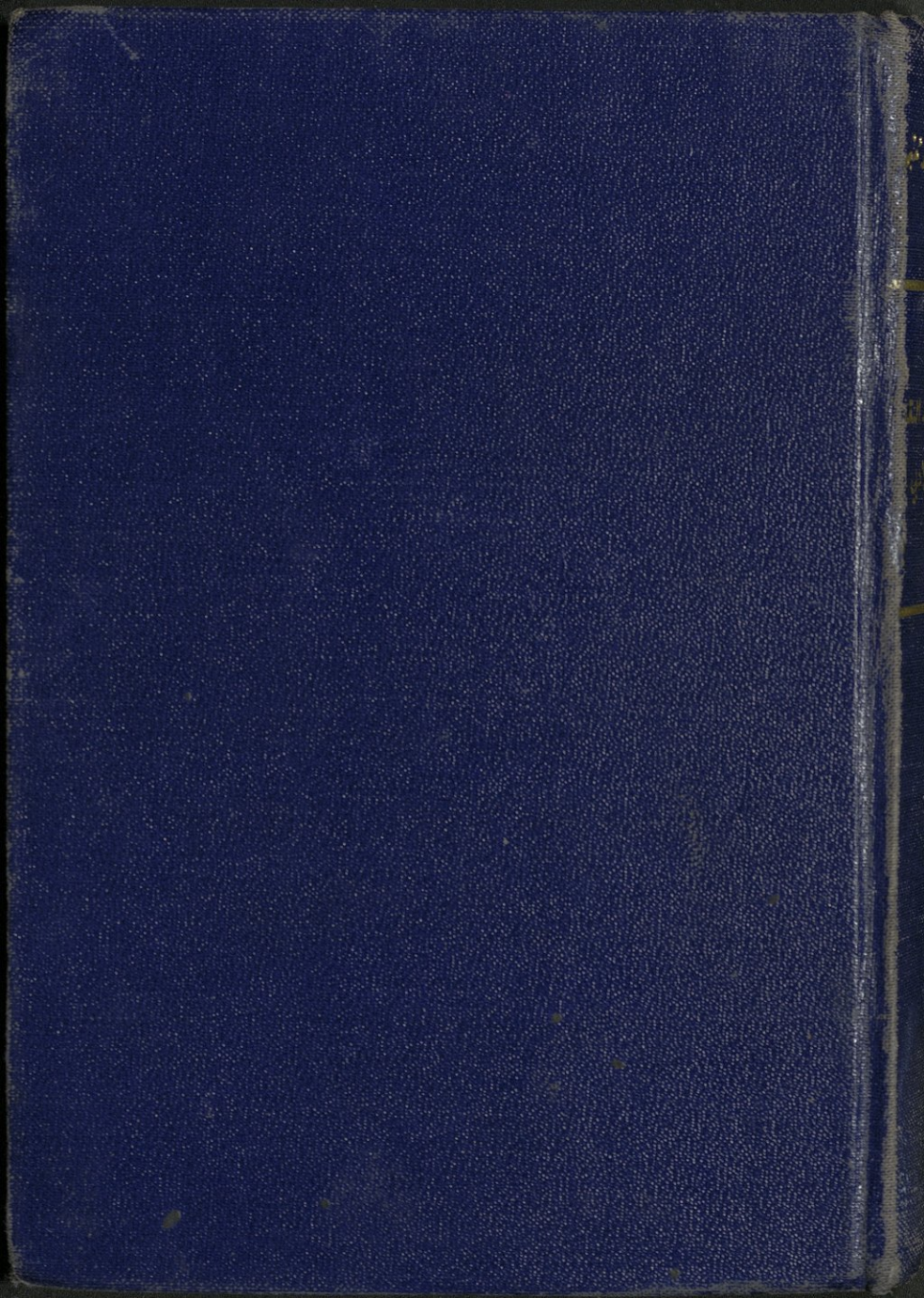
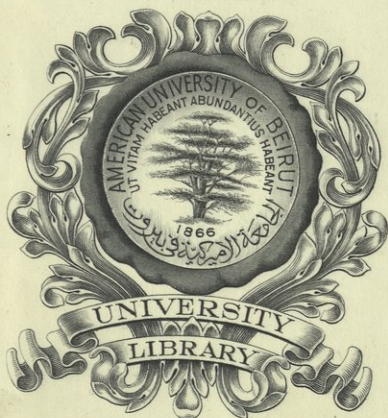




AMERICAN
UNIVERSITY OF
BEIRUT











801
A144pA

بجته التأليف والترجمة والنشر

801
A144pA

الرسالة الثالثة

خلاصة العلم الحديث

قواعد النقد الأدبي

تأليف

لاسسل أبر كرومبي

Lascelles Abercrombie

أستاذ الأدب الانكليزي بجامعة لندن

١٩٤٤ م

نقله إلى العربية

الدكتور

محمد عوض محمد

الأستاذ المساعد بكلية الآداب

67872

سلسلة المعارف العامة

Cat. May 1948

الطبعة الثانية

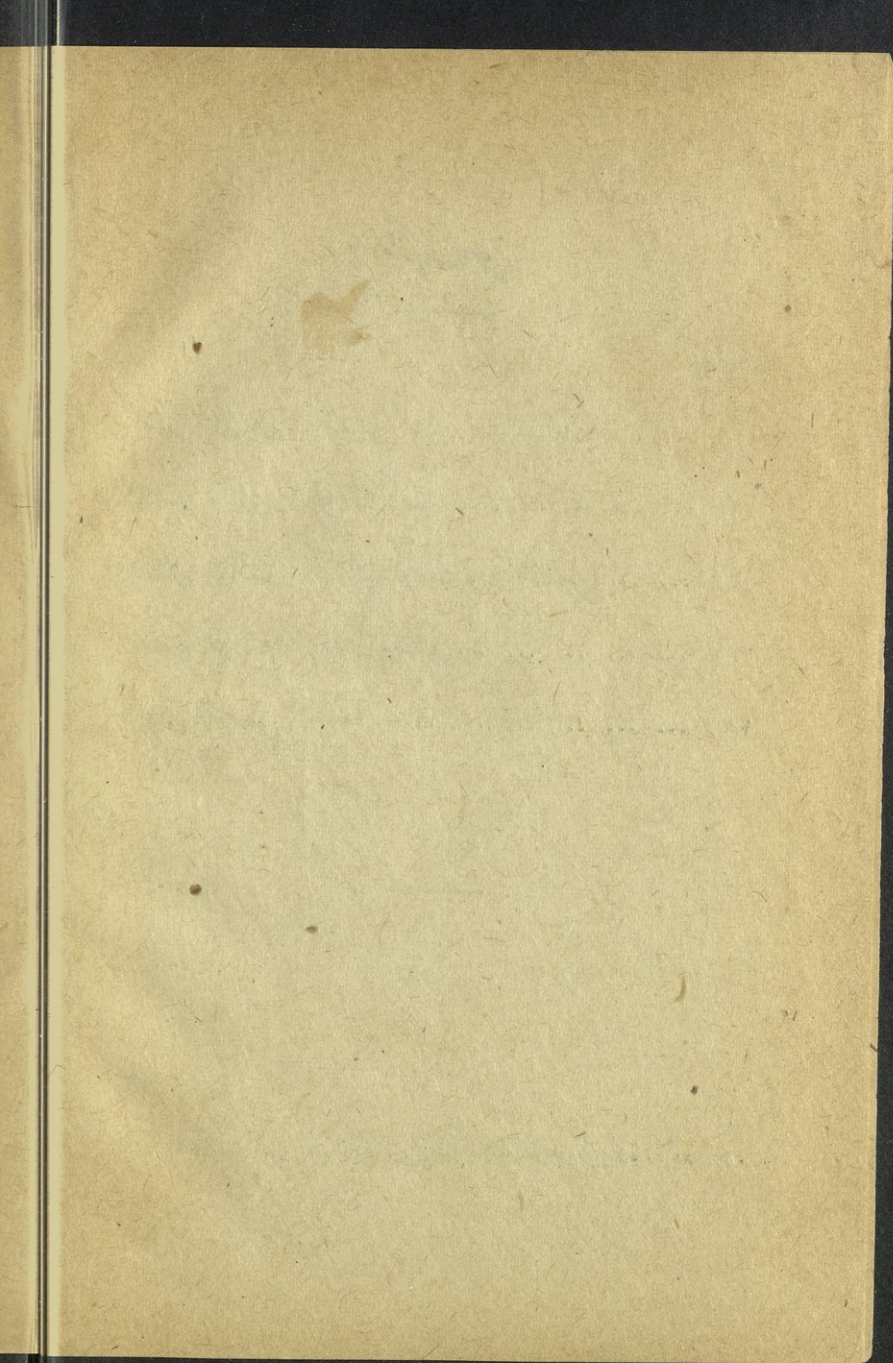
فهرس

صفحة

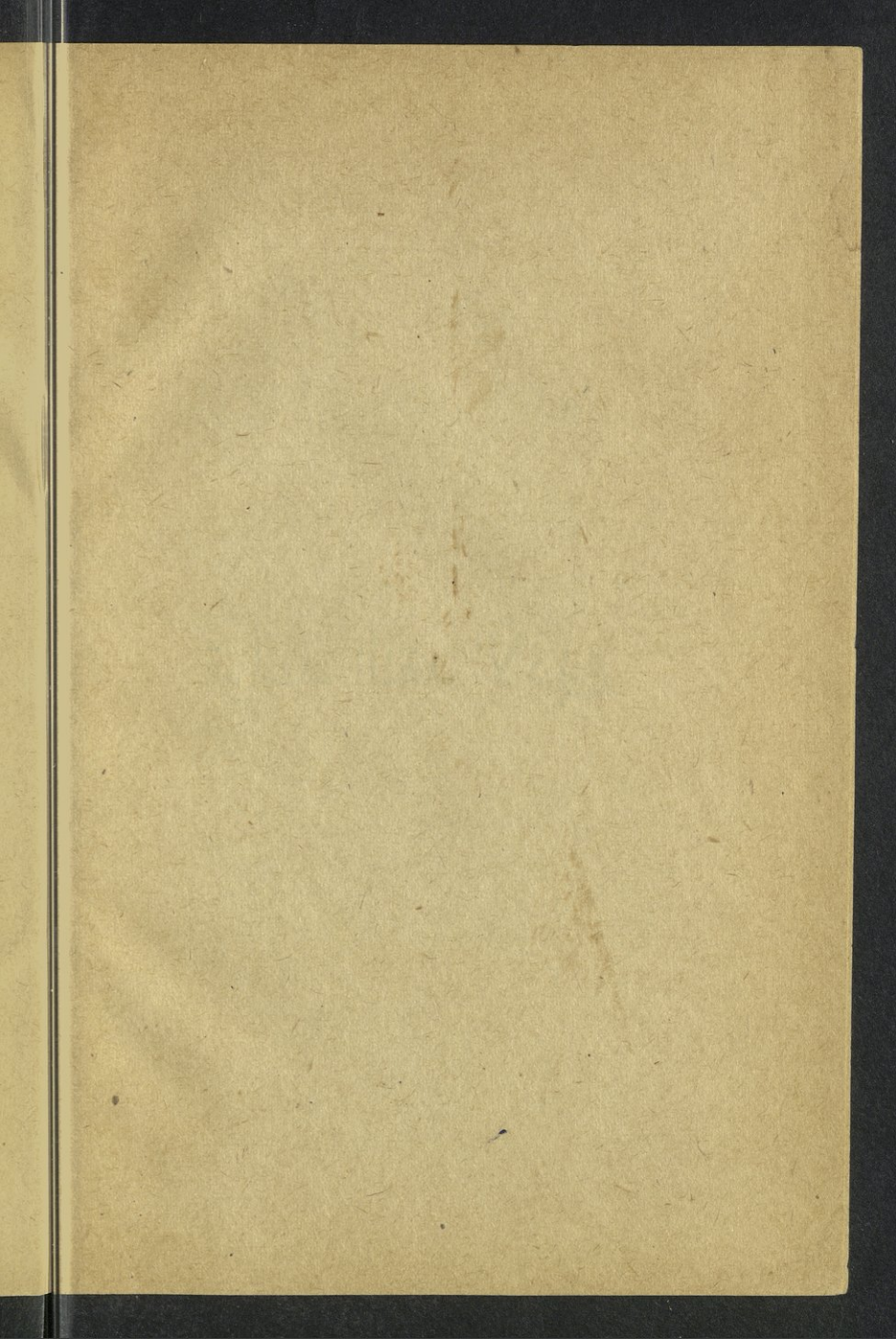
الفصل الأول : مقدمة	١
الفصل الثاني : فن الأدب	١٤
الفصل الثالث : كتاب أرسطو في الشعر	٦٤
الفصل الرابع : بعد أرسطو	١٣٧
الفصل الخامس : خاتمة	١٨٣

تبيير :

جميع ما بالكتاب من الحواشى قد أضافه المترجم لزيادة الإيضاح .



قواعد النقد الأدبي



الفصل الأول

مقدمة

كان سقراط يشرح لقضاته ما جعله غير محبوب بين الناس . فأخذ يذكر لهم أبحاثه عن حكمة الأشخاص الذين اشتهروا بالحكمة والعقل ، وقال للقضاة إن هذه الأبحاث قد أخلقت ظنونه كثيراً ؛ وعند ما جاء ذكر الشعراء والحوار الذي دار بينه وبينهم قال : « إني يا سادتي لفي خجل شديد إذ أراني مُكرهاً أن أقص عليكم الحقيقة . لقد تناولت الأشعار التي ألفها أصحابها بعناية فائقة » — وكان يظن أنهم في أشعارهم هذه أكثر إدراكاً لما يقولون — « ولقد سألت كلا منهم عما عناء بشعره . فلم يكن منهم من استطاع الإجابة عن سؤالي هذا . ولقد جمعتهم وإياهم مجلس ضم كثيراً من المعجبين بهم وبأشعارهم ، فلم يكن بين الحضور رجل إلا وهو

أقدر على التحدث عن تلك الأشعار من الشعراء أنفسهم .
في هذا الحديث نرى سقراط قد كشف عن أمر
ذو أهمية كبرى ، ولا يعيننا الآن أن نشرح تأويلاته
الخاصة لاكتشافه هذا . وإنما يعيننا أن نلاحظ أن
(سقراط كان ، فيما نعلم ، أول من فرق بين نقد الأدب وبين
تأليفه . ثم قال : « لقد أدركت حينئذ أن الشعراء
لا يكتبون الشعر لأنهم حكماء ، بل لأن لديهم طبيعة أو هبة
قادرة على أن تبعث فيهم حماسة . ») - أو كما تقول نحن
اليوم إلهاماً .

ثم استمر سقراط في حديثه فقال : (« إذن فالشعراء
- من هذه الناحية - لا يختلفون عن الأنبياء والكهنة ،
الذين ينطقون بالكلام الحسن ، دون أن يعرفوا ماذا
يقولون . » . . . وعند مادعا سقراط الشعراء أن يخبروه
عما « عَنَوْهُ » بشعرهم فقد أراد بهذا أن يبلوهم ليعلم ما عندهم
من « الحكمة » أى المقدرة على التحليل المنطقي في صورة
مطابقة للقواعد الثابتة المعقولة . أو بعبارة أخرى : إنه

(أراد منهم أن ينقدوا شعرهم بأنفسهم فألفاهم عاجزين)
وقد كان بوسع سقراط — لو أنه أراد ذلك — أن
يستمر في تفسير مبدئه فيبين أن المقدرة على تذوق الأدب
تختلف أيضاً عن المقدرة على تحليله تحليلًا منطقيًا، وأن
المقدرة على تذوق الشعر، والمقدرة على نظمه كلاهما
منشؤه طبيعة خاصة في النفس. والراجع جدا أن هذه
الطبيعة واحدة في كلتا الحالتين، ولكنها في إحداها
سالبة وفي الأخرى موجبة، وإن يكن من البديهي أن
كلا منهما متميزة عن الأخرى تمامًا.

وهناك مقدرة ثالثة لا بد لنا أن نضيفها إلى هاتين:
(وهي المقدرة على نقد الأدب). ولم تكن أسئلة سقراط في
حواره مع الشعراء عبثًا لا غناء فيه؛ بل منذ أحس الإنسان
بأن ميدان الأدب من الميادين التي يستطيع أن يظهر فيها
أبداع مواهبه وأنفعها، قد أخذ الناس يتساءلون لاعتنى
الشعر ومغزاه فقط، بل وعن أمور كثيرة أخرى، تقع
كلها في باب خاص وهو باب النقد. (والسبب الذي من

أجله عددنا بيان سقراط هذا الخطوة الأولى في تاريخ
 النقد ، هو أن سقراط قد ذكر للمرة الأولى في جلاء
 ووضوح أن النقد نوع خاص من العمل الأدبي ممتاز عن
 الأنواع الأخرى ؛ ثم شرح لماذا كان ممتازاً عنها .
 نستطيع إذن أن نقول إن دولة الأدب تحتلها
 ملكات ثلاث : الأولى ملكة الإنتاج (أو الإنشاء) ؛
 والثانية ملكة التذوق ؛ والثالثة ملكة النقد . وأهم ما يمتاز
 به ملكة النقد أنها يمكن أن تُكتسب — فمع أنه
 من الجائز أن يكون النقد أحياناً غريزياً — فالناقد
 عادة يكون مدركاً للخطوة التي يتبعها في تقدمه ، وهذه
 الخطوة تعتمد على قواعد منطقية خاصة ، قابلة لأن
 تُرتَّب بحيث يتألف منها نظام خاص ، ومن الممكن
 دراستها وتطبيقها في دقة وعناية ؛ ولكن ليس هنالك
 قواعد ترشدنا إلى كيفية ابتكار الأدب ، ولا إلى كيفية
 الاستمتاع به . ولهذا لم يكن من وظيفة النقد أن يشرح
 الحالة الفكرية التي تبث على الابتكار الأدبي ، ولا الحالة

(الفكرية التي تساعد على الاستمتاع بالأدب)، والنقد عاجز تماما عن إيجاد هاتين الملكتين عند الناس، إذا لم يكن لهما وجود من قبل. فهو إذن يفترض وجودهما افتراضا. أما الذين لا يقدرّون على ابتكار الأدب ولا على الاستمتاع به فإنهم لن يجدوا للنقد معنى، ولن يتذوقوا له طعما. (فالنقد إذن يفترض أولا أن الأدب موجود، ثم يعنى في البحث عن طبيعته وفي شرحها وإيضاحها، وقدّر لها حق قدرها. والخلاصة أنه يهدينا إلى تكوين رأى صحيح عنها.)

وهذا كله يختلف تماما — كما قال سقراط — عن المقدرة على ابتكار الأدب. وكذلك يختلف — وإن لم يذكره سقراط — عن المقدرة على تذوق الأدب. على أن ملكة النقد وإن كانت منفصلة عن كلتا الملكتين، قد توجد وإحداها جنباً إلى جنب؛ فمن الجائز جدا أن يكون الشاعر أو القارئ للأدب ناقداً قديراً. ومن الجائز أن سقراط لم يكن موفقاً في شعرائه الذين حاورهم

ذلك الحوار . وليس بمعقول أن جميع شعراء عصره كانوا عاجزين عن أن يبينوا للناس ما « عنوه » بشعرهم . بل لعل شعراء سقراط لم يفهموا تماما « معنى » سؤاله حينما سألهم عن « معنى » أشعارهم . ولعلمهم رأوا أن يكتبوا بأن يجيبوا بأن الذى عنوه بقصائدهم هو تلك القصائد نفسها . ومن الجائز أن يكون هناك أشياء فى الأدب مما لا يتناوله النقد ، كما أن بعض نواحي الاستمتاع الأدبى قد لا يدخل فى نطاق النقد ؛ لكن كلا هذين نادر جدا . ولا يكاد الإنسان يحس من نفسه أنه يؤثر أن يقول ما يحس بصدوره على طريقة خاصة دون غيرها ولا يكاد الناس يشعرون بأنهم يفضلون كلاماً على كلام آخر ، حتى يبدأ النقد يؤدى عمله . أى أن النقد ينشأ وقت نشوء الأدب .

(بدأ النقد — كجزء من النشاط الأدبى — حينما انتقل

الناس من التفضيل المبهم إلى الاختيار الذى يمكن تبريره / بشكل معقول ، أو بعبارة أخرى حينما تسنى للناس

الرجوع إلى قواعد عقلية) . . . ولكن هل هناك فائدة من الرجوع إلى مثل تلك القواعد ؟ . . . أجل ، فائدة ذلك أن يكون حكمنا مبنياً على العقل . . . وأياً كان الموضوع الذى يفكر فيه الإنسان ، فإن هناك أناساً يصرون على أن يكون تفكيرهم بالغاً أقصى حدود الدقة والجلاء . وهناك فائدة للنقد أوضح من هذه ، وهى أنه يمكن الرجل الذى رزق القدرة على الإنتاج الأدبى من أن يستخدم مقدرته هذه بذكاء ، وأن يستغلها على أحسن وجه وأكمله . وكذلك الرجل الذى رزق المقدرة على تذوق الأدب فإن استمتاعه يصبح مبنياً على أساس من الفهم وحسن التخيير .

(والنقد فى ذاته) — وبقطع النظر عن الابتكار والاستمتاع — (عبارة عن أسئلة معقولة يسألها المرء ، عن كل شيء يتعلق بالأدب ثم الإجابة عنها كذلك إجابة عقلية) . وهذه الأسئلة تنقسم إلى قسمين رئيسيين : قسم يتدرج من الأدب العام ، إلى القطعة الأدبية الخاصة ؛ والقسم

الآخر يجرى بعكس هذا أى من الخاص إلى العام. ففي النوع الأول ننظر إلى الأدب كأنه نوع من الأشياء. ثم نتساءل كيف يتسنى لنا أن ننظر إليه تلك النظرة العامة الشاملة... ما معنى كلمة الأدب؟... ما الخصائص المشتركة بين أنواع الأدب التي بها أصبح له هذا الكيان المستقل؟ ثم ما الوظيفة التي يؤديها الأدب؟... من الإجابة عن هذه الأسئلة، والمباحث التي تستلزمها يمكن أن تتألف قواعد منظمة نستطيع أن نعبر بها عن مبلغ فهمنا لطبيعة الأدب. وهذه النقطة الأخيرة جديرة بشيء من الإيضاح. فإن تلك القواعد عبارة عن قواعد عقلية، لكنها ليست قواعد قد سنّها الفكر أولاً ليجرى عليها الأدب؛ بل إن طبيعة الأدب موجودة من قبل، سواء بحثت أو لم تبحث، شأنها في ذلك شأن جميع حقائق الأشياء. فقواعد الأدب هي الأجوبة التي يهديننا إليها عقلنا حينما نتساءل عن ماهية الأدب وخصائصه.

ويمكننا أن ندعو البحث على هذه الصورة (نظرية)

☆
الأدب) ؛ وفي هذه الحالة لا ينظر النقد فيما امتازت به
قطع خاصة من الأدب إلا عرضاً أو على سبيل
الاستشهاد.. وبالعكس نرى أن مزايا القطع الأدبية
المختلفة هي الموضوع الذي يتناوله النوع الثاني من النقود هو
الذي يمكننا أن نسميه النقد الأساسي (Criticism proper).
وفي هذه الحالة لا يكون الأمر الذي يُعنى به الباحث هو
الأدب عامة، بل الصفات الفذة التي امتازت بها قطع خاصة
من الأدب ... ما الصفات التي جعلت لقطعة أدبية خاصة
ميزة انفردت بها؟ وهل تلك الصفات حسنة أم قبيحة؟
والأسلوب في أوسع معانيه - أعني ما يشمل اللغة
والإجادة الفنية والنزعة والروح واختيار الموضوع -
الأسلوب بهذا المعنى الواسع هو موضوع النقد الخاص.
وغاية هذا النقد تقدير كل شيء بقدره. وليس من شأنه
أن يشير إلى وظيفة الأدب إلا عرضاً.

ونحن لو دققنا لرأينا أن نظرية الأدب لاحقة بذلك

☆ النوع من العلوم الفلسفية الذي يطلق عليه اسم علم الجمال

(Aesthetics) . وليس من الممكن أن تفصل هذين البعثن أحدهما عن الآخر ، فإنهما لشدة امتزاجهما يستحيل أن يقام بينهما حد فاصل . فنظرية الأدب لا بد لها من الرجوع دائماً إلى صلب الأدب ، أى أنها لا غنى لها عن الرجوع إلى أمثلة أدبية معينة . وفى الاستشهاد بهذه الأمثلة من الفائدة قدر ما لها من القيمة الأدبية .

أما النقد الأساسى ، أو النقد الخاص ، فخير له أن يعتمد على شئ أقوى وأمتن من مجرد أثر تحدته فى النفس ميول شخصية أو طوارئ عاطفية .. ولقد كان الشرط الأكبر من تاريخ النقد عبارة عن محاولات أريد بها سن أحكام للنقد ، وكان أكثر ما يعتمد عليه هذا هو المقارنة بين المزايا التى امتازت بها عدة قطع أدبية متماثلة ، والوسائل التى انتهجت فى إنتاجها .. غير أن الأحكام المبنية على أمثلة خاصة فى ناحية من نواحي الأدب لن تكون لها القوة المطلوبة التى يمكن الركون إليها . فكثيراً ما ظهر قصور تلك الأحكام المرة بعد المرة ، فلا نكاد

نتوسع في الأمثلة التي يراد تطبيقها عليها حتى نرى تلك الأحكام قد تقوضت وتهدمت . فقد قرر علماء النقد — مثلاً — أن شعر الملاحم يجب أن يتضمن ابتهاالات أو ألعاباً جنائزية أو أموراً خارقة للطبيعة ، لا لسبب سوى أن هذه الأشياء قد وجدت في عدة ملاحم جيدة . كذلك رأى الناقدون ما أحرزته المسرحيات في فرنسا من النجاح الباهر في العهد التقليدي (الكلاسيكي) فحكموا بأن كل مسرحية يجب أن تراعى فيها وحدة الزمان والمكان . ومهما كانت الأمثلة التي بنيت عليها هذه الأحكام عديدة ، فإنها لن تصبح مما يمكن الركون إليه ، ما دام أساسها المقارنة بين صفات ومزايا خاصة ؛ بدلاً من أن تكون مبنية على القواعد العقلية لنظرية الأدب . فإنك لن تستطيع أن تجزم بأن تلك المزايا والصفات — مهما كانت قيمتها — هي ضرورية لا غنى عنها . أما القواعد التي تبين لنا طبيعة الأدب عامة ، ووظيفته التي يؤديها ، هذه القواعد هي وحدها التي تستطيع أن تقرر لنا ما هو

(لازم وما ليس بلازم لكل نوع من أنواع الأدب . .
ولا بد للنقد الأدبي من مراعاة الصفات اللازمة لكل
نوع من الأدب، إذا أريد أن تكون له أحكام يعتمد عليها .
واضح - إذن - أن ناحيتي البحث الأدبي، وقد
سميناها نظرية الأدب، والنقد الأساسي، متصلة كل
منهما بالآخرى، لا تستطيع إحداها أن تظهر في صورتها
الكاملة ما لم تشترك معها الأخرى . حتى إننا لو أردنا
أن نقصر كلمة النقد على مجرد تقدير المزايا، فلن نستطيع
أن نضمن صحة الحكم ما لم نرجع في تحليلنا وتقديرنا إلى
القواعد العقلية .)

والخطة التي سنتبعها في هذه الرسالة هي أن نبحث
أولا عدة مؤلفات ذات أهمية بارزة في تاريخ النقد سواء
أكان موضوعها فلسفيا (نظرية الأدب) أو راجعا لتقدير
الجمال (النقد الأساسي) . وليس من الممكن هنا أن نحاول
الإتيان بتاريخ شامل للنقد في أوروبا ؛ بل سنوجه جل
اهتمامنا إلى تلك المصنفات الفلسفية التي لها قيمة خاصة

في النقد التقديرى . وكذلك سنغنى ببعض الأبحاث
التحليلية الدقيقة التى لها أهمية فى حياة الأدب
الإنكيزى ، وقد خصصنا المكان الأول لكتاب
أرسطو عن الشعر وهو أول وأشهر المؤلفات التى عُنيت
بشرح نظرية الأدب شرحاً وافياً . سنغنى بدراسة
هذه الرسالة الجليلة لأنها تمثل لنا الثقافة اليونانية التى
أنتجتها ؛ بل لأن أرسطو كاد يلم فيها بجميع المسائل التى
تولدت منها القواعد التى لا بد للنقد منها . حقيقة أن
أرسطو لم يوفق دائماً لأن يحل تلك المسائل حلاً مرضياً ،
لكنه يضطربنا لأن نعم النظر فيها ، وأن نفهمها فهماً
دقيقاً . . وقبل الكلام على كتاب أرسطو يحسن أن
نبدأ أولاً بإلقاء نظرة عامة على الأدب نفسه ، و نتناوله
بشيء من البحث العقلى .

الفصل الثاني

فن الأدب

«الأدب فن من الفنون يؤدي أغراضه بواسطة الألفاظ» .. لا بأس بهذه العبارة كوصف مبدئي ولكنها — بداهةً — بادية القصور ، إذا كان يراد بها تعريف الأدب . فهناك أشياء تنطوي تحت تلك العبارة ، وليست من الأدب في شيء — خصوصاً إذا أردنا أن يكون للفظ الأدب معنى دقيق محدود . واللفظ إذا كان شديد الإبهام أضحي قليل الفائدة . فالحديث العادي ليس بأدب ، وإن كان الناس يشيرون أحياناً إلى « فن الحديث » أو « فن التحدث » . وما ذلك إلا لأن كلمة فن في الحقيقة ذات معانٍ شتى . فإلى جانب الفنون الجميلة قد يتحدث الناس عن فن الطبخ ، وفن الحرب ، وفن الإعلان ، وعن مئات من الفنون الأخرى . على أن لهذه الكلمة معنى أساسياً واحداً في كل تلك الحالات .

ومعناها المهارة التي يبلغ بها المرء مقصده بعد تدبر وتمعن -
لهذا لا نستطيع أن نستعين بلفظة (الفن) على تحديد
المعنى المقصود بكلمة الأدب . وإلا لكانا في مقام من
يفسر المجهول بالمجهول ، ومن يجيب عن مسألة بمسألة .
فبعد أن نقول عن الأدب إنه فن ، نعود فنفسر الفن بأنه
الفن الذي ينتج أدباً . والحقيقة أننا لن نستطيع أن نفهم
معنى الفن في هذا الموضع إلا إذا فهمنا معنى الأدب أولاً .
إن للمهارة مراتب مختلفة ، ومن السهل علينا أن نقرر أن
المهارة في الأدب أرقى -- من حيث اللغة والبيان -
وأكثر تدبراً وانتظاماً ودقة منها في الحديث العادي .
وفوق ذلك فإن المهارة في الأدب لا تتناول سوى
الألفاظ التي يستخدمها الكاتب ؛ بينما مهارة الحديث
تتناول أيضاً ما للمحدث من شخصية ، قد يكون أثرها
أكبر وأعمق من أثر الألفاظ . حقيقة أن الشعر قد ينشد
إنشادا ، والقطع المسرحية قد تمثل ، ولكن هذا لا يغير
شيئاً من طبيعة الفن الأدبي . سواء أكان يُتلى بصوت
مسموع ؛ أم يطالع في صمت وهدوء .

ولهذا لا يجوز لنا أن نستعين على تعريف الأدب بالإشارة إلى اللفظ المكتوب أو المطبوع . فاللفظ الذى يعيه البصر حين يراه ما هو سوى رمز للفظ الذى تعيه الأذن حين تسمعه . والحق أن ما تطالعه العين تسمعه الأذن ، بواسطة الفكر ، وإن لم يكن هنالك صوت مسموع . بل وهنالك قسم من الأدب — كالقريض مثلاً — لا يكفي لتقديره أن نفهمه ، بل يتطلب — بطبعه — أن تسمع ألفاظه فى جلاء ووضوح ، ولو كان هذا السمع بطريق الفكر وحده . . فإذا تساءلنا ، إذن ، ماذا يراد بلفظ الفن حين نطلقه على الأدب ؟ فلعن الجواب عن هذا سيبدو جلياً متى حاولنا أن نحصر معنى الأدب نفسه فى دائرة محدودة . لقد قلنا إن معنى الفن المهارة التى يبلغ بها المرء غرضه بعد تدبر وتمعن ، فما عسى أن يكون الغرض الذى يرمى إليه فن الأدب ؟ . سبق لنا أن وصفنا الأدب بأنه ضرب من التعبير ؛ وهذا صحيح ، غير أنه لا يشير إلا إلى جانب واحد من القضية . فليست وظيفة

الأدب التعبير عن شيء فقط ، بل هنالك أيضاً جانب آخر لا يقل عن هذا شأنًا وهو تقبُّل هذا الشيء المعبر عنه . فإذا أنا حدثتك عن شيء مارسته أو أحسسته فإن ألفاظي هي بالنسبة إلى وسيلة للتعبير عن تجاربي ، ولكنها بالنسبة إليك أنت وسيلة لتأدية هذه التجارب ^(١) ، إذن فمن الحق أن نقول إن الأدب يؤدي الأشياء كما أنه يعبر عنها وقد كان لهذين الاعتبارين المختلفين أثر خطير لافي النقد وحده بل وفي الأدب أيضاً ، فإذا نظر إلى الأدب لم كأنه وسيلة للتعبير عما يجيش بصدر المؤلف من فكرة أو خاطر أو عاطفة ، فإن هذا يرينا العنصر الذاتي (Subjective) في الأدب . لو هذا لينتهي بنا إلى مذهب (الرومانتزم) ؛ وأهم شيء فيه هو ما يحسه الشاعر . وعكس هذا أن ينظر إلى الأدب كأنه وسيلة لتأدية شيء إلى القارئ ؛ وفي هذا إظهار للناحية الموضوعية

(١) يريد المؤلف هنا أن يؤكد وجهتي الأدب : الأولى ناحية المؤلف والثانية ناحية القارئ . فإذا كان الأدب معبراً عن نفس المؤلف ولكنه لا يؤدي للقارئ شيئاً ، فليس جديراً بأن يدعى أدباً

(Objective) للأدب ، وهذا يفضى فى النهاية إلى المذهب الواقعى (Realism) . كلتا الناحيتين صحيحة ، ولكن كلا منهما على حدة لا يعبر عن الحقيقة كلها ؛ لهذا كان لا بد لقضية الأدب من اصطلاح يتناول كلا هذين الاعتبارين على السواء . ولقد نصيب غرضنا هذا فى لفظ « التوصليل » (communication) ، إذ من الواضح أن **الأدب** — أيا كانت مناحيه وأوضاعه — لا بد له أن **يكون صلة** ، وحيث لا تكون صلة لا يكون أدب . وبالرغم من أننا كثيراً ما نتحدث بأن مجرد كلام ما كاف لأن يكون قطعة من الفن الأدبى ، فإن الحقيقة أن العبارة اللفظية ما هى إلا أداة للفن نفسه ؛ وأما الفن فهو الصلة التى تحدث بين المؤلف والقارئ (أو المستمع) . إذن **إن ما نعينه بفن الأدب هو نوع الصلة التى ينشئها هذا الفن** .

فإذا تكلمنا — إذن — عن فن الأدب ، فإننا نفترض **وجود اصطلاحات ثلاثة ، الأول والأخير منها هما المؤلف**

والقارئ ، والوسط الذي يصل ما بينهما هو الكلام ؛ وهذا هو ما نرمي إليه بقولنا إن الأدب صلة . ولسنا بحاجة لأن نستبعد من دائرة بحثنا ألفاظاً مثل التعبير والتمثيل (representation) والتأدية ، بل إنها بالعكس ألفاظ كثيرة ما تكون نافعة ، وعلى الخصوص لفظ « التعبير » الذي يفيدنا كثيراً الآن ، حيث لا بد لنا من التحدث عن نوع الصلة التي ينشئها الأدب بين المؤلف والقارئ . ولكننا إذا استخدمنا لفظي التعبير والتمثيل فعلى شرط أن يكون مفهوماً دائماً أن التعبير يدل على إيصال الفكرة إلى ذهن القارئ ، وأن التمثيل قد يدل على فكرة وصلت إلى الذهن . ولهذه الاعتبارات أهمية عظيمة في نظرية الأدب ، بحيث لا يمكن أن نبالغ في تقدير شأنها . . .

إذا نظرنا إلى النواحي المختلفة التي تُستخدم الألفاظ فيها عن عمد وعن تدبر ، أدهشنا أننا في بعض الأحيان تعجبنا الألفاظ نفسها ، بقطع النظر عما قد تنقله إلينا من

المعاني ، وإنما نحن في حالات أخرى لا نستطيع
التفريق بين إعجابنا بالمعنى الذى وصل إلينا وبين إعجابنا
بالعبارة التى أوصلته . فلدينا فى كلا الحالين فن من الفنون ،
لكنه فى الحالة الأولى فن قد وجد وتكوّن من أجل
شئ آخر له قيمته وقدره خارجاً عن الفن نفسه ، وفى
الحالة الأخرى لدينا فن قد وجد وتكون كما يكون له
وجوده الفنى لا لآى سبب آخر ؛ ويمكننا أن نصف
الأول بأنه فن تطبيقي ، والثانى بأنه فن صرف . وإذا
أردنا أن نضرب لهما مثلاً فلنقارن بين كتاب أصل الأنواع
لدارون وبين المنظومة الشهيرة « قصيدة فى آنية إغريقية »
لكيتس ، فإن كلا من دارون وكيتس (Keats) قد
كتب ليعبر عما فى نفسه ؛ فأما دارون فقد أراد أن يضع
بين يدى قرائه طائفة خاصة من المعلومات ، محاولاً بذلك
أن يقنعهم بصحة آرائه ونظرياته . ونحن نحكم على قوة
عبارته بقدر توفيقه إلى أغراضه هذه ، ولكننا لا نحكم
على هذه الأغراض بمقدرته على التعبير عنها . ولقد

نتساءل حينما نقرؤه عما إذا كانت معلوماته هذه صحيحة
وعما إذا كانت قضيته معقولة مقبولة ، وليس لعبارة
أو مقدرته الكلامية في هذا فضل سوى أنها تمكننا من
أن نسأل هذه الأسئلة ، وأن نصل إلى حكم في هذا
الموضوع ؛ وربما كانت العبارة ركيكة ، والمعلومات رغم
هذا صحيحة والقضية مقبولة ، ولكن الوصول إلى هذه
النتيجة قد يكون عسيراً بسبب ركاكة العبارة . ولهذا
فإن الغرض الأدبي من كتاب (أصل الأنواع) يتم أداؤه
بما للكتاب من المزايا الأدبية (ومعنى المزايا الأدبية هنا هو
كما أوردنا في تعريفنا الأول مجرد المقدرة على التعبير) ،
ولكن هذه الصفات الأدبية ليست في ذاتها حجة على صحة
ما بالكتاب من قضية أو مسألة ؛ وهكذا نصبح قادرين
على أن نفرق بين قيمة الأغراض التي يرمى إليها دارون
وقيمة ما له من المقدرة على التعبير عنها .

أما « قصيدة في آنية إغريقية » فماذا عسى أن
يكون فيها من أغراض مستقلة عن عباراتها ؟ فليس

فيها خبر أو حديث نستطيع أن نحكم عليه بأنه صحيح أو غير صحيح ، ولا قضية مقبولة أو غير مقبولة ، ولسنا مطالبين بأن نحكم فيما إذا كانت ذات فائدة مادية أو خلقية ؛ بل لدينا هنا عبارة حسبنا منها أنها عبارة ، ويعجبنا منها التعبير لنفسه ولذاته . إن الفن هنا لا يخرج بنا إلى دائرة غير دائرة الفن نفسه ، ولا يطلب منا أن نحكم في أمر خارج عن الفن . . . فهو فن لا يرمى إلى غرض سوى أن يكون فناً ، ولا يستحسننا لأن نحكم على شيء سوى حكمنا عليه وعلى مكانته الفنية . فالفن هاهنا — وبهذا المعنى — فن خالص صرف . . . فإذا تكلمنا عن الأدب ، إذن ، فإننا إما أن نقصد به الفن الصرف ، أو تلك الناحية التي اعتبرناها فناً صرفاً . . . | لأننا لا نستطيع أن نعتبر كتاب (أصل الأنواع) قطعة فنية إلا إذا نظرنا إلى مقدرة دارون على التعبير ، بغض النظر عن الغرض الذي يرمى إليه ، أو قبوله على أنه قضية مسالمة . ونحن نرى هذه الحقيقة بشكل أوضح في كتب التاريخ ، فمن السهل جداً

أن نطالع ، مثلاً ، كتاب جبون (Gibbon) عن
انحطاط الدولة الرومانية وسقوطها من غير أن نكثر
لدقة أخباره أو صحة أحكامه ، وأن نتناوله على أنه معرض
نخم للحوادث التي بسطها المؤلف أمامنا وصوّرها لخيالنا .
فإن فعلنا هذا فقد اعتبرناه أدباً صرفاً ، أى مجرد التعبير
الذى له قيمته الخاصة ، فالأدب التطبيقى إذن هو المؤلف
الذى نستطيع أن نعتبره أدباً ، إذا غضضنا النظر عن
غرض المؤلف . فالشئ الذى أراد المؤلف أن يجعله وسيلة
لغاية ، يصبح فى نظرنا هو الغاية بعينها ، أما فى الأدب
الصرف فليس هنالك داع لأن نستبعد الغرض الذى
يرمى إليه المؤلف ، فإنه لم يكن له غرض أبداً سوى
أن يوجد هذا التعبير لمجرد الرغبة فى وجوده .

❶ وفى دراستنا لفن الأدب هنا سنُعنى بالأدب الصرف
وبالأدب الصرف وحده — أى بالتعبير من حيث هو
تعبير له قدره وقيّمته ، ويبرر وجوده مجرد أنه موجود .
فإذا تكلمنا عن الأدب ، إذن ، فإننا نعنى الأدب الصرف

وستجاهل الأدب التطبيقي : نتجاهل كل شيء كتب
أو ألف لكي نخبرنا خبراً أو ليقنعنا بقبول رأى أو قضية
وكل تعبير يرمى إلى غرض سوى مجرد وجوده لذاته ...
نتجاهل هذا كله لسببين : الأول أن ما فى الأدب التطبيقي
من صفات التعبير موجود كله فى الأدب الصرف ، فى
صورة أوضح وأقرب تناولا ، وسنجد معها صفات أخرى
عديدة قد لا نجد لها فى الأدب التطبيقي . السبب الثانى أن
القواعد التى بمقتضاها ننقد هذه الصفات التعبيرية ستبدو
لنا أكثر جلاء ووضوحا ، حين يكون هذا التعبير أمامنا
وليس له ما يبرره سوى نفسه ، وليس له غرض يؤديه
سوى وجوده لذاته .

✓ إذا قلنا إن فن الأدب هو التعبير ، فإننا نقصد به
✓ التعبير الذى يمكن إيصاله . وبعبارة أدق ، إن الفنان حين
✓ يعبر عما يحتاج نفسه يتصل ساعتئذ بشخص آخر .
✓ ولكن ما الشيء الذى يوصله الفنان ؟ فى حالة دارون
الجواب سهل ، فهو يخبرنا بأمر ونظرية . ولكن

ما الذى يريد كيتس أن يوصلة ؟ ما الذى يراد بإيصاله إلى القارئ عندما يكون التعبير مقصوداً لذاته ؟ الجواب الوحيد لهذا السؤال هو — بخلاف حالة دارون — أن الذى يراد بإيصاله شيء لا يراد به سوى مجرد إيصاله . فإذا سألنا أنفسنا عن ماهية ذلك الشيء ، فليس لذلك سوى جواب واحد وهو : التجربة^(١) ... التجربة التى تقبلها وتقدرها لمجرد أنها تجربة لا لشيء آخر ، ومتى قبلناها على هذه الصورة فقد يجوز لنا أن نعتها بالتجربة الخالصة أو الصرفة ؛ ولكن هذا النعت لا يزيدنا وضوحاً ، لأن التجربة بطبيعتها لا يمكن أن تكون إلا نفسها مجردة عن كل شيء آخر . على أننا قد لا نقنع دائماً بأن ننظر إلى التجربة نظرة خالصة وأن نقبلها من أجل ذاتها ، بل لقد نسأل أنفسنا عما إذا كانت صادقة أو معقولة ، وعما إذا كانت لها فائدة مادية أو خلقية . فالمشاكل فى منظر

(١) لفظ التجربة هنا ليس معناه المحاولة (experiment) ، بل ما يعرض للإنسان من فكر ، أو حادث ، أو إحساس ، أو نحو ذلك (experience)

الأراضي الفسيحة قد يهيمه من أمرها ، إن كان مزارعا ،
 قيمتها المادية ، فيتساءل عن مبلغ صلاحها للاستغلال
 الزراعى ؛ ولكنه — من ناحية أخرى — قد لا يهيمه
 منها سوى مجرد التأمل فى منظرها ، مكتفياً بهذه التجربة
 عن كل اعتبار آخر ، ودون أن يتساءل عن أى أمر آخر
 له علاقة بتلك الأراضي ، بل كل ما يحسه أن منظرها
 جميل !... إذا كان هذا ما يحسه ، فإن التجربة التى قد
 مارسها ، أمر يكفيه منه مجرد الممارسة ؛ / فإذا عبر عن
 هذه التجربة فإن هذا التعبير لن يكون له غرض آخر
 سوى مجرد التعبير . / وإذا أمكن إيصال هذا التعبير
 بواسطة الألفاظ ^(١) فإن هذا هو الأدب بعينه ، لأنه بهذا
 قد أوصل إلينا شيئاً يكفيناه منه مجرد إيصاله .

١ مادة الأدب إذن هى التجربة المحضة ، وهذا لا يحد
 من مادة الأدب ، ولا من المدى الذى قد يذهب إليه .
 فليس فى الحياة كلها أمر لا يجوز اعتباره تجربة قيمتها

(١) لأن التعبير قد يكون بواسطة الرسم أو الألوان .

في ذاتها ؛ ولئن كنا لا نقنع دائماً بالقيمة الظاهرة لكل تجربة من التجارب ، فإنه من الممكن — مع هذا — أن نقنع بها ونرتضيها على شرط أن يكون من السهل إدراك تلك التجربة . . . والتجربة المحضة سهل تصورها في الأمور التي يرجع فيها إلى الحواس أو إلى العاطفة . بيد أنها كثيراً ما تكون أيضاً في الأمور التي يرجع فيها إلى العقل أو إلى أية ناحية أخرى من نواحي الحياة . ففي وسعنا أن ندخل في جدل فكري ، ونجد فيه تجربة فكرية خالصة ممتعة ، سواء أقنعنا الجدل أم لم يُقنعنا . وقل أن يكون هنالك شيء أكثر بعثاً على الرضا ، وأبلغ بهاءً وأوفر جمالاً من تنسيق وترتيب فلسفة اسبنوزا (Spinoza) ؛ ولكن جمالها شيء ، وصحتها شيء آخر . ومن ذا الذي يستطيع أن يقول بصحتها ؟ ! لكن كل من يستطيع أن يفهمها يمكنه أن يدرك ما لها من جمال . وكثيراً ما تقبل في الأدب أحوالاً خلقية أو دينية ، ولا نفكر يوماً أن تقبلها في حياتنا الحقيقية ، لأننا ننظر

✓ إليها على أنها تجارب محضة. ولئن عرض لنا في تجاربنا
✓ أمر يضطرنا لأن نصدر فيه حكما ، فيما يتعلق بصحته ،
✓ أو بقربه من المألوف ، أو موافقته للأدب ، أو فائدته
✓ للإنسان ؛ فإن مجرد اشتغال الفكر بالحكم على هذا الشيء
✓ على هذه الصورة أمر يمكن أن نعدّه تجربة ممتعة في ذاتها .
✓ وهكذا نرى أنه حيث تكون الحياة يكون هنالك مجال
✓ للتجربة الخالصة ، وهذا الشأن في الأدب ؛ وفي هذا
✓ ما يرشدنا إلى تفسير آخر للأدب التطبيقى . فلقد رأينا
✓ أن فى وسعنا أن نعتبر كتاب (أصل الأنواع) أدبا ، إذا
✓ تجاهلنا الغرض الذى ألف من أجله ، وطالعنا عباراته على
✓ أنها مقصودة لذاتها — برغم أنها كتبت لغرض خاص —
✓ وفوق تجاهلنا للأغراض التى رعى إليها يمكننا أن نعطيها
✓ صورة غير صورتها بأن نعتبرها إبانة عن المقصد ،
✓ نستطيع أن نجد فى تتبعها ومطالعها متعة ولذة ؛ وهذه
✓ هى الطريقة التى نستطيع بها أن نعد كتاب الأخلاق
✓ لاسبينوزا من كتب الأدب .

الكتنا في الأدب الصرف لسنا بحاجة إلى أن
نستبعد أمراً أو نحول شيئاً عن صورته . إلهنا لك نرى
التعبير عن التجارب ممتعاً لذيداً لمجرد أنه تعبير عنها .
والأثر الذي يتعمد المؤلف أن يتركه في نفوسنا هو أن
نحس التجربة وأن نجد فيها مُتعة ، وهذا هو الذي نرى
إليه حين نقول إن مادة الأدب هي التجربة الخالصة .
ويمكننا أن نشرح هذا شرحاً أوفى بأن تقارن بين
دارون ولو كريتيوس^(١) ، فكلاهما أدلى إلينا بطائفة من
الحجج والبراهين على مجموعة من الحقائق والمشاهدات ،
وطلب إلينا أن نحكم بأن براهينه صادقة ، وأن الفروض
التي ذكرها صحيحة . والطريقة التي عبر بها دارون عن
آرائه تكتفي بهذا المطلب دون سواه ، وعباراته لا يراد
بها إلا خدمة غرض علمي بحت ؛ ولا نستطيع أن نعدّها
أدباً إلا إذا نظرنا إليها وحدها ، وأهمّلنا الناحية العلمية

(١) (Lucretius) من أكبر شعراء الرومان ، عاش في القرن
الأول قبل المسيح ، وأكبر أعماله كتاب (De Rerum Natura) ،
وقد نظمه شعراً « في طبيعة الأشياء » ، وكان من أكبر أنصار مذهب
أبيقور ، وكتابه هذا سفر أدب راق على الرغم من أن الموضوع علمي فلسفي

التي ترمى إليها. لفن الأدب لا يهتمه موضوع علمي
بحث كمنظريّة الانتخاب الطبيعي، وإنما يعنيه الفن الذي
يتوسل به لعرض هذه النظريّة أمام أعيننا. هذا ما نسميه
الأدب التطبيقي. أما أشعار لو كريتوس فندعوها أدباً
صرفاً. لأن لو كريتوس لا يكتفي بأن يسرد نظرية،
بل يصف لنا تجربة ابتكار النظريات. فعبارة تشرح
لنا آراءه وفروضه؛ ولكنها أيضاً ترينا تلك الحماسة،
وشعور الطرب الذي استحوذ عليه وهو يدلي بحججه،
وتلك اللذة التي أحسها وهو يجمع الحقائق والفروض.
وسواء أقمنا حججه أم لم تقنعنا، فإننا حين نطالعها
لا نتناول بحثاً فلسفياً فحسب، بل نشعر شعور الفلاسفة
ونمارس تجاربهم؛ فنحس بتلك التجربة السامية
— المستمدة من العقل والعاطفة والحواس جميعاً —
ونشعر بأننا نستعرض الأمور بفهم من يرى نفسه
كفناً لها.

وهذا يوصلنا إلى قاعدة هامة جداً في نظرية الأدب

وسنرى أن القانون البسيط الذى ذكرناه بأن الأدب يعبر عن التجربة المحضة ، ستتولد منه أهم القواعد ، التى تتألف منها نظرية الأدب . والقاعدة التى نبدأ بها هى هذه : إنه من المهم جداً إيجاد رابطة بين فكرة التعبير والتصوير من جهة ، وفكرة التوصيل — إلى ذهن القارئ — فالمؤلف من ناحية يعبر عن تجربةٍ بألفاظه ، والقارئ من ناحية أخرى يرى هذه الألفاظ صورةً لتجربة ، والأدب هو الوسيلة لتوصيل التجربة ، والتجربة التى أحسها الكاتب يجب أن يحسها القارئ إحساساً كاملاً . فلا يكفي أن يعطى القارئ الشئ أو الأمر الذى أثار تلك التجربة ؛ ولا يكفي أيضاً أن يعرف القارئ الظروف التى حدثت فيها تلك التجربة ؛ بل يجب أن يدلى المؤلف إلى القارئ بالتجربة نفسها كاملة غير منقوصة ، بأن تنقل نقلاً من ذهن إلى ذهن ، ومن فكر إلى فكر .

فالمؤلف الذى يشاهد منظراً من مناظر الطبيعة

لا يستطيع أن يعطى القارئ تجربته هذه إذا اكتفى
 بذكر المنظر الذى رآه، أو اكتفى بذكر الإحساس
 الذى خاصره . بل يجب أن يؤدى تجربته تامة الأجزاء
 لما شاهده وما أحسه معاً مرتبطين ارتباطاً وثيقاً، وهذا
 هو مادة الأدب، لاشئ غير هذا، ولا شئ دون هذا .
 وطالما حاول الكثيرون أن يشرحوا لنا نوع المادة التى
 تصلح للأدب الصرف، والتى لاتصلح له . (والحقيقة أن
 كل شئ صالح لأن يكون مادة لفن الأدب، على شرط
 أن يتناوله المؤلف كتجربة يحسها لأجل ذاتها، ويوصلها
 فى هذه الصورة إلى القارئ . . . ولا شئ يصلح لأن
 يكون مادة للأدب، ما لم يُتناول على هذه الطريقة،
 ويعطى على هذه الصورة، وكل شئ صالح لأن يتناوله
 المؤلف بهذا الشكل، ولكنه لن يستطيع أن يوصل كل
 شئ على هذه الصورة؛ ذلك لأن الإيصال يتوقف على
 مقدرة المؤلف — أو الذى سيغدو مؤلفاً — أن يجعل من
 الألفاظ أداة موصلة .

لكن كيف يستطيع الكلام أن يوصل التجربة؟
لقد آن لنا أن ننعم النظر في هذا السؤال؛ ومتى فعلنا
اتضح لنا أن في قولنا بأن الكلام يوصل التجربة شيئاً
من الإبهام، ولو أنه أقل مما يبدو لأول وهلة. ليس
في العلم شيء هو ملك الإنسان الخاص، الذي لا يشاركه
فيه أحد كالتجارب التي يمارسها، لأنها مادة حياته الخاصة،
ولا يمكن بأية وسيلة من الوسائل أن يشاطر الإنسان
إنساناً آخر حياته الخاصة به. أولكن في وسع الواحد
منا أن يُقَلَّد في حياته تجارب الآخرين بأن يتخيلها.
وفي الأدب يكون التقليد والأصل كلاهما من نوع
واحد، لأن فن الأدب يتناول أموراً ليس من الضروري
أن تكون خيالية صرفة، ولكنها على كل حال مبنية على
قوة التصوير. والباعث الأول الذي يدفع بالمرء إلى
التأليف الأدبي. قد يرجع إلى أية ناحية من نواحي الحياة
العديدة، وقد يكون خيالياً صرفاً، وقد يكون أمراً
واقعياً في كل جزء من أجزائه. فقد يرى المؤلف حلمًا،

أو قد يصاب بالعشق ؛ ولكن أيا كان الباعث ، فإنه لا بد أن يصبح صورة ماثلة ، أى لا بد للمؤلف أن ينتشله من وسط تيار الحياة المتدفق ، وأن يستبقه حياً باستبقائه في مخيلته .

والآن إذا أراد المؤلف أن يوصل هذا ، فلا بد له من أن يبعث في نفس القارئ صورة مماثلة للتي في نفسه ، ولا بد له بواسطة الألفاظ أن يحرك خيال قرائه . بل أكثر من هذا لا بد له بواسطة الألفاظ أن يسيطر على خيال قرائه بحيث تصبح تجاربه بقدر الإمكان تقليداً صحيحاً لتجاربه ، ولكي ينجح في هذا يجب عليه أن يجعل ألفاظه محاكية لتجاربه . يجب عليه أن يجعل منها رمزاً لتلك التجارب ، وعليه دائماً أن يجمع بين مقدرته على التعبير عما في نفسه بذلك الرمز ، وبين مقدرة ذلك الرمز نفسه على نقل تجاربه إلى القراء . فما يغني الكاتب أن تكون ألفاظه معبرة عن تجاربه في نظره هو ما دامت لا تصور تلك التجارب عند القراء . فهي في

هذه الحالة ليست أدباً موقفاً ، لأنها لم تنجح في توصيل
التجارب إلى القارئ .

فما وظيفة الألفاظ في الأدب إلا أن تكون رمزاً .

فالأدب هو الوسيلة لتوصيل التجارب ، والتجارب نفسها
لا تحدث على صورة ألفاظ . وتجارب المؤلف يجب أن
تترجم إلى الألفاظ التي هي رمز لها ، لكي يستطيع
القارئ أن يحيل هذه الرموز بدوره إلى تجارب . وفي
كلا الحالين لا بد من تخيل تلك التجارب . . . وهذه
الوسيلة الرمزية — أى الألفاظ — هي وسيلة محدودة .
ولكن ليس هنالك حد لتجارب الخيال البشرى . لهذا
كان فن الأدب فن استخدام وسائل محدودة كرمز
لتجارب غير محدودة . فكان لا بد للفنان الأديب أن
يعرف كيف يجمع في فنه كل ما احتوته الألفاظ من قوة
التعبير ، والتصوير ، وكل ما من شأنه أن يساعد على
التوصيل بحيث يستثير الخيال ، ويصرفه كيفما شاء .
ويجب أن تكون الألفاظ قوية التعبير ، لكي تستطيع

الإبانة عن تجارب المؤلف المراد توصيلها وتفهمها . كذلك يجب أن تكون الألفاظ صالحة لأن تحكى تلك التجارب وتصورها بصور واضحة ، وإلا استحال على المؤلف نفسه أن يتمثل التجارب ، ويصورها في ذهنه ؛ إذ لو أن كل عبارة قوية تمثل صورة واضحة لهان الأمر جدا ، ولكن الأمر بخلاف ذلك . فالصيحة التي يصيحها إنسان قد تكون قوية التعبير بالنسبة إلى الصائح نفسه ، ولكنها بالنسبة إلى السامع قد لا تؤدي معنى ولا تحكى شيئا ذا خطر . ولقد يعتمد المؤلف إلى اختراع ألفاظ أو مقاطع يراها صادقة التعبير عما يحسه ، ولكن هذه المبتكرات لن تمت إلى الأدب بصلة ما لم تكن قادرة على تصوير أفكاره للقارئ بصورة لا تحتمل أدنى شك . وهذا أمر يندر جدا حدوثه .

وإلى جانب هذا نرى أن اللغة في الأدب يجب أن تؤدي معاني أكثر وأغزر مما تؤديه العبارة المرتبة ترتيباً منطقياً مطابقاً لقواعد النحو والصرف ، أي أن في العبارة

الأدبية معنى أكثر مما تشتمل عليه ألفاظها المرتبة المنسقة .
وإنما تختلف لغة الأدب عن اللغة المألوفة باشتغالها على
قوى بثها فيها المؤلف عن دراية وعمدٍ إلى جانب قوة
الكلام الصحيح . وهذه القوى لا تستخدم في الكلام
العادى إلا عفواً .

١ وليس التعبير عن فكرة في الأدب من أجل
الفكرة نفسها ؛ بل لأجل إيصال التجارب منظمة مفصلة
وليس الأمر في هذا قاصراً على الفكرة ، بل كذلك
العاطفة ، والأثر الحسى ، والإلهام النفسى ، وجميع تلك
المعاني المتعددة الأشكال والصور التى تصحب حركات
الفكر ، هذه التجارب كلها يجب توصيلها إلى ذهن
القارئ باستشارة خياله .

وهكذا يكون لدينا — كما ذكرنا من قبل —
تجارب لا حد لصورها وأشكالها تدل عليها إشارات
(وهى الألفاظ) هى بطبعها محدودة المدى والكفاية .
ولهذا لا بد لفن الأدب أن يصبح إلى درجة كبيرة مجرد

إيحاء (Suggestion) . | وإن أسمى ما يصل إليه فن
الأدب هو أن يجعل الإيحاء اللفظي من القوة والسيطرة
وبعد المدى والحيوية والدقة بمكان عظيم ... وقوة الإيحاء
هذه هي التي تضيف شيئاً آخر إلى المدلول العادي
للألفاظ — مع أن هذا المدلول العادي مبني على عدة
أمور وليس على النحو والصرف وحدهما . لكن المؤلف
الذي يريد أن ينقل إلى الأذهان أدق المشاعر ، وأخص
الإحساسات التي يجيش بها خاطره ، لا بد له أن يعتمد
على مقدرة قرائه على أن يستجيبوا لما توحى به ألفاظه .
كان سقراط يعزو قوة الابتكار الأدبي إلى ما سماه
« طبيعة خاصة » وهي التي وصفها بأنها قادرة على أن
تتحمس . وهذا صحيح . لكن هذه الحماسة لا غناء فيها
إذا لم تكن هنالك قوة تعبر عنها تعبيراً لفظياً مفهوماً .
والذي يمتاز به الفنان الأديب على غيره هو الإحساس
اللفظي ، وآية ذلك علمه بما تستطيع الألفاظ أن توحى به
وحياً . وهذا الإحساس اللفظي هو ، كذلك ، الذي يميز

القارئ الذي يتذوق الأدب ، وآية ذلك أن يستجيب
إلى وحي الألفاظ ، هذه هي الطبيعة الخاصة — موجبة في
المؤلف المبتدع ، وسالبة في القارئ المتذوق — ويجب
علينا أن نفترض أنها الشرط الأول لفن الأدب .

واللغة — كأداة لفن الأدب — تنقسم ، من حيث
مقدرتها على الإفهام والتوصيل ، إلى أربعة أنواع رئيسية .
وهذه الأنواع لا يمكن فصل بعضها عن بعض إلا إذا
أردنا تحليلاً نظرياً لها ؛ أما في الواقع فهي ممتزجة بعضها
ببعض بحيث لا يمكن التفريق بينها . وهذه الأنواع
كلها سهلة الفهم ، ولو أن أولها أكثرها سهولة . وهي
كلها تشتمل على خاصية الإيحاء بدرجة وافرة ، ولكن
الأنواع الثلاثة الأخرى أكثر إيحاء من النوع الأول ...
١ إن الكلمات تشتمل على شيئين : معان وأصوات .

والمعنى والصوت كلاهما مرتبط بالآخر ارتباطاً لا يقبل
التفرقة ؛ ولكن كلاهما قابل لأن ننظر فيه على حدة .
وكل منهما يمكن تقسيمه إلى قسمين : فمن حيث المعنى نرى

أولاً أن لكل جملة معناها حسب تركيبها المنطقي على قواعد النحو والصرف ، وهذا هو هيكل الجملة الذي تتمثل فيه الفكرة المجردة التي يراد وصفها . ولكن هنالك ناحية أخرى للمعاني الألفاظ ، ذلك أن كل كلمة ذات معنى قد يكون لها بمفردها — مستقلةً عن نحو الجملة وصرفها — تأثير خاص في الخيال ، يتوقف على القرأن وعلى الموضوع . فإن معنى كلمة من الكلمات ليس بالأمر اليسير السهل ، والمعنى الذي نجده في معاجم اللغة ما هو إلا النواة التي تتجمع حولها طائفة من المعاني الثانوية . فالنواة تدل على شيء أو حدث ما ؛ وأما المعاني الثانوية فتدل على النواحي المتعددة المتنوعة لذلك الشيء أو الحدث ؛ وكثير من المهارة الأدبية عبارة عن إطلاق تلك المعاني الثانوية لتؤثر تأثيرها في الخيال ، بفضل ملاءمتها للموضوع من جهة ، وبما اختصت به من المقدرة على إحياء التجارب في نفس القارئ من جهة أخرى .

كذلك نرى أن كل كلمة إنما يعبر عنها بواسطة

أصوات حروف الكلمة ، ولكن من الممكن أن يكون
لهذه الأصوات فوق هذا - دلالتها الخاصة بها ، فأمامنا
أولا الأصوات المقطعية الخاصة بكل حرف ساكن أو
متحرك في كل كلمة من الكلمات ، وهذه يمكن - بترتيبها
على طراز خاص ، وبتكرار بعض الأصوات - أن
يتألف منها ذلك النظام المسمى بالروى أو القافية ؛ وفي
بعض اللغات - ومنها الإنكليزية - قد يأتون بكلمات
متفقة في أوائلها . كذلك قد يراعى في الألفاظ ناحية
أدق وأخفى من هذه ، وهى أن يكون بين أصواتها وبين
الموضوع ملائمة ، بحيث يكون فيها تقليد للشيء
الموصوف ، أو وحي إلى الخاطر يصعب تحديده ولكنه
محسوس ؛ وهذه الخاصية للكلمات ، ينظر فيها إلى كل
كلمة على حدة وتأثير أصواتها . . ولكن هنالك ناحية
أخرى لتأثير الكلمات ، وهى التى ينظر فيها إلى الكلمات
متتالية متعاقبة ، وهذا هو ما يعبر عنه بالانسجام أو
موسيقى اللفظ (rythm) ، فهنا لا يُنظر إلى الأصوات

المقطعية ونوعها ، بل إلى تموجات الأصوات ، وإلى مقدارها في عدة جمل . وهذا الاختلاف في المقدار قد يكون راجعاً إلى اختلاف في قوة الصوت وضعفه ، أو في طوله وقصره ، أو في ارتفاعه وانخفاضه . والتموجات الموسيقية عبارة عن تعاقب كل هذه الاختلافات الصوتية أو بعضها بطريقة جلية واضحة . وهذه الموسيقى اللفظية هي بلا شك أهم وسائل الانتفاع بالأصوات في فن الأدب ، لأن هذا الانسجام هو أكبر عامل في الإيحاء بذلك الجزء من العاطفة أو الشعور ، الذي لا يمكن أن تحيا التجارب بغيره .

مما تقدم يتضح لنا أننا إذا اعتبرنا الكلمات كمعان أولاً ، وأصوات ثانياً ، ثم قسمنا كلياً من هذين الاعتبارين إلى الكلمات المتصلة جُملاً ، وإلى الكلمات منفردة ، أمكننا أن نتبين من هذا كله أن هنالك نواحي أربعاً لاستخدام الألفاظ ، يستطيع فن الأدب أن ينتفع بها وهي :

- ١ - في الجمل
- ١ - المعنى كما تدل عليه الجملة
- أ - الموسيقى التي تنتظم الألفاظ
- ٢ - في كل كلمة واحدة
- ١ - معنى الكلمة وما ينتج منه من خيال
- أ - الصفة الصوتية للمقاطع

ولنضرب مثلاً بهذا البيت من الشعر الإنكليزي :

Crossing the stripling Thames at Bablock-
hithe

(عابرين نهر التيمس الناشىء عند بابلو كهيث) (١)

فهاهنا نجد أن المعنى العام مفهوم من الألفاظ المرتبة
حسب قواعد النحو والصرف . والموسيقى ظاهرة في
تموجات الصوت بين الارتفاع والانخفاض . وكلمة
الناشىء Stripling - في وصف النهر - تثير في الخيال
صورة خاصة . والصفة الصوتية للمقاطع وما فيها من
حركات وسكنات كل هذا واضح جلي . ولا يخفى على
القارئ ما لصوت الألفاظ الثلاثة Stripling و Thames و
Bablock-hithe من أثر في الإيحاء بصوت الماء الجاري

(١) البيت من قصيدة لماثيو أرثلد عنوانها The Scholar Gipsy

وهذه هي القوى الرئيسية التي للكلمات ، وليس من
 اللازم أن تستخدم جميعها في وقت واحد أو أن تكون
 كلها في درجة واحدة من الأهمية . . . إن فن الأدب
 كثيراً ما يقسمونه إلى قسمين : شعر ونثر . وليس من
 شك في أن هذا تقسيم ملائم ؛ ولكن من الواجب
 ألا نسرف في التفريق بينهما ، وإلا لرأينا أن ليس بينهما
 من الفروق سوى هذا النظام الخاص الذي نسميه الوزن .
 ومن المعلوم الشائع أن كثيراً من النظم (أي الكلام
 المرتب ترتيباً موزوناً) ليس من الشعر في شيء ، وأن
 كثيراً من النثر (مثل ترجمة سفر أيوب الأولى باللغة
 الإنكليزية) قد يكون شعراً مع تجرده من الوزن ؛ بل
 لقد يكون الكلام المنسجم غير الموزون في كثير من
 الأحيان هو خير أداة للشعر . ولكن الوزن — برغم هذا
 كله — هو الفارق الأكبر المأموس بين الاثنين ، وبدونه
 نرى لغة الشعر تنحط تدريجياً إلى ما ليس بلغة شعر .
 فالتقسيم المذكور إذن تقسيم صحيح إذا نظرنا إليه نظرة

عامة ، وهو تقسيم يراد به الناحية العملية لا الناحية الفلسفية ، ولكن فائدته العملية متوقفة على ما تقصده بعبارة « لغة الشعر » ، فما هو — إذن — معنى هذه العبارة ؟ وما الذى تقصده بلغة الشعر ؟ ... لغة الشعر هى اللغة التى يستطيع بها المؤلف أن يوصل تجاربه الخاصة بمنتهى القوة النافذة ، وبغاية الدقة والوضوح ، مع تصوير دقيق للتفاصيل الخفية ، فهى اللغة فى أسمى منازلها ، وفى كامل قوتها ؛ وهى اللغة التى يستخدم فيها إلى أقصى حد وفى آن واحد ، جميع النواحي الأربع التى وصفناها من قبل . ومن المسلم به أنه فى كثير من الأحيان ، متى أريد التعبير بمنتهى الدقة عن كل جزء من التجارب التى تعترى الكاتب ، قد يضطر إلى الاستعانة بالوزن ، ولكن هذا الوزن ليس هو الشئ الأساسى فى لغة الشعر .

وكلمة الشعر قد تطلق على الأدب عامة فى بحثنا عن فن الأدب ، فإن الشعر هو خلاصة الأدب ، وفى الشعر نرى مرامى الأدب كلها — وهى التعبير عن التجارب

المحضنة بالألفاظ — مركزة إلى أقصى درجات التركيز .
وما يصدق على الشعر ، يصدق على الأدب عامة . وفي
نظرية الأدب ، التي نتحدث عنها هنا ، إذا تكلمنا عن
الشعر ، فكلامنا عنه بصفته مثلاً للأدب كله .

والغرض الذي يرمى إليه فن الأدب هو التعبير
والتصوير والتوصيل . وليس الغرض من تأليف الأدب
وإنشائه أن يكون جميلاً ، وإنما نقضى له بالجمال إذا نجح
في غرضه الذي يرمى إليه . وكما نحكم على التجربة البسيطة
التي نمارسها حين نطالع منظرًا حسنًا من مناظر الطبيعة
بأنها جميلة ، كذلك نقضى بالجمال للتجربة الصرفة التي
نمارسها حين نطالع قطعة من الأدب : تلك التجربة التي
أوصلها المؤلف إلى قلوبنا ، وليس هناك فرق ظاهر بين
التجربة التي نحسها ، وبين التجربة التي أوصلها المؤلف .
على أننا لم ننته بعد من حديثنا عن فن إيصال
التجارب بواسطة الألفاظ . إننا قد نحكم بأن عدة أجزاء
في قصيدة من القصائد قد بلغت من الحسن مبلغاً

كبيراً ، ولقد نحكم أيضاً بأن القصيدة كلها جميلة ؛ لكن جمال الشكل ليس مجرد مجموع جمال الأجزاء . ونحن إلى الآن كنا نتحدث عن المادة التي تستخدم في صناعة الأدب . والآن نريد أن نتحدث عن الشكل أو الصورة وهذا هو الذي نستطيع أن نحكم به على القطعة الأدبية من حيث هي كل . وسنرى أن الشكل في الأدب لا يقل أهمية عن المادة ، فإن الشكل هو الذي يمكننا من أن نجيب عن السؤال الآتي : ما الوظيفة التي يؤديها الأدب ؟ لقد رأينا أن أصل كل تأليف أدبي هو تجربة مارسها المؤلف ، وهذه التجربة قد تكون من أى نوع كان ، قد تكون مما يصادف المؤلف في حياته ، وقد تكون قصة سمعها ، أو خيالا أو وهما خطر في فكره ، ولكنها على كل حال يجب أن تكون تجربة قد ملكت عليه حسه وحملته على الكلام . نعم قد لا يكون هنالك أمر غير مألوف في تجربة تضطر صاحبها لأن يتكلم ، ولكن يجب أن يكون في التجربة أمر غير مألوف إذا

اضطر صاحبها لأن يتكلم بإتقان وبراعة ، وأن ينقل تجربته إلى فكر الآخرين ، أو بعبارة أخرى يوصل هذه التجربة إلى النفوس ، فلا بد لهذه التجربة أن تكون من الشدة بحيث تبعث في المؤلف القوة والنظام اللازمين لمجهود أدبي ، يستطيع أن يُخرج - بواسطة الألفاظ - رمزاً عن تجربته ، وهذا الرمز يجب أن يكون صادقاً دقيقاً ، بحيث يُرضى المؤلف به شعوره الفني تمام الرضا .

وما هو هذا الشعور الفني الذي لا بد من إرضائه ؟ هو بكل بساطة تلك التجربة نفسها ، تطلب من المؤلف عدلها اللفظي ، عدلها الذي لا يختلف عنها قيد شعرة ، فهي هنا سيدة آمرة ، ولا بد للفنان أن يخضع لها كل الخضوع . وما عسى أن يكون لهذه التجربة من الخصائص حتى يغدو لها هذا السلطان المطلق على نفس المؤلف ؟ والجواب عن هذا أن التجربة ، لكي يكون لها هذا النفوذ ، يجب أن تكون حادة شديدة ... من الجائز أن جميع التجارب تتطلب التعبير عنها ، ولكن

التجربة التي تتطلب ذلك النوع الخاص من التعبير ،
الذى يتخذ صورة التوصيل الفنى ، تلك التجربة لا بد
أن تكون ذات قوة خاصة وشدة خاصة ، وهى لا تكتفى
بأن يعلم الناس بمجرد حدوثها ، بل تريد أن يحيطوا خبراً
بذاتها ، بأن تعلمهم بطبيعتها ومادتها ونعمتها ، بحيث
تُبْعَث مرة أخرى فى نفوس الناس .

أولاً بد للتجارب الحادة القوية من اهتمام وعناية
لا يقلل عنها حدة وقوة ، ومن الجائز أن نصف التجربة
التي لها كل هذه السيطرة والهيمنة على نفس الفنان ،
بأنها الإلهام الذى يسبب إخراج القطعة الفنية ، وهى
كلمة مفيدة لا بأس بها مادما تقصر استخدامها على هذا
المعنى بالذات ؛ وفى هذه الحالة نرى أن القاعدة هى أنه
كلما عظم الإلهام ، تطلَّب قوة فنية أعظم لكي تعبر
عنه ، لأن التجربة إذا كبرت وسمت فلا بد لها من مقدرة
على التعبير أسمى وأكبر لكي تحيلها إلى عمل أدبى يمثلها
تمثيلاً صادقاً . ومن الواضح أن المؤلفين أمثال هومير وس

ودانتى وشكسبير وملتن لم يستطيعوا أن ينقلوا إلينا أعظم
التجارب وأسمائها إلا لأنهم رزقوا أكبر مقدرة على التعبير
اللغوى . وبالطبع كان لهم إلهام عظيم ، غير أننا ما كنا
لندرك هذا لو لم يكن كلامهم يضارع إلهامهم عظمة ؛
أو كما كانت مادة تجاربهم أغنى وأغزر ، كانت مادة
شعرهم أوفى وأبهر ، وذلك لما رزقوه من السلطان على
اللغة .. على أنه ليس بكاف أن تكون مادة تجاربهم غنية ،
وليس غناها هو الذى صيرها إلهاما ، بل لأن هذا الغنى
قد أثار إحساساً شديداً ، فإن شكسبير مثلاً حين سمع
أو طالع قصة عطيل ، اتخذها بمثابة تجربة واحدة وتناول
كل ما فى القصة من مادة وروح جملة واحدة ، واستوعبها
باهتمام أثار خياله ، وحرك قواه الأدبية .

ليست التجربة بالأمر البسيط ، بل لا بد لها على
الأقل أن تكون مركبة من أمرين : ما يعطى إلى الفكر
وما يعطيه الفكر ، وكلٌّ من هذين قد يكون بدوره
مركباً تركيباً كثيراً . انظر مثلاً إلى الرجل الذى يتأمل

غروب الشمس ، إن حواس هذا الرجل لا تنقل إليه جمال اللون وبهجة المنظر فقط ، بل قد تنقل إليه أيضاً ما في تلك اللحظة من هدوء وعذوبة ورائحة زكية ، وهو يضيف إليها إحساسات أخرى مما ولده خياله ؛ كالنار ومنظرها وما توحى به ؛ وكالشعور بانتهاء اليوم وما في ذلك من معنى ، وحلول الليل ، وزوال الجمال وهلم جرا ... وهذا كله متحد في تجربة واحدة ، متجمع في انتباهة واحدة . وإذا كانت تلك اللحظة من القوة بحيث تتطلب التعبير الفني عنها ، فإن المؤلف يستخلصها من وسط بحر التجارب المتدفق ، ويستدعيها باستبقائها في مخيلته ، فتزداد غنى لمجرد الاحتفاظ بها في الخيال ؛ ومثل هذه التجربة تمتاز أولاً بمادتها التي تتألف منها ، ثم بالوحدة التي تؤلف بين أجزائها المختلفة ، وتجعل منها تجربة موحدة في نفس المؤلف ، فإذا أراد توصيل هذه التجربة كما هي فلا بد أن يتناول الأدب تلك الأجزاء المركبة التي تتألف منها مادتها ، وكذلك لا بد له أن

يتناول «الكل» الذى يجمع شتاتها ويوحد بين أجزائها ،
وتلك الوحدة هى التى كانت بمثابة الإلهام للمؤلف .
والناحية الخاصة من الأدب التى تعنى بمادة التجارب
يمكن أن يطلق عليها اسم الكلم (diction) ؛ والناحية
التي تعنى بتوحيد تلك المادة وجعلها حادثاً مفرداً مثيراً
للانتباه ، يمكننا أن نطلق عليها اسم الصورة أو الشكل
(Form) ، وهذه الصورة لا تفرض فرضاً على اللفظ
بواسطة قوة خارجية عنه ، بل تنشأ من اللفظ نفسه ،
مادام اللفظ مطابقاً للإلهام الذى أثاره .. وبرغم هذا
فإن الصورة فى الأدب تمثل ناحية خاصة تمتاز عن اللفظ
كما يمتاز معنى الكلمات عن أصواتها ، ومن المهم نظرياً
وعملياً أن نتبين الفرق بينهما .

إذا كان من المستحيل أن تنقل التجربة من فكر
إلى فكر بطريقة مباشرة ، بل لابد من إيصالها بواسطة
أداة تؤديها ، وهذه الأداة فى الأدب عبارة عن كلمات
مفردة أو مجتمعة ، يُدلى بها الواحدة بعد الأخرى ، ولا بد

من تفهّمها قطعة بعد قطعة ، فإن أول ما يجب عمله في إيصال الإلهام إلى الأفهام هو أن تفكك وحدته إلى الأجزاء التي تتألف منها ؛ وكذلك أول ما يجب عمله في تلقّي أو تفهّم هذا الإلهام هو أن تتناول أجزاءه جزءاً جزءاً ، ولكن الفنان يجب عليه وهو يُدلى بإلهامه مُفكّكاً مجزئاً أن يُعدّ العدة للمّ هذا الشعث ولتجميع تلك الأجزاء مرة أخرى ، في الكل الذي تؤلفه ؛ وذلك بمجرد انتهائه من سرد هذه الأجزاء . فيستطيع الفكر أن يتناول منه مقسماً إلى سلسلة من الخواطر ، في ترتيب خاص وشكل خاص . يمكنه أن يكون منها صورة مفردة قد اتحدت فيها جميع تلك الخواطر وأصبحت كلاً موحّداً .

وتلك الناحية من الأدب — التي أطلقنا عليها اسم (الصورة) أو (الشكل) . وهي التي تتمثل فيها وحدة الإلهام — كما أن اللفظ هو الذي تتمثل فيه مادة الإلهام — تلك الناحية تبدو لنا أهميتها بوضوح حين نتساءل : « ما وظيفة الأدب ؟ » ما الغاية التي نرمى إليها بإيصال

التجارب المحضة في صورة قصائد وقصص ومسرحيات؟
 من الممكن أن يُكتفى بالإجابة عن هذا السؤال بأن يقال
 إننا نجني التجربة الخالصة . وما دمنا جميعاً نعيش
 بالتجارب وفي وسط التجارب ، فإن اكتساب التجربة
 الصرفة اكتساب لمادة الحياة ... ولكن مثل هذا الجواب
 يضع الأدب في منزله المنافس للحياة نفسها ، ومن
 المستحيل أن ينافس الأدب الحياة نفسها في مجرد إعطاء
 التجارب ، لأن الأدب ، ما كان يوماً ولن يكون أبداً
 سوى تجارب يصورها الخيال ، وفي المنافسة بينها وبين
 الواقع ستكون أبداً قاصرة قصوراً يئناً لهذا السبب نفسه
 وهو أنها ليست واقعية ؛ وإنما يتبين لنا أهمية تجارب
 الأدب وتفوقها على التجارب الواقعية ، حينما ننظر إلى
 صورة الأدب ... وقد طُبع الإنسان على ألا يقنع بأن
 يكون مجرد كائن يمارس التجارب ممارسة بسيطة ، بل إن
 قصارى جهده العملي والنظري أن يرى ويستكشف في
 تجاربه مغزى ومعنى ، وفي الأدب لسنا بحاجة لأن نخلق

أو نستكشف مغزى للتجارب التي اشتمل عليها ، لأن
التجارب هناك كلها ذات مغزى بحكم أنها أدب ؛ وذلك
لما يخلعه الأدب على التجربة من صورة خاصة ، فإن
جهودنا العملية والنظرية تسعى أبدا وراء حياة كاملة المعنى
والنظام ، أو حقيقة فلسفية ، أو مثال خلقى راق ،
أو منفعة ملائمة ، ولكن جهودنا تلك لا تبلغ الغاية ولن
تبلغها ؛ أما الأدب فليس فيه سعى وراء المغزى والمعنى ،
فإذا وفق الأدب لأن يكون له وجود ، فإن التجربة التي
يعطينا إياها تصبح بهذا ذات مغزى ... كذلك كان
الأدب يوم ألف لأول مرة ، وكذلك سيبقى إلى الأبد ،
إذ إذا لم تكن التجربة ذات مغزى ، فهذا دليل على أن
الأدب لم يوفق لأن يكون له وجود ؛

ثم ما هي تلك الرغبة البشرية الملحة ذات الأهمية
الكبرى التي تتطلب أن يكون لكل تجربة مغزى ؟
أيمكن أن يكون للتجربة معنى خارج عنها ؟ وما عسانا
نحن أن نراه ونفهمه خارجاً عن التجربة ، نحن الذين

لا نستطيع الخروج عن تجاربنا؟ كل ما هنالك أن التجربة
يجب أن تشتمل على مغزى في طيها. ولكن ماذا
نقصده بكلمة مغزى؟ نقصد بهذا مجرد العلاقة القوية
التي تصل الأشياء بعضها ببعض. ولقد يقال في الأمر
إنه ذو مغزى، إذا تركزت فيه صلات تربطه بعدة أمور
أخرى! فالتجربة تكون ذات مغزى دقيق إذا كان كل
جزء منها قد تركزت فيه صلات تربطه بكل جزء آخر
منها. وقد طُبِعْنَا على بغض ذلك الطراز من التجارب
الذي يكون كل شيء فيه مفككا ضعيف الرابطة، كأن
ليس بينه وبين سائر الأشياء صلة، أو كأنما لم توجد
هذه الأشياء معاً إلا بمحض الصدفة... والتجربة ذات
المغزى هي التي لا يدخل فيها شيء بمحض الصدفة. بل
يكون كل جزء منها متلائماً ومتصلاً بسائر الأجزاء؛
وكل شيء فيها له وجود من أجل نفسه، ووجود من
أجل الكل الذي هو جزء منه. وهذا الكل إنما يتكون
بالكيفية التي تحدث بها الأجزاء، ولهذا كان كل جزء

أكبر من نفسه، لأن فيه معنى أكثر من معناه، إذ يرمى إلى تنظيم كلِّ مرتب متسق .

وهكذا تكون التجربة في عالم الأدب . ففي كل قطعة أدبية سواء أكانت قصيدة أو رواية أو قصة أو مقالة أو أى شيء آخر على شرط أن يكون من الأدب حقيقة — أى كل قطعة أدبية لا ترى شيئاً عارضاً، ما لم يكن له أثر في تكوين صورة القطعة كلها، في تكوين الصورة النهائية التى تتألف من تتابع صور عديدة . هذه التجربة بالطبع تجربة محدودة، لأنها تطابق تجربة المؤلف التى استخلصها بخياله اليقِظ من بين تيار الحوادث، وعزلها وجعل منها إلهاماً مُوحياً، ولكن كونها تجربة محدودة هو الذى جعلها ذات وحدة ممتازة، تعطيها المغزى الخاص بها . ومن الممكن أن تمر ببعض الناس لحظات يمارسون فيها تجربة مشابهة لتجربة المؤلف، وإن أعوزتهم مقدراته على التعبير . ولكن هذه التجارب متى تضمنها الأدب أصبحت فى متناولنا جميعاً متى شئنا . وفوق ذلك

— وهذه هي النقطة الهامة — فإن المغزى الذى يتضمنه الأدب ، يُنْسَط أماننا بكيفية تجعله أكثر وضوحاً وجلاء مما لو كان نتيجة ما يوحى به الواقع المشاهد. لأن الأديب الفنان ، بواسطة أدواته الرمزية ، يبنى بالتدريج وبصنعة فائقة تلك الوحدة التى تتضمنها القطعة التى يخرجها. فإذا كنا نعيش وسط عمل أدبى نكون دائماً وسط سلسلة من الآثار الصغيرة ، التى نحس أن كلا منها يساعد فى تكوين الأثر الأكبر الذى هو الصورة التى يمتاز بها ذلك العمل الأدبى فى شكله الكامل. وهكذا نعيش فى تجربة نعلم أنها مهما كان نظامها وترتيبها ، فإنها على كل حال وحدة قائمة بذاتها. اومتى تكونت صورة ذلك العمل الأدبى فى فكرنا ، حصلنا بذلك على وحدة التجربة التى اكتسبناها منه ، ونحصل فى هذه الوحدة على تجربة قد نظمت تنظيمًا كاملاً واتصلت أجزاؤها بعضها ببعض على أحسن وجه ، فنصل إلى الغرض الذى كنا ننتظره ونشتاقه من مطالعة ذلك المؤلف ، إذ نبلغ

به - بدرجة تختلف كثرة أو قلة - إلى التجربة ذات
المغزى الكامل. وهذه هي التجربة التي نطمح إليها أبدا
ولكننا لا نصل إليها إلا في الفن . فهناك لا تكون
التجربة مجرد لحظة طارئة تومض وميض البرق ، بل
لحظات متتالية مستطيلة قد انتظم بعضها بعضاً ، وتنسقت
في إتقان فائق ، واتصلت أجزاؤها بعضها ببعض ،
فأظهرت لنا ذلك المغزى الوحيد الذي لا بد لعقولنا منه :
وهو الترتيب الذي يشتمل كل شيء في الوجود . . .
تلك إذن وظيفة الأدب ، التي استخلصناها من
بحثنا في دائرته وحدها ، وهي التجربة الخالصة التي قيمتها
في ذاتها . أما القول بأن وظيفة الأدب أن يعلمنا أمراً
أو يقنعنا بصحة شيء ، أو يحسن من أخلاقنا ، فهذا كله
يخرج بنا عن فن الأدب . ومن الممكن أن يؤدي
الأدب كل هذه الأشياء ، ولكنه لم يكن أدباً لمجرد
أدائه لها . كذلك ليس من وظيفة الأدب أن يكون
جميلاً ، بل الأصح أن نقول إن من الأشياء التي تجعلنا

تحكم بأن الأدب جميل أن يؤدي وظيفته تمام الأداء ،
أما تلك الوظيفة ، التي يؤديها الأدب بتعبيره عن التجربة ،
فهى أن يجعل التجربة ذات مغزى بنفسها من غير
حاجة لأن نحكم عليها بأنها صادقة أو صحيحة ، أو نافعة
أو مهذبة . وكل تأليف أدبى — مهما كانت التجربة التى
اشتمل عليها محدودة — فإنه يعطينا مثالا من تلك التجارب
التي نحن فى أشد الحاجة إليها ، وذلك بفضل الصورة
التي يتخذها ، فالصورة فى الأدب هى التى تجعل للتجربة
مغزى . وهنا لا بد لنا أن نلاحظ أن من الخطأ أن يقال
صورة ذات مغزى ، لأن الصورة نفسها لا يمكن أن
تكون ذات مغزى ، فالصورة لا يمكن أن يكون لها
وجود إلا بصفتها صورة للمادة ، وإذا كان هنالك مغزى
تعطيه الصورة ، فذلك هو المغزى الذى تعطيه الصورة
للمادة ، حقيقة إن هذه المادة ليست حدثا واقعيا ،
ولكن من المستحيل — فى التجارب الواقعية — أن نجد
مغزى كاملا مستقرا ؛ فإذا أردنا مثل هذا فعلىنا أن

تطلبه في التجارب المتخيلة ، ومع هذا فإن ذلك المغزى الكامل المتقن الذي نصادفه في حياة الأدب الخيالية هو بمثابة دافع قوى دائم يدفعنا نحو أشرف الجهود في حياتنا الواقعية ، يدفعنا لأن نبلغ بجميع الوسائل الفكرية والعلمية أقصى ما نستطيعه من القيمة في الحياة .

ومن المفيد أن نختم هذا الفصل من الكتاب بسرد موجز لأهم قواعد نظرية الأدب .

١ — إن فن الأدب فن يرى — بواسطة اللغة —

إلى إيصال التجارب التي لها قيمة في ذاتها ، والتي يمكن تذوقها لذاتها .

٢ — ولا يكفي — من أجل هذا — إيصال مادة

التجربة أو كیفيتها ؛ لا يكفي التعبير عن موضوع التجربة أو غرض التجربة ، بل التجربة نفسها كاملة شاملة في ذاتها وفي موضوعها ، بما في ذلك الأمر الحادّث والفكر الذي مارسه . هذا كله هو ما يجب إيصاله إلى الأذهان

٣ — وما دامت التجربة ليست ألفاظاً وجملاً ،
فإن الألفاظ لا تستطيع إيصالها إلا بصفاتها رموز
وإشارات ؛ ومقدرة الألفاظ على أن ترمز للتجارب
تتوقف على مقدرتها على تنبيه ملكة الخيال في الناس .
وأيّاً كانت التجربة ، فإنها يجب أن تنقل إلى الأذهان
بطريق الخيال والتصوير .

٤ — ولكي يمكن أن يرمز للتجربة بشكل يقرب
من الكمال ، نرى الأدب يلجأ إلى استخدام مختلف
القوى ، التي تستطيع بها الألفاظ أن تؤثر في الأفهام ،
سواء أكان هذا من ناحية المعنى أم من ناحية اللفظ
والصوت ؛ فإن تأثير الألفاظ في الفكر ذو نواح أربع :
فمن حيث المعنى :

١ — بناء المعنى كما يقتضيه سياق الألفاظ .

ب — ثم المقدرة الإيحائية لبعض الألفاظ .

ومن حيث اللفظ :

ج — بناء اللفظ بناء منسجماً موسيقياً .

٤ — ثم ما لبعض المقاطع من محاكاة الموضوع .

٥ — إن التجربة الأدبية لا تمتاز فقط بالمادة التي تتكون منها بل أيضاً بالوحدة التي تنتظم تلك المادة . فإذا أريد إيصال تجربة ما ، فلا بد من إيصال مادتها ووحدها . واللفظ الأدبي هو الرمز لمادة التجربة ؛ والصورة الأدبية هي الرمز لوحدها . ولكي يمكن إيصال التجربة بواسطة الألفاظ ، لا بد من تجزئتها أولاً ، ولكن كلما تقدمت القطعة الأدبية أخذت أجزاؤها تتحد ، بحيث تتكون من الكلم صورة ، ومتى اكملت القطعة كملت الصورة .

٦ — متى كملت القطعة الأدبية أمكن لنا أن ننظر إليها بصفاتها وحدة ، كل جزء منها قوى الصلة بكل جزء آخر ، وليس فيها شيء عارض أو غريب ، وليس بها شيء إلا وهو لازم للكل ، وهذا هو المغزى العميق للتجارب ، الذي ننشده فوق كل شيء آخر ؛ وما وظيفة الأدب إلا أن يكسبنا قوة الخيال التي نتصور بها التجارب ذات المغزى العميق .

الفصل الثالث

كتاب أرسطو في الشعر

كتاب أرسطو في فن الشعر ، الذي يطلق عليه عادة اسم (پويطيقا) ، لم يكن يريد به أرسطو أن يكون «كتاباً» بالمعنى المألوف . ونحن نرى فيه — كما نرى في معظم آثار أرسطو التي وصلت إلى أيدينا — أنه لم يؤلف على صورة كتاب ، بل ما هو إلا مجموعة مذكرات لمحاضراته لطلبته ؛ وقد يكون عبارة عن المذكرات التي أعدها هو لتساعده على التدريس ، أو مذكرات كتبها تلميذ أو عدة تلاميذ أثناء إلقاء المحاضرات ، أو مزيجاً من الاثنين . وأياً كانت الحالة فإن الذي سطر هذه المذكرات لم يكتبها لمطالعة الجمهور فهي كثيراً ما تكون مقطوعة مبتورة ، مشتتة الأجزاء موجزة في بعض المراجع إلى درجة مخلة ، كثيرة الخروج عن الموضوع في أماكن أخرى ؛ تارة تترك بعض

الآراء الهامة بلا شرح ولا إيضاح ، وطوراً تتناول
بعض الآراء التافهة بالشرح الواسع والتفصيل ؛ والخلاصة
أن فيها جميع العيوب التي نجدها في مذكرات المحاضرات
ولهذا نرى أن أهم فكرة في الكتاب — وهي الفكرة
المركزية التي يرتبط بها كل شيء فيه — ليس لها فيه
تعريف ولا شرح ؛ وقد ذكرت مرة في شكل استعارة
غامضة ، مع أن الإشارة إليها في الكتاب كثيرة . ولا بد
لنا أن نبذل جهدنا لكي نستخلص من هذه الإشارات
الفكرة التي يرمى إليها أرسطو ؛ وهذا بالطبع هو
ما ننتظره من مذكرات المحاضر . فالفكرة الأساسية
لموضوع المحاضرات هي الأمر الذي يستطيع أن يستغنى
عن كتابته في مذكراته ، وهي الشيء الوحيد الذي
يستطيع أن يحاضر عنه من غير رجوع إلى مذكرات مطلقاً .
ولكن برغم هذه العيوب كلها ، نرى القضية التي
يبسطها تبدو أمامنا في جلال ورواء . وقد كان كتاب
أرسطو هذا أول كتاب شرح نظرية الأدب شرحاً

فلسفيا ، والأساس الذى بنيت عليه جميع الأبحاث
الخاصة بهذا الموضوع . حقيقة إن الكتاب من نتاج
العصر الذى أُلِف فيه ، وهذا ظاهر جداً من حدود
المواضيع التى يتناولها ؛ ولقد نما الأدب كثيراً ، وتفرع
فروعاً عديدة منذ عهد أرسطو . ومن السهل جداً أن
يضل النقد والناقد إذا قصر بحثه على ضروب محدودة
من الأدب . ومن السهل جداً أن ينظر إلى العرض
كأنه الجواهر ، وإلى الجائز كأنه لازم . غير أن أرسطو
كان له قلب الفيلسوف وضمير الحكيم ؛ فإذا تناول
موضوع النقد الأدبى بالبحث — مهما كان الجيز الذى
يعمل فيه ضيقاً — فإن بحثه يكون دائماً بحث الفيلسوف
الحكيم . وما كان عند اليونان فى القرن الرابع قبل
الميلاد من فلسفة صالحة ، لم يزل فلسفة صالحة فى كل
عهد وفى كل مكان . فكثير مما ذكره أرسطو لا يصور
لنا سوى فكر اليونان وأدب اليونان ؛ ولكن كثيراً
مما ذكره هو خلاصة التفكير السليم عن الأدب عامة .

ولهذا كانت هنالك نواح عدة من بحثه هذا لم يزد فيها
أحد شيئاً جديداً إلى ما قاله أرسطو عن نظرية الأدب .
ومع أن كتاب أرسطو يجب أن ينظر إليه كجزء من
الثقافة اليونانية ، فإن المهم هنا أن ننظر إليه كببحث
لقواعد النقد الأدبي ، بحيث يمكن تطبيقه على شكسبير
وملتن كما يطبق على هوميروس وسفوكليس . ومن الخطأ
أن تُنسب إلى أرسطو الوسائل الحديثة في التفكير
والإحساس ؛ ولكن الشيء الذي يبرهننا حقاً هو أن
نختبر القواعد التي وضعها بأن نطبقها على المنتجات الحديثة
للفكر والشعور الإنساني ...

وموضوع كتاب الشعر كما وصل إلينا ، ليس فقط
قاصراً على بحث الأدب اليوناني ، بل مقصور على أنواع
خاصة منه ؛ وهذه الأنواع أربعة جمعها أرسطو في
مجموعتين تبعاً للروابط التاريخية والفنية . فهو يرى أن
الشعر ابتداءً في نوعين اثنين ، كما أن البواعث التي تدعو إليه
هي بطبعها تذهب في اتجاهين اثنين . فالشعر يبدأ إما

كشعر حماسى أو هجائى . ومن الحماسى — أى شعر
الملاحم — تنشأ المأساة ؛ ومن الهجائى تنشأ المهزلة . وإذا
كان الشعر — على هذه الصورة — يتألف من زوجين
من الأنواع فإن القواعد التى تصح فى شعر الملاحم تصح
أيضاً فى شعر المأسى . وقواعد شعر الهجاء صحيحة أيضاً
فى شعر المهازل (الكوميديا) . ومن الوجهة التاريخية
كانت الملاحم من غير شك أقدم من المأسى ، والهجاء أقدم
من شعر المهازل . ولهذا رأى أرسطو أن المأساة والمهزلة
تمثلان طوراً أرقى من أطوار الشعر ؛ وهما لذلك أجدر
بالتوسع فى الشرح والبحث من الضرب الأول . لهذا
كانت الخطة التى اتبعها أن يبدأ يبحث الضروب الجديدة
بحثاً وافياً ، ثم يطبق نتائج بحثه على الضروب الأصلية ،
بعد أن يعدل فيها بقدر ما يتطلبه اختلاف الأحوال فى
كل عصر . تلك خطة أرسطو فى كتابه ؛ ولكن كتاب
(الشعر) هذا لم يصل إلينا كاملاً ، ولو أن خطة البحث
واضحة كل الوضوح . وليس من شك فى أن للكتاب

جزءاً ثانياً قد فقد ، وفيه بحث للهجاء والمهازل مشابه للجزء الذى بين أيدينا .

وهذه الخطة التى سار عليها أرسطو فى كتابه خطة صالحة على وجه العموم . ولكن يجب أن نذكر دائماً أن تقسيمه الشعر (أو الأدب عامة) إلى أنواع وضروب — حتى على فرض أن الحدود الفاصلة أحياناً فى غاية الوضوح — هو أمر لا يُلجأ إليه إلا إذا اضطرتنا إليه طبيعة البحث . والأمـر هنا ليس مشابهاً لتقسيم الحيوانات إلى أنواع ؛ إذ ليس فى الشعر فروق واضحة كالفرق فى علم الحيوان . ولقد ينسى أرسطو أحياناً أن الحكم على تأليف بأنه من المأسى قد لا يستتبع أنه من الشعر . وقد يكون هنالك بعض علامات تجعل الكلام مشابهاً للمأسى ولكن مرماه مختلف عنها كل الاختلاف . ومن الممكن أيضاً أنه قد غلا فى تحديد ذلك النوع الخاص ، وهو المأساة . على أن الشئ الذى يدهش له القارىء فى زماننا هذا أن أرسطو فى الخطة التى رسمها لكتابه قد

حذف تماماً شعر القصائد (الشعر الغنائى : Lyric) وهذا الحذف لا يمكن أن يُحمل على الخطأ أو السهو ، أو أن أرسطو رأى أن الشعر الغنائى لا يتمشى مع القواعد التى أراد أن يضعها ؛ بل بالعكس إن الشعر الغنائى يعطيه أمثلة عدة تساعد فى تكوين قضيته وإظهارها . ولكن سبب هذا الحذف فى الغالب أن أرسطو كان يرى أن شعر القصائد مرتبط أشد الارتباط بالموسيقى . كما أن كثيراً منا لا يعرف لبعض القصائد وجوداً إلا بنغماتها التى سارت وشاعت . ومثال ذلك قطعة يرون المعروفة :

Drink to me only with thine eyes.

« لا تسقنى الخمر إلا خمر عينيك » .

أو أنشودة برنز الشهيرة Auld lang syne « منذ زمان بعيد »^(١) .

ولهذا كان من الصعب على أرسطو أن يدخل الشعر

(١) وعندنا فى العربية كذلك أناشيد لا تكاد تعرف إلا مصحوبة بنغماتها مثل : أفديه إن حفظ الهوى أو ضيعه . أو : بالذى سكر من عرف الهوى الخ . الخ .

الفنائى فى موضوعه ، لأنه ينص فى جلاء ووضوح على أن أداة الشعر هى الكلام . من أجل هذا أصبح كتاب أرسطو عبارة عن بسط لنظرية التراجيديا (المأساة) ، مع تعديلها لكي يمكن تطبيقها على الملحمة ، ولكن نظرية التراجيديا مبسوبة بدرجة فائقة من الفهم والتعمق بحيث أصبحت مثالا لنظرية الأدب كله .

إن فيلسوفاً مثل أرسطو — همّه فيما يظهر أن يضع القوانين لجميع نواحي نشاط الفكر البشرى — لم يكن ليترك ناحية منه بارزة ظاهرة مثل فن الأدب ، ومع ذلك فليس من شك فى أنه كان يرمى ببجته هذا إلى غرض آخر أشد إلحاحاً من مجرد بسط نظرية الأدب . ونكاد نجزم بأن أرسطو أراد بكتابه عن الشعر أن يكون طعنة ماضية فى رأى أفلاطون المعروف ، الذى طعن به فى الشعر بأنه عمل غير جدير بمقام الذكاء البشرى وأنه من أشد بواعث الفساد ... لهذا لا بد لنا ونحن نشرح كتاب الشعر هنا أن نشير ولو قليلاً إلى الفرق الهائل ما بين

هذين للفكرين العظيمين ، لأن هذا الاختلاف الكبير بينهما قد كان له أثر كبير ، كان من نتائجه أكبر وأعنف هجوم على الشعر ، وأقوى وأمتع دفاع عنه في تاريخ الأدب كله .

كان أرسطو في أول أمره تلميذاً أفلاطون ، ولكن لم يكد ينضج عقله حتى أدرك أن هوة سحيفة تفصل ما بين آرائه وآراء معلمه ، وأحس من نفسه دافعاً يدفعه إلى الاعتراض بقوة على بعض النتائج التي تقررت ، ووسائل البحث التي اتبعت في المدرسة الأفلاطونية ، وفي الحق إنه من الصعب أن نجد مثلهما رجلين يمثلان القطبين المتعارضين في التفكير الفلسفي ؛ ويمكن أن نتصور الفرق بين الرجلين ، إذا ذكرنا الدراسات التي كان لكل منهما بها شغف خاص . فأما أرسطو فاصطبغت فلسفته بالدراسة التي كان يُعنى بها كثيراً وهي علم الحياة (Biology) ، وأما فلسفة أفلاطون فلها شبيه في العلم الذي عُنى به عناية خاصة وهو الرياضيات . ومعنى هذا أن

تفكير أرسطو كان يصل به من الأشياء إلى الأفكار ،
 وتفكير أفلاطون يتمشى به من الأفكار إلى الأشياء ؛
 فعقل أرسطو عقل طالب العلم ، أما عقل أفلاطون فعقل
 الباحث فيما وراء الطبيعة . وأهمية هذا الفرق بينهما تبدو
 بوضوح عند الإجابة عن السؤال الآتي : ما الحقيقة ؟
 فالبيولوجي (عالم الحياة) يتدرج من دراسة أفراد من
 الكائنات حتى يصل إلى فكرة عامة عن نوع من الأنواع
 مثل الإنسان أو الكلب ، وفكرة النوع هذه فكرة
 صحيحة ، وصحتها مبنية على أنها تشير إلى أشياء موجودة
 حقيقة ، سواء أكانت كلاباً أو بشرّاً أو غير ذلك ؛ وفي علم
 الحياة صحة وجود الأشياء تبنى عليها الفكرة الصحيحة ،
 أما في الرياضيات ، فإن صحة الفكرة هي التي تبنى عليها
 صحة الأشياء ، لأن الرياضي يدرس أفكاراً لا يمكن أن
 تتحقق بأكملها في الأشياء المشاهدة . ففكرة خط مثلاً
 هي مجرد فكرة ، وخصائصها خصائص فكرية بحتة ،
 ولكنها خصائص أبدية لا تقبل التغيير ، ويستطيع الفكر

أن يطمئن إليها ، مقتنعا بصحتها إلى أقصى درجات
الاقتناع . بعبارة أخرى هي الخصائص ذات الوجود
الثابت التي ندعوها الحقيقة . أما الخطوط التي ترسم فهي
لا تملك من تلك الخصائص إلا بمقدار ما تستطيع به أن
تمثل فكرة الخط على وجه التقريب فقط . فالرياضي لا يرى
حقيقة وجود الأشياء ، إلا على أنها أمثلة لفكرة ما ،
والفكرة هي التي تكسب الأشياء ما فيها من حقيقة ؛
وأما الأفكار نفسها فهي صحيحة وحقيقية دائماً ، حتى ولو
لم يكن هنالك أشياء موجودة فعلاً تمثل تلك الأفكار .
وهذا هو الحال في كثير من الأفكار الرياضية ما

إن هذا الخروج عن الموضوع قد بعد بنا كثيراً
عن الشعر . وسنرى بعد قليل كيف وصل أفلاطون
بمنطق معوج ملتوٍ إلى حكمه القاسي على الشعر . غير أن
الاعتراضات التي اعترض بها تتفق تماماً مع طبيعة فلسفته ،
كما أن رد أرسطو على هذه الاعتراضات مطابق تماماً
لفلسفته هو ، ولكراهيته لفلسفة معامه . ومع هذا فإن

أرسطو لا يذكر مطلقاً أن بحثه هذا رد على أقوال أفلاطون ، بل إنه لا يذكر اسمه في الكتاب ، ولا يشير إلى الآراء الأفلاطونية في الشعر . غير أن بحثه كله مرتب ومنسق بحيث يُسَفِّه كل حجة أدلى بها أفلاطون ؛ وعلى هذا النمط يكون شأن هذا الكتاب شأن سائر مؤلفات أرسطو من حيث معارضته لآراء أفلاطون . والفرق بين العقليين ظاهر حتى في الطريقة التي يفتتح بها كل منهما الكلام عن الشعر ، وعن حقيقة وجوده . ولقد يبدو عجيباً جداً أن رجلاً مثل أفلاطون كان له في صباه خطوات باهرة في الشعر ؛ وكانت له في رجولته براعة أدبية فائقة مكنته من أن يعرض للناس الأفكار المعقدة عما وراء الطبيعة في صورة موسيقية ساحرة . من العجب أن يكون هذا الرجل من دون الناس ، هو الذي يحكم حكمه الصارم على الشعر ؛ بينما أرسطو ، الذي لا تكاد كتبه التي بين أيدينا تمت إلى الأدب بأدنى صلة ، يوجه كل ما في فلسفته من قوة وشدة من أجل الدفاع عن

الشعر ، دفاعاً متيناً رصيناً لم يُصب الشعر أحسن منه في
 أى عصر من العصور . على أننا يجب ألا نحكم على مقدرة
 أرسطو الأدبية من الكتب التى وصلت إلينا ، وللأسف
 إن الكتب التى تمكنا من الحكم على مقدرة الأدبية
 قد اختفت من الوجود . وعلى ذلك فالراجح أن أرسطو
 لا يمكن أن يقارن فى فن الأدب بأفلاطون . ولم يكن
 الذى طعن فى الشعر هو أفلاطون الأديب بل أفلاطون
 الفيلسوف ، وهو فى عمله هذا يرينا مثلاً للكيفية التى
 تنظر بها فلسفته إلى الأشياء ؛ فدامت الأشياء فى نظره
 لا قيمة لها إلا إذا كانت تمثل أفكاراً ، فهو مستعد دائماً
 لأن يقول إن كل شيء لا يصح — أو لا يليق — أن
 يكون مثلاً لفكرة من الأفكار فهو لا يستحق الوجود ؛
 وكان الشعر من هذا الطراز ، ولهذا رأى أفلاطون أن
 يحرمه حق الوجود . أما أرسطو فنظر إلى الشعر نظرة
 البيولوجى الذى يحترم كل شيء موجود . والأفكار لم
 تكن فى نظره بذات أهمية إلا إذا كانت تفسيراً لأشياء

موجودة ؛ فلم يخطر بباله أن يتساءل : « هل ينبغى للشعر أن يوجد أو لا يوجد ؟ » فحسبه أنه موجود فعلاً . وكل ما تظطلع به فلسفته بعد ذلك أن تتساءل : فى أى صورة يوجد الشعر ؟ وما الغاية منه ؟ ومن الجائز أن نقول إن أرسطو لم يكن ليسأل : هل ينبغى للشعر أن يوجد ؟ كما أنه لم يكن ليسأل هل ينبغى لنوع من الكائنات أن يوجد ؟ على كل حال إن النتيجة التى وصل إليها هى ضد آراء أفلاطون تماماً ، فقد قرر أن وظيفة الشعر قد تكون نافعة إلى أقصى غاية ؛ ومن الجائز أنه ابتداءً بحشه مقتنعاً بصحة هذا رأى . والغرض الأول من تأليف كتابه فى الشعر أن يثبت هذا رأى ضد رجل من كبار المفكرين مثل أفلاطون . على أنه يصل إلى إظهار قضيته بأسلوب فلسفى بحت . وسواء أبدأ أرسطو بحشه وهو مفترض صحة رأيه ، أم كان يتابع بحشه بجرية ومن غير تقيد برأى سابق ، فإن مارزقه أرسطو من الحكمة كفىل بأن تكون النتيجة فى الحالين واحدة .

ومهما يكن من شيء ، فإن الفيلسوف الذى يتمسك
 بالنظام والترتيب فى سرد قضاياه قلما سلم من التحيز
 فى بحثه لموضوع خاص ، فإنه على الأقل يكون متحيزاً
 لطريقة البحث التى اعتادها ، وإلا لكانت طريقته خالية
 من كل روح . ولقد كانت فلسفة أرسطو دائماً منظمة
 مرتبة ، وكانت من غير شك مملوءة روحاً وحياة ؛ وفى
 كتاب الشعر تبدو هذه الحيوية بكل وضوح ، فترى
 فى الكتاب طرقاً وآراءً هى أكثر اتصالاً بأرسطو منها
 بالشعر . مثال ذلك أن من أهم الأساليب فى دراسة علم
 الحياة التصنيف « Classification » ، وكتاب الشعر مملوء
 بأمثلة من هذا الأسلوب . وفى تعريفه للشعر نرى مقدرة
 أرسطو من هذه الناحية تؤدى خدمة جليلة . . . ولكنه
 بعد ذلك ، وعندما يأخذ فى شرح موضوعه ، نراه يأخذ
 فى التصنيف حيث لا ضرورة للتصنيف ، أوحى التصنيف
 غير جائز ، أوحى يكون التصنيف باعثاً على الخطأ .
 ونحن هنا لسنا بحاجة لأن ننظر فى هذا كله ، لأننا

لا تهمنا أساليبه وإنما تهمنا نتائجها التي وصل إليها . كذلك نرى الفكرة الخلقية الشهيرة — فكرة الوسط المحمود — التي كانت عزيزة على أرسطو ، نراها تدخل في ثنايا الموضوع بطريقة لا يمكن أن تكون مقنعة لنا كما كانت مقنعة لأرسطو .

ولكن عاداته الفلسفية كثيراً ما تكون بارعة باهرة حينما تأتي عرضاً ومن غير تعمد . ففي الجملة الأولى من كتابه أمكن لأرسطو أن يستبعد تماماً نظرية « الفن لأجل الفن » ، وذلك بأن وصف موضوع بحثه بعبارة ترضى الفيلسوف البيولوجي ، فقال : « سأتكلم هنا عن فن الشعر ، وعن أنواعه المختلفة ، وسأبحث في وظائف كل نوع ، وفي البناء الصحيح للمنظومة ، وعدد أجزائها ، وخصائص كل منها » . بهذه العبارة يفتح أرسطو كتابه ... ومن السهل أن يمر الإنسان بهذه العبارة كأنها مجرد فاتحة أو مقدمة ، ولكن كل لفظ فيها له أهمية ظاهرة ؛ فهي تبسط الموضوع كله بتفهم علمي صحيح ،

فإننا لن نعرف حقيقة الشعر ما لم نخط علماً لا بأعضائه
ووظيفة كل منها فحسب ، بل وبتاريخه الطبيعي أيضاً .
فنحن لا نعرف حقيقة حيوان ما ، إلا إذا شرّحناه من
جهة ، ولاحظنا سلوكه بدقة من ناحية أخرى . فلقد نعلم
حياة الحيوان ، ونوع الحيوان ، وتركيب جسمه ، وعدد
أعضائه وطبيعتها . لقد نعلم هذا كله ، ولكننا مع هذا
قد نجعل حقيقة هذا الحيوان ، ما لم نخط علماً بما يستطيع
أن يعمل ، وندرك كيف يكون مسلكه في بيئته
الطبيعية . كذلك حال الشعر ؛ فالشعر ضرب من ضروب
النشاط البشرى ، ولكننا لن ندرك حقيقة إلا إذا كنا
— علاوة على تحليله — نلاحظ تأثيره في ضروب النشاط
البشرى الأخرى ، أى ما لم ندرك وظيفة الشعر ، إذ لا بد
أن تكون للشعر وظيفة . إن جميع ضروب النشاط البشرى
مبعثها الطبع الإنسانى ، فلا بد — والحال هذه — أن يؤثر
بعضها في بعض . والعبارة المشهورة « الفن لأجل الفن »
قد يراد بها أن الفن شئ يستحيل تقديره ، إذا حكمنا عليه

بأمور خارجة عن طبيعة الفن . فإذا كان هذا هو المراد بتلك
العبارة فليس في هذا بأس ، بل فيه تحذير مفيد . لكن
المألف أن الذين يقولون « الفن لأجل الفن » إنما يريدون
بهذا أن ليس للفن وظيفة يؤديها في الحياة ؛ فتصبح
العبارة بهذا المعنى الشائع باطلة كل البطلان ، وسيبدو
لنا بطلانها بكل وضوح متى أردنا أن نتصفح النواحي
المختلفة التي لا بد من الإلمام بها لكي نعرف حقيقة الفن .
والبحت الفني لا يختلف في شيء عن البحث في علم
الحياة مثلاً كما أظهر ذلك أرسطو في عبارته الافتتاحية .
فلكي نعرف ما الشعر لا بد لنا أن ندرسه بصفته كائناً
من الكائنات ، وكذلك لا بد لنا أن نعرف ما يؤديه هذا
الكائن في بيئته الطبيعية وهي حياة الإنسان ؛ أي لا بد
أن نعرف وظيفته ، وهذه الوظيفة بالطبع تتشكل
بمقتضى تركيب جسم الشعر ، وبحسب الأجزاء المختلفة
التي يتألف منها .

وقد افتتح أرسطو بحثه بأن قال : إن الشعر ضرب

من ضروب « التقليد » . وقوله هذا مطابق لما اعتاده اليونان من الإشارة إلى الفنون الجميلة بأنها ضروب من « التقليد » ؛ كما جرت العادة في زماننا هذا بأن يقال إن الفنون ضروب من « التعبير » ^(١) ... وكما أننا نتكلم عن التعبير بشيء من التهاون كذلك كان اليونان يتكلمون عن التقليد ، وكلا الاصطلاحين خالٍ من الفائدة ما لم يُعرَّف ويشرح . ويجب علينا أن نذكر أن الكلمة اليونانية التي معناها فن لم يكن لها عندهم ذلك المعنى المحدود الذي عندنا لكلمة فن جميل . وكان العقل اليوناني يرى أن النشاط نوعان : إما أن يعمل الإنسان عملاً ، أو يصنع شيئاً . فأما في العمل فيكون الحكم على الفعل نفسه ؛ وأما في صنع شيء ، فإن الحكم يكون على الشيء الذي صنع وأصبح له وجود محسوس . ومن هذا الضرب الأخير من النشاط البشري يكون الفن . ومن السهل الحكم على الفن إذا كان الشيء

(١) أى التعبير عما في النفس « expression » ، واللفظ بهذا المعنى شائع جداً في اللغات الأفرنجية ، ويختلف التعبير بالطبع حسب كل فن ، ففي الموسيقى بالأصوات ، وفي النقش بالألوان ، وفي الأدب بالألفاظ الخ .

الناجح عبارة عن حذاء يلبس أو قطعة من الخبز . ولكن كيف يكون الحكم إذا كان الشيء الناجح عبارة عن قصيدة أو صورة ؟ إن قيمة الشيء في هذه الحالة لن تكون في المادة التي يتألف منها ، ولا في كيفية ترتيب تلك المادة ، بل قيمته في الكيفية التي تؤدي بها المادة وترتيبها غرضاً خاصاً . وفي عُرف اليونان أن قيمة الشيء الناجح هي في تقليده لأمرٍ ما .

ومع أن هذه الكلمة لا تخلو من شيء كثير من الإبهام ، فإن العقل اليوناني كان يرى من الطبيعي أن يفسر وجود الفن بأنه ضرب من التقليد . ولم يكن بدّ من أن يجعل أرسطو هذه الفكرة فاتحة بحثه . ومقدرة أرسطو على الابتكار تبدو لنا في الاتجاه الذي اتجهه في بحثه ، مبتدئاً من هذه النقطة .

ولعل أسهل وأبسط ما يقال في تفسير أن الفن تقليد ، هو أن يقال بأن الفن تقليد للطبيعة ، أي أن الفن تقليد بارع للأشياء والظواهر والأعمال التي نراها في

العالم . وكانت هذه هي الطريقة الشائعة في الكلام عن الفن حتى أن أفلاطون نفسه اتبعها ، واستطاع بواسطتها وبواسطة نظريته المعروفة بنظرية « الأفكار » ^(١) أن يعطى صورة منطقية لطعنه في الشعر ، بل وفي الفنون عامة . وكانت النهم التي وجهها إلى الشعر قاسية إلى أقصى حد . فقد قال : « إن طبيعة الشعر غير جديرة بأن يعنى بها عناية جديّة . أما وظيفة الشعر فهي مفسدة إلى أقصى حدود الفساد » ، وطعنه الأخير هذا سننظر فيه فيما بعد . ويهمننا أولاً أن ننظر في طعنه في طبيعة الشعر ، أى في الشعر كضرب من ضروب « التقليد » . والظاهر أن أرسطو أيضاً في الجزء الأول من كتابه كان مهتماً بهجوم أفلاطون على طبيعة الشعر التقليدية ، فأخذ يرد على تهمة عدم الجدارة بأن أدلى بتفسير مبتكر جديد عن نظرية التقليد في الشعر . وربما كانت طريقة أرسطو في تفسير

(١) هذه النظرية مشروحة بشيء من التوسع في كتاب قصة الفلسفة اليونانية للأستاذين أحمد أمين وزكي نجيب محمود ؛ وقد سميت هناك نظرية المثل ، ولكن الترجمة التي اخترناها هنا أكثر ملاءمة لموضوعنا .

التقليد الشعري هي أجل شيء كتبه عن نظرية الفن .
على كل حال لقد استطاع أن يضع هذه النظرية على
أسس راسخة موطدة .

هنالك اتصال ظاهر بين جميع أنواع الفنون . وقد
رأى أفلاطون أن هجماتة على فن الشعر تكون أمضى
وأقوى لو أنه وصل إليه عن طريق فن التصوير .
وما دامت حجته الكبرى أن الشعر مجرد تقليد سخيف
فإن أقرب شيء يساعده في طعنه هذا هو التصوير . وقد
سار في هجومه على النحو الآتي : إن العمل الوحيد الجدير
بالرجل العاقل هو عنايته بالحقيقة ، ولهذا وجب على الناس
أن يُعْنُوا بالأشياء لحقيقتها ، وهي تكتسب حقيقتها من
الأفكار التي تمثلها . فإذا كان المصور يقلد الأشياء ،
والأشياء تمثل الأفكار ، والأفكار هي الحقيقة ، فيكون
اتصال المصور بالحقيقة والحالة هذه ، اتصالاً بعيداً
جداً ، بعيداً عنها بمراتب ثلاث ... وهنا يسوق أفلاطون
مثاله الشهير : إن في العالم سُرُراً كثيرة ، ولكن السرر

ما كانت لتوجد لولا أن فكرة السرير قد وجدت ...
فإذا أراد أحد النجارين أن يصنع سريراً فمن الممكن أن
نصف عمله هذا بأنه تقليد للسرير الأول ، ذلك السرير
المثالي الكلى ، الذى خلقه الله (ولم يتورع أفلاطون من
أن يقول هذا) . ويريد بهذا أن الشئ المثالى هو الوحيد
الذى يشتمل على الحقيقة . وحرفة النجارة بالطبع حرفة
ذات جدارة . ولكن بعد هذا يجىء الرسام أو المصور
فيأتى بتقليد لذلك السرير الذى صنعه النجار ، أى بصورة
لصورة للشئ الأسمى ؛ وهذه حرفة لا لزوم لها ، وليست
جديرة بإنسان . وحظ الشعراء فى هذا كحظ المصورين
(وأفلاطون مثل أرسطو يقصر كلامه على شعر الملاحم
والدرام) فالمصور ينقش الأشياء ، والشاعر يصور أعمال
الناس من رجال ونساء ؛ كلاهما يقلد ظواهر الأمور ،
وعملهما هذا بعيد عن الحقيقة بمرتبتين .

هذه خلاصة آراء أفلاطون ، وهى خلاصة خالية
بالطبع من كل ما امتازت به عباراته من القوة والفكاهة

والحركة والتحرير، ولكنها تكفي للدلالة على كيفية
 إجهاده لنظرية الأفكار « المثل » وتحميلها ما لا تطيق .
 ومع ذلك ، فإننا إذا تساهلنا وسامنا بأن نظرية الأفكار
 قد تحتوى بعض الأشياء الجامدة (بل وبعض
 الأثاث مثل الأسرة) وإذا سامنا بأن التقليد في الفن
 معناه التقليد الأعمى ، فإن منطق القضية لا غبار عليه ؛
 لهذا كانت هذه المطاعن مما لا يجوز إغفاله ، خصوصاً
 إذا كان هذا الهجوم على طبيعة الشعر ما هو إلا تهديد
 لهجوم أشد خطراً على وظيفته . كيف السبيل إذن
 للرد على تلك الطعنة الأولى ؟ . . . لم يحاول أرسطو في
 كتابه عن الشعر أن يتعرض لنظرية الأفكار (المثل)
 لأنها تصبح عديمة الأهمية متى ثبت أن الشعر ليس تقليداً
 للطبيعة ، بمعنى التقليد الأعمى . . . ولكي يثبت هذا
 نراه لا يلجأ إلى أية نظرية شائعة ، بل ينهج منهجه العلمى
 بأن يركن إلى الحقائق الثابتة ؛ وهذه الحقائق — وإن لم
 تذكر صراحة — مفهومة ضمناً أثناء عرضه لرأيه ، وهى

على كل حال واضحة تمام الوضوح . . . لقد يبدو لأول وهلة من السهل أن يقال إن الفن مرآة الطبيعة . ولكن إذا كنا نستطيع مشاهدة هذه الطبيعة نفسها ، فإذا نستفيدة من هذه المرآة ؟ . . . ولئن كان كل هم الشعر أن يعكس صورة الطبيعة فإنه لن يعطينا شيئاً خلاف الذى تعطينا إياه الطبيعة . ولقد نقول أحياناً إن الأشخاص فى الشعر المسرحى يبدون لنا فى حالة مطابقة لما فى الحياة ولكن عبثاً نبحث فى الحياة لى نجد أمثال هؤلاء الأشخاص ، الذين نجد لذة فى كل شىء يقولونه أو يعملونه والذين يهمهم أن يكشفوا عن أنفسهم وعن الحوادث التى يعيشون وسطها . إن هؤلاء الأشخاص لا يقلدون الطبيعة . . . وهذه الحالة تصدق على الشعر عامة . إذن ما الشىء الذى يقلده الشعر ؟ . . . وهنا يحسن بنا أن نتابع أرسطو فى بحثه .

لقد بدأ أرسطو كلامه بأن الشعر ضرب من التقليد ، ولكنه بدلاً من أن يساير أفلاطون ويقول إن شأن

الشعر في هذا كشأن التصوير ، نراه يفضل أن يقارن بين الشعر وبين الموسيقى أو الرقص . وهذا فرق ذو مغزى لأن الذي ينبغي المغالطة قد يجد من السهل أن يزعم أن التصوير مثال للتقليد الأعمى ؛ ولكن في ذكر الموسيقى والرقص تحذير بأن التقليد في الشعر مهما كان نوعه فإنه ليس تقليداً أعمى . وإلا فأى تقليد أعمى في الموسيقى ؟ ولئن كان في الرقص أحياناً حركات تمثل الغضب أو النشاط ، فإن ما له من انسجام خاص ، ورشاقة حركات ليس فيه تقليد للحركات الطبيعية ... ثم يمضى أرسطو في بحثه فيقسم موضوعه إلى نواح ثلاث ، لكي يقصر فكرة التقليد على الموضوع الذي هو بصده . ولهذا يتساءل الأسئلة الثلاثة الآتية :

بأية واسطة (أداة) يحدث التقليد ؟ .. وما الشيء الذي يتناوله التقليد ؟ .. وكيف يحدث هذا التقليد ؟ .. وبهذا ينظر إلى التقليد من نواح ثلاث : بحسب الواسطة ، والغرض ، والطريقة .

فأما الواسطة في التقليد الذي يحدثنا عنه فهي من غير شك اللغة . وقد أدلى هنا بفكرة في غاية البراعة ، فقال إن الفن الذي يريد بحثه ليس له — من حيث الواسطة التي تستخدم فيه — اسم خاص ، أو على الأقل ليس له اسم يضارع في دقته وصحة معناه ما هو مفهوم من أسماء فنون أخرى مثل الموسيقى أو النحت . وهذا الأمر لا يزال صحيحاً إلى يومنا هذا . لقد يكون من الجائز ، تسهيلاً للبحث ، أن تستخدم كلمة الشعر بمعنى الأدب الصّرف . ولكن أرسطو يلفت نظرنا إلى أن الناس قد جعلوا صلة ما بين الشعر وبين ضرب خاص من النظم اللغوي ، مع أن طبيعة الشعر لا يكفي لها مجرد الوزن ؛ وهناك تأليف يراد بها تعليم أو تحفيظ أشياء ، وهي موضوعة في أوزان منسقة وليست من الشعر في شيء ، لأنها — حسب اصطلاح أرسطو — لا تقلد شيئاً ؛ وبالعكس هذا قد تكون هنالك تأليف غاية في جودة التقليد (أو كما نقول نحن اليوم جودة التصوير)

وهي مع ذلك ليست لها الأوزان المعروفة . فالفرق بين الشعر وغيره ليس مجرد فرق بين نظم ونثر ، لأن هذا مجرد فرق في الصناعة ؛ والفرق الحقيقي هو بين التأليف التي تقلد والتي لا تقلد ، وكلا هذين قد يكون موزوناً أو غير موزون . وهكذا كان أرسطو أول ناقد استطاع أن يرى أن الشروط الأساسية للشعر قد تكون في الكلام المنثور ، وبالعكس أن مجرد النظم ليس كافياً لأن يجعل الكلام شعراً . وهذه العبارات وإن بعدت بنا قليلاً عن البحث الأصلي فإنها ترينا كيف يجعل أرسطو من بحثه لنوع خاص من الشعر دراسة عامة للأدب الخالص . بعد أن استطاع أرسطو أن يقصر موضوع كتابه على ما قد نسميه نحن الأدب الخالص — افتقاراً منا إلى اصطلاح أوفى وأدق — أخذ ينظر في ضروب الأدب بحسب الغرض أو بعبارة أخرى « موضوع التقليد » . فيقول إن الغرض من هذا التقليد الشعري « أعمال الناس » . ومادام أرسطو قد استبعد الشعر الغنائي (أو شعر

القصاصد) فإن وصفه هذا واف بالغرض . وليس من
الضرورى أن تكون أعمال الناس فى نظره معناها أناس
بالذات يؤدون عملاً خاصاً ، وإنما أراد الحوادث والشؤون
ذات الصلة بالإنسان وحياته . وبالاختصار إنه يقصد
« القصة » بأوسع معانيها . والعنصر الهام فى كل قصة
هو بالطبع العنصر البشرى ؛ ولهذا كان من الممكن تقسيم
موضوع التقليد الأدبى بحسب اختلاف طبيعة العنصر
البشرى . ونحن عادة نصف الطبيعة البشرية بالخير أو الشر ،
فالشعر إذن ربما تناول تصوير الناس بصورة خير مما هم
عليه ، أو شر مما هم عليه ، أو مطابقة لما هم عليه ؛ وهذا
الاحتمال الثالث يذكره أرسطو ذكراً ، ثم يتجاهله تماماً
صارفاً كل جهده إلى الحالين الأولى والثانية . فالشعر
الذى يريد بحثه هو الذى يحاول تقليد الناس بصورة خير
مما فى الحياة أو شر مما فى الحياة . وغرض أرسطو من
تقسيمه هذا أن يستخرج النوعين الرئيسين للشعر — غير
الغنائى — وهما الشعر الجدى والهزلى من مصدر واحد

مشارك ، وبهذا التحديد يمكننا أن نقبل مؤقتاً تقسيمه هذا .
وفي بعض الاعتبارات قد يكون الشخص في التراجيديا
(المأساة) خيراً منه في الحياة العادية . والشخصية في
الكوميديا (المهزلة) شراً مما نراه عادة ؛ فإن الأشخاص
الحقيقيين لا يمثلون لنا بهذه الدرجة العالية تلك الخصائص
التي تجعل الطبيعة البشرية مثيرة للإعجاب ، أو التي تجعلها
مثيرة للضحك . . ومع ذلك فإن هذا القسم لا يخلو من
صعوبات جديدة . فإن أشخاص المأساة ليسوا دائماً من
الناحية الخلقية أرقى من المستوى العام للناس . انظر مثلاً
أشخاص ما كبت (Macbeth) ! فإذا قلنا إنهم خير بمعنى
أنهم أبلغ تأثيراً وأقوى مظهراً فإن من الممكن أن ينطبق
هذا على أشخاص المهازل أيضاً مثل فالستاف (Falstaff) .
ولكن هنالك ناحية في تقسيم أرسطو هذا لا تقبل
الجدل . ذلك أن التقليد الشعري لا يمكن أن يكون
تقليداً أعمى ، وإلا فكيف يستطيع الشعر أن يقلد الناس
ثم يجعلهم خيراً أو شراً مما هم عليه ؟ إن الشعر بالطبع

لا يقلد الطبيعة ولا يحذو حذوها ، بل يقلد ما يتصوره
أو يتمثله الخيال . وقد رأينا كيف تجاهل أرسطو احتمال
أن تكون الأشخاص مطابقة للطبيعة وأشار إلى ذلك
إشارة مقتضبة ، لأنه من غير شك يرى أنها لا تستحق
البحث ، لأن مثل هذه الحال ليست من الشعر في شيء ،
وليست هي التي ننشدها في الشعر ، ولهذا فليست من
عمل الشعر ، ولا مما يعنى به الشعر . إننا لا نبغى محاكاة
لما في الطبيعة ، لأن الأصل أماننا أبداً ، وإنما نبغى أن
يبنى لنا الشعر بناء خيالياً جديداً يضمّنه احتمالات لما
في الطبيعة .

جعل أفلاطون التقليد عبارة عن مجرد الصلة بين
الشعر والطبيعة ، وهذا لا يفسر لنا ما امتاز به الشعر من
الخصائص ، وما اتصف به من القوة ، سواء في النظم
أو في النثر ، سواء كان ملحمة أو قصة . أما أرسطو —
فبما له من مقدرة أدق على التمييز بين الأشياء — رأى أن
الصلة التي يوجدها التقليد ليست بين الشعر والعالم

الخارجي ، ولكنها كائنة كلها في داخل عالم الشعر . وليس
 الشعر متصلاً بالعالم الخارجي اتصالاً بسيطاً مباشراً على
 النحو الذي توهمه أفلاطون ، وأن الشاعر قد يستمد
 أول الأمر إلهامه من العالم — بما رزقه من قوة الخيال —
 وبعد ذلك يستطيع فن الشعر أن يقلد هذا الإلهام الخيالي
 تقليداً لفظياً ... ولم يكن من مقاصد أرسطو أن يبحث
 الرابطة الأصلية بين الشعر والعالم ، ولكنه يذكر هذا في
 سياق جدله في الكتاب كله ، كما أنه يشير إليه إشارة
 واضحة في جزء من كتابه خارج عن البحث الأصلي المنشير
 إليه فيما بعد ؛ وإنما بحثه الأساسي هو عن فن الشعر .
 والفن إنما وجد لكي يعطى صورة ومادة لضرب خاص
 من التنبيه الخيالي . ووجود الفن يستلزم وجود التنبيه الخيالي .
 وأرسطو حينما يبحث الفن ، يفترض وجود التنبيه ، ويهيمه
 أن يبحث طبيعة هذا التنبيه ، والطريقة التي بها يستحيل
 إلى كلام . ولكن البحث عن العلاقة بين الشعر والعالم
 معناه بحث عن نشأة ذلك التنبيه ، مع أن المسائل المتعلقة

بكيف نشأ ولماذا نشأ هي أدنى إلى علم النفس منها إلى علم الجمال . ومن الممكن أن نصور الحياة كما هي تماماً ، ولكن الأمر الذى يحرك الشعور هو أن نتصور الحياة كما يمكن أن تكون ؛ وهنا يصبح الخيال قوة قادرة على الإيحاء بالشعر . وهذا صحيح حتى فيما نسميه مذهب الواقع فى الأدب ، وصحيح حتى لو كانت الحياة التى يتناولها الخيال هي فى الأصل أمراً واقعياً من نوع محرك للشعور . وربما كان عمل الخيال لا يعدو مجرد تقطير الأحداث الواقعية باستبعاد جميع نواحيها السخيفة ؛ ولكن هذا وحده كاف لأن يجعل الشعر (أو الأدب) الناتج عن هذا شيئاً مخالفاً تماماً لتلك الصورة المنسوخة التى توهمها أفلاطون وجعلها سبباً للطعن فى الشعر .

وبناء على هذا تكون كلمة التقليد فى الشعر فى نظر أرسطو مطابقة لما ندعوه اليوم الصنعة أو المهارة الفنية (technique) . والتقليد الشعرى هو الاصطلاح الذى يستخدمه أرسطو فى كتابه كله ، عدا فصلاً غير ذى خطر

خارجاً عن موضوعه الأصلي ، وسنشير إليه بعد قليل .
وهذا التقليد الشعري لا يفسر لنا أصل الشعر ، ولا العلاقة
بين الشعر وبين الأمور والمسائل الواقعية ^{بموجب} التقليد
عند أرسطو قاصر على النشاط الشعري داخل الفن نفسه ،
وهو وصف للرابطة التي تصل بين التنبيه الشعري
وبين اللغة . ولفظ التقليد عند أرسطو اصطلاح يريد به
المهارة الفنية ، التي بواسطتها يستطيع الشاعر أن يصل
في النهاية إلى التعبير عن إلهامه الخيالي بصورة يمكن
توصيلها إلى الأذهان ~~موضح~~ نقول إنه يصل في النهاية ،
وذلك لأننا سواء وصفنا التأليف الشعري بأنه تقليد
أو بأنه مهارة فنية ، فإنه على كل حال يشتمل على أمور
أخرى غير مجرد ترتيب الألفاظ كما سنرى .

بقي الآن تقسيم الأعمال الأدبية بحسب طريقة
التأليف . وليس في هذا أدنى صعوبة ، فإن أرسطو بعد
أن حصر موضوعه في الدائرة التي حددها ، أصبح من
السهل عليه تقسيمه الشعر إما إلى قصصي أو مسرحي .

وهكذا أصبح من الممكن القول بأن الأشعار قد تتشابه في (الغرض) ولكنها تختلف في (الطريقة). أو بالعكس. فشاعر تراجيدى مثل سفوكليس يشابه هو ميروس من حيث كتابته للشعر الجدى (وهنا تشابه في الغرض) ولكنه في الوقت نفسه يشبه أرسطوفان من حيث أن كلاهما كاتب مسرحى (وهنا تشابه في الطريقة). وبهذا التقسيم الثلاثى لعناصر الأدب (الواسطة، والغرض، والطريقة) استطاع أرسطو أن يمهّد لهذا الجزء الهام الذى وصل إلينا من كتابه وهو بحثه فى المأسى المسرحية. ولكنه فى هذا الموضوع — أى قبل أن يتدرج إلى بحثه هذا — كتب فصلاً — أو لعل شخصاً آخر كتبه — خارجاً عن نظرية الأدب التى هو فى صدها، وهذا الفصل يشتمل على بحثٍ موجزٍ مقتضبٍ فى نشأة الشعر؛ وهو يتناول هذا الموضوع بصورة ضعيفة ركيكة مضطربة، ولا يصل به إلى نتيجة منطقية. ولقد كان من الممكن أن تغض النظر عن هذا الفصل ما دام

بحث أرسطو الأساسى مقصوداً على شرح حالة الشعر كما هو من غير تعرض للسؤال عن كيف نشأ . ولكن هنالك أمر واحد فى هذه القطعة الصغيرة سبب شيئاً غير قليل من سوء الفهم ؛ وذلك أنه فى تلك الجمل القلائل استخدم كلمة « التقليد » بمعنى التقليد السخيف أو التقليد الأعمى ^(١) . ولو كان هذا هو المعنى المقصود فى سائر الكتاب لاستحال فهم نظرية أرسطو ، إذ الفرق هائل بين معنى الكلمة فى الحالىين . ولا بد لنا لكى نفهم نظرية أرسطو — على حقيقتها — أن نُغفل هذا الفصل من كتابه تماماً ، خصوصاً أنه ليس بذى خطر . ومن الجائز أن نفسر هذا الاضطراب فى ألفاظ أرسطو الاصطلاحية ؛ ذلك أن علم الجمال قد بدأ بأرسطو ، ومن العجيب أن يكون قد بدأ بصورة صحيحة دقيقة ، بحيث لا تزال أقواله هى الكلمة الأخيرة كما كانت الكلمة الأولى فى

(١) كلمة التقليد (imitation) قد تستخدم بمعنى آخر وهو التقليد من غير عقل أو التقليد بقصد تسخيف الشيء المقلد (mimicry) . أما فى الأدب فمعناها اصطلاحى بحث .

الموضوع . ومن المؤلف عند ظهور علم جديد أن تستخدم فيه ألفاظ كانت من قبل شائعةً مُبهمةً المعنى ، ولا يتحدد معناها إلا بعد زمن طويل . وقد استخدم أرسطو كلمة التقليد في كتابه من غير أن يحدد معناها أو يُعرِّفه ؛ ولكن حذقه ودقة نظره في أمر الشعر كانا سبباً في أن استخدم تلك الكلمة بالمعنى الاصطلاحي الذي شرحناه ، وأن استطاع التفريق بين المهارة الفنية وبين الإلهام ، وغير هذا من الآراء ذات القيمة الكبرى في نظرية الأدب . فلفظ التقليد في سائر الكتاب -- وإن لم يُعرَّف -- فإن كيفية استخدامه تجعل من المستحيل أن يكون له معنى آخر خلاف ذلك المعنى ، ولكنه حين خرج عن الموضوع وأخذ يبحث في الأصول البسيكولوجية للشعر ، عادت كلمة التقليد إلى معناها العادي ، وهو غير معناها الاصطلاحي ...

والآن ينتقل أرسطو إلى الموضوع الأساسي وهو

الشعر التراجيدى (شعر المأسى). ثم يشير بإيجاز إلى بعض
 الفروق التى اقتضتها طبيعة كل من الملحمة والمأساة .
 وهنا يذكر أرسطو تلك العبارة التى كان لها فى العالم من
 الشهرة أكثر مما تستحق . ذلك أن من أهم الفروق
 الواضحة بين شعر الملاحم والشعر التمثيلى أن الملحمة أطول
 كثيراً . وسبب هذا يسير ، فإن الرواية التمثيلية لا بد أن
 تُلقى كاملةً فى تمثيلة واحدة ؛ وأما الملحمة فليس هنالك
 ما يقتضى تحديد مداها ؛ وهذا قد يستدعى اختلافاً فى
 كل منهما . ولم يكن لدى أرسطو ما يقيس عليه سوى
 المسرحيات اليونانية ، ولهذا رأى الاختلاف بين محتويات
 كل منها واضحاً كل الوضوح ؛ ولهذا قال فى كتابه :
 إن الرواية التمثيلية من شأنها أن تتم حوادثها فى أربع
 وعشرين ساعة ، بقدر الإمكان ؛ وأما الملحمة فليس فيها
 ما يستدعى كل هذا التحديد . هذه العبارة العرضية
 تشير إلى المؤلف فى المأساة اليونانية ، ولا تشير إلى أية
 خاصية من خصائص المأساة . فالمأساة اليونانية ، بسبب

تاريخها وظروف نشأتها كانت ، حقيقةً ، تتوالى حوادثها
 الواحدة تلو الأخرى . والقصة التي تلائم هذا الطراز من
 التمثيل هي بالطبع القصة التي لا تستدعى انقطاعاً في
 الزمن ، ولا تغييراً في المكان . ومع ذلك فقد كان من
 المؤلف في مسرحيات الإغريق أن يقوم مُنشد أو جماعة
 من المنشدين (Chorus) بإلقاء أناشيد غنائية فيها تعليق
 على حوادث القصة أو تفسير لها . وكان هذا يتيح
 للمؤلف أن يجعل من هذه الفترات وسيلة لتغيير في الزمان
 والمكان إذا شاء ذلك . وكثير من الشعراء كان يفعل
 هذا من آن لآن . وأرسطو نفسه يعترف بأن قاعدة وحدة
 الزمن لم تكن متبعة دائماً . ولا يقول شيئاً عن وحدة
 المكان ...

ولو نظرنا إلى العبارة التي ذكرها أرسطو بأن
 المأساة تجنح — بقدر الأمكان — لأن تتم حوادثها في
 أربع وعشرين ساعة لرأيناها عبارة ليست كبيرة الخطر .
 وهي مشال صالح للطريقة التي كان يتبعها أرسطو في

ضرب الأمثال بالأدب اليونانى دون سواه . وهى أيضاً
مثال حسن للطريقة التى يتكلم بها أرسطو فى احتراسي
ومن غير تشدد فى الأمور التى يحسن أنها صفات عرضية
ومع ذلك فقد كان لتلك الجملة فى تاريخ النقد أهمية هائلة .
نشأت عن سوء فهم هائل لمعناها . وكل إنسان قد سمع
بقانون الوحدات الثلاث فى التأليف المسرحى . وهى
وحدة الزمان والمكان والفكرة ... ولولا هذه العبارة
التي جاءت عرضاً فى كلام أرسطو لما أمكن لمثل هذا
القانون أن يوجد . ولا يمكن أن يعد أرسطو مسئولاً
عن نتائج يصل إليها الناس باسائة فهم أقواله ، ولقد
أخذ الناقدون من عهد النهضة وبعده — وعلى الأخص
فى فرنسا وإيطاليا — ينادون بأن الوحدات الثلاث هى
المبدأ الأساسى فى التأليف المسرحى . مستندين إلى
المثال الذى سار عليه كبار المسرحيين اليونان ومحتجين
بأقوال أرسطو التى لم يحسنوا فهمها . أما وحدة الفكرة
(الموضوع) — ومعناها أن القطعة يجب أن تُؤلف

كلَّ مرتبط الأجزاء ، فان في المآسى اليونانية أمثلة
 جلية يستشهد بها على هذا ، وأرسطو نفسه هو خير عمدة
 في هذا الأمر لأنه أول من قال صراحةً وبحجة لا تقبل
 الجدل ، بأن الوحدة بهذا المعنى هي الركن الأساسى لافى
 المأساة والمسرحيات وحدها ، بل وفي جميع المؤلفات
 الأدبية . أما عن وحدة الزمان والمكان فهي وإن تكن
 في بعض الأحوال لازمة أو مستحبة — كما هي الحال
 مثلاً في بعض مآسى راسين أو مهازل بن جونسن (Ben
 Jonson) ، فإنها ليست بشرط أساسى . والمذهب الذى
 يقول بأنها ضرورة لازمة مذهب تعسفى بحت . وهو
 مثال لتلك « القواعد ! » المضلّة في النقد ، التى لم تُبن
 على نظرية فلسفية صحيحة . . وهذه القاعدة بالذات هي
 وليدة الادعاء وتكلف العلم — وهو في هذه الحالة ادعاء
 كاذب . فإن التأمل في المآسى اليونانية يرينا أن تلك
 السنت لم تكن دائماً متبعة . وأرسطو — لو أحسن فهمه —
 لا يمكن أن يعد مؤيداً لهذا الرأى . وأقل تأمل لعبارة

المذكورة ، التي احتاط جهده في الإدلاء بها ، يرينا أنه لم يقل شيئاً عن لزوم وحدة الزمن حتى للأساسة اليونانية نفسها ، وأما عن وحدة المكان فليس في كلامه كله ذكر لها . وكل ما يعتمد عليه الناقدون ، تأييداً لأقوالهم ، إشارة طفيفة في موضع آخر من الكتاب مختلف عن الأول تمام الاختلاف . وحتى هذه الإشارة لا بد أن يساء فهمها جداً وتحوّل تحويلاً مدهشاً عن معناها الواضح لكي يكون منها تأييد ضعيف لذلك الرأي . وليس في تاريخ النقد الأدبي كله رأى أسخف من القول بأن أرسطو لم يكن ليرضى عن طريقة شكسبير في أمر الزمان والمكان ^(١) . وفي هذا الكلام ظلم لأرسطو ولشكسبير . فحسب الشاعر الإنكليزي أن يكون قد حافظ على وحدة الفكرة والموضوع في كل مسرحياته لكي يرضى بذلك الفيلسوف اليوناني ، لأن نظرية الشعر لا تتطلب أكثر من هذا .

(١) معلوم أن شكسبير أكبر مؤلف مسرحي لم يعبأ بقانون الوحدات ولم يهره أدنى اهتمام .

يتدرج أرسطو بعد هذا بكلامه حتى يركز أقواله
في تعريف للمأساة . ثم يأخذ هذا التعريف فيفسره
ويشرحه جملة جملة ، حتى يكون من شرحه هذا بيان
شامل لطبيعة المأساة ووظيفتها . ومن المهم أن نلاحظ
أنه لم يذكر هذا التعريف في أول الأمر تقريراً لما يجب
أن تكون عليه المأساة ، بل هو بيان موجز لما لاحظته
أرسطو من خصائص المأساة كما هو مشاهد في الواقع .
ونحن هنا سنكتفي بذكر هذا التعريف ، وبخلاصة موجزة
لتفسيره دون أن نحاول تتبع شروحه في كل تفاصيلها ،
وهي هنا لا تخلو من بعض الالتواء والتعقيد . وهذا
الجزء من كتاب أرسطو هو المبدأ الأساسي ، الذي تدور
حوله نظرية أرسطو كلها . ومن المهم تحقيقاً للغرض
الذي نشده أن نذكره هنا بغاية الوضوح . ولو أن أقواله
وشروحه المستفيضة قد تفقد بهذا الإيجاز شيئاً من
وزنها .

وهذا هو تعريفه للمأساة :

المأساة (١) تقليدٌ لعملٍ جدِّي كاملٍ بنفسه ، له شيء
من الخطر والأهمية .

(٢) في كلامٍ ممتعٍ بدرجةٍ تتفق مع أهمية كل
جزءٍ من المأساة

(٣) في صيغةٍ مسرحيةٍ لا في صورةٍ قصصيةٍ .

(٤) وتستطيع بما اشتملت عليه من الرحمة

والخوف أن تحدث كاثارسيس Katharsis

لهاتين العاطفتين .

هذه ترجمةٌ بشيءٍ قليلٍ جداً من التصرف ، لتعريف
أرسطو . ومن المستحيل ترجمة لغة أرسطو الدقيقة
المقتضبة ترجمةً حرفية . ومن الواضح أن تعريفه هذا
يشتمل على قسمين : الأول وفيه الجمل الثلاث الأول
يذكر لنا طبيعة المأساة . ويتفق تماماً مع التقسيم الثلاثي
الذي ذكره في فاتحة الكتاب . فهو يعرف طبيعة
المأساة بأركان ثلاثة : الشيء الذي يراد تقليده ، أو الغرض ،
والشيء الذي يحدث به التقليد أو الواسطة ؛ ثم الصورة

أى كيفية التقليد . أما القسم الثانى وهو عبارة عن الجملة الأخيرة فى التعريف فانه يشير إلى الوظيفة التى تؤديها المأساة . والشئ المهم هنا هو الكلمة اليونانية Katharsis . وقد سبق لنا ان أوضحنا أن أرسطو كان يعتقد أنه لا يمكن فهم المأساة على حقيقتها ، إلا إذا أمكن أن نفهم وظيفتها كما نفهم طبيعتها . والآن يقول لنا هو إن وظيفة المأساة عبارة عن Katharsis . ولكنه لم يقل لنا شيئاً عما يقصده بهذا اللفظ . والكلمة ليست فى ذاتها واضحة المعنى ؛ فقد يكون معناها الإخراج . وقد يكون معناها التطهير . فإلى أى المعنيين قصد ؛ وأية درجة من القوة يريد أن يعطى للفظه هذا ، أيا كان المعنى ؟ لأن الكلمة فى كلا الحالين مذكورة على سبيل المجاز . والأولى بنا — مؤقتاً — ألا نحاول ترجمة هذه الكلمة الآن ..

إن أول شئ يجب عمله أن نحيط بفكرة أرسطو عن طبيعة المأساة لعلنا نستطيع بهذا أن نهتدى

إلى ما عناه بلفظ Katharsis ، الذي يصف به وظيفتها .
 فإذا تعذر علينا أن نجد للفظه هذا معنى نطمئن إليه كل
 الاطمئنان ، فالواجب علينا أن نستنبط من فكرته في
 طبيعة المأساة رأياً عن وظيفتها يقابل نوع الوظيفة التي
 أراد أرسطو أن يرمز لها بلفظ Katharsis . ومن الممكن
 أن يوصلنا بحثنا هذا إلى شيء يمكن أن نطلق عليه هذا
 اللفظ نفسه بتغيير قليل في معناه المجازي . فإذا تيسر لنا
 هذا وكانت الوظيفة التي نستنتجها متفرعة حقيقة عن
 فكرة أرسطو في طبيعة المأساة فهناك ينبغي لنا أن
 ندعو هذه الآراء مجتمعة بالنظرية الأرسطالية للمأساة .
 وهذه النظرية لا يكفي فيها أن تكون نظرية للمأساة
 الإغريقية وحدها . أو للمأساة عامة بل يجب أن تكون
 ممثلة لنظرية الأدب كله .

لهذا لا بد لنا أن نتناول تعريف أرسطو للمأساة
 كما ذكرنا قبلاً ، وننظر فيما يقتضيه من الاعتبارات
 المأساة كما في التعريف ، عبارة عن تقليد لعمل .

هنا معناه حادث يحدث . أو سلسلة من الحوادث . وقد
سمى هذه الحوادث « عملاً » لأنها تحدث بواسطة عملاء
وهؤلاء العملاء هم بالطبع من الآدميين . وميلهم إلى أن
يعملوا يكون ما نسميه أشخاصهم . إذن فالعمل الذي
تقلده المأساة هو سلسلة من الحوادث متجسدة في حياة
وإرادة جماعة من الآدميين . لكن المأساة تقليد لعمل
كامل في ذاته . وله حجم خاص به ، أى أنه ليس من
الصغر بحيث لا يمكن تقديره على أنه كل قائم بذاته .
ولا من الكبر بحيث تتعذر الإحاطة به . ولكي يكون
ذلك العمل كلاً كاملاً لا بد أن يكون له بداية ووسط
ونهاية . ولا بد أن تكون هنالك نقطة خاصة واضحة
تبتدىء عندها سلسلة الحوادث . ونقطة أخرى تنتهى
عندها سلسلة الحوادث ، وقبل النقطة الأولى لم يكن
لتلك الحوادث وجود . وعندها تبتدىء في الوجود .
بعد النقطة الأخيرة تنتهى الحوادث وينقطع مجراها
وفيما بين النقطتين تتطور سلسلة الحوادث من

البدء إلى النهاية . هذا هو الغرض من التقليد الذي تؤديه
 المأساة . وهنا يتضح لنا مرة واحدة أن تقليد المأساة
 ليس تقليداً لما في الطبيعة . فهناك لا شيء يبتدىء في
 نقطة معينة ، ولا ينتهى عند نقطة معينة . بل كل شيء
 في استمرار دائم ، وليس الذي تقلده المأساة هو الحياة ،
 بل نظرة خاصة في الحياة ؛ وهذا أمر آخر . فخيال
 الشاعر يلتقط بعض احتمالات الحياة ويصور منه مجموعة
 مستقلة من الحوادث المتصلة ، فيصبح نظرة خاصة في
 الحياة ، وقد استحالت بواسطة اهتمام الخيال بها وانصرافه
 الشديد إليها ، إلى فكرة في الحياة ، وهذه الفكرة
 لا تلبث أن تتجسم في صورة حوادث لها صفة الوحدة
 والاستقلال ، وهذه الفكرة هي في الواقع ما سميناه من
 قبل بالإلهام ، ولفظ « العمل » في اصطلاح أرسطو
 (حين يقول إن المأساة تقليد عمل) هو عبارة عن الإلهام
 الخيالي في حالة المأساة . وتلك الفكرة مهما كانت معقدة
 يجب أن تكون وحدة مستقلة ، وإلا لما أمكن أن

تعتبر فكرة . والصورة الخيالية التي لها — أى مجموعة الحوادث المتتالية ، يجب أن تكون هى أيضا وحدة مستقلة . وفى هذا الاعتبار الهام يجب ألا تكون محاكية لأية مجموعة من الحوادث فى الحياة وفى الواقع .

هذا إذن هو التقليد فى المأساة : وبحسب اصطلاح أرسطو يكون التقليد كما ذكرنا قبلا عبارة عن المهارة الفنية ، التى بواسطتها يمكن التعبير عن هذا الإلهام ، وإيصاله إلى الأذهان . والمهارة الفنية محدودة بالأداة أو الوساطة التى تؤدى بها وهى الكلام . وبالصورة التى تبدو فيها وهى الصورة المسرحية ؛ أى أن المأساة تُمثل أمامنا بواسطة أشخاص ناطقين ، وهؤلاء الأشخاص هم الذين تتمثل المأساة فى أعمالهم . ولكننا إذا حققنا ما يترتب على هذا من الاعتبارات رأينا أن الكلام ، أى المحاورات التى فى المأساة ليست سوى « التقليد النهائى » ولا بد أن تكون هنالك عدة تقليدات أخرى قبل أن يصل الأمر إلى الحوار والكلام .

وهذه السلسلة التقليدية يمكن أن تبسط كمجموعة مرتبة بحسب أهمية كل منها ، أو بحسب قربها من الإلهام الأصلي ، وليس غرض أرسطو من هذا الترتيب سوى سهولة البحث . وليس من الضروري أن يكون الأمر في الواقع مطابقاً لهذا التتابع . فأول كل شيء في هذه التقليديات هو « العمل » : تلك النظرة في الحياة التي يصورها الشاعر لنفسه كنوع من الحوادث المتعاقبة وهذا العمل المتخيّل يستحيل إلى القصة (Plot) أى الحوادث مرتبة . ويُعبّر عن القصة بواسطة الأشخاص ويُعبّر عن الأشخاص شعورهم وتفكيرهم . وهذه في النهاية يُعبّر عنها بالحوار أو الكلام الذي يدور بينهم ومن السهل أن تختبر صحة هذا الترتيب . وكل ما علينا أن نفعله هو أن نلاحظ ما يحدث في نفوسنا حينما نشهد مأساة ؛ وهنا بالطبع يكون الترتيب بعكس ترتيب أرسطو . وهو ترتيب لا يراد به أن يطابق ترتيب التأليف والإنشاء ، بل ترتيب نظرية الفن . ونحن حين

نشهد ما أنتجه الفن ، ونأخذ في تذوقه ونقده يكون
أول شيء فيه هو الكلام الملقى أمامنا . ومن الكلام
نفهم شعور المتكلمين وتفكيرهم ، ومن هذين تتبين
سلوكهم ؛ ومن سلوكهم تتضح لنا أشخاصهم ،
والأشخاص هي التي تكون القصة . وليس من شك في
أن الكلام على جانب عظيم من الخطر ؛ لأن الكلام
هو الأداة الأخيرة التي يتمثل فيها الفن المسرحي وهذا
هو السبب في أن لغة المسرح يستحيل أن تكون هي
بعينها لغة الحياة ، لأن لغة الحياة لا يمكن أن تُكَلَّفَ
الاضطلاع بكل هذه الأعباء ؛ ويجب أن يكون الحوار
في المأساة في درجة من قوة التعبير ، خارجة عن المؤلف
بل خارجة عما في الطبيعة . ومع ذلك فإن أهم شيء في
المأساة ، سواء نظرنا إليها من حيث إنشاؤها ، أو من
حيث تأثيرها ، هو من غير شك (القصة) . أي أن أهم
جزء في المهارة الفنية المسرحية هو ترتيب الحوادث
وتنسيقها . وقد أكد أرسطو هذا الرأي إلى أقصى

درجات التأكيد . وقال إن (القصة) هي المبدأ الأول
وهي من المأساة بمثابة الروح من الجسد . والأشخاص
تليها في الأهمية ، ومن الغريب أن يكون قول أرسطو
هذا خلاف ماذهب إليه كثير من النقاد المسرحيين الذين
ينظرون إلى المؤلف المسرحي بأنه أول كل شيء وفوق
كل شيء موجد الأشخاص . وأرسطو يقول صراحة إن
الأشخاص ، مهما برع المؤلف في تصويرهم ، لا يكونون
المأساة . وإنما يكون المأساة — أو القطعة المسرحية
على العموم — تلك الأعمال والحركات التي يقوم بها
الأشخاص . والحقيقة أن تصوير الشخصيات المسرحية
ما هو سوى جزء من العدة الفنية ، التي يستعين بها
المؤلف — شأنها في هذا كشأن العبارة التي يستخدمها
أو الصور التي يستعرضها ؛ وهو في هذا كله إنما يعبر
عن فكرة في الحياة قد أثارت خياله وإلهامه . والزعم
بأن أهم أعماله أن يصور الشخصيات ليس سوى بقية
لذلك الرأي الساذج الفج الذي يقول بأن المسرحية

تقليد الحياة . وهى لا تقلد الحياة بل تقلد فكرة أو نظرة
 فى الحياة . وتصوير الأشخاص ما هو إلا ناحية من هذا
 التقليد . وأما الفكرة (التي التقطها المؤلف وصاغ حولها
 مآساته) فقد أطلق عليها أرسطو اسم التمثيل « Action »
 وشرط هذا التمثيل وحدته واتصال أجزائه بعضها ببعض .
 وصوغ القصة بطريقة خاصة هو الوسيلة للتعبير عن
 الموضوع . وهو الذى يتضمن جميع النواحي الفنية التى
 يستخدمها المؤلف من تصوير للأشخاص أو آراء
 أو عبارات ، وأساليب لغوية ، فالقصة ، إذن ، هى
 الطريقة التى يمكن بها من الوجهة النظرية توحيد جميع
 أجزاء الدرام بقوة المؤلف ، وهى أيضاً الوسيلة التى
 يتوصل بها — من وجهة النقد — لأن تؤثر جميع أجزاء
 الدرام فى النفس تأثيراً موحدًا .

غير أن تعريف المأساة لا يزال فى حاجة إلى شىء
 من التحديد فضلاً عما ذكرناه ، فالتمثيل الذى تقلده
 المأساة لا يكفي له أن يكون متحد الأجزاء بل يجب أن

يكون « جدياً » — وهذه الكلمة ترجمة قاصرة للكلمة اليونانية التي استخدمها أرسطو — والكن الذي يرمى إليه بهذا اللفظ واضح من قوله إن المأساة يجب أن تبعث في النفس شعور الرأفة والخوف . وبهذا ننتقل من تعريفه لطبيعة المأساة إلى تعريفه لوظيفتها . وهنا لا بد لنا أن نتذكر ما يرمى إليه أرسطو من معارضة أفلاطون ؛ لأن أشد حملات أفلاطون على المأساة كانت موجهة إلى وظيفة المأساة . وعلى الأخص إلى وظيفتها حين تبعث في النفس شعور الرأفة والخوف . ولقد رأينا من قبل كيف استطاع أرسطو بنظرية التقليد أن يدحض تماماً دعوى أفلاطون بأن الشعر عمل سخييف غير لازم وغير لائق وكان أكبر ما ترتكز عليه هذه الدعوى هو سوء فهم أفلاطون لمعنى التقليد في الشعر . ولهذا تنهار الدعوى بمجرد أن تظهر حقيقة معنى التقليد الشعري . وإلى هنا استطاع أرسطو أن يجعل حجته ضد أفلاطون حجة دامغة بما أدلى به من شرح واضح لنظرية التقليد .

ولا يقدر أحد أن ينكر أن تعريف المأساة بأنها تقليد
 لتمثيل — بالمعنى الذى أوضحه أرسطو وبكل ما وضعه
 أرسطو من المغزى فى هذا التعريف — هو وصف
 دقيق جداً لطبيعة المأساة كما هى الآن . ولكن أفلاطون
 قد اتهم الشعر — وبنوع خاص شعر المأساة — بأن له
 تأثيراً سيئاً يرجع إلى مقدرته على إثارة المشاعر ، وعلى
 هذه التهمة العريضة يرد أرسطو بنظرية التطهير
 Katharsis وهذه النظرية تنتظم سائر كتابه ؛ لأن كل
 ما يريد أن يقوله بعد ذلك مرتبط أشد الارتباط بوظيفة
 المأساة . وكان المنتظر من فيلسوف مثل أرسطو أن
 يعنى بهذه الناحية عناية خاصة ؛ ويرى لها المكان الأول
 لما نعرفه من ميوله ونزعاته . ومن الأسف أن نظرية
 التطهير Katharsis هذه كانت واضحة لأرسطو ، وبلاشك
 لتلاميذه ، وضوحاً شديداً بحيث لم يهتم بتعريفها وإيضاحها
 ولا بد لنا أن نصنع هنا كما صنعنا فى نظرية التقليد ، بل
 الحاجة هنا أشد ؛ بأن نستنبط المعنى الذى يرى إليه

من طريقة استخدامه لذلك اللفظ .

ولنبداً أولاً بتفهم التهمة التي وجهها أفلاطون إلى
المأساة وخلاصتها كما يأتي : يتساءل أفلاطون كيف
يستثير بطل المأساة مشاعرنا ؟ إنه يفعل ذلك بأن يندب
سوء حظه ، وما قد يلم به من الخطوب ؛ ويزداد إعجابنا
بالممثل كلما ازدادت مقدرته على جعلنا نحس أحزانه
وأراحه . لكننا في الحياة الحقيقية إنما نعجب - وبحق -
بالرجل الذي يصبر للكوارث دون أن يشكو أو يتوجع
أو يظهر آثارها في نفسه ، وأي الناس لا ينجل من أن
يسرف في ندب حظه ، وفي عرض أحزانه على جيرانه ؟
وهل من الصواب أن نعجب بممثل لأنه يقوم بنفس
الأعمال التي نحتقرها في الحياة ؟ . عدا هذا فإننا متى
سمحنا لأنفسنا أن نأسى له ونحزن أصبح الحزن علينا أمراً
سهلاً ، وتضعف مقدرتنا على ضبط مشاعرنا ، ونغدو
عاجزين عن تحمل آلامنا الشخصية ، وهكذا يصبح أثر
المأساة في النفس أثراً مضعفاً ، فيقل نفوذ العقل ،

ويزداد نفوذ العاطفة في مسلك الإنسان .

ومن الغريب أن أرسطو لم يحاول هنا أن يفعل ما فعله في نقده نظرية التقليد بأن ينقض الاعتبارات التي بنى عليها أفلاطون تهمه ، بل هو يسلم بأن من خصائص المأساة أن تثير مشاعر قد تكون في ذاتها خطيرة وضارة . . . أرسطو بلا شك مخطئ في قبوله أقوال أفلاطون إلى هذا الحد . لأن شعور الرأفة والخوف — وإن يكن له أهمية كبرى بين ما قد تتضمنه المأساة من العواطف ، فإنه بلا شك ليس بالشعور الوحيد ، بل هنالك — مثلاً — شعور الحب والإعجاب اللذين لا يقلان أهمية عن العاطفتين الآخرين . ويمكن التسليم بأن شعور الخوف الذي ذكره أفلاطون ليس من المشاعر التي يجوز الإفراط في إثارتها لذاتها ، وربما رأى أرسطو في شعور الرأفة نفس هذا الرأي ، أو أنه على الأقل كان يرى أن الإفراط في الرأفة كالإفراط في كل شيء أمر غير محمود غير أن أرسطو يقول : إن عمل المأساة ليس قاصراً على

مجرد إثارة هذه العواطف لذاتها بل تزيد على ذلك أنها
تقوم بتطهير Katharsis لتلك العواطف وأنها تثيرها
بطريقة خاصة وهذا هو رد أرسطو على أفلاطون .

إن لفظ كاثرسيس Katharsis هنا — أيا كان
معناه — مستخدم بلا شك على سبيل المجاز . فلقد تكون
الإشارة هنا إلى ضرب من الطقوس الدينية ؛ وفي هذه
الحالة يكون معناها التطهير (Purification) أو قد تكون
إشارة إلى نظرية من نظريات الطب ، وفي هذه الحالة
يكون معناها الطرد أو الإبعاد^(١) (Purgation) وليس
من السهل أن تتصور معنى تطهير كل من الرأفة والخوف
ولو أن هذا المعنى أو شيئاً قريباً منه ، قد يكون أدنى
إلى التعبير عن وظيفة المأساة عند أرسطو ، من المعنى
الذي كان هو يرمى إليه . إذ من المؤكد فيما يظهر أن
أرسطو لم يقصد بكلمة (Katharsis) معنى التطهير ، بل
كلما جاء ذكر هذه الكلمة في حديث المأساة ، فإنها

(١) الإشارة هنا بالمعنى الطبي بتطهير الجسم من الفضلات بتناول مسهل

مرتبطة أشد الارتباط بفكرة مجرد إثارة عاطفة الخوف والرافة. وليس هناك أى إشارة إلى تطهير هاتين العاطفتين ولكن إذا كان المعنى الذى يقصده هو الطرد أو الاستبعاد فهناك يجوز له أن يشير إلى لفظ (Katharsis) بأنه مجرد إثارة هاتين العاطفتين، لأن فى الطب اليونانى رأياً بأن كل جسم يجوز استخراج ما به من مادة غريبة بأن يعطى مادة تشابهها بمقادير خاصة. وهذا يشبه طريقة التطعيم ضد الأمراض فى الطب الحديث. (وداؤنى بالتي كانت هى الداء). والإفراط فى كل شىء ضار، ولا بد لاسترداد الجسم صحته من طرد تلك المواد التى توجد فيه بكثرة. ويظهر أن هذا ما قصده أرسطو بلفظ (Katharsis) فإن المأساة تحدث استبعاداً وطرداً لكل من هذين الشعورين: شعور الخوف والرافة، وذلك أن تعطى المصاب نفس هاتين العاطفتين، وكان من المرغوب فيه أن تستبعدا، إما لأن فى وجودهما ضرراً أو لاحتمال الإفراط فى كل منهما، ومما يثبت أن هذا

المعنى هو ما رمى إليه أرسطو كلامه في موضوع آخر
 عن تأثير الموسيقى . فهناك ضروب من الأغاني
 مثيرة للشعور هي في نظره ذات تأثير فعال في
 تهذيب الأشخاص الذين هم من قبل في حالة هياج
 وحدة . فبإدخال العاطفة المائلة لهم في نفوسهم يمكن
 استبعاد ما بها من عاطفة مفرطة ، وتكون هذه العملية
 مصحوبة بشيء كثير من الارتياح والسرور . ومما يستحق
 الذكر أن ملتن قد فهم أن هذا هو المعنى الذي يرمى إليه
 أرسطو بنظرية Katharsis . ولعل ملتن أول كاتب
 انجليزي قام بشرح هذه النظرية وإيضاحها . فقد ذكر
 في مقدمته لمنظومته المعروفة عن شمشون الجبار : « أن
 المأساة هي أكثر أنواع الشعر نفعا » . ويستدل على
 هذا الرأي بكلام أرسطو فيقول . « ولهذا قال أرسطو
 عنها بأنها حين تثير شعور الرأفة أو الخوف أو الرعب ،
 فإنها تطهر الروح من هذه العواطف أي تعدل منها ،
 وتنقصها إلى القدر اللازم ، مع ارتياح النفس عند مطالعة

أو مشاهدة هذه العواطف مقلدة تقليداً متقناً . والطبيعة
نفسها لا تخلو من أمثلة تثبت صحة ما ذهب إليه ؛ ففي
الطب تستخدم الأشياء ذات الصفة اللافاوية لمعالجة
الأمراض اللافاوية ، ويستخدم الحامض ضد الحموضة ،
والمالح لاستبعاد الملوحة » . وهنا نرى الآراء التي كانت
سائدة في القرون الوسطى عند الطب اليوناني . ولكن
لا شك في أن ما ذهب إليه ملتن صحيح في أن أرسطو
كان يرى أن وظيفة المأساة شيء يشبه الطب . والذي
تتضمنه المأساة من الرأفة والخوف هو العلاج الذي
يستطيع به شاعر المآسي أن ينظف نفوس سامعيه
ويعيدهم إلى العاطفة الصحيحة بطريقة التطعيم .

وبالطبع ليست هذه التشبيهات الطبية بالأمور التي
يهتمنا ، اللهم إلا من حيث غرابتها . ولكن ليست هذه
التشبيهات وحدها هي سبب فساد هذه النظرية . فلقد
كان من الممكن أن تقوم النظرية من غير حاجة إلى
تشبيهات واستعارات ، لو أن فيها شيء من الصواب

لكن الحقيقة أنها نظرية غير صحيحة في ذاتها . ولقد
 يكون ما ذكره أرسطو عن الموسيقى صحيحاً . ولكن
 في هذه الحالة نرى الأشخاص الذين شفتهم الموسيقى
 الحادة المثيرة كانوا هم أنفسهم في حالة حدة وثوران ،
 ولكن النظارة لا يذهبون إلى المسرح وهم في حالة خوف
 ورأفة ... إن كل إنسان معرض حقيقة لشعور الخوف
 والرأفة ولكن هذا الشعور لن يثور إلا إذا استثير .
 فإذا كانت المأساة علاجاً ، فإنها لا بد لها أن تخلق الداء
 الذي تريد أن تعالجه . فالنظرية من هذه الناحية ليست
 صحيحة . ولكننا مع ذلك لا بد لنا أن نشعر بأن تفسير
 أرسطو لوظيفة المأساة هو محاولة ذات اتجاه علمي صحيح .
 فللمأساة حقيقة تؤثر في النفس تأثيراً ممتعاً ونافعاً بأن
 تبعث فينا مشاعر قد تكون في الحياة العادية مقلقة ،
 وقد لا تخلو من خطر أو ألم (ولو أن العاطفتين اللتين
 ذكرهما ليستا الوحيدتين ، اللتين تثيرهما المأساة) . والجزء
 الأول من كتاب أرسطو الذي يتكلم عن طبيعة المأساة

يفسر معنى ذلك الأثر الذي تحدثه المأساة، ولنطلق عليه أيضاً اسم التطهير لا بالمعنى الطبي، ولا بالمعنى الديني لكلمة تطهير. ولكن بمعنى أن المشاعر التي يثيرها منظر الشر ممثلاً أمامنا سواء كان الشر مما تنتجه الرذيلة، أو مما ينتجه الدمار والخراب والشقاء. هذه المشاعر تستبعد المأساة منها آثارها السيئة بل وتجعلها مفيدة نافعة؛ فهي بهذا المعنى تطهر الشعور تطهيراً.

نعود الآن إلى الشرط الذي نص أرسطو على لزومه

للمأساة وهو شرط وحدة الفكرة. فإن هذا الشرط هو

الذي دعاه لأن يبنى عليه حكمه المشهور بأن الشعر أحكم

وأشرف من التاريخ، أي أن الشعر أدنى إلى روح

الحكمة والفلسفة وإلى الرغبة الغريزية في التفهيم

والاستقراء، أي الرغبة في معرفة قواعد الأشياء،

وجعل هذه القواعد عامة شاملة بقدر الإمكان؛ والانتقال

من معرفة الرابطة التي تصل بين الشيئين إلى الرابطة

التي تصل بين جميع الأشياء. والتاريخ إنما ينص على

الحوادث وكيف حدثت . أما السبب الذي من أجله حدثت تلك الأمور بصورة خاصة فذلك ما لا نستطيع أن نقطع فيه برأى . لأن سوابق الحوادث قلما تكون معلومة لنا برؤيتها ، كما أننا قلما نعلم بجميع نتائجها ، ولقد نعلم قاعدة لحادثة من الحوادث على سبيل التخمين . ولكننا لا نعرفها على سبيل اليقين . أما الشعر فيذكر الحوادث الممكنة الوقوع طبقاً لقانون الاحتمال أو الضرورة فنحن نعلم الحادث ، ونعلم كيفية حدوثه . بخلاف التاريخ الذي لا شيء فيه يبدأ وينتهي ، والذي تتتابع فيه الحوادث الواحدة تلو الأخرى ؛ ولا بد لنا بقدر الإمكان أن نكتفي بهذا التتابع ، إرضاءً لرغبتنا في معرفة الصلات الخفية التي تربط الحوادث . وعلى العكس من هذا نرى في الشعر حادثة كاملة في ذاتها تبدأ بوضوح في نقطة ما ؛ وتنتهي بوضوح في أخرى . وتتمشى أجزاؤها مرتبطة أشد الارتباط ، من سوابق نعرفها إلى نتائج نعرف أن لا مفر منها . ونحن وسط هذه الحادثة نعيش في

عالم نرغب فيه أشد الرغبة ؛ وإحساسنا بالأشياء التي
نشهدها ، يجعلنا نرى أننا في عالم جميع أجزائه متصل
مرتبط . . .

تقوم المأساة بعرض مصائب الحياة ، ولكن
بفضل وحدة موضوع المأساة ، تصبح حتى مصائب
الحياة نفسها مثلاً للعالم الذي نرغب فيه أشد الرغبة .
وهذا يفسر لنا اللذة التي نتذوقها في المأساة . فإن الأشياء
التي تكون في الحياة باعثة على الحزن ، تكون في المأساة
المسرحية باعثة على التنفيس (Exhilarating) ومع أنها قد
تظل مثيرة للألم ، ولكن هنالك شيء آخر يضاف إلى
ذلك ، وهذا الشيء هو الذي يجعل في آلام المأساة خيراً
لأنفسنا ، وهكذا نجد حتى في وسط الشرور التي في
المأساة ذلك العالم الذي نلتمسه ونرغب فيه . وبهذا المعنى
يمكن أن يقال إن المأساة تحدث تطهيراً (Katharsis) في
العواطف التي تثيرها ، وإن لم يكن هذا هو التطهير
الذي عناه أرسطو . فإنه على كل حال مطابق لكل

شيء قاله أرسطو كما أنه مطابق للحقائق . . .

ونظرية التطهير هذه تنتظم سائر كتاب الشعر
 كشرح لوظيفة المأساة وسيجد الباحث أن شرحنا لهذه
 النظرية صحيح في معظم الأحوال ، وليس في هذا الأمر
 غرابة لأنه شرح قد يصدر عن أرسطو نفسه ، لو أنه
 أراد أن يفسر نظريته . ولكن إصراره على ذكر شعور
 الخوف والرافة يسوقه في بعض المواضع إلى تأكيد
 الفكرة العاطفية في المأساة . وأحياناً يتخذ من حديثه عن
 المأساة فرصة لإظهار نزعاته الفلسفية الخاصة من غير أن
 يكون هذا موضعها . ومن أشهر الأمثلة على هذه الحالة
 الأخيرة ما ساقه في حديثه عن البطل والبطلة ، ووظيفة
 كلٍ منهما في المأساة . فالشخص في المأساة ينتقل من
 السعادة إلى الشقاء . فيزعم أرسطو أن هذا الانتقال
 لا يكون سببه أن البطل شرير أو ذو خلق سيئ ، فإن
 هذا لا يثير الخوف ولا يثير الرافة . وكذلك يجب ألا
 يكون هذا الانتقال من السعادة إلى الشقاء نصيب

الشخص الطاهر البعيد عن النقص لأن هذا لا يشير في
 النفس سوى شعور الدهشة . وفي زعمه أن الشخص في
 المأساة يجب أن يكون وسطاً بين هذين الطرفين ،
 شخصاً فيه من الخير جانب ؛ ومن الشر جانب . بحيث
 يحلب لنفسه الشقاء بخطئه أو سوء حكمه .. والمتأمل في
 هذا الرأي يدرك بلا شك أن أرسطو هنا إنما يتابع
 نظريته المشهورة عن « الوسط المحمود » وهي لا محل
 لها هنا . ثم يزعم أن تجربة المسرح تثبت صحة أقواله .
 وليس هذا بصحيح لا عن المأساة في عهد أرسطو ولا
 عن المأساة بعد ذلك العهد . فمن الممكن أن يكون
 الشخص في المأساة كما وصفه أرسطو ولكن من الجائز
 أيضاً أن يكون الشخص في المأساة منظوياً على الشر
 المحض كما هي حالة مكبث ، الذي يستحق كل ما حاق
 به من الشقاء ، أو منظوياً على الخير ، بريئاً من كل إثم
 كما هي حالة ديدمونه ، التي لا تستحق مما نالها من
 الويل شيئاً .

فنظرية أرسطو عن البطل واضحة الخطأ ، ومع هذا فإن مكانة أرسطو الهائلة قد جعلت الناقدين في جميع العصور التالية له يحاولون أن يروا في جميع أعمال الكتاب المسرحيين أمثلة مطابقة لنظريته هذه . فقد قيل مثلاً : إن المأساة الشهيرة التي ألفها اسكيلوس وهي (پرومثيريوس المقيّد) قد رسم المؤلف فيها شخصية بادية النبل ، ولكنها اشتملت على عيوب ، وهذا صحيح ، ولكن النقطة الهامة التي بنيت عليها هذه المأساة ؛ والتي من أجلها تكاد تكون أكبر مأساة في الأدب كله ، هي أن پرومثيريوس لم يلق ما لقيه من الويل من أجل عيوبه بل من أجل خلال الكريمة ، والقوة التي لها السلطان على العالم قد نكّلت به من أجل أعماله الصالحة . حقيقة إن كل عمل مهما كان صالحاً قد يُدعى عيباً إذا لم يصادف نجاحاً ، ولكن ليس هذا هو المعنى الذي ذهب إليه أرسطو ، فإنه قال بصراحة : إن الخطأ الذي يرتكبه بطل المأساة يجب أن يكون خطأً جسيماً ، ويجب أن يكون

نتيجة نقص خلق لا مجرد عجز عن تقدير عواقب الأعمال .
والحقيقة أن أرسطو قد أخطأ في أنه ، حرصاً على مجاراة
نظريته ، قد تجاهل أن من أكثر الأمور إثارة للأسى ،
أن يصلى البريء نار الشقاء من غير إثم ولا ذنب ، وأن
يعدو الباطل على الحق ، لأنه حق . ولو أن نظريته في
وظيفة المأساة امتدت أيضاً إلى أنها قد تثير عاطفة
الحب والإعجاب في النفوس ، علاوة على الخوف والرافة
لكان من المحتمل جداً أن يرى في البريء المعذب ناحية
هامية من نواحي المأساة ولأمكنه أيضاً أن يرى بعين
الإنصاف الحالة الأخرى التي يأتى أن يعترف بأنها باعثة
على الأسى وهى حالة الشرير المنكوب . فهنا نحن نرى في
مكبث مثلاً لشخصية الشرير الذى يثير الإعجاب ، بل
ولقد نشعر نحوه بشيء من العطف ، الذى لا يختلف في
النهاية كثيراً عن الحب .

وأهم من تلك المحاولات التى أريد بها تطبيق نظرية
أرسطو على أحوال تخالفها مخالفة واضحة ، ذلك التعديل

الذى اقترحه هيجل Hegel الفيلسوف الألماني ، وصفاً
 لحقيقة البطل في المأساة . وهنا أيضاً نجد أن نظرية الجمال
 قد وافقت هوى الكاتب لمطابقتها لمذهبه الفلسفي ،
 فهيجل يُسَلِّم بأن من طبيعة المأساة أن يُعَذِّب الشخص
 فيها ، وهو على حق . لكن هذا العذاب قد يكون
 عدلاً ، لأن الحق ليس دائماً حقاً محضاً . فقد تكون
 هنالك أحوال يكون الحق فيها واضحاً قوياً . ولكن
 هنالك أحوال أخرى . قد يتعارض فيها هذا الحق
 مع حق آخر لا يقل عنه قوة ، فتتمثل في هذه
 الحالة ناحيتان كلتاهما حق إذا نظر إليها من وجهتها
 الخاصة . والمثال الشهير لهذا قصة سفوكليس المسماة
 أنتيجون (Antigone) . فأنتيجون فتاة من مدينة طيبة
 ارتكب أخوها أفطع جريمة ضد وطنه ، ولقي حتفه
 وقت ارتكاب جُرْمه . وقد أبى « كريون » حاكم طيبة
 أن يسمح بأن يدفن هذا الآثم طبقاً لشعائر الدين . وبهذا
 جازى الشر الفظيع بشر لا يقل عنه فظاعة . فعز على

أنتيجون ألا يدفن أخوها طبقاً للشعائر . واستطاعت أن تدفع نفقات الدفن وإقامة الشعائر التي يقضى بها الدين من أجل القتل . فقضى عليها من أجل هذا بالموت ؛ وهو ما كانت تتوقعه . وقد طلبت أن يحكم عليها طبقاً للشرائع الغير المكتوبة . التي لا بد للضمير البشرى أن يخضع لها مهما كانت مخالفة لشرائع الأرض . ولكن كريون احتكم إلى الشرائع التي سنتها الدولة محافظةً على كيائها .

فيقول هيجل : إن أنتيجون على حق من وجهة نظرها . وهي تمثل الحق الذي في ضمير كل إنسان . وكذلك كريون على حق في نظر نفسه ؛ لأنه يمثل حقوق الدولة . فالخلاف لا يقبل التوفيق ، ولا بد لكل منهما أن يشقى ، وهذه هي المأساة .

هذه النظرية شأنها كشأن نظرية أرسطو تمثل لنا إحدى حالات المأساة ، وتشبهها أيضاً في أنها لا تمثل لنا قاعدة عامة . ومأساة أنتيجون نفسها ليست مثلاً صالحاً

لنظرية هيغل . ولو أنها تذكرنا بأن نعطف على كريون
كما نعطف على أنتيجون . ولكن حقيقة هذه المأساة هي
أن أنتيجون على حق ، وكريون على باطل ، وأن الباطل
له من القوة ما يمكنه من التحكم في الحق . ومهما كانت نظرية
هيغل بديعة وعميقة ، فإنها في الحقيقة لا تكاد تجد في
الأدب كله مأساة تنطبق عليها تمام الانطباق . ولقد دار
الحوار دهرًا حول هذه النظريات . وفي هذا مثال طيب
على أن النقد كثيراً ما يضل السبيل بسبب نظرية مهما
كانت نزعتها فلسفية في نواح أخرى ، فإنها ليست
فلسفية إذا طبقت على الفن . ولهذا نرى أصحابها بدلاً
من أن يستخدموها في تفسير الحقائق ، يضطرون لأن
يختاروا لها الحقائق التي تفسرها .

ولسنا بحاجة أن نستمر في شرح رسالة أرسطو
أكثر مما فعلنا ، وإن كانت كلها جديرة بمنتهى العناية
والدرس . ولكننا قد ذكرنا النواحي الأساسية لنظريته
في المأساة . وهي كما قلنا ، يجب أن ينظر إليها كمثل

لنظرية الأدب عامة . وقد استمر أرسطو في شرح
نظريته بالتفصيل في عدة نواح ممتعة هامة ، ثم جعل
يوضح كيف يمكن الانتقال بها من الناحية التمثيلية
إلى الناحية القصصية أى من المأساة إلى الملحمة . ولكن
حسبنا نحن أننا شرحنا نظريته عن الشعر عامة . ومهما
قليل في نقد آراء أرسطو في بعض المواضع فإن نظريته
في المأساة هي الأساس الذي توطد عليه بناء البحث
الأدبي من بعد أرسطو إلى يومنا هذا .

الفصل الرابع

بعد أرسطو

لن نحاول في هذا الفصل أن نسرد — حتى ولا
ننتهي الإيجاز — تاريخاً مُتَّصلاً للنقد الأدبي بعد أرسطو
فإننا ، حتى لو قصرنا الكلام على الأدب الإنكليزي
وحده ، يستحيل علينا أن نذكر هنا جميع المؤلفين
الذين أحرزوا في هذا الضرب من الكتابة منزلة عالية ،
على أن ذكر هؤلاء وغيرهم لن يفيدنا في غرضنا هذا
شيئاً لأن نقد الأدب كثيراً ما يكون عملاً شخصياً
كالتأليف الأدبي سواء بسواء . ويكون كالأدب وليد
النبوغ العبقري . والنجاح قد يكون نتيجة مواهب
ليس من شأنها أن تستند إلى القواعد الفلسفية ، بل هي
لا تنشدها وقد تنفر منها أشد النفور . وكثير من النقد
البديع لا يقوم على ما اختص به الناقد من ثاقب النظر

والمشاركة في العواطف ، وسرعة الخاطر وحسن الإدراك ،
أو مجرد المقدرة على التعبير بلباقة وقوة . وما يشا كل
هذا من الميزات ، من غير أن يتعب الكاتب نفسه في
تأليف نظرية أو تقرير مبدأ . ويمكننا أن نسمى هذا
النوع من النقد بنقد ~~الالهام~~ . وإنما يعنينا هنا ذلك الضرب
من النقد الذي لا يمتاز بصفاته الفائقة فحسب بل بإضافته
شيئاً جديداً إلى قواعد النقد وطرقه ، أو بشرحه لتلك
القواعد وتفصيلها . ولن نحاول في هذا الفصل أكثر
من أن نذكر بإيجاز عدة نزعات في تاريخ النقد ؛ ومع
ملاحظة ما قد يبدو فيه من تقاليد جديدة . ومعنى هذا
أننا سنقصر الكلام على أولئك الكتاب الذين كانوا
يحسون بأن هناك شيئاً اسمه نظرية الأدب ، حتى وإن
لم يريدوا أن يقرروها ويفصلوها . وكذلك سنقصر
الكلام على أصحاب النظريات الذين ثبت أن قضاياهم
ذات فائدة في النقد .

وفي الشاعر الروماني هوراس نرى مثلاً حسناً
للقائد الذي اتخذ لنفسه « منهجاً » خاصاً . ثم جعل

ينتهجه ويفسره بطائفة من الأحكام التي يجمعها شيء
من النظام والترتيب ، غير مكترث لأمثلة خاصة تعبر عن
آراء فردية ، في النقد الأدبي . ومثل هذا المنهج يبعث
على الافتراض بأنه يرتكز على نظرية خاصة ، ولكن
هوراس من الكتاب الذين لا يهمهم أن يشرحوا نظرياتهم
وحسبه أن تكون الأحكام التي يذكرها دليلا يسترشد
به القارئ . على كل حال ليس من شك في أن النظرية
التي يعتمد عليها كتاب فن الشعر (Ars Poetica) هي
بالتقريب نظرية أرسطو : ولو أن هوراس لا يهتم منها
ناحياتها الفلسفية ، بل الناحية العملية ، فهو يقبلها لما يجده
فيها من فائدة كأديب ناقد . فكتابه عبارة عن قصيدة
خالية من النظام المنطقي ولكنها مجرد طائفة من الحكم
والنصائح أضيف بعضها إلى بعض . والصلة التي تربطها
هي في الغالب صفة أدبية لا منطقية ؛ إذن فكتابه ليس
بكتاب نقد ، بل هو فوق كل شيء وقبل كل شيء ،
منظومة شعرية موضوعها النقد ؛ والقيمة الكبرى لهذا
الموضوع الذي اختاره هو في الأشياء — مآثر التي أوحى

لهوراس أن ينظمها ؛ وإن المرء ليس — تفيد مما في
المنظومة من حسن الصياغة أكثر مما بها من القواعد
ويوشك ألا يكون في الأدب كله قصيدة في حجمها
اشتملت على مثل ما بها من جمل قد جرت مجرى الأمثال
وأضحت ملكاً شائعاً للثقافة العالمية . فهنا نجد العبارات
المألوفة مثل « الرقعة الأرجوانية » و « هوميروس
ينفس » وهنا صيحة الناقد « incredulus odi » (١)

وهنا نجد الشيخ الفاني ينادى : Laudator temporis acti
« لهنى حتى العهد القديم » والمناسبة التي ذكر فيها هذه
العبارة الأخيرة هي مثال حسن للأسلوب الذي سار
عليه هوراس في كتابه هذا فهو يحدثنا هنا بأن كل

شخص في المأساة يجب أن تكون حياته مطابقة لما هو
مألوف في الحياة ؛ فيجب مثلاً أن تكون أعماله منطبقة
على السن التي ينسب إليها ، وبينما يتحدث هوراس عن
هذا إذا هو يخرج عن الموضوع فجأة إلى الكلام عن

(١) معنى هذه العبارة : إنى أبغض كل شيء بعيد الاحتمال : وهي
إشارة إلى قاعدة في نقد المسرحيات القديمة ، فقد كان من القواعد المتبعة
أن كل شيء خرافي ، غير ممكن الحدوث لا يمثل على المسرح .

الطبيعة البشرية وما يطرأ عليها من التغير على مر السنين خاتماً حديثه بصورة أليمة قاسية للشيخوخة الفائية ، ناسياً كل النسيان ما هو فيه من النقد . وقد أصبح المتكلم الآن هو الشاعر البارع الذي يعرف العالم ويعرف كيف يركز علمه في خلاصة بليغة من السكلم المبين . على أن هذه العبارات المشهورة ليست دائماً من سبيل الزينة والحلية في موضوع النقد الذي يتحدث عنه ، بل إن لها في كثير من الأحيان مغزى . وهذا المغزى كثيراً ما يخطئ النقاد إدراكه حينما يُغفلون المناسبة الشعرية ، التي جاءت فيها تلك العبارات . مثال ذلك إننا كثيراً ما نتحدث عن « الرقعة الأرجوانية » حينما نرى مؤلفاً ينتهز فرصة في موضع ملائم من كتابه لكي يكتب قطعة يبالغ في تزويقها وتنميقها^(١) . ولكن ليس

(١) إن عبارة (الرقعة الأرجوانية purple patch مشهورة في الأدب الإنجليزي . ومعناها أن المؤلف يكتب القصة ذات المواقف والمناظر العديدة . وليس كل موضع منها ملائماً لأن يتخذ منه المؤلف فرصة ليكتب فيها عبارة رائعة متقنة . ولكن لا يخلو الأمر من موقف ينتهزه المؤلف ليكتب بعبارة فوق المستوى العادي . فيصبح هذا الموضع بمثابة الرقعة الأرجوانية الممتازة في ثوب ذي ألوان متوسطة أو عادية .

هذا هو المعنى الذى ذهب إليه هوراس . وإنما (الرقعة
الأرجوانية) التى انتقدتها وذمها هى الرقعة المتكافئة ، التى
خيّطت على الأصل ولم تكن جزءاً من الثوب كله . وهذا
مثال لآراء هوراس فى النقد : ففكرة الوحدة هى رأى
السائد فى جميع أجزاء قصيدته عن فن الشعر . وهى
بالطبع الفكرة التى فصلها أرسطو فى كتاب الشعر .
والوحدة التى دافع عنها هوراس هى الوحدة الصحيحة ،
والتي أطلق عليها اسم وحدة الموضوع *Unity of Action*
أى وحدة المادة والروح والتأثير كما أوضح ذلك هوراس .
وهذا هو الفضل الأكبر الذى يدين به الأدب لكتاب
فن الشعر . فهو راس هو الذى جعل روح نظرية أرسطو
هى المثل الأعلى للنقد الأدبى فى أوربا . وكانت أقوال
هوراس تُقرأ وتُدرس فى الوقت الذى كانت فيه كتابة
أرسطو مجهولة أو مهملة . وفى الوقت الذى كان فيه أرسطو
يقرأ ويدرس ، ونفوذه يتسع وينتشر كان هوراس
دائماً أدنى متناولاً ، وأقرب أن يستسيغه القراء من

أرسطو . فإن حكمه وفكاهته ، بعبارتها الرائعة ،
 كانت تبين عما حوت من أفكار ، وتنشرها بصورة
 لم يكن في وسع أرسطو ، بعبارة المقتضبة المنطقية ، أن
 يأتي بها . وهوراس في الحقيقة هو الذي استطاع أن
 يشعر الناس بأن الدعوة إلى الوحدة في كل عمل فني دعوة
 تنطبق تماما على الذوق السليم . ولم يكن في هذا داعياً إلى
 بدعة جديدة من الأذواق . بل كل ما هنالك أنه استطاع
 أن يشعر الناس حقيقة الذوق السليم . فإن كل فلسفة
 صحيحة للفن ما هي في الواقع سوى مجرد شرح منطقي
 للذوق السليم . وقد استطاع هوراس بتحويله نظرية
 أرسطو إلى أحكام في النقد ، أن يجعل للذوق السليم صبغة
 فلسفية ، من غير أن يتعب قراءه في بحث منطقي عن
 ماهيته . والأثر الهائل الذي تركه هوراس في تاريخ
 النقد يرجع كله أو معظمه إلى أنه وثق الرابطة بين
 نظرية الجمال وبين الذوق السليم .

على أن هوراس لم يستطع أن يضيف شيئاً

جديداً — إذا استثنينا أمراً واحداً سندكره فيما بعد —
 إلى ما تضمنته كتاب الشعر لأرسطو . وهو في الحقيقة
 من أشد الكتب محافظة على القديم . حتى ليؤخذ عليه
 أنه هو السبب الأكبر في اتهام الناس المذهب القديم
 (الكلاسيكي) — ظالماً — بأنه مذهب المحافظة والتقليد .
 ومن السهل تفسير خلق المحافظة في هوراس ^(١) فإنه كان
 يرى أن شعراء اليونان هم النماذج التي يجب أن تدرس ليلاً
 ونهاراً . وأن الشعر يجب أن يُنظم كما كانوا ينظمونه
 فإذا كانوا قد جعلوا للأشخاص الخرافية والقصصية صوراً
 وطبائع خاصة — مثلاً — فلا بد من المحافظة عليها كما هي .
 وكان هوراس — رغم ذلك — يرى أن هذا الاحترام
 للقدماء يترك مجالاً للتبتكار والاختراع . وكأنما نسي أن
 المؤلفين المسرحيين من اليونان كثيراً ما استباحوا
 لأنفسهم أن يتصرفوا في نفسية أبطالهم تصرفات
 مدهشة . . ولكن ليس من السهل علينا أن ندرك إلى
 أي درجة تسلط الأدب اليوناني والنماذج اليونانية على

١٤٤

السبب
الاول

الثقافة الرومانية في عصر هوراس . وفكرة الأدب نفسها
 يمكننا أن نعدّها فكرة يونانية نقلت إلى روما . أو يمكننا
 على الأقل أن نقرر أن الأدب — كضربٍ من النشاط
 مقصودٍ لذاته — أو الأدب الذي يحس لنفسه وجوداً
 كفن من الفنون قد اقتبس الرومان عن اليونان . فلم
 يكن أمام هوراس سوى طريق واضح في الأدب ؛
 وهو طريق اليونان . وليس هذا سوى الحقيقة التاريخية
 للثقافة الرومانية ، ممثلة في رأى فردا . على حين أنا نرى
 في مقام آخر — مخالف لهذا كل المخالفة — شاعراً
 مثل Pope ينادى هو أيضاً باقتفاء آثار الأقدمين ،
 ويضع حججاً قوية تؤيد دعوته هذه . أما هوراس فلم
 يكن يحس مثلاً تلك الضرورة ، بل كان يرى أنه إذا كان
 هنالك أدب فلا بد أن يكون طبقاً للنماذج اليونانية
 كما هي . والسبب الذي يدعو إلى قبول النماذج اليونانية
 كما هي ، هو نفس السبب الذي دعا إلى وجود شيء
 اسمه الأدب . ولم يحاول أن يتعمق في البحث عن ماهية

ذلك السبب لأن هذا بحث فلسفى ليس من اختصاصه .
واكتفى بأن قال : إن الآراء التى ينادى بها تتضمن
الإجابة على تلك المسألة .

وهناك سبب آخر — ولعله أكثر وجاهة — يفسر
محافظة هوراس . ذلك أن كتابة فن الشعر كتب فى
صورة طائفة من النصائح موجهة إلى أولئك الذين يريدون
أن يقرضوا الشعر . وكان هوراس ييغض أشد البغض
تلك الفكرة القائلة بأن الشعر أمر شاذ غريب (ولو أن
أرسطو مسئول إلى درجة ما عن رأى القائل بأن الشعر
والجنون أمر واحد) . وكان هوراس يعمق أولئك
الشعراء الذى لا يأتهم « الإلهام » إلا على صورة مختلفة
جنونية ، سواء أظهر ذلك فى شعرهم أم فى مسلكتهم .
ولهذا ثارت فى نفسه قوة المحافظة الشديدة لما أبصره
من جنون الإفراط فى النزعات الفردية . فأخذ يقرر فى
شدة بأن الشاعر كائن عاقل ، وأن الشعر فن معقول .
وهذا من أجل الخدمات التى قام بها نحو النقد الصحيح

وهكذا جعل هوراس يشرح للشعراء كيف ينتقدون
أشعارهم . وغرضه الحقيقي أن يُبين للناس قيمة الأدب
الحقيقية . فأصبحت الأحكام والنصائح التي وضعها لنقد
الشعراء لأنفسهم صالحة لنقد الأدب عامة .

على أن هوراس — وإن كان محافظاً في أكثر
آرائه — كان من الأحرار المبكرين في أمر واحد ،
وتمسكه بمبدأ الحرية في هذا الأمر دليل قوى على استقامة
رأيه كناقده . وهذا الأمر الهام هو « العبارة اللفظية »
فإن ما ذكره أرسطو في هذا الباب قليل لا غناء فيه .
وأما هوراس فقد أصاب فيه الغرض . وقد كان من
بواعث الأسف أن آراءه الحكيمة في هذا الموضوع
لم يكن لها تأثير يذكر في تاريخ الأدب . على أنها من
غير شك ذات فائدة كبرى إلى يومنا هذا . وخلاصة
ما قاله هوراس في هذا الباب أن عبارة الشاعر لا يمكن
أن تكون شيئاً جامداً مُتَّفَقاً عليه . فإن وظيفة اللغة في
الشعر أن تعبر وتبين . ولكن تجارب الإنسان التي وجد

الشعر للتعبير عنها دائماً التغير والتبدل . لأنها آخذة
أبدًا في الزدياد . وكلما نمت التجارب وازدادت ، وجب
على لغة الشعر أن تجاريها ، وأن تتمشى معها ، إذا أريد
منها أن تكون صادقة التعبير ، واللغة بمثابة الشجرة
والألفاظ منها بمثابة الورق . وعلى مدى السنين تتساقط
الأوراق القديمة ، وتنمو بدلا منها أوراق حديثة ، والشجرة
باقية كما هي . وهذا التشبيه الذي ساقه هوراس يمثل اللغة
والألفاظ في الشعر تمثيلا حسنا ؛ ولكن يجب ألا ننسى
أن الشجرة التي عناها هوراس لم تكن تفقد أوراقها جملة
واحدة ، بل كانت تشتمل دائماً على أوراق قديمة وأوراق
حديثة . كذلك الحال في لغة القريض . لا بد من أن
تُستحدث أبدأ ألفاظ جديدة وتحتفي ألفاظ قديمة .
ولا ينبغي أن يطالب الشاعر بأن يعتمد الاعتماد كله على
الألفاظ الشعرية المأثورة عن أسلافه ولا جناح عليه أن
يكون البادئ باستخدام ألفاظ شعرية جديدة . ومن
الممكن بالطبع — كما أوضح ذلك هوراس في جملاء

وإبداع — أن يصنع الشاعر الألفاظ العادية المألوفة
 بصبغة شعرية رائعة ، بأن يجمعها بمهارة في جمل وعبارات
 ولقد كان من الممكن أن يتجنب الكتاب كثيراً من
 الخطأ في كلامهم عن العبارة الشعرية ؛ لو أن هذا الجزء
 من كلام هوراس ، الذي يعبر بصدق عن طبيعة اللغة
 وطبيعة الشعر ، كان له من التأثير عند الناقدين الذين
 جاءوا بعده مثل ما لنظريته القائلة بأن المسرحية لا بد
 أن تشتمل على خمسة فصول ، وأن هذا حكم مطلق غير
 قابل للتعديل .

ويمكن القول بوجه عام أننا لو حكمنا بحسب
 الأثر ، لوجدنا أن أكبر اسم في تاريخ النقد بعد أرسطو هو
 هوراس . فالنقد الذي يستطيع أن يعبر عن حقيقته لم يكن
 له وجود ، قبل أن أدلى أرسطو بآرائه الفلسفية . ولكن
 قصيدة هوراس « فن الشعر : Ars Poetica » هي التي
 نشرت آراء أرسطو في كل أدب أوروبي . ودرجة

تأثير كتاب أرسطو تتوقف على مقدرة القارئ على تتبع آرائه الفلسفية . ولكن في قصيدة هوراس عن فن الشعر استطاع سحر القريض أن يطلق تلك الآراء من ربقة المنطق المحكم . فباتت تلك النظريات - أو على الأقل جوهرها وروحها - وقد صار من الممكن أن يستمتع بها القارئ ويتذوقها ، وحقيقة قد وجد العالم كله في قصيدة هوراس متعة فائقة فأصبح تاريخ النقد كله مديناً لهوراس ديناً يستحيل تقديره . وفي هذه الخلاصة التي نكتبها لن نستطيع أن نذكر كاتباً آخر يمثل هذا الإسهاب .

في المجال الضيق الذي حصرنا فيه هذا الاستعراض الوجيز ، تكون الشخصية الهامة في تاريخ النقد بعد هوراس ، هي شخصية دانتي ... كان دانتي يرى أن أرسطو هو إمام العارفين . ولم يكن مع ذلك يعلم شيئاً عن أرسطو مؤلف كتاب الشعر ، بل أتاه العلم بأرسطو عن طريق هوراس . ولكن فكر دانتي ،

بنزعته الفلسفية ، لم يقتنع بما في قصيدة فن الشعر . فإن
حب التعمق في البحث عن الأسباب ، الذي كان من
خصائص العصور الوسطى ، جعله يرى أن مجرد معرفة
تلك الأحكام ، لا يغني شيئاً من غير الإمام بالنظرية ،
التي ترتكز عليها تلك الأحكام . على أن النظرية التي
هداه إليها بحثه لم تكن سوى نظرية لاهوتية ليس
لها اليوم في الأدب شأن يذكر ، اللهم إلا كاحدى
الغرائب الفكرية ، ولكنه في بعض الأحيان قد يدهشنا
بعبارات وقضايا استطاع أن يسبق بها بعض الآراء
الحديثة ، مع شرحها شرحاً صحيحاً . مثال ذلك تقسيمه
قوة الكلمات إلى (Signum rationale) (رمز للمعنى)
و (Signum Sensuale) (رمز للحس) . وهو نفس
التقسيم الحديث جداً ، الذي ذكرناه من قبل في تقسيم
تأثير اللغة إلى معنوى وصوتى . وقد بنى تقسيمه هذا
على تفكير عميق في طبيعة اللغة .

أما أهم أثر تركه دانتي في النقد — وإن لم يصبح له

اليوم سوى أهميته التاريخية — فدفاعه عن استخدام
اللغة القومية في الأدب بدلاً عن لغة العلم العالمية وهى
اللاتينية. وفي كتابه الذى لم يُسمه المسمى (De Vulgare
Eloquentia) (فى اللسان العامى) قد أتى بوصف
للاغانى والأوزان العامية ذى قيمة كبرى فى تاريخ
الأدب. ولكن الأمر الذى جعل للغة الإيطالية مقاماً
أدبياً معادلاً للغة هوميروس وفرجيل هو ما أبدعه دانتى
من شعر راق ، لا ما حاوله من تقسيم الألفاظ العامية
بحسب جمال وقعها أو غير ذلك من أبحاثه النظرية .
وأهم من هذا كله وأكثر إمتاعاً وفائدة ما ذكره دانتى
فى كتابه (Convivio) (الوليمة) — الذى لم يكمله —
عن المعنى الرمزى للشعر ، وبهذه المقالة استطاع دانتى
أن يضيف إلى نظرية أرسطو ناحية جديدة كبيرة الخطر
فقد رأى دانتى أن الحادث أو القصة التى توحى بالقريض
لها فى نفس الشاعر مغزى خلاف ما يفهم من الوقائع
العادية التى تضمنتها. فذلك الحادث قد تملك عقل الشاعر

لأنه رأى فيه رمزاً لَوْحَى باطنى يدل على أدق وأعظم معانى الحياة . وقد اكتفى أرسطو بأن قال إن ما تنطوى عليه القصيدة من فن هو رمز أو (تقليد) للحادث الذى أوحى بها . ولكن داتى أضاف إلى هذا أن الحادث نفسه ذو صبغة رمزية . فلا تكون القصيدة بأكملها مشتملة على الحادث فى صورة ومادة فنية فحسب ؛ بل هى فى الوقت نفسه توحى بالمعنى الرمضى (أو كما يسميه داتى الخيالى للحادث . وهذه القاعدة — التى تقول بأن القصيدة رمز للحادث ، والحادث نفسه رمز لمعنى عميق من معانى الحياة — قد لا تكون منطبقة على جميع الأحوال . لكن لم يكن منها بد لتوسيع نظرية أرسطو لى يمكن بمقتضاها أن نفسر التأثير الكامل لقصائد مشهورة مثل الإنيادة ، والفردوس المفقود ، وأورشليم المحررة ^(١) ، وقصيدة داتى نفسه المنظومة المقدسة . هذا فيما يتعلق بشعر الملاحم . والصفة الرمزية للحوادث

(١) ثلاثة من أكبر الملاحم الأولى لفرجيل والثانية للمتن والثالثة للشاعر الإيطالى تركواتو تاسو .

البشرية حين توحى بالقريض ، واضحة وضوحاً أجلى وأظهر في الشعر الغنائى (Lyrique) . فالتجربة العاطفية التى توحى بقصيدة ، قد يكون لها فى نفس الشاعر معنى أكبر منها . فإذا استطاع القريض أن يحكيها تماماً ، فإن هذا المعنى ينتقل إلى نفس القارئ أيضاً ، وهنا نرى أن دانتى نفسه خير مثال لهذا . فإن حبه لبياتريس كان له فى نفسه معنى أكبر كثيراً من العاطفة نفسها . لأنه رمز لأمر أبعد وأعمق مما فى الحياة الفانية . ولقد حاول دانتى أن يشرح لنا هذه الأمور فى عبارات فلسفية « مدرسية » . ولكن مثل تلك الأمور لا يمكن أن تشرح شرحاً ، بل تُحسَّ إحساساً ، تستشعره النفس ، إذا كان الفن قادراً على أن ينقل إلينا ما اشتمل عليه الحادث من حياة . ولهذا كان لا بد من نظرية دانتى الرمزية هذه ليمكن لنا أن ننقد أنواعاً من الأدب السامى ، وهنالك قصص أدبية عديدة اشتملت على حوادث ذات صبغة رمزية تضارع مافى الإلياذة ، ومن غير نظرية دانتى

لا يمكن التعبير عن تأثيرها أو الإشارة إليه .

في عهد النهضة (Renaissance) كان أكثر ما عُني به الناقدون كتاب الشعر لأرسطو . وأكبر فضل لهذا العهد في تاريخ النقد هو استنقاذ فلسفة أرسطو في الجمال وحفظها للعهد الحاضر . ولو أن روح هذه الفلسفة كان كما رأينا ذا أثر واضح منذ زمن طويل بفضل أحكام ونصائح هوراس . وفي أول عهد النهضة كان هوراس لا يزال المرجع الوحيد . ولم يكن لكاتب آخر أن ينزله عن هذه المرتبة سوى أرسطو نفسه . وذلك ما حدث فعلاً حين استُكشف كتاب أرسطو في الشعر ، وأخذ ينتشر بين الناس ولم يزد عهد النهضة شيئاً كثيراً إلى ما جاء في كتاب أرسطو ، بل كان أكبر ما عُني به هو تفسيره وشرحه . ولكن هنالك ناحية من نظرية أرسطو كان من الواضح جداً أنها قابلة للزيادة والتوسع . فقد قال أفلاطون : إن الشعر تقليد للطبيعة ، وقال أرسطو : كلا ، بل تقليد لفكرة في الطبيعة يتخيلها الشاعر . ثم

حصر نظريته في هذه الدائرة . ولكن ما العلاقة بين الطبيعة كما هي ، وبين الطبيعة كما يتصورها الشاعر ؟ ما معنى التصور الشعري للطبيعة ؟ الجواب على هذا السؤال مفهوم ضمناً بلا شك في نظرية أرسطو ؛ ولكن الناقدين في عهد النهضة قد أخذوا يظهرونه ويوضحونه . فجعل السر فيليب سِدنى مثلاً في كتابه الدفاع « Apologie » الذي يصرفه على حرية الشعر ، ينادى بأن ما يُعنى به الشعر هو أن يخلق صورة مقابلة لصورة الطبيعة ؛ يُمتنعنا منها ما فيها من الإتيقان والكمال . وقال بيكن (Bacon) في عبارة أبعد غوراً : « إن الشعر يحرك العقل بإخضاع مظاهر الأشياء لرغبات العقل » . وهذا هو الاتجاه الذي أخذت تتطور نحوه نظرية أرسطو منذ عهد النهضة . فالفيلسوف كانت (Kant) يرى أن رغبات العقل التي ذكرها بيكن هي الرغبة في تمثيل الأغراض التي من أجلها وُجدت الأشياء . والشعر — وإن مثّل لنا الأشياء بأنها ذات غرض — فإنه لا يوضح لنا تلك الأغراض تماماً . وكذلك

يذهب شلى (Shelley) إلى أن للشعر أثراً خُلُقياً وإن لم يناد بنوع خاص من الأخلاق. لأن الأخلاق (Morality) ما هي إلا الحياة الفكرية في أسمى وأدق معانيها، وحياة الفكر ونشاطه في قوة خياله التي يغذيها الشعر؛ وفي الشعر يعيش المرء في عالم يشتمد فيه إحساسنا بأن لكل شيء غرضاً، وأن للحادثة قوة خلقية: أى أن للعالم مغزى مباشراً خاصاً به من غير إشارة إلى أية قاعدة أو قانون خارج عنه. وهنا قد يتساءل المرء: في أى ناحية من التجارب يكون هذا العالم ذو المغزى المباشر؟ وقد أجاب الفيلسوف الإيطالى بنديتو كروتشى (Benedetto Croce) بأن هذا هو عالم الإلهام والوحى الباطنى الصرف حيث تكون التجارب مقبولة لذاتها. ولا عبرة هناك بأن تكون التجارب مطابقة للواقع أو غير مطابقة؛ لأننا نرتاح للتجربة لذاتها. وقد جعل كروتشى فيما يظهر جوابه هذا قاصراً على الإلهام الحسى أو العاطفى. ولكن لا داعى لهذا التحديد. فإن كل شيء تقريباً حتى العمليات

العقلية يمكن أن يتناولها الإلهام ، إذن فصورة الطبيعة التي يحكيها الشعر (والشعر هنا يمثل فن الأدب كله) هي صورة للعالم الذي نرغب فيه أشد الرغبة ، والذي نتخيل وجوده ، ونجد في هذا التخيل شفاء غلطنا وإرضاء رغباتنا . وأكبر ما نريده في العالم هو النظام والترتيب . وهذا ما نجده دائماً في عالم الأدب ، فإن أى نوع من الأدب الصرف يشتمل دائماً على صورة للعالم لا نكاد نحسها حتى نجد جميع أجزائها محكمة الاتصال شديدة الارتباط . هذه الحقيقة تتجلى دائماً مهما كانت الصورة التي أوحى بها الإلهام إلى الخيال سواء أ كانت أقصوصة أو مسرحية أو ملحمة أو أنشودة .

تلك هي النزعة النظرية في النقد الأدبي . ولكن منذ عهد النهضة قد ظهرت نزعة أخرى لا تقل عنها أهمية وهي نقد الأسلوب الأدبي . والينبوع الذي تفجر منه هذا البحر هو أيضاً رسالة يونانية ، وهي تدعى عادة باسم « رسالة لنجينوس في الجلال » . وهي كتاب كاد

في بعض الأحيان أن يجارى كتاب الشعر لأرسطو في الأهمية؛ لكنه كتاب نقد صرف، ولا يستند إلى نظرية فلسفية في الأدب وهو وإن كان من تأليف كاتب يوناني عاش في القرن الأول بعد الميلاد، فإن أهميته في تاريخ النقد حديثة ترجع إلى عام ١٥٥٤ حينما طبع الكتاب للمرة الأولى. والظاهر أنه كان مجهولاً عند رجال الثقافة في العصور القديمة والوسطى. وبالرغم من عنوان الكتاب، فإن الراجح أنه ليس من تأليف لنجينيوس (Longinus) وكلمة الجلال لها هنا معنى خاص خلاف المؤلف. ذلك أن المؤلف المجهول أراد في كتابه هذا أن يصف طبيعة الأسلوب الأدبي الذي من شأنه أن «يسمو» باللغة فوق المستوى العادي للألفاظ. ولعل هذا المؤلف أول من كتب في النقد، مقارناً بين مختلف اللغات، فلم يكتف بأن يستشهد بالأدب اليوناني والروماني، بل استطاع أن يرجع إلى العبرية، فاستشهد مع إعجاب شديد بأقوال موسى عليه السلام؛ وقال عنه إنه ليس بالرجل

العادى — وذكر الآية: «لَيْكُنْ نُورٌ، فكان نور»
وقال إنها كلمة جديرة بالمقام الإلهى . والفضل الأكبر
فيما كتبه هذا المؤلف عن الأسلوب الأدبى أنه لم يكن
ينظر إليه بأنه مجرد طلاء ظاهرى ؛ بل كان الأسلوب فى
نظر « لنجينوس » — ويمكننا أن نستبقى هذا الاسم
تسهيلا للحديث — كان الأسلوب فى نظره هو وسيلة
الإبانة عن روح التأليف . وعن شخصية المؤلف .
ولنجينوس هو مصدر العبارة المشهورة « الأسلوب هو
الرجل » ، ولكنه لم يكن ليكتفى بهذا وهو الناقد البصير ؛
فالأسلوب فى نظره هو الرجل حقيقة ، لكن على شرط أن
يقوم بأداء عمل خاص ، فى صورة وبروح خاصة . ويأخذ
بعد ذلك فى شرح الأسباب المختلفة — فى طبيعة المؤلف
والقطعة التى يؤلفها — التى من شأنها أن تسمو بالأسلوب .
ويأخذ فى تقسيم هذه الأسباب إلى أقسام . وقد لا يكون
تقسيمه هذا مرضيا كل الإرضاء . ولكنه من غير شك
ياعث على التأمل ، فإن من رأيه أن الأمور التى ترفع

الأسلوب وتجله (مثل جلال الموضوع المتخيل ؛ وقوة
 العاطفة البالغة أقصى حد . والمقدرة على حسن استخدام
 ضروب وأشكال من وسائل التعبير اللفظي) جذيرة عند
 التحليل أن تكون قواعد للأسلوب الجيد ، قواعد متينة
 البناء بحيث يصبح الخروج عنها خطأ فاحشاً وعيباً واضحاً .
 ومثل هذه العيوب ليس مما يمكن التجاوز عنه . لأنها
 بمثابة ذنوب ارتكبت ضد الذوق السليم . وضد الانسجام
 والنغم الشعري في أرقى مراتبه . ويعترف المؤلف مع هذا
 أن العبقرية لا يمكن أن تتقيد بالقواعد ، ولكن هذا
 لا ينقص من صحة القواعد نفسها . فإن الخطأ خطأ وإن
 كان مرتكبه عبقرياً . صحيح أن الاندفاع العنيف الذي
 يسير به العبقرى ، غير مكترث للقواعد ، ومرتكباً
 للغلطات ، ينتهى فى الغالب إلى إنتاج أعلى وأعلى مما يأتى
 به الأشخاص المحترسون ، الذين يتذكرون القواعد دائماً ،
 ولا يريدون أن يجازفوا مرة واحدة بارتكاب أمر
 مخالف للذوق السليم . هذا صحيح . ولكن الشاعر الذى

يريد أن يستغل مواهبه إلى أقصى حد لا يجوز له أن
يتجاهل القواعد وأن يتجاهل « الفن » الذي يريه كيف
يستخدم قوته الإبداعية بعقل ودراية . ومن الناس من
يزعم أن ملكة الشعر هي مجرد هبة من الطبيعة . وليس
من شك في أنها من هبات الطبيعة ، مثل الحظ الحسن ..
ولكن كما أن الحظ المؤاتي لا يمكن أن يُنتفع به على الوجه
الأكمل إلا بحسن التدبّر والتعقل ، كذلك من العقل أن
يصغى الشاعر إلى صوت « الصناعة » إذ ترشده إلى
كيفية استخدام ما حبته به الطبيعة . **النقد الأدبي**
هذا الضرب من النقد الذي نستطيع أن نسميه
النقد الأسلوبى ، وهذه النظرة الخاصة إلى الشعر ،
قد ظهرت آثارها في الأدب الإنجليزى فى كتابات بن
جنس Ben Jonson فقد حمل حملات صادقة —
بالنصيحة وبالقدوة — على العادة الشائعة فى عصره —
عصر الملكة اليبابات — عادة الاعتماد على النشاط
الفطرى الأهوج ، الذى ليس له ضابط ولا وازع .

وأخذ ينادى باتباع المثل الأعلى في الشعر ، الذي من خصائصه أن تكون الملكة المبدعة خاضعة لسلطان الصنعة ، وأن تعمل عن تدبير ودراية وعرفان . ومع ذلك فإن جنسن لم يكن يقبل جميع القواعد والقيود ، بل كان يرى أن بعض القواعد (مثل وحدة الزمان والمكان ، وقاعدة الفصول الخمسة للDRAM) ليس له أساس صحيح . إلا إذا كان يؤدي غرضاً فنياً ظاهراً ، وقد كان مذهب جنسن من المتانة بحيث استطاع أن يثبت ويعتمد أثره إلى الأجيال التالية . ولما قُضى على المذهب الفطري في عهد إليصابات . وقد اختنق وسط إنتاجه الضائع . كان جنسن هو المثل الأعلى الذي عاش في العصور التالية ونشأت بعده مدرسة سميت مدرسة بن ، وانتصر لها بعد ذلك الشاعر درايدن (Dryden) ، أيدها تأييداً عاماً في أكثر نظرياتها ، ومن بعده جاء الشاعر بوب . وهو أول كاتب في الإنجليزية حاول أن يأتي يبحث شامل في موضوع النقد الأسلوبى . فألف في هذا قصيدته

المشهوره (An Essay on Criticism) (مقال في النقد)
وهي مثل قصيدة هوراس في فن الشعر ، يجب أن تقرأ
أولاً ، وأن يُحكم عليها أولاً ، وقبل كل شيء ، على أنها
قصيدة ، وهي بلا شك قصيدة غاية في الإمتاع . وقد
امتثلت — كأحسن ما كتبته بوب — بما هو معهود
فيه من حدة الذكاء ولطف النادرة ، والبراعة في
استخدام الألفاظ . وهي مع ذلك قصيدة في موضوع
النقد ، ولها مكان هام في تاريخ النقد ، لأنها جمعت في
حين واحد تأثير أرسطو وآراء لنجينيوس وبن جُسن
ودريدن ، وما قد يعليه العقل ، والمثل الفرنسية الخاصة
بالذوق السليم ، ومنطق مذهب ديكارت ...

ما هي المصادر الرئيسية التي يستقى منها النقد ؟ قد
استطاع بوب أن يجيب عن هذا السؤال بأن جمع في حين
واحد مراجع ثلاثة : وهي فكرة الطبيعة ، وفكرة آثار
السلف ، وفكرة العقل . ولا بد من الرجوع إلى الثلاثة
جميعاً . وليس معنى هذا أن الأديب مطالب بأن يكون

موزعاً بين هذه الثلاثة . لأن سلطان كل من هذه
المراجع مثبت لسلطان الآخرين . فالواجب أولاً أن
تتبع الطبيعة ، ولكن لكي يتسنى لك ذلك لا بد من
دراسة آثار القدماء . لأن القدماء كانوا على وفاق مع
الطبيعة . وليس هناك خلاف بين الطبيعة وبين الشعر
القديم . ودراسة شعر القدماء معناها دراسة الفن الذي
ينطبق دائماً على العقل ، فإن الدرس الأول الذي نتعلمه
من القدماء هو أن الشعر يجب أن يخضع للقواعد التي
عليها العقل . وكيف يكون هذا ؟ ... هنا يلجأ پوپ
إلى الفلسفة الكارتية ^(١) ، التي أصبح نفوذها شاملاً
العالم كله تقريباً ، فيقول پوپ إن الطبيعة نفسها هي عين
العقل ! فإذا خيّل لنا أن الطبيعة تجري على غير سنن
العقل ، فإن إدراكنا هو الذي ضل عن طريق الصواب
والشعراء الأول قد صوروا عالماً منطوياً على العقل لأنهم
كانوا يعرفون حقيقة الطبيعة . وقواعد الصناعة التي كانوا

خاضعين لها ، لم تكن مما يُعَلَى على الطبيعة ، بل مما
يُسْتَمَدُّ من الطبيعة ، فهي قواعد استكشفت ولم تُخْتَرع .
قوانين كانت الطبيعة هي التي أملتها ، فهي لا تنطوي
إِلا على حقائق طبيعية . لأنها مطابقة للعقل ، وإذا كان
لا بد من التمييز بين الفن والطبيعة ، فإن الفن المبني على
العقل هو أكثر طبيعية من الطبيعة نفسها ؛ أي من
الطبيعة التي نحسها في تجاربنا العادية .

هذه الفكرة إذن — القائلة بأن الطبيعة والعقل
شيء واحد ، وبأن الطبيعة لهذا لا تتجلى حقيقتها في شيء
أكثر مما تتجلى في الفن ، على شرط أن يلزم الفن سنن
القدماء — هذه الفكرة هي المحور الذي تدور عليه نظرية
پوپ . وهي نظرية يمكننا أن نصفها بأنها خلط بين الآراء ،
ولكن في وضوح وجلاء ، ولم يكن پوپ يحترم القدماء
كما كان يفعل هوراس لمجرد أنهم السلف الذين يمكن أن
يقتدى بما خلفوه من آثار شعرية خالدة ، بل كان
يحترمهم لأنهم ، لأمر ما ، كانوا مطلعين على أسرار

الطبيعة ، وقد استطاع أرسطو أن يكتب شرحاً منطقيًا
يوضح به صناعة القدماء وفهمهم ؛ إذن لا بد — في نظر
پوپ — أن يكون فهم مبنياً على العقل . وهذا بلا شك
صحيح . ولكنه لا يشتمل الحقيقة كلها . على أن نظرية
پوپ لو تدبرناها لألفيناها لا تخرج عن الفكرة الآتية :
إن الطبيعة التي يصورها الشعر هي الطبيعة التي نرغب
فيها وفي العلم بها . وليس في هذا أكثر مما ذكره
أرسطو نفسه ، لكن پوپ في إدلائه بنظريته هذه كان
يريد أن يروج أسلوب خاص في القريض ، لا من
حيث اللغة فقط بل من حيث الفكرة أيضاً ، وهذا
الأسلوب هو الذي يطلق عليه اسم أسلوب القرن الثامن
عشر . ونظراً لأن النظرية التي يستند إليها ترتكز على
مراجع ذات قوة هائلة مثل الطبيعة والسنة والعقل ،
فليس بمستغرب والحالة هذه أن يعيش هذا الأسلوب
أكثر من قرن كامل . حيث بدأ في القرن السابع عشر
واستمر طوال الثامن عشر ، وامتدت آثاره إلى القرن
التاسع عشر .

لكن پوپ وهو نخرج وناشر مؤلفات شكسبير
لم يكن له بد من أن يعترف بأن قد يكون هنالك شذوذ
نبيل على القاعدة. وهذا الاعتراف يختلف عن الاعتراف
الذي قال به لنجينوس ؛ لأن هذا كان يرى أن الخطأ
خطأً أيّاً كان مرتكبه. ولكن في نظر پوپ أن الخروج
عن القواعد قد يكون تفوقاً وإبداعاً ، لم تنص عليه
القواعد ، لأن هذه القواعد لا تستطيع أن تعطينا سوى
ما نستطيع مشاهدته من منطق الأشياء. ولكن العبقرى
يستطيع أن يرى منها ما لا نراه نحن .

وهنا لا بد لنا أن نلاحظ أن الاعتراف بأن العبقرى
على صواب حين يتخلص من قيود القواعد، يجعل القواعد
نفسها خالية من كل ما ينسب إليها من القوة . أو على
الأقل يجعل القواعد غير صحيحة إلا إلى حين . .

هذا وأكبر ما يمتاز به الأسلوب الشعري في القرن
الثامن عشر هو نخامة اللفظ . . وإذا صح القول بأن الشعر
فن عقلى ، أليس الواجب في هذه الحالة أن يلزم طرازاً

واحدًا من العبارة اللفظية . يكون أكثر ملاءمة له من
سواه ؟ وبناء على هذا أخذت تسود الفكرة القائلة بأن
ضروباً خاصة من التعبير هي بطبيعتها شعرية . ويمكن
استخدامها في جميع المواقف الشعرية . وما سواها لا يصح
استخدامه . ولعل أكبر ما امتاز به أدب القرن الثامن
عشر أن استطاع إيجاد عبارة شعرية تفي — فيما يظهر —
بجميع الأغراض . ولكن الحقيقة أنها كانت وافية
بأغراض محدودة ؛ وبضروب خاصة من الموضوعات
لا تعدوها . وقد كانت هنالك ثورات قام بها أفراد من
آن لآن على ذلك المذهب في القرن الثامن عشر نفسه .
ولكن الذي حمل عليه حملة قضت على مزاعمه قضاء تاماً
هو الشاعر وردسورث Wordsworth حين كتب في
عام ١٨٠٠ مقدمة لكتابه قصص وأناشيد Lyrical Ballads
أنكر فيها أن هنالك عبارة شعرية بطبيعتها وقال إن اللغة
الصحيحة للشعر هي اللغة التي يتكلمها الناس . والذي
يجعلها لغة شعرية هو كيفية استخدامها ، وهذا الرأي —

كسائر الآراء التي يراد بها الإصلاح — شديد التطرف في الاتجاه المضاد . وورد سورث نفسه كان لا يتردد في أن يستخدم في شعره لغة إن صحت في الأدب فإنها ليست مما يصادفه المرء في الحياة العادية . وذلك متى وافقت أغراضه . غير أن حملته هذه كانت ولا تزال ذات فائدة كبرى . إذ أصبح مقياس النقد بعده أن كل لغة تناسب المقام يجوز استخدامها في الأدب . والرأي الصحيح هو أن العيب الوحيد الذي قد يوجد في الأسلوب هو أن يكون عاجزاً عن التعبير ، بمعنى أنه لا يستطيع إيصال الفكرة ، صحيحة دقيقة حية . ولقد أفسح وورد سورث الطريق أمام أصحاب المذهب الحر (الرومانزم) وجميع المذاهب والحركات الفكرية التي تبغى التحرر من قيود الأسلوب ، ولكن ليس معنى هذا أن الدروس التي أملاها القرن الثامن عشر ضاعت هباءً . بل لا تزال الآراء المألوفة في النقد يظهر فيها الأثر الهائل الذي تركه لنجينيوس وبن جنسن .

ولا بد للشعر أن يتبع سبيل العقل ، سواء تبعت
الطبيعة العقل أو لم تتبعه . وليس من الضروري أن يكون
هذا العقل هو العقل العامى أو المنطقى ، بل العقل الفنى ،
ويجب أن يكون الشعر عملاً مقصود لذاته .

والكلام عن أصحاب المذهب الحر (الرومانتزم)
يوصلنا إلى النزعة الثالثة^(١) فى تاريخ النقد . ولو أنها فى
الواقع نزعة قديمة ترجع إلى زمن سابق لزمن المذهب الحر .
كما أن هذا المذهب أقدم بكثير من الحركة الرومنسية .
هذه النزعة ترجع فى الغالب إلى تأثير ديكارت . وهى على
كل حال تتناول عدة أمور خلاف الأدب والنقد . ذلك
أنها جزء من الاهتمام المتزايد فى الأزمنة الحديثة ، الذى
يرمى إلى التمييز والتفريق بين العنصر الذاتى (الشخصى :
subjective) والعنصر الموضوعى (objective) فى التجارب
البشرية : ما بين الشخص الذى يجرب ، والعالم الذى
يجرب : ما بين الحياة الباطنية للإنسان والحياة

(١) النزعة الثالثة تمييزاً لها عن النزعة الأولى الخاصة بالموضوع
وعمدتها أرسطو ، والثانية الخاصة بالأسلوب وعمدتها ليجينوس .

الظاهرية للكون . ولعل خير وسيلة لدراسة هذه
 النزعة أن ننظر إليها من حيث أنها مقياس جديد
 للنقد تقدر به الآثار الأدبية ، وذلك المقياس الجديد هو
 ما يسمى مقياس الجلال : والجلال هنا بالمعنى الذى حدده
 الشاعر كولردج (Coleridge) حين قال إنه الميزة التى
 يمتاز بها الأدب العبرى عن اليونانى والرومانى . وهو
 يرمى بهذا إلى أن الجلال فى الأدب شئ أجمل وأسمى
 من مجرد الجمال ومقياس الجلال هذا مبدأ يظهر
 فى تاريخ الأدب ظهوراً فعلياً فى رسالة ألفه برك (Burke)
 موضوعها : « بحث فلسفى عن منشأ آرائنا فى الجلال
 والجمال » ، وقد ظهرت عام ١٧٥٦ . وجميع النزعات فى
 النقد الأدبى سواء أكانت ذات صبغة نظرية أو فلسفية
 كما فصلها أرسطو ، أو أسلوية على طريقة لنجينيوس ،
 لا تزعم ولا يمكن أن توافق على أن الغرض من الشعر
 أن يكون جميلاً . ولكنها جميعاً يصح أن تتفق على أن
 الشعر إذا وفى بغرضه كان من غير شك جميلاً . على أن

برك يتساءل ألا يمكن أن يكون في الشعر شيء أكبر
من مجرد الحسن؟ أليست العاطفة أجل خطراً من الحسن؟
وسؤاله هذا يدل على أنه قد حصر معنى كلمة الحسن في
دائرة ضيقة؛ وهذا يزداد ظهوراً كلما ازداد تعمقاً في بحثه .
فإن برك يصف الحسن بالفاظ مثل الرقة والعمومة والرشاقة
بل والدقة . وخلاصة رأيه هي كما يلي : إن من بواعث
الارتياح إطلاق العنان لعاطفة من العواطف . وكلما
كبرت العاطفة زاد معها الارتياح . والعواطف التي
تنطوى على الألم ، والرعب الشديد هي أيضاً باعثة على
الارتياح ، على شرط ألا يكون لنا بها صلة شخصية ،
والعواطف في الشعر هي بالضبط من هذا الطراز ،
فالأمور المؤلمة المروعة التي في الشعر لا تحدث لنا ، بل
نحن ننظر إليها وتأملها ونحن لا نحس إلا بالعواطف
التي تثيرها تلك الأمور . ولهذا أمكن لنا أن نستمتع
بهذه العواطف . وأشد هذه الأمور تأثيراً هو ما صحبته
فكرة أو إشارة إلى الموت والدمار والهلاك . أو الضخامة

الهائلة ، أو اللانهاية أو الأبدية . وكل شيء يدهشنا
ويروعنا ويطنغي على مشاعرنا بتأثيره في عواطفنا هو
ما نسميه الجليل (Sublime) وهذا الضرب من التأثير
يحدث عادة بواسطة شيء لا يمكن أن ندرك حقيقته تماماً .
ولقد يكون ذلك التأثير ضرباً من الروع أو الفزع ..
وفي هذا يقول برك : إن الروع هو في جميع الحالات
القوة الفعالة — خفية أو ظاهرة — وراء كل شيء رفيع
جليل : وهذا الروع يصحبه عادة شيء من الغموض ؛
ولهذا كانت صفة الجلال — وهي العظمة الحقيقية في
الشعر — يصحبها عادة شيء من الغموض في الفكرة
المراد تصويرها . ولهذا السبب نفسه كانت عبارة
« فكرة واضحة » مرادفة لفكرة صغيرة . وهنا يحسن
بنا أن نلاحظ أن هذا المقياس الأدبي : مقياس الرفة
والجلال : قد يجعل القبيح عنصراً من عناصر الشعر .
والذي يهمنا أن نشير إليه هنا هو أن هذا المقياس
من خصائص المذهب الحر (الرومانتيزم) . وحيثما وجد

هذا المذهب نرى الحياة « الباطنية » تريد أن تثبت
تفوقها على الحياة « الظاهرية » . والناحية الذاتية تبغى
التغلب على الناحية الموضوعية . وإصرار برك على أن
يكون الحكم على الشعر بحسب تأثيره في العاطفة هو
أول مناداة بحقوق المذهب الحر في النقد الأدبي ؛ أى
النقد بمقتضى المقياس الذاتى الصرف . وزاد أصحاب هذا
المذهب فى الإشادة بأهمية العالم الباطنى فوق العالم الظاهرى ،
بأن جعلوا للغموض والإبهام فى الفكرة المعروضة قيمة
أدبية ذات شأن . فالإبهام — مثل اللانهاية والأبدية —
يطلق سراح الفكر ، ويمكنه من أن تتسع قواه الباطنية
وتتمدد ، غير خاضعة لحكم الحقائق الظاهرية للأشياء .
ولهذا كان المذهب الحريرى أن « بعد المسافة يكسب
المنظر سحراً » ذلك لأن البعد يبعث على عدم الوضوح .
وفى مقابل ذلك يستطيع نور الخيال المقدس أن يضىء
ويامع . ومن تحصيل الحاصل أن نقول إن المذهب الحر
(الرومى) هو ضد المذهب الواقعى (الريالىست) الذى

يرى أن العبرة في العالم بما يبدو من منظره المحسوس .
ولم يكن للمذهب الواقعي يوماً في تاريخ النقد وأساليب
النقد من الأهمية ما يداني أهمية المذهب الحر .
والفيلسوف الألماني كانت Kant في كتابه المعروف
(نقد العقل) . يوافق برك على أن الجلال والحسن مقياسان
مختلفان في الحكم الفني . ولكنه فيما يظهر يرى أن
الارتياح الذي يسببه الجلال منشؤه إفاقة الفكر من طغيان
القوى الهائلة التي لجلال الطبيعة . فالفكر البشري يحشد
قواه كلها ليقاوم بها التأثير الهائل ، الذي تبعثه مناظر
الطبيعة الجليلة . وبهذا ينتصر الفكر انتصاراً أدبياً على
قوى الطبيعة ، فيبعث فيه هذا النصر قوة وارتياحاً . على
أن تفكيره هذا كان منصرفاً إلى تأثير الجلال الذي في
مناظر الطبيعة أكثر من تفكيره في الجلال الذي في
الفن . ولكن بحثه في جلال الطبيعة مضافاً إلى بحث برك
في جلال الفن ، قد ساعد على توسيع نطاق نظريات علم
الجمال ، وبهذا زاد في تاريخ النقد ثروة جديدة .

ومما له صلة بأراء برك وكانت ، وإن لم تكن له علاقة
 قوية بالمذهب الحر ، ما كتبه الشاعر الألماني لسنج Lessing
 في مؤلفه المشهور عن مجموعة التماثيل المعروفة باسم
 لاوكون Laokoön . وفي رسالته هذه يبحث لسنج في
 العلاقة بين الأدب وبين الفنون التصويرية . ويرى
 لسنج أن برك على صواب في قوله إن من الجائز إدخال
 شيء دميم أو قبيح في الشعر . ولكن إقراره هذا يرجع
 في الغالب إلى أنه يضيق معنى الحسن تضيقاً أشد حتى
 مما ذهب إليه برك نفسه . وهو يرى أن الحسن هو المثل
 الأعلى الذي تنشده الفنون التصويرية . أما الشعر فمثله
 الأعلى الذي ينشده هو قوة التعبير . وقد يكون للقببح
 نصيب كبير من قوة التعبير . أما الحسن فنظراً لأن
 المدار فيه على شكل الصورة المحسوسة فإن قوة التعبير قد
 تنفسده . فإذا أراد فرجيل أن يصف مصرع لاوكون
 الخيف ، فإنه سيأتي بقطعة فنية لا يستطيع المثل الذي
 يصورها تصويراً شكلياً محسوساً ملموساً أن يأتي

بمثلها .. ، ومهما يكن من أمر هذه الحجة التي أدلى بها
لسنج وسواء أصحت بذاتها أم لم تصح ، فإنه استطاع
أن يتدرج منها إلى نتائج ذات أهمية عظيمة نذكرها
فيما يلي :

إن الفرق بين تأثير الشعر في النفس وتأثير الفنون
التصويرية يرجع إلى اختلاف الطرائق التي يعرض بها
كل منهما لموضوعه . وهذا راجع بالطبع إلى اختلاف
الأداة (الواسطة) التي يتخذها كل منهما وسيلةً للتعبير ،
فبسبب الأداة الخاصة التي تستخدم في التصوير والنحت
يرى أن الفن التصويري يمثل الحالة الثابتة الراكدة
للأشياء التي يريد عرضها . بحيث يمثلها في حالة واحدة وفي
لحظة واحدة من وجودها . بينما الشعر — بسبب الأداة
التي يتوصل بها إلى التعبير — يمثل لنا تتابع الحوادث
والصور في لحظات متعددة متوالية من وجودها . وقد
استشهد لسنج بعبارات يونانية قديمة تنسب إلى سيمونيدس ،
بأن الرسم شعر أخرس ؛ والشعر رسم ناطق ، وهذه

العبارة تؤكد ما بين الفنين من التشابه . كما أن وجه
الاختلاف بينهما أيضاً لا يقل أهمية عن وجه الشبه . ففن
التصوير لا ينبغي أن يعالج موضوعات لا يمكن علاجها
إلا بالشعر . كذلك لا ينبغي للأدب أن يحاول ما هو
من اختصاص فن التصوير . ومن الجائز أن لسنج نفسه
لم يكن يدرك أن مسافة الاختلاف بين الفنون كبيرة إلى
هذا الحد . وكثير من الناقدين بعده لم يدركوا هذا .
ولئن قيل إن صورة من الصور قد تقص قصة ! فليس
معنى هذا أنها في مقام المنافس للأدب ، ومن ناحية
أخرى يمكننا أن نقول إن الأديب لا يستطيع أن يعرض
موضوعه في لونه وشكله الحقيقي . والوصف في الشعر
لا يمكن بحال من الأحوال أن يعتدى على ميدان التصوير .
وعلى كل حال لقد قام لسنج نحو النقد بخدمة جليلة بأن
أظهر — في غير خفاء ولا غموض — الحدود التي تفصل
بين الفنون ، لأن المدى الذي يستطيع أن يبلغه فن من
الفنون رهين بالأداة التي يستخدمها . والقواعد التي

تفرض صحة ما يمكن أن يعمل أولاً يعمل بواسطة أداة خاصة هي بطبيعتها قواعد لا تقبل النقض .

هذا ولعل أكبر خدمة للمذهب الرومى فى تاريخ النقد أنه نادى بحرية التفسير والتأويل . وهذه الحرية وإن رفضت ماذهب إليه أنصار المذهب القديم من قواعد موضوعية عتيقة فإنها مع ذلك رضىت بالقواعد الموضوعية التى نادى بها لسنج — وهى المبنية على طبيعة الأداة الفنية — لأن هذه القواعد لا تتدخل مطلقاً فى العامل الذاتى فى الحكم على الفن . وإلى المذهب الرومى يرجع الفضل فى أن وجد مذهب النقد الفردى والحرية التامة فى التأويل والتفسير عند كتاب أعلام مثل لامب وكولردج وهازلت . والخطر فى هذا المذهب أنه قد يشجع المستهترين وغير المسئولين باطلاق العنان لهم فى النقد .

لعل الكلمة الأخيرة فى نظرية النقد المطلق . التى تزن بميزان محكم ناحيتى الحرية والمسئولية ، هى الكلمة

التي كتبها مازوني (Mazoni) في مقدمة منظومته الفخمة
Il Conte di Cormagnola : بأن كل مؤلف يحتوى
في ثنايا القواعد التي يجب أن يحكم بها عليه . أو كما يقول
منزوني نفسه : « إن كل مؤلف يبسط لمن يريد أن يفحصه
المبادئ اللازمة للحكم عليه . وهذه المبادئ يمكن
استنباطها بأن نسأل أسئلة ثلاثة : ما غرض المؤلف الذي
يرمى إليه ؟ وهل الغرض الذي يرمى إليه المؤلف غرض
معقول ؟ وهل استطاع أن يبلغ هذا الغرض ؟ ...
وبعبارة أخرى اكتشف الغرض ! احكم على قيمته ! ثم
انقد صنعة المؤلف ! هذه خلاصة موجزة عامة لآراء
منزوني مع شيء قليل من التعديل .

ولقد يعترض بأن ليس في هذا كله شيء من
المذهب الرومنتي الثائر . وهذا الاعتراض لا يخلو من
وجاهة . ولكن الناحية الثائرة في أقوال منزوني هي أنها
حادث تاريخي خطير . فقد أدلى بها صاحبها احتجاجاً
على الذين جعلوا للنقد قواعد جامدة مجردة . وقد

أخطأ أصحابها فهم القدماء ، وشوهوا تعاليم أرسطو
وهوراس ولنجينوس ، وقد استطاعت أقوال منزوني
أن تقضى على هذه القواعد القضاء التام ، وأن تعبر عن
المثل العليا للنقد الحر ، بل وترينا الطريق القويم للنقد
الصحيح بكافة أنواعه .

الفصل الخامس

خاتمة

والآن فلنختم بحثنا بالنظر في رأى منزونى هذا .
ولنلاحظ أولاً أنه خاص بالنقد . لا بنظرية الأدب . .
ويقول منزونى إن كل عمل فنى يمثل حالة خاصة ؛ ويجب
أن يحكم عليه باعتباره حالة خاصة . والحكم عليه يجب أن
يكون بحسب جدارته وقيمه . . رأى تخيل إلينا لأول
وهلة أنه سهل يسير ، والحقيقة أنه ليس من السهولة
بالدرجة التى يبدو بها لأول وهلة . فكيف نستطيع مثلاً
أن نعرف أغراض المؤلف ؟ . إن المؤلف قلما ينبئنا بهذا .
وإذا أنبأنا فإن الذى يقوله ليس فى الغالب بالشىء الذى
يمكن أن نطمئن إليه . فإن السبب الذى من أجله يوجد
العمل الفنى ، هو أن المؤلف لم يستطع أن يعبر عما فى
نفسه إلا بأن يوجد هذا الأثر . فإذا حاول المؤلف بعد

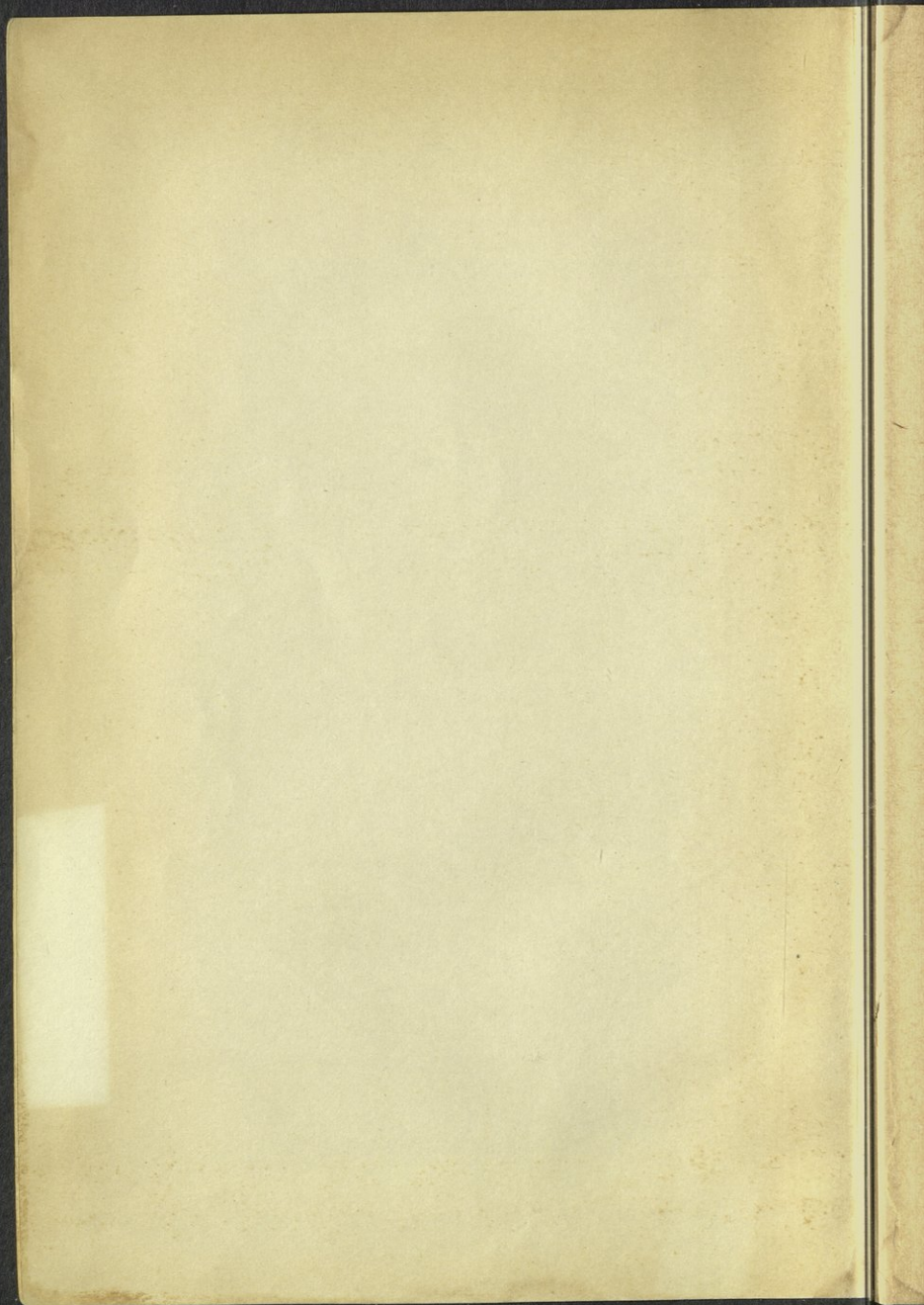
ذلك أن ينتحل أسباباً أخرى ، فإنها من غير شك تكون
 إما دون الحقيقة وإما أن تعدوها أو أن تكون بعيدة عنها .
 ولكن إذا نحن تركنا هذا العمل الفني يؤثر في نفوسنا
 تأثيره المطلق ، فإن وحدة التأثير هذه هي التي نحس فيها
 نيات الكاتب ، بقدر ما نستطيع أن نستوعبها وأن
 نستجيب إليها ، وهذه الحقيقة منطبقة على جميع الفنون ؛
 وصحتها ترجع إلى نظرية الفن لا إلى أحكام النقد .
 وهكذا نرى أن الركن الأول من قاعدة النقد التي قال
 بها منزوني ليس له وحده أثر فعال ؛ وإنما تصبح له
 المنزلة التي أرادها له منزوني ، إذا جعلت له دعائم من
 نظرية الأدب ؛ وهذا يسرى بالذقة نفسها على الركن
 الثالث من رأيه المذكور ؛ وهو الذي يطلب فيه منا أن
 نحكم هل استطاع المؤلف أن يصل إلى الغرض الذي
 رعى إليه . والحقيقة أننا لن نعرف أغراض المؤلف
 إلا إذا وفق لتحقيق تلك الأغراض ، واستطاع أن
 يوصلها إلى نفوسنا . والأمور المهم حقيقة هو أن نتساءل :

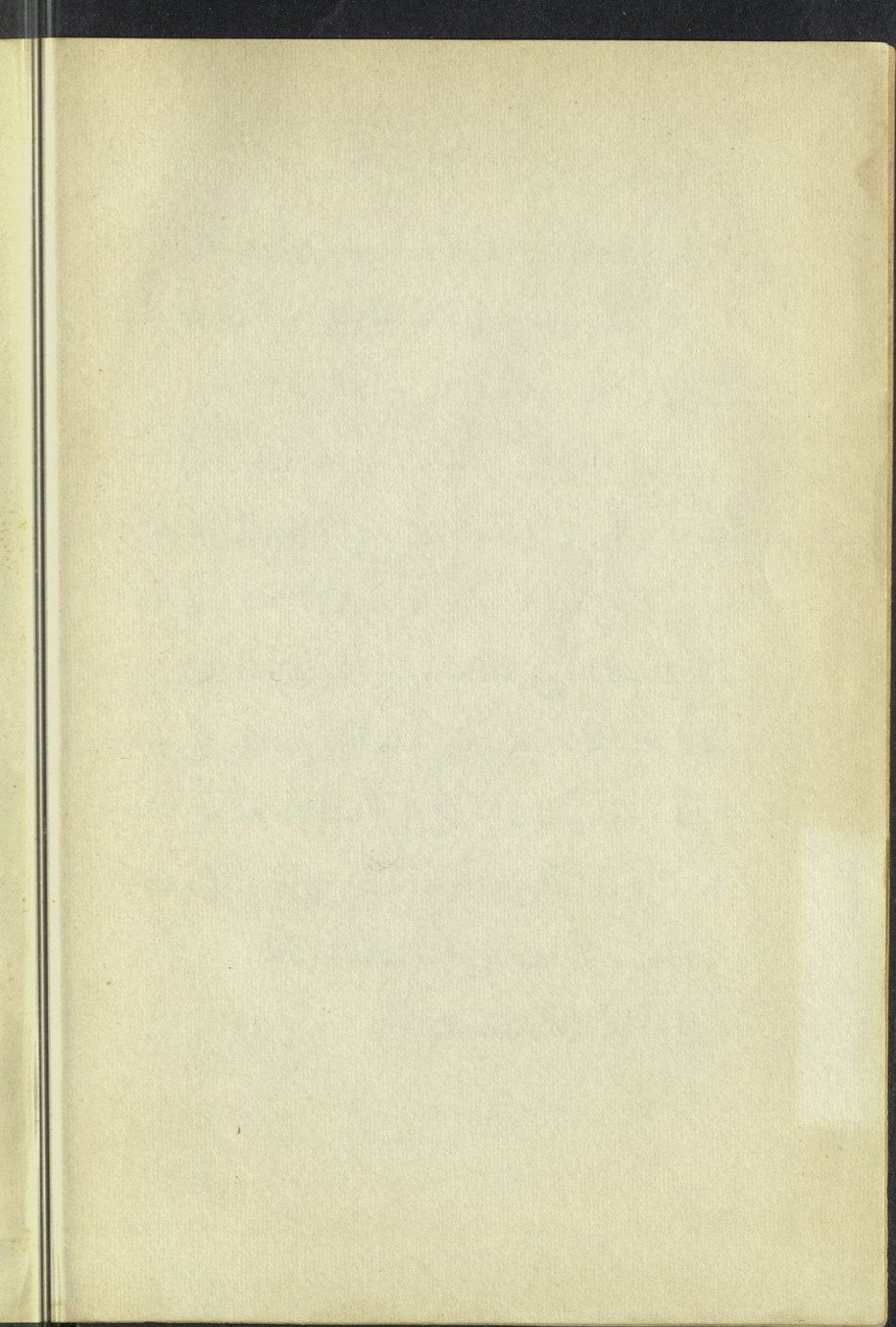
كيف استطاع المؤلف أن يحقق أغراضه؟ أى يجب أن
ننقد صناعته . ونقد الصناعة لا يجدى شيئاً ما لم نكن
ملمين بأصول الصناعة وطبيعتها ووظيفتها التى تؤديها .
وكل هذا لا يتسنى إدراكه بتفهم نظرية الفن ..

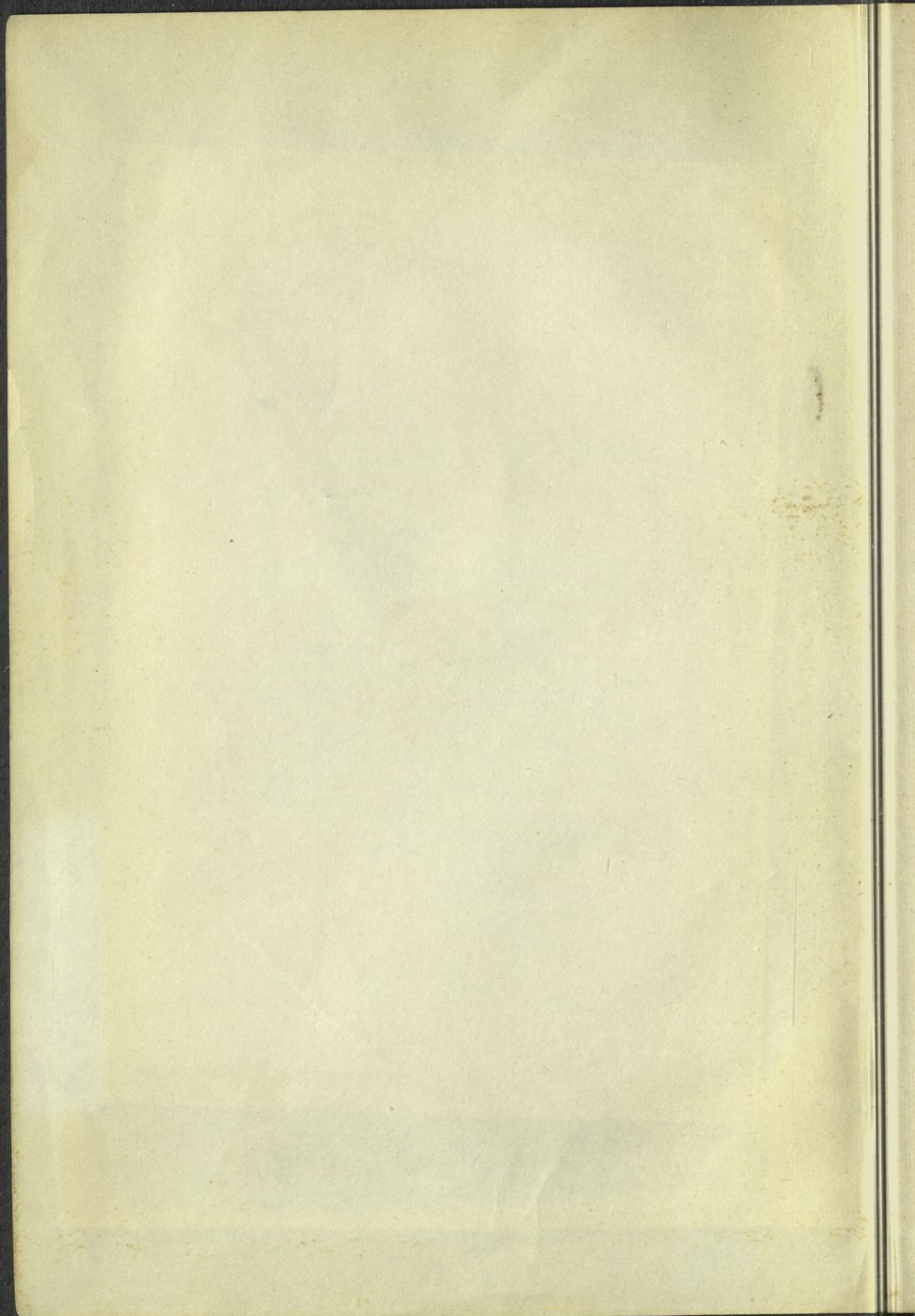
هذه الحقيقة ظاهرة فى تاريخ النقد كله ؛ فأحكام
النقد إذا كان لها نصيب من الصحة ، ليست فى الواقع
إلا تطبيقاً للنظرية العامة فى أحوال خاصة . وهى لهذا
السبب أحكام موضوعية (objective) ، والنقد بمقتضاها
ليس بحاجة لأن يعتمد الاعتماد كله على مزايا الشخصية
للقائد . على أن العنصر الذاتى لا بد له من أن يظهر ،
فإن النقد لا يستخدم نظرية الفن إلا لأغراضه الخاصة ،
وهى أمر قد لا تتدخل فيه نظرية الفن بشكل مباشر ،
لأن هذه الأغراض هى الحكم على قيمة الأثر ، وبديهي
أنه ليس فى العالم شئ يستطيع أن يحد من حرية الناقد
فى حكمه الذاتى البحت على قيمة أثر من الآثار ، أما إذا
أريد نقد الصناعة والمهارة الفنية نقداً وافياً ، فإن الحكم

الذاتي يجب أن يعززه الحكم الموضوعي ، ويجب أن
يراعى النقد القواعد ويتمسك بها ، ولا نقصد القواعد
التي فرضت فرضاً ، بل القواعد التي اشتقت من طبيعة
الفن ؛ وكانت مطابقة لنظرية الجمال .

بقى أمامنا الركن الثالث من أقوال منزوني : وهو
قيمة الغرض أو الإلهام الذي دفع المؤلف إلى الكتابة ،
والحكم على هذا لا يمكن أن يكون إلا حكماً ذاتياً محضاً ؛
وللناقد هنا الحرية المطلقة ، غير أننا نلاحظ أن قيمة
النقد هنا لا تتوقف على هذه الحرية ، بل على جدارة
الناقد ، فلقد يكون الحكم على الصناعة مبنياً على المقدرة
الفكرية ، ولكن إذا أريد الحكم على إلهام المؤلف ، فإن
قيمة الحكم تتوقف على جميع صفات الناقد ، وعلى أخلاقه
ومزاجه وذكائه وشخصيته .







DATE DUE

RESERVE

15 DEC 1980

JAFET LIB.

9 NOV 1991

J. Lib.

1 JUN 1983

JAFET LIB.

15 SEP 1975

RESERVE

1 DEC 1980

JAFET LIB.

24 FEB 1989

RESERVE

3 DEC 1980

JAFET LIB.

28 JUL 1992

RESERVE

8 DEC 1980

JAFET LIB.

25 OCT 1991

1975

محمد، محمد عوض

قواعد النقد الأدبي

AMERICAN UNIVERSITY OF BEIRUT LIBRARIES



01030064

Not original

آية كريمة، لاسد

201

9/1/1941

801
A144pA