****

****

**التذوق الأدبي**

**د. إبراهيم عوض**

مكتبة الثقافة

الدوحة - قطر

**بسم الله الرحمن الرحيم**

**التذوق الأدبي**

**د. إبراهيم عوض**

**1426هـ - 2005م**

**مكتبة الثقافة**

**الدوحة - قطر**

## الإهداء

إلى الدكتور جابر قميحة، الذي كتب عن العبدِ لله في صحيفة "آفاق عربية" صيف 2004م كلمة عظيمةً، أراها أكبرَ مني، لكنها في ذات الوقت تدل على نُبله وكرم نفسه في وقت عزَّت فيه الخصال الكريمة، كلمة سماني فيها: "حائط الصد الإسلامي"، ووصفها أحد أصدقائي بأنها وسامُ شرف على صدري ينبغي ألا أخلَعَه أبدًا ...

## كلمة سريعة

الفصول التي يطالعها القارئ الكريم في هذا الكتاب هي عبارة عن محاضرات أُلقيت على طالبات قسم اللغة العربية في جامعة قطر أثناء الفصل الدراسي الأول من العام الجامعي 2003م - 2004م في مادة "التذوق الأدبي"، وكنت قد بحثت في مكتبة الجامعة عن شيء يتناول الموضوعات التي يتطلبها المقررُ فلم أجد، فتوكلت على الله وأخذت أُعد المحاضرات المطلوبة أولًا بأول، مع ملاحظة أن بعض الأفكار الواردة في الكتاب إنما تبلورت أثناء المحاضرات نفسها، ثم فكرت في النهاية أنه قد يكون من المفيد نشر هذه المحاضرات في كتاب؛ لعلها أن تكون فرصة لتحريك الأفكار، وبخاصة أنها، فيما يُخيل لي، تمثل رؤية خاصة بصاحبها في كثير من جوانبها، وهو ما انعكس في مناقشاتي لمؤلفي الكتب التي طالعتها عند إعداد المحاضرات، عربًا كانوا أو غربيين، علاوة على أن في الفصول المذكورة بعض الأفكار التي أحسبها جديدة، مع المبادرة بالإقرار سلفًا أنها، شأن أي جهد بشري، لا يمكن أن تخلوَ من ملاحظات أرجو ألا تكون ذات خطر، وفقنا الله وأيدنا سبحانه برعايته وعونه، إنه نعم المولى، ونعم النصير!

## مفهوم الذَّوق

إذا أُطلقت كلمة "الذَّوق" ومشتقاتها انصرف الذهن من فوره إلى الطعام والشراب، وتذوق الإنسان لهما عن طريق الفم، واللسان هو حاسة التذوق، ومن هنا رأينا "لسان العرب" مثلًا يفسر "المذاق" بأنه "طعم الشيء"، و"الذواق" بـ"المأكول والمشروب"، كما جاء في "التعريفات" للجرجاني أن "الذَّوق" هو قوة منبثة في العصب المفروش على جرم اللسان، تُدرك بها الطعوم بمخالطة الرطوبية اللعابية في الفم للطعوم ووصولها إلى العصب، وبالمثل نجد "المعجم الوسيط" يحدد "الذَّوق" بأنه "الحاسة التي تُميز بها خواصُّ الأجسام الطعمية بوساطة الجهاز الحسي في الفم، ومركزه اللسان".

فالكلمة ذاتُ أصل مادي ككثير من الكلمات الأخرى، كما هو واضح، ثم اتسع معناها بحيث لم تعُدْ تقتصر على الطعام والشراب فقط، بل أصبحت تُطلق أيضًا على ما يدركه الإنسان من خلال حواسه الأخرى، ثم ما يدركه بعقله ووجدانه، وقد نص "لسان العرب" مثلًا على ذلك بقوله: "مِن المجاز أن يُستعمل الذَّوق، وهو ما يتعلق بالأجسام، في المعاني"، ثم ضرب لذلك قوله عز شأنه: {فَذَاقُوا وَبَالَ أَمْرِهِمْ} [التغابن: 5]، كما أورد عددًا مِن العبارات التي توسَّع فيها العرب في استعمال هذه اللفظة؛ كقولهم: "ذُقت ما عنده"؛ أي: خَبَرْته، وقولهم: "أمر مستذاق"؛ أي: مجرَّب معلوم.

وإذا كان قد رُوي عن ابن الأعرابي (حسبما ورد في "لسان العرب") أن "الذَّوق يكون بالفم وبغير الفم" فليس المقصود، فيما أحسب، أن هذا هو معنى الكلمة في أصل وضعها، بل المراد أن هذا هو ما انتهى إليه الاستعمال؛ أي: إن العربيةَ قد انتهت إلى استخدام "الذَّوق" في المأكولات والمشروبات والملموسات والمسموعات والمرئيات والعقليات والوجدانيات، فأصبحنا نقول - كما جاء في ذلك المعجم -: إن "ما نزل بالإنسان من مكروه فقد ذاقه"، و"ذُق هذه القوس"؛ أي: شد وترها لتخبُرَ مدى لينها أو شدتها، وهو ما عبر عنه الشماخ بن ضرار الشاعر المخضرم بقوله عن قوس رام صاحبها أن يجربها:

فذاق فأعطته مِن اللين جانبًا = كفى ولهًا أن يُغرِق النبلَ حاجز

ومنه قوله: "ذاق الرجل عُسيلة المرأة"، أو "ذاق فلان حنان أمه صافيًا"، أو "تذوق القصيدة أو اللوحة أو الأغنية الفلانية"، أو "اليُتم مُر المذاق"، أو "فلان ليس عنده ذوق"؛ أي: في سلوكه أو كلامه جلافة تصدم الناس وتنفِّرهم منه؛ لعدم مراعاته الآداب المتعارف عليها في التعامل بين الناس، ومن ذلك أيضًا قول الواحد منا: إنه لا يستطيع تذوق مادة الكيمياء أو الجغرافية أو كتابات المؤلف الفلاني أو أفلام الرعب أو المسرحيات المكتوبة بالعامية أو المدرسة السريالية أو التجريدية في التصوير... إلخ، وهو ما يدلنا على مدى الاتساع الشديد الذي اتسعته هذه الكلمة، بحيث أضحت تضم كل ألوان الطيف في عالم الإحساس الجسمي والشعور الوجداني والإدراك العقلي، وفي ضوء هذا يمكننا فهم ما أورده الزبيدي في "تاج العروس" عن بعض مشايخه من أن "الذَّوق" هو "مباشرة الحاسة الظاهرة والباطنة، ولا يختص ذلك بحاسة الفم في لغة القرآن، ولا في لغة العرب".

أما متى بالضبط انتهى الأمر إلى التوسع في معنى "الذَّوق" على هذا النحو، فليس في مُكنة أحد الوصول إلى الإجابة عليه؛ لأن ذلك يحتاج إلى نصوص مدونة تُواكب اللغة منذ ميلادها، وهو ما لا وجود له في حالتنا هذه، ومع ذلك فإن في شِعر الجاهليين والمخضرمين شواهد غير قليلة على استعمال كلمة "الذَّوق" خارج دائرة المطعوم والمشروب، وأحيانًا خارج دائرة الإحساسات الجسمية كلها، ومن هذه الشواهد قول عنترة:

فإذا ظُلمتُ فإن ظلمي باسل = مرٌّ مذاقتُه كطَعْم العلقم

وقول طفيل الغنوي:

فذوقوا كما ذُقْنا غداة محجَّر = مِن الغيظ في أكبادنا والتحوُّب

وقول ابن مقبل:

أو كاهتزازِ رُدينيٍّ تذاوقه = أيدي التجار فزادوا متنَه لِينا

وقول نهشل بن جري:

وعهدُ الغانيات كعهد قَيْن = ونَتْ عنه الجعائلُ مستذاقِ([[1]](#footnote-1))

وقول الشماخ بن ضرار عن قوس من الأقواس:

فذاق فأعطته مِن اللين جانبًا = كفى ولهًا أن يُغرِقَ النبلَ حاجز([[2]](#footnote-2))

والملاحظ أنه في المواضع التي وردت فيها هذه الكلمة أو مشتقاتها في القرآن المجيد، وهي تربو على الستين موضعًا، لا نجدها قد استعملت في الطعام والشراب إلا في نطاق جد ضئيل، لا يعدو ثلاث آيات، هي: {فَلَمَّا ذَاقَا الشَّجَرَةَ} [الأعراف: 22]، {لَا يَذُوقُونَ فِيهَا بَرْدًا وَلَا شَرَابًا} [النبأ: 24]، {هَذَا فَلْيَذُوقُوهُ حَمِيمٌ وَغَسَّاقٌ} [ص: 57]، أما بقية المواضع فقد استعملت فيها خارج ذلك النطاق؛ مثل: {فَذَاقَتْ وَبَالَ أَمْرِهَا وَكَانَ عَاقِبَةُ أَمْرِهَا خُسْرًا} [الطلاق: 9]، {ذَاقُوا بَأْسَنَا} [الأنعام: 148]، {وَتَذُوقُوا السُّوءَ بِمَا صَدَدْتُمْ عَنْ سَبِيلِ اللَّهِ} [النحل: 94]، {بَدَّلْنَاهُمْ جُلُودًا غَيْرَهَا لِيَذُوقُوا الْعَذَابَ} [النساء: 56]، {وَذُوقُوا عَذَابَ الْحَرِيقِ} [الأنفال: 50]، {ذُوقُوا مَا كُنْتُمْ تَعْمَلُونَ} [العنكبوت: 55]، {ذُوقُوا فِتْنَتَكُمْ} [الذاريات: 14]، {ذُوقُوا مَسَّ سَقَرَ} [القمر: 48]، {فَأَذَاقَهَا اللَّهُ لِبَاسَ الْجُوعِ وَالْخَوْفِ} [النحل: 112]، {فَأَذَاقَهُمُ اللَّهُ الْخِزْيَ فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا} [الزمر: 26]، {أَذَاقَهُمْ مِنْهُ رَحْمَةً} [الروم: 33]، {كُلُّ نَفْسٍ ذَائِقَةُ الْمَوْتِ} [آل عمران: 185].

والملاحظ أن بعض مترجمي القرآن يُبقون على كلمة "الذَّوق" في اللغة التي يترجمونه إليها حين يكون الحديث عن ذوق الوبال أو البأس أو العذاب أو الرحمة مما يستعمل فيه "الذَّوق" مجازًا؛ كما فعل مثلًا مترجمو تفسير القرآن الذي قام به العالم الهندي الشهير مولانا أبو الكلام أزاد([[3]](#footnote-3)) إلى اللغة الإنجليزية، وذلك على عكس ما فعله بعض آخر، ومنهم د. زينب عبدالعزيز في ترجمتها الفرنسية للقرآن، فإنها في الآيات التي استُعمل فيها "الذَّوق" للعذاب مثلًا قد ترجمته بكلمة "Subir"، ومعناها "التحمُّل والمكابدة، رغم أن الفرنسيين والإنجليز يستخدمون لفظ "الذَّوق" في المعاناة أيضًا كما سنرى بعد قليل([[4]](#footnote-4)).

فإذا تحوَّلنا إلى أحاديث الرسول عليه الصلاة والسلام نجد أنها، في استعمالها لهذه الكلمة، لا تختلف عن القرآن الكريم، وهذه بعض أمثلة على ما نقول: ((ذاق طعمَ الإيمان مَن رضي بالله ...))([[5]](#footnote-5))، ((وذاق بعضهم بأس بعض))([[6]](#footnote-6))، ((حتى تذوقي عُسَيلته، ويذوق عُسَيلتك))([[7]](#footnote-7))، ((لا أذاقه اللهُ عذابًا أليمًا))([[8]](#footnote-8))، ((أذقت أول قريش نكالًا، فأذِقْ آخرهم نوالا))([[9]](#footnote-9))، ((إني وجدتُ الموتَ قبل ذوقه))([[10]](#footnote-10)).

وليس هذا الأمر بمقصور على لغة الضاد؛ ففي لغة جون بول يستخدمون كلمة "taste" لذوق الطعام والشراب؛ كقولهم: "taste - buds" للحُلَيْمات الموجودة على سطح اللسان، التي من خلالها تتم عملية تذوق الطعام والشراب، كما يستخدمونها أيضًا في "الرغبة والميل والتجرِبة وأدب السلوك" وما إلى ذلك؛ كقولهم: "I have no taste for excitement: لست من عشاق الصخب"، و"He has never tasted defeat: لم يذُقْ طعم الهزيمة قط"، و"A man of taste: رجل سليم الذَّوق"، وفي الفرنسية يقولون: "geoter" للتصبيرة التي يتناولها الإنسان، وفي ذات الوقت نراهم يقولون: إن فلانًا عنده "gout pour la peintrure: ميل إلى الرسم" أو: إنه "s habiller avec gout: يتأنق في ملابسه"، أو: "gouter la musitqu: يتذوق الموسيقا" أو: "gouter les tous métiers: جرب جميع المهن"، أو: "gouter la mort: ذاق الموت"، كما يصفون لوحة مثلًا بأنها: "un taleleau dans le gout modern: على الطراز الحديث"، أو يقول الواحد منهم معبِّرًا عن رأيه في مسألة ما: a mon gout: في رأيي، أو من وجهة نظري" ... وهكذا.

ولعل القارئَ قد تنبَّه إلى أن الفرنسيين يستخدمون للتصبيرة كلمة "gouter"؛ أي: إن التذوق عندهم إنما يقع على القليل من الطعام والشراب، وهو ما نجده عندنا أيضًا؛ ففي "تاج العروس" مثلًا أن أصل الذَّوق فيما يقل تناوله، أما الكثير فيقال له: "الأكل"، وأن القرآن إذا كان قد اختار لفظ "الذَّوق" للعذاب الأخروي رغم طوله وشدته على عكس ما هو متعارف عليه من أن "الذَّوق" للقليل؛ فلكي يُعلَم أن الكلمة صالحة مع ذلك للكثير أيضًا.

والواقع أن المسألة تحتاج إلى شيء من التفصيل؛ إذ لا ريب في أن التذوق يقع فعلًا بلقمة طعام أو رشفة شراب، لكن إذا كانت هناك مثلًا مأدبة حافلة بالآكال والأشربة المختلفة ومدعو لها طائفة من الأصدقاء المقربين ليتناولوا طعامهم على ضوء الشموع في الوقت الذي يقدم لهم الطعام طبقًا بعد طبق، فإن التذوق في هذه الحالة لا يتم بالقليل؛ إذ لا بد أن يأخذ الطاعم راحته ليستمتع بهذا الجو (أو فلنقل: "ليتذوقه") كما ينبغي، وبالمِثل لا يستطيع قارئ القصيدة أو الرواية أن يتذوقها بمجرد قراءته لسطر منها أو سطرين أو صفحة أو صفحتين أو فصل أو فصلين أو حتى ثلاثة أو أربعة.... بل لا مناص من إتمامه المطالعة إلى نهاية العمل، وربما احتاج الأمر منه بعد ذلك كله إلى معاودةِ مطالعته، ثم التأمل المستأني له؛ كي يقدر على النفوذ إلى أغواره وقممه، وتذوقه كما يجب؛ أي: إن المسألة نسبية: فإذا كان المقصود مجرد الإحساس بطعم الأكل أو الشرب ففي هذه الحالة تكفي لُمْجة، أما إذا أريد الاستمتاع الحقيقي فلا مفر من أكلة تتناول على مهل، ويتخللها الحديث الودود مع الحاضرين... إلخ، وهكذا كله في الأكل والشرب، أما في ميدان الأدب والفنون فإن الأمر يحتاج بكل تأكيد إلى طويل وقت حتى ينتهي المتذوق من قراءة العمل أو استماعه أو تأمله إلى نهايته.

والآن، وبعد أن تعرضنا لمعنى كلمة "الذَّوق" حقيقة ومجازًا، نشير إلى أن هذا "الذَّوق" يحتل عند المتصوفة وفي الآداب والفنون والنقد مكانة متميزة؛ فهو لدى العارفين "منزل من منازل السالكين أثبت وأرسخ من منزلة الوجد"، كما جاء في "تاج العروس"، وقد عرفه الجرجاني في "تعريفاته" بأنه "عبارة عن نور عرفاني، يقذفه الحق بتجليه في قلوب أوليائه، يفرقون به بين الحق والباطل، من غير أن ينقلوا ذلك من كتاب و غيره"، أما في "الاصطلاحات الصوفية" لكمال الدين فـ"الذَّوق" هو "أول درجات شهود الحق بالحق في أثناء البوارق المتوالية عند أدنى لبث من التجلي البرقي، فإذا زاد وبلغ أوسط مقام الشهود يسمى "شربًا"، فإذا بلغ النهاية يسمى "ريًّا"، وذلك بحسب صفاء السر عن لحوظ الغير "حسبما نقله التهانوي في "كشاف اصطلاحات الفنون".

وفي المادة التي خصصتها "الموسوعة الفلسفية العربية" لكلمة "ذوق" يذكر د. أبو الوفا التفتازاني أن هذا الاصطلاح يشير إلى طبيعة المعرفة عند صوفية الإسلام، "فهي عندهم ليست حسية أو استدلالية عقلية، وإنما هي حاصلة عن طريق الذَّوق"، ثم يمضي قائلًا: إن استخدام هذا المصطلح يعود إلى تاريخ مبكر؛ إذ أورده القشيري في "رسالته" ذاكرًا أنه يمثل المرحلة الأولى من مراحل ثلاث، هي على التوالي: "الذَّوق"؛ أي: فهم المعاني، ثم "الشرب"، وهو السُّكْر بالأحوال، ثم "الري"، الذي يعرفونه بأنه "صحو بالحق يقترن بالفَناء عن كل حظ"([[11]](#footnote-11)).

وهذا الكلام يعيدنا إلى ما قيل في تعريف "الذَّوق" لغويًّا من أنه إنما يختص بالقليل، بخلاف "الأكل" فإنه للكثير، وإن كان المتصوفة قد استعاضوا عن "الأكل" بـ"الشرب" اتساقًا مع حديثهم عن الخمر الإلهية؛ إذ الخمر تُشرب ولا تؤكل، وقد بينا رأينا في مسألة القلة والكثرة بالنسبة للذوق، وليس من داعٍ إلى إعادة القول فيه كرة أخرى، لكن لا بد من أن نقول كلمة في تفسيرهم للذوق، فهم يتحدثون، كما نرى، عن تجلي الله في قلوب أوليائه، فإن كانوا يقصِدون أن المتصوف يشاهد الله سبحانه فهو كلام غير مقبول؛ إذ إن موسى عليه السلام، على جلال النبوة، لم يتحقق له ذلك وخرَّ صعقًا عندما تجلى ربه للجبل، حسبما جاء في الآية 143 من سورة "الأعراف"، كما أكدت عائشة رضي الله عنها أن مَن ادعى رؤية الرسول صلى الله عليه وسلم لربه فقد أعظم الفِرية، فكيف يزعم المتصوفة لأنفسهم ما لم يقع للأنبياء؟!

كذلك فقولهم: إن "الذَّوق" الذي يعانيه الصوفي يغنيه عن إدراكات الحواس والدراسة وقراءة الكتب والتفكير العقلي هو أيضًا دعوى جامحة، لا تستحق غير الرفض؛ لأن هذه الحالة لا تتحقق لغير الأنبياء؛ إذ ينزل اللهُ سبحانه عليهم وحيَه، فيقوم لهم مقام الكتب والدراسة بالنسبة لنا نحن البشر العاديين، الذين لا يمكننا اكتساب أية معرفة إلا من خلال القراءة والاستماع وسائر الحواس، فضلًا عن التجارِب التي نمر بها في رحلة الحياة، وعلى هذا فأي شعور يحسه المتصوف مما يزعمونه تجليًا لله سبحانه على قلبه ليس إلا محصلة لما اكتسبه من معارف تعلمها من الكتب أو أخذها عن المشايخ أو استقاها من تجارِب الحياة اليومية، ولِما أدَّاه إليه عقله من أفكارٍ ووجدانات، هذه هي حقيقة الأمر، ولا شيء غير ذلك! ولو أنهم قد عرفوا "الذَّوق" بأنه اللذة التي يشعر بها الصوفي جراء إخلاصه في عبادته وإقباله على ربه إقبال الخشية والإخبات، أو جراء زهده في حطام الدنيا وقيامه على مساعدة المحتاجين والضعفاء بما يملِك من مال أو صحة أو علم مثلًا، لقلنا: نعم، ونَعام عين، أما تلك الدعوى الجامحة فكلا وألف كلا!

ولعل هذا ما تومئ إليه كلمات د. التفتازاني حين ذكر أن المعرفة عند أهل التصوف "ذات طبيعة وجدانية ذاتية تمامًا"، وأن "اعتبار المعرفة الصوفية ذوقًا يجعل من التصوف شيئًا أقرب إلى الفن، الذي يقوم على الخبرة الذاتية والمعاناة، منه إلى العلم، وهذا يفسر اختلاف الصوفية في التعبير عن معارفهم؛ لأن كل صوفي إنما يعتمد في التعبير على ذوقه الخاص وتجرِبته الشخصية"([[12]](#footnote-12)).

ولعلنا قد لاحظنا أن تعريف الصوفيين للذوق لا يقف به عند الناحية الوجدانية فقط، بل يمده ليشمل الجانب العقلي أيضًا، وهو ما يصدق على "الذَّوق" في مجال الأدب، بخلاف تذوق الطعام أو الموسيقا أو النسيم العليل أو العطر وما أشبه مما لا يحتاج الإنسان معه إلى أن يفهمه بعقله قبل أن يتذوقه، أستبق فأقول هذا الآن قبل أن أعود إليه بالتفصيل فيما بعد؛ لأن بعض النقاد في الآونة الأخيرة يدعون إلى أن يدخل القارئ على العمل الأدبي مباشرة دون محاولة الاستعانة على فهمه بالاطلاع على أخبار مبدعه مثلًا، أو معرفة الظروف التي أحاطت بإبداعه ... إلخ، وهو ما يقف بيقينٍ حاجزًا بين القارئ وتذوق النص؛ لأنه في مجال الآداب لا تذوق دون فهم، كما أنه كلما زاد فهم النص والتغلغل في أغواره وأبعاده ازدادت اللذة الحاصلة من هذا التذوق.

وقد استعملت كلمة "الذَّوق" في النقد العربي القديم منذ وقت مبكر: ففي مقدمة "عيار الشعر" مثلًا لابن طباطبا العلوي (ت 322هـ) نقرأ أن الشعر "كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطبتهم بما خُص به من النظم، الذي إن عدل به عن جهته مجَّتْه الأسماع وفسد في الذَّوق، ونظمه معلوم محدود، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتَجْ إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعَرُوض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذَّوق لم يستغنِ عن تصحيحه وتقويمه بمعرفة العَرُوض والحِذْق به حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف فيه"([[13]](#footnote-13))، وفي "دلائل الإعجاز" لعبدالقاهر الجرجاني (ت 471هـ) يقابلنا - على سبيل المثال - هذا النص الذي يقول فيه ذلك الناقد الكبير: "واعلَمْ أنه لا يصادف القول في هذا الباب([[14]](#footnote-14)) موقعًا من السامع، ولا يجد لديه قبولًا، حتى يكون من أهل الذَّوق والمعرفة، فأما من كانت الحالان والوجهان عنده سواءً ... فما أقلَّ ما يجدي الكلام معه، فليكن مَن هذه صفتُه عندك بمنزلة مَن عدم الإحساس بوزن الشعر والذَّوق الذي يقيمه به والطبع الذي يميز صحيحه من مكسوره... في أنك لا تتصدى له ولا تتكلف تعريفه"([[15]](#footnote-15))، بل إن ابن الأثير (ت 627هـ) ليفرق بين "الذَّوق السليم"، ويقصد به الملَكة الفطرية التي يدرك بها الإنسان مواطن الجمال في الأدب، و"ذوق التعليم"، وهو الذَّوق المصقول الذي درس صاحبه قواعد البلاغة والنقد، يقول: "اعلم أيها الناظر في كتابي أن مدار علم البيان على حُكم الذَّوق السليم الذي هو أنفع من ذوق التعليم"([[16]](#footnote-16))، كذلك نقرأ لابن أبي الحديد (ت 656هـ) أن "معرفة الفصيح والأفصح والرشيق والأرشق من الكلام لا يدرك إلا بالذَّوق، ولا يمكن إقامة الدليل عليه"([[17]](#footnote-17))، وبالمثل يجعل ابن خلدون (ت 808هـ) مدار البلاغة على الذَّوق؛ إذ يقول: "اعلَمْ أن لفظة "الذَّوق" يتداولها المعتنون بفن البيان، ومعناها حصول ملكة البلاغة للسان، واستعير لهذه الملكة عندما ترسخ وتستقر اسم "الذَّوق"، الذي اصطلح عليه أهل صناعة البيان، وإنما هو موضوع لإدراك الطعوم، ولكن لما كان محل هذه الملكة في اللسان من حيث النطق بالكلام، كما هو محل لإدراك الطعوم، استُعير لها اسمه، وأيضًا فهو وجدان اللسان، كما أن الطعوم محسوسة له، فيقال له: ذوق"([[18]](#footnote-18)) ... وهكذا.

أما بالنسبة للنقد الأوروبي فقد جاء مثلًا في "A Dictonary of Litaerary Terms" أن لفظة "الذَّوق: taste" قد أصبحت مصطلحًا نقديًّا أواخر القرن السابع عشر الميلادي؛ إذ نجد مثلًا في كتاب "Les Caracterses" للناقد الفرنسي لابرويير أنه في الأمور الفنية "il y a donc un bon et un mauvais gout: هناك ذوق سليم وذوق فاسد، كما يحدد أديسون في بداية القرن الثامن عشر الميلادي "الذَّوق" بأنه تلك الملَكة النفسية التي من شأنها إدراك نواحي الجمال في نتاج كاتب ما، والتلذذ بها، وكذلك الالتفات إلى جوانب النقص فيه والنفور منها، ثم استقر هذا الاصطلاح في ميدان النقد الأدبي في القرن الثامن عشر لينتشر بعد ذلك في الكتابات التي تبحث في فلسفة العلوم والجمال([[19]](#footnote-19)).

ويؤكد هذا ما جاء في كل من "Grand Larousse de la ([[20]](#footnote-20))Langue Francaise Oxford English Dicatioary([[21]](#footnote-21))"؛ إذ يقول قاموس لاروس الكبير: إن استعمال كلمة " gout " للدلالة على الملَكة التي ندرك من خلالها الجمال والقُبح، وكذلك الكمال والنقص في الإبداع الأدبي والفني، يرجع إلى أواسط القرن السابع عشر، وهو يستشهد على ذلك بعبارات مأخوذة من فولتير وتين ولابرويير وغيرهم، كما نقرأ في قاموس أكسفورد أن دلالة كلمة "taste" على الشعور بما هو لائق أو منسجم أو جميل، وعلى القدرة على إبصار الجمال وتقديره سواء في الطبيعة أو في ميدان الفنون، وعلى نحو خاص الملَكة التي ندرك بها ونستمتع من خلالها بما هو ممتاز في الفن والأدب وما أشبه، يعود تاريخها إلى القرن السابع عشر، وقد مثل لهذا بنص من ملتون وآخر من كونجريف في ذلك القرن.

والملاحظ أن بعض النصوص التي تتحدث عن "الذَّوق" بمعناه الأدبي والفني تحصر مهمته في إدراك الجوانب الجميلة في العمل الأدبي والفني، غافلة عن أن الذَّوق في معناه الأصلي؛ أي: ذوق المطعوم والمشروب، لا يقتصر على الحُلْو وحده، بل يشمل الحُلْو والمُرَّ، والمِلح والمز والحامض ... إلى آخر الطعوم، وليس يُعقل أن تكون وظيفة الذَّوق الأدبي هي إبصار الجميل فقط، بل الجميل والقبيح، والحسن والرديء، والممتع والمنفِّر... وهلم جرًّا، وهذا من الوضوح بمكان بحيث يعجَب الإنسان كيف فات أولئك النقاد الالتفات إليه؛ فقارئ النص الأدبي أو الناظر إلى اللوحة المصورة أو المستمع إلى القطعة الموسيقية مثلًا قد يجد في العمل الذي بين يديه ما يسره ويثير نشوته وأريحيته، أو قد يجد فيه ما يهيج منه النفور ويجعله يلوي عطفه ويزورُّ بوجهه ضيقًا وضجرًا، ومبعث هذا وذاك هو الذَّوق الأدبي أو الفني، ومن النصوص التي قصرت الذَّوق على إدراك الجوانب الجميلة في الإبداعات الأدبية والفنية ما جاء في "Current Literary Terms" من أن "الذَّوق: taste هو الملَكة التي ندرك بها ونحب ما هو جميل، وبخاصة في الآداب والفنون"([[22]](#footnote-22))، ومثله ما يقول د. جميل صليبا في تعريفه للذوق الأدبي من أنه "قوة إدراكية لها اختصاص بإدراك لطائف الكلام ومحاسنه الخفية"([[23]](#footnote-23))، ومن هنا فإننا مع التعريف الذي ساقه د. جبور عبدالنور للذوق الأدبي من أنه "ملَكة الإحساس بالجمال والتمييز بدقة بين حسنات الأثر الفني وعيوبه وإصدار الحكم عليه"([[24]](#footnote-24))، والواقع أن الإنسانَ لا يستطيع أن يميز الجمال ويستمتع به إلا إذا كان قادرًا في ذات الوقت على تمييز القُبح والاشمئزاز منه، فبضدها تتميز الأشياءُ، كما هو معروف.

بَيْدَ أن القارئ لا يمكنه تذوق العمل الأدبي إلا إذا فهمه أولًا، وذلك على العكس من تذوق الطعام والشراب أو الاستمتاع بالعطر الفواح أو الانبهار بمنظر البحر عند الغروب أو الضيق بالأصوات المزعجة، أو الاشمئزاز من رائحة الجيف المنتنة مثلًا؛ إذ الشعور بتلك الأشياء والتلذذ بها أو النفور منها لا يحتاج منا إلى أن نفهمها أولًا، بل يقع مباشرة ودون الحاجة إلى بذل أي جهد من جانبنا، أما فهم العمل الأدبي فيقتضي أن نفهم اللغة التي كُتب بها ونفهم مضمونه، ويزداد فهمنا له ويعمق إذا أضفنا إلى ذلك معرفة كل ما نستطيع الوصول إليه من معلومات تتعلق بمبدعه والظروف التي أبدعه فيها ... إلخ.

ولا ريب أن القارئ إذا لم يكن عارفًا باللغة التي كُتب بها العمل الأدبي فلن يفهم منه شيئًا، ومِن ثم لن يكون بمقدوره أن يتذوقه، على أن يكون معلومًا أن معرفة اللغة درجات متفاوتة: فمنا من يعرف اللغة التي ينتمي إليها العمل الأدبي معرفة عامة دون أن يفهم نحوها وصرفها، أو يعرف شيئًا عن بلاغتها في التعبير، كما قد يكون محصوله اللغوي من الألفاظ والتعبيرات غير كافٍ، أو ربما لم يكن مهيأ للتعامل إلا مع لغة العصر الذي يعيش فيه، بحيث لا يستطيع أن يفهم أي عمل أدبي ينتسب إلى عصر من العصور الأدبية السابقة ... إلخ، ترى هل يستطيع القارئ العادي في عصرنا هذا أن يفهم قصائد الشعر الجاهلي مثلًا؟ الجواب في الغالب هو بكل تأكيد: "كلا"، وهل يستطيع القارئ الذي لا يعرف شيئًا عن البحر والسفن أن يفهم، كما ينبغي أن يكون الفهم، رواية تصف حياة البحارة على ظهر السفن والمحيطات والعمل الذي يؤدونه في مثل هذه الظروف؟ لا أظن ذلك، ولقد حاولتُ منذ نحو عشرين عامًا قراءة رواية "موبي دك" لهرمان ملفيل "الكاتب الأمريكي المعروف" في لغتها الأصلية، وهي تدور على حياة البحر، ومضيتُ في قراءتها إلى منتصفها تقريبًا، إلا أن غرابة الجو الذي تتحدث عنه، سواء على أثباج الموج أو في الحانات التي يرتادها بحارة السفينة، وكذلك جهلي المطلق بالمصطلحات البحرية التي تكتظ بها، فضلًا عن غرام المؤلف المفرط بوصف كل شيء وصفًا مفصلًا لا يكاد يغادر منه كبيرة أو صغيرة إلا أحصاها، كل ذلك جعل تقدمي في القراءة عملًا صعبًا، مما صرفني عن متابعة السير فيها إلى النهاية.

كذلك أعترفُ أن في الشعر الجاهلي الذي قرأتُه (وما أكثره!) أبياتًا لا أحقِّق لها معنى، أو على الأقل لا أحقق معناها على وجه الدقة، ومنها على سبيل المثال: الأبيات التي يتحدث فيها امرؤ القيس في معلقته عن نجوم الثريا وتعرُّضها كتعرُّض أثناء الوشاح المفصل، إن الأبيات تعالج موضوعًا من موضوعات الفلك لا بد من إقراري بأني لا أعرف منه شيئًا، على حين كان الجاهليون يعرفونه كما يعرفون ظهور أيديهم حسب التعبير الإنجليزي المشهور! ومثل ذلك كل المقاطع التي يخصصها كثير من شعرائنا القدامى لوصف ناقتهم التي كانوا يرتحلون عليها وكانوا يجدون لذة أي لذة في الوقوف طويلا إزاءها عضوًا عضوًا، على حين لا أفهم أنا هذا الوصف إلا فهمًا عامًّا مقاربًا، وأحيانًا لا أكاد أفهم شيئًا رغم معرفتي بكثير من مفردات ذلك الوصف وتراكيبه واستعانتي بالمعاجم وشروح نقادنا ولغويينا القدماء في معرفة الباقي، والسبب؟ السبب هو أن الموضوع غريب عليَّ إلى حد كبير، فأنا مِن أسرة تجار، ومن ثم لا أعرف شيئًا عن البادية والناقة، فضلًا عن أن تجرِبة السفر على ذلك الحيوان هي تجرِبة مجهولة لدينا نحن المصريين، ودَعْك من أن الحياة قد تغيرت منذ العصر الجاهلي حتى الآن تغيرًا شاملًا أو يكاد! ولهذا السبب يجدني القارئ، في كتابي عن النابغة الجعدي، أبدي ضيقي بمثل هذه الأشعار.

كذلك أحب أن أذكر للقارئ تجرِبة ثالثة لي في القراءة تتصل بما نحن فيه، فقد قرأت عددًا من الدراسات حول شِعر الشاعر العراقي المعاصر بدر شاكر السياب، وظل هناك رغم ذلك حائل بيني وبين النفوذ القوي العميق إلى روح ذلك الشاعر وشعره؛ إذ كنت لا أستطيع تحقيق نوع المرض الذي كان يعاني منه، كما كنت أجهل جوانبَ كثيرة من حياته الأسرية والشخصية... إلى أن وقع في يدي بقَطَر كتاب د. حجر أحمد حجر البنعلي: "معاناة الداء والعذاب في أشعار السياب"، الذي جلَّى فيه طبيعة مرض الشاعر المسكين، وألقى الضوء على بعض الأمور التي كانت خافية عليَّ من حياته وعلاقته بأسرته وزوجته وأصدقائه وما إلى ذلك، فانفتحَتْ أمامي إلى الشاعر وشعره أبواب أخرى غير التي كانت مفتوحة لي من قبل، واستطعت لذلك فهمَ أشياءَ مِن شعره على نحو أفضل ... وهكذا، ومثل ذلك كتابان قرأتهما بأخرة (هما "أيام مع طه حسين" للدكتور محمد الدسوقي، و"مسامرات نقدية" للدكتور عبدالكريم الأشتر) جعلاني أتعاطف مع الدكتور طه وظروفه أكثرَ من ذي قبل، وأُبصر نتاجه الأدبي بعينٍ غيرِ العين التي كنت أراه بها إلى حد ما، وإن لم يتغيَّرْ موقفي من تمجيده المطلق للحضارة الغربية وما كتبه عن الإسلام أيام كان يعتسف الحديث عن دِين محمد عليه الصلاة والسلام اعتسافًا لا يعرف التبصُّر.

على أن ذلك كله، مع أهميته الشديدة، لا يكفي؛ إذ لا بد للقارئ، إذا كان يريد أن يكون تذوقه للعمل الذي يقرؤه أقوى وأعمق، أن يعرف أيضًا طبيعة الجنس الأدبي الذي ينضوي تحته ذلك العمل، إن لكل جنس أدبي خريطتَه ومفاتيحه، وإذا لم يُرِدِ القارئ أن يضرب في أرجاء العمل الذي في يده على غير هدًى فعليه أن يلمَّ بقواعد الجنس الذي ينتمي إليه، ترى هل يتم تذوق سليم لقصيدة شعرية دون أن يعرف القارئ شيئًا عن موسيقا الشعر مثلًا؟ الحق أنه بدون مثل هذه المعرفة لن يكون بمستطاعه إدراك كثير من نواحي الجمال أو النقص فيها بكل يقين، وقُلْ مثل ذلك فيمن يقرأ رواية للدكتور طه حسين مثلًا فيفتن بأسلوبه الساحر ولا يتنبه إلى أن فن الرواية ليس أسلوبًا فحسب، بل هناك عناصر أخرى من تشخيص وسرد وحوار ووصف وبناء لا يتم تذوق أي عمل روائي بعمق، أو الحُكم عليه حُكمًا دقيقًا، دون الإحاطة بها.

إن العمل الأدبي، بالنسبة للقارئ الذي لا يعرف اللغة التي كُتب بها، ليشبه شيئًا تراد رؤيته، لكنه غارق تمامًا في ظلام دامس، فليس من وسيلة لإبصاره، فإذا عرف القارئ تلك اللغة انجاب بعضٌ مِن ذلك الظلام، فإذا عرَف طبيعة الجنس الذي ينتسب إليه العمل انجاب بعض آخر، فإذا عرف ظروف تأليفه انجاب بعض ثالث، فإذا عرف حياة مؤلفه وشخصيته تكاثرت أشعة الضوء المبدِّدة للظلام... وهكذا دواليك، الفهم إذًا هو الوسيلة إلى التذوق، وفي ضوء هذا يمكننا أن نقرأ عبارة الشاعر والناقد الإنجليزي كوليردج، التي يقول فيها: إن "الذَّوق الجيد، مثله مثل كثير من الأشياء الجيدة، هو نتاج الفكر والدراسة المخلصة لأفضل النماذج"([[25]](#footnote-25))، وهذا يأخذنا إلى ما يسمى بـ"تفسير النص"، وهو ما يطلقون عليه في الإنجليزية: "exegesis"، وفي الفرنسية: "exegese".

وفي "المعجم الوسيط" مثلًا: "فسَّر الشيء: وضحه"، و"فسَّر آيات القرآن الكريم: شرحها ووضح ما تنطوي عليه من معانٍ وأسرار وأحكام"، و"التفسير" هو "الشرح والبيان"، و"تفسير القرآن" هو "توضيح معاني القرآن الكريم وما انطوت عليه آياتُه من عقائد وأسرار وحِكَم وأحكام"، وفي "الصحاح في اللغة والعلوم" لنديم وأسامة مرعشلي أن "التفسير" هو "البيان"، أما في الاصطلاح النقدي (بما يقابل "exegesis/ exegese") فهو عبارةٌ عن "شرح لغوي أو مذهبي لنص ما، وبوجه خاص للنصوص الدينية"، وقد عرَّفه "Current Litereary Terms" بما لا يقع بعيدًا عن هذا؛ إذ قال: إن الـ"exegesis" هو توضيح للنصوص، وبخاصة نصوص الكتاب المقدس، وإن كان قد أضاف أنه يعني أيضًا تصنيف النص([[26]](#footnote-26))، وهو ما نجده كذلك عند إبراهيم فتحي في "معجم المصطلحات الأدبية"، فقد عرَّف المصطلح "exegesis" (الذي ترجمه إلى "تفسير تأويلي") بأن المقصود به تفسير العمل الأدبي وشرحه، مضيفًا أن الكلمة "تطلق عادة على تحليل فقرة ليست عادية من ناحية الصعوبة في الشعر أو النثر"، وأنها تشير بوجه خاص "إلى تفسيرات وشروح تتعلق بأجزاء من الكتاب المقدس"([[27]](#footnote-27))، ويتوسع Cuddon بعض التوسُّع في الكلام عن هذا المصطلح في المادة التي خصصها له في معجمه الخاص بالمصطلحات الأدبية قائلًا: إن "الرومان كانت لديهم وظيفة رسمية يقوم بها محترفون، مهمتهم تفسير الرؤى والتعاويذ والقانون المقدس وما يصدر عن الكهَّان من أقوال، ومن ثم أصبحت كلمة "exegesis" تدل على الشرح والتفسير، وغالبًا ما يراد بها الدراسات التي تتناول الكتاب المقدس، أما في مجال الأدب فالمقصود بها التحليل النقدي للنص، وإزالة ما فيه من صعوبات وغموض"([[28]](#footnote-28))، وواضح أن هذه الكلمة، سواء عندنا أو عند الغربيين، كانت تعني في البداية شرحَ النصوص المقدسة، ثم توسع فيها وأصبحت أحد مصطلحات النقد الأدبي، وهو ما يقول به أيضًا كريس بولديك في معجمه المسمَّى: "Oxford Concsise Dictionarry of Literary Tems"([[29]](#footnote-29)).

وعَوْدًا إلى ما سبق أن قلناه من أن عملية فهم النص الأدبي تتطلب أشياءَ غير قليلة نذكر أن تفسير القرآن، كما هو معروف، يستلزم الإلمام الجيد بطائفة كبيرة من العلوم العربية والشرعية والإنسانية، وهي النَّحْو والصرف والمعاجم والمعاني والبديع والبيان والقراءات والفقه وأصوله وأسباب النزول والقصص والناسخ والمنسوخ والمكي والمدني والأحاديث النبوية وكتب التفسير والتاريخ وعلم الاجتماع وعلم النفس والاقتصاد والسياسة والفلك والطب والجيولوجيا وغير ذلك مما لا غنى عنه في تفسير آيات الكتاب المجيد.

فإذا انتقلنا بهذه الكلمة إلى مجال النقد الأدبي، وتذكرنا ما قلناه من أن تفسير نصوص الأدب هو وسيلتنا إلى فهمها الفهم الصحيح كي نستطيع تذوقها كما ينبغي، تبين لنا على نحوٍ جليٍّ أن عملية الفهم هذه ليست بالبساطة التي قد يظنها المتعجِّلون، وأننا لم نبالغ البتة في الحديث عن أبعادها، بل العكس هو الصحيح؛ فقد اختصرنا في الواقع الكلام اختصارًا، واكتفينا بمجرد الإيماءة السريعة مع إيراد بعض الأمثلة العارضة على ما نقول.

## الطريق إلى فهم العمل الأدبي

قام فريقٌ من أدعياء النقد في السنوات الأخيرة يدعو إلى الدخول في النص الأدبي مباشرة دون الاستعانة بأي شيء من خارجه، فالنص عندهم شيء مغلَق لا يقبل أن يُفسَّر بسواه، وهي دعوى عجيبة، وأرجح الظن أنهم يهدفون من خلالها إلى أن تكون الساحة خالية لهم ولأمثالهم كي يعيثوا في النص فسادًا كما يحلو لهم، ويُنطقوه بما لا يجنُّه، بل وبما لا يمكن أن يجنَّه من معنى، وبهذه الوسيلة الشيطانية يستطيعون، في حماية النقد الأدبي، أن يخلعوا أفكارهم الضالة المضلة على النص المسكين الذي لا يستطيع أن يقول لهم: "ثُلُث الثلاثة كم؟" بعد أن أخرسوا صاحبه من قبلُ بحجة أن الأديب ما إن يفرغ من إبداع عمله حتى يموت؛ أي: لا يعود من حقه على أي نحوٍ من الأنحاء أن يفتح فمه بكلمة اعتراض على السخف الذي به يهرفون!

وفي هذا السياق يحسُنُ أن أومئ إلى كتاب د. عبدالله الغذامي: "الخطيئة والتكفير" الذي تناول فيه أدبَ الشاعر السعودي حمزة شحاته، فكانت النتيجة أن خلع على الرجل المسكين، رحمه الله، عقائدَ وأفكارًا كنسيَّة لا تمتُّ إليه ولا يمتُّ إليها بحال؛ إذ زعم أن شحاتة كان يؤمن بأنه قد جاء إلى العالم ليفتديه من خطيئته الأصلية، وهو كلام جد خطير، فليست هناك أية علاقة البتة بين الإبداع الأدبي للرجل وبين تلك الفكرة الصليبية؛ لأن شِعره لا يخرج عن موضوعات الشعر العربي المعروفة من غزل ووصف... وما إلى ذلك، لكن الكاتب المذكور قد التوى بهذا الشِّعر الواضح البسيط إلى متاهة "الخطيئة والتكفير" لتتسلَّل، على هذا النحو، عقائد الكنيسة إلى مهدِ الوحي المحمدي من خلال ذلك المنهج النقدي العجيب!

ونحن في الواقع لا نقول: إن النص لا يمكن أن يعنيَ، منذ أن يظهر إلى نور الوجود إلى أن يرث الله الأرض ومَن عليها، إلا شيئًا واحدًا؛ إذ من الممكن جدًّا أن يرى فيه هذا الناقد أو ذلك القارئ ما لم يلحظه غيره، بل وما لم يتنبه إليه صاحبه وهو يؤلفه، بيد أننا في ذات الوقت ندعو ونلح في الدعوة إلى أن يظل العمل الأدبي في ذهن القارئ والناقد طوال الوقت: ينطلقانِ دائمًا منه، ويعودان دائمًا إليه، ويحرصان على احترام قواعد اللغة والجنس الأدبي والتقاليد الفنية التي ينتمي إليها، ولا يقحمان عليه ما ترفضه بنيته، أو يقسرانه على ما لا يقبل القول به... وهكذا، ولا ريبَ أن الاستعانة بمعرفة كل ما يتعلق بالنص تمثِّل أحدَ أهم الشروط الكفيلة بتحقيق ذلك.

يقول د. محمد النويهي في كتابه "ثقافة الناقد الأدبي"، الذي قرأته في أول السبعينيات من القرن الماضي فأُعجبتُ به ولا أزال رغم مغالاته في بعض ما ينادي به: "أفيظن أحدنا أنه يستطيع أن يفهم الشعر الجاهلي صحيحًا دون إلمام حسَن بعلم الحيوان أو ببسائط الفلك؟ أم يظن أنه يستطيع أن يفهم شعر ابن الرومي صحيحًا دون إلمام حسَن بشتى حقائق علوم الأحياء والدراسات النفسانية؟ أما عن تقريري الأول عن فهم الشعر الجاهلي فما أظن أن في الشرق العربي كله مِن غير المتخصصين في علم الفلك عشرة يفهمون هذا البيت المشهور لامرئ القيس:

إذا ما الثريا في السماء تعرَّضَت = تعرُّض أثناء الوشاح المفصل

أو هذا البيت الجميل لأبي ذؤيب:

فورَدْن والعيُّوقُ مقعَدَ رابئِ الضْ = ضُرباء فوق النَّجْم لا يتتلَّعُ

وكيف يفهمونهما، وهم إن عرفوا هيئة الوشاح وكيف كانت تلبَسُه المرأة العربية فهم لا يعرفون نجوم الثريا وكيف تكون هيئتها قبل أن تصل السمت، ولم يرقبوها ساعة بعد ساعة تسير في مسلكها حتى تتوسط السماء ثم تنحدر من السمت، ولا يعرفون الجوزاء ونظمهما، وما شاهدوها تطلع، ولا شاهدوا العيُّوق يبرق فوقها البريق الأخاذ كأنه يرقبها واقفًا لها بالمرصاد؟ وما أظن في الشرق العربي كله مِن رجال الأدب والنقد خمسة يفهمون وصف علقمة للظَّلِيم، الذي يبدأ بقوله:

كأنها خاضبٌ زُعْرٌ قوادمُه = أجنى له باللِّوى شَرْيٌ وتنُّوم

وكيف يفهمونه، وهم لا يفهمون أبسط الحقائق عن حياة الحيوان ومواسم إنتاجه وهياجه الجنسي وما يعتري كثيرًا من أجناسه في هذه المواسم من تغييرات جسمانية، ولا يعرفون أحوال النعام خاصة وعلاقته بأنثاه وبفراخه وبيضه، ولم يقرؤوا وصفًا لرقصه البديع مع أنثاه؟"([[30]](#footnote-30)).

ثم يستمر الكاتب في حديثه عن أهمية إلمام الناقد الأدبي الذي يبغي دراسة ابن الرومي وشِعره بعدد من المعارف العلمية، مبينًا كيف أن العقاد قد أحسن أعظم الإحسان في الكتاب الذي ألَّفه عن ذلك الشاعر بفضل اطلاعه على عدد من المباحث البيولوجية والنفسية ساعده أيما مساعدة على التغلغل إلى أغوار شخصية الشاعر العباسي، ومن ثم على فَهم أشعاره فهمًا أدقَّ وأعمق مما فهمه غيره، وإن لم يعنِ هذا - كما جاء في كلامه - أن العقادَ قد أصاب في كل ما قال؛ إذ إن في دراسته أشياءَ لم يتنبَّهْ إلى قول العلم فيها، فجاء تفسيره لها خاطئًا حسبما قال، ويوصي كاتبُنا النقادَ بأن يهتموا بالاطلاع على البحوث العلمية إذا أرادوا النجاح في مهمتهم، مضيفًا أنه لا يطلب إليهم أن يعرفوها معرفة المتخصصين لها، فهو نفسه لا يستطيع هذا ولا يُطيقه، بل أن يُلموا بالكتابات العلمية المبسطة التي وُضعت للقارئ العادي بُغية تقريبها إلى عقله، وأن يأخذوا من هذه الكتابات ما يحتاجون إليه حسب الموضوع الذي يدرسونه([[31]](#footnote-31)).

وفي آخر الكتاب يضيف مؤلفنا نحو عشرين صفحة لمناقشة الدكتور محمد مندور في موقفه من الاستعانة بمباحث العلوم الطبيعية وعلم النفس والاجتماع في مجال النقد وتذوُّق الأدب؛ إذ يحمِل مندور على هذه الاستعانة داعيًا إلى الاقتصار على التحلي بروح العلم فقط لا غير، ولست محتاجًا لأن أقول: إن د. النويهي قد اتخذ جانب الأستاذ محمد خلف الله أحمد، الذي قال مندور ما قال في الرد عليه وتخطئة مناداته بالاستعانة بعلم النفس وغيره عند دراسة الأدب ونقده، ودعوته النقاد والمتذوقين إلى التركيز على الأدب بوصفه فنًّا لغويًّا ليس إلا([[32]](#footnote-32))، وفي خلال هذه المناقشة يضرب الدكتور النويهي مثلًا مما كتبه مندور نفسه عن أبي العلاء المعري، وفسَّر فيه نفسيته في ضوء آفة العمى التي كان يعاني منها، ثم يتساءل قائلًا: "افرض أنه لم يعرف أنه كان أعمى، أفكان يفهم نفسيته إذًا؟ فما رأيه في آفات جسمانية لا تقل عن العمى تأثيرًا في تكوين الشخصية، وإن لم تكن بادية على سطح الجسم كالعمى، ولا يعرفها إلا مَن يُلم بقدر من الدراسات العلمية"([[33]](#footnote-33)).

كذلك ظهر منذ سنوات قلائل كتاب بعنوان "العلاقة بين الطب والأدب" للدكتور الطبيب محمود عبدالعزيز الزعبي، قدم له د. سليمان الأوزاعي بكلمة تلقي الضوء على بعض ما جاء في الكتاب، جاء فيها قوله: إن "محاولة الدكتور الزعبي (قد تميزت) بغنًى استثنائي، وهو يحاول استنطاق النص الإبداعي العربي القديم أو الحديث من داخله، ومن حيث يرى الطبيب ما قد لا يراه الناقد بحُكم تسلُّحه بسلاح إضافي يلمس القارئ جدواه ونجاعته في كثير من المواقع التي يتوقف فيها الكاتب عند نصوص مبدِعين متعَبين أو مرضَى من القدماء أو المحدَثين"([[34]](#footnote-34)).

وبعد، فلست أستطيع، رغم ذلك كله، الزعم بأن الناقد أو المتذوق، إذا استعان بما دعوت إلى الاستعانة به عند مواجهة العمل الأدبي، سوف ينجح لا محالة في محالة فهمه وتذوقه بدقة وعمق، فالخطأ قرين الجهود البشرية مهما احتطنا وسدَدْنا الثغرات، كما أن من المتذوقين والنقاد من سيُسيء التطبيق ويقدم تفسيرات خاطئة للأعمال التي يكتب عنها، إلا أن هذا لا ينبغي أن يشككنا في جدوى الاستعانة بالمعارف العلمية وغيرها مما يتعلق بالعمل الأدبي، بل يدفعنا إلى مزيد من الحذَر والتحوط، مع التنبه دائمًا إلى أن بلوغ الكمال في الحياة الإنسانية هو أمر مستحيل، إن أهمية فكرة "الكمال" تكمن في أنها تستحثنا على مواصلة الجهود والعمل على رتق الفتوق والتطلع دائمًا إلى الآفاق العليا لا في أنها ستتحقق يومًا ما على الأرض.

على أني لا أحب أن يفوتني التنبيه في هذا السياق إلى أن هناك نقادًا يضعون عملية الاستعانة بالمعارف المختلفة عقب عملية التذوق: فتذوق العمل الأدبي يقع عندهم أولًا، ثم يحاول المتذوق أن يحلل ويعلِّل هذا الذَّوق الذي حصل له من قراءة العمل، فيلجأ حينئذ إلى ما يُعِينه على هذه المهمة من معارفَ وعلوم، ومعنى هذا أنهم يحسبون (أو على الأقل: هذا ما يُفهم من كلامهم) أن التذوق يتم مباشرة دون أن يسبقه فهم وشرح وتوضيح، وأضرب مثلًا لذلك ما جاء في كتاب "في فلسفة النقد" للدكتور زكي نجيب محمود؛ إذ ذكر أن خلافًا قد وقع بينه وبين د. محمد مندور حول السؤال التالي: هل يكون النقد الأدبي قائمًا على الذَّوق أو قائمًا على العلم؟ "وكان الدكتور مندور في ذلك الصراع ينادي بأن النقد قوامه ومرجعه كله إلى التذوق، فقلت له فيما قلت: إن في ذلك خلطًا بين قراءتين: فالقارئ الذي سيصبح ناقدًا إنما يقرأ القراءة الأولى فلا يسعه بحكم الذَّوق الأدبي الخالص إلا أن يحب ما قرأه أو أن يكرهه، وقد يقف عند هذا الحد، وعندئذ لا يكون ثمة نقد قد وُلد بعد، لكنه قد لا يقف عند هذا الحد، ويهم بالكتابة ليوضح وجهة نظره، أعني: ليعلِّل رأيه بالعلل التي تسنده وتؤيده... وإن الناقد في تحليله ذاك أو تعليله لَيستخدم كل ما يستطيع استخدامه من علوم تتصل بعمله: فهو يستخدم علم النفس بكل ما وصل إليه من نتائج، وذلك حين يحاول النظر إلى العمل من هذه الوجهة التي تتسلل من خلال النص إلى أعماق اللاشعور عند كاتبه، وهو يستخدم الأنثروبولوجيا... لتعينه على استخدام العناصر الأسطورية المتصلة بحياة الإنسان في طفولتها وبكارتها... وكذلك يستخدم الناقد الدراسات اللغوية الحديثة... بل إن الناقد ليستخدم العلوم الطبيعية الحديثة نفسها في عمله... إلخ"([[35]](#footnote-35)).

إن مِثل هذا الكلام قد يوهم، على الأقل، أن الذَّوق يمكن أن يقع دون شرح أو فهم، وهو ما لا يمكن أن يكون بعد أن وضحنا، فيما مر من صفحات، كيف أن الذَّوق في ميدان الأدب يختلف عنه في الأطعمة والأشربة والعطور والأنغام والمناظر، إن الذَّوق في الأدب ليس مسألة وجدانية فحسب، بل هو أمر عقلي أيضًا، وهذا العنصر العقلي لا بد أن يجيء أولًا إذا ما أردنا أن يكون هناك تذوق ثانيًا، ومع ذلك فلا بد من التنبيه إلى أن عملية التذوق لا تستلزم التعمُّق في الاطلاع على المعارف والعلوم المساعدة على شرح النص الأدبي وإزالة ما قد يكون فيه من غموض... إلخ، بل يكفي من ذلك كله الحد الأدنى، ثم يأتي التعمق بعد هذا حين ينتقل القارئ من مرحلة التذوق إلى مرحلة التعليل والتحليل، على أن يكون مفهومًا رغم ذلك أن التذوق في هذه المرحلة الأخيرة سيصبح أدقَّ وأعمق وأوسع، فكما قلنا: كلما انزاح جانب من الظلام (أو حتى الغَبَش) الذي يغلِّف العمل الأدبي ازدادت الفرصة لتذوقه، ووصول هذا التذوق إلى أبعاد أطول وأعمق.

قد يجادل البعض بأن من القراء من يتذوقون الأعمال الأدبية بمجرد قراءتها دون أن يستعينوا في ذلك بأية معارف أو علوم، وهذه حجة داحضة، وإن بدت صحيحة في ظاهر الأمر؛ إذ لا ينبغي أن يغيبَ عن بالنا أن أولئك القراء قد سبق لهم أن بلغوا الحد الأدنى على الأقل من المعرفة باللغة التي كُتب بها العمل، والقواعد التي تحكُمُ بناء جنسه الأدبي، والأسلوب الذي كُتِب به، والأفكار السياسية والاجتماعية التي تناولها أو يدعو إليها... إلخ؛ أي: إنهم لا يبدؤون من نقطة الصفر التي يبدأ منها مَن يتناول قصيدة أو رواية مثلًا مكتوبة بلغة لم يتعلمها، ومع ذلك فإن استعانتهم بعد القراءة بما يعمِّق معرفتهم بالعمل الأدبي سيجعل تذوقهم له أفضلَ بكل تأكيد([[36]](#footnote-36))؛ فالتذوق الأدبي يحتاج إلى معرفة القارئ باللغة والأسلوب والاتجاه الفني الذي صِيغ على أساسه العمل الأدبي والمضامين التي يشتمل عليها... وهكذا، بل ما أكثرَ ما يحتاج العمل الأدبي إلى أكثر من قراءة؛ حتى يستطيع الإنسان أن يجد ثغرة ينفُذُ منها إليه، أو أن يجد فيه، بعد أن يكون قد نفذ إليه، بابًا سريًّا يوصله إلى أعماقٍ أبعدَ فيه([[37]](#footnote-37)).

نخلص من ذلك كله إلى أن فهم النص الأدبي، شعرًا كان أو نثرًا، شرط لا بد منه لإمكان تذوقه، وهذا الشرط مما يميز التذوق الأدبي عن تذوق التصوير أو النحت أو الموسيقا؛ فالإنسان يمكنه أن يتذوق لوحة أو تمثالًا أو مبنى أو رقصة أو لحنًا بمجرد أن يقع بصره أو سمعُه عليه، إنه لا يحتاج إلى تعلم لغة ولا إلى فك رموز ولا إلى الإلمام بهذا الموضوع أو ذاك من موضوعات المعرفة البشرية، أما النص الأدبي فلا بد من معرفة لغته أولًا، واللغة - كما نعرف - نظام من الرموز ينبغي لمن يريد فك شفراته أن يعرف كيف تُكتب الحروف، وكيف تُنطق، وكيف يتم تركيبها كتابة ونطقًا، وما الذي تعنيه كل كلمة على حدة، وما الذي تعنيه داخل سياقها التعبيري والتركيبي... إلخ مما لا مثيل له في الفنون الأخرى، ثم لا بد للقارئ ثانيًا أن يكون على معرفة كافية بالموضوع الذي يتناوله العمل الأدبي، وإلا لم تغنِه معرفتُه بنطق الكلمات ومعناها المعجمي ودلالاتها داخل تراكيبها.

صحيح أن تذوق الفنون غير الأدبية يرهف بازدياد المعرفة الفنية وارتقاء الثقافة واتساع خبرة الحياة، لكن تذوقها سوف يتم دون شيء من ذلك، وفرقٌ بين وقوع التذوق وبين ازدياده رهافةً وحساسيةً، أما في الأدب فإن التذوق لا يقع على الإطلاق دون أن تسبقه عملية الفهم، كما سبق أن قلنا؛ ذلك أنه فن لُغوي، واللغة إشارات ورموز، فلا بد من فهمها أولًا كي يكون هناك تذوق ثانيًا حسبما وضحنا من قبل، أما الفنون الأخرى فإنها تُرينا الشيء المراد تذوقه، أو تُسمعنا إياه مباشرة دون أن تقيم بيننا وبينه حاجزًا من الرموز، ومن هنا فإننا، في الوقت الذي لا نستطيع أن نتذوق فيه قصيدةً أو قصة أو حتى مثلًا سائرًا أو صورة بلاغية إذا كانت مكتوبة بلغة غريبة علينا، يمكننا على العكس من ذلك تمامًا أن نتذوق اللوحة أو التمثال أو اللحن أو المبنى أيًّا كانت جنسية مبدعه أو لغته، إنها فنون عالمية بهذا الاعتبار، على حين أن الأدب فن قومي من جهة الأداة التي يستخدمها؛ إذ لا يستطيع أن يتذوقه إلا مَن كان على معرفة باللغة التي كُتب بها، في الفنون غير الأدبية أنت تتعامل مع الشيء المراد تذوقه تعاملًا مباشرًا، ومن ثم فإن تذوق الأعمال الفنية غير الأدبية يتم مباشرة، على حين لا بد أن تسبق ذلك خطوة أخرى في مجال الأدب، هي خطوة الفهم، أو الخطوة الخاصة بفك شفرات هذه الرموز.

على أن الشيء الذي يشير إليه الرمز اللغوي في العمل الأدبي لا تقع عليه الحواس بعد هذا كله، بل يتم إدراكه بالعقل والخيال، ما عدا الجرس الموسيقي الذي ندركه بالأُذن، وهذا يقودنا إلى فرق آخر بين التذوق الأدبي وتذوق الفنون الأخرى: ففي مجال الأدب يمكن نسخ أي عدد نريده من العمل الإبداعي بحيث يكون لكل متذوق نسخته التي عن طريقها يستطيع أن يصل إلى العمل نفسه، بخلاف الحال في التماثيل واللوحات والعمارات، أما الموسيقا فإنها تشِذُّ عن هذه الفنون رغم قيامها على نسخ أعمالها الإبداعية([[38]](#footnote-38))؛ لأن النَّسخ فيها يختلف عن نسخ الأعمال الأدبية، فمتذوِّق الموسيقا يتعامل في كل الأحوال مع الأنغام مباشرة لا من خلال الرموز كما هو الأمر في إبداعات الأدب.

إن العمل الإبداعي الأدبي يظل هو هو، سواء كانت حروفه كبيرة أو صغيرة، وباللون الأسود أو الأخضر أو الأحمر، وبالخط النسخي أو الرُّقْعي أو الفارسي، وباليد أو بالحجر أو باللينوتيب أو بالأوفست أو بالحاسوب، وعلى ورق أبيض أو ورق صحف، فالكتابة هنا ليست إلا رمزًا ننفُذُ من بوابته إلى شيء كامن خلفها، وما من طريقة من طرق النسخ التي ذكرتُها هنا إلا وتعطينا ذلك الرمز الذي يوصِّلنا إلى المفاهيم العقلية والمشاعر الوجدانية والصور الخيالية والإيقاعات الموسيقية الكامنة في النص الأدبي، قد يقال: إن اللوحاتِ يمكن نسخها هي أيضًا، وهذا صحيح، لكن النسخة ليست هي اللوحة الأصلية بحال، بل هي مجرد صورة لها، أما في النص الأدبي فالذي يُنسخ إنما هو الرمز، الذي يوصلنا إلى الإبداع الكامن وراءه، والذي نستحضره دون تغيير من خلال أية نسخة ننسخها من الأصل الذي كتبه المؤلف بخط يده، وهي مفارقة عجيبة؛ إذ قد رأينا أن الأدبَ فن قومي الأداة، ومن ثم كان نطاق تذوقه أضيقَ مِن نطاق تذوق سائر الفنون، لكن ضيق دائرة الذين يتذوقونه بالقياس إلى متذوقي تلك الفنون لا يمنع أن يكون لكل واحد من متذوقيه نسخته الأصلية من العمل الإبداعي، على العكس من إبداعات الفنون الأخرى التي لا يمكن أن يكون لكل منها إلا نسخة واحدة أصلية، أما الباقي فمجرد صور لهذا الأصل، وإلا فأين القماش الأصلي الذي رُسمت عليه اللوحة مثلًا؟ وأين الألوان نفسها التي استعملها المصور في رسمها؟... إلخ، وعلى ذلك فإن زيادة عنصر التعقيد في الإبداع الأدبي بما يجعل دائرة متذوقيه أضيق تقابلها سهولة اتصال كل واحد من هؤلاء المتذوقين بذلك الإبداع في صورته الأصلية، بخلاف الفنون الأخرى، ما عدا الموسيقا، كما أوضحنا آنفًا.

ليس ذلك فحسب، بل إن تذوق الأدب يمكن أن يتم عن طريق البصر، ويمكن أيضًا أن يتم عن طريق السمع، كما يمكن أن يتم عن طريق اللمس: ذلك أننا قد نجده مكتوبًا فتكون وسيلة اتصالنا به وتذوقنا له هي العين، وقد نخبره منطوقًا فتكون الوسيلة هي الأذن، وقد يُكتب للمكفوفين بطريقة برايل فتكون الوسيلة آنئذ هي الأصابع([[39]](#footnote-39))، ولا نعرف هل يقدَّر له في مُقبل الزمن أن يُدرك من خلال الأنف كذلك أو لا! إن التقدم العلمي قد أمكنه تحقيق ما كان يبدو لنا من قبل مستحيلًا، فمن يدري إذًا؟! وعلى أية حال فهذه سمة أخرى من السمات الفارقة بين تذوق الأدب وتذوق غيره من الفنون؛ إذ لكل من هذه الفنون حاسته التي تختص بتذوقه لا تشاركه فيه حاسة أخرى، أما الأدب فكما بينَّا يمكن تذوقه بوساطة ثلاث حواس، والسبب؟ السبب هو أننا، كما قلنا ونقول، نتعامل فيه مع رموز تشير إلى مفاهيمَ فكرية وصور خيالية ومشاعر وجدانية... إلخ، وهذه الرموز يمكن أن تُتمثل بأكثر من طريقة، وتخاطب أكثر من حاسة، على عكس الأمر في الفنون الأخرى التي ندرك فيها الشيء المتذوق إدراكًا مباشرًا، وليس عن طريق الرموز.

كذلك يختلف التذوق الأدبي عن تذوُّق سائر الفنون في أنه يمكن أن يتم عبر لغة أخرى، وهو ما نسميه الترجمة، وإن لم تستطع الترجمة أن تنقله نقلًا أميًنا يساوي الأصل تمامًا مهما بذل المترجم من جهد، واتخذ من احتياطات، وحرَص على الإخلاص كل الإخلاص في عمله؛ إذ لكل لغة عبقريتها وأسلوبها الذي ينضح على ما يؤدى من خلالها، والسبب في إمكان التذوق الأدبي عبر لغة أخرى هو أننا نتعامل مع رموز، ولا يهم تغير الرموز ما دامت كلها تؤدي بنا إلى نفس المفاهيم والصور والمشاعر([[40]](#footnote-40))، أما أعمال النحت والتصوير والموسيقا فلا رموز فيها، بل يتم الاتصال بها مباشرة بدون حائل من رموز، ومن ثم لا يمكن ترجمتها؛ إذ الشيء ذاته لا تمكن ترجمته، بل الذي يُترجم هو الرمز الذي يشير إليه ويدل عليه، إننا لا نترجم شعور "الكره" أو معنى "الحرية" مثلًا من العربية إلى الإنجليزية أو إلى أية لغة أخرى، بل نترجم الرمز الكتابي أو الصوتي الذي يدل على كل منهما، فنستبدل بكلمة "كره" كلمة "hatred"، وقِسْ على ذلك سائر الألفاظ من أفعال وأسماء وحروف، فضلًا عن التركيبات التي تُصَبُّ في قوالبها هذه الألفاظ، الخلاصة أن الأدب قومي الأداة كما قلنا، فلا مناص إذًا لمن لا يعرفون هذه الأداة أن يتذوقوه في لغتهم هم أو في لغة أخرى يعرفونها، أما الفنون الأخرى فعالمية بهذا الاعتبار، ومن ثم لا حاجة بها إلى الترجمة، ومما يمكن أن نلحقه بالترجمة كتابة النص الأدبي بطريقة الاختزال "shorthand" لمن يعرفون كيف يقرؤونه بها، وعندئذ لا يتغير فيه شيء سوى طريقة الرمز لا غير، أما المدلولات من أفكار وعواطف وأحداث وزمن، وكذلك العلاقات التي تقوم بين هذه الأشياء، فتبقى كما هي دون تغيير.

شيء آخر يختلف فيه التذوق الأدبي عن تذوق غير الأدب؛ فالطريقة التي يعبر بها المتذوق الأدبي عن رأيه في العمل الإبداعي وحكمه عليه وتحليله لذلك وتعليله هي ذات الطريقة التي يعبر بها الأديب عن إبداعه، ألا وهي طريقة الرموز الكتابية أو المنطقية، أما في الفنون الأخرى فلا يوجد هذا التطابق بين طريقة التعبير التي يلجأ إليها المبدع وتلك التي ينتهجها المتذوق؛ إذ ليس أمام هذا الأخير إلا نفس الطريقة التي يستعملها متذوق الأدب، فليكن العمل الإبداعي الذي نتذوقه ما يكون، فلا توجد أمامنا، إذا أردنا أن نعبر عن تذوقنا له ورأينا فيه، إلا استخدام الرموز الكتابية أو النطقية، إن متذوق الموسيقا لا يعبر عن رأيه فيما سمع بالعزف على الآلات الموسيقية، ومُشاهد اللوحة لا يعبر عن تذوقه لها برسم لوحة، والمعجب بتصميم مبنى ما لا يعبِّر عن إعجابه بهذا التصميم أو استهجانه إياه بتشييد مبنى، بل كلهم يمسكون بالقلم أو يتحدثون فيسجلون ما يرون ويُحسُّون؛ أي: إنهم يستعملون - كما قلت - رموزًا كتابية أو نطقية كما يفعل متذوق الأدب في هذا الموقف سواءً بسواء.

كذلك فالملاحظ أن متذوق الأدب - ومثل الأدب في ذلك الموسيقا - يبدأ من الجزء وينتهي بالكل، وهو ما يحدث عكسه بالنسبة لمتذوق الفنون غير الأدبية: فقارئ القصة مثلًا أو سامع الخطبة أو القصيدة الشعرية لا يستطيع أن يُلم بها كلها إلا إذا تابعها مِن البداية كلمة فكلمة، وجملة فجملة، وفقرة ففقرة... إلى أن يفرغ منها، وعندئذ - وعندئذ فقط - يتم له إدراكها في جملتها، أما مُشاهد اللوحة أو التمثال أو القصر فإنه يراه، أول ما يراه، كاملًا، ثم يعود فينظر في أجزائه، أو هذا هو ما يحدث عادة، أو في أقل تقدير من الممكن حدوثه، وتعليل ذلك أن الأدب - ومثله في ذلك الموسيقا - فن زماني، فلا يمكن إدراكه وتذوقه إلا في لحظات زمانية متتابعة: كل لحظة تقابلها جزئية من جزئياته، أما الفنون التشكيلية والمعمارية ففنون مكانية، إن كل عمل إبداعي منها موجود هناك في مكانه تمامًا ينتظر من يأتي إليه ليراه، وهذا الذي يأتي ليراه يأخذه عادة في البداية بنظرة كلية، ثم يُثنِّي بالنظرات الجزئية الفاحصة المدققة، صحيح أن الكتاب أو الشريط الصوتي المسجَّل فيهما العمل الأدبي موجودان هما أيضًا هناك في مكانيهما ينتظران مَن يأتي للقراءة أو السماع، لكن الموجود في هذه الحالة إنما هو الرمز لا الإبداع نفسه، وهذا الرمز لا يمكن أخذه في نظرةٍ أو استماعةٍ واحدة أبدًا، بل لا مفر من متابعة وحداته وحدة وحدة خلال الزمن إلى أن نفرغ منها جميعًا، وعندئذ يتحقق لنا الإلمام بالعمل الإبداعي إلمامًا كليًّا.

بقيَ أن نضيف أن الموسيقا، رغم اتفاقها مع الأدب في أنها فن زماني، تختلف عنه في كونها تُدرَك بالأذن، أما الأدب فيُدرك بالعقل والخيال، اللهم إلا الجانب الموسيقي الموجود في الرمز اللفظي من سجع وجناس وتوازن ووزن وقافية وتناغم بين جرس الحروف والكلمات المتقاربة... إلخ، أما فيما سوى ذلك فلا وسيلة لإدراكه إلا بالخيال: يصدق ذلك على كل ما يعبر عنه من صور ومشاهد وروائح وأصوات وأماكن وسطوح وكتل، إننا لا نراها بأعيننا، ولا نسمعها بآذاننا، ولا نشَمُّها بآنافنا، ولا نلمِسُها بأصابعنا، بل نتصورها بعقولنا وخيالاتنا، وهذا أيضًا أحد الفروق بين تذوُّق الإبداع الأدبي وتذوق الإبداعات الفنية الأخرى: في الإبداع الأدبي يعتمد المتذوق على خياله، أما في الفنون الأخرى فيتصل بالشيء المذوق بحواسه اتصالًا مباشرًا، فيرى اللوحة والتمثال بعينه، ويسمع اللحن بأذنه، ثم إن هنا فرقًا آخر أيضًا، وهو أن المتذوق الأدبي، وإن استعمل خياله، فإنه بهذا الخيال يتعامل في معظم الحالات مع مدركات الحواس، وإن لم يستخدم أية منها، وهي مِن المفارقات الغريبة كذلك في هذا المضمار، إن التذوق الأدبي، كما نرى هنا أيضًا، أعقَدُ مِن التذوُّق في مجال الفنون الأخرى.

ومما يميِّز التذوق الأدبي أيضًا عن غيره من التذوقات الفنية أن متذوق الإبداعات الفنية الأخرى مقيد بما يشاهده أو يلمسه أو يسمعه.... إذ العمل الإبداعي حاضر أمامه لا يترك له فرصة لتصوره على أي نحو آخر، أما العمل الأدبي فلاعتماده على الخيال، كما أوضحنا، لا يتقيد بهذا الحضور المادي الملازم للإبداعات الفنية الأخرى، بل أمامه فرصة واسعة للانطلاق مع ذلك الخيال غير متقيد إلا بالخطوط العامة الموجودة فيما يقرؤه من شِعر أو رواية مثلًا؛ إذ بالغةً ما بلغت دقةُ الأديب في الوصف والتحديد فإن هذه الدقة لا تستطيع تجسيد ما تصف أو تصويره أو تحويله إلى صوتٍ بحيث يمكن مشاهدته بالعين أو سماعه بالأذن أو لمسه باليد أو شمَّه بالأنف، ومن هنا كانت الفرصة مواتية للخيال كي يتصوره فيما لا يكاد يحصى من الأشكال والأوضاع، فهذه الحرية الكبيرة في التخيُّل والتصور مما يميز التذوق الأدبي عن غيره من تذوقات الفنون الأخرى.

لكل هذه الأسباب كان أثر الإبداع الأدبي أقوى من أثر الإبداعات الفنية الأخرى وأعنف، حتى لقد يبكي متذوق العمل الأدبي بدموعِه ويضحك مِلْءَ شدقيه، بل قد يهُبُّ ثائرًا لتصحيح وضع معوجٍّ، أو الانتقام من شخص ما... إلخ، مما يحدث لكثير منا عندما يقرؤون عملًا أدبيًّا أو يستمعون إليه، كما أن العمل الأدبي كثيرًا ما يستغرق متذوقه لدرجة الفَناء فيه فيصير شخصًا من شخوصه لا مجرد متابع لهم ولِما يقع منهم من تصرفات أو يعتريهم من أحوال، وهو ما لا أعرف أنه يحدث لمتذوقي الفنون الأخرى، إنني مثلًا لا أستطيع أن أنسى ما كان يصيبني من رجة بل زلزلة عنيفة كلما طالعت رواية إميلي برونتي "مرتفعات وذرنج"، التي قرأتها عدة مرات: ملخصة وفي نصها الكامل، وبالعربية والإنجليزية، أو "ثلاثية" نجيب محفوظ التي ترجُّ الرُّوح رجًّا([[41]](#footnote-41))، أو حالة الأسى العَذْب الذي يغزو قلبي عند قراءتي رواية "شمس الخريف" لمحمد عبدالحليم عبدالله، وبخاصة في نصفها الأول الذي تدور أحداثه في الريف والحقول قريبًا من مدينة الإسكندرية قبل عشرات السنين، مما يفجر في خيالي أحداث طفولتي وصباي في قريتي بمحافظة الغريبة بمصر، ويردُّني إلى ذلك الزمن البعيد ضاغطًا على قلبي ضغطًا مؤلمًا ولذيذًا في ذات الوقت، أو ما يعتريني في كل مرة أقرأ السطور التي يَرثي بها المازني ابنته الصغيرة في مقدمة كتابه "في الطريق"، هذا الرثاء الذي يجعل الدموع تترقرق في عيني رغم بساطته وبُعده عن الصياح والولولة، وخُلوِّه من أية كلمة تتصل بالألم أو الحزن! وكم من قصيدة أو خطبة دفعت كثيرًا ممن يستمعونها إلى المسارعة بالتضحية بأنفسهم فداءً لدِينهم أو وطنهم، وهذا كله معروف لا حاجة بي إلى المضيِّ في ضرب الأمثلة عليه، أو الحِجَاج دونه.

ولا يقتصر تأثير الإبداعات الأدبية على مثل هذه الحالات الفردية، بل يمتد فيشمل حركات الإصلاح والانقلابات والثورات، إن أحدًا لا يجهَل الدور الذي قام به الأدب في التمهيد للثورة الفرنسية مثلًا، أو الثورة الروسية، أو ثورة الثالث والعشرين من يوليه في مصر، وبالمثل كان لروايات تشارلز ديكنز في بريطانيا أثرها القوي في حركة الإصلاح الاجتماعي هناك، كما كان للروايات الأمريكية التي تصور مآسيَ العبيد أثرها في صدور القوانين التي تعمل على إنصافهم ومساواتهم بالبِيض، ومعاملتهم معاملة إنسانية، كذلك كان للأشعار والقصص التي تُبرز بؤس الطبقات الفقيرة في مصر، أو تدعو إلى رفع الغَبْن والقيود الظالمة عن المرأة، أثرها في إنصاف الفلاحين والعمال والمرأة، بل إن أعظم التغيرات التاريخية والحضارية، أعني الأديان السماوية وانتشارها وما استتبعه ذلك من صراعات ومعارك وتحويل لمجرى حياة الأمم تحويلًا جذريًّا، إنما كانت نقطة انطلاقه هي الكلمة لا اللوحة ولا التمثال ولا اللحن، إنه الوحي من قرآن وإنجيل وتوراة وزبور وصحف، ومعروف ما كان لهذه الكتب من سلطان على نفوس أتباعها الأولين، سلطان بلغ مِن قوته أن جعلهم يتحملون في صبر، بل في رضًا واستعذاب، آلام الجوع والضرب، وكذلك التضحية بأموالهم وأرواحهم في سبيل الدِّين الذي يؤمنون به.

ولأمر ما يحتل اللسان والبيان والقلم مكانًا بارزًا في لوحة الامتنان الإلهي على البشر: {وَمِنْ آيَاتِهِ خَلْقُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَاخْتِلَافُ أَلْسِنَتِكُمْ وَأَلْوَانِكُمْ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَاتٍ لِلْعَالِمِينَ} [الروم: 22]**، {الرَّحْمَنُ \* عَلَّمَ الْقُرْآنَ \* خَلَقَ الْإِنْسَانَ \* عَلَّمَهُ الْبَيَانَ} [الرحمن: 1 - 4]، {أَلَمْ نَجْعَلْ لَهُ عَيْنَيْنِ \* وَلِسَانًا وَشَفَتَيْنِ} [البلد: 8، 9]، {ن وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ} [القلم: 1]**، ويقول رسولنا الكريم: ((إن مِن البيان لسِحرًا))، كما أن ما يأتيه الإنسان في هذه الدنيا إنما يُسجل عليه "كتابة" في لوح الأعمال، ويوم القيامة سوف "تنطق" الأعضاء بما اجترحه صاحبها بها قبل أن يموت، وسوف يتم الحساب "كلامًا" بين الله سبحانه وبين عباده، أو بينهم وبين أعضائهم، وقبل ذلك جميعه هناك القضاء والقدَر، الذي يقول فيه الرسول عليه الصلاة والسلام: ((رُفعت الأقلام، وجفَّت الصُّحف))، اللغة! اللغة! هي أعقد وسيلة من وسائل التعبير عن النفس وعما يريد الإنسان توصيله للآخرين، والإبداع الأدبي، ذلك الإبداع الذي يتوسل باللغة، هو أعقد الإبداعات الفنية طُرًّا.

## التذوق الأدبي بين الشكل والمضمون

كثيرًا ما نقول: إن العمل الأدبي يتألف من شكل ومضمون، مما قد يوحي بأن من الممكن فصل كل منهما عن الآخر، بَيْدَ أن شكل العمل الأدبي في الواقع لا يمكن أن ينفصل عن مضمونه، وإن اضطررنا في حديثنا النظري إلى الكلام عن كل منهما وكأنه مستقل عن صاحبه، ويترتب على هذا أننا حين نتذوق العمل الأدبي فإنما نتذوقه كله لا شكله فحسب، وهذا من الوضوح بمكان، بَيْدَ أن بعض الدارسين الذين يكتبون في هذا الموضوع يتوهمون أو يحاولون أن يوهمونا أن التذوق، والنقد الصحيح من ثم، ينبغي أن ينصبَّ فقط على الناحية الشكلية؛ أي: الجانب الفني، من العمل الأدبي، بغض النظر عن مضمونه، ولنضرب مثلًا توضيحيًّا مِن عالم الطعام فنقول: إننا لا نستطيع تذوق طبق من الأطباق إلا إذا أكلناه، أما مجرد معرفة الطريقة الفنية التي تم بها إعداده فلا يوصلنا إلى شيء، وبنفس الطريقة نقول: إننا حين نقرأ قصيدة أو قصة مثلًا فإن تذوقنا لها ونقدنا إياها لا يقتصر على الجانب الفني وحده من موسيقا وتصوير وسرد حوار وعقدة وما إلى ذلك؛ لأن هذا الجانب الفني لا وجود له في الحقيقة بعيدًا عن مضمون القصيدة أو القصة، ترى كيف يمكن أن توجد عقدة القصة مثلًا دون أن تكون هناك أحداثٌ تُرتب على هذا النحو أو ذاك؟ وكيف يمكن أن تكون هناك موسيقا في القصيدة منفصلة عن الألفاظ وتنسيقها بطريقة معينة؟ وهذه الألفاظ بدورها كيف يمكن الفصل بينها وبين ما تشير إليه مِن أشياء أو تدل عليه من أفكار أو تعبِّر عنه من مشاعر؟ العمل الأدبي إذًا كِيان واحد، كتلة واحدة، وإن استلزم الأمر في المناقشات النظرية أن نتحدث عن شكله ومضمونه بطريقة قد يُفهم منها إمكانُ انفصال كل منهما عن صاحبه.

وعلى هذا، فإن التذوقَ الأدبي يشمل الجانبين معًا؛ أي: إنني حين أقرأ - على سبيل المثال - مسرحية أو مقالة أدبية فإن تذوقي لها لا يقف، ولا يمكن أن يقف، عند التشكيل اللغوي أو البناء الدارمي... فحسب، بل يمتدُّ إلى كل شيء في العمل من لغة وموسيقا وبناء فني وأفكار وعواطف وخيالات وقيَم اجتماعية أو سياسية أو دينية... وهلم جرًّا، ومِن هنا يراني القارئ دائمًا أقول وأكرر القول بأنه لا يوجد ذلك المنهج النقدي الذي يستطيع الزعم بأنه هو وحده المنهج الذي يمكننا من خلاله فهم النص الأدبي والتغلغل إلى كل أسراره الإبداعية، إن كل منهج من المناهج النقدية إنما يختص في العادة بجانب من العمل الأدبي، ومن هنا كان لا بد من الاستعانة بالمناهج النقدية جميعًا إذا أردنا أن يكون فهمنا وتذوقنا له أعمق، وإن لم يمنع هذا أن يعكف ناقد من النقاد في دراسة له، لهذا السبب أو ذاك، على جانب واحد أو اثنين مثلًا من ذلك العمل، لكن ذلك لا يعني، ولا ينبغي أن يعني، أن هذا هو كل ما هنالك مما يمكن أن يقال.

إننا، لكي نتذوق أي نص أدبي، لا بد لنا من فهمه أولًا، وكلما كان فهمنا له أعمقَ كان تذوقنا له أقوى وأقرب ما يكون إلى المراد، وهذا الفهم يتطلَّب فَهْمَ ألفاظه وعباراته وتراكيبه وصوره، وما يتعرض له من موضوعات وقضايا، وما يصِفه من مناظر وأوضاع ومواقف... إلخ، وأي عجز عن فهم شيء من هذا سوف يؤثر سلبًا على عملية التذوق دون جدال، وعلى ذلك فنحن محتاجون إلى الاستعانة بالمنهج النفسي مثلما نحن محتاجون إلى الاستعانة بالمنهج الاجتماعي، ونفس الكلام ينطبق على المنهج اللغوي أو المنهج البنائي... إلخ، لكن هذا لا يعني أبدًا، كما يزعم ضيِّقو الأفق مِن النقاد الذين يريدون منا أن نتعبدَ مثلهم لمنهج نقدي بعينه، أن ما نقوم به في هذه الحالة هو عملية تلفيق بين مناهج لا يمكن التوفيق بينها بحال، بحجة أن كلًّا منها يستند إلى رؤية فلسفية لا تلتقي مع المناهج الأخرى؛ ذلك أننا لا نقول بأخذ هذه المناهج كما هي، بل على الناقد أن يَفرِزَ عناصرها فيُبقيَ على ما يراه صالحًا ويهمل الباقي، ثم يكون من جماع هذه العناصر الصالحة منهجه التكاملي، والحياة، وإن قامت على الفردية في جانب منها، تقوم في ذات الوقت على الجماعية والتعاون في الجانب الآخر، بل التضافر والتلاحم في كثير من الأحيان، فلماذا يشِذُّ النقد، أو بالأحرى يراد له أن يشِذَّ، عن سنَّة الحياة؟!

ولعل من المفيد في هذا السياق أن أورد رأي جيروم ستولنتز فيما يجب على الناقد عمله تجاه العمل الأدبي الذي يدرسه؛ إذ "لا بد له، لكي يبين أن العمل جيد، من أن يوضح ما الذي يسهم في قيمته من بين عناصره، وهو قد يتحدث في هذا الصدد عن جماله الحسي أو وضوح بنائه الشكلي أو عن عمق الانفعال الذي يثيره أو دقة الحقيقة التي يعبر عنها، ولا بد له أن يتحدث في عناصر العمل فرادى، وكذلك في علاقتها بعضها ببعض"([[42]](#footnote-42)).

والآن ما الذي يشدنا إلى الأدب ويثير شهيتنا إلى تذوقه؟ الواقع أنها أشياء كثيرة: فمثلًا عندما أقرأ "ملحمة جلجامش" أو "الإلياذة" أو بعض قصائد الشعر الجاهلي أو "ألف ليلة وليلة" فإنني أطَّلِع من خلالها على العالم الفكري والاعتقادي والاجتماعي والسياسي عند البابليين والإغريق وعرب الجاهلية ومسلمي العصور المتأخرة على التوالي، إن مثلَ هذه الأعمال تشبع فضولي الفكري، وتهيِّئ لي سوانح للعيش مع أولئك الأقوام والتغلغل في طوايا عقولهم ووجداناتهم وقيَمهم، مما يختلف كثيرًا أو قليلًا عما لديَّ، وهو ما من شأنه أن يُغنيَ حياتي وثقافتي ويغذِّي تطلعي الفطري إلى التعرف على أشياءَ جديدة كانت مجهولة لي، فضلًا عن اختلاف أوضاعها عما أعرفه، وما يؤدي إليه ذلك، ولو مؤقتًا، مِن القضاء على الملل والضِّيق الناتج من جَرْي الأمور حولي على وتيرة واحدة، لا تتغيَّر إلا ببطء شديد في العادة.

إن حياتنا اليومية محكومة بأوضاع توشك أن تخنُقَ الخيال وتمنعه من الرفرفة في فضاء الله العريض، وإن قراءتنا لهذا اللون من الإبداع الأدبي يحررنا، ولو إلى حين، من هذه القيود المزعجة، فنعاشر السيكلوب، ذلك المخلوق الوحشي القبيح ذا العين الواحدة الذي يتصدى للبطل محاولًا أن يمسك به ويفترسه([[43]](#footnote-43))، ونشاهد الحصان المجنَّح الذي يطير بصاحبه في الهواء، ونرى البلورة السحرية التي يشاهد فيها الأخ أخاه الموجود في بلاد سحيقة، ونصاحب الشاعر الجاهلي وهو واقف على أطلال حبيبته لا يرى من حوله إلا الرمال وبضعة مخلفات تافهة تركتها قبيلة الحبيبة وراءها لا قيمة لها في ذاتها، لكنها قادرة رغم هذا على زلزلة وجدانه، وإلا غرابًا أبقعَ هنا أو بقرة وحشية هناك مما أصبح جزءًا من الماضي الذي ولَّى واندثر ولم يعُدْ من المستطاع عودته بحال.

ولا تقتصر هذه الجاذبية على الأعمال الأدبية التي تنقلنا إلى العصور الماضية لنعيش معها أساطيرها وخرافاتها وخوارقها وأوضاع مجتمعاتها البائدة، بل تمتد لتشمل كذلك الإبداعات التي تصور مجتمعات من عصرنا الحديث تختلف عن مجتمعاتنا، لنأخذ على سبيل المثال روايات القُصاص الإنجليز مثل "جوزيف أندروز" لفيلدنج، و"مرتفعات وذرنج" لإميلي برونتي، و"عودة ابن البلدة" لتوماس هاردي، إن هذه الروايات هي بمثابة نوافذ تنفتح أمامنا لنطل منها على عوالم كانت مغلقة في وجوهنا، عوالم يتحدث الناس فيها لغة مختلفة، ولهم عادات وتقاليد مختلفة، ويتحركون في أماكن ذات مناظر مختلفة: بأمطارها التي لا تكاد تكف عن الهطول، وثلوجها التي تغطي الحقول والبيوت بلونها الأبيض العجيب، وأشجارها وغاباتها التي ليست لنا بها معرفة، ويعيشون كذلك في بيوت مختلفة لها مداخنُ ومدافئ لا تعرفها بيوتنا... إلخ.

وتمثِّل كتب الرحلات رافدًا آخر في هذا المجال، مَنْ مِنَ الذين قرؤوا رحلة ابن فضلان أو رحلة ابن جبير أو رحلة ابن بطوطة يستطيع أن ينسى النشوة التي استشعرها في صحبة هؤلاء المؤلفين العظام وهم يصِفون مشاهداتهم وتجارِبهم وأحاسيسهم وآراءهم لدى مرورهم بالبلاد التي جابوها أو اندماجهم مع أهليها، والمواقف التي عاشوها بين أظهُرهم، والمفارقات التي نتجت من اختلاف ثقافاتهم وخلفياتهم الاجتماعية والدينية عما يحيط بهم من أوضاع جديدة؟ بل إن كتب الرحلات التي وضعها الغرباء عنا وعن بلادنا ومجتمعاتنا لا تقل فتنة عن تلك التي كُتبت عن البلاد والأمم الأخرى، إن هؤلاء الغرباء، وإن لم يحدثونا عن أشياءَ جديدة علينا، يتناولون هذا الذي نعرفه، ولكن من زاوية جديدة وبإحساس لم نخبُرْه من قبل، ويلتفتون إلى أشياء لم تجذب أنظارنا قط، خالعين عليها أبعادًا تخالف ما تعودنا عليه... وهلم جرًّا، ولقد قرأت عددًا غير قليل من هذه الرحلات لمستشرقين ومبشرين وصحافيين ورجال سياسة من أمريكان وبريطانيين وفرنسيين وروس... إلخ، فكنت أشعر وكأنهم يتحدثون عن أمة أخرى غير الأمة التي أنتمي إليها؛ ذلك أن العادةَ التي أماتت دهشتنا تجاه الأشياء والأوضاع من حولنا ليس لها تأثير على هؤلاء الرحالة الأجانب الذين أصبحنا نرى الآن بأعينهم ونسمع بآذانهم، فإذا بنا نعود فنرحل بدورنا معهم إلى أوطاننا التي نعيش فيها منذ أن رأينا نور الدنيا، ونكتشفها من جديد كأنها بلاد لم يكن لنا بها علم ولا عهد من قبل، إن العبرة هنا بالإحساس والرؤية لا بالأشياء في حد ذاتها فقط.

بل إن في المجتمعات التي ننتمي إليها بيئاتٍ لا نعرف عنها ولا عن تقاليدها وقيمها إلا القليل، وتتكفل الأعمال الأدبية التي تعرض لها بتجليتها وإطلاعنا منها على أشياء لم تكن متاحة لنا، كما هو الحال مثلًا في روايات إحسان عبدالقدوس عن بعض البيئات القاهرية التي لم يكن لنا نحن الآتين من الريف بها من صلة، ولا نعرف شيئًا عما يسود العلاقات بين الشبان والفتيات فيها من حرية غريبة علينا، وكما هو الحال أيضًا في بعض روايات نجيب محفوظ التي تصوِّر عالم الدعارة واللصوصية والإجرام، وكما هو الحال في رواية فتحي غانم "الرجل الذي فقد ظله"، التي تزيح الستار عن كثير من الخبايا والمؤامرات في عالم الصحافة والصحافيين، أو روايته الأخرى "الجبل" التي تعرِض جانبًا من جوانب الحياة في الصعيد مما نكاد نجهله نحن أهل الوجه البحري جهلًا تامًّا، وكما هو الحال في "النهر" لعبدالله الطوخي، الذي يقص علينا في عمله هذا تجرِبة السفر في النيل على سفينة شراعية برفقة بعض المراكبية من جنوب البلاد... إلخ، حتى الريف الذي ولدت ونشأت فيه وأعرف الكثير جدًّا عنه يستحيل على يد المازني في صورته الفكاهية التي يقدمها لنا عن حلاق القرية شيئًا جديدًا، إن هذا الحلاق الذي ظل يقص لنا شعورنا أعوامًا طوالًا نفاجأ به وقد أعاد قلم المازني تشكيله من جديد، فكأنه لم يحلق لنا قط ولم يسبق لنا أن رأيناه.

إن هذه كلها وكثيرًا غيرها من المعلومات نجنيها من قراءة الإبداعات الأدبية، وهي، كما قلت، إحدى المُتَع التي تزودنا بها هذه الأعمال، ولعل من يتسرع فيعترض علينا بقوله: إننا نستطيع الحصول على مثل هذه المعلومات من الكتب غير الأدبية على نحو أسرع وأسهل وأكثر مباشرة، لكن هذا المتسرع ينسى شيئًا في غاية الأهمية، ألا وهو أن الكتب غير الأدبية تعرَى عن تلك الفتنة التي تزودنا بها إبداعات الأدب؛ إذ لا تمدنا إلا بمعلومات مجردة باردة، على عكس ما نجده في الأعمال الأدبية التي إنما تقدم لنا الحياة ذاتها بلحمها ودمها وسخونتها وصخبها وروائحها، فضلًا عن أننا حين ننظر أو نسمع فإنما يكون نظرنا وسمعنا من خلال عين الأديب وأُذنه، فهي رؤية عجيبة وسماع عجيب لا يستطيع الذين ليسوا بأدباء أن يخبُروهما بأنفسهم، لقد قرأت في بداية اهتمامي بالعقاد وإقبالي على مؤلفاته ورغبتي في معرفة سيرة حياته أنه كانت له تجرِبة غرامية مع فتاة شامية لعوب، تركت أثرًا لا يمحى على رأيه في المرأة، ثم قرأتُ بعد ذلك روايته "سارة"، التي بسط فيها تلك التجرِبة ذاتها، فهل هذه هي تلك؟ شتان ثم شتان! لقد كنت في الأولى أقرأ قراءة العقل النائي، أما في الثانية فقد وجدت نفسي في قلب المعمعة: أبتهج لابتهاج العقاد، وأحبس أنفاسي معه حين تمسك الحيرة بتلابيبه وتكاد أن تخنقه، وأتلظى في جحيم الشك كما يتلظى، ثم أشعر في نهاية المطاف بزوال الكابوس الجاثم على صدري عندما أراه، بعد العذاب الرهيب الطويل، قد استطاع أن يضع قلبه تحت قدمه مؤثِرًا على حبه التمسك بكرامته، فيا لها من ساعات مليئة - بل مشحونة - عشتها مع الرواية! فأين من هذا تلك المعلومات الفاترة التي لا تخاطب مني في العادة غير العقل الهادئ؟ ومع ذلك يصدِّع أدمغتنا هذه الأيام بعضُ النقاد، زاعمين أن لغة الإبداع الأدبي هي لغة تشكيل فقط، بخلاف لغة الحياة اليومية التي ليست سوى لغة توصيل كما يقولون، ترى بالله إذا لم تكن الإبداعات الأدبية تقوم، إلى جانب ما فيها من تشكيل جمالي، بمهمة التوصيل، فماذا نسمي هذا الذي نقرؤه في تلك الإبداعات مما أشرنا إلى بعضه لتوِّنا؟ إن مِن البشر فريقًا قد جُبلوا على الجدال والمماحكة والإصرار على إنكار البدهيات التي يراها حتى الأعمى، ويسمعها حتى الأصم! ولله في خَلْقه شؤون!

ومما يعمَل الأديب أيضًا على توصيله، ويحرص القارئ على معرفته ويستمتع به، آراؤه في قضايا الحياة من دينية وفلسفية وسياسية واجتماعية وأخلاقية... إلخ، إن الأدباء هم من صفوة أهل الفكر والثقافة، أو هكذا ينبغي أن يكونوا، أو على الأقل هذا ما يتوقعه القارئ منهم، أو يُسعده أن يكونوه، ومن هنا كان حرصه على الإلمام بآرائهم وأفكارهم ومواقفهم نحو المسائل التي تَشغَله وتَشغَل الناس من حوله، وبخاصة أن عرضهم لهذه المسائل ليس عرضًا جافًّا كالذي يجده في الكتب العلمية والدراسات التحليلية، كما أنه لا يقوم على الترتيب المنطقي المفصل للمقدمات والنتائج وبسط الأدلة والجدال دونها في نزعة منطقية لا تخاطب إلا الذهن، وتتطلب منه اليقظة الشديدة، وقد تسبِّب له الإرهاق، فضلًا عن أنها لا تضع المشاعر في حسبانها، أو تعمل على فك الطاقات الخيالية من قيودها لتسبح في عالمها الرحيب العجيب، بل هو عرض حي يستولي على النفوس استيلاءً، فيوقظ الأحاسيس الغافية، ويؤجج الخيال المكبول، ويبعث في النفس نشوة وسحرًا([[44]](#footnote-44)).

ومِن هذا الوادي مسرحية "أوديب ملكا"، التي أراد سوفوكليس أن يعبر فيها عن رأيه في القدر، وأنه واقعٌ واقعٌ لا محالة بصاحبه حتى لو اطلع عليه مسبقًا واحترس منه غاية الاحتراس واتخذ له جميع الاحتياطات الممكنة، وتمثِّل معلقة زهير بن أبي سُلمى موقفه من الحرب التي مزقت قبيلتي عبس وذبيان، ورغبته في إطفاء نارها التي كادت تأتي على الأخضر واليابس، كما تعرض رسالة "حي بن يقظان" لفيلسوفنا العربي المسلم ابن الطُّفيل رأيه في إمكان استقلال العقل البشري بمعرفة وجود الله وعظَمته وقدرته المطلقة، واليوم الآخر بما فيه من ثواب وعقاب، فضلًا عن مقدرة الإنسان، بوساطة هذا العقل، على مواجهة مشاكل الحياة والتغلُّب على الصعوبات التي تنجم كل يوم، وبالمثل تتضمن "رسالة التوابع والزوابع" لابن شُهيد أفكاره حول عدد من الموضوعات الأدبية والنقدية التي كانت تَشغَل رجال القلم في عصره، وفي رواية "سيلاس مارنر" نجد الكاتبة البريطانية الملقبة بـ"جورج إليوت" تحاول أن تنتصر للرأي القائل بأن العبرة في الأبوة ليست في مجرد الإنجاب، بل فيمَن يهتم بالطفل ويربيه ويحبه ويحوطه بألوان الرعاية حتى يكبَرَ، أما الأبُ الذي يتخلى عن ابنه وهو طفل صغير ولا يقوم بواجبات الأبوة فليس له الحق في أن يعود بعد أن يكبَرَ الطفل ويصبح رجلا ملء السمع والبصر والفؤاد، فيطالب باسترداده من ذلك الشخص الذي ظل طول عمره يؤوي ويُطعم ويسهر ويمرِّض ويغدق الحنان، والذي بهذا وبغيره يُضحِي هو الأبَ الفعلي لذلك الابن، وإن لم يكن أباه إنجابًا.

وعندنا خُطب عبدالله النديم أثناء المعارك التي دارت رحاها بين العُرابيِّين والجيش البريطاني عشية احتلال الإنجليز لمصر عام 1982م، ثم خُطب مصطفى كامل بعد أن وقعت الواقعة ودنَّس هؤلاء الملاعين الأنجاسُ أرض الكنانة، وأطبق اليأس على القلوب، لقد بذل كل من الزعيمين غاية جهده لإشعال جذوة الوطنية في النفوس، وتحريض الناس على مقاومة المعتدي الغشوم، وبث الأمل في قلوبهم واستنهاض عزائمهم، ولنأخذ أيضًا قصة "الثائر الأحمر"، التي كتبها باكثير في الأربعينيات من القرن الماضي، وجسد فيها موقفه من الفكر الشيوعي الذي كان له آنذاك بريقٌ وهاجٌ يُعشي أبصار بعض المفكرين والأدباء العرب؛ إذ بيَّن أن المظالم الاجتماعية والسياسية من شأنها أن تشحن قلوب المكتوين بنارها حقدًا ورغبة في التدمير، وتزيغ عقولهم وتدفعهم إلى التمرد والعدوان على الدِّين والسلطان والرعية جميعًا بما يؤدي إليه ذلك من خسائر رهيبة في الأرواح والأموال، وأننا إذا أردنا أن نقضي على مثل هذه الآفة المُبيرة فلا بد من إشاعة العدل والرحمة والعمل على توزيع الثروة توزيعًا إنسانيًّا يضمن لكل فرد حقَّه في الحياة الحرة الكريمة، وهناك مسرحية "السلطان الحائر" لتوفيق الحكيم وما تصور مِن رأيه في أن الحاكم المثالي هو الذي إذا ألفى نفسَه فريسة للصراع بين العُنُوِّ للحق والخضوع للقانون وبين الرغبة في اللجوء للقوة لفرض هيمنته على رعيته بالباطل، لا تأخذه العزة بالإثم، بل ينتصر للقانون على القوة الغشوم.

وفي قصيدة "هوامش على دفتر النكسة"، التي كُتبت عقب هزيمة 1967م، يهاجم نزار قباني الرئيس جمال عبدالناصر هجومًا مؤلمًا، منتقدًا سياسته الاستبدادية وقمعه للحريات واعتماده على الدعاية الطنانة الكاذبة التي لا تثمر إلا الكوارث، وقد تلهف الناس في ذلك الوقت عليها وأخذوا يتناقلونها ويرددونها، وهي، كما نرى، تعبير واضح عن رأي الشاعر السوري في الحُكم الاستبدادي الذي يستعيض عن الانتصارات الحقيقية بالشعارات المجلجلة، فتكون النتيجة هي الهزائم المروعة([[45]](#footnote-45))، وأخيرًا، وليس آخرًا، فكلنا يعرف المغناطيسية التي كانت خطب الشيخ كشك تتمتع بها فتجذب جماهير المصلين أيام الجمع جذبًا إلى مسجده بحدائق القبة بالقاهرة ليستمعوا لآرائه في الأوضاع السياسية والاجتماعية والأخلاقية، ويستمتعوا بما فيها من فن خطابي فاتن، وبعد، فما هذه إلا شواهد عجلى سجلتها كما وردت على ذاكرتي وأنا أكتب هذه السطور، وهي ليست بدعًا في ميدان الأدب، بل يوجد منها الكثير والكثير مما يعرفه القاصي والداني، وإن أصر بعض من يمسكون بالقلم على إغماض عيونهم عنه ظانين أنهم بتجاهلهم إياه سوف يستطيعون إلغاءه من الوجود! ويا له من وهم!

وهناك ألوان أخرى من المُتَع يخبُرُها بل يطلبها متذوق الأدب طلبًا، منها البحث عن السلوى والأمل، إن المأزوم أو الفاشل عاطفيًّا إذا قرأ قصيدة مثلًا أو قصة تتحدث عن مثل تجرِبته ومعاناته يُحس أنه ليس وحده الذي يقاسي الهجران والحرمان، فها هو ذا بطل القصة، أو الشاعر مؤلف القصيدة، يتلظى بنفس اللهيب الذي يحرقه، وكم هو صادق قول أحمد شوقي: "إن المصائبَ يجمعن المصابينا"! ذلك أن البلايا يخف محملها حين ينظر الإنسان حوله فيجد أن هناك مبلُوِّين مثله يتألمون كما يتألم، ويتطلعون إلى الخلاص مما هم فيه كما يتطلع، وقد يكون جزء من شعور الراحة الذي يحسه القارئ في مثل هذه الحالة راجعًا إلى أن ما يقرؤه ينسيه نفسه وآلامه، ويجعله ينشغل بآلام الشاعر أو بطل القصة، شأن من لا يعاني من شيء، فالقراءة في تلك الحالة أشبه بالمرهم الذي يوضع على الجرح فيلطف من قسوته، على أن العزاءَ الذي يجده القارئ في الإبداعات الأدبية لا يقتصر على ميدان الفشل العاطفي، فما أكثرَ ألوان الألم والعذاب التي تمتلئ بها الحياة! فهناك آلام اليُتم، وآلام الاضطهاد، وآلام الفقر، وآلام الإخفاق في الامتحانات، وآلام المرض، وآلام الشائعات الخبيثة التي تحاول اغتيال السمعة بالباطل، وآلام الترمل، وآلام الاحتلال... إلى آخر ما تَعِجُّ به الدنيا من مآسٍ ومواجعَ، أما إذا انتهى العمل الأدبي بنجاح البطل في قهر الصعاب التي تسد عليه طريقه والتغلب على الألم الذي يضنيه، أو بشَّر على الأقل بانفتاح أبواب الأمل، أو حتى بقُرب انفتاحها، كان ذلك قَمِينًا أن يجعله أكثر عزاءً، وأقدر على إمداد القارئ بأسباب الرضا، إن الذين تعرضوا لخيانة الأصدقاء أو الأتباع والأنصار يجدون في رواية "اللص والكلاب" لنجيب محفوظ متنفَّسًا عما قد تراكم في قلوبهم من الغم واليأس، فتراهم يتابعون ما يحدث لسعيد مهران بكل ما عندهم من اهتمام وتشوق، متعاطفين معه ومشفقين عليه ومتمنين له ألا يجترح من الأخطاء ما يوقعه تحت طائلة القانون، ومتوجسين من سقوطه في قبضة رجال الشرطة الذين يقتفون أثره في كل مكان، ومقدِّرين الحب والحنان اللذين تغدقهما عليه نور، وآملين أن يصغيَ لصوت ضراعتها له وإلحاحها عليه أن يترك طريق الانتقام والقتل الذي أوقعه فيما هو فيه، وأن يعيشَا معًا حياة هادئة هانئة، وساخطين على زوجته وصبيِّه اللذينِ غدرا به وهو في السجن وتزوَّجا بعد أن حصلت الزوجة على حُكم بالطلاق، وناقمين على رؤوف علوان، الذي كان يزين له طريق الحقد على الأغنياء، ويضع في رُوعه أن ما يسرقه منهم إن هو إلا استرداد لحقه الذي اغتصبوه منه هو وأمثاله، ثم لما أصبح صحفيًّا مشهورًا وودَّع حياة الفقر والعَوَز، وودع معها أيضًا أحقاد الشيوعيين وأفكارهم المدمرة، انقلب عليه بدوره وشرع يندد به ويصمه بالإجرام ويحرِّض على مطاردته والإمساك به والاقتصاص منه.

وعلى نفس الشاكلة يجد الذين فقدوا ابنًا أو بنتًا لهم في السطور التي رثى بها المازني ابنته الصغيرة في مقدمة كتابه "في الطريق" سلوى، وأي سلوى، وإن آلمتهم في ذات الوقت، فكأنه ألمُ التطهير الذي تحدَّث عنه أرسطو في تحليله لتأثير المسرحيات المأساوية على مشاهديها، لقد قرأتُ هذا الرثاء المازني الفريد (الذي لا أبالغ أيَّ قدر من المبالغة إذا قلتُ: إنني لم أرَ له حتى الآن نظيرًا فيما قرأتُ من رثاء، سواء في أدبنا أو الآداب التي لي اطلاع عليها) وأنا في الرابعة والعشرين من عمري، وكنت آنئذٍ عزَبًا، فهزَّني مِن أعماق كياني، واخترتُه لأدرسه لطلاب قسم اللغة الفرنسية بآداب عين شمس، الذين كنت أعطيهم بعض المحاضرات في ذلك الحين، ثم كنت أعود إليه كلما وقع في يدي الكتاب المذكور، فأُلفِي له ذات التأثير الرجَّاج... إلى أن عثرتُ على نسخة من الكتاب عند أحد باعة الكتب القديمة في الصيف الماضي فاشتريتها، ثم بدا لي أن أجدِّد العهد بتلك السطور التي لا أدري بالضبط سرَّ تأثيرها الطاغي رغم بساطة ما يقوله المازني فيها، واقتصاره على إيراد إحدى ذكرياته مع فتاته الصغيرة حين كانت تدخل عليه وهو يكتب على المِرقم، فتسحب الورقة من الآلة الكاتبة وتضعها على وجهها... إلى آخر ما قال، وهو قليل وبسيط، وليس فيه دمعة تُذرف، ولا شهقة تُصعد، ولا كلمة عن وجيعة الفقد، ولا... ولا... وفتحت الكتاب وقلت لزوجتي: اسمعي ما يقوله المازني في رثاء ابنته، ثم شرعت أقرأ، وفي ظني أن الأمر لا يعدو استرجاع ذكرياتي مع سطور المازني، لكن ما إن توسطت الصفحة حتى أخذ صوتي يتهدج، وأنفاسي تبطئ، و... و... مما أترك للقارئ تخيله بنفسه، وهو قريب مما حدَث لزوجتي، وذلك رغم أننا، والحمد لله، لم نفقد، وأبتهل إلى الله ألا نفقدَ، أحدًا من أبنائنا، وإن نزلت أولُ بنت لنا سِقْطًا، ترى ماذا كنا فاعلين لو كنا قد مررنا، لا قدر الله، بنفس المحنة التي مر بها المازني؟ لقد مات المازني، رحمه الله، منذ أكثر من نصف قرن، وماتت معه آلامه الأبوية التي كان يحبسها في دخيلته ويدخرها للذكرى حين يخلو إلى نفسه، كما قال في كلمته عن فتاته، لكن أثرها المزلزل ما زال يفعل فعله بالقلوب: إيلامًا أول الأمر، ثم غَسْلًا للنفس بعد ذلك، وتطهيرًا لها من أدران الحياة اليومية وشواغلها التافهة الحقيرة التي تعمل على أن تخنقَ فينا مثل هذا الصوت الإنساني النابع من أعماق النفس البعيدة! أيصحُّ بعد هذا أن يقال: إن اللغة في الأدب ليست أداة توصيل؟

وما دُمنا نتحدث عن السلوى التي تُمدنا بها بعض الأعمال الأدبية، فلعل من الملائم هنا أن نشير إلى الأدب الفكاهي بألوان طيفه المتعددة ما بين دعابة وهزل وتهكم وهجاء وتصوير كاريكاتيري، والحياة الإنسانية بطبيعتها كثيرة الأحزان والإحباطات والمخاوف والسأم والقلق، ولقد قال القرآن الكريم: {لَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ فِي كَبَدٍ} [البلد: 4]، فهي إذًا حياة مشقَّات ومكابدات، وإن لم تخلُ في ذات الوقت من مسرات ليست بالقليلة، إلا أن تطلُّع الإنسان إلى الكمال وكراهيته الفطرية للآلام والمنغصات يجعلانِ إحساسه بالجانب المظلم منها أشد وأحد، والبشر دائمًا ما يتطلعون إلى التغلب على أحزانهم وأوجاعهم وضِيق صدورهم، ويلتمسون إلى ذلك الوسائل التماسًا، ومن هذه الوسائل مطالعة الآداب الفكاهية التي تدفعهم إلى الضحك، أو ترسم الابتسامة على وجوههم على أقل تقدير، لتنسيَهم في غمرة الضحك أو الابتسام ما يعانونه من مزعجات الحياة حتى يستطيعوا مواصلة رحلتها، وإلا انفجروا قهرًا وكمدًا، وهذا أحد الوجوه التي تطالعنا بها الأعمال الأدبية ويقع عليها تذوقنا.

ترى كيف كانت تكون الحياة بالنسبة لعشاق الأدب ومتذوقيه لو لم يوجد أمثال الجاحظ وأبي الشمقمق والحمدوني وابن الرومي وبديع الزمان الهمداني وعبدالعزيز البشري وحافظ إبراهيم والمازني ومحمود طاهر لاشين وسويفت وجوجول ومارك توين... إلخ... إلخ؟ لَكَمْ أضحَكَنا تصوير الجاحظ لبخلائه وهم يحاولون بأساليبهم الملتوية تسويغ آفة الشح البغيضة وتزيينها في أعيننا، وبخاصة عندما يلبَسون، تحت وطأة الظروف القاهرة، ثوب الجود والكرم، لكن طبيعتهم المتأصلة فيهم تأبى إلا أن تتمرَّد على هذه المحاولة المتعسفة، فتظهر في هذه الصورة أو تلك من صور البخل الذي يتخذ سمت التدبير والخوف من بَطر الإسراف! ولَكَمْ أضحكنا أبو الشمقمق بأشعاره التي يصور بها فقره وجوعه ورثاثة حاله وخلو بيته من الطعام حتى لتستأسد الجرذان الواغلة على هِرِّه لِما يعانيه الهِرُّ من هزال وضعف يُعجزانِه عن رد عدوانها، بله الصيال عليها وافتراسها! ولَكَمْ أضحكنا أيضًا الحمدوني الشاعر العباسي على الشاة العجفاء التي أهداه إياها أحد أصدقائه، فجعل منها مادة للتندير والتهكم بها وبمُهديها، فلا ينتهي من تصويرها الكاريكاتيري في مقطوعة من الشعر حتى يبدأ قطعة أخرى أشد مبالغة في السخرية وأمضى في إثارة قهقهاتنا، أما ابن الرومي فليس من الميسور نسيان مقطوعاته في الأحدب والفطائري وأمثالهما مما وقف عنده وأبدى افتتانه به عددٌ من كبار النقاد العرب المعاصرين، وهناك بديع الزمان الهمذاني ومقاماته التي بلغ فن الفكاهة في بعضها مقامًا عاليًا لا تسهُلُ مباراته، كما هو الحال في "المقامة المضيرية" مثلًا التي حازت إعجابَ نقادنا المعاصرين.

ولا يسعني في هذا السياق أن أُغفِلَ محمود طاهر لاشين، الذي كان هو وأعماله القصصية موضوع أطروحتي في الماجستير أوائل سبعينيات القرن الماضي، والذي كثيرًا ما أضحكتني قصصه القصيرة، وأتاحت لي أوقاتًا هانئة في دار الكتب القديمة بوسط القاهرة؛ إذ رجعت إليه، رحمه الله، منذ سنوات قلائل فاستخرجت مجموعتيه "سخرية الناي" و"يحكى أن"، اللتين كنت اشتريتهما أثناء ذلك، وأقبلت على قراءتهما من جديد لأرى إلى أيِّ أحد كنت مصيبًا في إعجابي به وبفنِّه وفكاهته، فإذا بي أجد أنه أفضل كثيرًا مما ظننتُ في بداية شبابي؛ أسلوبًا وتصويرًا، وتشخيصًا وتهكُّمًا، حتى لقد عدتُ أقهقه ثانية، ولكن بجلجلة أقوى هذه المرة! أما المازني فحدِّثْ ولا حرج عن أستاذيته في هذا الباب، تلك الأستاذية التي تجعل منه هو نفسه موضوعًا للتهكم دون أن تتلطخ صورته رغم هذا في أذهاننا بما ينال منه أو يسيء إليه أدنى إساءة، اقرأ مثلًا ما كتبه في "صندوق الدنيا" عن تورُّطه في شراء كتاب لتعليم العربية للسائحين، ورغبته ألا تضيع النقود التي أنفقها على الكتاب هدرًا، وتقمُّصه مِن ثَم شخصية أحد السائحين، واستئجاره عربة حنطور ورطانته مع الحوذي بعربية مكسورة ملتوية، ورجوعه في كل خطوة إلى الكتاب للبحث عن الجُمل التي ينبغي استعمالها في هذا الموقف أو ذاك... إلى آخر ما كتب في ذلك الموضوع مما لا أملِك نفسي، وأنا أتذكره الآن، من الضحك ملء أشداقي منه رغم شحوبه في ذهني لتطاول الزمن!

وفي باب الهجاء لا يمكننا، في مقامنا هذا، أن نتغافل مثلًا عن بعض نقائض جَرير والفرزدق، التي يتوارى فيها السِّباب الجارح مفسحًا مكانه للفكاهة المعجبة، أو عن رائية بشار في التهكم المصمي بذلك الأعرابي الذي حاول التحقير من شأن الشاعر الكبير وعبقريته، فانصبَّ عليه بصواعقه انصبابًا، أو عن "رسالة التربيع والتدوير"، التي طوى الجاحظ فيها معاصره أحمد بن عبدالوهاب ونشره، وفلطحه وثناه كيفما شاء له فنُّه العبقري، أو "الرسالة الهزلية"، التي صنع فيها ابن زيدون بابن عبدوس منافسه في حب ولادة ما صنعه الجاحظ بابن عبدالوهاب... إلى آخر القائمة الطويلة من ذلك اللون الهجائي في الشعر والنثر على السواء.

وفضلًا عما مر، فقد يُقبِل المرء على العمل الأدبي هربًا من صخب الواقع إلى مشاهد الطبيعة التي تصورها بعض الإبداعات أُمًّا رَؤُومًا، تأخذ في صدرها أبناءها، وتمسح على قلوبهم وأحزانهم، أو عاتيًا جبارًا يبث الهول في النفوس، أو قد يقبِل المرء على العمل الأدبي رغبةً منه في صحبة الأبطال الرومانسيين الذين لا يعرفون الختل والمؤامرات، ولا ينحدرون إلى فاحش القول، أو دنيء السلوك، إن للواقع الذي نعيشه وطأةً ثقيلة على النفس بسبب زحامه وضجته وما يمتلئ به من انحراف وشرٍّ وضمائرَ ملوثة، وكثير منا يهفو إلى أن يفِرَّ مِن هذا العالم، ولو إلى حين، مُلقيًا بنفسه بين أحضان الطبيعة برقتها وسكونها، أو جلالها وجبروتها، وفي كثير من قصائدنا القديمة تطالعنا لوحات طبيعية ساحرة، بدءًا من الأطلال التي تبسط الوحدةُ والسكون عليها جَناحهما، ولا تقابل العينُ عندها سوى الرمال والنُّؤْي وبعض ما خلَّفته قبيلة الحبيبة وراءها من بقايا، أو ما أحدثته الريح والأمطار من خطوط في التراب، ومرورًا بالمشاهد التي تسجلها مصورة الشاعر وهو راكبٌ ناقته منطلقًا في الفيافي والقِفار، كقطعان الحُمُر الوحشية عند ينبوع ماء، أو السيول الهاطلة التي تجرف في طريقها كل شيء... وهلم جرًّا.

وممن لا يصحُّ تجاوزهم في هذا المجال الشاعر الأموي ذو الرمة، الذي أبرز د. يوسف خليف في كتابه عنه مقدرته الفنية الفائقة في رسم اللوحات الآسرة لمشاهد الصحراء وحيوانها، كذلك لا ينبغي أن ننسى أيضًا المنظر الجميل الذي قدمه لنا أبو تمام لقُمرتين واقفتين على فَنَن شجرة تتساقيان كؤوس الغرام، أو الصورة العجيبة التي رسم فيها ابن الرومي الشمس وهي تجنح نحو المغيب كأنها مريض مُدنف قد وضع على الأرض خدًّا ضارعًا، أو أبيات المتنبي التي تصور بحيرة طبرية، أو أشعار البارودي في وصف جمال الريف المصري، أو قصائد الهمشري في مغاني صباه، أو الصفحات التي تناول فيها ابن فضلان بعض مشاهد الطبيعة في بلاد البلغار، أو تلك التي أبدعتها يراعة محمد حسين هيكل في تصوير القرية المصرية في روايته "زينب" بحقولها وجداولها وأشجارها وطيورها ولياليها المقمرة الساجية، أو تلك التي وصف فيها صالح مرسي من كتابه عن "البحر" أمواج الأُقْيانوس الهائجة والمواقف التي تأخذ بأنفاس ركاب الباخرة في ذلك الظرف العصيب، وبالمثل لا أستطيع أن أنسى لوحات تورجنيف عن الريف الروسي في القرن التاسع عشر، أو أوصاف توماس هاردي المسهبة للكنائس والجسور والأبنية الأثرية في الريف الإنجليزي، أو ما كتبه المستكشف سكوت عن القطب الشمالي والتجارِب والأهوال التي خاضها هو ورفاقه هناك وسط الأجواء الطبيعية الرهيبة، والمناظر الفذة التي ليس لها نظير.

ومما يبحث عنه القارئ في الإبداعات الأدبية أيضًا الإثارة التي تهز النفس هزًّا، وتُخرجها من خمولها المعتاد، إن الحياة اليومية تخلو - إلى حد كبير - من التجارِب القوية التي يحس الإنسان معها بالامتلاء، وحتى عندما يمر أحدنا في الواقع بتجرِبة سعيدة أو مؤلمة فإنها تستغرقه بحيث لا يستطيع أن يتملاها براحته ويستخرج منها تلك النشوة التي يجدها في الأعمال الأدبية، كما أن تجارِب الحياة عادة ما تكون مهوشة غير واضحة المعالم والأطراف، بخلاف التجارِب التي تقدمها لنا إبداعات الأدباء؛ إذ يتم التركيز على عناصرها الأساسية مع نفي ما لا صلة له بها أو ما لا دور له واضح فيها، فضلًا عن أن كل شيء في هذه التجارِب يقدَّم لنا معلولًا ومترابطًا مع غيره، فإذا أضيف إلى ذلك أن التجرِبة التي يقدمها لنا العمل الأدبي لا يكتبها شخص عادي، بل أديب حباه الله بحساسية خاصة في الرؤية وفي الأداة على السواء، استطعنا أن نتبين السر في أن التجارِب التي تتضمنها الإبداعات الأدبية تتفوق عادة على تجارِب الحياة المباشرة؛ إذ تمدنا بالامتلاء والشعور المكثف بالنشوة.

إن جميل بن معمر مثلًا في قصائده التي تصور حبه لبثينة إنما يركز على هذا الحب ونسمات السعادة التي تهب عليه بين الحين والحين وسط لوافح الجحيم التي يصطليها معظم الأوقات، فلا يتطرق إلى شواغل الحياة اليومية ولا إلى آلاف الأمور التي تقع له أو منه أثناء ذلك، بل تظل عينُه طوال الوقت مشدودة إلى العناصر الأساسية في تجرِبته العاطفية والمحور الذي تدور عليه هذه التجرِبة، ألا وهو حبيبته بثينة، إنها تجرِبة مصفاة مقطرة لا يختلط بها ما يشعشعها ويهوشها ويُفقدها خاصة التركيز، ومثل ذلك قصيدة مالك بن الرَّيب التي يَرثي بها نفسه، والتي تعزل القارئ عن كل شيء آخر مما لا علاقة له بما كان يشعر به الشاعر حين لدغته حيةٌ مقفله من خراسان، وأحس بالمنية تدنو منه في كل لحظة وقد فغرت فاهًا لتلتهمه وتغيبه في جوفها الرهيب، وقُل الشيء نفسه في همزية ابن قيس الرقيات التي يأسى بها على مصير قريش حين مزقها التناحر على الحُكم، فخاف أن يكون في ذلك فَناؤها بعد أن كانت ملء السمع والبصر مجدًا وانتصارًا ودفاعًا عن دين الله، فهو لم يعد يرى أو يسمع أو يحس إلا بهذه الفادحة التي اعتمد في تصويره لها على أسلوب الإلحاح والتضخيم حتى لم نعد نرى إلا ما يراه ونشعر إلا بما يشعر به، وعلى نفس الشاكلة ينتزعنا أبو تمام في بائيَّتِه من كل شواغل الدنيا، فلا يتبقى أمامنا إلا انتصار المسلمين في عمُّورية على الروم المعتدين الذين ظنوا أنهم يستطيعون إيذاء امرأة مسلمة مع الإفلات من التأديب والعقاب، إننا في هذه القصيدة نطير إلى أعالي السماء ونلامس النجوم شاعرين أن الكون كله يجلجل فرحةً بهذا النصر العظيم، وهو ما يشحن نفوسنا حماسة وابتهاجًا، ويخرجنا من حالة التخثر والتبلد التي تعترينا في كثير من الأحيان.

وفي "رسالة حي بن يقظان" نصاحب بطل ابن الطفيل الذي ألقت به المقادير، مُذْ كان رضيعًا، بين الغزلان تحنو عليه وترضعه في جزيرة معزولة لا يؤنسه فيها صوت بشري، مجابهًا وحده كل التحديات والمعوقات، مجتهدًا أن يشبع حاجته إلى الطعام والملبس والمسكن، ومحاولًا أن يفسر الظواهر الطبيعية من حوله، إلى أن يتوصل إلى الإيمان بوجود الله وعظمته ووحدانيته، والإيمان بأن هناك ثوابًا وعقابًا في حياة أخرى بعد هذه الحياة... إلى آخر ما ذكره الفيلسوف المسلم في كتابه مما يمكن أن نرى فيه تصويرًا موجزًا ومكثفًا لمسيرة التاريخ البشري كله على ظهر الأرض لا حكايةً لأحداث حياة إنسان فرد بعينه، وتستولي الرهبة على نفوسنا ونحن نتابع ابن يقظان في هذا الجو الغريب مُذْ كان طفلًا رضيعًا حتى أصبح رجلًا ناضجًا، ومن الأعمال الأدبية التي تستثير أيضًا الخيال والتشوق والحيرة والقلق رواية "روبنسون كروزو"، وهي تقوم في أساسها على إطار مقاربٍ لقصة "حي بن يقظان"، إلا أنها، على العكس منها، تخلو من التفكير الفلسفي، كما أن فيها عددًا من المشاهد المرعبة؛ كمشهد المتوحشين وهم يلتهمون جثة بشرية ويتركون وراءهم عظامها مما لا وجود لشيء منه في رسالة ابن الطفيل، وفي هذا الصدد لا يصح أن نُغفل رائعة إميلي برونتي "مرتفعات وذرنج"، التي تهز النفس، بل تزلزلها زلزالًا، بما تضمه من شخصيات عنيفة غاية العنف في مشاعرها، غريبة أشد الغرابة في أطوارها وتصرفاتها، وبما تسرده من أحداث صاعقة، وبما تصفه من مشاهد تتجلى فيها عناصر الطبيعة في جبروتها، ولا ننسَ مشهد جثة كارولين في تابوتها حين استخرجه هيثكليف بعد موتها بزمن، وأخذ يتملى وجه حبيبته القديمة التي حُرِم منها وظل طول عمره مدلَّهًا في هواها، وفجأة هبت الريح فطيرت ذرات الوجه الذي كان قد تحلل رغم تماسكه الظاهري، فإذا بملامحه تضيع في لحظة مثلما تنطمس الخطوط المرسومة على صفحة الرمال مع ثورة العاصفة... والأمثلة كثيرة أكثر مِن أن تُحصى.

ونأتي إلى الجانب الفني في الموضوع، وهو يتمثل في الألفاظ واختيارها، وفي التراكيب التي تنتظم فيها هذه الألفاظ، وفي العبارات التي تنتج عن هذه التراكيب، وفي الصور التي يشكِّلها الأديب، وفي الموسيقا التي يوفرها لعمله، وفي الشكل الذي يضفيه عليه، وفي الرُّوح التي يبثه إياها، إن الأديب يمتاز بحساسية لغوية لا تتوفر لغيره: فمحصوله المعجمي أوسع، ومقدرته على التمييز بين الصيغ المختلفة للفظ الواحد وبين التراكيب بعضها وبعض أعظم، ومن ثم كان من السهل عليه التقاط الكلمات التي تؤدي المعنى المطلوب، وتشعُّ بالإيحاءات المبتغاة، وكذلك بناء التراكيب وتشكيل الصور التي تكفل له التعبير عما يريد، واستخراج ما في اللغة من جرس موسيقي يعضد المعنى المقصود، وينقل ما يحيط به داخل نفسه من شحنات وجدانية، والاهتداء إلى أكثر الأشكال الفنية ملاءمة لعمله.

لنأخذ على سبيل المثال كيف استخدم تأبط شرًا الفعل المضارع "أضرب" في وسط الأفعال الماضية التي يحكي بها ما وقع له مِن عراك مع الغول قائلًا:

وإني قد لقيتُ الغولَ تَهْوي = بسُهب كالصحيفةِ صَحْصحانِ

فقلت لها: كلانا نِضوُ أَيْنٍ = أخو سفر، فخلِّي لي مكاني

فشدَّت شدةً نحوي فأهوى = لها كفِّي بمصقولٍ يماني

فأضربها بلا دهش فخرَّت = صريعًا لليدينِ وللجِرانِ

إن هذا التحوُّلَ مِن الماضي إلى المضارع لم يحدث فيما أتصور عبثًا، بل أراد الشاعر أن يوحي لنا بأن المعركة إنما تدور رحاها الآن تحت أبصارنا، وذلك بغية التركيز على ضربه للغول وإبرازه لنا([[46]](#footnote-46)).

وفي وصف امرئ القيس لصاحبته أسماء بأنها:

نزيفٌ إذا قامَتْ لوجه تمايلَتْ = تُراشي الفؤادَ الرَّخص أن يتختَّرا

يلفت انتباهَنا استخدامه لكلمة "نزيف" (أي "منزوفة") التي يصف بها بطء مِشية الحبيبة والعناء الذي تقاسيه من جراء السمنة، وما توحي به هذه الكلمة من أنها لم يعد لديها من الطاقة والجهد ما يمكِّنها من مجرد المشي، حتى إنها لتحاول أن ترشو قلبها لعله أن يتماسك فلا يخذلها([[47]](#footnote-47)).

ولنقف كذلك أمام البيت التالي لعمرو بن كلثوم الشاعر الجاهلي المشهور الذي يفتخر فيه بشرب الخمر ردًّا على محاولة الملك الحِيري عمرو بن هند إهانته بتجاهله له عند أمره بإدارة كؤوس الشراب على الحاضرين:

وكأسٍ قد شربتُ ببعلبَكٍّ = وأخرى في دمشقَ وقاصرينا

فقد ذكر الشاعر ثلاثًا فقط من المدن المشهورة آنذاك بتقديم الخمر للشاربين رغم أنه لا يقصد الاقتصار على هذه المدن وحدها، لكنها طبيعة الشعر، ولو كان كلامه نثرًا لقال: "بعلبك ودمشق وقاصرين و... و..."، وذكر غيرها من المدن، إلا أن الشعر لا يعرف عادة هذا التطويل، بل الشاعر الجيد هو الذي يدل بأخصر لفظ على أوسع المعاني وأحفلها بالتفاصيل؛ فالمهم هو أن يدفع بخيال القارئ في الاتجاه الذي يريده الدفعة الأولى تاركًا له مهمة القيام بالباقي، كذلك فظاهر الكلام في البيت أن ابن كلثوم لم يشرب إلا كأسًا واحدة في بعلبك، وكأسًا أخرى في دمشق وقاصرين معًا، لكن من غير الممكن أن يكون هذا هو قصده، وإلا فمعنى ذلك أنه، بعد أن شرب رشفات من هذه الكأس الثانية في دمشق، قد استبقاها حتى أكمل شربها في قاصرين، وليس هذا فعل الشاربين، بل المقصود: "وأخرى في دمشق، وثالثة في قاصرين ... إلخ"، ولكنها مرة أخرى طبيعة الشعر، ثم إن الشاعر لا يقصد أبدًا أنه شرب كأسًا واحدة فحسب في كل مدينة، بل الكأس هنا تعني كؤوسًا كِثارًا([[48]](#footnote-48)).

ولنأخذ أيضًا قول عمر بن أبي ربيعة عن الفتيات اللاتي دبَّرن من وراء ظهره ميعادًا لمقابلته:

فلما توافَقْنا وسلَّمتُ أشرقَتْ = وجوهٌ زهاها الحُسْن أن تتقنَّعا

فهو من بليغ الكلام وفاتنه، فهذه الوجوه (الوجوه لا الفتيات، لاحظ) قد بلغ إحساسها بحسنها وجمالها الحد الذي أبت معه أن تتنقب، فانظر كيف تشعر الوجوه بحسنها وتُزهى به وتأبى أن تتغطى، وكأنها بشر تدرك وتشعر وتريد!([[49]](#footnote-49)).

وفي بيت المتنبي الذي يقول فيه من مدحةٍ له في سيف الدولة:

ودونَ سُميساطِ المطامير والمَلَا = وأوديةٌ مجهولةٌ وهجولُ

واصفًا المسافات الشاسعة التي كان على جيش سيف الدولة أن يقطعها في غزوه لبلاد الروم، نلاحظ مدى التوفيق العجيب في اختيار ألفاظ البيت كلها تقريبًا ذات مدَّات: "سميساط، المطامير، الملا، مجهولة، هجول" بما يعبِّرُ مِن خلال الجرس الموسيقي نفسه عن طول تلك المسافات، وعلى الشاكلةِ نفسِها يوحي الجرس الموسيقي، في قوله من نفس القصيدة عن القائد الحمداني: "رمى الدَّرب بالجرد الجياد إلى العدا"، وقوله عن تلك الجياد الجرد: "وكرت فمرت في دماء ملطية"، بوقع حوافر الجياد على الأرض وسرعة تتابعها: فتكرُّرُ الراء والدال والجيم في الشطر الأول يكاد أن يجسم هذا الوقع الذي نعبر عنه في العامية المصرية بقولنا: "دِرِجِنْ دِرِجِنْ دِرِجِنْ"، كما أن تتابع الراء مع تضعيفها في كلمتين متتاليتين تليها تاء ساكنة في الشطر الثاني يُشعرنا، بمنتهى القوة، بتتابع ذلك الوقع.

ويقول العقاد في قصيدته "سلع الدكاكين في يوم البطالة" على لسان تلك السلع المحبوسة في الدكاكين المغلقة في ذلك اليوم والتي يرمز بها إلى البشر ورغبتهم في المجيء إلى الدنيا وإيثارهم الجارف للحرية والانطلاق، رغم ما يصاحبهما من شقاء وهلاك، على العدم وسكونه وخلوه من هموم الحياة وما تنتهي به في آخر المطاف من موت:

في الرفوف تحت أطباق السقوف

المدى طال بنا بين قعود ووقوف

أطلقونا أرسلونا

بين أشتات من الشارين نسعى ونطوف

فانظر كيف جاء طول الجملة في البيت الثاني متوائمًا مع الشكوى من طول الحبس على الرفوف، على حين أن البيت الثالث يتكون من جملتين جد قصيرتين، كل منهما تشبه طلقة الرصاص، إيحاءً بشدة الضيق الذي لم يعد باستطاعة السلع تحمله أطول من ذلك، ثم تأمل أيضًا كلمتي "نسعى ونطوف" اللتين تذكراننا بشعائر الحج وتخلعان من ثمَّ، على الانطلاق المنشود، معنى القداسة التي لتلك الشعائر بما يوحي بتمسك السلع بقيمة الحرية بكل ما لديها من إيمان وحماسة جارفة([[50]](#footnote-50)).

وفي رحلة ابن جُبير نجد وصفًا لعروس صليبية في موكب زفافها، وقد لبست أبهى زينتها وأخذت تتهادى بين رجلين يمسكانها من يمين وشمال ساحبة أذيال الحرير المذهب، وعلى رأسها عصابة من ذهب، وعلى لبتها شبكة من ذهب أيضًا، "وهي رافلة في حليها وحُللها تمشي فترًا في فتر مشي الحمامة أو سير الغمامة"([[51]](#footnote-51))، فأي براعة في قوله: "فترًا في فتر" دلالة على تماديها في البطء والدلال! وليوسف إدريس عبارة لا أذكر أني قرأتها عند كاتب قبله، يقول فيها عن امرأة لحيمة: إنها كانت "تجلس واضعة فخذًا على فخذ" بدلًا من "واضعة ساقًا على ساق"، وذلك للإيحاء بما فيها "من شحم وبدائية"، كما تقول د. نعمات أحمد فؤاد([[52]](#footnote-52)).

وهناك البناء الفني للعمل الأدبي، قصةً كان ذلك العمل أو مقالًا أو قصيدة أو غير ذلك: ففي الرواية مثلًا تطالب قواعد النقد الحالية الكاتب أن يتجنب كل ما لا صلة له بتطوير الحوادث إلى غايتها النهائية، وأن ترتبط هذه الحوادث بعضها ببعض، وألا يسمح لأي شخصية بالدخول فيها ما لم يكن لها دور تؤديه، وأن يكون سلوك كل شخصية متناسبًا مع مستواها الفكري والاجتماعي... إلخ، ثم يستوي أن تبتدئ الرواية من أبكر نقطة فيها أو من نهايتها أو من وسطها، أو أن تُروى بضمير الغائب أو بضمير المتكلم، المهم ألا يكون هناك تفاوت في التوقيت أو إحالة في الأحداث والتصرفات، ومن ثم يراني القارئ قد أخذتُ على طه حسين أنه ابتدأ روايته "دعاء الكروان" "المروية بقلم بطلتها أمينة" قبل النهاية بقليل، مع رواية الجزء المتبقي من أحداث الرواية على طريقة معلقي المباريات الرياضية؛ أي: روايتها أثناء وقوعها، وهو ما لا يمكن أن يكون؛ إذ ثمة فرق بين رواية ما أشاهده مما يحدث لغيري وبين روايتي كتابة لما يقع لي أنا، فليس هناك وجود لذلك الشخص الذي يعلق على كل ما يفعله ويقوله أولًا بأول، وفي ذات الوقت الذي يفعله فيه، فضلًا عن أن يكون هذا التعليق كتابة لا شفاهًا، كما أخذت عليه أنه لم يكن مقنعًا البتة في تصوير شخصية أمينة، التي كانت خادمة أمِّيةً فقيرة من أعماق الصعيد، فارَّةً من أهلها بعد أن قتل خالها أختها لتفريطها في شرفها، ثم استطاعت رغم ذلك كله، ورغم افتقارها إلى الذكاء والطموح وفراغ البال والوقت اللازم، أن تتعلم القراءة والكتابة من تلقاء نفسها، بل وأن تتعلم الفرنسية أيضًا من مجرد الاستماع إلى المدرس الخصوصي وهو يعلم بنت الأسرة التي تشتغل بخدمتها، وأن تصبح مدمنة للكتب إلى درجة الحرص على الانفراد بنفسها في إحدى الغرف لمطالعتها دون أن يقطع عليها أحدٌ لذة المطالعة([[53]](#footnote-53)).

وقد تحدث جان برتلمي عن لذة التذوق الجمالي، تلك اللذة التي "تنتزعنا في هدوء وبقسوة في آنٍ واحد من ملابسات الحياة اليومية وتذهب بنا إلى حياة أفضل"، قائلًا: إنها حين تسلبنا من هذا العالم إنما "تكشف لنا عن عالم آخر، وتُعدنا لهذا النوع من الوجود الذي يتصف بالثروة والكمال والنشوة والهدوء الذي نهدف إليه شعوريًّا أو لا شعوريًّا... ولهذا كان التأمل الجمالي علاجًا عظيمًا لضجر الحياة"، وإن سارع فأكد أن هذه النشوة قصيرة العمر تنتهي بفراغنا من مطالعة العمل الفني الذي في أيدينا([[54]](#footnote-54))، وبالنسبة للقصة مثلًا يرى إروين إدمان أنها تمكننا من المشاركة بخيالنا دون أن ندفع شيئًا مِن ثمن انتصارات شخصياتها أو خيبة آمالها، كما أنها تتحدث عن ألوان من الحب لم يسبق لنا معرفتها، وتساعدنا على أن نعيش حياتنا على نحو أكثر تركيزًا، وترهف تفكيرنا في الحياة والناس؛ فالقصَّاص - كما يقول - إنما يضمِّن أعماله القصصية فلسفته وآراءه في الحياة من خلال ما يورده من أحداث أو يصوره من شخصيات أو يقيمه من بناء([[55]](#footnote-55)).

وبعد، فهذا هو ما يقع عليه التذوق في الأعمال الأدبية، وإذا كنا قد فرزنا عناصر الإبداع ما بين لغة وبناء ومضمون لقد كان ذلك لغرض الدراسة ليس إلا، أما في واقع الأمر فإن التذوق يقع على العمل الأدبي كله كتلة واحدة، ومن القراء مَن يتذوق ذلك العمل دون أن يُعنِّيَ نفسه بشيء منها، ومنهم من يكون متنبهًا لها، أو على الأقل يمكنه أن يضع يده عليها رصدًا وتحليلًا، وإن ظلَّ جانب من الذَّوق رغم ذلك يستعصي على التعليل، أو بعبارة إسحاق الموصلي: "تحيط به المعرفة، ولا تؤديه الصفة"، كذلك من الممكن أن يفوت بعض القراء التنبه إلى هذا العنصر أو ذاك من عناصر العمل الأدبي أو الشعور به بقوة على الأقل... إلخ، على أن هذه العناصر ليست متساوية في تأثيرها على جميع القراء، فلكل عمل ولكل قارئ ظروفه، بل لكل قراءة سياقها الخاص بها... وهكذا.

لكن الشيء الذي لا يمكن التسليم به هو الزعم بأن من الممكن اقتصار التذوق على الجانب الفني من إبداعات الأدب، فضلًا عن القول بأن هذا اللون من التذوق هو أفضل ألوانه حسبما يُفهم من كلام محمد أحمد خلف الله عن تجارِب علماء النفس في هذا الموضوع([[56]](#footnote-56))، إن العمل الأدبي هو، في الحقيقة، كالورقة الواحدة، وما الشكل والمضمون إلا وجهاها اللذانِ لا يمكن انفصال أحدهما عن الآخر، وفي هذا يقول جيروم ستولنتز: إنه "لا بد للناقد، لكي يبين أن العمل جيد، من أن يوضح ما الذي يسهم في قيمته من بين عناصره، وهو قد يتحدث في هذا الصدد عن جماله أو وضوح بنائه الشكلي أو عن الانفعال الذي يثيره أو دقة الحقيقة التي يعبر عنها، ولا بد له أن يبحث في عناصر العمل فرادى، وكذلك في علاقتها بعضها ببعض"([[57]](#footnote-57))، وفي ذات الاتجاه يمضي إروين إدمان؛ إذ يتميز الشعر عنده، بل الأدب كله، بما فيه من موسيقا لغوية وبكونه في نفس الوقت قالبًا اتصاليًّا محرِّكًا للخيال، كما أن القصيدة، في رأيه، هي حُلم أو خيال تندمج فيه الصور والتأملات والأفكار في وحدة واحدة([[58]](#footnote-58))؛ ذلك أن الشِّعر ليس موسيقا فحسب، بل كلمات ذات معانٍ لها قصد منطقي ومضمون نفسي وظلال إيحائية، وهذه الكلمات هي وسيلة الشاعر التي يعبر من خلالها عما استثار فكرَه وحرَّك وجدانه([[59]](#footnote-59))، بل إنه ليهاجم مَن يزعمون وجود خصومة بين الفلسفة ذاتها والشعر، مؤكدًا أن الحيوية والحرارة تدِبَّان في الأفكار إذا ما نُظمت شِعرًا([[60]](#footnote-60)).

ومن هنا فنحن لا نستطيع موافقة د. محمود البسيوني في قصره عمليةَ التذوق على الجانب الجمالي من العمل الفني وحده؛ إذ الذَّوق عنده هو "الاستجابة الوجدانية لمؤثرات الجمال الخارجية، هو اهتزاز الشعور في المواقف التي تكون فيها العلاقة الجمالية على مستوى رفيع فيتحرك لها وجدان الإنسان بالمتعة والارتياح"([[61]](#footnote-61))، كذلك فهدف النقد الأدبي، في رأيه، "أن يكون مدخلًا للتذوق والاستجابة للقيم الجمالية المتوفرة في العمل"([[62]](#footnote-62))، إن العملَ الأدبي([[63]](#footnote-63))، في الواقع، لهو شيءٌ أوسع من مجرد التشكيل اللغوي أو البناء الفني؛ إذ يتضمَّن إلى جانب ذلك أفكارًا ومشاعرَ وخيالات ومواقف، لكن على نحو غير مباشر، وقد بين الأستاذ أحمد الشايب في كتابه "أصول النقد الأدبي" أن مقاييس ذلك النقد لا تنحصر في الجانب الشكلي وحده، بل تشمل العاطفة والخيال والفكرة والصورة الأدبية، وهذه هي عناصرُ الأدب كما يقول بحق([[64]](#footnote-64)).

## الأدب وعلاقته بالدِّين والأخلاق

لا يتعلق الذَّوق الأدبي إذًا بالشكل الفني فحسب، بل به وبالمضمون معًا؛ إذ هما مرتبطان، بل ملتحمان، بحيث لا يمكن الفصل بينهما، اللهم إلا على المستوى النظري فقط، أما في الواقع فالفصل غير ممكن، والذين يظنون أن التذوق الأدبي لا علاقة له إلا بالجانب الفني في القصيدة أو المقال أو المسرحية... هم ناسٌ يَهيمون في الفراغ أو يجْرُون وراء الأوهام؛ إذ أين يمكن أن نجد الشكل الفني منفصلًا عن مضمونه؟ إننا لو عملنا على مسايرة هؤلاء النقاد وحاولنا التوصل إلى شكل قصيدة من القصائد، فأين يا ترى نجد الوزن دون الكلمات التي وُزنت عليه؟ وأين نجد البناء بعيدًا عما احتوته من أغراض أو أفكار أو أحداث أو مشاعر أو ما إلى ذلك؟ وأين نجد حرف السين مثلًا الذي يكثر في البيت الفلاني للإيحاء بجو الهمس والإسرار إلا إذا أوردنا الألفاظ التي يظهر فيها هذا الحرف؟ الواقع أن هناك من البشر مَن رُزقوا القدرة على الجدال في البدهيات وإثبات المستحيلات دون أن يطرف لهم جَفن!

والعجيب أن أمثال هؤلاء النقاد كثيرًا ما تجرُّهم تحليلاتهم التي يحاولون أن يثبتوا بها دعاواهم إلى عتبات الحقيقة الساطعة سطوع الشمس في رائعة النهار، فيظن القارئ الطيب أنهم بسبيلهم إلى الإفاقة من غاشيتهم والتسليم بالحق الذي كانوا من قبل يكابرون فيه، لكنه لدهشته الشديدة يفاجأ بهم وقد استداروا على أعقابهم يَعْدُون بأقصى ما يستطيعون من قوة عائدين من حيث أتوا، أو يراهم وقد أغلقوا عيونهم كيلا يروا ما هو ماثل أمامهم، ثم زادوا فعصبوا تلك العيون بأغطية تحول تمامًا بينها وبين الشعور بأن هناك بالخارج ضوءًا!

وللأسف فإن بين هؤلاء السابحين وراء الوهم في الفراغ كتَّابًا كِبارًا؛ كالدكتور زكي نجيب محمود، خذ مثلًا ما يقوله من أن "مادة الشعر الكلمات، والكلمات في نشأتها الأولى رموز تواضَع عليها أبناء الجماعة الواحدة لترمز إلى شيء سواها حتى ليستطيع المتكلم أن يُنِيب كلمة عن مسماها، فإذا أراد أن يحدِّث سامعه عن "شجرة" لم تكن به ضرورة أن يذهبا معا إلى حيث يريان شجرة ماثلة أمام بصريهما، بل تكفيه الكلمة بديلًا عن مسماها... ومن ثَمَّ كانت اللغة في نشأتها الأولى أداة اجتماعية بالضرورة، فما خُلقت إلا لأن أكثر من شخص واحد قد اجتمعوا على أهداف مشتركة: فمنهم المتكلم، ومنهم السامع، ولو نشأ إنسان واحد بمفرده في جزيرة معزولة ما تكلم، لكن هذه الأداة اللغوية سرعان ما تحولت عن طبيعتها تلك الأولى إلى طبيعة ثانية، فأصبحت لها طبيعتان، ولمن يستخدمها من الناس حق اختيار إحدى الطبيعتين وَفْق الغاية التي يريد تحقيقها، فأما هذه الطبيعة الثانية فهي أن نقف عند حد الأداة اللغوية لا ننفُذ منها إلى شيء وراءها، فليست هي في هذه الحالة مستخدمة لتنوب عن أشياء أخرى، بل هي عندئذ تُطلب لذاتها، أرأيت طفلًا يهُم بفتح باب مغلق، فيدير مقبضه فتعجبه حركة المقبض في يده، فيتحول عن غايته الأولى إلى غاية ثانية لا يكون فيها المقبض وسيلة إلى ما عداه، بل يُطلب لذاته وللنشوة المتولدة عنه؟ فهكذا اللغة: فإما استخدمتها لما خُلقت له أول الأمر، وهو أن تشير إلى أشياء، وإما استخدمتها غايةً في حد ذاتها يمتعك سماعها بغض النظر عن دلالتها الخارجية، والشِّعر هو هذه الحالة الثانية، فلئن كانت مادة الشعر كلمات، إلا أنها كلمات نُسقت على نحو يُمتع السمع؛ لِما فيها من صفات ليس بينها صفة كونها مطابقة للأشياء والحوادث كما هي واقعة فعلًا في دنيانا التي نعيش فيها، فإذا كان بين الشِّعر من جهة وأشياء الواقع من جهة أخرى تطابق فهو تطابق غير مباشر، وليس هو كالتطابق الذي يكون بين اللغة والأشياء في أحاديث التفاهُم التي نألفها في حياتنا اليومية الجارية"([[65]](#footnote-65)).

وهذا النص للأسف مملوء بالمغالطات: فهو يقول مثلًا: إن اللغة إنما خُلقت للتفاهم بين الناس بحيث لو نشأ إنسان بمفرده في جزيرة منعزلة ما تكلم، ثم يعود رغم ذلك فيؤكد أن الشعر، وإن كانت مادته اللغة والكلمات، لا يُقصد به توصيل شيء ما، بل مجرد التلذذ بالكلمات ذاتها، وهي الوظيفة التي تحوَّلت إليها اللغة فحادت بها عن مهمتها التي كانت لها في البداية، وكان ينبغي أن يبين لنا متى حدث هذا التحول، وكيف؛ كي يكون كلامه مقنعًا، لكنه لم يفعل، ولا أظنه هو أو غيره يستطيع شيئًا من هذا؛ إذ الكلام هنا عن ماضي البشرية السحيق الذي انطوى في غمار الزمن، وليس لعودته من سبيل، اللهم إلا إذا استطاع التقدمُ العلمي يومًا أن يستعيد لنا ما مضى في غياهب التاريخ، وإذًا فعلينا أن ننتظر، وإن كنت أخشى أن يطول الانتظار، وربما إلى الأبد! إن هذا الكلام لا معنى له إلا أن اللغة العادية التي ليست بشعر ولا أدب تخلو مما يمتع ويسر الأذن والعقل والخيال، فهل هذا صحيح؟ إن كثيرًا من كلامنا العادي مملوء بالصور الفنية والتنغيمات الموسيقية، حتى النساء في الأحياء الشعبية يستخدمن في مشاجراتهن عبارات ممتعة في تصويرها وتنغيمها وتركيبها ومفرداتها، وفي ذات الوقت تعبر عما تكنُّه الواحدة منهن لغريمتها من حقد أو احتقار أو ما تنوي أن تفعله بها من ضرب أو طرد أو جر إلى قسم الشرطة... إلخ، فكيف يقال: إن اللغة كانت لها في البداية وظيفة واحدة فقط، هي توصيل الأفكار والمشاعر وما إلى ذلك، ثم طرأت لها وظيفة أخرى لا تلتقي بالأولى ولا علاقة لها بها هي مجرد التلذذ بالكلمات والانتشاء بها؟

إن هذه الوظيفة الثانية المدَّعاة لا يمكن أن تتحقق إلا إذا كان هِجِّيرَى الشاعر الانقطاع إلى الألفاظ والعكوف عليها يعبث بها كما يحلو لهواه دونما التفات إلى القواعد التي تحكم صياغتها في ذاتها وفي تركيبها بعضها مع بعض بغية الحصول على عبارات وصور، وكل ما سوف نحصل عليه في هذه الحالة هو مجردُ تتابع أصوات لا معنى لها، أصوات قد يكون فيها جرس موسيقا، لكنها لا تدل على شيء البتة، فهل هناك شاعر أو أديب يفعل هذا، اللهم إلا أن يكون ملتاثًا أو عابثًا أو مستهترًا؟ لكن أحدًا لا يأخذ العابث أو الملتاث على محمل الجِد، فضلًا عن أن يقول عنه: إنه شاعر أو أديب! ثم إذا كان الأمر كذلك فمعناه أن ما يقوله الأستاذ الدكتور من أن الإنسان إذا نشأ وحده في جزيرة منعزلة لم يُقدر له أن يتكلم هو قول باطل؛ إذ ما دامت اللغة تتحول إلى غاية في ذاتها يتلذذ الإنسان باللعب بها وبالنشوة المتولدة عن هذا اللعب، فليس شرطًا أن يكون هناك طرف آخر يسمع، بل يكفي وجود مستعمل اللغة فحسب، أرأيت أيها القارئ إلى هذا التناقض العاري؟!

ولقد أغنانا د. زكي نجيب عن أن يتصدى لنا مَن يدَّعي أنه لم يقصد إلى هذا؛ إذ ضرب لنا هو نفسه مثال الصبي ومقبض الباب، فمن الواضح أن الصبي هنا يلعب ويعبث، ولا أحد يسميه "فنانًا" بأي معنى من معاني الفن، ولسوف يسارع أبوه أو أمه بنهيه عما يفعل وصرفه إلى شيء يفيده، أو على الأقل يجنبهما ما يُحدثه من ضجة، أو ما يمكن أن يؤدي إليه هذا العبث من تلف المقبض أو الباب! ومقطع الصواب في هذا، إذا أردنا أن نُبقي على المثال الذي ضربه الدكتور أو نبقى على الأقل قريبين منه، أن نقول: إن هناك طريقتين للاستئذان على من بداخل الغرفة: فإما أن ننقر الباب النقر الذي ينقره الناس عادة إلى أن نسمع الإذن لنا بالدخول فندخل، وإما أن ننقره نقرًا منغمًا فنؤدي بذلك وظيفتين: إمتاع مَن بالداخل، واستمتاعنا نحن الناقرين، وكذلك الأدب والشعر في واقع الأمر وحقيقته، إنه يهدف إلى توصيل شيء ما لقارئه أو مستمعه، لكن بطريقة فنية ممتعة، أما أن يقال: إنه بطبيعته لا يعني شيئًا، فذلك ضرب من السفسطة العجيبة!

ولقد شعَر كاتبنا أن قدمه ستنزلق إلى الاعتراف بالواقع الذي يفقأ عين المكابرين، بل لقد أوشك أن يتراجع، بَيْدَ أنه، مثل أي معاند ينكر سطوع الشمس في ضحى الصيف، قد سارع فأغمض عينيه ووضع يديه عليهما ظنًّا منه أنه ما دام لا يرى في هذه الحالة ضوء الشمس فإنها لن تكون مِن ثَم مضيئة! لقد أنكر إنكارًا تامًّا في البداية وجود أية دلالة للكلمات في القصيدة على أي شيء وراءها، لكنه عندما كرر هذه الفكرة بعد قليل نافيًا وجود أي تطابق بين الكلمات وبين الأشياء والحوادث ضيَّق الكلام بعض التضييق قائلًا: إنها "كلمات نُسقت على نحو يمتع السمع؛ لما فيه من صفات ليس بينها صفة كونها مطابقة للأشياء والحوادث كما هي واقعة في دنيانا التي نعيش فيها"، بل إن رجله قد انجرت خطوة أخرى نحو الحق الذي يأبى الاعتراف به؛ إذ أضاف عقيب هذا أنه "إذا كان بين الشعر من جهة وأشياء الواقع من جهة أخرى تطابق، فهو تطابق غير مباشر، وليس هو كالتطابق الذي يكون بين اللغة والأشياء في أحاديث التفاهم التي نألفها في حياتنا اليومية"([[66]](#footnote-66))، وأحسب أن التراجع في كلامه واضح غاية الوضوح، ومع ذلك فهو يصر على أن الشعر لا يُقصد به توصيل أي شيء إلى السامع أو القارئ، وبالمناسبة فهناك خطأ آخر كبير وقع فيه ناقدنا، ألا وهو قصره متعة الشعر على الأذن والسمع، كما هو واضح من السطور الماضية، مع أن الشعر ليس أنغامًا فقط، بل هو أنغام وصور وتعبيرات وأفكار ومشاعر وبناء فني، وفي كل شيء من هذا مِن المتعة ما فيه.

إلا أن تراجع الأستاذ الدكتور لم يقف عند هذا الحد؛ إذ ذكر بصريح العبارة أنه ليست هناك أية مشاحة في أن الشعر المسرحي، وكذلك شعر المديح والهجاء والاستنهاض، إنما قيل لتوصيل معنى إلى جمهور المشاهدين والمستمعين، لكنه، رغم ذلك، يأبى إلا الاستمرار على مكابرته قائلًا: إن هناك لونًا آخر من الشعر يناجي فيه الشاعرُ نفسه، وإن هذا هو الشعر الذي يقصده، رغم اعترافه أن معظم شعرنا العربي قديمه وحديثه قد قيل في المدح والهجاء والاستنهاض وما إلى ذلك، بل إنه ليُخرج من الشعر الذي يعنيه شعر الغزل بشبهة أن الشاعر لا يناجي فيه نفسه بل حبيبته، فهو يتجه بالخطاب إليها ولو نظريًّا على الأقل، ولا يُعقل أنه يخاطب فيه الهواء([[67]](#footnote-67))، وبالمثل نقول نحن: وحتى عندما ينظم الشاعر قصيدة يناجي فيها ذاته فإنه إنما يخاطب الآخرين عارضًا عليهم أفراح نفسه وأشجانها، وآمالها وآلامها، وطماحها ويأسها... إلخ، خضوعًا منه لطبيعته البشرية التي لا يستطيع التنكر لها في هُفُوِّها للتواصل مع الآخرين بحثًا عن التعاطف والسلوى من جهة، وتطلعًا إلى تقديرهم لإنجازه الأدبي من جهة أخرى، وإلا فلماذا تحفى أقدام الأدباء والشعراء لينشروا ما يكتبون ولا يكتفون بالإبداع في ذاته فيحبسوه في الأدراج ويريحوا أنفسهم من تعب النشر وما يُنفق فيه من مال، وما قد يُبتذل أيضًا من كرامة؟ وعلى أية حال فإن الشعر، حتى في هذه الحالة، يعني بكل يقين شيئًا، بل أشياء، وليس مجرد أصوات تلَذُّها الأذن كما يزعم الأستاذ الدكتور!

ويستمر انزلاق قدم كاتبنا فيعترف أن الشاعر الذي ينظم شعر المناجاة الذاتية هو أيضًا يفكر في الآخرين وفي توصيل شعره إليهم، لكنه يظل على مكابرته قائلًا: إن هذا إنما يتم فيما بعد؛ إذ هو لا يفكر في شيء من هذا أثناء النظم، أما بعد الفراغ من القصيدة فالأمر يختلف؛ إذ "يرد الناس الآخرون إلى خاطره فينشر فيهم قصيدته ليقرأها من هو في مثل حالته فينفس بها عن كربه، ولينقدها ناقد فيعلم الشاعر من خلال نقده كيف جاءت نفثته"([[68]](#footnote-68))، إذًا فالشاعر حين ينظم شعره، ومثله الأديب عمومًا في سائر إبداعات الأدب، إنما يريد توصيل شيء للآخرين، وليس يهمنا أهو يعي ذلك منذ بداية إقباله على إبداع القصيدة أم يطرأ له هذا فيما بعد، فهذه مسألة ثانوية لا تقدم ولا تؤخر، ولقد كررها كاتبنا بمنتهى الوضوح في قوله: إن "الشعر، كائنة ما كانت صورته، يجاوز حدود الشاعر إلى سواه"، الله أكبر! ففيم إذًا كل هذا الجدال والعناد ومحاولة إنكار البدهيات؟ لكن صبرًا أيها القارئ؛ فالدكتور لا يزال قادرًا بل مصرًّا على الجدال والعناد إلى آخر لحظة؛ فـ: "الشعر إذ ينقل شيئًا من قارئه إلى سامعه، فهو لا ينقل خبرًا معينًا عن شيء أو عن فرد معين، بل ينقل حالة من الحالات الخالدة التي ما تنفك تتكرر كأنها قانون سرمدي في الكون وفي الناس من الأزل إلى الأبد"([[69]](#footnote-69))، يقصد أن الشاعر إذا تحدث مثلًا عما يحس به من سأم فهو لا يتحدث حينئذ عن سأمه هو فلان الفلاني، بل عن السأم البشري الذي يحسه الناس جميعًا، وسيظلون يحسونه إلى أن يرث الله الأرض ومَن عليها، ثم يعقِّب قائلًا: إنها "حقيقة خالدة ندركها عن طريق موقف جزئي"، ليختم حديثه بقوله: "فليتغنَّ الشاعر لنفسه أو لغيره"، فهو في كلتا الحالتين يُنشد للناس أناشيد الحقائق الخالدة؟([[70]](#footnote-70)).

هكذا ينقُضُ الكاتب كل ما قال، لكن دون أن يقر بأنه قد تراجع عن رأيه، فهو حتى آخر لحظة لا يكف عن افتعال الاستدراكات والاشتراطات واختراع القيود والحدود التي لا وجود لها إلا على لسانه فقط؛ إذ من الواضح أنه غير مقتنع بما يقول، أو إذا أحسَنَّا به الظن قد بدأ مقاله بفكرة حسبها صحيحة، لكنه كلما مضى معها خطوة بدا له شيء من عوارها حتى تبخرت تمامًا في النهاية، إلا أنه عز عليه أن يعترف بأنها فكرة متهافتة، بل ظل يدافع عنها في سفسطة عجيبة أستغرب أن يكون صاحبها هو الدكتور زكي نجيب نفسه! ومِن الطريف أن ينكر مع ذلك أن الشاعر، حين يتحدث في شعره عن سأَمِه أو حيرته أو قلقه مثلًا، إنما يخبرنا عن شيء، بل ينقل لنا حالة من الحالات النفسية... إلى آخر ما قال، لكن ماذا بالله نسمي صنيع الشاعر هذا؟ إنه، والله العظيم ثلاثًا، إخبار لنا عن هذه الحالة، سواء قلنا: إنها حالته هو الخاصة، أو قلنا: إنها حالة البشر بوجه عام، إن الشاعر هنا إنما يريد أن يوصل لنا ما يقوله، وليست اللغة في يديه مجرد كلمات لا يشير بها إلى شيء ولا يبغي من ورائها سوى إمتاع أذنه بجرسها الموسيقي كما يدعي كاتبنا.

ليس هذا فحسب؛ فالدكتور زكي في كل نقده التطبيقي ينسى ما قاله من أن اللغة في يد الشعراء تكف عن أن تكون أداة تهبهم النشوة من خلال ما تُحدثه من جرس موسيقي تلَذُّه آذانهم، ينسى هذا كله ويُقبل على القصيدة التي ينقدها إقبال من يؤمن أنها إنما نظمت لتوصل لنا شيئًا، بل هو يقول ذلك بنفسه ولا يتركه لنا نستشفه استشفافًا، إن له مثلًا مقالًا عنوانه "فلسفة العقاد من شعره"([[71]](#footnote-71))، ولا أظن إلا أن العنوان واضح تمام الوضوح في أن العقاد قد نظم شعره ليوصل إلينا آراءه ومواقفه من الكون والحياة والناس، فهو إذًا يقول شيئًا، وليس الأمر مجرد كلمات يقوم بتقليبها وتركيبها على نحو تلَذُّه أذناه، كما أن لكاتبنا مقالًا آخر عن "شكسبير في عصره وفي كل عصر"، يؤكد فيه أن رسالة ذلك الشاعر "هي تحليل هذا التعارض العجيب الذي كأنه لازمة من لوازم النفس البشرية بين دواعي النجاح العملي من جهة ومقتضيات الأخلاق من جهة أخرى"([[72]](#footnote-72))، وكذلك له مقال ثالث عن شعر صلاح عبدالصبور في ديوانه "الناس في بلادي" عنوانه "ما هكذا الناس في بلادي"([[73]](#footnote-73)) يؤكد فيه أن ما يقوله الشاعر في ذلك الديوان عن مواطنيه غير صحيح، وأن الصورة التي رسمها لهم هي صورة زائفة، فما معنى هذا يا تُرى؟ معناه، بالخط العريض، أن الشاعر إنما ينظم شعره ليقول لنا شيئًا ويوصل إلينا معنى وشعورًا وموقفًا وصورة لشيء وراءه، وليس مجرد كلمات يعكف عليها لا يبغي من ورائها سوى التلذذ بما تُحدثه في أذنه من رنين، وفي مقال رابع عن ديوان لأحمد عبدالمعطي حجازي يكتب ناقدنا عن القصيدة التي عنون بها الديوان قائلًا: "في القصيدة صوت واحد مسموع هو صوت الشاعر نفسه، يصف ويروي ويوجه الخطاب إلى غائبة لا تجيب"([[74]](#footnote-74))، وفي مقال خامس نراه يشكك في أن يبقى لشعر أدونيس قوته وتأثيره بعد أن تمر عليه القرون ولا يجد الناس حولهم ما يضيء لهم ظلمات غموضه وإلغازه([[75]](#footnote-75))، ومعنى هذا إقراره ضمنيًّا بأن وظيفة الشعر، أو من وظيفته على الأقل، توصيل شيء من الشاعر للناس، وإلا فما الذي يضير في ألا يبقى لقصائد أدونيس أثرها وقوتها بعد قرون أو عقود ما دام الشعر عنده لا يخرج عن كونه كلمات لا تشير إلى شيء وراءها، وليس لها من فائدة سوى أن يعكف الشاعر على تشكيلها بما يمتع أذنه؟

وقد شرح الأستاذ الدكتور في مقال له عنوانه "تحليل الذَّوق الفني" المذهب الذي يجري عليه في نقد الأدب، وهو مذهب "مؤدَّاه أن ينصبَّ تحليل الناقد الأدبي على العمل الفني نفسه لا لننفُذَ خلاله إلى نفس الفنان ولا إلى العالم الخارجي بماضيه وحاضره، بل لنقف عنده هو ذاته فنرى كيف تأتلف عناصره مما قد أدَّى إلى حسن وقعه على ذوق المتذوق، نعم نحصر أنفسنا في العمل الفني نفسه فلا نسمح لأي عامل خارجي أن يتدخل في حكمنا كنفس الفنان ومشاعره أو حوادث التاريخ أو الأساطير الدينية([[76]](#footnote-76)) وغير الدينية أو المبادئ الخلقية أو الأفكار الفلسفية أو المذاهب السياسية، فلا يجوز للناقد... أن يسأل عن لوحة مثلًا قائلًا: ما مغزاها؟ أو ما معناها؟ لأنه لا مغزى ولا معنى في الفنون؛ إذ الفن "خلق" لكائن جديد، هل نسأل عن جبل أو عن نهر أو عن شرق أو غرب قائلين: ما مغزى؟ وما معنى؟ أو هل ترانا ننظر إلى التكوين وحده معجبين أو نافرين؟... وهكذا ينبغي أن يكون موقفنا إزاء العمل الفني؛ لأنه خَلْق وإنشاء، وليس كشفًا عن أي شيء كان موجودًا بالفعل ثم جاء الفن ليصوره، العمل الفني... معياره هو الفن نفسه: فمعيار الشعر هو الشعر، ومعيار الموسيقا هو الموسيقا، ومعيار التصوير هو التصوير... وهكذا، أعني أن تقاليد كل نوع من أنواع الفنون وقواعده الخاصة به هي السَّند في أحكامنا النقدية، ولا يجوز لناقد اللوحة التصويرية مثلًا أن يقومها على أساس من موقعة حربية أو من أسطورة أو من كلمة فلسفية أو من مبدأ خلقي، كل هذه أشياء لها قيمتها في مضمارها، لكنها ليست من فن التصوير ذاته، فمادة التصوير لون، أعني أن مادته هي الضوء، كما أن مادة الموسيقا هي الصوت، ولا بد أن نحاسب الفنان على الطريقة التي وزع بها هذا اللون أو هذا الضوء على لوحته بغض النظر عن الشيء المرسوم؛ لأن هذا الشيء لا يزيد عن كونه تكأة اتخذها الفنان اتفاقًا ليرتكز عليها في تكوين الكُتَل الضوئية على اللوحة"([[77]](#footnote-77)).

هذا هو مذهب الأستاذ الدكتور في النقد عرضناه من خلال ما كتبه هو نفسه بقلمه وبيَّنا ما فيه من مغالطات وتناقضات وأخطاء، وأرَيْنا القارئ فوق هذا كيف أنه، في نقده التطبيقي، لم يجرِ البتة على ما دعا إليه، بل كان يردد ما نقوله ونرى أنه الحق الذي لا مرية فيه، ألا وهو أن الشاعر، بل الأديب بوجه عام، حينما ينظم قصيدة أو يؤلف رواية مثلًا إنما يريد أن يعبر عن شيء ما وأن يوصله إلينا، وهذا الشيء قد يكون فكرة أو شعورًا أو صورة لشيء في الطبيعة من حوله أو في داخل نفسه أو خيالًا تخيله... إلى آخر ما يمكن أن تقوله لنا القصيدة أو الرواية أو المقال أو الخطبة، أما الزعم بأن الشاعر مثلًا إنما يقف عند الكلمات لا يعدوها إلى شيء وراءها؛ إذ كل غايته من شعره العكوف على الكلمات وما يمكن أن تنطوي عليه من أنغام موسيقية تلَذُّها الأذن، فقد بان لنا خطؤه وخَطَلُه، وظهَر مملوءًا بالثقوب الفاغرة، بل لقد رأينا الأستاذ الناقد نفسه وهو يحاول سدَّ هذه الثغرات دون جدوى، ولست أدري في الواقع ما الذي يحدو بكاتب كبير، كالدكتور زكي نجيب، إلى هذه المكابرة وتلك السفسطة في الدفاع عن مذهب في النقد متهافت كالمذهب الذي يدعو إليه ويُعلي من شأنه ويزعم أنه هو وحده المذهب الصحيح!

والآن، وبعد أن فرغنا من مناقشة الأستاذ الدكتور وأظهرنا ما في رأيه من ثغرات واسعة لا يمكن رتقها، لا نجد لزامًا أن نقف بهذا التريث إزاء ما يقوله د. عبدالمنعم تليمة، وبخاصة أنه لا يقول جديدًا، بل يردد ما سمعناه لدى د. زكي نجيب محمود من أن مهمة الشاعر إنما هي مهمة "تشكيل" لا "توصيل"، فهو "لا يتوجه بمعنى مسبق يسعى إلى توصيله، كما أنه لا يتوجه إلى غرض يسعى إلى التعبير عنه، ولكن توجهه إنما إلى أن يثير اللغة نشاطها الخالق حتى يكتمل له التشكيل الجمالي الذي يوازي به رمزيًّا واقعه النفسي والفكري والروحي والاجتماعي"([[78]](#footnote-78))، وأرجو من القارئ أن يلاحظ هذه الموازاة التي يشير إليها الكاتب؛ فهي تومئ إلى ما لا يريد أن يُقر به صراحة أولئك الذين يزعمون أن الشاعر ليس عنده شيء يريد توصيله للآخرين، إنهم يدورون ويلفون حول أنفسهم محاولين شغل القارئ بهذه الحركة الدائرية عن تهافت موقفهم وفهاهة فكرتهم، ولو أنصَفوا لأراحونا واستراحوا معنا وأقروا بالحق الذي يعلو ولا يُعلى عليه، لكنه العناد والمكابرة!

وسوف يقول الباحث بعد ذلك: إن التشكيل اللغوي في الشعر يرتبط بأدوار دلالية، وهذه الأدوار الدلالية تمثل الجانب الثاني في السياق الشعري، وكذلك سوف يتكلم عن معنى القصيدة وبنائها الفكري([[79]](#footnote-79))، ولهذا وذاك دلالته التي لا تخفى، وفي موضع آخر نراه يقول: إن الشاعر إنما "ينتج ... شكلًا معرفيًّا خاصًّا، هذا الشكل المعرفي هو نفسه ثمرة لتعرُّف خاص على الواقع؛ أي: إن الشاعر يتعرف على واقعه تعرُّفًا خاصًّا وينتج ضربًا من المعرفة بهذا الواقع... إن ماهية هذا الضرب الخاص من المعرفة ماهيةٌ جماليةٌ، ومادته الطبيعة والمجتمع بمظاهرهما وظواهرهما، ومجاله الحياة النفسية العاطفية الروحية، وأداته القوة المدركة والطاقات الذائقة"([[80]](#footnote-80))، ويلاحظ القارئ هنا أيضًا نفس الحيرة والتخبط اللذين شاهدناهما لدى د. زكي نجيب محمود، ونفس المحاولة الفاشلة لإقناع القارئ بما ليس فيه مقنع، لكن دون أن يكون هناك الأسلوب المحكَم الأنيق أو الشرح الواضح والأمثلة المضيئة التي تتميز بها كتابات الأستاذ الدكتور!

العمل الأدبي إذًا، شعرًا كان أو نثرًا، هو شكل ومضمون، والتذوق إنما ينصبُّ عليهما جميعًا، وهذا أشبه بطبق من الطعام وُضِع أمامي لأتذوقه وأقول رأيي فيه، فلا أظن أن هناك من يمكن أن يجادل في أن عملية التذوق لا تقتصر على إلمامي بالطريقة التي أُعد بها، بل لا بد أن أمد يدي للطبق وأذكر اسم الله عليه وأغمس اللقمة وآكل، وعندئذ (وعندئذ فقط) أستطيع أن أقول: إنني قد تذوقته، وأن أصدر حكمي عليه داعيًا لمن طبخته أن يسلِّم الله يدها، أو مقطبًا جبيني ومشيحًا بوجهي عنه وعمَّن أعدَّتْه، ونفس الشيء يصدُقُ على العمل الأدبي؛ إذ لا يمكن اقتصار التذوق فيه على الشكل الفني، وإلا فالسؤال هو: أين ذلك الشكل الفني منفصلًا عن الموضوع؟ وسرعان ما يأتي الجواب باترًا كالسيف: أن الشكل الفني بهذا الوضع لا وجود له، إنه رابع المستحيلات، بل هو في الحقيقة أولها، كما أن موضوع العمل الأدبي ليس مجرد مادة تاحت للأديب فأظهر من خلالها الشكل الفني الذي كان في ذهنه طبقًا لما يريد منا د. زكي نجيب أن نسلم به، إن ثمة تلاحمًا بين الشكل والمضمون لا يمكن انفصامه، وهذا التلاحم قد أرَّق الأديب وعذَّبه زمنًا إلى أن خرج إلى نور الوجود فأحس عندئذ براحة الخلاص من هذا العناء الثقيل المبرِّح، فكيف تسوِّل لكاتبنا نفسه أن يتجاهل ذلك كله ويزعم أن الأمر برُمته في التذوق الأدبي إنما مردُّه إلى الشكل الفني ليس غير؟

ولقد يسأل سائل: ولماذا هذا الخلاف كله؟ وما الذي سيترتب على أخذنا بهذا الرأي أو ذاك؟ الواقع أن لكل من الرأيين نتائجه التي لا تخطر على بال المتعجلين؛ ذلك أننا إذا قلنا: إن العمل الأدبي ليس إلا مجرد شكل فني، وإن التذوق من ثم لا يتعلق إلا بهذا الشكل الفني، ولا علاقة له بمضمون العمل، فإننا نحصر أنفسنا في مسألة الشكل، الذي قلنا: إنه لا وجود له مستقل عن ذلك المضمون، ولا نبالي حينئذ بأي شيء يتضمنه العمل الأدبي أيًّا كانت مصادمته للعقيدة التي نعتقدها، أو للأخلاق التي نتمسك بها ونرى أنها هي السبيل لسعادتنا وسعادة الأمة التي ننتمي إليها، وأيًّا كانت إساءته للتاريخ الذي نتشرف بالاعتزاء إليه، أو للرموز الدينية والوطنية والإنسانية التي نضعها دائمًا نُصْب أعيننا، ونتخذ منها مثلنا العليا... إلخ.

تُرى كيف يمكن مثلًا أن يسكت مسلم على الصورة التي رسمها جرجي زيدان لمحمد بن أبي بكر الصديق المشهور بالزهد والورع في روايته "عذراء قريش"، وهي صورة العاشق الذي يتدلَّه في هوى فتاة تدلُّهًا يدفعه إلى الثورة على عثمان، ويدخل من ثَمَّ في منافسة مع الحسين بن علي على حبها وتقع بينهما الغيرة العنيفة بسببها، مع أن ذلك كله لا حقيقة له باعتراف المؤلف نفسه الذي قال: إنه قد أدخل في كل رواية من رواياته الإسلامية حكاية غرامية كي يغريَ القراء بمطالعتها؟ أم ترى كيف يقبَل المسلم النهاية الغريبة التي يزعم زيدان في روايته "شارل وعبدالرحمن" أن قائد الفرسان المسلمين في معركة بواتييه جنوب فرنسا قد وضعها لحياته؛ إذ قام بإغراق نفسه في النهر يأسًا بعد هزيمة المسلمين أمام شارل مارتل؟([[81]](#footnote-81))، إن ذلك لهو المستحيل بعينه؛ لأنه بكل بساطة لم يقع! ومثل هذه الحادثة ليست من التفاهة وهوان الشأن بحيث يمكن للضمير المسلم أن يمر عليها مر الكرام فلا ينبس ببنت شَفَة!

لقد هاج صنيعُ زيدان في رواياته عن تاريخ الإسلام الغيارى على هذا التاريخ، فانتقدوه وأظهروا أخطاءه، بل خطاياه، وعبثًا يحاول كاتب مادة "زيدان" في "The Encyclopaedia" أن يعزو هذا النقد إلى تعصب المسلمين المحافظين الذين ضايقهم، كما يقول، تناول أحد المؤلفين النصارى لموضوعات إسلامية([[82]](#footnote-82))، وهو رد متهافت؛ فإن أولئك النقاد قد ساقوا الأسباب التي حَدَتْ بهم إلى انتقاد زيدان، وهي أسبابٌ جدُّ مقنعة على ما فصلت في الفصل الرابع من كتابي "نقد القصة في مصر: 1888 - 1980م"([[83]](#footnote-83))، ثم إنهم لم ينهَوه عن الكتابة في تاريخ الإسلام، بل كل ما طالبوه به هو ألا يفتئت على الحقيقة التاريخية، أو يفتري عليها بالأحرى، أما حكاية "المحافظين" و"الثوريين" فهي لعبة مكشوفة لا تجوز عندنا، فنحن نعرف أن المستشرقين والمبشرين ومَن يلوذ بهم من الذيول في بلادنا من كل من تورَّم قلبه بغضًا لدين محمد يتهمون كل مَن يغار على دينه منا بأنه "محافظ"؛ أي: رجعي متخلف، أما من يشايعهم على كراهية الإسلام وتاريخه ورجاله فإنه من العباقرة المتنورين.

وفصل القول في هذه القضية أن الإنسان لا يمكن أن ينقسم على نفسه فيمدح عملًا أدبيًّا يسيء إلى ما يؤمن به من دين أو يستمسك به من خُلُق، وإن لم يعنِ هذا بالضرورة أن عليه مدح أي عمل يعلي من شأن هذا أو ذاك حتى لو كان مستواه رديئًا، ليس من المعقول أن أومن بالإسلام وأن محمدًا رسول من رب العالمين وأنه كان على خُلق عظيم ثم أتلقى بعصَبٍ باردٍ الهجومَ عليه أو على دينه بحجة أني أطالع عملًا أدبيًّا، وأن كل ما يهم في العمل الأدبي هو جانبه الفني ليس إلا، كذلك ليس من المعقول أن ينفر المسلم بطبيعة دينه من الزنا وشرب الخمر ثم لا يبالي بمسرحية تدعو إلى حرية الفاحشة أو تزين أم الخبائث، إن من يفعل ذلك إما أن يكون مصابًا بانفصام في شخصيته، أو ضعيف الوازع الديني لا يجد حرجًا في مقارفة المعصية وتزيينها، أو منافقًا يُظهِر الإسلام ويُبْطن خلافه.

ومن المناسب أن أذكر في سياقنا هذا ما قاله د. محمد حسين هيكل في كتابه "ولدي" عن مسلم ومسلمة كانا يشاهدان في الكوميدي فرانسيز في عشرينيات القرن الماضي مسرحية تاريخية تدور حول الحروب بين مسلمي الأندلس ونصارى أوربا، ويقوم بدور شارلمان فيها ممثل فرنسي يسبُّ المسلمين ودينهم واصفًا إياهم بالكفار وداعيًا إلى قتالهم، فبلغ من إعجابهما بالممثل وأدائه أن أخذا يصفقان رغم كل الإهانات والشتائم الموجهة لدينهما، وكان تعليق الدكتور هيكل على ذلك أن "سمو فن الكاتب وعظمة الممثل وبراعته قد أنسَتِ السامعين كل ما سوى الفن والإعجاب به؛ ذلك بأنه أخذ بالمشاعر جميعًا فأنساها الحياة الوضيعة، وسما بها إلى حيث لا يقدِّر شيئًا غيره كائنة ما كانت المعاني التي يعبر عنها والصور التي يجلوها والعواطف التي يُجيشها"([[84]](#footnote-84)).

هذا تعليق كاتبنا على سلوك هذا المسلم وتلك المسلمة اللذين أرجو من الله سبحانه ألا يكونا هما هيكل وزوجته، التي كانت ترافقه في هذه الرحلة، أما تعليقي أنا فهو (بالفم الملآن) أن هذا كلام فارغ؛ إذ لا يمكن أن يطغى الشعور الفني لدى المسلم الحق على شعوره الديني أبدًا، إن مثل هذين الشخصين لا يمكن أن يكونا مسلمين صادقين، وعجيب أن يفسر هيكل سلوكهما ذاك بأنه سموٌّ عن الحياة الوضيعة! أية حياة وضيعة تلك التي يشير إليها، وإنما هو الدين والغَيرة عليه عند كل مسلم ينبض قلبه بحرارة الإيمان؟ أهذه هي الحياة الوضيعة في نظره؟ حَرِيٌّ بالذكر أن هيكل في ذلك الوقت كان بعيدًا عن الإسلام، يدعو بدعوة الفرعونية قبل أن تعود جذوات الإيمان التي كانت مطمورة تحت الرماد في أعماق قلبه إلى الاشتعال من جديد بعد أعوام قلائل، فينتضي قلمه ويشرع في الكتابة مدافعًا عن الإسلام ونبيِّه، مسفِّهًا ما يزعمه بشأنه المستشرقون والمبشرون([[85]](#footnote-85)).

وعلى ضوء ما قلناه الآن نستطيع أن نفهم موقف أولئك المنتسبين إلى الإسلام، الذين وقفوا إلى جانب سلمان رشدي في روايته "الآيات الشيطانية"، وحيدر حيدر في روايته "وليمة لأعشاب البحر" بشبهة الانتصار لحرية الإبداع الأدبي رغم أن الروايتينِ مفعمتانِ بالإساءات البذيئة المتجاوزة لكل الحدود إلى ربنا ورسولنا والقرآن الذي أُنزل عليه والدِّين الذي جاء به والقيم الخُلقية التي نغار عليها ونؤمن أنْ لا نجاة لنا في الدنيا والآخرة إلا بالتزامها، إنهم يزعمون أن دفاعهم عن هذين العملين إنما هو دفاع عن حرية التعبير، وأن العبرة بالجانب الفني في المسألة، وهذا كذب وتدجيل، والحقيقة أنهم يبتهجون بكل ما يسيء إلى الإسلام ويرحبون بكل من يتطاول عليه، هذه هي القضية في وضعها الحقيقي، ولو كانت الرواية تهاجم شيئًا مما يؤمنون به لانهالوا عليهما وعلى صاحبيهما تمزيقًا، ولقد غَبَرَ على كثير منهم زمن كانوا يلحون على الأدباء والشعراء أن يهاجموا الإقطاعيين والرأسماليين وعلماء الدين المسلمين، أما من يشتمُّون في كتاباته رائحة الخروج على اتجاهاتهم التخريبية فكانوا يسلقونه سلقًا! أما في مواجهة الإسلام فيرفعون لافتة "الحرية الإبداعية"، مع أن الأمر لا يخرج عن كونه اختلافًا بين ما نؤمن به نحن أو نعتنقه من قِيَم وما يؤمنون به هم أو يعتنقونه من قِيَم، إن كان لأمثالهم قِيَم! هذه هي خلاصة الموضوع برُمته دون لف أو دوران مفضوح!

وتحضرني هنا رواية "حين تركنا الجسر" لعبدالرحمن المنيف وما فيها من تطاولات على الذات الإلهية من صياد ينفق وقته سعيًا وراء إسقاط طائر من طيور الليل، وهي تطاولات لا مسوغ لها؛ إذ ليس الصيد بالميدان المناسب لمثل هذا التجديف الوقح، كما أن حياة الصياد تخلو تمامًا مما يمكن أن يدفعه إلى تلك السفاهة، فضلًا عن أنه لم يحدث على مدى الرواية ما نستطيع أن نقول: إن الصياد قد فقد بسببه عقله وحياءه على هذا النحو([[86]](#footnote-86))، ومعروف أن أبطال الرواية شيء، ومعتقدات كاتبها شيء مختلف، والخلط بين الأمرين هو علامة على الركاكة الفنية قبل أن يكون علامة على أي شيء آخر!

ولقد سبق أن درستُ هذه القضية بشيء غير قليل من التفصيل في كتابي "وليمة لأعشاب البحر بين قيم الإسلام وحرية الإبداع - قراءة نقدية"، ويستطيع القارئ الرجوع إلى ما كتبته هناك، ولكني أود أن أضيف هنا ملخصًا سريعًا للفصل الذي كتبه جيروم ستولنتز في كتابه "النقد الفني - دراسة جمالية وفلسفية" بعنوان "النقد والأخلاق"، رغبة مني في إلقاء مزيد من الضوء على هذه القضية مستعينًا بناقد أمريكي معاصر؛ كيلا يظن من ليسوا ملمين بالموضوع أن ما قلناه في الصفحات الماضية إنما يعكس كلام المتحمسين للإسلام لا غير، وهذا الفصل يستغرق زهاء خمسين صفحة من القطع الكبير، يستعرض فيها الكاتب هذه المسألة النقدية منذ أيام أفلاطون حتى عصرنا، مع التوقف بوجه خاص أمام ثلاثة من أعلام الفلسفة والنقد الذين يغلِّبون الأخلاق على اعتبارات الجمال الفني، وهم أفلاطون الفيلسوف الإغريقي، وليو تولستوي الروائي الروسي، ورالف بارتون الكاتب الأمريكي، عارضًا أفكارهم ومناقشًا وجهة نظرهم في أناة، ونستطيع نحن بدورنا أن نضم ستولنتز إلى القائمة التي ترى أنه لا بد من وضع الاعتبارات الأخلاقية في الحسبان، وإن لم يتشدد تشدُّد أفلاطون وتولستوي مثلًا([[87]](#footnote-87))، وهو يصور القضية على أنها صراع بين الذين يُعلون من شأن القيم الأخلاقية ويخشون من تأثير الأعمال الفنية التي لا تبالي بتلك القيم، وبين أولئك الذين لا يهتمون إلا بأن يعيشوا حياتهم بتلذُّذ وامتلاء غير ملقين بالًا إلى ما يسمَّى: "الأخلاق"، ولا إلى ما يمكن أن يؤدي إليه ذلك من مشاكل فردية واجتماعية([[88]](#footnote-88))، وفي رأيه أنه لا بد، في أمور الفن والأدب، من مراعاة الجانب الجمالي والجانب الخُلقي معًا، على ألا يكون هناك تشدد من قِبَل الأخلاقيين أكثر مما ينبغي، ورغم هذا فهو يرد على دعاة الحرية المطلقة في الفن بأنه ليس من حق الفن المطالبة بوضع متميز، بل تنبغي معاملته كأي نشاط بشري آخر، ومن ثَمَّ فلا بد من خضوعه للرقابة إذا جر وراءه ضررًا، لكنه يشترط في الرقيب مع ذلك أن يجمع بين احترام الحرية والحساسية المرهفة لقيم الجمال الفني وبين التقدير الواعي لمصلحة المجتمع([[89]](#footnote-89)).

ومن قبلُ كتبتُ في هذا الموضوع أن "بعض الناس ينادون بالحرية المطلقة للإبداع والمبدعين، لكن ليس هناك في الحقيقة حرية مطلقة في أي ميدان من ميادين الحياة؛ إذ ما من إنسان إلا وتحيط بمعصمه القيود من كل لون، مع قدر لا بأس به من الحرية، والعاقل هو الذي لا يتجاهل هذا أو ذاك، والذين ينادون بحرية الإبداع المطلقة إما يقصدون أنهم لا ينبغي أن يطالبوا بالخضوع لمبادئ وقواعد أخلاقية معينة؛ لأنهم يعتنقون مبادئ وقواعد أخرى، هذا كل ما هنالك دون لف أو دوران ودون مماحكات لفظية زائفة"([[90]](#footnote-90))، ويمكن ترجمة كلام ستولنتز في رفضه المطالبة بإعطاء الفن وضعًا متميزًا، ودعوته إلى معاملة الإبداع الفني مثل أي نشاط بشري، بما نقوله في حياتنا اليومية من أنه "ليس على رأسه ريشة"! والواقع أن الدعوة إلى معاملة الأدب على أنه فوق الدين والقانون والأخلاق هي، في حقيقتها، دعوة إلى تأليهه، مع أنه لا يوجد إلا إله واحد! أما بالنسبة للرقابة الرسمية على الأعمال الأدبية فقد اكتفيتُ في كلامي المومأ إليه بعرض جهتي النظر المتعارضتين فيها([[91]](#footnote-91)).

وبالمناسبة فكاتب هذه السطور لا يذهب مع المتشددين إلى المدى الذي يوجبون فيه على الأدباء أن يطرقوا موضوعات بعينها ويتجنبوا موضوعات بعينها أخرى، بل أقول: إن من حق الأديب أن يتناول أي موضوع يحلو له، بشرط واحد هو أن يبتعد عن التطاول على الله ودينه ورسوله، وعن تزيين الفجور والشذوذ وخيانة الوطن والأمة وما إلى ذلك، من حقه مثلًا أن يعالج موضوع الإيمان والإلحاد أو الخيانة الزوجية، لكن دون أن يدفع شخصياته إلى التجديف في حق الله، أو يغرق في تفصيلات الفواحش بما يهيج الشهوات، فيصبح بذلك من الذين يحبون أن تشيع الفاحشة في الذين آمنوا([[92]](#footnote-92)).

إننا نعرف جيدًا أن في الإنسان ضعفًا فطريًّا، وأن المجتمع، مهما تكن درجة تمسُّكه بالخُلق الكريم، لن يكون أبدًا مجتمعًا من الملائكة، وأن الشر كان ولا يزال وسيظل موجودًا في كل مكان يوجد فيه بشر، بيْدَ أن هذه الحقيقة لا يمكن أن تكون مسوغًا للعمل على تحويل الناس إلى شياطين من خلال تجريئهم على مقام الألوهية أو النفخ في جمرات غرائزهم حتى تستحيل نارًا تتلظى وتأتي على الأخضر واليابس، إن القضاء على الشر قضاءً مبرمًا وإلى الأبد لهو أمر مستحيل، لكن هذا لا ينبغي أن يدفعنا إلى ترك الحبل له على الغارب، بل لا بد من العمل على محاصرته في أضيق نطاق ممكن: فعشرة في المائة شرًّا خيرٌ من خمسة عشر، وهذه أفضل من عشرين، وعشرون أفضل من خمسة وعشرين... وهلم جرًّا.

ولعل مِن المناسب أن نشير هنا إلى مقال للدكتور زكي نجيب محمود عن "طبيعة الشعر وصلتها بالأخلاق" يؤكد فيه أن مجال الفن والأدب غير مجال الأخلاق، وأنه ليس من وظيفة الشعر الحث على الفضائل، وإن كان من الممكن مع هذا أن يساعد عرَضًا في تقويم المعوج من السلوك البشري، يؤكد سيادته هذا رغم قوله قبل ذلك بقليل: إن قيم الحق والخير والجمال "تلتقي كلها في الإنسان"، وفي أنها "معايير نلجأ إليها طلبًا للهدى"([[93]](#footnote-93))، وهذا ما أحبُّ أن نحاكمه إليه فنقول: إنه ما دامت هذه القيم تلتقي كلها على هذا النحو في الإنسان، فلماذا نعمل على المباعدة بينها بحجة أن مجال كل منها مختلف؟ فليكن الأمر كذلك، أفينبغي أن يكون اختلاف مجالاتها ذريعةً للتغاضي عما يمكن يقع بينها من تناقض يُفسِد حياة الإنسان؟ إن لكل من الإدارات الحكومية مثلًا مجالها الذي يختلف عن مجالات الإدارات الأخرى، بَيْدَ أن هذه الإدارات يجب أن تعمَلَ متناغمة متعاونة رغم ذلك، وإلا اضطرب نظام العمل ولم يعطنا الثمرة المرجوة، بل ربما أدى إلى تفكيك الجهاز الحكومي ومؤسسات المجتمع كلها ونتج عن ذلك ما لا تُحْمَد عقباه، وقُلِ الشيء نفسه في أجهزة الجسم التي تختلف أيضًا وظائفها، والتي لا بد من تضافرها جميعًا رغم هذا، وإلا فسدت صحة الإنسان، بل حياته كلها.

ولقد يقول قائل: ولكن إذا كان هناك تعارض بين الخير والجمال (أو فلنقل: بين الدين والأخلاق من جهة، والأدب والفن من جهة أخرى)، فلماذا ينبغي أن تكون الأولوية للأخلاق على الأدب؟ والإجابة سهلة، وهي أن الشر يسمِّم الحياة ولا يبقى معه مجال للاستمتاع بأي شيء، ترى ما الذي يستفيده المظلوم مثلًا إذا قلنا له: دونك هذه الأعمال الأدبية المغرية بالشر والفساد، فاستعِضْ بما فيها من فن عما وقع عليك من غبن؟ وشيء آخر مهم، وهو أن الأديب، إذا طُلِب منه الإقلاع عن الترويج للشر والفساد في عمله، يستطيع أن يجد موضوعات أخرى لا تُحصى يبدع فيها أدبًا يستمتع القراء به، فلا هو إذًا ولا القراء سيفوتهم ما ينشدونه من متعة، أما إذا تركنا الأدباء المنحلين يُغرون بالفاحشة، ويعملون على نشر الإباحية... إلخ، فلن يمكن تدارك الأمر بحال، ثم شيء ثالث، وهو أن تماسك الأمم وقوتها أهم مليارات المرات من متعة فنية تجلب وراءها التفكك الخُلقي والانحرافات النفسية والآفات الاجتماعية.

إن غضَّ البصر عن الأدب المنحرف هو بمثابة من ينشئ مستشفى للأمراض الصدرية مثلًا، ثم لا يكف مع ذلك عن تلويث الهواء وتوفير لفائف التبغ والطباق بوفرة والدعاية الواسعة لها وتشجيع المدخنين وإعطائهم الجوائز، غير واجد شيئًا في هذا التناقض! إنه كمن ينفخ في قِربة مقطوعة، أو من يحاول ملء غربال بالماء! وهذا هو المستحيل بعينه والجنون! لكن هذا كله شيء، والقول بأن العمل الأدبي لا بد أن يدعو إلى التدين والتمسك بالأخلاق الكريمة شيء آخر مختلف تمام الاختلاف؛ إذ كل ما نطلبه هو ألا يعادي الدِّين أو القيم الأخلاقية الرفيعة المنبثقة منه، فالقاعدة التي نريد إرساءها هنا، كما ترى، هي قاعدة سلبية، بمعنى ألا يكون هناك تناقض بين الإبداع الأدبي وما نؤمن به من دين أو نعتز به من خُلُق، فلا يتحول الأدب إلى الدعوة للكفر والانحلال الخلقي والإغراء به... وهكذا، لا أن يكون بوقًا للوعظ والإرشاد المباشر، على أهمية الدروس الدينية في مجالها مع ذلك؛ إذ ليست هذه مهمة الأديب، ونحن مع د. زكي نجيب محمود في تلك النقطة([[94]](#footnote-94))، وإن لم يمنع هذا من التنبيه إلى أن الخُطب الدينية، مثلها مثل الخطب السياسية والاجتماعية.... تشكل فنًّا من فنون الأدب، إننا لا نُلزم الأديب بشيء معين، لكننا لا نستطيع أن نسكت عن هجومه على ما نستمسك به ونعتز من دين ومبادئ وقيم عظيمة، هذا كل ما هنالك!

بيد أن الأمر لا يقف عند هذا الحد، فمضمون العمل الأدبي لا ينحصر في مسائل الدين والخلق، بل يتسع لأشياء أخرى يمكن أن تكون موضع انتقاد: منها المعلومات الخاطئة، وتصوير العادات والتقاليد تصويرًا زائفًا، وعرض الإجراءات الفنية في بعض الحِرَف كالمحاماة والطب مثلًا على غير حقيقتها، ونسبة الأفكار والآراء إلى غير زمانها أو أصحابها، وغير ذلك مما يمكن أن يقع فيه الأديب في الغلط ويفسد على القارئ أو السامع تذوقه، ولست محتاجًا إلى القول بأن مثل هذه الأخطاء لن تعكِّر على متلقي الأدب صفو تذوقه إلا إذا تنبه لها، ولا يقولن أحد مرة أخرى: إن مثل هذه الأغلاط إنما تتعلق بالمضمون لا بالشكل الفني، ومن ثمَّ فلا دخل لها في مسألة التذوق، فقد رأينا موضوع العلاقة بين الشكل والمضمون على حقيقته، وتبين لنا أنهما مُلتحمان التحامًا لا يسمح بفصلهما إلا لأغراض الدرس، وعلى المستوى النظري فحسب، ومضيًّا مع مثال طبق الطعام الذي ضربناه قبلًا نقول: إن الأخطاء التي نتحدث عنها هنا هي بمثابة القذى الذي يقع في الطعام، إنه، بطبيعة الحال، لا علاقة له بالطريقة التي أُعد بها، وهي الجانب الفني في عملية الطبخ كما قلنا، لكنه كفيل رغم ذلك بتنفير الآكل من الطعام، وربما تقيأ ما ابتلعه منه، أو على الأقل لم يستطع أن يمضي فيه قبل أن ينفي عنه ما أصابه من قذى، وحتى إذا كان هناك من لا يبالي بمثل هذا القذى ولا بنفيه عن الطعام بل يستمر في الأكل بذات الشهية، فتلك حالة شاذة، والشاذ المنحرف لا يمكن أن يُتَّخَذ مقياسًا لأصحاب الذَّوق السليم، بَلْهَ الرهيف!

ولْنضرِبْ بعض الأمثلة على كلامنا هذا: ففي مسرحية "عنترة" لأحمد شوقي يُعَبِّر ضرغام (منافس عنترة) عن حبه لعبلة قائلًا: "أحبها حُبي العُزَّى، وأعبدها عبادة اللات"([[95]](#footnote-95))، ولست أظن أن التعبير عن شدة حب الرجل للمرأة بالعبادة كان مما يجري على ألسنة شعراء الجاهلية، وبالمثل لا أظن أن عبلة كانت من المعرفة بتاريخ بني إسرائيل ودور أنبيائهم في الحفاظ على كيانهم وهويتهم بحيث تتمنى في أحد مشاهد المسرحية أن يتاح للعرب بطل يلتفون حوله ليحررهم من التبعية للفرس كما التف بنو إسرائيل حول موسى معتقهم من ربقة الرِّق لفرعون، وهذا هو كلامها كما ورد في المسرحية:

ألا بطل نلتقي حوله = كإسرال حول لواء الرُّسُلْ؟

يفك من الرق أعناقنا = كما فكَّ موسى رقابَ الأُوَلْ([[96]](#footnote-96))

ليس ذلك فقط، بل إنها لتردُّ على أبيها، وقد توتر الجو بينهما حين تقدم لخطبتها صخر فرفضته، وتحمَّس أخوها له أشد التحمس، قائلة: إن من الممكن تزويجه بأخيها ما دام متحمسًا له على هذا النحو، وهو جواب قاسٍ ومهين بحيث لا يمكن أن ينحصر رد فعل أبيها في قوله:

أُزوج الرجال بالرجال؟ = ذاك لعمري منتهى الخبال

أو أن يكون كل ما أجابها به أخوها هو: "استهترت أختي فما تبالي"([[97]](#footnote-97)).

أهذا كل ما يمكن أن يكون من رد فعل شيخ قبيلة عربية في الجاهلية على كلام ابنته الذي تطعن به أخاها في صميم رجولته، فضلًا عن أن يكون جواب الأخ هو ذلك الكلام اللين الذي لا يليق بالرجال؟

وفي مسرحية "السلطان الحائر" لتوفيق الحكيم يستغرب الإنسان أشد الاستغراب اختزالها المجتمع الإسلامي في العصر المملوكي الذي تدور أحداثها فيه إلى عاهرة وخمار وإسكاف ونخاس ومؤذن لا قداسة عنده للمسجد ولا للأذان، وبالمثل يفاجئنا أبطال المسرحية، وكذلك جموع المشاهدين المحتشدين في الميدان انتظارًا لتنفيذ حكم الإعدام في النخاس، بأنهم جميعًا يشربون الخمر! وفوق هذا فقد جرت على ألسنة أبطال المسرحية بعض المصطلحات التي لم تكن معروفة قبل العصر الحديث، مثل: "المواطن" و"الهدف الوطني" و"الغاية القومية" و"الأغلبية" و"الرأي العام"، إن هذه الأخطاء من شأنها أن تفسد الجو التاريخي الذي أراد المؤلف إضفاءه على عمله، وتكدر على قارئ المسرحية ومشاهدها صفو متعة التذوق.

وفي مسرحية "الزهرة والجنزير" يقترف محمد سلماوي أخطاء سمجة سخيفة لا تُغتفر، فهو يدَّعِى مثلًا على لسان إحدى المصريات اللاتي يعملن في السعودية أن النساء هناك، إذا أردن أن يشربن في مكان عام، لا يرفعن النقاب عن أفواههن، بل يشربن من فوقه([[98]](#footnote-98))، والواقع أن المسرحية من أولها إلى آخرها تَعِجُّ بهذا السخف الذي لا يدانيه سخف، فضلا عن ركاكتها الشنيعة في الأسلوب والبناء والتشخيص، ومرجع سخفها وركاكتها هو هذه الأخطاء التي تنم عن الجهل الفادح بعادات المجتمعات وتقاليدها، وبالطبيعة البشرية ومنطق الحياة... إلخ، هي كلها، كما يلاحظ القارئ، أمور خاصة بالمضمون، أو على الأقل ترتبط به أكثر مما ترتبط بالشكل الفني، بل إن مبدأ مراعاة الواقعية إنما ينصبُّ في أساسه على مضمون العمل الأدبي، لا على شكله وبنائه.

وقريب من ذلك الأخطاءُ التاريخيةُ المضحكةُ التي سقط فيها جمال الغيطاني في رواية "الزيني بركات"، والتي لا يخطئها تلميذ صغير؛ فقد جاء في هذه الرواية أن اليهود هم الذين رموا النبي عليه السلام من فوق أسوار الطائف عندما رحل إليها من مكة يدعو أهلها إلى الدين الجديد عَلَّهم أن يكونوا أحكم من قريش وأدنى إلى الاستماع إلى صوت الحق، وكأن هذا الجهل المخزي بسيرة سيد البشر ليس كافيًا؛ إذ يضيف هذا الكاتب أن التي أكلتْ (لاحظ: "أكلت" لا "لاكت") كبد حمزة عليه رضوان الله امرأة من يهود!([[99]](#footnote-99)).

بالله كيف يسقط في مِثل هذا الشُّنْع إنسان ينتسب إلى الإسلام ويشتغل في ميدان الكتابة؟ أم كيف سولت له نفسه أن يجعل مسؤولًا مسلمًا كبيرًا بدولة المماليك يقر بصَلب عيسى عليه السلام؟([[100]](#footnote-100))، إن هذا أمر لا يمكن أن يدور في عقل مسلم، وبخاصة في تلك العصور القديمة، بل لم يقترب منه أحد سوى القاديانيين المارقين في العصر الحديث، ومع ذلك فإنهم لم يذهبوا إلى هذا المدى من مصادمة ما جاء في القرآن المجيد؛ إذ غاية ما قالوه أن المسيح عليه السلام قد وُضِع على الصليب، لكنه لم يمت فوقه، بل كتب الله له النجاة من أيدي أعدائه فهاجر من فلسطين إلى كشمير ليدعو يهودها إلى دينه ومات هناك عن عمر يربو على المائة والعشرين عامًا([[101]](#footnote-101))، وثالثة الأثافي أن ذلك المسؤول المملوكي نفسه في رواية الغيطاني المهلهلة يشهد لليهود والنصارى والبوذيين بالإيمان، لا فرق بينهم وبين المسلمين([[102]](#footnote-102))، إن ألفباء العمل القصصي أن يدع المؤلف أبطاله يعيشون في عصرهم هم، وينطقون بألسنتهم هم، ويحسون بمشاعرهم هم، أما إذا فرض عليهم ما يدور في ذهنه هو، أو على الأقل ما لا يتواءم وشخصياتهم، كان ذلك دليلًا دامغًا على فشله.

وفوق هذا فقد أجرى الغيطاني على لسان ذلك المسلم المسؤول في دولة المماليك في القرن العاشر الهجري كلمة "المسيحيين" بدلًا من "النصارى"، مع أن مصطلح "المسيحيين" لم يكن معروفًا لدى المسلمين في ذلك الوقت، بل قد حاولت أن أجد هذه الكلمة في معجم "تاج العروس" للزبيدي، وهو من الكتب التي أُلِّفتْ بعد ذلك بعدة قرون، أو في معجم "مد القاموس" للمستشرق البريطاني إدوارد وليم لين، الذي كان يعيش في القرن التاسع عشر، فلم أعثر عليها، وفي "عجائب الآثار" نلاحظ أن مؤرخنا العظيم عبدالرحمن الجبرتي، وهو من أهل القرن الثامن عشر والتاسع عشر، لا يستخدم إلا كلمة "النصارى"، وحتى في أول منشور أصدره نابليون بونابرت لدن غزوه مصر نراه يقول: "النصارى" لا "المسيحيون"، ونفس الشيء نجده عند رفاعة الطهطاوي بعد ذلك في كتابه "تخليص الإبريز"([[103]](#footnote-103))، اللهم إلا مرة يتيمة واحدة استعمل فيها عبارة "الملة المسيحية"، وكانت في سياق ترجمته لما قاله المطران الأكبر بباريس عن انتصار "الملة المسيحية" على "الملة الإسلامية"، يقصد احتلال فرنسا للجزائر عام 1830م([[104]](#footnote-104))، كذلك قلبت صفحات كتاب "علم الدين" لعلي مبارك فوجدته هو أيضًا يقول: "النصارى"([[105]](#footnote-105))، وإن كان قد أورد تعبير "الملة العيساوية" مرة واحدة، فيما لاحظت، على لسان أحد الإنجليز([[106]](#footnote-106))، لكن ثقافة الغيطاني، للأسف، لا تدرك قيمة مثل هذه الأشياء في الإبداع الأدبي، فكله عنده صابون!

## الأدب والفنون الأخرى

جاء في كتاب "الشعر بين الفنون الجميلة" للدكتور نعيم اليافي أن النقد الأوربي الحديث في مرحلته الإبداعية كان يربط بين الشعر والرسم ربطًا محكمًا، مُعليًا من شأن العنصر التصويري في الفن الشعري على حساب العناصر الأخرى، أما في المرحلة الابتداعية التي تلت ذلك فقد جنح النقاد إلى التركيز على جوانب المشابهة بين الشعر والموسيقا وإهمال ما عداها من العناصر([[107]](#footnote-107))، والحق أن في كل من الموقفين مغالاة، ومحاباة أيضًا لأحد عناصر الإبداع الشعري على حساب سائر هذه العناصر، فضلًا عن أن الشعر ليس موسيقا فقط، بل موسيقا وتصويرًا وأشياء أخرى، وهذا الكلام لا يصدُقُ على الشعر وحده، بل يعم سائر فنون الأدب معه، وإن كانت هذه العناصر أكثر تركيزًا في الشعر منها في النثر، كما أنها لا تنفك عنه بحال، بخلاف النثر، الذي قد يَعْرَى عن بعض تلك العناصر في هذا السياق أو ذاك.

ونفتتح كلامنا بالعنصر الموسيقي، والموسيقا، كما نعرف، إيقاع منتظم: هكذا هي في الألحان المعزوفة، وكذلك هي في الأدب، بَيْدَ أنها في الألحان المعزوفة أصوات صادرة عن آلات النفخ والدقِّ والاحتكاك، كالناي والدفِّ والبيان والعود... إلخ، أما في الأدب فالأصوات صادرة عن نطق الفم البشري لحروف الألفباء المعروفة، علاوة على أن الموسيقا التي تعزفها الآلات هي موسيقا صافية، على عكس الموسيقا الأدبية التي لا تنفكُّ عن الكلمات، وهو ما يترتب عليه أن الموسيقا المعزوفة عبارة عن أصوات خالية من المعاني، أما موسيقا الأدب فمرتبطة بالمعاني لا تنفصل عنها، كذلك فالموسيقا الصافية تؤثر فينا بنفسها تأثيرًا مباشرًا، على حين أن موسيقا الأدب لا تستطيع ذلك؛ إذ هي بطبيعتها مصاحبة للكلمات ومعانيها، فلا وجود لها مستقل عن هذه الكلمات، ومن ثم لا يمكن أن يكون لها تأثير منفصل عنها، إنها تفتح مغاليق النفس أمام معاني العبارات التي تصاحبها، وتخلع عليها حُلل القبول، وتقويها بما تشعُّه حولها من إيحاءات.

وتتخذ الموسيقا في الإبداعات الأدبية صورًا مختلفة: فلدينا في الشعر مثلًا الوزن والقافية، اللذان ظلا يجريان على طريقة واحدة تقريبًا قرونًا طوالًا، وقد يظن قوم أن هذه الصورة لا وجود لها البتة في الإبداعات النثرية، إلا أن هناك لونًا من السجع يسمى: "السجع المرصَّع"، ومُفاده أن تتساوى الفقرتان أو أكثر ما فيهما في الوزن والتقفية، كقول الحريري ...: "فهو يطبع الأسجاع بجواهر لفظه، ويقرع الأسماع بزواجر وعظه"([[108]](#footnote-108))، ولا شك أن بين جملتي "يطبع الأسجاع بجواهر لفظه" و"يقرع الأسماع بزواجر وعظه" توازنًا وتناظرًا تامَّين يذكراننا بنظيريهما في الوزن الشعري، وإن كان من الممكن أن يوجد هذا اللون من السجع داخل الشعر أيضًا؛ كقول امرئ القيس مثلًا:

الماء منهمر، والشدُّ منحدر = والقصب مضطمر، والمتن ملحوب

حيث يطالعنا "السجع المرصع" في الجمل الثلاث الأولى من البيت، فكأنه وزن وتقفية إضافيات فوق الوزن والتقفية الموجودين أصلًا في الشعر، إلا أن "السجع المرصَّع" ليس إلا ضربًا واحدًا من ضروب السجع، فضلًا عن أنه قليل الانتشار في إبداعات الأدب بالقياس إلى الصور السجعية الأخرى الأقل صرامة، وبخاصة في النثر، الذي ينفر بطبيعته من القيود على عكس الشعر، اللهم إلا إذا تكلَّف الناثر ذلك.

وهناك لون آخر من الإيقاعات الموسيقية داخل البيت يسمَّى: "التصريع"، حيث تكون هناك قافية أخرى غير القافية الأصلية تتكرر قبل انتهاء الشطرات الثواني من أبيات القصيدة؛ كما في الأبيات التالية:

يا خاطبَ الدنيا الدنيَّة، إنها = شَرَك الردى، وقرارة الأكدار

دارٌ متى ما أضحكت في يومها = أبكت غدًا، بُعدًا لها من دار

غاراتها لا تنقضي، وأسيرها = لا يُفتدى بجلائل الأخطار

وأحفل مِن ذلك بالنغم ما يسميه البديعيون بـ"التسميط"، حيث لا توجد قافية داخلية تتكرر في الشطرات الثواني من الأبيات، بل قافية تتكرر عدة مرات في البيت الواحد؛ كما في المثالين التاليين:

هُمُ القوم: إن قالوا أصابوا، وإن دُعُوا = أجابوا، وإن أعطَوْا أطابوا وأجزلوا

\*\*\*

وحربٍ وردتَ، وثغرٍ سددتَ = وعِلْج شددتَ عليه الحِبالا

ومالٍ حويتَ، وخيلٍ حميتَ = وضيفٍ قرَيْتَ يخاف الوَكالا

أي إنه إذا كان تكرُّر القافية في "التشريع" تكررًا أفقيًّا، فإنه يتخذ في "التسميط" الوضع الرأسي.

ومِن موسيقا الإبداع الأدبي أيضًا "التجنيس"، الذي يصل إلى قمة نغميته في النوع المسمى بـ"الجناس التام"، مثل قول الشاعر:

حَدَق الآجال آجالُ = والهوى للمرء قتَّالُ

فـ"آجال" الأولى جمع "إجْل"؛ أي: الظباء، وكان العرب يشبهون بها النساء الجميلات ذوات العيون النُّجل، و"آجال" الثانية جمع "أجل"، وهو الموت، والمقصود أن في العيون الساحرة حتفًا لمن تسوقه مقاديره إلى الوقوع في شباكها، وفي التنبه إلى أن "آجال" الثانية هي غير "آجال" الأولى مفاجأة مدهشة ومنعشة معًا، ومن ذلك أيضًا قول أبي تمام:

ما مات مِن كرم الزمان فإنه = يحيا لدى يحيى بن عبدالله

وهذه المفاجأة تكون أكثر إدهاشًا وإنعاشًا في مثل قول الشاعر:

فلم تضَعِ الأعادي قدر شاني = ولا قالوا: فلانٌ قد رشاني

حيث نجدُ أنفسنا، لا أمام كلمتين متقابلتين، بل أمام عبارتين كل منهما تختلف في تركيبها عن الأخرى اختلافًا يفسره انتقال الراء في العبارة الثانية من آخر كلمة "قدر" إلى أول كلمة "شاني"، مما غيَّر الكلام من "قدر شاني" إلى "قد رشاني"، وهناك لون آخر من "الجناس" أقل من هذا في موسيقيته، لكنه لا يخلو مع ذلك من مفاجأة الإدهاش والإنعاش، إن لم يزد نصيبه منها، ألا وهو "الجناس المذيَّل"، كالذي بين "الجوى" و"الجوانح" في قول الخنساء:

إن البكاءَ هو الشفا = ءُ مِن الجوى بين الجوانح

وقول أبي تمام:

يمدُدْن من أيد عواصٍ عواصمٍ = تصول بأسياف قواضٍ قواضبٍ

ومِن أجمل صور "الجناس" تنغيمًا ما كان بين كلمتين متعاقبتين؛ كما في قوله عز وجل على لسان الهدهد مخاطبًا سليمان عليه السلام: {وَجِئْتُكَ مِنْ سَبَإٍ بِنَبَإٍ يَقِينٍ} [النمل: 22]([[109]](#footnote-109))، وكما في قوله تعالى أيضًا: {وَيْلٌ لِكُلِّ هُمَزَةٍ لُمَزَةٍ \* الَّذِي جَمَعَ مَالًا وَعَدَّدَهُ} [الهمزة: 1، 2].

ومن ألوان الموسيقا في الإبداع الأدبي كذلك ما يسمى: "رد الأعجاز على الصدور"؛ كما في قوله تعالى: {قَالَ إِنِّي لِعَمَلِكُمْ مِنَ الْقَالِينَ} [الشعراء: 168]، وقول بعضهم: "سائل اللئيم يرجع ودمه سائل"، وأشباه ذلك، وهو، كما يتضح من المثالين، تكرير الكلمة بنصها، أو بما يقرب منها في أول الكلام وآخره؛ فهو كالصدفتين المتناظرتين اللتين تشكلان معا كُلًّا فنيًّا بديعًا.

كذلك من أشكال الموسيقا في إبداعات الأدب ما يطلق عليه في علم البديع اسم "الموازنة"؛ كقوله عز من قائل عن موسى وهارون: {وَآتَيْنَاهُمَا الْكِتَابَ الْمُسْتَبِينَ \* وَهَدَيْنَاهُمَا الصِّرَاطَ الْمُسْتَقِيمَ} [الصافات: 117، 118]، وكقول عمرو بن كلثوم في معلقته يشمخ بأنفه عاليًا على ملك الحِيرة عمرو بن هند:

بأنَّا المطعمون إذا قدرنا = وأنَّا المُهلكون إذا ابتُلِينا

وأنَّا التاركون إذا سخطنا = وأنَّا الآخذون إذا رضِينا

وأنَّا العاصمون إذا أُطعنا = وأنا العازمون إذا عُصينا

وكقول ابن تمام:

فأحجم لما لم يجِدْ فيك مطمعًا = وأقدم لما لم يجِدْ عنك مهرَبَا

حيث نجد في بيت الشاعر العباسي مثلًا أن كل كلمة في جملته الأولى متوازنة مع نظيرتها الثانية: "فأحجم/ وأقدم، لما/ لما، لم/ لم، يجد/ يجد، فيك/ فيك، مطعمًا/ مهربًا"، ومن ذلك أيضًا هذا البيت المشهور للمتنبي:

أزورهم وسواد الليل يشفع لي = وأنثني وبياض الصبح يُغرِي بي

وفي "الموازنة" موسيقية واضحة أساسها التناظر بين الجملتين.

وفضلًا عما مرَّ، هناك تكرار الكلمة أو العبارة داخل الجملة الواحدة أو على مدى متقارب في الفقرة من الكلام حيث يبدو الأمر وكأنه الصوت وأصداؤه بما يترتب على ذلك من رنين تطرب له الأذن وتهفو إليه النفس، علاوة على تأكيده للمعنى، لنأخذ مثلًا قوله تعالى عن اليهود: {وَإِنَّ مِنْهُمْ لَفَرِيقًا يَلْوُونَ أَلْسِنَتَهُمْ بِالْكِتَابِ لِتَحْسَبُوهُ مِنَ الْكِتَابِ وَمَا هُوَ مِنَ الْكِتَابِ وَيَقُولُونَ هُوَ مِنْ عِنْدِ اللَّهِ وَمَا هُوَ مِنْ عِنْدِ اللَّهِ وَيَقُولُونَ عَلَى اللَّهِ الْكَذِبَ وَهُمْ يَعْلَمُونَ} [آل عمران: 78]، وعلى نفس المنوال تجري السطور التالية التي اقتطفناها من مقال للدكتور زكي مبارك، كتبه عن "أيام" طه حسين: "وهو طه حسين، ولن يكون غير طه حسين، وكيف يكون برجل آخر، وهو ليس برجل آخر؟ تلك إذًا قضية، وإن لم تكن له قضية، وكيف تكون له قضية، وهو أعظم من أن تكون له قضية؟"([[110]](#footnote-110))، أما في الشعر فنشير إلى ربيعة الرقي الشاعر العباسي الذي يمضي فيكرر في إحدى قصائده اسم حبيبته "داح" وكأنه درويش من الدراويش يصيح باسم مَن يهوى متراقصًا من الوَجْد:

صاح، إني غير صاح = أبدًا من حب داح

وعصى في حب داح = كل لوَّام ولاح

صار قدحًا حب داح = في فؤادي المستباح

داح داح حِب نصر = آحِ من حُبك آح

إن ربع ابن نُصير = معدن البيض الملاح

فيه داحٌ، ولما في = حب داح من جُناح

وفتاة غير داح = ذات دلٍّ ومزاح

قد تجشمت إليها = هول ليل ونباح([[111]](#footnote-111))

ومِن قبلُ نجد مالك بن الريب في مرثيته لنفسه التي يعز نظيرها في الآداب المختلفة يكرر اسم موطنه عند "الغضى" وهو يجود بأنفاسه الأخيرة في بلاد الغربة من خراسان إثر أن لدغته عقرب في بعض الطريق؛ إذ فاضت نفسه وجدًا وتشوقًا إلى مسقط رأسه وأهله فأنشأ يقول:

ألا ليت شعري هل أبيتن ليلة بجنب = الغضى أزحي القلاص النواجيا؟

فليت الغضى لم يقطع الرَّكبُ عرضه = وليت الغضى ماشي الركاب لياليا

لقد كان في أهل الغضى لو دنا الغضى = مزار، ولكن الغضى ليس دانيا

وفي القرآن المجيد أمثلةٌ غير قليلة لتكرار آية بأكملها أو جزء منها؛ كما في سور "الشعراء" و"الصافات" و"القمر" و"الرحمن" و"المرسلات"([[112]](#footnote-112))، وأثر ذلك في إبراز المعنى بالإلحاح عليه وشدة التذكير به أوضح من أن يحتاج لبراهين، وقد أطلق بعض الدارسين الغربيين على الآية التي من هذا القبيل مصطلح "القرار: refrsaisdn"([[113]](#footnote-113))، ولهذا مغزاه الذي لا يخفى.

ولا يقف أمر الإيقاع الموسيقي في إبداعات الأدب عند هذا الحد، بل هناك أيضًا مساوقة حرف أو حروف معينة لبعض المعاني أو المشاعر مما يؤدي لتقويتها من خلال الإيحاء الصوتي بها: ومن هذا الوادي ما لمحه د. محمد النويهي من الدور الذي يقوم به حرفا السين والفاء الساكنتين عند نهاية التفعيلتين الأوليين في البيت التالي الذي يصف فيه تأبط شرًّا ما كان يتمتع به ابن عمه من سرعة رهيبة في العدو:

ويسبق وفد الريح من حيث ينتحي = بمنخرق من شده المتدارك

إذ يوحي الحرفان المذكوران بعصف الريح واحتكاك جسم ذلك العدَّاء بالهواء أثناء جريه الخارق([[114]](#footnote-114))، كذلك لاحظ سيد قطب أن في استعمال القرآن الكريم لصيغة "افتعل" في قوله تعالى عن معاناة أصحاب الجحيم وصراخهم من هول العذاب: {وَهُمْ يَصْطَرِخُونَ فِيهَا رَبَّنَا أَخْرِجْنَا نَعْمَلْ صَالِحًا غَيْرَ الَّذِي كُنَّا نَعْمَلُ} [فاطر: 37] إيحاءً بمدى فظاعة الألم الذي كانوا يقاسونه حتى عندما كانوا يصرخون، وذلك من خلال الثقل الناتج من تجاور حرفي الصاد والطاء في كلمة: {يَصْطَرِخُونَ} [فاطر: 37]([[115]](#footnote-115))، ويمكننا أن نضيف إلى ذلك استخدام كعب بن زهير هذه الصيغة نفسها في إشارته إلى صعوبة قطعه البيداء أثناء وفادته على الرسول عليه السلام؛ إذ كان يختبئ نهارًا، ويرحل ليلًا؛ خشية أن يعثر به أحد المسلمين قبل أن يبلغ الرسول ويعلن رجوعه عن حرب الإسلام ودخوله في دعوته صلى الله عليه وسلم، وذلك في قوله:

ما زلتُ أقتطع البيداء مُدَّرِعًا = جُنح الظلام، وثوب الليل مسدول

وبالمثل يمكننا أن نرى في تسكين الجيم واللام في "فَجْع" و"وَلْع"، وفي سكنتي التنوين الخاص بحرف العين في كل من هاتين الكلمتين في قول الشاعر نفسه عن حبيبته الغادرة:

لكنها خُلة قد سيط من دمها = فَجْعٌ ووَلْعٌ وإخلاف وتبديل

إيحاء بما كان يلذع فؤاده من حرقات الحرمان، وكذلك في مدتي "إخلاف" و"تبديل" تنفيسًا عن ألم هذه الحرقات كأنهما زفرتا متأوِّه، أما المد في كلمات الشطر الأخير من البيت التالي من نفس القصيدة:

أمسَتْ سعادُ بأرضٍ لا يُبلِّغها = إلا العِتاقُ النَّجيَّات المراسيل

فهو يوحي بتطاول المسافات بينه وبين حبيبته الهاجرة، تلك المسافات التي لا يمكن قطعها إلا على ظهور النُّوق العتاق النجيات المراسيل.

على أنه ينبغي القول بأننا لا نقصد أن الشاعر، حين يفعل ذلك، إنما يفعله عن وعي وبينة، بل نريد أن عبقريته الباطنة تعمل عملها غالبًا في الخفاء، فتمدُّه بهذه العجائب الشادهة دون أن يظهر عليه أن يقصد ما يفعل، إنها الموهبة الربانية، والمحفوظ الشعري الواسع الذي يبدو وكأنه قد نُسي وانتهى أمره، لكنه في الواقع لا يزال هناك يفعل فعله في أعماق النفس البعيدة، فضلًا عن التمرس الطويل بالنظم، وهذا يذكرني بالجني الذي في خاتم سليمان، لكنه هنا جني يؤدي عمله في صمت دون أن يضيع وقته في النطق بعبارة "شبيك، لبيك! عبدك وبين يديك"، بل دون أن ينتظر الأمر بما يجب عليه فعله.

وإذا كان جان برتلمي يقلل من شأن موسيقا الشعر لصالح موسيقا الآلات([[116]](#footnote-116))، فإننا على العكس من ذلك نرى أن تأثير موسيقا الشعر، والأدب بعامة، أقوى من تأثير الموسيقا الخالصة وأفعل بالنفس كما سبق القول، وإن كنا لا نشاح في أن أنغام الموسيقا الأدبية أخفتُ صوتًا من أنغام الصفارة والقيثارة والدف والصنج وما إليها من آلات العزف.

وبعد، فإن للموسيقا تأثيرها الضخم على النفس الإنسانية، ومن هنا كان طربُنا للشعر والنشوة التي نتلقاه بها، إنها تفتح أبواب العقول والقلوب أمام إبداعات ذلك الفن العجيب، وتستولي على حصونهما وتسلم مفاتيحها له، وتبسط سلطانه عليها، وكم من مرة طالعنا ترجمة نثرية لهذا النص الشعري أو ذاك فلم يكن لها ذلك العُلُوق بالنفس الذي للترجمة الشعرية حتى لو كانت أقل دقة في نقل الأصل، إن في الموسيقا سرًّا عجيبًا، كما أن لإيحاءاتها أثرًا هائلًا في تقوية المعاني والمشاعر التي يراد توصيلها إلى المتلقِّي، إنها تَهَبُ المعاني والمشاعر أجنحة عملاقة تطير بها إلى الذُّرَى، لكنها، رغم ذلك، تشكِّل قيدًا على المبدع، بيد أنه قيد يستخرج قواه العبقرية من مكامنها ويستحثها وينفخ في ضرامها حتى تتوقد وتصبح لهيبًا يتلظى!

وبسببٍ من هذا التأثير الساحر للموسيقا في الشعر فإن نقاد هذا الفن وعشاقه قد يقبلون من الشاعر ما لا يقبلونه من الناثر ويغتفرونه له بمحبة خالصة، وهذا مفتاح ما يسمى بـ"الضرورات الشعرية"، إن هذا المصطلح إنما يشير إلى جانب الضرورة والقيود، غير أننا، عند إمعان النظر، نرى أن سحر الموسيقا الشعرية في الواقع هو، على أقل تقدير، السبب الأول في عدم انزعاجنا من صرف الممنوع من الصرف، أو همز الاسم الموصول، أو تسكين ياء المضارع أو واوه بدلًا من فتحهما في حالة النصب... إلى آخر ما يُعْرف بـ"الضرورات الشعرية" مما لو اجترح منه الناثر شيئًا لَجُوبِهَ على الفور بالانتقاد العنيف.

ونضيف إلى ذلك تقبلنا، وبتلذذ في غير قليل من الأحيان، للألفاظ والصيغ غير الشائعة، والتراكيب التي تقف عندها الأذن مستغربة، أو ربما مستهجنة، لو وردت في كتابة نثرية، صحيح أن قيود الوزن والقافية والأسجاع والموازنات... إلخ هي التي تضطر الشاعر إلى هذا وغيره، لكن سحر الموسيقا أيضًا هو الذي يَجْبُر هذه الضرورة، ويحلي تلك القيود أن الموسيقا مسؤولة في الحالين: إنها تقيد من جهة، لكنها تعود من الجهة الأخرى فتفك هذه القيود وتطلق الطاقات المذخورة، إنها هناك سلبًا وإيجابًا، وهذه من مفارقات الإبداع الأدبي المدهشة، ومن ذلك مثلًا هذا البيت لعمر بن أبي ربيعة، الذي يتحدث فيه عن طول ترقُّبه مغيب القمر تطلعًا إلى لقاء فتاته في أمان من العيون:

وغاب قُمَيرٌ كنت أرجو غيوبَه = وروَّح رُعيانٌ ونوَّم سُمَّرُ

حيث استخدم صيغة التصغير: "قُمير" بدلًا من "قمر"، والمصدر "غُيوب" بدلًا من "مغيب" أو "غياب"، والفعلين: "روَّح" و"نوَّم" بدلًا من "راح" و"نام"، والجمعين: "رُعيان" و"سُمَّر" بدلا من "رُعاة" و"سامرون" أو "سُمار"، وكذلك قول إبراهيم ناجي في قصيدته "العودة":

دارُ أحلامي وحبي لقيتنا = في وجوم مثلما تلقى الجديد

أنكرتنا، وهي كانت إن رأتنا = يضحك النور إلينا من بعيد

فعبثًا نبحث في جملة "يضحك النور" (وهي خبر "كانت") عن ضمير يعود على اسم هذا الفعل الناسخ، ومع ذلك فإن النغم الموسيقي للبيت يغطِّي على ما فيه من كسرٍ لهذه القاعدة التركيبية.

إن الشِّعر ليشبه المرأة الجميلة الأنيقة التي يُغتفر لها ما لا يُغتفر للعاطلات من الجمال والأناقة جميعًا: هذه لفتنتها وجمالها، وذاك لسحر أنغامه وموسيقاه، ومن هنا أيضًا نستطيع أن نفهم مثلًا كيف أنه لا ملام على الشاعر إذا خاطب الملوك بأسمائهم المجردة، أو إذا استعمل معهم فعل الأمر بضمير المفرد عاريًا عن عبارات الترجي والخضوع التي كثيرًا ما نُضطر للجوء إليها حتى في مخاطبة مَن ليسوا ملوكًا، على الأقل من باب اللياقة الاجتماعية، إنه سحر الموسيقا العجيب!

هذا عن علاقة الأدب بالموسيقا، أما بالنسبة لعلاقته بالزخرفة فمن الواضح الذي لا يحتاج إلى تدليل أن معظم الشواهد الماضية تصلح تمام الصلاحية للاستشهاد بها هنا أيضًا، كل ما في الأمر أن إدراك الجانب الموسيقي في الإبداع الأدبي يتم عبر الأذن، أما الجانب الزخرفي فندركه بالعين، والزخرفة، كما نعرف، تقوم على تناظر الأشكال والصُّور أو تكررها، وهذا ملحوظ تمامًا في الموازنة والتشريع والتسميط، وكذلك في رد العجُز على الصدر إذا استُخدمت نفس الكلمة في أول الجملة وفي آخرها، ثم قبل ذلك كله في الوزن والقافية، وفي هذا المعنى يقول د. علي شلق: إن "فن البديع في الكلام يجري على نمط من الزخرف في النقوش والمنمنمات والخط في جميل تكوينه وحلاوة التواءاته ولطف مستوياته... مثل المعماري الذي يزوِّق تاج العمود عند اكتماله كذلك المتكلم يزوِّق تعبيره بعد أن يستوفي مداه من الحضارة"، وإنه "بعد أن بدأ نجم الكتابة يسطع بأسلوب عبدالحميد وحبكة الجاحظ بعده جماليًّا، نما لدى العرب شعور بجمال الشكل فكتبوا خطوطًا، ورسموا أشكالًا، وزخرفوا جدرانًا، وزينوا الكلام ورصَّعوه بالتحاسين القائمة على اللفظ الجميل والتركيب المتناغم والإيقاع البديع"([[117]](#footnote-117))، وينبغي في هذا السياق ألا ننسى أن ألوان البديع ومحسناته كثيرًا ما يُطلق عليها: "الزخارف البديعية".

وننتقل إلى فن التصوير، والواقع أن إمكانات الأدب في هذا المضمار أكبر وأثرى من إمكانات الريشة؛ إذ إن الرسم لا يستطيع أن ينقل لنا إلا لقطة واحدة، ومن ثم لا يمكن أن يكون المشهد المرسوم إلا ساكنًا؛ ففن التصوير فن مكاني، أما الأدب ففن زماني؛ ولذلك فبمُكْنته أن يصور لنا الأحداث المتتالية مهما استغرقت من زمن، وإن كان من الممكن بطبيعة الحال أن يقتصر، متى أراد، على تزويدنا بمشهد من لقطة واحدة، بل إننا في فن الرسم قد نُحرم مما عدا الأبيض والأسود من ألوان كما هو الحال في الرسم بقلم الرصاص أو الفحم، أما الأدب فلأنه يعتمد في إدراكه على الخيال، كما سبق توضيح ذلك، فإنه لا يقف في طريقه أية عقبة تمنعه من نقل المشهد بألوانه الطبيعية، بل إنه ليمضي أبعد من ذلك كثيرًا؛ إذ بمقدوره، إلى جانب نقل الملامح والألوان مما يستطيع الرسام أن يفعله، أن ينقل لنا كذلك الأصوات والروائح والملموسات، وأن يتغلغل أيضًا إلى أطواء الضمير فيعرِّفنا بما يدور في عقول الأشخاص الموجودين من أفكار، وما في قلوبهم من مشاعر وأهواء، وما في ضمائرهم من رضًا أو حرج أو حيرة أو ندم، بل إن في استطاعته، فوق هذا، أن يُطلعنا على ما ينوون أن يفعلوه في مقبل الأيام، وعلى ما يستعيدونه من ذكريات الماضي، قريبًا كان ذلك الماضي أو بعيدًا، وهو، حين يفعل هذا، يستطيع أن يراعي الترتيب الزمني الطبيعي متجهًا إلى الأمام، أو أن يعكس الأوضاع فيولي وجهه من الحاضر إلى الماضي، أو أن يراوح بين هذا وذاك على أي ترتيب، أو قل: على أي عدم ترتيب، يريد!

كما يتفوَّق الأدب أيضًا على التصوير، فهذا الفن الأخير لا يستطيع، في تقديمه للشخص أو المكان، أن يذكر لنا مثلًا اسمه أو جنسيته، على عكس الأدب، الذي يمكنه ذلك بمنتهى السهولة، كذلك فإن التصوير الأدبي لا يتم دفعة واحدة، بل شيئًا فشيئًا، مثيرًا بذلك شوقنا إلى معرفة ما سيأتي، أما في تصوير الريشة فإن المشاهد يرى اللوحة في لمحة واحدة دون أن تتاح له الفرصة لتجرِبة لذة التشويق الأدبي، وفضلًا عن ذلك فباستطاعة الأدب أن يقدم لنا المشهد أو الحدث بأكثر من عين، كما هو الحال في القصص مثلًا؛ إذ نراه مرة بعين إحدى شخصيات القصة، وأخرى بعين شخصية ثانية.. وهكذا، ثم إن الأدب يتقبل من المبالغات ما لا يستطيعه التصوير، كمثل رحا عمرو بن كلثوم التي تطحن الأعداء طحنًا، والتي:

يكون ثفالها شرقيَّ نجد = ولهوتها قُضاعة أجمعينا

أو كقول بشار بن بُرد:

إذا ما غضِبْنا غَضْبةً مُضَريَّةً = هتَكْنا حجاب الشمسِ أو قطَرَتْ دمَا

وعلى نفس النحو تقف اللوحة إزاء بعض ألوان التهكم على الأقل متبلدة لا تستطيع أن تحير شيئًا، وإلا فماذا يمكن الرسام فعله أمام قول محمود طاهر لاشين، متهكمًا ببطل من أبطال قصصه، إنه "لم يمت تمام الموت؟"، وهذا مجرد مثال، بل إن السينما نفسها بكل قدراتها ومرونتها لا تستطيع أن تباري قلم الأديب فتنقل لنا الروائح وإحساسات اللمس، كما أنها، حين تريد أن تجوس خلال العقول والضمائر والقلوب، لا تتمتع بذات الطلاقة التي أودعها الله فن الأدب.

كذلك يمتاز الأدب على فنَّي التصوير والسينما باعتبار آخر، فهذان الفنان يُرياننا ما يريدان أن يُطلعانا عليه كما هو؛ إذ ها هي ذي الصورة، أو ها هي ذي المشاهد المتتابعة أمام عينيك كما يريد لك المصور السينمائي أن تراها، أما الأدب فإنه يترك لخيالك مساحة من الخصوصية في تصوُّر الخطوط والألوان والحركات والأصوات والمشمومات والملموسات وخلجات الفكر والشعور بطريقتك أنت، إنه مثلًا يقول لك: إن عينَيْ هذا الشخص أو ذاك زرقاوان، وقد يحدد لك درجة الزرقة، لكن خيالك أيها القارئ هو الفيصل في إدراك هذا اللون والشيَة التي هو عليها، أما المصور السينمائي فإنه لا يخبرك بشيء ثم تقوم أنت بتخيله حسب خبراتك الشخصية وإمكاناتك الإدراكية، بل يعطيك اللون الذي يريد ودرجته فتعاينهما معاينة مباشرة ببصرك، إنه يقيِّد عينيك فلا تريان إلا ما هو ماثل أمامهما، على عكس الخيال، الذي لا يستطيع قلم الأديب أن يقدِّم له إلا الخطوط العامة، أما التفاصيل والخصوصيات فلا مناص له من أن ينهض بعبء تصورها مرتكنًا في ذلك، كما قلنا آنفًا، على خبراته في الماضي وإمكاناته في مجال الإدراك.

وشيء آخر يمتاز به الأدب عن هذين الفنين، ألا وهو أنه، في تصويره للأشياء والأشخاص والحوادث، لا يكتفي بتصويرها في ذاتها فحسب، بل يشبهها في ذات الوقت بغيرها، فهو، فضلًا عن تصويره للشيء كما هو في الواقع، يستحضر في الوقت نفسه ما يشبهه من أشياء أخرى، أو يستعير له سمات تلك الأشياء استعارة؛ أي: إنه يقدِّم لنا الشيء باعتبارين في وقت واحد، وهو ما لا يستطيعه الفنانان المنافسان على أن الأمر في الأدب لا يقتصر على التصوير الطبيعي، بل يمتد ليشمل أيضًا التصوير الكاريكاتوري، وهذا كله دليل على غنى إمكانات هذا الفن وخصوبته، والآن مع التمثيل، وإلى القارئ هذا الأبيات التي اقتطفناها من مواضع متفرقة من معلقة عنترة:

هل غادر الشعراءُ من مُتردَّم؟ = أم هل عرفتَ الدار بعد توهُّمِ؟

يا دار عبلةَ بالجواء تكلمي = وعِمي صباحًا دارَ عبلة واسلمي

وتحلُّ عبلةُ بالجواء، وأهلُها = بالحَزْن فالصِّمَّان فالمُتثلَّم

وكأن فارة تاجر بقسيمة = سبقت عوارضها إليك من الفم

أو روضةً أُنفًا تضمن نبتها = غيثٌ قليل الدمن ليس بمعلَم

جادت عليه كل عين ثرَّةٍ = فترَكْنَ كلَّ قرارة كالدرهم

سحًّا وتَسكابًا، فكل عشية = يجري عليها الماء لم يتصرَّم

وخلا الذباب بها فليس ببارح = غَرِدًا كفعل الشارب المترنِّم

هزِجًا يحك ذراعه بذراعه = قَدْحَ المُكب على الزناد الأجذم

ولقد شربتُ مِن المُدامة بعدما = ركد الهواجرُ بالمشُوف المُعلَم

بزجاجةٍ صفراءَ ذات أَسِرَّةٍ = قُرِنَتْ بأزهَرَ في الشمال مُفدَّم

لما رأيتُ القوم أقبل جمعُهم = يتذامرون كرَرْتُ غير مُذمم

يدعون عنترَ، والرماحُ كأنها = أشطان بئرٍ في لبان الأدهم

ما زلتُ أرميهم بثغرة نحرِه = ولبانه حتى تسربَلَ بالدَّم

فازوَرَّ مِن وَقْع القنا بلبانه = وشكا إليَّ بعبرةٍ وتحمحُمِ

لو كان يدري ما المحاورة اشتكى = ولكان، لو علِم الكلامَ، مكلِّمي

فهذه الأبيات تتضمن خطوطًا وألوانًا وحركات وأصواتًا وكلامًا وتدسُّسًا إلى مواطن الضمير الخفية، لا في النفس البشرية فحسب، بل في نفس الحيوان الأعجم أيضًا، إن القصيدة تبدأ بتساؤل ذهني يوجهه الشاعر إلى نفسه، وهو ما لا تستطيع اللوحة أن تؤديه، وفيها إشارة إلى نيته من التلبُّث عند أطلال الحبيبة، وإلى رغبة فرسه في الشكوى من حر السيوف وألم الرماح لو استطاع الكلام، كما أن فيها ذكرًا للتحية التي وجهها الشاعر إلى دار حبيبته متمنيًا لها الخير والسلامة، وهذا أيضًا مما لا تستطيع اللوحة أن تقتنصه، وكذلك فيها العطر الذي ينفح به فمُ الحبيبة مُشبهًا ما يتضوع من نشر الروضة غبَّ تسكاب المطر، وهذا أيضًا مما لا قبل للوحة (ولا للسينما) أن تمسك بشيء منه، وفيها، فوق ذلك، هزج الذباب، وترنم الشارب، وحمحمة الفرس، ولا شيء من هذا يمكن أن تقدمه لنا اللوحة المصورة، وفيها كذلك أسماء الأماكن التي نزلت فيها عبلة وقبيلتها، وهو ما لا تقدر اللوحة أن تفعل إزاءه شيئًا، ولا السينما أيضًا، إلا أن تلجأ إلى لافتات مكتوب عليها هذه الأسماء مثلًا، وفيها حركة انتقال الحبيبة وقومها من هنا إلى هناك، وحركة تهطال المطر، وحركة الذباب يحك ذراعه بذراعه، وحركة ازورار الأدهم عن طعنات السيوف والرماح، وهذا كله مما يقف المصوِّر أمامه عاجزًا لا يملِكُ له حيلة.

أما التصوير الكاريكاتيري فنمثِّلُ له بهذه السطور التي يصف فيها القصاص محمود طاهر لاشين أحد الدراويش المخبولين (أو بالأحرى: المتخابلين) وما يضعه حول عنقه من سُبح وقلائد ضخمة مزركشة لزوم الدروشة، يقول لاشين: "وعلى صدره قلائد من خرز وسبح من الخشب ينوء بحملها حمار في مثل حجمه، وأعتقد أننا لو اتخذنا منها حبلًا نجعل طرفه في الأرض لأمكن الرجل الذي في القمر أن يمسك بالطرف الثاني لو أنه مدَّ ذراعه قليلًا"([[118]](#footnote-118))، لا، بل إن أعظم رسَّامي الكاريكاتير عبقرية لَيعجِزون عن أن يرسموا هذه الصورة اللاشينية العجيبة، وبخاصة في جزئها الأخير!

ومثلما هو الحال في العلاقة بين الأدب والتصوير كذلك الحال في العلاقة بينه وبين النحت، إن الكلمات قادرة على وصف الأشياء ذات الحجوم وصفًا مجسمًا، ثم تزيد على ذلك الحركة والصوت والرائحة، وكذلك التقاط دبيب المشاعر والأفكار والنيات أيضًا، لا الحركة وحدها كما ظن الفيلسوف الألماني لسنج، وقد ظهر في تاريخ الشعر الفرنسي في النصف الأخير من القرن التاسع عشر مدرسة تُسمى: "المدرسة البرناسية" كان أعضاؤها يَدْعون إلى أن يكون الشاعر نحاتًا أو صنائعيًّا يلتزم التزامًا صارمًا بالموضوعية، فيُلغي شخصيته إلغاءً تامًّا، ويعمل بكل ما في وسعه على أن يجيء شعره تصويرًا مجسدًا يبرز الأوصاف الخارجية للشيء الموصوف إبرازًا، فكأنه التمثال المنحوت([[119]](#footnote-119))، بَيْدَ أن الأدب، شعره ونثره لا الشعر منه فقط، يزيد على ذلك وصف الصوت والرائحة والأفكار والمشاعر والنيات، علاوة على ما ينتحيه في وصفه ذاك من تشبيهات واستعارات وكنايات ومجازات مما سلفت الإشارة إليه.

وفي شعرنا القديم أمثلة جدُّ كثيرةٍ على هذا اللون من الإبداع الشعري؛ إذ يعكف الشاعر على ناقته أو فرسه مثلًا يصفها عضوًا عضوًا بكل ما لديه من تحديد وتدقيق، كما يقابلنا في شعر الغزل أحيانًا مثل هذا الوصف للمرأة التي يحبها الشاعر: شعرها وعينيها ووجنتيها وفمها وعنقها وصدرها وقوامها وخصرها وساقيها... إلخ، وإن لم يعنِ هذا بالضرورة أن كل شاعر يقدم قائمة مفصلة بكل ملامح حبيبته ومقاييس جسدها، بل غالبًا ما يقف كل واحد من الشعراء أمام ما يعجبه من تلك الملامح، والآن إلى الشواهد، ونبدأ بهذه الأبيات التي ينحت فيها امرؤ القيس تمثالًا لمحبوبته واصفًا بشرتها وعينيها وخدها وجِيدها وشعرها وجدائلها وصدرها وخصرها وأصابعها على النحو التالي:

وبيضةِ خِدر لا يُرام خباؤها = تمتَّعتُ مِن لهو بها غير مُعجَل

مهفهفةٍ بيضاءَ غير مُفاضة = ترائبُها مصقولة كالسَّجنجل

تصدُّ وتبدي عن أسيلٍ وتتقي = بناظرةٍ مِن وحش وَجْرةَ مُطفل

وجيدٍ كجِيد الرِّئم ليس بفاحش = إذا هي نصَّتْه ولا بمعطَّل

وفرعٍ يَزين المتنَ أسودَ فاحمٍ = أثيثٍ كقِنْوِ النَّخلة المُتعَثْكِل

غدائرُه مستشزراتٌ إلى العلا = تضل العِقاص في مُثَنًّى ومرسَلِ

وكَشْحٍ لطيفٍ كالجديل مخصَّرٍ = وساقٍ كأنبوب السَّقْي المُذلَّل

وتعطو برَخْص غير شَثْنٍ كأنه = أساريعُ ظبيٍ أو مساويكُ إسحِلِ

ويضحي فتيتُ المسك فوق فراشها = نَؤُومُ الضُّحى لم تنتطِقْ عن تفضُّلِ

تضيءَ الظلامَ بالعِشاءِ كأنها = منارةُ مُمْسَى راهبٍ متبتِّلِ

إلى مِثلِها يرنو الحليمُ صبابةً = إذا ما اسبكَرَّتْ بين دِرعٍ ومِجوَلِ([[120]](#footnote-120))

وعندنا أيضًا الأبيات التي يجسد فيها عبدة بن الطبيب فرسه تجسيدًا؛ إذ يصف لنا كيف كان يَذْعَر وحش الفلا:

بساهمِ الوجه كالسرحان منصلتٍ = طِرفٍ تكامل فيه الحُسن والطُّول

خاظي البضيعة عُريانٍ قوائمُه = قد شفَّه مِن ركوب البَرْد تذبيل

كأن قرحتَه إذ قام معتدلًا = شَيْبٌ يلوَّح بالحناء مغسول

إذا أُبِسَّ به في الألف برَّزه = عُوجٌ مركَّبة فيها براطيل

يعلو بهن ويَثني وهْو مقتدر = في كَفْتِهن، إذا استُرْغِبْنَ، تعجيلُ([[121]](#footnote-121))

ولدينا كذلك رائعة ديك الجن التي يقول فيها واصفًا الديك في بُكرة الصباح وقد أوفى على شرف يرجِّع صوتَه ترجيعًا:

أمَا ترى راهبَ الأسحار قد هتَفا = وحثَّ تغريده لما علا الشَّعفا؟

أوفى بصِبغ أبي قابوس مفرقه = كدُرَّة التاج لمَّا أن علا شرفا

مشنَّف بعقيق فوق مذبحه = هل كنتَ في غير أذنٍ تعرف الشنفا؟

هزَّ اللواء على ما كان من سِنة = فارتَجَّ ثم علا، واهتزَّ ثم هفا

ثم استمرَّ كما غنى على طرف = مريح شرب على تغريده وضفا([[122]](#footnote-122))

أما الأدب النثري فنستطيع أن نسوق منه هذه السطور للدكتور محمد حسين هيكل، وفيها تتجلى براعته في تدقيق الوصف وتحديده وتفصيله حتى لكأنك لا تشاهد فقط الشيء الذي يصفه، بل تلمسه بيدك لمسًا، يقول في وصف باطن الكعبة حين زارها في حجته في ثلاثينيات القرن الماضي: "الكعبة بهوٌ رفيعٌ خالٍ من كل زينة وزخرف، وسقفها يعتمد اليوم على ثلاثة عُمُد من الخشب الضارب لونه إلى حمرة تشوبها صفرة، ويرجع العهد بهذه العُمُد إلى أجيال طويلة خلَتْ؛ فعبدالله بن الزبير هو الذي وضعها حين جدَّد الكعبة، ولم يُصِبْ هذه العُمُد فساد على طول العهد بها إلا ما كان من خمسين سنة ونحوها حين تآكل أسفلها فشدت بدوائر من خشب طوقت بها وسمرت عليها، وتعلو هذه الدوائر عن أرض الكعبة ما يزيد قليلًا على ثلاث أذرع، وأرضها مفروشة برخام أبيض عادي قُصد منه إلى المتانة، ولم يُقصد إلى الزخرف، فأما الجدار فأحيط أسفله برخام مزركش بنقوش لم تعمل فيها يد ذوي الفن، ولم تُخرج بيت الله عن بساطته، وغُطيت جدران الكعبة بستر من الحرير، قيل: إنه كان أحمر ورديًّا في زمانه، ثم أحالته السنون إلى ما يشبه الرمادي الضارب إلى الخضرة... وهذا الستار القديم قد زُركش بالنسيج الأبيض، طُرزت عليه عبارات وألفاظ توائم روح العصر الإسلامي الذي كُتبت فيه من حيث دلالتها، فمنها: "سبحان الله وبحمده، سبحان الله العظيم"، و"يا حنان يا سلطان، يا منان يا سبحان"، وهذه العبارات الأخيرة مكتوبة داخل دوائر من النسيج الذي طُرِّزت به.. إلخ"([[123]](#footnote-123)).

ولا تقتصر التشابهات بين الأدب والفنون الأخرى على ما مر ذكره، بل هناك أيضًا البناء والعمارة، ومن يمر بعينيه في المكتبات العامة على الأرفف المخصصة لكتب تاريخ الأدب ونقده فسوف يعثر على عناوين مثل: "بناء القصيدة عند الشاعر الفلاني أو في العصر العلاني" أو "بناء الرواية" مثلًا، وفي العقود الأخيرة كانت هناك ضجة مصمة للآذان تتحدث عن "البنيوية" منهجًا في نقد الأدب، وبخاصة في مجال الأسطورة والقصة، مما يدل على أن ثمة علاقة بين الأدب وفن البناء كذلك.

ونبدأ بالشعر؛ حيث نرى ابن قُتيبة مثلًا في القرن الثاني الهجري يحاول استخلاص التصميم البنائي الذي كانت تجري عليه القصيدة العربية القديمة في كثير من نماذجها؛ إذ لاحظ أن الشعراء الجاهليين عادة ما يفتتحون قصائدهم بالوقوف على الأطلال والبكاء عندها، جاعلين ذلك سببًا لذِكر أهلها الظاعنين عنها بحثًا عن الماء والكلأ، ثم ينتقلون من هذا إلى النسيب وشكوى الوجد وألم الفِراق بغية استمالة الأسماع والقلوب؛ لأن الحب والحديث عنه مما تلَذُّه النفوس، فإذا استوثقوا أنهم قد ملكوا أعنَّة الأسماع والقلوب عقبوا بذكر ما يستوجب حقوقهم عند من يقصِدون مدحهم، فوصفوا رحلتهم ومشاقَّها، حتى إذا ما اطمأنوا أنهم مهدوا السبيل إلى قلوب ممدوحيهم دخلوا في المديح وفضلوهم على أشباههم وحركوا أريحيتهم... وهكذا، وعليهم أثناء ذلك أن يعدلوا بين الأغراض فلا يُغلِّبوا قسمًا على قسم آخر ولا يُطيلوا فيملوا أو يقصروا فيخلوا... إلى آخر الشروط التي طالب بها هذا الناقد الكبير شعراءنا القدامى كي يحوز شعرهم قبول المتذوقين الخبراء ورضاهم([[124]](#footnote-124)).

وقد ظل كثير من الشعراء يُخلصون لهذا البناء الذي استخلص تصميمه ناقدنا القديم وأوجب اتباعه بخطوطه العامة وتفاصيله معًا، ثم ظهر مِن بين الشعراء مَن حاول الخروج على هذا النهج ساخرًا منه ومتهكمًا بمن ينسجون على منواله؛ كأبي نواس، الذي تململ في بعض أشعاره من هذه المواصفات، وإن خضع لها في كثير من قصائده رغم ذلك... إلى أن جاء العصر الحديث فرأينا كيف أخذ هذا التصميم يشحب قليلًا قليلًا حتى انتهى به المطاف إلى التواري تمامًا، وأضحت القصيدة تدور حول موضوع واحد، ويظللها جو نفسي واحد، وربما لم يكن الموضوع الذي تعالجه أكثرَ من خاطرة أو حالة نفسية... إلخ، وذلك بفضل الدعوات الملحة عند عدد من الشعراء إلى استبدال ما سموه: "الوحدة العضوية" به، وعلى رأس هؤلاء الناقد والشاعر العملاق عباس محمود العقاد في الكتاب الذي ألفه هو وصديقه إبراهيم المازني في شبابهما مطلع العقد الثالث من القرن المنصرم وسمياه: "الديوان في الأدب والنقد"، وكان رأيه، رحمه الله، أن القصيدة عند شوقي لا تزيد عن أن تكون كومة من الرمل المتهايل، ومن ثم فمن الممكن تقديم ما نشاء من أبياتها أو تأخيره حسبما يحلو لنا دون أن يختل لها نظام، على حين أن القصيدة الحقَّة ينبغي أن تكون "كالبناء المقسَّم الذي ينبئك النظر إليه عن هندسته وسكانه ومزاياه"([[125]](#footnote-125)).

على أن بناء القصيدة لا يتعلق فحسب بما تتناوله من موضوعات، بل هناك أيضًا البناء الموسيقي، ومعروف أن القصيدة العربية ظلت أعصرًا طويلة تسير على وتيرة الوزن الواحد والقافية الواحدة من أولها إلى آخرها، ثم جدت بعد ذلك أبنية موسيقية أخرى فكانت المزدوجات والمسمطات والموشحات والرباعيات، وهي طُرزٌ من البناء الموسيقي أكثر تعقيدًا من البناء القديم ذي اللون الواحد، ثم جاء العصر الحديث فاعترى القصيدةَ العربية تطور عنيف، حاد بها عن اتباع البحور الخليلية إلى الاكتفاء بتكرار تفعيلة واحدة من التفاعيل التي تتكون منها هذه الأبحر تكرارًا يختلف من سطر إلى سطر دون نظام مطرد: فمرة يكتفي بإيراد التفعيلة مرة واحدة في سطر من السطور، لنفاجأ بها وقد تكررت خمسًا مثلًا في السطر الذي يليه، ثم ثلاثًا أو ستًّا أو ثماني في السطر الذي بعد ذلك.. وهلم جرًّا، وعلى نفس النحو من اللانظام تجري تقفية القصيدة، وقد أُطلق على هذا اللون الجديد من الإبداع الشعري: "شعر التفعيلة"، أو "الشعر الجديد".

وكما أن هناك بناءً للقصيدة، كذلك هناك بناء للعمل القصصي؛ فهو مجموعة من الحوادث آخذ بعضها برقاب بعض بحيث يكون كل منها نتيجة طبيعية لما سبقه، وعلة منطقية لما يليه، وهذه الحوادث تقع مِن أَوْ لأشخاص مِن البشر صفاتهم وقدراتهم كصفات الناس من حولنا وقدراتهم، وتُحركهم نفس البواعث والدوافع التي تحرك هؤلاء، ولا بد أن يكون هناك اتساق بين تصرفات هؤلاء الأشخاص وأفكارهم وكلامهم وبين ظروفهم الاجتماعية والنفسية ومستواهم العقلي والثقافي والذَّوقي، كذلك ينبغي مراعاة مبدأ الاختيار والتركيز؛ إذ يستحيل نقل الحياة كما هي في الواقع اليومي بكل تفاصيلها، ومن هنا قيل: إن المطلوب هو "الإيهام بالحياة" لا نقلها نقلًا أمينًا لا يغادر صغيرة منها ولا كبيرة إلا أحصاها، وينبغي، بالإضافة إلى هذا، العمل على إقامة توازن بين عناصر الفن القصصي من سرد وحوار ووصف وتحليل، وكذلك بين بدايته ووسطه وخاتمته... إلخ، ومن الأعمال القصصية ما يكون تصميمه مطابقًا لمجرى الزمن الطبيعي؛ أي: يبدأ من أبعد نقطة في الماضي، ثم يتقدم مع الحوادث إلى الأمام، إلى أن تنتهي القصة، وهناك تصميم قصصي آخر يسير عكس هذا الاتجاه؛ أي: من نهاية القصة إلى أولها، ليعود في خاتمة المطاف إلى نهايتها كرةً أخرى، ومن التصميمات ما يتخذ شكلًا حلزونيًّا؛ إذ تتفرع من القصة الرئيسية قصة أخرى، وهذه تتفرع منها قصة ثالثة... وهكذا.

وفي الفترة الماضية اهتم فريق من النقاد بالوصول إلى البنية العميقة في الإبداع القصصي، وهي، حسبما يقولون، بنية واحدة في كل الأعمال القصصية، وإن اختلفوا بعد ذلك في تحديد هذه البنية، ومن ذلك مثلًا البنية التي توصَّل إليها جوليان جريماس، وخلاصتها أن أي عمل قصصي يتكوَّن، لا محالة، من أربعة عناصر أو وحدات، هي: الخروج، ثم العهد الذي يأخذه البطل على نفسه ويلتزم من خلاله ببلوغ الهدف، ثم العقبات التي تعترض طريقه ويغالبها حتى يذلِّلَها، ثم أخيرًا بلوغه الغاية التي كان يضعها نصب عينيه ليعود بعدها من حيث أتى([[126]](#footnote-126)).

مِن هذا يتبين لنا ثراء الإبداعات الأدبية وقدرتها الواسعة على نقل الحياة صوتًا وصورةً وحجمًا وحركة وخطًّا ولونًا وبناءً، نقلًا موحيًا يثير المشاعر ويحفز الأفكار ويحرض النفوس ويرج الضمائر ويستفز الأفراد والمجتمعات ويغير حركة التاريخ... إلخ، وكل ذلك بفضل تلك الأداة الصغير البسيطة، أداة الحرف، التي لا تخاطب حاسة واحدة أو اثنتين، بل تخاطب الحواس كلها لتصل عبرها إلى الخيال، الذي يترجم هذه الكلمة إلى صوت أو رائحة مثلًا، وتلك العبارة إلى حركة أو مشهد... إلخ، فتمثل الحياة أمام عين ذلك الخيال بكل حيويتها وعنفوانها وصخبها، وصدق الرسول الأكرم: ((إن مِن البيان لسحرًا))!

## فهرس الكتاب

[الإهداء 3](#_Toc477333185)

[كلمة سريعة 4](#_Toc477333186)

[مفهوم الذَّوق 5](#_Toc477333187)

[الطريق إلى فهم العمل الأدبي 17](#_Toc477333188)

[التذوق الأدبي بين الشكل والمضمون 28](#_Toc477333189)

[الأدب وعلاقته بالدِّين والأخلاق 46](#_Toc477333190)

[الأدب والفنون الأخرى 64](#_Toc477333191)

[فهرس الكتاب 80](#_Toc477333192)

**رقم الإيداع: 15945/ 2004**

الترقيم الدولي، I،S،B،N،: 7 - 16555 - 71 - 977

المنار للطباعة

القاهرة ت: 022964844

الغلاف تصميم: م/ عصام عبدالمعطي

الغلاف الأخير: صورة المؤلف

بريشة سلوى الصغيرة

**د. إبراهيم عوض (آداب عين شمس)**

دكتوراه من جامعة أوكسفورد 1982م.

له عدد من المؤلفات النقدية والإسلامية، منها:

معركة الشعر الجاهلي بين الرافعي وطه حسين.

المتنبي - دراسة جديدة لحياته وشخصيته.

لغة المتنبي - دراسة تحليلية.

المتنبي بإزاء القرن الإسماعيلي في تاريخ الإسلام (مترجم عن الفرنسية مع تعليقات ودراسة).

المستشرقون والقرآن.

ماذا بعد إعلان سلمان رشدي توبته؟ دراسة فنية وموضوعية للآيات الشيطانية.

الترجمة من الإنجليزية - منهج جديد.

عنترة بن شداد - قضايا إنسانية وفنية.

النابغة الجعدي وشعره.

من ذخائر المكتبة العربية.

السجع في القرآن، مترجم عن الإنجليزية (مع تعليقات ودراسة).

جمال الدين الأفغاني - مراسلات ووثائق لم تنشر من قبل (مترجم عن الفرنسية).

فصول من النقد القصصي.

سورة طه - دراسة لغوية أسلوبية مقارنة.

أصول الشعر العربي (مترجم عن الإنجليزية مع تعليقات ودراسة).

افتراءات الكاتبة البنجلاديشية تسليمة نسرين على الإسلام والمسلمين - دراسة نقدية لرواية "العار".

مصدر القرآن - دراسة لشبهات المستشرقين والمبشرين حول الوحي المحمدي.

نقد القصة في مصر من بداياته حتى 1980م.

د. محمد حسين هيكل أديبًا وناقدًا ومفكرًا إسلاميًّا.

سورة النورين التي يزعم فريق من الشيعة أنها من القرآن الكريم - دراسة تحليلية أسلوبية.

ثورة الإسلام - أستاذ جامعي يزعم أن محمدًا لم يكن إلا تاجرًا (ترجمة وتفنيد).

مع الجاحظ في رسالة "الرد على النصارى".

محمد لطفي جمعة - قراءة في فكره الإسلامي.

إبطال القنبلة النووية الملقاة على السيرة النبوية - خطاب مفتوح إلى الدكتور محمود علي مراد في الدفاع عن سيرة ابن إسحاق.

سورة يوسف - دراسة أسلوبية فنية مقارنة.

سورة المائدة - دراسة أسلوبية فقهية مقارنة.

المرايا المشوهة - دراسة حول الشعر العربي في ضوء الاتجاهات النقدية الجديدة.

القصاص محمود طاهر لاشين - حياته وفنه.

في الشعر الجاهلي - تحليل وتذوق.

في الشعر الإسلامي والأموي - تحليل وتذوق.

في الشعر العربي الحديث - تحليل وتذوق.

موقف القرآن الكريم والكتاب المقدس من العلم.

أدباء سعوديون.

دراسات في المسرح.

دراسات دينية مترجمة عن الإنجليزية.

د. محمد مندور بين أوهام الادعاء العريضة وحقائق الواقع الصلبة.

دائرة المعارف الإسلامية الاستشراقية - أضاليل وأباطيل.

شعراء عباسيون.

من الطبري إلى سيد قطب - دراسات في مناهج التفسير ومذاهبه.

القرآن والحديث - مقارنة أسلوبية.

اليسار الإسلامي وتطاولاته المفضوحة على الله والرسول والصحابة.

محمد لطفي جمعة وجيمس جويس.

"وليمة لأعشاب البحر" بين قيم الإسلام وحرية الإبداع - قراءة نقدية.

لكنَّ محمدًا لا بواكي له - الرسول يهان في مصر ونحن نائمون.

مناهج النقد العربي الحديث.

دفاع عن النحو والفصحى - الدعوة إلى العامية تطل برأسها من جديد.

عصمة القرآن الكريم وجهالات المبشرين.

يعيش سيبويه، وتعيش لغة القرآن - وكيل وزارة الثقافة يفتح النار على الفصحى وينادي بسقوط سيبويه في الأدب وتذوقه.

الفرقان الحق: فضيحة العصر - قرآن أمريكي ملفق.

1. () القين: هو الحداد. والمستذاق: هو من تخبره فلا تحمد مخبرته. [↑](#footnote-ref-1)
2. () ذاق القوس: اختبرها ليعرف مدى لينها من شدتها. [↑](#footnote-ref-2)
3. () المسمى "ترجمان القرآن". [↑](#footnote-ref-3)
4. () أما إدوارد وليم لين (E.W.Lane) في "مد القاموس" فإنه كان يترجم بعض العبارات العربية المجازية الخاصة بـ"الذوق" أحيانًا بـ"to taste"، وأحيانًا بـ"to experience"، وأحيانًا بالكلمتين معًا، واضعًا إحداهما بين معقوفتين إشارة إلى أن كلتا الترجمتين صحيحة، ولهذه الطريقة الثالثة نُمثِّل بترجمته لقولهم: "ذاق الرجل عُسيلة المرأة"؛ إذ جاءت على النحو التالي: "The man tasted or experienced the sweetness of the carnal enjoyment of the woman". [↑](#footnote-ref-4)
5. () صحيح مسلم/ إيمان/ 56. [↑](#footnote-ref-5)
6. () مسند أحمد بن حنبل/5/135. [↑](#footnote-ref-6)
7. () صحيح البخاري/ شهادات/ 3. [↑](#footnote-ref-7)
8. () مسند أحمد بن حنبل/1/428. [↑](#footnote-ref-8)
9. () صحيح الترمذي/مناقب/ 65. [↑](#footnote-ref-9)
10. () موطأ مالك/ مدينة/ 15. [↑](#footnote-ref-10)
11. () الموسوعة الفلسفية العربية/ معهد الإنماء العربي/ 1986م/1/457. [↑](#footnote-ref-11)
12. () نفس المرجع والجزء والصفحة. [↑](#footnote-ref-12)
13. () ابن طباطبا/ عيار الشعر/ تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام/ المكتبة التجارية/ 1956م. [↑](#footnote-ref-13)
14. () يقصد نظريته القائمة على أن النظم هو لباب البلاغة. [↑](#footnote-ref-14)
15. () عبدالقاهر الجرجاني/ دلائل الإعجاز/ مطبعة المنار/ 1321هـ/ 225. [↑](#footnote-ref-15)
16. () ابن الأثير/ المثل السائر/ مكتبة نهضة مصر/ 1959م/ 1/38. [↑](#footnote-ref-16)
17. () نقلًا عن "الإتقان" للسيوطي/ ط4/ مصطفى البابي الحلبي/ 1398هـ - 1978م/ 2/231. [↑](#footnote-ref-17)
18. () مقدمة ابن خلدون/ المطبعة البهية/ القاهرة/ 516. [↑](#footnote-ref-18)
19. () J.A. Cuddon، A Dictionary of Literary Terms، Andre Deutsch London، 1977، p. 670. [↑](#footnote-ref-19)
20. () Librireie Larousse، 1973، Tome 3، p. 2269. [↑](#footnote-ref-20)
21. () Oxford، 1989، ed.2، Vol. XVII، P. 650. [↑](#footnote-ref-21)
22. () A.F. Scott، Current Literary Terms، Macmilland، London a Basingstoke، 1980، p. 288. [↑](#footnote-ref-22)
23. () د. جميل صليبا/ المعجم الفلسفي/ دار الكتاب اللبناني/ 1982م/1/597. [↑](#footnote-ref-23)
24. () د. جبور عبدالنور/ المعجم الأدبي/ دار العلم للملايين/ 1979م/ 118. [↑](#footnote-ref-24)
25. () A.F. Scott، Current Literary Terme، p. 288. [↑](#footnote-ref-25)
26. () P. 107. [↑](#footnote-ref-26)
27. () إبراهيم فتحي/ معجم المصلحات الأدبية/ المؤسسة العربية للناشرين المتحدين/ 1986م/ 98. [↑](#footnote-ref-27)
28. () J. A. Cuddon، A Dictionary of Litarary Terms، P. 670. [↑](#footnote-ref-28)
29. () Chris Baldick، Oxford Concise Dictioary of Literary Critiscism، Oxford University Press، 1966، P. 76. [↑](#footnote-ref-29)
30. () د. محمد النويهي/ ثقافة الناقد الأدبي/ مكتبة الخانجي ودار الفكر/ 1969م/ 70 - 72. [↑](#footnote-ref-30)
31. () المرجع السابق/ 72 وما بعدها. [↑](#footnote-ref-31)
32. () السابق/ 381 وما بعدها. [↑](#footnote-ref-32)
33. () السابق/ 392. [↑](#footnote-ref-33)
34. () ص 18 من الكتاب المذكور/ المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ بيروت/ 1997م. [↑](#footnote-ref-34)
35. () د. زكي نجيب محمود/ في فلسفة النقد/ دار الشروق/ 1399هـ - 1979م/ 115 - 118. [↑](#footnote-ref-35)
36. () كما هو الحال معي مثلًا بالنسبة لأشعار السياب - حسبما شرحت من قبل. [↑](#footnote-ref-36)
37. () وقد يجد القارئ نفسه في بداءة الأمر عاجزًا عن الدخول إلى العمل أو عن المضي فيه؛ لجهله بكلمة السر التي تفتح له الأبواب، مثلما حدث لي حين بدأت أقرأ: "الآيات الشيطانية: The Satanic Verses" عند صدورها في أواخر ثمانينيات القرن الماضي، لكنَّ حَثَّ بعض الأصدقاء لي على دراسة الرواية والكتابة عنها، والصبر الذي تذرعت به في محاولة فك شفراتها، قد أعانني على تذليل كثير من العقبات المزعجة التي سدَّت طريقي في البداية، كما أن استعانتي ببعض المراجع في تفسير ما في ذلك العمل من رموز وإشارات خاطفة قد ذلَّل بعضًا آخر منها، فاستطعت في نهاية المطاف أن أكتب دراسة مطولة عن رواية رشدي وبنائها الفني وأسلوبها اللغوي وما فيها من هلوسات وخَلْط تاريخي وجغرافي، وإن بقيَتْ رغم ذلك كله أشياءُ أرى أني لم أنجح في فهمها وتذوقها كما ينبغي. [↑](#footnote-ref-37)
38. () لأنه بدون هذا النسخ لا يمكن الاتصال بها إلا مرةً واحدةً فحسب، هي المرة الأولى التي عزفت فيها. [↑](#footnote-ref-38)
39. () بعد أن كتبت هذه الصفحات وقع في يدي كتاب د. علي عبدالمعطي محمد: "الإبداع الفني وتذوق الفنون الجميلة"، فوجدته يذكر تقسيم موريس نيدونسل للفنون حسب الحاسة التي تدرك كل فن، وتصنيفه لـ"الأدب" بين الفنون السمعية كالموسيقا (ص 335 من الكتاب المذكور/ دار المعرفة الجامعية/ الإسكندرية/ 1985م)، وكأن جميع متذوقي الآداب في كل زمان ومكان هم من الأميين الذين لا يستطيعون القراءة، والواقعُ أن الأدب فن سمعي بصري لمسي كما وضحنا، وإذا كان إدراكه في الماضي عن طريق اللمس مستحيلًا، أو كان الآن محصوًرا في نطاق ضيق، فسوف يتسع هذا النطاق على مر الأيام مع زيادة الاهتمام الملحوظة حاليًّا بتوفير الفرصة للمكفوفين لكي يقرؤوا كل الكتب مثل المبصرين تمامًا، ومثل نيدونسل في ذلك سوريو، الذي يجعل المعطيات الأساسية للأدب شعره ونثره "أصواتًا ذات مقاطع"؛ (المرجع السابق/ 336). [↑](#footnote-ref-39)
40. () وإن اختلف الأمر في الترجمة، كما قلنا، بعض الشيء، فرغم حرص كل مترجم على أن ينقل لنا المعنى كما هو، فإن المعنى يأتي في أحسن الأحوال مقاربًا لا مطابقًا. [↑](#footnote-ref-40)
41. () وفي هذا السياق أرى من اللازم الإشارة إلى مقال كتبه محمد فهمي (عبداللطيف؟) في مجلة "المقتطف" (ديسمبر 1947م) يأخذ فيه على نجيب محفوظ ما يسود رواياته من قتامة مؤلمة، وأنه لا يرخي لشخصياته في حبل المسرَّات إلا لكي يبترها بعد ذلك بترًا قاسيًا عنيفًا، وكأنَّ بينه وبينها عداءً عجيبًا، وبالمثل كم مِن شهقات ألم ندت عن حناجرِ قراء المنفلوطي، ودموع حارة سفحَتْها عيونهم وهم يتابعون مصائرَ أبطاله في كتاب "العبرات"! [↑](#footnote-ref-41)
42. () جيروم ستولنتز/ النقد الفني/ ترجمة د. فؤاد زكريا/ ط2/ الهيئة المصرية العامة للكتاب/ 1981م/ 570. [↑](#footnote-ref-42)
43. () ولكنها معاشرة من بعيد، ولعل هذا هو سر حلاوتها وإمتاعها؛ إذ لا يصيبنا من ذلك السيكلوب وأمثاله أي ضرر. [↑](#footnote-ref-43)
44. () لستُ بحاجة إلى القول بأنني إنما أتحدث هنا عن الأدباء الممتازين، أما أصحاب المواهب الضئيلة الضحلة فهم بطبيعة الحال لا يستطيعون أن يصلوا إلى هذا الأَوْج، ومن ثم لا يحظون برضانا، بل يثيرون نفورنا ويبوءُون بانتقاداتنا. [↑](#footnote-ref-44)
45. () والطريف أن د. عبدالمنعم تليمة، في إحدى محاضراته أوانذاك قد تعرض بالنقد لتلك القصيدة، فكان اهتمامه كله منصبًّا على مضمونها السياسي وعلى موقف نزار الذي تحول فجأة من موضوعات المرأة والجنس إلى ميدان السياسة، ولم يتطرق إلى الجانب التشكيلي في القصيدة بأي حال، مما يؤكد أن ما يقوله عن أن مهمة الشعر "تشكيل" لا "توصيل" (على ما سوف نرى) هو مجردُ كلام نظري. [↑](#footnote-ref-45)
46. () انظر كتابي "في الشعر الجاهلي - تحليل وتذوق"/ مكتبة زهراء الشرق/ 1418هـ - 1998م/ 13. [↑](#footnote-ref-46)
47. () المرجع السابق/ 31. [↑](#footnote-ref-47)
48. () السابق/ 69 - 70. [↑](#footnote-ref-48)
49. () عن كتابي "في الشعر الإسلامي والأموي - تحليل وتذوق"/ مكتبة زهراء الشرق/ 1419هـ - 1999م/ 143. [↑](#footnote-ref-49)
50. () انظر تحليل هذه الرائعة العقادية في كتابي "في الشعر العربي الحديث - تحليل وتذوق"/ مكتبة زهراء الشرق/ 1418هـ - 1997م/ 101 وما بعدها. [↑](#footnote-ref-50)
51. () يجد القارئ الوصف الكامل للعرس والعروس في "رحلة ابن جبير"/ دار صادر ودار بيروت/ 1384هـ - 1997م/ 378 - 379. [↑](#footnote-ref-51)
52. () د. نعمات أحمد فؤاد/ عرض رواية "العيب" ليوسف إدريس/ المجلة/ نوفمبر 1962م/ 115. [↑](#footnote-ref-52)
53. () يحسن بالقارئ الرجوع إلى الفصل الثاني من كتابي "فصول من النقد القصصي"، الذي خصصته لنقد رواية طه حسين (مكتبة الشباب الحر ومطبعتها/ 1986م). [↑](#footnote-ref-53)
54. () جان برتلمي/ بحث في علم الجمال/ ترجمة د. أنور عبدالعزيز، ومراجعة د. نظمي لوقا/ دار نهضة مصر/ 383 - 38. [↑](#footnote-ref-54)
55. () انظر إروين إدمان/ الفنون والإنسان - مقدمة موجزة لعلم الجمال/ ترجمة مصطفى حبيب/ مكتبة مصر/ 85. [↑](#footnote-ref-55)
56. () انظر كتابه "من الوجهة النفسية في دراسة الأدب وتذوقه"/ ط2/ معهد البحوث والدراسات العربية/ 1390هـ - 1970م/ 55 - 69. [↑](#footnote-ref-56)
57. () انظر إروين إدمان/ الفنون والإنسان - مقدمة موجزة لعلم الجمال/ ترجمة مصطفى حبيب/ 57 - 58. [↑](#footnote-ref-57)
58. () المرجع السابق/ 64 - 65. [↑](#footnote-ref-58)
59. () السابق/ 68 - 69. [↑](#footnote-ref-59)
60. () السابق/ 80 - 81. [↑](#footnote-ref-60)
61. () د. محمود البسيوني/ تربية الذوق الجمالي/ دار المعارف/ 1986م/ 49. [↑](#footnote-ref-61)
62. () المرجع السابق/ 68. [↑](#footnote-ref-62)
63. () وهو ما يهمنا في هذه الدراسة. [↑](#footnote-ref-63)
64. () انظر أحمد الشايب/ أصول النقد الأدبي/ ط8/ مكتبة النهضة المصرية/ 1973م/ 32 وما بعدها، و76 وما بعدها. [↑](#footnote-ref-64)
65. () د. زكي نجيب محمود/ مع الشعراء/ ط3/ دار الشروق/ 1402هـ - 1983م/ 132 - 133. [↑](#footnote-ref-65)
66. () المرجع السابق/133. [↑](#footnote-ref-66)
67. () السابق/ 134 - 136. [↑](#footnote-ref-67)
68. () السابق/ 136 - 137. [↑](#footnote-ref-68)
69. () السابق/ 137. [↑](#footnote-ref-69)
70. () السابق/ 138. [↑](#footnote-ref-70)
71. () السابق/ 52 وما بعدها. [↑](#footnote-ref-71)
72. () السابق/ 115. [↑](#footnote-ref-72)
73. () السابق/ 154 وما يليها. [↑](#footnote-ref-73)
74. () السابق/ 160 وما بعدها. [↑](#footnote-ref-74)
75. () السابق/ 98، وقد ورد هذا الكلام في ختام مقال له عن الشاعر السوري علي أحمد سعيد (المتسمي باسم الإله الوثني "أدونيس") عنوانها "وقفة شاعر". [↑](#footnote-ref-75)
76. () أرجو التنبه هنا لهذا اللغم؛ فالإسلام دِين، لكنه، على عكس الأديان الأخرى، لا علاقةَ له بالأساطير. [↑](#footnote-ref-76)
77. () د. زكي نجيب محمود/ في فلسفة النقد/ دار الشروق/ 1399هـ - 1979م/ 32 - 33. [↑](#footnote-ref-77)
78. () د. عبدالمنعم تليمة/ مدخل إلى علم الجمال/ دار الثقافة للطباعة والنشر/ 1978م/ 99. [↑](#footnote-ref-78)
79. () المرجع السابق/ 100 - 101. [↑](#footnote-ref-79)
80. () السابق/ 110، 112. [↑](#footnote-ref-80)
81. () وهو انتحار سينمائي ساذج بل سخيف؛ إذ أخذ هو وحبيبته يوغلان في النهر وقد تخاصرا حتى غطاهما الماء دون أن يبديا ترددًا أو مقاومة كأنهما يقومان بنزهة ولا يتعرضان لآلام الاختناق الرهيبة! [↑](#footnote-ref-81)
82. () The Encyclopaedia of Islam، Brald، Leiden، 1931، Art. Zaidan. [↑](#footnote-ref-82)
83. () وعنوانه: "معالجة القصة للمادة التاريخية" (مكتبة زهراء الشرق/ 1418هـ - 1998م/ 40 - 46). [↑](#footnote-ref-83)
84. () د. محمد حسين هيكل/ ولدي/ ط3/ مكتبة النهضة المصرية/ 1966م/ 37. [↑](#footnote-ref-84)
85. () انظر د. إبراهيم عوض/ محمد حسين هيكل أديبًا وناقدًا ومفكرًا إسلاميًّا/ مكتبة زهراء الشرق/ 1418هـ - 1998م/ 223 وما يليها. [↑](#footnote-ref-85)
86. () انظر ص 12 - 13، 18، 68، 151، 157 مثلًا من الرواية المذكورة (ط4/ المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ بيروت). [↑](#footnote-ref-86)
87. () في كتابي عن "وليمة لأعشاب البحر" يجد القارئ ذكرًا لبعض النقاد الذين يرفضون أن يخرج الأدب على الدين والأخلاق؛ كالقاضي عبدالعزيز الجرجاني (رغم استشهاد الإباحيين به بوصفه من دعاة التركيز على الجانب الفني وحده بصرف النظر عما قد يكون في العمل الأدبي من سوء الاعتقاد أو التهتُّك والفسوق)، وكذلك عبدالقادر الجرجاني وابن الأنباري وأبي منصور الثعالبي وابن شرف القيرواني، وأفلاطون وأرسطو والدكتور صمويل جونسون توماس كارلايل وتولستوي وألان الناقد الفرنسي؛ (انظر الكتاب المذكور/ دار الفكر العربي/ 1422هـ - 2001م/ الفصل الخاص بـ"القول في حرية الإبداع" من ص 79 فصاعدًا). [↑](#footnote-ref-87)
88. () مثل أوسكار وايلد وبودلير، ومعروف سلوك هذين الأديبين وتصرفاتهما الخارجة على قيم الأخلاق الكريمة. [↑](#footnote-ref-88)
89. () يُرجى قراءة الفصل كاملًا في كتاب ستولنتز (ص 508 - 553)، فهو فصلٌ ممتع كسائر الفصول. [↑](#footnote-ref-89)
90. () د. إبراهيم عوض/ وليمة لأعشاب البحر بين قسيم الإسلام وحرية الإبداع - قراءة نقدية/ 48 - 49. [↑](#footnote-ref-90)
91. () المرجع السابق/ 49 - 50. [↑](#footnote-ref-91)
92. () السابق/ 49 - 50، 93 - 94. [↑](#footnote-ref-92)
93. () د. زكي نجيب محمود/ مع الشعراء/ 187 وما يليها. [↑](#footnote-ref-93)
94. () المرجع السابق/ 194. [↑](#footnote-ref-94)
95. () أحمد شوقي/ عنترة/ دار الكتب المصرية/ 1932م/ 105. [↑](#footnote-ref-95)
96. () المرجع السابق/ 79 - 80، و"إسرال" هو "إسرائيل". [↑](#footnote-ref-96)
97. () السابق/ 66. [↑](#footnote-ref-97)
98. () انظر محمد سلماوي/ الزهرة والجنزير/ الهيئة المصرية العامة للكتاب/ 1994م/ 13. [↑](#footnote-ref-98)
99. () انظر جمال الغيطاني/ الزيني بركات/ ط3/ دار المستقبل العربي/ 1985م/ 225، والمضحك أن الغيطاني يتحدث في كل مناسبة عن هيامه بكتب التاريخ الإسلامي، ترى لو لم يكن هائمًا بها كل هذا الهيام، فماذا كان يمكن أن تكون النتيجة؟ الآن عرفت لِمَ قال قدماؤنا الحكماء: "شر البلية ما يُضحِك"، كذلك أود أن يلاحظ القارئ الكريم أن هذه هي الطبعة الثالثة من الرواية؛ أي: إن السيد الكاتب لم يتنبه ولا نبهه أحد ممن حوله طوال تلك المدة إلى هذه الأخطاء المخجلة التي لا تليق بأي طالب في المرحلة الابتدائية! [↑](#footnote-ref-99)
100. () نفس المرجع والصفحة. [↑](#footnote-ref-100)
101. () The Holy Quran (Edited by Malik Ghulam Farid، The London Mosque، 1981، pp 232-233 (Notes 968-970)، 742-743 (Note 2000)، and A short Sketch of Ahmadiyyah in Islam، Muslim Mission، Lagos، 1973، PP.16-27. [↑](#footnote-ref-101)
102. () الزيني بركات/ 224. [↑](#footnote-ref-102)
103. () انظر مثلًا ص148، 155، 158، 157، 180، 188، 189، 208، 293، 294، 299 من "أصول الفكر العربي الحديث عند الطهطاوي مع النص الكامل لكتابه تخليص الإبريز"، "دراسة وتعليق د. محمود فهمي حجازي/ الهيئة المصرية العامة للكتاب/ 1974م". [↑](#footnote-ref-103)
104. () المرجع السابق/ 364 - 365. [↑](#footnote-ref-104)
105. () انظر علي مبارك/ الأعمال الكاملة/ دراسة وتحقيق د. محمد عمارة/ المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ 1979م/ 1/423، 428، 429، 674، و2/305 - 309، 313... إلخ. [↑](#footnote-ref-105)
106. () 1/664. [↑](#footnote-ref-106)
107. () انظر الفصلين الأولين من الكتاب المذكور/ دار الجليل/ دمشق/ 1983م. [↑](#footnote-ref-107)
108. () مجدي وهبة وكامل المهندس/ معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب/ ط2/ مكتبة لبنان/ 1984م/ 197. [↑](#footnote-ref-108)
109. () وهذا اللون من "الجناس" يمثل ملمحًا بارزًا من الملامح الأسلوبية في رسالة ابن غرسية الأندلسي، التي وضع صاحب هذه السطور دراسة عنها في بضع عشرات من الصفحات مرقونة على الحاسوب، وتنتظر النشرَ منذ أعوام غير قليلة. [↑](#footnote-ref-109)
110. () كريمة زكي مبارك/ زكي مبارك ناقدًا/ دار الشعب/ 1978م/ 71. [↑](#footnote-ref-110)
111. () انظر هذه الخَصيصة في شعر ربيعة الرقي في الفصل الذي كسرتُه عليه وعلى ديوانه في كتابي "شعراء عباسيون" (دار الفكر العربي/ 1421هـ - 2000م/ 112 وما بعدها). [↑](#footnote-ref-111)
112. () حيث تكررت العبارات التالية: {إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَةً وَمَا كَانَ أَكْثَرُهُمْ مُؤْمِنِينَ \* وَإِنَّ رَبَّكَ لَهُوَ الْعَزِيزُ الرَّحِيمُ} [الشعراء: 8، 9]، {وَتَرَكْنَا عَلَيْهِ فِي الْآخِرِينَ \* سَلَامٌ عَلَى} [الصافات: 78، 79]، {وَلَقَدْ يَسَّرْنَا الْقُرْآنَ لِلذِّكْرِ فَهَلْ مِنْ مُدَّكِرٍ} [القمر: 17]، {فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ} [الرحمن: 13]، {وَيْلٌ يَوْمَئِذٍ لِلْمُكَذِّبِينَ} [المرسلات: 15] في السور المذكورة على التوالي. [↑](#footnote-ref-112)
113. () Devin StEwart، Saj in the Quran: Prosody and Structure، Journal of Arabic Literature، Issue 21، P. 133. [↑](#footnote-ref-113)
114. () انظر د. محمد النويهي/ الشعر الجاهلي - منهج في دراسته وتقويمه/ الدار القومية للطباعة والنشر/ 4/ 82 - 84. [↑](#footnote-ref-114)
115. () انظر كتابيه: "مشاهد القيامة في القرآن"/ ط7/ دار المعارف/ 100 - 101، و"في ظلال القرآن"/ ط11/ دار الشروق/ 1402هـ - 1982م/5/2945، على أنه لا بد من القول بأن سيد قطب لم يفصِّل الكلامَ على هذا النحو، بل التفصيل مِن عندي أنا. [↑](#footnote-ref-115)
116. () انظر كتابه "مبحث في علم الجمال"/ ترجمة د. أنور عبدالعزيز/ 275. [↑](#footnote-ref-116)
117. () د. علي شلق/ العقل في التراث الجمالي عند العرب/ دار المدى/ بيروت/ 1985م/ 262 - 263. [↑](#footnote-ref-117)
118. () من قصة "الشيخ محمد اليماني" من مجموعة "يحكى أن". [↑](#footnote-ref-118)
119. () انظر في ذلك د. محمد مندور/ الأدب ومذاهبه/ دار نهضة مصر/ 101 - 102، و Magdi Wahbah، A Dictionary of Literary Terms، Libraireie du Libnan، Beirut، 1979، PP. 384 - 385; The Oxford Compagnon to French Litereature، Oxford، 1969، PP. 539 - 540; J. A. Cudden، A Dictionary of Literary Terms، PP. 471 - 472; Princeton Encyclopaedeia of Paroey and Poetics، England Editiotn، 1979، PP. 599 - 600; and Oxford Concise Dictioanay of Literary Terms، Oxford University Press، 1966 - P. 161. [↑](#footnote-ref-119)
120. () غير مفاضة: ضامرة البطن، دقيقة الخصر. البيضة: الدرة. السجنجل: المرآة. المطفل: ذات الطفل. الرئم: الظبي. نصته: رفعته. الفرع: الشعر. المتن: الظهر. المداري: الأمشاط. الكشح: الخصر. الجديل: الحبل المجدول. الأنبوب: ساق نبات البردي. اسبكرَّت: مشَتْ مختالة. [↑](#footnote-ref-120)
121. () ساهم الوجه: قليل لحمه. السرحان: الذئب. المنصلت: الماضي. الطِّرف: الكريم الأصل. الخاظي: الكثير اللحم. الطريقة: سلسلة الظهر. شفَّه: أنحله. التذبيل: النحافة. يلُوح: يغير بياضه إلى حمرة. أُبس: نودي. العُوج: القوائم. البراطيل: الحجارة المستطيلة، والمقصود: حوافر الفرس. الكفت: القبض. استرغبن: أكثرن مِن العَدْو. [↑](#footnote-ref-121)
122. () الشعف: المكان المرتفع. المشنف: لابس الشنف، وهو القُرط. وضف: غنى. [↑](#footnote-ref-122)
123. () د. محمد حسين هيكل/ منزل الوحي/ ط2/ مكتبة النهضة المصرية/ 1952م/ 201. [↑](#footnote-ref-123)
124. () انظر ابن قتيبة/ تحقيق أحمد محمد شاكر/ دار المعارف/ 1/ 74 - 76. [↑](#footnote-ref-124)
125. () الديوان في الأدب والنقد/ ط3/ دار الشعب/ 130 - 132. [↑](#footnote-ref-125)
126. () انظر د. نبيلة إبراهيم سالم/ نقد الراوية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة النادي الأدبي بالرياض/ 1400هـ - 1980م/ 61 - 69، وكذلك مقالها "البدايات الأولى للتأليف القصصي"/ مجلة "الأقلام" العراقية/ نوفمبر 1975م، ويجد القارئ مناقشة للمنهج البنيوي في الفصل السادس من كتابي "مناهج النقد العربي الحديث"/ دار الفكر العربي/ 1424هـ - 2003م/ 205 - 249، أما رأيي في هذا اللون من التحليل البنيوي للأعمال القصصية فيجده بدءًا من ص 233 من الكتاب المذكور. [↑](#footnote-ref-126)