القيمة والمعيار

مساهمة في نظرية الشعر

القيمة والمعيار
مساهمة في نظرية الشعر

تأليف: يوسف سامي اليوسف

حقوق النشر محفوظة للناشر

الناشر: دار كنعان
للدراسات والنشر والتوزيع

دمشق – ص.ب 443 هاتف: 2134433 (11 – 963 +)

فاكس: 3314455 – 2134433 (11 – 963 +)
E-mail: said.b@scs-net.org

الطبعة الثانية: 2003 / 1000

التنفيذ : دار كنعان (دمشق)

إخراج: لبنى حمد

يمكن الاطلاع على كتب الدار ومنشوراتها على صفحة الشبكة التالية:
http://www.furat.com

يوسف سامي اليوسف

القيمة والمعيار

مساهمة في نظرية الشعر

مدخل

منذ أوائل القرن العشرين المنصرم، بدأ العالم العربي بإنتاج كميات كبيرة من الدراسات الأدبية، بعضها متميز، أو شديد القدرة على توضيح النصوص واستبارها، والكشف عن مزايا العضور الأدبية وسماتها الفنية العامة. ولكن ما هو لافت للانتباه أن معظم هذه الدراسات نقود من النمط التطبيقي، وأن الكتابات المتخصصة بنظرية الأدب، أو بالتعرف إلى ماهية هذا الجنس الأدبي أو ذاك، قليلة الكمية وضئيلة القيمة في آن واحد. فلا يكاد المرء أن يصادف دراسة واحدة من شأنها أن تحيطه علماً بالحقائق اللبابية للشعر، أو للرواية، أو للمسرحية، أو أن تجيب عن أسئلة محورية قد تمليها بعض الظواهر الأدبية على الذهن المتفطن، ثم تلحف في طلب الجواب:

لماذا كان الشعر ظاهرة رافقت الإنسان منذ ما قبل التاريخ حتى اليوم؟ لماذا كان المسرود جذاباً لجميع أصناف البشر وفي جميع الأماكن والأزمان؟ ما هي المعايير التي يمكن للمرء أن يستند إليها في تحديد قيمة النصوص الأدبية، أو في فك الاشتباك بين جيدها ورديئها؟ وهل في الميسور أن نغرس المعيار خارج تربة النفس، أي خارج محتوياتها

الماهوية الكبرى؟ ثم لئن ميّز المرء بين وعي الثمالة ووعي الدلالة، ولئن ألحق الشعر بالمملكة الأولى وحدها، فهل يبقى هنالك منهج لمقاربته سوى منهج التوسم، أو التذوق والتمتع؟ وهل النقد الأدبي فكر أو ذوق، أم هو مزيج من الشيئين معاً؟ أليس من شأن المناهج التحليلية السائدة أن تسيء إلى جلاله وقدره الرفيع؟ أم تراها تحسن صنعاً إذ تسبر أغواره وتنير أسراره وتكشفه أمام الوعي؟ حقاً، إن هذه الأسئلة النظرية ليست لها نهاية تنتهي إليها، أو حد تقف عنده.

ولعل مسألة القيمة ومعيار القيمة أن تكون واحدة من أبرز القضايا الأدبية وأحقها بالبحث والتنظير، إذ العقل البشري معياري بطبعه، أي بحكم ماهيته نفسها، فهو لا يقبل من الأشياء إلا ما كان ذا قيمة وحسب. ولا ريب في أن نزعته المعيارية آية على حرارته وحيويته وخصوبة نشاطه، ومع ذلك، فما من أحد، في هذا الجيل الراهن، قد حاول أن يحدد أية منظومة من المعايير، بغية الاستعانة بها في تحديد القيمة.

ومن الواضح، في هذه الأيام، أن هنالك غزارة في إنتاج النصوص الأدبية لم يألفها العالم العربي من قبل بتاتاً. ومما هو معلوم جيداً أن الطبيعة ليست سخيّة إلى هذا الحد، أقصد أن معظم هذه الغزارة الدافقة، وربما غير الواعية بحقيقة أمرها، لا يسعها قط أن تكون كلها أدباً ذا قيمة، بأي حال من الأحوال.

ففي الحق أن كل نص أدبي هو استحضار لصباغ عصره، أو لما يستتب في ذلك العصر من ماهية. وهذا يتضمن ما فحواه أن النص البكر لا ينتجه إلا عصر بكر، أو طور تاريخي لم يرضخ بعد لشيخوخة الروح. وفي صلب الحق أن عصرنا الراهن لم تعد له أية بكارة، مهما تلك

نسبتها، ولهذا فلست أحسبه شديد القدرة على إنتاج الكثير من الأدب الأصيل.

ولكنّ ما هو شديد الأهمية في هذا المقام أن المسائل الأدبية الشديدة الحاجة إلى تنظير، أو المثيرة للخلافات الحادة، لا حصر لها قطّ. فلئن قيل، مثلاً، إن وظيفة الناقد الأدبي هي الكشف عن تفرد النص، أو عن خصوصية الشخصية التي أنتجته وفرادتها، فإن الضد سرعان ما ينهض في وجه هذا المذهب ليعلن أن الناقد الأدبي لن يكتشف إلا فرديته الخاصة به هو نفسه، وليس فردية النص المدروس، ولا خصوصية الكاتب الذي أنتج ذلك النص. بل ثمة من يقول لك (وهذا هو الصوفي): إنك لن تذوق سوى نفسك، أو سوى محتوياتها حصراً. ولئن كان الحال كذلك، فهل هنالك أية أسس من شأنها أن تجعل النقد الأدبي ممكناً؟

وقد لا نعدم من يزعم بأن كيفية الجرعة الوجدانية هي العنصر الأول الذي يملك أن يحدد المزية أو الجودة في أي نص أدبي، وبأن الشعر قادر على أن يصنع من الألم البشري متعة للنفس، أو مادة صالحة للتذوق. فما من شيء نبيل إلا وينبثق من الفؤاد، أو من الوجدان، الذي هو وحده قادر على إنجاز عيان أصلي. ولكن، قد لا نعدم من يزعم أن المعيار الأكبر للقصيدة ليس العاطفة، أو الوجدان، أو الشحنة القلبية، بل هو الخيال وقدرته الاختراقية على التشكيل وإنشاء الصور الفنية والسياحة في النائيات.

فالفن جملة -كما يعتقد أصحاب هذا الرأي الأخير، ومنهم أبو تمام، مثلاً - هو «التفكير بالصور»، قبل كل شيء. والفن كله يبدأ من توقير الصورة التي هي وحدها القادرة على اختزان اللامفهوم، أو على

التحرش بالفسحة التي لا تملك اللغة أن تجوس خلالها بأي حال من الأحوال. وعند هذه البرهة، أقصد برهة اقتناص الغموض المغلغل في صميم الكينونة كلها، فإن الفن يلتقي بالروح الوثني في أصله الجليل. وما الروح الوثني، إلا تجانس الإنسان مع الطبيعة، أو تهجسه لأسرارها وقواها المرئية واللامرئية. وعلى هذا فإن هنالك من يؤكد على أن القصيدة ينبغي أن تنسج من الغموض نفسه. ومن قبيل ذلك ما ذهب إليه أبو اسحق الصابي حين قال: «أفخر الشعر ما غمض، فلم يعطك غرضه». ولكن أنصار هذا المذهب ينسون أنهم عرضة لإنتاج شعر متليف، لأنه قد يوغل في الشكلانية التي تعتمد على التجريد العمائي الخاوي. ثم إن هنالك من يناقض مذهب الغموض، فيصرّح بأن أية قصيدة برسم الذائقة ينبغي أن تكون قد أُعطيت للبداهة التي من شيمتها أن تعمل على نحو فوري لا يناسبه التعقيد. ولا بأس في التذكير بهذا البيت لأبي تمام، فهو يلخص مبدأه الشعري:

والشعر لمح تكفي إشارته

وليس بالهذر طوّلت خطبه

وأيا ما كان الأمر، فقد لا تعدم من يقول لك بأنه ما من معيار خارج روحك، فالمعيار هو أنت، أو درجة نضجك. وهذا يعني أن النقد الأدبي لا يسعه قط أن يكون علماً، ولا حتى ما يشبه العلم. ولئن لم يكن صنفاً من أصناف العلوم، بأي حالٍ من الأحوال، فهل يكون تعميمه أمراً ممكناً أو ميسوراً؟

ولئن تعذر نشره، أو إيصاله للآخرين، فما جداؤه؟ وما قيمة هذه الجهود المضنية التي تبذل في ميدان الدراسات الأدبية، عند ذاك؟

إذن، قد لا يبالغ المرء إذا ما ذهب إلى أن نظرية الشعر بخاصة،

أو نظرية الأدب والفن بعامة، تشكل تحدياً كبيراً للفكر العربي الحديث، الذي يتبدى، في بعض الأحيان، موغلاً في الضحالة، بل حتى في الغثاثة والرثاثة. وللحق أن هذه النظرية ما زالت تجهل أي مستوى من مستويات النضج، حتى ولو كان نضجاً نسبياً. ويبدو أن ممارسة النظرية هو الأشق والأعسر، وإلا لما كان للتطبيق أن يحتل معظم مساحة الدراسات النقدية. كما أن ثمة من المناهج النقدية ما لا يأبه البتة بالمعيار، أو بالقيمة. ومما هو واضح أن هذه المناهج لا تقيم أي تمييز بين أعظم النصوص الأدبية وبين أقلها شأناً. والأبرز من ذلك أن النقد الأدبي في هذه الأيام قلما يشعر بأية حاجة إلى المعايير النقدية، أو حتى البحث في موضوع القيمة كله. ومثل هذا النقد كثيراً ما يكتفي بعرض محتوى النص المدروس. وربما تمكن طالب مدرسة ثانوية متوسط الذكاء من إنجاز هذا الفعل، الذي قد لا يخلو من مشقة أو عسر، إلى حد ما.

أما الأنكى من ذلك كله فهو أن النقد الأدبي قد ابتذل كثيراً في هذه الأيام، التي ابتذل فيها كل شيء بلا استثناء. فكثر هم الذين يمارسونه دون أن يتمتعوا بأية كفاءة جديرة بالاحترام، بل كثر هم الأميون الذين يصرّون في كل مكان على أنهم نقاد أدب أفذاذ. ولا غرو في ذلك، فهذا هو عصر الصحافة والجامعات.

❖ ❖ ❖

وبما أن الحاجة ماسة إلى شيء من الجهد يبذل في مضمار التنظير للأدب، ولا سيما للشعر، الذي ما زال حتى اليوم الإيقاع الثقافي الأول في مضمار اللغة العربية، والذي بات نقاده الأكفاء، في هذه الأيام، غير موجودين إلا بالصدفة وحسب، وبما أن الحركة النقدية بحاجة إلى منظومة من المعايير التي تصلح أساساً لإصدار حكم القيمة على

النصوص الأدبية، التي راحت تتكاثر، في هذه الأيام، على نحو سرطاني، فقد كتبت هذه المقالات الثلاث علّها تسهم في الاستجابة للأسئلة الملحة وللمعضلات التي لن تكون لها، في أي زمن من الأزمان، إلا حلول نسبية فقط.

أما المقالة الأولى، وعنوانها «الشعر وسؤال القيمة»، فقد كتبتها في شهر نيسان من هذا العام الجاري (1999)، أي قبل شهر واحد وحسب. وأما المقالة الثانية، أو «الشعر والذائقة»، فكتبتها في شهر نوار الراهن. ولكن المقالة الأخيرة، وهي «وظيفة الشعر» فقد مضى على كتابتها أكثر من سنة. غير أنني أعدت صياغتها في هذا الشهر الجاري نفسه، فكان التغيير عميقاً جداً بحيث صارت النسخة الجديدة شديدة الاختلاف عن النسخة الأولى.

وعلى أية حال من الأحوال، فإن لي وطيد الأمل في أن يكون هذا الإسهام في نظرية الشعر حافزاً من شأنه أن يحفز بعض الأقلام الخصيبة على تقديم المزيد من الإسهامات في هذا المضمار، وذلك ابتغاء تضافر الجهود الرامية إلى تطوير هذه النظرية، أو دفعها حتى نهاية شوطها الممكن. ولئن تحققت هذه الغاية، فإن هذا الجهد المتواضع سيكون قد أتى على خير وجه مقبول.

مخيم اليرموك
نوار (مايو) 1999

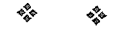
الشعر وسؤال القيمة

لعل مما هو شديد النصوع أن الهزيمة التي لحقت بالمثالية، أعني تلك التي حلت بالقيم الروحية، خلال القرن العشرين، قد ترتب عليها نتائج شديدة الخطورة، أولها وأهمها أن أسانيد الوجود البشري أصبحت عرضة لنقض وتهديم لم يألفهما التاريخ من قبل. ويبدو أن الخسران الذي أحدثته تلك الهزيمة لا تعويض له، أو هو لا يقبل الترميم خلال مدة يسيرة أو قريبة. ومع ذلك، فإن النفوس المطهمة الصادقة، التي لم يخلُ منها العالم في أي يوم من الأيام، سوف لن تسمح للقوى المنفلتة من الجحيم بأن ترغم الإنسانية على الاستخذاء والركوع أمام صولة الشر المفتحلة والمتفاقمة باطّراد.

وفي صلب الحق أن الفنون والآداب، ولا سيما الشعر، هي أولى الأنشطة التي تضررت نتيجة لاندحار المثالية أمام المادية. ففي سواء هذا الاتضاع الشامل، يتحتم على تلك الأنشطة نفسها أن تصاب بالتجفف والتقلص النوعي، أو بانحسار الكيفية الجوهرية للمنجزات الفنية والأدبية في الغالب الأعم. فمن غير المعقول أن يخسر الإنسان قيمته دون أن تخسر أنشطته العليا قيمتها هي الأخرى، إذ لا مراء في

أن جميع منتجات الإنسان إنما تستمد قيمتها من قيمته الخاصة. ولكن الفنون، مع ذلك، سوف تظل حتى في سواء هذا التدهور الشامل، قيمة جلى، أقله في نظر أولئك الحساسين المرهفين، الذين لا يطيقون الاكتفاء بالبعد الحيواني للحياة البشرية، كما أنها سوف تظل، على الدوام، واحة يانعة تزدهر في جوف هذا التصحر الروحي الآخذ بالانديا ح في كل اتجاه، ودون أن يقبل التراجع بأي حال من الأحوال.

ففي عصر الغوغائية المستفحلة والصاعدة مع المادية المستطيرة، قل أن تكون هناك منجزات أدبية وفنية أصيلة تفعمها كيفية باذخة. فلكم كان ماثيو ارنلد، ذلك الشاعر والناقد الانكليزي الفذ، مصيباً ومرهف الشعور، في آن واحد، حين أعلن أن الغوغائية هي الرحم الذي تختبئ جميع الشرور في داخله الجهنمي الأسود. ففي اعتقاده أن هيمنة الغوغاء، كما هو الحال اليوم، هي السبب الحقيقي لكل فساد يحل بالذوق والوجدان. ويبدو أن ارنلد يرتعد من فساد الأذواق كما يرتعد من الآثام المؤدية إلى الجحيم. ولا ريب في أن ذلك الفساد هو العلة الكافية لكل انحطاط قد يحل بالفنون والآداب في أي زمان ومكان.



مما هو في صلب الحق أن الإنسان ليس أنفس القيم وكفى، بل لعله أن يكون الحامل الوحيد للقيمة في هذه الدنيا التي لا تتمتع بأية قيمة في حضرة العقل الكامل. ولعل في ميسورك أن تقول بأن الإنسان هو الحامل الذي لا محمول له سوى القيمة وسلب القيمة في

آن واحد. وهذا يعني أنه علو لا يعلى عليه إلا بإيجابه الخاص، أي إلا بتجاوزه لذاته باتجاه ذروة كماله، أو صوب روحانيته البحتة، التي هي علو فوق المادة وثقلها وجلافتها وعجمتها، وافتقارها إلى أي تسويغ ممكن، مهما يك نوعه.

وعلى أية حال، فإن القيم الروحية هي مفرزات تفرزها غريزة العلو التي لا يخلو منها إنسان. بيد أن هذه الغريزة لا بد لها من أن تتعرض لنضوب نسبي، أو جزئي، بعدما راح الغربيون ينشرون المادية المقذعة في جميع أرجاء الدنيا، فعطبت بذار الوجود البشري، وأرغمت الحياة على خسران عذوبتها ودهشتها التي كانت لها أيام الندرة الاقتصادية. فمن المفارقات أن يكون عالم الندرة أكثر هناء، أو أقل شقاء، من هذا العالم الراهن المتميز بالوفرة، ولكن دون أي شعور بالسعادة.

بيد أننا لا نعرف شيئاً أرضياً من شأنه أن يشرط كل شيء دون أن يشرطه أي شيء. وهذا يعني أن هيكل القيم لا يرتكز على الأسانيد القارّة، ولا تؤسسه المبادئ الدائمة الثابتة. وما دام الأمر كذلك، فإننا نحرم بالضرورة من المعيار المطلق، وسوف نرضى بمعيار نسبي، قد لا يستحق أن يسمى معياراً، إذ المعيار لا يكون إلا مطلقاً على الدوام، شأنه في ذلك شأن القانون الطبيعي. وفي هذه الحال نكون قد جزمنا بأن المعيار لا وجود له بتاتاً. ولكن، لا محيد عن الاعتقاد بأن ثمة معايير، بدلاً من معيار واحد.

ولا بأس في أن يكون ناموس الانتشار في الزمان والمكان هو أول المعايير التي ينبغي أن يتأسس عليها نقد الشعر، أو أن تنبثق منها

قيمته وأهميته وعظمة منتجاته. وربما جاز لك أن تلخص هذا الناموس بهذا القول: إن النص الشعري، بل العمل الفني جملة، تتناسب قيمته تناسباً طردياً مع سعة انتشاره في آفاق الأرض، وكذلك مع صموده أمام تصرم الأزمان، أو تأبّيه على الرضوخ لإرادتها التدميرية التي من عادتها أن تحيل الكائنات الأرضية إلى ما يشبه سقط المتاع. وبذلك يصح القول بأن الناقد الجهبذ هو الزمن وحده.

ومع أن هذا المعيار صالح للتصنيف في فصيلة الثابت النسبي، فإنه في الوقت نفسه، مثلوب باعتراض يتمتع بالكثير من الوجاهة والمتانة، وفحواه أن هنالك أعمالاً أدبية عظيمة قد ظلت مجهولة، أو غير واسعة الانتشار، سواء في المكان أو في الزمان، ثم اكتشفها بعض الناس، فأخذت تجتاح العالم كله. أليس من المؤكد أن شكسبير، مثلاً، لم يكتشف إلا بعد وفاته بأكثر من مائة عام؟ وكذلك هو أمر هولدرلن الذي مات مغموراً، وظل كذلك حتى اكتشفه القرن العشرون.

ثم أليس مما هو مشروع أن يقال بأن بعض المنجزات الأدبية التي أصبحت شديدة الشيوع في مساحات شاسعة من هذه الدنيا، قد لا تكون كلها منجزات عظيمة حقاً؟ فربما جاز الزعم بأن الاليادة والانيادة لا تستحقان تلك القيمة العالمية التي أضفيت عليهما طوال العصر الحديث. والمسرح اليوناني، بعد استثناء مسرحية أو اثنتين، ألم يروّج له أكثر مما يستحق؟ ويبدو أنه ما من شيء قط، مهما يك حصيناً ومتيناً، يملك القدرة على النجاة من الطعن والثلب. أفلا يجنح الأدب الفرنسي نحو الشكلية المتأنقة، ولكن الخاوية، في الغالب الأعم، أكثر مما يجنح صوب تكامل الشكل بالمضمون العميق؟ أليس راسين فاتراً بعض الشيء؟ ألا يكتب بلزاك بسرعة قصوى، مما حتّم أن تلازمه الهشاشة والسطحية والافتقار إلى الأسلوب الرصين؟

والشعر الفرنسي منذ بودلير حتى اليوم، أما يطغى التهويم على معظم منجزاته المشهورة؟

وهذا يعني أن الشهرة، أو الانتشار الواسع لا يملك أن يكون معياراً كلياً يصلح لاستصدار حكم القيمة، وهو الحكم الذي لا يجوز أن يبرمه إلا الناضجون وحدهم.

❖ ❖ ❖

والآن، لا بأس في أن تطرح على نفسك هذا السؤال: متى تملك القصيدة أن تنجز غايتها، وأن تستحق بذلك قيمة مؤكدة؟

قد يجوز الذهاب إلى أن المنجز الفني والأدبي بعامة لا غاية له إلا التأثير في النفس المتلقية لفحواه، أو لمحتواه. وهذا مذهب قال به القاضي الجرجاني في «الوساطة» منذ ألف عام ونيّف. يقول: «تأمل كيف تجد نفسك عند إنشاده، وتفقّد ما يتداخلك من الارتياح، ويستخفك من الطرب، إذا سمعته.» وأظن أن ذلك الناقد الفذ والنادر في تاريخ البشرية كلها، قد وضع اصبعه على أُس المعيار، أو على مصدره الوحيد، حين قال عن الشعر: «إنه يميز بقبول النفس ونفورها، وينتقد بسكون القلب ونبوّه». وهو يؤكد في موضع آخر من الكتاب نفسه بأن الشعر لا يجتذب المتلقي بواسطة الجدل والحجاج، وإنما تتعاطف معه الروح بفضل ما فيه من الرونق والطلاوة والحلاوة. وهذا يعني أن المتعة الأدبية هي أساس نقد الشعر، وأول شرط من شروط نجاح القصيدة.

لقد كان الناقد التراثي، في الغالب الأعم، يتميز بأربع مزايا لا بد منها لكل ناقد خبير:

أولاً- الذوق المرهف الحسّاس.

ثانياً- أصالة النزوع المعياري.

ثالثاً- القدرة على الموازنة.

رابعاً- غريزة التمييز بين الغثّ والسمين، مما يؤهله لإصدار حكم القيمة الناضج.

وعندي أن من لا يختزن هذه السمات الأربع لا يسعه البتة أن يكون ناقداً أدبياً ناجحاً.

وعلى أية حال، إن أول واجب من واجبات القصيدة هو أن تخلق شعوراً أصلياً في وجدان المتلقي، بحيث تجعله يتلمس إنسانيته على نحو يتعذر إنجازه بغير القصيدة حصراً. ولئن أنجزت هذا الغرض النهائي، فإنها ستكون قد بلغت غايتها المرجوة، وأدت مهمتها على خير وجه ممكن. وبما أن هذا الشعور المؤثر في من يتقراها مبثوث في بنيتها انبثاث الجهاز العصبي في جسم الإنسان، فإن غايتها تكون دوماً محايثة لحضورها أو لبنيتها بصورة فعلية. وبذلك، فإن الغاية والوسيلة تنحلان في ماهية واحدة لا تقبل أيما انشطار أو انفكاك.

إذن، غاية القصيدة هي معيارها نفسه، وليس سواه، أقصد إنتاج شعور أصلي، أو عميق. وهذا قول من شأنه أن يتماهى تماماً مع اشتقاق كلمة «الشعر» في اللغة العربية، إذ من الواضح بغير أي لبس أن الشعر هو الشعور دون سواه، فكلتا اللفظتين من أصل واحد، وهو

«شعر» التي تنطوي على الدقة، نظراً لأن الشعر (بفتح الشين) قد صدر عن هذا الثلاثي نفسه.

وهذا هو الشكل الآخر للقول بأن معيار القصيدة هو قدرتها على البلوغ إلى سويداء الفؤاد، دون أي ريث أو إبطاء. ولكن وصول الكلام، أكان شعراً أم نثراً، إلى مركز القلب هو أمر ذوقي محض، وذلك استناداً إلى هذا المبدأ حصراً. فمن البدهي أن اتخاذ التأثير منطلقاً لتأسيس حكم القيمة سوف يجرك إلى القول بأنه ما من معيار سوى الذوق، وما من ذوق ناضج إلا وهو، في جوهره، معيار، أو أساس لكل معيار. ولئن قبلت هذه الفكرة أو رفضتها فلا أظنك تحجم عن التسليم بأن فساد الذوق (كما هو الشأن في هذه الأيام) يملك أن يدمر النقد الأدبي، بل أن يدمر الأدب قبل أن يفتك بالنقد.

ولئن كان الهم الأول لكل قصيدة عظيمة هو البلوغ (ومنه البلاغة) إلى سويداء الفؤاد، أو إلى ينبوع الوجدان حصراً، حيث يتخارج الروح نفسه، أو يتدفق لباب الإنسان الصرف، فإن مما لا بد منه أن يكون الحميم أو الدافئ والنبيل، هو المحتوى الجوهري لكل شعر أصيل. والحميم، تعريفاً، هو تلك العاطفة الوجدانية ذات المحتوى العيني، إذ إن الشعر، بل الفن بعامة، يتزنخ أو يتخمج، حين يكف الشكل عن استضافة أيّ محتوى سوى التجريد الشاحب والمترع بالقسمات الشبحية. وفي صلب الحق أن الشعر يجنح صوب الاتضاع يوم لا يعود الشكل الفني سوى تجسيد للذاتية اللاعينية، أو غير التجريبية.

ومهما يكن جوهر الأمر، فإن العنصر الحميم هذا، حتى وإن تمتع بالصدق الحدسي، لا يسعه أن يكون المعيار الوحيد للشعر، بل ليس في الميسور بتاتاً أن يكون للشعر معيار واحد، مهما يك نوعه.

ولئن زعم المرء أن المعيار الأول، أو الأوحد، للقصيدة هو طاقتها المؤثرة في النفس المتلقية، فإن الأمر لا ينبي ثابتاً على حاله، إذ لا بد من سؤال ههنا ترتد به المعضلة إلى ما كانت عليه: ما هو ذلك العنصر الذي يمنح الشعر قدرة على التأثير؟ ثم، أليس ما يؤثر في الصغار لا يؤثر في الكبار دوماً؟ هل الشعراء الذين أثروا في الناس خلال النصف الثاني من القرن العشرين، على أمداء العالم العربي كُلِّه، هم شعراء أصلاء حقاً؟ بل هل الأدب العالمي برمته، وفي القرن العشرين بطوله الكابوسي، هو أدب عظيم، ومكافئ للآداب القديمة؟ وهل في الميسور أن نحسب زخرفة الخواء وتنميقه، وهو ما راق لملايين الناس في هذا الجيل الأخير، شعراً حقيقياً ذا قيمة ونفاسة؟ وأخيراً، أليس في الممكن أن يقال، دون زوغان عن جادة السداد، بأن ذوق الغالبية العظمى من الناس في هذه الأيام السوقية، أو الاستهلاكية، بل من المهتمين بالشعر حصراً، ما عاد صالحاً، بأي حال من الأحوال، كمعيار للحكم على الشعر وتمييز جيده من رديئه؟

❖ ❖ ❖

في الشعر، بل في الفن بعامة، ما من شيء يسعه أن يكون ذا قيمة إلا الشكل القادر على استيعاء المحتويات الثابتة والدائمة للنفس البشرية. ولهذا السبب، يصح الذهاب إلى أن محتوى الشعر هو محتوى النفس حصراً، وليس أي شيء آخر. أو قل إن الشكل علاقة مع النفس، أو نتاج لهذه العلاقة، بكل توكيد. ولكم أصاب حازم القرطاجني حين ذهب في «المنهاج»، إلى أن الشعر نتاج «لحركات النفس». وما دام محتوى النص الشعري هو محتوى النفس البشرية حصراً، فإن القصيدة لا تحاكي شيئاً قائماً سلفاً، وفي الخارج العيني

أو التجريبي، بل إن مقولة المحاكاة التي قال بها بعض الأقدمين ليست سوى سوء فهم لحقيقة الشعر، أو لوظيفته الذاتية العظيمة. فمثلاً، لا تستمد المعلقات العشر سر مزيتها من كونها محاكاة (تقليداً، وصفاً) للحياة الجاهلية، بل من أنها ادّخار للغة العربية في برهة بكارتها الأولى. ولو كانت المحاكاة هي بيت القصيد لكان أي كتاب عن تاريخ الجاهلية، يؤلفه معلم مدرسة متوسط الذكاء، أفضل من المعلقات، بل من الشعر الجاهلي برمته. إن في كل قصيدة عظيمة عنصراً سرياً هو بالضبط ما يتوجب على النقد الأدبي أن يكتشفه ويجلوه للناظرين. وبذلك، يسعك القول بأن الناقد الجيد هو راءٍ يمارس الكشف. إذن، يتعذر عليك أيما تعذر أن تقارب المعيار بحركة آلية متصلبة وفقيرة إلى المرونة والطراء.

ثم إن هذا التماهي بين محتوى الشعر ومحتوى النفس من شأنه أن يجعل القصيدة العظيمة شديدة الشبه بالأسطورة، أو لعلها أن تكون مأهولة بالروح الوثني أو الديني بوجه عام، وما ذاك إلا لأن النفس، التي هي ينبوع كل شعر وكل فن، لا تكون إلا مفعمة بالفحوى الذي تُنسج منه الأساطير. فلا ريب في أن القصيدة والأسطورة إنما تنبثقان كلتاهما من أُس واحد هو الخيال، وهو الذي يتخارج من تلك الراقة الغُبشية التي تؤسس النفس البشرية برمتها. ولهذا السبب فقد تشابهت البرهتان كثيراً حتى بات في الميسور القول بأن كل قصيدة أسطورة وكل أسطورة قصيدة. ويبدو أن الإنسان لا يملك البتة أن يعيش دون أن يصنع الأساطير، وأن يتشبث بها. وربما صح الزعم بأن عظماء الرجال في التاريخ لا يفعلون شيئاً سوى أن كلاً منهم يصنع أسطورة لعصره.

والآن، هل يملك المرء أن يتخذ من روح الأساطير معياراً لنقد الشعر، أو لتأسيس قيمته، بحيث يصح الذهاب إلى أن الشعر الجيد هو ذاك الذي اندرجت في أعماقه محتويات أسطورية مستسرّة تفعل، أو تؤثر، على نحو لا شعوري وحسب؟.

لا ريب عندي في أن الجواب ينبغي أن يكون بالإيجاب؛ بيد أن هذا المذهب لا يسعه أن يكون جوهر الأمر في النقد الأدبي، ولا سيما حين يقال بأن فحوى الشعر الجيد هو فحوى النفس البشرية الراخم في صميمها الحي. فلئن زكت النفس، وتخلصت من كدرها ورعونتها، بل من شحّها، قبل كل شيء، فإنها سوف تصير صافية وصقيلة كالماس، وعند ذاك تماماً، سوف يكتشف الذهن الملتحم بالوجدان أن الإنساني (الوجد، الحنين، الألم، الاشتياق إلى ما تفصلنا عنه مسافة سرمدية) هو الفحوى الجوهري لكل شعر متميز، أو لأجود أصناف الشعر في كل زمان ومكان. ومن هنا جاءت عظمة شكسبير، الذي كثيراً ما يقال بأن مزيته الأولى هي قدرته على صنع الشخصيات، أو هي توظيفه للغة بطريقة فذة واستثنائية. والحقيقة أن مأثرته الكبرى هي انهماكه بهمّ الإنسان، وهمّ الوجود الإنساني، وما ينطوي عليه من شرور وآلام. إن هذا الانهماك، بزخمه وأصالته، هو الينبوع الذي نبعت منه قدرة شكسبير على خلق الشخصيات التي لا تنسى، وكذلك قدرته على استخدام اللغة بحساسية لا تبذ على الإطلاق.

ولكم أصاب الدكتور صاموئيل جونسن، الذي أراه مؤسس النقد الأدبي الحديث، حين قال في «حياة الشعراء»، بأن ملحمة «الفردوس المفقود» لجون ملتن، تفتقر إلى العنصر الإنساني. إن حكم القيمة الصادر على هذا النحو السابر والفطين لا يستطيعه إلا ناقد

شديد القدرة على تحسس المحتويات الأصلية للوجدان البشري الحي. ولهذا لم يكن أمراً عرضياً أن يكون جونسن في طليعة النقاد الذين درسوا شكسبير وأدركوا قيمته العالية.

❖ ❖ ❖

ولا بأس بمثال يوضّح الفكرة السالفة. في «أسرار البلاغة»، وهو واحد من أجود منجزات النقد التراثي، أُعجب عبد القاهر الجرجاني أيما إعجاب بهذه الأبيات الثلاثة، بل حصراً بالشطر الثاني من البيت الثالث:

ولما قضينا من منى كل حاجة

ومسّح بالأركان من هو ماسح

وشُدّت على دُهم المهارى رحالنا

ولم ينظر الغادي الذي هو رائح

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا

وسالت بأعناق المطيّ الأباطح.

وبكل توكيد، تتمتع هذه الأبيات «بالفضيلة الذهبية»، على حد عبارة الجرجاني نفسه، إذ لقد جاءت الصورة الأخيرة خلابة فتانة، وذلك حين سالت البطاح برقاب المطايا، بدلاً من أن تسيل بالماء النمير، كما هو مألوف. والحقيقة أن لفظة «سالت» هذه، بديناميتها وسلاستها، هي التي صنعت المزية وابتكرت تلك الاستعارة الطريفة.

بيد أن هذا المقبوس الجميل ليس من الفصيلة التي يحق لها أن تحتل المرتبة الأولى من مراتب الشعر، وذلك لأنه لا يبلغ إلى الوجدان، حيث يرخم اللباب الإنساني، فيهزه من أعماقه التأسيسية، كما يفعل شعراء الشجن الأصلي، وذلك مع أنه قادر على اجتذاب النفس وتحريكها وإمتاعها وإشباع ميولها إلى الدماثة والسلاسة والهيف.

فهذا البيت، الذي هو لامرئ القيس، أنفس بكثير من المقبوس الأخير:

ولو أنها نفس تموت جميعة

ولكنها نفس تقاطر أنفساً

وكذلك هذا، وهو للشريف الرضي:

وتلفتت عيني فمذ خفيت

عني الطلول تلفت القلب

أو خُذْ هذين البيتين، وهما لجميل بثينة، وربما لمجنون بني عامر:

وخبّرتماني أن تيماء منزل

لليلى، إذا ما الصيف ألقى المراسيا

وهذي شهور الصيف عني قد انقضت

فما للنوى ترمي بليلى المراميا؟

فثمة في هذين البيتين حزن مأنوس لطيف، لعله أن يكون أعمق من ذلك الفرح الذي تحتقبه تلك الأبيات الثلاثة التي أُعجب بها الجرجاني. فالحقيقة أن الشاعر في هذا المقبوس الأخير يتفقد الغياب على نحو ملتاع. ومما هو معروف أننا ننفعل باللوعة، أو بالألم، أكثر مما ننفعل بالفرح. وفي جميع الأمثلة الثلاثة الأخيرة يتبدى الوجدان البشري وهو يكابد شقاء من شأنه أن يستثير العاطفة فنأخذ بالتفوّر والرعش، بحيث تصبح فاعلية الشعر ضرباً من الإحالة على الجوانية الخالصة.

إن ملكة التصوير، على أهميتها وجلال قدرها، لا تملك البتة أن تضارع التفؤد والحنين وارتعاشات الروح تحت وطأة العذاب، الذي هو عنصر ماهوي في بنية الحياة. فالتصوير وحده ليس أدباً من الطراز الأول، ولكنه يصير أدباً عظيماً حين يوظفه الشاعر في نص حميم.

وهنا، لا بد من التمييز بين الداخلية والخارجية، أو بين حقيقة الروح وحقيقة المادة. فكلما كان النص أكثر إيغالاً في داخلية الإنسان، كان أعظم وأجود، وأعلق بالنفس، وأكثر قدرة على التأثير فيها. ولكنه على العكس من ذلك، تتضاءل قيمته كلما دنا من الخارج، أو كلما أصبح قريباً من الطريقة الموضوعية في الكتابة، أي كلما أحال على المرئيات بطريقة النسخ، وهذا يعني أن العلم، وهو الخارجية الخالصة، لا تملك حقائقه أن تصير شعراً بأي حال من الأحوال، لأنها محايدة، باردة. تفتقر إلى الحرارة الجوانية المنبثقة من ماهية الذات، والتي هي أنفس برهة في أصالة الإنسان وهويته المستتبة. ولهذا، لا أراك إلا سديد الرأي، إذا ما أعلنت بأن الشعر، بل الفن بعامة، لا

يصور الواقع، ولا هو ينسخه نسخاً، وإنما يرسم باللغة الحية مكابدة الوجدان للواقع، أو للتاريخ والوجود معاً. وهذا هو، بكل دقة، ما أعنيه حين أقول بالذاتية العينية الممتلئة بالتجربة الفعلية. وبفضل هذا العنصر الوجداني الصادق يصير النص شعراً وينجذب إليه الناس. وربما بسببه يجوز للمرء أن يؤثر الشعر على التاريخ، ولو أن المفاضلة بين هذين الشيئين لا مسوِّغ لها البتة.

وعلى أية حال، فإن هذا النقد الموضعي، أو الجزئي، الذي قدمه عبد القاهر الجرجاني للأبيات الثلاثة التي اقتبستها من «أسرار البلاغة»، بل الذي هو الطابع الغالب على النقد التراثي، وكذلك الرد الذي قدمته للتوّ عبر الاستنجاد بثلاثة نماذج وجدانية تتوهج دفئاً، إن الشيئين معاً يفتقران إلى النزوع الكلي، وهو النائي عن دراسة البيت الواحد التي تشبه الانجحار في جحر الضب. فالنقد في جوهره هو الحكم على المجمل، أو على المناخ والكلية والفحوى، وليس على الفتات والشذرات التصويرية، وإن كان هذا النقد الموضعي مشروعاً إذا جاء في مسار نقدي شامل. ومما هو مبدئي أن النص يؤثّر بمناخه جملة، وليس بفعل هذه الصورة أو تلك، إذ لا مراء في أن السمات الشكلية لا تكفي وحدها لتأسيس المزية والجودة، بل لا بد من معيار أكبر، وهو تخريج محتويات الذات، أو تصوير الإنسان المصلوب على جدار الزمان. (الصليب واحد من أكبر الرموز في الدنيا). ولهذا السبب حصراً، صار دستويفسكي، كاتب الوجدان وسابر الأعماق، أعظم الروائيين، وصار شكسبير أعظم المسرحيين.

وعلى أية حال، إن المناخ، أو قوة التأثير التي يحتقبها النص الأدبي، هو نتيجة تلقائية لالتحام الشكل والمضمون. وكلما كان تأثير

القصيدة ناجماً عن مجمل مناخها، وليس عن هذه الشذرة التصويرية أو تلك، أو عن هذا الموضع أو ذاك، كانت قيمتها أعظم ومزيتها أنفس، وصمودها في وجه الزمن أصلب وأمتن، وخذ قصيدة مثل تلك اللامية التي كتبها المتنبي بمناسبة سقوط حلب في أيدي الروم، أو مثل قصيدة «المرثاة» لتوماس غراي، أو «القرية المهجورة»، لأُلفر غولد سمث، خذ أياً من هذه القصائد، واقرأها بإمعان، وسوف تلاحظ أن تأثيرها هو نتاج مناخها أو مجملها، بالدرجة الأولى، وليس نتاجاً لأي جزء من أجزائها وحده. وربما جاز لك أن تقول بأن النص العظيم يؤثر فينا من خلال مجمله، وكذلك من خلال جزئياته. ولكن النسق هو بيت القصيد.

ولعل من الواضح تماماً أن الشعر لفظة مشتقة من الشعور، فكل ما يجعلنا نشعر، أو نتحسس وجدنا ووجودنا، من أية جهة من جهاته، فهو شعر حقيقي، دون ريب. ومما هو في حكم المؤكد أن الشعور البشري، حتى في مستوياته العظمى، شديد التنوع، كثير المنازع، وغني بالمحتويات. بيد أن ذلك الصنف الذي يتألم، أو يحن، أو يكابد الحاجة إلى ما يتأبى على الاسترداد، بل ما يتعذر الحصول عليه بإطلاق، هو أنبل أصناف الشعور البشري برمتها. ولكم كان حازم القرطاجني سديد الرأي حين ذهب إلى أن أول الدوافع إلى إنتاج الشعر هو الوجد والشوق والحنين إلى النائيات.

❖ ❖ ❖

ثمة معيار آخر ليس ببعيد عن هذا المعيار الأخير. إنه معيار

التوتر، أو الانخراط في التوتر على نحو مغرق في الجدية. فالشعر الذي يصف توترات الحياة، هو صنف شديد الالتصاق بالنفس، جاذب لها، ولا سيما ما كان مشحوناً بالقلق والتخلع النفسي والاضطراب الناجي من البذاءة والفجاجة. وربما كان التوتر أقدر العناصر الداخلية على تزويد اللغة بالدينامية والحيوية في آن واحد. يقول المتنبي:

على قلقٍ، كأن الريح تحتي

أُقلبّها يميناً أو شمالاً

فلعل مما هو ناصع تماماً أن الصورة في هذا الموضع مشحونة بشعور فحواه أن نظام الأشياء برمته قد أُعيد تكوينه من جديد، حتى لكأن الزمان أصبح خادماً للشاعر نفسه، أو منصاعاً لأوامره ورغباته، ومستجيباً لإرادته وغاياته. والأولى من ذلك أن يقال بأن الريح ليست سوى صورة خارجية عن الذات الشاعرة نفسها، أو نسخة نسخت عن العرام الأصلي الذي يتموّر في تلك الذات ويُوَتِّرها بحيث يجعل منها حقلاً ممغنطاً إلى حد نادر. ولقد عبّر هذا الاضطراب المبدع، أو الخلاق، عن محتواه بواسطة التقلب الذي صار صفة للريح في هذه الصورة النادرة.

ولهذا، يصح القول بأن الانخراط الأصيل في توتر ما هو أحد المعايير التي يتيسر للمرء أن يعتمدها بغية إصدار حكم القيمة الناضج. ففي الحق أن ما يسبغ النكهة، بل الحرارة، أو المزية، على معظم الشطر الحي من شعر المتنبي، هو أن الشاعر منخرط في توتر خلاق، لأنه نتاج لحيوية جوانية كلها زخم وعرام. ولا مرية في أن

توتراته الحادة، أو المتطرفة هي التي جرته إلى نهايته المأساوية المؤسفة. فلكم هو متوتر، أو مضطرب، ذلك الشاعر الذي كتب مثل هذا البيت النادر:

يقولون لي: ما أنت؟ في كل بلدة،

وما تبتغي؟ ما أبتغي جَلَّ أن يُسَمى

وفي الحق أن شعر المتنبي لا يفتر أو يخبو إلا حينما يفتقر إلى زخم التوتر الحي وعرامه الخلاق.

ومن شأن علاقته بالجبل والسيف والحصان، وهي علاقة لا يتيسر استيعابها إلا بالقراءة المستأنية لشعره، أن تجعل منه شاعر القوة والاستعلاء الذي لا يضارعه شاعر آخر في اللغة العربية. وينطوي نزوعه الإزدرائي المترع بالصلف، وهو نزوع يؤثر ويتأثر بتوتره العارم، على الأساس الذي يؤسس معظم الشطر الحي من شعره. وما هذا الأساس إلا القوة وعبادة القوة، بالدرجة الأولى.

ويكاد المذهب نفسه أن يصدق على شعر المعري الذي يفصله عن الوجود تنافر متوتر له على النفس وقع مرير. ولا يخفى على أحد أن ثمة فرقاً حاسماً بين الشاعرين. فتوتر الأول انتفاض، أو جيشان، أما توتر الثاني فمن النمط السكوني الداخلي. ففي حالة المتنبي كان الخلاف بين الأنا والمجتمع، أما في حالة المعري، فالخلاف، بالدرجة الأولى، بين الأنا والوجود. والفرق حاسم، إذا ما نظر المرء نظرة المستأني. وقد لا أجافي الصواب إذا ما زعمت بأن هذا هو المبدأ الذي يحكم حياة المتنبي وشعره: لئن كان الواقع منحطاً، فلا بأس في أن أزدريه وأن أحترم نفسي وحدها.

ولكن توتر المعري خلاق هو الآخر. ولو لم يزجّ بنفسه في النزعة اللفظية لجاء شعره أفضل بكثير مما هو عليه الآن. ففي الحق أنه شديد القدرة على التفرس بالعبث والعدم واللاجدوى، بل هو أقوى الشعراء المتوترين في هذا الموضع. والصورة التي قدمها للحياة، من حيث هي سجن مضاعف، أو مثلث، هي دليل حاسم على أنه، كالمتنبي سواء بسواء، واحد من أكبر المغتربين في التاريخ. وقد لا يضارعه إلا الحلاج، الذي صار قريباً لربة الغربة والتوتر. ولكنه قلما ينم عن أنه مزود بتلك النزعة النرجسية، أو الازدرائية، التي هي في أساس الكثير من قصائد المتنبي، وهو من يعتقد بأن الدهر ليس سوى واحد فقط من العمال الذين يعملون ويكدحون في خدمته، أو في خدمة شعره. ومع ذلك فإن شعوره بالاغتراب قد يبز شعور المتنبي، أو يعادله. وها هو ذا يقول:

هي غربتان، فغربة من عاقل

ثم اغتراب من محكّم عقله

وعلى أية حال، لا يجوز الزعم بأن التوتر كله سلب، ولا سيما حين ينأى عن التفج والتبجح والعنجهية. ألا يُضمر التوتر صنفاً من رفض الاسترخاء الذي من عاداته أن يؤسس بؤرة للتسوّس في قلب [redacted] نفسها؟ فهو، في الغالب الأعم إنكار للعدم وتخارج للحيوية والطاقة النفسية والعافية، أو للزخم الداخلي حصراً، ولو أنه قد لا يخلو من عريدة غليظة تملك أن تخلخل نظام النفس، وتحرم المرء من التمتع بمصادقة الأشياء. بيد أن المتوترين كثيراً ما يكونون مزودين بتلك الغريزة التي تمكنهم من اكتشاف الحقائق الروحية الأصلية، التي هي أمهات الحقائق كلها، ومع ذلك فإن الإفراط في التوتر وفي

الازدراء قد يجر على صاحبه من العداوة الشيء الكثير. وهذا هو بالضبط حال المتنبي والمعري اللذين ما زالا يتعرضان للعنة حتى اليوم.

ومع أن هذين الشاعرين هما الهرمان الخالدان للشعر العربي التراثي، فإن المرء كثيراً ما يشعر بأن لغتهما لا يصح أن يقال عنها بأنها ينبوع من ينابيع اللغة العربية في برهتها الشعرية. ولكن هذا المذهب أمر ممكن فيما يخص جميع الشعراء الجاهليين. فقد لا يخفى على القارئ الخبير بأسرار الشعر أن الإنهاك يتبدى جلياً على لغة الرجلين في معظم أشعارهما. وما أقصده بالإنهاك هو غياب البكارة، أو غياب الاخضلال والطراء المؤشرين إلى طفولة اللغة، أي إلى طفولة الشعب الذي يتكلمها. ويبدو أنه ما من شيء بلا ثمن، أو بغير مقابل. فحين أنجز الشعر العربي التراثي حداثته الخاصة، كان عليه أن يخسر مزية قديمة ليكسب مزية جديدة. ومما لا يخفى على أحد أن الإنسان لا يحصل على نضجه إلا إذا فقد طفولته التي هي دهشته وعذوبته وبهجة شعوره.

❖ ❖ ❖

ربما اتفقت الغالبية العظمى من الناس على أن الشعر فن أصلي شديد القدرة على أن يشرح ماهية الإنسان شرحاً لا يملك علم النفس، ولا علم الاجتماع، ولا علم التاريخ، أن يجيء بمثله. فالشعر مختص بذلك الجانب الأثيري من الشعور، وهو اختصاص يتعذر أن يدخل في أي علم من العلوم. ولهذا، قد يصح تعريف الشعر بأنه ما

يأخذ بأيدي الناس ليقودهم إلى داخل أفئدتهم. وهذا التعريف معياري وثيق الصلة بسؤال القيمة، دون أي ريب.

ومما هو صحيح تماماً أن الشعر قد واكب المشروع البشري، أو عايشه، منذ ما قبل التاريخ وحتى يوم الناس هذا. وبداهة، لا يمكن لهذه الظاهرة أن تكون من قبيل الصدفة بتاتاً، بل لا بد لها من دلالة إنسانية شديدة العمق. فوجود الشعر الجيد، مجرد وجوده، هو برهان حاسم على أن الإنسان ما زال موجوداً على الأصالة، أو هو لم ينقرض من الداخل بعد. ولا غلو في الاعتقاد بأن إنتاج الشعر ينطوي انطواءً ضمنياً على احترام كبير لقيمة الإنسان وكرامته ومعناه. فالفن والتنفس، كلاهما خالد وأبدي.

وهذا يعني أن عافية الفن بعامة، والشعر بخاصة، معيار تملك أن تعبّر به عافية الإنسان وقيمته الروحية. فبمقدار الصحة التي يتمتع بها الفن والأدب تكون الصحة التي تتمتع بها الحياة في أي مجتمع من المجتمعات. وهذا يعني أن ثمة ترابطاً متيناً بين وضع الشعر في الحياة الاجتماعية وبين وضع القيم الروحية جملة. إن بين الشيئين صلة عميقة ودقيقة، وربما خفية أيضاً، بحيث يصح القول بأن الشعر يظل معافى ما ظلت القيم معافاة. وحين يتغير وضع الفنون جملة، فإن وضع القيم يكون قد سبق له أن تغير سلفاً. وبذلك يجوز الزعم بأن صحة القيم الروحية والاجتماعية هي الشارط الأول، وربما الوحيد، لصحة الشعر وسلامته، أي لقيمه الفنية التي بها يصير شعراً أصلياً جليل الشأن.

ولهذا السبب، أراني أعتقد بأن أرسطو لم يجانبه السداد حين

ذهب في «فن الشعر» إلى أن الشعر «أكثر فلسفة من التاريخ وأرقى»، لأنه يعبر «عن الشؤون الكلية، بينما ينحصر التاريخ في الشؤون الخاصة». وعندي أن الموازنة بين الشعر والتاريخ لا لزوم لها، لأن الماهيتين لا تقارب بينهما ولا تشابه. وكان الأفضل أن يقارن بين الشعر والفلسفة، وأن يعلن تفوق الشعر دون أية حاجة للمراء. فالشعر نتاج الوجدان المنسوج من اللطف، أما الفلسفة فهي نتاج الذهن التجريدي الذي لا يخلو من غلاظة وخشونة، بل حتى من نزوع نحو التمحل والمخرقة.

ولئن وافق المرء على أن الشعر أرقى من علم التاريخ، فليس للسبب الذي قدمه أرسطو. لقد برهن ذلك الفيلسوف، بهذا القول، على أنه يجهل ماهية التاريخ، بل إن اليونان كلها، حتى زمن أرسطو، قد كانت تجهل التاريخ، لأن هذا العلم لم ينضج في العالم الكلاسيكي إلا ابتداءً من القرن الثاني قبل الميلاد (عصر بوليب)، أي بعد وفاة أرسطو بأكثر من قرن كامل. فالحقيقة أن هيرودت وتوسيديد السابقين على أرسطو في الزمان ليسا مؤرخين كبيرين، بل هما محاولتان رياديتان وحسب. وربما جاز لك القول بأن التاريخ كعلم هو إنجاز روماني، أو من العصر الروماني، وليس يونانياً. وحتى بوليب اليوناني الذي لا يبالغ المرء كثيراً إذا ما زعم بأنه أبو التاريخ، قد عاش وكتب في روما نفسها، وكان يطل على الأحداث التاريخية من الأعلى بحكم صداقته لأسرة سكيبيون الأفريقي، الذي هزم هنيبال في زاما سنة 202 ق.م.

إن أرسطو قد عكس الحقيقة حين زعم أن الشعر متخصص بالعام، وأن التاريخ معني بالخاص وحده، إذ التاريخ، في جوهره، هو

العلم بالكل، أو علم الكل. وحتى لو كان الأمر كما زعم أرسطو، لما كان هذا سبباً كافياً لتفضيل الشعر على التاريخ. أما السبب الأكثر اقناعاً فهو أن الشعر أثيري، أو روحاني لطيف. ولهذا السبب فإنه شديد القدرة على الاجتذاب، أو على اكتساب مودَّة الناس، أي على أن يرسخ قيمته في أكبادهم. وهذه سمة يفتقر إليها، لا علم التاريخ وحده، بل كل علم على الإطلاق.

بيد أن ثمة سبباً حقيقياً آخر، وهو ما يؤشر إليه إنتاج الشعر من صحة اجتماعية وأخلاقية، بحيث يسعك القول بأن للشعر من الحساسية ما يجعل صحته صحة للزمان كله، ومن علته علة للزمان كله أيضاً. أما كتابة التاريخ ودراسته وتدريسه، فتلك وقائع لا تدل على صحة ولا على سقام. ومما هو جدير بالتنويه، في هذا المقام، أن الدائرتين الهندية والصينية، حتى بداية العصر الحديث، تفتقران أيما افتقار إلى علم التاريخ، ولكنهما مترعتان بالشعر العظيم، الأمر الذي من شأنه أن يؤكد ما فحواه أن الشعر حاجة أولية، أما علم التاريخ فحاجة ثانوية.

وما دام الشعر، اليوم، قد صار عرضة للانحطاط الآخذ بالتهام كل شيء، فإن النقد الأدبي، الذي يلازم الشعر ملازمة ضرورية على الدوام، ينبغي أن يكون معيارياً، أو تقويمياً وذوقياً، بالدرجة الأولى. وقد يجوز الذهاب إلى أن الوظيفة الكبرى للناقد الأدبي (وهذا اسم لا يستحقه عن جدارة إلا من كان شديد الاهتمام بالقيمة والمعيار، أو من كان تأويلياً ألمعياً ذا بصيرة ثاقبة، أي إلا من أتى النص من داخله وحسب) هي منع النغيل من احتلال مكانة الأصيل. وانبثاقاً من هذا الموقف، يغدو سؤال القيمة أكثر الأسئلة

قيمة، بل إنه سيدها وأجدرها بالتمحيص والترسيخ. واستناداً على هذه الأرضية يسعك أن تعرّف النقد الأدبي بأنه علم القيمة، أو الدراية بما تنطوي عليه النصوص من قيم فنية. وكل نقد لا ينخرط في هذه التجربة لا موقع له إلا على حاشية النقد، وليس في متنه الأصيل.

والحقيقة أن إنتاج الفنون هو إنتاج القيم نفسه، أو السعي بحثاً عن الرفعة الروحية، أو عن الارتقاء بالإنسان. ثم إن إنجاز أي عمل فني عظيم، وليكن قصيدة متميزة، مثلاً، هو انتصار للروح البشري على الخواء وضحالة الوجود وانطماس معناه. وهذا الانتصار لا يخص فرداً بعينه، ولا شعباً واحداً بمفرده، بل هو نصر مؤزر للإنسانية برمتها على كل ما يعوق نموها الروحي الذي من دونه لا يبقى في داخلنا سوى الحيوان وحسب. فلئن كانت الحرب تقدم الإنسان من حيث هو غول مفترس لم تهذبه الحضارة قط، فإن الفن يقدمه بوصفه مخلوقاً ذهبياً ذا ماهية وأصالة متعاليتين وأبديتين. فالإنسان حين يشعر ويتفنن إنما يسعى وراء قيمته الخاصة، أو قل إنه لا قيمة له إلا بمقدار ما ينتج من القيم الرفيعة. بيد أن الشعر، إذا ما طرقه الاتضاع، صار برهاناً على أن الإنسان نفسه قد هبط إلى الحضيض، إذ لا ريب في أن الأصل تتبعه الفروع، وتصطبغ بصباغه، ولا تخرج البتة عن طبعه وفحواه.

يتلخص واحد من تعريفات الشعر الممكنة أو المقبولة بأنه مقاربة اللغة بكثير من حرية التصرف، أي إنه يزود الألفاظ بشحنات

خيالية من شأنها أن تربطها بعضها ببعض على نحو تغدو فيه اللغة وكأنها شيء لا يصلح للمياومة، بل للعلو وحده. وبذلك يصح الذهاب إلى أن الشعر اكتشاف لمنابع اللغة وتوظيف لطاقاتها توظيفاً لا يستطيعه أي نثر مهما يك نوعه أو مستواه. ولهذا السبب، عمدت الأديان قديماً، ولا سيما الهندوسية والمانوية، إلى بث محتوياتها في قصائد، أو في نثر شعري أو فني. ويبدو أن جورج سنتيانا، الفيلسوف الأمريكي، قد كان يتلمس هذه الصلة التي بين الشعر والدين حين قال: «إن الشعر دين لم يعد يؤمن به أحد».

وبما أن الشعر إطلاق لاستطاعة اللغة، أو لقدرتها المتعالية، فإنه بكل توكيد، فسحة حرية شاسعة ورائعة، وربما صح القول بأن هذا العلو وهذه الجرية هما التفسير الناصع والمقنع لانتشار الظاهرة الشعرية في كل زمان ومكان، أي لتشبث البشرية بالشعر طوال آلاف السنين. وينطوي هذا المذهب على أن إحالة اللغة إلى جمال، أو نحتها كما تنحت التماثيل الفاتنة، هو شأن من اختصاص الشعر قبل سواه من فنون القول الأخرى.

ومهما يكن الأمر، فإن في وسعك أن تعرّف الشعر بأنه لغة حساسة متعالية تنتجها غريزة الكمال التي لا وظيفة لها سوى الصعود بالإنسان إلى الساميات. ثم إن من شأنها أن تستقطر وعي الحياة وتوتراتها، وأن تشرح فحوى النفس وتبسطها أمام الوعي المتلقي. وفي مكنتها أن تبحث عن حقائق شبابها خالد، أو أن تستحضر بنية خيالية تشتقها من مملكة الديمومة، وذلك حصراً حين تريد أن تصير قصيدة أصلية لا يعتورها أي شيء من الزيف والتزوير، أي حين تصمم على أن تستجيب لسؤال القيمة استجابة توكيدية مثمرة.

ولا ريب في أن الخيال عنصر لا بد منه للشعر الناجح. وهذا ما عبر عنه القرآن الكريم حين قال عن الشعراء بأنهم «في كل واد يهيمون». ولئن كان العقل اكتهالاً، أو اكتمالاً، فإن الخيال طفلي، أسطوري، أو من شيعة الحلم والتصوف والاستسرار. وإذا ما كان الواقع مُلكاً للضرورة، فإن الخيال وطن الحرية، أو هو تلك الفاعلية التي بواسطتها يتم إطلاق سراح النفس، أو يتم تحريرها من الحتمي والمنطقي والمحدود. ولما كانت الطفولة أجمل من الكهولة، فقد جاءت منجزات الخيال (الشعر، الأسطورة.. إلخ) أمتع من منجزات العقل، كالفلسفة والعلوم، وما إلى ذلك. ولهذا السبب، فإن الآداب والفنون تنحط في المجتمعات الشائخة التي خسرت طفولتها، بينما تزدهر العلوم والنظريات ومناهج التفكير المتباينة، ويأخذ الصراع طابعاً عقائدياً، وأيديولوجياً، صريحاً. وبما أن الخيال المعافى هو من سلالة الجمال، أو من شيعته الخلابة، فقد كان قيمة جُلّى في جميع الفنون. ولكن الخيال يخسر قيمته حين يتطرف ويستحيل إلى غيبوبة.

ومما له دلالة عميقة أن يكون الصوفيون أول من فكر بتأسيس نظرية في الخيال، داخل إطار الثقافة العربية، وأن يكون الرومانسيون الغربيون، وهم أقرباء الصوفيين إلى حد ما، أول من فعل الشيء نفسه في أوروبا الحديثة. فجوهر الأمر أن الطرفين يبحثان عن كون غير مرئي يسْتتر وراء المرئيات. ولهذا، فإن الخيال هو بيت القصيد في نظر الصوفيين والرومانسيين معاً، وذلك ما جعل وليم بليك، أقدم الرومانسيين الإنجليز، يصرح بأن الخيال قوة شاملة عظمى، لها القدرة على البلوغ إلى نسق جواني لا يقع تحت هيمنة البصر. وهذا هو الإغراء الذي تنطوي عليه النائيات والمستورات. والحقيقة أن ابن عربي يقول، في المجلد الثاني من «الفتوحات المكية»، كلاماً شبيهاً

جداً بهذا الكلام الذي قاله بليك: «فهو المحيط بما في الغيب من صور». (طبعة دار صادر، بيروت، ص 183). بل إن ابن عربي يصرّح في الموضع نفسه بأن الإطلاق صفة الخيال الأولى، «لأنه يتصرف في الأمور كيف يشاء». (حبذا لو أتيح لنظرية ابن عربي من يعرضها في كتاب خاص، فهي أول نظرية في الخيال تتمتع بالغنى والعمق وشدة الاتساع).

❖ ❖ ❖

والآن، يعلم الجميع أن الشعر الحديث قائم على مبدأ الانبثاق من الخيال، بل حتى على التطرف في هذا المنزع بحيث خرج الشعر من موقع الاستواء إلى توثين الشكل. ولا مراء في أن الخيال برهة ماهوية في كل شعر، ولكنه لا قيمة له إلا إذا جاء موحياً، نائياً عن التكلف وبريئاً من الاصطناع. وأما إحلال التهويم محل الخيال الخلاق فلا يسعه أن يكون سوى صفة انحطاط لا يملك البتة أن يموّه نفسه، أو ينطلي إلا على أولئك الذين لا خبرة لهم بالشعر ولا بالتاريخ.

ولعل في ميسورك القول بأن الوجدان الحميم، الذي قد يصلح معياراً لأجود أصناف الشعر، هو العنصر الذي يفتقر إليه الكثير من القصائد التي ظهرت في الآونة الأخيرة، أو في الربع الرابع من القرن العشرين. ومما هو ناصع أن بعض الشعراء اليوم لا يصنعون شيئاً سوى أنهم يعكرون حوض القصيدة ليوهموا الناس بأن حركتهم تجري في الأعماق التي لا تطال إلا بهذه الأساليب المعكورة، مع أنها في الحقيقة خائرة أو قاحلة كرمل الصحراء. فلعل مما هو ناصع تمام النصوع أن بعض الأساليب الشعرية في هذا الربع الأخير من القرن

العشرين لا تزيد عن كونها سطحاً جافاً يفتقر أيما افتقار إلى أي عمق ذي بال، كما أن بعضها الآخر ليس سوى خواء متأنق، أو متأنث، وذلك تماماً على النقيض مما يزعمون. وكثر هم الذين لا يدركون أن العكر ليس العمق، وأن المسطح خير من المعكور الذي لا يندرج فيه إلا العماء الباهت الجامد.

وثمة شكوى عامة فحواها أن الرموز التي يصوغها الشاعر المعاصر قد لا يفهمها أحد سواه، بل ربما كان هو نفسه غير قادر على تأويلها تأويلاً مقنعاً. وهذا يعني أنه يدفن تجربته داخل الظلمات، بينما يحاول توضيحها. وفي تقديري أن مثل هذا الفعل ليس سوى محاولة للتعويض عن الفحوى المفقود. ولكن، لا مرية قط في أنه ما من شيء يملك أن يعوّض عن الأصالة الغائبة.

وبداهة، إن هذا الجفاف ليس القيمة، إذ القيمة هي حياة النص ونبضه ويخضوره المبثوث في مجمل نسيجه الرطيب. بل يملك المرء أن يجزم بأن هذا الجفاف هو سلب القيمة فعلاً، إذ ما من قيمة لأي شيء لا يستجيب لأشواق النفس ومناخاتها، وحنينها الذي هو لبابها ونشاطها الباطني الأول. وبناء على هذا المبدأ البدهي والأبدي، لا بد من الإقتناع بأن المعيار، إن كان له أيما وجود، فإنه مركوز في بنية النفس البشرية حصراً، أقصد في تلك الراقة التحتانية التي تنتج كل شيء عميق.

ويبدو أن قلة ضئيلة من الناس هي التي تدرك أن هذا القحل، أو هذا التخثر، الذي عبر عن نفسه بغزارة ووفرة، هو علامة شيخوخة شاملة، متليّفة أو متيبّسة. ولست أعني شيخوخة الثقافة

وحدها، وإنما تليف خلايا المجتمع الذي ينتج هذا الصنف اليرقاني من أصناف الحياة التاريخية العامة. ففي غمرة هذا الركود التاريخي الموحل سوف لن يكون هنالك أي أدب عظيم، سوى بعض المنجزات التي تأتي وفقاً لناموس الاستثناء، الذي يظل يفعل فعله حتى ضمن أسوأ الشروط.

وأوضح ما في الأمر أن الخيال لدى الكثير من الشعراء في الجيل الراهن، ولا سيما لدى أولئك الذين لا يميزون بين العميق والمعكور، قلما يوحي بأي شيء جميل، أو منعش لروح المتلقي، بل هو قلما يحرّض خيال القارئ على استلهام روح النص والتأثر به، ولهذا السبب، صار معظم الشعر الحديث غير قادر على الرواج بين الناس، كما كان الشعر قادراً على ذلك في غابر الزمان، أي يوم كانت القصيدة تستمد قيمتها، لا من الخيال، بالدرجة الأولى، بل من الوجدان الدافئ والأسلوب الرصين، واللحن الداخلي الصافي. ولعل مما هو جد ناصع أن ما يفتقر إليه الشعر في هذا العقد الأخير من القرن العشرين، هو القدرة على الإيحاء والخلب. ومن شأن تلك السمة، إذا ما توفرت، أن تقنع المرء بأنه في حضرة روح متفوق عظيم.

وليس بخافٍ على كل ذي عين أن عدداً كبيراً جداً من قصائد الآونة الأخيرة إنما كتبت بلغة غروية، لزجة أو متخثرة، فجاءت غير صالحة للمتعة الأدبية، التي هي أولى غايات النص الأدبي. ومما هو واضح كذلك أن التفكك، أو حتى التفتت، والعكر والعشوائية، هي المثالب الكبرى لشطر واسع جداً من الشعر الراهن. وفي ميسورك أن تضيف الافتقار إلى التلقائية، وكذلك الافتقار إلى التفتح الحر. ثم إن الشاعر المعاصر كثيراً ما يتبدى وكأنه يستمد فحواه من تلف ألمّ بنواة

روحه. وهذا حدث لا يسعه أن يحدث إلا لأن الحياة نفسها قد حل بها قحط كيفي، خثّر اخضلالها وأذبل ازدهارها وريعانها. وعندي أن وضع الشعر بخاصة، والفن بعامة، هو صورة عن حال المجتمع نفسه. فالفن السليم في المجتمع السليم.

ومما لا يخفى على البصير أن عدداً كبيراً من القصائد الراهنة لا تحتقب أية نقطة استناد تستند إليها بنية القصيدة كلها، أو تتراكز حولها جميع لحظاتها المتباينة. وهذا يعني أن التبعثر والعشوائية صفتان سلبيتان أو مثلبتان تحايثان مساحة شاسعة من الشعر الراهن، بل من الأدب المعاصر بوجه عام. وربما كان حال القصيدة هذا نتيجة محتومة لتفكك أوصال المجتمع في هذه الأيام الكابية. فالمجتمع الراهن يفتقر إلى مركز ثابت وقادر على شد الأجزاء ودمجها في الوحدة المتراصة. فربما صح الظن بأن القصيدة المفككة هي نتاج لمجتمع مفكك، أو لحياة تفتقر إلى التماسك الرصين.

وكثيراً ما تنم القصيدة اليوم عن أن الشاعر قد انسحب من الحياة، أو استقال واعتكف داخل قوقعة تشبه درع السلحفاة الشديد القدرة على العزل والفصل. فكثيرة هي القصائد التي تتبدى وكأنها لا تخاطب إلا قائلها وحده، أو لكأنها قد انبثقت من العماء الذي لا يحيل إلا على نفسه وحدها. ويبدو أننا قد استوردنا من الغربيين انحطاطهم وميلهم إلى الشحوب.

لكم هو شاسع ذلك الفرق الذي يفصل بين الشاعر الحديث والشاعر القديم، كالمتنبي والمعري وابن الفارض. إن كلاً من هؤلاء الشعراء الخالدين هو التجلي الأمثل لروح تبذل كل جهد ممكن لتخرج

من الزمن والمادة والمنطق والمألوف. ولعل في ميسورك أن تنظر إلى صور البروق في شعر ابن الفارض، وكذلك إلى المصابيح المبثوثة في ذلك الشعر نفسه، بوصفها منارات شاهقة تنادينا نحو الأسمى والأصفى، أو باتجاه الذرى التي لا يبلغها إلا ذوو القامات الفارهة وحدهم. وهذا هو بالضبط فحوى النداء الذي يوجهه إلى الروح كل شعر نفيس. والحقيقة أن الشعر الراهن قلما ينجح في استدعائك إلى الساميات على هذا النحو الأصيل حصراً.

ولهذا أراني ميالاً إلى الزعم بأن وظيفة النقد الأدبي في هذه الأيام ينبغي أن تكون سدانة السَّواء، أو صحة الفطرة، أي حراسة النص من هذا النزوع إلى التجريد العمائي الذي لا يشبه إلا رقص الأشباح. ثم إن هذه اللغة التجريدية الشبحية، التي يكتب بها معظم الشعر الحديث، هي أقرب إلى الحياد منها إلى لغة الأسلوب الحي والملتزم بالحياة. ولقد استطاع هذا الموقف الحيادي الباهت أن يرغم اللغة الشعرية على خسران رونقها واخضلال أوراقها التي كانت يانعة ورطيبة في غابر الزمان. ومما لا مراء فيه أن كل قصيدة هذا شأنها هي بغير قيمة بتاتاً، إذ لا قيمة على الأصالة إلا لما يربطنا بالحياة العميقة، وإلا لما هو مأهول بما يملك أن يستجيب بكفاءة لأشواق النفس وأذواقها وغرائزها العليا، التي هي حقاً من سلالة النور.

مخيم اليرموك
نيسان، 1999

الشعر والذائقة

قد يظن للوهلة الأولى أن الذوق، وهو محمول ماهوي من محمولات الذات، لا يحتاج إلى تعريف أو تحديد، وذلك بحجة أنه مقولة شديدة الشيوع بين الناس، مما يوهم بأن معناها واضح دون أي لبس، ولهذا فلا لزوم لبذل أي جهد بغية شرحها أو تيسيرها للفهم. ومع أن الحاجة ماسة إلى تعريف الذوق، فإنني أرتاب في أن يتفق اثنان من البشر على حد واحد وموحد، لا للذائقة وحسب، بل كذلك لمعظم المفاهيم المجردة، كالحب والحرية والجمال، وما إلى ذلك من مجردات شديدة العمق بسبب من كونها التأسيس الابتدائي للهوية البشرية برمتها. فما أن يغوص العقل المتذهن، أو المتفطن، في هذه العمائق المنازحة الغائرة حتى يلج مملكة التيه، التي لا مخرج منها إلا بشق الأنفس. ولهذا فإن كل تعريف لأي من هذه الماهيات المجردة لا يعدو كونه اجتهاداً خاصاً يبذله هذا الفرد أو ذاك، ليجيء حاملاً لوجه واحد من وجوه المفهوم التي لا تتناهى، على حد عبارة الشيخ الأكبر، محي الدين بن عربي. ومع ذلك، فإن كل تعريف جديد لأية ماهية من الماهيات هو إغناء لها وتوضيح لأحد ممكناتها أو إنارة

لجزء من منطوياتها بل ربما لجملة من هذه المنطويات الكثيرة أو المتكاثرة على الدوام.

وأياً ما كان جوهر الحال، فلا بأس في عرض هذا التعريف الذي لا أحسبه يخرج كثيراً عن سمت الصواب، أن لم يكن صحيحاً إلى حد ما من حدود الصحة. فالذائقة هي الانفعال (التأثر، الالتقاء) بالوسيم أو باللطيف على نحو ممتع أو منعش. وهذا يعني أنها فاعلية مبدؤها مقاربة المناسب، أو الموائم، بطريقة من شأنها أن تحذف كل فرق بين الذات، أي بين الذائقة، والمحتوى الذي يذاق، إذ لابد من مضمون تمتلئ به الداخلية، وإلا فلن تكون سوى شبح أو وهم، أو خواء مفرغ من كل ما يملأ أو يعني. فأن تتذوق نصاً أدبياً، أياً كان جنسه، هو أن تتماهى معه، بحيث تنخرط فيه وينخرط فيك، أو تتمثله فتجعله جزءاً من ماهيتك الخاصة، وإلا فإنك ما أحببته بالعمق الكافي الذي من شأنه أن يجعل التذوق كاملاً أو قريباً من برهة الكمال. وبذلك تتناسب درجة انخراط النص في هويتك، بحيث يصير عنصراً في حدك، مع درجة التذوق والتمتع والاستيعاء الروحي القادر على التأصيل. وهذا يعني، بداهة، أن الذائق وما يذوق هما مكوِّنان لبنية واحدة لا تقبل الانشطار ولا التمايز، أو كأن الموضوع الذي يذاق هو الذوق نفسه، مادام الذوق لا وجود له بغير المحتوى الذي من شأنه أن يزوده بفحواه.

ولكن، ينبغي ألا يظن أحد بأن الذات التي تنفعل بالوسيم، أو باللطيف، لا فعل لها سوى الحياد السلبي الذي تتلقى أثناءه تأثيرات النص وهي ساكنة خاملة، إذ في الحق لا بد لها من أن تبذل جهداً داخلياً كبيراً بغية الحصول على التأثير المنشود الذي هو نتيجة تعاون

وتفاعل بين النص والذات. ثم إنها، حين تستقبل اللطف، أو ما هو من أجل المتعة، إنما تستقبله بدرجة نضجها أو وفقاً لحجم نموها وكمالها. وهذا يعني أنك لن تذوق إلا على قدرك، أو بما يتناسب مع قامتك الداخلية. وههنا تتبدى فردية الذوق بكامل نصوعها. وبسبب من هذه الفردية قال الناس منذ زمن بعيد: «لا جدال في الأذواق».

ومادامت عملية التذوق انخراطاً في الموضوع الذوقي، فإن مما لابد منه أن يكون ما هو برسم الذائقة وجداناً حميماً أو شعوراً إنسانيا نبيلاً أو لطيفاً، إذ لا يملك الذوقي أن يكون عملياً من جنس الرياضيات أو الفيزياء، كما يتعذر إلغاء المسافة التي تفصل بين الذات والموضوع في حال التنقيب عن الحقائق العلمية الخارجية، بينما لا يجوز مثل هذا الفصل فيما يخص الصلة القائمة بين الروح والجمال. وما لم يكن العنصر الذوقي وسيماً فاتناً فإنه من أقرباء الوسيم، أو من شيعته، دون أدنى ريب. فالجليل، مثلاً، يصلح لإشباع الذوق، كالجميل تماماً. وقد يكون المأسوي أصلح أجناس الأدب والفن للتذوق، ولهذا السبب حصراً كان شكسبير أكثر شهرة من أي كاتب مسرحي آخر.

أما ابن عربي، وهو كجميع الصوفيين، ذواقة كلام بعامة، و شعر بخاصة، فقد عرّف الذوق في المجلد الثاني من «الفتوحات المكية» بأنه «أول مبادىء التجلي، وهو حال يفجأ العبد في قلبه، فإن أقام نفسين فصاعداً كان شرباً. وهل بعد الشرب ري أم لا؟ فذوقهم في ذلك مختلف». وبهذا يكون الشيخ الأكبر قد جعل من الذوق فاتحة للتجلي ومقدمة للسكر والانتشاء، أي قد أحاله إلى طاقة ذاتية شديدة القدرة على توليد الأحوال في داخل النفس. ومما هو معلوم أن

الصوفيين يجعلون الذوق منهجهم المعرفي الأول. ففي مبدأ مذهبهم أن «من ذاق عرف»، كما تقول عبارتهم المشهورة.

وفي المجلد الرابع من «الفتوحات المكية»، أو في بداية فصل عنوانه «الطيّب، حضرة الطيّب»، جاء هذا البيت الشعري الوثيق الصلة بالأمر:

من ذاقه ذاق طعم الشهد فيه، كما

من لم يذق ماله علم ولا حال.

وليس بخاف أن المقصود هو تذوق الطيبة، التي هي المعرفة الصوفية والأحوال الجوانية الممنوحة لأهل القرب وحدهم.

والحقيقة أن الذوق في مفهومه الصوفي شديد الشبه بالذوق في مفهومه الأدبي. فبينما تعرف الصوفية ذوقها بأنه «حال يفجأ العبد في قلبه»، فإن في ميسور النظرية الأدبية أن تعرف ذوقها بأنه حال تخلقه المنجزات الإبداعية في داخل الفؤاد. ومن شأن محتواه أن يفجأ ويخطف ويأخذ إلى البعيد، ولكن الذوق في الحالين، الصوفي والأدبي، يشبه الثمل الذي هو نشوة أو متعة، كما أنه في الحالين تفتح من الداخل، وعلى الحقيقة الداخلية نفسها إذ إن ما يذاق هو من نسيج الداخلية نفسه، وما كان للذات سلفاً. وهذا يعني أن الذائق ما ذاق سوى نفسه. فلا ريب في أن النص الأدبي العظيم صنف من أصناف التجلي، أو التحول من الإضمار الداخلي إلى العيان الخارجي القابل للتموضع، أي تخارج المحتوى الروحي في شكل فني هو برسم التوصيل. ومما هو مقنع أن درجة التذوق تتناسب طرداً مع قدرة

النص على إنجاز التجلي، الذي هو إفراز الأنس في داخل المتلقي، أي على توليد المحتويات الذاتية في فؤاده و من فؤاده. وهذا يعني أن الذائقة لا تقف إلى جوار القصيدة، بل في جوفها أو في عقر بنيتها على وجه الحصر والتحديد.

أما الغاية المباشرة للتذوق فهي المتعة، أو التلذذ بما هو عزيز على النفس البشرية، بل قل إنها السعي وراء الوسيم ونشدان الدماثة والهيف. وأما غايته النهائية فهي تفتح الروح على آفاق جديدة لم يخبرها الوعي من قبل. ولعل من شأن هذا المذهب أن ينطوي على فكرة الارتقاء بالروح وصقله وتحويله من حيوان إلى كائن مهذب ناج من جميع أنماط الغلاظة والثقل الداخليين. فربما كان في ميسور المرء أن يؤكد على أن الذوق الناضج والعدوان لا يجتمعان في ظرف واحد. ولهذا فقد يجوز الاعتقاد بأن هدف التذوق هو إنجاز الكمال في شخصية الإنسان.

بيد أن مثل هذا الإنجاز لا يتحقق إلا إذا كان ما يذاق استحضاراً أصلياً لغريزة الاقتراب من فحوى الحياة، أو من ينابيعها الأولى، كالجمال والحب والفرح والحق والحرية. فكثيراً ما شدد القرن العشرون على أن الوظيفة الأولى للنص الأدبي، وكل إنجاز فني، هي تغيير العالم، أو تحويله نحو الأفضل. (والحقيقة أن هذه الفكرة هي في الأصل للدكتور صاموئيل جونسن، الذي عاش ومات في القرن الثامن عشر). ولكن كثر هم أولئك الذين لم يفطنوا إلى حقيقة مؤداها أن الأدب لا يسعه أن يؤثر في من يتلقونه، ناهيك بأن يغيرهم من الصميم، إلا إذا كان قادراً على الإمتاع والمؤانسة والاجتذاب، أي

إلا إذا كان صالحاً للتذوق.. فالناس لا يقرأون الأدب لكي يتعلموا التجارة، أو المهن، أو مداواة المرضى، أو هندسة البناء، أو تصليح السيارات، وإنما هم يقرأونه ابتغاء التمتع بمسراته، أو تذوقها ثم البلوغ عبر التذوق إلى خبرة بالشعور البشري يتعذر نيلها بغير الآداب والفنون.

وبما أن التأثير هو العلاقة الفعلية التي تشد النص إلى المتلقي، فقد كان من الطبيعي أن يجيء التذوق في طليعة المقولات التي تؤسس النقد الأدبي جملة، لأن التذوق هو الاستجابة الإيجابية الأولى للتأثير الذي تمارسه النصوص الأدبية والمنجزات الفنية على الروح الحي. وربما جاز الذهاب مع الأقدمين إلى أن الشعر الذي يصلح للتذوق هو ذاك الذي يصل معناه إلى فؤادك تلو وصول ألفاظه إلى أذنيك. ولكن، مع أن هذا البلوغ الفوري شرط من شروط التذوق السليم، أو غير المعاق، فلا بد من أن تصحبه المتعة في جميع الأحوال، وإلا فلن يكون هنالك تذوق، أو لن يكون ثمة، في أحسن الأحوال، سوى تذوق مبتسر أو منقوص. ومما يجدر بالمرء أن يؤكد عليه أن التذوق لن يكون تاماً إلا إذا أنبثق النص من ينبوع العمق وينبوع الصدق في آن واحد.

ولعل في السداد أن يقال بأن رغبة النفس في التعرف على محتوياتها هي بالضبط ما يحث المرء على مقاربة الشعر، بل على ملامسة الأعمال الفنية والأدبية، على اختلاف أنواعها، وذلك بحكم كون تلك الأعمال مصادر ممتازة لمحتويات النفس ومنطوياتها. وحين يتصل الوعي بما تدخره الآداب والفنون من رصيد ذوقي، فإنه يتمتع به بفضل كونه متوافقاً تمام التوافق مع ما هو مركوز في بنية النفس أصلاً. وهذا يعني أن القصيدة، أو أية بنية فنية، لا تكون جيدة إلا

بمقدار توافقها مع هوية النفس، أو بمقدار استطاعتها على الأخذ بيد المتلقي ليدخل إلى داخل ذاته، أو قل إلى داخليته الخاصة. وهذا التوافق نفسه هو التذوق على الأصالة، دون أدنى ريب. ففعل الذوق إنما يكمن في الاتصال الذاتي بما يغذي الوعي الروحي الصرف. ولكن، إذا ما نُظر إلى الذائقة من حيث هي أس النقد الأدبي، أو الينبوع الأول للقيمة، فهل تبقى هنالك من حاجة إلى المعيار النقدي؟ أو هل يظل المعيار ممكن الوجود؟

أحياناً يشعر المرء، حين يتذوق إحدى القصائد، بأنه كان يعرفها منذ زمن بعيد، وبأنه ما من وظيفة للشاعر سوى أنه أيقظها بعدما كانت غافية في أعماقه الساجية، أو أتاح لها فرصة التجلي على الإيماء والاستحضار. وفضلاً عن ذلك، فإن النص الذي نتذوقه بمتعة كثيراً ما نرغب في العودة إليه دوماً ودون أن نسأم الاستئناس بمذخوره من الفحوى العميق. ولا ريب في أن هذا الاشتياق المتكرر لنص بعينه هو معيار يشهد له بالجودة والمزية. فمثل هذا النص هو شيء لا ينسى ولا يقبل الامحاء من الذاكرة. وأما رسوخه في البال فهو دليل حاسم على أنه إنجاز نفيس، يصلح لإشباع الذائقة، بل ما من نص يقدر على الاستجابة لحاجاتها إلا ما كانت له هذه المقدرة على الاجتذاب.

وبما أن أحداً لا يملك أن يبرهن بمنهج منطقي على أن معيار القيمة كلي، أو صالح للاستعمال بشكل شمولي أو ديمومي، فإن من الواجب الإفساح في المجال كي تسهم الذائقة إسهاماً كبيراً في إصدار

حكم القيمة، ولكن دون أن نجعل منها أسّ النقد الأدبي أو جذره الوحيد. ويبدو أنه لا بد من الوساطة بين الذوق والمعيار، أو بين الانطباع والتعليل، أي بين الوجدان والذهن اللذين يتنازعان السلطة على النص الأدبي. فمن جهة، لا محيد عن القول بنسبية المعيار، مادام ليس ثمة من معيار واحد يقبله الجميع. كما أنه لا محيد، من الجهة الأخرى، عن مطالبة الذوق بأن يكشف عن العناصر التي أنجزت له برهة الاشباع، وفي هذا ضرب من التعليل، أو من إدخال الذهني في الوجداني على نحو من شأنه أن ينتج قوة جديدة شديدة القدرة على الفعل. وبإيجاز، لابد من تلاحم البرهتين ودمجهما في برهة واحدة مركبة دون تمايز مرئي. وإذا ما تم هذا الكيان أو هذا التوليف الرصين، فإن النقد الأدبي يكون قد بلغ إلى مبلغ عالٍ، بكل توكيد.

فمما لا مرية فيه أن القصيدة، وهي نتاج حياة داخلية، أو حدسية، لا صلة لها بمقولتي الخطأ والصواب، مع أنها وثيقة الارتباط بالتجربة العينية أو الخارجية، كما أن إخضاعها للمحاكمة الذهنية هو شأن لا يسوغه الذهن نفسه، وماذاك إلا لأن الذهن، حين يتعامل مع القصيدة، سوف يتوجب عليه أن يتناول بنية ليست من نسيجه تماماً. وبداهة، فإن من شأن هذا المنزع أن يرسخ الاعتقاد بأن القصيدة من اختصاص الذوق وحده، وكذلك بأن الشعر يأتي من مملكة الروح ابتغاء تغذية الروح وترقيته والسمو به إلى أسمى الآفاق. ومالم يكن هذاهو الهدف النهائي للقصيدة، فإنها لن يكون لها أي إسهام فعال في التغلب على التشيؤ، ذلك الوحش الذي يفترس (أو يحاول أن يفترس) الإنسان في كل زمان ومكان.

وهنا يسعك أن تطرح هذا السؤال: لماذا الفن والأدب؟ لماذا التعبير باللغة وبغير اللغة؟

لكي لا يتخثر الروح بين الوقائع، أو لكيلا يصبح الإنسان جماداً بين جمادات،إذ إن من شأن فساد الذوق أن يهبط بالشخص البشري إلى مستوى ليس ببعيد عن مستوى المادة العجماء. ولهذا فإنك ترى الإنسان يوظف طاقاته الداخلية في فنونه وآدابه ابتغاء جعلها في حال من الدينامية الحية، كيلا يصاب بالتخثر أو بالاتضاع. ففي الحق أن الشعر الجيد كثيراً ما يتغذى بالطاقة الوثنية أو السرية المذخورة في قاع النفس، أو في مستودعاتها اللامرئية الشديدة السعة والانديـاح. ومن شأن هذا كله أن يتضمن ما فحواه أن حظ الذائقة من الأدب والفن هو أكبر بكثير من حظ الذهن، أو من حظ المعيار الراسخ.

ولكن، لا بأس في الاقتراب من برهة الوساطة. ما هي خصائص تلك القصيدة التي يسعها أن تشبع الذائقة إلى الحد المنشود؟

ربما قيل بأن الشعر الجيد لا يكون له وجود أصلي إلا حيثما كانت اللغة الاستثنائية، إذ إن كيفية اللغة تتناسب دوماً مع كيفية الشعور. ولكن ما هو معيار هذا الصنف من أصناف اللغة؟ قد لا نعدم من يجيب على هذا النحو: تكون اللغة استثنائية حين تستحيل إلى أثير، أي إلى صفاء خالص. حسناً، ولكن من ذا الذي سوف يقرر أن هذه اللغة استحالت إلى صفاء خالص، وأن لغة أخرى لم تملك أن تحقق هذه الاستحالة نفسها؟.

إن ما هو أثيري في نظرك قد لا يكون إلا غلاظة أو ثقلاً في نظر سواك، وما يشبع ذوقك ينفر منه بعض الناس أحياناً بل ربما كثيراً.

ولكن هذا المعيار، أقصد السمة الأثيرية للغة، سوف يتعزز حقاً

أو يصبح حجة وجيهة، حين يحاول المرء أن يبيِّنها ويشرح عواملها ويبرهن على حضورها بطريقة رصينة، كأن يكشف عن الخيال البصري المستتب في داخلها وكذلك عن لحنها العذب الموظف توظيفاً ناجحاً في خدمة المعنى، والأهم من ذلك أن يبين التناسب القائم بين المعجم والمحتوى، وكذلك قدرة الأسلوب على أن يخلق المناخ المؤثر والجو الموحي بالغرض النهائي المنشود. فبمثل هذا الجهد يكون النقد الفني قد أنجز واسطة فعلية بين الذاتي والموضوعي، أو بين الذوقي والتعليلي، الذي هو من فصيلة البرهان. فهو إذ يغوص في النص على هذا النحو كي يبرهن على جودته وفقاً لمعيار تعين سلفاً فإنه يمارس تغذية الذوق في الآن نفسه، وما ذاك إلا لأن العناصر الداعمة لقوة المعيار هي نفسها العناصر التي من شأنها أن تكون غذاء للذائقة.

❖ ❖ ❖

ومهما يكن الحال، لا بد من التوكيد على أن المتلقي لا يسعه أن يقرأ النص الأدبي إلا إذا كان ممتعاً حقاً. والممتع، أو ما كان برسم الذوق، هو الدافىء الذي نجا من الفتور الباعث على السأم، وكذلك من العكر الطارد للصفاء. وانطلاقاً من هذا المبدأ فإنك تملك حق التوكيد على أن النقد الأدبي لا يصير نقداً أُفعم بالحيوية، ما لم يهدف إلى اكتشاف العناصر الذوقية المحايثة لكل نص متميز. فالنقد، في الجوهر، تنقيب عن التفرد، أو عن المزية والخصوصية، والشيئان سيان. فلا ريب في أن هذه العناصر الذوقية هي ما يؤسس الجودة في كل كتابة أدبية ناجحة. وهذا يعني أن النص، إما أن يشبع الذائقة، وإما أن يخفق في إنشاء و كر له داخل روح القارىء. وهو لن يحقق ذلك الإنجاز إلا إذا نبع من ينبوع القوة التي تؤصل محتويات الذات،

وتختزن ذلك العنصر الذوقي الأصيل، أي إلا إذا جاء من عالم الدماثة الأهيف الرخيم، الذي هو عالم اللباب الخالصة الناجية من كل فجاجة و تسطح. وبإيجاز، إن النص لا يسعه أن يستجيب للمطلب الذوقي إلا إذا انبثق من عمق الأشياء.

ولعل مما لا يحتاج إلى إسهاب في الإيضاح أن القصيدة هي اللغة وقد صارت غذاء للفؤاد، إذ الشعر هو أسمى أطوار اللغة، وأرقى تجلياتها وأكثرها اقتراباً من فحوى الشعور. وبما أن اللغة هي ماهية الإنسان، أو كما يقول ابن عربي في المجلد الثاني من «الفتوحات المكية» : «لولا الكلام لكنا اليوم في العدم»، لهذا فإن الشعر هو أرقى الفنون دون استثناء بتاتاً، وذلك لأنه وحده القادر على جعل اللغة غاية في ذاتها أي على جعل الإنسان نفسه غاية نفسه. وينطوي هذا المذهب على أن الشعر هو الأخلاق بامتياز، كما ينطوي على أن الشعر لا يتقلص إلا في مجتمع تقلصت فيه الأخلاق. وفضلاً عن ذلك، فإنه ما من شعر حي يملك أن يدير ظهره للأخلاق، وما أعنيه بالأخلاق هو حرية الإنسان وقيمته الكلية، أو من حيث هو غاية لكل وسيلة على الإطلاق.

ويبدو أن النفس الرفيعة مشوقة دوماً إلى مقاربة الأسلوب السامي والتذوقه حتى يصير متعتها التي لا تبذها أية متعة أخرى. والأسلوب السامي هو ذاك الذي يوحد بين الصلادة والطراء في ملغمة واحدة لا تقبل الانفكاك. وهو كذلك ما يتدفق حراً سلساً دون أي عائق على شفافيته ورشاقته وسيولته الطليقة.

ولكنه، في الوقت نفسه، يمتاز بالصفاء الماسي الذي من شأنه أن يجعل اللغة فتوناً ممتعاً وقادراً على أن يقنع المرء بأنها ليست

أعظم منجزات الروح وحسب، بل هي، فضلاً عن ذلك، تخارجه الدقيق إلى الوجود العيني الحي، ولذا فإن هذا الأسلوب المتفوق، الذي لا بد له من أن ينطوي على الدفء والدماثة والشفافية، هو الينبوع الأول للعنصر الذوقي في كل أدب متميز أو جليل. ولا مبالغة في القول بأنه رمز لانتصار الروح، أو اللغة (سيان)، على المادة وصمتها، وذلك بتجاوز عجمتها وفجاجتها صوب حضور غزير لقيم الإنسان ومثله ومحتويات وجدانه.

بيد أن ما يحتاج إلى تشديد وتوكيد هو أن هذا الأسلوب السامي تلقائي أو طبعي، ونازح تمام النزوح عن التكلف والاصطناع والتلاعب باللغة، وكذلك عن كل مجانية في الكلام، إذ لابد لأي من هذه العيوب أن يفرض على النص ضرباً من ضروب التحجر أو التخثر.. فمما هو ملحوظ أن ميل الأدب إلى الانحطاط في كل زمان ومكان إنما يبدأ بميل اللغة إلى التحذلق والتلمظ. ولكن الأدب يظل سليماً، غير معتل، مادامت لغته ملتزمة بمبدأ التلقائية، أو مبدأ الاعتدال.

ومما هو جد صادق أن رفع اللغة إلى أفق السمو هو واحد من أرقى الإنجازات الذوقية التي سعى الأدب جاهداً لكي يجيء بها إلى الوجود العيني أو المتحقق. ولهذا قد لا يخرج المرء عن سمت الصواب إذا ما زعم بأن شطراً كبيراً من الكتابات الأدبية، في زماننا هذا قد أصيبت بالعقم، وذلك نظراً لافتقارها إلى العناصر الذوقية الحية ذات الفحوى الوجداني الحميم، أو العناصر الصادرة عن خيال قادر على إنجاز الصور الموحية والمدخرة للدهشة والبكارة. فحين يفتقر النص إلى ذلك العنصر الجليل، الذي من شأنه أن يؤشر إلى عظمة

الروح، وإلى سمو خاص لا يذاق إلا في اللغة ومن خلالها. فإن النص عند ذاك لا يكون صالحاً للتذوق البتة، ولهذا فإنه يخرج من مملكة الأدب التي لا تستقبل إلا كل ما يشمخ فوق تصرّم الأزمان.

❖ ❖ ❖

ولعل أهم ما في الأمر أن الذائقة ليست قوة سلبية، أو حيادية، تنتظر مجيء الأشياء إليها بغية التهامها والتلذذ بها، كما يتلذذ المرء بحبة من الفاكهة اليانعة، بل هي طاقة دينامية حية وشديدة القدرة على الاستبصار والاكتشاف. وهذا يعني أنها فعالية معيارية تهدف إلى الالتقاء بالعناصر الجمالية الصانعة للمزية في كل نص أدبي تلامسه، أو تجعل منه شيئاً لأجلها. وعند ذاك بالضبط يصير النص شيئاً لأجل ذاته، أي أن فكرة «الفن للفن» لا تصح إلا حين يكون الفن لأجل الذات، أو لأجل الإنسان.

إذن ، من شأن الذائقة المندغمة بالبصيرة أن تكتشف شفافية الشعر الرومانسي وصفاءه الماسي، ولا سيما ورد زورث وهو يتحسس البهجة المستتبة في الطبيعة ومعطياتها الخالدة. كما أنها تملك أن ترى توماس هاردي وهو يعري الكائنات ابتغاء الكشف عن السخف الرابض في جذور الوجود والشر الراسخ في صميم الأشياء كلها. وبالذائقة تعايش حيوية امرىء القيس الصادرة عن فتاء عارم. بيد أن الذائقة لا بد لها من أن تتحالف مع الحساسية، أو أن تكون هي الحساسية نفسها كي تتمكن من الالتقاء برفعة المتنبي وعلوه، وشعوره بالغربة وسرعة الزوال، ومن استيعاء صورة المرأة الراخمة في خلفية وعيه. ويصدق المذهب نفسه على قلق المعري الذي يجهل الاستتباب

وهـدأة البـال. أمـا حنـين ابـن الفـارض الدافـئ إلـى حـد الإنعـاش، ومكابدات العذريين، وسواهم ممن يستحقون التعاطف، نظراً لقدرتهم على استحضار ذلك العنصر الشجي الذي يحايث النفس دوماً، فما كان لها أن تعرف دربها إلى العبارة، إلا من أجل التعاطف والتذوق الوجداني الحميم.

فما من غضاضة في الاعتقاد بأن كل شعر صالح للتذوق، مالم تكن لغته مكدودة، أو معقدة بغير طائل. والحقيقة أن شاعراً بحجم المتنبي قد خرج، في بعض الأحيان، عن هذا المبدأ فما كان إلا أن أرغم شطراً من شعره على السقوط في شبكة الاصطناع. وربما صح القول نفسه بخصوص المعري، وهو المولع بالغريب، أي بالجزء المهجور من المعجم العربي.

❖ ❖ ❖

لئن لم يكن المرء مزوداً بذائقة مرهفة، فإنه سوف يعجز عن اكتشاف الطبيعة النادرة للنساء الفاتنات اللائي صورهن دانتي في «الكوميديا الإلهية»، ولاسيما في «الفردوس» حصراً. فهن - وبخاصة بياتريس - من ماهية تتوسط بين الخلق والحق، على حد عبارة الصوفيين. ومما يتبدى ناصعاً أنهن من فصيلة المريمات اللائي أحطن بالسيد المسيح في محنته، ولكن بعد تخليصهن من الحزن وتزويدهن بالرقة والعذوبة، وما إلى ذلك من خصائص الجذب والأنس.

ولا ريب في أن هذا النص النادر الخالد هو نتاج مباشر لما في المسيحية من أصالة ونبل ونقاء. فكل امرأة ههنا هي روح خالص نقي مترع بالدماثة والصفاء. ولهذا لا يتيسر التفكير بهؤلاء النسوة من

حيث هن أجساد بتاتاً. فلا فينوس ولا أفردويت في هذا النص الرفيع، بل جمال روحاني له أُخذة تشبه السحر.

وربما حالفني السداد إذا ما قلت بأن النساء في «الفردوس» مزيج من المريمات ومن صورة المرأة الصوفية الإسلامية، ولاسيما الصورة التي رسمها ابن الفارض وابن عربي. ومما هو محتمل أن تكون صورة بياتريس شبيهة بصورة الهي المطلقة التي يحاورها ابن الفارض في التائية الكبرى، وذلك من حيث أن كلاً من المرأتين هي نموذج لمثل أعلى لا وجود له في الواقع بتاتاً، ولكنه تعبير عن الحالة الفردوسية التي يحن إليها الرجل على الدوام، والتي لا يجسدها شيء سوى المرأة حصراً.

وأكاد أجزم بأنه ما من كاتب أوروبي قد ورث صورة المرأة عن دانتي وراثة صريحة سوى شكسبير، وهو من بذّ الجميع في إنشاء أنقى صورة للمرأة عرفها الأدب طوال التاريخ. وفي الحقيقة أن عدداً لا بأس به من النساء اللائي رسمهن ذلك الكاتب الفذ (أوفيليا، كورديليا، دزدمونة، بورشا، ميرندا وسواهن)، لسن سوى الأُنس أو الصفاء، وقد تجسد في كائن عياني، أوفي شخصية مسرحية قابلة للتمثيل. ومع ذلك ، فإن بياتريس تبقى شخصية أسمى من أية امرأة أنجزها شكسبير، أو سواه من ورثة دانتي، وأبرزهم الرومانسيون، فهي، إذ تقود الشاعر إلى الله بفعل الحب، حتى ليرى «الأوراق التي تناثرت في أرجاء العالم، تتجمع برباط المحبة في كتاب واحد»، إنما تنجز غاية الغايات كلها، وتبرهن بكل وضوح على أن المرأة في خيال الرجل هي القيمة الكلية الأولى التي يحاول أن يتصل بها انطلاقاً من المبدأ الروحي الخالص. فربما صح الزعم بأن بياتريس هي أسمى صورة للمرأة رسمها الأدب كله.

والأهم من ذلك أنها التصوير الصادق لمثال المرأة التي يريدها الرجل في كل زمان ومكان. وفي قناعتي الجازمة أن هذه الصورة للمرأة ما كان في الميسور أن ترسم بمعزل عن الصوفية العربية الإسلامية.

وأياً ما كان واقع الحال، فإن دانتي هو اللطف والدماثة والهيف، وكل ما هو برسم الذوق الشديد التهذيب. ومما هو جدير بالتنويه أن هذه الخصال هي في صلب الموروث الصوفي، دون أي مراء.

وقد لا أبالغ إذا ما زعمت بأن دانتي هو المؤسس الفعلي للآداب الأوروبية، ولاسيما الشعر، إذ ما من شاعر أوروبي كبير إلا وقد أشعلته شرارة ذلك الإيطالي الجليل. فلو أنه حذف من الوجود، أو لو أنه لم يكتب، لتأخر نشوء الآداب الأوروبية وتطورها لعدة أجيال. وليس بالصدفة أن يكون مؤسس الآداب الأوروبية رجلاً من إيطاليا، إذ الحقيقة أن إيطاليا هي أقرب أقاليم الغرب إلى الشرق.

ولعل الذوقي في «الكوميديا» أن يتبدّى من خلال تلك السمة السياحية التي يتمتع بها ذلك النص الخالد. والكوميديا سياحة سريالية، شأنها في ذلك شأن كل سياحة صوفية أصلية. ولا عجب في ذلك، فالصوفية هي البرهة التي يلتحم فيها الوجدان بالخيال. وقد لا يبالغ المرء إذا ما قال بأن كل نشيد من أناشيد «الفردوس» هو سمفونية أو أغنية أورفية خالدة.

ولهذا قد يشعر المرء، في نهاية قراءة «الكوميديا» بأن دانتي كان مهموماً بهمٍّ واعٍ فحواه الالتقاء بالغاليات النائيات، وكذلك بهم

آخر غير واعٍ يتلخص في ميله إلى صنع أسطورة لعصره، أو لجميع الأجيال القادمة.

وربما أقنعتك القراءة المستأنية والمتذوقة لهذا النص النادر بأن السمة الأساسية لدانتي هي طفولة روحه الدائمة. وبفعل هذه الطفولة، امتلأت «الفردوس» بكل ما يدل على البدايات الغضيرة: الينبوع، البزوغ، العش، العذارى، العرائس، الحملان، كل ما يؤشر إلى برهة الابتداء. وعندي أن «الفردوس» لن يفهمه حق الفهم، ولن يتذوقه حتى الثمالة، إلا من احتفظ في داخله بشيء من طفولته في غضون رجولته، أو خلال فترة نضجه. كما قد يجوز الذهاب إلى أن «الفردوس» لا تدور إلا على الطفل المبتهج بوجوده الخاص، أو بما يترع خياله من صور جميلة، وما يأهل وجدانه من انفعالات لطيفة.

ومما هو جدير بالانتباه أن دانتي في النشيد الأول من «الكوميديا» يلتقي بفرجيل، الذي قد يصلح ليكون رمزاً للأب، وكذلك للشيخ الصوفي الذي يأخذ بيد المريد إلى الحقيقة النهائية. أما بياتريس فشديدة الشبه بالأم، أو لعلها تنطوي على إشارات من شأنها أن تومىء إلى ذلك. والحقيقة أن الأمومة والطفولة حاضرتان على نحو صريح ومتواتر في «الفردوس»، ولا سيما في أناشيده الأخيرة.

وبفعل هذه الطفولة، فقد هيمن الخيال البصري على «الفردوس» ، كما انتشرت فيها ألفاظ البسمة والبهجة والضحكة والمحبة، وكذلك البهاء والإضاءة والتألق والتلألؤ «والنور الأبدي»، ثم ألفاظ اليخضور والزهور والتفتح والينع والاخضلال و«الربيع الأبدي» والينبوع والنهر والماء واليواقيت والذهب والجواهر، وكل ما يؤشر إلى

الحيوية والشباب. ولهذا السبب، فقد جاءت «الفردوس» ألطافاً بالدرجة الأولى، بل هي أحلام تدفقت من عالم اللطف والهيف، ولا شيء سوى ذلك. ولا مبالغة في القول بأن هذا الجزء الثالث من «الكوميديا» هو محاولة بذلها دانتي لكي يخلق جنة في اللغة، أو في الخيال. أما النص بأجزائه الثلاثة فقد أفرزته ثلاثة دوافع مبثوثة في النص نفسه:

1. الرغبة في الحب المطلق الطاهر الموقوف على النازع الروحي وحده.

2. دافع الكمال والسمو والاتصال باللامتناهي.

3. غريزة المعرفة واليقين وحيازة الحقيقة الأبدية التي هي الفرح والابتهاج بالعلو.

فلا مراء، إذن، في أن «الكوميديا» نص رفيع أنتجته الثقافة الأوروبية في شبابها الباكر. وفي مثل هذا الطور من أطوار الحضارة لا يكون الأدب، في الغالب الأعم، إلا سليماً معافى، ولهذا فإنه برسم الذائقة فعلاً. ولعل هذا السبب أن يكون كافياً لتفسير ما في «الفردوس» من أفراح ورقص ودوران. إنه عالم يشبه العرس والعيد والحلم. فبينما تتمرغ الأرض في حمأة البؤس والشقاء، فإن ثمة أفراحاً في السماوات العالية، ولا ينالها إلا الأبرار الذين لم تدنسهم الحياة بأي دنس. ففي الأنشودة العشرين من «الفردوس» يقول دانتي:

«وعندئذ رأيت عيداً كبيراً من متلألئ الأنوار».

ثم إن التشبيهات المدمثة التي تسود أناشيد «الفردوس»،

والبعيدة كل البعد عن التكلف والاصطناع، هي نتاج تلقائي لذوق لم يزل في منأى عن الفساد. ولعل في ميسورك أن تصف دانتي في «الفردوس» بكلمة واحدة وهي الشاعر البسام. كما أن بوسعك أن تصف «الفردوس» كلها بكلمة واحدة هي كلمة «الفرح». والجدير بالتنويه أن اللون الأحمر هو اللون الأكثر أثراً في «الفردوس». وربما كان هذا اللون أحب الألوان إلى الأطفال. ومما هو ملحوظ أن صورة السفينة، وصورة النسر والقبّرة، من الصور الشديدة التواتر في الجزء الأخير من «الكوميديا». وهذه ظاهرة، أو سمة أسلوبية، من شأنها أن تؤكد حيوية النص وفتوته وميله إلى تصوير الحركة، وكذلك إلى استدعاء رموز الحياة.

ولا مبالغة في القول بأن «الكوميديا الإلهية» كلها ليست سوى حركة معراجية صاعدة باتجاه سمت الأوج، أو هي ارتقاء دائم لا يتوقف إلا حين يبلغ إلى الحيث الذي لا حيث بعده على الإطلاق. وبهذا المعراج المثابر على السمو دوماً تتكشف الحقائق بالتدريج، أو كلما صعد المرء إلى طبقة جديدة من طبقات العلو. ولهذا جاءت «الكوميديا» قصيدة رؤيا وتبصر ومشاهدة. إنها حقاً من أجل العين، أو برسم البصر والبصيرة في آن واحد. ولكن ما يؤسسها كلها هو ذلك الحنين نصف المكتوم إلى الأهيف الأملد، أو إلى كل ما هو عالٍ وديمومي وجميل.

والآن، أحسب أنني، بهذه الملامسة السريعة، قد حاولت أن أتذوق بعض ألطاف «الكوميديا الإلهية»، وذلك بطريقة لعلها أن تكون قد مزجت المتعة والفهم في بنية واحدة. ومع ذلك، لا أزعم بأن هذه العجالة كافية لتبيان العناصر الذوقية في هذا النص الخالد، ولكنني

أظنّها قد أومأت إلى الاتجاه. وليس بخافٍ أن المجال ههنا لا يتسع لما هو أكثر من ذلك.

❖ ❖ ❖

ولا يتوقف فعل الذائقة عند الشعر وحده، بل يتخطاه ليشمل المسرات برمتها ولاسيما ما كان منها فنياً أو أدبياً على وجه الخصوص. فلعل من شأن الذوق المعافى أن يرى الرواية الروسية في تفوقها النوعي، أو الكيفي، على الرواية الإنجليزية والأمريكية والفرنسية، وذلك بفضل النشوة الوجدانية التي تحصل عليها النفس أثناء تمثلها لروايات كل من دستويفسكي وتولستوي، وسواهما من عمالقة الرواية في روسيا. كما أن الذواقة لن يعجز عن إدراك الفرق الحاسم بين رواية القرن التاسع عشر ورواية القرن العشرين المنهمكة في صناعة الشكل الأعجف، والنازعة إلى التنقيب في البنية الخارجية، بدلاً من الغوص في نخاريب النفس وشروخها، وبدلاً من التعرف على مضامين الشعور البشري المترع بالحنين إلى الخلاص من آلامه الدائمة وبؤسه المزمن. ولعل في ميسور الذائقة المتحالفة مع غريزة الاتجاه السديد أن تتمكن من رؤية الأدب الفرنسي وهو يشدد على الشكل أكثر مما يشدد على المحتوى الأصيل، حتى كأنه يزخرف اللغة بدلاً من أن يتحسس مضمرات الوجدان، وحتى كأن الذوق الفرنسي، في كثير من الأحيان، هو ذوق اللحاء الناعم الصقيل. يقيناً، إن الفرق شاسع بين راسين، بل حتى كورناي، وبين شكسبير أو غوته. أما رتبة بلزاك فلا ترقى إلى مستوى دكنز، معاصره الإنجليزي الذي يصغره بقليل.

وحين تتآزر الذائقة الناضجة مع الاستبصار الاختراقي ذي الشوط الطويل، فإنها تغدو شديدة القدرة على التمييز بين المسطح والعميق، وكذلك بين التلقائي والمتكلف، بحيث تدرك بكثير من الفورية أن معلقة امرىء القيس، بل المعلقات جملة، ولا سيما معلقة كل من طرفة وعنترة وزهير، لها من التلقائية ما لشروق الشمس أو لغروبها، بينما يتبدى الاصطناع طاغياً على الشعر في هذه الأيام الراهنة.. ففي الحق أن الذائقة السليمة من شأنها أن تجفل من هذا الشكل التهويمي، الإشكالي، أو الأعجم، وهو الذي قل أن يوحي بأي إيحاء ذي بال. فالتجريد الموغل في الجفاف هو داء الحضارة، وهو العنصر اللاذوقي فيها. ومما هو واضح أن التجفُّف والتجيُّف أخوان، إن لم يكونا شيئاً واحداً بعينه. وليس التجوف ببعيد عن هذين الأخوين، بل لعله أن يكون أخاهما الثالث.

وللمرء أن يرتاب في أن يكون أسلوب عصرنا صالحاً لإنتاج الشعر الأصيل، على وجه الخصوص. وفي صلب الحق أن لكل عصر أسلوباً يخصه وحده دون سواه من العصور، وذلك لأن لكل عصر شخصيته التي تميزه عن أي عصر آخر.

ولعل مما هو واضح أن الطور الراهن هو طور نثري بالدرجة الأولى. وأقصد بالنثري أن الكثير من أشكال الكتابة فيه، حتى وإن كانت شعراً تفتقر إلى الشاعرية والإيحاء، أو إلى الخلب والقدرة على الجذب. وأهم ما في أمرها أنها كثيراً ما تفتقر إلى حرية الانبثاق، أو إلى الحركة الطوعية التلقائية. ففي الأساليب السوية تستجيب الكلمة للنداء الذي توجهه إليها روح طيبة دافئة، أما في الأساليب المعتلة، أو

المختلة، فإن اللفظة ترضخ للاقتباس، فتجيء مكدودة أو مصطنعة، وذلك لأنها تتصاع انصياعاً بدلاً من أن تستجيب على نحو حرّ.

ومما هو مؤكد أن النقاد العرب التراثيين، ولا سيما القاضي الجرجاني، قد رأوا في التكلف، الذي هو ضرب من ضروب اغتصاب اللغة، مثلبة لا تبذها أية مثلبة أخرى. والحقيقة أن أولئك النقاد قد استنبطوا من تجاربهم، وكذلك من أذواقهم السوية، جملة من القواعد الفنية الخالدة التي لم يسبقهم إليها أحد قط. (ولكن هذا المذهب لا ينفي أنهم قد تأثروا ببعض السابقين في جانب من جوانب جهدهم). ومن أبرز منجزاتهم أنهم أشاروا بكثير من التفصيل إلى قسمات الأسلوب الصافي، أو الأسلوب الحر، وهو الذي يحشد سمات الصلادة والطراء في بنية واحدة تؤسسها التلقائية والانبثاق الطوعي. ومن شأن هذا الأسلوب، الذي لا يؤتاه إلا الأصحاء وحدهم، أن يقنع المرء بأن النشاط اللغوي هو ذروة النشاط الروحي وأسمى أفعاله.

أما نماذج هذا الأسلوب الأملد في الشعر العربي، فهي أكثر من أن تحصى. ولعل هذه الأمثلة أن تكون أمثلة جيدة: نونية لعروة بن حزام، ونونية ثانية لجرير، وثالثة لابن زيدون، وسينية للبحتري، وأخرى لأبي تمام، وثالثة لابن الفارض، وفي ميسورك أن تضع الموشحات كلها في هذه الفئة من القصائد المتميزة باللغة المدمثة الهيفاء.. ففي الحق أن هذه المنجزات الشعرية وأمثالها تعرض المحتوى الوجداني الحميم بأسلوب حريري، يتميز بالتلقائية والحرية، فيوحي إليك بأن اللغة قد أُحيلت إلى أثير بالفعل.

ولعل من شأن هذه القصائد الدافئة أن تؤكد صحة التعريف

الجيد الذي صكّه الباقلاني للشعر في كتاب له عنوانه «إعجاز القرآن»: «تصوير ما في النفس للغير». وهذا تعريف اجتماعي، دون ريب، وربما كانت هذه الرغبة الأصلية في الوصال، أو عرض ما تحتقبه الداخلية أمام أنظار الآخرين، سبباً جوهرياً يدفع المرء إلى نحت اللغة بحيث تصير تمثالاً يجسد الجمال. فما هو ناصع في هذه القصائد أن اللغة قد استحالت إلى رشاقة وطراء خالصين، ولكنها في الوقت نفسه متراصة وشديدة المتانة والرزانة. والأهم من ذلك أنها سيالة، أو متدفقة، دونما تشنج يكبت حريتها أو سجيتها الطبيعية. ومثل هذا الأسلوب المفعم بالطيبة والعذوبة هو خير الأساليب الصالحة للتذوق والتمتع، وذلك بفضل دماثته ونقائه المنعش. ومما هو جد طبيعي أن هذه الدماثة وهذا النقاء هما إفرازان من إفرازات النفس السويّة، التي تجهل أي صنف من أصناف الفساد.

لا غضاضة في الذهاب إلى أن الناقد العربي التراثي ذواقة أصيل، وخبير بالشعر، وشديد القدرة على التمييز بين جيده ورديئه. وإني لأنصح كل من أراد لذوقه نمواً صحيحاً، أو شفاء من فساد، بأن يدرس النقد التراثي، ولكن شريطة أن ينطلق من روح الصداقة، لا من روح العداء. فلا ريب في أن ذلك النقد إنما ينبثق من الذوق السليم الذي لم تتلفه النزعات الغوغائية الرافضة لكل علو ولكل عمق.

يقول ابن طباطبا العلوي في «عيار الشعر» و«عيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب، فما قبله واصطفاه فهو واف، وما مجّه ونفاه فهو ناقص». وبالبداهة، فإن عبارة «الفهم الثاقب» في هذا السياق هي الذوق، ولاشيء سواه. ويقول الكتاب نفسه بعد قليل: «وللأشعار

الحسنة، على اختلافها مواقع لطيفة عند الفهم لا تجد كيفيتها كمواقع الطعوم المركبة الخفية التركيب، اللذيذة المذاق.... فهي تلائمه إذا وردت عليه - أعني الأشعار الحسنة للفهم - فيلتذها ويقبلها ويرتشفها كارتشاف الصديان للبارد الزلال، لأن الحكمة غذاء الروح. فأنجع الأغذية ألطفها».

ما من ريب قط في أن هذا المقبوس إنما يتحدث عن الذوق حصراً. وخلاصته أن ما يلتذه الذوق فهو الشعر الحق، وما يرفضه فلا قيمة له، بل لا قيمة للنص إلا بمقدار ما يملك أن يؤثر على الذائقة، أو على الوجدان الذي هو مركز الشعور البشري كله. وأوضح ما في الأمر أن الناقد التراثي كان قد اكتشف «المتعة الأدبية» قبل ألف سنة أو أكثر.

أما القاضي الجرجاني فذوقه أشبه بالمصفاة التي لا يتيسر لأي شيء غليظ أو ثقيل أن يمر عبرها. ومثلما رأى ابن طباطبا أن عيار الأدب هو عرضه على «الفهم الثاقب»، فقد رأى القاضي النزيه بعده بنصف قرن، أو زهاء ذلك، أن «مداره على استشهاد القرائح الصافية والطبائع السليمة التي طالت ممارستها للشعر، فحذقت نقده، وأثبتت عياره، وقويت عل تمييزه، وعرفت خلاصه.... فأما وأنت تقول: هذا غث مستبرد ، وهذا متكلف متعسف، فإنما تخبر عن نبو النفس عنه، وقلة ارتياح القلب إليه». ولعل مما هو واضح أن «القرائح الصافية» في هذا المقبوس هي الاسم الآخر للفهم الثاقب الذي ورد في مقبوس ابن طباطبا. أما عبارة «نبو النفس»، وكذلك «قلة ارتياح القلب إليه»، فهما دليلان حاسمان على أن القاضي يجعل الذوق في

جذور النقد الأدبي، كما يجعل الصلة بين القارىء والنص صلة ذاتية خالصة.

ومما هو شديد الصراحة في هذا المذهب السديد أن الغثاثة والبرودة والتكلف والتعسف هي ما يراه القاضي صفات الرداءة المؤدية بالنص الشعري إلى الإهمال . وفي الحق أن التكلف واحد من أبرز المصطلحات التي يستعملها القاضي في نقده للشعر. فها هو ذا يقول في موضع آخر من «الوساطة»: «ومع التكلف المقت، وللنفس عن التصنع نفرة، وفي مفارقة الطبع قلة الحلاوة وذهاب الرونق وإخلاق الديباجة». ولعمري، إن هذا معيار رصين. فلا ريب في أن الآداب التي رضخت للاتضاع، في أي طور من أطوار التاريخ، هي تلك التي هيمن عليها التكلف والتصنع، وفارقت الطبع، أو السليقة التي من شأنها أن تنتج الشعر على نحو تلقائي. أما ما يقصده الجرجاني بمفارقة الطبع فهو الخروج على الذوق السليم حصراً ثم ظهور التخثر على اللغة بدلاً من السيولة أو الطراء.

ولقد صرح القاضي في موضع آخر بأن السائل عن أسرار الجمال لا يملك أن يحصل على شيء ذي بال، ذلك لأن إدراك الجمال، في نظره، لا يكون إلا بالبصيرة أو الحدس، بل هو، على حدّ قوله، «من باب ما يمتحن بالطبع لا بالفكر». ولهذا يعسر الإفصاح عنه بالذهن، أو بالعبارة الصافية والقادرة على التبيين، وهذا يعني، بايجاز، أن صاحب «الوساطة» قد جعل الذوق أُسّاً للنقد الأدبي كله، أو ينبوعه الذي لا ينبوع له سواه. والحقيقة أن النقاد التراثيين يكادون يجمعون جهراً على أن النص الشعري لا تهضمه النفس بغير الذوق بتاتاً.

ومما هو شديد الوضوح في مذهب القاضي أن الشعر لا يقوى على تحديد جودته أو مرتبته إلا الخبراء وحدهم. وينبغي أن يكون هؤلاء المتخصصون من ذوي «الطبائع السليمة» الذين لا يملك الفساد أن يتغلغل في نفوسهم المطهمة الرائقة، أعني أن أذواقهم لا تعنو للخراب، أو للتلف، وذلك نظراً للثراء الذي تتصف به تجربتهم الأدبية، أو الثقافية بوجه عام. والحقيقة أن هذه الفكرة كثيراً ما يصادفها قارىء التراث النقدي الأدبي. وهي، بكل توكيد فكرة صحيحة، مادام كل شيء يحتاج إلى متخصصين.

أما عبد القاهر الجرجاني فلم يكتف بالتأثر بسلفه القاضي، بل الأهم من ذلك أنه متأثر كذلك بالقاضي عبد الجبار الجرجاني، الذي هو من قادة الاعتزال في زمنه. ومما هو معلوم أن الاعتزال تكريم للعقل واتخاذه منهجاً في فهم الظواهر وتعليلها والبلوغ إلى ما تدخره من مخبوءات. ولقد شغل المعتزلة بتأويل القرآن وتحليل محتوياته ومعانيه. وانعكس هذا الجهد على الناقد فانهمك في تأويل الشعر وتحليله والكشف عن أسباب جودته، ومعالجة قضاياه. بل إن عبد القاهر نفسه قد اشتغل بتفسير القرآن، وترك بعض المؤلفات المتخصصة بهذا الاختصاص.

وعلى أية حال، فقد أكد عبد القاهر صراحة في عدة أماكن من «دلائل الإعجاز» على أن الذوق هو تلك القوة الذاتية، أو الروحية، التي من شأنها أن تتعامل مع أسرار الجمال. ولقد امتاز على صاحب «الوساطة» بمزية لا ريب في أنه قد استمدها من المعتزلة الذين يجعلون من العقل وثناً أو قيمة لا تبذها أية قيمة أخرى. أما هذه

المزية فهي التعليل، أو تذهن النص ، الذي يبحث عن أسباب الجودة وعواملها في أي إنجاز أدبي جيد. ولقد صرح ذات مرة بأن الإحجام عن تحديد الخصائص الصانعة للمزية في أية قصيدة من القصائد هو نتيجة لكسل الناقد، ليس إلا. وهاهو ذا يقول في «دلائل الإعجاز»: «لا بد لكل كلام تستحسنه، ولفظ تستجيده، من أن يكون لاستحسانك ذلك جهة معلومة، وعلة معقولة...» ولا ريب في أن هذا المذهب أكمل من مذهب القاضي، لأنه يحتويه ويتجاوزه، في الوقت نفسه، إذ يضيف إليه عنصراً جديداً من شأنه أن يعززه ويبث فيه مزيداً من الخصوبة والثراء. ومع ذلك فإن ذائقة القاضي أصح وأسلم من ذائقة عبد القاهر.

ومما هو بدهي أن هذا المنحى، الذي يتذوق ويعلل في آن واحد، هو في صلب العملية النقدية، لأنه شديد القدرة على الاستجابة لسؤال القيمة الذي أراه بيت القصيد في كل نقد أدبي ملتزم بالشأو المرجو.

لم يبق سوى شأن واحد جدير بالتنويه، وهو وجوب التوكيد على أن التنقيب عن ماهية الذوق، وخاصة بعدما دبّ الفساد في أذواق النّاس، هو واحد من أهم واجبات النقد في هذا الزمن الأعجف. فالذوق الذي كان مقولة أولانية عند الأقدمين (و لاسيما عند ابن عربي، إذ تتواتر هذه اللفظة في «الفتوحات المكية» عدداً من المرات لا يحصى)، لم يعد له أي محل في طاقم المصطلحات النقدية المعاصرة. والأهم من ذلك أن شطراً كبيراً من الشعر الراهن، أو المعاصر، لا يصدر عن ذوق رفيع من شأنه أن ينم عن صقل حضاري

مورس على الروح الشاعرة نفسها. كما أن القصيدة، في كثير من الأحيان، لم تعد تكتب لتكون برسم الذائقة، أو لإشباع حاجة النفس إلى المتعة الأدبية. ولهذا السبب، فإننا اليوم أكثر حاجة من أي وقت مضى للتوكيد على أهمية الذائقة والمسرة التي ينبغي أن يدخرها كل نص أدبي، وكذلك على أن كل قصيدة لا تستجيب للمطلب الذوقي إن هي إلا جهد مجاني، لا قيمة له، ولا يجوز الالتفات إليه، بأي حال من الأحوال.

مخيم اليرموك
نوار، 1999

وظيفة الشعر

في مملكة الشعر، التي هي مملكة الرعش والاختلاج، قد يتبدى للمتأمل البصير أن الإنسان لم يخترع أيما اختراع، أو ينجز أيما إنجاز، أعظم من اللغة، التي لولا وجودها لتعذر على الإنسان أن يكون. ولعل أهم ما في الأمر أن اللغة في هذا الموطن الشريف قد أُنيطت بها وظيفة ليست عملية بأي حال من الأحوال، بل هي فاعلية متعالية من شأنها أن تكمل النقص الذي يعتور الحياة اليومية غير القادرة البتة على إشباع روح الإنسان. وبفعل سمة العلو هذه، وهي قوة تبتغي الانفكاك من إسار العمل والرتوب، يشعر المرء، حين يلج إقليم الشعر، بأن القصيدة تنتصب كأنها حضور في سواء الغياب، أو محاولة باهرة للانتصار على كل سلب أو نقص، وكذلك للاتصال بالحياة في تفوّرها واندلاقها الغزير.

وانطلاقاً من هذه الفكرة يصح الذهاب إلى أن مبدأ الشعر كله، يتلخص في أن اللغة الجوانية الفوقية من شأنها أن تستنكف عن مشايعة اللغة الذهنية، أو لغة المياومة والحقائق الخارجية المبذولة للبصر دون البصيرة.

ولعل في الميسور أن يقال بأن عبد القاهر الجرجاني كأن أول من أوحى، من خلال كتابيه الشهيرين، «أسرار البلاغة» و«دلائل الإعجاز»، بأن الشعر هو استجابة النفس لنداء اللغة، أو قل لنداء العلو اللغوي الذي من شأنه أن يمكن الروح من الاتصال بينابيع الحيوية الداخلية والخصوبة الكونية التي تنبثق منها الحياة، حتى لكأن الشعر جهد يُبذل ابتغاء لتجاوز الزمان وإنتاج الخالدات. ففي الحق أن جميع الفنون ما كان لها أن تكون إلا لأن الإنسان لا يقنعه المرئي ولا يشبعه المياوم المبذول. أما فيما يخص الشعر، فالأمر أكثر عمقاً، إذ إن اللغة هي ماهية الإنسان، والإنسان، الذي هو حنين وأشواق وأسرار، معنيّ بالارتقاء والسمو، أو بإطالة المسافة التي تفصل بينه وبين الحيوان. وهو إذ يبتغي أن يرتفع بنفسه إلى آفاق يتجدد علوها دوماً فإنه يلجأ إلى طريقة عظيمة أو فعالة، وهي تطوير لغته وتنميتها والصعود بها من مستوى التداول والثرثرة، أو الاستعمال اليومي البسيط، إلى مستوى الخصوص الذي هو نهاية ذاته، وليس وسيلة لأية نهاية أخرى، مهما يك نوعها.

فالشاعر نحات ينحت تمثال اللغة ويعيد خلقها وذلك ابتغاء تجديد بكارتها واكتشاف دماثتها ورقتها بل جملة رصيدها الروحي. وبذلك تتمكن الكلمة الصافية من إيناسه بإنسانيته نفسها.

وباستكافه عن مشايعة الناجزات طلباً لما لم ينجز بعد، فإنه يصنع الشعر الجيد الذي هو كمال الالتحام بين الشكل والمضمون، أو تمام الصعود إلى أسمى أفق يمكن للغة أن ترقى إليه دون أن تستحيل إلى هلام. فهو دغم للآني بالديمومي، أو للعلو بالمحايثة، وذلك من أجل إنتاج نسق لغوي متماسك ومشحون بالقيم الإنسانية التي لا

يتيسر استتباعها إلا من صميم الروح وحده. وهذا يعني أن الشعر لن يتأتى للشاعر إلا إذا استطاعت قوته الابتكارية أن تلاشي الفرق الفاصل بين الحامل والمحمول، أي حين تصير اللغة نهاية في ذاتها ومن أجل ذاتها. وهذا شأن قد يفضي بك إلى الاعتقاد بأن الشعر هو التمتع بما في اللسان من نوايا وممكنات، أو ثروات لا حصر لها ولا حد، حتى لكأن عملية الخلق الشعري ليست سوى استنفار ذكي، أو خلاق، لما في اللغة من مضمرا ت مستترة.

إذن، هذا هو حد الشعر: إنه برهة كمال اللغة، وأعلى أطوارها وأسمى تجلياتها على الإطلاق. ولئن صح هذا المذهب، كان ترفيع اللغة إلى أفق اكتمالها هو الوظيفة الأولى للشعر، بل ربما لكل نص أدبي عظيم، ومما هو جدير بالتأمل الفلسفي أن اللغة لا تبلغ هذا التمام السامي إلا في مستواها اللانفعي وحده، أي خارج حوزة العمل والإنتاج الاقتصادي والإدارة والسياسة والثرثرة التافهة. وبداهة، أن وظيفة الشعر هي ماهيته عينها دون سواها إذ لا يُعَرَّفُ الشيء مثلما يُعَرَّفُ بفاعليته التي هي تخارج طاقاته المكنوزة في داخله الحي.

ومما لا يقبل أي مراء أن اللغة لا تملك أن تحوز على أية قيمة ما لم ينخرط فيها محتوى من تلك المحتويات التي تؤسس الوجود البشري كله.

ومن المؤكد أن الشعر قد واكب الإنسان طوال تاريخه الذي لا يقل عمره عن خمسة آلاف سنة، إذ لا نعرف مجتمعاً بغير شعر، أو بغير رقص وغناء وموسيقى. وبالبداهة، فإن هذه الظاهرة الكلية الحضور والشمول لا يسعها أن تكون بغير مدلول أو معنى ذي صلة

بالصميم الروحي للإنسان. فلا مشاحة في الذهاب إلى أن الشعر ما كان له أن يعرف دربه إلى الوجود إلا لكي تصير اللغة والروح اسمين لشيء واحد بعينه، وإلا لكي يتدفأ الإنسان بحرارة الكلمة الصادقة والعميقة، التي لا تتخارج الأعماق، أحسن التخارج، إلا بها قبل سواها من أشكال التعبير المتسامي أو المتعالي. وهذا يعني بالضبط أن الإنسان يقرض الشعر لكي يتدفأ بحرارة روحه حصراً.

والحقيقة أن الشعراء هم سدنة معبد اللغة، بل لا مبالغة في الزعم بأنهم هم الذين طوروا اللغات ودفعوها من مرحلتها الابتدائية أو التأسيسية إلى طورها المتاخم لحدود اللانهاية. ومما هو دالّ أيما دلالة أن الأديان الوثنية القديمة قد كتبت أساطيرها ومعتقداتها شعراً. فمن يقرأ نشيد الشمس الذي كتبه اخناتون في القرن الرابع عشر قبل الميلاد، سوف يرى أن ذلك النص الديني العظيم لو كتب نثراً لما كان لائقاً بجلال النور وقداسته العالية، إذ في الحق أن النور واللغة الأسمى، التي هي الشعر حصراً، هما من سلالة واحدة. فمما هو ناصع الفحوى أن يتجانس الشعر مع الأديان القديمة، ولاسيما أديان النور والنار، التي هي للبصر والبصيرة معاً. ففي هذا دليل حاسم على أن الشعر إنما ينبجس من الروح الوثني الغموضي، أو الليلي، وأن جوهر الأسطورة هو جوهر الشعر نفسه، وكذلك الصور الغبشية، وكل ماهو من مملكة المساورة والرعش.

واللغة، بكل توكيد، ماهية الإنسان، أو عجين روحه وماؤها ولبابها، إذ بغير اللغة سوف نتقهقر، لا باتجاه الهمجية، وإنما باتجاه الحيوانية والعجمة، جزماً. وبما أن الإنسان يعز عليه أن تظل لغته، أو روحه، مجرد وسيلة عملية، أو حتى وسيلة ثرثرة في كثير من الأحيان،

فقد راح يمارس عليها الصقل والنحت بقصد الاستحالة إلى نسق من شأنه أن يحشد الواقع ويسمو عليه في آن واحد. وهذا يعني أن الشعر محاولة يبذلها الوعي الوجداني، أو الحدسي، وأحياناً وعي الثمالة النشوان، كي يقف على سنام الوجود، أو قمته الأكثر شموخاً وذلك لاستشراف المشهد الكوني برمته. وانطلاقاً من هذا الموقف، يحق لك أن تعرف الشاعر بأنه ذلك الإنسان الذي يجعل اللغة زاكية، مترعة بالطيبة، وصالحة للمتعة الذوقية، حتى لكأنه متخصص بإنتاج عالم الرخامة المدمث. وإذا ما زكت اللغة صارت برسم الروح أو من أجلها، أي صارت معنى خالصاً تغتذي به الداخلية كما تغتذي الرئة بالأكسجين. وهي لا يسعها أن تزكو وتطيب إلا إذا استحالت إلى رشاقة وشفافية، أو إلى لطافة تملك أن تنتصر على كثافة المادة وثقلها وعجزها عن الإفصاح. وإذ يتمكن الشاعر من جعل اللغة تشع وتتألق، فإنه يكون قد جعل الروح نفسه يشع ويتألق، وذلك لأن اللغة والروح اسمان لماهية واحدة.

وقد لا يحيد المرء عن سمت الصواب إذا ما أعلن أن الشعر لا يولج المعنى إلى جوف اللغة، وإنما هو يكتشفه راخماً في قلبها سلفاً أو في قلب الشاعر نفسه، أو في الشرارة التي تتولد من تماس اللغة بالمعطى، سواء من حيث هو كلية أو تفاصيل. وهذا هو معنى الإلهام الذي أراه السمة الأولى للعبقرية الأدبية، وربما لكل عبقرية أياً كان نوعها. وعندما ينحت الشاعر اللغة ويصقلها ابتغاء جعلها أكثر شرفاً ورفعة، فإنه يطورها بحيث تصير أشبه بالأصداء منها بالأصوات. ولهذا، يسعك أن تعرّف الشعر الجيد بأنه فن إحالة اللغة إلى أثير، أو إلى صدى يشبه الأثير. وبالطبع، فإن مثل هذا الإنجاز الفاخر لا يملك

أن يتحقق إلا إ ذا ولج الروح الشعري إلى أبدية اللغة ليكشف عن مساحات عذراء في أقاليمها التي لا تتناهى على الإطلاق.

وإذ يتمكن الشاعر من تحويل اللغة إلى أثير، فإنه يفعل ذلك لكي يجعل نسيجها متجانساً مع نسيج روحه، أي هو يبذل قصارى جهده ليمحو كل فرق أو فراق بين روحه وبين تعبيرها اللغوي. وهو في هذا شديد الشبه بالسيميائي، الذي كان ظاهرة ثقافية في الكثير من الحضارات القديمة، والذي يعمل على تحويل المعادن الخسيسة إلى ذهب، ليرمز بذلك إلى تحويل روحه من الخسة إلى الرفعة أو الارتقاء. وبداهة، ما من شيء يملك أن يجعل اللغة أثيراً إلا الروح المطهم ذو القامة الداخلية السامقة، أو تلك الماهية التي تحاول أن تنفلت من سلاسل الضرورة وجبروت القوة الحاتمة، وذلك من أجل الذهاب إلى جذور الأشياء، أو ينابيعها الأولى حيث المصدر الأكبر والأغزر للقوة. ولهذا، فإن الشاعر، جزماً، لا يبتكر أية قصيدة عظيمة إلا إذا التقى فعلاً بمحتويات روحه، أو بكنوزها ومضمراتها الجميلة والجليلة في آن واحد.

بيد أن اللغة لن تصير أثيراً إلا إذا تخلصت من عكرها وثقلها وبعدها المياوم. وبذلك، فإنها تصبح خفيفة، لا على اللسان وحده، بل على النفس قبل كل شيء. وهي إذ تترسخ فيها تلك السمات القيثارية، فإنها تدخل في فصيلة الموحي، أو ماهو مشبع بالطاقة الإلهامية التي يسعك أن ترى فيها صنفاً من أصناف وعي الثمالة والانتشاء. وحقيقة الموحي أنه يضمر أكثر مما يظهر. ولا عجب في ذلك، فقد جاء من الرحم الأولانية الكلية التي تنبع منها جميع صور الابتداء، وذلك هو ثراء النص، أو خصوبته التي هي جزء من سر المزية فيه. ولكن ما

يحتاج إلى شيء من التوكيد ههنا هو أن السمة الأثيرية للغة هي شأن نسبي لا يبقى هو هو في جميع الأماكن والأزمان بل يتغير بالنقلة والحركة وتباين الأذواق.

ولكن القول بالوظيفة اللغوية للشعر، أو بالوظيفة الشعرية للغة، ليس من شأنه أن يخول المرء حق الزعم بأن الشعر أسلوب، أو شكل، وحسب، إذ إن مثل هذا الزعم لا يفضي إلا إلى الاتضاع، أقصد إلى انحطاط الشعر، الذي لا آفة له قبل التحذلق، أو التلاعب باللغة، أي قبل خلوّ شراييه من الدماء الحارة الحمراء القانية. فمما هو ملحوظ دوماً أن الشعر حين يأخذ بالتليف في الحضارات الجانحة صوب الانطفاء والتلاشي، إنما يتحول إلى هشاشة لغوية، أو إلى شكلانية خاوية، بغير حرارة ولا أصالة. وهذا ما قد جرى فعلاً في الدائرة العربية حين راح الشعر يتخثر، إثر سقوط بغداد في أواسط القرن الثالث عشر الميلادي، ولا ريب في أن تليف اللغة الشعرية هو نتيجة لتليف الروح نفسه، أو لجفاف الينبوع البدئي الذي يشطأ منه كل ما هو غضير أو فتي في ساحة المجتمع برمته. وهذا يعني أن انحطاط الشعر قدر علمي محض في أية دائرة حضارية تجنح صوب الاتضاع.

وعلى أية حال، فإن الشاعر الأصيل يصادق اللغة ويكتشف طاقاتها ومكنوناتها بل هو يصادق كل ما يتحدر من سلالة النور. إنها تألفه ويألفها بحيث تأتيه طوعاً لا كرهاً، وبحيث لا يمنح قارءه أية فرصة كافية للظن بأنه يغتصب اللغة اغتصاباً أو يصطنعها اصطناعاً، كأن يوجه إليها الأوامر بدلاً من النداءات، أو يرغمها على التصلب ويحرمها من طرائها واخضلالها. ففي الحق أن كبار الشعراء يقيمون

مع اللغة علاقة تشبه تلك الصلة التي بين العاشق والمعشوق. ولا غرابة في ذلك، فالقصيدة برهة علو، أو مكانة في العلو، شأنها في ذلك شأن اللوحة والأغنية والتمثال. والعاليات لا تسمح لأحد بمقاربتها إلا إذا كان ممن يملكون طاقة عشقية نادرة.

بعد هذا كله صار من البدهي أن يقال بأن الشعر هو حرية اللغة، وحريتها هي سمتها الأثيرية نفسها، إذ لا تصير اللغة حرة إلا حين تصبح رشاقة حية، أو رقة وصفاء خالصين. وفي مقابل ذلك، فإن لغة الوقائع الخارجية، أو اللغة الموضوعية الواصفة لكل ما هو عيني، ليست بالحرة ولا الأثيرية، بل لعلها لا تحتاج إلى مثل هذه السمة البتة، وما ذاك إلا لأنها وسيلة، لا غاية في ذاتها. (ربما كان هذا هو السبب الذي جعل أرسطو يفضل الشعر على التاريخ). وبتحويل اللغة إلى أثير، أو إلى حرية، يتبدى الأمر كما لو أن الشعر يطهرها من دنس الابتذال والاستعمال اليومي الذي لا يعبأ البتة برشاقتها وطاقتها الروحية. وبذلك تتشعب اللغة إلى شعبتين متباينتين، كثيراً أو قليلاً: لغة الدنو ولغة العلو. وما أقصده بالعلو هو الخروج من الثرثرة والابتذال، وكذلك من الموضوعية باتجاه الذاتية، أي باتجاه محتوياته وحاجاته. وربما صح القول بأن المبدأ الشعري يقبل التحديد على هذا النحو الناصع البسيط: مافي اللغة سوى الأثير، أو السلاسة، حتى لكأن القصيدة العظيمة رداء نسجته الملائكة، أو القوى العلوية، من خيوط مصدرها الفردوس.

ومما هو معروف أن الرواقية تعرف الحرية بأنها خضوع الإنسان لسموه الخاص وحده. وفي تقديري أن هذا التعريف للحرية هو تعريف للشعر نفسه قبل سواه، أو لعله أن يكون واحداً من أدق

تعريفاته وأكثرها صدقاً. وحين يرضخ الإنسان لسموه الخاص، فإنما يرضخ لروحه ولمحتوياتها النبيلة، وهذا يعني أن النشاط الشعري هو إحالة الإنسان على جوهره النقي، أو على الهوية التي تباطنه منذ نواته البدائية، وأن النص الأدبي هو جعل الباطن ظاهراً أعطي للوصال، أو قل إنه عملية تخارج من شأنها أن توحد بين الذات وبين تعبيراتها السامية، بحيث لا تعود اللغة وسيلة لغاية تعلو فوقها بل تصير غاية ذاتها، أو غاية الذات وحسب. وما ذاك إلا لأن الروح قد انبثَّ في نسيجها وهيأ لها النسغ الذي يهبها الحياة. وبهذه المثابة يصبح الشعر ضرباً من إضفاء القيمة على اللغة، بل يصبح اكتشافاً للقيمة الراخمة في داخلها سلفاً.

بيد أن هذا المذهب لا يتضمن البتة أيما دعوة للتخويض في وحول التجريد والتهويم، والتعمية الباهتة المعقومة، التي هي مقتل من مقاتل الشعر. فالذات منخرطة في الزمان دوماً وعلى نحو لا فكاك لها منه، والزمان هو التجربة العينية، أو هو ما يعاش حقاً أو فعلاً. والكيان الداخلي للإنسان يتفتح، دون انقطاع، مهما يك نوعه، على القيم الاجتماعية والهموم العامة والخاصة. فلا عزلة ولا فصال، وإنما وصال دائم يجهل كل انقطاع. ومع ذلك، فإن القول، أو النزوع الفائق، هُو جهد كياني يبتغي الصورة التي تمكن الإنسان من التغلب على حطته وتفاهة وجوده اليومي، أو خسة الركض المؤبد وراء الإنتاج والاستهلاك. وبهذه المثابة، فإن الشعر إنابة بالكرامة الإنسانية إلى صميم الداخلية، بدلاً من المادة، أو الممتلكات العينية التي كثيراً ما تتخذ كوسائل لتوكيد الذات. وإذا ما صارت الكرامة برهة في الداخل، لا في الخارج، فإن دوار الخواء سوف يتلاشى، أو يستحيل إلى عافية

لها القدرة على إنعاش الإنسان الراهن، وهو الآخذ بالذبول في سواء الاقتصاد العالمي الحديث. والحقيقة أن رؤية الوجدان للتاريخ، لا بوصفه خواء وعبثاً ويأساً، بل من حيث هو مأساة فاجعة، هي الرؤية القادرة على إنتاج الشعر الخالد والفن العظيم. فالوضع المأسوي شديد القدرة على تحريض الذكاء وإلهامه، أما الموقف العبثي فلا أبالغ إذا ما وصفته بأنه إطفاء لمصباح العقل وطمس لتلألؤ أنواره.

وفي صميم قناعتي أن الشعر، بل الفن بعامة، يكتسب قيمة جلى حين يتعاطف مع آلام الإنسان بحنان دافىء أو حميم. ولا بأس في التوكيد على أن كل ما يعجز عن الاستحالة إلى وجدان صرف، أو إلى العلو الذي لا يعلى عليه، لا يسعه البتة أن يكون ذا قيمة جلى في فسحة الفن كله. وهذا يعني أن الحميم والجميل والحنون ثلاث لحظات كبرى في المحتوى الجوهري لكل شعر خالد، وأن الحنين اللاعج الملتاع، ولكن برزانة الناضجين، هو أعظم المحتويات الشعرية وأكثرها قدرة على اجتذاب النفس. فللحق أن الشعر ما كان له أن يكون إلا لأن شوط الوجدان أطول من شوط الكلام . ولهذا، يصح القول بأن التصوير، أو التشكيل، حامل للحساسية التي هي واحدة من أكبر فاعليات الذات، بل لعلها أن تكون أكبر فاعلياتها وذلك لأنها بداية الوعي وذروته في آن واحد.

وبهذا يغدو الشعر تصويراً لعلاقة النفس بوجودها وانفتاحاً على آفاق هذا الوجود النازح المنداح، أو محاولة للقبض على سر الحي الذي لا يهتك له ستار. ومادام هذا شأنه، فلا ينبوع له إلا الباطن الذي تتمور فيه طاقات النفس كلها. ولهذا كان العلم بالشعور هو العلم بالكيف الذي يقع ضمن اختصاص الحدس والاستبصار

والتذوق، أكثر مما يقع ضمن دائرة العقل والتذهن، ولكن العلم بالكيف ليس سوى محاولة لشرح الشعور الذي يتأبى على كل شرح إلا على نحو حدسي وحسب. وهذا يعني أن منهاج التوسم هو أرقى مناهج الاقتراب من أي شعر جدير بالاحترام. وبذلك فإنك تملك الحق في الذهاب إلى أن الناقد الأدبي الجيد كائن شديد الحيوية والحساسية، مرهف الذائقة، عميق الغور، ذو بصيرة ثاقبة، ومن شأنه أن يرتكن إلى طبعه أكثر من أن يرتكن إلى ذهنه. وهذا يعني أنه قادر على إعفاء نفسه من الالتزام بأي منهج مسبق الصنع، أو بأية نظرية جاهزة الصياغة، إذ لا يحكمه إلا التوقان المنهوم والنازع صوب الالتقاء بالحيوية والنضارة الراخمتين داخل النص. ويبدو أن «النظريات كلها ذابلة، وأما شجرة الحياة فخضراء على الدوام» ، كما يقول غوته.

ولعل في ميسور المرء أن يذهب إلى أن آلام النفس، أو ما تكابده من شوق وحنين، هو الموضوع المحوري الأول للأدب العالمي، منذ المأساة اليونانية وحتى الزمن الراهن. فالشعر، من جهة العلاقة بالوجود، توكيد جازم على أن السعادة جوهر مفقود، وهي حلم أكثر مما هي حقيقة، ولهذا، فإن من شأن الشعر أن يضغط على التاريخ بغية إنجاز المطلوب. والحقيقة أن القصيدة كثيراً ما تأتي كثمرة للوعة النفس التي أنتجها غياب هذا اللباب المنعش للإنسان، والذي من دونه لا يسع الحياة أن تكون إلا إعتلافاً بالتبن والزؤان. ولهذا كله، لا يملك النقد إلا أن يأخذ مقولة الوجدان في الحسبان.

ولا ريب في أن الوجدان، مهما يك حاراً وعارماً، لا يسعه البتة أن يصير شعراً إلا بواسطة الطاقة التعبيرية التي لا بد منها لكل كاتب

أدبي، في أي مكان أو زمان. ولولا هذه الطاقة التعبيرية لتحولت إلى شاعرة كل أم فقدت ولداً، بل كل نفس كابدت أي صنف من أصناف الألم. ولعل برهة الخيال أن تكون اليخضور الحي الذي ينبث في الطاقة التعبيرية فيمنحها الرونق والمزية ويجعل منها أدباً عظيم القيمة. والخيال طاقة لا تعمل إلا إذا تعطل المنطق والتفكير العقلي الصرف. ولهذا، فإنه شديد النزوح عن الطبيعة البرهانية للعقل الذي يتفطن ويتذهن. وبهذه الخصيصة لا يعود الخيال شيئاً آخر سوى الكشف الذي قالت به الصوفية واتخذته مقولة مركزية بين منظومة مقولاتها المعرفية الكثيرة التي تترأسها مقولة الكشف ومقولة الذوق.

ولكن أهم ما في أمر الخيال أنه ينطوي باستتار على فاعلية استعلائية، أو على نشاط من شأنه دوماً أن يتجاوز المعطى ويتخطاه، وذلك حين يتخيل الممكنات التي لا يدخرها الواقع، أو يتعذر عليه ادخارها، أي حين يطفر بالسورة نازحاً صوب الغائبات أو المنفيات، أو عندما يبتكر الأشكال الفنية الساحرة أو الخلابة. فلعل من الواضح أن وظيفة الخيال الأولى هي التحرش بالمحال، على حد عبارة ابن عربي. وبذلك فإنه يزود النصوص الأدبية، ولاسيما الشعرية، بعنصر الخلب والجذب والانخطاف. وهذا يعني أنه إذ يلتحم بالوجدان، أو بالشعور، فإنه يكثف التجربة الداخلية، أي يعمقها فتستحيل إلى رعوش مرضية أو مشبعة للنفس التي تتمتع بمحتوياتها حين تستطيع تلك المحتويات أن تتجسد داخل تعابير قوية أو متقنة البناء. ولعله أن يكون قد سمي بالخيال، لا لأنه يتخلل الأشياء، أو يغلغل في مضمراتها المكتومة وحسب، بل لأنه يخلخل نظام الأشياء المنطقي، ويعيد هندسة الوعي بطريقة جد مختلفة عن الطريقة التي يتبعها الذهن، أو العقل المتذهن.

ولئن كان النقص في الخيال عورة من عورات الشعر، أو مقتلاً

من مقاتله، فإن غياب العنصر الوجداني الحميم هو مثلبة أكثر فتكاً بالشعر من أية مثلبة أخرى. ويبدو أن انحطاط الشعر لا يبدأ بجفاف ينابيع الخيال، بل بنضوب الطاقة الوجدانية، أو العاطفية، التي أراها الينبوع الأول لكل شعر عظيم. ولعل في الميسور القول بأن الانحطاط شديد القدرة على تزوير نفسه وتمويهها بحيث تأخذ هيئة من شأنها أن توهم الكثيرين بصدق ماهيتها الزائفة الجوفاء. بيد أنها، شأنها شأن كل زيف، سرعان ما تتفتت تحت نظرات الفراسة المزودة بأنوار القلب. ففي مطلق السداد أن شاعراً لا يملك أن يرى الوجه الروحاني للتجربة العشقية، لا يسعه البتة أن يكون سوى عملة مزورة، حتى ولو قرأته المليارات الستة التي تؤلف الجنس البشري في هذه الأيام.

وأياً ما كان جوهر الحال، فإن الشعر العربي التراثي ذو أسلوب مباشر، في الغالب الأعم، أو هو فقير إلى الخيال الذي يؤسس الشعر العالمي في القرنين الماضيين، أي منذ أواخر القرن الثامن عشر حتى اليوم. ومع ذلك، فإن هذا الشعر التراثي يتمتع بمزيتين من شأنهما أن تجعلاه إنجازاً خالداً، وهما رصانة الأسلوب وأصالة الوجدان. فخذ، مثلاً لامية المتنبي التي مطلعها:

ما بِنا كلنا جوٍ، يا رسول؟

أنا أهوى، وقلبك المتبول.

فأنت ههنا بإزاء كيان فني عظيم، بل لا تملك العبقرية أن تنجز ما يبذ هذا الإنجاز إلا على ندرة وحسب. إذ، للحق، أن الأسلوب في هذه القصيدة يتبدى وقد نسج بمتانة تضارع متانة الأهرام. وأهم ما

في أمرها أنها تستقصي حالة جوانية حارة، أو شديدة الصدق والحيوية، حتى ليجوز القول بأن في ميسور المرء أن يسمع نبض الدم وهو يتدفق في شرايين الألفاظ.

ومما هو معلوم أن شعر الجيل الراهن ينبثق من الخيال أكثر مما ينبثق من الوجدان. ومع ذلك، فإن عصرنا هذا نادراً ما ينتج القصيدة البكر. والسبب في ذلك أن شخصية عصرنا قد خسرت بكارتها، أو قل أن الحياة في هذا الطور الراهن قد خسرت الكثير من التلألؤ الذي كانت تتمتع به قبل جيل واحد فقط. ومع القصيدة البكر، وهي التي تتكون على هيئة حدوس بلورية صافية، تشعّ فيضيء قلب فضائها الرحيب، تدخل النفس المتلقية إلى زمن بكر، نقي، متجانس، منظم، مترع بالدهشة والغبطة. وهذه هي النشوة التي قال بها بعض النقاد العرب التراثيين، ولاسيما عز الدين بن الأثير، صاحب «المثل السائر». ومن شأن هذه النشوة أن تجعل القصيدة من فصيلة وعي الثمالة، شأنها في ذلك شأن الأسطورة والأغنية والرقصة والسياحة. فالشعر، من هذه الجهة، له وظيفة إنعاش الروح بما يبتكر أو يبتدع، إذ هو محاولة جادة للتماس مع الروح البدئي الأزغب، روح الوثنية وتألق البدايات والحب الصبوي، والحنين النازع صوب الذرى والأقاصي الجاذبة، وكل ما هو من مملكة الصبوة والأشواق.

فمما هو ناصع في كل شعر جيد أن جملة من المتباينات تزدلف عادة إلى باطن القصيدة، أو إلى متنها الحي، وذلك سعياً وراء التعايش في وحدة الشمول والائتلاف. وبهذا الازدلاف الذي لا يعني شيئاً قبل توحيد المبعثر أو المشتت (فالشاعر القديم يعمل وكأنه يؤمن بوحدة الوجود إيماناً صامتاً أو ربما دون أن يشعر بهذا الإيمان)،

تغتني القصيدة، وتكتنز بالدلالة والفحوى، مما قد يجعل منها وليمة، أو حفلة فاتنة، من شأنها أن تخرجنا من زماننا لتولجنا في زمانها الخاص، حتى ليغدو اندراج زمن القراءة في زمن الكتابة هو الاتصال النموذجي بالقصيدة.

بيد أن الأسلوب سوف يستحيل إلى ألياف جافة حين تغدو القصيدة مجرد نسق شبحي مبهم لا يندرج فيه إلا شيء من الفحوى طفيف الشأن، وحين لا يتألف إلا من صور معكورة وخيال ملغوم بالجفاف، أو بالوعورة والحاجة الماسة إلى العذوبة والرونق. يقيناً أن الاستغلاق ليس دليلاً على العمق ولا على الصحة والسواء، بل إنه كثيراً ما يجيء ليكون بمثابة غطاء يستر أوهاناً وعيوباً قد تفضي إلى الاتضاع. ثم أن الصلة وثيقة بين المضمون والأسلوب، أقصد أن المحتوى العميق الأصيل لا يرضى إلا بلغة عالية، أو بعبارة متقنة الصنع، من شأنها أن تتناسب مع مستواه الجليل. ولا ريب في أن انحطاط الأساليب الشعرية هو نتيجة حتمية لذبول المحتويات الروحية، وهذا يعني أن الأسلوب تاريخ أو نتاج للتاريخ، أقصد أنه يتطور ويتغير مع تطور حركة الحياة.

❖ ❖ ❖

حين يتعامل المرء مع الشعر إنتاجاً واستقبالاً فإنه لا يقدم على هذا الفعل لأنه يبتغي النفاذ إلى خارج الواقع الباهظ والرابض كالصخور، أو لأنه يهدف إلى الفرار من الحياة المريرة إلى فردوس حالم وارف الظلال، وإنما هو يفعل ذلك استجابة منه لغريزة التعبير والصياغة والتشكيل، وهي الغريزة التي من شأنها أن تستحضر

محتويات الداخلية على هيئة أقوال وأشكال فنية ذات صلة بالعلو، إذ إن من طبع نافورة النفس أن تدفع بمخزونها الغزير إلى خارجها ليمثل أمامها فتنظر إليه كما تنظر العين في مرآة، يقيناً أن الإنسان لا يتفنن إلا لأنه طاقة خلاقة، بالدرجة الأولى، فمن السخف أن يعتقد بعض الناس بأن الشعر، أو بعض أصنافه، هروب من الواقع، لأن الفن جملة هو نتاج طبيعي لميل النفس إلى الإنشاء والتكوين.

وفي هذا الموضع، لا أرى غضاضة في الاستشهاد بمطلع الفص الأول من «فصوص الحكم»، لابن عربي. يقول الشيخ الأكبر:

«لما شاء الحق، سبحانه، من حيث أسماؤه الحسنى، التي لا يبلغها الإحصاء، أن يرى أعيانها، وإن شئت قلت أن يرى عينه، في كون جامع يحصر الأمر كله، لكونه متصفاً بالوجود، ويظهر به سره إليه، فإن رؤية الشيء نفسه بنفسه ما هي مثل رؤيته نفسه في أمر آخر يكون له كالمرآة، فإنه يُظهر له نفسه في صورة يعطيها المحل المنظور فيه مما لم يكن يظهر له من غير وجود هذا المحل ولا تجلّيه له».

والحقيقة أن هذا المذهب الذي قدمه ابن عربي هو توصيف شديد الدقة للصلة التي بين النفس وبين جميع منتجاتها اللانفعية، أقصد تلك المنجزات التي لا وظيفة لها داخل العمل المنتج للبضائع والمواد النفعية. فالنفس ترسم لوحة، مثلاً، لكي تكون لها مرآة تنظر فيها فترى محتوياتها أو أعماقها التي لا تعرف إلا بالحدس. وهذا يعني أنها توضح شعورها لنفسها بحيث تراه بالعين، أو قل بالبصر والبصيرة في آن واحد. إن هذا الشعور المرئي، أو المتشكل بواسطة اللغة في نص أدبي، هو الوسيلة التي هي غاية في الوقت نفسه، لأنها لا تستهدف إلا

عرض النفس على نفسها، إذ بهذه الطريقة يغدو الشعور أكثر قدرة على استيعاب محتوياته، أو على استيعاب نفسه بنفسه.

وربما صح الاعتقاد بأن الشعر، في قلب جوهره، تكميل للحياة، لأنه يصون في الذاكرة والخيال معاً ما تعجز الطبيعة الحية عن إنجازه بالفعل، بل إن من وظائفه أن يدخر بعضاً مما لا يتيسر تحقيقه عياناً بأي حال من الأحوال. ولكن، لا ريب في أن الشعر شعور، بل أنقى تجليات الشعور طراً. ومما هو ناصع الدلالة أن اللغة العربية تشتق كلمة «الشعر» من المصدر الثلاثي الذي تشتق منه كلمة «الشعور» نفسها. والعاقل لا ينيط به أية وظيفة سوى الوظيفة التعبيرية أو الجمالية وحدها. فما جاء الشعر إلا ليقول مالا يقوله الذهن ولا المنطق ولا النظريات ولا العلوم. وما من قيمة له إلا بمقدار ما تبث فيه النفس من دفء وصدق وعمق ووجدان، وتلكم هي أبرز مكونات الأصالة.

ومما هو بدهي أن يقال بأن الشعر لا يملك إلا أن يعاشر الحياة، أو الموجودات العينية والوقائع، وكذلك الأحداث التاريخية. فهو، في الحق، شديد الحساسية تجاه أصغر حركة أو هزة تجري على سطح الواقع الخارجي، أو في جوفه العميق. فالقول بأن الشعر، بل الفن بإطلاق، يتأسس على مبدأ العلو لا يتضمن البتة أن يستأصل مبدأ المحايثة، أو يعطله على نحو كلي، بل الصواب هو العكس بالضبط، إذ إنه يتخذ من الفعلي والتجريبي مصدراً له، أو لجملة محتوياته، ولولا ذلك لما بقي للشعر من مصدر، أو فحوى، سوى الفراغ وحده. ولهذا، فإن من حق المرء أن يؤكد على أن الذات التي لا تفعمها التجارب والممارسات الأصلية قد تعجز عن إنتاج أي فن أصيل. ولكن

أهم ما في الأمر أن التجربة لا توصف من الخارج، بل إن الشعر لا يتناولها إلا بعد ما صارت شعوراً، أي برهة في بنية النفس، حارة وراسخة في آن واحد. وهذا يعني، بإيجاز، أن وظيفة الشعر هي تخريج الشعور، أو تحويله إلى بنية لغوية ماثلة أمام الحدس.

فمع أن حد الشعر هو السمو باللغة إلى أفق كمالها؛ فإنه لا يملك أن ينجز هذا المأرب العزيز إلا إذا جعل الروح والواقع كليهما يتجليان في الكلمة وبواسطتها، أي إلا إذا ابتكر نسقاً وجدانياً يتضرم فيه الحضور تضرم الجمر في الموقد. ولعل في الميسور القول بأن الشاعر حين ينحت اللغة ويصقلها كأنها تمثال، إنما ينحت نفسه ويصقلها كي تلطف وتزكو، أو تفوح وتتضوع. وبهذه الفاعلية الباذخة تملك الذات أن تستحضر فحوى وجودها أمام وعيها الحدسي الذي من شأنه أن ينتج عياناً يملك أن يلامس جوهر الحياة الروحية الزاخرة بالمحتويات الحارة. ولعل هذا الإنجاز أن يكون صدوراً عن مملكة الديمومة نفسها. أما هذا الصدور فهو الابتكار بأم عينه.

ربما وافق الكثيرون على أن جثة الحضارة الأورو - أمركية آخذة بالتزنخ والتفسخ التدريجيين في هذه الأيام القاحلة. ولقد أفرز تفسخها، وعلى نحو سرطاني، شعوراً عدمياً لا يرى في الوجود سوى الخواء والسلب والغياب وامّحاء كل أمل أو رجاء، مما أفضى إلى هيمنة اليأس والاشمئزاز على قطاع واسع من قطاعات الثقافة في أوروبا وأمريكا بل لقد امتد القنوط والشعور المريض وانتشر في جميع أرجاء العالم.

أما البلدان العربية فيسودها شعور محبط، أو مثبط، بأن

الهزيمة أمام الأغيار الداخليين والخارجيين، وهم يعملون بالتناغم والتعاون دوماً، هي قدر علمي أو غيبي، لا رادّ له على الإطلاق. ولهذا فقد خبت غريزة الفرح، وقبلها غريزة البطولة، في نفوس الناس. وفي الحق أن ضرباً من التشاؤم الدامس قد أخذ ينتشر ويتفشى داخل نسيج الشعر العربي خلال الربع الأخير من القرن العشرين، فنحن في عالم لا يتمتع بالمطلقات المستتبة التي كان من شأنها أن تضفي المعنى والنكهة على الأزمنة الغابرة . ولهذا، فإن الشعور الراهن يتلخص في أننا نعايش زمناً خائراً متآكلاً يترنح أو يتهافت على الدوام.

وبإزاء هذا الوضع، لا بد من التساؤل عن صلة الشعر بوقتنا الراهن. فما هي المهمة التي يتوجب على الشاعر في الآونة الحالية أن يتحمل أوزارها، أو ما هي الرسالة التي ينبغي أن يلتزم بأدائها على نحو مسؤول؟

قد يحالفني الصواب، إذا ما ذهبت إلى أن الشعر اليوم، وهو الآخذ بالجفاف أو بالانحدار، لا مخرج له من أزمته الحادة إلا إذا نهض بالمهمة العظيمة التي يتوجب عليه حملها بكل شرف وإخلاص. وتتلخص هذه المهمة، أو الوظيفة (التي ينبغي أن تكون وظيفته المعاصرة) بتزويد الناس بجرعة منعشة، لعلها أن تخفف من وطأة الشعور بالإحباط والقنوط. ويتطلب الأمر، أول ما يتطلب، أن يكف الشعر عن التشاؤم المجاني، أو غير المثمر، وأن يتوقف عن استضافة الإحساس المعتل بكل ما هو هابط أو موهون. فالاستعلاء فوق هذا الهبوط الذي أصاب الواقع في الآونة الأخيرة هو واحد من الأفعال الشديدة القدرة على تجاوز كل انحطاط من شأنه أن يمس كرامة

الحياة. وفي الحق أن العلو هو غاية الفن كله. والجدير بالتنويه أن المتنبي، هذا الازدرائي المتطرف، قد التزم بالموقف الاستعلائي حين رأى عصره معطوباً بالهرم أو بالاتضاع. بيد أن الاستعلاء المنشود هو نزعة إنسانية بعيدة كل البعد عن التنفج، بل عن كل ازدراء لا مسوغ له.

أما الخطوة الثانية فخلاصتها أن يأخذ الشعر منحى ينحو صوب إنعاش الإنسان ببطولته الروحية. والمطلوب في هذه اللحظة هو الإيحاء للناس بأن الحياة البشرية لا تملك أن تتمتع بالأصالة، ثم بالقيمة، إلا إذا امتلأت بالعزة والكرامة واحترام الذات البشرية بوصفها الغاية النهائية للوجود كله. وبالتأكيد لن يكف فؤاد العالم عن الخفقان في أي يوم من الأيام، بل لا ريب في أن العالم شاب على الدوام، أو قل إنه ما من شيء يتمتع بالديمومة سوى فتاء العالم.

ولعلنا اليوم في حاجة ملحة إلى شعر قادر على أن يتحسس حنين الإنسان إلى ما هو صلب ومتماسك، وذلك في زمن يخور ويتهافت، أو يتفكك ويتفتت باستمرار، حتى لقد أوشك أن يستحيل إلى هلام. إن زمننا الراهن لا يفتقر إلى شيء بقدر ما يفتقر إلى الراسخات المستتبات، أو إلى القواعد الراسية التي هي القعر الصخري الصالح لاستقرار الحياة الأصلية. ولا مبالغة في القول بأن الإنسان اليوم ظامئ لأفراح قادرة على إنعاش روحه التي يكاد أن يفتك بها الخور. فلكم نحتاج إلى استبصارات نيرة تملك أن تؤشر إلى منابع الغبطة، أو أن تستجيب لحنين النفس إلى السعادة المفقودة. ولئن لم ينهض الشعر بهذه المهمة، فما من شيء آخر سوف يملك أن

يفعل ذلك. وما ذاك إلا لأن الشعر هو الكلمة، وبالكلمة نكون، ومن دونها لا نكون.

ومما لا يقنع كثيراً أن يقال بأن الشعر دوماً مشروط بزمانه ومكانه، أو بظروفه العامة جملة، وبما أن زماننا الراهن خافت وإنسانه معتل بأوهان عصر الصناعة، ولا يتمتع بأية خصال عالية، فإن الشعر لا يملك أن يكون زاهياً مخضلاً في أي يوم من أيام المدى المنظور. وبإزاء مثل هذا الزعم، يستطيع المرء أن يؤكد على فكرتين شديدتي الصلة بالموضوع. أما أولاهما فهي أن نواميس الإنسان ليست مطلقة، وإنما هي نسبية، أو كما يقول كير كجور: «عند عتبة الإنسان تتوقف النواميس.» وأما ثانيتهما فتتلخص في أن قانون الاستثناء فعال في كل مكان وزمان. وابتداء من هاتين الفكرتين التأسيسيتين اللتين من شأنهما أن تدحضا كل آلية في التفكير، فإنك تستطيع القول بأن إنتاج شعر له القدرة النسبية على رفع العزائم الخائرة، أو إنعاشها إلى حدّ ما ليس بالأمر المحال.

وأياً ما كان جوهر الأمر، فإن على الأدب جملة، ولاسيما الشعر، أن يتفاعل مع الحياة بطريقة مختلفة عن طريقته المعاصرة. والأهم من ذلك أنه لن يقدر على النهوض بأعباء رسالته الروحية ما لم يكف عن هذه الرطانة التي اتخذها صباغاً داخلياً لبنيته الخاصة. ولئن نجح الشعر، وتمكن من إنجاز هذا الموقف المنعش، فإنه سوف يسهم في بث الحيوية والأمل في نفوس الناس، كما أنه سوف ينقذ نفسه من الاتضاع الذي بدأ ينخر جوفه ويحيله إلى ألياف فاسدة. ولكنه بغير هذا الفعل الباذخ سوف يظل على الهامش دوماً، ولن يتمكن من الولوج إلى وجدان الناس إلا لماماً وحسب. وبهذه الخطوة

النوعية، سوف يصير الشعر قيمة جلّى، لأنه يكون قد ارتبط بالمصير، أو بوعي المآل، واتخذ لنفسه وظيفة حية وفعالة، إذ إن من شأنها أن تمزجه بصلب الحياة التي تعاش بالفعل.

❖ ❖ ❖

والآن، لا بأس بالتشديد والتوكيد على أن الشعر، وهو الظاهرة المتحدرة إلينا مما قبل التاريخ، ما كان إلا متعدد الوظائف على الدوام، ولولا ذلك لما كان له أن يرافق الإنسان طوال هذه المدة كلها. ولكن السمو باللغة إلى أفقها الأكمل هو الوظيفة الأعلى بين جميع الوظائف التي يضطلع بها الشعر، فههنا تصير اللغة من أجل نفسها أو لعلها تبتغي ذاتها بوصفها غاية لذاتها. وبمثل هذه الصيرورة الجليلة، فإن النفس تملك أن تخبر خبرة قد لا يتيسر لها مثلها خارج هذه البرهة قط.

ولعل وظيفة الاتصال بالآخر، عبر الاتصال بصميم الحياة، وكذلك بالشعور في آنائه المتلونة، ولاسيما في التمزق والانخلاع، أن تكون واحدة من أبرز وظائف الشعر، وهو ما يتأسس على مبدأ البلوغ إلى الأماكن النائية والأزمان التي لم تبدأ بعد. وفضلاً عن ذلك، فإن مجرد وجوده في الدنيا هو نهوض بوظيفة العلو بالدرجة الأولى، وهي الوظيفة التي من شأنها أن تتعالى فوق رتوب المياومة الزائفة. فأن تقرض الشعر يعني أن تمارس فعلاً أصلياً لا غاية له سوى السمو، أو العلو الروحي النازع إلى مغادرة المادة باتجاه التوكيد على قيمة الإنسان. وهذه وظيفة عظيمة، بل لعلها أن تكون مسوغاً كافياً لوجود الشعر في ثقافة كل أمة من الأمم.

ولكن، ينبغي التنويه بأن هذه الوظائف الأخيرة كلها هي وظائف للأدب بوجه عام، إذ لا ريب في أن الرواية والمسرحية والقصة هي ضروب من الكتابة النثرية الشديدة القدرة على إنجاز الاتصال في العمق. وفضلاً عن ذلك فإنها تناقض الرتوب والزيف والغثاثة والضحالة، وتمنح الإنسان فرصة للسمو لا تقل عن الفرصة التي يمنحها الشعر. أما الوظيفة الأولى، أقصد البلوغ باللغة إلى أفق كمالها، فتلك هي الفاعلية التي يحتكرها الشعر وحده، بحيث لا يشاركه فيها أي إيقاع ثقافي آخر، وذلك لأن جميع الإيقاعات الأخرى تفتقر إلى اللحن العميق. فالشعر هو التغام اللغة بالموسيقى داخل ملغمة عميقة شديدة التجانس، مما يعني أن اللحن الداخلي من شأنه أن ينهض بدور كبير في وظيفة التأثير. وهذا أمر لا يحدث بأصالة وكفاية إلا في القصيدة حصراً. فالكلمات وحدها خير مؤكد، كما يقول ييتس.

ثم إن الشعر لا يكتفي بتزويج اللغة من النغم، كما لو أنه أغنية شعبية وحسب، بل يتعدى ذلك إلى تطبيق مبدأ أساسي، هو مبدأ الشعر كله، وفحواه تحويل اللغة من الالفة إلى الغرابة، أي جعلها شديدة البعد عن الكلام المياوم. وبمثل هذه الفاعلية الجليلة فإنه يبث فيها روحاً جديدة لم تكن لها من قبل. وبذلك يكون قد رفعها إلى أفق كمالها المنشود. ولهذا، فلا مراء في أن الشعر يفتح اللغة بوصفها مجالاً حراً تتحقق فيه إرادة الإنسان الحرة، مما يخول المرء حق الذهاب إلى أن إطلاق سراح النفس، أو تحرير القوى المحبوسة داخل الإنسان، هو واحدة من أبرز وظائف الشعر، بل لا مانع يحول دون القول بأن الفن كله تحرير للإنسان ولطاقاته الخلاقة. فالإنسان

الراكد لا يسعه البتة أن يمثل الماهية الإنسانية على الأصالة. وقد يجوز للمرء أن يجزم بأن أفضل الدروب لمبارحة الركود الصانع للتأسن هي مقاربة الفنون أو ممارستها على أي نحو من الأنحاء.

وفضلاً عن ذلك، فإن الشعر، بهذا التغريب، يصون روح الأسطورة، أو روح الوثنية وكثافتها وتهجسها للأسرار، وذلك بحكم أن تغريب اللغة، أو إخراجها من مألوف عادتها باتجاه انعتاقها السياحي الحر، هو اقتراب من حوزة الأسرار والمستورات المنطوية على روح الوحي نفسه. ولعل مما هو ناصع لكل ذي زكانة أن الرمز والمجاز والاستعارة، وجميع أصناف القول الموحي، هي من سلالة الروح الوثني حصراً. أليس كل سر غرابة، وكل غرابة سراً؟

ولا ريب في أن اختزان الشعر لروح الأسطورة من شأنه أن يسهم أيما إسهام في جعله شديد القدرة على البلوغ باللغة إلى ذروة كمالها، إذ إن ثمة صلة وثيقة بين اللغة، ببعدها المتعالي، وبين الأسطورة والوثنية، التي هي تهجس واستلهام للأسرار المبثوثة بين المشرق والمغرب، والتي يتعذر تذهنها أو تحليلها بأي حال من الأحوال. وقد لا أبالغ إذا ما زعمت بأننا جميعاً نولد وثنيين، ولا أدل على ذلك من أن الوعي في الطفولة لا يأهله شيء سوى الغموض.

ولا مراء في أن الشعر، كالنحت بخاصة، هو إنجاز وثني. ومما هو مؤكد أن الشعر قد نشأ وتطور في أحضان الوثنية وتحت رعايتها الرؤوم، وذلك بعد ما انبثق من صميم جوهرها ليتآزر مع النحت، خاصة، بغية إتاحة الفرصة للوحي الغموضي بالتجلي أمام الوعي الحدسي المتخصص بالاقتراب من أصول الأشياء. فالوثنية هي

التعبير بالكلمة والحجر، بالدرجة الأولى، ثم باللحن واللون، وكل وسيلة أخرى من وسائل التعبير. ولعل في الميسور القول بأن الشعر هو أمتن منجزات الوثنية وأقدرها على استحضار روحها العميق والشديد الاستتباب في جذور الكينونة. وهذا هو التفسير الأول لاستمرار الشعر في الحياة بعد زوال الوثنية بكثير. (هذا إن جاز القول بأن الوثنية تقبل الزوال).

ولعل مما قد يجوز توكيده دون أية غضاضة أن الوثني، بعكس الذهني، ليلي وعميق، وذو وظيفة موحية. ومن شأن هذا الأمر أن يدمجه مع الشعر، بل مع جملة الفنون، في ماهية واحدة. وبإيجاز، إن الوثني هو الأصل الأكثر اجتذاباً للنفس، وذلك بفضل ما ينطوي عليه من استسرار وغموض. فما كان لأفلاطون أن يجتذب النفس أكثر من أرسطو إلا لأنه الأقدر على استلهام الوثنية التي هي نزوع نحو الاتصال بالأسرار والمستورات. ولا ريب في أن هذا الاتصال يتميز بالفتون الجذاب. وقد يسعك الذهاب إلى أن أرسطو هو بداية خروج الإنسانية من طورها الوثني باتجاه طور جديد. ولعل من شأن هذا التقلص أن يفسر انحلال الفن اليوناني بعد أرسطو، الذي تنطبق عليه كلمة «فيلسوف» أكثر مما تنطبق على أفلاطون، الشديد الشبه بالشعراء منه بالفلاسفة. ففي الحق أن المثالية التي يتبناها هي ينبوع كبير من ينابيع الشعر، بل الفن بأصنافه كافة. وربما صح القول بأن الفرق بين الليلي والنهاري هو عين الفرق بين الشعر والصوفية، من جهة، وبين الفلسفة، ولاسيما الذهنية أو الموضوعية، من جهة أخرى. فالفن، دون ريب، مأهول على الدوام بشيء من الغبش.

وربما أصاب جون كيتس في قصيدة «لاميا» حين هاجم

الفلسفة لأنها تعمل على محو الجمال وإزالته من جميع الأشياء التي تلامسها. فها هو ذا يتساءل:

«أما يتلاشى الفتون كله،

بمجرد أن تمسه الفلسفة الباردة»؟

وتؤكد القصيدة نفسها أن الفؤاد العاشق يرى في المرأة إلهة، أو استحضاراً لجوهر الجمال، أما الذهن الفاحص فإنه يفتش عن أفعى يفترض سلفاً، وبغير وجه حق، أنها تربض في داخل المرأة. وبذلك يتلاشى الجمال وتتلاشى المتعة المحايثة للجمال على الدوام. ومع أن الإنسان العاقل سوف يرفض أن تضاف هذه المثلبة التدميرية إلى العقل، فإنه لن يحجم عن الاعتقاد بأن الجمال من اختصاص الطاقة الحدسية، أو الروحية، وليس لأية طاقة أخرى من طاقات الإنسان أن تلامسه دون أن يخسر شيئاً من جلاله أو بهائه.

وأياً ما كان الأمر، فإن الشعر واحد من أقدر الأنشطة البشرية على صيانة الروح الوثني الشديد الارتباط بفاعليات الطبيعة وظواهرها وأسرارها. وهو لا يكتفي بهذه الصيانة وحدها، بل هو يضمن استمرار وجودها في الحياة. ولاسيما الرومانسي منه، وبين الصوفية، التي هي أبرز تعبير عن تصميم الوثنية على البقاء في الكينونة. ولعل من شأن هذه الوظيفة الباطنية، أقصد تحصين الشعر لروح الوثنية وضمان استمرارها، أن تمنحك حق النظر إلى الشعر بوصفه استيعاء لبواطن الأشياء في ثرائها المدهش، ثم لعلها كذلك أن تضمر علة استمرار الشعر نفسه، حتى في الشروط التاريخية

والاجتماعية التي لا تقدم أية أرضية كافية لوجوده، أو لازدهاره. ولكن الشعر لا يملك أن يصون الروح الوثني ويضمن استمراره وبقاءه إلا بمقدار ما تنبثق محتوياته من هذا الروح نفسه. وبما أن ذلك لا يتم إلا في الكلمة وبواسطتها فإن الشعر يستحيل إلى توثين للغة نفسها، بحيث يصح الذهاب إلى أن الإنسان يقدس ربة اسمها «لوغيا»، إن جاز للمرء أن ينحت لفظة كهذه اللفظة، أو أن يزج بها في أي سياق كتابي.

الشعر والحساسية(*)

لئن نظر المرء إلى الآداب والفنون بوصفها نتاجاً طيباً لنشاط روحي يستهدف الاستكاف المتعالي، أقصد الانفكاك من الضرورة، أو من شبكة المياومة الرثة، ابتغاء ممارسة العلو، فإنه يكون بذلك قد صدر عن مبدأ فحواه أن تلك الإيقاعات المعرفية كلها إنما تنبثق من حساسية خاصة ترخم في أُس النفس، مع سواها من الخصائص العليا، التي تؤلف شطراً كبيراً من ماهية الإنسانية، والتي تسهم أيّما إسهام في إنجاز قيمته ونفاسته وجلال مقداره وثراء معناه.

ولعل في الميسور الابتداء بالتشديد على أن فعل التحسس، الذي لا يصير الإنسان كائناً روحيّاً إلا بفضل نشاطه الدؤوب، هو وحده القادر على استنباط الدلالة والفحوى من الأشياء الخارجية، إذ لا ريب في أن الحساسية هي الملاط الذي يملك، بفضل ما أوتي من حرارة، أن يلحم الداخل بالخارج في وحدة لا تقبل الانحلال. ولهذا، فإن قيمة كل شعر (أو أدب) جيد لا مصدر لها سوى زخم التحسس

(*) أضيف هذا المقال إلى الطبعة الثانية.

وقدرته على استخلاص اللباب من كل ما هو برسم الاستدلال الوجداني الذي لا يعنو لمثنوية الخطأ والصواب، وذلك لأن الحساسية، أو المعرفة الوجدانية، محقة على الدوام، ومن شأن هذه السمة أن تجعل منها السجية الأنفس بين سجايا الباطن كلها.

وقد لا يخفى على أحد أن نشاط الحساسية ليس وقفاً على إنتاج الآداب والفنون، بل يتعداه إلى مجالات أُخرى كثيرة لعل أهمها التصوف والتفلسف الذاتي المتخصص بوصف العلاقة الرابطة بين النفس والعالم. (وربما جاز الظن بأن كيركجور وشوبنهور وبردياييف هم أفضل الأمثلة على هذا النوع من أنواع التفلسف الحسّاس). وفي بعض الأحيان يأخذ التحسس شكل تفقد روحي لغياب عصيّ على الاستحضار.

وقد تكون هنالك صلة فقهية بين التفقد والتفؤد الذي ينبثق مع لفظة «الفؤاد» من أُرومة صرفية واحدة، وهي الفأد الشديد الشبه بالفقد، إذ إن التفؤد قد لا يكون شيئاً آخر سوى تفقد الغياب، أو الخسران، على نحو محموم، ومن هذا الجذر الصرفي جاءت كلمة «الفؤاد» العربية التي تعني القلب، لا حين يتقلب أو يتلون، بل حين يتفأد، أي حين يتحرق بنار الحنين والاشتياق، أو بنار اللوعة الناتجة عن فقدان مرير.

وفي بعض الأحيان، يجيء التحسس بمثابة استشراف أو تشوف لصورة حقيقية عليا يدأب الروح على التساؤل عنها تساؤلاً مهموماً يشبه لوبان الظمآن بحثاً عن الماء، ولكن دون طائل، إذ يبدو أن ما يبتغيه الباطن الملتاع، حين يندفع حتى أقصى الأقاصي، لا وجود

له في المحسوسات جملةً. فالبرهة القصوى التي تنطوي على صورة من شأنها أن تصهر جميع الأشتات المتباينة في ملغمة واحدة، يتعذر على الروح أن يلامسها في هذه الدنيا الدنيّة، حتى وإن بلغ من العنت إلى منتهاه.

ولهذا، يسعك الذهاب إلى أنّ الصور الخيالية، ولاسيما الفنية، ليست سوى محاولات لإشباع الحساسية العارمة، أو لتزويدها بتعبيرات سامية عما تشتهي وتريد. فما كان للخيال أن يتطور إلا ليخدم النزعات الوجدانية العارمة ذات الضغط والثقل، والتي هي الأكثر أصالة بين جميع أشواق الروح. أي إن الخيال قد نما انبثاقاً من تربة الحساسية بوصفها علاقة بين الداخل والخارج، وكذلك من حيث هي في جوهرها مبادرة، أو قدرة على التصدي لمعضلات الوجود والعيش والتاريخ، مما يؤكد خصوبة النفس وحنينها إلى ما لا يطال ولا ينال.

وينتج عن هذه الفكرة ما فحواه أن الحساسية لا تأبه بالحقيقة الموضوعية أو الخارجية إلا بمقدار ما تؤثر على الذات. وبما أن الإنسان روح بالدرجة الأولى، فإن القيمة سوف تُضفى على الضمير والوجدان والسر والجمال والبراءة والمكابدة والألم، وكذلك الحرية بوصفها الإطار الشامل للمشروع البشري كله، وهذا يعني أن النفاسة من نصيب الشعور وحده، وهو ما لا يهتم بأية برهنة، مهما يك نوعها. فالجمال، إذن، هو ما يخلب اللب، وليس ما تقيسه المقاييس.

من شأن هذا المنحى أن يجعل الطبيعة نفسها روحاً مرئيّاً وله قدرة محسوسة على مخاطبة الذات. وعلى هذه الأرضية قد تملك

الحساسية أن تحيل الموجودات إلى أرواح، أو إلى رموز تشعّ فجواها باتجاه الشعور، وإلا فإنها سوف لن تكون سوى موضوعات ذهنية لا قيمة لها إلا بمقدار ما تدر على المجتمع من ثروات مادية أو نفعية. فوظيفة الحساسية شديدة الشبه بوظيفة أورفيوس، وهو من يملك أن يحيل الجماد إلى سيولة، بحيث تنجو المادة من جمودها وبلادتها وثقلها الذي يحرمها الرشاقة وحرية الحركة. وبمثل هذا الجهد فإن الحساسية تملك أن تجعل من الروح مبدأ مفارقاً للمادة على نحو مطلق. وهي بالفعل الأول تصالح الروح مع الطبيعة، كما فعل الرومانسيون المغتربون عن المجتمع، أما بالفعل الثاني فإنها تكابد الغربة الكلية بحيث لا يبقى سوى الألم والنفور ونازع الاستكاف. ومما هو مثير للتساؤل أن الشاعر الحديث وهو النابذ لمجتمعه دون هوادة، لا تجتذبه الطبيعة بوصفها السجو الناجي من التوتر، أو من حيث هي قيمة جمالية آبدة. ماذا، ألم يبق سوى هذه الرطانة اللزجة التي من شأنها أن تحيل الكلام إلى ما يشبه السكوت؟

وخلاصة هذا كله أن القصيدة، التي هي نتاج تلقائي لحساسية مرهفة عارمة، شأنها في ذلك شأن كل إنجاز فني أو أدبي، ينبغي أن تكون بنية انفعالية وجدانية، أو عاطفية، نسجت بأسلوب إيحائي شديد القدرة على إحالة اللغة إلى غاية في ذاتها، وذلك لأنها أصبحت صورة من صور الباطن المتفاعل مع تجربته الحية. ولهذا، فإنها لا تكون إلا لكي تعني، وما من هدف لها أو وظيفة إلا أن تؤثر في النفس تأثيراً إيجابياً، حتى لكأنها نداء ينادي الإنسان صوب الأسمى، بل صوب إنسانيته التي من دونها يستحيل إلى حيوان.

❖ ❖ ❖

وحبذا الاستئناس بمثال من الأدب العالمي لعله أن يسهم في معرفة الحساسية ولو إسهاماً طفيفاً. وليكن هملت، بطلُ المسرحية المشهورة، هو هذا المثال المنشود. فلدى التأمل المستأني قد يتبدى بكل نصوع أن أزمة هملت برمتها لا سبب لها سوى أنه شخصية مفعمة بالحساسية والحرارة والحيوية النفسية. فلو كان هملت بليداً، أو عادياً، لما قيض للمسرحية أن تكون. وتلك الأسئلة العميقة الأصيلة التي يطرحها بين الفينة والأخرى هي برهان حاسم على أنه شديد الحساسية أو متوقد النفس. ولقد حتمت تلك الحساسية على المسرحية أن تجيء ممزوجة بشيء من الغموض، بل جعلت شخصية هملت محكومة بالحيرة والتردد. والأهم من ذلك أن هذه الحساسية هي التي أدركت العالم بوصفه كياناً شريراً يتزنخ ويتفسخ على الدوام. وبما أنه كذلك، فقد كثرت صور المرض في المسرحية نفسها، إذ بمثل هذه الصور ينكشف العالم من حيث هو شر أو فساد لا خير فيه.

ولما كان الشيء بالشيء يذكر، فلا تثريب على المرء إذا استدعى إلى هذا النسق مثالاً آخر يشبه هملت. إن شخصية إيفان كارمازوف تضارع شخصية الأمير الدنمركي إلى حد ما، إذ كلاهما منسوج من الحساسية ومن حرارة نفسية خاصة قلما تتوفر لسواهما من الشخصيات المسرحية والروائية. فمما لا يخفى على من قرأ رواية دستويفسكي الرائعة أن إيفان لا يرى في العالم سوى أسئلة موجعة كاوية كشمس تموز في البلدان المدارية. ثم إن هذه الأسئلة لا أجوبة لها قط، تماماً كأسئلة هملت، بل هي أكثر مرارة وحيرة وإثارة للقلق. وما من شيء يؤرقه كما يؤرقه أن كل شيء مباح للأقوياء في هذا العالم، وأن الضعفاء لا مندوحة لهم عن أن يفترسهم أصحاب

الضمائر الميتة الذين لا يختلفون عن الوحوش قط. وبما أن أسئلته لا أجوبة عنها، فقد رأى الوجود غامضاً أشد الغموض. ولهذا، فإن إيفان نفسه يتبدى وكأنه منسوج من الغموض إياه. وها هو ذا يرى شخصه شبيهاً بشبح من الأشباح التي لا تتصف بشيء قدر ما تتصف باللاتعين، أو بالعجز عن الرسوخ والاستقرار، وذلك لفرط انهماكه في تحسس الأشياء، تماماً كما هو حال هملت الذي قد يكفون سلفه البعيد.

لعل من شأن كل من هذين المثالين أن يؤكد ما فحواه أن محتويات الأدب هي محتويات النفس حصراً، وأن معيار القيمة لا ينبغي له إلا أن يكون مغروساً في تربة النفس التي تتأدب وتتفنن لتزكّي جوهرها بغية أن يصير الكائن إنساناً ناضجاً خالصاً من الشرور والآثام.

وحبذا أن يتطرق البحث إلى دانتي في هذا المقام. لقد حاول ذلك الشاعر، بفضل حساسيته الصادقة، وكذلك بسبب شعوره المرير بالاغتراب، أن يجعل من الشعر ديناً ومن الدين شعراً، أو قل حاول أن يدمج الدين والشعر في صيغة واحدة لا تقبل الانحلال. ولعمري إن هذا الجهد لم يسبقه إليه أحد في تاريخ البشرية كله. ومع أن ملتن المتجهم (وهو شاعر ديني أيضاً) قد حاول أن ينجز مثل هذا الإنجاز بعد دانتي بثلاثة قرون، أو زهاء ذلك، فإنه لم يوفّق كما وفّق الشاعر الإيطالي العظيم، وما ذاك إلا لأنه ذهن تهويمي لا يتمتع بالقدرة الكافية على تحسس الحقيقة، كما أنه يفتقر إلى انفتاح دانتي الذي هو نتاج طبيعي لمناخ البحر المتوسط المضاء بشعاع الشمس الغامر الغزير.

وكثيراً ما يقال بأن هومِرُس قد أسس ديانة الإغريق. ولو جاز هذا الزعم لكان ذلك الشاعر نداً لدانتي، بل لعله أن يكون متفوقاً عليه. وفي الحق أن هومرس ليس أكثر من «حكواتي» ولا سيما في الإلياذة التي ينسج الملل والبلادة معظم أناشيدها. فمن المحال أن ينجح النص الأدبي حين لا يكون حسّاساً إلى الحد القادر على تحريض حساسية المتلقي. ولهذا السبب حصراً، فإن الجزء الثاني من «الكوميديا الإلهية»، أقصد «المطهر»، لا يخلو من بلادة وضعف بسبب نقص الحساسية الكافية في ذلك الجزء. فلئن غابت الحساسية حلت البلادة، تماماً كما يحل الظلام فور غياب النور. فمما هو ناصع أن دانتي لوعة وحسرة أنتجتها الغربة. ولكنه في الوقت نفسه حساسية من شأنها أن تفرز خيالاً وجمالاً وقدرة على الحب الصادق الحميم. أما ملتن فيفتقر إلى هذه اللباب التي لا شعر من دونها قط.

فما من ريب في أن دانتي قد عشق بياترس أحر عشق، وأحبها أصدق حب، حتى صارت هاجساً دائماً في باله وخياله. ولولا ذلك لما استطاع أن يكتب تلك الملحمة الروحية الفريدة في بابها. لقد خسر دانتي امرأة، ولكنه ربح قصيدة رائعة خالدة. أما ملتن فقد عاش تجربة سياسية مخفقة من خلال التزامه بثورة كرومول. فانعكس الأمر انعكاساً سلبياً على حساسيته، بحيث أفضى إلى تجهمها وميلها إلى التجريد البليد الذي لا تخطؤه العين في «الفردوس المفقود».

أما فردوس دانتي، وهو الجزء الثالث من «الكوميديا الإلهية»، فلا يقل عن كونه رداء نسج من النور واليخضور معاً، بل هو سيمفونية خلابة لا يقدر حتى موتسارت نفسه على أن ينجز مثلها. ولعله أن يكون شبيهاً بصرح معماري من طراز الريازة القوطية التي كان

يعانها الباهر واسع الانتشار في ذلك العصر الذي ينبغي أن يوصف بأنه ربيع الحضارة الأوروبية الفتية الناهضة عهد ذاك.

وربما جاز القول بأن كالدرن، الشاعر الإسباني المعاصر لملتن، والذي هو من البحر المتوسط أيضاً، قد جاء شديد الشبه بدانتي من حيث ميله إلى جعل الدين شعراً والشعر ديناً، وكذلك من حيث كونه حميماً وقادراً على تحسس الحياة. ولهذا، فقد سمي «شاعر السماء» عن جدارة حقّاً. ولا يخفى على المتأني أن نزعته الغنائية تذكر بميل دانتي إلى الغناء والرقة واللطف. وأغلب الظن أن ذلك الشاعر الإسباني الذي عاش مدة في إيطالية، حيث كان جندياً في أحد الجيوش، قد تعرّف على شعر دانتي فتأثر به تأثراً غير مباشر، أي أخذ توجهه وميله إلى الغناء. وبعد قراءته لشاعر الكوميديا أدرك، بفضل زخم حساسيته المرهفة، أن الشعر لا يتيسر إنتاجه إلا بسبب الصدق والحرارة أول كل شيء. فلكم كان ورد زورث على حق حين وضع «الإخلاص» كمعيار دائم للشعر الخالد. ولا خلاف على أن الصدق والإخلاص اسمان لشيء واحد. والأهم من ذلك أن مقولة الإخلاص واحدة من أكبر المقولات التي عنيت بها الصوفية منذ نشوئها حتى اليوم. ولهذا، لابد من التوكيد على أن الموروث الصوفي هو مصدر من أغنى المصادر التي يسعها أن ترفد النقد الأدبي وتمده بالثروات الذاتية الدافئة.

❖ ❖ ❖

وبما أن الحساسية هي الوجد والوجدان والمكابدة وكل ما هو برسم الذائقة، وبما أنها ذلك الحنين الصوفي إلى عنصر من شأنه أن

يجعل الحياة هنيئة زاكية، ولما كانت هذه الماهية هي اللب الروحي للإنسان، فإن الشخص الأصلي هو ذاك الذي يتحسس، أو يتلمس دربه إلى الفحوى، بفعل تلقائي، بل لا إرادي في بعض الأحيان. وبهذا التلمس يغدو الشعر اكتشافاً، لا لينابيع اللغة وحدها، بل لينابيع الروح قبل كل شيء. أما هذا الاكتشاف أو الاستشراف، فإن من شأنه أن يمكّن الشاعر الفذ من الإنابة باللغة إلى بكارتها البدئية، أو إلى فجرها الأول المفعم بالطهارة والسحر. وهذا يعني أن الشعر ينطوي على بحث عن القيمة. ولكن، أليس من المفارقات أن يبحث الإنسان عن القيمة في عالم بغير قيمة؟ ولهذا، ألا يتبدى الشاعر كائناً يحاول أن يروّض المحال؟

يقيناً، إن الشعر كمال اللغة، أي إن اللغة لا تملك أن تصير لذاتها، أو من أجلها ذاتها، أو أن تبلغ أوج قيمتها إلا في بنية شعرية جليلة وحسب. وههنا يغدو الكلام والكمال اسمين لشيء واحد بعينه. ويتبدى التشابه في البنيان الصوتي للكلمتين ناصعاً تمام النصوع، إذ لا فرق سوى أن الميم واللام قد تبادلا المواقع. ولا ينطوي هذا المذهب البتة على أية دعوة إلى النزعة اللفظية الخاوية، أو إلى أن الكلمة الغريبة ينبغي أن تصير غاية في ذاتها، ولكنه ينطوي على فكرة فحواها أن اللغة ومحتواها قد اندغما في ملغمة لا تقبل الانحلال قط. فالقصيدة العظيمة لا تذعن للتلخيص دون انتقاص من ثرائها، أو من قيمتها، كما أنها تند عن أية ترجمة مهما تك حاذقة. وكل شرح لها لا يملك أن يطالها أبداً، مع أنه قد يساعد على تقريبها من الوجدان أو من الأذهان. (في الحق أن النفيس لا بديل له). وبذلك تكاد القصيدة الجيدة، أو العظيمة، أن تصير مجلى من مجالي

الإعجاز. وما من قوة سوى الحساسية التي يؤازرها الخيال الاختراقي تملك أن تنجز مثل هذا الإنجاز الطيب الجليل.

ولا تبلغ اللغة كما لها في القصيدة إلا بفعل التحسس الوثيق الصلة بصياغة الصور المفارقة للمحسوس. وهذه حقيقة من شأنها أن تلفت النظر إلى الخيال بوصفه فاعلية كبرى من فاعليات الباطن. إنه يتمم الحساسية بحيث لا يسعها أن تكون من دونه، كما أنه يكتمل بها حتى لا يملك أن يكون من دونها أيضاً. وحين يتدخل الخيال فإن نشاط الحساسية يملك أن يغيّر اللغة ويرفعها إلى أفق الكمال، فلا تظل لغة بصر مباشر تماماً، بل تستحيل إلى بصيرة من شأنها أن تتحرش باللامنظور واللامفهوم. وفي هذا محاولة للخروج من ضيق التجربة وعجزها عن إرواء الروح وما يدخره من طاقات لا محل لها في دائرة الواقع العيني.

إذن، لا مشاحة في الذهاب إلى أن الإنسان هو الكائن الوحيد الذي ينفجر فيه الحنين إلى المابعد، أي إلى ما وراء الفعل والتجربة. ولعل هذا الموقف الصوفي المهيب أن يكون أكبر أفعال التحسس بأسرها. ومن هذا الحنين على وجه الحصر تبثق الفنون والآداب، وكذلك بعض المسالك الأُخرى. وهذا يعني أن كل شعر متميز، بل كل إنجاز أدبي أو فني فذ، هو نتاج لحساسية صادقة لها من العمق ما يجعلها تتبدى وكأنها تلوب على المحال. وههنا، يغدو من البدهي أن يقال بأن الشعر هو الشعور، وأن القصيدة العظيمة هي نتاج لذبذبة ذاتية في المقام الأول. ولكن هذه الذبذبة لا مصدر لها سوى حاجة الإنسان إلى الصدق. فما من شيء يؤسس القصيدة، بل كل إنجاز أصلي في حياة البشر، سوى غريزة الحنين إلى الصدق والطهر

والبراءة. ولا ريب في أن هذه الغريزة نفسها هي التي تنتج الحنين إلى الحرية والجمال. إنها غريزة الوجد العاطفي الشديد الشبه بالوجد الصوفي، إذ كلا الشيئين حنين واشتياق.

ولهذا، يتحتم على النقد، حين يكون في برهة الاستبصار، أن يلتزم بمبدأ الاستبصار الباطني أو الرؤيوي، الذي هو مبدأ صوفي بكل توكيد. أما المعنى الضمني لهذا الاستبصار فيتلخص في البحث عن الحقائق في العمائق، أو عن الفحوى في لجة النص التي لا يسعها أن تكون برسم البصر أبداً. وهذا يعني أن النقد الجيد هو أن يصاغ النص المفقود صياغة جديدة، أو قل إنه إبداع الإبداع. يقول ابن عربي: «الحق ما ستره الحق وأخفاه». وبما أن الأمر كذلك فلابد من التنقيب في العمق، ولابد من بصيرة ثاقبة.

وهنا يجوز الإدعاء بأن في الميسور أن يتطور منهج نقدي صوفي، أو نصف صوفي، من شأنه أن يأخذ بمبدأ التوسم أو التفطن السابر الرصين، ولكن عصرنا الراهن جدّ تافه، كما أنه قد استولى عليه جيش من الأقزام، بحيث صار التطوير النوعي أمراً يقع في منتهى ا لعسر والمشقة، إذ إن جميع الأشياء اليوم تتآزر ابتغاء خنق العبقرية في مهادها. ومع ذلك، فإن هذا المنهج إذا قيض له أن يتحقق، فإنه سوف ينظر إلى النص الأدبي الناضج بوصفه كياناً لا متناهياً، مثله في ذلك مثل النفس التي أنتجته سواء بسواء. فالنص والنفس لجّتان لا تسبران ولا تقبلان النضوب أو الاستنزاف آخر الدهر.

إذن، لابد لدراسة الحساسية الأدبية أو الفنية من أن تكون

فرعاً من فروع فقه الذات، الذي لا يقبل أن يكون الوجود ما أتعقل أو أتذهن، بل هو ما أتحسس أو أتلمس، أي ما يصلني بكل ما هو أصيل وعميق. ولعل من شأن هذا المبدأ، إذا أُتيح له التطور والنمو، أن يؤصل الجذور الصوفية لنظرية الفن. ولا ريب في أن هذه القوة هي ما يلخّم المحايثة بالعلو، لأن لها القدرة الكافية على الكشف عن القيمة بوصفها لب الوجود.

ولعل مما هو في السداد أن يقال بأن هذه الحساسية هي التي تصنع المتعة التي لا أدب ولا فن من دونها بتاتاً. فإما أن تكون القصيدة ممتعة، وإما أن لا يكون لها وجود ذا قيمة أبد الآبدين. فالنص الجيد يمتع لأنه يؤثر، ويؤثر لأنه يمتع. ولكنه لا يمتع ولا يؤثر إلا بفضل ما يكتنز في بنيته من العناصر الديمومية التي هي بالضرورة عناصر إنسانية من شأنها أن تلغي فروق الزمان والمكان لتبلغ إلى الإنسان المحض.

ولكن القصيدة لن تكون ممتعة أو مشوّقة إلا بفضل ما يندرج فيها من قدرة على تحسس الحياة بجميع جوانبها، أما الابتلاء بوعثاء النزعة الشكلية التي رسخها القرن العشرون، فهو جزماً منقصة كبيرة تملك أن تحرم القصيدة من قدرتها على الإمتاع والمؤانسة. ومع ذلك، ينبغي التنبيه إلى أن المتعة ليست الوظيفة النهائية للنص الأدبي الجيد، وإلى أن هذا النص لا يصدر عن حساسية عميقة وكفى، بل هو يخلق حساسية عميقة أو وعياً وجدانياً أصلياً من شأنه أن يدفع بالروح نحو السمو. وتلكم هي الوظيفة النهائية للأدب كله.

ففي الميسور القول بأن الشعر الذي تركه جلال الدين الرومي،

مثلاً، هو نتاج مترع بالرقة واللطف، ولكنه لم يتزود بالحساسية الكافية التي تملك أن تصنع الأدب الخالد. ففي الحق أنه لا يتمتع بالحرارة، وإن كان لا يخلو من اللطافة القادرة على إنتاج شيء من المتعة. ولهذا، لم يستطع شاعر قونية أن يصعد إلى مستوى المتنبي الذي كان مولعاً به أيما ولع. ومع أن شعر الرومي لا يخلو من المتعة، إلا أنه لا يستطيع أن ينتج ذلك الشعور بالجلال والروعة، وهذه محمولات لا ينتجها أحد سوى العمالقة من أمثال شكسبير ودانتي. وقد لا يخفى على قارئ الرومي، إن كانت له ذائقة مرهفة، أن ذلك الشاعر شخصية لا تخلو من فتور وضحالة، أما أستاذه المتنبي فهو شخصية نارية قلما يجود الزمن بمثلها.

وما دامت القدرة على الإمتاع شديدة الأهمية، فإن واحداً من معايير النص الجيد يتلخص في أن ذلك النص يوجه نداءً للمتلقي شديد الشبه بالنداء الذي يوجهه الشائق للمشوق (بفتح فضم). ومن النوافل أن يُقال بأن الإنسان مبني على مبدأ الاستجابة للنداءات الممتعة الوثيقة الصلة بغريزة الحب، وكذلك بالذائقة التي من شأنها أن تتذوق الجمال بوصفه ماهية لها أُخذة وفتون. ولا ريب البتة في أن مقولة «لذة النص»، أو «لذة الأدب»، ليست من مبتكرات العصر الحديث كله، لأنها كانت معروفة بدقة عند الأقدمين الذين هم، جزماً، أكثر قدرة على تذوق الفنون والآداب من أناس العصر الحديث.

❖ ❖ ❖

والآن، لعل في الميسور أن يُقال بأن الباطن الصرف هو الذي

يتحسس الحب والموت والتصرم، أو الزوال البطيء والنزيف الدائم للعمر، بل للأنا الذي قد ينظر إلى نفسه كما لو أنه في حالة إدخال مؤقت إلى الوجود، وهذا يعني الخسران الدائم، أو الذوبان التدريجي في لجة العدم والفناء. وفي الحق أن الشعور بالزوال قد كان واحداً من أكبر الموضوعات في الشعر العالمي بأسره. ولكم أجاد الشاعر الإنجليزي أندرو مارفل (1621 – 1678) حين صاغ هذا المعنى بهذه الصورة الموفقة:

وعلى الدوام كنت أسمع خلفي

عربة الزمن المجنّحة

وهي تطاردني بسرعة.

ولكنك قد لا تجد شاعراً أجاد في التعبير عن هذا الصنف من أصناف الحساسية، أو الاستجابة لحقيقة الزمن، أو للنضوب السريع، كما فعل أبو العتاهية، ذلك الشاعر المنسي في غياهب الأزمنة الغابرة. فلكم هو حساس ومرهف من يقول: «لدوا للموت وابنوا للخراب». ثم إنه يضيف في موضع آخر: «ألا كل مولود فللموت يولد»، بل هو لم يعد يرى الحياة إلا بوصفها سفراً صوب الفناء: «كل إلى الموت في حل وترحال».

لقد أوغل أبو العتاهية في تحسس المصير حتى صار كلي الاستغراق في رعشة الموت المعربد في جميع أرجاء الحياة، أو قل إن تلك الرعشة نفسها قد صارت استحواذاً متسلطاً من شأنه أن يحيل الحياة إلى بؤس وحسب. وهكذا تمكنت هذه الحقيقة السلبية من

طمس جميع الحقائق الإيجابية التي تسهم في بنية الوجود. فها هو ذا يقول: «قطع الموت كل عقد وثيق». فكأنما استطاع الزوال أن يصبغ كل شيء بصباغه الأسود الكئيب. ولهذا فقد هيمن على شعر ذلك الرجل شعور بالغربة يبلغ حد المرارة والكآبة واللوعة، في بعض الأحيان، ويحفر هاوية تحول دون كل صلح بين الأنا والعالم. يقول:

أراك لدنيـــاك مســـتوطناً ألـم تـدر أنـك فيـها غريـب

ولعل مما هو جد جلي أن شعر أبي العتاهية كله ليس سوى نتاج للشعور بالاغتراب. ومع أنه شديد البساطة، وبعيد كل البعد عن الانزياح والكثافة الأسلوبية، فإنه شعر ينتسب إلى فصيلة الفلسفة الذاتية، أو حتى إلى الديانة البوذية، ولهذا فإنه ينطوي على الكثير من الأفكار الحديثة، أو من بذورها ونواياتها الجنينية. وأمام مثل هذه الظاهرة، لا يسع المرء إلا أن يسلم بوجود مشاعر راسخة لا تتغير ولا تتبدل، أو قل إنها لا تعنو لتصرم الأزمان.

بيد أن أبا العلاء المعري (973 – 1057م) أقدر من أبي العتاهية في مضمار التحسس الوجودي الذي لا يرى الحياة إلا من حيث هي شقاء وألم واغتراب.

فها هو ذا يقول:

وإذا رجعت إلى الحقائق لم يكن في العالم البشري إلا بائس

إذن، ما من شيء في الحياة البشرية سوى البؤس وحده. ثم إن تحسسه لشؤون الوجود قد بلغ به إلى هذا القول الذي يملك أن يرسخ في الذهن صورة لزمن مقفل:

فـلا تـأمل مـن الدنيـا صلاحـاً فـذاك هـو الـذي لا يسـتطاع

بيد أن حساسية المعري الرهيف الوجدان، والنادر النظير في تاريخ الشعر كله، ليست سوداء على الدوام، إذ كثيراً ما يتبدى الرجل إنساني النزوع إلى الحد الذي لا يبذ. يقول أبو العلاء:

وهـوّن أرزاء الحـوادث أننـي وحيـد، أعانيـها بغفـير عيـال

ما من موقف إنساني آخر يملك أن يتخطى هذا الموقف في نبله وشدة تحسسه للبؤس البشري، وفي إشفاقه على الروح وميله إلى وقايته من جميع أصناف الشقاء. وهذا الصنف من الشعر الذي ينفعل بالألم البشري ويوليه أهمية قصوى، هو أنبل الشعر والأدب على الإطلاق، إذ لا شيء أعمق في النفس من آلامها وأحزانها ومشاعر بؤسها.

واللافت للانتباه في هذا الموضع أن الشاعر يبلغ إلى ذروة الوعي الذاتي الحساس، الذي هو وعي وجداني أو معرفة انفعالية، دون أية صورة فنية أو تشبيه أو استعارة، أي دون الاستعانة بالخيال تقريباً. فإذا آمنت بأن الغاية النهائية للكائن البشري هي أن يصير إنساناً، فإن اعتقادك هذا سوف يفضي بك إلى الجزم بأن كل أدب، بل كل فن بعامة، تزداد قيمته كلما اقترب من النمط الإنساني العالي الذي هو ضمير حساس بكل توكيد. وهذا يعني أن نظرية الفن أو الأدب سوف يتعذر تطويرها بمعزل عن الفلسفة الذاتية التي تشكل الصوفية شطراً كبيراً من يخضورها البحت.

وقد لا يخفى على الخبير بالشعر أن الشطر الباهت من شعر

المعري نفسه، وكذلك من شعر المتنبي، بل من كل قول أدبي، هو كلام لم يصدر عن أية حساسية ذات شأن، ولكن القسم الحي من شعر الرجلين معاً هو نتاج لحيوية جوانية ذات خصوبة متميزة، ولعل أفضل شعر المتنبي أن يكون ذلك الصنف الذي أنتجه شعور بالاغتراب ساحق ومرير. وفي الحق أن هذا المذهب نفسه ينطبق على ابن الفارض الذي تتداح مسافة طويلة بين شعره الجيد وشعره الرديء، حتى لكأن جهاز حساسيته يتعطل تماماً في بعض الأحيان. ولكن ابن الفارض لا يبذ بتاتاً حين يتحسس الغائبات والنائيات. وهذا، بالبداهة، يشبه أن يكون تفقداً لما يعتور الوجود من نقص. ولا ريب في أن كل تفقد وجداني هو ضرب من ضروب الشعور بالاغتراب.

ولئن حاول المرء أن يرصد حساسية الشعراء الغربيين ذات الصباغ الوجودي، ولا سيما شكسبير الشديد الهم بما تنطوي عليه الحياة من شرور وآلام، فإنه سوف يكتب آلاف الصفحات لكي لا يقول سوى جزء من الحقيقة وحسب. ولكن حبذا الإشارة إلى أن شعر إدغر ألن بوهو استحضار لحساسية لا يتيسر وصفها بسهولة ويسر. فالشطر الجيد من قصائده لا موضوع له سوى حنين حزين يائس شفاف، ولكنه يملك أن يجتذب الحساسين إلى حد الخلب. فما كان (بو) إلا موالياً للموت بوصفه الخسران الأكبر، أو من حيث هو قوة تتخاذل أمامها جميع القوى الأخرى، وتستخذي حتى تبلغ حد العطالة. ولقد رحّب به الشعراء الفرنسيون أيما ترحيب إثر وفاته سنة 1849، وذلك بوصفه رائداً من رواد الشعر الرمزي. ولكن الصواب أن يعجب به المرء لأن قصائده، أو بعضها، نتاج لروح يكابد اغتراباً ملتاعاً يوشك أن يفضي بصاحبه إلى حد الاختناق. يقيناً، إن (بو) هو اللوعة نفسها، وذلك لأنه قد خسر أنفس الكائنات وأعزها على الفؤاد.

ولعل في الميسور الذهاب إلى أن وجود (بو) في أميركا القاحلة، التي تكاد أن تجهل الشعر والصوفية والفلسفة الذاتية التي هي نتاج لحساسية أصلية لا تملك المجتمعات الشديدة الإيغال في تطوير العلم والصناعة أن تعرفها إلا لماماً - إن وجوده في ذلك الأفق هو برهان حاسم على أن ناموس الاستثناء يعمل في كل مكان وزمان.

والآن، قد يجوز لهذا المذهب النازح صوب الداخل أن يخوّل المرء حق التأكيد الجازم على أن قيمة النص الأدبي لا تكمن في أنه يعكس الواقع أو يحاكيه، كما وهم أفلاطون وأرسطو، وكذلك بعض النظريات الحديثة والفقيرة إلى الرويّة والاتزان، وإنما هي تكمن في كونه يتحسس الحياة أو يتقراها ويسرد صلتها بالشعور وتأثيرها على الروح أول كل شيء.

ومما هو جائز أن الأدب، ولا سيما الشعر الذي هو لب الكلام كله، لا يقل عن كونه محاولة جلى تبذلها الروح بغية السمو فوق الواقع الذي لا يملك أن يكون إلا ساقطاً ومنحطّاً على الدوام، أي إن الفن لا يسعه إلا أن يكون ذا وظيفة أخلاقية لا مباشرة بكل تأكيد.، ولكم غلط أوسكار وايلد حين قال: «إن علم الجمال أرقى من علم الأخلاق». ففي صلب الحق أن الجمال أخلاق والأخلاق جمال، وحيثما راح الإنسان يتحسس الجمال ويتذوقه، فإن البذاء لا يملك أن يكون بتاتاً. ومما هو بدهي أن تأمّل الجمال والفن والأدب من شأنه أن يدفع النفس إلى الأعلى، بل لعله أن يكون قادراً على أن يصقلها ويجعلها كياناً خالصاً من كل سوء. لقد تمكن شكسبير أن يدرك تأثير الجمال على النفس إدراكاً عميقاً، وذلك حين قال في مسرحية له عنوانها «خاب سعي العشاق» (ف4، م3): «إن رؤية الجمال تجدد

العمر، وترد الشيخ طفلاً وليداً». وهذا يعني أن من شأن الجمال أن يدفع النفس إلى البراءة والصفاء وطهارة الوجدان.

وبإيجاز، فإن الفن لا يحاكي الواقع، أي هو لا يقلده، بل يأتي إليه بإنجازات لا وجود لها فيه أصلاً، وذلك بعد أن يتمكن الروح المترع بالغضارة والنقاء من استيعاء الغياب، أو من تحسس بنية الوضع وما يعكره من توترات وهموم. وفي الحق أن واقع الحياة لا يملك أن يكون هانئاً ساجياً بتاتاً، بل هو لا يستطيع إلا أن يكون مأهولاً بالفثاثة والرثاثة والعوز والاضطراب على الدوام. فإما أن يكون الفن سموّاً ورفعة ولطفاً أثيرياً، وإما أن لا يكون بأي حال من الأحوال. وهذا يعني أن الفن محاولة يبذلها الروح البشري ابتغاء تغطية النقص الأزلي الرابض في قلب الأشياء لا يريم. وبذلك يجوز القول بأن الفن هو الهيف الذي يحاول أن يعوّض عمّا في الحياة من جلف.

ولما كان الأمر على هذا النحو، صار لزاماً على الفنان، ولا سيما الشاعر، وهو واحد من ذوي الأرواح المطهمة الهيفاء، أن ينزع إلى الكمال أو إلى العلو، ولكن في عالم يثلبه الهبوط ويعتوره النقصان الذي يغلغل فيه حتى نقي العظام: كما يتوجب عليه أن ينتج الجمال، ولكن في عالم لا يملك أن ينتج إلا القبح والبؤس والعناء قبل أي شيء آخر.

❖ ❖ ❖

والآن، لا بأس في الانتقال إلى لون آخر من ألوان الحساسية، وهو ذلك الصنف الذي يحاول أن يستحضر اللطف والأُنس والدماثة.

وهذه حقّاً إحدى محمولات الحياة البشرية التي لم يستطع حكيم المعرة أن يرى منها ولو نتفة صغيرة. ومن المؤكد أن تحسس اللطف الأهيف، أو وجه الحياة الناعم الرخيم، وهو ما لا يتيسر التعبير عنه إلا بلغة شفيفة أو قيثارية، هو من اختصاص الشعراء الصوفيين قبل سواهم من الشعراء. قال أحدهم:

أيُّ النسيم سرى، بأي خيام ... متوشحاً بذوائبِ الأعلام

وافى، وقد عبقت بنشر أحبتي ... نفحاته، لا عرعر وثمام

فطربت، لا أدري بأي لطيفة ... وسكرت لا أدري بأي مدام

لولا هوى للروح بين خيامهم ... ما كنت ولاعاً بكل خيام

ها قد تمكّن الشعور الحساس باللطف من إحالة اللغة إلى طراء أملد يملك أن يستجيب لحاجة عميقة في النفس التي سئمت لعنة الجهد والصراع، كما ملت السلب الذي يستولي على شطر كبير جداً من مساحة الحياة. وما زاد في لطف هذه الأبيات الأثيرية، التي تنبع من روح مطهم شفاف، أن الأنا قد تبدت وكأنها مجبولة من الثمل المدّمث والنشوة الهادئة، حتى لم تعد قادرة على أن تعرف ما يجري حولها. وأهم ما في الأمر أن هذه الأبيات الرخامية تحاول أن تقنع المرء بأن المتكلم ههنا يستوطن في الغبطة، أو في الهناءة حصراً.

وربما حالفك السداد إذا ما ذهبت إلى أن الصوفية برمتها ليست سوى ثمرة لفريزة الحنين إلى الناعمات. ولكن الناعمات دوماً مفارقات أو نائيات. ولهذا فقد راح الصوفيون يطورون طاقتهم الخيالية، وعمدوا إلى الرموز في بعض الأحيان، فجاء شعرهم وقد

اتصف ببعض المزايا التي لا تتوفر لشعر سواهم في الغالب الأعم. يقول أبو عبد الله الشهرزوري:

لمعت نارهم، وقد عسعس الليل، ومَلَّ الحادي، وتاه الدليل

فتأملتها، وفكري من البين عليل، ولحظ عيني كليل

وفؤادي ذاك الفؤاد المعنّى، وغرامي ذاك الغرام الدخيل

ثم قابلتها، وقلت لصحبي: هذه النار نار ليلى فميلوا

لعل ما هو ناصع إلى حد ما أن هذه البرهة الجلّى تتحرك على التخوم الفاصلة أو الواصلة بين الزمن والأزل، أو بين المحايثة والعلو. والأهم من ذلك أنها تضمر نداءً أصلياً إلى الما بعد، بل لعلها أن تضمر لوعة مكتومة سببها الغياب. ثم إن من شأنها أن توحي بالجهد الذي يبذله الروح ابتغاء البلوغ إلى السر أو إلى اللباب. والعبارتان اللتان تؤلفان الشطر الثاني من البيت الأول، أعني «ومَلَّ الحادي، وتاه الدليل»، هما ما يشف عن هذا الجهد المضني الذي يكابده الروح ابتغاء الاستجابة لنداء الشائق الفتّان. أما النار التي لمعت بعد ما حلَّ الليل، والتي هي رمز دون أدنى ريب، بل رمز مكثّف لغائب عزيز ينصبّ عليه الحنين بكل وضوح، فهي عنصر يحاول بحضوره في الأبيات، وبسبب من كونه إشارة قدسانية، أن يجعل اللامتاح متاحاً أو ميسوراً، ولو في الخيال، وهذا يعني أن الخيال يعمل في خدمة الباطن، أو في خدمة العمق الديمومي الراسخ إلى الريف.

إذن، في السداد، أن يقال بأن هذه الأبيات إنما تنبجس من حساسية أصلية آتية من خلد قصي. أما فحواها المنبث في مجملها،

أو قل في لجتها، فهو اللوبان على الحميم المفقود وإتاحته أمام البصيرة حتى لكأن الغياب قد تفجر فاستحال إلى حضور. وبذلك يكون روح الشاعر المشتاق للعلو الذي ما بعده علو، قد ولج في برهة التجاوز، فانتقل من طور الحطة إلى طور الرفعة، أي إلى الأعالي المضاءة بالنور الذي هو حاجة من حاجات الروح، الذي لا يرضى بالخواء ولا بالسراب. ومع أن أسلوب هذه الأبيات أقرب إلى المباشرة منه إلى الإيماء اللامباشر، ولو أن ثمة رموزاً أو كنايات مثل النار، ومثل ليلى، مع ذلك فإن الفحوى، أو كل ما يختلج في عقر النص، يكتسب بعض الحصانة من جنوحه إلى البقاء خارج أطر التحديد المباشر الصريح.

بيد أن أهم ما في أمر هذه الأبيات النفيسة، التي قلما تجود الذائقة الصوفية بما يضارعها، أنها تؤشر إلى حقيقة مؤداها أن الإنسان، في أصله الرفيع، ليس سوى الحنين وحده، وليست جذوره سوى الأشواق التي لا يسعها أن تكون إلا صنفاً من أصناف الحرارة قبل كل شيء. والأهم من ذلك أن المتوسم إذا ما تأمّل هذه الأبيات فإنه سوف يقتنع بأن كل نص أدبي من الطراز الأول هو تحويل العالم إلى وجد أو وجدان ذي شكل باهر وناج من الجفاف والتجريد السديمي العقيم. ولهذا، فإن جدل الشعر بخاصة يتيسر لك أن تلخصه بأنه وحدة الوجدان والأسلوب المفعمين بالحيوية والقدرة على الجذب والخلب. وإنها لوحدة من شأنها أن تصهر اللغة ومحتواها حتى درجة الاندغام. ولكن وحدة اللغة والوجدان سوف يتعذر عليها أن تجيء إلى الوجود إلا نتاجاً لحساسية حارة فاعلة، يمازجها نازع معياري باطني، أو لا شعوري، لا يدرك إلا بغريزة خاصة. ففي الحق أنه ما من شاعر إلا وهو مسكون بنا قد، وما من ناقد إلا وهو مسكون

بشاعر. أما الأسلوب الأصلي فهو ذاك الذي يجمع المتانة إلى اللدانة. فالصلابة بغير طراء جفاف، والطراء بغير صلابة ميوعة، والنجاح في وحدة هذين الجوهرين.

❖ ❖ ❖

ناصع، إذن، أن الحساسية هي وحدها القادرة على أن تجعل من النصوص أدباً أصليّاً يملك القدرة الكافية على الصمود في وجه الزمن. ويستتلي ذلك أن استقصاء الأحوال الجوانية هو سر المزية في كل نص جيد. وقصارى المذهب أن الحميم هو العنصر الصميمي في الآداب والفنون كلها. فما من شيء يستطيع أن يلفت الفؤاد أكثر مما يفعل الإحساس الصادق الكريم، حتى لكأن الإنسان في جوهره الزاكي هو الصدق والطيبة أول كل شيء.

وربما جاز الذهاب إلى أن شدة إحساس الشعراء بوطأة الشر والسلب والنقص والخسران على أرواحهم المرهفة هي ما دفعهم إلى تنقية اللغة وتطهيرها، وذلك لكي يتمكنوا من ابتكار بنيان مقدس نفيس في سواد عالم مدنس خسيس. إن شاعراً مثل شكسبير ما كان له أن يهيمن على اللغة الإنجليزية إلى هذا الحد لولا شدة حساسيته التي مكنته من تجسيد الشر حتى صار برسم البصر قبل البصيرة. ولهذا، يسعك التوكيد على أن تحسس الروح للشرور بهذا الهم وهذا الاهتمام هو ما جعل أسلوب شكسبير مهيباً جليلاً لا يضارعه أي أسلوب آخر في اللغة الإنجليزية كلها.

وههنا بالضبط يكمن الفرق بين أسلوب شكسبير وبين أسلوب

غوته، على سبيل المثال. إن غوته، وهو عملاق كبير، كثيراً ما يتبدى بوصفه حكيماً، وأحياناً بوصفه شاعراً ملهماً ومزوّداً بخيال مدمّث لطيف. ولكن انهماكه بظاهرة الشر الثقيلة الوطأة لا يعادل نصف انهماك شكسبير بها. فمما هو شديد النصوع أن هذا الأخير لم يعد يرى العالم، في بعض مسرحياته، إلا من حيث هو تجسيد لقوة جحيمية أو إبليسية لا يملك الخير إلا أن ينهار أمامها أو يهلاشى. ولهذا بالضبط اختلف أسلوب الرجلين اختلافاً جليّاً لا يخفى على الحصيف، فكانت لغة الشاعر الإنجليزي أكثر رصانة ومتانة من لغة الشاعر الألماني التي لا تخلو من التهويم، بل حتى من الحاجة إلى التماسك الرصين في بعض الأحيان.

فمما هو جلي، إذن، أن ثمة صنفاً من أصناف التشارط المتبادل بين الأسلوب والحساسية، أقصد أن زخم التحسس لا بد له من أن يفضي إلى تفعيل اللغة على نحو دينامي لعل من شأنه أن ينتج أرفع الأساليب وأدومها وأقدرها على إيقاظ أخيلة لطيفة. وهذا يعني أن بلادة في الروح، أو في الحساسية، سوف تنتج بلادة في الأسلوب، وكذلك في مناخ النص، إنتاجاً محتوماً لا سبيل إلى اجتنابه أبداً. وفي الحق أن جميع أصحاب الأساليب المتميزة هم أناس حسّاسون ويتمتعون بقدرة نادرة على التقاط فحاوى الأشياء أو ما تدخره من مكنونات أو مستورات.

❖ ❖ ❖

أما ما هي الحساسية بالذات، فذاك أمر ليس في ميسور المرء أن يوضحه بسهولة، وذلك لأنها لا تخرج البتة عن حدود الشعور الذي

قد لا يرضخ للتذهن إلا على نحو طفيف. فالشعور سر لا يعنو لغير الزكانة، أو النهج الحدسي الذي هو وقف على المتوسمين وحدهم. ولكن البحث الفقهي في أصل الكلمة قد يسعف المرء على استنباط المعنى المضمر في عقرها المكتوم. فاللغة العربية تشتق كلمة الحساسية من اصل ثلاثي هو الحاء والسين المشددة أو المضاعفة. والحاء حرف مختص بالتأشير إلى الحياة والحب والحركة والحرب والحرارة والحرية والحنين والحنان، وما إلى ذلك من ماهيات تنبثق من الحر، أو تنطوي عليه، ولا سيما الحمام (بالكسر) الذي هو الاسم الآخر للموت. (سمي حماماً لحره وشدته).

وأما السين فهو حرف السلاسة والاستسلام للدعة والركون إلى السلم. ثم إنه في الوقت نفسه حرف الانسياب والتسلسل بخفة وهدوء. وهذا يعني أنه وثيق الصلة بالرقة والشعور المرهف. وهو إذ يتكرر في هذه الكلمة، أو في أصلها الثلاثي، فإنه يضمر ما فحواه أن الحساسية هي لطف وعذوبة وهيف. وإذ تضيف الحاء الحرارة إلى هذا الجوهر اللطيف. فإن الحساسية تصير، من جهة فقه اللغة، حياة سلسة حارة، أو استجابة نفسية للحياة على نحو حار ومرهف في آن معاً، بل قل إنها زخم القوة الداخلية في تفاعلها الطيب مع الحياة. ومن الواضح أن الفن برمته، بل كل ما هو نبيل وأصيل، إنما ينبثق من هذا الينبوع حصراً. ولا مبالغة في القول بأن كمال الإنسان، بل درجة إنسانيته، إنما تتحدد بحصته من الحساسية المركوزة في جبلته نفسها.

وأيّا ما كان الأمر، فإن الحساسية قوة عاطفية أو انفعالية شديدة القدرة على الإبداع بفضل ما يندرج فيها من زخم وطيبة

ودينامية إيجابية أو فاعلة. ويتلخص الفرق بين الإحساس والحساسية في أن الإحساس يتعامل مع المادة بينما تتعامل الحساسية مع الصميم الروحي للأشياء. ولعل من شأن هذا التحديد أن يؤشر إلى الفردية، ما دامت شدة التأثر بالتجربة هي الشأن الأهم. وما كان للآداب والفنون والصوفية والفلسفة الذاتية أن تكون إلا نتيجة لهذه الحيوية على وجه الضبط والدقة.

ويندرج في هذا المذهب ما فحواه أن للحساسية قدرة على تحريض الوجدان وانخيال كليهما، أو على دفعهما صوب الفعل والإنجاز، وذلك بفضل ما تنطوي عليه من حرارة وزخم. وربما جاز القول بأنها الطاقة التي تملك أن تجعل الذاتية شارطاً للموضوعية، بل شارطها الوحيد. وبذلك فإن الداخلية والخارجية تدخلان في جدل هو من الحيوية والتلاحم بحيث لا يعود في ميسور العقل أن يتمكن من تقديم إجابة حاسمة على هذا السؤال: أيتهما تحدد الأُخرى، الذاتية أم الموضوعية؟

وقصارى المذهب أن الحساسية حرارة شيمتها أن تتوقد في داخل النفس فتدفعها إلى استنباط الفحوى، أكان لطيفاً أم عنيفاً، كما قد تدفعها إلى مكابدة ما يريض في التجربة البشرية من بؤس وألم ومرارة. يقول العطار في «منطق الطير»: «من لم يكن ناراً، فإن حياته سوف تفتقر إلى العذوبة». ها قد صارت النار أصل العذوبة، أو تساوت العذوبة والعذاب، أو اتحدا في بنية واحدة، ومع أن هذا ليس صحيحاً، فإنه ينطوي على إشارة مؤداها أن ما ليس حاراً قد لا يتمتع بالقدرة على الاكتمال.

❖ ❖ ❖

ولكن ما هو شديد الأهمية أن الحساسية الأصلية لها قدرة كافية على إنجاز رابط وثيق بين الخيال والجدان، أي بين جانبين من جوانب الذات بوصفها طاقة إبداعية. وهذا أمر قد يؤثر على الصلة التي تربط بين الشكل الفني وبين أصله العاطفي أو الجواني. وينتج عن هذه الحقيقة التأسيسية أن منجزات الخيال الكبرى هي حوامل لمحمول جوهري تلخصه مقولة الوجدان الحي أو الشعور الحميم. ولهذا، لا بد من التنويه بأن الأخيلة التي تشبه القشور الجافة الذاوية، والتي تخلو من المحمول الروحي أو الوجداني، ليس لها بالشعر إلا صلة واهية فقط.

إذن، صار في الميسور الاعتقاد بأن الحساسية هي الينبوع الأغزر لكل نص أدبي جيد، بل لكل فن ذي بال. فبفضل زخم التحسس وعمق التأثر بالمعطيات، أو بما يعاش حقّاً يتكون التعبير القوي، أو الشكل الفني القادر على التأثير. ولا ريب في أن التحسس الحي هو سبب القدرة على التأثير الحي، أو على تحقيق الاتصال في العمق، أو في غور الأشياء السحيق. ولكن، حبذا التأكيد في هذه البرهة على أن الحساسية شديدة التأثر بالخارج ومُعطياته وأحداثه وحقائقه الجسام. ففي هذا الزمن الراهن الآخذ بالتجوف، أو بالتجيف المضطرد، لا بد للحساسية من أن تزداد حدة وشدة وعراماً، ولا بد للبلادة البقرية من أن تتقلص وتضمر، وذلك لأن من خصائص الداخل، حتى وإن كان ضامراً، أن يتأثر بالخارج على الدوام.

ومما يندرج في هذا المذهب أن معنى التأثير هو استيلاء حساسية المرسل على حساسية المستقبل استيلاء كليّاً أو جزئياً. وهذا يعني بالضبط أنه لا يؤثر ولا يتأثر إلا الروح الحساس، مثلما يتضمن

أن كل فرد يرسل ويستقبل بما يتناسب مع همته وطبعه، أو مع حرارته الخاصة. ومما قد يكون نافعاً أن يشار ههنا إلى أن اللغة العربية تشتق لفظة «المأثرة»، التي هي إنجاز إيجابي يتحدى قدرة الزمان التدميرية، من الجذر الثلاثي الذي صدرت عنه لفظة «الأثر» ولفظة «التأثر» ولفظة «التأثير» أيضاً. ولهذا، فإن المأثرة هي ذلك الإنجاز الذي من شيمته أن يسهم في صنع الهوية، أو حتى في صنع الزمان، لأنه نبع من أُس الأصالة حصراً، بل قل إن المأثرة هي ما يؤثر في المستقبل، أو في الأجيال الآتية، أعني أنها توجه الواقع، أو الحاضر، باتجاه يغاير اتجاهه السابق على وجودها، أو تترك آثارها على ما سوف يأتي بعدها من منجزات.

إن النص الأدبي العظيم هو ما يؤثر حقّاً، وكل ما يؤثر هو مأثرة، دون أدنى ريب. وهو لا يؤثر إلا لأنه يملك أن يستولي على الوجدان حصراً، أي على صميم الروح. أما ذلك التهويم التجريدي الخاوي، وهو ما يحاول إيهام المرء بأنه قادر على الإيماء والإيحاء، فلا خير فيه ولا أثر له بأي حال من الأحوال.

وبإيجاز، إن التأثير الفعلي هو معيار من معايير القوة بوجه عام، ومن معايير الأدب العظيم بوجه خاص.

ولكن، ما الذي يتحسسه الوجدان ويعبر عنه؟

كل شيء على الإطلاق، بيد أن أبرز ما تتهمك به الحساسية هو آلام الإنسان وبؤسه ومعضلاته. ولكن الروح يملك أن يتحسس ماهيات أُخرى هي لحظات جوهرية في الحياة. ولعل الجمال أن يكون أفضل هذه الماهيات الأُخرى بأسرها. فهو، بكل جزم، واحد من المستورات

العظمى في هذا الكون الشاسع المنداح. ولكم أصاب جون كيتس حين ختم إحدى قصائده بهذا البيت المتلألئ كالماس: «الجمال هو الحقيقة، والحقيقة هي الجمال». ولا عجب أن يذهب كيتس هذا المذهب، فلقد كان يؤمن بأن الإنسان يتعلم من الخيال أكثر مما يتعلم من الجدال.

ولسوف يشعر المرء، لدى التأمّل والتدبر، أن التزام النفس بالجميل وحنينها إليه على الدوام، مع أنه لا يشبع جوعاً ولا يشفي مرضاً، لهو أمر عجيب ومثير للحيرة، إذ حسب الجميل أن يكون كي تتعشق به النفس إلى حد مدهش. وربما أصاب الحصيف إذا ما زعم بأن الإنسان يكابد مسغبة جمالية طوال حياته، أي أنه يظل يعاني الحاجة إلى الجميل ما دام حياً، وما دام يتمتع بصحة النفس أو صحة الوجدان. فكأن الجمال هو الرسالة التي تبثها المادة للروح بواسطة بعض المرئيات، أو كأن سر الكون يحاول أن يتجلى على هيئة كائنات أُفعمت بالوسامة والزَّهاء. ويبدو أن الأُخذة الجمالية، أو القدرة على الاختطاف والنقل إلى البعيد، هي التي حرّضت حساسية الشعراء بخاصة، والفنانين بعامة، كما أضرمت حنينهم إلى الوسامة والرقة، فأنتجت من المنجزات النفيسة ما هو شديد القدرة على إرضاء الذائقة المرهفة، وعلى إرواء حنين الإنسان إلى النائيات وتلبية شوقه إلى العاليات.

وجُبذا أن يقال بأن التناسم مع الوسيم هو من أسمى الآناء التي يعيشها الروح. وهذا هو الحب الذي من شأنه أن يوحد بين شطري البشرية المنقسمة إلى جزئين متباينين، كما قد يرمز إلى انتصار الإنسان على كل تناقض في الوجود. ولهذا لم يكن من قبيل الصدفة أن راحت الصوفية ترسخ في أساسها المتين هذين المبدأين المتكاملين: مبدأ الحب ومبدأ وحدة الأضداد، أو صلح المتناقضات.

وبما أن الحب يتمتع بهذا المقدار كله، فقد جاز للمرء أن ينظر إليه بوصفه واحداً من أخصب المستورات التي تتحسسها الحساسية، ولا ريب في أنه الموضوعة الأولى للأدب كله، بصرف النظر عن الزمان والمكان. وهو، بكل جزم، واحد من المستتبات المطلقة في هذا الكون المطلق السراح. أما ارتباطه بالجمال فلا يخفى على أحد. ولئن كان الحب تلقائياً، فإن الجمال من اختصاص قوة ذاتية لا تقل عنه كونها تركيباً يضم الحساسية والذائقة، أو يصهرهما في بنية عليا تتخطى أيّاً منهما لتبلغ إلى الذروة.

ومع أن الغريزة الذاتية التي تتخصص بالألم أعمق بكثير من تلك التي تتخصص بالحب والجمال، فإن لهذه الغريزة الأخيرة مزية قد تجعلها أصيلة مثل تلك، وخلاصة هذه المزية أن الألم زائل، أو يجنح دوماً إلى زوال يضطرد على الدوام، وذلك لأن غرائز الدفاع تقاومه وتنفيه دون كلل أو ملل، إذ لا بد من استئناف الحياة الهادئة من جديد؛ أما الجمال المتحالف مع غريزة الفرح وغريزة الحب المتخصصة بالديمومة، أو باللانهاية، أي بصيانة الزمن من الإمحاء، فلا يخرج التعشق به من باطن الإنسان أبداً. إن الجمال جذر الحب، والحب هو الاتصال في العمق على نحو أصيل. ولهذا، فإن الحساسية لا تتحسس شيئاً بكامل زخمها كما تتحسس الحب والجمال، سوى الموت الذي هو النهاية التي تنتصب في وجه الحب النازع إلى الديمومة، أو إلى اللانهاية.

ثم إن هنالك ماهية أُخرى لا تقل أهمية للحساسية الصافية عن الماهيتين السالفتين، ألا وهي الغموض الذي يحيط بهذا الكون المغمّس في لجة السر. فالتهجس لسر الوجود، أو لأصوله المنبهمة

المطموسة (من أين أتت المادة؟) هو فعل دائم من أفعال النفس المهمومة بمصيرها على نحو مقلق أو محيّر. فلقد أفلح الفيلسوف الفرنسي جبريل مارسيل، وهو واحد من المرهفين والفلاسفة الذاتيين الحسّاسين، حين أسس مذهبه الفلسفي على أن العالم ليس بالمعضلة وإنما هو سر، أو لغز بغير حل قط. ومع أن هذه الفكرة هي الأُس الذي تنبجس منه جميع الصوفيات القديمة، فإن إعادة استئنافها في إحدى الفلسفات الحديثة الكبرى هي آية على أنها فكرة أصلية وصحيحة ومقلقة لروح الإنسان.

بيد أن مارسيل كان في ميسوره أن يصيب كبد الحقيقة لو أنه قال بأن العالم سر ومعضلة. ولكن الفيلسوف، على شدة حساسيته ورهف روحه، قد كان يحاول اجتناب معضلة الشرّ حين انتحى هذا المذهب الآنف الذكر. ولكن مشكلة الشر لا تقل عن إشكال السر استطاعة على انهاك الذهن بما هو قوة استكناه واستبار. وفي الحق أن الشعر، بل الفن بعامة، قد كان على الدوام منهمكاً بهذه الموضوعة الكبرى التي لا تملك الحساسية إلا أن تتحسسها بأصالة.

وترتبط موضوعة الاغتراب بالموت والزوال وتصرم الوجود الفردي الذي يمتح مدته من معين محدود الكمية. كما أن هذه الموضوعة نفسها وثيقة الصلة بالشر الذي يملك أن يخثر الدم في العروق. إن في الإنسان حاجة إلى الاتصال في العمق مع الأفراد الآخرين، أو مع الكلية التي هي المجتمع، أما الاغتراب فهو امتناع هذا الاتصال بسبب استطارة الشر في جملة الحياة البشرية. ولكن هذا هو الاغتراب الاجتماعي. أما الاغتراب الوجودي فهو شيء آخر تماماً. وهو يتلخص في أن نسيج النفس ليس من نسيج الوجود كله.

ومما يند عن الذهن أن يقال بأن الاغتراب من إنتاج الطور الصناعي الحديث. فللحق أنه شعور مرير كئيب تنتجه جميع الأزمان دون استثناء، ولكنه أغزر وأكثر حضوراً في المدن المتورمة مما هو عليه في أي مكان آخر. ولوجه الحق الخالص أن إنسان المجتمع الصناعي المتقدم أكثر بؤساً وتعاسة من إنسان الفقر، ولا سيما الفقر المعتدل، حيث تخف وطأة الاغتراب إلى حد بعيد. ومن العجائب أن يكون الفقر أكثر رأفة بروح الإنسان من الثراء الوفير.

❖ ❖ ❖

ثم إن الطبيعة واحدة من أبرز الموضوعات التي انهمكت بها الحساسية أيما انهماك، وذلك من حيث هي حياة وجمال وسعادة، أو بوصفها ملاذاً يلجأ إليه الإنسان حين يزدرده الشعور بالاغتراب الاجتماعي. وهذا ما فعلته فئة من الشعراء الرومانسيين الإنجليز. لقد كتب جون كيتس «أُغنية إلى عندليب»، وكتب شلي «أُغنية إلى قُبّرة»، وكذلك «أُغنية إلى الريح الغربية». ولكن شاعر الطبيعة الذي لا يبذ في تاريخ البشرية كله هو وليم ورد زورث (1770 – 1850)، إذ في الحق أن هذا الرجل قد كان الشاعر الوحيد الذي تحدث عن ديانة الطبيعة. فها هو ذا يقول:

ويودي لو أن عبادة الطبيعة

توحد أيامي وتربطها بعضها ببعض.

ولكم كان صادقاً حين افتتح هذه القصيدة نفسها على هذا النحو الجميل:

إن فؤادي ليقفز إلى الأعلى

حين يرى قوس قزح في السماء.

في الحق أن ورد زورث هو أكبر الشعراء الذين اجتذبتهم الطبيعة فاستجابوا لها بكثير من التوله والافتتان، ولا سيما في قصيدة له عنوانها «دير تنترن» التي يسعك أن تقول عنها بأنها أُغنية للطبيعة التي أحيلت ههنا إلى روح أهيف أملد، وارتفعت عنها صفة السقوط، فصارت مصدر سعادة وينبوع أفراح، حتى لكأنها الفردوس المفقود وقد استرده الشعر من جديد. وربما شعر قارئ هذه القصيدة الرائعة بأنها لوبان صادق على الاتصال في العمق، أو في صميم الأشياء الحميم. فهي تعبير أدبي ناجح عن الرغبة في الالتحام بالكون، أو عن السعي الملهوف وراء العلاقة، التي هي مطلب من أعز مطالب الإنسان. ولهذا يجوز القول بأنها واحدة من أقوى الأشعار التي عبرت عن وحدة الوجود. والأوضح في الأمر كله أنها ملغمة يلتغم في بنيتها حب الطبيعة وحب الآخر والشعور بالزوال. فليس بالصدفة أن تبدأ بالسنوات الخمس والأصياف الخمسة والشتاءات الخمسة التي انصرمت قبل أن يلتقي الشاعر بنهر الواي من جديد. إنه الشعور بالانقضاء، أو بالنضوب التدريجي المستمر.

وقصارى الزعم أن «دير تنتزن» صلاة جليلة في عبادة الطبيعة، أو سفر مقدس من أسفار ذلك المذهب الجليل.

❖ ❖ ❖

ومن المؤكد أن ثمة موضوعات أُخرى كثيرة جداً من شأن

الحساسية أن تتحسسها بحرارة وصدق. ولعل الحرب أن تكون واحدة من أبرز هذه الموضوعات التي انهمك بها الشعر منذ أيام هو مرس حتى اليوم. ويمكن للمرء أن يذكر عنترة العبسي في هذا المقام، فهو شاعر فارس عظيم القدر، ويتميز بمجموعة من القيم لعلها أن تكون أرفع القيم التي يجلّها الإنسان. فهو شهم شريف وعاشق عفيف من شأنه أن يعلم السمو والأنفة وعزة النفس، فضلاً عن الشجاعة والسخاء، وما إلى ذلك من شمائل النبل والرفعة.

وفي الحق أن معلقة عنترة هي واحدة من نخبة القصائد التي كتبت باللغة العربية منذ العصر الجاهلي حتى اليوم. فهي تتميز بأسلوبها المتين الرصين الذي ينساب على نحو تلقائي من شأنه أن يكشف عن اللغة أثناء عملها، لا من جهة قوتها وحسب، بل من جهة حريتها قبل كل شيء. فالكلمات ههنا تتنادى وتتحد لتصنع الجمل دون أي قسر بتاتاً. أضف إلى ذلك أن الأخلاق الرفيعة التي يتصف بها عنترة هي جُمّاع الفضائل الجاهلية وتاجها وأعلى ما وصلت إليه.

ولا ريب في أن الأخلاق الحميدة نفسها هي واحدة من الموضوعات الكبرى في الشعر الجاهلي بأسره، بل في الشعر التراثي كله تقريباً. ثم إن الأخلاق الطيبة المحمودة قد كانت موضع اهتمام الأدب العالمي في كل زمان ومكان. أما سبب هذا الاهتمام فيتلخص في أن الأخلاق الفاضلة هي النقيض الذي يواجه به الإنسان الشر المتفشي في هذا العالم من قطبه الجنوبي إلى قطبه الشمالي. ومن الواضح أنها الاسم الآخر للخير.

والآن، قد يتيسر للمرء أن يذهب إلى أن هذه الماهيات العشر، أقصد الألم والموت والشر والسر والاغتراب والطبيعة والحرب

والأخلاق والجمال والحب، هي أكبر الرعوش الناسجة للنفس البشرية وأشدها رسوخاً في باطن الإنسان. إنها ماهيات داخلية أو ذاتية، وكل ما هو ذاتي لا يرضخ للموضعة، وكل ما لا يتموضع فهو فوق المناهج بأسرها، ولهذا فإنه يند عن الدرس العلمي ويستعصي على المنطق المحض، بل على كل منطق أياً كان نوعه.

ولا مراء في أن الشاعر مختص بكل ما لا يقبل الموضعة، أو ما لا يخضع للحيازة الذهنية. ومع أن كل فنان وصوفي وفيلسوف ذاتي يشارك الشاعر في هذا التخصص، فإن الشاعر الحقيقي يتميز بأنه أقدر على التحسس من شركائه الآخرين. يقول ابن رشيق في الجزء الأول من «العمدة»: «وإنما سمّي الشاعر شاعراً لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره..»، وهذا يعني أنه أكثر حساسية، لا من بقية الناس وحسب، بل حتى من بقية الفنانين، ولكن مع بعض الاستثناءات القليلة أو النادرة.

ولما كان النص حساسية قبل أن يكون أي شيء آخر، فإن النقد الأدبي سوف يجد نفسه في مأزق يلخصه هذا السؤال: بأي مقرب يتوجب على الناقد أن يتصل بالنص المرهف الحساس، وأن ينخرط في مناخه الطيب الحميم؟ (إن كل نقد غالٍ هو نقد للمناخ. ونقد المناخ لا يناسبه إلا منهج يعتمد الزكانة والتفطن قبل أية ركيزة أُخرى). ومع ذلك، فإن النقد المعياري سوف يحسن صنعاً إذا ما ابتدأ بهذا السؤال: هل يتوقد النص بالحرارة الباطنية الأصيلة، أم يرين عليه فتوربليد قد يجعله غير قادر على إرضاء المتلقي؟ ولكن هذا السؤال من اختصاص الذائقة والحساسية، أعني أنه ليس ذهنياً، ولا برهانياً، إذ ما من ميزان فيزيائي يشبه ميزان الجو الزئبقي للتعامل مع هذه المعضلة التي يتعذر حلها كما تحل المعادلات الرياضية.

ومع ذلك، يجوز للنقد الساعي وراء القيمة أن يذهب إلى أن المثنوية المعيارية الكبرى هي مثنوية الحرارة والبرودة، التي تكاد أن تعادل مثنوية الحياة والموت. ولا مرية في أن الحرارة هي الصدق، والصدق هو لب الوجود البشري كله. وما ذلك إلا لأن الصدق هو الطيبة التي من دونها لن يكون هنالك سوى الخبث والدناءة وفساد الحياة. فحين يبحث النقد عن الحرارة، فإنه يكون بصدد البحث عن الصدق والطيبة، أول كل شيء. وبذلك يصير النقد الأدبي فعلاً أخلاقياً نبيلاً لا هدف له إلا ما هو صادق وكريم.

إذن، ليس ثمة سوى مقرب واحد وحسب. إنه مقرب التفرس أو التوسم وحسن المأتى. وما هذا بمنهج بتاتاً، إذا ما حكم المرء انطلاقاً من طبيعة هذا الزمان النازع نحو توثين مناهج الدراسة والتفكير. ومع ذلك، فإن التوسم قادر على أن يخلص الروح النقدي من النزعات الآلية المعقومة، وكذلك من تلك النزعات التي أُصيب أصحابها بالهوس بكل ما هو شكلي، بل بكل ما هو خلبي. إن من شأن هذا الهوس أن يحرم الناقد من كل حكمة وحصافة، لأنه لا يظل مهموماً باللباب، بل هو يكتفي باللحاء، أو لعله أن يطلبه دون سواه. ولذلك، فإنه يعجز عن الولوج، بواسطة اللطف والكياسة، إلى غور الأشياء السحيق.

ولهذا، فإن منهج التوسم يرتكز على الحدس الصافي الذي من شأنه أن يتحد بالعلو المبثوث في النص الجيد. وهذا يعني أنه منهج يتحسس حساسية الكاتب حصراً. وبما أنه منهج باطني إلى حد ما، فإن له غاية أخلاقية صوفية، خلاصتها تزكية النفس حتى تصير أطهر من نور الشمس في برهة البزوغ.

ووفقاً لهذا المنهج الاستبصاري، فإن الناقد نفسه ينبغي أن يكون إنساناً حساساً، بل شديد الحساسية. ولئن أتيحت له هذه المزية الجليلة استطاع أن يشم الرائحة المتضوعة من النص الجيد تماماً كما يشم المرء أريجاً يفوح من زهرة يانعة. وهذا يعني أن النقد الذي يتوسم هو تأثر حساسية المتلقي بحساسية المرسل. وكلما كانت حساسية الناقد أكثر زخماً وفاعلية وقدرة على التبصر، وكذلك على التأثر بالنص المنقود، كان النقد نفسه أكثر قيمة وجدارة بالاحترام. ويبدو أن الناقد الذي لا تتوفر له روح الفنان لا يسعه البتة أن يكون ناقداً أصلياً قادراً على استيعاء النصوص وإدراك قيمتها الفعلية.

ولكن، لا بد قبل الختام من التأكيد على أن السعي وراء القيمة، سواء أدركها الساعي أو لم يدركها، هو في حد ذاته قيمة، بل قيمة جُلى، دون أدنى ريب. وهذه حقيقة لا يدركها، على يسرها، إلا الكرام وحدهم، إذ الكرامة، أو القيمة المركزية في الحياة البشرية، هي المصدر الذي يصدر عنه كل فعل إنساني شريف.

مخيم اليرموك
تشرين الأول / 2001

ختام

ما كان لهذه المقالات الثلاث، وهي الضيقة المساحة أو الرقعة، أن تزعم بأنها قد حلت أية معضلة من معضلات الأدب، إذ لا ريب في أن تلك المعضلات لا تقبل أية حلول مطلقة، أو نهائية، أصلاً. ولئن تمكنت من إثارة الأسئلة والحاجة إلى التخويض فيها، فإنها تكون قد أنجزت الكثير. ومع أنها قد أسرفت بعض الإسراف في التشديد على الطابع الفردي للتجربة الأدبية بعامة، والنقدية بخاصة، ولاسيما من خلال «الذوق» الذي راح يتمركز في قلب الفاعلية النقدية، الأمر الذي سوف يؤدي على نحو حتمي إلى نسبية القيمة والمعيار، بل التجربة النقدية جملة، فإنها لا تقلل من أهمية النزعة الاستبارية الموضوعية، أو من قابلية النص للتموضع والدراسة المحايدة، وهذا يعني أن الجهد النقدي هو مزيج من التفكير الدقيق والتمتع الروحي النبيل، أو قل إنه مزيج من العلم والذوق، في آن واحد. بيد أن أهم ما يؤكد عليه هذا الكتيب الصغير هو قيمة النص الأدبي، أو معياره. فما هو ليس بقيمة لا مسوغ لوجوده بتاتاً. وزبدة القول كله تتكثف في هذا السؤال الحاسم والواضح معاً: هل هذا النص الأدبي الذي بين يدي هو فن حقيقي أم زائف؟.

فلا مبالغة قط في أننا نعيش أياماً زائفة، أو زمناً أوغل في التزوير. ففي الحق أن الفرد اليوم كثيراً ما يزعم بأنه التجسيد الأكمل للمثال المطلق الذي لا يأتيه الباطل من أية جهة من الجهات الست. ولقد افتحلت، في هذا الطور الراهن، رغبة بعض الأفراد في أن يوصفوا بصفات إيجابية جليلة لا تتوفر فيهم على الاطلاق، ولا سيما بعدما تعرضت منظومة المعايير التقليدية للتضعضع أو للاضمحلال. ويبدو أن هذا الموقف المفرط في النرجسية ليس سوى دفاع عن الذات ضد هذا الاغتراب المرير الذي لا علالة له البتة، في زمن الغفلانية والضجيج والازدحام، أو زمن الكوابيس الاقتصادية وغير الاقتصادية. وبسبب هذا التزوير المتهتك، أصبح المعيار، وهو وحده ما يدشن القيمة، حاجة ماسة أو ملحة. وللحق إن تلمس المعيار نفسه، أو التنقيب عنه واللوبان عليه، قد غدا قيمة بحد ذاته. جزماً، إن المعايير، كالقوانين، صمامات أمان ضد الفوضى، والفوضى من ألد أعداء العقل البشري، إن لم تكن ألدّها جميعاً.

وفضلاً عن ذلك، فقد حاولت هذه المقالات الثلاث أن توضح جملة من المبادئ والأفكار التي أراها جديرة بالاعتناق، وذلك لأنها تشكل أسساً مبدئية في النقد الأدبي. ومن أبرز هذه الأفكار واحدة مفادها أن الجرعة الوجدانية هي العنصر اليخضوري الفعال في تحديد قيمة النص الأدبي، وأن الحميم هو المحتوى الأول لكل أدب عظيم. ففي الشرق، مثلاً، بدأ النحت والعمارة اللانفعية من توقير الغموض والخشوع أمام الاستسرار، الأمر الذي قد يوحي بأن الخيال هو العنصر الحاسم في الفنون كلها. بيد أن الشعر في مصر والهلال الخصيب ما كان له أن ينضج إلا من نبض المأساة والشعور المألوم.

ففي الحق أن نكبة أدونيس وتموز وأوزيريس هي التي أنضجت الشعر في منطقتنا منذ آلاف السنين. يقيناً أن الخيال وحده لن يصنع أدباً فذاً قابلاً للانتشار فوق مساحة كوكبنا كله، وما ذاك إلا لأن الأدب، قبل كل شيء، هو صوت الوجدان المفجوع أو الموجوع. ومن تأمل صيغة المأساة التي كابدتها رموز الخصب، تبين له أنها جرعة وجدانية كثيفة صبها خيال عارم باعتدال داخل شكل أسطوري جليل.

ومما هو جدير بالتنويه في هذا السياق أن الصور التي هي نتاج الخيال الابتكاري لا تكتسب قيمة إلا حين تتلاحم مع المناخ الكلي للنص الذي ترد فيه، بحيث تجيء لتكون كل واحدة منها حاملاً من حوامل المعنى المحوري لجملة النص أو لشموله. والأولى أن يقال بأن الخيال النفيس هو ذاك المشحون بالحميم، أو بالمايُذاق، وهو العنصر الوجداني المتدفق من صميم الإنسان، بحيث يصح الذهاب إلى أن تلاحم الوجدان والخيال هو المبدأ الذي ينبثق منه كل شعر متميز. والأمثلة على هذه الفكرة كثيرة جداً، ولكن قصيدة «الغراب»، أو «المدينة في البحر»، لادغار ألن بو، هما من أجود القصائد المؤيدة لصحة هذا المعيار، إذ ههنا يغدو الخيال حاملاً لشعور بالحزن شديد النبل، لأنه شديد الشفافية والعمق في آن واحد، كما تحضر صورة جلال مهيب، ينزّ حزناً لا يقل عن السرور قدرة على اجتذابنا.

والحقيقة أن بو، الشديد القدرة على التأثير في قارئه، ما كان له أن يجتذب الشعراء الفرنسيين في القرن التاسع عشر إلا لأنه استطاع أن يدمج الخيال بآلام الفؤاد البشري، أو بمضمونه الماهوي الأصيل. ألم يقل بأن الشعر حزين حتماً؟ كما صرح في مقال عنوانه

«فلسفة الإنشاء» أن «موت امرأة جميلة هو أفضل موضوع شعري». وتوحي أجود قصائده بأن وظيفة الشعر إنما تتلخص في أن تخاطب القصيدة، من وراء القبر، أطياف نساء جميلات متن وهن في ميعة الصبا. وربما كان هذا الشأن هو سر المزية والجاذبية في شطر من أشعاره الخالدة. ولكن، أليس من الغرائب حقاً أن الإنسان يتمتع بتحويل بؤسه إلى صور وأشكال، أو كلمات مكتوبة على ورق؟

ومما هو مؤكد أن بو قد تأثر بأفكار جون كيتس، ذلك الشاعر المتعبد للجمال على نحو استثنائي. ولهذا، فقد صرح كثيراً في مقالاته النظرية الجيدة، وهي التي أسست النقد الأدبي في الولايات المتحدة، بأن وظيفة الشعر هي اكتشاف الجمال، ولاسيما ذلك الجمال العلوي الذي يتعذر أن يطال في هذه الدنيا، لأنه مخبوء في عالم خفي يقع وراء الظواهر المرئية. ولعل مما هو واضح أنه متأثر ببليك أيضاً، وهو من ألمع كثيراً إلى هذه الفكرة. ومع ذلك، فإن أشعار بو لا تلتزم بهذا المبدأ قط. فهل في الميسور أن يقتصر الشعر على أي موضوع واحد، مهما يك نوعه؟ أليس الشعر شديد التنوع بحيث يتعذر حصره داخل حدود مرسومة، بأي حال من الأحوال. فلا مراء في أن مساحته هي مساحة الحياة نفسها، وهي التي يتعذر حصرها أو تحديدها. وكيف يتيسّر لأي كان أن يحصر أو يقيد هذا الانديا ح المنتشر فوق أمداء متمادية تجهل كل نهاية أو حدّ.

وعلى أية حال، ما كان للقصيدة أن تكون سوى اختلاج يرعش في داخل النفس. ولكن هذا الرعش، أوهذا الخلج، ليس سوى نتاج لتفاعل عميق بين الداخل والخارج، أقصد بين النفس وبين الواقعين الاجتماعي والطبيعي كليهما. فالأشياء شعور، أو محرضات للشعور على أن يتدفق في فضاء الذات. وفي الحق المحض أن الذاتية

المتطرفة، مثل الواقعية المتطرفة، لا تملك البتة أن تصنع أيما شعر متميز، أو أيما شاعر كبير، إذ الشاعر الكبير هو، على الدوام ذاتي (أو مغترب) كبير، وفي الوقت نفسه واقعي، أو شديد القدرة على استيعاء صفات المايعاش حقاً. ويبدو أن هذا الدمج بين الذاتي والموضوعي هو سر نجاح المتنبي، أو سر استمراره مقروءاً حتى اليوم. فالذاتية الخالصة ليست سوى تجريد شبحي خاوٍ، أو عمائي إلى الحد المرفوض. أما الواقعية المتطرفة، في الجهة الثانية، فهي نسخ فوتوغرافي باهت للظواهر والمرئيات. ومن المحال أن يصير هذا النسخ أدباً فذاً، إذ لا أدب بغير الذاتية الأصلية المندغمة في تجربة واقعية..

ففي الخارج الواقعي، أو الموضوعي، حيث يسود نظام السبب والنتيجة، يتعذر أن يكون للخيال، أو حتى للسمو، أي وجود مرموق. ومن دون الخيال والسمو يتعذر حضور الشعر كله. ولهذا، يسعك القول بأن مزج النفساني والاجتماعي في بنية واحدة هو مبدأ خصيب، أو مثمر، من مبادئ الأدب كله. والحقيقة أن شاعراً مثل غارسيا لوركا قد نجح أيما نجاح بفضل هذا المزج، أو هذا التوليف، قبل سواه من الخصائص الصانعة للمزية. فمن خلال تمثله للتراث الشعبي الإسباني، استطاع أن يستلهم روح مجتمعه وثقافة مجتمعه، بل كل ما هو أصلي، أو ما هوي، في تلك الثقافة، مما ساعده على إنتاج شعر منقطع النظير في القرن العشرين كله. إن استيحاء روح الحياة قد جنبه الانغماس في مستنقع التجريد الذي لا يعدو كونه شكلاً من أشكال الوعي الزائف.

والآن، ما هي وظيفة الناقد، وفقاً لما صرحت به، أو ألمعت إليه، المقالات الثلاث الراهنة؟ إنها إصدار حكم القيمة الناضج، أو التمييز

بين النفيس والخسيس، أو الفصل بين الماس والزجاج. ولعل في ميسور المرء أن يجزم بأن مثل هذا الفعل هو نتاج لسمة ماهوية في العقل نفسه، إذ لا كمال بغير القيمة بتاتاً، بل إن الكمال نفسه هو القيمة التي هي غاية كل قيمة أخرى. أما استبار الفحوى المستتر، فهو على شدة أهميته، لا يحتل إلا المرتبة الثانية. والحقيقة أن شطراً كبيراً مما يكتب في هذه الأيام من نقود أدبية لا يجوز تصنيفه إلا من حيث هو ثرثرة شبحية خاوية، لا مصدر لها سوى الضحالة، أو الغيبوبة، أو الشيئين معاً.

والآن، لا بأس بالتوكيد على أن نسبة انحطاط مجتمع من المجتمعات، إنما تتحدد بقدرته على إنتاج الفن الناضج الرفيع، أو بعجزه عن ذلك الإنتاج نفسه، إذ لا ريب في أن ثمة صلة وثيقة بين حيوية المجتمع وأصالته من جهة، وبين مستوى فنونه، من جهة ثانية، فالحي، أو من كان مندفعاً باتجاه الحياة، هو وحده القادر على ابتكار الإنجازات الفنية الجليلة. وفي الصلب من قناعتي أن كل عمل أدبي، أو فني، هو تحية للوجود البشري، بل احتفاء بالكينونة جملة، وإضفاء للقيمة على الحياة بتجلياتها كافة، أو على هذه الهبة التي لا يؤتاها المرء إلا مرة واحدة بين الأزل والأبد.

فهرس

مدخل 5

الشعر وسؤال القيمة 11

الشعر والذائقة 41

وظيفة الشعر 69

الشعر والحساسية 79

ختام 135

صدر حديثاً عن دار كنعان :

	عنوان الكتاب	المؤلف / المترجم
1	قضايا وشهادات / سعد الله ونوس (بحث)	مجموعة باحثين
2	الجنرال (رواية)	آلان سيلتو
3	العقلانية العملية (فلسفة)	بيير بورديو
4	بابل والكتاب المقدس (تراث)	جان بوتيرو
5	الرقص مع الذئاب (سينما)	نك بانغ
6	مسرحية البحث عن السيد جلجامش (مسرح)	محمد سيف
7	السيرة المفتوحة للنصوص المغلقة ج1 (فلسفة)	خالد آغة القلعة
8	السيرة المفتوحة للنصوص المغلقة ج2 (فلسفة)	خالد آغة القلعة
9	السيرة المفتوحة للنصوص المغلقة ج3 (فلسفة)	خالد آغة القلعة
10	وعليك تتكئ الحياة (شعر)	ممدوح عدوان
11	وحوش العاطفة (شعر)	لقمان ديركي
12	بيان ضد الأبارتايد (سياسة)	د.محمد حافظ يعقوب
13	القيمة والمعيار (نقد)	يوسف سامي اليوسف
14	من دولة الإكراه إلى الديمقراطية (سياسة)	عماد شعيبي
15	القلم والسيف (سياسة)	إدوارد سعيد
16	همس / الجثة لا تسبح ضد التيار «خواطر»	يحيى علوان
17	التدريب على الرعب «مقالات»	خيري الذهبي
18	بين الإسلام والغرب (فلسفة)	مكسيم رودنسون
19	من قريب من بعيد (فلسفة)	كلود ليفي شتراوس
20	صعود وأفول فلسطين (سياسة)	نورمان ج. فنكلستين
21	اعترافات عربي طيب (رواية)	يورام كانيوك
22	ومض الأعماق «مقالات في علم الجمال والنقد»	ت.د.علي نجيب إبراهيم
23	رائحة الأنثى (رواية)	أمين الزاوي
24	مواعيد (شعر)	محمد صارم
25	موكب البط البري (قصص قصيرة)	علي الكردي
26	ضباب البخور (قصص قصيرة)	عمار قدور
27	بؤس العالم (ثلاثة أجزاء) (علم اجتماع)	بيير بورديو

28	المرأة في الإسلام (قراءة معاصرة)	د. برهان زريق
29	الخيال والحرية	يوسف سامي اليوسف
30	شرك الدم	مصطفى الولي
31	جنجر وفريد (سينما)	فيدريكو فيلليني
32	ياءٌ.. وعد على شفة مغلقة (شعر)	إسماعيل الرفاعي
33	الضغينة والهوى (رواية)	فواز حداد
34	اسق العطاش (شعر)	محمود كفى
35	هيروشيما (شعر)	وفيق خنسة
36	الدعابة المرة (حوارات)	محمد القيسي
37	الضغينة والهوى (رواية)	فواز حداد
38	التباس (قصص)	ماهر منزلجي
39	بوح في المتاح (حوار مع د. إلياس شوفاني)	مصطفى الولي - عبده الأسدي
40	محطات الانتظار (سيناريو)	محمد توفيق
41	على غفلة من يديك (شعر)	هنادي زرقة
42	استمرارية التاريخ	عمانوئيل فاليرشتاين
43	سيكولوجية الحب والعلاقات الأسرية	سيرغي كوفالوف
44	حوارات المنفيين (حوارات)	برتولد بريشت
45	مائة هم ومائة شكوى	نظيفة قاغي
46	عام مضى والانتفاضة تتجذر	تيسير قبعة
47	باب الحيرة «رواية»	أنيسة عبود
48	جماليات اللفظة بين السياق ونظرية النظم	د. علي نجيب إبراهيم
49	مقال في الرواية «نقد»	يوسف سامي اليوسف
50	الخديعة المرعبة «سياسة»	تيري ميسان
51	أطياف الندى «شعر»	صبري هاشم
52	اللاجئون الفلسطينيون «إحصاء»	نبيل السهلي
53	01 «قصص قصيرة للغاية»	رفيق عنيني
54	جزيرة الهدهد «شعر»	صبري هاشم