الفكر النقدي عند محمد فريد أبو حديد

Critical thought of Muhammad Farid Abu Hadid

محمد عبد المطلب*

mmotaleb2009@yahoo.com

الملخص

هذه قراءة للفكر النقدي عند محمد فريد أبو حديد، تعتمد على مجموعة من الدِّراسات التي كتبها، وتركها مخطوطة، وهي:

1- دراسة موسَّعة بعنوان: (لمحات من أسرار البيان)، وقد بدأ كتابتها في الثاني عشر من مارس سنة 1957، ويبلغ عدد صفحاتها تسعًا وتسعين صفحة، وواضح لمن يقرأها، أنها كانت (مسوَّدة) لكتاب مطول، ولهذا فهي في حاجة إلى إعادة كتابة، وهو الأمر الذي لم يتسع للمؤلف، كما لم يتسع له الوقت لاستكمال الموضوع، والدِّراسة في مجملها تجمع بين الإجراء النظري، والإجراء التطبيقي، وتتناول مسائل الشعر والنثر، وقضايا اللُّغة والأدب.

2- دراسة من ثلاثة أقسام، القسم الأول بعنوان (مقدمة)، والثاني بعنوان: (أبو الطيب يبحث عن موضوعه)، والثالث بعنوان (فصل في شعر أبي نواس)، وواضح أن مجموع الأقسام كانت مشروعًا لكتاب –أيضًا– لأن

* أستاذ البلاغة والنقد الأدبي – كلية الآداب – جامعة عين شمس

المؤلف في نهاية الفصل الثالث الخاص بأبي نواس، ذكر أنه فرغ من شعر أبي نواس في المجون والغزل، وسوف يبدأ في المديح، وهو الأمر الذي لم يتحقق.

3- دراسة من قسمين منشورة بمجلة مجمع اللُّغة العربيَّة بعنوان: (حول الموضوع والأسلوب في الأدب).

الكلمات المفتاحية: الفكر – النقدي – محمد فريد – أبو حديد.

Abstract:

This is a reading of the critical thought of Muhammad Farid Abu Hadid, based on a group of studies he wrote and left in manuscript, namely:

1- An extensive study entitled: (Glimpses of Asrar Al-Bayan), which was started on March 12, 1957, and has ninety-nine pages. Which the author did not have enough time to complete the topic, and the study in its entirety combines theoretical procedure, applied procedure, and deals with issues of poetry and prose, and issues of language and literature.

2- A study of three sections, the first section entitled (Introduction), the second entitled: (Abu al-Tayyib searches for his subject), and the third entitled (A chapter on Abu Nawas's poetry), and it is clear that the total of the sections was a project for a book - also - because the author is at the end of the chapter. The third, related to Abu Nawas,

mentioned that he had finished off Abu Nawas's poetry in profanity and flirtation, and he would start praising, which was not achieved.

3- A two-part study published in the Arabic Language Academy, entitled: (On Subject and Style in Literature).

Keywords: Thought - Criticism - Muhammad Farid - Abu Hadid.

(1)

هذه قراءة للفكر النقدي عند محمد فريد أبو حديد، تعتمد على مجموعة من الدِّراسات التي كتبها، وتركها مخطوطة، دون أن تحظى بالنَّشر إلا مقالًا من جزأين نشره بمجلة المجمع اللُّغوي، وهذه الدِّراسات تمثِّل فكرًا مجهولًا عنده لم يتح للقراء أن يتابعوه، وهي:

1- دراسة موسَّعة بعنوان: (لمحات من أسرار البيان)، وقد بدأ كتابتها في الثاني عشر من مارس سنة 1957، ويبلغ عدد صفحاتها تسعًا وتسعين صفحة، وواضح لمن يقرأها، أنها كانت (مسوَّدة) لكتاب مطوَّل، ولهذا فهي في حاجة إلى إعادة كتابة، وهو الأمر الذي لم يتسعْ للمؤلف، كما لم يتسعْ له الوقت لاستكمال الموضوع، والدِّراسة في مجملها تجمع بين الإجراء النظري، والإجراء التطبيقي، وتتناول مسائل الشعر والنثر، وقضايا اللُّغة والأدب.

2- دراسة من ثلاثة أقسام، القسم الأول بعنوان (مقدمة)، والثاني بعنوان: (أبو

الطيب يبحث عن موضوعه)، والثالث بعنوان (فصل في شعر أبي نواس)، وقد بدأ أبو حديد كتابة المقدمة في عام سنة 1962، وبرغم أن الدِّراسة موزَّعة على ثلاثة أقسام، لكن الخط الذي كتبت به، والورق الذي كتبت عليه، وطبيعة الموضوع يؤكد أنها ثلاثة أقسام لموضوع واحد لم يكن المؤلف قد اختار له العنوان الشمولي، لكن العناوين الفرعية تكشف عن طبيعة المضمون. ويبلغ القسم الأول أربع عشرة صفحة، والثاني ست صفحات، والثالث خمسًا وأربعين صفحة.

وواضح أن مجموع الأقسام كانت مشروعًا لكتاب – أيضًا – لأن المؤلف في نهاية الفصل الثالث الخاص بأبي نواس، ذكر أنه فرغ من شعر أبي نواس في المجون والغزل، وسوف يبدأ في المديح، وهو الأمر الذي لم يتحقق.

3- دراسة من قسمين منشورة بمجلة مجمع اللُّغة العربية. الجزء السابع عشر والثامن عشر، بعنوان: (حول الموضوع والأسلوب في الأدب) ويبلغ مجموعهما سبع عشرة صفحة من القطع الكبير المزدوج الأعمدة.

وبما أن الدِّراسات التي بين أيدينا متعددة الموضوعات، تصعد إلى العموم لتتناول الأدب والأدبيَّة في كليتها، وتنزل إلى الخصوص لتتناول أدباء بعينهم، بل نماذج محددة من أدبهم فإنَّ طبيعة التعدد بين العموم والخصوص، وبين التنظير والتطبيق، تقتضينا أن نحاول قراءتها قراءة شموليَّة؛ لأن تناول كل دراسة على حدة سوف يتحول- تلقائيًا – إلى مجرد تلخيص، والتلخيص لا يغني عن

الأصل بحال من الأحوال، كما أن التناول التجزيئي لن يقدم لنا تصورًا كليًا عن الفكر النقدي لهذا الأديب الكبير.

وقبل أن نطرح قراءتنا، فإنه من الضروري أن نلقي الضوء إجمالًا على مجموع هذه الدِّراسات خلال عدة ملاحظات:

الملاحظة الأولى: أن الفكر النقدي فيها يعتمد اعتمادًا أساسيًا على الموروث النقدي العربي، مع تطعيمه – أحيانًا – ببعض التوجهات النقديَّة الوافدة، وبخاصة تلك التي ليس لها ما يناظرها في موروثنا النقدي، من مثل ربط النص بمبدعه وجعله لوحة إسقاط له، وهو التوجه الذي ساد في المرحلة الرومانسية.

الملاحظة الثانية: أن معظم الدِّراسات كانت تدور حول الشعر والشعراء، ولم يحظَ النَّثر بدراسة مستقلة، اللهم إلا بعض الخواطر السريعة التي لا تمثِّل ركيزة في الفكر النقدي لأبي حديد. مع ملاحظة أن الشعراء التي دارت حولهم الدراسات من شعرائنا القدامى من أمثال إمرئ القيس، ودريد بن الصمة، وجرير، والبحتري، وأبي نواس، والمتنبي، وأبي العلاء المعري.

الملاحظة الثالثة: إن هذا الفكر يسيطر عليه انطباعية تحتكم إلى الذوق الشخصي حتى ولو خالف هذا الذوق أذواق معظم دارسي الشعر العربى القديم، وهو ذوق أضفى نوعًا من القداسة على هذا الموروث الشعري إجمالًا، وهو ما خالفه أبو حديد.

الملاحظة الرابعة: إنَّه بجانب الانطباعية تدخل (المقياس الخلقي) بحدة لمحاصرة الإبداع والمبدعين، وهو ما حوَّل النقد إلى نوع من المحاكمة الخلقية التي تؤدي إلى الحكم بالرفض أو القبول، وإن كان الغالب هو الرفض، كما سنرى.

الملاحظة الخامسة: إن الدِّراسات تقوم على الانتقائيَّة دون محاولة الاستغراق، أو متابعة مرحلة مكتملة، أو إبداع مكتمل، وقد تسلطت هذه الانتقائية على المناطق البرَّاقة في موروثنا الشعري، كما تسلطت على مناطق برَّاقة في موروثنا النقدي، كمنطقة عبدالقاهر الجرجاني، وقبله قدامة بن جعفر.

(2)

لقد انشغل الأديب الكبير محمد فريد أبو حديد انشغالًا كبيرًا بكتابة الرواية، وأبدع فيها نماذج تضعه في مصاف كبار الروائيين العرب في النصف الأول من هذا القرن، فما السر في تحوله عن كتابة الرواية إلى دراسة الإبداع الأدبي عمومًا، والشعر التراثي خصوصًا؟ إن هذا التساؤل الذي يرد علينا، قد ورد على أبي حديد نفسه، ومن ثَم تقدم لتبرير هذا التحول الفجائي في توجهاته الأدبية.

يقول أبو حديد إن كتابة القصة والرواية كانت تجهده إجهادًا نفسيًّا وبدنيًّا؛ لأن طبيعته كانت تتفاعل مع شخوصه وأحداثه، وتعيش حياة الشخوص، وتغوص في أحداثهم، وكان هذا يتكرر من رواية لأخرى، وفي كل رواية كان يعيش تجربتها، مما أرهقه إرهاقًا زائدًا، وبخاصة أن غالبية رواياته من الروايات التاريخية، ولكل بطل سيرته التي تحتاج إلى متابعتها في مظانها

للتعرف عليها تعرفًا كاملًا حتى يتوحد بها تقريبًا؛ حدث هذا عندما كتب (الملك الضليل) التي تحكي حياة شاعر من كبار شعراء العربية، هو امرؤ القيس، هذا الفتى المسكين البوهيمي، وقد تجول معه أبو حديد على رمال الصحراء، يشاهد مغامراته في طفولته وصباه؛ حيث انتهى به الأمر للخضوع لحكمة القضاء. وهكذا الحال في سائر الروايات التاريخية التي كان يعيشها كواحد من أبطالها.

ويقول أبو حديد إنه برغم هذه المعاناة، وهذا الإجهاد، لم يجنِ من الأدب شيئًا؛ لأن الواقع الأدبي كان واقعًا فاسدًا، يغلب التافه على الجوهري، ويغلب الأوهام والأهواء على الحقائق وصدق الأحكام، وهذا الواقع المضطرب دفعه إلى إعادة النظر في حياته الأدبية، كما دفعه إلى نوع من التأمل الذاتي لمجموعة أبطاله، لكن من زاوية أخرى، هي صورتهم الفنية المجردة، وما تضمنه إنتاجهم الأدبي من عناصر الفن والجمال، ثم نقل هذا التأمل للقارئ الأول، وهو ذاته، ثم يقدم أبو حديد مبررًا آخر لانصرافه عن كتابة الرواية، هو ظهور بعض التوجهات في الساحة الأدبية تنادي بالتجديد، لكنها توجهات لم تكن خالصة للأدب والأدبية، بل إن معظمها كان مجرد دعاية تهدف إلى تحقيق مآرب خاصة لكتاب بعينهم، وقد أوغلت دعوة التجديد في انحرافها عندما ادعت أن هناك ما يسمى بأدب الشيوخ وأدب الشباب، وبالطبع فإن أبا حديد سوف يعد في الشيوخ الذين انتهى زمنهم، والذي يجب أن تتجاوزهم الحركة التجديدية.

إن هذا الواقع قد أرهقة نفسيًّا، وصرفه إلى نوع من الأدبية التي يكاد يتفق

عليها الجميع، وهي أدبية الأدب العربي القديم الذي يعلو فوق منافسات الدعاية والإعلان، ويسمو فوق قسمة الأدب بين الشيوخ والشباب، فيحقق لنفسه بذلك متعتها الخاصة بالابتعاد عن التيارات المضللة التي لا يعرف كيف يتعامل معها.

(3)

إن اتجاه أبي حديد إلى الأدب القديم، يستدعي أن يقوم بتحديد مفهوم الأدب أولًا، ثم مفهوم القدم ثانيًا، لكنه لم يكن مغرمًا بالتحديدات الصارمة، ولذلك اتجه إلى تحديد طبيعة الأدبية بأنها طبيعة لغوية، فاللُّغة مادة الأدب التي عن طريقها يستطيع الأديب أن ينقل فكره وإحساسه للمتلقي، فاللُّغة كالألوان للمصور، والحجر للمثال، والذهب للصائغ، والأصوات للموسيقى، وإذا كان هذا هو المقصود بالأدب، فإنَّ المقصود بالأديب: صاحب القدرة الخلاقة، والريادة الإنسانيَّة الصادقة، إنَّه الإنسان الذي ينفعل بالمعاني والمشاعر، ويحولها إلى إبداع أدبي، ناقلًا ما في داخله من تفاعلات فكرية ونفسية إلى المتلقي، فإذا لم يتجاوب المتلقي مع كل ذلك، فلا شك أنه سوف يأتي الزمن الذي يتحقق فيه تقدير هذا الأدب.

إن الأدب الحق هو الذي يحقق لنفسه وظيفة، بل وظائف متعددة، أولها أن يسد مطلبًا من مطالب الحياة، وهو ما يعني أن وظيفة الأدب عند أبي حديد وظيفة حياتية، لكنها حياتية مغايرة للحياتية العملية التي يمارسها عامة الناس، فصاحب الحرفة – مثلًا – يحكمه قانون السوق، وحركة العرض والطلب، وليس

كذلك الأديب؛ لأن بضاعته هي العقل والثقافة، ولها قانون آخر يغاير قانون السوق، فهذه البضاعة تختص بوظائف التعبير الصادق عن المعاني التي يجمعها الأديب من اندماجه في الحياة وحقائقها الأصيلة، سواء في ذلك الحقائق الحاضرة، أو الحقائق المستقبلية، وعن طريق هذه الحقائق يكون الأديب النموذج الرائد الذي يمتلك قدرة كشف ما لا يستطيع غيره كشفه من أسرار النفس الإنسانية من ناحية، ومواطن الجمال في الكون من ناحية أخرى، وبهذا تتحقق الريادة التي تقود البشرية نحو الخير والحق والجمال.

ويرى أبو حديد أن أهم خصيصة يجب أن تتوافر في الأديب، هي قدرته على (اللمح) ويقصد بهذا المصطلح: أن يمتلك الأديب نوعًا من دقة النظر، ونفاذ البصيرة، فيتجاوز سطوح الأشياء ليدرك أعماقها وأسرارها الكونية، وهذا اللمح لا يمتلكه غيره من الناس، ولهذا يرى ما لا يرونه، فيلمح الحركة في السكون، والسكون في الحركة، ويدرك الشبه فيما يبدو مختلفًا، "فالأديب – في حياته – كسائر الناس، يعيش في غمرة البشر، وهو مثلهم يتعرض لما تقضي به الحياة من ضروريات، ولما في نفسه من دوافع، وهو في زحمة الحياة يدفع ويندفع، مرتبطًا بالنَّاس والظروف المحيطة به، ويرتطم بقيود المجتمع، ويخضع لسلطان الحكم، ويحس في ذلك كله بأثر ما في داخله وفى خارجه"[1].

فاللمح يئول إلى المعرفة الداخلية، وهي شبيهة بتلك المعرفة التي تحدث عنها (بندتو كروتشي)، وقسمها إلى قسمين كبيرين: المعرفة الذوقية، والمعرفة العقلية المنطقية، والأولى تختص الإدراك الجزئي، والأخرى:

تختص الإدراك الكلي.

إنَّ أبا حديد يخلص من كلام كروتشي إلى ما يسميه (التعبير النفس) الذي يلازم الإدراك الشمولي، وغاية الإبداع أن يحوِّل هذا الإدراك النفسي إلى مادة صياغية، هي ما نسميه (الأدب).

وفي هذا الإطار الذي قدمه أبو حديد لوظيفة الأدب، وعلاقته بالأديب، وعلاقتهما بالحياة، كان من الضروري أن يطرح قضية شغلت الحياة الأدبية في وقتٍ بعينه، هي قضية (الفن للفن)، صحيح أنه لم يحدد أصحاب هذه القضية التي تحمل زعامتها – كما نعرف – الدكتور رشاد رشدي؛ لأنه لا يعنيه من نادى بها بقدر ما يهمه القضيَّة نفسها التي رفضها رفضًا قاطعًا؛ لأنها – في رأيه – قضية بلا مضمون حقيقي، أو لنقُل إنَّها تتنافى مع حقيقة الفن؛ لأنه إذا لم يكن للفن وظيفة في مكان وزمان، فلا يمكن تصور وجوده، وحتى لو تصورنا أن هذه القضية تتعلق بالفن الذي يكون سابقًا لعصره، أو تتعلق بالفن الذي يصدم المتلقين ويخالف أذواقهم، فإنَّه في كلا الأمرين يكون الفن متصلًا بالحياة والواقع – أيضًا – سواء في ذلك الواقع الحضوري، أو الواقع الآتي، وسواء أكان اتصال تواصل أم اتصال انقطاع، وإلا فما معنى أن يهتم الأديب بنشر ما ينتجه من أدب، فلو أنه احتفظ بإنتاجه لنفسه لما تحقق له وجود على نحو ما.

ويقدم أبو حديد تفسيرًا لقضية الفن للفن – من وجهة نظره – يرى فيه أنَّه ربما كان المقصود منها أنَّ الأديب لا يصدر في إنتاجه عما يرضي الناس أو يسخطهم، بل يصدر عن وحي نفسه، دون أن يضع في اعتباره ردود فعل

المتلقين تجاه أدبه، وفي هذا الإطار قد تكون القضية لها بعض القبول.

وبرغم ازدحام الواقع الأدبي بتيارات متعددة عن القديم والجديد، والشيوخ والشباب، والفن للفن، إلى غير ذلك، برغم ذلك فإنَّ أبا حديد يرى أن الأدب الحديث – عمومًا – أدب بلا شخصية؛ لأنَّه ينمو عالة على الآداب الغربية، فأصالته مشوبة بالغرابة؛ لأنَّها لا تجد لها سندًا من موروثنا الإبداعي، وبخاصة في القصة والرواية والملحمة.

ومع رفض الفن للفن، فإنَّ أبا حديد يرفض إدخال الأدب دائرة التقنينات والقواعد الصارمة؛ لأنَّ الأدب ليس ظاهرة طبيعية يحكمها قانون ماديتها الصارم، بل هو ظاهرة جمالية يتحكم فيها الذوق الخاص والعام، ومن هنا لا يسمح أبو حديد لنفسه بأن يقدِّم مجموعة نصائح للأديب بأن يفعل كذا، ولا يفعل كذا، ولا يمكن أن يحجر عليه فيما يقول، ما دام أديبًا صادقًا يحس ويفكر بوحي طبعه وفطرته، وعلى نحو آخر: فإنَّ موقفه الأثير، هو موقف المتلقي المتذوق، لا موقف المقترح المقنن، وإن كان هذا لا ينفي أن هناك رؤية عامة (لروعة البيان) يمكن أن يتفق عليها المتلقون، وهذه الروعة تتحقق بتوافر عدة أمور في كل إبداع قولي، هى:

العناية باللَّفظ المفرد، والعناية بالألفاظ المركبة، ورعاية الوزن وانسجامه مع المعنى والشعور، ورعاية المعنى وانسجامه مع الحال، وصدقه في التعبير عنها، بحيث يلائم ما سبق من ألفاظ وتراكيب وأوزان.

وواضح أن ما قدمه من روعة البيان، لا يكاد يختلف عما رددته كتب النقد والبلاغة في تراثنا العربي، وهو ما سنعرض له تفصيلًا عند تناولنا لمحور الفكر الأسلوبي عنده، لكن الذي أضافه أبو حديد هنا هو أن روعة البيان لا تتحقق إلا إذا وظفت اللُّغة لإنتاج ما لم تتعود عليه من المعاني والأفكار، ولا يمكن أن يتحقق ذلك إلا إذا كان المبدع قد استوعب ما سبقه من إبداع حتى يتمكَّن من تجاوزه، أو الإضافة إليه على أقل الاحتمالات.

ولا تعني الدعوة إلى قراءة الموروث واستيعابه، أن فيه كفاية يمكن أن يستغني بها الأديب، إذ إن أبا حديد لا يؤمن – بحال – بالمقولة القديمة التي كانت ترى تفوق الأدب العربي على غيره من الآداب، بل إنه يصرِّح بأن هذا الأدب كان فقيرًا في فنون بعينها مثل القصة والرواية، والملحمة، والشعر الوجداني الصادق، وإذا كنَّا نوافق – مع التحفظ على فقر الأدب العربي القديم في هذه الأجناس، فإننا لا نوافق إطلاقًا على فقر الموروث الشعري في الشعر الوجداني الصادق، ولا يسمح المجال هنا بأن نستعيد مسيرة الشعرية العربية وما تضمنته من إبداعات شعرية تغوص في أعماق الذات الفردية والإنسانية، ولكن فقط نذكِّر بالمقدمات الطللية وكيفية تعبيرها عن أزمة الشاعر الوجودية، ويطول بنا الأمر لو رحنا نذكِّر بشعر الصعالكة والمعذريين، وغيرهما من أصحاب الأحلاف الإبداعية.

واللافت أن رأي أبي حديد في الموروث الإبداعي يتوازى مع رأيه في الموروث النقدي، وبرغم أن معظم تأسيساته النظرية تستمد ركائزها من هذا

الموروث، فإنه لم يكن مقتنعًا به تمام الاقتناع، ولم يكن راضيًا عنه، حتى بالنَّظر إلى مراحله البراقة عند عبدالقاهر الجرجاني ومدرسته، مقارنًا بما قدمه قدامة بن جعفر ومن حذا حذوه، فالجرجاني – في رأيه – كان شكليًّا في معظم دراساته البلاغية، وهي شكلية أهملت العنصر الروحي، كما أهملت الموهبة، فمنهج الجرجاني قد ساعد على تحويل الأدب إلى صناعة: "فمنذ كتب ابن المعتز كتابه (البديع)، وتلاه قدامة في كتابه (نقد الشعر)، بدأ الاتجاه يقوى نحو حصر سر البيان فيما أصبح يسمى بالمحسِّنات المعنوية واللفظية، حتى استن عبدالقاهر سنته في التحليل والتعليل متجهًا بالنقد الأدبي اتجاهًا علميًّا محضًا، يكاد يكلف الأدب الخضوع للموازين، وكان من أضرار هذا الاتجاه أن صار الأدب صناعة"[(2)].

كما يرى أبو حديد أن عبدالقاهر لم يكن معنيًّا برصد وظائف بنياته البلاغية، مثل الجناس والاستعارة، برغم أنه تنبه – أحيانًا – لظواهر التوعُّر والتكلف في الأشكال البديعية، ومن ثَم فإنَّه يطالب بأن تعطي كتب البلاغة عناية لتذوق الجمال، والابتعاد عن التعقيد الصارم الذي قاد البلاغيين القدامى إلى الإعجاب بصور بلاغية لا تتوافر فيها ملامح الجمال.

ولا أريد أن أقف طويلًا عند كل ملاحظة لأديبنا الكبير محمد فريد أبو حديد؛ لأن هذا شيء لا تحتمله هذه القراءة، لكن –في الوقت نفسه– لا أستطيع أن أتغاضى عن بعض التهم التي وُجِّهت لشيخنا عبدالقاهر، ويطول بنا الأمر لو رحنا نعدد شرائط الإبداع عنده، ومقدماته ونتائجه، لكن الذي نعجب له، قول

أبي حديد إن الجرجاني قد أهمل وظيفة الاستعارة، وسوف أجتزئ من كلام الجرجاني جملًا محددة يتناول فيها هذه الوظيفة لتأكيد فهمه لجمالية الاستعارة وغيرها من البنى البلاغية، يقول عن الاستعارة: "فإنَّك لترى بها الجماد حيًّا ناطقًا، والأعجم فصيحًا، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية"[3].

ومن الأمور اللافتة أن أبا حديد عاب على الجرجاني استحسانه لجناس أبي تمام، ويبدو أنَّه لم يتابع عبدالقاهر إلا في (أسرار البلاغة)، ولو أنَّه تابعه في (دلائل الإعجاز) لأدرك أنه لم يستحسن جناس أبي تمام على نحو مطلق، وإنما كان الاستحسان أو الاستقباح محكومًا بالسياق، وبعملية إنتاج المعنى، وبردود فعل التلقي، وهي أمور أفاض فيها الجرجاني، ليس في الجناس فحسب، بل كل أبنيته اللُّغوية والبلاغيَّة، وكل تحليلاته النحوية الجمالية.

(4)

إنَّ عناية أبي حديد بالنَّص وظواهره التعبيريَّة، كانت تتحول – غالبًا – إلى عناية بالموضوع الشعري، فعنده أنَّ كل أدب هو أدب الموضوع، ولا شك أن هذا التوجُّه منه كان رد فعل لتوجُّهات نقديَّة أخرى لا توجه عنايتها إلى الموضوع، وإنَّما إلى كيفية إنتاج هذا الموضوع، وبرغم أن متابعة كل ما كتبه في هذا الخصوص قد يشي بانحيازه إلى كيفية إنتاج المعنى نظريًّا، لكن المتابعة التطبيقية تكشف عن انحيازه للموضوع ذاته، وعن طريق نظره فيه يصدر حكمه بالقيمة، وبرغم ما قاله عن أهميَّة أن يحمل الموضوع معنى إنسانيًّا، نراه تطبيقيًّا

يحتكم إلى المعيار الأخلاقي، ومن هذا المنطلق تعامل مع مجموعة من الشعراء كأبي نواس والمتنبي وأصدر حكمه عليهم.

ويبدو أنَّ أبا حديد كان قد وجد أمامه مهادًا خصبًا في توجُّه نقدي بعينه، هو الأدب الملتزم، الذي يتحرَّك إبداعيًّا خلال قضايا المجتمع، فأراد أن يؤكد هذا الاتجاه، ثم أضاف إليه معيار القيمة الأخلاقية، ملاحظًا أن العناية بالموضوع لم تكن طارئة، بل لها تجلياتها مع مطالع القرن فيما كتبه المويلحي في (عيسى بن هشام) والكواكبي في (أم القرى).

ولم يكن المعيار الأخلاقي هو التعديل الوحيد الذي قدَّمه إلى نظرية الالتزام، بل إنَّه أضاف شيئًا آخر، عندما طالب بأن تكون للأديب حريته الداخلية والخارجية، حريته التي يعيشها في أعماقه، ثم ينقلها إلى الخارج ليتعامل بها مع واقعه الذي يحيط به، ثم يقدِّم كل ذلك في عمل إبداعي جمالي.

ولا شك أن هذه المحاولة التوفيقية كانت مليئة بالثقوب، وأكبرها ثقب المعيار الأخلاقي الذي لم يقل به إلا قلة من نقادنا القدامى والمحدثين، فكيف يتحقق هذا المعيار، مع الدعوة للحريَّة الداخلية والخارجية؟ بل إن التناقض داخل توجه أبي حديد قد دفعه إلى مواجهة أخرى بين (الشكل والمضمون)، هذه القضية التي ظل لها حضورها الدائم في مسيرة النقد العربي والغربي، وقد فرغ من هذه المواجهة سريعًا؛ لأنَّه يرى – وهو محق – أنه لا جدوى من ورائها، ويخلص إلى أن الشكل والمضمون شيء واحد، فإذا ما اختار المبدع موضوعًا بعينه، فإنَّه يكون – في الوقت نفسه – اختيارًا للشكل.

معنى هذا أن أبا حديد وهو يتحدث في الموضوع، كان يؤمن أنَّه يتحدث في الشكل تلقائيًّا، لكن الحقيقة أن معظم أحكامه كانت منوطة بالموضوع، وربما كانت التيارات السياسيَّة وما صحبها من يقظة الوعي القومي العربي ذات أثر بالغ في مثل هذا الانحياز المضموني.

وقد واكب العناية بالموضوع، العناية بأن يكون الموضوع مرآة للعصر، وانعكاسًا للعلاقات الاجتماعية فيه، وهو ما لاحظه على الشعر الجاهلي الذي كان مرآة صادقة لهذه المرحلة مكانًا وزمانًا؛ حيث رصد أخلاقياتها وفكرها وثقافتها، وقد استمر هذا الواقع الإبداعي مع بداية الشعر الإسلامي، ثم تغيَّر الأمر في العصور التالية، وهذا التغيُّر يرجع – عند أبي حديد – إلى تصادم الموضوع الشعري مع القيم الأخلاقيَّة والدينيَّة، ومن ثَم لم يكن الشعر يقدم للمجتمع قيمة حقيقية، سواء في ذلك الشعر العاطفي أو غير العاطفي، فعمر بن أبي ربيعة – مثلًا – لم يقدم إلا معاني ضحلة، على عكس امرئ القيس الذي وصلت بعض معانيه إلى آفاق إنسانية، ومثله في ذلك النابغة الذبياني، فلو نظرنا إلى قول امرئ القيس:

وليل كموج البحر أرخى سدوله علي بأنـواع الهمـوم ليبتلى

وإلى قول النابغة:

فإنَّك كالليل الذي هو مدركي وإن خـلت أن المنتأى عنك واسع

لوجدناهما يطرحان "معنيين من المعاني الإنسانيَّة التي قد تلم بنا، أو هي – على الأقل – تطلعنا على موقفين إنسانيين، يصف كل منهما لنا تجربة جديرة بأن تضاف إلى تجاربنا، وتجعلنا أبصر بالحياة، وأعلم بصروفها، وإن لم تتحْ لنا تجربة مثلها"[4].

وفي المقابل فإنَّ معظم شعر جرير شعر مرفوض لإيغاله في الهجاء المقذع، والمعاني الخسيسة، والاجتراء على الحرمات.

ويتأكد انحياز أبي حديد للموضوع، عندما يرى أننا في تذوقنا للأدب لا يمكن أن نحلله إلى شكل ومضمون، فنعجب بأحد جانبيه دون نظر إلى الجانب الآخر، ذلك أن التذوق لا يكون إلا للشيء في جملته، فلا يهم في قليل أو كثير أن الشاعر قدم معناه في شكل صياغي جيد ما دام المضمون رديئًا.

ومن اللافت أن خسَّة الموضوع ليست وحدها هي المرفوضة عنده، بل إنه يتحفظ كثيرًا أمام شعراء لم يحسنوا الغوص في أعماق موضوعهم، كمجنون ليلى وعمر بن أبي ربيعة.

وفي هذا الإطار المضموني يأخذ أبو حديد على الموروث الشعري – جملة – إنه موضوع جزئي، على معنى أن عناية الشاعر ومن بعده الناقد كانت منوطة بالبيت المفرد، ولا ينفي هذا وجود استثناءات محدودة كانت القصيدة فيه تطرح موضوعًا واحدًا، مثل عينية الصمة القشيري التي تعرض لشعور الوجد الذي يحسه مَن يفارق معاهد أحبابه، وقد تابعها أبو حديد محللًا لها، كاشفًا عن

ظواهر التلاحم في موضوعها من ناحية، وإنسانية الموضوع من ناحية أخرى، دون أن يوجِّه عناية من نوع ما إلى أدوات الشاعر في إنتاج هذا وذاك.

إن مجموع هذه الإجراءات التنظيرية المعنية بالموضوع عمومًا، والشعري خصوصًا، قد ارتبطت بمجموعة من المقولات الأخلاقية، ثم انعكس كل ذلك في إجراء تطبيقي على شاعرين كبيرين من شعراء العصر العباسي.

الأول: أبو نواس، وقد قرأه أبو حديد قراءة مستوعبة في ديوانه الشعري، فوجد أن ثلث ديوانه يدور حول موضوع الخمر، وهو موضوع مرفوض دينيًّا وأخلاقيًّا، كما أنَّه مرفوض لبعده عن العمق، فمعظم عناصره الدلالية تميل إلى السذاجة والسطحية والتفاهة، ومن مظاهر ذلك أن معظم الخمريات تجري وراء مجموعة مواصفات مكررة للخمر، لا تكاد تضيف جديدًا من ناحية، ولا تقدم قيمة فنية من ناحية أخرى، فلا تكاد تخرج الخمر عن كونها نارًا، مضيئة، قديمة، ذهبية، ساحرة، لطيفة، ممزوجة بالماء، وبرغم أن أبا نواس يقدِّم مواصفات في أساليب مختلفة، فإنَّها تنتهى إلى تكرارية نمطيَّة لا تعبِّر عن عاطفة حقيقية.

ويزداد الموضوع الشعري سقوطًا عندما يدخل فيه أبو نواس الغزل بالمذكر، في فحش وابتذال لكل قيمة إنسانية، فلا يخرج موضوع النواسي عن المجون والتظرف، فضلًا عن أن كثيرًا من مواصفات الخمر لم تكن من ابتكاره، بل قلَّد فيها مَن سبقه مِن شعراء الخمر مثل الأخطل.

فإذا انتقلنا إلى شعر الغزل عند أبي نواس، لم نجد سوى مجموعة من المداعبات المتكلفة التي لا تعبر عن عمق نفسي، فهو فيها ليس إلا فتى هوائيًّا يطارح محبوبته الحب على نحو ما يصنع فتى أنيقًا في حفلة راقصة؛ حيث يغازل مَن يراقصها، أو على نحو مَن يداعب مغنية جميلة في مجلس غناء توزع فيه التفاتاتها على مجموع سامعيها.

ويخلص أبو حديد إلى أن شعر أبي نواس يتجّه معظمه إلى ذاته لأنانيته المفرطة، فليس في هذا الشِّعر ومضة حياتية، بل إن شعره كان نوعًا من الانتقام من الحياة والمجتمع؛ لأنه يتوجه إلى إيذاء الناس، والتشهير بهم، ويصل هذا الإيذاء إلى أن يكون طابعًا شعوبيًّا لإيذاء الجنس العربي كله، وليس هجومه على الوقوف الطللي إلا تجسيدًا لكراهيته للعرب، ويبدو أن أبا حديد في رفضه الحاسم لشعر أبي نواس، قد تناسى طبيعة التطور الحضاري التي كانت لا تقبل مثل هذا الوقوف الطللي، وليس لنا من تعليق على موقفه من أبي نواس إلا أن نطرح سؤالًا واحدًا هو: هل حقيقة أن النواسي كان يكتب في الخمر دون عاطفة حقيقية؟

الشاعر الآخر: المتنبي، الذي طبَّق عليه هذا النقد المضموني الأخلاقي، ولم يكن موقفه منه بأفضل من موقفه من أبي نواس، بل إنَّه بدأ دراسته له بإصدار حكم مطلق بأنَّه شاعر (لا يستحق الوقوف عند شعره)؛ لأنه يخلو من المعنى الشعري الحق، ولا يتجاوز كونه كلامًا (موزون مقفى) (على حد تعريف الشعر عند القدامى)[5].

وإذا كان أبو حديد قد رفض معاني أبي نواس لسذاجتها وسطحيتها، فإنه يرفض معاني المتنبي؛ لأنَّها معانٍ عقلية لا تعبِّر عن عاطفة قلبية، تتمثل عقليتها في المبالغة والتكلف، وهما خصيصتان لازمتاه منذ صباه، وبداية قوله الشعر، وقد لازمه هذا المنحى طوال حياته، يتحول من المبالغة للتكلف، ويكاد يكون ديوانه العراقي كله قائمًا على مثل هذه المبالغات، مع توجه الموضوع الشعري إلى المديح الذي يستهدف منه تأكيد فرادة ممدوحه، مع مزجه لهذا المديح بالتذلل والسؤال.

ولم يكن مديح المتنبي وحده هو الذي تجمعت فيه هذه الظواهر الدلالية، بل إن الغزل – أيضًا – كان مليئًا بالتكلف والفتور، في مثل قوله:

هو البين حتى ما تأنى الحزائق ويا قلب حتى أنت ممن أفارق

لكنَّ أبا حديد يعود ويرى أنَّه كان للمتنبي بعض المعاني الجيدة، وبخاصة في سيفياته، لأنها ناتجة من علاقته بسيف الدولة، وهي علاقة نفسية كان لها صداها في إبداعه الشعري، وهو ما يعني أن المتنبي كان متذبذب المستوى، يعلو – أحيانًا – إلى ذروة البيان والقوة، ويهبط – أحيانًا – إلى درك سحيق من التكلُّف والتعسُّف والالتواء، وإن كانت الظواهر الأخيرة هي الغالبة في ديوانه الشعري.

لعلنا لاحظنا أن الإجراء النقدي الذي سلطه أبو حديد على المتنبي، قد اعتمد اعتمادًا مطلقًا على الناحية المضمونية، وإن ربط هذا المضمون بالبعد

النفسي أحيانًا، وهذا وذاك لا يمثلان – في رأينا – شعرية الشعر، بل إن الشعرية الحقة هي في كيفية إنتاج هذا المضمون، أي في الصياغة، وأعتقد أننا لو اعتمدنا هذه الصياغة مدخلًا لشعرية المتنبي لواجهنا عالمًا إبداعيًّا لا يدانيه إبداع في العربية.

ولقد امتدت النظرة المضمونية لأبي حديد إلى إطلالة سريعة على شاعر ثالث هو أبو تمام بوصفه نموذج الغموض والإغراب؛ لأنَّ معانيه لا تنبع من شعور حقيقي، ومن ثم كان إغراقه في الصناعة اللفظية التي لا تنتج إلا المعنى الزائف.

مِن كل هذا يتضح أن أبا حديد قد انحاز انحيازًا مطلقًا إلى النقد المضموني الذي حاسب به الشعراء الذين تناولهم بالدِّراسة، وقد ركَّزنا على مبررات رفضه لهم، أو رفضه لشعرهم، ولم نتابعه متابعة كاملة لبعض ما لمحه عندهم من ظواهر إبداعية مقبولة؛ لأنَّ هذا اللمح كان خاطفًا بحيث لا يشكل توجهًا نقديًّا أساسيًّا من مثل قوله: "إن شعر المتنبي من أروع ما خلفته لنا صور الأدب الماضية"[6]، وقوله: "فهو الشاعر المعروف بالسلاسة والقوة وإبداع التصوير ومتانة السبك"[7]. ومن مثل قوله عن أبي نواس: "إنَّه في كل مرة يختار ألفاظه وعباراته من كل ما يسهل على اللسان، وكل ما يحلو في الأسماع"[8].

(5)

وهذا التوجُّه المضموني في نقد أبي حديد، كان يوازيه توجه أسلوبي ينحاز للنَّظر في النَّص الأدبي ذاته، وهذا التوجه كان سابقًا على استفاضة الدرس الأسلوبي في الواقع النقدي العربي، وقد لاحظنا إرهاصًا بهذا التوجه الأسلوبي عندما أشرنا إلى أن أبا حديد يعتبر اللُّغة مادة الأدب الأصلية، وهو اعتبار دفعه إلى العناية بكثير من الظواهر التعبيرية التي تنتمي إلى القاموس الرومانسي، وأدبيته التي تحتفل بمفهوم (التجربة) وركائزها الثلاثية:

الركيزة الأولى: مواجهة المبدع لموضوع خارجي يشد انتباهه، ويجذب طاقته الإبداعية.

الركيزة الثانية: انتقال الموضوع الخارجى للداخل، بحيث يستحيل إلى صورة نفسية باطنية.

الركيزة الثالثة: خروج كل ذلك مرة أخرى في تشكيل مادي صياغي، يتضافر فيه السطح مع العمق، ويتحد فيه الشكل بالمضمون، بحيث يتطابق الخارج مع الداخل تطابقًا كاملًا، وبحيث يكون الأسلوب الخارجي معبرًا عن صاحبه، ومرآة له، حتى يصبح لكل مبدع أسلوبه الذي لا يتكرر ولا يتشابه.

وهذا التوجُّه عند أبي حديد يكاد يتوافق مع اتجاه مميز في الأسلوبية الحديثة، يطلق عليه (الأسلوبية الإنتاجية)، وهي تلك التي تدرس الأسلوب

بالنظر إلى مصدر إنتاجه، وكما تتنوع الأساليب بالنسبة لمصدرها – عنده – فإنها تتنوع – أيضًا – بالنسبة لذاتها، نتيجة لتوافر خواص صياغية محددة فيها، فهناك:

(الأسلوب البسيط)، وهو ذلك الأسلوب الذي تكتسب فيه الألفاظ قوة وحياة، نتيجة لشحنها بظلال المعنى، وتموجات الشعور، مع تميز هذا الأسلوب بقدرته على التوجُّه إلى المتلقي العادي؛ لأنَّه يوافق شعوره، ويقع في طائلة مدركاته، ومن ثَم يتمكن هذا المتلقي من أن يعيش تجربة الإبداع ذاتها، ويتذوق منتوجها الصياغي بكل سلاسته وشفافيته، ولذلك فالأجدر أن يسمى هذا الأسلوب (الأسلوب السهل الممتنع)[9].

وفي مقابل هذا الأسلوب هناك (الأسلوب المعقد)، وهو الذي يخلص للبناء الصياغي دون اتكاء على تجربة صادقة، ومن ثم يأتي الناتج الدلالي مفتعلًا، والشعور متكلفًا، ولذا فهو أقرب إلى الانغلاق والإبهام، أي (التعقيد).

ويقدم أبو حديد نموذجًا للأسلوب السهل الممتنع (البسيط) من قول مجنون ليلى:

وإني لأستغشي وما بي نعسة لعل خيالًا منك يلقى خياليا

وأخرج من بين الجلوس لعلني أحدث عنك النفس بالليل خاليا

فهذا معنى قريب من أذهان المتلقين على مختلف مستوياتهم، فما يكاد يخلو إنسان من شعور الحنين إلى شخص يحبه، ومع ذلك تحول الحوائل بين المحب والمحبوب، فتتدخل دوافع الأمل واليأس، لتقدم مزيجًا يستطيع كل إنسان أن يدركه، لكن المجنون وحده هو الذي استطاع أن يعبر عنه على هذا النحو الشعري.

ويلاحظ أبو حديد أن وصول الأسلوب إلى هذا المستوى يرتفع به إلى مستوى (الأسلوب السامي)، على معنى أن بين البساطة والسمو علاقة جدلية تذهب من أحدهما للآخر، على عكس ما يتصور بعض الدارسين من أن هناك تناقضًا بين البساطة والسمو.

ويهتم أبو حديد بالتفرقة بين البساطة والضحالة، فالأخيرة لا تتجاوز مجرد التأنق في السبك، والعناية بالمظهر الخارجي، ويقدم نموذجًا للضحالة من قول الشاعر:

ولما قضينا من منى كل حاجـة ومسـح بالأركان من هو ماسح

وشدت على دهم المهاري رحالنا ولم ينظر الغادي الذي هو رائح

أخذنا بأطراف الأحاديـث بيننا وسالت بأعناق المطى الأباطح

ويبدو أن الضحالة التي لاحظها هنا تتوافق مع توجهاته المضمونية التي لاحظناها في المحور السابق؛ لأنه يعترف بأنَّ هذا النموذج يجمع بين التصوير الفني الجميل، والاستعارة الجيدة، مع سلاسة اللَّفظ واتساق الكلام، "لكن الحقيقة

التي لا نستطيع أن نغفل عنها، هي أن المعنى في هذه الأبيات ضحل ساذج، لا يحمل لنا إلا الصورة الظاهرة"[10].

ويدخل دائرة الضحالة ما أسماه (أسلوب الفكاهة)؛ لأنه يتحرك على مستوى السطح، ويخلو من أي تجاوب مع حركة النفس، ولذلك كان الأداء اللغوي فيه مقدورًا لأي إنسان مبدعًا كان أم غير مبدع، حتى ولو كان من العامة؛ لأن الهدف من هذا الأسلوب مجرد التطريب الذي يلائم رقة اللفظ وحلاوة الرصف، والسلاسة الخارجية، وغالبًا ما يربط أبو حديد هذا النمط الأسلوبي بشعراء المجون وعلى رأسهم أبو نواس في غالبية شعره.

ولا شك أن هذا الإدراك الأسلوبي كان وراء ترديد أبي حديد لمصطلح: (الأسلوب اللفظي) الذي يحتوي هذه الأنماط السطحية، والتي تعتمد البناء الصياغي دون أن يكون لها ركيزة نفسية من ناحية، ودون أن يكون لها ناتج دلالي رفيع من ناحية أخرى.

ومن الملاحظ أن أبا حديد قد قام بعقد مفارقة بين نمطين من الأسلوب، هما الأسلوب العلمي والأسلوب الأدبي، على أساس وجود خواص فارقة بين أسلوب الأدب، وأسلوب الفكر، هو الفرق بين الحكيم الذي يعرض علينا أدق معاني الحياة، ويكشف لنا عن أدق أسرارها، والشاعر الذي يبعث فينا مثل هذه المعاني، "فالأسلوب العلمي وسائر أساليب عرض الحقائق يختلف اختلافًا جوهريًّا عن الأسلوب الفني الذي يعبر به الأدباء برغم تباينهم في طرق التعبير"[11].

ويخلص من عرض هذه المفارقة إلى أن الأدبية الصحيحة تتمثل في دقة التفكير، ورقة الإحساس، وعمق التأمل، وتوظيف أدوات البلاغة – جملة – توظيفًا جماليًّا يخدم عملية إنتاج المعنى وتوشيجها بالظلال المختلفة من الخواطر والمشاعر.

وكما قدم أبو حديد مفارقته بين الأسلوب العلمي والأسلوب الأدبي، قدم مفارقة أخرى بين أسلوب الشعر وأسلوب النظم؛ حيث ربط أسلوب الشعر بأخص خواصه من الإيجاز، والاندفاع العاطفي، وشفافية الصور وبساطتها، ولا يمكن إنتاج شيء من ذلك إلا بالألفاظ المعبرة، والموسيقى المؤثرة، فإذا لم تتوافر هذه الخواص، فإن الأسلوب يتحول عن الشعر إلى النظم بكل سذاجته وعجزه عن التعبير عن مضمون حقيقي، وينتهى به الأمر إلى ركود صياغي ليس فيه سوى (الوزن والقافية)، ومن الخطأ تسمية هذا الأداء بالشعر[12].

إن الأسلوبية الحديثة – في كل اتجاهاتها – تعتمد منطقتين أساسيتين لعملها، منطقة الإفراد، ومنطقة التركيب، والمنطقة الأولى تقع تحت طائلة (الاختيار) التي تتسلط على الدوال المفردة لتختار منها ما يناسب احتياجاتها الإنتاجية، أما المنطقة الثانية فتدخل دائرة (التوزيع أو التعليق) التي تتسلط على العلاقات النحوية التي تربط بين هذه المفردات، وقد اعتمد هاتين المنطقتين أبو حديد في معظم ملاحظاته الأسلوبية.

وقدم لهاتين العمليتين بملاحظات تتعلق بالمادة الأولية التي تحقق لهما وجودهما التنفيذي؛ حيث تناول (الحرف) المعزول عن الدلالة، وهو تناول

يخلص لبعده الصوتي من حيث الخفة أو الثقل، ومن حيث تدخل هذا البعد في إنتاج المعنى، كدلالة تردد حرف السين على الهمس، مثلًا، وهو ما يعني أن الحرف له وظيفة في التأثير على المتلقي وإمتاعه أو تنفيره.

ويصعد أبو حديد من مستوى الحرف إلى مستوى الدال المفرد بوصفه المادة الأساسية لما أسماه (التعبير اللفظي)؛ لأن المفردات لها حق شرعي في عناية المبدع، ولها حق شرعي في رعاية المتلقي الدارس، على أن يلاحظ في ذلك طبيعة العلاقة بين الدال والمدلول، أو بين (اللفظ والمعني)؛ بحيث يشف اللفظ عن معناه، حتى لا يتعثر الأسلوب، ويدخل متاهة الإلغاز والغموض، "فسر البيان في حياة الألفاظ وظلالها وسهولتها"[13].

وبرغم تحفظ أبي حديد على عبد القاهر الجرجاني، نراه يردد مقولته عن أن المفردات ليس لها خصوصية في ذاتها، فهي قوالب عامة لا يمكن أن يدعي مبدع امتلاكه لها، وإنما تأتي الخصوصية عند التركيب، وكل ما يتبقى من أهمية للمفردات – عند الرجلين – هو بُعدها الصوتي، وما ينتابه من خفة أو ثقل.

والعناية التي وجهها أبو حديد للمفردات، توازيها عناية أكبر بالمركبات، وكما شرط السهولة في الكلمة المفردة، شرطها في التركيب الواحد، والتراكيب المتكاملة، وهو في ذلك يمتاح من الموروث العربي في النقد الذي اعتبر مثل هذه المواصفات الإفرادية والتركيبية مدخلًا للبلاغة والفصاحة، فإذا تحققت السهولة، احتاج التركيب أن يتحلى بالألفة مع مفرداته، فيحتضنها دون اعتساف

الحيل اللفظية والبلاغية التي تنتقص من أدبية الأسلوب، وهو الأمر الذي أغرق فيه شاعر كبير كأبي تمام، الذي كان يتعمد صدم متلقيه بمجموعة المفارقات والأضداد "حتى إنَّه ليخرج في كثير من الأحيان عن حد الإفادة إلى حد الإضاعة، وأمثلته في ذلك تكاد تزيد على الحصر"[14].

إن مجموعة الحيل تتنافى مع شعرية الشعر، وأدبية الأدب؛ لأنها تدفع الأسلوب إلى دائرة (الالتواء)، وهو الأمر الذي شاع في العصر العباسي عندما خرج الشعراء على قوانين البيان والسلاسة إلى التوعر والانغلاق.

واضح من كل ذلك أن أبا حديد يعرض مقاييس الأسلوب كما قال بها القدماء دون إضافة حقيقية، سوى بعض العبارات العصرية مثل (الحيل اللفظية)، وبرغم ذلك لم يسلم من مجموعة الصفات الانطباعية مثل: الرقة، والقوة، والسلاسة، والماء، وهي صفات لا يمكن أن نخرج منها بتحديد واضح ملموس لطبيعة الأسلوب الذي يعتمده.

وأهمية الوعي الأسلوبي عنده، تتمثل في إجراءاته التطبيقية التي مارسها على مجموعة من النصوص محللًا لأبنيتها الإفرادية والتركيبية، كاشفًا العلاقة بين هذا التحليل وما سبق أن طرحه من إجراءات نظرية، ومدى قرب هذه النصوص منها، أو ابتعادها عنها، وعرض هذه النصوص أمر تضيق عنه القراءة، وسوف نكتفي برصدها – إجمالًا – وتحديد مدخله إليها.

1- تحليل أسلوبي لآية النور "الله نور السموات والأرض"؛ حيث رصد البنى الإفرادية والتركيبية، ودورهما في إنتاج الصور والمعاني.

2- تحليل سينية البحتري التي أوحتها إليه وقفته عند أطلال إيوان كسرى:

صنت نفسي عما يدنس نفسي وترفعت عن جدى كل حس

وقد امتد التحليل إلى الصوت المفرد، وبخاصة حروف اللين، وحرف السين، وتدخلهما في إنتاج الفضاء النفسي للنص.

3- مرثية أبي العلاء المعري:

غير مجد في ملتي واعتقادي نوح باك ولا ترنم شاد

وقد اعتنى فيها برصد ما أسماه (التعبير المعنوي) الذي صاحب حالة الشجن والحزن:

4- قصيدة المتنبي في وصف شجاعة سيف الدولة، التي يقول فيها:

وقفت وما في الموت شك لواقف كأنك في جفن الردى وهو نائم

وقد درس هذا النص بوصفه نموذج المفارقة مع النموذج السابق؛ لأنه يعتمد (أسلوب الحماسة) المتلهف المندفع المتجاوب مع عاطفة قوية لا محل فيها للتأمل الهادئ، أو الاعتبار الشجي الذي لاحظه في نص أبي العلاء.

5- أبيات عنترة التي يتذكر فيها حبيبته وهو واقف في ميدان القتال:

ولقد ذكرتك والرماح نواهل.

بوصفها نموذج الشعرية القرائية التي تحتاج إلى سرعة التلفظ؛ لأن طبيعة الصياغة تتنافى مع القراءة البطيئة المتأملة.

6- نماذج متعددة لخمريات أبي نواس التي لاحظ فيها توظيف السرد في إنتاج المعنى.

7- نموذج شعري لأبي تمام يكشف عن تعامله مع الحيل اللفظية المتكلفة في مثل قوله:

يمدون من أيد عواص عواصم تصول بأسياف قواض قواضب

(6)

واستكمالًا لهذا التوجه الأسلوبي عند أبي حديد، نلاحظ عنايته بطرفين أساسيين في العملية الأدبية، هما: المبدع والمتلقي، غير أن المبدع – عنده – يأخذ المكانة الأولى، وذلك راجع إلى إيمانه بالعبقرية الفردية ودورها في الإبداع إذا توافقت مع الموهبة، والعبقرية والموهبة يحتاجان إلى درجة عالية من (رهافة الحس) والانفعال الصادق، والقدرة على التعبير، فإذا توافر كل ذلك تحققت للمبدع شخصيته التي تنعكس في مجموعة من السمات الأسلوبية، وهنا يكاد يقترب أبو حديد من مقولة بوفون: (إن الأسلوب بصمة لصاحبه) وهي المقولة التي كانت لها قداسة بالغة في الدرس الأسلوبي الحديث، وتميز الأديب بشخصيته تؤدي – بالضرورة – إلى تخالف مشاعره وقدراته مع الدارج والمألوف

من المشاعر والقدرات، فلكل أديب فكره وثقافته وفلسفته، فضلًا عن اختلاف الطبائع الذي يؤدي إلى تعدد الأساليب بتعدد المبدعين.

والنتيجة التي يرتبها على ذلك، أن دراسة النص الأدبي تحتاج إلى دراسة مصدر إنتاجه دراسة باطنية عميقة، والنص ذاته – بوصفه انعكاسًا للأديب – يكون مادة أساسية في معرفة المبدع وظروفه الخاصة والعامة، كما أن دراسة البيئة تؤدي بالضرورة إلى تنوير حقيقة المبدع والإبداع معًا، وقد قاده ذلك إلى رصد تأثير البيئة العباسية في شعرائها؛ حيث حولت معظمهم إلى محترفين، والاحتراف يؤدي إلى تحويل الشعر إلى مجرد نظم؛ لأن الاحتراف يتنافى مع معايشة الواقع والتفاعل معه.

وإذا كان ذلك صحيحًا، فلماذا ملأ هؤلاء الشعراء المحترفون الدنيا بأشعارهم؟ يجيب على ذلك أبو حديد، بأن كثيرًا من الأسماء الشعرية قد ملأت الدنيا وشغلت الناس لأسباب غير فنية، كالاتصال بمراكز السلطة، أو الاتصال بنوع من المتلقين ذوي الميول والأهواء الخاصة الذين يلهجون باسم هذا الشاعر أو ذاك، وما أشبه الواقع الأدبي بالواقع المهني، فصاحب المهنة أو الحرفة يحكمه قانون العرض والطلب، أما الإبداع فلا يحكمه إلا قانون ذاته؛ لأن اللُّغة عدته، والتعبير النفسي وسيلته، وحيله اللفظية التلقائية هي شخصيته، ثم يحتاج الإبداع من المبدع – فوق ذلك وقبله – ألا يظهر مباشرة فيما يبدعه، بل يكون تجلية بطريقة غير مباشرة خلف صياغته.

وعلى هذا الأساس يلتقط أبو حديد بعض الملامح الرئيسية للشعراء، فالبحتري متأمل فطن، وأبو تمام لم يكن شاعرًا، لكنه تعلَّم الشعر، والمتنبي لم يكن له فلسفة يؤمن بها، ومن ثم تذبذب مستواه؛ لأنه كان يبحث عن سند له في الحياة، وقد خاب أمله في كثير ممن لجأ إليهم ومدحهم، إذن فواقعه لم يكن يسمح له إلا بالمديح، والإغراق فيه.

وأبو نواس ذو طبيعة أنانية، وشعره صورة لنفسه الملتوية، ورغبته التحطيمية.

وقد لاحظ أبو حديد أن العصر الحديث قد تخلى عن كثير من هذه الظواهر الرديئة، ولذا كان الإبداع فيه صورة نفسية صحيحة لمبدعيه، ويمكن التحقق من ذلك بالنظر في إنتاج أدباء مثل المنفلوطي وهيكل والمازني.

ولا شك أن أبا حديد قد تأثَّر في كل ذلك بتيار النقد العلمي الذي روَّج له طه حسين، وطبَّقه في مجموعة دراساته عن الشعر والشعراء، والتي اعتمدت البحث عن شخصيات المبدعين خلال البحث في إبداعهم وظروف بيئتهم.

إن الحضور الطاغي للمبدع في العملية الأدبية يقترب منه حضور آخر للمتلقي، بوصفه لوحة يسقط عليها إنتاج الأديب، فتتأثر به تأثرًا ينقلها إلى تجربة المبدع ذاته، فنجاح الإبداع بمقدار ردود فعل التلقي إزاءه، ومدى تجاوبه معه أو نفوره منه.

وتصل عناية أبي حديد بالمتلقي إلى أن يطالب المبدع بأن يسعى إلى التجاوب معه نفسيًّا وجسديًّا، إذ لا بد أن يلاحظ قدرته على النطق، وحركة التنفس، وربما كان ذلك مبرر فشل بعض المبدعين كأبي تمام؛ لأن المتلقين لم يتجاوبوا معه تجاوبًا حقيقيًا، أما أبو نواس، فلم يتجاوب معه إلا من هم على شاكلته من الخمريين الماجنين.

وربما كانت الإضافة الحقة لأبي حديد في هذا السياق، هو ملاحظته أن المبدع يتحول بعد إنتاج النص – إلى متلقٍ كغيره من المتلقين، فالنص له استقلالية عن مبدعه بعد الفراغ من إنتاجه، ولذلك فمن حق هذا المبدع أن يتعامل مع نصه تعاملًا نقدًّيا مثلما يتعامل معه غيره من النقاد الذين كان يحرص أبو حديد على دعوتهم للتدخل بإصدار الحكم النقدي على ما يعرضه عليهم من نماذج إبداعية، معنى هذا أنه يسعى إلى خلق المتلقي الإيجابي المشارك، لا المتلقي السلبي.

(7)

إن قراءتنا للفكر النقدي عند أبي حديد تستدعي عرض ملاحظتين أخيريين.

الأولى: أني حاولت قدر جهدي الالتزام بفكره النقدي خلال النصوص التي كانت بين يدي، وتمثل جهدي في تجميع عناصر هذا الفكر في محاور

متكاملة، ثم إعادة صياغته في لغة قريبة من لغة النقد الحديث دون إخلال بالأصل على أي نحو من الأنحاء.

الثانية: أن هذه القراءة لا يمكن أن تفي بحق هذا الأديب الكبير وفكره النقدي؛ لأن القراءة لم تلاحق هذا الفكر في كل مظانه التي لم أتمكن من بلوغها لضيق الوقت، وهو ما يعني أنه يجب أن تكون هناك قراءة أخرى تستكمل السابقة وتستدرك عليها ما فاتها وهو –لاشك – عظيم.

الهوامش

(1) لمحات من أسرار البيان، محمد فريد أبو حديد - مخطوط : 3

(2) لمحات من أسرار البيان : 5

(3) أسرار البلاغة ـعبد القاهر الجرجانى ـ قراءة محمود شاكر ـ المدنى بجدة سنه 1991 : 43

(4) لمحات من أسرار البيان : 71 - 73

(5) انظر : بعض نظرات في شعر أبى الطيب ـ مخطوط : 6

(6) لمحات من أسرار البيان : 43

(7) السابق : 43

(8) فصل في شعر أبى نواس ـ مخطوط : 11

(9) انظر: لمحات من أسرار البيان : 25

(10) لمحات من أسرار البيان : 36

(11) السابق: 68

(12) حول الموضوع والأسلوب في الأدب ـ مجلة مجمع اللغة العربية ـ الجزء الثامن عشر: 4 ، 5

(13) لمحات من أسرار البيان: 47

(14) لمحات من أسرار البيان: 59