الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد لمين دباغين سطيف 2
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

أطروحة مقدّمة
لِنيْل شهادة دكتوراه العلوم
التخصُّص: النقد الأدبي

إعداد الطالبة:
جابي حياة

عنوان الأطروحة

الاتجاه الجمالي في خطاب محمود الربيعي النقدي

إشراف: أ.د عبد الغني بارة

أعضاء لجنة المناقشة:

أ.د. عقيلة محجوبي	أستاذة	جامعة سطيف 2	رئيساً
أ.د. عبد الغني بارة	أستـــاذ	جامعة سطيف 2	مُشرفاً ومُقرراً
أ.د. آمال لواتي	أستاذة	جامعة الأمير عبد القادر قسنطينة	ممتحنا
أ.د. السعيد لراوي	أستـــاذ	جامعة باتـــــنة1	ممتحنا
د. هداية مرزق	أستاذة محاضر (أ)	جامعة سطيف 2	ممتحنا
د. أحمد لعيـــاضي	أستاذ محاضر (أ)	جامعة سطيف 2	ممتحنا

السنة الجامعية 2017/2016

بسم الله الرحمن الرحيم

يقول الله تعالى:

" أَفَلَمْ يَنْظُرُوا إِلَى السَّمَاءِ فَوْقَهُمْ كَيْفَ بَنَيْنَاهَا وَزَيَّنَّاهَا وَمَا لَهَا مِنْ فُرُوجٍ (6) وَالْأَرْضَ مَدَدْنَاهَا وَأَلْقَيْنَا فِيهَا رَوَاسِيَ وَأَنْبَتْنَا فِيهَا مِنْ كُلِّ زَوْجٍ بَهِيجٍ (7) تَبْصِرَةً وَذِكْرَى لِكُلِّ عَبْدٍ مُنِيبٍ (8) وَنَزَّلْنَا مِنَ السَّمَاءِ مَاءً مُبَارَكًا فَأَنْبَتْنَا بِهِ جَنَّاتٍ وَحَبَّ الْحَصِيدِ (9) وَالنَّخْلَ بَاسِقَاتٍ لَهَا طَلْعٌ نَضِيدٌ (10) " سورة ق، الآية 6-10.

روى مسلم عن عبد الله بن مسعود عن النبي ﷺ قال: "إن الله جميل يحب الجمال"

شكر وتقدير

إلى من كانوا لي سندا وعونا في هذه الرحلة البحثية الشاقة والشيقة، جميل الشكر والعرفان.

إلى الأستاذ **الفاضل الدكتور عبد الغني بارة، المشرف على هذا العمل.**

إلى الأساتذة، سدنة التقييم والتقويم، أعضاء اللجنة المناقشة.....

إلى أسرتي الصغيرة وما تحملوه معي من صبر...وأخص بذلك زوجي المدقق اللغوي لنصوص اللغة الفرنسية.

إلى والدتي بدعائها الجميل،

إلى أخواتي وإخوتي، الذين حباني الله بهم فكانوا لي خير سند ومعين،

إلى أصغر إخوتي وأعزّهم عبد العزيز،

إلى أخي مصطفى، إلى من كان لي أبا بعد فراق أبي، وتوأم روحي عمر في غربتهما.

إلى كل الذين قدموا لي النصح والمشورة، خاصة فضيلة الأستاذ "عبد الملك بومنجل".

إلى بناتي الباحثات اللاتي أهداني الله إياهن في الجامعة، لنتقاسم معا مشقة البحث ومتعته (حنان، أمينة، صبرين وفهيمة).

إلى صديقاتي، وأعزهن جوهرة، رمز الوفاء والتحدي والمحبة.

إلى عشاق الجمال في كل مكان....

إلى كل هؤلاء جميعا، لهم مني كل الشكر والامتنان.

الإهداء

إلى روح والدي،

أتذكر الآن –يا والدي– وأنا أكتب الكلمات الأخيرة لهذه الدراسة، أتذكر تلك اللمسات الحانية، والكلمات النورانية الشافية، وأنا في عز محنتي أتجرع آلام الظلم الذي مورس علي في حرماني من رحلة علمية كنت موعودة بها، إلى أرض مصر الطاهرة.

أقولها للتاريخ ... لأستريح ... يد آثمة امتدت لتشطب اسما، كان بإمكانه أن يطرح الكثير والكثير، ظلما واعتسافا ... وتشطب معه آلام وطموحات كبيرة ... ويوضع اسم آخر لا أدري حتى الآن من هو.

وبقدر الصدمة كانت الردة...وقتها قلت لي يا والدي: ما شاء الله كان، وما لم يشأ لم يكن ... لا تحزني يا صغيرتي إن الله سينصرك ولو بعد حين ...

وبعد سنوات وسنوات مضت من عمري، نسيت فيها أم تناسيت طموحي واجتهادي، عدت لأطرق باب الجامعة، جامعة سطيف، مدينتي الجميلة، فكانت رحلة الماجستير البحثية التي خضتها مع أستاذ أكن له كل الاحترام والتقدير، الدكتور **إبراهيم صدقة** أمد الله في عمره، ومتعه بأيامه الباقية.

ثم كانت رحلة البحث الثانية، وقد بدت بشارات الخير فيها وأنا أخوضها مع فارس النقد الذي لا يشق له الغبار، الأستاذ **الدكتور عبد الغني بارة**، الذي بره الله وأغناه بأخلاق فاضلة، وسمت جميل، عز أن يرى في زمن الإرهاب والمستحيل. فحظيت منه بكل رعاية وتوجيه. رعاية الأخ الكريم، وتوجيه المشرف الحصيف.

الآن فقط– يا والدي– وعيت ما قلته لي: إن الله سينصرك ولو بعد حين....

إلى أجمل ما في حياتي، بعد أمي

إلى من كانا، بلسما لجروحي وهمي

إليكما **سلمى وسليم**، أهدي هذا العمل.

مقدمـــــة

عرفت الإنسانية الاهتمام بالفن والقيم الجمالية منذ فجر التاريخ، فقد نبت مع بزوغ فجر الحضارة، ونما وازدهر مع نموها وازدهارها، لذلك لم يخل عصر من عصور البشرية من وجوده. يترنّم به غناء فيخفف الجهد في العمل، ويرسله عنيفا فيهز به كيان العدو في وحلبة النضال، ويهرع إليه فيبثه لوعة الحب وقسوة المحبوب، ويسكن إليه فيناجي من خلاله مبدع الأكوان.

أبدعت البشرية -عبر مسارها الطويل- صورا فنية عظيمة، تشهد على مستوى تقدم الإنسان ورقيه في كل زمان ومكان، فكانت تلك الآثار الخالدة في الفن والعمارة والآداب والموسيقى ... كلها شواهد وبينات لتقدم الفنون والآداب، وسمو الذوق الجمالي والخبرة الجمالية. فهذه حضارة مصر وحضارة بابل وآشور ... وغيرها، وهذه إبداعات بلاد الإغريق وروائعها الفنية المتنوعة، من نحت وملاحم وشعر وخطابة، إذ يشهد التاريخ على روائع الملاحم التي ألقاها الشعراء هوميروس وأسخيلوس وهوراس ويوربيدس، وروائع النحت التي خلفها فيدياس وبراكستيليوس وغيرهما، والتعاليم الجمالية التي تركها سقراط وأفلاطون وأرسطو... . وترك المسلمون -بدورهم- بصمتهم في العديد من الفنون، سيما في فترة ازدهار واتساع الدولة الإسلامية وامتزاج الحياة الثقافية والفكرية، أتاحت ظهور الكثير من الرؤى والأفكار الجمالية، كالتي نجدها عند الكندي وابن رشد والغزالي والفارابي وغيرهم ...

لذلك لم يكن كالفن قريبا للغبطة وتحقيق السعادة لبني البشر، فالفنون الجميلة تجعل للحياة معنى، بل وتشعرنا بدبيب الحياة وتنوعها، وخصب روائها، فتكسر النطاق الرتيب الذي نصبح ونمسي تحت وطأته.

إن الأمة التي تعلي من شأن الفن والفنان فهي -لا محالة- أمة متقدمة، ذلك لأن الفنون لا تزدهر إلا في مناخ صحي تتأنق فيه حرية التعبير، بعيدا عن سطوة القيود والمعوّقات.

لقد واجه الفن عبر مساره التاريخي معضلة الاحتواء في النسق، والاتساق مع هذا الاتجاه الفكري أو ذاك، والعلاقة بينه وبين الأخلاق، أو بينه وبين الدين والمجتمع وغيرها من الأفكار التي تسعى إلى أن تسمه بميسمها، وأن تضبط إيقاعه لتجعله يتواءم مع بعض الأفكار أو تلك الرؤى، والتي تختلف من عصر إلى عصر، ومن مجتمع إلى آخر.

وبالمقابل نجد الكثير من الفلاسفة والمفكرين والأدباء، رفضوا سياسة التوجيه الفني، ونادوا بحرية العمل الأدبي وباستقلاله عن كل ما هو خارج عنه، وحملوا شعار الفن غاية في ذاته وليس لشيء سواه، وبذلك يتحرر الفن من القيود الثقيلة التي قد تفرض عليه من الخارج، فتعوق الخيال وتحد حريته، وتوضع العبقرية في مكانها الذي تستحق، وتمنح حرية العمل على حسب ما تقتضيه طبيعة الفن.

ومن هذه الأرضية الثائرة ولدت الجمالية، كتيار متمرد بوجه أفكار أكثر محافظة وتقليدا، وأصبح الفنان لا يبالي برضاء الجمهور أو سخطه، بل أطلق العنان لمخيلته المبدعة، لتعبر عما تريد بأسلوب مبتكر خلاق.

كان أول عهد لي بهذا الاتجاه الجمالي، هو مرحلة التحضير للماجستير، حيث تكشفت لي أهميته من خلال اقترابه من الظاهرة الفنية، باعتبارها تجربة جديرة بالعيش في ذاتها ولذاتها، ولكم استهوتني آراء كانط في تحليله للجميل والرائع، ولكم استوقفتني طويلا أفكار هيجل و بندته كروتشيه في تحليلهما للظاهرة الجمالية. وبقيت تلك الأفكار تراودني بين الفينة والأخرى حتى وقع اختياري هذه المرة، على ناقد معاصر تشرّب هو الآخر من هذه الرؤى والأفكار، وقد ظهر ذلك جليا في بحوثه ودراساته وتصريحاته. ورغم ما قدمه هذا الباحث الناقد من جهود مكثفة، سواء في مجال تخصصه/ النقد، أو على مستوى الثقافة، إلا أنه لم يحظ - فيما هو في حدود علمي- بالدراسات المستفيضة كما ينبغي لأصحاب الأهداف السامية والمشاريع البناءة. ومن

هنا تأتي أهمية هذا الموضوع الذي سنعرض فيه بالبحث والدراسة لرؤى هذا الناقد، وتوجهاته كما تكشفها كتاباته.

إنه الناقد محمود الربيعي الذي طعم نقدنا العربي بكثير من الرؤى والأفكار، دعا من خلالها إلى أهمية المنهج الجمالي، مؤكدا -في غير موضع- على أن المنظور الوحيد لتناول التجربة الفنية، هو الإدراك الجمالي الصرف المنزه عن أية غاية نفعية أو مادية، فكان النص الأدبي، هو الأرضية الصلبة التي انطلق منها الربيعي، وكانت اللغة، هي مفتاح هذه الأرضية، وكان الأسلوب هو سر الإبداع والعبقرية، فجعلنا نعرف الأدب، عوض أن نعرف أمورا عن الأدب.

فما مدى فعالية هذه الدعوة؟ هل يتمكن الربيعي من خلالها، نسج نظريته الجمالية في تفسير الأدب وكشف قيمته؟ ما هي المرجعيات الفكرية التي وجهت هذا الخطاب وولدت هذه الأفكار؟ هل يكون ناقدنا وفيا لدعوته فينجح في موضع التطبيق، أم أن أدواته التحليلية سترتبك وتخونه عند الممارسة النقدية، كما يحدث لدى الكثير من النقاد، خاصة إذا عرفنا أن النقد الإجرائي التطبيقي، يضفي الكثير من الخصوصية على النقد العربي، حتى وإن كان متأثرا بالغرب. وفي الأخير، هل سينجح الناقد محمود الربيعي في تحقيق الغاية التي نذر نفسه لتحقيقها؟ وهي أن يغير من وجه النقد الأدبي ويتركه آخر الأمر أحسن مما كان.

مجموعة أسئلة وغيرها تحاول هذه الدراسة الإجابة عنها من خلال الاعتماد على مجموعة من المصادر والمراجع، أما بالنسبة للمصادر/ مدونة البحث فتمثلت، في بعض كتب الناقد وهي: قراءة الشعر، قراءة الرواية، نقد الشعر، في النقد الأدبي وما إليه، من أوراقي النقدية، نصوص من النقد الأدبي مع مقدمة تحليلية، حاضر النقد الأدبي، وأسفت كثيرا لعدم حصولي على كتابه في حدود الأدب، الذي كتبت حوله مواضيع كثيرة، بالإضافة إلى كتابين في سيرة الناقد الذاتية : في الخمسين عرفت

طريقي، وبعد الخمسين، وهما وإن لم يكونا كتابين في النقد، إلا أنهما عمقا لي الكثير من الرؤى والأفكار.

كما استندت هذه الدراسة إلى مراجع غربية مترجمة، تخدم أرضية هذا البحث منها: نقد الحكم لكانط، علم الجمال لهيجل، وفلسفة الفن لكروتشيه، وغيرها من الكتب والمراجع التي طوعت لي أفكار هؤلاء العمالقة، مثل كتاب كانت أو الفلسفة النقدية لزكريا إبراهيم، إيمانويل كانط فيلسوف الكونية لسمير بلكفيف، الفن والقيم الجمالية بين المثالية والمادية، الأحكام التقويمية في الجمال والأخلاق لمؤلفهما رمضان الصباغ.

أما الكتب التي تناولت محمود الربيعي بالدرس والتحليل، فقد كانت قليلة جدا -إن لم تكن منعدمة- اتسمت في مجملها بالإشارة الخاطفة والتحليل المقتضب، أذكر منها: اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ونظرية الأدب في النقدين الجمالي والبنيوي في الوطن العربي لصاحبهما شايف عكاشة.

وتحقيقا لهذه الغاية، فقد ارتكزت الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي، الذي يخوّل لنا بفضل آلياته، وصف وتحليل هذا الخطاب وكيفية انبنائه وطريقة طرحه لقضايا الإبداع والجمال، مع الاستعانة بمنهج المقارنة كأداة فعالة تساعد في إثراء التحليل وتفعيله.

جاءت هذه الدراسة وفق خطة صدّرت بمدخل عام حول: **فكرة الجمال في تاريخ الوعي الجمالي**، باعتبارها البداية الحقيقية لكل حضارة إنسانية، فكانت البداية من اليونان لما عرفوا به من تقديس للجمال في الفن والطبيعة، وهذا طبعا لا ينفي كلف الإنسان بالجمال قديم قدم الإنسانية. كما تتبعنا بعض الاستبصارات الروحية الجمالية عند أفلوطين، والتي نقض بها ما كان سائدا في عصره من نزعة حسية ومادية، ولم يبتعد القديس توما الأكويني كثيرا عن هذه الرؤية. كما كانت للفكرة نفسها إشعاعاتها أيضا مع الفلاسفة المسلمين، الذين قدّروا الجمال في جميع صوره الروحية والمادية، كأبي حامد الغزالي، وأبي حيان التوحيدي، الذي يعد بحق أول عربي وضع علم الجمال

مأخوذا عن معاصريه ومدبجا بأسلوبه. أما في العصر الحديث، فقد عرف الجميل تحولا كبيرا، مرجعه ظهور تيارات جمالية مؤسسة على النظرة الذاتية للجميل، ومع بومجارتن تكون تلك النقلة النوعية لهذا المفهوم، فظهر علم الجمال أو الاستطيقا. ومرورا بكانط الذي يعد بحق من أوائل الرواد الذين تركوا بصمة عظيمة في تحليل الجميل والجليل، ثم هيجل الذي تعمق في دراسة الجمال على نحو موسوعي لم يسبق له مثيل. ويتواصل نسج خيوط النظرية الجمالية مع بندته كروتشيه، الذي آمن بأن الفن رؤية حدسية روحية خيالية، سعى من خلالها إلى تنقية الظاهرة الجمالية وتمييز طبيعتها عن أية ارتباطات أو شوائب علقت بها خلال النظريات السابقة. وبذلك يتحقق الفن الأصيل، الذي يكون نتاج العبقرية والموهبة الفردية، وتظهر فكرة رواج أن الشعر هو الخلق الجميل الموقع. ومن نسيج هذه الأرضية، تنتقل الدراسة إلى جزئية القبح الاستطيقي والجميل، لنرى كيف وسع علماء الجمال من نطاق القيمة الاستطيقية، وفي ختام هذا المدخل نعرض لمفهوم الاستطيقا وفلسفة الجمال لما لهما من تداخل كبير بينهما، إذ لا يوجد من يدرس جماليات، بدون الرجوع إلى الأعمال الفنية ذاتها، وهنا تتدخل الرؤية الاستطيقية لتكشف عن حقيقة الظاهرة الجمالية، فتجعلها منزهة عن كل غرض نفعي أو مادي، ويصبح موقفنا منها هو موقف العاشق للجمال، لا موقف المنتفع منه.

أما الفصل الأول والذي جاء بعنوان: **مفهوم الجمالية وتجلياتها**، فقد تتبعنا خلاله ظهور هذا الاتجاه، كتيار جارف في وجه أكثر الأفكار محافظة وتقليدا. تجلى ذلك بمظاهر مختلفة، كالفن من أجل الفن، حيث كانت فرنسا هي المهد الأول لهذه الأفكار، أشاعتها مدام "دي ستال" و"فكتور كوزان" و"تيوفيل غوتييه"، رافعين شعار أن الفن للفن، وأن الجمال عندهم، أسمى من أن يكون تابعا لغيره، لأنه يحمل في ذاته بذور الخير والحق وكل القيم الإنسانية. كما رفع الجماليون شعار الحياة من أجل الفن، وهي دعوة إلى الاستمتاع بالحياة حتى وإن كانت مهلكة في نتائجها. وخير من دعا إلى هذه الأفكار في نهاية القرن التاسع عشر، الناقد الإنجليزي الشهير "وولتر بيتر" في كتابه

"عصر النهضة" وخير من مثل هذا الشذوذ، الشاعر الإنجليزي المتمرد "أوسكار وايلد" الذي صور في حياته مفهوم الشاعر اللعين.

وفي أحضان الجمالية تولدت فكرة الشعر الصافي، الذي يهتم كثيرا بالصور الحسية والتصويرية، وتكون قدرته على التأثير، أشبه بنفحة السحر. ومن أبرز رواده في إنجلترا الشاعران: سوينبرن، وتنسن، أما الاتجاه الثالث في الجمالية، فقد تولد في رحم النقد الإنجليزي، بريادة ت. س إليوت، وغيره من النقاد الجماليين الذين اكتسحوا الكثير من المبادئ والأعراف التي كانت متأصلة، وشيدوا على أنقاضها، نقدا جديدا يكمن مفتاحه في داخله لا في خارجه. ومن ثم لا يكون النص مرجعا إلا لنفسه، وفي لغته أساسا، أما الاعتبارات الخارجية، فهي ليست غاية النقد الجمالي، إلا بما ينساب منها بلطف، وينسل خفية في المادة الأدبية. كما كانت نظرية النقاء الفني، استمرارية طبيعية لهذا الاتجاه، وقد رادها كل من "كلايف بل" و"روجيه فراي"، وهي اتجاه شكلي ظهر في أوروبا في أواخر القرن التاسع عشر، كشف من خلاله " بل " عن المقومات الفنية الشكلية، في عبارة أصبحت مشهورة " بالشكل ذي الدلالة" والتي تعني التنظيم الخاص الذي يتخذه الوسيط الحسي للفن، والذي من شأنه أن يثير في المتلقي انفعالا استطيقيا. وقد عملت هذه الاتجاهات جميعها للإعلاء من القيم الجمالية في مواجهة أية قيمة أخرى مهما عظمت.

أما الفصل الثاني فقد خصصته الدراسة وبنوع من التفصيل، **للرؤية النقدية في خطاب محمود الربيعي** الذي طعم نقدنا العربي بكثير من الرؤى الجمالية، شكلت أساسا متينا في رؤيته النقدية، وكشفت عن منهجه وأبانته، وقد تجلى ذلك من خلال مفهومه للأدب وللنقد. كما تبين لنا موقفه من فكرة السياق التي تعتبر بحق، من أكثر الأفكار تأصلا في القرن التاسع عشر، وأكثرها تأثيرا في الساحة النقدية. كما وقف الربيعي طويلا عند نظرية الخلق الفني والواقع المادي، من خلال نظريته في المعادل الفني التي أبدع فيها -وبتأثير من إليوت- أيّما إبداع، وكشفت الدراسة عن منهج الربيعي النقدي،

الذي لم يتوان لحظة في التذكير بأهميته. وقد تجلى ذلك من خلال حرصه الشديد على الربط بين منهجه الجمالي اللغوي، ومفهومه للأدب، باعتباره نشاطا لغويا جماليا. وخلالها تتبعنا كيف اهتم الربيعي اهتماما كبيرا باللغة، وبالأسلوب باعتباره موضع الإبداع والإغراب، ومكمن الإثارة والإعجاب، كما طرح الناقد أيضا قضية الشكل والمضمون وأبان خلالها عن فهم عميق للأدب. وتحقيقا لهذا المنهج، وقف الناقد عند القراءة الفاحصة التي تكشف عن خبايا النص، وتقف عند مكنوناته الجمالية، بطريقة تجعله يحتفظ على الدوام بمذاقه الخاص.

وفي الفصل الثالث والأخير الموسوم بـــ: **الرؤية النقدية والالتحام الإجرائي**، فقد خصصته الدراسة للوقوف عند بعض الأعمال التطبيقية الربيعية، لرؤية ما إذا كان الناقد وفيا لمنطلقاته الفكرية، وما سيعطيه المنهج عنده من ثمار، باعتبار أن الأعمال التطبيقية هي التي تلد النظرية. وهكذا تتوجه الدراسة في جزئها التطبيقي نحو النص، فكانت النماذج المختارة متنوعة بين القديم والحديث، وبين النثر والشعر، للوقوف على إمكانية الناقد في التعامل مع هذا الزخم الفكري المتنوع،وليخلص البحث إلى خاتمة تضمنت أهم النتائج المتوصل إليها.

وبنفسي، لأستاذي **الفاضل عبد الغني بارة**، وللأجيال، أخط هذه الكلمات، عرفانا بالجميل الذي لا أستطيع نسيانه ما حييت. فأقول: إن كان لهذه الدراسة ثمة فضل، فمن فضل إشراف هذا الأستاذ المقتدر تستمده. فلقد كان لي خلال هذه الرحلة، مرشدا وموجها وناصحا أمينا. وبين شدة لا تخلو من لين، وحنان وإن أخفاه يستبين، وبتلك النظرات النقدية الثاقبة التي لا تخطئ الهدف، وبخلق كريم عزّ أن يُرَى في زمن الإرهاب والمستحيل. بفضل هذا وذاك، سارت الرحلة البحثية – بتوفيق من الله - إلى برها الأمين، فحققت هذه الدراسة بعض أهدافها. فإليك - مشرفا وأستاذا- عظيم الشكر والامتنان، وأدام الله عليك ستره الجميل، كما حباك دائما، بذلك الخلق الكريم.

وما توفيقي إلا بالله رب العالمين

حياة جابي

مدخل:

فكرة الجمال في تاريخ الوعي الجمالي

1. فكرة الجمال عند اليونان
2. فكرة الجمال عند المسلمين
3. فكرة الجمال في العصر الحديث
   1.3. ديكارت
   2.3 . ليبينتز
   3.3. بومرجارتن
   4.3. كانط
   5.3. هيجل
   6.3. كروتشيه
4. القبح الاستطيقي والجميل
   1.4. القبح الاستطيقي
   2.4. الجليل
5. الاستطيقا وفلسفة الفن
   1.5. فلسفة الجمال
   2.5. فلسفة الفن
   3.5. الاستطيقا
   4.5. الجمال في الطبيعة والجمال في الفن
   5.5. الرؤية الاستطيقية والعمل الفني

تعتبر الجماليات هي البداية الحقيقية لكل حضارة إنسانية، إذ هي مقدمة لازمة للإنسان الحضاري وقاعدة انطلاق طبيعية له، ينمي من خلالها "نزعته التوليدية التي تدفع بالنفس إلى كمالات العطاء الحضاري"[1]. وإذا كانت بدايتها من اليونان وما عرفوا به من تقديس مظاهر الجمال الخالدة في الفن والطبيعة، خاصة في العصر الأثيني، وتحديدا في نهاية القرن الخامس ق.م "إذ تحققت الديمقراطية في أثينا وعمل بناتها على تدعيم حكمهم ببعث العبقريات الفنية في شتى المجالات وخاصة العمارة والنحت والمسرح"[2]، فهذا لا ينفي أن كلف الإنسان بالجمال قديم قدم الإنسانية، وأن التلذذ بنواحي الجمال فيما يحيط به من مظاهر الطبيعة، وفيما ينتجه من آثار، أمر يشهد به تاريخ الإنسانية، وتسجلها أثارها منذ العصر الحجري القديم، إلى عصور الحضارات القديمة.

1. فكرة الجمال عند اليونان:

رغم ما عرف عن **الرجل اليوناني** من أنه كان يولد فنانا، وأن ثقافته كانت تصله بمجال واسع فكري فيما يختص بالأشياء الجميلة، فإن ظهور النظر الجمالي جاء

---

[1]- محمد أبو القاسم حاج محمد، العالمية الإسلامية الثانية، دار البصيرة، د.ت، ص: 232.

[2]- أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،2004، ص:18

متأخرا، حيث لم يظهر إلا في عهد سقراط،" ويمكننا أن نجعل أفلاطون نقطة البداية، لأن به حقا تبدأ نظرية الجمال اليونانية "[1]

عني أفلاطون بإبراز فكرته عن الجمال من خلال كلماته الخالدة في محاوراته العديدة، فهو يعرض لموضوع الجمال في محاورتيه "أيون" و"هبياس الأكبر" مشيرا إليه تفصيلا، ثم يمزجه بالحب في "المأدبة" التي تقدم لنا موضوع الجمال عن طريق الحب، فالصعود الجدلي إلى مثال الجمال، يجعلنا نتجه نحو الحب الأفلاطوني الذي يتضمن الجمال المثالي، بل يكون هو مصدره الوحيد، وهذا لن يتأتى له إلا بترقية النفس من الجمال الجزئي المحسوس، وصولا إلى الجمال المطلق.

ومما قاله "أفلاطون" على لسان سقراط في محاورة "فايدروس": "وهاك أخيرا الغاية من حديثي، إنها تتعلق بالنوع الرابع من أنواع الهوس، أجل الهوس الذي يحدث عند رؤية الجمال الأرضي فيذكر من يراه بالجمال الحقيقي، وعندئذ يحس المرء بأجنحة نبتت فيه وتتعجل الطيران، ولكنها لا تستطيع، فتشرئب ببصرها إلى أعلى كما يفعل الطائر وتهمل موجودات هذه الأرض حتى لتوصف بأن الهوس قد أصابها"[2]

في هذه السطور الأخيرة من محاورة "فايدروس"، وفي موقع طبيعي على شاطئ النهر، في مكان تحفه الأشجار ويعمه الهدوء، يختتم "سقراط" حوارا طويلا حول طبيعة الحب والجمال والذات الإنسانية، وحول الجمال الداخلي والخارجي، وحول الجمال المادي والمعنوي، حول ذلك الهوس بالجمال الذي يجعل صاحبه يصاب بما يشبه الحمى، عندما يشاهد ذلك الجمال الأرضي الذي يذكره بالجمال الحقيقي، فتنبت له أجنحة تتعجل الطيران، لكنه لا يستطيع، فيشرئب ببصره إلى أعلى، باحثا عن الجمال، ويهمل ما حوله على الأرض من موجودات، وهذه المرحلة تحديدا "يتحلل المحب من الجسد ويخرج من ذاته الفردية (أي يتطهر) ومع ما تنطوي عليه هذه المرحلة الأخيرة

---

[1]-عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، 2000 م، ص:31.

[2]- أفلاطون، محاورة فايدروس، ترجمة أميرة حلمي مطر، دار المعارف، د ت، ص: 28.

من مشقة وجهد إلا أن المحب يكون عاجزا عن إدراك كل أسرار العلم والوصول إلى حقائقه الكاملة، لأن المراحل السابقة ما هي إلا تمهيد يدفع الإنسان إلى استكشاف الأسرار، ثم تحدث مرحلة الوصول النهائي كثمرة لكشف أو حدس ويتجلى للمحب سر الجمال والحب في الحصول على الجميل المطلق أي الجميل في ذاته وبذاته...فمن الجميل بالذات يستمد كل جميل جماله"[1]

وهكذا يتبدى لنا كيف أن الجمال عند أفلاطون مثال من المثل العليا، فهو كلي ومطلق لا يشوبه قبح إنه "الجمال بالذات" أو "مثال الجمال" فيكون الجميل هو الطريق الذي يؤدي إلى الخير "ذلك المبدأ السامي الذي توصل إليه عن طريق التأمل الجمالي."[2]

أما "أرسطو" في كتابة "فن الشعر" يضع تعريفا للجمال يقترب به من دنيا الواقع، إذ يجعل للجمال مكونات أساسية هي: التنسيق والكلية والتآلف يقول: "...الكائن أو الشيء المكون من أجزاء متباينة لا يتم جماله ما لم تترتب أجزاؤه في نظام وتتخذ أبعادا ليست تعسفية، ذلك لأن الجمال ما هو إلا التنسيق والعظمة"[3]. فأرسطو يهتم بالجمال المحسوس الذي لا يظهر إلا بتوفر خاصية التآلف والوحدة وما ينتج عنهما من إشعاع ونقاء، وعن هذا المصدر الثقافي القديم، نشأت الأفكار الخاصة بالتوازن والتناغم والهرموني والتناسب والنظام. وهذا ما أكده الفيلسوف الإنجليزي "وليم هوجارت" في تحليله للجمال، إذ كشف عن العوامل المؤثرة في التقدير الجمالي أهمها: التنوع، البساطة، التعقيد، الضخامة، وأخيرا التناسب والهرموني والذي يعني به "مراعاة النسب بين أجزاء العمل الفني، واجتلاء التناسب في الموجودات الطبيعية، فالتناسب ضروري في الفنون وفي الكائنات الحية لتحديد معنى الجمال"[4].

---

[1]-راوية عبد المنعم عباس، القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1987، ص: 40.

[2]- علي عبد المعطي محمد، راوية عبد المنعم عباس، الحس الجمالي وتاريخ التذوق الفني عبر العصور، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1998، ص: 28 .

[3]- أريسطو، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، نهضة مصر، الفجالة، ص: 13.

[4]-محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ص: 33.

كما وجدت استبصارات جمالية روحية مشرقة عند أفلوطين* والتي لم تخرج في معناها عن فلسفة الجميل عند أفلاطون، فإذا كان هذا الأخير قد وحد بين الجمال والخير فإن أفلوطين أيضا يرى "أن الجميل هو الخير، والخير في هذا الرأي كامن خلف الجميل وهو مصدره ومبدؤه، كما هو مصدر أي شيء ومبدؤه"[1] وفي الإنياذة يتساءل أفلوطين: "كيف يمكن رؤية جمال النفس الخيرة؟ ويجيب: عد إلى نفسك وانظر، فإذا لم تر الجمال فيك فاصنع ما يصنعه المثال بتمثال ينبغي أن يكون جميلا، فهو يزيل جزءا ويكشف ويهذب ويجفف حتى يستخلص من الرخام خطوطا جميلة. فأزل مثله الزائدة وعدل المنحرف واجل المعتم ليصبح وضيئا، ولا تكف عن نحت تمثالك حتى يستعلن نور الفضيلة الرباني، وحتى ترى الفضيلة مستقرة على العرش المقدس"[2] وبذلك يكون الجمال عند "أفلوطين" حقيقة علوية لها طبيعة نورانية متحدة بذات الإله، وحتى تحقق النفس هذه الغاية، لابد لها من التصفية والتنقية لتصبح في حالة مناسبة لإدراك ذلك الجمال، وأفلوطين نفسه يقول: "يجب أن تصبح العين معادلة ومشابهة للشيء المرئي كيما يمكن استخدامها في تأمله، ولن ترى عين الشمس دون أن تصير مشابهة لها، ولن ترى نفس الجميل دون أن تكون جميلة"[3].

وهكذا يتمكن "أفلوطين" رسم تياره الروحاني في تصور الجمال، وهو تيار يعاكس ما كان سائدا في عصره من سيادة النزعة الحسية والمادية. فكان الجمال عنده موضوع محبة النفس لأنه من طبيعتها ولذلك فهي ترتاح إليه وتحبه "أما حين تصادف القبيح

---

* هو من أشهر فلاسفة اليونان في القرن الثاني الميلادي (204 – 270م) الذي كان حافلا بكثير من الظواهر والاتجاهات الفنية التي أتت بها الحضارة اليونانية الرومانية، حيث ازدهرت فنون الأدب وتألقت أسماء في الشعر والمسرح من أشهرها: فرجيليوس، وبلاوتس، وترنس، بل ظهرت القصة مع أبوليوس مؤلف الحمار الذهبي. أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، ص: 102.

[1]- عزالدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص: 35. وللتوسع ينظر أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، ص: 102- 113. والفصل السادس من التاسوع الأول لأفلوطين، ترجمة أميرة حلمي مطر ص: 114-121.

[2]- المرجع نفسه، ص:36.

[3]- أفلوطين التاسوع الأول، ترجمة أميرة حلمي مطر، ص: 121.

فهي تصدف عنه وتنكمش على نفسها لأنه مغاير لطبيعتها"[1]. وبهذا يتأكد لدينا تأثره بفلسفة أفلاطون المثالية التي تبحث عن الجمال في العالم العلوي وطالب الفنان أن يحاكي الأصل لا الظلال.

وظلت فكرة الربط بين الجميل والفاضل مسيطرة في العصور الوسطى، حيث اعتبر توما الأكويني "أن الجمال جزء من الخير"[2] ومن شروط توفره عند القديس أوغسطين "الوحدة في المختلفات والتناسب العددي، والانسجام بين الأشياء."[3]

2. فكرة الجمال عند المسلمين:

أما بالنسبة **للفلاسفة المسلمين** فقد اهتموا بالفنون والآثار الجميلة وقدروا الجمال في جميع صوره، وكلفوا بالمظاهر الحسية للجمال سواء عن طريق البصر أو السمع، كما شهدت على ذلك عصور الازدهار الحضاري التي تكشف ولع هؤلاء بالنشاط الجمالي المبدع والخلاق الذي تجلى في تلك المساجد والقصور مثل "الجامع الأموي، وقصر الإمارة الذي أمر معاوية ببنائه وسماه الأخضر بسبب وجود قبة خضراء كانت تعلوه...وغيرها من الآثار المعمارية المبدعة التي تدل على اهتمام المسلمين بالفنون والجماليات".[4] أما الفن الشعري فكان له عند العرب والمسلمين المقام الأول بين هذه الفنون جميعا. كما اهتموا بإبراز الجمال عن طريق البصيرة، وكان أبو حامد الغزالي صورة حية لهذا التمثل يقول: "واعلم أن كل جمال محبوب عند مدرك ذلك الجمال، والله تعالى جميل يحب الجمال، ولكن الجمال إن كان بتناسب الخلقة، وصفاء اللون أدرك بحاسة البصر، وإن كان الجمال بالجلال والعظمة وعلو الرتبة وحسن الصفات والأخلاق وإرادة الخيرات لكافة الخلق وإفاضتها عليهم على الدوام إلى غير ذلك من

---

[1]- أفلوطين ، التاسوع الأول، ص 115. وللتوسع ينظر أميرة حلمي مطر، ص: 102- 121.

[2]-رمضان الصباغ، الأحكام التقويمية في الجمال والأخلاق، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 1998، ص: 107.

[3]-عبد الرحمن بدوي، ملحق موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996، ص: 156.

[4]-راوية عبد المنعم عباس، القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية، طبعة 1987، ص ص: 67، 68.

الصفات الباطنة، أدرك بحاسة القلب. ولفظ الحالي قد استعار أيضا فيقال: إن فلانا حسن وجميل ولا تراد صورته. وإنما يعني به أنه جميل الأخلاق محمود الصفات حسن السيرة حتى يحب الرجال بهذه الصفات الباطنة استحسانا لها كما تحب الصورة الظاهرة... ولا خير ولا جمال ولا محبوب في العالم إلا وهو حسنه من حسنات الله وأثر من آثار كرمه وغرفة من بحر جوده سواء أدرك هذا الجمال بالعقول أو بالحواس. وجماله تعالى لا يتصور له ثان، لا في الإمكان ولا في الوجود."[1]

ومن هذا النص يتضح لنا موقف الغزالي من الجمال وتفسيره، فهو أولا قد ربط سائر أنواع الجمال بالجمال الإلهي، لأنها أثر من آثاره، وهذا الموقف يعود بنا إلى أفلاطون حينما يربط الجماليات الجزئية بمثال الجمال بالذات.

كما ميز الغزالي بين طائفتين من الجمال، طائفة تدرك بالحواس وهذه تتعلق بتناسق الصور الخارجية وانسجامها، أما الطائفة الثانية فهي ظواهر الجمال المعنوي التي تتصف بالصفات الباطنة وأداة إدراكها القلب، وبذلك -وتحت تأثير الاتجاه الديني- يفضل الغزالي الجمال المدرك بالبصيرة يقول: "فشتان من يحب نقشا مصورا على الحائط لجمال صورته الظاهرة، وبين من يحب نبيا من الأنبياء لجمال صورته الباطنة."[2]

وإذا رجعنا إلى أبي حيان التوحيدي فإننا نجد له نظرات جديرة بالاعتبار في الفن والجمال "ولعله أول عربي وضع علم الجمال مأخوذا عن أراء معاصريه، ومدبجا بأسلوبه"[3] والجمال في رأي التوحيدي جمالان: "مطلق غير خاضع للحركة والتغير، وهو يفيض عن الله واجب الوجود فهو مصدره وغايته، ومادي ونسبي يتصف بصفات خاصة قائمة في الأشياء الجميلة ولها وجود في عالم الأرض والواقع. والوصول إلى

---

[1]- أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، طبعة الحلبي، ج4، ص: 280.

[2]- المرجع نفسه، ص: 258.

[3]- عفيفي بهنسي، فلسفة الفن عند أبي حيان التوحيدي، دار الفكر، دمشق، سوريا، ص: 13.

الجمال المطلق، وقف على العقل المجرد وحده الذي لا يعتريه الملل ولا يصيبه الكلل من معقوله أبدا ولا يطلب الراحة عنه بوجه."[1] ومعنى ذلك أن الجمال المطلق جمال خالد لا يتغير ولا يتبدل، ويتوصل إليه بالعقل وحده لا غير، أما الجمال المادي فهو نسبي ويدرك عن طريق الحواس خاضع للتطور الاجتماعي والعادة. وهذه أمور تتغير بتغير الأحوال والزمان والمكان. وبذلك نلمح في معاينة فكرة النسبية في القول بالجمال والقبح عند التوحيدي، حيث يقول في الامتناع والمؤانسة: "فأما الحسن والقبيح فلابد له من البحث اللطيف عنهما حتى لا يجور فيرى القبيح حسنا والحسن قبيحا، فيأتي القبيح على أنه حسن، ويرفض الحسن على أنه قبيح، ومناشىء الحسن والقبيح كثيرة: منها طبيعي ومنها بالعادة ومنها بالشرع ومنها بالعقل ومنها بالشهوة. فإذا اعتبر هذه المناشئ صدق الصادق منها وكذب الكاذب، وكان استحسانه على قدر ذلك."[2] وهكذا نلاحظ الأسس الجمالية التي تساهم في تكوين الجميل عند أبي حيان التوحيدي، فكان منها الأساس الطبيعي، فالجميل يكون جميلا بحكم تكوينه الطبيعي، والأساس الاجتماعي (بالعادة) أي أن الجميل جميل لأن الناس اعتادوا أن يروا فيه جمالا، وقد يكون جميلا لأن الدين دعا أو لفت إليه، وقد يكون جميلا بحكم العقل، أو لأنه يسد رغبة جنسية في الإنسان.

ويتعين علينا، عدم التسليم بمعيار مطلق لقياس ظاهرة الجمال "والأخذ بمبدأ النسبية في تقديرنا للجمال فما يروق لعدد أكبر من الناس يمكن أن نسميه بالأجمل"[3] ونحن حين نسأل ما الجمال؟ فلا نستطيع أن نعرّفه تعريفا مقنعا وذلك لأنه يتغير بتغير

---

[1]- المقابسات، مقابسة-35، ص: 160، نقلا عن حسين الصديق، فلسفة الجمال ومسائل الفن عند أبي حيان التوحيدي، دار القلم العربي، سوريا، ط1، 2003، ص: 97.

[2]- أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ج1، 1939، ص: 150.

[3]- محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، ص: 28.

الأفكار والأفراد والمجتمعات فما يراه الزنجي أو الهندي جميلا قد لا يراه العربي، وما يراه المسلم جميلا قد لا يوافق عليه الأوروبي الكافر.

3. فكرة الجمال في العصر الحديث:

أما في العصر الحديث فقد عرف الجميل تحولا أساسيا، مرجعه ظهور تيارات جمالية مؤسسة على النظرة الذاتية للجمال، وصاحب هذا التحول اتجاه إلى الربط بين مبحث الجمال وعلم النفس.

1.3. فهذا **(ديكارت 1596 - 1650) Descartes** الذي تميز مذهبه بالعقلانية والموضوعية، فإن هذا الطابع يختلف عنده بالنسبة لمسألة الجمال التي رآها من منظور وجداني نسبي، حيث أفسح مجالا لتدخل الإحساسات والأهواء الفردية في التجربة الجمالية، التي تختلف باختلاف الزمان والمكان، ومن ثم يكون لزاما عدم التسليم بمعيار مطلق لقياس ظاهرة الجمال والأخذ بمبدأ النسبية في تقديرنا لها، وهذا لن يتأتى إلا بتوفر شعور الملاءمة والانسجام بين عنصري الحس والعقل معا. فاللذة الفنية عند ديكارت "وسط بين طرفين: إفراط في إثارة الحس وقصور عن إثارته فمثلا ارتفاع الصوت إلى درجة عالية جدا يؤدي إلى امتناع حصول اللذة السمعية، وكذلك فإن خفوت الصوت إلى درجة منخفضة جدا يكون له أثره في عدم تحصيل لذة السماع وكأن لكل عضو من أعضاء الحس حالة اتزان. والموضوع الذي يحقق هذا الاتزان هو الذي يبعث فينا اللذة والسرور."[1]

وذلك يعني أن في الإنسان قوتين هما: قوة الحس وقوة العقل، وهما القوتان اللتان تؤسسان الحكم الجمالي عند ديكارت، وذلك لأن خلو اللذة المتعلقة بالحواس من إحساسات النفس، وتعلقها بكل ما هو موضوعي، إنما ينقص من قدرها ويبطل من فاعليتها وتأثيرها الفني على الإنسان ككل.

[1]- محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، ص: 29.

2.3. أما **(ليبنتز 1646-1716) leibniz** فقد اتخذ موقفا معارضا تماما لديكارت، حيث ربط مفهوم الجمال بتصورات مشتقة من مذهبه في الذرات الروحية أو المونادولوجية (monadology) وهو يرى: "أن نظرتنا للجمال متفرعة من تسليمنا بوجود انسجام أزلي بين المونادات الروحية المتميزة وشعورنا الباطن بهذه الحيوية الدافقة والخصوبة الروحية وصورها وغايتها، تلك الحيوية الكونية التي تتمثل في أنواع متميزة شديدة الإشراق تزداد وضوحا وجلاء كلما أمعنا النظر في كشفنا عن موضوعات الإدراك عن طريق التفسير العلمي."[1]

فالعالم عند "ليبنتز" أو الطبيعة في تجدد دائم وحيوية مستمرة، إذ يتصور أن لا شيء في العالم يموت أو يفسد، لأن الأشياء تحيا في حياة لأن الذي ينتهي من الوجود يبتدئ فيه، ولكن في صورة أخرى، وتكون الحياة بهذا المفهوم أبدية لا تموت ولا تنتهي وإلى هذا المعنى يشير ليبنتز في مونادولوجيته بقوله: "الميلاد تطور ونمو، والموت احتواء ونقصان، فلا يوجد ميلاد مطلق، لا موت كامل بالمعنى الجامد لها."[2]

وهكذا يتكشف لنا الاتجاه الميتافيزيقي المثالي الليبنتزي حيث يدور العالم في حيوية دائمة وخلاقة متآلفة ومنسجمة فيما بينهما، وعن هذا التآلف والانسجام تتجسد الرؤية الجمالية.

3.3. وتأكيدا على فكرة النسبية في تفسير الظاهرة الجمالية يواصل الفيلسوف الألماني **(ألكسندر بومجارتن*1714-1762) baumgarten** تحليله للظاهرة الجمالية ومسائل الذوق الفني، فيفرق بين المعرفة العليا وهي المعرفة التي تقدم مفاهيم قابلة للقياس ومرتبطة بالحقيقة مثل الهندسة والرياضيات والمنطق والمعرفة الدنيا التي

---

[1]- محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال والفنون الجميلة، ص: 30

[2]- علي عبد المعطي محمد، راوية عبد المنعم عباس، الحس الجمالي وتاريخ التذوق الفني عبر العصور، ص: 84.

*ألكسندر بومجارتن، فيلسوف ألماني، ولد في برلين سنة 1714، تتلمذ على كريسيان وولف في جامعة "هال"، شغل منصب أستاذ في هذه الجامعة، ثم جامعة "فرانكفورت" إلى غاية وفاته عام 1762، من أشهر مؤلفاته "الميتافيزيقا" ثم كتاب "الاستطيقا" الذي عرض فيه نظريته الخاصة بالجمال. محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2004، ص: 31

تختص بالحس والشعور وهي غير قابلة للقياس وبعيدة عن اليقين واعتبر "الجمال علم من معارف الدنيا وأن الإحساس به من التناسق والإيقاع بين الأجزاء حتى ندرك كليته ونشعر بالانسجام"[1]

كان "بومجارتن" أول من استخدم لفظ استطيقا للدلالة على هذا العلم أي علم الجمال وأصدر كتابا بهذا العنوان، ومنذ ذلك التاريخ تقريبا أصبح لعلم الجمال مجاله المستقل عن مجال المعرفة ومجال السلوك الأخلاقي .

4.3. قد تكون مع **(كانط*1724- 1804) Emmanuel kant** أو تكون ضده إلا أنك لا تستطيع أن تفلسف الجميل من غيره، فقد كان من أوائل الرواد الذين تركوا بصمة عظيمة في تحليل الجميل والرائع أو الجليل، والتمييز بينهما على نحو لم يسبق له مثيل، إذ عني بالبحث في الجمال من خلال تحليله للشروط الأولية للحكم بالجميل أو لحكم الذوق، وكان الجمال عنده، مبعثا للسرور والغبطة والنشوة الخالصة الغامرة، دون التقيد بتحقيق أية غاية مغايرة لهذا الشعور، يقول: "الذوق هو ملكة الحكم على شيء أو على ضرب من ضروب الامتثال بالرضا أو عدم الرضا، خلوا من أية مصلحة، وموضوع مثل هذا الرضا هو الجميل".[2] وليتضح الحكم الجمالي ويتحدّد بصورة نهائية، جعله كانط يتجلى من خلال لحظات أربع:

اللحظة الأولى: من حيث الكيف "وفيها لا يكون حكم الذوق حكما معرفيا ولا منطقيا، بل هو حكم جمالي، وهذا يعني أن ما يحدد أساسه لا يمكن أن يكون إلا ذاتيا."[3]

---

[1]- ياسمين نزيه أبو الشيخة، عدلي محمد عبد الهادي، نظريات في علم الجمال، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 2011م، ص: 104.

* إيمانويل كانت، فيلسوف ألماني، من أبرز رواد فلاسفة القرن الثامن عشر، امتد تأثيره إلى غاية القرن الواحد والعشرين. نشر أعمالا هامة في مجال المعرفة والدين والجمال. من مؤلفاته: نقد العقل الخالص 1781 الذي عرض فيه لمحدودات وبنية العقل، ثم كتاب نقد العقل العملي الذي بحث فيه جانب الأخلاق والضمير الإنساني، وكتابه نقد الحكم الذي حلل فيه الجميل وعلاقته بالغاية.

[2]- إمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، ترجمة غانم هنا، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، ط1، 2005، ص: 110.

[3]- المرجع نفسه، ص ص:101-102.

ففي هذه اللحظة نجد كانط يحلل شعور الإشباع المميز لحكم الذوق بدقة، فهو شعور خالص لا غرض له، ولا هدف من ورائه إلا المتعة الجمالية وهنا تحديدا يبرع كانط في التفريق بين الأحكام المتعلقة باللذيذ أو الرائق وبين الجميل على أساس أنه وإن كان كلاهما يسبب لذة معينة، إلا أن اللذيذ يكون وراء منفعة أولها تأثير حسن على الحواس، كذلك فإن الرضا أو اللذة المستمدة من الخير تتعلق بدورها بمنفعة ما. فالرسام يعجب بالفاكهة أو بصورتها ولكنه لا يشتهي أكلها وبيعها بوصفه فنانا. فاللذيذ ما كان ملائما لي وفقط وليس لغيري، يقول كانط: "فاللون البنفسجي مريح وجذاب عند هذا الشخص وباهت وجامد عند الشخص الآخر، وهذا يحب صوت آلات النفخ، وذاك يحب صوت الآلات الوترية، ومن الحماقة أن يحاول أحد في هذا المجال اتهام الغير بالخطأ إذا اختلف عن حكمه هو. إذن يصح فيما يتعلق بالملائم المبدأ القائل: لكل ذوقه الخاص"[1].

ومعنى ذلك، أن المتعة الناتجة عن اللذيذ لا تناقش حتى وإن كنت لا توافقه الرأي. أما الجميل فهو ليس جميلا بالنسبة لي فقط، بل إن ذلك يتطلب الموافقة العامة، أي أن يكون الشيء جميلا بالنسبة لي وللآخرين، وهذا ما يحاول توضيحه في اللحظة الثانية من تحليل الحكم الجمالي.

اللحظة الثانية من حيث الكم أو العموم، يقول كانط: "فعندما نقول عن شيء أنه جميل فهو يعزو بذلك الرضا نفسه إلى الآخرين، هو لا يحكم لنفسه فقط بل ولكل إنسان غيره أيضا فيتكلم حينئذ عن الجمال كما لو كان الجمال خاصية للأشياء. ولهذا يقول الشيء جميل، من دون أن يعول على موافقة الآخرين في حكمه، بل يذهب إلى حد مطالبتهم به، إنه يلومهم إذا حكموا بخلاف رأيه."[2]

---

[1] - إمانويل كانط، نقد ملكة الحكم ، ص: 112.

[2]- المرجع نفسه، ص: 113. وللتوسع في هذه الأفكار ينظر، سمير بلكفيف، إمانويل كانط فيلسوف الكونية، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الرباط، 1432هـ - 2011 م، ص: 100-150.

ومعنى ذلك أن للجميل طابعا كليا، أي ما يروق لنا جميعا وبطريقة كلية وبلا تصور عقلي، وهذا الطابع الكلي لا يرجع إلى الموضوع بل إلى الذات ولكنه لا يعني أنه يعتمد على الرأي الشخصي، بمعنى أنه إذا تعلق الأمر باللذيذ أو الرائق، يجوز أن يركن كل شخص إلى ذوقه الخاص، فقد يروق لي اللون البنفسجي ولا يروق لغيري، وعندئذ لا تجوز المناقشة في الأذواق. أما بالنسبة للجميل فليس الحال كذلك، إذ لا يكفي أن يروق لي شيء حتى أصفه بالجمال. فوصف شيء معين بالجمال يستلزم أن يكون كذلك للغير، بل إنهم مطالبون بالموافقة عليه "le beau exige"، كذلك يكون من العبث الالتجاء إلى الأدلة العقلية للبرهنة وإقناعنا بالجميل، وذلك لأن حكم الذوق عند كانط لا يرجع إلى قواعد عقلية، ولا يستند إلى براهين استدلالية، فقد تقرأ أمامك قصيدة، ويحاول أحدهم إقناعك بالأدلة والبراهين واستخدام معايير النقد المختلفة، ومع ذلك لن يكون ما يعرضه علي جميلا ما لم أشعر به أنا بتأثيره علي، وكأن الجميل في هذه اللحظة يجمع بين خاصيتين متعارضتين، فعلى الرغم من أننا نطالب الغير بأن يوافقوننا عليه، إلا أننا لا نقدم لهم السبب والبرهان وتفسير ذلك عند كانط: "أن الحكم الاستطيقي وإن كان يتميز بصفة الكلية، إلا أن هذه الكلية لا تستند على تصورات عقلية، وإنما ترجع إلى عملية تجري في العقول البشرية تتلخص في انسجام المخيلة مع الذهن. وهذا الانسجام بين ملكات الإنسان الروحية هو أمر مشترك بين الجميع، وهو الذي يصبغ الحكم الاستطيقي بصبغة الكلية. إذ أن الذات واحدة مشتركة عند البشر جميعا."[1]

اللحظة الثالثة من حيث العلاقة، يقول كانط: "الجمال هو الصورة الغائية لموضوعه، أي أنه مدرك في هذا الموضوع، دون تصور لغاية من الغايات."[2] ومعنى ذلك أن كل شيء له غاية تدرك أو يظن وجودها، ولكن أمام الجمال نحس بمتعة تكفينا

[1]- أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، مكتبة الأسرة، 2004، ص: 134.

[2]- إمنويل كانط، نقد ملكة الحكم، ص: 142.

السؤال عن الغاية، فجمال الكنيسة مثلا في كونها بناء ذا تصميم معين لا من حيث كونها كنيسة، وهكذا نلاحظ كيف يخالف كانط أصحاب النظرية الوظيفية وفي مقدمتهم رسكن*(Ruskin) الذي يؤكد أن جمال الكنيسة أو جمال الكأس مثلا في ملاءمة شكله مع فائدته"[1] وهنا تحديدا يفرق كانط بين الجمال الحر والجمال المشروط وجعل الأول هو أساس حكم الذوق الخالص، لأنه لا يعتمد على أي تصور مسبق لما يجب أن يكون عليه الجميل، وذلك على عكس من الجمال التابع الذي يعتمد على تصور يحد من قدراتنا التخييلية الحرة. فكون الكنيسة تمثل مكانا للعبادة هذا مما يحدد من انطلاق خيالنا، لأن مصلحة الوظيفة النفعية للعمل هي المحدد الأول لوجوده. وهكذا نلاحظ كيف أن كانط بهذه اللحظة قد أغلق الباب أمام الكثير من ألوان الجمال مثل جمال الإنسان والحيوان والعمارة، ولم يبق إلا على الموضوعات التي لا تتصل بأي نوع من الفائدة مثل الأزهار وبعض الطيور، حيث يؤكد أن الحكم الجمالي معني بالشكل فقط أي الصورة فحسب، وهو بذلك يلغي دور الفن نفسه كونه مجال مشاركة وجدانية جماعية لها تأثيرها العميق في تبديل وتغيير خبرتنا وتوسيع وتعميق الوعي الإنساني.

اللحظة الرابعة من حيث الذاتية والموضوعية: فالجميل في هذه اللحظة يشبه الآمر الأخلاقي، ملزم، لكنها ليست ضرورة عقلية بل تستند على الافتراض القائل بوجود حس مشترك* وعام بين الناس يجمع بين سائر البشر، مما يجعل تبادل الانطباعات الجمالية أمرا ممكنا." بمعنى أن الجميل إحساس ذاتي منبعه الشعور ابتداء

---

*جون رسكن (1819–1900) John Ruskin، من رواد الفن في العصر الفكتوري الإنجليزي، فهو ناقد فني ومصلح اجتماعي، من أبرز مؤلفاته كتابه الشهير من عدة أجزاء " المصورون الحديثون" الذين عالج فيه موضوع الصدق الفني في تصوير الطبيعة.

[1]-وفاء محمد إبراهيم، علم الجمال، قضايا تاريخية ومعاصرة، مكتبة غريب للطباعة، القاهرة، د. ت، ص: 60.

* هو إحساس تشترك فيه جميع الناس والذي لا نعني به حسا خارجيا غريبا عنا، وإنما هو الأثر الذي يتركه اللعب الحر لقوانا الفكرية، وهو يختلف عن الفهم الذي يبني المعرفة ويربطها بواسطة تصورات لا المشاعر. إ. نوكس، النظريات الجمالية (كانط، هيجل، شوبنهامر)، تعريب محمد شفيق شيا، منشورات بحسون الثقافية، بيروت، ط1، 1985، ص 65.

ولكنه عالمي نتيجة، فإذا حكمت بالجمال على شيء، فلابد أن يوافق عليه الجميع، وذلك لأنهم يكونون قد حصلوا على نفس الإشباع الجمالي"[1].

وهكذا ومن خلال هذه اللحظات الأربع التي حلل من خلالها كانط الجميل، واعتبره موضوعا لسرور أو رضا ضروري وكلي دون الاستناد إل تصورات، وجعله الجميل منزه عن الغرض، وغائية بلا غاية "فكان الجمال المحض لا يتمثل في سوى الشكل المحض ويتجلى الجمال المحض عنده. في الأشكال التي يختفي منها كل مضمون كالنقوش والزخارف والزينة في شكل أوراق، وهي أشكال لا معنى لها في نفسها، كما يتجلى الجمال المحض في الموسيقى غير المصحوبة بغناء"[2].

وقد أراد كانط من وراء فلسفته هذه، تحرير الفن من كل غاية نفعية كإخضاعه للسياسة أو الأخلاق أوالمجتمع. فاللذة في الحكم الجمالي" تنشد التأمل الخالص ولا تتضمن أي اهتمام بالموضوع"[3]، وهو بذلك يدحض كل النظريات التي كانت سائدة في عصره، والتي ربطت الفن بالمصالح الاجتماعية، فالظاهرة الجمالية عند كانط "نشاط إنساني يعبر عن حرية الإنسان وقدرته الإبداعية ونزوعه المستمر نحو تجاوز الواقع."[4]

وقد كانت هذه الفكرة دعامة لتلك المذاهب التي قربت بين الفن واللعب، وأبرز من عبر عن هذا الاتجاه الفيلسوف الألماني شيللر، عندما عرف الفن "بأنه يتركز في النشاط التلقائي الحر"[5] ومدرسة شوبنهاور التي ترى "الفن نوعا ساميا من اللعب وظيفته أن يعزينا عن مبائس الوجود وهو نفس ما ذهبت إليه جماعة استيفن جيورجيه، وهي جماعة من المفكرين والشعراء الألمان والنمساويين منهم: دوتندى فلميلر، كلاجس،

---

[1]- إمانويل كانط، نقد ملكة حكم، ص ص: 146،147.

[2]- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1982، ص: 302.

[3]-زكريا إبراهيم، كانت أو الفلسفة النقدية، مكتبة مصر، القاهرة، د ت، ص: 238.

[4]-زكريا إبراهيم، دراسات جمالية، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار مصر للطباعة، د. ت، ص: 7.

[5]- أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال أعلامها و مذاهبها، ص: 142.

جندولف برتوم، وقد دعوا جميعا بفكرة الفن للفن وبالعناية بالشكل أكثر من عنايتهم بالمضمون"[1].

إن كانط وفي الوقت الذي رد فيه الإحساس بالجمال إلى الذات الإنسانية "فإنه قد انتهى إلى معيار كوني ثابت مشترك بين البشر جميعا، الأمر الذي ترتب عليه نشأة اتجاه شكلي في النقد الفني، الذي ظل سائدا في الفكر حتى العصر الحديث"[2] كما كانت لنظريته الجمالية تأثيرها الهائل في أنصار الفن للفن الذين نادوا من خلالها باستقلالية الظاهرة الجمالية عن كل الغايات النفعية والمادية.

5.3. وربما لم تحظ الظاهرة الجمالية من الاهتمام بالتحليل والتفسير مثلما حظيته عند **(هيجل 1770-1831) Hegel Friedrich** "ذلك العملاق بامتياز كما يشير إلى ذلك روس"[3]، حيث تعمق في دراسة علم الجمال على نحو موسوعي لم يسبق له مثيل، فقد درس الجمال من خلال الفن فكان ميدانا خصبا له، لذلك فهو يلتقي مع الدين والحياة في تفسير المطلق وإلقاء الضوء على جوانبه، وكذلك في إيضاح كل ما يتعلق بحقائق الروح لذلك فقد كان الجمال عنده هو: "تألق المطلق وإشعاعه من خلال أقنعة العالم الحسي، فمن الجوهري لفكرة الجمال أن يكون موضوعا حسيا، أعني شيئا بالفعل أمام الحواس، كالتمثال أو المعمار، أو الأصوات الموسيقية الجميلة، وأن يكون على أقل تقدير تصويرا ذهنيا لموضوع حسي كما هو الحال في الشعر. ولا بد أن يكون فردا عينيا، إذ لا يمكن أن يكون تجريدا. فالموضوع الجميل يتجه إذا إلى الحواس، لكنه يتجه أيضا إلى العقل أو الروح. لأن الوجود الحسي بما هو كذلك ليس جميلا، لكنه يصبح جميلا حين يدرك العقل تألق الفكرة من خلاله"[4].

---

[1]- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، ص: 324.

[2]- سمير بلكفيف، إمانويل كانط فيلسوف الكونية، ص: 149.

[3]- مصطفى سويف، دراسات نفسية في الفن، مطبوعات القاهرة، 1983، ص:11.

[4]- ولتر ستيس، فلسفة الروح، ج2، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 1983، ص: 131.

ومعنى ذلك أن الجمال هو الفكرة في تمثلها الحسي أو التجلي المحسوس للفكرة، إذ أن المضمون ليس سوى أفكار، أما الصورة التي يظهر عليها الأثر الفني، فإنها تستمد بنيتها من المحسوسات والخيالات ولا بد أن يلتقي المضمون مع الصورة في الأثر الفني.

ويرى هيجل أن الفنان يبدع من عنده صورا وأشكالا للجمال أكثر اكتمالا مما نجده في العالم المحيط به، لأن التعبير عن الجمال يتسم بتعاليه عن الطبيعة الواقعية. فليس الفن تقليدا أو محاكاة للطبيعة كما يرى أفلاطون، بل هو محاولة الكشف عن الباطن للحقيقة يقول: "إن الجمال الفني يخالف ما تزعمه تلك النظرة الدارجة، أسمى من الجمال الطبيعي لأنه من نتاج الروح. فما دام الروح أسمى من الطبيعة فإن سموه ينتقل بالضرورة إلى نتاجاته، وبالتالي إلى الفن... إن كل ما يأتي من الروح أسمى مما هو موجود في الطبيعة وأردأ فكرة تخترق فكر الإنسان أفضل وأرفع من أعظم إنتاج للطبيعة"[1].

وهكذا يكون الجمال الذي ينشده هيجل والذي لا يتحقق إلا في الجمال الفني، لأنه ينبع من الروح والروح متفوق على الطبيعة، من خلاله (أي الفن) يعبر الإنسان عن وعيه لذاته ومن خلاله أيضا يمارس حريته، فجمال الفن جمال مبدع، مولود جديد للعقل، يخلقه الفنان من صميم ذاته ولغايات استطيقية.

ويتجلى الجمال عند هيجل حسب فلسفته في ثلاثة أنماط فنية "فخلال النمط الرمزي من الفن كان هناك بحث عن المثال، وعن اتحاد الفكرة بالشكل الخارجي، وخلال النمط الكلاسيكي تم بلوغ المثال واتحدت الفكرة بالشكل الخارجي في تناغم حميم، أما خلال النمط الرومانتيكي فتتخلص الفكرة من الشكل المحدود وتدرك نفسها روحا مطلقا خالية من كل تحديد متجاوزة الأشكال الحسية المحدودة وتعلو على

[1]- هيجل، المدخل إلى علم الجمال، فكرة الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 1988، ص: 8.

الأشكال الخاصة بالعالم الواقعي الحسي وتحلق في عالم الباطن وتهجر الخارجي لكي تنغلق على ذاتها وهنا يكون الشكل غريبا عن الفكرة بعكس الحال من النمط الكلاسيكي حيث كان الشكل مؤتلفا بالفكرة متجانسا معها"[1].

ومعنى ذلك أن هيجل قد اعتبر الفترة الكلاسيكية من تاريخ الفن هي ذروته، وذلك لأنها الفترة التي تجسد فيها المطلق على نحو كامل متناغم، في حين أن الفكرة تتيه ولا تجد شكلها الخاص، إلا من خلال الأشكال الضخمة التي تبعث على الرهبة والعظمة، هذا ما يظهر في الفن الرمزي بينما تتغلب الفكرة على الشكل حين تتوافق مع ذاتها، لذلك يكون الفن الرومانسي هو الأنسب للتعبير عن باطن النفس وانفعالاتها فتتجاوز الأشكال الحسية المحدودة، وتعلو على الأشكال الخاصة بالعالم الحسي الواقعي، وتتحقق في عالم الوعي الباطني، وتهجر العالم الخارجي لكي تنغلق على ذاتها من خلال تجسيد مختلف عواطف الحب والشرف والوفاء والتضحية.

وهكذا نلاحظ كيف يخالف هيجل كانط، لأنه لم ينظر إلى الجمال من ناحية ذاتية شكلية فقط، بل هو أول تحقق واقعي لوحدة الذات بالموضوع، وبقدر نجاح الفنان في إحداث التناغم والانسجام بين هذين المكونين يتجلى الجمال، وهذا ما يؤكده هنري لوفافر قائلا: "إن هيجل قد أدرك النواقص الكامنة في الرؤية الكانطية فأعاد الوحدة الملموسة إلى موضعها الصحيح وصحح علاقاتها بذاتها وبسائر الأنشطة الإنسانية فوحدة الأثر الفني لا تقتصر على كونها وحدة شكلية، وإنما هي وحدة الشكل والمحتوى، وحدة الدلالات والمعاني، التي بلغت أقصى درجات العمق مع المظهر الفني المحسوس"[2].

---

[1]- برتراند رسل، حكمة الغرب، ج1، ترجمة فؤاد زكريا، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد12، 1983، ص: 207.

[2]- هنري لوفافر، في علم الجمال، ترجمة محمد عيتاني، دار المعجم العربي، بيروت، 1954، ص: 22.

ويواصل هيجل تحليله للجمال ويرى، أن الجمال في الطبيعة يخضع للرغبة، في حين أن الجمال في الفن، لا يكون إلا للتأمل الجمالي فقط، وهنا تحديدا يلتقي هيجل مع كانط ومع غيره من الجماليين الذين نزهوا الفن عن كل غاية نفعية أخلاقية أو اجتماعية، كأن يستخدم الفن كأداة للتعليم أو الوعي الديني، أو ليحقق ثروة أو مجدا، وإنما يتحدد الفن في كونه حقيقة جمالية، لا يكون الهدف من تشكيلها إلا تحقيق الجمال المطلق، والكشف عنه في الصور الحسية التي يبدعها الفنان، والتي تنطوي على قيمة فنية خالصة، وتحضى بتقديرنا لجمالها لذاتها فحسب، وليس لغايات أخرى، وهنا تحديدا "نكتشف بعض جذور وإرهاصات الاتجاه الجمالي بمختلف تشكلاته (مدرسة الفن للفن، النقد الجديد، البنيوية)"[1].

6.3. وتواصل الجمالية المثالية نسج خيوط نظريتها على يد لفيف آخر من المفكرين آمن بأن الفن رؤية حدسية روحية خيالية، يدرك من خلالها الفنان حقائق الأشياء ويأتي (بندته **كروتشيه 1866- 1952) Bendetto croce** في مقدمة من أرصوا دعائم هذه المثالية المطلقة التي ثارت على النظريات الاقتصادية والماركسية.

ويعد علم الجمال* عند كروتشيه مدخلا لفلسفته المثالية في الروح حيث ينسب إليها نوعين من النشاط :

نشاط نظري ونشاط عملي.

فالنشاط النظري يتخذ مظهرين:

- مظهر جمالي والذي يتمثل في المعرفة الحدسية التي تركز على الخيال وغايتها الجمال.

- مظهر نظري يتمثل في المعرفة المنطقية التي تركز علي العقل وغايتها الحق.

---

[1]- شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، عالم المعرفة، الكويت، العدد 267، 2001م، ص: 110.

*علم الجمال هو علم يبحث في المعرفة الخيالية الحدسية، ويهتم بوسائل التعبير الإنساني عن الشعور، سواء أكانت شعرا أم تصويرا أم نحتا أم موسيقى. وسنفصل في هذه الجزئية لاحقا.

أما النشاط العملي للروح فيتمثل في الاقتصاد والأخلاق ويستند إلى الرغبة وغايته المنفعة العملية.

وهكذا يكون الموضوع الرئيسي لعلم الجمال عند كروتشيه هو الحدس. يقول كروتشيه في استهلال كتابه "المجمل في فلسفة الفن" إن الفن في أبسط صورة هو رؤية أو حدس. والحدس هو الإدراك المباشر لحقيقة فردية، وهو الإدراك الخالي من أي عنصر منطقي، وهو من شأن المخيلة"[1].

ومعنى ذلك أن الفن عنده هو رؤية خيالية، يشكلها الفنان ويبدعها من ذاتيته، وهي تجربة فريدة متميزة تعلو على الصيغ المنطقية. فالإنسان في حياته العادية كثيرا ما يعتمد على المعرفة الحدسية حيث يواجه حقائق معينة لا تحتاج للتعريف أو البرهان، وليس الحدس ما كان محسوسا ولم يعد كذلك، أي ما أصبح صورة متمثلة أو متخيلة (image) وإنما الحدس الحقيقي هو روحي في الأساس، لكنه يظهر في تعبير ما، بينما كل ما عجز عن الظهور في مظهر التعبير فهو ليس بحدس، يقول كروتشيه في كتابه الاستطيقا: "من المستحيل التمييز بين الحدس والتعبير في العملية المعرفية، فالأول يظهر مع الثاني في نفس اللحظة فهما (الحدس والتعبير) ليس اثنين بل إنهما واحد."[2]

ولهذا فإن أهم خصائص الحدس عند كروتشيه "هو قدرته على اتخاذ شكل التعبير" وبذلك يكون الفن عنده "حدسا تعبيريا"[3].

ومعنى ذلك أن الظاهرة الجمالية موضوع متخيل، يبدأ وينتهي في عقل الفنان، ثم يأتي الوسيط الفني أو الناقل المادي ليظهره في قالب محسوس من قبيل إعطاء الروح جسدا، تمشي به بين الناس "وعلى الناس أن ينفذوا من خلاله إلى الروح، وذلك لأن المادة لا تخدم إلا عرضا ثانويا يتحدد في أنه يحفظ للعمل الفني نوعا من الوجود

---

[1]- بندتو كروتشيه، المجمل في فلسفة الفن، ترجمة سامي الدروبي، القاهرة، 1947، ص: 25.

[2]- وفاء محمد إبراهيم، علم الجمال، قضايا تاريخية معاصرة، مكتبة غريب، القاهرة، د ت، ص 48.

[3]- المرجع السابق، ص 34.

العيني على نحو يكفل تقديمه كموضوع عام لإدراك مشترك"[1]، فكثير من الفنانين وصفوا بعض تجاربهم الإبداعية الجمالية بمثل هذه الحالات أو الصفات "فهذا متسارت يقول إنه قام بتأليف سيمفونية كاملة دون أن يدونها"[2] ولكن السؤال الذي يمكن أن نطرحه كيف يمكن للفنان أن يتمثل بخياله فكرة فنية سواء كانت لوحة أو قصيدة ويستحضرها في داخله كاملة مكملة، دون أن يستحضر وسائطها المادية؟

إن واقع التخيل أو الرؤية الحدسية، تؤكد أن لا تخيل ولا حدس بصورة عارية عن المادة، فالرؤية الحدسية شيء أو فكرة، تأتي في وعينا ومعها وسائل إخراجها المادي، ولقد أجاب أوسكار وايلد على تهنئة ناقد له بأن ألبس فكرته أقاصيص طريفة فقال: "يعتقد البعض أن الأفكار تولد عارية، ما من أحد يريد أن يفهم أني لا أستطيع أن أفكر إلا على شكل أقاصيص والنحات لا يبحث كيف يترجم فكرته بالرخام بل هو يفكر بالرخام مباشرة"[3].

ومعنى ذلك أن المضمون والشكل عند كروتشيه شيء واحد حيث يقول: "يمكن أن نعد الفن مضمونا أو صورة، شريطة أن يكون من المفهوم دائما أن المضمون قد برز في صورة وأن الصورة ممتلئة بالمضمون، أي أن الشعور هو الشعور المصور."[4]

وبناء عليه، تصبح الظاهرة الجمالية شعورا يتحول إلى صور يمكن تأملها، إذ لا يمكن أن يكون العمل الفني شكلا فحسب، أو مضمونا فحسب، بل هو مكون من شكل

---

[1]- المرجع السابق، ص:97.

[2]- جيروم ستولنيتز، النقد الفني، دراسة جمالية، ترجمة فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2007، ص: 154.

[3]- جان بارتليمي، بحث في علم الجمال، ترجمة أنور عبد العزيز، مراجعة نظمي لوتا، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، د ت، ص: 175.

[4]- زكريا إبراهيم، فلسفة الفن المعاصر، مكتبة مصر، د ت، ص50. وللتوسع ينظر، أفراح لطفي عبد الله، نظرية كروتشه الجمالية، التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2011، ص ص: 170-190. وينظر، شارف عباس، بندته كروتشه والجمالية، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، دار الروافد الثقافية، ناشرون، بيروت، لبنان، ط2012، ص: 37-58.

ومضمون معا، وإذا اعتبرنا المضمون هو الشعور أو المادة الوجدانية الأولى، كان الشكل هو التعبير عن ذلك المضمون، وتتوالى الصور وتتصهر وتتوحد في صورة تركيبية، يلعب فيها الخيال دوره الفعال في خلق الوحدة العضوية في العمل الفني، وعن هذا الكل العضوي الموحد، وعن هذا التلاحم المتناغم بين العناصر يتجسد الجمال، ويشع في العمل الفني، وأن أي خلل في عنصر ما، يؤثر تأثيرا سلبيا على بقية العناصر، وعلى العمل الفني ككل، ولأجل ذلك يستنكر كروتشيه زعم بعض الناس ممن لديهم أفكار كثيرة وهامة ولكنهم لا يصلون إلى التعبير عنها، ففي الحقيقة لو كانت لديهم هذه الأفكار لصاغوها في كلمات جميلة عذبة فدلوا عليها. يقول بندتو كروتشيه: "والعملية الفنية لا يتصور فيها الفصل بين وضوح الصور الفنية والتعبير عنها بالرسم أو النحت أو الكلام، فليس صحيحا ما نسمعه ممن يزعمون أن لديهم أفكارا كثيرة هامة لكنهم لا يصلون إلى التعبير عنها، ففي الحقيقة لو كانت لديهم هذه الأفكار لصاغوها في كلمات جميلة عذبة في المسامع، فدلوا بذلك عليها، فإذا بدت الأفكار هزيلة، حين يريدون التعبير عنها، فذلك لأنها واهنة هزيلة في وضوحها في أذهانهم، وليست الأشياء والصور من الوضوح في ذهن العامة مثل ما هي من وضوح في ذهن الفنان وليس من الحق أن يقال أن كل الناس يستطيعون أن يتخيلوا الصور التي رسمها رفائيل* أو المعاني التي تحدث عنها دانته، فإن الفنان يرسم بذهنه، كما يتصور الشاعر بفكره. إدراكهما عميق شامل لا يتاح إلى كثير من الناس."[1]

وتأكيدا على نزعته المثالية التي جعلت من الجمال رؤية حدسية تسمو على مستوى الواقع المادي الملموس، سعى كروتشيه لتنقية الظاهرة الجمالية، وتمييز

---

* ريفاييل سانتي (1483 - 1520) من أشهر فناني إيطاليا في عصر النهضة، تولى منصب رئيس المهندسين والمشرف على مباني الباباوات بروما، وقد صمم قصورا كثيرة في إيطاليا، من أشهر أعماله: عذراء الزهرة، مدرسة أثينا، وتلك اللوحة التي لقيت رواجا كبيرا في الساحة الفنية، وهي عذراء سيستين.

[1]- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص287

طبيعتها عن أية ارتباطات، أو أية شوائب علقت بها خلال النظريات السابقة، وبناء عليه يستنكر أن يكون الفن واقعة مادية "أي أن يكون مثلا: ألوانا أو نسبا بين ألوان، أو أن يكون أشكالا جسمية أو أصواتا أو نسبا بين الأصوات، أو أن يكون ظاهرات حرارية أو كهربائية أي أن يكون على الجملة شيئا مما يشار إليه بأنه مادي."[1]

ومعنى ذلك أن الفن عند كروتشيه حقيقة روحية لا تقبل القياس ولا تقبل التجزئة، وذلك لأن المادة نفسها انتهت على يد العلماء إلى أثير أو ذرة، وبالتالي فلا معنى لأن نفهم المظهر المادي للعمل نفسه، فنعد الكلمات التي تتألف منها الأبيات ونقسم الكلمات إلى مقاطع وحروف، ونغفل التأثير الفني الذي يحدثه فينا هذا العمل. وهذا ما يؤكده في قوله: "هل يمكن أن يبنى الفن بناءا ماديا؟ ويرد على السؤال فيقول: "ولا شك أن هذا يكون ممكنا ويستطاع تحقيقه في الواقع إذا نحن أغفلنا التأثير الفني الذي تحدثه فينا قصيدة من القصائد وأهملنا هذا الاستمتاع ورحنا مثلا نعد الكلمات التي تتألف منها الأبيات ونقسم الكلمات إلى مقاطع وحروف، أو إذا أغفلنا التأثير الفني الذي يحدثه فينا تمثال من التماثيل وأخذنا نقيس أبعاده ونزن وزنه مما يفيد الحزامين والحمالين كل الفائدة ... ولكنه لا يفيد ذلك الذي يتأمل الفن ويدرسه، وذلك لا ينبغي له ولا يسمح له أن يغفل عن موضوعه الخاص والفن بهذا المعنى الجديد ليس إذن ظاهرة مادية لأننا حين ننفذ إلى طبيعة تأثيره وطريقة تأثيره ليس يجدينا في شيء أن نبنيه بناء ماديا"[2].

ويواصل كروتشيه تحليله لطبيعة الظاهرة الجمالية التي ينزهها عن كل ضروب المنفعة ويسمو بها فوق مستوى حاجة الإنسان وميوله ورغباته، فيقول: "ولما كان الفعل النفعي يتجه دائما إلى بلوغ لذة واستبعاد ألم، فإن الفن إذا نظرنا إلى طبيعته الخاصة، لا شأن له بالمنفعة إذ لا شأن له باللذة والألم من حيث هما لذة أو ألم فما من فن في لذة الشرب إرواء للظمأ، وما من فن في التجول في الهواء الطلق تحريكا للساقين، وتنشيط

---

[1]- بندته كروتشيه، المجمل في فلسفة الفن، ص 25.

[2]- المرجع نفسه، ص:27.

للدورة الدموية ... وهناك فارق بين اللذة والفن فقد يكون المنظر الذي تمثله لوحة من اللوحات حبيبا إلى قلبنا لأنه يوقظ فينا ذكريات جميلة ثم تكون اللوحة قبيحة من الناحية الفنية وقد تكون اللوحة جميلة من الناحية الفنية مع أن المنظر ثقيل على النفس مقيت، ورب صورة نعترف بجمالها ثم هي تثير فينا الحنق والحسد لأنها من صنع عدو لنا أو منافس تدر عليه بعض الفوائد أو تمده بقوة جديدة."[1]

ومعنى ذلك أن كروتشيه يفرق بين اللذة العابرة والمقاييس الحقيقية للفن، فليس كل لذة يثيرها الأثر الفني دليلا على قيمته، وليس الأثر النفسي الذي يتركه عمل من الأعمال الفنية هو المقياس على الجودة أو الرداءة، فرغم وجود المتعة أو الهزة النفسية التي تصاحب الأثر الفني، إلا أنه ينبغي الحذر من تلك الردود النفسية السريعة والآنية عند الحكم على الظاهرة الجمالية، وبذلك يسقط كروتشيه معيار اللذة لأنها ليست دائما معيارا صادقا وسليما لقياس الفن أو دليلا على جودته، فقد يكون الأثر الفني باعثا عن اللذة، وقادرا على توليد أكبر قدر من الإحساس بالمتعة، ويكون في ذات الوقت رديئا من الناحية الفنية، فالمعايير الحقيقية للفن الأصيل تنبع من داخله، من النص ذاته، وليست خارجة عنه " إنه العالم الفني الخاص للفنان أو تلك الدنيا الفريدة والمبتدعة هي ما نبحث عنه في العمل وهي الحق صميم العمل ذاته، هي روحه وجوهره، وهي أسلوبه وصناعته وهي إيقاعه وتوتره وهي أسراره ودقائقه وهي علاقاته الجديدة وهي تقديم ذلك كله في نسيج فني قادر على إثارة الدهشة والطرافة."[2]

وبذلك يتحقق الفن الأصيل الذي يذيع وينتشر في الناس في كل زمان ومكان، وقد يخلد لأنه يقوم على حدس فني لصورة فريدة تناولتها يد الفنان بتشكيل حاذق مميز، بينما نجد الانفعال الوقتي المباشر ينقضي أثره بانقضاء زمانه، فالصورة الفنية مضحكة كانت أم محزنة، تبقى عالقة في الأذهان كما هو الحال في قصة "دون كيشوت" وهي

---

[1]- بندته كروتشيه، المجمل في فلسفة الفن، ص: 28.

[2]- محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1979، ص: 14.

ممارسة فنية للخير المثالي. فرغم سذاجة البطل والسخرية التي نحسها بين جوانبها حين نقرأ مواقفه المضحكة وهو يندفع ليصارع الطاحونة، إلا أننا نتحسس أصالة هذا الفن، في عرض صورة من النماذج البشرية المتتالية في سياق فني محكم.

وفضلا عن إنكار كروتشيه لأن يكون الفن واقعة مادية فيزيقية أو فعلا نفعيا، يضيف إنكاره في أن يكون الفن فعلا أخلاقيا يقول: "كما أن الفن ليس قوامه الإرادة التي هي قوام الإنسان الخير ... فالطبيعي أن يكون في حل كذلك من كل تمييز أخلاقي ... وقد تعبر صورة ما عن فعل يحمد أو يذم من الناحية الأخلاقية، ولكن الصورة نفسها من حيث هي صورة، لا يمكن أن تحمد أو تذم من الناحية الأخلاقية. وليس ثمة قانون جنائي يحكم على الصورة بالسجن أو الإعدام بل ولا ثمة حكم أخلاقي يمكن أن يصدر عن إنسان عاقل ويكون موضوعه صورة."[1]

ومعنى ذلك أن الفن عند كروتشيه في حل من كل تمييز أخلاقي* إذ الفنان ليس في حاجة إلى فعل الخير في فنه، كما أنه ليس من واجبه ممارسة إرادة الخير من خلال مبتدعاته الفنية، فهو خلق خاص ومميز، وهو يقوم بذاته ولذاته، بل هو يعلو فوق الأخلاق، وقد يعلن تحرره نهائيا من كل نزعة أخلاقية، إذ لا ينقص من قدره أو يزيد أن يكون على مستوى معين من الأخلاق، لأنها حتى وإن وجدت فإنها تذوب مع هذا البناء الفني المميز بعلاقاته الجديدة والفريدة، فكثير من الأعمال كاللوحات والقصص الأدبية ما ترمي إلى مضامين لا يخلو من الشر، إلا أنه لا يمكن أن يقال عنها أنها خالية من الفن أو من الجمال .

---

[1]- بندتو كروتشيه، المجمل في فلسفة الفن، ص: 30.

*يذكر كروتشيه الحكم الذي أقرته محكمة باريس بحق رواية "مدام بوفاري" Madame Bouvary، وهي رواية مسرفة في الواقعية، وقد شكلت صدمة واقعية في الوسط الأدبي المحافظ آنذاك، وهي للكاتب غوستاف فلوبير (1821-1880) Gustave Flaubert (أديب فرنسي كان لإنتاجه الأدبي تأثير كبير في تأسيس النزعة الواقعية Réalisme في الرواية)، حيث أقرت المحكمة بأن من واجب الفن أن يزين الفكر ويصلحه بسموه بالعقل وتهذيبه للأخلاق.

وأخيرا يؤكد كروتشيه اختلاف الفن عن الفلسفة، لأن الفلسفة غايتها تقديم الواقع كما هو، أما الحدس الفني فغايته تقديم الصورة المثالية التي لا تميز بين الواقع واللاواقع، وليس لنا أن نسأل الفنان مثلا، إذا كان ما يعبر عنه صادقا أو كاذبا تاريخيا، كما يفرق بين الفن والمعرفة العلمية، فالعلوم الوضعية على حد تعبيره "تسوؤه جفوتها، ويؤذيه سوء نظرتها إلى التأمل، حتى أن عداوة الشعر للتصنيف أو قل للرياضيات أشبه بعداوة النار للماء."[1]

أكد كروتشيه كغيره من علماء الجمال المثاليين أن الحقيقة العلمية متباينة تماما ومختلفة عن الحدس الفني، وذلك لأن الحقيقة العلمية تصح واقعيتها إذا صحت فكرتها الذهنية فهي كليات عامة يتفق على صحتها الناس، لما لها من واقعيه يؤكدها المنطق، وتثبتها التجربة العلمية، أما الفن فهو على نقيض ذلك تماما، الفني أيا كان نوعه ليس نتيجة تثبتها التجربة العلمية، وإنما هو نتيجة ما في الفنان من تباين وفردية، بل إن قيمة الأثر الفني لترتفع وتسمو كلما كان هذا التباين. "وهذه الفردية أو الذاتية هي التي تميز الفن من العلم وهي العنصر الأساسي الذي يجعل الفن عند خلقه يتسم بسمة الأصالة: التي هي مجموعة الخصائص الفردية المميزة للأشخاص. إن هذه الأصالة هي التي تطبع الفن بطابع الذات، وهي التي تجعل من كل أثر فني صورة متميزة تحمل روح كاتبها ومزاجه ولفتات ذهنه وقدراته على التعبير، ومدى ما يتصف به من صفات فنية مختلفة."[2]

وبناء على ما تقدم، نلاحظ كيف حدد كروتشيه طبيعة الظاهرة الجمالية، فهي خلق لعالم فريد بذاته ولذاته، وأنه ليس مجرد تعبير عن انفعال بقدر ما هو فاعلية، ويرى في العمل وحدة لا تقبل التجزئة ولا التحليل، لأنه رؤية حدسية شاملة، تتمرد

---

[1]- بندتو كروتشيه، المجمل في فلسفة الفن، ص:34

[2]-محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، ص: 28 . وللتوسع ينظر المرجع نفسه، ص27-39. وراوية عبد المنعم عباس، القيم الجمالية، ص: 223-231.

على القواعد والتصنيفات، وبذلك يلتقي كروتشيه مع غيره من فلاسفة الجمال المثاليين الذين نقلوا الجمال نقله نوعية، إذ جعلوه أرفع من الجمال الطبيعي، لأنه من إبداع الروح، وخلق الوعي، ونتاج الحرية فيضعونه في مكانه اللائق به ويجعلون أساسه العبقرية الفردية، التي ترفض الخضوع للقواعد، إذ يستسلم الفنان لتفرده النوعي، دون أن يكترث بالهدف الذي يقوده إليه، هذا الذي يمكن أن نراه بين نيوتن وموتسارت، فقوانين نيوتن يمكن أن نتعلمها جميعا، أما سمفونيات موتسارت حتى في حالة تعلمها لا يمكن أن نقدمها بنفس الجدة والأصالة، لأن العبقرية الفنية لا تتبع القواعد بل هي التي تؤسس النموذج وهذا ما جعل كانط يقول: "الفن الجميل هو ناتج العبقرية، والعبقرية موهبة توجه الفن بما لا يمكن لأي قواعد مدروسة أن توجهه. فإن أول خصائص العبقرية ليس تقليدا بل هو نموذجي، يكون مقياسا أو معيارا نقيم على أساسها الأعمال الفنية... والعبقرية هي ملكة ابتكار الجمال الفني فالجمال الفني هو التمثيل الجميل للأشياء"[1]

وعليه نستطيع القول، إن هذه هي الأرضية الصلبة التي ارتكز عليها فيما بعد رواد الاتجاه الجمالي، فكانت هذه الأفكار هي العناصر الأساسية التي جذب منها هؤلاء خيوطهم ونسجوا أفكارهم الجمالية، فلا عجب أن نجد فيما بعد رواج فكرة أن الشعر هو الخلق الجميل الموقع* ، والحكم الوحيد فيه هو الذوق لا الفكر، ذلك أن موضوع الذوق هو الجمال، والذوق لا شأن له بالواجب الذي هو موضوع الحاسة الخلقية، ولن يكون الشعر عظيما إلا إذا كتب لمجرد المتعة الفنية. "يسألون: أية غاية يخدم هذا الكتاب. أن غايته التي يخدمها أن يكون جميلا".[3]

---

[1]- إمنويل كانط، نقد ملكة الحكم، ص: 232،وللتوسع ينظر، رمضان الصباغ، الفن والقيم الجمالية بين المثالية والمادية، ص: 113-117.

*. كان من أوائل من تأثروا بهذه الأفكار الشاعران الفرنسيان تيوفيل جوتييه (1811- 1866) وشارل بودلير (1821-1867)والشاعر الأمريكي إدجار ألان بو (1809- 1852)وغيرهم من رواد الجمالية الغربية.

[3]- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص: 305.

وهكذا نرى كيف أن الجمال كان من المفاهيم التي شغلت البشرية من مفكرين وفلاسفة وأناس عاديين منذ ألاف السنين، وما تزال تثير اهتمامهم، ولأجل ذلك تعددت تفسيراتهم بتعدد منطلقاتهم وآرائهم، فكانت أجنحة الجمال تتحرك جيئة وذهابا، بين الأرض والسماء، بين الجمال المادي والجمال المعنوي، ومع ذلك "ظل الجمال يروغ من كل التفسيرات ويقف هناك في الظل أو النور متألقا وعلى وجهه ارتسمت ابتسامة تشبه ابتسامة الموناليزا* تلك التي حيرت الملايين منذ قرون عدة، ولا تزال تحيرهم. كل ما استطاع هؤلاء أن يقوموا به هو أن يقتربوا منه، وأن يقفوا على مسافة ما منه ثم يتأملوه" [1] ولا عجب بعد ذلك أن نجد أوسكار وايلد يعرف الجمال قائلا : "الجمال نوع من العبقرية بل هو حقا أرقى من العبقرية، إنه لا يحتاج إلى تفسير، فهو من بين الحقائق العظيمة في العالم، إنه مثل شروق الشمس أو انعكاس صدفة فضية نسميها القمر على صفحة المياه المظلمة" [2].

لأجل ذلك يتعين علينا عدم التسليم بمعيار مطلق لقياس الظاهرة الجمالية، والأخذ بمبدأ النسبية في تقديرنا للجمال، فما يروق لعدد أكبر من الناس يمكن أن نسميه بالأجمل.

فتذوق الجمال دلالة على سلامة الذوق، وسلامة الذوق لا تنبع إلا من نفس سوية، وقديما قال أبو حامد الغزالي حين وحد بين النفس السوية وتذوق الجمال "من لم يحركه الربيع وأزهاره والعود وأوتاره فهو فاسد المزاج ليس له علاج" [3]

*الموناليزا أشهر أعمال الفنان الإيطالي ليوناردو دافينشي (1452 – 1519) على الإطلاق، وتأتي شهرتها من سر ابتسامتها الأسطورية، فتعتقد تارة أنها تبتسم وتارة أخرى أنها تسخر منك، واعتقد البعض أن هذه الابتسامة كانت تعبر عن ابتسامة أمه التي حرم منها منذ صغره.

[1] - شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، ص: 14.

[2] - المرجع نفسه، ص: 13.

[3] - أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، المجلد الثاني، ص: 342.

فإذا كان الناس قد اعتادوا تمييز الإنسان عن الحيوان بعقله أو نظره، فإن كثيرا من المفكرين ميزوه بسمة أخرى، هي الحاسة الفنية أو القدرة على تذوق الجمال، وعليه فإن الإنسان هو الكائن الوحيد الذي وهبه الله قدرة الإحساس بالجمال وتذوقه في كل ما يدركه، من مظاهر الحياة الطبيعية، أو الصناعية صاعدا من إدراك مبادئ الصياغة والتشكيل، إلى مرحلة الفكر والتجريد ومن ثمة بناء الحضارات.

كما وجدنا أن معنى الجميل قد مر بمنعطفات مختلفة بين ربط الجميل بالأخلاقي في العصور اليونانية والرومانية في أغلب الحالات، أو ربطه بالدين في العصور الوسطى، ثم محاولة فصله عن مجال الأخلاق أحيانا، وجعله يمثل مقولة من مقولات القيم الجمالية والتي تتضمن إلى جانب الجميل، مقولتي الجليل والقبيح واللتين سنشرع في إلقاء الضوء عليهما في علاقتهما بالجميل لاحقا.

وقد اتسعت مجالات القيمة الجمالية لتشمل جوانب فنية فيما كان لا يعتبر أكاديميا من الفنون، كما توجد جوانب جمالية فيما لا يمت للجمال بمعناه التقليدي التشكيلي، أو كان خارج الجمال والفن. فمن الممكن أن أستمتع جماليا بمحاضرة في موضوع معين، ألقاها صاحبها بشكل جذاب، أو بحوار متميز، أثار بداخلي متعة جمالية معرفية، وغيرها من الموضوعات التي تحدث تأثيراتها الجمالية والمعرفية من خلال مهارات معينة، وإبداعات متميزة.

4. القبح الاستطيقي والجليل

قد تقرأ أبياتا شعرية فيأسرك منها ذلك الموقف الإنساني الذي يشيع فيها، فتعيشه بكل وجدانك وأحاسيسك، وقد تشاهد لوحة فنية كلوحة الموناليزا، فتفتنك تلك البساطة والرقة التي تأخذ بالقلوب، ولعلك تكون قرأت تراجيديا من التراجيديات التي عرفها الإنسان "كأوديب" أو "الملك لير" أو "مكبث" أو غيرها من الأعمال العظيمة، فيروعك منها قدرة هؤلاء الفنانين على إثارة انفعالك والتأثير فيك، وغيرها من مواقف الإثارة

التي قد تكون في الصورة أو العاطفة أو الكلمة، أو في تلك القوة السحرية التي تتولد عن انصهار هذه العناصر جميعها، فتولد نصا جذابا رائعا يأخذ بالألباب.

وهكذا نلاحظ كيف تتعدد الألفاظ التي نستخدمها لإضفاء قيمة على الموضوعات الفنية مثل جميل، رائع، جليل، عظيم، ولطيف ... وغيرها.

غير أن أكثر المقولات رسوخا وتداولا في الدراسات الجمالية الحديثة هي مقولة الجميل والقبيح والجليل.

1.4. القبح الاستطيقي

لقد كان الرأي التقليدي يعد هذين اللفظين أي (الجميل والقبيح) ضدين "فالجميل في أحد معانيه الشائعة يدل على الأشياء التي نستمتع بإدراكها، أو نشعر بجاذبيتها عندما ندركها، على حين أن القبيح يدل على الأشياء الكريهة أو المنفرة"[1]. غير أنه ومع تغير المعنى واتساع مجال القيمة كان أن فتحت الأبواب لدخول ما كان يراه البعض لا يدخل في نطاق القيمة الجمالية، فاكتسبت بعض الألفاظ أهمية كبيرة بوصفها مقولات استطيقية "حيث لم تعد القيمة الاستطيقية تقتصر على ما يكسب رضانا ويمنحنا البهجة واللذة ... بل صارت تدرس ما يفتقر إلى التناسق والانسجام ويصدم في أغلب الأحيان ... فعندما نقرأ رواية كافكا "المحاكمة" على سبيل المثال يكون شعورنا بالخوف منتشرا طوال استجابتنا لتجربة أشبه بالكابوس الذي يمر به البطل (×) والذي لم يحدد "كافكا" حتى اسمه. ليلفه بنوع من الغموض على غير ما هو مألوف في الروايات التقليدية".[2]

وهكذا يكون **القبيح** في معناه الشائع "يعني أنه المخالف للذوق، والمشتمل على الفساد والنقص. وهو مقابل للجميل والحسن. وهو يمثل كل شيء مشوه أو مكروه غير

---

[1]– جيروم ستولنيتز: النقد الفني، دراسة جمالية، ص: 398 .

[2]– رمضان الصباغ، الأحكام التقويمية، ص: 116.

حاصل على الانسجام".[1] ومعنى ذلك أن القبح يحمل الكثير من عدم التناسق والتشويه المسرف والمزعج الذي يؤدي إلى تشويش القيم الفنية، التي تثير ردة فعل خانقة غاضبة، لدى المتلقي التقليدي وأتباع الأعراف الكلاسيكية على وجه الخصوص، وهذا أكده شارل لالو "Charle Lalo" قائلا: "على أن القبح مضاد للجمال والروعة وهو ليس خارج الميدان الاستطيقي فحسب بل هو لا استطيقي بالمرة."[2]

ولأجل ذلك قد يكون من الغريب أو الطريف أن ينظر الناس إلى الموضوعات القبيحة، على أنها ذات قيمة جذابة، وهذا ما حدث فعلا مع فناني القرن الثامن عشر الذين وسعوا من نطاق الإدراك الجمالي أو الاستطيقي، فوجدوا في الشر موضوعا للفن واستخلصوا من القبح صورا جميلة، فأصبح الجميل عندهم هو "التقديم الجميل للشيء" سواء كان هذا الشيء جميلا أم لا. فقد يكون التقديم جميلا لشيء قبيح طبيعة، فيعد جمالا فنيا لجمال الصورة الشعرية، أو لجمال المشاعر التي يضفيها الفنان على الشيء القبيح، وهكذا يكون من الطبيعي- والحال كذلك- أن "يعد وصف بودلير للجيفة في ديوانه" زهور الشر"من عيون الأدب الفرنسي."[3]

فنبدته كروتشيه ذهب إلى أنه "لا ضرورة لأن يكون الشيء الجميل في الواقع جميلا أيضا في الفن. ولا ضرورة لأن يكون الشيء القبيح في الواقع قبيحا في الفن"[4].

والقبح كشكل أدبي ليس بدعة العصر الحديث، بل يضرب بجذوره إلى أعماق التاريخ فهذا أرسطو- وهو من أقدم فلاسفة الاستطيقا- يرى "أن القبح أساسي للكوميديا، كذلك ظهر في فنون الحضارة الرومانية المسيحية خاصة في فن الرسم بالذات، التي

---

[1]– جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1979، ص: 408.

[2]– شارل لالو، مبادئ علم الجمال (الاستطيقا)، ترجمة مصطفى ماهر، مراجعة يوسف مراد، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1959، ص: 120.

[3]– محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 355.

[4]– عبد العزيز حمودة، علم الجمال والنقد الحديث، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة د.ت، ص 65.

كانت خاصيته الواضحة نسيج العنصر الإنساني بالحيواني بالنباتي بالمعماري في لوحة واحدة"[1].

وهكذا يتحول مدلول القيمة الاستطيقية ليشمل الفن القبيح، ومن ثم "لا يكون القبح مضادا للجمال بمعناه الضيق، إذ أنهما صنوان، من حيث هما نوعان ضمن أنواع أخرى للقيمة الاستطيقية"[2].

كما نلاحظ أن الاستخدام التقليدي لمقولتي الجميل والقبيح قد أصبح مرفوضا عند بعض المفكرين والفلاسفة، وذلك لأن الحكم الجمالي عندهم يقوم على أساس قدرة الموضوع على التعبير وتوصيل الانفعال، أو ما يسمى عند هؤلاء بالجدارة الاستطيقية وهذا ما يؤكده بوزانكيت في كتابه "ثلاث محاضرات في الاستطيقا" قائلا: "إن الكثير مما يسمى قبيحا بصورة عامة هو في حقيقته راجع إلى ضعف المشاهد، فالأشياء لا تبدو لنا قبيحة إلا لأننا نفتقر إلى القدرات اللازمة لتقدير قيمتها الاستطيقية"[3].

ومعنى ذلك أن القبيح إذا استطاع أن يعبر عن شيء، فلا بد أن يعد نوعا من القيمة الاستطيقية ويذكر بوزانكيت أن "في هذا النوع من الموضوعات جمالا عسيرا. وقد يكون هذا العسر راجعا إلى واحدة من ثلاث خصائص مختلفة الموضوعات: 1-التشابك أي التعقد وفي هذه الحالة يكون كل ما يفعله الموضوع هو أنه يعطيك في لحظة واحدة قدرا مما لا ينبغي، مما أنت على استعداد تام للاستمتاع به حتى لو كان في استطاعتك استيعابه كله. 2- توتر عال للشعور، لا يستطيع كثير من المشاهدين تحمله.3- والسعة عندما يتحدى الموضوع معتقدات الحياة التقليدية كالكوميديا الهجائية مثلا."[4]

---

[1]– ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا، المركز الثقافي العربي، ط 5، 2007، ص: 203.

[2]– جيروم ستولنيتز، النقد الفني، دراسة جمالية، ص: 401.

[3]- المرجع نفسه والصفحة ذاتها.

[4]- المرجع نفسه، ص: 406.

كما قد يتولد القبح إذا وضع الجمال في غير موضعه، أو يكون ناتجا عن أجزاء متعددة كل منها يتمثل فيها جمال "بمعنى أن أجزاء ما قد تكون جميلة على انفراد ولكن دمجها معا قد ينتج صورة قبيحة، لأن هذه الأشياء الجميلة أصلا، لا يمكن أن تتجسد أو تتجمع في صورة واحدة ...، وبناء على ذلك فإن القبح متصل بالجمال ومتضمن فيه، إنه جمال وضع في غير مكانه نتيجة لجهلنا وضعفنا وعدم معرفتنا".[1]

ولم يكن بوزانكيت المفكر الجمالي الوحيد الذي رفض الاستخدام التقليدي للجمال، فهذا الأستاذ ستيفن، س، بيبر Stephen C.Peper يعرف الاستطيقي من خلال حدس الكيفية، بمعنى كيفية الشعور بخصائص التجربة الفنية شعورا مباشرا فيقول: "إنه إذا كان الحكم على شيء بالقبح نحو نوع من الاستهجان الأخلاقي وليس حكما جماليا، فإننا عن طريق حدس العلاقات الباطنية للأثر الفني والذي يحد مجال الجمالي يمكننا تمييز الشيء الجميل من غير الجميل، لأنه في حالة وجود خلل في العلاقات الباطنية يكون غياب القيمة الجمالية أو انعدامها أمرا متوقعا وفي هذه الحالة يمتنع قيام الحكم الجمالي"[2].

ومعنى ذلك أن الوقوف على ما هو جمالي وغير جمالي يكمن في حدس العلاقات الباطنية وخواص الموضوع الجمالي، وعن طريق ذلك تم نقل العديد من الأشياء القبيحة بالمعنى التقليدي والشائع، إلى مجال الاستطيقا وجعل القبح من مقولات القيمة الجمالية، وذلك بفضل النظرية الانفعالية التي ترى الفن تعبيرا وإذا كان الشيء غير معبر "فإنه يقع خارج مجال علم الجمال، فلا شأن لنا به على الإطلاق"[3].

وهكذا نجد أن مقولة القبيح قد رسخت أقدامها في مجال القيم الجمالية جنبا مع الجميل، ولم يعد الفن يعبر عما هو سار ومرض فحسب، بل هو تعبير بالمعنى الواسع

---

[1]- رمضان الصباغ، الأحكام التقويمية في الجمال والأخلاق، ص: 120.

[2]– المرجع نفسه والصفحة ذاتها.

[3]– المرجع نفسه والصفحة ذاتها.

للكلمة، وقد تجلى ذلك في أشعار "بودلير" وآرائه النقدية حيث يقول: "إن القبيح يولد المفاجأة ويساعد على إثارة الأعصاب على كل ما هو تافه وتقليدي في حياتنا وعلى الجمال بمعناه القديم، فالجمال الجديد يمكن أن يتساوى مع القبيح وهو يبلغ القلق الذي يتميز به عندما يتلقى ما هو تافه وسطحي فيحوله، ويشوهه ويجعل منه شيئا غريبا مثيرا".[1]

فإذا كان السابقون قد نظروا إلى القبح على أنه صورة مفرطة من النشاز البصري أو الهزل الفج "فإن المعاصرين قد اعتبروه صيغة لجمع النقيضين أو الصراع التصادمي بين الأضداد، وبهذا فهو في بعض أشكاله في الأقل، صيغة مناسبة للتعبير عن إشكالية الوجود وطبيعته".[2]

كما يرى الكثيرون في فن القبح أسلوبا ذا وظيفة تصحيحية، إذ قد يجعلنا نرى العالم الحقيقي من منظور جديد يتصف على ما فيه من غرابة وتشويه مزعج بالواقعية والموثوقية، "فالقبح يهدف إلى تصوير العالم في غرابته أو غربته: أي أن العالم المألوف يكتسب من منظور معين، غربة تعيد النظر في المسلمات، وهذه الغرابة أو الغربة تنطوي على سمة الهزل أو الرعب أو الاثنين معا. فالقبح لعبة مع العبث من حيث أن الفنان يلعب هازلا ومذعورا مع سخافات الوجود الأساسية"[3].

2.4. الجليل:

أما المقولة الثانية التي استوقفت علماء الجمال وحظيت منهم بالعناية الفائقة، فهي مقولة الجليل: "فقد وصف بأنه السامي والرائع الذي يأخذ بمجامع القلوب. أو هو الشيء

---

[1]- مكاوي عبد الغفار، ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1972 ص: 75.

[2]- ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص: 202.

[3]- المرجع نفسه ، ص: 204.

العظيم الذي يقهرنا ويشعرنا بعجزنا ويولد في نفوسنا إحساسا بالألم. أو هو الشيء الهائل الذي يخيفنا ويولد في نفوسنا إحساسا بالخطر والتوتر".[1]

وعلى الرغم من أن معنى الجليل قد نوقش منذ عهد بعيد يرجع إلى أيام الرومان القدماء، فإنه قد اكتسب أهميته بوصفه مقولة استطيقية لأول مرة في القرن الثامن عشر. "وهو يعبر عن نوع التجربة الشخصية التي وصفها جون دنيس John Deniss عند نهاية القرن الماضي، في حديثه عن رحلته عبر جبال الألب، فهو يقول عن الصخور والمنحدرات الهاوية إنها بعثت فيه رعبا بهيجا، وسرورا مخيفا، حتى أنني كنت أرتعد في نفس الوقت الذي كنت أشعر فيه بلذة لا حد لها."[2]

ولعل أهم ما يميز هذه التجربة، هي المزج بين المشاعر الإيجابية والسلبية نحو الموضوع، فصاحب هذه التجربة يجمع بالإضافة إلى الإحساس بالبهجة الإحساس بالخوف والنفور.

ويعتبر كل من إدموند بيرك (1729-1797) Edmond Burke وكانط من أشهر الفلاسفة الذين ناقشوا العلاقة بين الجليل والجميل، حيث وضع بيرك نظرية من أهم نظريات القرن الثامن عشر في الجلال، إذ رأى "أن الفزع هو في كل الأحوال قاطبة ... المبدأ المسيطر في حالة الجلال"[3]. ولكي يكون هذا الفزع تجربة استطيقية ويبتعد عن كونه تجربة رعب فحسب، يشترط بيرك قائلا: "عندما يقترب الخطر أو الألم أكثر مما ينبغي، لا يمكن أن يبعث فينا أية بهجة، بل يكونان مخيفين فحسب، أما عندما تفصلهما عنا مسافات معينة ... فمن الممكن أن يكونا بهيجين، بل يكونان بالفعل، كما تشهد تجربتنا اليومية".[4]

---

[1]- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ص: 404.

[2]– جيروم ستولنيتز، النقد الفني، ص ص:401،402.

[3]– إ. نوكس، النظريات الجمالية (كانط، هيجل، شوبنهاور)، ترجمة محمد شفيق شيا، منشورات يحسون الثقافية، بيروت، 1985، ص: 78.

[4]– المرجع نفسه، ص: 79.

ومن الصفات التي تميز الجليل كما يذهب إلى ذلك بيرك "عدم الشكل، القوة، ضخامة الحجم"[1]. وقد استند في تمييز الفارق بين الجميل والجليل على أسس حسية، فالموضوعات الجليلة عنده "ذات أبعاد كبرى بينما الموضوعات الجميلة صغيرة نسبيا، الجمال يجب أن يكون ناعما مشعا، بينما العظيم ضخم مشدود، الجمال يتمسك بالخطوط المستقيمة وإن شذ قليلا فبخجل. الجمال يجب ألا يكون غامضا بينما العظيم ملزم أن يكون دائما معتما. الجمال يجب أن يكون خفيفا ولذيذا، أما العظيم فصلب وثقيل"[2].

وهكذا نلاحظ كيف أن تجربة الجليل عند أغلب الجماليين، قد اتسمت بالطابع الحسي والتي تطغى علينا وتتحدانا، "وقد تكون أكثر مما نستطيع أن ندركها حسيا كالسماء الزاخرة بالنجوم والبحر العاصف، أو أبعد عن فهمنا كالغامض ولا يكفى أن يكون موضوع الجليل كبيرا فحسب، أو غير مفهوم بل لا بد أن نشعر إزاءه بأننا خائفون أو مبهورون وأن نحس أيضا أننا ارتفعنا خارج أنفسنا عند محاولتنا الإحاطة به أو بمعناه"[3].

وبناء عليه يكون الجليل شعورا يثار في النفس من جراء رؤيتها وتأملها للموضوعات الطبيعية، حيث نحس أننا سمونا فوق أنفسنا عند محاولتنا الإحاطة بها، وهذا الشعور يحمل الكثير من الأحاسيس المختلطة بين الخوف والانبهار.

كما تابع كانط، العرف السائد في القرن الثامن عشر بجمعه لفكرة الجميل والجليل أو السامي*، إذ أنهما يشكلان معا منبعا للذة والرضا بذاتهما ولا يستندان إلى الإحساس

---

[1]– بدوي عبد الرحمن: إمانويل كنت، فلسفة القانون والسياسة، وكالة المطبوعات، الكويت، 1979، ص: 347.

[2]- المرجع نفسه، والصفحة ذاتها.

[3]- جيروم ستولنيتز، النقد الفني، ص: 403.

* يستخدم كانط مصطلح الجليل بمعنى "السامي"، لأن المعنى نفسه، ففي المصدر "نقد ملكة الحكم" يرد المصطلح في لفظ "السامي" أما في أغلب المراجع فيرد لفظ "الجليل" .

مثل اللذيذ، ولا التصور لعقلي مثل الخير. غير أن الجميل يختلف عن الجليل في أنه يوجد "دائما فيما هو محدود في حين يوجد الجليل فيما هو لا محدود"[1].

فالسامي الحقيقي "لا يمكن أن يكون متضمنا في أي شكل محسوس، إنه لا يتعلق إلا بأفكار العقل"[2]، أما بالنسبة للجميل فإنه يظهر في صورة ذات أبعاد وحدود، أي في صورة متناهية تقع في حدود إدراكنا العقلي." إن الجميل يتواجد في الطبيعة باعتباره يثير إعجابنا لأن الطبيعة تعبر عن الانسجام أو الاتساق أو النظام، وهذا هو قوام الجمال ومناط تقديرنا وإعجابنا بالشيء الجميل في مجال الطبيعة، أما في مجال اللامتناهي (الجليل) فإن إعجابنا يرجع إلى شعور بالجلال أي بالروعة والعظمة"[3]

ومعنى ذلك أن الشعور المنبثق عن الجليل هو انفعال يبدو أنه ليس لعبا خياليا بل هو فعل جاد، يقوم به التخيل، وهذا ما يؤكده كانط قائلا: "إن ما يولد فينا الإحساس بالجلال قد يكون بمقتضى صورته سببا في قيام تعارض بين ملكة الحكم عندنا، وما لدينا من مقدرة على التصور، وبالتالي فإنه قد يكون مصدر عسف أو إكراه بالنسبة إلى مخيلتنا"[4]. فالجميل يولد فينا الشعور بالطمأنينة والانسجام "لأن العقل ينساب في تأمل هادئ ومريح وتشعر الذات باللذة."[5] أما الجليل "فهو يقوم في انفصال الشكل عن الموضوع"[6] مما يولد شعور بالكدر ناجم "عن عدم كفاية الخيال في التقدير الجمالي للعظمة للحصول على تقدير بواسطة العقل".[7] وهنا تحديدا يشير كانط إلى الموضوعات التي تبعث الجلال فينا، فهي موضوعات يرافقها خوف حقيقي، دون أن يكون هناك

---

[1]- أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، ص: 103.

[2]– إمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، ص: 154.

[3]– محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، ص: 40.

[4]– إماونويل كانط، نقد ملكة الحكم، ص: 154.

[5]– إ.نوكس، النظريات الجمالية (كانط، هيجل، شوبنهاور)، ص: 81.

[6]– المرجع نفسه، ص: 79.

[7]– المرجع نفسه، ص: 83.

شعور بخطر داهم وإلا تستنهض غريزة حب البقاء التي تلغي ذلك الشعور ما فوق حسي، وهذا ما أدى بكانط إلى إضافة تعريف آخر للسامي أو الجليل إذ يقول: "السامي (الجليل) هو الذي بمجرد إمكان تعقله، يكشف عن وجود ملكة في النفس تتجاوز كل مقياس للحواس"[1]، هذا مايفسر ما لاحظه سفاري* في أخبار من مصر "من أنه يجب على المشاهد ألا يقترب كثيرا من الأهرام من أجل استحضار عظمتها، وهذا ما يفسر أيضا ما يحدث – كما روي- عند مشاهدة كنيسة القديس بطرس في روما من ذهول أو نوع من الحيرة، حينما يدخلها المرء لأول مرة: إنه يستشعر أمامها بعجز مخيلته عن تصور كل الأفكار، وفي ذلك تبلغ المخيلة أقصى ما تستطيع، وفي سعيها لتجاوزه ترتد غارقة في ذاتها لكنها بهذا تنتقل إلى رضا مثير."[2]

وخلاصة القول، إن الشيء الجميل إنما يتراءى في صورة ذات أبعاد وحدود أي في صورة متناهية، تقع في حدود قدرة إدراكنا العقلي، أما إذا جاوز الشيء حدود المعقول وتجاوز حدود قدراتنا الإدراكية، فإنه لا يلبث أن ينتقل إلى مجال اللامتناهي فيولد في نفوسنا شعورا من مرتبة أخرى، وهو ما يعرف بالجلال، وقد تتداخل خصائص الجليل والرائع مع خصائص الجميل، فيحدث تناقضا في مشاعرنا، فلا نلبث أن نشعر تارة بالخوف والفزع وتارة أخرى بالراحة والطمأنينة.

وهكذا نلاحظ، كيف أن كانط وغيره من فلاسفة القرن الثامن عشر، قد وسعوا من نطاق القيمة الاستطيقية، إذ فتحوا الأبواب واسعة أمام العديد من المقولات التي لم تكن في عداد الموضوعات الجمالية كما رأينا، فلم تعد القيمة الاستطيقية تقتصر على ما هو ناعم ورقيق، وذو بريق هادئ، بل صارت تدرس ما يفتقر إلى التناسق والانسجام

---

[1]- إمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، ص: 160.

* نيقولا سافاري (Nicolas Savari – 1750 – 1788) مستشرق فرنسي وعالم الآثار المصرية وقد ترجم القرآن الكريم إلى الفرنسية.

[2]- المرجع السابق، ص: 169.

ويصدم في بعض الأحيان الأفكار التقليدية، ليتسع نطاق القيم الاستطيقية ويستوعب في إطاره كل ما هو جليل وقبيح.

5. الاستطيقا وفلسفة الفن

هل وصف الجميل بالجمال نكون استطيقيين بالمعنى الذي نصادفه عند "بومجارتن"؟

يقول كروتشيه: "إن أي إنسان يصف منظرا بأنه جميل حيث تنعم العين برؤية الحشائش الخضراء، وحيث يترك الجسم في نشاطه، وتغطي الشمس الدفيئة الأطراف وتمسها مسا حنونا، فإنه لا يتكلم في شيء من الاستطيقا."[1]

إذا كان وصف الجميل بمختلف أشكاله لا يدخلنا باب الاستطيقا، فماذا يعني علماء الجمال بهذه اللفظة؟ هل الاستطيقا هي فلسفة الجمال أم فلسفة الفن؟ ماذا تعني لفظة فلسفة الجمال؟ وماذا تعني لفظة فلسفة الفن؟ ماهي المواضيع التي تدرسها الاستطيقا؟ وما أهدافها؟

1.5. فلسفة الجمال:

"إنها ذلك الفرع من فروع الفلسفة الذي يهدف إلى دراسة التطورات الإنسانية عن الجمال من ناحية والإحساس بها من ناحية أخرى، ثم إصدار الأحكام عليها من ناحية ثالثة."[2] ومعنى ذلك أن فلسفة الجمال تنصب على الحس الجمالي وتاريخ التذوق الفني عبر العصور، وهذا يعني أنها تركز على المتذوق كعنصر فعال تصدر عنه القيمة الجمالية.

ومع أن فلسفة الجمال تتصل اتصالا مباشرا ووثيقا بفلسفة الفن، إذ يذهب كثير من الفلاسفة إلى توثيق الصلة بينهما، وذلك بتعريف الجمال أنه "كل تفكير فلسفي في الفن" إلا أننا نجد ثمة اختلاف بين دراسة كل من هذين المجالين، "فالدراسات الجمالية مجالها

---

[1]– عزالدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، ص: 14.

[2]– علي عبد المعطي محمد، فايزة أنور شكري، فلسفة الجمال والفن، ص: 21.

الخاص بها، حيث أنها لا تتعدى حدود البحث في تصنيف الأعمال الفنية، كما أنها لا تقف عند حد توضيح ما تتسم به هذه الأعمال من مميزات، ولا تبحث في تحقيق نسبتها أو تأصيلها تاريخيا، وليس من اختصاصها أن تتدخل – كما يحدث في فلسفة الفن- في دقائق عمل الفن، لأنها ترتفع فوق ذلك وتتجاوزه إلى محاولة البحث في مجرد الإحساس بالجمال، وتقدير شروط تحقيقه ومقدار إبداعه."[1]

2.5. فلسفة الفن:

إن فلسفة الفن هي القيم العليا للفن التي تنكشف من خلال "وجهة نظر الفيلسوف نحو الفن"[2] أما فلسفة الجمال فتبحث عن ماهية الجمال بشكل عام وكيف عبر عن نفسه في الأعمال الفنية، دون أن تهتم بتقديم شروط للإنتاج الفني، وهذا ما يؤكده هيجل عندما ميز بين النقد الفني ونظرية الفن وفلسفة الجمال، فالنقد الفني هو الذي يقوم بتحليل الأعمال الفنية وفقا لنظرية ما في الفن، أما النظرية فهي التي تقوم بصياغة القواعد التي يصاغ من خلالها العمل الفني في عصر ما، بينما فلسفة الجمال "لا تسعى إلى فرض قواعد ما على الفن من أجل تحقيق الجمال، وإنما عليها أن تبحث الجمال كما هو، وكيف عبر عن نفسه- واقعيا- في الأعمال الفنية دون أن تأخذ على عاتقها تقديم شروط ما للإنتاج الفني"[3].

وقد ميز هيجل بين نظرية الفن وفلسفة الجمال وذلك لأن العمل الفني من وجهة نظره، لا يتقيد بقواعد معنية* إذ هو ليس وصفة طبية يستطيع من يعرف خطواتها أن ينفذها، وإنما العمل الفني، إبداع العبقرية والموهبة.

---

[1]– رواية عبد المنعم عباس، القيم الجمالية، 1987، ص: 177.

[2]– المرجع نفسه، ص: 22

[3]– هيجل، المدخل إلى علم الجمال، فكرة الجمال، ص ص: 64، 65.

*يضرب هيجل مثالا على ذلك، بكتاب فن الشعر لهوراس الذي يضع فيه قواعد للشعر، تتسم بالعمومية كقوله مثلا: أن موضوع القصيدة يجب أن يكون مفيدا، أو يجب أن يكون تصوير الأشخاص مناسبا لسنهم ووضعهم الاجتماعي" هيجل، المدخل إلى علم الجمال، ص 64. للتوسع في هذه الفكرة، ينظر رمضان بسطاويسي، جماليات الفنون، ص: 194–200.

ورغم هذا الاختلاف بين فلسفة الجمال وفلسفة الفن، إلا أننا نجد التداخل بينهما كبير، إذ لا يوجد من يدرس جماليات بدون الرجوع إلى الأعمال الفنية ذاتها حتى يمكنه الوصول إلى تحديد مفهوم صحيح للجمال، ووضع تعريف للفن ومن ثم يمكن أن نعد "تاريخ الفن بمثابة تاريخ الوعي الجمالي عند الإنسان، وتدخل النظرية الاستطيقية الجمالية لكي تقوم بعملية التحليل الفلسفي لهذا الوعي."[1]

وهكذا توطدت العلاقة بين الفن والجمال، على أساس أن الفن هو القدرة على توليد الجمال أو المهارة في استحداث متعة استطيقية. وإذن "فإن الاستمتاع بالفن هو أنقى نموذج من نماذج التجربة الجمالية".[2] ومن ثم يمكننا القول إذا كان الفن خلق الأشكال الممتعة، فإن الجمال "هو الشعور الذي تثيره هذه الأشكال"[3] فهذا يعني أن الفن هو الجمال بالفعل، وأن الجمال هو الفن، والفنان هو همزة الوصل بينهما.

فالخلق الفني والتذوق الفني مشحونان بالقيم، والفن والجمال يرتبطان ارتباطا وثيقا بالاستمتاع الإنساني، وهذا ما تدل عليه لغتنا كما في اللفظ التقويمي "الفن الجميل".

3.5. الاستطيقا

والحق أن مسألة الإحساس بالجمال كانت هي الهدف من فلسفة الجمال في العصر الحديث، وهي ماعرفت باسم الاستطيقا* (Esthétique) ويعد "بومجارتن" Baumgarten

---

[1]- راوية عبد المنعم عباس، القيم الجمالية، ص: 177.

[2]- زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، دار الطبع الحديثة، القاهرة، د.ت، ص: 9.

[3]- هربرت ريد، معنى الفن، ترجمة سامي خشبة، مراجعة مصطفى حبيب، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ص: 20.

* المصطلح الإنجليزي للفظ استطيقا هو Esthetics وهو مأخوذ من الكلمة اليونانية Aisthesis والتي تعني الإدراك الحسي "وقد كان يبدو في أول وهلة وكأنه اكتشاف فلسفي رغم أن هذا المصطلح كان مألوفا في الفكر الألماني، لكن الشعوب الأخرى كما يرى هيجل كانت تجهله فالفرنسيون يطلقون على هذا المبحث اسم نظرية الفن، بينما الإنجليز يدرجونه في النقد." هيجل، المدخل إلى علم الجمال، ص: 21. وللتوسع ينظر جميل صليبا، مادة جمال، المعجم الفلسفي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1978، ص ص: 408، 409، وينظر، سعيد توفيق، جدل حول علمية علم الجمال: دراسات على حدود مناهج البحث العلمي، القاهرة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، 1992، حيث يذهب هذا الأخير إلى القول بأن علم أو فلسفة الجمال هي نفسها فلسفة الفن منظورا إليها من جانب الاهتمام بالاستطيقي وعلاقته أو الموضوعات المرتبطة، وأن فلسفة الفن لم تختلف عن علم الجمال إلا من حيث أنها يمكن أن تشمل على موضوعات وقضايا تتجاوز إطار هذا العلم بمعناه الدقيق". ص ص: 10،11.

Voir, Le Littré, dictionnaire de la langue françaises en un volume. Hachette 2000, 43, quai de Grenelle, 75905, PARIS, CEDEX 15, p606 .

هو أول مفكر أطلق هذه التسمية على علم الجمال، وذلك عام 1935، فقد جاء في كتابه "تأملات فلسفية" حول المسائل المتعلقة بالشعر التعريف التالي "علم الجمال هو نظرية الفنون الحرة، إنه علم المعرفة الحسية." [1]

ومعنى ذلك أن الجمالية أو الاستطيقا أو علم الجمال، هو العلم الخاص بالمعرفة الحسية أو المدركات الحسية، فكان "بومجارتن" بذلك يحاول أن يفصل بين ميدان الجماليات وغيره من مجالات المعرفة الإنسانية، حيث وضع منطق للشعور الإنساني على غرار المنطق الأرسطي الذي يخدم الفكر "إذ أن هناك إدراك حسي، وتفكير صرف، وذلك الإدراك الحسي عند بومجارتن فيه الكثير من الغموض، على حين أن التفكير الصرف واضح كل الوضوح، فهو يرى الجمالية نوعا من المنطق الأسفل المختص بالأفكار الغامضة، في مقابل المنطق المعروف، الذي هو العلم السامي المختص بالأفكار الواضحة. والمنطق عنده يهتم بالعقل، والأخلاق تهتم بالأفعال وتهتم الجمالية بالوجدان." [2] هذا يعني أن الاستطيقا تختص بنوع من الأفكار الغامضة في حين أن التفكير الصرف واضح كل الوضوح، وما يلاحظ أن تعريف بومجارتن للاستطيقا من حيث إنها علم للإدراك الحسي قد تحور مع الزمن وإن كان تحورا طفيفا فكروتشيه يعرفه "بأنه الحدس المباشر أو الوجدان. وكيرت جون ديكاس (c.j. ducasses) يعرفه بأنه كل ماله صلة بالمشاعر الحاصلة خلال التأمل... وعند ديوت هـــ. باكر (dewit de parker) أن الغرض من الاستطيقا أو فلسفة الفن هو كشف الخصائص النوعية للفن الجميل. وتحديد العلاقة بين الفن والمظاهر الحضارية الأخرى، كالعلم والصناعة والأخلاق والدين."[3]

---

[1]- مجاهد عبد المنعم مجاهد، دراسات في علم الجمال، عالم الكتب، بيروت، ط1، 1986، ص16.

[2]- شارل لالو، علم الجمال، ترجمة مصطفى ماهر، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1959، ص58.

[3]- عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية، عرض وتفسير ومقارنة، ص: 17.

أما عند "نقادنا العرب قد استخدموا هذه اللفظة معربة فقالوا: (استاطيقا) كما قالوا (استاتيكا) وهي ترادف الشكلي والفني عند بعضهم، كما ترادف الفني والجميل عند آخرين."[1]

وبهذا الفهم نرى كيف تتميز الاستطيقا تميزا تاما عن الدراسة التاريخية للفن، تلك التي تهتم لا بجوهر الفن وحقيقته، بل بتتابع المدارس والأساليب ونموها، في حين أن الاستطيقا تبحث عن الجمال وعن شروطه، وكيفية تمثله والإحساس الذي يصاحب هذه العملية، وبذلك يتم تحديد ميدان بحث الجميل، وفصله عما يلتبس به عادة من ميادين أخرى، وتميزت الاستطيقا* عن الجمال حتى أننا نستطيع أن ننتهي مع هذه المرحلة من تاريخ اللفظ إلى أن الاستطيقي ليس هو الجميل، والعكس كذلك صحيح، بل إن الجمال ذاته أصبح ميدانا للاستطيقا."[2]

فما نوع الجمال الذي تدرسه الاستطيقا؟ هل هو الجمال في الطبيعة أم الجمال في الفن؟ أم هما معا؟

4.5. الجمال في الطبيعة والجمال في الفن

الواقع أن الشيء الجميل قد يبدو قبيحا مثل صحراء جرداء، أو هضبة صخرية قاحلة، فإذا تناولته يد الفنان الماهر جعلته صورة جميلة رائعة، وذلك لأن الجمال الفني يرتكز على الصنعة الفنية ويظهر من إبداع الفنان وجهده الخلاق، وقد يتداخل الجمال الفني والجمال الطبيعي، ولكنهما لا يتطابقان، وهذا ما تجسده لوحات الفنانين للمناظر الطبيعية وما يعبر به الشاعر أو الكاتب عن مجالي الطبيعة وسحرها، ومعنى هذا أن الحكم على الطبيعة بالجمال أو القبح لابد أن يمر خلال الموقف الإنساني وهنا تحديدا

---

[1]- مجلة الوحدة، سبتمبر 1966، الرباط، ص: 55.

* مع الإستطيقا يتغير مفهوم التقويم الجمالي، فتصبح الأشياء القبيحة يمكن التفكير فيها بصورة جميلة كمقولة القبيح التي رسخت أقدامها في مجال القيم الجمالية جنبا إلى جنب مع الجميل و الجليل، وهذا ما سنعرض له لاحقا.

[2]- عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية، عرض وتفسير ومقارنة، ص: 17.

يفرق كانط بين الجمال الطبيعي والجمال الفني فيقول: "إن الجمال الطبيعي شيء جميل، أما الجمال الفني فهو عمل جميل"[1]. ومعنى ذلك أن علم الجمال لا يتخذ من الجمال الطبيعي موضوعا له إلا حينما يكون هذا الجمال معروضا من خلال فن من الفنون الجميلة وهذا ما يؤكده هيجل قائلا: "إن الاستطيقا هي علم الجمال الفني وحده"[2]. "فإذا اقتصرت الاستطيقا على الجمال في الفن فلأنه ليس هناك في الحقيقة جمال مسجل إلا في الفن وجمال الأشياء لا يقوم مستقلا عن الفهم الإنساني، وهذا الفهم الإنساني هو مادة الاستطيقا، وعمل الاستطيقا هو تتبع هذا الفهم وتحليله"[3].

فالفنون الجميلة تتطلب نشاطا حرا وخيالا خصبا وخلقا وإبداعا يعبر عن صميم حياتنا الوجدانية والحسية والعاطفية في مراحلنا المختلفة ونحن نعلم أن نظرية المحاكاة من أقدم النظريات في الفن "فقد عرضها أفلاطون في أول مناقشة منهجية لطبيعة الفن في الفكر الغربي"[4]. ولقد جاء الفن في نظرية أفلاطون كمحاكاة للمحسوسات، وإذا علمنا أن المحسوسات ذاتها أبعد عن الحق، وأن الفنان إذ يقوم بمحاكاة المحاكاة يبتعد عن الحقيقة مرتين، وبذلك يعد الفن درجة ثالثة، "والفنان إذ يقلد الطبيعة التي هي نفسها مجرد تقليد على هيئة الحقيقة. وأكثر من ذلك فهو يقلد تقليدا يشوبه النقص وعدم الكمال"[5].

ومن هنا انطلق أرسطو في نظريته القائلة بالمحاكاة "فكل شيء في الوجود هو محاكاة لمثال لا تقع عليه العين، وكل عمل فني هو محاكاة لعمل جميل موجود، أو متصور تقع عليه العين أو يجلوه له الفكر، أو يصوره له خياله، وليس جمال الحياة قائما على جمال الموضوع، فالجميل والقبيح من مظاهر الطبيعة والحياة، يمكن أن يمد

---

[1]– إمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، ص: 237

[2]– هيجل، المدخل إلى علم الجمال، ص: 8.

[3]– المرجع نفسه، ص: 1.

[4]– جيروم ستولنيتز، النقد الفني، دراسة جمالية، ص: 156.

[5]– المرجع نفسه، ص: 152.

أهل الفن بموضوعاتهم حتى يكون هناك جمال الجمال أو جمال القبح، فيغدو الجميل أجمل مما هو، والقبيح أشد إثارة واشمئزازا"[1].

والفن من خلال هذه النظرية هو تقليد ومحاكاة لنموذج الجمال الكامل الموجود في السماء العليا، غير أن أرسطو قد فسح المجال أمام الفنان المبدع لأن يتجاوز المثال أو النموذج الذي يقلده عندما قال: "أو يجلوه له فكره أو يصوره له خياله"، وهذا يعني أن في جمال الفن تعمل العبقرية عملها وأن "مناط القيمة في الجمال الفني هو القدرة الإبداعية التي يتمتع بها الفنان"[2].

فإذا كانت المحاكاة أو تصوير الموضوعات الطبيعية بأمانه هي الغرض الجوهري للفن عند البعض، فإن علماء الاستطيقا، قد رفضوا هذا الرأي الشائع، بل يتناولونه بنوع من السخرية، فهيجل مثلا يرى أن القيام بهذه المهمة أو التقليد "Imitation" هي عبث لا طائل وراءه "لأن ما نشاهده ممثلا أو مصورا من حيوان أو مناظر طبيعية، وما يتعلق بحياة الإنسان، هو موجود بالفعل في الطبيعة، في حدائقنا أو منازلنا أو لدى المقربين لدينا. بالإضافة إلى هذا العبث الذي لا طائل وراءه هو عمل أدنى من الطبيعة"[3]. وذلك لأن المحاكاة بهذا المفهوم لا تقدم لنا أعمالا حية، لأنها لا تتجاوز ما هو طبيعي في حين أن واجب الفنان أن يكون مبدعا أي مقدما لشيء على غير مثال "إن غاية الفن يجب أن يكون مختلفا تماما عن المحاكاة الشكلية الخالصة"[4].

فالاستطيقا تحاول عن طريق الأشكال الجمالية أن تجسد عالما حرا من إنتاج التخيل المبدع الذي تكون غايته تحقيق المتعة الجمالية عن طريق اللعب الحر للملكات الإنسانية "ففي التصور الجمالي، يتم تصور الموضوع الاستطيقي بوصفه موضوعا

---

[1]– مجلة الوحدة، رقم 24 سبتمبر 1986، الرباط ص 59

[2]– المرجع نفسه، ص 59.

[3]– هيجل، مدخل إلى علم الجمال، ص 36.

[4]– المرجع نفسه، ص: 44.

حرا من جميع العلاقات والخصائص التي تربطه بغيره، أي بوصفه كائنا هو ذاته حرية"[1] ويترتب عن هذه الحرية ميلاد صفة جديدة للمتعة الجمالية، فيصبح موقفنا من الظاهرة الجمالية في هذه اللحظة، موقف العاشق للجمال لا موقف المنتفع منه، "فنحن لا نحتاج إلى الجمال للاستفادة منه في سلوكنا، أو في حياتنا العملية، لكن نظرة المتذوق للعمل الفني هي نظرة لذات الجمال أو بمعنى آخر للجمال ذاته، فهي رؤية منزهة عن المصالح والأهواء والمنافع"[2]. فما طبيعة هذه الرؤية كما حددها علماء الجمال؟

5.5. الرؤية الاستطيقية والعمل الفني

إن ولوج الظاهرة الجمالية يتخذ طرقا شتى، فقد نقبل على العمل الفني متخذين وجهة نظر عالم الاجتماع أو المفكر الأخلاقي، وفي هذه اللحظة لا تتكشف لنا الأسرار الخفية والجماليات الباطنة في صميم العمل الاستطيقي، ولتحقيق هذا الهدف يجب النظر إلى العمل الفني دون انشغال بأصله وإنتاجه ومنافعه، وعلى ذلك فإن تحليل مثل هذا الإدراك شرط ضروري لتفسير القيمة الاستطيقية لا التاريخية أو الأخلاقية للفن.

ومعنى ذلك أننا عندما نتخذ موقفا جماليا تجاه شيء ما، فإننا ننفصل عن الاهتمامات العملية، لنتجه إلى الاستغراق والتأمل في الموضوعات الفنية الماثلة أمامنا لنستكشف تدريجيا طبيعة هذا العمل، ولنقترب أكثر فأكثر، من الرؤية الاستطيقية نقوم بعملية تمييز بين الموقف الجمالي والموقف المعرفي "وذلك بمقارنتنا بين مجموعتين من الناس يدركون "كاتدرائية" أو مبنى أثريا، فإذا كانت المجموعة الأولى تمثل عددا من الطلاب ودارسي تاريخ العمارة، فإنهم يكونون قادرين على وضع المبنى أو "الكاتدرائية" في العصر المناسب ويساعدهم على ذلك المعرفة بأسلوب البناء والشكل

---

[1]- رمضان بسطاويسي، علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت، أدورنو نموذجا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، طبعة 1، 1418هـ – 1998 م، ص: 30.

[2]- راوية عبد المنعم، القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1987، ص: 192.

الظاهري ... أي أنهم في نظرتهم للمبنى يتوجهون بشكل رئيسي لكي يزيدوا من معرفتهم، وليس لإثراء خبرتهم الإدراكية وهذا النوع قد يكون مفيدا من الناحية العملية، ولكنه يختلف عن نظرة مجموعة أخرى، تتعامل مع المبنى أو "الكاتدرائية" على أنهما يمثلان إبداعا فنيا ...، ويتأملونها لذاتها، ليس لزيادة المعرفة، أو لاستخدام هذه المعرفة في التباهي والتفاخر، ومع أن النظرة التحليلية المبنية على المعرفة قد تفيد في تعزيز وتقوية الخبرة الجمالية إلا أنها قد تؤدي إلى إعاقتها أيضا، فالأناس الذين يهتمون بالفن من الناحية التكنيكية والحرفية يكونون عرضة للانحراف عن الطريق الجمالي في إدراك الموضوعات إلى الطريق المعرفي."[1] وهكذا ومن خلال هذه المقارنة يتكشف لنا تباين الناس في نظرتهم إلى الأشياء، فمنهم من ينظر إليها نظرة مادية نفعية، تفيده في حياته العملية والمعرفية، ومنهم من ينظر إليها نظرة تأملية غارقا فيما تكونه هذه الأشياء، وجاعلا نفسه في تأمل لحضور الموضوع الذي فقد نفسه فيه، حينئذ فقط نقول عنه أنه في حالة تأمل جمالي.

وارتكازا على هذه الرؤية الاستطيقية نلاحظ كيف استبعدت أمور كثيرة من مجال الاستطيقا، كالرغبة في اقتناء لوحة من أجل التفاخر، أو تقويم مسرحية أو رواية بسبب المكان والزمان اللذين كتبت عنهما، أو تعظيم أثر فني لما يقدمه لنا من تهذيبات أخلاقية أو تعليمية، أو إدانة موضوع على أساس أخلاقي، هذا كله يعتبر انحرافا عن الموقف الجمالي أو الرؤية الاستطيقية.

وتحديدا لطبيعة هذه الرؤية يعرف جيروم ستولنيتر الموقف الاستطيقي قائلا: "إنه انتباه وتأمل متعاطف، منزّه عن الغرض فحسب، لأي موضوع للوعي على الإطلاق،

[1]- رمضان الصباغ، الأحكام التقويمية في الجمال والأخلاق، ص: 138.

ومن أجل هذا الموضوع ذاته فحسب"[1]. ومن خلال هذا التعريف تتبدى لنا خصائص الموقف الاستطيقي.

1- **فهو موقف منزه عن الغرض:** أي أننا لا ننظر إلى العمل الفني إلا لذاته و"ليس لأي غرض خارجي قد يفيد هذا الموضوع في تحقيقه، فنحن لا نحاول الانتفاع من الموضوع أو استخدامه أداة، وليس هناك غرض يتحكم في التجربة سوى غرض ممارسة التجربة فحسب"[2].

إن لمبدأ الانعزال أو الانفصال أهمية حاسمة في تحديد الرؤية الاستطيقية، فهو يعود إلى القرن الثامن عشر عندما أقره كانط سمة مهمة للتأمل الجمالي، لقي قبولا عاما واستحسانا كبيرا في مجال دراسة القيمة الجمالية " ولقد اهتم به "بوالو" حين أكد أننا عندما نتخذ موقفا جماليا تجاه شيء ما، فإننا ننفصل عن الاهتمامات العملية واليدوية، فعند مواجهتنا بأعمال الفن، نفترض آليا وتلقائيا قدرا من اللاواقعية، فالرمز ليس هو ما يرمز إليه، والصورة ليست متطابقة مع ما تمثله"[3].

وهكذا يكون الانعزال (Isolation) هو العملية الأساسية في التذوق الفني، إذ به نتمكن من رؤية العمل في عزلة عما حوله، فلا نرى شيئا خارجه أو حوله، وهنا فقط نتمكن من إصدار حكم جمالي سليم، وهذا ما تؤكده راوية عبد المنعم عباس قائلة: "فنحن لا نحس بالجمال في الموضوع الفني إلا إذا عزلناه عما يحيط به من أشياء، ونظرنا إليه وحده، منفصلا عن غيره من الأشياء حتى يتسنى لنا رؤيته، وتحليله والإحساس بدرجة إبداعه وجماله".[4]

---

[1]– جيروم ستولنيتز، النقد الفني، ص: 57

[2]– المرجع نفسه، ص: 57

[3]– وفاء محمد إبراهيم، علم الجمال قضايا تاريخية ومعاصرة، ص: 143.

[4]– راوية عبد المنعم عباس، القيم الجمالية، ص: 300

2 -**الموقف الاستطيقي تعاطف وليس تقمصا عاطفيا:** ونعني به الكيفية الخاصة التي نستجيب بها للموضوع بطريقة استطيقية، تمكننا من تذوق طابعه الخاص المتفرد، وندرك من خلالها "إذا كان الموضوع جذابا، أو مثيرا أو مليئا بالحيوية، أو هذه كلها معا. وإذا شئنا أن نتذوق الموضوع فلابد أن نتقبله على ما هو عليه، وعلينا أن نجعل أنفسنا متلقين للموضوع ونهيء أنفسنا لقبول أي شيء قد يقدمه للإدراك".[1]

وهذا يعني أن الإدراك الجمالي لموضوع فني ما، يكون بالتعاطف معه، وكبت أي استجابات تكون غير عاطفية مع الموضوع فتؤدي إلى تباعدنا عنه أو وقوفنا ضده، فباتخاذنا لهذا الموقف، نتذوق طابعه الخاص والمتميز، ونقبله كما هو، ولا ندخل عليه معتقداتنا الشخصية، أو آرائنا الأخلاقية أو ذكرياتنا أو ارتباطاتنا الدينية، وبذلك يمكننا أن نتجنب الخلط بين قيمة موضوع فنى عندما يستمتع به في ذاته، وبين القيمة التي تكون له لأغراض أخرى، ونعجب كثيرا من أولئك الذين يخلطون بين الإثنين "فهم في كثير من الأحيان يقولون إن العمل "جيد" أو "جميل" لمجرد كونه يزيد الناس تقوى أو يدعم العقيدة الدينية، غير أنه من الممكن أن تكون للعمل نتائج كهذه ويظل مع ذلك ضئيل الشأن في ذاته إلى أبعد حد، ففي وقت الحرب، نجد أن الأناشيد أو اللافتات ذات الفعالية في إثارة روح الولاء للوطن كثيرا ما يتضح أنها أدنى قيمة عندما ينظر إليها على أنها موسيقى أو تصوير"[2].

وتحقيقا لهذه الرؤية الاستطيقية التي يفتقر إليها الكثير من الناس لأنها تتطلب تركيزا خاصا على الموضوع الفني، يقودنا ذلك إلى خاصية أخرى من خصائص الموقف الاستطيقي أو التأمل الجمالي وهي:

3- **الوقوف على العلاقات الداخلية والخواص الكيفية للموضوع الفني،** وذلك لأن أغلب الموضوعات الفنية تكون معقدة، تحتاج إلى تركيز كبير لسبر أغوارها وإدراك

---

[1]– جيروم ستولنيتر، النقد الفني دراسة جمالية، ص: 58.

[2]– المرجع نفسه، ص: 43.

صفاتها وخواصها الكيفية، ومعنى ذلك أن انتباهنا في هذه الحالة ليس حملة شاردة أو نظرة بلهاء، وإنما هو انتباه قادر على التركيز الدقيق حتى نتمكن من تذوق القيمة الكامنة للموضوع يقول روجر فراي مفرقا بين الرؤية العملية والرؤية الفنية "نحن في الرؤية العملية لا نهتم بأكثر من أننا نقرأ البطاقة التصنيفية المحددة للموضوع، أما في التأمل الجمالي، فنحن نركز اهتمامنا في السياق الذي يحيط بنا، والذي تحددت داخله في الصور والأشكال الفنية المختلفة من لوحات، موسيقى، شعر، وفي هذا الجزء الذي نتأمله جماليا، نستحضر كل ما من شأنه أن يجعل الصورة متوازنة، متجانسة، ومتوافقة"[1].

فالحق إن قيمة العمل الفني لا تتحدد إلا بالتركيز عليه وعزله عن غيره من الموضوعات، باعتباره خلقا متفردا، له وجوده الخاص وكيانه المستقل وهذا ما يؤكده كروتشيه عندما يرى أن النظرة الفنية "لا تعني أكثر من اللذة المطلقة بالجمال في ذاته فمثلا النظر للشمس في ساعة الغروب حيث يختفي نصفها تحت سطح ماء البحر، ويظل النصف العلوي- في لونه البرتقالي– مستودعا العالم في الأفق البعيد الذي يلتقي فيه ماء البحر بزرقة السماء، إن هذا المشهد الطبيعي الجذاب يجذب انتباه الكثيرين من عشاق الفن فيحسون به بصفة كلية، ويتذوّقونه في رؤية فنية سامية عن الغرض أما موقف العالم الطبيعي الذي يفسر هذا المنظم الطبيعي الساحر من الناحية العلمية فيفسره بقوانين العلم والعلية ويحاول الربط بينه وبين ظواهر البحر والسماء، كما يحاول إيجاد أسباب اللون الأحمر البرتقالي الذي يظهر في ذلك الوقت وتفسيره علميا، وفلكيا وذلك بالربط بين الظواهر بعضها البعض، والبحث في علاقتها السببية، وهذا الأمر يختلف في حالة الرؤية الفنية، فالعمل الفني هو الذي يوجه انتباهنا إليه، وهو في عزلة عن

[1]– وفاء محمد عامر، علم الجمال قضايا تاريخية ومعاصرة، ص: 145.

الأسباب والمسببات، والتفسيرات، بحيث يبدو موضوعا كليا يستحوذ على شعورنا ولذتنا"[1].

وبهذه الخواص جميعها، تتحدد الرؤية الاستطيقية عن غيرها من الرؤى، فهي كما تبين لنا ليست عملية سهلة، بل تتطلب إمدادًا من الخبرات المتلاحقة ومن التراث الثقافي، الأمر الذي يستوجب صقل المهارة التذوقية حتى يتمكن المتلقي الجمالي، الوقوف على الإمكانات المضمرة في قلب التجربة الجمالية، ويتمكن في الأخير تحديد مجموعة من القيم الجمالية التي تنتمي إلى ذلك العمل الفني.

وبذلك يتحقق للذات مع هذا الموقف الاستطيقي، رحلة جمالية تنتقل خلالها من المستوى الحسي إلى المستوى الحدسي الشعوري، حيث يتحقق لها نوع من المعرفة الخاصة تعرف بالمعرفة الجمالية أو الخبرة الجمالية *التي لا يمكن أن تكون بأي نشاط إنساني آخر، لأنها تثري الذات وتدفع بإمكاناتها التخيلية والتشكيلية والاستبصارية إلى آفاق لا حد لها، "فاللون الأبيض قد يتحول في لوحة ما إلى عنصر حي في عملية النشاط الإدراكي فيستحيل إلى ضوء معبر عن الأمل، أو التفاؤل أو الرحابة وهكذا يصبح اللون غير منفصل عن الوعي، بل يصبح هو والوعي الذي أدركه شيئا واحدا، لأن طبيعته الأساسية وهويته تحددت بطريقة الوعي في الشعور به وتنظيمه"[2]. وهكذا نلاحظ كيف أن الوقوف على الخصائص الجمالية ليست جاهزة، وإنما تتحقق وتتعين من خلال الوعي الذي يدركها ويحققها، ومع هذا الإدراك الجمالي الاستكشافي "تتولد الكيفيات الجمالية الطفرية التي هي خصائص لكليات مركبة لا يمكن أن تشتق من أو

---

[1]– راوية عبد المنعم عباس، القيم الجمالية، ص: 202.

* الخبرة الجمالية هي مجموعة من الانفعالات والتأثيرات أو المشاعر التي تثار بطريقة ما، خلال عملية الإدراك الجمالي، ففي الخبرة يعطي المدرك انتباهه التام للخصائص الموضوعية للموضوع الجمالي، كالخطوط، والأصوات، والكلمات، الحركة ... هذه الخصائص تقدم نفسها كشكل دال تولد ما يمكن أن نسميه بالإدراك المركب، ونسيج هذا النشاط هو الشعور. وفاء محمد إبراهيم، علم الجمال، ص: 137

[2]– وفاء عامر إبراهيم، علم الجمال، ص: 138.

تنحل إلى الأجزاء المكونة لتلك الكليات فعلى سبيل المثال إن مذاق الملح المعروف هو خاصية طفرية لأنه مكون من مادة مركبة من كلور وصوديوم، ولكننا لا نعرف أي شيء عن سلوك الصوديوم حين يوجد في ظروف أخرى، ولا أي شيء عن سلوك الكلور في ظروف ثالثة، ولا أي شيء معروف عن العلاقات المتبادلة للعنصرين في الملح. إلا أن هذا الارتباط يؤدي إلى خاصية المذاق الملحي المعروف"[1].

فالكيفيات الجمالية تتبدى لنا في مقولات جمالية كثيرة، قولنا الرشاقة أو الأناقة أو الرونق فهي ليست حاصل لجمع عناصر جزئية، وإنما هي حاصل لانصهار تلك العناصر بطريقة تفاعلية يؤديها فعل الإدراك الجمالي.

لقد ظل الفن يفسر ويقدر طوال التاريخ كله، وحتى عصرنا الحاضر على أسس غير استطيقية، فقد يبجل الفن لمنفعته الاجتماعية، أو لأنه يبث في النفوس معتقدات دينية، أو لأنه يجعل الناس أفضل من الوجهة الأخلاقية، أو لأنه مصدر للمعرفة، ولعلنا ندرك أن قيمة الفن في كل هذه الحالات، بناء على ما يؤدي من نتائج، لا من أجل أهميته الباطنة. ولكن ما حدث في القرن التاسع عشر، هو تحول ملحوظ نحو الاهتمام بالأهمية الاستطيقية للفن، فأخذ يبرز إلى الوجود فهم جديد للفن، والذي يتمثل في كونه الاستمتاع به لذاته، لا لأنه يخدم غايات دينية أو أخلاقية أو اجتماعية، وهذا ما يؤكده كروتشيه قائلا: "إن ظاهرة الجمال قد ظلت يكتنفها غموض وتناقض كبير، فحتى عصر كانط ظلت فلسفة الجمال محاولة لإرجاع التجربة الاستطيقية إلى مبدأ آخر غريب عنها، أما كانط فقد كان في نقد الحكم أول من ذهب إلى أن للفن ميدانه المستقل، فكل المذاهب السابقة قد بحثت عن مبدأ للفن في أحد المجالين الآخرين مجال المعرفة النظرية أو مجال الحياة الأخلاقية"[2].

---

[1]– وفاء عامر إبراهيم، علم الجمال، ص: 145.

[2]– أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، ص ص: 98، 99.

وقفت الجمالية كتعبير عن روح متمردة، ونفس تطمح إلى نقاء الموضوع الجمالي، مع تقدير كبير للشكل، وهذا ما سنحاول الوقوف عنده في الفاصل الأول من خلال تجليات الجمالية في المجال النقدي والمجال الفني بصورة عامة، مع خصائص ومميزات هذا الاتجاه.

الفصل الأول

مفهوم الجمالية وتجلياتها

1. مفهوم الجمالية
2. مظاهر الجمالية وتجلياتها
   1.2. الفن من أجل الفن
   2.2. الجمالية والحياة أو الحياة من أجل الفن
   3.2. الجمالية والشعر
   4.2. الجمالية والنقد الجديد أو الجماليون الجدد
   5.2. نظرية النقاء الجمالي (كلايف بل وروجييه فراي)

من المعاني الشائعة للجمالية هي حب الجمال بمختلف أشكاله وألوانه، سواء كان الجمال الذي يحيط بنا، أو الجمال المجسد في الفنون. فإذا كان الأمر كذلك، فإن مفهوم الجمالية بهذا المعنى الواسع، كان موجودا منذ زمن بعيد خلال تاريخ الحضارة. غير أن الجديد في المفهوم، هو تحوله إلى رؤية خاصة للحياة والفن، تشير في الأعم الأغلب إلى مجموعة معينة من المعتقدات حول الفن والجمال ومكانتهما في الحياة. فما هي هذه الرؤية؟ متى ظهرت؟ من هم روادها؟ وكيف تجلت في مختلف الفنون، بل وحتى في الحياة، كممارسة عملية للاستمتاع بها قدر المستطاع.

1. مفهوم الجمالية

عندما تستعمل الجمالية أو "الفن من أجل الفن" لا تشير إلى الجميل فحسب، ولا إلى محض الدراسة الفلسفية لما هو جميل، وإنما هو "اتجاه في الحياة الأدبية والفنية، يكشف عن اهتمام كثير من الناس في القرن التاسع عشر وبصورة جدية بقيمة الفن وطبيعته، وبعلاقة الفن بالحياة."[1]

ظهرت الجمالية أول ما ظهرت في القرن التاسع عشر، مشيرة إلى شيء جديد، يمثل أفكارا اتخذت بعد ذلك نمطا مميزا، وقدمت تحديا جديدا أو جديا بوجه أفكار أكثر محافظة وتقليدا. إنها ظاهرة أوروبية وأمريكية غريبة، رادها مجموعة من المفكرين والأدباء من أمثال: تيوفيل غوتييه وبود لير في فرنسا، وأوسكار وايلد في انجلترا، وإدجار ألان بو في أمريكا. كانت صيحة معركة مفيدة للفنانين والنقاد الداعين إلى

---

[1]- ر.ف. جونسون، الجمالية ضمن كتاب موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، مؤسسة العربية للدراسات والنشر ببيروت، ط2، 1983، ص: 269.

حرية التعبير الفني، وتقدير الجمال بشكل حساس لم يسبق له مثيل، في وجه معارضة كبيرة، تؤكد إلى حاجة الفرد إلى إنجاز شخصي، إلى شيء يعطي حياته معنى، فكان الفن لأجل الفن هو السبيل الوحيد لتحقيق ذلك. فمنذ بداية النصف الثاني من القرن التاسع عشر وفي أول الستينات ينادي "سوينبرن"* بمبدأ "الفن من أجل الفن" كما ينادي "وولتر بيتر" بفكرة معالجة الحياة بروحية الفن. ولقد لعبت هذه الأفكار دورا مهما في تطوير المواقف الحديثة عن الفنون ومكانتها في المجتمع، وهذا ما يؤكده ر.ف جونسن: "نحن مدينون لأصحاب الجمالية في القرن التاسع عشر لما حدث في هذا القرن من تخفيف الرقابة الأدبية وغيرها من القيود على التعبير الأدبي والفني"[1]

2. مظاهر الجمالية وتجلياتها

ظهرت الجمالية بمظاهر مختلفة، لكنها مترابطة كنظرة للفن (الفن من أجل الفن)، وكنظرة للحياة، وكاتجاه عملي في الأدب والنقد والفنون.

1.2. الفن من أجل الفن:

إن الجمالية تسعى إلى فصل الفن عن الحياة، وبشكل جذري على اعتبار أن الفن من أجل الفن يمثل المغزى الحقيقي والهدف الأسمى الذي ينبغي أن ننظر إليه من خلال تقييمنا للعمل الفني، ومما لاشك فيه أن الكثيرين قد يسلمون بالقول بأن هنالك اختلافا بين الفن والحياة، لكن الموقف الجمالي يؤكد على مثل هذا الاختلاف بشكل واضح ومحدد. كانت فرنسا متقدمة على انجلترا في تطوير مفهوم الفن من أجل الفن على يد تيوفيل جوتييه الشاعر الروائي المشهور في مقدمة متحيزة لروايته المشهورة التي أثارت فضيحة في زمانها، مادموازيل دي موباسان 1835.

* سوينبرن (1837- 1909) شاعر غنائي إنجليزي تغلب علي شعره الموسيقي اللفظية.

[1]- ر.ف.جونسن، الجمالية، موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، المجلد الأول، المؤسسة دراسات والنشر، ط 2،1983، ص: 270.

وقد انبثق هذا المذهب عن المبادئ الكانطية في العقد الثاني من القرن التاسع عشر في فرنسا، حيث عاد المثقفون المهاجرون إلى باريس، وحيث بدأت حقبة من علم الجمال الكانطي الجديد والغامض، أشاعتها مدام "دي ستال" في كتابها عن الجمالية عن ألمانيا، وفكتور كوزان ومحاضرته بالسربون (1816-1818) ثم طبعت عام 1936 بعنوان محاضرات في الفلسفة وفيها يقول: "إن الفن للفن ولا يمكن أن يكون طريقا للنافع، ولا للخير، ولا للأمور القدسية، لأن الفن لا يقود إلاّ إلى ذات نفسه"[1]. وبذلك تم تداول هذه المصطلحات الجديدة من مثل: الجماليات الألمانية، جمالية كانط، الفن المحفز، الشكل والحرية والعبقرية وكان تيوفيل غوتييه (1811-1872) قد أعلن في مقدمة ديوانه "قصائد أولى" 1823 عدم خدمة الأدب لأي غرض سوى الجمال، كما شبه الشاعر بالمثال الذي يهتم اهتماما شديدا بالشكل، فينحت شعره، كما ينحت المثال تمثاله، وهو يعتقد باستقلال الفن عن كل غاية نفعية حيث يقول: "وكل فنان يهدف إلى غير الجمال ليس بفنان" ثم يصرح في مقالة في الصحيفة التي عنوانها: الفنان l'artiste بقوله: "نحن نعتقد في استقلال الفن، فالفن لدينا، ليس وسيلة، ولكنه الغاية وكل فنان يهدف إلى ما سوى الجمال فليس بفنان فيما نرى، ولم نستطع – قط - فهم التفرقة بين الفكر والشكل ... فكل شكل جميل هو فكرة جميلة، إذ ما قيمة شكل لا يدل على شيء."[2]

كما يعتبر لو كونت دو ليل، من أبرز رواد هذه المدرسة، فقد ثار على العاطفة الذاتية وأبى أن يعرض قلبه على الدهماء، كما أبى أن يسف الشعر إلى حد الوسيلة التي تستخدم لغرض ما، وذلك ليرد الشعر إلى طبيعته، كفن جميل هدفه الصور والأخيلة الجميلة في ذاتها، ويقول لوكونت دوليل مدافعا عن أهداف هذه المدرسة ومبادئها: "عالم الجمال وهو مجال الفن الوحيد، غاية في ذاته، لا نهائي ولا يمكن أن

[1]- محمد عزام، المنهج الموضوعي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1999، ص: 11.

[2]- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص: 305.

يكون لديه صلة بأي إدراك آخر دونه مهما يكن، وليس الجمال خادما للحق، لأن الجمال يحتوي على الحقيقة الإلهية والإنسانية، فهو القيمة المشتركة التي تلتقي عندها طرق الفكر وما عداها يدور في دوامة من المظاهر. والشاعر الذي يحقق الأفكار، أي الأشكال المرئية وغير المرئية في صورة حية مدركة، عليه أن يحقق الجمال بقدر ما تتيح له قواه ورؤاه النفسية في تراكيب فنية الصنع، تنم عن عمق خبرة، محكمة النسج، منوعة الألوان موسيقية الأصوات، تمتاح من موارد شتى، من عاطفة وتفكير وعلم وأصالة، إذ أن كل عمل فكري لا تتوافر فيه هذه الشروط لخلق جمال حسي لا يمكن أن يكون عملا فنيا." [1]

فالتجربة الجمالية عند كونت دو ليل تجربة جديرة بأن تدرس بذاتها ولذاتها، بعيدة عن كل التأثيرات الخارجية عنها، لأن الجمال عنده أسمى من أن يكون تابعا لغيره، لأنه يحمل في ذاته بذور الخير والحق وكل القيم الإنسانية، كما يحرص من جهة أخرى على استكمال النواحي الفنية للعمل الشعري، وذلك بالاهتمام بالجانب الشكلي للنص، من تراكيب جيدة الصنع، وألفاظ عذبة الموسيقي، والتي تكشف كلها عن عمق تجربة الشاعر وأصالته. أما برادلي* في مقال له بعنوان الشعر للشعر يقول: "ما الذي تقوله لنا نظرية الشعر لأجل الشعر" عن التجربة الشعرية ؟ إنها على حد فهمي لها - تقول هذه الأشياء:

أولا : إن هذه التجربة غاية في ذاتها وإنها جديرة بالعيش لذاتها وأن قيمتها ذاتية صرفة.

ثانيا: إن قيمتها الشعرية ليست إلا هذه القيمة الذاتية عينها، قد يكون للشعر قيمة بعيدة باعتباره وسيلة للثقافة والدين، لأنه قد يعلمنا شيئا أو يرقق من عواطفنا أو قد

---

[1]-محمد غنيمي هلال، النقد المقارن، دار الثقافة، بيروت، ط5، ص: 387.

* برادلي (A. C. BRADLEY, 1851-1934) من كبار النقاد الانجليز الذين آمنوا بمذهب الفن لأجل الفن وأشدهم دفاعا عن مبادئه.

يدعو إلى قضية خيرة، أو لأنه يجلب على الشاعر الشهرة أو المال أو راحة الضمير وليس هذا مما يسيء للشعر في شيء، وإنما هو العكس، فلندع الناس يقدرون الشعر لهذه الأسباب أيضا، ولكن هذه القيمة البعيدة للشعر ليست هي قيمته الشعرية باعتباره تجربة خيالية مرضية ولا يمكنها أن تحدد القيمة الشعرية، فالقيمة الشعرية لا يمكن الحكم عليها إلاّ من داخلها ... بل إن اعتبار الغايات البعيدة سواء كان ذلك عند الشاعر أثناء عملية الإبداع أو عند القارئ أثناء مروره بالتجربة إنما هو ينزع إلى التقليل من القيمة الشعرية، وذلك لأن مثل هذا الاعتبار يغير من طبيعة الشعر عن طريق إخراجه من ميدانه الخاص به، فليست طبيعته في كونه جزءا أو صورة من العالم الحقيقي (بالمدلول الشائع لهذه العبارة) بل هي في كونه عالما قائما بذاته كاملا مستقلا"[1].

تتضمن هذه النظرة أهم المبادئ التي يرتكز عليها هذا الاتجاه الجمالي في تقويم التجربة الشعرية.

أولا: إن التجربة الشعرية غاية في ذاتها، وإنها تستأهل الحصول عليها لذاتها وأن قيمتها متركزة فيها.

ثانيا :إن قيمتها الشعرية تتركز فيها وحدها، باعتبارها تجربة جمالية كاملة وفريدة، يمكن دراستها منفصلة عن غيرها من التجارب والقيم، فإذا تحققت للتجربة الجمالية هذه الغاية فلا ضير بعد ذلك، إذا حققت قيما ثانوية أو ما أسماها برادلي بالقيم البعيدة، كأن يكون - أي الشعر- أداة للثقافة والدين، أو يقدم المعرفة ويرقق المشاعر، أو يعمق من دافع الخير، أو يجلب الشهرة والمال .... ومع ذلك فإن هذه القيم تبقى بعيدة عن كونها تقويما للتجربة الشعرية.

ثالثا: إن الاهتمام بالغايات البعيدة سواء بالنسبة للشاعر أثناء عملية الإبداع أو بالنسبة للقارئ أثناء مروره بالتجربة، يقلل من القيمة الشعرية، لأنه ينقل التجربة لجو

---

[1]- إ.أ. رتشاردز، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، ترجمة احمد مصطفي بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والطباعة، 1963م، ص: 126.

ليس بجوها، فطبيعته (أي الشعر) ليست جزءًا ولا نسخة من الحياة الواقعية ولكنها على حد تعبير برادلي: "عالم بذاته، مستقل كامل حي كي تتملكه يجب أن تدخله، وتذعن لقوانينه، وتتناسى في هذا الوقت المعتقدات والأهداف والأمور الخاصة التي تهمك في عالم الحقيقة الآخر."[1]

وبناء عليه، نجد أن مذهب "الفن للفن" وهو المذهب الجمالي الخالص الذي يؤكد على أن الفن متميز وفريد، وهو أقدر الأشياء على تبرير وجوده الخاص، دون أن يسعى إلى تبرير مستمد من مجال آخر، لذلك نبذت الجمالية أو مذهب "الفن للفن" مبدأ التعليم والفائدة كتسويغ للفن، واستقرت على الإمتاع وحده، خاصة إذا تذكرنا اتفاق الناس جميعا على قبول النظرة التي تعزى إلى الشاعر الروماني هوراس في كتابه "فن الشعر" بأن وظيفة الشعر والفن عموما، الفائدة أو الإمتاع أو هما معا، وهذه الوظيفة المزدوجة للأدب والفنون الجميلة كانت مقبولة منذ العصور القديمة حتى القرن الثامن عشر وما بعده بما يشبه الاجتماع، بحيث إننا غالبا ما ننسى ذلك الأمر. لكن العمل الفني الأصيل عند الجماليين "قد ينطوي على تعليم، فمن الصعب مثلا أن نتصور عملا أدبيا لا نفيد منه شيئا بالمرة، لكن التعليم عرضي حسب، ولا يتصل قط بقيمته المميزة كفن .... فالعمل الفني يجب ألا يثمن لأجل أي شيء قد يؤثر في سلوكنا وحتى موقعنا العام من الحياة بل يجب أن يثمن بما يقدمه من متعة جمالية حسب"[2].

فالجمالي لا يستهدف من عمله الفني أن يكون ذا غاية نفعية، كأن يستخدم للتعليم أو الوعظ الديني أو ليحقق ثروة أو مجدا أو شهرة، وإنما يستهدف الكشف عن الحقيقة الجمالية في الصور الحسية التي يبدعها، والتي تنطوي على قيمة فنية خالصة، وتحظى بتقديرنا لجمالها لذاتها فحسب، وهو ما عرف بمبدأ "التنزه الجمالي" الذي يقدر الجمال والعمل الفني لذاته لا لأي غرض آخر.

---

[1]- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، ص: 328.

[2]- ر، ف، جونسون، الجمالية ضمن كتاب موسوعة المصطلح النقدي، ص: 287.

وهكذا تكون الجمالية أو "مذهب الفن للفن" صيحة مدوية في وجه أولئك الذين يؤكدون فائدة الفن، مدافعين عن ثقافة آلية هي في أساسها قبيحة وعقيمة، صيحة تجمع للفنانين والنقاد الذين ثاروا على الروح التجارية في عصورهم، ووضعوا في مقابل السعي المتواصل إلى اقتناص المال والطموح العملي، النشاط الوحيد الذي بدا في نظرهم ذا معنى، ألا وهو الاستمتاع المباشر المكتفي بذاته وبالقيمة الجمالية، فالفن عندهم "حرية وترف، وإثمار وازدهار للروح المتحررة من الشواغل العملية، والتصوير والنحت والموسيقى لا تخدم شيئا على الإطلاق."[1] وانسياقا مع هذه الأفكار أغرق إميل زولا في أسلوبه في الأدب المكشوف، فأخذ يصف بدقة حياة شخصياته معبرا عن نزواته الحيوانية وذلك لأن رسالة الفن في نظره هي: "رسالة حق وجمال، وليست رسالة خير ووعظ وإرشاد"[2]

أما أوسكار وايلد (1945- 1900)* فقد كان من أصحاب الجمالية المتطرفة التي أنكرت وبشدة وجود أية صلة بين الفن والأخلاق يقول: "لا وجود لفنان لديه عواطف أخلاقية، وإن وجدت مثل هذه العواطف لديه فإنها تعتبر تكلفا في الأسلوب."[3]

---

[1]- جيروم ستولنيتز، النقد الفني، دراسة جمالية، ص: 522.

[2]- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص: 307.

* أوسكار وايلد، أشهر فنان أواخر العصر الفكتوري، فقد كان كاتبا ومسرحيا وروائيا وشاعرا متميزا، سطع نجمه مع بزوغ الفلسفة الجمالية، ظل يدافع عن هذا الاتجاه والمتحدث الرسمي عن مبادئه، عرف بفكاهته اللاذعة، وثيابه الزاهية، ومحادثاته اللامعة، مما جعله أكثر الشخصيات المعروفة في زمانه، من أشهر مؤلفاته: "أهمية أن تكون جادا" (De L'importance d'etre constant)، و"صورة دوريان غراي"(Le Portrait de Dorian Gray)، التي جلبت له الكثير من الانتقادات. اتهم باللاأخلاقيات، فنبذه المجتمع الإنجيزي بعد أن زج به في السجن مع الأعمال الشاقة. وبعد سنتين يقضيهما هناك، يتجه إلى فرنسا متواريا عن الأنظار، ليقضي ما تبقى من عمره فقيرا، محطما، منبوذا من الجميع، وبعد وفاته بسنين، تنشر له رائعته التي كتبها في السجن أنشودة "من الأعماق" (De profondis) . Dictionnaire encyclopédiqe Larousse , p 1495.

[3]- رمضان الصباغ، الأحكام التقويمية في الجمال والأخلاق، ص: 310.

وبناء على ما تقدم، نرى أن هنالك نوعا من الطلاق التام بين الجمالية والحياة والمجتمع، وكأن الاهتمام الجمالي لا يزدهر تماما إلا في غياب الأخلاق "وهذا يعني إن الإباحية والانغماس والتحلل الأخلاقي قد تكون ثمنا للإسهامات العبقرية الفنية".[1]

ولا عجب بعد ذلك أن نجد أن هذه المواقف قد أثارت الكثير من النقد الاجتماعي والأخلاقي والديني، فكان أصحاب الجمالية يتقدمون بحذر نحو تقديم أعمالهم الفنية الخالصة فقد حوكم بودلير عام1857 بسبب هذه القصائد المنفرة "أزهار الشر" والتي ربما كانت أكثر الأعمال شذوذًا أو إغرابا في الأدب الحديث، فهي تحفل بأوصاف لسلوك لا يليق ذكره عادة، وبموضوعات نجدها عادة منفرة "غير أن مكانته بوصفه شاعرًا أخذت تتزايد باطراد طوال الأعوام المائة الأخيرة"[2]، لأن كل ما أراده "كان ... التعبير عن نفوره من الخطيئة والرذيلة التي يتعرض لها الإنسان، وحزنه على البؤس الذي تؤدي إليه وضاعته."[3]

وهكذا نلاحظ كيف كانت المعركة طويلة وشاقة في سبيل أن ترسي الجمالية قواعدها، وتؤسس لوجودها، وتثبت في النهاية، أن الجمال هو الذي انتصر، لأنه فرض نفسه علينا بذاته ولذاته، فقد يحدث أن يوجه الفن وجهة أخلاقية فيدعو إلى الفضيلة ويحض عليها، وينفر من الرذيلة، ولكن هذه الغاية الأخلاقية ليست أصلا مشتقة من طبيعة الفن، وذلك لأن الفن الأصيل لا يمكن أن يوضع تحت رقابة أصحاب المثل العليا والفضائل الأخلاقية، وتبقى الجمالية أو مذهب الفن للفن "هو المذهب الذي يفضله أهل الفن جميعا، ويتفق تماما مع النزعات الفنية الأصيلة، رغم أنه قد يتعارض مع مطالب المجتمع وحاجات الدين وقواعد السلوك الخلقي، كما أن الموقف الجمالي يدفعنا إلى العمل بذاته فحسب، ففيه نهتم بالخصائص الباطنية للعمل وقيمته بالنسبة إلى

---

[1]- علي عبد المعطي محمد، فلسفة الجمال والفن، ص: 158.

[2]- جيروم ستولنيتز، النقد الفني، دراسة جمالية، ص: 525.

[3]- المرجع نفسه، ص: 525..

الإدراك الباطن، أما الأخلاق فهي تهتم بالعلاقات بين العمل وأشياء أخرى، ومن ثم يبدو لنا أن الجمال والأخلاق يبحثان في خصائص مختلفة للموضوع الفني."[1]

2.2. الجمالية والحياة أو الحياة من أجل الفن:

إنه شعار ثائر علي تلك الثقافة الآلية والروح التجارية التي سيطرت على العقول في تلك الفترة (أي القرن التاسع عشر)، ففي مقابل السعي المتواصل في اقتناص المال والطموح العلمي، رفع الجماليون شعارهم "يجب أن نحيا الحياة الجمالية" والحياة الخيرة في نظرهم كما يصورها وولتر بيتر "هي تلك التي نحيا فيها كل لحظة من التجربة بعمق وثراء. وهي بالتالي خير لمجرد ممارستها وحسب ومن هنا فإن نموذج الحياة الخيرة هو التجربة الجمالية"[2]. وخير من جسد هذه الأفكار وعبر عن هذه العقيدة في نهاية القرن التاسع عشر هو وولتر بيتر* الخاتمة المشهورة لكتابه "عصر النهضة" يقول: "فنحن نبحث عن الحقيقة، لكننا لا نجد في العالم حولنا سوى تغير وتلاحق ظواهر دائم، وإذا انقلبنا إلى الداخل، نجد وعينا ذاته لا يقل شرودا ودفقا من مشاعر آنية وأفكار، لا يسعنا الثقة بأي حقيقة صامدة خلف دفق الظواهر، ولا يسعنا الاطمئنان حتى إلى كوننا نمتلك أية هوية ثابتة، العالم يبتعد منزلقا على الدوام، ونحن معه. فماذا يسعنا فعله إذن سوى الاستفادة القصوى من الخبرة وهي تمر؟ عندما يذوب كل شيء تحت أقدامنا، علينا أن نتمسك بأي شعور فذ، بأية مساهمة في المعرفة قد تلوح تحت انقشاع الأفق لتطلق الروح من عقالها لحظة، بأية إثارة للمشاعر أو عجيب الأصباغ وغريب الألوان والروائح، بما صنعته يد الفنان من إبداع، نحن متأكدون من شيء

---

[1]- محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، ص: 127.

[2]- ر، ف، جونسون، الجمالية ضمن كتاب موسوعة المصطلح النقدي، ص: 521.

* وولتر بيتر: (Walter Pater, 1894 –1839)، ترك بصمة على الجمالية، خاصة تأثيره الكبير في توجهات أوسكار وايلد، من أشهر مؤلفاته: البعث، مقالات حول فن النهضة، أفلاطون والأفلوطينية، ثقافة الجميل في انجلترا الفكتورية...

واحد فقط ألا وهو الموت . نحن جميعا تحت حكم الموت ولكننا مؤجلون إلى غير مسمى، فلنستمتع بالحياة قدر استطاعتنا طالما كانت في حوزتنا".[1]

إنه يشكك في كل شيء من حوله، عالم خارجي قتلته الآلة والانغماس المادي حتى الثمالة، وعالم داخلي لا يقل عنه شرودا، فماذا تبقى للإنسان أمام هذه الحقيقة الهاربة والتي لا يستطيع أن يطمئن فيها حتى إلى كونه يملك هوية ثابتة ؟ ماذا تبقى له إلا الاستمتاع بالحياة قدر استطاعته ما دام حيا.

إن فكرة الحياة لأجل الفن تركز اهتمامها على الحاضر وحده، وبالتالي تنظر إلى الحياة على أنها سلسلة من التجارب غير المترابطة ومن ثم يجب الاستمتاع بأية لحظة تمر حتى وإن كانت مهلكة في نتائجها، وذلك لأن الحياة عندما تكون عملية، فإن الحاضر فيها يخدم المستقبل ويتطلع فيها المرء إلى الأمام، آملا أو طامعا، ويحيا كل يوم فيها وفي ذهنه ما قد يسفر عنه ذلك اليوم فيما بعد، غير أنه قد يمضى اليوم بأكمله دون استمتاع بلحظة واحدة، وقد يستنفذ المرء أيامه بأكملها في السعي المتواصل وراء ما ينتظر حدوثه إلى درجة أنه قد يضحي بالحاضر من أجل المستقبل، وإمتدادا لهذا الموقف نجد "أن الجمالي يطمح في أن يعامل الحياة لا كمعركة بل كمنظر".[2]

إن الجمالية كانت تستهوى الأمزجة الشاذة، وخير من جسد هذا الشذوذ الشاعر أوسكار وايلد، أرنست دوسن، ولايونيل جونسون وغيرهم فقد كانوا يصورون في حياتهم مفهوم الشاعر اللعين، ففي عالم حيث العقيدة في تفكك، والعقل يبدو أنه لا يمارس من السلطان إلا السلبي الهدام، كما حمل التشاؤم إلى بعض الأذهان الفيكتورية حافزا قويا للبحث عن الاكتفاء في حاضر الزمان والمكان، لأنهم لا يثقون في شيء سوى الخبرة المباشرة فإذا كان عمر الخيام يبحث عن مؤاساة في:

رغيف من الخبز تحت الغصون

---

[1]- ر، ف، جونسون، الجمالية ضمن كتاب موسوعة المصطلح النقدي ص: 297.

[2]- المرجع نفسه، ص: 296.

وقربة خمر وديوان شعر وأنت

فإن الجماليين الفكتوريين* يبحثون عن المؤاساة في متع الذهن وخاصة في الأدب والفنون وجمالات العلم من حولهم".[1]

إنه الموقف الرافض لكل ما هو مألوف وموروث، وإنه الرد الحاسم على اتهام أفلاطون للفن بأنه مفسد، واتهام تولتسوي له بأنه مبدد. يقول أفلاطون قرب نهاية محاورة الجمهورية: "إن الأمر خطيرا حقا، وهو أخطر مما يتصوره معظم الناس، فعليه يتوقف تحول الإنسان إلى الخير أو إلى الشر. ومن هنا فان واجبنا أن نقاوم إغراء الشعراء، مثلما نقاوم إغراء المال أو الحياة أو الشهرة".[2]

أما تولستوي* فقد كان حكمه قاسيا على الفن، إذ يندد بكل الأشكال الفنية الجديدة، خاصة منها الجمالية، ففي ختام كتابه ما الفن؟ يتساءل "أيهما أفضل: وجود الفن الحديث بما فيه من فن جيد وفن رديء، أم عدم وجود فن على الإطلاق؟ وهو يجيب عن هذا

---

* الجماليون الفكتوريون: نسبة إلى العصر الفكتوري، وهو الذي حكمت فيه "فيكتوريا"، ملكة بريطانيا من (1837،1901)، عرفت إنجلترا خلاله تطورا لم يشهد له مثيلا في الحياة الاقتصادية، والسياسية، والاجتماعية، والفكرية، ورغم هذا الرخاء =الذي عمّ، فقد لوحظ فقر كبير، في أوساط المجتمع، الأمر الذي جعل رئيس الوزراء بنجامين ديزرائيلي ينعت انجلترا، ببلد الأمّتين: واحدة غنية، وواحدة فقيرة، تناول كتاب العصر الفيكتوري، التباين الشديد بين هاتين الطبقتين، من روائع هذه الفترة روايات تشارل ديكنز التي هاجم فيها الظلم الاجتماعي في العهد الفيكتوري منها: "أوليفر تويست"، و"المنزل الكئيب"، كما نستحضر اسم الناقد المشهور "ماثيو آرلوند"، واللورد "تنيسون" الذي تناول مشاكل عصره الدينية والفكرية، كما تعتبر روايات الأخوات الثلاث لعائلة برونتي، من أعظم الأعمال الروائية في العصر الفيكتوري.

[1]- ر، ف، جونسون، الجمالية ضمن كتاب موسوعة المصطلح النقدي ، ص: 330.

[2]- جيروم ستونليتز، النقد الفني دراسة جمالية، ص 525

*ليو تولستوي (Léon Tolstoi, 1910 -1828) : من عمالقة الروائيين الروس، ومن أعمدة الأدب الروسي في القرن التاسع عشر، كان تولستوي روائيا ومصلحا اجتماعيا وداعية سلام، ومفكرا أخلاقيا. من أشهر مؤلّفاته روايتي: "الحرب والسلام" و"أنا كارنينا" كما كان لكتابه "مملكة الرب في داخلك" أثر كبير على مشاهير القرن العشرين مثل: المهاتما غاندي، وماتن لوثر كينج.

السؤال بقوله أعتقد إن كل شخص أخلاقي عاقل سيحكم في هذه المسألة مثلما حكم فيها أفلاطون في محاورة الجمهورية ... فالأفضل ألا يكون هنالك فن على الإطلاق."[1]

أما الخطأ الأساسي الذي ارتكبه الفن منذ عصر النهضة فهو في رأي تولستوي، أنه "كرس نفسه لجلب اللذة، فالعالم الحديث يطلق اسم الجميل على كل ما يعطي لذة منزهة عن الغرض غير أن الجمال لا يستطيع أن يبر ذاته، بل ينبغي أن يقاس تبعا لمقتضيات الأخلاق، وكلما زاد استسلامنا للجمال ازداد ابتعادنا عن الخير".[2]

وإيمانا منه بقوة تأثير الفن في المتلقي، يشترط تولستوي على الفن، حتى يحقق المزية والجودة والعظمة أن يكرس لنقل الأحاسيس المرتبطة بالمثل العليا، خاصة بعد أن أخفقت الجمالية والفن الحديث في هذا المجال وهي" إيخاء الناس جميعا الذين يجمعهم الحب ويتساوون أمام إله المسيحية ... وأن المهمة الحقيقية التي يتعين تحقيقها هي جعل شعور الحب المتبادل هو الشعور المعتاد للناس والغريزة المتأصلة فيهم."[3]

ويذهب تولستوي إلى أبعد من ذلك، فقد أدان بموقفه هذا معظم الروائع الفنية التي أنتجها القرن التاسع عشر، والتي كانت ثمرة يافعة من ثمار الجمالية الخالصة، كزهور الشر لبودلير والتصوير الانطباعي وموسيقى ريتشاردز شتراوس وفاجنر وبرامز ولعل "الحكم الذي أثار أعظم قدر من الضجر، هو ذلك الذي أصدره على سيمفونية بتهوفن التاسعة، فهو يرى دون شك أنها ليست عملا فنيا جيدا".[4]

وهكذا نلاحظ كيف حارب تولستوي الجمالية، وكل أنواع الفن الحديث الذي سار في فلكها أو اتجه وجهتها، ومنه نتعلم كيف كانت الإدانة الأخلاقية للفن الذي يعد موضوعه غير لائق أو شريرا، لأنه يثير في الغالب انفعالات تستحق أن تقمع "فهو

---

[1]- جيروم ستونليتز، النقد الفني دراسة جمالية، ص: 514 .

[2]- . المرجع نفسه، ص514.

[3]- المرجع نفسه ، ص: 517.

[4]- المرجع نفسه، ص: 518.

يتغذى من مشاعر الغرور والرغبة اللاأخلاقية والضجر من الحياة."[1] إن حكما كهذا أشبه بحكم قاض أو رجل دين، تستشيط منه العقلية ،الجمالية، وكل عقلية عاشقة للجمال، لأنه لا يفهم وظيفة الفن الحقيقية. إذ ليس هدف الفنان أن يصدر حكما، و"إنما هو يحاول الإمساك بزمام التجربة والتعبير عنها بطريقة مؤثرة صادقة، والواقع أن الفساد والرذيلة إنما هما جزء من العالم، فلهما إذا أهميتهما في ذاتهما، والفنان تستهويه شخصية الشرير ودوافعه السوداء البغيضة، وربما استهوته الضخامة الهائلة للشر المتأصل فيه، وهو يحاول أن يندمج في الشر ويعبر عما ينبغي أن يكون عليه إحساس المرء إذا كان شريرا".[2]

وهكذا نجد أن التصور الذي يجعل من الفن تعبيرا عن انفعال أخلاقي يدخل على الفن أمورا أبعد ما تكون عنه، وذلك لأن الفن تعبير انفعالي وهذا التعبير طبعا يشمل الجميل والجليل والقبيح، والمعيار الذي نقيس به مدى قدرة هذا الفن على التعبير، يجب ألا يكون خارجا عن مجال الفن، كالمعيار الديني أو الأخلاقي "بل يجب أن يكون نابعا من العمل ذاته، وهذا لا يمنع تأدية الفن لدور أخلاقي في الحياة ولكن يجب ألا يكون هذا مقصودا في ذاته أو هو ما يقوم به العمل الفني".[3] فالفنان هو ذلك الإنسان الذي يملك من رهافة الحس ودقة الشعور ما يجعله يشعر شعورا واضحا بمعاني الخير والشر والفضيلة والرذيلة، ودقة شعوره بهذه المعاني لا يفسر على أنه يتحيز لطرف منهما ضد الآخر، أو أنه ينتصر مثلا لمعاني الخير والفضيلة كما تراها المذاهب الأخلاقية "افعل كذاولا تفعل كذا" إنما الفنان إنسان حر طليق لا يقيده أي عرف أو منفعة، ولا ينساق بلهفة وراء أي من هذه المعاني، وليس الفنان أيضا مطالبا بأن

---

[1]- جيروم ستونليتز، النقد الفني دراسة جمالية ، ص: 514.

[2]- المرجع نفسه، ص: 306

[3]-رمضان الصباغ، الأحكام التقويمية في الفن والأخلاق، ص:306.

يتصف بشيء من هذه الصفات، فلا يجب أن يكون قديسا ليكتب قصائد التضحية وأروع ملاحم النسك والفداء الديني."[1]

إنها الرغبة في التعبير بكل حرية وطلاقة كانت من بين الدوافع الرئيسية خلف دعوة الفن من أجل الفن "فليس ثمة كتاب يوصف باللاأخلاقي، إذ ليس ثمة سوى كتب حسنة التأليف وأخرى سيئة التأليف، وعندما نفكر بالاحتجاجات الأخلاقية التي أثارتها روايات مثل رواية جورج مور: مياه أستير (1894)، توماس هاردي: جود الغامض (1896) وفي فرنسا رواية فلوبير: مادام بوفاري (1856)، نستطيع أن ندرك في الأقل أن أصحاب الجمالية في القرن التاسع عشر كانت لديهم معركة حقيقية يخوضونها، مهما كان رأينا في الأسباب التي اختاروا أن يحاربوا من أجلها".[2]

3.2. الجمالية والشعر:

وفي أحضان الجمالية تولدت فكرة الشعر الخالص. وهو الشعر الذي لا يعطي رأيا في الحياة، إذ هو رؤية العبارة أو التعبير الفني جميعا بنفس الطريقة التي ينظر فيها إلى الموسيقى، وفي هذا النوع من الشعر يحاول الشاعر أن يستثير نفس الاستجابة الجمالية التي تستثيرها زهرية صينية، يصف جورج مور*هذه الحركة قائلا: "هي حركة في الشعر والرسم معا، تبتعد عن الحياة المعاصرة وتغور في مطاوي القدم، تنسج أوابد الخيال وأجواء المراعي، التصوير وبخاصة في الشعر، الذي يتناول حالات في الذهن كانت في حدود المألوف من المقاييس المقبولة والمحرمات، إما موضع شك في حد ذاتها، أو ذات صفة حميمة لا تسوغ عرضها على الملأ، تثمين كبير للصور

---

[1]- محمد على أبوريان، فلسفة الجمال والفنون الجميلة، ص: 150.

[2]- ر، ف، جونسون، الجمالية ضمن كتاب موسوعة المصطلح النقدي، ص: 314.

* جورج مور (Geoge Moore 1852 – 1933) روائي إرلندي، كان من أنصار الاتجاه الجمالي، ثم وبتأثير من الفيلسوف الرياضي برتراند رسل، اتجه إلى البحث في العقل، داحضا بعدها كل الأفكار المثالية، فساهم في تأسيس المنهج التحليلي في الفلسفة، أثر تأثيرا كبيرا على الفلاسفة البريطانيين، دافع عن النظريات الفطرة السليمة، من أشهر مؤلفاته: مبادئ علم الأخلاق، الأخلاق، دفاع عن الفطرة السليمة.

الحسية، وبخاصة البصرية والأوصاف، وشيء من الطمس والغموض في مادة الموضوع وقد تم الوصول إلى هذا الأثر الأخير، في الشعر، عن طريق إخضاع الاستعمال الدقيق للغة إلى استحضار حالة نفسية شبه موسيقية، وعن طريق إضاءة الوسائل الأسلوبية والشكلية لا لمحض كونها تناسب المادة، بل لكونها محيرة في حد ذاتها".[1]

هذه بعض خصائص الشعر الخالص أو ما يسمي بالشعر الصافي، تثمين كبير للصور الحسية، وطمس أو غموض في مادة الموضوع، واعتزاز كبير بالقيم الموسيقية أو التصويرية في الشعر. يقول محمد غنيمي هلال موضحا فكرة هذا الشعر:"هبني جلست في حديقة من الحدائق أمام السماء والورود وأوراق الدوحة الظليلة اليانعة، في فصل الربيع الذي تنفح نسماته بالحب، فإذا لذت بالدعة والصمت، وطردت من ذهني كل الحجج وما تتمخض عنه من أفكار، فإني أشعر في نفسي بعالم مضطرب من صور وألوان وأصوات وعطور ... فتحفل نفسي بشتى المشاعر والإحساسات والآمال الغامضة والمتنوعة، التي لا يمكن التعبير عنها بالتحليل والشرح، فأغوص في خضم الوجود، وأتحد بالشعور مع ما حولي، حتى أنسي نفسي، وأذهب إلى ما وراء حدود الفكرة، إلى جوهر الأشياء، إلى مالا يستطاع شرحه من الحقائق التي تعجز اللغة عن أدائها، وهنا أنتقل بعيدا عن مشاغل الفكر التي هي ميدان النثر، إلى عالم النفس الغامض، حيث تنضج الغرائز الحيوية والآمال السامية، وهنا أسبح في ذلك العالم السامي الذي لا سبيل للتعبير عنه إلاّ بما يتوافر في الشعر من اللحن والإيقاع والوزن وجرس الكلمات، وحسب وضعها في موسيقاها النفسية العميقة، وبما توقظ فينا تلك الذكرى البعيدة من مشاعر روحية تربطنا بروح العالم، وتجعلنا نكاد نمس الأصول،

[1]- ر، ف، جونسون، الجمالية ضمن كتاب موسوعة المصطلح النقدي، ص: 302.

والأسس السامية للإنسانية: وذلك هو الشعر المجنح المحلق في الأجواء لا عهد لمدلولات اللغة بها من حيث وضعها".[1]

هذه هي عناصر الشعر الخالصة، وبها يصير الشعر نوعا من التصوف اللغوي في دلالته الإيحائية التي لا تعتمد على المنطق، فمدلول الأفكار وما تحمله من معان وصور مباشرة لا شأن لها بجوهر الشعر الخالص، يقول هنري بريمون: "لكي نجيد قراءة الشعر ليس لزاما علينا أن نفهم المعنى دائما ... الشعر فوق أساليب الكلام فوق العقل والخيال والحس، فوق التحليل اللغوي أو الفيلسوف وفوق الترجمة والموضوع والتلخيص ومعنى اللفظ والعبارة وتسلسل الأفكار وتدرجها المنطقي، فوق العواطف والانفعالات ... إن من شأن النثر دون الشعر أن يعلم ويشرح ويصور ويهز السامع ويثير الدموع."[2]

وكأن مقياس الشعر عند الجماليين (رواد الشعر الخالص) هو قدرته على التأثير في القارئ بطريقة تشبه السحر: "المهم في الشعر الصافي هو النفحة السحرية، ليس من شأن الشعر أن يوحي إلينا معنى جديدا فالنثر قادر على هذا. إنما الجديد في الشعر هو النفحة السحرية أو المجرى السري"[3]، وهكذا تكون المعاني المباشرة في الشعر ليست مهمة وإنما الأهم هو المعنى الذي يستقطر من الأبيات والذي لا يفهمه إلا الشاعر أو أشباهه، المعنى السري الذي لا يمكن إيضاحه أو حصره ضمن حكم، الذي يمر بطريقة غامضة من نفس الشاعر إلى نفس المتذوق وتلك معجزة الشعر."[4]

---

[1]- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة بيروت، ط1 ، 1982، ص: 478.

[2]- Henri-Brémond , La Poésie Pure, avec un débat sur la poésie, par Robert de Souza , Paris . Bernard-Grasset, 61 Rue des Saints-Pères, 1926 , p : 197.

[3]- Henri-Brémond , La Poésie Pure, avec un débat sur la poésie, par Robert de Souza , Paris . Bernard-Grasset, 61 Rue des Saints-Pères, 1926 , p: 59.

[4]- Ibid, p: 97.

وهكذا نلاحظ كيف تصبح القصيدة في ظل الشعر الخالص صور وموسيقى ولا شيء سواهما، ويبلغ الموضوع الحقيقي من الرقة حد التلاشي، يقول الشاعر الجمالي "تنسن" في إحدى قصائده الغنائية:

حيث تهجع، كلاريبيل

تهمد الأنســـام وتفنى

جاعلة أوراق تهمـــي:

لكن البلوطـــة الوقورة

سميكة الأوراق، عبقة،

تنفث نغمـــــة قديمـــة

عـــن حـــــزن دفيـــن،

حيث تهجـــع كلاريبيل.

فنحن لا نكاد ندرك أن فتاة قد ماتت وأن الشاعر حزين لموتها، بل وحتى كلاريبيل نفسها تضيع في غمرة المشاهد والأصوات الموسيقية ولأجل ذلك يرى إدجار ألان بو أن تنيسن "كان أنبل شاعر عرفته الحياة ... وهو نبيل، لا بسبب أي نبل في المشاعر، بل بسبب سيطرته على تلك الموسيقية التي يقوم عليها الجمال الشعري."[1]

وحيث تتفوق الموسيقى حتى على الصورة الشعرية، نجد "سوينبرن يصل بالميزة الموسيقية إلى حد تصبح معه الإشارات إلى الظواهر الطبيعية غامضة عن قصد. يقول:

وإذ تنطلق كلاب الربيع على أثار الشتاء،

تعود أم الشهور في المروج والسهول.

تمـــلأ الظـــــلال وملاعـــب الريـــح

[1]-ر، ف، جونسون، الجمالية، ضمن كتاب موسوعة المصطلح النقدي، ص: 358.

بحفيــف الأوراق وتمــاوج المطــر

وهنا يعلق ف.ر ليفز في مكانه المناسب: ما علينا أن نتصور كلاب الربيع، أو نسأل في أي شكل يجب رؤية الشتاء أو تخيله يطير أو إذا كانت الآثار طبعات أقدام في الثلج، أو ثلجا وجمادا على العشب: فالإحساس العام بالمطاردة المنتصرة فيه الكفاية،... وأن الموسيقى هنا قد تفوقت حتى على الصورة."[1]

وأيا كان الأمر، فمن الواضح عند هؤلاء، هو المطالبة بإعلاء الجمال وجعله فوق كل اعتبار، وكان أول ممثل مهم للآراء الجمالية في الشعر في اللغة الإنجليزية، والأكثر أصالة هو الشاعر الأمريكي إدكار ألن بو (1809-1849) فقد كانت أفكاره عن الشعر ذات أثر واسع تجاوز حدود العالم الناطق بالإنجليزية، ومن أبرز الشعراء الذين تأثروا به أيما تأثير الشاعران الفرنسيان، شارل بودلير (1821-1867) وستيفان مالارميه (1842-1898). وكان الشعر عنده " هو الخلق الجميل الموقع."[2]

وقد أدرك آلان بو أن الشعر "شكل وصور قوية تحمل مادة خفيفة، وقوته في أبحاثه كنغمات التأليف الموسيقي، ولا شأن للشعر بالحق والخير ولكن بالجمال وحده."[3]

وإعلاء للقيم الجمالية في مواجهة أية قيمة أخرى مهما عظمت، وحتى يكون الحكم منصبا على العمل الفني في ذاته، على التصميم والشكل والخيال والمكونات الفنية، يفرق ألان بو بين الشعر والحقيقة يقول:" لقد ذهب بعضهم إلى القول، بصورة مضمرة ومعلنة، مباشرة وغير مباشرة، إن الغرض الأخير للشعر جميعا هو الحقيقة. وقد قيل أن كل قصيدة يجب أن تتضمن مغزى. وبذلك المغزى يحكم على القيمة الشعرية في العمل. ونحن الأمريكيون خاصة قد رعينا هذه الفكرة البهيجة ... لقد حصلت لدينا قناعة أن كتابة قصيدة من أجل القصيدة ذاتها ... والحقيقة أنه لا يوجد،

---

[1]- ر، ف، جونسون، الجمالية، ضمن كتاب موسوعة المصطلح النقدي، ص: 308

[2]- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص: 305.

[3]- المرجع نفسه، ص: 306 .

ولا يمكن أن يوجد أي عمل أكثر اكتمالا في العظمة أو سموا في النبل من هذه القصيدة ذاتها، هذه القصيدة بحد ذاتها، هذه القصيدة التي هي قصيدة ولا شيء غيرها، هذه القصيدة التي كتبت من أجل القصيدة فحسب"[1] . وواضح من هذا النص، أن الحقيقة عند ألان بو هي حقيقة الواقع والمنطق، وهي لا تشمل حقيقة الشعور، فاللغة الشعرية لا تتصل بالحقيقة فحسب، إنها تحجبها بغموض.

وهكذا يعكف الجمالي على تحقيق كمال الشكل في التعبير والتثقيف وبرء العبارة ونحتها، فكان يجهد نفسه بالحذف والإضافة ومقارنة اللفظة بذاتها على حروفها ومخارجها وإيقاعها واللفظة باللفظة الأخرى في البيت الواحد، وفي كل بيت، والقصيدة ككل تتألف وتنسجم وتتحد بشكل عضوي، تنتفي فيه الردة والسقوط ويحس الجمالي على إثرها، أنه أبدع خلقا سويا، قابلا للحياة بذاته، وليس بالقيم الإصلاحية أو الاجتماعية التي تقحم عليه، وتزري به كما يقول كونت دي ليل: "الشعر إذ يوحي بالحقائق الاجتماعية، فإن تأثيره سيكون معدما"[2]، ولأجل ذلك غالى الجماليون شعراء كانوا أم فنانين، غالوا في استخدام "الألوان المتنافرة والأنغام النشاز، والغموض، وجعلوا أي موضوع يصلح مجالا لعمل الفن. فلم يعد هناك موضوع جليل وآخر تافه، بل صارت العبرة بالمعالجة الفنية والقدرة على التعبير الفني."[3] فللفن حقيقة قائمة بذاتها مستقلة تتعامل مع ذاتها، ولا تنحني للحاجات والضرورات الاجتماعية، فهي حرة مخلصة لذاتها، لا تتنازل ولا تقبل المساومة ولا أنصاف الحلول.

4.2. الجمالية والنقد الجديد:

شهدت الساحة النقدية الغربية خلال النصف الأول من القرن العشرين اندلاع ثورة نقدية، اكتسحت الكثير من المبادئ والأعراف التي كانت متأصلة، ومما عجل في

---

[2]- يوسف عيد، المدارس الأدبية، القسم النظري، دار الفكر اللبناني، بيروت، د.ت ص: 162 .

[3]- رمضان الصباغ، الأحكام التقويمية في الجمال والأخلاق، ص: 318

هذه الثورة، تأثير الحرب الكونية الشاملة، وما أعقبتها من اضطرابات سياسية، شهدتها أوروبا حين ذاك، بالإضافة إلى جهود الكثير من الشعراء الرامية إلى تأسيس مفاهيم كتابية جديدة، تخرجها عن الإطار التقليدي المعهود .

فلقد كان لا مناص من الثورة على هذه النظريات التقليدية، حيث قضت أسسها، وشيد على أنقاضها، نقد جديد يكمن مفتاحه في داخله لا في خارجه، ومن ثم "لا يكون النص مرجعا إلا لنفسه، وفي لغته أساسا"[1] على حد تعبير رولان بارت.

ولعل أهم محاولة ثورية ريادية فاعلة، سواء على المستوى التنظيري أو الإبداعي، تلك التي تولدت في رحم النقد الإنجليزي، كتابات ت. س إليوت [*] T.S Eliot وما تمخض عنها من إجراءات جديدة، كان لها عميق الأثر في القراءات النقدية الجمالية التي تطورت في أوروبا وأمريكا، والمنحدرة في مجملها من استفزازاته الأولى، ومورست بمرجعية مبادئه واحتذاء مثاله، كما هو الشأن فيما يتعلق بتمردات النقد الأدبي على علوم التاريخ واللسانيات في الجامعات الأمريكية وأوروبا.

استطاع إليوت وغيره من النقاد الجماليين[*] أن يحدثوا اصطداما داخل التقييم الأدبي النقدي، بين تقاليد قوية متناحرة تاريخية وثقافية ودينية وسياسية، ولعل أهمها موقفه فيما يخص اللاشخصية، والتوازن الكلاسيكي. وهي من أهم المقولات التي روج لها الجماليون الجدد، والتي جاءت كرد فعل ضد الإرث الرومانسي الفكتوري، الذي بالغ في رأيه في تقدير أهمية التعبير الذاتي الشخصي الحر في الأدب. فقد كتب إليوت

---

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، 2005، ص: 201.

[*] توماس ستيرن إليوت (T. S. Eliot, 1888-1965)، ولد بأمريكا، ثم رحل الى إنجلترا حيث تجنس بالجنسية الإنجليزية نال جائزة نوبل للأدب عام 1948 . له إسهامات عديدة في الشعر والمسرح الشعري والنقد. وأهم كتبه النقدية: الغابة المقدسة عام 1920، مسرحيون من العصر الإليزابيثي، مقالات مختارة، نثر مختار، فائدة الشعر وفائدة النثر، وعن الشعر والشعراء، ونقد الناقد.

[*] النقاد الجماليون: وهو الاسم الذي أطلقه النقاد الجدد على أنفسهم وهم يعنون بذلك أنهم يلتزمون البناء الباطن للعمل. النقد الفني جيروم ستولنيتز، ص: 724.

في أحد أشهر مقالاته "التقاليد الأدبية والموهبة الفردية،" حيث حاول أن يصحح هذا المفهوم الخاطئ دفاعا عن حقيقة ثابتة في عالم الفن والأدب وهي: "أن الفنان الحقيقي ليس هو الذي ينتظر حتى يعبر عن تجاربه الذاتية المباشرة وحدها، والفنان الأصيل لا يمكن أن يكتفي في كتاباته بألوان التجارب التي تقع لشخصه، وليس هو الذي يضل صامتا لا ينطق حتى تقع له حادثة أو تصيبه مصيبة. فلا يصف الحب إلاّ إذا كابده ولا يصور العذاب إلاّ إذا عاناه، ولا يكتب قصة أو رواية إلاّ إذا عاش جميع تجارب شخوصها ... مثل هذا الأديب، أديب محدود يدور في نطاق ضيق للغاية، لا يستطيع أن يتخطاه أو يتعداه إلى غيره ... إن الخلق الأدبي ليس تعبيرا عما يقع لذواتنا فحسب، كما أنه ليس مجرد وصف للواقع الذي نعيشه أو نحياه، إن الفنان الجدير بهذه الصفة قادر على خلق التجربة حتى وإن لم تقع له، إنه لا يقتصر على تصوير ما يقع لذاته من تجارب أو أحداث، ولا يقتصر على خلق ما يحياه ويأمل أن يحياه وما يعجز عن أن يحياه فحسب. وإنما يخلق ما يحياه الإنسان أي إنسان في أي مكان وتحت أي ظروف سواء خضع الفنان لهذه الظروف شخصيا أو لم يخضع لها"[1].

استطاع إليوت بهذا المفهوم حول الخلق الأدبي أن يُرْسي قواعد النقد الجمالي الموضوعي*، وهو يصحح من خلاله أهم مرتكزات المدرسة الرومانسية التي كانت تنظر إلى الأدب على أنه تعبير عن شخصية صاحبه أو بيئته، فليس من التميز شيء أن ينتظر الأديب إثارة الأحزان والآلام حتى يصورها. كلمات خالدة قالها جورج ديهامل في كتاب "دفاع عن الأدب" عندما روى لنا قصة "لبيير لويس" عنوانها "الرجل الأرجواني" ويرويها محمد مندور في كتابه "النقد المنهجي عند العرب" حيث يقول:

---

[1]- محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، ص ص: 45، 46.

* يعتبر ماثيو أرلوند (Matthew Arnold,1822-1888) من أبرز الشخصيات النقدية الإنجليزية الفكتورية، سبق إليوت في ثورته على الرومانسية باعتباره مقاوما كلاسيكيا عنيفا للغنائية الذاتية، وبذلك استطاع أن يرسي الكثير من المبادئ التي أكدها رواد النقد الجمالي فيما بعد خاصة إليوت. من أبرز مؤلفاته: هوميروس 1861، مقالات في النقد والثقافة، الثقافة و الفوضى 1869.

"وموضوعها فنان إغريقي يأخذ بعبد ويكوي صدره بالنار ليراه يتألم فيستطيع أن يلتقط ملامحه المتقلصة ويودعها لوحة زيتية كان يرسمها للشخصية الخرافية شخصية بروميثيوس الذي عذبته الآلهة لأنه سرق النار من السماء وأتى بها إلى البشر، وكان عذابه نسرا ضاريا ينهش كبده بالنهار ثم يتركه فيعود كبده لينمو بالليل، وعند الصباح يأتيه النسر ليستأنف النهش، ورسم الفنان اللوحة ولكن الشعب علم بتعذيبه لهذا العبد المسكين فثار وأتت الجموع الى منزل الفنان لتنتقم منه، ولكن الفنان أطل على الشعب من نافذته وأراه اللوحة فنسي الشعب العبد المعذب وهلّل للفن. ويعلق ديهامل على تلك القصة بقوله العظيم: ما أفقرها العبقرية تلك التي تشعر بالحاجة الى أن تثير الألم بالفعل لكي تصوره".[1]

ولأجل ذلك يصبح العمل الفني خلقا جديدا يأخذ رحلته في الزمن بحياة ذاتية لا تعتمد على مؤلفه، أو ظروف تأليفه، فهو شيء جديد مختلف تماما عن المادة الأولية التي يتكون منها، وكلما كان الأديب ناضجا كان قادرا عن الانفصال عن شخصيته الخاصة في حالة الإبداع. يقول إليوت: "إن الكاتب المتطور هو الذي يلزم هذه الحيدة، بل ويعمل على التضحية بالذات من أجلها، بل إن الفنان لا يبلغ درجة النضج في الخلق الأدبي إلاّ إذا ازداد انفصاله عن ذاته، ذلك أن انفصال الفنان عن ذاته دليل على تمكنه وعلى أنه بلغ حظا موفورًا من المقدرة الفنية"[2].

وهكذا ومن خلال هذه الأقوال الإليوتية، تطرح مسألة اللاشخصية في الشعر طرحًا مباشرا، وتتكشف فكرة الفصل بين الإحساس بالمشاعر وبين كتابه الشعر، وهي فترة تسمح بالانفصال عن المشاعر ثم العودة إليها في مرحلة ذهنية ليستكشفها الشاعر ويدرك بطريقة موضوعية الحالة التي كانت عليها هذه المشاعر، ثم يضعها في قالب فني رائع وجميل ومركز، وهو ما عرف عند الجماليين باسم "التكنيك" أو القدرة الفنية،

---

[1]- محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، القاهرة،1948، ص ص: 58،59.

[2]- محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، ص: 46.

وهي التي تمكن الأديب من إخراج معانيه الخفية، فكرا كانت أم فلسفة أم أخلاقا وصهرها جميعا، في مادة فنية جديدة مكثفة ومركزة، بطريقة تسمح بإعادتها بنجاح في وجدان القارئ: "إن الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة في العمل الفني تكمن في إيجاد "معادل موضوعي" أو بمعنى آخر، مجموعة من الأشياء، أو وضعية، أو سلسلة أحداث تكون بمثابة صيغة أو قاعدة لتلك العاطفة المحددة حتى إذا ما أعطيت تلك العناصر الخارجية التي يجب أن تؤدي إلى تجربة حسية تم استحضار تلك العاطفة مباشرة"[1]، إذ بدون هذا التركيز في الصورة الشعرية، فإن تلك العاطفة مهما كان سموها أو قوتها، تبقى غامضة أو فوضوية، ولن يتمكن القارئ من اقتناصها، وهكذا يشتكي إليوت من شعر سوينبرن إذ العواطف فيه غير مركزة على مواضيعها وغير مكثفة، بل منتشرة في تداعيات كلامية غامضة. فإذا أريد للإحساس الأصلي أن يتعدى مغزاه الخاص ويصبح ذا قيمة مستقلة لابد أن تكون هناك نقطة مرجعية موضوعية، كأن تكون وضعية درامية، أو رمزا ملموسا"[2]، ولأجل ذلك كان إليوت شديد الإعجاب بشعر دانتي، لأنه يحقق ما لا يدرك في صورة بصرية، ويؤسس علاقات جمال الأنواع المتنافرة.

أما مسرحية هملت لشكسبير، فقد كانت تفتقر إلى ذلك التعادل بين الموضوع والإحساس "فثورة هاملت العارمة كانت أقوى من أمّه، وعاطفته كانت طاغية لا تجد ما يعادلها، ولا ما يبررها في الواقع الخارجي، ولذلك لم يستطع أن ينقلها إلى الآخرين نقلا موضوعيا، يقنعهم بأنه على صواب وإنما بقي صريع هذه العاطفة، تنغص حياته وتشل إرادته، إذ تقضي الحتمية الفنية بالتعادل التام بين هاتين الناحيتين، وهو ما قصر

[1]- كريس بولديك، النقد والنظرة الأدبية منذ 1890، ترجمة: خميسي بوغرارة، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2004، ص: 87.

[2]- حفناوي بعلي، جبرا إبراهيم جبرا في ضوء المؤثرات الأنجلو أمريكية، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2007، ص: 231.

عنه شكسبير في هذه المسرحية دون سواها، فلقد سيطرت على هملت الشاب عدة انفعالات، كان من الصعب على شكسبير الإفصاح عنها"[1] وبالمقابل، فإن إليوت يشيد بروائيي عصر إليزابيت،* لأنهم يؤثرون تقديم الرمز عن الحدث الداخلي للقصيدة، وهكذا تكون العواطف عند الشاعر ليست بالمهمة، إذا لم يستطع صياغتها في تجربة حسية موضوعية ومركزة. ومنذ ذلك الوقت، أصبح المعادل الموضوعي جزءا من نظرية إليوت الجمالية، وقد حاول كثيرون أن يربطوا بين هذه النظرية وبين تعريف "عزراباوند" للشعر في كتابه (روح الرومانس) 1910 قائلا: "إن الشعر نوع من الرياضيات الملهمة التي لا تعطينا معادلات للأرقام المجردة والمثلثات وما أشبهها، وإنما تعطينا معادلات للانفعالات الإنسانية"[2].

وعند (كلينيث بروكس* **Cleanth Brooks (1906-1999)** تستدعي فكرة إليوت عن المعادل الموضوعي ارتباطا موازيا "فنحن كقراء للشاعر في عملية مشابهة لاكتشاف الشاعر مادته نصنع ثانية من رموزه تجربة مجموعية مشابهة نوعا ما، في حالة امتلاكنا للخيال، التجربة المجموعية للشاعر نفسه. والقصيدة كل إجمالي لا بديل له. ونثر القصيدة ليس هو القصيدة نفسها، وإنما هو حجتها النثرية أو بنيانها، ولكن النسيج أو الهيكل المادي الذي هو القصيدة نفسها يقاوم التعادل العملي. ولا يمكن

---

[1]- حفناوي بعلي، جبرا إبراهيم جبرا في ضوء المؤثرات الأنجلو أمريكية، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2007، ص: 231.

* العصر الإليزابيثي هو الفترة التي ارتبطت بحكم إليزابيت الأولى (1558-1603)، أزهى العصور الفكرية في تاريخ انجلترا، خاصة في الشعر والأدب والموسيقى، وقد شهد هذا العصر ميلاد المسرح الفني الذي يعرف اليوم باسم المسرح الإليزابيثي، ومن أشهر المؤلفين المسرحيين: توماس كيد ومسرحيته الشهيرة المأساة الإسبانية، وكريستوفر مارلو ومسرحيته تيمور لنك الكبير وبن جونسون الذي برع في الملهاة المأساوية والمسرحية الساخرة منها: جزيرة كلاب واتجهوا شرقا، وأخيرا وليام شكسبير الذي ترك نتاجا أدبيا متنوعا وزاخرا خاصة في المسرحيات المأساوية منها هملت، عطيل، مكبث، الملك لير.....

[2]- محمد عزام، المنهج الموضوعي، ص: 28.

* كلينيث بروكس، من أعلام النقد الجديد الأمريكي، قدم مفهوما جديدا للشعرية، انطلاقا من تصورات إليوت، في مفاهيم المفارقة، والتضاد والسخرية والاستعارة، اشتغل أستاذا في العديد من الجامعات الأمريكية، كان له أبرز الأثر على الشعراء الناطقين بالإنجليزية، من أبرز مؤلفاته بالاشتراك مع ويمزات، النقد الحديث.

للقارئ معرفة أي شيء تقوله القصيدة بعيدة عن كلماتها. والقيمة الشعرية لا تكمن فيما تقوله القصيدة ولكن فيما تكونه، أي في الشيء المادي الذي يجعلنا ندرك انفعال الشاعر الأصلي، والدلالة على القصيدة بنثرها هو الدلالة عليها بشيء خارج عنها. بشيء يمسخها، في أفضل الأحوال، إلى ما يشبه حالتها الأصلية غير المدركة وما تنقله القصيدة ليس موضوعا ولا فكرة ولا مجموعة من الأفكار، وإنما هي تنقل الجزئيات، ذلك أن الشاعر صانع لا ناقل، صانع لشيء مادي يحاك من تجربته، ونحن نشارك في هذه التجربة حين يتاح لنا أن نعرف الشيء، وفي خلق هذا الشيء لا يعيد الشاعر إنتاج نسخة لتجربة واحدة، ولكن من خلال عدد لا يحصى من التجارب الأمر الذي يجعل عملية الإبداع عملية اكتشاف تتم بتأثير قوي التحويل، أما لغة الشعر فهي لغة تضاد، والتضاد هو القوة المواصلة في الشعر. والانفعال لا يتأصل في عقل القارئ بواسطة التعليق الانفعالي وإنما بالمفارقة بين المواقف والأشياء التي تقدمها القصيدة"[1].

وهكذا نلاحظ كيف أكد هؤلاء النقاد الجماليون أن الشاعر الذي لا يستطيع إخراج عواطفه وأحاسيسه في قالب مادي محسوس، شاعر ناقص، وذلك لأن الشعر عندهم، صنعة ومجهود ودلالات رمزية وأسطورية واستقلال ذاتي، لا يحتاج في تحديد قضية خصائصه إلى أية عوامل خارجية. أما القضية الأخرى التي استوقفت الجماليين الجدد فهي قضية **الشكل والمضمون، إذ** نظر هؤلاء النقاد، إلى العمل الأدبي باعتباره كيانا عضويا متكاملا، لا يمكن الفصل فيه بين الأسلوب والمعنى والصنعة والعقل، واستهدفوا بالبحث الكشف عن الانسجام الشكلي للعمل، وكذا التوترات الداخلية، مركزين على الصورة الشعرية، حيث يلتحم المجرد بالمحسوس، ومن هنا اعتبروا العادة النقدية التي تعامل الشكل والمضمون كلا على حدة بدعة، ولأجل ذلك يحكم ت.س.إليوت على شعر جون دن (**John Donne**) بالامتياز، لأن فيه تلاحما بين الفكرة

[1]- حسام الدين الخطاب، أبحاث نقدية ومقارنة، دار الفكر، دمشق، 1973، ص: 128 .

والحس، وأنه من جون ملتون (**John Milton**) إلى سوينبيرن (**Swinbirne**) "حصل في الشعر الإنجليزي تفكك في الإحساس حيث أن الشعراء يفكرون ويحسون في تناوب عوض أن يكون ذلك في تزامن"[1]

فالكاتب أو الشاعر الذي يفكر في الموضوع منفصلا عن الشكل أو يفكر في الشكل منفصلا عن الموضوع لا يكتب له النجاح من الناحية الفنية، وإن نجح في نقل الفكرة التي أرادها "وهذا بعينه الذي جعل برنارد شو تتناقص أهميته بعد أن فقدت أفكاره وموضوعاته جدتها، لأنه كان يشغل نفسه بالفكرة أو الموضوع ذاته، دون أن يهتم بها كوسيلة لتحقيق هدف فني معين، غير أن أعمال شكسبير بقيت خالدة، تلقى التقدير التام حتى على المسرح السوفياتي"[2].

ومعنى ذلك أن هناك من الأدباء من يفكرون في الموضوع منفصلا عن الشكل وفي هذه الحالة نكون أمام أخبار عادية، يمكن أن يلتقطها الإنسان في جريدة ما أو في أي كتاب من كتب التاريخ والاجتماع، وقد ينجح هذا الأديب في نقل فكرته، "ومثل هذا الكاتب نسميه عادة كاتب فكرة ... وهو قد ينجح في نقل فكرته كما يفعل العالم أو المؤرخ ولكنه يفشل إذا قيس بغيره من الكتاب ممن لا يفصلون بين الموضوع والشكل"[3]

ولا شك أن الخبر إذا كان في نشرة الأخبار هام في ذاته ولذاته، ولكنه في القصة أو المسرحية لا قيمة له في ذاته، بل يكتسب أهميته من الوظيفة المعينة التي يؤيدها وهو إثارة إحساس معين في نفس القارئ، وهذا ما جعل كينيث بيرك ينحى باللائمة على نقاد عصره الذين يهتمون بالموضوع أكثر من اهتمامهم بالشكل، وليس أدل على

---

[1]- كريس بولديك، النقد والنظرية الأدبية منذ 1890، ص: 81.

[2]- عصام محمد الشنطي، الجمالية والواقعية في نقدنا الأدبي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979، ص: 35.

[3]- رشاد رشدي، ما هو الأدب، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط1، 1960، ص: 34.

انحراف الذوق من مثل هذا الرأي، فيقول: "لقد اعتدنا على أدب الخبر حتى نقرأ القصيدة أو القصة كما نقرأ الجريدة اليومية، لما يمدنا به من معلومات، وأصبحنا أيضا نقيّم العمل الأدبي على قدر ما يحتوي من مادة جديدة، أي حسب موضوعه"[1]

فالعبرة عند الجماليين ليست في تلك القيم المعينة أو الأفكار المجردة، إنما في كونها جزءا من دراما القصيدة، وبوصفها وسائل فنية تساعد في إكمال البناء الفني العام للعمل الأدبي موضع الإثارة والإدهاش. يقول كينيث بيرك: "ولذلك فنحن نقرأ القصيدة للشاعر إليوت أو نسمع السيمفونية لبيتهوفن المرة بعد المرة ولا نمل بل يزداد سرورنا كل مرة لأننا نزداد تعرفا في القصيدة أو السيمفونية على الطبيعي، أما الخبر فنقرؤه مرّة فلا نعود إليه مرة أخرى مهما كانت قدرته على إثارة الشوق والدهشة في نفوسنا، لأن إثارة الشوق والدهشة من مميزات الجديد، والجديد يفقد قيمته بمجرد علمنا به"[2]

ولأجل ذلك حرص هؤلاء النقاد كل الحرص، على فصل العمل الفني عن كل ما عداه من قيم خارجية، لينظروا إليه من داخله، وليكتشفوا هذا الداخل من خلال هذا البناء أو الشكل "وهذا الشكل ليس إناءً يصب فيه المعنى كما يقول الناقد بروكس الذي يغلف حبة الدواء لكي يستطيع الإنسان ابتلاعها، وإنما هو المعنى نفسه الذي يوصله العمل الفني"[3].

ومن هذا المنطق ناهض هؤلاء النقاد، ما سماه بروكس "هرطقة الشرح" أو "بدعة التلخيص" بمعنى التحذير من الخلط بين القصيدة وبين تلخيص محتواها، لأن شرح القصيدة أو نثر أبياتها يقتضي التسليم بافتراض أن معناها أو فكرتها أو مضمونها يمكن أن يفصل عن عملية التعبير يؤكد ألن تيت ذلك قائلا: "إن الفكرة كلمة لا معنى لها،

---

[1]- محمد عزام، المنهج الموضوعي، ص: 83.

[2]- المرجع السابق، ص: 56.

[3]- سمير سرحان، النقد الموضوعي، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، د.ت، ص: 14.

فليس هناك شيء اسمه الفكرة بدون قصيدة، ومرة أخرى أقول: إن الفكرة لا تسبق أبدًا القصيدة أو تصنعها ... لأن القصيدة هي التي تصنع الفكرة وتخلقها"[1]

فنثر الشعر بشرحه أو تلخيص القصة لنقل فحواها إلى القارئ هدم لكيانها الفني وبنائها الاستطيقي الذي تستمد منه هذه القصيدة وتلك القصة معناها، وهذا المعنى لا يتأتى إلا بهذا الشكل أو تلك الصياغة و"هذه المقطوعة التي أقتبسها من قصيدة الشاعر المعاصر (لوي ماكنيس):

لم أولـــد بعـــد فاستمـــع إلـــي
لا تدع الخفاش أو الفأر أو الفاقم
أو الغـــــول يدنـــــــو منـــي.
لم أولـــد بعد – فواسني وطمئني
فإني أخاف الجنس البشري – وأخشى
أن يحيطني بحوائـــط عالية.
و بمخدرات قوية يخدرني – وبأكاذيب محكمة يضللني
و فوق الباسطات يصلبني – وفي بحور من الدم يغسلني ...

لو أنك حاولت أن تلخص الفكرة أو الموضوع في هذه المقطوعة لجاءت فكرة عادية، بل ربما تكون مضحكة ... فمن يستطيع أن يتصور أن طفلا لم يولد بعد يرجو حمايته من العالم ... وحتى لو أنك تقبلت هذه الفكرة واعتبرتها فكرة أصيلة مبتكرة ... فلن يكون لها نفس الأثر الذي تحدثه المقطوعة والقصيدة كلها في نفسك"[2]

وبهذا الالتحام والتفاعل التامين بين الشكل والمضمون تتولد أهمية العمل الأدبي، لا في جزء من أجزائه، بل في مجموع هذه الأجزاء وفي صلة بعضه ببعض، يقول إليوت: "إن خلق شكل لا يعني مجرد ابتكار تشكيل من قافية أو إيقاع، إنه أيضا تحقيق

---

[1]- بسام قطوس، المدخل الى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط 2016، ص: 97.

[2]- رشاد رشدي، ما هو الأدب، ص ص: 40، 41.

المضمون الملائم لتلك القافية أو الإيقاع، إن سونيتة شكسبير، ليست مجرد نسق معين، وإنما هي طريقة دقيقة للتفكير والشعور، إن الأسلوب وحده لا يضمن خلود الشعر"[1] وهي الفكرة نفسها التي يفصّل فيها رتشاردز إذ يعتقد بوجود تفاعل مستمر بين اللغة والفكر. فلا لغة من دون فكر، ولا فكر من دون لغة، وقد انتقد في هذا الصدد تصور باركلي berkeley حول فصل الأفكار عن الكلمات المعبر عنها حين قال: "أرجو ممن يفكر في هذه القضايا ألا يقف عند هذه العبارة أو تلك أو عند هذا التعبير أو ذاك بل أن يستخلص المعنى الذي أقصده من مجموع خطابي كله وفحواه، وأن يضع الكلمات جانبا ما أمكن، متأملا الأفكار المجردة في ذاتها."[2]

ويحاول رتشاردز الرد على هذه الفكرة وذلك بالجمع بين الأفكار والكلمات على الشكل الآتي: "المشكلة أننا نستطيع فقط أن نستخلص مجموع الخطاب وفحواه من الكلمات ... لقد كان باركلي مفتونا بالحديث عن هذه الأفكار المجردة وهذه المفاهيم الصريحة العارية، كان مفتونا بفصل العبارات والعوائق عنها ... فالفكرة في الحقيقة لا تعرف إلا ما تقوم به، شأنها شأن الذرة والإشعاعات التي يعمل عليها عالم الفيزياء. إذ لا يمكن تشخيصها أو تحديد هويتها من دون عبارة لغوية أو أي إشارة أخرى."[3]

وبناء عليه، يرفض رتشاردز كل نظرية تفصل بين اللغة والفكر وتفرق بينهما، وعلى عكس ذلك يعتقد "بتفاعل الطرفين أحدهما مع الآخر في خلق صورة فنية معينة"[4] لأننا في حالة الفصل بين اللفظ والمعنى نكون قد فصلنا بين المعاني الأصلية والمعاني المجازية المكونة للاستعارة مما ينتج عنه تحطيم الوظيفة الجمالية التي تمارسها الألفاظ

---

[1]- عاطف فضول، النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس دراسة مقارنة، ترجمة أسامة إسبر، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط 1، 2003، ص 140.

[2]- إ.أ. رتشاردز، فلسفة البلاغة، ترجمة ناصر حلاوي وسعيد الغانمي، مجلة العرب والفكر العالمي، ع 13و14، ط1991، ص: 7.

[3]- المرجع نفسه، ص: 7.

[4]- المرجع نفسه، ص: 10.

في حالة التحامها بالأفكار، وهكذا يشكل المضمون والشكل وحدة كاملة تتداخل فيها الأجزاء وتستمد معناها من كلتيهما "لأن هذه الأجزاء لم تركب تركيبا آليا، بل هي كالأجزاء في الجسم الحي تتعاون جميعا في تكوين شخصيته ... وكما أن الكائن الحي لا يمكن أن يعني شيئا خلاف نفسه، كذلك العمل الفني لا يعني ... بل يكون."[1]

فِعْلا، إن العمل الذي يكون بفضل بنيته الدرامية والتي تقوم أساسا على الاستعارة والمجاز وتتسم بالمفارقة، فتؤدي في النهاية إلى تفاعل الأجزاء بطريقة عضوية تعمل معا لتشكل القصيدة، وبالتالي تعكس صورتها من خلال أجزائها في كل متكامل ذي وحدة عضوية. وعلى الرغم من أن التجربة الفنية كثيرا ما تحفل بالمتناقضات والانفعالات المتباينة فإن الفنان بفضل خياله الخلاق، قادر أن يشكل مادته بشكل منسجم، بعد أن يصهر المتناقضات في عمل فني تكتنفه الوحدة والانسجام والتآلف.

الشكل الفضائي في الأدب ورفض التاريخ:

أدرك النقاد رواد النقد الجديد، أن إبراز قيمة العمل الفني لا تأتي إلا بالتخلي عن حلم التطور والتقدم التاريخي لقرن التاسع عشر، وتعويضه بتفهم أزلي للتقاليد الفنية "لقد كان التطور التاريخي كارثة أما صنيع الفن فيتمثل في السماح بالدخول في نظام لا تاريخي ليس فيه التطور أي معنى وينتهج هؤلاء منهج الشكل الفضائي في الأدب بدلا من المنهج الزماني وذلك بالاعتماد على المنطق الجمالي النصي."[2]

إن المقياس التاريخي في الحكم على العمل الفني عند هؤلاء الجماليين مقياس مضلل، لأنه إذا أخذنا به فقد نبالغ في تقدير قيمة شاعر ما، وننسى الحكم على القيمة الحقيقية لشعره، كما نبتعد عن مجال تذوق الأعمال الفنية وتقويمها كما هي على حقيقتها، إلى مجال آخر يتعدى العمل الفني، أو ما عرف عند هؤلاء الجماليين بالأهداف الخارجية للنقد، "إذ أنه لا يهم قارئ الشعر أن يعرف شيئا عن الملابسات

---

[1]-رشاد رشدي، ما هو الأدب، ص: 71.

[2]-كريس بولديك، النقد و النظرية الأدبية منذ 1890م، ص 83

التاريخية لشعر شاعر، وإنما ما يهمه حقا أن يعرف الشعر نفسه ... فإذا كان لابد من الإلمام بتلك الملابسات، وجب أن يستخدم الناقد هذه المعلومات التاريخية فيما يفيدنا في تذوق القصيدة نفسها وليس فيما يعطي للشاعر أو القصيدة أهمية تاريخية."[1]

لقد ظهرت الكثير من الحركات الأدبية والنقدية التي ترفض القيم التي ينبني عليها المجتمع الغربي ومنها التاريخ، فها هي الشكلانية الروسية وإبان الحرب العالمية لم تأت شيئا غير المناداة بمراجعة كل القيم والمعايير الفنية التي كان الأدب ونقده ينهضان عليها، كذلك النزعة الدادوية المتمردة التي أعلن عن نشوئها الكاتب الفرنسي ذي الأصل اليوناني(تريستان تزارا 1896-1963) triston tzara سنة 1916 بمدينة زوريخ السويسرية والتي نشأت تحت تأثير فضائع الحرب العالمية الأولى التي كانت في أعين المثقفين الأوروبيين الشباب حربا قذرة وبدون معنى، وشديدة الاكتساح والتخريب "تخريب كل القيم الجمالية والأخلاقية والفلسفية، والدينية التي كان المجتمع الغربي يقوم عليها"[2] كما كانت السريالية* التي ارتبطت في نشأتها وفلسفتها بالدادوية غالبا رافضة التاريخ، فهو عند هؤلاء "سجلا لمآسي البشرية في إيلاعها منذ الأعصار الموغلة بالقدم بالقتل والتسلط، والاعتداء والاستيلاء، والتخريب والتدمير. وحتى البناء الذي ينبني كثيرا ما يقع على أنقاض بناء آخر كان الأوائل بنوه فجاء الأواخر ليخربوه، ثم يبنوا على أنقاضه ما يبنون. فما هذا التاريخ الذي كان "تين" يبني عليه نظريته النقدية الاجتماعية؟ وما معناه؟ وما فائدته مادامت الإنسانية لا تتعظّى بالمآسي، ولا تتذكر الجرائم البشعة التي حصدت مئات الملايين من البشر."[3]

---

[1]- سمير سرحان، النقد الموضوعي، ص 29.

[2]- عبد المالك مرتاض، في نظرية لنقد متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها، ص: 213 .

* - وممن روج لهذه النزعة السريالية الأديبان الفرنسيان أندري بريطون (1896-1966) وأراجوان (1897-1982) ومن مبادئها الإيمان المطلق بالحرية أو الخروج عن كل عرف وتقليد، تسخر من العقل ومنطقه وجل الهاماتها من الأحلام والرؤى ودفعات اللاشعور والتأثيرات الماضية.

[3] - عبد المالك مرتاض، في نظرية النقد متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها ، ص: 213.

وهكذا نلاحظ كيف يطرح هذا المنهج التاريخي الذي ظل قائما في مقاربته للأعمال الأدبية حتي بداية القرن العشرين، وقد وصف سبيترز سنة 1894 الموقف الأوروبي علي امتداد أربعين سنة سابقة لهذا التاريخ من دراسة الأعمال الأدبية فلاحظ "أن معالجة المحتويات تبدو عندهم أمرا ثانويا بالنسبة للعمل العلمي حقا الذي يكمن في تثبيت التواريخ والحقائق التاريخية لهذه الأعمال الفنية وفي تثمين عناصر السيرة الذاتية والمصادر المكتوبة التي أدخلها الشعراء قسرا في نتائجهم الفنية."[1]

وقد أدى هذا الموقف إلى التفكير في تحويل جذري يعمل على الانتقال من الدراسات التاريخية والنقد الأدبي التقليدي، إلى الدراسات الجمالية والنصية "إذ ليس لنا من سبيل على النص الأدبي إلا إذا درسناه من خلال علاقته بنفسه وحدها أو لكيانه وحده"[2]. فالعمل الأدبي له وجوده الخاص ونظامه المتميز أو بعبارة أخرى له بنيته التي تتميز عن بنية اللغة العادية.

القراءة الفاحصة:

ولما كان الشعر عند الجماليين أكثر من مجرد نظر للفكرة، بل بالأحرى هو دمج مكثف للأفكار والأحاسيس في نسيج من الصور المركزة، فيجب أن يقابل ذلك كله باليقظة والدراسة المتأنية للقصيدة نفسها، ولأجل ذلك طالب هؤلاء النقاد بضرورة بناء مفهوم نقدي جديد، اتخذ من القراءة الفاحصة (close reading) "وسيلة تحليلية مركزة في الدراسة النصية، تتقصى معجم النص وتراكيبه اللغوية والبلاغية ورموزه وإشاراته وكل العناصر الجوهرية التي تضيء دلالاته وتفك مغاليقه ويدل هذا المفهوم المركزي على فحص النصوص المفردة بعيدا عن بيئتها الثقافية والاجتماعية"[3] ومعنى ذلك أن هذا النوع من النقد، يركز على التحليل الدقيق للمكونات اللغوية والجمالية التي تضيء

[1] - كراهم هاف، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية، بغداد، 1985، ص: 26.

[2] - المرجع السابق، ص: 196.

[3] - يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، ط1، 1428-2007م، ص: 54.

مغاليق النص وتفك رموزه، طارحا كل الأهداف البعيدة، كالغايات السياسية والاجتماعية والأخلاقية ... ولعل أبرز القراءات الفاحصة التي تستوقفنا ما كشفت عنه دراسات روبرت جرافيز robert graves ولورا رادينج laura riding في كتابهما "دراسة في الشعر الحداثي"، حيث قدما دفاعا مستميتا عن الشعر الحداثي وكشفا عن عدم استعداد الجمهور على إدراك المفهوم الإليوتي باستقلالية القصيدة الشعرية واقتلاعها من محيطها السياقي، والتركيز من طرف هذا القارئ البسيط، على رسالة أو مضمون يكون عن طريق اختزال هذا الشعر إلى صيغة نثرية مبسطة كما كشفا عن اهتمام هذا القارئ في قراءته للشعر، عن رسالة أو مضمون سهل الاستيعاب. وهكذا تكون قراءة الشعر عند هذين الناقدين بواسطة التحليل المكثف للنص، كلمة كلمة، "وأن تلك الكلمات فقط وفقط في ذلك النسق والتنظيم ينتج الأثر المرجو بالتدقيق، وأنه ليس هنالك تعبير بسيط عن فكرة ما يمكن إحلالها محل قصيدة"[1] وهو أيضا ما يؤكده قول ف.ر. ليفيس* F.R.Leavis "فإن جهدي كله منصب على العمل من خلال أحكام عينية وتحليلات جزئية."[2]

فِعْلا، لقد كان نقدا جماليا باطنيا، يحترم فردانية العمل الفني فهو مثل الإدراك الجمالي، يدرك ما هو مميز في العمل، وفي رأيهم أن معايير القيمة، ينبغي أن تتكيف وفقا للعمل الخاص موضوع البحث، ولأجل ذلك قال رانسوم: "إن كل قصيدة هي

---

[1]-كريس بولديك، النقد والنظرية الأدبية منذ 1889، ص:120.

*فرانك ريموند ليفيز من مواليد 1895 بمدينة كامبردج، وأستاذ بجامعة كامبردج، أين أسس مع زوجته كيو .دي .ليفيس مركزا لدراسة النظرية والنقد، أسسا مجلة نقدية رائدة "سكروتيني" والتي طورا من خلالها طريقة جديدة في تحليل النصوص وقراءتها قراءة فاحصة، من أبرز مؤلفاته: اتجاهات جديدة في الشعر الإنجليزي 1936، والسعي المشترك 1952.

[2]-جيروم ستولنيتز، النقد الفني، دراسة جمالية، ص: 714.

قصيدة جديدة، وكل تحليل قد يؤدي إلى توسيع جديد في النظرية بحيث تستطيع أن تفي بمتطلبات القصيدة."[1]

وبناء عليه، تصبح مهمة الناقد عند الجماليين هي التأكيد على البنية الأدبية المستقلة التي لا تحتاج في تحديد خصائصها، إلى أية عوامل مساعدة من الخارج، بقدر التركيز على تفحص بناء القصيدة ونسيجها اللفظي، المؤلف من الخصائص الصوتية واللفظية والصور، وما في ذلك من تفاعل ضمني يبعث الحياة في النص، وهذا يؤكد لنا أنهم يبنون نقدهم على التحليل أكثر من التقدير، حتى وإن وجد التقدير في نص ما، فهو منبثق من التحليل.

ووقوفا على طبيعة البناء الاستطبيقي المكوّن لصميم الموضوع، قدّم رانسوم وألن تيت إثراء لفكرة القراءة المقربة، باعتبار أن القصيدة عندهم مسرحية مصغرة، فالشاعر كما يرى رانسوم "عندما يتخفّى وراء قناع الشكل المقفى، كأنه ينتحل شخصية مصطنعة ويمكن اعتبار كل القصائد مونولوجات مسرحية"[2]. وبإلهام من هذه التحاليل المفصلة التي قام بها هؤلاء النقاد تمكن وليم إمبسن William Empson * أحد أنجب طلبة ريتشاردز وبتشجيع من هذا الأخير، تمكن من تطوير أساليب القراءة المقربة، في شكل بحث حول تعدد المعاني في الشعر في كتاب نشره بعنوان سبعة أنماط من الغموض 1930، ليصل إلى تصنيف مختلف أنواع اللبس الشعري، ومن تشبيهات مزدوجة المعنى، مرورا بالتورية والصورة الشعرية المعقدة والخلط العفوي إلى التناقضات الواضحة ليكشف في النهاية، عن إمكانيات دلالية غير متوقعة يصل من

---

[1]- جيروم ستولنيتز، النقد الفني، دراسة جمالية ، ص: 714.

[2] - كريس بولديك،النقد والنظرية الأدبية منذ 1889، ص: 99

* وليم إمبنسن شاعر وناقد إنجليزي (1906-1984) أستاذ الأدب الإنجليزي بجامعة شفيلد منذ عام 1953، وهو من أبرز رواد مدرسة التحليل اللفظي التي رادها قبله أستاذه رتشاردز ومن مؤلفاته: سبعة أنماط من الغموض سنة 1930 وبناء الكلمات المعقدة عام 1953 .

خلالها إلى تثمين شعر شكسبير، وكل أشعار القرن السابع عشر، ولم يعد اللبس والغموض مشكلة تركيبية عند إمبسن بل أصبح معيارا للقيمة الأدبية.

وتثمينا لهذه القراءة نشير بإيجاز إلى تحليل قام به كلينيث بروكس Cleanith brooks وروبرت بان وورن robert penn worren لقصيدة روبرت فروست بعد قطف التفاح وهذه الأبيات الثمانية الأولي من القصيدة هي:

"سلمي الطويل، بطرفيه يستند إلى شجرة

ثابتا نحو السماء

وعلى جانبيه زكيبة لم أملأها،

ربما كانت فيها تفاحتان أو ثلاث

لم أقطفها من غصن

ولكنني فرغت الآن من قطف التفاح

خلاصة نوع الشتاء مذابة في الليل

وعبير التفاح: إنني أغيب في غفوة"[1]

إنها حكاية بسيطة لعملية قطف التفاح وإحساس الراوية بالتعب وكيف بدا يفكر بالنوم، غير أن الناقدين لم يقفا عند حدود هذه المعاني البسيطة، فقد حاولا أن يجدا في القصيدة، الكثير من الإيحاءات "ويؤدي هذا التحليل الوثيق للألفاظ وحركاتها إلى الكشف عن إيحاءات رمزية جديدة التي تبدو في ظاهرها سطحية."[2]

ويقول بروكس ووارين عن البيتين السابع والثامن: "إن لفظ خلاصة يحتل موقعا غريبا في القصيدة، فهو ليس من نوع الألفاظ اليومية العادية، التي تميز لغة الجزء السابق من القصيدة بل (إن هذا اللفظ) يبعث في الذهن فكرة نوع من العطر ... غير أنه ينطوي أيضا على المعنى الفلسفي لشيء باق أزلي ... أما لفظ عبير في (مقابل مرادفات له

[1] - جيروم ستونليتز، النقد الفني، دراسة جمالية، ص: 720.

[2] -.المرجع نفسه والصفحة ذاتها.

مثل رائحة) فيؤيد الفكرة الأولى من معنى الخلاصة، ولكن المعاني الأخرى المرجحة فلسفيا موجودة هنالك أيضا، إن عبير التفاح رائحة قيمة ... ولكن من الواجب أيضا ربطها على نحو له دلالته بنوم الشتاء"[1].

ويتابع التحليل هذا الإيحاء، فنوم الشتاء يضع الراحة والمكافأة في مقابل الجهد وحياة اليقظة، وهنا تتخذ قصيدة بعد قطف التفاح "معنى أعمق، بل معنى فلسفيا.

ويواصل بروكس ووارين قولهما: "لو مضينا خطوة أبعد من ذلك لكان لنا أن نقول أن التقابل إنما هو بين المتحقق واقعيا والمثالي. وفي استطاعتنا أن نعود مرة أخرى إلى البداية الأولى للقصيدة وندرك أن ما كان يبدو مجرد تفصيل حرفي عارض، أي السلم المستند إلى الشجرة، هو الذي يستهل هذا الاتجاه في المعنى. فاتجاه السلم "ثابت نحو السماء" فالسلم ليس متجها إلى الأعلى ... بل إلى السماء، أي المقر الذي ينال فيه الإنسان المثوبة ومحط آمال البشر."[2]

وهكذا يتمكن الناقدان الوصول إلى الفكرة الجذرية في القصيدة وهي "المثل العليا للإنسان ينبغي أن تكون متغلغلة في حقائق الحياة العادية وألا تحاول إنكار هذه الحقائق."[3]

كما نلاحظ كيف حاول الناقدان بروكس ووارين، استنطاق هذا النص الشعري وتحليله وفق مقومات اللغة ذاتها، رافضين الاتّكاء على تقنيات وضروب المعرفة غير الأدبية.

وتدعيما لهذا الاتجاه الجمالي الذي يركز على تفجير اللغة عن طريق تقييم حساس لاستعمال الكلمات، باعتبار أن النقاد الأولين قد تجاهلوا الكلمات على الصفحة، وخدمة للوظيفة الجمالية، وتحيزا لنظرية اللاشخصية التي روج لها إليوت، حاولت مجموعة

---

[1]- – جيروم ستونليتز، النقد الفني، دراسة جمالية، ص: 720

[2] - . المرجع نفسه والصفحة ذاتها.

[3] - المرجع نفسه والصفحة ذاتها.

أخرى من النقاد الجماليين الاقتراب من فضاء الرواية، وذلك بالكف عن تحليل شخصيات الروائيين والتمعن عوض ذلك في الروايات نفسها وفي كيفية بنائها، ففي مقال بعنوان "الرواية" يتناول دي إتش لورنس (D.H Lowrence) الرواية وكأنها كائن حي مستقل يجب التمييز بين حيويته المتوهجة ونية الكاتب الواعية من وراء خلقه يقول: "إن الطاقة الجنسية المضادة التي تتدفق من الرواية لحسن الحظ، تزعزع هدف تولستوى التربوي في "أنا كارينينا" هنالك نلمس عظمة الرواية نفسها، فهي لن تسمح لنا بالأكاذيب الروائية وانطلائها، ليس هنالك قارئ على وجه المعمورة لا يغتبط لفوز فرونسكي بأنا كارينينا".[1]

إن قيمة الرواية بالنسبة للورانس تكمن في زعزعتها للمطلقات والتجريدات التربوية ويحول ذلك إلى قاعدة شاملة حيث يقول "إن الفنان عادة ينطلق - أو على الأقل كان يفعل ذلك في الماضي -ليبرز نقطة أخلاقية أو يزين حكاية، ولكن الحكاية كقاعدة تبرز موعظة مغايرة، هنالك درسان أخلاقيان، درس الحكاية ودرس الفنان، يجب أن لا نثق في الفنان بل في الحكاية، فوظيفة الناقد الحقيقية تتمثل في إنقاذ الحكاية من الفنان الذي أبدعها"[2]. إن هذا المبدأ النقدي الذي دعا إليه لورنس، يتضمن إمكانيات كبيرة في توجيه القارئ إلى نوع من القراءة ضد نية الكاتب المفصح عنها، مع التركيز على أسلوب الكتابة وإيقاعاتها وهي الفكرة نفسها التي يدعمها ف.ر.ليفيس F.R.Leavis في مقاربته للرواية يقول: "الرواية كالشعر، مصنوعة من كلمات، وليس هنالك غير الكلمات فنحن نتكلم عن إبداع الروايات للشخصيات ولكن عملية الإبداع في الحقيقة هي جمع بين الكلمات، نتكلم عن نوعية رؤيته إلا أن الحكم النقدي الوحيد الذي يمكن أن نربطه مباشرة بعناصر عمله يتعلق أساسا بتنظيمه للكلمات، أي نوعية التجارب التي

[1] -كريس بولديك، النقد والنظرية الأدبية منذ 1889، ص: 121.

[2] - المرجع نفسه والصفحة ذاتها.

تحدثه وتستلهمه، فالنقد إذا، يجب أن يبقى دائما قضية إحساس، قضية تجاوب بإحساس وذكاء وبأقصى درجة من التمييز نحو الكلمات على الصفحة."[1]

وتسويغا لشرعية هذه القراءة المدققة وتتويجا لكل هذه الجهود، قدم وليم .ك ويمزات william kurts wimsatt ومونرو بيدزلي M. Beardsly الصياغة النظرية لاستبعاد المؤلف والقارئ من النص الأدبي في مقالتيهما اللتين أصبحتا من الأسفار المقدسة عند النقاد الجدد واللتين صاغاهما في كتابيهما المشترك "الأيقونة اللفظية" عام 1954 وفيها: المغالطة القصدية (1946) والمغالطة التأثيرية (1949)، وهما مغالطتان يجب حماية النقد الجمالي من خطرهما، يقول الكاتبان: "إن المغالطة القصدية هي الخلط بين القصيدة وأصولها ولهذا فإنها تبدأ بمحاولة اشتقاق معيار للنقد بالاستناد إلى الأسباب السيكولوجية للقصيدة، وتنتهي بكتابة سيرة حياتية للمؤلف، وبنسبية في الأحكام، أما مغالطة التأثيرية فهي الخلط بين القصيدة ونتائجها (بين القصيدة في نفسها، وما تفعل في متلقيها) ولهذا فإنها تبدأ بمحاولة اشتقاق معيار للنقد، بالاستناد إلى التأثيرات النفسية للقصيدة وتنتهي بالانطباعية والنسبية، إن حاصل هاتين المغالطتين يتمثل في أن القصيدة بوصفها الموضوع المحدد للحكم النقدي تتجه إلى التلاشي."[2]

ففي المغالطة القصدية، حذر المؤلفان من الخلط بين القصيدة ومؤلفها، بين النص الشعري والمؤلف الحقيقي، لأن هذا الخلط سيؤدي إلى المغالطة في البحث عن قصد المؤلف خارج النص، إن المطلوب من الناقد التركيز على النص في عيانته المتشكلة وليس مصادرة قصد متملص يوجد خارج النص، أما في المغالطة التأثيرية فهي تحذير من الخلط بين القصيدة وتأثيرها في القارئ، لأن الخلط بين النص وما يحدثه من نتائج وأثار على نفسية المتلقي هو وهم، وخطأ نقدي، ينبغي على الناقد الحصيف ألا يقع فيه

[1] . كريس بولديك، النقد والنظرية الأدبية منذ 1889، ص:122.

[2]-مرسل فالح العجمي، تيارات نقدية معاصرة، مكتبة آفاق، الكويت، ط1،2011، ص: 60.

وإلا سيقع في مغبة الانطباعية الذاتية التي كان النقد الجديد قد قام -أول ما قام- على أنقاضهما.

والحق أنه ليس ثمة نقاد أبرع من النقاد الجدد، فهم قد أظهروا براعة كبيرة في الاهتداء إلى مستويات جديدة للمعنى في العمل، إلى درجة أن جاءت نتائجهم في التحليل مدهشة، وحتى مخيفة لبعض القراء، ففي بعض الأحيان يصل حرص الناقد على استخلاص معنى رمزي إلى حد يصبح معه النقد غاية في ذاته، وعندئذ يكون الجزء الأكبر من نقده، تعبيرا عن خواطره الخاصة فيتحول هذا النقد إلى ممارسة إبداعية بارعة تقرأ في الأشعار أكثر مما يوجد فيها بكثير، وهذا ما أكده إمبسن نفسه عندما يقول: "إن نمط التحليل الكلامي الذي يمارسه يجب أن يكتمل بالتذوق المتعاطف كما أنه لا يضع مبادئ أو عقيدة للنقد، بل فقط يضعها أمام الإمكانيات المجهولة للقراءة المقربة ويوفر للنقاد الجدد مثلا على الانتباه المكثف للمفارقة والتورية والتوتر في الشعر"[1].

فالناقد بالمنظور الجمالي مطالب بالتركيز على طبيعة النص الفنية المستقلة، حيث يظهر النص كصنعة لفظية مكثفة بذاتها ومقصودة لذاتها، يعمل المجاز في تأسيس بنيتها الدلالية، مما يجعل النص متعدد المعاني في جوهره، وهو أشبه ما يكون بدراما تعج بصراعات متنازعة تسوى في نهاية القصيدة لتحقيق وحدة عضوية.

وعلى الرغم من صعوبة النظرية، فإن الدعوة إلى إعداد ناقد محترف*، تطورت حتى وصلت على يد رانسوم، إلى دعوة صريحة لتأسيس "شركة محدودة النقد"، حيث

---

[1] -كريس بولديك، النقد والنظرية النقدية، ص: 96

* بدأت الدعوة الي إعداد الناقد، وضبط النقد علي يد الناقد الإنجليزي رتشاردز وعبر كتابيه: مبادئ النقد الأدبي 1924، والنقد التطبيقي 1929، ففي ذينك الكتابين قدم المؤلف مفاهيم ومبادئ وطرائف تساعد في تحليل الأدب (الشعر) في مرحلة أولى، تمهيدا للحكم عليها في مرحلة لاحقة، وإذا نجح الناقد الأستاذ في هذا فإنه بإمكانه أن يدرس طلابه الطريقة الصحيحة لفهم الشعر والأدب بصورة عامة. وللتوسع ينظر، مرسل فالح العجمي، تيارات نقدية معاصرة، ص: 46-49.

دعا في إحدى مقالاته إلى أن يتولى مهمة النقد مجموعة من النقاد المحترفين الذين يتخذون من النقد مهنة محددة، ومن الجامعات مكانا لممارسة هذه المهنة "حتى لا يبقى النقد ممارسة عشوائية يمارسها مجموعة من الهواة، فبدلا من إنتاج النقد بين الحين والآخر على يد مجموعة من الهواة، أرى أن يأخذ المحترفون الجهد كله على عاتقهم وقد أكون مجافيا للذوق فيما أقول، ولكني أعتقد أن ما نحتاجه هو شركة محدودة للنقد."[1]

وبناء على ما تقدم، نستطيع القول إن الجمالية في أحضان النقد الجديد قد ثمنت أكثر فأكثر التركيز على العمل الأدبي ورؤيته في ذاته ولذاته بعيدا عن كل الاعتبارات الخارجية، فالمعول عند هؤلاء، هو ما في الأدب من فن وجمال، فللشعر سحر كما للوحة الفنية، ولنغمته معنى خاص كما للقطعة الموسيقية، أما الاعتبارات الخارجية، كالأهواء الشخصية، أو المصالح الاجتماعية أو السياسية أو الأخلاقية، فهي ليست غاية النقد الجمالي، إلا بما ينساب منها بإلهام ولطف، وينسل خفية في المادة الشعرية، كما تنساب الوسائل اللطيفة في أجزاء الكون، وتمتزج بها كامتزاجها بالحياة نفسها.

وبذلك كان هذا الاتجاه اتجاها مثمرا، ألقى النظر إلى بعض وجوه الفن التي غمرها النسيان، أو لم تفهم من قبل حق الفهم، إذ حرص بمنهجه الوصفي التحليلي على قراءة النصوص قراءة فاحصة وعميقة، تضيء النص من جوانب عدة، خاصة اهتمامه باللغة في الشعر ومفارقتها المرتبطة بالاستعارة والرموز الأسطورية وغيرها من الوسائل الفنية الشكلية التي تسوى في نهاية القصيدة بتحقيق نوع من الانسجام والتآلف أو ما يعرف عند هؤلاء بالوحدة العضوية.

إن الافتتان بالشكل الذي عرف به رواد النقد الجديد، إنما سبقهم إليه الشكلانيون الروس الذين تميزوا بالتركيز في عملهم في الشكل وحده، وأنشأوا نظريتهم لوصفه

[1] - مرسل فالح العجمي، تيارات نقدية معاصرة، ص: 48 .

"التي تعني أن الشكل ليس وحده شكليا إنما المحتوى كذلك" كما نظر الشكلانيون إلى "الباطن" وإلى العناصر التي تتفاعل مع بعضها لتكون بناء شكليا فريدا، مستخدمين في ذلك ألفاظا تكشف عن هذه العلاقات مثل: الإيقاع، الانسجام، التوتر، الموسيقى، ويرى ستولنيتز "إن الاهتمام انصب عند النقاد الجدد، كما هو الحال عند الشكلانيين على "الوسط" "اللغة"[1]. وانتهى النقاد الجدد كالشكلانيين الروس بجعل النص الأدبي محور الانشغال والاهتمام، بعيدا عن سيرة منتجه وعصره، فكان قوام النص الأدبي وجوهره الأساس عندهم، إنما يكمن في الكلمات وليس غير الكلمات، لا في مضمونه ولا في مؤثراته الخارجية ما يمنح الأدب هويته، وإنما صياغته وطريقة تركيبه.

ومهما يكن من أمر، فقد حققت الجمالية في ظل النقد الجديد نجاحا عظيما، ونحن واثقون كما يذهب إلى ذلك حفناوي بعلي "بأن القرن العشرين قد أثبت في أمريكا، أنه أعظم فترة في تاريخ الأدب الأنجلو أمريكي، فإن أقوى العقول ابتكارا اتجهت نحو النقد، من شعراء وكتاب ومفكرين وصحفيين وأكاديميين جامعيين محترفين، وهواة فنون موهوبين."[2]

وعلى العموم، فإن هذا الاتجاه الذي راده النقد الجديد يعد امتدادا وتطورا للاتجاه الجمالي الذي عرفته أوروبا في القرن التاسع عشر، بل ويمكن العودة بهذه الحركة الجديدة إلى الفلسفة المثالية التي نسج خيوطها الفيلسوفان الألمانيان كانط وهيجل* وغيرهما من المفكرين الذين طرحوا النظريات الجمالية للنقاش، كاشفين عن وظيفة الجمال الفنية وعلاقة المتعة الجمالية بالنفس، مهونين من شأن المضمون إلا بوصفه مضمونا جماليا.

---

[1] - جيروم ستوليتز، النقد الفني دراسة جمالية، ص: 731.

[2] - حفناوي بعلي، أثر ت، س، إليوت في الأدب العربي المعاصر، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، ط2007، ص: 164.

* - لقد سبق أن فصلنا في هذه الأفكار، ينظر المدخل.

وعلى الرغم من هذا النجاح المبهر الذي حققته الجمالية في ظل النقد الجديد الذي ركز رواده كما سبق وأن ذكرنا -على الدراسة الشكلانية للأدب- لاكتشاف بناء النص من الداخل باعتباره "جرة مكتملة البناء" قائمة بذاتها مستقلة عن غيرها، ومع ذلك استفز الكثير من النقاد، خاصة الناقد الإنجليزي تيري إيجلتون الذي أطلق هذا الحكم العنيف الذي لا يخلو من الصحة "إن ما فعله النقد الجديد في واقع الأمر هو تحويل القصيدة إلى صنم معبود، وكان ينبغي أن يضيف ولا يصلح لعبادته إلا النقاد الجدد"[1]، وبعض ممارسي النقد الأسطوري كالمنظر الكندي نور ثروب فراي الذي رفض تركيز هؤلاء على النسيج الكلامي على حساب المعنى، أما الذين يعتقدون بالروابط الموجودة بين الأدب ومحيطه، فقد قاوموا بالطبع ما دعا إليه هؤلاء النقاد من فصل الأدب عن محيطه الخارجي، خاصة منه التاريخ، فهذا الناقد الأمريكي ليونال تريلنج يهاجم النقاد الجدد هجوما عنيفا "لأنهم ينسون أن العمل الأدبي بالضرورة حدث تاريخي، والأهم من ذلك أن تاريخية العمل الأدبي حقيقة في تجربتنا الجمالية"[2]. ومع أن جيروم ستولنيتز من أكبر رواد الاتجاه الجمالي إلا أنه ينتقد -وبشدة- طريقة هؤلاء في تركيز اهتمامهم على النمط الشكلي للعمل إذ يرى: "أن الشكل يكون على ما هو عليه نظرا إلى تفاعله مع كل شيء آخر في العمل. والعمل يكتسب وحدة عن طريق استغلال المعاني التاريخية للفظ ... وإماطة اللثام عن رمز حضاري يؤثر في الصورة المجازية. وعلى ذلك فإن التحليل الشكلي لا يمكن أن يكون شكليا فحسب، وإنما ينبغي أن يبحث في الدلالات التاريخية والاجتماعية للألفاظ والرموز."[3]

وعموما فقد أضاء هذا النقد النصوص من زوايا متعددة، وإن لم يخل كغيره من العثرات، محققا في ذلك جزءا كبيرا من الجمالية والموضوعية.

---

[1] -مرسل فالح العجمي، تيارات نقدية معاصرة، ص: 54.

[2] -كريس بولديك، النقد والنظرية الأدبية منذ 1889، ص: 152.

[3] -جيروم ستولنيتز، النقد الفني، ص ص: 221، 222.

5.2. نظرية النقاء الجمالي (كلايف بل وروجيه فراي)

قد يرى البعض أن البداية من هنا من "لوحات لاتشبه شيئا" * قد تكون بداية غريبة أو نشازا لا علاقة لها بموضوعنا، لكن هذه الغرابة ستزول عندما نتأمل الفنون الغربية بمختلف أجناسها، تصويرية كانت أم موسيقية أم أدبية ليدرك التقارب المثير، ويتأكد لديه مدى التلاحم والتشابك فيما بينها، بحيث يكون من الصعوبة بمكان فصل عراها أو قطع صلتها، ومن هنا فقط، تزول تلك الغرابة ويختفي ذلك النشاز، فتكون هذه استمرارية طبيعية للاتجاه الجمالي. فنظرية النقاء الفني أو الجمالي التي رادها (كلايف بل 1881– Clive belle 1964 و(روجيه فراي 1866–1934) Roger fry أبرز أنصار النزعة الجمالية الشكلية التي ظهرت بأوروبا في أواخر القرن التاسع عشر، والتي أعادت مرة أخرى أفكار أوسكار وايلد إلى الأذهان.

إنها قصة "**ألواح لا تشبه شيئا**" "صورة لفتيات يبدو فيها المنظور الجانبي والأمامي لوجوههن على نفس المستوى، وبصورة الأرجل التي لا جسم لها، والساعات المذابة، فلا عجب أن نجد الكثير من الناس المتشبعين بنظرية المحاكاة يعدون هذا الفن دجلا، أو نتاجا للعجز الفني أو استعراضا يرمي إلى أن يصدم البرجوازية. ولقد كان واحد من أشهر أعمال النحت الحديث. وهو قطعة طائرة في الفضاء لبرانكوزي (brancusi) موضوعا لقضية مشهورة في العشرينيات من هذا القرن، ولما كانت القطعة على حد تعبير أحد قضاة المحكمة لا تحمل شبها لطائرة، فقد قرر موظفو الجمارك أنها ليست عملا فنيا، وبالتالي لا يمكن أن تدخل الولايات المتحدة بدون رسوم جمركية. وفي المحاكمة التي جرت اعتراضا على هذا السؤال، إن السيد برانكوزي

---

* يقول الفنان ليجيه "Léger" وهو من أبرز من أرسوا دعائم استقلالية الفن عن الحياة في أواخر القرن التاسع عشر: "إن السؤال ما الذي يمثله هذا؟ هو سؤال لا معنى له. والمهم في الأمر خلق تصميم هندسي يتميز في صميمه بأنه يجذب العين ويأسرها. وأخيرا تم التخلي عن أية علاقة واهية بالواقع " جيروم ستولنيتز، النقد الفني، ص: 202.
أما الفنان ويسلر "whistler" يقول مستنكرا ذوق عصره: "إن الغالبية العظمى من الجمهور الإنجليزي لا تستطيع ولا تريد أن تنظر إلى الصورة على أنها صورة، بمعزل عن أية حكاية يفترض أنها تحكيها." المرجع نفسه، ص: 203.

يدعي أن هذا الشيء يمثل طائرا فهل لو صادفت طائرا محلقا كهذا وأنت تصطاد أكنت تطلق عليه النار؟ ومع ذلك فإن القضاة حكموا لصالح المثال."[1]

إنه انتصار أكاديمي كبير إن لم يكن تحد لأقوى اعتقاد كان مسيطرا على الأذهان، أن الفن مرآة عاكسة للحياة، وأنه يجب أن ينهل من الحياة ويحاول إيضاحها.

أدرك "كلايف بل" "بأن الناس يبحثون في الفن عما هو واقعي ويستجيبون له وكأنه الحياة، ولأجل ذلك ينتقد طريقتهم في تذوق الفن لأنهم يأتونه من غير الطريق الصحيح، يقول: "فإزاء العمل الفني، يشعر الناس الذين لا ينفعلون بالشكل الخالص إلا قليلا أو لا ينفعلون به على الإطلاق بالحيرة الشديدة فهم أشبه بالأصم في قاعة الموسيقى ... وهكذا يقرؤون في قوالب العمل أو أشكاله تلك الوقائع والأفكار التي يمكنهم أن يشعروا بها وهي الانفعالات المألوفة في الحياة ... فهم يعاملون اللوحة وكأنها صورة فوتوغرافية."[2]

كان على "كلايف بل" وصديقه "فراي" أن يعملا دون هوادة، لتصحيح الأذواق المشوبة وينتقل التأثير الفني من التهذيب إلى النشوة، ومن الموضوع إلى القيم المميزة والثمينة في الفن، ويطلق "بل" اسم "التصوير الوصفي" أي الفن غير الصحيح، على اللوحات الشخصية ذات القيمة النفسية والتاريخية، والصور التي تحكي حكايات وتوحي بمواقف معينة، وجميع أنواع الرسوم التمثيلية، ففي هذه الأعمال لا يكون ما يؤثر فينا هو الأشكال أو القوالب، وإنما الأفكار، وتتوقف أهمية هذه الأعمال في نظرنا على الاهتمام الذي تبديه بالشخص أو الحادثة التاريخية التي تصورها، ومن هنا فإن اهتمامنا يتحول من التصوير إلى الحياة الواقعية ولا تكون قيمة التصوير عندئذ كامنة في العمل ذاته.

---

[1]- جيروم ستولنيتز، النقد الفني دراسة جمالية، ص ص: 198، 199.

[2]- المرجع نفسه، ص: 204.

لا ينكر "بل" و"فراي" وغيرهما ممن ناصر هذه النظرية، أن لهذه الأعمال أهمية نفسية كبيرة بالنسبة للمشاهد، ولكنهم يروا أن هذه الأعمال لا تشبه التصوير الحقيقي إلا سطحيا واستجابتنا لها تكون "غير نقية"، ويحدد "فراي" عناصر التصميم المميزة للوسيط الفني، بأنها الخط والكتلة والنور والظل، واللوحة الفنية في نظر فراي، لكي تكون عملا فنيا ذا قيمة، يجب أن ترتبط فيها العناصر على نحو من شأنه أن يتصف العمل بما يسميه "بل" في عبارة أصبحت مشهورة "بالشكل ذي الدلالة". ويعرف "بل" هذه العبارة قائلا: "إنه الشكل الدال significant form ويعني به في الفنون البصرية تلك التوليفات والتضافر من الخطوط والألوان أو تلك الحبكة من الخطوط والألوان، التي من شأنها أن تثير في المشاهد انفعالا استطيقيا وبوسعنا أن نعمم مفهوم الشكل الدال ليشمل الفنون جميعا، فنقول إن الشكل الدال لعمل من أعمال الفن هو ذلك التنظيم الخاص الذي يتخذه الوسيط الحسي* medium لذلك العمل والذي من شأنه أن يثير في المتلقي الذي يتمتع بالحساسية الفنية ويتخذ الموقف الاستطيقي* انفعالا استطيقيا."[1]

يكشف "بل" في هذا النص، عن الانفعال الجمالي الذي يحدث للمتلقي المتمتع بالحساسية الفنية تجاه العمل الفني حال إدراكه لذلك التنظيم الخاص، الذي يتخذه الوسيط الحسي لذلك العمل. فالفنان لا يستطيع أن يفكر أو يحس إلا من خلال الوسيط

---

* معني الوسيط الحسي: هو الوجود الفيزيائي أو المثول المادي لكل عمل فني، فالفنان دائما يجسد عمله في مادة معينة أو واسطة ينتقل بها العمل إلى الآخرين. وتتفاوت هذه الواسطة المادية بين فن وآخر، فهي ألوان وخطوط في فن التصوير وأحجام من حجارة وخشب أو معادن في فني النحت والعمارة وأصوات آلات في الموسيقي ... وكلمات لغوية في الشعر والدراما، وهذه الوسائط الحسية هي خامة الفنان التي يجمل بها عمله". عادل مصطفى، دلالة الشكل، دراسة في الإستطيقا الشكلية وقراء ة في كتاب الفن، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة ط 1، 2014.

* الموقف الإستيطيقي هو رؤية الأشياء بطريقة منزهة عن أي غرض نفعي أو مادي، أي أننا لا ننظر إلى الموضوع اهتماما منا بأي غرض خارجي قد يفيد هذا الموضوع في تحقيقه. فنحن لا نحاول الانتفاع من الموضوع أو استخدامه أداة. وليس هناك غرض يتحكم في التجربة سوى غرض ممارسة التجربة فحسب. فاهتمامنا يقف عند حد الموضوع وحده. جيروم ستولنيتز، النقد الفني دراسة جمالية، ص: 57.

[1]- عادل مصطفى، دلالة الشكل، دراسة في الاستطيقا الشكلية وقراءة في كتاب الفن، رؤية للنشر والتوزيع ط1، 2014، ص: 14.

و"أيا كانت انفعالاته أو أفكاره ملتهبة أو باردة عميقة أو سطحية فإنها تتمثل لذهنه متجسدة في وسيطه الخاص"[1]. وحتى نتفهم هذا الانفعال الجمالي المتولد عن الشكل ذي الدلالة يصف كلايف بل حالته الذهنية الشخصية إزاء الموسيقى قبل أن يتخذ منها موقفا جماليا يقول: "ضجرا كنت أو محيرا فإنني أدع إحساسي بالشكل يفلت مني وأفشل في فهم التآلفات الهارمونية فأظل أنسج بها أفكار الحياة، وأعجز عن الشعور بالانفعالات الصارمة للفن فأظل أقرأ في الأشكال الموسيقية عواطف بشرية من رعب وغموض وحب وكراهية. وأنفق اللحظات -مستمتعا إلى حد مرض- في عالم من المشاعر الآسنة المتدنية ... إنني أدرك تماما ما الذي حدث: لقد كنت اتخذ الفن سبيلا إلى انفعالات الحياة وأقرأ فيه أفكار الحياة. لقد كنت أقطع جلاميد صخر بموسي حلاقة. لقد ترديت من الذرى العالية للوجد الاستطيقي إلى السفوح الحميمة للحياة البشرية الدافئة."[2]

ورغم ما تحمله هذه العبارة "الشكل ذو الدلالة" من غموض. إلا أنها وجدت صدى عميقا في أوساط الساحة النقدية، بل وربما كانت الانطلاقة الحقيقية لكثير من الرؤى النقدية التي ارتكزت عليها الجمالية الغربية فيما بعد، حتى أقلع الناس عن تلك العادات الإدراكية التي تأصلت في النفوس، نتيجة لتأمل الفن التقليدي ويصف مؤرخ الفن "موريس رينال" لوحة بيكاسو "صبايا أفنيون" "Les Demoiselles d'Avignon" التي تمت عام 1907 فيقول: "إنها كانت تعبر عن ثورة في فن التصوير واستبصار جديد بالواقع".[3]

وتأتي "سوزان لانجر" لتقطف ثمرة "بل وفراي" "الصورة ذات المغزى" مستعملة بدلها "الصورة المعبرة" وهذا المعنى في رأيها لا يكون "إلا في أعماق الصورة نفسها

---

[1]- جيروم ستولنيتز، النقد الفني دراسة جمالية، ص: 147.

[2]- عادل مصطفى، دلالة الشكل، دراسة في الاستطيقا الجمالية، ص: 66.

[3]- جيروم ستونليتر، النقد الفني، ص: 201.

وهو لا يشير باتجاه أي شيء خارجها وأن الفنون جميعها في رأيها هي إبداع صور معبرة عن الوجدان البشري".[1]

والحق أن تذوق طريقه التنظيم الشكلي للوسيط الفني دون اعتبار للأمور الخارجة عن مجاله، هو تجربة جمالية أصيلة، وموقف مثمر في النقد الجمالي، لأنه يبرز ما ينطوي عليه العمل الفني، ويلقي عليه الضوء، ويكشف عن قيم عجزت نظرية المحاكاة وغيرها من طرق النقد عن إدراكها، وهذا ما يؤكده قول السير كينيث كلارك (Sir Kenneth Clark) وهو ناقد مشهور في تلك الفترة: "لكم حدث، وأنا أتأمل صورة في صحبته (يقصد فراي) أن استمتعت بوجه بديع أو حركة ساحرة أو ترابط ممتع ... وعندما التفتّ إلى صاحبي أجده يتململ ويتذمر من افتقارنا إلى الإحكام الشكلي".[2]

وهكذا نلاحظ أن أهم الأفكار التي قامت عليها نظرية النقاء الجمالي أو الإحكام الشكلي هي أن الفن الجميل في أساسه، تنظيم شكلي للوسيط، وأن التجربة الجمالية لا تعدو أن تكون، التذوق المنزه عن الغرض. ووفقا لهذا الاتجاه، وإيثارا للشكل والصورة، "فإن ما يثير فينا الانفعال الاستطيقي هو كل ما ينطوي تحت اسم التكوين وباختصار كل ما لا يتبع المضمون."[3]

إن الصورة الفنية هي محاولة خلق حياة مجسدة في الفن، إنها محاولة تجعل المادة تحمل سمات تعبيرية "فقوام الصورة (التعبيرية) الفنية هو مبادئ وطرق الاستخدام التعبيري للخواص التي تحوزها الوسائل المادية لإعادة خلق الحياة في هذا النوع من أنواع الفن، فالقوام في الأعمال الأدبية هو وسائل التفصيل الأسلوبي، إنه من جهة قوة التعبير الذاتية التي تحوزها المفردات، والتي تنبثق من جرس الكلمة ومن

---

[1]-رمضان الصباغ، عناصر العمل الفني، دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط3، 2010، ص: 49.

[2]-جيروم ستولنيتز، النقد الفني دراسة جمالية، ص: 50

[3]-محمود أحمد حمدي، ما وراء الفن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، القاهرة، 1993، ص: 54.

تلونات المعنى الانفعالي التي تنشئها خصائص مجازية المفردة، وهو من جهة أخرى التعبيرية التي تنطوي عليها النبرة النغمية المتأنية عن ترتيب الكلمات في جمل، وبخاصة تعبيرية السبك الايقاعية ... وهو في التصوير مبادئ وطرق اختيار الألوان ومزجها ووضعها على سطح اللوحة ... وهو في النحت خواص التشكيل الفني للمادة – الرخام- والحجر والمعدن."[1]

وتثمينا لما تقدم وتوضيحا للفكرة أكثر فأكثر، أوردت هذا النص-لأهميته رغم طوله- والذي يرفع شعار الفن فن والحياة حياة، بهدف الكشف أن العمل الأدبي مهما حمل من حقائق ما وسعه أن يحمل ومهما نقل من المعارف ما شاء أن ينقل فالمعرفة والحقيقة ككل شيء آخر يعبر عنه الفن، لا بد أن ترتبط ارتباطا وثيقا بالقوام الحسي والعرض الشكلي للعمل.

يقول كلايف بل: "مهما تكن علاقته بالحياة فالفن غير الحياة. صحيح أنه ينبثق من الإنسان وينشأ من تربة الحياة، إلا أنه شأن كل كيان "إنبثاقي" emergent مستقل عن منشئه مغاير لأصله ولا يمكن رده إلى عناصره الأولى. فلو كان الفن مجرد رهافة حسية إنسانية وتوقد وجداني حياتي لكانت أية فتاة مراهقة نزقة هي أشعر الناس ولو كان الفن مجرد تأثر بالطبيعة أو بأحداث الحياة لانتفت الحقيقة التي نراها جميعا من أن المدرسة الأولى للفانين هي مدرسة الفن لا مدرسة الحياة، وأن نقطة البداية في حياتهم هي التأثر بأعمال غيرهم من الفنانين العظام لا تأثر بمناظر العالم الخارجي وهي المقارنة في عالم الفن لا المشاركة في عالم الطبيعة، الفن فن والحياة حياة ومن يتعامل مع الفن بمنطق الحياة أو يقيسه بمعايير الحياة يقع في مغالطة خلط المقولات*."[1]

---

[1]-بوسبيلوف غينادي، الجمال الفني، ترجمة عدنان جاموس، دراسات نقدية عالمية، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق،1991، ص: 398.

* مغالطة خلط المقولات كأن تقول: الأعداد الحمراء، أو الفضائل البدينة، أو القضايا غير القابلة للأكل، إن خلطه هذا على حد تعبير كلايف بل عبث لا جدوى منه.

ومن هذه الأرضية الثائرة التي رادها فنانو الربع الأخير من القرن التاسع عشر، وقبلها أرضية كانط، نسج الاتجاه الجمالي خيوطه الاستطيقية الأولي التي جاءت لتدعم فكرة غاية الفن هو الجمال، وأن الموقف الجمالي، هو الموقف المنزه عن الغرض والمعارض لكل ما هو عملي ونفعي، أي أن قيمة الأثر الفني كموضوع جمالي، ليست في تهذيب القراء أو المشاهدين أو تحسين سجاياهم الأخلاقية، وإنما قيمته الحقيقية في إثارة النشوة والمتعة المتأتية في العديد من الأساليب والطرق يحذقها صاحبها ولا يقوى على تقنينها، إنه عالم تتشكل فيه الصور بطريقة وكأنك لم ترها قط، وتسمع فيها السيمفونية وكأنك لم تسمعها قط، ومع ذلك فإن ما تراه هو لحم من لحمنا، وعظم من عظامنا.

[1]- كلايف بل، الفن، ترجمة عادل مصطفى، مراجعة إدميشيل ميتياس، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 2001، ص: 56، 57. وللتوسع في هذه الفكرة ينظر المرجع نفسه، ص56، 58.

الفصل الثاني

الرؤية النقدية في خطاب محمود الربيعي

1. الجمالية والنقد العربي الحديث
2. الأسس الجمالية في خطاب محمود الربيعي النقدي
   1.2. مفهوم الأدب
   2.2. مفهوم النقد وطبيعة المعرفة النقدية
3. النقد والغايات البعيدة في جمالية الربيعي
   1.3. الأدب والمجتمع
   2.3. الأدب والتحليل النفسي:
   3.3. الخلق الفني والواقع المادي(نظرية المعادل الفني)
   4.3. الوعي بأهمية المنهج في خطاب الربيعي النقدي
   5.3. المنهج اللغوي الجمالي عند الربيعي
   6.3. العمل الأدبي بناء لغوي:
   7.3. الانسجام العضوي في العمل الأدبي
   8.3. اضطراب الرؤية المنهجية عند النقاد
   9.3. القراءة الفاحصة أو القراءة الكاشفة
   10.3. الحكم القيمي في النقد

وصح عندي أنه يجب أن نثق بالشعر قبل الشاعر، وأن نثق بالفن قبل الفنان، ذلك أن الفن يبقى والفنان يزول، بل إن الفن يبقى والبيئة ذاتها تزول. وكان هذا الفتح الشعري في حياتي – والذي كان غامضا كل الغموض علي أول الأمر– هو أول خيوط تفتحت في نفسي، وتجمعت في ذهني، لتكون عندي ما أدين به حتى الآن في أمر منهجي في قراءة الشعر.

محمود الربيعي

لقي الاتجاه الجمالي رواجا واسعا في النقد العربي الحديث، خاصة عند النقاد الأكاديميين الذين تلقوا ثقافة أنجلوسكسونية، وامتلكوا وعيا منهجيا عبر دراساتهم التي كشفت لهم آفاقا جديدة حول مفهوم الشعر باعتباره فنا جماليا، يتوسله الشاعر للتعبير عن حدسه ورؤيته للوجود، من خلال الجزئي والشخصي في التجربة الجمالية.

1. الجمالية والنقد العربي الحديث

تبنى عدد كبير من النقاد العرب الدعوة إلى هذا الاتجاه وتبني أفكاره تنظيرا وتطبيقا، كما فعل رشاد رشدي، "الذي يعد بحق من أوائل من دعوا إلى استقلال الأدب عن الظروف الخارجية، حيث حاول خلق مدرسة نقدية تدعو إلى هذا المنهج."[1] كما حاول مصطفى ناصف* التأسيس للعديد من الأفكار التي تضعه في قلب الجمالية الغربية بلا منازع.

ومن العبارات المحملة باليقين الجمالي، ما أورده محمد زكي العشماوي عن الفن قوله: "إذا كان كروتشيه قد استخدم كلمة الحدس وآثرها على كلمة الخيال فليس لأن

---

[1]- شايف عكاشة، اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1985، ص:81.

* من أهم كتب مصطفى ناصف التي تنحو هذا المنحى الجمالي: مشكلة المعنى في النقد الحديث، مكتبة الشباب، القاهرة، 1970. قراءة ثانية للشعر القديم، منشورات الجامعة الليبية، ليبيا، د.ت. وكتابه دراسة الأدب العربي الذي خصصه لتطبيق هذا المنحى الجمالي، والصادر عن الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت.

إحداهما تختلف في مدلولها العام عن الأخرى، وإنما لأن كروتشيه كما أسلفنا كان حريصا على اختيار كلمة تكون أوغل في الدلالة على أن الفن إحساس، وأنه مستقل عن أية عملية نفعية أو منطقية أو أخلاقية أو فلسفية. إنه قد يتضمن هذه المضامين ولكن الطابع الأساسي للفن والأثر الكلي له أنه معرفة حدسية، وأن كل ما يتضمنه الأثر الفني من فكر ومنطق وأخلاق وفلسفة قد تغير تماما عما كان عليه، وتخلى عن وضعه الأصلي وذاب في العمل الفني، كما تذوب قطعة السكر في كوب ماء، وبذلك يكون قد خرج عن طابعه الأساسي الذي كان عليه قبل أن يصبح جزءا من العمل الفني".[1]

أما روز غريب فقد كانت هي الأخرى من أولى الرائدات اللاتي تبنين هذا الاتجاه، حيث تعرف النقد الجمالي، تعريفا لا يبتعد كثيرا عما قاله رواده الأصليون، تقول: "إن النقد الجمالي هو نقد للفن مبني على أصول الإستطيقا أو علم الجمال، يعتني بدرس الأثر الفني من حيث مزاياه الذاتية ومواطن الحسن فيه بقطع النظر عن البيئة والعصر والتاريخ وعلاقة هذا الأثر بشخص صاحبه. وهو يفترض للجمال أصولا أو قواعد تجمعت عبر العصور وأصبح بالإمكان استخلاصها من خلال الأقوال المتباينة والمباحث المتضاربة ثم استعمالها مقياسا للجمال في الأثر الذي نريد نقده."[2]

وعليه نلاحظ كيف أجمع هؤلاء النقاد على تطهير الفن وتنقيته من كل العناصر التي تشوه رؤيتنا أو تذوقنا له. وتبقى الأفكار مجرد أفكار والمواضيع مجرد أشياء خارجية، حتى تنصهر في ذات الفنان وتذوب وتتحول إلى خلق فني جديد، فيه الكثير من التعبير والإيحاء، ويكشف عن قدرة الفنان الأديب في السيطرة على عناصر اللغة وعلى توقيع أنغام ساحرة من حروفها. وهذا يذكرنا بما قاله كانط في كتابه "نقد الحكم" -وقد سبق أن أشرنا إلى ذلك في المدخل- عندما عرف الفن، "بأنه تقديم جميل لشيئ ما، وعليه، فإن الطريقة، أو الشكل، هي غايته وجوهره". كما لقيت هذه الآراء صداها

---

[1]-محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، ص: 54.

[2]-روز غريب، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي الحديث، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، 1993، ص: 5

الطيب عند نقاد آخرين، من أمثال إحسان عباس، يوسف الخال، خالدة سعيد، جبرا إبراهيم جبرا، وغيرهم من الذين أكدوا على رمزية اللغة الشعرية، وأهمية البناء الفني في العمل الأدبي، وعن هذا التأثير يؤكد إبراهيم خليل قائلا: "يتضح من هذا التتبع لتأثير النقد الجديد في النقد الأدبي العربي أنه في الشام أوضح منه في مصر وأن أثره لدى نقاد مثل رشاد رشدي وتلاميذه أوضح منه لدى عز الدين إسماعيل أو شكري عياد، أو لويس عوض، أو غالي شكري، وأن تأثيره تجلى في النقد التطبيقي أكثر منه في التنظير، وفي الشعر أكثر منه في النثر، وفي المسرح أكثر منه في الرواية، والقصة القصيرة".[1]

جاء محمود الربيعي* ليطعم هذا الاتجاه بكثير من الرؤى والأفكار، إذ شغله هاجس البحث النقدي المتجدد، وعمل على كشف ممكنات المناهج النقدية وتطبيق جوانب منها على النص الأدبي، حاول أن يؤسس نظرية نقدية تحمل الكثير من الآفاق الجديدة، وتعمل على تخليص النقد العربي من آثار الانطباعية والإسقاط الخارجي، وذلك بالارتكاز على أسس موضوعية استقاها من النظريات الغربية، خاصة رواد النقد الجديد.

---

[1]-إبراهيم خليل، المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي مساهمة في نقد النقد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2010، ص: 58

* هو أحد علامات النقد البارزة في عالمنا العربي ، أصدر العديد من الدراسيات التي ساهمت في بناء نظرية نقدية جديدة منها: قراءة الرواية، قراءة الشعر، نصوص من النقد الأدبي، كما ترجم إلى اللغة العربية العديد من الكتب منها: تيار الوعي في الرواية الحديثة، الصوت المنفرد، حاضر النقد الأدبي، كما أصدر في سيرته الذاتية كتابيه، الأول بعنوان: في الخمسين عرفت طريقي والثاني بعد الخمسين، عمل في معظم جامعات مصر والعالم العربي، كجامعة القاهرة، جامعة الجزائر، جامعة الكويت، وأخيرا استقر به العمل في الجامعة الأمريكية. ومما قاله عن الجزائر والكويت في كتابه في الخمسين عرفت طريقي: (إن المعيشة في بلادنا ــ – بلاد العالم الثالث – صعبة وأصعب ما وجدت في الجزائر الروتين، وأصعب ما وجدت في الكويت الجو والتفرقة بين غير الكويتي والكويتي. وكانت هذه الناحية الأخيرة أشبه ما تكون بالتفرقة العنصرية، ولم أستسغها على الإطلاق). أشرف على العديد من الرسائل الجامعية، كما شغل عددا من المناصب الإدارية بالجامعات والهيئات.

أحب ناقدنا الربيعي النقد الأدبي، فانكب يتفحص كتبه على مهل، ويستوعب في تؤدة ما يستطيع استيعابه من جذور المعرفة وفروعها وثمرتها، ولأجل ذلك "لم يشغل الربيعي -كما يذهب إلى ذلك محمد حماسة- منذ بدأ عمله الجامعي في أواخر الخمسينات بغير النقد الأدبي دارسا حتى اكتمل تأهيله العالي في جامعة لندن، فمعلما يعلم الشباب في الجامعة كيف يفهمون النص الأدبي ويحللونه ويفسرونه وباحثا متمكنا متميزا"[1].

أثمرت مسيرته النقدية الطويلة بمجموعة من الأعمال النقدية، التي لا تقل عمقا في أفكارها، عن تلك التي قدمها أصحابها في منبتها الأول وتربتها الأصيلة، ومن هذه الأعمال: "من أوراقي النقدية" (1996)، "قراءة الشعر" (1997)، "قراءة الرواية" (1997)، كما ضم "كتابه حاضر النقد الأدبي" (1998)، مقالات في طبيعة الأدب لطائفة من الأساتذة المتخصصين في النقد الغربي كالناقد المتميز رينيه ويليك، ف.ر.ليفيز، رولان بارت، ودماسو ألونسو، وغيرهم من الذين تركوا بصمة في الحياة الثقافية النقدية الغربية، ثم كتابه "نصوص من النقد الأدبي مع مقدمة تحليلية" (2000)، و "في النقد الأدبي وما إليه" (2001). وهي كتب صادرة -في مجملها- عن دار غريب للطباعة والنشر أو دار المعارف بمصر، يستثنى من ذلك كتابه في "نقد الشعر" الذي صدر عن مكتبة الزهراء القاهرة، بتاريخ (1986).

والمتمعن في هذه المؤلفات يرى جزءا كبيرا منها، يختص بتقديم الأفكار النقدية الجمالية ويمثله الجزء النظري، وجزءا آخر يختص بالناحية التطبيقية، غير أن الملفت للانتباه أن الربيعي غالبا ما يرفد الجزء التطبيقي، ببعض الآراء النقدية التي يريد تثبيتها في ذهن القارئ.

[1]-محمود الربيعي، في النقد الأدبي وما إليه، ص: 6.

وسعيا لاكتشاف خصوصية هذا الخطاب من حيث ارتباطه بالأسس النظرية المستند إليها، وللكشف عن صلته بالاتجاه الجمالي، أو من حيث الخصوصيات التي عمد الناقد إلى إضافتها، سنحاول أن نغوص في هذه الكتب ونرحل فيها بعيدا، لعلنا في النهاية نكون قادرين على إضاءة جوانب كثيرة من الدرس النقدي الذي أثراه محمود الربيعي وعمقه، سواء في جزئه النظري لأنه الجزء "الذي يضمن للعملية أساسا متينا تقوم عليه الرؤية وينطلق منه المنهج"[1]، أو في جزئه التطبيقي أو الإجرائي" حيث تؤول فيه النظرية برؤيتها ونهجها إلى ممارسة حية تقارب النصوص والظواهر، على النحو الذي تنتهي فيه العملية النقدية إلى نص نقدي يرتفع إلى مصاف النصوص التي يعاينها ويرصد جمالياتها"[2].

لقد كان محمود الربيعي من النقاد العرب القلائل الذين اعتنوا اعتناء كبيرا بالتنظير للنقد الأدبي، خاصة بعد أن سيطرت عليه روح الانطباعية والمجاملات الشخصية أو المعارك العدوانية التي تكال فيها الاتهامات الجارحة المشينة، وفي خضم ذلك تنسى القضية الأصلية/ النص، ويتجه فورا إلى الحومان حوله، وهكذا كانت المعركة شديدة على الربيعي الذي حاول تصحيح الكثير من المفاهيم الخاطئة التي أرهقت كاهل النقد الأدبي، لذلك كان لزاما عليه - والحال كذلك- أن يضع معايير نقدية جديدة وفعالة استمدها في مجملها من واقع اتصاله بالثقافة الغربية، خاصة المدرسة الأنجلوسكسونية بريادة ت.س.إليوت، ورواد النقد الجديد، والتي شكلت في مجملها -كما سيتضح لاحقا- مصدرا أساسا، ورافدا ممولا للعقل البحثي الربيعي في مسيرته البحثية النقدية الثرة والغنية. فما هي-إذن- هذه المعايير التي ارتكز عليها الربيعي فشكلت رؤيته النقدية؟ ماهي القضايا النقدية التي طرحها للنقد والتحليل؟ هل كان للمنهج النقدي

[1]- محمد صابر عبيد، تجلي الخطاب النقدي من النظرية إلى التطبيق، منشورات الاختلاف، منشورات ضفاف، ط1، 2013، ص: 122.

[2]- المرجع نفسه والصفحة ذاتها.

حضوره في هذا الخطاب؟ وهل كان الربيعي على وعي بضرورة العلاقة بين الرؤية والمنهج في مقاربة النصوص الأدبية التي تصدى لها؟ وأخيرا هل يتمكن الربيعي من نحت مجموعة من المصطلحات والمفاهيم الفاعلة والمنتجة والتي تعمل بوصفها أدوات لنظريته النقدية ؟ "إذ لا نظرية قادرة -على حد تعبير محمد صابر عبيد- على الحياة والفعل والانتاج والتداول من دون الاعتماد على هذه المنظومة في أعلى درجات نشاطها وحيويتها ونموها"[1].

2. الأسس الجمالية في خطاب محمود الربيعي النقدي

1.2. مفهوم الأدب

قيل: "إنه من السهل تحديد ما ليس بالشعر أما تحديد "ما الشعر" فهو أمر في غاية الصعوبة، ذلك أن الناس جميعا يعرفون الضوء، ولكن من منهم يستطيع تقديم تعريف له"[2]. ليس بالأمر الهين أن يركن أحدنا إلى تعريف جامع مانع للأدب أو الشعر، فقد قيل في ذلك -قديما وحديثا- الشيء الكثير، وذلك لأن الأدب نشاط إنساني منبعه الذات، ومع ذلك يجمع غالبية النقاد على أن الأدب هو ذلك الخلق الفني الموقع بواسطة اللغة، غايته الإثارة والإطراب، وهذا يعني أن سحره وألقه نابعان من عبق الأداء الأسلوبي، ورحيق النظم والصياغة، ولا يبتعد الربيعي كثيرا عن هذا المعنى حيث يقول: "الأدب نشاط إبداعي يتشكل في شكل لغوي، ومعنى هذا أنه تجربة إنسانية للأديب المبدع، تأخذ طريقها إلى الآخرين عن طريق الشكل اللغوي الذي تتشكل فيه، فالأديب يلاحظ الواقع، ويتلقى منه مئات الانطباعات، التي تسقطها على ذهنه اليقظ حركة الحياة العادية. وهو لا يبدد هذه الانطباعات بل يختزنها، وهذا الاختزان أبعد ما يكون عن التجميد. إنه الاحتفاظ بهذه الانطباعات حية متفاعلة مع العدد الهائل من انطباعات التجارب الماضية، وانطباعات التجارب المتخيلة. ومع تجدد الواقع، واختلاف

---

[1]-محمد صابر عبيد، تجلي الخطاب النقدي من النظرية إلى الممارسة، ص: 126.

[2]-محمود الربيعي، في النقد الأدبي وما إليه، دارغريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط 2011، ص: 80.

المواقف، وتباين التجارب، تمتزج التجربة الأدبية الفعالة، وتتآلف، وتسعى سعيا دائبا إلى أخذ شكلها اللغوي المناسب الذي يجعل منها كيانا محسوسا جماليا"[1].

إن الأدب عند الربيعي هو مجموع التجارب الإنسانية المستمدة من الواقع أو من خيال المبدع، والتي تتفاعل جميعا في شكل إبداعي لغوي مميز، إذ كثيرا ما تكون الصياغة العنصر المحدد والمميز للأدب، وهذا يعني أن الصياغة اللغوية تحتل مكانها الريادي في فكر الربيعي النقدي، وهو في ذلك لا يبتعد عن رواد الجمالية الغربية التي ترى أن خلود الكثير من عيون الأدب يرجع في جانب كبير منه إلى خصائص الصياغة، وهذا إن دل على شيء، فإنما يدل على إدراك عميق لدى ناقدنا لجوهر الأدب وحقيقته، وبذلك تتوارى المعاني في مؤخرة ذهن الربيعي، معطية الصدارة كما يقول: "لنسق الكلام، ورصف العبارة وسياق القول، وموسيقى اللغة، وكنت لا أحفل كثيرا حين أقرأ دالية الشابي الرائعة بما يمكن أن يجتمع لدي من معنى، بمقدار ما أحفل بما تبعثه في هذه الصفات المتدفقة كالشلال، والتي يقيم بها تمثالا لغويا حيا لحبيبته التي هي غاية كل شيء، ونموذج كل شيء، وأسمى من كل شيء، لأنها أبعد من كل شيء.

عذبة أنت كالطفولة، كالأحـــ لام، كاللحن، كالصباح الجديد

كالسماك الضحوك، كالليلة القمر راء، كالورد، كابتسام الوليد".[2]

إن طريقة رصف العبارة ونسق الكلام، له من المزايا والفضائل ما يجعل المعاني المتداولة والمكشوفة إذا صيغت صياغة جيدة، تكون بذلك موضع الإبداع والإغراب، ومكمن الإثارة والإعجاب، وهذا ما أكده أحد رواد الجمالية الغربية جون كوين إذ يقول: "إن الشاعر بقوله لا بتفكيره وإحساسه، إنه خالق كلمات وليس خالق أفكار وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللغوي ... وقصيدة "البحيرة" للامرتين و"حزن ألامبو"

[1]-محمود الربيعي، قراءة الشعر، ص: 119.

[2]-محمود الربيعي، في النقد الأدبي وما إليه، ص: 28.

لفيكتور هيجو و"الذكرى" لموسي تقول شيئا واحدا، غير أن كل واحدة تقوله بطريقة جديدة، في تراكيب كلامية خاصة تدوم في الذاكرة إلى الأبد لأن الجمال يكمن فيها."[1] ويواصل فكرته منوها بأسلوب الشاعر الفرنسي ملارميه* (1842-1892) فيقول: "يعتبر هو الآخر من علماء الشعر الذين عبروا عن أنفسهم بطريقتهم الجمالية الخاصة تعبيرا دقيقا. والحال أن لا أحد غيره وعى أكثر منه، وبوضوح، الطبيعة اللغوية لفنه، وهو القائل:" إننا لا نصنع الأبيات الشعرية بالأفكار، بل نصنعها بالكلمات" وعرف نفسه بالعبارة العجيبة: "أنا مركّب"[2] "je suis un syntaxier".

وعلى نفس الأوتار يواصل الربيعي عزفه في تحديده **لمفهوم الشعر**، فهو أيضا عنده "فن قولي، لا هو صوت خالص كما هو الحال في الموسيقى (وإن كان الصوت جزءا لا يتجزأ منه)، ولا هو لون كما هو الحال في الرسم (وإن كانت الصورة البصرية -وجوهرها الألوان- جزءا لا يتجزأ من خامة الشعر)، ولا هو نحت أو فن تشكيلي (وإن كانت الهندسة والتشكيل عنصرين ملحوظين في كل تجسيد شعري فعال."[3] ومعنى ذلك أن الشعر عند الربيعي، هو تشكيل فني أداته اللغة، ويظهر هذا التشكيل الفني في الموسيقى والصور الحسية، والتشكيل الهندسي، وهذه العناصر كلها تلتحم وتتآلف في إطار من العلاقات حتى يحقق هذا الشعر غايته، وهذا يعني أن قيمة الشعر عند الربيعي تكمن في كيفية قول ما يريد الشاعر قوله، من خلال خصائصه

---

[1]- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، د.ت، ص ص: 40،41.

* ستيفان مالارميه (Stéphane Mallarmé 1842–1898) شاعر فرنسي، من أبرز رواد المدرسة الرمزية، كان مهتما بنظم الشعر منذ صغره، مارس مهنة تدريس اللغة الانجليزية بعد حصوله على شهادة التأهيل. وبعد مرور وقت وجيز تنحى عن هذه الوظيفة ليتفرغ لنظم الشعر. وفي سنة 1866 قدم مالارميه عشر قصائد للنشر في صحيفة البرناس المعاصر، وكان من أشهرها النوافذ واللون اللازوردي، ونسمة بحرية. امتاز شعره بالأصالة والغموض الذي يتيه فيه القارئ نتيجة، لإكثاره من الرموز.

Dictionnaire encyclopédique larouse en couleurs , LIBRAIRIE LA ROUSSE 17, rue du montparnasse, et114 boulevard raspail , Paris 6^{è} , p 864.

[2]- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، ص:41.

[3]-محمود الربيعي، في النقد الأدبي وما إليه، ص:81.

النوعية المميزة له، والتي تظهر في كل تجسيد شعري فعال، وهذا الذي يؤكده أدونيس عندما يقول: "هكذا نصفه بأنه شعر -هندسة: شكل جميل بذاته ولذاته. وهو في جماليته هذه، فعال ودال- مع أنه لا يعكس واقعا ولا يحمل قضية ... والقصيدة هنا بنية/نسق. إنها العلم بالجمال، إنها علم الجمال"[1].

2.2. مفهوم النقد وطبيعة المعرفة النقدية

أ. مفهوم النقد

لا إبداع من غير نقد، ولا نقد بلا إبداع، فمنذ كان الأدب إلا وكان الرأي حوله، الأصل في النقد "هو خدمة النص الأدبي والإبانة عما في طواياه من جمال، والكشف عما في خفاياه من أبعاد، أو دلالات أو علاقات أو ثنائيات متشاكلة أو متضادة"[2]. وهذا لن يتأتى في نظر العارفين من النقاد، إلا بواسطة القراءة المتبصرة التي تغوص في الأعماق، لرصد مستويات النصوص الأدبية المختلفة داخل المذهب الفني الذي ترتضيه.

وما دام الأدب بالمفهوم الربيعي إبداعا لغويا متميزا، فإن النقد عنده "هو علم أوفن تفسير النصوص الأدبية، وبيان قيمتها"[3]. وقف الربيعي في كتابه "قراءة الشعر" وقفة طويلة عند النقد الأدبي، فوجد أن البون واسعا بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون، مؤكدا أن النقد الأدبي لا يكون بالحديث عنه، بقدر ما يكون بالحديث فيه، " وأعني بالحديث فيه أن يكون موضوع النقد الأدبي دائما النص الأدبي"[4]. إذ طالما ردد الربيعي هذه العبارة التي ارتضاها لنفسه وللآخرين وهي: "قل لي كيف تقرأ النص الأدبي أقل لك أي نوع من المشتغلين بالنقد أنت."[5] وتحقيقا لذلك، لا بد للناقد إذن من مؤهلات

---

[1]- أدونيس (علي أحمد سعيد)، سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، ص: 88.

[2]- عبد الملك مرتاض، في النظرية النقدية، ص: 51.

[3]- محمود الربيعي، قراءة الشعر، ص: 5.

[4]- المرجع نفسه والصفحة ذاتها.

[5]- محمود الربيعي، في النقد الأدبي وما إليه، ص: 32.

ضرورية تجعله قادرا على تحقيق الغاية المرجوة من عمله. فما هي يا ترى هذه المؤهلات؟ وماهي ركائزها؟

ب. طبيعة المعرفة النقدية

وما دام النقد هو وصف النصوص وصفا يكشف عن خصائصها الفنية وتشكيلاتها اللغوية الجمالية، وهذا لن يتأتى في نظر الربيعي إلا بارتكاز الناقد على ركيزتين أساسيتين وهما: الموهبة الفطرية التي تهيء صاحبها لتقدير الجمال، وفهم أسرار الحس فيه والاستمتاع به، يقول: "ويحتاج فحص النص إلى عدة الناقد الأساسية، والقدرة على فهم رؤية الفنان، وعقد حوار معها، وتقديرها حق قدرها. وعدة الناقد هي موهبته. والموهبة كلمة لا يمكن تعريفها على وجه الدقة، وإن أمكن تقريب معناها، فالذي لم يخلقه الله بموهبة الناقد لا يمكن أن يصير ناقدا على الإطلاق. ودعني أقرب معنى الموهبة كما أفهمه فأقول: إنها الحب الفطري لهذا الشيء الخالد الجميل العظيم الذي هو الأدب، والاعتقاد الراسخ في ضرورته لجعل الناس ناسا بالمعنى الصحيح. والدارس إذا لم ينشأ على اعتقاد ذلك فمن الخير له ألا يشتغل في نظري بالنقد على الإطلاق."[1] فالموهبة عند الربيعي هي حب فطري لذلك الشيء الجميل الخالد وهو الأدب، والاعتقاد الجازم بأهميته في الحياة، فإذا جرد الناقد من هذا الحب وهذا الولاء، فمن الخير له ولمنقوده ألا يقترب منه. وهذا يعني أن حب الأدب -عند الربيعي- شرط أساسي لنقده، لأنه إذا لم يحب الناقد منقوده فإنه -أبدا- لن يتحسس جماله، ولن يكشف أسراره، مهما أوتي من القدرة على حفظ الأدوات والقوانين، أو على حد قول النقاد القدامى "ومتى لم يكن ثم طبع لم تفد أبدا الأدوات شيئا". ولكن السؤال الذي يمكن طرحه، هل الموهبة الفطرية وحدها كافية لخلق ناقد ناجح؟ وهل يستطيع أن يكون الناقد ناقدا بدونها؟ وإذا سلمنا بذلك فكيف يكون ذلك كذلك ؟ مما لا شك فيه أن صياغة روائع الآثار الفنية، ترجع في جزء كبير منها إلى الاستعداد الفطري، ولأجل ذلك لم

[1]- محمود الربيعي، قراءة الشعر، دار غريب للطباعة والنشر، د.ت، ص: 201.

يكن الناس جميعا أدباء أو نقاد، وهذا ما أكده الربيعي في هذا النص، بمعنى أن الذي لم يخلقه الله بموهبة الناقد، لا يمكن أن يكون ناقدا على الإطلاق، وهذا يعني أن النقد يرتكز في جزء كبير منه على حاسة الذوق، "وهي حاسة معنوية يصدر عنها انبساط النفس أو انقباضها، لدى النظر في أثر من آثار العاطفة والفكر، ويظهر أثرها في ميل الناشئ الموهوب إلى كل جميل من الأدب والفن ومحاولة تقليده."[1] ورغم إيماننا القوي بأهمية هذه الحاسة، وبضرورة تواجدها للتمييز بين الجيد والرديء، والحسن من القبيح، إلا أننا نقر بأنها لا يمكن أبدا أن تنشأ من العدم، إنها ملكة تحصل بالدرس والتثقيف، وهذا -بطبيعة الحال- لا يكون إلا بمعاشرة روائع الآثار الأدبية "إذ أنه بذلك يعرف القارئ المتذوق كيف تؤدى المعاني الدقيقة، وكيف تستخدم الألفاظ فتسري فيها الحياة، وهو ما عناه ابن خلدون بعبارة "التفطن لخواص التراكيب" وذلك بعد طول الممارسة والاعتياد وإدمان القراءة في عيون الأدب"[2].

إن الموهبة وحدها لا تصنع الناقد، ولا يمكن أن تنتج تلقائيا المقدرة على كتابة مقالة نقدية جيدة، ولأجل ذلك لا يحيد الربيعي عن هذه القاعدة الطبيعية، فنراه يؤكد بدوره على ثقافة الناقد، لأنها هي التي تضع الموهبة في حالة عمل، يقول: "وعندي أن ثقافة الناقد هي خبرته الحاصلة من الاطلاع المنظم على أكبر قدر ممكن من الأعمال الإبداعية والنقدية، وإنتاج الفكر البشري في غير الأدب والنقد، ثم هواياته، وتأملاته، واحتكاكه بالناس والأشياء وأسفاره...إلخ، وبعبارة أخرى ثقافة الناقد هي رؤيته الحاصلة مما اكتسبه في حياته من نظر وبصر وقدرة على التحليل، والتركيب والاستنتاج."[3] والنتيجة الطبيعية لكل ذلك، هي أن الموهبة والثقافة لا يغني عن الآخر، فالموهبة لا تغني وحدها، والثقافة لا تغني وحدها أيضا، والصلة بين الاثنين متبادلة،

---

[1]- أحمد حسن الزيات، دفاع عن البلاغة، ط 2، 1967، ص: 55.

[2]- المرجع نفسه، ص: 48.

[3]- محمود الربيعي، قراءة الشعر، ص: 201.

وكلاهما مهم في خلق الناقد المتميز، الحصيف، الذي يلمح الجمال وإيماءاته الخفية، ولا تأسره القواعد، ولا تحده القوانين.

وفي ظل هذه الثورة المنهجية النقدية الحديثة في العالم المعاصر، حيث لم يعد النقد مجرد استجابة ذوقية خاطفة، وإنما هو قراءة عميقة مسلحة بقدر كبير من الثقافة، تسمح للناقد بالتغلغل إلى أعمق نقطة ممكنة في النص، لا في استعادة أمور حرفية من نظرية كذا وكذا، يقول الربيعي مؤكدا: "إن عقيدتي لا تزال ثابتة في أن النقد الأدبي هو علم أو فن قراءة النصوص الإبداعية قراءة تكشف عن معناها وقيمتها (أو تكشف عن معناها ومن ثم عن قيمتها)، وكلما تقدم بي العمر رسخت عقيدتي هذه، واتضح لعيني عقم الحديث عن النظريات (وبخاصة) النظريات المستوردة التي قضيت أنا نفسي لديها فترة من العمر ثم اقتصرت علاقتي بها على المعرفة التي أثقف بها نفسي دون الاستخدام الحرفي لها) وعن الكلام العام الذي لا يتجاوز سطح الأمور، وعقم تاريخ الأدب (بالمعنى الذي نفهمه ونستخدمه في كتبنا)، وعقم تطبيق مناهج العلوم الأخرى (إنسانية أو تجريبية) على نصوص الأدب، وعقم عادات كثيرة أخرى في حياتنا الأدبية)."[1] وحتى يحقق الناقد هذه الغاية، وهي ليست بالهينة، بل هي مسؤولية جسيمة توضع على كاهل الناقد، لأنها تجمع بين الفهم المعرفي المعقد، والجمالية اللطيفة المرهفة، يرى الربيعي أنه: "عليه/الناقد أن يتمتع بحساسية عالية في الفقه اللغوي، وإدراك الظلال والإيحاءات، وفلسفة التلوين والتكوين وأن يكون الإنسان النشط الذي يتمتع بثقافة واسعة في كل مجال ولكنه- في حالة العمل- لا يدع ثقافته تعلن عن نفسها على نحو مباشر وفج، وإنما تعلن عن نفسها في صورة فهم أفضل للنص الأدبي، أو منحى أدق في تحليله، أو تقدير أعدل له، ولا يكون ذلك الشخص المترهل الكسول الذي يواجه النص بعين عمياء، وأذن صماء، مكتفيا بنثر المعاني في الشعر وتلخيص

[1]-محمود الربيعي، في النقد الأدبي وما إليه، ص: 32.

الأحداث في القصص والمسرحيات، أو الهروب بعيدا إلى الملاحظات العامة المحفوظة المتوارثة، أو استظهار النظريات المستحدثة المتلاحقة وترديدها دون بصر أو السقوط في وهدة الغموض المطلق باسم الحداثة".[1]

وهكذا يتبدى لنا كيف يحرص الربيعي حرصا شديدا على الكشف عن صفات الناقد الحقيقي من غيره، فهو في حاجة قصوى إلى معرفة كبيرة باللغة، وبأسرارها وفلسفتها وروحها وأساليبها المختلفة، فيعرف حقيقة الكلمة، ويكشف عما تبوح به خصائصها الجمالية، "لأن اللغة -على حد تعبير العشماوي- لا تعطي أسرارها إلا لمن يسبر أغوارها بإحساسه، ومن يحسن مصاحبتها ومعاشرتها"[2]. وهذا لن يتأتى له إلا بمعاشرة النصوص الأدبية والتمرس بها، وقديما قيل – وما أجملها من مقولة ! – " إن كثرة المدارسة للشيء تعين إلى العلم به. وكذلك الشعر يعرفه أهل العلم به"[3]، أضف إلى ثقافة الناقد الواسعة المزودة بالفهم المتبصر للنظريات المستحدثة، مع الحذر الشديد في فحص قيمة هذه النظريات، وهو الذي يردد دائما: "وبقيت على يقضتي في فحص هذه المناهج الوافدة، وإكبار القيم منها، وبذل أقصى الطاقة في محاولة الاستفادة منه، وإطراح الذي لا قيمة له، وذلك على أساس الاعتقاد بأن العقلية الأجنبية -يمكن أن تنتج الغث كما يمكن أن تنتج السمين، وأن ظروف هؤلاء - كظروفنا- يمكن أن تفضي إلى الازدهار، ويمكن أن تفضي إلى الانحدار."[4] كل هذه المؤهلات تمكن الناقد في النهاية، من فهم أفضل للنصوص الأدبية، أو منحى أدق في تحليلها.

جـ. طبيعة اللغة النقدية

ومما لا شك فيه، أن النجاحات التي حققتها العلوم الإنسانية كعلم النفس وعلم الاجتماع وغيرهما، في إثارة قضية المنهج، وما حققته من نتائج باهرة، دفعت الكثير

---

[1]- محمود الربيعي، في النقد الأدبي وما إليه، ص:264.

[2]-محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1975، ص: 214.

[3]-محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمد محمود شاكر، مطبعة دار المعارف، ص: 8.

[4]-محمود الربيعي، من أوراقي النقدية، ص: 8.

من النقاد إلى الدعوة إلى الاستعانة بنتائجها واعتماد منهجها، في بناء ملاحظاتهم واستنتاجاتهم، ولأجل ذلك فقد استأثرت هذه المسألة باهتمام الربيعي، واحتلت من تفكيره النقدي مكانة مرموقة، يقول: "ومن الواضح أن فروعا أخرى من الإنسانيات - كالفلسفة وعلم النفس وعلم اللغة وعلم الاجتماع- قد أحرزت تقدما ملحوظا في تطوير أدوات التعبير لديها وفي ضبط وتحديد مفهوم المصطلحات التي تستخدمها. وكان هذا كسبا ميز تلك الفروع، ووضح حدودها، واقترب بها من الموضوعية المنشودة، في حين ظل النقد الأدبي لدينا يتعامل - في الجانب الأكبر منه- بلغة فضفاضة يعوزها الطابع العلمي، لغة قد تصلح وسيلة لاختبار القدرة على نوع معين من التعبير بصفته هدفا في ذاته، لكنها لا تصلح وسيلة لتوصيل الحقائق العلمية الموضوعية. وقد ساعد هذا النوع من التعبير على فصل النقد الأدبي عن المد الحضاري نحو الموضوعية. كما ساعد على أن يصبح النقد مطية ذلولا يتحول إليه كل من أخفق في فرع من فروع المعرفة الأخرى. وصدقت كلمة الآمدي في الموازنة: "ثم إن العلم بالشعر قد خص بأن يدعيه كل أحد، وأن يتعاطاه من ليس من أهله، فلم لا يدعي أحد هؤلاء المعرفة بالعين والورق والخيل والسلاح والرقيق والبز والطيب وأنواعه؟"[1] ومن خلال هذا النص يتبدى لنا حرص الربيعي على تطوير أساليب النقد الأدبي، وذلك بتحديد مجاله، وضبط مفاهيمه، والنظر إليه بصفته فرعا من فروع التخصص لا يلتبس بغيره، وهذا ما فعلته فروع أخرى من الإنسانيات مما أكسبها هذا التميز، وحقق لها هذا النجاح، ولعل أولى المشكلات العالقة بنقدنا العربي -كما يذهب إلى ذلك الربيعي- هي لغته الإنشائية الفضفاضة العائمة، التي تصلح لإظهار البراعة اللفظية، أكثر مما تصلح لتوصيل الحقائق العلمية الموضوعية، وهذا إن دل على شيء، فإنما يدل على فهم يقظ، بصير بوظيفة النقد الحقيقية، والتي يدعو من خلالها الربيعي، إلى الموضوعية الحقيقية التي

[1]- محمود الربيعي، في النقد الأدبي وما إليه، ص ص: 251، 252 .

تبدأ من إسقاط كل التعليقات التي تحوم حول النصوص، ولا تتناولها بالتحليل من داخل نسيجها، وهذا لن يتأتى- في نظر الربيعي- إلا بتطوير أدوات النقد التعبيرية، وبتحديد لغة خاصة به، وفي هذا الشأن يقول: "ولا أعني باللغة الخاصة للنقد الأدبي أن تصبح له لغة رمزية كلغة المعادلات الرياضية أو الكيميائية، ولكنني أعني أن يسيطر على مصطلحاته ويحدد مفاهيمها، فيصبح واضحا أن هذه اللغة -بهذه المفاهيم وتلك المصطلحات- هي لغة النقد الأدبي التي تحقق له أكبر قدر من الفاعلية العلمية، وتميزه -في الوقت ذاته- عما عداه من فروع المعرفة. وبهذا المستوى اللغوي وحده يكتسب النقد الأدبي نوعا من الاحترام الذي اكتسبته فروع أخرى من انضباطها وموضوعيتها."[1] ولكن هل دعوة الربيعي إلى موضوعية النقد وفاعليته العلمية تعني عنده تحول النقد إلى علم دقيق كسائر العلوم الأخرى؟ إنه لا يمكن بحال من الأحوال أن يكون الربيعي قد قصد هذا المقصد، وإنما الذي أراده هو تحقيق قدر من الموضوعية في التعامل مع النصوص، ونبذ الإسراف المخل في إطلاق الأحكام العامة، التي تعوزها الأدلة التعليلية والحيثيات النصية، وكذلك تنقية لغة النقد الأدبي مما علق بها من شوائب التعميم وعدم ضبط المصطلحات، ومن ثم جعلها لغة دقيقة صافية، قادرة على استيعاب الأفكار، ومبرأة من التميّع والإنشائية، وهذا ما يؤكده قوله: "وليس لنا أن نخشى على النقد الأدبي- إذا أصبحت لغته منضبطة إلى هذا الحد- أن يصبح هو نفسه علما، فمادته الأولى التي يتعامل معها -وهي الأدب الإبداعي- تحميه من هذا الخطر."[2] ومعنى ذلك أن لغة النقد -عند الربيعي- لغة سهلة واضحة، دقيقة منضبطة، تفي الغرض من أيسر السبل، بعيدة كل البعد عن الغموض، والإنشائية، ولأجل ذلك يستنكر الربيعي ما يراه في لغة نقدنا من عدم ضبط المصطلحات وتحديد المفاهيم، لأنه لا شك -على حد تعبير يوسف وغليسي- أن المصطلح هو لغة العلم والمعرفة ولا

---

[1]- محمود الربيعي، في النقد الأدبي وما إليه، ص: 253.

[2]- المرجع نفسه والصفحة ذاتها.

وجود لعلم من دون مصطلحية (مجموعة مصطلحات)، لذا فقد أحسن علماؤنا القدامى صنعا حين جعلوا من المصطلحات مفاتيح العلوم والصناعات..."[1] وهذا يعني أن افتقار الدراسة النقدية إلى تحديد المصطلحات، ذيوع للغة الإنشائية العائمة، وربما أدى ذلك إلى افتقار المنهج.

إن هذا النوع من النقد -وما أكثره!- إرضاء لنزوات الناقد الشخصية، وبعد عن التحليل الموضوعي الذي يخدم النص، ومن أمثلته كلام عن أحمد حسن الزيات، يقول الربيعي: "فهو صاحب علم وإحساس وذوق وقلم، تقبس من مواهب صافية، وثقافة أصيلة، تمتد جذورها إلى ذلك الفيض القديم، وترفرف أفنانها في أجواء الحرية والانطلاق لتتلقى نسمات الشرق الهادئة، ونسمات الغرب العاتية، وتكون من كل أولئك مزاجا خاصا، وهو مزاج الأديب العالم، أو العالم الأديب، قرأ الناس ذلك فيما ترجم وفيما ألف، كما قرؤوه في رسالته التي أحيا بها الثقافة والفن والأدب في بلاد الضاد، وصار زعيم مدرسة، وصاحب أسلوب ممتاز بين الأساليب الأدبية في عصرنا"[2] أي نقد هذا الذي يقول الكثير ولا يقول شيئا عن النصوص المدروسة، غير موجات عاطفية تكشف عن الإفراط الشديد في الاستحسان والمدح إلى درجة التماهي في هذه الشخصية.

استطاع الربيعي بحس ثاقب وخبرة واسعة، أن يحدد طبيعة اللغة النقدية، التي تجعل النص الأدبي مفهوما ومؤثرا، وتحقيقا لذلك يرى بضرورة وضوح هذه اللغة، لأن وضوح لغة النقد، هو مفتاح تميزه، وسر نجاحه، -وبنغمة لا تخلو من تواضع- يقول الربيعي: "لا شبهة عندي في أن وضوح لغة النقد الأدبي هو جوهره، وذلك لأنه سر نجاحه، إذ سر نجاحه نفاذه إلى عقول الآخرين ونفوسهم، وحين تصبح هذه اللغة

---

[1]- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2008، ص: 42.

[2]- المرجع السابق، ص: 256.

غامضة على أمثالي (ممن يدعون التخصص في النقد الأدبي) يكون ثمة خلل ما، في مكان ما، يحتاج إلى إصلاح. وهب أن الخلل حاصل في أذهان القراء، من أمثالي، فذلك لا يفيد قضية المؤلف شيئا، وما نفع مغن بلغ من الحذق حدا جعله أعلى من مستوى سامعيه فانفضوا من حوله؟"[1].

وتحقيقا لهذه الغاية، يشن الربيعي حملة ضارية على اللغة الغامضة، المراوغة التي يستخدمها الكثير من النقاد الحداثيين، ولذلك نراه يستنكر-وبشدة- استبدال التحليل النصي الموضعي لدى النقاد، برموز جبرية، وأسهم، ودوائر، وجداول، وإغراق النص في بحر من المصطلحات الغامضة، حيث لا تكون اللغة وسيلة للإفصاح والبيان، بقدر ما تكون وسيلة للإلغاز والإبهام والتعمية، تزعج النقد وأهل النقد وهم أهل التخصص.

وتوضيحا لفكرته يضرب الربيعي أمثلة كثيرة على هذه اللغة الغامضة المراوغة، مستنكرا هذا الأسلوب عند عبد السلام المسدي في كتابه النقد والحداثة، يقول: "والمؤلف نفسه يحس أن منهج تناوله قد يبلغ حدا يزعج الشعر وأهل الشعر، وهل لي أن أقول أيضا: يزعج النقد وأهل النقد؟ وذلك حين يتحول تحليل الإبداع الشعري إلى معادلة جبرية تقول: أس^2+ بس+ج=

حقا، هل يفيد ساكن المنزل شيئا أن يعلم نوع النسب والأبعاد التي يقوم عليها منزله؟ أو أن الذي يفيده أن يقيم فيه على نحو مريح، ويتحرك فيه على نحو مريح، ويحس- من واقع استخدامه المرافق فيه - أنه يفي بحاجاته؟"[2].

فعلا، إن الوضوح في لغة النقد هو سر نجاحه ومفتاح تميزه، وهو يظل كذلك ما بقيت لغته واضحة، أما إذا أصابها الغموض أو الإلغاز كقول المسدي: "وحيث بينا أن المقطع بجملته(25-9) قد كان ثمرة تحفز تصاعدي (7-7-10) تراوحت فيه القناتان حتى امتلأ المدد الشعري فجاء الإيقاع الإبداعي فيه بالغا تمامه فإن حركة الامتلاء قد

[1]-محمود الربيعي، في النقد الأدبي وما إليه، ص: 193.

[2]- المرجع نفسه والصفحة ذاتها.

تكاثفت في صلبه فترقى الإلهام الفني على مدى أبيات خمسة (25-29) ثم تحفز الإيحاء الإبداعي فتوترت أنغامه وتفجرت صياغته فانثالت طاقته الشعرية منعتقة من تأهبها ولم يرتخ توهجها الانفجاري إلا بعد أن أكمل حلقة دائرية أفرزت 14 بيتا هي رأس المحور، وذروة السنم، بل هي القمة وقد تضاعفت فتضافرت وجيء به لوحة للفظ الشعري الناهل من معين أهل الحضرة."[1]

يتساءل الربيعي مستنكرا، ماذا يجني النقد من توظيف هذه الرموز الجبرية؟ ماذا يفيد النقد هذه المعاظلة المصطلحية (التشابك المفهومي، التضافر الأسلوبي...)؟ إلا أن يزيد البحر المضطرب اضطرابا. يقول: "أليست مهمة النقد في نهاية المطاف (إن لم تكن كذلك في أوله ووسطه) جعل النص الأدبي مفهوما ومؤثرا لدى جماعات أوسع فأوسع؟ وإذا كان هذا لا يثير خلافا كبيرا ترتب عليه أن هذا النقد - باعتباره علما وسيطا بين النص والقارئ- ينبغي أن يأخذ الجمهور في حسابه وهو إذا لم يفعل ذلك ساعة التطبيق يكون قد أسهم في عبثية المعرفة ... وإذن فلماذا يستخدم الحداثيون هذه الأسهم والدوائر عوض استخدام اللغة الشارحة؟ هل هو الفرح بما حصلوا من نظريات الغرب؟ هل هو تهنئة النفس على أنها تستطيع أن تفعل ما لا يفهمه ويقدره إلا من ينتمي إلى النادي ذاته (نادي الحداثة) ؟ إذا كان هذا هو السبب فما أبهظ الثمن الذي يدفع من وقت مجتمعات تحتاج إلى مشروعات قومية لمحو الأمية الهجائية."[2] ومن خلال هذا النص تتكشف لنا الوظيفة الحقيقية للناقد بالمفهوم الربيعي، فهو يضع القارئ في حسبانه، لأن وظيفة النقد عنده، هي مساعدة القارئ على فهم النص، والحصول على قدر كبير من المتعة الجمالية.

وتحقيقا لوظيفة الفهم والمتعة، التي هي غاية الغايات، يثمن الربيعي ظاهرة الإبانة في لغة النقد، فنراه يستجيد تحليلات المسدي عندما تستكين إلى الوضوح، وتبتعد عن

---

[1]- عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت، 1983، ص: 93، 94.

[2]- محمود الربيعي، في النقد الأدبي وما إليه، ص ص: 160، 161.

الغموض والإلغاز، حيث يقول: "ومع ذلك كله يجيء ختام هذا الفصل -وموضوعه تحليل نحوي لبعض الأبنية في القصيدة- صافيا، دالا على ذهن نشط. وهو يظل كذلك ما بقيت لغته واضحة، فإذا شابها الغموض (وهذا يحدث أحيانا) قل أثرها المفيد بمقدار ما يشوبها الغموض."[1] كما يستحسن هذه العبارة التي يراها جميلة جدا لأنها واضحة المعنى، سهلة المأخذ، مما أكسبها رونقا وبهاء. تقول الكلمات الختامية من كتاب المسدي: "أفلا يكون منتهى الإبداع أنه كان يكتب الأدب وفي أدبه النقد، ويكتب النقد وصياغة نقده أدب، فلما كتب الأيام التقت الجداول على مصب أزاح الحدود وهتك الحواجز، فامتزجت الأجناس فجاءت "الأيام" ثوبها السيرة وقوامها الأدب ومهجتها النقد وأما لفظها فمن صياغة الشعر."[2]

إذا كان الغموض - في الفن- مستحسنا، لأنه أشد إثارة للخيال، وأكثر استفزازا للمشاعر، وذلك من خلال غموض العبارات والصور والرموز، التي تخلق نوعا من المتعة الحسية والذهنية لما ينطويه هذا النص من خبايا، في ثنايا هذه الصور والرموز والعبارات ولأجل ذلك، فإن المباشرة والوضوح في نظر الكثير من النقاد قتل لهذا الإبداع، لأن الفن ليس مطلوبا منه أن ينقل الحقيقة كما هي، ولا الإفصاح عنها مباشرة، يقول بدوي طبانة: "وفي ذلك الإبهام جمال وإمتاع، لأن المعاني إذا جاءت خفية أو مقنعة تترك النفس في تطلع لاستكناه حقيقتها، وإدراك ما يراد منها، وفي ذلك متعة للنفس وتنشيط للعقل وللتفكير الإنساني، والإسراف في الوضوح والصراحة والتعيين يفقد الفن سحر الخفاء، ويفقد الشعر ثلاثة أرباع المتعة التي يشعر بها القارئ وهو يضرب رويدا، رويدا في أودية الحدس، ويذهب قدرة الشعر على الإيحاء، تلك القدرة التي تميزه عن النثر."[3]

---

[1]- محمود الربيعي، في النقد الأدبي وما إليه لمرجع نفسه، ص: 194.

[2]- عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت، 1983، ص: 135.

[3]- بدوي طبانة، قضايا النقد الأدبي، دار المريخ للنشر، الرياض، 1984، ص: 129.

إذا كان ذلك في الفن، فإن الوضوح في النقد هو سر نجاحه ومفتاح تميزه، لأن لجوء الناقد إلى اللغة الغامضة الغريبة، تنفر القارئ من الأثر الفني، وتجعله يصرف اهتمامه إلى حل مشكلة الإلغاز والمعاظلة الأسلوبية بدل الاستمتاع بالنص، وما يقدم حوله من تحليلات تزيده – كما يفترض – وضوحا وتجلية، خاصة إذا علمنا أن مهمة الناقد الحقيقية هي إيمانه بقيمة عمله، وبأصالة المادة التي يتعامل معها، وهي العمل الإبداعي، وكلما كانت الأمور واضحة في ذهن الناقد، جاء أسلوبه أوضح. وهكذا لم يكن الربيعي الناقد الحداثي الوحيد الذي استنكر هذه الظاهرة، بل كانت مسألة الغموض في دائرة الاهتمام الواسع لدى النقاد المحدثين، رافضين ما يلوكه بعض النقاد من رطانة أعجمية يسحرون بها أعين الناس ويسترهبونهم بعبارات غامضة، ليست ملكهم ولا هي نابعة من ثقافتهم، يقول محمد حماسة عبد اللطيف: "فاللغة تكشف عقل صاحبها، والكتابة دليل على ما في الفؤاد، ولذلك لم ننخدع بهؤلاء الذين يمضغون الكلام، ويلوكون الجمل، ويموّهون العبارات، أو يفعلون فعل السحرة وكتاب الأحجبة بالخطوط والأسهم والدوائر والمربّعات والمثلّثات، ويحاولون أن يخدعوا القراء بأسماء أعلام أجنبية، ويرهبوهم بمصطلحات يحتفظون في أحسن الفروض بشرحها لأنفسهم. وما جدوى نص أدبي من كلام غامض يكتب عنه فيزهد القراء فيه وفي النص الأدبي معا."[1] ويبقى النص الأدبي في نهاية المطاف، هو المفترى عليه.

3. النقد والغايات البعيدة في جمالية الربيعي

1.3. الأدب والمجتمع

تعتبر فكرة السياق من أقوى الأفكار التي تأصلت في القرن التاسع عشر، وأكثرها تأثيرا في الساحة النقدية "ونقصد بها تلك الظروف التي ظهر فيها العمل وتأثيراته في

[1]-محمود الربيعي، في النقد الأدبي وما إليه، ص: 13.

المجتمع، ويشمل بوجه عام كل العلاقات والعلاقات المتبادلة بين العمل وبين الأشياء الأخرى باستثناء حياته الجمالية."[1]

فالعمل الفني بهذا المنظور لا يمكن أن يفهم منعزلا، وإنما يفهم فقط بدراسة أسبابه ونتائجه وعلاقاته المتبادلة، وهذا ما تؤكده النظرة الماركسية التي ترى "أن العمل الفني يحيا في عالم اجتماعي"، لأن المشكلات الاجتماعية الحيوية للعصر الذي يعيش فيه الفنان تحفزه على الخلق خاصة ذلك الصراع الطبقي الذي لا يتوقف، وهنا تقرر وجوب "أن يتعامل الأدب مع ذلك الصراع الطبقي، ويتبنى دائما صوت الطبقة العاملة، وأن يكون الكاتب نفسه دائما من أبناء هذه الطبقة، وعليه أن يعمل على إحساس القارئ بالمجتمع الذي يحكمه الصراع الطبقي، وأن يحفزه على المشاركة فيه."[2]

صحيح إن المجتمع الذي يعيش فيه الفنان يمكن أن يكون له مصدر إلهام ووحي لا ينبضان، وأن العمل الأدبي لا يمكن أن ينشأ من فراغ، فهو مثل كل النشاطات الفنية الأخرى منشأه الحياة، وبالتالي فهو يعكس الكثير من صور المجتمع ومشاكله، ويشارك في محاولة تفهم قضاياه النضالية، ودفع عجلة الحياة قدما إلى الأمام، ومع ذلك فهذا لا يعني أن المجتمع يتدخل في الخلق الأدبي، فيحدد شكله أو قيمته أو معناه، "ذلك أن الذي يحدد قيمته وكيانه وشكله الفني هو الأدب نفسه بكل ما ينطوي عليه من تقاليد وقيود واتجاهات فنية، إذ الذي يحدد قيمة العمل الفني في النهاية هو قدرة الفنان ومدى تمكنه من فنه، وسيطرته عليه، وإدراكه لخفايا هذه الصنعة، وإلمامه بالأعمال الفنية المعاصرة والسابقة، ومدى وعيه بها وإدراكه لها، وإذا كان هناك تأثير لمجتمع ما على أديب أو فنان فإن هذا التأثير هو تأثير فني."[3]

---

[1]- جيروم ستولينتر، النقد الفني، دراسة جمالية، ص: 667.

[2]- محمود الربيعي، من أوراقي النقدية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ت، ص: 33.

[3]- محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د.ت، ص: 38.

وهذا ما يؤكده أحد أبرز رواد الجمالية الغربية جيروم ستولنيتز عندما يرفض فكرة "أن الفن مرآة لعصره" وهو خطأ أشد خطورة من وجهة النظر الفنية، ذلك لأنه يؤدي في رأيه إلى تجاهل فردانية العمل الفني يقول: "فتشبيه المرآة بأسره تشبيه مضلل، فالمرآة إنما هي ازدواج للأشياء التي تنعكس عليها، والتي تظل في صورة المرآة مثلما هي خارجها ... ولكن هذا يصدق على المعتقدات والقيم الاجتماعية عندما تندمج في العمل الفني، فهي تتجسد هناك في الوسط الحسي للفن، وتتخذ لها من القالب الفني تركيبا. وهي تكتسب قالبا دراميا في الشخصيات العينية التي تحيا حياة خاصة بها داخل العمل الفني. ونتيجة لذلك فإن معتقدات مجتمع الفنان وقيمه تكتسب معنى وقوة تعبيرية تفتقر إليها وهي خارج مجال الفن فالاعتقاد الاجتماعي ليس الآن في بيئته المعتادة، وهي السلوك اليومي الشخصي والتنظيمي، بل يدخل في سياق فريد مختلف هو سياق الفن. وإذن فهو يصبح بالضرورة مختلفا. فالعمل إذن ليس مرآة، وإنما هو أشبه بنسيج، أو هو- حسب التشبيه القديم- كائن عضوي أي تنظيم فريد لعناصر تربط بينهما علاقات متبادلة."[1]

إن تصورنا للفن على أساس أنه انعكاس للمجتمع، يقودنا مباشرة إلى التركيز على عناصر الحياة الواقعية في العمل، وهكذا يتحول هذا العمل إلى وثيقة تاريخية أكثر من عملية جمالية، وهذا ليس محظورا بالطبع إذا كان اهتمامنا منصبا على مجال علم الاجتماع، و إنما يكون مستنكرا جدا إذا حاولنا أن نفهم العمل جماليا وهذا ما يؤكده جيروم ستولنيتز قائلا: "ففي استطاعتنا أن نستخدم المعرفة الاجتماعية (المنشئية) عندما تساعدنا على فهم ما هو متضمن في العمل. ولكن هذا بعينه ما ينبغي أن يكونه النقد

[1]- جيروم ستولنيتز، النقد الفني، دراسة جمالية، ص: 673. وللتوسع في هذه الفكرة ينظر المرجع نفسه ص:667-702، ومحمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، ص: 37-39، وعبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، دار هومة، طبعة 2005، ص: 111-133.

السياقي، أي أن يكون مساعدا ومن الواجب ألا يسمح له بالطغيان على التقدير الجمالي أو تشويهه."[1]

وهكذا نلاحظ كيف تستنكر الجمالية تحويل المفاهيم الواقعية السياقية إلى معايير للتقدير، خاصة تلك التي تتجه مباشرة إلى بيان كيفية تمثيل الفن للمجتمع أحسن تمثيل، فناهضت كل الأقوال التي ترى أن العمل يكون أفضل عندما يكون ممثلا لعصره، بل ربما أصبح المقياس الوحيد الذي تزن به العمل الأدبي "فإذا كتب أحد قصة يصور فيها الأحداث السياسية أو الاجتماعية كان ذلك كافيا ليجعلها عظيمة، لا سيما إذا نزل الكاتب من برجه العاجي ليصور الحياة الشعبية وطبقاتها، كأن يصور زقاقا أو حارة، أو بائعة برتقال."[2] فدور الأديب ليس نقل الواقع أو تصويره كما هو، وإنما هو يرتفع بهذا الواقع عن طريق الرؤية الخيالية فيولد لنا واقعا فنيا جديدا، يختلف في طبيعته كما ألفناه في الحياة. "والدليل، أن الإحساس الذي يزودنا به العمل الأدبي يختلف عن الإحساس الذي تزودنا به الحياة، فزهرة البنفسج التي يصورها الشاعر في شعره تزودنا بمشاعر تختلف عما تزودنا به هذه الزهرة التي نراها في الحديقة. إن الشاعر يأخذ من الواقع ويضيف إليه. ويعطيه ويفسره ويكمله."[3] وهذا ما يؤكده مصطفى ناصف قائلا: "إن العمل الأدبي ليس انعكاسا، وإنما هو إضافة حقيقية إلى الظروف الاجتماعية."[4]

ورغم أن محمود الربيعي وقف وقفة مطولة عند مفاهيم الواقعية الغربية بمختلف أنواعها وتطوراتها، معتبرا إياها مدخلا أساسيا من مداخل النقد الأدبي "إلا أن الفرق لديه واضح بين المتابعة النقدية، والرأي الخاص الذي يعتنقه، ويعمل على تطويره."[5]

---

[1]- جيروم ستولنيتز، النقد الفني، دراسة جمالية، 674.

[2]- عصام محمد الشنطي، الجمالية والواقعية في نقدنا الأدبي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1979، ص: 28.

[3]- المرجع نفسه، ص: 30. وللتوسع ينظر محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، ص: 52-67.

[4]- مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت، ص: 99.

[5]- محمود الربيعي، في النقد الأدبي وما إليه، ص: 9.

فعلا، صدق محمد حماسة عبد اللطيف، الفرق واضح بين المتابعة النقدية والرأي الخاص الذي يعتنقه محمود الربيعي، إنه الوفاء لمنهجه الجمالي الذي تحول عنده إلى عقيدة، ومع إيمانه القوي بأن هناك علاقة تفاعل بين الأدب والمجتمع إلا أنه يدعو كغيره من الجماليين، إلى استقلالية العمل الفني، عن أي ظرف من ظروف تكوينه يقول: "تتلخص عقيدتي النقدية في استقلال العمل الأدبي عن كل ظرف من ظروف تكوينه، وبخاصة ما يتصل بالظروف السياسية والاجتماعية. إنني أومن بأن العمل الأدبي نشاط بشري حيوي كامل في ذاته، مستقل بنفسه، له أصالته، وقدرته التوجيهية المستقلة للحياة، وأدين بأن العلاقة بين الأدب والمجتمع علاقة تفاعل حيوي لا علاقة فعل ورد فعل، أو علاقة صورة منعكسة في المرآة لذا يدهشني جدا ما يهتم به كثيرون من فحص العناصر المكونة للمجتمع على أساس أنها هي التي تؤثر على الأدب بصفته إنتاجا هو ابن بيئته. وأرى الأدب، في كل صوره، طائرا متأبيا مستعصيا جموحا، لا يخضع لتوجيه شيء من خارجه، ولا يستجيب إلا للعناصر التي تشكل كيانه هو."[1]

يكشف لنا محمود الربيعي في هذا النص، الكثير من الأسس النقدية التي تضعه في قلب الجمالية، وما يلفت انتباهنا هو تلك العبارة التي استهلّ بها هذا النص، وهي "عقيدتي النقدية" إنه ليس منهجا، ولا مجموع آليات يرتكز عليها الناقد فقط لولوج النص، بقدر ما هي عقيدة آمن بها فترسخت في قلبه وعقله، ولن يحيد عنها على مدار مسيرته النقدية الطويلة الثرة الغنية، منذ ولوجه عالم النقد، والأدب عند الربيعي نشاط حيوي أصيل، مكتف بذاته، مستقل عن كل ظرف من ظروفه السياسية أو الاجتماعية، ومع ذلك فهذا لا يعني أنه لا يوجد تفاعل بين الأدب والحياة، أو أن الأدب لا يفصح عن بعض الظروف التي تولد فيها، وإنما الذي يرفضه الربيعي، أن يكون الأدب نتاجا لهذه الظروف، وانطلاقا من هذه الأرضية، يندهش الربيعي من أولئك النقاد الذين

[1]- محمود الربيعي، من أوراقي النقدية، ص: 12.

يجهدون أنفسهم في إخضاع العمل الأدبي لعوامل خارج عنه، دخيلة عليه، كالبحث عن الظروف الاجتماعية، لأنها - مهما كانت قيمتها- لن تكشف عن الخصائص الجمالية التي هي موضع الإثارة والإعجاب.

فللنص حياته الخاصة ومنطقه الخاص وقوانينه الخاصة به، وولوجه يتطلب على حد تعبير برادلي: "رؤية خاصة به أيضا وعلينا أن نقيمه باعتباره تجربة خيالية، وأن نحكم عليها من الداخل، أما اعتبار الغايات الخارجية فإنه يقلل من القيمة الشعرية، لأنه يخرج الشعر من دائرة وجوده الطبيعي، فالشعر عالم في ذاته، وهو ليس انعكاسا للواقع أو نسخة وإنما هو موازاة له."[1]

وإيمانا منه باستقلالية العمل الأدبي عن المجتمع والحياة، وتوضيحا لهذه العلاقة يضرب لنا الربيعي مثلا حيا، وهو الماء الذي يتكون من عنصرين أساسيين وهما: الأوكسجين والهيدروجين، ومع ذلك فإن الماء كماء، لا يحمل خصائص هذين العنصرين المكونين له يقول: "وأرى هذا المخلوق المتخلق من عناصر أولية (هي السياسة أو الاجتماع أو الاقتصاد) إنما هو مخلوق جديد يحيا حياة لا تحدها العناصر الأولية له، ولا يحدث أثره على نحو محكوم بهذه العناصر، وهل نقول إن الماء الذي هو أوكسجين وهيدروجين يحمل خصائص أي من عنصريه المكونين له؟ وهل لأثره علاقة بأثر أي منهما؟ إننا نرى - على العكس- أن أثره في الإطفاء أثر أحد عنصريه في الإشعال".[2]

فعلا، فكما لا يحمل الماء خصائص عنصريه المكونين له إلا من بعيد، فكذلك الأدب لا يمكن أن يحمل غير خصائصه، لأن الحقائق الموجودة خارج العمل الأدبي، بل والتي كانت السبب في خلقه ذاته، لم تعد نفس الحقائق بعد أن اندمجت وامتزجت

---

[1]- إ.أ. رتشاردز، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، ترجمة محمد مصطفى بدوي، المجلس القومي للثقافة، ط2005، ص: 126.

[2]- محمود الربيعي، من أوراقي النقدية، ص: 12.

وكونت هذا العمل الأدبي، وهذا ما يؤكده جيروم ستولنيتز عندما يرفض أن تكون النمطية الاجتماعية معيارا للقيمة الجمالية يقول: "إنه لا يوجد تضايف واضح بين درجة انعكاس المجتمع في العمل الفني ودرجة جمال هذا الفن، وكثير ما تكون أعمال سطحية ضئيلة القيمة أقرب من كل ما عداها إلى التيار الرئيسي للعرف والرأي الاجتماعي السائد، وكثيرا ما يتمكن الفنان الكبير، بفضل جرأته التخييلية وبصيرته، من تجاوز قيم عصره، فالنمطية الاجتماعية لا يمكن أن تكون معيارا للقيمة الجمالية."[1]

كذلك توفيق الحكيم الذي آمن أيضا أن الفن الخالص هو الأرقى والأبقى من الفن الذي يسخر لخدمة الضرورات اليومية في المجتمع حيث يقول: "إن اليوم الذي نرى فيه الأدب قد استخدم للدعايات الاجتماعية، والتصوير، استغل في معارض الإعلان عن السلع التجارية، والشعر جعل أداة لإثارة الجماهير في الانتخابات السياسية لهو اليوم الذي نوقن فيه بأن الإنسان قد كر فانقلب طفلا يضع في فمه تحف الذهن وطرف الفكر، لأنه لا يدرك لها نفعا غير ذلك النفع المادي المباشر."[2]

وصدق توفيق الحكيم عندما يهيب بعبارة مشهورة للأديب الإنجليزي "هكصلي" فيقول معه: "إن الفن ليس هو الحقيقة، وليس هو الواقع، بل هو شيء آخر إنه الحقيقة مقطرة مصفاة كيميائيا." [3] ويعقب أديبنا على هذه العبارة فيقول: "هذا صحيح، وإذا كان الماء يصفى ويقطر للناس في معمل كيميائي، فإن الحقيقة تصفى وتقطر للناس في معمل المؤلف الروائي، وهذا المعمل هو الفن. نعم إن الفن ليس الطبيعة، ولا الحقيقة، وإنما هو تقطير من خلال إمبيق."[4]

---

[1]- جيروم ستولنيتز، النقد الفني، ص: 684.

[2]- زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر العربي المعاصر، مكتبة مصر، د. ت، ص: 324.

[3]- المرجع نفسه، ص: 326.

[4]- المرجع نفسه والصفحة ذاتها.

ومع ذلك نجد توفيق الحكيم يعترف صراحة بأنه "إذا كان في الإمكان وجود فن يخدم المجتمع دون أن يفقد ذرة من قيمته الفنية العليا، فإني أرحب به وأسلم على الفور بأنه الأرقى."[1]

إن إصرار محمود الربيعي على استقلالية الأدب عن كل ظرف من ظروفه السياسية أو الاجتماعية، لتأكيد منه على حرية الأدب والأديب إذ يقول: "وأرى الأدب في كل صوره، طائرا متأبيا مستعصيا جموحا، لا يخضع لتوجيه شيء من خارجه، ولا يستجيب إلا للعناصر التي تشكل كيانه هو."[2]

الأدب عند الربيعي حرية وانطلاق، فهو كالطائر الجموح الرافض لأي قيد يقيده، أو يقف دون انطلاقه في أجواء السماء، فهذا يدل دلالة قاطعة على أن ناقدنا يقف موقفا مضادا أمام دعاة حتمية الالتزام في الفن التي تملي على الفنان اتجاهات بعينها، أما الشيء الذي يدين به الأديب ويحدد قيمة عمله، ويعطيه كيانه فهو عند الربيعي "خضوعه لأمور متصلة بالتراث الأدبي والنوع الشعري، وأمور متصلة بتقاليد التعبير من مفردات اللغة وصياغة العبارة ونسيج الأسلوب وإيقاع التركيب، والتصوير وكيفية الوصف اللغوي،"[3] وغيرها من التقاليد الأدبية التي تركها أسلافه الخالدون، فيستعير منهم ويضيف بعض ما يطبع تميزه وتفرده.

إنها ركيزة أخرى من الركائز التي يدعو إليها الربيعي، وهي البصر بالتقاليد الأدبية التي ينتمي إليها هذا النص، لمعرفة قدرته على شق الطريق في زحمة الأعمال الفنية الأخرى. فالإحساس بالتقاليد الفنية ضروري بالنسبة للأديب والناقد على حد سواء، إذ تمكنهما من فهم الحاضر على ضوء الماضي، ومعرفة الماضي على ضوء التيارات الحديثة، حيث تنصهر الذات في هذه التقاليد وتندمج بين ذوات فنية عديدة

---

[1]- زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر العربي المعاصر، ص: 326.

[2]- محمود الربيعي، من أوراقي النقدية، ص: 12.

[3]- محمود الربيعي، في النقد الأدبي وما إليه، ص: 34.

لتخرج لنا في النهاية هذه الأصالة المتميزة التي ترتكز على جذور ماضيها ومنبتها، وتستمد منه عصارة ديمومتها وفي نفس الوقت، لا تنسى حظها من الجديد الذي يثريها ويطورها، وهذا الذي يثمنه العشماوي عندما يقول: "إن الذي يعطي العمل الأدبي كيانه ويحدد قيمته، هو تجارب الفنان الفنية، ومدى محافظته واستيعابه للقيم الفنية والتقاليد الأدبية الموروثة أو المتداولة عند معاصريه وسابقيه."[1] وقد عرفنا في الفصل السابق كم هي كثيرة تلك الوقفات التي أكد فيها رائد الجمالية الغربية ت.إس.إليوت على قيمة الشاعر التي لا تكون إلا بمقدار صلته بمن سبقه من الشعراء، وكل أثر فني تتوقف قيمته على الوضع الذي يأخذه بالنسبة إلى من سبقه من الأدباء، وهذا الاهتمام بالموروث هو الذي حذا به إلى القول في مقاله الشهير: ما هو الكلاسيكي؟: "من الطبيعي أن يصاحب نضج العقل، والتأدب أو السلوك نضج في اللغة، ولعلنا نتوقع اقتراب اللغة من مرحلة النضج، في اللحظة التي تتكون فيها حاسة نقدية عن الماضي، وثقة بالحاضر ويقين بالمستقبل، أما النضج الأدبي فإنني أعني به إحساس الشاعر بأسلافه، وإحساسنا نحن بوجود من سبقه خلف هذا الإنتاج، تماما كما نحس بملامح الأجداد في شخص ما، دون أن يطغى ذلك على فرديته أو ذاته"[2]. فلا أصالة فنية من غير ثقافة عميقة بالتراث أو إحساس كبير به، إذ لا يستطيع أي أديب -مهما علا شأنه- الوقوف على قدميه، من غير أن يثبتها على ما بناه الأدباء السابقون بسواعدهم، مع محاولة إبراز تميزه وتفرده، وذلك من خلال إجراء حوار دينامي وفعال مع هذا التراث لتحويله من منظوره المتميز.

2.3. الأدب والتحليل النفسي:

وقف الربيعي طويلا عند التحليل النفسي وعلاقته بالنقد الأدبي، مشيدا بالجهود التي قام بها علماء علم النفس، خاصة فرويد الذى أعطاه معناه الكامل، ووضح معالمه

---

[1]- محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي المعاصر، ص: 190.

[2]- حفناوي بعلي، أثر ت.س.إليوت في الأدب العربي المعاصر، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط 2007، ص: 124.

على نحو منهجي محدد، وحدد المصطلحات المتعلقة به، وقدم معالم طبقات النفس، وشرح طريقة عمل الدوافع الداخلية وأحدث الثورة الحديثة في صلة الإبداع بالنفس الإنسانية.

فقد كشف الربيعي عن فضل فرويد في جعل الأدب يخرج عالم اللاوعي إلى حيز الوجود والتماس الأدلة على ذلك، والدفاع عليه من خلال عرض أمثلة حية من أعمال شكسبير أو جوته، خاصة تلك التي عنوا فيها بارتياد العالم النفسي للشخصيات، "ففي عالم اللاوعي بالمعنى -الفرويدي- تختزن التجارب البعيدة التي يراد لها أن تنسى، وهي يراد أن تنسى لأنه لا يمكن التعبير عنها، وهي لا يمكن التعبير عنها لأن المجتمع لا يمكن أن يتقبل ذلك. لكن هذه التجارب لا تلبث أن تبحث لها عن قناع تظهر به، فتتخذ الأحلام مجالا بظهور هذه "الممنوعات المقنعة" في هذه النقطة نرى الصلة بين العالمين النفسي والأدبي، فإن الأخيلة والأوهام لدى الكاتب والمبدع تسعى إلى الظهور من خلال القوالب الأدبية، وهكذا يحقق الأديب المبدع إنجازا مذهلا، لأنه يظهر فضله على غيره من "المكبوتين" بقدرته على التعبير عن كبته بطريقة مقبولة، بل شائعة، يسعى المجتمع إلى معرفتها، وينجذب إليها، ويشجع عليها."[1]

فما أكثرها الأشياء التي يأبى الإنسان البوح بها، لا لشيء إلا لأنها من المناطق المحرمة التي يرفض المجتمع البوح بها. وهكذا تتخذ هذه المحرمات قناعا تظهر من خلاله، فيكون الأدب خير وسيلة فنية مشوقة ومقبولة لدى المجتمع، بل وشائقة يسعى إلى معرفتها، وينجذب إليها وهذا ما يؤكده عبد المالك مرتاض قائلا: "فكأن اللغة أداة للترويح عن النفس: لقذف المكبوتات نحو الخارج، وكأن هذه اللغة نفسها تغتذي بلسما

[1]- محمود الربيعي، من أوراقي النقدية، ص: 26.

للتخلص من كل الهواجس والأوجاع المكبوتة في مجاهل النفس، فاللغة وحدها هي القادرة على التعبير عما في النفس من مدفونات الهواجس ومكنونات الهموم."[1]

كما ينوه الربيعي بالمنهج التحليلي النفسي الذي ربط بين علم النفس والأدب، وذلك من خلال جهود بعض الأدباء الذين جعلوا أسلوبهم الأساسي في التصوير ارتياد العالم النفسي لشخصياتهم، وخير من جسد هذا الاتجاه كبار الكتاب من أمثال "جيمس جويس"* و"بروست"* و"لورنس"*، "حيث سعوا إلى تصوير الحقيقة عن طريق عرض الشخصيات من الداخل، واختزال العالم الخارجي إلى أقصى درجة ممكنة، وتسليط الضوء على ذلك العالم غير المرئي، وجعله مناط الوعي بالعالم الخارجي وتفسيره."[2]

وبذلك يصبح العمل الأدبي في ظل التحليل النفسي، مادة مركبة كثيفة تمكننا من رؤية أبعاد كثيرة، وتتضمن صورا عديدة وهذا ما يؤكده جيروم ستولنيتز حيث يقول:

---

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص: 156.

* جيمس جويس (James Joyce 1882–1941) روائي إرلندي، في سنة 1902 انتقل إلى باريس وكانت حياته جد عصبة، فقد بصره على إثر مرض أصاب عينيه، كما أصيبت ابنته بمرض عقلي، مما وسم حياته بالسوداوية. من أبز مؤلفاته كتابه الشهير (عوليس)، وقد أثار الكثير من الجدل لما فيه من الألغاز والأسرار شغلت النقاد لزمن طويل، وقد منع في البداية من الولايات المتحدة الأمريكية وبريطانيا. واليوم يعد من أعظم الكتب الإنجليزية في القرن العشرين. وهو الذي يردد دائما : la réalité de la littérature n'est pas dans la reproduction minutieuse du monde, elle est dans la pratique de sans matériau propre, le langage. La réalité de l'écrivain est avant tout verbale. Dictionnaire encyclopédique Larousse, LIBRAIRIE LAROUSSE, 17, rue du Montparnasse, et 114, boulevard Raspail, Paris 6e ,765.

* مارسيل بروست (Marcel Proust 1871-1922) روائي فرنسي عاش في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، من أبرز أعماله سلسلة روايات "البحث عن الزمن المفقود" "À la recherche du temps perdu" والتي تتألف من سبعة أجزاء، وهي اليوم تعتبر من أشهر الأعمال الأدبية الفرنسية.

* ديفيد هربرت لورانس (D.H.Lawrence 1885-1830) أحد أبرز الأدباء البريطانيين. تعددت مواهبه بين الروايات الطويلة والقصص القصيرة والمسرحيات والقصائد الشعرية والكتابات النقدية. عاش لورانس حياة أسرية مليئة بالصراع =والنزاعات انتهت بانفصال والديه، استأثر لورانس بحب والدته، خاصة بعد وفاة أخيه الأكبر، مما أثر على حياته اللاحقة. من أشهر مؤلفاته "أبناء وعشاق" 1913، و"عشيق الليدي تشارترلي" 1928، أشاد بتفجير كل الطاقات الإنسانية، خاصة الجنس. حُظرت الكثير من مؤلفاته لهذه الإباحية المفرطة. المرجع السابق مع تعديل طفيف.

[2]- محمود الربيعي، من أوراقي النقدية، ص: 27.

"إن أعظم ما أسهمت به الفرويدية قد يكون إظهارها لثراء المضامين الرمزية في أعمال متعددة، والمعاني الكامنة الخفية التي انبثقت منها وقد تمكنت الفرويدية من إظهارها ذلك عن طريق كشفها لأصول هذه الرموز في حاجات الفنان ودوافعه النفسية."[1]

ومع هذه الإسهامات الفعالة التي قدمها التحليل النفسي للأدب، والدور الإيجابي له في مساعدة الأدباء في تنوير أفكارهم، إلا أن ذلك قد قاده إلى التعويل العظيم على شخصية المؤلف وإعطائها أهمية كبيرة في تفسير العمل الأدبي وتقدير قيمته، مما أبعده عن الوقوف على الدلالة الباطنة للعمل الأدبي، من جراء انقياده بالاهتمامات النفسية إلى حد إغماض عينيه عن المزايا الجمالية للعمل. فكان من المشكلات التي وقع فيها هذا النقد على حد تعبير الربيعي: "أنه يجعل اهتمامه الرئيسي منطقة في النفس لا يعيها المؤلف ذاته، تلك المنطقة التي لا تعبر عنها اللغة صراحة، ويزيد هذه المشكلة تعقيدا أن الأمر قد يصل إلى الحد الذي ينفي فيه المؤلف التفسيرات التي يقدمها الناقد، على أن هنالك مشكلة أخرى هي أن الناقد "السيكولوجي" يصر على تفسير واحد للعمل الأدبي، وهو التفسير المعتمد على تلك الطبقات العميقة في نفس المؤلف، وهو بذلك يختزل صورة العمل الأدبي في بعد واحد من الأبعاد التي يمكن أن تحتملها هذه الصورة، وعلاوة على ذلك كله، يلاحظ أن المدخل السيكولوجي لا يقاوم الإغراء الذي يجعله يذهب في بعض الأحيان بعيدا جدا في تفسير العمل الأدبي. والمثل الذي يضرب لذلك ما فعله "إدموند ولسن" في كتاب "الجرح والقوس" وذلك حين لم يجد تفسيرا لتصرفات "أليكترا" و"أنتجونة" أفضل من القول بأنهما تعانيان من انفصام في شخصيتهما. وأنت إذا حللت الأمر هذا الحل - متصورا أنك اهتديت إلى التفسير الصحيح- كنت قد بسطت المسألة كلها تبسيطا مخلا في واقع الحال. وإذا كان كل سلوك لا نهتدي في تفسيره إلى وجه مقنع نذهب فيه إلى القول بأن صاحب هذا السلوك

[1]- جيروم ستولنيتز، النقد الفني، ص: 685.

مختل عقليا، نكون قد ساوينا في الدلالة بين كل التصرفات، ويكون النقد الأدبي قد قصر- نتيجة لذلك -في وظيفته الأساسية، وهي البحث عن معنى العمل الأدبي، لذلك الكيان المعقد الشرود، ذو الطبيعة المرنة، القابلة لألوان متعددة من الدلالات، وعلى ذلك يكون الإصرار على الاختيار السيكولوجي في تحليل العمل الأدبي، هو أزمة هذا المنهج برمته."[1]

وهكذا نلاحظ كيف ينتهي المنهج النفسي عند محمود الربيعي إلى كونه أزمة برمته، ومرجع هذه الأزمة، أنه يقوّل النص بما لا تعبر عنه اللغة صراحة، وذلك بالتركيز على تلك المناطق العميقة في نفس المؤلف فتراه يجهد نفسه/ الناقد النفسي، في الذهاب بعيدا في تفسير العمل الأدبي، خاصة عندما لا يجد مبررا لتصرفات بعض الشخصيات فيصفها بالاختلال العقلي، مما يؤدي إلى اختزال العمل الأدبي في بعد واحد والتضييق من دلالاته عوضا من توسيعها، لأن النص ثري مرن حمال لمعان كثيرة متعددة، يمكن الوقوف عليها. وهذا ما يؤكده عبد الملك مرتاض الذي يرى أن المنهج النفسي لا يعتبر منهجا كاملا في تناول الأدب ومن ثم "فهو ليس من حقه أن يتطاول على النص الأدبي من حيث هو نسج أدبية خيالية جمالية، فيتناوله اغتصافا واعتسافا، فلا يزال به حتى يؤول ألفاظه في غير متأولها، وينزلق من هذه التأويلات التي كثيرا ما تكون فاسدة أو على الأقل متعسفة."[2]

وبناء على ما تقدم، يصبح هذا المنهج مهيأ أكثر لمعالجة عناصر العمل الفني ذات الدلالة النفسية، أكثر من تهيئته للوقوف "على معالجة الشكل والوسط المادي والأسلوب والتكنيك الفني وهي كلها عناصر ينفرد بها مجال الفن ... إن الناقد النفسي

---

[1]- محمود الربيعي، من أوراقي النقدية، ص ص: 28،29.

[2]- عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص ص: 157،158. وللتوسع في هذه الفكرة ينظر المرجع نفسه، ص:130-160. ومصطفى ناصف، الصورة الأدبية، مكتبة مصر، القاهرة، 1958، ص:171 ودراسة الأدب العربي، الدار القومية للطباعة والنشر، د.ت، ص: 145، 148، 150.

شأنه شأن أي ناقد آخر ينبغي أن يحترم الدلالة الباطنة للفن الجميل، وعليه ألا يرتكب خطأ الانقياد لاهتماماته النفسية إلى حد إغماض عينيه على المزايا الجمالية للعمل، فلو فعل ذلك، لكان نقده، على الرغم من كل ما ينطوي عليه من تعاليم وتعبيرات عصرية ... لكان عاجزا من الأصل نتيجة لموقفه ذاته، عن إدراك العمل على ما هو عليه، ومن هنا فإن من الواجب ألا يوثق في حكمه. ذلك لأن محاولة جعل الموضوع الفني معادلا للقوى النفسية التي كانت تعمل في نفس الفنان، إنما هو مثل من أمثلة المغالطة المنشئية."[1]

يواصل الربيعي نسج رؤيته الجمالية، فيرفض وبشدة الارتكاز على التحليل النفسي الذي يبتهج له الكثير فيقول: "إن اعترافات الكاتب لا تزال تحمل وزنا كبيرا، والناقد يبحث بحثا مقصودا عن هذه الاعترافات ويبتهج إذ يعثر عليها، وهو في كثير من الأحيان يرى من جوهر مهمته وتمامها وضع المؤلف على كرسي الاعتراف، وثمة نتائج ضارة تترتب على هذا البعد عن الموضوعية في تناول الأدب، من أبرزها، أن اعترافات المؤلف هي شيء خارج عن بنية النص تكتسب قدسية تجعل منها المقياس النموذجي الذي يطمئن إليه في تفسير الإنتاج الأدبي وقد يصل الأمر إلى حد يتخلى فيه الدارس عن رأي كونه بالنظر إلى النص، ويسرع ليتبنى الرأي المخالف الناشئ من اعترافات المؤلف."[2]

فالربيعي لا يرى جدوى من معرفة حياة الكاتب لأنها لا تساعد على فهم النص بقدر ما تضره، خاصة إذا تملكت الفكرة الناقد إلى درجة أنه يحيد عن رأيه الذي كونه بالنظر إلى النص، ويتبنى الرأي المخالف لسبب بسيط أنه من اعترافات الكاتب.

يؤكد الربيعي هذا الرفض قائلا: "إنني بكل صراحة، ومن بدون أدنى مواربة، لا أرى أن القارئ الناقد محتاج إلى شيء من حياة الشاعر لنفهم شعره على المستوى

---

[1]- جيروم ستولنيتز، النقد الفني، ص: 686.

[2]- محمود الربيعي، حاضر النقد الأدبي، ص: 11، 12.

التحليلي النقدي، وذلك لسبب واضح لدي -ويسير غاية اليسر- وهو أن القصيدة لها حياتها الخاصة التي لا تتوازى، ولا تتقاطع مع حياة الشاعر على الإطلاق، فحياة الشاعر-باعتباره شخصا- كحياتي- باعتباري شخصا- لا تزيد عن ذلك ولا تنقص، وإذا كانت حياتي الشخصية لا تساعد قارئ مقالي هذا قليلا أو كثيرا، فحياة بشر بن عوانة بالمثل لا تساعد قارئ قصيدته قليلا أو كثيرا... إن التعلق بفهم الشعر في ضوء حياة الشاعر وحياة الشاعر في ضوء شعره، وتردد العناوين العقيمة من مثل (فلان: حياته وشعره) في أبحاث الطلاب، وغير الطلاب، لدليل قوي على عدم نضج الفكرة التي تحكم قطاعا كبيرا من قطاعات الدرس الأدبي لدينا، إنه ليعنى فهم الشعر على أنه انعكاس حرفي لحياة صاحبه، وحياة الشاعر على أنها بدورها صورة حرفية لما نجده في شعره، وحقيقة الأمر تختلف عن هذا اختلافا بينا. الشعر يخضع في منطقه لأمور متصلة بالتراث الأدبي والنوع الشعري، وأمور متصلة بتقاليد التعبير، مفردات اللغة، وصياغة العبارة، ونسيج الأسلوب ."[1]

يرتكز الربيعي في دحض فكرة الربط بين حياة المؤلف والقصيدة، أو محاولة فهم الشعر في ضوء حياة الشاعر، على الفهم الخاطئ للأدب الذي ينظر إليه -عند الغالبية- على أنه انعكاس حرفي لحياة صاحبه، والحقيقة أن الشعر أو الفن بصورة عامة، لا يدين بشيء خارجه إلا بما يتصل بالتراث الأدبي أو التقاليد الفنية.

وتمشيا مع هذا الرؤية، يستنكر الربيعي على المسدى طريقته التي يتبناها في كتابه "الأسلوبية والأسلوب" وهي ربط الأثر الأدبي بصاحبه، فهي على حد تعبيره "فكرة قلقة جدا وخاصة في سياق الفكرة التي يشايعها المؤلف وهي التي تفرض للأدب كيانا فريدا موضوعيا (لغويا بطبيعة الحال). يقول والقول للمسدى: "إن علينا أن ننطلق من الأثر الفني الملموس لا من بعض الآراء القبلية الخارجة عنه حتى نستخرج منه

[1] – محمود الربيعي، في النقد الدبي وما إليه، ص ص: 33، 34.

حاجتنا في النقد. وأقول (أي الربيعي): إذا كنا نستخرج منه حاجتنا في النقد فما الذي يجعلنا نلجأ إلى تحديد مدى ارتباطنا بنفسية صاحبه؟ أليس البحث عن نفسية صاحبه فكرة قبلية؟ وذلك لأن كل أثر فريد من نوعه لا يقاس به غيره ... فكل أثر فني يشكل وحدة ليجسم فيها المؤلف فكرة التماسك الداخلي بفعل القاسم المشترك لكل الجزيئيات التي يحركها."[1]

وبناء عليه، يتبين لنا كيف يؤكد الربيعي أن ليس من سبيل على النص، إلا إذا درسناه من خلال علاقته بنفسه، باعتباره وحدة يجسم فيها المؤلف فكرة التماسك الداخلي، وأي سبيل يرتضيه الناقد غير سبيل النص، فهو سبيل ضال، لأنه يربط الأدب بمفاهيم قبلية، حيث تلوى عنق الأمور، وتدخل في متاهات الإشارات والرموز الجنسية، وصراع الطبقات الاجتماعية، حيث أصبح العمل الأدبي عندهم -على حد تعبير الربيعي- "صندوقا مليئا بعقد النفس، أو ساحة تأكل فيها بعض طبقات البشر البعض الآخر."[2] وهكذا تنتهي رؤية الربيعي التي تؤكد -ودون أدنى مواربة- الضرر الكبير الذي لحق بالأدب، من جراء إخضاعه لهذه المناهج، وتقييد النظرة إليه بحدودها، إذ نقلت مركز الاهتمام من النص إلى ما وراء النص، وبالتالي قصرت على أن تراه على ما هو عليه، باعتباره تشكيلا جماليا، "وتحول العمل الذي هو غاية الغايات إلى مجرد وسيلة."[3]

لم تستنكر الجمالية أكثر ما استنكرته من اهتمام الناقد وولعه بحياة الأديب وذاتيته ومحاولة ربطها بأدبه، لذلك حاربت وبكل قوة المنهج البيوجرافي" الذي أتت على آخر رمق منه، تنظيرات وتطبيقات الناقد المتميز ت.س.إليوت. يقول رينيه ويليك وأوسطن وارين: "... وحتى حين يشتمل عمل فني على عناصر يمكن التعرف عليها باعتبارها

---

[1]- محمود الربيعي، في النقد الدبي وما إليه ص: 186.

[2]- المرجع نفسه، ص: 260.

[3]- المرجع نفسه، ص: 261.

عناصر "بيو جرافية" فإن هذه العناصر يعاد توظيفها في العمل الأدبي، بحيث تلبس ثوبا جديدا تفقد فيه المعنى الخاص لها، وتصبح مادة إنسانية، وجزءا لا يتجزأ من العمل الأدبي، والفكرة القائلة بأن الفن تعبير صحيح عن النفس، أو هو التعبير عن المشاعر والعواطف الشخصية، فكرة باطلة في واقع الحال، وحين نجد اتصالا وثيقا بين العمل الفني وحياة مؤلفه فهذا لا يعني أن العمل نسخة من الحياة. والمنهج "البيوجرافي" يتجاهل أن العمل الفني ليس تجسيدا للتجربة الشخصية، وإنما هو تجسيد لآخر حلقة من سلسلة النوع الأدبي الذي ينتمي إليه. كذلك يتجاهل "المنهج البيوجرافي" أبسط حقائق النفس البشرية، ذلك لأن العمل الأدبي قد يجسد أحلام الكاتب، لا حياته الحقيقية، أو قد يكون قناعا يتخفى وراء الشخص الحقيقي، أو قد يكون صورة الحياة التي يريد أن يهرب إليها. وفي كل الأحوال، تختلف تجربة الحياة عن هذه التجربة ذاتها، إذا وضعت في قالب فني."[1] كما يرفض جون كوهين وبنوع من الحكمة واللباقة تطاول المنهج النفسي والاجتماعي على الأدب من حيث هو نسج خيالية جمالية فيقول: "إننا لا ننازع علم النفس، ولا علم الاجتماع، صلاحية التأويلات التي يسوقانها حول نص أدبي ما. فهذان العلمان من حقهما المطلق أن يستنطقا الإبداع الأدبي، كما يستنطقان أي نشاط آخر ينتمي إلى الواقع الإنساني الذي يشكل موضوعهما. وإنما الذي ننازعهما فيه هو الكفاءة الجمالية التي ينتحلانها لأنفسهما، في بعض الأطوار، من حيث لا يشعران. إنهما وهما يستنطقان لغة المبدع، شأن ما يأتيانه مع أي غرض أو وثيقة، ينقصهما من السلاح معرفة ما يميز لغة هذا الإبداع من الناحية الجمالية. فلا أحد أوثق بهذا الموضوع صلة، ولا أكفأ كفاءة، ولا أقرب قربا، ولا أقدر قدرة، ممن يمارسون تذوق جمالية الإبداع الأدبي. فليس لعلم الاجتماع ولا لعلم النفس، إذن شيء يقولانه حول جمالية النص."[2]

---

[1] - محمود الربيعي، من أوراقي النقدية، ص44.43.

[2]– .Jean Cohen; Structure du langage poétique; Flammarion ; paris ;1966 , p 41 , 42.

ونخلص من هذا كله إلى القول، إنه إذا كان لهذه الغايات البعيدة (أي علم النفس أوعلم الاجتماع) من أهمية في الكشف عن بعض جوانب النص، فإنها تبقى مجرد عوامل خارجية، لا ينبغي للناقد أن يضعها في الحسبان، وأن الذي يركز عليه هو تراث الأدباء ينهل منه هذا الأديب مختلف الأساليب الفنية، ويستمد منه أكثر مما يستمد من الواقع الاجتماعي والنفسي. كما تتكشف لنا جهود محمود الربيعي، في إرساء قواعد نقد جديد مؤسس على النظرة الموضوعية الجمالية للأدب، ويكشف عن حرصه الشديد في محاولة تطوير الدراسات النقدية وتطعيمها بمفاهيم جديدة تقوم في مجملها على فصل الأدب عن ظروفه الخارجية ومحاولة إضاءة النص من داخله. وهذا ما سيؤكده الربيعي في نظرية المعادل الفني.

3.3. الخلق الفني والواقع المادي (نظرية المعادل الفني)

عرفنا قبل قليل كيف أن الأدب عند الربيعي ليس نقلاً للواقع أو تصويره كما هو، وإنما هو يرتفع بهذا الواقع، عن طريق الرؤية الخيالية فيولد لنا واقعا فنيا جديدا، يختلف في طبيعته عما ألفناه في الحياة، لذلك نجده يتخذ من نظرية المعادل الفني، مبدأ أساسيا في دراسته النقدية لا يغادره في جل دراساته. إن طريقة فهم الشعر والتمتع به -عند الربيعي- مرهونة بضرورة فهم ذلك الأمر البديهي والتسليم به، وهو أن الشعر شعر، لما له من بناء متميز خاص فريد مقصود لذاته، وأن معناه كامن في هذا البناء الخاص، وأن ما نتوصل إليه من معنى، لا يتم إلا عن طريق واحد، هو تحليل هذه الطريقة والكشف عن سر هذه البنية، والوقوف على معناها هي، لا المعاني التي في أذهاننا نحن قبل القراءة، وفي ذلك يقول الربيعي: "وواجب القارئ الناقد -إذا أراد أن يفهم الشعر وأن يتمتع به نتيجة لهذا الفهم وأن يتيح لغيره أيضا فرصة الاستفادة بتجربته في فهم الشعر والتمتع به- أن يستخرج منه الصفات التي هو بها شعر، أي بناء خاص فريد مقصود، يعبر عما يعبر عنه بطريقة خاصة فريدة مقصودة، ويكمن معناه في هذه الطريقة، فيكون هو ذلك المعنى الذي يتوصل إليه عن طريق واحد هو

تحليل هذه الطريقة."[1] كما نلاحظ أيضا كيف تساهم البنية اللغوية الخاصة بالشعر إلى حد كبير في تحقيق هذا التميز، فلغة الشعر -عند الربيعي- غير لغة الحياة العادية، وكذلك أن الشعر لا يساوي -أبدا- أي نثر يمكن أن ينحل إليه مهما جاد هذا النثر، ومع تسليمنا بهذه الحقائق، إلا أننا نربط دائما الشعر بواقع الحياة المادية، وننسى أو نتناسى أن للشعر منطقه الخاص، وللواقع أيضا منطقه الخاص، وفي هذا المعنى يقول الربيعي: "لقد أشرت -فيما مضى- إلى أننا نقبل في الشعر -عن اقتناع شعوري- ما لا يمكن أن نقبله في غيره. ومعنى هذا أننا نتفق - بالصمت- على أن اللغة الشعرية لغة فوق اللغة التي نتفاهم بها في حياتنا العادية، كما نسلم بأن التعبير الشعري تعبير فوق نظيره في النثر ولكن التناقض الذي نقع فيه عادة هو أنه مع تسليمنا بهاتين الفكرتين نجنح إلى ربط الشعر بما حولنا من واقع الحياة الحرفية، كما نجنح إلى شرح الشعر عن طريق نثره في عبارات نتصور أنها تعبر عن معناه. والعجيب أن السمات التعبيرية في الشعر موجودة معه منذ كان، ونحن نراها، ونسلم بوجودها، ولكنها لم تستطع أن تقنعنا بأن للشعر منطقه وللواقع منطقه، واعتقدت طائفة كبيرة منا أننا إذا نجحنا في تفسير الشعر طبقا لخبرتنا بالحياة اليومية التي نحياها، فقد أرضينا أنفسنا، وخلعنا على الشعر شرفا أعتقد - من ناحيتي- مخلصا أنه ليس في حاجة إليه".[2]

كما يأوي الربيعي إلى ركن شديد من أركان التراث، ليعضد به فكرته في فنية الفن، وهو قول الشاعر الجاهلي المثقب العبدي* حين يتحدث عن ناقته وقد أتعبها السفر

---

[1]- محمود الربيعي، قراءة الشعر، ص: 16.

[2]- المرجع نفسه، ص: 20.

* المثقب العبدي شاعر فحل قديم جاهلي، هو عائذ الله بن محصن بن ثعلبة بن وائلة بن عدي، يرجع نسبه إلى عبد القيس. كان في زمن عمرو بن هند، مدح النعمان بن المنذر. المفضل بن محمد بن يعلى الضبي، المفضليات، شرح وتحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، دار المعارف، القاهرة، ط3، ص: 149. امتاز شعره برصانة اللفظ وجودة المعنى. من روائعه:

لاتقولــن إذا لم تـــــــرد أن تتم الوعد في شيء "نعــم"
حسن قــول "نعم" بعد "لا" وقبيـــــح قول "لا" بعد "نعــم"
إن "لا" بعد "نعم" فاحــشة فبلا فابدأ إذا خفت النـــــــدم

وأضنتها الرحلة، فيرى أننا نقبل من الشعر باعتباره خلقا فنيا خاصا، ما لا يمكن أن نقبله في الواقع فها هي الناقة تتأوه وتتكلم، ومع تأوهها وتكلمها لا نحس بأدنى صدمة أو غرابة. وباستنكار شديد يقرع الآذان، يتساءل الربيعي عن هذا الواقع الذي يطالبوننا بتصويره، كما يتساءل عن تلك الواقعية التي تقتحم الأذهان بالقوة، بأن الشعر ابن البيئة، يصور ما يرى ويصور الواقع حوله، ليصل إلى حقيقة مفادها أن الرؤية الشعرية هي رؤية فنية تعلو عن الواقع وتتجاوزه وهذا ما يؤكده قوله:

"منذ أن قدم لنا المثقب العبدي ناقته في الأبيات التالية:

إذا ما قمت أرحلها بليل تأوه آهة الرجل الحزين

تقول إذا درأت لها وضيني أهذا دينه أبـــدا ودينـــي

أكل الدهر حل وارتحـــــال أما يبقي علي ولا يقيني*

ونحن نقبل أن الناقة في الشعر يمكن أن تتأوه، ويمكن أن تتكلم دون أن نحس في ذلك أدنى صدمة أو غرابة، ولكننا إذا عدنا إلى أنفسنا خارج الشعر للحظة أدهشنا أن يكون ذلك ممكنا، ويعني ذلك أن كل ذلك ممكن شعريا، غير ممكن ماديا، وإذا كان الأمر كذلك فأين هي الواقعية التي يراد لنا أن نعثر عليها في الشعر، والتي يراد لها أن تقتحم أذهاننا بالقوة عن طريق حشد الآراء في الدراسات النظرية حشدا لتخبرنا بأن الشعر (وبخاصة الجاهلي منه) ابن البيئة، وأنه يصور ما يرى، ويصف الواقع حوله! نعم إن الشعر يصور الواقع ويصور ما يرى، ويصور البيئة، ولكنه أكثر معرفة بما يصور منا لأنه أعرف بأسلوبه وطبيعة التعبير فيه منا. وهذا هو الذي يجعله يصور

فإذا قلت "نعم" فاصبر لها بنجاح الوعـــد إن الخـــلف ذم

واعلم أن الذمّ نقص للفتى ومن لا يتـــّق الذمّ يـــــــــذم[1]

[1]–المثقب العبدي، الديوان، حققه وشرحه وعلق عليه حسن كامل الصيرفي، دار الكتاب المصرية، 1971، ص: 227، 228.

* قدم الربيعي تحليلا كاملا لهذه القصيدة بعنوان "نظرة في قصيدة جاهلية" وذلك احتفالا ببلوغ الأستاذ محمود محمد شاكر سن السبعين، قدمها له عرفانا بالجميل، وتحية إجلال لهذا الفقيه اللغوي، للتوسع ينظر، محمود الربيعي، قراءة الشعر، ص: 229-292.

شرح الكلمات: الوضين للرحل بمنزلة الحزام للسرج، شددت به رحلها. ذرأت: أزلته عن موضعه ونحيته.

كل ذلك تصويرا شعريا، والتصوير الشعري يعني أنه يعلو على منطق الواقع في رؤية الأمور، والرؤية الشعرية شيء، ورؤيتنا نحن للواقع اليومي من حولنا شيء آخر. ونتيجة لذلك لا يفيد في فهم الشعر أن نقيسه على ما نعلم من واقعنا اليومي، وإنما يفيد في ذلك أن نتفحص العناصر التي يتركب منها لنستخرج منها المعنى الذي يحتمه هذا التركيب".[1] وهكذا تكون الرؤية الشعرية -عند الربيعي- ليست هي محاكاة للواقع أو تقليدا له، بل يعلو بها الربيعي، ليجعلها رؤية تنبّؤ واستبصار، ينتشلنا من "عالم الدأب البشري إلى عالم الوجد الاستطيقي"، لأن الشعر عند الربيعي، مجاز ورموز وهذا ما يؤكده في غير موضع، قائلا: "فنحن في الشعر نرمز ولا نخبر، والشعر يبدأ من نقطة مجازية، أي أن رؤيته للحياة هي رؤية فوق الرؤية المباشرة، الحرفية، الواقعية. الشعر يتجاوز الواقع، وهو قد يتجاوزه بالوقوع قبله فيضرب بجذوره في "اللاوعي" البشري العميق، وقد يتجاوزه بالوقوع بعده فيلتحق بمستقبل الإنسانية غير المنظور، محققا بذلك وظيفة الشاعر القديمة والمحدثة، وهي أنه "متنبئ" ورائد لطريق البشرية ... الشعر إذن هو المجاز، والمجاز هو الشعر، والشعر الذي يدعي لنفسه "واقعية" -بالمعنى القاموسي للكلمة- يقدم اعترافا اختياريا بأنه ليس شعرا على الإطلاق."[2] وهكذا يتبدى لنا كيف يرفض الربيعي أي ربط بين الأدب والواقع، وإن كان ثمة تأثير، فإنه ذلك التأثير الذي يتسلل إلى الروح في خفاء، فلا يفقد الفن فنيته، كما لا يفقد الأدب أدبيته، وهنا تحديدا يكشف الربيعي على رمزية الشعر وبعده التخييلي، فهو تنبؤ ورؤية تستشف الواقع وتتجاوزه، تضرب بجذورها في اللاوعي البشري، لتحقق وظيفة الشعر الحقيقية، وهي ريادته لطريق البشرية، وجعلها ترى العالم، أو جزءا منه رؤية جديدة. وهكذا تلتقي وظيفة الشعر عند الربيعي، بوظيفته عند إليوت، حيث يغير الشعر -عنده- في المدى البعيد من مشاعر الناس، وكلامهم، وحياتهم، وذلك على الحد الذي يصعب معه تتبع

---

[1]-محمود الربيعي، قراءة الشعر، ص ص: 20، 21.

[2]-محمود الربيعي، من أوراقي النقدية، ص ص : 161، 162.

هذا الأثر يقول إليوت: "وعند ذلك يصبح تتبع أثر الشعر كتتبع طائر في سماء صحو، فأنت ترى هذا الطائر عندما يكون قريبا، وتستطيع أن تتبعه إلى مسافة بعيدة جدا، لا تستطيع الوصول إليها عين راء آخر، تحاول أنت أن تشير إليه، وإذا حدث ذلك، وجد تأثير الشعر في كل مكان من حياة الأمة، في مشاعرها، وفي لغتها، وفي حياتها، وهذا هو الأثر الاجتماعي بالمعنى العام للشعر."[1]

وإيمانا بأهمية الموروث الفكري، الذي يجب أن يتزود به الناقد، كما يتزود به الفنان، لأنه في غنى مستمر عبر التاريخ، يصل الربيعي وصلا طبيعيا فعالا، بين ماضينا وحاضرنا، وأية رؤية نفاذة كرؤية كل منهما في ضوء الآخر على نحو يثري كليهما، ويقدمه في صورته الحقيقية؟ إنه فهم الربيعي اليقظ، إذ طالما نادى "بأن رفض التراث باسم المعاصرة أمية ثقافية اعتل بها نقدنا العربي الحديث والمعاصر."[2] وانطلاقا من هذه الرؤية لم يبرح الربيعي - أبدا- التنقيب في ذخائر تراثنا الثري، ليكتشف ما فيه من كنوز سواء في الإنتاج الإبداعي أو النقدي، ليعرضها أمام القارئ المعاصر، "ذلك القارئ الذي يبدو وكأن الهوة تزداد اتساعا بينه وبين التراث"[3]، يقول الربيعي كاشفا عن الوظيفة الفنية للشعر عند ابن طباطبا: "إن الفن لديه ليس مواعظ أخلاقية فارغة، ومن ثمة فإن أثره الأخلاقي ليس أثرا مباشرا إن أثره بعيد المدى، وهو يحدث هذا الأثر بإحداثه توازنا في العواطف لأنه هو نفسه بناء متوازن. وعلى هذا النحو يضرب ذلك الناقد المتوفى سنة 322 هـ في آفاق أرحب كثيرا من الآفاق التي يحجر فيها دعاة الهدف في الفن فعالية هذا الفن، يستوي في ذلك أن تكون هذه الآفاق المحدودة الصراع الطبقي، أو المشكلات الملحة التي تواجه المجتمع، أو ما يسمى في

---

[1]- محمود الربيعي، من أوراقي النقدية، ص: 41

[2]- المرجع نفسه، ص16 . وللتوسع في موقف الربيعي من المناهج الغربية، ينظر مقاله المعنون، الناقد العربي الحديث بين مفترق الطرق، ضمن كتاب: في النقد الأدبي وما إليه، ص: 266-285.

[3]- محمود الربيعي، نصوص من النقد العربي مع مقدمة تحليلية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط2000، ص: 6.

غموض عادة بتصوير الواقع. إن أصحاب الهدف الفني يريدون له أن يكون صدى على حين يريد له ناقد كابن طباطبا* أن يكون له دور تربوي رائد. وهذه الريادة التربوية ريادة ذهنية روحية، وسبيل الفن إلى تعميق وإخصاب الروح هو سبيل المتعة التي تتسلل إلى النفس في خفاء وغموض أقرب إلى أجواء السحر منها إلى أجواء الواقع الجاف. والفن طبقا لهذه النظرة الساحرة يحقق هدفا مذهلا يتجاوز كثيرا ما يريده له دعاة الهدف. إنه يجعل الإنسان أكثر تسامحا ويفتح أمامه أفقا واسعا يمكنه أولا من التغلب على ما قد يكون في نفسه من عقد. إنه -عند ابن طباطبا- يجعل الشحيح كريما، والجبان شجاعا. وليس من الضروري أن نفهم الكرم والشجاعة هنا بمعناهما الحرفي، بل يمكن فهم معناهما على أنهما أفقان روحيان يمتدان بلا حدود. وإذا بنى الفن الإنسان على هذا النحو جعل منه بالطبع إنسانا يستطيع أن يواجه واقعه وماضيه ومستقبله بفعالية حقيقية."[1] يحاول الربيعي* من خلال هذا النص الكشف عن رؤية ابن طباطبا الشعرية الرحيبة والتي تنم عن حس إنساني عام في رؤيته للأمور، وهي رؤية تبتعد عن ربط الفن بأية أهداف محددة، لأن الشعر -عنده- بناء متوازن، يحدث من خلاله توازنا في العواطف والأحاسيس. وإذا كان للشعر من هدف أخلاقي، فإن ذلك يتم عن طريق صياغته المميزة والممتعة، التي تخصب الروح عندما تتسلل إلى النفس في

---

* يقول ابن طباطبا: "وإذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى، الحلو اللفظ، التام البيان، المعتدل الوزن، مازج الروح ولاءم الفهم، وكان أنفذ من نفث السحر، وأخفى دبيبا من الرقى، وأشد إطرابا من الغناء فسل السخائم، وحلل العقد...وسخى الشحيح، وشجع الجبان"، عيار الشعر، ص: 54، وللتوسع في هذه الفكرة، ينظر عيار الشعر، ص:52-55، وعن الرؤية الفنية الثاقبة لنقادنا القدامى، ينظر محمود الربيعي، من أوراقي النقدية التي انتقى فيها مجموعة من النصوص النقدية التي اعتبرها الربيعي من أروع ما كتب في النقد العربي القديم، حتى نضع يدنا على الحلقة المناسبة، ونصل بين ما لدينا وما لدى الناس في العالم، لعلنا نستطيع اللحاق بالركب العالمي المسرع. ص:3-50.

[1]- محمود الربيعي، نصوص من النقد العربي، مع مقدمة تحليلية، ص: 37، 38.

* وللتوسع في عدم ربط النقد العربي القديم برمته بأية أهداف أخلاقية محددة، ينظر محمود الربيعي، نصوص من النقد العربي مع مقدمة تحليلية، ص: 37-50، مع التهميش.

خفاء وغموض أقرب إلى أجواء السحر منها، إلى أجواء الواقع الجاف. وبهذه الرؤية المميزة للفن، يستطيع أن يحقق أهدافه المذهلة التي تتجاوز كثيرا ما يريده له دعاة الالتزام في الفن. يقول كلايف بل: "إن قيمة الصنف الرفيع من الفن لا تتمثل في قدرته على أن يصبح جزءا من الحياة العادية، بل في قدرته على أن يخرج بنا منها."[1] ويدعم هذه الفكرة ذاتها زكريا إبراهيم عندما يقول: "وقد أعطيت اللغة الفنية للمبدعين لا لكي يكرروا العالم ويسجنوه في صوره الظاهرة المعروفة، وإنما لكي يحرروه ولكي يبقوه في حركيته الداخلية، في ما لا ينتهي، ولكي يظهروه باستمرار في صور جديدة ".[2]

وتدعيما لنظرية معادله الفني، يوطد الربيعي فكرته بمجموعة من الأمثلة الحسية، فعن المقدمة الطللية في الشعر الجاهلي يقول: "كان (الشاعر) مشغولا في شعر الرحلة ببناء معادل فني للحياة بصفتها الرحلة إلى الممدوح أو إلى المعشوق أو غيرهما، الرحلة الأزلية أو الرحلة النموذجية أو الرحلة العليا، وأن الرحلة إلى الممدوح أو المعشوق أو غيرهما، ما هي إلا القناع الذي يخبئ إحساسه الفاجع بسفره الممعن المستمر إلى مصيره المجهول، وهنا تصبح الرحلة المحسوسة شاهدا ودليلا على الرحلة المعنوية، وتصبح ضرورة الوقوف عندها مرهونة بالقدر الذي يمكن القارئ من أن يدلف من الباب المناسب للرحلة "الحقيقية". وسيصبح السؤال المهم ليس هو "هل رحل الشاعر واقعيا أو لم يرحل؟" وإنما هو "كيف استطاع الشاعر أن يشكل من كيان جزئي معادلا فنيا عاما؟ "[3] فالرحلة المحسوسة التي عبر عنها الشاعر الجاهلي سواء أكانت رحلة إلى الممدوح أو إلى المعشوق أو غيرهما، فما هي في حقيقة الأمر عند الربيعي، إلا قناع يخبّئ الشاعر من خلاله إحساسه الفاجع بسفره. وهذه الرحلة المعبر عنها في هذا النص أو القصيدة هي في حقيقة الأمر خلق فني جديد، يعادل الحياة

---

[1]- عادل مصطفى، دلالة الشكل، دراسة في الاستطيقية الشكلية، ص: 54.

[2]- زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، مكتبة مصر، القاهرة، ط1، 1959، ص: 68.

[3]- محمود الربيعي، مقالات نقدية، مكتبة الشباب، القاهرة، 1978، ص: 71.

الواقعية التي يعيشها الشاعر معادلة فنية، ولأجل ذلك يصبح السؤال عن واقعية الرحلة أم لا، لا جدوى منه عند الربيعي، وإنما المهم عنده كيف استطاع الشاعر أن يشكل من كيان جزئي معادلا فنيا عاما؟ والمعادل الفني هو ذلك الخلق الفني المتميز الذي يعبر من خلاله الشاعر عن رؤيته الخاصة للواقع، وهو موضوع اهتمام الناقد، أما البحث في واقعية الحادثة أم لا، فليس مما يحدد قيمة للعمل الأدبي، ولأجل ذلك ينفي الربيعي، دعوة النويهي الضرورية لمعرفة مادية بالبيئة التي أنتجت هذا الشعر، ومعيشة فعلية في هذه البيئة يقول:"هل يلزم حقا لفهم شعر ما أن نعيش -واقعا وعملا- في البيئة التي قيل فيها؟ إن ذلك معناه هيمنة الواقع على معنى النص الأدبي هيمنة تجعل معناه رهنا بحدود هذا الواقع! فماذا عن النص الذي هو صورة رامزة موازية للواقع؟ وماذا عن النص الذي هو صورة تضاد الواقع؟ وماذا عن النص الذي يهدم الواقع ليقيم على أنقاضه واقعا جديدا؟ وما الذي تفيده المعيشة الفعلية في واقع جزئي متغير في توجيه نص شعري في اتجاه -أو أكثر- من هذه الاتجاهات؟ ثم هب أن لدينا نصا شعريا ليست لدينا أدنى فكرة عن البيئة التي كتب فيها، أفيعني هذا أنه يستعصي على الفهم الكامل، والتحليل الكامل؟ وهل الشعر الجاهلي في ذلك بدعا من النصوص؟ وإذا قلنا بذلك فهل هذا يكون مدحا أو ذما له؟ وإذا كان يلزم لفهم الشعر الجاهلي المعيشة في جزيرة العرب، فهل يلزم كذلك لفهم شكسبير المعيشة في إنجلترا، ولفهم موباسان المعيشة في فرنسا، وهكذا؟ وهل هذا النوع من "المعيشة" يمثل "العنصر الفعال" أو العنصر المساعد لفهم الشعر؟"[1]

يحاول الربيعي في هذا النص أن يدحض مزاعم النويهي التي ترى على الدارس: "أن يقصد ركنا من أركان الصحراء العربية الفسيحة، فيتجول فيها زمنا، ويشهد بعينه وهاده ونجاده، ورماله ووديانه، ويراقب نباته وحيوانه، ويقاسي ببدنه وروحه حر نهاره

[1]- محمود الربيعي، من أوراقي النقدية، ص: 129.

وبرد ليله، ويلتقي بوجهه عواصفه الرملية اللاذعة، ويتنسم أرواحه، ويصعد بصره في سمائه ونجومه، ثم يتحدث إلى أهله البدو، ويراقب طريقة حديثهم، وسلوكهم، وعاداتهم وتقاليدهم."[1]

فبواسطة تلك الاستفهامات المستنكرة التي ترفض رفضا قاطعا، ما ذهب إليه النويهي بضرورة معرفة مادية البيئة التي أنتجت هذا الشعر، والتي تعكس في حقيقة الأمر، البحث عن صورة انعكاس صادق للواقع في الأدب، وعلى الناقد أن يكشف عن هذا الانعكاس، فأفضل صيغة لشرح الشعر عنده "أن تربطه بتجربة لك مماثلة للتجربة التي يعبر عنها الشاعر وأن تقيسه بما تختبره من أحوال الواقع عندك"[2]، فماذا إذن عن النصوص الرمزية؟ وماذا عن النصوص الخيالية ... أو غيرها من النصوص الفنية الجميلة التي لا تعكس واقعها، فإذا كان فهم الشعر مرهون عند النويهي بفهم بيئته والعيش فيها، فماذا يا ترى عن نصوص بعيدة عنا في محيطها وفي ثقافتها؟ ولتوضيح ذلك يطعم الربيعي فكرة العلاقة بين الواقع الشعري والواقع المادي بنموذج شعري وهو تلك القصيدة المنسوبة إلى الشاعر الصعلوك بشر بن عوانة، والتي وجدها متلألئة في "المقامة البشرية" لبديع الزمان الهمذاني، يصف فيها صراعا بينه وبين أسد، وهو الآن/الربيعي -وبعد أن أدرك حقيقة الأدب- لا يهمه أن تكون القصيدة لشاعر حقيقي جاهلي يدعى بشر بن عوانة، أو أن تكون من شعر بديع الزمان، وأن بشر بن عوانة لم يوجد قط، حسبه أن القصيدة نص ماثل أمام عينيه، وهي الآن ملكه يستطيع أن يقلب فيها النظر بكامل حريته، فيقول: "لقد قيل لنا -في قصة لا يمكن القطع بصحتها- أن بشر بن عوانة في هذه القصيدة يصف صراعه مع أسد التقى به في رحلة له قام بها، تهدف إلى توفير المهر الكبير المفروض عليه ليتزوج ابنة عم له تدعى فاطمة،

---

[1]- محمد النويهي، الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، الدار القومية للطباعة والنشر، د.ت، ج1، ص:31.

[2]- محمود الربيعي، من أوراقي النقدية، ص: 135. وللتوسع ينظر محمود الربيعي، قراءة الشعر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت، ص: 121.

والسؤال الذي ينبغي أن يوجه، وينبغي أن يجاب عليه هو: هل من الضروري أن يكون قد نشب صراع فعلي بين الشاعر وبين الأسد؟ أقول: إنه ليس من الضروري أن يكون قد نشب صراع فعلي بين الشاعر والأسد. أي أنه ليس من الضروري لتكسب القصيدة شرعيتها أن يكون لها أساس من الواقع، وأن الذي نشهده أمامنا في القصيدة واقع فني مكتمل، سواء أكان صورة فنية معتمدة على حادثة فعلية أم كان صورة فنية معتمدة على حادثة خيالية، إن الذي نراه في القصيدة ليس شجارا بين رجل وأسد (وكيف يمكن أن يكون؟) إنما هو على الحقيقة محاكاة شجار تم في صورة لغة خاصة موسيقية تتبع هندسة خاصة تجعل منها قصيدة، ... ينبغي ألا نمل من التذكير بهذه الحقيقة -على وضوحها- وهي أن ما نراه أمامنا في العمل الأدبي "شعرا أو نثرا" ليس أحداثا على الحقيقة، وإنما هو "إيهام" أو تخييل كما يقول حازم القرطاجني*، ونحن إذا سلمنا بهذا انفتح أمامنا باب واسع لإعادة تشكيل المعنى الأدبي من داخل الأدب، بعيدا عن الأفكار المغلوطة عن نوع العلاقة الموجودة بين الواقع المادي والواقع الشعري."[1]

يفرق الربيعي في هذا النص بين الخلق الفني والواقع المادي، ويرى أنه ليس من الضروري أن تكون الحوادث واقعية فعلا، لتكسب القصيدة شرعيتها وقيمتها، وإنما الذي يهمنا، هو ذلك العالم الفني الفريد، الذي أبدعه الفنان من خلال رؤيته الذاتية وقدرته الخاصة على الصياغة، وإذا سلمنا بهذه الحقيقة نتجاوز الكثير من الأغلاط عن نوع العلاقة بين الواقع المادي والواقع الشعري، وهذا ما يذهب إليه العشماوي في قوله:" أما الأديب الناجح فهو الذي يستطيع أن يخلق بقوة خياله الجو الشعري الذي

* فالفن عند حازم القرطاجني نشاط تخييلي له طبيعته النوعية، التي تتجلى على مستوى التشكيل أو على مستوى التأثير، ولا يخرج الشعر عن دائرة هذا المفهوم باعتباره نوعا من أنواعها. للتوسع ينظر حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966، ص:17، 21، 85، 89، 106، 116، 162. وللتوسع أكثر ينظر جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، دار التنوير للطباعة والنشر، ط3، 1983، ص: 155-184.

[1]- محمود الربيعي، في النقد الأدبي وما إليه، ص ص: 34، 35.

يريده. ولو اقتصر كل فنان على تصوير ما يحدث أو ما يقع له من تجارب لما كتب شكسبير مسرحياته، ولما استطاع أن يصور فيها هذا العدد الضخم من الشخصيات الإنسانية التي تضمنتها روايته. فليس من المعقول أن يكون شاعر مثل شكسبير قد عاش كل هذه الألوان المختلفة من التجارب، ولو أضفنا إلى عمره أعمار عشرة من الرجال لما اتسعت حياته لكل هذه التجارب".[1]

صحيح، كثيرا ما انتشينا وكثيرا ما سننتشي، لفكرة تطابق العمل الفني مع الواقع، وما أكثر ما شاع بيننا أن أعظم تصوير هو الأقرب إلى الشيء المصور، وهذا يدل على ترسخ فكرة أن الفن الجميل، هو ترداد حرفي وأمين لموضوعات التجربة المعتادة وحوادثها، وما يكشف عنه الموضوع الفني يشبه بدقة، ذلك النموذج خارج العمل الفني، و"أصبح تصور الفنان في ذهن الناس هو ذلك الشخص الذي لديه القدرة على محاكاة الواقع، أي صنع نسخ طبق الأصل لما يجري بالحياة، ويبلغ الفن ذروته في نظرهم إذا استطاع أن يوهمنا أنه واقع. وهو ما لاحظه الكاتب الروماني بليني عن الرسام زيوكسيس* الذي رسم صورة لعناقيد عنب بلغت من الحذق في التمثيل مبلغا جعل العصافير تسف لكي تأكل من كروم اللوحة."[2] ومع ذلك لو كان الفن مجرد تصوير حرفي لأحداث الحياة الواقعية لاستغنينا عنه، لأن الحياة موجودة وهي الأصل، والأصل دائما يمكن الاستغناء به عن الصورة، والأحداث الواقعية في الفن أو العنصر التمثيلي قد يضره ولا يضر، ولكنه دائما خارج عن الموضوع الجمالي، لأننا لكي ندرك عملا من أعمال الفن، لا نحتاج إلى أن نأتي معنا بشيء من الحياة، فالفن كما تذهب إليه الجمالية الغربية ينتشلنا من عالم الدأب البشري إلى عالم الوجد الاستطيقي،

---

[1]- محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، ص: 48.

* الرسام زيوكسيس (Zeuxis 446 ق.م- 398 ق.م) من أشهر رسامي أثينا، ومن أشهر لوحاته "هيلين" ولوحة "العنب" التي ظهر فيها العنب حلو المذاق ومغريا للطيور لكي تهبط من السماء وتلتقط بعض الحبات منه.

[2]- عادل مصطفى، دلالة الشكل دراسة في الاستطيقا الشكلية، ص: 56.

وأهيب بهذا النص الرائع الذي يكشف بحق نظرة الجمالية إلى علاقة الفن بالحياة والذي عنونه كلايف بل "الحياة حياة والفن فن" يقول: "مهما تكن علاقته بالحياة فالفن غير الحياة. صحيح أنه ينبثق من الإنسان وينشأ من تربة الحياة، إلا أنه شأن كل كيان "انبثاقي" emergent مستقل عن منشئه مغاير لأصله ولا يمكن رده إلى عناصره الأولى. فلو كان الفن مجرد رهافة حسية إنسانية وتوقد وجداني حياتي لكانت أية فتاة مراهقة نزقة هي أشعر الناس. ولو كان الفن مجرد تأثر بالطبيعة أو بأحداث الحياة لانتفت الحقيقة التي نراها جميعا من أن المدرسة الأولى للفانين هي مدرسة الفن لا مدرسة الحياة، وأن نقطة البداية في حياتهم هي التأثر بأعمال غيرهم من الفنانين العظام لا تأثر بمناظر العالم الخارجي وهي المقارنة في عالم الفن لا المشاركة في عالم الطبيعة، الفن فن والحياة حياة ومن يتعامل مع الفن بمنطق الحياة أو يقيسه بمعايير الحياة يقع في مغالطة خلط المقولات*."[1]

ولا أرى دليلا أبعد من هذا، من أن الربيعي يغرف من بحر الجمالية الغربية، بطرق شتى وأساليب متنوعة، إذ رأينا كيف يحرص الربيعي على عدم التسلل خلال العمل الفني إلى ما وراءه في العالم الخارجي، كذلك تركيزه على العمل الفني ليس غير، إنما هو الدليل الأكبر على تجاوبه مع الاتجاه الجمالي، الذي يؤكد على استقلال الظاهرة الجمالية عن كل ما سواها من الظواهر، كما أن حديثه عن الخلق الفني، والمعادل الفني والتقاليد الأدبية، فهذه كلها مصطلحات نحتها الربيعي من المدرسة الجمالية الإليوتية، التي كان لها كبير الأثر في توجهات محمود الربيعي النقدية، فقد

* مغالطة خلط المقولات كأن تقول: الأعداد الحمراء، أو الفضائل البدينة، أو القضايا غير القابلة للأكل، إن خلطه هذا على حد تعبير كلايف بل عبث لا جدوى منه.

[1]- كلايف بل، الفن، ترجمة عادل مصطفى، مراجعة إدميشيل ميتياس، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 2001، ص ص: 56، 57. وللتوسع في هذه الفكرة ينظر المرجع نفسه، قطوف من كتاب "لفن" ص: 152-194.

كان إليها يحتكم في الكثير من القضايا الشائكة، وعليها يرتكز في بناء مقولاته وتشييد معجمه النقدي.

4.3. الوعي بأهمية المنهج في خطاب الربيعي النقدي

حتى تتمكن الكتابة النقدية من رسم هويتها الخاصة وجوها الأسلوبي المميز، لا بد أن تنهض على حساب رؤية منهجية واضحة، لها من الأسس والقواعد والمرجعية، ما يحقق لها العمق والثراء والنجاح، وهذا ما يؤكده محمد صابر عبيد قائلا: "لا شك في أن المنهج ضرورة مركزية قصوى للعمل النقدي حتى لا مناص من اعتماده والارتكاز على قاعدته النظرية المتينة، فهو ضابط جوهري قائد وموجه للحراك الكتابي النقدي الأصيل، ينقذه من مغبة الإذعان للفعالية الانطباعية المجردة التي تحركها العاطفة البسيطة الأولية بإزاء النصوص المقروءة والظواهر المقاربة، ويزوده بالآليات والسبل والمفاتيح والإجراءات التي تسهل له عملية الاشتغال العلمي والمعرفي والإبداعي في استراتيجية القراءة، ويرصد تجلياته النقدية الإبداعية بوعي دقيق ومعرفة كثيفة، ولا يسمح له بالمغامرة المجانية التي تجعله يذهب بعيدا في التماهي مع ذاتيتها وجنوحها وانفعالها، وتماهيها مع خطابها المجرد على حساب ميدان العمل والرصد والقراءة"[1].

5.3. المنهج اللغوي الجمالي عند الربيعي

وخدمة لأهدافه الجمالية، لم يتوان الربيعي لحظة في التذكير بأهمية المنهج في الدراسة الأدبية، بل لقد كان شديد التحمس لمنهجه، ويؤمن في الوقت نفسه، بأن الجادين الآخرين من حقهم أن يتحمسوا لمناهجهم، وقبول هذه الحماسة غاية الإنصاف، فيقول: "قضى الله أن كل منحاز لمنهج من مناهج التناول يتحمس له حماسة تبرزه وكأنه المنهج الصالح الوحيد. وقد يكون هذا مفيدا لأنه يدعو الإنسان إلى تقديم كل ما لديه، ومن هنا فإن حماسة عبد السلام المسدي البالغة لاتجاهه أمر طبيعي، ومفهوم، ومقدر، وينبغي أن نتذكر-أيضا- أن هذا كان الحال نفسه حين تصدى طه حسين لمناهج الدرس الأدبي التي كانت سائدة على عهده، وبشر بمنهجه الجديد، وحين تصدى العقاد

[1]-محمد صابر عبيد، تجلي الخطاب النقدي من النظرية إلى التطبيق، ص: 116.

والمازني لتصحيح المفاهيم، بل لتحطيم الأصنام -على حد قولهما في الديوان- وإرساء قواعد المفهوم الجديد لمعنى الشعر على منهج التفكير الرومانسي."[1]

ومن هذه الأرضية التي ترى أن الأدب إبداع لغوي متميز، ينطلق ناقدنا في تحديد منهجه النقدي، من مفهومه للعمل الأدبي بأنه بناء لغوي، وتكون النتيجة -والحال كذلك- هو ميلاد المنهج الربيعي من رحم اللغة يقول: "المحور الأساسي في العمل الأدبي هو الشكل اللغوي الذي يأخذه، وذلك لأن الأدب تشكيل لغوي في نهاية الأمر، ولهذا ينبغي أن يكون المدخل إلى فهمه وتحليله وتقديره مدخلا لغويا. وأود أن أسارع فأقول: إن هذا المدخل اللغوي ينبغي أن يفصل نفسه منذ البداية عن الطريقة التقليدية التي تفهم من التناول اللغوي: شرح الألفاظ، ونثر الشعر، والتنبيه على الصور البلاغية التقليدية من تشبيهات واستعارات، فمثل هذه الطريقة تشوه العمل الأدبي بدل أن تلقي الضوء عليه. وهي تغفل أمرا حيويا هو أن المقابل النثري للبيت الشعري ليس هو المعنى الشعري على الإطلاق، فالنسيج اللغوي والإيقاع الكائن في الكلمات والتعابير، ونوع الصور والرموز المستخدمة، كل ذلك جزء لا يتجزأ من المعنى الشعري"[2].

ومن خلال هذا النص، نلاحظ كيف يربط الربيعي بين فهمه للأدب وبين المنهج الذي يتناوله بالدراسة، والذي يرجع في رأيه إلى أصول واحدة وهي اللغة. وبناء عليه، يكون المنهج اللغوي هو المنهج الطبيعي في تناول الظاهرة الأدبية، حيث يطرح من خلاله الربيعي مجموعة من المعايير التقليدية التي عجت بها الساحة النقدية كشرح الألفاظ، ونثر الشعر، والتنبيه على الصور البلاغية التقليدية، وهي طريقة -كما يرى الربيعي- عقيمة، تشوه العمل الأدبي أكثر مما تضيئه وتثريه، في حين يجب أن يهتم الناقد بالنسيج اللغوي والإيقاع ونوع الصور والرموز. ولقد رأينا كثيرا في فصل تجليات الجمالية خاصة في مجالها النقدي كيف اهتم رواد الجمالية الغربية اهتماما بالغا

[1]-محمود الربيعي، في النقد الأدبي وما إليه، ص: 196.

[2]-محمود الربيعي، قراءة الشعر، ص: 122.

باللغة، إذ الناقد في رأيهم لا يعرف شيئا بعيدا عن كلمات القصيدة أو النص، ولا يبتعد رولان بارت عن هذا الفهم الذي يؤكد أن للنقد الأدبي منهجه الخاص به، والنابع من طبيعته الذاتية، فكما أن الأدب فن لغوي، فكذلك يكون المنهج الألصق به، هو المنهج اللغوي في أساسه فيقول في مقال له بعنوان النقد بوصفه لغة: "ومهما بلغ من تعقيدات النظرية الأدبية فإن الروائي أو الشاعر يفترض أن يعالج موضوعات وظواهر خارجة عن اللغة وسابقة عليها، سواء أكانت خيالية أم غير خيالية. إن العالم موجود والكاتب يستخدم اللغة، وهذا هو تعريف الأدب. وموضوع النقد جد مختلف، فهو لا يتعامل مع العالم، بل مع الصيغ اللغوية التي يصنعها الآخرون"[1].

6.3. العمل الأدبي بناء لغوي

وخدمة لمنهجه هذا، اهتم الربيعي كغيره من الجماليين بطبيعة التركيب اللغوي للأدب، إذ بعدما كانت اللغة مجرد وسيلة لنقل المحتوى، أو مجرد ثوب، أو وعاء، أو زينة، أصبحت عند أنصار الجمالية هدفا في حد ذاتها، لأنها هي التي تخلق المعنى وتفجر الدلالات، يقول الربيعي: "مدخلي إلى النقد مدخل لغوي. وأنا من المؤمنين بأن العمل الأدبي هو بناء لغوي، وأسارع فأقول بأن اللغة عندي كل شيء: هي الفكر والشعور والقول، فأنا أفكر باللغة، وأحس باللغة وإني لأعجب من هؤلاء الذين يفصلون بين الفكر واللغة، وكأنهم يقولون إن الأفكار ترقد جاهزة في الذهن، ثم تأتي الأثواب اللغوية فتكسوها وتخرجها من حيز الوجود، كذلك أعجب من الذين يفصلون بين العواطف واللغة. وكأنهم يقولون إن العواطف ترقد جاهزة في النص ثم تجيء اللغة لتحملها إلى حيز الوجود، أما دهشتي الكبرى فتكون عندما أجد أديبا ضعيفا في اللغة، وأسأل نفسي: وإذن ما معنى كونه أديبا؟ على أن اللغة ليست بالطبع ألفاظا تلاك، أو

---

[1]-رولان بارت، النقد الأدبي بصفته لغة، ترجمة محمود الربيعي ضمن كتاب حاضر النقد الأدبي مقالات في طبيعة الأدب، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1998، ص: 164. وللتوسع في هذه الفكرة ينظر المرجع نفسه، ص: 161-167. وللتوسع، ينظر Roland Barthes, Essais critiques, ed Seuil (France), 1964, p 264.

تعابير ترص، أو تشابيه مفتعلة تتصيد. اللغة كائن حي، يولد ويشب وينضج. اللغة تكوين جميل له شكل وملامح، وهي نسق هندسي متوازن له أبعاد ونسب وزوايا. اللغة باختصار هي الإبداع."[1]

فاللغة عند الربيعي هي كل شيء، بها يفكر الناس وبها يحسون، وبها يعبرون عن خلجات النفوس، لذلك يعجب ناقدنا من أولئك الذين يفصلون بين اللغة والفكر، أو بين اللغة والعواطف، فكأنهم يقولون إن العواطف والأفكار ترقد جاهزة في النفس والذهن، ثم تأتي اللغة لتكسوها وتخرجها إلى حيز الوجود. ومن ثم فإن أي فصل بين اللغة والفكر أو بين اللغة والإحساس مرفوض عند الربيعي، لأن العمل الأدبي كائن حي يولد وينمو، وتتضافر عناصره كلها لخلق هذا الكيان الفني الجميل، أما دهشته الكبرى فمن أولئك الكتابيب* الذين يدخلون أنفسهم في زمرة الأدباء وهم ليسوا كذلك، ويدّعون احتراف الأدب وهم لا يحسنون إقامة جملة واحدة من النسج اللغوي.

فالتركيز على النص للوقوف على قيمه الجمالية، يتطلب من الناقد رحلة بعيدة يغوص من خلالها في أعماق النص، وليس في شيء سواه، متزودا بزاده الثقافي وبالتقاليد الفنية المرساة على مر السنين. وأما العمل في هذه الرحلة فلن يكون بعيدا عن "الكلمات الراقدة على متون الصفحات."[2] وهذا يعني اهتمام كبير بلغة النص الأدبي.

فعلا، إن اللغة في يد الأديب هي خلق فني خاص، وابتكار متفرد للجمال، ولا يمكن لهذا الخلق أن يحافظ على سمة الابتكار إلا إذا أخرج عن الإطار العام الذي يعبر من خلاله كل متكلم بهذه اللغة، ويفارق ما اعتاده الناس عليه في استخداماتهم اللغوية، وتصبح العلاقات الجديدة التي يقيمها بين الألفاظ هي موضع الجودة والأصالة لذلك

---

[1]- محمود الربيعي، من أوراقي النقدية، ص: 14.

* الكتابيب: جمع كتبوب، وهو مصطلح خاص استنبطه عبد الملك مرتاض قياسا على المصطلح النقدي العربي القديم شعرور، الذين تراهم لا ينفكون في طور البحث عن الذات أو في مرحلة التطلع إلى تكوين ذوق شخصي خالص. عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص: 174.

[2]- محمود الربيعي، عن القراءة والقراءة الأدبية، مجلة هلال، فبراير1987، ص: 55.

قيل: "إن أولى مميزات الأديب قدرته على استثمار خصائص اللغة بوصفها مادة بنائية، فتصبح الكلمات والعبارات صورا إيحائية، وفي هذه الصور يعيد الأديب إلى الكلمات قوة معانيها التصويرية الفطرية."[1]

كثيرة هي الأفكار التي تخطر للناس، وكثيرة هي التجارب المتشابهة والمتقاربة التي يمر بها الأدباء، ومع ذلك يتباين الخلق الفني من شاعر إلى آخر أو من أديب إلى آخر، تباينا يرجع إلى طبيعة كل شاعر وقدرته الفنية، ومدى سيطرته على تجربته، وتمكنه من عناصر فنه، فيخلق لنفسه طريقة خاصة به تميزه عمن سواه، فإذا نحن نقول على حد تعبير عبد الملك مرتاض: "هذا أسلوب يشبه أسلوب الحريري، وكأن هذا الكلام لأبي عثمان الجاحظ، أو كأن هذا النص من تدبيج ابن الخطيب ... وإذن فاللغة الأدبية هي هذا الكلام الماثل في طريقه اختيار شكل من اللغة دون سوائه، ثم ذلك المتجسد في كيفية اختيار طريقة تمثل في جمل هي التي تميز أحدنا عن الآخرين، وتجعله لا يقارن بسوائه من الكاتبين، أو يقارن به ولكن دون ذوبان خصوصيته، أو فقدان تفرده، أو فقدان جزء منها على الأقل من بين جميع الذين يكتبون أو يتحدثون، داخل لغة واحدة."[2]

وهكذا نلاحظ كيف يرتكز الربيعي على المنهج اللغوي الجمالي، لأن العمل الأدبي عنده ما هو "سوى نشاط إبداعي يتشكل في شكل لغوي"[3] وتصبح الحقيقة التي يجب ألا يسهو الناقد الجمالي عنها هي، "أنه ليس المهم في الفن ما يقال، وإنما المهم كيف يقال، في إطار تقليد قالب فني معين، وفي سياق مجموعة من العلاقات الفنية،

---

[1]- محمد كريم كواز، البلاغة والنقد، المصطلح والنشأة والتجديد، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص: 80.

[2]- عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص ص: 171، 172.

[3]- محمود الربيعي، مقالات نقدية، مكتبة الشباب، القاهرة، 1978، ص: 59.

التصويرية اللغوية، مهما كانت من أهميتها في ذاتها، تفقد قيمتها في داخل العمل الفني إذا لم تعالج علاجا فنيا جيدا."[1]

7.3. الانسجام العضوي في العمل الأدبي

وتأكيدا على الغاية الجمالية التي تحرص على إبراز الانسجام العضوي الأدبي، وكشفا للتلاحم بين الفكرة والإحساس، وقف الربيعي عند قضية الشكل والمضمون التي تعتبر من أهم القضايا التي شغلت الساحة النقدية على مر العصور، سواء أكان ذلك في الأدب العربي أو الأدب الغربي، ومكمن الخطورة في هذه القضية يتجلى في طبيعة تحديد هذه العلاقة، فمن مناصر للشكل لا يرى في المضمون أدنى قيمة، لذلك نراه يركز على الصياغة وما يتحقق فيها من جمال، ومن مناصر للمضمون، فكان الفن عندهم كله مضمون والذي حدد كما يقول كروتشيه: "تارة بما يلذ وتارة بما يتفق مع الأخلاق، وتارة بما يسمو بالإنسان إلى سموات الفلسفة والدين، وتارة بما هو صادق من الناحية الواقعية، وتارة بما هو جميل من الناحية الطبيعية المادية."[2]

يدرك الربيعي من الوهلة الأولى أن الحديث عن الشكل والمحتوى أمر فصل فيه، حتى أصبح من العبث الحديث في الفن عن شكل ومحتوى، وذلك "لأن عناصر االشكل تذوب -في العمل الأدبي- في المحتوى وتشكله، كما أن عناصر المحتوى تتحلل في الشكل محددة صورته وملامحه، وبذلك يصبح المعنى داخل العمل الأدبي يختلف عن خارجه، باعتبار أن الشكل الأدبي ليس وعاء ثابتا صالحا لاحتواء أي محتوى، وإنما هو وعاء يتحدد شكله حسب نوع المحتوى الذي يصب فيه. والنتيجة الأخيرة أن العمل الأدبي ليس شكلا، كما أنه ليس مضمونا، وإنما هو كيان جديد، يتكون منهما ولكنه يستقل عنهما بما يحمل من خصائص جديدة لا تنتمي -على نحو مستقل- لأي منهما."[3]

---

[1]- محمود الربيعي، قراءة الرواية، دار غريب للطباعة والناشر والتوزيع، القاهرة، د.ت، ص: 32.

[2]- بندته كروتشه، المجمل في فلسفة الفن، ص: 53.

[3]-محمود الربيعي، قراءة الرواية، دار غريب للطباعة والنشر، د.ت، ص: 12.

يحاول الربيعي أن يعطي لهذه القضية تصورا لا يبتعد في جوهره، عما قاله رواد الجمالية الغربية. فعناصر الشكل عنده تذوب في المحتوى وتشكله، والمحتوى بدوره يتحلل في هذا الشكل، ليتولد في النهاية هذا الشكل العضوي الذي ينبع من داخل العمل الفني وليس من خارجه، وبذلك يكون العمل الأدبي كيانا جديدا مستقلا بذاته، متميزا بخصائصه، وعن هذا الالتحام الشديد تتولد أهمية العمل الفني، لا في جزء من أجزائه بل في مجموع هذه الأجزاء، وصلتها ببعضها البعض، التي هي أشبه بجسم الكائن الحي الذي تتعاون جميع أجزائه في تكوينه وتشكله، وهذا ما يؤكده رشاد رشدي قائلا: « والبحث عن المعنى في العمل الأدبي خطأ نشأ عن خطأ أساسي آخر ... وهو الفصل بين الموضوع والشكل، فمما لا شك فيه أن الباحثين عن المعنى إنما ينظرون إلى العمل الفني من ناحية الموضوع، وهي نظرة محدودة خاطئة، لأنه ليس هناك ما يمكن أن نسميه بالموضوع وليس هنالك ما يمكن أن نسميه بالشكل كعنصرين منفصلين في العمل الفني ... فالشكل ليس بالوعاء الذي يحتوي الموضوع والموضوع ليس بالمادة التي يحويها هذا الوعاء، وإنما الشكل والموضوع شيء واحد هو العمل الفن."[1]

وهكذا نرى كيف تتولد أهمية العمل الفني عند الربيعي من التحام أجزائه وصلتها ببعضها البعض. فإذا كان ذلك كذلك فما مدى فعالية الموضوع عنده؟ وهل ثمة قيمة حقيقية تنسب للموضوع إن صح أن نتحدث بالمفهوم الجمالي عن شيء اسمه موضوع؟ يقول الربيعي: "إن الموضوع الخطير -إن صح أن نتحدث عن شيء اسمه الموضوع في الفن- لا يقوم شافعا بحال للشكل الضعيف"[2]، وهذا يعني أن الربيعي يرفض رفضا قاطعا أن تأخذ القصيدة (أو العمل الفني) قيمتها من انتمائها إلى موضوع جليل، وإنما القصيدة هي الموضوع إذ يتحد بالشكل يقول الربيعي: "إن العمل الفني في حقيقة الأمر نسيج، لا يمكن فيه فصل الموضوع عن الشكل، وهما يكونان منه ما تكونه السدى

[1]- رشاد رشدي، ما هو الأدب، ص: 71.

[2]-محمود الربيعي، قراءة الشعر، ص: 78.

واللحمة من النسيج"[1]. وهنا تحديدا نتذكر مقولة الناقد الجمالي الشهيرة "برادلي" "يضل الموضوع خارج القصيدة".

فعلا إن الموضوع لا يضمن أبدا القصيدة ولا يحدد قيمتها، إنما القصيدة هي الموضوع إذ يتحد بالشكل، وكل قصيدة جيدة تقدم موضوعها الخاص بها، "ولأجل ذلك بقيت القصائد الجيدة التي تتناول الموضوع الواحد كما يقول الربيعي مطلوبة في ذاتها، وعلى مدى أزمنة متباعدة، ذلك أن الشعر العظيم لا يبلى، لأنه لا يتراكم، ولا ينسخ بعضه بعضا، وهو مهما بدى متشابها في السطح لأصحاب النظرة السطحية فإنه يبقى ملبيا حاجة أساسية من حاجات النفس البشرية"[2].

وهذا أيضا ما يؤكده عادل مصطفى عندما يقول: "إنما القصيدة هي الموضوع إذ يتحد بالشكل. وليس ما يمنع أن تكتب قصائد عظيمة في موضوعات مسفة. ولنا في ديوان الحسن بن هانئ (أبي نواس) شواهد لا تحصى على ذلك. فقد كتب هذا الشاعر الفذ قصائد غاية في الجودة تدور حول موضوعات غاية في الوضاعة وتأويل ذلك أن التمثيل يتحول في هذه القصائد إلى تعبير، بحيث ينصرف انتباهنا تماما عن الموضوع، وربما نسيناه كليا، إذ يمطرنا ابن هانئ بأشكاله الدالة التي تعبر عن انفعاله أدق تعبير وأقومه، وترمي بنا في وجد استطيقي مؤكد. إننا هنا بإزاء رموز حقيقية وصواب استطيقي يغمرنا بانفعال الفن ولا يغمرنا بانفعالات الحياة. هاهنا يتحول اللهو في مصهر الفن إلى جد (كأنما لامس حجر الفلاسفة) وهاهنا يتحول العهر في مطهر الفن إلى قداسة"[3].

كما لا يمنع من جهة أخرى، يؤكد عادل مصطفى أيضا "أن يصنع فن هابط حول موضوعات سامية، وأن تكتب قصائد تافهة في موضوعات جليلة. ومن أمثلة ذلك ما

---

[1]- محمود الربيعي، قراءة الشعر،78.

[2]-محمود الربيعي، من أوراقي النقدية، ص: 161.

[3]-عادل مصطفى، دلالة الشكل دراسة في الاستطيقا الشكلية، ص: 77.

كان يكتب لثوار الجزائر إبان التحرير. فقد دبجت مئات القصائد في هذا الغرض العظيم، كتبت بشعور صادق وانفعال مشبوب. غير أنها، ببساطة قصائد تافهة، لأنها لم تجد الشكل الدال ولم تتحول إلى رموز حقيقية. لقد أمدتنا بمعاني الحياة وانفعالات الحياة، ولكنها لم تمدنا بالشكل الدال ولم تبث فينا انفعالا استطيقيا وما كان لها أن تفعل. وقد صدق الشاعر نزار قباني حين قال عن هذه القصائد "وددت لو لم تصل هذه المخلوقات الشوهاء إلى ثوار الجزائر فإنهم بدونها بألف خير"[1].

إننا لا ننكر أبدا وجود الكثير من القصائد الجزائرية الشوهاء التي كتبت في الثورة الجزائرية وعن ثوارها الأبرار، ولكن هذا لا يعني أبدا انتفاء صفة الجمالية والشعرية عن قصائد كثيرة كتبت عن الثورة الجزائرية -وحققت فيما نؤكده- الجلال والجمال*، وهذا أيضا ما يؤكده الربيعي عندما عرض لتحليل قصائد "أغنيات نضالية" لمحمد صالح باوية* التي شقت طريقها إلى قلوب الإنسانية، رغم بساطتها الشديدة التي تقربها في أحيان كثيرة من لغة الحديث العادي. يقول الربيعي: "ولقد كانت هذه البساطة

---

[1]- عادل مصطفى، دلالة الشكل دراسة في الاستطيقا الشكلية، ص:78.

* نسج مفدي زكريا قصائد كثيرة جمعت بين جلال الموضوع وجمال الأسلوب، فهز بها قلوب الكثير من البشر، ومن روائعه ما قاله عن للجزائر:

بلادي أحبك فوق الظنون وأشدو بحبك في كل نادي
عشقت لأجلك كل جميل وهمت بحبك في كل وادي
ومن هام فيك أحبّ الجمال وإن لامه الغشم قال: بلادي!
لأجل بلادي عصرت النجوم وأترعت كأسي وصغت الشوادي
وأرسلت شعري... يسوق الخطى بساح الفدا ... يوم نادى المنادي
وأوقفت ركب الزمان طويلا أسائله: عن ثمود ... وعاد
وعن قصة المجد... من عهد نوح وهل إرم هي ذات العماد؟
فأقسم هذا الزمان يمينا وقال: الجزائر ... دون عناد[1]

[1]– مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر، المعهد التربوي الوطني، الجزائر، د.ت ص: 21.

* محمد صالح باوية شاعر جزائري، من مواليد المغير ولاية الوادي عام 1930، حصل على شهادة في الطب عام 1969، ثم شهادة الاختصاص في جراحة العظام عام 1979. لم يمنعه تخصصه العلمي من كتابة الشعر ونسج قصائد جميلة تهز الوجدان. من أشهر دواوينه "أغنيات نضالية".

-ولا تزال- من أمضى أسلحة الشعر الذي يستخدمها في الوصول إلى النفس الإنسانية. والدكتور باوية يستخدم أكثر من مظهر من مظاهر هذه البساطة. فهي تتجلى أولا في معجم القصائد، ذلك المعجم الذي يقترب في أحيان كثيرة من لغة الحديث العادي، فنحن لا نحس مطلقا أننا أمام إنسان يجهد لكي يتخير مفردات وتعابير يدهشنا بها ويحاول أن يقنعنا أن عالمه اللغوي عالم خاص. وإنما نحن أما إنسان منا، يتحدث إلينا بلغة مألوفة لدينا ... فنحن نشعر أننا أمام لغة بسيطة قريبة من أنفسنا."[1]

ومن هذه اللغة البسيطة القريبة من النفس، ومن تلك الصور الساذجة العفوية التي ينتزعها الشاعر من الأركان الحانية في القلب، وبخاصة تلك الأركان المتصلة بالذكريات المنتمية إلى عالم الطفولة والصبا يقول محمد باوية:

قد صبا قلبي لأنسام النخيـــــــل
ترقص الأطفال في صفو الأصيل
لخشـــــوع الواحـــــة الجميـــــل
لضجيـــج الركب في يوم الرحيـــل
لحديث الشيخ عن "زيـــد الهـــلالي"
والصبايـــا حولـــه مثل الهـــــلال
يتزاحمن على فيـــــض الخيـــــال
ولقد وسدت "لـــيلى" بنت خـــالي

كما يعجب الربيعي ببساطة لغة هذه القصائد التي تلامس القلوب، تستثيره أيضا موسيقاها الهادئة العذبة، فيقول: "فالملاحظ أن موسيقى القصائد ليست من النوع الصاخب الذي يعتمد على جهارته في التأثير على الأذن بغية إيقاعها في الأسر الموسيقي الرتيب. لكأن الشاعر يتحدث إلينا حديثا عاديا مموسقا. وذلك في موضوع يميل كثير من الشعراء فيه إلى الاعتماد على الموسيقى الخطابية الحادة. إن الوطنية

[1]-محمود الربيعي، قراءة الشعر، ص: 79، 80.

ليس من الضروري أن تكون صراخا عاليا، وقصفا مدويا، كما تخبرنا موسيقى قصائد الدكتور باوية. إنها من الممكن أن تكون حديث نفس أقرب إلى الهمس. وهي في هذه الحالة، التي تحتاج إلى فضل إرهاف ودربة، تكون أشد تأثيرا. لقد صرخ شعرنا الوطني طويلا، ولم يأت صراخه بفائدة. ولقد اختلط أمر الوطنية علينا في كثير من الأحيان حتى كاد يرتبط -في عالم الأداء الشعري- بالقعقعة العنيفة. ولقد آن الأوان لإعادة النظر في أمرنا وأمر جماهيرنا. إن التأثير في عاطفة الجمهور الواعي لا تكون أبدا بمحاولة وضعه في حالة تشنج، عن طريق الإرغاء والإزياد والوعيد والتهديد، وإنما تكون بمحاولة الوصول إلى نفسه من أقرب الطرق، وأقرب الطرق هي أبسطها وأكثرها هدوءا:

أتحدى، أتحدى بزماني، بوجودي ... في قنالي أتحدى
قوة الجبار في الأرض وفي الجو وفي البحر وأيان استبدا
أتحدى عاصفات زرعت أرضي خربا وعداوات وحقدا
وزرعت الأرض حبا وسلاما وعطورا وابتسامات وودا
فأنا الشعب سأبقى وسأبقى صامدا كالطود دوما أتحدى
قوة الجبار في الأرض وفي الجو وفي البحر وأيان استبدا.[1]

وهكذا نلاحظ، كيف انحلت تلك الموضوعات التي عالجها باوية في شكلها وذابت كما تذوب قطعة السكر في قدح الماء، وأصبحت هذه الأشكال دالة عبرت عن انفعاله أدق تعبير، تمكن من خلالها صالح باوية بأسلوبه الهادئ الجميل، أن ينقلنا من عالم الدأب البشري إلى عالم الوجد الاستطيقي الأثير. ومن ثم فإن الاهتمام الأكبر يجب أن ينصب على أسلوب الأداء الفني، ما دام الشكل والموضوع بعد التعبير عنهما شعريا، يكونان وحدة لا انفصام فيها ولا انفصال.

[1]-محمود الر بيعي، قراءة الشعر، ص:81.

كما يستنكر الربيعي على الشاعر "اختيار الكلمات والتعابير المتحجرة من بطون القواميس واستعمالها في الشعر وتبني بدلا من ذلك الكلمات والتعابير التي تمتلك حيوية خاصة لجريانها على ألسنة الناس وحضورها في وجدانهم"[1]. وهذا طبعا لا يعني البتة، أن الربيعي يدعو الشاعر إلى النزول إلى حد تبني العامية كما يذهب إلى ذلك بعض النقاد، وإنما هي البساطة التي يودع فيها الفنان من روحه الخاص ما يجعلها -رغم بساطتها- قريبة من الأنفس. ودعما لفكرته يلجأ الربيعي - كعادته- إلى أسلوب التمثيل والمقارنة فيرى أن ت.س إليوت وهو شاعر كبير من شعراء العصر "يعكس في قصيدة معروفة "الأرض الخراب" صدى الثرثرة اليومية للناس في الحانات والشوارع"[2]. وانطلاقا من هذه الرؤية يرى الناقد أن صالح باوية قد حقق الكثير من الشاعرية، فكانت الوطنية عنده ليست صراخا عاليا ولا قصفا مدويا بقدر ماهي حديث نفس أقرب إلى الهمس. وأقرب الطرق هي أبسطها وأكثرها هدوءا.

كانت المسألة الجوهرية في وجهات نظر إليوت في اللغة الشعرية، هي الحاجة إلى جعل تلك اللغة قريبة من الكلام العامي، وزعمه في ذلك "أن ممارسة المحادثة عظيمة الأهمية بالنسبة للكاتب من أجل إنجاز الوحدة والأسلوب الحي في العمل الأدبي سواء أكان شعرا أم نثرا ... إن الإبداع الأدبي كله ينبثق بالتأكيد من عادة المحادثة من الذات أو من عادة المحادثة مع الآخرين"[3]. كما يقدم إليوت تسويغا آخر للحاجة إلى تقريب لغة الشعر إلى الكلام الشائع، لأن الشعر عنده "يعبر بشكل رئيسي عن العواطف والمشاعر التي تجد تعبيرها الأفضل في اللغة الشائعة للشعب، أي في اللغة المشتركة لجميع الطبقات: البنية، الإيقاع، الصوت، مصطلح اللغة، جميعها تعبر عن شخصية

---

[1]- محمود الر بيعي، قراءة الشعر، ص: 79، 80.

[2]- المرجع نفسه، ص : 79.

[3]- عاطف فضول، النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، ترجمة: أسامة إسبر، ص: 149.

الشعب الذي يتكلمها"[1]. وعلامة عظمة الشاعر عند إليوت تتحقق بـــ: "الارتفاع بأسلوب شائع (الأسلوب الذي يحقق عبقرية اللغة) من خلال لمسة العبقري إلى العظمة"[2].

وإذا كان إليوت حريصا على تقريب لغة الشعر من لغة الحياة العادية، فهذا يعني من جهة أخرى حرصه على ربط الشعر بقوى الحياة الحية، ولأجل ذلك جاءت مقاطع كثيرة من قصيدة "الأرض الخراب" هي تحادثية وصدى لبعض لهجات لندن، ولقد لاقت هذه الدعوى صدى كبيرا في الساحة العربية الشعرية والنقدية*، فكان يوسف الخال ومحمد النويهي من أوائل من تبنوا تطوير اللغة العربية كشرط مسبق لتغيير الحياة والثقافة العربيتين، يؤكد النويهي في كتابه "قضية الشعر الجديد" إلى أن اهتمامه منحصر في مسألتين، وكانت أولها "مسألة اقتراب الشعر العربي الجديد من لغة الكلام الحية التي يتكلمها الناس في واقع حياتهم"[3]. إلا أن الربيعي يرفض دعوة النويهي

---

[1]- عاطف فضول، النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، ترجمة: أسامة إسبر، ص: 149.

[2]- المرجع نفسه، ص:151.

* كما كان لهذه الدعوة حضورها في الخطاب النقدي العربي القديم، خاصة رواد القرن الرابع الهجري الذين وقفوا عند اللغة باعتبارها عنصرا إبداعيا هاما في الشعر. إذ أدرك هؤلاء، تميز اللغة الشعرية عن غيرها، شريطة احتفاظها بالقدرة =على التواصل مع المتلقي، وهو ما يكشف عنه بوضوح إصرارهم على تأكيد ضرورة توسط اللغة الشعرية بين الابتذال والإغراب، وهو ما اصطلحوا على تسميته بالنمط الأوسط. وسئل شاعر من العصر العباسي، عن علة اجتناب شعره الغريب فقال: "ذاك عي في زماني، وتكلف مني لو قلته، وقد رزقت طبعا واتساعا في الكلام، فأنا أقول ما يعرفه الصغير والكبير، ولا يحتاج إلى تفسير" أبو هلال العسكري، الصناعتين، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية،بيروت، ط3، 1989، ص67.وكان القاضي الجرجاني من نقاد العرب القدامى الذين فهموا تطور المعجم الشعري وتأثره بالبيئة، وكان إصراره شديدا على رفض استعمال المحدثين الغريب في أشعارهم خاصة بعد انتقال المجتمع العربي من حياة البداوة إلى حياة الحضارة. يقول: "فلما ضرب الإسلام بجيرانه، واتسعت ممالك العرب، وكثرت الحواضر... وفشا التأدب والتظرف اختار الناس من الكلام ألينه وأسهله ... وأعانهم على ذلك لين الحضارة وسهولة طباع الأخلاق، فانتقلت العادة وتغير الرسم ... واحتذوا بشعرهم هذا المثال وترققوا ما أمكن، =وكسوا معانيهم ألطف ما سنح من الألفاظ" القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تقديم وتحقيق أحمد عارف الزين، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، 1992، ص: 18، 19. وللتوسع في هذه الأفكار ينظر محمد مصطفى أبو شوارب، إشكالية الحداثة، قراءة في نقد القرن الرابع الهجري، ص: 80-85.

[3]- محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، مكتبة الخانجي ودار الفكر، ط2، 1971، ص: 15.

رفضا مطلقا لأنه يرى اللجوء إلى اللغة العامية لن يقود بالضرورة إلى تجاوز العجز والتخلف بقد ما يكشف عن سوء فهم.

إن جوهر العمل الفني عند أنصار الجمالية الغربية، هو العلاقة بين الشكل والمضمون، وما يجب أن يكون بينهما من انسجام وتآلف وتوافق إلى درجة لا يمكن أن يوصف كل منهما على انفراد بأنه فني، وهذا ما يؤكده بندته كروتشيه قائلا: "ذلك أن الحقيقة هي: أن المحتوى والصورة يجب أن يميزا في الفن، لكن لا يمكن أن يوصف كل منهما على انفراد بأنه فني، لأن العلاقة (أو النسبة) القائمة بينهما هي وحدة فنية، ذلك أن تلك الوحدة لا تدرك كوحدة مجردة وميتة، بل كوحدة عيانية وحية والتي ترجع إلى التركيب القبلي. والفن تركيب جمالي قبلي للشعور والصورة في الحدس، تركيب نستطيع أن نقول بصدق إن الشعور (العاطفة) بدون صورة عماء وأن الصورة بدون شعور فارغة والصورة والشعور لا يوجدان بالنسبة للروح الفني بعيدا عن التركيب." [1]

بناء على ما تقدم، نرى كيف أن الربيعي استلهم الكثير من الأفكار التي طرحها رواد النقد الجمالي في قضية الشكل والمضمون، فيخلص إلى نتيجة مفادها أن العمل الفني نسيج لا يمكن فيه فصل الموضوع عن الشكل، "وهما يكونان منه ما تكونه السدى واللحمة من النسيج" كما يؤكد على المعنى الكلي للعمل الأدبي، وهو المعنى المتولد من باطن العمل، ويتحدد في تطوره من الداخل أما الشكل تحديدا فهو اكتمال نمو هذا العمل.

8.3. اضطراب الرؤية المنهجية عند النقاد

إن اهتمام الربيعي بقضية المنهج، وبضرورة وضوح الرؤية المنهجية لدى الناقد، جعلته يقف عند الكثير من الأفكار المشوهة في قضية الشكل والمضمون، فكشف من خلالها عن ارتباك العملية النقدية عند الكثير من النقاد وعدم وضوح الرؤية لديهم، إذ

[1]- بندته كروتشه، المجمل في فلسفة الفن، ص ص: 56، 57.

يستنكر طريقة هؤلاء في تناولهم لأدب نجيب محفوظ، وهذه الطريقة "متفرعة عن ثنائية بغيضة ترى الأدب موضوعا وشكلا، وعلى نقاد نجيب محفوظ الذين يسرفون في هذا الجانب أن ينتبهوا إلى أنه أصبح من العبث الآن."[1] فعلا إنه العبث كل العبث، عندما ينظر إلى أدب نجيب محفوظ،" باعتباره أفكارا وآراء، ووجهات نظر،لا باعتباره قوالب فنيه. وواضح أن قضية المحتوى تشغل كثيرا ذهن النقاد المهتمين بنجيب محفوظ، وهم شديدو الاهتمام بالكشف عن وجهة نظره الاجتماعية، والفلسفية، والدينية، والسياسية، ولكنهم ليسوا شديدي الاهتمام بالتعرف على وجهة نظره الروائية، وهناك تركيز واضح على روايات نجيب محفوظ باعتبارها وعاء لشيء هو صراع الطبقات الاجتماعية، أو صورة مصر في الأحياء الشعبية، أو كفاح مصر السياسي ... إلخ، وليس هناك تركيز على الوعاء نفسه ... إننا أمام هذه المشكلة ينبغي أن نذكر حقيقة بسيطة هي أن نجيب محفوظ ليس فيلسوفا اجتماعيا أو سياسيا ... وإنما هو كاتب روائي(وما أعظمها من صفة) ومن هنا فإن قدرا كبيرا من الاهتمام يجب أن يتوجه مباشرة إلى القالب الروائي عنده، والتعرف علي بناء هذا القالب، والوسائل الشكلية الخاصة التي تستخدم في صنعه. وأرجو ألا يفهم من هذا أنني أدعو إلى إهمال المحتوى ... إنما أريد فحسب أن أقول إن الاهتمام بالمحتوى ينبغي ألا يتم منفصلا عن الشكل. ومعنى ذلك أن أفكار نجيب محفوظ، ووجهات نظره، ينبغي أن تتناول في سياقها الخاص، باعتبارها أفكارا ووجهات نظر عبر عنها في إطار خاص هو القالب الأدبي الخاص الذي اختاره لهذا التعبير، ومعنى هذا أيضا أن أي حديث عن هذه الأفكار ووجهات النظر باعتبارها كائنات مستقلة يشوهها، ذلك بعد رحلتها في شرايين العمل الأدبي، ونموها معه، واكتمالها باكتماله، قد أخذت معنى جديدا، وصبغة جديدة،

[1]-محمود الربيعي، في النقد الأدبي وما إليه، ص: 104.

حيث أصبح معناها لا يتضح إلا إذا تناولت (والصحيح -عندي- تنوولت) باعتبارها جزءا من هذا الكيان الخاص الذي هو القالب الأدبي."[1]

قد يبدو للوهلة الأولى، أن الربيعي من أنصار الشكل على حساب المحتوى، وذلك من خلال استنكاره لطريقة النقاد في تناول أدب نجيب محفوظ التي تركز فقط على المحتوى والمضمون، لكن الحقيقة غير ذلك تماما، إذ طالما أكد الربيعي على المعنى الكلي للعمل الأدبي، وهو المعنى المتولد في باطن العمل، ويتحدد في تطوره من الداخل، أما الشكل تحديدا -وكما سبق وأن ذكرنا- فهو اكتمال نمو هذا العمل.

كما استنكر الربيعي أيضا اضطراب المنهج عند محمد النويهي، لأنه من الأمور التي تربك العملية النقدية، وتزيد الذهن بلبلة في نظره، لعدم وضوح الرؤية لديه في قضية "الشكل والمضمون"، يقول: "فهو مرة يتناول النص من زاوية شكلية" صوتية "، فيسرف في الاعتماد على دلالة جرس الحروف على المشاعر، أو جهة موسيقى البحر الشعري، ومدى ملاءمتها أو عدم ملاءمتها للغرض الشعري، ومرة أخرى يتناوله من زاوية الأغراض التقليدية للشعر، كالحماسة، والفخر، والنسيب، والرثاء، وهو أحيانا يصرح بأنه سيعدل في نص بعينه من الطريقة الفنية إلى الطريقة التاريخية الاجتماعية والنتيجة أن هذا التراوح الحر بين اعتبار المضمون آنا والشكل آنا آخر، وعدم استقرار نظرة مطردة إلى قضية الشكل والمضمون حال بين النويهي وبين امتلاك أداة فعالة لفحص النص. وبدت عناصر الشكل عنده تعمل بطريقة متوازية لا بصورة متفاعلة، الأمر الذي جعل تناوله النص من هذه الزاوية مبعثرا في صفحات متوالية لا يجمعها رابط محكم يسوغ انتماءها إلى عمل نقدي واحد، والمسألة أن النويهي- شأنه شأن كثير من النقاد العصريين- يؤمن من الناحية النظرية بوحدة العمل الأدبي، وعدم فصل الشكل عن المضمون، ولكنه حين يأتي إلى التطبيق يبدو مستريحا إلى أن النص له

-محمود الربيعي، قراءة الرواية، ص ص: 11، 12.

شكل وله مضمون، يقول والقول للنويهي: وحين نقرأ دالية يزيد بن الحذاق* سنطرب ولا شك لحماستها القوية، ونستجيب لانفعالها الجياش، ينقله وزن الكامل الآخذ، ولكننا إذا لم نقتصر على الطرب الفني، وأردنا التأمل في موضوعها السياسي لم ندر أنعجب بشجاعته البالغة، أم نسخط على تهوره الأحمق"[1] ويواصل الربيعي طرحه فيقول: "وهو كثير ما يستجيد في النص الذى يتناوله المضمون ويستخف الشكل، وكثيرا ما يفعل العكس، وقد انتهى في آخر الكتاب إلى نتيجة عامة قال فيها إن الشعر الجاهلي وصل -من حيث أسلوبه- إلى درجة رفيعة، أما مضامينه فلم تعد لها قيمة، ولا أرى دليلا أبعد من هذا في أن النويهي يفصل بين شكل الأدب ومضمونه، أو بين أسلوبه وغرضه."[2]

ومن خلال هذا النص، يوضح لنا الربيعي كيف ترتبك العملية النقدية بين يدي النويهي من جراء فصله بين الشكل والمضمون في تحليله للنصوص الشعرية الجاهلية، فهو تارة يهيم بالشكل كاعتماده على دلالة جرس الحروف على المشاعر، وتارة أخرى يقف عند بعض المضامين التاريخية والاجتماعية، مما يؤدي إلى عدم نمو النص وعدم تفاعل عناصره، وتكون النتيجة -والحال كذلك- هو تبعثر العمل النقدي وعدم ترابطه مما لا يسوغ انتماءه إلى عمل نقدي واحد.

ومعنى ذلك أن المضمون عند الربيعي، لا يقوم إلا في كيان العمل الأدبي نفسه، وأن أي بحث عن المعنى خارج هذا الكيان الفني لا طائل منه ولا جدوى. يقول

---

* هو يزيد بن الحذاق الشني العبدي نسبة إلى رهط بني شن أقصى بن عبد القيس بن أقصى بن دعمي بن جديلة بن أسد بن ربيعة بن نزار. وهو شاعر جاهلي قديم ذكر المرزباني أن الممزق العبدي هو عينه يزيد بن الحذاق. هاجم النعمان بن المنذر في قصيدة مشهورة منها: أعددت سبحة بعد ما قرحت ولبست شكة حازم جلد
لن تجمعوا ودي ومعتبتي أن يجمع السيفان في غمدي
نعمان إنك خائن خدع يخفي ضميرك غير ما يبدي
المفضل بن محمد بن يعلى الضبي، المفضليات، شرح وتحقيق أحمد محمد شاكر، عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، القاهرة، ط6، ص: 295.

[1]- محمد النويهي، الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، ج2، ص: 555.

[2]- محمود الربيعي، من أوراقي النقدية، ص: 131.

الربيعي مؤكدا هذا المفهوم: "إن التفكير في اللغة على أنها وسيلة لأداء المعاني أمر منقوض حتى فيما يتصل بالنثر الأدبي، وأما في الشعر فاللغة -على وجه اليقين- ليست وسيلة لأداء شيء ما بمقدار ما هي غاية في حد ذاتها. والشاعر يبحث عن المعنى، ويعثر عليه، ويبنيه بناء شعريا من خلال اللغة، وفي أثناء صراعه معها، وليس ثمة معان شعرية كامنة خارج التركيب اللغوي للشعر، كما أنه ليس ثمة معنى يتكامل دون بحث اللغة، ودون إعادة تشكيل العلاقات اللغوية -الموجودة المبتدعة- في نسق خاص، أو هيأة خاصة. ولا أعني بهذا أن كل قصيدة جيدة تقدم اللغة على نحو جديد مطلق، وإنما أعني أن كل قصيدة جيدة تقدم اللغة في سياق خاص بها، ويصدق هذا على الكلمات، كما يصدق على العبارات، والرموز، والصور".[1] وهذا يعني ذلك أننا عند قراءتنا للشعر لا نواجه -عند الربيعي- معنى يمكن فصله عن الشكل، إذ الشكل بصوره ورموزه وعباراته وتراكيبه هو هذا المعنى ذاته، ولتقريب الفكرة أكثر يدعم الناقد ما يذهب إليه بمجموعة من الأمثلة الحسية والملموسة فيقول: "وذلك أن هذا الذي نسميه معنى لا يمكن التفكير فيه على الإطلاق إلا من خلال فحص تطور البناء اللغوي للقصيدة، ومن العبث الإصرار على الحصول عليه بمعزل، إنه يشبه عروق الذهب في المنجم، وعنصري الأكسوجين والأيدروجين في الماء، وكما أنه لا يمكن الحصول على الذهب إلا بفك النظام القائم للتربة، والحصول على عنصري الماء إلا بالتخلي جملة على هذا الكائن الماثل -الذي هو الماء- لا يمكن الحصول على المعنى منعزلا في القصيدة إلا إذا ضحينا بالقصيدة ذاتها."[2] وليس هذا ببعيد بما نادى به بندته كروتشيه* الذي يعد بحق من أهم من تعرضوا لهذه القضية وفصلوا فيها تفصيلا يثلج الصدور، ومن أقواله المأثورة في هذا الصدد: "وكان ينبغي قبل أن نلجأ إلى السر(أي سر هذه

---

[1]- محمود الربيعي، قراءة الشعر، ص: 160 .

[2]- المرجع نفسه والصفحة ذاتها.

*وللتوسع في هذه الفكرة يرجع إلى كروتشيه، المجمل في فلسفة الفن، ص: 55 - 63.

القضية) أن نبحث هل كان تفريق العنصرين صحيحا، بل هل يمكن أن نتصور حدسا من غير تعبير. وفي رأيي أن ذلك لا يقل امتناعا على التصور عن تصور نفس بلا جسد ... والواقع أننا لا نعرف إلا حدوسا معبرا عنها. فالفكرة لا تكون بالنسبة إلينا فكرة إلا إذا أمكن أن تصاغ بألفاظ، ولا اللحن الموسيقي يمكن أن يكون لحنا موسيقيا ما لم يتحقق بأنغام، ولا الصورة التجسيمية يمكن أن تكون صورة تجسيمية ما لم تظهر بخطوط وألوان. ولا أن تثبت الصورة على خيش. ولكن من المحقق أنه متى بلغت الفكرة حد النضج وأصبحت فكرة حقا دارت الألفاظ في كياننا كله، فحركت عضلات الفم، ورنت في داخل الأذن. ومتى كانت القطعة الموسيقية قطعة موسيقية حقا رأيتها تترنح على الشفاه، وتحرك الأصابع حتى لكأن الأصابع تلعب على أوتار خيالية."[1] ومعنى هذا أن الفكرة والمقطوعة الموسيقية واللوحة التصويرية لا توجد مطلقا، قبل أن تنشأ لدينا تلك الحالة الجمالية التي تسمى الحالة التعبيرية للذهن. ولا غرو، فإن الحدس الجمالي حين يستولي على مجامع قلب الفنان لا بد بالضرورة أن يستحيل إلى تعبير وهذا الذي يؤكده كروتشيه قائلا: "إذ كيف يمكن لإنسان أن يكون شاعرا عظيما وهو يسيء نظم الشعر، أو مصورا كبيرا وهو لا يجيد الملاءمة بين الألوان ... وأن يكون موسيقيا كبيرا ثم هو لا يحسن إيجاد التناغم بين الأصوات، أي على الجملة أن يكون فنانا كبيرا ثم هو لا يحسن التعبير. قالوا عن رافائيل: لو لم تكن له يدان لظل مصورا عظيما، غير أنهم لم يقولوا: لو لم يكن له إحساس بالرسم لظل مصورا عظيما."[2]

وعليه فالعبرة في النقد الجمالي، كما هي أيضا عند الربيعي، ليست في الموضوع باعتباره شيئا خارجيا، ولا هي في الفكرة باعتبارها دلالة مجردة، وإنما العبرة فيما صار إليه الموضوع أو الفكرة بعد أن سيطر عليها الأديب، وبعد أن انصهرتا في ذاته، وبعد أن تحولتا بعبقريته إلى فن.

---

[1]- بندته كروتشيه، المجمل في فلسفة الفن، ص: 60.

[2]- المرجع نفسه، ص: 63.

9.3. القراءة الفاحصة :

وإيمانا بعقيدته التي تدين فقط بالنص وليس بشيء سواه، فهو فقط ما يمكن وصفه والوثوق به، والتمتع بما فيه، لأن وجدوه مؤكد، يقول الربيعي: "وبدأت أتنبه إلى أن ثمة شيئا ما وراء القصة المحرومة وشخصية العاشق أروع وأكمل وأشمل، هي ذلك التراث الشعري ذاته، وذلك البناء الضخم الذي هو تقاليد التعابير عن العاطفة في نسق لغوي، وبناء موسيقي، له وجود مؤكد يمكن وصفه، والوثوق به، والتمتع بما فيه. سواء أكان ذلك البناء ينتمي إلى أشخاص بأعينهم، أم لا نعرف له أصحابا على الإطلاق، وصح عندي أنه يجب أن نثق بالشعر قبل الشاعر، وأن نثق بالفن قبل الفنان، ذلك أن الفن يبقى، والفنان يزول، بل إن الفن يبقى والبيئة ذاتها تزول. وكان هذا الفتح الشعري في حياتي، والذي كان غامضا عندي كل الغموض على أول الأمر- هو أول خيوط تفتحت في نفسي، وتجمعت في ذهني، لتكون عندي ما أدين به حتى الآن في أمر منهجي في قراءة الشعر."[1]

إن هذا النوع من القراءات اعتبره الربيعي فتحا شعريا، تجمعت خيوطه لتنسج منهجه الجمالي الذي يدين به طول حياته النقدية في قراءة النصوص.

فعلا إنه العمل من داخل النصوص، وما دون ذلك ليس كذلك، فقد يكون عملا مفيدا، لكنه ليس نقدا أدبيا، وخدمة لهذا المنهج لم يتوان ناقدنا لحظة واحدة في حياته النقدية، بالدعوة **إلى القراءة الفاحصة** التي تكشف خبايا النصوص وتقف على مكنوناتها الجمالية، وما دام العمل الفني كيانا كلا قائما بذاته، وما دام المبدع قد اختار أن يكون كذلك، وحتى يتوصل الناقد إلى أعمق نقطة ممكنة في كيان هذا العمل، يرى الربيعي بوجوب أن يمتحن الناقد "الجزئيات الدقيقة ويتغلغل إلى الزوايا البعيدة، وليتعرف على شبكة العلاقات المعقدة التي تنظم العمل كله، وهذا هو معنى "القراءة

[1]- محمود الربيعي، في النقد الأدبي وما إليه، ص: 27.

الفاحصة" التي تختبر العمل من داخله، بتحليله، ثم إعادة تركيبه، إذ ذاك يكشف العمل الفني عن معناه ومغزاه وذلك عن طريق فحص مبناه."[1]

تلك هي -إذن- القراءة الفاحصة التي دعا إليه الربيعي، وهي قراءة لن تتأتى في نظره، إلا بتطوير منهج في القراءة النقدية، يرتكز أول ما يرتكز، على تحليل النص الإبداعي وإلقاء الأضواء عليه، بطريقة تجعله يحتفظ على الدوام بمذاق خاص، "هي نوع من المغامرة المحسوبة التي يلقي فيها الناقد الموهوب المؤهل بنفسه في لجة العمل الأدبي، داخلا إياه من بابه الطبيعي الذي هو لغته المشتملة على معجمه وتراكيبه وصوره ورموزه، ومتنبها في كل مراحل عمله إلى أن أسرار العمل الروائي لا تكمن بالضرورة في أحداثه الكبرى، أو شخصياته الرئيسية، أو إيقاعه المباشر المسموع على نحو واضح، بل قد تكمن في بعض زواياه الدقيقة، أو إشاراته الفرعية، أو الإيقاع الخفي للغته تلك الخيوط البالغة الدقة التي تخلق حياة العمل وفعاليته. وهذا هو الذي يجعل القراءة النقدية الفاحصة وحدها هي القادرة على تقديم صورة بالحجم الطبيعي للرواية."[2] فتحليل العمل الأدبي من ناحية بنائه ونسجه، وصولا إلى أعمق نقطة فيه، والتي قد تكون في إشارة فرعية لا يلتفت إليها، أو في إيقاع خافت خفي لا يسمع، أو في لغة بسيطة وحديث نفس أقرب إلى الهمس، أو ... إلخ، وهذا يعني عند الربيعي، تركيزه على طبيعة النص الفنية، خاصة إذا عرفنا أن القصيدة تتمنع على القارئ فلا تبوح له بمكنوناتها دفعة واحدة، لأنها مبنية على قاعدة التحفظ "فهي تحاول أن تختبئ خلف نقابها ولا تكشف عن مفاتنها إلا على مراحل، ليزداد إغواءها وتتكرس فعاليتها وجاذبيتها، ومن هنا فإن القارئ قد يخفق في الوصول إلى دلالتها وهتك أستارها، إلا بعد جهد مضن، يدأب على ترويضها وكبح جماح تمردها."[3]

---

[1]- محمود الربيعي، في النقد الأدبي وما إليه، ص: 104، 105.

[2]- المرجع نفسه، ص: 105.

[3]- عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي في نقد الشعر العربي، دار ابن الكثير، دمشق، بيروت، ط1، 1992، ص:229.

وتثمينا للرؤية الداخلية التي تشغل نفسها بالنص وحده، والنظر إليه من خلال معجمه، وصوره، وطريقة الشاعر المميزة في تشكيله، يكشف لنا الربيعي عن المراحل التي يتبعها في نقد العمل الأدبي منذ وجوده في مصدره، إلى غاية انضمامه إلى حوزة أعماله النقدية، وهي مراحل ثلاثة مترابطة من بداية اختياره للموضوع، مرورا بمحاورة النص، ثم الغوص فيه بهدف الوصول إلى أعمق نقطة فيه تنيره وتضيئه.

1- مرحلة اختيار النص:

يقول الربيعي: "وفي هذه المرحلة أكون سائحا حرا في نصوص الأدب العربي قديمة وحديثة، آخذ وأدع، وأختار وأطرح، وأرضى وأغضب. وفي هذه المرحلة قد أرضى عن عمل ثم أعود فأغضب عليه، وقد أختار عملا أبقى عنده طويلا ثم أهمله فلا أعود إليه. وأحس في هذه المرحلة أنه لا التزام يربطني بالنص، فأنا حر إزاءه، ولا التزام يربط النص بي، فهو حر إزائي. ولا أبتعد عنه أكثر من اللازم، وفي أحيان كثيرة تنتهي هذه المرحلة عند حد الإفادة من النص في أغراض مهنية أو عملية، ولا تنتج أي نوازع تدفعني لبدء المرحلة التالية، وفي أحيان قليلة تلح هذه المرحلة علي بحيث تدفعني إلى أن أبدأ مع هذا النص مرحلة جديدة."[1]

هي رحلة حرة تحسيسية، قد تطول وقد تقصر بحسب الحاجة، يسافر فيها ناقدنا الربيعي مع النصوص الأدبية، بمختلف أجناسها قصة أو رواية، أونصا شعريا، قديما أو حديثا، فالفن عنده لا يزول ولا يفنى، وإن زال صاحبه وفني، يحاول الربيعي في هذه المرحلة الاقتراب من النصوص، لعله يجد فيها ما يرضيه، لأنه ليس كل ما هو موجود بمرض، يستحق عناء البحث والتنقيب وإذا تم له ما يريد كانت بداية الرحلة والمغامرة مع النص.

[1]- محمود الربيعي، من أوراقي النقدية، ص: 14.

2- مرحلة الحوار الدائم مع النص الأدبي :

يقول الربيعي: "وفي هذه المرحلة أعزل هذا النص بعينه عن الركام الهائل من نصوص الأدب العربي التي تقع ضمن معرفتي، وأصطفيه وأتأمله في تؤده، وأنا لا أصطفي إلا ما أحب، وأرى أنه لا جدوى في أن يتناول الناقد نصا أدبيا لا يحبه. وأعجب لقوم يختارون ما لا يحبون، ثم يشتكون في نهاية المطاف من سوء اختيارهم. وفي هذه المرحلة أعكف على مراجعة النص وقراءته قراءة ممعنة على فترات متباعدة، فأخلطه بخبرتي اللغوية والأدبية، وخبرتي في الحياة في مجملها: الأماكن والناس والمشكلات، وخبرتي بالماضي والحاضر، وتخيلي للمستقبل، كذلك أعرض هذا النص المختار على تقاليد النوع الأدبي الذي ينتمي إليه، قصيدة، أو قصة قصيرة، أو رواية، أو مسرحية، بحيث أكون قادرا على تحديد مكانه بالضبط من السلسلة الطويلة التي صنعتها الأعمال الجيدة التي كتبت في طول تاريخ هذا النوع."[1]

فبعد تلك الرحلة الاستكشافية، يختار الناقد ما علق بقلبه واستلذ، فهو لا يختار إلا ما يحب، لتبدأ بعدها رحلة حوارية من نوع خاص، يقوم خلالها الناقد بقراءة النص مرات ومرات، ثم يخلطه بتجاربه الثقافية، والفكرية، والحياتية، وأخيرا يضعه في ميزان تقاليد النوع الأدبي الذي ينتمي إليه ذلك النص، ليحدد مكانه اللائق به من تلك الأعمال الجيدة التي كتبت عبر التاريخ، وهذه العملية التحليلية تذكرنا بمنهج إليوت المقارن وغيره من النقاد الجماليين الذين تأثروا به من أمثال رينيه ويليك، وبروكس وغيرهما، وعن هذه الطريقة يقول إليوت: "وللناقد الموضوعي أداتان: التحليل والمقارنة، تحليل القصيدة من جهة التشكيل اللغوي، ببيان الأنساق والتراكيب، والهيئات والعلاقات، ومن جهة التشكيل الفني بتحليل الدلالات والرموز ... وقد قلت من قبل أن المقارنة والتحليل هما أدوات الناقد، ولعل ضرورة استخدام هذه الأدوات بحرص،

[1]- محمود الربيعي، من أوراقي النقدية ، ص: 14، 15.

ضرورة واضحة تمام الوضوح، ولم ينجح الكتاب المعاصرون في استخدام هذه الأدوات نجاحا واضحا، وينبغي أن يعرف ما يقارن وما يحلل."[1]

3- مرحلة كتابة نص نقدي:

يقول الربيعي: "وفي هذه المرحلة يضغط هذا النص على فكري وشعوري، ويلح على حياتي، وأعرف هذا من تردد مقاطع منه على لساني، في وحدتي، وفي أحاديثي مع أصدقائي. وقد تعاودني أجزاء منه في نومي. وأجد نفسي مشغولا بهذا النص حتى عن واجباتي اليومية. وأكون في هذه المرحلة قريبا جدا من القارئ الذي أتوقع أنه قد يقرأ ما أكتبه عن هذا النص، كما أكون قريبا من النص ذاته، ومن أصول الكتابة، وترتيب أجزاء القول، وأكون حريصا على التغلغل في جوانب هذا النص، من مدخلي اللغوي، نافذا من هذا المدخل إلى عوامل بناء النص وتوازنه وترابطه، وإفضائه من حيث هو بنية لغوية منسجمة، إلى معان ودلالة تفضى إلى تحقيق أهداف شعورية، وفنية وجمالية، واجتماعية، وسياسية وإنسانية، وكل شيء. إن هدفي في هذه المرحلة يكون تحقيق ما أرغب فيه من تنوير النص الذي أكترث به للقارئ الذي اكترث به، وإحداث نوع من التوازن بين ثلاث عناصر متكاملة هي: ذاتي، والنص، وقارئي، وفي مثل هذه الحالة أكتب وأجد أخيرا المقالة وقد استوت أمامي."[2]

وفي هذه المرحلة الأخيرة من عمر الرحلة التي تزهر وتثمر بميلاد نص نقدي جديد، وهذا طبعا، لن يأتي إلا بعد جهد مضن ورحلة شاقة، حيث يتملك النص روح الناقد وعقله وشعوره، فيحاول أن يتغلغل في أعماقه ليستخرج ذخائره الثمينة، مرتكزا في ذلك على لغة العمل الأدبي، ومن هذا المدخل اللغوي الطبيعي إلى عوامل بناء النص وتوازنه وترابطه، ثم الكشف عن معانيه ودلالاته، ليحقق في النهاية هدفه من هذه الرحلة وهو إضاءة النص بعد اكتشاف مفتاحه الخاص به. والناقد الحقيقي هو الذي

---

[1]- ت.س. إليوت، مقالات في النقد، ترجمة إبراهيم حمادة، دار المعارف، ط1، 1982، ص: 22.

[2]- محمود الربيعي، من أوراقي النقدية، ص: 15.

يمكنه العثور على هذه المفاتيح. وهكذا يتضح لنا كيف قاوم الربيعي الوقوف عند المعنى السطحي أو الحرفي، الذي يتبادر إلى ذهن القارئ عند أول وهلة من مجابهته للعمل الأدبي، فمن الضروري أن يلج القارئ إلى أعماق النص، وأن يسبر أغواره وأن يفجر طاقته الكامنة فيه.

إن عقيدة الربيعي في تناول النصوص وقراءتها قراءة فاحصة ما تزال ثابتة، وكلما تقدم به العمر، ترسخت هذه العقيدة أكثر فأكثر، لأنها السبيل الوحيد لامتحان الجزئيات الدقيقة، والتغلغل إلى الزوايا البعيدة في العمل الأدبي، وهذا طبعا لا يتأتى في نظر الربيعي إلا إذا كانت البداية من نقطة البدء الصحيحة، وقتها فقط، تتحقق أهداف القراءة الفاحصة، ويتمكن الناقد من استنتاج ما يريد من خصائص هذا العمل. وتحقيقا لهذه الغاية السامية يفرق الربيعي بين الناقد الذي يحبط الكثير من جهود النقد الأدبي، وبين ناقد يقظ جاد مدرك لما يمكن أن يعطيه هذا النص فيقول: "فهناك القارئ الذي يقفز بعينيه ومشاعره وذهنه فوق السطور والصفحات هادفا إلى اكتشاف الأحداث المثيرة التي تكمن في العمل الأدبي، أو التي يتصور أنها تكمن فيه، ومثل هذا القارئ يقرأ بسرعة، وينسى بسرعة، وأفضل أنواع الكلمة المكتوبة عنده ما حقق له الشيء الذي يلهث وراءه. مثل هذا القارئ هو الذي يحمل النقد الأدبي حياله أشق مسئولية، لأن مثل هذا القارئ قادر بصفته هذه على إحباط الكثير من جهود النقد الأدبي في التمكين **للقراءة الجادة**. وهناك القارئ الذي يلقي بنفسه داخل العمل الأدبي بغية فهمه. وهذا الفهم يتطلب استعدادا عاليا للتقبل، وتشرب العلاقات الدقيقة المعقدة التي تحكم العمل الأدبي."[1]

إن البداية من النص هي نقطة البدء الصحيحة، والانطلاقة السليمة لأي عملية نقدية، بها تتحقق أهداف القراءة الفاحصة، وتمكن القارئ من استنتاج ما يريده من

[1]- محمود الربيعي، قراءة الرواية، ص: 14.

خصائص هذا العمل. فهذا هو نوع القراءة التي يصفها عبد الملك مرتاض قائلا: "فهي تعنت نفسها في الكشف عن كل ما هو مكمن الكمون في خبايا النص وزواياه، أو ما يفترض أن يكون في مثل هذا الضرب من القراءة النقدية التحليلية."[1]

أما إذا كانت القراءة مجرد قراءة عابرة سطحية تشبه الخبر أو الإعلان الصحفي، فإنها أبدا لن تكشف عما في خفايا النص من أبعاد ودلالات، ولن تبين عما في طواياه من جمال. ولن تصل إلى مستوى القراءة المطلوبة التي تضيئ النص من أعماقه.

وتحقيقا لهذا الهدف وهو التركيز على القراءة الجادة، أو الكاشفة يستنكر الربيعي ما يراه من صخب مرتفع حول نجيب محفوظ خاصة بعد حصوله على جائزة "نوبل" عام 1988 فيقول: "وعندي أن نوع هذا الصخب من شأنه أن يسهم باطراد في ابتعاد قارئ نجيب محفوظ عن المصدر الطبيعي وهو النص الإبداعي المحفوظي، وأنا أعلم علم اليقين أن كل مشتغل بالنقد الأدبي يدرك أن الأغلب الأعم مما يدور في هذا الصخب لا علاقة له بمجال عمله، أي بمادة العمل في النقد الأدبي ... أنكون منطقيين وطبيعيين -إذن- إذا قلنا أنه إذا دار الكلام حول أدب نجيب محفوظ خدم أغراضا "حول" هذا الأدب، وإذا دار "في" هذا الأدب خدم هذا الأدب؟ إذا كان ذلك كذلك يكون العمل من داخل "النص المحفوظي" هو صمام الأمان الوحيد الذي يعصم الدرس الأدبي من أن يحمل اسما غير اسمه، أو يدعي لنفسه قدرات لا يمتلكها، أو يستغل في تحقيق أهداف غير أهدافه، وبخاصة منها ما كان إعلانيا، أو دعائيا، أو متصلا بنعرة ما من النعرات، وعلى ذلك ينبغي أن ترتفع المكتبة الأدبية المحفوظية حافلة بالدرس النصي ومحللة فيض الإبداع المحفوظي في هدوء وتجرد. ويحدث هذا حتي الآن في حياء لا يتناسب مع دعاوانا العريضة عن حب الأدب، أو الوطن، أو نجيب محفوظ".[2]

---

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص: 52.

[2]- محمود الربيعي، في النقد الأدبي وما إليه، ص ص: 109، 110.

حاول الربيعي في هذا النص أن يصحح الكثير من المفاهيم الخاطئة التي انتشرت في الساحة النقدية العربية خاصة المتعلقة بالملابسات الخاصة بحياة المؤلف أو ظروفه الاجتماعية أو السياسية أو الثقافية، وغيرها من الملابسات التي لا تفيد العمل الأدبي إلا من بعيد، فكان الدوران حول النص، بدلا من الغوص فيه، ففي زحمة الاهتمام بهذه الأهداف الخارجية، ينسى الناقد القيمة الحقيقية للنص، التي لا تحتاج في تحديد خصائصها إلى أية عوامل مساعدة من الخارج. كما يؤكد على حاجة نقدنا العربي إلى الدرس النصي لتحليل فيض الإبداع المحفوظي بكل هدوء وروية وبكل موضوعية، حتى يتيقظ هذا الناقد لما يمكن أن يكشف عنه هذا النص، "وما يعطيه العمل الروائي لا يكمن بالضرورة في أحداثه الكبرى، أو شخصياته الرئيسية أو إيقاعه المسموع على نحو واضح، فقد يكمن في بعض الزوايا الدقيقة، أو الإشارات الجانبية أو الإيقاع الخفي في اللغة، أو في الحركة العامة الحادثة من التوازن الكائن بين عناصره جميعا، وهذا الإحساس الكلي الذي يتكون لدى القارئ نتيجة رحلته الجادة في العمل الروائي هو الذي يمكنه من تقديم صورة بالحجم الطبيعي لهذا العمل، صورة تجلي جوانبه باعتباره فنا أدبيا، وباعتباره كيانا مساويا لذاته لا تغني عنه صورة أخرى من الصور التي تعتمد عليه."[1]

وبهذا النوع من القراءة نستطيع أن نؤسس نقدا جماليا يكشف مكونات النص الخفية والمستورة، والتي قد تكون في أي جزء من أجزاء العمل الأدبي أو إشارة من إشاراته الجانبية، وإلى هذا يشير زكي نجيب محمود قائلا: "فالنقد القائم على تحليل النص نفسه هو الطريقة الوحيدة بين سائر الطرق النقدية التي تخلص لعملها ولهدفها إخلاصا يدعوها إلى البقاء على أرضها وفي ميدانها دون التطفل على ميادين أخرى."[2]

---

[1]- محمود الربيعي، قراءة الرواية، ص: 14.

[2]- زكي نجيب محمود، في فلسفة النقد، دار الشروق، بيروت، ط2، 1983، ص: 122.

وبهذا التحليل فقط نستطيع أن نقف على "رؤية الكثير، واستيعاب العناصر الغريبة برحابة أشمل وأعمق."[1]

وبهذه القراءة الفاحصة، الجادة، الكاشفة، يتخلص نقدنا كما يرى الربيعي "من الكثير من الظلال الكريهة التي تحيط به كالإسراف في الإعجاب أو الإسراف في الرفض أو الاهتمام الشديد بالحكم."[2] وليتحقق في النهاية الهدف الأسمى من هذه القراءة، وهو إضاءة النص بعد اكتشاف مفتاحه.

10.3. الحكم القيمي في النقد

وإثراء للدرس النصي الذي يخدم الرؤية الداخلية للعمل الأدبي، وتأكيدا على طبيعة البناء الاستطيقي المكون لصميم الموضوع، يواصل الربيعي تأسيسه لمنهجه الجمالي، وذلك بالاهتمام بالبنية الأدبية المستقلة التي لا تحتاج في تحديد خصائصها إلى أية عوامل مساعدة من الخارج، بقدر التركيز على تفحص بناء النص الأدبي ونسجه اللفظية، ومن ثم يطرح ركيزة أخرى من ركائز النقد السياقي التي أضرت كثيرا بالنقد، وهي الانشغال الشديد بالحكم يقول: "لقد أضرت الأحكام العامة بأدب نجيب محفوظ كما أضرت به المواقف المتطرفة. ووقف الضرران حائلا دون معرفتنا الصحيحة بهذا الأدب، وقد كتبت صفحات كثيرة في تقديم هذه الأحكام العامة، كما كتبت صفحات كثيرة في محاولة التعرف على الأسلاف الشرعيين لنجب محفوظ الكاتب، وكان أولى بكل هذه الصفحات أن تنصرف إلى محاولة التعرف على هذا الأدب، إن أدب أي كاتب يهضم حقه كثيرا، في نظري، إذا تنوول بمثل هذه المناهج المتطرفة، حتى ولو أدى ذلك إلى أحكام في صالحه، وهو ينصف كثيرا بالتحليل والتفسير ومحاولة التعرف على خصائصه، والعلاقات التي تربط بين عناصره، وتصميمه الفني، حتى ولو انتهى كل ذلك إلى أحكام ليست في صالحه.

---

[1]- مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، الدار القومية للطباعة والنشر، د.ت، ص: 222.

[2]- المرجع السابق، ص: 14.

إن الانشغال الشديد بالحكم ينبغي أن يخضع عموما إلى بعض المراجعة، لأن الأدب محتاج إلى "الاضاءة" أكثر مما هو محتاج إلى "الحكم" واحترام القارىء العادي يتطلب من الناقد أن يساعده على تطوير أدواته التي تمكنه من أن يرحل مستقلا في عالم الأديب الذي يقدم له أدبه. إن هذا الانشغال الشديد بالحكم هو بقية من أثار النقد التقنيني الذي فتن به النقد في الآداب فترة من الزمن والذي يقوم أصلا على أساس طبقي يضع الناقد في عليائه، لا بالنسبة للكاتب فحسب، وإنما بالنسبة للقارئ أيضا إذ يجلس فيه الناقد هناك على منصة الحكم، والصولجان في يده، مستخدما مقاييسه المطلقة، ومصدرا حكمه الذي لا يقبل النقض على العمل الأدبي."[1]

وهكذا نرى كيف أن الربيعي لا يولي اهتماما كبيرا للحكم، لأنه ينبني عليه خلط كبير في العملية النقدية، فالنص الأدبي كما سبق وأن أشرنا، محتاج إلى الإضاءة من الداخل أكثر من إصدار الأحكام العامة التي هي بقية من بقايا النقد التقنيني الذي يضع الناقد في عليائه مستخدما مقاييسه المطلقة التي لا تقبل الرفض، بينما الناقد الحقيقي هو الذي يأخذ بيد قارئه متسلحا بوسيلة التحليل المنوطة بمفتاح المحبة للنص الأدبي، وهذا ما يؤكده محمد حماسة عبد اللطيف قائلا: "هذا ما يؤمن به محمود الربيعي ويعتقده، وأعماله تصدق معتقده، ولذلك كانت أعماله النقدية آخذة بيد قارئه في محبة وتعاطف إنسانيين إلى الاطلاع على خبايا النصوص التي يختارها للقراءة."[2]

وبذلك تكون النتيجة التي يرتضيها الربيعي وهي: "أن يفيض على إخوانه من بني البشر من نفحات هذا القرب، وتلك المحبة، وأن يحطم تلك الحواجز، ويمزق الأستار

[1]- محمود الربيعي، قراءة الرواية، ص: 9، وينظر أيضا محمود الربيعي عن القراءة والقراءة الأدبية، مجلة الهلال، فبراير 1978، ص: 55.

[2]- محمود الربيعي، في النقد الأدبي وما إليه، ص: 18.

التي تحول بينه وبين هذا القطب، حتى يصبحوا وإياه على درجة واحدة من القرب والمحبة."[1]

تلك هي طريقة الربيعي في نقده للنصوص الأدبية، بها عرف وبغيرها لم يعرف، من بداية الرحلة إلى نهايتها، وهي في مجملها لم تخرج عن طريقة رواد الاتجاه الجمالي (رواد النقد الجديد) الذين اتخذوا من القراءة الفاحصة، منهجا يمكنهم من الوصول إلى باطن هذه النصوص، لا الاكتفاء بالنظر إليها من الخارج، لأنه يسعى إلى الكشف عما وراء هذه الظواهر الأدبية، ويدرك ما هو مميز فيها، وما يفرق بينها وبين الأعمال المماثلة، وذلك بالتأكيد على الخواص العضوية لمكونات الأثر الفني، والأدوار والوظائف التي تقوم بها هذه العناصر وهذا ما يؤكده رواد النقد الجمالي حيث إن الجهد كله منصب عندهم على العمل، من خلال أحكام عينية وتحليلات جزئية.

[1]- محمود الربيعي، في النقد الأدبي وما إليه، ص: 18.

الفصل الثالث

الرؤية النقدية والالتحام الإجرائي

1. دراسات تطبيقية في التحليل الجمالي عند محمود الربيعي

1.1. النموذج التطبيقي الأول (قصيدة للمتنبي)

2.1.النموذج التطبيقي الثاني في تحليل رواية اللص والكلاب لنجيب محفوظ

3.1. قراءة في تحليل قصيدة "لبنان" لأحمد شوقي

واستكمالا لتوضيح الاتجاه الجمالي عند الربيعي، ستقف هذه الدراسة عند بعض الأعمال التطبيقية، لرؤية ما إذا كان الناقد وفيا لتصوراته النظرية أم لا، وهل سينجح ناقدنا موضع التطبيق أم أن أدواته التحليلية عند الممارسة النقدية ستخونه وترتبك، ويتحول العمل النقدي، كما يتحول عند الكثير من النقاد إلى عمل عشوائي لا معنى له على الإطلاق؟ وغيرها من الأسئلة التي ستتضح من خلال قراءات نقدية متنوعة بين الشعر والقصة والرواية، خاصة إذا عرفنا أن محمود الربيعي كثيرا ما يربط بين التنظيرات النقدية والأمثلة التطبيقية، وقد تجلى ذلك تحديدا في كتابيه الصادرين عن دار غريب للطباعة والنشر، ودون إشارة لتاريخ الطبع وهما: قراءة الرواية الذي حلل فيه الناقد نماذج قصصية لنجيب محفوظ، ثم قراءة الشعر والذي تناول فيه بالدرس والتحليل، مجموعة من القصائد الشعرية، تستوي عنده في ذلك، القصيدة الجاهلية والقصيدة الحديثة، كما يغوص في أعماق القصيدة الكلاسيكية، نجده يخوض غمار التحليل في قصائد شعر التفعيلة، وكتابه النقدي الثري بالتنظيرات الجمالية بعنوان في "النقد الأدبي" وما إليه، والصادر هو الآخر عن دار غريب بتاريخ 2001. وهذا التنويع في الطرح ينم عن عمق ثقافة الناقد، التي لا تطرح القديم لقدمه، ولا تؤثر الحديث لحداثته، وإنما الأصل عنده، هو النص الأدبي أو هذا الكيان اللغوي وما يحمله من طاقات إبداعيه، وسمات جمالية تستأهل البحث والتنقيب، كما يؤكد من جهة أخرى، أن المنهج عنده قد أعطى ثماره أو كاد. وهذا ما يؤكده محمد حماسة عبد اللطيف قائلا: "إن الأعمال التطبيقية هي التي تلد النظرية، ولكن النظريات لا تولد بالضرورة قدرة التطبيق، أي لا تكون ناقدا أدبيا. ومن هنا بوسع الدارسين أن يستخلصوا مطمئنين

نظرية نقدية من أعمال محمود الربيعي لأنه هو الذي يشغل دائما بالعمل من داخل النصوص، وكل أعماله تطبيق في النقد الأدبي، أو قل كل أعماله هي نقد أدبي، لأن صاحبنا ناقد أدبي، والغاية لديه واضحة"[1]. ومن هنا تتجه الدراسة في جزئها التطبيقي إلى التوجه نحو النص، وذلك لأن النقد التطبيقي يضفي خصوصية على النقد العربي، حتى وإن كان متأثرا بالغرب. فكانت النماذج المختارة متنوعة بين القديم والحديث، وبين الشعر والنثر، للوقوف على إمكانية الناقد في التعامل مع هذا الزخم الفكري المتنوع بين قصيدة للمتنبي، ورواية اللص والكلاب لنجيب محفوظ، وفي الأخير قصيدة لأحمد شوقي.

1. دراسات تطبيقية في التحليل الجمالي عند محمود الربيعي

1.1. النموذج التطبيقي الأول (قصيدة للمتنبي)

قبل أن يبدأ محمود الربيعي تحليله لهذا النص وهو قصيدة للمتنبي، يذكرنا بكثير من المرتكزات التي يقوم عليها النقد الجمالي، لاسيما رؤيته الثابتة للعمل الأدبي بأنه بناء لغوي، وكيان محسوس جماليا، ومن ثم يكون لزاما على الناقد، أن يكون مدخله إلي النص مدخلا لغويا مستقلا عن بيئته الزمانية والمكانية، كما يشمل استقلاله عن حياة قائله وشخصيته، مهما كانت جسامة الأحداث التي حدثت لصاحبه.

وهكذا يقدم محمود الربيعي نص المتنبي كاملا كما ورد في الديوان والذي يقول:

صحب النّـــاس قبلنا ذا الزّمـــــانا وعناهُم من شأنِه ما عنَانَـــــا
وتولّـــوا بغُـــصّة كلّهـــم منـــــــ ـــــه وإن ســـرّ بعضُهم أحيانا
ربّما تُحســـنُ الصّنيـــــعَ لياليـــــ ـــــه ولكن تُـــكدّرُ الإحســـانا
وكأنّا لـــم يَرْضَ فينـــــــا بريْبِ الدّهر حتى أعانه من أعانـــــا
كلّما أنبـــت الزّمـــانُ قنـــــــــاةً ركّب المرءُ فـــي القناةِ سِنانـــا
ومرادُ النّفُـــوسِ أصْغَـــرُ من أن تتعـــادى فيـــه وأن تتفانـــــى

[1]- محمود الربيعي، في النقد الأدبي وما إليه، ص: 16.

غير أنّ الفتى يُلاقـــي المَنايـــا كالِحـــاتٍ ولا يُلاقـــي الهَوانـــا
ولو أنّ الحيـــاةَ تَبْقـــى لحـــيٍّ لعَـــددْنا أضلّنـــا الشُجعانـــا
وإذا لم يكـــن من المـــوت بـــدٌّ فمن العجزِ أن تكـــون جَبانـــا
كل ما لم يكن من الصّعب في الأنـــ فس سهـــلٌ فيها إذا هو كانـــا[1]

يستهل الربيعي تحليله لهذه القصيدة بمجموعة من الاستفهامات الاستنكارية التي تؤكد رفض الناقد أي ربط بين حياة المتنبي، ونواياه وظروفه الخاصة التي اكتنفت كتابة هذه القصيدة، لأنه لو كان الأمر كذلك، لما استطاعت هذه الأبيات الخلود والبقاء حتى بعد انتهاء صاحبها بماله وما عليه، كما يستبعد الربيعي كل التفسيرات المباشرة التي يمكن أن تقدم في شرح هذه المقطوعة. "كنثر معانيها اللغوية القريبة، إن هذه المعاني القريبة يستطيع أن يخبرنا بها تلميذ على قدر متواضع من الدربة، ونحن في الحقيقة نسعى إلى اكتشاف معانيها الشعرية. والمعاني اللغوية القريبة شيء، والمعاني الشعرية شيء آخر، يقول هربرت ريد: "إن للقصيدة شكلها الذي تنفرد به، وهي في ذلك مثل اللوحة وقطعة الموسيقى. وهذا الشكل مزيج من الصور وصنوف الإيقاع، وهي تجسيد لمشاعر الفنان يحمل معنى لا يتسق بالضرورة مع المعنى الذي تؤديه الكلمات في استخدامها العادي، الواسع، المتشعب، المنطقي. والقصيدة لا تختلف فحسب عن شرحها النثري، بل إنها تعني أكثر، وذلك لأن لها شكلا عضويا (هو الكلمات المسودة بالشكل الذي ترقد به على الورق، ولها نظام موسيقي يحمل في ذاته معنى بوصفه صوتا"[2].

يرفض الربيعي أول ما يرفضه في مطلع هذا التحليل النصي، هو نثر القصيدة الذي اعتبره من المعاني القريبة، التي يمكن أن يتوصل إليها أي تلميذ على قدر بسيط

---

[1]– المتنبي، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، 1403هـ/1983، ص ص: 474، 475.
شرح الكلمات: ريب الدهر: حوادثه. كالحات: عابسات.
[2]- محمود الربيعي، قراءة الشعر، ص: 125.

من الدربة، في حين أن ما يرومه الربيعي هو الوقوف على تلك المعاني الشعرية البعيدة الغور، والتي لا يتوصل إليها إلا بالتركيز على النسيج اللغوي الذي يأخذه النص في تشكله، باعتباره موضوعا لغويا من نوع خاص، توظف فيه اللغة على نحو متميز، وحتى يقف الناقد على هذا التميز، عليه أن يقرأ القصيدة قراءة كاشفة، تهتم اهتماما خاصا بالمعجم الشعري، وبالصور، وبصنوف الإيقاع ونظام الموسيقى، وغيرها من عناصر العمل الفني التي تتشكل في بناء عضوي ملتحم لا انفصام فيه ولا انفصال، ويرفد الربيعي فكرته ويعمقها، بقول هربرت ريد الذي يكشف عن رمزية الفن ويؤكد على طبيعة الوحدة العضوية ونوع التكامل الذي يشكله العمل الأدبي، وهذا يشي بحضور واضح لمنطلقات الفكر الجمالي الغربي والتي لا يتوانى ناقدنا في التصريح بها، بين الفينة والأخرى وهو يقارب نصوصه الأدبية، كما تكشف عن تمكنه من تحطيم الكثير من الرؤى النقدية البالية التي عششت في الفكر النقدي العربي، خاصة ما يختص بتلك الأفكار المسبقة التي يدخل بها الناقد على النص، ويحاول تطويعه لتحقيقها، وهي مما يضر كثيرا بالعملية النقدية إلى أقصى حد، ويحقق ما يسعى الربيعي تحقيقه، من أن العمل الأدبي تكوين لغوي جمالي، لا يخضع لتوجيه شيء من خارجه، ومن ثم فإنه لا يستجيب إلا للعناصر التي تشكل كيانه هو.

وبناء على ما تقدم، يبدأ الربيعي ولوجه لهذه القصيدة بالوقوف على أعمق نقطة في النص، باعتبارها الركيزة التي تنكشف بها التوترات النصية والمفارقات الأسلوبية، وهي "عمق إحساس الشاعر بالزمن، وما يترتب على ذلك من توترات تنشأ عن رؤية المفارقات المأساوية وهي تعمل، مكونة امتداد هذا الزمن وعمقه، سداه ولحمته، ما كان منه وما سيكون، رؤية المفارقات الحاصلة من الصحبة (وكل الظلال التي تحيط بها) تعمل في بؤرة واحدة مع العناء (مع كل الظلال المضادة التي تحيط به) ورؤية الغصة وهي تلتحم بالسرور، ورؤية الإحسان وهو يلتحم بالكدر ورؤية الريب وهو يلتحم بالإعانة ورؤية القناة الطبيعية وهي تلتحم بالقناة المصنوعة ذات السنان، ورؤية الأمل

مقترنا بما يشتق من الفناء، ورؤية الفتوة تواجه الموت أو الهوان (وهو الموت)، ... ورؤية حتمية الموت في مواجهة الحياة المجمدة (الجبن)، ورؤية ما لم يكن في مواجهة ما هو كائن."[1]

يحاول الربيعي الوقوف عند تلك المفارقات الأسلوبية التي تشكل عصب هذه القصيدة والتي تتمثل في الصحبة وكل الظلال التي تحيط بها من عناء، ثم هذه الغصة الملتحمة بالسرور، وهذا الإحسان الذي سرعان ما يلتحم بالكدر ويزول، ورؤية الحياة في مواجهة الموت، ورؤية الموت في مواجهة الحياة، فتأكيد الناقد على هذه المفارقات الأسلوبية، إيمانا منه بمقدرة الشاعر، على بناء شعره بناء فنيا، وأن هذا البناء الفني المستقل عن كل ظرف من ظروفه الخاصة كبيئة الشاعر الزمانية أو المكانية، هو الذي يجب أن يلقى من الناقد كل الرعاية والاهتمام.

فبعد مرحلة اكتشاف العناصر الفعالة التي ينبني عليها النص الأدبي، يعاود الناقد الكرة ليطل هذه المرة إطلالة جديدة تمكنه من استغلال كل العناصر الفعالة للوقوف على العصب الأساسي للقصيدة، باعتبارها تركيبا لغويا يعادل الحياة. وكان هذا العصب هو ذلك الرمز الكبير الذي يتوقف عنده الناقد ليكشف عن بعده الدلالي، إنه الزمن الذي لا يستقر على حال، يقول الربيعي: "فهذا التغير مثلا في الاحتشاد المقبل الذي تحققه "الصحبة" والفراق المنحسر الذي يحققه "التولي"، ثم ما يندرج تحت ذلك، ويتفرع عنه، من المعاناة والعناء، ومن السرور الذي ينطوي في لمحات ... وتتبع رمز الزمن في خلال بقية القصيدة يكشف لنا عن حركة دائبة ممتدة نحسها إحساسا صاخبا من خلال "الصنيع" و"الليالي" و"الكدر" و"الريب" و"الدهر"، وما ينطوي عليه كل ذلك من فعل، سواء أكان هذا الفعل بشريا أم كونيا. وهنا تبرز القضية الأساسية التي هي صراع طرفي الحياة -الزمن والإنسان- صراعا يجلي دورة الحياة على نحو أقسى ما يكون،

[1]- محمود الربيعي، قراءة الشعر، ص ص: 125،126.

ففي جانب تنبت القنوات وتولد الآمال، وفي جانب تدور رحى المنايا ولا تبقى الحياة لحي، وتطل حتمية الموت، ويسود سكون أخير في البيت الأخير."[1]

إن الشيء الملفت للانتباه في هذا التحليل هو تركيز الناقد على الأثر الأدبي من خلال مبناه ونسيجه، وذلك عن طريق إبراز عنصر المفارقة متأثرا في ذلك بطريقه النقاد الجدد الذين يركزون على الآثار الأدبية التي يتوفر فيها تناقض في الأفكار، وتوحيد المضادات والمفارقة، وهنا يكشف الربيعي عن الطبقات العميقة التي لا ترى في ثنايا العمل إلا بعد التنقيب عنها، وليصبح واضحا أن كل شيء في النص يرمز إلى الإحساس بالصراع بين طرفي الحياة (الزمن والإنسان)، صراع مستمر دائم يجلي دورة الحياة القاسية، ففي الوقت الذي تنبت فيه الآمال وتزرع، تدور رحى المنايا لتقضي على هذه الآمال، ويتحول كل شيء إلى سكون، وكأن شيئا لم يكن، وهذا ما يؤكده جبرا إبراهيم جبرا عندما يكشف عن أهمية التناقض والمتضادات في البحث عن الطبقات العميقة في النص حيث يقول: "التناقض في القصيدة حري التقصي، لأنه جزء من عملية خلق فذة، بل إنه أمر لا يمكن أن يتصف به إلا خيال جائش محتدم، يحاول الشاعر الناقد بوعيه أن يستنبطه ويستخرج أسراره."[2]

فبعد وقوف الناقد على هذه العناصر الفعالة في النص، وتمكنه من استغلال بعضها، ينتقل بعد ذلك الربيعي إلي تحديد الرؤية الشعرية التي تتضمنها هذه القصيدة وقد وضعت في بناء لغوي موسيقي متوازن، "فهي رؤية شعرية للكون وتجسيد فني للمأساة الخالدة التي يراها المرء وهي تبنى أمام عينيه على نحو عنيف وتنقض على نحو عنيف أيضا"[3]. إن هذا الموقف لا يكشف عن رؤية يائسة، بقدر ما يكشف عن رؤية إنسانية عميقة للحياة، بل إن كل إنسان يجده جزءا من دائرة وجوده، يستوي في

---

[1]- محمود الربيعي، قراءة الشعر، ص ص: 126،127.

[2]- جبرا إبراهيم جبرا، النار والجوهر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1975، ص: 78.

[3]- المرجع السابق، ص: 127.

ذلك إنسان عصر المتنبي أو إنسان العصر الحاضر، وكذلك إنسان المستقبل، وهنا تحديدا، نلاحظ كيف يصر الناقد على طرح تلك التقاليد البالية التي أرهقت كاهل النقد الأدبي، وكشفت في نفس الوقت عن عدم نضج فكرة الدرس النقدي لدى الكثيرين من المشتغلين به. وبذلك تخرج هذه القصيدة من جوها الخاص وتتضاءل قيمة المناسبة الخاصة، وتتضاءل أيضا قيمة الواقع الخاص المصور، وتتضاءل قيمة الأحاسيس الشخصية، وتبقى القيمة الأساسية، كامنة في أنها تقدم في شكل لغوي، قائم على أجزائه المتفاعلة التي تكسبه حركة وتوازنا. ومن ثم يؤكد الربيعي قائلا: "إن حياة القصيدة المتطورة النامية الباقية -لا حياة الشاعر المنقضية- هي التي ينبغي أن تستحوذ على اهتمامنا، كما أن معناها الشعري الرمزي -الذي يتجاوز كل ما هو خاص من الظرف والمناسبة- هو الذي ينبغي أن يكون الهدف الذي يسعى الناقد سعيا دائبا إلى الكشف عنه"[1].

إن فهم الأدب عند الربيعي لا يكون بالحومان حول النص، بقدر ما يكون بالوقوف على خصائص العمل الفنية ورصد وسائل الفنان التي يستخدمها وهي في حالة عمل فعلي. هذه الطريقة النقدية هي التي تفتح -في نظره- مجالات جديدة وواسعة لرؤية الشعر العربي، وهي طريقة ترتكز على الجهد المكثف، في تعمق الظاهرة الفنية، ووقتها فقط ستفتح لنا آفاق مترامية في جو القصيدة وسننتهي كما يذهب إلى ذلك الربيعي إلى "أن الشاعر لم يكن بالسذاجة التي نتصورها، وأنه كان مشغولا في شعر الرحلة ببناء معادل فني للحياة بصفتها الرحلة الأزلية، أو الرحلة النموذجية العليا، وأن الرحلة إلى الممدوح، أو إلى المعشوق، أو غيرهما، ما هي إلا كالقناع الذي يخبئ إحساسه الفاجع بسفره الممعن المستمر إلى مصيره المجهول. وهنا تصبح الرحلة المحسوسة شاهدا ودليلا فحسب على الرحلة المعنوية، وتصبح ضرورة الوقوف عندها

[1]-محمود الربيعي، قراءة الشعر، ص: 128.

مرهونة بالقدر الذي يمكن القارئ من أن يدلف من الباب المناسب للرحلة "الحقيقة". وسيصبح السؤال المهم ليس هو هل رحل الشاعر واقعيا أم لم يرحل؟ وإنما هو كيف استطاع الشاعر أن يشكل من كيان جزئي معادلا فنيا عاما؟. وعلى قدر نفاذ القارئ إلى العناصر الحقيقية للتشكيل الشعري. والسيطرة على نواحي التوازن البنائي فيه، وإدراك الخصائص التي تكسبه حياته الخاصة، يكون نجاحه في التوصل إلى إجابة مناسبة للسؤال الأخير"[1].

وبهذه الأساليب فقط وليس بغيرها، استطاع الربيعي الوقوف على خبايا النص الحقيقية وليس بالنظر إلى أن الشاعر ابن بيئته، أو أن الشعر تصوير لبيئته التي قيل فيها، ولو فعل الناقد ذلك لأخلّ إخلالا كبيرا بقدر الفن الشعري. وما يلاحظ عموما أن فكرة التوازن البنائي، والتشكيل اللغوي، وأجزاء القصيدة المتفاعلة، وحياة القصيدة المتطورة، والبناء العضوي الملتحم، لم تفارق تفكير الربيعي أبدا، وهذا يكشف لنا عن نظرة الربيعي العميقة القائمة على عضوية القصيدة والتحام أجزائها، إذ كثيرا ما أكد أن عناصر الشكل تذوب في المحتوى وتشكله، والمحتوى بدوره يذوب في هذا الشكل، ليتولد في النهاية هذا الشكل العضوي الذي ينبع من داخل العمل الفني وليس من خارجه، وعن هذا الالتحام الشديد تتولد أهمية العمل الفني.

إن أبرز قضية أثارها الربيعي في تحليلاته، هي فكرة المعادل الفني التي أخذها عن إليوت ونظريته عن المعادل الموضوعي، وهذا يكشف لنا كيف يستثمر محمود الربيعي في تحليلاته النصية، أفكار هذا الناقد الجمالي لتعميق حقيقة التجربة الشعرية التي تكشف عن رؤية الواقع بعين الفن، وليس البحث عن الفن بعين واقعية، وما يترتب عن ذلك أن للقصيدة حياتها الخاصة بها، وأن لها قوانينها ومبادئها الداخلية التي تنتظمها، ومن ثم يكون لزاما على الناقد التركيز على الصور الشعرية الرامزة،

[1]-محمود الربيعي، قراءة الشعر، ص ص: 128، 129.

باعتبارها الصفة المميزة للغة الشعر، فهي تضع اللغة في حالة انبثاق، كما توقظ فينا صورا غير متوقعة وممتعة من نسج الخيال، أو على حد تعبير أدونيس :"الصورة الشعرية هي المفتاح لفهم طريقة تفكير الشعر، إنها تكشف المناطق المظلمة والغامضة في العالم الداخلي التي لا يحاول الإنسان التعرف عليها، وفي الوقت نفسه تكشف الصورة أبعاد العالم الخارجي الأساسية، فاتحة الطريق لمزيد من التساؤل والاكتشاف. يصبح الشخصي في الشعر عاما، والجمالي جزءا من الحياة ... ويمكن أن تصبح أسئلة الشعر وكشوفاته مفتاحا لشيء مجهول أو أساس تصورات غير منتظرة، إنها لا تساعد في فهم الواقع فقط فحسب بل أيضا في التنبؤ بالمستقبل وهكذا تقدم إمكانيات للفكر والعمل معا."[1]

ويختم محمود الربيعي تحليله لهذه القصيدة بتأكيده على أن المعاني الشعرية الحقيقية لا تبدأ بفكرة مجردة في الدماغ نحاول البحث عنها، وإنما يتم التوصل إليها بالوقوف على العلاقات اللغوية والرموز وأساليب التصوير المختلفة، وباختصار شديد عنده، أن المعنى الشعري لا يتكشف إلا من خلال شكله، وأن الشكل ليس سوى ذلك المعنى، مؤكدا دائما على عقم الطريقة التقليدية التي تقوم على تمزيق العمل الأدبي إلى شكل أو مضمون، وكأنهما عنصران مستقلان، بل متباينان، بل متنافران.

إن التركيز على النص وعلى الوظيفة الجمالية التي تهتم بالشكل وعن سر تشكله اللغوي، ومدى تفرده باعتبار أن الشعر رمز، هي الجامع الأكبر بين محمود الربيعي والاتجاه الجمالي الغربي خاصة رواد النقد الجديد.

وبذلك يتبدى لنا كيف كان الربيعي ناقدا جماليا نقيا، لم يمزح جماليته بأي عنصر آخر، لأن تحليله كان منصبا دائما على النص الأدبي، قاطعا صلته بكل أمر خارج عن دوائره اللغوية والفنية الخالصة.

---

[1]- أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص: 71.

2.1. النموذج التطبيقي الثاني في تحليل رواية "اللص والكلاب" لنجيب محفوظ

قبل أن نقوم بتحليل رواية "اللص والكلاب" لنجيب محفوظ، حقيق بنا أن نكشف عن موقف الربيعي من الفن الروائي عموما، وفيما تكمن أهميته هل باعتباره أفكارا وآراء، ووجهات نظر؟ أم باعتباره قوالب فنية تستلزم التعرف على بناء هذه القوالب، وما الوسائل الشكلية التي تستخدم في صنعه؟

إن المجد الأدبي الذى بناه نجيب محفوظ كما يذهب إلى ذلك الربيعي، لم يأته "بوصف أحياء القاهرة القديمة فقد كان من الممكن أن يصف أماكن أخرى، وهو كذلك لم يبني مجده باستخدام تاريخ الجهاد الوطني أو الصراع الحزبي أو ثورة 23 يوليو، فقد كان من الممكن أن يعرض لأية أحداث أخرى"[1] وهكذا نلاحظ كيف يطرح الربيعي تلك المضامين بمختلف أنواعها، سواء أكانت سياسية أم اجتماعية، وإنما المهم عنده، هو تلك العبقرية التي لامست كل شيء بسحر الفن، وولدت المحفوظية في النص المحفوظي، وعليه يكون المدخل الطبيعي لقراءة الرواية مدخلا روائيا، يقول:" أليس من الطبيعي أن يكون مدخلنا إلى قراءة رواياته –والحالة هذه– مدخلا روائيا؟ وما الرواية؟ أليست هي ذلك البناء المركب النامي الذي يرقد أمامنا في كلمات على مئات الصفحات مركبا من المفردات والصور والمجازات والرموز؟ وأليست هي الحياة التي لا نعرفها، أو نعرفها ولكنها تواجهنا في صورة لم تخطر لنا على بال من قبل، والتي إذا استوعبناها في شكلها الجديد حدث لنا نوع من التنوير والرضا مكننا من فهم هذه الحياة على نحو أفضل؟ وإذن، فكيف يكون مجديا لنا، أو لأدب نجيب محفوظ، وللأدب العربي، أن نبحث عن تفسير لرواياته خارج تلك الروايات، فنحاكمها طبقا لخبراتنا الحرفية المكانية بخان الخليل أو زقاق المدن أو قصر الشوق ... أو عشرات الأمكنة الأخرى التي نتجول فيها في أحياء القاهرة؟ وكيف يكون مجديا لهذه الروايات، أو

[1]- محمود الربيعي، في النقد الأدبي وما إليه، ص: 106

للأدب العربي، أن نحاكمها في ضوء معرفتنا بتاريخ مصر السياسي أو الاجتماعي في الثلاثينيات أو الأربعينيات أو الخمسينات أو بعد ذلك؟"[1]

فالتميز عند الربيعي، لا يكون في تلك المضامين بمختلف أنواعها، وإنما يكون وبصورة أهم في التفرد بلغة أدبية، تميز كاتبا عن ألف كاتب، ولأجل ذلك يرى بضرورة وقوف الناقد على أسلوب المبدع وطريقة اختياره لشكل معين من اللغة، وهو ما أسماه "بالمحفوظية في النص المحفوظي" يقول الربيعي: "ليس نوع الكلمات هو الذي يهديني إلى التعرف على النص المحفوظي، فهو يستخدم كلمات لا تخرج عن كلمات اللغة، وليس كذلك أدوات التشبيه، أو مادة التصوير، أو سرد الأحداث، فأدوات التشبيه محدودة، ومصادر مادة التصوير متاحة، والسرد له قوانينه الداخلية والخارجية ... وكل ذلك لا يحتكره النص المحفوظي، وليس وصف الحارة المصرية وبخاصة في القاهرة القديمة، هو الذي يعنيني، أو عالم التجار، والفتوّات، أو عالم الطرب والنكتة، فكل ذلك مبذول لجميع الكتاب، وقد عبر عنه الكثيرون على نحو واسع. وإذن فما هذا الشيء –الواضح الغامض– الذي يجعلني أقول: هذا النص لا يمكن أن يكون لغير نجيب محفوظ؟ وبعبارة أخرى ما المحفوظية التي يمكن أن نتعرف عليها في أعماله، كما نتعرف على الشكسبيرية في أعمال شكسبير، والدانتية في أعمال دانتي، والمتنبية في أعمال المتنبي، وقائمة العباقرة طويلة."[2]

وهكذا نلاحظ كيف أن المنهج اللغوي الجمالي عند محمود الربيعي، يتحدد باعتبار الرواية المحفوظية بناء مركبا ناميا، غنيا بمفرداته وصوره ومجازاته ورموزه وشخصياته الفنية، وهذا البناء المركب عالم قائم بذاته، مستقل عن كل ما سواه، من الظروف السياسية أو الاجتماعية أو التاريخية. يقول الربيعي مؤكدا ذلك:" الرواية المحفوظية بناء لغوي، ومعمار أسلوبي يرمز بكليته إلى مغزى يفضي إلى قيم فكرية

---

[1]- محمود الربيعي، في النقد الأدبي وما إليه، ص: 106

[2]- المرجع نفسه، ص: 112.

وروحية، وهو ليس صورة ... لواقع مادي محدود أو غير محدود، وهي على ذلك لا تساوى إلا ذاتها، ولا يفيد في فهمها أو تقديرها ما يجلب إليها من خارجها من الأمور التي تصلح بقياس التاريخ أو الجغرافيا أو المجتمع. وهي تكشف بعض سرها بتحليلها البنيوي، أو بمقارنتها بمثيلاتها، أو بفحص تقاليد النوع الذي تنتمي إليه، ولكن سرها الأخير كامن في السر الأكبر لفقه اللغة العربية التي كتبت بها."[1]

إن التركيز على العمل الأدبي باعتباره نشاطا لغويا، ينبت من اللغة أكثر مما ينبت من غيره، هو الذى جعل محمود الربيعي لا يفارق مفهوم البناء اللغوي والمعمار الأسلوبي للرواية، لأن فيه تكمن سر العبقرية الفنية، ولذلك يكون الدخول إلى الرواية من بابها الطبيعي الذي هو لغتها، هو مفتاح كل نص روائي، يتوصل من خلاله الناقد إلى جوهر هذا النص وأبعاده الحقيقية، وهذا لا يتأتّي في نظر الربيعي، إلا بالتحليل النصي الشكلي، وبأسلوب المقارنة وفحص التقاليد الأدبية، وفي الأخير يكون فقه هذه الكلمات، هو السلاح الأول في الدخول إلى عالم الأدب. فهل سينجح الربيعي في ولوج رواية "اللص والكلاب" من بابها الطبيعي، وهو لغتها، حتى يتوصل إلى جوهرها وأبعادها الحقيقية؟

هي أولى الروايات الستة* التي سلط عليها محمود الربيعي أضواءه، بهدف إضاءتها بعد أن يتوغل في قلب هذه الأعمال التي اصطفاها بعد حب، والربيعي لا يصطفي إلا ما يحب، إذ كثيرا ما ردد "أنه لا جدوى في أن يتناول الناقد نصا أدبيا لا يحبه. وأعجب لقوم يختارون ما لا يحبون، ثم يشتكون في نهاية المطاف من سوء اختيارهم."[2] فكانت هذه الروايات" ذات اللغة العميقة والحبلى وصورها الشعرية القريبة

---

[1]- محمود الربيعي ، في النقد الأدبي وما إليه، ص: 107.

* قراءة الرواية، قراءة قدمها الربيعي لمجموعة من روايات نجيب محفوظ وهي: اللص والكلاب، والسمان والخريف، والطريق، والشحاذ وثرثرة فوق النيل وميرامار.

[2]-محمود الربيعي، من أوراقي النقدية، ص: 14.

المدهشة والبعيدة المدهشة، وشخصياتها الودودة"[1] هي موضع الإنارة والفحص والتنقيب.

يبدأ محمود الربيعي تحليله - كعادته- بالوقوف على بناء النص وهندسته، كاشفا عن تلك البداية اللاهثة، التي تتعاقب لوحاتها الفنية، حتى يضع قارئه في الجو العام الذي تتحرك فيه حوادث الرواية وشخصياتها، خاصة إذا عرفنا أن "البدايات من أصعب وأعقد المكونات المتعلقة بالنص الإبداعي، حيث من خلال إحكامها وضبط صياغتها كرؤية لمحتوى العمل بكامله يجد المتلقي من الأحداث طريقه إلى ذهنية القارئ المتعامل مع النص، فإن البداية حالة عقلية، ونوع من العمل الهادف إلى التباين عن أعمال توجد إلى جانبه"[2].

يسلط الربيعي ضوءه على سعيد مهران باعتباره الشخصية المحورية، فيكشف عن أبعادها العميقة، فنعلم منه أنه كبل بمتاعب الحياة ماضيها وحاضرها ومستقبلها، تسرق منه زوجته، ويدخل السجن بخيانة رخيصة، فكيف يكون مصيره يا ترى بعد خروجه منه، ورغبته في تصفية الحساب القديم مع بعض غرمائه؟ وتجلية لهذه الحوادث، يضعنا الناقد أول ما يضعنا، أمام أسلوب التقابل الذي يخلق على حد تعبير الربيعي "التوتر الفني القائم على التناقضات تعمل في مجال إنساني واحد."[3] ويتكشف هذا الأسلوب بشكل واضح في موقف سعيد مهران الذي يتظاهر بالتفاهم مع محيطه، في حين تعمل مشاعره في اتجاه معاكس على طول الخط، حيث يكشف الحوار عن أسلوب التقابل سواء في شكله الخارجي، أو عندما يكثف ويرتد منولوجا داخليا بين سعيد مهران ونفسه، فالحوار الخارجي، يكشف الهدوء والحكمة والمنطق في حين تقابله الصراحة والاندفاع في شكله الداخلي، ويستغل الربيعي هذا الحوار الداخلي الذي

---

[1]- محمود الربيعي، في النقد الأدبي وما إليه، ص: 135.

[2]- صبري حافظ، البدايات ووظيفتها في النص القصصي، مجلة الكرمل، العدد21 ،22 ، 1986، ص ص: 141،142.

[3]- محمود الربيعي، قراءة الرواية، ص: 17.

يتجاوز المضمون إلى المعجم المستعمل مثل: "يا جرب الكلاب" "يا ابن الأفعى"، وهي ألفاظ كما يرى الربيعي "تكشف عن الداخل المحتدم لسعيد مهران والذي جعله أكثر تمزقا والتهابا واستعدادا للتفجير السريع"[1].

وتعميقا لهذا الإحساس بالتقابل، يكشف لنا الربيعي عن العناصر التي تعضد وترفد ذلك، فهناك تقابل معنوي بين سعيد مهران خريج السجون، وبين سعيد مهران المثقف الذي يسأل عن كتبه بلهفة حقيقية، وهناك تقابل عميق بين أبواب الهداية التي يمثلها الشيخ الجنيدي عندما يحاوره معرضا بالمأوى الدائم الروحي، وبين ذلك الجدار السميك الذي أحاط بنفس سعيد مهران من جراء الصدمات التي تلقاها (خيانة زوجية لئيمة بعد حب كبير، تنكر الصديق بعد عهد جميل، وتجاهل ابنته له وهي كل ما يملك في هذا الوجود)، وبذلك كله تغلق أبواب الهداية، حيث تتشابك معطيات الماضي مع الحاضر، لتعمق الإحساس بالمأساة الأسرية والاجتماعية التي ترهق كاهله. وتنضم الجراح إلى بعضها لتشكل بحرا عميقا من الآلام في نفس مهران. وهنا تحديدا نلاحظ كيف يستثمر محمود الربيعي هذا الجزء القصصي ويثبته، ليكون بمثابة نقطه الاستقطاب الدلالي لمجمل النص الروائي، فيكشف الصراع الحاد بين "اللص" (سعيد مهران) و"الكلاب" (هؤلاء الخونة الذين عملوا على تحطيمه).

تقول الرواية: "هذا رءوف علوان، الحقيقة العارية، جثة عفنة لا يواريها تراب. أما الآخر مضى كأمس أو كأول يوم في التاريخ أو كحب نبوية أو كولاء عليش. أنت لا تخدع بالمظاهر فالكلام الطيب مكر والابتسامة شفة تتقلص والجود حركة دفاع من أنامل اليد. ولولا الحياء ما أذن لك بتجاوز العتبة، تخلقني ثم ترتد، تغير بكل بساطة فكرك بعد أن تجسد في شخصي، كي أجد نفسي ضائعا بلا أهل وبلا قيمة وبلا أمل، خيانة لئيمة لو اندك المقطم عليها دكا ما شفيت نفسي. ترى أتقر بخيانتك ولو بينك

[1]- محمود الربيعي، قراءة الرواية، ص18

وبين نفسك أم خدعتها كما تحاول خداع الآخرين؟ ألا يستيقظ ضميرك ولو في الظلام؟ أود لو أنفذ إلى ذاتك كما نفذت إلى بيت المتحف والمرايا بيتك، لكني لن أجد إلا الخيانة. سأجد نبوية في ثياب رءوف أو رءوف في ثياب نبوية، أو عليش سدرة مكانهما، وستعترف لي الخيانة بأنها أسمج رذيلة فوق الأرض ... وهكذا وجدت نفسي محصورا في عطفة الصيرفي ولم يكن الجن نفسه يستطيع أن يحاصرني، وانهالت علي الكلمات والصفعات. كذلك أنت يا رؤوف، لا أدري أيكما أخون من الآخر، ولكن ذنبك أفظع يا صاحب العقل والتاريخ، أتدفع بي إلى السجن وتثب أنت إلى قصر الأنوار والمرايا؟ أنسيت أقوالك المأثورة عن القصور والأكواخ ؟ أما أنا فلا أنسى؟[1]

يحاول الربيعي أن يستثمر تلك الصدمات المتتالية قديمها وحديثها، ليعمق من خلالها الإحساس بالجروح لدى سعيد مهران، حيث تنهار المثل والأخلاق، وتنهض الخيانة راقصة في كل مكان، فلا يستطيع أن يتجاهل أو أن يعفو "هنا يعمق فن نجيب محفوظ ويبقى عند هذا المستوى العميق، ناسجا من خيوط الانطباعات المتساقطة على ذهن سعيد مهران ...، نسيجا واحدا كلا، سداه ولحمته انهيار المثال وقيام الخيانة في نفسه، وهما عنصران يجمعان عليش سدرة، ونبوية، ورؤوف علوان في بؤرة رؤية واحدة".[2]

ويعود مرة أخرى الربيعي إلى تأكيد فكرة التقابل الفني التي أرسى قواعدها النقاء الجدد خاصة ت.س.إليوت وبروكس، ومن خلالها يحاول الناقد معالجة المشكلات، وطرح القضايا وتطوير الحوادث والشخصيات، مرتكزا في ذلك، على تفجير فكرة "تيار الوعي" وهو الأسلوب المفضل لدى نجيب محفوظ في "اللص والكلاب"، وهذا الأسلوب "يعتمد، كما هو معروف، على تسجيل الانطباعات بالترتيب الذي تقع به على الذهن، متجاوزا في ذلك منطق الواقع الخارجي الذي يخضع ترتيب الأحداث فيه

---

[1]- نجيب محفوظ، اللص والكلاب، د.ت، ص: 47.

[2]- محمود الربيعي، قراءة الرواية، ص: 21.

لعاملي الزمان والمكان، وهذا الأسلوب، هو البؤرة التي نرى من خلالها تطور الأحداث كلما تقدم بنا هذا الحدث. وهو القرار الذي تلتقي عنده أحاسيس سعيد مهران، إحساسه بفداحة الإساءة التي وجهت له، وإحساسه بمدى عدالة الانتقام"[1].

وبعد ذلك يكشف الربيعي عن أسلوب طالما اعتمده نجيب محفوظ في رواياته وهو حديث النفس أو تيار الوعي، وهو أسلوب يرتكز عليه الكاتب بهدف جمع خيوط الحدث لتكون انطباعا واحدا متكاملا، لا يخضع بالضرورة للتسلسل الزمني، وإنما يخضع لتصوير الحقائق من داخل الشخصية، كما هي مطبوعة في الذهن وكما هي في المشاعر، ويرى الربيعي أن نجيب محفوظ يدخر هذا الأسلوب للكشف عن المواقف الحاسمة في تطوير حدث هذه الرواية وشخصيتها المحورية (سعيد مهران).

يقف الربيعي في نهاية هذه الرواية عند تلك الإشارة الرمزية المقصودة من نجيب محفوظ والتي تقول: "وكانت ثمة فراشة تعانق المصباح العاري في تلك الساعة من الليل".[2] ليعمق من خلالها الإحساس بضياع هذا البطل الذي يسير ضد التيار، فيكشف كيف يواصل نجيب محفوظ استغلال أسلوب التقابل على أحسن وجه، ففي الوقت الذي تقبل فيه نور -تلك الفراشة الجميلة- بحبها نحو سعيد مهران -هذا المصباح العاري- لا تجد إلا الضياع وخيبة الأمل، حيث لا يحس تجاهها إلا بمشاعر العطف والرثاء.

ويستثمر الناقد أيضا نهاية الرواية التي اختار لها نجيب محفوظ أن تكون بين المقابر رمز الفناء، فبعد أن لفظ المجتمع سعيد مهران إلى حافته، ها هو الآن يلفظه إلى الأبد، "وسمعنا علامتها التي لا تخطئ: نباح الكلاب: كلاب حقيقية تنبح، وكلاب رمزية تطارد اللص، وأحكمت الحلقة تماما، فلم يعد له ملجأ سوى جحر قبر. لقد حوصر تماما، وبعد مقاومة يائسة لم يجد لديه دافعا واحدا يدفعه إلى الاستمرار في المقاومة، فاستسلم دون مبالاة، وكان آخر كلمة نطق بها:" يا كلاب"[3].

---

[1]- محمود الربيعي، قراءة الرواية، ص: 24

[2]- نجيب محفوظ، اللص والكلاب، ص: 110.

[3]- محمود الربيعي، قراءة الرواية، ص: 28.

وبهذه النهاية المأساوية يسدل ستار رواية "اللص والكلاب" والتي كشف من خلالها الربيعي عن اختلال ميزان العدالة والقانون، ففي الوقت الذي يعاقب فيه سعيد مهران باعتباره خارجا عن القانون، يبقى المجرمون الحقيقيون يرتعون ويمرحون في ظل هذا القانون. يقول الربيعي: "إن الإساءة الحقيقية للقانون بمعناه الخلقي والاجتماعي إنما يرتكبها هؤلاء الذين يوغلون في الخروج عليه على نحو من الالتواء يحصنون أنفسهم به حتى يبدو الحال وكأنهم غير خارجين عليه، بل ومن أهله المسئولين عن حفظه في بعض الأحيان. يرتكبها هؤلاء أكثر مما يرتكبها البسطاء الذين يتركون أنفسهم أمام القانون -حين يخالفونه- عرايا غير محصنين، إن المجتمع يضار كثيرا بالنوع الأول، فهو يدمر تدميرا واسع المدى غير مرئي ولا يمكن حصره في حين أن الدمار الذي يحدثه النوع الثاني محسوس، ومحدود، ومن السهل حصره والقضاء عليه"[1].

وهكذا وبناء على ما تقدم، نلاحظ كيف تمكن الربيعي من تحليل هذا النص الروائي في ضوء مكوناته الداخلية، حيث ركز على ناحية بنائه ونسجه، وليس في ضوء الانطباعات أو الظروف التي أحاطت به، أو العوامل التي أثرت في إنتاجه. فالنص دائما عند الربيعي هو نقطة الانطلاق وقصبة السباق، مستثمرا في ذلك أسلوب التقابل الفني والتضاد والسخرية بشكل حي ومؤثر، ليكشف عن تطور انسياب الأحداث في رواية "اللص والكلاب" مرتكزا على انسياب مجرى الشعور عند سعيد مهران وامتداده في فيض متصل يجمع الماضي والحاضر والمستقبل. فهذه الشخصية المحورية كانت قد جمعت كل متناقضات الإنسان الحقيقي. فيها الخير والشر، وفيها البغض والحب، وفيها الرغبة في الاستقرار والتطلع القلق إلى المجهول، كما تحمل الكثير من الأبعاد الرمزية:" إنها رمز الإنسان في رحلته الأبدية الهادفة إلى تحقيق العدل والتي كثيرا ما تنتهي بنوع من خيبة الأمل"[2]. وبذلك يبدي الربيعي تحكمه في

---

[1]- محمود الربيعي، قراءة الرواية، ص: 30.

[2]- المرجع نفسه، ص: 37.

جوهر البعد النظري وتمكنه من تطبيقه في بعده الإجرائي، وهو الذي طالما ردد هذه العبارة في كتاباته النقدية كاشفا عن تلك الحقيقة المهمة التي ينبغي أن تذكر في الحال، و هي: "أنه ليس المهم في الفن ما يقال، وإنما المهم كيف يقال في إطار تقليد قالب فني معين، وفي سياق مجموعة من العلاقات الفنية -التصويرية اللغوية- التي يخلقها الكاتب"[1].

فعلا إنها اللغة المنسوجة على نحو معلوم قبل الأفكار التي تطرح فيها، ومهما كانت أهمية القضايا المثارة، تفقد قيمتها في داخل العمل الفني إذا لم تعالج علاجا فنيا جيدا، وتكمن وظيفة الإبداع الأدبي في النقد الجمالي، في كونه قيمة جمالية ينتفع بها من يعايش الإبداع الأدبي معايشة فهم وتذوق، فالناقد الجمالي لا يستمتع بالأثر الفني فقط، وإنما يعطي الأسباب المعقولة لهذا الاستمتاع، بما يحلل من عناصر، وبما يكشف من خصائص، لا تخرج عما هو موجود في النص من علاقات لغوية وحيل أسلوبية. فكانت رواية اللص والكلاب كما يذهب إلى ذلك الربيعي "عملا ناضجا وهو يشبه في تركيزه، وأصالته، وصفاته، ماسة مشعة، وحسبي أنني استقبلتها -ولو من بعض جوانبها- وعبرت عما أحسسته تجاه ما ألقته علي من أضواء"[2]. هذا ما فهمه الربيعي من هذا العمل الروائي، والذي لا يعني في رأيه -أبدا- أنه الفهم الوحيد لمعنى الأحداث، إذ من الجائز أن يفهم غيره فهما آخر، وهذا في رأيه جائز ومشروع، لكن شريطة أن يكون العمل الأدبي هو الذي يستنطق، وذلك لأن العمل الأدبي الجيد عند الربيعي "هو ذلك العمل الذي يجود بأوجه متعددة، شريطة أن يجتهد قراء هذا العمل -وأكرر- في أن يبنوا هذه الأوجه على ما يعطيه النص نفسه، لا على افتراضات تنشأ في أذهانهم هم."[3]

---

[1]- محمود الربيعي، قراءة الرواية، ص: 32.

[2]- المرجع نفسه، ص: 37.

[3]- المرجع نفسه، ص: 32

وبهذه الطريقة، وتلك الأساليب، يتمكن الربيعي من الوقوف على ذلك الشيء الواضح الغامض، الذي يجعله يقول إن هذا النص لنجيب محفوظ، ولا يمكن أن يكون لغيره

وهكذا رأينا وعن قرب كيف كانت الرواية بالمفهوم الربيعي، فهي قبل أن تكون مضمونا، فهي تراكيب لغوية وجمالية، ينظر إلى تركيبها الداخلي، بمعزل عن تركيبها الاجتماعي أو السياسي وغيرهما.

وبناء على ما تقدم، تظهر لنا قواسم الاشتراك بين الربيعي ورواد الاتجاه الجمالي في اهتمامهم الكبير بالوسيط الفني أي اللغة، وهذا ما يؤكده الناقد الجمالي المتميز أف. أر.ليفيس حيث يقول: "الرواية كالشعر، مصنوعة من كلمات، وليس هنالك غير كلمات، فنحن نتكلم عن إبداع الروائي للشخصيات ولكن عملية الإبداع هي في الحقيقة جمع بين الكلمات، فنتكلم عن نوعية رؤيته إلا أن الحكم النقدي الوحيد الذي يمكن أن نربطه مباشرة بعناصر عمله يتعلق أساسا بتنظيمه للكلمات ... فالنقد إذا، يجب أن يكون أولا و(أن يبقي دائما) قضية إحساس، قضية تجاوب بإحساس وذكاء وبأقصى درجة من التمييز نحو الكلمات على الصفحة."[1]

يودع الربيعي هذه الماسة المشعة، ويتركها بابا مفتوحا لكل من أراد ولوجه من عشاق الفن ومتذوقي الجمال، ليدلوا بدلوهم فيها، وربما يتوصلون إلى معان ورؤى لم يتوصل إليها الناقد، وربما لم تخطر حتى على بال مبدعها.

3.1. قراءة في تحليل قصيدة "لبنان" لأحمد شوقي:

وفي هذا النموذج التطبيقي الثالث، يقف الربيعي عند نص شعري كلاسيكي، لشاعر نال حظوة كبيرة لم يظفر بها شاعر عربي آخر في العصر الحديث، لما حققه من أثر عميق في نفوس الكثيرين من أبناء الأمة العربية، إنه أحمد شوقي وقصيدته المعنونة "لبنان".

[1]- كريس بولديك، النقد والنظرية الأدبية منذ 1890، ترجمة خميسي بوغرارة، ص: 122.

يبدأ محمود الربيعي قراءته لهذه القصيدة بمقدمة كاشفة لواقع الدرس النقدي العربي الغارق في بحر الانطباعية السائبة، والتي كان من ثمارها المرة أولا الإعجاب الشديد بأحمد شوقي وهو إعجاب تم عن طريق العدوى لا عن طريق المعرفة الحقة والبصر السليم بشعره، يقول الربيعي: "وبقيت محاولة الفحص والتعليل عزيزة المنال، لا تستطيعها الأغلبية الساحقة، ولا تجرؤ عليها الأقلية النادرة. وكان هذا الموقف دليلا قويا على أن ثمة خللا في الواقع الأدبي، إذ بدون الفحص المقتدر والقبول المعلل، أو الرفض المعلل، تبقى الحال، في أمور الأدب وغيره من جوانب الحياة مختلطة، الأمر الذي لا يمكن معه تحقيق نهضة حقيقية على الإطلاق."[1] وثانيا التهويل الصحفي المبني على المعارك الطاحنة الهدامة التي تقوم على الشتم والسخرية أكثر مما تقوم على الخلاف الأدبي الطبيعي، وهو أمر صحي بطبيعته إذا مورس على وجهه الصحيح، يقول الربيعي: "إن المناقشة الأدبية عادة تتحول في أيدينا بسرعة إلى معركة أدبية، ينسى فيها الموضوع الأصلي، وتكال الاتهامات الجارحة المشينة، كل هذا باسم الأدب؟ ومن مظاهر ذلك عادة أن ننسى القضية المطروحة، ونتجه فورا إلى نية الشخص ودوافعه، والمثيرات المحركة، وما إلى ذلك، وقد نتجاوز ذلك فنرمى بالتهم من رجعية وتقدمية وسوء نية، وتصل المسألة أحيانا-حسب الأحوال- حد التشكيك في حب الوطن، بل التشكيك في العقيدة، كل هذا -ويا للعجب- في مناقشات في النقد الأدبي."[2]

إن هذه الانشغالات قد حالت دون الاهتمام بالنص الشعري في ذاته، ونقده من منطلق فهم واضح لنصيته، أوعلى حد تعبير علي جواد الطاهر "إن التاريخ في الدراسات الشوقية غلب الفن وأن ما حول النص أغرق النص."[3] وكانت النتيجة -والحال كذلك- طريقا مسدودا في درس شعر شوقي، لأن ما كتب كان عن شوقي،

---

[1]- محمود الربيعي، قراءة الشعر، ص: 197.

[2]- المرجع نفسه، ص: 199.

[3]- علي جواد الطاهر، اللوحة في الشوقيات، الآداب، تشرين الثاني،1958، ع11، ص: 16.

وليس عن شعره، وكثير منه عن موضوعاته كالعروبة والإسلام والسياسة، ولم تسلم من هذه الأفكار حتى الصيحات الأحدث كالأسلوبية والبنيوية "فحوكم شوقي محاكمة غير عادلة، لقد أعادوه إلى "حجرة الدراسة" ولقنوه درسا في كيفية كتابة الشعر، ولا تسل عما قيل في مسرح شوقي، وكيف أنه غنائي وليس دراميا ومن أنه قطع ممزقة، ومن أنه ضد المشاعر الشعبية"[1]

فعلا لقد امتلأت الساحة النقدية العربية بهذا النوع من النقد المبني على انحشار الذاتية وتغليب الأهواء الشخصية والذي كثيرا ما كان ينتهي إلى حروب طاحنة، وملاسنات واقتتال لغوي، وتشويه وتجريح، وهذا ما يؤكده بدوي طبانة حيث يقول: "لذلك كان كثير من النقد الأدبي في هذا العصر صورة للذاتية في أبشع صورها، وأشنع حالاتها، وأصبحت المجالات والمجالس الأدبية، والكتب أيضا معرضا للهجاء المقذع والسباب الجارح الذي ينال من الأشخاص، قبل أن يصل إلى موضوع النقد، وهو أعمالهم الأدبية التي ينبغي أن تكون محور هذا النقد"[2].

كان المخرج الملائم والوحيد - في رأي الربيعي- هو العودة إلى النص الشعري والبدء منه، مع طرح كل الأفكار المسبقة المبنية على الانحياز الشديد إلى شوقي أو ضده، وأن السبيل الأمثل لإضاءة النص الشوقي وغيره، هو فحصه بصفته "بناء لغويا خاصا يفضي به إلى معان بعينها، ويتخذ موضوعا من داخل تركيبه، يعبر عن رؤية الشاعر الفنية، لا عن موقفه السياسي، أو الاجتماعي، فكم من متاهات تاه فيها الباحثون في موقف الشاعر السياسي، أو الاجتماعي، مسجلين على أنفسهم سذاجة النظرة الخاصة وضيقها، وعمق الفن واتساع مداه"[3]، وهنا تحديدا نتذكر كيف تلتحم الرؤية النظرية بالإجراء التطبيقي، إذ كثيرا ما نادى الربيعي بضرورة فصل الأدب عن كل ما

---

[1]- علي جواد الطاهر، اللوحة في الشوقيات، ص: 199.

[2]- بدوي طبانة، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، دار المريخ، ط3، 1986، ص: 52.

[3]- محمود الربيعي، قراءة الشعر، ص: 201.

سواه من ظروف الحياة والتركيز فقط على النص ولا شيء غير النص. فالأدب في رأيه محتاج إلى الإضاءة والكشف، وهذا لن يتأتى في نظره، إلا بمحاولة التعرف عن قرب على هذا الأدب، فيقول: "إن أدب أي كاتب يهضم حقه كثيرا، في نظري، إذا تنوول بمثل هذه المناهج العامة المتطرفة، حتى ولو أدى ذلك إلى أحكام في صالحه، وهو ينصف كثيرا بالتحليل، والتفسير، ومحاولة التعرف على خصائصه، والعلاقات التي تربط عناصره، وتصميمه الفني، حتى ولو انتهى كل ذلك إلى أحكام ليست في صالحه."[1]

وارتكازا على هذه الأسس التي تطعم وجهة الربيعي الجمالية (الإضاءة الكشف، التحليل، التفسير، التعرف على خصائص النص، الوقوف على العلاقات) يبدأ ناقدنا تحليله لهذا النص والذي يورده كما هو - رغم طوله- وثمة ملاحظة جديرة بالذكر، وهي أن الربيعي يورد نصوصه كما هي دون أن يجتزئ منها جزءا، إيمانا منه بأن الرؤية الفنية لا تأتي ثمارها إلا بالتوغل في النص كاملا، وهذا على خلاف ما نجد عند الكثير من النقاد العرب الذين يركزون على مقاطع شعرية - فقط- وهي التي تخدم أغراضهم التحليلية، يقول: "وثمة أمور تجب مراعاتها كي يحقق هذا النهج من النظر في الشعر معناه وغايته ... لا بد أن يؤخذ للتحليل قصيدة كاملة، فالأبيات المفردة، وحتى الأجزاء والمقاطع مهما طالت، لا تفي بالغرض أبدا، ذلك لأن لب هذا النهج من القراءة هو الكشف عن الطريقة التي يتوصل بها إلى بناء كيان شعري كل، ونحن إذا اقتصرنا على جزء أو أجزاء من هذا الكل (الذي هو القصيدة) فقد هذا النهج معناه، وضاعت خيوطه -بالقطع- من أيدينا."[2] وتحقيقا لهذه الغاية نورد هذا النص كاملا. يقول أحمد شوقي:

1. السِّحر من سُود العُيونِ لقِيتُـــــهُ والبابِــلـيُّ بلحْظِهِــنّ سُقِيتُـــــه

[1]- محمود الربيعي، قراءة الرواية، ص: 9.

[2]- محمود الربيعي، قراءة الشعر، ص: 162، 163.

2. الفاتِراتِ وما فَتَــرْنَ رِمَايَـــةَ بِمُسَدَّدِ بَيْنَ الضُّلُوعِ مَبِيتُـــــه
3. النّاعِسَاتِ المُوقِظَاتي للهـــوى المُغْرِياتِ بِه وكُنْتُ سَلِيتُـــــه
4. القاتِلاتِ بِعَابِثٍ في جَفْنِـــــه ثَمِل الغِرار مُعَرْبَدُ إِصْلِيتُـــــه
5. الشارِعاتِ الهُدْبَ أمثالَ القنَـــا يُحْيي الطّعِينَ بِنَظْرَةٍ ويُميتـــــه
6. النّاسِجاتِ على سواءِ سُطـــورِه سَقَمًا على منوالهن كُسِيتُـــــه
7. وأغنّ أكحلَ مِن مهَا "بِكْفِيّـــة" علِقت محاجرُه دمى وعَلِقتُـــه*

* * *

8. لبنانُ دارَتُه وفيـــه كِنَاسُـــــه بين القنا الخطّارِ خطّ نَحَيتُـــه
9. السلسبيلُ من الجـــداولِ وردُه والآسُ من خُضْرِ الخَمائلِ قُوتُه
10. إن قلتُ تِمثالَ الجَمالِ مُنَصَّبًـــا قال الجمالُ براحتَّي مَثَلْتُـــــه
11. دخل الكنيسَةَ فارتقبتُ فلم يُطـــلْ فأَتيتُ دون طريقِهِ فزَحمتُـــــه
12. فازورَّ غَضبانا وأعرض نافِـرًا حالٌ من الغِيدِ المِلاحِ عرفـتُـــه
13. فصرفتُ تِلعابي إلى أَتْرابِـــــه وزَعمتهنّ لُبانتي فأغرتُـــــه
14. فمشى إليّ وليس أوّلَ جُـــؤذَرٍ وقعت عليه حبائلي فقنصتـــه
15. قد جَاءَ من سحرِ الجفون فصادَني وأتيْتُ من سحر البيان فصِدتُـــه
16. لمّا ظَفِرتُ به على حَرَمِ الهُـدى لابن البتول وللصّلاة وهبتُـــه
17. قالت ترى نجمَ البيان فقلت بـــل أُفُق البيانِ بأرضكم يمّمتُـــــه
18. بلغ السُّها بشموسه وبـــــدُورِه لبنانُ وانتظمَ المشارقَ صِيتُـــه
19. من كلّ عالي القدْر من أعلامـــه تتهلّلُ الفصْحى إذا سميتـــــه

---

* -شرح الكلمات: البابلي: الخمر الجيدة، اللحظ: باطن العين، الفاترات: الفتور: الضعف، فتور العيون: انكسارها، المسدد: المصوب، المعربد: الهائج في سكره، الغرار: حد السيف، الإصليت: القاطع، القنا: نوع من الزهور من فصيلة القنويات، أوراقها بيضوية الشكل وأزهارها مختلفة اللون، السقم: العلة والمرض، الأغن: صوت الظبي، الأكحل: ذو كحل في عينيه، المها: بقرة وحشية يشبه بها في حسن العينين، الكناس: بيت في الشجر يأوي إليه الظبي ليستتر، المحاجر: محجر العين ما أحاط بها.

20. حامى الحقيقة لا القديم يـــؤُودُه حِفْظًا ولا طلبُ الجديد يفوتُـــه
21. وعلى المُشيد الفخْمِ من آثـــارِه خلقٌ يبينُ جلالُه وثبوتُـــــه
22. في كلِّ رابيةٍ وكلِّ قـــــرارةٍ تِبرُ القرائح في التراب لمحته*
23. أقبلتُ أبكى العلم حول رسومهـم ثم انثنيتُ إلى البيان بكيتـــه
24. لبنانُ والخلدُ اختـــــراع الله لم يُوسَم بأزينَ منهما ملكوتـــه
25. هو ذِروة في الحُسن غير مَرُومة وذَرَا البراعة والحِجى "بيروتُه"
26. ملكُ الهِضَابِ الشمِّ سلطان الرُّبى هامُ السّحابِ عروشُه وتُخوتـه
27. سيناءُ شاطرَه الجلالَ فلا يُـرى إلّا له سُبُحاتُه وسُمُوتُـــــه
28. والأبلقُ الفردُ انتهت أوصافُـــهُ في السؤْدُدِ العالي له ونعوتـــه
29. جبلٌ على آذار يُزرى صَيْفُـــه وشتاؤه يَئِدُ القرى جبروتـــــه
30. أبهى من الوشى الكريم مُروجُه وألذّ من عَطَل النّحور مروتُـه
31. يغشى روابيَهُ على كافـــورها مِسْكُ الوِهَادِ فَتِيقُهُ وفَتْيُتُـــــه
32. وكأنَّ أيّامَ الشّباب ربُوعُـــه وكأنَّ أحلامَ الكِعاب بيوتُـــه
33. وكأنَّ رَيْعَانَ الصِّبا ريْحانُـــه سِرّ السّرور يجودُه ويقوتُـــه
34. وكأنَّ أثْدَاءَ النّواهِدِ تِينُـــه وكأنَّ أقراطَ الولائِد توتُـــه
35. وكأنَّ هَمْسَ القاع في أُذن الصّفا صوتُ العِتابِ ظهوره وخُفوتُـه
36. وكأنَّ ماءهُما وجرْسَ لُجَينِـــه وضحُ العروس تبينُه وتصِيتُـه
37. زُعماءُ لبنان وأهلَ نَديّـــــهِ لبنانُ في ناديكمُو عظمتُـــه
38. قد زادني إقبالُكم وقُبُولُكـــــم شَرَفًا على الشّرف الذي أوليتُه

*- السلسبيل: ماء عذب الشراب، الآس: شجر دائم الخضرة، بيضي الورق أبيض الزهر، الخمائل: الشجر المجتمع الكثيف، الراحة: الكف، ازورّ: مال عنه وانحرف، الغيد، الغيداء المرأة الرشيقة، لبانتي: حاجتي، الجؤذر: ولد البقرة الوحشية، ابن البتول: هو المسيح عليه السلام، السها: كوكب صغير خفي الضوء، الرابية: المرتفع من الأرض، القرارة: المنخفض من الأرض، العطل: العنق، الغرّة: أول كل شيء وأكرمه.

39. تاجُ النّيابةِ في رفيع رُءُوسِكـــــم لم يُشْر لؤلؤه ولا ياقوتُـــــــــه
40. "موسى" عدوّ الرّقّ حول لِوائِكــم لا الظُّلم يُرهِبه ولا طاغُوتُـــه
41. أنتم وصاحِبُكم إذا أصْبحْتُمُـــو كالشّهرِ أكمل عدّة موقوتُـــــــه
42. هو غُرّةُ الأيّامِ فيه وكُلّكُـــــــم آحادُه في فَضْلِه وسُبُوتُـــــه[1]

يَقِفُ النّاقدُ أوّلَ ما يَقِفُ عند مدرسة الشّاعر الفنّية التي يتّخذها النّاقد مُرتكزا للكشف عن طريقة الشّاعر الأسلوبية، التي تهتمّ بجودة الصّياغة اللّغوية حتى تستوي القصيدة عملا نموذجيا مبنيا على نحو هندسيّ، يشتمل على بداية ووسط ونهاية. فالشّاعر كما يرى الربيعي، ينحت قصيدته من صخر ويعبّد طريقها الجبلي بواسطة التفجير، وهكذا تكون الانطلاقة الطبيعية لهذا النصّ المنحوت، بوقوف النّاقد عند تلك البداية الصوتية المشدّدة، وهي كلمة الافتتاح "السّحر" كاشفا عن شحناتها العاطفية المتنوعة، من تطلّع، وخوف، وتوقّع، وخوارق، ثم سرعان ما يربط بين هذه الكلمة "السّحر" وبين الكلمة المجاورة لها وهي لفظة "العيون" ليبين من خلالها، إنّه ليس السّحر المعهود الذي نعرفه أو نسمع عنه، إنما هو سحر من إبداع الشاعر، فهو سحر لا يقاوم، بل يفقد النفس توازنها، وأي سحر أكثر من سحر سود العيون؟ وتعميقا لإحساس فقدان السيطرة يربط الناقد الشطر الثاني أيضا بكلمة السحر، حيث تصبح هذه الأخيرة، الكلمة المفتاح التي استحقت من الناقد كل عناية لما تكشفه عن هواجس المبدع، فكما تفقد العيون السود النفس سيطرتها، فكذلك تفعل البابلي بنا (الخمر الجيدة) الشيء ذاته.

وبعد ذلك ينتقل الربيعي وفي مرحلة مبكرة من تحليله إلى الوقوف عند سمة جمالية أخرى، وهي سمة التجانس والتقابل، فلاحظ أنهما شكلا العصب الأساسي الذي أمد به شوقي نسيج معناه، خاصة في الأبيات الستة الأولى، فقوله "الفاترات" و"ما فترن" و"المسدد" التي تعني الحركة والانطلاق و"مبيته" تعني الاستقرار المقابل للحركة،

[1]- أحمد شوقي، الشوقيات، دار العودة بيروت، لبنان، 1983، ص ص: 150،151.

و"الناعسات والموقظاتي"، "ويحيي ويميت" وهذا كله يتلاحم ويتواشج في رأي الناقد ليصل بالمعنى الأم الناشئ من العيون، والسحر في العيون، والفتور في الألحاظ والفتور الناشئ من الخمر، ثم الرماح والقنا التي هي الألحاظ، كل ذلك يشيع جوا من الحرب المعلنة والخفية.

ومعنى ذلك أن الربيعي يربط بين هذه المتقابلات ودلالاتها النصية، لكنه لم يستبطن بعدها الاستعمالي وثراءها الجمالي، ومن ثم النفاذ إلى مرتكزات التوازن البين في هذا النص.

إن خاصية التقابل تلعب دورا كبيرا في تحقيق جمالية النص وإبداعيته، ولكن ما يلاحظ هنا أن الناقد في مقاربته لفن المقابلة عند شوقي، اكتفى برصد الظاهرة فقط من حيث الكثرة والوفرة، فجاء تحليله مبتسرا، لأنه لم يقف عند طرافة هذه المقابلات وإمكاناتها الأسلوبية المتنوعة التي تساهم في خلق شعرية النص وجمالياته، إذ كان بإمكانه أن يستثمر كيفية توزيع هذه المقابلات، وما ينتج عنها من انسجام يرفد ويدعم القيم المعبر عنها في النص، فالمتأمل في هذه المقابلات: الفاترات/مافترن، الناعسات/الموقظاتي، المسدد/المبيت، الإغراء/السلوى، يرى أنها قد توزعت بشكل متناسب ومتوازن، وذلك لأنها أخرجت محكمة التوزيع على مصراعي البيت، حيث استأثر كل من التركيبين المتقابلين بشطر مثل: الفاترات/ ما فترن في الشطر الأول، ثم الناعسات/ الموقظاتي في الشطر الثاني، وكذلك نلاحظ على بعض المقابلات التي وردت في عجز البيت، أنها تخضع في الجملة للانسجام في أنواع الكلمات وإلى الائتلاف بين مبانيها، مثل: مسدد ومبيت، ويحيي ويميت، هذا كله خلق نوعا من الانسجام في موسيقى النص، تتدعم بانتظام حركة معانيه ودلالاته، وهذا ما جعلنا نحس بجمالها، لأن المقابلات إذا فقدت عنصر التوازن، فإنها تفقد الشيء الكثير من جماليتها وشعريتها.

كما ربط الربيعي بين صيغة الجمع التي سيطرت على هذا الجزء من النص (العيون، لحظهن، الفاترات، فترن، الناعسات، الموقظاتي، القاتلات، الناسجات) وبين شدة الانبهار بهذا المنظر العام للجمال، وذلك لأن الجمع أدل على المعنى لإفادته معنى الكثرة والتنويع.

وبعد هذه النظرة السريعة والخاطفة على جزيئيات الموقف يعود الشاعر كما يرى الربيعي ليقف هذه المرة عند موقف تفصيلي، وجمال بعينه، أو هو برؤية شوقي المجازية "ظبي" أو "مها" من ظباء لبنان بعينه، فيخصص له عشرة أبيات والتي يوردها الناقد كما هي:

وأغن أكحل من مها بكفيـــــة علقت محاجره دمى وعلقتـــــه
لبنان دارته وفيـــه كناســـــــه بين القنا الخطار خط نحيتـــــــه
السلسبيل من الجـــــداول ورده والآس من خضر الخمائل قوته
إن قلت تمثال الجمال منصبـــــا قال الجمال براحتي مثلتـــــــه
دخل الكنيسة فارتقبت فلم يطـــل فأتيت دون طريقه فزحمتـــــــه
فازور غضبانا وأعرض نافـــرا حال من الغيد الملاح عرفـــتـــه
فصرفت تلعابي إلى أترابـــــــه وزعمتهن لبانتي فأغرتـــــــــه
فمشى إلى وليس أول جـــــؤذر وقعت عليه حبائلي فقنصتـــــه
قد جاء من سحر الجفون فصادني وأتيت من سحر البيان فصدتـــه
لما ظفرت به على حرم الهـــدى لابن البتول وللصلاة وهبتـــــه

وبما أن الأديب على حد تعبير كراهم هاف "يستعمل اللغة بقصد جمالي، ويناضل من أجل إبداع للجمال بواسطة الكلمات كما يفعل الرسام بالألوان والموسيقي بالموسيقى"[1]، نجد الربيعي وهو يدرك هذه الحقيقة تماما، فيقف عند هذا الكيان الجميل

[1]-كراهم هاف، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية، بغداد، 1985، ص: 39 .

الذي يدور حوله الشاعر من شتى الزوايا، ليبرز لنا جمالا كاملا وكأنه تمثال ينحته الشاعر على نحو ما يحب، رابطا بين طريقة شوقي الأسلوبية، والأطر والتقاليد التي يعمل من خلالها الشاعر، والتي لا تقلل في رأي الربيعي من شاعرية شوقي ولا تحط من قدر طاقته الإبداعية، ويدعم الناقد رأيه بضرب أمثلة من نماذج غربية، بلغت ذروة الإبداعية والتميز ككورني، وراسين، وملتن، وجونسون، ودريدن، وغيرهم من الشعراء الكلاسيكيين العمالقة يقول الربيعي: "وغاية ما يمكن أن يقال إن الشاعر الكلاسيكي يرى أن موهبته -وهي موهبة فرد- لا تحدث أثرها كاملا إلا إذا عملت ضمن حدود مشروعة معترف بها، وأن الصوت الفرد لا يمكن أن يصنع "سمفونية" شعرية، وأن الركائز و"المراجع" التي أرساها الأقدمون، شاعرا عبقريا بعد شاعر عبقري، هي الصيغة الملائمة المؤثرة التي يجب أن يعزف في إطارها اللحن العبقري الجديد، وهنا ينحصر "الخلق" بمعنى الاختراع على غير مثال في أضيق الحدود، ويبقى الخلق على نموذج ومثال مستقرا في وعي المتلقي مضمارا ممتدا بدون حدود"[1]. وهذا ما يؤكده الكثير من النقاد وعلى رأسهم محمد الهادي الطرابلسي الذي يرى أن "طرافة أشعار "الشوقيات" في النزعة التقليدية بالذات، وطرافة الشعر عندنا لا تتوقف حتما على جديد القول، والشعر الحق ما كان ذا نزعات عتق وأصالة تمنحه شرعية الوجود وتسمح بإمكانية الانتساب إلى تراث اللغة التي نظم بها."[2] وهكذا نلاحظ أن الربيعي يربط بين هذه الركائز وبين أسلوب الإيهام الذي لم يخرج فيه شوقي عن طريقة الأقدمين، فالشاعر هنا يصف فتاة جميلة، ولكن من خلال إيهام كامل بأنه يصف حيوانا جميلا. وظلت أركان الصورة التعبيرية مستمرة على هذا الأساس، إلى غاية البيت الحادي عشر، حيث يلاحظ الناقد تحولا محسوسا في قوله "دخل الكنيسة"، ويستثمر الناقد هذا التحول إذ يرى أن الشاعر مال الآن -وبعد نفس طويل- بالصفة إلى الإنسان

[1]- محمود الربيعي، قراءة الشعر، ص: 211.

[2]- محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981، ص: 516.

الجميل، بعد إيهام كامل بأنه يصف حيوانا لطيفا جميلا، ومع ذلك فإنه لم يكشف عن وظيفته الفنية، باعتباره سمة جمالية يراد بها مفاجأة القارئ وإدهاشه، وهذا هو مرتكز الفن عند فلاسفة الجمال على اختلاف توجهاتهم، وهذا ما يؤكده ريفاتير قائلا: "إن قيمة كل خاصية أسلوبية تتناسب مع حدة المفاجأة التي تحدثها تناسبا طرديا، بحيث كلما كانت غير منتظرة كان وقعها على نفس المتقبل أعمق"[1]. ولم يكن هذا التحول الوحيد الذي استوقف الناقد، بل سرعان ما ينبهنا إلى تحول آخر ومهم، وهو التحول بأسلوب الأداء من الأسلوب الوصفي التصويري، إلى أسلوب القصص الخالص، فيقف الناقد عند عناصر هذه القصة التي تشتمل على كل مؤهلات الفن القصصي، من حدث متطور عن طريق الصراع الخفي الصامت، إلى العقدة، إلى الحل، إلى الشخصيات، وليصبح هذا الكيان الجميل الذي داعبه وأسكره على نحو غامض في أول القصيدة، كيانا حقيقا من لحم ودم يتحرك أمام عينيه فيقول:

دخل الكنيسة فارتقبت فلم يطــل فأتيت دون طريقه فزحمتـــــــه
فازور غضبانا وأعرض نافــرا حال من الغيد الملاح عرفــتــه
فصرفت تلعابي إلى أترابـــــه وزعمتهن لبانتي فأغرتـــــــه
فمشى إلى وليس أول جـــؤذر وقعت عليه حبائلي فقنصتـــه
قد جاء من سحر الجفون فصادني وأتيت من سحر البيان فصدتــه
لما ظفرت به على حرم الهــدى لابن البتول وللصلاة وهبتـــه

يركز الناقد في هذا المقطع على طبيعة الضمير المسيطر في هذا الجزء فيرى أن الراوي قد عقد لنفسه لواء الهيمنة وذلك من خلال سيطرة ضمير المفرد المتكلم الذي يعود على الشاعر كقوله "ارتقبت" "أتيت" "زحمته" وبمقارنة بسيطة يجريها الناقد على هذه الأفعال، يتأكد لديه ظاهرة الهيمنة التي يمارسها البطل، حيث خصص ثلاثة منها

[1]- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية، ليبيا- تونس، 1977، ص: 72.

لصيغة المتكلم، وفعلا واحدا لصيغة الغائب، ومع بداية البيت الثاني تتحرك الشخصية الأخرى بردات فعل متتالية وسريعة "فازور غضبانا" "وأعرض نافرا" وهنا تحديدا يربط الربيعي بين الراوي ومهارته النفسية إذ إنه -وهو الخبير بطبيعة النفوس- لم يقابل هذه الأفعال بمثلها بل كشف عن خبرته من خلال اللجوء إلى إثارة نوازع الغيرة سلاحا للحرب حيث يقول:

فصرفت تلعـــابي إلى أترابـــه وزعمتهن لبانتـــي فأغرتـــه

إنه كان على يقين من فاعلية هذا السلاح، حيث تعود الهيمنة مرة أخرى إلى الراوي وتكون النتيجة كما رتبها لها.

فمشى إلى وليس أول جـــــؤذر وقعت عليه حبائلي فقنصتـــه

أما في البيت الأخير من هذا الجزء وهو قوله:

قد جاء من سحر الجفون فصادني وأتيت من سحر البيان فصدته

يرى الناقد أن الأمر قد توزع بين هيمنة البطل وهيمنة الطرف الآخر، فتتساوى الكفتان إذ يقع الشاعر في الحبائل التي أوقع فيها الطرف الآخر، لتنتهي القصة بتصرف يراه الناقد تصرفا مثيرا مدهشا، إذ بعد كل هذه الحرب المعلنة والخفية، يطلق الشاعر صيده طواعية واختيارا، ويعلل الناقد لهذه النهاية، وذلك بالربط بينها وبين الطريقة الأسلوبية التي يعزف عليها شوقي أوتاره، فهو لا يتغزل غزلا حقيقيا، وإنما هو بناء فني محكم الصنع، يلعب فيه الشاعر لعبا حرا وهذا ما يؤكده الربيعي قائلا: "إذ لا يعني هذا التخلي بحال أن شوقي لم يحقق غرضه، أو لم يشف غليله، لقد حقق مراده، وشفى نفسه، ولكن من الناحية الفنية، وهي الناحية الجوهرية فيما يتصل بكل شاعر حقيقي، وفيما يتصل بالشاعر الكلاسيكي بصفة خاصة. إن معركته الحقيقية ليست مع ظبي أو مها، بل ليست حتى مع فتاة جميلة. إنها مع خامات فنه ووسائله. إنها مع نفسه آخر الأمر، وهو إذ صاغ الموقف، أو نحته نحتا، مرحلة بعد مرحلة، متدرجا من السحر العام إلى السحر الخاص إلى الالتحام بالجمال، والحصول عليه ثم التطهر بالشعر،

أصبح عنده سواء أن يحتفظ بمغنمه أو يطلقه ولماذا يحتفظ به؟ ألتحقيق المتعة؟ إن المتعة قد تحققت أصلا ببناء المعاني بناء شعريا"[1]

فعلا سواء أكان شوقي يتغزل غزلا حقيقيا، أم أنه يلعب لعبا فنيا حرا، صاغه الشاعر من عالم خياله الجميل، فالمهم عندنا هو هذا البناء الفني المحكم الذي نسجه شوقي برؤيته الاستطيقية، وبأسلوبه الفني الخاص، والذي كان الهدف منه هو تحقيق المتعة الفنية لا غير. وهنا تحديدا نتذكر ما ذهب إليه الربيعي في معادله الفني -وبتأثير من إليوت- عندما فرق بين الواقع المادي والواقع الفني حيث يقول: "إنه ليس من الضروري لتكسب القصيدة شرعيتها أن يكون لها أساس من الواقع، وأن الذي نشهده أمامنا في القصيدة واقع فني مكتمل، سواء أكان صورة فنية معتمدة على حادثة فعلية أم كان صورة فنية معتمدة على حادثة خيالية. ولا يضير القصيدة مطلقا أن تكون الحادثة التي تبنى عليها محض خيال"[2] وهذا يعكس لنا حسا نقديا متميزا ووعيا تاما لدى الناقد بضرورة الانطلاق من معطيات واضحة وسليمة في الممارسة النقدية، وهي المعطيات التي آمن بها على طول مسيرته النقدية الثرة والغزيرة، وهي الوفاء الشديد لمنهجه الجمالي، والذي لا يتوانى الناقد أبدا في التصريح به، وبمرتكزاته الأساسية الواضحة.

ويبحر الناقد في هذا الجزء الثالث والحيوي من هذا النص، والذي يثبته -هو الآخر- كما هو:

قالت ترى نجم البيان فقلت بل أفق البيان بأرضكم يممتـــه
بلغ السها بشموسه وبـــدوره لبنان وانتظم المشارق صيتـــه
من كل عالي القدر من أعلامـه تتهلل الفصحى إذا سميتـــه
حامى الحقيقة لا القديم يـــؤوده حفظا ولا طلب الجديد يفوتـــه

[1]-محمود الربيعي، قراءة الشعر، ص: 215.

[2]-محمود الربيعي، في النقد الأدبي وما إليه، ص: 35.

وعلى المشيد الفخم من آثـــــاره خلق يبين جلاله وثبوتـــــــــه
في كل رابية وكل قـــــــــرارة تبر القرائح في التراب لمحتــه
أقبلت أبكى العلم حول رسومهــم ثم انثنيت إلى البيان بكيتـــــــه
لبنان والخلد اختـــــــراع الله لم يوسم بأزين منهما ملكوتـــــــه
هو ذروة في الحسن غير مرومة وذرا البراعة والحجى "بيروته"

وتعود حيوية هذا الجزء كما يذهب إلى ذلك الربيعي إلى عنصر كلاسيكي هام في بناء النص الشوقي، وهو عنصر التوازن "الذي يمسك فيه الشاعر بخيط مدهش من مادة العمل وينظمها دون كبير جهد، ودون أدنى تكلف، ويحكم توزيعها بحس مرهف، وطاقة عالية مدربة"[1]. ومن أمثلة التوازن التي استوقفت الناقد قول الشاعر:

بلغ السها بشموسه وبدوره لبنان وانتظم المشارق صيت

حيث يطرد تنسيق العناصر الطبيعية ويتوازن توزيعها، وبإعادة النظر في البيت يرى الناقد أن الشموس والبدور هم أهل لبنان، وبذلك يحدث التوازن في هذا البيت بين عناصر بشرية (السها والشموس وهم أهل لبنان) وبين عناصر طبيعية (البدور، لبنان، المشارق). كما يقف الناقد عند قول الشاعر:

حامى الحقيقة لا القديم يؤوده حفظا ولا طلب الجديد يفوته

فيكشف عن موقف متوازن آخر، ولكن من زاوية جديدة هي زاوية التوسط في إدراك الحقيقة والتفكير فيها، على أنها هي الواسطة الرابطة بين القديم والحديث، يقول الربيعي: "وهو موقف كلاسيكي رزين، لا يتعبد بالماضي ولا ينكر الحاضـــر، وهو -في الوقت ذاته- لا يلقي بالا لمن ينكر القدم وتبهره -فحسب- منجزات الحاضر، إنه موقف الاعتدال الذي لا يعترف بالتطرف. وثمة مقابلة كائنة بين القديم والحديث، ومقابلة أخرى كائنة بين يؤوده ويفوته، وهي مقابلة أساسها أن حفظ الماضي إذا

[1]-محمود الربيعي، قراءة الشعر، ص: 216.

استشعر على أنه عبء ثقيل فإنه قد يؤدي إلى فوات الفرصة في استيعاب منجزات الحاضر"[1].

غير أن ما يمكن ملاحظته أن خاصية التوازن التي أبدع فيها النقاد العرب القدامى* وتفننوا في الوقوف عندها، وعبروا عنها بالتكافؤ حينا وبالتعادل حينا آخر، اعتبروا التوازن من أهم الخصائص الأسلوبية التي تحدث في الصورة الصوتية للكلمات حين يتوازن كل لفظ صوتيا مع اللفظ المقابل له، وهكذا نلاحظ أن الناقد لم يربط بين التوازن ووظيفته الجمالية الصوتية، وإنما ربط بين التوازن ومعاني النص، وبناء على ذلك، يمكننا الوقوف عند طاقات التوازن الجمالية في هذا البيت تحديدا، فنرى توازنا صوتيا بين لفظتي "القديم والحديث من ناحية وبين لفظتي "يؤوده ويفوته" من ناحية أخرى، وهذا الذي أكسب الكلام رونقا وجمالا. كما لاحظ الناقد أن خاصية التوازن وكل أنواع المهارة الأسلوبية، هي حرفة شوقية برع فيها، وهي واضحة في هذا النص كل الوضوح، وكذلك ارتكاز الشاعر على المعجم اللغوي القديم جلي كل الجلاء (الفخم، الجلال، ثبوت، مرومة، الأطلال، الرسوم ...)، أضف إلى خاصية "البيان" التي سيطرت على هذا الجزء من النص، إذ تكررت عدة مرات "سحر البيان"، "نجم البيان"، "أفق البيان"، "انثنيت إلى البيان" وما دار حولها في مواضع أخرى مثل "تتهلل الفصحى"، "تبر القرائح"، "وأبكي العلم" وهذا كله ليثبت صفة العظمة والجلال والحسن للبنان.

---

[1]- محمود الربيعي، قراءة الشعر، ص: 217.

* وكان أبوهلال العسكري من بين النقاد العرب القدامى الذين وقفوا كثيرا عند خاصية التوازن، حيث ذهب إلى أن هناك صورة أحسن وأكمل للتوازن، وذلك عندما تكون الفواصل من جنس واحد. ويورد العسكري قول بعض الكتاب: "إذا كنت لا تؤتى من نقص كرم، وكنت لا أوتى من ضعف سبب، فكيف أخاف منك خيبة أمل" ثم يقول: "فهذا الكلام جيد التوازن، ولو كان بدل ضعف سبب كلمة آخرها ميم ليكون مضاهيا لقوله نقص كرم لكان أجود". أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص: 202. وللتوسع، ينظر قدامة بن جعفر، جواهر الألفاظ، طبعة الخانجي، 1932، ص: 3.

أما في هذا الجزء الرابع من النص والذي يضم عشرة أبيات وهي:

سيناء شاطره الجلال فلا يــرى إلا له سبحاته وسموتـــــــــه
والأبلق الفرد انتهت أوصافـــه في السؤود العالي له ونعوتـــه
جبل على آذار يزرى صيفـــه وشتاؤه يئد القرى جبروتـــــه
أبهى من الوشى الكريم مروجه وألذ من عطل النحور مروتــه
يغشى روابيه على كافـــورها مسك الوهاد فتيقه وفتيتـــــــه
وكأن أيام الشباب ربوعـــــه وكأن أحلام الكعاب بيوتـــــه
وكأن ريعان الصبا ريحانـــه سر السرور يجوده ويقوتـــــه
وكأن أثداء النواهد تينـــــه وكأن أقراط الولائد توتـــــه
وكأن همس القاع في أذن الصفا صوت العتاب ظهوره وخفوتــه
وكأن ماءهما وجرس لجينـــه وضح العروس تبينه وتصيتــه
جبل على آذار يزرى صيفـــه وشتاؤه يئد القرى جبروتـــــه

يقف الناقد هذه المرة عند المعجم اللغوي الذي سيطر على هذه الوحدة، والتي يعزف فيها الشاعر عزفا خالصا على وتر الطبيعة في وصف هذا الجبل العظيم، رابطا بينه وبين البعد الدلالي للنص، ومن ذلك: "الجلال"، "ملك الجبال الشم"، "سلطان الربى"، "السؤدد العالي"، "أبهى"، "ألذ"، وهي ألفاظ وعبارات تكشف عن عظمة هذا الجبل وجماله. ثم سرعان ما يستوقفنا الناقد عند رنين اللغة الناتج من طريقة رصف الكلمات على طرز خاصة عرف بها شوقي، وهي خاصية التوازن التي عرضنا لها قبل قليل، فيقف الناقد عندها كاشفا هذه المرة عن جمالها الصوتي وسر تأثيرها خاصة في التوازن البائن بين لفظتي "المروج والمروت"، "الروابي والوهاد"، "فتيق وفتيت"، "ريعان، ريحان"، "أيام الشباب، أحلام الكعاب"، "ربوعه، بيوته"، وغيرها من ألوان التوازن الشكلي الذي سيطر على هذا الجزء من النص، فكان عنصر الصوت هو الذي شكل المادة الأصيلة في الصياغة، كما وقف الناقد في هذا الجزء عند مجموعة

التشبيهات رآها حادة النغمة، نتيجة لتوالي أداة التشبيه وسيادتها على نحو مطلق، رابطا بين هذه التشبيهات ووظائفها، فهي تقرب المعنى الذي يريد الشاعر توصيله على أدق صورة ممكنة، كما استثمر الناقد هذه التشبيهات الزاخرة بالحيوية، إذ اعتبرها معادلا فنيا موازيا لتلك الأحاسيس البشرية المتنوعة المتفجرة، حيث لا نستطيع البتة أن نحس بهذه الأحاسيس، إلا بربطها بزخارف المناظر الطبيعية، فإدراك معنى الصيف، والشتاء، والمروج، والروابي، والكافور، والمسك، حق الإدراك، لا يتم إلا في ضوء كونها معادلة وموازية لهذه الأحاسيس.

وكانت النتيجة التي أكدها الناقد -بعد هذا التحليل الطويل- هي أن شوقي يعزف على طريقة أسلوبية خاصة قائمة على فن التقابل بكل أنواعه وأشكاله المطردة والمتعاكسة، الحسية والمعنوية، الطبيعية والبشرية، كل ذلك بهدف بناء عمل شعري معماري متوازن متكامل.

أما الوحدة الخامسة والأخيرة التي أثبتها الناقد وهي:

زعماء لبنان وأهل نديـــــــــه لبنان في ناديكمو عظمتـــــه
قد زادني إقبالكـــم وقبولكـــــم شرفا على الشرف الذي أوليته
تاج النيابة في رفيع رؤوسكـــم لم يشر لؤلؤه ولا ياقوتـــــــه
"موسى"عدو الرق حول لوائكم لا الظلم يرهبه ولا طاغوتـــه
أنتم وصاحبكم إذا أصبحتمـــــو كالشهر أكمل عدة موقوتـــــه
هو غرة الأيام فيه وكلكـــــــم آحاده في فضله وسبوتـــــــه

فيرى أنها لا ترتقي إلى مستوى الجمال الفني الذي أبدعنا به شوقي في الوحدات الأولى، "إذ نغمة المجاملة والشكر أبعد ما تكون عن نغمة السحر والشعر هناك"[1]، ومع ذلك فهي تختتم بتشبيه طريف بين الشهر وأيامه وزعماء لبنان، فيعقد لموسى (رئيس النواب) غرة الأيام، ويدخر لبقيتهم الآحاد والسبوت. ومثلما كانت البداية عند الربيعي

[1]-محمود الربيعي، قراءة الشعر، ص: 222.

تذكيرا ببعض المرتكزات التي يقوم عليها المنهج الجمالي، كذلك كانت النهاية، إذ يمتعنا الناقد بخاصية أخرى من خصائص هذا المنهج، فيقول: "إن الوقوف على أسلوب البناء في القصيدة أولى بالرعاية دائما من محاكمتها طبقا لمقاييس مجلوبة من خارجها، وإن تلقى عطاء الفن، ومحاولة تحليله، أولى بالرعاية دائما من النظر المتعالي إليه، أو الاقتراب منه وفي يدنا صولجان السلطان النقدي، أو حتى ميزان العدالة النقدي."[1] وبذلك يثبت الناقد ما يريد إثباته في ذهن متلقيه من ضرورة الالتفات إلى الناحية الفنية في النص الشعري، كما يوضح مدى حاجة النقد العربي إلى منهجية نقدية تمكنه من التعامل مع النص الشعري تعاملا نقديا قائما على أسس منهجية واضحة. وهكذا نلاحظ كيف أمتعنا الناقد بهذه التحليلات، ومكمن هذا الإمتاع عندي، هو تلك الصياغة النقدية الواضحة السلسة، والتي انقادت له طواعية واختيارا، فنجح أين أخفق الكثيرون. حارب الربيعي ظاهرة الغموض والرطانة الأعجمية في النقد، حيث لا تكون اللغة وسيلة للإفصاح والبيان، بقدر ما تكون وسيلة للإلغاز والإبهام والتعمية، وما يزيد الأمر إشكالا، هو لجوء الكثير من النقاد إلى تحويل تحليلاتهم للإبداع الفني، إلى معادلات جبرية تزعج النقد وأهل النقد -وهم أهل التخصص- يقول الربيعي مستنكرا هذا التحول عند عبد السلام المسدي في كتابه النقد والحداثة: "وهل مبلغ الإبداع أن تتحول لغة النقد إلى رموز جبرية تقول:

أس+ بس+ج=

حقا، هل يفيد ساكن المنزل شيئا أن يعلم نوع النسب والأبعاد التي يقوم عليها منزله؟ أو أن الذي يفيده أن يقيم فيه على نحو مريح، ويتحرك فيه على نحو مريح، ويحس-من واقع استخدامه المرافق فيه- أنه يفي بحاجاته؟

[1]- محمود الربيعي، قراءة الشعر، ص: 223.

فعلا، إن الوضوح في لغة النقد هو سر نجاحه ومفتاح تميزه، وهو يظل كذلك ما بقيت لغته واضحة، أما إذا أصابها الغموض أو الإلغاز كقول المسدي: "وحيث بينا أن المقطع بجملته(25-9) قد كان ثمرة تحفز تصاعدي (7-7-10) تراوحت فيه القناتان حتى امتلأ المدد الشعري فجاء الإيقاع الإبداعي فيه بالغا تمامه فإن حركة الامتلاء قد تكاثفت في صلبه فترقى الإلهام الفني على مدى أبيات خمسة (25-29) ثم تحفز الإيحاء الإبداعي فتوترت أنغامه وتفجرت صياغته فانثالت طاقته الشعرية منعتقة من تأهبها ولم يرتخ توهجها الانفجاري إلا بعد أن أكمل حلقة دائرية أفرزت 14 بيتا هي رأس المحور، وذروة السنم، بل هي القمة وقد تضاعفت فتضافرت وجيء به لوحة الشعري الناهل من معين أهل الحضرة"[1]

وبناء على ما تقدم، وبعد تعقبنا لبعض الدراسات التطبيقية الربيعية، سواء في الشعر القديم، أو في الشعر الحديث، أو في الرواية، تبين لنا كيف أن الربيعي يبحث عن قوانين القيم من داخل النص، وارتكازا على الأسلوب ذاته، ومختلف حيله الجمالية، للاهتداء إلى قوانين نابعة منه، بدلا من قوانين القيم الثابتة التي كانت مفروضة عليه سلفا، ومن خارج النص، إذ بدون الفحص المقتدر والقبول المعلل، والرفض المعلل، ترتبك العملية النقدية وتختل.

وكان الربيعي في كل ذلك ناقدا جماليا ناجحا، بل ومتميزا بأسلوبه التحليلي البارع الذي بارى فيه أنجع النقاد تميزا، إذ نجح أين فشل الكثير من النقاد العرب الذين تلبثوا طيلة فترة اشتغالهم داخل منزل النظرية، حيث ظهرت وتكشفت هذه الطروحات في التطبيق على النحو الذي يخدم فيه النص العربي وينقله إلى مستويات قرائية جديدة، وظهر بذلك المستوى الإجرائي ثريا غنيا خادما للمقترح النظري وليس كما يحدث عند الكثير من النقاد.

[1]- عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت، 1983، ص ص: 93 ،94.

فقد كانت كل أعماله تطبيق، بل قل كل أعماله نقدا أدبيا، لأن الربيعي ناقد أدبي -وما أعظمها من صفة- ولأجل ذلك ومهما تعالت أصوات هؤلاء النقاد أو اتسعت رقعة نفوذهم بتولي بعض المناصب الرسمية، "أو توطد ارتباطهم بالمسؤولين الرسميين عن الثقافة. -كما يؤكد ذلك محمد حماسه- فإن عصا محمود الربيعي النقدية ظلت هي الأشبه بعصا موسى إذا ألقاها، فإنها دائما تلقف ما يأفكون."[1]

وعليه نستطيع القول، إن الربيعي تمكن من مقاربة نصوصه والتعرف عليها عن قرب، بعد أن اختارها عن مودة ومحبة، فتمكن من استكشاف خصوصيتها سواء أكان ذلك على المستوى الدلالي، أو على مستوى نسيجها اللغوي وخصوص صياغتها التنظيمية، طارحا من ذهنه كل الخطط المعدة سلفا، لأنها قد تعيق الناقد وتحجب بينه وبين الرؤية المعمقة للنص، ليتحرر في النهاية من الذاتية والانطباعية، ويتخلص من شبح تلك المعمارية المتصلبة والنقدية اللغوية القديمة والجمالية الخارجية، مرتكزا في كل ذلك على الرؤية الداخلية للنص الأدبي، ليقف من خلالها عند تلك الأنساق التي تشكل السياقات المطروحة بين يديه، والأنساق التي تتألف منها السياقات الجديدة المتمردة على المألوف. فوقف عند تكوين الصورة الشعرية، توظيف الموسيقى، دلالة المعجم اللغوي، الثنائيات الضدية وغيرها من الطرائف اللغوية التي فجر إمكاناتها السحرية الكامنة فيها، وكانت اللغة بكل تشكيلاتها هي الأرض التي استنبتت من أديمها تلك الدلالات والجماليات.

كما لاحظنا أن عنصر التحليل والتفسير كانا ركيزتين أساسيتين لم تفارقا الناقد على مدار قراءاته كلها، ليعطي لنا الأسباب المعقولة لهذه الجماليات، وذلك بما يحلل من عناصر، وما يكشف من خصائص لا تخرج عما هو موجود في النص من علاقات لغوية. بالإضافة إلى عنصر المقارنة باعتبارها مرحلة أساسية في سلم عملية التحليل،

[1]- عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص: 8.

لأنها تفسح المجال أمام الناقد بمعرفة تبادل التأثيرات في الصيغ والتعبيرات والأخيلة والأنساق الأسلوبية العامة.

وبذلك نستطيع القول، إن المنهج الجمالي كان أقرب لطبيعة النقد الربيعي، إذ في ظله سقطت كل المقاييس الزائفة كاعتبار الشعر تعبيرا عن شخصية صاحبه، أو شخصية المجتمع الذي يعيش فيه، أو كاعتبار الموضوع مستقلا عن الشكل، أو أن يقيس الأعمال الفنية بمقاييس خلقية أو اجتماعية، وحلت محلها الموضوعية، فأصبح العمل الأدبي يقيم لذاته، وأصبح التحليل الموضوعي هو الأداة التي يستعملها الناقد، وبذلك يغدو الهدف من كل ذلك هو الإضاءة والكشف.

كما لاحظنا أيضا أن فكرة بنية اللغة لم تفارقه أبدا، إذ تتردد في تنظيراته وتطبيقاته الكثير من المصطلحات التي تؤكد أن الأدب بنية لغوية وجمالية، وتكشف من ناحية أخرى، منهج الربيعي اللغوي الجمالي، ومن هذه المصطلحات: بناء النص ومعماريته، بناء عمل شعري معماري، أسلوب البناء، التوازن الهندسي، النسيج الفني، المعادل الفني، هندسة القصيدة، وغيرها من المصطلحات التي تزخر بها قراءات الربيعي. "خاصة إذا عرفنا أن هذه الكلمات أو كلمة واحدة، لكنها تتجاوز دلالتها اللفظية والمعجمية إلى تأطير تصورات فكرية".[1]

وبهذا الرصد البطيء الهادئ، وارتكازا على القراءة الفاحصة المدعومة بالذوق الفني الرفيع، تمكن الربيعي من رؤية هذه العناصر اللغوية وهي تشتغل وتكشف لدينا منهج الربيعي وهو في حالة عمل، ومن خلاله ظهر لنا الربيعي الناقد الحقيقي الذي يحمل المصباح الذي يضيء به الطريق أمام القارئ، ويساعده على الرحلة في عالم النص، ولا يجلس في عليائه متسلطا على الأديب والقارئ معا، فاتحا المجال أمام قراءات جديدة فاعلة، لأنه يرى أن النص لا ينغلق بعصر ولا بقارئ ولا حتى بمنتج

[1]-محمد مفتاح، النص من القراءة إلى التنظير، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط 2000، ص: 103.

له. بل هو مفتوح على نفسه ويتقاطع مع غيره من النصوص. وفي نهاية هذه الرحلة الربيعية الشيقة نستطيع القول مطمئنين، إن الربيعي تمكن من استلهام أبعاد النظرية الجمالية الغربية بمستوياتها المختلفة في تشكيل رؤيته ومنهجه النقديين، لكن الجديد عنده، كان في تمكنه من فرض شخصيته وهويته في الإجراء، على النحو الذي بدت فيه النظرية الغربية وكأنها تنتمي إليه، وما كان ذلك ليكون لولا تلك التكييفات التي قام بها الربيعي حيث غادرت النظرية منطقها الجاف لتستجيب لرؤية الربيعي الرحيبة المشحونة بالحياة والحيوية والفاعلية، فبدت شخصية الربيعي، شخصية نقدية فاعلة، متميزة، محاورة للنصوص، مستندة إلى المنهج الجمالي، آخذة منه عصارته وعمقه النظري، ولكنه في نهاية المطاف يتمكن الربيعي من إخضاعه إخضاعا تاما لحريته، ومعارفه، وخبرته، وذوقه، فجاء نقده على قدر كبير من الكفاءة والآهلية والثراء.

خاتمة

وبعد هذه الرحلة الشيقة مع نصوص الربيعي النقدية، وبعد حوار هادئ وجاد خضته معها، أقلبها وتقلبني، فتنقاد لي حينا، وفي أحايين كثيرة تتمرد، وبين ذلك الانقياد والتمرد، تملكتني لذة الإبحار والغوص في أعماقها، وتبين لي عن قرب، كيف شكلت هذه الدراسات محطة هامة، في مسار النقد العربي المعاصر، سواء أكان ذلك من حيث تفاعلها الإيجابي في تفعيل محور المثاقفة النقدية، أو في محاولة الربيعي الجادة، في تطويع أدواته النقدية لتستجيب لرؤيته الرحيبة ومنهج دراسته.

- تمكن الربيعي من **تأسيس نظرية نقدية، جمالية، خالصة، مبنية على أصول استطيقية،** لا تبتعد كثيرا عما أرساه روادها في منبتها الأول، وتربتها الأصيلة. إذ كان مشغولا -منذ بداية الرحلة في أوائل السبعينيات- بهاجس البحث النقدي المتجدد، فعمل على تخليص النقد العربي من آثار الانطباعية الشوهاء، والإسقاط الخارجي المعمّى، وذلك بالدعوة إلى **نقد موضوعي هادئ،** يركن فيه الناقد ويستكين إلى النص، وليس الحومان حوله، وما دون ذلك ليس كذلك.
- كانت نظرة الربيعي إلى الأدب نظرة جمالية، **فهو عنده ذلك الخلق الفني الموقع،** من رحيق النظم والصياغة، وعبق الأداء الأسلوبي. فطريقة رصف العبارة ونسق الكلام هي **موضع الإبداع والإغراب، ومكمن الإثارة والإعجاب.**

أما الشعر عنده، **فهو رمز، والرمز شعر.**

- وتحقيقا لهذه الرؤية، آمن الربيعي كغيره من الجماليين بأن الأدب نشاط إبداعي أصيل، مكتف بذاته، مستقل عن كل ظرف من ظروفه السياسية أو الاجتماعية. وهذا لا يعني أنه لا يوجد تفاعل بين الأدب والحياة، أو أن الأدب لا يفسح عن بعض الظروف

التي تولد فيها، وإنما الذي يعنيه، ألا يكون الأدب نتاجا مباشرا لهذه الظروف. **فالنمطية الاجتماعية - بالمفهوم الربيعي- لا تكون أبدا معيارا للقيمة الجمالية.**

● كما يرفض الربيعي أيضا، الارتكاز إلى التحليل النفسي الذي أضر بالنص الأدبي ضررا محققا، لأنه يجعل من الموضوع الفني معادلا للقوى النفسية التي كانت تعمل في نفس الفنان، عوض تركيزه على رؤية العمل الأدبي باعتباره تشكيلا جماليا محسوسا. **ومن ثم فليس لعلم النفس أو علم الاجتماع شيء يقولانه، حول جمالية النص.**

● وفي غمرة رفضه للنمطية الاجتماعية والتحليل النفسي كمعيارين للقيمة، يؤكد الربيعي **على** حرية **الأدب والأديب،** فهو عنده كالطائر الجموح الرافض لأي قيد يقيده، وهذا يشي **برفض دعاة حتمية الالتزام في الفن.** أما الشيء الذي يدين به الأديب فهو خضوعه للتراث الأدبي وتقاليد التعابير الفنية، يستعير منها ويضيف إليها ما يطبع تميزه وتفرده. **فالإحساس بالتقاليد الفنية ضروري بالنسبة للأديب والناقد على حد سواء،** إذ تمكنهما من فهم الحاضر على ضوء الماضي، ومعرفة الماضي على ضوء التيارات الحديثة.

● وتحقيقا لغايته الجمالية يؤسس الربيعي -وبتأثير من إليوت- **نظريته في المعادل الفني** التي أبدع فيها أيّما إبداع، مؤكدا رفضه البائن لأي ربط بين الأدب والواقع، وإن كان ثمة تأثير، فإنه يتسلل إلى الروح في خفاء، **فلا يفقد الفن فنيته كما لا يفقد الأدب أدبيته.** وهنا تحديدا تتكشف رمزية الشعر عند الربيعي وبعده التخييلي. فهو عنده، **تنبؤ ورؤية تستشف الواقع وتتجاوزه، ليحقق الأدب وظيفته الحقيقية وهي ريادة البشرية وجعلها ترى العالم أو جزءا منه رؤية جديدة.** فسبيل الفن إلى تعميق وإخصاب الروح هو سبيل المتعة التي تتسلل إلى النفس في خفاء وغموض، أقرب إلى أجواء السحر منها إلى أجواء الواقع، وبذلك يحقق الفن هدفا مذهلا يتجاوز كثيرا ما يريده له دعاة الهدف والالتزام. وهكذا تكون المدرسة الحقيقية للفنان، هي مدرسة الفن لا مدرسة الحياة. **فالفن فن والحياة حياة.**

● **الوعي المنهجي عند الربيعي** فهو لم يتوان لحظة عبر مشواره النقدي الثرّ الطويل، التذكير بأهمية المنهج في الدراسة الأدبية. بل لقد كان شديد التحمس لمنهجه، ويؤمن - في الوقت نفسه- بأن الجادين الآخرين من حقهم التحمس لمناهجهم. وهكذا ينطلق الربيعي في تحديد منهجه النقدي، من مفهومه للأدب بأنه بناء لغوي، وتكون النتيجة - والحال كذلك- **ميلاد المنهج الربيعي من رحم اللغة** مادام الأدب تشكيلا لغويا لذا ينبغي أن يكون المدخل **إلى فهمه وتحليله مدخلا لغويا** يطرح من خلاله الناقد، الكثير من التقاليد النقدية البالية كشرح الألفاظ، ونثر الشعر، والتركيز فقط على النسيج اللغوي، والإيقاع، ونوع الصور والرموز، وغيرها من الصيغ اللغوية الجمالية التي يخلقها عالم الفنان. وتأسيسا لهذا المنهج يهتم الربيعي بطبيعة التركيب اللغوي للأدب لذلك ما فتئ يذكر بـــ:

- أهمية اللغة، فهي عنده كل شيء، هي الفكر والشعور والقول، لذلك يعجب الربيعي كل العجب، من أولئك الذين يفصلون بين الفكر واللغة، أو بين العواطف واللغة، أو ممن يدعون احتراف الأدب وهم ليسوا كذلك. ولأجل ذلك تباين الخلق الفني عنده من شاعر إلى آخر، ومن أديب إلى آخر، تباينا يرجع إلى طبيعة كل أديب وقدرته الفنية التي تميزه عمن سواه، ومن ثم ما برح الربيعي يؤكد، **بأنه ليس المهم في الفن ما يقال إنما المهم كيف يقال في إطار تقليد قالب فني معين، وفي سياق مجموعة من العلاقات الفنية، التصويرية اللغوية**. وهكذا يتوجب على الناقد ضرورة الوقوف على ذلك الشيء الواضح الغامض، الذي يخول للناقد **التعرف على المحفوظية في أدب نجيب محفوظ، كما يتعرف على الشكسبيرية في أدب شيكسبير، والمتنبية في أعمال المتنبي، وقائمة العباقرة تطول**، والنتيجة المتوصل إليها عند الربيعي: **إن اللغة هي مفتاح كل نص**، يتوصل من خلاله الناقد إلى جوهر هذا العمل وأبعاده الحقيقية عن طريق: **التحليل والمقارنة وفقه الكلمات** وأسرارها.

● كما أكد الربيعي في غير موضع من مدونته على أهمية الشكل والمضمون، فهما ينموان ويتطوران بشكل تزامني، ولأجل ذلك كان **تصوره للعمل الفني، باعتباره وحدة كاملة تتداخل أجزاؤها وتلتحم وتستمد معناها من كليتها المتجانسة.** ولا يعيب العمل الفني إلا ما يرى فيه من ضعف في هذا الالتحام والانسجام. **فالشكل والموضوع عند الربيعي شيء واحد هو العمل الفني، إلى درجة أنه لا يمكن أن يوصف أحدهما على انفراد بأنه فني.** إن التفكير في اللغة على أنها وسيلة لأداء المعاني أمر منقوض عند الربيعي، حتى فيما يتصل بالنثر، أما في الشعر فهي غاية في حد ذاتها، فالشاعر يبحث عن المعنى ويعثر عليه ويبنيه بناء فنيا من خلال اللغة، وفي أثناء صراعه معها. وتكون النتيجة -والحال كذلك- أن ليس ثمة معان شعرية كامنة خارج التركيب اللغوي، كما أنه ليس ثمة معنى يتكامل دون بحث اللغة، وهكذا صح عند الربيعي أنه **يجب أن نثق بالشعر قبل الشاعر وأن نثق بالفن قبل الفنان، وذلك أن الفن يبقى والفنان يزول.**

أما **الموضوع** عند الربيعي فهو هذا النص ذاته، وكل قصيدة جيدة تقدم موضوعها الخاص بها، ولأجل ذلك بقيت القصائد الجيدة التي تتناول الموضوع الواحد، مطلوبة لذاتها وعلى مدى أزمنة متباعدة "**ذلك أن الشعر العظيم لا يبلى، لأنه لا يتراكم، ولا ينسخ بعضه بعضا، وهو مهما بدا متشابها - في السطح - لأصحاب النظرة السطحية فإنه يبقى ملبيا حاجة أساسية من حاجات النفس البشرية**".

● وتحقيقا لغايته الجمالية التي تؤمن بالعمل من داخل النصوص، وما دون ذلك ليس كذلك، دعا الربيعي إلى **القراءة الفاحصة/ الكاشفة** التي تكشف خبايا النصوص، وتقف على مكوناتها الجمالية، وهذا لن يتأتى في نظره **إلا بوقوف الناقد، على الجزيئيات الدقيقة للنص، والتغلغل إلى الزوايا البعيدة فيه، والتعرف على شبكة العلاقات المعقدة التي تنظم العمل كله.** ويكشف الربيعي **عن** مراحل هذه القراءة التي تبدأ عنده بتلك المرحلة الاستكشافية التي يختار فيها الناقد ما علق بقلبه، لأنه لا يختار إلا ما يحب، ويعجب من قوم يختارون ما لا يحبون، فإذا تم له ذلك، كانت بداية الرحلة والمغامرة

الجمالية مع النص، فيحمل المصباح الذي يضيئ به الطريق أمام القارئ ويساعده بدوره على الرحلة منفردا مع هذا النص. وتثمر الرحلة وتزهر، بميلاد نص جديد، يضم إلى جانب متعة قراءته للنص، متعة أخرى هي متعة الكشف والتفسير، فيكون كما أراده الربيعي "**تصا إبداعيا، له أسلوبه الخاص الذي يجعله يقرأ جيلا بعد جيل، فيخلد من أجل صفاته الإبداعية، لا لحججه وأفكاره، أو لأهمية موضوعه.**" هذه طريقة الربيعي في نقده للنصوص بها عرف، وبغير سواها لم يعرف، فنسج طريقته الأسلوبية، ولأجل ذلك نجح أين أخفق الكثير. ومع ذلك فقد لوحظ علي الناقد تكرير بعض القضايا النقدية في ثنايا المدونة، كقضية الشكل والمضمون، القراءة الفاحصة، الخلق الفني، ولكن كل ذلك كان بأسلوب مغاير لا يخلو من إبداع أو طرافة، وكأن الناقد في كل ذلك يرغب في تثبيت هذه الأفكار في ذهن المتلقي.

هذه أهم الأفكار التي دعا إليها الربيعي، فشكلت رؤيته النقدية الجمالية، وهي لم تبتعد في مضمونها وأبعادها الأساسية -تلميحا أوتصريحا- عما أسسه لها روادها الأصليون، خاصة ت.س.إليوت ومن نحا منحاه من رواد النقد الجديد. غير أن الجديد فيها، هو ذلك الفضاء النقدي المتميز الذي طبعه الناقد بأسلوبيته الربيعية الخاصة، حتى إن قرأت له الآن نصا أو بحثا، فإن طبيعة ذلك الفضاء تحيلك مباشرة إلى اسم الربيعي.

- أما **على المستوى الإجرائي**، وبعد تعقبنا لبعض الدراسات التطبيقية الربيعية المتنوعة، بين الشعر والنثر، وبين القديم والحديث، تبين لنا عن قرب كيف كان الربيعي يبحث عن قوانين القيم من داخل النص، وارتكازا على الأسلوب ذاته، ومختلف حيله الجمالية، للاهتداء إلى قوانين نابعة منه، بدلا من قوانين القيم الثابتة التي كانت مفروضة عليه سلفا، ومن خارج النص، إذ بدون الفحص المقتدر والقبول المعلل، والرفض المعلل، ترتبك العملية النقدية وتختل.

وكان الربيعي في كل ذلك **ناقدا جماليا ناجحا**، بل **ومتميزا بأسلوبه التحليلي البارع** الذي بارى فيه أنجع النقاد تميزا، إذ نجح أين فشل الكثير من النقاد العرب الذين تلبثوا طيلة فترة اشتغالهم داخل منزل النظرية، حيث ظهرت وتكشفت هذه الطروحات في التطبيق، على النحو الذي يخدم فيه النص العربي وينقله إلى مستويات قرائية جديدة، وظهر بذلك **المستوى الإجرائي ثريا غنيا خادما للمقترح النظري.**

وعليه نستطيع القول مطمئنين، إن الربيعي تمكن من مقاربة نصوصه والتعرف عليها عن قرب، بعد أن اختارها عن مودة ومحبة، فتمكن من استكشاف خصوصيتها سواء أكان ذلك على المستوى الدلالي، أو على مستوى نسيجها اللغوي، طارحا من ذهنه كل الخطط المعدة سلفا، لأنها قد تعيق الناقد وتحجب بينه وبين الرؤية المعمقة للنص، ليتحرر في النهاية من الذاتية والانطباعية، ويتخلص من شبح تلك المعمارية المتصلبة والنقدية اللغوية القديمة والجمالية الخارجية، **مرتكزا في كل ذلك على الرؤية الداخلية للنص.** فرأيناه يطيل **التأمل في الصورة الشعرية، أو تستوقفه موسيقى القصيدة، أو دلالة المعجم اللغوي، كما تستثيره تلك الثنائيات الضدية التي تعج بها النصوص**، وغيرها من الطرائف اللغوية التي فجر إمكاناتها السحرية الكامنة فيها، **وكانت اللغة بكل تشكيلاتها هي الأرض التي استنبتت من أديمها تلك الدلالات والجماليات.**

- كما لاحظنا أن عنصر **التحليل والتفسير** كانا ركيزتين أساسيتين لم تفارقا الناقد على مدار قراءاته كلها، ليعطي لنا الأسباب المعقولة لهذه الجماليات، وذلك بما يحلل من عناصر، وما يكشف من خصائص لا تخرج عما هو موجود في النص من علاقات لغوية. بالإضافة إلى عنصر المقارنة باعتبارها مرحلة أساسية في سلم عملية التحليل، لأنها تفسح المجال أمام الناقد بمعرفة تبادل التأثيرات في الصيغ والتعبيرات والأخيلة والأنساق الأسلوبية العامة.

● كما كان المنهج الجمالي أقرب لطبيعة النقد الإجرائي عند الربيعي، إذ في ظله سقطت كل المقاييس الزائفة، كاعتبار الشعر تعبيرا عن شخصية صاحبه، أو شخصية المجتمع الذي يعيش فيه، أو كاعتبار الموضوع مستقلا عن الشكل، أو أن تقاس الأعمال الفنية بمقاييس خلقية أو اجتماعية، وحلت محلها الموضوعية، فأصبح العمل الأدبي يقيم لذاته، وأصبح التحليل الموضوعي هو الأداة التي يستعملها الناقد، وبذلك يغدو الهدف من كل ذلك هو الإضاءة والكشف.

● كما لاحظنا أيضا أن فكرة بنية اللغة لم تفارقه أبدا، إذ تتردد في تنظيراته وتطبيقاته الكثير من المصطلحات **التي تؤكد أن الأدب بنية لغوية وجمالية**، وتكشف من ناحية أخرى، منهج الربيعي اللغوي الجمالي، ومن هذه المصطلحات: بناء النص ومعماريته، بناء عمل شعري معماري، أسلوب البناء، التوازن الهندسي، النسيج الفني، المعادل الفني، هندسة القصيدة، وغيرها من المصطلحات التي تزخر بها قراءات الربيعي. وهذا يؤكد لنا غلو الربيعي في كثير من الأحيان في فصله للظاهرة الفنية عن كل ما يحيط بها من ظروف سياسية أو اجتماعية، مما يشي بانتصاره للشكل، إذ بالشكل فقط، يتحدد العمل الفني ويعينه، وبالأسلوب وحده، تكمن العبقرية الفنية. ومرجع هذا الغلو -في رأينا- هو ما لاحظه الربيعي على الساحة النقدية -وقتئذ- من ولع كبير في تقييم الأدب من منظور ما يقدمه من أفكار سياسية واجتماعية، لا باعتباره قوالب فنية، فبقدر ردة هؤلاء النقاد في فهمهم للأدب، كانت ثورة الربيعي الجمالية. ولأجل ذلك كانت ثورته شديدة على هذه التقاليد النقدية، حتى يعيد للعمل الأدبي اعتباره، مؤكدا في غير موضع، أن المعنى الكلي للعمل الفني، هو المعنى المتولد من باطن العمل، ويتحدد في تطوره من الداخل، أما الشكل تحديدا فهو اكتمال هذا العمل.

● كما كشفت لنا هذه الدراسة نظرة الناقد إلى كل من النص القديم، والنص الحديث، سواء أكان شعرا أم نثرا، في معزل عن السبق الزمني أو التأخر، وهذا يكشف نظرة

الربيعي الرحيبة التي لا تؤثر الحديث لحداثته، كما لا تطرح القديم لقدمه، وإنما أساس القيمة عنده هو الجودة الفنية لكل نص.

وبهذا الرصد البطيء الهادئ، وارتكازا على القراءة الفاحصة المدعومة بالذوق الفني الرفيع، تمكن الربيعي من رؤية هذه العناصر اللغوية وهي تشتغل، كما تكشف لدينا منهجه وهو في حالة عمل، ومن خلاله ظهر لنا الربيعي، الناقد الحقيقي الذي يحمل المصباح الذي يضيء به الطريق أمام القارئ، ويساعده على الرحلة في عالم النص، ولا يجلس في عليائه متسلطا على الأديب والقارئ معا، **فاتحا المجال أمام قراءات جديدة فاعلة، لأنه يرى أن النص لا ينغلق بعصر ولا بقارئ. بل هو مفتوح على نفسه ويتقاطع مع غيره من النصوص.** وفي نهاية هذه الرحلة الربيعية الشيقة نستطيع القول مطمئنين، إن الربيعي تمكن من استلهام أبعاد النظرية الجمالية الغربية بمستوياتها المختلفة، في تشكيل رؤيته ومنهجه النقدي الجمالي الذي لم يفارقه أبدا، رغم مسيرته النقدية الطويلة، لكن الجديد عنده، كان في تمكنه من فرض شخصيته وهويته في الإجراء، على النحو الذي بدت فيه النظرية الغربية وكأنها تنتمي له، وما كان ذلك ليكون لولا تلك التكييفات التي قام بها الربيعي، حيث غادرت النظرية منطقها الجاف، لتستجيب لرؤية الربيعي الرحيبة، المشحونة بالحياة والحيوية والفاعلية، فبدت شخصية الربيعي شخصية نقدية فاعلة، متميزة، محاورة للنصوص، مستندة إلى المنهج اللغوي الجمالي، آخذة منه عصارته وعمقه النظري، ولكنه في نهاية المطاف، يتمكن الربيعي من إخضاعه إخضاعا تاما لحريته، ومعارفه، وخبرته، وذوقه، فجاء نقده على قدر كبير من الكفاءة والآهلية والثراء. فقد نذر نفسه للنقد وأخلص له، فانقادت له نصوصه طواعية واختيارا، فكان كما قال: "**إن النقد يغربل عمل الأدباء والزمن يغربل عمل النقاد**".

وهكذا أترك نصوص الربيعي التي ألفتها وألفتني، أتركها كما أرادها صاحبها مفتوحة، فاسحة المجال من بعدي، أمام قراءات جديدة، ربما تكون أكثر فاعلية، وأقدر فهما وعمقا.

وصدق من قال: "إن أمة تحب الزهرة، تحب من أجل ذلك الحدائق، ولا تطيق أن تعيش في الفقر والجهل والصغار" فلنعشق الجمال في حياتنا "لأن الله جميل يحب الجمال".

والله من وراء القصد

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم، رواية ورش عن نافع، دار الخير للطباعة والنشر والتوزيع، ط3.
الحديث النبوي الشريف، صحيح مسلم.ط1، المطبعة العامرة في دار الخلافة العلية،1330هـ.

أولا: المصادر

1. محمود الربيعي، قراءة الشعر، دار غريب للطباعة والنشر، د.ت.
2. محمود الربيعي، قراءة الرواية، دار غريب للطباعة والناشر والتوزيع، القاهرة، د.ت.
3. محمود الربيعي، مقالات نقدية، مكتبة الشباب، القاهرة، 1978.
4. محمود الربيعي، من أوراقي النقدية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ت.
5. محمود الربيعي، نصوص من النقد العربي مع مقدمة تحليلية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط2000.
6 . محمود الربيعي، في النقد الأدبي وما إليه، دارغريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط 2001.

ثانيا: المراجع العربية والمترجمة

1.الكتب:

1. إ.أ. رتشاردز، فلسفة البلاغة، ترجمة ناصر حلاوي وسعيد الغانمي، مجلة العرب والفكر العالمي، ع 13 و14، ط1991.
2. إ.أ. رتشاردز، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، ترجمة احمد مصطفي بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والطباعة، 1963م، ص: 126.
3. أفراح لطفي عبد الله، نظرية كروتشه الجمالية، التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2011.
4. إ. نوكس، النظريات الجمالية (كانط، هيجل، شوبنهاور)، ترجمة محمد شفيق شيا، منشورات يحسون الثقافية، بيروت، 1985.

5. إبراهيم خليل، المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي مساهمة في نقد النقد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2010.
6. أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، طبعة الحلبي، ج2، د.ت.
7. أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، طبعة الحلبي، ج4، د.ت.
8. أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ج1، 1939.
9. أبو هلال العسكري، الصناعتين، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 1989.
10. قدامة بن جعفر، جواهر الألفاظ، طبعة الخانجي، 1932.
11. أحمد حسن الزيات، دفاع عن البلاغة، ط 2، 1967.
12. أحمد شوقي، الشوقيات، دار العودة بيروت، لبنان، 1983.
13. أدونيس (علي أحمد سعيد)، سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985،
14. أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1985.
15. أرسطو، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، نهضة مصر، الفجالة، د.ت.
16. أفلاطون، محاورة فايدروس، ترجمة أميرة حلمي مطر، دار المعارف، د ت.
17. إليوت، مقالات في النقد، ترجمة إبراهيم حمادة، دار المعارف، ط1، 1982.
18. إمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، ترجمة غانم هنا، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، ط1، 2005.
19. رمضان الصباغ، الفن والقيم الجمالية بين المثالية والمادية، دار الوفاء لدنيا الوفاء والنشر،ط1، 2001.
20. أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، مكتبة الأسرة، 2004.
21. بدوي طبانة، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، دار المريخ، ط3، 1986.
22. بدوي طبانة، قضايا النقد الأدبي، دار المريخ للنشر، الرياض، 1984.
23. بدوي عبد الرحمن: إمانويل كنت، فلسفة القانون والسياسة، وكالة المطبوعات، الكويت، 1979.

24. برتراند رسل، حكمة الغرب، ج1، ترجمة فؤاد زكريا، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد12، 1983.
25. بسام قطوس، المدخل الى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط 2016.
26. بندتو كروتشيه، المجمل في فلسفة الفن، ترجمة سامي الدروبي، القاهرة، 1947.
27. بوسبيلوف غينادي، الجمال الفني، ترجمة عدنان جاموس، دراسات نقدية عالمية، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق،1991.
28. أفلوطين، التاسوع الأول، ترجمة أميرة حلمي مطر. مكتبة الأسرة، 2004
29. جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، دار التنوير للطباعة والنشر، ط3، 1983.
30. جان بارتليمي، بحث في علم الجمال، ترجمة أنور عبد العزيز، مراجعة نظمي لوتا، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، د ت.
31. جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، د.ت.
32. جبرا إبراهيم جبرا، النار والجوهر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1975.
33. جيروم ستولنيتز، النقد الفني، دراسة جمالية، ترجمة فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2007.
34. حسام الدين الخطاب، أبحاث نقدية ومقارنة، دار الفكر، دمشق، 1973.
35. حفناوي بعلي، أثر ت، س، إليوت في الادب العربي المعاصر، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، ط2007.
36. المتنبي، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، 1403ه،1983م
37. المثقب العبدي، الديوان، حققه وشرحه وعلق عليه حسن كامل الصيرفي، دار الكتاب المصرية، 1971.

38.ر.ف. جونسون، الجمالية ضمن كتاب موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، مؤسسة العربية للدراسات والنشر ببيروت، ط2، 1983.
39.راوية عبد المنعم عباس، القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1987.
40.رشاد رشدي، ما هو الأدب، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط1، 1960.
41.رمضان الصباغ، الأحكام التقويمية في الجمال والأخلاق، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 1998.
42.رمضان الصباغ، عناصر العمل الفني، دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط3، 2010.
43.رمضان بسطاويسي، علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت، أدورنو نموذجا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، طبعة 1، 1418هـ – 1998 م.
44.رواية عبد المنعم عباس، القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية ،الإسكندرية،1987.
45.روز غريب، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي الحديث، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، 1993.
46.زكريا إبراهيم، دراسات جمالية، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار مصر للطباعة، د.ت .
47.زكريا ابراهيم، فلسفة الفن في الفكر العربي المعاصر، مكتبة مصر، د.ت.
48.زكريا إبراهيم، كانت أو الفلسفة النقدية، مكتبة مصر، القاهرة، د ت.
49.زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، دار الطبع الحديثة، القاهرة، د.ت.
50.زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، مكتبة مصر، القاهرة، ط1، 1959.
51.زكي نجيب محمود، في فلسفة النقد، دار الشروق، بيروت، ط2، 1983.
52.سمير بلكفيف، إمانويل كانط فيلسوف الكونية، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الرباط، 1432هـ – 2011 م،.
53.سمير سرحان، النقد الموضوعي، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، د.ت.

54.شارف عباس، بندته كروتشه والجمالية، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، دار الروافد الثقافية، ناشرون، بيروت، لبنان، ط2012،
55.شارل لالو، مبادئ علم الجمال (الاستطيقا)، ترجمة مصطفى ماهر، مراجعة يوسف مراد، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة.
56.شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، عالم المعرفة، الكويت، العدد 267، 2001م.
57.شايف عكاشة، اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1985.
58.عادل مصطفى، دلالة الشكل، دراسة في الاستطيقا الشكلية وقراءة في كتاب الفن، دار النهضة العربية، بيروت،ط1، 2001 .
59.عاطف فضول، النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس دراسة مقارنة، ترجمة أسامة إسبر، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط 1، 2003.
60.عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية، ليبيا– تونس، 1977.
61.عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، مع دليل بيبليوغرافي، دار الطليعة، بيروت، 1983.
62.عبد العزيز حمودة، علم الجمال والنقد الحديث، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة د.ت.
63.عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها، دار هومة، طبعة 2005.
64.عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي في نقد الشعر العربي، دار ابن الكثير، دمشق، بيروت، ط1، 1992.
65.عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، 2000 م.
66.عصام محمد الشنطي، الجمالية والواقعية في نقدنا الأدبي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979.

67. عفيفي بهنسي، فلسفة الفن عند أبي حيان التوحيدي، دار الفكر، دمشق، سوريا، د.ت.
68. علي عبد المعطي محمد، راوية عبد المنعم عباس، الحس الجمالي وتاريخ التذوق الفني عبر العصور، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1998.
69. علي عبد المعطي محمد، فايزة أنور شكري، فلسفة الجمال والفن، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2002.
70. القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تقديم وتحقيق أحمد عارف الزين، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، 1992.
71. كراهم هاف، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية، بغداد، 1985.
72. كريس بولديك، النقد والنظرة الأدبية منذ 1890، ترجمة: خميسي بوغرارة، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2004.
73. كلايف بل، الفن، ترجمة عادل مصطفى، مراجعة إدميشيل ميتياس، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 2001.
74. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966،
75. مجاهد عبد المنعم مجاهد، دراسات في علم الجمال، عالم الكتب، بيروت، ط1، 1986،
76. محمد أبو القاسم حاج محمد، العالمية الإسلامية الثانية، دار البصيرة، دت.
77. محمد مصطفى أبو شوارب، إشكالية الحداثة، قراءة في نقد القرن الرابع الهجري، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2002.
78. محمد النويهي، الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، الدار القومية للطباعة والنشر، د.ت، ج1.
79. محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، مكتبة الخانجي ودار الفكر، ط2، 1971.
80. محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981.

81.محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمد محمود شاكر، مطبعة دار المعارف.
82.محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1979.
83.محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1975.
84.محمد صابر عبيد، تجلي الخطاب النقدي من النظرية إلى التطبيق، منشورات الاختلاف، منشورات ضفاف، ط1، 2013.
85.محمد عزام، المنهج الموضوعي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1999.
86.محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2004.
87.محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1982.
88.محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار الثقافة، بيروت، ط1، د.ت.
89.محمد كريم كواز، البلاغة والنقد، المصطلح والنشأة والتجديد، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2006.
90.محمد مفتاح، النص من القراءة إلى التنظير، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط 2000.
91.محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 2004.
92.محمود أحمد حمدي، ما وراء الفن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، القاهرة، 1993.
93.مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر، المعهد التربوي الوطني، الجزائر، د.ت.
94.مرسل فالح العجمي، تيارات نقدية معاصرة، مكتبة آفاق، الكويت، ط1، 2011.
95.مصطفى سويف، دراسات نفسية في الفن، مطبوعات القاهرة، 1983.
96.مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، مكتبة مصر، القاهرة، 1958.

97.مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت.
98.مصطفى ناصف، مشكلة المعنى في النقد الحديث، مكتبة الشباب القاهرة، 1970.
99.المفضل بن محمد بن يعلى الضبي، المفضليات، شرح وتحقيق أحمد محمد شاكر، عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، القاهرة، ط6، د.ت.
100.المقابسات، مقابسة-35، نقلا عن حسين الصديق، فلسفة الجمال ومسائل الفن عند أبي حيان التوحيدي، دار القلم العربي، سوريا، ط1، 2003.
101.مكاوي عبد الغفار، ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1972.
102.نجيب محفوظ، اللص والكلاب ، د.ت.
103.هربرت ريد، معنى الفن، ترجمة سامي خشبة، مراجعة مصطفى حبيب، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.
104.هنري لوفافر، في علم الجمال، ترجمة محمد عيتاني، دار المعجم العربي، بيروت، 1954.
105.هيجل، المدخل إلى علم الجمال، فكرة الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 1988.
106.وفاء محمد إبراهيم، علم الجمال، قضايا تاريخية معاصرة، مكتبة غريب، القاهرة، د.ت.
107.ولتر ستيس، فلسفة الروح، ج2، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 1983.
108.ياسمين نزيه أبو الشيخة، عدلي محمد عبد الهادي، نظريات في علم الجمال، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 2011م.
109.يوسف عيد، المدارس الأدبية، القسم النظري، دار الفكر اللبناني، بيروت، د.ت.
110.يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2008.

111.يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، ط1، 1428-2007

112.كريس بولديك، النقد والنظرية الأدبية منذ 1890، ترجمة خميسي بوغرارة. دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2004.

2. المعاجم والقواميس:

1. جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1979.

2. عبد الرحمن بدوي، ملحق موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996 .

3.عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، المجلد الأول، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 1983.

4. ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا، المركز الثقافي العربي، ط 5، 2007.

4. Dictionnaire encyclopédique larouse en couleurs , LIBRAIRIE LA ROUSSE 17, rue du montparnasse, et114 boulevard raspail , Paris 6è .

5.Voir, Le Littré, dictionnaire de la langue françaises en un volume. Hachette 2000, 43, quai de Grenelle, 75905, PARIS, CEDEX 15

3 . المجلات:

1. محمودِ الربيعي، عن القراءة والقراءة الأدبية، مجلة هلال، فبراير1987.

2.صبري حافظ، البدايات ووظيفتها في النص القصصي، مجلة الكرمل، العدد22،21، 1986.

3.مجلة الوحدة، رقم 24 سبتمبر 1986، الرباط.

4.علي جواد الطاهر، اللوحة في الشوقيات، الآداب، تشرين الثاني،1958، العدد11.

4. المراجع الأجنبية:

1. Henri-Brémond , La Poésie Pure, avec un débat sur la poésie, par Robert de Souza , Paris . Bernard-Grasset, 61 Rue des Saints-Pères, 1926 ,

2. Jean Cohen; Structure du langage poétique; Flammarion ; paris ;1966 ,

3. Roland Barthes, Essais critiques, ed Seuil (France), 1964, p 264.

فهرس المحتويات

مقدمة ..... أ

مدخل: فكرة الجمال في تاريخ الوعي الجمالي

1. فكرة الجمال عند اليونان: 10

2. فكرة الجمال عند المسلمين: 13

3. فكرة الجمال في العصر الحديث: 16

4. القبح الاستطيقي والجليل..... 36

1.4. القبح الاستطيقي 37

2.4. الجليل: 41

5. الاستطيقا وفلسفة الفن 46

1.5. فلسفة الجمال: 46

2.5. فلسفة الفن: 47

3.5. الاستطيقا 48

4.5. الجمال في الطبيعة والجمال في الفن: 50

5.5. الرؤية الاستطيقية والعمل الفني: 53

الفصل الأول: مفهوم الجمالية وتجلياتها

1. مفهوم الجمالية 62

2. مظاهر الجمالية وتجلياتها 63

1.2. الفن من أجل الفن: 63

2.2. الجمالية والحياة أو الحياة من أجل الفن: 70

3.2. الجمالية والشعر: 75

4.2. الجمالية والنقد الجديد: 80

5.2. نظرية النقاء الجمالي (كلايف بل وروجيه فراي) 104

الفصل الثاني: الرؤية النقدية في خطاب محمود الربيعي

1. الجمالية والنقد العربي الحديث 112
2. الأسس الجمالية في خطاب محمود الربيعي النقدي 117
1.2. مفهوم الأدب 117
2.2. مفهوم النقد وطبيعة المعرفة النقدية 120
3. النقد والغايات البعيدة في جمالية الربيعي 131
1.3. الأدب والمجتمع 131
2.3. الأدب والتحليل النفسي: 140
3.3. الخلق الفني والواقع المادي (نظرية المعادل الفني) 148
4.3. الوعي بأهمية المنهج في خطاب الربيعي النقدي 160
5.3. المنهج اللغوي الجمالي عند الربيعي..... 161
6.3. العمل الأدبي بناء لغوي 163
7.3. الانسجام العضوي في العمل الأدبي..... 165
8.3. اضطراب الرؤية المنهجية عند النقاد 174
9.3. القراءة الفاحصة 179
10.3. الحكم القيمي في النقد 187

الفصل الثالث: الرؤية النقدية والالتحام الإجرائي

1. دراسات تطبيقية في التحليل الجمالي عند محمود الربيعي 192
1.1. النموذج التطبيقي الأول (قصيدة للمتنبي) 192
2.1. النموذج التطبيقي الثاني في تحليل رواية اللص والكلاب لنجيب محفوظ 200
3.1. قراءة في تحليل قصيدة "لبنان" لأحمد شوقي: 209
خاتمة:..... 232
قائمة المصادر والمراجع: 242

الملخص

تحاول هذه الدراسة الوقوف على نظرية الربيعي الجمالية المبنية على أصول استطيقية خالصة، لا تبتعد كثيرا عما أرساه روادها الأصليون/الغرب.

ــ فكان الأدب ــ عنده ــ هو الخلق الفني الموقع من رحيق النظم، أما الشعر تحديدا فهو رمز.

ــ رفضه البائن الارتكاز على التحليل الاجتماعي والتحليل النفسي.

ــ الدعوة إلى حرية الأدب والأديب، ورفضه لدعاة حتمية الالتزام في الفن.

ــ الإحساس بالتقاليد الفنية ضروري للأديب والناقد على حد سواء، إذ تمكنهما من فهم الحاضر على ضوء الماضي، ومعرفة الماضي في ضوء التيارات الحديثة.

ــ الوعي بأهمية المنهج في الدراسة الأدبية، ومن ثم كان إيمانه القوي بالمنهج اللغوي الجمالي، لأن الأدب عنده تشكيل لغوي، وبناء فني، وهكذا يكون المدخل الطبيعي لفهمه وتحليله وتقديره مدخلا لغويا جماليا.

ــ العمل الفني عنده نسيج لا يمكن فصل الموضوع فيه عن الشكل، فالمعنى يتولد من باطن العمل ويتحدد في تطوره، أما الشكل فهو اكتمال هذا العمل.

ــ الدعوة إلى القراءة الفاحصة/ الكاشفة كأداة للتحليل للوقوف على الجزيئيات الدقيقة للعمل الأدبي والتعرف على شبكة العلاقات التي تنظم هذا العمل.

Résumé

La présente étude a pour objet l'analyse de la théorie de l'esthétisme de Rebiai qui repose sur des origines esthétiques pures très proches de celles de ses prédécesseurs pionniers européens.

A ses yeux, la littérature était une créativité artistique qui procède d'une composition cohésive et une stylistique copieuse. Quant à la poésie proprement dite, elle n'est qu'un symbole, le symbole est lui-même de la littérature.

Manifestement, Rebiai réfute l'analyse psychosociologique.

Il préconise la liberté de la littérature et de l'homme de lettres. Il rejette la fatalité de l'art engagé.

La littérature et le critique exigent un flair des traditions artistiques qui leur sont connues. Elles leur permettent d'appréhender le présent en partant du passé.

Saisir l'importance de la méthodologie dans les études littéraires.

Sa profonde conviction en l'approche linguistico-esthétique que (linguistique esthétique). Il perçoit la littérature comme étant un façonnage linguistique, une confection artistique. Ainsi, le point de départ naturel de son appréhension, son analyse et son appréciation serait purement linguistique-esthétique.

De son point de vue, l'œuvre d'art est une création où la forme est partie prenante du fond. Le sens nait de l'esprit de l'œuvre et se précise d'autant plus dans sa croissance. La forme n'est, en fait, que l'aboutissement de cet œuvre.

Comme outil d'analyse, la lecture attentive scanne les petits détails de l'œuvre artistique et littéraire et définie l'ensemble des rapports qui relie cet ouvrage.