

مقال في الأسلوب

ابتداءً، حبذا الإشارة إلى أن الدراسات التي خصصتها حركة النقد الحديث في العالم العربي للأسلوب قليلة جداً من الناحية الكمية، بل هي طفيفة إلى الحد الذي يثير الشعور بالاستهجان. وأما من الناحية النوعية، فإن تلك الدراسات أقرب إلى الترجمة منها إلى التأليف، إذ قلما يتبدى عليها أنها نتاج لتأمل متأن عميق، أو لتحليل طويل، هدفه استنباط الصلات القائمة بين اللغة والأدب، أو بين الشعور والكلمة الحاملة لمحتواه.

ومن الغريب أن يستتب هذا القصور، مع أن النص الأدبي هو نسيج لغوي سداة ولحمة، بل هو لا يسعه غير أن يكون لغة، وإلا فإنه لن يكون بتاتاً. بالإضافة إلى ذلك، فإن التراث العربي القديم مشهور بشدة اهتمامه باللغة وبالدراسات اللغوية، وذلك بسبب حاجة الإنسان العربي إلى استيعاء القرآن الكريم المحكم الصياغة من الناحية الأسلوبية أو اللغوية. وأحسبني على صواب إذا ما زعمت بأن كتاب "أسرار البلاغة" لعبد القاهر الجرجاني قد أرسى الأسس الأولية لدراسة الأساليب، وعلى نحو مثير للإعجاب. وعندني أن ذلك الكتاب النفيس هو أعظم نص نقدي من نوعه في العالم القديم كله.

ولكننا اليوم في أمس الحاجة إلى مفكر نقدي فذ قادر على أن يبين لنا متى يكون الأسلوب أصلياً، ومتى يكون زائفاً خلباً وبغير قيمة ولا أهمية، أو أن يكشف عن السمات التي يؤدي حضورها إلى الجودة الأسلوبية مثلما يؤدي غيابها إلى رداءة النص الآتية من فساد الذوق، أو من العجز عن التماهي مع جوهر اللغة. ولقد أكد الجرجاني على أن السكوت عن مزايا النص اللغوية وغير اللغوية هو عجز من الناقد، ليس إلا. وهذا يعني نبش العوامل التي إذا حضرت في لغة النص صار الأسلوب نفيساً، وإذا غابت عنه لم يعد سوى شيء من سقط المتاع.

وأياً كان جوهر الشأن، لا بد من تعريف معياري للأسلوب، أقصد أن يكون التعريف وثيق الصلة بالمزايا والمثالب في آن واحد، أي شديد الارتباط بمفهوم القيمة حصراً. ولهذا أراني أثابر باستمرار على تقديم هذا التعريف: إن الأسلوب هو الحيازة الخاصة لما هو عام، أي اقتراب فردي من اللغة التي هي ملك جماعي مشاع يشمل الناس كلهم. وهذا يعني تماهي الروح مع جوهر اللغة بوصفها نسيج الروح وتعبيره في آن واحد. ويترتب على ذلك أن الأدب العظيم أو المتفرد قلما يكون له وجود ما لم يكن هنالك وجود خاص للغة، أو لطاقتها التي لا يحوزها أحد إلا بواسطة غريزة سرية خاصة لا يؤتاها إلا من اصطفتهم الأقدار على نحو مستور. وفي الحق أن الأسلوبيين العظام، من أمثال النفري أو ولتر بيتر، هم حفنة صغيرة من الأفراد طوال التاريخ، سواء عندنا أو عند غيرنا من الأمم.

مما هو معلوم أن الكلمة التي يستعملها الغربيون لتدل على الأسلوب مأخوذة من كلمة لاتينية أخرى معناها القلم. وهذا اشتقاق مناسب للمعنى المقصود، أو إن هناك صنفاً من أصناف القربى بين القلم والأسلوب.

ولكنني أتساءل عن أصل كلمة "الأسلوب" العربية. فهي تبدو للوهلة الأولى كما لو أنها مشتقة من "سلب". وهذا ثلاثي لا يتضمن سوى معنى السلب والنهب والابتزاز عنوة. ولهذا، فإنه لا يتناسب البتة مع الفحوى الذي تتضمنه كلمة "الأسلوب" بما هو كيفية إدارة اللغة، أو نوعية التماهي مع جوهرها الخالد. إذن، كيف أمكن لهذه اللفظة أن تجيء من فعل السلب؟ ترى، هل للكلمة العربية أصل بابلي، أو أكادي أو سومري؟ هل تحدرت البنا من أصل سرياني؟ أهي من جذر عربي وقد التبس أمرها على الذهن؟ لست أحسب أن في حوزة المكتبة العربية من الدراسات المتخصصة بالأصول الأولى للألفاظ العربية نفسها. ولهذا، لا يبقى سوى التخمين.

وما دام الشيء بالشيء يذكر، فإن كلمة "الأدب" العربية، وفقاً لما أتوهم وأظن، ذات منشأ سومري. فقد اعتاد السومريون، وهم أهل ثقافة وعلم ومعرفة، أن يطلقوا على المكتبة اسم "إيدبا"، أو ربما "إدبا". وهذه كلمة سومرية مركبة من كلمتين هما "إي" أو "إ" ومعناها البيت، و"دبا" ومعناها الحكمة. فكلمة "إدبا" السومرية تعني بيت الحكمة. وأغلب الظن والتخمين أن هذه الكلمة قد تطورت مع الزمن وغيرت لفظها، كما غيرت معناها في الوقت نفسه، ولكن إلى معنى ليس شديد البعد عن الفحوى الأصلي، فصارت تعني "الأدب"، وما عادت تعني بيت الحكمة، وإنما الحكمة نفسها، وذلك على عادة الألفاظ حين تتحرك عبر الأزمان والأماكن المتباينة. وهذا التغيير معروف جداً لفقهاء اللغة المتخصصين. وربما مرت كلمة "إدبا" باللغة الأكادية التي كانت واسعة الانتشار في الألف الثاني قبل الميلاد، ثم انتقلت بعد ذلك إلى اللغة السريانية التي صارت أوسع انتشاراً من الأكادية خلال الألف الأول قبل الميلاد، أو قبل أن تزيحها وتقلصها اليونانية واللاتينية ثم العربية التي انتشرت على حساب الكثير من اللغات لأنها لغة الإسلام.

* * *

والآن أرى لزاماً عليّ أن أرسخ هذه المزاعم التي هي شديدة الأهمية ووثيقة الصلة بدراسة الأسلوب واكتساب الخبرة بأسراره وصفاته الكبرى:

أولاً- ما من شيء في الفنون والآداب إلا وهو من أجل النفس. ولهذا، صار من واجبات نظرية الأسلوب أن ترسخ معيارها (بل كل معيار نقدي) في تربة النفس حصراً، أي أن تكشف العوامل الوجدانية أو الباطنية التي من شأنها أن تجعل هذا الأسلوب جيداً وذاك رديئاً، أو أن تجعل هذا الأسلوب أجود من ذلك، مع أن الأسلوبين كليهما قد يكونان جيدين على نحو محسوم.

ثانياً- بما أن الكتابة الأدبية منسوجة من اللغة دون سواها، فإنها بالدرجة الأولى أسلوب حتماً. ومن شأن جودته أن تسهم كثيراً في جودة النص الأدبي بوصفه كلية

شاملة. وهي لن تفعل ذلك إلا إذا استطاعت أن تختزن دفناً روحياً منعشاً للأعماق أو رؤى اختراقية ثاقبة من شأنها أن تبلغ إلى أغوار لا يسبرها إلا المهتمون أو الراؤون من ذوي البصائر ذات الأشواط المرثونية.

ثالثاً- كل انحطاط يصيب الآداب لا بد له من أن يتجلى ناصعاً في الأساليب الأدبية قبل سواها. ففي الحق أن اللغة هي صورة الإنسانية وقد تخارجت أو تجلت بشكل تجريدي هو من اختصاص التذهن.

رابعاً- كل تغير يصيب الأساليب الأدبية، أعني لغة الآداب جملة، هو نتاج طبيعي، وربما حتمي، لتغير سبق له أن حل ببنية المجتمع. إن انحطاط الحياة العامة أو ارتفاعها هو الشرط الذي يسبق انحطاط الآداب، أو ازدهارها النوعي، ويشترطهما بكل تأكيد. فالآداب والفنون والفلسفات حساسة تجاه الواقع الاجتماعي الذي يعاش بالفعل، بل هي نتاجه التلقائي وإفرازه المباشر دون مرأى. ولعل في ميسوري أن أزعج هذا الزعم الذي قد يستهجنه بعض الناس: حين تتضع الأساليب الأدبية والفنية (ودوماً هناك ذرائع لكل شيء)، فإن الدولة نفسها تكون قد اتضعت سلفاً.

خامساً- يتلخص واحد من أبرز المبادئ المعيارية الوثيقة الصلة بحكم القيمة بأن على الأسلوب أن يستجيب لميول النفس وغرائزها الكبرى، كالتراص والتماسك واللدانة واللفظ اللغوي والهيئ الصوتي، وكالخلاصة والخطف والأخذ إلى البعيد، ثم الاتساع والعمق والحركة التي هي سمة شمولية من سمات الحياة، وما إلى ذلك من نزاعات مجذرة في بنية الوجدان. وهذا هو ما أعنيه حين أقول بأن علينا أن نغرس المعيار في تربة النفس.

وأياً ما كان واقع الحال، فإن في ميسور المرء أن يعتقد بأن لكل فرد، ولا سيما لكل كاتب أدبي كبير، أسلوبه الخاص الذي تتدرج فيه جميع الصفات الكبرى لشخصيته أو لفرديته. بيد أن هذه الحقيقة - على جلال قدرها - ليست أهم ما في الأمر، وذلك لأن أهم ما في الأمر هو أن لكل عصر تاريخي أسلوبه الكتابي الذي يخصه وحده دون سائر العصور. ومع وجود أسلوب مشترك بين كل جيل من الأجيال الأدبية، فإن هنالك أساليب متباينة بقدر تباين الكتاب المنتمين إلى ذلك الجيل نفسه. فمثلاً، يسعك أن تتحدث عن أسلوب أموي عام (وعندي أن أسلوب الشعر العربي قد بلغ أسمى أطواره في العصر الأموي، ولا سيما في عينية الفشيري ونونية جرير و"صبا نجد" لابن الطثرية)، ولكنك تملك، في الوقت نفسه، أن تبين الفروق الناصعة بين أسلوب جرير اللدن المتين، وأسلوب الفرزدق الجاسي أو المتراص، وأسلوب ذي الرمة الخشن أحياناً والناعم أحياناً أخرى. فكأنما هنالك تعايشاً بين أسلوبين، أحدهما صلد أو صحراوي، وثانيهما مدمت أو حضري. وقد أسس هذا الأسلوب الناعم الأهيف لأسلوب كل من بشار وأبي نواس وأبي تمام. ولا مرأى في أن هذا الأسلوب الثاني متأثر بالقرآن الكريم، أو حصراً بالأسلوب التصويري الغزير الحضور في بعض الآيات الكريمة.

إذن، يكتب كل من ذي الرمة وبشار بأسلوبين متباينين، أحدهما محدث بالنسبة إلى زمانه والثاني متحدر عن الجاهلية. وكذلك يفعل المعري، كما يقوم بالفعل نفسه كل

من المتنبي وابن الفارض. فأحد أسلوب ابن الفارض ناصع رائع، أو رفيع بسبب تلقائيته ولدانته، وثانيهما معقد معكور وتظهر عليه النزعة اللفظية التي هي أولى مثالب الأساليب حين تجنح صوب التخشب والاتضاع.

* * *

وبودي أن أقول في هذا السياق بأن أسلوب عصرنا الشعري، النازع صوب التجريد الأجرد الناشف، أو صوب الجفاف اللغوي الذي ينتجه ضعف الحساسية وهزال الذائقة، أو يولده قصور في التلقائية والاستجابة السليمة للحياة وظواهرها الكبرى، قد لا يصلح كثيراً لإنتاج أدب خالد عظيم، أو صالح للقراءة بعد مئات السنين. وعلة ذلك أنه يفتقر إلى المزيّتين اللتين لا بد منهما معاً لكل لغة أدبية متميزة. أما أولاهما فهي الرشاقة النافية للبلادة، وأما ثانيهما فهي النضوج أو الإشراق الطارد لكل عكر وانبهام. وبالسمة الأولى تتخلص اللغة من ثقلها وعجزها عن الحراك الحر، أي تتخلص من السماجة والرهل وسوء الحال. وبمثل هذا الفعل تنجو النفس حصراً من تجهمها، أو مما يستتبع فيها من ثقل وجلافة وميل إلى التأسن في مستنقع البلادة. وبالسمة الثانية يضاء النص من الداخل ويتحول إلى قوة تحرير نوراني، أو إلى قدرة على تسريح النفس من إسارها وإطلاقها في الفضاء الشاسع الرحيب. وهذا يعني أن المعيار لا يجوز إرساؤه إلا في عقر النفس حصراً.

فلعل مما هو مقبول تماماً أن سمات الأسلوب الحي هي سمات النفس المفعمة بالحيوية. فالنفس تعشق النضارة والإشراق في كل شيء، ولهذا كان لا بد للأسلوب الجيد من أن يولج النضارة والحيوية إلى جوف النفس. ولكن، لا يجوز أن تنطلي الضحالة أو الهشاشة على المرء، فيحسب الشحم فيمن شحمه ورم، على حد عبارة المتنبي. ولهذا، لا بد من التأكيد على أن الأسلوب الحي البهي هو ذلك الذي يتصف بالمتانة واللدانة في آن معاً. فالمتانة بغير لدانة لن تكون سوى تصلب أو تشنج، واللدانة بغير متانة ليست إلا غضاضة أو ميوعة يرفضها الذوق السليم، لأنها ممجوجة ولا تليق بالناضجين. ولهذا كان لا بد من اتحاد الضدين في صيغة واحدة، ويبدو أنه ما من إنجاز حي أو جليل إلا إذا التحم نقيضان أو متباينان.

وربما جاز القول بأن تدهور الأسلوب الأدبي في عصرنا الراهن لا علة له قبل تدهور قيمة الإنسان الذي أعلنت الفلسفة الأوروبية عن موته منذ نصف قرن، أو زهاء ذلك. إن عصرنا شاحب موحش، وأحياناً مقرز، وهذه حال لا تخفى على الحساسين، وإن أسلوب الكتابة لا يملك إلا أن يكون مثله تماماً، إذ إن العمل صورة العامل، وإن أسلوب كل عصر هو صورة عن ذلك العصر نفسه. وقد لا أبالغ إذا ما زعمت بأن في ميسور الناقد الألمعي الرشيد أن يستنبط الكثير من أحوال المجتمع والسياسة والاقتصاد، إذا ما تأمل الأسلوب السائد في أي زمان أو مكان.

حبذا أن أتقدم بمثال صغير يرمي إلى تبيان ما فحواه أن لكل عصر أسلوبه الخاص، سواء في الشعر أو في النثر. كما أن لكل مكان أسلوبه الخاص أيضاً. وليكن هذا المثال بيتاً من الشعر لمحي الدين بن عربي:
سألتهم عن مقيل الركب، قيل لنا

مقيلهم حيث فاح الشيخ والبان.

ابتداءً سوف أعبر عن ارتيابي في أن يتمكن زماننا هذا من إدراك أصالة الحنين الراحم بغزارة وجلال معاً في هذا البيت الشعري البسيط. ومما هو صادق في ذهني أن عنصر الحنين الذي يؤسس الشعر الوجداني الجيد، أو الشطر الحي من الشعر التراثي، هو عامل من أبرز العوامل التي كانت توجه الأسلوب في ذلك الشعر نفسه، إذ قد يجوز الذهاب إلى أن اللغة والخيال معاً يعملان تحت تأثير رعشة وجدانية ما، أو استجابة لعاطفة من العواطف المستتبة في غور النفس.

أما عصرنا الذي يقيم الوزن الأكبر للتجريد والتهويم، وليس للوجدان والعاطفة، ولا سيما رجة الألم ورعشة المأساة، فإن أسلوبه يتخذ صيغة أخرى، أو نمطاً شديد المباينة والاختلاف. وهذا يعني أن الأسلوب في كل زمان ومكان يوجهه الشعور الوجداني السائد، أو الهم الانفعالي الذي يهم الغالبية العظمى من الناس.

قد لا يصادف المرء عبارة مثل "مقيل الركب" في نص أدبي ينتمي إلى أواخر القرن العشرين، وذلك لأنه لم يعد هنالك ركب ولا مقيل. ويصدق المذهب نفسه على هذه العبارة كذلك: "فاح الشيخ والبان" فربما صحّ القول بأن معظم الناس في زمننا الراهن لا يعرفون الشيخ ولا البان، بل قد لا يعرفهما على الحقيقة إلا المختصون بعلم البنات، وقليلاً ما هم. فمما هو مؤكد أن الشذرات التعبيرية التي تتلاحم كي تنسج النص الأدبي، إنما يستمدّها كل عصر من نسيجه الخاص، أقصد من طبيعه أو بيئته، ومن مجمل ظروفه التي تشرطه دون سواه من العصور.

قد لا يفوت الألباء من المهتمين بالأدب العربي أن أسلوب العصر الجاهلي، الجانح صوب اللفظة الخشنة والجملة الصلبة المتينة، هو أسلوب شديد الاختلاف عن أسلوب العصر الأموي النازع نحو صياغة جملة من شأنها أن تستجيب لطراء الحياة في المدن، وهي التي صارت معاقل للشعر في الطور الجديد. وإن أياً من الأسلوبين، الجاهلي والأموي، يختلف كثيراً عن الأسلوب العباسي المبكر الذي أنتجته مدن آخذة بالتخشب أو بالتليف التدريجي. وهذا أسلوب يجنح صوب العبارة المصقولة التي لا تخلو من تكلف أو اصطناع فقير إلى التفائنية وحرية المبادرة. ولكن التليف، الذي هو التكلف المتطرف، قد تبدى على الأساليب الشعرية والنثرية ابتداءً من القرن الثاني عشر الميلادي أو السادس الهجري. فمما لا يفلت من شبكة الذائقة أن نصف الشعر الذي تركه ابن الفارض المهيب يأكله التحجر أو النقص في الحيوية والفتاء. فلا خلاف على أن

الروح الشاب له لغة شابة مفعمة بالحيوية والاضلال، وذلك على النقيض من الروح الشائخ الذي يلتهمه اليباس والجفاف بالتدرج.

ومما يقبله الكثيرون أن أسلوب الزمن المعاصر مباين لجميع الأساليب القديمة، وذلك لأنه يمنح الأولوية في الشعر لمبدأ الانسياب الحر أو التجريد الأجرد، بدلاً من الاستقامة والانضباط، أو بدلاً من الكثافة الشفافة، مع أن هذه العبارة قد استهلكها عصرنا حتى لم يبق منها سوى هيكلها العظمي. ولهذا، فإن أسلوب عصرنا بعيد كثيراً أو قليلاً عن التلقائية التي لا حياة للنصوص الأدبية إلا بها. أما في مضمار النثر، ولاسيما الرواية الشديدة الحاجة إلى السمة الشعرية، فثمة في الغالب الأعم، أسلوب شبيه بأساليب الصحافة، وهو أسلوب غير أدبي لأنه لا يتمتع بالقدرة الكافية على الإيحاء، أو قل إنه فقير إلى الانزياح، في معظم الأحيان.

ففي هذه الأيام لم يعد الأسلوب الشعري يعتمد كثيراً على لغة الظهيرة الناصعة، أو لغة النسغ والحيوية المزودة بالطراء والينع، بل صار أشبه بالضباب الذي يحجب الرؤية ويرنق العين، حتى بات الشعر الحديث أشبه ببحران جمعي يقول ولكنه لا يفصح. وقد تم ذلك كله بذريعة التقدم والحاجة إلى التجديد هرباً من التأسن، دون أن يخطر ببال الكثيرين ما فحواه أن الجديد قد يكون الاسم الآخر للاتضاع في بعض الأحيان. لقد صارت لغة الشعر عوماً بلا ضوابط ولا كوابح أو معايير، مما أدى إلى انحطاط جديد لعله أن يكون أسوأ من الانحطاط القديم.

وبودي أن أنوه بأن ثمة بين أساليب الشعر الحديث أسلوباً خلباً، يتبدى أحياناً على النمط الخليلي وأحياناً على نمط التفعيلة، ويتمتع بقدرة هائلة على إيهام المتلقي بأنه أسلوب فاتن أو عظيم، مع أنه لا يستحق أن يوصف إلا بكونه صنفاً من أصناف الخلاء الأنيق. فكثيراً ما يجيء ظاهر الشيء مخالفاً لباطنه، وكثيراً ما يستطيع الزائف أن يزور نفسه وأن يوهم الناس بأنه الذهب الإبريز.

* * *

والآن، دعني أعرض لأساليب بعض من مشاهير الكتاب الغربيين، وذلك ابتغاء التعرف على سجاياها، مما قد يمهد السبيل لنظرية في الأسلوب ينتجها المستقبل.

يتميز أسلوب غوته في مسرحية "فاوست" أولاً وقبل كل شيء، بسمة التنوع في الصوغ، أو في النسيج العام للنص، أعني أنه يتنقل بسرعة قصوى من جزئية إلى أخرى، دون أي انتهاك لمبدأ وحدة اللغة أو نسيجها العام. وبهذا التنقل السريع، أو الغزير والكثيف بين الذرات التي تتلاحم لتصوغ الكلية، فإنه يفجر طاقة التخيل المتشوق إلى مسلسل من الصور المترادفة، والتي تستجيب لغريزة التصور المتصور دوماً من أجل صور جديدة منعشة، أو أقله غريزة النزوع صوب الاغتذاء بمنجزات الخيال. وفي هذا إشارة إلى أن الحراك، أو التنوع المتبدل، والغني بالعناصر المتباينة والمترعة بالحيوية،

هو سمة من السمات الكبرى للنفس. وربما جاز الزعم بأن الأسلوب القادر على الاستجابة لهذه السمة الداخلية هو إنجاز فني نفيس لا يقوى عليه سوى الأقوياء. ثم إن من شأن هذا التنوع الغزير في الشذرات التركيبية أو الانسوجات المكونة للنص أن ينعش النفس، وذلك لأنه يوقظ طاقاتها ويحركها على نحو لذيذ. ومن طبع الحراك، أو التجديد المحرّض، أن يجعل النفس في حال من التبدل الفاعل باضطراب، وهو تبدل يملك أن ينفي من داخلها كل سأم أو ركود. إنها الحركة المتحولة أو السيالة التي تصون الشعور من التأسن والاستنقاع، وبذلك فإنها تحفظ الصحة والسواء في أعماق الكون الداخلي الكبير.

ولهذا، يجوز القول بأن لغة غوته هي أسلوب حي مشحون بالطاقات النفسية العظيمة، وذلك لأنه يصدر عن حياة متوقدة أو متوهجة بوهج الظهيرة. أما الغاية النهائية لهذا الأسلوب فهي إنعاش الحياة الباطنية وإحالتها إلى خصوبة، وكذلك إلى أنوار تتألق ولا تخبو بتاتاً، وهي تفعل مثل هذا الفعل بواسطة ما تختزنه اللغة من قدرة على تحريك الداخل جملة، ولاسيما على تحريك الخيال أو قوة الاستنوار النشيطة الخلاقة التي هي الينبوع الأول لكل فن أصيل.

ولا بد لهذا الحراك المرئي، أو هذا التنوع في نسيج اللغة العام، من أن يتغذى بمعجم متنوع حاشد، يكتظ بعدد كبير جداً من الجذور اللغوية. فلا ريب في أن ضيق المعجم الناسج لأي نص أدبي هو مثلبة كبرى، وذلك لأن المعجم المحصور النطاق لا يملك أن يمنح النفس مساحة شاسعة حرة كي تتجول بطلاقة على سطحها المنداح، أو كي تندفع بأشواط مديدة أو مفتوحة الأمداء والأجواء، وذلك على النقيض من المعجم الواسع الذي لا رحابة ولا فسحة من دونه داخل أي نص من النصوص. ولهذا أراني جانحاً إلى الزعم بأن مساحة روحك هي مساحة معجمك نفسها ولما كانت مساحة معجم غوته شاسعة جداً، فقد منح قارئه مجالاً حراً مفتوحاً على جميع الجهات. ويبدو أن هذه السمة قد أسهمت في جعل الأسلوب مسرفاً في الجودة والمزية، شأنه في ذلك شأن ذوي الفذاعة والقامات الباذخة.

ولا يكتفي أسلوب ذلك الشاعر الألماني بأن يجعل باطن النفس في حراك دائم، وذلك عبر موكب الصور الجزئية المبتكرة، أو المتجددة، والمفعمة بالحيوية أو اليخضور النافي للذبول، بل إن ثمة سمة أخرى خلاصتها أن هذه الصور تأتي من خلد قصي، أو قل من النائيات التي لا يبلغ إليها إلا من يتمتع بخيال تصويري مرثوني أو نازح الشوط. فمما لا يخفى على أحد أن كل ما هو قريب لا يخلب ولا يجذب. فما من قيمة في عالم الفنون كلها إلا لما يأتي من العوالم القصية التي يحتكر مفاتيحها المردة من بني البشر. ولهذا، قد يشعر قارئ غوته، إن كان حياً، بأن اللغة تناديه لتخرجه من ركوده إلى عالم حي فسيح شاسع منداح. وهذا يعني المشاركة بحياة باطنية حميمة وقوية.

ومما هو جدير بالتنويه، أن الحركة نفسها، أو انتقال الإنسان الدائم من برهة إلى أخرى، أو مغادرته لكل برهة مهما تك جميلة، ذاك هو الموضوع المحوري لمسرحية "فاوست" بأسرها. فالذي راهن عليه فاوست خلاصته أنه سوف يصير من مقتنيات

الشیطان، إذ ما قال لأیه هنیهة عابرة: "أه، تلبثی، أنت جد جمیلة." (البیت 1700) وهذا یعنی أن ثمة صلة باطنیة عمیقة، أو نصف مكتومة، بین المحتوى الصمیمی للنص نفسه و بین تجلیه اللغوی أو الأسلوبی، أي بین الشكل والمضمون، كما یقال عادة. ففی المحتوى تتراكم الأزمان، أو الأناء المتلاحقة، كما تتراكم الصور الجزئیة أو الشذرات التركیبیة المتباينة فی بنية الأسلوب أو فی نسجه الكلی.

یقول فاوست للشیطان فی بداية الرهان: "أنا إن توقفت عن السعی صرت عبداً." (البیت 1710) كما أن الشیطان یصف فاوست بقوله: "حباه القدر بروح تندفع دائماً إلى الأمام بلا قیود، وسعیها المسرف فی السرعة یتجاوز مسرات الدنیا بأسرها." (الأبیات: 1856-1859)

إنها، إذن، وبكل نصوص، مسرحیة بطلها الحراك، أو التعلیر الدائم والصانع للأزمان الملونة أو المتباينة، والذي من خصائصه أن یجعل كل موجود برهة عرضیة عابرة، أو ملكاً للزوال أو للاندثار وحده، أي للسكون المستقر إلى الأبد.

* * *

ولئن قارنت أسلوب مسرحیة (فاوست) بأسلوب مسرحیة (ماكبت) لشكسبیر، فقد یحالفك السداد إذا ما أعلنت أن أسلوب الثانیة أرقى من أسلوب الأولى بكثير. ففی "ماكبت" بلغ أسلوب شكسبیر ذروة قد لا یبدها أسلوبه فی أية مسرحیة أخرى، مع أن وجدان الفجیعة فی هذا النص لا یبلغ إلى مستوى الرعشة المأسویة المبنوثة فی "عطیل" أو فی "لیر". وهذا یعنی أن اللغة قد تكون أقوى من محتواها فی بعض الأحيان. و فی ظنی أن أسلوب شكسبیر أرقى من أسلوب غوته وأمتن، وذلك لأن الثانی لا یخلو من تهویم تتساح معه اللغة على هواها، بل هو لا یخلو من رخاوة، ولو قليلاً، بینما تصیر اللغة بین یدی ذلك الانجلیزی المهیب شدیة التماسك والتراص، ولكن دون أن تخسر لدانتها وحبویتها وبهاءها المتألق. إنها لغة ذكریة واختراقیة تمضي رأساً كالسهم نحو هدفها المنشود. ففی كثير من الأحيان یتمكن شكسبیر، بوثة واحدة، رشیقة ومباغثة من أن یجعل اللامنظور منظوراً، أو المجرّد جسداً مرئياً بالعین المجرّدة، كأن تقول إحدى الشخصیات فی مسرحیة "ماكبت": "فحیثما كنا، سوف تكمن الخناجر فی بسمات البشر." أو كأن یقول هاملت: "سأكلّمها خناجر." وهو یعنی أمه. وبمثل هذین القولین یتبدى الحقد ناصعاً وقد اتخذ هیئة الخنجر، حتى وإن استتر داخل البسمة أو داخل الكلمة. فمما لا تخطؤه عین النبیة أن أسلوب شكسبیر مرصع بالصور الفنیة الناصعة والرشیقة والمصوغة بطریقة باهرة، أو بلاغیة، لأنها قادرة على التبلیغ. وهي تتمتع بهذه الأصالة لأنها تنطوی على محتوى رصین وعمیق، ثم وثیق الصلة بالنسق العام للنص. وبداهة، إن هذه الصور الحیة التي هندستها نزعة جمالیة سلیمة هی عامل أسهم أیما إسهام فی مضممار إضفاء المزیة على أسلوب شكسبیر الناجی من الثقل والرهل معاً.

ففي الحق أن لغة ذلك الشاعر كلها رشاقة وحركة ومرونة. وهي نائية عن البلادة والعكر إلى حد لا يخفى على كل من له أدنى خبرة بأسرار الأساليب العظيمة. ولعل مما هو في الصدق والرشاد أن يقال بأن لغته تقع في برهة الوساطة بين اللغة المنزاحة واللغة الرأسية أو المباشرة. وبهذا، فإنه يختلف كثيراً جداً عن أسلوب غوته في مسرحية "فاوست" حيث تجنح اللغة إلى الانزياح، بل أحياناً إلى الإنسياح والتهويم. وهذا يعني أنها تجمع المتانة واللدانة في بنية واحدة، أو قل إن أسلوبه مثل شجر الساج، جزل وجميل، في آن معاً. ولهذا، يجوز القول بأن أسلوب شكسبير هو أسلوب مسرحي بالفعل، أما أسلوب غوته، في "فاوست"، ولا سيما في الجز الثاني، فهو أسلوب شعري خيالي لا يخلو من غموض وانسياح، وذلك لأنه نتاج لخيال مفتوح على جميع الجهات.

ومما هو معلوم في الدنيا بأسرها أن أسلوب شكسبير هو واحد من العوامل الكبرى التي جعلته واسع الانتشار في العالم كله. (أضف إلى ذلك قدرته الفذة على رسم الشخصيات التي لا تنسى.) فلغته في الغالب ناصعة وتتألق فيها الألفاظ مثل حبيبات من نور متجمد. وفي بعض الأحيان تنهشم اللغة تحت ثقل رؤياه وضغطها وشدة اندلاعها. وربما جاز الزعم بأن جودة أسلوبه قد جاءت نتاجاً لقوة المضمون.

* * *

حين نشرت كارولان سبيرجن، سنة 1934، كتابها المنقطع النظير عن "المجاز عند شكسبير" (وهو أجود دراسة أسلوبية قرأتها في حياتي.)، فإنها لم تأبه بهذا السؤال الكبير: لماذا كان أسلوبه عظيماً؟ أو هذا: ما هي المزايا التي توفرت لأسلوب شكسبير فجعلته مثيراً للإعجاب؟ فبسبب انهماكها بمصادر المجازات الميثوثة في النصوص، لم تفتن للكيفية التي يعمل بها خيال ذلك الشاعر، أعني المبدأ الذي ينبجس منه المجاز، أو الخيال التصويري، وهو الذي يتخلص بتجسيد المجرد وجعله شيئاً من أجل الحواس، ولا سيما من أجل العين والبصر الذي هو ينبوع البصيرة. وهذا ما أسميه باسم الاستحضار فإذا ما أضفت إلى ذلك أن شكسبير قد وظف أوسع معجم ممكن التوظيف، عرفت لماذا كان أسلوبه واحداً من أجود الأساليب التي أنتجها الشعر طوال التاريخ.

أما سبيرجن فقد كان همها الأول أن تستقرئ شخصية الرجل، أو نزعاته وصفاته الكبرى، وأن تستخلص بعض المعلومات عن حياته، وذلك من أسلوبه نفسه. وهذا فعل فذ وغير مسبوق. ولكن، أليس من الأهمية بمكانة عالية أن تبين الدراسات عوامل المزية أو العبقرية حتى في الأسلوب. وهذا شأن وثيق الصلة بسؤال القيمة طبعاً. وعندني أن حكم القيمة الناضج هو أعلى وظائف الناقد الأدبي الخبير.

* * *

وإذا ما حاولت أن تقارن أسلوب "الفردوس" أو الجزء الثالث من الكوميديا الإلهية لدانتي، بأسلوب "ماكبت" أو بأسلوب "فاوست"، ألفت بوناً شاسعاً يفصل العمل الأول عن أي عمل أدبي آخر، سواء من حيث الأسلوب، أو من أية جهة شئت. ولا بد للحساس من أن يلاحظ ما فحواه أن "الفردوس" كله قصيدة أمومية حانية أو مترعة بالحنان، ولهذا فإن لغتها الرؤوم، أو لغة الطراء من شأنها أن تحتقب الحياة بحضورها الحيوي الغزير، أعني الحياة الوجدانية حصراً، أو حياة الحب الذي هو نبع لكل تعاطف حنون.

ولهذا، أراني ميلاً إلى الظن بأن البشرية لم تنتج كتاباً أدبياً أنفس وأمتع وأقدر على الجذب والخلب من "فردوس" دانتي، وهو الذي أراه – على النقيض مما هو شائع – أهم من "الجحيم" بكثير. فلئن كان هذا الأخير كتاب الضياع أو خسران الماهية في وضع أمر من العدم، فإن "الفردوس" هو الكتاب الذي يلاقي فيه الإنسان نفسه ويستردها من ضياعها وغربتها وامحاقها في عالم الصراع واللهات والتكالب على حيازة القوة والسلطة والمال. وفي زعمي أنني لا أعرف قصيدة تستحضر الألفاظ كما تستحضرها هذه القصيدة النادرة الخالدة.

وبما أن دانتي في "الفردوس" هو دوماً في عروج صوفي، أو في ارتقاء دائم، فقد جاءت اللغة سامية، بل طافرة إلى الأوج الذي ما بعده أوج بتاتاً، حتى لكأنها تنفيذ لهذا البيت الذي جاء في النشيد الثالث والعشرين: "ينبغي أن تعمد القصيدة المقدسة إلى الوثوب، كمن يجد الطريق أمامه محفوراً." وبما أن المكان الذي يصفه هذا الجزء الثالث من "الكوميديا الإلهية" هو الجنة، فقد كثرت فيه المفردات الدالة على النبات بوجه عام، والزهور بوجه خاص، والوردة على نحو أخص (للوردة عند الصوفيين مكانة جلى)، وكذلك المفردات التي تعني النور واليخضور و"الربيع الأبدي" والماء، ولا سيما النهر والجدول والينبوع، بل حتى السفينة حاضرة بشكل لافت للانتباه. وهذه كلها من الكلمات التي تشير إلى اللطف، أو إلى هيف الطبيعة وقوامها الأملد. إنها لغة بكاراة أوروبا التي لم يكن الزمن قد اقتضها بعد. فأسلوب "الفردوس" محتشد مخضل ومأهول بنازع الإبراق والازهرار. ولهذا، فإنه لغة مؤنسة في عالم موحش كئيب وصفه "الجحيم" فأجاد الوصف، وذلك لأنها من سلالة الرعش أو من شيعة الأثير، حتى لكأنها سمفونيا أو أغنية أو رفية خالدة.

ولقد تضافر الشكل والتصوير والأسلوب على تقديم وصف لعيد أو لعرس يجري هنالك في الأعلى، أو بمنأى عن الأرض، حيث لا وجود لغير الصراع البائس المرير. ولكنه عيد لن يعيشه سوى أهل الهيف الروحي والدمائة الجوانية وحدهم. "الفردوس" محاولة جلى بذلتها العبقرية الايطالية النادرة لكي تخلق فردوساً في اللغة أو في الخيال، بل لكي تحيل اللغة نفسها إلى فردوس خلاب. ولعل في الميسور أن يضاف ما فحواه أن ثمة في تلك القصيدة الكثير مما يؤشر إلى البدايات الغضيرة اللدنة الحية: الطفولة، البروغ، العش، الحملان، العرائس، الينابيع، وسوى ذلك مما يدخل في هذا الفصل

الأغيد النشوان. وفي هذا برهان على أن بكاره روح أوروبا، التي كانت لا تزال في بداية مشروعها الحضاري، هي التي أنجبت تلك القصيدة الفاتنة الهيفاء.

وبما أن "الفردوس" قصيدة رؤياً وبصر واستبصار ومشاهدة وحنين إلى الأمل اليانع، إلى بياترس أو المرأة الكاملة التي صارت المثال نفسه، وكذلك إلى الحقيقي والنوراني، بل إلى جميع أسانيد الروح والحياة الهائلة، فقد جاءت اللغة ملساء كالرخام، وناعمة كالقطيفة، مما زودها بقدرة استثنائية على اجتذاب جميع الأرواح السليمة المعافاة، إذ لا يتنكر للحب إلا المريض.

ولقد أبدت اهتماماً خاصاً بالجواهر، وذلك لأن الجواهر رموز لكل ما هو شفاف، أو متألق ومتوهج، بل لما يقبل أن ينم عما وراءه من مستورات أو مكونات. إنها رموز للاستبصار والاستشفاف ورؤية ما لا يحضر على نحو فوري أو مباشر. وهذا شأن وثيق الصلة بما جاء في الأنشودة السابعة والعشرين: "وبدا لي أن ما رأيته هو بسمة الكون، إذ إن ما أسكرني كان قد سرى إليّ من خلال سمعي وإبصاري." إنها النشوة التي تزودك بها الكلمة والرؤية بوصفهما حاملين كبيرين من حوامل الماهية.

ومما لن يفلت من شبكة الذهن الأريب أن مطالع الأناشيد في "الفردوس" كثيراً ما تكون أجود المواضيع التي تتوهج فيها اللغة وتتألق حتى تصير الفتون نفسه وقد حضر أمام السمع والبصر. فعلى النقيض مما يشاع أحياناً، تجد الذائقة غذاءها الشديد الوفرة في لغة هذه القصيدة الفاتنة، ولهذا فإنني حين أقرأ "الفردوس"، أجد نفسي مكتوناً بالألطف الحسنى، أو بكل ما هو من سلالة الجمال أو من شيعة المسرة.

ولعل في الميسور أن يقال بأن "الفردوس" ملحمة وجدانية لها بطلان إيجابيان هما النور والحب معاً. "ورأيت وجوهاً توحى بالمحبة." (الأنشودة الحادية والثلاثون) وربما جاز الزعم بأن الأسلوب قد جاء موافقاً لهاتين الصورتين أو الرعشتين الجوانبيتين. وعندني أن الوجدان، أو البنيان المزاجي أو الانفعالي يأتي أولاً، ويشكل الينبوع الأكبر لكل ما هو أدبي أو فني وأما الخيال، أو الاستنصار، فيتجه وفقاً لأغراض العاطفة أو المزاج أو الحساسية.

فبسبب شدة حضور النور وصوره المتباينة في هذا الموضوع، كثرت كلمة "البهاء" و"الوضاءة" و"التألق" و"التألؤ" التي هي السمات الأولى للنور. إنه أسلوب الكمال الذي عبر عنه دانتي بصور الدوائر والدوران. وهو، في الوقت نفسه، أسلوب اللطف المتناغم مع صور النساء اليانعات اللائي عرضهن الشاعر في القصيدة منذ أوائلها وحتى خواتيمها فجئن بمثابة رموز للصفاء والحب والطهر والنجاة، من الجسمية، بل جئن استحضاراً للروحانية بكامل جلالها ونقائها: إنهن رموز للعاليات، أو لما يتعدر بلوغه أيما تعذر، وذلك لأنهن أرواح خلقت للنعيم، أو اتخذت لنفسها عشاً من أنوارها الخاصة.

ولقد صارت بياترس (الشبيهة بإلهي المطلقة في تائيه ابن الفارض) كل شيء في فردوس دانتي. فهي ليست عشيقه وحسب، ولا أمماً أو أختاً وكفى، ولا هي مرشدة تقود إلى الكمال، أو إلى الله في الأعالي فقط، بل هي أولاً رمز للحقيقة الكلية أو النهائية التي

يعرج إليها دانتني، فيلتقي بها في الأنشودة الأخيرة، أنشودة الحب الذي جعله الاسم الآخر للكمال والغاية النهائية لوجود الروح. "وفي أعماقي، رأيت الأوراق التي تتناثرت في أرجاء العالم، تتجمع برباط المحبة في كتاب واحد."

وبما أن دانتني أراد أن يقدم صورة عرس أو عيد، أو ما ينتج شعوراً بالسعادة في داخل النفس، فقد كثرت في "الفردوس" ألفاظ البسمة والضحكة والرقّة والمحبة، وكل ما هو وثيق الصلة بالمدمت الأهيف من الأشياء. ولعل في ميسورك أن تصف شاعر "الفردوس" بأنه الرجل البسام. فمما هو ناصع أن دانتني الذي يكابد المنفى والاعتراب قد بحث بشوق لاجع عن برهة سعادة لا وجود لها إلا في عقر اللغة وحسب. لقد كانت اللغة منفاه الحقيقي.

ولا غلو إذا ما زعمت بأن "الفردوس" قصيدة من أجل العين، وبأن الخيال البصري واللغة العينية الملونة أيما تلوين هي الأكثر حضوراً في معظم أشطارها. ومما هو ملحوظ أن العين نفسها لها صورة مبنوثة في هذا الكتاب اللطيف الأنيس. وقد يجوز الظن بأن كلمة "العين" هي الكلمة الأكثر تواتراً في "فردوس" دانتني. وهذا يعني أن الأسلوب تهيمن عليه لغة بصرية بالدرجة. وبهذا فإنه يصير من أجل الباطن، كما يصير وثيق الصلة باللغة الصوفية الطافرة من الأسفل إلى الأعلى. فالرؤيا أمر عزيز على أفئدة الصوفيين. وهم لا يجدون سعادتهم إلا فيها.

ويلوح لي أن عشاق الجمال عيانيون أو مهتمون كثيراً بالعين والمشاهدة والصورة ذات المحتوى النفيس. ولهذا، فإن دانتني كثيراً ما ينظر إلى عيني بياترس التي جعل منها رمزاً للكمال والمثال. وبمواظبته على النظر إلى هاتين العينين اللتين تحدفان كثيراً.

بالدوائر السماوية، فقد تحول من مقام البشرية إلى ماهية الحقيقة الكلية المستتبة فوق سنام الأوج. ولهذا، قال الشاعر في النشيد العاشر: "كانت بياترس هي التي قادنتني من الحسن إلى الأحسن."

ولعل في السداد أن يقال بأن هيمنة العين والبصر والرؤيا على هذه القصيدة الجليلة هو ما جعل الأسلوب شديد الاعتماد على اللغة البصرية أكثر من أي صنف آخر من أصناف المعجم اللغوي. ففي الأنشودة السادسة والعشرين يفقد دانتني بصره لشدة ضغط الصورة على مقلة العين، فما كان من مرشدته الروحية، أو شيخته الصوفية، إلا أن أعادته إليه بالأشعة المنبثقة من عينيها المتألفتين. وبذلك فإن الأسلوب يكتسب قوته من استجابته لنزعات باطنية لا شعورية صامتة ومستتبة في أعماق النفس الكريمة، وذلك بفضل ما يذخره من صور مغذية للروح. فاللغة البصرية تعني أن الخيال ناشط على نحو مبدع خلاق. فالخيال مختص بإنتاج الصور ذات الصلة بالبصر والبصيرة في آن واحد.

ولئن ثبت أن اللون الأحمر هو اللون الأكثر تواتراً في "الفردوس"، فإن في ذلك إيماءً خفياً إلى أن الشاعر قد ظل يحتفظ بالكثير من طفولته حتى آخر حياته. فمما هو معلوم أو مقبول أن اللون الأحمر هو اللون الأثير لدى الأطفال، أو لعله أن يكون الأكثر قدرة على اجتذاب عيونهم. وعندني أنه لن يفهم دانتني حق الفهم إلا من احتفظ بشيء من

طفولته في إبان نضجه. وللمرء أن يلاحظ ما فحواه أن كلمة "الطفل" كثيرة التواتر في "الفردوس". وهذه ظاهرة ليست بغير دلالة على مستوى الجوهر. ففعل في الميسور الزعم بأن مدار "الفردوس" كله على الطفولة المبتهجة بوجودها، أو بعلاقتها بالأمومة الحادبة الحانية. كما قد يجوز الذهاب إلى أن بطل الكوميديا بأسرها هو الطفل الراحم في أعماقنا طوال الحياة، والذي إذا أمحى من صميم النفس صارت الحياة اعتلافاً بالتبن والزؤان. وهذا ما يلمع إلى الأسلوب دون أن يكشفه المضمون على نحو جهري صريح. فمما قد يكون في السداد أن تحليل الأسلوب بزكانة وفتانة من شأنه أن يفتح لبصيرة القارئ باب الباطن على مصراعيه.

ومع أنني جازم بأن الكوميديا جملة متأثرة بمعراج الرسول ﷺ، وكذلك برسالة الغفران، وبالتراث الصوفي الإسلامي، بل بمصادر كثيرة أخرى من العالم العربي، ولا سيما القرآن الكريم، فإنني أعتقد بأن هذا كله لا يشينها بتاتاً، وذلك لأنها إنجاز مبتكر ومتفرد تمام التفرد، أبدعته سجية ربها المحبة وأفعمها ظمأ إلى الحقيقة يند عن كل ارتواء: فمن عناصر قديمة، تمكن دانتي الخلاق أن يشيد بنية جديدة تمام الجدة. إن ذلك الشاعر الجليل برهنة عظيمة في العبقرية الإيطالية التي أنجبت مايكل أنجلو وسواه من العباقرة الذين يندر أن تجد لهم أنداداً في الأفاق الأخرى.

* * *

لا أدري ما إذا كان يجوز للمرء أن يقارن أسلوب "الفردوس المفقود" لملتن بالأسلوب في فردوس دانتي الخلاب. فالأسلوب في هذا العمل الأدبي الرابع يتبدى عليه التكلف أو الاصطناع الذي يحل بالأساليب عندما تنجح نحو التأليف أو صوب الانحطاط. فهو لا يتمتع كثيراً بطراء اللغة الفردوسية التي أنتجها شاعر إيطاليا الأكبر، كما أنه لا يتمتع برشاقة أسلوب شكسبير ومتانته وقوة حضوره الشديد التنوع. وهو بعيد قليلاً أو كثيراً عن السمة التخيلية التي يتمتع بها أسلوب "فاوست" المتميز بقدرته على الإيحاء والايحاء. فلا يخفى على اللبيب أن ملتن لا يتمتع بالطاقة الغرامية التي يتمتع بها دانتي، والتي قلما يتوفر مثلها لسواه من الناس. (إن دانتي عاشق كبير، كابن الفارض سواء بسواء.) وفي الحق أن ملتن، مثل شاعر إيطاليا، قد شاهد الاختلاف والصراع والتضاد، ولكنه لم يدرك الحب بوصفه الرعشة التي تستتب في سواء النفس. وبدلاً من هذا العنصر الروحي اللطيف، فإن نزوعاً مادياً أو جسدياً يتبدى ناصعاً في الكثير من شعره. وهو يفتقر إلى حكمة غوته وخبرته بالحياة، والأهم من ذلك أنه يفتقر إلى الرعش المأسوي الذي لا يفتقر إليه شكسبير، صاحب أعمق رؤية للشر في تاريخ الآداب الأوروبية. ولهذا كله قصر أسلوبه عن أساليب الشعراء الثلاثة السالفين، ولا سيما أسلوب دانتي ذي الروح الأهيف الأنيس. ويلوح لي أن أسلوبه لا يخلو من تجهم، أو ييباس أحياناً، مع أنه كثيراً ما يتوهج بالحيوية والرواء في "الفردوس المفقود" نفسه. إنه ملتن الذي انتمى إلى ثورة كرومول المهزومة، إذ في ظلال الهزيمة كتب ذلك العمل الذي

يضمّر طوراً تاريخياً مفقوداً. وبما أن موضوع ذلك الكتاب مستمد من مصدر كئيب، بل خشن وسميك، فقد جاء الأسلوب غير خلو من غلاظة وسماجة حين يقرأ بلغته الانجليزية، إذ إن من شأن الترجمة أن تهذب وتدمت. فمما هو متعذر أن ينفك الأسلوب عن المحتوى، ولا سيما عن الطاقات النفسية التأسيسية، أو المزاجية، التي تنبجس منها اللغة ومضمونها في آن واحد.

* * *

لعل دراسة الأساليب المختلفة والدراية بتباين الخصائص القارة في كل منها، وكيفية نشوئه وتطوره، والعوامل التاريخية التي أدت إلى تشكيله، ثم معرفة صلاته بروح عصره، أو بالصفات الكبرى لذلك العصر، وكذلك مقارنته بسواه من الأساليب ابتغاء معرفة الأجداد أو الأكثر قدرة على الاجتذاب، ثم شرح المزايا الفنية والنفسية التي تملك أن تصنع جودة الأسلوب – لعل مثل تلك الدراسة أن تكون بين أشق التحديات التي تواجهها حركة النقد الأدبي في البلدان العربية خلال الطور الراهن من أطوارها التاريخية.

فمن الأولويات الملقاة على مسؤولية هذه الحركة أن تبين الأسباب التي جعلت أدب عصرنا سريع التبخر من الذاكرة، أو شديد الرضوخ لقوة النسيان والإغفال التدميريتين. أهو عصر الحركة والسرعة الذي يعمر الخارج ويدمر الداخل، أو الذي لا يطهو أشياءه على نار لينة فتجيء بمثابة برهة وسطى بين النيء والنضيج. وكيف انعكست الضحالة الناجمة عن إغفال العمق والنضج على الأسلوب فأرغمته على أن يكون أدنى من المستوى المنشود في الغالب الأعم.

ثم هل يجوز الظن بأن سبب هذا الخور المتهافت الناتج عن أوهان في الشخصية خلقها التاريخ، هو أن عصرنا الذاوي قد أحل التجريد محل الوجدان الحميم، أو الذهن الفاتر محل الفؤاد الدافئ الحنون؟ هل هو تفشي المادية والنزعات الذهنية والمنطقية، وكذلك عبادة المال والبضاعة والإيمان بمامون، إله الثراء؟

وربما كان واضحاً للجميع أن المؤسسات الثقافية والتعليمية لم تنضج بعد إلى الحد الذي يمكنها من النهوض بعبء الدراسة الأسلوبية الذكية المبدعة، أو بهذه المهمة العسيرة التي لا يقوى عليها سوى نفر يسير من ذوي الخبرة والمران، وذلك لأن الغوص في لجج الأساليب، أو في بحر اللغة الحية، يحتاج إلى ألمعية ثابتة، بل إلى عبقرية ذات طبيعة حدسية عارفة، أي إلى نضج في الشخصية قد لا تنتجه شروطنا القائمة بالفعل. ويبدو لي أنه لا بد من انتظار طويل جداً، وربما ممل، وذلك ريثما تنضج الأشياء. فما من شيء يملك أن يكون له وجود خارج الزمن سوى الفراغ وحده.

فهرس

- 1- مدخل تمهيدى
- 2- مقال فى الأسلوب
- 3- ماهية الشعر العظم
- 4- الشعر والحساسىة
- 5- الأدب والمسغبة الروحىة
- 6- النقد والنص والقىمة
- 7- وظىفة الناقد الأدبى
- 8- أضحى التنائى
- 9- المبدأ الصوفى وعلاقته بالشعر الحدىث
- 10- بنىة الشعر وبنىة المجتمع