النقد مصطلحاً وتطوراً

Criticism ;

Terminology and development

عبد الجليل مرتاض

جامعة تلمسان

الجزائر

Criticism is an external reception to an internal one, or a characterized craft based on a sofisticated creation not perceived through what is spontanously uttered if not it should have been evolved with the emergence and development of popular and intuitive literature. And being delayed too far from the appearance of literature is, perhaps, because what is spontanous does not lack to what is not intuition in the sense that it is independent. Unlike criticism which is an external reception, a phenomenon occuring with reference to similar texts imposed through its luster as a legitimate genre dependent on literary discourse.

النَّقْد تلقّ خارجي لتلقٍّ داخلي، أو صَنْعَة مُشَخَّصَة بناء على إبداع مصنوع. وهذه الصنعة لا تَتِمّ داخل ما يُتَلَفَّظ به عفوياً، وإلا نشأت وتطورت مع نشوء وتطور الأدب السليقي، ولَمَا تأخَّرت تأخّراً كبيراً عن ظهور الأدب، ربّما لأنّ ما هو عفوي لا يفتقر في كينونته إلى ما هو غير سليقي، بمعنى أنه قائم بذاته، بخلاف النقد بوصفه ظاهرة من ظواهر التلقي الخارجي لا تقوم له قائمة بدون تماثل نصوص يستمد منها وجوده، ويفرض، إلى حدّ ما، من خلالها بريقه إلى درجة أنه قد يَمْثُل لنا وكأنه جنس غير لقيط بوصفه دائماً عالة على ما تقدمه من خطاب أدبي.

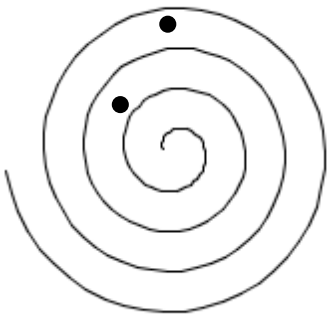
ولعل بعضنا أو جُلَّنا غير مقتنع بهذا التعريف لصنعة النقد والواقع أنه لو لم يكن الأمر غير كذلك، لتجلّي النقد مع تجلّي أول خطاب أدبي، لكن ذلك لم يحدث لتساوي العمل الداخلي الذي كان يصدر عفوياً في بنيته ونسيجه أو نظمه بعملية التلقّي الخارجي.

لا تنتظر أحداً منا يلتفت كثير التفات إلى متكلم شعبي حوله، وهو يتغنّى بأشكال شعرية، أو متكلم آخر، وهو يردّد جملة من الأمثال، كلما اقتصر الأمر على لغة طبيعيّة كالعامية عندنا، ولذلك نجد ساحتنا الأدبية فارغة من أية دراسة نقدية رصينة وجادة لأجناسنا الأدبية الشعبية، بينما صدر عن المتنبي وحده أكثر من ألف دراسة نقدية (بصرف النظر عن دوافعها وأبعادها)، بمعنى أن الأمر يتطلب ظهور متلقّ غير طبيعي في العامية حتى تنجز أعمال نقدية حول هذه الآداب الشعبية، ولذلك وجدنا دارسين أجانب كانوا أوَّل من صوَّبوا ملاحظاتهم على تراثنا الشعبي بحكم أنهم قوم غير طبيعيين فيه، والشـيء نفسه

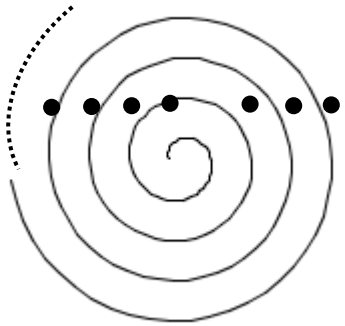
حدث مع أدبنا الجاهلي، والإسلامي، والأموي،... الذي بقي يترقّبُ بروز جيل خارج السليقة العربية حتى يظهر تلقّ تقويمي لا يصدر عن جبلّة صافية إزاء ما صدر من خطابات أدبية قحَّة.

وبناء على ما أُلْمِح إليه أعلاه، فإننا لا نعجب أيَّما عجب إذا ما ألفينا ظاهرة ما سُمِّي لاحقاً بـ"النقد" تتأخر قروناً عمَّا سُمِّيَ بـ"الأدب".

ومن ثَمَّ، فكيف ترجو من حركة نقدية أن تطفو فوق سطح فني، والمرسِل والمرسل إليه متماثلان في الطبع ولا يتباينان إلا في الموهبة؟ فأي حركة نقدية لا تنشأ في تصورنا أول ما تنشأ إلا على شكل حلزوني متباين:



بحيث كل نقطة تمثل محطة نقدية، وأهم محطة هي المحطة المركزية التي تنطلق منها محطات فرعية (يمكن اعتبار طبقات الشعراء لابن سلاّم عندنا محطة مركزية)، وذلك بخلاف أي حركة نقدية تتماثل على شكل حلزوني شبه تجانسي:



بحيث يظل المرسل هو ذاته المرسل إليه ولو بطريقة لا شعورية.

ومن الالتفاتات النقدية الحلزونية المتماثلة ما ترويه مصادر تاريخ الأدب العربي أنَّ امرأ القيس تذاكر الشعر مع علقمة بن عبدة التميمي متراضيَيْن بالتحاكم إلى أم جندب (زوج امرئ القيس)، فقال امرؤ القيس: "خَليليَّ مُرَّا بِي على أمّ جُنْدَبِ" (القصيدة)، وقال علقمة "ذَهَبْتَ مِنْ الهِجرانِ في غير مَذْهَبِ" حتى فرغ منها، ففضلت علقمة على امرئ القيس قائلة "فَرَسُ ابن عَبَدَةَ أجودُ من فرسك، أما أنت في قولك:

فللسَّاق أَلْهُوب وللسَّوْط دِرَّةٌ وللزَّجْرِ منه وَقْعُ أهْوَج مِنْعَبِ

فقد زَجَرْت وضَرَبْتَ وحرَّكْتَ، في حين أنَّ عبدة أدرك ثانياً من عِنَانِه:

فأقبل يَهْوِي ثانياً من عِنَانِهِ يمُرّ كَمَرِّ الرائج المتحلِّبِ

مما جعل امرأ القيس يغضب عليها ويطلّقها، فَيَخْلُف عليها عبدة الذي سُمِّيَ منذ تلك المطارحة الشعرية "علقمة الفحل".

فأمّ جُنْدَبٍ هذه متماثلة تلقّياً مع الشاعرين دون أن تسمح لها جبلَّتها البريئة بأزيد من التفاتة نقدية تتسم بطابع اللاشعور سواء أصابت أم كتمت حاجة في نفسها.

والشيء نفسه قد ينسحب على تفضيل النابغة الخنساء على حسَّان في قوله:

لنا الجَفناتُ الغُرّ يَلْمَعْن بالضُّحى وأسيافُنا يقْطَرْن مِنْ نَجْدةٍ دَمَا

بدعوى أنه قلّل سيوفه وجفانه باعتبار الكلمتين (الجفنات – الأسياف) لجمع القلة،... فضلاً عن اعتراضات دلالية وثقافية اجتماعية أخرى (أن حسان فخر بمن ولد بدلاً ممن وَلَدَه).

التفاتات مثل هذه جعلت تنساب تدريجياً من اللاّشعور إلى الشعور، لكن ذلك اقتضى بُطْئاً شديداً صحبه جزر ومدّ متلازمان متأثران بثقافة النقل على حساب ثقافة العقل، وثقافة الشفهي على حساب ثقافة التدوين، وثقافة الطبع على حساب ثقافة التطبيع، وثقافة حضارة بدوية مُنتقلة بسيطة على حساب غياب حضارة فكرية متنوّرة مستقرّة.

وهذه البؤر النقدية الانفعالية التي ظل يهيمن عليها المثالية واللاشعور المطلق بقيت ترافق الإنتاج الأدبي (الشعري عموماً) طوال العصر الأموي، ولعل أبرز ما يمثّل هذه الفترة الناقدةُ الفنية النبيهةُ سكينة بنتت الحسين (117ه) (واسمها أمينة وقيل أميمة) التي كانت من الجمال والأدب والفصاحة بمنزلة عظيمة، بينما كان منزلها مألف الأدباء والشعراء، ومن الوقائع النقدية الجمالية أنها كانت تفضل جريراً على الفرزدق محتجّة على هذا الأخير بجملة من النُّتَف الشعرية لجرير في الرثاء (خاصة لزوجه)، والغزل:

إنَّ العيون التي في لَحْظها حَوَرٌ قَتَلْنَنَا ثم لا يُحْيِين قَتْلاَنَا
يُصـرِّ عن ذي اللُّبِّ حتى لا حَرَاك لَهُ وهنَّ أَضعَفُ خَلْقِ اللهِ أَرْكَانَا

حتى قال الفرزدق مَعِضاً مَانّاً عليها (لعله يشير إلى مدحله آل البيت بميميّته المشهورة): "يا بنت رسول الله، إنّ لي عليك حقاً عظيماً،... وكان جزائي من ذلك تكذيبي وطردي وتفضيل جرير عليَّ،...".

ويذكر لنا غير مصدر أدبي أن الثالوث الأموي يُقَدَّم على شعراء الإسلام الذين لم يدركوا الفترة الجاهلية، لكن الناس مختلفون في أيُّهم المقدَّم. فهذا أبو عمرو الشيباني يشبّه جريراً بالأعشى، والفرزدق بزهير، والأخطل بالنابغة، وهو تشبيه له ما يدعمه فنّياً وإبداعياً، فالأوَّلان كلاهما يغرف من بحر، في حين أن زهيراً كان من عبيد الشعر (لم يذهب فيه مذهب المطبوعين) مضاهياً الفرزدق الذي وُصِف بالنحت من صخر (حتى قيل: لولا الفرزدق لذهب ثلث اللغة)، وأما النابغة فقد نبغ في الشعر على كبره، والأخطل لم يدخل بين صاحبيه إلا في آخر أمرهما وقد أسنّ دون أن يكون من نِجَارِهما ولاَ نِجَارتهما.

ما من شك في أن اللغويين والأخباريين وفئات ثقافية عريضة أسهمت خلال قبل انتهاء القرن الثاني الهجري في إثراء وتطور وتنوّع مقاييس نقدية متسارعة، وعلى رأس هؤلاء أبو عمرو الذي ذكر أن الناس اتفقوا على أن أشعر الشعراء امرؤ القيس، والنابغة، وزهير، وكان يشبّه شعر زهير بشعر الفرزدق لمتانتهما واعتسارهما، والأخطل بالنابغة لقرب مَأْخَذِهما وسهولتهما، مع أنك لو ضَرَبْتَ بشعرهما الحائط لَثَلَمَه، جاعِلاً امرأ القيس في قمّة الشعراء الجاهليين فضلاً عن الثالوث الأموي، وبالنسبة إليه أن الشعر افْتُتِح بامرئ القيس وخُتِمَ بذي الرُّمَّة. ويبدو أنه كان معجباً جمالياً بجرير أكثر من غيره، وإلا أَفَلَيْس هو القائل: "أقسام الشعر تؤول إلى أربعة أركان: فمنه افتخار، ومنه مديح، ومنه هجاء، ومنه نسيب، فأما الافتخار فيسبق الناس إليه جرير في قوله:

إذا غَضِبَتْ عليكَ بنو نمير حَسِبْتَ النَّاسَ كُلّهُمُ غِضَابا

وأما المديح فبَرَّز فيه جرير على الناس في قوله:

أَلَسْتُمْ خَيْرَ مَنْ رَكِبَ المنايا وأَنْدَى العالمين بُطُونَ رَاحِ؟

وأما الهجاء، فبرّز فيه جرير على الناس في قوله:

فَغُضَّ الطّرْفَ إنّكَ مِنْ نُمَيْرٍ فلاَ كَعْباً بَلَغْتَ وَلاَ كِلاَبَا

وأما النسيب فبرّز فيه جرير على الناس في قوله:

إنَّ العيونَ التي في طَرْفِها مَرَضٌ قَتَلْنَنَا ثمَّ لمْ يُحْيِينَ قَتْلاَنَا

ومع ذلك يبدو أنه كان في نفسه شيء من تقديم الأخطل "لو أدْرَك (الأخطل) من الجاهلية يوماً واحداً ما قدَّمْت عليه جاهلياً ولا إسلامياً".

ولربّما وصف نبهاء كل شاعر بحسب ما اشتهر به في إبداعاته الغالبة عليه، فهذا الفرزدق نفسه، حين سئل: مَنْ أَشْعَرُ الناسِ، يقول: "النابغة إذا رَهِبَ، وامرؤ القيس إذا ركِبَ، وزهير إذا رغب، والأعشى إذا طَرِبَ" فهذه مقاييس جمالية تبصَّرها أبو عمرو بمقتضى دربته وذوقه وتبحره في روايته التي لم تنصهر كلياً في لسانياته وقراءته.

وهكذا بقي النقد ملتصقاً بالأدب وممتزجاً به، وكأنه جزء لا يتجزأ من روحه وجسده، دون أن ننكر أن تلك الثَّغْثغات الأدبية المتسارعة كان لها دور رئيس في ظهور النقد بوصفه كأنما هو صناعة أو علم كسائر الصناعات والعلوم الموازية لعصره، خاصة بعد تمازج الثقافات وتلاقح الأجناس وغلبة الشعور على اللاشعور، وإعمال العقل والروية ومقارنة الأنا العربية بالآخر الذي جعل يتغلغل في النظم العربية الجديدة مركزياً وآفاقياً من أقصى شرق آسيا إلى جنوب أوروبة.

ولا يختلف مختلفان في أن ابن سلاّم يُعَدّ أوَّل رائد مؤسس لِلَّبنات الأولى للنقد العربي، فالشعر عنده صَنَاعة (بفتح الصاد في المعاني) وثقافة، أهل العلم أعْرَفُ بها كسائر أصناف العلم والصَّنَاعات، "منها ما تَثْقَفُه العين، ومنها ما تَثْقَفُه الأذُن، ومنا ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان. من ذلك اللّؤلؤ والياقوت، لا تعرفه بصفة ولا وزن دون المعاينة ممن يبصره، ومن ذلك الجَهْبَذَة بالدينار والدرهم، لا

تُعْرَف جَوْدَتُهما بلونٍ ولا مسّ ولا طراز ولا وسم ولا صفة، ويعرفه الناقد عند المعاينة، فيعرف بَهْرَجها (الرديء من الفضة) وزائفها وستُّوقَها (إذا كان من ثلاثة طبقات يُرَدّ ويُطْرَح) ومُفْرَغَها (المصبوب في قالب ليس بمضروب)، ومنه البصر بغريبِ النخل،... وكذلك بَصَرُ الرقيق، فتوصف الجاريةُ، فيقال: ناصعة اللون، جيدة الشَّطْب (اعتدال القدّ والطول) نقية الثَّغر، حسنة العين والأنف،..." منتهياً إلى القول بأن "كثرة المدارسة لَتُعْدِي على العلم به، فكذلك الشعر يَعْلَمُه أهل العلم به" مستشهداً بمعاصره خلف الأحمر الذي قال له قائل: "إذا سَمِعْتُ أنا بالشعر أستحسنه فما أبالي ما قُلتَ فيه أنتَ وأصحابك" فأجابه خلف: إذا أَخَذْتَ درهماً فاسْتَحْسَنْتَه، فقال لك الصَّرَّاف: إنّه رَديء، فهل ينفعك استحسانك إياه؟".

ومن بعض ما تفوّه به ابن سلّام، يتضح ممّا لا يدع مجالاً لأدنى شك أنّ الناقد مصطلحاً خبير أدبي ذو مكنة من تمييز الجيد من الرديء والغثاء في عمل أدبي، ويكسب الناقد خبرته من كثرة مدارسته التي تُعْدِي على العلم بالشيء -أي تقوّيه وتعينه عليه- كالدربة والممارسة وولوج النصوص من مغالقها وأطرافها والغوص في أحشاء أصواتها ووحداتها وتراكيبها وجملها وصورها،...

وكان العرب يميلون إلى أن الناقد الناجح ذلك الناقد الذي جمع بين عمليتي الإبداع والتلقي، أي الناقد الشاعر عندهم أبصر وأخبر من الناقد غير الشاعر، فهذا ناقد كابن رشيق لا يتردّد في القول: "وأهل صناعة الشعر أبصر به من العلماء بآلته من نحو وغريب ومثل وخبر وما أشبه ذلك، ولو كانوا دونهم بدرجات، وكيف وإن قاربوهم أو كانوا منهم بسببٍ؟. وقد كان أبو عمرو وبن العلاء وأصحابه لا يجرون مع خلف الأحمر في حلبة هذه الصناعة، أعني النقد، ولا يشقون له غباراً لنفاذه فيها وحذقه بها، وإجادته لها". وبالمقابل، هل كان خلف الأحمر يشق غباراً لأبي عمرو في روايته اللغوية وقراءته القرآنية وحفظه للشعر العربي كله؟ ما عند خلف كان كله عند أبي عمرو وزيادة، وما كان لدى أبي عمرو الذي كانت كتبه مَلَأً بيت حتى السقف (قبل إحراقها) لم يكن كله لدى خلف، ولو قُدِّر لخلف أن يُسْأَل لَمَا أنكر ذلك أي إنكار. ثم كيف يكون شاعر ناقد أكثر توفيقاً وعلماً بالنقد من ناقد لم يُوهَبْ موهبة شعرية؟ أعظم النُّقَّاد في أدبنا العربي قديمه وحديثه وفي العالم لم يكونوا كلهم شُعَراء.

بل جلّ النقدة الذين بَرَّزوا في ميدان النقد كانوا أبعد عن تعاطي الشعر بمعناه العلمي والفني المحدَّد من الأوَّلين والآخرين، فالشعر كما حدّده علماؤنا، وعلى رأسهم الشيخ الرئيس (أبو علي بن سينا) لدى فراغه من تلخيص كتاب "الشعر" للحكيم أرسطا طاليس، مثلما أبدع في ذلك أيما إبداع صاحب "منهاج البلغاء وسراج الأدباء "أبو الحسن حازم القرطاجني (684ه)"، هو كلام موزون مقفّى من "شأنه أن يحبّب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكرّه إليها ما قصد تكريهه، لِتُحْمَل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصوَّرة بحسن هيأة تأليف الكلام،...".

وابن رشيق نفسه الذي حفظ الدهر له قطعاً شعرية رقيقة لا ترقى لأن تكون أعلى رتبة ومقاماً من "عمدته"، بل بالعكس الناقد غير الشاعر أَوْلَى درجة من أن يُدْعى ناقداً من ناقد يُدْعى شاعراً، فالأول يصدر في أحكامه النقدية دون تأثر ذاتي، ويكون أكثر إنصافاً من شاعر ناقد تغلبه عليه ذاتيته وتجربته الشعرية الفردية التي يريد بقصد أو بدون قصد أن يسقطها على نصوص غيره، فناقد يتلألأ بأفكار بيضاء أو في درجة الصفر أَوْلَى بعملية النقد من ناقد آخر مُثَّاقَل بأصوات مُثْخِنَة سوداء، فالناقد الشاعر، إن وُجِد، يصدر صدوراً خلفياً بخلاف الناقد غير الشاعر الذي يصدر في أحكامه وتحاليله صدوراً أمامياً.

ولعل الذين ينتصرون إلى هذه الفكرة يأنسون بأحد أقوال الجاحظ: "طلبت علم الشعر عند الأصمعي فألفيته لا يعرف إلَّا غريبه، فرجعت إلى الأخفش فوجدته لا يتقن إلا إعرابه، فعطفت على أبي عبيدة فرأيته لا ينقد إلا فيما اتصل بالأخبار وتعلّق بالأيام والأنساب، فلم أظفر بما أردت إلا عند أدباء الكتاب كالحسن بن وهب ومحمد بن عبد الملك الزيات". مع أن هذا النص لا يؤيّد ولا ينفي ما نحن فيه، بل شتان بين الفطاحل الثلاثة ومن وجد عندهما الجاحظ ضالته الفنية.

غير أنّ أقوى نص يرتكز عليه من يذهب إلى أن نقد الشعر لا إلَّا يعرفه من تعاطى هذا الفنّ نفسه ما روى أحدهم (محمد بن يوسف الحمادي): "حضرت مجلس عبيد الله بن عبد الله بن طاهر، وقد حضره البحتري، فقال (عبيد الله): يا أبا عبادة أمُسْلِم أشعر أم أبو نوّاس؟ فقال: بل أبو نواس، لأنه يتصرّف في كل طريق، ويتنوّع في كل مذهب، إن شاء جداً، وإن شاء هزلاً، ومسلم يلزم طريقاً واحداً لا يتعداه، ويتحقق بمذهب لا يتخطاة، فقال لها عبيد الله: إن أحمد بن يحيى ثعلباً لا يوافقك على هذا، فقال: أيها الأمير ليس هذا من علم ثعلب أو أضرابه، لأنه ممن يحفظ الشعر ولا يقوله، وإنما يعرف الشعر من دُفِع إلى مَضَايِقِه، فقال: وَرِيَتْ بك زنادي يا أبا عبادة، إن حكمك في عَمَّيكَ أبي نَوَّاس ومسلم وافق حكم أبي نواس في عميْه جرير والفرزدق، فإنه سئل عنهما، ففضل جريراً، فقيل له إن أبا عبيدة لا يوافقك على هذا، فقال: ليس هذا من علم أبي عبيدة، وإنما يعرفه من دُفِعَ إلى مضايق الشعر". لو جارينا هذه الديباجات لوجب أن يَنْبُتَ النقد أوَّلَ ما نَبَتَ بَيْتٌ شعري، وذلك ما لم يكن، ووجود شعراء نقدة يشاركهم في ذلك نقدة لم يكونوا شعراء، بل إذا كان الشعر تلفّظاً، فإن التلقي ملفوظ، والشعر لا يكسب قيمته الفنية والإبداعية والدلالية إلا عبر مدلوله الذي هو النقد بوصفه صنعة مفتوحة، بينما الناس لم يخلقوا ليكونوا كلهم مبدعين، لأن الإبداع موهبة مغلقة لا تخص إلا ضرباً معيناً ممن رزقوا قدراً من الطبع والصفات الفردية والنفسية الخاصة.

ومع كل ما أشير إليه، ولو من بعيد، لا يحق لدارس أن يفكر تفكيراً طويلاً في أن النقد لم يُسْتَحْدَث استحداثاً جذرياً إلا وقت ظهور العصر الإسلامي، إذ كانت له ارتعاشات فنية منذ العهد الجاهلي بين كل فينة وأخرى، ولكنه لم يكن فناً أدبياً قائماً بذاته في هذه الفترة أسوة بما كان عند اليونان.

إن طبيعة النقد الأدبي تدرّجت من وضعها البدائي الساذج إلى عتبات متسارعة خلال القرنين الأول والثاني الهجريين، لتصَّاعد في القرن الثالث بشكل لافت على نقدة جمعوا بين اللغة والأدب والبلاغة والتأويل،... لم يَجُدِ الدهر بأمثالهم لاحقاً إلا بشح شديد، وإلا فمن ذا الذي يسدّ الفراغ الأدبي الهائل الذي تركه ابن سلام (توفي سنة 231 أو 232ه)، والجاحظ، والمبرد، وأبو سعيد السكري، وعبد الله بن المعتز (صاحب الطبقات)، وابن قتيبة مؤلف الطبقات) وثعلب، وحتى قدامة بكتابيه النقديين الصريحين (ذكر ياقوت أنه أدرك زمن ثعلب والمبرد وابن قتيبة،...)، ليرتقي هذا النقد إلى سقفه الأعلى في القرن الرابع الهجري؟.

لم يعد النقد عند العرب ارتعاشات انفعالية، ولا مجرد ملاحظات ساذجة على الإبداع الشعري والنثري، حتى وإن ظل من الصعوبة بمكان التخلص من ثقافة النقد الجاهلي المؤسس على الذوق الشخصي والسليقة البريئة. ويظهر أنه كان لِلُغَوِيّي هذه الفترة دور بارز في تطور الحركة النقدية التي ربطوها بعلوم اللغة المستحدثة، حيث ظلوا يلاحقون سقطات الشعراء الفصحاء ليصل الصراع أوجه بين الفرزدق وعبد الله بن أبي إسحاق منذ أوائل القرن الثاني الهجري وتلامذة له لاحقين مع شعراء آخرين.

ووقف نقدة عرب سداً منيعاً ما أراد بعض النقدة (كقدامة بن جعفر) أن يسقطوه على الشعر العربي من قوانين أرسطية في المنطق والفلسفة وأصول الأخلاق، وتمسكوا بتحليل الظواهر الأدبية التقليدية أو الجديدة بالاعتماد على الذوْق العربي العميق، لكن تفاعل المجتمع العربي، وتزاوج الثقافات، وتغير الأجيال، وتحول الأحوال،...كل ذلك جعل هؤلاء تارة يوفَّقون، وتارة أخرى يخفقون أمام تلك السيول العارمة من عقليات متباينة لم يكن لذوي الحل والعقد بُدٌّ من التعايش معها لِمَا لَهَا من إرث ثقافي وحضاري لا قبل للعرب به من قبل.

ولعل ما أخّر النقد الأدبي عند العرب اللاحقين بروز العصبية القبلية من جديد، واهتمامهم بالمفاضلة بين شاعر وآخر (موازنة الآمدي) بدلاً من المفاضلة بين النصوص في إطارها الفني بصرف النظر عن صاحبها.

وكان للغويين نصيب من المسؤولية الأدبية التاريخية، لأن مَواقفهم القاسية إزاءَ قبول نصوص ورفض نصوص أخرى للاحتجاج اللغوي، بثّت اليأس الفني، والقصور الإبداعيَّ، ومركّب النقص في نفوس إبداعية غير قليلة، ولو لم يكونوا مبدعين أصلاء لأعرض فريق منهم عن فن القول. فهذا بشار بن برد (167ه) لم تشفع له شهادات لغويين وأدباء وأخباريين (منهم الأصمعي، أبو عبيدة، الجاحظ، أبو تمام،...) بأنه خاتمه الشعراء، ولكن أجله الطويل جنى عليه بسبع سنوات ! لقول الأصمعي: "خُتِمَ الشعر بابن هَرْمَةَ". كيف جَوَّز اللغويون لأنفسهم هذا، والرجل عاش أكثر من ستين سنة في فترة الاحتجاج؟ وانظر إلى قول بعضهم الآخر: "بُدِئَتِ الكتابةُ بعبد الحميد، وخُتِمَتْ بان العميد !" ما هذه التراريه؟.

قلما تقفنا أعمال نقدية عربية تتخذ لها نهجاً نقدياً فنياً تسوده روح الموضوعية والتعامل مع النصوص. إذ كثيراً ما تستوقفنا آراء نقدية تريد أن تسلب الأديب نصوصه بقراءات نقدية تنبعث من شعور فردي للمتلقي لا يتفق على ما آل إليه النص وانتهى، كأنما تحاول أن تأمر وتنهى مبدعاً لا علاقة لإبداعه بما يقولون، وإذا لم يخضع لهم مستسلماً إنثالت عليه سهام نقدية تقول شيئاً، والنص المغلق في بنيته قال شيئاً آخر تماماً، فهذا الصاحب بن عباد حين وقع له ما وقع مع المتنبي "وكنت ذاكرت بعض من يتوسم الأدب في الأشعار وقائليها... فسألني عن المتنبي، فقلت: إنه بعيد المرمى في شعره، كثير الإصابة في نظمه، إلا أنّه ربّما يأتي بالفقرة الغرَّاء مشفوعة بالكلمة العوراء. فرأيته قد هاج وانزعج، وحمى وتأجَّج،... فقال: إن كان الأمر كما زعمت فأثبت في ورقة ما تنكره، وقيّد بالخط ما تذكره، لتتصفحه العيون وتسبكه العقول، ففعلت،...". فأنت ترى أن ما أسماه ابن عباد "الكشف عن مساوئ شعر المتنبي" نابع من خصومة أدبية شخصية تنطوي على التعدي وجب الاستعراض المعرفي والتعارض الذوقي والتماشي مع ذلك العصر البائد الذي كان يرى نقدته كلمات أخرى كدِرَة قذرة،...؟.

هذا ما فعله الرجل مع الشاعر الذي كان عليه أن يراجع ابن عباد قبل التفوه بأي كلمة ينظمها في سلكه الشعري !، وهذا ما فعله المعري تقريباً فيما أسماه "عبث الوليد".

ومهما اختلفت هذه الأعمال النقدية العربية، وأيّاً كانت بواعثها الخارجية، فإنها كانت تتلاقي في مصبّ واحد: الذوق، الفطنة، الدربة، الممارسة، الثقافة الأدبية واللغوية الواسعة، التباين في الاتجاهات النقدية (لغوية، فنية، بديعية،...)، ولك أن تتصفح "طبقات فخول الشعراء" لابن سلام، و"الشعر والشعراء" لابن قتيبة، و"طبقات الشعراء المحدثين" و"البديع" لابن المعتز، و"عيار الشعر" لابن طباطبا، و"نقد الشعر" و"نقد النثر" لقدامة بن جعفر، و"أخبار أبي تمام للصولي" و"الموازنة بين الطائيَّيْن" للآمدي، و"الوساطة بين المتنبي وخصومه" للقاضي الجرجاني،... لتقف خير وقوف على هذه الاتجاهات النقدية التي كلما أرادت أن تتطور وجدت نفسها تراوح مكانها لتماثل منبعها المبدئي الذي عادة ما كان يتحرك اهتمامه بالتلفظ أو الدال بدل الاهتمام بالملفوظ أو المدلول، وهي سمة طبعت النقد العربي القديم في مبناه ومعناه.

ولا يمكن استعراض الأعمال النقدية العربية التي كان بعضها فلتة من فلتات عصر الانحطاط في المشرق أو المغرب، لعدم سماح مساحة هذا العمل بذلك، ولكن هذا لا يحول بيننا وبين القول، بأنّ اهتمام المجتمع تحوَّل رأساً على عقب من الانبهار بالأجناس الشعرية إلى الانبهار بالقصة أولاً، ثم الرواية ثانياً، مع الانبهار باحتشام بالأعمال المسرحية.

وهنا نجد أنفسنا أمام هوة سحيقة مظلمة بين نقدنا العربي القديم والحديث، كما هُوَ الشأن بين أدبنا نفسه، وإذا ما أحسست ببصيص من الأمل في تقريب تلك الهوة، فأنت تحتاج إلى القفز في الظلام على قرون، وأجيال، وأحداث، وأعمال،... لكن النقد يكون أشد قوة، كلما بزغت إبداعات أدبية قوية، بمعنى أن النقد الذي لا ينتسب إلى خلفية فنية أصيلة لا ترجو منه أن ينتج لك شيئاً ذا بالٍ، بل لا يهديك إلى أي سبيل تَسْتَشفّ عبرها مَدَارِكَ تساعدك على تحديد معالمه، أي فَقْد هوية أدبية أو فنية يقود بالضرورة إلى فَقْد هوية نقدية.

وبعبارة أخرى فقد النقد العربي الحديث أصالته ومميزاته، وارتبط ارتباطاً عضوياً بالمذاهب الأدبية الغربية الكبرى: من كلاسيكية، ورومانسية، وواقعية، ورمزية، وسريالية، حتى إن كل قراءة أدبية لا تستهل عملاً أدبياً إلا بتبنّيها مفتاحاً من مفاتيح هذه المذاهب التي لم تنشأ طفرة واحدة لدى الغربيين الذين جعلوا من ثقافة يونان، ولاسيما أرسطو، منطلقاً تقليدياً لهم.

ورغم سقوط أجناس أدبية كبرى من أدبنا العربي القديم، تلك الأجناس التي كانت سبباً قوياً في انكماش عالميته، فإنه عرف حدوداً واضحة عبر أنواع أدبية أوضح، إلا أن تلك الحدود الفنية لم تكن كافية إزاء ما سبق أن تحرّك وسكن من أنواع أدبية مركزية لدى الإغريق، ولاسيما الشعر الملحمي، والمأساة، والملهاة، وما يعتمل داخلها من أنواع فنية لم يَحْظَ مثلَها أدبنا العربي قبل عصر النهضة.

ومما يراه بعض النقدة الغربيين أن ثمت نوعاً من النقد يولد حتى قبل ولادة الفن نفسه، مفترضين وجوده سلفاً في جميع الفنون، بينما هناك ضرب ثانٍ من النقد يعقب الفنّ متخذاً منه مادَّتَهُ، وهذه الرؤية ترى استحالة نقد عمل فني قبل وجوده، ومن ثم، استحالة وجود عمل فنّي لم يسبق النقد. ويظهر أن هذه الفكرة فكرة سطحية لأنها تردّنا إلى رسم الكهوف البدائية والمآثر الإنسانية التلقائية، ومع ذلك يمكن استساغ هذه الرؤية إذا ما اعتبرنا الأدب نفسه فناً، أي ليس هناك نقد يولد صدفة أو من عدم.

ولكن الغربيين تفوّقوا على نقدتنا العرب حين فرَّقوا بين ما أسموه "أدب القوة" و"أدب المعرفة"، وظيفة الأول أن يثير مهمة، ووظيفة الثاني أن يعلّم "كل ما هو أدب ينشد إيصال القوة، وكل ما هو ليس بأدب ينشد إيصال المعرفة". وهذه الإشراقة النقدية تبيّن لنا أن نقد الصاحب لأشعار المتنبي أو أبي العلاء للبحتري لا يسمَّى نقداً، أي عندما نتلقى عملاً أدبياً (قصة، رواية، قصيدة، مسرحية، مقالة،...) لا يجوز لمتلقّيه أن يهدر وقته سعياً وراء معرفة خطأ هنا أو صواب هناك، إلا إذا كان الأمر يتعلق بنقد تعليمي.

والنقد الغربي، كالنقد الانجليزي، إلى عهد متأخر، وهو يَسَّاءل عن مغزى مصطلحات نقدية، سبق للنقد العربي أن طرقها، وعلى رأسها الذوق، لكن الفرق بين هؤلاء والنقدة العرب أنهم شرّحوا الأسباب الخارقة التي تتمتع بها الكلمات، فهناك فهم بسيط، وهناك تمثيل فكري، وهناك تمثيل موضوعي، فكلمة "عيد" في بيت المتنبي:

عيد بأيةِ حالٍ عُدْتَ يا عِيدُ بما مَضَى أم لأمرٍ فيك تجْدِيدُ

لها أكثر من مفهوم تبعاً لفئات المتلقين والذَّوَّاقين والجماليين، مفهومه لدى طفل ينتظر لعبة فيه غير مفهومه لدى كبير، ومفهوم عيد فطر غير عيد أضحى، وعيد ميلاد غير عيد وطني أو... هل هناك منطق عامّ للذوق؟، ومن ثم، فهل يَجوز لنا في قراءة لنا أن نعدّ جريراً أشعر من الفرزدق أوْ أن أديباً أفضل من أديب آخر؟. وانتهى بعض النقدة الغربيين إلى أن الذوق ليس قدْرة عقلية مستقلة، وإذا كان الأمر كذلك، فكل عملية نقدية قائمة على ذوقنا الشخصي ليس أكثر من هراء، لأن الفن، ومنه الأدب، له عالمه المستقل الخاص إذا غدر به مبدعه تحميه أشكاله، فما بالك بناقد لا سلطة له على أي تزامنية؟ وإذا كان لا بدّ من وجود شيء ما، فالظاهر أنه في الدرجة وليس في النوع، وإلا كانت أذواقنا كلها ذوقاً واحداً، وهناك لن نكون في حاجة إلى أكثر من قراءة أو حكم، أو قل: لن يُفْتَح النصُّ إلا مرة واحدة، أو قل، إن النص كلما قرئ الكرة بعد الكرة أنتج نفسه مرة بعد مرة عبر متلقيه اللانهائيين، بينما النقد لا ينتج نفسه كعالة على غيره إلا مرة واحدة.

وما دار من جدل فني وأدبي بين العرب القدماء من نقدة وشعراء، نجده متماثلاً بقوة بين الشعراء والنقدة الغربيين المحدثين، فهذا ت.س. إليوت يُؤْثَرُ عنه أنه كان يقول: "إن الشاعر لا يمتلك شخصية ليعبّر بها". بينما قال غيره: "والشعر لا يبلغه إلا شاعر"، بل قال بعضهم: "الحكم على الشعراء هو ملكة

الشعراء وحدهم". فأنت ترى أننا كثيراً ما نزدري تراثنا النقدي، وأفكاره التاريخية متداولة في النقد الغربي الحديث.

وكثيراً ما تساءل النقدة الغربيون: "ما دام المهندس هو أفضل من ينقد الهندسة، والبستاني هو أفضل من ينقد البَسْتَنَة، فهل أن الشاعر هو أفضل من ينتقد الشعر؟" ذاهبين إلى أن كلَّ "شاعر مولع بالتأمل مؤهَّل لأن يفهم ما يشترك كل الشعراء في امتلاكه". كل ما أُشِير وَلَمْ يُشَرْ إليه هنا يلخّصه قول البحتري: "وإنما يعرف الشِّعْرَ مَنْ دُفِعَ إلى مَضَايِقِهِ".

شهد النقد الغربي تطورات مذهلة في العقد السابع من القرن الماضي، وخاصة فيما عرف بالنقد الجديد في فرنسا منبع "المُودَا". وكانت هذه "المودات" النقدية ترمي إلى تحرير النقد الأدبي من تبعية العلوم الإنسانية والاجتماعية: من عَلْجَتَة (علم الاجتماع) وَأَنْسَنَةٍ (أنتروبولوجيا) وسيكولوجيا ولسانيات بحثاً عن حبكه في محتوى مستقل ينسحب عليه مما آل بهذا النقد –خاصة في فرنسا- إلى الانغلاقية والغموض، إلى درجة أن رائد النقد الجديد في فرنسا (رونالد بارت) كان يردّد أنّ (الوضوح قيمة برجوازية طبقية ينبغي أن يتخلص منها التفكير الثوري المتحرّر". لأنّ "المطالبة بالوضوح في الأدب الإبداعي شيء يختلف كل الاختلاف عن المطالبة بالوضوح في الكتابة النقدية". وهذه الرؤية لا تتماشى مع ثقافتنا العربية أدباً ونقداً حيث هي مطالبة بالوضوح لغة وأسلوباً وأخيلة وصوراً.

ومما يراه جورج واطسن (الفكر الأدبي المعاصر) أن ما عُرِف بالنقد الجديد Nouvelle critique "ينسب إلى الأدب أهمية أَضْألَ بكثير مما نسبه إليه النقد الجديد في أمريكا وأنجلترا في الفترة ما بين نشر "مبادئ النقد الأدبي" لـ(ا. أرتشاردز) عام 1924 أو كتاب (وليم أمبسون) W. Empson المسمَّى "سبعة أنواع من تعدّد المعنى".

وأردف جورج وطسن قائلاً: "لقد كان النقد الجديد عند أول ظهور في جامعة كمبردج تعبيراً عن تأكيد الإيمان الأخلاقي في عصر غير مؤمن، وكان شديد الصلة بذلك التراث الأنجلو ساكسوني المتميز بالاستقامة الأخلاقية، ولكن الثقة التي كان يتمتع بها النقد الجديد ما لبث أن تبدّد معظمها حين قلّ التزمّت الأخلاقي بين فئات المثقفين خلال الستينيَّات".

ويظهر أن النقد حديثاً أم قديماً آنياً أم مستقبلياً، سيبقى دائماً عالة على فروع معرفية أخرى (العَلْنَفة، العلجتة، الْأَنْسَنَة، لسانيات، بنيوية، ألوان إيديولجية، أسطورة،...) أصبح النقد المعاصر لا يعني إلا التفكير بمدى علاقات مادته الأدبية بغيره من العلوم الإنسانية والاجتماعية: ومن البدع النقدية الجديدة عند الغربيين أن أجلَّهم وأشهرهم وأكثرهم ذيوعاً لصيته ولج عالم النقد من غير عالم الأدب، وهي بدعة لم يسبق لنقدنا العربي أن عرفها بامتياز، لأن ما يعرف بتمازج الاختصاصات لا يعني القطيعة المعرفية بين الفن والنقد في الأساس، بدعوى "أن الأدب يوهمنا بأن لديه القدرة على الإخبار، ولكنه في نهاية الأمر لا يخبرنا شيئاً". ولعمري إن الأدب الذي لا يخبرنا شيئاً محدّداً لهو الأدب نفسه، وإلا فما حاجتنا إليه إذا كان مجرد تبليغ رسالة مغلقة؟

وإذا جاز لنا أن نركز هنا على النقد الجديد في فرنسا، دون أية نية منا لإهمال النقد لأنجلو ساكسوني، فإن هذا النقد عرف ثلاث مراحل رئيسة:

(1) ظهر في غضون ستين وتسعمائة وألف كجزء من "المودة" التي وُجِدَت بالمقدار نفسه في النقد الإنجليزي الأمريكي، وهي مغمورة بالنظرة الماركسية الحديثة إلى الأدب التي تَعُدُّه نتاجاً اجتماعياً ومرآة ينعكس عليها المجتمع الذي أنتجه، فالأديب خاضع وفق هذه الرؤية الماركسية التي تتحكم فيه ويصدر عنها. بيد أن هذه "المودة" ما لبثت أن تلاشت خلال السبعينيات من القرن الماضي.

(2) أما المرحلة الثانية التي صُبِغَتْ بالصبغة البنيوية المبوَّأة بدي سوسور لسانياً وليفي ستورس أَنْسَنِياً فقد هيمنت على العقلية النقدية، وأبرز "مُودَتِها" إيمانهم بأنه يوجد نظام لغوي أو بنيوي وفق النظرية الدّيسوسورية، فبالمثل تماماً في ميداني الأنْسَنَة والأدب تحت كل فعل فردي أو نص ما يَمْثُل نظام أو بناء كامل من الفَعَال أو النصوص ، حتى إن رونالد بارت كان يقول إلى غاية 1967 (قبل أن يتحرّر من البنيوية فيما بعد): "فكما أن هناك كلاماً ولغة كذلك تحت كل مثل مفرد من أمثلة القصص لا بد أن يوجد مبدأ "القصة" ذاتها، وما علينا إلا أن نكتشفه".

(3) في حين أن المرحة الثالثة بدأت تلوح في أفق سبعين وتسعمائة وألف، وهي مرحلة بنيوية عقلية. وهذه المرحلة زامنت ظهور الدراسات السيميائية أو العلامية في أوروبة. وفي هذه المرحلة نجد بارت يتحرر من توظيف الإيديولوجية الماركسية واللسانيات الديسوسورية، مقرّراً أنّ الحقيقة "مخلوق ذهني، والشيء الوحيد الذي نتعلم كيف ندركه بواسطة النقد هو شكل عقولنا نحن، وهكذا كل منا بنيوي لذاته"، ويمثل هذا النص البارتي ظهور نقد جديد، هو نقد ما بعد البنيوية.