الدكتور
عبد الكريم أحمد المحمود

معالم المنهج الاسلامي
في النقد الأدبي الحديث

الطبعة الأولى 2023

بسم الله الرحمن الرحيم

الأستاذ الدكتور

عبد الكريم أحمد المحمود

معالم
المنهج الإسلامي
في النقد الأدبي الحديث

الرقم الدولي : ISBN: 978-9922-29-180-2

الموضوع : النقد الأدبي

العنوان : معالم المنهج الإسلامي في النقد الأدبي الحديث

المؤلف : أ.د.عبد الكريم أحمد المحمود

الطباعة : مكتب أضواء – النجف

عدد الصفحات : ٤٠٦ ص

قياس الصفحة : ١٧ × ٢٥

جميع الحقوق محفوظة

الطبعة : الأولى

٢٦ شوال ١٤٤٤هـ - ١٦ مايس / ٢٠٢٣م

بِسۡمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحۡمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

وَلَقَدۡ خَلَقۡنَا ٱلۡإِنسَٰنَ

وَنَعۡلَمُ مَا تُوَسۡوِسُ بِهِۦ نَفۡسُهُۥۖ

وَنَحۡنُ أَقۡرَبُ إِلَيۡهِ مِنۡ حَبۡلِ ٱلۡوَرِيدِ ﴿١٦﴾

إِذۡ يَتَلَقَّى ٱلۡمُتَلَقِّيَانِ عَنِ ٱلۡيَمِينِ وَعَنِ ٱلشِّمَالِ قَعِيدٞ ﴿١٧﴾

مَّا يَلۡفِظُ مِن قَوۡلٍ إِلَّا لَدَيۡهِ رَقِيبٌ عَتِيدٞ ﴿١٨﴾

صدق الله العلي العظيم

سُورَةُ قٓ

الاهداء

الى النقّاد الإسـلامييـن

أصحاب المعنى الكبير والوزن الثقيل

المتواضعين في أصواتهم

الواقفين في جبهة الحقّ صفّا

لحماية دينهم وأمّتهم

من عبث العابثين وأراجيف المبطلين

وكيد المتلبّسـين بالحقّ خداعا

ولغو المرتفعة أصواتهم بكثير الأقوال

الفارغة من المحتوى

..

أهدي هذا الكتاب

المقدمة

الحمد لله ربّ العالمين وصلى الله على محمد وآله الطاهرين ، وبعد ..

فإنّ مباحث هذا الكتاب قد تمّ تأليفها قبل خمسة عشر عاما ولكنها لم تنشر موحّدة في كتاب بل نُشر بعضها في وقائع بعض المؤتمرات العلمية وعدد من المواقع الألكترونية ، ثم رأيت أن أضمّها – لوحدة موضوعها – في كتاب لم أُضِف اليه شيئا مما استجدّ في ساحة النقد الاسلامي بعد تلك المدّة الزمنية ، فجاء هذا الكتاب مقسّماً الى خمسة فصول يبدأ اوّلها بإبراز الأسس الجمالية لمنهج النقد الاسلامي متناولاً التصور الإسلامي للجمال عامة بما يتضمّنه من تعريف للجمال وعلاقته بالرؤية الكونية وبالتناسب كأجلى مظاهره وبالأخلاق كجمال معنويّ وبالمطلق كجمال جزئيّ وأنّه أصيل الوجود بمقابل عدميّة القبح وأنّه مقترن بالمنفعة غير منفصل عنها في حال من الأحوال وأنّه مختلف في معناه العميق عن الزخرف الذي يطلبه الضالّون في المظاهر الخارجية الزائفة .

ثم عرج الفصل من التصور العامّ للجمال الى خصوص هذا التصور في مجال الفنّ بما يتضمّنه من تعريف الفنّ الاسلاميّ وأساسه الجماليّ وأثرالعقيدة فيه ، وحدود العاطفة ومساحة الخيال ووحدة البناء في العمل الفني الاسلامي وجذور إبداعه وما يمتاز به من حركية وتطوير للمجتمع وواقعية متفردة لا تنافي ما فيه من التجريد وشمولية الرؤية ، بالاضافة الى بيان موقف هذا الفنّ من الطبيعة وانفتاحه على المذاهب الأخرى مع احتفاظه بالاستقلال عنها ، وأخيراً ما يتمتع به هذا الفنّ من روح التفاؤل الايجابي البنّاء.

أما الفصل الثاني فتخصّص بمحاولة تأصيلٍ للمنهج الاسلامي في النقد الأدبيّ الحديث بالاعتماد على مصادره الرئيسة وأولُها القرآن الكريم والسنّة النبويّة المطهّرة ، ثم ما ورد عن الفقهاء المسلمين من أحكامٍ ومصطلحات يمكن الافادة منها في ميدان النقد الأدبيّ مع مراعاة خصوصيته الأدبية والجمالية ، وكذلك ما ورد عن نقّاد العرب القدماء من آراء ومواقف نقديّة ازاء الشعر وعلاقته بالدين ومحاولة الافادة من تلك الآراء رغم اختلافها في تأصيل المنهج الاسلامي الحق واخيرا ، يمكن الافادة في هذا التأصيل من أدب الصحابة الكرام شعرا ونثرا مما اجازه الذوق النبويّ الرفيع ثم ما جرى على نهجه من نتاج في تاريخ الادب عبر العصور وصولا الى عصرنا الحاضر ، ومن كل هذه المصادر في تآلفها وانسجامها تتكون مرجعيّة اسلامية لمنهج النقد الأدبي الإسلامي .

وأمّا الفصل الثالث فقد تناول النقد الاسلامي لمناهج النقد الغربيّ ومنها التاريخي والاجتماعي والانثروبولوجي والاقليمي والثقافي والنفسي والفني والشكلي وصولا الى المناهج الحداثية كالبنيوي والتفكيكي ، ووقوفا على تبعية النقد العربي الحداثي لتلك المناهج الغربيّة ومدى تشرذم نقّاد الحداثة العرب وانقسامهم بين مرجعيات متعددة يناقض بعضها بعضا ، ووقوفا كذلك على حدود التعامل الاسلامي مع تلك المناهج الغربيّة الوافدة التي تدفّقت سيولها الى سائر بلدان العالم الاسلامي .

وكان الفصل الرابع بحثاً في خصائص ومقومات المنهج الاسلامي في النقد الادبي مبتدئا بضرورة هذا المنهج بعد ما احدثه نقاد الحداثة من فوضى وفساد في الساحة النقدية ، ولا يعدّ حضور الحركة المنهجية الاسلامية عسير التحقق اذا علمنا أنّ مصادرها الأساسيّة ما تزال عتيدة نابضة بالحياة متمثلة بالقرآن الكريم والسنّة الشريفة وعلوم الأمّة بالاضافة الى ما تراكم

المقدمة

من خبرات العقل المسلم عبر تجاربه في قضايا الفكر والادب والنقد ويمكن لهذه الحركة المنهجية أنْ تفيد كذلك من مناهج النقد الغربية بعد معرفه الذات المسلمة وتحصينها ، وقد تطرق الفصل الى آراء النقّاد الاسلاميين على تنوعها في هذا المجال وأظهر خطورة الركون التامّ الى تلك المناهج عند غفلة الناقد عن الارتباط الوثيق بين المناهج الغربية وأصولها الفلسفية والعقائدية ، لذلك ذكر الشروط الواجب توفّرها في الناقد الاسلامي المهتدي بمعالم المنهج الاسلامي وخصائصه ومقوماته ، وأول ذلك ما يدعو اليه هذا المنهج من التوازن بين الذات والموضوع في دراسة النص الأدبي ونقده ، وما يقتضيه من رؤية شاملة للعمل الأدبي تنأى به عن النظرة المتطرفة في تجزئة العمل الادبي كما هو الحال في الاتجاهات والمناهج النقدية الغربية المتأرجحة من اقصى اليمين الى أقصى اليسار دون توقف في نقطة الوسط واتخاذ حالة التوازن التي يتمتع بها منهج النقد الاسلامي الذي يمتزج فيه البحث في طبيعة الأدب بالبحث في وظيفته ، ويستند في ذلك على قاعدة وحدة العمل الادبي في شكله ومضمونه أو بالأحرى وحدته المضمونية المؤلّفة من الموضوع الخارجي بعد صياغته من خلال ذات الاديب صياغة فنّية في شكل أدبي معين .

ومن هنا يعتمد منهج النقد الاسلامي على مبدأ الأدب الرسالي الهادف الى ترسيخ الايمان وقواعده وتأصيل القيم وتفجير الطاقات الخيرية والاصلاحية وهنا يأتي دور العقيدة معياراً اساسياً في حكم الناقد الاسلامي بما تمنحه من رؤية شمولية ، بخلاف الناقد الشكليّ الذي يؤكد على الاجزاء ويضخّمها حتى تستحيل على يديه الى شيء ثقيل ممتد يحتل جلّ مساحات العمل الادبي وكأنه لاشيء هناك سوى ما نقله لنا واقتطعه من بنية الطبيعة والواقع اقتطاعاً تعسفياً . أما الناقد (الشمولي) الاسلامي فإنه يتوخى دائماً البحث عن

المغزى ، ويستند الى موهبة يتضافر فيها الحسّ الجمالي مع الحسّ الاخلاقي والبحث في طبيعة الادب بالبحث في وظيفته لصياغة نموذج كامل للحياة من خلال التحليل الواعي لما يبدعه الأديب الفذّ مع الاهتمام بالصياغة الفنية للنصّ الادبي .

ومع سبر الناقد الاسلامي أغوار النص الادبي ، فهو لا يغفل عن ربط هذا النص بصاحبه الذي أبدعه لإيمانه بمنهج النقد الاسلامي الذي لا يرتضي عزل النص عن صاحبه ويرى في هذا العزل مدخلاً لأخطاء جسيمة في فهم العمل الادبي وتحليله فضلاً عما فيه من ظلم كبير لشخصية الاديب المبدع باعتباره الانسان الذي اخرج النص بما يمتلكه من طاقات وقدرات عاملة وفي هذا المجال تطرق الفصل الى مسألة نقدية دارت حولها مناقشات شتى بين الإسلاميين وهي : هل هناك ارتباط محتوم للعمل الأدبي بصاحبه خلال الحكم على (إسلاميته) أوعدمها ؟ ومما يرتبط بهذه المسألة فقد تناول الفصل قضية الالتزام ومعطياتها لدى الأديب والناقد على حدّ سواء .

وهنا يتفرد منهج النقد الاسلامي بنظرته الخاصة في مسألة الحديث عن عيوب الادباء بتفصيل لهذه المسألة وعروج منها الى قضية الارتباط بين الأديب وبيئته الاجتماعية واتخاذ الموقف المتوازن في هذه القضية ، بما يكسب منهج النقد الاسلامي صفة الواقعية في دراسة النص الادبي مع تأكيده مبدأ التركيز على الانسان في هذه الواقعية الإسلامية . وما دام النقد الإسلامي يبحث عمّا حقّقه العمل الأدبي من وظيفة وغاية ورسالة ، فهذا يعني أنّه ليس نقداً وصفياً يكتفي بوصف العمل الأدبي ، بل هو نقد معياريّ حكميّ وأكثر من ذلك هو نقد رساليّ هادف يسعى إلى تحقيق هدف ويتحمل أعباء رسالة عظيمة.

ولابد للناقد الاسلامي كذلك من تحقيق المزيد من القيم الأخلاقية التي تجعل عمله أقرب الى الحق والعدل والعلم والموضوعية وأبعد عن الكذب والادّعاء والظنّ والهوى وظلم الآخرين ، فلا يكون الناقد اسلامياً حتى يتميز بالصدق والمحبّة ونكران الذات . ومثلما تتضمن صفة (الإسلامي) معنى الالتزام في منهج النقد الإسلامي ، فهي تتضمن كذلك معنى التوازن والتكامل المتحقق فعلاً في هذا المنهج بتجنبه مظاهر التقصير والتطرف في المناهج الأخرى وانتقائه من فضائلها ما يجعله منهجاً متكاملاً ، وسيظل منهج النقد المتكامل مجرد افتراض ومثال وحلم يراود أذهان الغربيين ما داموا بعيدين عن الاسلام وآفاقه الشمولية ونظامه المنبثق من صميم الوجود وسننه المتآزرة لتحقيق التطور والتكامل المنشود.

ولا يبعد هذا المنهج التكاملي كثيراً عما أسماه بعض الاسلاميين بالمنهج الحضاري في دراسة الادب بمعنى أنّه يدرس الظاهرة الادبية ضمن ظرف حضاري معين ، بحيث تكون الروح الحضارية المعينة هي التي تحرك الانسان في نشاطاته كلها ومن ضمنها الادب نفسه . وقد تكفّل الفصل بتوضيح هذا الكلام المجمل . وبالاضافة الى ماتقدم من خصائص منهج النقد الأدبي الاسلامي فقد اقترح بعض النقّاد الاسلاميين خصائص إضافية تحقق الارتقاء بهذا المنهج وقد ذكرناها مختصرة في آخر هذا الفصل .

وأما الفصل الخامس الأخير فقد اختصّ بمحاولات تطبيق المنهج الإسلامي في النقد الأدبي الحديث بدءا من محمد قطب باعتباره الرائد الأول لهذا المنهج ثم من جاء بعده من النقاد مثل عماد الدين خليل ونجيب الكيلاني ومحمد حسن بريغش وأحمد بسام ساعي وعودة الله منيع القيسي ومحمد الحسناوي وعبد الباسط بدر وجابر قميحة وعمر عبد الرحمن الساريسي وشلتاغ عبود وصابر عبد الدايم ، واقتصر الفصل على نقد الشعر دون النثر

تجنبا للاطالة وتضخّم الكتاب . وما يجدر ذكره هنا أني لم أقصد بتطبيق المنهج الإسلامي أن هؤلاء النقاد قد طبّقوا هذا المنهج في نقدهم للشعر على الوجه الأكمل ، بل كانت منهم محاولات تراوحت ما بين النجاح والاخفاق لدى كل منهم وكان هذا أمرا طبيعيا باعتبارهم الرعيل الأول الذي تصدّى لهذه المهمّة الصعبة . أما ما تلى هذه المرحلة من دراسات تطبيقية في النقد الإسلامي فهو خارج عن نطاق هذا الفصل .

وأخيرا فإني قد بذلت ما أمكن من جهد في بحوث هذا الكتاب ولا أدّعي فيها كمالاً بل الكمال لله وحده وهو حسبي ونعم الوكيل .

المؤلف

الفصل الأول

الأسس الجمالية

لمنهج النقد الإسلامي

تعريف الجمال

رغم قصور العقل الانساني عن وضع تعريف محدد للجمال ، إلاّ انه يقرّ بأن الجمال حقيقة واقعة في هذا العالم لا يمكن انكارها ، كحقيقة الوجود التي يقرّ بها العقل ايضاً رغم قصوره عن وضع تعريف محدد لها إذ"ان فكرة الجميل تقع في نفس التعارض الذاتي الذي تقع فيه جميع الافكار الاولية لأنها – أي فكرة الجميل – لاتقبل التفكير ولايمكن الاستغناء عنها ولأنها في وقت واحد حاضرة هاربة ... نتيجة هذا أن الجميل لايقبل التعريف ، حكمه هنا حكم الكائن"[١] وشأنه شأن البديهيات التي تفرض نفسها على عقل الانسان وحسّه ومشاعره ، وتظل رغم ذلك مستعصية على التعريف والتحديد ؛ فحتى افلاطون " يعاب على تعريفه للجمال بأن(التناسب) في نفسه أمر نسبي يختلف من شيءٍ لآخر ولا يمكن ضبط هذه النسبية لتطّرد في كل شيء .

فليست هي كنسبة الأوكسجين والهيدروجين اللازمتين للماء . ومن هنا فالجمال عاصٍ على التعريف فهو كالقوة الكهربائية لا يمكن تعريفه وان لم يُشكّ في وجوده"[٢] ولهذا قال مالرو :" فكرة الجمال – وهي من اكثر افكار علم الجمال غموضاً – ليست بغامضة إلاّ في علم الجمال نفسه"[٣] لأن محاولة تعريف الجمال تزيد فكرته غموضاً كما رأى ذلك الاستاذ سوريو في اعتقاد البعض "أن من الامور التي لاغنى عنها ان نبحث عن تعريف للفن ولفكرة الجمال . لكن ماهذا إلاّ تفكير للحقيقة الكبرى . هذا البحث الذي يهدف الى ربطها بناحية جانبية هي في ذاتها مختلطة غامضة "[٤]

وعلل بعضهم صعوبة التعريف بأن "الجمال معنى من المعاني فهو لايقوم بنفسه وانما يقوم بغيره حيث نستطيع رؤيته في الانسان وفي الاشياء والافعال والتصرفات ، انه الحيوية التي لها امكانية دخول المجالات كلها مادية كانت أم معنوية ، وقد تكون في مادة الشيء وحقيقته وقد تكون في ظاهره وصورته ،

وهو الذي يسهم في كمال الاشياء ظاهراً وباطناً ومادام الجمال معنى فليس بالإمكان ضبطه بالوصف أو الكم أو الكيف ، الامر الذي يحول دون انتاج تعريف له ، وهناك عامل آخر يؤخر عملية الانتاج هذه هو اختلاف الافراد في تقديرهم للجمال وكذلك في درجة تذوقهم له ، وهذا ما دفع بعض كبار فلاسفة الجمال الى تعريفه بالآثار المترتبة عليه "[٥] . ويبدو لي أن هذا التعليل يتقاصر عن حقيقة الجمال ووجودها الموضوعي ويستعيض عنها بكثرة افرادها ومصاديقها ومراتبها الوجودية ويتخذ لذلك ابعاد الذهن ومقاييسه المنطقية المحدودة بعيداً عن موطن الحسّ الموكل بادراك الجمال ومعرفته اذ "الحسّ البصير المتفتح يدرك الجمال من أول وهلة وعند أول لقاء ... لا شكّ أن هناك حاسة في باطن النفس تفطن للجمال وتحسه وتستجيب له ولكنها لا تحسب ولا تقدّر وإنما تدركه بداهة بغير تفكير على طريقة الروح في الادراك لا على طريقة الذهن ذي الأبعاد والمقاييس .

وقد يتدخل الذهن في تقويم الجمال ووضع شروط له ومقاييس ولكنه ليس هو الذي يقدّر في الحقيقة ، فهو حين يقوم بوضع الشروط والمقاييس يستمدها في الحقيقة من البداهة الطليقة التي تدرك الجمال لأول وهلة ودون تفكير... وإذا كانت البديهة هي الموكلة بالجمال- لا الذهن- فمن العسير أن توضع له القواعد الحاسمة وترسم له الحدود القاطعة كالقضايا الذهنية أو الفلسفية الخالصة"[٦].

واذا كان في امكاننا أن نصدرأحكاماً شاملة أو أن نضع قواعد عامة تيسر لنا الحكم في قضايا الجمال فلابد أن نستمد تلك الأحكام والقواعد من البداهة التي تتذوق الجمال دون الاعتماد الكلي على مقاييس الذهن الخالصة وأحكامه القاطعة بمعزل عن الحسّ الباطني الموكل بتذوق الجمال ومن هنا إرتبط مفهوم الجمال بالجانب العاطفي والشعوري من الانسان فنحن " في مجال البحث الجمالي امام ظاهرة تستعصي على التعريف ما دمنا في مجال الوجدان

والشعور لا في مجال العقل والقضايا المنطقية" [٧] ولذلك اصبح الجمال عند الفلاسفة" صفة تلحظ في الأشياء وتبعث في النفس سروراً ورضىً. والجمال من الصفات ما يتعلق بالرضا واللطف ، وهو أحد المفاهيم الثلاثة التي تُنسب اليها أحكام القيم أعني الجمال والحق والخير . قال كانت : الجمال هو ما يبعث في النفس الرضا دون تصور أي ما يُحدث في النفس عاطفة خاصة تسمى بعاطفة الجمال . والجمال والقبح بالنسبة إلى الانفعال كالخير والشر بالنسبة إلى الفعل ، والحق والباطل بالنسبة إلى العقل . والجمال مرادف للحسن وهو تناسب الأعضاء"[٨] .

الجمال والرؤية الكونية

لا يمكن الوصول الى المفهوم الاسلامي للجمال إلاّ من خلال رؤية الاسلام الشاملة للعالم وعلاقته بِالله سبحانه وتعالى. تلك الرؤية التي تمثل التصورالاسلامي لله والكون و الانسان والحياة وهذا التصور" يختلف عن سائرالتصورات الأرضية ، سواء في ذلك التصورات المستمدة من العقائد الدينية المحرّفة أومن الأساطير أو من فلسفات البشر"[٩].لقد ظلت الانسانية دهوراً طويلة لا تهتدي الى فكرة شاملة عن الخلق والخالق ، حتى جاء الاسلام فأعطى ذلك التصور الشامل اذ جمع بين الأرض والسماء في نظام الكون ، والدنيا والآخرة في نظام الدين ، والروح والجسد في نظام الانسان ، والعبادة والعمل في نظام الحياة[١٠] . وهذه النظم جميعاً لا ينفصل بعضها عن بعض أو يعمل أحدها مستقلاً عن الآخر، بل هي مرتبطة فيما بينها ارتباطاً يجعل منها وحدة متكاملة ينبثق عنها نظام شامل متكامل .

وهذا الارتباط العام قائم على"مبدأ العلّيّة القائل:إن كل حادثة ترتبط في وجودها بأسبابها وشروطها الخاصة ، هذا المبدأ يرفض الصدفة والاتفاق كما يرفض الضرورة الذاتية للحوادث. وبالتالي يعين نظرة أخرى نحو العالم وهي

النظرة التي يعتبر فيها العالم مرتبطاً ارتباطاً كاملاً طبقاً لمبدأ العلية وقوانينها ويحتل كل جزء منه موضعه الخاص من الكون، الذي تحتمه شرائط وجوده وقافلة أسبابه.

وهذه هي النظرة التي تقيم الميتافيزيقية على أساسها فهمها للعالم"[١١]" فلكل جزء من الطبيعة – في سجل الارتباط العام – درجته الخاصة التي تحدد له ما يتصل به من شرائط تؤثر في وجوده ومن ظواهر يؤثر هو في وجودها ، وأما أن يكون كل من الجزئين أو الحادثين سبباً لوجود الآخر ومديناً له بوجوده في نفس الوقت ، فذلك يجعل الارتباط السببي دائرياً يرجع من حيث بدأ وهو غير معقول"[١٢]. وإن وقوع كل جزء من الكون في موضعه الخاص الذي تحتمه شرائط وجوده ، يعني موافقة ذلك الجزء لما يُقصد من نوعه طبعاً ، وتحقق هذا الأمر في جميع أجزاء الكون يجعل من هذا الكون كلاً متماسكاً موحّداً منسجماً منظّماً متحركاً الى غايته المقصودة من وجوده.

فهذا النظام الموحّد المنسجم هو الأثر الناتج عن ذلك التناسق والتناسب والتعادل والتوازن والترابط بين الأشياء الجزئية بوقوع كل شيءٍ منها – مهما صغر – في موضعه المناسب من هذا الكيان الكبير. وهذا الفهم الشامل لقانون الارتباط العام في الكون يعززه القرآن الكريم في آيات عديدة ، منها قوله تعالى : **{وَالسَّمَاء رَفَعَهَا وَوَضَعَ الْمِيزَانَ}** [١٣] . وقوله تعالى: **{وَكُلُّ شَيْءٍ عِندَهُ بِمِقْدَارٍ}** [١٤]. وقوله تعالى: **{ إِنَّا كُلَّ شَيْءٍ خَلَقْنَاهُ بِقَدَرٍ }** [١٥]. وغيرها من الآيات التي تشيرالى نظام الكون القائم على التوازن والتعادل بين أجزائهِ وقواه التي لايحيط بها العدّ والاحصاء .

وهذهِ الحقيقة ليست عصية على الادراك بل ان الانسان ليدركها بفطرته السليمة وشعوره المتجاوب مع آيات الله المنبثة في كل ناحية من نواحي الوجود والتي يهدي إليها القرآن الكريم في حثهِ الدائم للانسان على التأمل والتدبّر في

الوجود ونظامه وغايته كما عبر عن ذلك سيد قطب في قوله: "عشتُ أتملّى في ظلال القرآن ذلك التصور الكامل الشامل الرفيع النظيف للوجود، لغاية الوجود كله وغاية الوجود الانساني ، وأقيس إليه تصورات الجاهلية التي تعيش فيها البشرية وأتساءل : كيف تعيش البشرية في الدرك الهابط وفي الظلام البهيم وعندها ذلك المرتع الزكيّ وذلك النور الوضيء؟

عشتُ في ظلال القرآن أحس التناسق الجميل بين حركة الانسان كما يريدها الله وحركة هذا الكون الذي ابدعه الله ثم انظر فأرى التخبط الذي تعانيه البشرية في انحرافها عن السنن الكونية وأقول في نفسي : أيُّ شيطان لئيم هذا الذي يقود خطاها الى هذا الجحيم ؟ عشتُ في ظلال القرآن أرى الوجود اكبربكثيرمن ظاهره المشهود ، اكبر في حقيقته وفي تعددّ جوانبه ، إنه عالم الغيب والشهادة ، لاعالم الشهادة وحده . إنه الدنيا والآخرة ، لا هذه الدنيا وحدها ، الموت ليس نهاية الرحلة انما هو مرحلة في الطريق. وما يناله انسان من شيء في هذه الارض انما هوقسط من ذلك النصيب . وان الرحلة التي يقطعها على ظهرهذا الكوكب انما هي رحلة في كون حي مأنوس وعالم صديق ودود ، كون ذي روح تتلقى وتستجيب وتتجه الى الخالق الواحد الذي تتجه إليه روح المؤمن في خشوع"[١٦]. وهذه الروح المنبثة في العالم أجمع والجاعلة منه كياناً موحداً منظماً ليست بعيدة عن عقول علماء الطبيعة ونتائج تجاربهم في مختلف العلوم ، يقول العالم الفيزيائي جان .أ. شارون :"إن كل المادة إذن تصبح حاملة للروح وكل محاولة لإقامة تصورعلمي حتى ولو كانت محاولة البيولوجيا اذا ما أقصت حقيقة الروح فإنها تصبح ملفقة ولاغية .

ان الموقف العلمي الحالي يقوم على التمسك بأحسن نموذج تقدمه الفيزياء وهو النموذج الذي يقرّ بوجود الروح في كل جزيء من جزيئات المادة"[١٧]. وهذه الحقيقة العلمية هي حقيقة وجدانية كذلك، فلقد" ادرك القلب البشري منذ

عهود بعيدة حقيقة هذه الحياة السارية في الكون كله ، وحقيقة اتجاه روحه الى خالقه ، بالالهام الذي فيه ، ولكنها كانت تغيم عليه وتتوارى عنه كلما حاول اقتناصها بعقله المقيد بتجارب الحواس ، ولقد استطاع اخيرا ان يصل الى اطراف قريبة من حقيقة الوحدة في بناء الكون ، ولكنه لايزال بعيداَ عن الوصول الى حقيقة روحه الحية عن هذا الطريق "[١٨].

واذا كان العلم في عصرنا الحديث يؤكد أن الحركة هي قاعدة الكون والخاصة المشتركة بين جميع أفراده ، فان القرآن الكريم كان سابقاً الى تقرير هذه الحقيقة ثم بيان أن الكون متجه بحركة روحه الى خالقه ومبدعه كما تشير الى ذلك آيات عديدة ، منها قوله تعالى:**{ وَالنَّجْمُ وَالشَّجَرُ يَسْجُدَانِ }**[١٩] ومنها : **{ تُسَبِّحُ لَهُ السَّمَاوَاتُ السَّبْعُ وَالأَرْضُ وَمَن فِيهِنَّ وَإِن مِّن شَيْءٍ إِلاَّ يُسَبِّحُ بِحَمْدَهِ وَلَـكِن لاَّ تَفْقَهُونَ تَسْبِيحَهُمْ إِنَّهُ كَانَ حَلِيماً غَفُوراً}**[٢٠] . ومنها : **{ أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ يُسَبِّحُ لَهُ مَن فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَالطَّيْرُ صَافَّاتٍ كُلٌّ قَدْ عَلِمَ صَلَاتَهُ وَتَسْبِيحَهُ وَاللَّهُ عَلِيمٌ بِمَا يَفْعَلُونَ }**[٢١]

ومن الحق أن تأمل الكون في عبادته لله وتسبيحه يمنح الانسان شعوراً بصيرورة الحياة والحركة وغائيتها ويهبه تعاطفاً وانسجاماً معه في التوجه الى خالقه ، فهذا الكون قد يبدو لغير المسلم جامداً هامداً ولكنه في تصور الانسان المؤمن يتمتع بالحياة والاحساس والقبول والرفض كما تشير الى هذه الحقيقة بعض آيات القرآن الكريم كقوله تعالى : **{فَقَالَ لَهَا وَلِلْأَرْضِ اِئْتِيَا طَوْعاً أَوْ كَرْهاً قَالَتَا أَتَيْنَا طَائِعِينَ}**[٢٢] وقوله سبحانه : **{إِنَّا عَرَضْنَا الْأَمَانَةَ عَلَى السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَالْجِبَالِ فَأَبَيْنَ أَن يَحْمِلْنَهَا وَأَشْفَقْنَ مِنْهَا}**[٢٣].

وهكذا يبدو الكون – في التصور الاسلامي – مشاركاً للانسان في أسمى حالاته ومشاطراً له سبحات روحه وملتقياً معه في الغاية التي خُلق من أجلها والمتمثلة بعبادة الله سبحانه والخضوع له بالتسبيح

والتقديس"وكم هو رائع ونافع وممتع في وقت معاً أن يشعر الانسان بأن سائرماحولهُ صديق لهُ حبيب إلى قلبه وانه يغدق عليه خيراته من غير منّ ولا أذى وأنهُ يشاركهُ في أرقى مسرّاته الروحية التي تتجلى في عبادة الله عز وجل"[٢٤] هذا الشعور الانساني الرفيع المتساوق مع الفطرة السليمة والمنبعث من الايمان بالله وتوحيده ، يُعدّ شرطاً اساسيا في ادراك المفهوم الاسلامي للجمال" فنظرية الجمال في الإسلام واضحة جلية تنبع كلها من الايمان والتوحيد فإذا ذهب الايمان والتوحيد غاب الجمال وطوي"[٢٥] .

فلا بد ان يتوفر الجمال في ذات الانسان وجوهره وفطرته اذ ان الله سبحانه خلق الانسان في احسن تقويم ،"خلقه على الفطرة لتحمل معها كل عناصر الجمال فإذا فسدت الفطرة وانحرفت واختل الايمان واضطرب بما كسبت يدا الانسان ارتد الانسان اسفل سافلين كما نص القرآن الكريم ، وفقد بذلك كل عناصر الجمال في نفسه ثم في وعيه وسعيه ثم في كلمته وأدبه "[٢٦]. ومصداق هذا الاختلال والاضطراب في ادراك الجمال وتذوقه نجده عند الغربيين فلاسفة وكتاباً وادباء ، اذ نشهد لديهم تلك الحيرة والارتباك فيما طرحوه من نظريات متناقضة حول الجمال وحقيقته ، فقد " ربط بومجارتن في القرن الثامن عشر الجمال بالحس والشعور ووضع مصطلح (الاستطيقا **Aeshthetics**) .

والجمال عند ديدرو هو إدراك العلاقات بين الاشياء وفرّق بين الجمال واللذة . ويقول الفيلسوف الالماني شوبنهور: ان الجمال هو في التأمل الخالص روحياً دون ان نمزج به ارادتنا فألغى ارادة الانسان ... ورأى هيجل ان الجمال له وجوده المستقل ، فيخالف الجمال بذلك الحقيقة .فالجمال له وجود حسّي عنده والحقيقة لها وجود ذهني "[٢٧].

ولـذلك انحصـر موضـوع علـم الجمـال عنـده بجمـال الفـن حيـث قال:"موضوع دراستنا الخاص هو الجمال الفني منظوراً اليه باعتباره الواقع الوحيد المطابق لفكرة الجمال "[٢٨] وكان جوتييه يقول : " بوجه عا مّ ما أن يصبح شيء مامفيداً حتى يبطل أن يكون جميلاً ... وكتب في مكان اخر: لايوجد الجمال الحق إلاّ في مالا فائدة منه ،كل ماهو مفيد هو سمج ، لأنه تعبيرعن حاجة ما وحاجات الانسان هي دنيئة ومقززة كطبيعته المسكينة المقعدة [٢٩] .

إن هـذا الاضـطراب الـذي سـاد المفهـوم الجمـالي فـي الفلسـفة الغربية"راجع إلى اختلاف المنطلق العقيدي الذي يبدأ منه المفكرون وإن تزعـزع القـيم الدينيـة فـي الغـرب والموقـف السـيء الـذي وقفـه المفكرون والادباء والفنانون عامة من التصورات الكنيسية وتاريخها قد ساعد على محاولة اقصائها عن الحياة والفكر والفن بصفة عامة ، وهي ظاهرة خصام بين الكنيسة والفن كما حدث بينها وبين السياسة والعلم وقد ساهم هذا الموقف في انحرافات خطيرة للفلسفات والآداب الأوربية ، ولم يقف الأمر عند هذا الحد،بل انتقلت عدواه الى بلدان العـالم الاسـلامي والشـرق بصـفة عامـة علـى الـرغم مـن عـدم وجـود مبـررات حقيقيـة لهـذا الخصـام فـي اطـار المفهـوم الاسـلامي"[٣٠]لأن الاسلام يقدم مفهوماً واضحاً وعميقاً للجمال من خلال رؤية كونية شاملة يمليها العقل المستقيم والفطرة السليمة .

التناسب أجلى مظاهرالجمال

يُعدّ التناسب أجلى مظهر من مظاهر الجمال ولعله أول ما تنبّه إليه الانسان من معنى الحُسن حين تنبه إلى "مشاهدة الجمال في أبناء نوعه الذي هو إعتدال الخلقة وتناسب نسب الأعضاء وخاصة في الوجه ثم في سائر الأمور المحسوسة من الطبيعيات ويرجع بالأخرة إلى موافقة الشيء لما يُقصد من نوعه طبعاً . فحُسن وجه الانسان كون كل من العين والحاجب والأذن والأنف والفم وغيرها على حال أو صفة ينبغي أن يركّب في نفسه عليها وكذا نسبة بعضها إلى بعض ، وحينئذٍ تنجذب النفس ويميل الطبع إليه" [٣١] لما تحقق من كمال التناسب بين اجزائه ووظائفها الوجودية.

فجمال كل شيء وحسنه هو" ان يحضر كماله اللائق به الممكن له فاذا كان جميع كمالاته الممكنة حاضرة فهو في غاية الجمال . وان كان الحاضر بعضها فله من الحسن والجمال بقدر ما حضر، فالفرس الحسن هو الذي جمع كل مايليق بالفرس من هيئة وشكل ولون وحسن عدو وتيسر كرّ وفرّ عليه . والخط الحسن كل ما جمع ما يليق بالخط من تناسب الحروف وتوازيها واستقامة ترتيبها وحسن انتظامها ، ولكل شيء كمال يليق به" [٣٢] ويُسمى كون الشيء على خلاف هذا الوصف بالسوء والمساءة والقبح على اختلاف الاعتبارات الملحوظة .

فالمساءة معنى عدميّ كما أن الحسن معنى وجوديّ فوصفنا لشيءٍ بأنه قبيح يعني أنه موجود على حال مخلّة بنظامه الطبيعي أي أنه غير متناسب ولا متوازن في أجزائه أو بالنسبة إلى غيره من الأشياء مما يجعله منحرفاً عن موضعه الملائم في نظام الكون ومقصّراً في تحقيق الغاية من وجوده . ومن طبع النفس الانسانية وفطرتها السليمة أنها تنفر من ذلك الشيء القبيح ولا تُسرّ بوجوده على تلك الصفة . وهذا يعني أن الموجود في ذاته لا يكون قبيحاً ، بل

هو جميل في طبيعته وفطرته لأنه واقع في موضعه المناسب في النظام العام ومحقق لغاية وجوده من خلال ذلك النظام ، وربّ العزة يثبت هذه الحقيقة في قوله على لسان موسى(ع): **{رَبُّنَا الَّذِي أَعْطَى كُلَّ شَيْءٍ خَلْقَهُ ثُمَّ هَدَى}**[٣٣] ، فكل شيء جميل في خلقته ونظامه الفطري الإلهي وإنما يلحقه القبح بتدخل إرادة الانسان وعبثها بترابطه أو ارتباطه بالأشياء الأخرى ، وهذا ما يشير اليه القرآن الكريم في قوله تعالى :**{ظَهَرَ الْفَسَادُ فِي الْبَرِّ وَالْبَحْرِ بِمَا كَسَبَتْ أَيْدِي النَّاسِ}**[٣٤]، والفساد هو العبث بالنظام وتغيير الخلق عن سجيته طاعة لأوامر الشيطان الذي يحكي عنه القرآن الكريم قوله: **{وَلآمُرَنَّهُمْ فَلَيُغَيِّرُنَّ خَلْقَ اللهِ}**[٣٥]

ومن هنا يبدأ وقوع الفساد والاضطراب والقبح في العالم . وعلى هذا فإن الشيء كلما كان متلائماً ومنسجماً مع الأشياء الأخرى - بما يحقق النظام- كان جميلاً، وكلما كان مضطرباً ومتنافراً مع الأشياء الأخرى - بما يكدّر النظام- كان قبيحاً . وهذا الأمر عامّ حتى في"الأفعال والمعاني الإعتبارية والعناوين المقصودة في ظرف الاجتماع من حيث ملاءمتها لغرض الاجتماع وهو سعادة الحياة الانسانية أو التمتع من الحياة ، وعدم ملاءمتها . فالعدل حسن والإحسان إلى مستحقه حسن والتعليم والتربية والنصح وما أشبه ذلك في مواردها حسنات ، والظلم والعدوان وما أشبه ذلك سيئات قبيحة؛ لملاءمة القبيل الأول لسعادة الانسان أو لتمتعه التام في ظرف اجتماعه ، وعدم ملاءمة القبيل الثاني لذلك"[٣٦]. وبهذا فإن الجمال لا يقتصر على الأشياء الحسية .

بل هو عامّ وشامل للأمور المعنوية كذلك"فالجمال الحسّي رهن التوازن والتعادل بين أجزاء الموجود سواء أكان موجوداً عنصرياً أو نباتياً أو حيوانياً أو إنسانياً. فإذا كانت الأجزاء متناسبة ومتناسقة ، كل جزء يحتلّ مكانه الخاص فهو جميل ، هذا هو حال الجمال الحسي . وأما الجمال المعنوي فهو عبارة عن حُسن الفعل النابع عن تعادل القوى وتوازن الاستعدادات. فإذا كان الإنسان

متعادلاً في قواه ومجتنباً عن الإفراط والتفريط في أعمالها ، حينها تكون الروح مبدأ لصدور الأعمال الحسنة . مثلاً إن الشهوة والغضب وحب الجاه والمال من أركان الحياة ولولاها لما قام صرحها شريطة أن يستغلها الإنسان بأسلوب معتدل. وعلى ضوء ذلك يصبح الفعل الأخلاقي من مقولة الجمال ."[٣٧]

الجمال والأخلاق

لقد أيد فريق من الفلاسفة وعلماء الجمال في العصر الحديث الارتباط الوثيق بين الاخلاق والجمال حتى جعلوا علم الاخلاق فرعاً من فروع علم الجمال كما نجد ذلك لدى هربرت [٣٨] ولدى ألان الذي"يرى ان الفلسفة التقليدية كانت على حق حينما جعلت من القيمة الاخلاقية شكلاً من اشكال القيمة الجمالية "[٣٩] ومما يؤيد أن الأخلاق من مقولة الجمال هو" أن الإسلام يأمر بالمعروف وينهى عن المنكر،والمعروف ما عرفه الناس والمنكر ما أنكره الناس، وليس لعرفانهم وإنكارهم سبب سوى أن بعض الأفعال تتجلى في نظر الإنسان بصورة الحسن والبعض الآخر بصورة القبيح"[٤٠] . وبالاضافة إلى هذا فقد "وردت لفظة (جميل) و(جمال) في ثماني آيات في القرآن ، تحدث في موضع منها عن الجمال الحسي ، وتحدث في المواضع السبعة عن الجمال المعنوي والخلقي . .

فالصبر مثلاً من اعظم الصفات التي تزدان بها النفس جمالاً وكمالاً ولهذا وصفه القرآن بالجميل... وفي مواضع أخرى من القرآن حديث عن الصفح الجميل والسراح الجميل ، وهو صفح لايكون جميلاً حتى يكون خالصاً لوجه الله تعالى ، وسراحٌ لايكون جميلاً حتى تذهب معه الاثرة وتبلغ معه المجاهدة من النفس اقصى درجات الانتصار على الذات"[٤١] وبهذا الشمول يتجاوز المفهوم الإسلامي للجمال ، جميع المظاهر المادية المحسوسة إلى تلك الامور الروحية المجردة "نعم هناك فرق بين الجمال الحسي والروحي ، فالجمال الحسّي أمر خارج عن الاختيار دون الجمال الروحي فإنه داخل في اختياره ،

فلـه ان يقـوم بإقامـة التـوازن والانسـجام فـي الميـول النفسـانية العلويـة والسـفلية ،حينها تصبح الروح جميلة والسلوك المنعكس منها مثلها ،كما له أن يقوم بعكس ذلك ،حينها تصبح الروح شريرة والسلوك الصادر منها كذلك .

ومع ذلك يمكن ان يقال إن الفعل الاخلاقي من مقولـة العدالـة بشرط أن تفسر العدالــة بــالتوازن والانســجام "[٤٢] ، والعدالــة بهـذالمعنى هــي الجمــال المتحـد بالوجود ، وهي جوهر النظام الذي قامت به الاكوان علـى مـاورد فـي الحديث : (بالعدل قامـت السـماوات والارض)[٤٣]،"ولهـذا النظـام – كمـا يبـدو فـي صـفحة الكون – مظاهر متعددة ، منها الدقة والتناسق والتوازن والترابط وخفّـة الحركـة رغـم ثقلـة الأوزان"[٤٤] ومقـاييس الجمـال الكونيـة هـذه هـي ذات المقـاييس التـي نجـدها فـي الانسـان ، أو ينبغـي أن نجـدها فيـه متسـاوقة مـع نـاموس الوجـود ." فحيـاة الانسـان لاتكـون جميلـة – بـادي ذي بـدء – إلا اذا كانـت نظامـاً طليقـاً مـن الضرورة . . هذا النظام يقتضـي موازنـة الكيـان البشـري كلـه فـي داخـل النفس وفي واقع الحياة يقتضي في داخل النفس ألا يصبح الانسان جسداً وحده او عقلا وحده او روحاً بمفردها وانما كياناً واحداً ينتظم كل هؤلاء.

فحين تغلب على الانسان شهوة الجسد الغليظة او تأملات العقل المنقطعة عن واقع الارض اوسبحات الروح التي تعزل الانسان عن الواقع وتحوله إلى سلبية لا اثر لها في عالم الحس ، فكل ذلك اختلال يفسد ترابط النفس وتوازنها ومن ثم فهو غير جميل "[٤٥] وهذا النظـام الـذي ينبغـي ان تكـون عليـه الـنفس الانسـانية التواقة إلى الجمال انما تسري فيه روح النظام الكوني العام بكل ما يتميز به من سمات الجمال التي اشرنا إليها .

"فجمال الانسان يكـون باندماجـه فـي المجموعـة الكونيـة التـي يسـودها النظـام الدقيق ، وحين تكون متناسقة متوازنـة مترابطـة متحركـة ،فإنـه الجمـال الكامـل الذي تقيمه المقاييس الانسانية الرفيعة. والنظرة إلـى الجمـال الإنسـاني علـى هذا

المستوى المستمد من جمال الكون ، كفيلة بتوسيع المفاهيم الجمالية في الانسان واطلاقها من حدودها الضيقة المعروفة "[٤٦] وتظل حرية الانسان في الاختيار هي العامل الحاسم في تحقيق ذلك التوافق والانسجام مع النظام الكوني والسنن الإلهية فيه او الوقوع في التنافر والتصادم معه.

و"ان هذا الوضع الذي يريده الإسلام ويسعى إلى التحقّق به ، لايمكّن الانسان من تكثيف معطياته الابداعية والحضارية عموماً فحسب ، بل انه كذلك يضعه في الموضع (الجميل) الذي يليق به، ابناً باراً لهذا العالم وخليفة عن الله فيه وسيداً على الخلائق والعالمين "[٤٧] . "والمحصلة النهائية هي ان نختار الموضع الجميل اللائق او ان نتشبث بمواقع القبح والتنافر والدمامة . ولن نتصور هذا إلا اذا استحضرنا في خيالنا وشعورنا خلائق الله جميعاً في الحياة والجماد وهي تسبح بايقاع متفرد عجيب صوب الهدف الواحد ، وتصورنا الانسان وهو يخترق هذا السياق ويسبح على غير هدى فيثير الفوضى في المسيرة الجميلة ويحدث نشازاً في الصوت المنغّم ويجرح العين والإحساس بضربات فرشاته العمياء على لوحة الوجود الجميل"[٤٨] .

ان هذا المفهوم الإسلامي للجمال على صعيد الكون والانسان كفرد ، نجد مصداقه كذلك على صعيد المجتمع الإنساني الخاضع للسنن الالهية وناموس الوجود العام ، فالعدل والتوازن بين قوى المجتمع شرط اساس لتحقق الجمال والسعادة فيه ، أما اختلال هذه القوى وطغيان بعضها على بعض ، فهو مدعاة القبح والشقاء ، " فحين يتسبب الانسان في افساد توازن المجتمع الاقتصادي اوالسياسي او الخلقي فيشيع الفاحشة الاقتصادية بتركيز الثروة هنا وسلبها من هناك او الفاحشة السياسية باقامة الطغيان في الارض وإذلال الضعفاء ، اوالفاحشة الخلقية بنشر الجريمة وتيسيرها والدعوة اليها ، فهو في كل حالة من هذه الحالات غير جميل لأنه مخالف لناموس الحياة "[٤٩] ، ولايكفي ان يتفق

الناس في مجتمع من المجتمعات على حسن فعل من الافعال وجماله ، ليكون جميلاً فعلاً فللجمال مقاييسه الالهية الناظرة إلى طبيعة ذلك الفعل وغايته في مدى توافقه مع ناموس الوجود العام ، ومدى تحقيقه لغرض الوجود الإنساني .

والقرآن الكريم يحدثنا عن مجتمعات تعرضت للدمار والابادة نتيجة ماكانت ترتكبه من افعال كالفواحش واضطهاد الانبياء والمصلحين وقتلهم ، رغم استحسانهم لتلك الافعال ورضاهم واتفاقهم على جمالها . ومن امثلة ذلك ماكان يفعله قوم لوط مثلاً من الفاحشة وما ادت اليه من هلاكهم وبوارهم ، لأن ذلك الفعل الشاذ لم يكن منسجماً مع نظام الوجود العام وغايته ، ورغم مارآه اولئك القوم في فعلهم من الحسن والجمال ، إلاّ أنه كان في حقيقته فعلاً قبيحاً ذميماً استحقوا به العذاب والاستئصال.

ومن هذا المنطلق الإسلامي شُرّع قتال الظالمين ومجابهتهم لردّهم عن الإفساد والإخلال بنظام الكون والانسان والمجتمع ، يقول تعالى:{ **وَقَاتِلُوهُمْ حَتَّى لاَ تَكُونَ فِتْنَةٌ وَيَكُونَ الدِّينُ لِلّهِ** } [٥٠] ، ويقول تعالى أيضاً: { **فَلَوْلاَ كَانَ مِنَ الْقُرُونِ مِن قَبْلِكُمْ أُوْلُواْ بَقِيَّةٍ يَنْهَوْنَ عَنِ الْفَسَادِ فِي الأَرْضِ** }[٥١] وهكذا فإن"تحقيق الوفاق المرتجى مع الناموس ليس أمراً سهلاً ولن يتمّ بكلمات تقال ؛ فإن ألف طاغوت وطاغوت يقفون في الطريق وإن ألف مصلحة ومصلحة تعترض دعوة كهذه وان حشوداً من الطبقات والفئات والوضّاعين والمنفعيين ستقف في الطريق ولا بدّ من السلاح ، لابد من القتال من أجل ألاّ تلطخ الإرادات الشاذة صفحة العالم بالبشاعة والقبح والدمامة ومن أجل أن يعود إلى الوجود وجهه الجميل"[٥٢].

فالإنتصار للجمال في هذا العالم هدف سامٍ من أهداف الاسلام الكبرى شريطة ان يؤخذ الجمال بمفهومه الاسلامي الشامل ، اصلاً اصيلاً في الوجود الى جانب الحقّ والخير ، "ولقد استطاعت الفلسفات القديمة ان تصل الى قناعة بأن القيم الثلاث (الحق – الخير – الجمال) هي القيم الكبرى في الوجود ، وانه

تحت مظلة هذه القيم الثلاث الكبرى تندرج القيم الانسانية جميعاً فروعاً لها "[٥٣] كما نجد ذلك في "النظرية الافلاطونية التي اكدت ارتباط الجمال بالحقيقة . فقد كان ادراك الحق وارادة الخير وحب الجمال كلها وسائل تهدف في النهاية الى بلوغ حقيقة مثالية مقدسة . وبمعنى آخر كان الخير والجمال قيمتين تنسبان للحقيقة المطلقة التي تسعى الفلسفة الى بلوغها"[٥٤]

من الجمال الجزئي الى الجمال المطلق

إن الادراك الشمولي للجمال نجده في التصور الاسلامي الذي يتجاوز الجزئيات المحسوسة ،و يعتبر النظر الى جمال هذه الجزئيات نقطة انطلاق الى ادراك الجمال الكلي المطلق بعد رسوخ الوحدة في نظام الخلق ،" وهي تمام الجمال في المخلوقات وبرهان صدورها عن الواحد ، ومن الطبيعي أن يصدر عن الواحد وحدة في كل المتعددات ، وحدة في الكثير،فهناك نظام كلي مشترك ينظم العلاقات في الذرة وفي المجتمع وفي الكون ، إنه نظام أسروي بما فيه من علا قات الجذب التي تجمع الاطراف إلى المركز.

إن النظام الذي تقوم على أساسه العلاقات بين العناصر في العالم الأصغر الألكتروني هو نفسه النظام الذي تقوم عليه العلاقات الاجتماعيه في الاسرة أو المجتمع ، وهو نفسه النظام الذي تقوم عليه العلا قات بين العناصر في الكون الكوسمولوجي الواسع"[٥٥] وإن هذا النظام ليصل إلى أقصى مدى من الكمال فيصبح جمالاً ، ولذلك "فالجمال في تصميم هذا الكون مقصود كالكمال ،بل إ نهما إعتباران لحقيقه واحدة ، فالكمال يبلغ درجة الجمال "ومن كمال هذا الجمال ان وظائف الاشياء تؤدى عن طريق جمالها . هذه الالوان العجيبة في الازهار تجذب النحل والفراش مع الرائحة الخاصة التي تفوح . ووظيفة النحل والفراش بالقياس الى الزهرة هي القيام بنقل اللقاح لتنشأ الثماروهكذا تؤدي

الزهرة وظيفتها عن طريق جمالها ... والجمال في الجنس هو الوسيلة لجذب الجنس الاخر اليه لاداء الوظيفة التي يقوم بها الجنسان .

وهكذا تتم الوظيفة عن طريق الجمال . الجمال عنصر مقصود قصداً في تصميم هذا الكون وتنسيقه "[٥٦] فإتقان الصنعة يجعل كمال الوظيفة في كل شيء يصل حد الجمال . وكمال التكوين يتجلى في صورة جميلة ومن ثم يوجه القرآن النظرإلى جمال السماوات بعد أن وجه النظرالى كمالها{ **لَقَدْ زَيَّنَّا السَّمَاء الدُّنْيَا بِمَصَابِيحَ**}[٥٧]"والقرآن يوجه النفس الى جمال السماء والى جمال الكون كله لأن ادرك جمال الوجود هو اقرب واصدق وسيلة لادراك جمال خالق الوجود ، وهذا الادراك هو الذي يرفع الانسان الى اعلى افق يمكن ان يبلغه لأنه حينئذ يصل الى النقطة التي يتهيأ فيها للحياة الخالدة في عالم طليق جميل بريء من شوائب العالم الارضي والحياة الارضية .

وان اسعد لحظات القلب البشري لهي اللحظات التي تهيئه وتمهد له ليتصل بالجمال الالهي ذاته ويتملاه "[٥٨] ، ولا يقتضي الوصول الى هذه اللحظات الثمينة في حياة الانسان إلا تزكية النفس من آثامها وتنقية الفطرة من شوائبها لتنفتح المشاعر بصفائها على آيات الجمال الباهرة التي ابدعتها يد الخلاق العليم ذو الجمال المطلق ، وهذا هو سبيل التوحيد الفطري و الاقرار الوجداني بأن لهذا العالم خالقا يدبره ويفيض عليه كل لحظة من وجوده وجماله .

فالجمال- بهذا المفهوم- ليس احساساً باللذة الحسية الارضية فحسب وانما هو احساس صاعد نحو الاعلى وان توقف هذه الحركة الارتقائية والاقتصار في المفهوم الجمالي على اللذة الحسية يؤدي الى انعدام التوازن والانسجام وينتهي الى الخطيئة والقبح كما في قصة امرأة العزيز مع يوسف النبي عليه السلام . "فعناصر الجمال وعلاقاته في الكون و الاشياء هي نظم سيمولوجية تشير إلى مبدع الجمال نفسه ،فليس هنالك جمال قائم بذاته معزول عن دلالته أو مفصول

عن اتجاهه الاشاري ونسقه ، كل الجمالات في الكون قائمة بغيرها في إطار المفهوم الاسلامي للوجود ، ومن الحق واجب الوجود بنفسه كلي الجمال والقدرة ،المثل الأعلى ، ينطلق الخلق واجب الوجود بغيره أي بالله"[٥٩] وما دامَ هذا الخلق مفتقراً في وجوده لذلك الوجود المطلق فهو مفتقر- كذلك - في جماله لذلك الجمال المطلق ولا يمكن الفصل بين الوجود والجمال في صدورهما عن المطلق ، بل هما حقيقة واحدة تجلت فيها صفات الخالق من الحق والخير والجمال

أصالة الجمال وعدمية القبح

فالوجود جمال كله وحق كله وخير كله وإن القرآن الكريم ليعزز هذه الفكره ويدعم الرأي بأن الجمال ملازم لكل مخلوق في أصل خلقته وان القبح امر عدمي لاوجود له في الخلق " فالذي يراه القرآن الشريف أن كل ما يقع عليه اسم الشيء ماخلا الله – عز اسمه – مخلوق لله . قال تعالى : **{اللهُ خالِقُ كُلِّ شَيْءٍ }** [٦٠] وقال تعالى : **{ وَخَلَقَ كُلَّ شَيْءٍ فَقَدَّرَهُ تَقْدِيراً}**[٦١] . والآيتان تثبتان الخلقة في كل شيء ثم قال تعالى:**{الَّذِي أَحْسَنَ كُلَّ شَيْءٍ خَلَقَهُ}** [٦٢] فاثبت الحسن لكل مخلوق وهو حسن لازم للخلقة غير منفك عنها يدور مدارها ، فكل شيء له حظ من الحسن على قدر حظه من الخلقة والوجود ، والتأمل في معنى الحسن يوضح ذلك مزيد ايضاح فان الحسن موافقة الشيء و ملاء مته للغرض المطلوب والغاية المقصودة منه .

وأجزاء الوجود وابعاض هذا النظام الكوني متلائمة متوافقة وحاشا رب العالمين ان يخلق ما تتنافى اجزاؤه ويبطل بعضه بعضاً فيخل بالغرض المطلوب اويعجزه تعالى اويبطل ما اراده من هذا النظام العجيب الذي يبهت العقل ويحير الفكرة"[٦٣]. فسرّ جمال الخلق كامن في اصل وجوده "وكل خير وبهاء وحسن وسناء فهو من بركات الوجود واظلاله حتى قالوا : مسألة ان

الوجود خير وبهاء بديهية . فالوجود كله حسن وبهاء ونور وضياء وكلما كان الوجود اقوى كان البهاء اتم و ابهى"[٦٤] وبذلك يصبح القبح غريباً عن الوجود وواقعاً في صقع العدم والفقدان " فكلما خلص الوجود من شوب الاعدام والفقدانات واختلاط الجهل والظلمات يصير بمقدار خلوصه بهياً حسناً. فالعالم المثال ابهى من ظلمات الطبيعة، وعالم الروحانيات والمقربين من المجردات ابهى منهما ، والعالم الربوبي أبهى من الكل لخلوصه عن شوب النقص وتقدسه عن اختلاط الاعدام وتنزهه عن الماهية ولواحقها .

بل لا بهاء إلاّ منه ولا حسن ولا ضياء إلا لديه ...فهو تعالى بهاءٌ بلا شوب الظلمة ، كمال بلا غبار النقيصة ، سناء بلا إختلاط الكدورة ، لكونه وجوداً بلاعدم وانّية بلا مهية . والعالم باعتبار كونه علاقه له ومنتسباً إليه وظله المنبسط على الهياكل الظلمانية والرحمه الواسعه على الارض الهيولانيه ، بهاء ونور واشراق وظهور"[٦٥] والنظر الى جمال العالم بهذا الاعتبار مما يقتضيه مبدأ التوحيد في الاسلام ، وهو نتاج وعي جديد لمفهوم الجمال بعد ان استكملت البشرية رحلتها الطويلة من المجسّد إلى المجرد .

فالجمال بمفهومه الاسلامي الجديد"،ليس قيمه سلبية لمجرد الزينة ، كما انه ليس تشكيلاً مادياً فحسب، ولكنه بالمعنى الصحيح حقيقة مركبة في مداخلها و عناصرها و تأثيراتها المادية والروحية وموجاته الظاهرة والخفية وفي انعكاساته على الكائن الحي ، ذلك لان اثره يخالط الروح والنفس والعقل ، فتنطلق ردود أفعال متباينة بعضها يبدو جلياً وبعضها الآ خر يفعل فعله داخلياً، لكن محصلة ذلك كله مايتحقق للانسان من سعادة ومتعة وما ينبثق عن ذلك من منفعة تتجلى فيما يأتي أو يدع من أفعال وأقوال . وفيما يحتدم داخله من انفعالات ومشاعر...

واذا كان الاستمتاع بالجمال مباحاً في الاصول الاسلامية فانه مدخل إلى ارتقاء الروح والذوق وسمو النفس وخلاصها من التردي والسقوط ومحرك للفكر كي يجول إلى ما هو ابعد من المظاهر الحسية التي كتب عليها الزوال، فالجمال سبب من اسباب الايمان وعنصر من عناصره ،والقيم الجمالية الفنية تحمل على جناحيها ما يعمق هذا الايمان ويقويه ويجعله وسيلة للسعادة والخير في هذه الحياة"[٦٦].

الجمال والمنفعة

إن الجمال في التصور الاسلامي ليس منفصلاً عن المنفعة كما هو في مقولات كانْت وهيجل وجوتيه ، اذ أصبح لديهم كل نافع غير جميل وكل جميل غير نافع ، فهذا الفصل لا تؤيده الفطرة الانسانية ولايؤيده القرآن الكريم حيث يقول : **{وَالأَنْعَامَ خَلَقَهَا لَكُمْ فِيهَا دِفْءٌ وَمَنَافِعُ وَمِنْهَا تَأْكُلُونَ وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ وَتَحْمِلُ أَثْقَالَكُمْ إِلَى بَلَدٍ لَّمْ تَكُونُواْ بَالِغِيهِ إِلاَّ بِشِقِّ الأَنفُسِ إِنَّ رَبَّكُمْ لَرَؤُوفٌ رَّحِيمٌ }** [٦٧] "فنلاحظ أن الجمال واقع بين المنافع الأربع ،وهذا دليل على أنه ليس سابقاً للمنفعة ولا تالياً لها وإنما يصاحبها كما أنهُ يتفق معها في الغاية والحكمة التي سخّرت من أجلها هذه الانعام"[٦٨]

وقد اشرنا الى الارتباط الوثيق بين جمال الاشياء ووظائفها المحققة للانتفاع بها فلا ينفصل الجمال عن المنفعة في حال من الاحوال ولذلك فلايصح ما رآه بعضهم من ان للجمال استقلاله الكامل عن المنفعة وانه قد يلتقي معها تارة ويبتعد عنها اخرى[٦٩] واقتران الجمال بالمنفعة دليل ايضاً على ان التصور الاسلامي لا يظل حبيس المثاليات والمجردات فكما عرج في جدل صاعد إلى الجمال المطلق ، فإنه يعود- في جدل نازل- ليرى ذلك الجمال المطلق في كل جمال جزئي سواء أكان مادياً أم معنوياً.

وهذه هي واقعية الاسلام المعهودة في جميع تصوراته عن الكون والانسان والحياة." فالجمال في المنظور الاسلامي ليس هدفاً بحد ذاته ـ كما قد يتبادر إلى الاذهان- وما ثمة في الاسلام (برناسية) تدعو إلى مذهب الفن للفن أو الجمال للجمال وانما هو وسيلة حيوية مؤثرة لتحقيق اهداف أخرى لصالح الانسان... والاسلام بخلاف العديد من المذاهب الوضعية ، واقعي في أحكامه الجمالية كماهو واقعي في مواقفه كافة .

إنه لايسم بالقبح والبشاعة ما هو جميل بذاته ، ولكنه يذهب الى ماوراء الوجه الجميل ، ويتجاوز (الديكور) الخارجي للشيء المتزيّن ، بحثاً عن الهدف الذي يؤول إليه"[٧٠]. "إن هذا الدين يدعونا أن نجعل لهذا الجمال والتمتع به غاية وهدفاً ، وهي الغاية نفسها التي وجدنا من اجلها في هذه الحياة وهي العبودية لله واستخدام الوسائل الحلال كلها من اجل تعبيد الخلق كلهم لله . وان ننظر للاشياء بحجمها الطبيعي على ضوء التصور الاسلامي الفريد، فلا نؤلّه إلاّ ماحقه الالوهية ولا نحقر ما شأنه التكريم .

وبهذا فإ ننا ننظر إلى الجمال بحجمه الحقيقي فلا نعبده كما فعل الفكر الاوربي القديم والحديث ، ولا نهمل النظرإليه في ادبنا وفننا كما تلحد إليه بعض الاتجاهات الادبية في اوربا المعاصرة . واذا كانت غاياتنا نظيفة فاننا نعبر إليها بوسائل نظيفة أيضاً، هذا شأننا ونحن نتعامل مع الحياة بالوسائل السياسية أو الاقتصادية أوالفنية"[٧١]

وفي حدود هذه الدائرة المتمثلة في النظام والانعتاق من الضرورات يبيح الاسلام الاحساس بجمال الطبيعة وجمال الجسد وجمال الجنس،بشرط الاّ يشغل النفس عن الحياة المثمرة المنتجة وتحقيق اهدافها العليا . إذ" حين تنقضي الحياة في تذوق جمال الجسد وجمال الجنس أو حين يأخذ هذا التذوق مساحة في رقعة الحياة أكثر مما ينبغي له ، فمتى تتحقق بقية

أهداف الحياة وبقية ألوان الجمال ؟ متى يتحقق الجمال الاجتماعي والسياسي والفكري والروحي ؟ ... إنه ليس تحريم الجمال الجنسي وجمال الاجساد ولكنه التنظيم والتنسيق والموازنة بين شتى أهداف الحياة"[٧٢]، حتى تتوحّد في هدف شامل هو العبودية لله ذي الجمال المطلق ومنبع كل جمال جزئي في هذا العالم ، فلا يقتصر المفهوم الاسلامي للجمال على النظر في جمال الجزئيات ولايقف عند حدودها .

بل ينطلق من خلالها الى الكل الجميل " والكل في هذه الوحدة هو الذي يعين صفات الاجزاء ويمنحها استقلاليتها الجمالية وخصوصيتها ، فالاشياء تكتسب قيمتها الجمالية بما فيها من وحدة وتناسق وانسجام ظاهر وباطن ، بمدى ارتباطها بالكلي الجمال ، انها عناصر بسيطة في حدس توحيدي يعمق معرفتنا وايماننا بالجمال المطلق ، وبالتالي فإن هذا الايمان يرتد ثانية ليزيد إحساسنا بالخصائص الجمالية لهذه العناصر"[٧٣] وان القرآن الكريم كثيراً ما يوجه العقل الانساني الى هذا النظر التوحيدي" فمن الجزء المنظور الى الكل الجميل ، تلك هي الرحلة التي يريد كتاب الله أن نقوم بها كل يوم لكي ننبعث ونتجدد ولكي لا تنضب في نفوسنا وعقولنا وأرواحنا وحواسنا شلالات الدهشة والاعجاب والانفعال والحركة واليقين"[٧٤].

فرق ما بين الجمال والزخرف

إن الجمال الحقيقي هو المتصل بالجمال الأعلى ، أما تلك المظاهر الخارجية الزائفة التي يطلبها الضالّون ويسمونها جمالاً فهي لا تعدو أن تكون زخرفاً خادعاً وفتنة مضلّة ، وهي بعيدة كل البعد عن الجمال بمفهومه الاسلامي العميق ، وحتى من حيث اللفظ فلا يصح أن نسميها (جمالاً خادعاً أو مخادعاً) كما ورد هذا التعبير عند بعض الكتّاب[٧٥] ؛ لأن هذا التعبير- فيما يبدو لي-

منطوٍ على نوع من المغالطة والتناقض إذ لا يمكن أن يكون الجمال خادعاً أو قبيحاً، كما لايمكن أن يكون الحق باطلاً أو الخير شراً . وكلمة(الجمال) في القرآن الكريم لها" ظلّ خاص وجوّ من الشذا والعطر ليس لغيرها من الكلمات . كلمة الجمال لا تأتي في منهاج الله إلا مع الإيمان والحق والصلاح والخير والطهارة .

المظهر الخارجي لما يسميه الناس جمالاً يسميه القرآن الكريم زخرفاً وزينة . فاذا عملت الزينة في الخير أصبحت جمالاً وان عملت في الشر أصبحت فتنة . الكلمة العامة هي زخرف وزينة ثم تتحول الى جمال أو الى فتنة ، وللجمال متعة دائمة يعيش معها المؤمن وللفتنة لذة عابرة ثم لهيب وحريق وشر"[٧٦] وعلى هذا فلا يصح ما رآه بعضهم من ان الجمال يمكن ان يوجد في مجالات لا حقّ فيها ولا خير أي مجالات الباطل والشر، ويستدل لذلك بقوله تعالى:**{ وَلأَمَةٌ مُّؤْمِنَةٌ خَيْرٌ مِّن مُّشْرِكَةٍ وَلَوْ أَعْجَبَتْكُم}**[٧٧] فيرى بأن الجمال وجد هنا لدى المشركة ولكنه لم يوجد الخير[٧٨] . والواقع ان الذي وجد لدى المشركة هو الفتنة وليس الجمال "فالمرأة التي منحها الله شكلاً محبباً مؤثراً في النفس نقول عنها(جميلة) ما دامت زوجة أو أماً أو أختاً ملتزمة بالطهر والصلاح الذي يحبه الله ذلك لأن الله جميل يحب الجمال . وأما إن كانت امرأة غير صالحة فنقول انها(فتنة) لأنها وقعت في الشر ودفعت اليه . هذا هو التصور الإيماني للجمال والفتنة ... وكلمة(الحُسن) تنزل في معناها وظلالها منزلة(الجمال) حتى لا يكون الحسن والجمال إلاّ في الخير والصلاح سواء أكان ذلك في الشكل والخلقة أم في الكلمة أم في العمل أم في اللباس وأي ميدان آخر"[٧٩] وفي كل جانب من جوانب الكون والانسان والحياة والمجتمع يظل الجميل هو ذلك الإبداع الذي يبعث في النفس رضىً وإعجاباً ودهشة بما ينطوي عليه من توازن وإحكام يثير مشاعر التوحد والانسجام بتجاوز مظاهر القبح والتفرق والارتفاع الى آفاق

التجدد والحركة والغبطة بالانتصار على المألوف والمعتاد وما يسبب الحزن والألم في حياة الانسان .

يظل الجميل هو ذلك الابداع الذي يهب النفس مزيداً من الحيوية والغنى والعطاء حين يتعامل مع الانسان من خلال مكوناته جميعاً ، عقلاً وروحاً وحساً وجسداً ووجداناً" ومن ثم فإن الخلق الجمالي في الكون والعالم والطبيعة ليس هدفاً بحد ذاته وإنما هو وسيلة أُريد بها تمكين الانسان من التحقق بعلاقة أكثر حيوية وتدفقاً وصميمية بالكون ، الأمر الذي يقوده الى خالق الكون من خلال أشد نقاط الإرتكاز في شخصيته قدرة على التواصل والفاعلية . من هنا نعرف لماذا أكد القرآن الكريم على الرؤية الجمالية للكون والعالم والطبيعة ، لماذا تردد نداء التوجه الى الخلق المعجز في جنبات كتاب الله وسنة رسوله عليه السلام ولماذا تجاوبت أصداؤه عبر السور والمقاطع والآيات والأحاديث ولماذا اتسع واتسع حتى أصبح تياراً هادراً يكاد يجري على صفحات الكتاب الكريم من بدئها حتى المنتهى"[٨٠].

إن في كل ذلك دلالة على أن" الجمال في الاسلام اصل اصيل سواء من حيث هو قيمة دينية : عقدية وتشريعية ، او من حيث هو مفهوم كوني ، وكذا من حيث هو تجربة وجدانية انسانية . ومن هنا كان تفاعل الانسان المسلم مع قيم الجمال ممتداً من مجال العبادة الى مجال العادة ، ومن كتاب الله المسطور الى كتاب الله المنظور ، مما خلد روائع من الادب والفن التي انتجها الوجدان الاسلامي في قراءته للكونين وسياحته الرائعة في العالمين : عالم الغيب وعالم الشهادة"[٨١] ومن هنا ندرك مدى اهمية المفهوم الاسلامي للجمال حين يتخذه الاديب المؤمن منطلقاً لابداع انتاجه الفني ، وحين ينطلق منه الناقد الاسلامي في تقويمه لكل ابداع فني واصداره الاحكام الجمالية بشأنه .

تعريف الفن الإسلامي

لانقصد بالفن الإسلامي هنا، ذلك المفهوم التاريخي المعبر عما أنجزه المسلمون في مجال الفن طيلة قرون عديدة من ظهور الاسلام حتى يومنا هذا . بل نقصد المفهوم العقائدي الذي يتخذ الاسلام أساساً في بناء الفن شكلاً ومضموناً ، ورغم الفرق الواضح بين المفهومين فقد وقع الخلط بينهما عند بعض الباحثين . وما يهمنا في هذا البحث هو المفهوم العقائدي الذي اجمع عليه النقاد والمفكرون الاسلاميون في العصر الحديث . محاولين الاجتناب عن إعادة ما جرى عليه الباحثون من ذكر المسار التاريخي لآراء المفكرين ونظرياتهم المختلفة في ماهية الفن وغايته وتصنيفه منذ أفلاطون في القرن الرابع قبل الميلاد وحتى وقتنا الحاضر .

فلا نأخذ من هذا المسار إلا ما نراه ضرورياً في إيضاح التصور الإسلامي للفن . يبدو لي ان أقرب مفاهيم الفن الإسلامي إلى الحق هو ما ذكره الأستاذ محمد قطب بقوله :"والفن الإسلامي ليس بالضرورة هو الفن الذي يتحدث عن الإسلام ، وهو على وجه اليقين ليس الوعظ والإرشاد والحثّ على اتباع الفضائل . وليس هو كذلك حقائق العقيدة المجردة مبلورة في صورة فلسفية . فليس هذا أو ذاك فناً على الاطلاق ، انما هو الفن الذي يرسم صورة الوجود من زاوية التصور الإسلامي لهذا الوجود . هو التعبير الجميل عن الكون والحياة والانسان من خلال تصور الإسلام للكون والحياة والانسان .

هو الفن الذي يهئ اللقاء الكامل بين الجمال والحق . فالجمال حقيقة في هذا الكون ، والحق هو ذروة الجمال . ومن هنا يلتقيان في القمة التي تلتقي عندها كل حقائق الوجود " [٨٢] . وقد سبق سيد قطب أخاه إلى تحديد اصول هذا المفهوم حين قال :"ان الفن الإسلامي ومنه الشعر لكي يحقق بهديه الفكري والفني ليس من الضروري أن يكون دفاعاً ولا دفعاً ولا ان يكون دعوة مباشرة للاسلام ولا

تمجيداً له أو لأيام الإسلام ورجاله ، وحسب الفن ان ينبع من تصور الإسلام للحياة في أي جانب من جوانبها ليكون فناً او شعراً يرضاه الإسلام "[٨٣] . ونجد أصول هذا المفهوم في قوله أيضاً: " إن الخطب الوعظية ليست هي سبيل الادب أو الفن ، فهذه وسيلة بدائية وليست عملاً فنياً بطبيعة الحال ، فالاديب عندما يراعي القيم الاسلامية ويدعو إلى ترسيخها في الحياة انما يفعل ذلك بأسلوب الاديب الفنان وهو الاسلوب الايحائي غير المباشر" [٨٤] .

وهذا الاتجاه في ترسيخ العلاقة بين الفن والدين يعارضه اتجاه آخر يرى أنْ لاعلاقة بينهما بل يراهما في تنافر وخصام ؛ لأن الدين ـ في رأيه يبحث عن الحقيقة ، بينما يبحث الفن عن الجمال ، ومن هذا المنطلق فقد" حمل فلاسفة الجمال الجدد على كل الفلسفات الجمالية القديمة ، كما حاولوا أن يعزلوا الفن عن الدين وأن يصوروا العلاقة بينهما على انها علاقة نفور وتضاد ، فتارة يقولون : إن الفن غاية وإن شعارات الدين والسياسة وغيرهما تفسد الفنون وتارة اخرى يزعمون أن الاديان قيود والفن حرية وانطلاق .

ومرة ثالثة يدّعون ان الدين عماده الأخلاق والفن لايعبأ بهذا الجانب إذا ان الفنون في نظرهم لاتعبأ بما هو فضيلة أو رذيلة ولكنها تهتم بكل ما هو جميل في تصوير الخير او الشر ففي كلّ جمال من نوع ما "[٨٥] . وفي الحقيقة فإن جميع هذه الآراء المناهضة لعلاقة الفن بالدين ، ناتجة عن الفهم الضيق والخاطئ لكل منهما مما قاد إلى انكار الواقع الذي يشهد بأن"الدين يلتقي في حقيقة النفس بالفن، فكلاهما انطلاق من عالم الضرورة ، وكلاهما شوق مجنح لعالم الكمال ، وكلاهما ثورة على آلية الحياة "[٨٦] .

وهذا اللقاء يستمد واقعيته من طبيعة كل منهما اذ ان " مادة الفن هي الحياة والنفس الانسانية ومقوماته هي الصدق والاصالة الفنية والمضامين السليمة،

ومادة الدين هي الحياة والنفس الانسانية ومقومات الدين الصادق المنزل من عند الله هي الصدق والاصالة والمثل العليا التي تتواءم مع واقع الحياة وتتطور معها وتشبعها بالسعادة والحب والاخاء والعدالة والحرية . وغاية الفن الامتاع والافادة والتحريض على بناء مجتمع افضل ، وغاية الدين لاتخرج عن اسعاد البشرية واستمتاعها بحياتها وسيطرة المثل الفاضلة على علاقات البشر والدول والحكام والتهيؤ لعالم آخر،عالم افضل ، والتنفير من المظالم والانحرافات والعمل على هدمها "[٨٧] وكلما اقترب الفن من الدين في غايته ، أصبح قادراً على إحداث الهزات العنيفة والتغيرات الجذرية والثورات الهائلة في أعماق النفس البشرية وفي مظاهر الحياة الاجتماعية باعتباره وسيلة لتحقيق هذه الغايات النبيلة ، وليس هو غاية قي حدّ ذاته.

وهكذا يلتقي الفن بالدين في طبيعة الصدق والاصالة والوعي والاثارة المجدية والتحريض من أجل إقامة عالم أفضل ، إنهما يلتقيان قي بحثهما عن الجمال بمفهومه الاسلامي الذي شرحناه سابقاً . وبناء عليه تكون حقيقة الفن في التصور الإسلامي هي الكشف عن قوانين الجمال الكامنة في العالم بجانبيه المحسوس والمعقول أو المادي والروحي ولا يعتمد هذا الكشف على معطيات العقل النظري فحسب، بل هو يفيد من تجارب العلماء وملاحظاتهم العلمية لظواهر الكون ودلائل الابداع والجمال في أدق مكوناته وعناصره إذ" نجد في هذا الكون عجائب من الإبداع الجمالي والتناغم والتآلف في الأشكال الهندسية التي يحتويها الكون، نرى هذه الأشكال بالمجاهر الألكترونية وتحت درجات حرارة عالية قد تصل إلى(٨٥٠) درجة، فيظهر التحول في المادة وتظهر الصور الجمالية كأنها صور ولوحات فنية جميلة.

هذا ويفيض الكون بأشكال من التكوينات والإيقاعات الديناميكية التي تعطي كلها معاً رؤية لانهائية لعالم الجمال والكمال اللامتناهي الكامن داخل الأشياء،

وهذه الديناميكية المستمرة في ديمومة حية هي التي تعطي للمادة حيويتها. ومن خلال الرؤية المجهرية نرى عالماً لانهائياً من التكوينات الرائعة ذات الألوان المتداخلة في نقاء وتناغم، فبكل شكل ظاهر يوجد شكل آخر كامن فيه ، فنحسّ بالإيقاعات المتعددة المتآلفة"[٨٨] وكل ذلك يدل على الجمال الكلي المعبر عن الوجه الثالث من وجوه الحقيقة الموضوعية الواحدة المتوحدة في الحق والخير والجمال ، إذ إن قوانين الجمال الخفية والكامنة في جوهر العالم غير منفصلة عن قوانين الحق والخير الكامنة فيهِ ايضاً بل هي مرتبطة بها متوحدة معها في حقيقة الوجود الواحدة . وبهذا فان الفن الإسلامي نشاط انساني يسعى للوصول الى المثل الاعلى للجمال المتجلي في مظاهر الجمال الجزئية المحسوسة أو المعقولة ، والوصول إلى ذلك الجمال الكلي يقتضي اكتشاف القواعد والقوانين المحركة لمظاهر الجمال الجزئية المتعددة والمتوحدة في مثل الجمال الاعلى .

لذلك فالفنان الإسلامي مطالب بالنظر والتأمل والشعور بمظاهر الجمال الجزئية في العالم بجوانبه المادية والمعنوية ، لابهدف ان تكون تلك المظاهر غاية لذلك الفنان يسعى لتحقيقها وينتهي عندها ، بل لتكون وسيلة وخطوة اولى يعرج من خلالها إلى الارتقاء في الكشف عن السنن الالهية والقوانين الكامنة وراء تلك المظاهر والمتوحدة مع سنن الحق والخير في الوجود . وبهذا تقع التجربة الفنية للأديب والفنان الاسلامي في حقل الحكمة الساعية إلى الارتقاء الروحي وتحقيق الكمال الإنساني .

وقد نبه نبيّ الإسلام (ص) على هذه الحقيقة في حديثه المشهور (إن من الشعر لحكمة). إنها الحكمة الجمالية المكملة للحكمتين النظرية والعملية. وان سعي الفن الإسلامي نحو الحكمة الجمالية يجعل منه فناً خالداً وتعبيراً صادقاً عن التصور الإسلامي للكون في تكامله وتناسقه وصيرورته . "والخلود لاتمثله الجزئيات المتغيرة انما تمثله كليات الحركة والصيرورة الدائمة والباقية . فالذي

يقصد الجزئيات ينتج فناً جزئياً متغيراً وفانياً ، والفن الإسلامي كان صادقاً عندما عبر عن قيم ومعتقدات المسلم ، وكان خالداً عندما مثل الخلود في كلياته المتحركة "[٨٩]. وهكذا يكون الفن الإسلامي جزءً لا يتجزء من القضية الاسلامية العامة،يرتبط بأجزائها الاخرى :الفلسفية والسياسية والاجتماعية والاخلاقية .. الخ

الأساس الجمالي

ولكن لهذا الفن في نفس الوقت خصائصه المميزة التي تتجلى في منهجه الجمالي الذي ينتهجه في الرؤية والتعبير اذ" الفن الإسلامي موكل بالجمال يتتبعه في كل شيء وكل معنى في هذا الوجود . الجمال بمعناه الواسع الذي لا يقف عند حدود الحس ولا ينحصر في قالب محدود ... بل هو يعرض الحياة كلها من خلال المعايير الجمالية سواء بالسلب أو الإيجاب . فهو حين يعرض للاختلالات الاجتماعية اوالاقتصادية أو السياسية أو النفسية أو الخلقية ، يعرضها على أنها قبح ينافي حقيقة الجمال التي ينبغي أن تكون راسخة في حياة البشر لأنها راسخة في بنية الكون كله والحياة "[٩٠] وبهذايعتبر الجمال _ بمفهومه الإسلامي الشامل _ أساساً في أبداع الفن الإسلامي وفي تذوقه أيضاً.

ولعل عدم وضوح هذا المفهوم في أذهان بعض الكتاب والباحثين، قادهم إلى إنكاردورالجمال في الفن الإسلامي وراحوا يبحثون عن أساس آخر في بناء هذا الفن ومعايير اخرى في الحكم عليه . ومن ذلك ما رآه الدكتور نجيب الكيلاني من أن " اقتصار الفن على دور البحث عن الجمال وحده تعطيل لوظيفة حيوية ، وهو الذي يمكن ان ينقل الفنون والآداب إلى متاهات العبثية والانفلات .

ومهما كان الجمال مطلوباً لذاته ، فإن فاعليته تكون اقوى وأجدى اذا ما ارتبطت اسبابه بتجلي الحقائق واشراقاتها ... ومن المعلوم أن صور الجمال

لاتعدّ وأن آفاق الحقائق المختلفة لاتحدها حدود ، والاديب المسلم يستطيع ان ينطلق من دون عائق في عوالم الحق والجمال والخير والتوحيد والعدالة والحب والرجاء "[٩١]. وهذا الرأي مبني على الاقتصار في مفهوم الجمال على المعاني المحسوسة أو الجزئية ، وهو يخالف المفهوم الإسلامي للجمال الذي يتجاوز المحسوسات والجزئيات إلى المعاني الروحية والكليات .

فكل ما ذكره الدكتور الكيلاني من معاني الحق والخير والتوحيد والعدل والحب والرجاء ، داخل في معنى الجمال بمفهومه الإسلامي الشامل . وإن التزام الفن بتحقيق هذا المفهوم في الابداع الفني لايعطّل منه وظيفة حيوية أو ينقله إلى متاهات العبثية والانفلات كما يقول ؛ بل على العكس من ذلك اذ يحقق التزام الفن بالمفهوم الإسلامي للجمال أروع ما يصبو اليه الفنان في ابداعه الفني ويعصمه عن الانفلات والعبثية حين ينصب امامه هدفاً سامياً تتجلى فيه جميع قيم الحق والخير والعدالة وغيرها من الفضائل .

وهناك رأي آخر للدكتور شلتاغ عبود يرى ان " اعتبار الجمال أساساً في تذوق الفن والادب مسألة فيها نظر ، ذلك أن الإحساس بالجمال والتمتع بنص أدبي او لوحة فنية أو أي اثرفني آخر ، امر لايكون بدرجة واحدة لدى الناس كافة على مختلف بيئاتهم وافكارهم وعقائدهم ، بل ان ما يكون جميلاً لدى هذا الفرد أوهذه الجماعة قد يكون قبيحاً عند البعض الآخر من الافراد والجماعات والامم ... ذلك ان الجمال لم يكن له وجود خارجي يشترك الناس جميعاً في إدراكه والاحساس به ، واذا كان الامر كذلك فإنه لابد من البحث عن اثر آخر - غير الجمال - في تقويم الفن واعتباره اساساً لفهمه " [٩٢] . وهذا الرأي ناتج عن الخلط بين حقيقة الجمال الكلية ومراتبها الوجودية ، لان الجمال - في التصور الإسلامي - هو حقيقة واقعة خارج الذات تتجلى في جوهر النظام الالهي

المتوازن القائم في بناء الكون ، وانما يقع الاختلاف بين الناس في درجة احساسهم بتلك الحقيقة وفهمهم لها وتحديد مراتبها وتجلياتها .

و لاينفي هذا الاختلاف وجود الحقيقة ووحدتها الشاملة " وتصوير الجمال في هذا المعنى الواسع والنطاق الشامل قمين بأن يرفع النفس البشرية من حدود الحس القريبة ومن قيمها المحدودة الضيقة ، إلى عالم اوسع وافسح ومجالات شعورية ارفع واعلى تحقق للانسان معنى التكريم الذي اراده له الله حين قال :

{ وَلَقَدْ كَرَّمْنَا بَنِي آدَمَ.. } [٩٣] وتجعل للفن هدفاً، هدفاً أعلى من دغدغة الغرائز واستثارة الميول الحسية الهابطة ، هدفاً توجيهياً يؤدي فعله في النفس دون ان تحس و دون ان ينفرّها الوعظ المكشوف في غير مجال الوعظ ، هدفاً تتقبله النفس راضية مستجيبة لأنه يدخل اليها من طريق الجمال ، وهو طريق قريب إلى الفطرة حبيب إلى الشعور"[٩٤] بالاضافة إلى أنه يُلبي مطلباً إيمانياً منبثقاً من طبيعة العقيدة الاسلامية واثرها في حياة الانسان المؤمن اذ يشكل الايمان بالمعاد في اليوم الآخر – وهو أصل من أصول الدين – دافعاً لطلب الجمال بما ينطوي عليه هذا الأصل العقائدي من فكرة خلود الجمال وبقائه بعد زوال العالم الدنيوي من خلال الجنّة وجمالها الخلاّب ونعيمها المقيم وشوق المؤمن فيها لرؤية كلّي الجمال المعبر عنها بلقاء وجه ربه .

وبالمقابل يكون الايمان بالنار الأخروية وشقائها المقيم وما يظهر من صور أهلها القبيحة ، دافعاً ثانياً لطلب الجمال الداخلي وعاملاً مخففاً للأثر السلبي الذي قد يتركه في النفس عدم اكتمال صورة الجمال الدنيوي المؤقت. و"هكذا تغدو الحاجة الجمالية حاجة إيمانية أساسية عامة وشاملة وعميقة ونبيلة مرتبطة بحياة المسلم الروحية والعملية ، وفي ظهورها الفني والعملي الحياتي ، فإن تاريخها ليس تأريخاً للذائقة وتحولاتها فحسب وإنما هو تأريخ للوظيفة الأبدية

السامية في صلتها بالحق والخير وحياة الإنسان – خليفة الله في الأرض – كامتداد للجمال الأعلى في الأرض"[٩٥]

وان الفن الإسلامي يسعى دائماً إلى أن يجعل من هذا الإنسان بطلاً ايجابياً يجسّد السنة الإلهية الكبرى في التغيير والتطور والسير الحثيث نحو التكامل الإنساني سواء على صعيد النفس الإنسانية أو المجتمع البشري أو العلاقة بينهما أو العلاقة بالطبيعة أو علاقة أولئك جميعاً بالخالق المدبر سبحانه وتعالى . ورائد الفن الإسلامي في ذلك السير الحثيث هو اكتشاف التوازن الجميل في جوهر العالم المحسوس والمعقول ، وتحقيق ذلك التوازن الجميل في جوهر العمل الفني المبدع . وحين يشخص الفن الإسلامي مواطن القبح الظاهري في العالم فإنه إنما يفعل ذلك ليقبض على يد الإنسان العابثة التي يحركها الضلال والجهل لإشاعة الفساد والخلل في ذلك التوازن الفطري . إن الفن الإسلامي حين يصور القبح والشر فإنما يصوره بحقيقته المرّة وواقعه المأساوي الأليم المنافي لحقيقة الوجود الزاخرة بالجمال والخير . وهذا الفن هو الأحق بأن يوصف بالواقعية بعد انطلاقه من التصور السليم والتفسير المعقول لحقيقة الكون والإنسان والحياة وعلاقتها بالخالق سبحانه .

أما ما تدّعيه بعض مذاهب الفن من واقعية في تزيينها القبائح والشرور واقتصارها على الواقع المادي المحسوس ، فهو محض افتراء وتزييف لحقيقة الواقع التي تتوازن في صميمها كل قوى الوجود ماديةً وروحانية، ويتحقق بهذا التوازن ناموس الوجود الأكبر الذي يعد الوصول إليه من أسمى مطالب العقيدة ولهذا فإن الإسلام " لا يسمح بتجميل القبيح ورفعه إلى درجة المشروعية في الرؤية والتعامل والإعجاب لأن عملاً كهذا لا يعدو أن يكون تزييفاً للواقع وكذباً على الحقيقة ومحاولة لوضع الطلاء المبهرج على ما هو بطبيعته مستهجن مرذول ، بل أن هذا ليقود أحياناً إلى الوقوع في الحرام حيث يلتبس

الحق بالباطل من خلال تحول الممارسة المحرمة إلى فعل مقبول { **فَيُحِلُّواْ مَا حَرَّمَ اللهُ ، زُيِّنَ لَهُمْ سُوءُ أَعْمَالِهِمْ** }[٩٦] . وإنه لملمح أصيل يميز بين الجمالية الإسلامية وبين سائر المذاهب والمواقف الجمالية التي انبثقت عنها أنماط شتى من الاداب والفنون " [٩٧]

أثرالعقيدة

من الغريب - بعد كل هذا- أن يعرّف أحدُهم الفن الإسلامي بقوله :"هو الفن الذي يعكس التصور الإسلامي للوجود أياً كان شطحه أو انحرافه عن التعاليم الإسلامية أو حتى تمرده الآني على العقائد الإسلامية نفسها ، ما دام يعود بطبيعته إلى مرجعيته الإيمانية في النهاية ، فما دام الذي يحدد كون الإنسان مسلماً أو غير مسلم هو عقائده وتصوراته وليس بعض شطحاته أو أفعاله أو تساؤلاته الكونية المتمردة ، فإن نفس الأمر ينسحب على الفن الإسلامي أيضاً . فالعقيدة الإسلامية ليست بناءات عقلية مجردة وإنما حقائق فاعلة في النفس الإنسانية ، والارتباط بين العقيدة الإسلامية وحقائقها الفاعلة في النفس الإنسانية ، ارتباط عضوي لاينفصم "[٩٨] ثم استدل الكاتب بقوله تعالى: { **فَلاَ وَرَبِّكَ لاَ يُؤْمِنُونَ حَتَّىَ يُحَكِّمُوكَ فِيمَا شَجَرَ بَيْنَهُمْ ثُمَّ لاَ يَجِدُواْ فِي أَنفُسِهِمْ حَرَجاً مِّمَّا قَضَيْتَ وَيُسَلِّمُواْ تَسْلِيماً** }[٩٩].

ومن الواضح أن هذا الكلام ينقض نفسه بنفسه . إذ بعد أن يبيح الكاتب للفنان أن يكون منحرفاً عن تعاليم الإسلام وعقائده أو حتى متمرداً عليها و لايقدح ذلك في وصف انتاجه بأنه فن أسلامي ، يعود هذا الكاتب ليصف لنا العقيدة الإسلامية بأنها حقائق فاعلة في النفس الإنسانية وان الارتباط بين هذه العقيدة وحقائقها في نفس الإنسان هو ارتباط عضوي لاينفصم ثم يستدل بالآية الكريمة التي تفيد بأن المؤمن لايستحق أن يوصف بهذا الوصف حتى يسلم تسليماً تاماً بكل ما جاء به الإسلام عقيدة وشريعة ، بل يجد في نفسه القبول والرضى بذلك

التسليم دون أدنى حرج أو أكراه فإذا كان هذا التسليم بحقائق العقيدة شرطاً في الفنان المؤمن ، فكيف يصحّ لنا أن نتجاوز هذا الشرط في إنتاجه الفني ! وكيف يصحّ أن نصف فناً منحرفاً عن عقيدة الإسلام بأنه فن اسلامي ! اليس هذا من التناقض الواضح ! ولايُحلّ هذا التناقض بما وضعه الكاتب من فارق مفتعل بين ماسّماه بالفن الإسلامي بوجه عام والفن الإسلامي المنشود أو النموذجي فقال :" ولدفع الخلط بين هذا وذاك فإننا نضرب الامثلة للفن الإسلامي بوجه عام بالآتي : يقول امير الشعراء أحمد شوقي :

رمضان ولّى هاتها ياســـاقِ مشتاقة تسعى إلى مشـــتاق

فعلى الرغم مما يحمله هذا البيت من انحراف عن تعاليم الإسلام بإعلان امير الشعراء تلهفه على الخمر بعد انتهاء شهر رمضان ، إلا أن هذا القول ذاته ينطوي إلى ايمانه العميق بقداسة الشهر وحرمة الخمر وتنزيه هذا الشهر عن ارتكاب الاثم فيه وهذا أمر لا يصدر إلاّ عن مسلم مؤمن بإسلامه حتى وإن انحرف إلى الخطأ ، ومن ثم لايمثل ذلك إلا ادباً اسلامياً "[١٠٠] . فهنا- ايضاً- لايخرج الكاتب عن تناقضه السابق بعد أن وصف ادباً يدعو إلى المعصية والاثم بأنه ادب اسلامي ! ويبدو لي ان السبب الذي اوقع الكاتب في كل هذا الارتباك والتناقض ، هو افتقاده المعايير الاسلامية المضبوطة في تقويم العمل الفني والحكم عليه . وافتقاد هذه المعايير يرجع في النهاية إلى افتقاد المفهوم الإسلامي للجمال وعدم اتخاذه اساساً في تذوق الانتاج الفني وتقويمه ، فصورة الخمر التي يرسمها احمد شوقي في بيته السابق ليست متوازنة جمالياً لأنها تعكس تصوراً مختلاً للحياة حين تجمع بين الايمان بحرمة شهر رمضان واباحة شرب الخمر المحرّمة في كل زمان ، وقد نبه القرآن الكريم على ان هذا الاتجاه في التصور لايُعدّ اتجاهاً اسلامياً بل هو اتجاه معادٍ للاسلام يستحق صاحبه الخزي في الدنيا والعذاب في الآخرة .

كما في قوله تعالى: { **أَفَتُؤْمِنُونَ بِبَعْضِ الْكِتَابِ وَتَكْفُرُونَ بِبَعْضٍ فَمَا جَزَاء مَن يَفْعَلُ ذَلِكَ مِنكُمْ إِلاَّ خِزْيٌ فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَيَوْمَ الْقِيَامَةِ يُرَدُّونَ إِلَى أَشَدِّ الْعَذَابِ وَمَا اللهُ بِغَافِلٍ عَمَّا تَعْمَلُونَ** }[١٠١] وترشد السنّة الشريفة كذلك الى أن الله لا يُطاع من حيث يُعصى ، وبهذا فإن بيت احمد شوقي لم يكن ناتجاً عن تجربة شعورية اسلامية منبثقة عن تصور اسلامي ومن ثم لايمكن ان نعده ادباً أو فناً اسلامياً مادام يفتقد- في بنائه الفني- ذلك التوازن الإسلامي الجميل بين عناصر التجربة الشعورية وعناصر التعبير الفني عنها كما هو مطلوب بحسب المقياس الإسلامي للجمال في الفن .

ولايمكن أن نجد ذلك التوازن إلا في انتاج الفنان المؤمن بعقيدته حق الايمان "فكل عنصر من عناصر الكون والحياة وكل قيمة من قيمها تحرك الفنان المسلم سلباً و إيجاباً تهزه من الاعماق وتدفعه إلى التعبير عن تجربته ، إلى القيام بمحاولات فنية جادة من اجل تعميق واغناء التجربة الشعورية وتفتح حسّه الجمالي على عوالم اعمق وابعد لاتقف مشلولة امام حدود الواقع الظاهر للعيان وتعجز امام اطارات القيم الملموسة والصلات البارزة . بل تحاول ان تذهب به إلى ما وراء ذلك ، إلى دلالات القيم الظاهرة ذاتها ، إلى العوالم الخفية العنيفة حيناً والصامتة حيناً آخر ، تلك العوالم التي تشكل - في الحقيقة - تجربة الفنان المسلم بكل ابعادها وآفاقها . والفن الإسلامي يريد من الفنان ان يصل إلى تلك الابعاد كي يكون موازياً لتجربته مغطياً اياها بتكافؤ تام "[١٠٢] يعكس حالة الاتقان التي ينبغي ان يتصف بها العمل الفني الإسلامي ، وذلك بوضع كل جزء من الاجزاء في موضعه الملائم لما يقصد من نوعه في طبيعة خلقته وتكوينه ، أي وضعه في موضعه الصحيح من النظام الكوني العام ، وبذلك تظهر حقيقة ذلك الجزء وجماله كما تظهر حقيقة النظام الكلي وجماله بعد ترابط تلك الاجزاء وتفاعلها بحسب قانون العلية والارتباط العام في الكون

مما سبق الحديث عنه وبذلك يحقق الفنان الإسلامي غاية ما يقصده من الجمال في عمله الفني .

وان وضع الاجزاء في مواضعها لايحدد مضمون العمل الفني فحسب ، بل يحدد شكله ايضاً ؛ أي ان الشكل الفني ناتج عن طريقة الفنان في نظم الاجزاء باعتبار مواضعها المناسبة في تحقيق النظام العام . فالاشياء والاحداث والاشخاص حين ترتبط جميعاً بنسبها الصحيحة تؤدي إلى ظهور عمل فني جميل في مضمونه وشكله . ولايتميز المضمون الجميل عن شكله في حقيقة الامر بل هما شيء واحد هو ذلك الشيء الجميل وتظل قدرة الفنان ومهارته وعبقريته هي الحاكمة في تحقيق هذا التلاحم وهذه الوحدة بين الشكل والمضمون في عمله الفني . فكلما كان الفنان دقيقاً في التعبير واختيار الملامح والصور والأحداث والأوزان والإيقاعات ونظمها بعلاقاتها الواقعية الصحيحة ، اقترب بهذا الشكل المنظّم من مضمونه الحقيقي الجميل .

وهذا التوازن في العمل الفني يكون ناتجاً طبيعياً لاستهداء عقل الفنان الإسلامي بأصول عقيدته وإشراق تصوراتها المتوازنة في أحاسيسه ومشاعره ، فيقوده ذلك التوازن الفكري والشعوري إلى الإبتعاد عن الأوهام والخرافات والأساطير والآراء الشاذّة والأفكار الضالة ومعتقدات الجهّال والمنحرفين والملحدين ، ويجعل فكرة عمله الفني مما يقطع بصحته العقل السليم وتطمئن إليه النفس المؤمنة ويأنس به الضمير الحي ، وليس كما نراه في وقتنا الحالي في كثيرٍ من الشعر والقصص والروايات من افكارٍ شاذة وخواطر سخيفة تدلّ على ضعف واضح في عقل صاحبها أو اختلال في شخصيته أو سوء طويّة في نفسه ، فمن هؤلاء مَن يمجّد الإلحاد ويستهزء بالدين .

ومنهم مَن يدعو إلى الدعارة والفواحش ومنهم مَن يحاول نشر العنف والشر والقتل والإرهاب بين الناس ، ولو عمدنا إلى تحليل هذه المضامين القبيحة والشاذة لوجدنا أن الفنان المنحرف قد وضع جزئيات عمله الفني في علاقات غير واقعية وغير صحيحة فابتعد بها عن حالة التوازن الحقيقي الجميل ، ومن ثم أنتج شكلاً مشوّهاً خالياً من المضمون الجميل ، وهذا عكس الإتجاه الذي يتّجه اليه عقل الفنان الإسلامي المتوازن المؤمن بعقيدته الداعية إلى الايمان والفضيلة والخير والسلام .

حدود العاطفة

ولهذا العقل المتوازن أثره الفاعل كذلك في عواطف الفنان الإسلامي وظهورها في ابداعه الفني ، اذ يهديه العقل إلى حالة الاتزان والتوسط والتعبير عن العواطف الانسانية سواء أكانت راجعة لذات الفنان ام إلى شخصياته الفنية ، لأن المبالغة في العواطف أمر لا تحبذه شريعة الإسلام كما انه مدعاة للسخرية لما ينطوي عليه من الضعف ومن الكذب احياناً ، وهو علامة فارقة على اختلال شخصية الانسان وعدم توازنها ، وبحسب التصور الإسلامي فإن " التعبير العاطفي اذا اكتسب سمة المبالغة يظل مطبوعاً بالحظر ، ومن ثم يظل مطبوعاً- في اللغة النفسية- بسمة المرض او الشذوذ .

واذا كان الامر كذلك فإن نقل هذه الحقيقة إلى العمل الفني لابد ان تأخذ نفس السمة المحظورة بصفة ان الفن احد اشكال الاستجابة البشرية حيال الاشياء ، بيد ان ثمة فرقاً بين مطلق التعبير العاطفي وبين المبالغة فيه ، فالعاطفة ما دامت تشكل أحد وجهي الاستجابة (الفكر والعاطفة) حينئذ لابد ان تأخذ نصيبها من العمل الفني"[١٠٣] بشرط الاعتدال وعدم الشذوذ العاطفي الذي نراه مثلاً في القصص الغرامية من الهيام بالمرأة إلى حد الجنون أوحب المال والاولاد إلى

حدّ القعود عن الجهاد في سبيل الله ونصرة الحق، وحب المنصب والشهرة إلى حدّ الايغال في النفاق والدجل.

وقد نبه القرآن الكريم في آيات عديدة على هذا النوع من العواطف الشاذة وحذر اصحابها من الخسران المبين في الدنيا والآخرة ، كقوله تعالى: **{ قُلْ إِن كَانَ آبَاؤُكُمْ وَأَبْنَآؤُكُمْ وَإِخْوَانُكُمْ وَأَزْوَاجُكُمْ وَعَشِيرَتُكُمْ وَأَمْوَالٌ اقْتَرَفْتُمُوهَا وَتِجَارَةٌ تَخْشَوْنَ كَسَادَهَا وَمَسَاكِنُ تَرْضَوْنَهَا أَحَبَّ إِلَيْكُم مِّنَ اللهِ وَرَسُولِهِ وَجِهَادٍ فِي سَبِيلِهِ فَتَرَبَّصُواْ حَتَّى يَأْتِيَ اللهُ بِأَمْرِهِ وَاللهُ لاَ يَهْدِي الْقَوْمَ الْفَاسِقِينَ }** [١٠٤] . فحب المؤمن وكرهه واعجابه واشمئزازه ورضاه وغضبه وحزنه وسروره ، كل ذلك تحت رقابة العقل المستهدي بالله ورسوله وتعاليمه وشريعته .

وليس في الإسلام أن تُلغى عواطف الانسان او ان يُنظر إليها باستخفاف بل للعواطف قيمتها وحرمتها في شريعة الله وفي الفن الإسلامي كذلك"ويمكن القول بان ما يميز العمل الفني عن غيره هو تصعيد العنصر العاطفي فيه دون الوقوع في المبالغة ، إلاّ ان هذا التصعيد لايطبع كل الاشكال الفنية بل بعضها بخاصة القصيدة بل احد أشكالها فحسب وهو ما يطلق عليه اسم (القصيدة الغنائية) ومثلها (الخطبة) حيث يتطلب الموقف تحريك الجمهور واستثارة عواطفه ، كما ان القصيدة الغنائية بصفتها تعبيراً عن حالة انفعالية لكاتبها لابد ان تطبع بالسمة العاطفية .

واما الاشكال التعبيرية الاخرى من قصة ومسرحية ونحوهما، فإن العنصر العاطفي يضمر فيها وقد ينعدم أحياناً ، ولكن من الممكن ان يتصاعد فيها العنصر العاطفي أيضاً تبعاً لمتطلبات الموقف "[١٠٥] الذي يحدده وعي الفنان الإسلامي بنوع العاطفة ودرجتها في عمله الفني وهو امر على جانب عظيم من الاهمية لان العمل الفني في مجمله هو عمل عاطفي ينطلق من تجربة الفنان الشعورية ويستقر بالنتيجة في مشاعر المتلقين وعواطفهم ، وان طبيعة التصور

الإسلامي لدى الفنان المؤمن تدفعه إلى الاحتراس من شوائب العاطفة فيعمد الى تصفيتها بعقله المسدد بمبادئ العقيدة وتعاليمها الفذة .

مساحة الخيال

ولهذا العقل دوره الفاعل أيضاً في التحكم بخيال الفنان الإسلامي فيمنعه أن يكون عالماً وهمياً او خرافياً يلجأ اليه الفنان ليستريح من عناء الواقع اليومي ومتاعبه كما نشهد ذلك في كثير من الشعر الحديث ، والقصص والروايات غير الاسلامية التي لاتنتسب إلى الواقع في أي مستوى من مستوياته الحسية او النفسية او الغيبية ، بل هي مجاميع من صور وهمية فاقدة لدلالاتها المعقولة ، مشتتة في ارجاء الوهم ، لايجمعها نظام مدرك بالحسّ او العقل ، فلا تعدو ان تكون تعبيراً عن هذيان المحموم او تخبط المجنون ، وكل ذلك باسم الفن الحديث وابداعات اللاوعي !

والسبب الحقيقي وراء كل ذلك هو الاختلال وعدم التوازن في خيال أولئك الفنانين الأرضيين ، إذ " ان تصورات الارضيين (أي الكتّاب المنعزلين عن السماء) لعنصر التخيّل لاتحدد في معايير خاصة بقدر ما تتجه إلى إحداث علاقة جديدة بين الاشياء تحقق الاثارة للمتلقي بغض النظر عن كون هذه العلاقة خاضعة للإمكان او الاحالة ، للواقع او الوهم ، للصدق او الكذب، بينما يختلف الامر في التصور الإسلامي لهذا الجانب ... إن الفنان الإسلامي بمقدوره ان يستند إلى نصوص القرآن الكريم وأحاديث أهل البيت (ع) في استخلاص المعايير او المبادئ التي تحكم عنصر التخيّل .

ان اول هذه المعايير هو ارتكان عنصر التخيل إلى الواقع ، سواء أكان هذا الواقع حسيّاً ام نفسياً ام غيبياً" [١٠٦] ، فالواقع بحسب التصور الإسلامي لا ينحصر بالعالم المحسوس ـ كما هو في الواقعيات المادية ـ بل يتسع إلى عوالم

النفس والروح وعوالم الغيب والمجردات ، كعالم الذر وعالم البرزخ بما فيه من الارواح والملائكة والجن وعالم الاخرة بما فيه من القيامة والحساب والجنة والنار وعالم القضاء والقدر وغير ذلك من امور الغيب الذي يعدّ الايمان به فرضاً واجباً على الانسان العاقل وشرطاً في تحقق إيمانه وتقواه ، كما يقرر ذلك قوله تعالى: { **ذَلِكَ الْكِتَابُ لاَ رَيْبَ فِيهِ هُدًى لِّلْمُتَّقِينَ . الَّذِينَ يُؤْمِنُونَ بِالْغَيْبِ وَيُقِيمُونَ الصَّلاَةَ وَمِمَّا رَزَقْنَاهُمْ يُنفِقُونَ** } (١٠٧).

فالغيب واقع حقيقي لايستطيع العقل السليم انكاره بعد ما قامت على وجوده الآيات والبينات والادلة والبراهين العقلية الدامغة ولذلك يجعله القرآن الكريم ركيزة من ركائز الايمان ويشير إلى اهميته في آيات عديدة (١٠٨) . فعالم الغيب هذا مجال واسع لخيال الفنان الإسلامي يرفده بأروع الصور وأكثرها إثارة لدهشة الانسان واعجابه " والفنون التي تصرّ على ان تكون رقعتها هي الارض وحدها- بمعزل عن السماء- لانها تستنكف ان يكون للقوى الغيبية دخل في حياة الناس ، هي فنون ترتكب حماقتين في آن واحد : الحماقة الاولى انها تنكر حقيقة واقعة لا سبيل إلى انكارها مهما بلغ البشر من التبجح والغرور! حقيقة ان الانسان لايقوم وحده ولا يدبر حياته وحده ولايحدد مصيره وحده ... انها لجاجة مضحكة ان ينكر الانسان تدخل القوى الغيبية في حياته وأن يزعم انه يقرر مصير نفسه بمعزل عن الله ... والحماقة الثانية التي ترتكبها هذه الفنون هي تضييق رقعتها وحرمان نفسها من فرص عديدة لابراز ألوان من الجمال الفني كانت حَرية ان تهتدي إليها وتبرزها لولا هذا الاصرار الأحمق على فصل ما بين السماء والارض من صلات فهي اولاً تعرض الانسان في صورة مشوهة مبتورة اذ تعرضه

في جانبه الارضي وحده ... وبذلك تقص منه جناحيه المرفرفين وتتركه جثة جاثمة على الارض لاتقدر على التحليق .

وهي ثانياً تخلي الصورة من جمال الحركة الخفية التي تدير الاحداث والأشياء والاشخاص وترتب لها موافقاتها ومفاجآتها ... ومن ثم لا تغني الاقدار المكشوفة المعلومة الملموسة المقدرة ، عن قدر الله الملفع بالغيب المحجوب عن الانظار . والفن الاسلامي حريص على ابراز هذه الحقيقة ، حريص على ابراز قدر الله من وراء الاحداث والاشياء والاشخاص"[١٠٩] التي ينظمها خيال الفنان في احد مستويات الواقع الثلاثة بحيث لايمنع العقل من امكان تحققها في هذا الواقع وان لم تكن متحققه فيه بالفعل. وهكذا فإن للفنان الإسلامي حريته التامة في ابداع الصور الخيالية وتركيبها ، وله من عقله السليم ما يمنع المخيلة من ارتياد عوالم الغواية والشر التي اشار إليها القران الكريم في قوله تعالى:{ **وَالشُّعَرَاء يَتبِعُهُمُ الْغاوُونَ. أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمونَ. وَأَنَّهُمْ يَقُولونَ مَا لَا يَفْعَلونَ** }[١١٠] باعتبار ان الشعراء من غير المؤمنين – وهم الاكثرية – يطلقون العنان لخيالهم دون ضابط فيرتادون به كل وادٍ من اودية الضلال والوهم ، اما المؤمنون منهم فيتخذون من العقل رقيباً على خيالهم لمنعه من الانفلات والهيام في تلك الاودية.

ولذلك استثناهم القرآن الكريم في قوله تعالى: { **إِلَّا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَذَكَرُوا اللَّهَ كَثِيراً وَانتَصَرُوا مِن بَعْدِ مَا ظُلِمُوا**}[١١١] وبهذا يكون للخيال في عمل الفنان الإسلامي وظيفته الفاعلة في بثّ الايمان والعمل الصالح المقترن بذكر الله والدعوة إلى جهاد الظالمين ومن ثم تحقيق الانتصار بتغيير الواقع الجاهلي إلى واقع اسلامي يسوده العدل

وتعلو فيه راية الحق ويسعى فيه الناس في طريق الخير والسلام . ولايمكن تحقيق هذه الاهداف الكبرى اذا ماتركت مخيلة الفنان تعمل كما تشاء دون ضابط من العقل، لانها رغم موقعها المتوسط بين الحس والعقل، فإنها تعتمد اعتماداً شديداً على كل ما تدركه الحواس مما يجعلها عرضة للخطأ "واذا أضفنا إلى هذا ان فاعليتها مرتبطة بالحواس ، والحواس مرتبطة بالانفعالات والغرائز ادركنا مدى مايمكن ان نصل إليه لو تركت وشأنها . ان الانفعالات والغرائز تشدّها إلى مهاوي الحسّ وتقودها إليه والعكس صحيح ، فتتأثر حركة التخيل وتشتغل بإرضاء نزعات دونية فتصور للانسان كل ماتتشوق إليه نفسه الامارة بالسوء ، وشأن الخيال الذي لايعمل تحت سلطان العقل ان يصور المعاني في غير انتظام ويمليها على اللسان كما صورها ، فإذا هي أقوال تلبس صاحبها المهانة او تضعه موضع من يسخر به او يثير عليه غضباً.

اما اذا تباعدت المخيلة عن الحس وجذبها العقل إلى جنانه الآمنة ، فإنها تستحضر في أمانة وتبتكر في تعقل فتنشغل بذلك في تكوين صور جديدة نتعرف فيها على مالم نكن نعرف ، فنتصل تحت رعاية العقل بعالم منظم ثابت ، نحن في النهاية بعض نظامه الفريد وصنعته البديعة وبذلك وحده تغدو المخيلة ذات اثر مهم في التربية الأخلاقية للامم " [١١٢] .

وحدة البناء

وللعقل وظيفته الكبرى في توحيد عناصر العمل الفني التي اوجزنا الحديث عنها – اعني الافكار والعواطف والخيال – من خلال انصبابها في هيكل موحّد تتلاحم اجزاؤه ويتفاعل بعضها مع بعض فيما يسمى بالبناء الفني ونمو هذا البناء نمواً عضوياً يحقق التوازن الضروري المطلوب بين العناصر المذكورة ، وهذا التوازن في تصميم العمل الفني الإسلامي ، على جانب كبير من الاهمية ، لأنه المعبّر الاساس عن الشمول والتكامل في تصور الفنان الإسلامي ، وهو الوسيلة الأهم في لفت مشاعر المتلقين إلى النظام الشامل الذي يحكم الكون والحياة والانسان . والتفات المتلقي لهذا الامر المهم لايتحقق بعرض الحياة – من خلال العمل الفني – مقطعة الاوصال مفرقة الاجزاء فتفقد بذلك معناها الشامل ومغزاها العميق ، وانما بعرضها كما هي في الحقيقة متصلة متناسقة مترابطة محكومة كلها بقانون واحد كبير ، من خلال بناء فني متماسك " ويمكن التدليل فنياً على اهمية البناء من خلال ادراكنا بان وظيفة العمل الفني هي احداث الاثارة في النفوس بغية تعديل السلوك العبادي للشخصية ، حينئذ فان استخدام اشد الوسائل عمقاً في التاثير يظل هو الهدف الذي يرصده الكاتب عادةً ، ومن البيّن ان الادراك البشري – وهو ما فصّلت الحديث عنه احدى مدارس علم النفس الحديث ، الاتجاه الشكلي - يستجب فطرياً لـ(الكل) وليس لـ(الجزء) المنفصل عنه بمعنى ان استجابته للكل او ميله إلى تكملة ذلك في حالة التفكك او الخلل ، تظل اشدّ تحقيقاً لعنصر الاثارة المطلوبة"[١١٣] بالاضافة إلى ان تعبير البناء الفني عن حقيقة الشمول والترابط في الحياة ، يضفي عليها جمالاً متفرداً لاتعرفه معظم الفنون الحديثة .

وان اهتمام الفنان الإسلامي بالبناء المتوازن لعناصر عمله الفني لايصرفه عن دقة التفصيلات وروعة التحليلات وعمق النفاذ إلى الجزئيات الصغيرة ،

بل هو يمنح هذه التفصيلات والتحليلات نفاذاً اعمق حين يصلها بالمعنى الكبير الشامل الذي يبرز من خلال بناء العمل الفني ككل .

جذور الابداع

وهنا نتلمس جذور الابداع لدى الفنان الإسلامي حين يصبح عمله فيضاً ناتجاً عن الامتلاء بالمشاعر الاسلامية الصادقة ، واستجابة واعية لتصورات العقيدة وتفاعلاتها في اعماق نفسه اذ ان " الإسلام يرسم صورة للحياة في النفس ويكيف النفس بهذه الصورة فتندفع في حركة واعية مبدعة إلى تحقيقها في عالم الواقع بتطوير الحياة كلها في هذا الاتجاه ، والادب والفن يشتركان في عملية التطوير والتغيير شأنهما في ذلك شأن كل حركة اخرى في موكب العقيدة الاسلامية الشامل"[١١٤] .

وهذه الحركة الابداعية لاتأخذ مسارها الصحيح إلا من خلال الانسجام والتفاعل بين ذات الفنان وموضوعه الخارجي ، دون تحجيم لطاقة هذا الفنان أو ردها الى أصول مادية وحسية صرفة ، وكذلك دون إيمان بالتفسيرات السحرية أو الخرافية مما يرفضه المنظور الاسلامي في تفسير القدرة الفنية رغم ايمانه بوجود طاقات وأصول غير مادية على صعيد الفطرة البشرية والنفس الانسانية ويجب أن تأخذ هذه الأصول والطاقات مكانها في تفسير القدرات الفنية و"بما ان الإسلام يرفض الادعاء بالغيب او رؤيته ، فإنه بالتالي يتوجب رسم حدود معينة تقف فيها قدرات الفنان عن التنبؤ.

وهنا نلتقي مع توجه عدد من المذاهب الوضعية الحديثة في رفض منح الفنان طاقات خارقة تفوق وجوده الذاتي والاجتماعي بكثير . ان الحلّ في نهاية الامر واضح قريب : أن نجمع الموضوع إلى الذات وأن نقيم البراهين من معطياتهما

معاً ، ألاّنتشنجّ تجاه هذا الجانب او ذاك ، وألاّ نعزل مساحات التجربة الجمالية بأسلاك شائكة من اوهامنا وغرورنا ، الانسان في العالم والعالم في الانسان .

من خلال هذا التقابل الثنائي تتحقق الاعاجيب وتتخلق الآداب والفنون وتنضج الافكار "[١١٥] . وهذا الانسجام بين الفنان الإسلامي والعالم من حوله هو الذي يحقق شرط التوازن والنظام في صميم عمله الفني ويمنحه الجدوى والاثر الفاعل في تطوير الحياة والمجتمع ، بعد ان يأخذ بيد ذلك الفنان إلى فضاءات واسعة وعوالم رحبة هي أحق أن تكون مقياساً لقدرة الفنان على المنافسة والابتكار ، وأجدى ان لاتضيع في خوضها جهوده حين تكون معالمها منارات هادية لعقله وروحه وتنغّم بإيقاعها الفذ تقاسيم أحاسيسه ومشاعره وتبث دفئها في ثنايا نفسه ، فتجعل منه فنّاناً ذوّاقاً للجمال شاعراً بحريته وانعتاقه من عبوديات الارض ، متجهاً بروحه إلى السماء حيث تحقق ذاته اقصى ما تصبو اليه من التحرر والسموّ والكمال الإنساني .

ولذلك فإن خضوع الفنان المؤمن لما تقتضيه العقيدة من التوافق والانسجام مع الله والكون والطبيعة والمجتمع ، لايعني سلب حرية ذلك الفنان أو الحد من قدرته على الابداع لأن "ازالة المرارة التي يحسها الانسان في علاقاته بالعالم من خلال تمزق النسيج وضرب النول على غير هدى ، لن يفقد المنتمي المسلم الدافع الخلاّق للتعبير الابداعي ، بقدر ما يزيل من طريقه الالتواءات والمنعطفات التي تحجب الرؤية الشاملة وتردم في اعماقه منابع الرغبة العميقة في الحركة الدائبة التي لاتستسلم للسكون .

هذا إلى ان الرؤية الاسلامية بما انها تبصير حيوي للانسان بطبيعة وجوده في الكون وابعاد هذا الوجود وحدود الحياة الدنيا وزوال هذه الحياة ، وكونها الفرصة الوحيدة التي اتيحت للانسان لصياغة مصيره وتحقيق الانسجام بين مصيره وبين متطلبات وجوده الملحّة ، تفجّر في وجدان الفنان المسلم – اكثر

من غيره – شعوراً حاداً بالزمن وتدفعه إلى مزيد من(التعبير) باعتباره عملاً يتقرب به إلى الله على الطريقة الاسلامية المتوحدة"[١١٦] وذلك باستجابته لدوافع الموهبة والمشاعر الذاتية عن طريق التعبير الذي يصوغ بدوره مصير الفنان المسلم وبهذا يتحقق التوافق بين وجود الانسان ومصيره في الاسلام .

وأروع ما يكون هذا التوافق في حياة الفنان الاسلامي بعد أن يصبح الفن لديه انبثاقاً عفوياً عن نفسه المؤمنة وبصيرته المسلمة ووجوده التواق الى الله بما يؤدي الى تحقيق أعظم الأهداف في حياة هذا الفنان من حاجته الملحّة الى التعبير ، ومن حاجته الملحّة كذلك في التقرب الى الله بعد أن يستحيل فنه حمداً وتسبيحاً للخلاّق العظيم"الذي اتاح للانسان هذه المساحات التي لاتحدّها حدود من الحوار بين صفَّين من خلائق الله : صف الطاقات الانسانية العقلية والروحية والحسية والعاطفية والوجدانية ، وصف الصنائع الكونية والطبيعية التي وضعت لكي تستثير في الانسان النداء وتدفعه إلى التساؤل وتفتح منافذه تلك على ما يحيط به من ظواهر واشياء "[١١٧] .

وبهذا التوافق والانسجام والتنظيم لنسيج العلاقات بين الانسان والله والطبيعة والمجتمع ، يكون الإسلام قد قضى – والى الابد – على مأساة سوء التفاهم بين اطراف هذا النسيج وبذلك" قضى على عوامل السلب في وجود الانسان المسلم ، ومن ثم فتح الطريق امامه إلى ان يطرق ابواباً اخرى ويجتاز دروباً جديدة ويتطلع ببصره النافذ إلى آفاق ابعد ومساحات ارحب ويعمق برؤيته التي فتحت امامها الابواب الموصدة مدى تجربته ويزيد بشوقه إلى الخالق والعالم والمجتمع تدفق مجاري وجدانه ويفجر في اعماقه مئات من الينابيع الجديدة التي تنساب حباً وشوقاً وحناناً "[١١٨] وبذلك يكتسب الفن الإسلامي تنوعاً فريداً في موضوعاته واساليبه، إذ ان الفنان المؤمن – حين يذوب في عقيدته الاسلامية – يجد نفسه امام طرق واساليب لاتحصى في الوصول إلى هدفه

الاعلى وغايته الكبرى ،كما ورد في العرفان الاسلامي أن الطرق إلى الله بعدد أنفاس الخلائق ، وهي الطرق التي يقرها شرع الله ، فلا تتجاوز في الرؤية حدود العقيدة وتعاليم الشريعة ، ولاتستهين – في التعبير – بالمقدسات الاسلامية الحقة .

وهذه خصيصة مهمة من خصائص الفن الإسلامي تميزه عن سائر الاتجاهات الفنية التي تمتاز بجرأتها على المقدسات وتجاوزها على الشرائع الالهية دون مبالاة من اصحابها الذين تَفرّقت بهم السبل عن سبيل الله الواضح المستقيم الذي هو نعمة الله الكبرى على الفنان الإسلامي اذ يحقق شرط التوحيد الخالص فيما ينتجه من عمل فني بعيداً عن ترّهات الملحدين وشطحات الضالّين لأن "الحضور الالهي كما هو معلوم لدى المسلم ،ليس حضوراً انتشارياً بالشكل المعمّى الذي قد يقترب بنا مما يسمى الحلول او وحدة الوجود فهناك في المقابل معياراسلامي يمنع التصور من الانفلات بهذا الاتجاه . إنه ليس معياراً إذا أردنا الدقة في التعبير، بل انه الاساس والهدف ، الحقيقة الكلية المطلقة التي تضوي تحتها سائر القيم والمعايير ، انه التوحيد المطلق للذات الالهية ، التنزيه الكامل عن أية شبهة من شبه الاتصال او الاندماج او الحلول، الحضور الذي يملك كلمته الفوقية التي تعلوعلى الكون وتقول لأشيائه وموجوداته وخلائقه وسننه ونواميسه : كوني فتكون.

ويجيء الفن الإسلامي لكي يعكس هذا التفرّد في الرؤية الاسلامية التي ما بلغت الاديان الاخرى عشر معشارها ، يعكسها ويعبّر عنها بلغته الخاصة وتقنيّاته التي عرفت كيف تجمع الفكر إلى الشعور والنظام الرياضي العقلاني إلى رفرفات الروح وموسيقى الوجدان "[١١٩] وبذلك يجد الفنان الإسلامي في نفسه والآفاق من حوله آيات لاتُعدّ ، كلها يصلح ان يكون موضوعاً راقياً من

مواضيع الفن الممتع الهادف ، بعد ان يسلط عليه نورُ من احساس ذلك الفنان المرهف وجذب من مشاعره المتصلة بروح العالم الكبرى وناموس الوجود الأوحد.

الحركية وتطوير المجتمع

ومن هنا يتميز الفن الإسلامي بأهميته وجدواه في حياة المجتمع المسلم بل في حياة الانسانية كلها لما يتمتع به الفنان الإسلامي من قدرة على التحليل العميق للحياة الاجتماعية ، متجاوزاً المظاهر الزائفة لهذه الحياة التي قد يوهم تعقيدها بحيوية دافقة في نظر الآخرين ، في الوقت الذي يتطلع فيه الفنان المؤمن إلى المستقبل وهو يرى فاعلية السنن الالهية في احداث التغيير المحتوم في حياة المجتمع .

لذلك فلا يكتفي هذا الفنان بتصوير الواقع المعاش او انتقاده او الهرب منه إلى عالم من الاوهام والخيالات ، بل يقوم بتحليل هذا الواقع وتفحصه على ضوء عقيدته الاسلامية الراسخة ، وهو قادر -عندئذٍ- على تحديد ايجابيات هذا الواقع وسلبياته وما فيه من ظواهر الخير والشرّ ، لانه يمتلك مقياساً إلهياً لايخطئ في تشخيص تلك الظوا هر وتصنيفها ، ومن ثم فإن الفنان الاسلامي – الملم بأصول عقيدته وفروعها – سيكون قادراً على وضع البدائل المناسبة والمنسجمة مع مقتضيات السنن الالهية في المجتمع الانساني القاضية بتطوير هذا المجتمع ودفعه الى الإرتقاء في مدارج الكمال حتى وصوله الى الهدف الالهي المرسوم بانتصار قوى الحق والخير والجمال على أضدادها . وبهذا فإن استيعاب الفنان الاسلامي لقوانين التطور الاجتماعي الالهية يجعله قادراً على استشراف المستقبل ودون ان يطلق العنان للوهم أو الخيال فإنه يرسم أروع الصور الفنية لذلك المجتمع الاسلامي المنشود . وهو حين يفعل ذلك يكون قد أدّى دوراً مهماً في تغيير الواقع الاليم ، ويصدق على أبداعه الفني أنه جهاد في سبيل الله .

بالاضافة الى أن ذلك الابداع سيكتسب طابعه الانساني الفريد بما يقدمه من رؤيا فنية جديدة للعالم تجسّد نضال المستضعفين والمظلومين من أجل المثل العليا الانسانيه التي يتبناها الاسلام،ولذلك فإن الفن الاسلامي لايمكن أن يرتضي التصورات المتشائمة للمستقبل ولا يحصر نفسه في الحدود الضيقة للنزعة الجمالية المادية أو يدعوالى اللامبالاة بالواقع وحركة التغيير الاجتماعي المستند الى دور الانسان الفاعل ضمن حدود السنن الالهية لهذه الحركة **{ إِنَّ اللّهَ لاَ يُغَيِّرُ مَا بِقَوْمٍ حَتَّى يُغَيِّرُواْ مَا بِأَنْفُسِهِمْ}**(١٢٠)

وهذه الحقيقة تؤكد أن مصير المجتمع يتوقف على ما فيه من طاقة ايمانية مستمدة من قوة الله الدافعة بالفئة المؤمنة نحو التغيير النفسي ثم الاجتماعي إن الفن الاسلامي - وهو يكتشف هذه الحقيقة الواقعية –أنما يعبرّ عن أعلى درجة من الأنسانية ويكتسب صفة حركية متفردة اذ"لايعترف بالسكون ولا ينخدع بالظواهر الثابتة ، انه بشكل من الأشكال محاولة دائبة لمتابعة متغيرات الكون برؤية فنية ، تلك المتغيرات التي هي تعبر عن أبداع الله وقدرته اللانهائية ، فأن مايبدو لنا في الخارج ساكناً قد لايكون في الحقيقة سوى لحظة توقف للمشاهدة إذا صح التعبير ، ثم تمضي التجليات التي تلفّ الظواهر والأشياء لكي تبدل وتغيّر في برنامج خلق إلهي لايكفّ عن الحركة حتى يقوم الحساب .

إننا هنا نتذكر تعليق روم لاندو على الفن الأسلامي بأنه فن صيرورة لاكينونة ، فن تعبير عن ابداعية الله التي (تصير) قبالة الانسان باستمرار. صحيح أنه مامن شيء إلاّ ويجب أن يكون أولاً ، ولكن هذا وحده لايكفي فانه بالانقسام اللانهائي لتجدد الخلق الالهي تجتاز هذه الكائنات صيرورتها فتتغير وتتحسن ويجيء الفن الذي عرفنا ارتباطه الصميم بالرؤية العقيدية للكون كي يعبر عن هذه الصيرورة ، عن هذه الحركة التي لاتقف عند حد"(١٢١) **{ وَلَوْ أَنَّ مَا فِي الْأَرْضِ مِن شَجَرَةٍ أَقْلَامٌ وَالْبَحْرُ يَمُدُّهُ مِن بَعْدِهِ سَبْعَةُ أَبْحُرٍ مَّا نَفِدَتْ**

كَلِمَاتُ اللَّهِ } [١٢٢] فهذا البعد الحركي في مكان خلق الله وزمانه وهذا التمخض الدائم لإرادة الله والتدفق الابدي لابداعيته هو الذي يتشبث به الفنان الاسلامي الأصيل ويستمد منه بعد تأمل طويل حيث تتفتح أمام وعيه لهذا المبدأ الخطير آفاق شاسعة وتمتد ازاءه أرضية واعدة بالعطاء المعبر عن دور الفنان الاسلامي في حركة التغييروالتطور الاجتماعي على الصعيد الانساني العام .

ومن هذا المنطلق فإن منهج الفن الاسلامي يرفض النظريات الطبيعية والذاتية في الفن على حدّ سواء فمنظروا الطبيعية يحاولون استبعاد العامل الذاتي تماماً من الفن وحصر مهمته في تصوير الحياة كما هي عليه خارج الذات دون إضافة أدنى لمسة شخصية أو خيالية ، أي أن الحياة تُملى على الفنان وهو انما يسجل بأمانة ماتمليه . ومن هنا لايستطيع الفن – في نظر الطبيعيين - أن يتقدم نحو الادانة أو التشجيع وإنما هو يقف عند حدود التصوير والتفسير .

وهذه أفكار خادعة في حقيقة الأمر والواقع لما نراه لدى كتّاب هذا الأتجاه من المبالغة في"تجميل القبيح وإلقاء رواء الكلمة الحلوة والفن الجميل على جسده البشع ، ولشدة التأكيد على ممارسة فنية كهذه يتجاوز القبيح دمامته في نظر الناس ويتحول بكل مايحمل من قيم لاأخلاقية وتراكيب دميمةالى قيم مطلوبة وشيء جميل . إن الجمالية الأسلامية ترفض هذه الخديعة بل تحرمها وتقطع دابرها وتسم بالكذب والمروق اولئك الذين يسعون الى تزييف الحياة مستخدمين الأدوات الجمالية التي وهبهم الله أياها ، وكان أحرى ألاّ تستخدم إلاّ في تعزيز مواقع الجمال الاصيل والكشف عن صيغ القبح والبشاعة لتجاوزها وأستئصالها من ساحة العالم وامداء الحياة"[١٢٣] .

وبالمثل فإن أصحاب المذهب الذاتي قد حولوا كل اهتمامهم الى الفنان ، فهم لا يهتمون بالواقع وإنما بالطريقة التي يؤثر بها على الفنان وهم يتحدثون كثيراً عن خصوصية الفن وعن حق الفنان في إعادة تشكيل الواقع ، ويؤمنون بأن وظيفة الفن ليست هي أن يعكس العالم القائم وأنما نزوات روح الفنان . ومن الواضح أن هذا التصور الجمالي يمتاز بالضحالة والسذاجة وهو أدعى الى ضياع الفن في متاهات العبثية والانحطاط الخلقي وتكريس حالة العداء للمجتمع وبث روح الاستعلاء على البشر والاستهانة بكرامتهم وحرياتهم .

وهناك أيضاً ما سُمّي بالمذاهب الواقعية المتفشية في الفنون شرقاً وغرباً ، فإنها أبعد ما تكون عن الواقع بمعناه الحقيقي الصحيح ، وذلك لانها تقتصر في فهمها للواقع على جانبه المادي المحسوس وتفسر به جميع ظواهر الحياة النفسية والاجتماعية والاقتصادية وغيرها . وتُغفل من هذا الواقع جانبه الروحي والمعنوي، ومن هذا المنطلق فهي تركّز اهتمامها بلحظات الضعف والهبوط في حياة الانسان وتمثل تلك اللحظات على أنها أمر واجب الحدوث ويستحق التمجيد والاعجاب . والحق أن تصوير الانسان بهذه الصورة الوضيعة هو خلاف الواقع الانساني المنطوي على جانبه الروحي بما يتمتع به من قدرات هائلة على التسامي والارتفاع الى عالم مجرد عن المادة والحسّ ، وحافل بالقيم الروحية والمعنوية .

الواقعية الإسلامية

لقد كان مصطلح الواقعية من أكثر المصطلحات استخداماً وتشعُباً في العصر الحديث وقد تناولته أغلب المذاهب الفكرية والأدبية[١٢٤] لكن هذا المصطلح يكتسب دلالة جديدة في ميدان الفن بحسب التصور الإسلامي العميق ، مما يجعل الواقعية الاسلامية في الفن تختلف عن الواقعيات الأخرى – غربية وشرقية – في فهمها لحقيقة الواقع الذي تنتسب إليه ، فلا يقتصر فهم الواقع على جانبه المادي المحســـوس وما يرتبط به من ظـواهر ، بل إن حقيقة الواقع – كما هي في المفهوم الفلسفي الأسلامي – تتجاوز جميع المظاهر المحسوسة والاسباب المادية الى سبب أعمق وراءها جميعاً ، وراء العالم والطبيعة والمادة والروح ، سبب أعلى تتعلق به جميع الأسباب الاخرى وما ينتج عنها من ظواهر مادية وروحية ، وذلك السبب الأعلى هو الله سبحانه وتعالى . وهذ الاتجاه الفلسفي في فهم العالم ، لايجعل من الواقعية الإسلامية مذهباً مثالياً في الفن أو الادب ، لأن المثالية – في حقيقتها – لا تؤمن بواقع موضوعي خارج الذات ، فكل صور العالم الخارجي – عندها – هي نتاج الادراك والشعور الذاتي . وهذا يخالف ما تؤمن به الواقعية الاسلامية من الوجود الحقيقي للعالم الموضوعي ووقوعه خارج الذات مستقلاً عن الادراك والشعور الانساني .

من الجائز أن نصف الواقعية الاسلامية بانها مذهب روحي ، ولكن ليس بالمفهوم المثالي الذي يقصد بالروحية مجال الشعور والادراك والأنا بمقابل المجال المادي المحسوس ، فهذه الروحية المثالية تردّ المجال المادي الى مجال روحي واما الروحية في المفهوم الانساني الالهي الواقعي ، فهي طريقة للنظر الى الواقع بصورة عامة اذا ان إيمان الواقعية الإسلامية بالسبب المجرد الأعمق يقودها الى الاعتقاد بصلة كل ما هو موجود في المجال العام – سواء أكان روحياً أم مادياً – بذلك السبب الاعمق ، وترى أن هذه الصلة هي التي يجب أن

يحدد على ضوئها الموقف العملي والاجتماعي للانسان تجاه الاشياء جميعاً . وبهذا تكون الروحية – في الواقعية الاسلامية – أسلوباً في فهم الواقع ينطبق على المجالين المادي والروحي على حد سواء [١٢٥].

ومن هنا ندرك الخطأ الذي وقع فيه بعض الكتاب في وصفهم منهج الفن الاسلامي بالمثالية الواقعية ، كما نجد ذلك عند الاستاذ محمد ابراهيم مبروك في قوله:"يمكن التعبير عن الإطار الفكري الذي يعكس التصور الاسلامي للوجود بخاصية (المثالية الواقعية) ... التي تفرض على الفنان التعامل مع الواقع بموضوعية كاملة والسمو به في نفس الوقت الى المثل العليا التي تحقق رضا الله ورضوانه . فالفنان المسلم رجل يعيش على الارض بروح تحلّق في السماء . فهو يتفاعل مع الواقع الاجتماعي بعقيدة ربانية ومنهج الهي ليسمو به الى غاياته التي يتطلع بها الى عالم الخلود الذي سوف يستقر به في نهاية المطاف .

والذي يعنيه ما سبق أن الفن الاسلامي مذهب مستقل يتباين تماماً عن تلك المذاهب الفنية التي نشأت عن تطور المفاهيم العلمانية في الغرب . ولكن ذلك لايعني في نفس الوقت أن الفن الاسلامي مدرسة فنية غير قابلة للتجدد لأن التصور الاسلامي للوجود والذي نعبر عنه هنا بالمثالية الواقعية يجمع ما بين الثابت والمتغير"[١٢٦] . ويرى الكاتب أن الجانب الثابت من هذا التصور هو المثالية العقائدية والقيمية ، أما الجانب المتغير فهو الفاعلية الانسانية التي يتعامل بها هذا التصور مع الواقع وهي قابلة للتسكل الفني بحسب التوجهات البشرية المختلفة ، ويرى أن العديد من المدارس الفنية المتجددة يمكن أن تتوالد من المزج بين الثابت المثالي والمتغير الواقعي وتظل هذه المدارس المتولدة مختلفة عن المدارس الفنية الاخرى التي تتفاعل على أرضية ايديولوجية فنية مختلفة" [١٢٧].

وهكذا قدّم الكاتب هنا فهماً خاطئاً للمثالية أدى به الى جمعها مع الواقعية . وهما في الحقيقة ضدان لايجتمعان كما أوضحنا سابقاً ، ولهذا فان وصف الكاتب للتصورالاسلامي بـ(المثالية الواقعية) هو وصف خاطئ بعيد عن الدقة العلمية ، لأن التصور الاسلامي تصور واقعي يؤمن بوجود الواقع الموضوعي مستقلاً عن الادراك والشعور الذاتي ، ولذلك فهو بعيد عن المثالية ولايمكن أن يجتمع معها" فالاسلام جاء ليغير التصور الاعتقادي ، ومن ثمة يغير الواقع الحياتي المعاش ويبني في الوقت نفسه عقيدة وأمة ويُنشئ منهجاً خاصاً به ، ليس منهج مرحلة ولامنهج بيئة ولامنهج ظرف خاص، وانما هو منهج أصيل ، لأن الدين الاسلامي ليس مجرد نظرية تتعامل مع الفروض، انما هومنهج يتعامل مع الواقع" [١٢٨] بما فيه من حقيقة التكامل والشمول ، ولذلك فهو يرسم صورة الحياة البشرية من خلال الواقع الانساني الاكبرمن غير أن يقتصر على جانب منه دون آخر كجانب الغرائز الحيوانية أو النزعات الفردية أو لحظات الضعف والهبوط ، فرغم أن هذه الجوانب حقائق واقعة في حياة الانسان إلا أنها ليست واقعه الكلي الكبير بل هي واقع صغير ينبغي أن لا ينفرد بالتعبير الفني دون سائر الوقائع الجديرة بالتسجيل" فإذا جعلنا لحظة الضعف تشغل مساحة اللوحة الفنية كلها وتحجب بقية اللحظات ، فذلك مجافاة للواقع وافساد للتناسق الذي ينبغي أن يحكم الفنون. والاسلام يعطف على لحظة الضعف البشري ، ولكنه لايجعل منها بطولة تستحق الإشادة والاعجاب.والفن الاسلامي يلمّ بلحظات الضعف ولكنه لايملأ بها اللوحة ولايقف يمجد للانسان ضعفه ويمثله له أمراً واجب الحدوث أو أمنية المتمني! ذلك أن التصور الاسلامي يقوم ابتداءً على أساس تكريم الانسان وضخامة دوره في الأرض وعظمة مركزه في الكون .

ومن ثم فهو لايمجد الضعف البشري – وان كان لايحتقر الانسان من أجله – ثم يهتف له دائماً لينهض من الكبوة وتستقر قدماه على الارض الصلبة ويمضي صعداً الى الأفق السامق الوضيء" [١٢٩]. وبناء على هذا يمكننا القول بأن منهج الفن الواقعي الاسلامي هو الطريق السليم الى الحقيقة . فالفنان المؤمن أستناداً الى هذا المنهج ، يصور الواقع بأمانة أكبر من الموضوعي الطبيعي ومن الواقعي المادي ، لأنه يسعى الى فهم السنن والقوانين الآلهية التكوينية والتشريعية الحاكمة لحركة التغيير والتطور النفسي والاجتماعي ، ولا يخشى هذا الفنان من المشاركة في حركة التغيير وهو يدافع عن الافكار والمشاعر الاسلامية المنسجمة والمسايرة لعجلة ذلك التطور .

وهذه هي المع صفة من صفات الفنان الكبير، اذ"لايعطينا في أي لحظة من لحظاته لمسة متخصصة بمعنى الانقطاع عن حقائق الوجود العليا،وانما يمنحنا في جزئية متخصصة قبسة من الوجود الأكبر تعمّق هذه الجزئية ذاتها في أحساسنا وتعطيها نكهة جميلة لان فيها من شذى الوجود كله بالاضافة الى شذاها الخاص . وإنه – في مجموعه – لا يعطينا الوجود من خلال جزئية واحدة ثابتة – كجزئية الجنس أوجزئية الصراع الطبقي – إلاّ أن يصلها في حسه وفي حسّ القارئ بالوجود الكبير ونواميسه ،فيعوضها بذلك عن ضيق المساحة وضآلة القدر . ومع ذلك فهو أضخم في عالم الفن وعالم الانسانية كلما أستطاع أن يعرض لنا الوجود من خلال نوافذه المتعددة ومجاليه المتباينة" [١٣٠] فيتناول كل جزئية من جزئيات الكون والحياة ، كحلقة واقعة في موقعها الملائم من سلسلة الوجود مرتبطة بما قبلها وما بعدها من الاسباب والمسببات ، خاضعة لناموس الوجود العام وما يتفرع عنه من سنن إلهية حاكمة للكون والانسان والحياة.

وهنا تلعب موهبة الفنان وعبقريته الذاتية دورها الكبير في تصوير هذا التكامل والشمول في الحياة من خلال عمل فني يمتاز بالعمق والتأثير ، ولتحقيق هذا الانجاز الكبير لايمكن للفنان الاسلامي أن يكتفي بفطرية موهبته أو يستغني عن توجيهها ، بل لابد له من الذوبان في عقيدته الاسلامية وأمتلاء مشاعره بتصوراتها حتى يصبح المنهج الاسلامي هو البرنامج الجمالي لهذا الفنان واساس فهمه لقضية عمله وغايته .

وهذا المنهج ليس مجموعة من المواعظ أو الاوصاف للعمل الابداعي لان العمل الفني هو في حقيقته أكتشاف وابداع وترجمة الانطباعات الفنية المنبثقة عن دراسة الواقع وتفهمه ، وهذا هو ماتعنيه الموهبة التي يتميز صاحبها بنفاذ البصر ورؤية ماهو ابعد واعمق مما يراه غير الموهوب،لان "الفنان كائن ذو حساسية خاصة. فهو لايحس الاشياء كما يحسها البشر العاديون ، ولا بالنسب التي تراها بها العين الآلية المجردة التي لاتنفعل بما تراه.

ولكن ذلك ليس معناه اختلال النسب في حسّ الفنان! انه–بتأثير هذه الحساسية المنفعلة بالاشياء – يحس كل شيء أضخم من حقيقته الظاهرية التي تراه بها العين الآلية المجردة . ولكن مع احتفاظها بنسبها بعضها الى بعض ، لان تكبير اللوحة كلها لايقتضي الإخلا ل بجزئياتها وإنما هو يبرز هذه الجزئيات كلها ويجعلها – في مجموعها – واضحة قريبة يتملاها الحسّ بلا عناء وتلك هي موهبة الفنان وعبقريته"[١٣١] التي لاتخلّ بالتوازن الواقعي لجزيئات الحياة ومقاطعها التي تراها العيون الآلية في أثواب من التناقضات الظاهرية والقيم المتعارضة ، في حين تراها عين الفنان الإسلامي – في أبعادها اللامرئية – متحركة في إطار كبير من الواحة التي تضمها في كيان واحد متماسك وعالم متناغم جميل ، وهذا ماسعت إليه الاديان جميعاً ، اذ"جاءت لكي تشير الى ان الانسان عالماً كان أم فناناً وجب ان يسعى من اجل هذا المصير المتفرد :

الوحدة والتوافق بين الانسان والعالم والطبيعة والكون ، الوحدة التي ترفض الذوبان السالب والفناء كما ترفض في الوقت نفسه ، التمزق والتبعثر والازدواج والعصيان .

ومن ثم يجيء موقف الفنان المسلم من الطبيعة والكون حلقة رائعة من حلقات الكفاح البشري من أجل المصير . ذلك المصير الذي يضم جناحيه على كل القيم والخلائق والنواميس ويحركها جميعاً صوب الله والخلود ، كما يعطي الانسان في الوقت ذاته امكانات سعادته وتوحده وانسجامه مع مايحيط به من اشياء وموجودات"[١٣٢]. ومن هذا المنطلق فإن الفنان الاسلامي لايشعر بنفسه غريباً عن المجتمع أو متمرداً عليه ولا محتقراً الحياة والناس المحيطين به كما يؤمن بذلك كثير من الفنانين من غير الاسلاميين الذين يقفون بعيداً عن تيار الحياة . بل يشعر الفنان المؤمن بأنه كائن اجتماعي يتمتع بالنشاط والمواطنة والمشاركة في الجهاد من أجل عقول الناس وقلوبهم وهو يعمل للدفاع عن مباديء الفن الاسلامي وأولها الالتزام بتعاليم الله سبحانه والاخلاص للعقيدة الاسلامية والمجتمع المسلم ويرى ان حريته الفنية انما تتحقق في وجود ذلك الاخلاص والالتزام ، ورغم شعوره بمسؤليته تجاه المجتمع ، فهو لايتسرع في وضع الحلول المؤقته والزائفه لآلام الناس ومعاناتهم. بل هو ينظر الاحداث التي يصورها في مداها البعيد ويرى مكان الواقعة التي يصفها ضمن النسق العام للوقائع الاخرى . وبهذا التصور الشامل يسعى الفن الاسلامي الى تحقيق الوحدة الاسلامية في المجتمع الانساني فلا يقتصر على فئة محدودة أو طائفة معينة من المسلمين ، بل يحاول الوصول الى قلوب المسلمين عامة بما يكون مفهوماً لديهم ومحبباً لهم وموحّداً لمشاعرهم وافكارهم وسامياً بهم ومثيراً لاحساسهم الفني .

إن هـذا الفـن يتجـاوز الحـدود الجغرافيـة والسياسـية والقوميـة والعنصـرية والطائفية الـى عـالم ارحـب من كل ذلك ، يشـعر فيـه المسلمون بـأخوة بعضـهم لبعض ووحدة هدفهم في حمل رسالة الاسلام والدفاع عنها والتضحية من أجلها والوقوف صفاً واحداً بوجـه عدوهم المشترك المتمثّل بجميع اولئك الارضـيين والدنيويين من حملة الدعوات الهّدامة والآراء الضّالة وعبّاد الأهواء والشـهوات سواء كانوا ملحدين معلنين لكفرهم أو مشركين محـاربين بضـلالهم او منـافقين مندسين يطلون معاولهم الهدّامة بأصباغ الشعارات المخادعة .

وبهذا يـؤدي الفن الاسـلامي وظيفـة مهمـة فـي الحفـاظ علـى وحـدة المجتمـع المسلم وحمايتـه مـن التمـزّق والانحـلال ، ورفـد حضـارته الاسـلامية بأسـباب البقاء وتبليغ رسالته الى الامم الاخرى ، كما أشار الى ذلك السيد علي الخـامنئي خـلال حديثـه عن الثـورة الاسـلامية فـي ايـران حيث قـال :"ينبغـي تبليـغ رسـالة الثـورة بلغـة الشـعروالادب والفـن ، وهـي أكثـر أسـاليب البيـان اصـالة وتـأثيراً ، ويمكن تصدير الثورة بها بصورة ايسر وأكثر صدقاً من أيـة وسيلة اخـرى"[١٣٣] وكـلام هـذا القائـد السياسـي نـابع مـن إحساسـه بأهميـة الفـن وخطـورة تـأثيره فـي قلـوب النـاس وعقولهم وهـو يؤكـد هـذه الحقيقـة فـي قولـه ايضـاً :" للفـن والادب خصوصية التأثير فـي طبـع الانسـان بحكم انسـجامه مـع الطبـع الانسـاني ، فكل فرع منهما مؤثر فيه حتى لو لم يستطع الشخص المتأثر به أن يفسرهُ .

فالفن والادب ينجـز أثـره فـي الـنفس بمعنـى أن يغيـر القلـب ويتـرك أثـره علـى الـروح ، وكلمـا كـان الجانـب الفنـي فيـه أقل كـان تـأثيره أضـعف "[١٣٤] وقـال فـي حديث له مع أعضاء المؤتمر الثالث للشعر والادب :" لقد قلت مراراً أن لاحظّ لأي رسالة ودعوة وثورة وحضارة وثقافة ، من التأثيروالانتشـار والبقـاء اذا لـم تُطرح في شكل فني . ولافرق في ذلك بين الدعوات المحقة والباطلة "[١٣٥] .

ولهذا نرى الدول الكبرى تهتم أهتماماً شديداً بالفنون وتبذل الاموال الطائلة في سبيل ذلك اذ" تشير الاحصاءات العالمية حول الفنون عام ٢٠٠٣م الى ان حجم الاستثمار العالمي في مجال الفنون (انتاجاً واستثماراً) بلغ حوالي ٣تريليونات دولار ، كان نصيب المسلمين منها حوالي٨٠٠ مليون دولار أي أقل من ٠٫٠٠١والمعروف أن الولايات المتحدة الامريكية تمتلك النصيب الاكبر من هذه الاستثمارات. ولعل هذا ماتنبه اليه الزعيم السياسي الهندي (نهرو) قبل عدة عقود عندما قال:(إن واشنطن تملك هوليود التي تفوق كل الاسلحة التي في الترسانة الامريكية) .

ويبدو منطق الرجل صحيحاً بل واستراتيجياً لأن من يمتلك الوسائل المختلفة القادرة على أن تهمس في آذان الناس وأن يحتكر ما تراه أعين الناس وتقرؤه ، ومن يمتلك القدرة على مخاطبة الحواس والروح والجسد ، فهو قادر على تغيير الصور الذهنية وإعادة تكوين صور جديدة وبذلك يتحكم في الوعي"[١٣٦] . وغنيّ عن البيان أن معظم هذه الفنون الحديثة هي فنون أرضية دنيوية ، تقطع صلة الارض بالسماء وصلة الانسان بالله ولاتألوجهداً في نشر الافكار الالحادية وإشاعة الفاحشة والانحلال وتسويغ مظاهر العنف والجريمة وبث الشعور بالغربة عن العالم وتجاهل واقع الظلم والمعاناة لدى الطبقات الفقيرة والمسحوقة في المجتمع الانساني وتكريس حالة العداء والكراهية لله والطبيعة والمجتمع ، وقد أشاراتيان سوريو الى هذا التقهقر في مسيرة الفن الحديث بقوله :"اذا أخذنا الفن أداة للحكم على الحاجات الجمالية لوقتنا الحاضر ، نجدها قد أصيبت بتغيرات جذرية منذ نهاية القرن التاسع عشر حتى اليوم . فالزائر الذي يتجول في أرجاء متحف للفن الحديث ، لو انتقل من قاعة تضم لوحات انطباعية إلى قاعة اخرى تضم لوحات حديثة من الفن التجريدي أو التجسيمي ، لاجتاحه – ولاريب – شعور بالانتقال من عالم

الى عالم آخر وإحساس بالغربة عميق . ولنقابل المسألة هنا بكل حدّتها فلا نتردد بالقول بأن هذا الزائر نفسه..قد تسوّل له نفسه أن يتحدث عن خط انحداري ومسيرة تقهقرية في الفن ... ولا شك في أن من يراقب هذا التبديل المفاجيء سيجد نفسه مدفوعاً الى القول بأن ما يسمعه ويشاهده ليس إلا رجعة الى حالة من البدائية والتوحش"[١٣٧] فهذا التقهقر الفني يشمل حتى ما سمي بالفن التجريدي الحديث ، رغم ما شاع في الفترة الأخيرة من محاولات الربط بين هذا الفن – كتجربة حداثية – وبين الفن الإسلامي وذلك من خلال تبني مصطلح التجريد النابع من المدرسة التجريدية التي تمثل إحدى التجارب الحداثية في الفن التشكيلي الغربي .

وركزت هذه المحاولات على أن الفن الاسلامي قائم على هذا المفهوم ، ومحاولة التقريب هذه – وإن ارتبطت لفظياً – فإنها من جهة المضمون انطوت على مغالطة حضارية فمصطلح التجريد في الفن الاسلامي له مدلول يختلف كل الاختلاف عن مدلول نفس المصطلح في الحضارة الغربية [١٣٨] .

التجريد الإسلامي وشمولية الرؤية

بالرغم من أن الفن الاسلامي هو بشكل من الأشكال فن تجريدي بسبب تجاوزه للتشخيص ، إلا أنه" من العسير ايجاد اوجه شبه بين التجريد في الفن الاسلامي والآخر في التجربة الحداثية . فالتجريد الاسلامي نابع من الرؤية العقائدية الاسلامية وبالتالي موجه لتدعيمها وهو بذلك ينتمي الى ثقافة وحضارة معلومة المنطلق والغاية حيث يقرّ بوجود ثوابت للأمة ويصون هذه الثوابت .

فالتجريد الإسلامي مهما اختلفت أشكاله التعبيرية فهو منوط به دور إيماني يختلف عن دورالتجريد الحداثي الذي من تسميته يبين ارتباطه بفترة زمنية

بدأت تتفجر فيها أزمة الحضارة الغربية ومازالت ، حيث عمومية الوجه التقني وفقدان المرجعية . فالتجريد الحداثي ظهر ليعبر عن أزمة أنسان هذه الحضارة الذي يبحث عن مرجعيه وغاية ، ولذا فعدمية الواقع التي يقدمها التجريد الحداثي هي رؤية ايمانية ولكنها ضلت الطريق فمارلو يقول : إن حضارتنا هي الحضارة الوحيدة في التاريخ التي تجيب عن سؤال . مامعنى حياتنا ؟ بـ: لاأعرف"[١٣٩] ولذلك يفرق المفكر الفرنسي روجيه جارودي بين التجريد الاسلامي والتجريد الغربي في الفن بأن" المقصود من التجريد الغربي إنما هو- حيناً- الهروب ، الانعتاق (التحول عن عالم لاروح للحقيقة فيه كما يقول أحدهم) لكي لايرى إلا أشكالاً وألواناً (في نظام ما متناسقة) كما كان يقول دينتس ، وحيناً آخر إسقاط العالم الداخلي المغرق في الفردانية ، وحيناً ثالثاً إدراك الحقيقة الواقعة في مستوى معين من العمق إلاّ أن أياً من هذه الانشغالات لم يكن يخطر في ساحةاهتمام الفن الإسلامي .

ليس المقصود فيه الهروب من الحقيقة ، ولكن على العكس: الايحاء بالحقيقة الواقعية الوحيدة ، الحقيقة السامية ، وليس المقصود أسقاطاً فردانياً اذ ان حقيقة الواحد الأحد لاتعيش إلاّ في الجماعة ،في الأمة، وليس المقصود بلوغ (مستوى) من الحقيقة ، وانما استدعاء الحقيقة الوحيدة التي لايمكن ان تدرك انطلاقاً من الادراك الحسي اليومي . المقصود فحسب لدى الفنان المسلم ، بعكس جوهري ، ان يكون شاهداً على وجود الله"[١٤٠] ولايعني هذا التجريد في الفن الاسلامي بأنه مقتصر على الجانب الفكري دون الاهتمام بجوانب الانسان العاطفية . وذلك لما قدمناه من ان الفن الاسلامي يمتاز برؤيته الشاملة للانسان فلايقتصر منه على جانب دون آخر .

بل" يعنى عناية خاصة بحقيقة الشمول والتكامل في النفس البشرية ، فلا يحب مثلاً ان يعرض الجانب المادي من الانسان وحده بمعزل عن الجانب

الروحي ، ولا يحب ان تعرض الصراعات الاقتصادية والطبقية كأنها الحقيقة الكاملة للحياة البشرية وتُغفل بجانبها القيم المعنوية الروحية والاشواق الانسانية العليا، لان ذلك بتر للحقيقة البشرية وتشويه لصورتها .انه يحب –وخاصة في الفنون التي تعرض بطبيعتها رقعة واسعة من الحياة كالقصة والمسرحية – أن تعرض الصورة كاملة، بمادياتها ومعنوياتها وقيمها الاقتصادية والاجتماعية والفكرية والروحية "[١٤١] بما يسودها من الترابط والتداخل والامتزاج وتأثير بعضها في بعض، مع ابراز القيم الروحية والمعنوية لأنها حقائق كونية متصلة بصميم فطرة الكون المتجه بروحه الى الله والسائر على هداه . ولأنها كذلك حقائق بشرية متصلة بصميم فطرة الانسان الذي كرّمه الله بنفخة الروح العلوية في جسده المادي . وهذا الجانب الروحي هو الأبرز والأحق بالاشادة والتسجيل في المنظور الاسلامي وبخاصة في الفنون التي تعرض بطبيعتها لمحة من الحياة البشرية في لحظة معينة كالقصيدة واللوحة واللحن الموسيقي ، فالاسلام يرحب فيها باللمحة الروحية والاشواق العليا اكثر مما يرحب بالحقيقة المادية واشواق الجسد الغليظة ولذلك يهتم الفن الاسلامي بعواطف الانسان وانفعالاته كاهتمامه بأفكاره وتأملاته النظرية .

ومارمي به هذا الفن من انه كان فناً ادراكياً مقيداً بالفكر النظري ولا قدرة له على الاثارة العاطفية،[١٤٢] هو محض افتراء وسوء فهم لمعنى التجريد في هذا الفن العريق ، فلم يأت التجريد في الفن الاسلامي الاّ احتراساً من شبهة التجسيم التي تتعارض مع روحية العقيدة الاسلامية ، وقد أشار الى هذه الحقيقةاتيان سوريو بقوله":والحقيقة التي لابد من التنويه بها كذلك ، هي ان الروحية الاسلامية تحترس على الاخص من مخاطر الفن التجسيمي وتجد لها ضمانات كبرى في استعمال الفن التجريدي . من هنا ومن هذه الوجهة خصوصاً يجب تفسير الوضع الجمالي للفن الاسلامي من الناحية التجريدية" [١٤٣]. فمفهوم

التجريد في الفن الاسلامي " يمثل السمة العامة لهذا الفن وليس أحد مذاهبه فهوينبع من التصور الاسلامي للوجود الذي يحتكم الى مطلق قيمي أوحد هو الله عز وجل الذي هو مبدع هذا الكون والذي بيده صيرورته والمنزه عن التخيل أو التمثيل"[١٤٤] بالاضافة الى ما ذكرنا من اهتمام الفن الاسلامي بالجانب الروحي والغيبي من من الحياة ، مما جعله يتخذ اسلوب التجريد الحي المتسم بالروحانية والاستمرارية في اتصاله بالزمن لا المكان المتغير وان اتصل بالمكان فهو اتصال يوحي بخلود هذا المكان .

ولهذا " الاسلوب التجريدي امكانيات واسعة للتعبير المعنوي والتعبير عن الكليات والروحانيات وفي نفس الوقت لايتخلى الفن التجريدي عن أصوليات الطبيعة ،أي عن قوانينها الكونية"[١٤٥] رغم بعده عن منهج المحاكاة المولود في مهد الحضارة اليونانية والتراث الكلاسيكي الاغريقي الوثني والذي تم بعثه في عصر النهضة ، اذ يتفانى هذا المنهج المحاكاتي في التمثيل والتقليد لما هو طبيعي مدرك من الانسان والطبيعة حتى جميع المخلوقات الاخرى مركزاً لذلك على الشقّ المادي الظاهر فقط دون التلميح الى قوته الدافعة الغيبية .

الموقف من الطبيعة

وعلى العكس من ذلك ، نجد الفن الاسلامي لم يستهدف محاكاة الطبيعة عند معالجة الموضوعات الفنية في مشروعاته المختلفة . وقد استدل الاستاذ ابو صالح الالفي لتأكيد هذه الخصوصية في الفن الاسلامي بآراء عدد من الغربيين امثال : برهير، تراس ، ونلسن ، ولامانس[١٤٦] كما أكد الاستاذ صلا ح الدين السلجوقي في محاضرته التي ألقاها في المؤتمر الاسلامي عن (أثرالأسلام في العلوم والفنون) ان "الفن ليس تقليداً للطبيعة ، بل هو نقد للطبيعة وجبيرة للحياة"[١٤٧] وذلك لان "المحاكاة المطلقة للطبيعة قصور وعجز ، ومهما بلغ المحاكي من القوة والبراعة فلن يستطيع ان يعطي الصورة الكاملة المقنعة ،

والفن شيء آخر غير المحاكاة ، والفنان يجب ان يتناول مادة الطبيعة ويبث فيها روحه ... ان الفنان هو حامل لواء الاصلاح وتجديد الحياة واحداث التوازن الفكري والعاطفي في نفس الفرد والمجتمع

وهو الرائد الذي يقودنا الى عالم اكثر ملاءمة لآمالنا وأشواقنا واذا كانت الطبيعة – خارجية او داخلية – هي مادته الاصيلة ، فإن هذه الطبيعة ، يجب ان تكون خاضعة دائماً للنقد والتشكيل والظلال الموحية ، وألاّ تكون مجرد محاكاة جامدة محدودة الافق"[١٤٨] "والفنان المسلم يعلم حق العلم ان الفن ليس تقليداً للطبيعة كما زعم ارسطو ولا هو تسلية ولهو محض كما زعمت طائفة اخرى من الكتّاب .

بل ان الفن عند المسلم كما كان وقت ميلاده جبيرة للنشاط غير المطلوب في الغريزة كما انه لايزال محافظاً على طبيعته الجبرانية وكابحاً لجموح الغرائز الدنيئة ويحول قواتها وشلالاتها الدافقة واندفاعاتها الطاغية الى مسالك الخير ومطالع النور"[١٤٩] وبهذا فان الفن الاسلامي هو ابعد مايكون عن المحاكاة بمفهومها الاغريقي الوثني أما الفن الغربي الحديث ، فرغم" خروجه من الحصار الوثني بظهور المدارس الحديثة في اوربا نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ، الاّ أن رواسب الوثنية الأغريقية مازالت تطل على الفنون متمثلة في بعض مدارسها المتعارضة والتي أعتمدت في فنونها على الخيال والاحلام واللاوعي"[١٥٠] كما نجد ذلك عند كندنسكي وسلفادور دالي وغيرهما .

ولذلك فإن الارتماء في احضان الفن الغربي الحديث والتلاشي في رؤيته الفنية للكون والحياة والانسان ، أمر مرفوض مادام ان الفنان المسلم يمتلك – ابتداءً – رؤيته المتميزة وجذوره الموغلة وخصوصيته الفنية بالانجاز والعطاء ، ان هذا الانصهار أو التلاشي هو نوع من الانتحار الابداعي اذا جازت

التسمية ، نوع من التفريط بالذات والرؤية والتاريخ والارتماء بسهولة في أحضان الغرباء وهو موقف لايرتاح اليه حتى هؤلاء أنفسهم الذين يتطلعون لمن يقدم لهم شيئاً جديداً أصيلاً ، شيئاً من معطياتهم المتميزة وليس تكراراً منسوخاً عما أبدعوه هم"[١٥١] .

الانفتاح على المذاهب

ولا يعني هذا انغلاق الفن الاسلامي على ذاته اوعدم قدرته على التفاعل مع مذاهب الفن الاخرى لان الفن الاسلامي في – حقيقته – "فن منفتح على شتى المذاهب الفنية مادامت منسجمة في اتجاهها وتفاصيلها مع حركة الكون والانسان الايجابية في سبيل الحق والعدل الازليين وفي اطار الجمال المبدع ، بعيداً عن التزييف والكذب والتناقض انه مرن بحيث يتسع لكل المذاهب ويزيد عليها في سعة نظرته الكونية وعمقها وشمولها . إلا انه فن يأبى الانحراف ، يأبى مثلاً تأليه الانسان (كلاسيكياً) ، واغراقه الذاتي الاناني (رومانسياً) ، وتمجيد لحظات الضعف البشري (واقعياً) ، وتصوير الانحراف الفكري او النفسي او الاخلاقي (وجودياً)"[١٥٢] . وهكذا فإن الفن الاسلامي – بمفهومه العقائدي – يمثل اوسع نظرة جمالية منفتحة على الانسان والآفاق لأن نظرة (الاسلامي) في جوهرها نظرة كونية ولأن الانسان المسلم انسان كوني لاتحده حدود الاقليمية أو العنصرية او حتى الارضية ، انه فن انساني يتجاوز حواجز اللون والجنس بين بني البشر انطلاقاً من حديث النبي (ص) :(كلكم لآدم وآدم من تراب) [١٥٣] وامتثالاً لما قرره القرآن الكريم من جعل التقوى هي القاعدة الانسانية في التكريم حين قال تعالى: { **إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِندَ اللَّهِ أَتْقَاكُمْ** }[١٥٤] .

واما ما وضعه المستكبرون من فوارق العنصرية والقومية واللونية والاقليمية وغيرها، فلا وجود له بين البشر في عقيدة الاسلام واذا ما تناول الفن

الاسلامي شيئاً من تلك الفوارق فإ نما يتناوله لبيان قبحه وتصوير شرّه الذي يهبط بالمعاني الانسانية إلى مستوى لايرتضيه العقلاء والمثقفون من الناس .

وفي هذا الاطار الإنساني الكبير ، يسعى الفن الإسلامي الى تحقيق الوحدة الاسلامية الشاملة لجميع المسلمين في كل انحاء العالم ، وهو يتجاوز لتحقيق هذه الوحدة المنشودة جميع الاتجاهات الطائفية والمذهبية المتطرفة والآراء التكفيرية الضالة طاعة لقوله تعالى : **{ وَاعْتَصِمُواْ بِحَبْلِ اللهِ جَمِيعاً وَلاَ تَفَرَّقُواْ}**[١٥٥] واقتداءً بسيرة الرسول الاكرم (ص) وأهل بيته وصحابته الابرار الذين توحدت كلمتهم بوجه الامم الكافرة والمشركة فاستطاعوا الانتصار عليها بوحدة هدفهم وارتفاعهم عن المصالح الفردية الضيقة ، الى مصلحة الاسلام الكبرى التي يحققون من خلالها رضا الله وسعادة الدار الاخرة .

وان باستطاعة الفن الواقعي الاسلامي ان يرسم تلك الشخصيات الفذّة التي غيرت وجه التاريخ ويستخلص منها صورة البطل الايجابي الذي يجسد قوة العقيدة ونفاذها الى قلوب الناس ومشاعرهم دعماً لروح الفداء والتضحية من اجل المبدأ وبناء الحضارة الزاهرة ولا يقدم الفن الاسلامي صورة ذلك البطل بشكل مثالي جامد ، بل يتجه به في عملية جهادية تطور شخصيته ونظرته الروحية وتدفع به في طريق الشخصية المثالية ، فجمال البطل المؤمن لايظهر في صفاته المثالية الجاهزة، بل في عملية تكوّنها بما يصحبها من جهاد متواصل على صعيد النفس والعالم الخارجي وما يتحقق خلال ذلك من انتصارات لقوى الحق والخير والجمال على أضدادها . وفي هذا المسار يتحول البطل المؤمن في الفن الاسلامي الى قوة تربوية تسهم الى حد كبير في تكوين الانسان العصامي في المجتمع المسلم بما تعطي المتلقي من برهان على قوة الشخصية المؤمنة وثباتها الدائم في ميدان الصراع من أجل التطور والتكامل الإنساني.

التفاؤل الإيجابي

وبهذه الروح المتفائلة يستشرف الفنان الاسلامي آفاق المستقبل مستنداً الى ثقة راسخة بالله وتوكّل دائم عليه وتصديق بوعده الحق الذي قطعه على نفسه حين قال في كتابه المجيد: **{ وَكَانَ حَقّاً عَلَيْنَا نَصْرُ الْمُؤْمِنِينَ }** [١٥٦]وقال ايضاً: **{ أَنَّ الْأَرْضَ يَرِثُهَا عِبَادِيَ الصَّالِحُونَ}** [١٥٧] ان هذا الوعد الصادق يبث الامل الوضّاء في قلب الفنان المؤمن ويملأ روحه بالتفائل ويطلق في فنه مشاعرالحماس والمقاومة وحب التضحية من اجل المبدأ ، فيصدق فيه معنى الالتزام بالعقيدة الاسلامية والاحتكام إليها في تحديد سلبيات الواقع المعاش وتناول ظواهره المؤلمة وحينئذ ، يضع الفنان الاسلامي في حسابه ان غياب روح الاسلامية الاصيلة عن هذا الواقع هي السبب الاعمق لكل ما يحزنه من المصائب والمآسي والشرور سواء منها ما يعانيه الفرد في نفسه او ما يعانية المجتمع في طبقاته المختلفة، وان ادراك المشاكل النفسية والاجتماعية بهذا المستوى – يدفع بالفنان الاسلامي الى ان يكون إيجابياً في معالجته لتلك المشاكل فلا يكتفي بالادانه والتشهير بقدر مايطرح الحلول الهادئة ويضع البدائل الصادقة المنبثقة عن عقيدته الاسلامية الحقة .

وهذا يقتضي منه إلماماً بأصول هذه العقيدة وفروعها بما يجعله مؤهلاً لتشخيص الامراض النفسية والاجتماعية بنظرة ثاقبة وتحديد علاجاتها على المستوى الفني بمهارة فنية فائقة تقنع المتلقي بالاسباب الحقيقية لتلك الامراض والاسباب الحقيقية لشفائها أيضاً ، أي ان الفنان الاسلامي يسلك في تناول كل ذلك

طريقة الفن في التعبير وهي تختلف عن طريقة العلم والبحث الذهني المجرد ،"فالحديث عن الصراع الطبقي او التطور الاقتصادي في صورة مذهبية خالصة او صورة تجريدية ، لايختلف من الوجهة الفنية عن نظم المواعظ الخلقية في شعر او تضمينها بصورتها المباشرة في حوار قصة او مسرحية .

وهو ليس عملاً فنياً على اية حال . انما ينبغي ان تبرز هذه المعاني كلها على حقيقتها البشرية أي من خلال تأثيرها في نفوس الناس . من خلال المشاعر والانفعالات والتصرفات التلقائية للناس"[١٥٨] ، ومع كل ذلك لا يغفل الفنان الاسلامي عن تزويد الانسان المتلقي بالبهجة والمتعة ، وليس هذه المتعة ابيقورية تضعف ارادته ، انما هي متعة تعلمه محبة الجمال والنضال من أجله وزيادة ما هو جميل على الارض ، وهذا هو منهج الفن الاسلامي الذي يثري الفن ويكفل احترام الانسان له.

هوامش الفصل

(١) جان برتليمي ، بحث في علم الجمال /١٠

(٢) مرتضى المطهري ، فلسفة الاخلاق /٧٩

(٣) بحث في علم الجمال /٧

(٤) المصدر السابق /٨

(٥) صالح احمد الشامي ، الظاهرة الجمالية في الاسلام /٢٤

(٦) محمد قطب ، منهج الفن الاسلامي /١٢٥-١٢٦

(٧) د. محمد علي ابو ريان ، فلسفة الجمال /٧٥

(٨) د. جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ٤٠٧/١

(٩) سيد قطب ، في ظلال القرآن ٢٧/ ٣٦

(١٠) سيد قطب ، العدالة الاجتماعية في الاسلام /٢٢

(١١) محمد باقر الصدر ، فلسفتنا /٢٥١

(١٢) المصدر السابق /٢٥٦

(١٣) سورة الرحمن، الآية (٧)

(١٤) سورة الرعد ، الآية (٨)

(١٥) سورة القمر ، الآية (٤٩)

(١٦) في ظلال القرآن ٣/١-٤

(١٧) الالكترون الروحي ، مجلة الثقافة العالمية ،العدد(١٤) السنة ١٩٧٠. ص١٦

(١٨) في ظلال القران ١١٣/٧-١١٤

(١٩) سورة الرحمن ، الآية(٦)

(٢٠) سورة الاسراء ، الآية (٤٤)

(٢١) سورة النور ، الآية (٤١)

(٢٢) سورة فصّلت ، الآية (١١)

(٢٣) سورة الاحزاب ، الآية (٧٢)

(٢٤) د.عبد الرحمن رأفت ، نحو مذهب إسلامي في الادب والنقد / ١٣٣ ، ١٣٥

(٢٥) د.عدنان علي رضا النحوي ، تقويم نظرية الحداثة وموقف الادب الاسلامي منها/١٩٤

(٢٦) المصدر السابق / ١٩٦

(٢٧) د.عدنان علي رضا النحوي ، الادب بين الجمال والزخرف ، موقع دار النحوي . نت .تحديث ٢٠٠٦م.

(٢٨) هيغل ، فكرة الجمال /٧٧

(٢٩) فيليب فان تيغم ، المذاهب الادبية الكبرى / ٢٦٢

(٣٠) نجيب الكيلاني ، مدخل الى الادب الاسلامي / ٣٧

(٣١) محمد حسين الطباطبائي ،الميزان في تفسير القران ١٠/٥

(٣٢) ابو حامد الغزالي ، احياء علوم الدين ٢٩٩/٤

(٣٣) سورة طه ، الاية(٥٠)

(٣٤) سورة الروم ، الآية (٤١)

(٣٥) سورة النساء ، الآية (١١٩)

(٣٦) الميزان في تفسير القران ١٠/٥

(٣٧) جعفر السبحاني ، رسالة في التحسين والتقبيح العقليين /١٤٨

(٣٨) ابو ريان ، فلسفة الجمال/١١٥

(٣٩) د. زكريا ابراهيم ، فلسفة الفن في الفكر المعاصر /١٤٣

(٤٠) رسالة في التحسين والتقبيح العقليين /١٤٨

(٤١) شلتاغ عبود ،الملامح العامة لنظرية الادب الاسلامي /١٠٩

(٤٢) رسالة في التحسين والتقبيح العقليين /١٤٩

(٤٣) أبن ابي جمهور الاحسائي ، غوالي اللئالي ١٠٣/٤

(٤٤) منهج الفن الاسلامي /١٢٨

(٤٥) المصدر السابق /١٣٧

(٤٦) حسن الشيرازي ، العمل الادبي /٢٠١

(٤٧) د. عماد الدين خليل ، مدخل الى نظرية الادب الاسلامي /٣٠

(٤٨) المصدر السابق /٣٢

(٤٩) منهج الفن الاسلامي /١٣٧

(٥٠) سورة البقرة ، الآية (١٩٣)

(٥١) سورة هود ، الآية (١١٦)

(٥٢) مدخل الى نظرية الادب الاسلامي /٣٣

(٥٣) مدخل الى الادب الاسلامي /٣٤

(٥٤) د. أميرة حلمي ، فلسفة الجمال /١٤

(٥٥) عبد الفتاح رواس قلعه جي ، جماليات اسلامية ، مجلة الوعي الاسلامي /٤٤

(٥٦) في ظلال القران ٢٥٨/٥

(٥٧) سورة الملك ، الآية (٥)

(٥٨) في ظلال القران ٢٧ /١٢

(٥٩) جماليات اسلامية /١

(٦٠) سورة الرعد ، الآية(١٦)

(٦١) سورة الفرقان ، الآية (٢)

(٦٢) سورة السجدة، الآية (٧)

(٦٣) الميزان في تفسير القران ١٢/٥

(٦٤) روح الله الموسوي الخميني ، شرح دعاء السحر /٣٢

(٦٥) المصدر السابق /٣٣-٣٤

(٦٦) مدخل الى الادب الاسلامي /٣٤

(٦٧) سورة النحل ، الآيات (٥-٧)

(٦٨) الملامح العامة لنظرية الادب الاسلامي /١١١

(٦٩) ينظر : الظاهرة الجمالية في الاسلام /١٢٢

(٧٠) مدخل الى نظرية الادب الاسلامي /٣٤

(٧١) الملامح العامة لنظرية الادب الاسلامي /١١٣

(٧٢) منهج الفن الاسلامي /١٤١

(٧٣) جماليات اسلامية /٢

(٧٤) مدخل الى نظرية الادب الاسلامي /١١

(٧٥) ينظر كامثلة على ذلك : عماد الدين خليل ، مدخل الى نظرية الادب الاسلامي /٣٤،وعبد الفتاح رواس قلعه جي ، جماليات اسلامية /٢

(٧٦) تقويم نظرية الحداثة وموقف الادب الاسلامي منها /١٩٥

(٧٧) سورة البقرة ، الآية (٢٢١)

(٧٨) ينظر : الظاهرة الجمالية في الاسلام /١٢١

(٧٩) الادب بين الجمال والزخرف / ٦،٧

(٨٠) مدخل الى نظرية الادب الاسلامي /١٠

(٨١) فريد الانصاري ، مفهوم الجمالية بين الفكرالاسلامي والفلسفة الغربية ، موقع ضفاف الابداع . نت . تحديث٢٠٠٦م .

(٨٢) منهج الفن الإسلامي /٦

(٨٣) في ظلال القرآن ١٢١/١٩

(٨٤) المصدر السابق ١٢١/١٩

(٨٥) مدخل إلى الادب الإسلامي / ٣٥

(٨٦) منهج الفن الإسلامي /٥

(٨٧) نجيب الكيلاني ، الاسلامية والمذاهب الادبية / ١٤

(٨٨) د.مصطفى عبده ، الإسلام يحرر الفن /٨٣

(٨٩) المصدر السابق /٨٤

(٩٠) منهج الفن الإسلامي/ ٢٠٢

(٩١) مدخل إلى الادب الإسلامي /٣٥

(٩٢) الملامح العامة لنظرية الادب الإسلامي /١٠٧

(٩٣) سورة الاسراء الآية (٧٠)

(٩٤) منهج الفن الاسلامي /٢٠٣

(٩٥) جماليات اسلامية /٣

(٩٦) سورة التوبة ، الآية (٣٧)

(٩٧) مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي /٤١

(٩٨) محمد ابراهيم مبروك، إطار عام لنظرية الفن الإسلامي ، موقع اسلام اون لاين . نت . تحديث٢٠٠٦م . ص٧

(٩٩) سورة النساء ، الآية (٦٥)

(١٠٠) اطار عام لنظرية الفن الاسلامي /٨

(١٠١) سورة البقرة ، الآية (٨٥)

(١٠٢) في النقد الإسلامي المعاصر/٤٣

(١٠٣) د. محمود البستاني ، الإسلام والفن /٢٣

(١٠٤) سورة التوبة ، الآية (٢٤)

(١٠٥) الإسلام والفن/ ٢٣

(١٠٦) المصدر السابق /١٥

(١٠٧) سورة البقرة ، الآيتان (٢-٣)

(١٠٨) ينظر مثلاً السور الآتية :آل عمران،الآية(٣) – الانعام، الآية (٦)- هود،الآية (١١)- الجن، الآية (٢٦)

(١٠٩) منهج الفن الإسلامي /١٩٦

(١١٠) سورة الشعراء ، الآيات (٢٢٤-٢٢٦)

(١١١) سورة الشعراء ، الآية (٢٢٧)

(١١٢) د. جابر عصفور ، الخيال المتعقّل (دراسة في النقد الاحيائي) ، مجلة الاقلام- العدد(١١)السنة١٩٨٠.ص ٥٣

(١١٣) الإسلام والفن /٣٠

(١١٤) سيد قطب ، في التاريخ . فكرة ومنهاج /٢٩

(١١٥) مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي /٦٥

(١١٦) المصدر السابق /٥٨

(١١٧) المصدر السابق /٥٩

(١١٨) المصدر السابق /٥٧

(١١٩) د. عماد الدين خليل ، الفن والعقيدة / ٦٨- ٦٩

(١٢٠) سورة الرعد، الآية (١١)

(١٢١) الفن والعقيدة /٧٢

(١٢٢) سورة لقمان ، الآية (٢٧)

(١٢٣) مدخل الى نظرية الأدب الأسلامي /٤٢

(١٢٤) د. احمد بسام ساعي ، الواقعية الأسلامية في الأدب والنقد /١٢

(١٢٥) ينظر : فلسفتنا /١٨٠-١٨٢

(١٢٦) إطار عام لنظرية الفن الاسلامي /٩

(١٢٧) المصدر السابق /١٠

(١٢٨) سيد قطب ، معالم في الطريق /٥٤

(١٢٩) منهج الفن الاسلامي /١٩٤

(١٣٠) المصدر السابق / ١٨٩

(١٣١) المصدر السابق / ١٨٥

(١٣٢) مدخل الى نظرية الادب الاسلامي /٥٦

(١٣٣) السيد علي الخامنئي ، الادب والفن في التصور الاسلامي /٣

(١٣٤) المصدر السابق /٤

(١٣٥) المصدر السابق /٢

(١٣٦) مصطفى عاشور،الاسلاميون والفنون، موقع اسلام اون لاين .نت . تحديث ٢٠٠٦م

(١٣٧) أتيان سوريو، الجمالية عبر العصور /٢٧٣-٢٧٦

(١٣٨) ينظر:محمد عبد العزيز ،التجريد في الفن بين الاسلام والغرب ، موقع أسلام اون لاين .نت. تحديث٢٠٠٥م .

(١٣٩) المصدر السابق /١٢ .

(١٤٠) روجيه جارودي ، ما يعد به الاسلام /١٥١-١٥٢

(١٤١) منهج الفن الاسلامي /١٩١

(١٤٢) ينظر : الجمالية عبر العصور /١٧٩

(١٤٣) المصدر السابق/ ١٧٩

(١٤٤) التجريد في الفن بين الاسلام والغرب /٢

(١٤٥) الاسلام يحرر الفن /٨٦

(١٤٦) ينظر : ابو صالح الالفي ، الفن الاسلامي /٨١-٨٢

(١٤٧) الاسلامية والمذاهب الادبية/٥٣

(١٤٨) المصدر السابق/٥٦

(١٤٩) محاضرة الاستاذ السلجوقي . نقلاً من: الاسلامية والمذاهب الادبية /٥٥

(١٥٠) الاسلام يحرر الفن /٨٨

(١٥١) الفن والعقيدة/ ٢٨

(١٥٢) في النقد الإسلامي المعاصر/ ٤١

(١٥٣) محمد باقر المجلسي ، بحار الأنوار٣٤٨/٧٣

(١٥٤) سورة الحجرات ، الآية (١٣)

(١٥٥) سورة آل عمران ،الآية (١٠٣)

(١٥٦) سورة الروم،الآية (٤٧)

(١٥٧) سورة الانبياء،الآية (١٠٥)

(١٥٨) منهج الفن الاسلامي /١٩١

الفصل الثاني

تأصيل

المنهج الإسلامي في النقد الأدبي

توطئة

يستند منهج النقد الادبي الاسلامي الى قاعدة شرعية وتاريخية تكتسب مقوماتها من القرآن الكريم والسّنة المطهّرة حيث يفيد الناقد الاسلامي المعاصر من هذين المصدرين في تحديد معالم منهجه النقدي . وقد تحققت هذه الافادة المنهجية من القرآن والحديث منذ بداية المنهج الإسلامي الحديث في الأدب والنقد ، لدى سيد قطب في كتابه(في التاريخ فكرة ومنهاج) ثم لدى شقيقه محمد قطب في كتابه (منهج الفن الإسلامي) ومن تابعه من النقاد الإسلاميين بوسائل مختلفة كما في محاولة الدكتور نجيب الكيلاني تأسيس فهمه للرمز في الادب على نظرات في الرمز القرآني وكشف بعض سماته.

وان كان بعض النقاد الاسلاميين المعاصرين ، قد نبه الى خطر اتخاذ القرآن الكريم والاحاديث النبوية الشريفة نماذج للادب الاسلامي ، ورأى في ذلك محظوراً سقط فيه كثير من الادباء الاسلاميين فانتهى بهم الى تجاوزات خطيرة تضعهم مع المستشرقين وأذناب التغريب في خندق واحد من حيث النظر الى القرآن والحديث بوصفهما نصوصاً ادبية في حين ينبغي ان تكون الدراسة الادبية في حدود مراعاة الوضع الاصلي المقدس لكليهما بحيث لانحكم اياً منهما بالمقاييس الادبية ذات الوضع البشري وانما تحكم هذه المقاييس بهما بالقدر الممكن .

وبذا تكون آليات النظر الادبي في النص المقدس نابعة من منطقه الخاص وهي مجرد آليات للنظر وليست مقاييس ، ومن ثم فإن دراسة النص المقدس تتوقف عند حدّ الشرح والتفسير والادراك والكشف عن المرامي البعيدة وإثبات الاعجاز دون اصدار الحكم

والتقييم لما يتطلبه ذلك من افتراض التفاوت بين المستويات الجمالية في بنى النص وترددها بين القبح والجمال والرداءة والجودة وهو أمر واقع في النتاج البشري وغير واقع في النص المقدس .

ولهذا فمن الخلط المؤدي للتجاوز المريع ادراج القرآن الكريم ضمن التراث الانساني في معالجة دراسية تتناول عناصر توظيف التراث الانساني لدى شاعر معاصر، كما فعل الدكتور جابر قميحة في دراسته لشعر أمل دنقل حيث احتسب افادة الشاعر من النصوص القرآنية احتسبها ضمن التراث الإنساني دون أدنى تمييز بين النص المقدس وغيره من النصوص التراثية .

ويكمن الخطر ايضاً في الدخول الى الدراسة الادبية للقرآن الكريم والحديث الشريف من زاوية كونهما أنموذجاً للابداع في الادب الاسلامي ، كما نهج الاستاذ محمد حسن بريغش في كتابه (الادب الاسلامي . سماته وأصوله) ، والاستاذ محمد الرابع الحسني الندوي في كتابه(الادب الاسلامي وصلته بالحياة) والدكتور صابر عبد الدايم في كتابه(الادب الاسلامي بين النظرية والتطبيق) والدكتور مأمون فريز جرار في كتابه (خصائص القصة الاسلامية) وغيرهم من النقاد والباحثين الاسلاميين .

ومن الحق أن"الدراسة الادبية للقرآن الكريم والحديث النبوي الشريف ضرورة قصوى ولكن على ان يتم ذلك في سياقهما الخاص من حيث مراعاة وضعهما المقدس من حيث المصدر والصياغة وان تكون الدراسة من خلال منهج ومصطلحات تتفق مع طبيعة هذا السياق وتراعي خصوصياته دون ان تخلط بينه وبين النتاج البشري" [1].

أصول التنظير للمنهج

وانطلاقاً مما سبق فقد رأى بعض الباحثين الاسلاميين " ان التنظير للادب الاسلامي هو قضية فقهية متخصصة وليست قضية فكرية عامة ولذلك لا يحق لاصحاب الفكر العام ان يدلوا بدلوهم فيها الا اذا وصلوا الى مرحلة امتلاك الأدوات والمناهج العلمية التي تقودهم فيها الى برّ الأمان ... والفقيه الادبي على وجه الخصوص لا يختلف في عمله عن بقية فقهاء الأمة إلا بتعمقه وتخصصه في القضية التي يفتي فيها (الأدب) فهو لا ينطلق من ذاته ولا حماسه"[٢] وانما يقوم عمله – في هذا الرأي – على جمع النصوص من ثلاثة مصادرشرعية هي :

١- القرآن الكريم ، ويتضمن الآيات العامة وآيات الشعر في العهدين المكي والمدني ، وما يخص الادب والبيان البشري وأهمية الكلمة وخطرها .

٢- السنة النبوية المتضمنة للقول والفعل والتقريرفيما يخص الشعر والأدب والبيان والكلمة وأثرها.

٣- أدب الصحابة الكرام شعراً ونثراً ، ويختص بما نال رضى النبيّ الأكرم وقبول المسلمين بالاضافة الى علوم القضية الادبية : تاريخ الادب العربي ثم علوم اللغة العربية .

بعد هذا يجب على الفقيه الأدبي أن يكرس جهده"لاستخراج ثوابت القضية الادبية (النظرية الاسلامية ، المقاييس النقدية، نموذج الادب الاسلامي والتطبيقات العملية) ثم ينتقل بهذه الثوابت (النظرية الاسلامية) ليحاكم الادب العربي في عصوره المختلفة حتى يكتشف الفارق بين النظرية وامتدادها من خلال التطبيقات ليرى مدى استجابة المسلمين في ادبهم للفهم والنظرية الاسلامية في الادب وفنونه على اختلاف انواعها وبذلك يصل الى مرحلة

تفسير الظواهر وتعليلها ، وهو بهذا يرشد الاديب المسلم الى طريق النهضة الادبية ويحميه من مخاطر الانزلاق والضعف"[٣] . ومما تجدر ملاحظته ان هناك فرقاً اساسياً بين مفهوم (النظرية) عند المسلمين ومفهومها عند غيرهم .

فهي مجموعة حقائق ثابتة في الأصول الشرعية مبعثرة او متباعدة في كتب الفقهاء ، ووظيفة النظرية لم شتاتها في مقولة علمية مترابطة لأن التنظير في الاسلام لا يكون ابداعاً لشيء غير موجود البتة ولا إقامة كيانات صناعية في الهواء ، بل هو فهم علمي مترابط لكتاب الله وسنة رسوله عليه السلام [٤]. وبما ان الاسلامية في الادب تهدف الى أسلمة النشاط القولي الابداعي للانسان المسلم ، بمعنى حكمه بمعايير نقدية ذات أصول اسلامية فهي لهذا تعتمد التراث الاسلامي الأصيل قاعدة شرعية وتستمد منه ما يضيء ابعادها ويحكم حركتها ووجهتها ويدعم خطابها النقدي والابداعي بما يمنح هذا الخطاب نوعاً من الدفع والشمولية والقبول لدى المتلقين عامة لما ينطوي عليه من مرونة وتجاوب كبير مع الفطرة الانسانية في كل زمان ومكان .

بالاضافة الى"التوغل التاريخي للتراث الاسلامي بما يعنيه ذلك من استجماع حصائل جمة من الخبرة والمعرفة القائمة على التجربة والممارسة الاسلامية بما يدعم التجربة المعاصرة ويعمقها وينميها بكشف صلتها العميقة بجذورها التاريخية الممتدة في عمق الزمن ، فتكسب بذلك قاعدة شرعية وتاريخية تجعلها اكثر ثباتاً ورسوخاً ومقدرة على اثبات احقية الوجود مع مزيد من امكانات تعميق الخطاب وقوته ونفاذه"[٥] ويختص التراث الادبي الاسلامي في عصره الاول بكونه سنداً شرعياً لمنهج النقد الإسلامي من حيث تعامل الرسول (ص) وصحابته الكرام مع الادب في عصرهم فقد وضعوا الاساس الراسخ للادب الاسلامي ، ولا يقتصر دور ذلك التراث على توفير الدعم الشرعي والتاريخي للمنهج الاسلامي في نقد الأدب ، بل انه يغني الاديب الاسلامي المعاصر بمزيد

من الخبرات والتجارب التي امتدت قروناً طويلة انصهرت فيها الاشكال والاجناس والظواهر الادبية وتشكلت خلالها المفاهيم النقدية التي تثري الناقد الاسلامي المعاصر وتضع امامه منهجاً حياً عملياً يجسد روعة الارتباط بين الادب والاسلام . "وان منهج الناقد الاسلامي في التعامل مع هذا التراث بالانتقاء والتحليل والاختيار والترجيح والتدليل وتقليب الرأي على وجوهه المختلفة وتمحيصه ، لهو دليل واضح على تقدير الناقد المسلم لهذا التراث دون تقديسه ، وتطويعه دون الاذعان له على كل حال ، والتعامل معه بوعي شديد موجه بغاية الانتفاع وفق مباديء اسلامية .

وليس من المعقول – في ضوء التقدير الزمني لحركة التوجيه الاسلامي في الادب والنقد – ان نطالب الناقد المسلم باكثر مما وصل اليه في مجال التعامل مع هذا التراث ، ولكن من المهم اثارة الانتباه الى امكانات هائلة للاستفادة من هذا التراث بارتياد مناطق – فيما يبدو – لم تزل مجهولة في وعي الناقد المسلم او على الاقل لم تطأها قدمه ، من مثل الاستفادة من التراث البلاغي في التحليل الجمالي ، وعلى وجه اخص في مصطلحاته البلاغية بشرط تنميتها وتطويعها للتغيرات الحديثة بما لا يخرج بها عن وضعها الاصلي ، وحينئذ يمكن ان تسد فراغاً كبيراً في الفقر المصطلحي الذي تعانيه الاسلامية بدلاً من اللجوء للمصطلحات الوافدة ، وبخاصة في دائرة المصطلح الفني"[٦] .

والواقع ان التعامل مع التراث الاسلامي بشكل عام يمهد الطريق أمام الناقد الاسلامي لصياغة مصطلحه النقدي بالاضافة الى اثرائه الحركة الادبية المعاصرة وفتح افاقها،مع الوعي الشديد بطبيعة البيئات والعصور التاريخية التي اجتازها ذلك التراث ، ولا يغيب عن وعي الناقد الاسلامي الارتباط الوثيق بين التراث الإسلامي وفهم اللغة العربية بأسرارها وتطورها وعلومها ولا يتأتى ذلك الفهم إلا بفهم كتاب الله سبحانه وتعالى ، وحديث رسول الله (ص) وادب

العصر الاسلامي الاول . فهذه المصادر تمثل المرجعية الاسلامية ببعديها الشرعي والتاريخي لمنهج الناقد المسلم من خلال تضمنها لموقف الاسلام من الادب ، والمتمثل في موقفه من الشعر باعتباره النوع الادبي السائد في عصر التشريع .

الموقف الاسلامي . شبهات باطلة

ان قضية موقف الاسلام من الشعر تمس المنهج النقدي الاسلامي في الصميم من بنائه اذ يعتمدها هذا المنهج سنداً له من الناحيتين الشرعية والتاريخية . وهذه القضية احاطها اللبس والتشويه وسوء الفهم خارج اطار المنهج الاسلامي . حيث وقف كثير من النقاد والباحثين موقفاً سلبياً يتمثل بادعائهم ان الاسلام كان سبباً في ضعف الشعر والشعراء في صدر الاسلام بل ادعى بعض المحدثين ان الاسلام حارب الشعر وتنكر له ولهذا اصبح الشعر في صدر الاسلام قليلاً ضعيفاً ركيكاً. وهم يستدلّون على دعواهم بالجزء الاول من آية الشعراء حيث يقول سبحانه وتعالى:{ **وَالشُّعَرَاء يَتبِعُهُمُ الْغاوُونَ . أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمونَ . وَأَنَّهمْ يَقُولونَ ما لَا يَفْعَلونَ..}** [٧] ولا يعيرون اهتماماً للاستثناء الوارد بعد هذه الايات حيث يقول سبحانه : **{إِلَّا الذِينَ آمَنوا وَعَمِلوا الصَّالِحَاتِ وَذَكرُوا اللَّهَ كَثِيراً وَانتَصرُوا مِن بَعدِ ما ظُلِموا..}**[٨] كما يستدلون ببعض أحاديث النبي (ص) المروية في ذم الشعر كقوله (ص) :(لأن يمتلئ جوف الرجل قيحاً . خير له من أن يمتلئ شعراً) [٩] .

وممن يمثل هذا الموقف السلبي من المحدثين ، عبد العزيز الكفراوي الذي رأى من ظاهر آية الشعراء أن الشعر بأنواعه كلها غير مرغوب فيه إلاّ اذا جرى في ركاب الدعوة الجديدة ويستدل على ذلك بأن الصحابة تقيّدوا بتلك الآية حرفياً مثل لبيد الذي أقسم ألاّ يقول شعراً في حين وقف باقي الشعراء مواهبهم

على خدمة الدعوة بردّ هجمات قريش حتى اذا وضعت الحرب الادبية أوزارها لاذوا بالصمت [١٠] . ويقول أيضا "ولقد شُبه الشاعر في نظر الرسول (ص) بالسمّ لايستعمل في الدواء إلاّ لضرورة قصوى وبقدر محدود فاذا اضطر الرسول لرواية بيت من الشعر قدّم فيه وأخّر حتى يفقده وزنه وموسيقيته" [١١] .

وممن ذهب إلى هذا الرأي ايضاً الدكتور شكري فيصل الذي رأى أن آية الشعراء نظرت إلى الشعراء على أنهم أناس لامكان لهم في مجتمع يقوم على الموافقة بين الظاهر والباطن ، والمطابقة بين القول والعمل . ولذلك اصبح الشعر في صدر الإسلام هو النهاية الضعيفة الذابلة والمنحرفة للشعر الجاهلي وهو يمثل عقابيل المعركة بين الحياة الاسلامية والحياة الجاهلية [١٢] . وممن اتخذ هذا الرأي ايضاً الدكتور مدحت الجيار الذي ذهب إلى ان موقف الإسلام من الشعر كان مشوباً بالحذر في بداية الإسلام وأن القرآن الكريم وهو يصوغ فكره ونظريته عن الشعر كان حديثه عن الشاعر وذلك انه يهتم أساساً بوسيلة الاعلام ، وقد ردّ الإسلام وهو يصوغ النظرية ، كل الشعراء واستثنى منهم الشعراء المؤمنين ، وكما فعل أفلاطون فهو يعتبر الشاعر نقطة ضعف في الدولة [١٣] .

وممن جرى هذا المجرى من الباحثين المحدثين ايضاً الدكتور فهد العرابي الحارثي الذي رأى أن ظروف الدين الجديد ليست بحال هي نفسها ظروف ما قبل الإسلام التي كان الاديب الشاعر ينعم فيها بما ينعم به من حظوة وشرف فصار الشعر لم يعد هو المتسيد على الساحة ولم يعد محموداً على إطلاقه وذلك لما يوصف به الشعراء ولا سيما في ظل القيم الجديدة من السفه والكذب والبهتان والمبالغات [١٤] . وممن قال بضعف الشعر في صدر الإسلام وعدم تأثير الإسلام فيه ، الاستاذ احمد حسن الزيات حيث يقول :" فليس من شك في أن الشعر ظل على عهد الرسول جاهلياً، وخضعت قريش وسائر العرب للدين

الجديد بعد لأي فخرست الألسنة اللاذعة وفرّ الشعر الجاهلي ثانية إلى البادية ، وانصرف المسلمون إلى حفظ القرآن ورواية الحديث وجهاد الشرك فخفت صوت الشعر لقلة الدواعي اليه"[١٥].

وممن سلك هذا المسلك الدكتور زكي مبارك حيث يقول:" ونعود فنذكر أن الحملة التي وجهت إلى الشعر على اثر ما كان من لدد شعراء اليهود وتوثب شعراء المشركين أثرت تأثيراً عميقاً في حياة المسلمين من الوجهة الأدبية فرأيناهم يسرفون في بغض الشعر والنيل من الشعراء ثم جرى على السِنة الجماهير أن الشعر لا يليق بالفقهاء والمحدثين . وهذا كله من اثر الحملة التي وجهت إلى الشعر والشعراء" [١٦] .وزعم جرجي زيدان أن الشعر في عصر الراشدين توقف لاشتغال المسلمين عنه بالفتوح [١٧] . وقال يحيى الجبوري بضعف الشعر في صدر الإسلام ولكنه لم ينسب ذلك الضعف إلى الإسلام وموقفه من الشعر والشعراء ، بل نسبه إلى ظروف الحياة الاجتماعية وما كانت تشهده من ثورة وانتقال حيث قال :" ومن الواضح البدهي أن الشعر في هذا العصر – عصر النبوة – اذا قسته بشعر الفحول الجاهليين أو قسته بشعر الفحول الامويين ، تجده دونهما قوة ومتانة فقد ضعف كماً وكيفاً.

ولكن ليس معنى هذا ان هذه الفترة كانت من الضعف والهزال كما يصفها الواصفون فتكون عند زعمهم فجوة منقطعة ملأها الصمت والخمول بل ان الشعر كان فيها زاهياً قوياً كثير الفنون واسع الاغراض ، دفعه الإسلام في دعوته ووجهه في أغراضه وأدخله في أتون المعركة الاسلامية بين مكة والمدينة وشارك في شؤون الحياة الاسلامية كافة فصورها ووصفها ومثلها على قدر ما اتيح له وبالشكل الذي يطيقه وان لم يبلغ الكمال المنشود والنضوج الذي بلغه في عهد تالٍ هو عهد بني امية. فالفترة كانت فترة ثورة وانتقال،

والشعر – والفنون الاخرى – تخمله الثورات عادة وتدهشه فلا يستطيع تمثيلها إلاّ بعد فترة تقصر او تطول وتلك سنّة الحياة" [١٨] .

ويرى الجبوري ان الشعر العربي لم يتأثر بالاسلام إلاّ بقدر محدود لتمسك الشعراء بالمثالية الجاهلية في النظم . ويرى أن شعر حسان وكعب وابن رواحة لم يرفع إلى مستوى الحدث الإسلامي ولم يوفق كل التوفيق في ابراز تعاليم الدين[١٩] . وقد استدل معظم اولئك الباحثين فيما ذهبوا اليه من ضعف الشعر في صدر الإسلام بنصوص قديمة تنسب إلى الأصمعي وابن سلام وابن خلدون. فالأصمعي يروى عنه قوله: "طريق الشعر اذا ادخلته في باب الخير لان . ألا ترى ان حسان بن ثابت كان علا في الجاهلية و الاسلام فلما دخل شعره في باب الخير من مراثي النبي (ص) وحمزة وجعفر رضوان الله عليهما وغيرهم ، لان شعره ، وطريق الشعر هو طريق شعر الفحول مثل امرئ القيس وزهير والنابغة من صفات الديار والرحل ، والهجاء والتشبيب بالنساء وصفة الحمر والخيل والحروب والافتخار ، فاذا أدخلته في باب الخير لان"[٢٠] .

وابن سلام يقول عن الشعر:" فجاء الإسلام فتشاغلت عنه العرب وتشاغلوا بالجهاد وغزو فارس والروم ، ولهت عن الشعر وروايته . فلما كثر الإسلام وجاءت الفتوح واطمأنت العرب بالأمصار راجعوا رواية الشعر فلم يؤولوا إلى ديوان مدوّن ولا كتاب مكتوب ، وألفوا ذلك وقد هلك من العرب من هلك بالموت والقتل ، فحفظوا أقل ذلك وذهب عليهم منه كثير"[٢١] .

واما ابن خلدون فيقارن بين ازدهار الشعر في الجاهلية وفتوره في صدر الإسلام فيقول:" ثم انصرف العرب عن ذلك أول الإسلام بما شغلهم من امر الدين والنبوة والوحي وما ادهشهم من أسلوب القرآن ونظمه فأخرسوا عن ذلك وسكتوا عن الخوض في النظم والنثر زماناً ، ثم استقر ذلك وأونس الرشد من

الملة ولم ينزل الوحي في تحريم الشعر وحظره ، وسمعه النبي (ص) وأثاب عليه فرجعوا حينئذ إلى ديدنهم منه"[٢٢] .

ومن هذه الآراء القديمة وما سار في ركابها من آراء المحدثين تكونت نظرية ضعف الشعر في صدر الإسلام وتبلورت النظرة الخاطئة لموقف الإسلام من الشعر فقد جانب القائلون بهذه النظرية الفهم الموضوعي والاستدلال العلمي فيما ذهبوا اليه وسيطرت على آرائهم عدوى المقولات المجانية والانطباعية وحكّموا أذواقهم الشخصية في تفسير الآيات القرآنية و الاحاديث النبوية الشريفة المتعلقة بالشعر .

ولذلك انبرى العديد من النقاد والباحثين الاسلاميين للرد على تلك الآراء المتطرفة واثبات بطلانها كما فعل الدكتور صالح آدم بيلو في كتابه (من قضايا الأدب الإسلامي) وتحت عنوان: شبهات داحضة واعتراضات مدفوعة ، وعالج هذه القضية ايضاً الدكتور عبد الرحيم محمود زلط في كتابه (التأثير النفسي للاسلام في الشعر) ، والدكتور سامي مكي العاني في كتابه (الإسلام والشعر) ، والدكتور يوسف العظم في كتابه (الشعر والشعراء في القرآن والسنة) ، والدكتور سعد أبو الرضا في كتابه (الأدب الإسلامي . قضية وبناء) ، والدكتور عودة الله منيع القيسي في كتابه (تجارب في النقد الأدبي التطبيقي) ، والدكتور عبد الباسط بدر في الفصل الأخير من كتابه (مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي).

ومع ذلك فإن قضية ضعف الشعر في صدر الإسلام وعدم تأثير الاسلام فيه ، ألقت بظلالها على دراسات بعض النقاد الاسلاميين ، كما نلمس ذلك لدى الاستاذ محمد قطب في كتابه (منهج الفن الإسلامي) ، والدكتور عماد الدين خليل في كتابه (خطوات جديدة في النقد الإسلامي) والاستاذ حكمت صالح في كتابه (نحو آفاق شعر اسلامي معاصر) وربما تأثرت هذه الدراسات بالاضطراب السائد لدى المحدثين حول موقف الإسلام من الشعر دون الوقوف المتأني عند

النصوص الشعرية الكثيرة المنتسبة لصدر الإسلام وما تزخر به من أثر الإسلام الظاهر في الفاظها ومعانيها وصورها وعواطفها بالاضافة إلى إحكام بنائها الفني .

ونجد لهذه النصوص شواهد كثيرة في ميدان المدائح النبوية والعلوية وشعر الجهاد والدعوة والغزل العفيف وتصوير الطبيعة وغيرها ، نجد ذلك لدى شعراء كبار يعدّون من الفحول كحسان بن ثابت وكعب بن مالك وعبد الله بن رواحة و كعب بن زهير والنابغة الجعدي وعمرو بن أحمر الباهلي وزيد الخيل الطائي وحميد بن ثور الهلالي وغيرهم كثيرون حُققت دواوينهم وطبعت ، ومن يطلع على هذه الدواوين ويتمعن فيها سيجد أن دعوى قلة الشعر وضعفه في صدر الإسلام ، هي دعوى باطلة و لاتقوم على اساس علمي أو موضوعي أو فني ، فقد" مضى كثيرون ينظمون في هذا العصر لامع الاحداث بل مع انفسهم وقبائلهم مستضيئين إلى حد كبير بالإسلام وهديه الكريم .

فالشعر لم يتوقف ولم يتخلف في هذا العصر ، وهذا طبيعي لأن من عاشوا فيه كانوا يعيشون من قبله في الجاهلية وكانوا قد انحلّت عقدة لسانهم وعبّروا بالشعر عن عواطفهم ومشاعرهم فلما أتمّ الله عليهم نعمة الإسلام ظلوا يصطنعونه وينظمونه واقرأ في كتب الأدب والتاريخ مثل الأغاني والطبري وسيرة ابن هشام وكتب الصحابة مثل الاصابة والاستيعاب فستجد الشعر يسيل على كل لسان واقرأ في المفضّليّات و الأصمعيات فستجد المفضل الضبّي والأصمعي يحتفظان في كتابيهما بغير مطولة للمخضرمين وقد عقد ابن قتيبة في الشعر والشعراء تراجم لكثيرين منهم وسلك ابن سلام في كتابه (طبقات فحول الشعراء) طائفة من مجوّديهم البارعين .

ومن يرجع إلى كل هذه المصادر يستقر في نفسه أن الشعر ظل مزدهراً في صدر الإسلام وليس بصحيح أنه توقف أو ضعف"[٢٣] والواقع أن نظرية ضعف

الشعر في صدر الإسلام تقوم – في مفهوم القائلين بها – على فكرتين أساسيتين هما:"موقف الإسلام ، والركود النسبي الذي عرفه الشعر في هذه الفترة بالقياس إلى ازدهاره في المرحلة السابقة ... والفكرة الاخيرة التي تعتبر احدى دعائم هذه النظرية تنهض على مبدأ واحد هو مبدأ المقارنة بين الشعر الجاهلي والشعر الإسلامي .

فالشعر الجاهلي في عرف أصحاب هذه النظرية يمثل النموذج الاعلى الذي بلغته الفاعلية الشعرية في تلك المرحلة ، ومعنى ضعف الشعر في المرحلة التالية هو انه لم يستطع ان يصل المستوى الذي بلغه من قبل . والحال ان مبدأ المقارنة غير وارد من وجهة ما ، اذ من غير المستساغ بتاتاً مقارنة العطاء الشعري في مرحلتين تاريخيتين تختلفان اختلافاً جوهرياً من حيث الطبيعة والخصائص وحتى من حيث المفهوم الشعري لأن الشعر اتخذ بالفعل مفهوماً جديداً في ظل الاسلام وخضع لتوجيه جديد أثر في مساره وتطوره ، وكانت له انعكاساته على مستقبله"[٢٤] وان كثيراً من الظواهر التي صنفها النقاد في باب الضعف هي في الواقع نوع من الانعطاف الأسلوبي المتأثر بالمفاهيم الجديدة التي جاء بها الاسلام ، فهذه الظواهر ادخل في باب التجديد منها في باب الضعف[٢٥] لقد" اصبح للشعر مفهوم جديد في ظل الاسلام ، لم يعد تعبيراً عن قيم وتقاليد جاهلية متخلفة في اكثرها وانما اصبح تعبيراً عن اهداف رسالة سماوية لم تنزل لهداية العرب وحدهم بل نزلت لهداية الناس كافة ، لا فرق فيها بين ابيض واسود ولا فضل لعربي على أعجمي إلاّ بالتقوى .

فلقد نقل الاسلام الشعر نقلة نوعية كبيرة او أراد له – التزاماً بمبادئه ومعاييره – ان ينتقل هذه النقلة ، لقد أصبح الشعر المطلوب في ظل الاسلام ، ما كان تعبيراً عن الحق والخير وانكاراً للباطل والشر وما عداه من الوان الشعر فمرفوض منكور"[٢٦] وما رآه الرواة في شعر حسان الاسلامي من اللين

والضعف هو مجرد وهم وقعوا فيه لأنهم حاكموا هذا الشعر على ما الفوه من اساليب وفنيات النموذج الشعري الجاهلي ولم يتتبعوا اسباب ميلاد هذه الظاهرة الادبية التي سيطرت على الشعر الاسلامي بكامله ومنه شعر حسّان الاسلامي "حيث اتجه الشعر الاسلامي الى سهولة الخطاب وعفوية الاداء ووضوح المعاني ودقتها مع الجمع بين الصدق الشعوري والفني دون التنازل عن اساسيات الفن الشعري .

وكان الشعر الجاهلي يجمع بين الجزالة وقوة المعاني ويقع في الوان من المبالغة والغموض وتزوير المشاعر ، فظن الرواة ان ما حدث في الشعر الاسلامي انه نوع من انواع اللين والضعف لأنهم حكموا من خلال ما الفوا ولم يتحرّوا رشداً في تفسير هذه الظاهرة ، لقد نسي الرواة والنقاد ان الاسلام أتى على الجاهلية فدثرها اثناء الانقلاب العقيدي الذي فعله فسيطر على كل الاشياء ووجهها كما يريد ضمن منهاجه وهديه فتمت له نقلة العرب من الجاهلية الى الإسلام في جميع مناحي الحياة العقيدية والفكرية والشعورية والسلوكية والتعبيرية واللغوية "[٢٧].

وكان للقرآن الكريم أثره الواضح في ميدان اللغة بما أحدثه من الانقلاب في أساليب البيان والتعبير في الشعر والنثر العربي وفي نقل دلالات اللغة العربية وآدابها الى مرحلة جديدة وفهم جديد واداء مبتكر مما كان له الأثر الكبير في ميلاد مذهب جديد في الفن الشعري هو مذهب الشمولية الاسلامية الذي يمثله حسان بن ثابت في عصر صدر الاسلام" نعم مالان شعر حسان ولاضعف ولكنها ولادة المذهب الأدبي الاسلامي"[٢٨] الذي يؤسس له القرآن الكريم والسنّة المطهرة في موقفهما من الشعر والشعراء بعد أن انحرفت رسالة الشعر قبل الاسلام عن الوضع الكريم الذي يليق بالانسانية المهذبة والخلق القويم الذي يستقيم به أمر المجتمع"اذ كان يهتك الحرمات ويثير العصبية ويحرض الناس

على الاقتتال والتناحر ، فكان ذلك من معاول الهدم وأسباب الدمار في البيئة الجاهلية ، ثم جاء الاسلام بدعوة الاخاء والمساواة والعفة في القول فحرّم على المسلم الفواحش ماظهر منها وما بطن ودعا الى الكف عن القول والفعل الذي يؤذي المجتمع .

لقد أصبح عند المسلم منهج ودستور ينظم له جميع امور حياته ، وتلك التعاليم مأخوذة من القرآن الكريم وسنة الرسول العظيم"[٢٩] ولانجد فيهما ما رآه بعض الناس من موقف الخصومة والمعاداة للشعر والشعراء بعد أن فهموا آيات القرآن وأحاديث الرسول فهماً مغلوطاً ووجهوهما توجيهاً مخالفاً للحقيقة .

الأصل القرآني

في القرآن الكريم نجد أن لفظة الشعر والشعراء قد وردت في ستة مواضع ، يحكي القرآن في خمسة منها عما حاول كفار قريش ان يلصقوه برسول الله (ص) من اتهامات باطلة وصفات طائشة ، والآيات الخمس هي : **{ بَلْ قَالُواْ أَضْغَاثُ أَحْلاَمٍ بَلِ افْتَرَاهُ بَلْ هُوَ شَاعِرٌ }**[٣٠] ، **{ وَمَا عَلَّمْنَاهُ الشِّعْرَ وَمَا يَنبَغِي لَهُ إِنْ هُوَ إِلَّا ذِكْرٌ وَقُرْآنٌ مُّبِينٌ }** [٣١] ، **{ وَيَقُولُونَ أَئِنَّا لَتَارِكُوا آلِهَتِنَا لِشَاعِرٍ مَّجْنُونٍ }** [٣٢] ، **{ أَمْ يَقُولُونَ شَاعِرٌ نَّتَرَبَّصُ بِهِ رَيْبَ الْمَنُونِ }** [٣٣] ، **{ وَمَا هُوَ بِقَوْلِ شَاعِرٍ قَلِيلاً مَا تُؤْمِنُونَ }**[٣٤]. "إن هذه الآيات الخمس إنما جاءت لتصور موقف المشركين ازاء القرآن وتأثيره في النفوس ، ثم للرد على تفسيراتهم ولتأكيد أن القرآن وحي من الله تنزل به الروح الأمين على قلب محمد(ص) فجميعها اذن مسوقة لتنزيه الرسول (ص) عن أن يكون من الشعراء ولإبطال زعم المشركين أن القرآن من قبيل الشعر كما أوضح جميع المفسرين"[٣٥].ويرى بعض الباحثين "أن مفهوم الشعر في ضوء ما تقدم من الآيات كان مرتبطاً بالمغيبات والقوى السحرية الخارقة . ومن هنا جاء خلط الكافرين بين الشعر والكهانة والسحر ، لأنه بعيد جداً وغير معقول أن يفهم المشركون أن القرآن

(شعر) بمعنى الكلمة وإنما كان مقصدهم – فيما يظهر – مرتبطاً بالنسبة لهم بأمر غيبي "[٣٦] ومع ذلك فإن القرآن لم يتحدث في هذه الآيات الخمس عن الشعر من حيث هو فن من القول يجوز للمسلم أن يتعاطاه أو يحرم ذلك عليه وانما أورد لفظة الشعر والشاعر للتعريف بنفسه وللتفريق بينه وبين الشعر فحسب .

وما ورد في هذه الآيات من تنزيه الله تعالى لرسوله الكريم عن الشعر ، فلا صلة له بمسألة ذمّ الشعر ولا بتحقير الشعراء، بل له أسبابه الخارجة عن أطار الذم ، ومنها أن الرسول (ص) لو كان شاعراً لقصّر به ذلك عن الكمال البشري الواجب للرسل وعن القيام بواجب الرسالة . ومنها دفع وصمة الاتصال بالشياطين مما كان يعتقده العرب في الشعراء في ذلك العصر ، بالاضافة إلى أن القرآن والشعر من طبيعتين مختلفتين فلكل منهما منهجه ومصدره وطبيعته وغايته، ولهذا كان إبعاد الرسول (ص) عن الشعر والشاعرية وليس في ذلك انتقاص أو تقليل من قيمة الشعر ، كما أن أميّته (ص) لم تكن انتقاصاً للكتابة والقراءة وانما لحكمة اخرى هي دفع شبهة اطلاعه (ص) على ما كتب الاولون[٣٧] . "ومن خلال مراجعة كتب التفسير لهذه الآيات الكريمة يظهر للباحث طبيعة الخطاب القرآني الكريم الموجه للعرب لكشف المغالطات وايضاح الحقائق من خلال مصادرها وغاياتها .

فالنبي (ص) ليس شاعراً لأنه يتلقى القرآن الكريم من مصدر علوي خارج عن مشاعره وارادته وفي هذا تفريق وتوضيح لطبيعة الشاعر الذي يصدر عن مشاعره لأن الشعر تعبير عن الرغبات والمشاعر والاهواء والنوايا والمواقف وهو قيمة لاحساس الشاعر بالحياة من حوله ، أما النبي (ص) فعلاقته بالقرآن هي علاقة المبلّغ الامين الذي يتلقى رسالة ربه ويبلّغها للناس { **وَمَا يَنطِقُ عَنِ الْهَوَى. إِنْ هُوَ إِلَّا وَحْيٌ يُوحَى** } [٣٨] ولذلك فالشعر لايليق بمقامه ووظيفته لأن

للشعر منهجاً غيرمنهج النبوة ، يختلف الاثنان في المصدر والغاية"[٣٩] ومن خلالهما يخاطب الله سبحانه العرب ليتعلموا الفارق بين الشعر والقرآن الكريم موضحاً لهم : **{ إِنْ هُوَ إِلَّا ذِكْرٌ وَقُرْآنٌ مُّبِينٌ }** [٤٠]غايته هداية البشر الى العقيدة الكاملة الشاملة التي تفسر الحياة وتدعو الانسان لعبادة الله على منهج واضح بيّن وشريعة تقنن له شؤون حياته وتوصله الى سعادة الدارين ، ومصدره ليس من محمد ولا من مشاعره وإنما هو كلام الله سبحانه وتعالى الى خلقه وعلى هذا فلم يكن "هدف الآيات الكريمة هو تعطيل مسيرة هذا الفن واستئصاله من الحياة لأن الشعر فطرة ربانية ولأن الله علّم البيان وهدف البيان هوالتعبير شعراً ونثراً .

وفي سكوت القرآن الكريم عن الشعر وقواعده وأوزانه ما يقرّ العرب على فنهم ، ولانلمس من الآيات الكريمة ما يفيد التهوين من أمر الشعر أو تحقيره"[٤١] بل يمكن القول بأن هذه الآيات تضمنت"ايضاح طبيعة الفن الشعري للعرب بعد أن غمض عليهم فنسبوه الى العبقرية والامور الخارقة ، من خلال عملية رفض المقارنة بين القرآن والشعر في المصدر والغاية.

فالشعر كلام ينطق عن الهوى ، والقرآن وحي يوحى ، وفي كشف وتفسير الملكة والموهبة الشعرية واصولها مايصحح كثيراً من المقاييس القائمة لهذا الفن في اذهانهم ، مادام أن الشعر قد حصر بين الآيتين الكريمتين :(وما ينطق عن الهوى) ، (علّمه البيان) لأنه بيان يعبر عن الهوى والمشاعر البشرية"[٤٢] ومن الملاحظ أن هذه الآيات الخمسة جميعها مكيّة ، ومن المعلوم أن المحور الرئيس الذي دارت حوله آيات القرآن الكريم في المرحلة المكيّة هو محور بناء العقيدة الاسلامية ودحر العقائد الجاهلية المنحرفة.

أما ما يخص بناء المجتمع المسلم من تشريعات وسياسة وجهاد وعلم وثقافة وفن فكله تأخر للمرحلة المدنية التي نزلت فيها آيات الشعراء في قوله

تعالى:{ **الشُّعَرَاء يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ . أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ . وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ. إِلَّا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَذَكَرُوا اللَّهَ كَثِيراً وَانتَصَرُوا مِن بَعْدِ مَا ظُلِمُوا وَسَيَعْلَمُ الَّذِينَ ظَلَمُوا أَيَّ مُنقَلَبٍ يَنقَلِبُونَ** }[٤٣] وفي هذه الآيات يتناول القرآن الشعر من حيث هو فن يمكن أن يستخدم في مواطن الخير أو الشر ومن الواضح أن"القرآن لم يحارب الشعر لذاته في هذه الأحكام وانما حارب المنهج الذي سار عليه الشعر والشعراء ، منهج الاهواء والانفعالات التي لاضابط لها ومنهج الاحلام المهوّمة التي تشغل اصحابها عن تحقيقها .

لذلك جاء وصف الشعراء في القسم الأول من هذه الاحكام بأنهم يجاريهم ويسلك مسلكهم ويكون من جملتهم الغاوون الضالون عن سنن الحق الحائرون فيما يأتون ويذرون ولايستمرون على وتيرة واحدة في الافعال والاقوال"[٤٤] فالقرآن هنا يحطّ من شأن الشعراء الذين يدعون الى الغواية بزخرفة الأقوال الباطلة التي لا تنطلق من ايمان عميق بمضامينها بل تهدف الى نشر الغواية والضلال ومحاربة الحق وقطع سبل الهداية ، وهذا الحطّ الأخلاقي من شأن الشعراء انما تناول المشركين من شعراء قريش عند نزوله في القرآن الكريم ومع ذلك فان دلالته تتجاوز حدود الزمان والمكان لتكون حكماً على كل الشعراء الذين تنطبق عليهم هذه الصفات قديماً وحديثاً."وبقدر ما حطّ من شأن الشعراء المنحرفين ، أعلى من شأن الشعراء المؤمنين الذين يتخذون من الشعر – تبعاً لطرقه في الاداء – وسيلة الى الاصلاح والى رفع الظلم عن أنفسهم وعن عباد الله فلا يحفزهم لقول الشعر إلاّ الحق ولايهدفون من ورائه إلاّ الى إقرار الحق عن طريق اشاعة الخير والجمال في النفوس دون وعظ أو تقرير .

وهذا الموقف الفني الاخلاقي معاً الذي وقفه القرآن الكريم من الشعر هو ما يطلق عليه في مصطلح العصر الحاضر (الالتزام) . واذا كان ثمة فئات تريد

من وراء الالتزام خدمة قضايا باطلة واتجاهات منحرفة ، فان المسلم – شاعراً وأديباً وناقداً – يريد منه خدمة قضايا الحق وتمكين سبل الاصلاح في الأرض"[٤٥] فنلاحظ في هذا الموقف القرآني أن "الهجوم لم يكن على جنس الشعر لأنه لو كان على جنس الشعرلأفاد معنى تحريم الشعر ، ولكنه كان على جنس الشعراء ؛ لأن الشعر في أصله فن كلامي محايد لايوصف بالخير و لا يوصف بالشر ولكن الذي ينقله الى فن يخدم الخير أو الشر هو جنس الشعراء حيث يقوم الشعراء بإخراج الشعر عن مقاصده ويوظفونه في خدمة مقاصد الشر أو يوجهونه الى خدمة مقاصد الخير .

فالشعر كالكلام حسنه حسن الكلام وقبيحه قبيح الكلام . والدليل على ذلك أنه استثنى الشعراء المؤمنين من الحكم العام للآيات" [٤٦] بل تضمن هذا الاستثناء تأييداً للشعراء في هجائهم للمشركين ، كما يقول ابن عبد ربه: "فأرخص الله للشعراء بهذه الآية في هجائهم لمن تعرض لهم"[٤٧] . وعلى هذا فإن "القرآن الكريم لم يحرّم نظم الشعر كما يزعم البعض و لم يهاجم الشعراء بصفة عامة وانما يقصد اولئك المشركين الذين يهاجمون رسول الله وينهشون اعراض الناس ويتبعون مزاجهم وهواهم فيحرّكون عواطف السامعين ومشاعرهم بما يملكون من أساليب الاثارة والتشويق بأكاذيبهم ويعطّلون الاحتكام الى العقل بضلالاتهم فينساق وراءهم أهل الضلال من عامة الناس وخاصتهم . أما الشعراء المؤمنون الملتزمون بأوامر الله ونواهيه فقد استثناهم رب العالمين ولاضير عليهم شريطة أن يظل شعرهم في دائرة المباح من القول وفي حدود الحلال من الكلام"[٤٨].

ومن مجمل ما ذكره القرآن الكريم عن الشعر والشعراء نرى أنه "قد نزه الرسول عن أن يكون شاعراً ، كما تنزه القرآن أن يكون شعراً ، والشعراء قد حددهم القرآن الكريم فمنهم الموصوفون بالطيش والغواية ويتبعهم الطائشون الغاوون ما داموا يهيمون في كل وادٍ ، ومنهم الصالحون الذين ذكروا الله كثيراً وهم الذين ساروا في طريق الهدى والايمان وقد كتب لهم النصر بعد الظلم . فالقران الكريم وضع الخط العريض للنظرة الدينية للشعر والشعراء ففرق بين شعراء المشركين وشعراء المؤمنين"[٤٩] .

وما ورد من ذمّ لم يكن للشعر على اطلاقه وليس للشعراء جميعاً " وانما هو لنوعية معينة من الشعر ذلك الشعر المتفلت من كل قيد والشارد الحاطم لكل بناء ، المقوّض لكل أساس من أسس المجتمع الرشيد ... واذا كان من حق – بل من واجب – كل مجتمع أن يكون شديد الحرص على مقوماته الاساسية وان يحيطها بسياج متين ليحصن نفسه ويحميها من السقوط والانهيار ، كان من حق الإسلام – بل من واجبه – ا ن يحمي مجتمعه العقائدي الأخلاقي بمثل هذا السياج"[٥٠] وهذا هو موقف القرآن الكريم من الشعر الذي يمس القيم الاساسية للمجتمع ويكون عاملاً للهدم الاجتماعي والانهيار الاخلاقي ،أما"الشعراء الذين يلتزمون بالحد الأدنى من قيم المجتمع الإسلامي وأطُره ولا يتعدون حدوده الواسعة الرحيبة فلا تثريب عليهم ولالوم ولا ذم ولا انتقاص من قيمتهم ومنزلتهم ولا حد من حرياتهم الفنية "[٥١].

إن هذا الموقف القرآني المتوازن من قضية الشعر والشعراء يعدّ أول مرجعية اسلامية لمنهج النقد الادبي الإسلامي باعتبار ان الشعر ابرز افراد النوع الادبي فما ينطبق عليه من رأي الإسلام يمكن ان ينطبق

على الادب عامة ، ولذلك فقد عالج بعض النقاد الإسلاميين هذه القضية تحت عنوان : موقف الإسلام من الادب.

الأصل النبوي

إن الموقف الاسلامي من الأدب يتضمن – بكل تأكيد – ما ورد عن الرسول الاعظم (ص) وأهل بيته المعصومين (ع) من سنّة تتعلق بالشعر والشعراء . وقد جاءت الاخبار الناقلة لموقف الرسول من الشعر " في صور شتى منها اخبار يذم فيها رسول الله ﷺ الشعر وينتقص منه وينهى عن روايته وهذه الاخبار قليلة معدودة . واخبار أخرى فيها إعجاب الرسول ببعض الشعر واستماعه وطلب روايته وانشاده وتروى للرسول اقوال نقدية في بعض الشعر فيها توجيه وتقويم وهذه الاخبار كثيرة"[٥٢]. أما ذمّه (ص) للشعر فيروى عنه قوله:(لأنْ يمتلىء جوف الرجل قيحاً خيرٌ له من أنْ يمتلىءَ شعراً) [٥٣] وهذا الحديث متفق عليه بين طوائف المسلمين ومروي في مصادرهم بوجوه متفقة في المعنى مختلفة في اللفظ بعض الاختلاف وقد اجتهد كثير من اهل العلم في معالجة هذا الحديث وتأويله بما يتفق مع الاحاديث الكثيرة الواردة عن النبي (ص) في مدح الشعر والثناء على قائليه .

ومن تلك التأويلات ما ذكره البخاري بقوله :"إن هذا الحديث ينصبّ على من غلب عليه الشعر وامتلأ صدره منه واشتغل به عن العلم وأعرض بسببه عن الذِكْر"[٥٤] ، وما ذكره الشريف الرضي في مجازاته بقوله :"المراد النهي عن ان يكون حفظ الشعر اغلب على قلب الانسان فيشغله عن حفظ القران وعلوم الدين"[٥٥] ، وما ذكر الحرّ العاملي بقوله :"هذا انما يدل على كراهية الافراط في انشاد الشعر والاكثار منه بقرينة ذكر الامتلاء وغير ذلك "[٥٦] . وقد تأثر بهذه التأويلات كثير من النقاد المحدثين حتى قال احدهم :"وهكذا تكون النظرة الاسلامية إلى الشعر أنه وسيلة لاغاية وهو– عندما يكون في دائرة الحق

والخير – نشاط حيوي مقبول وطاقة مفيدة نافعة وضرب من الجهاد لحرب الباطل ونشر الفضيلة ولكنه لا ينبغي أن يغلب على المرء فيكون شغله الشاغل"[٥٧] ومن الواضح ان هذا الرأي ينطوي على تناقض لا ينبغي لناقد اسلامي ان يقع في مثله ؛ فكيف لا ينبغي لشعر الحق والخير والجهاد والفضيلة ان يكون شغل الانسان الشاغل ؟! وهل الشعر إلاّ كلام كسائر الكلام حسنه حسن وقبيحه قبيح ! فكيف يسوغ لنا أن نمنع الاكثار من كلام يدعو إلى الحق والخير والفضيلة وكلها تستند إلى الايمان بالله ورسوله وكتابه ودينه ! وهل يصحّ ان نحدّ من شعر يذكر الله كثيراً ؟!

أليس في هذه الدعوى ما يناقض كتاب الله وسنة رسوله ؟! اذ القرآن الكريم يحث الناس على الأكثار من ذكر الله حيث يقول سبحانه وتعالى :{ **وَاذْكُر رَّبَّكَ كَثِيراً وَسَبِّحْ بِالْعَشِيِّ وَالإِبْكَارِ** } [٥٨] ، ويقول:{ **يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اذْكُرُوا اللَّهَ ذِكْراً كَثِيراً** } [٥٩] ،بل انه ليخصّ الشعراء بالاكثار من ذكر الله في شعرهم حيث يقول: { **إِلَّا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَذَكَرُوا اللَّهَ كَثِيراً** } [٦٠] فكيف لا ينبغي ان يمتلئ صدر الانسان من هذا الشعر الذاكر لله ؟! وكيف يكره الاكثار من حفظه وانشاده والاشتغال الدائم به؟! ألم يكن شاعر الرسول حسان بن ثابت مختصّاً بهذا الشعر دائم الاشتغال به ، ولم ينكر عليه الرسول ذلك بل كان يؤيده ويشجعه ؟! لقد عزب عن هذا الناقد وأمثاله مقصد القرآن ، كما عزب عنه مقصد الحديث النبوي الشريف واغترّ بما سقط فيه القدماء – عند تأويله – من التعميم الخاطئ لجميع الشعر .

وواقع الحال أن القرآن الكريم والسنة المطهرة لا يعمّمان الذمّ والكراهية لجميع الشعر ومطلقه بل يخصّصان الذم والكراهية بشعر الباطل والشرّ والرذيلة،أما شعر الحق والخير والفضيلة فلا جناح عليه أن يكون كثيراً وفيراً مشتغَلاً به بين الناس حفظاً ونظماً وإنشاداً. وهذا ما تشهد به أحاديث الرسول

الكريم ومواقفه العديدة المؤيدة والمشجعة لهذا النوع من الشعر فضلاً عما ورد في بعض روايات حديث الذم – الذي نحن بصدده – من تخصيص للشعر المذموم بما هجي به النبي (ص) كما روي ذلك عن عائشة التي رأت ان تمام الحديث هو :(لأن يمتلئ جوف أحدكم قيحاً أو دماً خير من أن يمتلئ شعراً هجيت به) [٦١] فيكون هذا الحديث خاصاً بالشعر الذي هجي به رسول الله (ص) ولا يحتاج إلى التأويلات السابقة ،لأنه واضح الدلالة على أن الشعر المذموم هو ذلك الشعر المتمحض للشر، ومنه ما روي عن النبي (ص) في ذكر أمرئ القيس انه قال:(ذلك رجل مذكور في الدنيا شريف فيها ، خامل يوم القيامة معه لواء الشعراء إلى النار) [٦٢] .

كما روي عنه قوله :(من تمثل ببيت شعر من الخنا لم يقبل منه صلاة في ذلك اليوم ومن تمثل بالليل لم يُقبل منه صلاة تلك الليلة)[٦٣]"وثمة اشعار بعينها يذكر المؤرخون ان رسول الله قد نهى عن روايتها وهذه الاشعار لا تتجاوز نصين شعريين فقط هما قصيدة أمية بن ابي الصلت التي يرثي فيها من أصيب من قريش يوم بدر ... اما النص الآخر فهو قصيدة الأعشى في هجاء علقمة ومدح عامر بن الطفيل "[٦٤]. والواقع ان لهذه الروايات تعليلاً ينسجم وما جاء به القرآن من حكم على صنف خاص من الشعراء هم اولئك "الذين اتخذوا الشعر لهواً ووسيلة للعبث والمجون ونهش الأعراض وإثارة الضغائن والأحقاد والمديح الكاذب والفخر المتعالي بالأحساب والأنساب لا بالعمل الطيب ، وذلك شعر الصمتُ خيرٌ منه لأنه دعوة إلى المنكر"[٦٥] . أما الشعر الداعي إلى الحق والخير والفضيلة فقد لقي من لدن النبي (ص)احتفاءاً وتشجيعاً ، وقد اشتهر عنه قوله :(إن من الشعر لحكمة) [٦٦] وروى عنه ابن عباس أنه (ص) قال:"أفضل شعرائكم القائل مَن ومَن ، يعني زهيراً وذلك في قصيدته التي أولها :

أمن أم أوفى .." [٦٧] ومن المعلوم ان قصيدة زهير حافلة بالحكم التي اعجب بها رسول الله (ص) .

ولعلنا نجد تعليلاً لتفضيل النبي (ص) زهير بن ابي سلمى على غيره من الشعراء فيما رواه ابن عباس قال:"خرجت مع عمر في اول غزاة غزاها فقال لي ليلة : يابن عباس أنشدني لشاعر الشعراء قلت : مَن هو ؟ قال: ابن ابي سلمى . قلت : ولِمَ صار كذلك ؟ قال: لأنه لا يتبع حوشيّ الكلام ولا يعاظل في منطقه ولا يقول إلاّ ما يعرف ولا يمدح الرجل إلا بما فيه"[٦٨]. ومما يتعاضد مع احاديث النبي (ص)المشجعة على الشعر والمحببة له ، ما روي عن الأئمة المعصومين من اهل بيته عليهم السلام ، فقد ورد"عن الرضا(ع) ان المأمون قال له:هل رويت شيئاً من الشعر ؟ فقال : قد رويت منه الكثير ، قال : أنشدْني. الحديث وفيه أنه أنشده شعراً كثيراً"[٦٩] وعن الامام الصادق (ع) انه قال :"كان أمير المؤمنين (ع) يعجبه ان يُروى شعر ابي طالب وان يدوّن .

وقال: تعلّموه وعلّموا اولادكم فانه كان على دين الله وفيه علم كثير"[٧٠] . وعنه(ع) انه قال :(من قال فينا بيت شعر بنى الله له بيتاً في الجنة) [٧١] ،وقال كذلك :(ما قال فينا قائل بيت شعر حتى يؤيد بروح القدس) [٧٢] ، وعن الامام الرضا(ع) قال:(ما قال فينا مؤمن شعراً يمدحنا به الا بنى الله له مدينة في الجنة اوسع من الدنيا سبع مرات يزوره فيها كل ملك مقرب وكل نبي مرسل) [٧٣] ، ومن البيّن ان أئمة اهل البيت عليهم السلام لا يرغبون بالمدح لذات المدح – فهم في غنى عن ذلك – بل لأن فيه إحياءً لمبدأ الإسلام وايضاحاً لخط الرسالة التي تحملوا اعباءها بعد النبي (ص) وتأييداً لحق الإمامة الذي كاد يضيع بأفواه سلاطين بني امية وبني العباس .

وهم في ذلك انما ينهجون نهج النبي(ص) في تأييده وتشجيعه للشعراء المادحين له كحسان بن ثابت وكعب بن مالك وعبد الله بن رواحة وغيرهم ، اذ

كان في مدحه اعلاء لكلمة الحق وصوت الإسلام بوجه المشركين والكافرين المعاندين وقد استمع (ص) لقصيدة كعب بن زهير (بانت سعاد)التي اعتذر فيها للنبي (ص) ومدحه، فأجازه النبي عليها بردته الشريفة وسميت القصيدة بعد ذلك بالبردة، وقد حددت احاديث الرسول (ص) النظرة الاسلامية لفن المديح والتصور السديد لهذا الغرض الرئيسي المهم من اغراض الشعر العربي .

فلا يُمدح الا الحق والخير والقيم الفاضلة النبيلة ومن يمثلها او تتجسّد فيه ، ولا يجوز مدح الفسقة او غير الأكفاء من الرجال ، ففي ذلك ترسيخ لقيم الشرّ وتتويج لأهل الدنايا والسقوط ، واذا ما سلك الشاعر هذا الفن من القول فلا يسرف ولايمِن ولا يغلّ فيخرج إلى المراء والنفاق "[٧٤] اما مواقفه (ص) الدالة على احتفائه بالشعر فهي كثيرة ومنها موقفه في الرد على وفد بني تميم اذ ارسل لحسان ابن ثابت ليرد على شاعرهم الزبرقان بن بدر[٧٥] . وكذلك استجابته لعمرو بن سالم الخزاعي عندما جاءه يخبره شعراً ان قريشاً نقضت العهد مع خزاعة فقال له الرسول (ص) : نُصرت يا عمرو بن سالم ، ثم نهض يتجهز لفتح مكة وكان قبل ذلك يطيل من صبره على قريش لعلها ترجع عن غيّها فيما نقضت من ميثاق [٧٦] ، وأثبتت الاحاديث الكثيرة الوفيرة التي رواها البخاري ومسلم أن الرسول الاعظم (ص) قد دعا الشعراء للذود عن دين الله والدفاع عن رسول الله وانه نصب لحسان بن ثابت منبراً في مسجده ليُنشد الشعر من فوقه وأنه كان في طليعة المستمعين اليه المشيدين به .

وأنه صلوات الله وسلامه عليه كان يستروح بالشعر في اوقات المحنة ويتقوّى به على مواصلة الجهد في ساعات الشدة ويردّده بنفسه وأنه كان يأنس بالشعر ويسأل الرواة عنه ويستزيد منه "[٧٧] فلم يكن النبي (ص) يتحرّج من الشعر ويتألم بالقدر الذي يظنه كثير من الناس "ولم يكن بمستطيع أن يفعل ذلك ، فالشعر سلاح ماضٍ من الأسلحة العربية لايستغني عنه صاحب دعوة ، وهو

كتاب الجاهلية وديوان اخبارها . والجاهلية قريبة العهد جداً والجاهلية لاتزال قوية جياشة ولايزال كثير من رجالاتها أحياء . هذا إلى أن النبيّ عربيّ فصيح يتذوق الكلام الجيد ... ويؤثر منه ما لاءم دعوته وأرضى مكارم الاخلاق، فليس بدعاً أن يتحدث الناس في الشعر بحضرة الرسول وأن يكثر اجتماع الشعراء بالرسول ، وليس بدعاً من الرسول العربي أن يعجب بالشعر العربي كما يعجب به أصحاب الذوق السليم . أعجب بشعر النابغة الجعدي وقال له :لا يفضض اللهُ فاك ... واستمع إلى الخنساء واستزادها مما تقول وتأثر تأثراً رقيقاً لشعر قتيلة بنت النضر" [٧٨] وهو الذي طلب من شعراء المسلمين أن يهجوا المشركين وشعراءهم ، فهو يتعامل معهم بما يتلاءم مع واقع الحال ، "فقد كان للشعر آنذاك أثره الكبير في نفوس الناس من الناحية الاعلامية وقد استغله المشركون أيما استغلال في حروبهم مع الإسلام والمسلمين ، فهجوا الرسول (ص) وهجوا أصحابه وتعرضوا لأعراض المسلمين وعقائدهم ، لذلك كان لابد من استنفار شعراء المسلمين للذود عن الدين الجديد وعن اتباعه وذلك بالسلاح الناجح الذي يستعمله المشركون وهو الشعر .

ولم يكتفِ الرسول بذلك فقد لجأ إلى رمي الرعب في صفوف شعراء المشركين فقد أهدر دم كل شاعر يتعرض للرسول أو للاسلام أو المسلمين بالهجاء ، وقد نفّذ وعيده وأمر بقتل عدد ممن ظفر بهم ، وعفا عن آخرين ممن أستأمن ودخل في الإسلام"[٧٩] وذلك يدل على اهتمامه الشديد بالشعر وأثره في النفوس ، اذ"التحريض بالشعر اسلوب عدائي عمل المشركون على توظيفه في احباط الدعوة الاسلامية في خطاها الاولية ، وكان المسلمون يخشونه آنذاك ولذلك حفز الرسول (ص) الشعراء من أصحابه لدحض افتراءات المشركين وإعابتهم بالهجاء .

وكان شعراء الدعوة قد أخذوا بأسلوب البلاغ والدعوة إلى الدين الجديد من خلال تخصص كل منهم بجانب فيما دار من مناقضات بينهم وبين قريش ومن دار في مدارها "[٨٠] وكان الرسول (ص) يشجعهم على هجاء قريش بقوله : (هؤلاء النفر أشدّ على قريش من نضح النبل) [٨١] وكان يحث حسان بن ثابت على هجاء المشركين بقوله :(أهجهم فوالله لهجاؤك عليهم أشدّ من وقع السهام في غلس الظلام ، أهجهم ومعك جبريل روح القدس) [٨٢] وبهذا الموقف وغيره"وضع النبي عليه السلام الأصول النظرية العامة لفن الهجاء فبين أنه جائز بل مطلوب هجاء المنكر وأهل الباطل .

فإن ذلك يعبر عن موقف فكري لصاحب الكلمة . ولكن لايجوز هجاء الصالحين وأهل الخير والذين لم يقترفوا ما يستوجب الذم . فهذا اعتداء وقذف للأبرياء بغير حق ، وإذ يكون الهجاء فينبغي أن يحذر الشاعر التفحّش في القول والاقذاع في الكلام والتعميم في الحكم"[٨٣] وقد "وصلت الينا اكثر من حادثة تبين سنة رسول الله (ص) حين كان يرى خروج الشعراء على القيم والمفاهيم الاسلامية الجديدة أو أيّ عودة منهم إلى ما كانوا عليه من قيم ومفاهيم الجاهلية حيث كان ينكر عليهم ذلك ويوجههم نحو الصحيح من القول والحسن من الكلام بمقياس اسلامي جديد . فعندما يسمع كعب بن مالك يقول :

مُدافعنا عن جِذمنا كل فخمةٍ مدربةٍ فيها القوانسُ تلمعُ

ينكر عليه اتجاهه نحو العصبية القبلية التي هي من آثار الجاهلية ويطلب اليه أن يبدل كلمة (جذمنا) بكلمة (ديننا) ويفعل ذلك كعب وينشرح صدره فرحاً بهذه الملاحظة القيمة"[٨٤] . وبهذا "يكون الفخر – بحسب المنظور الإسلامي – بالقيم الخيّرة الفاضلة التي يشرّف الفرد والمجتمع حقاً أن تتجسد فيه. وهو يرفض فخر الاستعلاء الفردي الذي يرمز إلى الكِبر والتنفّج كما يرفض الفخر القبلي الجاهلي متمثلاً في الأحساب والأنساب والآباء والأجداد وغير ذلك من القيم

العفنة المرفوضة"[٨٥] وهذه المواقف النبوية جميعاً تدل على احتفاء النبيّ (ص) بالشعر وتكشف عن تأويل أحاديثه المنفرّة من الشعر ، وتخصصها بالشعر المخالف لأصول العقيدة ومبادئ الإسلام وأخلاقه ، فلايكون الشعر مذموماً على الإطلاق بحسب تلك الاحاديث . وإن كان بعض الباحثين المحدثين مثل الدكتور داود سلوم قد رأى نوعاً من المنافاة بين تلك الاحاديث والمواقف النبوية حيث قال :"رويت بعض الأحاديث التي ينفّر فيها الرسول من الشعر لكونه أداة من أداة الشرّ واللهو والعبث ولكن مواقف الرسول من الشعر والشعراء هي الحكم الأخير في تقويم موقفه الفعليّ من الفن الشعري . وإن حكمنا يعتمد على المواقف وليس على الأقوال المنسوبة للرسول (ص)" [٨٦] .

ولقد انتقد الدكتور وليد قصاب هذا الرأي وأوضح أنه ينطوي على مجموعة من المغالطات منها إيحاؤه أن هناك تناقضاً بين أقوال النبي (ص) ومواقفه وهو خلاف الواقع ومنها التعميم غير الصحيح لصفة الشرّ في الشعر، ومنها فقدان الاساس الشرعي لرفض الأحاديث النبوية [٨٧] والواقع أن ليس هناك تعارض بين أقوال النبي (ص) وأفعاله المتعلقة بالشعر ، بل إن أفعاله وأقواله المادحة للشعر تقيّد وتخصّص أقواله الذامّة له وهذا هو الموقف المطابق لموقف القرآن والمفصّل لمجمله في هذا الميدان ،"فإذا كنا لا نجد في القرآن الكريم تفصيلاً لذكر الشعر والشعراء ، واذا كان ذكر الشعر والشعراء جاء في معرض التهوين والذم مستثنياً الصالحين منهم ، فإنا نجد في حديث رسول الله تفصيلاً وايضاحاً وتطبيقاً عملياً لما يرضاه الدين أو ينهى عنه.

فالقرآن يغضّ من شأن الشعراء الهائمين في كل وادٍ، وكذلك فعل الرسول فتعهّد شعراء المؤمنين بالرعاية والتشجيع والتوجيه وجند مواهبهم في سبيل خدمة الدعوة ونشرها وتثبيت مفاهيمها وقد وضع الدين معياراً جديداً لجيد الشعر او رديئه ذلك النهج الخلقي الذي دعا إليه الإسلام فما اتفق وخلق الإسلام

وواعم روح الدين ولاءمه كان من الشعر في الصدارة وما خالفه وخرج عليه كان شراً مستكرهاً هو كالقيح الذي يفسد القلب"[٨٨].

ولو تقصّينا جميع احايث الرسول الصحيحة ومواقفه الأكيدة في موضوع الشعر والشعراء لأمكننا استخلاص مفهوم الشعر كما كان يتصوره النبي (ص) والمقوّمات التي يرتكز عليها هذا المفهوم كما يظهر ذلك من قوله(ص) : (إنما الشعر كلام مؤلف فما وافق الحق منه فهو حسن وما لم يوافق الحق فلا خير فيه)[٨٩] فجمال الشعر المقبول أو قبحه المرفوض انما يتوقف على مقدار ما فيه من قيم الحق والفضيلة وما يدعو اليه من الخير .

وهذا معيار واضح المطابقة لمباديء القرآن الكريم وقيم الاسلام الكبرى التي تفرض على الشاعر أن يكون ملتزماً بأصول العقيدة مناصراً لدعوة الاسلام ضد أعدائها من الكفار والمشركين"والمقياس الذي يسند هذا المفهوم وعليه ينهض التصور ، أخلاقي وديني وسياسي في آن واحد،لان الدعوة الاسلامية تشمل كل هذه الجوانب وتجمع بين كل هذه الاطراف الخلقية والسياسية والاجتماعية والحضارية العامة ،باعتبارها (الدعوة) كلاً واحداً لا يتجزأ . لذلك كان مفهوم الرسول (ص) للشعر منسجماً مع قواعد الدين متوافقاً مع منطوق ومدلول آيات القرآن ، وهو وإن بدا مرناً احيانا عنيفاً تارة ولیناً تارة اخرى ، فذلك بسبب ظروف المعركة التي فرضتها قريش وطبيعة الصراع الذي خاضه المسلمون ضد المشركين وفي جميع الحالات فهو مفهوم واضح يصدر عن مبادئ ثابتة ويدافع عن غايات سامية"[٩٠].

ونخلص من كل ذلك الى ان "الاسلام لا يحارب الشعر والفن لذاته – كما قد يفهم من ظاهر الالفاظ ،انما يحارب المنهج الذي سار عليه الشعر والفن . منهج الاهواء والانفعالات التي لاضابط لها ، ومنهج الاحلام المهومة التي تشغل اصحابها عن تحقيقها . فأما حين تستقر الروح على منهج الاسلام وتنضح

بتأثراتها الاسلامية شعراً وفناً ، وتعمل في الوقت ذاته على تحقيق هذه المشاعر النبيلة في دنيا الواقع ، ولا تكتفي بخلق عوالم وهمية تعيش فيها وتدع واقع الحياة كما هو مشوهاً متخلفاً قبيحاً ! واما حين يكون للروح منهج ثابت يهدف الى غاية اسلامية وحين تنظر الى الدنيا فتراها من زاوية الاسلام ، في ضوء الاسلام ، ثم تعبر عن هذا كله شعراً وفناً ، فأما عند ذلك فالاسلام لا يكره الشعر ولايحارب الفن ، كما قد يفهم من ظاهر الالفاظ "[٩١] . وبهذا فقد مثل الموقفُ النبويّ المتوازن من الشعر والشعراء الأساسَ الثاني – بعد القرآن – في المرجعية الاسلامية لمنهج النقد الادبي الإسلامي . اذ يفيد منه الناقد الإسلامي المعاصر في تدعيم شرعية منهجه النقدي وتأصيله وتحديد معالمه الأساسية .

الأصل الفقهي

هناك مجال للافادة من علم الفقه في جانب أحكامه ومصطلحاته "ولكن بحذر شديد يقوم على وعي عميق بمفهوم الأدب وطبيعته ووظيفته وأدواته حتى لا تكون هذه الاستفادة قيداً يغل حركة الادب ويقصّر به عن أهدافه ، كما انها لا بد أن تكون ذات طبيعة أدبية جمالية تفارق بها حقيقتها الفقهية دون ان تنفصل عنها لأن تنزيل المصطلحات والاحكام الفقهية على الادب دون مراعاة لخصوصيته الأدبية والجمالية سيقود من دون شك إلى ردم منابع الحيوية والتدفق والابتكار في عالم الأدب"[٩٢] وبالمقابل فان المبالغة في إضفاء المعاني والغايات الأدبية على الفوائد الفقهية يؤدي الى قطع الصلة بين الحكم الفقهي والحكم النقدي وفي ذلك تجاوز خطير ينحرف بالمنهج الاسلامي عن مبادئه وأهدافه. ورغم الامكانات الكبيرة لافادة هذا المنهج إلا أننا لا نجد في دائرة الأدب الاسلامي سوى إشارات قليلة للاستفادة من التراث الفقهي .

ومن ذلك ما نجده لدى الدكتور عماد الدين خليل في محاولته إدخال بعض المصطلحات الفقهية إلى مجال النقد وتقييم الظواهر الجمالية والتفريق بين

مستوياتها حيث يقول :"ان الحلال والحرام والمباح والمندوب والمكروه .. إلى آخره – في الإسلام – تنسحب على المعطيات الجمالية كما تنسحب على أي شيء أو أية ممارسة في هذه الحياة ، فهناك الجمال الذي يدخل دائرة الحِلّ بل يغدو أمراً واجباً .

وهناك الجمال الذي يدخل دائرة الحرمة ويغدو أمراً مرذولاً"[٩٣] ، ونجد مثل هذه الاستفادة الفقهية لدى الدكتور خليل أيضاً في إشارته إلى مبدأ تكافؤ الأدلة بين القابلين والرافضين لادراج الادب الصادر عن غير المسلمين ضمن الأدب الإسلامي عند توافقه مع الإسلام حيث يقول :"ان الموضوع لينطبق عليه مبدأ (تكافؤ الأدلة) الذي كان يقول به ابو حيان التوحيدي رحمه الله "[٩٤]. ونجد الافادة من التراث الفقهي كذلك لدى الدكتور محمد إقبال عروي في محاولته استخدام قاعدة (درء المفاسد مقدم على جلب المصالح) وفي انفتاحه على المصطلح الفقهي وتطويعه للتعبير النقدي حيث قال – في معرض ردّه على الأخذ بمبدأ المصلحة والمفسدة في مجال الأدب – بأن" الانفتاح على المصلحة بالمفهوم السالف من شأنه أن يوقع في المحظور الذي سيحتم علينا إبراز قاعدة اخرى ألا وهي :(درء المفاسد مقدم على جلب المصالح)خاصة وان اعتناء الشارع بالمنهيات اشد من اعتنائه بالمأمورات"[٩٥] فيلاحظ هنا استخدام الناقد للمصطلحات الفقهية (المحظور ، الشارع ، المأمورات ، المنهيات) وهي خطوة تحسب للناقد المسلم في هذا المجال .

وفي هذا الإطار تأتي استفادة الدكتور عبد الباسط بدر بصدد تأكيده على أهمية الثقافة للاديب المسلم وانها تدخل في باب الفروض وان مادتها ونوعيتها قد"حددها الفقهاء قديماً وحديثاً مما وجدوه في توجيهات القرآن الكريم والسنّة وقرروا أن من الثقافة ما هو فرض عين ومنها ما هو فرض كفاية ومنها ما هو مباح"[٩٦] ومن الواضح ان هذه المصطلحات الفقهية تفيد الناقد الإسلامي في

تحديد المستوى الثقافي للاديب المسلم. وأوسع من المحاولات السابقة في الافادة من التراث الفقهي في ميدان النقد ، ما قام به الدكتور مصطفى عليان في كتابه (نحو منهج اسلامي في رواية الشعر ونقده) حيث استفاد من آراء ومواقف كثير من الفقهاء أمثال الشافعي والشوكاني وابن حزم والقرطبي وكشف عن أبعاد التوجه الإسلامي في فكرهم النقدي وآرائهم في الشعر من حيث القبول والرفض والاستحسان والاسترذال .

بل عمد إلى الاستفادة من منهجهم في الرواية فعقد فصلاً لمرويات الفقهاء والمحدّثين إضافة إلى استضاءته بأقوال الرسول والصحابة والتابعين والفقهاء حول كثير من المسائل التي تعرض لها ومن امثلة إفادته الفقهية ما طرقه من منهج ابن حزم في نقد الشعر حيث قال:"وتأتي محاولة ابن حزم في هذا المجال منهجية بما علل للمرغوب فيه وبما فسر للمرغوب عنه من الاشعار ، واكثر شمولاً ممن سبقه بما ضرب من مثال او حدد من معان وأغراض ، فالشعر في رؤية ابن حزم تتوزعه أحكام الفقه الثلاثة :النهي المطلق ، والاباحة المطلقة ، والاباحة والكراهة بشرط "[٩٧] ثم يأخذ الدكتور عليان بتفصيل هذه الاحكام الفقهية المتعلقة بالشعر ويوضح آراء ابن حزم فيها ويحاول تعليلها ، ثم يلقي ضوءاً على منهجه العام بقوله:"ولا مراء في ان ابن حزم ينزع في تقسيمه السابق عن المنهج الإسلامي العام في تأديب الابناء وتربيتهم وغرس مكارم الاخلاق في نفوسهم خاصة في مراحل التكوين وترويض النفس التي هي موقع نظراته ومحطّ عنايته "[٩٨] كما طرق الدكتور عليّان منهج الامام الشافعي في الشعر والامتاع الادبي فقال:" وكان الامام الشافعي من الذين فقهوا موقف الإسلام من الشعر فقهاً مميزاً انعكس على إنشائه الشعر وانشاده ... فمعدّل الشاعر المسلم عند الشافعي ان يكون مقبول الشهادة (لم تردّ شهادته) ولذلك متطلبات قضائية في الشرع من البعد من أسباب الفسق وخوارم المروءة ،

ولوازم اجتماعية في الشعر بألا يعرف بذم المسلمين وايذائهم وألا يشهر بالكذب ، فالاكثار من الايذاء والشهرة بين الناس به كذباً حدّان فاصلان بين الشاعر المسلم وغيره من الفسّاق والمجّان "[٩٩] وهكذا يفيد الدكتور عليّان من آراء الفقهاء في الوصول إلى منهج اسلامي في النقد الادبي .

ومن الملاحظ ان جميع محاولات النقاد السابقة في الاستفادة الفقهية ، اقتصرت على التراث الفقهي القديم ولم تفد من آراء الفقهاء في العصر الحديث واحكامهم في ميدان الادب والنقد والفن عموماً . فقد تطرق العديد من هؤلاء الفقهاء إلى مسائل الفن والادب وأفتوا فيها وأبدوا آراءهم حولها بما يمكن الاستفادة منه في منهج النقد الادبي الإسلامي وبخاصة شروحات الفقهاء واستدلالهم لما يقدمونه من فتاوى في هذا المجال حيث تتمتع أغلب آرائهم بالدقة والعمق ونقد المصادر والروايات المعتمدة في استنباط الأحكام مما يمكن ان يفيد منه الناقد الإسلامي المعاصر في وضوح رؤيته وارساء قواعد منهجه النقدي ، فمسألة الادب الباعث على التشاؤم مثلاً ، يعالجها الفقيه المعروف السيد محمد حسين فضل الله بالتفريق بين نوعين من هذا الادب "فهناك الادب التشاؤمي الذي يصور الواقع من خلال المشاكل الصعبة او المعقدة فيه بحيث يوحي بأن العناصر الموجودة فيه لا يمكن ان تخضع لاي حلّ حتى على مستوى التدخل الإلهي في موقع قدرته .

فهذا النوع من الادب يلتقي بالانحراف الفكري الذي يستلزم عدم الايمان بأن الله على كل شيء قدير... وهناك الادب التشاؤمي الذي يعبر عن العقدة المستحيلة والصعبة في نطاق المرحلة او الحالة الخاصة بحسب الظروف الموضوعية المحيطة بها التي هي من سنن الله في الكون والانسان والتاريخ بحيث كانت الحركة الفنية في القصة او القصيدة تنطلق من عقد الواقع الموضوعي في دائرة الاوضاع الخاصة المتعلقة بالموضوع ، تماماً كما هو

الحديث عن بلاء الله للانسان بالخوف والجوع ونقص من الأموال والانفس والثمرات فلا مانع من ذلك"[١٠٠] ولا يكتفي السيد فضل الله ببيان الحكم الشرعي في هذا المجال ، بل يضيف إليه توجيهاً يأخذ بيد الأديب المسلم نحو آفاق لتفاؤل والامل بتغيير الواقع من خلال الايمان بالله وقدرته المطلقة ووعده الصادق لعباده المؤمنين بالنصر المؤزر .

ومن الواضح ان هذا النوع من التحليل والتوجيه يرسخ وعي الأديب المسلم بأهدافه الرسالية في تطوير الحياة والمجتمع من خلال الدعوة إلى الله في الأدب كما يرشد الناقد المسلم إلى منهجية واضحة في التركيز على الخط الرسالي في العمل الادبي والنظر إليه باعتباره وسيلة للارتقاء بالواقع الفردي والاجتماعي على حد سواء . وهناك العديد من أمثال هذه المعالجة الفقهية – الادبية لموضوعات الادب تناولها السيد محمد حسين فضل الله بروح الفقيه الاديب الناقد ، كموضوع الانتحار والمشاهد الجنسية في القصص ، والزيادة والحذف في القصة الواقعية وحكم القصة الخيالية وقصائد المديح والتعظيم لشخص الحاكم عادلاً او جائراً ، وقصائد الذم والهجاء والتعريض وشعر الغزل بالمرأة أو بالرجل ، ووصف الخمرة ، ومواصفات الأدب الاسلامي شعراً كان أم نثراً[١٠١] . وهناك معالجات مشابهة للفقيه الشهيد محمد الصدر تناول فيها موضوعات متعددة في ميدان الشعر والقصة وأبدى آراء فقهية وأدبية عميقة تكشف عن ذوق أدبي رفيع وحسّ نقدي مرهف فضلاً عما تكشفه من أصالة فقهية ووعي عصري .

ومن الموضوعات التي طرقها السيد الشهيد تحديده الدقيق لمفهوم الشعر والمعالجة الفقهية لمرجوحية الشعر ورجحانه في القرآن الكريم والسنة المطهرة مع ايراد الأدلة العقلية والنقلية وما يُحتمل من إشكالات العقل وأجوبتها بما يُظهر موقف الاسلام في قضية الشعر والشعراء ويحدد معالم الشعر الاسلامي

وخصائصه الرئيسة . كذلك الأمر في ميدان القصة ومفهومها والموازنة بين أدلة رجحانها و مرجوحيتها في القرآن والسنة ، والتطرق من خلال ذلك الى موضوع القصة في القرآن الكريم وتحليل طبيعتها وأهدافها واستحالة الكذب والوهم فيها [١٠٢]. وجميع هذه الآراء تعدّ ذخيرة للناقد الاسلامي المعاصر اذ تنير له الطريق وترسم له المنهج المطلوب في التعامل مع النصوص الأدبية . وهناك معالجات فقهية – أدبية وآراء نقدية للفقيه المعروف السيد علي الخامنئي قائد الجمهورية الاسلامية في ايران ، تناول فيها جوانب متعددة من التصور الاسلامي للأدب والفن بشكل عام .

وفيما يخص الميدان الأدبي فقد ركز السيد الخامنئي على ضرورة التزام الأديب بالمبادئ الاسلامية والاهداف الالهية في انتاجه ، فهو يقول مثلاً: "إن الشعر وكذلك سائر الاشكال الفنية هي مواهب الهية فيجب أن تجند لخدمة خلق الله وأن تكون حاملة للأهداف الالهية السامية"[١٠٣] ويؤكد الخامنئي على الطابع الثوري للأدب الاسلامي حيث يقول:"إن الثورة الاسلامية باقية لأن دعامتها هو التأييد الالهي والشعبي ويجب أن يكون نتاجكم الفني والأدبي باتجاه تعميق قيمها وعليكم أن تصنعوا من وسائلكم الفنية سيفاً تستأصلون به الخبائث والشوائب لكي تفتحوا وتعبّدوا بذلك سبيل تنامي الطهارة والاخلاص والتقوى في المجتمع"[١٠٤] ولاينسى هذا القائد الاسلامي أن يؤكد أهمية الاسلوب الفني في طرح المضامين الاسلامية الثورية فيقول:"لاينتهي أمر العمل الفني بإجادة محتواه فقط ، فشكل الأداء الفني مهم أيضاً .

فالوعاء القبيح يصور مافيه قبيحاً وإن كان جميلاً في الواقع"[١٠٥]. وهكذا يبدي السيد الخامنئي توجيهاته على صعيد المضامين والاشكال الأدبية من شعر وقصة ومسرح وسينما [١٠٦] بما يسهم في إضاءة معالم المنهج الاسلامي في النقد الأدبي . ونجد لدى الفقيه المعروف الدكتور يوسف القرضاوي بعض الآراء

النقدية في مجال الأدب والفن حيث يقول :" فالشعر – والأدب عامة والفن بوجه أعم – له هدف ووظيفة وليس سائباً ، فهو شعر ملتزم وأدب ملتزم وفن ملتزم . أما القوالب التي يظهر فيها الشعر أو الأدب فلا مانع من تغيرها وتطورها واقتباس ما يلائمنا مما عند غيرنا . المهم هو الهدف والمضمون والوظيفة .

اخترع العرب قديماً قوالب في الشعر كالموشحات وغيرها ولهذا لابأس من قبول القوالب الجديدة في الشعر المعاصر ، كالشعر الحر"[١٠٧] فالدكتور القرضاوي يؤكد مبدأ الالتزام في المضامين الأدبية ، أما في القوالب الفنية فلا يمنع من الانفتاح على المذاهب الاخرى والاقتباس منها ، وهذا التوجه في الواقع هو ما نجده لدى كثير من النقاد المعاصرين ويؤكد القرضاوي شرعية هذا التوجه من الناحية الفقهية فيقول :"وقد وجّهت اليّ في اكثر من مكان اسئلة حول شرعية بعض القوالب الاسلامية الأدبية كالمسرحية والقصة حيث يخترع القصّاص أو المؤلف المسرحي شخصيات ، وينطقها بأقوال وأمور لم تحدث في الواقع ، فهل يدخل هذا في دائرة الكذب المحرّم شرعاً ؟ وكان جوابي :إن هذا لايدخل في الكذب المحظور لأن السامع يعرف جيداً أن المقصود ليس هو إخبار القارئ بوقائع حدثت بالفعل . إنما هو أشبه بالكلام الذي يُحكى على السنة الطيور والحيوانات فهو من باب التصوير الفني واستنطاق الاشخاص بما يمكن أن ينطقوا به في هذا الموقف"[١٠٨] .

ويضرب امثلة على ذلك بما حكاه القرآن الكريم من كلام النملة والهدهد ليؤكد شرعية هذا النوع من التصوير الفني ، ويذكر انه شارك شخصياً في التأليف المسرحي بعملين هما (يوسف الصدّيق) و(عالم وطاغية) وأن المسرحية الثانية مُثلت في اكثر من بلد . وفي هذا تشجيع واضح على انتاج الأدب المسرحي ومواكبة لحركة التطور الدائب في المسرح العالمي ، فضلاً عما تقدمه آراؤه الفقهية – الأدبية من دعم لمنهج النقد الأدبي الاسلامي .

ولانستطيع – في هذا المبحث – أن نأتي على جميع الآراء الفقهية الأدبية والنقدية التي طرحها فقهاؤنا في العصر الحديث ، لأن هذا الموضوع يقتضي دراسة مستقلة نأمل أن نتمكن من انجازها في المستقبل . ولكننا هنا نشير الى أهمية هذا الرافد من روافد النقد الاسلامي المعاصر ، ونؤكد ضرورة اطلاع الناقد الاسلامي على آراء الفقهاء في ميدان الأدب وافادته من تلك الآراء في ترسيخ شرعية منهجه النقدي وتدعيم مقوماته الاسلامية وايضاح خصائصه المميزة له عن المناهج النقدية الأخرى .

ولكن رغم ضرورة الافادة الفقهية في مجال النقد الاسلامي ، فقد نبه بعض النقاد الى أن "مايخشى منه في دائرة الاستفادة بالحكم الفقهي أن تؤول هذه الاستفادة الى إحالة للحكم النقدي لدائرة الحكم الفقهي بسبب اعفاء الناقد لنفسه من استيعاب الأصول والضوابط الشرعية ومشقة تنزيلها على الواقع الأدبي في حدود طبيعة الأدب وأسسه وشروطه وغاياته مع الافادة في الوقت نفسه بالمقولات الفقهية ما أمكن مع ضرورة تنميتها وتطويعها لتصلح للافادة في ميدان الحكم النقدي ... وحين تتم الاحالة النقدية لدائرة الفقه ، لايبعد أن يجيء هذا الحكم مجافياً لروح الأدب وغير قائم على تقدير طبيعته ومن ثم يتحول الى جدار يقف بمواجهته ويغل حريته ويحرمه التحليق في آفاق التخيل والابتكار ويصيبه بالتحجر والجمود ويمنعه من ارتياد آفاق فكرية وفنية رائعة"[١٠٩] . والواقع أن هذا التخوّف ليس قاعدة تعمّ جميع الفقهاء ؛ لأن بعضهم – بل العديد منهم – له اطلاع كافٍ في ميدان الأدب وإن بعضهم يعدّ من الأدباء المبدعين في مجال الشعر والقصة والمسرح .

فحين يُحال الحكم النقدي على امثال هؤلاء الفقهاء فلا خوف أن يأتي حكمهم مجافياً لروح الأدب ، بل المعقول أن يكون حكمهم متوافقاً مع ما يتمتعون به من ذوق أدبي واحساس فني يقدّر طبيعة الأدب وروح الفن ، فلا فرق – حينئذ

– أن يتولى الحكم النقدي أديب متفقه أو فقيه أديب فضلاً عن الناقد الأسلامي المتخصص . فجميع هؤلاء تعدّ أحكامهم و آراؤهم ونظراتهم مهمة وضرورية في إنماء وتطوير منهج النقد الادبي الاسلامي ماداموا متمسكين بمرجعية اسلامية واحدة متمثلة بكتاب الله وسنة رسوله وما أجمع عليه فقهاء المسلمين قديماً وحديثاً بالاضافة الى مايمليه عقل الناقد الاسلامي المنضبط بتعاليم الدين وحدود الشرع المقدس سواء كان هذا الناقد قديماً أو حديثاً معاصراً.

الأصل النقدي

من الحق أن نقول بأن نقادنا القدماء لم يكونوا على سمت واحد فيما أبدوه من آرائهم ومواقفهم النقدية ازاء الشعر وعلاقته بالدين ، وقد رأى بعض الباحثين أن تلك المواقف تتوزع في ثلاثة انواع:"مواقف ترفض تجاوزات الشعراء وتفحشهم في الغزل وقد تسقط الشاعر وشعره اذا وجدت في شعره شيئاً من ذلك ، ومواقف تترخص في مبالغات الشاعر وتجاوزاته وغزله الفاحش وتفصل في تقويم شعره بين معتقده وفنه ولكنها تدين اعتداءه على العقيدة وقيمها ، ومواقف تصنف الشعر في باب الشر وترى أنه لايصلح للخير ولا يجود فيه"(١١٠)

وقد عمد الدكتور عبدالباسط بدر الى توضيح هذه المواقف الثلاثة فقال :"فأصحاب الموقف الاول يطبقون مقياساً إسلامياً يجعلهم يرفضون العمل الشعري ويعيبون الشاعر اذا أفحش في الغزل أو بالغ في المديح وتجاوز الاطار الخلقي الاسلامي أو مسّ واحداً من مفهومات الاسلام الرئيسية . وأصحاب الموفق الثاني تسامحوا مع الشعراء في تجاوزاتهم وفصلوا نظرياً بين الشعر والدين دفاعاً عن شاعرٍاتّهم في عقيدته أو ردّ فعل لمبالغة مهاجميه الذين جردوه من شاعريته أو انتقصوها لشائبة تشوب معتقده ولكنهم عندما جاؤوا الى التطبيق تملكتهم المقاييس الاسلامية وعابوا جرأة الشاعر وتجاوزاته .

وأصحاب الموقف الثالث تطرفوا بدافع من حرصهم على سلامة العقيدة وصنفوا الشعر كله أو معظمه في قائمة الاعمال الدنيوية الشريرة"[١١١] . ومما يؤخذ على الباحث هنا سلبيته في معالجة الاخطاء التي وقع فيها اصحاب الموقفين الثاني والثالث . فلم يعلن موقفه من تلك الاخطاء بل حاول تسويغها اسلامياً مما يؤدي الى ضياع معالم المنهج الاسلامي في النقد فضلاً عن افتقاد الروح العلمية والموضوعية في التعامل مع التراث ، ومما يدل على الانحياز السلبي لدى الباحث قوله عن الاصمعي مثلاً :" ويبدو أنه وجد نفسه أمام شعر حسان الاسلامي في مأزق وهو صاحب عقيدة دينية تشده الى الشعر الذي يرتبط بالدين ، ولكنه ايضاً لغوي وراوية تدرب ذوقه على طابع معين من الشعر فلم يعد يستسيغ غيره ، لذلك كان مخرجه الوحيد من مأزقه هو أن يبعد الشعر كله عن طريق الخير"[١١٢] .

والواقع أن موقف الاصمعي هو من الضعف والركّة العلمية وتجاوز الشرع بحيث لايترك مجالاً للدفاع عنه أو تأويله على وجه مقبول وقد رفض معظم النقاد المحدثين مقولة الاصمعي المشهورة التي مرّت بنا في موضع سابق من هذا المبحث . وأبدى بعض النقاد رداً عنيفاً على تلك المقولة كرّد الدكتور عدنان النحوي حيث قال:"إننا لانختلف مع الاصمعي مجرد اختلاف فحسب في هذا القول ولكننا نرفضه ونبيّن أنه يتناقض كلية مع القواعد التي نصّت عليها أحاديث الرسول (ص) والقواعد التي بيّنها القرآن الكريم . فالذين يسميهم الاصمعي فحول الشعراء في شعرهم الجاهلي هم الذين عنتهم الآية الكريمة في سورة الشعراء ممن يتّبعهم الغاوون وممن هم في كل واد يهيمون . إنه شعر يحمل شيئاً مما حرّمه الله ورسوله . فهو شعر لانقبل الحرام الذي فيه ولانشجعه ولاأبوابه التي تعارض النهج الايماني . وحسن الديباجة وجمال السبك لن نقبله زخرفاً يزيّن الشر ويحبب الفساد . وأما حسان فمالان شعره وما ضعف ولكنه

عزّ واعتدل واستقام وأصبح له منهج مشرق وهدف مشرق . لقد كان شعره في جاهليته قوة للشرّ والفتنة وأصبح في الاسلام سلاح دعوة وقوة خير ومنبر صلاح . إنه شعر مدحه الرسول (ص) . ونترك قول الاصمعي وغيره ونأخذ بقول الرسول (ص) ونمسّك به .

ومن هذا المثال يبدو لنا أثر النفوس الناقدة واثر استقامة النهج لديها . ويظل النهج المشرق اعلى من رجل واثبت من ناقد ، فإليه ترد الامور وعلى اساسه تكون الدراسة ، اننا لو عرضنا بيتاً من شعر امريء القيس الفاحش على رسول الله (ص) او على احد من صحابته لردّوه ونبذوه وطرحوه مهما كان فيه من حلاوة جرس وقوة سبك ذلك لان النفس تشمئز من البذاءه وتنفر من الهبوط . انها النفوس التي استقام لديها الميزان .

وكذلك الرأي العام لن يرغب في قول بذيء وكلام فاحش سينفر منه ويبتعد عنه او يلقيه ويرميه ما دام النهج لديه واضحاً "[١١٣]. ويردّ ناقد اسلامي اخر على رأي الاصمعي بقوله :"مال كثير من الرواة ومنهم الاصمعي إلى القول بان شعر حسان بن ثابت في الجاهلية كان يمتاز بالجزالة والقوة فلما اسلم حسان لان شعره وضعف ، واراد ان يتخذ من ذلك قانوناً عاماً مفاده ان (الشعر فن نكد بابه الشر فإذا دخل الخير لان وضعف) ونحن لا ننكر ان الاصمعي من الرواة واصحاب الذوق العالي ولكننا لا نقره على هذه المقولة السطحية لأنه لم يكن من النقاد المتخصصين في تفسير الظواهر الادبية ، وان كنت اقره على اكتشافه لظاهرة فشل في تفسيرها وهي ظاهرة الفارق الكبير بين شعر حسان في الجاهلية وشعره الإسلامي ، فالاصمعي اكتشف الظاهرة الفنية لشعر حسان الإسلامي ولكنه اخطأ وتعسف في التفسير "[١١٤] وقد مرّ بنا تفسير هذه الظاهرة الجديدة فيما سبق من هذا المبحث فلا نعيد الكلام هنا .

ومن نقاد العرب القدامى الذين مثلوا موقف الفصل بين الدين والشعر ، ابو بكر الصولي حيث يقول عن ابي تمام :"وقد ادعى قوم عليه الكفر بل حققوه ، وجعلوا ذلك سبباً للطعن على شعره وتقبيح حسَنه ، وما ظننت ان كفراً ينقص من شعر ولا ايماناً يزيد فيه"[١١٥]. ومن الغريب ان يأتي ناقد اسلامي حديث فيدافع عن رأي الصولي هذا بقوله : ان"الصولي يريد ان يقرر قواعد عادلة في النظر إلى الشعر تنصف الشاعر وان تكن عقيدته غير صحيحة فالذين ذموا ابا تمام من جهة عقيدته جاروا في الحكم عليه فطعنوا في شعره كله وقلبوا ما كان فيه من الحسن ، ولو أنصفوا لميزوا بين الشاعر وشعره فما وجدوا فيه حسناً حسّنوه وما وجدوا فيه من سوء بيّنوه"[١١٦] وهذا الكلام فيه مأخذ كبير على هذا الناقد من حيث المنهج ، اذ كيف يتحقق لنا منهج اسلامي في النقد اذا فصلنا بين الشاعر وشعره او بين الاديب وأدبه!

فمن المسلم به في المنهج الإسلامي النظر إلى وحدة العمل الادبي في عناصره الشعورية والتعبيرية وتحقق التوازن بين هذه العناصر جميعاً. وان عقيدة الشاعر او الاديب هي الجزء الاهم والاكثر حيوية وتأثيراً في مشاعره لأنها اساس تصوره ورؤيته للكون والانسان والحياة، فكيف يصح لنا ان نفصل هذا الجزء الفعّال ونبعده من تكوين النص الادبي شعراً او نثراً ! وهل نحصل بعد ذلك إلا على الفاظ خاوية او عبارات جوفاء!

ولا نريد بهذا المأخذ ان نتهم ابا تمام في عقيدته كما فعل الآخرون ، ولكن قصدنا إلى بيان ان عقيدة الشاعر والاديب – صحت ام لم تصحّ – هي جزء لا يتجزء من انتاجه فلا يمكن بأي حال من الاحوال دراسة هذا الانتاج بمعزل عن عقيدة صاحبه المؤثرة في تصوره ورؤيته للعالم فليس من العدل في الحكم ان نفرق بين الشاعر وشعره ، وليس من العدل كذلك ان ندافع عن خطأ الناقد – الذي يسلك هذا المسلك – فضلاً عن اتخاذه مرجعاً لتأصيل منهج اسلامي في

النقد. ان هذا المنهج الإسلامي لا يتفق مع منهج الصولي في دفاعه عن ابي تمام ، كما لا يتفق مع منهج القاضي الجرجاني في دفاعه عن المتنبي حيث يقول :" والعجب ممن ينتقص ابا الطيب ويغضّ من شعره لأبيات وجدها تدل على ضعف العقيدة وفساد المذهب في الديانة ... فلو كانت الديانة عاراً على الشعر لوجب ان يمحى اسم ابي نؤاس من الدواوين ويُحذف ذكره اذا عدت الطبقات ولكان اولاهم بذلك اهل الجاهلية ومن تشهد الامة عليه بالكفر ... ولكن الامرين متباينان والدين بمعزل عن الشعر"[١١٧]. ومن العجب ان يدافع ناقد اسلامي حديث عن موقف الجرجاني هذا ويسعى إلى تأويله بأنه "يفرق بين القدرة على ابداع الشعر بل والتفوق فيه ، وعقيدة الشاعر وانه يقصد إلى ان الحكم على براعة الشاعر وموهبته يتجرد عن كل القيم غير الفنية ولا يأخذ في الاعتبار ملته ومذهبه ،وهذه حقيقة لا جدال فيها .

فهناك شعراء مبدعون في جميع الديانات والمذاهب وهناك شعراء مقصرّون او مبتدئون ايضاً ، وليس ثمة ارتباط بين معتقد الشاعر وموهبته والموهبة ملكة موزعة في ابناء آدم على اختلاف الوانهم وأجناسهم ولغاتهم ومعتقداتهم "[١١٨] . ونحن نقول بان دفاع هذا الناقد عن الجرجاني ليس في محله المناسب ، لان الجرجاني لم يقصد الى الموهبة والقدرة على قول الشعر ، ولو قصد إلى ذلك لصرّح به ،ولكنه صرّح بأن الشعر نفسه – أي النصّ الشعري – لا علاقة له بعقيدة صاحبه وينبغي النظر إليه بمعزل عن الدين، وهذا هو عين المذهب الذي ذهب إليه الصولي والذي يدرك الجرجاني – نفسه – خطأه حيث يقول :"ولسنا نذهب فيما نذكره مذهب الاحتجاج والتحسين ولا نقصد به قصد العذر والتسويغ وانما نقول: انه عيب مشترك وذنب مقتسم فان احتمل فللكل وان ردّ فعلى الجميع "[١١٩] وبعد هذا الإقرار – من صاحب

الشأن – بأن مذهبه في الفصل بين الشعر والدين لا يحتمل الاحتجاج والتحسين ولا يقبل العذر والتسويغ ، وانما هو عيب وذنب!

أقول بعد هذا الاقرار والاعتراف ، كيف يأتي باحث فيحتج له ويحسنه ويعتذر عنه ويسوغه بل يبالغ في أحتجاجه وتسويغه حتى يصل به إلى مرتبة (الحقيقة التي لا جدال فيها) زاعماً ان "الجرجاني ميّز بين القدرة على قول الشعر و إتقانه والتقدم فيه ، وعقيدة الشاعر وانه دافع عن المتنبي ليس غير ولم يقصد تسويغ الانحراف ومصادمة العقيدة ولا قبول الشعر الذي يفعل ذلك"[١٢٠] فلو كان الجرجاني لا يقبل الشعر المصادم للعقيدة ، فلماذا قرّر بأن الدين بمعزل عن الشعر وان هذا الشعر المنافي للدين عيب وذنب ، يجد الجرجاني نفسه مضطراً إلى الاخذ به واحتماله وتقديره بعد ان صار عيباً مشتركاً وذنباً مقتسماً !

ولعلنا نجد التفسير المعقول لموقف الجرجاني هذا فيما رآه الدكتور محمود السمرة حيث قال :"وليس من العسير علينا ان ندرك السبب الذي جعل الجرجاني يجهر بهذا الرأي دون حرج ، فالحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي كان الادب مرآة لها في هذا العصر تؤكد ايمان القوم بالفصل بين الادب والدين"[١٢١] وكذلك ما علق به الدكتور احسان عباس بقوله:" وهذا الفصل بين الدين والشعر موجود من عهد بعيد في تاريخ النقد العربي ولكن الجرجاني قد وضعه بشكل واضح لا يحتمل لبساً"[١٢٢] وبهذا يكون موقف الجرجاني مبرراً بظروف الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية التي اجبرته على اتخاذ هذا الرأي مسايرة لما ألفه الشعراء والأدباء والنقاد في عصره من عدم الالتزام بحدود الدين في ادبهم ونقدهم ، وهذا ما يؤكده الدكتور السمرة بقوله :"ولا يخامرنا شك في ان القوم في هذا العصر لم يدهشوا لهذا الرأي الذي يصدر عن قاضي القضاة لانهم كانوا يمارسونه في حياتهم الأدبية "[١٢٣] ويرى

الدكتور عمر الساريسي أن القاضي الجرجاني في فصله بين الدين والشعر قد "جعل الفن الأدبي يسبح في حرية تامة بعيداً عن أي اثر لعامل اجتماعي او روحي آخر ، وهذا يشكل تسامحاً مفرطاً في مقاييس الأدب واسباب الحكم عليه . وهذا التسامح لا يرضي من ينادي بضرورة الإلتزام في الادب والنقد ، الالتزام بقضايا الامة والمجتمع وهمومه الفكرية والمعاشية والسياسية في وقت لم يعد للابراج العاجية نصيب في المجتمعات الصاخبة بقضايا التحرر ومحاربة الاستبداد الخارجي والغزو الفكري والاستيطاني"[١٢٤] .

اما في مجتمع الجرجاني فليس غريباً ان ينجرف الادباء والنقاد إلى مثل هذه المواقف المناوئة للدين بعد فساد حياتهم السياسية والاجتماعية والاقتصادية مما أضعف منزلة الدين وسلطانه على القلوب والعقول فقد"ظلت الفكرة الدينية في النظرة إلى الأدب سائدة مادامت للدين المنزلة في القلوب وما دام سلطانه قوياً على العقول . فاذا كانت فترات للتحلل من قيود الدين والانحراف عن اهدافه ، ضعف هذا المقياس وتلاشى بسبب ضعف الوازع الديني او الوازع الخلقي"[١٢٥].

ولسنا مجبرين – ونحن نعيش زمن الصحوة الاسلامية – ان نعود القهقرى إلى تلك المواقف ونحاول تسويغها والاحتجاج لها ولا أرى في ذلك ما يخدم تراثنا او يُعلي من مكانته ، بل هو ضرب من تشويه الحقائق وحرف الاذهان عن مسارها الصحيح في نقد التراث وتقويمه على أسس علمية وأخلاقية منضبطة بحدود الشرع المقدس وثوابت العقيدة الاسلامية الخالدة على طريق منهج اسلامي متين في النقد الادبي خاصة والنقد العلمي والتاريخي بوجه عام . ومن توفيق الله سبحانه وتعالى ان منهج النقد الادبي الإسلامي لا يفتقد مرجعية له في النقد العربي القديم – رغم المواقف السلبية التي تطرقنا إلى بعضها – فهناك مواقف ايجابية عديدة هي نقاط مضيئة مشرقة في تراث الامة تدعو إلى

ترسيخ العلاقة بين الادب والدين من خلال رفضها لتجاوزات الشعراء في الغزل الفاحش او المديح الكاذب او الهجاء المقذع او الفخر المتكبر او غير ذلك من الاغراض الشريرة والكلام الباطل الذي يتجاوز به الشاعر إطار الاخلاق الاسلامية او احد مفاهيم الإسلام الاساسية .

ومن امثلة هذه المواقف المدافعة عن الدين والخلق الرفيع بوجه تجاوزات الشعراء ما نقرؤه لدى ابي بكر الباقلاني وهو يعقّب على ابيات امريء القيس الفاحشة في معلقته والتي اولها :فمثلك حبلى قد طرقت ..الخ ، حيث قال الباقلاني :" فالبيت الاول غاية في الفحش ونهاية في السخف وأي فائدة لذكره عشيقته وكيف كان يركب هذه القبائح ويذهب هذه المذاهب و يرد هذه الموارد . إن هذا ليبغّضه إلى كل من سمع كلامه ويوجب له المقت وهو لو صدق لكان قبيحاً فكيف ويجوز ان يكون كاذباً ... وأنت تجد في شعر المحدثين من هذا الجنس في التغزل ما يذوب معه اللب وتطرب عليه النفس وهذا مما تستنكره النفس ويشمئز منه القلب وليس في شيء من الاحسان والحسن"[١٢٦]. فالناقد هنا ينظر إلى نصّ امريء القيس نظرة توحّد قيمه الشعورية والتعبيرية ولا تفصل بينهما .

فما دامت تجربة الشاعر قبيحة فلا يمكن ان يكون التعبير عنها جميلاً مهما أوتي من براعة في التصوير والجرس والايقاع لأن حصيلة كل ذلك هو الفحش والسخف وعدم الإحسان والحسن ، وهذه النظرة تنطلق من حسّ اسلامي مرهف بحقيقة الجمال الفني القائمة على ضرورة التوازن في صميم العمل الأدبي الموحّد شكلاً ومضموناً . ولا يتحقق هذا التوازن إلا بالانسجام مع النظام الكوني العام المرتبط بأواصر الحق والخير والهادف إلى تحقيق الكمال في الوجود عامة وفي الوجود

الإنساني بوجه خاص . فكل شاعر او اديب يخلّ بهذا التوازن ويعرقل مسيرة الكمال الإنساني فلا يمكن ان يكون انتاجه جميلاً بمنظور الإسلام ، ويدخل في هذا الحكم جميع الشعراء والأدباء الداعين إلى الفحش والتعهّر وسوء الخلق ونشر الفساد والتحلل والشر لان كل ذلك يخل بتوازن الحياة ويسبب الاضطراب في نظام الوجود ويعوق الانسان عن الوصول إلى كماله المنشود .

وعلى هذا فإن النص الادبي – في منظور الناقد المسلم – ليس ألفاظاً مختارة على غير هدىً ولا تعابير مرصوفة دون غاية سامية ولا صوراً تزيّن خيال المتلقي وتذهب به في كل وادٍ ، وربما لقي مثل هذا النص من يشيد به ويقيم له وزناً ويكبره من عبّاد الهوى وأنصار الشيطان ونقاد الدينار والدرهم ، اما الناقد الإسلامي فلا يمرّ هذا النص من مصفاة نظره الثاقب الا مقتولاً مرمياً به في مزابل التاريخ فلا يمكث في هذه الارض إلا ما ينفع الناس واما الزبد فيذهب جفاءً إلى غير رجعة . ونحن حين نتأمل في نقد الباقلاني لأبيات امرئ القيس نجده يسير على هذا المنهج الإسلامي الواضح .

ونجد له مثيلاً في ابن وكيع التنيسي حين علّق على ابيات المتنبي التالية :

أيّ محل أرتقي أي عظيم اتقي

وكل ما قد خلق الله وما لم يخلق

محتقر في همتي كشعرة في مفرقي[١٢٧]

فقال ابن وكيع :" هذه ابيات فيها قلة ورع ، احتقر ما خلق الله عز وجل ، وقد خلق الانبياء والملائكة والصالحين وخلق الجن والملوك

والجبارين ، وهذا يجاوز في العُجب الغاية ويزيد على النهاية وقد تهاون فيما خلق الله عز وجل الذي جميعه عنده كشعرة في مفرقه . وهذا مما لا احب اثباته في ديوانه لخروجه عن وجه الكِبْر إلى حدّ الكفر"[١٢٨]. ولعل ابن طباطبا العلوي كان من المنظّرين لهذا المنهج في النقد حيث قال في معرض حديثه عن شرف المعنى وعياره :" ان يورد على الفهم الثاقب فما قبله واصطفاه فهو وافٍ ، وما مجّه ونفاه فهو ناقص . والعلة في قبول الفهم الناقد للشعر الحسن الذي يرد عليه ونفيه للقبيح منه واهتزازه لما يقبله وتكرهه لما ينفيه ، ان كل حاسة من حواس البدن انما تتقبل ما يتصل بها مما طبعت له ، اذا كان وروده عليها ورداً لطيفاً باعتدال لا جور فيه وموافقة لا مضادة معها "[١٢٩] وعلى هذا فلا بد ان يؤدّى المعنى الشريف بالشكل الفني الملائم البريء من العيوب لان " الفهم انما يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحق والجائز المعروف المألوف ، ويتشوف إليه ويتجلى له ، ويستوحش من الكلام الجائر والخطأ الباطل والمحال المجهول المنكر وينفر منه ويصدأ له .

فإذا كان الكلام الوارد على الفهم منظوماً مصفى من كدر العي مقوماً من أود الخطأ واللحن سالماً من جورالتأليف موزوناً بميزان الصواب ، لفظاً ومعنى وتركيباً ، اتسعت طرقه ولطفت موالجه وقبله الفهم وارتاح له وأنس به ، واذا ورد عليه على ضدّ هذه الصفة وكان باطلاً محالاً مجهولاً،انسدت طرقه ونفاه واستوحش عند حسّه به وصدي له وتأذى به كتأذي سائر الحواس بما يخالفها "[١٣٠]

الأصل الأدبي

ويستند هذا المنهج إلى مرجعية ادبية متخصصة يتصدرها ادب الصحابة الكرام شعراً ونثراً مما اجازه الذوق النبوي الرفيع ثم ما جرى على نهجه من نتاج في تاريخ الادب ومدارسه الفنية وانتاجه عبر العصور وحتى وقتنا الحالي ، وما رافق هذا النتاج من نظرات النقاد وآرائهم في القديم والحديث شرط ان يتميز الناقد منهم بالورع والتقوى أولاً ثم حصافة الرأي وسلامة الذوق ومعرفة دقيقة بطبيعة الادب وتقدير عادل للموهبة الفذة في هذا الميدان ، وسبق التاكيد على ضرورة التوافق والانسجام والتوازن بين عناصر العمل الادبي جميعاً شعورية وتعبيرية .

ولابد ان يكون هذا التوازن المضموني داخل النص امتداداً للتوازن الموضوعي خارجه لكي يجري النص في طريق الفطرة وسياق النظام الوجودي العام فيقبله العقل السليم وتهتز له النفس الزاكية ، وربما اشار الجاحظ – في حالة من حالات صفائه – إلى هذا المعنى حيث قال :"فإذا كان المعنى شريفاً واللفظ بليغاً وكان صحيح الطبع بعيداً عن الاستكراه ومنزهاً عن الاختلال ، مصوناً عن التكلف ، صنع في القلب صنيع الغيث في التربة الكريمة"[١٣١]. اما اولئك الذين يلوّثون فطرة الانسان بنتاجاتهم السخيفة ومآربهم الخبيثة فلا يمكن ان تصغى لهم القلوب الطاهرة والنفوس النقية .

وان " الناقد الحق لا يضيع وقته مع شاعر (او اديب بشكل عام) يطرح الدين والاخلاق وراء ظهره ويترك لنفسه العنان مرسلاً، يقول ما يشاء دون مراعاة لحرمة من الحرمات ، بلى لا يضيع وقته معه إلاّ اذا كان يهدف إلى ان يكشف خطأه وانحرافه لينفر الناس من قراءته او النهج على منهاجه بيد أن اهماله أولى. ولكن الشاعر الحق كذلك ، ليس ذاك الذي وهب موهبة خصبة ثم أخذ يوجهها نحو الشر ويستغلها في سبيل الفساد في الارض .

انما الشاعر الحق هو ذاك الذي يستغل موهبته في سبيل الخير ويوجهها نحو خدمة قضايا الأنسان ونحو الاصلاح في الارض وليس سبيل ذلك ان يقف خطيباً او أن يوجه للناس وعظاً ، فهذا الرجل قد يكون مصلحاً ولكنه ليس شاعراً او اديباً بشكل عام ، انما سبيله ان يتناول موضوعه تناولاً ادبياً عن طريق التفاعل مع جوهر الاشياء وبنائها بناءً جديداً تنبثق صورته عن شعور صادق واحساس أصيل على ان يكون الدافع البعيد الذي يحركه والهدف الأصيل الذي يرمي إليه هو خدمة قضايا الأنسان ، أي هو الاصلاح في الارض "[١٣٢] .

والى هذا النتاج الكريم يتوجه الناقد الإسلامي ليستخرج مقاييسه النقدية ويصوغ نظريته عن الادب الإسلامي الرفيع وفق منهج يستند إلى مرجعية شرعية اسلامية يكون القرآن الكريم اول مصادرها ثم السنة المطهّرة وما اجمع عليه فقهاء المسلمين وعلماؤهم الافذاذ . ومن كل هذه المصادر في تآلفها وانسجامها تتكون مرجعية اسلامية لمنهج النقد الادبي الإسلامي .

هوامش الفصل

(١) د. سيد سيد عبد الرازق ، المنهج الإسلامي في النقد الادبي /٤٥

(٢) عباس المناصرة ، مقدمة في نظرية الشعر الإسلامي /٢٣

(٣) المصدر السابق/٢٤

(٤) ينظر: د. عبد الباسط بدر ، مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي /٩

(٥) المنهج الإسلامي في النقد الادبي /١٨

(٦) المصدر السابق /٣٠

(٧) سورة الشعراء ، الآيات (٢٢٤-٢٢٦)

(٨) سورة الشعراء ، الآية (٢٢٧)

(٩) الحر العاملي ، وسائل الشيعة ٤٠٣/٧

(١٠) د. محمد عبد العزيز الكفراوي ، الشعر العربي بين الجمود والتطور /٤٠

(١١) د. محمد عبد العزيز الكفراوي ، تاريخ الشعر العربي ٤٤/١

(١٢) د. شكري فيصل ، تطور الغزل بين الجاهلية والاسلام /٢٠٦،١٨٥

(١٣) د. مدحت الجيار ، الشعر العربي من منظور حضاري /١٦٧، ١٨٠

(١٤) د. فهد العرابي الحارثي ، تآخي الادبي والشرعي عند ابن عباس ،مجلة الدارة ،العدد(٤)السنة ١٨ص ١٦٣

(١٥) احمد حسن الزيات ، تاريخ الادب العربي /٩٨-٩٩

(١٦) د. زكي مبارك ، الموازنة بين الشعراء /٣١

(١٧) جرجي زيدان ، تاريخ آداب اللغة العربية٢٢٢/١

(١٨) يحيى الجبوري ، الإسلام والشعر / ٣٣

(١٩) يحيى الجبوري ، شعر المخضرمين وأثر الإسلام فيه / ١١٧

(٢٠) المرزباني ، الموشح /٨٥

(٢١) ابن سلام الجمحي ، طبقات فحول الشعراء ٢٥/١

(٢٢) ابن خلدون ، المقدمة / ٦٧٧

(٢٣) د. شوقي ضيف ، العصر الإسلامي /٤٢

(٢٤) أدريس الناقوري ، قضية الإسلام والشعر /٤٧

(٢٥) ينظر : حكمت صالح ، دراسة فنية في شعر الشافعي / ٣٥

(٢٦) د. عودة الله منيع القيسي ، تجارب في النقد الادبي التطبيقي /٢٣

(٢٧) مقدمة في نظرية الشعر الاسلامي/٤٤

(٢٨) المصدر السابق /٤٤

(٢٩) د. واضح الصمد ، ادب صدر الإسلام / ٧٢

(٣٠) سورة الانبياء ،الآية (٥)

(٣١) سورة يس ، الآية (٦٩)

(٣٢) سورة الصافات ،الآية (٣٦)

(٣٣) سورة الطور، الآية (٣٠)

(٣٤) سورة الحاقة ، الآية (٤١)

(٣٥) سامي مكي العاني ، دراسات في الأدب الإسلامي /٢٢

(٣٦) د. محمد سعد فشوان ، الدين والأخلاق في الشعر /١١٢

(٣٧) ينظر : من قضايا الادب الإسلامي /٣٦

(٣٨) سورة النجم ، الآيتان (٣-٤)

(٣٩) مقدمة في نظرية الشعر الإسلامي /٢٩

(٤٠) سورة يس ، الاية (٦٩)

(٤١) مقدمة في نظرية الشعر الإسلامي /٢٩

(٤٢) المصدر السابق / ٣٠

(٤٣) سورة الشعراء ، الايات (٢٢٤-٢٢٧)

(٤٤) دراسات في الادب الإسلامي /٢٢

(٤٥) د. عودة الله منيع القيسي ، مقالات في النقد الادبي التطبيقي /٨٤

(٤٦) مقدمة في نظرية الشعر الإسلامي / ٣٦

(٤٧) ابن عبد ربه الاندلسي ، العقد الفريد ٢٩٤/٥

(٤٨) ادب صدر الإسلام / ٧٥

(٤٩) الجبوري ، الإسلام والشعر / ٤٤

(٥٠) من قضايا الادب الإسلامي /٢٧-٢٨

(٥١) المصدر السابق / ٣١

(٥٢) الجبوري ، الإسلام والشعر / ٤٤

(٥٣) وسائل الشيعة ٤٠٣/٧.والحديث بألفاظ مختلفة في : البخاري ، الأدب المفرد /٣٧٩، سنن الترمذي ٢١٩/٤، سنن ابن ماجة ٤١١/٢ وغيرها.

(٥٤) البخاري ، الأدب المفرد /٣٨٠

(٥٥) الشريف الرضي ، المجازات النبوية/٥٤

(٥٦) الوسائل ٤٠٣/٧

(٥٧) وليد قصاب ، النظرة النبوية في نقد الشعر /٣١

(٥٨) سورة آل عمران ، الآية (٤١)

(٥٩) سورة الاحزاب ، الاية (٤١)

(٦٠) سورة الشعراء ، الاية (٢٢٧)

(٦١) ينظر: ابن الاثير الجزري ، جامع الأصول في أحاديث الرسول ١٦٧/٥

(٦٢) ابن ابي الحديد ، شرح نهج البلاغة ١٦/٢٠

(٦٣) وسائل الشيعة ٤٠٣/٧

(٦٤) سامي مكي العاني ، الإسلام والشعر /٥٦

(٦٥) الجبوري ، الإسلام والشعر /٤٥

(٦٦) وسائل الشيعة ٤٠٤/٧ . وروي الحديث بألفاظ مختلفة في : سنن الترمذي ٢١٦/٤، سنن ابن ماجة ٢١٠/٢ ، سنن الدارمي ٢٩٧/٢ ، جامع الاصول ٧٤٤/١١ وغيرها .

(٦٧) شرح نهج البلاغة ١٥/٢٠

(٦٨) المصدر السابق ١٥٧/٢٠

(٦٩) الوسائل ٤٠٤/٧

(٧٠) مستدرك الوسائل ١٠/٦

(٧١) بحار الانوار ٧٦ /٢٩١

(٧٢) المصدر السابق ٧٦ /٢٩١

(٧٣) المصدر السابق ٧٦ /٢٩١

(٧٤) النظرة النبوية في نقد الشعر /٥٤

(٧٥) ينظر : ابن هشام ، السيرة النبوية ٥٦٤/٢

(٧٦) المصدر السابق ٢٤/٢

(٧٧) نحو مذهب اسلامي في الادب والنقد /٢٦

(٧٨) طه احمد ابراهيم ، تاريخ النقد الادبي عند العرب /٣٢

(٧٩) ادب صدر الإسلام /٨١

(٨٠) د. مصطفى عليان ، نحو منهج اسلامي في رواية الشعر ونقده /١١٦

(٨١) ابن رشيق القيرواني ، العمدة ٣٢/١

(٨٢) المصدر السابق ٢٧/١

(٨٣)النظرة النبوية في نقد الشعر /٤٨

(٨٤) العاني ، الإسلام والشعر /٤٣

(٨٥) النظرة النبوية في نقد الشعر / ٥٦

(٨٦) د. داود سلوم ، مقالات في تاريخ النقد العربي /٣٩

(٨٧) ينظر: النظرة النبوية في نقد الشعر /٢٠

(٨٨) الجبوري ، الإسلام والشعر /٧٥

(٨٩) العمدة ٢٧/١

(٩٠) قضية الإسلام والشعر /٣٢

(٩١) في ظلال القرآن ٢٢/٢٦

(٩٢) المنهج الإسلامي في النقد الادبي /٢١

(٩٣) مدخل إلى نظرية الادب الإسلامي /٤١

(٩٤) المصدر السابق /٢١٨

(٩٥) د.محمد اقبال عروي ، مصطلح الادب الإسلامي المعاصر ، مجلة رسالة الجهاد ،العدد(٩٥) السنة ٩ص٧٥

(٩٦) مقدمة لنظرية الادب الإسلامي /٣٥

(٩٧) نحو منهج اسلامي في رواية الشعر ونقده /١٦٥

(٩٨) المصدر السابق /١٧٠

(٩٩) المصدر السابق /٢٣٠-٢٣١

(١٠٠) فقه الحياة /٢٤٧ (حوار مع سماحة السيد محمد حسين فضل الله .أجراه احمد احمد وعادل القاضي)

(١٠١) ينظر : المصدر السابق /٢٤٩-٢٥٧

(١٠٢) ينظر : السيد محمد الصدر ، فقه الادب والفن /١٤٢-١٩٠

(١٠٣) الادب والفن في التصور الإسلامي/٦

(١٠٤) المصدر السابق /١٠

(١٠٥) المصدر السابق/٦

(١٠٦) المصدر السابق/ في مواضع كثيرة من الكتاب .

(١٠٧) د. يوسف القرضاوي ، الإسلام والفن /٢٣

(١٠٨) المصدر السابق /٢٤

(١٠٩) المنهج الإسلامي في النقد الادبي /٢٤-٢٥

(١١٠) مقدمة لنظرية الادب الإسلامي /١١٥

(١١١) المصدر السابق /١٤٩-١٥٠

(١١٢) المصدر السابق /١٤٥

(١١٣) الادب الإسلامي. انسانيته وعالميته /١٦١

(١١٤) مقدمة في نظرية الشعر الإسلامي /٤٤

(١١٥) ابو بكر الصولي ، اخبار ابي تمام /١٧٢

(١١٦) د. مأمون فريز جرار ، خصائص القصة الاسلامية /٢٠

(١١٧) القاضي الجرجاني ، الوساطة بين المتنبي وخصومه /٦٣-٦٤

(١١٨) مقدمة لنظرية الادب الإسلامي /١٤٠

(١١٩) الوساطة بين المتنبي وخصومه / ٤٢٨

(١٢٠) مقدمة لنظرية الادب الإسلامي /١٤١

(١٢١) د. محمود السمرة ، القاضي الجرجاني . الاديب الناقد /١٦٠

(١٢٢) د. احسان عباس ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب/٣١٧

(١٢٣) القاضي الجرجاني . الأديب الناقد / ١٦٣

(١٢٤) د. عمر عبد الرحمن الساريسي ، مقالات في الادب الإسلامي /٦٧

(١٢٥) د. بدوي طبانة ، دراسات في نقد الادب العربي /٧٢

(١٢٦) أبو بكر الباقلاني ، إعجاز القرآن / ١٦٧-١٦٨

(١٢٧) عبد الرحمن البرقوقي ، شرح ديوان المتنبي٢ /٢٥٦

(١٢٨) ابن وكيع التنيسي ، المنصف في الدلاله على سرقات المتنبي ٢٠٣/١

(١٢٩) ابن طباطبا العلوي ، عيار الشعر /١٤

(١٣٠) المصدر السابق / ١٥

(١٣١) أبو عثمان الجاحظ ، البيان والتبيين ٨٣/١

(١٣٢) مقالات في النقد الادبي التطبيقي /٨٣

الفصل الثالث

النقد الإسلامي

لمناهج النقد الغربي

نقد المنهج التاريخي

من الطبيعي أن يكون لمنهج النقد الإسلامي موقفه الخاص والمعلل من سائر مناهج النقد الادبي الحديثة التي تمايزت طوابعها في اوربا منذ اواسط القرن التاسع عشر . وأولها المنهج التاريخي الذي اشتمل على "عدة عيوب لعل أخطرها هذا الربط الحتمي بين الادب والسياسة وجعل الادب ذيلاً لها لا يكاد يصور إلاّ حالة هذه السياسة من القوة او الضعف ، والاتساع او الضيق فضلاً عن فصله هذه العصور بعضها عن بعض بينما الواقع يكذب هذا في مجال الادب خاصة ، وذلك حين تتداخل المعاني والموضوعات والمذاهب بين العصر وما يليه وما يسبقه "[1] كما يؤدي ربط الادب بسياسة السلطة الحاكمة إلى اهتزاز الاحكام النقدية الصادرة بحق الادباء في مواقفهم المتباينة من تلك السلطة في عصورهم ، فيغتر الناقد بما اضفته السياسة على بعضهم من هالات التمجيد وما احرزوه في ظلها من الشهرة ويضيع بجانب ذلك حق المبدعين المعارضين الذين عملت ايادي السلطة الحاكمة على اخفاء اصواتهم وانتقاصهم واظهارهم بمظهر معيب ، وقد نبه الناقد الانكليزي ماثيوآرنولد على هذا الخطر في منهج النقد التاريخي بقوله:"من الواضح ان دراسة التاريخ وتطور الشعر قد يؤديان بشخص ما إلى ان يتوقف عند بعض المؤلفات وعند بعض المشهورين الذين كانوا بارزين يوماً ما وأصبحوا مغمورين في الوقت الحالي ، و من ثم يعيب هذا الشخص على جمهور يتسم بالاهمال انه يمرّ مرّ الكرام على الاسماء والمؤلفات البارزة في شعره القومي"[2].

ولهذا فقد جرّ هذا المنهج كثيراً من الاخطاء في فهم الظواهر الادبية وخلق كثيراً من الاحكام التي لا تقف عند التمحيص والتعمق في فهم الادب نفسه وفي فهم بواعثه وما يحيط به من مؤثرات "فمن اهم الملاحظات التي بدت على الدراسات الادبية الحديثة لادبنا العربي في عصوره المختلفة هي ان هذه

الدراسات عمدت – كلها تقريباً – إلى تقسيم الادب إلى عصور مختلفة ونظرت اليه من خلال هذا التقسيم حتى صار معروفاً ان الادب العربي ينقسم إلى العصور التالية :العصر الجاهلي ، العصر الإسلامي وعصر بني امية (وقد يفترقان في بعض التقاسيم) ، العصر العباسي ، عصر الدول المتتابعة (الانحطاط) ، العصر الحديث .

وهذه التقسيمات تبدو مقبولة للوهلة الاولى لأنها اقترنت بأسماء المراحل التي مرت بها الدولة الاسلامية والخلافة في تطورها التاريخي . ولكن هذا التقسيم يؤدي إلى أخطاء فادحة في النتائج ويحدد المنظار الذي يقسر القارئ على النظر من خلاله إلى ادبنا بل ويحدد له مساراً معيناً فلا يرى إلاّ ما كان على جوانب هذا المسار وفي طريقه "[٣]. ومن المعلوم ان البذور الاولى لهذا المنهج في الدراسات الحديثة في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين قد استعيرت من المستشرقين الاوربيين الذين عنوا بالادب العربي ضمن ماعنوا به من دراسة الحضارة الاسلامية من اجل اخضاع العالم الإسلامي للسيطرة الاوربية عن طريق فهم هذه الحضارة اولاً ، وعن طريق تشويه معالمها في نفوس اهلها ثانياً

فعلى منهج بروكلمان المستشرق الألماني سار الرواد من الباحثين في الادب العربي ، وحيث قسم هذا الادب إلى عصور معلومة من عصر جاهلي وآخر اسلامي وثالث عباسي ورابع تركي وخامس حديث ، فعل هؤلاء الباحثون الفعل نفسه وصرت لا ترى فرقاً في دراساتهم من حيث هذا التقسيم الا فرقاً بسيطاً في تقسيم بعض العصور إلى مرحلتين او ادخال بعض التسميات الاخرى على بعض العصور "[٤]. ومن الآثار السيئة لهذا التقسيم السياسي لتاريخ الادب العربي انه يضفي على الفترات الزمنية للادب صبغة تتناسب مع الحاكم فقط ومع السلطة التي كانت تدير شؤون المسلمين ، وهذا الامر غير

مسلم بـه "لانـه يتجاهل النـاس ، كـل النـاس ، ويتجاهـل تلـك الـروح الايمانيـة واليقظة الواعية التي كانت تدفع النـاس دفعاً لقول الحق والجهاد في سبيل الله ورفض الطاعة – احيانا – للحاكم اذا أخطأ او حاد عن الحق ... والشيء الآخر فإن هذا التقسيم يدفع الدارس – دون وعي – إلى تتبع الظواهر الطفيفة التي لاتعدو كونها فروقاً فردية ليجعل منها فروقاً بين دول وعصور ليبني عليها نظرة تطورية معينة ويستخلص منها ما يسمونه بمميزات العصر وسمات الادب ويربطون هذه المميزات والسمات بمسمى العصر "[٥]. وقد تم من خلال هذا المنهج إهمال أثر العقيدة الاسلامية على مسار الادب وتلوينها له ،"والحق ان الحضارة الاسلامية في مختلف مراحلها مدينة لهذا الأثر ومعبرة عنه بشكل او آخر ، ولكن هناك هدف خبيث يقصد إلى ابعاد الامة عن عقيدتها بجعل أحد اكبر انشطتها – كالأدب – يشرق او يغرب ، يتأثر بهذه الامة او تلك ، يقف عند الملوك والامراء ، ينصرف إلى الملذات والملاهي.

والحق ان هذا التوجه انحرف عن رصد ما صوره الادب او قصد إلى اخفائه"[٦] وبالاضافة إلى هذه المآخذ المختصة بتاريخ الادب العربي ، فقد سجل الباحثون مآخذ اخرى تناولت المنهج التاريخي في دراسة الادب بشكل عام . ومن اخطرها ما يقع فيه هذا المنهج من الاستقراء الناقص الذي يؤدي إلى خطأ في الحكم ، ومنه " الاعتماد على الحوادث البارزة والظواهر الفذة التي لا تمثل سير الحياة الطبيعي . فألمع الحوادث وابرز الظواهر ليست اكثر دلالة من الحوادث العامة والظواهر الصغيرة .

وما نراه نحن اكثر دلالة قد لا يكون كذلك في ذاته ، بل ربما كان انجذابنا الخاص للاعجاب به او الزراية عليه هو علة ما نرى فيه من دلالة بارزة !" [٧] على سير التطور بالنسبة للغة امة وفكرها وأدبها ، فمثلاً "حينما ننظر إلى عمل الشاعر كمرحلة من مراحل هذا التطور فاننا قد نحمل انفسنا على ان نوليه اكثر

مما يستحق من الأهمية في حد ذاته كشعر، وقد نستخدم لغة يشيع فيها الثناء المبالغ فيه حين نتصدى لنقده ، أي باختصار نفرط في تقديره وهكذا ينجم عن احكامنا الشعرية المغالطة والضلال اللذان يسببهما هذا التقدير الذي يمكن ان نطلق عليه اسم التقدير التاريخي "[٨] الناتج عن الاستقراء الناقص الذي ينبغي على الناقد ان يتجاوزه بعدم الاقتصار على الظواهر البارزة والفذة وان يجمع اقصى ما يستطيع الحصول عليه من الحوادث والنصوص والمستندات وان لا يصدر احكامه الا بعد الانتهاء من دراسة هذه الدلائل والاسانيد . ومن اخطار المنهج التاريخي ايضاً ما يقود اليه من الاحكام الجازمة " ولا سيما ونحن نواجه في الغالب مسائل تاريخية قديمة ليست لدينا جميع مستنداتها . فالظن والترجيح وترك الباب مفتوحاً لما يجدّ كشفه من المستندات اسلم من الجزم والقطع "[٩] ويواجه هذا المنهج كذلك خطر التعميم الذي يؤدي إلى فرض احكام فكرية وادبيةغير صادقة وغير ناضجة عن كل مرحلة من مراحل التاريخ الادبي ، ومن ذلك ما ابتلي به الادب العربي من احكام خاطئة كضعف الشعر في صدر الإسلام ومجون الادب في العصر العباسي وانحطاطه في العصر التركي وغيرها من احكام سببها التعميم . ومن "اخطر مخاطر المنهج التاريخي ، الغاء قيمة الخصائص والبواعث الشخصية فطول معاناة الملابسات التاريخية والطبيعية والاجتماعية عند اصحاب هذا المنهج يجرفهم إلى اغفال قيمة العبقرية الشخصية وحسبانها من آثار البيئة والظروف .

كلا ان العبقرية تأخذ من الوسط بلا شك ولكنها (فلتة) اكثر منها حادثاً طبيعياً ، وجميع الظروف لا تفسر لنا بروز عبقرية واحدة من العبقريات الكثيرة "[١٠]. ويتجلى هذا الخطر ايضاً عند دراسة الشخصيات الادبية مما يعرف بالسيرة حين يطغى التاريخ على ذهن الباحث او الناقد فيعجز عندها عن كشف مواطن

الابداع الفني لدى شخصيته المدروسة ، وتصبح الدراسة تاريخاً وتجميعاً وعرضاً لشخصية الاديب ضمن هذا التجميع .

ورغم التطور الكبير الذي احرزه النقد السيري في فرنسا منذ ان نشر سنت بيف (احاديث الاثنين) في منتصف القرن التاسع عشر [١١]، فقد حصل لهذا النقد ماحصل لنقد العصور من غلبة التاريخ حيناً وغلبة الانطباعية حيناً ، وافتقد الصدق والنزاهة حيناً آخر بأثر الخصومات والصداقات ، وقد سجل التاريخ على سنت بيف صاحب المقدرة النقدية الهائلة بأنه" كان مغرماً اشد الغرام بأن يذهب ليتقصى اخبار معاصريه ، ليس فقط في حياتهم الادبية بل في حياتهم الخاصة وفي شؤونهم الدخيلة فكان دائماً يتجسس عليهم ويتلقط الأخبار عن أحداث عيشتهم وخفايا أمورهم ومكنونات أسرارهم مما يفيض كثيراً بالفضائح والعيوب . وكان سنت بيف مليئاً برغبة جامحة تدفعه إلى تعرف المعلومات الثانوية عمن ينقده مدعياً ان ذلك كله فيه مايلقي الاضواء على حقيقة الشخصية المنقودة "[١٢]، وفي هذا دلالة على ان المنهج التأريخي في النقد شأنه شان أي منهج حساس "اذا فقد فيه صاحبه توازنه زلّت به قدمه واختلّ ميزانه وصار مؤرخاً اوجمّاعة وحكمه العصر بمقياسه وصار النص الادبي لديه مادة للتاريخ ولم يعد التاريخ مادة للنقد "[١٣]، فيستوي عنده الشعر وسائر الكلام ليتخذ منه شاهداً تأريخياً .

بل يصبح الشاعر الضعيف أهم لديه من الكبير لأنه يقرر الحوادث تقريراً ويسردها سرداً تعليمياً دون ان تتدخل موهبة او عاطفة او خيال "ومن هؤلاء التأريخيين من يستهويه الماضي فيعيش فيه اكثر مما يعيش في عصره ويستحيل الماضي حباً وهواية واعتزازاً بالموروث كائناً ما كان هذا الموروث وكثيراً ما يقترن ذلك بالركض وراء المصادر وكانها غاية في نفسها وينتج عن ذلك ان يأتي عملهم مجموعة من الروايات والاسانيد في اسفلها ذيل طويل من

الحواشي والاحالات . وقد يكون هذا من التاريخ الا انه لن يكون نقداً او من النقد "[١٤]. وفي كل هذا غمط لحق الاديب الموهوب وصاحب العبقرية الفذة التي يعجز هذا المنهج عن وصفها او تعليلها وكل ما تمدنا به دراسة الوسط في الادب هو معرفة لون العبقرية واتجاهها لا طبيعتها ولا اسبابها ، ومن الواجب ان ندرس كل عبقرية دراسة مستقلة وان لا نجعل للظروف المحيطة اكثر من قيمتها . وليس هذا ضرورياً في العبقريات الضخمة فحسب ، فربما كان لازماً في دراسة أي شخصية ادبية.

نقد المنهج الاجتماعي

مسألة "ان الادب تصوير للبيئة قد تكون صحيحة اذا نحن راعينا لون الادب وشكله ، اما طبيعته وحقيقته الفنية فهي خاضعة اكثر للعنصر الشخصي والمزاج الفردي . ودراسة هذا المزاج الخاص تجدي علينا في فهم الادب اكثر مما تجدي دراسة الوسط "[١٥]، ورغم هذا فقد بالغ المنهج الاجتماعي في الاهتمام بذلك الوسط فطغت المادة الاجتماعية بالقياس إلى المادة الجمالية ، بينما يتعين على الناقد ان يتوسل بالاضاءة بقدر انعكاساتها على النص .

وجرى تحميل النص اكثر مما يحتمله أي استنطاقه بيئياً بما لا واقع له كالتعسف الذي طبع النقد الماركسي مثلاً في عقد الصلة الموهومة بن النص وبين بنيته التحتية (الاقتصاد) [١٦] إذ" اتخذت الواقعية ومن ثم النقد الاجتماعي الذي يمثلها بعداً فلسفياً على يد كارل ماركس وانجلز من خلال نظريتهما في تفسير التاريخ والتطور البشري والاجتماعي على اساس العامل الاقتصادي ووسائل الانتاج . لقد عدت هذه النظرية كل نشاط انساني في المجتمع بما فيه الادب والفن بنية فوقية تحركها البنية التحتية التي هي العامل الاقتصادي وحركة الانتاج المادي ... وهكذا انتهى الادب إلى كونه مؤسسة اجتماعية شأنها شأن المؤسسات الاخرى .

من هنا يكمن الخلل في المنهج الاجتماعي النقدي في مفهوم الماركسية اللينينية او المادية الديالكتيكية وهو المنهج الذي اصطلح على تسميته بـ(الواقعية الاشتراكية) فيما بعد حين اقره اتحاد الكتاب السوفيت عام ١٩٣٤"[١٧]. وقد لبس المنهج الاجتماعي في النقد لباس العلم والموضوعية بعد ان رأى تين ان الآثار الانسانية خاصة كوقائع ونتاجات "يجب ان تحدد سماتها وتبحث اسبابها لا أكثر. ان العلم حسب هذا المفهوم لا يدين ولا يعفو. انه يتحرى ويشرح ،انه يعمل مثل عالم النبات الذي يدرس باهتمام متساوٍ شجرة البرتقال وشجرة الصنوبر وشجرة الغار وشجرة البتولة . ان هذا المنهج نفسه ضرب من علم النبات لا يطبق على علم النبات وانما على المؤلفات الانسانية"[١٨]. ومن هذا المنطلق اقام تين منهجه النقدي على العوامل الثلاثة : الجنس (العِرق) ، البيئة ، الزمان ، "فهو يزعم ان العِرق له دوره في توريث بعض الخصائص الجماعية ومنه يستنتج اختلاف صور الادب واختلاف خصائصه عند شعراء كل امة على حدة ، فهو يزعم مثلاً ان الشعراء الساميين ينقصهم الخيال الواسع والتعمق في الحكم على الاشياء وان السامية تعوزها الفلسفة والآثار الادبية الممتازة بخلاف الآرية التي تمتاز بالشرائع والقوانين الاجتماعية والفلسفة.

ولا شك ان هذه النظرية خاطئة لاعتمادها العرق أساساً متجاهلة عبقريات الافراد وتقاليد الامم والشعوب في تنظيم اساليب الحياة وفق متطلبات يفرضها الزمان والمكان في الغالب "[١٩]. ونجد نظرية الجنس هذه لدى ارنست رينان ايضاً في الاجناس الآرية والسامية ، وقد تاثر بها بعض الدارسين للأدب العربي " فانتهوا إلى تعليل كثير من الظواهر الادبية واللغوية بهذه (السامية) ، فخلوّ الادب العربي من القصة والمسرحية وعدم توفر الوحدة العضوية في شعره وفقر خياله وحسيته وميل لغته إلى الايجاز ، كل ذلك من مخلفات العقلية

السامية التي تميل إلى التركيب وتنظر إلى الامور مجزأة على انفراد بخلاف العقلية (الآرية) التي تميل إلى التحليل والنظرة الكلية للوجود ، فتخلصت – بناء على هذا – من هذه العيوب التي علقت بالادب العربي في عصوره كلها كما يزعمون .

ومن الصور التطبيقية لنظرية الجنس في الدراسة الادبية الدراسات التي عالجت شعر بشار بن برد وابي نؤاس بالرجوع إلى نسبهما الفارسي ، وكانها وجدت المفتاح السحري لفهم اسرار فن الشاعرين وفهم نفسيتهما، والدراسات التي عالجت شعر ابي تمام وابن الرومي على انهما شاعران من اصل يوناني"[٢٠]. والحق انه "ما من سبيل إلى اقامة التاريخ الادبي على نظرية الجنس من الوجهة الفكرية النظرية ، وما من سبيل إلى ذلك ايضاً من الوجهة التطبيقية العملية فقد اختلطت الاجناس في الوطن الإسلامي اختلاطاً هائلاً مروعاً وتمازجت الدماء تمازجاً واسعاً عريضاً ، فكان من العبث ان تظفر بالدم الصافي والسلالة النقية ، فقد اقبل المسلمون يتصاهرون على أنهم أمة واحدة ويتزاوجون على انهم دين واحد فاتصلت الانساب بين اعماق الصحراء واطراف المدن وبين اصحاب الخيام وسكان القصوروبين العرب والفرس وبين العرب والروم والاتراك والهنود والبرابرة وبين هؤلاء جميعاً "[٢١] .

نقد المنهج الأنثروبولوجي

ومما يتصل بنظرية الجنس هذه ما عرف بالدراسات الانثروبولوجية التي تعنى بالأجناس البشرية القديمة واديانها واساطيرها وعاداتها وتقاليدها ،"وهي دراسات – على الرغم من جدتها واهميتها – لا نستطيع ان نعطيها الصفة العلمية الحقيقية لانها نشأت في مرحلة سيطرة اوربا على العالم وشعورها بالتفوق على الاجناس والبيئات الاخرى . اذ السمة الغالبة على هذه الدراسات هي انها تدرس شعوباً (بدائية) بالنسبة للشعوب الاوربية المتحضرة .

وهذه البدائية ليست محددة بتاريخ معين لكنها شملت شعوباً واجناساً ذات حضارات قديمة ولكن الاوربيين لا ينظرون لها الا من عين التفوق عليها ، بل ان هذه النظرة اعتبرت مسوغاً لا ستعمار هذه الشعوب واذلالها تحت شعار (تحضيرها) وإلحاقها بروح العصر الحديث الذي يعني مادية اوربا "[٢٢] وقد عني هذا المنهج الانثروبولوجي عناية مركزة بالاساطير والرموز القديمة والتصورات الوثنية البدائية وانعكاسها في الادب .

وقد حاول بعض الباحثين تطبيق هذا المنهج في دراسة الأدب العربي وتمحّل في تفسير النصوص من اجل اخضاعها لهذا المنهج " ففي هذا البيت تظهر عبادة الشمس وفي ذاك عبادة الأم وفي غيرهما عبادة الثور الوحشي او عبادة الاعضاء الجنسية للمرأة وهكذا . وربما تكون خطورة هذا المنهج في مده وسحبه على الادب في العصر الإسلامي باعتبار ان الصور الوثنية قد انتقلت عبر الشعراء المخضرمين ثم صارت صوراً تقليدية دون ان يلحظ اصلها الأسطوري الوثني "[٢٣].

نقد المنهج الإقليمي

أما عامل البيئة في نظرية تين ، فيقصد به " الوسط الجغرافي الذي ينشأ فيه الاديب مع امته ليشترك معها في العادات والاخلاق والروح الاجتماعية . ولاشك ان للمكان دوره في التأثير في الادب ولكن ينبغي النظر إلى قدرة الانسان على التأثر بما يقرأ من اشعار للامم الاخرى فيتأثر بها ويحاكيها فتتميز اعماله بعض التميز عن غيره كما حدث في الشعر الحديث حيث مسخت شخصيات بعض الشعراء مسخاً نتيجة تأثرهم بشعراء الغرب مع انهم لم يغادروا مجتمعاتهم جسدياً بل غادروها روحياً ومع ذلك غرقوا في التغريب"[٢٤] وفي هذا دلالة على ما وقع فيه تين من المبالغة في تقدير اثر البيئة في الادب معتقداً " أن الانسان ما هو الاّ أثر من آثار البيئة بمعناها الاجتماعي الواسع وانه لايكاد يفترق عن النبات والحيوان في انتفاء الحول وانعدام الارادة ، وما يتصل بهذا من ان الفضيلة ليست إلى حد كبير الا نتاجاً لعملية تلقائية مثل الاحماض والقلويات"[٢٥] ، وكان لهذا المنهج اثره في انتشار النظرية الاقليمية التي تبناها بعض النقاد الباحثين في الادب العربي مثل امين الخولي وطه حسين وغيرهما .

وكان الاستعمار الاوربي يشجع ويساعد على التوجه الاقليمي في الحياة السياسية حيث قسم العالم العربي إلى اقطار بعضها تحت الحماية الانجليزية وبعضها الآخر تحت الحماية الفرنسية ، وكان لذلك اثره في مظاهر الحياة الاخرى : الاقتصادية والاجتماعية والثقافية والادبية "وهكذا اصبحت الدراسات الادبية توجه إلى دراسة كل قطر عربي وتتوفر على الحديث عن ظروفه الطبيعية والاجتماعية والسياسية ، ليكون الادب حصيلة لهذه الظروف مجتمعة ... والحق ان المنهج الاقليمي ربما انطبق على الاداب الاوربية اكثر من انطباقه على الادب الإسلامي او الادب العربي خاصة ، لما في تلك الآداب من

عوامل تشتت واختلاف في اكثر من مجال بينما عوامل الوحدة والتشابه هي العوامل الغالبة في الادب الإسلامي والعربي "[٢٦] وبشكل عام" فليس من الجائز ان يكون اختلاف الاقاليم سبباً لاختلاف اصول الأدب وقواعده ولاسبباً لتعويق الوحدة العامة التي تتجه اليها الآداب والفنون ... وفحوى هذا كله للادب العربي في العصر الحاضر ان يكون أدباً واحداً كيفما تعددت الأقاليم لأن توحيد الأدب في اللغة الواحدة والى الوجهة الواحدة ومن ينبوع الثقافة الواحدة هو حقيقة اثبت من حقيقة الأقاليم"[٢٧] وبهذا تتبين خطورة هذا المنهج من حيث اهماله لنفسية الاديب واخضاعه لحتمية البيئة وجبريتها وتجاوزه للعوامل الحضارية والدينية الواحدة بين البيئات المتعددة .

ويتصل بهذا خطر عامل الزمان في نظرية تين وما يتضمنه من اثر التقلبات السياسية والاجتماعية والثقافية "كما الحال في الفرق بين الزمان الذي نشأ فيه شعراء الجاهلية والزمان الذي عاشه الشعراء بعد مجيء الإسلام . ولكن من زاوية اخرى ينبغي الانتباه إلى ان الغربة الزمانية قائمة كذلك قيام المكانية اذ نجد بعض الشعراء الذين يتمسكون بالقديم ويتعبدونه بالقراءة ولا ينصرفون إلى حوادث زمانهم الفنية والاجتماعيةكشعراء عصرهم ، فإنهم يظلون غرباء ويعيشون خارج زمانهم "[٢٨].

وهكذا لم يكن تين موفقاً كل التوفيق في نظريته القائمة على العوامل الثلاثة اذ لم تكن لديه الموهبة الادبية الصافية ولم يستطع ان يتفهم الجليل والرائع في الادب " ولم يكن يستطيع أن يفهم أن سر الادب انما يختبيء في الكلمات المتلألئة المضيئة. أو هو كانت لديه نواة هذا الفهم ولكنه لم ينمها ولم يفسح لها المجال للظهور بما اتبع من نظرية صارمة في نقده "[٢٩] كانت سبباً في فشل النظريات والمناهج المتفرعة عنها والمتأثرة بها ، والمنضوية جميعها تحت

شعار المنهج الاجتماعي في النقد الادبي متذرعة بما قرره (علم الاجتماع) من قواعد ونتائج اصطبغت بصبغة العلم والموضوعية.

والحق ان هذا العلم كغيره من العلوم الانسانية لم يكن يقينياً في قواعده ونتائجه ولم يخلُ من اهداف سياسية وعنصرية وطبقية ، فهو" علم قائم على اختلافات حضارية في الفهم لطبيعة الحركة الاجتماعية للانسان وبالتالي فان اخضاع الادب وتفسيره على ضوء قواعد هذا العلم وحده فيه تضييق لدائرة الفهم الادبي ومصادرة لقيمة العمل الفني نفسه ... والملاحظ على الدراسات الادبية التي خضعت لعلم الاجتماع واطلق عليها بعلم الاجتماع الادبي انها تحتشد بالحديث عن الانتاج والسوق والبيع والشراء والجمهور وسوسيولوجية القراء وهكذا .

وقد ضاع العمل الادبي نفسه ، والجدير بالدارس الادبي ان يجعل العمل الادبي نصب عينيه مستعيناً بالعلوم الاخرى لفهمه ما وسعته هذه الاستعانة ولا يكون هو والعمل الذي بين يديه وسيلة لتطبيق نظريات خارجة عن العمل نفسه "[٣٠] ولا ضير في المنهج الاجتماعي اذا استخدم "بالحدود التي تفهم الصلة بين الاديب ومجتمعه وتستعين بفهم المجتمع وتياراته على فهم الظاهرة الادبية ولكنه حين يشتط ويتعسف ويصبح وسيلة دعائية سياسية او حزبية ويقسر الادب على ان يكون صدى لعملية الانتاج والقوى الاقتصادية فانه يضر بالادب والنقد وينتهي بهما إلى (اكليشهات) تقال في نقد كل اديب فيفقد النقد روعته واصالته وفنيته "[٣١] .

نقد المنهج الثقافي

ولعل اهم ما يستعين به الناقد من اثر المجتمع في دراسة العمل الادبي هو الجانب الثقافي الغالب على ذلك المجتمع في مرحلة من مراحل التاريخ ، فلهذا العنصر الثقافي اهميته الكبيرة في طبع الاديب بطابعه وتلوين فنه وتوجيهه بحيث يمكننا ان نعرف خصائص ادبه من خلال خصائص تلك الثقافة التي طبعت شخصيته وفكره منذ نشأته وتعامله مع مجتمعه الذي هو خلاصة تلك الثقافة التي اصبحت منهجاً لدراسة الادب فيما سمي بنظرية الثقافات التي جرى تطبيقها على دراسة الادب العربي تطبيقاً معيباً لتركيزه على المؤثرات الخارجية في الادب العربي وتضخيمها على حساب القيم الذاتية النابعة من حضارة الامة وعقيدتها الاسلامية .

ونجد مصداق هذا التطبيق المنحرف لدى الدكتور طه حسين في دراسة البيان العربي من الجاحظ إلى عبد القاهر في مقدمته لكتاب (نقد النثر) المنسوب لقدامة بن جعفر حيث راح الدكتور "يضفي على اثر الثقافة الهلينية اليونانية هالة من السحر ويضخم من تشبع الكتّاب والشعراء والنقاد والبلاغيين بها وينتهي إلى النتيجة التي رسمها مسبقاً او قل رسمت له وهي ان الثقافة اليونانية قد طبعت العصر العباسي كله بطابعها وتركت آثارها واضحة على اغلب الادباء "[٣٢] وبهذا الاسلوب يُغفل اثر الثقافة الاسلامية في ادب المجتمع الإسلامي ويتخذ بديلاً عنها ثقافة اليونان الوثنية جرياً على منهج رسمه الغرب الاوربي لمستشرقيه وتلامذتهم بأن يطبعوا الشرق الإسلامي بطابع الغرب وان يردّوا كل فضل ومزية فيه إلى الاصل الاوربي المبدع!

ولو وجه هذا المنهج " لدراسة اثر الإسلام وكتابه الاكبر في صياغة العقل الإسلامي والادب الإسلامي لوجدنا آثاراً دراسية غير التي رأينا ولرأينا نتائج غير النتائج التي رأينا خاصة على ضوء منهج النظرية الثقافية التي تتسق في

كثير من خطوطها مع وجهة النظر الاسلامية في رصد الروح الحضارية الاسلامية في كل ما ينتج في المجتمع الإسلامي من فكر وادب وفن وعلم"[٣٣] وإن قصّر العديد من الدراسات في الميدان التطبيقي لهذا المنهج حيث عني بالجانب العقلي واثره في الادب واهملت الناحية النفسية والشخصية لدى الاديب المبدع وانتهى الامر إلى ان يساق الادباء كلهم في طريق واحد تحت تأثير الثقافة الموحدة دون اهتمام بالاثر الفردي في التعامل مع تلك الثقافة وتطويعها لاسلوب الاديب الخاص وقدراته الفنية المتميزة . وهذا الاهمال للجانب الفني من العمل الادبي هو شأن معظم المناهج النقدية(العلمية) التي يصعب بل يستحيل تحقيقها في مجال الادب لانها تقتضي تحكيم منهج من ميدان خاص بمنهج من ميدان آخر.

نقد المنهج النفسي

وتتجلى صعوبات هذا التحكيم على الصعيدين النظري والتطبيقي فيما سمي بالنقد النفسي او المنهج النفساني في نقد الأدب ،اذ" ان النقاد النفسيين قلما استطاعوا ان يهضموا أو يتمثلوا السيكولوجيا بنحو ذكي ، ومن ثم فإن الباحثين ذوي المعرفة المتخصصة قلما اتجهوا إلى التعامل النقدي مع النص بحس فني ، بل اتجهوا بحسهم العلمي الذي ينهى عن التفاعل مع النص بما انه يتطلب الباحث الادبي لا العالم"[٣٤] ولذلك تحولت النصوص الادبية بين ايديهم إلى وثائق نفسية تعنى باقتناص السمات العصابية لأصحاب هذه النصوص بعد ان يتحولوا إلى مجموعة من المرضى الخاضعين لنظرة سوداوية تحملها الاتجاهات التحليلية في ذهابها إلى ان العصاب وليس الاستواء هو الطابع الغالب للبشرية وان الفرق بين العصابي والسوي من الناس ليس اكثر من اختلاف بالدرجة لابالنوع . وعلى هذا فإن عملية الربط بين النص وكاتبه – في هذا الاتجاه – لاتتجاوز اظهار السمات العصابية للكاتب [٣٥] اذ ان "المحلل

النفسي لايهمه في النص جانبه الادبي وإنما هو يبحث عن أمور التحليل فقط . فهو اذاً محلل وليس بناقد ادبي ، ولا أدلّ على ذلك من انه قد يقف الوقفة الطويلة عند اثر أدبي لايستحق الاهتمام يمرّ به الناقد الأدبي مرّ الكرام إن لم يفضح ضعفه "[٣٦] ومن ثم تستوي الاعمال الفنية جيدة ورديئة من حيث دلالتها النفسية في إطار المنهج النفسي الذي يُعنى بعملية الابداع أو شخصية الاديب أو نفسية المتلقي ولكنه يظل غير قريب من الاثر الفني نفسه ، بل يتخذ النتاج الأدبي والفني وسيلة لغاية اخرى بعد أن يخضعه إلى قواعد وقوانين علم النفس أو العلوم الطبيعية والبيولوجية [٣٧] . والحق أن عدم الحياد بفرض الحقائق الخارجية على الادب يشكل خطورة على طبيعة الادب وسرّ تكوينه وطريقة إحساس الاديب بعمله .

وعملية التفسير النفسي ليست عملية آلية يقدر عليها كل ناقد بمجرد أن يعرف ما عقدة أوديب مثلاً أو ما مركب أورست . وان العناصر السيكولوجية ليس لها إلاّ دخل جزئي في الأثر الادبي ، ومما ينتقص تذوقنا للأدب مغالاتنا في اعتماد الاصداء النفسية حتى تصبح اكثر إيغالاً في الحقيقة من سائر عناصر الفن [٣٨] ، ولهذا يواجه منهج التحليل النفسي للأدب انتقادات كثيرة تكشف عن آثاره السلبية في ميدان النقد "ذلك أن دراسة عملية معقدة غامضة كعملية الابداع الفني بوسائل تجريدية وفرضيات تخمينية يكون مآلها التعقيد والغموض ايضاً .

ثم إن هذا المنهج سلب أهم حق للأعمال الادبية والفنية وهو الحق الجمالي والاجتماعي حين حصر اهتمامه في دراسة شخصيات الفنانين على حساب الاثر الفني ، فكانت المعالجة في النهاية معالجة كلينيكية أو عيادية لأن الاساس الذي انطلق منه اساس طبي "[٣٩] . والأنكى من هذا أن ترتكز الدراسات النفسية على الشخصيات الشاذة والمصابة بالأمراض النفسية والعقد "ومن عجب أنها

تعترف أن هذا المنهج لايصلح لدراسة الأسوياء من الشعراء والفنانين . ووراء هذا ما وراءه من اعتبار هؤلاء الشاذين قدوة الفن وقبلة المبدعين .

ويحق لنا هنا ان نتساءل عن هذا العلم الذي لايصلح إلاّ للحالات (العيادية) وتضيق فروعه وقوانينه عن تفسير الاستقامة والاستواء في الطبيعة البشرية"[٤٠]، وأساس هذا الانحياز إلى الحالات الشاذة هو ما رآه فرويد أن الفنان شخص عصابي يمارس احلام اليقظة معتمداً على خيالاته العائدة إلى تجارب الطفولة وعقدها الجنسية المكبوتة في اللاوعي ويتخذ هذا الفنان من الابداع وسيلة لحماية نفسه من الانهيار النفسي سالكاً طريق التسامي الاخلاقي ليكتسب عمله الفني شرعيته الاجتماعية، وعلى هذا فمن وظيفة النقد الادبي أن يقف على مكبوتات الاديب وصور تجليها في عمله الفني وذلك عن طريق التحليل النفسي[٤١]. ولكن آراء فرويد في هذا المجال لم تكن صحيحة صحة مطلقة ولذلك لم يسر تلامذته على نهجه تماماً "بل ذهب بعضهم إلى مخالفته صراحة ففي سنة ١٩٠٨ ظهركتاب لتلميذه اوتورانك الذي تناول مسألة الابداع الفني مؤكداً ان الفنان له نشاط معين وهو ليس بحالم ولا عصابي ونشاطه هذا يبعد به عن أن يكون مريضاً مرضاً نفسياً مثلما ظن فرويد.

فالمريض او العصابي يؤثر العزلة باعتبارها تهرباً من مواجهة الواقع بينما نجد الاديب والفنان كليهما يرغبان في الاندماج بمحيطهما الاجتماعي عن طريق النتاج الادبي والفني، ساعيين فوق ذلك إلى احراز النجاح والتفوق وكل ابداع أدبي أوفني في رأي اوتورانك يصاحبه الجهد الذهني وتصاحبه المعاناة والعصابي لا يستطيع ابتكار الاعمال الفنية الخالدة التي تحتاج إلى مثل هذا"[٤٢]، وخالف يونج آراء استاذه فرويد ايضاً فرأى ان الفنان " ليس امرءاً مريض الاعصاب بل هو في الحقيقة بكونه فناناً اهم بكثير من المريض في اعصابه .

بل ان يونج يعلي من شأن الشاعر عرضاً في مقالته (السيكولوجيا والشعر) التي نشرت في مجلة (فترة الانتقال) حين يقول انه انسان جماعي ، انه الحامل المشكّل للنفس الانسانية الحيوية لا شعورياً ، ومع هذه الفكرة تتمشى فكرة اخرى وهي ان الفن في الجملة فعالية مستقلة ذاتياً لا نعرف عن اصلها شيئاً أي هو تعبير يعيا على براعة العلم تفسيره ، وكل ما يستطيعه التحليل النفسي ان يدرس المقدمات ويصف عملية الخلق وصفاً دون ان يفسرها "[٤٣]. والحق ان "فرويد نفسه يعترف بأن التحليل لا يستطيع أن يقول الكلمة الاكيدة إزاء نصوص الفن والادب وازاء عملية الخلق الادبي وانه يلقي السلاح ازاء المواهب الضخمة "[٤٤] وقد عدّ الادباء الكبار محللين نفسيين قبل وجود التحليل النفسي . وصرح بأنه يفيد منهم في علمه ونظريته وانه منهم بموقف التلميذ من استاذه .

وفي هذا الشأن يؤكد فرويد تفوق الشعراء المبدعين بقوله : انهم معلمونا في معرفة النفس لانهم ينهلون من ينابيع لم نتوصل بعد إلى تمهيدها امام العلم [٤٥]. ورغم هذا الاحتراس فقد وقع فرويد في مطب المبالغة في تقدير اثر اللاشعور والدافع الجنسي في الفن إلى درجة دفعت بألمع تلاميذه إلى مخالفته "فهذا الفرد آدلر صاحب مدرسة علم النفس الفردي يخالف استاذه فرويد في ان تكون الغريزة الجنسية السبب الوحيد لظهور الامراض العصابية والباعث الاول على الفن . ويرى ان الشعور بالنقص هو السبب الرئيسي في نشأة العصاب وان الباعث الاساسي على الفن هو غريزة حب الظهور او حب السيطرة والتملك .

على ان آدلر مع هذا لم يتعمق السياق الاجتماعي بتناقضاته وبقي عنده محصوراً في غريزة حب السيطرة والظهور والتعويض والرغبات اللاشعورية والطابع البيولوجي الوراثي . ومن هنا لم يُحدث اهتمامه بالجانب الاجتماعي انقلاباً في حركة التحليل النفسي"[٤٦]. وكذلك كان يونج "يأخذ على فرويد

مبالغته في ان تكون الطبيعة الجنسية العامل المطلق في اللبيدو، وشعر ان تفسيره للاحلام والرمز كان ضعيفاً جداً "[٤٧] فاتجه إلى القول بنظريته المعروفة في اللاوعي الجماعي والنماذج العليا والتي انتقدها ستانلي هايمن بقوله : "ان الطبيعة الجماعية التقريرية لسيكولوجية يونج هي اعظم شيء فائدة للنقد الادبي ولكنها ايضاً تتضمن أعظم الاخطار عليه . اعني ما فيها من ميل لإعلاء شأن اللاعقلانية والتصوف وذاكرة الجنس ، أي تلك الاشياء التي جعلت يونج جذاباً لدى المفكرين النازيين والفاشيين "[٤٨]، كما انتقدت مود بودكين نظريته في (النماذج العليا) فقالت :"منطوق نظرية يونج يصرح مؤكداً ان هذه النماذج تورث في انسجة الدماغ . ولكن ليس لدينا هنا أي برهان على هذا التقدير، أما يونج نفسه فيعتقد انه وجد البرهان على الانبعاث التلقائي لهذه النماذج القديمة في الاحلام والاوهام عند افراد لم يجدوا طريقهم إلى المادة الثقافية التي تتجسم فيها هذه النماذج .

غير انه من العسير تقويم هذا البرهان وبخاصة اذا تذكرنا ان كثيراً من المادة القديمة يتشكل وينبعث بصورة مدهشة في حالات الغيبوبة فاذا رددته إلى اصوله وجدته انطباعات حسية حدثت في حياة هذا الفرد او ذاك ثم نسيها "[٤٩]. وهكذا بقيت آراء فرويد بين أخذ وردّ من اتباعه وخصومه وأصبح " لدى كل مذهب من مذاهب علم النفس الحديثة مايقوله عن الأحوال النفسية التي ينشأ فيها الفن .

اما الفرويديون فيعتقدون بقيام العلاقة بين الفن والمرض العصبي ، واما اتباع يونج فقد وجدوا في الآثار الادبية صوراً عليا وأصداء لأساطير عريقة تتردد في حياة البشر . وقد الحق بهاتين النظريتين ما لايحصر من التعديلات والزيادات . وقد شاعت الفكرة التي تقول ان الفنان مريض مصاب بالعصاب مختل الاتزان وان الفن نتاج جانبي لهذا المرض والاختلال وراجت تلك الفكرة

كثيراً خلال المائة والخمسين سنة الماضية . ويبدو ان علم النفس الحديث قد مدها بالمسوغات "[٥٠]. والواقع ان هذا العلم يواجه مشاكل كبيرة تتعلق بمصداقية بعض النتائج المقررة فيه والتي وصفت بأنها علمية ، والحق انها لم تكن علمية يقينية " خاصة ذلك الاتجاه الذي يضخم من اثر الغريزة الجنسية ويعد عنصر اللاشعور في النفس الانسانية يشكل تسعة اعشار النفس الانسانية ،بينما لا يشكل الشعور او العقل الا عشراً وبهذا تخضع النفس الانسانية إلى نوع من الجبرية او الحتمية بما يقربها من السلوك الحيواني غير المسؤول لان الانسان – والحال هذه – مسوق او مجبر بدافع من هذه الغريزة حسب ما تقرره النظرية الفرويدية "[٥١] التي هي في موضع ردّ من قبل علماء نفس آخرين "وربما تعرضت إلى نقض تام فيما يلي من الأيام .

ومن المعروف أن ما قيل عنه انه (حقائق) علمية في ميدان النفس الإنساني ، كان وراءه(هوى) الإنسان وميوله وأغراضه ، وهذا شأن ما سمي بالعلوم الانسانية كلها وهي العلوم التي لم ترق إلى مستوى العلوم البحتة في مصداقيتها وإلزام البشر في الأخذ بها "[٥٢] والذي نطمئن إليه "هو أن النفس الانسانية أعم وأشمل وأضخم من علم النفس ومما توصل إليه حتى الآن ، بل من المؤسف أن الوجهة التي سار عليها هذا العلم كانت وجهة في غير الاتجاه الصحيح ، وجهة تبتعد بهذه النفس عن بارئها ومنشئها من جهة وعن حقيقته التكوينية من جهة أخرى "[٥٣] ورغم ذلك فقد" فهم بعضهم أن علم النفس قد أحاط بالنفس الانسانية خبراً من جميع جهاتها وان فروضه وتعليلاته قد صارت حقائق مسلماً بها ويمكن تطبيقها على كل شخصية فردية ، وهذا وهم كبير.

كما أن بعضهم لم يتنبه إلى أن عمل الاديب غالباً مضاد في طريقته لعمل المحلل النفسي، فالمحلل النفسي يميل لتحليل الشخصية إلى عناصر متفرقة ليسهل عليه فهمها وتحليلها ، والأديب ميال إلى تركيب العناصر المفردة ليكوّن

منها شخصية ،والشخصية دائماً اكبر من مجموعة العناصر المفردة المكونة لها لما يقع بين هذه العناصر من التفاعل ولأن المحلل النفسي لا يستطيع أطلاقاً أن يصل إلى جميع العناصر المكونة للشخصية ... فالاديب يدرك الشخصية الانسانية كلاً مجتمعاً لا تفاريق مجزأة وتنطبع في حسه وحدة تتصرف بكامل قواها في كل حركة من حركاتها .

والاعتماد على التحليل النفسي وحده يخلق مضحكات في بعض الاحيان لانه يجرد الشخصيات من اللحم والدم ويحيلها افكاراً وعقداً "[٥٤]. ولهذا فان التحليل النفسي للادب ليس مجرد تطبيق للمنهج الطبي وانما ينبغي ان يكون بمثابة إضاءة للمنافذ نحو فهم الاعمال الادبية وتوسيع دائرة الاتصال بها . ففهم النص الادبي يجب ان يتم على انه اثر من آثار الادب وليس مجموعة من الاعراض المرضية حتى وان كانت هذه الاعراض تشكل العصاب أو النرجسية ذلك ان الفنان"ككل شخص آخر قد يعاني من حالة مرضية وقد يتألم بسبب أو بغيره ، لكنه ليس مجنوناً . حتى عندما يكون الفنان عصابياً لايكون لعصابه أي دخل في قدرته على الابداع الفني لأنه حين يبدع يكون في حالة من الصحة واليقظة النفسية الواعية بكل ما في الواقع من حقيقة "[٥٥] بل يكون في حالة من التوازن والهدوء لايستطيع الانسان العادي الوصول اليها كما قرر ذلك ريتشاردز متجنباً ما وقع فيه السابقون من اقطاب التحليل النفسي للادب "بإشارته إلى حرص الفنان على تحقيق التوازن بين دوافعه هو ودوافع القاريء الممكنة أو المحتملة وبغير هذا التوازن يتعذّر التوصيل مثلما يتعذر التفاهم بين اثنين يتكلمان لغتين مختلفتين .

ويؤكد ريتشاردز أن المهم في عملية التوصيل هو قدرة المبدع على استرجاع الحالة الشعورية الخاصة بالتجربة التي يريد التعبير عنها . ويقظة الشعور هي التي تساعده على استعادة الحالة الشعورية للتعبير عنها بقوة . اي ان الانسان

العادي لايستطيع استعادة تجربته مع المحافظة على توازنه وهدوئه أما الفنان او الاديب فإنه قادر على ذلك لما تتسم به شخصيته من توازن "[٥٦] وبناء على هذا فقد حذر ريتشاردز من الاعتماد الكلي على العنصر النفسي في نقد العمل الادبي ، وقد "جعل من اعمال فرويد عن دافنشي واعمال يونج عن غوتة وامثالهما ، جعل منها اعمالاً تبدو وكانها متسمة بالسخافة حقاً اذا عدت اعمالاً نقدية"[٥٧].

ورغم كل الانتقادات التي وجهت لآراء فرويد ويونج وغيرهما وما ادخله عليها العلماء والنقاد من تعديلات وبدائل ، فقد شاعت تلك الآراء القديمة تحت شعار علم النفس الحديث وخضع لها العديد من الدراسات في ادبنا العربي "حتى كاد باحثون يصفون أي اديب أو فنان بأنه مريض نفسياً وإلاً لما اصبح أديباً او فناناً ويدعمون آراءهم بسلوك الادباء والفنانين عامة الذي يختلف عن سلوك الآخرين لأنهم في اكثر الاحيان لايعترفون بالتقاليد الاجتماعية السائدة حتى كان الناقد أو الباحث يتعسف ليبرهن ان هذا الاديب كان مبتلىً بمرض عصبي او بشعور بالنقص أو الدونية أو اضطهاد الذات أو التشفي والسعادة بتعذيب الآخرين "[٥٨] .

ومن امثلة هذه المبالغات في تطبيق التحليل النفسي على الادباء، ما وجدناه من دراسة النويهي لأبي نواس ، اذ "تم تحوله النهائي إلى الفرويديين في كتابه الذي اصدره سنة١٩٥٣ بعنوان (نفسية ابي نواس) حيث عمد إلى تحليل شخصية ذلك الشاعر الماجن على المنهج النفساني الحديث مرجحاً ان خصائص النفس ومظاهر السلوك التي استنبطها من اشعاره واخباره هي في جوهرها تفسيرات لرابطة الام "[٥٩] .

وقد سلك العقاد مسلك النويهي في دراسته لأبي نواس أيضاً ، ولكنه اختلف عنه باتخاذ النرجسية في التفسير ، "مما يدل على أن علم النفس التحليلي لايقطع

بشيء من ناحية ومن ناحية اخرى ليس لأبحاثه في الادب نصيب كبير من الاقناع . ولعل هذا هو ما حدا بطه حسين إلى ان يعلن أسفه لما فعل بالشاعر المسكين وأنه آخذ الاثنين – العقاد والنويهي – بالحساب العسير "[٦٠] وهكذا يبدو الانسياق وراء التحليل النفسي محاطاً بالمزالق حين يفتقد الضوابط " واذا كان هذا التحليل سلاحاً من اسلحة النقد الادبي الحديث فان ما يجب توخيه هو الحذر عند اللجوء اليه لأن الانسان ليس من السهل ان نوجزه في مجموعة من النوازع . لذا فإن الذين بالغوا في تطبيقه من امثال العقاد والنويهي وغيرهما حوّلوا دراسة الادب إلى دراسة للغدد والجينات وتركوا الادب نفسه على الهامش "[٦١] . واذا استحال النقد الادبي إلى دراسة تحليلية نفسية ، "فلا تبين قيمة الجودة الفنية الكاملة لأن المجال لايتسع للانتباه اليها وفرزها وتقدير قيمتها – كما في المنهج الفني – وذلك خطر غير مباشر وقد لايلتفت اليه في أول الامر ولكنه يؤدي إلى تواري القيم الفنية وانغمارها في لجة التحليلات النفسية "[٦٢] .

ويتفاقم هذا الخطر النقدي حين يتناول الناقد عملاً ادبياً استطاع صاحبه ان يفيد من السيكولوجيا في ابداعه اذ "ان كثافة ثقافته تدفعه إلى اصطناع مواقف واحداث وشخصيات تمتلك ناحية القاريء عن طريق اثارة دوافعه النفسية . إن اسلوب صياغة الفقرة وانتقاء الصورة وتكثيف الرمز والممكنات الايحائية جميعاً ، من الممكن أن تحكم بمهارة الكاتب المبدع وفقاً لشخصيته الثقافية لاشخصيته السيكولوجية ومن هنا نقول : إن هذه الصياغة ليست مهارة منعكسة من خلال الشخصية بقدر ما هي منعكسة من خلال الذهن ، ومن ثم فإن الناقد حينما ينهض بتقويم النص على انه انعكاس لسلوك سيكولوجي تكون افادته من المعطى السيكولوجي ضئيلة الصلة بالنص على عكس المبدع فيما افاد من العنصر المذكور فعلاً .

ويترتب على ذلك ان الناقد عبر اعتماده معلومات نفسية منظمة يكون قد جار على النص اولاً ويكون قد قدم معلومات تدلنا على القدرات الفنية لكنه لم يستطع ان يدلنا على مصادرها والعلاقة السببية بينها وبين مادتها . إنه – من ثم – فصل بين السلوك وبين الفن دون ان يحس بهذا الفصل من خلال الربط غير الذكي بينهما"[٦٣]. وعلى هذا فإن النصوص لاتعدّ في الحالات جميعاً (وثيقة) مفصحة عن نفسية كاتبها بقدر ماتعد عملاً موضوعياً ينفصم فيه الشخص عن نتاجه الفني .

فقد نقرأ قصيدة مثلاً تتحدث عن الشجاعة إلاّ ان صاحبها موسوم بالجبن وقد يتحدث الخطيب عن اهمية الصدق إلاّ انه يمارس الكذب ..الخ مما يعني ان الباحث ليس بمقدوره أن يستخلص من النص المدروس حقيقة السلوك الذي يصدر عن كاتبه مادام النص غير مفصح بالضرورة عن كونه وثيقة حقيقية عن نفسية صاحبه "[٦٤] ، فمن المعلوم أن للنص قوانينه الذاتية الخاصة التي لاتخضع بالضرورة للجانب النفسي او الشخصي فضلاً عن ان كثيراً من النصوص لايمكن للباحث دراستها في ضوء الصلة بمبدعها "وهذا من نحو دراسته للنصوص القرآنية الكريمة مثلاً أو دراسته للنصوص الواردة عن أهل البيت (ع) نظراً لتنزه الله تعالى عن ذلك وعصمة اهل البيت عن الخطأ وسائر الفعاليات التي تصدر عن البشر العادي .

إنه من الممكن – فيما يتصل بالنصوص الواردة عن اهل البيت (ع) – أن يصل الباحث بينها وبين نفسيتهم(ع) من حيث استخلاص السلوك السوي الصادر عنهم وانعكاساته على النص ، إلاّ ان ذلك يظل في مجالات محددة بخاصة اذا عرفنا أن وصل النص بكاتبه يقترن – في غالبية الدراسات– باستخلاص الظواهر السلبية ، وهم عليهم السلام معصومون من ذلك دون أدنى شك"[٦٥] لذلك فان النقد النفسي لهذه النصوص ينحصر في عقد الصلة بين النص وبين

المتلقي . وبغض النظر عن هذا الامر فان هناك صعوبة رصد العلاقة اساساً بين النصوص وبين مبدعيها اذ ان العمليات النفسية من التشابك لدرجة ان الاختصاصيين يمكن ان يفشلوا في التقاط الخيط الرابط بين الظاهرة وكاتبها، فكيف بالناقد وهو لايملك تخصصاً كافياً مما يجعل استخلاصه هشاً لاغناء فيه[٦٦].

ويتضح هذا الفشل النقدي في معظم الدراسات النفسية التي تناولت الادب العربي ، فرغم انها تشكل اضافات فكرية إلى تراثنا الإنساني " إلاّ انها في مجموعها – والحق يقال – لاتزيد معرفتنا بالنص الأدبي ولاتقفنا على سرّ تكوينه فضلاً عن انها تجعل من ذلك النص مجرد وثيقة نفسية لامكان فيها لذكرالقيم الجمالية الخالصة"[٦٧] . وبالرغم من ان "بعض الاتجاه الجشطالتي استطاع ان يقدم جانباً من التفسير والتقويم الجماليين بالنسبة لمبنى النص وقيمه الصوتية والتراكيب البنائية بنحو عام ، بالرغم من ذلك فإن المدرسة النفسية بعامة تظل محلّلة ومفسرة ولن تملك التقويم الجمالي ، إنها تستطيع فقط ان تدلنا على القدرات الفنية ولكنها لن تستطيع ان تدلنا على مصادرها"[٦٨]

ومع كل ماتقدم من المؤآخذات فإن منهج النقد الإسلامي لايعادي علم النفس الحديث أو الطب العقلي (النفسي) "ولكنه يتحفظ ازاء بعض شطحاته وينكر بالضرورة ما يتعارض منه وقيم الإسلام وتصوراته ، وهي نقائص في علم النفس لانتوهمها او ندعيها ولكنها نقائص أقرّ بها الكثيرون من علماء النفس في حياة فرويد وبعده ، وهي لاتخرج عن كونها وجهات نظر قد تخطئ وقد تصيب ولاترقى إلى مستوى الحقائق العلمية المؤكدة ولذلك فلا يظنن ظان اننا ننتهك الاصول العلمية أو نفتري على النظريات الموثقة ولنذكر دائماً ان ماتم انجازه في مجال النفس الانسانية يعتبر حيزاً ضئيلاً لايفي بالغرض المطلوب "[٦٩] وأن

تطبيق نتائج هذا العلم في دراسة الأدب خلق كثيراً من المعوّقات لما سمّي بالمنهج النفسي في النقد ، رغم ضرورة الملاحظة النفسية والحساسية الشعورية في الأدب ، اللتين كثيراً ما تسبقان وتفوقان (علم النفس) المحدود في كشف عوالم النفس والاهتداء إلى السمات والطبائع والنماذج البشرية .

لذلك ينبغي التمييز بين صحة الاعتماد على الملاحظة النفسية في تقويم الادب ، وبين خطأ الركون في هذا التقويم إلى الاتجاهات النفسية المعروفة والمنضوية تحت شعار المنهج النفسي في النقد الادبي بعد ما عرفنا ما ينطوي عليه هذا المنهج من نقائص وأخطاء تضرّ بالعمل الادبي والنقدي على حد سواء.

نقد المنهج الفني

ولعل اقرب المناهج النقدية إلى روح الادب والنقد الادبي هو المنهج الفني او الجمالي الذي يواجه العمل الادبي بالقواعد والاصول الفنية المباشرة وينظر في نوعه الفني وقيمه الشعورية والتعبيرية ومدى انطباقها على الاصول الفنية لهذا النوع وقد يلخص خصائص الادب الفنية من خلال اعماله " ويعتمد هذا المنهج أولاً على التأثر الذاتي للناقد ولكنه يعتمد ثانية على عناصر موضوعية وعلى اصول فنية لها حظ من الاستقرار فهو منهج ذاتي موضوعي وهو اقرب المناهج إلى طبيعة الادب وطبيعة الفنون على وجه العموم "[٧٠].

وان الجانب التأثري من هذا المنهج هو اقدم طرائق النقد التي عرفها الانسان منذ ان وعى وجوده إذ كان التأثر مدار مواقفه من الفنون عامة ، ولكن"محض التأثرية أي ابداء الاستجابة الذاتية الخالصة وإحلالها محل التقدير النقدي ، ليس على وجه اليقين طريقة نقدية ذات قيمة ... واذا استخدم الناقد استجابته للأثر الادبي استخداماً صحيحاً فهل هناك مجال لأن نعد ذلك الاستخدام وسيلة تعينه

على تقويمه نقدياً ؟"[٧١]. هذا التساؤل يدفع بالنقد التأثري خطوة إلى الامام في طريق المنهج الفني القائم على الادراك الجمالي لبعض الاصول والقواعد الفنية الضرورية في تقويم الاثر الادبي من حيث قيمه الشعورية والتعبيرية بعد ان يكون تأثر الناقد مسبوقاً بذوق فني يعتمد على الموهبة اللدنية والتجارب الشعورية الذاتية والاطلاع الواسع على مأثور الادب والنقد، ولابد له من خبرة لغوية وفنية وموهبة خاصة في تطبيق القواعد النظرية على النموذج ، فلهذه الموهبة دورها الفاعل في ابعاد الناقد عن الخطأ في التطبيق أو الانحراف عن الأصول الفنية عند مواجهة النموذج .

ولابد لهذا الناقد كذلك من فسحة نفسية تسمح له بتملي مختلف التجارب الشعورية ولو لم تكن من مذهبه الخاص في الشعور،"وقبل كل شيء لابد من مرونة على تقبل الانماط الجديدة التي قد لاتكون لها نظائر يقاس عليها ويكون من شأنها ان تبدل في القواعد المقررة والاصول المعروفة لتوسع آفاقها وتضيف اليها . وهذا ما عبرنا عنه بالفسحة النفسية الشعورية . هذه المرونة هي التي كانت تنقص كثيرين من النقاد العرب في العصر القديم فتقف بهم عند النماذج المأثورة من انماط الشعوروالتعبير ، فما كان متفقاً معها فهو جيد مقبول وما شذ عنها فهو معيب مرفوض... وهذا هو الخطأ في منهج النقد ذاته .

وقد وقع فيه حتى الذين شاؤوا التحرر منه كالآمدي وأبي الحسن الجرجاني ذلك انهم لم يملكوا التخلص من اذواقهم الخاصة المتأثرة بالقديم تأثراً في الصميم "[٧٢]. اما في العصر الحديث فلم يسلم هذا المنهج للأدب العربي حين تناوله الباحثون المعاصرون "فقد أصبح – في جانب كبير منه – حديثاً عن المذاهب الادبية الاوربية الحديثة . وصرت ترى الدراسات الادبية ذات المنهج الفني تدرس لك الكلاسيكية أو الرمزية أو الرومانسية أو السريالية وأثرها ومظاهرها في الادب العربي، أو تمثلها في هذا الشاعر أو ذاك الاديب سواء في

العصور القديمة أو العصر الحديث . علماً بأن هذه المذاهب أوربية المنشأ والتكوين بمعنى انها مرتبطة بتطور الادب الاوربي القديم والحديث وعاكسة لظروف المجتمعات الاوربية ولغاتها وخصائص فنونها ، فضلاً عن ذلك فإنها نشأت في فترات زمنية ليس بينها وبين الادب العربي القديم أو الحديث صلة وارتباط "[٧٣] ويصل الانحراف بالمنهج الفني غايته القصوى في الاتجاهات النقدية التي تتعامل مع النص الأدبي تعاملاً جمالياً صرفاً "أي بما ان النص بنية مكتفية بذاتها ، مغلقة لاتخترق نافذتها اية اضاءات خارجية من السيرة او البيئة .. الخ بحيث يحصر النقد تعامله مع اللغة الجمالية "[٧٤] ويُعبر عن هذا النوع من النقد بثلاث كلمات أو اربع هي : شكلي ، فني ، جمالي . اسلوبي " صارت مصطلحات – او كالمصطلحات – للدلالة في اقل الدلالات على اضفاء الاهمية في النص الأدبي على الجانب الشكلي الخارجي وتهوين اهمية المحتوى .

نقد المنهج الشكلي

فهنا ينصرف عمل الناقد إلى الشكل اولاً اذ الأدب كل الادب في الشكل "وغاية الادب في ذاته وليس له غاية تعليمية اجتماعية اخلاقية اصلاحية ، وينصرف عمل الناقد في هذه الحال إلى الشكل والى الشكل وحده . وفي الشكل اللغة والبناء العام والصورة والموسيقى وما اشتق من ذلك واتصل بسبب "[٧٥] ، وهذا المنهج الشكلي هو ما انتهجه معظم النقد في العصر الحديث " حيث نجد ان احدث الاتجاهات المعاصرة واكثرها فاعلية في الساحة الادبية متمثلة بخاصة في مدرسة الشكلانية والنقد الجديد والبنيوية في غالبية اجنحتها ، تتعامل مع الخصائص الداخلية للنص ، والمسوّغ الذي ترتكن اليه هذه الاتجاهات هو أدبية الادب بصفة ان الادب يتميز عن اللغة العلمية والعادية بكونه لغة جمالية فيتعين التعامل جمالياً ايضاً "[٧٦] دون الاهتمام بأي وظيفة للأدب غير المتعة الناجمة من جمال الشكل الادبي او ما سمي بالأدبية ، "وفي

الحقيقة لايمكن انكار دور الأدب في الحياة ونحن نعرف مثلاً أن رواية (كوخ العم توم) كانت احد مسببات الحرب بين الولايات الامريكية ، كما ان رواية (عناقيد الغضب) فيما بعد احدثت ردود فعل اجتماعية عنيفة .

ولعل الفعالية القوية لتأثيرات الاعمال الادبية كانت الامور الحيوية التي انشغل بها افلاطون الذي نفى من جمهوريته كل الشعراء ماعدا الذين يهزجون بالترانيم للآلهة وبالمدائح للرجال المشهورين"[٧٧]. ومن وجهة النظر الاسلامية "ينبغي ان نضع في الاعتبار وسيلية اللغة الجمالية وليس غائيتها اي ان التناول الجمالي للنص ينبغي ان ينظر اليه من زاوية مدى نجاح اللغة الجمالية في الافصاح عن الرؤية الفكرية وترتيب دلالاتها (المعنى) .

أما الذهاب إلى أن المعنى منعزل عن النص أو ان النص لايهدف إلى نقل الرؤية أو المعنى أو أن المعنى ظاهرة نفعية تتقاطع مع النص او انه خرافة .. الخ فأمر لايتسق البتة – ليس مع التصور الإسلامي فحسب – بل مع الرؤية الانسانية بعامة وهو أمر قد تصدّى الأرضيون أنفسهم لإنكاره بل نجد حتى الجماليين أنفسهم قد انكر بعضهم هذا الاتجاه الشكلاني ومنهم الاتجاه التوليدي من البنيوية حيث ألمح إلى ضرورة البعد الدلالي بصفته رؤية العالم "[٧٨]

وهكذا يُنتقد المنهج الجمالي او الشكلي "باكتفائه في البحث في طبيعة الادب متجاهلاً وظيفته على الرغم من أن الثانية هي التي تضمن استمرار قيمة الاولى"[٧٩] ولاينبغي التطرف بإحداهما على حساب الاخرى ، كما اشار الى ذلك نورمان فورستر بقوله :"إنني اشعر بحرية اكثر في الهجوم على الهرطقة التي يميل اليها نقادنا الجماليون ، تلك الهرطقة التي اسهم فيها على سبيل المثال ادجار آلان بو . والهرطقة الجمالية كالهرطقة التعليمية كلتاهما شيء رديء فكل منهما تجاهد في جعل الحقيقة الجزئية تقوم مقام الحقيقة الكلية ، وكل منهما تميل إلى جذبنا بعيداً عن الأدب ، اولاهما إلى مشكلات الاخلاق وأخراهما إلى

مشكلات الجمال "[٨٠] وبقوله ايضاً :"إن الناحية الجمالية أو الفلسفية للأدب ليست مشروعة فحسب وإنما تعتبر الهدف الذي لامفر منه بالنسبة للناقد الأدبي ، وأعتقد ان أرسطو كان على حق في التفكير في الأدب الخيالي لا كفن يسبب السرور او المتعة فحسب وإنما كمحاكاة معقولة للحياة أي الفعل الإنساني والطبيعة الانسانية"[٨١] وكان بابيت يقول : "الجمال كما نعرفه في هذا العالم ليس كما يزعم السيد سبينجارن، مظهراً في الفراغ ولكن له أصوله الاجتماعية والسياسية بل والخلقية "[٨٢] ، وأخذ العديد من النقاد على المنهج الجمالي عجزه عن التمييز بين الانواع الادبية بسبب تركيزه على الجانب الشكلي من العمل الأدبي اذ يقوم النقد الشكلي بدراسة القصيدة كلها دونما اعتبار صحيح للأجناس الادبية التي تعتبر القصيدة مثلاً لواحد منها ومن ثم يفشل في التمييز بين الاجناس الادبية الرئيسية كالدراما والرواية والشعر الغنائي والملحمي[٨٣]

وبالاضافة إلى هذه الانتقادات الموجهة إلى الاتجاه الجمالي في النقد بوجه عام ، فإن النقاد الجماليين يمكن شطرهم إلى نمطين ، احدهما وهو الاتجاه المنتسب إلى البنيوية بخاصة لايعنى بالرؤية ولا بالدلالة بقدر مايعنى بكيفية اداء الدوال لوظائفها النحوية . والآخر يعنى بالخصائص الجمالية في نطاق تحقيقها للمعنى دون العناية بالرؤية . ويجمعهما طابع مشترك هو تناول النص من الزاوية الجمالية بغض النظر عن اية اضاءة خارجية تتصل بالكاتب والمتلقي والسياق الاجتماعي" [٨٤]. ومن الواضح أن الاتجاه البنيوي الأول لا يعير اهتماماً للمعنى بالاضافة الى عدم اهتمامه بالرؤية الفكرية اذ يحصر اهتمامه بالبنى أو الأنساق اللغوية داخل النص مما يؤدي الى عدم التفريق بين النصوص الجيدة والرديئة .

وأما الاتجاه الثاني فيبدو أقل مفارقة من الأول بمحاولته الوصول الى معنى النص من خلال كشفه عن خصائصه الجمالية كالتحام العناصر في البناء

العضوي للنص والمؤدي الى تحقيق المعنى بغض النظر عن طبيعة الرؤية الفكرية إن كانت سوية أو منحرفة ، وهكذا تتساوى النصوص الجيدة والرديئة في هذا الاتجاه أيضاً .

وعلى هذا فإن الاتجاه الجمالي الصرف في المقاربة النقدية ينطوي على جملة نقاط سلبية منها"تجاهله للرؤية أو تجاهله للمعنى ، قصوره عن الاضاءة المطلوبة للكشف عن العناصر المساهمة في عملية الابداع من حيث صلتها – في حالات سياقية خاصة – بكاتب النص وببيئته الاجتماعية "[٨٥].

نقد المنهج البنيوي

مع إبعاد النص عن دلالاته الانسانية تتحول عملية النقد إلى عمل عابث ، وهذا هو المميّز الكبير لمناهج النقد الحداثية المعاصرة التي نبتت جذورها في تربة العالم الغربي وتغذت من الفكر الفلسفي الغربي ، وأبين دليل على هذا الارتباط الحميم بين الحداثة النقدية وجذورها الفلسفية هو التحول الذي وقع في المنظومة المصطلحية للنقد الادبي في القرن العشرين اذ يمكن القول "إن المصطلحات التي يستخدمها النقاد مثل : الداخل والخارج ، الشك واليقين ، التأويل ، الظاهراتية ، الميتانقد ، الميتالغة، اللغة الواصفة ، الذات والموضوع ، النصية ، التناص ، الهوة ، الانتشار ، الخطاب ، المكتوب ، المنطوق .. مأخوذة من حقل الفلسفة لاسابق عهد للناقد بها .

فقد كان المتداول مثلاً : المضمون ، الشكل ، الوحدة العضوية ، المعادل الموضوعي ، الذاتية ، الموضوعية ، المحاكاة ، التقليد ، الواقعية ، الرمزية ، السيرة الذاتية ، التفسير الاجتماعي النفسي.." [٨٦] بل اصبح من السهل ان يربط الدارس بين ما أقرته الفلسفة الغربية من آراء حول الحقيقة/المعنى ، وصراع الثنائيات ، ثنائية الداخل / الخارج ، اليقين / الشك ، الذات / الموضوع ، المادية

/ المثالية، وبين المقولات التي يقوم على أساسها خطاب نقد الحداثة في الغرب . وأهمها مقولة انفصال اللغة عن الاشياء بعد ان لم تعد اللغة – عند الحداثيين – مجرد وسيط بين الانسان وتجربته الابداعية تمثل الاشياء وتعبر عنها ليس غير ، بل اصبحت اللغة مستقلة بذاتها معبرة عن نفسها ، بل إن الاشياء وحتى الانسان نفسه ، تخرج إلى الوجود من اللغة ، كما"يقول هيدغر:(اللغة بيت الوجود في بيتها يقيم الانسان وهؤلاء الذين يفكرون بالكلمات ويخلقون بها هم حراس ذلك البيت وحراستهم تحقق الكشف عن الوجود). يعد هذا القول بمثابة الاعلان الرسمي لاستقلالية اللغة عن الاشياء وتأكيداً على مدى وفاء الفكر الغربي لماضيه ، إذ بانفصال اللغة عن عالم الاشياء تغيب الحقيقة / المعنى من الواقع (الخارج) وتتحول إلى اللغة (الداخل) باعتبارها حاملة للحقيقة / المعنى في مستودعها"[٨٧] .

وإن الصراع القائم بين هذه الثنائية يعد بمثابة المدخل الرئيس إلى الفكر الفلسفي الغربي وأساس علاقته بمشاريع الحداثة النقدية في الغرب والتي تعد امتداداً للنقد الجديد في المدرستين الانجليزية والامريكية اذ كان النقاد الجدد ينظرون إلى النص الادبي بمعزل عما يحيط به من مؤثرات خارجية وقد اعتبروا النقد عملاً موضوعياً يجعل هدفه فحص النص الشعري والنظر إليه على انه كيان جديد مختلف عن كل مادة اولية يمكن أن تسهم في تكوينه وهذا هو ما طوره البنيويون فيما بعد واقاموا على اساسه نظرتهم إلى اللغة الشعرية والسياق الشعري الذي اهتم به من قبلُ الفيلسوف الجمالي كروتشه واتخذه اساساً في تحديد الشعري من غير الشعري والجميل من غير الجميل بغض النظر عن كلمات اللغة والفاظها المفردة [٨٨]. ويرى بعض الباحثين ان لفلسفة كانت أثرها كذلك في المنهج البنيوي من جانب بحثه عن الاساس الشامل اللازماني الذي ترتكز عليه مظاهر التجربة حيث اكّد البنيويون على وجود

نسق اساسي ترتكز عليه كل المظاهر الخارجية وهو سابق على الانظمة البشرية بحيث تستند اليه تلك الانظمة زمانياً ومكانياً ، أي ان هذا النسق قبلي بمعنى مشابه لما نجده عند كانت .

كما تدعو البنيوية إلى نوع من الثورة الكبرنيكية مماثل لما دعا اليه كانت اذ تؤكد أهمية العلاقات الداخلية والنسق الكافي في كل معرفة علمية وتسعى إلى تجاوز المظهر الذي تبدو عليه المعرفة من اجل النفاذ إلى تركيبها الباطن ، وهي بدورها تستهدف أن تجعل من دراسة الانسان موضوعاً لعلم دقيق وتحاول ان تهتدي إلى السر الذي جعل العلوم الاخرى تسير في طريق العلم الراسخ لكي تطبقه على العلوم الانسانية والاجتماعية ، وإن كان التركيز عند كانت ينصب على العلوم الرياضية والطبيعية على حين انه كان في حالة البنيويين ينصب على علوم اخرى أهمها علم اللغة.

لكن تطبيق النموذج اللغوي لديهم واجه مصاعب جمة كالتي نجدها عند ليفي شتراوس الذي انهض الانثروبولوجيا البنيوية على النموذج اللغوي محاولاً تطبيقه على مجتمعات بدائية لا تملك تاريخاً فعلياً مستنتجاً من ذلك ان البنية تكرر نفسها ، اذ لا يمكن الاطمئنان الى صحة منهج شتراوس والتسليم بنتائجه التي لا يتحقق الوصول اليها اذا ما طبق هذا المنهج على المجتمعات المتطورة لأن تطبيق هذا المنهج ستعترضه مشكلات عديدة ناشئة عن التعارض الفعلي بين البنية والتاريخ[٨٩]. ومن الواضح ان البنيوية تتجاهل التاريخ تجاهلاً تاماً ،" وقد يكون ذلك مقبولاً اذا تعلق الامر بالوصف القائم على التعامل مع الثوابت والسواكن اما في التعامل مع الظواهر ذات الطبيعة المتغيرة مع الزمن فلا"[٩٠].

وقد حاول بعض النقاد الماركسيين ترقيع البنيوية بإخفاء ما في ردائها من ثقوب . فانْ كان قد اخذ عليها إقصاء التاريخ واهمال البعد الاجتماعي للنص الادبي ، فان البنيوية التكوينية (الماركسية) التي اسهم فيها كل من باختين

والتوسير وغولدمان ولوكاتش وماشري ، تسعى الى تلافي هذا النقص عن طريق الجمع بين النقد الماركسي والنقد الشكلي بالابقاء على اهتمامهم بالبنية اللغوية للأعمال الادبية مع عدم عزل هذه البنية عن الايديولوجيا التي يعدونها جزءاً لا يتجزأ من اللغة[٩١]. وتأتي محاولات غولدمان في هذا المجال لتؤكد ان " أي بنية ثقافية أو أدبية لابد من ان تتخذ لها موقعاً في بنية اجتماعية وثقافية سائدة ، ومن خلال هذا الموقع تنهض هذه البنية بدورها الوظيفي . وإما وظيفة البنية الادبية فتتلخص عنده في تقديم رؤية الكاتب أو الأديب للحياة .

ولكن هذه الرؤية لا يمكن ان تكون من اختراع الفرد أو ابتكاره وإنما هي رؤية تصوغها فئة اجتماعية يشكل الكاتب أو الأديب احد الأفراد المنضوين في صفوفها وتحت لوائها . وعلى الناقد الذي يريد دراسة الأعمال الادبية في حقبة ما ان يدرسها متجاوزاً بناءها الذاتي الى التكوين المعرفي الذي ينطلق منه الكاتب ويحدد المنظور الذي يتطلع منه الى العالم "[٩٢]. والحق ان تطبيق هذا المنهج يغدو أمراً صعباً بل مستحيلاً مع ما يتسم به من طابع شمولي او كلي وما يفرضه من حتمية بين شكل البنية الادبية والتكوين المعرفي لشريحة الكاتب الاجتماعية ، " فكيف يمكن التثبت من صحة قراءتنا لكاتب معين؟ وما الذي يمكن فعله اذا تعذر على الباحث ان يعرف بوضوح السياق التاريخي المطلوب الذي يمكننا من معرفة التكوين المعرفي للكاتب وطبقته الاجتماعية ؟ وكيف يمكن اجراء تحليل بنيوي تكويني لاعمال قليلة فردية هي كل ما تبقى من عصر سابق نجهل الكثير عنه "[٩٣].

وهكذا تتجدد مشكلة التحليل البنيوي في تجاوز الذات او الوعي الفردي من حيث هما مصدر المعنى وتحول بؤرة الاهتمام نحو النسق بالتركيز "على انظمة الشفرات النسقية التي تنزاح فيها الذات عن المركز ، وعلى نحو لا تغدو معه للذات أي فاعلية في تشكيل النسق الذي تنتمي اليه ، بل تغدو محض اداة او

وسيط من وسائطه أو ادواته ، ولذلك يرتبط مفهوم النسق ارتباطاً وثيقاً في البنيوية بمفهوم الذات المزاحة عن المركز "[٩٤]. واذا كان من المشروع تماماً دراسة الأنظمة اللغوية وأنظمة الصنائع والمؤسسات والمعتقدات بحد ذاتها وبصرف النظر مؤقتاً عن مشروطيتها وتاريخها فانه من غير المشروع استبدال دراسة الممارسة الانسانية في مجملها وفي تطورها بدراسة النتائج المتموضعة لهذه الممارسة الانسانية .

وينطلق هذا الاستبدال من أرضية فلسفية يتقرر فيها ان المقولة الاساسية في المنظور البنيوي ليست مقولة الكينونة بل مقولة العلاقة . والاطروحة المركزية للبنيوية تؤكد أسبقية العلاقة على الكينونة وأولية الكل على الاجزاء ، فالعنصر لا معنى له ولا قوام إلا بعقدة العلاقات المكونة له ولا سبيل الى تعريف الوحدات إلاّ بعلاقاتها فهي أشكال لا جواهر [٩٥]. ورغم ذلك يؤكد رواد البنيوية انها ليست فلسفة لكنها طريقة في الرؤية ومنهج في معاينة الوجود "ولأنها كذلك تصبح ثالث حركات ثلاث في تاريخ الفكر الحديث يستحيل بعدها ان نرى العالم ونعاينه كما كان الفكر السابق علينا يرى العالم ويعاينه ... مع البنيوية ومفاهيم التزامن والثنائيات الضدية والاصرار على ان العلاقات بين العلامات لا العلامات نفسها ، هي التي تعني ، اصبح محالاً ان نرى الوجود – الانسان والثقافة والطبيعة – كما كان يعاينه الذين سبقوا البنيوية "[٩٦] وتظهر المبالغة وعدم الموضوعية في تعميم هذه الرؤية اذا فهمنا ان البنيوية في ميدان اللغة "قد اعادت فكرة (سجن النسق) من جديد اذ جعلت اللغة غاية في حد ذاتها بل ان الانسان يولد فيها ، فهي بيت الوجود كما يقول هيدغر وان الانسان- كاتباً او حتى قارئاً- لا يملك الا انْ يستجيب لأنساقها الداخلية الثابتة فليس له الحق ان يأتي بشيء من عندياته ، ليجد نفسه في سجن اللغة بعد ما فر من سجن القوى الاقتصادية الماركسية "[٩٧]

وفي ميدان النقد الادبي " لن يكون مشروع النقد البنيوي محض تحليل لعمل معين يكون الهدف منه اكتشاف معناه ، بل على العكس من ذلك سيقوم البنيوي بتشريح العمل ليكشف بنيته . وعلى العكس من التحليل النحوي الذي من الممكن ان ترتبط الجملة فيه ببنية معينة في النسق النحوي ، فإن النقد البنيوي لا يستطيع ربط أي عمل ببنية معينة في النسق الادبي طالما ليس ثمة بنية او نسق معرّف على نحو وافٍ .

وربما كان بمقدورنا ان نطلق على هذا الموقف تسمية (المعضلة البنيوية) التي تفسر السبب الذي دفع النقد البنيوي الى القيام بوظيفة ثنائية فهو أولاً يقوم بتحليل العمل الفني . ويسعى ثانياً الى اكتشاف البنى الادبية الكامنة او تعريفها"[٩٨]. ومع ذلك " لم يكتشف الى الآن او لم يُفهم الى الان ما المقصود بالبنى في الادب او ما المقصود ببنية الادب حقيقة ، ولهذا السبب مازالت البنيوية في مراحلها الاولى في الادب على الرغم من بعض الانجازات الكبرى التي قدمت في هذا الحقل"[٩٩]

بل حتى في حقول المعرفة الاخرى ، يشكك العديد من الباحثين والنقاد بإمكانات المنهج البنيوي ويرى بعضهم ان البنيوية تعيش حالة انقسام بين ما تعد به وبين ما انجزته او حققته "وفيما اذا تعلق الامر بعلم الاحياء او باللسانيات او بالادب فإن السؤال الذي يظل قائماً هو : هل بالامكان تحقيق كلية منظمة دون الاخذ بالاعتبار ما تهدف اليه او دون افتراض معرفة ذلك الهدف على الاقل ؟ واذا كان المعنى لا ينطوي على خاصيته المعنوية إلاّ ضمن أُطر تلك الكلية ، فكيف يتشكل هذا المعنى اذا لم تتجه الكلية الى قصد او هدف تريد تحقيقه . والاكثر من كل هذا كيف يتكرس الانتباه حول وجود علاقة ترابط ضرورية بالوعي "[١٠٠] مع إهمال البنيوية للمعنى في خصوص النص الادبي رغم

تسليمها بتعدد المعاني فيه ، مما يعني ان "البنيوية تمنح بصيرة عميقة بأساس الفهم وسيرورته ، إلاّ انها حينما تواجه الادب تخفق في تقديم اجابات مقنعة .

ويمكن القول ان مواجهة الادب تعني مواجهة الذهن الانساني المعقد ، و لذا يكون الفشل مفهوماً"[١٠١]. وفضلاً عن ذلك فإن التحليل البنيوي للادب" ليس هو التحليل القادر على ربط الادب بالقارئ وإنما هو أقرب الى تحليل المختبرات الرياضية التي يعنيها النص بحد ذاته كجسم لغوي صوتي او دلالي ... النقد هنا هو نص معملي وليس خطاباً.

هذا الاتجاه في الغرب هو حصيلة دراسات مستمرة منذ عشرات السنين في مجالات اللغة واللسان والاصوات والانثروبولوجيا البنيوية . وقد تفرعت عنها علوم اخرى كعلم الدلالات وعلم الاجتماع الادبي "[١٠٢] ولكن حصيلة كل ذلك بالنسبة للمنهج البنيوي في النقد ، هو عزل النص عن الخارج . وقد يصحّ العزل المؤقت لبنية النص الادبي عن الخارج "ولكن هل يمكننا ان نبقي النص في عزلته ؟ وهل ان النص حقاً هو معزول ؟ وهل ان استقلالية النص تعني اقامة الحدود بينه وبين ما هو خارج او قطعه عن هذا الخارج ؟ ان النص الادبي على تميزه واستقلاله ، يتكون او ينهض وينبني في مجال ثقافي هو نفسه – أي هذا المجال الثقافي – موجود في مجال اجتماعي .

وان ما هو داخل في النص الأدبي هو – وفي معنى من معانيه –خارج ، كما ان ما هو خارج هو ايضاً – وفي معنى من معانيه – داخل ... النص أو النصوص الادبية التي يمكننا ان ننظر فيها ، في استقلالها كبنية ، هي ومن حيث وجودها في المجتمع ، عنصر في بنية هذا المجتمع . وإذا كان المنهج البنيوي لا يمكنه ان ينظر بحكم عامل العزل الى هذه الصفة المزدوجة لموضوعه ، أي الى كونه بنية وفي الوقت نفسه عنصراً في بنية ، فانه أي المنهج البنيوي يتحدد كمنهج يقتصر على دراسة العنصر"[١٠٣] ويعجز عن

إدراك العلاقة بين داخل النص وخارجه . وقد انتقل هذا المنهج النقدي الى بلادنا بنتائجه وحدها دون المقدمات أو السياق الذي لم يتوافر لتطورنا الأدبي ،"هذا الاتجاه في وهم البعض يعيد للأدب كينونته المستقلة ذات السيادة والمستلبة منذ أمد بعيد من جانب مختلف الأيديولوجيات.

هذا الاتجاه أخيراً ينقذ النقد من الانحياز الفكري الاجتماعي فيصير وكانه دولة فوق الطبقات يلوذ به الهاربون من الالتزام والمواجهة فينعقد لهم الصلح التاريخي مع اهل اليمين الذين يتسترون بجمال الفن لحماية القبح في الحياة"[١٠٤] وأول هؤلاء هم دعاة الحداثة العربية المفتونون بصرعات الغرب وهرطقاته وحذلقاته العابثة فقد" سعت المدارس النقدية الحديثة التي نقلت الينا على انها طفلة غريرة بعد ان هرمت وشاخت في الغرب ، سعت الى اقناعنا وما زال اتباعها عندنا يسعون الى اقناعنا بان دراسة النص بنيوياً هي الوسيلة الأحدث ، بمعنى انها الوسيلة الافضل والاشمل لدراسته.

واذا سألناهم :الافضل لماذا ؟ سكتوا. فإذا قلنا :أهي الافضل لفهم النص ؟ صاحوا مستنكرين :لا... ليس الفهم او الافهام غايتنا ، واذا قلنا لهم : وكيف يكون الجزئي هو الاشمل ؟ تمادوا وسخروا من سذاجتنا ، ونصدق اتهامهم لنا بالسذاجة ، فنحن فعلاً لا نفهمهم جيداً وكثيراً ما نعزي عدم فهمنا لهم الى نقص فينا لا فيهم ونعكف على دراستهم جيداً ، نقرأ صابرين اهم ما يصدرونه من دراسات ، ونجد ان مدرستهم صارت مدارس وان بنيتهم صارت بنى ، وصارت بنيويتهم بنيويات كثيرة"[١٠٥] يسودها الاضطراب والتناقض وتداخل مناهج النقد الحداثية " فهذه المناهج مازالت بدورها محاولات رغم الخطوات الكبرى والهامة التي خطتها وهذا ما يضع نقدنا الحديث المستفيد من هذه المناهج موضع القلق والاضطراب الدائمين ويفرض عليه العمل لتأسيس فكر علمي يستحيل ان يتحقق مقتصراً على ميدان من الميادين بل لابد من تحقيقه

ككل وفي مختلف الميادين وخاصة ما كان منها متصلاً بالنقد الادبي كعلوم اللسانيات من فنولوجيا وتركيب ودلالة"[١٠٦]. ولكن واقع حال النقد العربي المعاصرهو اتخاذه شكل المراجعات السطحية التي تكتب للصحف والبرامج الاذاعية ، او شكل الدراسات الاكاديمية التي تتخذ من الحذلقة اسلوباً ومن التعالم هدفاً .

وهذه الدراسات نجحت فقط في صرف القارئ عن الشعر والنقد معاً حين اضافت الى غموض النص الشعري غموض التعالم ورطانة الحذلقة [١٠٧]. وراح نقاد الحداثة العربية يشكو بعضهم لبعض سوء فهم المنقول الحضاري عن الغرب والعجز عن تمثله والتباس المصطلح واغواء الحداثة في بعدها الشكلي فقط والوقوع في دائرة المتشابه وانتفاء الخصوصية بالاضافة الى افتقاد الاصول وغير ذلك من نقائص المنهج البنيوي الذي يدعي كل منهم انه الأحق بتبنيه والاكثر صواباً في تطبيقه .

وتعالت صيحات الادباء والشعراء بحاجتهم الى الحركة النقدية المواكبة لهم وبأن الموجودين الآن هم إما صحفيون وإما اولئك الذين يكتبون نصوصاً عمياء من البنيوية التي تصلنا في اردأ صور الترجمة العربية ، وراحوا يطالبون بالخروج من هذا المأزق وعودة النقد [١٠٨]. ونجد ان معظم النقد الموجه الى المنهج البنيوي لدى العرب هو من اتباع هذا المنهج انفسهم وذلك من خلال نقد بعضهم لبعض وبيان اخطائه في الفهم او التطبيق ، فنسمع بعضهم ينقد الاتجاهات والمقاربات النقدية الحديثة بأنها " بانهماكها الكبير بفحص آليات النص الشكلية والبنيوية ، نسيت او تناست المستوى الدلالي للنص الادبي عموماً والنص الشعري بشكل اخص واكتفى بعضها بملامسة المستوى الدلالي ملامسة محدودة وجزئية وشكلية او لغوية في الغالب .

فيما احجمت مقاربات اخرى عن الاقتراب من تحليل المعنى والدلالة بشكل ملفت للنظر انطلاقاً من فكرة ان النص الادبي والشعري خاصة هو بنية السنية (لغوية) مكتفية بذاتها ، وليست بحاجة الى الاحالة الى أي مرجع خارجي او وقوف امام دلالة او معنى"[١٠٩] ثم يرى هذا الناقد الحداثي بأن الحاجة أصبحت ماسة لضمان تأسيس مقاربة او مجموعة من المقاربات الدلالية التي تهدف الى ردم هذه الثغرة والاتجاه صوب استنطاق المعنى والدلالة في الخطاب الادبي عموماً ، والخطاب الشعري بشكل اخص .

ويدافع بعضهم الآخر عن القارئ والجمهور وحركة التاريخ بوجه هذا النقد البنيوي الحداثي فيقول :"وكما يعزل هذا النمط من النقد النص عن كل ما هو خارج النص ، دون ان يسمح لنفسه – منهجياً – ان يرى هذا الخارج في الداخل أي في حركة البناء الداخلي للنص نفسه ، كذلك فقد اتى هذا النقد الينا حاملاً اسواره العازلة عن القارئ والجمهور وحركة التاريخ وبهذا لم يسمح للقارئ ان يتفاعل مع منجزات هذا النقد ويتخذ منها ضوءاً للتفاعل الأعمق مع نصوص الشعر العربي الحديث ، كما لم يسمح لنفسه ان يفك بعض فعاليته الاكاديمية ليتفاعل هو مع الناس وحركة التاريخ فظل منغلقاً في عليائه بين عدد محدود ومحدد من الباحثين الاكاديميين يسبح ذاته بذاته"[١١٠]. وفي مجال التطبيق يعيب هذا الناقد على معظم الآخذين بهذا المنهج الحديث" أن الناقد منهم يتعامل مع النص كانه – مسبقاً – بنية مكتملة وعمل فني كامل ، ويحلله على هذا الاساس فتصير الدراسة وصفاً للعمل وتحليلاً حيادياً له وتبتعد عن كونها نقداً .

فتتساوى بهذا كل البنى! وهي غير متساوية لا في اكتمالها ولا في نقصانها او خللها ، ولا خاصة في قيمتها الفنية المعرفية ولا في قولها "[١١١]. ومن ثم يطالب الناقد امثاله الحداثيين بالاجتهاد والتطوير والتطويع لهذه المناهج الحديثة

لغرض التوصل الى ذلك المعادل النقدي المنهجي الذي يسمح بدراسة النص واكتشاف دلالته وجماله .

ومن الجدير بالذكر ان نقاد العرب الحداثيين المطالبين بتطوير المنهج البنيوي بعدم عزل العمل الفني عن مهاده الاجتماعي وعدم حصر الدراسة داخل بنية النص وضرورة اعتبارها عنصراً في بنية اشمل اجتماعية وثقافية ، هؤلاء النقاد ليسوا مجددين في دعوتهم هذه ، بل هم مقلدون للغرب ايضاً يجترون ما هضموه من افكار دعاة البنيوية التكوينية (الماركسية) التي مر ذكرها في هذا المبحث ، وليس ادلّ على تقليد هؤلاء النقاد من ان معظمهم ذوو توجه ماركسي ، وهم يواجهون نفس المشاكل التي واجهها قبلهم دعاة البنيوية التكوينية ، من صعوبة بل استحالة تطبيق هذا المنهج لما يتصف به من طابع الشمول والكلية ، وما يفرضه من حتمية العلاقة بين بنية النص وبنية المجتمع ، وتجاوزه ذات الاديب ووعيه الفردي كمصدر للمعنى ، وتركيز الاهتمام نحو النسق الذي تنزاح فيه الذات عن المركز .

ولذلك فلا يمكن لهذا المنهج ان يحقق التوازن المطلوب في دراسة النص الادبي وتحليله وتحديد قيمته الفنية . وهكذا يشترك البنيويون – على اختلاف توجهاتهم – بجملة نقائص ومآخذ تقدح في صحة المنهج البنيوي وتشير الى ضعفه في مجال النقد الادبي رغم مارأه بعضهم في البنيوية من ميزات ايجابية اهمها تحرير ذات الانسان من سطوة الفلسفات العقلية السائدة كما يرى ذلك الدكتور عبد السلام المسدي حيث يقول :" لكن اهم مميز يمكن لنا اليوم ان نستنبطه من خصوصيات البنيوية على صعيد القراءة النظرية هو الموقع الجديد الذي احتله الانسان ضمنها ، فالفلسفات المألوفة كانت دائماً حسب تقديرنا تنطلق من شيء ما هو خارج الانسان لتنتهي الى شيء ما يتجاوز حدود الانسان بعد ان تكون قد غاصت في عالم الوجود عبر الكائن البشري ،

فالانسان من حيث هو بذاته قد كان دوماً واسطة العقد في القلق الفلسفي ولكنه لم يكن في حد نفسه علة وجوده ولا غاية مطافه "[١١٢] .

ولكن البنيوية التي حررت الانسان من عبودية الفلسفات العقلية – على رأي المسدي – هي التي جعلته حبيس انساق النص خاضعاً لبناه مزاحاً عن مركزه اللائق به في هذا العالم ، فليست حريته – مع البنيوية – الا ضرباً من الوهم والسراب الخادع الذي يبحث عنه في متاهات النص من غير ان يدرك له بداية او نهاية كمثال رولان بارت الذي "شبه فيه النص بفصّ البصل حيث لا لب ولا نواة ولا قلب ولكن هناك بصلة تتكون من أغشية متتالية بعضها فوق بعض . ونزع الغشاء يكشف عن غشاء مماثل حتى النهاية حيث لانهاية ولابداية فكلها اغشية وكل الاغشية لب "[١١٣]. ويزجّ هذا المثال بالناقد البنيوي في بيداء النص المظلمة ويبعثر جهده في عالمه المجهول بعد أن يقنعه بأن وجود النص الادبي ذاتي فيه وليس لشيء مخبوء فيه ، وبهذا يرجع الناقد القهقرى الى نظرية الفن للفن وما دعا اليه لوكنت دوليل وجوتيه من ان الادب لاغاية له لانه غاية في حد ذاته حيث لا اخلاق ولا خير ولا شر في المذهب البرناسي .

ولكن الناقد البنيوي لا يعترف بهذا التراجع الى مذهب قديم ونظرية عتيقة ، بل يلبس دعوته رداء الحداثة والتقدم العلمي في بحث اللغة وتطور الدراسات اللسانية في القرن العشرين بدءاً من العالم اللغوي دي سوسير الذي تجاوز النظرة التاريخية في دراسة اللغة وأحل مكانها النظرة الآنية التي ترى في اللغة نظاماً من العلامات لا تربطها بالعالم الخارجي عنها رابطة لأن لها قوانينها الداخلية التي تجعلها متفردة عن الأشياء بل هي بيت الوجود الذي تولد فيه الأشياء وليست مجرد تعبير عنها ، ولذلك قال سوسير بأن المدلول صورة ذهنية وليس شيئاً خارجياً يمثله الدال .

ونمت هذه الفكرة في مدرسة الشكلانيين الروس الذين قادهم الاهتمام بالجانب الفني في دراسة النص الى أن يعاملوا الأدب بوصفه استعمالاً خاصاً للغة يحقق لها التمييز بانحرافه عن اللغة العملية المشوهة أو كما يرى ياكوبسون أن هذا "يحدث من خلاله حركة ارتدادية ترتدّ فيه الرسالة الى نفسها . فالرسالة – كقول لغوي – تتجه بحركة سريعة من باعثها الى متلقّيها وغايتها هي نقل الفكرة ، واذا ما فهم المتلقي ذلك إنتهى دور المقولة عندئذ.

ولكن في حالة (القول الأدبي) تنحرف الرسالة عن خطها المستطيل وتعكس توجه حركتها وتثنيها اليها ، الى داخلها بحيث لا يصبح المرسل باعثاً ، والمرسل اليه متلقياً ، وإنما يتحول الاثنان معاً الى فارسين متنافسين على مضمار واحد يضمهما ويحتويهما هو القول أي (النص) ويتحول القول اللغوي من رسالة الى نص ولا يصبح هدفها نقل الأفكار أو المعاني بين طرفي الرسالة ، ولكنها تتحول لتصبح هي غاية نفسها وهدفها هو غرس وجودها الذاتي في عالمها الخاص بها وهو جنسها الأدبي الذي يحتويها "[١١٤]. ورغم أن دي سوسير لم يستعمل كلمة (بنية) أبداً لأن المفهوم الجوهري في نظره هو مفهوم النسق أو النظام ، الاّ أن رولان بارت أوضح صلة البنيوية بمفهوم النسق من خلال اشارته الى : أن البنيوية في معناها الأخص هي محاولة نقل النموذج اللغوي الى حقول ثقافية اخرى .

وعرفت أمريكا تياراً عرف باسم (علم اللغة البنيوي) وقد شهد هذا التيار ازدهاراً على يد عالمين أمريكيين هما سابير وبلومفيلد ، كما دخلت البنيوية حقل الانثروبولوجيا على يد شتراوس . وقد واجهت البنيوية في الغرب نقداً فلسفياً من قبل ثلاثة تيارات رئيسة هي : النقد الوجودي ، والنقد التاريخي ، والنقد التفكيكي . وفي العالم العربي ظهرت اولى محاولات البنيوية في وسط المآخذ التي سجلت على جماعة مجلة (شعر) والمتعلقة باستعارتهم عمراً ثقافياً

لا يناسب العمر الثقافي العربي ، بل إن (شعر) نفسها صرحت في آخر اعدادها أنها اصطدمت بجدار اللغة . ولم تكن الأذرع مفتوحة دائماً للبنيوية ، وواجهت إنتقادات كثيرة لافتقاد اصحابها النموذج اللغوي المطلوب في النص العربي ، وعدم اطلاعهم على مفاهيم البنيوية في مصادرها الأصيلة مما أوقعهم في الاضطراب وعدم التمكن من استخدام الجهاز المفاهيمي الذي تتحرك فيه البنيوية [١١٥]. فكثر لديهم التخبط في استخدام المنهج البنيوي لتنفيذ مطالب الحداثة كرؤية للحياة والكون وعدم الاقتصار على الأدب ، وكمحاولة لإلغاء القديم والثابت ورفض الدين والتراث المرتبط به ، وتحطيم اللغة بنحوها وصرفها وبلاغتها شعراً ونثراً ، والاعتماد على الثنائيات المتضادة وشبكة العلاقات في تقييم الاشياء بعد الغاء وجودها الجوهري .

وكثرت لديهم المصطلحات الدالة على حالة التيه وعدم التصور العلمي الدقيق لموضوع البحث فضلاً عن افتقاد الغاية والهدف لهذا المنهج ، فمن مصطلحاتهم : اللامحدود واللانهائي ، اللاحقيقة ، اللاواقع ،الانعتاق من كل القيود ، الثنائيات الضدية[١١٦] وغير ذلك من الالفاظ والعبارات الدائرة في تصوراتهم عن الادب وضرورة تحقق (الشاعرية) فيه ، اذ" يعتمد النص الادبي – على شاعريته ،على الرغم من ان النص يتضمن عناصر اخرى ولكن الشاعرية هي ابرز سماته واخطرها"[١١٧] ولا تتحقق الشاعرية لديهم الا بانتهاك قوانين اللغة المألوفة وتحويلها الى سحر ينتهك بدوره الواقع المعتاد ويحوله الى خيال ، كما نجد هذا التصور لدى الغذامي حيث يقول :" فان الشاعرية انتهاك لقوانين العادة ينتج عنه تحويل اللغة من كونها انعكاسات للعالم او تعبيراً عنه او موقفاً منه ، الى ان تكون هي نفسها عالماً اخر ربما بديلاً عن ذلك العالم .

فهي اذن (سحر البيان) الذي اشار اليه الاثر النبوي الشريف . وما السحر الا تحويل للواقع وانتهاك له بقلبه الى لاواقع او هو تخييل على لغة القرطاجني أي

تحويل العالم الى خيال "[١١٨]. ويلاحظ هنا ان الناقد يستدل على نظرية (الشاعرية) بالحديث النبوي المشهور:(ان من البيان لسحرا وان من الشعر لحكمة) مستغلاً الشطر الاول من هذا الحديث لدعم نظريته ،غافلاً او متغافلاً عن الشطر الثاني الذي يجعل من الشعر حكمة ، ومن الواضح ان الحكمة لاتكون بانتهاك الواقع وتحويل حقائقه الى خيال ، بل شرط الحكمة أن تكشف عن الحق الثابت الذي يقره العقل السليم والمنطق المستقيم ، اما اوهام الخيال التي تقلب حقائق الواقع ، فليست من الحكمة في شيء وبالنسبة لسحر البيان المذكور في هذا الحديث ، فقد جاء في سياق قصة الزبرقان وعمرو بن الاهتم وهما عند رسول الله(ص) "والذي عناه رسول الله (ص) قوة الحجة المقنعة وسلامة المنطق وبيان المعنى وبلوغ الغاية "[١١٩]، فهو ليس السحر العادي كما تصور ذلك الغذامي رغم اصراره على ان "الشاعر يحرر الكلمة من معانيها ، مما علق بها من غبار السنين فيطهرها ويغسلها ويطلقها حرة تحلّق ... وهو بحساسيته المفرطة يرتقي فوق كل قيود الواقع ... وهذا هو سحرالبيان"[١٢٠] ولا يتفق هذا التأويل مع وضوح المعنى المقصود من البيان في كلام العرب ، وفي الحديث النبوي الجاري على اسلوب العرب في كلامهم .

ونجد هذا النوع من التأويل القسري الخاطيء عند الغذامي ايضاً في استشهاده بآيات القرآن الكريم كقوله تعالى: { **وَالشُّعَرَاء يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ . أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ** }[١٢١] اذ حاول ان يستدل به على نظرية الشاعرية فقال:"الشعر تحرر للغة والانسان وانعتاق من كل القيود ، والشاعر ليس الا هائماً منطلقاً خارج نفسه وخارج واقعه ... وكل محاولة لتقييد الشعر فهي تآمر ضده وهي مخالفة لأصوله ، ولذلك فان حالة الوعي تصبح اسوأ حالات التلقي للشعر"[١٢٢]. ومرة اخرى يتغافل هذا الناقد بل يتجاهل الآية التي تستثني فريق الشعراء المؤمنين في قوله تعالى:{ **إِلَّا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَذَكَرُوا**

اللَّهَ كَثِيراً وَانتَصَرُوا مِن بَعْدِ مَا ظُلِمُوا وَسَيَعْلَمُ الَّذِينَ ظَلَمُوا..} [١٢٣] ويصر على التمسك بالآيات السابقة عليها ليتخذ منها دليلاً على ضرورة الهيام وفقدان الوعي في الشعر .

ورغم ان هذا النوع من الشعر ورد في تلك الآيات مورد الذم والرفض لفساده وغوايته ، ولكن نقاد البنيوية يتخذون من هذا الشعر أساساً لمفهوم الشاعرية أو الشعرية كما يسميها كمال ابو ديب ويجعلها تفيض من أغوار عميقة في الذات الانسانية "وتفسر جوانب منها الدراسات التي تربط بين الشعرية والطقوس والاسطورة والموسيقى كما تفسر جوانب منها الدراسات الفرويدية واليونغية التي تربط بين الشعر وعقد القمع والجنسية أو اللاوعي الجماعي والنماذج العليا"[١٢٤]

والملاحظ أن جميع هذه الدراسات تعنى بالحالات البدائية والوثنية والمرضية والشاذة ، التي اعتورت الانسان منذ عصوره القديمة وحتى عصرنا الحالي، اما الحالات السوية التي يظهر فيها وعي هذا الانسان وصحته النفسية وتقدمه الحضاري ، فليست موضع عناية في تلك الدراسات التي اعتمدها نقاد البنيوية في ميدان تطبيقاتهم للشعرية رغم ادعائهم – على الصعيد النظري – بأن الشِعرية محصورة في مجال البنى اللغوية مما يؤدي بهم الى الوقوع في الاضطراب والتناقض بين تصورات المنهج البنيوي وتطبيقاتهم لهذا المنهج في ما يخص نظرية الشعرية .

كما نلمس هذا التناقض لدى ابو ديب في تطبيقاته حيث يؤكد أن مكونات الشعرية " كما يمكن أن تكون عناصر لغوية ، يمكن أن تكون كذلك مواقف فكرية او بنى شعورية او تصورية مرتبطة باللغة او بالتجربة او بالبنية العقائدية (الايديولوجية) او برؤيا العالم بشكل عام"[١٢٥]. وهذا التأكيد الأخير" يضعنا بإزاء شعرية غير لغوية . وعلى الرغم من انها تعاين عبر لغة النص

نفسه فان جميع البنى التي تتعلق برؤيا العالم تعد زيادات نصية غير متعلقة بخصوصية النص اللغوية ، وربما تكون قد اوقعت ابوديب في تناقض محير بين اجتزائية مخلة بمفهوم الشعرية وشمولية لهث وراءها ابوديب ولم يطوّعها .

ويكمن التناقض في الاعتداد بالنص فقط بوصفه المادة الوحيدة التي تمكّن من تجلية الشعرية عبر اللغة التي تتركب في النص على نحو خاص ، ومن ثم ضعْف هذا الاعتداد ، والتحول الى معالجة بنى رؤيوية وصولاً الى شمولية كانت المطمح الكبير لأبوديب في ان يضفيها على مفهومه ولو استدعى ذلك تشابكاً غير منظم لمفاهيم مستمدة وخلطاً للغوي بالرؤيوي أي خلطاً للفيزيقي بالميتافيريقي على الرغم من أنه يؤكد أن الشعرية خصيصة نصية لاميتافيزيقية"[١٢٦] ومن هنا يفتقد ابو ديب التماسك النظري ، وتتهاوى دعوى علمية النقد لديه بالنظر الى كونه " من اكثر النقاد المعروفين خطابية وتعلقاً بالشعارات والمبالغة الايديولوجية في حديثه عن نفسه و منهجه .

ففي مقابلة اجريت معه في البحرين ونشرتها مجلة ثقافات البحرينية في عددها الثالث ذكر ابو ديب بكثير من الثقة بالنفس أنه استوعب مختلف العلوم المعاصرة من اللسانيات إلى علم النفس اللغوي إلى علم الانسان (الانثروبولوجيا) إلى الاقتصاد وعلم الاجتماع إلى الفلسفة ثم إلى النقد الثقافي والأدبي قديمه وحديثه ، ليشير بعد ذلك إلى اعتقاده : أن ما كنت اسعى اليه بولهٍ مشبوب قد تحقق إلى حد لابأس به ، وفيما بعد اثبت أنه – دونما مبالغة في التواضع وأنا لا أحب فضيلة التواضع في هذه الامور ولاأدعي أنني امتلكها اطلاقاً – كان مفتاحاً على مستويات كثيرة في الثقافة العربية والدراسات الاخرى ايضاً . وكان جزءاً منه السعي إلى موضعة التراث النقدي العربي في سياق عالمي "[١٢٧] ويعلّق الدكتور سعد البازعي على كلام أبي ديب قائلاً :"كلنا نتمنى لوأن أبا ديب قد وفق فعلاً في موضعة التراث النقدي العربي عالمياً ،

لكن الشواهد بكل أسف تقول غير ذلك ، فالذي يعرف موروثنا النقدي في الغرب هم المستعربون أو المستشرقون ، أما النتاج النقدي المعاصر فما زال بعيداً عن العالمية المنشودة أو المتحققة حسب دعوى الناقد العربي.

ما تحقق هو الاستهلاك الواسع وغير الناقد غالباً للمناهج والنظريات والمفاهيم ومن ذلك مفهوم العلم الذي يوظفه أبو ديب كما يوظفه غيره لوصف النقد الأدبي دونما وعي كافٍ "[١٢٨] وذلك حين لجأ أبو ديب وغيره من البنيويين إلى إستخدام المصادر (العلمية) في تحليل النصوص الحافلة في تصورهم بالثنائيات الضدية وعلاقات التضاد بالاضافة إلى العقد الجنسية وغير ذلك من مظاهر التنافر والاختلال واللاوعي الضروري – في نظرهم – لشعرية النص الأدبي ، كما نلمس ذلك في تحليل كمال أبو ديب لابيات ابن الرومي التالية [١٢٩]:

حيّتكِ عنا شمال طاف طائفها ... بجنّة نفحت ريحاً وريحانا

هبت سحيراً فناجى الغصن صاحبه ... موسوساً وتداعى الطير إعلانا

وُرْق تغني على خضر مهدلةٍ ... تسمو بها وتمسّ الارض احيانا

تخال طائرها نشوان من طرب ... والغصنَ من هزّه عطفيه نشوانا

يقول ابوديب في تحليل هذه الابيات :"تبدأ القصيدة بتشكل ثنائية اساسية هي الأنا/الأنت تسود بين طرفيها علاقة بعد مكاني تشير اليه التحية التي تحمّل للريح . عدا البعد المكاني ليس للعلاقة بين الأنا والأنت من طبيعة محددة ، لكن البعد المكاني نفسه يجسد انفصاماً فعلياً قائماً وتلعب الريح دوراً توسطياً في هذا الموقف بين الأنا والأنت "[١٣٠] ويستمر ابوديب بهذا الأسلوب من التحليل مستخدماً الأحرف الاجنبية كحرف (**A**) في الترميز للبنية الاساسية للجملة الأولى ، وحرف(**B**) رمزاً للبنية الاساسية للقصيدة ، وهكذا خلال تسع صفحات من الرموز والعبارات المعقدة التي ننسى في خضمها الشاعر وشعره

لننتهي الى قوله :" أخيراً تتلاقى في القصيدة حركتان ضديتان يجسد تلاقيهما النهائي توحد التصورات ، هاتان الحركتان هما الحركة الافقية ثم الحركة الشاقولية ، تنضحان بشهوة جنسية تنبع من حركة الاتصال الافقية والاهتزاز الشاقولي الصاعد الهابط "[١٣١]. وهكذا ينتهي بنا هذا الناقد البنيوي وقد فقد الذوق الفني والشعور بالجمال والفهم المعنوي للحياة والاحساس الخلقي بها ، رغم تناوله نصاً يزخر بالقيم الشعورية والتعبيرية الجميلة[١٣٢] ، اذ تنسحق هذه القيم تحت قلم هذا الناقد (العلمي) وتتحول الى هبوط في المشاعر وتعقيد في التعبير عنها . في حين نراه يتناول نصاً هابطاً لأدونيس فيعلي من شأنه ويرى فيه معرضاً لأوجه البلاغة والعبقرية، فيقول عن النص :"لكن صورة ادونيس الرائعة تعيد خلق(الأب) في سياق جديد ، يتحول فيه إلى (أب أخضر)! هذا ما يقوله الدكتور كمال ابو ديب ! ثم يورد لنا نص ادونيس الرائع ! على النحو التالي :

لأب مات أخضراً كالسحابة وعلى وجهه شراع ..!

ويبدأ يحلل في عبقرية هذا النص الذي لوسمعه عبد القاهر الجرجاني لرماه في وجه صاحبه ومحلله (أب مات أخضراً كالسحابة) ثم (على وجهه شراع) . ولماذا وضع الالف بعد (أخضر) أهي خطأ مطبعي ام اسلوب لقتل قواعد اللغة . هكذا اذن تقتل اللغة وتموت الكلمات وترمى في تيه . ويستعين في تحليله بنص آخر لخليل الحاوي في (بيادر الجوع) . ثم يقول : فجأة تأتي الصورة المجسدة لهذا اللاوعي المصعوق الذي تنقل فيه اشياء العالم . يقول خليل الحاوي :

... تخضر فيه لحية ، فخذ ، وأمعاء تطول

إن سماع مثل هذه النصوص لا يحتاج الى دراسة في الادب لرفضها . إن الفطرة ترفضها وتشمئز منها ، إن السجية النقية تلفظها وترميها "[١٣٣]. وهناك مثال آخر لهذا الضرب من التحليل عند ابو ديب نجده في تحليله قصيدة (كيمياء النرجس – حلم) لادونيس ايضاً حيث" يعطي كمال ابو ديب لكل سطر حرفاً بالانكليزية او حرفاً ورقماً **F-N-2A-3A** ، ثم يبدأ التحليل ليحاول أن يوجد شيئاً يستخرجه من الاسطر ، وانّى له الاّ حين يخاطب سكارى ومخدّرين . ويستغرق هذا بحدود خمس واربعين صفحة . وهو يضع لها مخططات ثم جداول مع أحرف انكليزية ويحاول أن يبحث عن معنى وعن ايقاع ، فلا تجد معنى ولا ايقاعاً "[١٣٤].

وامثلة هذه الحذلقة والتعمية في التحليل البنيوي عامة كثيرة لا يجني منها القاريء غير صداع الرأس دون فائدة تذكر للأدب أو للنقد ، "فأن نحصي عدد الافعال والاسماء في هذا النص أو ذاك ، أو أن نحصي الفواصل والنقط وعلامات التعجب والاستفهام وصيغ الافعال الماضية والمضارعة ثم نسمي ذلك مدرسة في النقد الأدبي وفي دراسة الأدب – كما يفعل بعض الذين يكتبون في الروايات الثقافية عندنا – فهذا اضاعة للوقت وللحبر والورق ، وقد يفيد من ذلك علم الاحصاء الادبي إن وجد مثل هذا الاحصاء أو قد يتسلى به اولئك الذين ليس لديهم عمل جاد يعملونه ، اما أن يقال إنه مفيد للأدب وتطوره فتلك اعجوبة من اعاجيب هذا الزمان الأخير الذي كثرت فيه الاعاجيب حتى فاقت عدداً أعاجيب كل الازمنة الغابرة "[١٣٥] ذلك لأن البنيوية" تخبرنا برطانة غريبة ورسوم بيانية وجداول معقدة بأشياء نعرفها مسبقاً . ولذلك فهي ليست عديمة القيمة حسب وانما مؤذية لأنها تجرد الأدب ونقده من صفاتهما الانسانية"[١٣٦] .

وبالاضافة الى ما تقدم من مآخذ على المنهج البنيوي فإنه يؤخذ عليه ايضاً احتفاله بالاساطير والخرافات واعتمادها في تحليل النصوص ، إذ" يقول هنري

سوسمان في كتابه (الصور البعدية للحداثة): إن كتّاب الحداثة اليوم أحيوا الأوديسا والاساطير الاخرى لتكون دليلاً لهم في جولاتهم القصصية. وأصبحت كتب هوميروس تكوّن الاطار الحقيقي للقصة والقاعدة للمنهج البنيوي . ويقول : يمكننا أن ندرك السبب الذي اصبحت الاساطير وصناعتها موضوعاً متميزاً في التحليل البنيوي ، ذلك لأن الاساطير الكلاسيكية احتلت في الأدب والثقافة نفس الدور الذي احتلته الاحماض النووية في علم الوراثة في القرن العشرين "[١٣٧] ولهذه النقائص الكثيرة في المنهج البنيوي، فقد تراجع عنه العديد من دعاته ورواده ، "وإن التحولات الظاهرة والملموسة في الرؤية والمنهج لأقطاب النقد البنيوي تعطينا تصوراً لمقدار المأزق الوصفي الذي رسمت البنيوية حدوده ووضعت الباحثين والمحللين والنقاد ضمنه "[١٣٨] ولذلك فقد" بدأ ينهض جيل جديد من الباحثين والنقاد الذين تمثلوا الكشوفات البنيوية جيداً ، لكن كفايتها المنهجية وأطرها الضيقة لم تتح لهم الانضواء في ظلالها بل الخروج عليها ومحاولة تحرير المنهجية من القيود الصارمة .

ففضلاً عن بارت الذي يعد جاكوبسن البنيوية في تحرره وانتقالاته ، ظهر فيليب سولير وجوليا كرستيفا وبول ريكور وجاك دريدا . وبذا فقد انطلقت ثورة السيميولوجيا والتأويل "[١٣٩]. ورغم الضجيج الاعلامي الذي احدثته البنيوية على الساحة الادبية من حيث التنظير لمبادئها العامة وللانواع الادبية حتى اغرقت الاسواق بمؤلفاتها النظرية والتطبيقية ، لكن الزمن لم يمرّ الاّ عقدين تقريباً حتى غزتها التفكيكية ،"حيث إن بعض زعماء الحركة البنيوية تحولوا الى تفكيكيين وتبعاً لذلك تحول الكثير – ومنهم وفي مقدمتهم الادباء العرب تحولو ايضاً بصورة ميكانيكية الى تفكيكيين ايضاً ، وبقي قسم آخر يأخذ من المذهبين ويلفق بينهما بشكل او بآخر"[١٤٠]. وحقيقة هذا التحول أن الانسان

الغربي وإن أبدى ترحيباً بالبنيوية بديلاً عن الوجودية ،"إلاّ أنه يعلم أنها ثمرة من ثمار العلم الذي زرع الخوف وجلب اليأس له في الحرب الكونية الثانية .

وليس أدل على ذلك من القنبلة الذرية في اليابان ، فقط هو يريد أن يجد بديلاً يقاوم به فشله في تحقيق السعادة ولو الى حين وهذا ما يفسر المدة القصيرة التي بقيت فيها البنيوية اذ ارتد عليها اهلها بارت ودريدا وفوكو سنة ١٩٦٦في جامعة هوبكنز بالولايات المتحدة الامريكية اثر المحاضرة التي ألقاها دريدا حول التفكيك ، لتأتي ثورة للطلبة الفرنسيين سنة ١٩٦٨ تأكيداً لأفول شمس البنيوية وكل ما يمت بصلة إلى الموضوعية "[١٤١] .

نقد المنهج التفكيكي

لقد وجد الانسان الغربي نفسه من جديد فريسة التيه والضياع في اتون التفكيك الذي اتخذه الانسان الغربي طريقة يعبر بها عن تذمره من اليقين الموضوعي ورغبة في تجربة حياة الفوضى والحرية اللامتناهية بعد أن اكتسب من البنيوية ولعها الجنوني بالخطاطات والاحصائيات والجداول المتشابكة التي تشوه النصوص الأدبية وتضيع خطوطها تماماً . "فهذا الولع بعنفه يتحول الى ولع عند التفكيكيين الذين خلفوا البنيوية فنقلوا عدوى ذلك إليهم ولكن بإضافة جديدة هي(الفوضى) التي طبعت سلوكهم الأدبي والفكري ، فمن حيث الفكر يشير المؤرخون الى الخلفية الفلسفية التي تكمن لدى التفكيكيين وهي التشكيك بالوجود والمعرفة وانعكاسات ذلك على الحقل الأدبي حيث التشكيك بمصداقية التيارات السابقة وحتى ذلك التشكيك بالمعنى الأدبي حيث عرفوا باتجاههم الى (لانهائية المعنى) واللعب بـ (الدوال) والقفز على اشارات النص وفجواته...الخ ويمكن الذهاب إلى أن الحرية شبه المطلقة للتلاعب في صياغة النصوص ونقدها، هي الطابع للاتجاه التفكيكي"[١٤٢] الذي نادى بالتمرد على كل فكر مركزي والقضاء على كل يقين موضوعي من خلال اهتمامه بنقد الخطابات

النقدية والفكرية والفلسفية ، ولذلك فهو أقرب ما يكون الى الفلسفة منه إلى النقد الأدبي . ونجد أصول هذه الفلسفة عند" هيدغر الذي يعده النقاد أول من قال بمصطلح التفكيك ، اذ حاول تعرية الفكر الفلسفي الغربي والنبش في أنساقه قصد الوقوف عند الجذور الاولى التي كان عليها مفهوم العقل عند الحكماء الطبيعيين قبل أن يتغير مفهومه عند أفلاطون وأرسطو ، حتى يتسنى له تقويض العقل الغربي ورده الى أصوله الحقيقية . ولما كان ذلك من الصعب تحقيقه بسبب قوة احكام نسيج العقل الاوربي وانغلاقه على نفسه ، لم يكن أمام هيدغر سوى زرع الشك في كل الخطابات الفلسفية من خلال فلسفته التأويلية التي حاول من خلالها فتح باب تعدد القراءات ولا نهائية التفسير.

وهو اذ يفعل ذلك ، يقصد نزع اليقينية الموجودة في الفكر الفلسفي وجعله مجرد خطاب قابل للتفكيك بعدد القراء المقبلين عليه "[١٤٣] ومن هنا فان البؤرة التي يتمركز فيها محور القارئ عند التفكيكيين بخاصة هي (تعدد المعنى ولانهائيته) "وهو أمر لا يحمل الجدية التي يصاحبها الضجيج الاعلامي ، فتعدد المعنى قد توفرت الاتجاهات السابقة على الحداثية عليه بدءاً من الاتجاه الرمزي ... بل لا نكاد نعثر على ممارسة نظرية او تطبيقية حتى بالنسبة إلى الاتجاهات التي تعتمد النقد التاريخي أو الاجتماعي أو الايدلوجي أو النقد الذي يلفق بين الاتجاهات جميعاً ، عندما يتناول رموز النص وشفراته : يشير الى تعددية الدلالة بنحو اصبح له الفته وذيوعه كألفة وذيوع من يتناول عناصر الايقاع أو اللغة أو البناء ، أي اصبح احد مفردات التعامل مع النص"[١٤٤].أما لانهائية الدلالة فرغم استئثارها باهتمام النقد التفكيكي إلا أنها لا تبعد كثيراً عن تعددية الدلالة التي تعني أن علاقة ما أو دالاً او رمزاً يرشح بعدة دلالات تحددها أذواق القراء المختلفة ، وحيث لا نهاية لعدد القراء فسوف يكون الدال مرشحاً بدلالات لانهائية وبهذا الردم بين مصطلحي (تعدد المعنى) و(لانهائيته)

لانظفر بجديد في هذا الحقل الذي احتله اسم جاك دريدا إذ اليه يعزى الفضل في تبني مصطلح التفكيك "والبراعة في استثمار آلياته مركزاً نقده على غرار أسلافه على مركزية العقل والمعنى وفلسفة الحضور. وقد بدا النقد التفكيكي معه مميزاً بجملة من المصطلحات التي عرف بها نحو : الاختلاف ، الارجاء ، التشتت، الهوة، علم الكتابة ، ميتافيزيقا الحضور، المركزية الغربية ، مركزية العقل ، مركزية الذكر ومركزية الصوت"[١٤٥] "وتمكّن استراتيجية دريدا على العموم من تجزئة الالفاظ والفرضيات الفلسفية الاساسية ثم تطوير الابنية التناقضية والحجج التناقضية التي تنطوي عليها هذه الالفاظ والفرضيات. ويهدف دريدا من ذلك الى تفكيك تقليد الميتافيزيقية الغربية بأسره ليس الاّ، وما ينطوي عليه هذا التقليد من الزعم بوجود معنى موحد له هوية أو تطابق ذاتي يتميز من التدوين الثانوي المشتق لذلك المعنى في اللغة المكتوبة . ويسمي دريدا هذا التقليد والاتجاه (مركزية الكلمة)"[١٤٦] داعياً من خلال تجاوزها الى لا نهاية الدلالة بجعل القارئ هو من ينتج الدلالة ، محاولاً بهذه الدعوة انقاذ الحداثة من الانغلاق الذي نادت به البنيوية .

فما وصل اليه دريدا في استراتيجية التفكيك هو أن "المعنى مؤجل الى مالانهاية لأن الدال وهويبحث عن المدلول لا يعثر عليه لأن هذا الاخير يتحول بدوره الى دال يبحث عن مدلول وتبقى الدوال لعبة دون الوصول الى معنى "[١٤٧]، ويستند دريدا في هذه اللعبة الى اعتقاده بعدم وجود النسق البنيوي ونفيه لأية قاعدة او نظام منطقي في علاقة اللغة بالواقع ، بل إنه يلقي بشكوكه حتى على اوضح البديهيات التي يعتمدها العقل الانساني في مجال الفلسفة او اللغة .

ولذلك فان التفكيك عند دريدا ينبذ الميتافيزيقا والفلسفة ويعدهما من انماط الادراك الخادعة "كما ان اللسانيات التي كانت تخفي الميتافيزيقا في نماذجها

الخاصة باللغة لاتلائم التفكيك . وكذلك لايلجأ التفكيك الى البنيوية التي ترتكز بقوة على اللسانيات. قد يبدو التفكيك حقلاً تحكمه قواعد وأنظمة ولغة خاصة يصعب على المبتدئ فهمها، الاّ أن الحقيقة مختلفة ، فنحن لدينا قواعد وأنظمة ولغة خاصة في النظريات النقدية اكثر مما في التفكيك"[١٤٨] الذي"لا يمنح الناقد أي نماذج ولا يطبق أي أنموذج على النصوص الادبية ، بل إنه يدمر جميع النماذج الموجودة ولا يقدم أي نموذج ، ولهذا تسبب الكتابة التفكيكية حيرة كبيرة . فعلى العكس من النقد البنيوي لا يؤمن النقد التفكيكي بوجود نسق يمكن فهمه"[١٤٩] لذلك يقول ليتش في كتابه (النقد التفكيكي) :"إن التفكيكية باعتبارها صيغة لنظرية النص تخرّب كل شيء في التقاليد تقريباً وتشكك في الافكار الموروثة عن العلامة واللغة والنص والسياق والمؤلف والقارئ ودور التاريخ وعملية التفسير وأشكال الكتابة النقدية "[١٥٠] ويؤكد هوار فلبيرن أن التفكيكيين هم السبب الوحيد لأزمة الدراسات النقدية .

فهم يتصورون المؤسسة الادبية وقد تحولت الى كرنفال تختفي فيه التقسيمات والحدود التي تميز بين الشيء وغيره الى درجه يسود فيها الخلط ، ويمنح الطلبة درجات عالية مقابل السخرية التي يتقنونها مع جهلهم باكثر الاشياء بداهة [١٥١]. وتلجأ التفكيكية الى الاكثار من استخدام المصطلحات الغامضة لتغطي على نقائصها التقليدية المكتسبة من الاتجاهات والحركات النقدية السابقة عليها كحركة النقد الجديد وغيرها ."وقد الف جون إلس كتاباً ضمّنه الكثير مما يؤخذ على التفكيكية وهو كتاب (ضدالتفكيك) ١٩٨٩. وفيه يثبت أن معظم التعبيرات والمقولات الاساسية للتيار التفكيكي كانت متداولة عند النقاد الجدد، ومن ذلك مقولة إحالة المعنى التي ظهرت عند دريدا بتعبير مختلف آخر هو ميتافيزيقا الحضور . أما انكار دريدا لثبوت

المعنى في القراءة الاولى للنص فذلك تحوير لمقولة المغالطة القصدية التي تكلم عليها ويمزات وبيردسلي منذ العام١٩٥٤.

وأخذ على التفكيكية ايضاً شغفها باستخدام كلمات واصطلاحات غير واضحة سعياً منها لابهار القارئ واقناعه بأن ما يقال له استثنائي وغير عادي . علاوة على أنها أعادت لبعض المقولات الفلسفية المعاصرة ولاسيما الظاهراتية وفلسفة التأويل ، تحكمها بالدرس الأدبي "[١٥٢] ويتجلى هذا التحكم في افتقار التفكيكية للتفكير الحواري والتاريخي إذ"إن دريدا وأصدقاءه يظنون أنهم يميزون في كل النصوص مآزق منطقية أو آليات ولا يبدون مدركين إلى أي حدّ يُسقطون بناءات لما وراء مقالاتهم على النص المحلّل .

إنهم يعيدون هكذا إنتاج بعض مساوئ اللوغو مركزية على غرار الهيغلي الذي يماثل النص مع جملته، وعلى غرار البنيوي الغريماسي الذي يماثله مع مفهوم التناظرية الخاص به ، يماثله دائماً ناقد كدومان مع المأزق المنطقي الذي اخترعه هو بالذات "[١٥٣]. وحين" يؤكد النقد التفكيكي أن كل النصوص مأزقية وأنها تنتهي بتفكيك نفسها بنفسها ، ينزع الى الحد من البعد التاريخي والسوسيولوجي لتحليلاته.

ذلك أن تنوع النصوص وسياقاتها التاريخية يجعل الفرضية التي تقول إن كل النصوص هي بنى مأزقية ، غير قابلة للتصديق إطلاقاً "[١٥٤]. وبتجاوز سياق النص يتأكد أن هذه الفرضية التفكيكية تتعامل مع الوهم أكثر من تعاملها مع الحقائق ، ويتخذ الناقد التفكيكي من خلالها اسلوب المراوغة والمخاتلة في مطاردة الدوال دون اقتضاء من النص ذاته أو من سياقه بل يصطنع الناقد ذلك لاستعراض مهارته التذوقية مما يحيل ممارسته الى عبث قد يحقق الامتاع الفني ولكنه امتاع زائف لا يخدم الحقيقة ."إن الشخصية المنعزلة عن إدراك وظيفتها الجدية في الحياة – كما هو مناخ الحضارة الأوربية في تياراتها العابثة

والمتخمة والباحثة عن الامتاع الرخيص – من الممكن أن تتساوق مع امثلة هذه المهارات التذوقية في موضوعيتها وعبثيتها ، مع ملاحظة أن الجناح الآخر من الحضارة الاوربية – وهي التيارات التي تناهض العبثية – لا تتجاوب مع هذه الاتجاهات حيث نلاحظ مقاومة حادة لها من خلال شخصيات لها ثقلها الأدبي"[١٥٥] ترفض هذا النوع من النقد المسمى بالتفكيكي وترى أنه يقوم على مواقف استعراضية أو استفزازية تصادف هوى من جانب المثقف الامريكي صاحب المزاج الذاتي الخاص أكثر مما يقوم على مرتكزات نظرية يسهل تلقفها وتطبيقها مثل ما كان الأمر في النقد الجديد.

ويرى آخرون أن التفكيك يشبه الموضة التي تظهر في الوقت المناسب لاشباع حاجة مرتبطة بالذكاء التسويقي ليس غير [١٥٦] . "وتركزت المناقشات المعارضة للتفكيكية في معظمها على البداهة أو اللغة الاعتيادية . وقد لعب الفيلسوف لودفيج ويتجنستون (١٨٨٩-١٩٥١) دوراً كبيراً في دعمها من منطلق أن مثل هذه الفلسفات اللغوية التشككية تستند في جذورها على نظرية معرفية مموهة تدفع المرء للبحث عن تطابق منطقي بين اللغة والعالم "[١٥٧]. ومن وجهة نظر هذا الفيلسوف"فهناك خطأ فكري مستمر في النظرة النصية ما بعد السوسرية التي توجد ظاهرة مروعة للفصل بن الدال والمدلول . ولننظر الى هذه الظاهرة كمشكلة او تناقض ظاهري معناه إعادة نفس الاخطاء التقليدية المتضمنة إعادة توقع ارتباط اللغة مباشرة بالأهداف أو الافكار .

وهذا استناداً لرأي ويتجنستون واتباعه هو جذر جميع الفلسفات الشكوكية حيث دفعت هذه الفلسفات الى الارتباك والتناقض الظاهري بعدم الأخذ بنظر الاعتبار تنوع احتمالات المواءمة بين اللغة ،المنطق والواقع"[١٥٨] كما نجد هذا الارتباك والتناقض في العديد من مقولات التفكيكية التي تفتقد البرهان على صحتها كمقولة الكتابة التي يقدمها دريدا على الكلام مع استحالة البرهان على

أولوية الكلمة المكتوبة ، كما يرى ذلك إيلس حيث يقول:"حتى اذا سلمنا بأن الكلام لا يمكن أن يوجد قبل إمكانية الكتابة ، فان دريدا يسلّم بأولوية الكلام المنطقية ، لأن وجود الكلام هو الذي يجعل الكتابة ممكنة "[١٥٩]. "ويطور ايلس نقده لفكرة الكتابة بأخذه على دريدا كونه يعامل الكلام والكتابة كمترادفين: (لايعني الكلام كتابة ، واذا كنا نستخدم الكتابة كبديل من الكلام فنحن نقترف خطأ). إن الاتجاه الدريدي لاختزال مشكلات الكلام الى مشكلات كتابة – عظمى لا يشكل فقط نقطة ضعف في مقال التفكيكية، بل يشهد على القطع بين هذا المقال وعلم كالألسنية يميز بين خصوصيات اللغة المحكية وخصوصيات النص المكتوب"[١٦٠]. وبالمثل تأتي مقولة (موت المؤلف) في التفكيكية كمغالطة يقصد منها جعل النص مفتوحاً لجميع الاحتمالات . وقد سجّلت هذه الفكرة حضورها" منذ ان دعا الاتجاه البنيوي الى عزل الكاتب عن نصه في مقاربة النصوص .

لكن الذي طوّر الفكرة فيما بعد وأضفى عليها صبغة المشروع التأسيسي هو بارت في مشروعه التفكيكي وكذا دريدا ، ومن قبلهما نيتشة بدعوته الى موت الإله وفوكو الى موت الانسان . فهي من الافكار المتجذرة في الفكر الغربي، ، ومهما تلكأ هؤلاء المفكرون بأن الدعوة لاتعدو أن تكون مجرد قتل رمزي، إلاّ أنها تعبر عن حقيقة أزمة الانسان الأوربي الذي أوصله العقل الى التشكيك في كل شيء حتى ذاته"[١٦١]، وقد قال ويتجنستون:" اذا حاولت ان تشكّ بكل شيء فلن تجد مالايشك به. إن لعبة الشك بذاتها تفترض مسبقاً وجود الموثوقية في ما يُشك به"[١٦٢]. وهذه هي المغالطة التي اعتمدتها التفكيكية في تمسكها بفكرة موت المؤلف واتخاذها مدخلاً للقارئ التفكيكي ذي المآرب اليهودية .

واذا أضفنا الى هذه الفكرة جملة المفاهيم والمصطلحات المستخدمة في تيار التفكيك ، تبين ارتباط هذا التيار بالعقيدة اليهودية والتفسير الحاخامي للتوراة ،

وقد" سعى الدكتور عبد الوهاب المسيري – وهو الباحث المختص في التراث اليهودي – الى الإمساك بالخيط الذي يوصله الى الجذور التي تربط بين التفكيكية واليهودية ، وقد تمكن استناداً على المصطلحات التي يقوم عليها التفكيك الوصول الى الصلات الموجودة بينه وبين التراث اليهودي . أول هذه الخيوط هو أن معظم دعاة الحداثة (التفكيك) من أصل يهودي (دريدا، هارولدبلوم، جابيس، كريستيفا، ليفيناس..) اما الخطوط الرئيسية فتتمثل في المناهج التي اتبعها هؤلاء والمصطلحات التي استخدموها في الترويج لفلسفتهم"[١٦٣] إذ ارتبطت باوضاع اليهود الذين اقتلعوا من وطنهم الأصلي وتم إحلال شعب آخر محلهم ، كما تم توطينهم في بلاد غريبة عنهم واليهودي يعيش في بلاد الغير وكانه مواطن فيها مندمج في أهلها مع أنه في واقع الأمر ليس كذلك ، فهو فيها وليس منها.

فهو الغريب المقيم أو المقيم الغريب أو الحاضر الغائب ، وهو كذلك المتجول الدائم الذي يحلم دائماً بأرض الميعاد وعلى وشك العودة دائماً ولكنه لا يعود ، فهو الدال المنفصل عن المدلول أو الدال الذي له مدلولات متعددة بشكل مفرط[١٦٤]. وهذه هي الدلالة المؤجلة ولا نهائية التفسير التي يقول بها دريدا وأتباعه ، ومن عدم الاقرار بوجود الفرد اليهودي الذي يبقى هائماً يؤجل العودة إلى أرض الميعاد، يأتي الشك في كل قراءة تقوم على إقرار المعنى الواحد .

ومن تعدد تعريفات اليهودي وتقلبها بين المحافظ والاصلاحي والمجدد والملحد والمتهود ومن يصفه الناس بأنه يهودي ومن يشعر في قرارة نفسه أنه كذلك ، يأتي تعدد القراءات إذ لا حقيقة إلاّ ما تصنعه إرادة القوة من منظورها الخاص وما تعتقد أنه حقيقة ، فاليهودي/ الحقيقة اعتقاد من منظور معين يبقى قابلاً لتعدد الدلالة بتعدد قراءات الناس له [١٦٥]. ومن تعدد التفاسير الحاخامية

المدونة في التلمود وما تحيل عليه من تفاسير اخرى إلى مالانهاية دون الوصول إلى تفسير نهائي للكتاب المقدس الأصل (التوراة الغائبة) ، يأتي غياب الدلالة وتأجيلها إلى مالانهاية لأنها تناص . "فالتفسير الحاخامي بهذا الشكل هو القاريء التفكيكي الذي اصطنعه نيتشة ودريدا ، إنه إرادة القوة الذي يدخل النص من أية زاوية يشاء منصباً نفسه وصياً على النص / التوراة بدعوى أن صاحبها قد مات (موت الإله ، موت المؤلف) ولكن الاغرب في هذا أنه لايوجد قاريء واحد بل هم قراء كثيرون ، أي لا يوجد تفسير حاخامي واحد بل هي تفاسير ، كل واحد منهم يحيل على الآخر دون أن يكون هناك تفسير قار ، فيحجب النص / الأصل ويضيع في ظل هذه التفاسير ، فتتعدد الدلالة ويصبح النص نصوصاً والمقدس مدنساً والمطلق نسبياً والحاضر غائباً والقراءة إساءة قراءة . هو اليهودي الذي يعني كل شيء ولايعني أي شيء "[١٦٦] . وبالاضافة إلى ما تقدم تشير الباحثة جياتري سبفاك في ترجمتها لكتاب دريدا (في علم الكتابة) بأن هذا الفيلسوف الفرنسي يهودي سفاردي وبأن بعض مقالاته مذيلة بتوقيع حبر يهودي اسمه رابي ، وقد تبنى التراث السفاردي أسلوباً في التفكير يسمى الاسلوب الماراني وهو أن تقول شيئاً وأنت تقصد غيره وأصله اخفاء اليهودية واظهار الكاثوليكية عند يهود المارانو .

وهذا ما يريده دريدا من مبدأ تعدد القراءات ولانهائية الدلالة ، لأنه يؤمن بأن مايقوله النص في اصل وضعه غير ما يقول في سطحه ، وقد رهن ميلاد القاريء بموت المؤلف سعياً للتمويه والمغالطة ونشراً للشك في كل النصوص بدعوى انها تقف حاجزاً أمام حرية القاريء ، لكن المضمر في كلامه هو ايمانه بالتفكير الماراني الذي يبدي صاحبه عكس ما يبطن ، فما يبطنه هو الشك والغاء كل يقين ، وما يبديه هو الحرص على حرية القاريء ومحاربة مركزية الصوت ومركزية العقل لكي يبقى تراثه الماراني بعيداً عن الانظار ولايثار

الشك فيما يدعو اليه ، ولايستطيع احد ان يصل إلى المسكوت عنه في خطابه مادام النص مفتوحاً لتعدد القراءات ولانهائية الدلالة .

ورغم ذلك فإن المصطلحات الشائعة في كتابات دريدا تقوم دليلاً على ما ابقاه مستوراً ، ومنها مصطلح التشتيت كرمز لتشتت اليهود في العالم وغياب أرض تؤويهم ، والانتشار رمز الهجرة الابدية للفرد اليهودي الذي خرج من وطنه إلى غير رجعة ، والاختلاف رمز التعدد في مفاهيم الفرد اليهودي ، والهوة رمز التحول في دلالة كل قراءة وعدم ثبات المعنى المرتبط بانعدام تعريف اليهودي وانعدام اصل التفسير الحاخامي [١٦٧]. وهذا هو وجه التفكيكية الحقيقي بعد ان تنزع عنه مساحيق المصطلحات الكثيفة والعبارات الغامضة . هو وجه الهارب من الحقيقة التي تصدمه واللاجئ إلى أوهام التأويل والشك والعدمية .

ورغم كل المساوئ التي احاطت بمنهج التفكيك في النقد ، فقد تبناه بعض النقاد العرب في مشاريعهم الحداثية لقراءة الأدب العربي القديم والحديث وتحليله ، كما نجد ذلك لدى ادونيس في قراءته للشعر الجاهلي حيث نجده متأثراً بالفكر البارتي التفكيكي ، في محاولته إقرار وتثبيت مبدأ تعدد القراءات أو لانهائية الدلالة التي قال بها رولان بارت ، "ولعل من ابرز العلامات التي تصل تجربة ادونيس النقدية بالناقد الفرنسي بارت مفهوم (الشهوة) أو (اللذة) ، اذ كثيراً ما ورد ذكر هذين المصطلحين في مشروع قراءة امرئ القيس لأدونيس ، وكما لايغيب عن الاذهان فان هذين المصطلحين كانا اساس قيام المشروع التفكيكي في النقد البارتي"[١٦٨] ، فهناك كتابان لبارت في هذا المجال احدهما بعنوان (لذة النص) والآخر بعنوان (شذرات من خطاب في العشق) ، يعدان اصلاً لما أسماه ادونيس (شعرية الجسد) وعرضه كمشروع قراءة للشعر الجاهلي ولاسيما شعر امرئ القيس حيث يقول عن المرأة في شعر امرئ القيس :"المسألة بالنسبة اليه ليست مسألة حب لامرأة معينة يجد فيها تكامله ، وانما

هي مسألة لذة وامتلاك لما يحقق هذه اللذة . المرأة هنا وسيلة ، وهي اذاً شيء يمتلك أي انها شيء يستهلك ... ومن هنا نرى ان علاقة امرئ القيس بالمرأة تكشف عن أن شهوته لا ترتوي . فما تكاد تنطفئ حتى تشتعل من جديد... والشاعر يقول الشعر فيما تقوله الشهوة . كان الشهوة نسيج حياته وشعره معاً وكلامه يتفجر حراً بلا تحفظ كما تنبجس المتعة في ممارسة الشهوة . ثمة علاقة عضوية بين الانفعال الشهوي والانفعال الشعري"[١٦٩] ومثلما يعكس هذا النص تأثر ادونيس برولان بارت في نقله مفهوم اللذة والشهوة إلى عالم الشعر ، فهو يعكس ايضاً تأثره بهيدغر في حديثه عن لغة الشعر واتخاذ الشاعر للغة وسيلة لإثبات ذاته وتحقيق وجوده ، حيث يقول :"إن الشاعر نفسه يقف بين الاول : الآلهة ، والآخر :البشر. إنه الانسان الذي تم طرده إلى منطقة الـ(بين بين) بين الآلهة والبشر، ولكن يتقرر للمرة الاولى في هذا الـ(بين بين) فقط ، ما هو الانسان وأين يقيم وجوده"[١٧٠].

وقد حاول ادونيس توظيف هذا الرأي الهيدغري في حديثه عن شعرية الجسد عند امريء القيس حيث رأى ان هذا الشاعر يعيش في اللغة بين فراغين / غيابين وكان المكان المليء والزمان المليء هما النص – اللغة . وكانما لامعنى لأي شيء إلا اذا اتخذ من اللغة جسداً له "ومن هنا يجب ان نلحظ أهمية اللغة للانسان كان الانسان لايسكن في اللغة وحسب ، كما يعبر هيدغر ، وإنما يوجد فيها وبها ايضاً "[١٧١]. ويلاحظ هنا ان ادونيس يذكر اسم هيدغرصراحة كمصدر لفكرته عن اللغة وأهميتها للانسان والشاعر بالذات .

ويؤكد هذه الفكرة في حديثه عن الشاعر الجاهلي حيث يقول :"هكذا تتأرجح حياة الشاعر الجاهلي بين الشيئية ومحاولة السمو على كل شيء . وبهذا المعنى نقول ان الأنا للشاعر الجاهلي هي الكون كله . ولاتتأسس هذه الانا إلاّ باللغة وفيها . فاللغة للجاهلي طريقة وجود ومكان افصاح عن الوجود . انها وحدها

وطنه فهو مقيم في كلماته لايبرح. اللغة لذلك مجده ونشوته "[١٧٢]. وما اقرب المسافة بين هذا الكلام وكلام هيدغر حيث يقول عن لغة الشعر :"اللغة هي بيت الوجود ، في بيتها يقيم الانسان. وهؤلاء الذين يفكرون بالكلمات ويخلقون بها هم حراس ذلك البيت وحراستهم تحقق الكشف عن الوجود "[١٧٣] . وهكذا يبدو واضحاً تأثر أدونيس بهيدغر في مفهوم اللغة الشعرية . ومن المعلوم ان فلسفة هيدغر تعد من الاسس المهمة لمنهج النقد التفكيكي .

وفي معالجة ادونيس لشعر الشنفرى باعتباره زعيم الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي ، يظهر تأثره بآراء فوكو التي ضمنها كتابه (تاريخ الجنون) ، ويعد فوكو من الفلاسفة الذين تبنوا المشروع التفكيكي في قراءة الفكر الاوربي ، وله كتاب (الكلمات والاشياء) الذي اثار جدلاً في الساحة الفكرية في النصف الثاني من القرن العشرين .

وإن مجمل الدعاوى التي يتبناها ادونيس ويسعى إلى توظيفها في قراءة الشعر العربي القديم، تجعله اقرب ما يكون إلى الاتجاه التفكيكي الذي يتزعمه جاك دريدا . ولو أجرينا مقارنة بين ما قام به ادونيس في نقده للفكر العربي وبين ما قام به دريدا في تقويضه للعقل الغربي ، لوجدنا تشابهاً بين المشروعين يصل إلى حد التطابق والتماثل ، فكما حاول دريدا تقويض العقل الغربي ووجه له النقد لكونه فكراً متمركزاً حول المنطق (اللوغوس) ، حاول ادونيس تفكيك العقل العربي باعتباره فكراً متمركزاً حول الوحي ، وكما ادان دريدا الفكر الغربي لتمركزه على سلطة الصوت (الحضور) ، اتهم ادونيس الفكر العربي بأنه يقوم على سلطة الشفاهية ممثلة في الخطابة .

وكما دعا دريدا إلى اللامركزية ، لامركزية العقل والصوت ، دعا ادونيس إلى لامركزية النص الديني القائم على المرجعية اليقينية . وكما دعا دريدا إلى إحلال علم الكتابة بديلاً عن الخطاب الشفاهي ، دعا أدونيس إلى أحلال الكتابة

بدلاً من اللغة المنطوقة (الخطابة) [١٧٤] وهذا التماثل بين الناقدين يدل على مدى افتتان ادونيس بأفكار دريدا ومشروعه التفكيكي الذي عرفنا اصوله اليهودية فيما سبق . وبالاضافة إلى ما تقدم فقد ابدى خطاب ادونيس تأثراً كبيراً بآراء الفيلسوف الالماني نيتشه الأب الروحي للمشروع التفكيكي في أوربا.

تبعية النقد العربي الحداثي لمناهج النقد الغربي

يمثل ادونيس في حقل التفكيك ، وكمال ابوديب في حقل البنيوية ، وغيرهما في حقول اخرى يمثل هؤلاء جميعاً مدى سقوط النقد العربي الحداثي المعاصر في احضان النقد الغربي ، ومدى تشرذم نقاد الحداثة العرب وانقسامهم بين مرجعيات متعددة يناقض بعضها بعضاً ، ضائعين بين هالة الكشوفات التي وصل اليها الفكر الغربي واغراءاته المتكررة لهم بتبني مشاريعه النقدية ، منساقين مع نظرياته الغريبة ، باحثين عن نظير لها في التراث العربي ، متناسين الفروق الجوهرية بين الحضارتين ، مقلدين تقليداً اعمى مشاريع الغرب النقدية مكتفين بتعريب بعض افكاره وانجازاته حتى اكد بعضهم ان الناقد العربي يعيش شرخاً ثقافياً نتيجة الثنائية الآتية : الانبهار بمنجزات النقد الغربي ، واستصغار المنجز العربي ، وأوضح أن الحداثة العربية كانت نتيجة لهذا الانبهار لا سبباً له ، وأن المعادلة اصبحت تتحول من التأثر بالآخر إلى الاندماج فيه وأن الحداثيين العرب أضافوا إلى سوء الفهم والتشويه ، غربة المفاهيم المستوردة ومصطلحها النقدي ، أي أن الفكر الحداثي العربي في حقيقة الامر ولد محكوماً عليه بالغربة ، وأن القطيعة المعرفية مع التراث ولدت فجوة وفراغاً وجاء الفكر الغربي بوصفه البديل لملء ذلك الفراغ [١٧٥] وهذا هو الفارق الحاسم بين منتجي الحداثة ومستهلكيها .

لذلك يمكن القول "ان مقولة (النقد العربي المعاصر) لاتشكّل سوى وهم منهجي أيديولوجي تأتى من (أنا) مفتعلة متضخمة لاتبصر إلاّ نفسها من خلال وهمها الميتافيزيقي ، ولاتنظر إلى الآخر إلاّ من خلال تعاليها الذي لايستند على ابجديات التعالي وسماته ، فليست هناك منهجية عربية معاصرة في التعامل مع النصوص الابداعية ، ويرجع السبب في ذلك إلى غياب الخصوصية العربية النقدية لأنها تنظر بعين الآخر وتقرأ بأدواته ، وتحليلاتها لاتحمل هوية ذات مفاهيم خاصة تسهم في بناء منهج عربي نقدي مميز"[١٧٦] . أما بالنسبة للنقاد الاسلاميين المعاصرين ، فقد وقفوا موقف الناقد لمناهج الغرب ونظرياته النقدية، فوجد بعضهم ان اغلب هذه المناهج المتخذة في دراسة الأدب العربي تعتمد في الاساس على نظريات العامل الواحد لتفسير الحياة وظواهر النشاط الإنساني .

وقد ثبت أن التفسير الواحد عاجز عن الوفاء بفهم الانسان ونشاطاته فهماً حقيقياً. وكانت تلك النظريات اوربية المنشأ ، ولدت في ظروف الصراع بين العلم والكنيسة ، فكانت ردة فعل مادية ضد التوجه الديني المنحرف ، وهذا امر الإسلام منه بمنجى ولايمكن اخضاع الفكر الإسلامي أو الادب الإسلامي له . وكثير من المناهج النقدية الحديثة طبقت النتائج التي توصل اليها بعض العلوم الطبيعية أو الاجتماعية ، ومهما يكن من أمر (علمية) هذه العلوم خاصة الانسانية منها ، فان محاكاة تلك العلوم واستخدام معادلاتها قد انتهى بها إلى مسخ التاريخ الادبي وتشويهه .

ومن الواضح ان هذه المناهج استعيرت من مناهج الدراسات الاوربية وطبقت على الادب العربي في مرحلة الضمور والتبعية والاستلاب ،

والفرق كبير بين التأثر بآداب الامم الاخرى في مرحلة التفوق الحضاري للامة كما حدث إبان رقي الحضارة الاسلامية وازدهارها ، وبين تأثرنا في العصر الحديث بالحضارة الاوربية وآدابها في ظل التبعية والاعجاب والشعور بالقزمية والضآلة أمامها . وكان من نتائج هذه المناهج أن ألحق الادب العربي بمفاهيم غريبة عنه ودُرس على ضوء مفاهيم مستوردة طارئة شوهت هذا الأدب ومسخته مسخاً[١٧٧] و"لم نجد في النظريات والاتجاهات المختلفة التي تعاقبت على الادب العربي النظرية التي تفي بحاجة هذا الادب وتقنع في درسه وتاريخه .

فقد كانت هذه النظريات جميعاً ، المفترضة منها والمطبقة سواء في اللفت إلى نحو من انحاء الدراسة والقصور عما عداه ، والنظر إلى الادب من جانب واهمال الجوانب الاخرى وبدت كلها وعليها هذه الجوانب من النقص"[١٧٨] وكان من نتائجها ايضاً ما وقع من الفوضى والاضطراب في المفاهيم النقدية واختلاط المصطلحات ، حتى قال بعضهم :"اتحدّى أي قارئ أن يخرج من مؤلفات الحداثة في العالم العربي ، بالفارق بين البنيوية والحداثة وما بعد الحداثة والسميولوجية والتشريحية والاسلوبية والألسنية أو يعرف الفروق الدقيقة بين مناهج كل من كافكا وبيكيت وسارتر ويونسكو وفولكنر والان روب جرييه .

إن القارئ لايعرف ذلك لسبب بسيط وهو أن المؤلف نفسه لايعرف مايقرأ ، هو فقط مأخوذ بالحداثة يسرع إلى تقديم المصطلحات الاعجمية والاعلام الاجنبية ويكتسب بذلك منزلة عند القارئ، وتتسابق الصحف واجهزة الاعلام إلى التقاط همهمته ، فهو يعرف مالايعرف الغير وهو يجيد ثقافة العالم الغربي اكثر مما يجيدها الآخرون ، وهو يرطن بلغاتهم ويتحمس لأفكارهم اكثر مما هم متحمسون "[١٧٩]. ولذلك فقد تشدّد بعض

النقاد الاسلاميين بإزاء المناهج والنظريات النقدية الحديثة وواجهها بالرفض لما رآه في أصحابها من حرص على هدفهم البعيد في محاربة الدين وافساد الاخلاق ، والانسلاخ من أي معنى من معاني الايمان ، وإحلال مذهبهم المادي الذي يؤثر المنفعة ويرفض كل امر غيبي، عاملين على تشويه الصورة الرائعة التي رسخت في اعماق المسلمين عن دينهم ، بإثارة الشبهات حول تاريخ المسلمين وعقيدتهم، هذا فضلاً عما في مناهجهم النقدية الحديثة من تباعد وتناقض وتجافٍ مع روح الأدب العربي الإسلامي ومع حقيقة العصور التي يحاولون درسها وتقويمها ، لذلك جاءت احكامهم متضاربة وبعيدة عن الموضوعية تتحكم فيها المناهج الحديثة وتفرض عليها هذه النتائج [١٨٠].

حدود التعامل مع مناهج النقد الغربي

هناك بعض آخر من النقاد الاسلاميين يرى أن التعامل مع هذه المناهج المادية ضرورة عصرية لفهم الواقع واعتماد خطابه من اجل أن يكون التأثير أشد ، اضافة إلى ثبوت التفوق الغربي في الخبرة الأدبية نقداً وإبداعاً مما يهئ لمزيد من إفادة الأديب المسلم بتعميق خبراته لانتقاد سيول الأدب المادي المتدفق من الغرب ولإخضاعه للمنظور الإسلامي . وعند احالة المسألة إلى الاصول الفقهية والشرعية ، فإن الأسس الشرعية للتعامل مع الموروث الجاهلي يمكن اتخاذها اساساً في التعامل مع المناهج المادية الحديثة ، إضافة إلى المبدأ الفقهي الشهير الذي يقضي بأن الاصل في الامور هو الاباحة مالم يرد نص بالتقييد ، فهذا المبدأ كفيل بدفع أدنى شبهة اعتراض أو توجس حول التعامل مع هذه المناهج مادام هذا التعامل يتم من خلال اصول ومعايير اسلامية إذ إن النصوص الواردة بهذا الصدد لاتلغي هذا التعامل ولاتشجبه بل تدعو

اليه وتحبذه . ومن هنا ينتقل الامر من دائرة الاباحة إلى الطلب في حدود الضوابط والضرورات الشرعية والعملية ، واذا كان (الفعل يعتبر شرعاً بما يكون عنه من المصالح أو المفاسد) فان التعامل الإسلامي مع المناهج المادية بما يحققه من درء للمفاسد وجلب للمصالح يمثل ضرورة شرعية[١٨١]. وإن"عدم التعامل الإسلامي مع هذا الوافد لايمنع سيوله المتدفقة إلى سائر بلدان العالم الإسلامي واضراره الناجمة عن ذلك في محيط الشعوب الاسلامية ، تلك التي يعدّ من أبرزها طمس معالم الذاتية الاسلامية ومحوها تماماً وملء الفراغ العقلي بالقيم والمبادئ المادية ، وصياغة العقلية الاسلامية صياغة غربية خالصة أو على الاقل صياغة هشة غير ذات ارتباط بالأصول الاسلامية بقدر ارتباطها بالغرب وقيمه ومبادئه ونزعاته ، وذلك عين الضرر والحرج الذي تأثم به الامة جمعاء.

وعلى هذا فإن الضرر والفساد في الحقيقة إنما يقع بالتخلي عن التعامل الإسلامي مع الموروث المادي لابتسويغه وممارسته . ثم إنه مادام هذا التعامل يقوم على المعيار الإسلامي ويضع هذا النتاج في أطره الصحيحة فكيف يؤدي إلى التقبل والانبهار ؟ وكيف يخشى منه على ضياع الخصوصية الاسلامية ؟ ثم إن الأمر قبل هذا وبعده هو دعم للخبرة الذاتية التي لايمكن الاكتفاء فيها بتجربة الذات – أياً كانت – بمقتضى التسليم المبدئي بالقصور البشري ومحدودية الذات "[١٨٢]. وقال من يناصر هذا الموقف من النقاد الاسلاميين :"إننا لاننكر في الأدب الإسلامي المذاهب الادبية والمناهج المختلفة وما اكثرها ، بل نأخذ منها ما يوافق ثوابتنا وتصورنا الإسلامي . أما ما اثارته الحداثة في هذا المجال من البنيوية إلى التفكيكية فهي تعبر عن اتجاهاتها الغربية

الخاصة ، ونحن لانقرها ونختلف كثيراً معها مثل قضية (موت المؤلف) اذ اننا نهتم بكل عناصر العمل الأدبي فكيف نلغي المؤلف وله تأثيره في العمل الأدبي بل هو صورة له .

وكذلك كيف نقر هذه القضية في القرآن الكريم والحديث الشريف؟ وهل هذا يقوله مسلم عاقل ؟! كما نرى أن التفكيكية مثلاً تدعو إلى لانهائية المعنى وهذا خطر عظيم على الفكر والأدب . إننا لانصادر الرأي الآخر ، لكن ندعو إلى دراسته بما يوافق ثوابتنا الاسلامية وتصورات ديننا للانسان والكون والحياة"[١٨٣]. وبهذا يتضح أن منهج النقد الأدبي الإسلامي ليس منغلقاً على نفسه أو منقطعاً عن المناهج الاخرى ، بل هو يفيد مما في هذه المناهج من نظرات صائبة ويتلافى مافيها من نقائص بعد دراسة دقيقة لأصولها الفلسفية وما تنطوي عليه مفاهيمها ومصطلحاتها من حقائق دفينة تغطيها الكلمات والعبارات البراقة الزائفة التي ينخدع بها المنبهرون بالغرب وانجازاته الفكرية.

هوامش الفصل

(١) د. شلتاغ عبود ، الادب والصراع الحضاري /٦٨

(٢) ماثيوآرنولد ، مقالات في النقد /٢٨

(٣) محمد حسن بريغش ، في الادب الاسلامي المعاصر /٦٩

(٤) الادب والصراع الحضاري /٦٧

(٥) في الادب الاسلامي المعاصر /٧٠

(٦) الادب والصراع الحضاري/٦٨

(٧) سيد قطب ، النقد الادبي. اصوله ومناهجه /١٦٤

(٨) آرنولد ، مقالات في النقد /٢٣

(٩) النقد الادبي . اصوله ومناهجه /١٦٥

(١٠) المصدر السابق /١٦٧

(١١) ينظر: د.علي جواد الطاهر ، مقدمة في النقد الادبي /٤٠٣

(١٢) احمد امين ، النقد الادبي٣٦٦/٢

(١٣) مقدمة في النقد الادبي /٣٩٨

(١٤) المصدر السابق /٤٠١

(١٥) النقد الادبي. اصوله ومناهجه /١٦٧

(١٦) د.محمود البستاني ، الاسلام والادب/٣١٣

(١٧) د. شلتاغ عبود ، مدخل الى النقد الادبي الحديث /٢٣٤

(١٨) كارلوني وفيللو ، تطور النقد الادبي في العصر الحديث /٤٨

(١٩) د. احمد رحماني ، نظريات نقدية وتطبيقاتها /١٢٠

(٢٠) الادب والصراع الحضاري /٧٢

(٢١) د. شكري فيصل ، مناهج الدراسة الادبية /٩٣

(٢٢) الادب والصراع الحضاري / ٨٣

(٢٣) المصدر السابق /٨٣

(٢٤) نظريات نقدية وتطبيقاتها /١٢١

(٢٥) الادب والصراع الحضاري /٧٥

(٢٦) المصدر السابق /٧٧

(٢٧) المصدر السابق /٧٧

(٢٨) نظريات نقدية وتطبيقاتها /١٢١

(٢٩) احمد امين ، النقد الادبي٢/٤٠٣

(٣٠) د.شلتاغ عبود ، الملامح العامة لنظرية الادب الاسلامي /١٦٧-١٦٨

(٣١) مدخل الى النقد الادبي الحديث /٢٣٥

(٣٢) الادب والصراع الحضاري /٧٤

(٣٣) المصدر السابق /٧٥

(٣٤) محمود البستاني ، في النظرية النقدية /١٢٩

(٣٥) ينظر: الاسلام والادب/٣٠٥

(٣٦) مقدمة في النقد الادبي /٤٢٨

(٣٧) الملامح العامة لنظرية الادب الاسلامي /١٦٥

(٣٨) ينظر: د. عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب /٢١٧

(٣٩) زين الدين المختاري ، المدخل الى نظرية النقد النفسي/١٦

(٤٠) الملامح العامة لنظرية الادب الاسلامي /١٦٦

(٤١) ينظر: رنيه ويلك ، اتجاهات النقد الرئيسية في القرن العشرين . ضمن كتاب : مقالات في النقد الادبي/١٥٥-١٥٩

(٤٢) د. ابراهيم محمود خليل ، النقد الادبي من المحاكاة الى التفكيك /٥٨-٥٩

(٤٣) ستانلي هايمن ، النقد الادبي ومدارسه الحديثة ١/٢٤٦-٢٤٧

(٤٤) مقدمة في النقد الادبي/٤٢٨

(٤٥) مجموعة من الباحثين ، مدخل الى مناهج النقد الادبي /٧١

(٤٦) المدخل الى نظرية النقد النفسي/١٤

(٤٧) مقدمة في النقد الادبي/٤٢٩

(٤٨) النقد الادبي ومدارسة الحديثة ٢٤٩/١

(٤٩) المصدر السابق ٢٥٤/١

(٥٠) ديفيد ديتش ، مناهج النقد الادبي بين النظرية والتطبيق/٥٣٧

(٥١) مدخل الى النقد الادبي الحديث/٢٤٠

(٥٢) الملامح العامة لنظرية الادب الاسلامي/١٦٦

(٥٣) الادب والصراع الحضاري /٨٠

(٥٤) النقد الادبي . اصوله ومناهجه/٢١٤

(٥٥) التفسير النفسي للادب/٣٢

(٥٦) النقد الادبي الحديث. من المحاكاة الى التفكيك/٦١

(٥٧) في النظرية النقدية /١٢٨

(٥٨) د. داود سلوم وآخران، تاريخ النقد الادبي/٢٢١

(٥٩) د. احمد كمال زكي ، النقد الادبي الحديث. اصوله واتجاهاته /١٨٤

(٦٠) المصدر السابق/١٨٦

(٦١) النقد الادبي الحديث. من المحاكاة الى التفكيك /٥٨

(٦٢) النقد الادبي. اصوله ومناهجه/٢١٣

(٦٣) في النظرية النقدية /١٢٨

(٦٤) الاسلام والفن /٧٦

(٦٥) المصدر السابق /٧٧

(٦٦) ينظر: الاسلام والادب/٣٠٦

(٦٧) النقد الادبي الحديث. اصوله واتجاهاته /١٧٣

(٦٨) في النظرية النقدية/١٢٧

(٦٩) نجيب الكيلاني ، مدخل الى الادب الاسلامي/١٣٩

(٧٠) النقد الادبي. اصوله ومناهجه /١٢٩

(٧١) مناهج النقد الادبي بين النظرية والتطبيق /٤١٣

(٧٢) النقد الادبي. اصوله ومناهجه/١٣٠

(٧٣) الادب والصراع الحضاري/٦٩

(٧٤) الاسلام والادب/٢٩٣

(٧٥) مقدمة في النقد الادبي/٤٣٤

(٧٦) الاسلام والادب/٢٩٣

(٧٧) نظريات نقدية وتطبيقاتها/٢٢

(٧٨) الاسلام والادب/٢٩٤

(٧٩) نظريات نقدية وتطبيقاتها/٥٥

(٨٠) نورمان فورستر ، الحكم الجمالي والحكم الاخلاقي في النقد. ضمن كتاب :مقالات في النقد الادبي/١٤١

(٨١) المصدر السابق /١٥٤

(٨٢) نظريات نقدية وتطبيقاته/٢٢

(٨٣) ينظر: ويلبرس سكوت ، خمسة مداخل الى النقد الادبي/١٩٧ـ ١٩٨

(٨٤) الاسلام والادب/٢٩٤

(٨٥) المصدر السابق/٢٩٧

(٨٦) عبد الغني باره ، إشكالية تأصيل الحداثة /٦٥

(٨٧) المصدر السابق /٢٤

(٨٨) ينظر: د.عبد العزيز حمودة ،المرايا المحدبة /١٤١

(٨٩) ينظر: روجيه جارودي، البنيوية فلسفة موت الانسان /٣٤

(٩٠) النقد الادبي الحديث . من المحاكاة الى التفكيك /١٠٣

(٩١) ينظر: اشكالية تأصيل الحداثة /٧٤

(٩٢) النقد الادبي الحديث. من المحاكاة الى التفكيك /١٠٤

(٩٣) المصدر السابق /١٠٤

(٩٤) اديث كيرزويل، عصر البنيوية /٢٩١

(٩٥) البنيوية فلسفة موت الانسان /٣٣

(٩٦) د. كمال أبو ديب ، جدلية الخفاء والتجلي/٧- ٨

(٩٧) إشكالية تأصيل الحداثة /٩٨

(٩٨) س. رافيندران ، البنيوية والتفكيك /٢٨

(٩٩) المصدر السابق /١٧

(١٠٠) عبد الله ابراهيم وآخران ، معرفة الاخر/٢٧

(١٠١) البنيوية والتفكيك /٦١

(١٠٢) غالي شكري ، برج بابل . النقد والحداثة الشريدة /١٠١

(١٠٣) يمنى العيد ، في معرفة النص/٣٨

(١٠٤) برج بابل . النقد والحداثة الشريدة /١٠٢

(١٠٥) ميخائيل عيد ، اسئلة الحداثة بين الواقع والشطح /١٤

(١٠٦) في معرفة النص/١٢١

(١٠٧) ينظر: محمد دكروب ، تساؤلات امام الحداثة والواقعية /٥٨

(١٠٨) ينظر: برج بابل . النقد والحداثة الشريدة /٤٧

(١٠٩) تساؤلات امام الحداثة والواقعية /٦١

(١١٠) المصدر السابق /٥٦

(١١١) المصدر السابق/١٨

(١١٢) د.عبد السلام المسدي، قضية البنيوية /٢٨

(١١٣) د.عبد الله محمد الغذامي ، الخطيئة والتكفير/١٥

(١١٤) المصدر السابق/٨

(١١٥) ينظر: معرفة الآخر/٣٩-٧٢

(١١٦) ينظر: د.عدنان علي رضا النحوي ، الحداثة في منظور ايماني /٢٥١

(١١٧) الخطيئة والتكفير/٢٢

(١١٨) المصدر السابق/٢٦

(١١٩) د.عدنان علي رضا النحوي ، تقويم نظرية الحداثة /١٧٣

(١٢٠) الخطيئة والتكفير/٢٧

(١٢١) سورة الشعراء ،الآيتان(٢٢٤-٢٢٥)

(١٢٢) الخطيئة والتكفير/٢٦٢

(١٢٣) سورة الشعراء ،الآية(٢٢٧)

(١٢٤) د.كمال ابو ديب، في الشعرية/١٤

(١٢٥) المصدر السابق /٢٢

(١٢٦) حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية/١٨٣

(١٢٧) د.سعد البازعي ، استقبال الغرب في النقد الادبي،المجلة الثقافية العدد(١٥) السنة٢٠٠٣م .ص١٤

(١٢٨) المصدر السابق/٣

(١٢٩) ديوان ابن الرومي ٣ / ٣٩٦

(١٣٠) جدلية الخفاء والتجلي/٩٦

(١٣١) المصدر السابق/٩٦

(١٣٢) يلاحظ تحليل سيد قطب لهذه الابيات في: النقد الادبي. اصوله ومناهجه/٦٨

(١٣٣) الحداثة في منظور ايماني /١٣٤

(١٣٤) المصدر السابق /١٤٥

(١٣٥) اسئلة الحداثة بين الواقع والشطح /١٤

(١٣٦) النقد الادبي الحديث . من المحاكاة الى التفكيك /١٠٣

(١٣٧) د.عدنان علي رضا النحوي ، النقد الادبي المعاصر بين الهدم والبناء/٣٨

(١٣٨) معرفة الآخر/٢٤

(١٣٩) المصدر السابق/٢٥

(١٤٠) الاسلام والادب/٣٥

(١٤١) اشكالية تأصيل الحداثة /٩٧-٩٨

(١٤٢) الاسلام والادب/٣٦

(١٤٣) إشكالية تأصيل الحداثة /١٠٨

(١٤٤) الاسلام والادب/٣١٧

(١٤٥) إشكالية تأصيل الحداثة /١٠٩

(١٤٦) وليم راي، المعنى الادبي . من الظاهراتية الى التفكيكية /١٦٢

(١٤٧) اشكالية تأصيل الحداثة /١١١

(١٤٨) البنيوية والتفكيك/١٦٣

(١٤٩) المصدر السابق/١٦٢

(١٥٠) المرايا المحدبة/٢٩١

(١٥١) المصدر السابق/٢٩٢

(١٥٢) النقد الادبي الحديث . من المحاكاة الى التفكيك /١١٦

(١٥٣) بيير . ف . زيما ، التفكيكية دراسة نقدية /١٥٨-١٥٩

(١٥٤) المصدر السابق/١٥٩

(١٥٥) الاسلام والادب / ٣١٩

(١٥٦) ينظر: المرايا المحدبة /٢٥٩

(١٥٧) كريستوفر نورس ، التفكيكية . النظرية والتطبيق /١٣١

(١٥٨) المصدر السابق /١٣٢

(١٥٩) زيما، التفكيكية . دراسة نقدية /١٦٤

(١٦٠) المصدر السابق /١٦٥

(١٦١) اشكالية تاصيل الحداثة /٢٢١

(١٦٢) نورس، التفكيكية . النظرية والتطبيق /١٣٤

(١٦٣) اشكالية تأصيل الحداثة /١١٤

(١٦٤) المصدر السابق/١١٤

(١٦٥) المصدر السابق/١١٥

(١٦٦) المصدر السابق/١١٦

(١٦٧) ينظر: المصدر السابق/١١٧ – ١١٨

(١٦٨) المصدر السابق/١٧٦

(١٦٩) أدونيس ، كلام البدايات /٤٧-٤٨

(١٧٠) المرايا المحدبة /١٥٤

(١٧١) كلام البدايات /٤٦

(١٧٢) المصدر السابق /٧٧

(١٧٣) المرايا المحدبة /١٥٣

(١٧٤) اشكالية تاصيل الحداثة /١٨٧

(١٧٥) ينظر: د.عبد العزيز حمودة ، المرايا المقعرة /١٣، ١٩٠، ١٩٥

(١٧٦) د. محمد سالم سعد الله ، التطابق والاختلاف .. حول اعادة كتابة النقد الاسلامي المعاصر . رابطة ادباء الشام– لندن . نت. تحديث ٢٠٠٥.ص٣

(١٧٧) ينظر: الادب والصراع الحضاري/٨٥

(١٧٨) مناهج الدراسة الادبية /٢٢١

(١٧٩) د. عبد الحميد ابراهيم ، المصادر الغربية لنقاد الحداثة ، موقع الاسلام اليوم . نت. تحديث ٢٠٠٦م. ص٥

(١٨٠) ينظر: في الادب الاسلامي المعاصر/٤١

(١٨١) ينظر: المنهج الاسلامي في النقد الادبي /١٢٩

(١٨٢) المصدر السابق/١٣١

(١٨٣) من حديث الدكتور سعد ابو الرضا في : حوار مفتوح حول الادب الاسلامي ، مجلة الدعوة الاسلامية ، العدد(٦٣) السنة٢٠٠٣م.ص٢٤

الفصل الرابع

خصائص ومقومات

منهج النقد الأدبي الإسلامي

ضرورة المنهج الإسلامي

لقد أصبح وجود المنهج النقدي الإسلامي ضرورة ملحة بعد أن عاث نقاد الحداثة فساداً في الساحة النقدية العربية والإسلامية ، فلا يتوقف هذا الانحدار والتدهور الاّ بوجود تيار نقدي إسلامي "ويجب أن نعترف أن من قدر له أن يحمل مشاعل هذا التيار لابد أن تكون فيه صفات الفدائي ، لأن عليه أن يفجر برصاصة واحدة هي صوته وإيمانه بما يقول، مجمعاً سلطوياً مدرعاً لاولئك الذين أسهمت سنون وسنون من التربية الاستعمارية والفكر الإلحادي والثقافة المنحرفة المستوردة في بناء قلعتهم التي شيّدوها داخل أرضنا المسلمة "[1]. وتتأكد الحاجة الى منهج النقد الاسلامي بعد ماعرفنا ماتزخر به ساحة النقد العربية المعاصرة من تخبط منهجي مابين تبنٍ للبنيوية والتفكيكية ومدارس التحليل النفسي وغيرها ."فهذه الساحة بالذات بحاجة ماسة الى منهج نقدي متزن يستند على خلفية فلسفية رصينة تنظم المقولات وتحاور النصوص وتقدم معطياتها الفكرية والمعرفية والثقافية ، وهذا المنهج يجب أن يتصف بالاصالة والحداثة ووضع الأنا بشكل متناسق ومتوازن في حوارها مع الآخر بشكل غير متعال، من قبيل عدم تعظيم الجانب الفردي على حساب استصغار الجانب الجماعي"[2].

ومن المؤكد أن المنهج النقدي الاسلامي هو الأقدر على تسلم مقاليد هذه الساحة النقدية لأسباب كثيرة أهمها شهرة هذا المصطلح وقربه من ميادين الدراسات المنهجية العربية، وتنوع الكتابات العربية وكثرتها في معالجة قضايا هذا المنهج، وتجنب مقولة النقد العربي للابتعاد عن الخوض في مزالقه الايديولوجية والإقليمية والخلافات المفتعلة القائمة في طروحاته ، والابتعاد عن تركات النقد العربي على صعيد التداول والممارسة بسبب محاولته لاختزال اللغة والأدب والنقد في خصوصية عربية غائبة [3]. و"كما نحن بحاجة الى أدب

إسلامي معاصر يواكب حياتنا ويعبّر عنها، فنحن بحاجة إلى نقد إسلامي معاصر يواكب هذا الأدب ويؤصّل له أصوله ويضع له معالمه وصواه "[٤]. والحق أن وجود وانتشار حركة نقدية إسلامية سيحقق ولاشك اكثر من هدف، فهو سيأخذ بيد الأدباء وبخاصة الناشئين منهم ، يشجعهم ويسدد خطاهم ويعينهم على مواصلة الطريق .

كما أنه سيقول لهم إن عليهم أن يمروا من هنا وأن يتجاوزوا المرور من هناك ، ويكشف لهم من خلال دراسة أعمالهم نفسها مالم يكونوا قد اكتشفوه فيزيدهم ادراكاً لأنفسهم والماماً بهذه الاعمال ، وهو من خلال عروضه المقارنة ورؤيته الشمولية سيغني إبداعهم ويضيف اليه ويمكّنهم من التحقق بهذا الاغناء وتلك الاضافة كما انه بمعاييره الخاصة وضوابطه المتفق عليها سيمنع نتاجهم من التبذل والمجانية والخروج على قواعد الفن الاصيل ، ويعلمهم كيف يكون احترام الشروط الفنية لأي نمط من انماط العمل الابداعي ، وقد ينبه الناقد الى المساحات والتكوينات التي كان يتوجب على الاديب ألاّ يتجاهلها ، وربما أشار الناقد على الأديب بأن يرجع إلى هذا العمل أو ذاك الكتاب مما فاته أن يطلع عليه ، فيكون بهذا قد منحه فرصة أوسع لتحسين إبداعه وتجاوز اكبر قدر من النقائص والعثرات .

وللحركة النقدية – فضلاً عن هذا كله – وظيفة اخرى ذات أهمية بالغة تمثل ضرورة قصوى في حلقات الادباء الاسلاميين على وجه الخصوص ، إنها تحقيق التواصل بين هؤلاء الادباء وتعميقه وإغناؤه حيث تقيم الحواجز الجغرافية وغير الجغرافية بينهم سدوداً وحواجز يصعب عليهم اختراقها منفردين ، لكي يُسمع كل منهم صوته الآخر ويُري عمله للآخر ، ويسمع كل منهم من الآخر صوته ويرى اعماله . إن حضور حركة نقدية اسلامية تنتشر على مدى العالم الاسلامي وتتابع بوعي وحرص ومنهجية جلّ ما

يصدر عن ادبائه الاسلاميين، لهي بحق ضرورة من أهم ضرورات دعم الأدب الإسلامي[٥].

مرجعية المنهج الإسلامي

ولا يعد حضور هذه الحركة المنهجية عسير التحقق اذا علمنا أن مصادرها الاساسية ما تزال عتيدة نابضة بالحياة متمثلة بالقرآن الكريم والسنة الشريفة وعلوم الامة ، كمرجعية فكرية للنقد الاسلامي بالاضافة الى ما تراكم من خبرات العقل المسلم عبر تجاربه في قضايا الفكر والادب والنقد، وهذه المرجعية الفكرية المهتدية بعلم الوحي هي التي تُخضِع المتغير للثابت وتعمق العلاقة مع الحق ، وفي المنظور الجمالي والفني يخضع الفن لخدمة الحقيقة وتجلياتها في الابداع .

ثم هناك المرجعية الادبية "التي يمكن ان تشكل الرؤية الجمالية والأدبية للتفاعل مع الحياة من خلال الرؤية الفكرية للعقل المسلم، ومن خلال ماحققه من النصوص الابداعية عبر تاريخه العريق الممتد من العصر الجاهلي الى عصرنا الحديث، وما يمكن أن يستخرج من قوانين الابداع ومقاييسه من خلال هذه النصوص وتطورها الفني والجمالي ، وما يتكرر من قوانين هذا الابداع لنتعرف على الخاص والمشترك والاضافي في هذه النصوص التي هي المادة الاولى لاستخراج نظريات النقد الاسلامي، من خلال انجازات النص الادبي الخاضع للرؤية الفكرية التي تمثل خصوصيات العقل المسلم ومعاييره في النقد"[٦] اذ يتمكن الناقد الاسلامي بهذه المعايير المحكمة من اتخاذ الموقف الملائم من جميع الاتجاهات والمناهج النقدية الاخرى ، سواء منها ما يتعلق بالنقد العربي القديم أو ما يتعلق بمناهج النقد الغربي الحديث ، فيتمكن من غربلة التراث النقدي وتصفيته من آثار النقد الاعجمي وبخاصة نقد اليونان كأثر كتاب (الشعر) لارسطو وغيره . ويستطيع كذلك تجاوز ما وقع فيه النقد القديم

من تقصير في ترك مهام الامور الادبية والقضايا الفنية الخطيرة والتعلق بالجزئيات والتفاصيل كمشكلة السرقات واشكالية المقدمة الطللية وغير ذلك ، مما جعل نظرياتهم واستنتاجاتهم قاصرة جزئية لا تشفي الغليل ولاتفسّر الظواهر الحقيقية للأدب ، فضلاً عن كونها غير مجموعة ضمن هيكل عام مما يضيف صعوبة اخرى في الإفادة منها. لذا يصبح من الضروري جداً وجود منهج نقدي اسلامي يفيد من التراث النقدي بعض القواعد والمبادئ الصحيحة والصالحة، ثم يعمل بذكاء وخبرة على صبّها في قواعد أخرى أعم وأشمل [٧] .

إفادة المنهج الاسلامي من مناهج النقد الغربية

يمكن أن يفيد المنهج الاسلامي من مناهج النقد الغربية بعد معرفة الذات المسلمة وتحصينها لأن "معرفة الذات وتحصين الذات شرط اساسي للانفتاح ، وإلاّ أدى الأمر بنا الى الانسلاخ ، وفرق بين الانفتاح وبين الانسلاخ...فلابد إذن من معرفة الذات وتحصينها وبعد ذلك لك أن تنفتح لأنك– آنذاك– تعرف كيف تعيد تشكيل ماتقرأ وكيف تنتجه انتاجاً جديداً مناسباً لذاتك ومناسباً لشخصيتك"[٨]. وإن العمل النقدي الذي يستسلم بالكلية لإغواء المعطيات الوضعية الخاطئة ينتهي الى حشد من الاخطاء فضلاً عن ارتطامه مع بداهات المنظور الاسلامي نفسه .

وهكذا يمكن للناقد الاسلامي أن يفيد من معطيات النقد الوضعية في مجالات المنهج والموضوع بشرط أن يحتفظ هذا الناقد برؤية ايمانية وتصور اسلامي يحكم به على تلك المعطيات ويوظف عناصرها الصالحة لتحقيق نفاذ أعمق في صميم العمل الأدبي."ومن خلال هذا المنظور نفسه يمكن للناقد المسلم أن يفيد – الى حدّ ما – من النظريات والوجهات العديدة التي طرحت عبر الزمن لتفسير النص الادبي: بالمؤثرات البيئية حيناً وبالدوافع النفسية حيناً آخر

وبالتركيب الاجتماعي حيناً ثالثاً وبالعوامل الجمالية الصرفة حيناً رابعاً ... الى آخره، ولكنه يتوجب أن يظل على طول الخط ممسكاً بالعصا من أوسطها محاذراً تجاوز نظرته الشمولية وموقعه الوسطي ، ساعياً الى الابتعاد عن مظنة الرؤية احادية الجانب محاولاً ان يلمّ شتات التفاسير جميعاً ويكامل بينها من أجل التحقق برؤية اكثر عمقاً وشمولاً للنص الذي بين يديه "[٩]. ويرى بعض النقاد الاسلاميين أن المقبول أخذه من مناهج النقد المعاصر هو مايتعلق بالتقنيات الفنية ووسائل الاداء الجمالية مع ضرورة غربلة هذه التقنيات والوسائل لتمييز ما له ايحاءات جاهلية عما هو حيادي لا يضر بقواعد المنهج النقدي الاسلامي أو يتناقض مع الحقائق الثابتة فيه ، ومن الواضح أن هذه الاستفادة المشروطة من مناهج النقد الغربية لا تناقض الدعوة الى اقامة المنهج الاسلامي في النقد الأدبي لأن الاسلام لا يعارض الحقائق ولا ينكر النتائج الصحيحة مهما كان مصدرها"وقد نستثني من هذا حالة واحدة ألا وهي مشكلة ترجمة العلوم الانسانية وماله ارتباط بها من قريب او بعيد .

إن هذه المشكلة تفرض نفسها على بساط البحث لأن ترجمة علوم المادة لاخطر لها مادامت تبين للناس ماخلق الله . أما نقل النظريات والآراء حول الانسان ذاته من حيث طبيعته وأصله ورسالته وهدفه في الحياة ومصيره فهذا خطير لأنه يفتح الباب على مصراعيه امام ولوج الضلالات والخرافات والتصورات الباطلة .

من هذا يتجلى لنا أن دراسة مناهج النقد المعاصر – على ضوء الاسلام – تهدف الى نقدها نقداً دقيقاً يرينا الحقائق والمباديء الصحيحة فنضمنها منهجنا النقدي الاسلامي، كما يرينا النتائج الخاطئة والنظريات الباطلة فنرفضها على مستويي التنظير والتطبيق"[١٠] كمعطيات التحليل النفسي لفرويد والمادية التاريخية لماركس وانجلز ومذهب النشوء والارتقاء لدارون والعقل الجمعي

لدوركايم . فالواجب على الناقد الاسلامي أن يتعامل مع هذه المعطيات بحذر شديد في ضوء ما يتوافق مع تصوره الاسلامي "ولا يصح أن تكون هذه المعطيات قيداً على حركته أو تتحكم في رؤيته الخاصة لانه ما لم يتحرر من الحتمية التي تتوهمها هذه العلوم ، أضرّ بإبداعه وانحرف عن الحقيقة ، فالمعرفة بهذه العلوم والافادة منها لاتعني الترويج لها أو التقيد بما انجزته"[١١]. ومع ذلك فلا يقوم الناقد الأ سلامي بتخطئة هذه العلوم جملة أو يعتبرها شراً في ذاتها، بل تكمن قيمتها في مضمونها الذي تحمله والغاية التي تؤديها.

ويمكن للناقد الاسلامي أن يفيد من معطيات الادب الغربي في نقد الحضارة الغربية وقيمها ومذاهبها كما فعل الاستاذ محمد قطب في استدلاله على المعتقدات اليونانية بأسطورة سيزيف وبروميثيوس [١٢]، وكما استدل الدكتور نجيب الكيلاني بتيار المجون في الأدب الغربي شاهداً حضارياً على تردي الوضع الانساني في المجتمعات الغربية[١٣]، وكذلك ما اتخذه الدكتور عماد الدين خليل من شواهد الفوضى في المسرح الغربي دليلاً على مايعانيه الانسان الغربي من ازمات فكرية وحضارية ولايجد لها حلاً إلاّ في الاسلام[١٤]، واحتسابه القيم الايمانية في مسرحية (مركب بلا صياد) للكاتب الاسباني اليخاندرو كاسونا ، دليلاً على ادانة الوجود الحضاري الغربي [١٥]، وتحليله لكتاب(الصرخة المختنقة) للكاتب الانكليزي جون ستراتشي ، يعد كشفاً للزيف والتناقض في الماركسية من خلال عرض ودراسة خمس من المعطيات الادبية في أوربا وانجلترا وأمريكا وروسيا، وهي تمثل أدب الرفض للماركسية[١٦]، وبالاضافة الى هذه الفائدة المبدئية فإن دراسة مذاهب الادب الغربي – على ضوء معاييرنا واصالتنا – تفيد الادب الاسلامي أيما افادة من جهة اكسابه وسائل

عصرية وامكانات فنية تساعد على معالجة موضوعات الساعة وقضايا العصر معالجة مفهومة الاساليب واضحة الاشكال .

أما بالنسبة لمصطلحات النقد الغربي فينبغي على الناقد المسلم أن يحترز من استخدامها "لأن معظمها ذو طابع ايديولوجي غربي فاسد فلا يجوز أذن أن يتأثر بها نقادنا خشية تغلغل اساليب الغزو في تفكيرنا وادبنا وتصوراتنا وموقفنا . وقد ثبت علمياً أن أفراد المجتمع الذين يفرض عليهم التفتح اللامشروط يتغير تكيفهم تدريجياً – شعروا أم لم يشعروا– فيستحيلوا نُسخاً مكررة لأصولها الاجنبية ... من هنا نلفي كثيراً من نقادنا ينخدعون ببريق المصطلحات المعاصرة ظانين أنها (علمية خالصة) . والحق يقال إن جلّها يستمد ماهيته من مصادره الايديولوجية ولكي يلقى رواجاً لدى النقاد السذج فإنه يسلك مسلكاً (علمياً) مموهاً "[١٧] لهذا فلابد للناقد المسلم من نبذ المصطلح الغربي المتحكم بمناهجنا، بل لابد من مجاهدة هذا المصطلح وآثاره وما يتركه في النفوس من الانحراف .

وتجب العودة الى منهج اسلامي صاف يمتاز عن غيره من المناهج بما يمتلكه من مصطلحات ومضامين نابعة من واقعه، واقع القاعدة الاسلامية في الفن والفكر عموماً [١٨]. ورغم ذلك فقد رأى بعض النقاد الاسلاميين أن الانفتاح على العالم بمناهجه النقدية المختلفة يعدّ ضرورة لابد منها للولوج داخل بنية المناهج المغايرة لتقليب اوراقها والكشف الدائم عن ايجابياتها وسلبياتها [١٩] ، وأن الانفتاح على العالم واحتضان تجاربه العديدة يعمق من المقاييس النقدية لدى الناقد ويكشف له عن مواضعات عديدة يمكن ان تسهم في بلورة العملية النقدية[٢٠].

وأن الاستفادة من الخبرة الغربية تزيد المنهج الاسلامي نمواً وخصباً واكتمالاً وتقربه اكثر من لغة العصر ومن الوصول الى الآخرين خارج دائرته لكي

يقنعهم بمعطياته في هذا الجانب أو ذاك ويكتسب في الوقت نفسه أدوات اكثر قدرة على التعبير عن الذات وادراك الابعاد الحقيقية للابداع [٢١]. ولكن ثمة من يتوجس خيفة مما قد يؤول إليه التعامل مع المعطيات الادبية عامة والغربية منها على وجه الخصوص ، من تدمير لمثلنا وأخلاقنا وتخريب لبداهاتنا وأفكارنا وتشويش لتصوراتنا ورؤانا بسبب ما تحمله مضامينها وأشكالها احيانا من قيم تخريبية مضادة على كل المستويات .

هذا صحيح الى حد كبير وبخاصة في دائرة مثقفينا الناشئين ولاسيما أنه ما من مرآة كمرآة الأدب والفن تنعكس عليها تصورات امة من الأمم وقيمها وممارستها وإذا كان القوم هناك قد بلغوا حد الشذوذ والجنون والإغراق والتفكك والانحلال والدمار ، فإن العدوى قد ينقلها العمل الأدبي فيصيب بها قوماً أصحاء. وبتركيز بالغ ، فإن مجابهة هذه الاحتمالات قد تتحقق بمزيد من التحصن بعوامل الصحة والعافية والسلامة الفكرية والوضوح العقائدي، وحين ذاك لن يكون التوغل في معطيات الآخرين (المضادة) مما يُخشى منه، على العكس إنه سيفيد مثقفينا في اثنتين .

فأما أولاهما فهي ما نحن بصدده من تعميق وعيهم الأدبي وشحذ طاقاتهم ومنحهم قدرات اكثر مضاء في أعمالهم الإبداعية ، وأما ثانيتهما فهي الاطلاع من خلال اكثر المرايا وضوحاً على مايعانيه القوم الذين شردوا عن هدي الله من فوضى وتخبط وتناقض وتعاسة وشقاء وتحلل ودمار، الأمر الذي يزيدنا تشبثاً بموقفنا واعتزازاً بهذا الدين الذي كرمنا الله به وأخرجنا بتعاليمه من الفوضى والتخبط والتناقض الى الاستقرار والاستقامة والوئام ، ومن والتعاسة والشقاء الى الفرح والسعادة ومن التحلل والدمار الى التماسك والاستمرار[٢٢] .

خطورة الركون الى المناهج الغربية

في مجال النقد الأدبي على وجه الخصوص ، رأى بعض النقاد الاسلاميين امكانية الافادة من مناهج النقد الغربية بانتقاء العناصر الملائمة منها وتوظيفها في حقل المنهج الإسلامي ، كما نجد ذلك لدى الدكتور محمد اقبال عروي الذي حاول الافادة من بعض مناهج الغرب الشكلية وتوظيفها في استراتيجيته النقدية وبالاخص في ميدان السرد عند تحليله لرواية(حكاية جاد الله) لنجيب الكيلاني حيث قال:" لقد حرصت على تمثل البرنامج السردي كما نجده عند جماعة (انتروفيرن) كما حاولت الاستفادة من منظومة(الحوارية الباختينية) بالاضافة الى بعض المفاهيم المرتبطة بالمنهج البنيوي كالبنية والنسق والثنائيات ، مطعّماً ذلك بمفهوم الرؤية للعالم عند(لوسيان كولدمان) الذي سبق طرحه مع الادب الاسلامي من قبل ، دون التمادي داخل تلك المناهج ونسيان المفاهيم الادبية الاسلامية التي أرشح أن تكون مظلتي في هذا التعدد الاستفادي... ولابد من أن تتخذ المفاهيم الاسلامية وظيفة المظلة لإيماني العميق بأن معظم تلك المناهج قد آلت الى فصل النقد الادبي عن المعطيات والاحالات المرجعية المتمثلة في العوالم الخارجية عن اطار النص الادبي"[٢٣] ثم يشير الناقد الى عيب التجريد أي الايغال في التعقيد في هذه المناهج الشكلية، وهو امر مرفوض في المنهج الاسلامي الذي ينبغي أن يتخذ حالة التوسط بين التجريد والتبسيط.

وهنا يتساءل الناقد ثم يضع لتساؤله جواباً مفترضاً حيث يقول :" هل يمكن اعتبار تغييب المستوى المضموني والمرجعي من حقل المناهج النقدية الجديدة عاملاً يكمن وراء ذلك التجريد والتعقيد اللفظي والمعنوي اللذين نلمسهما في الكتابات النقدية الجديدة ؟ واذا كان الجواب بالايجاب، ألا نستطيع الجزم بأنه في حالة ما اذا عاد للممارسة النقدية وللخطاب الابداعي مستواهما الدلالي الشامل للعناصر الاجتماعية والأخلاقية والسياسية فسيعود لهما توجههما ووضوحهما

المتسم بالبساطة وعمقها المخالف للغموض والتجريد؟"[٢٤]. ثم ينطلق الناقد عروي بتحليل رواية (حكاية جاد الله) استناداً الى مفهوم النص القائم على الاختلاف بين مستوياته المتعددة عند جماعة انتروفيرن مشيراً الى بعض ما اختص به الكيلاني في تعبيره الروائي منكراً عليه امتناعه من توظيف بعض التقنيات الاسلوبية الحديثة في اعماله الروائية ، وعدم استيعابه التام لبعضها الآخر كتقنية التعدد اللساني باصطلاح باختين حيث تم هذا التعدد في الرواية بنسب متفاوتة بالقياس لما فيها من تسطيح ومبالغة في لغة بعض الشخصيات .

وحاول الناقد بيان هذه الإشكالية وشرح أسبابها في الأدب الإسلامي عموماً . ثم انتقل الى تقنية التهجين – كما هو عند باختين – وما يتعلق به من اهداف التكثيف والتوتر والايحاء ، وبعد تطبيقه على نماذج من الرواية رأى أن تعامل الكيلاني مع هذه التقنية كان محدوداً كتعامله مع تقنية الأسلبة، وعلل ذلك بأن " الكيلاني لم يروض قلمه بعد على مثل هذه التقنيات الجديدة التي قد يكون له موقف منها او قد تكون راجعة الى عدم تمكنه من الاطلاع الواسع والمختص على الدراسات النقدية الحديثة وما طرحته من امكانات وأساليب جديدة ومتنوعة "[٢٥]. ثم تناول الناقد الأبعاد الدلالية والرؤيوية في لغة الرواية ابتداءً من عنوانها الذى رأى فيه نوعاً من التضليل أو المفارقة باعتباره عنواناً لرواية حديثة لها بنيتها الخاصة وتقنيتها الاسلوبية المختلفة عن الحكاية. ووقعت المفارقة ايضاً في اسم(جاد الله) الموحي بكل خير بعكس واقعه الروائي تماماً . وأخيراً حاول الناقد تحليل الدلالة النصية للرواية ورأى فيها تعرية شاملة لواقع الفساد في الحياة المصرية وكشفاً لأسباب هذا الواقع النفسية والسلوكية .

وقد تساءل الدكتور سيد عبد الرازق – في معرض تقييمه لهذه التجربة النقدية – عن مدى نجاح الناقد عروي في منح تجربته روحها الاسلامية وهل استطاع منهجه تحقيق غايات الناقد الاسلامي في الاضاءة والكشف والتحليل

والتوجيه وتفسير الدلائل والظواهر النصية تفسيراً إسلامياً؟ ونبه الدكتور عبد الرازق على أن الاجابة عن هذا التساؤل هي بؤرة القيمة في جدوى التجربة وامكانات الافادة منها في ميدان النقد الاسلامي . وفي اطار البحث عن ذلك الجواب أشار الدكتور عبد الرازق الى " أن الناقد حرص في مجال عرض منهجه النظري على حضور ما اسماه بالمظلة الاسلامية التي سيحتمي بها من الاحتراق في أتون المناهج الوافدة إلاّ أنه على المستوى التطبيقي قد اختفى تماماً عن تلك المظلة ولم نجد لها اثراً إلا عارضاً او باهتاً .

فالواضح أن الادوات المنهجية التي استرفدها الناقد ، منها ما ينتمي الى دائرة البنية ومنها ما ينتمي الى دائرة الاسلوب، وفي كلتا الدائرتين يتم التحليل على اساس جمالي ينعدم معه التوجيه الاسلامي للممارسة النقدية ، كما أنه حينما تساءل عن الأبعاد الدلالية للرواية جاء ذلك بمثابة التذييل على المتن التحليلي ، وهذا يعني عدم قدرة الادوات المنهجية الشكلية على الاستجابة لمتطلبات منهج آخر"[٢٦] ورأى الدكتورعبد الرازق أن هذا القصور يكشف عن خلل جسيم في الأساس المنهجي الذي بنى عليه الناقد عروي محاولته حين جعل الاسلامية تتخذ وظيفة المظلة في ممارسته النقدية ، في حين كان ينبغي عليه أن يتخذها قاعدة تنبثق عنها سائر الفروع وتتشكل وفقاً لمتطلباتها لأن الاسلامية قادرة بذاتها على توليد منهجها الخاص الذي يتكون انطلاقاً من مبادئها وأهدافها دون أن يتنكر للاستفادة من المناهج المغايرة. ثم اخذ الدكتور عبد الرازق على الناقد تشكيله لمنهجه من مجموعة روافد منهجية مختلفة دون اداة منهجية واحدة تدل على خصوصية ما هو بصدده من محاولة تأسيس منهج اسلامي في النقد ، إلاّ محاولته احضار المستوى الدلالي الذي غيّبته المناهج الاخرى .

ومن ثم كانت حدّته في إجراء الادوات المنهجية على النص الروائي دون مراعاة لخصوصيات منهجه الابداعي ولذلك كان متوتراً في رفع شارات اللوم

والإدانة للكيلاني لأنه لم يتوغل صوب العوالم الغامضة التي تتطلبها تلك المناهج وتقنياتها الجديدة كالتعدد اللساني والتهجين والأسلبة ، ويتعدى الناقد بإدانته حدود الكيلاني الى المنطلقات الاسلامية التي اصبحت في ظل ذلك معوقاً عن التقنيات الحديثة والمتلقي المسلم الذي يمتلك عقلية شرعية ، حتى إن هذا وذاك ليضع الروائي المسلم بين المطرقة والسندان على حدّ قوله! وقد حاول الدكتور عبد الرازق أن يدافع عن الناقد بخصوص هذه الإدانة الاخيرة ، ويجد لها مسوّغاً منهجياً فقال :"ولانعتقد هنا أن الإدانة مقصودة بمعناها الواضح في حسّ الناقد ، وإنما الذي حدا به اليها هو النزول الحرفي على الادوات المنهجية الشكلية ومحاولة قسرها على النص وتناسي أوجه الاختلاف بينه وبين الاسلامية في الاصول والغايات والمناخ الحضاري ، لأن ذلك كله – مهما حاولنا التجريد – ممتد في المنهج ، فهو ليس إلاّ الاجراء التطبيقي لتمخضات ذلك كله ، والاداة – شئنا أم أبينا – هي جزء من ذلك المنهج المتلبس بأصوله وملابساته ، ولهذا فإن تجريده عنها وهمٌ اكثر منه حقيقة "[٢٧].

وأبدى الدكتور عبد الرازق عجبه في شجب الناقد مقولة عدم الفصل بين المنهج ومحيطه الذي ترعرع فيه زاعماً أن هذه المقولة تخنق الظواهر الادبية في شرك المحاكاة للمناهج العلمية الصرفة ناسياً ما أكده سالفاً من أن الظواهر الادبية اكثر ارتباطاً بمحيطها الذي نبتت فيه . ومن ثم سقطت ممارسته النقدية في تجاوزات جسيمة يمكن ان نلمح مظاهرها في تشدد الناقد في اللوم للكيلاني بخصوص تقصيره في التعدد اللساني الذي يقود مباشرة – عند الأخذ به – الى التصادم الواضح مع الغاية الاسلامية في المحافظة على اللغة . إضافة الى قصور المنهج في إضاءة الامتدادات الاسلامية في بنية النص ، وكذلك قصوره

في مساءلة المبدع من وجهة إسلامية عن أوجه القصور التي تراءت في بنية النص إي عدم تجسيده للبديل الاسلامي الشامل وإنما تم تبريره بمنطق التعدد اللساني ! كما أن تحليله لبنية النص كان من مدخل مخالف تماماً للمنطلق الاسلامي القائم على التوافق لا الصراع ، ولهذا فإن الدخول الى النص من زاوية الاختلافات والتباين بين اجزائه يمثل خروجاً واضحاً على المنطق الاسلامي في الشكل الجمالي القائم على التوافق والانسجام .

ويؤخذ على الناقد ايضاً تحول الاستفادة من المناهج في حسه من وسيلة الى غاية تفوق في طلبها غاية الاستقلال عن تلك المناهج ، كما يؤخذ عليه تقصيره في الغايات التي اشار اليها نظرياً من أن استراتيجيته تهدف ضمن ماتهدف الى التموضع داخل منهج الغير وتقليب أوراقه والكشف عن ايجابياته وسلبياته . فلم نجد أية إشارة الى سلبية أو شبه سلبية بل وجدنا نزولاً حرفياً على مقتضيات تلك المناهج ومحاولة قسرها على النص بالاكراه [٢٨]. إن تجربة الناقد عروي لهي دليل واضح على خطورة الركون الى المناهج الغربية بوصفها أدوات عملية في تحليل النص الادبي وذلك لارتباط تلك المناهج بأصولها النظرية .

وتزداد هذه الخطورة على المنهج الاسلامي ذاته عند غفلة الناقد عن الارتباط الوثيق بين المناهج الغربية وأصولها الفلسفية والعقائدية ، لذلك ينبغي عليه التأني والفحص الدقيق وعرض المناهج على المعايير الاسلامية الأصيلة . وبناء على ما تقدم يتعين أن تتم الاستفادة من المناهج الغربية في ميدان الممارسة النقدية الاسلامية طبقاً لما يأتي :

"أولاً : ان هذه الاستفادة لايمكن ان تتم بصورتها المرجوة بتركيب مجموعة أدوات من مناهج مختلفة وتعليق لافتة اسلامية على واجهتها الخارجية ، وإنما ينبغي أن تنبثق الادوات المنهجية من محيط النمهج الاسلامي بأصوله وغاياته ومقتضياته المعرفية والجمالية وخصوصيات البناء الجمالي في النص موضع

المقاربة . وحينئذ تجيء الاجراءات المنهجية انبثاقاً عفوياً لذلك كله ولامانع في اطار ذلك من الاستفادة من ادوات تنتمي الى مناهج مغايرة على ألاّ تكون تلك الأدوات في مجموعها هي المنهج أو حتى تطغى على الادوات وليدة الخصوصية الذاتية للمنهج الاسلامي .

ثانياً: ومع توفر عنصر الاصالة الذاتية في المنهج وعدم طغيان الادوات المسترفدة على مفرداته الذاتية فإنه يجب ألاّ تؤخذ المسترفدات على علاتها أو تطبق بحرفيتها على النصوص ، وإنما لابد فيها من مراعاة الخصوصيات الاسلامية ولن يتم ذلك إلاّ بهضم الوافد وصياغته صياغة جديدة توافقاً مع المنهج الاسلامي "[٢٩]. وهذا مايقتضي من الناقد الاسلامي التزامه التام بثوابت العقيدة وشعوره المرهف بالمسؤولية ، في كونه "مسؤولاً عن حشود الادباء التي تنتظر التقييم والتوجيه لكي تواصل إبداعها على هدى وبصيرة .

شروط الناقد الإسلامي

ومن ثم فإن التزام الناقد المسلم يحتم عليه أن يكون ضابطاً وموجهاً في الوقت نفسه من أجل حماية الحركة الادبية الاسلامية من الضياع وفقدان الشخصية – من جهة – و إغنائها بالقيم والمؤشرات والمعطيات المقارنة من جهة أخرى"[٣٠] ولن يتحقق له ذلك إلاّ بتمكّنه من أدواته ومعاييره على مستوى الشكل والمضمون معاً وإلاّ بثقافته الأدبية الواسعة التي تمكنه من المقارنة الدقيقة بين الاعمال الادبية التي تتخلّق في محيط واحد أو تنتمي الى نوع واحد للوصول الى تقييم اكثر عدلاً بالنسبة للعمل الذي يقلبه بين يديه .

وإن اهم ما يجب أن يتحلى به الناقد الاسلامي هو العلم والعدالة بالقدر الذي ينفي عنه الجهل والهوى فيكون زاده غنياً وعلمه قوياً على مستوى عالٍ من الأخلاق والتمسك بالعدل فلا يدفعه هواه الى معاداة حق أو مناصرة باطل ،

ولايتخذ من المحاباة والعصبيات ما يشلّ الطاقة ويقتل الموهبة ويفسد بين الناس ويقطّع الروابط الايمانية [٣١] ، ويقذف بالناقد في دوّامة النقد الحداثي الذي تخلّى اصحابه عن كل قاعدة فكرية أو أخلاقية أو فنية ، وانصرفوا الى تهاويل ومظاهر سطحية في العمل الادبي لاعلاقة لها بالجوهر ، وانقلب النقد عندهم الى بهلوانية لغوية همّ الناقد فيها أن يلعب امامنا على حبال اللغة ويقفز في الهواء على مقافز لفظية يشد أعيننا لملاحقة بريق حركته فوقها ، ثم تعود اعيننا باحثة عن الشيء الذي أراد ان يقوله فلا تجده فترتدّ خائبة حائرة في أمر هؤلاء الذين جرّدوا الادب والنقد من الموضوع أو الفكر وفقد نقدهم كل اثر سوى أثر التحطيم [٣٢] الذي أشاع الاضطراب في حياتنا الادبية الراهنة وأصبح"الناقد الذي يقرأ بإمعان وتكون لديه القدرة على النقد وتمييز الجيد من الرديء، وتكون لديه الوسائل والادوات التي لابد منها للناقد الامين ، يكاد يكون من النادر وجوده .

فالنقاد الذين يسهمون في حياتنا الادبية – أو أغلبهم – إما مادحون لشيء لم يقرؤوه ، تدفعهم الى ذلك صلات وأهواء ، وإما يذمّون هذا الشيء الذي لم يقرؤوه بدافع الصلات والاهواء أيضاً "[٣٣] . لقد آن لمنهج النقد الاسلامي أن يغيّر هذا الواقع المتردّي، بطرح مقولاته الرصينة على الساحة النقدية ، واداء وظيفته الكبرى في دراسة النص الادبي والكشف عن خصائصه الجمالية والرؤيوية بما يجسّد توصيل مبادئ السماء الى الآخرين من خلال التعامل مع النصوص الاسلامية المبدعة .

ويجسّد كذلك ضحالة النصوص الأرضية وتفاهتها حين يتناولها قلم الناقد الاسلامي ويكشف ماتنطوي عليه من الزيف وخداع الآخرين ، بعيداً عن التجنّي والظلم واهتماماً بأمر المتلقي ومساعدته على تذوق النصوص من خلال المعايير الاسلامية جمالياً ودلالياً ، وهو امر يتقاطع مع الاتجاهات التي تفصل

عملية التلقي عن قصدية النص[٣٤] ، وهذه الاتجاهات في الواقع تبتعد بالنقد الادبي عن معناه الحقيقي في أنه محاولة لتحديد الأهداف التي يرمي اليها الاديب والطرق والاساليب التي يستخدمها وهو يقوم على دراسة الادباء القدامى والمعاصرين وتفحص مؤلفاتهم بغية توضيحها وشرحها وتقديرها حق قدرها [٣٥] . وهذا ما يتساوق مع التصور الاسلامي لعملية النقد .

توازن الذات والموضوع

إن النقد الفني والادبي – في حقيقته – فكر وذوق وإحساس ورؤية ومعرفة ومشاركة وتأمل واندماج ، "وعبث أن ننفي عن النقد صفة واحدة من صفاته هذه أو أن نهدم لبنة من لبناته تلك،عبث أن نتشبث في نقدنا بموضوعية ما انزل الله بها من سلطان اذ إن ذلك ليس بمستطاع مخلوق يمتلك ذرة من دهشة واعجاب وقدرة على المشاركة والاندماج ، وعبث كذلك ان نفقد مقوماتنا الذاتية ومعاييرنا المستقلة ونذوب في العمل الذي ننقده ، نضيع في ثناياه تقديراً وإعجاباً"[٣٦] فليس النقد تجريداً ميتاً كرقم في معادلة رياضية ، وليس هو ذوباناً صوفياً كما تذوب ذرة السكر في الماء الحار ، بل هو مزيج عجيب من صرامة الأرقام وهيام الروح العاشقة وموازنة فذة بين الذات والموضوع.

والنقد كذلك وقوف في نقطة وسط بين الرفض المتعصب وغير المبرر للعمل الأدبي وبين الارتماء في أحضانه بخفة لا تحسب للذات حساباً "ليس النقد موتاً ولا ضياعاً ، لكنه باختصار بعث وتماسك ، ذات وموضوع ، دهشة وامعان ، تأمل واعجاب ، تحيز وحياد ! والذي يقول غير هذا يكذب على نفسه وعلى الآخرين وحتى لو الزم نفسه بدعوته الزائفة هذه فكانما اختار بنفسه أن يحكم على نفسه بالنفي من حضرة العمل الفني والأدبي وأجوائه المشحونة المكهربة و محاريبه التي تضجّ بالتراتيل ، ووقف هناك بعيداً بعيداً تدور أعينه في محاجرها كالموتى وتصدّ عن سمعه الاصوات الحلوة أبوابٌ هو اختارها لكي

تبعده عن المشاركة والاندماج والاعجاب"[٣٧]. وهذا هو النقد الاسلامي الذي يعطي مساحة للذات رغم كونه نقداً معيارياً "فهو إذن نقد شمولي متوازن ، شأنه في ذلك شأن سائر الفعاليات التي تتحرك في إطار الاسلام لأنها تستمد من رؤيته الشاملة المتوازنة ، مقوماتها وملامحها.

الرؤية الشاملة للعمل الأدبي

إن هذه الرؤية ترفض أشد الرفض تلك الخطيئة المنهجية التي مارسها الغربيون كثيراً واستمرؤوها طويلاً: النظرة أحادية الجانب ، التشبث بوجهة النظر المحدودة رغم أنها تصدر عن زاوية ضيّقة بينما هنالك اذا أردنا الاقتراب من الحقيقة عشرات الزوايا الاخرى لالتقاط صورة أقرب الى الواقع"[٣٨]. وهذه النظرة الغربية المتطرفة في تجزئة العمل الادبي يوضحها لنا رينيه ويليك حيث يقول :"من الغرابة بمكان أن تاريخ الأدب كان شديد الانهماك بإطار العمل الأدبي بحيث كانت محاولات تحليل الاعمال ذاتها ضئيلة اذا ما قورنت بالمجهودات الهائلة التي بذلت لدراسة المحيط الاجتماعي ... وقد حدثت في السنوات الاخيرة ردة سليمة تقرّ بأن دراسة الأدب يجب أن تركز اولاً وقبل كل شيء على الاعمال الفنية الفعلية ذاتها "[٣٩].

وهكذا تتأرجح الاتجاهات والمناهج النقدية في الغرب من اقصى اليمين الى أقصى اليسار دون توقف في نقطة الوسط واتخاذ حالة التوازن التي يتمتع بها منهج النقد الاسلامي إذ "يجد الناقد المسلم نفسه مسوقاً – وهو يمارس عمله – الى تجاوز جزئيات العمل الادبي والبحث في نسيجه الشامل بالضرورة ، لأن المعنى النهائي يكمن هناك . لاريب أنه يتوجب عليه تسليط رؤيته النقدية على جماليات الشكل كالأسلوب والتكوين والتناسب الهندسي والتناسق الشكلي وتوزيع الالوان والمساحات والصيغ اللغوية المعتمدة وطرائق تفجير القدرات المعقدة المتشابكة للكلمة .

الوحدة المضمونية للعمل الأدبي

ورغم الارتباط المعروف والمتفق عليه بين الشكل والمعنى،فإن على الناقد المسلم ألاّ يقف عند حدود الشكل ويطيل الوقوف ، بل إن عليه أن يمضي الى المضامين ، الى ما يستثيره العمل الادبي في وجدان الانسان وفكره من معانٍ وتفاسير للقضايا التي تجابه الانسان ازاء الكون والعالم . إن ذلك يعني أن الناقد المسلم قد تجاوز حدود الجماليات الشكلية الى مرحلة البحث عن الحق "[٤٠] الذي يمثل هدف الأديب الأصيل وغاية أدبه ووظيفته الكبرى . وهكذا يمتزج في منهج النقد الاسلامي ، البحث في طبيعة الأدب بالبحث في وظيفته .

ويستند المنهج في ذلك على قاعدة وحدة العمل الادبي في شكله ومضمونه أو بالأحرى وحدته المضمونية المؤلفة من الموضوع الخارجي بعد صياغته من خلال ذات الاديب صياغة فنية في شكل ادبي معين . ولاتكتسب هذه الصياغة قيمتها في انتاج ادب إسلامي إلاّ من خلال توخّيها تحقيق الوظائف الرسالية لهذا الأدب ، ولذلك فلا يمكن للناقد الاسلامي أن ينظر في العمل الأدبي بمعزل عن هذه الوظائف ، ولابد من اقتناعه بأن "الوظائف الأدبية تؤدى عن طريق جمال الأدب ومن ثم أقر مبدأ (الادب ممتع ومفيد) وأن طرفيه متكاملان ليتآزر فيه الشكل والمضمون ، وهذا يقضي بأن يُعنى النقد بطبيعة الأدب وجمالياته الشكلية بقدر اهتمامه بوظيفة الأدب وجماليات مضمونه "[٤١].

مبدأ الأدب الرسالي

ومن هنا يعتمد منهج النقد الاسلامي على مبدأ الأدب الرسالي الهادف الى ترسيخ الايمان وقواعده وتأصيل القيم وتفجير الطاقات الخيرية والاصلاحية " مما يستوجب امرين : تفسير الاحداث تفسيراً دينياً سليماً بعيداً عن مفهوم الصدفة والاعتباط والعشوائية ، ثم التركيز على مبدأ الوضوح "[٤٢] دون اهدار للقيم الفنية والجمالية . ولايخفى أن الادب الرسالي اعلى مرتبة من الادب الملتزم لأنه يحمل هم التغيير والاصلاح بالاضافة الى تحسينه للفضيلة وتقبيحه للرذيلة ، ولذلك يهتم الناقد الاسلامي بالبحث عن الاثر الذي يتركه هذا الادب في المتلقي والانطباع الذي يترسب لديه ويتفاعل معه ويساهم في تشكيل اهوائه ومواقفه وحركته الصاعدة أو المتدفقة الى الامام .

معيار العقيدة

وهنا يأتي دور العقيدة معياراً اساسياً في حكم الناقد الاسلامي بما تمنحه من رؤية شمولية ، بخلاف الناقد الشكلي الذي "يؤكد على الاجزاء ويضخمها حتى تستحيل على يديه الى شيء ثقيل ممتد يحتل جلّ مساحات العمل الادبي وكانه لاشيء هناك سوى ما نقله لنا واقتطعه من بنية الطبيعة والواقع اقتطاعاً تعسفياً . إنه يقف عند النبتة الخضراء المطعمة بالظلال الخريفية الحمراء لأنها جميلة لوحدها فحسب ، أما الناقد (الشمولي) فانه يتوخى دائماً البحث عن المغزى، عن العلاقة بين هذه النبتة وبين شفق المغيب .

إنه يسعى ليستجلي في عمله كل الارتباطات الظاهرة والخفية بين كل ما تعرضه علينا الطبيعة والحياة والتاريخ من خلائق وظواهر وحوادث واشياء"[٤٣] وهذا هو سبيل الناقد الاسلامي الذي يستنير بما تهبه عقيدته من رؤية نافذة تكشف له عن طبيعة العلائق والارتباطات في صميم الكون والحياة

وتعرفه الحق المتمثل بهذه العلاقات وتساوقها مع السنن الالهية وما يرتبط بها من القيم التي يبحث عنها الناقد الاسلامي في بنية العمل الأدبي ونسيجه الداخلي دون تكلف أو افتعال أو تحزب ، بل هو الصدور الطبيعي عن حالة التوازن والانسجام التي يعيشها الناقد المؤمن ويتوخى أن يجد صداها في صميم العمل الأدبي من خلال ما يستخدمه من ضوابط ومعايير تجعل أحكامه ميزاناً عادلاً يضع العمل الأدبي في مكانه الحق بين الأعمال الأدبية .

الارتباط بين طبيعة الأدب ووظيفته

يستند الناقد الاسلامي الى موهبة يتضافر فيها الحسّ الجمالي مع الحسّ الاخلاقي والبحث في طبيعة الادب بالبحث في وظيفته لصياغة نموذج كامل للحياة من خلال التحليل الواعي لما يبدعه الاديب الاسلامي الفذ مع الاهتمام بالصياغة الفنية للنص الادبي بالكشف عن قدرة الاديب في اختيار الالفاظ والعبارات والصور والاوزان والنغمات ، وربطها بحركة نابضة تبرزها لوحة فنية متناسقة قادرة على الايحاء والتأثير من خلال ما تمتلكه الكلمة من خصائص في المعنى والظلال والجرس وقدرة على الارتباط بما قبلها وما بعدها .

ولايغفل الناقد الاسلامي عن موهبة الاديب في تفجير خصائص الكلمة باستخدام قواعد اللغة من نحو وصرف ومعان وبيان وبلاغة وفصاحة ، فالتقديم والتأخير والاستخدام الدقيق للحروف ، واستخدام التشبيه والاستعارة والتمثيل والمجاز والرمز والكناية ، كل ذلك يحتاج الى موهبة حقيقية وطبع سليم . كما يهتم الناقد الاسلامي بدراسة العوامل المؤثرة في اسلوب الاديب من طبيعة اللغة وغناها وخصائصها ، وما يتمتع به الأديب من علم وموهبة وتجارب ، وما تمتاز به البيئة من طراوة أو قسوة ونداوة أو جفاف وتقدم أو تأخر ، وما يسودها من ظروف خاصة اجتماعية وسياسية واقتصادية مما له أثر في بناء الاسلوب

وتحديده . بالاضافة الى دراسة العوامل المساهمة في توجيه الاسلوب ودفعه وحركته كطبيعة الموضوع والجنس الادبي مما يجعل للشعر اساليبه وللنثر أساليبه من خلال القصة أو المسرحية أو المقالة أو غيرها . ومن أهم مايتناوله الناقد الاسلامي في اسلوب الاديب هو الصورة الفنية والحركة فيها ومدى نجاح الاسلوب في بثّ الحركة في عناصر النص الادبي وجعلها كأعضاء البدن الواحد في انسجامها وتكاملها ، وإن كانت هذه الحركة تتفاوت في قوتها وضعفها وطبيعتها بحسب الموضوع الملائم لها [٤٤].

ربط العمل الأدبي بصاحبه

ومع سبر الناقد الاسلامي أغوار النص الادبي ، فهو لا يغفل عن ربط هذا النص بصاحبه الذي أبدعه لإيمانه بمنهج النقد الاسلامي الذي لا يرتضي عزل النص عن صاحبه ويرى في هذا العزل مدخلاً لأخطاء جسيمة في فهم العمل الادبي وتحليله فضلاً عما فيه من ظلم كبير لشخصية الاديب المبدع باعتباره الانسان الذي اخرج النص بما يمتلكه من طاقات وقدرات عاملة . ومن الاخطاء التي تؤدي اليها الدراسة المعزولة عن دراسة الانسان أننا "ندرس احيانا قطعة ادبية فنجد فيها رائحة من روائح الاسلام أو مسحة منه فنطرب لذلك ونحاول حشرها ودفعها الى قلب الادب الاسلامي ونعلي من شأن قائلها حتى يقبل الناس فيأخذوا عنه عمله كله وأدبه كله فإذا القطعة المعنيّة يتيمة في موج هائل من أدب مضطرب بعيد عن الاسلام .

وسبب هذا الخطأ أننا نسينا أن الأدب الاسلامي ونهجه يجب أن لايكون عملاً متقطعاً بعيداً عن النهج الايماني غائباً عن الاهداف الايمانية معزولاً عن حركة الاسلام ونهجه وغايته ودعوته . إن النهج المستمر والخط الثابت أساس في تصورالادب الاسلامي ، إنه ليس نبضات تظهر ثم تختفي تحت ركام الهوى والشهوة "[٤٥] ،ولا يمكننا معرفة هذا الثبات في منهج الاديب إلاّ بدراسة

شخصيته من جوانبها المتعددة وبالاخص مايؤمن به من اليقينيات الكبرى ، أي الأسس الفكرية أو الفلسفية التي بها يفسر الوجود والأصل الذي تنبثق عنه الأشياء ويتحكم فيها .

ولهذه الأسس أثرها في وجدان المبدع وتجربته الشعورية التي ينطلق منها نصه الأدبي بعد أن تصبح لديه حقائق ثابتة تملأ نفسه وتملي عليه تصوراته ونظرته الى العالم والأشياء من حوله ، وبالمقاييس الاسلامية فقد تكون هذه اليقينيات صحيحة وقد تكون خاطئة ولكنها على أية حال لا بدّ أن تترك أثرها في نتاج الأديب بعد أن تختلط بوجدانه ومشاعره"فاليقينية الكبرى عند أبي نواس مثلاً هي الذات واللذة ، وعند المتنبي هي الذات والمجد ، وعند عبد الله بن المبارك هي الله ورضوانه ، وتختلط كل منها في وجدان صاحبها بمشاعره وانفعالاته وتظهر آثارها في القضايا التي تفجر إبداعه والمعاني التي تتوالد في نفسه والصور التي تتواثب في مخيلته ، فأبو نواس تهزه المؤثرات الغريزية السوية والشاذة ، والمتنبي تحركه مكامن الاستعلاء ، وابن المبارك يثير انفعالاته كل ما يذكره بالله واليوم الآخر ، فيتوجه كل منهم إلى الموضوع الذي يناسبه والمثير والمهيج لانفعاله وتفيض قريحته بالأبيات التي ترصد تلك المؤثرات أو تتحدث عن فعلها فيه ، ويصنع الخيال صوراً متميزة تتناغم معها وتحمل بصماتها ، وتقدم له ذخيرته اللغوية ألفاظاً وعبارات من قاموس موائم لموضوعه"[٤٦]

وبهذا يظهر أن يقينيات الأديب المكوّنة لفلسفته الخاصة لها دخل كبير في تفجّر ابداعه وموضوعه الذي يبدع فيه وأدواته الفنية كذلك. ومن هنا فإن منهج النقد الإسلامي يرى ضرورة الدخول إلى ثقافة الأديب وتفحصها ويبدي توجيهاته للأديب المسلم بتدبر كتاب الله وسنة المصطفى(ص) ودراسة السيرة النبوية وسيرة خيار الصحابة ليتأثر بمنهجهم في الحياة وكيفية تطبيقهم لتعاليم

الإسلام الخالدة ، كما ينصح الأديب المسلم بالتفقه في الدين صوناً لنفسه من الزلل وابتعاداً بها عن مواطن الضلال والفتن، ويحذره – بمقابل ذلك – من التأثر بالثقافات الأجنبية المناهضة لعقيدة الإسلام وقيمه والعاملة على زعزعة الإيمان وغرس الفتن والدافعة للضلال والإضلال .

ولا يمنع هذا المنهج الأديب المسلم المتفقه في الدين من الاستفادة من الثقافة العصرية الأجنبية الجادة التي تتلاءم مع القيم الإسلامية وتتناسب مع المبادئ السامية [٤٧]. وبهذا فإن منهج النقد الأدبي الإسلامي لا يؤمن بفصل النص عن صاحبه ، بل يعدّ الصلة بينهما على درجة كبيرة من الأهمية انطلاقاً من تقرير الإسلام لمسؤولية الكلمة ومسؤولية صاحبها، كما نبه على ذلك القرآن الكريم في قوله تعالى: { **مَا يَلْفِظُ مِن قَوْلٍ إِلَّا لَدَيْهِ رَقِيبٌ عَتِيد** } [٤٨]. وما جاء في حديث النبي(ص) من قوله:(وهل يكبّ الناس على مناخرهم في النار إلاّ حصائد السنتهم)[٤٩]. فهذا التقرير القرآني والنبوي يكشف عن مدى خطورة الكلمة وخطورة مسؤولية الأديب صاحب النص .

فلا ينفصل النص عن صاحبه أبداً كما تريد الحداثة هذا الانفصال، لذلك فإن منهج النقد الإسلامي يهتم بدراسة العوامل النابعة من ذات الأديب والمؤثرة في بناء نصه الأدبي كقوة الإيمان وسلامة النية وطبيعة التجارب وعمقها وسعة العلم واستقامة التفكير وصدق العاطفة وقوتها واتجاه الميول والغرائز وأصالة الموهبة، وهذه القدرات والطاقات العاملة في الإنسان هي الخصائص الواجب توفرها في الأديب الإسلامي . فلا بد لهذا الأديب من إيمان راسخ في القلب ، وتصور للكون والإنسان والحياة نابع من ذلك الإيمان، وعلم يقين بالمنهج الالهي المتجلي في القرآن الكريم والسنة المطهرة.

الالتزام الاسلامي بين الأديب والناقد

بما ذكر من أصول يتحقق الالتزام في ذات الأديب الإسلامي فيكون عطاؤه ممتداً مستمراً في برنامج جمالي إسلامي غير متقطع أو متعثر، ومن هذه الجهة يختلف الأديب الإسلامي الملتزم عن الأديب غير الإسلامي الذي قد ينتج نصاً يتفق مع الإسلام في وجه من الوجوه فيكون كقطرة ماء في صحراء قاحلة أو كومضة نور في ظلام دامس . فليس هذا ما يبحث عنه منهج النقد الإسلامي . بل يبحث عن ذلك النهج الممتد في الأدب، النهج المسؤول الذي يساهم في تحقيق أهداف الأمة. وفي جميع الحالات فإن المنهج النقدي الإسلامي ينصف النص وصاحبه بميزان أدبي فني إيماني لا ظلم فيه[٥٠].

وهنا ثمة مسألة نقدية دارت حولها مناقشات شتى بين الإسلاميين وهي: هل هناك ارتباط محتوم للعمل الأدبي بصاحبه خلال الحكم على (إسلاميته) أو عدمها ؟ " إن محمد قطب يقدم جوابه بالايجاب في كتابه المعروف(منهج الفن الإسلامي) فينتقي تحت عنوان(في الطريق إلى أدب إسلامي) نماذج لأدباء غير إسلاميين بل غير مسلمين بالاسم حتى! كطاغور الهندي البوذي، وسنج الايرلندي الكاثوليكي، وهو يحاول أن يقدم لذلك الاختيار تبريراً معقولاً بل تفسيراً مقنعاً إلى حدّ ما"[٥١].

وقد تأثر الدكتور عماد الدين خليل بهذه التجربة التي خاضها الاستاذ محمد قطب، فعمد الى خوضها أيضاً حين اختار مسرحية (مركب بلا صياد) للكاتب الاسباني اليخاندرو كاسونا،ليضعها في صف الأدب الاسلامي ويكتب عنها بحثاً نقدياً بعنوان : القيم الايمانية في مسرحية مركب بلا صياد[٥٢]، ولكنه عاد بعد ذلك ليذكر أنه وعدداً من أساتذة الأدب والأدباء الاسلاميين أثاروا هذا الموضوع وناقشوه طويلاً مقلبين الأمر على وجوهه ولكنهم لم يصلوا الى نتيجة قاطعة وظلوا منقسمين بين مبيح بحجج مقبولة ومحرّم بحجج مقبولة أيضاً ، ثم

أقرّ الدكتور عماد الدين بأن هذا الموضوع ينطبق عليه مبدأ تكافؤ الأدلة الذي كان يقول به أبو حيان التوحيدي وأنه ليس سهلاً ولا ميسوراً ترجيح هذا الرأي أو ذاك .

وبعد الاشارة الى مبررات كل من الرأيَيْن وما يمكن دفعه وتفنيده منها تساءل الدكتور عماد الدين عمّا يمكن قوله بصدد الارتباط العميق والوشائج المتداخلة بين العمل الأدبي وصاحبه وبصدد المعادلة الاسلامية الواضحة التي يكون فيها الاسلام لقاءً بين التصور والسلوك ، ثم ضرب أمثلة تنبيء بتكافؤ أدلة الفريقين حين قال :"ماذا لو أن اديباً ماركسي الهوى والفكر والانتماء ملحداً حتى النخاع ، طرح بعض مقولاته الابداعية فجاءت تلك المقولات – بالصدفة المحضة – متوافقة مع المنظور الاسلامي؟ ولكن – من جهة اخرى – وعوداً الى الوجه الآخر للمسألة التي بدأنا بها الموضوع ، ماذا بصدد حديث رسول الله(ص) : الحكمة ضالة المؤمن أنّى وجدها فهو أحق بها؟ وماذا بصدد تقييمه لقصائد قالها شعراء ما كانت قصائدهم يوماً إلاّ حرباً على الاسلام وتعزيزاً لمواقع خصومه؟ إنها معضلة تكافؤ الادلة مرة اخرى ولن يستطيع المرء ان يحسمها بسهولة "[٥٣] ورغم هذا التكافؤ فقد مال الدكتور عماد الدين الى الرأي الأول الذي ينسب أدباً اسلامياً لأدباء غير اسلاميين معللاً ميله بأن مزايا هذا الرأي أكثر من عيوبه وأن ما سنكسبه من خلاله اكثر بكثير مما سنخسره.

وممن ينصر هذا الرأي من الاسلاميين ايضاً ، الدكتورأحمد بسام ساعي في قوله: " ان النص وحده منفصلاً عن الدوافع السابقة لوضعه ، هو الفيصل في اصدار حكمنا على حقيقته الاخلاقية، بل نذهب الى ابعد من هذا فنقول إن الحكم الاخير على النص لا ينطلق من النص نفسه بقدر ماينطلق من طبيعة الاثر الذي يتركه في نفوس متذوقيه، وبتعبير آخر من طبيعة المصب الذي ينتهي اليه وهذا يعني من جانب آخر اطراحنا لصاحب النص نفسه وتنحيته جانباً أثناء حكمنا

على النص ، فقد نرى فيه رجل سوءٍ ونرى في نصه وجهاً آخر مخالفاً ، فالابداع الفني يعطي صورة اكثر صدقاً عن صاحبه من سيرة هذا الصاحب او سلوكه، وما القصيدة مثلاً– في معظم حالاتها – إلاّ دفقة شعورية تخرج من اعماق الشاعر لتكشف خباياه وتفضح اسرار نفسه من حيث أراد أم لم يُرد، فنرى من خلالها الشاعر ببصائرنا لا ابصارنا فتكشف لنا هذه البصائر مالم تستطع الابصار أن تكشفه في عناصر حياته أو سلوكه"[٥٤]. وهذا الرأي – على وجاهته – لايمكن أن يؤخذ به على إطلاقه ، بل لابد – كما اسلفنا – من فحص يقينيات الاديب ومعرفة اتجاهه الايديولوجي والاطمئنان الى انه لايدسّ السمّ في العسل.

حدود الافادة من علم النفس

اما الاعتماد الكلي على مبادئ علم النفس في كشف خبايا الاديب وأسراره ، فهو طريق غير مأمون لما عرفناه من المؤاخذات العديدة على هذا العلم ومعظم نتائجه الظنية التي لاترقى الى مستوى الحقائق العلمية. ومع ذلك "تظل النسبية وسياق النص هي التي تفرض ضرورة الاضاءات النفسية وعدمها وليس مطلقاً كما هو طابع الاتجاه النفسي في النقد... ما دامت مهمة الناقد الاسلامي هي ايصال مبادئ السماء الى الآخرين من خلال تعامله النقدي مع النص، وما دام الكشف جمالياً ودلالياً عن خصائص النص لا ينفصل احدهما عن الآخر ، حينئذ فإن أية اضاءة خارجية (نفسية) تسهم في عملية الكشف تفرض ضرورتها في سياقات خاصة . انه من الممكن ان نقتصر على كشف خصائص اللغة الجمالية دون الارتكان الى الاضاءة النفسية فيما لا ضرورة لها "[٥٥]. وهنا يتفرد منهج النقد الاسلامي بنظرته الخاصة في مسألة الحديث عن عيوب الادباء إذ" ان المبادئ الاسلامية – في النطاق الاخلاقي للسلوك – تفرض على الاشخاص بأن يتستروا على عيوب الآخرين بصفة أن الكشف عن العيوب يساهم في اشاعة

الفحشاء(الانحراف) من جانب، ويساهم في توتير العلاقات بين الاشخاص أي في التنافر بدلاً من التعاون من جانب آخر، ويساهم من جانب ثالث في اسقاط الشخصية اجتماعياً حتى لوكان التناول لنص موروث حيث ان للميت حرمته ايضاً، بيد أن ثمة ملاحظة مهمة هي أن حظر الفضح يخص الشخصيات أو المجتمعات الاسلامية الملتزمة أما الشخصيات المنحرفة التي تتبجح بانحرافها أو ينعدم لديها الحس بالمسؤولية الاجتماعية كالشخصية السيكوباثية – اللااجتماعية – فان فضحها يفرض ضرورته"[٥٦] .

الارتباط بين الأديب وبيئته الاجتماعية

إن المنهج الاسلامي في النقد يتخذ الموقف المتوازن الوسط بين الفرد وبيئته الاجتماعية، ولذلك فهو يبحث في النص الادبي عن أثر هذه البيئة كبحثه عن أثر الاديب الفردي، فلا يؤمن منهج النقد الاسلامي بفصل النص عن بيئة منتجه وواقعه الخارجي اذ ان للبيئة أثرها الواضح في فكر الاديب وعاطفته وخياله وتوجهاته وميوله، فلمعرفة الاسلوب الذي يميز الأديب عن غيره ، لابد من معرفة مدى تفاعله مع الحياة بجوانبها المختلفة: الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية وغيرها . فلهذه الظروف الخارجية أثرها الفاعل فيما ينطوي عليه النص من الافكار والعواطف والأخيلة مما يمثل استجابة الاديب للواقع الخارجي سلباً او ايجاباً .

ويعكس مدى مشاركته في صنع الحدث الاجتماعي ووعيه بمشاكل المجتمع وتفسيره لظواهره وتوجهاته الثابتة والمرحلية . ولا يستغني الاديب الاسلامي في اكتشاف الواقع الخارجي والتفاعل معه، عن وعي السنن الالهية المهيمنة على هذا الواقع والسائرة به في طريق التطور والتكامل الانساني . ولا يستغني الناقد الاسلامي كذلك عن وعي هذه السنن في تقييم تجربة الاديب ومدى عمقها واثرها في إحداث التغيير الاجتماعي المنشود انطلاقاً من قاعدة الالتزام في

الادب الاسلامي الهادف الى توصيل مبادئ السماء وردم مواطن التخلف وتقهقر الوعي الاسلامي والارتفاع به الى المستوى المطلوب .

واقعية المنهج الإسلامي

وبهذا يكتسب منهج النقد الاسلامي صفة الواقعية في دراسة النص الادبي مع تأكيده مبدأ التركيز على الانسان في هذه الواقعية الاسلامية "دون الخروج الى ترف التعامل مع الاشياء إلا إن كانت هذه الاشياء في خدمة الانسان، على أن نبدأ بالأكثر أهمية لحاجته او إن استطعنا النفاذ من هذه الاشياء الى الانسان نفسه، فكانت معبراً وطيئاً اليه، وبتعبير اوضح تظل هذه الاشياء هي الوسيلة والانسان هو الغاية"[٥٧] ولا نكران لصلة النص ببيئته الاجتماعية لأن النص في الواقع لا يولد مجرداً منسلخاً عن بيئته دلالياً او جمالياً.

بل هو (تناص) للبيئة المعاصرة والموروثة بخاصة في بعده الجمالي المستند على الجانب الثقافي من البيئة الاجتماعية . اما الجوانب الأخرى من سياسة واقتصاد ومؤسسات متنوعة فمن الممكن ان تسهم في صياغة النص دلالياً وجمالياً في سياق خاص. بل هناك نصوص خاصة أو مناطق خاصة من النص تتطلب اضاءة تاريخية لامناص منها. وهناك نمط من الدراسات الأدبية(تأريخ الادب مثلاً) لايمكن التوفر عليه خارجاً عن بعده التأريخي. وقد طرح المعنيون بشؤون الأدب ونقده إشكاليات عديدة ترتبط بالتفرقة بين تاريخ الادب والنقد التاريخي ونقد الادب، كما طرح الحداثيون منهم إشكاليات جديدة تتصل بالمنهج وأدواته .

وقد ظهر تيار احدث اطلق عليه (التاريخانية الجديدة) أعقب الاتجاه التفكيكي الحديث. ومما لاشك فيه أن النقد الأدبي هو الجنس الذي يستأثر بمعالجة اللغة الجمالية، وحينئذ فالأصل هو ان يحصر اهتمامه في هذه اللغة ولا يلتجيء الى

الاضاءة الخارجية – كالبعد الاجتماعي – الا اذا تطلب السياق مثل هذه الاضاءة. والسياق في التصور الاسلامي هو الرؤية الفكرية التي تتخذ اللغة الجمالية أداة لبلورتها حيث تتطلب حيناً القاء الاضاءة الخارجية عليها وحيناً لا تتطلب ذلك.

ومن أبرز ضرورات التوكؤ على البعد التاريخي هو تناول النص المشكوك في صلته بقائله إذ التعامل مع النص المذكور يفضي الى تزييف الحقائق ولذلك فإن تحقيق هذا النص وتصحيح نسبته الى قائله يفرض ضرورة تناوله في سياقه التاريخي . وكذلك عقد الصلة بين اللغة والبيئة أو بين الصورة الفنية والبيئة الحضارية او بين الهجاء والمديح والبيئة السياسية[٥٨] او بين تطور الاجناس الادبية والنظم الاجتماعية التي تفرض ضرورة استحداث او انقراض بعض الانواع الادبية "فالرواية مثلاً ما كان لها ان تكون بدون ولادة المجتمع المستقر الذي يحتاج الى مطبعة وقراء ومستوى من التعليم والصحافة .

وهو أمر يختلف عن البيئة الصحراوية البدوية المتنقلة التي لا تساعد على نشوء هذا النوع من الاجناس الادبية . ولكن هذا شيء وجعل الجنس الادبي ظلاً للحياة الاقتصادية مباشرة شيء آخر، وهو خاضع لنظرية فلسفية يرفض الاسلام منطلقاتها لأنها لا تنظر للانسان الا على انه أداة خاضعة لقوى خارجة عن ارادته ولا تنظر الى اكثر من حاجاته المادية الحيوانية بعيداً عن أشواقه الروحية وطاقاته الانسانية الخاصة"[٥٩]. وهكذا يتخذ منهج النقد الاسلامي اسلوباً خاصاً في البحث عن (التوافق) بين الفن والبيئة ، ولانقول (التطابق) بينهما، إذ ليس المطلوب من الفن عامة والشعر خاصة ان يتطابق مع البيئة بحيث يشبهها في مرضها وعافيتها وضياعها وهداها وايجابياتها وسلبياتها، ولكنه على العكس "مطالب بأن يلبي حاجات البيئة فيشبعها فيكون منه الدواء في مرضها والهدى في ضياعها والدفء في قرّها والبرد في حرّها والشبع في

جوعها والري في ظمئها ، ومن حق الناقد أن يحاسب الشاعر حساباً عسيراً حين يسقط – وهو الطبيب – في أمراض البيئة فيضيف الى المرضى مريضاً جديداً بدلاً من ان يكون له دور الريادة والكشف والبحث عن الأمل في متاهة الضياع وعن النور في ظلام الفساد والانهيار الحضاري"[٦٠]. وهذا هو دور الأديب الإسلامي الملتزم بالإسلام عقيدة ومنهجاً دون أن يعني الالتزام هنا توجيهاً إجبارياً على نحو ما يفرضه أصحاب مذهب التفسير المادي للتاريخ ، بل يعني أن تكيّف النفس البشرية بالتصور الاسلامي للحياة هو وحده سيلهمها صوراً من الفنون غير التي يلهمها التصور المادي او أي تصور آخر، لأن التعبير الفني لا يخرج عن كونه تعبيراً عن النفس كتعبيرها بالصلاة او السلوك في واقع الحياة [٦١]، ولهذا فإن أي غبش في التصور او تشويه في المفاهيم والاعتقاد او شذوذ في السلوك او انهزام في الضمير والروح سوف يؤثر على جوهر الالتزام بمفهومه الاسلامي .

ولذلك فإن التزام الاديب المسلم يختلف عن التزام غيره من أصحاب المذاهب والمدارس المختلفة، اولئك الذين يخدعون الناس ويبذرون الشكوك فيكون الانفصام بين مايقولون وما يعملون كبيراً، ولأن غايتهم ان يشيع الانفصام المذكور وتعمّ صورة الخداع والكذب [٦٢] في ازدواجية فكرية وعاطفية يسعى منهج النقد الاسلامي الى تخليص الاديب والشاعر الاسلامي منها ، من خلال صدق الالتزام بالاسلام "حين يعيش الشاعر الاسلام بقلبه فيكون الناسك المتعبد الورع ، وبفكره فيكون المؤمن الراسخ العقيدة الصامد لابتلاء الله ومحنه ، المدافع عن دينه وشريعته ،المتفتح لحقائق العلم والحياة والواقع ، وبيده فيكون المجاهد الصادق الباذل ما في يده من روح وولد ومال ، حينذاك سينجو من التلوّن العاطفي في شخصيته ومن ازدواجية الخير والشر في داخله وسيكون الشاعر الملتزم حقيقة بخط الاسلام"[٦٣] ويكون نتاجه ذا غاية سامية تجعله أهلاً

للنقد والتحليل والاكتشاف . ذلك لأن الاساس الاول الذي يدفع بالأدب الى دائرة الدراسة والتقويم يتمثل في غايته . " فالغاية هي الركيزة الاولى التي يرتكز عليها الأدب ، فاذا صلحت هذه الركيزة دخل النتاج في مرحلة الدراسة ، واذا فسدت هذه الغاية فلا داعي لبيان مواطن الجمال في النتاج الأدبي الذي يفسد العقيدة ويضيع قيم الأمة ويثبط الهمة ، وليكتف الناقد بقوله هذا الشعرماجن أو خارج عن العقيدة"[٦٤] بل هو غير جميل بالمفهوم الاسلامي للجمال الفني حيث يرتبط الشكل بالمضمون والمتعة بالفائدة والفن بالوظيفة والغاية .

وبناء على هذا المفهوم فلا معنى لتساؤل بعض النقاد بقوله :" ماذا يعود على المجتمع الاسلامي من بيان مواطن الجمال في الوصية الرقيعة أو الخطبة الوضيعة أو القصة الخليعة أو الرسالة الأدبية الهادمة أو القصيدة الخمرية الماجنة التي تتحدث عن الخمر ونشوتها وسمتها وساقيها وشاربها ونديمها ؟ ماذا يعود علينا من مثل هذا النتاج الأدبي ومن جماله البنائي وصياغته الفنية الخلابة؟ "[٦٥] ويجيب الناقد نفسه عن هذا التساؤل بأنه لا يعود علينا سوى انتشار المزيد من الفسق والفجور والهدم المدمر لكيان الأمة .

ويجيب عن تساؤل آخر عن الثمرة المرجوة من النتاج الأدبي المناهض للعقيدة والساخر من القيم الإسلامية، بأنه الثمرة السامّة المبيدة التي يجب التحذير منها والتنبيه على خطرها حتى ولو كانت طيبة الرائحة أو حلوة المذاق[٦٦]. ونحن نقول بأن الناقد الإسلامي لا يمكنه ان يتحسس طيب الرائحة أو حلاوة المذاق أو خلابة الصياغة أو جمال البناء لمثل هذه النتاجات القبيحة بعد أن يحول قبح مضامينها دون تذوقها بشكل جميل .

نقد معياري ملتزم

وما دام النقد الإسلامي يبحث عما حققه العمل الأدبي من وظيفة وغاية ورسالة ، فهذا يعني انه ليس نقداً وصفياً يكتفي بوصف العمل الأدبي، بل هو نقد معياريّ حكميّ وأكثر من ذلك هو نقد رساليّ هادف يسعى إلى تحقيق هدف ويتحمل أعباء رسالة عظيمة. وما دام هذا النقد يتحرى اثر العقيدة الإسلامية وقيمها في العمل الأدبي ، فهذا يعني انه نقد ايديولوجي ملتزم بفكرة معينة وفلسفة خاصة ونظرة محددة وتصور خاص للكون والإنسان والحياة، وهو التصور الإسلامي المستند إلى كتاب الله وسنة رسوله(ص) ."إن النقد للأدب الاسلامي يمثل مرحلة متقدمة من مراحل الالتزام ، إنه النقد الاعتقادي الذي يقوم على رصد حركات أدب العقيدة الاسلامية الصادرة منها والساعية لخدمتها"[٦٧] ويفرض هذا الالتزام على الناقد المسلم أن يتحلى بمزيد من التجرد في الحكم رغم صعوبة الانفصال التام عن الميول الذاتية في مجال الأدب والفن عامة.

تحقيق القيم الأخلاقية

ولابد للناقد الاسلامي كذلك من تحقيق المزيد من القيم الأخلاقية التي تجعل عمله أقرب الى الحق والعدل والعلم والموضوعية وأبعد عن الكذب والادعاء والظن والهوى وظلم الآخرين ، فلا يكون الناقد اسلامياً حتى يتميز بالصدق والمحبة ونكران الذات "ولن نجد في النقد الاسلامي – اذا أردنا الحق – تلك السخائم السوداء والمساحات المدخنة التي تملأ مئات الكتب النقدية وألوف الصفحات ، صدرت عن نقاد ما كان هدفهم سوى تحقيق ذواتهم على حساب الآخرين وما كانت طرائقهم في العمل تلتزم القيم الخلقية التي يستلزمها العمل النقدي الجاد .

إن الحق والعدل قيمتان أساسيتان في بنية الكون والعالم وفي نسيج التصور الاسلامي . وهما كذلك قيمتان اساسيتان في سلوك المسلم ومنهجه ، ومن ثم نجد الناقد المسلم يسعى – من أجل أن يكون تعبيراً صادقاً عن فكره – الى التزامهما في ميدان عمله ، الأمر الذي يتيح له شروطاً أكثر فعالية في تحقيقه المهمة الملقاة على عاتقه " [٦٨] بالاضافة الى التزامه مايفرضه منهج النقد الاسلامي من اتخاذ المحبة والاخاء وسيلة لبعث حركة أدبية أصيلة ، فهذه " الوسيلة تجعل الناقد يحب الاديب والاديب يحترم بدوره الناقد ويقدره ويستنصحه فضلاً عن قبول نصائحه . نعم إن الناقد المسلم ينصح الادباء الجاهليين ويشهر نواياهم وأغراضهم الدنيئة خشية أن يفسدوا بنتاجهم ما يصلحه غيرهم . بيد أنه أخ ناصح للاديب المسلم، يصحح هفواته ويبصره بأخطائه كيلا يقع فيها ثانية ويفتح امامه مجالات هامة ليكتب عنها ويرغّب الناس في قراءة نتاجه وبهذا يكون الناقد رجلاً مساعداً للاديب يحميه من كل السقطات ويساعده على المزيد من التطوير والابداع. وهذا ما لا نراه في أجواء الصراعات الادبية الطاحنة التي ولدتها الجاهلية عن قصد كي تتيه في دوامتها البشرية قاطبة"[٦٩].

مصطلح الالتزام

جدير بالذكر – في سياق الحديث عن التزام الناقد المسلم – أن مصطلح (الالتزام) في رأي بعض النقاد ، هو مصطلح مستعار مجلوب ، وجد فيه بعضهم مدخلاً مناسباً للجمع بين الدين والادب بمقابل اولئك الذين يقطعون الصلة بينهما. وربما كانت استعارة هذا المصطلح مؤقتة بمرحلة تمهد لفهم الاسلامية في الادب والنقد أما بعد مرحلة التأصيل للادب الاسلامي فإن مصطلح الالتزام قد استنفد أغراضه ولم يعد هناك مسوّغ لاستخدامه بعد انتشار صفة (الاسلامي) واغنائها عن أية صفة اخرى مستعارة وبالأخص حين يُجعل

الادب الاسلامي حلقة في سلسلة (الالتزام) الجاهلية التي انخرطت فيها الوجودية والاشتراكية، مع أننا نستطيع أن نفهم ادبنا الأصيل في غياب هذه المصطلحات . ومن الأدلة على أن مصطلح الادب الاسلامي او النقد الاسلامي وافٍ بنفسه لا يفتقر الى صفة (ملتزم) :أن (الإسلامي) نسبة إلى الإسلام، فهل هناك إسلام ملتزم وإسلام غير ملتزم عند مستخدمي هذا الاصطلاح ؟ ومثل هذا في كل ما يوصف بالإسلامي ،مثل: فكر إسلامي، ومجتمع إسلامي ، واقتصاد إسلامي ، فإنه لا يقال مثلاً : مجتمع إسلامي ملتزم ، فهناك إذاً استغناء عن إلحاق صفة الالتزام[٧٠].

منهج تكاملي

ومثلما تتضمن صفة (الإسلامي) معنى الالتزام في منهج النقد الإسلامي ، فهي تتضمن كذلك معنى التوازن والتكامل المتحقق فعلاً في هذا المنهج بتجنبه مظاهر التقصير والتطرف في المناهج الأخرى وانتقائه من فضائلها ما يجعله منهجاً متكاملاً "يتعامل مع العمل الأدبي ذاته غير مغفل علاقته (بنفس) قائله ولا تأثرات قائله بالبيئة وحاجاته المحلية . ويحتفظ لصاحبه بشخصيته الفردية غير ضائعة في غمار الجماعة ولا الظروف ويحتفظ للمؤثرات العامة بأثرها في التوجيه والتلوين لا في خلق الموهبة ولا في طبيعة إحساسها بالحياة . وهكذا ننتهي إلى القيمة الأساسية لهذا المنهج في النقد وهي أنه يتناول العمل الأدبي من جميع زواياه ويتناول صاحبه كذلك بجانب تناوله للبيئة والتاريخ، وأنه لا يغفل القيم الفنية الخالصة ولا يغرقها في غمار البحوث التاريخية أو الدراسات النفسية ، وانه يجعلنا نعيش في جوّ الأدب الخاص دون أن ننسى مع هذا أنه أحد مظاهر النشاط النفسي وأحد مظاهر المجتمع التاريخية إلى حد كبير أو صغير.

وهذا هو الوصف الصحيح المتكامل للفنون والآداب "[٧١] الذي قصرت عن بلوغه مناهج النقد الغربي– على كثرتها – بعد أن وقعت اسيرة نظريات العامل

الواحد سواء كان هذا العامل مفروضاً على النص الأدبي من خارجه أو منغلقاً في النص على ذاته . ولذلك فقد رفض منهج النقد الإسلامي نوعين من النقد ، أولهما النقد الجمالي والبنائي الخالص الذي يقتصر على تأمل طبيعة النص وفحص خصائصه ودراسة عناصره ومكوناته وسمات بنائه الأسلوبي غاضاً الطرف عن العوامل الخارجية التي أنشأت معظم ما يتصف به النص . وثانيهما النقد الخارجي الخالص الذي تتوزعه انواع متعددة منها البيئي، و الاجتماعي، والنفسي وغيرها من المناهج التي تشترك في ربط العمل الادبي بعامل خارجي ربطاً حتمياً .

ومقابل هذين النوعين من المناهج النقدية ، يأتي منهج النقد الاسلامي فيُعنى بالنص الادبي من حيث غرضه وموضوعه ومعانيه وأساليبه، بالاضافة الى عنايته بعوامل النص الخارجية التي شاركت في انشائه وصقله وبين هاتين الدراستين ترابط عضوي متين وتكامل جميل يوحي بخاصية الانسجام أو التوازن التي يتميز بها المنهج النقدي الاسلامي ويتفرد بها عن غيره رافضاً كل تبعية عمياء تُخضع الادب لظروف العصر أو عوامل البيئة أو قوى الغرائز أو ضغوط المجتمع[٧٢]. ويمكن القول بأن هذا المنهج التكاملي هو خلاصة عملية تركيبية بعد بسط وتحليل معمق للمناهج السابقة ومعرفة ما آلت اليه من نهايات وما واجهها من عقبات فكان ضررها اكثر من نفعها للادب ونقده، فهذا المنهج يتصف بواقعية ذات دلالة وضعية وليست مذهبية فحسب وما يجعله أقرب الى الواقعية أنه" يحقق الغاية من الدراسة الادبية التي تتناول النص من جوانبه كلها وتعنى بالعوامل المؤثرة فيه والمساعدة على خلقه كلها .

انه بمعنى آخر يشكل نظرية تعنى بالتجانس بين النسب في النظر الى العمل الادبي وتفسيره وتحاول الاّ يطغى عنصر على عنصر في خطوات الفهم والتفسير والتقويم"[٧٣]. وقد ذكر بعض الباحثين بأن الاتجاه التكاملي في النقد لا

يخضع لأي تعريف فني واضح المعالم" فهو ليس نقداً تاريخياً خالصاً ولا نقداً بلاغياً ضيقاً ولا نقداً نفسياً محدوداً بما يدلي به أقطاب السيكولوجية من تفسيرات وترجيحات متعددة وقد تكون متناقضة ، كما أنه لا يقف عند حدود معينة بقدر ما يقف عند الشكل التعبيري ودلالاته ، وقد يطيل الوقوف عند النسيج باعتباره قالباً لمعانٍ تنقل ويمكن أن تحلل، شأنها في ذلك شأن أي تجربة انسانية ، وفي الوقت نفسه يواجه بصراحة الامكانات اللغوية التي تفتق عن مثلها ذهن عبد القاهر الجرجاني في كتابه (اسرار البلاغة) ، والامكانات التي يهيئها (نوع) العمل الأدبي بحسب استعداد الاديب وثقافته وايديولوجيته "[٧٤]. والحق أن هذه الأوصاف والخواص لا تنطبق بتمامها الاّ على منهج النقد الاسلامي وهو أحق بها من جميع المناهج الأخرى. ولذلك فإن أفضل ما يمكن أن يعرّف به الاتجاه التكاملي في النقد، هو أنه اتجاه اسلامي بشرط أن يستند الى فلسفة الاسلام وتفسيره للكون والانسان والحياة .

وبهذا الشرط لا يصبح هذا المنهج عصياً على التعريف أو مجرد افتراض وصورة مثالية غير قابلة للتحقق كما رسمها ستانلي هايمن بقوله:"لو كان في مقدورنا – وهذا مجرد افتراض – أن نصنع ناقداً حديثاً مثالياً لما كانت طريقته الاّ تركيباً لكل الطرق والاساليب العلمية التي استغلها رفاقه الاحياء ، وإذن لاستعار من جميع تلك الوسائل المتضاربة المتنافسة وركب منها خلقاً سوياً لا تشويه فيه . فوازن التقصير في جانب بالمغالاة في آخر، وحدّ من الاغراق بمثله حتى يتم له التعادل واستبقى العناصر الملائمة لتحقيق غاياته "[٧٥] ويستمر هايمن في رسم صورة الناقد المثالي بأنه اذا أخذ عن النقاد كل عمل ايجابي وقيّم "طرح في الوقت نفسه كل تافه محدود غير ملائم من اعمال اولئك النقاد واستصفى النواحي الموضوعية لديهم بعد أن ينزع عنها ما يحيطها من مظاهر ضعفهم ومما حكاتهم وفرديتهم "[٧٦] ثم يعقب هايمن على هذه الصورة

المثالية للناقد الادبي بقوله:"إن صورة ناقدنا المثالي هذه شقشقة لسانية فحسب ، ولكنها شقشقة مفيدة فيها سمو المثل الافلاطونية واستحالتها معاً، فلنحطم هذه الصورة ولنعد الى عالم الحقائق ومجال الامكانات العلمية التي هي في طوق الفرد من بني الإنسان، ونحن إنما نريد طريقة متكاملة فلنقل إن قسطاً صالحاً كبيراً من التكامل ممكن وأنه في طوق انسان واحد أن يستعمل عدداً من الطرق والمذاهب"(٧٧).

وقد فات هايمن أن هذا الإنسان الذي يستطيع أن يحمل على عاتقه منهجاً متكاملاً في النقد إنما هو الناقد الاسلامي لا غيره اذ يمنحه الاسلام قوة الارادة ودقة الفهم لأسرار الظاهرة الادبية بما يتجاوز به نقائص مناهج النقد الغربية التي إثاقلت إلى الأرض فيما قدمته من آراء ونظريات حول العمل الادبي ووسائل دراسته وتحليله مما ادّى بها الى اخطاء فادحة في ميدان التطبيق والممارسة النقدية. وسيظل منهج النقد المتكامل مجرد افتراض ومثال وحلم يراود أذهان الغربيين ما داموا بعيدين عن الاسلام وآفاقه الشمولية ونظامه المنبثق من صميم الوجود وسننه المتآزرة لتحقيق التطور والتكامل المنشود.

ولا يحظى بهذا التكامل الاّ منهج النقد الاسلامي الذي يبصّر الادباء والنقاد بضرورة النظر الى الانسان نظرة شمولية لا تعرف تجزيئاً ويوضح لهم أن للجمال مفهوماً تكاملياً أصيلاً يجمع في طياته جماليات الشكل الفني وجماليات المضمون الادبي معاً بدون افراط أو تفريط، ويريهم المجالات والموضوعات والمحاور الهامة التي ينبغي أن يتناولها الادب تصويراً وتحليلاً واستقصاء بأساليبه الفنية وطرائقه الجمالية، وهو يرسي خلال ذلك قواعد جليلة ومباديء دقيقة تساعد الادب في نهضته ورقيه . ولا ينحصر هذا المنهج في دائرة التنظير، بل انه ليعنى كبير عناية بمجال التطبيق " فهو يتتبع مسيرة الادب استقصاءً واحصاء وتحليلاً واستدلالاً كي يبرهن بهذه العمليات على صلاحية

الادب الاصيل وإفلاس الآداب الجاهلية . فالدور التطبيقي لهذا المنهج مزدوج . فهو ينقد اعمال الادباء المسلمين نقداً بناءً كما انه يفضح التواءات النتاج الادبي الجاهلي"[٧٨].

منهج حضاري

ولا يبعد هذا المنهج التكاملي كثيراً عما أسماه بعض الاسلاميين بالمنهج الحضاري في دراسة الادب" بمعنى انه يدرس الظاهرة الادبية ضمن ظرف حضاري معين ، بحيث تكون الروح الحضارية المعينة هي التي تحرك الانسان في نشاطاته كلها ومن ضمنها الادب نفسه . وقد تكون روح هذه الحضارة وثنية أو دينية أو مادية . فسوف نرى آثار هذا التصور والفهم للحياة والكون والانسان بادياً على الأدب خاصة"[٧٩] وهذا يعني أن المنهج الحضاري يُعنى بالفن الأدبي باعتباره انعكاساً للروح الحضارية نفسها، فلا يمكن لأديب خاضع للحضارة الاسلامية مثلاً أن يلجأ الى أساليب فنية مضادة لروح هذه الحضارة، كما ان من شأن الحضارة الوثنية أو المادية أن تنتج أدواتها وأساليبها الفنية التي تعكس تصورها للحياة وفلسفتها .

وليس في هذا المنهج مصادرة لحرية الاديب وعبقريته الفردية كما وجدنا ذلك في المناهج العلمية البحتة والايديولوجية المادية ، بل هو استجلاء لواقع الابداع الأدبي وكشف عن صلته الحميمة بالظرف الحضاري السائد " وعلى الرغم من وجاهة القول بعنصر العبقرية الفردية في استحداث بعض الاجناس الادبية ، فإنه لاينبغي أخذه منعزلاً عن الظروف الاجتماعية العامة في عصر من العصور. إن هذه العبقرية تنتج ضمن ظرف حضاري معين بمعنى أن هناك محيطاً (اجتماعياً وسياسياً واقتصادياً ونفسياً) يتحرك خلاله الاديب ويستجيب لمؤثراته . وربما يكون للعقيدة الدينية أو الفلسفية دور بارز في طبيعة هذا التحرك ولونه وعمقه ، ومن هنا كان الابداع الادبي في إطار الاسلام أو

الرأسمالية أو الشيوعية مختلفاً في مادته وشكله بناء على طبيعة المحضن الحضاري والرؤيةالفكرية للكون والحياة والانسان "[٨٠] فالأدب الحق هو مرآة عصره إذ يعكس صورة الاديب النفسية والفكرية ، كما يعكس صورة المجتمع الذي يعيش فيه وذلك من خلال رؤية الاديب وتفاعله مع عصره ، ورغم ذلك فهو لايؤدي الى معرفة كاملة بالعصر لأن رؤية الأديب تظل فردية محدودة بحدود الفرد في المعرفة والكشف والتصوير ولهذا فلابد من التماس صورة العصر في أدب مجموعة من أدباء العصر تمثل مراحله المختلفة وبيئاته المتعددة ومناحيه المتباينة [٨١] ، ومن خلال هذا التركيب الذي يتبناه المنهج الحضاري "نكون قد فهمنا الأدب على ضوء تمثيله لروح حضارية سائدة في مرحلة معينة وفق قوانين الفن التي يخضع لها الأدب .

وبهذا نبتعد عن النظرة المادية أو الايديولوجية البحتة للأدب أو النظرة الفنية المحضة في اتجاه (الفن للفن) كما هو معلوم . ولا يمكن أن نعد هذا المنهج (تلفيقياً) بل هو منهج ينسجم وطبيعة الظاهرة الادبية باعتبارها ظاهرة انسانية تعكس الفكر من خلال الأدوات الفنية التي تتفاوت من مرحلة تاريخية الى اخرى "[٨٢] فلا يقف هذا المنهج عند حدود الانتقاء من المناهج الأخرى في تحليل النص الأدبي ، بل يزيد عليها عملية تركيب وصياغة جديدة لما ينتقيه من العناصر بعد صهرها في بوتقة رؤية شاملة ومتوازنة لجميع العناصر الداخلة والمؤثرة في تكوين العمل الأدبي ، ويزيد منهج النقد الاسلامي على كل ذلك حكماً تقويمياً منطلقاً من أصول العقيدة الاسلامية وتصوراتها المتعلقة بغاية الأدب ووظائفه الرسالية .

خصائص إضافية مقترحة

وبالاضافة الى ماتقدم من خصائص منهج النقد الأدبي الاسلامي فقد اقترح بعض النقاد الاسلاميين خصائص إضافية تحقق الارتقاء بهذا المنهج ومنها استيعاب التاريخ وبلورته بوصفه معيناً معرفياً وسنداً حضارياً . وتحقيق التفاعل والتواصل مع المستجدات الحضارية الراهنة لتنتفي عزلة (الأنا) الإسلامية الحضارية في جو الماضي المقدس . والسعي نحو الاتصال المعرفي العالمي وذلك عن طريق مجموعة لقاءات بين الذات والآخر ، بين ما نملك وما لا نملك . وتتبع المسارات المنهجية العالمية في الميادين الأدبية والنقدية ومحاولة الاستفادة من معطياتها . مع التنبه الى أن العمل الفردي لايقدم ثمرته ولا يؤتي أكله .

والمنهجية المنشودة لاتقوم باجتهاد فردي أو ترف إعلاني مشبع بالكلمات ، إنما تقوم بعمل جماعي منظم تشرف عليه جهات ومؤسسات حكومية لها من الهمّ الاسلامي المعاصر النصيب الاكبر، تعمل على جمع الشتات وتوحيد الطاقات وبلورة الآراء وعقد الندوات والمؤتمرات [٨٣] . واقترح بعضهم الآخر أسساً لتطوير منهج النقد الأدبي الاسلامي تبدأ بالبحث عن التفرد المغني المرتبط بالأصالة ، أي تطوير القاعدة وتغيير العرف والإضافة اليهما ، ثم البحث عن الواقع الذي انطلق منه كل من الاصالة والتفرد وتبين مدى ارتباطهما به وهل كانا تعبيراً حقيقياً عنه أو تزييفاً وتوهماً لواقع غير موجود ، وكذلك البحث عن الأدب الذي أمسك بالامراض الحقيقية للأمة دون الوهمية والذي خالف التيار السلبي للواقع وحاول أن يوجهه تلقاء الايجاب . ومن هذه الاسس أيضاً اهمال فكرة الفصل بين الفكر والفن اهمالاً تاماً ومجاهدتها والتركيز على تفنيدها تفنيداً منهجياً ، بالاضافة الى وضع اسس فنية تفصيلية جديدة تتدارك اخطاء الواقع القديم للمنهج بأن تكون قابلة هي أيضاً

للتطور – كالقاعدة في الأدب – دون اغلاق الباب امام التفرد ، وأن تكون نابعة من صميم الأدب العربي المرتبط بواقعه الاسلامي الحضاري دون اعتمادها على المذاهب الغربية في النقد أو على الأدب العربي غير المرتبط بالواقع الاسلامي بركنيه الارضي والسماوي [٨٤]. واقترح بعضهم أيضاً خطوات منهجية يمكن أن يسلكها النقد الاسلامي المعاصر لاحياء مجمل الطرح النقدي الراهن سواء على ساحة النقد العربي أو ساحة النقد الاسلامي عامة .

وأول هذه الخطوات هو بحث علاقة الانفصام بين الفرد وخالقه وتنظيم التواصل بين الارض والسماء . وتطوير البنية النفسية للأفراد لتكون متوازنة مع التغيرات الحاصلة في البنية الاجتماعية والاقتصادية للمجتمع وذلك من خلال الفلسفة الاسلامية القادرة على احتواء هذا التطوير . ثم بيان تبعات انغماس الانسان بالمنهج العلمي التجريبي وبعده عن المنهج الروحي الميتافيزيقي . وانطلاقاً من رأي الاسلام بفلسفة عزل الإله الغربية ، يمكن للنقد الاسلامي أن يحدد العلاقة المنهجية بين أركان الحدث الكلامي : الناص و النص و المتلقي ، ويضع الاسس النقدية لثنائية الدال والمدلول وامكانية أو عدم امكانية تعدد الدال واختلاف المدلولات أو تغييبها وصولاً الى مرحلة لانهائية الدلالة . ومن الخطوات المنهجية كذلك تحديد الموقف النقدي الاسلامي من بنية الهوامش الاجتماعية التي تسهم في انعاش الطرح النقدي المعاصر وممارساته المنهجية . ورسم خصوصية نقدية اسلامية في التعامل مع النص النسوي ووضع فلسفة للأنوثة تقدم إمكانات الاستفادة من الابداعات النسوية في إطار مدرسة نقدية اسلامية تدين بولائها للمنهج النقدي الاسلامي وتقدم طروحاتها إنبثاقاً من الطرح الاكاديمي الذي يتسم بالانحياز الكامل للدقة العلمية الرصينة .

ومن الخطوات المهمة أيضاً محاولة رفع الوعي النقدي الاسلامي عند النقاد العرب من خلال تحديد اصطلاحي منضبط لمفاهيم الحداثة وما بعد الحداثة ،

ومصطلحات المناهج النقدية الغربية كالبنيوية وما بعد البنيوية والتأويلية وغيرها . وتحديد موقف النقد الاسلامي المعاصر من المقولات النقدية لما بعد الاستعمارية وطروحات الدراسات الثقافية المتنوعة ، ونقود ممارسات المجتمع ما بعد الصناعي وتقديم المواقف الاسلامية البديلة عن ذلك أو على الاقل الدخول في حوار علمي معها .

بالاضافة الى تحديد الموقف النقدي الاسلامي من مفهوم النزعة الانسانية ودورها في بناء النص النقدي والأدبي بعيداً عن مهيمنات البنية والانظمة الدلالية والأنساق النصية . ومحاولة إعادة تنظيم قدرات الانسان المبدع من خلال خلق مسار جديد للغة يبتعد عن الهمّ الذاتي ليدخل في نظام لغوي اجتماعي ذي صبغة إسلامية ، وأخيراً لابد من خلق عناصر قوة نقدية في وعي الناقد بضرورة الايمان بمستقبل النقد الاسلامي المعاصر والمراهنة على أحقيته في امتلاك الواقع النقدي العربي في المستقبل [٨٥] . بل يحدونا أمل كبير في امتلاك هذا المنهج ساحة النقد العالمي بعد أن يسطع نور الاسلام على جميع المعمورة ويملأ الارض قسطاً وعدلاً كما مُلئت ظلماً وجوراً .

هوامش الفصل

(١) د. أحمد بسام ساعي ، الواقعية الاسلامية في الأدب والنقد /١٠٣

(٢) د. محمد سالم سعد الله ، التطابق والاختلاف . حول اعادة كتابة النقد الاسلامي المعاصر، موقع رابطة ادباء الشام – لندن . نت. تحديث ٢٠٠٥م.ص٢

(٣) المصدر السابق /٤

(٤) د. عبد الرحمن رأفت الباشا ، نحو مذهب اسلامي في الادب والنقد /١١٢

(٥) ينظر: د. عماد الدين خليل ، مدخل الى نظرية الادب الاسلامي /٧٨-٧٩

(٦) عباس المناصرة ، نحو نقد اسلامي متميز ، موقع رابطة ادباء الشام – لندن . نت . تحديث ٢٠٠٥م. ص١١

(٧) ينظر: عبد الحميد بوزوينة ، نظرية الادب في ضوء الاسلام ٢١٩/٣

(٨) د. حسن الامراني ، الادب الاسلامي . الأزمة والحل ، حوار مع الدكتور الأمراني ، اجراه ادريس الكنبوري في الرباط بتاريخ ٢٠٠٢/١/٣ .ص٥

(٩) مدخل الى نظرية الادب الاسلامي /٢٠٩

(١٠) نظرية الادب في ضوء الاسلام ٢٢٠/٣

(١١) د. سيد سيد عبد الرازق ، المنهج الاسلامي في النقد الادبي /١٥٨

(١٢) ينظر: محمد قطب ، منهج الفن الاسلامي /٣١

(١٣) ينظر: د. نجيب الكيلاني ، الاسلامية والمذاهب الادبية /٥٧

(١٤) ينظر: د. عماد الدين خليل ، فوضى العالم في المسرح الغربي /٣٥

(١٥) ينظر: د. عماد الدين خليل ، في النقد الاسلامي المعاصر /٩٨

(١٦) ينظر: د. عماد الدين خليل ، الادب في مواجهة المادية /٢٦

(١٧) نظرية الادب في ضوء الاسلام ٢٢٤/٣

(١٨) ينظر: الواقعية الاسلامية في الادب والنقد /١٠٤

(١٩) د.محمد إقبال عروي،النقد الادبي بين الاستاطيقا والالتزام،مجلة المسلم المعاصرالعدد(٥١)السنة١٩٨٧م ص١٠٠

(٢٠) د. محمد إقبال عروي،استراتيجية النقد الاسلامي ، مجلة المسلم المعاصر، العدد(٥٣) السنة١٩٨٨م.ص٩٦

(٢١) د. عماد الدين خليل ، حوار حول استراتيجية الادب الاسلامي ، مجلة المسلم المعاصر،العدد(٥٤)السنة١٩٨٨م.ص١٦٨

(٢٢) ينظر: مدخل الى نظرية الادب الاسلامي /٧٧

(٢٣) استراتيجية النقد الاسلامي ، مجلة المسلم المعاصر ، العدد (٥٣)السنة ١٩٨٨م.ص٩٦

(٢٤) المصدر السابق/٩٨

(٢٥) المصدر السابق /١١٤

(٢٦) المنهج الاسلامي في النقد الأدبي /١٨٠

(٢٧) المصدر السابق /١٨١

(٢٨) ينظر: المصدر السابق /١٨٢

(٢٩) المصدر السابق/١٨٣

(٣٠) مدخل الى نظرية الادب الاسلامي /٢٨٠

(٣١) ينظر: د.عدنان علي رضا النحوي ، النقد الادبي المعاصر بين الهدم والبناء /١

(٣٢) ينظر: الواقعية الاسلامية في الادب والنقد /١٠٣

(٣٣) د. محمد مصطفى هدارة ، مقالات في النقد الادبي /١٦

(٣٤) ينظر: د. محمود البستاني ، الاسلام والادب /٢٩٢

(٣٥) ينظر: كارلوني و فيللو ، تطور النقد الادبي في العصر الحديث /٥

(٣٦) في النقد الاسلامي المعاصر /٦

(٣٧) المصدر السابق/٦

(٣٨) مدخل الى نظرية الادب الاسلامي /١٨٩

(٣٩) اوستن وارين ورينيه ويليك ، نظرية الادب /١٧٩

(٤٠) مدخل الى نظرية الادب الاسلامي /٢١١

(٤١) د. أحمد رحماني ، نظريات نقدية وتطبيقاتها /٨١

(٤٢) المصدر السابق/٨٢

(٤٣) مدخل الى نظرية الادب الاسلامي/٢١٢

(٤٤) ينظر : النقد الادبي المعاصر بين الهدم والبناء /١٤٩ ــ ١٥٠

(٤٥) د.عدنان علي رضا النحوي ، الادب الاسلامي . انسانيته وعالميته /١٦٨

(٤٦) د.عبد الباسط بدر، النقد التنظيري عند نجيب الكيلاني ، مجلة الادب الاسلامي ،العدد(٩ـ ١٠) السنة١٤١٦هـ

(٤٧) ينظر: د.عبد الله محمد مهران ، مدخل الى النقد الأدبي الإسلامي، مجلة رؤى. العدد(١)١٤١٨هـ. نادي حائل الادبي .نت. تحديث ٢٠٠٦م. ص٧.

(٤٨) سورة ق، الآية (١٨)

(٤٩) الكليني ، الكافي ١١٥/٢

(٥٠) ينظر : النقد الادبي المعاصر بين الهدم والبناء /١٥٢

(٥١) مدخل الى نظرية الأدب الاسلامي /١٢٣

(٥٢) ينظر : في النقد الاسلامي المعاصر /٦٧ ــ ٩٩

(٥٣) مدخل الى نظرية الأدب الاسلامي /٢١٨ ــ ٢١٩

(٥٤) الواقعية الاسلامية في الأدب والنقد /٤٩

(٥٥) الاسلام والادب /٣٠٢

(٥٦) المصدر السابق /٣٠٣

(٥٧) الواقعية الاسلامية في الادب والنقد /٢٣

(٥٨) ينظر: الاسلام والادب /٣٠٩

(٥٩) د. شلتاغ عبود ، الملامح العامة لنظرية الادب الاسلامي /١٣٨

(٦٠) الواقعية الاسلامية في الادب والنقد/٧٠

(٦١) ينظر: سيد قطب ، النقد الادبي . اصوله ومناهجه/١١٣

(٦٢) ينظر: محمد حسن بريغش ، في الادب الاسلامي المعاصر/١٤٩

(٦٣) الواقعية الاسلامية في الادب والنقد/٢٤

(٦٤) مدخل الى النقد الأدبي الإسلامي ، مجلة رؤى /٥، العدد(١)١٤١٨هـ . نادي حائل الأدبي . نت. تحديث٢٠٠٦

(٦٥) المصدر السابق /٥

(٦٦) المصدر السابق /٦

(٦٧) د. عمر عبد الرحمن الساريسي ، مقالات في الادب الاسلامي /٦٨

(٦٨) مدخل الى نظرية الادب الاسلامي/٢١٠

(٦٩) نظرية الادب في ضوء الاسلام ٢٥٧/٣

(٧٠) ينظر: د. محمد عادل الهاشمي ، في الادب الاسلامي . تجارب ومواقف /٢٨-٣٠

(٧١) النقد الأدبي . أصوله ومناهجه /٢٥٤

(٧٢) ينظر: نظرية الادب في ضوء الاسلام ٢٢٣/٣

(٧٣) د. شلتاغ عبود ، مدخل الى النقد الادبي الحديث /٢٤٢

(٧٤) النقد الادبي الحديث . أصوله واتجاهاته /٨٧

(٧٥) ستانلي هايمن ، النقد الادبي ومدارسه الحديثة ٢٤٥/٢

(٧٦) المصدر السابق ٢٤٨/٢

(٧٧) المصدر السابق ٢٥٥/٢

(٧٨) نظرية الادب في ضوء الاسلام ٢١٤/٣

(٧٩) د. شلتاغ عبود شراد ، الادب والصراع الحضاري /٨٥- ٨٦

(٨٠) د. شلتاغ عبود شراد ، الملامح العامة لنظرية الادب الاسلامي /١٣٨

(٨١) ينظر: د. ابراهيم عوضين ، مدخل اسلامي لدراسة الادب /٩-١٠

(٨٢) الادب والصراع الحضاري /٨٦

(٨٣) ينظر: د. محمد سالم سعد الله ، الاشكالية المنهجية في دراسة الادب الاسلامي ، رابطة ادباء الشام- لندن تحديث ٢٠٠٥م.ص٩

(٨٤) ينظر: الواقعية الاسلامية في الادب والنقد /١٠٥

(٨٥) ينظر: د. محمد سالم سعد الله ، التطابق والاختلاف . حول اعادة كتابة النقد الاسلامي المعاصر ، موقع رابطة ادباء الشام – لندن . نت.تحديث ٢٠٠٥ م . ص٥-٦

الفصل الخامس

محاولات

في تطبيق المنهج الإسلامي

(نماذج في نقد الشعر)

توطئة

ذكرنا في بحث سابق[1] أن سيد قطب كان اول من أطلق مصطلح الأدب الاسلامي عام ١٩٥٢ قاصدا به التعبير الناشئ عن امتلاء النفس بالمشاعر الاسلامية ، ولكنه لم يتقيد بهذا المفهوم النظري في نقده التطبيقي لأعمال الشعراء والكتاب والأدباء الذين تعرض لنقدهم ، وأورد نماذج من نتاجهم في كتبه النقدية المعروفة وعلى رأسها النقد الأدبي أصوله ومناهجه ، وكتب وشخصيات ، ومهمة الشاعر في الحياة ، حيث نجده ينحاز الى المنهج الفني في تحليله ونقده للنصوص التي أوردها من شعرية ونثرية الى درجة تسامح معها في ايراد نصوص ذات مضامين تتعارض مع مفهوم الأدب الاسلامي المنبثق من التصور الاسلامي للكون والإنسان والحياة[2] ، ولكنه أوردها معجبا بأدائها الفني وقيمها التعبيرية بل وحتى الشعورية في دلالة واضحة على عزل القيم الفكرية والشعورية عما يقتضيه الدين عموما والاسلام خصوصا من الضوابط والحدود لتلك القيم.

ولا نشهد الالتزام بتطبيق المنهج الاسلامي في النقد الأدبي إلا بظهور كتاب (منهج الفن الإسلامي) لمؤلفه الاستاذ محمد قطب ، حيث تقيد في نماذجه التطبيقية بما يتوافق مع التصور الاسلامي كليا او جزئيا ، وعلى هدي هذا الكتاب شرع النقاد الاسلاميون في تطبيق المنهج الاسلامي على النصوص المختارة شعرية ونثرية كما نجد ذلك لدى عماد الدين خليل ، ونجيب الكيلاني ، وصابر عبد الدايم ، وحلمي محمد القاعود وغيرهم، ومن الملاحظ أن كتب النقد الاسلامي التطبيقي في هذه المرحلة اعني فترة الثمانينات والتسعينات من القرن المنصرم ، كانت قليلة جدا بالقياس الى النتاج الابداعي الاسلامي في ميادين الشعر والقصة والرواية والمسرحية .

ثم أخذت تلك الكتب والدراسات النقدية التطبيقية تتكاثر شيئا فشيئا منذ اوائل

القرن الحادي والعشرين وحتى يومنا الحاضر ، موزعة بين النقاد الاسلاميين المختصين وأساتذة الجامعات وطلاب الدراسات العليا ، حيث كتب العديد من رسائل الماجستير وأطاريح الدكتوراه متناولة الشعراء والأدباء الاسلاميين بدراسات مستفيضة .

نماذج من محاولات تطبيق المنهج الاسلامي في نقد الشعر

١- محمد قطب

بدأ المنهج الاسلامي الحديث يتجلى بشكل واضح لدى الاستاذ محمد قطب في كتابه منهج الفن الاسلامي ، وبخاصة في نقد النماذج الشعرية التي اختارها باعتبارها منطلقة من التصور الاسلامي للكون والحياة والإنسان او متوافقة جزئيا مع هذا التصور ، ولذلك فقد اختار نصوصا لشعراء غير مسلمين كطاغور الهندي البوذي لأن تلك النصوص تلتقي في بعض جوانبها بالتصور الاسلامي مما سنذكره لاحقا .

أما في تناوله للشعراء المسلمين فانه يحاول البحث عن القيم الاسلامية في اشعارهم وربما نبه على وقوع نقص او خلل في منظومة القيم الاسلامية لدى بعضهم ، كما نرى ذلك في قوله عن الشاعر الكبير محمد اقبال :"وهو في معظم حالاته يعبر عن تصور مسلم وإن شاب هذا التصور احيانا اخلاط من تصورات صوفية هندية وغير هندية ، تخرج به قليلا او كثيرا عن التصور المستقيم للاسلام"[٣] ولكن هذه المؤاخذة العقدية لا تمنع الناقد محمد قطب من التقاط مواطن القوة والصفاء الموافقة لعقيدة الاسلام فيما أنتجه ذلك الشاعر ، فنراه يعاود القول عنه :"وأشد ما يروعه من الفكرة الاسلامية الصافية وأشد ما تنفعل به نفسه كذلك هو الحركة الحية ، الحركة الحية في كل شيء في هذا الوجود ، وشيء آخر من الفكرة الاسلامية الصافيه يروعه كذلك وتنفعل به

نفسه ، هوالنفس الإنسانية . الإنسان- في حسّ اقبال- طاقة كونية ضخمه تتمثل فيه كل طاقات الوجود ، أنها قبس من النور ، قبس من القدرة الخالقة ، وذلك معنى أن الإنسان خليفة الله في الارض وهو بذلك أثمن ما في الوجود كله ، وأقدر ما في الوجود كله ، وذلك حين يستمدّ من الله"[٤] ، ثم يركز الناقد على قضية الاشراق والاشتعال في النفس الإنسانية لدى محمد اقبال ، وأن هذه القضية حيوية جدا بالنسبه للشاعر اذ لا يطيق أن يتصور الحياة إلا اشتعالاً في صورة من صور الاشتعال ، وانه لينفر من كل شيء خامد أو ميت أو غير مشتعل لأنه يتصوره كافراً بحقيقة الحياة وحقيقة الوجود .

ويبدي محمد قطب تأييده لهذه الافكار ويؤكد أنها حقائق اسلامية دائمة بغض النظر عن الفتره الزمنية او البيئة التي عاش فيها الشاعر فيقول :"ولم تتملك العقيدة الاسلامية نفسا من النفوس في أيّ وقت إلا استحالت فيها الى حركة حية فاعلة مريدة ، هكذا منذ محمد بن عبد الله (ص) الى اليوم وغدا ؛ لأنها هكذا في حقيقتها ولأنها تصل القلب بالله وبالكون فيتحرك ويشتعل!"[٥] ، ولا يفوت الناقد أن يشير الى الاسلوب الفني لدى الشاعر في تناوله ، بل في تصوره لتلك الحقائق الفلسفيه المجردة لأنه يعيشها كمشاعر في داخل نفسه ويعانيها معاناة شعورية حقيقية ثم يكتب شعره من خلال هذه المعاناة .

ثم يسوق الناقد نموذجين من شعر اقبال من ديوانه (بيام مشرق) او (رساله المشرق) تتجلى فيهما هذه المعاني بوضوح شديد ؛ اذ يعبر الشاعر في أحدهما عن فرحة الكائنات بالوجود ، فوجودها ذاته يثير في كيانها الفرحة والسرور ، ويعبر في الثانية عن طريقة احساسه بالحياة ومعناها اذ هي حية متحركة دائما ، وينشأ من حركتها في نفسه قلق يرغب دوما في صور جديدة للحياة ، ولا يركن او يسكن الى وضع واحد من اوضاعها مهما كان جميلا في ذاته ، وهذه الحياة الحية المتحركة هي مشتعله كذلك وتصل المشاعر فيها الى درجه التوهج

والاشتعال من قوتها واندفاعها ، وينبه الناقد الى أن الشاعر لا يقدم لنا هذا المعنى الجميل في صورة فلسفية مجردة تفقده سحره وجماله ، وإنما يقدّمه من خلال نفس حية هي الفراشة التوّاقة للحياة ، التي تعبّر في الوقت ذاته عن نفسه هو وطريقة إحساسه بالحياة .

ومن أثر التصور الاسلامي في شعر اقبال يختار الناقد نموذجا يتعلق بالقضاء الالهي وأن هذا القضاء لا يجري بلا غاية كخبط عشواء او ينزل بالبشر بلا ضرورة وأنما هو جارٍ نحو تحقيق الكمال الإنساني ، ولم يعرض الشاعر هذا المعنى الفلسفي في الفاظ مباشرة مجردة وإنما صوّره في صورة فنية من خلال تشبيه الكيان البشري بتمثال من تراب لم يكتمل تكوينه يقلّبه تداول النهار والليل كما يقلّب النحات تمثاله بالازميل والمبرد ليسوي فيه قطعة هنا وقطعة هناك حتى يكتمل التمثال وينضج الكيان ن وهكذا يكون لهذه الصورة أثرها في وجدان المتلقي وتشغل مساحة في حسّه وخياله .

ومن رباعيات اقبال يختار الناقد ثلاث رباعيات[٦] ، ويغيّر ترتيبها لتكون متجاورة ويرى فيها أنها تعبّر عن نزعة إقبال الإنسانية الاسلامية التي تنفر من تقسيم المسلمين الى عرب وأفغان وتتار وترك وغيرهم ؛ لأنهم جميعاً في الواقع مسلمون ولا يجوز أن تقوم الفرقة بينهم ، ويلتفت الناقد كعادته الى الجانب الفني في تصوير معنى الاخوّة في الإسلام وهو من المعاني التجريدية ؛ اذ يلجأ الشاعر الى التعبير بالطبيعة الحية وبالربيع فيجعل المسلمين جميعا من غصن واحد وفي مرج واحد وربيع واحد زهوا فيه بأجمعهم ، بل ينتهي الشاعر الى الاخوّة في عامة البشرية باعتبارها الأصل الكبير الذي تلتقي فيه جميع الاخوّات.

ومن ديوان (مع الله) للشاعر السوري عمر الأميري ، اختار الناقد أنموذجين يمثلان حالتين مختلفتين من حالات نفسه ، إحداهما : أزمة فكرية ، والآخرى :

أزمة عاطفية يتجه في كلتيهما الى الله بعد أن يواجه ازمته الفكرية وحيرته النابتة في ضميره بسياحة روحية في عوالم الاكوان ، حيث يقع التجاوب الفطريّ بين روحه وروح الكون الكبير فتلتقيان ، ثم ينقله هذا اللقاء الى الله اذ الروح الصافية حين تلتقي بروح الكون الكبير لابدّ أن تهتدي من حيرتها فتتطلع الى خالقها وتطمئنّ اليه .

ويشير الناقد أن الشاعر لم يقدّم لنا مفهوم الطمأنينة هذا في قالب لفظي مجرد ، بل قدّمه في قصة شعورية وجدانية حية نابضة ؛ ولذلك دخلت هذه القصة في عداد الفنون ثم يتطرق الناقد الى مقارنة سريعة بين هذه التجربة الروحية وتجربة مشابهه لـ (البير كامو) اذ يقف هذا الأخير أمام الكون فيجده آخرس لا يفصح له بشيء ويجد نفسه غريباً في هذا الكون ، لا تربطه به صلة ، فيحسّ بالضياع والعدم والضآلة ، يقول الناقد:"حين نضع هذه التجربة أمام تلك ، ندرك الفرق المميز الواضح بين نظرة الاسلام ونظرة الوجودية عند بعض روّادها ، الفرق بين التجربة في الحسّ المضلّل الشارد ، والتجربة ذاتها في الحسّ المسلم المهتدي الى فطره الكون ، والمهتدي الى الله"(٧) . ولعلّ الناقد أراد بهذه المقارنة الايحاء بأن الأدب الاسلامي اذا ما تعمّقت تجاربه الشعورية ، واخلص أدباؤه وأجادوا في التعبير عنها ، فيمكن لهذا الأدب أن يتفوّق في جماليته وأهدافه على الأدب الغربيّ ولدى أكبر شعرائه وأشهر أدبائه .

ثم يتناول الناقد نصا آخر طويلا للأميري تحت عنوان (ضراعة ثائر) ويرى فيه أنه اعنف قصائد الديوان في عرضه ثورة الجسد الجامحة بعد أن حامت حوله المغريات من كل جانب ولكنه يعزف عنها ويغالبها ويتشبث بنقاء اخلاقه ونظافة مشاعره بعد أن تثير ذكرياته اشجانا تزيد من اضطراب نفسه وتجعل الصراع مرّا عنيفا ، وأهم تلك الذكريات وأقواها ذكرياته في الحج والطواف حول المسجد الحرام وهي تكوّن ثلث القصيدة تقريبا .

ويرى الناقد أن هذه القطعة من القصيدة يمكن أن تعزل وحدها فتكون سبحة روحية هادئة رضية لاصلة لها بالثورة والصراع وقد اتخذها الشاعر مهربا لا شعورياً يهرب به من حدة الصراع لأنه في قرارة نفسه يتمنى أن لا يخوض صراعا ويتمنى لو كفي المثيرات والاحابيل والأنحراف فيتسامى ويستقر، ويستنتج الناقد من ذلك أن الوداعة الرضية العذبة هي التي تفيض بها روح الشاعر في هذه القصيدة بل هي تطبع شعره كله وهذا هو الوجه المقابل تماما لشعر محمد اقبال ؛ فهناك تكون أمنية الحياة هي القلق والحرق والصراع الدائم والاشتعال وهنا أمنية الحياة هي الهدوء المطمئن الوادع اللطيف . ويخلص الناقد من هذه المقارنة الى أن الاسلام يسع الوجهين معا ويسعهما الفن الاسلامي كذلك اعترافاً بالفوارق الذاتية للنفوس وابقاء على السمات الذاتية للناس ما دامت لا تصادم مفاهيم الاسلام وقواعده وشروطه للحياة .

ويختار الناقد نموذجا شعريا آخر لشاعر غير مسلم هو طاغور ويقر ابتداء بأن الطابع الهندوكي واضح فيه شديد الوضوح ، ولكنه يلتقي مع المنهج الاسلامي في نقط جزئية كثيرة كافية لايجاد روابط المودة بينه وبين هذا المنهج ومن ذلك شعور المودّة والحب نحو الوجود الكبير والحياة والاحياء وحب الإنسانية والدعوه الدائمة للسماحة والخير بين الناس والانفلات من ثقلة الضرورة والانطلاق الى عالم الطلاقه والنور ، ورغم هذا الالتقاء يعترف الناقد بوجود اختلاف بينهما في طريقة تصورهما للحياة ودور الإنسان فيها ويسوق الناقد نصا شعريا لطاغور تحت عنوان (رحلة الى السوق) ثم يعلق عليه قائلا:"إنها رحلة الى السوق ولكنها رحلة في قلب ودود عطوف يسع الكون بعطفه وسماحته ويتجاوب تجاوب المودّة مع كل شيء وكل شخص فيه حتى مع اللص قاطع الطريق ، وهنا تبدو نقط الالتقاء مع المنهج الاسلامي ونقط الافتراق فهي سماحة جميلة ولا شك ولكنك تلمح فيها مع ذلك

مشاعر غير بشرية قد تعجبك لحظة وأنت حالم تسبح في الملكوت ولكنها لا تملأ الاطار الكامل للإنسان"[٨]

ويسوق الناقد قطعة غزلية لطاغور ايضا ويرى فيها أنها تعبر عن عواطف إنسان يعيش مشاعر الحب بروحه لا بجسده ولا تنفصل فيها عاطفة القلب عن الاحساس بالكون الكبير وعقد وشائج المودّة والقربى معه وعدم الاقتصار بهذه الوشائج على قلب حبيبته المعينة ، ومن هنا يلتقي طاغور بالمنهج الاسلامي على ما هو في رأي الناقد . ومن الملاحظ أن الاستاذ محمد قطب في نقده شعر طاغور قد استعان الى حد بعيد بما ذكره أخوه الاستاذ سيد قطب[٩] حول هذا الشاعر ونصوصه الشعرية التي اتفقا في اختيارها ، ولكن الاستاذ محمد قطب تميّز عن اخيه هنا في أنه نبّه على مواطن الالتقاء والافتراق بين طاغور والمنهج الاسلامي في حين أغفل سيد قطب مثل هذا التنبيه لأنه اساساً لم يكن باحثا عن المنهج الاسلامي في نقده .

وهذا الكلام نفسه يقال عن الابيات التي اختارها محمد قطب لابن الرومي وكان سيد قطب قد اوردها بعينها في كتابه (النقد الأدبي) دون الأشارة الى اتفاقها او اختلافها مع التصور الاسلامي ، في حين أشار محمد قطب الى هذا الامر في قوله:"هذه الابيات رغم جمالها الفني لا تزيد على أن تكون وصفا لمشاعر خاصة لإنسان (ما) تصور طبيعة خاصة ليست هي الطبيعة الاسلامية فايحاءات التصور الاسلامي لا تدعو الى كل هذا القلق والى كل هذا التردد والى ايثار العافية على المخاطرة ، إنها طبيعة ابن الرومي خاصة ، الطبيعة المتوجسة المتوفّزه القلقة"[١٠] ولكن محمد قطب يستثني من هذا الحكم البيتين الاخيرين من مجموع تلك الابيات كما استثناهما قبله سيّد دون أشارة الى ما فيهما من أثر التصور الاسلامي في حين نبه محمد قطب الى هذا الأثر في قوله عنهما:"وهنا كذلك نلتقي مع احد المفاهيم الاسلامية للكون والحياة والإنسان"[١١]

وأضاف لذلك إشارته المعتادة للجانب الفني ومجيء ذلك الشعر من خلال تجربة إنسانية حية ووصف فنّي لخلجات النفس بعيدا عن لغة الذهن والتجريد وكان الاستاذ محمد قطب قد اختار قبل ابيات ابن الرومي بيتين منسوبين لسكينة بنت الحسين رضي الله عنهما ، ووجد فيهما نموذجا للمشاعر الاسلامية تجاه الحياة والقدر وتجاه الله الذي ينبغي على المسلم أن يسلم له الامور كلها ويعيش في رحابه متطلعا الى رضاه ويطمئن الى رعايته فلا يذهب التوجس القلق بأمنه وطمأنينته في الحياة .

ومن خلال النماذج التي اختارها الاستاذ محمد قطب لتطبيق المنهج الاسلامي في نقد الشعر يمكننا أن نسجل الملاحظات والسمات الآتية:

أولا: انه قد وضع تلك النماذج وغيرها تحت عنوان : في الطريق الى أدب اسلامي ، وهو يريد الإشاره بذلك الى أن الأدب الاسلامي بمفهومه الكامل لم يتحقق على ارض الواقع وأن الموجود منه إنما هو بواكير في طريقها الى التكامل والنضج .

ثانيا: ان المعيار الاساس الذي اتخذه الناقد في اختيار النصوص هو مدى توافقها مع التصور الاسلامي للكون والإنسان والحياة سواء كان ذلك التوافق كليا او جزئيا ، ويدخل ضمن هذا المعيار أن يكون النصّ معبرا عن تجربة شعورية خاضها الشاعر في معاناته موضوع النص وفكرته الاساسية ، ثم مدى سعة هذه التجربة وانطلاقها من حدودها الشخصية الضيقة الى الأفق الإنساني العام . فلم يلقِ الناقد بالا الى نصوص شعرية كثيرة قديمة وحديثة تتوافق مع التصور الاسلامي المذكور والى درجة التطابق والتوافق الكلي ، ولكنها رغم ذلك تفقد شرطا مهمّا من شروط الأدب الاسلامي بمعناه التام وهو شرط التجربة الشعورية ، اي ان تلك النصوص لم تخرج عن دائرة الافكار المجردة الباردة الى عالم المشاعر الحارة النابضة بالحياة والحركة والإنفعال ،

ولذلك تجاوزها الناقد بحسب قراءته وتقييمه لها الى غيرها من النصوص .

ثالثا: ان اختياره لشاعر غير مسلم مثل طاغور يدل على أن الأدب الإسلامي- في رايه- ليس مقصورا على المسلمين من الشعراء بل هو متسع لغير المسلمين ايضا ؛ لأن التصور الاسلامي هو تصور كونيّ إنسانيّ مفتوح للبشرية كلها ولذلك يستطيع ايّ إنسان أن يتجاوب مع هذا التصور ويتلقّى الحياة من خلاله فيدخل نتاجه في الأدب الاسلامي بمقدار ما فيه من ذلك التجاوب .

رابعا: انه لم يقتصر على الشعر المكتوب باللغة العربية بل تعدّاه الى الشعر المترجم من اللغات الآخرى ، وفي هذا دلالة على أن الأدب الاسلامي المنشود في رأيه لا يشترط فيه أن يكون مكتوبا باللغة العربية .

خامسا: رغم أنه يدعو الى منهج اسلامي حديث في الأدب والنقد الا أنه استشهد بنصوص شعرية قديمة بما يعني أنّ المنهج النقديّ الاسلامي لا يتحدد بالأدب الحديث بل يمكن تطبيقه على الأدب القديم ايضا .

سادسا: من الواضح أن الاستاذ محمد قطب كان متأثرا كثيرا بآراء اخيه سيد قطب في النقد الأدبي عموما ونقد الشعر على وجه الخصوص ، فكان يحذو حذوه في البحث عن القيم الشعورية والقيم التعبيرية في النص الشعري وإنْ تميّز عنه في اختيار النماذج المتفقة مع التصور الاسلامي كليّاً او جزئياً .

سابعا: لم يشغله التنقيب عن القيم الاسلامية في النماذج الشعرية عن الاهتمام بالجوانب الفنية فيها وأساليب التعبير المستندة الى شخصية الشاعر وسماته النفسية والشعورية التي تميزه عن غيره من الشعراء ، مما يعطي منهجه حيوية وتجددا في التطبيق على النماذج المنطلقه بأجمعها من التصور الاسلامي للكون والإنسان والحياة ، ولكن المنهج يكشف عن خصائصها المميزة التي تبعدها عن التكرار والاجترار ، ورغم ذلك الاهتمام فإن الاستاذ محمد قطب كان مقتصدا جدا

في حديثه عن السمات الفنية بالقياس الى حديثه عن السمات الفكرية والشعورية في النماذج التي عالجها .

٢- عماد الدين خليل

وحاول الناقد عماد الدين خليل في كتابه (محاولات جديدة في النقد الإسلامي)[١٢] أن يسير على طريق محمد قطب ومنهجه في النقد ، ولكنه افترق عنه بالحشد الهائل للنصوص الشعرية قديمة وحديثة منذ ظهور الاسلام وحتى عصرنا الحديث ؛ اذ نجده بعد محاولته في تحليل موقف الشعر العربي من الرؤية الاسلامية الجديدة يحشد كمّاً كبيرا من النصوص الشعرية لحسان بن ثابت وعبد الله بن رواحه وكعب بن مالك وكعب بن زهير وصرمه بن قيس وخبيب وابي سفيان بن الحارث وعامر بن الطفيل ولبيد بن ربيعة وعمير بن ضابئ اليشكري وعمير بن الحصين النجراني والصلصال بن الدلهمس والحطيئة والخلفاء الراشدين وعبدة بن الطبيب وعروة بن زيد الخيل الطائي وابي ذؤيب الهذلي وعبد الله بن سبرة الجرشي وجندي مجهول والنابغة الجعدي ومالك بن الريب .

ولم يقدّم الناقد تحليلا موضوعيا او فنيا لأي من تلك النصوص الشعرية التي اوردها لهؤلاء الشعراء سوى أن قدم لها بقوله:"لا يمكن أن تكون ابدا بحجم الرؤية التي طرحها هذا الدين ، تبقى دونها بكثير تعاني من الهبوط الشعري اذا صح التعبير والمباشرة والوعظية وباحالتها على ما قدمته الأجيال التالية من عطاء شعري ، بمقارنتها بذلك السيل المتألق يبدو البون شاسعا بعيدا"[١٣]

وبعد ذلك الكم الهائل من نصوص العصر الاسلامي الاول ، يورد الناقد كمّاً هائلا آخر من نصوص العصور اللاحقه ، للشافعي وابي العتاهية والعماد الاصفهاني وأبي نواس والبوصيري ، ثم لا يتناول أيّاً من تلك النصوص

الشعرية بالدراسة او التحليل وإنما اجمل الكلام عنها جميعا بأنها تحفل برؤية اسلامية لله والحياة والموت والمصير والجزاء والبعث والثواب والعقاب ومحبة الرسول والندم والتوبة بعد الضلال وتأكيد القيم الاخلاقية والاجتماعية الصادقة وتقييم للقيادة المجاهدة ، وبهذا ينتهي موضوع الرؤية الاسلامية الجديدة في الشعر العربي والذي استغرق ما يزيد على ثمانين صفحة من الكتاب ، دون أن نلمس للناقد منهجاً واضحا في استخراج الرؤية الاسلامية من النصوص وبيان القدره الفنية للشعراء في تصويرهم تلك الرؤية التي اعتمد الناقد على ذوقه الشخصي غير المبرّر فنيا في اختيار النصوص الداله عليها .

وحتى في حديث الناقد خليل عن قضية الالتزام في شعر جلال الدين الروميّ فإنه يلجأ الى ذات المنهج من حشد الكمّ الكبير من النصوص التي يتخللها بعض التعليقات الشاعرية المستوحاة من ذات النصوص المذكورة ، اما كلام الناقد عن الالتزام في شعر الرومي فكان مقدمة عامة خارجة عن تحليل النصوص ونظرة مجملة لعموم قصائد (المثنوي) ، وكذلك اعتذار الناقد عن الرومي في طغيان الفكرة على التعبير والمعنى على التركيب اللفظي والمضمون على الاسلوب بأن نقل التجربة الشعرية من مناخها الأصلي وتحويلها عن لغتها الاولى التي صيغت بها الى مناخ جديد ولغة غريبة ، يفقد التجربة الكثير من تالقها التعبيري وجمالياتها الادائية ويضعف من قدرتها اللغوية ومهما كان المترجم بارعا فإنه محتوم عليه أن يهبط بلغة التجربة الى المرتبه الثانية فلا يتبقى في القمة إلا المعنى .

وبهذا التبرير وجد الناقد مسوّغا لعدم خوضه في الميزات الفنية لشعر الرومي وخصائصه الأسلوبية ، واقتصر على ملاحقه افكاره الصوفية ومواعظه التعليمية وراح يسجل مآخذه على الشاعر في هذا المجال المضموني كجنوحه في عدد غير قليل من مقطوعاته الى نوع من المناقشات الفكرية التي

تتميز بالصرامة والجفاف وميله الى المباشرة في الوعظ والارشاد والتفصيل الذي يمارس فيه "طرح بعض مواضيعه متتبعا الجزئيات بأكبر قدر من الامانة مسلّطاً الضوء على كل مساحات الموضوع وزواياه ، غير تارك للقارئ ايّما قدر من الحدس والتخمين والمتابعة الفكرية والوجدانية للمعضلات التي قد تتفجر من خلال الطرح الشعري"(١٤) ؛ اذ يرى الناقد أن التفصيل في الشعر هو نقيض التركيز وأن تغطية الجزئيات يفقد القصيدة توترها وتأثيرها ، ويأخذ الناقد على الرومي كذلك تلك العناوين القصصية المطولة لقصائد المثنوي ويرى أن قارئ القرن العشرين لا يستسيغ ذلك لأنه اعتاد أن يرى عنوان القصيدة متوترا عذبا ومركزا لمّاحا قادرا على اثارة التداعيات لديه وتهيئته للتجاوب والتناغم مع المناخ الوجداني والفكري للعمل الشعري ، ويأتي الناقد بأمثلة من تلك العناوين الطويلة التي تذكّره بأشباهها في حوليّات الطبري وفصول ابن سينا وغيرهما من المؤرخين والفلاسفة .

ثم يحاول الناقد أن يجد للشاعر عذرا في تطويل العناوين بأنه ربما كان تقليدا سائدا في ذلك الزمان فما كان للرومي الا أن يساير التقليد ، ومن هذا الباب يدخل الناقد الى مسألة فنية لدى الشاعر هي اعتماده التكنيك القصصي اطارا لمثنوياته ، ويرى في هذه الظاهره ايضا أنها مسايرة من الشاعر لذوق جيله الذي يرى في الاداء القصصي طريقة اكثر قبولا وتاثيرا ، رغم أن القصة لدى الرومي لا تعدو أن تكون مجرد اداة لتمرير الحوار على السنة ابطاله وشخوصه .

كل هذه الملاحظات سجلها الناقد خارج اطار النصوص الشعرية وقبل أن يبدا نبذة من حياة الشاعر وأهمّ ما وقع فيها من احداث حتى وفاته وما تركه بعدها من مؤلفات بضمنها المثنوي ، ويتطرق الناقد الى سبب هذه التسميه وأنها لا تتصل بموضوع الكتاب وإنما بشكل قوافيه الذي يعني ذلك النظم المعروف

بالمزدوج في العربية ؛ فهي تسميه شكليّة بحته . ثم يذكر الناقد مجموعة من ابعاد الالتزام ومؤشراته في شعر الرومي ومنها التصور الايماني الموزون لمسألة القدر والحرية ، التوحيد المطلق لله سبحانه والتأدب المرسوم في الحوار بعيدا عما يسمى بالشطحات الصوفيه ، التاكيد على القيم والاخلاق الاسلامية ، اعتماد معطيات القرآن والسنّة ، المحبة الإلهية ، الرؤية الشمولية الماورائية للوجود ، الواقعية الايجابية والتوازن ، الصراع بين الخير والشر وغيرها من الابعاد المنبثقه عن رؤية اسلامية اصيله كما يراها الناقد .

وعلى مستوى الشكل يتأكّد التزام الرومي - على رأي الناقد- باتكائه على قصص الأنبياء عليهم السلام والشخصيات الاسلامية واستخدام الرموز الحيوانية ورموز الشرّ والطاغوت كالشيطان وفرعون بما يمنح قصائده بعدا دراميا ، ثم يشرع الناقد بالدخول الى عالم الرومي منبها قارئه أن لا يرتاع من كثرة شواهد النصوص التي سيوردها ؛ لأن ما يكتبه ليس دراسة لشعر الرجل بقدر ما هي تأكيد لالتزامه من خلال تحديد أنماط هذا الالتزام وعرض عدد من قرائنه ، ويكتفي الناقد لتحقيق هذا الغرض ب (الفي بيت) فقط في الكتاب الاول من المثنوي المكوّن من سته كتب تضم خمسة وعشرين الف بيت ، ورغم ذلك يرى الناقد أن الفي بيت هي مجال طيب لمتابعة التزام الرجل وتذوقه ويرجو أن لا يكون اعتمادها نوعا من الاقتطاع القسريّ .

ثم تناول الناقد تفاصيل المسائل التي ذكرها سابقا كعناوين مجملة فبدأ بمسألة القضاء والقدر الالهي وحرية الإنسان ، وأورد للرومي نصوصا عديده في هذا الشأن ورأى فيها طريقة عرض وجدانيه تتميز بالنقاء والرؤية الشمولية والتوازن والتقدير البسيط لموقع الإنسان في العالم مع احاطة ارادة الله به وهذه الطريقه الوجدانية تصل الى هدفها دون غبش ولا تعتيم خارج الجدل الكلامي والتمحل الفلسفي ، ويرى الناقد أن مسألة القدر واقعة خارج نطاق العقل

الصرف وهي اوسع بكثير من قدرة العقل على الامتداد ؛ ولذلك فلا يمكن أن تحل بالمنطق العقلاني الصرف ويؤيده باستخدامه ضربات الفن الوجدانية التي تعرف كيف تسوّي النتوءات التي تصد العقل فتفتح الطريق حتى نهايته متوازيا مضيئا مستقيما .

ولكن الناقد يؤاخذ الشاعر على انحرافه احيانا باتجاه المواضعات الفكرية وجفافها ويقدم لذلك عذره المكرّر والمتمثل بالترجمة الى لغة آخرى وأنها تفقد الشعر وزنه وايقاعه وموسيقاه فكانك لا تقرأ شعرا وإنما تتابع نقاشا فلسفيا، ورغم ذلك يرى الناقد أن الرومي يعرف كيف يرسم لنا بفرشاته حركة الإنسان الحسية والنفسية بين الجبر والاختيار ، وأن حرية الإنسان تظل عاملة ضمن ارادة الله ويتخلق فعل الإنسان ضمن دائرتها فيتشكل معه وجوده ويتحدد مصيره خيّرا كان ام شرّيرا ، وهكذا يجمع الرومي على صعيد واحد الجبر والاختيار ولا يجد استحالة او صعوبة في ذلك كما يتصور اصحاب النظرة الاحادية ويصل الى النتيجة الاخيرة "أن الإنسان حرّ ولكنه بحريته هذه انما يتحرّك ضمن مشيئة الله وفي توازٍ معها ، ليس ثمه تعارض او صراع انما هو التجاور والامتداد ، إن الإنسان هو بارادة الله وما افعاله سوى تعبير عن هذه الارادة ومن خلال صيرورتها الإنسانية"[١٥] . وهكذا يسير الناقد مع الشاعر ويأخذان معهما المتلقي في هذا الطريق الفلسفي العقلي الذي ينسى فيه الشعر والفن ولا يتذكر الا تلك العبارات العقلية والفلسفية التي يطلقها الشاعر والناقد ليصل فهمها وتركيبها المرهق الى النتيجه التي أنتهى اليها الشاعر وناقده على حد سواء .

والامر كذلك في حديث الناقد عن التزام الرومي في موقفه الموزون المتأدب من الذات الالهية الذي رأى فيه أنه ليس سهلا ميسورا على شاعر متصوّف عاشق في الوقت نفسه فغير الرومي "كثيرون من الشعراء والمتصوّفة لم

يطيقوا البقاء طويلا عند نقطة التوازن الصعبة فآثروا السقوط السهل في خطابهم لله ووصفهم لذاته سبحانه وهم يحسبون أنهم يعبرون عن مدى تجربتهم"[١٦] ، وكذلك يقف الرومي وقفة التمجيد والتكريم للأنبياء جميعا عليهم السلام مع أنه لا ينسى لحظة أنه مسلم تابع للنبي محمد صلى الله عليه واله وملتزم برسالته الاسلامية مميزا بينها وبين سائر الاديان السماويه التي انحرف بها الطريق ونسخها الدين الاخير .

وفي حديث الناقد عن تميز الرومي برؤيته الشموليه للوجود والتي تتجاوز جدران الماديه الى ما وراءها نجد له بعض اشارات الى جانب الفن في شعرالرومي كالاشارة الى رسمه الصور الشعرية الساخرة التي هي اشبه بالكاريكاتور الذي يجسم الخطأ ويدفع الناس للضحك منه وعليه ، وتاتي مثل هذه الصور تجديدا لرفض الرومي للماديه الضيقه واستعلائه عليها وكسره اطواقها التي تضيق الخناق على الإنسان ، ومن تلك الصور المضحكه التي يرسمها الرومي للمادي الكافر صورة ذبابة على عود قشّ فوق بول حمار "ترى لضيق رؤيتها وتفاهتها وانحسارها المفجع أنها تقود سفينة في بحر واسع ممتد وإن ماساة الماديين أنهم يقيسون العالم والكون بالمدى المحدود الذي تدركه ابصارهم"[١٧] وفي تحليل الناقد لهذه الصورة الكاريكاتورية لم نجده يتناول جزئياتها وتركيبها الفني وأثرها الشعوري بل انصرف مباشرة الى فكرتها العامة الدالة على قصور الرؤية الماديه على مستوى المنظور والغيب وأن الامل في العلم الجديد الذي وسع مدى الرؤية في القرن العشرين وقرب اللقاء بين العلم والدين .

ويظل الناقد سائرا على ذات المنهج في تحليل النصوص التي يوردها من مثنويات الرومي كإشارته السريعه الى قصة موسى والخضر التي استمد منها الرومي بعض مثنوياته ، وكذلك قصة الملك الذي تلقى إشارة الهية بقتل احد

الرجال ، وذكر اصحاب الكهف وغيرها ، فلا نجد من الناقد تحليلا فنيا لدلالات هذه القصص في مثنويات الرومي ، ويظل يتابع فكرة خداع الحواس وتعتيمها على صوى الروح ودعوة الرومي الى تجاوز الحس باتجاه الباطن وعالم الروح ويكرس الناقد نصوصا عديده من المثنويات لتوضيح هذه الفكرة ويضيف لذلك دفاعا عن الشاعر في حملته على الحس ودعوته لتجاوزه الى عالم الروح بأن هذه الحمله لاصلة لها بما يمكن اعتباره رفضا للاسلوب التجريبي الذي يعتمد المعطيات الحسية في البحث العلمي الذي دعا القرآن الى التزامه لأن الرومي شاعر متصوف لا تهمه هذه المسألة من قريب ولا من بعيد وهي ليست ميدانه بل ميدانه تجربة الإنسان الدينيه في العالم ودعوته للثورة على شياطين الحس وخداعها وتنقيه النفس من شوائب الميول والاهواء والنزوات والظنون ، وفي سياق تمجيد الروح وتفضيلها على الحواس يورد الناقد للرومي نصا طويلا يقدم له بقوله :"وما اروع هذا المقطع الذي يتجاوز الرومي فيه مقولات الفكر الجافة التي التقينا بها مرارا الى وجدانية الشعر الطرية المتوهجة"[١٨] ثم لا يقدم لنا اي تحليل فني لهذه الوجدانية الشعرية ولا يوقفنا على طراوتها وتوهجها مكتفيا بذوقه الشخصي وقناعته الذاتيه عن النص بغض النظر عن ذوق المتلقي وقناعته .

ويوالي الناقد ايراد النصوص الشاهده على ايمان الرومي العميق بقوه الروح وقدرتها الكبيره على الفعل والتغيير وانعكاس ذلك الايمان على رؤية الشاعر للعالم والوجود باتجاه التفاؤل والاشراق والاطمئنان الى التجدد والانبعاث ومع ذلك هو لا ينسى الوجه الآخر لهذه الحركة في العالم المتمثل بصيروره الحياة وتحول الموجودات والاشياء نحو الذبول والتساقط والتحلل ، ويلتمس هذا الشاعر بحسه الايماني من وراء التناقضات والاضداد وحدة العالم وتماسكه والتئامه بل تناغمه والفته في جميع مخلوقاته وموجوداته ، ويصوغ رؤيته

شعرا يشهد على روح المحبة والتآلف المتواجدة في اعماق الكون والعالم عن الجماد والحيوان والإنسان وهي تسير جنبا الى جنب عامله من اجل حياة افضل على هدي الله .

ويورد الناقد المزيد من مثنويات الرومي الدالة على هذه المعاني ويتابع التزام الرومي من خلال واقعيته الايجابية وصراعه ضد الباطل والطغيان مرتبطا بموقفه من القدر والحرية غير مستسلم للتيار او متكئ على الهامه الصوفي بل داعيا المؤمنين في العالم لرفع سلاحهم ضد الطاغوت الذي يدعي خصائص الالوهيه لنفسه ويعتدي على سلطان الله الواحد ، ويدعو الإنسان الى الجد والعمل حتى آخر لحظه من حياته ، العمل المرسوم الذي يتوخى الوصول الى الهدف باكبر قدر من الضمانات وبأقل قدر من التكاليف ويستدل بحياة الرسول الكريم صلى الله عليه واله التي كانت شاهدا كبيرا على هذا السعي المرسوم .

وبهذا يتميز الرومي عن سائر المتصوفه الذين انحرفوا عن الطريق وادعوا أنهم بابتهالاتهم المجردة عن العمل او عملهم المجرد عن الحذر والتخطيط قادرون على تحقيق اهدافهم ؛ ولذلك لا يدعو الرومي شأن العديد من المتصوفه الى تخريب الجسد بل تصبح هذه الدعوه مرفوضة عنده ، وهذه الواقعيه تقود الشاعر الى حمل كلماته الى ارض المعركه ومواجهة طواغيت العالم ويراهم مهزومين مهما امتد بهم الطريق ماخوذين بظلمهم مهما طالت بهم الحياة .

ويورد الناقد نصوصا عديده كشواهد على معاني الواقعيه الايجابيه في مثنويات الرومي ويشير الى أنه اتخذ من بعض الزعامات التاريخيه كفرعون ونمرود وهامان رموزا للطاغوت ، ويرسمهم بخطوط كاريكاتوريه مقنعه تدفع الناس الى النفور منهم والضحك عليهم ، ويقتصر الناقد على هذه الاشاره دون تناول تلك الصور الرمزيه المضحكه بالتحليل والنقد الفني ويظل الناقد مركزا على قضية التزام الرومي في جانبه الفكري غالبا فيتناول اعتماده كتاب الله

وسنه رسوله صلى الله عليه واله ويرى أن ذلك الاعتماد يتحرك على مستويين : "المستوى الاول عام كامل يتمثل في هذا الانعكاس الواضح للرؤية الاسلامية بقرآنها وسنتها في معطيات الرومي الشعرية في روحها ومضامينها وتوجهاتها والتزاماتها ، واما المستوى الثاني فهو خاص محدد يتمثل باعتماد ايات واحاديث معينه بالذات تارة للاستشهاد الحرفي وطورا لاتخاذها خلفية يستند اليها في تكوين صورة من الصور او تركيب معنى من المعاني وهي تجيء بمثابه شاهد آخر على التزام الرومي"[١٩] وأشار الناقد الى أن النماذج على هذا المستوى الخاص كثيرة منبثة في مثنويات الرومي .

٣- نجيب الكيلاني

ويبدو أن خصائص المنهج الاسلامي وسماته التطبيقية التي شهدناها لدى محمد قطب ولمسنا بعضها عند عماد الدين خليل قد اصابها شيء لا يستهان به من التغيير والتبديل على يد الأديب نجيب الكيلاني في كتبه النقدية[٢٠] التي حاول فيها أن يتجاوز ما عده نقصا لدى سابقه محمد قطب ، فلم يلتزم بالشروط التي التزم بها محمد قطب في اختياره النماذج السائرة في طريق الأدب الاسلامي .

ورغم أن الأديب نجيب الكيلاني كان منظّرا ممتازا للأدب الاسلامي في كتبه المعروفه في هذا المجال[٢١] الا أنه في التطبيق كان يتجاوز بعض الخصائص النظرية التي آمن بأنها من ضرورات الأدب الاسلامي المتكامل ، ومن ذلك الصورة الفنيّة المؤثرة التي رأى فيها أنها تتشكل من عدة عناصر اولها اللغة المنتقاة حيث تؤدي اللفظة الموحيه المؤثرة وظيفة خاصه مميزة بارتباطها العضوي مع باقي الالفاظ في نسق معين وبما تعكسه من فكرة وتثيره من خيال وبما تحركه من عاطفة وتولده من أندماج[٢٢] ومن ذلك ايضا ما رآه من موقع الأدب الاسلامي بين البلاغة والتبليغ[٢٣] اذ ان وظيفة هذا الأدب الرسالية ينبغي أن تثري فيه روعة البيان وترفع من قيمته الفنيّة والشكليّة بعيدا عن الدعوى

الباطلة في مقولة الفن للفن لأن هذه الدعوى خارجة عن اطار المفهوم الاسلامي الصحيح للأدب الذي يحرص دائما على الجمال الفني وقواعده .

وبعد كل هذا التركيز والاهتمام بالصورة الفنيّة وقيمتها في العمل الأدبي يصر الناقد في اختيار نماذجه التطبيقية على تلك النماذج التي تشع فكرا مجردا يقدم بالفاظ تقريرية مباشرة كاختياره بعض اشعار احمد شوقي واعترافه بأنها تقترب من الموضوعات النثرية لدى بعض الكتاب في دفاعهم عن الاسلام ووقوفهم بوجه خصومه من المستشرقين وغيرهم فيقول :"وقد لوحظ أن موضوعات شوقي الاسلامية تقترب من الموضوعات التي اثارها غيره من الكتاب فقد انبرى طائفة للرد على اتهامات المستشرقين وترهات المتحللين فنجد في شعره كما في كتابات محمد حسين هيكل والعقاد وغيرهما تعرضا لمشكلة الحرب في الاسلام وهل الاسلام دين سيف وهل اسراء الرسول كان بالروح ام بالجسد الخ"[٢٤] ومن الواضح أن الناقد هنا يشعر بحسه النقدي وذوقه الفني باعتباره أديبا وشاعرا أن الشواهد التي ساقها من شعر شوقي لا تفي بشرط الصورة الفنيّة التي قررها للأدب الاسلامي في تنظيراته ولكنه رغم ذلك اوردها لأنه لا يريد لهذا الأدب أن يخسر جانبه الدعوي ودفاعه الفكري عن الاسلام بوجه مناوئيه من المستبدين والمستعمرين .

ولذلك يرحب الناقد الكيلاني بأن تربط المفاهيم الدينية في هذه الاشعار بقضايا النضال واليقظة والتحرر بل ربطها بقضايا المجتمع عامة ، ويرى أن شوقي وفق كل التوفيق حين شارك بقلمه في قضايا شعبه السياسية والاجتماعية والاقتصادية بالاضافة الى دعوته للوحدة بين الشعوب العربية والاسلامية وايمانه بالخلافة العثمانية ودفاعه عنها ، وينتهي الناقد من كل ذلك الى أن "مكانه شعر شوقي الاسلامي مكانة سامقة في عالم الأدب العربي هذا الى جانب ادخاله الشعر التمثيلي لاول مرة في تاريخنا الأدبي ومهما قيل عن

ارتباطه بالقصر واخلاصه له فإن هذا لن يغضّ من روائعه الاسلامية وقريحته اللماحه وغيرته الفائقة على هذا الدين ومستقبله ومستقبل أبنائه"[٢٥]

ومن الحق أن شوقي له روائع شعرية متاثرة بالتصور الاسلامي ولكن الناقد لم يأت بها في التطبيق بل جاء ببدائل عنها زاخرة بالافكار التقريرية والخطابيّة المباشره ؛ لأنه كان في غمرة الحماس لهذه الافكار وبيانها بغض النظر عن ادائها الفني ، وبالمثل تعامل الناقد الكيلاني مع حافظ ابراهيم والنماذج الشعرية التي ساقها من شعره فهو الآخر قد لعب دورا أدبيا هاما في مجال الدعوة للعقيدة الاسلامية وكان شعره "صدى لدعوات الاصلاح في مجالات السياسة والاجتماع والاقتصاد والتعليم بل يعتبره النقاد ترجمانا لافكار محمد عبده وقاسم امين وسعد زغلول وغيرهم من زعماء الإصلاح"[٢٦] وهكذا اصبح الشعر الاسلامي لدى الكيلاني ترجمة لافكار الدعاة والمصلحين ، ولم نعد نسمع كلاما عن القيم الشعورية والقيم التعبيرية التي تناولها محمد قطب سابقا في نماذجه التطبيقية بل لا نسمع كلاما عن الصورة الفنيّة التي اعلا الكيلاني نفسه من شأنها في الأدب الاسلامي .

ويزداد الامر تطرفا لدى الكيلاني في حديثه عن الشاعر احمد محرم ومحاولته تقديم ملحمة اسلامية تتحدث عن معارك الاسلام الكبرى واحداثه التي غيّرت مجرى التاريخ ، وهو اكثر الشعراء المحدثين انكبابا على هذا الموضوع وتفانيا فيه مع الاعتراف بأنه كان دونهم في الابداع الفني ، ويستطرد نجيب الكيلاني الى ذكر مصطفى صادق الرافعي وتوفيق الحكيم وعلي احمد باكثير وصولا الى طه حسين فهؤلاء كلهم في رأيه داخلون ولو جزئيا تحت راية الأدب الاسلامي ومساهمون فيه بشكل او آخر وينبغي دراستهم دراسة مستفيضه ونترك التعليق على رأيه في هؤلاء الكتاب والأدباء الى موضعه المناسب في بحث لاحق عن القصة والمسرحية .

من الواضح أن الكيلاني تسامح في تطبيق المفهوم النظري للأدب الاسلامي على نماذجه الشعرية التي اختارها فتغلبت فيها المضامين الفكرية على غيرها من العناصر الشعورية او الفنيّة ، وحتى في دراسته التي خص بها الشاعر الكبير محمد اقبال[٢٧] فإنه يجري على ذات المنهج في اختيار النماذج التطبيقية ويبسط القول في حياة اقبال وعلمه وفلسفته ومواقفه من الفن والمرأة ونزعته الإنسانية والعالميه ، وخلال ذلك كله او بعده لا نجد الكيلاني يتحدث عن الصورة الفنيّة في شعر اقبال رغم أن بعض النماذج التي ساقها تنطوي على تلك الصورة ؛ لأن الكيلاني كان منشغلا بايضاح الفكر الاسلامي والعقيدة والفلسفة التي افادها الشاعر من الاسلام ولم يلتفت الى الجانب الفني .

٤- محمد حسن بريغش

ونشهد لهذا المنهج الدعوي تطبيقا آخر لدى الناقد محمد حسن بريغش[٢٨] في اختياره نماذج شعرية لبعض الشعراء الاسلاميين ومنهم الشاعر محمد منلا غزيّل في مجموعته (اللؤلؤ المكنون) اذ نجد الناقد يقدم لنقده التطبيقي بمقدمة موجزة عن حياة الشاعر وتحصيله الدراسي وثقافته العامة والتزامه بعقيدة الاسلام في عطائه الشعري والنثري ، وأنه كان صوتا هاتفا باسم الشباب المسلم ومترجما عواطفهم واراءهم في كثير من الاحداث التي مرت بسوريا منذ الخمسينات .

ثم ينطلق الناقد في سَوق ما اختاره من النماذج الشعرية المتعلقه بكبرياء المسلم وعزة ايمانه والتزامه طريق الحق وشوقه لما يحمله الغيب وبالاخص تلك اللهفة الحزينة لدى الشاعر الى الامل المحجوب بستار الغد ، والتي اصبحت لهفة جيل مؤمن يتطلع لارتياد افاق رحبة من الخير والعدل والحرية والكرامة في ظل العقيدة ، ثم يورد الناقد بعض النصوص الشعرية الممثله لذلك التطلع ينتقل بعدها مع الشاعر في رؤيته التي ينظر من خلالها الى رسالة الشعر والى الحياة مؤكدا الفرق بين شعر الشباب التائه الغويّ وشعر المؤمن

المستقيم "فهناك عبث باسم الفن وضلال باسم الرؤية وافساد باسم الحرية وظلم باسم العدالة ، وهنا التزام باسم العقيدة وهدى باسم الدين وخير باسم الاسلام وعدل وكرامة باسم الإنسان ، إنه وضوح الرؤية واستقامة الخطى ورحابة النظر وعمق الشعور وتقدير المسؤولية وصدق التعبير وامانة الحياة ، وشاعرنا المؤمن يمثل هذا الخط الاسلامي بصدق بالغ وأن لم يبلغ في شعره بعدُ مرحلة النضج الكامل لكنه ما زال على الطريق صافي النغمات صادق العبارات واضح الفكرة مشرق الديباجة"(٢٩)

ومن الواضح أن الناقد يشير بهذه المقارنة بين خط الشاعر الاسلامي وغيره الى ذلك التيار الشعري المتغرّب الذي القى بنفسه في احضان الأدب الغربي وراح ينسج على منواله شكلا ومضمونا في اواسط القرن العشرين متماديا في تجاوزه حدود الدين باسم التطور والحداثة ، ومن هنا يضع الناقد بريغش في حسابه الوقوف بوجه ذلك التيار الخصم عن طريق نصره الشاعر الاسلامي وتعزيز مكانته في الوسط الأدبي ، ويسوقه الحماس لهذا الهدف الى التركيز على القضايا المضمونية المتعلقة بعقيدة الاسلام ورؤيته للعالم والحياة والمجتمع والوقوف الى جانب الشاعر في دفاعه عن هذه العقيدة في وجه خصومها واعدائها ؛ ولذلك يورد الناقد نماذجه الشعرية في موضوع الجهاد واستمرار مسيرة الدعوة حتى زوال ليل الظالمين واشراق الفجر القريب وعلوّ الحق في كل الأرجاء .

ثم يؤكد الناقد بعد سوق النصوص الشعرية على أن أنسام الايمان وروح الجهاد وبشريات الامل تظل مهيمنة على قصائد الشاعر كلها في مجموعات الديوان الذي جعله الناقد موضوعا لنقده التطبيقي ، ورغم هذا الحكم الشامل لجميع قصائد الديوان الا أن الناقد بريغش يوالي عرضه لنماذج من تلك القصائد الجهادية والدعوية الهاتفة بالتاخي والوحدة تحت رايه الاسلام وهداه حتى في

الوحدة التي قامت بين سوريا ومصر سنه ١٩٥٨ اذ كان الشاعر يهتف لوحدة العقيدة والايمان الذي يربط بين القلوب كما يحقق المصالح ، ومن هذه الوحدة الجزئية الى وحدى عامة شاملة للأمّة الاسلامية تتحرر في ظلها فلسطين من الاحتلال الصهيوني الغاشم دون صلح معه ولا تقسيم للارض ولا تدويل للقضية بل الطريق هو الجهاد وطلب الشهادة في سبيل الله ، وفي ظل هذا الحماس العقائدي لقضية فلسطين يكرّس الناقد اختيار النماذج الشعرية الناطقة بمضامينها الجهادية ، وكذلك الامر في ثورة الجزائر التي كانت من صنع الاسلام والايمان فلا يتحقق لها التحرر الكامل الا بعد اللقاء والوحدة بين مشرق الوطن العربي ومغربه تحت رايه الاسلام وبعد تحطيم الدخلاء والقضاء على الطغيان .

ويستمر الناقد في عرض النماذج الشعرية المعزّزة لهذه المضامين الثورية الحاثة على تحطيم الطواغيت ونصرة الحق اقتداءا بالرعيل الاول من جنود الاسلام وقادته بناة الحضاره الاسلامية الغابرة ، مؤكدا على دور الحرف ورسالة الكلمة في التزام الحق والسعي للخير وتحمل مسؤولية الإنسان بعيدا عمّن سخّروا اقلامهم للشرّ وانحرفوا بغية الافساد واستهوتهم الحياة الدنيا واستجابوا لاغراءات الشيطان واتباعه من الهالكين ، وبعد أن ينتهي الناقد من عرض النصوص الشعرية وبيان مضامينها يسجل اشارات سريعه لما تركته هذه المجموعه (اللؤلؤ المكنون) في نفسه وفكره .

ويؤكد الناقد أنها مجرد خواطر وانطباعات وليست كلمة اخيرة في شعر هذا الشاعر وأدبه ؛ لأنه ما زال سائرا في طريق طويل ، وهذه الاشارات في مجملها لا تعدو أن تكون تلخيصا للشرح والبيان والتعليق الذي اضافه الناقد للنصوص الشعرية التي اوردها من تلك المجموعة ولا نجد فيها اي نوع من التحليل الفني سوى قوله في الاشارة الاخيرة : "وليس خافيا عذوبة في اللفظ

وشفافية في الكلمات والعبارات تظهر في كل بيت من ابيات الشاعر وانك لتحس بهذه الطاقة الشاعرية من الفاظه وتراكيبه بساطة وعذوبة وشفافية مع ديباجة مشرقة واسلوب متين تعبر عن ثقافة ودراية واصالة في العربية فضلا عن الموهبة والرهافة"[٣٠]

ومن الواضح أن هذه الاشارة لا تعدو أن تكون انطباعا عاما لا يدلنا على مواضع الابداع الفني في النماذج الشعرية التي اختارها الناقد لنقده التطبيقي وهذا المنهج بحذافيره يتبعه الناقد بريغش في تناوله مجموعة شعرية آخرى لذات الشاعر بعنوان (طاقه الريحان) التي اراد الشاعر من خلالها أن يواصل طريق الدفاع عن العقيدة ويجدّد العزيمة على ذلك الدفاع "وهي تحمل سمات الشاعر بكل الوانها وطعومها وتمثل جميع مراحله الأدبية القديمة والجديدة وتصل بين ماضيه الحائل وحاضره الآمل وتعبّر عن الخطّ الصاعد بين مراحله الاولى وما وصل اليه في شعره الحديث"[٣١] .

ويسوق الناقد من هذا الديوان نماذجه التطبيقية ليدلنا على انتقال الشاعر من الحاضر الى الماضي وعودته من الماضي الى الحاضر ليثير احساسنا او بالاحرى احساس الناقد أنه يجوس في ديار واحدة هي ديار الاسلام وأنه لا يحس الماضي بصفته اطلالا وآثارا وانما يقلبه ويسير فيه ، ويحيى معه على أنه حياه تمتد مع اصالة الفكرة وروح تعيش مع الامّة يقول بريغش: "وحين نمضي مع عدد من قصائد الشاعر نراه يعبر من الماضي الى الحاضر ويربط بينهما معا ويراهما كلا متصلا خلاف ما يراه المهزومون بأنه ماضي غابر أنقطعت بيننا وبينه الاسباب وعلينا أن نبحث عن سبيل جديد ولو ادى ذلك الى ضياع"[٣٢] ومرة أخرى يؤكد الناقد هنا الى جانب الشاعر اصراره على التمسك بالتراث الاسلامي عقيدة وشريعة واخلاقا وسلوكا وأدبا في مواجهه تيار التغريب وصيحات الحداثة الداعية الى الانسلاخ عن ماضي الامّة العريقة في

دينها واخلاقها ، والارتماء في احضان الغرب وحضارته الغربية عن المجتمع المسلم فمعارك الاسلام الكبرى واحداثه العظيمة وشخصياته المخلصة البارزة وشريعته الخالدة كل ذلك ينبغي أن يكون حاضرا في اذهأن الجيل الحاضر متوقدا في روح الامّـة المسلمة كما هو في روح الشاعر ليكون دافعا لها الى التحرر من هيمنة الطواغيت والمضي قدما في تجديد بناء الحضارة الاسلامية الزاهرة .

ورغم أن اهتمام الناقد بريغش كان منصبا على المضامين الاسلامية في النماذج التي عرضها من شعر محمد منلا غزيل الا أنه كان مضطرا للاشارة الى بعض القصائد التي تجاوز فيها الشاعر شكل القصيدة العمودية المالوفة عن طريق اعادة توزيع التفعيلات على الاسطر بما يشبه الشعر الحر مع الالتزام بالوزن العروضي لبحور الشعر العربي ، فقد نبّه الناقد على ذلك بقوله : "والشاعر الذي التزم بالشعر الموزون في كل دواوينه يسعى لتقديم الوان جديدة ثرية بالافكار عليها طابع الاصالة والصدق والعفوية وتتصل بواقع الحياة في كثير من صورها ومناحيها ، وكذلك فانه لا يفرط ابدا في سلامة اللغة وشفافية العبارة وحلاوة الكلمة وفي هذه التجربة يريد أن نتنبه الى الصور الجديدة المشوهة التي يمجها الذوق وتخرج عن قواعد التعبير الصحيح واللغة السليمة"[٣٣] والصور الجديدة المشوهة التي ذكرها الناقد هي اشارة منه واضحة الى تجارب الشعر الحر التي ظهرت في ذلك الوقت وكانت متمادية في تجاوز عمود الشعر العربي القديم من عدم الالتزام بالاوزان والقوافي وقواعد البلاغة في التشبيه والاستعارة وغيرها ، وصولا الى ما سمي بقصيدة النثر المتحلّله من جميع قيود الشعر وشروطه ، بالاضافه الى ضياع الهدف الاخلاقي لذلك الشعر في عوالم الغموض ووديان الخيال الجامح ومتاهات اللامعقول ، تعبيرا عن مشاعر الاحباط واليأس والانهزام من الواقع ، وبمقابل هذا التيار الشعري

المتغرب الضائع ياتي تاكيد الناقد المستمر على اهميه المضامين العقائديه والاخلاقية الاسلامية في شعر الشباب المسلم ومن هنا ينتهي الناقد الى وصف الشاعر محمد منلا غزيل بأنه كان في كل شعره اسلامي الفكر اسلامي الشعور اسلامي السلوك ، واضح التصور يحمل اشراقة الامل والثقة بالنصر رغم قساوة الظروف وظلمة الاحداث .

وفي هذا السياق وبذات المنهج يتناول الناقد بريغش ديوان (عصر الشهداء) للأديب نجيب الكيلاني ويتابعه خطوة خطوة في البحث عن واحة يستظل بها الظامئ المتعب في سير قائض ورحلة شاقة في عالم الأدب بعيدا عن زيف الفن الحديث وكذبه وصيحاته الغريبة التائهة وابتعاده عن واقع الإنسان ، ولا توجد تلك الواحة الخضراء المنقذة من صداع العصر الكاذب الا في الفن الاسلامي الاصيل الذي ينشده الشاعر الكيلاني ، ويتابعه الى ذلك الهدف الناقد بريغش فيسوق العديد من نصوصه الشعرية ويكرسها في هذا الاتجاه الذي يجسد صورة الفنان المسلم الناظر للحياة من خلال التصور الاسلامي والمتفاعل ايجابيا مع الطبيعة والناس ، والمصارع من اجل الحق وكرامة الإنسان وصولا الى التضحية بالنفس ونيل الشهادة ، وخلال هذه الرحله الشاقة المؤلمة يتوقف هذا الفنان الشاعر المسلم في محطات يتأمل منها عالما تغلغلت فيه القيم السامّة وسرحت فيه الافاعي وما زال يحرص على قيم ابي جهل وفلسفته ويحرص على محاربة القيم الايجابية والروحية متدثرا باثواب العلم متظاهرا بالتقدم مغترا بما وصلت اليه البشرية من تقدم علمي متناسيا حقيقة المأساة الإنسانية المنطوية على الرعب والقلق والخواء الروحي وافتقاد قيمة الإنسان ، وفي مثل هذا العالم تظل صرخات الإنسان تتعالى مطالبة بالخلاص باحثة عن ملجأ سائلة عن المنقذ العادل الذي يعطي كل ذي حق حقه ويقيم اسس الحياة الاجتماعية على المساواه والعدل ويبني المجتمع على الايمان والحب .

وهكذا ساق الناقد جميع النصوص التطبيقية من ديوان عصر الشهداء لاضاءة هذه المضامين الفكرية والاجتماعية الهادفة دون الدخول في التحليل الفنّي لهذه النصوص سوى اشارة واحدة سريعة وعامة لمجمل الديوان قال فيها: "هذا الديوان (عصر الشهداء) بوضوحه ورموزه ، بصوره المؤثرة ولوحاته الناعمة ، خطوة في طريق الفن الاسلامي ونموذج من نماذج الأدب الإسلامي"(٣٤) . وهذه اللمحة الخاطفة لا تكشف لنا شيئا من الابداع الفني في الديوان ولا في النصوص التي اوردها الناقد من الديوان كنماذج لنقده التطبيقي.

وهذا المنهج هو هو في تعامل الناقد بريغش مع ديوان (عودة الغائب) للشاعر محمد الحسناوي ، فبعد أن لخّص مقدمة الديوان الطويلة وابدى ملاحظاته عنها اعطى فكرة مجملة عن الطابع العام لقصائد الديوان بأنه بحث لاهث عن الغريب الغائب اي الإنسان المؤمن المطارد ، واستشعر الناقد مسحة من الحزن العميق تسود قصائد الديوان مقترنة بثورة غاضبة على الواقع الفاسد متطلعة بروح التفاؤل والامل الى عودة الغريب من جديد لتحقيق الخير والصلاح في الحياة ، ثم استعرض الناقد عددا كبيرا من قصائد الديوان متلمسا هذا الخط العام الذي يربطها جميعا منصبّا اهتمامه على المضامين الفكرية لهذه القصائد حتى في استخدامها لرموز الطبيعة والرموز التاريخية .

ثم يخلص الناقد الى ملاحظات عامة عن الديوان بأنه واحد من الدواوين الاسلامية الملتزمة بالتصور الاسلامي في تعبيره عن الحياة وتفاعله مع المجتمع وقد استطاع الشاعر فيه أن يحافظ على وحدة موضوع القصيدة ووحدة هدف الديوان بعد ربط القصائد كلها تقريبا بخيط واحد رغم تلوين الصور بالالوان المتعددة . ويلاحظ هنا أن الناقد لم يتناول تلك الصور بالتحليل الفني قدر تناول مضامينها الفكرية وكذلك لم يبين دور الالفاظ والتراكيب في الايحاء بمشاعر الحزن والمأساة المنعكسة عن صور الواقع

الممزق في بعده عن منهج الله وهداه ، وكذلك لم يضع الناقد يده على تلك الأنغام العذبة الحزينة التي تنساب من بين الكلمات والابيات كما يقول[٣٥] ولم يتطرق الناقد الى تحليل الرموز الطبيعية والتاريخية التي وظّفها الشاعر في قصائده بل اكتفى ببيان دلالاتها القريبة والمباشرة ، واشار الى وجود غموض في بعض القصائد ولكنه لم يدلنا على مواضع هذا الغموض فيها وكيف ساعد على إضفاء صبغة الجلال على الموضوعات واثارهة الذهن واستثارة العاطفة للتفكير والشعور بما يريد الشاعر .

اما الفكرة التي كان لها السبق عند الشاعر فقد كانت موضع الاهتمام الاول عند الناقد ايضا بل كانت هي المهيمن على نقده التطبيقي لهذا الديوان وربما كان هذا الاهتمام الكبير بالفكرة سببا كما يرى الناقد نفسه في خفوت الموسيقى العذبة وقوة اسر الشعر للقارئ ، ولكن الناقد يعقب هذا الرأي بقوله: "ولا يعني أن كل قصائده في الديوان تفتقر الى العذوبة وقوة الاسر وحلاوة الجرس وايحاء الالفاظ ، فهي متفاوتة وهناك لمحات ناجحة تأسر القارئ وينفتح لها قلبه قبل فكره"[٣٦] .

ويكتفي الناقد بهذا الحكم العام المبهم دون تفصيله او الدلالة على شواهده في النصوص التي استعرضها من قصائد الديوان . وكذلك اطلاق الناقد حكما عاما مجملا عن الاوزان والقوافي في الديوان بقوله: "وشاعرنا لا يقيد نفسه بوزن معين بل يتنقل بين الابحر ويختار ما يناسب موضوعه ، قد ينتقي لون الموشحات او غير ذلك احيانا ولكنه يحافظ على قواعد الخليل في اطارها الكبير وكان لتنوع القافية والمزاوجة بين أنواع القصيدة اثره الكبير في اضفاء الروح الشابة والحيوية الطليقة على القصائد"[٣٧] . ومن الواضح أن هذا الاجمال يحتاج الى تفصيل وبيان باستخدام الآليّات المناسبة لخصائص المنهج الاسلامي المتبع في ميدان النقد التطبيقي . اما ما دوّنه الناقد تحت عنوان (البناء الشعري عند محمد

الحسناوي) فقد بدأه بعرض لنتاج الشاعر الأدبي شعرا ونثرا ودراسة ثم تناول آخر ديوان اصدره بعنوان (ملحمة النور) متضمنا اربع عشرة قصيدة تصوّر مرحلتين متباعدتين ، اطلق على الاولى اسم (الفجر الأول) واطلق على الثانية اسم (الفجر الرابع عشر) معتمدا منذ البداية على تاريخ المجتمع الاسلامي الاول ليأخذ منه لقطات دالة ودروسا توضح ابعاد الدعوة من خلال الواقع التاريخي ، وذكر الناقد بأن الشاعر كان موفقا في اختيار تلك اللقطات والاحداث التي تتكثف فيها الفكرة وتبرز القيم والحقائق المهمة في البناء الإنساني وصولا الى المرحله الثانية في العصر الحديث حيث اراد أن يصل بينها وبين المرحله الاولى استمرارا لموكب الايمان رغم الصعاب .

ويؤيد الناقد تسمية الشاعر لتلك القصائد باسم (ملحمة) لأنها زاخرة بضخامة التضحيات وثبات المؤمنين في جهادهم واستمرار قافلة النور في سيرها رغم الاهوال والصعاب ، ومن بين قصائد الديوان الاربع عشره يقف الناقد بريغش عند القصيدة الاولى فقط وهي قصيدة (الاسراء والمعراج) محاولا بيان بعض ملامحها الفنيّة في بنائها الشعري ، ولكن الناقد يعالج القصيدة معالجة القصة من حيث تسلسل الحوادث وترابطها ومن حيث الزمان والمكان ورسم الشخصيات وترتيب الافكار ، فيبدا مع الشاعر من قدوم جبريل عليه السلام ومعه البراق الذي حمل رسول الله صلى الله عليه وآله الى بيت المقدس . ويتطرق الى وصف الزمان والمكان في مكة ثم انطلاق البراق الى بيت المقدس وهبوطه بالمسجد الاقصى ثم العروج الى السماء ودلالته على الاعجاز وقدرة الله الخارقه ثم تتركز الاضاءة على شخصية بطل هذه الحادثة الرسول الكريم بالكشف عن مكانته بين الأنبياء واختياره للاسراء والمعراج وصولا الى اعلى مرتبة في الوجود الممكن عند سدرة المنتهى .

ويرى الناقد بأن هذا العرض لبناء القصيدة عند الحسناوي قد دل على تنسيق

وترابط بين الاحداث والبيئة والصور التي صاغها الشاعر عن هذه الاحداث "وكذلك فهناك تسلسل طبيعي بين هذه الاحداث من ناحية وتسلسل طبيعي في الايحاءات النفسية التي رافقت الاحداث ايضا ، والقصيدة بهذه الميزه نجحت في ايجاد الوحدة المطلوبة والتي تجمع بين الفكرة من ناحية والتعبير من ناحية آخرى وتبرز الحدث والاثر النفسي أيضا"[٣٨] وكل ذلك طبعا في اطار قصة مترابطة مكونة من لمحات متتابعة معتمدة على بعض الالفاظ الموحية مع محافظة الشاعر على الانسجام اللفظي والمعنوي في ترقيق الالفاظ او تفخيمها وهدوء الموسيقى او صخبها تبعا لما يقتضيه الموقف .

هذا مجمل ما ذكره الناقد بريغش عن البناء الفني في قصيدة (الاسراء والمعراج) للحسناوي ضمن ديوانه (ملحمة النور) وإن كان قد وضع هذا التحليل تحت عنوان (البناء الشعري عند محمد الحسناوي) متوسعا في خصائص هذا البناء لتخرج عن حدود هذه القصيدة شاملة الكثير من شعر هذا الشاعر على ما يراه الناقد ، وهذا الرأي بحاجة الى شواهد ونماذج شعرية لا غنى عنها في النقد التطبيقي .

ويعود الناقد بريغش لمنهجه الفكري الخالص حين يتناول ديوان (شجون غريب) لابي عاصم القاري مشيدا بالشاعر وصدقه واخلاصه في الدفاع عن عقيدة الاسلام بوجه اعدائها من الطغاه ومن يسير في ركابهم من طلاب الدنيا مؤكدا أن جميع قصائد الديوان تشير الى غربة الشاعر في دنيا الواقع الفاسد الذي يعيشه المسلمون في عصرنا الحاضر ، ويرفع النداء معه الى تحطيم الاصنام البشرية بما تحمله من نظم وتشريعات جاهلية ومبادئ وافكار وضعية وعصبية ضيقة وعادات وتقاليد مخالفة لشرع الله ، ويصف ما رآه الشاعر من ميوعة الشباب وتخنثهم وضياعهم بعد افتتانهم بالمدنية الغربية وكيف تربوا على يد المغنيين والمطربين يقضون الليل سكارى مع صوت ام كلثوم وغيرها

حتى اصاب الأمّة ما اصابها من ويلات وهزائم كهزيمة حزيران في ذلك الوقت امام جيش الاحتلال الصهيوني .

ويعلو صوت الناقد مع الشاعر مهيبا بالمسلمين الى استرداد عزتهم وكرامتهم ومجدهم الضائع في سجون الطغاة والمستبدين ، فلابد من رفع رايه الجهاد وخوض معركة التحرر والخلاص من هيمنة الباطل وتقديم التضحيات في هذا السبيل ولابد أن يتميز المؤمن الصادق عن سائر الناس الراكضين وراء المادة ومظاهر المدنية الزائفة وهاوية الاغراء والجنس ، وبالمقابل فلابد للمؤمنين من تعزيز رابطة العقيدة واخوة الايمان والمحبة في الله والايثار على النفس لمجابهة الصعاب كالبنيان المرصوص . وهكذا يبقى الناقد محمد حسن بريغش على ذات المنهج في الانتصار للمضامين والافكار الاسلامية حين يعالج نماذجه الشعرية في ميدان النقد التطبيقي من غير اهتمام بالاداء الفني لتلك النماذج على صعيد اللغة والموسيقى والصورة والاسلوب وما يتعلق بكل ذلك من مهارات الشاعر الفنيّة الا في حدود ضيقه جدا كما مر بنا سابقا .

٥- أحمد بسام ساعي

ونجد للجانب الفني في تطبيق المنهج النقدي الاسلامي فسحة اوسع لدى الناقد احمد بسام ساعي وهو يحاول تطبيق ما اسماه بالواقعية الاسلامية في الأدب والنقد[٣٩] اذ يتسع افق هذه الواقعية لديه حتى يصل راجعا الى الشعر الجاهلي بل الى شعر صعلوك من صعاليك الجاهلية هو تابط شرا ، والناقد لا يعدّ هذا تراجعا زمنيا لأنه قد اسقط من حسابه الحاجز الزمني عند تفريقه بين أنواع الأدب العربي فصار يطلق مصطلح الأدب الجاهلي على كل أدب خالف روح الاسلام سواء جاء هذا الأدب قبل بعثة النبي محمد صلى الله عليه واله او بعدها ويطلق مصطلح (الأدب الإسلامي) على كل ما وافق روح الاسلام من أدب سواء سبق البعثة النبوية او تلاها ، وهو يبرّر هذا الرأي بأن الاسلام لم يبدأ

ببعثة النبي محمد (ص) الخاتمة للرسالات بل كانت بدايته على يد النبي ابراهيم الخليل عليه السلام ولم يكن محمد (ص) الا مكملا لرسالة الاسلام التي بدأها جدّه ابو الأنبياء عليهما الصلاه والسلام .

ولا يقتصر هذا الاتساع في المفهوم على الأدب الاسلامي ، بل يشمل الفن الاسلامي عامة اذ يصبح الفنّ من وجهة نظر الاسلام في رأيه هو الابداع البشري الهادف الجميل الذي يرتفع بروح الإنسان باتجاه المثال النقي مبتعدا عن اوحال الارض وشرورها ، وذلك من خلال أبعاده الزمانية والمكانية والفكرية . وانطلاقا في هذا الافق الواسع للفن يقدّم الناقد دراسة نموذجية لنصّ من شعر تأبط شرّا الشاعر الجاهلي المعروف بصعلكته محاولا الوصول من خلاله الى مشروع منهج حديث للنقد الاسلامي يمهّد السبل لترسيخ قواعد الواقعية الاسلامية المتطوّرة ، وهو يبدأ هذا المنهج بتقسيم الخط الابداعي لايّة قصيدة على ثلاث مراحل هي : المنبع والمجرى والمصبّ ، ويقصد بالمنبع حادثة او تجربة او انفعالا يدعو الشاعر الى صوغ قصيدته ، ويقصد بالمجرى القصيدة نفسها بجميع عناصرها ، اما المصب فيقصد به الاثر الذي تتركه القصيدة في نفس المتلقي .

ويرى الناقد ساعي أنّ الحكم النقدي على القصيدة اذا كان ملتزما بالاسلام فلابد أن يوجّه الاهتمام الى المجرى والمصب دون المنبع ، وذلك لأن التضارب كثيرا ما يكون بين المنبع والمصب فتولّد الحادثة السوداء قصيدة بيضاء ، وينعكس الانفعال السلبيّ المولد للقصيدة فيصبح اثراً ايجابياً لدى المتلقي ؛ ولذلك يرى الناقد أن الاحرى بدارس القصيدة هو فصلها عن منبعها اي عن طبيعة الانفعال الذي نشأت منه ، وذلك لإبعاد حكمه على القصيدة عن التأثر بالمناسبة التي ولدت فيها ، فاذا اراد هذا الدارس لأحكامه أن تكون اكثر موضوعية فلابد له من الفصل تماما بين القصيدة ومناسبتها فيكون النص وحده

منفصلا عن دوافعه هو الفيصل في الحكم على حقيقته الاخلاقية ، بل يذهب الناقد الى أبعد من هذا الرأي فيرى بأن الحكم الاخير على النص لا ينطلق من النص نفسه بقدر ما ينطلق من طبيعة الاثر الذي يتركه في نفوس المتلقّين له ، ومعنى هذا كما يقول أن يتمّ اطّراح صاحب النص وتنحيته جانبا اثناء الحكم .

ومن الواضح أنّ الناقد هنا متأثر بالمنهج التفكيكي القائل بموت المؤلف وتعدّد القراءات ولا نهائيّة المعنى ، ومن المعروف أن هذا المنهج هو حصيلة الكمّ الهائل من الاخفاقات التي واجهت مناهج النقد الغربي الحداثية وقد تعرضنا لنقد هذا المنهج في فصل سابق من هذا الكتاب[٤٠] . وغريب قول الناقد بعد تقريره لمنهج بحثه :"فالابداع الفني يعطي صورة اكثر صدقا عن صاحبه من سيرة هذا الصاحب او سلوكه"[٤١] ومن الطريف أنه الحق بهذه العبارة هامشا ذكر فيه رواية عن ابن ابي شيبة أن النبي صلى الله عليه وآله استمع الى شعر أمية بن ابي الصلت ثم قال عنه : هذا رجل آمن لسانه وكفر قلبه . ومن الواضح أن قول النبيّ هذا يدل على أن أميّة بن ابي الصلت كان منافقا تنطبق عليه الآية الكريمة : (يقولون بأفواههم ما ليس في قلوبهم)[٤٢] الواردة بحق المنافقين وتنطبق عليه ايضا الآية الكريمة : (وأنهم يقولون ما لا يفعلون)[٤٣] الواردة بحق الشعراء الكذّابين الغاوين ، فبعد هذا كيف يعطي الابداع الفني صورة اكثر صدقاً عن صاحبه من سيرة هذا الصاحب او سلوكه وكيف تكشف القصيدة اعماق الشاعر واسرار نفسه وبخاصة اذا كان ذلك الشاعر كذّابا منافقا !

رغم ذلك فقد جعل الناقد ساعي من تأبّط شرّاً اللصّ الصعلوك شخصية قريبة جدا من شخصية المسلم النموذجيّ بل يصل هذا القرب حد التطابق بينهما استنادا الى نصّه الشعريّ ؛ لأن الناقد حاول أن يفصل هذا النص عن مناسبة نظمه وعن الواقع التاريخي للشاعر وجعل النص الموجود امامه هو محور اهتمامه كما يقول ، ولكنه حين بدا بتحليل النص كان اكبر همّه أن يظهر

التطابق بينه وبين واقع الشاعر ابتداء من التمرّد على قانون المترفين في مقدماتهم التقليدية الطويلة لأن هذه المقدمات تبعد الشاعر الصعلوك عن واقعه ومَن اكثر من الصعلوك التحاماً بالواقع وتداخلا معه ! كما يقول الناقد ؛ ولذلك يختصر الشاعر مقدمته الغزلية بثلاثة ابيات فقط ثم انّه يجد المسافة بعيدة بين واقعه الخشن والفتاة الجميلة التي فرضها المترفون على مقدمات القصائد ، فيلجأ الى استحضار طيف الفتاة دون شخصها وينصرف عن الوصف الحسي لهذا الطيف الى وصف سلوكه المشابه لسلوك الصعاليك ، ومن هنا يحقق الشاعر تلاحما نفسيا بين موضوع القصيدة ومقدمتها الغزلية .

وبحسن التخلص من المقدمة الى الموضوع يحقق الشاعر تلاحماً آخر لغويّاً وخياليا وفكريا كما يرى الناقد ، ولم يقتصر تمرّد الشاعر على البناء الفني للقصيدة التقليدية بل تجاوزه الى جزئيات الافكار كالاعتزاز بالنفس وعدم التخاذل امام الحبيبة والافتخار بالعدْو السريع واتخاذ الصديق الصعلوك بصفاته المتفردة وهذه الجزئيات الفكرية كما يراها الناقد نابعة من صلب الصحراء ومن صميم الواقع ، وهي تمثل نموذجا إنسانيا كان الاسلام يسعى الى ترسيخه وبمثله كان يحقق انتصاراته المتلاحقة .

وهكذا يرى الناقد ساعي أن صفات الصعلوك في الصحراء هي الصفات النموذجية للمسلم الحقيقي رغم أنه يسجّل على هذا الصعلوك خللا يراه طفيفا ، ولا يضر بالمحور الاسلامي العام للقصيدة وهو عدم توكّله على الله .

وبالاضافه الى هذه الواقعية الفكرية التي يراها الناقد في قصيدة تأبط شرا يرى فيها كذلك واقعية خيالية تمثلت بعدم اعتناء الشاعر بالصور الخيالية واكتفائه بأقل عدد من الصور التي يغلب عليها التشبيه ؛ لأنه اكثر بدائية وأقرب الى الواقع الذي يملا نفس الشاعر ، فارتبط به حتى وهو ينطلق في فضاء الخيال كما ارتبط به في لغة القصيدة بألفاظها وتراكيبها المستمدة من طبيعة

الحياة الجاهلية المتبدية والواقع الصلب الذي يعيش فيه الشاعر . بل تصل صلابة هذا الواقع وخشونته الى موسيقى القصيدة اذ يختار لها الشاعر رويّاً من أكثر حروف العربية خشونة هو حرف القاف ثم يكثر من هذا الحرف وغيره من الحروف القاسية في حشو الابيات بل يعمد الشاعر الى استخدام ما اسماه الناقد بـ (التراكم الصوتي)[٤٤] ، وهو اجتماع الالفاظ التي تحمل الحروف المتشابهة او المتقاربة في المخارج بعضها الى جانب بعض في اجزاء عديدة من القصيدة مما يزيد "من خشونة الموسيقى وايحائها بالقوه والقسوة اللتين تطبعان افكار الشاعر وصوره ولغته جميعا ، وتحكمان من ربط القصيدة بواقعه المعيش"[٤٥] ، بعد هذا التحليل يرى الناقد أن السمة الواقعية الواضحة للنص تقرّبه من الروح الاسلامية الهادفة للشعر باتخاذه تعبيرا عن واقعهم وتحري الصدق في القول والابتعاد عن المبتذل من الترف الفني والضعف الخلقي وايثار الخشونة في الحياة والقوة والعفة وعزة النفس .

ومن الواضح أن جميع الصفات الإنسانية التي تضمنها نص تابط شرا يمكن أن نجدها واكثر منها في نصوص اسلامية عديدة مرتبطة بالواقع وخاصة في عصر صدر الاسلام ، وتكون هذه النصوص الاسلامية اكثر مصداقية من النص الجاهلي في تمثيلها روح الاسلام وفكره واخلاقه وسلوكه ؛ فتكون نماذج ناجحة في تطبيق المنهج الاسلامي دون اللجوء الى نماذج الصعلكة الجاهلية التي يعتريها الكثير من المؤاخذات والتي لجأ الى أحدها الناقد ساعي متخذا من دراسته الفنيّة كما يقول نموذجا مثاليا للدراسة الاسلامية للنصوص الأدبيه شعرا ونثرا . هذا فضلا عن أن الناقد ساعي لم يلتزم بالمنهج الذي قرّره لهذه الدراسة والذي شدّد فيه على الفصل بين النص ومناسبته وواقعه التاريخي ؛ اذ وجدناه يعتمد اعتمادا كليّاً على هذا الواقع في تحليل النص ، بل كان اظهار الارتباط الحميم بين الواقع والنص هو الهدف الأساس من الدراسة والتحليل . فكيف لا

ينبغي للناقد أن يهتم بواقع الشاعر وحياته المدونة في التاريخ وهو في الوقت نفسه يبحث عن اثر هذا الواقع في شعره ؟ اليس هذا من التناقض الذي وقع فيه الناقد حين قرر منهجا نظريا عمل بخلافه عند التطبيق ! ورغم ذلك يظل الناقد ساعي مصرّاً على اظهار الواقعية في الشعر الاسلامي الملتزم مفرقا له عن الشعر الديني العام والشعر التعبّدي .

ويبدو أنه متأثر في هذا التقسيم بالشاعر والناقد الامريكي الانجليزي ت.س.اليوت في فصله بين الشعر الدعوي او التبشيري والشعر الديني التعبدي[٤٦] الا أن ساعي جعل الشعر الاسلامي التعبدي قسما مستقلا برأسه قاصدا به الشعر المقتصر على ابراز علاقة الخالق بالمخلوق ، ويرى فرقاً شاسعاً بين واقعية الالتزام الاسلامي وكل الواقعيات الأخرى التي كانت مشبعة بالروح الرومانسية عند معظم شعرائها في كل ملمّة اصابت الوطن او الشعب اما الشاعر الاسلامي الملتزم فهو اقرب الجميع الى معاناة الواقع ومواجهة قسوته بالثورة والتغيير الى حد الموت ونيل الشهاده فضلا عن تحمّل السجن والتعذيب والنفي عن الوطن والاغتراب .

ويسوق الناقد لاثبات هذه المعاني في الشعر الاسلامي الملتزم نصوصا عديدة لشعراء اسلاميين معاصرين له ، ومنهم محمود حسن اسماعيل واحمد محمد الصديق وهاشم الرفاعي وشريف قاسم ومحمد المجذوب وعصام الغزالي وعمر بهاء الاميري ووليد الاعظمي وعبد الله عيسى السلامة وسيد قطب وعبد الرحمن بارود[٤٧] . ولا نجد من الناقد تحليلا فنيا لتلك النصوص بل اكتفاءا باظهار فكرة الالتزام بالاسلام والدفاع عنه في مواجهة الواقع الفاسد والمنحرف ولكن الناقد يلتفت الى الجانب الفني في حديثه عمّا أسماه الشعر الديني العام ويعني به "الشعر الذي يتناول فيه الشاعر مختلف مشكلات الحياة من وجهة نظر اسلامية ولكن من غير أن يصرّح بهذا ، ودون أن يلجأ الى أساليب

العرض الاسلامي المباشر للمشكلة او حلّها"[٤٨] كما هو الحال في الشعر الاسلامي الملتزم الحافل بالمباشرة والتقريرية على راي الناقد سوى ما وجده لدى الشاعر الفلسطيني احمد محمد الصديق من هيكل حواريّ غير مباشر في قصيدته (مجمع القرود)[٤٩] التي اقامها على بناء دراميّ ساخر خارج عن الهيكل التقليدي للقصيدة القديمة .

ومن هذا التجديد في البناء الفني للقصيدة الاسلامية وقف الناقد عند ما اسماه بالتجديد العروضي الذي وجده قليلا عند الشعراء الاسلاميين في مواجهة الانحرافات الشاذة عن القاعدة لدى اصحاب القصيدة الحداثية ، ورغم هذه القلّة في تجديد البناء العروضي فقد وقف الناقد عند قصيدة (على باب غرناطة)[٥٠] للشاعر الاردني مأمون فريز جرار ، فوجد فيها تطويرا للبناء العروضي رغم عدم خروجه على القاعدة وأطلق على ذلك (فنّ التوقيع) الذي التزم فيه الشاعر تفعيلة واحدة من مجزوء الوافر ، ولكنه نوّع الرويّ في القافية الواحدة واستخدم اسلوب تدوير الأسطر كسراً للرتابة في الايقاع كما استخدم في الخاتمة اسلوب مخالفة عنصر التوقع في نفس المتلقي ، مع اختلاف في القافية والرويّ عن سائر القصيدة مما جعل هذه القصيدة نموذجا مبسّطا للحركة الايقاعيّة التي يمكن أن يمارسها الشاعر ضمن الثبات العروضي التقليدي ، ويرى الناقد كذلك أن هذه القصيدة تتمتع بغنائية بنّاءة مختلفة عن الغنائية التقليدية القديمة ، اضافة الى امتيازها بالعبارة المصوّرة التي تتجاور فيها الفاظ لم نعهد تجاورها مع وجود التباعد والتناقض بين هذه الالفاظ .

ويرى الناقد ساعي أن هذا التجاور الغريب "يفجر في نفوسنا ايحاءات شديدة الخصوصية لم تكن اللفظة في سياقها التقليدي تملك حساسية ادائها ، وهي ايحاءات توازي الايحاءات التي تثيرها الصور منفصلة عن لغتها"[٥١] ورغم

ذلك ينبه الناقد ساعي الى أن هناك خطرا كبيرا يهدّد الشعر الاسلامي في طريق هذا التجديد اللغوي هو السقوط في الابهام والكليّة واللامعقول ، كما هو الحال عند اصحاب القصيدة الحديثة الحافلة بمثل هذه الصور الفاقدة لاي معنى في سياقها غير المنطقي او العقلي ، ولا يستبعد الناقد هذا الخطر مع وجود البهارج الكثيرة في لغة القصيدة الحديثة والتي قد شدّت اليها بعض الاسلاميين من الشعراء .

ويشير الناقد الى اهمية الرمز في القصيدة الاسلامية في مواجهة العنَت والتشويه الذي لاقته الرموز التاريخية الاسلامية من قِبل اصحاب القصيدة الحديثة البعيدين عن خط الاسلام ، فاصبحت اعادة الاحترام والقدسية لهذه الرموز مهمة ضرورية وشاقة ملقاة على عاتق الشعراء الملتزمين من خلال استيحائهم التاريخ الاسلامي الزاخر باسماء الابطال والمواقع والمعارك والمفكرين والعلماء ، وإن كان الشعراء الاسلاميون ما يزالون دون المستوى المطلوب في احياء هذه الرموز الخصبة .

وفي افق الواقعية الاسلامية يتناول الناقد ساعي قضية الخيال الشعري وصلته بالواقع وكيف تتحقق المعادلة الدقيقة بين الخيال والواقع لدى الشاعر المسلم ، ويتخذ الناقد من الشاعر محمد هاشم رشيد نموذجا في تطبيق هذه المعادلة فيرى أن بيئة الحجاز التي نشأ فيها الشاعر كانت الملهم الروحيّ الاول لخيال هذا الشاعر ، وبتاثير الواقع المشهود في ارض الله الحرام اتّحدت الصورة الرمزية الحديثة عنده بالصورة البلاغية القديمة وتوحد الجانب المادي مع الجانب الروحي في نظره للاشياء من خلال رؤية مزدوجة لا تقتصر على عين واحده تفقد صاحبها رؤية الاشياء بأشكالها الحقيقية ، وبهذا تتحقق لديه المعادلة بين الواقع والخيال طبقا لوجهه نظر واقعية اسلامية لا واقعية ارضية ، ويورد الناقد ساعي مثالا لهذه المعادلة لدى الشاعر في حديثه عن جبل أحُد بأنه ليس

مجرد كتلة صخرية جامدة ولكنه حياة كاملة لها تاريخها الحافل بعجائب علاقات الارض بالسماء ؛ اذ الواقع الاسلامي يؤيد أن جبل احد ازهر في قلوب المسلمين روحانية باقية وأورق في تاريخهم صفحات من العبر والاحداث سجلها القرآن الكريم والسيرة النبويّة المطهّرة [٥٢] .

وهكذا يرى الناقد أن الشاعر استطاع بهذه الرؤية أن يحقق التواصل الروحي بين الإنسان المسلم والجبل المسلم ، وحقق الشاعر هذا التواصل الروحي كذلك في وقوفه امام (بدْر) حيث الانتصار الاول للاسلام وفاتحة الصفحات في تاريخ معاركه ، وفي توق الشاعر للتواصل مع الذات الالهية يزول التباعد والتناقض بين اطراف المعادلة الخيالية في شعره ، وقد ساق الناقد نماذج من هذا الشعر تؤيد أن "الواقع الاسلامي دفع بشاعره الى اعلى قمم الخيال ولم يغرق فيه وابعد نقاط الفكر ولم يسرف فيها وارتفع به فوق الواقع الارضي بمسافات هائلة من غير أن تفلت يده هذا الواقع ، ولكن اليد الأخرى كانت تمسك دائما بالواقع السماوي الرفيع ، الحقيقة العليا التي هي حقيقة الحقائق واعلى درجات الواقع"[٥٣]

وآخر نموذج اورده الناقد للشاعر محمد هاشم رشيد في هذا السياق هو ابياته التي يخاطب بها جبل النور في مكة حيث نزل الوحي لاول مرة على رسول الله صلى الله عليه واله ؛ اذ وصف هذا الجبل باوصاف يمكن أن يعدها اصحاب الواقع المادي ضربا من المبالغات ولكنها ليست كذلك بمقاييس الواقعية الاسلامية لأن الشاعر كان يمسك بزمام المعادلة بين الواقع والخيال وينطلق من نظرة روحية في وصفه لهذا الجبل ، فكان صادقا في التفكير والتصوير والتعبير . وهكذا يتخذ الناقد احمد بسام ساعي من الواقعية الاسلامية منهجا نقديا في تحليل النماذج الشعرية التي اوردها في التطبيق محاولا الوصول الى خصائصها الفكرية والشعورية وقيمها التعبيرية من خلال هذا المنهج وإن

خالف في بعض تطبيقاته ما قرّره من مبادئ نظرية لمنهج الواقعيه الاسلامية كما لاحظنا ذلك في دراسته لنص تأبط شرا أحد صعاليك الجاهلية المعروفين. ومن هذا المنهج المحدد بالواقعية الاسلامية الى منهج آخر اسلامي ايضا ولكنه غير محدد بصفة من صفات المناهج النقدية المعروفه ولذلك يمكن تسميته بالمنهج التكاملي او المتكامل للدلالة على أنه يمكن أن يستعين بأيّ منهج من مناهج النقد الأدبي في تحليل النص اذا دعت الضرورة لذلك ، ولكن ميزة هذا المنهج التكاملي الاسلامي أنه لا يقبل المناهج الأخرى على عواهنها وسلبياتها ونقائصها بل يأخذ منها ما يراه ايجابيا متفقا مع ثوابت العقيدة ومتطابقا مع التصور الاسلامي للكون والإنسان والحياة ، ويحتكم هذا المنهج الى النص الأدبي نفسه وما يتطلبه من منهج في تحليله دون أن يفرض عليه منهجا من خارجه .

٦- عودة اللّه منيع القيسي

ويبدو أن الناقد عودة الله منيع القيسي حاول أن يصطنع المنهج التكاملي في معالجته للنصوص الشعرية التي اوردها تحت عناوين مختلفة في كتابه (تجارب في النقد الأدبي التطبيقي من منظور إسلامي)[٥٤] ومن تلك العناوين التي أوردها(دراسة لقصيدة فلسفة الحياة) للشاعر المهجري ايليا ابي ماضي ورأى فيها أنها دعوة الى الدمار والفناء ؛ لأن الشاعر في دعوته الى التفاؤل وحب الحياة والجمال لم يسلك الطريق الصحيح لتحقيق كل ذلك بل سلك طريقا خطأ يوصل الإنسان الى عكس ما دعا اليه شاعر ، اي يوصله الى التشاؤم وكراهية الحياة والسقوط في هاوية الدمار والفناء ؛ وذلك لأنه دعى الى "نبذ التفكير في الهموم والمشكلات والمعضلات لإراحه العقول والعيش بالغريزة كما تعيش الطيور ، وقد الح على هذه الفكرة باكثر من عشرة ابيات في القصيدة حتى لم يعد مجال للتأويل او ادعاء المجاز في التعبير"[٥٥] وفي هذا دعوة من

الشاعر الى تعطيل العقل والتفكير عند الإنسان مما يعطّل الاهداف التي ارادها كالتفاؤل والحب والجمال والتعاطف وغيرها ؛ لأن هذه الاهداف لا تتحقق الا بالعقل والتفكير السليم ، اما لو تبع الناس راي ابي ماضي في السير وراء الغريزة وتخدير العقل فإن الحياة ستصاب بالتقهقر وتعود الى اسوء ما كانت عليه في غابر العصور ؛ لأن البشرية ما وصلت الى ما وصلت اليه من تقدم الا باستخدام العقول ونتائج التفكير والتخطيط .

ثم يحاول الناقد القيسي تفسير مضامين القصيدة وصورها باستخدام المنهج النفسي فيرى أن الشاعر بعد هجرته الى امريكا كان يأمل الحصول على المال وتحقيق الثراء المادي ولكنه فشل في ذلك ، ومن هنا جاء دور (الخداع النفسي) ليخفف من احساسه بالفشل ويعيد التوازن لشخصه "والخداع النفسي يكون احيانا على صورة تبرير سلبي واحيانا على صورة تبرير ايجابي وعند الشاعر اتخذ الخداع النفسي اسلوب التبرير الإيجابي"[٥٦] فاتخذ دعوته لتجميد العقل قناعا يخفي تحته مشاعر التشاؤم والاحساس المرير بقبح الحياة ، وقد جرى ذلك التبرير في لاوعي الشاعر ثم تجسّم ثمرة في وعيه وحسّه ترجمها الى قصيدة يدعو فيها الى مذهبه هذا .

وهكذا يتخذ الناقد القيسي بعضا من معطيات المنهج النفسي في تحليل قصيدة ابي ماضي ليظهر أنها تخالف التصور الاسلامي الداعي الى أقامهُ الحياة والمجتمع الإنساني على اساس العقل وقوه التفكير كما في قوله تعالى (كذلك نفصل الايات لقوم يتفكرون)[٥٧] ، ويأتي تحليل القيسي هذا نموذجا تطبيقيا للمنهج التكاملي الاسلامي في النقد الأدبي . وهناك موضوع آخر للقيسي في كتابه هذا حاول فيه أن يحلل ابياتا للمتنبي في وصف الاسد ورأى فيها أنها تجسيد لشخصية المتنبي رغم أنها جاءت في سياق المدح لبدر بن عامر الذي أنشئت القصيدة لمدحه .

وقدّم الناقد من ابيات القصيدة ما رآه ادلّة على ما ذهب اليه من تفسير لوصف المتنبي للاسد بأنه وصف لذات المتنبي من خلال الاسد وليس وسيله للمدح كما جرت عادة الشعراء ، وحاول الناقد أن يقدم تفسيرا نفسيا لهذا الوصف بأنه نوع من الاسقاط النفسي الذي عمد اليه الشاعر تلقائيا عن غير وعي او سابق تصميم تعبيرا عن الرغبات المكبوتة عنده والمعاني التي لا يجد فرصة لاظهارها في حالة الوعي .

ومن الواضح أن الناقد القيسي يعتمد على معطيات المنهج النفسي في تفسير عمليه الابداع للنص الأدبي ، ولكنه حين يبدا بتحليل هذا النص يترك المنهج النفسي ويصطنع منهجا اسلوبيا هدفه بيان الروعة في التعبير والتصوير فيعمد الى تتبع الحروف والالفاظ والجمل وبيان تناسقها الموسيقي وجمالها التصويري وتاثيرها الشعوري في المتلقي ، ومن اجل أن لا يخرج الناقد عن اطار المنظور الاسلامي في النقد كما قرره في عنوان الكتاب فقد اضاف لذلك التحليل قوله :"وبعد فنحن اليوم احوج ما نكون في مجال الأدب الى مثل هذا اللون الذي ينمي الشجاعة ويدفع الى بذل النفس في سبيل العزة المذالة والكرامة المهدورة ، مكان تلك الالوان الرخيصة التي لا تنمي الا الميوعة والجبن والفسولة لكي ننشئ جيلا متمردا على الضعف والهوان ثائرا على الظلم مستعدا للتضحية قادرا على استرداد الاوطان والذود عن الحمى والمقدسات"[٥٨] .

ولا ادري كيف استخرج الناقد كل هذه المعاني من ابيات المتنبي في وصف الاسد الذي اتخذه تجسيدا لوصف ذاته بل لوصف ممدوحه ، والأهمّ من هذا أن هناك افتعالا واضحا من الناقد في ربط نقده التطبيقي لهذا النص بالمنهج الاسلامي في النقد الأدبي . ولم يستطع الناقد القيسي أن يفتعل مثل هذا الربط في دراسته لقصيدة الحطيئة القصصية في الكرم[٥٩] اذ اقتصر على بيان براعة الشاعر في البناء القصصي لقصيدته .

بل اضطر الناقد الى تسجيل المآخذ الواضحة على بعض مضامين القصيدة كعرض الابن على ابيه أن يذبحه ويقدم لحمه طعاما للضيف مما جعلنا نستنكر مثل هذا الكرم ونستقبحه بالاضافه الى مخالفته الصريحه لقوله تعالى (ولا تقتلوا النفس التي حرّم الله الا بالحق)[٦٠] وقوله تعالى (من قتل نفسا بغير نفس او فساد في الارض فكأنما قتل الناس جميعا)[٦١] فكيف يمكن أن يذبح إنسان ليكرم بلحمه إنسان آخر خوفا من ذمّه او طلبا لشهرة زائفة ، ومن المآخذ التي سجلها الناقد ايضا هو ضيق مضامين القصيدة ومحدوديتها ، ولكنه رغم ذلك وجد القصيدة "من اروع القصص الشعرية في أدبنا العربي القديم ولا تثريب بعد ذلك لأن قيمتها الفنيّة تصميما وتعبيرا ارجح من قيمتها الفكرية غايات ومضامين"[٦٢] وهنا يمكن القول بأن الناقد لم ينطلق في هذا التقييم من منظور اسلامي لأن المنهج الاسلامي في النقد لا يؤيد هذا الفصل بين القيم الفكرية والقيم الفنيّة للعمل الأدبي .

ويبدو أن الناقد القيسي وقع كذلك في مخالفة منهج النقد الاسلامي حين تناول ديوان (للصلاه والثورة) للشاعرة نازك الملائكه ، اذ وضع مقياسا للشعر ينطلق مما سماه (الحالة الشعرية او الفنية) التي يعيشها الشاعر او الأديب ويترجمها الى كلمات ويسجل علاقات جديدة بين الاشياء منبثقه من الوجدان مختلفة عن العلاقات الموضوعية في الطبيعة وهذه الحاله الفنيّة يضعها الناقد بمقابل حالة الوعي لدى الشاعر مما يدل على أن مصدر تلك الحاله الفنيّة هو عالم اللاوعي.

ومن هذا الفهم للحالة الفنيّة او الشعرية ينطلق الناقد في نقده لديوان الشاعرة نازك الملائكه فيقول :"لقد نظمت الشاعرة معظم الديوان وهي في حالة وعي او حالة انفعال اولي لا يرتفع الى خلق الانسجام الفني عند الشاعره ، إن الديوان افكار في معظمه لا وجدان صيغ بقلم شاعرة تمتلك ناصية اللغة وذات ميراث طويل في نظم الشعر"[٦٣] ثم يختار مقاطع من بعض قصائد الديوان كقصيدة

(اقوى من القبر) التي قالتها الشاعرة في رثاء امّها ويعلّق عليها بمثل قوله :"إن هذا التصور يوحي بالتشفي او العذاب وما اعتقد أن الشاعرة ارادت ذلك او أن ذلك يأتي على لسانها لو كانت تحت تاثير الحالة الفنيّة"[٦٤] وبمثل قوله أيضا :"هذا يعني أن الشاعرة لم تكن في حالة فنيّة وهي تقول هذه القصيدة وانما كانت في حاله انفعال اوّليّ لم تستطع أن تخلق الانسجام الكامل الذي يلمح الجمال المعنوي فيعرضه ويلمح القبح المعنوي فيطرحه"[٦٥]

ويقول الناقد كذلك عن مجمل الديوان :"يكاد الديوان يخلو من الرمز فهو كلام مباشر ولا شك أن هذا متصل الى حد كبير بحالة الوعي التي كانت الشاعرة تطرح فيها قصائدها الى الوجود"[٦٦] . وهكذا تكون مؤاخذه الناقد الكبرى على الشاعرة في ديوانها أنها نظمت معظم قصائده وهي في حالة وعي بعيدا عن الحاله الفنيّة التي هي حالة اللاوعي.

ويظهر أن راي الناقد القيسي في التجربة الشعرية وقيمتها الفنيّة لا يتفق مع راي المنهج الاسلامي في النقد الأدبي لأن هذا المنهج يرى أن التجربة الشعرية والشعورية عامة لابد أن ترتبط بجانب الوعي لدى الشاعر والأديب وأن لا تخرج هذه التجربة عن سلطان العقل ورقابة الفكر وقيد الوعي وضبط الشعور، كما يريد لها الحداثيون أن تخرج عن هذه الحدود مفتونين بآراء فرويد اليهودي وتلامذته من امثال يونج وأدلر الّذين اشاعوا فكرة أن العقل الباطن هو المصدر الاساس في توجيه سلوك البشر .

وتعاظمت اوهامهم لدى المدرسة السريالية التي أنكرت الواقع أنكارا تاما ودعت الى تحرير الإنسان والفن من سيطرة العقل والمنطق ومعطيات الشعور وزعمت أن الابداع الفني يقوم في اساسه على رفض كل معطيات الحس والواقع والفهم ، ويقوم على تحرير الخيال من سلطة العقل الواعي حتى رأى فيلسوفهم كلوديل أن بين الشعر والعقل لعبة كلعبة الهرّ والفأر ، فلا يكاد

هرالعقل يطلّ برأسه حتى تهرب منه فأرة الشعر ، فالشعر الحقيقي في راي اولئك القوم لا يكون الا نتاج حالة اللاوعي وغيبة الشعور . وهكذا فتحت الابواب للشذوذ والهلوسة والهذيان في شعر الحداثة بعيدا عن سلطة العقل والوعي والشعور .

ومن الواضح أن منهج النقد الاسلامي لا يقبل هذه الافكار السقيمة في تقويمه العمل الأدبي وتفسيره التجربة الابداعية في الشعر والأدب عموما باتجاه أدب اسلامي ملتزم بالتصور الاسلامي للكون والإنسان والحياة ، فمن اوليّات هذا الأدب أن يتصل بالوعي ومسؤولية الكلمة التزاما بقوله تعالى (ما يلفظ من قول إلا لديه رقيب عتيد)[٦٧] فلابد للشاعر من السيطرة على تجربته الفنيّة ولا يكون عقله وخياله نهباً لحالة اللاوعي التي تقوده الى الجموح والهيمان في اودية الخيال المحال والباطل من اقوال الضلال ، فيكون من دعاة الغواية التي حذّر منها الباري عزّوجلّ في قوله (والشعراء يتّبعهم الغاوون ، الم تر أنهم في كل وادٍ يهيمون وأنهم يقولون ما لا يفعلون)[٦٨] . وبهذا يكون الناقد القيسي في نفيه حالة الوعي عن التجربة الفنيّة في الشعر والأدب مخالفا لمنهج النقد الأدبي الاسلامي في تفسير هذه التجربة وتقويمها.

وكذلك حين تناول الناقد ديوان (لماذا الحزن) للشاعر خالد الساكت فاكد أن الروح التي تغلب على شعره هي مزيج من روح ابن الرومي وابي العلاء المعري ومن فلسفه شوبنهارالالماني ، اي أن شعره في هذا الديوان تهيمن عليه روح التشاؤم والحزن والياس . وقد اورد الناقد نصوصا من الديوان تتضمن هذه المشاعر السائدة ولكنه لم يضعها في المنظور الإسلامي ليتضح مدى تاثيرها السلبي في المتلقي ، وظهر الناقد بمظهر المناصر للشاعر في بثّ هذه المشاعر بعد أن حاول أن يحملها على اسلوب السخرية ، ولكن مع ذلك يبقى

لهذه المشاعر اثرها السلبي الذي تجاهله الناقد . ومن الطبيعي أن القيسي لا يلتزم قواعد المنهج الاسلامي للنقد الأدبي لأنه قد كتب كتابه قبل تبلور هذه القواعد في سنين لاحقة ، ولأنه كذلك وضع لنفسه منهجا اسماه (المنهج التكاملي) الذي لا يلتزم منهجا محددا من مناهج النقد المعروفه ولكنه رغم ذلك جعل (المنظور الاسلامي) قيدا لعنوان كتابه في النقد التطبيقي وانطلاقا من هذا العنوان جاءت مؤاخذاتنا عليه فيما تناوله من نصوص شعرية في نقده التطبيقي.

٧- محمد الحسناوي

ونشهد هذا التأرجح في تطبيق المنهج الاسلامي لدى ناقد آخر هو محمد الحسناوي في كتابه (في الأدب والأدب الإسلامي) وبخاصة في حديثه عن اخلاقية نزار قباني رغم وصفه بالبذاءة والتحلّل والفسوق من قبل العديد من النقاد فقد اراد الحسناوي مخالفة الآخرين في تلك الأوصاف واثبات أن الشاعر كان يتمتع بالاخلاق السامية حتى جعل عنوان مقاله النقدي (اخلاقية نزار قباني) علما بأنه قد نصّ في كتابه المذكور على التزامه بالمنهج الاسلامي حيث قال:"ان قضية المنهج النقدي الذي تأخذ به هذه المجموعة-الكتاب وهو منهج إسلامي-تستدعي تحديد المنحى الذي قام عليه هذا المنهج او ارتضاه طريقا يسلكه"[٦٩] .

ثم يذكر أنه اعتمد طريق دراسة النصوص الأدبية المعاصرة قبل اعتماده على النظريات ومع ذلك يبقى منهجه اسلاميا في دراسة تلك النصوص كما تقدم تقريره لمنهج الكتاب ، فاذا اردنا تبيّن معالم هذا المنهج في دراسته للشاعر نزار قباني فسوف نقع على خلل واضح في التطبيق ؛ اذ بعد أن يتساءل الحسناوي بقوله وهل لدى صاحب طفولة نهد اخلاق ؟ يجعل الاجابة عن هذا السؤال مأخوذة من ادعاءات الشاعر ونسبته الاخلاق والتقوى الى نفسه وليست مأخوذة من معايير الاسلام وقيمه الاخلاقية المستندة الى كتاب الله العظيم وسنّة

نبيه الكريم ، والناقد ملتفت الى هذا الامر حين يقول : "إن الصورة المرتسمة لنزار في اذهان الناس ليست مقحمة عليه ولكنها شأن كل امر شهير مبالغ فيها او هي تغطي على ابعاده الاخرى ، فهي صورة مختزلة كاريكاتورية ليست بالصادقة ولا الكاذبة . هناك عوامل عدة عملت على اشاعة الصورة غير الكاملة عن نزار منها بروز الجانب الغزلي الحسّي لديه واهتمامات الناس الخاصه بهذا اللون من الشعر ، ومنها اللوم الاخلاقي اللاذع الذي تناول الشاعر وكذلك نوعية الجمهور الذي ادمن مؤلفاته ، ثم ان حديث الشاعر عن الامور الجنسية بحد ذاته في مجتمعنا يلقي ظلا خاصا على صاحبه ، ظلا يكاد يجرّده من ابسط الحوافز الخلقية"[٧٠] .

ورغم هذه العقبات الواقفة في وجه اخلاقية الشاعر يحاول الناقد الحسناوي جاهدا أن يجد منفذا لاثبات اخلاقية ما لشاعره وذلك باللجوء الى قصائده الوطنية وهي قليلة جدا بالقياس الى قصائده الغزلية الفاحشة كما يلجأ الناقد الى اعترافات الشاعر بزيف حبّه للمرأة وخداعه لها والى صدقه بالتعبير عن غرامياته وصراحته في تصويرها ، ويجعل من ذلك جوهر الاخلاق لدى الشاعر ثم يقول بأننا افتقدنا هذه الاخلاق منذ أمد بعيد ويضرب مثلا على الدلالة الاخلاقية في شعره بقصيدته (حبلى) التي يصوّر فيها المرأة الزانية ويظهرها بمظهر المظلومة الواقعة ضحية الرجل النذل الخائن .

وبعد أن يورد الناقد مقاطع من تلك القصيدة يسجّل رأيه بسؤال إنكاري حيث يقول :"هل من شكّ في الدلالة الاخلاقية لهذا النصّ الفاجع ؟"[٧١] ويورد الناقد دليلا آخر على اخلاقية نزار في تصويره المرأة المبتذلة الخائنة لزوجها والمتاجرة بجسدها والمستهترة بكرامة الرجل في قصائده (مدنسّة الحليب) و(همجية الشفتين) و(مهرّجة) و(طائشة الضفائر) وغيرها ويورد الناقد نصوصا أخرى من اعترافات الشاعر وقرصنته وشروره كما في قصائده

(يوميات قرصان) و(مصلوبة النهدين) و(البغيّ) بل يورد نصا له في رثاء احد الثيران التي يقتلها مصارعوا الثيران في اسبانيا ، ويشبه الشاعر ذلك الثور بأنه يسقط في ساحة الملعب كأيّ شهيد وكأيّ نبيّ ، ولا يلفت هذا التشبيه نظر الناقد الحسناوي او يثير اهتمامه بعد أن تعاطف مع الشاعر حدّ الشغف بل راح يقول :"الموقف الاخلاقي هنا ليس رفقا بالحيوان وحسب بل هو تعاطف مع هذا الحيوان وتمجيد لكبريائه التي هي رمز لكبرياء الأقوياء البسطاء"[٧٢] .

وهكذا ينساق الناقد مع الشاعر في فكرة المساواة بين قتل الثور وقتل النبي ! بل راح الناقد يدافع عن هذا الشاعر بقوله :"اما تعليل التنافر بين اشعار نزار الحسية الجنسية واشعاره الاخلاقية فيرجع الى طبيعة تكوين النفس الإنسانية التي لا تخلو من النوازع المتباينة اشدّ التباين كما تشير الى ذلك الملاحظة العاديه وكما دلّت ابحاث فرويد في التحليل النفسي"[٧٣] وهكذا انتهى الامر بالناقد الى ابحاث فرويد ونظرياته في التحليل النفسي ليجد فيها مبرّرا لكل ما اورده من قبائح هذا الشاعر جاعلا منها اخلاقاً مقبولة بحسب تلك النظريات الفرويدية لا بحسب المعايير والقيم الاسلامية .

فهل هذا هو المنهج الاسلامي الذي تبناه الناقد في مقدمة كتابه ؟! ولو اجرينا مقارنة سريعة بين ما كتبه الحسناوي عن نزار قباني وما كتبه ناقد اسلامي آخر هو احمد بسام ساعي ، لوجدنا ذلك التأرجح واضحا في تطبيق المنهج الاسلامي لدى الحسناوي في تقويم الشاعر ونتاجه الأدبي ؛ اذ يجعل ساعي من نزار قباني واحدا من السامريين الذين فتنوا الناس في العصر الحديث عن دينهم وعقيدتهم واخلاقهم الاسلامية ، وقد بسط هذا الناقد كلامه في الظروف التي احاطت بالشاعر في مجتمعه الشامي الذي انقسم الى فئات اربع مختلفه في مواقفها من الاستعمار . وكان نزار من الفئه التي رضعت لبن الاستعمار "فلم تعد تتذوق الا فنونه ولم تعد تغريها الا افكاره ومذاهبه في الحياة وغالبا ما كان

افرادها يسمون أنفسهم بسمة التقدمية على حين يسِمون الآخرين بالرجعية فخرجوا على الاخلاق الاسلامية والاعراف العربية او المحلية وتحلّلوا غالبا من كل المثل الإنسانية بله الاسلامية"[٧٤] وقد احتضن افراد هذه الفئة شعر نزار يحفظونه ويرددونه ويجعلونه محورا للقاءاتهم العابثة اللاهية التي يمكن أن يتحدثوا فيها عن كل شيء الا عن الإنسان او الشرف او الوطن الذي كان يئنّ من وطأة الاستعمار قبل رحيله وبعده ، و"كان يرجى من هذه الفئة أن ترتدّ الى نفسها وأصالتها تجاه المدّ الاستعماريّ الحضاريّ الجارف وبازاء المدفع الفرنسي الانجليزي الصهيونيّ الذي كان يتربص بالوطنين آنذاك ، ولكن هذا لم يحدث وخرج علينا نزار قباني عام ١٩٤٤ بديوانه الغزل (قالت لي السمراء) والالتحام العسكري والسياسي حول وجود الاستعمار في سوريا وفي كثير من اقطار الوطن العربي على اشدّه ، لقد كان في هذا كمَن يهدي امرأ يحترق بيته صفيحة من البترول الممتاز"[٧٥] وهكذا تعملقت وطفت على سطح المجتمع الشاميّ مدرسة اللهو والعبث والمجون والفساد الاجتماعي والضياع الفكري والاخلاقي والديني .

وكان لهذه المدرسة اساتذة من الساسة والعسكريين والمفكرين والكتّاب والشعراء والفنانين ، يشجعون اتجاهها ويمكّنون لافرادها من اجهزة الدولة ولا سيّما اجهزة الأمن والاعلام والتربية والنشاطات الفكرية والثقافية ، وتمتد النيران في هذا الاتجاه لتأتي على اخلاق الأمّة وما تبقّى من مثُلها وعقائدها "وبدهيّ أن يكون هذا الاتّجاه المدمّر بؤرة مواتية لنموّ الاجرام والعنف والافتراس الإنساني ، والى أن يسود قانون الغابة الذي لا يميّز بين خير وشر او بين بريء ومذنب ، وبدأت سوريا ولبنان تشهدان موجات من العنف الدمويّ لأسباب كثيرة وفي مناسبات شتى ، ولا سيما السياسي منها والفكري وكان نزار قباني ومدرسته من المفكرين والأدباء والفنانين ما

يزالون ينفخون في نيران هذا الاتجاه فتزداد أواراً وامتداداً"[٧٦] .

وهكذا اجتاحت نيران العنف لبنان وسوريا والاردن ،"لقد شارك نزار قباني مشاركة قديمة وفعّالة وخطّط تخطيطا دقيقا وموفقا من غير أن يدري لقتل زوجته بلقيس في العمارة العراقية ببيروت ، ولقتل آلاف الارواح التي ما تزال تهدر في تلك المنطقة من وطننا العربي على ايدي تلامذة المدرسة القبّانية وتلامذة تلامذتها ، وليس هذا من قبيل المبالغة فمن عاش في بلاد الشام الاربعين سنة الاخيرة ادرك هذه الحقيقة تماما"[٧٧] . هذه هي الصورة التي يرسمها ساعي لنزار قباني واخلاقيته الى ما قبل صحوته بعد هزيمة ١٩٦٧ وهجره الخط العشقي المتفلّت ، وبمقارنة هذه الصورة بنظيرتها التي رسمها الحسناوي لهذا الشاعر يتبين لنا مدى التأرجح في تطبيق المنهج الاسلامي في تلك الفترة الزمنية اعني بدايات ظهور هذا المنهج في النقد الأدبي واوائل استخدامه في ميدان النقد التطبيقي .

ولعل الحسناوي كان اكثر توفيقا في تطبيق المنهج الاسلامي لدى تناوله شاعر الثورة الجزائرية مفدي زكريا[٧٨] وبيان مذهبه الفني من خلال ديوانه (اللهب المقدس) ووصفه بأنه وثيقة أدبية قيمة تضاف الى رصيد الشعر العربي الاصيل قديماً وحديثاً ، لما يتمتع به الشاعر من موهبة فطرية وصدق في التجربة وتخليد لثورة بلده الجزائر بما وضعه من الأناشيد الحماسية والفكرية والاجتماعية التي امتازت بالروعة الفنيّة والروح البطولية بالاضافة لامتياز قصائده عامة بخصب الخيال الحربيّ الملحميّ فضلا عن تجديد الشاعر في القوالب الشعرية تجديدا لا يخرج عن اصول الشعر العربي .

وقد اورد الناقد نماذج من شعر مفدي زكريا تدعم هذه الخصائص في شعره اما عن الجانب الفكري فقد اورد الشواهد الشعرية الدالة على ايمان الشاعر بالله وبأن الجهاد ترجمان هذا الايمان وطريق النصر ، ولا يكون الجهاد بالسيف

وحده بل بالفكر المؤمن والاخلاق الفاضلة وبالعلم وبذل المال في سبيل الله ووحدة الصفّ المحارب والتعاون المخلص ، وبالدفاع عن اللغة العربيه الفصحى وكل ذلك استمدادا من الثقافه الاسلامية صورا ومعاني وافكارا والفاظا ومصطلحات واحداثاً .

وفي الجانب السياسي اورد الناقد من ديوان الشاعر نصوصا عديدة حافلة بدعوة المسلمين للجهاد والغضب والثورة على المستعمر الفرنسي رغم اسرافه وتجبره واستخدامه الحديد والنار ضد الاحرار وفتكه بالعزّل والاطفال والنساء والشيوخ مدعوما من امريكا زعيمة الحضارة الغربية وأمّ الأحلاف الاستعمارية ، ولكن فرنسا المستعمرة الهمجية سترى عاقبة طيشها وطغيانها وسينتهي امرها الى أن تكون لعنة البشرية . وبعد أن أورد الناقد نصوص الشاعر الناطقة بهذه المضامين رأى فيه أنه "استحق لقب شاعر الثورة الجزائرية عن جدارة ؛ لأنه بشّر بالثورة ودعا اليها وفضح مخازي الاستعمار الفرنسي ونبّه العاملين الى اوجه الاصلاح والبناء ، ولما قامت الثورة كان بلبلها الصدّاح يصوّر احداثها ويمجّد انتصاراتها ويرثي شهداءها ويوضّح اهدافها ويرصد تطوراتها ويشحذ معنوياتها ويبين سياستها ويستنهض أنصارها ويدمغ اعداءها وينشر اخبارها ويخوض غمارها ، الى أن دخل السجن من اجلها خمس مرات متوالية ، وأناشيده ملعلعة على ذرى اوراس لعلعة الرصاص والأذان"[٧٩] .

هذا مجمل ما ذكره الحسناوي في نقده التطبيقي لديوان الشاعر مفدي زكريا. ومن الواضح أن منهجه في هذا النقد لا يختلف كثيرا عن منهج من تحدّثنا عنه سابقا من النقاد الاسلاميين في تركيزهم على المضامين والافكار وقلّة اهتمامهم بالتحليل الفني للنصوص الشعرية ، امّا ما قدّمه الحسناوي من كلام عن مذهب الشاعر الفني فقد كان نظرة عامّة على مجمل الديوان وليس

تحليلا فنياً للنماذج الشعرية التي اوردها . ونجد الناقد اكثر اهتماما بالجانب الفني في تناوله ديوان (الظل والحرور) للشاعر عبد الله عيسى السلامه[٨٠] اذ بدأ بحديث موجز عن الموضوعات الرئيسة لقصائد الديوان واضعا تلك الموضوعات تحت عناوين : الإنسان ، المرأة ، الطبيعة ، الحياة ، القدر ، الشيطان ، الله ﷻ ، واورد نماذج من النصوص الشعرية المتعلقه بتلك الموضوعات ثم تحدّث باستفاضة عن الشكل الفني الذي بثّ الشاعر من خلاله تصوّره في اطر وقوالب فنيّة تزخر بالحياة ، ومنها شكل الاقصوصة الشعرية اذ احصى الناقد ما لا يقلّ عن ستّ قصائد في الديوان بنيت بناء قصصيا وقصائد آخرى تضمّنت مشاهد قصصية متخذا الحاضر والاساطير والرمز معينا .

وكان للرمز مكان الصدارة كاستخدامه النحلة او الريشة رمزا للإنسان الثائر او المضطهد وتجسيده التاريخ بشبح وتشخيصه الريح بإنسان ذي رسالة وقد "اختار الشاعر من الابنية القصصية الشروع بايجاز القصة او الابحار بالحدث ثم التدرج من الخطوط العامة الى الجزئيات ، كما تجلى ذلك في قصيدتي (مأساة نحلة) و(الريشة)"[٨١] ثم يشرع الناقد بتحليل ابيات من القصيدة الاولى فيرى أن القصة فيها منذ بدايتها وعبر العقدة حتى نهايتها لم نسمع فيها غير صوت النحلة على سبيل الترجمة الذاتية دون حوار او سرد .

اما في القصيدة الثانية فقد رصد الناقد تلوينا فنيا اكثر غنى وخصبا ولكنه لم يبسط القول في هذا التلوين الفني واقتصر على ذكر اوصاف موجزه جدا لمقاطع القصيدة وكذلك كان كلام ناقد موجزا عن قصيدة (الشبح) التي استخدم الشاعر الاسطورة في صياغتها الفنيّة ثم اشار الى أن القصة الشعرية ربما بلغت اوج نضجها لدى الشاعر في قصيدتيه (خفير) و(الثاكل) "برغم اتكاء اقصوصة الثاكل على شخصية واحدة هي الأمّ لكن العرض تلون بين السرد

والوصف والنجوى كما تخلله انعطاف الى الماضي -الخطف خلفا- الى حيث استرجعت الأمّ تفاصيل الجريمة ومحاولة طمسها من خلال النجوى او تيار الوعي"[٨٢] ويكتفي الناقد بهذا الوصف العام للفن القصصي في هذه القصيدة .

اما قصيدة (خفير) فقد تناولها الناقد بشيء من التفصيل فاوضح أنها تتألف من ستة مقاطع على قواف ستّ وعدتها سبعة وسبعون بيتا من مجزوء الكامل وقد تنوعت اساليب عرضها بين الوصف والسرد والحوار والنجوى ، ففي المقطع الاول كان هناك وصف لبيئة الحدث زمانا ومكانا ، ولم يقف الناقد عند رموز: الليل والريح واصابع الزيتون والتراب ، الواردة في هذا المقطع بل انتقل الى المقطع الثاني حيث المناجاة النفسية الدائرة في اعماق الشاعر الحارس تنتهي الى عقدة القصة او الورطة التي أنزلق اليها الشاعر الخفير في المقطع الثالث .

ثم يعود الشاعر في المقطع الرابع الى مناجاة الحبيبة ليعلل بها أن حبها والتصريح به في هذا العصر هما سبب النسيان ، وفي المقطع الخامس يبلغ الصراع النفسي اوجه من خلال مواجهة مع المحقّق المغلق الذهن الجاهل الأرعن الملحد بينما ينساب الخفير مع تداعياته الذهنية الى معركة بدر المجيدة والتي نكتشف من خلالها أن لفظة بدر كانت هي كلمة السر التي اوحت للشاعر الخفير ما اوحت وشغلته عن التذكر في حينه .

ثم يستأنف الشاعر في المقطع الاخير حديثه موجها الى نفس المحقق توجيها يرتفع بالحادثة من حيّزها الفردي المحدود الى افق الأدب الشمولي الخالد ، وبعد أن يسوق الناقد نصوصا من تلك المقاطع ينتهي الى القول بأن اولى لقب يستحقه صاحب الظل والحرور هو (شاعر النفس) ، ويبدو أن تركيز الناقد على الجانب النفسي في هذه القصيدة شغله عن الالتفات الى خصائصها الفنيّة سوى اشارته المجملة الى اسلوبها القصصي . وفي نقد الحسناوي لديوان (في ظلال

المصطفى)[٨٣] للشاعر يحيى حاج يحيى اشار الى أنه ينتسب بكل صراحة ووضوح الى فن المدائح النبوية الذي ابتدعه كعب بن زهير وأسهم فيه الشريف الرضي والبوصيري واحمد شوقي ، وقد التزم الشاعر مثلهم بعروض الخليل وحتى بحروف قوافيهم كالميم اما في الصور والتراكيب وهيكل القصيدة فقد وجد الناقد مشابهة والوانا من التجديد المحدود كاسقاطه موحيات التاريخ النبوي على واقعنا المظلم او انتقاله من معركة بدر الى تحطيم الاصنام سموا الى بناء الحضارة الاسلامية ليظهر ما بينها وبين المدنية الغربية من بون شاسع .

واستشهد الناقد على هذه المضامين بأبيات متفرقة من قصائد الديوان وختم حديثه بأن الشاعر تجاوز المحسنات البديعية والتلاعب اللفظي الذي وجد عند بعض السابقين وأخصب البذور التي القاها احمد شوقي في ابراز محاسن الاسلام وحاجة المسلمين البشرية اليه في هذا العصر المظلم ، ثم تساءل الناقد عن مدى تمثل الشاعر لقضية التعبير الجميل وكونها من أهمّ القضايا في الفن الاسلامي الملتزم ، وربما اشار الناقد الى ضعف التعبير الفنّي لدى الشاعر حين اجاب عن التساؤل بقوله :"ارجو أن لا يكون اخونا الشاعر يحيى قد خدع بوسواس الصدق او الجرأة في قول الحق ، اذ لا خلاف حول الموضوع الملتزم والوقائع التاريخية او المعاني الاسلامية ولكن الخلاف في شكل التعبير الجميل عن هذه المسائل جميعا"[٨٤] ورغم هذه الاشارة فإن الناقد لم يوضح لنا مواطن الضعف الفني التي يوحي بها كلامه المتقدم .

وفي تناول الناقد الحسناوي لديوان (ماذا يقول القبس الأخضر) للشاعر مصطفى النجار حاول الناقد في نطاق المضامين أن يضيف نصا ابداعيا بنفس شعري الى مضامين الابيات التي اوردها كشواهد على تصور الشاعر للفن والإنسان والكون والحياة وابدى حبه لصاحب الديوان الذي يعيد الصياغة في عالم التصور والواقع وصولا الى المضمون النبيل من ايمان وأبوّة وأمل

ومعاناة ويضيف الناقد اعجابه بهذه الطاقة الشعرية التي تطمح الى خطوة متقدمة في مضمار الفن الاسلامي ، ورأى من قبيل المصادفة في هذا الديوان أن تتجاور وتتعانق الحان الخليل الفراهيدي مع مشتقاتها من اصداء علي احمد باكثير رائد شعر التفعيلة . ثم يورد الناقد نصا من قصائد الديوان الجارية على عروض الخليل ويعلق عليه بقوله:"هذه أغنية من ثمان خليليات اعتمدت البناء المسطح في التشكيل فهي مجموعة ذاتية حول تجربة مفردة تختتم بقفل بارز ينهي الجولة القصيرة"(٨٥) ، ورأى الناقد في تكرار الصيغ الانشائية لا سيّما النداء ظاهرة من احدى الظواهر الحارة التي استوقفته في جميع الديوان ، وكذلك الامر في الجمل المستأنفة بغير واو او المتتابعة عبر أفعال المضارعة وهي احدى سمات شعر التفعيلة . ومع ذلك فان هذه الظواهر اثبتها الناقد في قصائد الشاعر الجارية على عروض الخليل ليكشف كما يقول عن طاقة العروض الخليلي على استيعاب البناء المحكم المتماسك ، فالمشكله كانت وما تزال مشكلة شعراء لا مشكلة تفعيلات .

اما بناء القصيدة الجديدة لدى الشاعر فقد راه الناقد متمددا مع اغراء السهولة في شعر التفعيلة مطاوعا الشاعر حينا ومتمردا عليه احيانا ، ومن امثلة قصائده الطيّعة اورد الناقد قصيدة (الله..وقابيل) التي انقسمت الى ثلاثة مقاطع متكاملة متماسكة، ورأى الناقد أن الشاعر وظّف المقطعين الاوّلين الطويلين لصالح المقطع الاخير القصير الذي يمثل الخاتمة حيث تتعمق التجربة وتستدير المعاناة على محور الواقع المتربص ، ورأى الناقد في موازنة المقطع الخاتمة للمقطعين السابقين تجديدا للمشكلة وحسماً لها في آن واحد.

ومن الملاحظ الفنيّة التي لاحظها الناقد في هذا الديوان ايضا وفرة الحوار في قصائد شعر التفعيلة شأن الحركة الشعرية السائدة في زمنه ، مع تنبيه الناقد الى أن الحوار ذاك لم يتحول الى بناء قصصي ولم يتعد اطار النجوى (المنولوج) لأن الشاعر كان غنائياً محضاً لكن غنائيته الاسلوبية لم تكن أنانية نرجسية بعدما تبيّن على حد تعبير الناقد أنه شاعر قضية تحتضن السماوات والارضين وتتجاوزها الى الله تعالى قضية القضايا .

٨- عبد الباسط بدر

في دراسة لموضوع القدَر في الأدب الإسلامي، يعالج الدكتور عبد الباسط بدر قصيدتين تحملان التصور الإسلامي للقدر[٨٦] من خلال مواقف مر بها صاحبا القصيدتين، أولاهما : (رسالة في ليله التنفيذ) للشاعر هاشم الرفاعي، والثأنية : (سفر أيوب) للشاعر بدر شاكر السياب.

وبعد أن يثبت الناقد النص الكامل للقصيدة الأولى[٨٧] يبدأ في تحليلها متتبعا أفكارها الجزئية بعد تقريره بأنها تصدر عن موقف متميز لرجل محكوم عليه بالموت يعيش اللحظات الأخيرة من عمره ، وهي لحظات رهيبة تضع الإنسان في مواجهة حقيقية مع المصير. وتفسح مجالا كبيرا لظهور القدَر، وتصورات صاحب الموقف عنه. ويحاول الناقد تحليل بعض العبارات والصور الواردة في القصيدة لإستخراج الدلالات البعيدة لها ، كعبارة (صخرية الجدران) ودلالتها على القسوة والشدّة وعبارة (ظلامها أكفاني) وما فيها من إيحاء بعيد يقيم مطابقة كاملة في الدلالة ، ظلمة الليل ، وظلمة الموت المنتشر في طيّات الكفن. ثم يحاول الناقد تحليل بعض الملامح النفسية الدقيقة والعميقة التي تكشفها اجزاء الصور في المقطع الثالث من القصيدة وأول هذه الملامح النفسية تحول المعاناة الى لذّة بفضل الايمان الراسخ لدى الشاعر والذي يجعله يعيش الموقف الصعب

بوعي كامل دون أن ينسى تفاصيل الحياة الهنيئة ، ويؤكد ضخامة وعيه في التفاصيل التي يعرضها لحالته داخل الزنزانة الى درجة أنه يعتذر لحارسها الضخم ويعيد رسم صورته من الداخل رجلا طيب القلب لو تهاون معه قيد أنملة للحقة ولحق اسرته أذى شديد .

وفي هذا الجانب النفسي اشار الناقد الى حالة الصراع التي عاشها الشاعر بين نفسه الأمّارة بالسوء ونفسه اللوّامة التقية وانتصار هذه الاخيرة باقناعها الشاعر أن موته سيكون دخانا يخنق الطغاة وبذورا تتجمع مع بذور أخرى لتصنع فجر الحرية وتؤجج فيه الثورة على الطغيان باعتباره المسؤول الأكبر عن ازهاق روحه البريئة ، وبذلك يصبح الموت بطولة وشهادة للثائر الذي سيقتل وظلما وبغيا يدان به القاتلون وحقا ونهاية عادلة للجميع ، ثم يلخص الناقد موقف الشاعر من القدر في هذه القصيدة فيقول : "فالقدر في القصيدة موجود من خلال الموقف الصعب بين الموت والحياة ومن خلال العدالة الالهية والايمان الكامل بأنها ستنصف المظلوم وهذه جميعا جوانب من التصور الاسلامي للقدر والمقدّر والحياة والمصير الذي ننتهي اليه"[٨٨] .

وفي معالجة الناقد بدر للقصيدة الثانية فقد اثبت النص الكامل لقصيدة السياب سفر أيوب)[٨٩] ثم قدم سببا لاختياره هذه القصيدة بأن صاحبها من روّاد الحداثة في شعرنا العربي المعاصر وأنه خاض في متاهات كثيرة وتقلّب بين اتجاهات متعددة تاثر بتصوراتها ونظم شعره في الدعوة اليها ، وكان في ذلك كله بعيدا عن التصورات الاسلامية ولكن هذه التصورات اخذت تفرض نفسها على عقل الشاعر بعد اصابته بمرض عضال وتقود نفسه الى التوبة والأوبة والوقوف امام باب الله الذي لا يغلق شاكيا ضارعا حامدا بدافع من الفطرة السوية التي يحملها كل إنسان والتي غالبا ما تبرز في لحظات المحنة فتنقل صاحبها الى الموقع الحقيقي الذي ينبغي أن يقف فيه ، موقف المخلوق من الخالق .

ويرى الناقد بدر في قصيدة السياب هذه دعوة لكل أديب شرد بعيدا عن دروب الهدى كي يعود اليها لأنها تمثل مناجاة صادقة لله عز وجل تقترن فيها الشكوى بالحمد وصور الالم بالصبر والتجلد ، وكل ذلك يرتبط بما يسميه الناقد الرؤية الايمانية ، وهي رؤية شمولية لا تنحصر في جزئيات الحدث او نتائجه المباشرة بل تتحسّس نتائجه البعيدة وما فيها من ايجابيات تطغى على السلبيات المباشره . وهكذا فان المرض العضال الذي وقع فيه الشاعر تحول بدافع من الرؤية الايمانية الى عطاء ونعمة ؛ لأن المقدِّر للطرفين هو الله ذو العدل المطلق ، وبهذا نفهم سبب اقتران البلاء بالحمد فهو الفرصة التي شدّت الشاعر الى دروب الهداية وخلّصته من المتاهات التي ضرب فيها سنين عديدة . ويستعرض الناقد بعض صور الشكوى والضراعة والحمد الواردة في القصيدة ، وبعض الصور الدالة على احساس غريب بالجمال تضطرب به نفس الشاعر ولكن الرؤية الايمانية تقود هذه النفس نحو الأمل وتوحي اليها بأن المرض والآلام التي تعانيها ستنجلي وسيتبعها شفاء مريح ، ويرى الناقد أن الشاعر مليء بالثقة في الله بدلالة التركيبات الثنائية المتوالية في القصيدة راسمة صورة كاملة للقدَر والعدل الالهي الرحيم ومن تلك الثنائيات المتضادة الليل والنهار ، الظلمة والنور ، الجدب والمطر .

ومن خلال هذه الثنائيات المتكرّره في الحياة يتوقع الشاعر بأمل قويّ أن يكتب له الشفاء بعد المرض ، وهكذا فإن قصيدة السياب في راي الناقد حملت تصورا نقيّاً واضحاً للقَدر أخرج رؤية ايمانية عميقة تجعل الالم الحاضر تطهيرا للنفس وفرصة للصبر والشكر تقتضي الحمد والثناء ، وتظهر القدَر عدلا ورحمة

وحكمة وتسلم لله قدرته المطلقة ، وقد نجح الشاعر في الايحاء بالأبعاد الكبيرة لمحنته عندما اختار اسم نبيّ الله ايوب عليه السلام ليكون رمزا لمعاناته ، فالرمز يحمل ايحاءات الصبر والتسليم والإنابة ويستحضر الى الذهن الصورة القرآنية لقصة هذا النبي ويضيف الى القصيدة عنصرا اسلاميا له قيمة عقدية وفنية في آن واحد[٩٠] .

٩- جابر قميحة

وفي دراسة الدكتور جابر قميحة لجانب من شعر عمر بهاء الدين الأميري وضعها تحت عنوان (عمر بهاء الدين الاميري شاعر الإنسانية المؤمنة)[٩١] سلك الناقد قميحة مسلك من تقدمه من النقاد في طريق النقد المضموني المشبع بالفكر الدعوي ؛ فنجده يبدأ بخطوط منوّعة من سجل حياة الشاعر ونشاطه الثقافي وجهوده في الدعوة ، وحاول ايضاح فكرته في الفقه الحضاري وبعد ذلك تطرق الى جانب المقاومة والجهاد في شعر الاميري فذكر أنه كان يعيش بعقله ووجدانه وشعره هموم المسلمين والأمّة العربية ، وكانت فلسطين هي الموضوع الاساس لعدد من دواوينه وبالاخص ديوان (من وحي فلسطين) الذي يحمل اهمية خاصة في راي الناقد ترجع الى عاملين احدهما أن الشاعر حمل السلاح وقاتل في فلسطين ، وثانيهما أن الديوان ضمّ عن فلسطين شعرا باكرا بدأ سنة ١٩٤٦ وتأثر بحرب ١٩٤٨ وكشف اسرار الضياع العربي وحذّر من النكبة ، فلما وقعت الهزيمة سنة ١٩٦٧ أرّخ هولها وفنّد عواملها وحمل مشعل الدعوة الى الجهاد .

ثم ساق الناقد بعض نصوص الشاعر في فلسطين وتخليد انتفاضة اطفالها في ديوانه (حجارة من سجيل) كما تناول الناقد قميحة موضوع الاغتراب في شعر الاميري واعتبره غرضا غالبا في دواوين الشاعر ، وحاول أن يلخّص الملامح المشتركة لقصائد الغربة عند الاميري كما حاول أن يجد السمات والملامح

الفارقة بينها ، فوجد أن قصيدة الغربة عند الاميري يمكن توزيعها على ثلاث مراحل زمنية متتابعة كان لها في كل مرحلة شخصيتها الفنّيّة المتميزة ، ففي المرحلة الأولى كانت قصيدة الغربة الحنين ، وفي المرحله الثانية كانت قصيدة الغربة المزيج ، وفي المرحلة الثالثة كانت قصيدة الغربة الروحية ، وفي خصوص هذه المرحلة الاخيرة ساق الناقد بعض النصوص الشعرية كما ساق نصوصا أخرى للمرحلة الثانية التي ينطلق فيها الشاعر من الخاص الى العام ومن المحدود الى الواسع الرحيب . واشار الناقد اشارة سريعة الى وجود نثريات رائعة في شعر الاميري رأى فيها جديدا كان الاميري رائده أو من رواده ، وهو تصدير قصائده بمقدمات نثرية تعايش جوّ القصيدة ، ثم يختم الناقد دراسته عن شعر الاميري بحديث عن الالتزام في الأدب الاسلامي وتمييزه عن الالتزام في الاداب الأخرى كالأدب الشيوعي والأدب الوجودي ، ويرى الناقد أن الالتزام في الأدب الاسلامي لا يتعارض مع حرية الأديب بمفهومها الإنساني السوي ولا يضيق الحدود الموضوعة امام الأديب بل العكس ولذلك فإن قيمة الالتزام في شعر الاميري لم تمنعه من ارتياد مختلف آفاق الموضوعات والتعلق بمختلف الاشكال الفنّيّة والجمالية . ومن الجدير بالذكر أن الناقد لم يتناول هذه الاشكال الفنّيّة والجمالية بأي نوع من أنواع التحليل الفني .

١٠- عمر عبد الرحمن الساريسي

تناول هذا الناقد في كتابه (مقالات في الأدب الإسلامي)[٩٢] مجموعة من شعراء التيار الاسلامي في الأدب العربي الحديث تناولهم في مقالات مختصرة لا في دراسات موسعة ، وبدأهم بالشاعر علي احمد باكثير فقدم مقالته عنه بمقدمات مختصرة عن حياته وشهرته الثقافية وعمله ومراحله الفنّيّة ونظرته الى اللغة ، ثم ساق بعض نصوصه الشعرية التي يتجلى فيها موقف الشاعر من الاسلام واتخاذه عقيدة ثابتة في حياته وأدبه .

ولكن الناقد تساءل بعد ذلك قائلا "هل يكفي لشعره أن يحمل المواقف التي وضحت من الاسلام ليقال انها من الأدب الإسلامي"[٩٣] و"هل تكفي الغاية الاخلاقية التي اشاعها في اكثر اعماله الأدبيه ؟"[٩٤] ورغم أن الناقد أورد للشاعر نصوصا أخرى فيها روح الالتزام بالاسلام والانطلاق من التصور الاسلامي للكون والإنسان والحياة ، ولكن الناقد لم يجب اجابة واضحة وصريحة عما طرحه من تساؤلات وكانه يشير الى ضعف الجانب الفني في تلك النصوص رغم عمق المضامين الاسلامية التي انطوت عليها ، ولكنه مع ذلك ختم حديثه عن هذا الشاعر بعد أن ساق النموذج الاخير من شعره فقال: "هذا نموذج مؤثر لما في أدب با كثير الإسلامي"[٩٥] وهذه العبارة ربما انطوت على اعتراف ضمني بأن أدب هذا الشاعر هو أدب اسلامي بالمعنى الكامل .

ولعل الناقد الساريسي كان اكثر وضوحا في حديثه عن ديوان (أناشيد واغاريد) ليوسف العظم[٩٦] حيث قال في ختام مقاله "وبعد فهذه النظرة الى أناشيد واغاريد يوسف العظم ليست موجهة الى أنساقها الفنّيّة وأنسجتها الداخلية ؛ فذلك جهد سبقني اليه باحثون غيري تحدثوا عن انطباعاتهم عنها... ولكنني ارقبها بعد ذلك بعشرين عاما واكثر وقد غدت غرسا طيبا اصبحت من الشجرة الطيبة التي اصلها ثابت وفرعها في السماء"[٩٧] فمن الواضح أن الناقد يقصر حديثه عن مجموعة هذا الشاعر على الجانب المضموني رغم تميزها في الجانب الفني ولكنه يعتذر عن تركه هذا الجانب بأن الآخرين من النقاد قد تحدثوا عنه ، وحتى لو لم يتحدث النقاد عن الجانب الفني في هذه المجموعة الشعرية فإنها تظل في قناعه الناقد سائرة على طريق النشيد التاريخي الاسلامي الخالد طلع البدر علينا فهي اذن تحمل المسوغات التامّة لدخولها في ميدان الأدب الإسلامي.

وفي مقال ناقد الساريسي عن مجموعة (الطريق الى القدس)[٩٨] للشاعر داود معلا فإن الميزات الفنّيّة لهذه المجموعة قادت الناقد الى تركيز حديثه عن

الجانب الفني حتى إنه جعل عنوان المقال (الادوات الشعرية في مجموعة الطريق الى القدس) وشرع منذ البدايه يشير الى حسن الديباجة وروعة الاستهلال في قصائد المجموعة ، وساق لذلك أمثلة من نصوص المجموعة كما اشار الناقد الى تاثير الوزن العروضي الذي يختاره الشاعر لقصائده بالاضافة الى اختيار القافية المناسبة وحرف الرويّ الذي يطرب السمع والقلب وذلك من خلال صياغات لغوية وتراكيب منسابة اصبحت عزيزة المنال على حد تعبيره .

واشار الناقد كذلك الى الصورة الشعرية الموحية في مجموعة الشاعر وأورد نماذج من النصوص تدل على مهارة الشاعر في التصوير واقتداره في الرسم بالكلمات ، ولم يُغفل الناقد ظاهرة التكرار لبعض التراكيب مما يحدث تناغماً بين الشاعر والمتلقي ، وختم الناقد حديثه عن هذه المجموعة بقوله "وقد استكمل الشاعر لشعره قدرة مذكورة في صبّ المعاني الشعرية في قوالب من الوزن الموسيقي الأخّاذ ليس في البحور والقوافي والروي فحسب ولكن في التقسيم وفي الموسيقى الداخلية أيضا"[٩٩]

إن جميع الظواهر الفنّيّة التي اشار اليها الناقد في هذه المجموعة كانت معتمدة على ذوقه الشخصيّ وانطباعه الذاتي ؛ ولذلك فإنه لم يعمد الى تحليلها وشرح اسرار الابداع فيها باتخاذ المنهج الإسلامي بل اكتفى بانطباعاته الذاتية منهجا في ايراد النصوص الشعرية وتقويمها . وهذا المنهج الانطباعي ذاته اصطنعه الناقد في تناوله مجموعة (حديث الريح)[١٠٠] المجموعة الشعرية الثانية للشاعر داود معلا فتحدث عن البساطة في الشكل والبنية الداخلية للنصوص والاقتدار على الايحاءات بالدلالات والصور ، واشار الى الحسّ الموسيقي المتميز للشاعر وجمال ديباجته الشعرية والمواءمة بين موضوع القصيدة ووزنها العروضي ، وذكر بعض الصور الشعرية النابضة بالحياة والحركه في قصائد الشاعر ورآه متميزا في انسيابية نظمه للتراكيب اللغوية دون أن

تقوده تلك الأنسيابية الى شيء من قرب الغور والتسطح في التركيب الشعري والتفكير ، بل إنها تفضي الى بعد غوري يحافظ على الوحدة الموضوعية في جميع النصوص فيخرج القارئ بأثر واحد مكتنز من كل نصّ على حدة .

ويؤكد الناقد بأن الفكر الأساس الذي يصدر عنه الشاعر في نظره الى الموضوع هو التصور الاسلامي الذي يسلكه في عداد حملة الأدب الاسلامي وأهله ، ويختم الناقد حديثه عن هذه المجموعة بأنها "مزاج من الشعر التقليدي وشعر التفعيلة والشاعر يبدو في الشكلين محلّقا مقتدرا وإن كانت بحور الخليل اكثر مناسبة لموضوعاته وافكاره وتراكيبه الشعرية ؛ لما فيها من هدير الخطابة وتوقيع الأداء الحماسيّ المناسب لمعاني القوة في الصمود والردّ والتحدي"[١٠١]

ولا يخرج الناقد الساريسي عن منهجه التأثري في مقاله المعنون (أبعاد التجربة الشعرية في مجموعة ينابيع العطش) للشاعر الفلسطيني جهاد جميل الجيوسي[١٠٢] اذ يبدء الناقد بتسجيل احاسيسه المنعكسة عن احساس الشاعر المرهف بألم الاحباط في الواقع العربي المؤلم ، وبالأخص الواقع الفلسطيني الذي ينشأ عنه الاحساس بالمرارة والظمأ الشديد الى ينابيع الخير والكرامة ويجعل الناقد هذا الاحساس عامّا وشاملا لجميع قصائد الديوان عمودية أو حرّة مباشرة أو رمزية ، طويلة او قصيرة ، اجتماعية او تجريدية ، ويسوق الناقد للدلالة على تلك الاحاسيس مقاطع من القصيدة الاخيرة في الديوان المسمّاة (ينابيع الملح ونهر العطش)[١٠٣] اذ هي تعكس الواقع بما فيه من جفاف وبيوسة وما يقابل ذلك من طموح الشاعر وأمله بالارتواء .

ويلتفت الناقد الى رمز الماء في القصيدة ويرى فيه بعدا ثانيا من أبعاد التجربة الشعرية في الديوان بعد الاحساس بالغربة والشوق الى النبع الاصيل ولكن الناقد لم يعالج هذا الرمز من بعده الفنيّ في القصيدة ، بل اقتصر على

تفسيره بالعودة الى الحياة العربية الاسلامية القائمة على الاصول الجغرافية والتاريخية للأمّة على حد تعبيره ، ويتحدث الناقد عن مرض الشاعر واثره في تجربته الذاتية ولكنه لا يتخذه بعدا في تجربته الشعرية بل ينصرف الى الصور الفنّيّة في شعره ويجعلها بعدا ثالثا من ابعاد تجربته الشعرية ، فيؤكد على قدرة الشاعر وبراعته في الرسم والتصوير ويورد أمثلة من ابيات متفرقة في الدلالة على ذلك .

وكان الأجدر بالناقد أن يرتفع من تلك الصور الجزئية الى الصور الكلية المتضمنة لدقائق التجربة الشعرية في تفاصيلها وأركانها المهمّة ، وبخاصه أن الناقد كان ملتفتاً الى تلك الصور الكلّية حين قال :"والصور الفنّيّة التي ترسمها ريشة هذا الشاعر ليست جزئية فردية ولكنها صور متتامّة تجتهد أن تخلق كوناً عامّاً يصل احيانا الى الرمز"[١٠٤] ، ولكنه رغم ذلك لم يحدثنا عن تلك الصور المتتامّة ولا عن كونها العام الشامل وما يحمله من رموز ولم يحلّلها تحليلا فنيّاً بل اقتصر على بعض الصور الجزئية ومعانيها المباشرة ، وفي قيم التعبير نجد الناقد يقرر اقتدار الشاعر في امتلاكه اداة التعبير واللغة وتوفّره على جزالة التراكيب الشعرية وعلوّ كعبه في سبكها وحبكها ، ويورد لذلك أمثلة من نصوص الشاعر دون بيان مواضع الاقتدار اللغويّ فيها .

واخيرا اشار الناقد الى جانب الموسيقى والأوزان الشعرية في الديوان وذكر البحور التي نظم فيها الشاعر دون توسع في دلالاتها وايحاءاتها الشعورية وختم مقاله عن الشاعر بذكر الشبه بينه وبين الشاعر المصري هاشم الرفاعي في أنه عاش حياة قصيرة زاخرة بالآلام والآمال وأنهما متقاربان في النكهة الشعرية والقدرة على التأثير في القارئ بما أنتجاه من أدب اسلامي ملتزم .

وفي عودة من الناقد الساريسي الى المنهج العقدي في نقد النص الشعري بنى هذا الناقد مقاله المسمى (صورة الشهيد في شعر عبد الرحمن بارود)[١٠٥] على

ذلك المنهج من خلال حديث مستفيض عن الشهيد والشهادة وقيمتهما في الاسلام فاوضح بأن صورة الشهيد الحت على قلمه حتى إنه لقيها بوضوح في ست قصائد من ثمان وقعن في يده ، وأورد نصوصا عديدة في الدلالة على حب الشهداء والشوق الى لقائهم في العالم الآخر لأنهم صفوة الله المختارة القريبة من الحضرة الالهية ، وتساءل الناقد عن سبب تعلّق الشاعر بصور الشهيد واكثاره منها وحاول أن يجيب عن تساؤله بأن الشاعر وجد في الشهيد باحثا صادقا عن الخلاص من متاعب الحياة غير الاسلامية إما بتحقيق النصر في الدنيا وإما بنيل الشهادة والفوز بالجنّة في الآخرة .

ويرى الناقد في ذلك بطولة حقة اراد الشاعر أن يصورها من خلال الشهيد وافاض في حديثه عن موضوع الجهاد لارتباطه الوثيق بالشهاده وضرورته القصوى في حياة المسلمين الحاضره باعتباره سبيل الخلاص من اعداء الأمّة المسلمه وتكالب قوى الشر العالميه عليها .

وأورد الناقد نصوصا متعددة للشاعر يحث فيها الأمة على الجهاد والسير في طريق الشهادة ويضرب لهم الامثال بابطال الشهداء الذين حاربوا طواغيت عصورهم وانتصروا عليهم وذلك حين "مرّغوا باجسامهم الفتية كرامة المستبد بالتراب والحقوا بجنوده لعنة التاريخ ، كما أنهم فازوا بربح كبير حينما اشترى الله منهم أنفسهم واموالهم بأن لهم الجنة"(١٠٦) ويختم الناقد مقاله بهتاف للشهيد منطلق من عقيدة التوحيد ، ويورد للشاعر نصا لا يختار فيه الشاعر من صفات الرسول صلى الله عليه وآله غير صفة القيادة العسكرية كما يختار من تابعيه قادة المعارك الاسلامية الفاصلة ليبشر- كما يرى الناقد- بمعارك بدريّة جديدة

تنصر الحق وتهزم الباطل في عصرنا الحاضر . وهكذا كان تركيز الناقد في جميع النصوص الشعرية التي أوردها على المضامين العقائديه الخاصه بالجهاد والشهادة دون الخوض في سماتها الفنّيّة.

١١- شلتاغ عبود

حين درس الناقد شلتاغ عبود شعر السيد محمد حسين فضل الله[١٠٧] كاد أن يفصل فصلا تاما بين القيم الفكرية والقيم الفنّيّة في تلك الدراسة ، ولعل اول ما يدلنا على هذا الفصل هو عنوان الدراسة (الهمّ الاسلامي في شعر السيد محمد حسين فضل الله) فمن خلال هذا العنوان نفهم أن الناقد يركز اهتمامه على الجانب المضموني والفكري في شعر السيد فضل الله ، وبالفعل فإن الناقد لم يكتف بحديث مجمل عن موضوع الهمّ الاسلامي بل راح يقسّمه ويوزّعه في مفردات متعددة بدأها أولاً بواقع المسلمين في العصر الحديث وما يولّده من احتراق لدى الشاعر الرسالي الغيور الذي يحمل هم الأمّة المسلمة حين يراها تنتهبها الافكار الوافدة الحاقدة فتصبح نهباً للحيرة والذهول والضياع .

وأورد الناقد النصوص الشعرية الدالّة على هذه المعاني والتي من خلالها يحاول الشاعر مرارا تذكير الأمّة بسوء حالها وتخلفها عن ماضيها المجيد وركونها الى الخمول وقبول الاستعمار . وتحت عنوان المفردة الثانية : حكّام وظلم وفساد ، أورد الناقد نصوصا شعرية أخرى تكشف قبح وادانة الحكّام العرب والمسلمين الذين نصبهم الاستعمار بعد اختفائه وراء الستار وتكشف كذلك عن ادانة الأمّة حين تكون صانعة للفراعنة وممكّنة للظالمين وممهّدة لهم بالاستحواذ على مقدراتها وسوقها الى المذابح ، ويصبح الابرياء والمستضعفون ضحايا الكذب والتمويه الاعلامي ، وتحت عنوان المفردة الثالثة : دماء وشهداء ، أورد الناقد كذلك نصوصا شعرية ناطقة بمظالم الشهداء الذين كانوا

قرابين الدين والحرية ومصابيح هدى لمسيره الأمّة وقد الهبت دماؤهم الروح الشعري المتوقد اساساً لدى الشاعر فصاغها أبياتاً من اللهب المقفى . وتحت عنوان المفردة الرابعة : في الصراع الحضاري ، ساق الناقد نصوصا تضمّنت معاني الصراع بين الاسلام واعدائه من دعاة الكفر والظلام في العالم الغربي وعلى مدى العصور من خلال لعبة استعمارية زينت بلباس الاستقلال والحرية والازدهار الذي كان الغرب يعِد العالم الاسلامي ويمنّيه به ، ولكن النتيجه كانت تدميرا لحضارة الاسلام وتاريخه ومن المحزن أن اللعبة انطلت على كثير من الناس حتى يومهم الحاضر .

من الملاحظ أن الناقد عبود رغم افاضته في الحديث عن هذه المفردات وايراده النصوص الشعرية المتعلقة بمضامينها وأفكارها الا أنه لم يُظهر اهتماما بمقوماتها التعبيرية وصياغاتها الفنّيّة التي تعكس براعة الشاعر في التعبير عن تجربته الشعرية وتصوير حالاته الشعورية المرتبطه بالجانب الفكري والعقدي في تلك النصوص ، وكذلك الامر حين تناول الناقد موضوع الدعاء في ديوان الشاعر ولاحظ أنه ذو شقين فردي وجماعي وأورد الابيات الدالة على كل منهما وايضا حين أورد الشواهد على سخرية الشاعر من الداعين الى الخمول والكسل وتثبيط الآخرين عن الدعوة والعمل بعد أن فهموا القرآن وفهموا الاسلام على أنه عبادة فرديه منعزلة عن حركة الحياة ، بل إنهم يقفون في طريق العاملين والدعاة وقد رأى الشاعر أن هذه سنّة أخرى من سنن الله الاجتماعية في ظهور اعداء الحق على مرّ التاريخ .

وكذلك الامر حين أورد الناقد نصوص الشاعر المتضمنة فهمه الحيوي والحركي للاسلام سوى قوله :"وشتان بين الروح الشعري حين يؤمن بالمبادئ فيهبها قلبه واحاسيسه ويتفاعل خلاله الذات والموضوع حتى ليبدوا شيئا واحدا (أنا من اهوى ومن اهوى أنا) شتان بينه وبين العقل البارد الذي يحلّل الاشياء

بطريقة منطقية محايدة"[١٠٨] ، ومع ذلك فإن الناقد لم يبيّن لنا كيف تم هذا التفاعل بين ذات الشاعر وموضوعه من خلال تحليل النصوص ورصد مجرى التجربة الشعورية التي مر بها الشاعر ، أمّا في الفقرة الاخيرة التي ختم بها الناقد مقالته وتحت عنوان (شعر السيد ومعادلة الهدف والفن) فرغم وجود كلمه الفن في هذا العنوان الا أن الناقد لم يتناولها على وجه التفصيل والتتبع للشواهد الشعرية بل كان حديثه عنها حديثا مجملا شاملا لكل شعر الشاعر بدلالة قوله :"وشعر السيد يحافظ على هذه المعادلة (الهدف والفن) حيث يتعانق الهدف العظيم والفن الاصيل والصدق الشعوري الذي يعشق الفكرة ويذوب فيها"[١٠٩] ثم يحاول الناقد توضيح هذه العبارة من خلال عناصر التجربة الشعرية ، وأولها اللغة التي راها عند الشاعر متفردة في توظيف الطبيعة المتحركة واستقاء المفردات منها ، ولكنه نسبها الى الرومانسية وجعل الشاعر متاثرا باللغة الرومانسية ومع ذلك لم يجعله شاعرا رومانسيا بدعوى أن اللغة حياديّة يمكن أن يوظّفها اصحاب الرؤى والنظرات المتفاوتة عن الكون والحياة .

وهنا يمكننا أن نسأل الناقد : ان اللغة اذا كانت بهذا الوصف وكان الشاعر اسلاميا فلماذا تكون لغته رومانسية وليست اسلامية ؟ ان وصف لغة الشاعر الاسلامي بأنها رومانسية يحدث نوعا من التضاد والاختلاف في فهم وتحليل النصوص الشعرية الصادرة عن هذا الشاعر ، وقد اقر الناقد نفسه بأن الرومانسية موقف من الحياة والمجتمع يختلف عن موقف الاسلام ، وفي تقرير الناقد أن لغة الشاعر لم تكن صائتة حادّة ولا معتمدة كليا على القاموس القديم ، لم يأت بمثال واحد على هذا التقرير وكذلك في حكمه على الصورة بأن تصويره كان جزئيا عبر الاستعاره او التشبيه وتقلّ في ديوانه الصورة القصصية او المشهد التركيبي او الحوار فلم يات الناقد بالشواهد الشعرية على هذه الاحكام .

وكذلك الامر في حديث الناقد عن افادة الشاعر من الرموز التراثية واللغوية وافادته من الأوزان الهادئة الرخيّة مثل البحر الخفيف وتوفيقه بين عناصر الكيان الإنساني في تجربته الشعرية وتحقيقه التوازن بين العقل والعاطفة فلا يطغى احدهما على الآخر ، فإن كل هذه الأحكام التي اطلقها الناقد على الصعيد الفني لم يعزّزها بالشواهد الشعرية وتحليلها ، مقارنة بالشواهد الكثيرة التي أوردها على الصعيد الموضوعي واسهب في شرحها وتحليلها .

وفي دراسة الناقد عبود لشعر احمد مطر[١١٠] بدأ باثبات معرفته الشخصية بهذا الشاعر ليتّخذ من ذلك دليلا على اتجاه الشاعر الاسلامي فضلا عن اتجاهه السياسي في عامّة شعره ؛ ولذلك فقد جعل علاقة الحاكم والمحكوم مدخلا ضرورياً لدراسة شعر احمد مطر وفهمه ؛ لأنه شعر سياسي بالدرجة الاولى يعبر عن الاحساس العام لدى الإنسان العربي وهو يرى حاكمه بجميع مظاهر الارهاب والخداع والتعذيب والقهر ويعبر عما يريد الإنسان العربي أن يقوله عن حاكمه بأنه طاغية قاتل سارق مزوّر عميل شيطان ، وبالتاكيد فإن احمد مطر يتناول كل هذه المعاني تناول الشاعر المقتدر وليس تناول الإنسان المنفعل فحسب ، أما صورة المحكوم في شعر احمد مطر فهي صورة الإنسان المسكون بالرعب الخائف من مرافقة افكاره وظلّه الذي يعاني حالة النفي والغربة دون أن يكون في ذلك تحريض على اليأس كما رأى بعض النقاد بل فيه تحريض على الثورة والتمرّد لأن الحالة التي يصورها الشاعر تستدعي تغييرا لا محالة .

ويلتفت الناقد بعد ذلك الى شخصية الشاعر فيرى فيه شاعرا متمرّدا ينبثق تمرّده من منطلق اسلامي وإن لم تظهر الغاية الاسلامية فيه عارية مباشرة ، وهو يختلف عن التمرّد الوجودي كما عند ساتر والتمرّد العبثي كما عند كافكا او كامي والتمرّد الماركسي الذي تحرّكه شهوة الحكم والمال ، إن تمرّد احمد مطر يرتكن الى رؤية اسلامية تلهمه القوة والوضوح باستمدادها العون من

السماء رافضة الظلم في اي شكل من اشكاله ، ومن هنا فقد نذر الشاعر نفسه وباعها لله عارفا بأنه بتمرّده ورفضه لابد أنه ملاق حتفه بعد أن اصبح قوة وسلطة مضادّة للسلطات بل فوقها ، ومما تقدم يستوحي الناقد فكرة (الواقعية النقدية الاسلامية)[١١١] كظاهرة معنوية في شعر احمد مطر تستلزم ادوات فنّيّة مناسبة لها .

واول ذلك عنصر المفارقة في العلاقات بين الاشياء والبشر في المجتمع العربي الذي يشهده الشاعر ويكتوي بناره وهذه المفارقة تقوم على عنصر التضاد والتناقض حدّ الاثارة والاشمئزاز ، كما هي قائمة على عنصر السخرية والتضخيم الذي يجيده الشاعر اجادته فن الرسم الكاريكاتيري وهو يستعين في رسم صوره المفصّلة بالقصّ والحوار ليبلغ عنده التناقض منتهاه مع شيء من الغرابة والدهشة والمفاجأة . وهذه العناصر الثلاثة الاخيرة يجدها الناقد سمات بارزة في واقعية احمد مطر ، ويسوق لذلك نصا شعريا تتجسد من خلاله هذه السمات ، ثم ينتقل الناقد الى الحديث عن أهمّ الظواهر الفنّيّة في لافتات احمد مطر وأولها لغة اللافتات[١١٢] التي وجدها قائمة على التركيز الشديد الى حد التكثيف والتقطير والاختزال ورأى أن الشاعر ينسجم في هذا مع خصيصة اصيلة في اللغة العربية هي الايجاز وهو أهمّ مظاهر البلاغة العربية .

ويرى الناقد أن هذا الايجاز المكثف الذي اتخذه الشاعر يتناسب مع الوظيفة السياسية التي يهدف اليها في لافتاته حيث يعمد الى قول الكثير في قليل من الالفاظ ، ورأى الناقد أن الشاعر أفاد في ذلك من لغة التوقيعات في العصر العباسي ومن لغة القصة الحديثة المعتمدة على الاختزال واقامة القناطر والحذف ، وبعد أن ساق مثالا شعريا دالاً على تكثيف اللغة في لافتات الشاعر اشار الى طابع التفرد والخصوصية في شعر اللافتة المطرية ، وهذا التفرّد يرتبط بشخصية الشاعر من جهة ويرتبط من جهة أخرى بطريقة التعامل مع

لغة الحياة اليومية في ابعادها السياسية والاجتماعية واعتماد التناقض بين مفردات الحياة على صعيد الاعلام وكلمات الناس في الشارع وما يتردد في لغة المسرح والاغاني وغير ذلك ، وربما اشار بعض النقاد الى هذه الظاهرة في شعر احمد مطر تحت عنوان (الفنيّات الصحفية) [١١٣] . واخيرا اشار الناقد شلتاغ الى أن لغة احمد مطر ذات طابع عقلي تصميمي اكثر من كونها لغة وجدان وعواطف اي أن عنصر الذكاء ذو سلطان كبير في شعره .

وينتقل الناقد الى الحديث عن ظاهره التضمين[١١٤] في شعر احمد مطر وبالأخص فائدته من القرأن الكريم لغة وافكارا وصوراً ورأى فيها أنها طريقة تمتاز بالجدّة والخصوصية ؛ اذ يتناول الشاعر المشهد القرآني بطريقة متوترة عالية الانفعال ويضعه في غير الدلالة التي اريد بها في الاصل اي أنه يحوّر الدلالة ، وبعد أن يسوق الناقد شواهد من لافتات الشاعر على هذه الظاهرة يحذّر من الوقوع في الزاوية الحرجة حين التعامل مع المخزون القرآني في ذاكرة الشاعر بما يؤدي الى الاستخفاف بالاثر القرآني في نفس المتلقي دون قصد من الشاعر ، ويذكر الناقد مثالا شعريا تلمّس منه ذهاب اجواء القداسة القرآنية وأصبح مردودها عكسيا في نفس المتلقي ، وهناك من النقاد من نبّه الى خطورة التغيير في النص القرآني في هذا المجال ، واخيرا اشار الناقد في مجال التضمين الى افادة الشاعر من التراث الشعبي والحديث اليومي للناس في منتدياتهم واسواقهم وكذلك افادته من الاغاني الشعبية وبخاصة في مواقفه الساخرة .

وفي مجال السخرية يفيد الشاعر كذلك من الادوات البلاغية القديمة[١١٥] كالطباق المرتبط بالصورة المتناقضة التي يرسمها رسما كاريكاتوريا في ميدان الحياة السياسية ، وكذلك الجناس الذي كان مظهرا من مظاهر الفذلكة اللغوية يوظّفه الشاعر في لوحاته الساخرة مستعينا بتكرار الحروف بين الكلمتين بما

يحدث الرنين الصوتي المساعد على اظهار المشهد الساخر ، ويأتي الناقد بمثال شعري من لافتات الشاعر يستخدم فيه الجناس لتحقيق الغرض المذكور ، وأشار الناقد كذلك الى افادة الشاعر من التورية وتطويعها بخصائص جديدة تصيب هدفه المنشود ويسوق مثالا شعريا على هذا النوع من التورية لدى الشاعر ، وتناول الناقد شلتاغ موضوع الصورة والرمز[١١٦] في شعر احمد مطر فأكّد بأنه لا يوغل في ظلالهما كثيرا حتى إننا لا نرى صورا على طريقة الاستعارة التصريحية او المكنيّة على الرغم من أن لغة الشعر لغة استعارية بل نجد احيانا مباشرة واحيانا صورا كليّة او لوحات او مشاهد اقرب ما تكون الى المعادل الموضوعي لفكرة الشاعر.

اما رموز الشاعر فليست اسطورية ولا ادونيسية ولا على طريقة سعيد عقل او أنسي الحاج ولا على طريقة مالارميه او رامبو ؛ لأن الشاعر خطّ لنفسه منهجا آخر غير منهج الرمزيين الذين يؤمنون بالايحاء وتراسل الحواس وتوظيف موسيقى اللفظ وظلاله ، بل امن بالرمز (الموضوعي) الذي يوظّف اسماء الناس المعاصرين والحيوانات واشياء الحياة المعاصرة لتكون رموزا لافكاره ، وربما اشار بعض نقاد احمد مطر ودارسي شعره الى سمة الوضوح في رموزه وأنها قريبة المأخذ سهلة المسلك والولوج الى نفس المتلقي ، واخيرا فإن الرمز لدى احمد مطر ليس تجريدا للمعاني بل هو تجسيد لها وتقريب الى الفهم ، وفي خاتمة المقال عن شعر احمد مطر يؤكد الناقد شلتاغ عبود بأن هذا الشاعر هو ضمير أمّة ولسان أمّة وشاعر مرحلة مصيرية من حياة الإنسان العربي وأنه اختطّ لنفسه طريقا في نبرة الصوت وطريقا في وسائل التوصيل دون حاجة الى استيراد هذه الوسائل من أدب الآخرين وسيكون هذا الشاعر متجددا ومؤثّرا على الدوام ما دام مواكباً حياة الناس ومعاناتهم اليومية .

وللناقد عبود في كتابه هذا مقال تحت عنوان (السيد الصدر في الشعر الاسلامي المعاصر)[١١٧] تناول فيه اثر استشهاد السيد محمد باقر الصدر في شعراء التيار الاسلامي ونتاجهم الرثائي لتلك الشخصية الفذّة ، وكان تركيز الناقد على الجانب الموضوعي الذي جعله تحت عناوين متعددة منها : الريادة في التوجيه ، فلسفة القوة ، ازهار الدم ، الازلام ، الصمت المجرم ، أمّة في الناس ، زينب العصر. ومن خلال هذه العناوين يتضح أن الناقد كان ينتقي من نصوص الشعراء ما يتناسب مع اداء الافكار المتضمّنة في موضوعاتها كريادة السيد الصدر لقوة الثورة المنطلقة بوجه الطغاة مستعينا بقوة الايمان مقتديا بجدّه الحسين الثائر بوجه الظلم والرافض لكل مظاهر الذل والهوان منتصرا بدمه المسفوك على سيف الحاكم الظالم .

وكان السيد الصدر شهيدا عظيما تبارى الشعراء في رثائه وما احدثت شهادته من اثر في صفوف الأمّة وبخاصه انتفاضة المؤمنين على طغاة البعث وأزلامه الجاهليين في العراق بعد استشهاد السيد الصدر ، اما قبل ذلك فربما تحدث الشعراء عن الصمت المجرم لاكثر المجتمع الخائف الجبان بما كان سببا في جرأة الحاكم المستبدّ وإقدامه على اغتيال شخصية الامام الصدر ذات الكبرياء واصالة الفكر والعبقرية والطهارة والنقاء ، واخيرا اشار الناقد الى أن الشعراء لم يعطوا شقيقة السيد الصدر المجاهدة بنت الهدى حقها من الاشادة على الرغم من مظلوميتها وبشاعة ما حلّ بها على ايدي الطغمة الحاقدة ، وبهذا ينتهي مقال الناقد عن السيد الصدر في الشعر الاسلامي المعاصر بعد أن ساق مجموعة من النصوص الشعرية لشعراء متعددين دون الاشارة الى اي مظهر من المظاهر الفنّيّة في تلك النصوص .

تحت عنوان (الدعوة الى التغيير في الشعر الاسلامي المعاصر) [١١٨] يتبنى الناقد شلتا غ عبود الرأي الذائع في نظريه الأدب الاسلامي بأن هذا الأدب

والشعر منه خاصة لا يؤدي وظيفته في التغيير الاجتماعي كما يؤديها المصلح الاجتماعي والمغير السياسي بل إن للشعر روحا خاصة وعالما مستقلا خاصا بلغته وصوره وموسيقاه ، ويصل به ايمانه بهذه الفكرة الى حد التبنّي لرأي أحد النقاد الاسلاميين بقوله: "واذا كانت نيّة اولئك الشعراء الاسلاميين الذين يمزجون بين اساليب المغير الاجتماعي وأساليب الشعر اذا كانت نيتهم صادقة فلهم اجرهم عند ربهم ولكن شعرهم لن يقبل في ساحه الشعر الاسلامي الخالص ولن يدخل محرابه وسيكون موضعه في مكانه من برامج المصلحين الاجتماعيين والسياسيين المباشرة"[١١٩] .

وهذا الرأي في الواقع هو الشائع بين النقّاد الإسلاميين على الصعيد النظري وهو صحيح الى حدّ بعيد لأنه يدعو الى الاهتمام بالجانب الفنّي في الشعر ، ولكنّ ما وجدناه عند معظم أولئك النقاد أنهم يُغفلون هذا الجانب المهمّ في نقدهم التطبيقي وينصبّ اهتمامهم على مضامين الشعر الفكرية والعقائدية ، وحين يلتفتون الى أساليب الفنّ في الشعر فسبيلهم الاقتصاد والاختصار كما رأينا ذلك عند من تقدم من النقاد في هذا الفصل وما نحن متابعوه عند الناقد شلتاغ عبود الذي تناول في المقال الذي نحن بصدده فكرة الالتزام ورأى فيها شرط الالتحام بين الأديب المسلم وعقيدته الاسلامية ووعد بأنه سيعرض نماذج من الشعر يتجلى فيها العناق بين الشاعر وعقيدته الى درجة تصل حد التوتر والتوقد مما لا نجد له مثيلا في تجارب الشعر الأخرى ، ثم يبدأ بسوق هذه النماذج الشعرية في موضوع وظيفة الشعر كما تحدث عنها الشعراء[١٢٠] ويأتي بنصوص للشاعر محمد منلا غزيل والشاعر جمال فوزي والشاعر محمد محمود الزبيري وغيرهم .

ولكن حين نتأمل في هذه النصوص لا نجد فيها الخصائص الفنّيّة التي اشترط الناقد وجودها والتي لم يتطرق اليها اصلا ، اما تحت عنوان (الشعر المقاتل)[١٢١] فقد أورد الناقد نصوصا شعرية قيّمة تمتلك خصائص فنّيّة مميّزة

تجعلها نماذج جيدة للشعر الاسلامي المعاصر ولكن الناقد رغم ذلك لم يتطرق الى تحليل تلك الخصائص الفنّيّة واقتصر تحليله على الجانب الفكري والموضوعي ، وكذلك هو منهج الناقد عبود حين تناوله ديوان (غائب كالوطن حاضر كالبكاء) [١٢٢] للشاعر مصطفى المهاجر حيث درس محنة الإنسان المسلم على وجه الخصوص في هذا الديوان ، فنجده يضع الدراسة تحت عناوين موضوعيه مثل: جحيم النجاة.. الغربة ،الوجه الآخر للموقف. ويسوق النصوص المتعددة من الديوان ويستخرج منها ما كان يدور بذهن الشاعر من افكار وربما اشار الى ما تتركه من اثر عاطفي في المتلقي ولكنه لا يبحث عن هذا الاثر في التركيب الفني لتلك النصوص بل يعتمد على انطباعاته الذاتية المنعكسة عن تأمله الشخصي .

ومن الحق أن الناقد خصّص فقرة مستقلة تحت عنوان (معادلة الهدف والفن)[١٢٣] في دراسته هذه لديوان الشاعر المهاجر ، ورأى بأن ادوات الفن الشعري لديه "تحتاج الى مزيد من الصقل والتهذيب والافادة من فنون الأدب الآخرى كالقصة والمسرح بأدواتهما الحديثة التي تصلح أن تكون وسائل توصيل هادئة مؤثرة ، وأن لغته بحاجة الى نداوة وظلال وايحاء وإن كان الموقف الملتهب القى بشظاياه على الحروف فجعلها ناريّة صائتة"[١٢٤] ومن الواضح أن هذه الاراء التي ادلى بها الناقد تحتاج الى مزيد من التحليل والاستعانة بالشواهد الشعرية ، وكذلك حين رأى بأن الشاعر أفاد من الاعلام القرآنية المتحوّلة الى رموز وافاد كذلك من الموروث الشعري العربي القديم ووظّفه ، ولكن هذا التوجّه لديه كان محدودا ويحتاج الى تعميق وتفعيل جادّ ، وختم الناقد هذه الاراء النقدية بأن "ديوان المهاجر يعكس تعادل الموازين النفسية والفكرية في الشخصية الإنسانية فلا يطغى فيه عنصر فكر على احساس او عنصر عاطفة على فكرة وأن بدت صورته الفنّيّة تطمح الى عمق

اكثر"[١٢٥] . وطبعا دون أن يحلل الناقد أيّة صورة فنّيّة من الصور الواردة في النصوص الشعرية التي استشهد بها في دراسته .

وللناقد عبود في هذا الكتاب دراسة دلاليّة قيّمة للفظة (الجُرح) وتطورها الدلالي في شعر جواد جميل ، فبعد أن يقرّر الناقد أن هذه المفردة في لغة الشاعر قد تأتي بمعناها الحقيقي المتضمن لنزف الدم وما يصاحبه من الم جسدي ، فإنها غالبا ما تأتي لديه بمعناها المجازي ودلالاتها المجازية المتعدده[١٢٦] وإن كانت هذه الدلالات تلتقي عند معنى شامل هو قضية الشعب العراقي ومحنته مع حكّامه الظالمين .

فأول هذه الدلالات ما سماه الناقد (الجرح..القضية) وهي قضية الشعب العراقي المشار اليها آنفاً والدلالة الثانيه لكلمة الجرح في قاموس الشاعر هي القداسة والدين بمعنى الطابع المقدّس لابعاد القضية العراقيه الإنسانية والسياسية والعقديه لأنها في الواقع صراع الحق والباطل في العراق وفي غيره من بلاد الاسلام ، والمعنى المجازي الثالث للجرح هوالألم المعنوي والمعاناة النفسية الناشئة من مقاومة الروح لسطوة الجلّاد القاهرة للجسد بأساليب التعذيب المتعددة .

وهناك دلالة رابعة للجرح هي الثورة والرفض والاستشهاد بمعنى أن الجرح ثائر ومقاتل نائل ما يبتغي او شهيد دون هدفه كما هو في حديث الشاعر عن ثوار الحجارة في فلسطين ، والدلالة الخامسة للجرح هي الذكرى بمعنى فقدان الإنسان كل ما يملكه في زمن القهر ولم يبق له إلا الذكرى ، والدلالة السادسة للجرح في شعر جواد جميل هي الكبرياء والمجد بمعنى أن جرح الشاعر شامخ لا يسمح لبلل الدمع أن يغسله بل يكون برؤه حين يصير عميقا . وكذلك الامر حين يقف الشاعر عند رمز من رموز البطولة ويقول عنه بأنه صيّر الجرح للأمّة قلادة شرف ومجد .

وبعد أن يورد الناقد نصوصا شعرية متعددة كشواهد على الدلالات السابقة يختم دراسته بأنه اراد فيها أن يقوّض اركان المغالطة القائلة بأن نقاد الأدب الاسلامي يضحّون بالفن في سبيل الاعلان عن الافكار الاسلامية ، وهو محقّ بخصوص هذه المقالة أمّا في المقالات السابقه عليها فلم نلحظ هذا الاهتمام والتركيز على الجانب الفني بل كان الجانب الفكري والموضوعي هو الغالب على اهتمام الناقد وتركيزه .

وفي مقال الناقد عبود حول الرمز الحسيني في الشعر الاسلامي المعاصر[١٢٧] تناول تعامل الشعراء الاسلاميين مع الشخصية الحسينية تعاملا رمزيا ، وهو يختلف - كما يرى - عمّا سمّاه (التعبير عن الشخصية) حيث يتمّ سرد احداث الشخصية ونظمها نظماً تقريرياً دون توظيف الحدث الحسيني لعلاج مشكلات ومظالم العصر وإن كان لهذه الطريقة وجه آخر ايجابيّ يوظّف الحدث الحسيني لمعانٍ سياسية واجتماعية معاصرة ولكنْ باسلوب استنهاضيّ مباشر ، وبعد أن يورد الناقد نصوصا شعرية شاهدة على هذا الأسلوب في الحديث عن شخصية الامام الحسين عليه السلام ، يتناول موضوعه الرئيس في تعامل الشعراء الاسلاميين تعاملا رمزيا مع الشخصية الحسينية وهو يرى أن هذا التعامل يتم بخطوتين : اولاهما ما اسماه (التعامل الاشاري الجزئي)[١٢٨] ويكون من خلال بيت او صورة شعرية جزئية ويورد الناقد أمثلة شعرية لهذا النوع من التعامل ويحلّلها باختصار لاستخراج رموز الاشاريّة منها ثم يذكر الخطوة الثانية "وهي الصورة التي يعبّر الشاعر فيها بالشخصية او من خلالها عما يريد من دلالات ولم يعد مثل هذا الحديث عن الشخصية ايغالا بالتاريخ بل احساسا بالهموم التي تحاصر إنسان اليوم وبالضغوط التي تأخذ بخناقه وتسدّ عليه المسارب وهو إمّا هارب أمامها او مواجهٌ لها وروحه بين كفّيه"[١٢٩] .

ويسوق الناقد أمثلة متعددة للصور الرمزية عند الشعراء الاسلاميين

المعاصرين ويحللها تحليلا موضوعيا دقيقاً دون الحديث عن عناصرها الفنّيّة ملاحظاً أنّ الشعر الاسلامي المعاصر لم يبلغ بالشخصية الحسينية درجة القِناع او النموذج الذي يعبَّر فيه من خلال القصيدة كلّها عن المحن المعاصرة ، ويعلل ذلك بدرجة الحماس والتوقّد التي تستدعي حضور الأنا الشعرية حضوراً بارزاً لدى الشعراء الاسلاميين المحاصرين بالنيران من كل جانب فلا يملكون إلا أن يصرخوا بكل ما تسعفهم حناجرهم وبكلّ ما تملكه قلوبهم من خفقان مما يفقدهم الهدوء التامّ اللازم لخلق الشخصية الموضوعية من خلال القِناع والنموذج .

وفي هذا الكتاب مقالٌ آخر للناقد عبود تحت عنوان (آثارٌ قرآنية في الشعر الاسلامي المعاصر)[١٣٠]بدأه بأثر اللغة القرآنية لدى شعراء التجربة الاسلامية المعاصرة ، وأوضح بأنّ لكل شاعر منهم طريقته الخاصة في إنتقاء المفردات القرآنية والتعامل معها ادراكاً منه لامكانيّة هذه المفردات في إحداث الأثر الذي يرجوه في نفس المتلقي المسلم بما له من صلة حميمة بالقرآن ، ثم يورد الناقد بعض النصوص الشعرية الصادرة عن موروث لغويّ قرآنيّ مختزن في اعماق الشاعر ومنها بيتان للشاعر مدين الموسوي يقول فيهما[١٣١] :

فلا تهونوا اذا ما قلّ ناصركم فالحقّ دربٌ عليه قلّ مَن عَبرا

سيروا خِفافاً على دربٍ مواكبُه لا تقطع الزحفَ حتى تبلغ الظّفَرا

واشار الناقد أنّ في البيت الاول استيحاءً من قوله تعالى : (ولا تهِنوا ولا تحزنوا وأنتم الأعلون)[١٣٢] ، ورأى أنّ الشاعر أخطأ في قوله (لا تهونوا) "لأنّ الفعل مضارعٌ مجزوم بلا الناهية"[١٣٣] . ومن الواضح أن هذا السبب الذي يقدّمه الناقد لتخطئة الشاعر ليس كافيا ؛ لأنه في الواقع لم يخطئ من الجانب النحويّ اذا كان قاصدا للفعل (هان) فهذا الفعل اذا دخلته واو الجماعة فإنه يجزم بحذف النون وهذا ما فعله الشاعر بوجه صحيح ، ولكنه اخطأ في استيحاء المفردة

القرآنيه (تهنوا) فهي مأخوذة من (وَهن) بمعنى ضعُف وليس من (هان) بمعنى ذلّ وهناك فارق كبير بين المعنيَين .

وذكر الناقد أن البيت الثاني فيه اشارة الى قوله تعالى: (انفروا خفافا وثقالا)[١٣٤] ولكن قول الشاعر سيروا فيه اختلاف عن السياق القرآني لما يوجد من فرق واضح بين السير وبين النفور المتضمّن لمعاني الاستعداد والتأهّب والتحفّظ والشمولية الجماعية ولفظة السيْر تفتقد كل هذه المعاني ، واشار الناقد الى أن الشعراء الاسلاميين يتفاوتون في استدعائهم الالفاظ القرآنية فبعضهم يكتفي بالمفردة الدالّة وبعضهم الآخر يستدعي السياق ببعض كلماته ، وقلّما يلجؤون الى الاقتباس المباشر وهم لا يتعاملون مع القرآن تعاملا فنيّاً محضاً بل يذوبون فيه ويستهدونه ويلتحمون بتوجيهاته ؛ ولذلك تأتي المفردات القرآنية على قلّتها في شعرهم مفعمة بالاجواء القرآنية ومتجاوبة مع الاوامر الالهية ، وحين تأتي تلك المفردات في سياق شعريّ فإنها تساهم في خلق صورة[١٣٥] وتنوّع في فنون الخيال .

ويسوق الناقد بعض النصوص الشعرية ذات الصور الفنّيّة المستوحاة من المشاهد والصور القرآنية ويشير الى أن تلك الصور لا يشترط فيها استخدام التشبيه او الاستعارة او حالات المجاز الأخرى ، ورأى أنّ بعض الشعراء الاسلاميين يحوّر في الصورة القرآنية او ينقلها من سياقها الى جوٍّ جديد في حين يتعامل بعضهم الآخر مع الصورة القرآنية كما هي وبنفس دلالاتها وفي حالات آخرى يضيف الشاعر الى الصورة القرآنية عناصر لم توجد فيها ، وتناول الناقد افادة الشاعر الاسلامي من الأعلام القرآنية[١٣٦] باعتبارها رموزا دالّة على المعاني المتعددة من ايمان وتضحية وجهاد وصبر ومن ظلم وفساد وطغيان ، وساق الناقد نصوصا شعرية استدعى شعراؤها بعض الشخصيات القرآنية مثل موسى ويوسف عليهما السلام بوصفهما رمزا للخير والعطاء ومثل

ابي لهب بوصفه رمزا للشر والحقد والكيد ، وختم الناقد مقاله بأن اثر القرآن في الشعر الاسلامي يتعلق بقدرة الشاعر على الافادة من الاثر القرآنيّ اللغوي والتصويري والرمزي فليس كافيا أن يورد الشاعر الفاظاً او أعلاماً قرآنية بل إن حسن الافادة يكمن في قدرته على الربط بين الماضي والحاضر بطريقة ايحائية ذكية .

وتحت عنوان (الرمز في الشعر الاسلامي المعاصر)[١٣٧] درس الناقد شلتاغ عبود نوعا واحدا من مستويات الرمز وصوره وهو الأعلام ، وقد نبّه في البداية الى أن بعض الشعراء المعاصرين من غير الاسلاميين قد وظّفوا الرموز الاسلامية توظيفا سلبيا صادرا عن رفض الاسلام وكونه عقيدة تمثّل موقفا من الحياة الى درجة أنّ منهم مَن كان يسخر من هذه الرموز وما تمثّله من دلالات في نفس المتلقي المسلم ، وقد وقف الناقد اولاً عند الرموز- الاعلام الواردة في القرآن الكريم[١٣٨] سواء كانت اصناما او قبائل وجماعات او اشخاصا من الحكام او الاغنياء او أنبياء وصالحين من البشر .

وقد أورد الناقد نصوصا شعرية تضمنت بعض تلك الرموز مثل : الطاغوت ، هبل ، مناة ، عاد ، عجل اليهود ، فرعون ، ابراهيم وموسى وعيسى عليهم السلام ، ووقف الناقد ثانيا عند رموز الشخصيات الاسلامية التراثية[١٣٩] وأبرزها شخصية الامام الحسين عليه السلام ووالده الامام عليّ عليه السلام وأخته البطلة زينب ، وهناك رموز طاغية تمتزج مع الرمز الحسيني مثل يزيد بن معاوية وعبيد الله بن زياد والشمر ، وساق الناقد نصوصا شعرية اعتمدت هذه الشخصيات الرامزة . وقد لاحظ أن بعض الشعراء غير الاسلاميين يسرقون من هذه الرموز دلالتها الجهادية الاسلامية ويضعونها في سياقات توحي بدلالات آخرى كالدلالة على الاشتراكية والثورة على الرأسمالية عند الماركسيين منهم وكما عند غيرهم من اصحاب الاتجاهات العدمية ، واشار

الناقد الى ورود شخصيات مثل عمر بن الخطاب وسعد بن ابي وقاص وطارق بن زياد وعبد الرحمن الغافقي وعقبة بن نافع ممن يحمل دلالات جهادية لدى بعض الشعراء الاسلاميين يفيد منها في تحريض أمّته وبعث روح الجهاد والقوة فيها .

ووقف الناقد ثالثا عند الاماكن الرامزة [١٤٠] من قديمة وحديثة ودلالاتها المتنوعة لدى الشعراء الاسلاميين في عصرنا الحديث مثل (بدر) التي اصبحت علَما على الجهاد والمدد الالهي وقوة العقيدة التي جعلت الفئة القليلة تغلب الفئة الكثيرة ، ومثل (صفّين) التي كانت علَما على الحدّ الفاصل بين نقاء الاسلام وانحراف الحكّام واستخدامهم الاسلام وسيلة لشهواتهم ودنياهم الرخيصة ، ومثل (كربلاء) رمز الجهاد والتضحية خارج حدود الزمان والمكان .

اما الاماكن المعاصرة فتكتسب دلالتها الرمزية من خلال الاحداث التي شهدتها هذه الاماكن في العصر الحديث مثل (قُم) التي شهدت انطلاقة ثورة كبرى ضد الطغيان ومثل (طهران) التي اقيمت فيها دولة للاسلام لاول مرة في العصر الحديث ، ومثل لاهور وكابل وجلال آباد التي كانت ميادين لاختبار قدرة الاسلام على العطاء غير المحدود ، اما بغداد فقد كانت رمزا للمأساة التي نامت عنها عيون العالم حيث كانت مقبرة كبرى للآراء والتاريخ والحرية .

وقد ساق الناقد نصوصا شعرية متعددة في الدلالة على رمزية هذه الاماكن الحديثة لدى الشعراء الإسلاميين . ووقف الناقد رابعا عند ابطال معاصرين[١٤١] صاروا رموزا للثورة والبطولة والفكر الاسلامي مثل ابي الاعلى المودودي وحسن البنا وسيد قطب والامام الخميني والسيد محمد باقر الصدر وغيرهم ، واشار الناقد الى أن بعض القصائد الاسلامية التي تناولت هذه الشخصيات اتخذت طابع الرثاء ولكن بعضها الآخر تعامل معها تعاملاً رمزيا وإن لم يصل الى مرحلة (القِناع) الذي يتخذ من الشخصية وسيلة للتعبير عن هموم العصر

وأورد الناقد نصوصا شعرية متعددة تناولت هذه الشخصيات تناولا رمزيا وربما تحدثت بعض القصائد عن ابطال لم تذكر اسماءهم ولكن افعالهم معلومة ترفعهم الى مصاف الاساطير البطلة ، واشار الناقد بأن هذا التناول الرمزي للابطال نوع جديد في شعر الاسلاميين بعد أن كانت القصائد مديحا طويلا او رثاء عريضا .

واضاف الناقد لما تقدم رموزا أخرى لغوية وموضوعية مستحدثه[١٤٢] وهي الرموز التي ترتبط بتجارب الشعراء مما يكررونه دائما فيصبح علامة دالّة عليهم ، وأورد نصوصا شعرية تضمّنت كلمات سماها رموزا لغويّة مثل : الجلاد ، القيد ، الشمس ، الموعد ، الليل ، الكلاب ، الذئاب ، السيف ، الجياد وغيرها ، وذكر الناقد بأن هذه الكلمات موظفة توظيفا رمزيا بدلالات خاصة بالتوجه الاسلامي رغم استخدامها بدلالات مخالفة عند شعراء ذوي توجهات أخرى من قومية او شيوعية او غيرها ، ورصد الناقد نوعا آخر من الرموز يصنعه الشاعر من مفردة لغويّة يكرّرها في شعره فيكون رمزه الخاص به مثل مفردة (الجرح) في شعر جواد جميل او مفردة (خضراء) في شعر محمد مصطفى الغماري وغيرهما . وربما عرّض الشعراء الاسلاميون برموز غيرهم من ذوي الافكار المعادية للاسلام او سخروا منها كالرموز القومية والماركسية والاقليمية وغيرها ، ويختم الناقد دراسته للرمز في شعر الاسلاميين بمجموعة خلاصات نقدية[١٤٣] لاحظ فيها أن النماذج الشعرية التي ذكرها كانت ذات مستوى فنّي ناضج وطامح وإن لم يدلّنا الناقد على مواطن النضج الفنّي في تلك النماذج .

ولاحظ ايضا أن الشعراء الاسلاميين لم يثبتوا على الشكل العموديّ بل لجأوا الى شعر التفعيلة حيناً والى اللغة الرومانسية حينا آخر ، واعتبر ذلك فضيلة لهم بعد أن نفى عن شعرهم صور التغريب الفكري والفني الباحث عن الشكل

لمجرد التهديم او التقليد والانبهار بالمدارس الغربية . ولعل هذا الحكم النقديّ يصدق على النماذج الشعرية التي استشهد بها الناقد في دراسته ، ولكنه ليس عامّا وشاملا لجميع الشعر الاسلامي المعاصر بعد أن أوغل بعض شعرائه في التغريب الفني - ولا اقول الفكري - الى درجة اصبحت قصائدهم مغلقة وغارقة في الغموض والابهام حالها حال الشعر الحداثيّ مما يجرّها نحو العبثية في بعدها عن الواقع وعدم تحقيقها الهدف المنشود للأدب الاسلامي في التغيير، ولا مجال هنا لتفصيل الكلام في هذا الموضوع وقد نفرد له بحثاً مستقلاً في قادم الأيام إن شاء الله تعالى .

ومن المستغرب أن الناقد يشجع الشعراء على هذا الغموض بقوله : "وعليهم أن يدركوا أن القارئ الحديث لا يميل الى أن يقدَّم اليه كل شيء واضحا ، بل لابد من الغموض الشفّاف في بعض الاحيان ، ولابدّ من الثقة بفهم المتلقي واعطائه فرصة للتأمّل والكشف"[١٤٤] وهذه هي ذات الحجّة التي يصطنعها الحداثيون لشعرهم العبثي المرفوض في منهج الأدب والنقد الاسلامي ، ويأخذ الناقد شلتاغ عبود على الشعراء الاسلاميين أنهم لم يصلوا برموزهم الى درجة (القِناع) كما هو عند البيّاتي وأدونيس وغيرهما من الموغلين في الحداثة المرفوضين في منهج الأدب الاسلامي ، ويدعو الناقد شعراءنا الاسلاميين الى توسيع دائرة رموزهم والافادة من التراث الصوفي بل يمكنهم توظيف الاسطورة توسيعا لدائرة التأثير والتثوير وباستطاعة كل منهم الالحاح على نمط من الرموز مرتبط بشخصيته او بيئته بحيث يصبح علَماً عليه يقول :"والشعراء يعلمون كيف نجح بدر شاكر السياب في استنطاق جيكور او بويب وجعلهما علما على همّه الكظيم او مثل ما فعل احمد عبد المعطي حجازي مع (اوراس) رمزا للشمم والاباء الثائر في ارض الاسلام الجزائرية"[١٤٥] وهي دعوة واضحة وصريحة الى الاقتداء بهؤلاء الشعراء وسلوك مسلكهم المخالف لمنهج الأدب الإسلامي.

وفي مقال تحت عنوان (القيم العاطفية في الشعر الاسلام المعاصر)[١٤٦] تناول الناقد بعض العواطف المهيمنة على قلوب الشعراء الاسلاميين وأولها (الألم)[١٤٧] الذي تعيشه أمّة الاسلام منذ تهاونها في أمر دينها ثم ابتلائها بحكّام يسومونها سوء العذاب ؛ ولذلك صار الألم زاد النخبة الواعية التي تحمل الامانة الالهية بمسؤولية وادراك وتضحية ويزيد الالم في قلب الشاعر الذي يشهد الواقع المفجع فلا يملك الا أن يصرخ وينزف دماً ، ويورد الناقد بعض الشواهد الشعرية الناطقة بآلام المسلمين ومحنة دينهم وما يتعرضون له من ظلم وسجن وتعذيب وقتل وتشريد ، وتكثر القصائد في رثاء الشهداء بطابع يختلف عن طابع الرثاء القديم اذ نشهد لدى الشاعر الاسلامي المعاصر تفاعلا عاطفيا مع محنة الإنسان والعقيدة والأمّة كما نشهد قصائد عديدة في موضوع الغربة ذات الطعم الخاص واللون المختلف عن غربة غير الاسلاميين .

ورغم كثرة النصوص التي ساقها الناقد في هذا المجال وتبسّط في استخراج مضامينها العاطفيّة الا أنه لم يتطرق الى تحليل الادوات الفنّيّة التي وظّفها الشعراء في حشد تلك المضامين العاطفية الممتزجة بطبيعة الحال بمعانيها الفكرية والعقدية التي اشار الناقد الى اختلافها عن الألم الطاغي حدّ المرض والهستيريا لدى المدرسة الرومانسية ، فما نشهده لدى الاسلاميين هو حالة التوازن بين نسب العقل والعاطفة والخيال واللا شعور .

ويتناول الناقد تحت عنوان (غضب) لونا آخر من الوان العاطفة زاخر بالقوة والثورة والانفعال والرفض ، ودواعي هذا الغضب كثيرة في حياة المسلمين من ظلم واستعمار واحتلال ودمار وضياع للدين والوطن ، وأقرب الأمثلة على ذلك فلسطين ومحنتها الكبرى ، وللدلالة على هذه المعاني يسوق الناقد بعض النصوص الشعرية المتفجّرة بغضب الشعراء الاسلاميين ولكنه كالمعتاد لا يتطرق الى تحليلها الفنّي رغم اشارته الى هذا الجانب بقوله:"لا ينبغي أن

يتبادر الى الذهن من مصطلح التحريض الغاضب أن الشعر الذي بين ايدينا شعر تقريريّ خالٍ من عناصر الشعر بل هو مع حدّة نبرته وقوة انفعاله توسّل بالصورة والايحاء والرمز وعناصر التجربة الشعرية الآخرى في كثير من الأحيان"[١٤٨] ، وهذه العناصر الفنّيّة التي اشار اليها الناقد هي أهمّ ما ينبغي أن يتناوله في تحليل النصوص ولكنه لم يفعل .

وكذلك الحال عندما تناول الناقد عاطفة أخرى تحت عنوان (امل)[١٤٩] حيث أورد نصوصا شعرية متعددة مستخرجا مضامينها العاطفية الدالة على شيوع الأمل في نفوس الشعراء الاسلاميين رغم الألم والغضب ، ومبعث ذلك الامل هو الايمان والثقة بوعد الله في نصر المؤمنين وعلوّ كلمة الله في الارض واتمام نوره ولو كره الكافرون ، وفي عاطفة (حب)[١٥٠] نبّه الناقد الى أن هذا الموضوع يتسع لكثير من اغراض الشعر ومعانيه "اذ يكون حبّا لله ولرسوله او تعلقاً بمبادئ الاسلام وفناء بقيمها او حبا للأئمة الاطهار والصحابة والابطال الاسلاميين والاولياء الصالحين ، كما قد يكون حبّاً للجماعة المؤمنة بعلاقاتها الحميمة وحباً للزوجة والولد والحبيبة"[١٥١] .

ولاتساع هذا الموضوع فقد اقتصر الناقد على بعض صوره لدى الشعراء الاسلاميين كالحب الالهيّ وحب العقيدة وحبّ الجماعة الاسلامية ، وأورد أمثلة من اشعارهم في هذه الالوان من الحبّ ، اما صور الحبّ الأخرى كحبّ الزوجة والولد والأمّ فقد اشار الناقد الى أن هذه العواطف قلّما تواجهنا في التجربة الاسلامية المعاصرة ، وعلل ذلك بأن عاطفة الشاعر المعاصر عاطفة شمولية تعنى بالاحاسيس المنبثقة من موضوعات الصراع والضغوط النفسية التي يعانيها المسلم المعاصر من الأنظمة ومن تطورات الحياة المعاكسة والمضادة لعقيده الاسلام . ونبّه الناقد عبود الى خلوّ دواوين الشعراء الاسلاميين

المعاصرين من تجارب الحبّ تجاه المرأة الحبيبة باعتبارها جسدا وليست رمزا لفكرة او عقيدة وعلل هذه الظاهرة بأن الشاعر الاسلامي محاصر بحراب البوليس وعيون المخابرات وتهديد السجن والنفي والقتل في كل لحظة ، فلم يعد عنده - مع القلب الخائف المضطرب - ما يفيض به على المرأة او ما يعبّر به غريزيا او نفسياً ازاءها . واشار الناقد في ختام مقاله الى أن موضوعات العواطف التي تناولها ليست بعيدة عن ذات الشاعر رغم عمومها وشمولها الجماعي ؛ لأن الشاعر يحسّ بهذه الموضوعات احساسا ذاتيا فتصدر من قلبه وتتفاعل مع كيانه فتمتزج الذات بالموضوع امتزاجا لا يدع مجالا للانفصام وبهذا تتميز العواطف بطابع خاص في التجربة الشعرية الاسلامية المعاصرة رغم عنايتها بالعام والكوني الشامل .

وتحت عنوان (لمسات تفرّد في ايقاعات على وتر القلب)[١٥٢] يتناول الناقد عبود الديوان الثاني للشاعر مصطفى المهاجر (ايقاعات على وتر القلب) ويعترف الناقد منذ البداية بأنه لا يريد التحدث عن هذا الديوان على الطريقة المدرسية التي تعالج قضايا الفكرة والفن او الشكل والمضمون ن بل يحبّ أن يتلقّاه محفّزا ومؤثّرا يجد أنعكاساته في كيانه الإنساني مثله مثل اي كيان آخر يتلقى كلمات الشاعر المشحونة بمعانٍ غير المعاني التي تحملها الكلمات الأخرى[١٥٣] .

وفي هذا الاعتراف من الناقد دليل واضح على أنه يسلك في نقده منهجا انطباعياً تاثّرياً يعتمد على احساساته الذاتية وآرائه الشخصية فيما يقرأ من ديوان الشاعر ، وفعلاً بدأ الناقد يسجّل انطباعاته عن الديوان تحت عنوانات فرعية مثل : تعادليّة الفكر والوجدان ، الآخرون هم النعيم ، بساطة ، موسيقى وحداثة ، رمزية شفيفة . فرأى في شعر الديوان صدقاً عاطفياً يوشّي الافكار فيخلق توحّدا تامّاً بين الفرد والجماعة ويصبح الشعر معبّراً عن الذاتي

والإنساني في آن واحد ، ويصبح الآخرون هم النعيم بالنسبة للشاعر ومن هنا تأتي بساطته المتدفقة في صياغة القول رغم ما تجده فيه من عنصر المفاجأة او الجدّة في العلاقات اللغوية ، او النزوع نحو استقصاء الموقف ومحاولة الولوج الى كنه الاشياء ، ورأى الناقد ايضا أن الشاعر اراد - في غير القصائد العمودية - أن يخرج على رتابة الايقاع في موسيقى الشعر ولكنه مع ذلك بقي مشدودا الى ايقاع القافية.

ووجد الناقد في ذلك انشدادا الى النغم مع حداثة وحرية في التعامل سواء مع الموسيقى او مع اللغة التي تمثل ايقاع العصر وهمومه . ووجد الناقد في ديوان الشاعر المهاجر رمزية تستقي مفرداتها من عناصر الطبيعه شأن الرومانسيين "كما تستقي رموزها الموضوعية من اسماء تاريخية وحوادث ورموز شخصية معاصرة وتوظفها في السياق بطريقة شفافة بعيدا عن الافتعال او اظهار القدرة الثقافية او تحيير القارئ وارباكه"(١٥٤) واشار الناقد الى ما رآه خاصية في رموز المهاجر وهي علاقتها بمحور القصيدة وارتكازها الى صوتها الفكري .

وهناك قصائد يكون فيها الرمز كليّاً دون أن يتحدد بمسمّى معين ، ورأى الناقد في ذلك شيئا رائعا تمنّى لو تتسع دائرته في دواوين الشاعر اللاحقه مع تعدد الاصوات ونمو الحوار الداخلي وتواجد الحوار الخارجي اضافة الى السياق القصصي الذي وجد له الناقد جذورا في هذا الديوان دون أن يتوجّه له الشاعر توجّهاً تامّاً وختم الناقد مقاله باعتراف آخر بقوله:"هذه انطباعات لم تشأ أن تستطرد مع الأمثلة وتحليلها وتقنع أنها اشارات الى خصوصيات لدى الشاعر"(١٥٥) وفي هذا دلالة كافية على ما سلكه الناقد من منهج انطباعيّ تأثّريّ في نقده التطبيقي لهذا الديوان .

ويصل الناقد شلتاغ عبود بمنهجه الانطباعي التاثري الى ذروته في مقاله الاخير من هذا الكتاب بدءا من عنوان المقال : (انفجارات الذات والأداة في نزف منفرد لنزار البصري)[١٥٦] فمن هذا العنوان نفسه نلمس روح الشاعر التي تعامل بها الناقد مع قصائد الديوان موضوع الدراسة ، بل راح يختار العبارات الشاعرية الموازية لنصوص الشاعر التي ساقها الناقد كشواهد وأمثلة ، ومنها قوله تمهيدا لبعض الابيات :"ماذا يفعل شاعر مثل نزار البصري بما اوتي من احساس ومهارة في فنّ القول والتعبير والتوصيل سوى أن يستنجد بكل أدوات اللغة وكل اجهزة الصوت وكل السكاكين التي تقطع الشرايين وتسفح دم البكاء والرصاص"[١٥٧] ومنها قوله أيضا :"ومَن لا يتوحّد مع نزار البصري في فضائه وينساب معه مثل ما ينساب في خطاب هذا الجنس المؤنّث الذي يشيع جوّاً من الودّ والوجْد والفقْد ... بل مَن منّا لا يتشجع او يتمنّى أن يكون فارسا يقبّل سيفه كما فعل نزار البصري ، ومَن لا يشيع في نفسه الأمل وهو يرى الرجولة تتوفّز وتنتصر لذاتها كما يتجسد في كلمات نزار البصري"[١٥٨]

والناقد عبود يشعر شعورا واضحا بأنه يسجّل في نقده انطباعات ذاتية وتأمّلات شعرية مستوحاة من نصوص الشاعر المدروس ، بل من تفاعل معها يصل حدّ العدوى . ولا يستطيع الناقد أن يردّ هذا التفاعل التامّ الى احد العناصر الفكرية او الفنّيّة المكوّنة للنص الشعري وهذا ما نجده في قوله :"ولا استطيع أن اقنع نفسي بأن مردّ العدوى والتفاعل والتوحّد مع هذا الى واحد من العناصر المذكورة : اللغة ، الصورة ، الرمز ، الموسيقى ، الموقف الفكري ، بل تستسلم النفس لحالة التوازن والانسجام بين مكوّنات العمل الشعري الذي لا يطغى فيه عنصر ويغيب عنصر آخر ؛ ولهذا تجدنا نتحدث عن الانطباع العام الذي يتركه هذا الاثر في نفوسنا مرة واحدة بمكوّناته كلها

التي تتوازن وتتجانس من خلال تجربة ومعاناة وذوب قلب وتوجيه عقل وشعر انتماء"[١٥٩] . وما يقرّره الناقد من ضرورة التوازن بين عناصر العمل الأدبي امر مفروغ منه في نظرية الأدب الاسلامي ، ولكن هذا التوازن بين العناصر ليس مبررا لعدم تناولها بالتحليل وبيان أثر كل منها في تكامل التجربة الشعرية او العمل الأدبي عامّة ، وما ساقه الناقد من عبارات شاعرية حول لغة الشاعر وموسيقاه وصوره لا يُعدّ تحليلا نقديا لهذه العناصر بقدر ما هو تسجيل لانطباع الناقد وتأثّره الشخصيّ بعد تفاعله مع روح الشاعر ونصوصه الشعرية .

١٢- صابر عبد الدايم

في مقال الناقد صابر عبد الدايم عن (معالم الرؤية الاسلامية في شعر محمود غنيم)[١٦٠] بدا الناقد بالاشادة بالشاعر في التزامه وغزارة فكره وثقافته الواسعة ومعرفته باصول العربية واسرارها مما جعله مميّزا بالصياغة المحبوكة فضلا عن حسّه المرهف وشاعريته الاصيلة التي منحته حلاوة الايقاع .

أمّا عن الرؤية الاسلامية في شعر محمود غنيم فقد رأى الناقد أن هذه الرؤية تمثّل تياراً رئيساً في رحلته الشعرية ، حتى إنه جعل عنوان ديوانه الأخير (مع الاسلام والعروبة) ويستدل الناقد من ذلك أن الشاعر اتّخذ من الرؤية الاسلامية منهجا سلوكيا وفنيّا في آنٍ معاً ، ومع ذلك نجد الناقد يؤاخذ الشاعر على تخصيصه جانبا من دواوينه بعنوان اسلاميات ويرى أنّ هذا التخصيص يفرض حصارا على رؤية الشاعر الاسلامية ويقيّدها "لأنّ الشاعر مهما تعددت اغراض الشعر لديه في دواوينه فهي تدور حول محور الاسلام ، منه تنطلق واليه تعود"[١٦١] ، ومن الواضح أن الناقد بهذا الرأي يحاول تصحيح رؤية الشاعر لاغراضه الشعرية وردّها الى منبع واحد هو الرؤية الاسلامية .

ثم يتناول الناقد بعض معالم الرؤية الاسلامية في شعر محمود غنيم ويبدؤها برؤيته الحضارية للوجود الاسلامي من خلال زيارته للاراضي المقدسة حين قام باداء فريضة الحجّ ، يقول الناقد :"فهو يبثّ المكان اشجانه ويشتاق الى المشاعر المقدسة وفي الوقت ذاته لا ينسى واقع المسلمين فيدعوهم أن يكونوا على قلب رجل واحد وأن يكونوا أمّة واحدة كما اراد لهم الله عز وجل"(١٦٢) ولكن النصّ الشعريّ الذي استشهد به الناقد لا يؤيّد ما ذهب اليه ، في حين كان موفّقا في اختيار النص الذي عبّر فيه الشاعر عن مشاعر التضرّع والخشوع لله من القصيدة نفسها ، ولكنه غضّ الطرف عن الأساليب الفنّية التي عمد اليها الشاعر في تعبيره عن تلك المشاعر. وحين تناول الناقد المعلَم الثاني المتمثّل بالاحداث والمواقف الاسلامية ، وجد أن الشاعر لم يُعنَ بتسجيل الاحداث التاريخية التي اعتاد الشعراء أن ينظموا فيها قصائدهم اثناء المناسبات بل حاول أن يتجاوز التاريخ الى التغلغل في صميم الحياة الاسلامية الناطقة بالوجه الحضاريّ للاسلام ، ولتأييد هذه الفكرة ساق الناقد نصّاً من قصيدة (الركب المقدّس) التي تابع فيها الشاعر الهجرة المباركة من مكة الى المدينة المنوّرة وحاول أن يرصد آثار ذلك الحدث الاسلامي الكبير.

وتناول الناقد المَعلَم الثالث تحت عنوان (امتزاج الحسّ الوطني بالحس الإسلامي) ورأى أن ديوان الشاعر (مع الاسلام والعروبة) يجسّم هذا الامتزاج بين العاطفة الدينية والعاطفة القومية والوطنيه ، ويتجلى هذا الامتزاج على وجه الخصوص في قصيدة (تحيّة وقضيّة) واستشهد الناقد بنصّ من هذه القصيدة مغفلاً خصائصه الفنّية ، واستشهد بقصيدة أخرى هي (انتصار الجزائر) وأشار الى أن الايقاع الحادّ السريع في هذه القصيدة والذي صاغه الشاعر في قالب البحر الكامل المجزوء ، يترجم صدق احساس الشاعر وصدق تفاعله مع قضيته التي امتزج فيها حسّه الوطنيّ والقوميّ بعاطفته الدينية المؤثرة .

ولكنّ الناقد رأى أنّ "هذه العاطفة الدينية وتوظيف الرموز الاسلامية في التجارب الوطنية الحماسية تدفع بالشاعر احيانا الى دائرة المبالغة واقحام الالفاظ والرؤى الخاصة بالمشاعر والفرائض الاسلامية في غير مكانها ولا سياقها ، مثل تصويره الرحلة الى الجزائر بأنها زيارة للبقيع واقامة لشعائر الحجّ ويمعن الشاعر في مبالغته فيصوّر ارض الجزائر بأنها مثل (الطور) وأنه خلع نعليه فوق ترابها ، ومثل هذه المبالغات تبتعد بالشاعر عن آفاق الرؤية الاسلامية الصافية"(١٦٣) ، ويرى الناقد أن هذه المبالغة تتكرّر في سياق تقدير الشاعر لقيمة العقّاد وقيمة اسوان التي يسكنها العقاد ، حيث يشبّهها بالكعبة ، وفي قصيدة (تحيّة الكويت) يصوّر الكويت بأنها (جنّات الخُلد) ويصوّرها بأنها كالوادي المقدس طوى يخلع عندها نعلَيه ، ويبالغ في تقدير بعض الزعماء والقادة مثل جمال عبد الناصر وغيره .

وتناول الناقد معلَماً رابعاً للرؤية الاسلامية في شعر محمود غنيم هو النزعة التأمّلية حيث يمتزج التأمّل لدى هذا الشاعر بالعواطف الحارّة والمشاعر الإنسانية الدافئة ، وكل ذلك في ظلال الرؤية الاسلامية ، وتطرق الناقد الى جانبين مهمين من جوانب التأمّل الشعري لدى الشاعر اولهما : تأمّله بالفضاء وما حدث من صعود الى القمر ويستشهد الناقد بنص شعري يفيد منه بأن الشاعر ظل مرتبطا بالارض حريصا على رخاء البشرية متمسّكا بحبل الله المتين من غير قلق او شك بل هو التسليم المطلق لخالق الكون ، وثانيهما : تأمّله الطبيعة ذلك التأمّل الذي لا يصل حد الفناء الوجداني في مشاهدها ومرائيها بل تظل عاملا خارجياً لتجربته الشعرية ، او تصل احيانا الى مرتبة الاشتراك دون أن تكون معادلا موضوعياً او بديلا عن الذات كما هو الحال عند الرمزيين الذين تتّحد ذواتهم بكائنات الطبيعة ومشاهدها . ومن الواضح أن الناقد هنا يحدد للشاعر

الاسلامي مسارا متميّزا في تناول موضوع الطبيعة يختلف عن مسار الشعراء في المذاهب الأخرى من رومانسية ورمزية وغيرها ، ويحاول أن يستدل على ذلك المسار المتميز ببعض نصوص الشاعر كقصيدة (نيسان) حيث تجوّل في عوالم الطبيعة وأبدع في وصف مغانيها وتأمّل مراعيها ، ورسم من خلالها لوحة ايمانية مستمدّة ايقاعها من الرؤية الاسلامية ، وكذلك الحال في تأمّل الشاعر للبحر ومخاطبته بلغة شعرية شفيفة وحوار مقنع جذّاب ، وفي وصفه لحياة الفلاح في قصيدته (راهب الحقل) حيث تمتزج التأمّلات الفكرية والروحية في ظلال الرؤية الاسلامية المشعّة ببريق الصفاء والنقاء . هذا مجمل ما تحدّث به الناقد عن الرؤية الاسلامية في شعر محمود غنيم دون أن يحلل الاساليب الفنّية في صياغة هذه الرؤية .

وفي مقال الناقد صابر عبد الدايم عن معالم التجربة الشعرية في ديوان (نسمات ايمانية) للشاعر احمد عمر هاشم[١٦٤] اوضح الناقد أن هذا الديوان يجسّد النهج الايمانيّ للشاعر ويصوّره تصويرا دقيقا مع الوضوح والتنويع في الاداء والاوزان والاشكال الشعرية ، واشار الناقد اشارة مُجملة الى بعض الاساليب الفنية التي استخدمها الشاعر في ديوانه ، ومنها القصائد الطويلة ذات القافية الموحّدة والصياغة الكلاسيكية ، ومنها الرباعيات والمقطّعات الشعرية والأناشيد الموجّهة للطفل المسلم ، ومنها كذلك قصائد من البحور المجزوءة والكاملة . وحين رصد الناقد محاور الرؤية الشعرية في الديوان وجد أنها تتمثل في : الابتهال والتضرع الى الله ، الشخصية المحمّدية وآفاق الحبّ النبويّ ، الذكريات الاسلامية وارتباطها بالاحداث المعاصرة ، في رحاب رمضان ، أناشيد الطفولة والرؤية التربوية الاسلامية . ثم بدأ بتناول هذه المحاور على التوالي مستشهدا بالنصوص الشعرية الناطقة بأن مناجاة الشاعر تمتزج بالعاطفة الإنسانية النبيلة والمشاعر الوطنية الدالّة على التحام الشاعر بقضايا

أمّته العربية والاسلامية والناطقة كذلك بتوحّد الشاعر مع الطبيعه واتخاذه مظاهرها دلائل على قدرة الله عزّ وجل .

أمّا الحبّ النبويّ فهو المكوّن لأغلب تجارب الشاعر في هذا الديوان ، ولم يكن استدعاؤه للاحداث الاسلامية تسجيليا او سردا للتاريخ بل كان يقدّمه في اطار رؤية خاصة ودلالة عصرية مرتبطة بقضايا الأمّة ومفردات الواقع السياسي والاجتماعي والديني ، ويتمثل الناقد ببعض النصوص الشعرية التي عالجت أحداثا اسلامية معروفة ومنها قصيده للشاعر بعنوان (يوم الفتح) تناول فيها حادثة فتح مكّة ومنها بيت يقول فيه :

بالحبّ والاخلاص كانوا أمّة لا حقد بينهمُ ولا اهواءُ

وهنا يشير الناقد الى اداء اسلوبيّ في هذا البيت يقول :"ومجيء هذا التصور في صيغة الماضي ينبئ ويوحي بأن الوحدة حقيقة مستقرّة في الماضي والحاضر والمستقبل ولكن مجيء فعل الكينونة في اطار الزمن الماضي (بالحب والاخلاص كانوا أمّة) يوحي بادانة الشاعر لواقع الأمّة المعاصر حيث التفرّق والأهواء والفتن والمؤامرات"[١٦٥] ، وللناقد اشارة فنّية أخرى عند حديثه عن (يوميات صائم) في هذا الديوان حيث قال :"وحين نتأمّل القوالب العروضية لهذه اليوميات نجدها متنوعة الاوزان والقوافي ، وهذا الصنيع الفني ابعدها عن الرتابة والتكلّف وآفات الضعف التي تصاحب مثل هذه التجارب احيانا ، والشاهد على ذلك أن د.احمد عمر هاشم قدّم عدة تجارب من البحور المجزوءة مثل الرمل والوافر والكامل وقدّم تجارب من البحور المركّبة مثل الطويل والخفيف والبسيط وقدّم قصائد من البحور الصافية مثل الكامل والمتدارك والوافر"[١٦٦] ، ويكتفي الناقد بهذه الاشارة الفنّية المتعلّقة بأوزان القصائد دون أن يستدلّ عليها بالشواهد الشعرية او يتطرّق الى علاقة هذه الاوزان بالمعاني التي تناولها الشاعر او علاقتها بطبيعة التجربة الشعورية التي

عاشها ، سوى ما اشار اليه من أنها تبعد القصائد عن الرتابة والتكلّف . وبعد هذه الاشارات الفنية المقتضَبة يعود الناقد الى منهجه المعتاد في الحديث المستفيض عن المعاني والافكار التي تضمنتها قصائد رمضان في هذا الديوان.

وحاول الناقد عبد الدايم أن يمزج الخصائص الموضوعية والفنية في حديثه عن (أناشيد الطفولة) في هذا الديوان حيث قال :"وفي الديوان عشرة أناشيد صاغها الشاعر في قالب ايقاعي مؤثر جذاب وفي لغة عذبة سلسة ميسّرة وموشاة بخيال شعريّ قريب الى وجدان الطفل المسلم وبعيد عن الالغاز والتمويه والخيال الاسطوري العابث الذي يشتت ذهن الطفل ويشوّه ذاكرته ويفقده الطمأنينة والسكينة التي يحرص عليها الاسلام في تربية الطفل وتنشئته"[١٦٧] ثم يسوق الناقد احد الأناشيد التي تجسّد قضيّة اجتماعية ذات شأن مؤثر ويسوق نشيدا آخر يجسّد رؤية الشاعر وتصوّره لعالم الطفل المسلم .

ثم يختم الناقد مقاله عن الديوان وصاحبه بقوله :"وبعد فإن النسمات الايمانية موجات شعرية منسابة عذبة تتدفق من وجدان شاعر داعية حدّد طريقه ومنهجه وهو نشر الدعو الاسلامية بكل الوسائل الدعوية المتاحة والشعر في مقدمة هذه الوسائل المؤثرة ، ولذلك نأى الشاعر عن غرابة الالفاظ ووعورتها وابتعد عن تكلّف الصور وتعمّد الاخيلة والمحسّنات لأن الوضوح غايته والبيان هدفه والاقناع سبيله وادب الدعوة هذا نهجه وتلك سماته"[١٦٨] .

والناقد بهذا الكلام يحاول تبرير المباشرة والتقريرية السائدة في الديوان وهو بهذا التبرير يخالف منهج النقد الاسلامي الذي يطالب الشاعر الاسلامي على الدوام باستكمال ادواته الفنّية ولا يقبل عذره بأنّه في ميدان الدعوة ؛ لأن الادب الاسلامي بمُجمله هو ادب دعوة وهدفه الأسمى هو نشر الدعوة الاسلامية ولكن باتخاذ الأساليب الفنّية الايحائية المؤثرة دون اللجوء الى الاسلوب التقريري

والخطاب المباشر ، وما استدلّ به الناقد من حديث الرسول الكريم (ص): (إن من البيان لسحرا وإن من الشعر لحكمة) لا ينطبق على ما اراده من التبرير المذكور .

وفي مقال الناقد : استدعاء الشخصية الاسلامية في ديوان (حدائق الصوت) للشاعر حسين علي محمد[١٦٩] تناول قصيدة (محمد ﷺ) في هذا الديوان ورأى فيها أنموذجا جيدا لرصد ملامح شخصية المصطفى صلى الله عليه وسلم واثرها في اسعاد البشرية وهدايتها وفق تعاليم القرآن الكريم ، ورأى في القصيدة أنها تبتعد عن الرصد المباشر للسيرة النبويّة وتوغل في حقل المحبّة والدلالة الشعورية والتأثيرية للدعوة الاصلاحية حاضرا ومستقبلا ، ومن الخصائص الفنّية لهذه القصيدة رصد الناقد استخدام الشاعر للافعال المضارعة في صياغه تصوراته المستقبلية واشارالى أن ارتباط هذه الافعال بحرف العطف الفاء الدالّ على المتابعة وسرعة الايقاع يجسّم لهفة الشاعر ورغبته القوية في انتصار الكيان الاسلامي المعاصر[١٧٠] .

ورغم هذه الملاحظات النقدية التي قدمها الناقد عن القصيده فإنه لم يستشهد بأيّ نصّ منها ، اما حين تناول الناقد قصيدة (التحديق في وجه الشمس) او من اشراقات عمرو بن العاص[١٧١] فإنه استشهد بنصوص مطوّلة من هذه القصيدة ليثبت افادة الشاعر من كلمة (الفسطاط) المرتبطة بشخصيه عمرو بن العاص وتوظيفه لها باستعاده المجد الاسلامي ، وركّز الناقد تركيزا تامّاً على فكرة القصيدة دون الاشارة الى أيّة سِمة فنّية فيها . وكذلك حال الناقد في حديثه عن قصيدة (من اوراق سعد بن معاذ) حيث يتجلّى الحسّ الحضاري الاسلامي والتمسّك بالارض والهوية العربية والاسلامية وتوظيف الشاعر لشخصية سعد في

إدانــة الغدر الصــهيونيّ وكشــف مخططــات اليهــود لاغتصــاب الارض المسلمة ، واشار الناقد اشارة عـابرة الـى أن النسيج الفنّي لهذه القصيدة ينـزع الـى التراكيـب اللغويـة الجديـدة والصـور الشـعرية المبتكـرة دون توضيح او تحليل لهذا الرأي النقدي .

وفي مقال (ظلال الرؤية الاسلامية في شعر هاشم الرفاعي)[١٧٢] نرى الناقد يبدأ مقاله بمؤاخذة الشاعر على أنه لم يعمّق تجاربه الشعرية الدائرة في فلك التصور الاسلامي ولم يتّكئ على الوسائل الفنّية التي توضّح ابعاد الرؤية الاسلاميه في الشعر المعاصر ، ويرى أنه وقف بشعره عند مرحلة الرصد المباشر للتجربة ويحتمل أن الذي دفعه الى ذلك هو حماسه للتجربة وانفعاله المبكر بقضايا الاسلام ورغبته القوية في العودة بالسلوك الاسلامي الى مناطق الصدق والبراءه والتضحيات ، ولكن الناقد حين يسوق النماذج التطبيقية من نصوص الشاعر لا نجد فيها ما رآه من المباشرة والتقرير ، بل نجد الكثير من الصور التشبيهية والاستعارية الجارية على اصول البلاغة العربية المعروفة ومن الحق أنها تجري على اسلوب الشعر العربي القديم ولكن هذا لا يعني أنها بعيدة عن الوسائل الفنّية في التعبير ، بل هي بعيدة عن وسائل الشعر المعاصر الموغلة في الابهام والتعمية والخارجة على اصول وقواعد البلاغة العربية .

ولعل الناقد كان ملتفتا الى قدرة الشاعر البلاغيّة حين علّق على احد نصوصه الشعرية بقوله :"ويستوحي هاشم الرفاعي اصداء هذا التراث الخالد فينطق في بلاغة آسرة"[١٧٣] ولعله ايضا كان اكثر إنصافا حين ادلى برأيه النقدي في نص آخر بقوله :"ويأمل - اي الشاعر- أن يتشكّل النموذج الشبابي الاسلامي المعاصر وفق خصائص وصفات شباب الاسلام في عصر صدر الاسلام وفي عصر الخلفاء الراشدين وهذه الخصائص تشكلت في صور فنّية مؤثرة لها موحياتها وظلالها وقد قال الشاعر قصيدة (شباب الإسلام) في عام ١٩٥٩

فآراء الشاعر فيها تعدّ المنهج الذي استقرّ عليه والرؤية الشعرية التي التزم بأبعادها"[١٧٤] ، ومن الواضح أن راي الناقد هنا يتعارض مع رأيه الاول الذي صرّح به قبل سوق النصوص وأخذ على الشاعر فيه أنه لم يتكئ على الوسائل الفنّية ووقف بشعره عند مرحلة الرصد المباشر للتجربة .

وفي المقال الموسوم (معالم التجربة الشعرية في قصة إبراهيم الخليل)[١٧٥] للشاعر احمد نور الدين اوضح الناقد بأن الشاعر اتخذ من التاريخ وسيلة فنيّة لصياغه تجربته الشعرية وعمد الى القالب القصصيّ ليصبّ فيه مفردات تجربته واختار من التاريخ الإنساني شخصية نبيّ الله ابراهيم عليه السلام برؤية شعرية تتّسم بالشمولية والعاطفة الايمانية والصدق الوجداني المتسق مع الصدق الفني ، ولم يعمد الى الغموض والرموز ولكنه لجأ الى الوضوح وتعامل مع احداث التاريخ بصورة مباشرة وأعمل عقله اكثر من عاطفته .

ويحاول الناقد أن يجد تبريرا لهذا الاسلوب المباشر بأنه ربما يرجع الى احساس الشاعر بضرورة الصدق التاريخي شعورا منه بجلال شخصية ابراهيم عليه السلام وقيمتها في تاريخ الحضارة البشرية ومكانتها الدينية التي تقف حائلا دون اتخاذها قِناعا للشاعر يخفي وراءه مشاعره الذاتية ، وتمنعه كذلك من اطلاق العنان لخياله الشعري في صنع الاحداث ، ومن هنا يكون الشاعر على رأي الناقد معذورا في التزامه بوقائع التاريخ في مثل هذا الموضوع . ومن الامور الفنّية التي اشار اليها الناقد في هذا العمل الفني التزام الشاعر بقالب وزنيّ واحد هو مجزوء الوافر الذي جرت عليه القصة كلّها .

وبعد أن رأى الناقد أن هذه الوحدة النغمية قد تصبغ العمل بالرتابة وتدفع الى الملل حاول أن يجد تعليلا في لجوء الشاعر اليها من خلال تلمّس احساسه بأنه يرسم ملامح شخصية واحدة بفكرة واحدة وعقيدة واحدة هي التوحيد ، وهنا يشير الناقد الى قضيّة (اللاوعي) عند الشاعر وأثره في صياغة تجربته

الشعرية . ومن الامور الفنّية التي اشار اليها الناقد ايضا اتباع الشاعر لنظام (الرباعيّات) وعدم التزامه بالقافية الموحّدة اذ تتغير القافية بعد كل اربعة ابيات وبأسلوب غير مباشر ادلى الناقد بمؤاخذته الشاعر على اكتفائه بدور الراوي وعدم اكثاره من الحوار الشعري وتعدد الاصوات تنويعا للنغم وشدّا للقارئ بهدف الوصول الى عنصر التأثير والامتاع والتشويق . وبعد هذه اللفتات الفنّية حاول الناقد أن يحدّد اهمّ المعالم التي ميّزت هذه التجربة الشعرية فذكر اولاً النزعة الذهنية التأمّلية[١٧٦] التي سيطرت على الشاعر من بداية القصة الى ختامها ، واتضحت هذه النزعة من خلال تسلسل الاحداث وفق النسق التاريخي وكثرة الاستفهامات والتساؤلات ومناقشة الملحدين واليهود والمنكرين لحقائق قصة ابراهيم عليه السلام المذكورة في القرآن . والمَعلَم الثاني لهذه التجربة الشعرية هو التأثّر بالبيان القرآني[١٧٧] ويعدّ هذا التأثر لدى الناقد الدعامة الاولى في صياغة هذه القصة الشعرية ، والشاعر هنا متاثر بالبيان القرآني صياغة وفكرا وشعورا من خلال الالفاظ والتراكيب والرؤية والتصور للحياة فكل ذلك متاثر بالقرآن تأثرا شموليا ايجابيا وليس شكليا او سلبيا كما هو عند بعض الشعراء المحدثين الذين يسيئون استخدام الالفاظ والمعاني القرآنية .

ومن خلال المعلَم الثالث المعنون : الصور الشعرية الواضحة[١٧٨] رجع الناقد بحديثه الى السمات الفنّية التي ميزت هذه القصة الشعريه فاكّد على بعدها عن الاغراق في الصور وبعدها عن الغموض والصور الكلّية المركّبة ، ويجد الناقد مبررا لكل ذلك في حرص الشاعر على سرد الحقائق التاريخية والتقيّد باحداث القصة والوصول بالفكرة الى القارئ من اقرب طريق ، ويرى الناقد أن هذا الحرص من الشاعر ادى الى طغيان اللغة الذهنية وتواري اللغة الايحائية الى حدّ ما ومجيء الصور موضحة للموقف مسوقة في صيغة التشبيه كثيرا . واخيرا نوّه الناقد بتوفيق الشاعر في خاتمة هذه القصة حيث تجلّت قدرته

الشعرية وعاطفته الدينية المتوهّجة واعلن عن غايته من نسج هذه القصة الشعرية بالدعوة الى توحيد كيان الأمّة الاسلامية الممزّق حاليا بعد أن كان موحّدا منذ فجر التاريخ في شخصية ابراهيم الخليل عليه السلام .

وفي مقال (ابعاد التجربة الاسلامية في شعر السنهوتي)[١٧٩] يبدأ الناقد بمقدمة موجزة عن منزلة الشاعر محمد السنهوتي الادبية وتعدد اغراضه الشعرية وانطلاقه من الايمان بعقيدة الاسلام في عامّة شعره بعد أن اصبحت هذه العقيدة متّصلة بتكوين الشاعر ومزاجه وطموحه في الحياة ، ويتخذ الناقد من قصيدة (إنسان) أنموذجا يمثل هوية الشاعر ورحلته في البحث عن معنى الإنسان الكامل ذي الملامح الاسلامية والإنسانية ، ويرى الناقد أن الشاعر كان مثاليا في هذا البحث مما جعله يصطدم بالواقع المريض ويشعر بالغربة ولذلك وجد أمنه وخلاصه في الهروب الى الله ، ومن منطلق الايمان بالله توهّجت اشعة الشاعر الفنّية وتكوّنت اتجاهاته الشعرية وتعمّق هذا التيار في تجاربه الاجتماعية والذاتية والتأملية والوطنية والدينية .

ويسوق الناقد من ديوان السنهوتي (المخطوط) نصوصاً شعرية في الدلالة على رؤيته الاسلامية في اغراضه الشعريه المتنوعه وتجاربه المتعددة ، ويرى الناقد أن بؤرة تلك التجارب كان قضية الايمان بالله ولكن الشاعر تعامل مع هذه القضية تعاملا ذاتيا مباشرا مما قلّل من كثافة التجربة وشمولية الرؤية ، وكان بامكان الشاعر أن يثري تجاربه اعمق من ذلك لو أنه تعامل مع التاريخ الاسلامي والتراث العربي او لجأ الى الرؤى الرمزية في بعض تجاربه او التقط من حياة الرسول اللحظات التي يرى فيها نفسه وامانه او خوفه او تمرّده. وفي سياق الحديث عن الحب الالهي عند الشاعر وجد الناقد أن ملامح هذا الحبّ تختلط ببعض معتقدات الصوفيين احيانا وتكون وعظا مباشرا في احيان أخرى او تكون وسيلة لرفض القيم الاجتماعية المريضة واحيانا تمتزج

بالاحساس الوطني والشعور القومي ، ويستدل الناقد على هذه الملامح في بعض النصوص الشعرية من ديوان الشاعر ومن ضمنها بيت يخاطب فيه ربه عزّ وجل بقوله :

وأركضُ في هوى نفسي فأشقى وأحرَم من نعيمي في هواكا[١٨٠]

ويرى الناقد أن هذا البيت يتفتح عن شعور مكثّف ويكشف عن معاناة ومجاهدة في سبيل الوصول الى منطقة الامان في حمى الله سبحانه ثم يقول :"والبيت برغم هذا يحتاج الى ايضاح اكثر وفي رأيي يمكن أن يصاغ بهذا الشكل :

وأركضُ في هوى نفسي فأشقى وأنعَم اذ أعذّب في هواكا"[١٨١]

وارى أن الناقد في بيته المقترح ابتعد كثيرا عن مراد الشاعر وحاول أن يجرّه الى المعاني الصوفيّة التي لم يقصد اليها ، فالشاعر في بيته إنسان واقعي يشعر بالنعيم في حبّ الله ويشعر بالشقاء في اتباع هوى النفس ، اما بيت الناقد فيذهب مذهباً صوفياً في جعل حبّ الله عذاباً ونعيماً في آنٍ واحد . وفي مجال الوجود الالهي نوّه الناقد بإجادة الشاعر في رصد هذا البعد من ابعاد التجربة الايمانية اذ اشرك الطبيعة معه في الردّ على الملحدين ومناقشة افكارهم ، وأورد الناقد عناوين القصائد المفصِحة عن هذه المعاني وخصّ منها قصيدة (لله حبّي) التي ناقش فيها الشاعرُ الملحدين ومع ذلك استطاع الابتعاد عن الذهنية الجافّة باستخدام الحوار الشعري وايراد الادّعاء والردّ عليه في البيت الواحد مع الابتعاد عن المباشرة في الردود عن طريق الاحالة على الكائنات باعتبارها اسماء الله الحسنى في تعبير الشاعر الذي أجاد في ذلك أيّما إجادة على رأي الناقد ، بالاضافة الى استخدامه اسلوب الحكيم مع المنافقين والمنكرين لوجود الله عن طريق الاجابات غير المتوقّعة والمقنعة في الوقت ذاته ونوّه الناقد بأن الشاعر لم يفقد شاعريته وهو يناقش مثل هذه القضية البالغة الخطورة .

وفي مجال الطبيعة ودورها في اثراء تجربة الشاعر اشار الناقد الى الطبيعة الزمانية كالفجر والصباح والليل وكيف ربط الشاعر هذه الظواهر الطبيعية بقضية الايمان ، فالفجر بداية الانطلاق وصحوة الكون وربما اخذ بعداً قومياً عند الشاعر ، والليل مرتبط بالاسرار والاشواق والارواح والنجوم وربما يصير رمزا للضيق او الاثم عندما يقترن بالصباح الذي يصير رمزا للفرج والطاعة وقد ساق الناقد بعض نصوص الشاعر الدالّة على هذه المعاني .

واشار الناقد كذلك الى دلالة الشمس لدى الشاعر اذ تصبح معادلا موضوعياً للايمان في حين يصير الليل معادلا موضوعيا للهزيمة والبعد عن الله ، أمّا الماء فهو سر الحياة في اعتقاد الشاعر ولكنه لا يبلّ غليله عند غياب التصور الايماني ، وانسجام الظواهر الكونية دليل على قدرة الله ووسيلة للوصول الى عفوه وحبّه ، والطّين في نظرة الشاعر هو أصل الحياة والناس ؛ ولذلك فهم متساوون في الحقوق والواجبات ، ويستشهد الناقد من ديوان الشاعر بقصيدة (الغنيّ والفقير) حيث ينطلق الشاعر من الطّين في تعميق قضيّة المساواة بين البشر ، ويرى الناقد أن هذه القصيدة تتلاقى مع قصيدة (الطين) لايليا ابي ماضي لكنّ السنهوتي يهاجم الفقير ويهاجم الغنيّ أمّا ابو ماضي فيجعل المتحدث الفقير مهاجماً الغنيّ المتكبّر .

وبعد هذه الاشارات الفكرية يكتفي الناقد بايراد ابيات من قصيدة السنهوتي دون خوض في سماتها الفنّية . وتناول الناقد معجم الشاعر وما يزخر به من الفاظ الطبيعة التي يبني منها تجاربه في دائرة الايمان وما يبرق فيه من مصطلحات الصوفية واشاراتهم وبالأخصّ في قصيدته (موجود بلا حدود) التي رأى الناقد أنها تمثّل الجوّ الصوفيّ فكرة واداءً وروحاً ولفظاً ، وهي في رأيه من روائع الشاعر التي تعدّ مفخرة من مفاخره وفي طليعة مآثره الفذّية ، ويكتفي الناقد بايراد نصّ القصيدة دون تحليل .

يختم الناقد دراسته لشعر السنهوتي باشارات سريعة الى بعض الظواهر الفنية لديه كالموسيقى وتعدد الايقاعات حيث يصوغ الشاعر معظم نتاجه الشعري في قالب الشعر الموزون المقفى ايمانا منه بقيمة هذا الشكل الفنّي في الاداء الشعري ، ويرى الناقد أنه لا يسير على نمط واحد في ذلك الاداء بل يعدد اشكاله وزنا وقافية اذ يستخدم في اوزانه أغلب البحور الشعرية ما عدا بحر المنسرح والسريع والمقتضب والمضارع ويميل احيانا الى مجزوء البحور والاوزان القصيرة مثل قصيدته (سأراك) واشار الناقد كذلك الى نظام المقطوعات الشعرية لدى السنهوتي اذ يقترب فيها من فن الموشحات كما في قصيدته (دعني اسير) التي تبدأ برباعيّة قافيتها رائية ثم تتوالى بعد ذلك خمس مقطوعات كل منها على قافية ولكنها جميعا ينتهي كل منها برباعية على نظام افتتاحية القصيدة ، ويرى الناقد في ذلك تشكيلا موسيقيا مؤثرا .

واشار الناقد اخيرا الى موضوع الرمز لدى الشاعر حيث يلجأ الى توظيف الطبيعة الحيّة رامزاً بها الى معانٍ وقيم يحاول تقديمها ولكن رمزه ليس مستغلقا ؛ اذ يحرص على اضاءته وتوضيحه كما في قصيدة (العصفور الطريد) ، ويرى الناقد أن الرمز فيها امتداد للرمز الشعري عند ادباء المهجر وبخاصة في شعر ابي ماضي وشعر القروي وقبلهم كان شوقي في قصصه على السِنة الحيوانات والطير رائدا في هذا المجال ولكن السنهوتي - كما يرى الناقد - كانت له رؤيته الخاصّة المعتمدة على التصور الإسلامي.

هوامش الفصل

(١) ينظر كتابنا : دراسات في نظرية الأدب الاسلامي ، مكتب أضواء ، النجف ٢٠٢٢ص١٣

(٢) ينظر على سبيل المثال : النقد الأدبي . اصوله ومناهجه ص ٢١ ،٢٢ ، ٣٧ ومن الطريف أن سيد قطب بعد أن اورد تلك النصوص لتوماس هاردي وعمر الخيام والجامعة بن داوود وضع هو او غيره هامشا ص٣٧ جاء فيه : "المؤلف لا يتفق مع الجامعة ولا الخيام ولا هاردي في طبيعة شعورهم بالكون والحياة فتأثره بالتصور الاسلامي الواسع البصير الدافق بالحياة والفاعلية والنور يقيه شر هذا الظلام والسلبية والقنوط ولكنه يعرض هذه النماذج لوجودها في عالم الأدب فعلا والتصور الاسلامي للكون والحياة جدير بأن ينشئ أدبا عظيما اوسع رقعة وابعد امادا وارفع افاقا" ومن الواضح أن التبرير الذي يقدمه سيد قطب او (غيره) لا يعد مسوغا كافيا لايراد تلك النماذج المظلمة والسلبية والقأنطة وأن عالم الأدب ليزخر بكثرة هذه النماذج المخالفة لخصائص التصور الاسلامي ومقوماته الاصيله وكثيرة جدا هي النفوس الآثمه التي فرضت وجودها في عالم الأدب والعوالم الآخرى فهل يكون وجودها ملزما للناقد الاسلامي أن يتخذها نماذج تحتذى !

(٣) منهج الفن الاسلامي ١٨٤

(٤) المصدر السابق ١٨٤

(٥) المصدر السابق ١٨٥

(٦) المصدر السابق ١٨٩

(٧) المصدر السابق ١٩٤

(٨) منهج الفن الاسلامي ٢٠١

(٩) ينظر سيد قطب ، النقد الأدبي . اصوله ومناهجه ١٨ ، ٣٣

(١٠) منهج الفن الاسلامي ٢٠٤

(١١) المصدر السابق ٢٥٠

(١٢) عماد الدين خليل ، محاولات جديدة في النقد الإسلامي ، ولهذا الناقد كتاب آخر بعنوأن (في النقد التطبيقي) وهو لا يختلف كثيرا في منهجه عن هذا الكتاب .

(١٣) المصدر السابق ٦

(١٤) المصدر السابق ٩٥-٩٦

(١٥) المصدر السابق ١١٤

(١٦) المصدر السابق ١١٥

(١٧) المصدر السابق ١٢٨

(١٨) المصدر السابق ١٣٨

(١٩) المصدر السابق ١٥٤

(٢٠) ينظر مثلا : الإسلامية والمذاهب الأدبية

(٢١) ينظر مثلا : المدخل الى الأدب الإسلامي ، آفاق الأدب الإسلامي

(٢٢) ينظر : مدخل الى الأدب الإسلامي ٢٦

(٢٣) ينظر : آفاق الأدب الإسلامي ٦٨ وما بعدها

(٢٤) الإسلامية والمذاهب الأدبية ٩٦

(٢٥) المصدر السابق ٩٩

(٢٦) المصدر السابق ١٠٠

(٢٧) نجيب الكيلاني ، اقبال الشاعر الثائر ٣٩،٤١،٤٢، ٤٥، ٤٦، ٤٩، ٥٣، ٥٧، ٥٨، ٦٢، ٦٣، ٦٧، ٧١، ٧٨ الى آخر صفحات الكتاب التي وردت فيها النصوص الشعرية .

(٢٨) ينظر كتابه : في الأدب الإسلامي المعاصر . دراسة وتطبيق

(٢٩) المصدر السابق ٩٤

(٣٠) المصدر السابق ١١٤

(٣١) المصدر السابق ١١٦

(٣٢) المصدر السابق ١١٩

(٣٣) المصدر السابق ١٢٥

(٣٤) المصدر السابق ١٤٣

(٣٥) المصدر السابق ١٦٥

(٣٦) المصدر السابق ١٦٦

(٣٧) المصدر السابق ١٦٧

(٣٨) المصدر السابق ١٨٠

(٣٩) أحمد بسام ساعي ، الواقعية الإسلامية في الأدب والنقد

(٤٠) تنظر ص ١٩٥ من هذا الكتاب

(٤١) الواقعية الإسلامية في الأدب والنقد

(٤٢) سورة آل عمرأن ، الاية ١٦٧

(٤٣) سورة الشعراء ، الاية ٢٢٦

(٤٤) الواقعية الإسلامية في الأدب والنقد ٥٦

(٤٥) المصدر السابق ٥٦

(٤٦) في مقاله : الدين والأدب . ينظر المقال في كتاب : خمسة مداخل الى النقد الأدبي ٤٧-٥٣

(٤٧) الواقعية الإسلامية في الأدب والنقد ٨٣-٩٢

(٤٨) المصدر السابق ٩٣

(٤٩) المصدر السابق ٩٤

(٥٠) المصدر السابق ٩٦

(٥١) المصدر السابق ٩٩

(٥٢) المصدر السابق ١٢٥

(٥٣) المصدر السابق ١٢٧

(٥٤) عودة الله منيع القيسي ، تجارب في النقد الأدبي التطبيقي من منظور إسلامي

(٥٥) المصدر السابق ٤٧

(٥٦) المصدر السابق ٥٠

(٥٧) سورة يونس ، الآية ٢٤

(٥٨) تجارب في النقد الأدبي التطبيقي ٦٠

(٥٩) المصدر السابق ٦١

(٦٠) سورة الأنعام ، الآية ٥

(٦١) سورة المائدة ، الآية ٣٢

(٦٢) تجارب في النقد الأدبي التطبيقي ٧١

(٦٣) المصدر السابق ٧٩-٨٠

(٦٤) المصدر السابق ٨٠

(٦٥) المصدر السابق ٨٠

(٦٦) المصدر السابق ٨٠

(٦٧) سورة ق ، الآية ١٨

(٦٨) سورة الشعراء ، الآية ٢٢٤-٢٢٥

(٦٩) محمد الحسناوي ، في الأدب والأدب الإسلامي ٣

(٧٠) المصدر السابق ١٠١

(٧١) المصدر السابق ١٠٧

(٧٢) المصدر السابق ١١١

(٧٣) المصدر السابق ١١

(٧٤) الواقعية الإسلامية في الأدب والنقد ١١٤

(٧٥) المصدر السابق ١١٥

(٧٦) المصدر السابق ١١٦

(٧٧) المصدر السابق ١١٧

(٧٨) في الأدب والأدب الإسلامي ٨٦ وما بعدها

(٧٩) المصدر السابق ٩٨

(٨٠) المصدر السابق ١١٣ وما بعدها

(٨١) المصدر السابق ١٢٠

(٨٢) المصدر السابق ١٢٢

(٨٣) المصدر السابق ١٢٦

(٨٤) المصدر السابق ١٢٩

(٨٥) المصدر السابق ١٣٥

(٨٦) د.عبد الباسط بد ، قضايا أدبية . رؤية إسلامية ٣٩

(٨٧) المصدر السابق ٤٢

(٨٨) المصدر السابق ٥٠

(٨٩) المصدر السابق ٥١

(٩٠) المصدر السابق ٥٧

(٩١) د.جابر قميحة ، دراسات في الأدب الإسلامي ١٠١

(٩٢) د.عمر عبد الرحمن الساريسي ، مقالات في الأدب الإسلامي

(٩٣) المصدر السابق / ٥٥

(٩٤) المصدر السابق / ٥٥

(٩٥) المصدر السابق / ٥٩

(٩٦) المصدر السابق / ٨١

(٩٧) المصدر السابق / ٨٥

(٩٨) المصدر السابق / ٨٧

(٩٩) المصدر السابق / ٩١

(١٠٠) المصدر السابق / ٩٣

(١٠١) المصدر السابق / ٩٨

(١٠٢) مقالات في الأدب الإسلامي / ٩٩

(١٠٣) المصدر السابق / ١٠٠

(١٠٤) المصدر السابق / ١٠٥

(١٠٥) المصدر السابق

(١٠٦) المصدر السابق

(١٠٧) د.شلتاغ عبود ، حدائق الشعر الإسلامي المعاصر / ١٣

(١٠٨) المصدر السابق / ٣٠

(١٠٩) المصدر السابق / ٣٢

(١١٠) المصدر السابق / ٣٥

(١١١) المصدر السابق / ٤٧

(١١٢) المصدر السابق / ٥١

(١١٣) ينظر مجلة شعر المصرية ، ع٣٨ ، ابريل ١٩٨٥ ، ص١٠

(١١٤) حدائق الشعر الإسلامي المعاصر / ٥٣

(١١٥) المصدر السايق / ٥٧

(١١٦) المصدر السابق / ٥٩

(١١٧) المصدر السابق / ٦١

(١١٨) حدائق الشعر الإسلامي المعاصر / ٧٧

(١١٩) المصدر السابق / ٧٨ نقلا من : د.عبد الباسط بدر ، مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي / ٤٩ طبعة دار المنارة ـ جدة ١٩٨٥

(١٢٠) المصدر السابق / ٨١

(١٢١) المصدر السابق / ٨٣

(١٢٢) المصدر السابق / ٨٩

(١٢٣) المصدر السابق / ٩٨

(١٢٤) المصدر السابق / ٩٩

(١٢٥) المصدر السابق / ١٠٠

(١٢٦) ينظر المصدر السابق / ١٠٥ـ١١٤

(١٢٧) المصدر السابق / ١١٧

(١٢٨) المصدر السابق / ١٢١

(١٢٩) المصدر السابق / ١٢٣

(١٣٠) المصدر السابق / ١٢٩

(١٣١) المصدر السابق / ١٣١

(١٣٢) سورة آل عمرأن ، الاية / ١٣٩

(١٣٣) حدائق الشعر الإسلامي المعاصر / ١٣٢

(١٣٤) سورة التوبة ، الاية / ٤١

(١٣٥) حدائق الشعر الإسلامي المعاصر / ١٣٣

(١٣٦) المصدر السابق / ١٣٧

(١٣٧) المصدر السابق / ١٤٥

(١٣٨) المصدر السابق / ١٤٨

(١٣٩) المصدر السابق / ١٥٣

(١٤٠) المصدر السابق / ١٥٦

(١٤١) حدائق الشعر الإسلامي المعاصر / ١٦١

(١٤٢) المصدر السابق / ١٦٤

(١٤٣) المصدر السابق / ١٧١

(١٤٤) المصدر السابق / ١٧٢

(١٤٥) المصدر السابق / ١٧٤

(١٤٦) المصدر السابق / ١٧٥

(١٤٧) المصدر السابق / ١٨١

(١٤٨) المصدر السابق / ١٩٢

(١٤٩) المصدر السابق / ١٩٣

(١٥٠) المصدر السابق / ١٩٦

(١٥١) المصدر السابق / ١٩٧

(١٥٢) المصدر السابق / ٢٠٥

(١٥٣) المصدر السابق / ٢٠٦

(١٥٤) المصدر السابق / ٢١٢

(١٥٥) المصدر السابق / ٢١٣

(١٥٦) المصدر السابق / ٢١٥

(١٥٧) المصدر السابق / ٢١٧

(١٥٨) المصدر السابق / ٢١٩

(١٥٩) المصدر السابق / ٢٢٠-٢٢١

(١٦٠) د.صابر عبد الدايم ، الأدب الإسلامي . النظرية والتطبيق / ٢٨٤

(١٦١) المصدر السابق / ٢٨٥

(١٦٢) المصدر السابق / ٢٨٦

(١٦٣) المصدر السابق / ٢٩٢

(١٦٤) المصدر السابق / ٣٠٢

(١٦٥) المصدر السابق / ٣٠٩

(١٦٦) المصدر السابق / ٣١٠

(١٦٧) المصدر السابق / ٣١٢

(١٦٨) المصدر السابق / ٣١٥

(١٦٩) المصدر السابق / ٣١٦

(١٧٠) المصدر السابق / ٣١٧

(١٧١) المصدر السابق / ٣١٨

(١٧٢) المصدر السابق / ٣٢٣

(١٧٣) المصدر السابق / ٣٢٨

(١٧٤) المصدر السابق / ٣٣٠

(١٧٥) المصدر السابق / ٣٣١

(١٧٦) المصدر السابق / ٣٣٦

(١٧٧) المصدر السابق / ٣٣٨

(١٧٨) المصدر السابق / ٣٤٠

(١٧٩) المصدر السابق / ٣٤٤

(١٨٠) المصدر السابق / ٣٥١

(١٨١) المصـــــــــــــــــــــــدر الســـــــــــــــــــــــابق / ٣٥١

الخاتمة

لقد تمّ في هذا الكتاب تحديد المعالم الرئيسة لمنهج النقد الأدبي الإسلامي ، وأول هذه المعالم هو استناد هذا المنهج الى نظرية واقعية اسلامية تفسّر الجمال عامة والجمال الفني خاصة على اساس من رؤية شاملة للعالم وعلاقته بالله سبحانه ، ويعدّ الارتباط العام القائم على مبدأ العلّية ركناً من اركان هذه الرؤية ، بالاضافة الى ركن الحركة الجوهرية في صميم الكون والسائرة به نحو التطور والتكامل ضمن سنن إلهية حاكمة للحياة والكون والإنسان والمجتمع .

فمن هذه الرؤية الاسلامية الشاملة للوجود تنطلق الاسس الجمالية لمنهج النقد الاسلامي . فتنظر الى نواحي الجمال في العمل الفني من خلال ما يؤديه هذا العمل من وظيفة منوطة به ، ولا ينفصل الشكل عن المضمون في اداء هذه الوظيفة فأي تقصير يقع في أحدهما يعدّ إخلالاً بالوظيفة المطلوبة من العمل الفني ، وعلى هذا يصبح الجمال في النصّ الادبي شاملاً لجميع عناصره ومكوناته الشكلية والمضمونية بوقوع كل منها في موقعه المناسب بحيث تنتهي الى بناء متكامل متناسق متوازن تتعاضد فيه العناصر جميعاً على اداء الوظيفة والغاية المرسومة للنص . ومن الواضح ان هذا المنظور الجمالي الاسلامي للأدب لا يقتصر على جانبه الشكلي كما هو معهود في المناهج الشكلية أو الجمالية او الفنية في النقد الادبي ، بل يتجاوز الاتجاه الاسلامي في النقد حدود الشكل الى العمق المضموني والمعنوي ليجعله شريكاً في جمال العمل الادبي.

وهنا يأتي المعلم الثاني من معالم المنهج الاسلامي في النقد الادبي ، وهو الالتزام، فما دام جمال الادب لا يكتمل إلاّ بأداء وظيفته الانسانية ، فلا بد ان يكون الاديب الاسلامي ملتزماً بعقيدة الاسلام وشريعته وتصوراته للوجود عامة ، فما يقدمه هذا الاديب المؤمن هو راس المال الحقيقي للناقد الاسلامي ، اما ما يقع من سائر الأدباء من نتاج يتوافق من بعض جهاته مع توجهات الاسلام، فهو يحتل مرتبة متأخرة عن نتاج الأدباء المؤمنين الملتزمين .

الخاتمة

والحديث عن الالتزام يقودنا الى معلم آخر هو الصدق الشعوري والفني بالنسبة للأديب المبدع والناقد على حد سواء . والصدق في العواطف والافكار والتعبير ، يقتضي ان يكون كل من الاديب والناقد قريباً من الواقع بمستوياته الثلاثة : الحسّي والنفسي والغيبي ، بعيداً عن الوهم الذي يقع فيه سائر الادباء والنقاد، فالواقعية الاسلامية تعد خاصة اصيلة من خواص المنهج الاسلامي في النقد الادبي الحديث .

ولا تتحقق هذه الواقعية إلاّ بتحكيم العقل الواعي لما حوله والضابط لعواطف الأديب وخياله وافكاره والموازن لها في اعماق نفسه وفي انتاجه الابداعي والنقدي وبهذا يكون التوازن من اجلى المظاهر التي سجلها هذا الكتاب للمنهج الاسلامي في النقد ، ومن التوازن أن لا تنعزل الذات عن الموضوع سواء في ابداع الاديب او عمل الناقد ، بل لابد من الجمع بين الذات والموضوع دون التطرف لأحدهما على حساب الآخر، وبهذا التوازن الفذ الذي يصنعه الاسلام ، يتحقق الانسجام والتنظيم لنسيج العلاقات بين الانسان والله والطبيعة والمجتمع ، ويتم القضاء نهائياً على مأساة سوء التفاهم بين اطراف هذا النسيج ، ونحصل من ذلك على ادب معافى من جميع الامراض التي يعاني منها الادب الغربي وما جرى مجراه ، كما نحصل على نقد بنّاء هادف يسعى الى الارتقاء بالوجود الانساني ، وهو ما نتوخاه في منهج النقد الإسلامي الحديث .

وإن سعي هذا المنهج النقدي نحو الارتقاء والتطور يمنحه بُعداً حركياً يواكب حركة الكون وصيرورته المستمرة وفاعلية السنن الإلهية العاملة في المجتمع الانساني والدافعة به نحو التطور والارتقاء في مدارج الكمال حتى وصوله الى الهدف الالهي المرسوم بانتصار قوى الحق والخير والجمال على أضدادها .

ومن اهم ما سجّله الكتاب من معالم المنهج النقدي الاسلامي الحديث ، هو اهتمامه الشديد بموهبة الأديب وقدرته على تطويع اللغة وتفجير طاقاتها التعبيرية من حيث طبيعة الالفاظ وسلاستها وبعدها عن الغرابة والتعقيد في

التأليف وعن الخطأ الصرفي والنحوي ، ومن حيث جرس الكلمات وايقاعها في التركيب ، ومن حيث الصورة الفنية وعدم ايغالها في الغموض والابهام ، ومن حيث وحدة البناء الموضوعي والفني للعمل الأدبي ، مما يمهّد للناقد الاسلامي عملية اكتشاف الرؤية الفكرية للأديب ، والغوص إلى أعماق التجربة الشعورية ، وتذوق الاسلوب الذي سلكه في التعبير عنها ، ليتمكن الناقد الاسلامي بعد ذلك كله من إعانة المتلقين على هضم العمل الادبي والتفاعل معه والتأثر به .

وبناء على هذا تنقسم المسؤولية بين الاديب والناقد في ايصال مبادئ السماء الى الآخرين، مما يفرض ضرورة التفاهم والتعاون والود والاخاء بينهما ، وهنا يبتعد المنهج الاسلامي في النقد عن الاحقاد والفضائح والمهاترات التي نشهدها في تطبيق المناهج النقدية الأخرى . فأهم ما يميز الناقد الاسلامي عن غيره ، هو الخُلُق الرفيع وتقوى الله وتحري الحق والعدل فيما يطلقه من أحكام نقدية بحق الأدباء ، دون مداهنة أو رياء أو أحقاد شخصية او مداراة على حساب الحق ، مع دقة في الملاحظة وموهبة في تذوق الادب وثقة بالنفس دون غرور ولطف في الخطاب والقاء الحكم النقدي، ومن الواضح أن هذه الخصال النفسية والاخلاقية هي ما يجب توفره في الانسان المؤمن عموماً ، ويتأكد وجوبها في شخص الناقد لما هو عليه من مسؤولية خطيرة امام الله والمجتمع .

وتوصل البحث في هذا الكتاب الى اصالة المنهج الاسلامي في النقد الادبي ، من حيث ارتباطه بالتراث الاسلامي الادبي والنقدي والفقهي والفلسفي فضلاً عن ارتباطه الحميم بالقرآن الكريم والحديث الشريف . وفي هذا الارتباط بالأصول الاسلامية دليل واضح على استقلالية هذا المنهج النقدي وعدم تبعيته لأيّ من المناهج النقدية المنتشرة على الساحة العربية والإسلامية والتابعة بدورها إلى مختلف الاتجاهات النقدية في العالم الغربي.

ورغم أصالة المنهج الاسلامي الحديث في النقد ، إلاّ أنه يتمتع بروح الانفتاح على الاتجاهات والمناهج النقدية الأخرى ، ويفيد من نظراتها الصائبة امتثالاً لما أوصى به النبي الأكرم (ص) بأن الحكمة ضالة المؤمن انّى وجدها فهو

أحق بها . ومن معالم المنهج النقدي الاسلامي التي قيدها البحث ، ما تميز به من طابع إنساني يتجاوز الحدود المصطنعة بين أبناء آدم ، من إقليمية وعنصرية وطائفية وسياسية وغيرها فلا تمنعه هذه الحدود من التعامل النقدي مع النتاج الأدبي الصادر في مختلف أرجاء المعمورة والمنتسب إلى مختلف الاجناس البشرية ، شرط توافقه مع مفاهيم الاسلام وتصوراته ورؤاه ، وكذلك لا يقف الاختلاف اللغوي حاجزاً دون توحّد المنهج الاسلامي في النقد الحديث ، اذ نجد فيه اللسان العربي الى جانب التركي والفارسي والهندي والأوردي وغيرها ، يوحدها الاسلام في همومهاً وآمالها وأهدافها الكبرى .

ورغم الطابع الانساني والعالمي لمنهج النقد الاسلامي الحديث ، فقد وجدنا لديه موازنة فذة مع قضايا المجتمعات المحلّية ، فلم يغفل الاديب او الناقد الاسلامي هموم المجتمع الذي يعيش فيه ، بل كان كل منهما قريباً من ابناء وطنه يقاسمهم آلامهم ويشاركهم آمالاهم وطموحاتهم وجهادهم من اجل التغيير بالقضاء على حكام الجور والاستبداد في بلدانهم وتطلعهم لإقامة دولة الحق والعدل الاسلامي . وهكذا وجدنا الناقد الاسلامي يشارك الاديب الاسلامي في الدعوة لمحاربة الكفر والظلم ، ويشاركه في تمجيد رموز الثورة على الواقع الفاسد فكان عمل الناقد جهاداً آخر يضاف الى جهاد الاديب . وهذا النفَس الوحدوي الاسلامي هو من خواص المنهج الاسلامي في النقد الحديث بعد أن تألّفت قلوب دعاته على محبة الله ورسوله وتعاضدت على نصرة دينه والتضحية في سبيله بالغالي والنفيس.

ولمسنا في هذا الكتاب دقّة المنهج الاسلامي في نقد المذاهب النقدية الاخرى ، من خلال وصوله الى جذورها الفلسفية والعقائدية وفضحه ارتباطاتها ومخططاتها الحاقدة ومآربها الخبيثة ضد الاسلام والأمة المسلمة ، بالاضافة الى بيانه تهافت تلك المذاهب على الصعيد العلمي والموضوعي بركونها الى الأوهام والتصورات الوثنية والخيالات البعيدة عن ارض الواقع وعالم الحقائق ، مما جعلها قاصرة عن تفسير الظاهرة الأدبية ومنعها من الغوص إلى أعماق

الإبداع الأدبي . ولذلك شهدنا لدى المنهج النقدي الاسلامي ، موقف الرفض لمذهب الحداثة في النقد لمواقفه العدائية من اللغة والدين والتراث الإسلامي ، وجرأته في النيل من مقدسات المسلمين وعلى رأسها القرآن الكريم والحديث الشريف . وظهر من خلال هذا الكتاب تمسك المنهج الاسلامي في النقد ، بالقواعد الفكرية والأخلاقية والفنية ، وارتباط هذه القواعد بمفاهيم الإسلام وتصوراته النقيّة .

وظهر كذلك اهتمام النقد الاسلامي بالوضوح والبعد عن التعقيد والغموض ومتاهات النقاد الحداثيين وألاعيبهم اللفظية التي كانت جناية عظيمة على الأدب والنقد . وتبين من خلال البحث في هذا الكتاب أن توجه النقد الاسلامي نحو الوضوح ، لا يشكّل مبرراً للأديب المبدع أو الناقد ، للوقوع في الاسفاف ومجانية الافكار والمقولات او هبوط اللغة وسذاجة الصور وركاكة الاسلوب ، بل يفرض المنهج الاسلامي على الاديب والناقد أن يرتفعا الى مستوى الكلمة المسؤولة عن التغيير النفسي والاجتماعي والمؤثرة الى ابعد حدود التأثير في المتلقي بما يتخذه الاديب او الناقد الاسلامي من طريقة في التعبير تلائم الموضوع الادبي او النقدي وتؤدي الغرض المطلوب في ايصال مباديء السماء الى الآخرين بالاسلوب الفني المؤثر في ميدان الادب، والاسلوب العلمي الرصين في ميدان النقد . وهكذا لا يكون الوضوح مبرراً لاهدار القيم الفنية والجمالية والعلمية في هذا المنهج .

وتبين في هذا الكتاب أيضاً أن المنهج الاسلامي في النقد الحديث، يتناول العمل الادبي من جميع الزوايا المؤثرة في ابداعه فيدرس شخصية الاديب بالاضافة الى دراسته البيئة التي انتج فيها الاثر الادبي مع عدم الغفلة عن دراسة القيم الفنية الخالصة ، وهذا هو المنهج التكاملي المتوازن الذي يصدق على المنهج الاسلامي في النقد ويجعله واقعاً ملموساً بعد أن كان حلماً يراود اذهان الغربيين العاجزين عن تحقيقه لبعدهم عن الاسلام ورؤيته الشمولية العميقة .

الخاتمة

أما في ميدان التطبيق فقد تعرّض الكتاب لمحاولات النقاد الإسلاميين – وبخاصة الروّاد منهم – في تطبيق المنهج الإسلامي في نقدهم لنتاج الشعراء ، وتبيّن أن تلك المحاولات كانت متفاوتة في درجة نجاحها وربما كان بعضها قريباً من الإخفاق ، ولعل السبب في ذلك هو جدّة المنهج وصعوبة البداية ، فكل أمر جديد لا بدّ أن يحدث فيه التعثّر ثم يستقيم السير وتذلّل العقبات .

ورغم ذلك فقد لمسنا عند أكثر النقاد الإسلاميين قدرة على التحليل الدقيق لمضامين القصائد ، والغوص في تجارب الشعراء وتحسس ادق الجزئيات في معاناتهم ، ولمسنا عند بعضهم كشفاً عن مهارة الشاعر الفنية في استخدام اللغة الشعرية وتشكيل الصورة وتأليف البنية الايقاعية أو توظيف لغة القرآن الكريم وقصصه وتوظيف الرموز بأنواعها أواستخدام التوازن بين عناصر العمل الشعري وصولاً به الى البناء الفني العضوي المتكامل . ولكن هذه الكشوف المهمة كانت متناثرة بين جهود النقاد ولم تكن مجتمعة عند أحدهم . ولابد من التذكير بأن هذا الحكم ينحصر أولاً في نقد الشعر دون النثر ، وينحصر ثانياً في هذه النماذج الريادية المذكورة في هذا الكتاب .

وكلنا أمل أن نشهد في المستقبل القريب نماذج أوفى وأكمل في تطبيق المنهج الإسلامي سواء في نقد الشعر أو نقد النثر بفنونه المختلفة . ومن الحق أن نقول بأن المنهج الاسلامي في النقد الادبي الحديث ، هو المنقذ الوحيد الذي طالما تطلّعت اليه ساحة النقد العربي والاسلامي ، بل هو المنقذ الوحيد لما يعانيه الادب والنقد العالمي من مشاكل وأزمات .

مصادر الكتاب ومراجعه

أ- كتب :

١- القرآن الكريم ، كتاب الله العظيم .

٢- إحياء علوم الدين ، أبو حامد الغزالي ، المكتبة التجارية الكبرى – مصر . د.ت.

٣- أخبار أبي تمام ، أبو بكر الصولي ، تحقيق خليل عساكر وزميليه ، المكتب التجاري – بيروت،د.ت .

٤- الأدب الاسلامي. انسانيته وعالميته ، د. عدنان علي رضا النحوي ، دار النحوي للنشر والتوزيع– الرياض ١٩٩٤م ط٣

٥- الأدب الإسلامي . النظرية والتطبيق ، د.صابر عبد الدايم ،

٦- أدب صدر الاسلام ، د. واضح الصمد ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر– بيروت١٩٩٤م.

٧- الأدب في مواجهة المادية ، د. عماد الدين خليل ، مؤسسة الرسالة – بيروت ١٩٨٧م.

٨- الادب المفرد ، الامام البخاري ، تحقيق محمد هشام البرهاني ، وزارة العدل والشؤون والاوقاف– أبو ظبي ١٩٨١م .

٩- الأدب والصراع الحضاري ، د. شلتاغ عبود شراد ، دار المعرفة – دمشق ١٩٩٥م

١٠- أسئلة الحداثة بين الواقع والشطح ، ميخائيل عيد ، منشورات إتحاد الكتّاب العرب ١٩٩٨م.

المصادر والمراجع

١١- الإسلام والأدب ، د. محمود البستاني ، ستارة – قم /ايران ١٤٢٢ هـ .

١٢- الإسلام والشعر ، يحيى الجبوري ، مطبعة الإرشاد – بغداد ١٩٦٤م .

١٣- الاسلام والفن ، د. يوسف القرضاوي ، المكتب الاسلامي – بيروت ١٩٩٨م.

١٤- الإسلامية والمذاهب الأدبية ، د. نجيب الكيلاني ، مؤسسة الرسالة – بيروت ١٩٨١م ط٢.

١٥- إشكالية تأصيل الحداثة ، عبد الغني باره ، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ٢٠٠٥م.

١٦- إعجاز القرآن ، أبوبكر الباقلاني ، تحقيق أحمد صقر ، دار المعارف – مصر . د. ت.ط٥.

١٧- إقبال الشاعر الثائر ، د.نجيب الكيلاني ، مصر١٩٥٩م.

١٨- بحار الانوار ، محمد باقرالمجلسي ، شركة طباعة البحار، سراي حاج حسن- طهران ١٣٧٦هـ .

١٩- بحث في علم الجمال ، جان برتليمي ، ترجمة د. انور عبد العزيز ، دار نهضة مصر – القاهرة ١٩٧٠م.

٢٠- برج بابل . النقد والحداثة الشريدة ، غالي شكري ، دار رياض الريّس – لندن ١٩٨٩م.

٢١- البنيوية فلسفة موت الانسان ، روجيه جارودي ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة – بيروت ١٩٧٩م .

٢٢- البنيوية والتفكيك . تطورات النقد الأدبي ، س . رافيندران ، ترجمة خالدة حامد ، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ٢٠٠٢م .

٢٣- البيان والتبيين ، أبو عثمان الجاحظ تحقيق عبد السلام هارون ، مطبعة الخانجي – مصر .د.ت.

٢٤- تاريخ آداب اللغة العربية ، جرجي زيدان ، دار الهلال – القاهرة ١٩٥٧م.

٢٥- تاريخ الادب العربي ، احمد حسن الزيات ، دار الحكمة – بيروت. د.ت.

٢٦- تاريخ الشعر العربي ، د. محمد عبد العزيز الكفراوي ، دار نهضة مصر ١٩٨٥م.

٢٧- تاريخ النقد الأدبي ،د.داود سلوم وآخران ،مطبعة التعليم العالي والبحث العلمي– بغداد ١٩٨٨م.

٢٨- تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، طه أحمد ابراهيم ، دار الكتب العلمية – بيروت ٢٠٠٦م ط٢.

٢٩- تاريخ النقد الادبي عند العرب ، د. إحسان عباس ، دار الثقافة – بيروت ١٩٧٨م ط٢.

٣٠- تجارب في النقد الأدبي التطبيقي من منظور إسلامي ، د. عودة الله منيع القيسي ، دار البشير–عمان / الأردن ١٩٨٥م.

٣١- تساؤلات أمام الحداثة والواقعية ، محمد دكروب ، دار المدى – دمشق ٢٠٠١م.

٣٢- تطور الغزل بين الجاهلية والاسلام ، د. شكري فيصل ، جامعة دمشق – بيروت ١٩٦٤م ط٢.

٣٣- تطور النقد الأدبي في العصر الحديث ، كارلوني و فيللو ، ترجمة جورج سعد يونس ، دار مكتبة الحياة – بيروت ١٩٦٣م .

٣٤- التفسير النفسي للأدب ، د. عز الدين اسماعيل ، دار المعارف – مصر ١٩٦٣م .

٣٥- التفكيكية . دراسة نقدية ، بيير . ف. زيما ، تعريب أسامة الحاج ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر – بيروت ١٩٩٦م .

٣٦- التفكيكية . النظرية والتطبيق ، كريستوفر نورس ، ترجمة رعد عبد الجليل جواد ، دار الحوار– اللاذقية / سوريا ١٩٩٦م ط٢ .

٣٧- تقويم نظرية الحداثة وموقف الأدب الاسلامي منها ، د. عدنان علي رضا النحوي ، دار النحوي للنشر والتوزيع – الرياض ١٩٩٤م ط٢ .

٣٨- جامع الاصول في احاديث الرسول ، ابن الاثير الجزري ، تحقيق عبد القادر الارناؤوط ، دار البيان ١٩٧٢م.

٣٩- جدلية الخفاء والتجلي ، د. كمال ابو ديب ، دار العلم للملايين – بيروت ١٩٨٤م.ط٣.

٤٠- حدائق الشعر الاسلامي المعاصر ، د. شلتاغ عبود ، دار الملاك – بيروت ٢٠٠٢م .

٤١- الحداثة في منظور إيماني ، د.عدنان علي رضا النحوي ، دار النحوي لنشر والتوزيع – الرياض ١٩٩٣م هـ٤ .

٤٢- خصائص القصة الاسلامية ، د. مأمون فريز جرار ، دار المنارة – جدة /السعودية ١٩٨٨م .

٤٣- الخطيئة والتكفير ، د.عبد الله محمد الغذامي ، النادي الأدبي الثقافي – جدة /السعودية ١٩٨٥م

٤٤- خمسة مداخل الى النقد الأدبي ، ويلبرس سكوت . ترجمة د. عناد غزوان و جعفر صادق الخليل ، بغداد ١٩٨٦م ط٢ .

٤٥- دراسات في الأدب الإسلامي ، د.جابر قميحة ،

٤٦- دراسات في الأدب الاسلامي ، سامي مكي العاني ، مطبعة المعارف – بغداد ١٩٨٦م .

٤٧- دراسات في نقد الادب العربي ، د. بدوي طبانة ، مكتبة الانجلو المصرية ١٩٥٩م

٤٨- دراسة فنية في شعر الشافعي ، حكمت صالح ، عالم الكتب ١٩٨٤م.

٤٩- الدين والأخلاق في الشعر ، د. محمد سعد فشوان ، ط ١٩٨٥م.

٥٠- ديوان ابن الرومي ،

٥١- رسالة في التحسين والتقبيح العقليين ، الشيخ جعفر السبحاني ، مطبعة الخيام – قم ١٤٠٥هـ .

٥٢- السيرة النبوية ، ابن هشام ، تحقيق مطصفى السقا ورفيقيه ، دار احياء التراث العربي – بيروت ١٩٧١م. ط٣.

٥٣- شرح دعاء السحَر ، روح الله الموسوي الخميني ، مؤسسة الوفاء – بيروت ١٩٨٢م ط٢ .

٥٤- شرح ديوان المتنبي ، عبد الرحمن البرقوقي ، دار الكتاب العربي – بيروت ١٩٨٤ ط٢.

٥٥- شرح نهج البلاغة ، ابن ابي الحديد ، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم ، مطبعة البابي الحلبي – مصر ١٩٦٥م . ط٢ .

٥٦- الشعر العربي بين الجمود والتطور ، د.محمد عبد العزيز الكفراوي ، القاهرة ١٩٥٨م. ط٢.

٥٧- الشعر العربي من منظور حضاري ، د.مدحت الجيار ،

٥٨- شعر المخضرمين وأثر الاسلام فيه ، د. يحيى الجبوري ، مطبعة النهضة – بغداد ١٩٦٣م.

٥٩- طبقات فحول الشعراء ، محمد بن سلام الجمحي ، تحقيق محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني – القاهرة ١٩٧٤م.

٦٠- الظاهرة الجمالية في الاسلام ، صالح أحمد الشامي ، المكتب الاسلامي – بيروت ١٩٨٦م .

٦١- العدالة الاجتماعية في الاسلام ، سيد قطب ، دار الكتاب العربي ١٩٤٩م .

٦٢- العصر الاسلامي ، د. شوقي ضيف ، دار المعارف – مصر . ط١٧ .

٦٣- عصر البنيوية ، أديث كيرزويل . ترجمة جابر عصفور ، دار آفاق عربية ١٩٨٥م .

٦٤- العقد الفريد ، أحمد بن عبد ربه الأندلسي ، تحقيق وشرح أحمد أمين ورفيقيه ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر – القاهرة ١٩٦٥م .ط٣ .

٦٥- العمدة ،ابن رشيق القيرواني ،تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ،مطبعة السعادة– مصر١٩٥٥م .

٦٦- العمل الأدبي ، السيد حسن الشيرازي ، مؤسسة البلاغ – بيروت ٢٠٠٥ م.

٦٧- عيار الشعر ، ابن طبا طبا العلوي ، محمد بن احمد . تحقيق د. طه الحاجري ومحمد زغلول سلام ، المكتبة التجارية – القاهرة ١٩٥٦م .

٦٨- غوالي اللئالي ، ابن أبي جمهور الاحسائي ، مطبعة سيد الشهداء – قم ١٩٨٣م .

٦٩- فقه الأدب والفن ، السيد محمد الصدر ، إعداد السيد محسن الموسوي ، مؤسسة بقية الله لنشر العلوم الاسلامية – النجف الأشرف . د.ت.

٧٠- فقه الحياة ، حوار مع السيد محمد حسين فضل الله ، أجراه أحمد أحمد وعادل القاضي ، مؤسسة العارف للمطبوعات ١٩٩٨م .ط٣ .

المصادر والمراجع

٧١- فكرة الجمال ، هيغل ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة – بيروت ١٩٧٨م .

٧٢- فلسفة الأخلاق ، مرتضى المطهري ، ترجمة وجيه المسبّح ، دار الهدى- بيروت.ط٢.

٧٣- فلسفة الجمال ، د. أميرة حلمي ، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد . د.ت.

٧٤- فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، د. محمد علي أبو ريان ، دار المعارف بمصر ١٩٧٠م .

٧٥- فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، د. زكريا ابراهيم ، دار مصر للطباعة د.ت.

٧٦- فلسفتنا ، السيد محمد باقر الصدر ، دار التعارف للمطبوعات – بيروت ١٩٩٨م ط٢.

٧٧- فوضى العالم في المسرح الغربي المعاصر ،د.عماد الدين خليل ،مؤسسة الرسالة – بيروت ١٩٧٧م .

٧٨- في الأدب الإسلامي . تجارب ومواقف ، محمد عادل الهاشمي ،

٧٩- في الأدب الاسلامي المعاصر . دراسة وتطبيق ، محمد حسن بريغش ،مكتبة المنار – الزرقاء/ الأردن ١٩٨٥م ط٢ .

٨٠- في الادب والادب الاسلامي ، محمد الحسناوي ، المكتب الاسلامي – بيروت ١٩٨٦م.

٨١- في الشعرية ، د. كمال أبو ديب ، مؤسسة الأبحاث العربية – بيروت . د.ت.

٨٢- في ظلال القرآن ، سيد قطب ، دار احياء الكتاب – بيروت ١٩٧٨م ط٦ .

٨٣- في معرفة النص ، د. يمنى العيد ، دار الآفاق الجديدة – بيروت ١٩٨٥م.

٨٤- في النظرية النقدية ، محمود البستاني ، وزارة الاعلام – مديرية الثقافة العامة ١٩٧١م .

٨٥- في النقد الاسلامي المعاصر ، د. عماد لدن خليل ، مؤسسة الرسالة – بيروت ١٩٧٢م.

٨٦- القاضي الجرجاني . الأديب الناقد د. محمود السمرة ، المكتب التجاري – بيروت ١٩٧٩م .

٨٧- قضايا ادبية (رؤية اسلامية) ، د. عبد الباسط بدر ، مكتبة العبيكان – الرياض ١٩٩٦ م.

٨٨- قضية الإسلام والشعر ، إدريس الناقوري ، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ١٩٨٦ ط٢.

٨٩- قضية البنيوية ، د. عبد السلام المسدي ، دار الجنوب للنشر – تونس ١٩٩٥م .

٩٠- الكافي ، ثقة الاسلام الكليني ، دار الكتب الاسلامية – طهران ١٣٦٥هـ ش .ط٤.

٩١- كلام البدايات ، أدونيس ، دار الآداب – بيروت ١٩٨٩م .

٩٢- المجازات النبوية ، الشريف الرضي ، تحقيق طه محمد الزيني ، أعيد طبعه بقم . د.ت.

٩٣- محاولات جديدة في النقد الإسلامي ، د. عماد الدين خليل ، مؤسسة الرسالة – بيروت ١٩٨١م.

٩٤- مدخل إسلامي لدراسة الأدب ، د. إبراهيم عوضين ، مطبعة السعادة – القاهرة ١٩٩١ م.

٩٥- مدخل إلى الأدب الإسلامي ، د. نجيب الكيلاني ، دار ابن حزم للطباعة – بيروت ١٩٩٢م ط٢.

٩٦- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ، مجموعة من الباحثين ترجمة د.رضوان ظاظا ،سلسلة عالم المعرفة (٢٢١) ،الكويت ١٩٩٧م.

٩٧- مدخل إلى المنهج الإسلامي في النقد الأدبي ، د. علي الغزيوي ، مطبعة فضالة المحمدية /المغرب ٢٠٠١ م.

٩٨- مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي ،د. عماد الدين خليل ، مؤسسة الرسالة – بيروت ١٩٨٧م.

٩٩- المدخل الى نظرية النقد النفسي ، زين الدين المختاري ، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق ١٩٩٨م.

١٠٠- مدخل الى النقد الادبي الحديث ، د. شلتاغ عبود ، دار مجدلاوي للنشر – عمان /المصدر ١٩٩٨م.

١٠١- المذاهب الادبية الكبرى ، فيليب فان تيغم ، ترجمة فريد نطونيوس ، منشورات عويدات – بيروت ١٩٦٧ م.

١٠٢- المرايا المحدبة ، د. عبد العزيز حمودة ، عالم المعرفة – الكويت ١٩٩٨م.

١٠٣- المرايا المقعرة ، د. عبد العزيز حمودة ، عالم المعرفة – الكويت ٢٠٠١م .

١٠٤- مستدرك الوسائل ،حسين النوري الطبرسي ، مؤسسة آل البيت(ع)لاحياء التراث – بيروت ١٩٨٧م .

١٠٥- المعجم الفلسفي ، د. جميل صليبا ، دار الكتاب اللبناني – بيروت ، د.ت.

المصادر والمراجع

١٠٦- معرفة الآخر . مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة ، عبد الله ابراهيم وآخران ، المركز الثقافي العربي – بيروت ١٩٩٦م. ط٢.

١٠٧- المعنى الادبي . من الظاهراتية الى التفكيكية ، وليم راي ،ترجمة د. يوئيل يوسف عزيز ، دار المأمون لترجم والنشر – بغداد ١٩٨٧م.

١٠٨- مفاهيم الشعرية ، حسن ناظم ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت ٢٠٠٣م .

١٠٩- مقالات في الادب الاسلامي ، د. عمر عبد الرحمن الساريسي ، دار الفرقان – عمان /الاردن ١٩٩٦م.

١١٠- مقالات في تاريخ النقد العربي ، د. داود سلوم ، وزارة اثقافة والاعلام – بغداد ١٩٨١م.

١١١- مقالات في النقد ، ماثيوآرنولد ، ترجمة علي جمال الدين عزت ، الدارالمصرية للتأليف والترجمة – القاهرة . د.ت .

١١٢- مقالات في النقد الأدبي ، د. محمد مصطفى هدارة ، دار العلوم للطباعة والنشر ١٩٨٣م.

١١٣- مقالات في النقد الأدبي التطبيقي ، د. عودة الله منيع القيسي ،دار البشير–عمان /الأردن ١٩٩٨م.

١١٤- المقدمة ، ابن خلدون ، تحقيق د. علي عبد الواحد وافي – القاهرة ١٩٦٠م .

١١٥- مقدمة في نظرية الشعر الاسلامي ، عباس المناصرة ، دارالبشير – عمان / الاردن ١٩٩٧م.

١١٦- مقدمة في النقد الادبي ، د.علي جواد الطاهر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر– بيروت ١٩٨٣م. ط٢.

١١٧- مقدمة لنظرية الادب الاسلامي ، د. عبد الباسط بدر ، دار المنارة – جدة ١٩٨٥م.

١١٨- الملامح العامة لنظرية الأدب الإسلامي ، د. شلتاغ عبود ، دار المعرفة – دمشق ١٩٩٢م.

١١٩- مناهج الدراسة الأدبية ، د. شكري فيصل ، دار العلم للملايين – بيروت ١٩٨٢م . ط٥ .

١٢٠- مناهج النقد الادبي بين النظرية والتطبيق ، ديفيد ديتش . ترجمة د. محمد يوسف نجم ، دار صادر– بيروت ١٩٦٧م.

١٢١- المنصف في الدلالة على سرقات المتنبي ، ابن وكيع التنيسي . تحقيق د. محمد رضوان الداية، دار قتيبة – دمشق ١٩٨٢م.

١٢٢- المنهج الاسلامي في النقد الأدبي ، د. سيد سيد عبد الرازق ، دار الفكر – دمشق ٢٠٠٢م .

١٢٣- منهج الفن الاسلامي ، محمد قطب ، دار الشروق – بيروت .د.ت.

١٢٤- الموازنة بين الشعراء ، د. زكي مبارك ، دار الكتاب العربي – القاهرة .د.ت.

١٢٥- الموشح ، أبو عبد الله المرزباني ، تحقيق علي محمد البجاوي – القاهرة ١٩٦٥م .

١٢٦- الميزان في تفسير القرآن ، محمد حسين الطباطبائي ، مؤسسة الأعلمي – بيروت ١٩٧٢م .

١٢٧- نحو مذهب اسلامي في الأدب والنقد ، د. عبد الرحمن رأفت الباشا ، دار الأدب الاسلامي للنشر والتوزيع ١٩٩٨م .

١٢٨- نحو منهج اسلامي في رواية الشعر ونقده ، د. مصطفى عليان ، دار البشير– عمان/ الأردن١٩٩٢م .

المصادر والمراجع

١٢٩- النظرة النبوية في نقد الشعر ، د. وليد قصاب ، مكتبة علوم القرآن / الشارقة ١٩٩٧م ط٣ .

١٣٠- نظريات نقدية وتطبيقاتها ، د. أحمد رحماني ، مكتبة وهبة للطباعة والنشر – القاهرة ٢٠٠٤م .

١٣١- نظرية الأدب في ضوء الاسلام ، د. عبد الحميد بوزوينة ، دار البشير – عمان / الأردن ١٩٩٠م.

١٣٢- النقد الأدبي ، أحمد أمين ، دار الكتاب العربي – بيروت ١٩٦٧م ط٤ .

١٣٣- النقد الأدبي . أصوله ومناهجه ، سيد قطب ، د.ت.

١٣٤- النقد الأدبي الحديث . أصوله واتجاهاته ، د. أحمد كمال زكي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٧٢م .

١٣٥- النقد الأدبي الحديث . من المحاكاة الى التفكيك ، د. ابراهيم محمود خليل ، دار المسيرة – عمان / الأردن ٢٠٠٣م .

١٣٦- النقد الأدبي المعاصر بين الهدم والبناء ، د. عدنان علي رضا النحوي ، دار النحوي للنشر والتوزيع – الرياض / السعودية ١٩٩٥م .

١٣٧- النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ، ستانلي هايمن . ترجمة د. إحسان عباس و د. محمد يوسف نجم ، دار الثقافة – بيروت ١٩٥٨م .

١٣٨- الواقعية الاسلامية في الأدب والنقد ، د. أحمد بسام ساعي ، دار المنار للنشر – جدة ١٩٨٥م .

١٣٩- وسائل الشيعة ، الحرّ العاملي ، دار إحياء التراث العربي- بيروت .د.ت.

١٤٠- الوساطة بين المتنبي وخصومه ، القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني ، تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم وعلي البجاوي ، دار احياء الكتب العربية .ط٣

المصادر والمراجع

ب- مقالات وأبحاث من المجلات والمواقع الالكترونية

١- الأدب الاسلامي . الأزمة والحل ،د.حسن الامراني ، حوار مع الدكتور الامراني اجراه ادريس الكنبوري في الرباط بتاريخ ٢٠٠٥/١/٣م.

٢- الأدب بين الجمال والزخرف، د. عدنان علي رضا النحوي ، موقع دار النحوي للطباعة والنشر والتوزيع .نت. تحديث ٢٠٠٦م.

٣- استرايجية النقد الإسلامي ، د. محمد إقبال عروي ، مجلة المسلم المعاصر ، العدد(٥٣) السنة ١٩٨٨م.

٤- استقبال الغرب في النقد الأدبي ، د. سعد البازعي ، المجلة الثقافية العدد (١٥)السنة ٢٠٠٣م.

٥- الإشكالية المنهجية في دراسة الأدب الإسلامي ، د. محمد سالم سعد الله ، رابطة ادباء الشام – لندن . تحديث ٢٠٠٥م.

٦- الإلكترون الروحي ،جان .أ.شارون ، مجلة الثقافة العالمية ،العدد (١٤) السنة ١٩٧٠م.

٧- تآخي الأدبي والشرعي عند ابن عباس ، د. فهد العرابي الحارثي ،مجلة الدارة ،العدد(٤) السنة الثامنة عشرة.

٨- التطابق والاختلاف حول إعادة كتابة النقد الإسلامي المعاصر ،د. محمد سالم سعد الله ، موقع رابطة ادباء الشام – لندن .نت. تحديث ٢٠٠٦م.

٩- جماليات اسلامية ، عبد الفتاح رواس قلعه جي ، مجلة الوعي الإسلامي – ٢٠٠٤م

المصادر والمراجع

١٠- حوار حول إستراتيجية الأدب الإسلامي ، د. عماد الدين خليل ، مجلة المسلم المعاصر

١١- حوار مفتوح حول الادب الاسلامي ، من حديث الدكتور سعد ابو الرضا ، مجلة الدعوة الاسلامية – ٢٠٠٣م.

١٢- مدخل الى النقد الادبي الاسلامي ، د. عبد الله محمد مهران ، مجلة رؤى . العدد(١) ١٤١٨هـ. نادي حائل الأدبي .نت. تحديث ٢٠٠٦م.

١٣- المصادر الغربية لنقاد الحداثة ، د. عبد الحميد ابراهيم ، موقع الاسلام اليوم .نت. تحديث ٢٠٠٦م.

١٤- مصطلح الادب الاسلامي المعاصر، د. محمد اقبال عروي ، مجلة رسالة الجهاد العدد(٩٥) السنة ٩م.

١٥- مفهوم الجمالية بين الفكر الاسلامي والفلسفة الغربية ، فريد الانصاري ، موقع ضفاف الابداع .نت. تحديث ٢٠٠٦م.

١٦- نحو نقد اسلامي متميز ، عباس المناصرة ، موقع رابطة أدباء الشام – لندن .نت. تحديث ٢٠٠٥م.

١٧- النقد التنظيري عند نجيب الكيلاني ،د.عبد الباسط بدر،مجلة الأدب الإسلامي ،العدد(٩-١٠) السنة ١٤١٦م.

١٨- النقد الادبي بين الاستاطيقا والالتزام ، د. محمد إقبال عروي ، مجلة المسلم المعاصر.

محتويات الكتاب

المقدمة ٥

الفصل الأول : الأسس الجمالية لمنهج النقد الإسلامي ١١

تعريف الجمال ١٣

الجمال والرؤية الكونية ١٥

التناسب أجلى مظاهر الجمال ٢١

الجمال والأخلاق ٢٣

من الجمال الجزئي الى الجمال المطلق ٢٧

أصالة الجمال وعدمية القبح ٢٩

الجمال والمنفعة ٣١

فرق ما بين الجمال والزخرف ٣٣

تعريف الفن الإسلامي ٣٦

الأساس الجمالي ٤٠

أثر العقيدة ٤٤

حدود العاطفة ٤٨

مساحة الخيال ٥٠

وحدة البناء ٥٤

جذور الابداع ٥٥

الحركية وتطوير المجتمع ٥٩

الواقعية الإسلامية ٦٣
التجريد الإسلامي وشمولية الرؤية ٧١
الموقف من الطبيعة ٧٤
الانفتاح على المذاهب..... ٧٦
التفاؤل الإيجابي..... ٧٨
هوامش الفصل ٨٠
الفصل الثاني: تأصيل المنهج الإسلامي في النقد الأدبي..... ٨٧
توطئة..... ٨٩
أصول التنظير للمنهج..... ٩١
الموقف الاسلامي . شبهات باطلة..... ٩٤
الأصل القرآني ١٠٢
الأصل النبوي..... ١٠٨
الأصل الفقهي ١١٧
الأصل النقدي ١٢٥
الأصل الأدبي ١٣٥
هوامش الفصل ١٣٧
الفصل الثالث : النقد الإسلامي لمناهج النقد الغربي ١٤٣
نقد المنهج التاريخي ١٤٥
نقد المنهج الاجتماعي..... ١٥٠

محتويات الكتاب

نقد المنهج الأنثروبولوجي..... ١٥٣

نقد المنهج الإقليمي ١٥٤

نقد المنهج الثقافي ١٥٧

نقد المنهج النفسي..... ١٥٨

نقد المنهج الفني..... ١٦٩

نقد المنهج الشكلي..... ١٧١

نقد المنهج البنيوي ١٧٤

نقد المنهج التفكيكي..... ١٩٥

تبعية النقد العربي الحداثي لمناهج النقد الغربي..... ٢٠٧

حدود التعامل مع مناهج النقد الغربي..... ٢١٠

هوامش الفصل ٢١٣

الفصل الرابع : خصائص ومقومات منهج النقد الأدبي الإسلامي..... ٢٢١

ضرورة المنهج الإسلامي..... ٢٢٣

مرجعية المنهج الإسلامي ٢٢٥

إفادة المنهج الاسلامي من مناهج النقد الغربية..... ٢٢٦

خطورة الركون الى المناهج الغربية ٢٣١

شروط الناقد الإسلامي..... ٢٣٦

توازن الذات والموضوع..... ٢٣٨

الرؤية الشاملة للعمل الأدبي ٢٣٩

الوحدة المضمونية للعمل الأدبي ٢٤٠

محتويات الكتاب

مبدأ الأدب الرسالي..... ٢٤١

معيار العقيدة..... ٢٤١

الارتباط بين طبيعة الأدب ووظيفته ٢٤٢

ربط العمل الأدبي بصاحبه..... ٢٤٣

الالتزام الاسلامي بين الأديب والناقد ٢٤٦

حدود الافادة من علم النفس ٢٤٨

الارتباط بين الأديب وبيئته الاجتماعية ٢٤٩

واقعية المنهج الإسلامي ٢٥٠

نقد معياري ملتزم..... ٢٥٤

تحقيق القيم الأخلاقية..... ٢٥٤

مصطلح الالتزام ٢٥٥

منهج تكاملي..... ٢٥٦

منهج حضاري ٢٦٠

خصائص إضافية مقترحة..... ٢٦٢

هوامش الفصل ٢٦٥

الفصل الخامس : **محاولات في تطبيق المنهج الإسلامي** ٢٦٩

(**نماذج في نقد الشعر**) ٢٦٩

توطئة..... ٢٧١

نماذج من محاولات تطبيق المنهج الاسلامي في نقد الشعر ٢٧٢

محتويات الكتاب

١- محمد قطب ٢٧٢

٢- عماد الدين خليل ٢٨٠

٣- نجيب الكيلاني ٢٨٨

٤- محمد حسن بريغش ٢٩١

٥- أحمد بسام ساعي ٣٠١

٦- عودة الله منيع القيسي ٣١٠

٧- محمد الحسناوي ٣١٦

٨- عبد الباسط بدر ٣٢٦

٩- جابر قميحه ٣٢٩

١٠- عمر عبد الرحمن الساريسي ٣٣٠

١١- شلتاغ عبود ٣٣٦

١٢- صابر عبد الدايم ٣٥٩

هوامش الفصل ٣٧٣

الـخـاتـمـة ٣٨١

مصادر الكتاب ومراجعه ٣٨٧