T
33A

رسالة في :

النقد الاستاطيقي

واصوله

في النقد العربي

روز غريب

[1945]

T
33A

رسالة في :

النقد الاستاطيقي

واصوله

في النقد العربي

زوز غريب

[1945]

- فهرس الرسالة -

ص	
١	تمهيد
٤	هل للجمال اصول ؟
٩	هل للفنون الجميلة ميزات مشتركة ؟
١١	طبيعة الجمال
١٧	الطبيعة والفن : الفن والواقع
٢٤	الوسائل الاستاطيقية
٢٧	مصادر الفن
٤١	المتلقي في الفن
٤٥	القالب في الفن
٥٠	العاطفة في الفن
٥٢	وظائف الفن - مشكلة القبح
٦٦	في الذوق
٧١	استاطيقى الشعر
	"الشعر نقيض النثر"
٧٢	الشعر موسيقى
٧٥	الشعر تصوير
٧٧	الايحاء في الشعر - اللغة الخفية

ص

٧٩ الشعر ايجاز وغموض

٨٠ الفاظ الشعر

٨٢ العاطفة في الشعر

٨٧ الفكرة في الشعر

٩٠ الموضوع

٩٢ كلمة في "الشعر الصافي"

النثر

٩٩ "النثر نقيض الشعر"

السجع - التوازن او الازدواج

النثر الفني

النثر الخطابي

النثر في طور نضوجه - ميزاته

١٠٤ النقد الاستاطيقي عند العرب

وجوه النقد عندهم

النقد الاستاطيقي :

١٠٧ الوحدة

١١٥ التقوية والابراز

١١٦ الفلو

١٢٢ الطرافة والدهشة

ص

١٢٢ الغموض

١٢٩ الموسيقى اللفظية

١٢٧ الشعر والوجدان : نظرية الفن للفن

١٢٦ الشعر والعلم

١٢٨ مواضيع الشعر والعاطفة

١٤٠ المعنى والمبنى

١٤٧ خلاصة

١٥١ عيوب النقد عند العرب

١٥٨ المصادر

كلمة تمهيدية

ليست هذه الرسالة دراسة مركّزة دقيقة في موضوع ضيق محدود. لكنها إلمامة بموضوع واسع متشعب تقل عنه المصادر عندنا - في هذه البلاد - وقد اغراني به رغبة مُلحّة في التعرف بعلم الاستاطيقى والتعمق في موضوع النقد الذي يزداد شيوعًا وأهميةً في عصرنا الحاضر. وكان اول ما دفعني الى التنقيب عن الموضوع كلمة قرأتها لبعض ادبائنا المعاصرين جاء فيها: لماذا لا ندرس الادب على انه فن ذو اصول يشارك فيها الموسيقى والتصوير وغيرهما من الفنون الجميلة؟

وقد جعلت دراستي جزئين: - الاول مباحث عامة في علم الجمال واصول الفن وعلاقتها بالنقد الفني. والثاني في النقد الاستاطيقي عند العرب ويتناول ما عرفه العرب من نقد الجمال في الادب ومن تحليل مرتكز على تذوق الفن واستندت في هذا القسم الثاني على أهم كتب النقد العربي وأشهرها:

وكان توسعي في الموضوع محدودا من ثلاث نواحٍ: اولًا وعورة الموضوع وضآلة المصادر التي عثرت عليها في موضوع النقد الاستاطيقي الفني. ثانيا الحاح الوقت الذي حتم عليّ ان انتهي في مدة محدودة من موضوع يأبى ان ينكمش ضمن حدود. ثالثًا ان علم الاستاطيقى نفسه - رغم انه قديم كأفلاطون بل اقدم منه - لا يزال في حالة اقرب الى الفوضى منه الى النظام لانه لم يتشكل كعلم الا في القرن الثامن عشر حين ازدهر على ايدي الفلاسفة الالمان[1]

(١) يُعدّ باومغارتن Baumgarten الفيلسوف الالماني الذي عاش بين ١٧١٤ و١٧٦٢ مؤسس هذا العلم.

ولا يزال يجتاز التطورات العلمية التي سبقته اليها السيكولوجيا وغيرها من فروع الفلسفة.

وقد كنت في القسم الاول عالةً على اكبر عدد ممكن من باحثي الغرب أعرض آراءهم في المواضيع المختلفة واقابل بينها وأعلق عليها عند الامكان وانتهي الى استنتاج. وكنت في القسم الثاني احاول تطبيق ما ورد في الاول من نظريات واقابل بين مقاييس الزيف الغربي والزيف العربي. وكان رائدي التحقيق الى ابعد حد ممكن. على ان النتيجة التي توصلت اليها ليست الا لمحة محدودة في الموضوع ينطبق عليها قول آلان، الباحث في الاستاطيقي الحديث، في بعض مقدماته: "ان الذين يجدون متعة في هذا التنقيب الطويل (وراء طريقة لدرس الجمال) يسرهم عليهم قراءة هذه المحاولات العمياء التي تتلمس الهدف تلمسًا"[1]

(١) Alain, Préliminaires à l'Esthétique, p. 7

النقد الاستاطيقي هو نقد للفن مبني على اصول الاستاطيقى او علم الجمال . ويُعنى باثر الفني من حيث مزاياه الذاتية وعناصر الحسن فيه بقطع النظر عن البيئة والعصر والتاريخ وعلاقة هذا الاثر بشخصية الاديب . وهو يفترض للجمال اصولاً او قواعد تجمعت على العصور واصبح بالامكان استخلاصها من خلال الاقوال المتباينة والابحاث المتضاربة في هذا الصدد ثم استعمالها مقياساً للجمال في اثر الفني الذي يراد نقده .

وهو يفترض ايضا ان الجمال هو غاية الفن او قواعده او صفة لازمة له ولذا وجب ان تتوفر فيه قواعد الجمال التي تجارى في تقديرها وتصنيفها الباحثون .

ويفترض ايضا ان الفنون الجميلة - على اختلافها - تشترك في اصول واحدة اساسية . فقد لا يرى الانسان العادي اقل شبه او صلة بين لوحة فنية وقصيدة غنائية او بين قطعة موسيقية وتمثال منحوت ، لكن الناقد البصير يستطيع ان يرى الصلات الخفية بين انواع الفن ويتبين اصولاً واحدة في كل من هذه الانواع .

امامنا اذن افتراضات عدة يصح ان تكون مدار البحث في هذه الرسالة : هل للجمال اصول وما هي ؟ هل الجمال غاية الفن او ميزته ؟ هل بين الفنون الجميلة صلات تجعل لها جميعاً اصول واحدة ، بما فيها الشعر والادب ؟

فاذا انتهينا من هذه الابحاث الى نتائج ايجابية امكننا ان نتبين اصول الجمال في الشعر وعلاقته بالفنون الجميلة ثم مقدار النقد الاستاطيقي

الذي وُجد عند العرب في تضاعيف كتبهم النقدية .

في الصفحات التالية اتناول بعض هذه المسئلة بالدرس بصورة مباشرة ، بينما اتناول البعض الآخر بالرد بصورة ضمنية في ما يلي من فصول .

- - - - -

هل للجمال اصول ؟

كما يُنكر كثير من العلماء امكانية تحديد الجمال ينكر ايضا كثير منهم وجود اصول له او مقاييس . ومن هؤلاء ، الفيلسوف كانت - وهو احد ائمة الاستاطيقى - الذي يحد الجمال بقوله : " الجميل هو الذي يُرضي الجميع بدون سابق تعميم او فكرة " . ويقول في صفحة ٨٤ من Critique of Judgment : " ليس هناك قاعدة موضوعة تحدد بواسطة المقاييس او الصور ما هو الجميل . ومن العبث ان نحاول ايجاد مبدأ ذوقي يعطينا بواسطة صور او تصاميم معينة مقياساً عاماً للجمال لأن ما نحاول ايجاده مستحيل ومناقض لذاته . "

لكن كانت نفسه يقول في مكان آخر[1] : " ان آثار العبقرية هي قواعد غير صادرة عن التقليد لكنها مقاييس حكم للغير " ويشرح ذلك بما معناه : ان عبقرة الفن تُنتج آثار الفنية ، التي تنال اعجاب الجميع ، على غير قاعدة

(١) Critique of Judgment ص ١٨٩ - ١٩٢

او مثال يقتفونه ، لكن آثار الذي ينتجونه تصبح منائر تهدي طلاب الفن وذوي الموهبة الناشئة ، وتُنشد عُليا يتطلعون اليها لتوقظ وتحرّك مواهبهم فينظر اليها الطلاب كمصادر وحي والحكام وينظر اليها النقاد كمقاييس للحكم ويحاولون ان يستخرجوا منها اسرار الجمال .

هكذا ارسطو في كتاب "الشعر" استخرج احكامه من ائمة التراجيديا والملحمة عند اليونان واهتدى بهديهم .

وقد تُشبع هذا الموضوع درسًا الباحث الاستاطيقي شارل لالو (١) فرض في كتابه جدرة مطولة مدققة وجهة نظر الانطباعيين Impressionists الذين ينفون وجود القواعد - ومنهم اناطول فرانس وجول لميتر - وهجم في ذلك هجمة عنيفة اهمها : (١) ان كل اثر فني هو إنتاج شخصي فريد قائم بذاته لا مثيل له وعلى هذا لا يمكن تصنيف الآثار الفنية ولا اخضاعها لقوانين . (٢) لكي نستطيع تقدير الاثر الفني يجب ان نحر فيه انتباهنا وتُفني فيه ذاتنا ولا نلتفت لغته غيره ولا نقابله بسنوه لأن الفن غيور ولا يسمح له بالموازنة ولا بالتقدير (٣) إن المقاييس التي قد توجد ليست الا أحكاما مستقاة من آثار فنية سابقة اما الآثار الجديدة فلا تنطبق عليها تلك الاحكام وهي مختلفة عن سابقتها لكونها شخصية فردية .

ويقول اناطول فرانس بطريقته الساخرة في كتاب La vie litteraire :

(١) Lalo, Charles, Introduction à l'esthétique (Paris 1925)

" إن علم الاستاطيقي لا يستند على شيء . وانما هو قائم في الهواء . إنهم يحاولون بناءه على علم الاخلاق او علم الاجتماع ولكن ليس للاخلاق ولا للاجتماع علم بالمعنى الصحيح . ثم يحاولون بناءه على التقاليد وأحكام الاجيال الماضية او الاستحسان العام . ولهذا ايضا لا وجود له .. إن الرأي العام يقدّم بعض آثار الفن على البعض الآخر لكن هذا التفضيل لم ينشأ عن استحسان بديهي بل عن أحكام خاطئة غير مدروسة . والآثار التي يُعجَب بها الكل هي التي لم يدرسها أحد . " (١)

وفي الطرف الآخر نجد التشريعيين Dogmatists خصوم الانطباعيين الذين يعتمدون النقد الموضوعي بعكس خصومهم اصحاب النقد الذاتي .

والتشريع في الفن بدأ في عهد اليونان منذ افلاطون ثم ارسطو الذي وضع للتراجيديا قواعد زعم انها تتضمن كل شيء في الموضوع وجعلها قوانين ثابتة كقوانين العلم .

وهناك التشريعيون الحديثون اصحاب الطريقة العلمية نظير تين Taine والطريقة التي يعتمدها هي الحتمية السيكولوجية الاجتماعية Determinism فيقول ان الجمال والقبح ، الفضيلة والرذيلة ، ليست سوى مركبات او نتائج كالسكر وحامض الكبريتيك . ووجهة الناقد شرعي لا تقديرها او الحكم عليها واسلوبه في شرح الآثار الفنية ردها الى ثلاثة عوامل : العِرق (او الجنس) والبيئة والعصر (راجع ابن الرومي للعقاد ودراسته مبنية في معظمها على آراء تين)

(١) France, Anatole, La Vie Litteraire, v. 4 Préface V

من الطريقة العلمية التي تزعمها تاين واصحابه وقاموا بها فوضى الانطباعيين
اشتقت طريقة الاستاطيقى التجريبي[1] الذي يستمد اصوله من علم النفس
وعلم الاجتماع وطريقتهما التجريبية Experimental Sociology & Psychology
واتباعه يعتمدون الاساليب المستمدة من العلم لدرس الجمال - مثل الاستفتاء
(كما في علم الاجتماع التجريبي) اي استفتاء اكبر عدد ممكن من الناس ،
من طبقات اجتماعية مختلفة ، وجمع آرائهم واحكامهم فيما يخص الفن والآثار
الفنية ، ثم تصنيف هذه الآراء بالنسبة لمراتب اصحابها الفنية
وقيمهم وعددهم .

ومن طرقهم الملاحظة والمراقبة . مراقبة اذواق الجماهير في تفضيل
الاشكال الفنية الرائجة والآثار الفنية المعروفة . ومنها المراقبة الذاتية
او درس الذات على طريقة علماء النفس Introspection وتسجيل
التأثرات الشخصية امام اثر فني او درس تأثرات الاشخاص وايحاءاتهم
reaction بواسطة الملاحظة الدقيقة والبحوث المسجلة .

هنالك اذن ثلاث طرق في النقد الفني : الطريقة الذاتية
التي تعتمد الحس الاستاطيقي الفرق ولكن يمتاز عند اصحاب الحس الرفيع والذوق
العالي المشقف وهي طريقة اناطول فرانس - الطريقة العلمية التاريخية وهي
طريقة تاين واتباعه . والتجريبية التحليلية التي تحاول جمع الطريقتين الذاتية
والموضوعية ومن زعمائي فكنر (Fechner) الفيلسوف الالماني .

(1) وقد وضع فيكتور لالو كتاباً موضوعه Esthétique Expérimentale, par Ch. Lalo.

وليس من شأني ان اتناول هذه الطرق بالتحليل والموازنة او التقييم بأحد ائمة
المذاهب دون غيره لأن ذلك من شأن المتخصصين في هذا العلم المتعمقين في درسه
وليس من شك في ان لكل من هؤلاء الائمة رأياً او آراء شخصية ذات قيمة
في الموضوع فمن الخير ان نتصل بكل منهم اذا تيسر لنا ذلك ونطلع على
آرائه واستنتاجاته بقطع النظر عن الطريق التي سلكها .

وانما نستنتج من هذا وغيره من اقوال الباحثين ان قواعد الجمال ليست
واضحة كل الوضوح وغير ثابتة كل الثبوت كذلك - كسائر الابحاث التي تمت
الى الفلسفة بصلة - عامة مرنة قابلة التطور والتكيف ، تبتعد جهدها
عن التعصب والتشريع الجامد وتبذل جهد المستطاع بالروائع الفنية الخالدة
لتستمد منها دعامة يصح البناء عليها **وهذا ما يقوله الناقد المشهور**
اميل فاغيه Faguet في هذا الباب : "والرأي الراجح ان النقد - كجميع
العلوم الانسانية (اي التي موضوعها الانسان) - يرتكز في بعض اصوله على
الظن والحدس وهو معرفة ناقصة يمتازج فيها الفن بالعلم ، تعتمد احياناً
على البداهة الفطرية intuition وتفترض وتخمن واخيراً تحاول
الاقتراب من العلم دون ان تستطيع بلوغه ." ولعل هذا ما اراده ابن
الاثير حين قال في المثل السائر ص٤ : "شيئان لا غاية لهما ،
البيان والجمال ."

(1) Faguet, Emile. La Critique

هل للفنون الجميلة ميزات مشتركة ؟

الفن صنع انسان وهذه اول صفة تميّز نماذجه عن نماذج الجمال الطبيعي اي التي انشأتها الطبيعة ، من حيوان ونبات وجماد . وهو على نوعين : الفن النفعي الذي يُقصد فيه الى الفائدة المباشرة كانواع الحِرَف من حدادة ونجارة وصنائع مختلفة . والفن الجميل الذي يتجرد من المنفعة العملية . وقد يصعب التفريق بين النوعين لكننا نعثر على ذلك مثلاً في مايلي :

لو صنع محترفٌ ملعقةً عاديةَ الشكل ليأكل بها فعمله حرفة لا فن جميل . اولاً لانه نسخ شكلها عن عامل سابق . ثانياً لانه صنعها لمجرد الاكل . ويختلف عنه من تفنن في شكل الملعقة وتجميلها فهو فنان اولا لانه أضاف اليها شيئاً من شخصيته . ثانيا لانه صرف همه الى جمال الشكل اي الى ناحية غير عملية او نفعية . . . فالفنون الجميلة تشترك جميعًا في عنصر الابداع الشخصي او عنصر الشخصية واول من اخترع شكل الملعقة كان فنانا لانه أبدع الشكل واذا سيطرت عليه الحاسة الفنية دون المنفعة العملية يصبح فنانا بكل معنى الكلمة . اما صنّاع الملاعق الذين نقلوا عنه فهم محترفون لا فنانون .

ثانيا تشترك الفنون الجميلة في تجردها من الغاية المادية او العملية فالشاعر يخلق الشعر دون غاية واضحة او مقررة وغايته هي الشعر نفسه كما ان الفن هو غاية نفسه . كذلك المصور والموسيقي والنحات .

الا تشترك الفنون الجميلة في كونها مبعث رضى وارتياح ومصدر ايجاب شعوري وتأثير كوني شامل (في قول كانت) هو مصدر خلودها .

وقد تظهر الفن على الدهور لكن الآثار الفنية الخالدة ما زالت في كل عصر مصدر اعجاب وتقدير ، لماذا ؟ لان للفنون الجميلة ميزات مشتركة ثابتة على الزمن وان تغيرت اشكال الفن وتبدلت صوره .

اما تحديد الفن الجميل بكلمات قليلة فقد وجدت له نماذج عديدة سأوجز خلاصتها على النحو الآتي : الفن تعبير حر اي غير مقيّد بمثال ، ذو قيمة ذاتية منفصلة عن غايته ، وهو أكمل حسنًا من الطبيعة لما فيه من عنصر الابداع مصدره العبقرية ، وأكثر اتصالا بالنفس لانه صنع انسان لآخر .

ويشبه هذا تحديد دوقت باركر في مبادئ الاستاطيقا : "الفن تعبير عن اختبار محسوس ذي قيم ، تعبيرًا لذاته ، في وسط محسوس (medium) ، رفيع التركيب ، قابل الاتصال بالنفس او الاندماج فيه ، مثير للتأمل ، قيمته في السيطرة الشعورية او تأثيره في النفس وفي تخليده للحياة الانسانية تخليدا روحيا"(١)

---

(١) De Witt Parker, Principles of Aesthetics, p. 52
الفصل الثالث

- طبيعة الجمال -

يرى كانْت - كبير فلاسفة الجمال الحديثين - ان ادراك الجمال امرٌ عام شامل فاذا قلنا "هذا جميل" يستتبع قولنا موافقة الجميع عليه. اذن هناك حسٌّ استاطيقي او قوة بديهية على ادراك الجمال او تمييزه Cognitive faculty. ويحدد الجمال على النحو التالي: "هو ما يرضي الجميع بصورة شاملة بدون سابق تصميم او قاعدة يتأسس عليها وهو يشكل غائية الشيء او تمامه دون ان تتمثل فيه غاية ما" (١)

والجمال عند كانْت وسيلة ارتفاق بين العقل والحس او بين الخيال والإدراك - ارتفاقًا حرًا ذاتيًا، كانما العقل يجد في الجميل ضالته المنشودة دون ان تكون فيه صورة سابقة لماهية الجمال. وكيف يدرك ذلك؟ بواسطة الحس الاستاطيقي.

والجميل - مع كونه محسوسًا - يمثل للعقل صورة الكمال، صورة مثالية تملأ فراغه وتروي تعطشه الى صور الكمال والدينية والطلق اللامحسوسة. لماذا؟ لان الجميل - رغم كونه صورة محسوسة اي مُدركة بالحواس - له صفات الصور العقلية المجرّدة: اي ان الحكم فيه شامل كوني ينطبق على الجميع، مجرّد لانه يرتكز على الصورة دون ان يشترط وجودها الفعلي، حر لانه مجرد من فكرة المنفعة او الفائدة العملية. والجميل وحده، في عالم الحس، يقوم

(١) Kant, Critique of Judgment, pp. 55, 67, 90, 96

بهذا الدور ازاء العقل.

ويزيد شِلّر معززًا قول كانْت ان الجميل لا يرتبط بصورة او قاعدة او مثال اعلى يجب بلوغه بل هو حر تام الحرية. ومعاني الجمال ايضا حر بمعنى انه لا يطلب الوجود الفعلي للشيء الجميل ولا يطلب استعماله او امتلاكه (١)

اما شِلْنغ فيحدد الجمال بقوله: هو توازن العوامل الواقعية والمثالية. اتحاد الطبيعة والذات. هو الطلق. هو تذوق الواعي واللاواعي. وشله هجل حين يقول: الجمال مظهر الفكر او الحقيقة او الطلق للحس. او مظهر الله على الارض (٢)

- - - - -

"اتفاق العقل والحس. حرية وتجرد ولاغائية. اتحاد الطبيعة والذات. توازن القوى. مظهر الحقيقة للحس." جميع هذه الاوصاف الفلسفية التي تتوارد في أبحاث ادبائة هي الاساس الذي بنى عليه علماء السيكولوجيا والاستاطيقي ما شرحوه من اثر الجمال في النفس البشرية: اثر الكمال الذاتية ووحدانيتها. فكأنهم حددوا الجمال لا بواسطة صفاته الذاتية بل بواسطة اثره في النفس حين قالوا: "الجميل هو الذي يخلق في متذوقه حالة وحدة واكتمال ذاتي وهذه الحالة هي انعكاس reflection لصفات

(١) تحديدات شِلّر وشِلْنغ في كتاب اثل پفر Ethel Puffer Psychology of Beauty ٤٤ - ٤١ ص

(٢) والتحديدات نفسها مع تحديد هجل في كتاب A. de Gramont Lesparre Essai sur le sentiment esthétique ١٧ - ١٢ ص

الجميل كما شرحه الفلاسفة : مظهر الذات العليا التي يتجلى فيها اتحاد الطبيعة والذات وتسمو في الواقعي والمثالي[1]" اي ان صفات الجمال نفسها تتفكك في تذوقه .

ويقول غويو[2] : الجميل هو ما يحرّك فينا الحياة في مظاهرها المتنوعة (احساس وافكار وارادة) في وقت واحد . ويثير لذة بانفيه حالاً من نشاط عام في نفوسنا." نشاط عام ناشئ من توازن في القوى او هدوء ممتزج بنشاط ، هذا هو الهدوء الاستاطيقي. Aesthetic repose (Psychology of Beauty, ٥٥ ص)

وتقول الكاتبة بلان السيكولوجيين (ص ٧٦ - ٨٧ من كتابها) وفي تحليلها اتفاق مع اقوال الفلاسفة الذين اشرنا اليهم ، تقول ما ملخصه :

عند معاينة الجميل نشعر باحساس او شعور استاطيقي (Aesthetic feeling, sentiment esthétique) فما هو الجميل ؟ هو ما يدفعنا الى تأمله . وما هو التأمل ؟ هو اطالة النظر في فكرة او صورة حتى تنتقل الى نفوسنا ويطبع فينا شكلها وتصبح لها متقبلين وبها متشبعين . والشيء الجميل هو شيء موحّد . فهو وحدة او تمام الذات (لانه مظهر الواحد الاكمل) . والوحدة تظهر في اللوحة الفنية التي تحدث في مشاهدها توازنا ومشاركة الطبيعة الشعرية

---

(١) Ethel Puffer, Psychology of Beauty ص ٤٩ - ٥٤ ؟

(٢) المصدر السابق ص ٥٤ . ايضا في كتاب A de Gramont Lespasse Essai sur le sentiment esthétique ص ١٤

التي تحملنا على "موجة" واحدة من الاتساق والتفكير ثم على موجة اخرى تقودنا الى النقطة الاساسية الموحدة ومثلها الدراما التي ترتبط اجزاؤها بصورة تنفي كل كلمة او فعلة نافرة."

وفي ص ٥٥ - ٥٦ : في الفنون جميعًا يظهر التوازن اما بشكل تناظري symmetrical او دائري - ومعنى هذا ان العمل يعود على نفسه فالتناظر والتوازن يظهران في اللوحة الغنية . وكذلك ، في الدراما والسمفونيا والقصة ، ارتباط ووحدة بين اجزاء بمعنى ان النهاية ترجع البداية والنوتة الاخيرة تكرر الاولى والفصل الاخير من الدراما يحلّ الفصل الاول او يثبته عقدته . فهو رجيع وعود الى بدء ، ومسير في دائرة وعمل متحرك dynamic يسير الى هدوء static . وهذا يقابل اثر الجمال في النفس : حركة فهدوء او نشاط هادئ Stimulation & repose ،

وبهذا المعنى نفسه يقول آلان Alain[1] : "الفن يعبّر عن القدة البشرية بواسطة الساكن او غير المتحرك . انا ما زاه في عمل عنيف وهياج يحمل شيئا من ثورة المجانين لكن اصح دلائل القوة هي المقاومة الادنى ... الرقص حركة ترمي الى السكون ، والسكون قانون الرقص . كذلك الموسيقى تميل الى التكرار والرجوع الى نوتة خاصة اساسية وكأنها في اجزاء النغمة تقليد متردد لنوتة واحدة او نغم

---

(١) Alain, Préliminaires à l'esthétique ص ١٤١ - ١٤٢

واحد لا تحيد عنه بل تسكن فيه . والمثل الكبير يشار تمثيله بكونه انتقالا من سكون الى سكون " وهذا يشبه قولهم : نشاط هادئ .

وفي تحديد الزايت نيتشي[1] : "صفات الجميل هي الراحة والاتزان وتوافق الاجزاء والطمأنينة . وهذه الصفات عينها تنعكس في معاني الجمال أو قد وقه . "

وفي ما يلي تحديدات اخرى اقتطفها من كتاب A. de Grammont Lespans Essais sur le sentiment esthétique ص ١٢ - ١٧ وهي ترينا وجود الاتفاق بين الاستاطيقيين[2] :

الجمال هو استماع الحقيقة (افلاطون)

الجمال هو البساطة والانسجام والتناسب (ارسطو)

اللذة الاستاطيقية لذة لعب او لهو تؤدي ابرز مزاياه الشمول (كونه عامة) والتجرد من كل غاية او نفع (سبنسر)

الجميل هو ما يثير فينا أعلى من التنبه مع حد ادنى من الطاقة او الجهد (غانت أبن)

الجمال هو الوحدة مع التنوع (ليبنتز)

الجمال هو رؤية اللامتناهي في المتناهي . والفن هو اتحاد الذاتي مع الموضوعي واتحاد الطبيعة مع العقل والواعي مع الوعي (شلنغ)

---

(١) Elizabeth Nitchie, The Criticism of Literature ص ٢٧

(٢) نجد ايضا اكثر هذه التحديدات في كتاب تولستوي "What is Art ?" الفصل ٣

غاية الفن هي الجمال وقوامه اللذة التي لا يرافقها نفع عملي (شلر)

الجمال هو الوحدة مع التنوع (Cousin)

الجمال هو الوحدة والتنوع (Hutcheson)

الجمال هو الوحدة والتنوع (دوغت باركر في كتابه Principles of Aesthetics)

نستنتج مما مر اولا : ان الباحثين قرنوا الفنون الجميلة بالجمال كانه صفة لازمة لها . ثانيا قد تفاوت في وصفهم لطبيعة الجمال ذكر الوحدة والتنوع والحرية والتوازن وانسجام الاجزاء . ثالثا اكثرهم يحددون الجمال بفاعلية اثره في النفس . اثر وحدانية الذات والنشاط الهادئ واللذة المجردة وفي هذا تقول اثن بفر ص ٤٤-٥٦ : "طبيعة الجمال علاقة بين الوسيلة والغاية . الوسيلة هي القدرة على التأثير والغاية هي خلق الفترة السعيدة في النفس . وليس التوازن شرطا في الجمال . ولا الكمال الشيئي شرطا آخر فقد يوجد الجمال في الجزء . وليس الجمال كالـ perfection بل هو القدرة على خلق الفترة السعيدة اي شعور الوحدة الذاتية والنشاط والطمأنينة "

اخيرا نجد التشابه بين تحديد الفن وتحديد الجمال : كلاهما تعبير محسوس عن (اي غير معتمد بقاعدة او مثل أعلى وله بغاية عملية) وكلاهما قابل الاتصال بالنفس والانفعال في .

فالفن الجميل والجمال واحد ، او هو أحد مظهري الجمال في الكون وأكملهما .

الطبيعة والفن (١)

قد تظهر لنا ماهية الفن بصورة اوضح اذا ما بحثنا علاقته بالطبيعة. وهي احد مصدري الجمال في الكون بينما المصدر الثاني والاوفر هو الفن.

والنظرية التي شاعت عند العلماء منذ القِدَم ان جمال الفن مشتق من جمال الطبيعة وان الفن تقليد لها ولهذا قال ارسطو: "الشعر القصصي والمأساة والكوميديا والشعر الغنائي وانواع الموسيقى، جميعها اشكال من التقليد." (De Poetica من ١٤٤٧ص). ويتفقون في نظرهم هذا اقساما فمنهم من يرى جمال الطبيعة فوق جمال الفن وهم اصحاب مذهبي الحس والاختبار (Sensualists & empiricists)

ومنهم الطبيعيون الصوفيون والواقعيون الفطريون الذين يرون كل ما في الطبيعة جميلا ومن اقوالهم: "كل ما في الطبيعة جميل لأن كل شيء يحيا وكل حياة جميلة". ويرى رسكين أن الفنان محظور عليه الانتخاب وان الفن يجب ان ينسخ الطبيعة نسخا ولا ينتخب. وهناك الطبيعيون المثاليون - ومنهم اليونان القدماء واتباعهم الكلاسيكيون في عهد الرنيسانس منذ القرن السابع عشر - الذين لا يرون كل ما في الطبيعة جميلا بل ان فيها درجات من الجمال وعلى الفنان ان ينتقل من الطبيعة الجمال المثالي Ideal كما فعل الفنان اليوناني حين نحت فينوس وابولو وغيرهما من الروائع.

---

(١) لقد عرضت النظريات الواردة في هذا الباب اعتمادا على بحث مطول في كتاب Lalo Introduction à l'Esthétique ص ٥٠ - ١٥٧ تحت عنوان "جمال الطبيعة وجمال الفن"

وكما فعل رافائيل حين رسم عذارى لوحاته الخالدة.

هؤلاء - على مثال فناني اليونان - يرون الجمال في المخلوق السوي المتناسب تناسب الاعضاء وانسجامها وحسن شكلها وصفاء لونها. اما القبح عندهم فهو الشذوذ والانحراف عن الطابع المألوف وتشوه الاعضاء الناشئ في اظافرها في الكِبَر او الصِغَر او الضعف او غرابة الشكل.

على ان الفن الحديث يتجه اتجاها مغايرا لكل المذهبين، الطبيعي والمثالي. ويمعن احيانا في الاغراب والشذوذ كردّ فعل لما تقدمه من مذاهب، على النحو الذي نراه عند الرمزيين والانطباعيين Impressionists وغيرهم: Surrealists.

والباحثون المحدثون يحملون حملات شعواء على الطبيعيين ومن جرى مجراهم في تقليد الطبيعة - ويزعمون ان الفن ليس تقليدا للطبيعة كما يعتقد الطبيعيون ولا تجميلا في الطبيعة كما يرى المثاليون. وان الفن لا يقتصر على تمثيل جمال الطبيعة بل قد يأخذ منها ما يُعَدُّ قبيحا ويُسبغ عليه من الفن ما يجعله جميلا. وقد سبقهم الى ذلك ارسطو حين قال: "قد تكون الاشياء قبيحة في الواقع لكننا نراها في معاينتنا في الفن لانه يجلّيها"(١) وفي مكان آخر: "ليس ضروريا ان يكون الفن كالواقع بل يجدر ان يكون افضل منه"(٢) وهو في هذين القولين يعدّل نظريته في التقليد ويرى ان الفن ليس تقليدا صِرفا.

---

(١) De Poetica ١٤٤٨b ص

(٢) المصدر السابق ص ١٤٦١

ويتابع خصوم الطبيعيين ردهم قائلين : لو نقل الفنان جمال الطبيعة بكل دقة كما هو - دون ان يضيف اليه شيئا من شخصيته - لكان هذا الجمال قبيحا دون ادنى شك افضل من التقليد والحقيقة أجمل من ان نشوهها بالنسخ . ولو نقل مصورو الرينانس نماذجهم بغاية الدقة عن الطبيعة لما كتب لفنهم الخلود لكنهم اضافوا الى الواقع شيئا من سحرهم وبهذا نعلم انهم صوروا الجمال واهملوا القبح .

نظرة في الفنون جميعا ، نجد انها لا تنقل الطبيعة . فالموسيقى ليست تقليدا لاي شيء اصوات الموسيقى نظام واصوات الطبيعة تشويش واختلاط . والبناء لا يقلد الطبيعة ولغة الشعر غير اللغة العادية . حتى الفنون التي تقلد الطبيعة كالتصوير والنحت لا بد لها من الانحراف عن الاصل .

ان الفن الذي ينتخب الجميل في الطبيعة هو فن ضعيف . هكذا نرى "الكتب الرخيص لا يصف الا كبار الحوادث وعظماء الرجال والفواني بين البناء . وهذه امور يستفرغ العامة جهودهم واوقاتهم الضعيفة ✓ لانهم لا يفهمون من الجمال الا الطبيعي المألوف . والرجل العادي لا يصفق في السرح الا للخاتمة السعيدة ولا يميل الا لذوي الظرف والجاذبية من اشخاص القصة ولا يستهويه من الموسيقى الا الالحان الصافية ولا يرى في المتحف الا صور النساء الجميلات . اما الجميل في الفن فليس بالضرورة جميلا في الحياة العادية . والتعرف ليس فقط من حق الفنان بل من واجبه لكي يسمى فنانا."

ويقول لالو في موقف الفن من الطبيعة : "الطبيعة لا تغني

الا بما يخلعه عليها الفن من جمال." (١) وايضا : "ليس الفن مرآة الطبيعة بل الطبيعة مرآة الفن" بمعنى ان الفن يكسبها في اعيننا جمالا وجمال الفن هو الذي ينعكس فيها وهي بدون الفن - اي النظرة الفنية - لا جميلة ولا قبيحة . ومثل ذلك قول آلان : "ليس الرسم الذي يشبه القاعدة بل القاعدة هي التي تشبه الرسم." (٢) اي ان الرسم يكشف عن الاصل لمحات مستترة خفية فكأنه يحو الاصل ويحل محله لأنه افضل منه ورنه يمثل منه حالة ثابتة فكرية صادقة قلما نراها في الاصل .

اما في موقف الفنان من الطبيعة فيقول لالو في ص ١٤٢ :
"ان حب الطبيعة من اهم بواعث النشاط الفني لكن وظيفة هذا الباعث سلبية لا ايجابية اي ان فقدان الفن في الطبيعة يقود الفنان الى ان يخلع عليها من نفسه فنا . بهذه الواسطة يجد نفسه في الطبيعة ويتحد بها اما مدرسة الفنان فليست الطبيعة بل الصنعة وهي عنصر انساني اجتماعي لا اثر فيه للطبيعة الاوامية... إن الطبيعة مصدر وحي للفنان لكن الفن ليس نسخا لها ولا زخرفا او تزويقا مضافا اليها . وليس الفن هو الانسان مضافا الى الطبيعة لكنه الانسان نفسه .

---

(١) Lalo, Introduction à l'esthétique ص ١٤٢

(٢) Alain, Vingt Leçons sur les Beaux Arts. ص ٢٤

كان مصورو العصور الوسطى ينحرفون عن الواقع في صورهم فلم يضبطوا شكل الاجسام في حين كانوا يجرون علم التشريح او الفيزيولوجيا. لكن هذا الانحراف كان نقصًا لا جمالًا. وكان الكلاسيكيون ينحرفون عن الواقع حين يصورون من الحياة أفضل وأبقى وأكثر انضباط. لكن انحرافهم هذا أثار الرومنطيقيين فخالفوهم بأن وصفوا من الحياة أعاليها وأسافلها وصغير الاشياء وحقيرها لكنهم انحرفوا هم بدورهم عن الواقع حين بالغوا في وصف العاطفة وتطرفوا في النزعة الذاتية حتى ملأتهم النفوس. وجاء الواقعيون والطبيعيون يبالغون في نقل الطبيعة وتقليدها ويلتزمون الامانة في نقل الواقع على طريقة العلم حتى طغت نظريات العلم على الفن في قصصهم وكتاباتهم ومع هذا فقد افادوا بأن أرجعوا متطرفي الفن الى صوابهم وعلموا الكتاب الصراحة وصدق النظر والاعراض عن مظاهر الحياء المتطرف والمبالغات الضخمة.

اما الادب الحديث فيشدد على ركنين في الفن: اولهما الفردية والابداع او الاغراب فيقلل بهذا من أهمية الاصول وقواعد السلف. وثانيهما مبدأ الايحاء والغموض. وكلاهما قديم في الفن لكن ادباء العصر الحديث يبالغون في تقديمهما ضنًا بالفن من التقليد والجمود وخوفًا من ادب لا يفتأ يُعيد نفسه. ولكن، كيف نحكم على الفن؟ ومتى يكون الانحراف عن الواقع جمالًا؟ وكيف نحكم على فردية الفنان او طرافته او طبيعيته، أحسنة ام سيئة، المقبولة ام المردودة؟

لعلنا نجد دليلا في ما يقوله ارسطو في كتاب الشعر[1]: "لقد علمنا هوميروس الكذب بصورة لائقة عجيبة... ومع هذا لا يجوز ان تتألف القصة من حوادث غير قابلة الوقوع. إن المستحيل القابل الوقوع افضل من الممكن الذي لا يُقنع." ويتابع قائلا: يصف الشاعر الاشياء كما هي او كما يجب ان تكون ولا يُنتظر منه الدقيق العلمي المطلوب في السياسة. واذا اخطأ الشاعر في قوة التعبير فخطأه فني اما اذا اخطأ لجهله مسألة طبيعية او طبية فلا لوم عليه لأن المطلوب منه هو التعبير الفني لا التدقيق العلمي. على ان المستحيلات في وصف الشاعر تُعد اغلاطا الا اذا رفعت قيمة الفن الشعري مثل مطاردة هكتور الرائعة تُعد من روائع الفن مع انها مستبعدة الوقوع."

لماذا لا يجوز للقصة او غيرها من الآثار الفنية ان تتألف من اشياء مستحيلة؟ لأن الفن تعبير عن اختبار فالذي يحس به الفنان او يتخيله كأنه حقيقة ولهذا ننتظر منه الاخلاص في ما يقول. وان بالغ واخترع وجب ان يكون هناك ما يُشعرنا انه مخلص في مبالغته امين لشعوره.

كان عمرو بن كلثوم يقول:

ملأنا البرّ حتى ضاق عنا ... وماء البحر نملؤه سفينا

---

(1) De Poetica 1460 - 1461

ونحن لا نستنكر منه هذا القول مع ما يتضمنه من غلو لانه يلائم طبيعة الشاعر وطبيعة قومه وبيئته الحربية المبنية على المفاخرة والمنافرة. فنشعر حين نقرأه بان الشاعر اخلص لشعوره، يحس بما يقول وان يكن كذبا. بينما نحن نستنكر من شاعر اليوم ان يقول مثل هذا القول.

اما اذا فقدت القرائن ولم نتبين اخلاص الشعر او صدقه، فيبقى لنا مقياس ارسطو: "ان المستحيلات تُقد اغلوطا اذا رفعت قيمة الفن الشعري". فالكذب والافراط يُقتفران اذا رفعا قيمة الفن. اما كيف نفرق بين كذب محمود وكذب سقيم ومبالغة مستحسنة واخرى ثقيلة. فهذا مرجعه الذوق الفني الذي يرى في جمال القالب ولباقة التعبير ما يشفع بالمبالغة على قول ارسطو ويحسن التفريق بين مبالغة معقولة واخرى غير معقولة تبلغ حد التفاهة او تكون من صنف الممكن الذي لا يُقتنع. ومن ذلك قول احدهم:

امرٌ بالحجر القاسي فألثمهُ ثم اتقيك فاسي شبه الحجرا

فهنا مبالغة من نوع الممكن الذي لا يقتنع لما يتضمنه من ادعاء مردود وتعليل بعيد متكلف. لكننا نقبل قول بشار:

إن لي يا هند جسما ناحلا لو توكأت عليه لانهدم

مع مخالفته للواقع، لانه مبالغة معقولة تناسب موقف استعطاف وقد نجد في العقول نكتة حسنة اذا ما ذكرنا ضخامة بشار.

اذن للفن ان يبتعد عن الواقع، وليس له بدّ من هذا

الابتعاد. وله ان يغلو اذا شاء. لكن التطرف لا يحمد الا في مواقف خاصة لا يستطيع الحكم فيها الا الذوق الرفيع.

الوسائل الاستاطيقية

الوسائل الاستاطيقية عدد من الميزات يغلب وجودها في الشيء الجميل بصورة كلية او جزئية وتؤلف فيه شبه علامات فارقة يعين الناقد على تحليل الجمال وتعليله، مع العلم انه ليست هي شيء في الجمال ولا اركانا ثابتة فيه.

وسأورد هذه الميزات كما سردها الباحثون:

"خصائص الجمال هي الراحة والتوازن والاستقرار والانسجام والهدوء. هذه الخصائص تنعكس ايضا في متذوق الجمال. وسائر المحسوسة هي انسجام الخطوط والالوان والاصوات والتحام المعنى مع اللفظ في الشعر." (١)

ويعددها على النحو التالي صاحب رسالة في الشعور الاستاطيقي، وهي عنده ليبار (٢): الوحدة مع التنويع. التوازن والتناظر. مطابقة الواقع. التكرار. الراحة. التضاد. الاتساق المتناوب. الايقاع او توافق الانغام والاصوات والالوان والاشكال. الغزارة والقوة. الخ.

---

(١) Mitchel E, "The Criticism of Literature" p. 37

(٢) De Gramont Lesparre, "Essai sur le sentiment esthetique" ص ١١٥ - ١٠٠

ويضيف هذا الباحث ان الفنان لا يتقيد بهذا جميعه بل قد يتقيد ببعضه ، اما دليله الاول فخاصة الفني .

وأحدها أ. ديو A. Dew في الموسوعة البريطانية الطبعة الرابعة عشرة ص ٤٤٢ كما يلي :

١ - الحركة ومظهرها الاتساق او تناوب الحركة والوقوف Rythm

٢ - التناسب او انسجام الاجزاء ٣ - الابراز او التقوية Emphasis وهو التشديد على جزء خاص او تعزيز نقطة خاصة في الاثر الفني . ٤ - التنويع ٥ - الوحدة . ٦ - التأليف والتركيب او استلام الاشكال القديمة لخلق الجديد .

وعدّدها ايضا صاحب اصول الاستاطيقى De Witt Parker في الفصل الخامس ص ٨٠ - ٩٩ من كتابه ، على النحو الآتي :

امر الوحدة مع التنوّع . ومظاهر الوحدة التناوُم والتوازن والتطور . ثانيا مبدأ البروز او الغزارة والقوة . ثالثا مبدأ الاتزان او التعادل Equilibrium . ولنعد الى تفصيل أهم هذه المبادئ .

١ - الوحدة مع التنوع

ونلاحظ ان هذا المبدأ المزدوج هو اول ما يشير اليه باحثو الاستاطيقى (١)

---

(١) Buermeyer, The Aesthetic Experience, pp. 90-92
وتحديد ليبنتز وهتشن وكزان في كتاب De Gramont Lesparre
ايضا كتاب تولستوي "What is Art ?" الفصل الثالث .

والى هذا المبدأ اشار توفيق الحكيم حين قال في كتاب "تحت شمس الفكر" ص ٨٨ : "الفن جمع اجزاء متشابهة لاكل التشابه ومختلفة لاكل الاختلاف ."

وتقوم أهمية هذا الركن - الوحدة مع التنوع - في ان منه تتفرع باقي اركان الجمال التي اشرنا اليها اي الانسجام او تناوُم الاجزاء (من اصوات وخطوط والوان واشكال الخ) ، التوازن ، التطور ، حتى القوة والتركز او الغزارة .

- الوحدة -

تعني تماسك الاجزاء وارتباطها بحيث يؤلف الاثر الفني سلسلة متصلة الحلقات او خيوطا مرتبطة بعقدة رئيسية فيسلم من التوافل والطفيليات وكل ما لا يعزز الموضوع الرئيسي .

نجد الوحدة في الطبيعة لا في الفن فقط . فالجسم الانساني في اجزائه وخطوطه يؤلف وحدة ظاهرة . كذلك الزهرة والشجرة يظهر فيهما الانسجام والتوازن والتناسق وسائر مظاهر الوحدة .

"الوحدة لازمة لسهولة الفهم والجمال التام يتوقف على تكيف الشيء وفقا لما تتطلبه الحواس والانتباه وقوى العقل التحليلية . والعقل يتطلب نظرة مجملة شاملة موحدة لان التشويش يزعجه ويتعبه .

لكن مبدأ الوحدة يتعلق ايضا بالشعور الذي يرتاح الى الوحدة ويستمتع بها ويجد لذة في المقابلة والتناظر او تكرار الصورة ."

ومع هذا نجد بين اصحاب المدارس الفنية الحديثة من ينكرون الوحدة في الفن كما ينكرون الوضوح والنظام وكل ما يمت الى التقليد بصلة وكل ما يتخذ صفات الاسلوب الخطابي من تفكير منطقي منظم واضح موجه. ومن هؤلاء الوثنائيين الشاعر البهم مالرمي والمسرحي المشوش جان جيرودو. ومن النقاد من يحررون الشعر الغنائي من الوحدة المطلوبة في المسرحية والملحمة. قال ديغرانج في تاريخ الادب الفرنسي: ان الشعر الغنائي لا يتقيد بمنطق لانه يطيع حركات القلب ونزوات الشعور والخيال. والتشويش فيه ظاهرة طبيعية تتناقض مع ترتيب الشعر القصصي او الدراماتيكي (١).

- تآلف الاجزاء او الانسجام Harmony

وهو احد انواع الوحدة. وهو في الموسيقى تآلف الاصوات والانغام، وفي الشعر تآلف الاصوات والمعاني والصور والتوفق المعنى مع اللفظ او المادة مع الشكل والتوفق الوزن مع المعنى ومع القافية. وفي التصوير تآلف الخطوط وتآلف الالوان وفي الرقص تآلف الحركات ونماسكها.

والتآلف يظهر في الطبيعة. في الجسم الانساني الذي تتآلف خطوطه فهي في مجموعها تميل الى الاستدارة والانثناء عند المرأة وتميل الى الاستقامة عند الرجل. ألا نرى الالوان تتزاوج في

(١) Deogranges, Hist. de la littérature française p. 876

الطبيعة، في الازهار وفي الحيوان. وشكل الوجه الانساني بيضاوي يأتلف مع شكل الجسم في مجموعه.

والمتآلفات هي المحسوسات التي تنسجم معًا كما في الالوان وفي الخطوط. وهي في المجردات المعاني التي يستحضر بعضها كالمعاني المتشابهة والمعاني المتضادة فالربيع يستحضر الخضرة والازهار والقمر يستحضر اللطف والبهاء والأعلى يستحضر الاسود والبحر البرد والسواد البياض والعلم جرًا.

التقابل أو التوازن Balance

هو تقابل شيئين او تناظرهما بحيث يتنازعان انتباه الناظر او السامع بمقدار واحد مثلًا في اللوحة الفنية لا يمكن للمصور ان يملأ جانبا ويترك مقابله فارغًا لئلا يختل التوازن. وهو في الكلام ازدواج الجمل كما في التالي: "كالتفاح بين شجر الحور، فكذا حبيبي بين البنين." "لا تغرب شمس في النهار، ولا القمر في الليل." "لا يفارقه ما ابيض النهار، ولا يفارقه ما اسود الليل". "قد أحببت النعمة، وآثرت لين العيش." "هل يستوي الاعمى والبصير، ام هل تستوي الظلمات والنور؟"

ويكثر في التوازن التضاد كما نجد بين الالوان، وبين النور والظلال في التصوير. وفي شخصيات روائية متضادة كما في طُفيل ودسدمونه. والتوازن أساسي في الشعر العربي ذي القافية الموحدة حيث ينقسم البيت الواحد الى شطرين متقابلين، متعادلين.

التطور Evolution

او التدرّج نوع ثالث من انواع الوحدة وهو اطّراد الاشياء وسيرها تدريجيًا نحو القمة او الذروة او الغاية. وهذا ما نجده في الموسيقى التي تتوالى فيها الانغام متدرجة صعودًا او هبوطًا. وفي التصوير الذي تتدرج فيه الالوان غزارة وضعفا وفي القصة التي تتدرج حوادثها صعودًا نحو الذروة ثم هبوطا نحو الختام وفي المسرحية التي تتألف من دور تمهيدي ودور تعقيدي او دور الذروة ثم الانحلال والهبوط. كذلك السمفونيا والاغنية والخطبة والقصيدة تبدأ هادئة مرتفع قوتها تدريجًا حتى التأزّم ثم الانحلال الذي يترك في اذن السامع دويًّا. ومبدأ التدرج وجه من وجوه التنويع على غير الحلول بالوحدة.

التناظر Symmetry

ايضا من انواع الوحدة ويشبه التوازن، سوى ان اجزاءه متماثلة بينما في التوازن لا تتماثل الاجزاء بل يتقابلون ويتعادلون. نرى التناظر ماثلا في الطبيعة: في اوراق الاشجار، وفي الازهار تناظر شعاعي كما في نجم البحر. ويظهر التناظر الجانبي بصورة كاملة في اجسام الحيوانات والانسان فنرى النصف الجانبي الايمن مثل مماثلا ومعادلا للنصف الجانبي الايسر. ونرى بعض الحيوانات اذا ثُبِّر احد اعضائها مال نظيره الى التفسخ والزوال مراعاة لمبدأ التناظر والتناظر في العمارة يظهر في التصوير وفي الموسيقى وفي الشعر وفي

السجع كما يظهر في النحت والرقص والبناء. على انه ليس في الفن امرا اساسيًا.

التكرار Repetition

وهو ما يقوّي الوحدة والتركيز. ويظهر في تناوب الحركة والسكون او تكرر الشيء على أبعاد متساوية كما في الموسيقى والشعر. وفي ترديد لفظ واحد او معنى واحد. وفي الخاتمة تكرر البداية وتعززها كما في بعض مقامات جبران. وعلى هذا امثلة كثيرة في الشعر والموسيقى والتصوير وسائر انواع الفن. وقلما نجد اثرًا فنيًا لا تتكرر فيه اجزاء متقاربة او متباعدة.

ومنه ايقاع Rythm ويعني في الاصطلاح "التكرر الموزون لوضع او مركز قوة في حركات الرقص او اصوات الموسيقى او تفاعيل الشعر"[1]. فهو تناظر زمني يقابله، في الطبيعة، توقف الحركة امام حاجز ثم استئنافها وهو فيها كثير الشيوع، يظهر في حركة القلب انقباضا وانبساطا وسير الدابات تقلصًا وتمددًا وحركة الامواج مدًّا فجزرًا وتناوب الليل والنهار وتعاقب الفصول حرًّا وبردًا وفي ضربة المطرقة انقضاضًا فارتدادًا وضربة المجذاف والسوط. وهو قانون الحركة والشغل وقانون الحياة: انبساط وانقباض، شهيق وزفير، نبض وتوقف، نوم وسهر. ذلك لان كل جسم يحتاج

---

(1) Puffer E., Psychology of Beauty ص ١٥٧

الى فترة الراحة بين حركتين والحركة الداخلة غير ممكنة .

وايقاع الاتساق شديد الشيوع في الموسيقى اذ تتناوب فيه الوحدات ضعيفة فقوية وتتردد على أبعاد متساوية . وفي الشعر حيث تتناوب المقاطع الطويلة والمقاطع القصيرة او الوحدات العروضية والوحدات الضعيفة . وفي المسرحية حيث تتناوب الحركة والسكون والقول والعمل وفي الرقص الذي قوامه الاتساق او تكرر الحركات على أبعاد متساوية أو موزونة .

ويقابل الاتساق الزمني في الفنون الزمنية (الموسيقى والشعر والدراما) اتساق مكاني في التصوير والنحت والبناء حيث تتعاقب الخطوط متناظرة متناوبة متكررة على أبعاد موزونة .

ومع اهمية الدور الذي يلعبه الاتساق في الموسيقى نرى بعض الموسيقيين ينبذونه ويرون فيه ابتذالا او انه قامع الطبائع الفذة التي تتأثر به تأثرا شديدا (الزنوج شديد التأثر بالوزن الموسيقي). وبعض كبار الاشتراكيين يرون فنهم مشبعا بعناصر الجدل والغرابة والتناقض مستغنيا بذلك عن الاتساق . وفي الشعر يحاول بعضهم التحرر من هذا الركن الموسيقي لما فيه من تخدير للحواس والفكر فيخلقون الشعر الحر الطليق من الوزن . لكن آخرين يبالغون في تعظيم شأنه في الشعر والموسيقى ويزعمون انه يفسر الكون لان كل حركة في الكون متقطعة .[1]

---

(١) راجع فصل "الطرق الاشتراكية" في Essai sur le sentiment esthétique, De Gramont Lesparre

البروز او القوة والتركز Emphasis, Intensity.

في جميع الوسائل او المبادئ التي مر ذكرها تتمثل الوحدة مع التنويع . ففي تآلف الاجزاء وحدة وتنوع وكذلك في التوازن والنظير والاتساق .

اما التركز فيعني تجمع التأثير في ناحية خاصة كما تتجمع الاشعة في نقطة من البلورة . وهو مبدأ لا يناقض الوحدة اذ لا بد من صلة بين جميع الاجزاء . لكنه يتفق خاصة مع مبدأ التنويع اذ يسمح لبعض الاجزاء بالبروز اكثر من البعض الآخر .

والتركز والبروز يظهر في القصة في الأبطال ، وفي الأزمات . وفي الموسيقى ، الجزء البارز هو النوته الاساسية Keynote التي يُبنى عليها اللحن . وفي القصيدة الرقصة الاوجوانية[1] التي يبلغ فيها الشاعر ذروة الفن ، وأزمة القصيدة حيث تتعقد الحوادث ويزدحم التأثير . والفكرة التي تتردد بصور مختلفة او يلح الفنان في إبرازها . وفي الصورة الفنية حيث تبرز بعض الاجزاء اكثر من البعض الآخر . ومراكز الظهور عادة هي الوسط والاطراف وذلك مراعاة لمبدأ الاتساق النظري ومعناه ان العين اول ما تتجه الى الوسط ثم تميل الى الراحة قبل بلوغ الاطراف ولهذا نجد الفنان يطرز الوسط والاطراف في قطع النسيج واذا خضبن الشفاه جعلن خضابها أبرز من خضاب الخدين . كذلك في الفنون الزمنية (الشعر والموسيقى والمسرحية) ، مراكز

---

(١) التول لبوراس (راجع النقد الادبي لمؤلفه آبركرومبي ترجمة محمد عوض)

العقدة هي الوسط والاطراف او الابتداء والوسط والختام ، وبينهما فترات هبوط او راحة قصيرة .

من طرق ابراز ضخامة الحجم في الشيء المراد إبرازه ، القرارة ، والطرافة التي تلفت النظر ، والعقدة والتكرار والتضاد والجمع (جمع النعوت والاجزاء المتماثلة) . وتمركز النور كما في لوحات رامبراندت وقوة الاشخاص في القطعة المسرحية وسيطرتهم على الموقف . على ان مبدأ التمركز لا يعني الاهمال بمبدأ الاتزان الذي يعطي كل جزء من القطعة الفنية نصيبه من العناية والاهتمام .

التنوع Variety

ذكرنا ان الوحدة في الفن "جمع اجزاء متشابهة لا على التشابه ومختلفة لا على الاختلاف" وهذا ما نقصده بالتنويع الفني الذي يظهر في تطور الاجزاء وفي تناوبها وما تتضمنه من تضاد واختلاف . فالغرب على وتيرة واحدة مستمرة ، سواء ذلك في الفن ام في البيان ، ولذا نجد العبارات تتنوع بين طويلة وقصيرة ، خبرية وانشائية ، والالفاظ بين جزلة ورقيقة ، والفقرات بين موجزة ومطولة كما تتنوع الالوان والخطوط والحركات والاصوات والحروف وفواتح الجمل . لكن هذا التنويع لا يعني الاخلال بوحدة الاسلوب وتناسب الاجزاء بل هو "جمع اجزاء مختلفة لا على الاختلاف"

. مرّ معنا ان الجمال هو "البساطة والانسجام والتناسب والوحدة مع التنوّع" وايضا ان الجمال هو السكون والهدوء مع قوة ونشاط وايضا هو "الراحة في الجميل وتذوقه والتوازن والاستقرار" وهو "مبعث رضى واشباع شامل عام" .

ونرى ان هذه الصفات عينها تتفق مع المبادئ التي اشرنا اليها اخيرًا ، من وحدة مع تنويع وما يتفرع عنها من انسجام وقوة واتزان . لأن هذه الصفات عينها مبعث راحة وهدوء لمعاين الجمال وتذوقه ومظهر راحة ونشاط في الشيء الجميل نفسه . وعكسها يزعج الناظر والسامع ويشوّشه . فالاثر الفني الذي يتميز بالتشويش والاضطراب وتنافر الاجزاء والقلق والاوصول هو بلا ريب مثير ازعاج وتعب عند معاينه . وهذا ما عناه سبنسر حين شرح البدعة (وهي مرادف الجمال الفني في الكتابة) بقوله انها اقتصاد على انتباه السامع وتأثيره اي انها التعبير الذي يتذوقه القارئ والسامع بلا تعب او كد وبدون ان يستولي عليه الملل او الفتور (١) .

لكن مجرد اعتماد هذه المبادئ لا يؤلف الفن ولا الجمال وانما دليل الفنان في الدرجة الاولى بداهته وحاسته الفنية وذوقه السليم .

---

(١) "فلسفة الاسلوب" لسبنسر ، القسم الاول والقسم الثاني
"Philosophy of style", Spencer.

جمال الطبيعة وجمال الفن

جميع الدراسات الاستاطيقية التي مرّت بنا تجد لزاماً عليها ان تقارن بين الجمال في الطبيعة وبين الجمال في الفن. وهذه المقارنة بين نوعي الجمال تهدف الى ان تبين ما هو الفرق بين جمال الطبيعة وجمال الفن. ولكن قبل ان نبدأ هذه المقارنة يجب ان نعرف ان الفن يؤلف وينتخب ويجمع ويتأثر الى حد ما بالصنعة بعكس الطبيعة العفوية. وقيمة الفن ذاتية - للفنان - بينما يغلب ان يكون لجمال الطبيعة قيمة عملية نفعية. والجمال في الطبيعة يقوم عادة على اكتمال الاجزاء وصحة التكوين والجميل فيها هو المخلوق السوي الخالي من الشذوذ. اما الفن فيمتاز بميله الى الابداع وارتياحه الى الطرافة والاغراب. بينما الطبيعة تنفر من الاغراب والجميل فيها هو الشائع المتعارف السوي (الكثير التكرار) (normal)

ومع هذا قد يستحسن الشذوذ احيانا حتى في الجمال الطبيعي فهو الوجوه ما يزيد جمالها انحراف او غرابة في الشكل كتمازات الخدود والذقن او تكسر الاجفان ويكون الجمال الغريب Exotique مستحسنا في غير بيئته.

اما في الفن فطرافة الشكل تُستحسن كطرافة الصورة او الفكرة. بل ان الفن يعتبر الطرافة اصلا من اصوله فخلوف الطبيعة. وهذا الخلوف سببه التصاق الفن بشخصية الفنان وانطباعه بطابعه الخاص. والفنان مع استلهامه الطبيعة وتأثره بآثار السلف شخص شديد الفردية، بل ان فرديته هي التي تجعله فنانا، وتقوم بانحرافات خاصة في ناحية التعبير تؤلف الاسلوب الخاص. ولكل فنان اسلوب لا يخطئه ولوده

لم يكن فناناً.

والجمال الفني يمتاز بالايحاء اي القوة على اثارة الفكر والعاطفة والخيال بصورة لا تتوصل اليها الطبيعة. وفيه لغة خفية يقرأها المتذوقون.

مصادر الفن

الفن في نظر "سپنسر" لعب لانه كاللعب مجرّد من كل غاية.
والفن في نظر "آلان" حركة جسدية اكثر منه روحية والفنان يأتيه الوحي حين شروعه في العمل لا قبله [1] والقانون الاسمى للاختراع او الابداع هو ان الاختراع لا يتم الا في حين العمل فليس للفنان خطة محدودة ولا قالب يقدّه لكنه يسعى الى الابتكار ويؤاتيه الالهام حين العمل. وليس الفكر الذي يخترع بل الايدي والحركة، اذ لا يمكننا اختراع رقصة ما لم نرقص ولا اغنية ما لم نغنّ ولا شعرًا ما لم ننشد.

ويقول الكاتب نفسه في مكان آخر [2]: الفن حركة منظّمة او هو انضباط الحركة وانضباط الجسم ولذا قال ارسطو ان الفن يطهّر النفس لانه يعدّل الاهواء وينظّم حركة الجسم، سواء ذلك أفي الفنان نفسه ام في متذوق الفن.

وفي قول لالو [3]: الفن انضباط. فمقابلة الشنيعة بالقضب امر طبيعي. اما مقابلتي بابتسامة ساخرة فذلك فن.

يقول لونجينوس: "الجميل (وهو عنده مرادف الجمال) يصدر عن صفتين لا بد منهما في الشاعر: الهوى والاخلاص. وهاتان الصفتان هما مصدر

---

(١) Alain, Système des beaux arts, ch. 1 et 2
(٢) Vingt leçons sur les beaux arts pp. 8-20
(٣) Lalo, "L'art et la morale" p. 169

الالهام [1].

اما الفلاسفة الحديثون فمنهم كانت الذي ينسب الفن الجميل الى موهبة خاصة تسمى العبقرية Genius وهي عنده "الملكة التي توفّق بين الخيال والفهم" وهي تحتاج الى شيئين لتتميمها: الروح او المقدرة التعبيرية والذوق الذي يضع العبقرية ويثقفها ويقودها [2].

والعبقرية عند كانت تقابل البداهة (Intuition) عند برغسن ومن جرى مجراه [3] لكن هؤلاء يضيفون اليها نظرية الاوعي ويزعم اصحابها ان للعقل دائرتين الوعي الظاهر والاوعي او العقل الباطن وان الاول مصدر الافكار الواعية العادية والثاني مركز الافكار المكبوتة اللاواعية التي تتم لها هناك النضوج وهو ايضا مصدر الاعمال الشاذة والنمو الروحي والالهام. الاوعي ينبوع الوحي ومصدر الوحي والبداهة وكل فكرة عظمى.

وهنا نرى ان "آلان" يتفق مع لونجينوس على القول ان الفن يصدر عن الهوى او الاهواء اذا ثارت ويزيد الاول قوله انه هوًى مقيَّد او حركة منظّمة والتالي هو انضباط حركة النفس او عاطفة مختمرة في الاوعي متطورة معدلة او مختلفة عن الواقع [4].

---

(١) Longinus & English Criticism, by T.R. Henn, Ch. 2, p. 10-15
(٢) Kant's Critique of Judgment pp. 188-189, 197, 201, 205, 206
(٣) Brémond, Henri, Poésie Pure p. 295-309
(٤) Vingt leçons sur les beaux arts p. 44
راجع ايضا كتاب Baudouin, Psychanalyse de l'art حيث يلخص المؤلف آراء السيكولوجية الحديثة في ان الفن - كالحلم - نتيجة ميول مكبوتة في دائرة الاوعي.

ويقول "آدن" في مكان آخر : الحركة الهائجة تنتج الفجع والهياج ضعف . اما الجمال الفني فهو القوة والجلال والعظمة والاستدلال والاهواء (١)

وفي نظرية الادعي ان الفن ليس نتيجة الفكر الواعي بل هو البداهة او الالهام الناشئ عن الفكر الادعي او الهوى المتطور او حركة النفس المعدلة المضبوطة المختمرة في دائرة الادعي . وهذا ما يعنيه "آدن" بقوله : "ان الفن ليس تأملا ولا تبحرا" (٢) وايضا : "إن الفنان لا يلجأ الى التخطيط والتصميم بل لا يعرف نوع عمله حتى ينتهي منه فيشاهد انتاجه ويكون اول المدهوشين وهذا ما يسمى محاولة موفقة" (٣) اي اسعفه الالهام .

"والشعر القبيح فكرة موضوعة في قالب شعري ومن هنا فن الشاعر التي تميزه عن النظام انه - بدلا من ان يبتدئ بالفكرة وينتهي بالتعبير - يبتدئ بالتعبير وينتهي بالفكرة . فالشاعر لا يستنزل حججا وشبابه وهوا بواسطة التأمل وانما ينتزع من نفسه انغاما كنافخ الزمار ، راسما في شعره كلمات لا يدري بعد كنهها تهبط عليه كما بأعجوبة للتوفيق بين النغم والمعنى . » (٤)

والخلاصة : ان الفن حركة في النفس والجسم ، معدلة او منظمة ، مختمرة في لاوعي النفس ، تستتبع الالهام لا التفكير .

---

(١) Vingt Leçons sur les beaux arts p. 45
(٢) Système des beaux arts p. 339
(٣) Vingt Leçons sur les beaux arts p. 104
(٤) المصدر نفسه ص ١٠٢ - ١٠٤

غير ان الوحي نفسه لا يهبط من لا شيء حتى ليؤاتي ذوي الموهبة الفنية الا بعد جهاد ومران ولهذا يقول كروتشي في مقالته "الشعر والادب" (١) "السهولة عند بعض الشعراء علامة سيئة . ولم يخلق من شبه آدم الخلق الفني بآدم الخاص" . ويقول دوفث باركر في اصول الاستاطيقى : الوحي نتيجة درس شاق طويل . والالهام الفني عصارة الجهد العنيف ، بين واع ، ولاواع ، وخلاصة الجهود الطويلة التي اتعبت خيرة الفنان بآثار اسلافه وجعلت منه الهاما" (٢)

وفي هذا المعنى جاء في كتاب "مبادئ الفلسفة" نقلا عن هنري پوانكاره ما يلي : "ان العمل الادعي لا يتكون - وفي كل حال لا يكون مثمرا - ما لم يسبقه ثم يتبعه فترة من العمل الواعي . ولا يمكن لحادث الالهام المفاجئة ان تظهر الى الوجود ما لم يسبقها ايام جهود ذاتية متواصلة يظنها صاحبها عقيمة غير مجدية قد ضلت في السبيل وعجزت قريحته عن الاستنتاج" (٣) ويسرد الكاتب امثلة يبين لنا فيها ان التفكير والاعمال الذهن يجدان في العقل الباطن الادعي نضوجا واختمارا لا شعوريا وحين تظهر نتيجة ذلك بصورة مفاجئة تحسب ظهورها وحيا وانما هي نتيجة لادعية لمقدمات واعية .

ونظرية الادعي تعده يستغني الربان الحديثون فيوعزون الى الطالب بدرس بعض المسائل الصعبة "والنوم عليها" اي ان يعطي مجال النضوج في دائرة لاوعيه حتى اذا عاد اليها بعد فترة من الزمن ، رآها تحل امامه بسهولة ويجري بفكر واسع جديد لم يكن به من قبل . (Ch. Charrier, Pédagogie Vivante ص ٢١٠).

---

(١) Revue de métaphysique et de morale, v. 43, 1936, p. 1-53
(٢) Principles of Aesthetics, p. 69.
(٣) Manuel de Philosophie par A. Cuvillier, Tome I p. 595

- المعنى في الفن -

القاعدة الفيثاغورثية المشهورة للجمال هي التناسق والاتزان والوحدة والانسجام . لكن هذه الصفات لا تتناول الشكل فقط : الخطوط والالوان والاصوات ، بل ايضا المادة نفسها بما فيها المعاني والافكار . فالجمال عند اليونان مرادف للصدق والفضيلة ومثلهم الاعلى في الحياة وفي الفرد هو الانضباط والاعتدال .

وقد طبقت نظريتهم هذه على الكلاسيكيين في القرن السابع عشر فتقيدوا بقول ارسطو : لا يقوم جمال بدون مقدار من الجلال . وطرقوا في اشعارهم ومسرحياتهم المواضيع الجليلة والتزموا في عباراتهم حدود الادب والاتزان .

وقد اصاب اليونان في اعتبار المعنى - الى جانب المبنى - ركنا من اركان الجمال . فمن ينكر ان معنى الاثر الفني يزيد القالب جمالا ؟ وان للتعبير أهميته بجانب الشكل ؟ إن في صورة العذراء وطفلها لرافائيل جمالا ناشئا عن روعة الالوان والخطوط لكن الالوان والخطوط تزداد جمالا بمعنى الامومة الالهية الذي يشع من خلالها . إن للخط المنحرف عند الانطباعيين جمالا يجعله متفوقا على الخط المستقيم لانه في زعمهم اكثر إراحة للنظر لكونه اكثر اتفاقا مع شكل العين وحركتها . لكن للخط المنحرف جمالا ناشئا عن معناه ايضا فهو يستحضر الرشاقة والنعومة ويشير الى الحركة والتموج والالتفاف . وهكذا في جميع الفنون نجد للتعبير

سواء كانه ظاهرا ام خفيا (ايحاء) - أهمية تمتزج مع أهمية القالب .

لكن اليونان قيدوا التعبير بموضوع الجلال او الصدق والاعتدال وخطأ الكلاسيكيون في جمود قوالبهم وجمود معانيهم ومواضيعهم فكانت الثورة الرومنطيقية لا على التناسق والاعتدال والوحدة بل على التعبير عن ناحية واحدة محدودة من الحياة ، في حين اراده حرا يعبر عن كل شيء ، عن الجمال والقبح ، عن الجلال والحقارة ، عن الفضيلة والرذيلة .

يظن البعض ان اصحاب نظرية الشعر الصافي او الحالة الصافية وزملاءهم الرمزيين ، ينكرون المعنى في الشعر ويلجئون كل همهم الى المبنى . والواقع ان الرمزيين ينكرون التعبير الصريح ويلجأون الى التعبير البرقع . يحاولون ان يجعلوا الشعر مساويا للموسيقى في قوة التعبير واثارة الشعور فيعمدون الى الموحيات الموسيقية التي تربط الشعر بالموسيقى او تجعله موسيقى صرفا . وفئة منهم تنفي عن الشعر العنصر الوجداني او العاطفي وتجعله موضوعيا صرفا وتربطه بالتصوير والموسيقى معا فهو صور متسلسلة كصور الفلم ، بارزة في الفاظ موسيقية وعبارات قوية الجرس ، قوية التعبير والايحاء .

نستنتج مما مر ان التعبير في اي من اشكاله - تصويرا كان ام عاطفة ام فكرة - جزء لا يتجزأ من الاثر الفني . وقد يكون التعبير قويا شديد البروز كما في الموسيقى الهائجة وقد يكون خفيفا او غامضا ايحائيا كما في شعر الغموض والتصوير الرمزي وقد يجمع عناصر كثيرة كالمسرحية العالمية (مثل شهرزاد واهل الكهف لتوفيق الحكيم) التي تثير الخيال والعاطفة والفكر ، او يكتفي بعنصر واحد او عنصرين كقصيدة "الجدلية" لسعيد عقل التي تثير الخيال

والعاطفة بسلسلة صور موسيقية الالفاظ .

بقي ان نتساءل : هل التعبير اصل من اصول الجمال ؟ وما مركزه من الاستاطيق ؟

تقول اثل بفر في هذا الموضوع : ان للتعبير اهميته بجانب الشكل لكن القوة التعبيرية لا يجوز ان تصبح جزءًا من تحديد الجمال فلو قلنا انه كلما زاد التعبير زاد الجمال ولو كان الامر كذلك لكانت الموسيقى الرخيصة الكثيرة التعبير افضل انواع الموسيقى[1] . " ان محتوى الاثر الفني لا يمكن إغفاله والافكار التي يثيرها فنظر بستان ورد قد لا تزيد في جمال البستان لكن الافكار التي يثيرها شعر شكسبير تستحق اهتمامنا . على ان الافكار العظيمة وحدها لا تخلق الفن العظيم ولو كان الامر كذلك لحسبنا ارسطو وسبينوزا وكانت شعراء[2] "

وهنا نعيد القول : ان للتعبير اهميته فهو المادة والموضوع لكن القيمة الاستاطيقية للقالب الفني وامر لما كان من فرق بين صورة شعرية وصورة بريئة فنان حين تتضمن كلتاهما معنى واحدا .

" لكن الادب شكلة اخرى " في زعم اثل بفر . " فالادب هو في الدرجة الاولى تعبير او معانٍ . هو الفاظ ذات معانٍ ولا قيمة لها بغير معانيها بخلاف الالوان والاصوات والخطوط فان لها قيمة جمالية غير

(1) Psychology of Beauty , ص ٢٧٥

(2) ص ٢٧٦ من المصدر نفسه

القيمة التعبيرية . مع ان المعاني مادة الادب يصعب فيه التفريق بين المادة والقالب . "

" في الادب - الشعر والنثر والقصة - ما نسميه ألفيا structure كما في الموسيقى . اي ابتداء وتطور وتعقد وذروة وخاتمة او حل وزنية . والافكار والعواطف والصور والاخيلة لها نسبية في هذا التأليف بمقدار وقوعها في موقعها ووجودها في المكان والزمان المناسبين ومساوقتها لحركة المجموع بمعنى ان الفاجعة حين حدوثها تكون امرا لا بدّ منه وترتبط بسلسلة الافكار كما ترتبط الاوتار الوترية في السمفونيا بسلسلة الاصوات "[1]

ولو اردنا التعليق على ما سبق لقلنا : ان المعاني هي في النثر كل شيء . وهي في الشعر والنثر والقصة ذات اهمية نسبية لكنها اعظم ما في التصوير والموسيقى وأشد ارتباطًا بالقالب .

(1) Psychology of Beauty ص ٢٧٩ - ٢٨١

القالب في الفن

ما القالب وما المعنى ؟

يرى الناقد صعوبة التفريق بين المعنى والمبنى ويتردد في تحديد كل منهما . ويختلف النقاد في هذا التحديد ومنهم من يأبى التفريق بين المعنى والمبنى باعتبار ان اثر الفني وحدة لا تتجزأ[1] والاصل يعني هبوط العبارة على الفنان بمعناها ومبناها دون ما تفريق وفي هذا يقول لالو في احد فصوله عن النقد الفني[2] ان استعمال الطريقة التجريبية في النقد ينفي خطر التفريق بين المادة والشكل او المعنى والمبنى . فهو يرى في هذا التفريق خطأً .

ونحن رغم هذه الصعوبة وهذا الخطر ننظرون الى التفريق بينهما وتحديد كل منهما لأن النقد تجزئة وتحليل ومهما تمازجت المادة بالشكل لا يستغني الناقد عن التفريق بينهما ولا يسعه الا ان يرى هناك تفريقا او يحاول ان يراه .

ما هو القالب ؟ القالب اداة التعبير وهو في التصوير الخطوط والالوان وتنسيقها وفي الموسيقى ترتيب الاصوات وتناوبها وترجيعها . وفي الادب الالفاظ وترتيبها في اجزاء صغرى هي الجمل وهذه في اجزاء كبرى هي الفقرات والفصول . ويتناول في الشعر الالفاظ وانسجامها والوزن وطرق

---

(١) تقول اتش بير : " المعنى وسيلة ابراز الجمال وتقويته وهو لهذا جزء من الشكل (ص ١٢١)

(٢) الكتاب الاخير من Lalo, Introduction à l'esthétique

التلوين والتصوير[1] وتقسيم القصيدة الى مطلع وذروة وخاتمة وتنسيق الصور وتماسكها وازدحامها وتنوعها وتطورها نحو الختام . وهو في المسرحية سبك الاجزاء المتنوعة من مشاهد وفصول وتنسيق الحوار في المشهد الواحد وتناوب الحركة والسكون والبذل والعطاء والصعود والهبوط والنور والظلمة والتعقد ثم الانحلال والمفاجأة والانتظار والغموض والوضوح . وهو في القصة انتقاؤها الى تمهيد وسياق الحوادث وتأزمها والحل كما في المسرحية .

اما المعنى او الفكرة - فعاطفة او صورة او رأي او فكرة فلسفية او فكرة عادية ، تبرز من خلال القالب خفية او واضحة ، غريبة او مبتذلة ، كثيرة او قليلة ، سطحية او عميقة ، وفقاً لما نفرضه على القالب . وهي ايضا ما نقصده بالتعبير .

والفكرة تجاد تكون كل شيء في النثر العلمي حيث ينزع الكاتب الى عرض افكاره منسقة واضحة متناسبة لا يشوبها تعقد ولا تعقيد . وتعظم اهمية القالب في النثر الخطابي الذي يريد ان يثبت شيئا فتكثر فيه وجوه التفنن الكلامي من تنويع واغراب في الاسلوب وتصوير يثير الخيال وتقوية عاطفية ونحوها . وكلما اتسع القالب وارتفع شأنه وطغى على المقال زادت قوة المعنى وعظم تأثيره في النفوس . فقد ينفق الكاتب صفحات عديدة في بسط فكرة واحدة متفننا في عرضها ، مستخرجاً منها شتى الوفاق الثانوية باسلوب طريف ، كما نرى نبط طه حسين في "حديث الاربعاء" وتفنن عمر فاخوري في "الفصول الاربعة" .

---

(١) اختلف في الصورة امعنى هي ام مبنى . والراجح انها تدخل في الاثنين ، اذا حللت محل الاصل فهي معنى واذا اضيفت اليه فهي مبنى . وفروعها تشبيه واستعارة وكناية

والقالب ذو اهمية اولية في الشعر والمسرحية والقصة . فالمعاني هناك قد تكون عادية وقد تكون مبتكرة جديدة عميقة لكن الذي يملك على السامع او المشاهد شعوره هو القالب . فلو اخذنا مثلا قصيدة "النسر" لعمر ابي ريشه لرأينا هناك فكرة واحدة : رجوع النسر الواهن الى وكره في اجبال ليموت هناك - او ان العظيم يموت عظيما ولو اصابه الوهن والهبوط . جميع الصور والافكار تؤول الى هذه الفكرة الرئيسية لكن القيمة الكبرى في القصيدة تعود الى قوة التصوير الملحمي - والتصوير جزء من المعنى الذي ترتفع فيه من الوصف الرائع الى التأزم الجبار حين يقول :

وقف النسر جاثما يتلوى فوق شلو على التراب نثير
وعجاف البغاث تدفعه بالمخلب الغض وبالجناح الكسير
فرشت فيه رعشة من جنون الكبر واهتز هزة الغرور
وتراءى صاحيا على الافق الاعبر انقاض هيكل منخور ...
واذا ما اتى الغياهب واجتاز مدى الظن من ضمير الاثير
جلجلت منه زعقة ردد الاخلاق صدى من وهجها المستطير
وهوى جثة على الذروة الشماء في حضن وكره المهجور ..

المعاني والصور حسنة قوية لكن الذي يهز السامع هو جمال الالفاظ وائتلافها مع المعنى ائتلافا غريبا ثم تركيز الفكرة الواحدة وابرازها وتطور الصور والحوادث الى هذا اختتام الصاعق الذي يترك في آفاق النفس دويا وصدى .

يقول بعض النقاد المحدثين في الموضوع ما نقتطفه هنا :

في التصوير نُعجب بالخطوط لا بالموضوع . كذلك في المسرحية تبرز الافكار بواسطة الموقف والحركة لا بالاحداث والاشخاص . وليس أبرد من مسرحية تريد ان تُثبت شيئا . (١)

ويفرق "آبون" بين الشعر والنثر . فالشعر فن والهيئة في القالب اما النثر فقد يكون فنا وقد لا يكون . وفي الحالة الثانية تنحصر قيمته في الفكرة وفي هذا يقول : "قد نرى في النثر عبارات موفقة ولكن يستحيل ان الفكرة هي التي ترشد الذهن الى حسنها . ومن اسرار النثر انه لا يُعجب الا اذا وُجد اتفاق غير متعمد بين الالفاظ والفكرة . بينما في الشعر وفي الخطابة يلتذ السامع اولا والذة تقوده الى الفكرة . (٢)

"الفنان منفرد وعالي في آن واحد . فافكاره من نفسه وهي شائعة للجميع وهو لا يبحث وراء فكرة نادرة او غريبة بل وراء طريقة جديدة يصور بها فكرة مألوفة ... "فالربيع" لبوتيسلي وثاليري فكرة عادية لكن الفنان صورها بطريقة غريبة" (٣)

"مسألة القالب امر رئيسي في الشعر ... الفن غاية نفسه عند الشعراء اما عند الكتاب فلا يرتفع هذا الى هذا . الشعر اداة لهو رفيع اما النثر فللعمل" (٤)

---

(١) Système des beaux arts ص ١٤٤
(٢) المصدر السابق ص ٢٠٨
(٣) Vingt Leçons ص ٢٩٠-٢٩٤ - Brunetière, "Questions de Critique" sur les beaux arts
(٤) ص ٢٠١ و ٢٠٧

بناء على ما تقدم يكون القالب - طريقة العرض والتركيب - لا العاطفة - هو الفارق الرئيسي بين الفن والعلم (١) فالعلم والكلام العادي قد يتضمنان فكرة او صورة او عاطفة او هذه كلها معاً . والفن كذلك . لكن يفرق بين العلم والفن القالب وحده . إن في مقدور كل انسان ان يدرس علم النفس او الاجتماع ويفهم مسائلها ولكن لا يستطيع عرض تلك المسائل في قصص ومسرحيات نظير - "هاملت" و"البخيل" و"آنا كارينينا" . و"اوجني غرانده" "والجريمة والعقاب" و"الباب الضيق" - لا يستطيع هذا سوى الفنان . وقد يكون فهم الفنان للحياة اعمق من فهم غيره - وان يكن ذلك بصورة بديهية - لكن العنصر الفني وحده ينتج القصة او المسرحية او الشعر ويكون الفهم العميق للحياة حينئذ أضعف لخلودها . وقد أشرنا في الفصل السابق الى أهمية التعبير لكن القالب في الفن يفوقه أهمية .

---

(١) في "اصول النقد الادبي" لأحمد الشايب ص ٤١ (الفصل الرابع من الباب الثالث) يرى المؤلف ان العاطفة هي الفارق الرئيسي بين العلم والفن .

العاطفة في الفن

يقسم كروتشي (١) طرق التعبير الى اربع : التعبير العاطفي ، التعبير الشعري ، التعبير الفني ، والتعبير العادي او المنطقي .

ويرى ان العبارة العاطفية ليست من الشعر في شيء او انها تثار بالشاعرة والتشبيه والمبالغة والقول العاطفي وقد ازدهرت عند الرومنطيقيين فكانت من مظاهر انحطاط الفن عندهم وانسياقه الى الرقة المفرطة - sentimentalism - ويزيد كروتشي قائلاً : لا يكفي الشعر ان ينقل العاطفة او يقلدها لأن العاطفة تشويش واضطراب والفن نظام وشكل . وفي هذا يتفق مع "آلان" القائل ان الفن انضباط (٢)

كيف نوفق اذن بين مذهب القائلين باعتبار العاطفة أهم ارکان الادب (٣) والقائلين بنفي العاطفة عن الفن ؟ (٤)

الواقع ان كروتشي يحسن التوفيق بين المذهبين فهو يستدرك بقوله ان العاطفة هي المادة الخام او المواد الاولية التي يستمد منها الفنان ويحولها بواسطة الخلق الى مادة غير مادة العواطف والوقائع . والفن يقتل العاطفة ويهدئها ويبرزها في صورة الخيال والتصوير ويسترها وراء بارقع الايحاء والغموض .

---

(١) Croce, B. "La poésie et la littérature", Revue de Métophysique et de morale, a. 43, 1936 - Art. I, p. 1-53

(٢) راجع ص ٢٧ من هذه الرسالة (٣) اصول النقد الادبي لاحمد الشايب ص ٣١

(٤) مقدمة فلسفية في الشعر لسيد عتمان في "الجديدة" ص ١٤ : لم يقم اثر فني او عمل عظيم في حالة صياح ، فالفن نتيجة لهدوء وعمل لاواع . (راجع المقدمة)

هذه علاقة الفن بالعاطفة : انه مصدر له غير مباشر ، وانه عنصر فيه قليل الظهور بل مستتر وراء الصور والاشكال . اما الادب العاطفي الكثير الهوس او الهياج sensational فهو ادب رخيص ضعيف الاثر ، قليل القيمة .

وما اهمية العاطفة عند متذوق الفن ؟ هل نقيس اثر الفني بمقدرته على اثارة العاطفة وتهييجها ؟

والجواب على هذا يأتي في بحث وظيفة الفن وغاياته . فهو عند ارسطو طوبخينوس تطهير وتنفيس ونشوة . وهو عند اصحاب نظرية الفن للفن غاية نفسه اي لا غاية له . وهو عند "آلان" معدّل الاهواء . وعلاقته بالعاطفة تمرينا علاقة تلطيف وتهذيب وتهدئة لانه عاطفة متطورة منضبطة . كأنه يدغدغ الحواس ويطلق الدعي وينزل على القلب بردا وسلاما وطمأنينة حتى في مواقف الفاجعة ومشاهد الصراع . وبما ان اختبار الفنان ينعكس في متذوق الفن والمشاركة الشعورية تتم عند الاثنين ، كان انضباط العاطفة الذي اشرنا اليه عند الفنان قابل الانعكاس في المتذوق بصورة قبلية[1] . اما الفن المهيج فضعيف سقيم ومن نوعه القصص العنيفة الكثيرة الفواجع .

يقول صاحب "محاولة في الشعور الاستاطيقي" : قد يحدث التأثر بصورة كلية دون ان يكون هذا التأثر شعورا استاطيقيا . فالهياج

(١) ص ١٢ من هذه الرسالة "الشعور الاستاطيقي ... الحالة النظر في فكرة او صورة حتى تنتقل الى نفوسنا."

النفسي ، اذا بلغ حدّا ما ، قضى على الشعور الاستاطيقي . شدة في المسرحية العنيفة السوقية (Vulgaire) والرواية البوليسية يصبح الشعور المشارك Sympathie ألما لشدة التأثر . كذلك مشهد الخيول التي ذُبحت بطوزي في معركة ثيران . هذه مشاهد تثير الهياج لا الشعور الاستاطيقي .[1]

"والرقة المفرطة sentimentalisme ، اذا سادت ، محت الحدود وقضت على الفوارق . ومن الخطأ ان نقيس الجمال بمقدرته على اثارة الانفعالات وتهييج العواطف" (١)

وهذا الكاتب نفسه يتفق مع كروتشي في اعتبار العاطفة مصدرا للفن غير مباشر حيث يقول :

"ان الشرط الاول والاساسي لاظهار الخيال الاستاطيقي وجود حالة تأثرية مباشرة ذات مصدر عاطفي او فزيولوجي او مختلط ، او حالة حركة ونشاط نفسي او جسمي . وفي رأي بكزو Bechtereu (في الحاشية) ان التأثر يلائم التخيل وتداعي الافكار فهو مثير للخيال بشرط ان يبقى معتدلا وسترا الى حين . اما التأثر الشديد فيجمّد الخيال (٢)

(١) De Gramont Lesparre, Essai sur le sentiment esthétique, p. 129 - 130

(٢) المصدر السابق ص ١٢٢

- وظائف الفن -

يرينا التاريخ ان الفن ارتبط منذ القدم - منذ افلاطون وارسطو وعهود سيطرة المسيحية في الشرق والغرب - بوظيفة الاصلاح والتثقيف وتهذيب الناشئة وترقية الشعور الانساني ، وان هذه النظرية التي تخضع الفن للاخلاق والفضيلة قد سيطرت في العصور الماضية سيطرة قوية بقي اثرها حتى عصرنا الحالي فاعتنقها كثيرون من النقاد والباحثين كأمر مسلّم به حتى اصبحوا لا يرون خيراً في الادب الذي لا يضم "فكرة او عبرة او عظة سامية" وأجملوا القول في وظيفة الادب فقالوا : "ان تنحصر في شيء واحد هو التهذيب" (١)

وهذا لا يعني ان الفن طيلة هذه العصور التي اشرنا اليها قد خضع لتشريع النقاد والوعاظ فالتشريع شيء والواقع شيء آخر. والتشريع لم يمنع الفنانين من استحداث الآثار التي تخلو من اية قيمة وعظية او تهذيبية كما نجد في بعض مسرحيات شكسبير "حلم ليلة صيف" وبعض شعر تنسون سوينبرن وادغار بو وموسان غيرهم.

لكن من الخير ان نلمّ بتطور موقف الفلاسفة والنقاد من هذه المسألة ونتتبع اختلافاتهم ومجادلاتهم حول العصور، بينما كان الفن يتابع سيره الطبيعي متأثرا بتلك الاحكام او غير متأثر.

---

(١) ص ٧٦ من اصول النقد الادبي لاحمد الشايب

وقد اشبع هذا الموضوع درساً الباحث الاستاطيقي لالو في كتابه "L'art et la morale" ، فعرض آراء المشاهير فيه واقوال ائمة المذاهب التي تميزت بها كل من العصور الادبية المختلفة ، بعد أن جمع تلك الآراء من مصادرها المقدودة ، قال ما ملخصه : يرى افلاطون ان الجمال والصلاح شيء واحد والفضيلة عنده جمال الروح وهو في جمهوريته يحمل على التراجيديا والملحمة والشعر عموماً عدا مدائح الآلهة والعظماء. والشرائع التي سنّها تنكر الموسيقى والشعر. وقد حذا حذوه افلوطين الذي قدّم الصلاح على الجمال مع محاولته التوحيد بينهما. وسادت في العصور الوسطى نظرية التوحيد بين الجمال والصلاح وبقي لها اثر في عصر النهضة Renaissance. قال رونسار (Ronsard) : "ان الموسيقى مصدر بهجة وفرح ومن لا يتأثر بها فهو شرير". ولوثر رأى في فنّ النهيا وميكل انجلو رأى في التصوير وسيلة للتقرب من الله. ومن الحديثين الذين وحّدوا بين الجمال والصلاح ورأوا في الاول وسيلة الى الثاني متصوفون نظير غويو ومترلنك وكروتشي.

وهناك فئة اكثر اعتدالا من المتصوفين زعيمها ارسطو. واتباعه اخضعوا الفن لخدمة الفضيلة دون ان يوحّدوا بينهما. فارسطو لا ينفي الفنان من مدينته كما فعل افلاطون لكنه ينكر على الشبان لوحات يوزون الراقصة والمسرحيات الهجائية ولا يستحسن سوى الموسيقى الوعظية وفي التراجيديا يفرض ان

---

(١) ص ١٤٦١-١٤٦٢ De Poetica, trans. by Ingram Bywater

ان يكون الاشخاص صالحين لكنه يجيز ان تتلقن السرجية ما ينافي الفرق والاخلاق بشرط ان يكون في ذلك فائدة ظاهرة وسبب مقبول.

وهو واضع نظرية التطهير (Cathartique) المشهورة ومؤداها ان التراجيديا من شأنها ان تثير مشاعري الخوف والشفقة بصورة تطهر الانسان من هاتين العاطفتين او انها "تدخل عاطفة مماثلة لتلك التي في نفوس السامعين تهدئ اعصابهم وتطهرهم من تلك العواطف كما يستخدم في الطب الكافور لازالة الحمرة والعالج لازالة اللوحة". ولنظرية التطهير هذه شرح اخر مختلف عليه.

وقد سادت فكرة الفن الصالح في القرون الوسطى - عصور الدين - وفي عصر النهضة والعصور التالية حتى القرن التاسع عشر واندمجت آراء افلاطون وارسطو بروح الزهد والتصوف المسيحيين وشددت النكير على الفن وألفت بتشجيع المسرحيات الدينية والمسرحيات التهذيبية والتصوير المقيد بقوانين الآداب ولم يتصد احد لمناقشة هذه الفكرة، حتى قامت نظرية "الفن للفن" في القرن التاسع عشر فثارت على الفن التوجيهي وانكر اصحابها تقييد الفنان وغايتهم ان يكون الفن وسيلة للدعاية او آلة مسخرة للاخلاق والاخلاقيين Moralists. ومن هؤلاء الثوار بودلير، وموبسان الذي قال: "ان كتاب يُتهم بانه الدعاية او التوجيه يفقد كل صبغة فنية. فالفنان ليس من شأنه التعليم. وان وجدنا في الفن تعليما فذلك امر عرضي غير مقصود." (Lalo, L'art et la morale ص ٩٤)

وتبعه اوسكار وايلد الذي ينفي الفكرة التوجيهية نفياً باتاً، ويرى

دي غورمون الذي يقول: للفن غاية خاصة ذاتية. انه غاية نفسه، ولا يتضمن رسالة قط، لا دينية ولا اجتماعية ولا اخلاقية. لانه يريد ذاته حراً لاهياً غريباً مخالفاً لكل شيء حتى قوانين الطبيعة التي تستعبد الانسان. (Lalo, L'art et la morale) ص ١٠٢

ويقول ايلي فور Elie Faure: "الانسان المتعبد بقوانين الاخلاق لا يستطيع ان يكون فناناً. والشعب الذي تسيطر عليه تقاليد الاخلاق والآداب العامة لا ينتج فنانين لأن الفن ينكر التقليد اذ ان التقليد يقتله اما الاخلاق فتنادي بالتقليد (Tradition) ولذا تحيا به."

وظهرت فئة من الفلاسفة والفنانين رفعت الفن فوق التقييد والصلاح وجعلته اعظم ما في الوجود. قال رينان: "كل ما هو جميل جائز". وكان نيتشه يرى في الرقص اجمل مظاهر القوة والحركة في الكون ويقترح إحلال الفن محل الاخلاق لأن آداب للعالمين (The masters) او اخلاقهم "هي القوة والرشاقة والجمال". "اخلقوا لتعيشوا في الجمال" يقول السويسري. وبلدوين الاميركي يدعو الى تقديس الجمال وتأليهه في الكون.

ولكن - في الوقت نفسه - قام لعبّاد الجمال خصوم ناهضوا الفنون وأثاروا عليها حرباً شعواء لانها لهو ضار يزين البطالة والكسل وفوضى العيش منهم آباء الكنيسة المسيحية الذين رأوا فيها بقية من العصور الوثنية ومن اتباعهم بوسويه الواعظ وبرونشيار العلمي، وتولستوي الثاني الذي يرى ان غاية الفن هي تحقيق الاخوة الانسانية ونشر الديانة

العالمية منكرًا كل علاقة بين الفن والجمال او الفن واللذة .(١)

اما علماء الاجتماع والكتّاب الانسانيون Humanists الذين ظهروا في القرن التاسع عشر فقد عززوا نظرية الادب الاجتماعي الذي يسمو بالنفس ويهذّب الاخلاق . قال دوماس ابن الذي اشتهر بمسرحياته الاجتماعية (في مقدمة الكاميليا) : "كل ادب لا يستهدف الكمال والفضيلة والمثالية والفائدة العامة هو ادب عاجز مريض لم يُكتب له البقاء . اُروني كاتبا واحدًا خلّدته الاجيال لم يكن قصده انسانيًا نبيلا ."

اما كانْت فيشوب موقفه بعض الالتباس وهو القائل : "الفن غاية دون غاية" Finalité sans fins في ص ٩٠ من "نقد الحكم" Critique of Judgment ، اي تمثيل حالة كمال دون هدف معيّن . ويشرح لالو هذا القول بما معناه : الفن اخلاقي دون غاية اخلاقية اي انه مثالي بالضرورة على غير واجب عملي ، او انه اخلاقي على غير قصد .

وشلّر رأى في الفن اكبر مهذّب للانسانية ونحت Fichte عدّه تحررا اخلاقيا واستعدادًا لحرية الذات المطلقة ومثله رسكن وتبفر Töpffer من الكتّاب المثاليين .

لقد اتيت على خلاصة ما أورده لالو في عرضه لعلاقة الفن

---

(١) راجع كتاب تولستوي "What is Art?" حيث يعرض هذا الكاتب مجمل آراء الفلاسفة في ماهية الفن وغايته ثم يعرض رأيه هو في ماهية الفن الصحيح واهدافه .

بالاخلاق كما رآها ائمة الباحثين خلال العصور . ورجعت في بعض هذا العرض الى المصادر الاولية عند الاقتضاء . ولا بدّ لي الآن من ابداء تعليقه او رأيي الخاص في هذه العلاقة . قال ما مؤداه :

إن الاحكام الاخلاقية نتيجة عوامل متعددة ليست بحد ذاتها اخلاقية : قوانين صحية ومنطقية وحقائق طبيعية وتاريخية وقضايا تتعلق بما وراء الطبيعة ، كالدين . وهذه العوامل عرضة للتغيير بصورة لا تخلو من التأثير في الاحكام الاخلاقية فالحرب العالمية بانقاصها عدد الرجال خلقت بعض التبدل في آراء الناس وعززت فكرة التساهل في موضوع الزواج الحر وحقوق الاولاد غير الشرعيين .

ان القانون الاخلاقي على نوعين : نوع خفيف شديد التقلب يرى في الفن والعلم خصمين متنافسين ونوع متساهل رحب الصدر وهو الذي وصفه بودلير بقوله (ص ١٦٥ من كتابه) : لا نريد بالقانون الاخلاقي هذا النوع الدخيل الذي يتخذ لهجة الادعاء والصلف والتعليم فيفسد اجمل القطع الفنية لكننا نريد وعظا ملهما ينساب بلطف وينزل خفية في المادة الشعرية كما تنساب السوائل اللطيفة في اجزاء الكون . إن الاخلاق لا تدخل في الفن باعتباره ازلا غايته وانما تمتزج به كامتزاجها بالحياة نفسها ، والشاعر مرشد بدون ان يعلم ذلك بل بفيض طبيعته الخصبة السمحة ."

ويختم الكاتب بهذا التقسيم (ص ١٦٨ - ١٦٩ الخ) : يقوم الفن في الحياة بخمسة ادوار : اولا نقل الحياة وهو الفن الواقعي الذي يمثّل اختبارات المؤلف وحياته وحياة المجتمع ويظهر فيه انتصار الفضيلة على الرذيلة

والخير على الشر كما يحدث عادة في الواقع او كما يريد القراء ان يحدث
فالفن من هذا النوع يتقيد ضرورة بالاخلاق ويهدي الى العبرة
والمثل .

ثانيا ويشبهه في النتيجة الفن التالي الذي يضع امام القارئ
مثلا أعلى مزينا لنا التطلع اليه او التالي نحوه فهذا فن يعرض
امامنا قواعد ونظريات يوتوبية وفضائل سامية ونفوسا ممتازة في
عظمتها وتضحيتها على نحو ما فعل افلاطون وفي جرى مجراه . نظير
روسو في "هلويزة الجديدة" وروسان في "الشاعر" او "سيرانو"
وفرانسوا كوبيه في "سبيل النار" .

ثالثا الفن المترف الذي يلعب دوره على هامش الحياة الجدية
او العادية ويعرض امامنا نوعا من الحياة يختلف عن الواقع فوظيفته
التنفيس والترفيه عن القارئ او نقله من عالم الحقيقة القاتم الى عالم
الخيال البهيج . هذه النظرية التي شرحها سبنسر واعتنقها
فلوبير Flaubert في مؤلفاته البارزة الفن .

ومثل هذه الوظيفة ايضا تسند الى الفن حين يكون فنا صرفا
او صافيا كما في مذهب "الفن للفن" فهنا يسود عند الفنان عالم
الاصوات والانغام والاشكال والالوان والخطوط ووجوه الانسجام والتناسب
التي يرتاح اليها الفنانون . فالفن في هذا المظهر الاستاطيقي يلعب دور
الترفيه والتنفيس الذي يمثله الفن الاواقعي ايضا .

في هاتين الحالتين : حالتي الفن المترف والفن الصافي ، اي حين

يكون الفن للترفيه والامتاع - لا ننتظر من الفن ان يكون ادبيا اخلاقيا
بالمعنى المتعارف ولا منافيا للاخلاق والمثل العليا بل مجردا من كل
غاية اخلاقية او عبرة او تعليم لانه انما يقوم بدور الترفيه والامتاع
فهو في هذه الحالة لا اخلاقي amoral وليس منافيا
للاخلاق .

اما الوظيفة الخاصة والاخيرة التي يقوم بها الفن فهي وظيفة التطهير
Purgation التي اشار اليها ارسطو منذ القدم وهضاها ان
المؤلف يضمّن تاليفه تلك العناصر التي يريد ان يطهّر نفسه منها
لما فيها من ضرر . وبدّ من ان يثيرها في الحقيقة فهو يشهد تمثيلها
في الفن وهذا التطهير يتناول المشاهدين والقراء كما يتناول المؤلف
او الفنان نفسه .

في هذه الحالة يُنتظر من الفن ان يبيّن لنا انحطاط الاخلاق
ويمثّل انتصار الشر وسيادته الرذيلة . ولكن هذا النصر الرمزي في عالم
الفن يُبعد أو ينفي سيادتهما في عالم الحقيقة . وهذا ما نراه في روايات
غوته التي تمثل لي وهف الشرور والمفاسد لكنها تنتهي بغاية نبيلة
(كما في فاوست)

هذه هي الوظائف الخمس التي شرحها لالو : العبرة - التالية -
الترفيه - الإمتاع - التطهير . وقد يكون الفن على التوالي : اخلاقيا
لا أخلاقيا ومنافيا للاخلاق او معرضا للشرور .

ويضيف قائلا : إن الحب يلعب في الفن دورا رئيسيا او انه

الموضوع الاكثر شيوعاً والسبب في هذا ان الفن هو الوسيلة الوحيدة التي يستطيع فيها الحب تمثيل دوره بصورة بريئة اي انه معرف بريء للحب سواء ذلك عند الفنانين وعند متذوقي الفن.

- - -

ونحن لو اردنا مناقشة لالو لقلنا انه اصاب بقوله ان الفن يقوم في الحياة بوظائف متعددة لا بوظيفة واحدة: العبرة والتعليم - التأليف أو عرض المثل العليا - التنفيس والترفيه - الإمتاع الفني - ثم التطهير. لكن لالو أخطأ في نسبة كل من هذه الوظائف الى نوع خاص فالفن الواقعي قد يكون اخلاقيا وقد لا يكون. وقد يمثل انتصار الفضيلة او عكس ذلك كما نرى في روايات زولا الواقعية. وقد تكون له وظيفة واحدة هي التعليم والفائدة او اكثر من واحدة كالتطهير والتنفيس والامتاع. فقد تتعدد وظائف الفن في نوع واحد منه.

اما زميل لالو - آلان Alain - الذي يشير في مباحثه الاستاطيقية بصورة موجزة الى وظيفة الفن - فهو يقترب كعادته قليل التبسط، قليل الشواهد. لكنه يضرب على وتر واحد يراه شديد الاهمية وهو ان الفنون انضباط وتعديل للأهواء وكبح لجموحها عند الفنان وعند المشاهد. وهذا بعض ما قاله في الموضوع:

"الفن انضباط في نفسية الفنان وانضباط في نفسية متذوقه ايضا فالرقص يلطف حدة الحب ويعدل هوجه. والرقص حب منتظم انيق لبق

معتدل" (Syndicat des beaux arts ص ٢٨)

"الموسيقى ترسم اهواءنا وتشعرنا وتقدرنا بمخاطبة الحس لا الافكار بينما الشعر يمثل اهواءنا ويعرضها امامنا ويهدئها لاننا نصبح كأشخاص متفرجين، في معزل من نتائجها وهذه حالة تقرب من الجدل" (Synd. des beaux arts ص ٤٠)

"يقولون ان الموسيقى تهيج الشهوة او تثير الاهواء وينسون ان كل صوت يزداد قوة ببنائه الذي تخلصنا منه الموسيقى فوظيفتها كوظيفة الدموع التي تخفف الهم بدلا من ان تزيده". (المصدر السابق ص ١٢٠ في الفصل الذي عنوانه Des bruits rythmés)

ويسرد المؤلف (Alain) انواع التعزية والتطهير في الحياة: العقل - الايمان - الصداقة - الحب - الفنون الجميلة (ص ٥٠ من المصدر السابق)

"الروايات المسرحية ينبوع خلوص وشفاء، وكأن اساس الفنون جميعا هذا الانضباط الداخلي الذي يحدثه المشهد المسرحي" (ص ٥٢ من Vingt leçons). "كان بطل هوميروس وبطل كل حرب وكل دراما يشقى من الخوف بسيره الى الحرب، الى المصيبة، الى الموت، هكذا كل شعر يقلد هذا السير المنتظم وهذه المغامرة فهو يهزم فينا الخوف ويثير البطولة" (ص ٩٨ من Vingt leçons)

وهو هنا يتفق مع ارسطو في نظرية التطهير. وايضا في قوله: "التراجيديا تطهر الاهواء بمعنى انها تفصلنا عن

الشاهد غيري تتأجج امامه ... بحكم ضرورة لا تُرَدّ »

(نص الشعر الدراماتيكي في نظام الفنون Système des beaux arts)

ويقول في الصدد نفسه ، فصل "الدموع" : الفن الشعري الرفيع لا يخطُّ الى اثارة الخوف ولا الالم . بل انه بواسطة المشهد وحده وبتجسيم الصاب ، يحررنا ويطهّرنا من الخوف والشفقة ، كما قال ارسطو . وهنا يتضح لنا ما أشرنا اليه سابقاً : ان الفن العنيف المثير العواطف هو الفن الرفيع .

نستطيع اذن ان نقول ان الفن هو في رأي اكثرية الباحثين وسيلة ترفيه وتنفيس وتطهير وتقديل للاهواء عند الفنان والمتذوق الفرد . ويتفرع عن هذه الوظيفة - اي الانضباط والتنفيس - وظيفة اجتماعية مثالية او وعظية بشرط ان تظهر هذه الوظيفة بشكل فني ايحائي غير مباشر او لاواعٍ ، كما قال بودلير .

وقد سبق القول في تحديد الفن انه تعبير حر (١) لا يتقيد بقاعدة ولا بفائدة عملية ومن ضمنها طبعاً الفائدة الوعظية او المثالية . وليس عليه سوى ان يكون فناً . وفي هذا يقول "آلان" : "الشعر التعليمي والنثر المسجّع مثاليان في القبح" (٢)

فالفن قد يقوم بهذه الوظائف التي نسبها اليه الباحثون فقد

---

(١) نص "هل للفنون الجميلة ميزات مشتركة ؟" "طبيعة الجمال" ص ٩ و ١٦

(٢) ص ٢١٠ من Syst. des beaux arts - نص "النثر والخطابة"

ارسطو حتى كانت "آلان" ولالو وتولستوي الخ . لكنه - وهذا ما تجب ملاحظته - لا يتقيد حتماً باحدى هذه الوظائف ولا يضع نصب عينيه بل ازاء فيه نتائج غرضي غير مقصود وقد صدق كانت في قوله : "إن الفن اختراعي على غير قصد" . ونحن لا نقيس الفن بمقدرته على التهذيب وصقل النفس ولا بما فيه من حكمة وعظة والهام . لانه قد يؤدي هذه الوظيفة عينها بمجرد الجمال الذي فيه وبما يعكسه في النفس من نظام وجمال دون ان تكون هناك عبرة او حقيقة ظاهرة . والفن من سديد الايحاء فقد يوحي للواحد ما لا يوحيه للآخر ويقرأ فيه متذوقه ما لم يحلم به الفنان نفسه . وهنا الفنان لا يفكر ولا يحلم بنتائج فنه في النفوس وانما ينبع الفن من نفسه بحكم طبيعته وميله . وكل من تظهر فيه الدعاية ساقط منبوذ . والدعاية للفضيلة بواسطة الفن منبوذة كالدعاية للتهتك والاباحية . قال كانت في هذا المعنى : "الغاية في الاثر الفني - وان كانت مقصودة - يجب ان تظهر غير مقصودة . والفن الجميل يجب ان يظهر طبيعياً رغم شعورنا انه فن لا طبيعة . وهو يظهر كذلك حينما الفنان ، اذ تمسكه بالقواعد ، لا يظهر عنده هذا التمسك مصدر ضغط او تضييق على حريته او حر لقواه العقلية . بل يكون اتباعاً سهلاً لاواعياً او غير واضح" (١)

---

(١) Kant's Critique of Judgment ص ١٨٨

والقبح بواسطة الفن يستحيل جمالا فيكون مصدر سرور وتلهيه
كما قال ارسطو وبعده "لالو" . والفكرة السامية لا قيمة لها
فيه ما لم تُعرض في قالب فني . ولا يرفع قيمة الشعر معنى
يشير الى النبل والفضيلة اذا كان القالب ضعيفا كما في قول
المعري :

فلا هطلت علي ولا بأرضي سحائب ليس تنتظم البلادا

وخير منه قول ابي فراس وفيه طرافة المعنى والقالب مع
انه "يناقش بالحجة وحب الذات" (١) :

معللتي بالوصل والموت دونه اذا مت ظمآنا فلا نزل القطر

فهو بيت ينبض بالحياة والجمال .

واخيرا اذا اعتبرنا الفن مرآة للحياة يشارك في محاسنها
ومساوئها فله ان يتناول هذه النواحي جميعا بشرط ان يكون فنا .
على اننا نجد في بعض الآثار الفنية ما نستقبحه بصورة بديهية
لمنافاته الاخلاق المتعارفة والحقيقة اننا نستقبحه لانه من النوع
الرخيص الغائي للذوق . فالشتائم والمجون في بعض شعر الفرزدق
وجرير وابي نواس وبشار تُعدّ من الفن المستقبح لا لمنافاتها للاخلاق
بل لما فيها من ثقافة او ذوق سوقي ورجع رعاعية . وهذا ما عناه
كانت بقوله : إن افضلية الفن الجميل تقوم في انه يستطيع ان يخلع
الجمال على القبح . لكن هنالك نوعا من القبح لا يمكن تمثيله دون ان
نهدم اللذة الاستاطيقية وهو تمثيل الاشياء التي تثير الاشمئزاز

(١) اصول النقد الادبي لأحمد الشايب ص ١٨١ حيث يقيس المؤلف
الشعر بسعة الفكرة .

(disgust) ." (١)

أترى يكون الذوق هنا حكما ؟ وما هو الذوق ؟

الذوق في تحديد كانت "قوة الحكم على الشيء ، او على طريقة
تمثيله ، استحسانا او استهجانا ، لغير ما غاية عند صاحب
الحكم" . واذا نسبنا الجمال الى الشيء وجب ان نعتقد ان
هذا رأي الجميع بدون ان نستند على فكرة سابقة او قاعدة في
الذهن (concept) . ويحدده في ص ٩٦ من Critique of Judgment
"هو قوة الحكم على الشيء بواسطة الخيال المقيد بالقانون او القاعدة
تقييدا حرا" ومعنى هذا ان القانون يصدر عن الفهم ، وحكم الذوق
مبني على اتفاق الخيال مع الفهم اتفاقا ذاتيا لا موضوعيا ولا مستندا
على تصميم او خطة سابقة . فهو موافقة القانون بغير قانون
(ص ٩٧ من المصدر السابق) A conformity to law without a law

ويحدده في فقرة ثالث (ص ١٧) "هو قوة الحكم في ما يجعل شعورنا
امام صورة ما ، قابل الاتصال او قابل الشمول بدون واسطة الصورة
الذهنية" ومعنى هذا : القدرة على الحكم في شيء ماثل امامنا بحيث
ان شعورنا امام هذا الشيء هو شعور كوني شامل لا ينفرد به وان

(١) Critique of Judgment ص ١٩٥

حكمنا هذا غير مبني على صورة قائمة في اذهاننا." هكذا الجميل عند كانت هو مصدر استحسان عام يشمل الجميع. وتحديده هذا يستتبع وجود ذوق عام. وعلى هذا يقول في ص٩٢ من المصدر السابق: "كل من يصف شيئا بالجمال يزعم ان كل انسان يجب ان يوافق على ما يقول فاذا قلنا 'هذه الزهرة جميلة' فكأننا نقول إذا تعجب كل انسان، وهذا يستدعي وجود مبدأ ذاتي يُعيّن ما يُعجب وما لا يعجب، بواسطة الحس لا بواسطة صور او تصاميم. وهذا المبدأ الذاتي الداخلي هو ما يسمّى بالشعور العام، او الذوق العام."

ويشرح وجود الذوق العام على النحو التالي: "إن ادراك او الفهم قابل للاتصال او الشمول وشعورنا به عام كذلك. ربما ان قابلية الاتصال الشعوري تفترض وجود احساس عام، بناءً على ذلك نزعم بوجود ذوق او احساس عام" (ص٩٢ من المصدر نفسه.) (قابلية الاتصال الشعوري Communicability of feeling)

ص الذوق طبيعي ام مكتسب؟

"الذوق لا يُكتسب بتقليد الغير لكنه قوة مبتكرة شخصية، او هو فكرة ينتجها انسان في شخصه او ذاته ورغ يستطيع الحكم وقياسًا عليه يسمّي الشيء مثاليًا اي موافقًا للفكرة الذوقية التي عنده" (ص٨٥ من المصدر السابق)

"وحكم الذوق غير محدود ببرهان او غير مبني على برهان. ولا يكن

فرضه على احد. فاذا لم نستحسن شعرا او نحوه لا يمكن لأحد ان يفرض علينا هذا الاستحسان" (ص١٥٧ من المصدر السابق) "ولا يمكن لقوانين الجمال ان تدفعني الى استحسان شيء وان تمت فيه هذه القوانين. ومهما وصف لي انسان محاسن لون من الوان الطعام، لا استطيع استحسانه ما لم اذقه واجده موافقًا لذوقي" (ص١٥٨)

نستنتج من هذا وجود ذوق فردي خاص وذوق كوني عام لكن الثاني هو الغالب والاعظم اهميةً لأن الجميل عند كانت هو الذي يتفق عليه الجميع.

لكن الذوق، مع كونه طبيعيًا لا يقلّد، فهو قابل التهذيب والنمو بواسطة الكلاسيكيات او روائع الفن (ص١٥٥ من المصدر السابق) "وقد زعم الرياضيون القدماء ان عقلنا كتابي. وهذا لا يعني اننا نقلّد القدماء تقليدا اعمى لكننا نتأثر بفكرهم بصورة لاشعورية وقد نتوصل الى نتائج تفوق نتائجهم... حتى في الدين نرى للمثل الصالح تأثيرًا واسعًا يفوق تأثير الفلسفة والكهنة. فالتقليد هنا يعني التأثر. والذوق من اشد القوى حاجةً الى الهداية بالمثل والاعتبار بالروائع الفنية ليتم تهذيبه".

وعلى هذا يقول لونجينوس حين ينصح الكتّاب بطالعة القدماء وانتهاج طريقهم لانه اعمق البواعث وتأثيرًا شعوريًا بعبقريتهم (١)

(١) فصل "التقليد" من كتاب Longinus & English Criticism (الفصل السابع ص٩١ - ٩٦)

اذن الذوق هبة عامة طبيعية وهي عند بعض الاشخاص اقوى منها عند غيرهم (١) . وهي صفة تقوى بالتهذيب والتثقيف والران تحت تأثير الروائع الفنية الخالدة .

وعلى هذا - كلما انتشر التثقيف الفني وعظم شأنه في الشعب - ارتفع عندهم مستوى الذوق بين عام وخاص . فيكون المثقفون عموما اصفى ذوقا واقدر على التذوق ، والعكس بالعكس - ونجد ضبوط مستوى الذوق في ادوار انحطاط الامم اذ تفسد الاذواق ويفشو المرض وتنتشر روح الرعاع بانحطاط الثقافة وانتشار الجهل الاجتماعية وشيوع الاسراف والخمول وضبوط مستوى العيش وانحداره الى الحاجات الطبيعية . وهذا ما حصل في عصور الضعف والانحطاط التي تمتد جذورها الى حدود القرن الرابع الهجري في الاقطار العربية اذ أخذ الحكام والزعماء - وهم الطبقة المثقفة حينذاك - في فنون الترف ومالوا الى الدعة والخمول وآثروا الفن الزخرفي الذي يعكس حياتهم الناعمة فمرضت اذواقهم . وفرضوا هذه الميول على عصرهم واصبح التأنق المستقبح زي العصر والطور الذي تلته فانحط الذوق الفني بانحطاط المستوى الاجتماعي وطغى في الادب النوع الجاد العنيف المثير العاطفة او الرعاعي الركيك كما نرى في اسلوب "الفليلة وليلة" او المعنى في الزخرف والتقليد كما في رسائل تلك العصور .

ولنتذكر ان للذوق اهميته في عمل الفنان . فبالذوق يختبر الفنان عمله والذوق يثقف العبقرية ويصقلها ويهديها . واذا

---

(١) يزعم هيوم Hume في "تاريخ انكلترا" ان موهبة الذوق اقوى عند بعض الشعوب منها عند البعض الآخر .

كان لا بد من تفضيل شيء حين تصادم الذوق والعبقرية فالثانية اولى بالتفضيل في رأي كانت (ص ٥٠٥ - ٥٠٦ من Critique of judgment) . وهكذا نرى عند بعض الكتاب عبقرية خيالية لم يسعفها الذوق ، كما نجد عند الحريري في مقاماته والمتنبي في قصيده .

الشعر

يهمنا البحث في استطيقى الشعر بصورة خاصة لانه اهم الفنون الادبية التي عرفها العرب أو لأنه الوحيد الذي عرفوه بين الفنون الادبية الرفيعة . اما النثر فلم يرتفع الى مصاف الفنون الجميلة الا في احوال قليلة - حين يكون نثرا شعريا او شعرا منثورا . واما الفنون النثرية التي تجاري الشعر في قوة الخلق والعبقرية - اعني المسرحية والقصة - فان العرب جهلوا احداها جهلا تاما وعرفوا الاخرى بمقدار ضئيل .

الشعر في ابسط تحديد له كلام موزون مقفى . لكن هذا التحديد لا يتناول سوى الظاهر فقط . لأن الشعر شيء فوق الوزن والكلام والقافية . وأهم ما نستنتجه من احاديث النقاد الحديثين - نظير "آلان" - ان الشعر نقيض النثر يخالفه في كل شيء فالشعر فن قديم والنثر فن حديث . أحدث الفنون جميعا . ولا يشبه الشعر في شيء سوى ان اداة التوصيل في كليهما هي الكلمة . لكن بعض الناثرين تؤهلوا العلاقة او التماثل بينهما فانتجوا السجع وهو تقليد الشعر .

الشعر عند الحديثين الهام وهو وليد اللاوعي . والنثر تفكير وليد الوعي . يقول كروتشي : "عالم الشعر خلو من التفكير والنقد والفلسفة فهو عالم الخيال المطلق بينما الفكر والفلسفة

عالمهما الواقع والحقيقة . والفلسفة تقتل الشعر." (١) وقد يتضمن الشعر لمحات فلسفية وحقائق رائعة لكنه لا يأتي فيه - كما في الفلسفة - عن طريق الفكر والتحليل والقياس ، بل عن طريق البداهة والالهام . وفي هذا يقول "آلان" : كانت الفنون أولى الأفكار والآداب تضمنت سر العلوم ، نشعر بأنها تعبر عن حقائق عظيمة لا تفتقر الى أدلة." (٢)

الشعر يستمد قوته من الالفاظ المفردة والموسيقية اما النثر فقوته في الالفاظ مجتمعة لا منفردة . وقد يعتمد بعض الناثرين على سحر الالفاظ لكن الكاتب الكبير لا يعتمد على ذلك بل من شأنه ان يحدث تأثيرا قويا بكلمات عادية ، برصف وتنسيق . وقد نرى في النثر حسنا بالغا ولكن بشرط واحد وهو ان الفكرة هي التي توجه الذهن الى هذا الحسن . بينما في الشعر والخطابة نشعر اولا بالمتعة واللذة هي التي ترشدنا الى جمال الفكرة (٣)

وهذا يعني ان النثر يعتمد على الفكرة ووسيلته التحليل اما الشعر فلا يفكر ولا يحلل بل ينشد ويصور "والموسيقى فيه تسبق معناه والصورة تنبثق من حس الطبيعة وتثير الفكر اكثر مما يثيرها الفكر" (٤)

---

(١) B. Croce, "La poésie et la littérature," Revue de métaphysique et de morale, v. 43, 1936 pp. 1-53

(٢) Alain, Vingt leçons sur les beaux arts ص ١٠٦

(٣) Alain, Système des beaux arts ص ٢٠٧

(٤) Alain, Vingt leçons, 7e leçon - ص ١٠٢

الشعر يخضع لقانون الزمن : الوزن او قياس الوقت .
لهذا يجب ان يُسمع ايا النثر فله ان يُقرأ لانه ينفر من الوزن والعدد .

الشعر والخطابة يشبهان الموسيقى في اعتمادهما ايقاع وتردد الحركة Rhythm بينما النثر يشبه البناء والنحت والتصوير ، هذه الفنون التي لا تتكلم الا اذا سُئلت .

النثر الحقيقي يأبى اجتناب النظر او إمتاع الاذن ، وبخلاف الشعر يخاطب الفرد لا الجماهير . وكلما الكاتب يكتب لنفسه بينما الشاعر يكتب للجماعة فينشدهم ويميل الى اثارة الاعجاب .[1]

الشعر احد الفنون الجميلة بمعنى ان قيمته ذاتية . وهو كباقي الفنون الجميلة تعبير حر عن اختبار ما ، صورة ممتعة وثابتة ، قابلة الاتصال بالقارئ او السامع بحيث تستتبع مشاركته الشعورية . والتعبير لذاته لا لغاية ما ، بخلاف النثر الذي يرمي الى ايصال المعرفة وبسط الحقائق وتدوينها وحفظها .

والشعر يشارك الفنون الجميلة جميعا في ميزات عامة : في قوة الايحاء ، وفي الفردية او الطرافة الشخصية . ويشارك بعضها كالموسيقى والتصوير في ميزات خاصة نوضحها فيما يلي .

١ - الشعر هو في الدرجة الاولى موسيقى . يشبهها في الوزن

---

(١) Alain, Systeme des beaux arts ص ٢٠٧ - ٢١٠

والقافية . وتردد الاصوات على أبعاد متساوية (التواتر) Rhythm
اي ترجيع بصورة منتظمة بين طويل وقصير ، ضعيف وقوي .
لكن وقفات القصيدة لا يضبطها العدد بالدقة التي تضبط بها وقفات الموسيقى .

والتعبير الموسيقي أسمى من تعبير الشعر لأن الاصوات اقرب الى النفس من الالفاظ وأوفى تعبيرا . لكنه تعبير غير محدود ولا مقيد بل يفهمه كل سامع على طريقته . بينما تعبير الشعر اقرب الى الوضوح والتحديد لانه مضبوط بمعاني الالفاظ .

الشعر موسيقي ايضا في قافيته . هذا الصدى الذي يتردد بصورة قانونية موزونة فينتظره السامع ويتخيل رجوعه ويستعد له الفم والجسم . الشعر موسيقي في انسجام الاصوات وايقاعها وسهولة جريها على اللسان . وهو اخو الموسيقى بمعنى انهما نشآ فنًا بعد الرقص (Alain, Vingt leçons, p. 820) فكان الغناء اتحاد الشعر والموسيقى . والشعر الغنائي يشبه الموسيقى في تردد القرار الذي يزيد اللحن قوة ويجذب انتباه السامع الى الموضوع الرئيسي . لهذا لا يجوز التكرار الا في ما يحسن تكراره . لكن الشعر يزيد جمالا بالتمركز والايجاز بينما الموسيقى تقوى بالاتساع والامتداد .

والموسيقى - كما للصور - أهمية كبرى عند الرمزيين . فالشعر عندهم صور موسيقية لزيادة قوة الموسيقى التعبيرية وتأثيرها ، مع ان بعض الشعر الرمزي حر لا يتقيد بوزن . ومن هنا نرى ان الشعر

الشعر يخضع لقانون الزمن : الوزن او قياس الوقت .
لهذا يجب ان يُسمع اما النثر فله ان يُقرأ لانه يتغير من الوزن والعدد .

الشعر والخطابة يشبهان الموسيقى في اعتمادهما ايقاع وتردد الحركة Rhythm بينما النثر يشبه البناء والنحت والتصوير ، هذه الفنون التي لا تتكلم الا اذا سُئلت .

النثر الحقيقي يأبى اجتناب النظر او إمتاع الاذن ، وبخلاف الشعر يخاطب الفرد لا الجماهير . وكأنما الكاتب يكتب لنفسه بينما الشاعر يكتب للجماعة فينشدهم ويصيح الى اثارة الاعجاب .(١)

الشعر احد الفنون الجميلة بمعنى ان قيمته ذاتية . وهو كباقي الفنون الجميلة تعبير عن اختبار ما ، صورة ممتعة وثابتة ، قابلة الاتصال بالقارئ او السامع بحيث تستتبع مشاركته الشعورية . والتعبير لذاته لا لغاية ما ، بخلاف النثر الذي يرمي الى ايصال المعرفة وبسط الحقائق وتدوينها وحفظها .

والشعر يشارك الفنون الجميلة جميعاً في ميزات عامة : في قوة الايحاء ، وفي الفردية او الطرافة الشخصية . ويشارك بعضها كالموسيقى والتصوير في ميزات خاصة نوضحها فيما يلي .

١ - الشعر هو في الدرجة الاولى موسيقى . يشبهها في الوزن

---

(١) Alain, Système des beaux-arts ص ٢٠٧ - ٢١٠ ص

meaasure وتردد الاصوات على أبعاد متساوية (الايقاع) Rhythm اي ترجيع بصورة منتظمة بين طويل وقصير ، ضعيف وقوي . لكن وقفات القصيدة لا يضبطها العدد بالدقة التي تضبط بها وقفات الموسيقى .

والتعبير الموسيقي أعمق من تعبير الشعر لأن الاصوات اقرب الى النفس من الالفاظ وأوفى تعبيراً . لكنه تعبير غير محدود ولا مقيد بل يتهيأ كل سامع على طريقته . بينما تعبير الشعر اقرب الى الوضوح والتحديد لانه مضبوط بمعاني الالفاظ .

الشعر موسيقي ايضاً في قافيته . هذا الصدى الذي يتردد بصورة قانونية موزونة فينتظره السامع ويتخيل رجوعه ويستعد له الفم والجسم . الشعر موسيقي في انسجام الاصوات وايقاعها وسهولة جريها على اللسان . وهو اخو الموسيقى بعض انهما نشآ معاً بعد الرقص (Alain, Vingt leçons, p. 820) فكان الغناء اتحاد الشعر والموسيقى . والشعر الغنائي يشبه الموسيقى في تردد القرار الذي يزيد المعنى قوة ويجذب انتباه السامع الى الموضوع الرئيسي . لهذا لا يجوز التكرار الا في ما يحسن تكراره . لكن الشعر يزيد جمالاً بالتركيز والايجاز بينما الموسيقى تقوى بالاتساع والامتداد .

والموسيقى - كما للصور - أهمية كبرى عند الرمزيين . فالشعر عندهم صور موسيقية لكي تقوة الموسيقى التعبيرية وتأثيرها ، مع ان بعض الشعر الرمزي حر لا يتقيد بوزن . ومن هنا نرى ان الشعر

لا ينفصل عن الموسيقى والشاعر (Rhythm) وان هو انفصل عن الوزن .

٢ - والشعر ايضا تصوير . صور نظرية وسمعية وشمية ولمسية وذوقية ومتحركة . يستمد قوته من التصوير المحسوس في جميع اشكاله فهو ينفر من المجردات ويلجأ الى التشبيه والاستعارة والتمثيل والحركة وما يرافق ذلك من تخطيط وتلوين . وما دته المعاني المحسوسة التي تنبض بالحركة والحياة :

وتشرب أسآري الغطا الكدرُ بعدما
سَرَتْ قَرَبًا احناؤها تتصلصلُ

فقد وصف الشاعر لون الغطا وحركته وأسمعنا صوت أجواف اليابسة من العطش .

وهنا تصوير مشهور لامرئ القيس :

وقد اغتدي والطير في وكناتها
بمنجرد قيد الاوابد هيكلِ

بكرّ بفرّ مقبلٍ مدبرٍ معًا
كجلمود صخرٍ حطّه السيلُ من علِ

فهو يصوّر الشكل والحركة وكأنه يسمع تدهور الصخر يقذفه السيل من أعالي الجبل .

وله ايضًا :

يفطّ غطيطَ البكرِ شُدّ خناقُهُ

ليقتلني والمرءُ ليس بقتّالِ !

أيقتلني والمشرفيّ مضاجعي
ومسنونةٌ زرقٌ كأنياب اغوالِ ؟

فقد بالغ في تمثيل الحركة والصوت واللون .

ومثل ذلك قول ابن المعلوط وفيه طرافة التصوير :

ولما قضينا من منى كل حاجةٍ
ومسّح بالاركان من هو ماسحُ

اخذنا بأطراف الاحاديث بيننا
وسالت بأعناق المطيّ الاباطحُ

وفي القرآن يكثر التصوير الشعري : "اذا ألقوا فيها سمعوا لها شهيقًا وهي تفور" (سورة الملك. في وصف نار الجحيم) "والصبح اذا تنفّس" (سورة التكوير) . "ولا تصعّر خدك للناس ولا تمش في الارض مرحًا" (سورة لقمان)

اما الرمزيون فقد بالغوا في مبدأ التصوير الشعري حتى جعلوه اهوزا . وليست صورهم تشابيه واستعارات بل هي صور تعبّر عن المعنى "كما تعبّر الزهرة عن الشجرة التي انحدرت منها دون ان تشبهها" صور ابولينير والشذوذ . وصور بودلير "صاخبة هائجة تجسّم الشعائر وتزيدها حدةً واوصافًا وتهوّل الاحاسيس . ترنّ فيها الاصوات وتتكلم الالوان والعطور وتتكلمون فكرة وهي في مجموعها تهزّ القارئ هزا عنيفًا وترمي اليه بسهولة احساس الشاعر وتصوّره وافكاره".

والتصوير الانطباعي "Impressionism" "يصوّر الاشياء بواسطة العاني واصواتها واشكالها ورائحتها النفرية ، ويُبرز منها فقط ما ينقله للفنان الحسّ الفطري الفني .

٢ - والشعر كباقي الفنون الجميلة يمتاز عن النثر بقوة الايحاء. وهو ما يتضمنه من معنى خفي الى جانب المعنى الظاهر. فللأبيات الشعرية جوّ كما للوحة الفنية. ولنغمة معنى خاص كما للقطعة الموسيقية.

الشعر الجيد هو الذي لا نمل قراءته ثانيا وثالثا لاننا في كل مرة نستجلي فيه معاني جديدة لم تظهر لنا في المرة السابقة. لهذا كان الشعر موجزا قليل الكلام "يستخرج الاشياء استخراجا ولا يسمح باطالة النظر في صوره وانما نمعن لمحا ثم نتخيل منزع الباقي الذي لا نراه". (١) ومن هنا كان الحق انه لا يمكن فهمه فهما تاما وانه لا يخلو من حيرة وغموض وكأن الاثر الفني دائم النمو كلما أطلنا فيه النظر" (٢) وهذا يشبه قول الشاعر الذي:

يزيدك وجهه حسنا اذا ما زدته نظرا

يقول "آلن" في ص ٥٩ من "Night lessons" : في كل الفنون لغة مطلقة خفية. في الشعر نثر معان يضيق النثر عن شرحها وشيء من التعبير المبهم الذي يفهمه الانسان بحسه لا بعقله. كذلك الموسيقى يحس الانسان دون ان يستطيع شرحها او فهمها. ويستمتع بها ويترنح على وقعها دون ان يفهم تماما ماذا تعني." وفي فصل "المزج" من "نظام الفنون

---

(١) Alain, Systeme des beaux arts ص ٩٢

(٢) Criticism in America ص ٦٦ - ٦٧
(New York, 1924)

الجميلة": "ان المعنى المطلق، او اللغة الخفية، أهم شيء في الجمال، وليست الاهمية للمعنى الظاهر".

يقول المتنبي واصفا اسدا:

بطأ الثرى متزفقا من تيهه فكأنه آس يجس عليلا
ويرد غرته الى بافوخه حتى تصير لرأسه اكليلا

انك اذا قرأت البيتين لا تتمثل فقط سير الاسد وحركته بل تشعر ببطأته المتمهلة التي تجمع بين الخفة والجلال. تحس في وزن البيت وطول المقاطع وانسجام الالفاظ.

وفي قوله: أسد يرى عفوه غير كليم:

متنا أزل مساعدا مفعولا

هنا تلمس القوة لمسا في الشطر الثاني.

وفي قصيدة ابن الرومي في وحيه الفنية نقرأ في الظاهر وصفا لوحيد حين الغناء وشدة تأثير صوته في الحضور وفي الشاعر خصوصا لكن معناها الباطن هو مديح تحته في هذا النغم المريض الذي يسيطر على القصيدة من اولها الى آخرها وفي هذا الوزن الخفيف المتقطع الذي يشبه انين الجريح وزفرة الولهان.

ومن ذلك قول جرير متغزلا:

ان الذين غدوا بلبك غادروا وشلا بعينك ما يزال معينا
غيضن من عبراتهن وقلن لي: "ماذا لقيت من الهوى ولقينا؟"

ففي عجز البيت الثاني من الغموض ما يثير شتى التخيلات لكنه غموض

شديد الدلالة على معاني الحسرة واليأس .

ومن القصائد الشهيرة الايجاز في الشعر العربي : "عروة وعفراء"
وهي في مجموعها نغم مريض يائس . وابيات امرئ القيس مخاطبة الليل ،
تحس فيها الطول والملل وان انت لم تعرف معناها . وتحس القوة
الكامنة في رنة الالفاظ وازدحامها في قول المتنبي :

بناها فأعلى والقنا يقرع القنا وموج المنايا حولها متلاطم ...

يقول لالو : الشعر في جوهره ايجاز ومصادر الايجاء فيه :

١ - عناصر الوشاق او التركيب المنظم ، والموسيقى والوزن والنغم والحركة ، وكل ما يحيه القياس والانسجام

٢ - مركب المؤثرات الفكرية او تداعي الافكار وما تثيره الصورة الواحدة من صور وعوالم وافكار اخرى . وما يثيره الجو . وما يضيفه القارئ او السامع من نفسيته الى الشعر الذي يتذوق .(١)

٤ - ومن ميزات الشعر الايجاز والصعوبة والغموض . وهي من مصادر الايجاء فيه . اما ايجازه فمنشأه تقييده بالوزن واستغناؤه عن الروابط لتقطعه ابياتا ولكونه يشبه الزفرات المتقطعة اذا كانه عاطفيا والصور المتتابعة اذا كانه تصويريا .

ومن محاسن الايجاز غزلية شوقي التي مطلعها :

---

(١) Lalo, Introduction à l'esthétique
Ch. "La beauté anesthétique de la nature"

خدعوها بقولهم حسناء ...

فالكلام فيه اكثر من المعاني والخيال واسع غير محدود . ومن ابياته الممتازة بالايجاز والايحاء والغموض :

ان رأتني تميل عني كأني لم تكن بيني وبينك اشياء ..
يوم كنا ولا تسل كيف كنا نتقي من الهوى ما نشاء ..

جاذبتني ثوبي العصي وقالت : اتهم الناس ايها الشعراء !

اما الصعوبة في الشعر فمصدرها ايجازه وما قد يتضمنه من تورية وتلميح . ومن ذلك عجز الكلام عن استيعاب المعنى بأسره ، او غرابة الصورة ورغبة الشاعر في الغموض واثارة الفكر .

والصعوبة في الشعر امر مقروض ، لهذا وجد شراح الشعر منذ اقدم العصور . ولهذا قالوا : "المعنى في قلب الشاعر" عندما عجزوا ببيت يعجز الشراح وقد يعجز الشاعر نفسه . وقالوا ايضا : "القول السهل يستتبع فكرة حقيرة" وعابوا على ابي العتاهية سهولته وأدهشتهم صعوبة المتنبي .

٥ - والشعر يختلف عن النثر بالفاظه من حيث معناها او مبناها ورنتها الموسيقية . فالفاظ الشعر أميل الى الاغراب والطرافة وأبعد عن الابتذال من الفاظ النثر وهذا لا يعني التوعر ولا الوحشية بل الاغراب مع حسن وقع وسلاسة ذوق . والالفاظ الشعرية تثير الخيال فهي اكثر ايحاءً من الفاظ النثر . فلفظة "سجا" في قول شوقي :

سجا الليل حتى هاج بي الشعر والهوى ...

لفظة شعرية لا تجاريها لفظة اخرى في هذا المقام . ولنذكر البيت المشهور :

تمتع من شميم عرار نجد فما بعد العشية من عرار

فهو يستمد اكثر جماله من الالفاظ الشعرية نظير "شميم" بدلا من "شم" و"عرار" من اشجار الصحراء و"نجد" من جبال الجزيرة وسواحل الاسكندرية ثم ترديد لفظة "عرار" وذكر العشية وهي ساعة انضمام من ساعات النهار . ان الالفاظ هنا تجمع بين الغرابة وقوة الايحاء فضلا عن الموسيقى ، وهي تستحضر شجر الصحراء وجبالها . لكن حسن البيت لا يقتصر على الالفاظ ومعانيها المفردة بل فيه من اثارة الحواس في قوله : "تمتع من شميم عرار نجد" وفيه من معاني الزوال وانسحاب اللذة العابرة ما يضفي عليه ثوبا من الجلال المعنوي .

والفاظ الشعر كثيرا ما تعبّر عن معانيها بالرنة والوقع ، ولهذا تكثر في الشعر الاوزان الرباعية وذات المقاطع الطويلة التي توحي معانيها نظير زخرف وصلهبن وهزهز داعوشب واخضوضر ورقرق وترادى وسائل .

والفاظ الشعر - فضلا عن طرافتها وقوة ايحائها - أشد موسيقية وانسجاما من الفاظ النثر وهذا امر معروف . فالشعر العربي مثلا يزخر بالالفاظ الشعرية التي تجمع البراعة

النقوش اي الطرافة والموسيقى والايحاء بالرنة والوقع . فهناك ذات الموسيقى القوية التي تذكرنا بجيش زاحف ومن هذا النوع الفاظ ابي تمام والمتنبي وابن هانئ في الوصف والمديح . وهناك ذات الموسيقى الناعمة كالمياه الجارية ومن هذا النوع الفاظ البحتري في غزله ووصفه والفاظ ابي نواس في خمرياته . وقد أجاد ابن الاثير حين شبّه الالفاظ بالاشخاص فقال : "ولهذا ترى الفاظ ابي تمام كأنها رجال قد ركبوا خيولهم واستلأموا سلاحهم وأهبوا للطراد . وترى الفاظ البحتري كأنها نساء حسان ، عليهن غلائل مصبّغات وقد تحلّين باصناف الحلي."

٦ - العاطفة في الشعر

تعود الناس ان يروا في الشعر مظهرا لثورة العواطف فهيا جع الشاعر فقالوا : "لهذا اشتقت لفظة الشعر من الشعور" وجاء في تحديد الشعر : فيضان الشاعر القوية من "انفعال ذاتي"(١) وترى العاطفة مقاما رفيعا في الشعر العربي لأن معظم غنائي يتناول الفخر والرثاء والحماسة والغزل والمديح والهجاء وما شابه ذلك من مواضيع ذاتية .

وقد لعبت العاطفة دورا هاما في اوروبا في عهد الرومنطيقيين

---

(١) The Principles of Aesthetics by De Witt Parker
Ch. Poetry

فادَ في ادبهم العنصر الذاتي وحفل شعر كثيرين منهم بالبكاء ومظاهر الهياج والرقة المفرطة . ولكن أحدث هذا المذهب رد فعل في عهد شعراء الرمز والپرناس فقام بودلير وفلوبير بحملتهما على العاطفة والقلب ونادى اتباعهم بنفيهما من الشعر . وأنكروا ان يكون هذا معرضاً للعواطف الشخصية وحاولوا ان يجعلوه تصويراً صرفاً او موسيقى بحتة او مزيجاً من الاثنين .

لكن مناقشة الابحاث الرصينة في هذا الموضوع تسوقنا الى الاستنتاجات التالية :

١ - ليس من الدقة في شيء ان نسمي الشعر عاطفة او شعوراً لان العاطفة لا تلعب في الشعر الا دوراً جزئياً اي انها مصدر له غير مباشر . ولان العاطفة وحدها لا تكوّن شعراً لكنها تحرك في الفنان مصدر الفن المباشر - البداهة او الالهام في نظر برغسن والقوة المبدعة او العبقرية في نظر كانت . تحرك ينابيع الادراك او الموهبة الوحي Muse عند الشاعر او شيطان الشعر كما قال العرب . وبتعبير أصح ، يتأثر الشاعر بمؤثرات خارجية فيعيها ويمر في دور الاختبار الاستطيقي العاطفي ويتردد صدى هذا الاختبار في نفسه حتى ينتقل الى منطقة لاوعيه وهناك بعد لأي يستحيل شعراً . والغالب ان لا ينتج الاثر الفني عن حالة هياج بل ان العاطفة بعد سكونها

وتبلورها تستحيل في الشاعر شعراً .

٢ - الفن الايجابي او المنطوي في الرقة او البهاء او الحدة هو من نوع الفن الرفيع . ويقول آلان : "الشعر يقاوم الحركة الحيوانية او هياج الاهواء ... لان قوة العاطفة في الشعر لا تصدر من الضعف بل من القوة .. قوة من نوع آخر تحملنا على اجتنابها" (١)

والواقع ان العاطفة العزيزة تعقد اللسان وتجمد القريحة . والناس جميعاً تجيش نفوسهم بالعواطف ولكن ليس منهم من ينتج فناً سوى الفنان . بل ان الفن قد يكون اكثر انتزاعاً من الطبائع الساكنة لان العمل الفني يستدعي انضباطاً وجلداً وصبراً طويلاً كما قلنا في تحديد الفن : "انه انضباط وهوى مقيد"

٣ - كما تلوح الرومنطيقيون وامثالهم في النزعة العاطفية هكذا تلوح شعراء البيان والرمزيون حين دعاة الشعر التصوري في انكار شخصية الشاعر ونفي العاطفة عن الشعر واعتباره مجرد تصوير محسوس .

٤ - ولا بد من القول ان العاطفة حين وجودها في الشعر تكون للفنان في صورة ايحائية غير بارزة ، بنت عنف اللفظ وتأنق عنف الصورة . وفكرة الفكرة حين تظهر في الشعر بقالب شعري تصوري يثير اعجاب السامع ويقوده الى الفكرة التي وراء القالب . ولننظر في

---

(١) Système des beaux-arts. Ch. Elégie

قول بشّار :

بعثنا لهم موت الفجاءة إننا
بنو الموت ، خفاق علينا سبائبه
فراحوا ، فريق في الهياد ، ومثله
قتيل ، ومثل لاذ بالبحر هاربه !
اذا اللذ الجبار صعّر خده
مشينا اليه بالسيوف نعاتبه !

هنا ابيات تنضح بعاطفة الفخر . لكنها عاطفة متجمعة في جزالة اللفظ وقوة الوزن وفخامته وروعة الصور في حركتها وقوتها وتتابعها . وهنا يبقى الشعر عاطفة برّاقة متلبسة في الصور والموسيقى . ومن نوع هذه الابيات قول البحتري :

اذا استلّ منا سيدٌ غرب سيفه
تغرّبت الاهلون والتفت الدهر !

فانظر هنا ايضا الى غرابة الصورة وجزالة اللفظ .

٦ - قد يخلو الشعر من العاطفة ، كما انه قد يخلو من الحكمة او الفكرة او العبرة ، ويبقى مع ذلك من الشعر الرفيع ، شرط ان يمتاز بطرافة التصوير وحسن النظم او غير ذلك من وجوه التأثير .

ومن هذا النوع شعر البحتري فانه قلما تلمح فيه العاطفة او الفكرة الرصينة او الحكمة الصائبة لكنه شعر يستهوي بحسن

جرسه ورشاقة لفظه وبراعة التصوير الذي تتعاون اجزاؤه تفننا وابتكارا . وهذا ما نراه في وصف بركة المتوكل وايوان كسرى وموكب عيد الفطر .

ومن هذا الطراز شعر الرمزيين والپرناسيين الذين اشرنا اليهم قبلا : صور ورموز لا تجد فيها اثرا للعاطفة او وراء ستار كثيف .

٧ - الفكرة

نعني بالفكرة كل معنى يتضمنه الشعر ، سواء أكان حكمةً ام صورة ام عاطفة [1] وبعضهم يعني بالفكرة عظة او عبرة او مثلا أعلى او أكتشافاً روحياً او اختباراً هاماً . ومنهم من يخصص التحديد فيقول إن الفكرة هي رأي طريف او حكم غريب او صورة جديدة .

على اننا نحدد موقفنا فنقول ان الفكرة في الشعر هي المعنى المطلق كما سبق القول وليست فقط الحكمة او الرأي السديد كالذي نعهده في حكم المتنبي . والشعر محمولاً قد يتضمن حكمة او عظة او خطرة فلسفية او لا يتضمن من ذلك شيئاً . لكنه لا يخلو من فكرة او افكار بين طريفة وغير طريفة .

لنأخذ معلقة امرئ القيس المشهورة فهي معرض عواطف وصور خاصة بالشاعر وبيئته وليس هناك عظة او رأي او حكمة مسيطرة على القصيدة . وبكذلك قصيدة "البحيرة" للامرتين . فاذا فوق ما تتضمنه من نغم حزين وعاطفة مسيطرة وتصوير رائع جميل ، ترينا خلال السطور فكرة التأمل او التفكير الفلسفي منبعثة من جميع اجزائها : سرعة الفناء وركض الزمن الذي لا نستطيع إيقافه ..... أما يمكن للزمن ان يقف ؟

(١) علم الادب ج ١ في الانشاء والعروض تأليف الاب شيخو طبعة سابقة ص ٢٨ - ٢٩

لماذا لا يقف الزمان عند السعداء فيدعهم يتمتعون بلذاتهم ؟ أما يستطيع ان يذكر الشقاء وينسى الهانئين ؟ ولكن ... رغم توسلاتنا يهرب الزمان وينهب اوقات الهناء نهباً ويفني البشر فيذهبون وتبقى الطبيعة الخالدة لتحفظ الذكريات في قلبها المُغلق .

ولنأخذ قصيدة " المجدلية " لسعيد عقل . فهي سلسلة لوحات تتوالى امامنا . تطلع من الفن التصويري تتعاقب متسلسلة في الفاظ عذبة موسيقية الجرس . والقصيدة بأجمعها تكاد تخلو من اية عبرة او تأمل فلسفي او تحليل لكنها تحسن عرض معانٍ او افكار : معاني المجدلية ومعاني حياتها ومجالاتها التي سكبته غريباً على مذبح اللذة ، ثم نواحي العظمة في المسيح "الشاعر" الوله المتسامي فوق البشر رغم حبه لهم ، الذي فُتنت به المجدلية وعرضت عليه حبها فاذا هو "شفاء" تتسامى وجبهة تتعالى" واذا بهذا الحب يحولها من شخص الى آخر ومن اباحية الى متصوفة .

على ان قيمة القصيدة ليست في ما تتضمنه من حكمة او عبرة او عظة كما في شعر برونتغ وبعض شعر المتنبي . وقد تخلو من ذلك تماماً وتبقى مع هذا شعراً من الطبقة الاولى . وبتوقف ذلك على نوع الشعر .

كان الشعر عند اليونان قصصياً ملحمياً كالاوذاة ، تمثيلياً كما في مسرحيات صوفوكليس ، غنائياً كما في شعر صافو الغزلي الشهير . وينقسم "اودن" الى رثاء وتأمل وملحمة وتمثيل . وقسمه العرب

الى الحماسة او شعر الحرب والفاخرة - ويقابل الملحمة اليونانية، دون
ان يتضمن شيئا من مزاياها - والنسيب والرثاء والمديح والهجاء
والوصف والشكوى والحكم وجميعها من ابواب الشعر الغنائي.

لكن الشعر في جميع انواعه، حتى التأملي منه، يميل عن
التعليل والتحليل، والحكم فيه لا تأتي الا لمحات" (١) اي بصورة
تصويرية كما في قصيدة "النسر" لابي ريشه او في اماكن متباعدة
من القصيدة كما في قصائد المتنبي الوصفية التي تتضمن حكما متفرقة.

اما الشعر الذي هو مجموعة حكم - كبعض شعر زهير - فليس
شعرا بل مجموعة حكم في قالب منظوم، لأن الوحدة فيه
تنعدم انعداما تاما. كذلك الشعر التعليمي لا يُعَدّ شعرا
لانه فكرة سابقة موضوعة في قالب شعري "وهذا سر ضعفه
لأن الشاعر الحقيقي يستلهم الفكرة في حين النظم لا قبله" (٢)

وحقائق الشعر تتبع مزاج الشاعر فقد تكون صائبة
دقيقة مُلهمة تنفذ الى ما وراء الحدود والحُجُب وقد تُمعن
في الإغراب او المبالغة والغلو والابتعاد عن الواقع وتهمل الدقة
وتغرب بالعلم غرض الحائط.

---

(١) Alain, Système des beaux arts ص ٩٢ ص
(٢) Alain, Préliminaires à l'esthétique ص ٩٤ ص

٨ - الموضوع

يرتاح الشعر الى المواضيع الجليلة. وكان عند اليونان
اولا يبحر في الملاحم والتراجيديا وهي فنون الجلال والعظمة. اما الشعر
الغنائي فقرنوه بالموسيقى دون الشعر.

يقول كانت في "الجليل": هو ذو العظمة المطلقة، الذي
يوسع الخيال فيمتد امام عظمته المجردة ... الجلال الحقيقي يكون في
عقل الشخص الذي يحكم ... هو في نفوسنا لا في الطبيعة" (١) ويقول
"آدن": الجلال يدخل في الجمال او هو جزء منه وادل صفة للجمال
ليست اثارة الاستحسان بل لفت النظر بظهورين: القوة الطبيعية
وقوة الفكر الانساني" (٢)

ففي رأيه ان كل جميل لا يخلو من جلال. ومثل هذا الرأي يُنسب
الى ارسطو: (٣) "There is no beauty without a certain magnitude"

كذلك لونجينوس يشير الى جلال الموضوع ويجعله من شروط
الكتابة الرفيعة (٤)

ولقد كانت الحرب عند القدماء اول مواضيع الشعر وعنوان الملاحم

---

(١) Kant's Critique of Judgment ١٠٥ - ١٠١ ص
(٢) Alain, Vingt Leçons - Ch. Architecture
(٣) Puffer, The Psychology of Beauty ٩١ ص
(٤) Henn, Longinus & English Criticism, ١٢ - ١١ ص

ثم كان شعر الرثاء والحكمة والتأمل. وكان من مواضيع الشعر الثابتة: الغزل والهجاء والتفخير والفناء والذكرى والخراب والموت وامثال ذلك من المواضيع الجليلة.

كذلك التراجيديا وهي تمثيل الحوادث الخطيرة على قول ارسطو بلغة خطيرة او غير عادية هي لغة الشعر.

ويقول "آلون": اما اللغة التي تصلح للتعبير عن المصاب فهي الشعر. البطولة نغمة كل شعر وليس في العالم شعر هزل او مزاح. ان موضوع كل شعر هو الزمن وما لا يغيّر التعويض كما نرى في شعر الرثاء والتأمل (١)

وقد تقيد الكلاسيكيون بقواعد اليونان وطرقهم فمواضيع التراجيديا عندهم تاريخية تتميز بالجلال. لكن الرومنطيقيين ثاروا على المواضيع الكلاسيكية فتنوعت شعراؤهم في الموضوع واستكثروا من الشعر الغنائي. وبخلاف الكلاسيكيين اغاضوا في وصف الشعور وعمدوا الى المواضيع الحقيرة والطبقات الوضيعة فوصفوا دقائق احوالها ومظاهر شقائها وصغارها لكن شعرهم - رغم اغراقه في العاطفة الرقيقة - لا يخلو افضله من جلال وروعة كما نرى في شعر لامرتين وهوغو، الذي اصطبغ بروعة الدين او جلال العاطفة والتصور. كل هذا يعني ان الشعر لا يتقيد بمواضيع خاصة غريبة

موضوع حقير - كفراشة او زهرة او نقطة ماء او عصفور - ألهم روائع الشعر. والشاعر الكبير يستخرج الفن من اي شيء كان ويرفع الموضوع الحقير فيعطيه مسحة جلال. ولعل الاصح ان نقول ان المهم في الشعر ليس موضوعه بل روعته الفنية. وان الجليل يؤلف الكثير من مواضيع الشعر لا كلها. ولذا يقول "كانت": "الجلال في نفوسنا لا في الطبيعة".

كلمة في "الشعر الصافي"

لعل أهمّ ما جاء به الاستاطيقيون المحدثون او نقّاد الفن في العصر الحاضر نظريتان : الاولى نظرية "الفن للفن" او حرية الفن . وقد شرحت في فصل مضى . الثانية نظرية "الشعر الصافي" وهي التي تنظر الى الفن نظرة ذاتية لا موضوعية وترفعه فوق القيود (كنظرية الفن الفن) وفوق القواعد والقوانين واساليب النقد التي تكدست على العصور .

"ليس الشعر شعرا لما فيه من صور حية وافكار وعواطف ، ثم غموض وابهام او شيء فائق الوصف . لكنه شعر اولا لانه يتضمن شيئا فائق الوصف ، ثم لما فيه من صور وافكار وعواطف مرتبطة بهذا الشيء ارتباطا وثيقا" (١)

"لكي نجيد قراءة الشعر ليس لزاما علينا ان نفهم المعنى دائما ... الشعر فوق اساليب الكلام ، فوق العقل والخيال والحس ، فوق تحليل اللغوي او الفيلسوف وفوق الترجمة والموضوع والتلخيص ومعنى اللفظ والعبارة وتسلسل الافكار وتدرج المنطق وتفصيل الصفات .. فوق العواطف والتأثرات نفسها ... إن من شأن النثر لا الشعر ان يعلّم ويشرح ويصوّر ويهز السامع ويثير الدموع" (٢)

---

(١) Brémond, Henri, Poésie Pure ص ١٩٧ من

"المهم في الشعر الصافي هو النفحة السحرية ... ليس من شأن الشعر ان يوحي الينا معنى جديدا فالنثر قادر على هذا . انما الجديد في الشعر هو النفحة السحرية او المجرى السري." (١)

لكن اصحاب النظرية يشترطون في الشعر شيئا واحدا :

الموسيقى : "الشعر موسيقى تجري فيها مادة رقيقة تنفذ الى صميم نفوسنا." (٣)

فاليغا : "كل الفنون وليدة الموسيقى ، تتقن امرك احيانا وتموت بتناسيك لكنك تجد نفسك كاملة القوى حالما تعود الى احضان أمك." (٢)

"ليس الشاعر الا موسيقيا بين الموسيقيين . الموسيقى والشعر شيء واحد." (٤)

وهم يقولون بالايحاء او اللغة الخفية في الشعر :

"للقصيدة معنيان : المعنى المباشر وهو نثر القصيدة او جزؤها الكدر . والمعنى الذي يفيض او يُستخلص من الابيات وهو المعنى الأدهم الذي لا يفهمه الا شاعر او أشباهه ، المعنى السري الذي لا يكون ايضاحه ولا حصره ضمن حكم ، الذي يمرّ بطريقة غامضة من نفس الشاعر الى نفس المتذوق . هذه هي معجزة الشعر." (٥)

---

(١) Brémond, H. Poésie Pure ص ٥٩ من

(٢) المصدر السابق ص ١٩٧ - ٢٠٠ (٣) المصدر السابق ص ٩٧ (٤) المصدر السابق ص ٢٧ (٥) المصدر السابق ص ٩٧ .

" في كل شعر عظيم مادة تفوق الكلام بكثرة اضعاف وعلى القارئ ان يكتشف الباقي المحذوف " (١)

" الشعر الزائف هو الذي يتضمن افراطاً في التعبير عن المعنى بدلاً من عرضه بصورة مبرقعة . وهو الذي يجعل الجزء الخفي ظاهراً مكشوفاً. وربما يتحول الشعر الى نثر." (٢)

والشعر الصافي لا يتقيد بالعقل ولا بالوضوح :

" لقد كانت مذاهب الشعراء مرتبطة بتعاليم بوالو " المؤسسة على استعمال العقل وحده ، العقل الجدلي ، والتزام الوضوح التام ، واتباع قواعد يطبقونها على النثر والشعر معاً دون ما تمييز . ولم يتفكروا في البحث عن اصول الشعر خارج دائرة المقاييس الادبي النثري الضيقة . لم يفكروا في ان يبحثوا عنه في اعماق الفنون جميعاً." (٣)

" المعرفة التي تنكشف لنا في الشعر ليست دون المنطق بل فوقه." (٤)

والالفاظ أهمية عظمى في ما تتضمنه من ايحاء وتأثير :

" قد لا يكون للشعر معنى ومع هذا فإن الفاظه تؤدي الينا معاني شتى بواسطة الصور او العلاقات الصورية التي تستخرجها الالفاظ" (٥)

---

(١) ص ١٢٨ من Poésie Pure - القول منسوب الى ألفرد دي موسه

(٢) ص ١١٨ - ١١٩ من Poésie Pure - قول منسوب الى بودلير

(٣) ص ٢٠٤ - ٢٠٥ من المصدر السابق - (٤) ص ٩٤ شرحه

(٥) ص ١٠٠ من المصدر السابق .

والشعر عندهم منشأه البداهة والالهام :

" الالهام الشعري كالالهام العلمي وليد البداهة Intuition او الكشف Revélation " (١)

" ان العمل الشعري يشبه كثيراً العمل الصوفي . عمل الالهام " (٢)

والشعور الذي لا يوصف الذي تخرج منه البداهة المولدة هو اصل كل اكتشاف علمي وفني " (٣)

" والعناصر التي تؤلف هذه الظاهرة - البداهة - لا تزال غامضة وهذا ما يعطي اثر الفن ايضاً مسحة غموض مع قابلية واسعة للتأويل والتفسير." (٤)

وايضاً : " الفكر الاوعي وحده يستطيع المشاركة الشعورية والاوعي تتفاهم بصورة أشد فاعلية بواسطة الاوعي." (٥)

وغاية الشعر تنويم القوى العاقلة وقيادة النفس الى حالة استسلام وفرح داخلي ونشاط هادئ :

" ان التجربة الشعرية تقوم في هذا الفرح الداخلي الذي تنتفي معه الافكار والعواطف والصور." (٦) " إن اثر الشعر في النفس هو سحر يجمع الحواس ويقود النفس الى حالة هدوء وانقياد . لكنه انقياد نشيط غير خامل اذ انه يعلمنا بشيء اعظم وأفضل من ذواتنا." (٧)

---

(١) ص ٢٩٥ - ٢٩٩ من Poésie Pure - (٢) المصدر السابق ص ١٥١ (٣) ايضاً ص ٢١١

(٤) شرحه ص ٢١١ - (٥) المصدر السابق ص ٢٥٢ - (٦) شرحه ص ٦٢

(٧) ص ٢٧ من المصدر نفسه

نلاحظ في ابحاث الاستاطيقيين الحديثين - وفي مقدمتهم اصحاب نظرية "الشعر الصافي" - رد فعل شديد العنف على نظريات النقاد الذين تقدموهم من كلاسيكيين ورومنطيقيين وبرناسيين وأمثالهم .

لقد رأى هؤلاء الباحثون سيطرة قواعد النثر واساليب الخطابة والبيان Rhetorique على الشعر منذ عهد الكلاسيكيين وتشريع "بوالو" حتى عهد الرومنطيقيين ومن جاء بعدهم فنقدوا هذه السيطرة وهالهم اندماج الشعر في النثر ولهذا يقول هنري بريمون في ص ١٤٤ من كتابه "الشعر الصافي" : عند الرمزيين (وهم في نظره من اصحاب "الشعر الصافي") ميل شديد الى الانعتاق من القوالب الجامدة ، من قيود البرناسيين واساليب الخطابية التي لم يستطع التخلص منها الرومنطيقيون . إن الرمزيين أعادوا الى الشعر صلته بالبساطة والعفوية . » (١)

رأى هنري بريمون واتباعه ان اساليب البيان تعزز الوضوح فأنكروا ذلك وعززوا الغموض . وأنكروا التسلسل المنطقي الذي يميز اساليب الخطابة فجعلوا الشعر "فوق المنطق" لا يتقيد بوجهة او نظام . واراده نقيض النثر فأبعدوه عنه واقتربوه بالفنون الجميلة لا سيما الموسيقى لأنهم

(١) Poésie Pure ص ١٤٤

رأوها أحق به وأشد قرابة . ورفعوه فوق الصور والعواطف والافكار وسموه شعرًا صافيًا اي خالصًا من العناصر النثرية . وربطوه بالاوشناجي والموجود والفائق الوصف : " الشعر لا يستغني عن التعريف ولا عن التصوير . لكنه لا يقف هنا . إن التعريف والتصوير وسيلة له ، لا غاية . وهو بناء مليء النوافذ الى الاوشناجي والموجود . " (١)

ومع اننا نجد في كتاب هنري بريمون ، صاحب المذهب ، غموضًا واقوالا جارفة اتخذها خصومه وسيلة للتهكم به ، نستطيع ان نرى فيه ثورةً على القديم ورغبةً في تحرير الشعر . لكنها ثورة لا تخلو من حقيقة . وتحت ستار الجديد الذي تدعو اليه لا تزال تنطوي حقائق قديمة منها ان الشعر تعبير غير عادي وان المرجع الاخير في الحكم عليه هو الذوق والتأثر الشخصي وكلاهما مقياس ذاتي لا يدخل ضمن حدود او قوانين . وان اراد ان يجعلوا له حدودا قالوا : إن الشعر نقيض النثر يتكون من لفظ موسيقي شديد الايحاء ، لا يخلو من غموض ، ذي معان مرنة قابلة لتأويلات شتى ، لا ينشأ عن العقل والمنطق ولا يخاطب العقل والمنطق بل مصدره اللاشعور والوعي ومرجعه كذلك الى اللاوعي في نفس المتذوق .

وقد مرّ بنا كل من هذه الاصول في خلال الابحاث السابقة : مصادر الفن - طبيعة الجمال - فعل الشعر .

(١) Poésie Pure ص ١٢٠

- النثر -

النثر كأداة للتعبير عن الفكر وُجد قبل الشعر . لكنه كفنّ ذي ميزات استاطيقية تأخر عنه (١) فكان أقدمه السجع الذي قلّد الشعر واقترض خصائصه الظاهرة ثم تحرّر منه تدريجا حتى شكّل فنًّا مستقلا له ميزاته الخاصة مع ميزات اخرى قليلة يشارك فيها الفنون الجميلة .

يقول "آلان" ان النثر يثبت ذاتيته بالابتعاد عن الشعر فهو ينفر من الوزن والعدد وينفر من اجتذاب النظر او إمتاع الاذن او في اجوال خاصة سنأتي على ذكرها . هذا واذا وجدنا في النثر العادي المألوف عبارات موفقة في جمال الرنة والسبك فالفكرة فيه، لا الالفاظ، توجّه النظر الى هذا الحُسن ، والارتباط الدقيق بين الفكرة والالفاظ هو سر الجمال ، بينما في الشعر يجذبنا القالب اولا ثم الفكرة التي وراءه .

والسجع في نظر بعض نقّاد الفن انحطاط الشعر . ويرى هؤلاء ان الشعر التعليمي والنثر المسجع متساويان في القبح (٢) لأن تقليد السجع للشعر أفقده شخصيته حين كان يسعى الى انتحال رنة الشعر بازدواج اجزائه وتكرارها وتقفيتها وتقليد

---

(١) Alain, Systeme des beaux arts ص ٢٠٧ من

(٢) المصدر السابق ص ٢٢٠

ما في الشعر من تصوير محسوس فيُخفق دائماً سعياً مقيّداً المعنى مصنوع الشكل كما نرى في سجع الكهّان في العصر الجاهلي. وفي مواقف قليلة يسمو ويرتفع الى مصاف الشعر كما نرى في بعض سور القرآن. ولهذا قلما نعثر على سجع موفّق قابل التذوق حتى في عصور سيادة السجع في القرن الرابع الهجري وما بعده (١)

الى جانب السجع نشأ التوازن او ازدواج الفقرات، الذي قلّد الشعر في شيء قليل من ترجيع موزون وتصوير واتساق لكنه اكثر تحرراً من السجع ولذا نراه في مزامير التوراة ونشيد انشاشيد حسن الوقع قليل الكلفة عذب التصوير:

"يوم الى يوم يذيع كلاماً، وليل الى ليل يُبدي علماً"
"السموات تحدّث بمجد الله، والفلك يخبر بعمل يديه"
"لا تغريك الشمس في النهار، ولا القمر في الليل"
"انا زنجية شاروبه، سوسنة الاوديه"
"كالتفاح بين شجر العرعر، كذلك حبيبي بين البنين"
"تحت ظله اشتهيت ان أجلس، وثمرته حلوة في حلقي"

ويشبه هذا نثر بعض الائمة كالجاحظ مثلاً.

---

(١) يُجمع نقاد العرب على استحسان السجع "في مواضعه وعند سماع القريحة به وحين يكون في بعض الكلام لا جميعه". ويتفقون على تقبيح التزام السجع لانه "جهد من فاعله وعيّ من قائله". راجع "نقد النثر" ص ٩٢ و"سر البلاغة" ص ٥ والموازنة ص ٨.

وهناك نثر فني يشبه الشعر في تقطّعه وتصويره وعاطفته ووجيه وتوسيقاه دون ان يشبهه في ازدواجه وموزنه. وهو الشعر المنثور الذي نجد له نماذج في المزامير ونشيد انشاشيد وبعض كتب جبران "كدمعة وابتسامة" "والنبي". ويستعمل في المواضيع الشعرية وفيه يقول صاحب "الشعر الصافي": "من النثر ما يشبه الشعر في ما يوقظه في النفس من أصداء لا توصف ومن ايحاءات الشعر الصافي. إن بوسويه Bossuet الناثر شاعر في نثره وأشعر جداً من "بعالم" الشاعر" (١)

اما الفرق بين السجع والشعر المنثور فهو أن الثاني شعر حر بينما الاول نثر مقيّد.

وهناك النثر الخطابي. ويشبه الشعر في اعتماده على ايقاع اللفظ او تردد الاصوات على ابعاد متساوية. فكلاهما شعر مرتجل وهدفه مخاطبة الجماهير ويعتمد احياناً على الاصوات كهدف له او وسيلة للاقناع ومن الاصوات الخطابية: الاستفهام والانفعة والاستنكار والسخر.

ويختلف عن الشعر في اهتمامه بالتقسيم والجدل. وكان له في ادب

---

(١) Brémond, H. Poésie Pure ص ١٠٤ - ١٠٥

العربي شأن كبير . بدأ نثرًا مسجعًا على طريقة الكتّاب وتحرر تدريجًا من تقليد الشعر فبلغ شأوًا بعيدًا في صدر الاسلام وتكونت له ميزات خاصة : الجزالة والايجاز والتصوير المحسوس وسائر وجوه القوة التي تميّز النثر الخطابي . اما السجع والتوازن فلهما فيه حظ ضئيل .

تكامل نضوج النثر الفني في ايام عبد الحميد ثم تلميذه ابن المقفع ومن جرى مجراهما من ائمة النثر المطلق كابن المقفع وسهل بن هارون من القرن الثالث الهجري . ومن هؤلاء ائمة الجاحظ الذي يستعمل التوازن في رسائله ويهمله في مناظراته . ومنهم ايضا ابن عبد ربه في عقده وابو الفرج الاصفهاني في صاحب الاغاني .

والنثر في طور نضوجه هذا عدل عن ايجاز الشعري الخطابي ومال الى الاسلوب الكتابي والسهولة وارتباط الاجزاء والتعبير المجرّد واهمال السجع وجميع صفات تبعده عن الشعر . كذلك نشاهد ميله الى الاسلوب المنطقي المتسلسل المنتظم واستعمال الخاصة العددية والتحليل والفكرة المعزّزة بالمثل والبرهان كما في كليلة ودمنة ورسائل الجاحظ .

اما الميزات الفنية العامة للنثر الكتابي فهي :

١ - الوحدة وهي فيه أشد أهمية مما في الشعر ويدخل فيها ارتباط الاجزاء وحسن تنسيقها وتطورها نحو الازمة والتعقيد بالموضوع بنوع أنّ كل جزء من المقال يعزز الفكرة الرئيسية .

٢ - التنويع . تنويع الصيغ والعبارات وخواتم الجمل والفقرات دفعًا للملل .

٣ - انسجام العبارة وارتباطها بادوات الوصل والحرص على جمال الرصف والتنسيق في اجزاء الجمل .

٤ - بروز الفكرة او سيادتها لأن وسيلة النثر التحليل وغايته اثارة الفكر .

٥ - استعمال الالفاظ المألوفة الخالية من الغرابة

٦ - يخالف الشعر في نفوره من الترديد اللفظي والتقفية . وقد يتردد فيه المعنى او اللفظ بقصد التأكيد والتقوية . لكن النثر القصير هو الذي يحاول اجتناب النظر بغرابة الالفاظ او بريقها ويحاول ان يستر ضعف الفكرة وعجز المعنى بترديد الالفاظ الخلابة وحسن الرصف او بالاكثار من الترادف والتوازن والتنسيق .

- النقد الموضوعي عند العرب -

لقد عرف العرب النقد واولعوا به منذ اقدم العصور ووجد عندهم منذ ان كان لهم ادب . لكن نقدهم - لو قابلناه بالنقد الحديث - واسع دقيق كثير التفاصيل في بعض نواحيه ، ضيق محدود لا يكاد يتناول الموضوع الا لماما في نواح اخرى .

عرف العرب النقد اللغوي وتوسعوا فيه ايما توسع فالفوا في موضوعه الكتب العديدة وكانوا شديدي الحرص على لغتهم فبالغوا في البحث عن اصولها وخصائصها وكثرت عندهم المعاجم لضبط اللغة والفاظها ، وكتب النقد اللغوي لضبط قواعدها وكتب فقه اللغة لضبط اشتقاقها والمولد من الفاظها والشائع والشاذ والبائد والدخيل وغير ذلك . ومن اشهر هذه الكتب : ادب الكاتب لابن قتيبة ودرة الغواص للحريري والخصائص لابن جني والمزهر للسيوطي .

وعرف العرب النقد البياني : علم البيان واصول البلاغة عرفوا من ذلك علم المعاني والبيان والبديع وتوسعوا في هذه العلوم وفصلوها تفصيلا وذهبوا في شرحها كل مذهب وتناولت تآليفهم في الموضوع اكثر ما يسميه اليونان والرومانيون علم "حسن التعبير" Rhetoric

وعرفوا النقد التاريخي بصورة اولية بسيطة . فكتبوا تراجم الادباء واشاروا احيانا الى اثر البيئة في الشاعر والاديب ، نجد هذه النزعة عند ابي الفرج الاصفهاني في اخبار الشعراء وعند القاضي الجرجاني

3.1

حيث يقول : "ان من شأن البداوة ان تحدث جفوة في الطباع وفي صياغة الادب ومعانيه ومن شأن الحضارة ان تحدث سهولة ورقة" (١) ولهم آراء اخرى من هذا النوع . كذلك ناقشوا نسبة الشعر وعللوها وحاولوا تمييز الصحيح من المنحول .

جميع هذه الانواع كانت تتداخل في كتبهم النقدية وتتوسع بتوالي العصور حتى شملت الكثير مما نسميه اليوم "النقد الادبي" وقد تكامل نضوجه عندهم بين القرنين الرابع والسادس الهجري .

وكان النقد الادبي عندهم - كما عند الحديثين - ادبا ذاتيا يستند على ذوق الناقد وقوة حاسته الفنية ومقدار ثقافته واستعداده . ونجد امثلة على النقد الذاتي في ما رووه لنا كتب الادب من عبارات نقدية تلقى جزافا كقولهم : هذا أشعر بيت قالته العرب . وهذا أغزل بيت . وذاك أفضل ما قيل في الفخر . لماذا ؟ لأن أحد الرواة قد رأى هذا الرأي وقد يكون لديه تعليل وقد لا يكون . ومثل ذلك قول الآمدي : وهذا بيت جيد او حسن (٢)

وكان عندهم النقد الموضوعي المستند على اصول وأحكام ومقاييس وما اكثر ما أولع العرب بالاصول والمقاييس منذ ان اخذوا في التدوين والتصنيف وجمع قديمهم وتم شتاته . وما اكثر ما استنجوا الاصول

(١) الوساطة ص ٢١

(٢) الموازنة ص ١٨٨ والصناعتين ص ١٦٥

من ذلك القديم وتعلقوا به وخافوا التخلص من ربقته .

واين يقع النقد الاستاطيقي من هذه الانواع التي مرت بنا ؟

النقد الاستاطيقي يتناول تمييز الحسن والقبح في الاثر الفني اعتمادا على اصول الجمال . فهو لا يُعنى بالنقد التاريخي ولا بنقد اللغة واغا يدخل فيه النقد البياني الذي يتصل اتصالا وثيقا باصول الجمال . وقد عرف العرب من هذه الاصول نتفا متفرقة في كتبهم النقدية وعلى الباحث ان يجمع شتاتها من هذه الكتب وحينئذ يدرك ان ما عرفوه كان حقا جليل القدر لكنه يعتبر لا يضمه نظام (١) وعلينا ان نطلب في كتب البيان امثال كتاب "البديع" لابن المعتز و"نقد الشعر" و"نقد النثر" لقدامة بن جعفر و"الصناعتين" للعسكري و"اسرار البلاغة" و"دلائل الاعجاز" لعبد القاهر الجرجاني و"المثل السائر" لابن الاثير . وعلينا ان نطلب تلك الاصول ايضا في "طبقات الشعراء" لابن سلام و"الشعر والشعراء" لابن قتيبة و"الموازنة" بين ابي تمام والبحتري" للآمدي و"الوساطة" بين المتنبي وخصومه" للجرجاني وما اشبه ذلك من كتب نقدية .

والواقع ان العرب في نقدهم الادبي قلما عرضوا لغير النقد الاستاطيقي

(١) لقد حاول الدكتور شوقي ضيف ان يجمع شتات ما عرفه العرب من اصول الانشاء والبيان والنقد الفني في كتاب "علم الادب" ج ١ ص ٧ وأن يوفق بينه وبين علم الانشاء الحديث عند الافرنج .

لانهم لم يعرفوا من النقد التاريخي او البيئي ومن النقد السيكولوجي التحليلي او تنفساً لو تناولوا تذكر ولا نخطئ اذا قلنا انهم تقريباً جهلوا هذين النوعين من النقد .

لكنهم كانوا في ادبهم من اقدم دعاة الفن للفن اذ قصدوا الى الجمال في كل ما يقولون وقدموا حسن الكلام وجودته على صدق الفكرة او عمقها او معناها الفلسفي ولهذا آثروا البحتري في جمال عبارته على ابي تمام في غرابة معانيه وقدموا الطبع والبداهة على الصنعة والروية فقال البحتري في ذلك :

كلفتمونا حدود منطقكم ؟ في الشعر يغني عن صدقه كذبه .
ولم يكن ذو القروح يلهج بالمنطق ما اصله وما سببه .
والشعر لمح تكفي اشارته وليس بالهذر طولنا خطبه !

ماذا عرف العرب من قوانين الجمال ؟

عرفوا قوانين الجمال بصورة جزئية غير منظمة او عرفوا نتفاً وشذرات من المبادئ الكبرى واهتموا بالجزئيات اكثر من اهتمامهم بالكليات ولنبدأ بمبدأ الوحدة :

١) الوحدة

ليس للوحدة كمبدأ عام ذكر في كتبهم لكنهم عرفوا واشترطوا منها انواعا في مقاييس نقدهم . من ذلك انهم اشترطوا الفصاحة أو تلاؤم الاصوات وتلاؤم الالفاظ مجتمعة . والتلاؤم وجه من وجوه

الوحدة . والفصاحة ذكر كثير في كتبهم وهي عند جميع النقاد اساس هام من اسس البلاغة .

ومما عُدَّ في اصول الجمال عندهم حُسن الارتباط بين المعاني وقد اعتبره ابن الاثير ركنا هاماً من اركان البلاغة واجاد الكلام فيه حيث قال : "وهو ان يأخذ مؤلف الكلام في معنى من المعاني فبينما هو فيه اذ اخذ في معنى آخر غيره وجعل الاول سبباً اليه فيكون بعضه آخذاً برقاب بعض من غير ان يقطع كلامه ويستأنف كلاما آخر . بل يكون جميع كلامه كأنما أُفرغ إفراغاً وذلك مما يدل على حذق الشاعر وقوة تصرفه من اجل ان نظام الكلام يضيق عليه ويكون متسبباً للوزن والقافية فلا تواتيه الالفاظ على حسب ارادته واما الناثر فإنه مطلق العنان يمضي حيث شاء فلذلك يشق التخلص على الشاعر اكثر مما يشق على الناثر ." (١)

وقد جعل ابن الاثير حسن التخلص او ما نسميه اليوم حسن الانتقال Tranaition ركناً ثالثاً من اركان الكتابة التي فصّل على النحو التالي :

١) جودة المطلع ٢) ارتباط المقدمة او الدعاء بموضوع الكلام ٣) حسن التخلص او الانتقال ٤) استعمال الالفاظ غير المبتذلة التي "يظن السامع انه في غير أيدي الناس وهي مما

(١) المثل السائر ص ٢٦٨ (طبعة مصر ١٢١٢هـ)

في ايدي الناس." ٥) التضمين والاقتباس من القرآن والحديث (١)

وهنا نرى انه اشار الى مبدأ الوحدة في موضعين : ارتباط المقدمة بالموضوع وحسن التخلص . ونرى انه اصاب في قوله ان حسن الانتقال عند الشاعر اصعب مما هو عند الناثر وهذا ما نجده في الشعر العربي عامة فهو غالبا أميل الى التقطع منه الى التلاحم والارتباط ولعل هذا نتيجة اشتراطهم ان يكون لكل بيت من ابيات القصيدة معنى تام غير مرتبط بما قبله او بما بعده (٢) فكانوا ينقدون البيت لا القصيدة كما نرى في الموازنة للآمدي .

وقد اشار ايضا صاحب "العمدة" الى مبدأ الارتباط بين المعاني وحسن التخلص ، في قوله : "الخروج انما هو ان يخرج من نسيب الى مدح او غيره بلطف تحيل ثم تتمادى فيما خرجت اليه." (٣)

وايضا : "قيل والبلاغة ان يكون اول كلامك يدل على آخره وآخره يرتبط بأوله." (٤)

وذكر صاحب "الوساطة" (٥) ان المحدثين اقدر على حسن التخلص من القدماء اي اقرب الى الوحدة وكذلك نحن نرى في

---

(١) الشعر والشعراء ص ٢٩ - ٧٠

(٢) نقد النثر لقدامة بن جعفر ص ٧٨ - ٧٩

(٣) العمدة ج١ ص ١٥٦ (٤) العمدة ج١ أيضا ص ١٦٢

(٥) الوساطة ص ٤٥

قصائد ابي نواس وابي تمام والبحتري وابن الرومي والمتنبي من نماذج الاجزاء ما لا نجده في المعلقات او شعر الشنفرى . ونرى الناقدين محقا تيقيدهن بمبدأ الوحدة والارتباط . والتقسيم يظهر خصوصا في الكتب العلمية مثلا في كتب النقد والبيان والتراجم وبعض المجموعات الادبية كالعقد الفريد . وارتباط الاجزاء واضح في الرسائل من ديوانية وادبية التي اشترطوا في اصولها تنسيق الاجزاء . وهو قليل الظهور عند بعض الائمة كالجاحظ في "الحيوان" و"البيان والتبيين".

وقد عرف النقاد من انواع الوحدة ائتلاف المعنى مع اللفظ ، وائتلاف الوزن مع المعنى والقافية واللفظ مع الوزن (١) واشاروا الى تلؤم المعاني - على الاقل في البيت الواحد . فعابوا على ابي نواس قوله :

جن على جنٍّ وان كانوا بشر

فكأنما خيط عليك بإبر

لأن الشطر الثاني ضعيف لا يتلاءم مع قوة الشطر الاول.

وهكذا عابوا قول احدهم :

مات الخليفة ايام التقدن فكأنما أفطرت في رمضان

لأن الوحدة مفقودة بين الشطرين اذ جمع الشاعر بين الجيد والسخيف (٢)

ومثلوا على تناسب الصدر والعجز بالبيت التالي :

نروح ونغدو كل يوم وليلة وما قليل لا نروح ولا نغدو

---

(١) نقد الشعر لقدامة ص ٧ (٢) الصناعتين ص ١٢٤

لا في الطباق من تلؤم معنوي . وانكروا تنافر المعاني في بيت السؤال :

فنحن كماء المزن ما في نصابنا كريم ولا فينا يُعدّ بخيل

يقول صاحب الصناعتين : "ليس قوله "ما في نصابنا كريم" من قوله "فنحن كماء المزن" في شيء اذ ليس بين ماء المزن والضباب والكهوم مقاربة . ولو قال : "ونحن كصوت الحرب ما في نصابنا كريم" لكان الكلام مستويا." (١)

ونرى هنا ان الناقد لم يفطن الى ان مراد الشاعر هو "نحن كماء المزن في الحسن والصفاء او متشابهون كنقط الماء اي من صنف واحد". لكن الذي يهمنا في قوله اعتماده مبدأ تلؤم المعاني وهو في هذا المبدأ مصيب .

ولا يفضل ابن الاثير في "المثل السائر" عن ذكر التناسب بين المعاني (٢) وقوة اللفظ لقوة المعنى (٣) والمواخاة بين المعاني والمباني والمشاكلة كما يريد نعوا الله فنسيهم (٤) والمطابقة . ويمثل عليه بقوله : اول كتاب "الفصول" لابقراط في الطب قوله : "العمر قصير والصناعة طويلة" . فالطباق او التضاد وجه من وجوه الوحدة لان المعاني انما تتناسب في حالتين : اذا تماثلت وتقاربت وتداعت أو اذا تضادت . وهكذا الالوان .

(١) الصناعتين ١٢٧ - ١٢٨ (٢) المثل السائر ص ٢٧٥ (٣) المصدر نفسه ١٨٧
(٤) المصدر السابق ٢٧٩ - ٢٨٠

وفي "العمدة" اشارة الى تلؤم المعاني وقول للمحاظ في هذا المعنى : "وفي القرآن معان لا تكاد تفترق من مثل الصلاة والزكاة والخوف والجوع والجنة والنار والرغبة والرهبة والهاجرين والانصار والجن والانس والسمع والبصر." (١)

وايضا : "ومن المناسب قول علي بن ابي طالب (رضه) في بعض كلامه : "اين من سعى واجتهد وجمع وعدّد وزخرف ونجّد وبنى وشيّد ؟" فأتبع كل لفظة ما يشاكلها وقرنها بما يشبهها." (٢)

وعرفوا من وجوه الوحدة التقسيم وهو "استقصاء الشاعر جميع اقسام ما ابتدأ به كقول بشار يصف هزيمة :

بضرب يذوق الموت من ذاق طعمه
وتدرك من نجّى الفرار منالبه
فأهوا فريق في ابهار وفله
قتيل وغلّ لاذ بالبحر هاربه (٣)

والتفسير "وهو ان يستوفي الشاعر شرح ما ابتدأ به مجملا" والاستطراد "وهو ان يرى الشاعر انه في وصف شيء وهو انما يريد غيره فإن قطع أو رجع الى ما كان فيه فذلك استطراد وان عاد فذلك خروج" (٤)

(١) العمدة ج ١ ص ١٧٢ (٢) شرحه ج ١ ص ١٧٢ (٣) العمدة ج ٢ ص ١٨
(٤) العمدة ج ٢ ص ٢٨ - ٢٤

واشار ابن الاثير الى مبدأ التنسيق والتدرج او ترتيب المعاني المتعددة ، كما يلي : " اما الصفات المتعددة فانه ينبغي ان يُبدأ في الذكر بالاردنى مرتبة ثم بعدها بما هو أعلى منه الى ان ينتهي الى آخرها ، هذا في مقام المدح . فإن كان في مقام الذم عُكست القضية ." (١)

وقد يدخل في وجوه الوحدة التوازن والازدواج والترجيع للوزن Rhythm لانه من انواع التكرار اللفظي او المعنوي وتُعد من ناحية وسيلة من وسائل الوحدة والتماثل في الاجزاء ومن ناحية ثانية وسيلة للتقوية اذ تعزز الكلام بالترديد ثم تجعله موسيقيا بالوزن وتكرار النغم فهي من وجوه الموسيقى اللفظية .

والخلاصة ان شعراء العرب لم يتقيدوا بمبدأ الوحدة كما تقيد به عامة شعراء الغرب في عصورهم الحديثة : فكرة واحدة تسيطر في القصيدة من اولها الى آخرها . لكن المحدثين من شعرائنا اقرب الى الوحدة من الجاهليين وقد سبقت الاشارة الى هذا الامر فالغزليات والمدائح والرثائي والاوصاف عند شعراء العصرين الاموي والعباسي موحدة الموضوع اذا حذفنا منها الاستهلالات الجاهلية من ذكر الاطلال وبكاء الاحبة ، التي لم تحبب من طلب القصيدة بل كانت مدخلا

(١) المثل السائر ١٧٦ - ١٧٧

عاطفيا يهيئ نفوس السامعين ويقودهم الى "الحالة الشعرية" كما في الموسيقى . وفوق هذا ، لا نستطيع ان ننفي الوحدة من القصيدة الجاهلية فهي في مجموعها ذات موضوع رئيسي يدور على سرد مفاخر الشاعر ومفاخراته ومشاعره وتأملاته او مفاخر قبيلته او مآثر بعض العظماء فهي ملحمة شخصية موحدة النسج متعددة الالوان . وقد بيّن طه حسين في حديث الاربعاء ان القول بعدم الوحدة في القصيدة الجاهلية اسطورة وخرافة. (١)

هذا وقد رأينا ان نقاد العرب عرفوا من وجوه الوحدة اشياء كحسن الانتقال وتلاؤم المعاني وتلاؤم الالفاظ وحسن التنسيق . لكنهم لم يشيروا الى مبدأ الوحدة اشارة صريحة ولم يشرحوه كما شرحه ارسطو في اصول التراجيديا حيث جعله ركنا من اركان المأساة وحدّده كما يلي : "أن ترتبط الاجزاء بصورة تجعل فقدان احدها مخيفا مزعزعا للمجموع او هادما للقصة . بينما الادخال بالوحدة يعني اضافة اشياء يُستغنى عنها ولا يبالي القارئ بوجودها او غيابها ."

والثابت ان الشعر الدرامي - الدراما او التراجيديا - أشد تقيدا بالوحدة من الشعر الغنائي لأن المسرحية قصة متلوحة الاجزاء محدودة الحجم بحيث "يمكن للذاكرة ان تحفظها او تقيسها" كما قال ارسطو .

(١) حديث الاربعاء ج ١ ص ٢٧ - ٤٣ (مطبعة مصطفى البابي الحلبي واولاده بمصر ١٩٢٧ م ١٣٤٦ هـ)

ولهذا فالوحدة اصل هام من اصولي وكل جزء منه يجب ان يرتبط بالجزء الآخر ويعززه ويشرحه . لأن هناك اجزاء محذوفة لا يمكن عرضها على المسرح اما الاجزاء المعروضة فهي مما لا يستغنى عنه .

والشعر العربي غنائي - كله او معظمه - وهو شعر ذاتي ايضا - كله او معظمه - تقل فيه الموضوعية التي تميز شعر القصص والملاحم . فهو أشبه بزفرات او نفثات متقطعة خارجة من صدر الشاعر فتتعقد ابياتا تتماسك حينا وتتخاذل حينا آخر .

وهكذا نرى ادباء الرمز الحديثين قد اهملوا مبدأ الوحدة كما أهملوا كل قديم واعرضوا عن الترتيب الخطابي والموضوع التقليدي . فمظاهر الوحي عندهم "صور مبهمة متقطعة كغمغمة الوحي" . ومع هذا لا تستطيع الا ان تتبين الوحدة في شعر الرمزيين فهي في نفوسهم وان فقدت في ثنايا ابياتهم .

- - -

٢ - وعد مبدأ الوحدة عرضوا مبدأ الابراز او التقوية Emphasis ومنه التكرير - تكرير المعاني والالفاظ [1] ومنه تعزيز المطلع والخاتمة او براعة الاستهلال وحسن الختام . يقول صاحب الوساطة :

(١) المثل السائر ص ٢٢٨

"الشاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلص وبعدهما الخاتمة فإنها المواقف التي تستعطف أسماع الحضور وتستميلهم الى الإصغاء . ولم تكن الاوائل تخصها بفضل مراعاة وقد احتذى البحتري على مثالهم الا في الاستهلال فإنه عُني به فاتفقت له فيه محاسن . فاما ابو تمام والمتنبي فقد ذهبا في التخلص كل مذهب ." [1]

وقال ابن الاثير : وحسن الابتداء ان يكون مطلع الكلام من الشعر او الرسائل دالاً على المعنى المقصود من ذلك الكلام ... فإن كانت قديما صرفا لا تختص بحادثة من الحوادث فهو مخير بين ان يفتتحها بغزل او لا ." [2]

ومع ان نقاد العرب لم يذكروا مبدأ التقوية او الابراز بصورة صريحة ، نجد الادب العربي نفسه من شعر ونثر يزخر بوجوه القوة والتوكيد . فالفاظ التوكيد في اللغة واساليبه اكثر من ان تدخل تحت حصر ومنها ادوات التوكيد كالنون وقد وان واما واللام والحروف الزائدة ومنها المفعول المطلق وانواع القسم ووجوه القَسَم والتعجب واستعمال الصور المحسوسة وفنون التشبيه والاستعارة والكناية والتمثيل والتخييل ، مما يؤول الى تقوية المعنى وزيادة التأثير .

الغلو

٢ - لكنهم اشاروا بصورة صريحة الى مبدأ الغلو او الابتعاد عن الواقع

(١) الرسالة ص ٤٥ (٢) المثل السائر ص ٥٩ - ٦٠

واشتهر عندهم القول : "أحسن الشعر الكذب" . وشاع قول المعري : "في الشعر يُغني عن صدقه كذبه" فجنحوا في الشعر الغلو اذا وافق مقتضى الحال واستشهدوا في ذلك بكلام اليونان .

قال قدامة بن جعفر في "نقد النثر" : "وللشاعر ان يقتصد في الوصف او التشبيه او المدح او الذم وله ان يبالغ ، وله ان يسرف حتى يناسب قوله الحال او يضاهيه ، ولا يُستحسن السرف والكذب والاحالة في شيء من فنون القول الا في الشعر . وقد ذكر ارسطاطاليس الشعر فوصفه بأن الكذب فيه اكثر من الصدق ، وذكر ان ذلك جائز في الصناعة الشعرية." (١)

وفي نقد الشعر ص ٥-٦ : لأن الشاعر ليس يوصف بأن يكون صادقا ، بل انما يراد منه اذا اخذ في معنى من المعاني ، كائنا ما كان ، ان يجيده في وقته الحاضر ، لا ان ينسخ ما قاله في وقت آخر" وايضا في ص ١٩ من الكتاب نفسه : فلنرجع الى ما بدأنا بذكره من الغلو واستشهاد على احد

(١) نقد النثر ص ٧٩ - قابل هذا بقول ارسطو في كتاب "الشعر" : "لقد علّمنا هوميروس الكذب بصورة لائقة . . . . اذا اعترض احدهم قائلا ان وصف الشاعر لا يطابق الواقع فالجواب انه ليس ضروريا ان يطابق الواقع بل يطابق خيال الشاعر او ما يجب ان يكون الموصوف .

الوسط فاقول ان الغلو عندي أجود المذهبين وهو ما ذهب اليه اهل الفهم بالشعر والشعراء قديما . وقد بلغني عن بعضهم انه قال أحسن الشعر اكذبه وكذا نرى فلاسفة اليونانيين في الشعر على مذهب لغتهم ."

اما صاحب "العمدة" فيذكر المبالغة كأمر مختلف عليه : "والناس مختلفون فيه منهم من يؤثرها ويقول بتفضيلها ويراها الغاية القصوى في الجودة . . . ومنهم من يعيبها وينكرها ويراها عيبا وهجنة في الكلام ." (١)

لكنه ينتهي الى نبذها : "والمبالغة في صناعة الشعر كاستراحة من الشاعر اذا اعياه ايراد معنى حسن بالغ فيشغل السماع بما هو محال ويهوّل مع ذلك على السامعين . وانما يقصدها من ليس يتمكن من محاسن الكلام" (٢) اما العسكري في "الصناعتين" فيتفق مع قدامة بن جعفر على اعتبار معاني الشعر غير معاني النثر فيجوز فيه ما لا يجوز في غيره : "لكن للشعر مواضع لا يصلح فيها غيره من الخطب والرسائل وغيرها وان كان اكثره قد بُني على الكذب . . . لا سيما الشعر الجاهلي الذي هو اقوى الشعر وأفحله ، وليس يراد منه الا حسن اللفظ وجودة المعنى . . . وقيل لبعض الفلاسفة فلان يكذب في شعره فقال : يراد من الشاعر حسن الكلام والصدق يراد من الانبياء ." (٢)

(١) العمدة جـ ٢ ص ٤٢ (٢) العمدة جـ ٢ ص ٤٤

(٢) الصناعتين (الطبعة المصرية) ص ١٢١

فمبدأ الغلو والكذب ومخالفة الواقع امر مسلّم به عند اكثر النقاد كما رأى ، ومعمول به في الشعر العربي في جميع ادواره لكن حسن استعماله يتوقف على ذوق الشاعر فإن كان غلوّه معتدلاً يُقصد من ورائه الاستراحة واشغال الاسماع اذا اعياه ايراد المعنى الحسن ، كما قال ابن رشيق ، فهو حينذاك غلوٌّ مردود . وقد فرّق النقّاد بين غلو حسن وغلو قبيح فصاحب الصناعتين الذي يستحسن الغلو كمبدأ يستهجنه اذا كان غثّاً رديئاً (١) . وعلى هذا كان النقاد يعيبون على المتنبي افراطه في الغلو حتى السخف ولا أرى انهم استهجنوا الغلو في ابيات التالية :

ولما ترقّينا على متن راقةٍ ... وهبت بنانَ العاميّة أحمرا
فقلت خضبتِ الكفّ بعدفراقنا ... فقالت معاذَ اللهِ ذلك ما جرى !
ولكنّ مذ حلّ التفرق بيننا ... بكيت دماً حتى بللت به الثرى ،
مسحت بأطراف البنان مدامعي ... فصرن خضاباً بالدماء كما ترى (٢)

لكنهم استحسنوا الغلو في قول الفرزدق :

ما قال لا قطّ الا في تشهّدهِ ... لولا التشهّد كانت لاءه نعم

وفي مخزباء :

اذا ما غضبنا غضبةً مضريّةً ، هتكنا حجاب الشمس او قطرت دما !

(١) الصناعتين ص ٢٨٦ (طبعة الاستانة ١٣٢٠ هـ)
(٢) انظر مناهج الترجمة لعدوان البستاني ص ٢٢ - ٢٢ (دار الطباعة والنشر الشرقية بيروت)

وفي حماسة البحتري :

اذا استلّ منا سيدٌ غرب سيفه ، تفزعت اوصال الزمان والتفت الدهر !

وفي غضبة جرير :

فغُضّ الطرف إنك من نمير ، فلا كعباً بلغت ولا كلابا !
اذا غضبت عليك بنو تميم ، حسبتَ الناسَ كلهم غضابا !

والبرهان ان مثل هذه الابيات شاعت وتناقلتها كتب الادب بينما الاولى التي "تبكي دماً" لم تنتشر الا في الفناء العاميّ المبتذل .

وعلى اساس اتخاذ الذوق حكماً ، أنكر النقاد التصنع والافراط والاستحالة والتناقض وذموا الغلو المكروه الثقيل . فأعلنوا ان الاسراف في الشعر ثقيل والافراط في استغراق إبرام (١) وشغفوا بالقدماء لانهم أطبع من المحدثين وأقل غلوّاً وزعموا ان انصار البديع نظير مسلم وابي تمام وغيرهما قد أفسدوا الشعر العربي (٢) .

قال صاحب الوساطة : وكانت العرب انما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن ، بشرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته وتسلّم السبق فيه لمن وصف فأصاب وشبّه فقارب وبده فأغزر ولمن كثرت سوائر امثاله وشوارد ابياته . ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة ولا تحفل بالبديع والاستعاره ... وقد كان يقع ذلك في خلال قصائدها ويتفق لهم في البيت بعد البيت على غير تعمد وقصد . فلما

(١) الصناعتين (الطبعة العربية) ص ١٤٩ - ١٥٢
(٢) الموازنة للآمدي ص ٨

أفضى الشعر الى المحدثين ورأوا مواقع تلك الابيات من الغرابة والحسن وتميزها عن اخواتها في الرشاقة واللطف تكلفوا الاستناء عليها فسموه البديع فمن محسن وسيء ومحمود ومذموم ومقتصد ومفرط " (١)

ولم يتساهلوا في مخالفة الواقع لغير داعٍ بياني او فني واستهجنوا فساد المعنى في قول احدهم :

شكوت الى الزمان نحول جسمي

فأرشدني الى عبد الحميد

قال الناقد : " وانما يُرشَد في نحول الجسم الى الاطباء فأما الرؤساء والممدوحون فانما يُلتمس عندهم صلاح الاحوال " (٢)

والحقيقة ان هذا البيت مستهجن ليس لفساد معناه فحسب بل لما فيه من تكلف وصنع تقليدي وتركيب مبتذل ...

غير أن هؤلاء النقاد لم يفضّلوا مبدأ الغلو ومخالفة الواقع على نحو ما فعل ارسطو او غيره من نقاد الغرب . ففي كتاب " الشعر " ذكر الغلو والكذب الشعري . ثم المثالية في الشعر : " ما يجب ان يكون الشيء الموصوف " . والخيالي الغريب الفائق الطبيعة The Marvellous الذي شرط ارسطو وجوده في التراجيديا ورأى فيه اصلاً هاماً من اصول الملحمة .

(١) الرسالة ص ٢٥ (٢) المصدر نفسه ص ٦٥ - ٦٨

لكن هذا لا يغيره النقاد اهتماماً مع ان الشعر الغزلي لا يعدم الصور المثالية كما في بعض شعر المتنبي والمعري . وتعليلهم لاخبارهم عاطفة بحكايات الجن واساطيرها والحوادث الفائقة الطبيعية كما في الف ليلة وليلة - رغم خلو شعرهم من الملاحم والفائق الطبيعية .

٤ - مبدأ الطرافة والابتكار

نرى نقاد العرب في بعض مباحثهم تقليديين يجعلون التقيد بالعرف والعادة احد من اصول النظم والكتابة . فقدامة بن جعفر يعدّد بين عيوب المعاني " مخالفة العرف والاتيان بما ليس في العادة كتشبيه البرق بالخال وهو أسود (١) وفي الموازنة عابوا على ابي تمام استعارة الرقة للحلم في قوله : رقيق حواشي الحلم . قالوا وانما شبّه الحلم بالجبال (٢) لكرة الابحاث الضافية التي وضعوها في السرقات الشعرية تدل على تقديرهم لميزة الابتكار في الشاعر وتحبيذهم للمعنى الذي "لم يُسبق اليه" .

وفي مباحث السرقات الشعرية بالغوا في العنت والتمحيص . وافرطوا في المحاسبة والتشبيه ، حتى اذا وجدوا اقل شبه او صلة بين بيت شاعر وبيت آخر بعده اسدوه اتهموا الاول بالسرقة وأفرطوا في انتقاصه وخبطوا في ابحاثهم خبط عشواء وجنى عليهم شغفهم بالتجريح والانتقاد .

(١) نقد الشعر ص ٨٤ (٢) الموازنة ص ٥٨

على ان منهم من ميزوا بين سرقة واخرى . قال ابن الاثير في من اخذ معنى قديمًا وصاغه في قالب جديد افضل من سابقه : " وهذا هو المحمود الذي يخرج به حسنه من باب السرقة " (١) كذلك من اخذ معنى فحوّره او بدّل فيه او عكسه او زاد عليه معنى آخر " فذلك حُسْنٌ يكاد يُخرجه عن حد السرقة " (٢)

لكن بحثهم في السرقات اقتصر على مناقشة المعنى المفرد في البيت الواحد ، أجديد هذا المعنى ام قديم ، أمسروق ام مبتكر ؟ ولم يشيروا الى الناحية التجديد في النوع والاسلوب بل ظل الشعر العربي هو هو طوال العصور - في نوعه وفي اسلوبه - الا في وجوه قليلة لا يُحسب لها حساب .

٥ - مبدأ الفضول

جاء في "المثل السائر" لابن الاثير كلام منسوب الى الصابئ في الفروق بين الشعر والنثر ، قال : "الترسل هو ما وضح معناه واعطاك سماعه في اول وهلة ما تضمنته الفاظه . والشعر ما غمض فلم يعطك غرضه الا بعد مطالبة منه ... لأن الشعر بُني على حدود مقررة وفصّلت ابياته فكان كل بيت منه قائما بذاته

(١) المثل السائر ص ٤٨٠ (٢) المصدر السابق ص ٤٧٨

وغير محتاج الى غيره الا ما جاء على وجه التضمين وهو عيب . فلما كان النفس لا يمتد في البيت الواحد باكثر من مقدار عروضه وضربه وكلاهما قليل ، احتيج الى ان يكون الفصل في المعنى ، فاعتمد ان يلطف ويدق . والترسل مبني على مخالفته هذه الطريق اذ كان كلاما واحدا لا يتجزأ ولا يتفاضل الا فضول طوال ... فجميع ما يُستحب في الاول يستكره في الثاني (١) حتى ان التضمين عيب في الشعر وهو فضيلة في الترسل . " (٢)

يرى الصابئ اذن ان الشعر بحكم اسلوبه يميل الى الايجاز والفضول لتقيده بالوزن والتجزؤ والتقطع ابياتا لكل منها معنى قائم بنفسه . ونحن لو قابلنا الشعر العربي بالشعر الاوربي لوجدنا الثاني اقل تقيدا بالتجزؤ والتقطع لانه لا يعبأ "بالمعنى التام في كل بيت" فهو لهذا اقل حاجة الى الايجاز والفضول من هذه الناحية ، هذا ان كان التقطع سبب الفضول .

اما الجرجاني فيرى في الفضول حُسْنًا لذاته لانه "من التمكن في الطبع ان الشيء اذا نيل بعد الطلب له ومعاناة الحنين نحوه ، كان نيله احلى وبالميزة اولى ، فكان موقعه من النفس أجل" وألطف" (٢)

(١) ومثل هذا قول "آمدي" وغيره من الحديثين "ان الشعر نقيض النثر" راجع فصل الشعر ص ١٧ من هذه الرسالة

(٢) المثل السائر ص ٢٢٢ - ٢٢٤

(٣) اسرار البلاغة ص ١١٨ - ١١٩

لكنه لا يستحسن التعمية او الافراط في التعقيد : "فان قلت : فينجب على هذا ان يكون التعقيد والتعمية وتعمّد ما يُكسب المعنى غموضًا ، مشرّفًا له وزائدًا في فضله ، وهذا خلاف ما عليه الناس . أو تراهم قالوا : إن خير الكلام ما كان معناه الى قلبك أسبق من لفظه الى سمعك ؟ فالجواب اني لم أُرِد هذا الحد من النكر والعيب ، انما اردت القدر الذي يُتنافس اليه في نحو قوله : فإن المسك بعض دم الغزال." (١)

ومثل ذلك قول العسكري في "الصناعتين" فهو يستحسن الغموض والصعوبة او في حالة الافراط . "وما كان لفظه سهلًا ومعناه مكشوفًا بيّنًا فهو من جملة الرديء المردود" (٢)

نستطيع القول ان الغموض بفروعه المعروفة كان مستحسنًا عند العرب ونقادهم بصورة عامة . فالمجاز عندهم اقوى من الحقيقة لانه أشدّ خفاءً "ومن شأن الاستعارة انه كلما ازداد التشبيه فيها خفاءً زادت الاستعارة حسنًا" (٣) وانواع الغموض عندهم : الاشارة والايماء والتعريض والتلميح ، والايجاز بنوعيه ، والحذف والقصر ، والتورية والكناية والالغاز والرموز .

---

(١) اسرار البلاغة ص ١١٨ - ١١٩

(٢) الصناعتين ص ٤٤ - ٤٧ (طبعة الاستانة ١٣٢٠)

(٣) الجرجاني ، دلائل الاعجاز ص ٢١٧

"والاشارة من غرائب الشعر ولُطفه وبلاغة عجيبة تدل على بعد المرمى وفرط المقدرة وليس يأتي بها الا الشاعر البرّز والحاذق الماهر وهي في كل نوع من الكلام لمحة دالّة واختصار وتلويح يُعرف مجملًا . ومعناه بعيد من ظاهر لفظه . ومنه :

جعلنا السيف بين الخدّ منه وبين سعاد لثمة عذارا

فاشار الى هيئة الضربة التي اصابه بها دون ذكرها" (١)

وقد استعملوا التعريض للتعظيم او للتخفيف او للاستحياء او البقيا او للإضافة او الاحتراس (٢) . قال الشاعر محترسًا :

أيا أثلاث القاع من بطن توضح حنيني الى اعيانكن طويل

وقد اراد حنيني الى السكان . (٣)

وقد طربوا في الشعر للوحي والرمز ورأوا فيه غاية اللطافة والحسن . قال ابن الاثير ينقد ابيات الشهركة : "ولما قضينا من منى كل حاجة الخ" وفي نقده ما يشبه اساليب الغربيين :

"وفي قوله "أخذنا باطراف الاحاديث بيننا" فإن في ذلك وحيًا خفيًا ورمزًا حلوا . ألا ترى انه قد يريد بأطراف ما يتعاطاه المحبون ويتفاوضونه ذوو الصبابة من التعريض والتلويح والايماء دون التصريح وذلك أجمل وأطيب وأغزل وأنسب من ان يكون كشفا ومصارحة وجهرا" (٤)

---

(١) العمدة ج١ ص ٢٠٦ (٢) نقد النثر ص ٥٠ - ٥٢

(٣) المصدر السابق ص ٥٢ (٤) المثل السائر ص ١٢٨

على انه لا بد من التفريق بين التلويح والتعريض والايجاز وما أشبه ذلك من وجوه الغموض عند نقاد العرب، وهذا الغموض الذي يميل اليه اصحاب نظرية الشعر الصافي.

فالشعر عند هؤلاء هبات الوحي ووثبات الالهام[1]. والغموض فيه يجيء عفوا بحكم الطبيعة. بينما الغموض عند نقاد العرب متعمد يقصد لغاية الاخفاء او الاحتراس او اثارة تفكير السامع او ادهاشه او اعجابه واطرابه او امتحان ذكائه بناء على اعتقادهم "ان اللبيب من الاشارة يفهم".

والغموض عند نقاد العرب ايجاز وحذف وتلميح وكلام قليل في معنى كثير وهو في الغالب يؤدي معنى محدودا محصورا يُستخرج بعد عناء لكنه قلما يفتح بابا واسعا للتأويل والخيال. بينما الغموض عند شعراء الرمز لا يسهل وضعه ضمن حدود ولا تقع فيه المعاني والخيالات تحت حصر بل إنه كلام من شأنه ايحاء كالموسيقى يحتمل شتى التأويلات ويثير شتى الاحساسات وفقا لمزاج سامعه وتذوقه.

والغموض عند شعراء العرب يقع في بيت او بيتين او في بعض اجزاء القصيدة نظراً لتقطع ابياتها او ضعف التجاوب، بينما الغموض عند شعراء الرمز يُلتزم في جميع الاجزاء. فلو قرأت القارئ من

(١) لعلنا نجد أشدة على هذا الغموض المُلهَم في بعض اساليب الدين. مثلا في بعض سور القرآن المكية.

شعر بول ڤاليري لرأيت في القصيدة غموضا متماسكا او وحدة غامضة من اول القصيدة الى آخرها. وقد تقرأ في ادبهم قصيدة او قصة او مسرحية عادية الالفاظ واضحة المعنى في الظاهر فتظن انك فهمتها. لكن وراء المعنى الذي فهمته معنى آخر او معاني اعمق مما تظن وفكرة مسيطرة خفية لا تكشفها الا بعد إجهاد الفكر وقد لا تجدها ما لم يرشدك اليها من كان اسبق منك قدما في تذوق الفن. وما عليك الا ان تقرأ في ذلك بعض قصائد بودلير التي لا تخلو من غموض رغم وضوحها. ومسرحيات جان جيرودو واپسن ومترلنك التي حُبلت بالغموض وأُحيطت بالغرائب والاسرار.

ومع هذا لا يسعنا الا القول ان نقاد العرب استحسنوا الغموض كمبدأ عام من مبادئ الجمال وطربوا له بقطع النظر عن غايته ورأوا الشعر أميل من النثر الى الغموض ولم يختلفوا عن نقدة الغرب في المبدأ وان خالفوهم في التفاصيل.

اما الشعر العربي نفسه، فان أعوزه ايحاء الغموض على طريقة الرمزيين، فما أعوزه الايحاء من نواح اخرى: بالموسيقى العنصرية والصور وجمع الالفاظ والأوزان.

٦ - الموسيقى الداخلية

يرى اصحاب الرمزيون ان الموسيقى قوام الشعر وغايته الاولية ، يتفقان في اعتمادها على الايحاءات المتناثرة المتآلفة التي تجري على السامع بسهولة يسر وقع القياس والترجيع الموزون . لكن الشعر عندهم يتصل بالموسيقى من نواح اخرى : اولاً دلالة الايحاء على المعاني بتشتت وتوقعها بحيث ان السامع يفهم معنى الرنة وان لم يفهم الالفاظ مثلاً في قول المتنبي :

على قدر اهل العزم تأتي العزائم وتأتي على قدر الكرام المكارم
وتعظم في عين الصغير صغارها وتصغر في عين العظيم العظائم

يحس القارئ او السامع معاني القول مما توحيه المقاطع الطويلة والايحاءات الفخمة وما يحف بها من جو القوة والعظمة المنبعث من الايحاءات .

وانظر الى هذه الجملة من نثر شوبي لشاتوبريان ، ألا تحس فيها بركة الالتواء الرشيق ؟

Volez, oiseaux de Lybie, dont le cou flexible se courbe avec grace!

والابيات التالية لألبير سامان ، نحس في كل بيت منها نغمة متكررة ورجاء صارخا يتردد تباعا في المقاطع الطويلة الرنانة التي تعقبها اصداء كأصداء النواقيس :

O s'en aller sans violence!

L'évanouir sans qu'on y pense!
D'une suprême défaillance.
Silence! Silence! Silence!

ثانياً . يشبه الشعر الموسيقى في شدة ايحائه ورنينه واتساعه للمعاني الكثيرة والخيال البعيد بمعنى انه - كالموسيقى - يوحي للواحد ما لا يوحيه للآخر وكل يستطيع ان يفهمه ويترجمه حسب مزاجه وطريقة تذوقه .

اما نقاد العرب فقد ادركوا علاقة الشعر بالموسيقى دون ان يشرحوا لنا هذه العلاقة . وقديماً كان الشعر عند العرب انشاداً يترنمون به الغناء وظلوا ينشدونه حتى في عصورهم المتأخرة . وقد جعلوا للموسيقى والانسجام المحل الاول في كتب النقد فسموا ذلك "حلاوة النغمة" (١) وسموه فصاحة ، فصاحة المفرد اي ان يكون اللفظ سمحاً سهل مخارج الحروف ، وفصاحة المركب اي انسجام الالفاظ مجتمعة وائتلافها وعدم تنافرها .

وقد شغف العرب بموسيقى اللفظ وازدانت به لغتهم منذ نشأتها نظماً ونثراً . وما التنوين والاعراب سوى بعض آلات الموسيقى اللفظية وما التسجيع والتوازن والازدواج وانواع البديع اللفظي ، وقوانين الاعلال والادغام وعدم جواز الابتداء بالساكن - ما هذه كلها سوى مظاهر اخرى لاهتمامهم المفرط بجمال الرنة وسهولة اللفظ وحسن الايقاع .

---

(١) نقد النثر ص ٨٠

ونحن لو قارنا الشعر العربي بأسره من الجاهلي حتى الحديث - والنثر العربي ايضا - بغيرهما من شعر ونثر في لغات اخرى ، ادركنا مقدار ما يتميز به الادب العربي من موسيقى وانسجام لفظي ورأينا كيف ان ادباء العرب ادركوا بالبديهة كيف تحصل الموسيقى اللفظية بتآلف الحروف وتنويع الاصوات والحركات والالفاظ والجمل بحيث تتناوب الحركات الطويلة والقصيرة ، وتزيد مواضع الفتح على مواضع الضم والكسر لما في الفتح من خفة ولين ، واحيانا يختم العبارة بلفظة جزلة طويلة المقاطع بدلا من لفظة ضعيفة قصيرة المقاطع فمثلا : "إنا لله وإنا اليه راجعون" اكثر موسيقية من "إنا لله وإنا راجعون اليه". ومثلا "فهو بردٌ وسلام" أفضل من "فهو سلام وبرد".

وقد عرف نقاد العرب ما بين اللفظ والمعنى من صلات خفية فشرطوا في الشعر ائتلاف اللفظ مع المعنى اي اللفظ الرقيق للمعنى الرقيق واللفظ الجزل للمعنى القوي الرصين. كذلك شرطوا ائتلاف اللفظ مع المعنى مع الوزن ومع القافية. (١)

واللغة العربية غنية بالالفاظ التي تنم فيها الاصوات عن المعاني او ترتبط اصواتها بمعانيها ارتباطا واضحا وقد فطن لهذا الامر الكاتب اللغوي احمد فارس الشدياق في بعض كتبه فبين كيف ان حرف الحاء في العربية يقترن بمعاني الراحة والكشف والانبساط

(١) نقد الشعر ص ٧

مثل راحة وراح وباح وأباح وانداح وأزاح وملاح وارتاح وبطاح وفيحاء وانبلج وضاح وساح الخ. وحرف الميم الشفوي يقترن بمعاني الشم والطعم وما له علاقة بالفم والشفتين مثل لثم لكم بكم هتم حمم غمغم كمّ دمدم شمّ ضمّ نهم كتم لطم مجم نمّ الخ. وحرف الشين بمعاني تشبه صوت الشين كالخشخشة أو الصوت الناعم الخفيف مثل رشّ هشّ حشيش عش نفش وشّ نبش نكش نشر فرش همّ كش كشكش قش الخ.

٤ - الشعر والاخلاق : نظرية الفن للفن

هناك ظاهرة يلاحظها كل من تفرغ على درس التاريخ وهي ان الدين وما يشتق منه من قوانين اخلاقية يحاول بين الفينة والفينة ان يبسط نفوذه على مرافق الحياة والسيطرة على جميع اوضاعها. وهذه السيطرة بقيت له من عهود كان فيها الكاهن او النبي او الحكيم هو الآمر الناهي في ادوار فطرة الشعب ، يسنّ لهم الشرائع والاحكام ويكيّف حياتهم بقوانين يدعوها سماوية ويتناول فيها جميع نواحي حياتهم من سياسية واجتماعية ودينية وثقافية وغيرها. هكذا سيطر الدين عند بعض الشعوب السامية فأقام ذاته عدوا للفنون الجميلة ومنعهم من نحت التماثيل واقامة الصور. وهكذا اقترن الفن بالفضيلة والصلاح عند الشعوب اليونانية فنفى افلاطون الفنانين من مدينته ما لم يسخّروا فنهم لخدمة الفضيلة.

ثم كان العهد الهليني - عهد اقتران الفلسفة اليونانية بأديان الشرق وعلومه - فامتزجت تعاليم المسيحية المثالية مع الفلسفة الافلاطونية المثالية لبسط نفوذها على الفن وتقييده بخدمة الدين. وساعدت هذه النظرية في العصور الوسطى حين سادت الكنيسة المسيحية في اوروبا وساد معها الفن الديني. واحتفظ الدين بسيادته في عصر النهضة Renaissance - رغم محاولات موفقة قام بها الفنانون للتفلت من نفوذ الدين وقيود الاخلاق - وفي العهد الكلاسيكي الذي استعبد كتابه وشعراؤه لتحرج الدين والفلسفة الافلاطونية ولم يسلم ادباء الرومنطيقية من هذا السلطان القوي حتى كان القرن التاسع عشر وكانت ثورة الفنانين الغربيين واعلانهم نظرية "الفن للفن".

ولم يكن شيء من هذا عند العرب في العصر الجاهلي، فالشعر عندهم ظل حرًا طليقًا من قيود الدين والاخلاق. كان فنًا للفن وادبًا صريحًا لم يتورع اصحابه من وصف مباذلهم ومغامرات فتكهم ولهوهم كما فعل الشنفرى وامرؤ القيس وطرفة، بصورة طبيعية صادقة تتسع احيانا لإخراج الغني واحيانًا تضيق عنه. ثم جاء العصر الاسلامي وحاول الدين للمرة الاولى ان يبسط سلطانه على الشعر العربي لكن نجاحه كان ضئيلا وظل الشعراء يتمتعون بحرية واسعة في القول، سواء ذلك في صدر الاسلام ام في العصور العباسية ولم يتقيد الشعر العربي بشيء، اللهم سوى قيود

التقليد التي فرضها على ذاته، ثم قيود المدح والهجاء التي حصرت موضوعه في دوائر ضيقة.

أبدع الاباضيون في العصر الاموي في الفخر واقتناع عرد مثالب خصومهم، واسترسل عمر بن ابي ربيعة في بسط مغامراته الغرامية وبالغ بشار وابو نواس في وصف التهتك والمجون وكان شعرهم صادق التمثيل لبيئاتهم وشخصياتهم. ولا ننكر ان جميع هؤلاء الشعراء، او اكثرهم، وجدوا من علماء الدين والخلفاء والمحافظين من شدد عليهم النكير وحاول تقييد ألسنتهم لكنهم ظلت محاولات ضعيفة الاثر. والواقع ان الادب العربي تمتع طيلة عصوره بمقدار عظيم من الحرية والحرية الفكر.

وهذا امر بعينه نراه في كتب النقد. فبينما نلمح هناك اثر احتجاج المتحرجين والعلماء على شعر ينافي الدين او الآداب العامة، نرى النقاد يتفقون على فصل الشعر عن الدين والاخلاق، والمناداة بحرية الشاعر وبكونه لا يتقيد بشيء سوى اجادة القول.

قال قدامة بن جعفر في الفصل الاول من "نقد الشعر": وعلى الشاعر اذا شرع في اي معنى كان من الرفعة والضعة، والرغبة والزهادة، والبذخ والقناعة، وضد ذلك من المعاني الحميدة والذمية، ان يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك الى الغاية المطلوبة"[1] وفي مكان آخر من الكتاب عينه:

(١) نقد الشعر لقدامة بن جعفر ص ٤

ليست فحاشة المعنى في نفسه مما يزين جودة الشعر فيه كما لا يعيب جودة النجارة في الخشب سلامة رداءته لذاته." (١)

وقال صاحب الرسالة: "والعجب ممن ينتقص ابا الطيب ويغض من شعره لأبيات وجدها تدل على ضعف العقيدة وفساد المذهب في الديانة كقوله:

يزيد شغفن بي شغفاً هن فيه أحمى من التوحيد

فلو كانت الديانة عارا على الشعر وكان سوء الاعتقاد سببا لتأخر الشاعر لوجب ان يمحى اسم ابي نواس من الدواوين ويحذف ذكره اذا عدت الطبقات ولكان اولاهم بذلك اهل الجاهلية ومن تشهد الامة عليهم بالكفر... ولكن الامران متباينان والدين بمعزل عن الشعر." (٢)

ومثل ذلك قول العسكري في "الصناعتين": "وإن كان اكثره (اي الشعر) قد بني على الكذب والاستحالة من الصفات الممتنعة والنعوت الخارجة عن العادات والالفاظ الكاذبة من قذف المحصنات وشهادة الزور وقول البهتان لا سيما الشعر الجاهلي الذي هو اقوى الشعر وأفحله؛ وليس يراد منه الا حسن اللفظ وجودة المعنى. وقيل لبعض الفلاسفة: فلان يكذب في شعره. فقال: يراد من الشاعر حسن الكلام والصدق يراد

(١) نقد الشعر ص ٥ (٢) الرسالة ص ٥٧ - ٥٨

من الانبياء." (١)

٨ - الشعر والعلم

وكما فصل العرب الشعر عن الدين والاخلاق فصلوه ايضا عن العلم والحكمة والفلسفة. وادركوا البديهة ان الفن لم يوجد للوعظ ولا للتعليم وانه عمل الالهام بينما العلم والفلسفة عمل الروية وطول التدارس فقال ابن رشيق في "العمدة": "والفلسفة وجر الاخبار باب آخر غير الشعر فإن وقع فيه شيء منهما فبقدر ولا يجب ان يجعل نصب العين فيكونا متكأ ومراجعة واغا الشعر ما أطرب النفوس وهز الاسماع وحرك الطباع!" (٢)

هذا هو الشعر عندهم: ما هز النفوس وحرك وأطرب وفعل فيها فعل السحر. ألا يشبه هذا قول الرمزيين ان الفن مصدر سحر صوفي (٣) ونشوة وهزة وحماس وهو

(١) الصناعتين ص ١٧١ (٢) العمدة ج ١ ص ٨٧

(٢) ص ٢٠٠ من Brémond, Poésie Pure

قال العرب: "إن من البيان لسحرا". وقرنوا الشعر بالسحر والكهنة والجنون فدعوا النبي ساحرا او كاهنا ومجنونا لأنه كان ينطق بما يشبه الشعر (سورة الطور ١٥ و ٢٩ - ٢٠) والفن عند السيكولوجيين الحديثين (فرويد، ريناخ) يمثل تطور السحر والرقية اللذين تميزت بهما عصور الفطرة. لأن كلا السحر والفن قائم على الاعتقاد بقوة الفكر او قوة الكلام على تحقيق الرغبات الصعبة وكلاهما باب لتنفيس الرغبات بصورة رمزية واستعاضة عن الحقائق بالكلام اي بالخيال. (ص ٤٩ - ٥٠ من Psychanalyse de l'art — Baudouin)

كذلك عند لونجينوس مصدر نشوة وعند ارسطو مصدر تنفيس.

يقول صاحب ابي تمام في "الموازنة": "فقد اقرنتم ابي تمام بالعلم والشعر والرواية ولا محالة ان العلم في شعره أظهر منه في شعر البحتري والشاعر العالم افضل من الشاعر غير العالم. قال صاحب البحتري: فقد كان الخليل بن احمد عالما شاعرا وكان الاصمعي شاعرا عالما وكان الكسائي كذلك وكان خلف بن حيان الاحمر أشعر العلماء، وما بلغ بهم العلم طبقة من كان في زمانهم من الشعراء غير العلماء. فقد كان التجويد في الشعر ليس علته العلم ولو كانت علته العلم لكان من يتعاطاه من العلماء أشعر من ليس بعالم. فقد سقط فضل ابي تمام من هذا الوجه على البحتري وصار (هذا) افضل وأولى بالسبق اذ كان معلوما شائعا ان شعر العلماء دون شعر الشعراء"(١)

وفي ص ٧٢ من المصدر السابق: "فان شئت دعوناك حكيما او سميناك فيلسوفا ولكن لا نسميك شاعرا". وعلى هذا قالوا: "ابو تمام والمتنبي حكيمان والشاعر البحتري"(٢) لانهم انكروا في الاولين شغفهما بالحكم واقراط الصنعة وفضلوا اعتدال البحتري وسلاسة لفظه واعتماده السجية دون التكلف. وهو القائل:

---

(١) الموازنة ص ١١

(٢) ورد القول في "المثل السائر" منسوبا الى المتنبي في (المقالة الثانية النوع الثاني)

كلفتمونا حدود منطقكم في الشعر يُغني من جهله كتبُه
والشعر لمح تكفي اشارته وليس بالهذر طولت خطبه...

لم ينكر نقاد العرب الحكمة في الشعر "ان وقع منكم فيه شيء بقدر" كما قال ابن رشيق. لكنهم انكروا قياس الشعر بما يتضمنه من حكمة او فلسفة او تعليم كما فعل اصحاب ابي تمام، وعرفوا ان تكلف الوعظ والحكم مستهجن في الشاعر ولاحظوا ان من غلبت عليهم الفلسفة والعلم والرواية كالخليل بن احمد والاصمعي والكسائي قصّروا في الشعر تقصيرا واضحا. والعلم قد يغذي الموهبة الشعرية لكنه لا يخلقها ولا يفرض ذاته عليها. وكأنما "آرون" نطق بلسانهم حين انكر الشعر التعليمي وعدّ المثل الشعري Fable من فنون النثر.(١)

٩- مواضيع الشعر والفاظه

وقد ميّزوا بين الشعر والنثر - ليس من ناحية التأثير والغاية فحسب - بل ايضا من ناحيتي الموضوع والالفاظ. ففي كلام الصابي: "ان الفرق بين الترسلين والشعراء ان الشعراء انما اغراضهم التي يرمون اليها وصف الديار والآثار والحنين الى الاحباء والاوطان والتشبيب بالنساء والطلب والاسترفاد والمديح والهجاء. واما الترسلون فانما يترسلون في امر سداد ثغر واصلاح فساد او تحريض على جهاد او احتجاج على

---

(١) Alain, Systeme des beaux arts, ch. La fable

فتية او مجادلة اسئلة او دعاء الى إلفة او نهي عن فرقة او تهنئة بعطية او تعزية برزية او ما شاكل ذلك" (١)

"ومن مواضيع الشعر ما تختلف به وتقتدر عليه ولا تستحسن في غيره كالفخر ومديح النفس والنسيب" (٢)

وهذا يشبه قول "آلان" : ان البطولة نفحة كل شعر. وكانت الحرب اول مواضيعه ثم كان شعر الرثاء وشعر التأمل والحكمة ومن مواضيعه الثابتة : العمر والهرم والتغير والفناء والكون والتذكر والحزن والموت وامثالها من المواضيع الجليلة." (٣)

وقد تفرعت مواضيع الشعر واتسعت على توالي العصور لكن "الانواع الثابتة" التي يشير اليها "آلان" ظلت الاكثر شيوعا وقد طرقها جميع شعراء العرب. ففي هذه الحماسة ووصف الحروب والرثاء والشكوى والتأمل وبكاء الشباب ورثاء الديار وذكرى الاحباء فضلا عن سائر مواضيع الشعر الغنائي التي ذهبوا فيه كل مذهب.

وعرف العرب ايضا ان الفاظ الشعر غير الفاظ النثر فمن صفات الالفاظ الشعرية "ان لا تكون مبتذلة بين العامة" "ومع الالفاظ ما يستحسن استعماله في الشعر دون النثر" وفي هذا يقول ابن الاثير :

---

(١) المثل السائر ص ٢٧٢ - ٢٧٤

(٢) الصناعتين ص ١٢٢

(٣) Alain, Système des beaux arts : Poésie épique - فن الملحم -

"ان من الالفاظ ما يعاب استعماله نثرا ولا يعاب نظما.. وقد ورد في شعر ابي الطيب :

وهمة جبسته على قدمي تعجز عنه العرامس الذلل

فلفظتا الهمة والعرامس لا يعاب استعمالهما في الشعر ولو استعملا في كتاب او خطبة كان استعمالهما معيبا." (١)

١٠ - المعنى والمبنى

لم يقصد العرب بالمعنى حكمة او عبرة او فكرة جديدة وانما قصدوا به كل ما تدل عليه الالفاظ مفردة او مجتمعة سواء كان ذلك صورة ام فكرة ام عاطفة وخيالا ام حقيقة وتقليدا ام ابتكارا.

وهم في اتجاههم لموضوع "المعنى والمبنى" جعلوا حدا فاصلا بين هذين الركنين ولم يجمعوا بينهما ولا اعتبروهما مندمجين غير منفصلين. ولكن اختلف غيرهم من النقاد وتردد في تفضيل احدهما على الآخر هكذا تضاربت آراء نقاد العرب في هذا الموضوع العويص لكن اكثرهم على تفضيل اللفظ على المعنى. واراد باللفظ جمال المفردات وايضا حسن رصفها وتركيبها. قال العسكري في "الصناعتين": وليس الشأن في ايراد المعاني لأن المعاني يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي وانما هو في جودة اللفظ وصفائه وحسنه ورونقه ونزاهته

---

(١) المثل السائر ص ٢٧٢ - ٢٧٤

وجزالته على مذهب العرب من غير تصنع ... ومنهم من ذهب الى سهولة اللفظ فعُني به واغتفر له فيه الركاكة واللين المفرط. ومنهم من يؤثر المعنى على اللفظ فيطلب صحته ... واكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى.. سمعت بعض الحذاق يقول: "قال العلماء اللفظ اغلى من المعنى ثمناً واعظم قيمة وأعز مطلبا فان المعاني موجودة في طباع الناس يستوي الجاهل فيها والحاذق ولكن العمل على جودة الالفاظ وحسن السبك وصحة التأليف" (١)

اما ابن الاثير فيشارك زميله الجرجاني في تقديم المعنى على اللفظ: "إعلم ان العرب كما كانت تعتني بالالفاظ فتتأنق وتتهذب فان المعاني اقوى عندها واكرم عليها واشرف قدراً في نفوسها ... فاذا رأيت العرب قد اصلحوا الفاظهم وحسنوها ورققوا حواشيها وصقلوا اطرافها فلا تظن ان العناية اذ ذاك انما هي بالفاظ فقط، بل هي خدمة منهم للمعاني" (٢)

ونرى عبد القاهر الجرجاني في "دلائل الاعجاز" يعقد الفصول الطوال ليشرح لنا نظريته في الفصاحة والبلاغة ويكرر عرضها وشرحها بصورة لا تخلو من إملال ومجمل نظريته "ان البلاغة في معاني الكلم دون الفاظها وان نظمها هو توخي معاني النحو فيها." ويعني بالفصاحة والبلاغة اجادة القول وحسن البيان اما ما يذهب اليه من الاسباب

(١) العمدة ج ١ ص ٨٠ - ٨٢
(٢) المثل السائر ص ١٢٧

ونقائه وكثرة طلاوته ومائه مع صحة السبك والتركيب والخلو من أود النظم والتأليف وليس يُطلب من المعنى الا ان يكون صوابا ولا يُقنع من اللفظ بذلك حتى يكون على ما وصفناه من نعوته التي تقدمت." (١)

ويعزز قوله بالبرهان التالي: إن الكلام اذا كان لفظه جلفاً غثا سمجا ومعناه وسطا دخل في جملة الجيد وجرى مع الرائع النادر كقول الشاعر:

بدلا قضينا من منى كل حاجة ... الخ

وليس تحت هذه الالفاظ كبير معنى وهي رائعة معجبة..."

لكن ابن الاثير يعارضه في هذا الحكم ويصيب في قوله ان هذه الابيات تستمد اكثر حسنها من المعنى (٢) اي من طرافة التعبير والتصوير وجمال الايحاء. ومثله الجرجاني في اسرار البلاغة (٣)

ويزيد صاحب "الصناعتين": "التوكيد بكيفية نظم الكلام لا بكثرة اللفظ" (٤) وهو يؤكد لنا انه يقصد القالب لا مجرد اللفظ.

ويشبه قول العسكري في "الصناعتين" قول ابن رشيق في "العمدة": "للناس فيما يعد آراء ومذاهب منهم من يؤثر اللفظ على المعنى فيجعله غايته ومقصده وهم فرق قوم يذهبون الى فخامة الكلام

(١) الصناعتين ص ٥٥ - ٥٦ (٢) المثل السائر ص ١٢٨
(٣) اسرار البلاغة ص ١٦ - ١٧ (٤) الصناعتين ص ١٤٩ (طبعة ص

والتطويل والتكرار فذلك "احتجاجا منه على بطلان مذهب اللفظ" وتفنيدا لأقوال خصومه في المرضوع ورَدًّا على من قال بتقديم اللفظ على المعنى نظير العسكري وابن رشيق . وهنا بعض آرائه وبراهينه في الموضوع :

" وجملة الأمر أنه كما لا تكون الفضة او الذهب خاتما او سوارا او غيرهما من اصناف الحلى بأنفسهما ولكن بما يحدث فيهما من الصورة كذلك لا تكون الكلم المفردة التي هي أسماء وافعال وحروف كلاما وشعرا من غير ان يحدث فيها النظم الذي حقيقته توخي معاني النحو وأحكامه" (١) " وما رأينا عاقلا جعل القرآن فصيحا او بليغا بأن لا يكون في حروفه ما يثقل على اللسان لأنه لو كان يصح ذلك لكان يجب ان يكون السوقي الساقط من الكلام والعامي الرديء من الشعر فصيحا اذا خفت حروفه." (٢) "ويكفي في الدلالة على سقوطه وقلة تمييز القائل به (اي بمذهب القائلين ان الفصاحة هي خفة اللفظ وسهولته) انه يقتضي اسقاط الكناية والاستعارة والتمثيل والايجاز جملة واطراح جميع ما سمّاه ارباب البلاغة علوما وهي اعضاد التي تستند الفصاحة اليها." (٣)

وايضا : " إنّا لا نوجب الفصاحة للّفظة ، منطوقة مرفوعة من الكلام الذي هي فيه ، ولكننا نوجبها لها مرهونة بغيرها ومعلّقا معناها

(١) دلائل الاعجاز ص ٢٤١ - ٢٤٢ (٢) المصدر نفسه ص ٢٦٢
(٢) المصدر نفسه ص ٢٦٢ - ٢٦٢

بمعنى ما يليها . فاذا قلنا في لفظة "اشتعل" من قوله تعالى "واشتعل الرأس شيبا" انها في أعلى المرتبة من الفصاحة ، لم نوجب تلك الفصاحة لها وحدها ولكن بوصولها بـ"الرأس" معرّفا بالالف واللام ومنزوعا اليها "الشيب" منكّرا منصوبا." (١)

ويضرب لنا مثلا آخر : "خذ هذه الآية : 'يحسبون كل صيحة عليهم ، هم العدو فاحذرهم !' لو أنك علّقت 'على' بظاهر وأدخلت على الجملة التي هي 'هم العدو' حرف عطف وأسقطت الالف واللام من العدو فقلت : 'يحسبون كل صيحة واقعة عليهم وهم عدو' لرأيت الفصاحة قد ذهبت عنك بأسرها." (٢)

" ومثل ذلك بيت بشار : 'كأن مثار النقع فوق رؤوسنا واسيافنا ليل الخ' اذا تأملته وجدته كالحلقة المفرغة التي لا تقبل التقسيم ورأيته قد صنع في الكلم التي فيه ما يصنعه الصانع حين يأخذ كرسا من الذهب فيذيبه ثم يصبّه في قالب ويخرجه لك سوارا او خلخالا . وان انت حاولت قطع بعض الفاظ البيت عن بعض ، كنت كمن يكسر الحلقة ويفصم السوار." (٣)

ماذا نستنتج من اقوال عبد القاهر الجرجاني ؟ اراه يجعل الأهمية للمعاني في فن البلاغة ؟ نعم ، حيث يقول انه "لو كانت البلاغة في

(١) "دلائل الاعجاز" ص ٢٨١ (٣) المصدر نفسه ص ٢٨٢
(٢) المصدر نفسه ص ٢٨٩

اللفظ لوجب اسقاط الكناية والاستعارة والتمثيل والايجاز جملة من الكلام" (ص ٢٦٢ من "دلائل الاعجاز") لكنه في بقية كلامه يبتعد عن هذا الرأي - رأي تقديم المعنى - ويجعل مدار الفصاحة والبلاغة على نظم الكلام وتركيبه وصبّه في قالب خاص كما يصبّ الصائغ ذهبا او فضة بحيث "لو حاولت قطع بعض الفاظ البيت عن بعض كنت كمن يكسر الحلقة ويفصم السوار" (ص ٢٨٩ وقد ذكر). فليست الفصاحة والبلاغة عنده اذاً في المعنى وحده، ولا في اللفظ المفرد بل في هيئة تركيب اللفظ وحسن سبكه وارتباط اجزائه بقواعد الاعراب من تحويل وتنوين يطيانه شكلاً خاصاً. وهو اذاً لا يختلف في رأيه عن العسكري وابن رشيق حين قالا: إن الشأن في صحة السبك والتركيب والخلو من أود النظم والتأليف، لكنه لا يكتفي بما اكتفيا به ولا يقنع بصحة التركيب وسلامته، بل هو يريد شكلاً خاصاً من التركيب يروق السامع ويثير استحسانه، وما هو هذا الشكل الخاص؟ هو القالب الذي يمتاز باندماج المعنى والبلاغة اللفظية واندماج الاجزاء بصورة تجعله كالكلمة المفردة التي لا تقبل التقسيم ولا التغيير. وما الامثلة التي يضربها سوى تعزيز للرأي الآتي: ان للقالب الاهمية الكبرى في البلاغة، مع ان ذلك لا ينفي أهمية المعاني لا سيما وجوه المجاز والتمثيل.

وقد لاحظ ابن الاثير ايضا أهمية الرصف والتركيب حين قال في

"المثل السائر" ص ٥٧: "إنك ترى اللفظة تروقك في كلام ثم تراها في كلام آخر تنكرها" هذا مع اعتقاده بأن الالفاظ هي حسنت فهي خدم للمعاني.

نرى ان ثلاثة من النقاد المار ذكرهم يجعلون سر البلاغة في القالب او طريقة الرصف والتركيب دون ان يغفلوا شأن المعاني بل ان بعضهم كابن الاثير يقدّمها احيانا على المبنى، لكنهم لاحظوا ان المعاني شائعة في الناس "يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي" وان المعاني قد تكون مقتبسة مسروقة يحتذي الشاعر "على مثال تقدم ورسم فرط" وقلّ من يستطيع تمييز المسروق من المبتكر والجديد من القديم لكن ابتكار الاديب وشخصيته الفذة يظهران حقاً بغير التباس في القالب الذي يصبّ فيه الفاظه وعباراته، في الاسلوب الفرد الذي يبتدعه لنفسه وهو الذي يسمّيه الافرنج Style وهم في هذا يتفقون مع نقاد العرب الذين يرون في القالب سر الجمال[1] لكنهم لم يميّزوا - كما ميّز هؤلاء - بين التعبير العلمي والتعبير الفني ولم يتحفظوا بقولهم إن طريقة العرض أمر رئيسي في الشعر والفن بينما المعاني تحتفظ بالمقام الاول والرئيسي في النثر العلمي ولم يشيروا الى امكانية اندماج المعنى والمبنى بحيث يؤلفان وحدة لا انفصام بين اجزائها - الا حيث قالوا بضرورة ائتلاف المعنى مع اللفظ[2]. وحيث نوّه ابن الاثير بارتباطهما الوثيق حين قال: "وقد شبّهوا المعنى الخفي بالروح واللفظ الظاهر بالجثمانة الظاهرة" (في الرسالة العذراء)

(١) راجع فصل القالب في الفن ص ٤٥
(٢) نقد الشعر لقدامة ص ٧

لقد عرف نقاد العرب - كما رأينا - كثيرا من المبادئ الاستاطيقية التي شاعت عند نقاد الغرب من قدماء ومحدثين. الا ان هؤلاء اصغوا في بحثهم وتفصيلهم بصورة منظمة صوبة لم يصل اليها نقاد العرب. عرفوا هذه المبادئ واستنتجوها محددا من شعر شعرائهم واوردوا عليها امثلة من الشعر والنثر الرفيع بينما عرفها الشعراء بصورة بديهية وعرفوا غيرها مما لم يقل له النقاد فالموسيقى اللفظية مثلا لم يبحثها النقاد بصورة مباشرة اما الشعراء فجعلوها قوام شعرهم.

ويتضح لنا من مجمل نقدهم انهم شغفوا بجمال التعبير واناقته وسلاسته فكان معظم نقدهم في هذه الناحية - اذا استثنينا النقد اللغوي - وساقهم هذا الشغف الى الافراط، وشغفوا بالشعر لانه تعبير جميل حتى جعلوا في القرن الرابع هـ يطبقون احكام الشعر على النثر فانتحل الكتاب الفاظ الشعر واناقة عبارته ورنته الموسيقية (في السجع) ومواضيعه في الرسائل وشرطوا فيه ما شرطوا في الشعر من خيال وتمثيل وموسيقى وتصوير.

وكأننا اللغة العربية نفسها - هذه اللغة الفصحى التي انحدرت بالادباء والكتاب - ظلت طوال حياتها وما تزال لغة الاناقة والرقي قلما تلين لغير الشعر والتعبير الفني.

وكان أن ورثنا عنهم هذا الميل الى جمال التعبير واناقته اثرت فينا ميولهم ومذاهبهم وطغت على ميولنا ومذاهبنا فاصبحنا

عباد غوالب وعشاق كلام نؤثر جمال العبارة وموسيقاها حتى في نثر العلم والحياة اليومية ونطرب للكلام الرصوف وان كان فارغا.(١)

ومما نلحظه ايضا في ابحاثهم انهم، على غرار الاستاطيقيين المعاصرين، حكموا الذوق في نقدهم ورأوا هناك مقاييس ذاتية بجانب المقاييس الموضوعية التي جهدوا في جمعها وشرحها. ورأوا ان الذوق او الحس الذاتي هو الحكم الاخير حين تفشل الاحكام والقوانين التقليدية. وعرفوا ان الشاعر يستغني بطبعه عن علم العروض واحكام النقاد فقال قدامة: "ومن لا يعلمه (اي علم العروض) ليس يعوّل في شعر اذا اراد قوله الا على ذوقه دون الرجوع اليه (اي علم العروض)... فكان هذا العلم مما يقال فيه ان الجهل به غير ضائر"(٢) وقال صاحب المثل السائر:

"ان مدار علم البيان على مدار الذوق السليم الذي هو انفع من ذوق التعليم"(٣)

وقال في مكان آخر: "وهذا لا يحكم فيه غير الذوق السليم ولا يقام عليه دليل".(٤) وعرفوا ان الذوق هبة طبيعية "وان احساس قليل في الناس"

---

(١) ولعل هذه النزعة أشد ظهورا في الكتاب المعاصرين ومن جرى مجراهم، يجدون شقة في التخلص من مذهب التأنق حتى في الكتابة العادية. ومن أسوأ ما رأيته شاهدا على ذلك حكايات للأطفال لكل من كيدني يكتبها لهم في كلمات وعرة "وعبارة أنيقة" ثم يشرحها بين قوسين. فما كان أغناه عن هذا "التأنق" وذاك الشرح!

(٢) نقد الشعر ص ٢ - ٢ (٣) المثل السائر ص ٢

(٤) "المثل السائر"، المقالة الاولى، القسم الثاني، النوع الرابع عشر ص ١١١-١١٢

وان بدونها لا تُدرَك الجمال . قال الجرجاني : "ومن هذا الباب قول النابغة : نفس عصام سوّدت عصاما ... ولا يخفى على من له ذوق حُسنُ هذا الإظهار وأنّ له موقعًا في النفس وباعثًا للاريحية لا يكون اذا قيل : نفس عصام سوّدته " (١)

وقالوا في الحس الاستاطيقي: "إن من البيان لسحرًا" "وان الاديب البليغ ، اذا سمع بليغ الكلام ، احسّ له بقشعريرة". وقال ابن الاثير وقد طرب لبيات في الخمر : "وهذا معنى مبتدع أشهد انه يفعل بالعقول فعل الخمر سكرًا وريقًا كما رقت لطفا وبدوعا كما فاحت نشرًا " (٢)

هكذا حكموا على الشعر بتأثيره في النفس . والظاهر أن ايجابهم للشعر وتأثرهم به كان شديدا قويًا وحاستهم الفنية مرهفة حادّة . قال سدمن Stedman في كتابه The Nature & Elements of Poetry : نحن الحديثين قد فقدنا ما كان للقدماء من حماس فطري وسذاجة صبيانية سعيدة ناشئة عن جهلهم لما في الحياة من نقص وتفاهة . لكننا عوّضنا عن ذلك قوة جديدة في الفن ترتكز على الجد النبيل والبطولة التي تتحدى القدر والتعزية بالمشاركة العاطفية والكآبة العذبة التي تملأ النفوس العظيمة " (٣)

وقد فرّق نقاد العرب بين الفنان والناقد ورأوا ان النقد

(١) "دلائل الاعجاز" ص ٢٨٤ و ٢٩٠ (٣) "السر السائر" ١٢٧ - ١٢٨

(٢) ص ١٤٢ من الكتاب المذكور

فن قائم بذاته يختلف عن فنّي الشعر والنثر فقالوا : وقد يميز الشعر من لا يقوله كالبزاز يميز من الثياب ما لم ينسجه والصيرفي يخبر من الدنانير ما لم يسبكه ولا ضربه حتى انه ليعرف مقدار ما فيه من الغش وغيره فينقص قيمته " (١)

اما النقد البيئي وفقد شخصية الاديب فنادرا نجدهما الا في كتب النقد العربي . الا انهم اشاروا الى العزى الذي يحدثه اختلاف البيئة بين شعر البدو وشعر الحضر فقال الجرجاني في "الوساطة" : "ومن شأن البداوة ان تحدث بعض ذلك وتؤثره قال النبي (ص) "من بدا جفا" ولذلك تجد شعر عدي وهو جاهلي أنس من شعر الفرزدق وجرير رقة وهما اهدأ لملازمة عدي الحاضرة وايطانه الريف وبعده عن جفوة البدو وجفاء الاعراب " (٢)

والجرجاني نفسه يلاحظ ايضا ما لاختلاف الامزجة والطبائع - عدا اختلاف البيئة - من اثر في شعر الشعراء . قال في الوساطة : وقد كان القوم يختلفون في ذلك وتتباين فيه اهواؤهم فيرقّ شعر احدهم ويصلب شعر الآخر ويسهل لفظ احدهم ويتوعر لفظ غيره وانما ذلك بحسب اختلاف الطبائع وتركيب الخُلق فان سلاسة اللفظ تتبع سلاسة الطبع ، ورداءة الكلام بقدر رداءة الخليقة . "(٣)

(١) العمدة ج ١ ص ٧٥

(٢) الوساطة ص ٢١ (٣) العمدة نفسه ص ٢١ .

عيوب النقد العربي

لا بدّ لكل دارس للنقد العربي من ان يلحظ فيه خطة يلتزمها النقاد وهي انهم يحصرون نقدهم في البيت الواحد والمعنى المفرد ، لا يلتفتون الى القصيدة كمجموع ولا يُلقون عليها نظرة مجملة موحّدة. فنرى الآمدي حين يوازن بين البحتري وابي تمام يقف موازنته على المعنى المفرد ثم على الديباجة او مطلع القصيدة عند كليهما . وقد نرى ابن الاثير اقل تقيداً بالبيت الواحد حين يوازن بين قصيدتي البحتري والمتنبي في وصف الخيل لكن جميع من سبقه من النقاد كعبد القاهر الجرجاني وصاحب الصناعتين وقدامة بن جعفر في كتابيه وسائر من عاصرهم قد اكتفوا بنقد البيت دون القصيدة .

وسبب ذلك انهم ارادوا ان يكون كل بيت فنّ قائم بنفسه فلا يحتاج الى الثاني لاتمام معناه . قال قدامة بن جعفر في "نقد النثر" : "واعلم ان الشاعر اذا اتى بالمعنى الذي يريد او المعنيين في بيت واحد كان في ذلك أشعر منه اذا اتى بذلك في بيتين"(١) وهو الذي سرد فنون الشعر جميعها في بعض فصوله ومثّل على كل منها ببيت واحد وفي النادر ببيتين .(٢)

ولعلهم نظروا الى القصيدة كعقد من الجوهر وكل بيت فيها جوهرة مستقلة عن اختها ولذا سمّوا تأليف الشعر نظماً . وكان

(١) نقد النثر ص ٧٩ (٢) المصدر نفسه ص ٧٠ - ٨٢

الشاعر عندهم شاعر بيت لا شاعر قصيدة وكثيراً ما فضّلوا شاعراً لبيت قاله . لكن في نظرتهم هذه اجحافاً لوحدة القصيدة وتمهيداً لتفكك (وتبلبل اجزائها) كما اكثر ما نعثر في الشعر العربي على البيت الفريد في حسنه وما اقل ما نعثر على قصيدة حسنة جميلة خالية من الحشو تستوي اجزاؤها في الحسن ويتحد موضوعها في فكرة واحدة . قال ابن الاثير : "ان الشاعر اذا اراد ان يشرح اغراضاً متعددة ذات معان مختلفة في شعره واحتاج الى الاطالة بأن ينظم مئتي بيت او ثلثمئة او اكثر من ذلك فانه لا يجيد في الجميع ولا في الكثير منه بل يجيد في جزء قليل . . . وعلى هذا فاني رأيت العجم يفضلون العرب في هذه النكتة" (١)

ونحن لا يسعنا الا ان نقرّ لنقاد العرب بالفضل والسبقية ورحابة الصدر حين أعلنوا حرية الشعر ونادوا بحرية الشاعر من قيود الدين والعلم والواقع والحقائق المتعارفة ، على نحو ما مرّ بنا في الموضوع (٢) . كما اننا نعجب بالحاحهم على تحرير المعاني الشعرية من التقليد ودعوتهم الى الابتكار واعجابهم المسرف بمنزع والقنّاص والمتنبي وبالفتهم في الفنت والتمحيص من هذه الناحية .

لكننا من جهة اخرى نأخذ عليهم اهمالهم للاسلوب والموضوع وعدم احتفالهم بضرورة التطور او التنويع والتجديد في هذه النواحي . فقد

(١) المثل السائر ص ٢٢٤

(٢) راجع من هذه الرسالة ص ١٢٧ - ١٢٨

ظل الشعر العربي موحّد القافية - الا فيما ندر - ذا اوزان تقليدية وابواب ومواضيع تقليدية . ولولا ثورة ابي نواس على الاسلوب - تلك الثورة الوقتية - وتجديد ابي العلاء في الموضوع، لأمكننا القول إن تغيّر الشعر العربي في اسلوبه وموضوعه ، فنية العصر الاموي حتى العصور الحديثة ، كان معدوماً او غير جدير بالذكر .

بل إن بعض النقاد حاولوا ان يقيّدوا على الشاعر معانيه والفاظه وشغفوا بالقياس على القديم فقالوا في احد ابيات المتنبي : "تقرّض فيه لوجوه من الطعن منزع قوله سلس وقد زعموا انه غير مروية للعرب وانما رُوي أحاد وثلاث وعُشار!" (١) وجاء في "الموازنة" : "وهذا الذي وصفه ابو تمام ضد ما نطقت به العرب" (٢) وايضا : "هذا خلاف ما عليه العرب وضد ما يُعرف من معانيها" (٣)

وقد حاول قدامة بن جعفر في "نقد الشعر" تقييد الشاعر بمعانٍ محدودة وانفرد بين زملائه بهذه المحاولة غير الموفقة . قال : انه "لما كانت فضائل الناس ... العقل والشجاعة والعدل والعفة كان القاصد لمدح الرجال بهذه الاربع الخصال مصيبا والمادح بغيرها مخطئا ... وليس بين المرثية والمدحة فصل الا ان يذكر في

(١) الوساطة ص ٨٤ (٢) الموازنة ص ٥٩
(٣) الموازنة ص ٨٦

الفعل ما يدل على انه لحال مضى "كان" وقولي: وقضى نحبه" وما أشبه ذلك" (١)

ومتى اذا لمنا النقاد على جمودهم نضع التبعة الاولى على الشعراء لأن النقد انما يستمد تطوره من تطور الفن وينسحب على اذياله . وقد يلفت محافظة الشعراء على سنن القدماء انهم تقيدوا بالقافية الموحدة وعدوا تنويعها عجزا .

- مسألة التفريق بين الشعر والنثر -

يلوح طه حسين في مقدمته لنقد النثر (٢) ان العرب "لما لم يفهموا من ارسطو الا ما قاله عن العبارة فانهم لم يخطوا اي فارق بين ما هو شعر وما هو خطابة . وكل ما يفرق عندهم بين الشعر والنثر انما هو الوزن والقافية" فهم لم يفهموا "كتاب الشعر" لأرسطو "الذي ترجمه متى بن يونس في القرن الرابع" ولا أجادوا فهم كتاب الخطابة .

ولا تعدم كتب النقد العربي محاولات في التفريق بين الشعر والنثر فالصابئ يرى ان الشعر أغزر من النثر وأوجز وأن مواضيعه تختلف عن مواضيع النثر فهي في مجموعها وصف وغزل واستجداء بينما

(١) "نقد النثر" لقدامة بن جعفر ص ٢٠ - ٢٢
(٢) مقدمة "نقد النثر" لطه حسين ص (١٧)

مواضيع الترسل خطابية وعظية اخوانية . ويرى ابن الاثير ان الفاظ الشعر غير الفاظ النثر والصابئ في الموضوع ملاحظة تشبه النقد الحديث الذي يجعل الشعر نقيض النثر ، قال : فجميع ما يُستحب في الاول (اي الشعر) يُستكره في الثاني (اي النثر).(١)

لكننا لا نخطئ اذا قلنا إن النقاد في ابحاث البلاغة ووجوه البيان لم يفرقوا بين الشعر والنثر . قال قدامة في "نقد النثر": "وقد ذكرنا المعاني التي يصير بها الشعر حسنا وجيدة موصوفا والمعاني التي يصير بها قبيحا مرذولا . وقلنا إن الشعر كلام مؤلف فما حسن فيه فهو في الكلام (اي النثر) حسن وما قبح فيه فهو في الكلام قبيح . فكل ما ذكرناه هناك من اوصاف حد الشعر فاستعمله في الخطابة والترسل وكل ما قلناه من معايبه فتجنبه ها هنا ."(٢) وقال العسكري في "الصناعتين" : الكلام يحسن بلاسته وسهولته وفصاحته وتخيّر لفظه ... مع قلة ضروراته بل عدمها اصلا حتى لا يكون للشاعر في الالفاظ اثر فتجد المنظوم مثل المنثور في سهولة مطلعه وجودة مقطعه وحسن وصفه وتأليفه وكمال صوغه وتركيبه."(٣)

ويلاحظ طه احمد ابراهيم في كتاب "تاريخ النقد الادبي عند العرب" ان النقد الادبي عندهم ظهر في الشعر وظلت اكثر بحوثه في الشعر

(١) راجع في ذلك كله المثل السائر ص ٢٧٢ - ٢٧٤

(٢) نقد النثر ص ٨٢ (٣) الصناعتين (طبعة استانبول ١٣٢٠) ص ٢٩ - ٤٠

وان علم البيان ظهر في النثر وظلت اكثر بحوثه في النثر "بل ان من البيانيين من يرى البلاغة والابداع في النثر وحده كصاحب الطراز"(١) وتلك ملاحظة لها قيمتها لكنها لا تخرج عن كونها تعميما . فكتب البيان حافلة بنقد الشعر والشواهد الشعرية كما هي حافلة بنقد النثر والشواهد النثرية ، وعنوان اسرار "البلاغة" و"نقد الشعر" و"نقد النثر" و"المثل السائر" ، الان هنالك كتبا نقدية خاصة بالشعر كطبقات الشعراء لابن سلام و"الوساطة" للجرجاني و"الموازنة" للآمدي .

على ان ضعف التفريق بين الشعر والنثر في العصور الماضية لم يكن مقصورا على نقاد العرب . بل ان نقاد اوربا وشعراءهم ايضا وقعوا في مثل هذا الخطأ فجعلوا اصول البيان واحدة للشعر والخطابة وغلبت على شعر شعرائهم السمة الخطابية لغرق تأثرهم بالبيان اللاتيني اليوناني .

جاء في كتاب "نزعات معاصرة في الادب الغربي" (٢) ان الانقلاب الرومنطيقي ثورة على طرق البيان الكلاسيكي التي سادت في اوروبا منذ القرن السادس عشر حتى الثامن عشر ، اذ كان الطلاب يمضون في درس اللاتينية ولا يدرسون من الادب سوى انشاء الخطابي والخطابة

(١) تاريخ النقد الادبي عند العرب لطه احمد ابراهيم - ص ٦ - ٧

(٢) المؤلف

اللاتينية Rhétorique فتعودوا ان يكتبوا غير ما يفكّرون وغير ما يشعرون وان ينظموا ما يفهمه الجميع اي باسلوب واضح لانه يخاطب الجماهير ... ولكن ظلت اساليب الخطابية قوية التأثير على الرومنطيقيين بدليل ان لامرتين وهوغو ومدرسة جعلوا شعرهم واضحا منظما كأنه خطب كتبت لتُلقى . وقد ثار الرمزيون على هذا المنطق الكلاسيكي وحاولوا ان يستبدلوا المنطق العقلي بمنطق بديهي إشراقي لا يحتاج الى التسلسل والترتيب اللذين يميزان الانشاء العلمي او الخطابي . اهـ .

من هنا يتضح لنا تأثير اساليب الخطابية في الشعر الغربي واعتمادهم كتب البيان والخطابة في نقد الشعر وتأثرهم بها في نظمه ، في حين ان كتاب ارسطو في الشعر انما افادهم في وضع المأساة (التراجيديا) التي ازدهرت عندهم في القرن السابع عشر واعتمدوا فيها على اساليب اليونان .

وهذا النقص بعينه يشير اليه طه حسين عند نقّاد العرب الذين استندوا في نقد الشعر على كتابي المنطق والخطابة لأرسطو . لكن مما يجب ملاحظته هنا ان اثر اليونان في النقد الادبي عند العرب كان ضعيفا لا يكاد يذكر ، ولم يكن هذا الاثر شديد الوضوح ولا بالغ الخطر في البيان العربي (١) بينما كان كلّ شيء في نقد الاوروبيين وبيانهم .

---

(١) راجع في ذلك مقدمة "نقد النثر" لطه حسين ص ١٦ - ١٩ و ٢٥ - ٢٧

المصادر

I - مصادر اجنبية في علم الاستاطيقي

1. Alain,
Système des beaux-arts
(Paris, 2ème éd., 1926)

2. Alain,
Vingt Leçons sur les beaux-arts
(nrf Paris, 1931)

3. Alain,
Préliminaires à l'esthétique
(nrf - Gallimard, Paris, 7ème éd. 1939)

4. Baudouin, Charles
Psychanalyse de l'art,
(Paris, Librairie Félix Alcan, 1929)

5. Brémond, Henri
La poésie pure
Avec un débat sur la poésie par Robert de Souza,
(Paris, Bernard Grasset, 1926)

6. Kant, Emmanuel
Critique of Judgment,
Trans. by J. H. Bernard,
(Macmillan & Co., London, 1914)

7. Lalo, Ch.
Introduction à l'esthétique
(Paris, 1925)

8. Lalo, Ch.
L'art et la morale
(Paris, 1922)

9. Lesparre, A. de Gramont,
Essai sur le sentiment esthétique
(Paris, L. Félix Alcan)

10. Parker, De Witt
The Principles of Aesthetics
(Silver, Burnett & Co. 1920)

11. Puffer, E. D.
The Psychology of Beauty
(Houghton, Mifflin & Co., 1905)
12. Tolstoi, Leo
What is Art?
Trans. from the Russian by Aylmer Maude
(N. Y. Thomas Crowell & Co. 1899)

II - مصادر اجنبية في الفن

1. Aristotle
De Poetica
Trans. by Ingram Bywater
(The works of Aristotle translated into English,
Oxford, 1924)
2. Brunetière, Fernand
Questions de Critique
(Paris, Calmann Lévy, éd. 1889)

3. Longinus & English Criticism
by T. R. Henn, M. A.
(Cambridge, 1934)
4. France, Anatole
La Vie littéraire.
(Paris, Calmann Lévy, éd. 1898)
5. Nitchie, Elizabeth
The Criticism of Literature
(Macmillan Co. N.Y. 1928)

- مصادر عربية -

I مصادر قديمة

١ - قدامة بن جعفر (م ٢١٠ هـ)
"نقد الشعر"
(مطبعة الجوائب - قسطنطينية - ١٢٠٢ هـ)

٢ - قدامة بن جعفر (م ٢١٠ هـ)
"نقد النثر"
تحقيق طه حسين وعبد الحميد العبادي
(القاهرة - مطبعة دار الكتب المصرية - ١٩٢٢)

٣ - الآمدي، ابو القاسم الحسن بن بشر (م ٢٧١ هـ)
"الموازنة بين ابي تمام والبحتري"
(مطبعة الجوائب باستانة ١٢٢٠ هـ)

٤ - القاضي الجرجاني، ابو الحسن علي بن عبد العزيز (م ٢٩٢ هـ)
"الوساطة بين المتنبي وخصومه"
(طبع وشرح احمد عارف الزين، صيدا ١٣٢١ هـ)

٥ - العسكري، ابو هلال (م ٢٩٥ هـ)
"الصناعتين"
(شرح محمد ابن الخانجي - مطبعة محمد علي بالازهر - مصر)
(ونسخة اخرى، طبعة استانة ١٢٢٠ هـ)

٦. ابن رشيق القيرواني (م ٤٥٦ هـ)
"العمدة في صناعة الشعر ونقده"
(مطبعة ابن هندية بمصر)

٧ - عبد القاهر الجرجاني (م ٤٧١ هـ)
"اسرار البلاغة"
(اصدرته دار المنار بمصر ١٩٢٩ م ١٣٤٨ هـ)

٨ - عبد القاهر الجرجاني (م ٤٧١ هـ)
"دلائل الإعجاز" وبآخره رسالة في البلاغة
(طبع بمطبعة السعادة بجوار محافظة بمصر)

٩ - ابن الاثير الجزري (م ٦٢٧ هـ)
"المثل السائر"
(المطبعة البهية بجوش قدوم بمصر ١٣١٢ هـ)

II مصادر حديثة

١- طه احمد ابراهيم
" تاريخ النقد الادبي عند العرب "
من العصر الجاهلي الى القرن الرابع هـ
(القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٢٧)

٢- احمد الشايب
" اصول النقد الادبي "
(طبعة ثانية - مطبعة الاعتماد بمصر ١٩٤٢)