ — ٥٤) .

لهم بديهة ؛ وإن كان يزعج بديهته في كل صباح ومساء ؛ ولا كد لهم خطراً وإن كان
خاطره منه في وضب وشقاء •

(ب) ولقد فات أصحابنا سمسرة شوقي أن خلافاً معهم لم يكن خلافاً على
درجات الإجادة وخطوات السبق فتتقارب كلما أجاد شاعرهم في رأيهم ، أو خيب
آمالهم وأخلف ظنونهم ، ولكننا نختلف على نوع الشعر وجوهره ، ثم على أدائه
وطبقته ، فربما كانت أرفع القصائد عندهم درجة أحسها عندنا معدنا • وربما
طربوا كل الطرب من حيث نعزف كل العزوف • كالسحور كلما ازداد استحساناً لما
هو فيه كان أبعد عن حالة الصحو والصواب ، وكالأعجمي كلما أمعن في فصاحته
وبيانه استغلق على مسامع الأعراب ، وهذا هو الواقع فيما أخذناه وتأخذ على
شعر شوقي ، وهو بخاصة شأننا في الحكم على قصيدته هذه التي رأينا بعض
المفتونين يجلبها عن الانتقاد ويعجب من أن تعاب ، وهي — لو يفقه — من القصائد
التي يصاب منها المذهب العتيق في مقاتله ، والشواهد التي يبحث عنها لإبراز مأخذ •
وسنستعرضها على عيوب ذلك المذهب فنبين مواقعها منا ، حتى يكون لمن قصر النظر
على قشورها رأي غير رأيه الأول فيها •

(ج) فالعيوب المعنوية التي يكثر وقوع شوقي وأضرابه فيها عديدة مختلفة
الشيئات والمداخل ، ولكن أشهرها وأقربها إلى الظهور وأجمعها لأغلاطهم عيوب
أربعة • وهي بالإيجاز التفكك والإحالة والتقليد والولوع بالأعراض دون الجواهر —
وهذه العيوب هي التي صيرتهم أبعد عن الشعر الحقيقي الرفيع المترجم عن النفس
الإنسانية في أصدق علاقاتها بالطبيعة والحياة والخلود — من الزنجي عن المدنية ،
ومن صور الأبسطة والسجاجيد — كما يقول ما كولي — عن نقائس الصور الفنية •
ولكل من العيوب الآتية أثر ظاهر في هذه القصيدة قد لا تجده في غيرها من القصائد
إلا من زوايا أو دقيقاً عن فهم الكثيرين • وسنرى بعد سبر القصيدة بهذا المسبار أن من
نقائص الشعر ما لا يمنع أن يلصق له وراء معجب يستهوي البسطاء ، بل ربما زادت
جمالاً في الظاهر كالحلي المزيفة فإنها في الغالب أجمل من كريم الحلي والجواهر ،
ولكنها تمنع أن يكون للشعر قيمة غالية •

١ - التفكك :

(د) فأما التفكك فهو أن تكون القصيدة مجموعاً مبدداً من أبيات متفرقة لا تؤلف بينها وحدة غير الوزن والقافية وليست هذه بالوحدة المعنوية الصحيحة ، إذ كانت القصائد ذات الأوزان والقوافي المتشابهة أكثر من أن تحصى ، فإذا اعتبرنا التشابه في الأعراب وأحرف القافية وحدة معنوية جاز إذ أن نقل البيت من قصيدة إلى مثلها دون أن يخل ذلك بالمعنى أو الموضوع وهو ما لا يجوز . ولتوفية البيان نقول إن القصيدة ينبغي أن تكون عملاً فنياً تاماً^(١) يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة ، كما يكمل التمثال بأعضائه ، والصور بأجزائها ، واللحن الموسيقي بأنغامه ، بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها . فالقصيدة الشعرية كالجسم الحي يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته ، ولا يغني عنه غيره في موضعه إلا كما تغني الأذن عن العين ، أو القدم عن

(١) قال الحاتمي وهو من علماء القرن الهجري الثالث في وحدة القصيدة: «مثل القصيدة مثل الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، متى انفصل واحد عن الآخر، وباتنه في صحة التركيب - غادر الجسم ذا عاهة تتخيف محاسنه ، وتعفى معالته ، وقد وجدت هذا في المتقدمين ، وأرباب الصناعة من المحدثين - يحترسون في مثل هذا الحال احتراساً يجنبهم شوائب النقصان ، ويقف بهم على محجة الإحسان ، حتى يقع الاتصال ، ويؤمن الانفصال ، وتأتي القصيدة في تناسب صدورها وأعجازها ، وانتظام نسيبها بمدحها - كالرسالة البليغة ، والخطبة الموجزة لا ينفصل جزء منها عن جزء ، وهذا مذهب اختص به المحدثون لتوقد خواطرهم ، ولطف أفكارهم ، واعتمادهم البدیع وإفانينہ فی أشعارهم ؛ وهو مذهب سهلوا حزنه ، ونهجو دارسه ... » (زهر الآداب ١٦/٣ وقد أشار إليه الأستاذ العقاد في كتابه « ابن الرومي » ص ٦٦ فانظر بقية الرأي في أحد الكتابين ، ولاحظ الأستاذ أن ابن الرومي « جعل القصيدة كلاماً واحداً لا يتم إلا بتمام المعنى الذي أرادته على النحو الذي نحاه ، فقصائده موضوعات كاملة تقبل العناوين ، وتنحصر فيها الأغراض ، ولا تنتهي حتى ينتهي مؤداها وتفرغ جميع جوانبها وأطرافها ، ولو خسر في سبيل ذلك اللفظ والفصاحة » ص ٣١٦ . وهذا الهامش يعود للأستاذ محمد خليفة التونسي الذي حرر كتاب فصول من النقد عن العقاد ، وقدم له ، وانظر : محمد خليفة التونسي (تقديم) ، فصول من النقد عند العقاد ، (مكتبة الخانجي بمصر ومكتبة المثنى ببغداد ، د.ت) ص (٧٩) .

الكف ، أو القلب أو المعدة . أو هي كالبيت المقسم لكل حجرة منه مكانها وفائدتها وهندستها . ولا قوام لمن بغير ذلك حتى فنون الهمج المتأبدن : فإنك تراهم يلائسون بين ألوان الخرز وأقداره في تنسيق عقودهم وحليهم ، ولا ينظمونه جزافاً إلا حيث تنزل بهم عماية الوحشية إلى حضيضها الأدنى ، وليس دون ذلك غاية في الجهالة ودماة الفطرة . ومتى طلبت هذه الوحدة المعنوية في الشعر فلم تجدها فاعلم أنه ألفاظ لا تنطوي على خاطر مطرد ، أو شعور كامل الحياة ، بل هو كأشراج الجنين المخدج بعضها شبيه ببعض ، أو كأجزاء الخلايا الحيوية الدنيئة لا يتميز لها عضو ولا تنقسم فيها وظائف وأجهزة ، وكلما استفل^(١) الشيء في مرتبة الخلق صعب التمييز بين أجزائه ، فالجماد كل ذرة منه شبيهة بأخواتها في اللون والتركيب ، صالحة لأن تحل في أي مكان من البنية التي هي فيها . فإذا ارتقيت إلى النبات ألفت للورق شكلاً خلاف شكل الجذوع ، وللألياف وظيفة غير وظيفة النوار ، وهكذا حتى يبلغ التباين أتمه في أشرف المخلوقات وأحسنها تركيباً وتقويماً . وهي سنة تتمشى في أجناس الناس كما تتمشى في أنواع المخلوقات^(٢) ومصادق ذلك ما نشاهد من تقارب الأقوام المتأخرة في السحنة والملامح حتى لتكاد تشتبه وجوههم جميعاً على الناظر ، وهي حقيقة فطنت إليها قبائل البدو بالبداهة ، ولمسها الباحثري في هجوه لمعشر ينعتهم بالهوان والضعفة ويقول فيهم :

وبنو الهجين قبيلة منحوسة حص^(٣) اللحى متشابهو الأوزان
لو يسمعون بأكلة أو شربة بعمان أصبح جمعهم بعمان

وعلى تقيض ذلك الشعوب العريقة في الحضارة : تراها تتفاوت أقداراً وملامح وبدوات وأطواراً ، حتى ليوشك أن يكون من المستحيل اتفاق اثنين في هندام الجسم

(١) استفل : سفل (٢) انظر تفصيل ذلك وشواهد العلمية في الفصول الخمسة الأولى من كتاب « أصل الأنواع » للعلامة دارون صاحب مذهب التطور ، وقد توسع فيه مواطنه الكبير الفيلسوف سبنسر وطبقه على كل الموجودات والمعارف والنظم في كتبه ورسائله ، وفسر التطور بأنه الانتقال من حالة التجانس إلى حالة التنافر .
(٣) حص : جمع احص وهو قليل شعر الرأس . والهوامش للتونسي وانظر المرجع السابق .

وهيئته ، وفي مواهب الذهن ونزغته • وتقرب مما نحن بصده فنقول إنك كلما شارفت فترة من فترات الاضمحلال في الأدب ألفت تشابهاً في الأسلوب والموضوع والمشب وتماثلاً في روح الشعر وصياغته ، فلا تستطيع مهما جهدت أن تسم القصائد بعناوين وأسماء ترتبط بمعناها وجوهرها ، لما هو معروف من أن الأسماء تتبع السمات ، والعناوين تلصق بالموضوعات ، ورأيتهم يحسبون البيت من القصيدة جزءاً قائماً بنفسه لا عضواً متصلاً بسائر أعضائها ، فيقولون : أفخر بيت ، وأغزل بيت ، وأشجع بيت ، وهذا بيت القصيد وواسطة العقد ، كأن الأبيات في القصيدة حبات عقد تشتري كل منها بقيمتها فلا يفقدها انفصالها عن سائر الحبات شيئاً من جوهرها ، وهذا أدل دليل على فقدان المؤلف بين أبيات القصيدة ، وتقطع النفس فيها ، وقصر الفكرة ، وجفاف السليقة • فكأنما القريحة التي تنظم هذا النظم وبصات^(١) النور متقطعة ، لا كوكب صامد متصل الأشعة يريك كل جانب ، وينير لك كل شعبة وزاوية ، أو كأنما هي ميدان قتال : فيه ألف عين ، وألف ذراع ، وألف جمجمة ، ولكن ليس فيه بنية واحدة حية • ولقد كان خيراً من ذلك جمجمة واحدة على أعضاء جسم فرد تسري فيها حياة • وإذا كان ذلك كذلك فلا عجب أن ترى القصيدة من هذا الطراز كالرمل المهيل ، لا يغير منه أن تجعل عاليه سافله ، أو وسطه في قمته ، لا كالبناء المقسم الذي ينبك النظر إليه عن هندسته وسكانه ومزياه •

(هـ) وهذه كومة الرمل التي يسميها شوقي قصيدة في رثاء مصطفى كامل ، نسأل من يشاء أن يضعها على أي وضع فهل يراها تعود إلا كومة رمل كما كانت ؟ وهل فيها من البناء إلا أحقاد خلت من هندسة تختل ، ومن مزايا تنتسخ ، ومن بناء ينقض ، ومن روح سارية ينقطع اطرادها أو يختلف مجراها • وتقريراً لذلك تأتي هنا على القصيدة كما رتبها قائلها • ثم نعيدها على ترتيب آخر يبتعد جد الابتعاد عن الترتيب الأول ، ليقرأها القارئ ، المرتاب ، ويلبس الفرق بين ما يصح أن يسمى قصيدة من الشعر وبين أبيات مشتتة لا روح لها ولا سياق ولا شعور ينتظمها ويؤلف بينها (*) •

(١) وبصات : لمعات ومضات .

(*) انظر الترتيبين في الجزء الثاني من الديوان ص ص (٤٨ - ٥٣) .

فأظن أنها القارئ إلى هذه المراثة هل ترى بينها وبين سابقتها من تفاوت ؟
على أننا قد تناولنا الأبيات عفواً كما بدرت لنا ، ولم نتحرر الإقصاء في الترتيب •
ولو أننا غيرنا بعض الضمائر التي تعلق الاسم على الاسم ، ولا رابطة بينهما ،
وصحفنا حروف العطف التي تصل الجملة بالجملة ، ولا تناسب بين معناها - لم
يكد يجتمع بيت من القصيدة على بيت • وإنما يظهر انحلال هذه القصيدة من سؤال
القارئ نفسه : هل قرأ في الشعر أشد تفككاً منها ؟ فعلى حسب الجواب يكون
حكمه على مصدرها من قريحة شوقي • وهل هي نبعت من شعور فياض يتدفق
على موضوعه فيغمره ، كما يغمر السيل الوهاد والنجاد • أم تفتطرت من عقل ناضب
بيض بالقطرة بعد القطرة بخلع الضرس ، وبخع النفس ، فتأتي كالرشاش ، لا يتولد
منه إلا الوحل واليبس •

وقبل أن تتحول من كلامنا عن التفكك وفقدان الوحدة الفنية - ننبه من
يستبهم عليه الأمر إلى أننا لا نريد تعقيباً كتعقيب الأقيسة المنطقية ، ولا تقسيماً
كتقسيم المسائل الرياضية ، وإنما نريد أن يشيع الخاطر في القصيدة ولا ينفرد كل
بيت بخاطر ، فتكون كما أسلفنا بالأشلاء المعلقة أشبه منها بالأعضاء المنسقة كما رأينا
في هذه القصيدة •

الفصل الرابع عشر

ابراهيم عبد القادر المازني

تقديم :

شاعر وروائي وكاتب قصة قصيرة ومقالي من الطراز الأول وناقد أدبي ولد في ١٩ آب عام ١٨٩٠ في أسرة ميسورة لوالد مزواج كان يعمل محامياً ، ولكن موته المبكر وتولي ابنه الأكبر تدبير شؤون الأسرة من بعده وتبديده لثروة أبيه جعل ابراهيم ينشأ في كنف والدته يتيماً وفقيراً في آن . كان كتاب **الف ليلة وليلة** من أوائل الكتب التي أتاحت له قراءاتها خلصة من مجموعة أخيه فضلا عن دوواين ابن الفارض والبهاء زهير وابن نباته . بدأ بدراسة الطب وما لبث أن تركه اذ لم يطق دروس التشريح ، وعندما فكر في التحول الى « مدرسة الحقوق » تبين أنه لا يستطيع دفع رسومها فانضم الى « مدرسة المعلمين العليا » وهناك التقى بعبد الرحمن شكري الذي أخذ بيده نحو الشعر العربي الكلاسي والشعر الانكليزي الرومنطي . فقد فتح عينيه على الشعر الجاهلي والأموي والعباسي من جهة وعلى شكسبير وبايرون ووردزورث وشيلي وبرنز وميلتون وهازلين وكارلايل ولي هنت وماكولي وشيلر وهابني وروسو وغيرهم من جهة أخرى . بعدها تعرف على العقاد ومحمد السباعي الذي لفت نظره الى ابن الرومي . وفي عام ١٩٠٩ تخرج في دار المعلمين العليا وبدأ العمل مدرساً ولكنه نقل الى مدرسة أخرى فاستقال من عمله عام ١٩١٤ ليتفرغ للكتابة والعمل الصحفي في صحيفة **وادي النيل** في الاسكندرية وبعدها انتقل الى صحيفة

اخرى ليستقر في البلاغ لبعض الوقت عام ١٩٣٤ • وفي عام ١٩٤٧ انتخب عضواً في مجمع اللغة العربية ، وبعدها بسنة ونصف توفي في القاهرة في ١٢ تموز ١٩٤٩ •

للمازني عدد كبير من المؤلفات من بينها ديوان شعر بجزئين ، ومجموعة روايات وقصص قصيرة ، وكتابات سيرية ، ومقالات ، ومسرحية ، وترجمات عديدة • وأهم كتاباته النقدية الشعر غاياته ووسائطه (١٩١٥) ، شعر حافظ (١٩١٥) ، حصاد الهشيم (١٩٢٤) ، قبض الريح (١٩٢٧) ، بشار بن برد (١٩٤٤) ، وغيرها فضلا عن إسهامه في تأليف الديوان : كتاب في النقد والادب الذي ظهر بجزئيه عام (١٩٢١) •

اسلوب المنفلوطي(*)

أما اسلوب المنفلوطي في هذه القصة وفي سواها فاسلوب رجل لا يبالي من أي مدخل دُخِلَ على القارئ ما دام يقدر أن يصل منه إليه ولا أي بلاء يهديه في احتياله ويقحه عليه وإذا كان يعرف من نفسه التلفيق والتصنع فهو لا يزال يعالج الاقتناع والتأثير بضروب من التأكيد والغلو والتفصيل وغير ذلك مما ليس أدل منه على الكذب والتزوير لما وقع في وهمه من أنه يكسب الكلام قوة وشدة لا يفيدهما أن يلقيه ساذجاً ويدعه غفلاً وأول ما يستوقف النظر فيه من هذا ولعه بالمفعول المطلق وتكلفه له لظنه أنه من المحسنات اللازمة للصقل وإن العبارات بدونه تكون مبتورة والجمل لا يجري فيها النفس إلى آخره دون توقف واعتراض، ومع أن قصة اليتيم في تسع عشرة صفحة وبعض صفحة ومن الحرف الجليل فإن فيها أكثر من ثلاثين مفعولاً مطلقاً ليس من بينها واحد لا يكون الأسلوب أسلس وأطبع بدونه . لكنه ذهب إلى المبالغة في كل شيء وآلى أن يجاوز كل حد معقول طلباً للتأثير من طريق الإفحاش في التأكيد فلم يكن له يد من هذا المفعول المطلق الذي لا يكاد يسر به القارئ في أي كتاب يفتح من كتب الأدب .

ومعلوم أن الكلام لا قيمة له من أجل حروفه فإن الألفاظ كلها سواء من حيث هي الفاظ وإنما قيمته وفصاحته وبلاغته وتأثيره تكون من التأليف الذي تقع به المزية في معناه لا من أجل جرسه وصداه ولا لكان ينبغي أن لا يكون للجمل من النثر

(*) عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني ، الديوان : كتاب في النقد والأدب ، الجزء ٢ ، (القاهرة ، فبراير ١٩٢١) ، ص ص (٢٢ - ٣٢)

أو البيت من الشعر فضل مثلاً على تفسير المفسر له • ومعلوم كذلك أن الألفاظ ليست إلا واسطة للأداء فلا بد أن يكون وراءها شيء وإن المرء يرتب المعاني أولاً في نفسه ثم يحذو على ترتيب الألفاظ وأن كل زيادة في اللفظ، لا تفيد زيادة مطلوبة في المعنى وفضلاً معقولاً فليست سوى هذيان يطلبه من أخذ على نفسه وغيب عن عقله وبلغ من ضلال الرأي أن راح يحسب أن تأليف الألفاظ تأليفاً طبيعياً مطرداً خالياً من العكس والقلب منزهاً عن الحشو والحشر يذهب بروق الكلام ويفقده المزية والتأثير • وينسى المسكين أن كل كلمة يستطيع القارئ أن يسقطها بدون خسارة في المعنى أو تعويق لتصدر الإحساسات أو إفقار لغتها — كل لفظة يمكن الاستغناء عنها قاتلة للكاتب فإن العالم أغنى في باب الأدب من أن يحتمل هذا الحشو ويصبر عليه وليس شيء أحق بأن يثير عقل العاقل من عدم أكتراث الكاتب لوقته ومجهوده وكم من كاتب أضرب به هذا الداء وآخر ضئيل الشأن والحال لم يحيه من المزايا غير حبك الأداء ولكن هذا كلام لا يفهمه المنفلوطي لأن اللغة عنده ليست إلا زينة يعرضها وحلي يخيل بها لا أداة لنقل معنى أو تصوير إحساس أو رسم فكرة ومن أين له أن ينزل اللغة هذه المنزلة وهو لا معنى في صدره ولا فكرة في ذهنه •

وهذه أمثلة للمفعول المطلق في كتابة المنفلوطي وكلها لا ضرورة إليها ولا داعي إلا من الرغبة في تأكيد الغلو الذي يتطلبه من يحمل نفسه على التلقيق والتصنع أو ما يجري هذا المجرى من الأغراض الأخرى •

١ — وقلت لا بد أن يكون وراء هذا المنظر الضارع الشاحب نفس قريحة معذبة تذوب بين أضلاعه (ذوبا) •

٢ — فيتهافت لها جسمه (تهافت) الخباء المقبوض •

٣ — ثم لم أزل أراه أو منطويا على نفسه في فراشه يئن (أئين) الوالهة الشكلى •

٤ — وأتمنى لو استطعت أن أداخله (مداخلة) الصديق لصديقه •

٥ — وقد بلغ الأمر (مبلغ) الجد •

- ٦ - وقد سمعتك الليلة تعالج نفسك (علاجاً) شديداً •
- ٧ - فشعرت برأسه يلتهب (التهاباً) •
- ٨ - وإذا قميص فضفاض من الجلد يموج فيه بدنه (موجاً) - يصف نحوه •
- ٩ - فاستفاق قليلاً ونظر الى (نظرة) عذبة •
- ١٠ - فتهد طويلاً ونظر الى (نظرة) دامعة •
- ١١ - أصبحت معنياً بأمرك (عنايتك) بنفسك •
- ١٢ - فانزلني من نفسه (منزلة) لم ينزلها أحد من قبلي •
- ١٣ - ١٥ - فعني بي (عنايته) بها وأرسلنا الى المدرسة في يوم واحد فأنتست بها (انس) الاخ باخته وأحببتها (حباً) شديداً •
- ١٦ - ولقد عقد الود بين قلبي وقلبها (عقداً) لا يحله الا ريب المنون •
- ١٧ - فتشرق لها نفسانا (اشراقاً) الراح في كأسها •
- ١٨ - ثم انسللت من المنزل (انسلالاً) من حيث لا يشعر أحد •
- ١٩ - وهكذا فارقت المنزل (فراقاً) آدم جنته •
- ٢٠ - فرحلت (رحلة) طويلة •
- ٢١ - هنالك شعرت ان قلبي قد فارق موضعه الى حيث لا أعلم له مكاناً ثم دارت بي الأرض الفضاء - يعني غرفته - (دورة) سقطت على إثرها في مكاني •
- ٢٢ - فحزنت عليها (حزن) الثاكل على ولدها •
- ٢٣ - وما وصل من حديثه الى هذا الحد حتى زفر (زفرة) خلت ان كبده قد ارفضت •
- ٢٤ - وان الضربة التي اصابته قد سحقته (سحقاً) •
- ٢٥ - ٢٦ - أشعر برأسي يحترق (احتراقاً) وبقلبي يذوب (ذوباً) •
- ٢٧ - ثم انتفض (انتفاضة) خرجت نفسه فيها الخ •

وقد عددنا له الى الآن ٥٧٢ مفعولاً مطلقاً ولا ندرى الى أي رقم يرتفع العدد اذا استقصينا وانما حملنا على تجشيم أنفسنا هذا الحساب غرامة هذا الكلف منه بصيغة المفعول المطلق . ولنعرف هل الشأن واحد في كل كتابته ام هو اتفاق ومصادفة في هذه القصة وحدها فاذا به قد استعمل هذه الصيغة اكثر مما استعملها العرب جميعاً !

ولعل القارئ لاحظ فيما اوردنا من الامثلة كثرة النعوت والاحوال كقوله « خرجت منه — يعني المنزل — شريداً طريداً حائراً ملتماً » وقوله « تركني فقيراً معدماً لا أملك من متاع الدنيا شيئاً » وقوله « وراء هذا المنظر الضارع الشاحب نفس قريحة معذبة » وقد يعلم القارئ أو لا يعلم أن هذا الاسراف في النعوت من دلائل الضعف وفقر الذهن لأن الكاتب إنما يرصها واحداً بعد واحد وفي مرجوه أن يوافق أحد منها محله وان يقع في مكانه ولكن المطبوع يعرف ماذا يأخذ وماذا يلقي وينبذ وانما كان هذا الاكثار من الصفات من علامات الوهن لان الكاتب الضعيف لا يستطيع أن يتحرى الدقة اذ كان لا يدري أي الرموز اللفظية أكفل بالعبارة التامة عن المعنى المراد فهو من أجل هذا يستعمل اللغة جزافاً ويكيل الالفاظ بلا حساب مستعيناً على الاختيار بالارتباط الغامض بين الالفاظ في ذاكرته وبرنين الاصداء المتقطعة للأصوات المألوفة . وهناك أمر آخر وهو ان الترادف في اللغة من الاكاذيب الشائعة اذ ليس ثم في الحقيقة لفظان يؤديان معنى واحداً على وجه الضبط وما من مترادفين يزعم الزاعمون انهما سواء في المدلول الا وبينهما مقدار من الاختلاف قل أو كثر فاذا ساق اليك كاتب سلسلة نعوت متقاربة من المعاني متشابهة المدلول كان لنا أن نسأل أيها يعني على التحقيق وأي مدلولاتها المتفاوتة يقصد اليه ويريد منا في فهم المراد أو تكوين الصورة أن نعتمد عليه ؟ لأن السرد لا يستقر به معنى على حد ولا يعين على التصور اجراء الوصف على كثرة الاسناد والعد والشأن في هذا مثله في التصوير والرسم فكما أن المفعول فيهما ليس على كثرة الألوان بل على إصابتها مواضعها ووقوعها مواقعها قلت أو كثرت وصحة التأليف بينها كذلك في الكتابة ليست العبرة بتعدد النعوت لكن ببلوغ ابانتها عن المراد وكشفها عن المقصود .

أترى سيسمعنا السخفاء وأشباههم ممن يعرفون من ناحية وينكرون من ناحية

أن هذا ليس سوى غنى وكثرة محفوظ ، نعم وماذا عساهم لا يقولون ، وبأي حماقة وضلال لا يتعلقون ؟ ولكن هاهنا أصلاً يفوتهم العلم به ويخطئهم التوفيق إليه وإن كان على هذا لا يحتاج إلا إلى أيسر فكرة وادنى نظرة وهو أن اللفظ من حيث هو لفظ مفرد لا شيء في ذاته ولا معنى له في نفسه ولكن يكون المعنى وتحصل الفائدة بالتأليف وبضم الألفاظ بعضها إلى بعض كاللون في ذاته لا يفيدك صورة ولا يعطيك شيئاً إلا بعد أن يأتلف مع سواه ويجري كل إلى أخيه مجراه وليس لغير ذلك مساع في العقل أو مجاز إلى الفكر وقيام في النفوس فلا كتابة حتى يكون معنى هو المرجي لها والمقدم والمؤخر والمرتب فيها وفي جعلها موافقة أو مخالفة ومصيبة أو مخطئة وحسنة أو قبيحة سقيمة ، وإلا فإن أحداً لا يعجزه أن يعتمد إلى معجم أو كتاب مترادف فيأخذ منه ويسرد وليست كثرة الألفاظ المستعملة المسوقة من شأنها أن تدل على كثرة الاطلاع وسعة الحظيرة وطول الباع وإنما التأليف والتركيب والافتتان بهما والقدرة عليهما هي آية هذه السعة والطول والكثرة فلا تجعل بالك إلى الألفاظ إذا شئت أن تعرف مكان الرجل من العلم وحظه من العرفان ولكن اجعله إلى طريقة تأليفه الكلام فإن رأيت يدير منها في حلقة لا يكاد يعدوها حتى يكر إليها فاعلم أنه ضيق المضطرب محدود المجال ضئيل الحال والى بعد ذلك الفاضل من أي حائق شئت .

وكذلك المنفلوطي لا يكاد يفوتك أن تقرأ له هذا التركيب : « فعدت به حزيناً منكسراً وما على وجه الأرض أحد أذل مني ولا أشقى » - « وما رأي مثل يومها يوم كان أكثر باكية وباكية » أو هذا التأليف « فما هو أن مرت أيام الحداد حتى رأيت وجوهاً غير الوجوه » - « وما هي إلا أيام قلائل حتى ضرب الدهر بينهما بضرباته » ونحن فأنما نمثل ولا نستقصي ولو كان الرجل واسع الحيلة رحيب المصال لوجد له مخرجاً من هذه الدوائر - والألفاظ كالحجارة في محاجرها قرية المنال من كل طالب والناس لو عقلوا من أمرها في راحة وإنما الكتابة مجسها الحصافة والتثبت في انتقاء الألفاظ واستشهاد القريحة وسبر النفس وفليها ، عند تأليفها والمزاوجة بينها .

فإذا تقرر هذا وإن المنفلوطي ذاهب مذهب التخث في كتابته وملفق مستحيل التلفيقات وأنه لا يزال يعالج التأثير بالتطري والرخاوة في العاطفة المتكلفة والاحساس

المصطنع وبالغلو والتأكيد في صوغ الكلام وتصوير المسألة فإن بنا بعد هذا أن ننظر كيف يسوق القصة أي في الأسلوب بمعنى الطريقة التي يجري عليها في تناول الموضوع وعرضه •

وقد ألف الناس لطول عهدهم بالمقلدين أن ينظروا الى الاسلوب من حيث هو تأليف للكلام على معاني النحو ونحن نريد أن نلقي على هذه القردة درساً فيما يفيد صحة النظر واعتدال ميزان العقل وسعة أفق الفكر وانا لنعلم أنه لن يفيدهم إلا الحسرة على ما أضاعوا من العمر وجنوا من السوء والخبث في هذه الأمة التي نكبت بهم على قدر سدر أعينهم وضلال أفهامهم ولكننا ما قصدنا قط الى املتهم عما هم فيه وان كانت الخزائم حاضرة بل تبصير من له طبع من النشء اذا قدحته ورى وهدى من له قلب اذا أريته رأى •

ونهد لما نريد تبينه بثل من التصوير محسوس فان هنا قوما لا يدركون الشيء أو يصددهم فنقول إن ههنا في ناحية من الطريق شرطياً واقفاً يرقب الحركة ويلاحظ الغادين والرائحين والراكبين والراجلين ويمنع الزحام ويقتاد المتنزين الى الشر الى أي هو تابع له من « الاقسام » تراه وتزن التبعة التي عليه والسلطان الذي في يديه وتقيس النصب الذي ينبغي أن يعاينه الى القدرة اللازمة التي لا تواتيه فتعطف عليه في محنته وترثي له في وقفته وتصوره وأنت ناظر اليه من جانب الجد الذي لا هزل فيه وفي ضوء الواجب مكابداً أوامره ونواهيهِ — هذا وربما ذهبت تعتبره مرة أخرى من الجانب المضحك في هيئته وفي تراخي همته وبطء الحركة أو عدم التلاؤم والتناسب في بزته ووفاء قامته وتخاذله في مشيته وتشاوبه واستناده الى الجدران وذهول نظراته أو حواراه مع الباعة وتأنيه الى غايته وتقطيعه جبينه وهو يدفع في جذبته أو تواريه في الدروب ووراء العمدة اذا جد الجد بالطعام في « نقطته » الى آخر ذلك ثم تصوره صورة تركبه فيها بالدعابة فانت قد تناولت موضوعه من جهتين متباينتين اذ كنت قد نظرت الى أمره وحاله نظرتين مختلفتين كنت في الاولى جادا وفي الأخرى هازلا وجعلت الصورة في كل من المرتين معبرة عن اعتبارك اياه ناطقة بالغرض منها فوجهة النظر الى الموضوع والطريقة التي تتجراها

لغايته هي ما نسميه أسلوب التناول ولا شبهة في أن المرء ينظر الى الامور من جهات معينة - من ناحية الجد أو الهزل أو المألوفية أو الشذوذ أو الجلال أو الحقارة وليس يعنينا من أي ناحية عالج المسألة وانما الذي يعنينا مقدار ما في سعيه من صدق السريرة وصحة الادراك ودرجة النجاح ومبلغ التغلب على الصعوبات . ونقول مبلغ التغلب على الصعوبات لان القصصي لا تظهر قدرته في المواقف الهادئة السلسة وانما تستبين وتتضح حيث تكون اشخاصه تحت ضغط العواطف القوية وفي المواقف التي تتطلب أدق النظر وأشقى التمييز وأصح العبارة .

فكيف تناول المنفلوطي موضوعه وما هي الفكرة العامة التي نظر بها فيه وبماذا اعد لها وكشف عنها وهل اللغة التي استعمالها صادقة وهل السلوك الذي عزاه الى اشخاصه مما هو معهود في الآدميين كما نعرفهم وما مبلغ اسرافه او قصده وما مقدار خبطه وتخليطه او اصابته وسداده .

عسي قائل يقول . إنك تضعه في ميزان لم ينصبه لنفسه ولا كان في باله ولا جرى له هو وأمثاله في خاطر وردنا على هذا المحتج أن الادب لا شأن له بهذا الاهمال أو الجهل ولا اعتداد فيه إلا بالصلاحية للحياة وهي ميزانها أبداً واحد لا رفق فيه ولا هوادة فان خفتهم على صاحبكم ان تشيل به الكفة فاخرجوا به من هذا الميدان واذهبوا محمودين مشكورين على النكوص . فان ايتم الا ان تعدوه كاتباً ادبياً فلا مسمح عن قذفه في هذا الاتون الحامي لنعرف من أي معدن هو وأنتم بعد خلقاء أن ترتضوا لصاحبكم ما ترتضي لأنفسنا مختارين مرتاحين فانا نعيش في عصر تفكير عميق وعهد قلق عظيم واضطراب كبير وشك مخيف ليس يتسع لهذه المنكرات والشناعات والتلفيقات . عصر تعتصر فيه العقول ويستنفذ في ههويرته مجهود القلوب وقد استولت الظلمة على عوالمنا السياسية والخلقية والعقلية وصارت حياتنا محيطاً زاجر العباب يضطرب بنا متنه في عشى ليالينا المتجاوبة بصيحات الشك والظما الى المعرفة والحنين الى النور .

ولقد غير زمن لم تذهب في اثره عقايل ادوائه كان القوم فيه يحسبون ان الأدب والفلسفة - أو النظر المخلص الصحيح إن شئت - لا يتفقان وأن الغائص

على الاسرار الطالب للحقائق لا يكون أديباً وان الاديب لا يكون متفقدا ورائداً
وان ما وصل الله من الخصائص وألفة يجب ان يقطعه الانسان ويعادي بينه ولكن
عهد الظواهر والزبد والقشور قد سقط في هوة الابد وجاء زمننا الشادي بعلاقة
الطبيعة بنفس الآدمي الراكض بمداركه من ميدان الى ميدان والمرغ وراء السماء
سما وبعد الآباد اباداً ، المصيخ الى صوت اعتلاج موج الزمن المتكسر على صخور
ذلك « العالم الآخر » .

ونعود الى صاحبكم المنفلوطي — وما اهول هذا الانحدار — فنقول ان فيما
اسلفنا القول فيه من حيث موضوع القصة وسلوك شخصها الكفاية وفوق الكفاية
ولقد كان حسب سوانا في غير هذا البلد ان يشير بطرف القلم الى ما فصلناه ولكنا
وطنا النفس على الجلد ورضناها على السكون الى ما تكلفنا اياه حادثة العهد بالادب
الحي .

يحسب المنفلوطي أن تكلف التفصيل في المحسوسات مظنة الاجادة وفاته —
وأنى له أن يفهم هذا — أنه لا يعجز أحد أن يقول لك هل فلان هذا الذي تراه
طويل أم قصير ونحيل أم بدين وهل في يده كتاب أم عصا ونائم هو أم جالس وانما
محك القدرة في تصوير حركات الحياة والعاطفة المعقدة لا ظواهر الأشياء وقشورها
وفي رسم الانفعالات والحركات النفسية واعتلاج الخوارج الذهنية وما هو بسبيل
ذلك .

أما تفصيل المنفلوطي فلا خير فيه بل الخير في اجتنابه وتجاهيه وليذكر القارئ
أن هذا المسكين يروي عن نفسه ويحدث بما يدعي انه كان شاهده من غرفة مكتبه
المظلة على غرفة الطالب — وهو بطل القصة — في البيت المقابل له في الشارع فاسمع
ماذا يقول المسكين وهو يطن أنه قد استحق المنزلة الاولى بين شيوخ الرواية .

« كنت أراه من نافذة غرفة مكتبي وكانت مظلة على بعض نوافذ غرفته فأرى
أمامي فتى (شاحب) الوجه منقبضاً جالساً الى مصباح منير في احدى زوايا الغرفة
(ينظر في كتاب أو يكتب في دفتر أو يستظهر قطعة أو يعيد درساً) فكيف استطاع

هذا التمييز بين الاستظهار والاعادة وكيف رأى شحوب لون الوجه مع هذا البعد ؟
ولكن هناك ما هو أدهى :

« عدت الى منزلي منذ ايام بعد منتصف ليلة قرّة من ليالي الشتاء فدخلت
مكتبي لبعض الشؤون فأشرفت عليه فاذا هو جالس جلسته تلك الى مصباحه وقد
أكب بوجهه على دفتر منشور بين يديه فظننت انه لما ألم به من تعب الدرس وآلام
السهر قد عبث بجفنه سنة من النوم فاعجلته عن الذهاب الى فراشه وسقطت به في
مكانه فما رمت مكاني حتى رفع رأسه فاذا عيناه مخضلتان من البكاء واذا صفحة
دفتره التي كان مكبا عليها قد جرى دمه فوقها فمحا من كلماتها ما محا ومشى ببعض
سطورها الى بعض ثم لم يلبث أن عاد الى نفسه » •

فأولا لماذا دس في الجملة قوله في أولها « عدت منذ أيام » وهي لا تفيد ولا
يمكن أن تفيد شيئا سوى أنه يريد أن يطيل الجملة ويمطها حتى يبلغ بها آخر نفس
القارئ • ثم هل تدري أنه أحس انه موشك ان يقول شيئا مستحيلا ؟ الوقت بعد
منتصف الليل والبرد قارس وبين النافذتين عرض الشارع وهو مهما ضاق وحتى لو
كان الوقت وقت الظهيرة المتقدمة الملتمة لا يسمح بأن يرى فعل الدمع بالسطور
المكتوبة او جولان العبرة في الجفن وقد شعر المنفلوطي باستحالة ذلك ولكنه لمصابه
لم يجد ما يخرج منه مما اوقع نفسه فيه من تكلف المحال غير ان يقول ان الفتى رفع
رأسه كان هذا يكفي ليكنه من ناصية المستحيل •

وأنت أيها القارئ هل قنعت أم تزيدك من هذه التلفيقات ؟ ليس بنا بخل ولا
لصاحبك عقل فخذ ثالثة الاثافي : ذهب المنفلوطي اليه لانه سمع « في جوف الغرفة
أنة ضعيفة مستطيلة » ووضع يده عليه فعلم ان الفتى محموم •

« فامررت نظري على جسمه فاذا خيال سار لا يكاد يتبينه رائيه واذا قميص
فضفاض (واسع) من الجلد يموج فيه بدنه موجاً فامررت الخادم أن يأتيني بشراب
كان عندي من أشربة الحمى فجرعته منه بعض قطرات فاستفاق قليلا » •

أرنا حاجة الى التعليق على هذا الهراء ؟ لقد سمعنا بمن لولا محادثته إياك لم

تره وبالجسم لو تؤكأت عليه لانهدم فاما القميص من الجلد يموج فيه البدن فلم
نكن نتوقع ان يسمعه احد الا في مستشفى المجاذيب ! ومع كل هذا النحول احتاج
صاحبكم المنفلوطي أن يمر نظره على جسم الفتى •

ولست احب ان انص على القارئ كتابنا بكثرة ما اورد من هذه التلميقات
المنكرة ولكني اسأله الصبر على هذه الجملة ايضاً — دعا المنفلوطي الطبيب فجنس
المريض وهمس في اذنه ان العليل مشرف على الخطر — ولا عجب ان يصير الى هذا
المصير الخبيث بعد ان جرعه المنفلوطي — شراب حماء — ثم دفع اليه المنفلوطي الأجر
واحضر الدواء •

« وقضيت بجانب المريض ليلة ليلاء ذاهلة النجم بعيدة ما بين الطرفين اسقيه
الدواء مرة وأبكي عليه أخرى حتى انبثق نور الفجر » •

والعادة ان الاشربة يسقاها المريض بعد فترات (زمنية) يحددها الطبيب لكن
الظاهر ان طبيب المنفلوطي امره ان يعطيه الدواء بعد كل بكاء !؟

ومع ذلك فاذا لم تكن الذاكرة قد خانتنا فان المنفلوطي مات له طفلان في
اسبوع واحد « فسكن لهذا الحادث (سكوناً) لم تخالطه زفرة ولم تمازجه عبرة
على فرط حبه لهما وتهالكه وجدا عليهما » ؟؟؟ وكذلك كان سكونه لما ماتت زوجته
فقد جلس الى الناس يحادثهم حتى كان المرزوء سواء •

وبعد ان استفاق المريض المنكوب بالطبيب والجار صب المنفلوطي وبلا من
الأسئلة وهو يعلم أنه في سياق الموت (فاستفاق ودار بعينه حول فراشه حتى رأي
فقال أنت هنا ؟ قلت نعم أرجو أن تكون أحسن حالا من ذي قبل قال أرجو أن أكون
كذلك قلت هل تأذن لي يا سيدي أن أسألك من أنت وما مقامك وحدك في هذا المكان
وهل انت غريب عن هذا البلد أو أنت من أهليه وهل تشكو داء ظاهرا (ياللعسى)

او هما باطنا وهل لك ان تحدثني بشأنك وتضي الي بهمك كما يضي الصديق الى صديقه فقد أصبحت معنيا بأمرك (عنايتك) بنفسك ؟

ومن الغريب أن الفتى لم يصفعه ماذا كان يخشى المسكين لو فعل وهو ميت لا محالة - بل شرع يقص عليه تاريخ حياته الذي انتهى بين يدي هذا الحانوتي بعد أن فرغ من الحديث الذي يملأ أحد عشر صفحة من تسع عشرة فما أطول نفسه في ساعة الموت ! وما أخلق هذا الأدب الميت بأن يروى عن المحتضرين ؟ وما أحق أهل الفتى أن يطالبوا المنفلوطي بدمه ؟



الفصل الخامس عشر

ميخائيل نعيمة

تقديم :

ولد ميخائيل نعيمة عام ١٨٨٩ في بسكنتا (لبنان) ، حيث أتم دراسته الابتدائية في المدرسة الروسية لينتقل بعدها الى دار المعلمين الروسية في الناصرة التي يغادرها بعد أربع سنوات من الدراسة المتفوقة الى بولتافا عام ١٩٠٦ حيث أمضى فيها خمس سنوات عاد بعدها الى لبنان ، ولكن لفترة قصيرة هاجر إثرها عام ١٩١٢ الى الولايات المتحدة الأمريكية ودرس الحقوق في جامعة واشنطن في سياتل Seattle . وفي عام ١٩١٨ انضم الى الجيش الأمريكي وزُجَّ به في الجبهة الفرنسية وخبر على نحو مباشر ويلات الحرب الأولى . وبعد انتهاء الحرب ظفر نعيمة بمنحة للدراسة في فرنسا فالتحق بجامعة رين Rennes لدراسة اللغة والأدب الفرنسيين . وبعد عودته الى الولايات المتحدة شكّل مع جبران وآخرين الرابطة القلمية في نيويورك التي غادرها إثر وفاة جبران عام ١٩٣١ ، عائداً الى وطنه عام ١٩٣٢ ، وهناك تابع إسهاماته المتنوعة والغنية في مختلف فنون الأدب العربي المعاصر .

كتب نعيمة الشعر والقصة القصيرة والمسرحية والمقالة والسيرة والسيرة الذاتية والنقد الأدبي . ومن أهم آثاره الأدبية : همس الجفون (١٩٤٣) والآباء والبنون - مسرحية - (١٩١٧) ، و جبران خليل جبران : حياته ، موته ، أدبه ، فنه (١٩٤٣) ، ومذكرات الأرقش (١٩٤٩) ، والنور والديجور (١٩٥٠) ، ومرداد (١٩٥٢) ، وابعد من موسكو ومن واشنطن (١٩٥٥) ، وسبعون : حكاية عمر (٣ أجزاء) (١٩٦٠ - ٥٩) وغيرها كثير .

والنص المقبوس هو من كتاب الغريال ، أول كتاب نقدي له ، وقد صدر عام ١٩٢٣ ، وقدّم له عباس محمود العقاد .

الغربة*

في المثل : مَنْ غَرَبَ النَّاسَ نَحَلَوْهُ •

إذن ، ويل للناقدين ! ويل لهم لأن الغربة دينهم وديدهم • فيا لبؤسهم يوم ينظرون خلال ثقوب غرايبهم فيرون أنفسهم نخالة مرتعشة في ألوف من المناخل ! إذ ذاك يعلسون أي منقلب ينقلبون • فيندمون ، ولات ساعة مندم !

أجل • إن مهنة الناقد الغربة • لكنها ليست غربة الناس بل غربة ما يدوّنه قسم من الناس من أفكار وشعور وميول • وما يدوّنه الناس من الأفكار والشعور والميول هو ما تعوّدنا أن ندعوه أدباً • فمهنة الناقد ، إذن ، هي غربة الآثار الأدبية • لا غربة أصحابها • وإذا كان من الكتاب أو الشعراء من لا يفصل بين آثاره الأدبية التي يجعلها تراثاً للجميع وبين فرديته التي لا تتعداه ودائرة محصورة من أقربائه وأصحابه فذاك الكاتب أو ذاك الشاعر لم ينضج بعد • وليس أهلاً لأن يسمّى كاتباً أو شاعراً • كذلك الناقد الذي لا يميز بين شخصية المنقود وبين آثاره الكتابية ليس أهلاً لأن يكون من حاملي الغربال أو الدائنين بدينه •

إن شخصية الكاتب أو الشاعر هي قدسه الأقدس • فله أن يأكل ويشرب ويلبس ما شاء ومتى شاء وحيث شاء • له أن يعيش ملاكاً • وله أن يعيش شيطاناً •

(*) ميخائيل نميمة ، الغربال ، الطبعة الثانية عشرة ، (مؤسسة نوفل ، بيروت ، ١٩٨١) ، ص ص (١٣ - ٢٢) •

فهو أولى بنفسه من سواه • غير أنه ساعة يأخذ القلم ويكتب ، أو يعلو المنبر ويخطب ، وساعة يودع ما كتبه وما فاه به كتاباً أو صحيفة ليقرأه كل من شاء ، ساعتئذ يكون كمن سلخ جانباً من شخصيته وعرضه على الناس قائلاً : « هو ذا يا ناس ، فكر تفحصوه ، ففيه لكم نور وهداية ، وهاكم عاطفة احتضنوها فهي جميلة وثمينة » • وإذا ذاك يسوغ لي أن أحك فكره بمحك فكري • وأن استجهر عاطفته بمجهر عاطفتي • وبعبارة أخرى ، أن أضع ما قاله لي في غربالي لأفصل قمحه عن زوائنه وأحساكه • فذاك حق لي كما أن من حقه أن يكتب ويخطب •

ما كنت لأهتم بتبيان هذه الحقيقة البسيطة لولا أن الكثيرين من كتّاب العربية وقرائها لا يزالون يرون في النقد ضرباً من الحرب بين الناقد والمنقود • فإذا قال الناقد في قصيدة ما لشاعر ما إنها تافهة فكأنه قال للشاعر نفسه « أنت رجل تافه » • وإذا فحص كتاباً لكاتب فوجده ناقصاً من وجوه كثيرة فكأنه صاح من أعالي السطوح أن ذاك الكاتب « رجل ناقص » • وكثيراً ما يحدث للناقد أن يعثر على قصيدة أخرى لذلك الشاعر عینه فيقول فيها قولاً جميلاً صالحاً • فإذا طبقنا هذا القول على شخصية الشاعر المنقود كان منه أن الناقد يقول في الشاعر الواحد إنه « رجل تافه » وبعد لحظة ، أو بعد ساعة ، إنه « رجل جميل صالح » • ومَن ذا من الذين أعطاهم الله ذرّة من العقل والتمييز يناقض ذاته بذاته مثل هذه المناقضة ؟ ناهيك بأنه كثيراً ما يقع للناقد ديوان لا يرى فيه بصيص الشعارية ، فيقول في صاحبه إنه ليس شاعراً • أمن الحلال أن تتهم الناقد بالقول إن صاحب الديوان « ليس رجلاً » ؟ فقد يكون روائياً من فحول الروائيين ، أو فيلسوفاً من أبعد الفلاسفة غوراً • فنفي القوة الشعرية فيه لا ينفي مقدرة الكتابة والتفلسف •

لنقم هذا الحد فاصلاً بين شخصية الكاتب والشاعر وبين ما يكتبه الأول وينظمه الثاني وحينئذ يسهل علينا فهم الغربة الأدبية والقصد منها •

إن قصد المغربل من الغربة ليس إلا فصل الجيوب الصالحة عن الطالحة و عما يرافقها من الأحساك والأوساخ • والقصد من النقد الأدبي هو التمييز بين الصالح

والطالح ، بين الجميل والقيح ، بين الصحيح والفساد • وكما أن مغربل الحبوب — إلا إذا كان غرباله آية في الدقة وكان هو ماهراً لدرجة الكمال — لا بد من أن يسقط من ثقب غرباله بعض حبوب صالحة مع الطالحة ، وتبقى فيه بعض حبوب طالحة مع الصالحة • هكذا الناقد لا ينجو من زلة أو هفوة • فقد يرى القيح جميلاً • أو يحسب الصحيح فاسداً • وما ذاك إلا لأنه بشر • والعصمة ليست لبني البشر • فلنحاسب الناقد بنيتهم أولاً • فإن أخلصوا النية فزلاًتهم مغفورة لهم • ومن ثم بغرايلهم • فإن كانت محكمة الصنع ، متناسقة الثقوب ، وأجادوا هم استعمالها فذاك حد ما يحق لنا مطالبتهم به •

من الشائع عن الناقد أنهم قلما اتفق اثنان منهم يوماً على رأي واحد في أمر واحد • وهذا القول قريب من الحقيقة ، إذا لم يقصد به التهكم • لأن لكل ناقد غرباله ، لكل موازينه ومقاييسه • وهذه الموازين والمقاييس ليست مسجلة لا في السماء ولا على الأرض • ولا قوة تدعمها وتظهرها قيمة صادقة سوى قوة الناقد نفسه • وقوة الناقد هي ما يبطّن به سطره من الاخلاص في النية ، والمحبة لمهنته ، والغيرة على موضوعه ، ودقة الذوق ، ورقة الشعور ، وتيقظ الفكر ، وما أوتي به بعد ذلك من مقدرة البيان لتنفيذ ما يقوله الى عقل القارئ وقلبه • فالناقد الذي توافرت له مثل هذه الصفات لا يعوم أناساً ينضوون تحت لوائه ، ويعملون بمشيئته • فيستحبون ما يحب ، ويستقبحون ما يقبح • فيصبح ، وهو وراء منضدته ، سلطاناً تأتمر بأمره ، وتتمذهب بمذهبه ، وتتحنى بحلاه ، وتتذوق بذوقه ألوف من الناس • اذا طرق سبيلاً سلكوه • واذا صب نغمته على صنم حطموه • واذا أقام لهم إلهاً عبده وبخروا له وسبحوه •

غير أن الناقد ينطبقات • كما أن الشعراء والكتّاب طبقات • فما يصلح أن يقال في الواحد منهم لا يصلح أن يقال في كلهم • إلا أن هناك خلة لا يكون الناقد ناقداً اذا تجرد منها • وهي قوة التمييز القطرية • تلك القوة التي توجد لنفسها قواعد ولا توجد لها القواعد ، والتي تبتدع لنفسها مقاييس وموازين ولا تبتدعها المقاييس والموازين ، فالناقد الذي ينقد « حسب القواعد » التي وضعها سواه

لا ينفع نفسه ولا منقوده ولا الأدب بشيء . إذ لو كانت لنا « قواعد » ثابتة لتمييز الجميل من الشنيع ، والصحيح من الفاسد ، لما كان من حاجة بنا الى النقد والناقدين . بل كان من السهل على كل قارئ أن يأخذ تلك « القواعد » ويطبق عليها ما يقرؤه . لكننا في حاجة الى الناقدين لأن أذواق السواد الأعظم منا مشوهة بخرافات رضعناها من ثدي أمسنا ، وترهات اقتبلناها من كف يومنا ، فالناقد الذي يقدر أن ينتشلنا من خرافات أمسنا وترهات يومنا ، والذي يضع لنا اليوم محجة لندركها في الغد هو الرائد الذي سنتبعه ، والحادي الذي سنسير على حدوه .

قد يسأل البعض : وأي فضل للناقد إذا كانت مهمته لا تتعدى الغربلة ؟ فهو لا ينظم قصيدة بل يقول لك عن القصيدة الحسنة إنها حسنة ، وعن القبيحة إنها قبيحة . ولا يؤلف رواية ، بل ينظر في رواية ألفها سواه ويقول : أعجبنى منها كذا ولم يعجبني كذا !

فأجيبهم : وأي فضل للصائغ الذي تعرض عليه قطعتين من المعدن متشابهتين . فيقول في الواحدة إنها ذهب ، وفي الأخرى إنها نحاس ؟ أو تعطيه قبضة من الحجارة البلورية البراقة فينتقي بعضها قائلاً : هذا الماس . ويقول في ما بقي : هذا زجاج ؟ إن الصائغ لم يخلق الذهب ولا أوجد الماس . لم يخلقهما كما خلق الله العالم من لا شيء ، لكنه « خلقهما » لكل من يجهل قيمتهما . ولولاه لظل الذهب نحاساً والماس زجاجاً أو العكس بالعكس . وكم هم الذين يميزون بين الماس وتقليد الماس ؟

إذا لم يكن للناقد من فضل سوى فضل رد الأمور الى مصادرها وتسميتها بأسمائها لكفاه ذلك ثواباً . إلا أن فضل الناقد لا ينحصر في التمييز والتثمين والترتيب . فهو مبدع ومولد ومرشد مثلما هو محقق ومثمن ومرتب .

هو مبدع عندما يرفع النقاب في أثر ينقده عن جوهر لم يهتد اليه أحد : حتى صاحب الأثر نفسه . فكيف سألت نفسي من هذا القبيل : ليت شعري . هل درى شكسبير يوم خط رواياته وأغانيه أنها ستكون خالدة ؟ أم تراه وضعها ليقتضي بها

حاجة وقتية ظن أنها ماتت بموته ؟ إنني من الذين يرجحون الرأي الثاني . لذلك يجلبون الناقدين الذين « اكتشفوا » شكسبير بعد موته إجلالهم للشاعر نفسه . اذ لولاهم لما كان شكسبير . وفي اعتقادي أن الروح التي تتمكن من اللحاق بروح كبيرة في كل نزعاتها وتجوالها ، فتسلك مسالكها وتستوحي موحياتها ، وتضعد وتهبط صعودها وهبوطها ، هي روح كبيرة مثلها .

ثم إن الناقد مولد لأنه في ما ينقد ليس في الواقع إلا كاشفاً نفسه . فهو اذا استحسناً أمراً لا يستحسنه لأنه حسن في ذاته . بل لأنه ينطبق على آرائه في الحسن . وكذلك إذا استهجن أمراً فلعدم انطباق ذلك الأمر على مقاييسه الفنية . فالناقد آراؤه في الجمال والحق . وهذه الآراء هي بنات ساعات جهاده الروحي ، ورصيد حساباته الدائمة مع نفسه تجاه الحياة ومعانيها . وهي اذا تسامت ، ثم دعست من الناقد بالإخلاص والحماسة والغيرة ومقدرة البيان ، سطت بقوة خفية على جماهير قرائه ، فأعطتهم وجهة جديدة وإيماناً جديداً .

والناقد مرشد لأنه كثيراً ما يرد كاتبا مغرورا الى صوابه ، أو يهدي شاعرا ضالا الى سبيله . فكم من روائي عظيم توهم في طور من أطوار حياته أنه خلق للقرىض . لكنه نظم ولم ينظم سوى كلام . الى أن قيض الله له ناقدأ رفع الغشاء عن عينيه فأراه أن الرواية مسرحه وليس البحور الشعرية ! وكم من شاعر سخر منه الناس حتى كادوا يقتلون كل موهبة فيه . الى أن أتاه ناقد أظهر للناس مواهب فيه ثمينة ، وودائع نفيسة . فانقلب سخرهم تكريماً وتهليلاً ! مثل هذا الكاتب والشاعر هما هدية الناقد الى الأمة والبشرية .

من الناس كذلك من يقول — ويقول باخلاص — إنه لا صلاحية لناقد أن ينقد شاعراً أو كاتباً أو ابن أي فن كان من الفنون إلا اذا كان هو نفسه شاعراً أو كاتباً أو من أبناء ذاك الفن . فجوابي لهؤلاء هو جواب أحدهم وقد سمع هذا الاعتراض عيته فقال : « أعلي أن أبيض البيضة ، إذن ، لأعرف ما إذا كانت صالحة أو فاسدة ؟ » ان هذا الجواب ، في ذاته ، لجواب مفحم لا يحتاج الى تفسير أو زيادة . غير أن من الناس من لا يدركون أن من لا ينظم القصيدة قد يقرأ فيها أكثر مما أودعها ناظمها . فرب ناقد لم ينظم في حياته بيتاً ولا عرف ما في النظم من مشقة الأوزان

والقوافي ولا من لذة الفوز بها • غير أن ذلك لا يعوقه عن إدراك ما في الإفصاح عن عوامل النفس من لذة روحانية ، ولا يعنيه عن تموجات الألوان في الرسوم الكلامية ، ولا يصمه عن رنة الألحان في مقاطع الألفاظ والعبارات • وإلا لا يكون ناقدًا • وإذا تيسر له ذلك ففي إمكانه الدخول الى مستودع روح الشاعر وتفقد مخبأته الى أن تتولد فيه حالة نفسية كالتي تمخضت في الشاعر بتلك القصيدة • فيصبح الناقد كأنه الشاعر وكأن القصيدة من وضعه • وإذا ذاك لا حاجة به أن يكون عالماً بكل دقائق العروض ليفهم الشاعر ويقدر نتاج قريحته •

إن حظ الناقلين من دهرهم قليل • فهم لا يرضون فريقاً من الناس إلا باغضاب فريق آخر • غير أن القوي بينهم — والقوي من أخلص النية — لا يحفل بمن يرضي وبمن يغضب • لأنه يخدم غاية أكبر من رضى الناس وسخطهم ، ويتم وظيفة هي من أهم وظائف الحياة • فالعربة سنة من السنن التي تقوم بها الطبيعة والطبيعة أكبر مغربل • أو لا تراها في كل حالاتها تنبذ وتحتضن ؟ ألا تراها في الشتاء تكفن الأرض بالثلوج أو تغمرها بالغيث لتحفظ من الفساد ما في رحمها من جراثيم الحياة ؟ وإذا يأتي الربيع تحول الثلج ماء وترسل ما زاد منه عن حاجتها الى البحور • وما بقي تبعثه مع حرارة الشمس الى لباب الحبة قوة تنشط بها من الموت الى الحياة • وعندما تنشق الحياة أوراقاً وأزهاراً تحتفظ بالأزهار الى أن تتكون الأثمار فتبعثر الأزهار وتبقى الأوراق ستاراً للأثمار الى أن تنضج وإذا تنضج الاثمار تذري الاوراق وتعبث بالقشور لتعود وتحتضن الحبة من جديد •

العربة سنة الطبيعة وسنة البشر الذين هم بعض من الطبيعة • فنحن نقطع ما قسم لنا من العمر حاملين كل " غرباله وواضعين فيه كل فكر يخطر لنا ببال ، وكل شعور يختلج لنا بصدر ، وكل عمل نأثيه وكل عمل ننوي إتيانه ولا نأثيه ، وكل ما يتصل بنا من أفكار الغير وشعورهم وأعمالهم ونياتهم • ولكل منا الحق بأن يكون له غرباله ويغربل به نفسه كيف شاء • لكن لنا عواطف وأفكاراً مشتركة ، هي نتاج مجهوداتنا الأدبية المشتركة ، وغربة هذه هي وظيفة الناقلين • والله يعلم أننا في حاجة إليهم •

فلنعطِ المغربل حقه • ولنسأل الحظ أن يسعدنا بمغربلين حاذقين صادقين •



الفصل السادس عشر

طه حسين

تقديم :

أديب وباحث ومؤرخ أدبي وناقد من طراز فريد ، جعله جديرا بنعت « عميد الأدب العربي » دون منازع ، ولد في ١٤ تشرين الثاني من عام ١٨٨٩ في عزبة الكيلو بالقرب من مفاغة في صعيد مصر ، لأسرة ميسورة الى حد ما . فقد بصره في وقت مبكر نتيجة سوء علاج لمرض عيني أصابه . درس بداية في كتّاب القرية ثم تلقى دروسه في الأزهر بين عامي ١٩٠٥ و ١٩٠٨ . بعدها التحق بالجامعة المصرية الحديثة العهد وحصل منها على درجة الدكتوراه عام ١٩١٤ ليكون أول حامل لهذا اللقب منها . أوفد الى فرنسا حيث درس بداية في مونبلييه ثم في باريس حيث حصل منها على درجة الدكتوراه في الفلسفة عام ١٩١٩ ، ودبلوم الدراسات العليا في التاريخ القديم واللاتينية واليونانية من السوربون . تزوج طه حسين من الفرنسية سوزان عام ١٩١٧ وعاد الى مصر في عام ١٩٢١ أستاذاً للتاريخ اليوناني والروماني القديم . وفي عام ١٩٢٥ استبدل بمنصبه هذا منصب أستاذ الأدب العربي إثر تحول الجامعة الى جامعة حكومية ، وقام بدور فعال مع رصفائه في كلية الآداب في ازدهار حركة الدراسات الأدبية والنقدية في مصر في فترة ما بين الحربين . وفي عام ١٩٢٦ نشر كتابه **الخلافي في الشعر الجاهلي** الذي أثار ضجة كبيرة جعلته يعدّله ويخرج به في طبعة جديدة حملت عنوان **في الأدب الجاهلي** في العام التالي . تسلم مرات عديدة ولفترات متفاوتة عمادة كلية آداب جامعة فؤاد الأول . وفي عام ١٩٣٨ نشر كتابه

الخلافي الثاني مستقبل الثقافة في مصر • وعند عودة الوفد للحكم عام ١٩٤٢ غدا مستشارا فنيا لوزارة المعارف ثم رئيسا لجامعة الاسكندرية ، وفي عام ١٩٥٠ عين وزيرا للمعارف ومنح لقب باشا في الوقت نفسه • وبقي في هذا المنصب حتى عام ١٩٥٢ عندما حل الملك الوزارة • انتخب عضوا في مجمع اللغة العربية عام ١٩٤٠ ، ومنح جائزة الدولة للأدب عام ١٩٥٢ • اقتصر نشاطه حسين بعد الثورة على الجانب الثقافي والأدبي وتابع نشره لكتبه ومقالاته ، وتعمق بوضوح اهتمامه العربي نتيجة المد القومي الذي ساد مصر في عهد الرئيس المصري عبد الناصر • وفي الخمسينات خاض معارك عدة مع بعض النقاد اليساريين وسواهم حول وظيفة الأدب وصلته بالعلوم الانسانية أبرزها معركة مع محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ومناظرته لرثيف خوري • وقد توفي في ٢٨ تشرين الأول عام ١٩٧٣ في القاهرة •

لطف حسين إسهامات معتبرة في معظم الأجناس الأدبية العربية الحديثة ، خلا المسرحية فضلا عن ترجماته ومشاركاته الثقافية العامة ، وسجله حافل بالنجاحات أسنذا ، ومقاليا ، ورئيس تحرير ، ومحاضرا ، وإداريا على جميع المستويات • وما زال العديد من أبحاثه مقروءاً من جانب دارسي العرب في مختلف أنحاء الوطن العربي وخارجه • أهم كتبه النقدية : ذكرى أبي العلاء (١٩١٥) ، حديث الأربعاء (٣ أجزاء) (١٩٢٥ - ١٩٤٥) ، في الأدب الجاهلي (١٩٢٧) ، من حديث الشعر والنثر (١٩٣٦) ، خصام ونقد (١٩٥٥) ، من أدبنا المعاصر (١٩٥٨) ، وثمة مجلدات ثلاثة تحمل عنوان من تاريخ الأدب العربي ظهرت عام ١٩٧٠ ، من إعداد شكري فيصل وتقديمه تضم عددا من محاضراته الجامعية التي جمعت من دفاتر طلابه ومنهم فيصل نفسه •

٦ - الأدب وتاريخه

الأدب الإنشائي والأدب الوصفي (*)

وهنا أعود الى ما قلته في غير هذا الموضع من أن الأدب أدبان : أحدهما أدب إنشائي ، والآخر أدب وصفي . فأما الأدب الإنشائي فهو هذا الكلام نظماً ونثراً ، هو هذه القصيدة التي ينشدها الشاعر ، والرسالة التي ينشئها الكاتب . هو هذه الآثار التي يحدثها صاحبها لا يريد بها الا الجمال الفني في نفسه . لا يريد بها الا أن يصف شعوراً أو إحساساً أحسه أو خاطراً خطر له في لفظ يلائمه رقة ولينا وعذوبة ، أو روعة وعنفاً وخشونة . هو هذه الآثار التي تصدر عن صاحبها كما يصدر التفريد عن الطائر الفرد . وكما ينبعث العرف من الزهرة الأرجة ، وكما ينبعث الضوء عن الشمس المضيئة . هو هذه الآثار الطبيعية التي تشل نحواً من أنحاء الحياة الانسانية . هو هذا النحو الفني حين يتخذ طريق الكلام . مثله كمثل التصوير والغناء وغيرهما من هذه الفنون التي تشل ناحية الجمال في نفوسنا . هذا الأدب الإنشائي هو الأدب حقاً ، هو الأدب الصحيح بمعنى الكلمة . هو الادب الذي ينحل الى شعر ونثر ، والذي ينتجه الكتاب والشعراء ؛ لا لأنهم يريدون ان ينتجوه بل لأنهم مضطرون الى اتجاهاً اضطراراً في أول الأمر ، بحكم هذه الملكات

(*) طه حسين ، من تاريخ الأدب العربي : العصر الجاهلي والعصر الاسلامي (دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٧٠) ، ص ص (٣٥ - ٥٣) والنص مأخوذ من كتابه في الأدب الجاهلي ، ط ٩ ، (دار المعارف بمصر ، القاهرة ، د.ت) ص ص (٣٣ - ٥٥) .

الفنية التي فطرهم الله عليها . وهذا الأدب الإنشائي خاضع لكل ما تخضع له الآثار الفنية من تأثير بالبيئة والجماعة والزمان وما الى ذلك من المؤثرات الأخرى ، ومن تأثير في هذه المؤثرات أيضا . هو مرآة لنفس صاحبه ، وهو مرآة لعصره وبيئته كلما عظم حظه من الجودة والاتقان ؛ وهو بحكم هذا متغير متطور قابل للتجديد . وإذن فنستطيع ان نفهم في سهولة ان يكون فيه قديم وجديد ؛ وان يكون بين أصحابه أنصار القديم وأنصار الجديد . يأتي ذلك من انه متصل بمزاج الأديب ، أو من انه مظهر لمزاج الأديب . ونحن نعلم ان الناس كانوا وسيظلون أبدا منقسمين في حياتهم وشعورهم الى محافظين ومتطرفين ومعتدلين . أولئك يقلدون القدماء وهؤلاء يجددون ، والآخرون يتوسطون بين أولئك وهؤلاء . وهذا الأدب متفاوت بطبعه في الحظ من الجودة والرداءة ، وفي الحظ من الاتصال بنفس صاحبه والبعد عنها . هذا الشاعر صادق قوي الشخصية قليل الحفل برضا الناس عنه أو سخطهم عليه ؛ فشعره خليق ان يكون قطعة من نفسه . وهذا الشاعر محب لإرضاء الناس كاره لسخطهم حريص على ان يفنى فيهم لا على أن يفنوا فيه ؛ فشعره يمثل لنا الناس أكثر مما يمثلهم ، أو قل شعره يمثل الناس ولا يمثل منه هو الا هذه الناحية التي أشرنا اليها ، فأما عواطفه الخاصة وآراؤه الخاصة فلا تكاد تظهر فيه . وعلى هذا النحو يخضع الأدب الإنشائي لكل هذه المؤثرات التي أشرنا اليها ولمؤثرات أخرى لا نستطيع ان نلم بها .

وهنا يظهر الأدب الثاني ، أو ما سميناه بالأدب الوصفي . هذا الأدب الوصفي لا يتناول الأشياء من حيث هي : لا يتناول الطبيعة وجمالها ، لا يتناول العاطفة وحرارتها ، لا يتناول الرضا ولا السخط ، لا يتناول الفرح ولا الحزن ، وانما يتناول الأدب الإنشائي الذي يمثل هذه الأشياء تمثيلا مباشرا ، كما يقولون . وهو يتناول هذا الأدب الإنشائي مفسرا حينا ، ومجلا حينا ، ومؤرخا حينا آخر . وهو يتناول هذا الأدب الإنشائي بما اتفق الناس على أن يسموه نقدا . فأما الأدب الإنشائي فهو — كما قدمنا — الأدب حقا . وأما الأدب الوصفي فهو ما اتفق المحذون على أن يسموه تاريخ الآداب . وبينما الأدب الإنشائي فن كله يفسده العلم — أو كاد يفسده إن دخل فيه ، نرى الأدب الوصفي يحاول أن يكون علما كله ،

ولكنه لا يوفق فيضطر عند المعتدلين أن يكون مزاجا حسنا من العلم والفن • أو قل من البحث والذوق ، ويفسد عند المتطرفين فسادا لا غناء فيه • هذا الأدب الوصفي ليس حديثا ولا ينبغي أن نفهم أنه أثر من آثار هذا العصر ، أو مظهر من مظاهر هذه النهضة الحديثة • وإنما هو قديم في كل الأمم التي كان لها أدب إنشائي وحظ قوي من الحضارة • وليس معنى هذا أن العصر الحديث لم يؤثر فيه ؛ فقد أثر العصر الحديث في كل شيء وفي هذا الأدب الوصفي بنوع خاص : جدد في الآداب الأجنبية ، وهو يحاول أن يجدده عندنا الآن • إنما نريد أن نقول أن الصلة بين الأدب الوصفي والأدب الإنشائي تشبه أن تكون كالصلة بين الفنون الطبيعية والرياضية وعلومها • فقد عرف الناس الفنون الطبيعية والرياضية واتصفوا بها قبل أن يعرفوا علوم الرياضة والطبيعة ، فمسحوا الأبعاد ، ورفعوا الانتقال ، وحولوا الأجسام من هيئة إلى هيئة ومن صورة إلى صورة • واهتدوا بالنجوم ، قبل أن يعرفوا أو يحققوا النظريات التي تعتمد عليها كل هذه الفنون • بل هناك أمم عرفت الفنون ولم توفقها حياتها العقلية لمعرفة العلوم • والأمر في الأدب إنشائي ووصفي كالأمر بين هذه الفنون والعلوم ؛ فقد أنشأ الشعراء ما أنشأوا من الشعر والنثر في غير تكلف ولا غناء ، بل في غير إرادة أول الأمر ، كما يتغنى الطائر وتتأرجح الزهرة • ثم كان الرقي العقلي وكان التفكير ، ونشأ من هذا وذاك في أمر هذه الفنون الأدبية مثل ما نشأ في أمر تلك الفنون الرياضية والطبيعية • حاول العقل الإنساني أن يستخلص من هذه الفنون الأدبية أصولها وقواعدها ، وأن يصوغ نظرياتها ، وأن يصبها في هذا قالب العلمي التعليمي معا • وفي الحق أنك إذا نظرت في الأدب اليوناني مثلا فسترى الأدب اليوناني قد كان فناً كله أول الأمر ، حتى إذا كان القرن الرابع أخذ علماء الاسكندرية وأثينا يجتمعون ويرتبون ويستنبطون النظريات ، ويضعون القواعد والأصول للنقد والبيان • وكذلك فعل الرومان ، أنشأوا ثم وصفوا ورتبوا • وكذلك فعل العرب أنفسهم : أنشأ الجاهليون والاسلاميون ، وما كاد العصر العباسي يظل العرب حتى أخذوا يصفون أدبهم ويرتبونه ويستنبطون له الأصول والنظريات • وأي شيء تقرأ في الجاحظ والمبرد وابن قتيبة وابن سلام

الا هذا الأدب الوصفي ! فلم يكن الجاحظ^(١) وأصحابه أدباء منشئين وانما كانوا أدباء واصفين ، كانوا من الشعراء والكتاب كما يكون صاحب الرياضة من المساح ، وصاحب الطبيعة من رافع الأثقال .

فليس تاريخ الأدب حديثاً إذاً ، وليس هو علماً متكلفاً ، وانما هو قديم وهو طبيعي أيضاً . وكل ما في الأمر انه كغيره من العلوم والفنون ، متصل بالزمان والمكان والبيئة والجماعة ، متأثر بكل تلك المؤثرات التي تؤثر في الحياة الانسانية كلها . وإذن فهو يتغير ويتطور ، ويتقدم ويتأخر ، ويرقى وينحط . وإذا فتاريخ الأدب الذي نريد ان نستحدثه الآن ليس إنشاء ولا اختراعاً ، وانما هو تجديد واصلاح لما ترك القدماء لا أكثر ولا أقل . فعلى أي قاعدة أو على أي منهج نريد أن نأخذ في هذا التجديد والإصلاح ؟

٧ - مقاييس التاريخ الأدبي

أ - المقياس السياسي

أما ان أردنا أن نذهب مذهب شيوخ الأدب في مصر وننحو نحو هذا الأدب الرسمي المألوف في المدارس العالية والثانوية ، فالامر يسير كل اليسر . وأي شيء أيسر من أن نسلك هذه الطريقة المعبدة التي استحدثت منذ حين ففتن بها الناس ، وخيل اليهم انها ستغير الأدب كله ، وانها ستضمن لهذا الجيل شرف الاختراع والابتكار في العلم ، وهذه الطريق هي النظر الى الآداب من حيث العصور التي ظهرت فيها ، وتقسيمها من هذه الناحية الى آداب جاهلية ، وآداب اسلامية ، وآداب عباسية ، وآداب نشأت في عصر الانحطاط ، ثم آداب نشأت في هذا العصر

(١) بل للجاحظ مشاركة قوية في الادبين جميعا ، فهو واصف في البيان والتبيين وفي الحيوان ، وهو منشئ في التربيعة والتدوير وفي البخلاء ، وغيرهما من الرسائل . وكثيرا ما يختلط الأدبان في الكتاب الواحد من كتبه .

الحديث • ثم يقف الباحث عند كل عصر من هذه العصور وقفة تطول ان كان يريد أن يضع كتابا طويلا ، وتقصر ان كان يريد أن يضع كتابا قصيرا • وهو في هذه الوقفة يحاول أن يحيط بما ظهر في هذا العصر من أنواع الأدب وفنونه : فكلمة عن الشعر ، وأخرى عن النثر ، وثالثة عن الأمثال ، ورابعة عن الخطابة ، وخامسة عن العلم وهلم جرا • حتى اذا فرغ من هذه الملاحظات العامة تناول الشعراء والخطباء والكتاب والعلماء قلنتهم أو كثرتهم ، فترجم لهم في إيجاز ، مختزلا ترجمتهم اختزالا من كتاب الثعالبي أو من كتاب ابن خلكان أو من كتب الطبقات على اختلافها • وهو ان كان من أصحاب القديم متكلف للسجع والزواج ، وان كان من أصحاب الحديث مجتهد في الإغراب يحاول أن يسبغ على ما يكتب لونا فرنسيا أو انجليزيا أو ألمانيا • وعلى هذا النحو يتم له تاريخ الآداب ، ويخيل اليه أنه قد استحدث علما جديدا وأحاط بالآدب كله ، وكفى قراءه غناء البحث والدرس • ويخيل الى قرائه والى طلاب العلم منهم بنوع خاص أنهم اذا قرءوا هذا الكتاب واستوعبوه فقد قرءوا الآدب كله وحفظوه • وماذا ينقصهم وقد درسوا الآدب في جاهليته وفي اسلامه وفي عصوره الراقية والمنحطة ، وحفظوا أسماء الشعراء والكتاب والخطباء ، استظهروا لكل واحد منهم أبياتا من الشعر أو قطعة من النثر ! وأي علم بالآدب يعدل هذا العلم ؟! وأي حاجة بمن حصل هذا المقدار من العلم الى أن يبحث أو يستزيد ؟ يقنع المؤلف بأنه علّم ، ويقنع الطالب بأنه حصل ، ويظل الآدب مجهولا مقبورا في بطون الكتب والأسفار •

نحن لا نحب هذه الطريق ولا نريد أن نسلكها ، بل نحن انما نعلم ما يعلم في الجامعة ، ونكتب ما نكتب في الرسائل والصحف ، لنمحو آثار هذه الطريقة ونطمس أعلامها ، ونمد مكانها طريقا أخرى أقوم وأوضح وأهدى الى الحق •

ونحن نكره هذه الطريق لأمرين : أحدهما انها تتخذ الحياة السياسية وحدها مقياساً للحياة الأدبية : فالآدب راق خصب اذا ارتقت الحياة السياسية وازدهرت ، وهو منحط جدد اذا انحطت الحياة السياسية وعقمت ، وآية ذلك ان الآدب العربي كان راقياً أيام بني أمية وصدر العصر العباسي ، لأن الحياة السياسية في هذا العصر

كانت فيما يظهر راقية ، فقد تمت الفتوح للعرب وسيطروا على جزء ضخم من العالم القديم ، فأزالوا دولة الفرس وهابهم يونان القسطنطينية . حتى اذا أخذ السلطان العربي في الضعف وأخذ السلطان الأعجبي في القوة ، أخذ الأدب في الضعف والانحلال . فاذا تمت الغلبة للترك فقد محي الأدب العربي أو كاد وهو يظل في ذبوله وجموده حتى يأتي محمد علي الى مصر وفي يده عصاً سحرية ، يضرب بها الأدب فينتعش ويزهر وتمتد أغصانه النضرة ، فتظل الشرق العربي كله .

ولكن الذين يذهبون هذا المذهب يجهلون ان الحياة السياسية العربية ليست كما يخيل اليهم قوة وضعفا . فليس من المحقق مطلقاً ان حياة العرب السياسية أيام بني أمية كانت عزاً كلها ، وربما كان من المحقق أنها لم تخل من ذل وخنوع^(١) . وربما كان من المحقق ان خلفاء بني أمية قد أذعنوا من بعض الوجوه لقيصرة قسطنطينية . وليس من المحقق مطلقاً ان حياة بني أمية كانت حياة أمن ودعة وطمأنينة طوال دولتهم ، بل ربما كان من المحقق انها كانت حياة اضطراب وخوف وهلع في أكثر الأوقات . واذا لم يكن محققاً أن الحياة السياسية الأموية قد كانت حياة عز في الخارج وأمن في الداخل ، فليست هي بالحياة السياسية الراقية . وليس من المحقق إذن أن رقيها قد استتبع رقي الحياة الأدبية ، وانما المعقول ان يكون اضطرابها وفسادها سبباً في اضطراب الحياة الأدبية وفسادها . ومع ذلك فقد كانت الحياة الأدبية راقية من غير شك أيام بني أمية . وقل في العصر العباسي مثل هذا . فليس من المحقق أن رقي الأدب وانحطاطه قد تبع رقي السياسة وانحطاطها . ومن الجهل المنكر أن يقول قائل إن الأدب كان منحطاً في القرن الرابع . كما أن من المكابرة الفاحشة أن يقول قائل ان السياسة كانت راقية في هذا القرن .

(١) اضطر معاوية أثناء خصومته مع علي أن يصالح الروم على مال يؤديه اليهم حتى لا يغيروا على الشام ، واضطر عبد الملك الى أن يصالحهم كذلك على ألف دينار في كل جمعة وعلى مال آخر يؤديه الى امبراطور قسطنطينية حتى لا يغيروا على الشام أثناء حربه لمصعب بن الزبير في العراق . (انظر فتوح البلدان للبلاذري في أمر الجراجمة صفحة ١٦٧ ، طبعة القاهرة ١٩٠١ وانظر الطبري في حوادث سنة ٧٠) .

وليس معنى هذا أننا ننكر الصلة بين الأدب والسياسة ، إنما نريد ألا نسرف في أمر هذه الصلة حتى تصبح السياسة مقياساً للأدب ، ونريد ألا نأخذ السياسة على علاقتها كما نأخذ الأدب على علاقته . وإنما الاحتياط محتوم في هذا ؛ فقد يكون الرقي السياسي مصدر الرقي الأدبي ، وقد يكون الانحطاط السياسي مصدر الرقي الأدبي أيضاً . والقرن الرابع الهجري دليل واضح على أن الصلة بين الأدب والسياسة قد تكون صلة عكسية في كثير من الأحيان ، فيرقى الأدب على حساب السياسة المنحطة . أليس من المعقول إذا انقست دولة ضخمة كالدولة العربية ، ونجم في أطرافها الملوك والأمراء والثائرون ، أن يقع بين هؤلاء التنافس ، وأن ينشأ من هذا التنافس تشجيع الشعراء والكتاب والعلماء ، وأن ينشأ من هذا التشجيع جد وكد ، ثم توفيق إلى الإجداد وظفر بها ؟ هذا هو الذي كان إبان القرن الرابع الإسلامي . وكان شيء مثله إبان النهضة الحديثة في إيطاليا نشأ من تنافس المدن الإيطالية . وكان شيء مثله في بلاد اليونان إبان القوة اليونانية في القرن الخامس نشأ من تنافس المدن اليونانية في بلاد اليونان الحقيقية من جهة ومن المستعمرات اليونانية الإيطالية من جهة أخرى . ومع ذلك فقد يكون الرقي السياسي سبيلاً إلى الرقي الأدبي ؛ فليس من شك في أن السياسة العربية كانت قوية عزيزة أيام الرشيد والمأمون ، وكانت الحياة الأدبية كذلك راقية مزهرة . وكان سلطان أغسطس قوياً شديداً البأس ، فأثر ذلك في الأدب اللاتيني . وكان سلطان لويس الرابع عشر قوياً وكان قصره مترفاً ، فأثر ذلك في رقي الأدب الفرنسي إبان القرن السابع عشر .

فأنت ترى أن الحياة السياسية لا تصلح مطلقاً لأن تكون مقياساً للحياة الأدبية ، وإنما السياسة كغيرها من المؤثرات ، كالحياة الاجتماعية ، كالعلم ، كالفلسفة ، تبعث النشاط في الأدب حيناً وتضطره إلى الخمول والجمود حيناً آخر . فلا ينبغي أن يتخذ واحد من هذه الأشياء مقياساً للحياة الأدبية ، كما لا ينبغي أن يتخذ الأدب نفسه مقياساً لواحد من هذه الأشياء ، إنما ينبغي أن يدرس الأدب لنفسه وفي نفسه من حيث هو ظاهرة مستقلة يمكن أن تؤخذ من حيث هي وتحدد لها عصورها الأدبية الخالصة . فهذا أحد الأمرين اللذين يبعثاننا في هذه الطريق الرسمية .

والأمر الآخر شر من هذا الأمر وأقبح منه أثراً ، وهو أن هذا المذهب الرسمي قد يكون طويلاً وقد يكون عريضاً ، ولكنه بريء من العمق . هو سطحي ، كما يقولون . هو قائم على الكذب والتضليل من جهة ، وعلى الغفلة والانخداع من جهة أخرى . هو يخيل إلى صاحبه أنه قد أحاط بالأدب والأدباء مع أنه لم يحيط من الأدب والأدباء بشيء ، إنما عرف جملاً وصيغاً وحفظ ألفاظاً وأسماء . وآية ذلك أن هذا العالم الجديد الرسمي الذي يسوونه تاريخ الآداب العربية لم يكشف للناس عن شيء جديد في أمر هؤلاء الشعراء الجاهليين أو الاسلاميين أو العباسيين ، وإنما ظل هؤلاء الشعراء كما كانوا . أستغفر الله ! بل خفيت شخصياتهم واضمحلت بعض الاضمحلال ؛ لأن التاريخ الأدبي الجديد لم يأخذ من هذه الشخصيات إلا شيئاً قليلاً اقتطفه من الكتب اقتطافاً واكتفى به ، وحمل قراءه على أن يكتفوا به أيضاً . وما أشك في أن جمهرة المتأدبين الآن لا تعرف من امرى القيس والفرزدق وأبي نواس والبحترى شيئاً يذكر بالقياس إلى ما كان يعرفه المتأدبون في القرن الخامس أو السادس فضلاً عن القرن الرابع أو الثالث . فهذا التاريخ لم يقوَ حظنا من العلم بالأدب العربي . وإنما أضعفه ومحاه وأنى عليه أو كاد . هو علم صوري ، الأمر فيه كعلوم البلاغة حين انتهت إلى ما انتهت إليه في كتاب « التلخيص » أو في هذا الكتاب الذي يدرس في المدارس الثانوية . كان القدماء يعرفون التشبيه ، والاستعارة ، والمجاز ، والفصل والوصل ، والقصر ، والجناس ، كانوا يعرفون هذا كله معرفة علمية وفنية متصلة بالأدب اتصالاً قوياً . ولكن الرغبة في الاختصار والايجاز والتعظيم واستيعاب النظريات حلت طائفة من العلماء على أن يبسطوا ويخففوا ، حتى أصبحت هذه الأشياء كلها تعريفات يمكن أن تحفظ وتستظهر ، ويخيل إلى حافظها ، وهو يستظهرها ، أنه قد أحاط بالعلم كله ، وأمر التاريخ الأدبي الآن كأمر هذه الفنون البيانية . لم يتكلف الباحث درس حياة امرى القيس وقراءة ديوانه والجد في فهمه ، وهو يعلم أن اسمه حندج ابن حجر ، وأن أباه كان ملكاً قتله بنو أسد ، وأنه ذهب إلى قسطنطينية ، وأنه صاحب « قفا نيك ... » و « ألا عم صباحاً أيها الطلل البالي ... » ؟ ولكن ما « قفا نيك ... » هذه ؟ وما « ألا عم صباحاً ... » ؟ ما موضوعهما ؟ ما أسلوبهما ؟ ما قيمتهما الفنية ؟ ما مكاتهما

من الشعر المعاصر لهما ، ما مكاتهما من الشعر الذي جاء بعدهما ؟ ما الصلة بينهما وبين نفس الشاعر ؟ ما الصلة بينهما وبين نفوس الناس الذين قيلتا بينهم ؟ كل هذه مسائل لا تخطر للباحث على بال ، وهي لا تخطر للقارئ بل ربما صدق القارئ بك ذرعاً اذا لفته الى هذه المسائل كلها أو بعضها ؛ لأنك تقلقه وتزعجه وتشق عليه ، وتحاول أن تثيره عن هذا الكسل الذي اطمأن اليه اطمئناناً .

هذا النحو من البحث السطحي شر ، لأنه قاصر ، ولأنه عقيم ، ولأنه مرغّب في الكسل ، مثبت للهمم ، حاث على الخمول ، ولأنه سبب انحطاط الحياة الأدبية حقاً . ثم شر من ناحية أخرى ليست أقل قيمة من كل ما قدمناه . فهو يأخذ الأدب العربي على أنه وحدة مستقلة لا تنقسم الا بانقسام العصور . ولكن أكان الأدب العربي كذلك ؟ أو بعبارة أدق : أكان الأدب العربي وحدة غير متجزئة طوال حياته ؟ كلا ! لم يكن كذلك الا قرنين على أكثر تقدير ، لعله لم يكن كذلك قرنين كاملين . فليس هناك شك في أن هذه البلاد الكثيرة التي افتتحها المسلمون لم تخضع للسلطة المركزية العربية خضوعاً تاماً متصلاً يفني شخصيتها في شخصية العرب ، وانما أخذت تسترد شخصيتها شيئاً فشيئاً بعد الفتح . وما كاد القرن الرابع يظل المسلمين حتى أخذت هذه الشخصيات تظهر وتتمايز في الأدب والعلم والاقتصاد والسياسة ، والدين أيضاً . واذن فقد ظهرت الآداب القومية في مصر وفي سورية وفي بلاد الفرس وفي بلاد الأندلس . ومن الإثم العلمي أن يتخذ أدب دمشق وبغداد مقياساً لهذه الآداب كلها ، فقد كان الأدب منحطاً في بغداد حين كان مزهراً في القاهرة وقرطبة ، وكان الأدب منحطاً في القاهرة وقرطبة وحلب حين كان مزهراً في بغداد أو في دمشق . بل كان الأدب منحطاً في دمشق حين كان مزهراً في مكة والمدينة ، وكان منحطاً في بغداد حينما كان مزهراً في البصرة والكوفة . واذن فاتخاذ السياسة مقياساً للحياة الأدبية خطأ من هذه الناحية أيضاً . واذن فمن الإثم والجهل أن تتخذ بغداد مركزاً أدبياً للمسلمين في جميع أوقات الخلافة العباسية لأنها كانت مركزاً للخلافة . وماذا تصنع بكل هذه الشخصيات الأدبية التي تتمثل في مصر والاندلس وفي سورية والفرس ، بل في صقلية وإفريقية الشمالية ؟ لا تصنع بها شيئاً ، لأنك لا تعرف منها

شيئا • تجهلها لأنك لم تحاول أن تدرسها ولا أن تدرس بيئاتها المختلفة ، وانما اكتفيت بدرس الحواضر الاسلامية الكبرى ، متأثرا في ذلك بهذا المذهب الرسمي العقيم ، مذهب اتخاذ السياسة مقياساً للأدب • فلنعدل اذن عن هذا المذهب ، ولنلتبس لنا مذهباً آخر •

ب - المقياس العلمي

هناك مذهب فريق من النقاد ومؤرخي الآداب في فرنسا ظهروا إبان القرن الماضي • وهم يتفقون فيما بينهم ويختلفون : يتفقون في أنهم يريدون أن يجعلوا تاريخ الأدب علماً كغيره من العلوم الطبيعية ، ويختلفون في الطريق التي يسلكونها الى هذا الغرض • فأما أولهم وهو سانت بوف « Sainte Beuve » ^(١) فيريد أن يستنبط قوانين هذا العلم الجديد من درس شخصيات الكتاب والشعراء درساً نفسياً عضوياً - ان صح هذا التعبير - ومن ترتيب هذه الشخصيات فيما بينها ، على نحو ما يصنع علماء النبات في ترتيب الفصائل النباتية المختلفة • فهو مقتنع بأن لنفسية الكاتب أو الشاعر ومزاجه المعنوي والمادي الأثر الموفور فيما ينتج من الآيات الأدبية البيانية : واذن فدرس هذه النفسية وهذا المزاج أمر لا بد منه • وهو مقتنع بأن هذه النفسيات وهذه الأمزجة مهما تختلف فلا بد من أن يكون بينها تشابه ما ، والا لما استطاع الكتاب والشعراء أن يتفقوا في العناية بفن من النثر أو فن من الشعر • فانت اذن تستطيع أن تدرس شخصيات هؤلاء الكتاب والشعراء ، وأن

(١) ليس من اليسر تعيين كتاب خاص من كتب سانت بوف يجد القارئ فيه نظرية سانت بوف في النقد مبسطة نهائياً ؛ لأن آراءه كانت كثيرة التطور بحكم الظروف التي أحاطت بحياته . ولكن القراءة في تاريخ بور رويال Port Royol وفي الصور الأدبية وفي أحاديث الاثنين تعطي القارئ صورة دقيقة لهذه النظرية وأطوارها . على أن كتابا من كتب سانت بوف يمكن أن يصور مذهبه في النقد والأدب تصويراً مقارباً للذين لا تتسع أوقاتهم لقراءة آثاره الكثيرة وهو كتاب شاتوبريان •

Chateaubriand et son groupe .

تستنبط من هذا الدرس ما يمايزون به فيما بينهم من هذه الناحية وهو الذي يكون شخصياتهم ويحدها ، وما يشتركون فيه من ناحية أخرى وهو الذي تعتمد عليه في استخلاص قانونك العلمي الأدبي ، كما يستخلص العلماء قوانينهم العلمية الصرفة .

وأما ثانيهم وهو تين « Taine »^(١) فيمضي الى أبعد مما مضى سانت بوف ؛ فهو لا يعتمد مثله اعتماداً قوياً على هذه الشخصيات الفردية ، ولا يكاد يعتد بها الا في احتياط وتردد . ذلك لأن القوانين العلمية عامة ، فيجب أن تعتمد على أشياء عامة . وما شخصية الكاتب أو الشاعر في نفسها ؟ ومن أين جاءت ؟ أتظن ان الكاتب قد أحدث نفسه ، أم تظنه قد ابتكر آثاره الفنية ابتكاراً ؟ وأي شيء في العالم يمكن أن يبتكر ابتكاراً ؟! أليس كل شيء في حقيقة الأمر أثراً لعل قد أحدثته وعلّة لأثر سيحدث عنه ؟ وأي فرق في ذلك بين العالم المعنوي والعالم المادي ؟ واذن فلا ينبغي أن تلتبس الكاتب أو الشاعر عند الكاتب أو الشاعر نفسه ، وانما ينبغي أن تلتسهما في هذه المؤثرات التي أحدثتهما والتي يخضع لها كل شيء انساني .

الفرد ، ما هو ؟ هو أثر من آثار الأمة التي نشأ فيها ، أو قل من آثار الجنس الذي نشأ منه : فيه أخلاقه وعاداته وملكاته ومميزاته المختلفة . وهذه الأخلاق والعادات والملكات والمميزات ما هي ؟ هي أثر لهذين المؤثرين العظيمين اللذين يخضع لهما كل شيء في هذه الدنيا : المكان وما يتصل به من حالة الاقليمية والجغرافية وما الى ذلك ؛ والزمان وما يستتبع من هذه الأحداث المختلفة سياسية كانت أو اقتصادية أو علمية أو دينية ، هذه الأحداث التي تخضع كل شيء للتطور والانتقال . الكاتب أو الشاعر اذن أثر من آثار الجنس والبيئة والزمان ، فينبغي أن يلتبس من هذه المؤثرات ، وينبغي أن يكون الغرض الصحيح من درس الأدب والبحث عن تاريخه انما هو تحقيق هذه المؤثرات التي أحدثت الكاتب أو الشاعر ، وأرغمته على أن يصدر ما كتب أو نظم من الآثار .

(١) كتب تين كلها تصلح مرجعاً لمن أراد تحقيق مذهبه في النقد والأدب . وربما كان أقربها وأسهلها كتابه عن لافونتين واساطيره ، وهو الذي نال به درجة الدكتوراه فمن أراد الايجاز والسرعة فليقرأ مقدمته لتاريخ الآداب الانجليزية .

وأما الثالث وهو بروتتيير « Brunetiere » (١) فقد مضى في هذه الطريق الى أبعد مما مضى أصحابه ، ولم يحاول أقل من أن يخضع فنون الأدب وأنواعه لنظريات النشوء والارتقاء على مذهب أصحاب التطور من أنصار داروين . ولم لا؟ وإذا كان الكائن الحي خاضعاً بطبعه لقوانين النشوء والارتقاء أو لقوانين التطور ، وكان الأدب أثراً من آثار الانسان الذي هو كائن حي ، فلا بد من أن يخضع مثله لهذه القوانين . وأنت اذا فكرت في أمر فن من فنون الأدب فسترى أنه ينشأ ويتطور ويتحول من حال الى حال ، ويمضي في هذا التطور والتحول حتى يشتد البعد بين أصله وفرعه ، على نفس النحو الذي تطور به الانسان وانهى اليه من أصله الاول . وعلى غير هذا النحو لا سبيل الى فهم الأدب حقاً . واذا فليس شأن الكاتب أو الشاعر في نفسه عظيماً ، وانما الشأن شأن هذه الفنون الأدبية التي يعالجها الكتاب والشعراء : كيف نشأت ومن أين نشأت؟ وكيف تطورت ، والى أين تطورت؟ وخذ مثلاً لذلك الشعر التمثيلي : انظر اليه كيف نشأ عند اليونان ومن أين نشأ ، وما هذه الأسباب الدينية والسياسية والأدبية والاجتماعية التي عملت في انشائه . ثم انظر اليه كيف تطور وارتقى حتى بعد الأمد جداً بين آثار سوفوكل وأوريبيد وأرسطوفان وما كان يأتيه أول الأمر المحتفلون بأعياد باكوس . ثم انظر اليه كيف جرى بالأطوار المختلفة المتباينة ، حتى وصل الى ما وصل اليه في القرن السابع عشر في فرنسا ، مجتهداً دائماً في أن تكون حياته ملائمة للبيئة التي يعيش فيها . ثم انظر اليه كيف يمضي في تطوره هذا ، حتى اذا كان القرن التاسع عشر ظهر أنه لا يستطيع أن يلائم البيئة التي يعيش فيها فأدركه من التطور ما أدركه فأماته أو كاد يميته ، واعتمدت الملاعب على النثر أكثر من اعتمادها على الشعر ، واجتهد ما بقي من التمثيل الشعري نفسه في أن يلائم عصره وبيئته . وعلى هذا النحو يمضي صاحبنا معنياً بالفنون نفسها وتطورها أكثر من عنايته بالأشخاص ومميزاتهم .

(١) يرجع في درس مذهبه الى « دراسة نقدية لتاريخ الأدب الفرنسي » Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française
وبنوع خاص الى Evolution des genres littéraires
كتابي تطور الأجناس Evolution du lyrisme

وأصل هذه المحاولات كلها ما كان من ظهور هذه النهضة العلمية القوية التي أتت على كل شيء في القرن الماضي ، والتي خلبت العقول الأوروبية لجدها ولبهجتها ولما آتت من الثمر الجدي الملموس بهذه الاختراعات الكثيرة التي غيرت حياة الانسان تغييراً يوشك ان يكون تاماً . فتن الناس بالعلم وانصرفوا او كادوا ينصرفون عن كل ما لا تظهر عليه صبغة علمية ما . ولم يكن بد للفلسفة والآداب والتاريخ من أن تحيا ، ولم يكن بد لها من أن تلائم بين حياتها بين بيئتها الجديد التي تحيا فيها ، فلتأخذ هي أيضاً صبغة علمية ما . فأما الفلسفة فقد أسرع بها أوجست كومت^(١) الى هذه الصبغة العلمية الوضعية المعروفة . وأما التاريخ فقد أسرع به أصحابه^(٢) ، الى نحو من الفلسفة أول الامر ، ثم الى نحو من العلم آخر الامر ، وهم لا يزالون يجدون الى الآن وإلى غد في اثبات أن تاريخهم علم كغيره من العلوم . وأما الادب فقد أسرع به هؤلاء الثلاثة الذين قدمنا الإشارة اليهم الى هذه الصبغة العلمية التي حاولوا أن يصبغوها بها . ولكن أوفقوا فيما حاولوا ؟ كلا ! لم يوفقوا ولا يسكن ان يوفقوا ، لا لشيء الا لما قدمناه من ان تاريخ الأدب لا يستطيع بوجه من الوجود ان يكون « موضوعياً » صرفاً ، وانما هو متأثر أشد التأثير واقوام بالذوق وبالذوق الشخصي قبل الذوق العام . وأنت تستطيع أن تقرأ هذه الآثار القيمة التي تركها سانت بوف ، فسيكون موقفك منها موقفك من الآيات الفنية القيمة ، وستجد في قراءتها لذة تعدل اللذة التي تجدها عندما تقرأ آثار موسيه أو لامارتين أو فيني أو غيرهم من الذين كتب عنهم سانت بوف ؛ ولن تجد هذه اللذة العلمية التي لا تخلو من جفاء حوضة عندما تقرأ هذه الآثار ، ذلك لأن سانت بوف لم يستطع ان يكون عالماً ولا ان يستنبط قوانين . . . لم يستطع ان يحو شخصيته ولا أن يخفف من

(١) يرجع الى كتابه العظيم « دروس في الفلسفة الوصفية »
Cours philosophie positive

(٢) انظر كتاب « المدخل إلى المنهج التاريخي »
Introductions aux méthodes historiques

من تأليف سنيولوس ولنجلو Secngnos et Langlois
وكتاب « المنهج التاريخي مطبقاً على الصلوم الاجتماعية »
La méthode historique appliquée aux sciences sociales
تأليف سنيوبوس .

تأثيرها . فانت تراه فيما يكتب وأنت تسمعه وأنت تتحدث إليه وأنت تستكشف عواطفه وميوله وأهواءه ، وتستكشفها في غير مشقة ولا عناء ، وأنت تعرف أنه كان متأثراً بالحب في هذا الفصل ، وكان متأثراً بالبغض والحسد في ذلك الفصل . أفنتظن أنك تستطيع أن تظفر من شخصية نيوتن ولامارك وداروين وباستور في آثارهم العلمية الخالصة بمثل ما تظفر به من شخصية سانت بوف في آثاره الأدبية ؟ كلا ! لأن هؤلاء كانوا علماء ، ولأن هذا كان ادبياً ، والعلم شيء ، والأدب شيء آخر .

لا سبيل إذن الى أن يبرأ مؤرخ الآداب من شخصيته وذوقه ، وهذا نفسه كاف في أن يحول بين تاريخ الأدب وبين أن يكون علماً . وهبه استطاع أن يبرأ من ذوقه ومن شخصيته ، وأن يعالج آثار الادباء كما يعالج صاحب الكيمياء عناصره في معمله فأول نتيجة لهذا أن يصبح تاريخ الأدب جافاً بغيضاً ، وأن تنقطع الصلة انقطاعاً تاماً بينه وبين الادب الانشائي ، وأن يصبح جاداً لا يجيب هذا الادب الانشائي الى القراء ولا يرغبهم فيه . بل أن يصبح جدياً لا يميل الناس الى قراءته هو . ومتى رأيت رجلاً من المستشرقين يفرغ لكتاب من كتب الكيمياء أو الطبيعة أو الجيولوجيا ، لينتق وقتاً على نفسه ويستثير في العلم ، إذن فيصبح تاريخ الادب نوعاً من الكيمياء والطبيعة والجيولوجيا يعنى به المختصون وحدهم وينصرف عنه المستشرقون . وقد يكون احتمال هذا يسيراً لو ان تاريخ الأدب استفاد من هذا الضيق الذي يضطره اليه حرصه على أن يكون علماً ، ففسر لنا الظواهر الادبية واستنبط لنا قوانينها ، كما تفسر لنا العلوم الطبيعية ظواهر الطبيعة وتستنبط لنا قوانينها . ولكنه لن يظفر من هذا بشيء ذي غناء . ذلك لأنه مهما يقل في البيئة والزمان والجنس ، ومهما يقل في تطور الفنون الادبية ، فستظل أمامه عقدة لم تحل بعد ولن يوفق هو لحلها ، وهي نفسية المنتج في الأدب والصلة بينها وبين آثارها الادبية . ما هي هذه النفسية ؟ ولم استطاع فكتور هوجو أن يكون فكتور هوجو وأن يحدث ما يحدث من الآيات ؟

العصر ؟ فلم اختار هذا العصر شخصية فكتور هوجو دون غيره من أبناء فرنسا جميعاً ومن فرنسا خاصة ؟

البيئة ؟ فلم اختارت البيئة فكتور هوجو دون غيره من الفرنسيين ؟

الجنس ؟ فلم ظهرت مزايا الجنس كاملة أو كالمثل في شخص فيكتور هوغو دون غيره من الاشخاص الذين يمثلون هذا الجنس تمثيلاً قوياً صحيحاً ؟ وبعبارة موجزة : سيظل التاريخ الأدبي عاجزاً عن فهم النبوغ ، ولن يوفق هو لتفسير النبوغ ، وانما هي علوم أخرى تبحث وتجدد ، قد تظهر وقد لا تظهر بل لا يستطيع التاريخ الأدبي أن يكون علماً منتجاً حتى تظهر هذه العلوم وتعمل لنا عقدة النبوغ . وما دام التاريخ الادبي لا يستطيع أن يفسر لنا بطريق علمية صحيحة ، نفسية المنتج والصلة بينها وبين ما تنتج ، وما دام التاريخ الأدبي لا يستطيع أن يبرأ من شخصية الكاتب وذوقه ، فلن يستطيع أن يكون علماً . والحق أني لا أفهم لم يحرص على أن يكون علماً !

مهما يكن من شيء ، فنحن مضطرون الى أن نعدل عن هذا المذهب العلمي كما عدلنا عن ذلك المذهب السياسي ، وأن نلتصق لنا مذهباً آخر غيرهما .

ج - المقياس الأدبي

وما أظن الا أنك قد أحسست هذا المذهب الثالث الذي نخشاه ونقف عنده ونتخذ سبيلاً الى البحث عن أدب اللغة العربية وتاريخه ، أحسست هذا المذهب ولمحتة في كل ما قدمناه من الفصول . فنحن لا نطمئن الى أن يكون تاريخ الآداب علماً كله ، لأن ذلك يبرئه من شخصية المؤلف ويحرمه الذوق ويضطره الى أن يكون جافاً عقيماً ، ونحن أشد الناس حرصاً على أن يكون تاريخ الآداب من اللين والخفة والخصب بحيث يجب الادب الى الناس من جهة ، ويستطيع تفسير الظواهر الادبية واستكشاف الصلة بينها من جهة أخرى . ونحن لا نطمئن الى أن يكون هذا التاريخ فناً كله ، لأن ذلك يحول بينه وبين أمرين لا قوام له بدونهما : أحدهما الانصاف . وما رأيك في مؤرخ للآداب يدرس الشعراء والكتاب فلا يتأثر في هذا الدرس ولا فيما ينتهي اليه من النتائج الا بذوقه وميله وهواه ! وهل تظن أن من الميسور أن يطمئن الانسان الى كاتب يتخذ ذوقه وحده مقياساً للأذواق جميعاً ، ويتخذ هواه وحده الى محو الاهواء جميعاً ، ويتخذ شخصيته وحدها وسيلة الى افناء الشخصيات جميعاً ؟ وهل تظن مؤرخاً كهذا ينتج في تاريخه غير نفسه أو يعرض عليك صورة غير

معتقده في أنني أحب أن أكتب في تاريخ الأدب ذوق المؤرخ وشخصيته ، ولكنني أحب أن أكتب في التاريخ التي يجادلها أستاذة وشخصيات أخرى هي أذواق الكتاب والشعراء وشخصياتهم ، بل أحب أن أكتب هذه الأذواق والشخصيات قبل أن أتبين ذوق المؤرخ وشخصيته ، ولا أحب أن أكتب في كتابه إلا في شيء من التسلية والضحك من الاستحياء ، وإلا فاني أنصرف عنه انصرافاً تاماً ، وهذا فيه زهد كبير ، وأحس بأنه يريد أن يكرهني على ما يجب هو لا ما أريد أنا . وقد يكون العلم نفسه بالعرض الأشياء الي اذا أكرهت عليه اكرهاً .

أما الأمر الثاني فهو العقم ، فكما أن تاريخ الآداب يضطر الى الجذب والعقم حين يحاول أن يكون علماً كله لأنه يتكلف من الأمر ما لا يطيق ، فهو يضطر الى الجذب والعقم حين يكتب بان يكون فناً كله ، لأنه يضطر نفسه الى شيء من القصور . أعتقد أنه يستلزم أن يبرأ منه . وأي تقع لهذا التاريخ الذي لا يحاول فيه صاحبه بحثاً ولا استقصاء ولا تجرداً من ميوله وأهوائه ، وانما هو يعيد عليك صورته وذوقه وميله كلما عرض لكاتب أو شاعر أو أديب !

فتاريخ الآداب إذن يجب أن يجنب الاغراق في العلم ، كما يجب أن يجتنب الاغراق في الفن ، وأن يتخذ لنفسه بين الأمرين سبيلاً وسطاً . ومع ذلك فأنا أحس أن لا بد من معالجة هذه المسألة بشيء من الوضوح والجلالة . فلنلاحظ قبل كل شيء أن مؤرخ الآداب لا يستطيع أن يستغني عن طائفة من العلوم الصرفة التي لا أثر فيها للفن . وهو مضطر إلى أن يتقن هذه العلوم اتقاناً ويحسن الانتفاع بها ؛ فهو مضطر مثلاً إلى أن يتقن فقه اللغة . ولست أستطيع أن أفهم مؤرخاً للآداب لا يتقن لغة الآداب التي يريد أن يؤرخها ، وليس فقه اللغة من الفنون ، وليس للذوق الشخصي والهوى الشخصي أثر فيه ، وانما هو علم له أصوله وقوانينه ومناهجه . وهو مضطر أيضاً إلى أن يتقن علوم النحو والصرف والبيان والتاريخ ، وإلى أن يتقن بنوع خاص مناهج هذه العلوم كلها . ثم هو مضطر فوق هذا كله إلى أن يتقن مناهج البحث الأدبي نفسها ، فيعرف كيف يستكشف النص الأدبي ، فإذا استكشفه فكيف يقرؤه ، فإذا قرأه فكيف يحققه ويضبطه ، فإذا فرغ من هذا كله فقد فرغ من « عملية » الإعداد ووصل إلى عمله الصرف الذي يظهر فيه ذوقه

وتتجلى فيه شخصيته مالم لا يخلق أدويق شعوتلي، نواصيرها غلظا، مظهرها في الأثر إلى الحيا
أن أبحث عن هذا الشعر . لو علمت الباحث النظم قواعدهما وأصوله فإذا وجدت هذا
الشعر فأنا مضطر إلى القول أقبح أحوال أحقق في نصي صفة وأهمل في مقولتي
علمية دقيقة بين النسخ التي تشتمل عليه . فإذا هيته خلاصتها من هذه النسخ
المختلفة والنصوص المتباينة نصاً انتهى إليه بحثي واختياري ، فأنا مضطر إلى أن أقول
هذا النص قراءة الباحث المنقب الذي يريد أن يفهم ويفسر ويحلل ويستخلص ما فيها
هذا الشعر من خصائص لغوية أو نحوية أو بياينة . فإذا أنا فرغت من هذا كله،
فاستكشفت النص وحقيقته وفسرتة واستخلصت خصائصه ومميزاته ، مستعيناً في
هذا كله بهذه العلوم المختلفة التي يجمعها لفظ أجنبي لا أعرف كيف أترجمه إلى
العربية L'erudition فقد انتهى القسم العلمي الخالص من عملي مؤرخاً للآداب،
وبدا القسم الفني الذي أجتهد ما استطعت في أن أخفف تأثير شخصيتي فيه ، ولكني
أعتمد فيه ، سواء أردت أو لم أرد ، على الذوق ، وهذا القسم
هو النقد . فمهما أحاول أن أكون عالماً ومهما أحاول أن أكون « موضوعياً »
- ان صح هذا التعبير - فلن أستطيع أن أستحسن القصيدة من شعر
أبي نواس إلا إذا لاءمت نفسي ووافقت عاطفتي وهواي ولم تثقل
على طبعي ولم ينفر منها مزاجي الخاص . أنا إذن عالم حين أستكشف لك النص
وأضبطه وأحققه وأفسره من الوجهة النحوية واللغوية ، وأزعم لك ان هذا النص
صحيح من هذه الوجهة أو غير صحيح ، ولكني لست عالماً حين أدلك على مواضع
الجمال الفني من هذا النص . واذن فليس عليك أن تقبل ما أقوله وليس لك أيضاً
أن تنكره . وانما لك أن تنظر فيه ، فإذا وافق هواك فذاك ، وإن لم يوافق هواك
فلك ذوقك الخاص .

فأنت ترى أن تاريخ الآداب ينقسم بطبعه إلى هذين القسمين : القسم العلمي،
والقسم الفني . ولكن هذين القسمين ليسا متمايزين : فليس الكتاب من كتب
التاريخ الأدبي ينقسم إلى جزأين أحدهما علمي والآخر فني ، وانما الحقيقة الواقعة
أن القسم العلمي الخالص يستقل في كثير من الأحيان ، فينفرد فريق من العلماء
بالبحث عن علومهم وتدوين الكتب فيها ، وربما يبنى أحدهم بالموضوعات الخاصة

الطائفة في ظاهر الأمر في نقلها بطلاء وليست قصداً ويضع فيها الكتاب أو الكتب المتعة .
أولئك يعنون بأغلب كشف الصداق المخطوطة بواطنها وتاريخها ونقدها من
الوجهة المادية المصروفة من جهة الحبر والتورفة أو خصائص الخط ، وما كتب عليها
من تعليقات وملاحظات . ومن اختلف عليها من أحداث ، وما تنقلت إليهم من دور الكتب ، ومن
وقفت في أيديهم من الملاك . وهؤلاء يعنون بدراسة نص من النصوص من الوجهة
اللغوية الصرفية ، ومن حيث هو متصل بالعصر اللغوي الذي أنشئ فيه أو غير
متصل ، ومن حيث مقدار هذا الاتصال ، ومن حيث ما للمؤلف من حظ في العلم
بلغته وإتقانه ، ومن حيث ما يمكن أن يكون للغات الأجنبية من تأثير في لغة المؤلف ،
وغير ذلك مما يتصل بهذا النحو من البحث . وربما يفرغ رجل آخر للبحث عن
شخصية كاتب أو شاعر أو عالم ، فيسلك إلى ذلك سبلاً مختلفة ، يلتمس شاعره أو
كاتبه أو عالمه فيما ترك من الآثار ، ويلتمسه في آثار غيره من المعاصرين له ، ويلتمسه
في آثار غيره من الذين جاءوا بعده ، بل يلتمسه أحياناً في آثار مزاجه وطبعه ، ثم
يجتهد في تحقيق الصلة بينه وبين عصره وبيئته وجنس ، وفي تحقيق ما بينه وبين
هذه المؤثرات من تفاعل . ومثل هذا النوع من البحث العلمي الخالص كثير لا يكاد
يلغى الإحصاء ، وهو الزهرة الحقيقية لجهود اللغويين والباحثين عن الأدب وتاريخه .
وعلى هذه الجهود الخصبة في حقيقة الأمر والتي يزدريها في كثير من الأحيان
المشغوفون بما يحقق المنفعة العاجلة أو يبهز لضخامته وفخامته — نقول على هذه
الجهود يقوم التاريخ الأدبي الصحيح . فلو أن عالماً فرنسياً مثلاً أراد أن يضع كتاباً
في تاريخ الأدب الفرنسي مستوفياً لشرائط البحث العلمي الفني جميعاً لما وفق لشيء
مما يريد ولأنفق حياته في غير غناء لو لم يكن هؤلاء العلماء المتواضعون الذين أشرنا
إليهم قد مهدوا له سبل البحث ، ووضعوا بين يديه خلاصات قيمة لهذا الدرس القوي
العنيف الخصب الذي تناولوا به أنحاء الحياة الأدبية الفرنسية في عصورها وظروفها
وموضوعاتها المختلفة ، هذا يقف حياته على درس شخصية شاعر وهذا يقف حياته
على تحقيق النصوص التي تركها هذا الشاعر ، وهذا يقف حياته على البحث عن هذه
النصوص واستكشافها ، وهلم جرّاً . وأنت تستطيع أن تنظر في المجالات الأدبية
الفرنسية مثلاً ، سواء منها ما يصدر لجمهور المستثمرين كمجلة العالمين ومجلة
باريس والمجلة الفرنسية ، وما يصدر منها للمتخصصين من العلماء كمجلة العلماء ،

تعرف مقدار ما يبذل العلماء من الجهود في النحو العلمي الخالص من تاريخ الآداب .
يستقل إذن هذا النحو العلمي من حيث هو ويعرض له العلماء ؛ ولكن مؤرخ
الآداب يستغله ويستثمر نتائجه ، ويضيف إليها جهده العلمي الخاص وجهده الفني
الخاص أيضاً . ومن هذه الجهود كلها يتم له في كتابه هذا المزاج الذي نسميه تاريخ
الآداب . والذي نجد فيه حين نقرؤه لذة العقل ولذة الشعور والدوق جميعاً .

٨ - متى يوجد تاريخ الآداب العربية

ومن هنا يظهر لك في وضوح وجلاء أن تاريخ الآداب الذي ليس علماً كله ولا
فنّاً كله ليس من اليسر والسهولة بحيث يظن هؤلاء الذين يتهاكون عليه
ويتنافسون فيه ويستبقون إلى وضع الكتب في موضوعاته العامة والخاصة ؛ فهو -
إلى ما يحتاج إليه من شخصية قوية لها من الذوق الأدبي حظ عظيم ، ومن شخصية
قوية لها من العلوم الأدبية التي أشرنا إلى بعضها حظ عظيم أيضاً - محتاج إلى شيء
آخر لا بد له منه ، وهو هذه الجهود العلمية المتفرقة التي لا تحصى ، والتي تهبط
له مواد الأولية ، أن صح هذا التعبير ، محتاج إلى من يستكشف له النصوص
ويحققها ويفسرها ويعدها للدرس والفهم ، محتاج إلى من يقدم له هذه العلوم
المختلفة من لغة ونحو وصرف وبيان . وإذا كان المؤرخ لا يستطيع أن ينهض وحده
ببعض هذا العبء فلا بد من أن ينهض بهذا العبء قبله هؤلاء العمال المتواضعون
الذين ينفقون حياتهم في دور الكتب ويرون أنفسهم أسعد الناس يوم يظفرون
باستكشاف نص أو تحقيقه أو فهمه .

من هنا نستطيع أن نقول أن الوقت لم يأن بعد لوضع تاريخ أدبي صحيح
يتناول آدابنا العربية بالبحث العلمي والفني ، ذلك لأن هذه الجهود المتفرقة لم تبذل
بعد ، ولأن هذه العلوم المختلفة لم تعرف على وجهها العلمي الصحيح عندنا بعد .
وكيف تريد أن تضع تاريخ الأدب العربي وأنت لم تستكشف ولم تحقق ولم تفسر
كثرة النصوص العربية القديمة في الجاهلية والإسلام ! وكيف تريد أن تضع تاريخ
الأدب العربي ولم يدوّن للغة العربية فقها على نحو ما دون فقه اللغات الحديثة
والقديمة نحوها وصرفها ، ولم يعن الباحثون بوضع المعاجم التاريخية التي تبين لك

— معتمدة على النصوص الصحيحة — تطور الكلمات في دلالتها على المعاني المختلفة :
فتسكنك بذلك من أن تفهم النصوص الأدبية على وجهها وكما أراد أصحابها لا كما
تريد هذه المعاجم المختلفة التي تعتمد عليها في البحث ! ثم كيف تريد أن تضع تاريخ
الآداب العربية وما تزال شخصيات الكتاب والشعراء والعلماء مجهولة أو كالمجهولة،
لا نكاد نعرف منها إلا ما حفظه الأغصاني وكتب التراجم والطبقات !!

ثم كيف تريد أن تضع تاريخ الأدب العربي والتاريخ السياسي العربي لم يدون
بعد على وجهه ، والتاريخ العلمي العربي لم يدون بعد على وجهه ، والتاريخ الفني
العربي لا يزال مجهولاً ، وتاريخ المذاهب والآراء لم يتجاوز كتاب **الميل والنحل**
وما يشبه كتاب **الميل والنحل** وآداب الكثرة من الأمم الإسلامية التي تكلمت
العربية مجهولة أو كالمجهولة ، لا نستثني من ذلك إلا هؤلاء الذين عاشوا في الشام
والعراق والحجاز أثناء القرون الثلاثة بعد الإسلام !

لا بد من أن يدرس هذا كله درساً علمياً ، ومن أن يفرغ له العلماء
يتقسمونه فيما بينهم ؛ حتى إذا أنشأت هذه الجهود كان من الممكن أن يعتمد عليها
مؤرخ الآداب في وضع تاريخ قيم ممتع ، يختصر كل هذه الجهود ويعطي منها
للمستثمرين والطلاب صورة تحبب الأدب وترغبهم فيه وتحثهم على الاستزادة من
البحث والدرس . وما دامت هذه الجهود لم تبذل ، وما دامت هذه النتائج المتفرقة
لم تعرض ، فلا تصدق من يزعم لك أنه يضع تاريخاً لآداب اللغة العربية بالمعنى
الصحيح لهذه الكلمة . ان لفظ التاريخ نستعمله نحن الآن فيما يستعمل فيه الأجانب
لفظ « Histoire » . وأصل هذه الكلمة الوصف ، والوصف كما فهمه أرسطاطاليس
عندما كتب تاريخ الحيوان .

فتاريخ الآداب معناه وصف الآداب وصفاً علمياً من بعض الوجوه ، كما أن
التاريخ الطبيعي معناه الوصف العلمي للكائنات الطبيعية ، ومن أراد أن يصف شيئاً
من الأشياء وصفاً علمياً فنياً صادقاً يعطيك منه صورة مشابهة أو مقاربة ، فلا بد له
من العلم بما يصف . وما رأيك فيمن يصف ما يجهل ؟ هو إما كاذب أو صاحب

خيال • والحق ان كثرة الذين يكتبون في تاريخ الأدب العربي يكذبون ويتخيلون :
يكذبون حين يصفون لك حياة بغداد من الوجهة الأدبية والعلمية والفنية والسياسية،
فهم لا يعرفونها لأنهم لم يبحثوا عنها ولم يلتمسوها في مصادرها ، وانما قرؤوا صحفاً
في الأغاني وغير الأغاني ، فقلدوا وأسرفوا في التقليد أو بالغوا فأسرفوا في المبالغة •
يكذبون حين يرسلون لك هذه الأحكام التي يتناولون بها الكتاب والشعراء ؛ لأنهم
لم يقرؤوا الكتاب ولا الشعراء • وأنت تستطيع أن تصدقني مطمئناً ؛ فليس بين
هؤلاء الذين يتهالون على تاريخ الأدب ويحتكرون تعليمه والكتابة فيه من قرأ
ديوان البحري كله قراءة فضلاً عن الدرس والنقد التحليلي • وأمر الشعراء جميعاً
كأمر البحري عند هؤلاء الناس • شعراؤنا لا يزالون مجهولين ، وكتابنا لا يزالون
مجهولين ، وأدبنا كله لا يزال مجهولاً ، لأن الذين يتكلفون تعليمه ونشره يجهلونه،
وهم يجهلونه لأنهم لا يقرؤونه ، وإن قرؤوه أو قلّ قرؤوا منه شيئاً لا يفهمونه
على وجهه • واذن فليس من الغلو ولا من التشاؤم ولا من تشييط الهمم في شيء أن
نقول أن إن هذا الجيل الذي نعيش فيه لن يستطيع أن ينتج تاريخ الآداب العربية ؛
وكل ما يستطيع أن يعمل — وليته يستطيع — هو أن يعنى بكلية الآداب ومدرسة
المعلمين عناية تسكنها من إخراج هؤلاء العمال الذين أشرنا الى أمثالهم في أوروبا
والذين يقفون حياتهم وجهودهم على تهيئة الأرض وإعداد مواد البناء • فإذا تهيأ لهم
من ذلك شيء ملائم ، فقد يمكن أن ينتظر البدء في وضع تاريخ الآداب •



فصل السابع عشر

عمر فاخوري

تقديم :

أديب وسياسي وناقد أدبي ولد في بيروت في عام ١٨٩٥ في حيّ زقاق البلاط لأب كان يعمل عطّاراً في سوق أيتّاس . التحق بالكلية العثمانية لمؤسستها الشيخ أحمد عباس الأزهري بعد إتمام تعليمه الابتدائي وتخرج فيها عام ١٩١٣ . ظهرت بوادر وعيه الأدبي والسياسي في وقت مبكر ونشر في عام تخرجه كتيباً بعنوان **كيف ينهض العرب** كاد يؤدي بحياته لولا أن شفع له صغر سنه لدى الوالي العثماني . انضم خلال الحرب العالمية الأولى إلى عدة مؤسسات تعليمية حتى يتجنب الخدمة في الجيش العثماني ، وانتسب إلى حزب الاستقلال وإلى الجمعية العربية الفتاة . دعاه الملك فيصل إلى دمشق للمشاركة في تحرير جريدة **العاصمة** ، ولكنه غادرها عام ١٩٢٠ ليمضي إلى باريس ويدرس فيها الحقوق . وفي عام ١٩٢٣ عاد ثانية إلى دمشق يعمل صحفياً ويكتب للمفيد ، والميزان ، والفيحاء ، والحديث . وفي عام ١٩٢٧ انتخب عضواً في **المجمع العلمي العربي** بدمشق . سافر في عام ١٩٢٩ ثانية إلى باريس حيث أتم تدريبه القانوني وعاد بعدها إلى بيروت ليتولى أمانة السجل العقاري فيها ، ثم التفتيش في الدوائر العقارية . أعير في عام ١٩٤٠ إلى إذاعة الشرق للعمل في القسم العربي . وفي عام ١٩٤١ انضم إلى «عصبة مكافحة النازية والفاشية» ، وأسس مجلتها **الطريق** ، وانتخب رئيساً لجمعية أصدقاء الاتحاد السوفيتي في لبنان . خاض الانتخابات النيابية عام ١٩٤٣

ولكنه أخفق في الفوز بمقعد في المجلس النيابي • وفي ٢٤ نيسان ١٩٤٦ توفي
في الجامعة الأمريكية في بيروت نتيجة مرض عضال •

نشر فاخوري العديد من الكتب والمقالات في مختلف الدوريات العربية ، وأهم
أعماله النقدية :

الباب المرصود (١٩٣٧) ، الفصول الأربعة (١٩٤١) ، أديب في انسوق (١٩٤٤) ،
وثمة الكثير من مقالاته التي لم تجمع في الكشف ، والطريق ، والأديب وغيرها ،
هذا فضلاً عن ترجماته لمختارات من أناطول فرانس ، ومجموعة بحوث استشرافية
بعنوان آراء غربية في مسائل شرقية ظهرت عام (١٩٣٥) في دمشق •

النص :

المرأة المجلوة والمرأة الصدئة(*)

- ١ -

في ذات يوم من أيام الصبا علمت أن الشاعر قد يغير على الشعراء المتقدمين
فيأخذ أبكار معانيهم ومبانيهم « سبايا » بلا قتال • ولعل أول شعرة بيضاء نبتت في
رأسي هي التي أرّخت هذه المعرفة الرائعة ، فإني رأيت يومئذ في الحلم ، لص
الدواوين يتسلل خفية بين الأضرحة الموحشة ، ثم يعود بغنيمته سرقة من أمتعة الموتى،
ويا للهول ! لا أذكر من قال لي بعد ذلك: ان أمر هذا الشاعر - الشاعر اصطلاحاً -
هين جداً • يكفي أن تقول انه ليس بشاعر ، حقيقةً ! وما هذا بنقد بل هو حكم
باعدام •

وما لبثت أن خبرت ذات يوم آخر ، خبر الأديب الذي لا يسرق قاصداً متعمداً،
ولكن لا ذاتية له واضحة، فليس يبرز من ذاتيته شيء في شعره أو نثره ، وليس شعره
أو نثره إذاً إلا كالأمواج التي لا تغور حتى تغور زبدًا وتذهب جفاء •

وأجل شأنًا من هذه الحوادث المفردة حادث الجيل الأدبي الذي يقتل التقليد
والصنعة والبيانيات روح الصدق والبراعة والطبع ، فيه • فانه تأتي على آداب
الأقوام أزمنة لا تخرج إلا الزائف ، ويصح فيها القانون الاقتصادي القائل ان النقد
الرديء يطرد النقد الجيد من السوق ، بل يلاشيه •

(*) عمر فاخوري ، الباب الموصود ، (دار الآفاق الجديدة ، بيروت : ١٩٨٤) ،
صص (٦٥ - ٦٧) . والمقالة تعود لعام ١٩٢٥ .

قرأت في كتيب قديم عن الأدب الروسي ما خلاصته : تأثرت أوربة في عصر الانبعاث ، أي في القرنين الخامس عشر والسادس عشر ، بأدبين عظيمين هما أدبا الاغريق واللاتين . فبعثت النماذج والأنماط الجليلة التي خلفها هذان الأدبان ، شعوراً في النفوس بسلطان الشعر الحي والصناعة الدقيقة ، شعوراً قوياً هاج في الأمم الغريبة رغبة التوليد والابتكار . وكانت لهذه الأقوام شروط في المعيشة وآراء وعقائد خاصة ، ومثل عليا في الحياة تختلف عما كان للاغريق واللاتين في عصورهم . لذلك لم يكن نتاج الأمم التي ورثت كنوز اليونان والرومان تقليداً محضاً ، بل أصبحت لها آداب حية طريفة ذات معان ومناخ خاصة .

وتأثرت روسية في القرن التاسع عشر بآداب أوربة الغريبة ، وخاصة بأدبي الفرنسيين والانكليز . لكن شروط الحياة الروسية تختلف بالكلية عما في فرنسة وانكلترة من ذلك ، فلم تر مسحة التقليد على ثمار قرائح المؤلفين الروس ، بل انهم كانوا يلاحظون ويختبرون ، ملاحظة خاصة واختباراً صادقاً مطبوعاً جملاً نتاجهم الأدبي مستقلاً متميزاً قائماً بذاته ، حتى قيل انه أثر كرد الفعل ، في ذات تلك الآداب التي بعثت فيه الحياة من قبل .

فرنسة وانكلترة قطران عريقان في المدنية التالدة . وبقدر عراقتهما ابتعدا عن الفطرة الخالصة . ومن ثمار المدنية فيهما تعدد الطبقات الاجتماعية وكثرة المصطلحات أو المواضعات ، ولهذين العاملين أكبر الأثر في موقف الأديب وفي مناحي أدبه ، فهو منفعل الذهن بهما ، خاضع لسلطانهما ، لا يمكن أن يصدق الصدق كله وأن يصدر شعره ونثره عن طبعه ، خاصة . هذا هو شأن الكاتب في فرنسة رغم اعتقاده أن الصدق والطبع من العناصر الجوهرية في الأدب الحي الخالد ، ورغم الحرية الواسعة التي ينعم بها الناس في دائرتي الأخلاق والعادات . فإنه لا يصدق خيفة السخرية ، وأكبر همه أن تستر الصنعة والكلفة أدبه . كذلك هو الكاتب الانكليزي الذي يراعي ، ما وجد إلى ذلك سبيلاً ، جانب الأحكام المقررة في الأخلاق والعادات فلا يتعرض لها بسوء . أما الكاتب في روسية فهو يتحرى الصدق جهده ، وما يكتبه يتحدر عن طبعه ، وطبعه سليم لا يشوبه كدر المواضعات الاجتماعية أو رياء الأخلاق

السائدة والعادات المستحكمة • وهذه الخاصة - خاصة الصدق - في الأدب الروسي ناشئة عن كون طبقات الناس أقل في البيئة الروسية منها في أوربة الغربية، وعن ضعف أثر المواضع فيها، ثم عن حس أخلاقي صارم دقيق لا يحجم عن اظهار المساوىء وعن كشف عورات الاجتماع • وليس أدل على هذا مما يذهب إليه تولستوي من أن السكوت عن رذيلة كتمان لها ونصح وإغراء بها •

(ب) الجمال بين الحركة والسكون

يغلب على الرأي أن أبا الطيّب، بعد أن ملأ الدنيا وشغل الناس خلال عشرة قرون كاملة سيجشم عصرنا أيضاً ما لا طاقة له به، فلن يفتأ يطرح عليه ضروباً من الأحاجي، وليس ثمة ما يؤذن بأن لهذا الأمر نهاية • وكأني بالمتنبّي لم يكتف بالنحاة والصرفيين، وعلماء اللغة والبيانين، يغيرون على ديوانه متراحين بالمناكب، لسمعوا فيه شرحاً أو تشريحاً، كأن شعره مومياء عجيبة وقعت في أيدي أثريين غلاظ الأكباد، لا يقرّ لهم قرار حتى يكشفوا عن سر خلودها وبقاء روعتها على الأيام، فقد أصبح شعر المتنبّي في هذا الزمن يتطلب، على ما نرى، طبقةً جديدة من أهل الاختصاص •

كان أبو الطيب دون الخامسة والعشرين من عمره لما اتصل في مدينة منبج من أعمال حلب، بأمرين من آل بَحْثَر، لا يذكرهما التاريخ بخير أو شرٍّ، لو لم ينعم الشاعر عليهما، وهو يسأل نوالاً، بثلاث قصائد في المديح ليست من عيون شعره، رغم انطباعها بذلك الطابع الخاص الذي لا يغيب عنا ولا يشتبه علينا، كيفما قلبنا الطرف في ديوانه • ومطلع إحدى القصائد الثلاث :

أريقك، أم ماء الغمامة، أم خمر؟

(*) عمر فاخوري، الفصول الأربعة، (دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨١، صص (٨١ - ٨٦) •

ولا يعنينا من أبياتها إلا بيت واحد ، بل شطر من بيت ، يصف فيه المتنبي محبوبته « النظرية » التي يقضي العرف الشعري أن يتغزل بها في فاتحة القصيدة ، وهو قوله :

تناهى سكون الحسن في حركاتها . . .

فهنا أحجية من الأحاجي ، لا يجدينا في حلها نحو النحلة أو بيان البيانين أو فقه اللغويين ، لأنها في غنى عن هؤلاء جميعاً . ومن الانصاف أن نبادر الى القول إن واحداً منهم لم يجرب حل هذا اللغز من المنظوم ، بغير تحويله إلى جملة ثرية ، فمروا به مرة الكرام ، حين لم تستوقفهم فيه نادرة نحوية أو لغوية ولا مسألة صرفية أو بيانية ، مما جرت العادة أن يغيروه نظراً واهتماماً ، حتى ولا لفظة غريبة يتكلفون مشقة إبدالها بلفظة أخرى ، تكون أقرب تناولاً وأكثر تداولاً : لقد أعياهم هذا المعنى بساطة ووضوحاً ، فكأنه بيت من الشعر لا يكرم نفسه .

قال الواحدي : حركاتها كيفما تحركت حسنة ، وسكون الحسن فيها قد بلغ الغاية .

قال العكبري : هي حسنة في السكون ، وسكون الحركة فيها قد بلغ النهاية .

قال اليازجي : إنها كيفما تحركت لحظاتها ، فالحسن ساكن في حركاتها ، بالغ نهايته في ذلك .

لن نقف عند الاختلاف بين «سكون الحسن» في كلام الواحدي وبين «سكون الحركة» في كلام العكبري ، كما أننا لن نكثر « لحركة الألفاظ » في شرح اليازجي الذي يردّ المعنى إلى البيت السابق :

رَأَيْنَ التي للسَّحَرِ ، في لحظَاتِهَا

سِوَفُ ظُبَاهَا مِنْ دَمِي ، أَبَدًا ، خُسْرُ

لن نقف عند هذا أو ذاك ، فليست القضية هنا أو هناك • وإذا كان لا بدّ من التسليم بأمر ما ، فهو أن هؤلاء الأئمة ، في تفسيرهم البيت لم يضيفوا إلى لفظه شيئاً ، كما أنهم لم يزدوا معناه وضوحاً ، بل الأصحّ أن يقال إنهم لم يجيئونا بشرح أو تفسير • وليس ما يبعث الأمل في أن نَظْفِرَ بحاجتنا ، عند غيرهم من شراح الديوان أو نقدر الشعر على الوجه الأعم •

يقول الحكيم الفرنسي آلن في كتابه « نظام الفنون الجميلة » ما ترجمته : إن الوجه المليح - أو الحسن - ينبىء عن طمأنينة - أو سكون - الأشياء جميعاً ، حتى في حالة الاختلال - أو الحركة - العارضة • وهو يبنى على هذه النظرية ، وما يتصل بها أو يتفرع عنها ، من آراء في الجمال وعلاقته بالحركة والسكون ، في الهياكل والأجسام الطبيعية ، ثم في فنّي الرسم والنقش اللذين يمثلان الأجسام والهياكل ، كل فنٍ منهما بمادته وأداته ، فصولاً مسهبة تفسح للنظر آفاقاً مترامية الأطراف • هنا أيضاً حديث ، والحديث شجون ، عن « سكون الحسن في الحركات وتناهيها فيها » على نحو ما نراه في نظم المتنبي • فلم يك من قبيل التحدّث إذن ادّعاؤنا ، بادئ ذي بدء ، أن ذلك الشعر أصبح ، في هذا الزمن ، يتطلب صنفاً آخر من ذوي الاختصاص ، ونحن نعني فريقاً من أهل الدراية ، غير علماء اللغة وأصحاب البيان الذين وفّوهم من هذه الناحية ، في العصور الخالية ، قسطة وزيادة • ونحسب أن قد آن للشعر أن يفصل عن علوم اللغة - ألماً يبلغ الفطام - لينظم نهائياً في سلك الفنون الجميلة ، من الرسم ، إلى الرقص فالموسيقى ، بين أهله الأدّيين • أو ليؤدّن لنا ، على الأقل ، أن نستضيء في داسة الشعر ، منشئه وجوهره وغايته ، بأنوار تلك الفنون ، فلن نلبث طويلاً حتى نرى أنه ليس منها في الصميم فحسب ، بل هو - فوق ذلك - أشرفها مقاماً ، وأصعبها مِرَاساً ، وأبعدّها وأقربها ، في وقتٍ معاً ، من الكمال •

والرُبّ معترضٍ يقول ، مُقسِّماً بكل عزيز لديه : إن المتنبي لم تخطر له هذه المعاني البعيدة أو النظريات الغريبة ببال ، وإنه كان أنعم حالاً وأطيب خاطراً

في شروح الواحدي والعكبري واليازجي ، منه في « نظام الفنون الجميلة » مع هذا
الشارح الفرنسي من الطراز الأحدث ! ثم يظهر عجه ، كيف ، وقد طرحنا
أُحجية المتنبّي القائل :

تناهى سكون الحسن في حركاتها

لم تتقدّم إلى حلّ عويصها ، إلا بأحجية من نوع جديد ، عدا أنها مترجمة
عن لغة أجنبية ، فهي أجدر بالشرح والتفسير .

الباب الخامس : البناء

- الفصل الثامن عشر * يحيى حقي
- الفصل التاسع عشر * محمد مندور
- الفصل العشرون * رثيف خوري
- الفصل الحادي والعشرون * لويس عوض



الفصل الثامن عشر

يحيى حقي

تقديم :

كاتب قصة قصيرة ، وروائي ، ومقالي ، وناقد أدبي ذو ذوق رفيع ، من المحككين ، ومترجم مشهود له ، ولد في القاهرة في ٧ كانون الثاني من عام ١٩٠٥ (في حي قريب من السيدة زينب) • نشأ في بيئة متدينة وتنقل في تعليمه بين مدارس عدة وحصل على الشهادة الثانوية عام ١٩٢١ ، وعلى إجازة في الحقوق عام ١٩٢٥ • عين معاوناً للإدارة بمشروط في أول عام ١٩٢٧ وعاش هناك أهم سنتين في حياته إذ تعرف خلالها على طبيعة بلاده وخالف فلاحها عن قرب • نقل أميناً للمخطوطات بقنصلية مصر في جدة عام ١٩٢٩ ، وبعدها أقام في استانبول بين عامي ١٩٣٠ و ١٩٣٤ يتابع ثورة مصطفى كمال أتاتورك عن قرب ويتعلم التركية • عمل بين عامي ١٩٣٤ و ١٩٣٩ في قنصلية مصر بروما وعاش فاشية موسوليني ونازية هتلر وتعرف على الحضارة الغربية واغتترف من آدابها وفنونها ، وتعلم الإيطالية • بعدها نقل إلى مصر ليعمل مديراً لمكتب وزير الخارجية حتى عام ١٩٤٩ عندما ندب إلى باريس للعمل سكرتيراً أول في السفارة المصرية هناك حيث أقام عامين عاد بعدها إلى أنقرة فليبيا فمصر ثانية • وفي عام ١٩٥٥ عين مديراً لمصلحة الفنون بوزارة الإرشاد القومي وبقي في منصبه هذا ثلاث سنوات ، بعدها عين مستشاراً فنياً لدار الكتب المصرية • تولى رئاسة تحرير **الجملة** بين عامي ١٩٦٢ و ١٩٧٠ ، ونال جائزة الدولة التقديرية في الآداب عام ١٩٦٩ • حصل على جائزة الملك فيصل العالمية للأدب العربي لعام ٨٩ - ١٩٩٠ •

لحقي عدد كبير من الكتب الأدبية والنقدية فضلاً عن ترجماته العديدة التي كان يرى فيها وسيلة هامة لصقل لغته في الكتابة • أما مقالاته فتقارب الألف ظهرت

في أكثر من خمس عشرة دورية يسعى فؤاد دواردة إلى جمعها وتحريرها في كتب ربما تصدر قريباً ، كما يشير إلى ذلك أحد دارسيه •

وهو مقروء على نحو واسع في البلاد العربية وخارجها ، إذ تُرجم العديد من آثاره ودُرس ، وخاصة روايته القصيرة فنديل أم هاشم ، وثمة أكثر من دراسة جامعية عند اللغات الأجنبية أهمها كتاب مريم كولك عنه الذي صدر في واشنطن عام ١٩٨٤ •

من أهم كتب النقدية فجر القصة المصرية ، خطوات في النقد ، وعطر الاحباب

النص :

مصرع كليوباترة

لاحمد شوقي(*)

بدأت هذه القصة وأنا أخشى كثيراً أن يكون شوقي فيها شاعراً فقط ولا يكون مؤلفاً قصصياً ، وقلت سنرى شياً للمغنى الذي يجره استغلال صوته للوقوف على مسرح هو ليس من رجاله ، فيطرب السامعين ويثقل عليهم بحركاته ، وقد لا ينقص من تمتع المشاهد أن يدير له ظهره !

فأين عهدنا بشوقي أن يكون قصصياً ؟ من يستطيع منا الآن أن يسيغ « مقامات بنتاؤر » المسجعة ، أو لا يزال يذكر « ورقة الآس » .

ولعل اقتصار شوقي في عهوده الماضية على أبواب الشعر القديمة من مدح وثناء وحكمة هو وحده الذي ألف بين قلوب شبان كثيرين مثلى ، والمدارس المختلفة التي نعدت شعره بشدة ، ولم تتورع - وهنا افترق عنها - من محاولة هدمه والخط من مكائنه .

وأقبلت على القصة - تدور في ذهني أمثلة من القصص المسرحية في الآداب الغربية من التي أحكمت الثقافة الراسخة والتقاليد الموروثة والتسرين الطويل حبكتها واتقانها ، فلم أصل للصحيفة الرابعة وقرأ ما يأتي :

(*) يحيى حقي ، خطوات في النقد ،
(الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٦) ، ص ص (٢٣ - ٣٦) .

« حابي : أتذكر يا ديون إذا انطلقنا إلى الميناء فلتمس الهواء .. الخ
ويرد : نعم ! وهناك آنسنا سحاباً وراء اليليل الخ

حابي : فماذا قلت ؟

ديون : قلت ديون إنني أرى الأسطول بالويلات جاء »

.. حتى تذكرت عهد الشيخ سلامة والروايات التي يرتفع ستارها عن وسط قصة يحاول المؤلف فيها أن يجر أشلاءها المتناثرة ، الهاربة معه أمام جمهور النظارة سيء الحظ يصب عليهم حوار ممل خال من الحركة .

ولا أفهم متى وأين في حياتنا يقف اثنان ليعيد الواحد على الآخر لغير ما سبب كلمة كلمة حديثاً قديماً جرى بينهما .

وأوقعتني هذه الصفحات القلائل لأفكر في المصاعب المحتملة التي تواجه شوقي ، فليس لنا في التأليف المسرحي تراث نستند عليه ، وهو يقص بشعر له أوزانه وقوافيه ، وينقل موضوعاً كلاسيكياً له جوه وبعده عن الحركة ، وهو يضمن تاريخاً فياضاً في فصول أربعة ، ويحصر حوادث جمّة ، متفرقة بين جدارين ثابتين ، وفوق خشبة لم تمسها يد « لو ميير » بسحر السينما فتنتقل كما يشاء المؤلف .

ولكنني ما تخطيت الفصل الأول إلى الفصل الثاني حتى شعرت بأن لشوقي في التأليف المسرحي يدأ ليست ساذجة حديثة العهد بصنعها ، تخرج اتاجها فظاً غليظاً ثقیل الحركة ، نابي الذوق ، بل هي يد صناع ماهرة ، ذات خبرة وفن .. يخيل إليك أنها اكتسبت مروتها ورشاقتها من استعداد ذاتي ومن تمرين طويل ، ومن هنا ثباتها وبعدها عن الحيرة والتكلف .

ففي الفصل الثاني يواجه شوقي أن يصف حفلة فيها سكر وغناء ورقص وتنبؤات ساحر ، فيها حديث بين أفراد كثيرين ، وفيها وصف لعداء كامن بين

حزين ، وكيف يختار كل منهما لنفسه المناسبات للتحرك ، فلا ينسى أفرادهما رغم اشتراكهم في حديث الحفلة العام أن يتبهاوا لكل إهانة تأتي لهم من الطرف الآخر وأن يردوها بأقصى ما لديهم من الوخز تلميحاً أو تصريحاً . وهذا الوصف من المآزق التي يخلق بالكثير من المؤلفين أن يتعشروا به ، لأن مزج الحديث يضعف من أجزائه التي يراد منها أن تبقى مستقلة لها دورها الخاص ، وقد يضعف فيه غرض المؤلف المقصود وهو مطالب فوق ذلك بالاهتداء إلى موضوع له مناسبتة ، وفي الوقت ذاته ، له صلاحيته لأن يكون مثار التضارب .

ومن السهل على المؤلف أن يكون دقيقاً ، ولكن أسهل من ذلك أن يصبح مطيلاً ملاً أو مفرجاً غير مفهوم . أما شوقي فقد أمدته عبقريته رغم قيود الشعر بأبيات قليلة ولكنها تحوي من القوة ما ينقل القارئ الى وسط الحفلة التي يصفها ، وتجبره المعاني الهامة الأساسية لكي يقف ليكون له شعوره باقي دقائق المنظر الذي يخلقه شوقي ، وبذلك تتم في ذهنه صورة واضحة كاملة . وليس في هذا الوصف ما يشعر أنك تقرأ شعراً اعتاد أن تتحكم قافيته في المعنى وتشكله على مقياسها ، ولست أستطيع أن أختار منه مثلاً ، لأنه وحدة كاملة لا تقبل التمزيق .

فوق ذلك وفقت القصة - مصرع كليوباترة - في الجمع بين العنصرين اللذين تدب بينهما الحياة في القصة : أولهما وصف الأشخاص وصفاً ينقلهم من مجموع أفكار قد تكون مبهمة ، ومن شعور لا يقوى الذهن على الإفصاح عنه ، ومن فهم خاص قد لا يكون له مسوغ ظاهر الى شخصيات ملموسة واضحة مفهومة لها ميزاتها كما لها نقائصها الصغيرة . لها حياتها المستقلة التي تبدو من أول سطر أنها خلق سليم كامل ، وليست كشخصيات بعض القصص ، ولادة عسرة يعالج منها الطبيب استخلاص عضو وراء عضو ولا يفوز منها بجسم حي ..

ولن أتخذ من شخصية كليوباترة مثلاً على ما تقدم ، لأن مقامها الأول في القصة لن يفوت عليها أن تنال نصيبها من عناية الكتاب ، وقد يكون لما أذهب إليه سبب آخر هو ميل شخصي للاهتمام بالحاشية دون الصلب والتنبه للخطرة الشاردة الثانوية ، دون الفكرة الهامة المقصودة ومن أجل هذا اختار مثيلين من الحاشية ..

أنشو : يقابلك في مبدأ القصة فتحبه من كلمته الأولى ، يلقيه شوقي بمضحك الملكة ولكنه يرغم القارئ أن يتنازل عن الصورة التقليدية لأمثال هذا المضحك التي قيده أن يكون قزماً دميم الخلقة ، كل بضاعته تلاعب بالألفاظ أو مبالغة في الحركات : إذ يبعثه وصفه له مخلوقاً كباقي الناس ، ليس بالقزم ولا بالدميم ، وإنما هو رجل له مبدأ في الحياة • هو الاقبال على نعيمها والهزؤ بالمجهود لأنه مضاع فيها ، ويدفعه هزؤه للتعريض بأمثال « زينون » حارس المكتبة ويدمغه بهذا البيت الذي يختصر مرارة الشك ويصح اتخاذ شعاعاً للأبقرطين في اندفاعهم في التهتك :

إذا ما نفقت ومات الحمما ر أينك فرق وبين الحمما

وقد ضمن هذا البيت لنفسه أن يجري على كل لسان لأن السخرية الرقيقة في مبادلة لفظتي (نفق) و (مات) كل منهما مكان الأخرى قد ألبسته لباس الخلود • وأنشو ذكي يفهم ما يجول بالنفوس ، فتجده في معظم مواقفه يكتفي بأن يكمل كلام أحد أشخاص القصة يكشف بذلك عن ضميره •

وقد أجاد شوقي في الاحتفاظ بكمال هذه الشخصية ولم يجعل منه إذا قربت نهاية كليوباترة شخصاً يلطم الخدود أو باكياً مولولاً كأياس المغني ، ولم ينس أن يبقى له نظرتة للحياة في وسط غمه ، فهو يقول لسيدته معزياً :

سيدتي جرى بما فيه سرورك القدر
من لا تسره السماء لا يسره البشر

إذ هو يقرر مبدأه من أن كل مجهود ضائع !

أما أنوبيس : فهو العالم الصلب المتهالك في علم السموم والأفاعي ، المبتعد عن الناس ، ومع ذلك يكون تهالكه الوسيلة الوحيدة لكليوباترة لأن تغمره بفكاهتها ، فتسأله إذا ما أراد الخروج (إلى الأفاعي ؟) فيجيبها (لا - إلى المحراب) وترى من إجابته هذه ومن منلوجاته أنه عمد إلى الأفاعي لأنه لا قدرة له على أن

يختلط بالناس دون أن يسمعونهم سطخه على سكوتهم لظلم روما لهم ، فهو شخصية خاصة تمتلئ وطنية ، ولكنها تعجز عن التقدم مع الصفوف أو قيادتها ، هي تفضل أن تعتمد على لسانها وجها للشعور الوطني ، ولكن ترغما طبيعتها أن تظل بعيدة عن الحركة ، ربما كان هذا الابتعاد وشعور أمثال هذه الشخصية بتناقض موقفها هو ما يميل بأنويس إلى ناحية السخط قبل الإفصاح وإلى التقرير قبل النصيح برأي عملي منتج يمكن السير فيه •

بهذا التفسير وحده أستطيع أن أفهم إجابة أنويس على حابي عندما جاء يبلغه
انتصار اكتافوس • قال :

أنويس :

وأين كنت يا فتى	وأين فتیان الحمى
وأين فرسان المقاتلة	ل هل مضوا إلى الوغى
أدرتموا وجوهكم	ساعة دارت الرحى
تركتموا أنطونيوس	وحده يلقي العدا

وما بهذا القول من رغبة في الوقوف وراء أنطونيوس لمساعدته وهو الرجل الذي تتمثل فيه مأساة مصر بعشق كليوباترة له ، وهو الذي يتلخص نحوه شعوره المصري الوطني كما يصفه شوقي على لسان حابي قبل ذلك بقوله :

فديننا الوطن العالي	بالجنس وبالسيدين
ولم يصبر على حكم	لرومية ملمعون
ولسنا حزب « أكتاف »	ولسنا حزب « أنطون »

إذن هناك تناقض ظاهر ، ولكن فهم شخصية أنويس جديرة بالعناية حتى يزول هذا التناقض •

ولأنويس مكانة أخرى كبيرة في هذه القصة وهي تشيله للوطنية الجدية المستقيمة التي لا تعدد إلى الخداع والسياسة في الوصول إلى غرضها ، لأن في هذه السياسة ما يريب • ألم تكن سلاح كليوباترة فلم تغنها عن الشعور بأنها في حاجة إلى أن تدافع عن كل موقف من مواقفها أمام حاشيتها •

ولست أعرف غير هذه القصة كتاباً أو قصيدة أو نشيداً وطنياً يسو بالقومية المصرية ويزيل الشكوك التي تساور النفوس الضعيفة نحوها وتبعثها من جديد نفوساً مصرية تدين بحب مصر •

والأمر الثاني : هو عدم وجود نغمة واحدة في القصة ، فليست الحياة رجلاً يجري — وهو مغلق الذهن — ليصل إلى غايته ، وإنما هي رجل مسرع تارة ومتملكى أخرى ، في الشارع مرة ، ومرة في الأزقة ، يقصد إلى غايته ، ولا يمنعه هذا من أن يراقب ما حواليه •

قدمت لك أن الحاشية تروقني قبل الصلب ، ولذلك — وهو مبدأ شخصي — لك أن توافق عليه أو لا توافق لا أضع قصة بالقرب من قلبي إلا إذا تمتعت منها بقليل من التلكو في مواضع خارجية بعيدة عن المجرى المقصود بعداً ظاهراً ولو أنها في الواقع تكون تفاعلاً مستمراً بين المؤلف وموضوعه ، قد تكشف في كل مرة عن ناحية من نواحي مزاجه وتفكيره • فأنا لا أقف عند منلوجات كليوباترة ولا مداعبات أنشو ولا غناء اياس بل ولا تهمني الحكمة المسرحية ومقدار نجاحها وإنما يستوقفني شوقي في مواضع كثيرة آتي هنا بأثلة منها •

(أولاً) عندما سخر بالتقاليد الموضوعة التي يفرضها العقل البشري فرضاً على عامة الناس فيتناقلها الجيل بعد الجيل ، ولو بحثت عن مصدرها وجدته خداعاً أو كذبة مضت في ثوب مسوه بالصدق • يجبن أنطونيوس أمام الانتحار فيطلب من عبده أوريوس أن يقتله ، فيأبى العبد ويطنع نفسه بخنجره لأنه لم يحتمل أن يشك سيده في إخلاصه • يقول أنطونيوس :

أوروس عفواً قد ذهبت ضحية وبنى عليك ترددي الممقوت

فعلت مني كيف يجبن قيصر وعلمت منك العبد كيف يموت

ثم يقوى ويتنحى ولكن أمام الناس ، متمثلين في سرب من الجنود السكارى
بنشوة النصر ، المعربين ، عندما يظفرون بجثة مارك انطوني وعبد ، تكون الحقيقة
التي تتناقلها الألسن .

جندي :

جونيتر يا مصرف الحروب بارك لنا في هذه الجيوب

وابعث لنا بالذهب المحبوب

جندي آخر :

وأحسب السيد مات بيده ثم هذا العبد مثال سيده

وأخشى أن يكون مقياس كثير من الفضائل المقررة يرجع إلى أكاذيب مجهولة
مثل هذه .

(ثانياً) عند وصفه لاصطدام الشخصيتين العظيمتين أكتافوس وكليوباترة ،
وقد شاء شوقي أن يجعل مقابلتهما الأولى أمام جثة مارك أنطونيو ليخرج التاريخ
الجاف إلى موقف تشيلي قوي ، وإن احتاج إلى مهارة في أدائه ، ويخيل لقارئ
القصة أن أكتافوس ، سواء رأى في كليوباترة الأوصاف التي طالبا سمعها عنها
وعن سحرها لقيصر ومارك أنطونيو ، أم وجدها ذات جمال عادي لا يستدعي
الضجة والمبالغة ، كان قد أبطن أن ينفي جمالها ، ونوى الهزء بها ، وإلا ضاعت
حجة الحرب ، والانتقام للأخت ، وتسفل النبيل ليرث مضجع صديقه ، ولكن موقف
الحزن يمنعه أن يكون فاحش القول سنيط اللسان ، وإن كان شديد اللفظة على
إفهام كليوباترة أنه رجل حرب لن تفوز منه بطائل .

وهنا تظهر مقدرة شوقي في السخرية المقنعة ، وانظر كيف أختار لأكتافوس

كلمة تهدم كليوباترة كامراًة دون أن يسيء إلى موقف الحزن أمام جثة صديقه بكلمة
فاحشة :

اكتافيوس :

إذن قد مضى الأمر وصار الليث للهلك
كليوباترة لا تخشى فلن آخذه منك

كليوباترة :

أبى تهزأ أم بالميت أم بالموقف الضئلك
إن استطعت على مالك من بطش ومن فتك
وما حولك من خيل وما تحتك من فلك
فخذه من يد الموت

وليس هذا كل ما يريده اكتافيوس ونشوة النصر التي تملأ عطفه والأسيرة
التي ينوي أن يجرها في موكب نصره واقفة أمامه تظن نفسها لا تزال حرة . إذن هو
في حاجة إلى كلمة أخرى مهذبة تهدمها كملكة ذات عرش وتاج ، لا كامراًة ،
فيسخر بكليوباترة مرة أخرى ويقول لها - في الأبيات القادمة (عن إذتك !) ولكن
كليوباترة أدركت الالهانة ولم تصمت لها :

نقول كليوباترة لجندي يدنو من جثة مارك أنتوني ليتحقق من موته :
كليوباترة :

مكانك يا عبد لا تهتك على سيد العالمين القناع .. الخ
وأن التماوت فعل الثعا لب ليس التماوت فعل السباع
اكتافيوس :

أتأذن سيدتي أن أطفئ بخدن الصبا رفيق الصراع ؟

كليوباترة :

ياذنك يا قيصر لا إذن لي أينهى ويأمر من لا يطاع

ومن حسن التحليل والمنطق الذي يغبط عليه شوقي أن يعمل اكتافوس على هدم كليوباترة أولاً كامراً ، ثم يهدمها بعد ذلك كملكة •

(ثالثاً) يذكر كاتب ذيل القصة أن كليوباترة لا تنسى في كثير من مواقفها أنها امرأة قبل أن تكون ملكة . واقتصر في تدليله على أنها وهي مقبلة على الموت لم تفكر إلا في جمالها ، هل يبقى أم يتنكر • ولكني أريد أن أضيف مثلاً آخر على تفكيرها النسائي الذي يكمن في شخصيتها على طول القصة ، رغم أنها تبدو فيها ملكة تعاني تجارب الملك وخدع السياسة لو أن في مكانها في الحقد على روما رجلاً ، وقادت العداوة ذهنه إلى أن يصور له أوهاماً وأحلاماً لخيّل إليه أنه على رأس جيش كبير يهاجم روما ويفتحها عنوة ويبيع في أهلها - الأحياء - قتلاً وتكليلاً ، ولكن تفكير كليوباترة النسائي بعيد عن هذا كل البعد ، هي لا تفكر في اصطدام أو قتال : بل كانت أميتها أن يهبط عليها ساحر قادر ، تسلطه على أهل روما فيسحرهم جميعاً (يسخطهم) حجارة ورسوماً ! فهي تقول لحبر الساحر :

جبرا أعندك سحر يشل طاغوت روما

ويجعل الناس فيها حجارة ورسوماً

وربما لا تتمثل عقلية المرأة وضعفها ، ومع ذلك شدة رغبتها في إحداث الشر ، وعلى مدى واسع ، وبطرق غامضة لا تريد قوة أو اقتداراً كما يتمثل في هذين البيتين •

وهناك أمثلة أخرى كثيرة متناثرة في القصة ، فتجعلها نابضة بالحياة مملوءة بالحركة ، وهي فوق ذلك تتسم بطابع خاص يميزها ، وهو بالنسبة لنا ليس طابعاً هيناً تقتصر قيمة على البراعة الأدبية التي لا تعمر في ذاكرتنا (كما في قصة برناردشو

عن كليوباترة حيث تدفعه أرلنديته لأن يقفها على الهزؤ والسخرية بالتاريخ الجاهل المتعلق للعظماء) بل طابع (مصرع كليوباترة) شيء في دمنا ولحمنا، هي قبل أن تكون دفاعاً عن كليوباترة أصدق تعبير عما في قلب كل قارئ مصري من ألم وطموح إلى يوم يسترد فيه قوميته عزيزة الجانب خليفة بأن يفخر بها • ولكن هل هذا هو أيضاً شعور المؤلف ؟

إن تاريخ شوقي الحافل بالحوادث والتغيرات يجعل هذا التعبير معقداً متعدد الأوجه ، ولا تستطيع في هذه القصة (كحالة كليمنصو في كتابه عن « ديموستين ») أن تفصل شوقي عن قصته • وعلى هذا التعقيد الباطني الذي يطفو فوق سطح هادئ تتركز قوة القصة وقيمتها من وجهة التأليف ، ويرفعها عن مجهودنا الحالي في التمثيل والخراج ، وفي التلحين والغناء • وفي نظري يجب أن تكون ما يصبو إليه كل ممثل وممثلة ليخلق شهرته ، وملحن ومغن ليرفع لواء الفن ، هذا وذلك على أسس مصرية ، كما وضع شوقي بك القصة على دعائم مصرية •

ولأكن صريحاً وأقول أن هذه القصة هزأت بجو التوديع الذي كادت تنطق عنه حفلة تكريم شوقي وجددت من حيويته في تغذية عقول الشباب في مصر بعد أن أريد من قصائد المديح التي سمعها تقديم الاعتذار سلفاً عن نسيانه وفتح الميدان لغيره • • ولعل حفلة تكريم الأستاذ عبد الوهاب تكون فرصة طيبة لباحث يوجه عنايته إلى تجديد شوقي في شعر الغناء لأنه جليل الأثر وإن كان لم يلفت أنظار العامة •

ولا أستطيع قبل أن أنتهي أن أمنع نفسي من سؤال أحاول كتمانته هو موجه إلى المدارس التي نقدت شوقي وحاولت هدمه ، إلى رؤسائها والتابعين والواقفين على نشر مؤلفات شخصياتها ، هل تمنون علينا أيها السادة برأيكم في هذه القصة ؟ وعسى إذا حاولتهم ذلك أن تنسوا في سبيل الأدب المصري موقفكم السابق سواء وصلتم في نهاية بحثكم إلى تحييد أو نقد •

كتبت في « جدة » ؛ ونشرت بجريدة « البلاغ » ، ١٦ / ١ / ١٩٣٠ .

الفصل التاسع عشر

محمد مندور

تقديم :

ناقد أدبي لا نظير له في تاريخ النقد العربي الحديث ولد في كفر مندور عام ١٩٠٧ في الدلتا ، وأكمل تعليمه الثانوي في طنطا . بعدها درس الأدب والحقوق في الجامعة المصرية وهناك عرف طه حسين ونالينو وليتمان الذين درسوه الأدب العربي وحفزوا اهتمامه الأدبي . نال إجازة في الحقوق عام ١٩٢٩ ، وأخرى في الآداب عام ١٩٣٠ ، أوفد بعدها بفضل تدخل طه حسين إلى فرنسا حيث أمضى تسع سنوات حصل خلالها على عدد من دبلومات الدراسات العليا وإجازة في الأدب الفرنسي والأدب الأفريقي . وعند عودته عين مدرساً في الجامعة بعد تدخل عميد كلية الآداب أحمد أمين الذي أشرف بعدها على رسالته للدكتوراه في النقد العربي القديم (١٩٤٣) . درس مندور كذلك في جامعة الاسكندرية ولكنه بقي مدرساً دون ترفيع على الرغم من حصوله على الدكتوراه مما جعله يستقيل ليتولى إدارة تحرير جريدة الوفد المصري لفترة لم تتجاوز أشهراً ثلاثة ، تسلم بعدها رئاسة تحرير صحيفة الوفد المصري . وعندما أغلقت عام ١٩٤٦ غدا رئيس تحرير صوت الأمة وفي عام ١٩٤٨ سجل نفسه محامياً ، واشترك في انتخابات ١٩٤٩ وفاز بمقعد في البرلمان المصري . درّس في «معهد التمثيل» منذ إنشائه وغدا عام ١٩٥٩ رئيساً لقسم الادب الدرامي فيه .

ناصر مندور ثورة عام ١٩٥٢ متابعاً نشاطه التدريسي والكتابي ، وقبيل العدوان الثلاثي زار رومانيا والاتحاد السوفيتي وأعجب أيما إعجاب بالتجربة الاشتراكية فيهما . وفي عام ١٩٦١ منح جائزة الدولة التشجيعية للأدب . توفي في القاهرة في ٢٠ أيار عام ١٩٦٥ .

كان مندور باستمرار ذا حس اجتماعي نام تعمق بالتدريج وتبلور في النهاية بدعوته إلى المنهج الأيديولوجي في النقد . وقد حفز هذا الحس الاجتماعي جل ما كتب من نقد منذ البدايات ، كما أنه كان وراء معاركه الغنية التي خاضها في الأربعينيات والخمسينيات ومطلع الستينيات ، مع خلف الله ، ورشاد رشدي ، وبعض اليساريين المتطرفين وغيرهم . أما أهم كتبه النقدية فهي : في الميزان الجديد (١٩٤٤) ، نماذج أدبية (١٩٤٤) ، النقد النهجي عند العرب (١٩٤٨) ، في الأدب والنقد (١٩٤٩) ، محاضرات عن خليل مطران (١٩٥٤) ، محاضرات عن إبراهيم المازني (١٩٥٤) ، محاضرات عن مسرحيات شوقي (١٩٥٥) ، محاضرات في الأدب ومذاهبه (١٩٥٥) ، محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي (جزءان) (١٩٥٥ - ١٩٥٨) ، محاضرات عن ولي الدين يكن (١٩٥٦) ، محاضرات عن اسماعيل صبري (١٩٥٦) ، محاضرات عن مسرحيات عزيز أباظة (١٩٥٨) ، قضايا جديدة في أدبنا الحديث (١٩٥٨) ، النقد والنقاد المعاصرون (د.ت) ، المسرح النثري (٥٩ - ١٩٦٠) ، مسرح توفيق الحكيم (١٩٦٠ ؟) ، محاضرات في الأدب وفنونه (١٩٦٤) ، كتابات لم تنشر (١٩٦٥) ، في المسرح المصري المعاصر (١٩٧١) ، الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما (١٩٧٥) ، ومعارك أدبية (د.ت) وغيرها . ومازال عدد لا بأس به من مقالاته بحاجة إلى جمع وتحرير من المجالات المختلفة التي أسهم في الكتابة لها على مدى أكثر من ثلاثة عقود .

- ١ -

النقد ووظائفه (*)

الآن وقد نهض جيلنا ، يحق لنا - بل يجب علينا - أن نحصى التراث لنرى ماذا عمل من يكبرنا سنًا ، وماذا بقي علينا أن نعمل ، لنسير على بينة كما ساروا ، واثقين من أن مراجعة القيم ورسم النهج وتخطيط الأفق هو دائماً من عمل الشباب عند نضجه ، إذ سرعان ما تسلمنا الحياة بطول معاشرتنا لها إلى المحافظة ، اللهم إلا أن نستثني العبقريات الفذة التي تظل شابة أبد السنين . ومن البين أنه لا بد في كل نزعة ثائرة محددة من شيء من السذاجة أو ما يسميه الناس سذاجة ، نستطيع معها أن نستخف بالصعوبات ، وأن نعلم ولو مؤقتاً عما تستهدف له من أخطار ، عندما نجاهد في سبيل الحق من بأيديهم القوة والبطش .

والناظر في أدبنا الحديث يلحظ أن الجيل السابق قد نجح في شيء وأخفق في أشياء .

وأكبر ظواهر الإخفاق فيما يبدو هو خضوع ذلك الجيل لضغط الهيئة الاجتماعية . نعم إنني لا أجهل أن امتداد الزمن بالحياة كثيراً ما ينتهي بنا إلى الصلح معها ، فالشيوخ عادة أكثر رضاً وتفاؤلاً من الشبان الساخطين المتشائمين ، كما أعلم أن طول التجارب كثيراً ما يبصرنا بحدود للممكنات لم تكن تقطن لضيقها

(*) د. محمد مندور ، في الميزان الجديد ، دار نهضة مصر للطبع والنشر . القاهرة ، د.ت ، ص ص (٧ - ١١) .

أيام حدثنا ، بل إن تجربة عبء يثقل خطانا • وأضيف إلى ذلك أنه قد يكون من الخير لحياتنا الاجتماعية أن تترد هجماتنا عن بعض المقومات التي في نهوضها ضرورة لاستقامة الأمور واطرادها على نحو يشفع فيه الثبات لما عداه • وبالنفس من اليقظة ما يبصرنا بأن للحياة المادية قسوة كثيراً ما تلين أصلب العزم ، وثمة الطموح وإغراء الشهرة وسحر الجاه وشهوة السلطة الزمنية وما إلى ذلك من نزعات • ولكنني رغم كل هذا أتساءل : ما بال معظم كتابنا قد انتهوا بالكتابة عن « محمد » ؟ أهو إيمان من يشعر بأقترابه من اليوم الآخر ؟ ذلك ما نرجوه • ولكن ثمة أمر لا شك فيه ، هو أننا قد وصلنا إلى درجة التزمت • ولكن هالني يوماً أن أرى أحد كتابنا المعروفين باتساع الأفق يدعوني إلى أن أسقط من حديث لي بالراديو كلمة (حوريات) ترجمة لعرائس الغابات المعروفة في الأساطير اليونانية ، خوفاً من أن يتهمني أحد بالمروق عن الدين لاستعمال لفظة وردت في القرآن وأنا بصدد الحديث عن خرافات الوثنية اليونانية !!

إذا بقي لنا أن نعود إلى التقاط الأسلحة التي ألقاها سابقونا ، وأن نناضل دون حرية الرأي وكرامة الفكر البشري وتقديس حقوقه غير باغين ولا معتدين •

وكان نجاحهم أوضح ما يكون في المجال الفني ، إذ استطاعوا أن ينتقلوا بالنشر العربي الحديث - بل بالشعر - في السنوات العشر الأخيرة من اللفظ العقيم إلى التعبير المباشر ومن الصنعة إلى الحياة : (من حديث عيسى بن هشام) إلى (دعاء الكروان) • وكان (للديوان) وأمثاله من كتب سابقينا في هذا التطور فضل كبير ، ولقد استطاعوا أن ينقلوا معنى الأدب وفن الكتابة ، كما يفهمه الأوروبيون إلى المتخلفين منا ، بحيث لم يعد اليوم لأنصار المذهب اللفظي السقيم في بلادنا نفوذ يذكر •

وسار الزمن سيرته فلم نعد نرى (موازين) حتى أصبح النقد ، إما سباً أو إعلاناً ؛ فهذا يريد أن يحطم (الأصنام) ، والجمهرة العظمى لا هم لها إلا أن ترضي هذا أو ذاك بالإعلان عن كنبه إعلاناً متكرراً في صيغة النقد الأدبي • وأكبر ظني أن

معظم هؤلاء النقاد المحترفين لا يقرأون ما يكتبون عنه فيما عدا العنوان وبعض صفحات .

وليس هذا بالنقد الذي يستطيع الجمهور أن يثق به فيعمد إلى قراءة ما يستحق أن يقرأ أو رؤية ما يجب أن يرى من مسرحيات وأفلام ، على نحو ما نرى في المجالات الأوروبية التي تحرص - في الباب الهام الذي تخصصه للنقد - على الأمانة في هداية الجمهور أمانة مستتيرة صادقة الذوق .

وليس هذا بالنقد الذي يدرس عن قرب ما يريد أن ينقد ، فيولد ما فيه من معان يضعها تحت بصر القارئ الذي لا يملك عادة من الوقت ولا من الخبرة ما يستطيع معه أن يستخرج من النص كل ما فيه ، بل إن الناقد الحقيقي ليضيف إلى النص الشيء الكثير ، يخلقه خلقاً بفضل ما في الكتب الجيدة من قدرة على الإيحاء ، وهذا من حقه بل من واجبه مادام لا يتعسف فيخرج المعاني غير مخرجها أو يحملها ما لا تطيق . وفي الحق إن النقد الجيد خلق جديد ، إذ سيان أن نحس ونفكر ونعبر بمناسبة كتاب أو بمناسبة حادثة أو مشهد إنساني . وكل تفكير لا بد له من مثير .

وليس هذا بالنقد الذي يستطيع أن يساهم في توجيه الأدب وجهة الأمانة العقلية والصدق في العبارة . وما أحوجنا إلى الأمانة والصدق في كل مظاهر نشاطنا المادية والروحية ! وهما في مجال الروح ألزم . والأدب فيما أرى أقوى عامل في مراجعة القيم وتنفيذ باطلها من صحيحها ، والأدب أسلم مناهج حياتنا ، وإنه لمن الإجماع أن تنزله منزلة السلع فنجاهل هذا الكاتب أو ذاك بأن نتحدث عن كتابه ، كما نعلن عن (صابون النمر) أو (أسبرو الروماتيزم) وذلك في غير نفع لأحد . فالكاتب نفسه لا يخدعه هذا النفاق ، وإلا كان من الغفلة بحيث لا يستحق أن يسمى كاتباً ، والجمهور قد طالت خديعته حتى استيقظ ففقد الثقة في الكثير مما يقرأ عن الكتب والكتاب .

وأنا أعلم ما في هذه الصفحات من جهد ، ولكنني أقدمت لغرضين : أولهما أن أكون هادياً لجمهور القراء . أسبقهم إلى قراءة ما يقع تحت يدي من الكتب . فإن وجدت فيها خيراً أظهرت ذلك الخير ، ودعوت غيري إلى مشاطرتي إياه ، وإن لم أجد حدثت القراء عن تجربتي لعلها تنفع ، ولو في تلك الحدود الضيقة التي يفيد

الناس من تجارب غيرهم • وثانيهما أن أكون عوناً للكاتب الجيد على أن يؤدي رسالته لدى الجمهور ، سواء أكان هذا الكاتب ناشئاً ينبعث عنه الأمل أم منتهياً قد وفق إلى أن يخلف على رمال الزمن وقع أقدامه •

وإنه ليسرني أن أقود الجمهور خلال ما يكتب أدباؤنا الذين انتهوا إلى أوج المجد ، ولكن على شرط ألا يقع هؤلاء الكتاب فريسة لنجاحهم نفسه ، فتعقم نفوسهم بالزهو وتفسد أمانة عقولهم ، فلا يأخذون أقلامهم بالجهد معتمدين على ما اكتسبوا من مجد أو شهرة • وكم لدينا من كتاب قد أصبحنا نحس أنهم لا يشقون في العناية بما يكتبون ، ولا في التفكير فيه ، لو ثوقهم — فيما يظنون — من إقبال الجمهور عليهم ، ولو كانت كتابتهم هذراً وسخافة • وأصحاب المطابع والمجلات يقبلون بلهفة ما يقدمون إليهم • إذ يضمنون من ورائه الرواج المادي بفضل حمق الجمهور في تعلقه بالأسماء ، أكثر من تعلقه بقيمة ما يقرأ • وفي هذا استخفاف بعقلية القراء اليقظين ذوي النظر السليم ، كما أن فيه قضاء مبرماً على الكتاب أنفسهم ، وخسارة كبيرة تنزل بترائنا الروحي وثقافتنا الراهنة التي نريد أن نبنيها بناءً أصيلاً ، والتي مازلنا عند الحجارة الأولى من أساسها • وكتابنا الأفاضل يعلمون حق العلم أن أول واجباتهم إن كانوا حريصين على المجد الحقيقي ، المجد الذي يفلت من طوفان الزمن ، المجد الباقي لا تهريج الجماهير — هو أن يأخذوا أنفسهم بالجهد المتصل والمراقبة المستمرة والقسوة اليقظة في المقال وفي الكتاب بل في الحديث إلى الناس مجرد حديث يتبدد أنفاساً ، فالتفكير أمر شاق والعبارة عنه أشق •

فليحذروا إذاً أنفسهم وليحذروا النجاح •

وثمة مشكلة السينما والراديو والمجلات والجرائد • والذي لا شك فيه أن هذه الوسائل قد احتلت في حياتنا بل حياة كل الشعوب — مكاناً لا يدانيه مكان الكتاب • والأمر في بلادنا أوضح — إذ نرى الإقبال على المشاهدة والاستماع أكبر من الإقبال على القراءة ، وذلك بحكم قانون أقل الجهود الذي يسيطر على حياة الكسالى من أمثالنا أشد سيطرة • والقراءة على قلتنا لا تكاد تمتد إلى الكتب القوية • بل تقتصر على الجرائد والمجلات التافهة ، وهذه حالة محزنة يجب التماس

علاج لها • وأنا لا أشك في أن للمسألة الاقتصادية وفقر الناس دخلا في هذه الظاهرة ، ولكنني أعتقد أن هناك ما يمكن عمله من الناحية الثقافية أيضاً ، وذلك بكسب النقد لثقة الجمهور ثم دعوته إلى القراءة ، ففيها ما يرفع القلوب ويهذب الإحساسات وينير العقول ويربي الخلق ، بل فيها ما يجدد الحياة ويذهب بمللها •

وأمر السينما والمسرح والراديو والكثير من المجالات متروك بين أيدٍ أخشى ألا تستطيع أداء رسالتها ، بل إنها قد لا تعرف أن لها رسالة ، وهذا إجرام في حق الشعب وحق الوطن ولهذا يجب أن يعنى بها النقد • فهي وإن تكن أشياء فانية عابرة محدودة الأثر في تثقيف الشعوب ثقافة حقيقية ، إلا أنها واسعة الانتشار شديدة الضرر • وليس من شك في أنه من الواجب أن نساهم في تجميل حياة مواطنينا وحمائتها والدفاع عنها الى جانب ما نستطيع أن نكتب لأنفسنا أو للخواص من الناس •

وبعد فقد حقق الجيل السابق ما استطاع تحقيقه ، وها نحن بدورنا نسعى الى أن نخطو الخطوة الأخيرة ليدخل الأدب المصري المعاصر والتفكير المصري المعاصر في التيار الانساني العام •

وسبيل ذلك هو بلا ريب الاخلاص لأنفسنا ، فلكل نفس فيما أعتقد أصالتها، ولعل في النقد ما يساعد تلك النفوس على ادراك ما تمتاز به من عناصر تميها فتؤتى ثمارها •

وأكبر نقص في أدبنا ، على ما أعتقد ، هو بعده عن الألفة Intimacy فهو قلما يهمس • وهل لذلك من سبب غير ضعف الاخلاص فيه وغلبة المهارة عليه سواء في الصياغة أم في التفكير ؟•

كثير من كتابنا في حاجة إلى التواضع بل إلى السذاجة ليأتي أدبهم مهموساً على نحو ما أتت معظم الآداب الخالدة •

هذا • وكثير من كتابنا على الدولة أن تنجو بهم من ضرورات الحياة لكي يحسوا لأنفسهم ويفكروا لأنفسهم في هدوء واستجمام ، وعندئذ سنجد أنفسنا فيما يكتبون •

(ب)

الأدب المهموس

١ - الشعر المهموس

((أخي)) لميخائيل نعيمة (*)

أظن أنه قد حان الحين لنوضح ما نبغي من تلك الألفاظ العامة التي كررناها غير مرة طالبين إلى شعرائنا وكتابنا أن يأخذوا بها إذا أرادوا أن يمسوا نفوسنا . نريد أدباً مهموساً أليفاً إنسانياً ، وها نحن اليوم نعرض نموذجاً له .

الهمس في الشعر ليس معناه الضعف ، فالشاعر القوي هو الذي يهمس فتحس صوته خارجاً من أعماق نفسه في نغمات حارة ، ولكنه غير الخطابة التي تغلب على شعرنا فتفسده ، إذ تبعد به عن النفس ، عن الصدق ، عن الدنو من القلوب . الهمس ليس معناه الارتجال فيتغنى الطبع في غير جهد ولا إحكام صناعة ، وإنما هو إحساس بتأثير عناصر اللغة واستخدام تلك العناصر في تحريك النفوس وشفائهما مما تجد ، وهذا في الغالب لا يكون من الشاعر عن وعي بما يفعل ، وإنما هي غريزته المستتيرة ما تزال به حتى يقع على ما يريد . الهمس ليس معناه قصر الأدب أو الشعر على المشاعر الشخصية ، فالأديب الإنساني يحدثك عن أي شيء يهمس به ، فيثير فؤادك ، ولو كان موضوع حديثه ملابسات لا تمت إليك بسبب .

(*) د. محمد مندور ، في الميزان الجديد ، (دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة د.ت) صص (٦٥ - ٧١) .

دعنا ننظر في « أخي » قصيدة ميخائيل نعيمة ، فعنده سنجد ما نريد ، كنوزاً
لا مثل لها في لغتنا ، كنوزاً تثبت في المقارنة لأروع شعر أوربي .

قصيدة وطنية قيلت في أواخر الحرب الماضية أو بعدها ، فهي إذاً مما نسميه
أدب الملابس الذي كثيراً ما تتناقش في إمكان اعتباره أدباً خالداً أم لا ، وفي فوائده
بانقضاء ظروفه أم بقاءه بعدها ، بل في طبيعة هذا البقاء أهو على نحو ما تبقى الوثائق
التاريخية مغبرة في دار المحفوظات أم كأدب دائم الحياة دائم الهز للنفوس .

أخي ؟ إن ضج بعد الحرب غربي بأعماله
وقدس ذكر من ماتوا وعظم بطش أبطاله
فلا تهزج لمن سادوا ولا تشمت بمن دانا
بل إركع صامتاً مثلي بقلب خاشع دام
لتبكي حظ موتانا

نفس مرسل وموسيقى متصلة ، فالمقطوعة وحدة تمهد لخاتمتها ، وفي هذا ما
يشبع النفس . ألا ترى كيف يعدك للصورة التي يدعوك إلى مشاركته فيها ! إذا
ضج الغربي بأعماله وقدس موته وعظم أبطاله ، فلا تهزج للمتضرر ، ولا تشمت
بالمهزم ، لأنه لا فضل لك في هذا وذاك ، وما أنت بشيء ، وأنت أحق بأن تحزن ،
وأجدر بأن يخشع قلبك فترك صامتاً لتبكي موتاك ، أية ألفة في الجو ، وأية قوة
في إعداداته ؟

« أخي ! » فأنا إذا شريكه في الإنسانية ، وأنا قريب منه وهو قريب مني ، ومتى
قربت استطاع أن يهس لأنتي سأسمعه ، وسيشجيني صوته الرقيق القوي المباشر ،
وهو ينقل إليّ قوة احساسه بفضل قدرته على اختيار اللفظ الذي يستنفذ الاحساس
« إن ضج غربي بأعماله » والضجيج لفظ بالغ القوة لجرس حروفه وقوة إيجائه ،
وهو يضح « بأعماله » لا « بالمبالغات الكاذبة » . الغربي « يقدر من ماتوا »
وهذه ألفاظ لينة جميلة مؤثرة غنية . فيها قدسية الدين ، فيها نبل الوفاء ، فيها جلال
الموت . مشاعر شتى تجتمع الى النفس ثروة رائعة . وهو « يظم بطش أبطاله » .

أي قوة في تتابع هذه الحروف المطبقة ظاء ثم طاء وطاء . أعد هذه الجملة على سمعك ثم انصت الى قوتها التي تملأ فمك ، كما تملأ الأذن . ثم إن التعظيم غير التحية أو التبجيل ، والبطش غير الشجاعة أو الإقدام . البطش شيء يصعق وهو يدعوني الى « ألا أهزج لمن سادوا » والهزج غير الفرح الهزج غناء ، والسيادة لفظ حبيب إلى النفس مثال تهفو إليه ، ولهذا فهو يحركها وله فيها أصداء مدوية « ولا تشمت بمن دانا » والشماتة شعور خسيس تركز في هذا اللفظ لكثرة مروره بنفوسنا جميعا ، لفظ يحمل شحنة من الإحساس . وما أحقرها شماتة تلك التي نستشعرها لمن دان ! نعم ما أحقر أن نشمت من جثة هامة ! بل مالي أضعف من قوة الشاعر وفي قوله : « من دانا » ما يثيرني فوق ما يثيرني الجثث الأشلاء ؟ لأن « من دانا » قد ذل والذل أشق على النفس من الموت . والموت كرامة إذا لم يكن بد من الهوان .

ليس لي إذا أن أهزج لمن ساد ، أو أن أشمت بمن دان ، وإنما علي أن أركع مثل الشاعر ، صامتاً بقلب خاشع دام لنبكي حظ موتانا . وهذه نعمات دينية . ونحن بشر نستطيع أقلامنا أو ألسنتنا أو عقولنا أن تهذى كما تشاء ، وأما قلوبنا فمؤمنة ، واللهفة إلى الله لا تكاد تفارقنا حتى نعود إليها ، وبخاصة اذا قست علينا الحياة أو قسوننا نحن على أنفسنا . وها نحن اليوم يقودنا الألم الى كنف الله . الغربي يقدر ذكر موته ويعظم بطش أبطاله ، فمالي أنا أهزج لمن ساد وأشمت بمن دان وما أنا بشيء ؟ وإنه لعزيز على كل نفس ألا تكون شيئاً ، وما أخلقني عندئذ أن ألتبس رحمة ربي أنا وأخي الذي يجمعني به الألم الانساني المشترك ، ذلك الذي لا يعرف وطناً ولا قومية . ونحن سنركع صامتين ، خاشعة قلوبنا الدامية . أنصت إلى كل هذه الكلمات ! أنصت إليها واستشعر جلالها استشعره بقلبك ثم تصور الصورة وما فيها من جمال التصوف ورهبة الدين ونبل الخشوع الصامت الدامي . سنركع صامتين ، لأن الله سيعمر قلوبنا ، وقد خلت إلا منه . صامتين ، لأن خشوع الموت سيملأنا رهبة وهو بعد موت قد حرم حتى العزاء . موت يدمي القلوب ويعقد اللسان ؛ لأن إخواننا لم يصيبوا مجدداً ولا رفعوا للوطن ذكراً . الموت محنة فكيف به إذا لم يخلف عزاء . كيف به إذا لم يرفع من قلب أو يخلد أثراً . تعال اذن نبك حظ موتانا ، حظهم المؤلم التعس المحزن .

هذا هو الشعر الذي لا أعرف كيف أصفه ؟ فيه غنى صادر عما تحمل الألفاظ من إحساسات دقيقة صادقة قريبة من نفوسنا ، أليفة اليها ، إحساسات ركزناها منذ أجيال . عزة العربي المجاهد الشجاع اليقظ . ثم ألمنا وقد أصبحنا لا نجد أمامنا سوى الركوع خاشعين والبكاء في صمت على إخواننا المهدرين . وتتراوح المشاعر المختلفة فتزداد قوة . أو لا ترى كيف أن ضجيج العربي بأعماله وتقديسه لذكر موتاه وتعظيمه لبطش أبطاله قد زاد من حزننا مرارة ؟ وأخيراً فيه الموسيقى : الشعر من « الوافر » ولكنه متصل باتصال الإحساس حتى لا أكاد أرى فيه ذلك الإيقاع Rythme الذي يفسد الكثير من موسيقى شعرنا عندما تستقل الأبيات : موسيقاه مما يسميه الأوروبيون ترينياً Melodie وفي هذا ما يماشي الحزن المتصل والألم والخشوع :

أخي إن عاد بعد الحرب جندي لأوطانه
وألقى جسسه المنهوك في أحضان خلانه
فلا تطلب إذا ما عدت للأوطان خلانا
لأن الجوع لم يترك لنا صحبا نناجهم
سوى أشباح موتانا

وها نحن من جديد أنا وأخي ، نشهد الجندي يعود إلى أوطانه ، ومن اعترب يعرف معنى هذه العودة ، فما بالك إذا كانت عودة تستنقذك من مخالب الموت ؟ والجندي يعود مكلاً بعزة النصر ، فيلقي جسسه « المنهوك » في « أحضان خلانه » لست أدري ما مصدر التأثير في البيت ، أهو في هذه المدات الثلاث : « منهوك - أحضان - خلان » التي توحى بالتأسي والراحة والحنان ، أم هو في إلقاء المنهوك جسسه بين بين أحضان خلانه ؟ جسم منهوك « يلقى » بين الأحضان ، أي صدق في العبارة ؟ وأي صدق في التأثير ؟ ثم أي تجسيم للصورة التي نكاد نراها ؟ وأما نحن فسنعود من الحرب منهوكين ، كما يعود كل الجند ، ولكننا لن نلقى خلاناً تتلقانا أحضانهم ، وأنى لنا بهم والجوع لم يترك لنا صحباً نناجهم سوى أشباح موتانا ؟ أبعد هذا نختلف في حقيقة الشعر ، ونروح نهذي بفحولة العبارة وجدة المعنى ،

واشراق الديباجة ؟ أبعد هذا تتخبط في معنى الأدب ، فيذهب البعض الى أنه الحث على مكارم الأخلاق والعدل الاجتماعي واصلاح النظم ، ويذهب آخرون الى أنه الأفكار العظيمة والتفكير الكبير والصنعة المدهشة والأسلوب الفني !!

أخي ! إن عاد يحرق أرضه الفلاح أو يزرع
ويبني بعد طول الهجر كوخاً هذه المدفع
فقد جفت سواقينا وهد الذل مأوانا
ولم يترك لنا الأعداء غرساً في أراضينا
سوى أحياف موتانا

أية بساطة في التصوير ؟ وأي قرب من واقع الحياة ؟ تلك التي تعضني وتعضك:
حياة الفلاح الذي يحرق ويزرع بعد أن يبني « كوخه » من جديد ؛ وأما نحن فقد
« جفت سواقينا » ! عبارة ساذجة ، ولكن كم لها في النفس من أثر . سواقينا التي
ألناها . سواقينا العزيزة التي خلفها لنا الآباء . ولقد « هد الذل مأوانا » ثلاثة
ألفاظ قوية نافذة جبارة ، لا تستطيع أن تستبدل بأي منها غيره دون أن تفسد
الشعر وتذهب بقوته « هد الذل مأوانا » فهو لم يهدمه والهدم شيء مبتذل . « هد »
لفظ موجز مركز موحٍ مصور . وهو قد هد مأوانا ، فلم يهد بيتنا ولا دارنا ولا منزلنا
ولا قريتنا ولا وطننا . هد مأوانا الذي نحتمي به ونستر خلف جدارنه آلامنا . ثم
ما الذي هدّ هذا المأوى ، إن الحرب لم تهده ، وإلا لبنيناه من جديد ، كما سيبني فلاح
العرب كوخه ، هد الذل ، لفظ دال ثقيل ، ثقيل كالصخر . لفظ بغيض مخيف
مثير ، هد الذل مأوانا ، ولم يترك لنا الأعداء غرساً في أراضينا غير أحياف موتانا ،
وما آلمه من غرس ! تلك الجثث الهامدة ، التي ترقد تحت التراب في غير مجد
ولا عزاء .

أخي ! قد تم ما لو لم نشأه نحن ما تما
وقد عم البلاء ولو أردنا نحن ما عسا
فلا تندب فأذن الغير لا تصغي لشكوانا

بل اتبعني لنحفر خندقاً بالرفش والمعول
نوارى فيه موتانا

ودع عنك ما في قوله « تم ما لو لم » فهذه أربعة أو خمسة مقاطع متلاحقة منفصلة كثيرة الميمات صعبة النطق في انسجام ، ثم انظر فيما دون ذلك « فالبلاء قد عم » ، ألفاظ قوية تعبر عن احساس قوي ، وما ينبغي لنا أن نندب وإلا أضفنا الحق الى الألم ، ومتى أنصتت أذن الغير الى شكوى الناس ، وبخاصة إذا كان هؤلاء الناس ممن لا يهمهم أمرنا ؟ وإذا فليس لي إلا أن آخذ الرفش والمعول ، وأن أتبع أخي الذي يدعوني في أسى الى أن نوارى موتانا . من منا لا يرى هذه الصورة المحزنة ؟ من منا لا يحس بدعوة الأخ لأخيه ، كي يتبعه وقد سار الى الجثث الملقاة في العراء في خطى متناقلة ، معوله على كتفه وأخوه من خلفه واجم النفس حزين الفؤاد ؟

والشاعر لا يكتفي بالأموات بل يهتم بضم الأحياء إليهم ، وقد تهيأ الجو وحميت الأنفاس فإذا به في القمة ، وتأني القصيدة وحدة موسيقية نفسية تنتظم مقطوعات موحدة لا يزال بعضها يكمل البعض ، وتنمو بنمو الاحساس المتصاعد الى الاشباح حتى تستقر نفس الشاعر :

أخي ! من نحن . لا وطن ولا أهل ولا جار
إذا نمنا ، إذا قمنا ، ردانا الخزي والعار
لقد خمت بنا الدنيا كما خمت بموتانا
فهاث الرفش واتبعني لنحفر خندقاً آخر
نوارى فيه أحيانا

وهذه المقطوعة الأخيرة التي بلغت غاية الألم . ولكني لست أدري هل توجي الى القارئ بما توجي به إليّ أم لا ؟ اني أحس فيها إثارة لهمني وتحرياً لمعاني العزة في نفسي . فأنا لا أومن بأن الدنيا قد خمت بنا ، كما خمت بموتانا ، وأنا لا أرضى أن أوراى التراب حياً . ان في هذه النغمات ما يلهب وطنيتي بل إنسانيتي ، وهكذا

تنتهي القصيدة الى هذا الدرس النبيل . والشاعر بعد ذلك لم يعط ولم يشد بالوطنية ، ولا دعاني الى شيء من تلك المعاني الضخمة التي تتشدد بها ، وإنما أشعري ببؤسي و « ما لي وطن ولا أهل ولا جار » وما أرتدي ان نمت أو قمت غير رداء الخزي والعار . لقد هم الشاعر بأن يدفني حياً فنفرت عزتي وهاجت شجوني . إنني أقوى نفساً وأعز جانباً ، وأحمى شجاعة ، وإن كنت قد أدركت بؤسي ، بل ربما لأنني قد أدركت مدى ذلك البؤس .

والآن أليس هذا هو الشعر المهموس الذي ندعو إليه ؟ أليس هذا هو الشعر الإنساني الذي نهتز لنغماته . ان بينه وبين الكثير من شعراء مصر قروناً ، وأنه لمن الظلم أن يرتفع بعد ذلك صوت يحاول أن ينكر على هؤلاء الشعراء ، نعيمة وإخوانه بالمهجر ، انهم هم الآن شعراء اللغة العربية ، وأن شعرهم هو الذي سيصيب الخلود .

الفصل العشرون

رئيف خوري

تقديم :

أديب ومفكر وناقد أدبي متميز ولد في قرية ناييه في منطقة المتن عام ١٩١٢ لأسرة ميسورة الحال . وكان أبوه معلمه الأول تتلمذ عليه قبل أن يرسله الى مدرسة برمانا من أجل تحصيله الثانوي . وفي عام ١٩٢٨ التحق رئيف خوري بالجامعة الأمريكية في بيروت طالباً في الأدب العربي والآداب الشرقية وتخرج فيها عام ١٩٣٢ . ويبدو أنه عزم على متابعة الدراسة بدليل الأطروحة التي بدأ بكتابتها عن الجاحظ بإشراف الدكتور قسطنطين زريق . وفي عام ١٩٣٣ سافر رئيف خوري الى سورية مدرساً للأدب العربي في طرطوس ، وبعد عامين انتقل الى فلسطين مدرساً للأدب والترجمة والتعريب في مدرسة المطران غوبات . وهناك شارك في الانتفاضة الفلسطينية التي سبقت ثورة ١٩٣٦ وفي صياغة مطالب « الإضراب الكبير » . وفي عام ١٩٣٨ مثل الشباب العربي في مؤتمر الشبيبة العالمية في ضاحية من ضواحي نيويورك حيث خطب مدافعاً عن حق الفلسطينيين في تقرير مصيرهم ، فمنع لذلك من دخول فلسطين ، وفصل فيما بعد من مدرسة الكلية الدولية التي بدأ التدريس فيها في عام ١٩٣٩ . وفي عام ١٩٤٧ زار رئيس خوري الاتحاد السوفيتي (وكان قبلها قد انضم الى عصبة مكافحة النازية والفاشية ، وجمعية أصدقاء الاتحاد السوفيتي) حيث تجول في طشقند وموسكو وليننغراد وألف بعد عودته كتاب « الثورة الروسية : قصة مولد حضارة جديدة » (١٩٤٨) .

عمل على نحو وثيق مع مجلة الآداب في الخمسينات وشارك في مختلف النشاطات الثقافية القومية طوال هذا العقد وما تلاه . توفي في بيروت عام ١٩٦٨ .

لرئيف خوري عدد كبير من المؤلفات الأدبية والفكرية والسياسية والنقدية فضلاً عن مقالاته التي لما تجمع في الطليعة ، والطريق ، والآداب ، والثقافة الوطنية وغيرها . وأهم أعماله التي لم تتجاوز بعد كتابه الفكر العربي الحديث وأثر الثورة الفرنسية في توجيهه السياسي والاجتماعي (١٩٤٣) وثمة النقد والدراسة الأدبية (١٩٣٩) ، والأدب المسؤول وهو مجموعة مقالات جمعت بعد وفاته ونشرت عام ١٩٦٨ . أما أهم دارسيه فهو سماح ادريس في كتابه رئيف خوري وتراث العرب ، الذي قدم رسالة لنيل الماجستير من جامعة كولومبيا ، وصدر عام ١٩٨٦ .

القلم مسؤول اجتماعي (*)

القصة النابتة على شطوط الأنهار تبريها شفرة السكين ، وقطعة المعدن يبوثقها المصنع ويحددها سناً ، كلتاها - كلتا القصة وقطعة المعدن - مادة من غافل المادة وغيبها ، تغس في الدواة وهي الأخرى مادة غافلة غبية ، وتجبر على القراطيس التي لا تعدو صنف المادة الغافلة الغبية ، فكيف جاز إذن أن ننسب الى شيء من ذلك كله المسؤولية فنقول : القلم مسؤول اجتماعي؟!

أيها السيدات والسادة :

وتعظم علينا الاعجوبة التي هي ضرب من ضروب أعاجيب الكون العميقة البسيطة في آن ، إذا نحن رحنا نستعرض ما سبق على السنة أهل النظر من أحكام في القلم • واليكم بضع أمثلة تفنن في تلوينها الخيال • فهذا الشاعر العتابي في جملة ما أثر عنه من جميل الكلام تصور القلم باكياً يبكي ، وأحسبه انزل قطر الحبر منزلة قطر الدمع ، فقال : « يبكاء القلم بتتسم الكتب ! » ثم أعاد الكرة ، فتصور القلم هذه المرة مركوباً يركب ، وتصور الذكاء راكباً يركب ، فقال : « الاقلام مطايا الفطن » •

فأما الآخر - وأكبر ظني أنه الخليفة المأمون - فتصور القلم نساجاً أو هو تصويره نولاً فقال : « لله در القلم كيف يحوك وشي الملكة ! »

(*) الطريق (بيروت) ، السنة السابعة ، العدد ٤ ، نيسان ، ١٩٤٨ ، صص (٣-١١) . وانظر رثيف خوري ، الأدب المسؤول ، (دار الآداب ، بيروت ، ١٩٦٨) ، صص (٤٤ - ٥٣) .

وتزداد هذه الاعجوبة عظماً علينا إذا نحن استطردنا في استعراض مدهشات
الأفعال والصفات التي تنسب الى الأقلام . فهذا فولتير يواجه الملك فردريك
البروسي الكبير فيقول له - وكأننا يتحداه - : « لك صولجان ولكن لي
قلماً ! » وهذا ولي الدين يكن ، كأننا يسئل قلعه في وجه السلطان عبد الحميد ،
ساعة يكتب له : لا هزن به أركان قصرك هزاً !

ماذا ؟ ان القلم هذا الشويء الذي تبدو عليه دلائل الضعف ، وجل امره أن
يسفك سائلاً مائياً ملوناً هزيل القيسة ، ليحسر أن يدخل في مبارزة والسيف هذا
الفولاذ المستطيل الصقيل القاطع الذي يرغف بالدم ؟! وأغرب من ذلك أن القلم
لا يخسر المبارزة منذ الجولة الأولى ، على ما هو منتظر ، كلا - ولا يخسرها في
الجولة الثانية أو الثالثة ، بل ثبت ثباتاً يقنع بعضاً أن يشطروا الرئاسة شطرين ،
فللسيف رئاسة وللقلم رئاسة ، ويقولوا في إنسان إذا بلغ الغاية في علو المنزلة :
ذو الرئاسةين ! أو ان القلم يوفق على كل حال الى إبقاء المبارزة قائمة مفتوحة
يتصاول فيها والسيف مصالوة دائمة ، فتارة يصدر الحكم في هذه المبارزة بجانب
السيف على لسان رجل كالمتنبى ينشد :

حتى رجعت وأقلامي قوائل لي المجد للسيف ، ليس المجد للقلم !

وطوراً يصدر الحكم بجانب القلم على لسان رجل كابن الرومي ينشد :

بذا قضى الله للأقلام مذ برئت أن السيوف لها مذ اصلت خدم !

إن هذا كله - أيها السيدات والسادة - ليزيد علينا كما قلت في عظم هذه
الأعجوبة البسيطة العميقة : أعجوبة القلم ، كيف صح له وهو الشيء الصغير
الضعيف أن يحولك وشي المملكة على ما قال الخليفة المأمون ، وكيف صح له أن يدعي
هز قصر سلطان جبار كعبد الحميد وأن يخوض ساحة هذه المبارزة الطويلة المدى
بينه وبين السيف ، ثم كيف صح لنا بالاضافة الى هذه المدهشات كلها أن ننتعه
بالمسؤول الاجتماعي ؟

لعل الشاعر العتابي أوماً لنا الى مفتاح المسألة حين قال : « الأقلام مطايا
الظن » • وكان أرسطو أصرح وأجهر حين قال - على ذمة ابن عبد ربه صاحب
كتاب العقد : « عقول الرجال من تحت أقلامهم » •

فالقضية إذن في خطر شأن القلم ليست قضية قضية تؤخذ عن شط نهر لتبريها
سكين ، ولا قطعة معدن تبوتقه وتسفن في مصنع ، بل هي أولاً وآخراً قضية الفطنة
التي يكون لها القلم آلة وأداة ، قضية العقل الذي يحس ويفكر من وراء القلم ...

فإذا صح إذن لهذا الشويء الذي تبدو عليه مظاهر الضعف ، إذا صح للقلم
أن يزين مملكة أو جمهورية بما ينسجه من وشي ، إذا صح له أن يهز قصور جبابرة
السلطين كعبد الحميد ، وأن يعادل صولجاناً كصولجان فردريك الكبير أو ينافس
السيف ويطلب اليد العليا على السيف ، فإنما ذلك لأن القلم آلة الفطنة والعقل ،
ينغمس في القلب والدماغ ليؤدي عاطفة وفكراً ، قبل أن ينغمس في الدواة ليخط
حرفاً وسطراً •

ومن هنا أيضاً - أيها السيدات والسادة - صح للقلم بل اقتضى له أن يكون
مسؤولاً !

ولكن سرعان ما يعرض الاستفهام : هو مسؤول لدى من ؟ ولم ؟ وكيف ؟
وعن أي الأشياء ؟

أما نحن فنلخص الجواب على هذا كله بقولنا : إنه مسؤول اجتماعي !

ذلك أن القلم بين جمع الأدوات التي اخترعها الانسان لتصرفها في وجوه
حاجاته هو الأداة التي يتناول عملها الناس أوسع تناول وأعرق تناول وأبقى على
الأيام • فلا المحراث ولا المغزل ولا مطرقة الحداد ولا هاون الصيدلي ومدقته
ولا سيف الجندي وبندقيته - لا شيء من هذا كله - يس أهل الوطن الواحد أو
البشرية اطلاقاً في النواحي الخطيرة التي يمسهم فيها القلم •

يطعم المحراث بعمله طعام المعدة أو يجيع بكسله جوع البطن ، خفة من الناس ،
أجلاً مقررًا من الزمن • وتخدم مطرقة الحداد ، أو لا تخدم ، خفة من الناس ، وقتاً
معيناً في مستلزمات المعيشة العضلية • وفي ظرف معلوم يشفي هاون الصيدلي • و
يصرع إنساناً بما يهيا فيه من عقاير صالحة أو فاسدة • وكذلك يحمي سيف الجندي
أو يقتل عدداً في فترة محدودة • ولكن القلم يعرض مادة يمكن ، لعدم نقصانها ،
أن تتناول الناس كلهم في وطن واحد أو جملة من الأوطان ، ويمكن ، لطول بقائها
أن تتناول الناس كلهم في جيل واحد أو جملة من الأجيال • وتباشر هذه المادة
القلوب والأدمغة ، العواطف والأفكار ، فإذا أصلحت أو أحييت فإنما تصلح وتحيي
قلوباً وأدمغة كثيرة ، وإذا عوهت وقتلت فإنما تعوه وتقتل قلوباً وأدمغة كثيرة -
حتى أجل طويل •

فليس فعل ، إذن ، كفعل القلم الاجتماعي وتاريخي بكل ما تنطوي عليه كلمة
اجتماعي من شؤون الأمة والشعب والقوم والوطن والانسانية •

فإذا قال كاتب أو شاعر إنه إنما يكتب أو ينظم لذات نفسه فلا تصدقوه •
انه مضلل اذا كان يعي حقاً مغزى قوله وعمله ، ومضلل اذا كان لا يعي • وبعد ،
فالإنسان لذات نفسه قد يصنع صحناً من الأكل ، أو يخطط ثوباً ، ولكنه بمجرد أن
يكتب أو ينظم شيئاً يتلوه أو ينشره ، فقد خرج فوراً من نطاق نفسه ليتناول الناس
بتأثير ما كتب أو نظم حكمه في ذلك - الى حد - حكم الصايغ الذي يدفع بمتاعه
الى السوق ليستعمله الناس ، فإذا كان لا يحق للطايخ مثلاً في أحد المطاعم العامة
أن يقول للدخلين الى مطعمه انه انما أعد هذه الأكلة أو تلك غير ملزم بأن يقيم
حساباً لمنفعتهم أو ضررهم ، فكيف يسوغ لكاتب أن يقول إنه غير مسؤول إلا لدى
ذات نفسه فيما يكتب ، مع أن الطايخ إذا أضر فبجسم أو جسمين والكاتب اذا أضر
فبأرواح كثيرة ضرراً يصعب التعجيل في تدارك أثره !؟

أيها السيدات والسادة :

ربما استغربتم أن يصدر هذا الحكم من مثلي ، لأنكم ربما أسرعتم

فاستنتجتم أنني أدعو أو أفتح باباً لخنق حرية الأقلام • فليؤذن لي أن أكتفي الآن
برد التهمة عن نفسي ريثما أعود الى الموضوع في مستأنف الكلام •

كلا ، لست أدعو ولا أفتح باباً لخنق حرية القلم حين أؤكد أن القلم مسئول
اجتماعي ، مريداً بذلك أن صاحب القلم لا يصح له أن يكون مسؤولاً إزاء نفسه
وحدها ••• بل لا يصح لنفسه أن تكون نفسه وحده ! فبمجرد ما يتلو صاحب القلم
أو ينشر ما كتب ، فقد فعل فعلاً اجتماعياً ، فأصبح بذلك مسؤولاً أيضاً لدى
نفوس غير نفسه يعبر عن ألمها وأملها وكدها ونضالها • أصبح مسؤولاً لدى
مجتمعه ، لدى شعبه ، قومه ، أمته ولدى الإنسانية بما يرتبط وطنه بالإنسانية •

أجل ، يفعل صاحب القلم فعلاً اجتماعياً ، بمجرد أن ينشر أو يتلو ما كتبه ،
ولا فرق بين أن يدرك أو لا يدرك ، يعترف أو لا يعترف ، إنه إنما يفعل فعلاً
اجتماعياً • ما أكثر أصحاب الأقلام الذين اجتهدوا أن ينفوا ويجحدوا هذه الصفة
الاجتماعية فيما يكتبون وينظمون ، فحرصوا على الانصراف الى المواضيع المنقطعة
عن المجتمع - « المواضيع الصافية » أو « المطلقة » كما يسمونها - معتصمين
بالأبراج العاجية • ولكن هذا كله لم يغير شيئاً من الحقيقة الآتية : إنهم ظلوا بذلك
يفعلون فعلاً اجتماعياً • قالوا : ما شأننا مثلاً ومستعمرات جيوش الحروب
الفتح ، ما شأننا وأممنا تتور أو لا تتور في وجه المحتل والظالم ، ما شأننا
وعاملاً يبغي زيادة الأجور ورب عمل يرفض ، وما شأننا وفلاحاً يشكو الإهمال
وسلطة لا تجيب • ما شأننا ومشقفين يطالبون بالحقوق الديمقراطية • إن هذا كله
لا يعنيننا • فلنشرف من أبراجنا العاجية ولنحدث عن « المواضيع الصافية » ، عن
الحب ، عن فراشات الربيع • وتحديثوا عن الحب وفراشات الربيع ، وعلى ذلك
قصرنا حديثهم • فماذا كانوا في الحقيقة فاعلين ؟ كانوا يزوغون الانظار عن
المستعمر الذي يحارب للفتح ، ويسدلون الستار على الأمم التي تناضل للاستقلال
والحرية ، ويعرقون شكوى العامل والفلاح ويلهون عن الحقوق الديمقراطية •
وبذلك إنما كانوا يفعلون فعلاً اجتماعياً معيناً شأوا أو لم يشأوا • بذلك إنما
كانوا يفرون من مسؤولية اجتماعية لكن ليجروا على أنفسهم مسؤولية اجتماعية •
إن أجبافاً أن نحمل أصحاب الأقلام مسؤولية الكوارث التي تقع ، على نحو ما

يحمل التاريخ نيرون مسؤولية اضرار النار في روما • ولكن أصحاب الأقلام ساعة يتصلون من مسؤوليتهم ليعتصموا بحبل « الفن للفن » كما يدعونه ، لا يكون موقفهم أقل خزيًا وإثماً من موقف نيرون حين راح على مشهد الحريق في روما ينقر أوتار عوده تلبية للوحي الفني وطرب النفس الشاذة •

أيها السيدات والسادة :

أحسب أن هذا القدر كاف ، من الجهة المبدئية ، لإثبات مسؤولية القلم الاجتماعية • بقي أن ننظر عن أي الأشياء يسأل القلم وكيف يسأل ؟ وهذا يرجع بنا الى كلمة العتابي : الأقلام مطايا الفطن ، وكلمة أرسطو : عقول الرجال تحت أفلامهم • فمادام مرد الأمر في القلم الى الفطنة والعقل ، ومادام العقل هو مرجع الانسان الذي يحتكم بالنتيجة لمعرفة الحقيقة ، فقد أصبح رأس الأشياء التي يسأل عنها القلم أن يصور الحقيقة — مع العلم أن الحقيقة ليست هي واقع الحال وحسب بل هي الحال أيضاً كما يجب أن تكون • وطبيعي أن لا يفوتني في جملة الناس أن الحقيقة سواء أكانت هي الحال الواقعة أو الحال الواجب كونها ، فإنما يدخل في تصويرها هذا الذي نسميه الرأي • وما أكثر ما يتأثر الرأي بالمؤثرات ويتلون بالألوان • وعندي أن لا بأس في ذلك ، شرط أن يتخذ الرأي سبيلاً للحقيقة ليس غير ، لا لجر المغنم وجذب المكسب • فما دخلت التجارة التي قوامها الربح ، في شيء إلا ادخلت عليه الغش في المادة والفن • وإذا كان هذا صحيحاً فيما يتعلق بالحذاء أو بالثوب الذي يصنعه الإسكاف أو الخائط ليبيعه بيعاً رابحاً ، فيغش في البضاعة التي يجعلها فيه ويغش في طريقة صنعه ، فذلك أصح فيما يتعلق بالصناعات الشريفة التي شغلها بالحقائق كصناعة القلم • ومن هنا كان على القلم المسؤول أن ينفي عنه أول شيء اعتبر عامل الكسب • فذلك هو الشرط المبدئي لصحة الرأي ونزاهة الرأي • ثم يرد الشرط الآخر وهو أن الرأي لا بد له من استعداد ، أعني أن الرأي في حساب الحقيقة — وهي الغاية المنشودة — لا يقام له وزن لمجرد أنه رأي بل لكونه رأياً بُني على الدرس والاختبار وفق الأصول • وليس يعني الرأي تذرعه بحرية الرأي إذا عدم الدرس والاختبار ، فباسم حرية

لا تجوز مناقضة الحقيقة عن عمد أو كسل واستخفاف • يجب أن لا يخلط بين حرية الرأي من جهة والكذب والجهل والتضليل من جهة •

أيها السيدات والسادة •

ينتج لنا إذن أن القلم هذا المسؤول الاجتماعي إنما هو مسؤول عن تصوير الحقيقة على واقع الحال وعلى ما ينبغي لها أن تكون • أما كيف ينهض بهذه المسؤولية فسيبيله أن يدرس ويختبر وفق الأصول ، حتى يتسنى له أن يصور الحقيقة أو أن يرى — على الأقل — رأياً يوقف عنده •

وهنا يصل بنا الحديث الى ما يخيّل لي أنه المشكلة الكبرى في مسؤولية القلم الاجتماعية • فما أيسر تقرير هذه المسؤولية الاجتماعية التي تقع على القلم ، وما أيسر الزام القلم بتصوير الحقيقة واعداد العدة لمعرفة الحقيقة ، إذا قيس ذلك كله بإقناع الجانب الذي يسمى السلطة الحاكمة أن لا يجتهد ويبدل وسعه في الجاهل القلم •

وانكم لتذكرون خوفي أن تكونوا قد فسرتم عقيدتي في مسؤولية القلم الاجتماعية بأنها عقيدة أو ذريعة تنصب للسلطة الحاكمة حقاً في خنق حرية الأقلام • كلا أيها السيدات والسادة : إن مسؤولية القلم لدى المجتمع ، لدى الشعب ، والأمة ، والقوم والوطن ، أو لدى الانسانية عامة ، ليس معناها دائماً مسؤولية القلم لدى السلطة الحاكمة وإن كانت السلطة الحاكمة نزاعة الى أن تأخذ بهذا الاقتناء والتأويل • بل إن الثابت الراجح هو أن السلطة الحاكمة كالقلم مسؤولة لدى المجتمع ، لدى الشعب والأمة والوطن • وإن جزءاً ، بل أهم جزء ، من مسؤولية القلم يكون في أغلب الشواهد أن يذكر القلم السلطة الحاكمة بمسؤوليتها لدى الشعب والأمة والوطن • ومن هنا المنشأ الاساسي والمعنى الاصيل لحرية القلم • ومن هنا وجب أن يكون القلم حراً ، لا خلعاً عن عائقه للمسؤولية الاجتماعية ، بل تسكيناً له أن يتم هذه المسؤولية بما فيها مسؤولية نقد السلطة الحاكمة وتذكيرها بمسؤولياتها • وبرهاناً على هذا القول نجد أن السلطات

الحاكمة ، في أغلب الشواهد ، لا تتعرض لحرية القلم بمطلق ما هي حرية الحديث عن الحب وفراشات الربيع والنجوم والزهور ، بل بخصوص ما هي حرية لإلزام السلطة الحاكمة مسؤولياتها وحدودها •

وعريقة في التاريخ هي هذه المبارزة بين القلم والسلطة الحاكمة • ولعلها لا تعدو أن تكون جانباً من تلك المبارزة الطويلة المدى التي أسلفنا ذكرها بين القلم والسيف - سيف السلطة • ولقد استطاع القلم أن يسجل في هذه المبارزة انتصارات مجيدة أدى في سبيلها التضحيات الجسيمة الكريمة • ومن أسباب الفخر أن لا يكون تاريخ القلم اللبناني - والعربي عامة - في قديم الزمان وحديثه فقيراً في أداء هذه التضحيات الجسيمة الكريمة على مذبح الحرية - حرية الفكر والكتابة - قياماً بالمسؤولية لدى المجتمع والوطن والأمة والانسانية • كنت أحب أن أحدثكم في غابر العصور عن ابن المقفع الذي حاول بطريق الخرافة الرمزية - في الكتاب الخالد كليله ودمته - أن يذكر الخليفة المنصور بما يلزمه من مراعاة الرعية وأن يذكر الرعية بما هو حقها على الحاكم ، فكان ان دبر له المنصور قتلة فاجعة وحشية • كنت أحب أن أحدثكم في عصورنا الحديثة عن كتاب ذاقوا من الاستعمار الاجنبي والسلطات المحلية والهيئات النافذة ألواناً من التشريد وصنوفاً من التنكيل لوفائهم بمسؤولية القلم الاجتماعية • من أولئك صاحب « طبائع الاستبداد » عبد الرحمن الكواكبي الذي لاحقته الاوتوقراطية التركية حتى سمه عبد الحميد • ومنهم ولي الدين يكن من مضطهدي عبد الحميد هو الآخر • ومنهم الشيخ عبد الله النديم طريد الاستعمار البريطاني ، وأحمد فارس الشدياق الذي ذاق اللوعة وأخرجته مضايقة احدى السلطات الاكليزيكية • ولكن الحديث عن هذا كله يمتد بنا ويتراعى • حسبنا أن نوجز القول في أن القلم العربي - بما فيه القلم اللبناني - قد بارز سيف السلطة الحاكمة وضحى وسجل الى جانب الأمة والشعب انتصارات تجلت في اقرار مجمل الدساتير العربية - بما فيها الدستور اللبناني - بحق القلم أن يكون حراً مع العلم دائماً أن الحرية لا معنى لها ولا مبرر لها باعتبارها ضرورة لتنظيم المسؤولية •

طبعاً - إن الحرية أيها السيدات والسادة ، بما فيها حرية القلم ، لا تكون

بلا قانون • ولذلك نصت الدساتير المستوحاة من الديمقراطية ، بما فيها الدستور اللبناني ، على أن حرية القلم متاحة ضمن القانون • على أن القضية - قضية العلاقة بين الحرية والقانون - قد كانت دائماً موضع بحث وجدل ، وموضع سوء فهم ، وأحياناً ، سوء نية وسوء استعمال • يكفيننا هنا أن نسرّع الى القول أن الحرية ، في هذا المعرض ، هي الغاية والقانون هو الوساطة • فالعلاقة بين الحرية والقانون هي إذن علاقة الغاية بالوساطة وعلى هذا وجب أن لا يكون القانون لذاته ، بل لكفالة الحرية • وجب أن لا يوضع القانون بقصد كبت الحرية التي هي مبررة أصلاً •

لكن نظرة الى بعض قوانيننا المتعلقة بالقلم تدلنا على أن راسمي هذه القوانين إنما رسموها بقصد تقليص حرية القلم حتى أقصى ما يستطيع • فبعد أن اعترف الدستور بحرية القلم ضمن القانون ، طبعاً ، حرص جماعة الانتداب بالأمس على أن يجعلوا هذا القانون سلاسل تكبل حرية القلم بدل أن يجعلوه ، وفق الواجب ، كافلاً يكفلها • فنص السادة الانتدائيون فيما يتعلق بالصحافة - وهي في عصرنا من أهم منابر حرية القلم - أجل نص هؤلاء السادة على أن السلطة الحاكمة لها الحق في رفض « الامتيازات » ، وفي حالة منح « الامتيازات » فلا بد من « الضمانة » خمسمائة ليرة لبنانية ، فإذا هوّن الله وصدرت الصحيفة للسلطة الحاكمة الحق في تعطيلها كما تختار الى أجل مسمى أو غير مسمى • وهكذا تهب يد الدستور الحرية للقلم ، لتلتف من ثم يد القانون فتشل هذه الحرية أو تنزعها •

ويجلو السادة الانتدائيون غير مأسوف عليهم ، ولكن قوانينهم لا تجلو وتظل يد الدستور تهب الحرية للقلم وتلتف يد القانون فتشل هذه الحرية أو تنزعها على نحو ما تختار السلطة الحاكمة التي تستعمل يد القانون • وقد كنت أحب في هذا الصدد أن أشير الى مشروع قانون المطبوعات الجديد الذي هيء بعد الاستقلال ، دون أن يطرح على المجلس النيابي للتصديق ، غير أنني وجدت أن لا حاجة الى ذلك مادام مشروع قانون المطبوعات الجديد كـ « حليلة التي ترجع الى عاداتها القديمة » •

أيها السيدات والسادة :

ليس يستلزم طويل شرح أن رفض منح الامتيازات وتعطيل الصحف أمران يناقضان حرية القلم التي أرادها الدستور . وبالإضافة الى ذلك ، أن القانون الذي يخول السلطة الحاكمة صلاحية تعطيل الصحف ليس بالقانون الذي يسلم به عقل أو تقره ديموقراطية أو شبه ديموقراطية . فالصحافي الذي كتب ما أوجب التعطيل في نظر السلطة إنما يكون في أكثر الاحيان قد دعا الى أمر ، أو علق تعليقا أو نشر خبراً . فتجب محاكمته أمام القضاء إذ لا بد من اثبات الجرم عليه قبل ايقاع العقوبة به . فإذا ثبت عليه الجرم لقي العقوبة بالمقابل وكانت عقوبة لشخصه . فأما تعطيل الصحيفة فتلك حقاً عقوبة لشخصه عن طريق الخسارة المالية ، ولكنها أكثر من ذلك وهنا يوجه الضرر البالغ . انها عقوبة أيضاً لمبدأ الحرية ، لا تتناول شخصاً بمفرده بل تؤول بالنتيجة الى أن تكون اعتداءً على عقل الأمة ، على حقها أن تفكر وأن تستعلم ، أن تناقش السلطة الحاكمة وأن تعرف أعمالها .

أيها السيدات والسادة :

إذا كانت حرية القلم تعني مسؤوليته الاجتماعية ، فإنها تعني كذلك مسؤولية السلطة الحاكمة لدى حرية القلم . وسلطة لا تريد أن تكون مسؤولة لدى حرية القلم معناها بالنتيجة سلطة لا تريد أن تكون مسؤولة لدى المجتمع بما في ذلك الوطن والأمة . والحق انني أغبط على الجسارة سلطة من هذا النوع ، لأن التاريخ غني بالشواهد على مصيرها .

أما القلم — هذا الذي قال عنه الخليفة المأمون : لله دره ، كيف يحولك وشي المملكة ، فيتغير عندئذ دوره قليلاً من حياكة الوشي الى حياكة الكفن تسمى لمسؤوليته لدى المجتمع ، لدى الأمة والوطن . . .

ليت السادة واضعي المشروع الجديد أو الذين أوحوا به وأوصوا به كانوا متخرجين في منح الامتيازات من كل صنف تخرجهم في منح الامتيازات لاصدار الصحف .

الفصل الحادي والعشرون

لويس عوض

تقديم :

أديب ومؤلف وباحث ومترجم وناقد متميز مارس تأثيراً واسعاً في أجيال مختلفة من الكتاب والنقاد والعرب في مصر وخارجها ولد في شارونة عام ١٩١٥ . أتم دراسته الابتدائية في قريته ، والثانوية في المنيا . حصل من جامعة فؤاد الأول على إجازة في اللغة الانكليزية وآدابها وأوفد عام ١٩٣٧ الى كلية الملك في جامعة كامبريدج حيث حصل على درجة الماجستير منها عام ١٩٤٠ . بعدها عاد مدرسا في قسم اللغة الانكليزية في القاهرة ، وتعرض لأزمة فكرية حادة قرر بعدها التفرغ تماماً للدراسات اليونانية ، والرمزية في القرون الوسطى ، والأدب المقارن . تابع عوض دراسته فيما بعد في جامعة برنستون وحصل منها على الدكتوراة في الأدب المقارن عام ١٩٥٣ ، وكان عنوان رسالته (موضوع بروميشوس في الأديين الانكليزي والفرنسي) . عين بعد الثورة محرراً أدبياً لصحيفة **الجمهورية** بين عامي (١٩٥٤ و ١٩٥٥) . عمل في الأمم المتحدة بعدها حتى عام ١٩٥٦ ، ثم في جامعة دمشق لفترة . عاد الى مصر بعدها ليصبح مستشاراً ثقافياً في **الأهرام** حتى إحالته على التقاعد .

تتجاوز كتب عرض الأربعين كتاباً ما بين مؤلف ومترجم وتمتد لتشمل الأدب والنقد والسياسة واللغة وتاريخ الفكر والأدب في أوروبا قديمها وحديثها . فضلاً عن نتاجه الابداعي الذي يضم ديوان شعر مبكر ، وسيرة ذاتية بالعامية تتناول بعثته الى كامبريدج ، ورواية ، ومسرحية ، وهو ينشر بالعربية والانكليزية والفرنسية ويحسن اليونانية واللاتينية التي ترجم عنها جميعا ، وهو على أي حال من أبرز

مترجمي الأدب الكلاسيكي (اليوناني واللاتيني) ودارسيه في الثقافة العربية • ترجم أسخيلوس وشكسبير الى العربية مثلما ترجم بعض النتاج الفكري العربي الحديث من العربية الى الانكليزية • وله ترجمات نقدية هامة كذلك أهمها **نصوص النقد الأدبي عند اليونان** (١٩٦٥) وكتاب **فن الشعر** لهوراس (١٩٣٨) ، ودراسات ممتازة في الأدب المقارن أهمها **المؤثرات الأجنبية في الأدب العربي الحديث** (جزءان) (١٩٦٢ - ١٩٦٣) وعلى هامش **الففران** (١٩٦٦) ، و**أسطورة أوريس** و**الملاحم العربية** (١٩٦٨) وغيرها •

اما أهم كتبه النقدية فهي في **الأدب الانجليزي الحديث** (١٩٥٠) ، **الاشتراكية والأدب** (١٩٦٣) ، **دراسات في النقد والأدب** (١٩٦٤) ، **دراسات عربية وغربية** (١٩٦٥) ، **الثورة والأدب** (١٩٦٧) ، **الحرية ونقد الحرية** (١٩٧١) ، **ثقافتنا في مفترق الطرق** (١٩٧٤) ، و**دراسات أدبية** (١٩٨٩) .

وهناك العديد من المقدمات النقدية الهامة التي صدر بها ترجماتة والتي ربما كان من أهمها مقدمته لترجمة **بروميثوس طليقا** لشلي التي قدمت مبادئ النقد الماركسي للقارئ العربي في وقت مبكر ، وما لا يحصى من المقالات التي تنتظر الجمع من الدوريات التي أسهم في الكتابة لها طوال ما يقرب من نصف قرن •

ت . س . اليوت (*)

١

ولد توماس ستيرنز اليوت ، شاعر الانجليزية الأول في فترة ما بين الحربين ، عام ١٨٨٨ لأسرة أمريكية تسكن سان لويس من أعمال الولايات المتحدة . وليس في حياته ما يستحق الذكر إلا أنه تلقى علومه بجامعة هارفارد ثم بالسوربون ثم بأكسفورد ، وأنه اشتغل بالتدريس في جامعة كامبريدج ، ثم عين أستاذاً للشعر بجامعة هارفارد . وقد أمطرت عليه الجامعات البريطانية عدداً كبيراً من إجازات الدكتوراه الفخرية تكريماً واعترافاً بفضلته على الأدب الانجليزي .

جمع اليوت قصائده المتفرقة الأولى عام ١٩١٧ ، وكان أهم ما في هذه المجموعة « أغنية العاشق ج . ألفريد بروفروك » ، وهي القصيدة التي لفتت اليه الأنظار . وهذه القصيدة تصوير للمفكر أو للشاعر أو للشق في القرن العشرين كيف يذبل الربيع في قلبه قبل الأوان . فمستر بروفروك ، وهو لا يختلف في شيء عن مستر اليوت ، كهل يتقدم لخطبة فتاة عصرية تغشى الصالونات وتجيد الحديث السطحي . ولكنه يتردد في ذلك كثيراً ، فهو يعلم أن الصلة بينهما غير واضحة وهو يعلم أن ينايع الحياة قد جفت فيه وأن رياشه الزاهية قد سقطت عنه ، وهو شديد الخجل من قصوره في ميدان الغرام .

(*) د . لويس عوض . في الأدب الانجليزي الحديث ، الطبعة الثانية (الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٧) ، صص (٢٨٥ - ٣٠٧) .

« والنسوة في الغرفة ذاهبات جائيات يتحدثن عن ميكلانجلو » •

« ولسوف أجد في وقتي متسعاً لأن أتساءل : كيف تجرؤ أيها الرجل ! بل كيف تجرؤ أيها الرجل ! أجل ، سأجد في وقتي متسعاً لأن أهرب من الموقف وأن أهبط السلم ، وفي وسط رأسي بقعة صلعاء • (وحين يرين البقعة الصلعاء سوف يقلن يا لشعره كيف يتساقط !) وأنا في حلة الصباح ، بنيتي عالية مستقرة ترتفع الى ذقني ، وربطة رقبتني من النوع الممتاز ، ولكنها مثبتة بدبوس بسيط (لسوف يقلن : نعم ، ولكن ذراعيه عجفاوان وساقيه ضامرتان) فكيف أجرؤ اذا على ازعاج الكون ؟ بقوة يا ماري ! ثم بدأنا نزلق • انما نحس بالحرية بين الجبال • وأنا أقرأ عامة الليل وفي الشتاء أنتقل الى الجنوب • الخ » •

وهذه الطريقة في الانشاء لا تختلف عن شيء عما يسمونه في التحليل النفسي تداعي المعاني اللامترابط • فالمريض يسترسل في سرد أفكاره أمام الطبيب المحلل بلا قيد ولا نظام ، وكلما ألقى اليه والطبيب المحلل بكلمة ذكر أول فكرة تجول بباله • ومن هذه الذكريات المفككة يفتضح عقله وتخرج الى النور مكنوناته ومكبوتاته • وظهور الأساليب القائمة على التابع العاطفي وعلى التداعي اللامترابط نتيجة من نتائج الثورة على العقل التي عمت أوروبا في القرن العشرين بعد أن ثبت للأوروبيين افلاس العالم وعجزه عن تحقيق التقدم المنشود للانسانية في القرن التاسع عشر تحت حكم الرأسمالية التي وجهت العلم لخدمة أغراضها المادية لا لتنظيم المجتمع •

ولعل فن السينما قد ترك في الشعر الانجليزي المعاصر بعض الأثر كما يقول الناقد الشاعر سسيل داي لويس • فالطريقة المرعية في الاخراج السينمائي هي الانتقال المفاجيء السريع من منظر الى آخر دون اعتبار لصلات الزمان أو المكان أو التسلسل المنطقي في عملية الانتقال هذه ، والاعتماد التام على وحدة الفيلم في مجموعة وعلى التابع العاطفي وحده في أجزاء الفيلم المختلفة كل على انفراد •

ومما زاد في غموض الشعر الانجليزي المعاصر خضوع أصحابه للمدرسة الرمزية في فرنسا وخاصة للافورج ورمبو وفاليري • وشعر اليوت بالذات أوضح

ثمرة لتفاعل هذه التأثيرات الواردة من القارة الأوروبية في عقلية الشاعر ، ونتيجة أدب لا سبيل الى فهمه الكامل أو تذوقه الكامل إلا إذا كان القارئ ملماً بجميع اللغات الرئيسة وآدابها المأماً كافياً •

وفي عمود الشعر الانجليزي خاصة ظلت ثابتة فيه حتى ظهور اليوت ، وتلك الخاصة هي استيحاء الميثولوجيا اليونانية والرومانية وتأثر خطي القدماء في فنون الإنشاء • فالشعراء الانجليز من ويات في أوائل القرن السادس عشر الى تيسون في أواخر القرن التاسع عشر قد استمدوا مادة أدبهم من أساطير اليونان والرومان وفنهم وتاريخهم ، واستخدموا ألهمهم وأبطالهم في التعبير الرمزي وفي المحسنات البديعية وفي الأخيلة بوجه عام • وقد كان تذوق الشعر الانجليزي في القرون الأربعة الماضية متوقفاً على المام القارئ بالتراثين اليوناني والروماني • ولكن هذا المام لم يعد كافياً لتذوق الشعر الانجليزي المعاصر ، لأن جذور هذا الشعر لا تمتد الى حضارة اليونان والرومان فحسب بل تمتد الى أصول الحضارة الانسانية بوجه عام، واليوت مؤسس هذه المدرسة الجديدة يكثر من الاستعانة بالتراث المسيحي خاصة • وأثر شاعر المسيحية الأول داتني فيه صريح لا يقبل الجدل • بل انه لا سبيل الى فهم أليوت أصلاً إلا بدراسة ملحمة داتني المشهورة « الكوميديا الإلهية » • كذلك يستخدم اليوم ما تعلمه عند السير جيمس فريزر صاحب « الفصن الذهبي » من ميثولوجيا مقارنة بمهارة فائقة • ولقد تجد في قصيدة واحدة من « الأرض الخراب » إشارات وتضمينات من سبنسر وشكسبير ودائي وجولد سميث وفرلين وداتني وأوفيد وبودا وسافو ، فهي ملتقى ثقافات شرقية وغربية قديمة وحديثة وثنية ومسيحية • وهكذا الحال في بقية أعماله • وما هذه الظاهرة الجديدة في الشعر الأوربي الا نتيجة النشاط العظيم في تجارة الفكر بين الشعوب المختلفة واصطباغ الثقافة بالصبغة العالمية في جيلنا هذا • فالتشابك المطرد في اقتصاديات العالم الذي نجم عن الانقلاب الصناعي لم يعقد الحياة الانسانية فحسب بل استوجب ظهور الحروب العالمية والمذاهب العالمية والنظم العالمية والثقافة العالمية ، وعلى الجملة أرغم شعوب الأرض على الخروج من حالتها الاقليمية والاتجاه نحو الوحدة والتفاهم في كل باب من أبواب النشاط المادي والفكري •

واليوت الى كل ذلك يحشو شعره باختبارات شخصية لا يشاركه فيها انسان، فمن حوار عارض سعه في مقهى « لست بروسية ، وإنما أنا ألمانية أصيلة ، ألمانية من لتوانيا » انى حادث جرى له « وخرج بي الأرشيديوك لينزلق على الجليد فاضطربت نفسي » . وهو لا يمهّد لهذه الاختبارات الشخصية بل يدمجها في السياق ادماجاً دون رابط على طريقة التداعي اللا مترابط . وهذه الخاصة في الشعر الحديث نتيجة انسحاب الفنان الفردي المشفق على فرديته منهزماً أمام القوى الحضارية الجديدة التي تسحق الفردية سحقاً ، واصراره على إعلان اختباره الشخصي الذي يعتز به كلما وجد الى ذلك سبيلاً ، فهي بمثابة احتجاج على روح المجموع التي انتشرت بمجيء الانقلاب الصناعي .

والحضارة الآلية التي تحيط بنا قد لونت خيال اليوت ونفذت الى وجدانه . لذلك نراه يكثر من استخدام التشبيهات الآلية ويحدث ثورة في لغة الشعر لعزوفه عن التشبيهات المستمدة من الطبيعة . فهو يقول في « بروفروك » : « هيا بنا إذا نخرج معاً حين يستلقي المساء على السماء استلقاء المريض المخدر على المائدة » . وهو يقول في « موعظة النار » : « حين تخفق الآلة البشرية كأنها سيارة أجرة تخفق في انتظار راكبها » وهكذا دواليك .

فلا غرو اذا أن كان شعر اليوت مثالا للجدة والغموض في وقت واحد . وقد جذبت طريقته هذه شعراء الشباب في انجلترا ، أودن وسيندر وماكنيس وسسيل داي لويس وغيرهم فاذا نحن أمام مدرسة عظيمة لكل من أبنائها طابعه الخاص ، ولكنهم جميعاً يبنون على أساس اليوت كثيراً أو قليلاً . فاليوت بهذا المعنى نقطة تحول في تاريخ الشعر الانجليزي ، وهو في هذا لا يقل شأناً عن أصحاب التجارب المعروفة مارلو وملتون ودرايدن وشلي وهويتان وبقية الخالدين .

٢

واليوت صاحب « أغنية بروفروك » ليس تماماً الشاعر الفلسفي الذي نعرفه اليوم . فقد تطور تطوراً محسوساً مع الأيام ، وهو يتقدم باستمرار من الخاص الى

العام ، ومن الاختبار المادي الى الاختبار المجرد ، ومن العاطفة الى الفكر . ولكنه رغم هذا التطور قد احتفظ ببعض الأفكار الجوهرية الثابتة في جميع مراحل عمره . فاليوت القائل سنة ١٩١٤ : « لقد غرفت معين حياتي بملاءق القهوة » هو القائل سنة ١٩٢٥ : « بين التصور والخلق يسقط الظل . بين العاطفة والتجاوب يسقط الظل . ما أطول الحياة » ، وهو القائل سنة ١٩٤٠ « قلت لروحي اهدئي يا روح ، فالأمل الذي تأملين أمل في الباطل . قلت لروحي : اهدئي يا روح ، ولكن الأمل والحب والايمان كلها في الانتظار » .

فهو شاعر متشائم حزين ، يضيق بالحياة ويجد أنها عبء يبهظ روح الانسان وهو يحن صابراً الى يوم خلاصه ، يوم يتحرر سره في بيت الصلصال . غير أن تشاؤمه الأول كان يمتزج بشيء من الميل الى الدعابة والسخرية ، وحزنه في صدر حياته كان خالياً من المرارة ، ولقد كان يسخر من نفسه قبل أن يسخر من الحياة .

فلما نشبت الحرب العالمية الأولى مر اليوت في أزمة روحية كبيرة وخرج منها شاعراً دينياً كامل الاعداد . وزال مرحه القليل وفقد الثقة بالحياة والأحياء وحل به بأس مميت . وفي عام ١٩٢٢ نشر « الأرض الخراب » وهي مجموعة من القصائد صور فيها ضعف الحياة الانسانية وعقم الحضارة . ولعلها أهم ما أنتج اليوت في الفترة الواقعة بين الحربين . وفي عام ١٩٢٥ نشر « الرجال الجوف » وهي أبلغ رثاء للعالم نعرفه حتى الآن . وفيها وصف اليوت القفل والمحل وجلس ينق على أطلال الدنيا ، وهي أشبه بقداس كتيب في كاتدرائية فخمة مخربة .

« نحن الرجال الجوف بالقش حشينا ، وبالقش حشيت رؤوسنا ، يتوكأ بعضنا على البعض الآخر . فوا أسفاه كلما همسنا خرجت أصواتنا الجافة هادئة خالية من كل معنى كأنها صوت الريح على الحشائش اليابسة أو ديب أقدام الجرذان وهي تنشي على الزجاج المكسور في مخابىء الخسر ببيوتنا » .

« أما أولئك الذين انتقلوا الى ملكة الموت الأخرى بلا تردد فلا يذكروننا . فان ذكرونا لم يذكروا أننا أرواح هائجة ضائعة بل ذكروا أننا الرجال الجوف » .

« نحن أشكال بلا قوالب • نحن ظلال بلا ألوان • نحن قوى مشلولة • نحن
اشارات بلا حركة » •

« تلك العيون التي لا أجسر على مواجهتها في أحلامي لا تظهر في مملكة الموت ،
مملكة الأحلام ، فالعيون هنالك شعاع من الشمس يشرق على عمود محطم ، وهنالك
شجرة تتأرجح وأصوات تسمع في غناء الريح بعيدة رهيبة ، أشد بعداً ورهبة من
نجم يخبو » •

« لست أريد أن اقترب من ذلك الشعاع ولا من تلك الأصوات في مملكة
الموت ، مملكة الأحلام • دعني لذلك استخفي منها في جلد فأر أو رياش غراب
حقيقي أو في زي غراب المقات بين الحقول أتمايل مع الريح ، فلست أريد
أن أقرب » •

« كلا ! لست أريد أن أقرب من ذلك الملتقى الأخير في مملكة الشفق » •

« هذه هي الأرض الموات ، هذه أرض الصبار • هنا أقمنا الأصنام ، وهنا
يرفع الموتى أكفهم ضارعين الى الأصنام على مشهد من نجم خاب يتلأأ قبل أن
يتواري » •

« أهكذا الحال في مملكة الموت الأخرى ؟ أنستيقظ هكذا وحدنا ونحن نتنفض
بالأشواق ، فإذا شفاهنا التي خلقت للقبلات تتمتم بالصلوات للحجر المحطم » •

« العيون ليست هنا ، فما هنا عيون في هذا الوادي الأجوف وادي النجوم
الخافية ، ما هنا عيون في هذه المملكة الضائعة ذات الفك المكسور » •

« هذا مكان اللقاء الأخير ، وفيه نجتمع وتنحسس طريقنا معاً عند شط النهر
العارم وتنجنب الكلام وقد عميت أبصارنا فلا نجد ما نهتدي به إلا أن تظهر العيون
من جديد وتثبت أمامنا كالنجم الخالد ، كالوردة كثيرة الأوراق في مملكة الشفق،
مملكة الموت ، وهي أمل الرجال الجوف دون سواهم » •

« هانحن نرقص حول شجرة الصبار ، شجرة الصبار • شجرة الصبار • هانحن
أولاء نرقص حول شجرة الصبار في الساعة الخامسة صباحا » •

« بين الفكرة والحقيقة يسقط الظل ، بين الحركة والفعل يسقط الظل • لك
الملك يا رب » •

« بين التصور والخلق يسقط الظل • بين القلب والقلب يسقط الظل •
ما أطول الحياة » •

« بين الاشتهااء ولحظة التحقيق يسقط الظل • بين القدرة والوجود يسقط
الظل ، بين الأصل والفرع يسقط الظل • لك الملك يا رب » •
« لك الملك ... ما أطول ... لك الملك يا ... »

« هكذا تنتهي الحياة • هكذا تنتهي الحياة • هكذا تنتهي الحياة • تنتهي
بزمجرة مكتوبة لا بقرع الطبول » •

ولقد لوحظ أن الحروب الكبرى تنتهي عادة بطائفة من الظواهر بعضها طبيعي
وبعضها اجتماعي وبعضها نفسي ، فتكثر الأوبئة ويزداد عدد المواليد من الذكور
وتنتشر المذاهب وتنتشر المذاهب الجديدة والأزياء الفاضحة والاستهتار الجنسي
ونزعات التصوف والجمعيات الدينية ومخاطبة الأرواح • ولا غرابة في ذلك فالمن
تكسر روح الانسان ، واليوت شاعر عامر بانسانيته •

وقصائد « الأرض الخراب » و « الرجال الجوف » نماذج جيدة لهذا الحزن
العميم • وشعر اليوت في فترة ما بين الحربين شعر الكارثة ، وفنه منصرف الى
استنباط الرموز الصالحة للتعبير عن جذب الحياة الانسانية • وهذا الرمز في « الرجال
الجوف » لون من التصوف المسيحي لأن فيها تصويراً لرؤى تجلت أمام الشاعر في
عالم المجهول • ولكنه تصوف محدود لأن الرؤيا غير واضحة ، وهو تصوف مستعار
من تأملات الغير وليس تصوفاً صادقاً مبنياً على الاختبار المباشر • وهو ثمرة اجتهاد
المفكر في اختراق حجب الغيب أكثر من اشراق الصوفي في ساعة الوجد • بل لولا

تلك العيون التي يراها الشاعر في ملكة الموت تشرق كشعاع الشمس على العسود المحطم لما كان هناك تصوف ولا رؤيا ونحن نحار في تفسير هذه العيون ولا ندري أهى عيون الحكمة الالهية أو عين الضمير الانساني أو عيون أخرى يراها اليوت وحده من دون خلق الله . ولكنها على كل حال تذكرنا بعيني بياتريس محبوبة داتتي اللتين جاء في « الكوميديا الإلهية » أن لهما ضياء يعشي الأبصار ويؤدي الناظرين ، ولا حرج من هذا الفهم لأن اليوت لا يريد أن يقترب من الضياء لئلا يتلفه الضياء ، بل يريد أن يستخفى منه في جلود الفيران وفي رياش الطيور . كذلك تذكرنا الوردة كثيرة الأوراق بما جاء في « الكوميديا الإلهية » من أن الملائكة تجتمع في صورة وردة حول الله في أعلى طبقة من طبقات الفردوس . ولكن الخطر كل الخطر أن نجزم بشيء نهائي في هذا السبيل .

ويغض من صوفية اليوت أنه غاضب ويأس وحزين . والصوفية الحققة تتنافى مع كل هذه العواطف الكدرة ، لأن الصوفية تقوم على الاندماج في الكل والاتحاد مع سر الكون وسقوط الغشاء الذي يعوق الحواس من التغلغل فيسا وراء الظواهر . وحالة الاشراق هذه تبعث في النفس الرضا المطلق كما فعلت مع وردزويرث وجوته . وكيف يغضب أو ييأس أو يحزن من يرى وجه الله ؟ و « الأرض الخراب » و « الرجال الجوف » تعبران عن ارادة الموت الكامنة في المجتمع الأوربي ، تلك الارادة التي نجد لها واضحة قوية في كتاب شبنجلر « انهيار الغرب » . واليوت لم يصل قط الى الصفاء الأبدي ، أو النرفانا بلغة الهنود ، فهو اذا ليس شاعراً صوفياً بل شاعر ديني على طريقة خاصة ، أو شاعر مسيحي كنسي .

وقد انتقل فعلاً من المرحلة الأولى من حياته الفنية ، مرحلة الغضب واليأس والحزن ، الى المرحلة الثانية مرحلة الدعوة لعقيدة ايجابية ، فاعتنق الكاثوليكية على طريقة الانجليز لا على طريقة روما ، ونزل عن جنسيته الامريكية وتجنس بالجنسية الانجليزية ، وأعلن في الناس أنه ملكي لا يقر المبادئ الجمهورية التي تسير عليها الولايات المتحدة ، وجهر بأنه محافظ يحافظ على التراث الانساني من التجارب الخطيرة الجديدة . وفي عام ١٩٣٠ طلع على الناس بمجموعة جديدة من

القصاصد هي « اربعاء ايوب » وحياها مستمد من الروح الكاثوليكية ، ومن بعدها مسرحية منظومة هي « جريمة قتل في الكاتدرائية » تصور مقتل القديس الانجليزي توماس بيكيت في العصور الوسطى .

ثم دخل في المرحلة الثالثة من حياته الفنية عام ١٩٣٦ ولم يخرج منها الى اليوم . وتتميز هذه المرحلة بانصراف اليوت عن الشعر الديني واشتغاله بالشعر الفلسفي كما نعرف من ديوانه الأخير « اربع رباعيات » ، وهو محصول كهولته الأخيرة أو شيخوخته الأولى . وكأنما يئس اليوت من اذاعة جوهر الكاثوليكية في الناس فاكتفى بمخاطبة جمهور محدود من الأصفياء والتأملين . وهو الآن شاعر ميتافيزيقي ، شاعر متأمل فيما وراء الطبيعة على نهج فكري ، يعرف وظيفته ويرضى فيما يلوح بها ، لأن مراراته الاولى قد غادرتة وان بقي له حزنه الأول ويأسه الأول . وهو في الرباعيات الأربع يحاول كما يقول الناقد هاردنج أن يخلق فكرتنا عن الأبدية خلقا جديدا . يقول اليوت في الرباعية الأولى واسمها « بيرنت نورتون » .

« لعل الزمن الحاضر والزمن الماضي كلاهما مشتمل في الزمن المستقبل ، ولعل الزمن المستقبل مشتمل في الزمن الماضي . واذا كان الزمن بكليته حاضرا حضورا أبديا فالزمن بكليته ضائع بغير رجعة . وما كان يمكن ان يكون تجريدا له امكانية دائمة في عالم الافتراض وحده . وما كان يمكن أن يكون وما كان فعلا يهدفان الى نهاية واحدة حاضرة على الدوام . وفي الذاكرة يتجاوب وقع خطانا في الدهليز الذي لم نطرقه ، الدهليز المفضى الى الباب الذي لم تفتحه قط ، الباب المفضى الى حديقة الورد . وهكذا تتجاوب في ذهنك أصداء كلماتي » .

ثم يقول :

« والزمن الماضي والزمن المستقبل لا يتركان للوعي مجالا كبيرا . والوعي لا يكون بالوجود في الزمن ولكن بالزمن وحده نذكر لحظة الوجد في حديقة الورد ، ولحظة الوجد في الشجرة التي لطمتها الأمطار ولحظة الوجد في الكنيسة التي تخترقها تيارات الهواء حين يتكاثف الدخان . أجل نذكرها مشتبكة بالماضي والمستقبل . وبالزمن وحده نقرر الزمن » .

ثم يرشدك الى طريق الخلاص فيأمرك أن :

« اهبط الى العالم السفلي ، اهبط الى عالم العزلة الدائمة ، العالم الذي ليس عالماً ولكنه ما ليس بعالم ، حيث الظلام داخلي ، حيث الفقر كامل وكل ملكية قد نزع ، حيث عالم الحسن قد يبست أليافه وعالم الخيال قد خوى من أحلامه وعالم الروح قد بطلت وظيفته . فهذا العالم ليس بعالم هو الطريق الأوحده » .

وهو في الرابعة الثالثة وأسمها «الصخور الثلاث» يتحدث عن السعادة فيقول:

« ولحظات السعادة — لست أقصد الاحساس بالانتعاش أو بلوغ الوطر أو تحقق الهوى أو الطمأنينة أو العطف ، بل لا أقصد شعور الرضا الذي يأتينا من أكلة فاخرة ، وانما أقصد الاشراق المفاجيء — لحظات السعادة هذه عرفناها ولكن فاتنا مغزاها . وأردنا أو نختبر المغزى فاختبرنا لحظات السعادة من جديد ، ولكنها عادت إلينا في قالب آخر ليس فيه مغزى يدخل تحت مدلول السعادة » .

فاليوت كما ترى يتقدم في شعره من الدين الى الميتافيزيقا ، وهو يحدثنا عن لحظة الوجد في حديقة الورد وفي الشجرة المبتلة وفي الكنيسة التي تتناوح فيها الرياح ، وهو يحدثنا عن لحظة الاشراق وما تجلبه له من سعادة ، ولكنه يعترف دون وعي منه بأن الصوفي فيه قد أفلس أمام المفكر ، لأن لحظات الوجد عنده لا تطول من ناحية ويستعصى مغزاها على فهمه من ناحية أخرى فهي كالرؤى التي كان يراها في مرحلة تدينه قصيرة وباهتة . ولست أزعم أن الصوفي يفهم ما يملأ نفسه من اشراق ساعة الاتصال بالمجهول ، ولكن اليوت يريد أن « يفهم » مغزى الاشراق ولا يكتفي باستيعابه والتعبير العام عنه كما يجب أن يفعل الصوفي الأصيل . وهو في لحظة انبلاج النور هذه لا يزال واعياً يتذكر مدلول السعادة الأرضية كما نعرفها نحن الفانين ويضاهيها بالسعادة الالهية التي تغمره فيدرك أن بينهما اختلافاً . وهذه عملية عقلية تثبت أنه صوفي مزيف ، أو على الأقل أنه يجتهد التصوف اجتهاداً ولا يكتفي في تأملاته الميتافيزيقية بنزهة عقله وراء تخوم الأبد . ولعل اعداده الديني المسيحي الكاثوليكي الأول هو سر اصراره على استخدام حواسه في عملية الاتصال بالمجهول على طريقة المتصوفة .

مهما يكن من شيء فإن اليوت يمثل اتجاهاً عظيم الشأن في القرن العشرين . وأصدق وصف له ولأمثاله من أدباء الكارثة قول الشاعر العظيم سبندر فيهم انهم عوامل هدم في المجتمع الراهن ، واليوت بينهم سيد الهادين . فهو روح قديم هائم عبر القرون ، وهو عبقرى ولد بعد جيله بأجيال ، فزمانه الطبيعي هو العصور الوسطى وبيئته الطبيعية هي حضارة الاقطاع ، وهو نهاية مدينة بائدة أو نرجو أن تيسد .

عجز اليوت عن فهم الضرورات المادية والروحية في التطور التاريخي المشهود الذي أصاب المجتمع منذ الانقلاب الصناعي ، لأنه منحاز للأرستقراطية اللاصقة بالأرض ، فنقم على الآلة وعلى أصحاب الآلة ، وخيل إليه كما خيل الى صاحبيه عزرا باوند ، وت . آ . هيوم أن الانسانية قد انتحرت عام ١٧٨٩ ، عام الثورة الفرنسية البورجوازية التي وضعت حداً لنظام الأشراف ومهدت للنظام الرأسمالي . ولعل نشأته الامريكية قد ضاعفت مقتته للبورجوازية ففي أمريكا تطورت الحياة الآلية تطوراً سريعاً خاطفاً مزعجاً عصفاً بأكثر القيم الانسانية الموروثة . وفي أمريكا شاهد اليوت البلوتوقراطية في أشنع صورها ، أي حكم كبار المولدين ، تلقب نفسها زورا بالديمقراطية ، وتموه على الشعب باسم الحرية وتكافؤ الفرص ، فكان طبيعياً أن يغضب ويحزن ويأس .

ولقد وجد فريق من الغربيين في الثورة الروسية العمالية ، ثورة ١٩١٧ مخرجاً من المحنة التي أنزلتها الرأسمالية ببني الإنسان . ولكن اليوت لم يجد في الحضارة العمالية شفاء للبشرية من أوجاعها الروحية ، بل وجد أن احلال الشيوعية محل الفردية كالاستجارة من الرمضاء بالنار . ففلسفة اليوت اذا ثورة على ثورتين لا على ثورة واحدة ، ومن هنا كانت رجعيته الأكيدة . ولو أنه كان من أهل هذا الجيل لتفاءل رغم ما يراه من صور الدمار بدل أن يحزن ، ولظن بالانسانية خيراً رغم وحشتها وأنانيتها وغفلتها بدل أن يضمر لها سوء الظن ويعلن على الناس عقمها الأبدي ولأنه بأن اليوم أجمل من الأمس وأن الغد أجمل من اليوم . ولكنه لم يفعل من ذلك شيئاً لأنه مفكر طبقي يندب طبقته التي اختفت وتختفي مع زبد القرون . قال في ص ٢٦٣ من كتابه « مقالات مختارة » :

« إن العالم يقوم الآن بتجربة ألا وهي تكوين عقلية متمدنة لا تقوم على الثقافة المسيحية ، وسوف تخفق هذه التجربة . ولكننا لن نرى اخفاقها إلا بعد أجيال وأجيال . فلنصبر طويلا ولنحتفظ بالايمان طوال هذه العصور المظلمة التي تنتظرنا لبنني الحضارة ونجدها وننقذ العالم من الانتحار » .

فهو ينظر الى الكنيسة نظر الماركسي الى الدولة الشيوعية أي يعدها غاية الحضارة ودعامتها الأولى . وهو يخلط بين قيم الدين وقيم الدنيا ، حتى ليقحم بالكنيسة في أخص شؤون الحياة الشخصية والاجتماعية كضبط النسل مثلا ، فيقول في ص ٢٥١ من « مقالات مختارة » ان « في هذه المسألة قبل سواها لا مفر للانسان من أن يستهدي المشتغلين بالشؤون الروحية ، فداء الضمير والحكم الشخصي لا يعمل عليهما . كذلك ينبغي أن تقدم مشورة القساوسة على مشورة الأطباء بصفة قاطعة لأن مشورة الأطباء مضطربة » . وهو يحض على اتباع تعاليم الكنيسة في تربية النشء فيقول في ص ٣٤٩ ان « التأمل والدراسة وتعذيب النفس والتضحية هي المبادئ التي ينبغي أن يراض عليها الشباب » . ولقد يبدو هذا الرأي فكرة تربوية مألوفة ولكنه عند اليوت مرادف لفكرة الرهبانية . حتى السياسة لم تسلم من لفتاته ، ولقد تقرأ بعض نظرياته الاجتماعية في ص ٢٠ من كتابه « البحث عن الآلهة الغربية » فتخال أنك تقرأ صفحات من كتاب هتار « كفاحي » .

« ينبغي أن يكون الشعب ذا صبغة واحدة ، فحيثما التقت ثقافتان في صعيد واحد فالمنتظر أن تتناحرا أو تفسد إحداهما الأخرى . وأهم ما في الموضوع أن يكون التراث الديني في الشعب متحدا . والدواعي العنصرية والدينية تجعل كثرة المفكرين الأحرار من اليهود أمرا غير مرغوب فيه . كذلك لا بد أن يكون هناك توازن واضح بين نمو المدينة ونمو الريف ، بين التطور الصناعي والتطور الزراعي ، ثم ان الاسراف في التسامح أمر معيب » .

وهذا الاتجاه الفاشي في اليوت منطقي مع أركان فلسفته الاخرى ومع رسالته الفنية . واذا لم نجد بأسا من أن نقول ان الفاشية اجمالا هي الاقطاعية الصناعية اتضحت أصول هذا الاتجاه وأمثاله في الشاعر الرجعي الناقد الرجعي توماس ستيرنز اليوت .

مكتبة نصوص الجزء الأول
النقد الأدبي العربي الحديث في النصف الأول من
القرن العشرين



مكتبة نصوص الجزء الأول

النقد الأدبي العربي الحديث في النصف الأول من القرن العشرين

١ - مصادر النصوص

البستاني ، سليمان

- إياذة هوميروس ممرّبة نظماً وعليها شرح تاريخي وأدبي ، مجلدان ،
طبعة مصوّرة (دار المعرفة ، بيروت ، د.ت) .

حسين د. طه ،

- في الأدب الجاهلي ، ط ٩ ،

(دار المعارف بمصر ، القاهرة ، د.ت) .

من تاريخ الأدب العربي : العصر الجاهلي والعصر الإسلامي ،

(دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٧٠) .

حقي ، يحيى ،

- خطوات في النقد ،

(الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٦) .

الحمصي ، قسطنطي ،

- منهل الورد في علم الانتقاد ، الجزء الأول ،

(مطبعة الأخبار ، القاهرة ، ١٩٠٧) .

الخالدي ، روعي (المقدسي) ،

- تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوغو ،

(مطبعة الهلال بالفجالة بمصر ، القاهرة ، ١٩٠٤) .

خوري ، رؤيف

– « القلم مسؤول اجتماعي »

الطريق (بيروت) ، السنة السابعة ، العدد ٤ ، نيسان ،

– الأدب المسؤول ،

(دار الآداب ، بيروت ، ١٩٦٨) .

العقاد ، عباس محمود وإبراهيم عبد القادر المازني ،

– الديوان : كتاب في النقد والأدب ، الجزء الثاني ،

(القاهرة ، فبراير ، ١٩٢١) .

عوض ، د. لويس ،

– في الأدب الانجليزي الحديث ، ط ٢

(الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٧) .

فاخوري ، عمر ،

– الفصول الأربعة ،

(دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ١٩٨١) .

– الباب المرصود ،

(دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ١٩٨٤) .

مندور ، د. محمد ،

– في الميزان الجديد ،

(دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ، د.ت) .

نعيمة ، ميخائيل ،

– القربال ، ط ١٢ ،

(مؤسسة نوفل ، بيروت ، ١٩٨١) .

ب - مراجع عنها :

١ - بالعربية

- أبو العدوس ، د. يوسف ،

- « نموذج مبكر للنقد الأدبي المقارن في الثقافة العربية المعاصرة :

قراءة لكتاب قسطنطين القمصاني منهل الورداد في علم الانتقاد » ،

أبحاث اليرموك : سلسلة الآداب واللغويات (إريد) ، المجلد الخامس ،

العدد الثاني ، ١٩٨٧ ، صص (٣٥ - ٩٦) .

- إدريس ، سماح ،

- رثيف خوري وتراث العرب ،

(دار الآداب ، بيروت ، ١٩٨٦) .

- اسماعيل ، د. عز الدين ،

- الأسس الجمالية في النقد العربي : عرض وتفسير ومقارنة : ط ٣ ،

(دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٧٤) .

- الأشتر ، د. عبد الكريم ،

- معالم في النقد العربي الحديث ، ط ١ ،

(دار الشرق ، بيروت ، ١٩٧٤) .

- الأمين ، عز الدين ،

- نشأة النقد الأدبي الحديث في مصر ، ط ٢ ،

(دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ١٩٧٠) .

- بدوي ، د. محمد مصطفى ،

- « نظرة أخرى في طه حسين الناقد الأدبي » ،

الموقف الأدبي (دمشق) ، العدد ١٠٦ ، شباط ، ١٩٨٠ ،

صص (٣٣ - ٤٥) .

— برادة ، د. محمد ،

— محمد مندور وتنظيم النقد العربي ،

(دار الآداب ، بيروت ، ١٩٧٩) .

— البقاعي ، د. شفيق ،

— « اثر الأدب الروسي في تكوين البنية الفنية / الجمالية والفكرية

في أدب ميخائيل نعيمة : ١٨٩٣ - ١٩١١ » ،

الفكر العربي (بيروت) السنة الحادية عشرة ، العدد الواحد والستون ،

تموز - ايلول ، ١٩٩٠ ، صص (٢٣٨ - ٢٥٦) .

— بو حسن ، أحمد ،

— **الخطاب النقدي عند طه حسين** ، ط ١ ،

(دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، والمركز الثقافي العربي ، الدار

البيضاء ، ١٩٨٥) .

— جبيرة ، د. عبد الحميد ،

— **الأصالة والحدأة في تكوين الفكر العربي النقدي الحديث** ،

(دار الشمال للطباعة والنشر والتوزيع ، طرابلس الشام ، ١٩٨٥) .

— الحاوي ، د. ابراهيم ،

— **حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي** ،

(مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ١٩٨٤) .

— حرب ، جوزيف ،

— **عمر فاخوري جسر الشعب الى الأدب** ،

(دار بيت الحكمة ، بيروت ، ١٩٦٩) .

— الخطيب ، د. حسام ،

— **روحي الخالدي : رائد الأدب العربي المقارن - دراسة ونصوص** ،

(دار الكرمل ، عمان ، ١٩٨٥) .

- الخطيب ، محمد كامل (إعداد وتقديم)
— القديم والجديد ،
(وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، ١٩٨٩) .
- الدسوقي ، د. عبد العزيز ،
— تطور النقد العربي الحديث في مصر ،
(الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٧) .
- دكروب ، محمد ،
— شخصيات وأدوار في الثقافة العربية الحديثة ،
(مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ١٩٨٧) .
- دياب ، عبد الحي ،
— عباس العقاد ناقداً ،
(الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٥) .
- التراث النقدي قبل مدرسة الجيل الجديد ،
(دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٨) .
- مشاكسات أدبية ،
(الشركة التونسية للتوزيع ، تونس ، ١٩٧٦) .
- رياض ، هنري ،
— محمد مشهور رائد الأدب الاشتراكي ،
(دار مكتبة الحياة ، بيروت ، ١٩٨٣) .
- سكاكيني ، وداد ،
— عمر فاخوري : أديب الإبداع والجماهير ،
(القاهرة ، ١٩٧٠) .
- سليمان ، نبيل ،
— النقد الأدبي في سوريا : الجزء الأول ،
(دار الفارابي ، بيروت ، ١٩٨٠) .

- الشاذلي ، د. عبد السلام ،
— الأسس النظرية في مناهج البحث الأدبي العربي الحديث ،
(دار الحدائق ، بيروت ، ١٩٨٩) .
- الشاروني ، يوسف ،
— سبعون شمعة في حياة يحيى حقي ،
(القاهرة ، ١٩٧٥) .
- شكري ، د. غالي ،
— محمد مندور : الناقد والمنهج ،
(دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٨١) .
— « لويس عوض ومراوغة التاريخ » ،
الناقد (لندن) ، السنة الثالثة ، العدد ٢٥ ، تموز ١٩٩٠ ،
صص (١٥ - ٢٥) .
- صليبا ، د. جميل ،
— اتجاهات النقد الحديث في سورية ،
(معهد البحوث والدراسات العربية ، القاهرة ، ١٩٦٩) .
- ضيف ، د. شوقي ،
— الأدب العربي المعاصر في مصر ، ط ٣ ،
(دار المعارف بمصر ، القاهرة ، د.ت) .
- عبود ، حنا ،
— المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث ،
(وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، ١٩٧٨) .
- عصفور ، د. جابر ،
— المراسم المتجاوزة : دراسة في نقد طه حسين ، ط ١ ،
(الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٣) .

— عيد ، د. رجاء ،

— فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ،

(منشأة المعارف بالاسكندرية ، الاسكندرية ، ١٩٨٦) .

— عون ، مخايل ،

— الرواد في الحقيقة اللبنانية ،

(دار الباحث ودار النصر ، بيروت ، ١٩٨٤) .

— فرج ، نبيل ،

— « الدكتور لويس عوض يتحدث عن تجربته النقدية والأدبية » ،

المجلة (القاهرة) ، المجلد ١٤ ، العدد ١٦ ، إبريل ، ١٩٧٠ ،

ص ص (٥٤ — ٦٤) .

— الفيصل ، سمروحي ،

— النقد الأدبي الحديث في سورية : ١٩١٨ — ١٩٤٥ ،

(دار الأهالي ، دمشق ، ١٩٨٨) .

— فيصل ، د. شكري ،

— مناهج الدراسة الأدبية في الأدب العربي : عرض ونقد واقتراح ، ط ٣ ،

(دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٧٣) .

— قلته ، كمال ،

— طه حسين واثار الثقافة الفرنسية في ادبه ،

(القاهرة ، ١٩٧٣) .

— كتاب ، حياة ،

— عمر فاخوري : سيرته ، ادبه ، افكاره ، إبداعه ،

(طرابلس ، ١٩٦٧) .

— الكيالي ، سامي ،

— الأدب العربي المعاصر في سورية : ١٨٥٠ — ١٩٥٠ ، ط ٢ ،

(دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ١٩٦٨) .

— لؤاؤة ، د. عبد الواحد ،

— ت . س إليوت : الأرض الباب — الشاعر والقصيدة ، ط ٢ ،

(مكتبة التحرير ، بغداد ، ١٩٨٦) .

— مرزوق ، د. حلمي ،

— تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث في الربع الأول من القرن العشرين .

(دار النهضة العربية ، بيروت ، ١٩٨٣) .

— مروة ، د. حسين ،

— دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، ط ٣ ،

(مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ١٩٨٦) .

— ملحق ، د. ثرياء ،

— ميخائيل نعيمة : الأديب الصوفي ، طبعة منقحة ومزودة ،

(دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ١٩٨٦) .

— منصور ، د. مناف ،

— « ميخائيل نعيمة ناقداً أدبياً » ،

عالم الفكر (الكويت) ، المجلد ٧ ، العدد ٤ ، يناير ، فبراير ، مارس ،

١٩٧٧ ، ص ص (٢١١ — ٢٤٦) .

— منير ، د. سامي ،

— ملامح وحدة القصيدة في الشعر العربي بين القديم والحديث ،

(الهيئة العامة المصرية للكتاب ، فرع الاسكندرية ، الاسكندرية ، ١٩٧٩) .

— نجم ، د. محمد يوسف ،

— نظرية النقد والفنون والمذاهب الأدبية في الأدب العربي الحديث :

مقدمة ودليل ، ط ٢ ،

(دار صادر ، بيروت ، ١٩٨٥) .

— ياغي ، د. هاشم ،

— النقد الأدبي الحديث في لبنان : ١ — الحركة النقدية حتى نهاية
الحرب العالمية الأولى ،

(دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ١٩٦٨) .

— النقد الأدبي الحديث في لبنان : ٢ — المدارس النقدية المعاصرة ،

(دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ١٩٦٨) .



٢- بالانكليزية والفرنسية

Badawi, M. M. ; **Modern Arabic Literature and the West** (Ithaca Press, London, 1985).

Brugman, J. , **An Introduction to the History of Modern Arabic Literature in Egypt** (E. J. Brill, Leiden, 1984).

Cooke, Miriam, **The Anatomy of an Egyptian Intellectual : Yahya Haqqi** (Three Continents Press, Washington D. C., 1984).

Fanus, Wajih, « Sulaymān al-Bustānī and Comparative Literary Studies in Arabic », **Journal of Arabic Literature** (Leiden), Vol. XVII, 1986, pp. 105-19.

Khateeb (al-Khateeb), H., « Rūhī al-Khālīdī : A Pioneer of Comparative Literature in Arabic », **Journal of Arabic Literature** (Leiden) Vol. XVIII, 1987, pp. 81-7.

Semah, D., **Four Egyptian Literary Critics** (E. J. Brill, Leiden, 1974).

Taher, Meftah, **Tāhā Husayn : sa critique littéraire et ses sources françaises** (Maison Arabe du Livre, Tunis, n. d.).

Zubaidī, Al- , A. M. K., « The Diwan School », **Journal of Arabic Literature** (Leiden), Vol. I, 1970, pp. 36-48.

٣- أعداد خاصة من الدوريات العربية عنيت بالنقد الأدبي العربي الحديث :

- الآداب (بيروت) ، السنة التاسعة ، العدد الأول : كانون الثاني (يناير) ١٩٦١ : عدد ممتاز خاص بالنقد الأدبي .

— **أدب ونقد** (القاهرة) ، السنة ٧ العدد ٥٧ ، ١٩٩٠ .

عدد خاص عن لويس عوض

— **الطريق** (بيروت) السنة ٤٨ ، العدد ١ : شباط ، ١٩٨٩ .

عدد خاص عن رثيف خوري

— **الفكر العربي** (بيروت) ، السنة ٤ ، العدد ٢٥ : كانون الثاني — شباط ،

١٩٨٢ ، عدد خاص عن نظرية الأدب والنقد الأدبي I : العدد ٢٦ ،

آذار ، ١٩٨٠ ، عدد خاص عن نظرية الأدب والنقد الأدبي II .

— **قضايا وشهادات** (نيقوسيا) كتاب ثقافي دوري ، العدد ١ : ١٩٩٠ ، عدد

مخصص لـ طه حسين : المقالة — الديموقراطية — الحداثة .

— **المعرفة** (دمشق) : العدد ١٥٣ : تشرين الثاني ، ١٩٧٤ .

عدد خاص عن طه حسين

— **الموقف الأدبي** (دمشق) ، العدد ١٤١ — ١٤٢ — ١٤٣ : كانون الثاني — شباط —

آذار ، ١٩٨٣ .

عدد خاص عن النقد

— **الموقف الأدبي** (دمشق) ، العدد ١٨١ — ١٨٢ — ١٨٣ : أيار . حزيران —

تموز ، ١٩٨٦ .

عدد خاص : تراثنا النقدي .

— **الوحدة** (باريس) ، السنة الخامسة ، العدد ٤٩ : تشرين الأول ١٩٨٨ ،

صفر ١٤٠٩ .

عدد خاص عن النقد والإبداع العربي .

فضلاً عن دوريات أخرى معروفة بعنايتها المستمرة بالنقد الأدبي من مثل :

الآداب (بيروت) ، **الأديب** (بيروت) ، **الأقلام** (بغداد) ، **فصول** (القاهرة) ،

الفكر العربي (بيروت) ، **الفكر العربي المعاصر** (بيروت) . **الطريق** (بيروت) ،

مواقف (بيروت) . **الناقد** (لندن) وغيرها كثير .



فهرس محتوى الجزء الأول

النقد الأدبي العربي الحديث في النصف الأول من القرن العشرين

٣	— مقدمة
٩	— أبواب الجزء الأول
١١	— الباب الأول : ما النقد الأدبي ؟
١٣	الفصل (١) في طبيعة النقد الأدبي : منظور حديث
٢٢	الفصل (٢) وجوه للنقد الأدبي (أ) النقد الأدبي إنشاء اجتماعي
٢١	الفصل (٣) وجوه النقد الأدبي (ب) النقد الأدبي إنشاء إنساني
٢٩	— الباب الثاني : مكونات النقد العربي الحديث
	الفصل (٤) مكونات النقد العربي الحديث : المكون الداخلي
٤١	والمكون الخارجي
	الفصل (٥) النقد العربي الحديث والمكون الخارجي :
٦٥	(١) — مقدمة نظرية
	الفصل (٦) النقد العربي الحديث والمكون الخارجي :
٨٥	(٢) — نماذج : (أ) عمر فاجوري
	الفصل (٧) النقد العربي الحديث والمكون الخارجي :
٩٧	(٢ أ) — نماذج : (أ ب) حسين مروة
	الفصل (٨) النقد العربي الحديث والمكون الخارجي :
١٠٥	(٢) — نماذج : (ج) بدر الدين عروذكي
١٢١	الفصل (٩) مصطلح النقد العربي الحديث والمكون الخارجي
١٢٩	— الباب الثالث : السرواد
١٤١	الفصل (١٠) روعي الخالدي

١٤٩	الفصل (١١) سليمان البستاني
١٥٩	الفصل (١٢) قسطنطين الحمصي
١٧١	— الباب الرابع : المؤسسون —
١٧٣	الفصل (١٣) عباس محمود العقاد
١٨١	الفصل (١٤) ابراهيم عبد القادر المازني
١٩٥	الفصل (١٥) ميخائيل نعيمة
٢٠٣	الفصل (١٦) طه حسين
٢٢٧	الفصل (١٧) عمر فاخوري
٢٣٥	— الباب الخامس : البنائة —
٢٣٧	الفصل (١٨) يحيى حقي
٢٤٩	الفصل (١٩) محمد مندور
٢٦٣	الفصل (٢٠) رثيف خوري
٢٧٥	الفصل (٢١) لويس عوض
٢٨٩	— مكتبة نصوص الجزء الأول —
٣٠٣	— فهرس محتوى الجزء الأول —