شخصية الناقد في موروث
زكي نجيب محـــــمود

أ/ لزهر فارس.
قسم الآداب واللُّغة العربيَّة
جامعة تبسَّة / الجزائر.

ليس على النَّاقد حرج في أن يحدِّد انتماءه المعرفيّ، ويتمسَّك بأصول ثقافته؛ لأنّ ذلك يعزِّز مِن تميُّز شخصيَّته، فلا يكون عربيًّا ينقد بعقل غربيٍّ، ولا يكون مغربيًّا ينقد بعقل شرقيٍّ... وكاتبنا زكي نجيب محمود مرَّ بتجربة تحديد هُويَّته الثَّقافيَّة، فبدأ غربيًّا ممسوخاً ثمَّ عاد عربيًّا أصيلاً، وفي ذلك يقول: "لبثت أمداً طويلاً أسلك نفسي في زمرة المؤمنين بالعلم الجديد وحده مستعيناً به على كلِّ موروث قديم، وأنا اليوم أغيِّر مِن وجهة نظري لأرى استحالة تامَّة في أن تتكوَّن شخصيَّة متميِّزة- سواء أكانت شخصيَّة فرد واحد أم كانت شخصيَّة أمَّة بأسرها- مِن العلم الجديد وحده، لأنَّ العلم عامٌّ ومشترك، وإذن لابد أن يجيء التَّميُّز مِن خصائص أخرى... مأخوذة مِن الماضي"[1]، وهذه الخصائص لا يتمسَّك بها النَّاقد لكونها واردة مِن جَدِّه وأبيه، ولكنَّه يتمسَّك بها لثباتها واستمرارها عبر الزَّمن، ولا يثبت مع كرِّ الأيَّام وتعاقب السِّنون إلاَّ المليح الصَّحيح. قال تعالى: [فَأَمَّـــا الزَّبَدُ فَيَذْهَبُ جُفَاءً وَأَمَّـــا مَا يَنْفَعُ النَّاسَ فَيَمْكُثُ فِي الْأَرْضِ][2].

والنَّاقد النَّاجح في أحكامه، القويُّ في إقناعه، صديق حميم للعلم والمعرفة، عدوٌّ لدود للجهل والخرافة؛ "فمع العلم تدور القوَّة وجوداً وعدماً. ولربَّما كان ذلك العلم- لوتُرِكَ غير ملجم- سبيلاً يؤدِّي بالإنسانيَّة إلى الدَّمار، لكنَّ قوَّته الذَّاتيَّة كفيلة للإنسان بالسُّمو إلى التَّقدُّم، إذا هو ألجم العلم- في التَّطبيق- بالقيم الضَّابطة، والتي مصدرها الأوَّل هو الدِّين بمعناه العامِّ أوَّلاً، وبمعناه الإسلاميِّ بصفة خاصَّة."[3] والمقصود بالقيم الضَّابطة الأخلاقُ الحميدة، التي تُبَارك التَّعامل الحسَنَ مع الآخرين. ولهذا على النَّاقد أن يكون صاحب .قيم خلقيَّة تضبط تطبيق معارفه على النُّصوص الأدبيَّة، فلا يتَّخذ مِن الحقائق البشريَّة المريرة فقط مبادئ للدِّراسة، مثل: عقدة أوديب، أو عقدة إلكترا، أو الشُّذوذ الجنسيِّ... بل يستعين أيضاً بالحقائق

الإيجابيَّة في تحليل النُّصوص، كحبِّ المعرفة، والارتياح للجميل، والسُّكون للخير... وعادة لا يخلو أيُّ نصٍّ مِن الأمرين.

وقضيَّة التَّخلُّقِ في النَّقد مسألة يفرضها على النَّاقد انتماؤه العِرْقيُّ؛ جزائريًّا أو تونسيًّا أو مصريًّا... ويفرضها دينه؛ نصرانيًّا أو مسيحيًّا أو مسلماً... والأخلاق في جذورها معاملة الآخرين، "فهل يكون المصريُّ مصريًّا وهو يغضُّ ناظريه عن ((الآخرين)) وجوداً وحقوقاً؟ وهل يكون المسلم مسلماً إذا فعل؟"[4] وضَعِ السُّؤال نفسه مع أيِّ انتماء عرقيٍّ محترم، ومع أيِّ دين معترف به سيكون الجواب واحداً: كلاَّ، فالنَّاقد وهو ينقد أيَّ نصٍّ يراعي في عمله أنَّه يعامل قَبْلَ ذلك صاحب نصٍّ، مِن واجبه أن يتخلَّق معه، فضلاً عن أن النَّصَّ، وإن لم يعجب النَّاقد، هو بالنِّسبة لصاحبه ثمرة جُهد وحصيلة كدٍّ ونتيجةُ اجتهاد، إن لم يشكر عليها، فلا داعي لذمِّ شخصه ولطم كرامـــته.

وانتماء النَّاقد ضرورة بشريَّة، وهو مسؤوليَّة اجتماعيَّة تضاف على عاتقه، وليس مسوِّغاً للإدِّعاء أو الافتراء على المنقود، ونرى كاتبنا يقول في هذا الشَّأن: "هناك ما يحدِّد دوائر الانتماء التي على أساسها يتدرَّج هذا الانتماء مِن حيث التَّبعات الاجتماعيَّة، تدرُّجاً يجعلني مصريًّا أوَّلاً وعربيًّا ثانياً، وفرداً مِن أبناء العالَم الإسلاميِّ ثالثاً، وهو تدرُّج لا أقيمه على درجات الأهمِّـــيَّة لهذه الأجزاء، بل أقيمه على الأمر الواقع الذي يجعل الإنسان مسؤولاً أمام القانون عن وطنه الخاصِّ، قبل أن يكون مسؤولاً عن المجالات الأوسع نطاقاً، والتي ينتمي إليها جميعاً بدرجات"[5]، وبالتَّالي يكون انتماء النَّاقد الواعي انتماء تدرُّج مِن الخاصِّ إلى العامِّ، يبدأ مِن مجتمعه المحدود حتَّى يصل إلى المجتمع الإنسانيِّ المفتوح، وليس انتماء تزمُّت ينحصر في أفراد أسرته فقط، فكما أنَّه يقرأ لبني جلدته يقرأ لغيرهم، ولا يثنيه عن ذلك

انتماؤه الخاصُّ، بل يشجِّعه على ذلك اعتقاده أنَّ له انتماءً عامًّا لكلِّ إنسان، ولو بدرجـــة أقلَّ مِن الانتماء الخاصِّ.

والنَّصُّ الذي يصل النَّاقد هو مجموعة كلمات تأخذ أربع صور؛ فلكلمة "قلم مثلاً أربع صور فهي إمَّا منطوقة أو مسموعة أو مكتوبة أو مقروءة"[6]، والنَّاقد الماهر يقابل كلَّ صورة بما يناسبها أثناء النَّقد، فإن وصله النَّصُّ منطوقاً واجهه بحسن السَّماع، وإن وصله مكتوباً واجهه بحسن القراءة، وهو يتمنَّى أن يظهر الأمر ذاته عند المنقود! فيقابل كل صورة للنَّقد بما يناسبها. ولو كان النَّقد الجادُّ يكون للنَّصِّ المكتوب فقط، فكيف يستفيد النَّاقد والمنقود في المؤتمرات الشَّفويَّة، والمناقشات العَلَنيَّة؟ هذه الاستفادة المحقَّقة تثبت أنَّ النَّاقد الماهر قادرٌ على النَّقد الجادِّ حتَّى لو اكتفى بسماع النَّصِّ، دون أن يراه مخطوطاً أمامه، خاصَّة إن كان النَّصُّ قصيراً.

وعلى النَّاقد أن يكون واسع التَّصوُّر، مرن الخيال، يستحضر المُغَيَّبَ ويخلق الجديد؛ "علينا أن نتصوَّر دنيانا الواقعة ذات شِقَّين فالكائنات والواقع مِن جهة، واللُّغة التي ترمز إليها مِن جهة أخرى"[7]، ومهما كانت لغة النَّصِّ الأدبيِّ، فهي لا تعدو أن تكون رموزاً عاديَّة استعملت استعمالاً غير عاديٍّ، والنَّاقد بسعة تصوُّره ومرونة خياله، يستطيع أن يربط بين كلمات النَّصِّ وإحالاتها سواء كانت حسِّـيَّة أو تجريديَّة، وهذه العمليَّة هي التي تحقِّق الفهم للنَّاقد، ومِن ثَمَّة التَّجاوب، ومِن ثَمَّة النَّقد الموضوعيَّ قدر الإمكان.

وأنواع الكلمات كما يراها محمود أربعة أنواع[8]؛ الأوَّل: أسماء الأعلام، مثل: خالد، الجزائر، تبسة... والثَّاني: الأسماء الكلِّـيَّة، مثل: إنسان، نهر، جبل...

والنَّوع الثَّالث: الرَّوابط المنطقيَّة، مثل: الواو، أو، كل... والنَّوع الرَّابع مِن الكلمات: الألفاظ الدَّالَّة على قيمة، مثل: جمال، خير، واجب... وهذه الأنواع الأربعة كما يستعملها الأديب بحرِّيـــَّة يستعملها النَّاقد أيضاً، مع اختلاف طريقة التَّوظيف، إلاَّ أنَّ الأديب مجبر على استعمال النَّوع الثَّالث مِن الكلمات، وهو الرَّوابط المنطقيَّة، أمَّا النَّاقد فهو مجبر على استعمال النَّوعين الثَّالث والرَّابع معاً؛ والاضطرار إلى استعمال النَّوع الثَّالث مِن الكلمات بالنِّسبة للأديب والنَّاقد يعود إلى كون الرَّوابط هي الوسيلة الوحيد التي تصل بين الألفاظ لتشكيل التَّراكيب، أمَّا اضطرار النَّاقد إلى استعمال النَّوع الرَّابع مِن الكلمات، فيعود إلى كونه صاحب رأي لا بدَّ أن يبديه، وصاحب وجهة نظر لا بدَّ أن يفصح عنها، وصاحب تقييم وتقويم للنَّصِّ لابدَّ أن يبوح به، وهذا لن يكون إلاَّ بالألفاظ الدَّالَّة على قيمة.

ومِن الأسلحة الهامَّة للنَّاقد عمليات التَّعليل لأحكامه النَّقديَّة، والتَّعليل لن يكون إلاَّ بالتَّعلُّق بمبدأ السَّببيَّة، وهنا يكون النَّاقد على حذر مِن استثمار هذا المبدأ؛ لأنَّ له زاويتان للنَّظر، الأولى تقليديَّة تعود إلى أرسطو، الذي قسَّم الأسباب إلى أربعة أقسام تعمل متفاعلة: العلَّة المادِّيـــَّة، والعلَّة المحرِّكة، والعلَّة الصُّوريَّة، والعلَّة الغائيَّة[9]. أمَّا الزَّاوية الثَّانية للنَّظر إلى مبدأ السَّببيَّة، فهي حديثة؛ حيث تعرَّضت السَّببيَّة للنَّقد مِن قِبَلِ فلاسفة معاصرين، وكاتبنا عارض هذا المبدأ الأرسطيَّ فيما بعد؛ فإذا قرَّبنا عود ثقاب مِن ورقة فاشتعلت، لا يعني ذلك أنَّ السَّبب الوحيد في الإشعال هو عود الثِّقاب، بل نجد أيضاً أكسجين الهواء، وقابليَّة الورق للاحتراق،[10] وإرادة المحرِق... وعليه لا يعتقد النَّاقد إذا ما برَّر حكماً ما على النَّصِّ أنَّه استوفى كلَّ المبرِّرات، فقد تخفي عليه أسباب أخرى، وهذا ما يحتِّم التَّواضع في الأحكام، والهدوء في التَّقدير.

وعندما نزعم أنَّ النَّاقد لا بدَّ أن يكون صاحب ثقافة، فماذا يعني ذلك عند كاتبنا، يا ترى؟ ثقافة المرء- عند كاتبنا- هي "وجهة نظره، مَن ليس له وجهة نظر يقيس إليها مواقف الحياة، فليس هو بذي ثقافة"[11]، وكذلك النَّاقد الحقُّ له وجهة نظر؛ فهو يرى مفهوم الفنِّ كذا، ومعنى الأدب كذا، ومِن مواصفات النَّصِّ الجميل كذا وكذا، ومِن مواصفات النَّصِّ الرَّديء كذا وكذا... وجهة النَّظر هي خلفيَّته الفلسفيَّة التي يتحرَّك بها؛ تدفعه في طريق واضح، ولا تجمِّده في أطر ثابتة.

إنَّ النَّقد النَّـــزيه لا يتحقَّق إلاَّ مع حرِّيـــَّة النَّاقد، ومعنى هذا أن يسعى النَّاقد إلى تحقيق هدف نقده انطلاقاً مِن قناعته الدَّاخليَّة، لا انطلاقاً مِن ضغوط خارجيَّة؛ "فإذا وجدناه هدفاً يحقِّق لنا في نهاية المطاف أن نكون أكثر علماً وأيقظ وعياً بالعالَم الذي نعيش فيه، كانت حياتنا حرَّة بمقدار ما استطعنا أن نحقِّق مِن الهدف المنشود، وأمَّا إذا وجدنا الإرادة الرَّابضة خلف نشاطنا الحركيِّ في شتَّى مجالاته مفروضة علينا مِن سوانا وليست منبثقة مِن عزائمنا الباطنيَّة، كنَّا غير أحرار حتَّى لو كانت الأهداف التي نحقِّقها بذلك النَّشاط ممَّا يمكن أن يكون أهدافاً لنا."[12] إذن، على النَّاقد الحرِّ أن لا يكتب كلمة إلاَّ وهو مؤمن بها، متيقِّن مِن رجاحتها، فإذا اقتنع النَّاقد- مثـــلاً- أنَّ إضاءة النُّصوص الأدبيَّة مِن الأهداف السَّامية لنقده، سعى إلى تحقيقها بكلِّ مَلَكاته، وهو حرٌّ في هذا الوضع مهما اعترضته العراقيل، وحالت دونه الحوائل.

وإذا انتزع النَّاقد حرِّيـــَّته مِن عالَمه الخارجيِّ بقي عليه انتزاعها مِن عالَمه الدَّاخليِّ، ونقصد بالضَّبط أن ينتزعها مِن نزواته ونزغاته وأهوائه. لقد كتب هيجل منذ زمن: "لا تكون حرِّيـــَّة هذا الرجل [الشرقيِّ] إلاَّ اندفاعه وراء نزواته... لقد مضى على هذا الذي كتبه هيجل قرناً أو يزيد، وتبدَّلت أحوال الشُّعوب الشَّرقيَّة

في كثير جدًّا مِن الجوانب والأوضاع، فصدرت لها الدَّساتير، وقامت فيها المجالس النِّيابيَّة وما إليها مِن مظاهر الحكم الدِّيمقراطيِّ الذي يعترف للإنسان العاقل بحرِّيـــَّته، ولا يقْصُر الحرِّيـــَّة على رجل واحد يندفع وراء نزواته- كما يقول هيجل- لكنَّني [يستدرك كاتبنا] رغم ذلك كلِّه ما كدت أقرأ لهيجل هذه العبارة وأدير فيها الفكر، أو أديرها في الفكر بتعبير أصح، حتَّى تبيَّنت صدقها إلى اليوم (1950)"[13] فليست حرِّيـــَّة النَّاقد فكًّا للقيود الخارجيَّة فقط، مِن مجاملات، وتهديدات، ومداهنات... بل هي كذلك فكٌّ للقيود الدَّاخليَّة، مِن أهواء، وأحقاد، وحزازيات...

وخضوع النَّاقد لوِجْدانه وميوله فقط، مسألة خطيرة، عواقبها غير محمودة؛ لأنَّ سبب ركود ثقافتنا- كما يراه محمود- مقاومتنا للعقل وأحكامه، واستحساننا للوِجْدان وميوله[14]، وليس معنى هذا مطالبة النَّاقد بالتَّخلِّي عن وِجْدانه وميوله، ولكن معناه أن يقدِّر قيمة العقل فيه كما قدَّر قيمة الوِجْدان؛ وتاريخنا الفكريُّ يكشف لنا تميُّز كثير مِن ثقافتنا القديمة بتقدير وسيلة العقل[15]، وتوظيفها إلى أبعد الحدود، فكيف ينأى نقدنا لوحده عن هذا الخطِّ المعرفيِّ الطَّويل المستقيم؟

لقد أجمع كثير مِن الدَّارسين المحدثين- ومحمود واحد منهم- على أنَّ الأدب لا بدَّ أن يكون لفظه جميلاً ودالاًّ في آن واحد، أي لا بدَّ له مِن جمال القَالَب وجمال القَلْب، بينما في النَّقد ليس المهمُّ أن يكون اللَّفظ جميلاً، وإنَّما المهمُّ أن يكون دالاًّ[16]، فالأسبقيَّة لوضوح المقاصد، ولا بأس ببساطة اللَّفظ، فإن اجتمع وضوح المقصد مع جودة اللَّفظ، كان ذلك غاية النَّقد المنشودة، أمَّا أن تغيم مقاصد النَّاقد، وتتلوَّى أحكامه، فلا نتبيَّن سوادها مِن بياضها، فذلك أمر مرفوض بالبداهة البسيطة والفطرة المستقيمة.

والنَّقد إذا جمع بين وضوح المقصد وجودة اللَّفظ؛ فإنَّه غالباً يرتقي إلى مصافِّ الخَلْق والإبداع، ويؤدِّي- مِن بين ما يؤدِّي- مَهَمَّة تشبه مَهَمَّة الفنِّ، و"مَهَمَّة الفنِّ هي أن يخلق ويبدع، أن يخلق كائناً جديداً لم يكن له أصل سابق عليه لا في جوانب الطَّبيعة الخارجيَّة ولا في حالات النَّفس الدَّاخليَّة، نَعَمْ قد يتَّخذ الفنَّان مِن هذه وتلك عناصره، كما يتَّخذ مِن لغة التَّفاهم نفسها أدواته، لكن الكائن الذي يبدعه مِن تلك العناصر وبهذه الأدوات، لا بدَّ أن يكون خلقاً وإبداعاً."[17] كذلك النَّقد الجامع بين وضوح المقصد وجودة اللَّفظ يكون بمثابة النَّصِّ الإبداعيِّ، وفي هذه الحالة فقط نستسيغ القول بأنَّ النَّقد إبداع على إبداع، لا لما فيه مِن انطباعيَّة، ولكن لما فيه مِن جمال لغويٍّ فنِّيٍّ.

ويميل كاتبنا إلى فكرة التَّعليل في النَّقد ميلاً شديداً؛ بحيث يُوقِفُ حركَته عليها، وهذا الهوس بالتَّعليل عند كاتبنا نجم عن عاملين اثنين؛ أوَّلهما: تخصُّصه في الفلسفة، ومعلوم أنَّ الفلسفة مدارها على التَّحليل والتَّعليل. أمَّا العامل الثَّاني فهو تأثُّره بأفكار عبد القاهر الجرجانيِّ مِن خلال رحلته الفكريَّة المتأنِّيَّة المتفحِّصة في كتابيه: (أسرار البلاغة) و(دلائل الإعجاز)[18]. ولْنَسْمَعْ لصاحب الأسرار والدَّلائل وهو يقول: "لا بدَّ لكلِّ كلام تستحسنه ولفظ تستجيده مِن أن يكون لاستحسانك ذلك علَّة معقولة، وأن يكون لنا إلى العبارة عن ذلك سبيل، وعلى صحَّة ما ادَّعيناه مِن ذلك دليل"[19]، إنَّ صاحب الأسرار والدَّلائل يمنح النَّاقد فرصة التَّذوُّق أوَّلاً فيقبل ويرفض، ويرضى وينكر، ثمَّ بعد ذلك يطالبه بالدَّليل على القبول أو الرَّفض، والتَّعليل للرِّضا أو الإنكار، وهذا ما نجده بتمامه عند كاتبنا محمود.

وَلْنَقْــرأ الآن لكاتبنا محمود هذا النَّصَّ، الذي يمثِّل فِقْرة كاملة مِن كتابه (في فلسفة النَّقد) وأَخْذُ الفِقْرة كاملة- رغم طولها النِّسبيِّ- سببه الاحتياط مِن انفلات أيِّ معنى مِن المعاني المقصودة عند كاتبنا:

"ولكنَّ النَّاقد الأدبيَّ قبل أن يهمَّ بنقده، لا بدَّ أوَّلاً أن يستحسن أو يستهجن ليبدأ بعدئذٍ في الدِّراسة التي يكشف بها عوامل استحسانه أو استهجانه في القطعة الأدبيَّة نفسِها، وإذن فلا بدَّ للنَّاقد مِن قراءتين على أساسين مختلفين، فقراءة أولى يتذوَّق بها، وإلى هنا ليس هو بالنَّاقد؛ لأنَّه ربَّما قرأ وتذوَّق ووقف عند هذا الحدِّ لا يتكلَّم ولا يكتب، أمَّا إذا همَّ بالكلام أو الكتابة ليعلِّل تذوُّقه، فها هنا تأتي قراءة ثانية يبحث خلالها عن المقوِّمات الخاصَّة في القطعة الأدبيَّة التي أدَّت إلى تذوُّقه لها على النَّحو الذي وَقَعَ."[20]

إنَّنا إذا وازنَّا بين نصي: الجرجانيِّ ومحمود، نجد تطابقاً في المقصد العامِّ، وهو التَّذوُّق أوَّلاً، ثمَّ النَّقد بالتَّعليل للذَّوق ثانياً، ولا يلفت انتباهنا سوى اختلاف دقيق بين النَّصَّين، يكمن في قول محمود: (استحسانه أو استهجانه في القطعة الأدبيَّة نفسِها) حيث جعل البحث عن العلَّة لا يُلتمس خارج النَّصِّ الأدبيِّ، بينما كان مجال البحث عن العلَّة عند الجرجانيِّ مفتوح الآفاق، حيث يَلتمس النَّاقد العلَّة مِن النَّصِّ ذاته، أو مِن هوامشه، أو ما يقرب منها.

ومِن الصِّفات الشَّائعة عن النَّاقد أنَّه صاحب مبادئ، والحقيقة أنَّ المقصود بالمبادئ في هذه الصِّفة المبادئ النَّقديَّة، لا المبادئ الخُلُقِيَّةُ؛ و"لابدَّ للنَّاقد مِن مبدأ على أساسه يقوم بعمليَّة التَّحليل، لا يستنبطه بادئ ذي بَدء مِن عقله الخالص استنباطاً، بل يستخلصه مِن روائع الأدب التي أبقت عليها ظروف الزَّمن"[21]، فالآثار الخالدة لا شكَّ أنَّها تشترك في مجموعة مِن الصِّفات الفنِّـيَّة، تلك الصِّفات هي التي تمثِّل المبادئ النَّقديَّة عند النَّاقد، يستطيع على ضوئها تقييم وتقويم العمل الفنِّيِّ المعروض عليه.

ولو عدنا إلى التُّراث الدَّلاليِّ للفظة (ناقد) لوجدناها تتطابق نسبيًّا مع شخصيَّة النَّحْوِيِّ، وتتطابق تماماً مع دارس النُّصوص العتيقة، فقد "ظلَّت كلمة (ناقد) في عصر النَّهضة تعني النَّحْوِيَّ أو بدقَّة أكبر ((دارس النُّصوص القديمة))"[22] وهذا الأخير، مع النَّحْوِيِّ، مع النَّاقد همُّهم كشف أبعاد النُّصوص، إلاَّ أنَّ النَّاقد يهمُّه مِن جميع أبعاد النَّصِّ البُعْـدُ الجماليُّ، بينما النَّحْوِيُّ يهمُّه البُعد اللُّغويُّ، أمَّا الدَّارس التُّراثيُّ يهمُّه البُعد السَّلفيُّ بالدَّرجة الأولى.

والبحث عن البُعد الجماليِّ للنَّصِّ الأدبيِّ، يجعله مضنَّة اختلاف وتأويل، فلكلِّ ناقد زاوية رؤية قد تختلف كثيراً أو قليلاً عن بقيَّة الرُّؤى النَّقديَّة، ولهذا "تختلف الآراء والعمل الأدبيُّ واحد"[23]، ولا تثريب على الـنُّقَّاد في هذا الاختلاف، شريطة ألاَّ تسبق أحكامهم قراءة أديبهم، و"لو أراد النَّاقد أن يلتزم مكانه الصَّحيح، لجاء في عقب الأديب يقرؤه ويفهمه ويحلِّله ويشرحه"[24]، فيكون وهو داخل إلى عالَم الأثر الأدبيِّ خالي الذِّهن مِن الأحكام المسبقة، والتَّعليقات القَبْلِـيَّةِ.

فمِن آفات النَّقد الأدبيِّ الأحكام المسبقة، والتَّعليقات القَبْلِـيَّةُ، وهذه الأمور تتولَّد عادة مِن معوِّقات تعترض النَّقد لا سيما النَّقد القديم، وقد "لخَّص العقَّاد... المعوِّقات الهامَّة للنَّقد القديم في نظره، وهي ترجع في مجموعها إلى ثلاثة رئيسيَّة: التَّشيُّع، والسِّياسة، والتَّواطؤ على العادات والأخلاق."[25] وهذه المعوِّقات الثَّلاثة مِن شأنها أن تفسد موضوعيَّة النَّقد، وتشكِّك في نزاهته، فقد يتشيَّع النَّاقد لحزب فيمدح النَّاطقين باسمه دون تبصُّر، وقد يهفو إلى حاكمه فيثني عليه دون علَّة مقبولة، وقد تغريه العادات بأحكام لا حجَّة لمصداقيَّتها سوى قَبُولها عند العامَّة.

وفي نقدنا الأدبيِّ الحديث، نجد عدداً مِن الـنُّقَّاد البارعين، الذين لم تتبيَّن براعتهم إلاَّ مع قراءة النُّصوص البارعة بغضِّ النَّظر عن زمانها قديم أو حديث؛ "إنَّ قرَّاءنا الكبار- وأعني النُّـقَّاد- لم يجدوا أوَّل الأمر كثيراً ممَّا يُكْتَبُ متكافئاً مع قدرتهم النَّقديَّة، فارتدُّوا إلى التُّراث الأدبيِّ في الشَّرق والغرب معاً"[26]، فقـرأ طه حسين شعر يزيد بن ربيعة مِن الشَّرق[27]، وقرأ شعر بول فاليري مِن الغرب[28]. والحقُّ أنَّ النَّاقد البارع غير مكلَّف بقراءة النُّصوص البارعة فقط؛ ذلك أنَّ قيمة النُّصوص البارعة لا تُعْرَفُ إلاَّ بموازنتها مع النُّصوص غير البارعة، فالشَّيء أحيانا يُعرف بضدِّه، ومِن هنا لا يُشْتَرَطُ على النَّاقد الجيِّد قراءة النُّصوص الجيِّدة فقط، بل له أن يقرأ الجيِّد والرَّديء معاً.

والـنُّقَّاد حين يقرؤون النُّصوص الجيِّدة والرَّديئة؛ يستطيعون بالموازنة بينها كشف أغوارها؛ ولذلك "في كثير مِن الأحوال يعدُّون أنفسهم أقدر على استشفاف المعاني الخبيئة وراء النَّصِّ الأدبيِّ مِن صاحب النَّصِّ نفسه"[29]، فيأتي نقدهم مفاجئاً للأدباء إيجاباً أو سلباً؛ فإن كانت المفاجأة سلبيَّة اتَّهم الأدباءُ- في هذه الحالة- الـنُّقَّادَ بالجَوْر، وإن كانت المفاجأة إيجابيَّة أسبغ الأدباءُ على الـنُّقَّاد

صفة السَّماحة، والنَّاقد ليس مطالباً بالجَوْر، ولا مطالباً بالسَّماحة، بل هو مطالب بالعدل والموضوعيَّة لا أكثر.

ومِن العوامل التي تساعد النَّاقد على كشف مخبوءات النُّصوص الأدبيَّة تفوُّقه في معرفة اللُّغة وأسرارها عن العامَّة، فمثلاً، "الفَزَع في كلام العرب على وجهين: أحدهما ما تستعمله العامَّة تريد به الذُّعْر، والآخر الاستنجاد والاستصراخ"[30]، ومعلوم أنَّ النَّاقد المتفرِّس في اللُّغة، وحده يدرك المعنى الثَّاني لكلمة (الفَزَع) كما أنَّ العاميَّ يَبْعُدُ عنه تعدُّد معاني الكلمة، وتباينها مِن سياق إلى آخر، فغالباً ما يتمسَّك بمعنى واحد رغم تنوُّع السِّياقات.

ومع التَّمكُّن اللُّغويِّ للنَّاقد لا بدَّ أن يكون صاحب رؤية؛ "صاحب وجهة نظريَّة ينظر منها، لا إلى كتاب واحد بعينه، بل إلى كلِّ كتاب آخر يعرض له"[31]، لأنَّ وجهة النَّظر أو الرُّؤية هي مجموعة مِن الضَّوابط العامَّة تصدق مع كتاب واحد ومع عدَّة كتب، فهي تلمس العامَّ المشترك، ولا تلمس الخاصَّ المنفرد، وذلك دائماً شأن القوانين في العلوم التَّجريبيَّة، وشأن الضَّوابط في العلوم الإنسانيَّة.

وعلى النَّاقد وهو يتبنَّى وجهة نظريَّة محدَّدة أو رؤية معيَّنة، أن يتنبَّه إلى أنَّ الصِّدق في الفنِّ، لا سيَّما في فنِّ الأدب، صدق فنِّيٌّ لا صدق واقعيٌّ، وقد كان الفيلسوف "رسل يريد أن يقرِّر ببساطة، أنَّ الواقعة هي المحكُّ الأوَّل الذي يرتدُّ إليه الفكر المنطقيُّ، لنعرف ما إذا كانت القضيَّة التي نقولها صادقة أو كاذبة"[32]، فالصِّدق في الفكر المنطقيِّ، غير الصِّدق في فنِّ الأدب، إذ محكُّه هناك الواقع الخارجيُّ المشترك، أمَّا محكُّه هنا فهو الواقع الدَّاخليُّ الخاصُّ، الخاصُّ بذات الأديب فقط.

وحصول النَّاقد على وجهة نظريَّة أو رؤية، يقتضي وصوله إلى مبادئ فلسفيَّة عامَّة، وهذا بدوره لا يتأتَّى إلاَّ عند تعاون ثلاث مراحل، هي مرحلة التَّعليق، ومرحلة النَّقد، ومرحلة الفلسفة، حيث "يتَّجه السَّير خلال المراحل الثَّلاث مِن الجزئيَّة [التَّعليق] إلى القاعدة [الـنَّقد] إلى المبدأ الفلسفيِّ العامِّ [الفلسفة] وصحيح أنَّها مراحل متداخِلة الأطراف"[33]، ولكنَّ المرور عبرها بترتيب ضرورة منطقيَّة منهجيَّة، تحتِّمها الموضوعيَّة العلميَّة، فلا ينبغي للنَّاقد الاكتفاء بمرحلة التَّعليق، كما لا ينبغي له القفز مباشرة إلى المرحلة الفلسفيَّة، بل لا بدَّ له مِن التَّدرُّج عبر المراحل الثَّلاث بترتيب مقصود مِن الجزئيِّ إلى الكلِّيِّ.

ومع ضرورة حصول النَّاقد على خلفيَّة نظريَّة عامَّة تساعده على الدَّرس والتَّمحيص للنُّصوص المراد نقدها، لا ينبغي له مزج انطباعاته الخاصَّة بهذه الخلفيَّة النَّظريَّة العامَّة حين يريد اتخاذ موقف نهائيٍّ مِن المنقود إيجاباً أو سلباً- بحكم أنَّ الخلفيَّة النَّظريَّة العامَّة تسير مع النَّاقد حتَّى نهاية النَّقد- لأنَّ "الموقف الممتزج بانطباع النَّاقد بفكرة سالفة يؤثِّر في عمليَّة النَّقد"[34]، ويجعلها تنحرف عن جادَّة الموضوعيَّة والإنصاف، وتهوي في مهاوي الذَّاتيَّة والتَّأثُّريَّة، إذن، "لا بدَّ للنَّاقد مِن دراسة متأنِّـيَّة جادَّة، مستندة إلى علوم وإلى مطالعات في القديم والحديث"[35]، ولا تستند إلى انطباعات ذاتيَّة، ولا إلى نَزْعات فرديَّة.

والنَّاقد الحاذق كالأديب الصَّادق؛ يحتاج إلى التَّطابق بين قلبه ولسانه، ويحتاج إلى التَّوافق بين جَنانه وكلامه؛ وهذا التَّطابق يجعل النَّقد صادقاً مؤثِّراً في المتلقِّي، شرط أن يرتقي المتلقِّي إلى مستوى هذا الخطاب النَّقديِّ؛ لأنَّ المتلقِّي الكسول لا يفهم النَّاقد المنتبِه، كما يرى الجاحظ، الذي حكى عنه الـمُبَرِّد قائلاً: "حدَّثني الجاحظ عن إبراهيم بن السِّنْدِيِّ، قال: وكانت تصير إليَّ هاشميَّة جاريَّة

حَمْدونة في حاجات صاحبتها، فأجمع نفسي لها، وأطرد الخواطر عن فكري، وأحضر ذهني جُهدي، خوفاً مِن أن تورد عليَّ ما لا أفهمه، لبعد غورها، واقتدارها على أن تجري على لسانها ما في قلبها."[36] فإذا كان الجاحظ النَّاقد، وهو مَن هو؟ يستحضر قدراته النَّفسيَّة والعقليَّة ليفهم جاريَّة نبيهة، فأولى بقرَّاء النَّقد الأدبيِّ اليوم أن يكونوا أكثر استحضاراً لنفوسهم وعقولهم، وأعلى فطنة ودراية؛ لفهم النَّاقد المعاصر.

ونتاج الأديب يبدأ فكرة في الرَّأس، ثمَّ يصبح سطوراً على الورق، وقد يصبح بعد ذلك سلوكاً عمليًّا، المهمُّ أنَّ النِّتاج الأدبيَّ بمجرَّد أن يصبح سطوراً على الورق يكون بضاعة النَّاقد الأولى؛ إذ "إنَّ النَّقد الأدبيَّ... ينصبُّ على الأدب لا على الأديب... بضاعة النَّاقد مادَّة مقروءة سُطِّرت في كتاب"[37] له أن يفحصها، ويتأمَّلها، ويحلِّلها، ويبدي رأيه في قيمتها الفنِّـيَّة أوَّلاً، ولا بأس إن تكشَّفتْ له قيم أخرى، كالقيم الدِّينيَّة، والخُلقيَّة، والوطنيَّة، والاجتماعيَّة... مِن إبرازها وإعلائها في حدود ما يسمح به مجال النَّقد المحترم البنَّاء.

إذن، النَّاقد يعالج في الـمَقام الأوَّل نصًّا أدبيًّا، ومِن طبيعة النَّصِّ الأدبيِّ الإيحاء، والإشارة، والتَّوسُّع في المعاني، وكثرة الطَّبقات الدَّلاليَّة، ولمَّا كان النَّصُّ الأدبيُّ كذلك، فإنَّ النَّاقد أصبح ملزَماً بسعة المعرفة؛ يستقيها مِن أصولها جميعاً، دون أن يكتفي بأصل واحد؛ و"أصول المعرفة في الإسلام ثلاثة: العلم الفطريُّ المركوز في طبائع النَّاس كافَّة، والذي يرشد إلى التَّوحيد والإيمان. والبحث والتَّجربة. والوحي الإلهي الدَّاعي إلى الإيمان والدِّين والـمُثُل والقيم الحضاريَّة"[38]. وكلَّما وصلت يد النَّاقد إلى الفطرة، والتَّجربة، والوحي، كلَّما استطاع أن ينظر إلى

الأدب مِن وجوه عديدة، وزوايا كثيرة، فتكون فكرته عن الأدب أكثر اكتمالاً، وأوفر قبولاً عند المتقبِّلين، ومنهم الأديب ذاته.

واستقاء النَّاقد المعرفة مِن منابعها الثَّلاثة: الفطرة، والتَّجرِبة، والوحي، يجعله أكثر عمقاً في فهم مقاصد الأديب والفنَّان عموماً مِن وراء أثره الفنِّيِّ، وهذا بدوره يمكِّنه مِن إصدار الأحكام النَّقديَّة بصدق وموضوعيَّة؛ حيث "لا يجوز- مثـــلاً- أن أحكم على تمثال بأنَّه جميل أو قبيح إلاَّ إذا عرفتُ أوَّلاً ماذا أراد الفنَّان أن يعبِّر عنه بهذا التِّمثال"[39]، فالقيمة الجماليَّة للعمل الفنِّيِّ تنبع مِن قدرة الأدوات الفنِّـــيَّة الموظَّفة على توصل ما في نفس الفنَّان مِن مشاعر وخواطر وأفكار.

إنَّ بحث محمود عن القيمة الجماليَّة للأثر الأدبيِّ، كثيراً ما جعله يركِّز على عنصر الشَّكل، لكون الجمال يصدر منه ويعود إليه، مع العلم أنَّ الشَّكل عند محمود لا ينفصل عن محتواه إطلاقاً، "أمَّا عنصر الشَّكل في مقياس جماعة الدِّيوان [شكري، والعقَّاد، والمازنيِّ] فيتناول اللَّفظ والقواعد والأسلوب."[40] وهذه جميعها- وإن كانت ليست الجمال كلَّه- تعطي النَّصَّ الأدبيَّ قسطاً وافراً مِن الجمال إذا وظَّفها الأديب بطريقة جديدة تلائم ذوق العصر، ومعطياته النَّقديَّة، والفلسفيَّة.

ومِن المعطيات النَّقديَّة والفلسفيَّة لهذا العصر نسبيَّة الأفكار الأدبيَّة، وحتَّى العلميَّة؛ حيث إنَّنا "لا نستطيع أن نحكم على فكرة بأنَّها صواب أو خطأ إلاَّ إذا عرفنا السُّؤال الذي جاءت تلك الفكرة جواباً عنه؛ إذ قد تكون الفكرة المعيَّنة الواحدة صواباً بالنِّسبة إلى سؤال وخطأ بالنِّسبة إلى سؤال آخر"[41]، وهذا المحذار النَّقديُّ الفلسفيُّ يهمُّ النَّاقد المعاصر بشكل كبير، إذ إنَّ الفنَّ الحديث كَثُرت

اتِّجاهاته، وتنوَّعت مشاربه، وتعدَّدت أطيافه، مِن حداثة، وتحديث، وما بعد الحداثة، حتَّى غابت المقاييس، وانطمست المعايير، ولم يعد للفنِّ الواحد أكثر مِن مقاييسه الدَّاخليَّة، ومعاييره الباطنيَّة.

وغياب المقاييس وانطماس المعايير في هذا العصر، لا يقتصر على الحياة الفنِّـيَّة فقط، بل هو يشمل البناء الاجتماعيَّ أيضاً، وإنَّ "مراجعة الحياة الجارية لتقويمها وتصحيحها هي إحدى دعائم البناء الاجتماعيِّ نفسه،"[42] ولو استوت الحياة الاجتماعيَّة بهذا النَّقد المُرَاجِع، فإنَّ عدوى هذا الاستواء ستنتقل لا محالة إلى الحياة الفنِّـيَّة طال الزَّمن أو قَصُر. وممَّا ندركه جيِّداً مِن خلال النَّقد المُرَاجِع في عالَمنا العربيِّ أنَّه "قد يكون لدينا الموسيقار الكبير، أو الشَّاعر المرموق، أو كاتب الرِّواية أو المسرحيَّة... لكنَّنا يندر جدًّا أن نجد رجل الفكر على درجة نُباهي بها الآخرين"[43]، وهذا الحكم وإن صدق بالنِّسبة لرجل الفكر، فإنَّه يصدق على رجل النَّقد أيضاً، وبدرجة أعلى.

ومحمود باعتباره أحد المفكِّرين المعاصرين البارزين، كان يستقي نظرته للعالَم- بقصد أو دون قصد- مِن نظرة الفيلسوف رسل، و"نظرته [أي نظرة رسل] للعالَم تقوم على بديهيَّة مضمونها، أنَّ العالَم يتكوَّن مِن أشياء كثيرة ذات كيفيَّات أو علاقات"[44]. وهذه النَّظرة إلى العالَم تحيلنا مباشرة على الأساس الفلسفيِّ الذي قام عليه التَّـيَّار النَّقديُّ البنيويُّ، حيث إنَّ العالَم وفق التَّصور البنيويِّ "يتكوَّن مِن ذرَّات، لا نهائيَّة العدد والصِّغر، وأنَّ هذه الذَّرَّات لا منقسمة وأزليَّة، وأنَّها تتحرَّك في كلِّ الاتِّجاهات"[45]، ويتسلَّل هذا المفهوم مِن عالَم الفيزياء ليدخل إلى عالَم الأدب، فيكون النَّصُّ الأدبيُّ بهذا الاعتبار مجموعة مِن الأصوات

المتفاعِلة والمترابطة فيما بينها، وفق شبكة مِن العلاقات الظّاهرة والخفيَّة، ولو أنَّها قد تكون ظاهرةً كلُّها بالنِّسبة للنَّاقد الحصيف.

ولم يترك محمود نظرته للكون، جرداء مِن لَمْسات الثَّقافة العربيَّة، لا سيَّما الدِّينيَّة، بل دعَّمها بتصوُّر قرآنيٍّ للكون وإن لم يصرِّح بذلك؛ حيث إنَّ "الكون كما يراه عِلم اليوم، يمتدُّ في كلِّ اتِّجاه كأنَّه كتلة غازيَّة تنتشر وتزداد اتِّساعاً ثمَّ تظلُّ تنتشر وتتَّسع آفاقها"[46]، وهذا المضمون يتوافق إلى حدٍّ كبير مع قوله Y: [وَالسَّمَاءَ بَنَيْنَاهَا بِأَيْدٍ وَإِنَّا لَمُوسِعُونَ] [47] والحقُّ أنَّ الآية الكريمة لم تنـــزل لتضع تصوُّراً فيزيائيًّا للكون، وإنَّما هي واردة في سياق بيان قدرة الله المطلقة، وعظمته الباهرة، ولطفه بكونه، ورحمته بعباده، بتوسيع أرجاء الكون، وتوسيع أرزاق العباد أيضاً.[48]

ويذهب محمود إلى أنَّ الوضعيَّة المطلوبة اليوم مِن الرَّجل العربيِّ عموماً، والنَّاقد الأدبيِّ خصوصاً تجاه العلم الغربيِّ أن "يتشرَّب فيها منهج ذلك العلم ليستخدمه- أوَّلاً- في المشاركة الإيجابيَّة في الكشف العلميِّ، و- ثانياً- ليحمل ذلك المنهج العلميَّ في صدره ميزاناً يزن به الأفكار العامَّة، كلَّما نشأت عند النَّاس فكرة يقابلون بها مشكلة عرضت لهم في حياتهم"[49] العمليَّة، أو العلميَّة، أو الفنِّـــيَّة، وما أكثر الإشكاليَّات الفنِّـــيَّة المعاصرة! التي تعترض النَّاقد مع كلِّ نصٍّ جديد يضعه موضع النَّظر والفحص، وهذه الإشكاليات وإن كان لها جانبها السَّلبيُّ إلاَّ أنَّ جانبها الإيجابيَّ أعمُّ وأغلب؛ فهي وقود الحياة الأدبيَّة ومحرِّكها في كلِّ عصرٍ ومصرٍ، بها تتولَّد الأفكار النَّقديَّة، والمذاهب الأدبيَّة، والتَّـــيَّارات الفلسفيَّة، ولو نَفَدَتْ الإشكاليَّات الأدبيَّة، لَنَفَدَ النَّقد الأدبيُّ معها منذ زمن.

ومعالجة النَّاقد الأدبيِّ الإشكاليَّات الفنِّـيَّة يقتضي منه الاستناد إلى مبادئ متينة، وأفكار مكينة؛ و"إنَّ كلمة مبدأ تدلُّ بذاتها على معناها دلالة واضحةً مباشرةً مستقيمةً... فالمبدأ هو النُّقطة أو الفكرة التي نبدأ منها السَّير في عمليَّة التَّفكير، وذلك لأنَّ العمليَّة الفكريَّة مستحيلة بغير فكرة ما توضع افتراضاً على أنَّها صحيحة"[50]، فلا بدَّ للنَّاقد بداية مِن معرفة ماهيَّة الأدب، ومفهوم النَّقد، ومعنى الذَّوق، وتقنيَّات التَّعبير... وغيرها مِن المبادئ، التي تشكِّل قاعدة الانطلاق نحو نقد سليم، ومتى كانت هذه الرَّكائز سليمة كان النَّقد المتولِّد مِن تطبيقاتها نقداً سليماً أيضاً، وإنَّ خطأ المبادئ لا محالة جارف للنَّقد نحو السَّلبيَّة والهدم، لا البناء والفاعليَّة.

ومِن المنطلقات التي ينبغي أن تتوفَّر في شخصيَّة النَّاقد الأريب أن يكون أوَّل النَّاس شعوراً بواقع الأدب، والسِّياسة، والاجتماع، ويمتلك الجرأة على تعريَّة هذا الواقع، ومحاولة إصلاحه، ولا ينبغي له أن يكتفي بالحُلْم بواقع جديد؛ لأنَّه "عندما يضيق الإنسان بالظُّروف المحيطة به، ثمَّ يعجز عن تغييرها على النَّحو الذي يرتضيه، يسترسل في أحلامه، ليظفر في دنيا الخيال بما استحال عليه أن يظفر به في عالَم الواقع، وليس كل إنسان قادراً على أن يضيق ذرعاً بما يحيط به مِن أسباب الشَّقاء والبؤس"[51]، فقد يتصوَّر- بسبب قلَّة علمه- أنَّ الشَّقاء قَدَرٌ مفروض، وأنَّ البؤس أمر قهريٌّ، بينما النَّاقد يرى أنَّ أمور الأدب والنَّقد، كما هي أمور الحياة تدخل في النِّطاق الاختياريِّ للإنسان، فقد قال الله Y: [مَا أَنْزَلْنَا عَلَيْكَ الْقُرْآنَ لِتَشْقَى] [52] فشقاؤنا الماديُّ والأدبيُّ صناعة يد عليلة، ونتاج رأس كليل، وليس قَدَراً جبريًّا، ولا قضاءً مسلَّطاً.

والنَّاقد في هذا المجرى لا يقلِّد عامَّة النَّاس، بل يكون مفتوح العينين، مرهف السَّمع، رقيق الإحساس، وهو في هذا لا شكَّ سينفصل عن أناس أغمضوا أعينهم، وأثقلوا أسماعهم، وكظموا أحاسيسهم، و"تلك مسألة تستوقف النَّظر في طبيعة البشر، فقد ترى النَّاس ألوفاً ألوفاً، قد حرمتهم هذه الدُّنيا كلَّ مقوِّمات الحياة الأوَّلـيَّة، فلا غذاء، ولا رداء، ولا مأوى، وهم مع ذلك لا يشعرون بما أصابهم مِن حرمان، كأنَّما عميت أبصارهم فلا ترى، وصمَّت آذانهم فلا تسمع، وتبلَّدت جلودهم فلا تحسُّ."[53] وهذا الوضع المرير يجعل مَهَمَّة النَّاقد تتضاعف، وعبء الأديب يزداد؛ فهذا مطالب بالتَّعبير عن وضعه المرير، وذاك مطالب بنقده، ويجتمعان معاً على تغييره تغييراً جذريًّا يبدأ فكرة وعقيدة، ثمَّ يصبح واقعاً وسلوكاً، وبدء التَّغيير بالفكرة والعقيدة أمر ضروريٌّ، فقد قال Y: [إِنَّ اللَّهَ لا يُغَيِّرُ مَا بِقَوْمٍ حَتَّى يُغَيِّرُوا مَا بِأَنْفُسِهِمْ] [54] ولا شكَّ أنَّ الأفكار والعقائد هي ممَّا في النَّفس، فحين يتغيَّر ما بداخل النَّفس ينجرُّ عنه سلوك وعمل يغيِّر ما بخارج النَّفس.

ومِن هنا كان النَّاقد الأدبيُّ الفطن كثير الالتفات إلى إجماع النُّـقَّاد، لا إلى إجماع العامَّة، فلو خالف إجماع النُّـقَّاد إجماع العامَّة، فلا عليه أن يضرب بإجماع العامَّة عرض الحائط. وهذا الأمر يذكِّرنا بحكم المُبَرِّد على شعر الحطيئة حين قال فيه: "كَثُرت محاسنه حتَّى كُذِّب ذامُّه، فاستغنى عن أن يُكثِّرَ مادحه، ثقة بأنَّ هاجيه غير مصدَّق"[55]، إنَّ إجماع النُّـقَّاد على كثرة محاسن شعر الحطيئة هو الذي دفع المُبَرِّد إلى مساندتهم، ولو تركنا الحكم على الحطيئة وشعره للعامَّة، لأوسعوه ذمًّا، ولأشبعوه قَدْحاً، فقد كان سليط اللِّسان، عُدْوَانِيَّ المَلفَظ.

وكيف يتَّخذ النَّاقد مِن آراء العامَّة سنداً لنقده، وهؤلاء كثيراً ما يكونون مغلوبين على أمرهم؟! لم ينقدوا عذاباتهم، فما بالك بأن ينقدوا فنون أدبائهم؛

"وهكذا يظلُّ المعذَّبون على عذابهم، فلا شكاة ولا أنين، حاسبين أنَّ ما أصابتهم به الدُّنيا مِن ألوان الهموم وخشونة العيش هو الوضع الطَّبيعيُّ للأمر، فهكذا خُلِقَتْ لهم الحياة، وهكذا خُلِقُوا لها، فليس لهم- إذن- أنْ يضيقوا ذرعاً بها."[56] إنَّه لن يضيق بهذه الحياة الكئيبة ذرعاً إلاَّ ناقد، أو ممتلِك لحاسَّة النَّقد على الأقلِّ، التي تعتمد- مِن بين ما تعتمد- على الموازَنة والمقارنَة، التي تكشف أنَّ الحياة الكئيبة، لها أسبابها، والحياة الطَّـيِّبة لها أسبابها أيضاً، فنهرع للثَّانية، ونهرب مِن الأولى، كما أنَّ النَّقد السَّليم له أسبابه، والنَّقد السَّقيم له أسبابه، فيسلك النَّاقد مَسالك الأولى، ويفرُّ مِن مسالك الثَّانية، سواء رضي النَّاس بتلك المسالك الأولى، أم لم يرضوا، ولذلك كان مِن رحمة الله Y بعباده، أنَّه "لا يهمل عباده أبد الآبدين، فيقيِّض لهم حيناً بعد حين نفراً منهم، لا يجيئون على ما هم فيه مِن عمى وصمم وبلادة إحساس. يقيِّض لهم نفراً منهم تكون لهم الأعين التي ترى أسباب البؤس، والآذان التي تسمع أنين المتألِّمين، والجلود التي تحسُّ لذعات العذاب، فتكون لهم القدرة على التَّـبرُّم بما حولهم، والسُّخط على ما يحيط بهم بالعمل حيناً، وبالقول أحياناً"[57]، وهذا هو شأن النَّاقد بصفة عامَّة؛ يعيش واقع النَّاس، ولكنَّه يستبطن ما بداخله مِن سلبيَّات، فيحاول بقلمه مرَّات، وبيده مرَّات أخـرى تغييره نحو الأفضل والأحسن، وهو في هذا مطالبٌ بأداة القـلم قبل أداة اليـد.

والنَّاقد الأدبيُّ إذا كان مِن أصحاب العيون المفتوحة، والآذان الرَّهيفة، والأحاسيس الرَّقيقة، أتى نقده مشرِّحاً لتفاصيل العمل الأدبيِّ، غير مكتفٍ بالوصف المجمَل. وقد اشتكى بعض الدَّارسين حديثاً مِن غياب هذه النَّزعة التَّفصيليَّة التَّخصيصيَّة، وسيطرة النَّزعة المجمِلة التَّعميميَّة، فها هو ذا الرَّافعيُّ ينقد نقدنا العربيَّ قائلاً: "النَّقد الأدبيُّ في هذه الأيام ضَرْب مِن الثَّرثرة وأكثر مَن يكتبون فيه ينحون

منحى العامَّة فيجيئون بالصُّورة على جملتها ولا يكون لهم قول في تفصيلها، وإنَّما الفنُّ كلُّه في تشريح التَّفاصيل لا في وصف الجملة."[58] صحيح، إنَّ النَّاقد إذا لم يبرز خصوصيَّات النَّصِّ الماثل بين يديه، فلا مزيَّة لنقده- إن جاز أن يكون نقداً- لأنَّه حين ذاك ستكون أحكامه جوفاء فضفاضة تنطبق على مئات النُّصوص، لا النَّصَّ المنقود وحده، وفي هذا تغييب للسَّبق الفنِّيِّ للنُّصوص الرَّائدة، وإجحاف كبير في حقِّها.

هذا، وقد مارس محمود النَّقد المُرَاجِعَ لبعض قيمنا العربيَّة المغلوطة، كالقول بأنَّ طلب الآخرة تركٌ للدُّنيا، وأنَّ الإيمان يغني عن العمل، وأنَّ العبادة صلاة وصيام، وأن العلم آية وحديث... ووجد محمود بعد نقده المُرَاجِعِ أنَّ "في رؤوسنا مجموعة مِن القيم كوَّنت وجهة نظر معيَّنة، ليست هي وجه النَّظر التي مِن شأنها أن تنتج مثل ما أنتجه الغرب مِن علوم وما يترتَّب عليها"[59] مِن تطبيقات تسهِّل الحياة، وتذلِّل تكاليفها، كالتَّدفئة، والإضاءة، والتَّكييف، والنَّقل... فالقيم المستقيمة هي منطلق النَّقد المستقيم دائماً، إذ لا نقد دون قيم، كما أنَّ النَّقد السَّليم- في بعض جوانبه- مراجعة لهذه القيم مِن حين إلى آخر؛ قصد استبدالها، أو تحويرها، أو تثبيتها.

ويتحكَّم في كتابة النَّقد، وإنتاج الأدب عموماً مبدأ الاستواء، ومبدأ الاختلاف، وهما مبدآن متلاحمان متلاصقان، كما أنَّهما عامَّان شاملان؛ ولذلك يمكن أنْ "نفترض أنَّ الظَّواهر العالَميَّة والسُّلوك الإنسانيَّ يتحكَّم فيهما مبدآن: التَّشاكل والتَّباين"[60]، وينطبق ذلك على الكلام البشريِّ أيضاً سواء في حالته الإبلاغيَّة، أي النَّقد، أو حالته البلاغيَّة، أي الأدب، ولا شكَّ أنَّ الجناس والتَّوريَّة والسَّجع مِن ثمرات مبدأ التَّشاكل، والطِّباق والمقابلة مِن ثمرات مبدأ التَّباين، وقد

توسَّع النُّـقَّاد المعاصرون في تطبيق هذين المبدأين، فتحدَّثوا عن تَكرار المشاهد، وتقابل الصُّور، وتجانس الأمكنة، وتضارب الأزمنة... وغيرها مِن مخرَجات مبدأي التَّشاكل والتَّباين.

والتَّشاكل والتَّباين كما يكونان داخل النُّصوص الأدبيَّة، يكونان أيضاً بين الثَّقافات، مِن ذلك أنَّ "ثقافة تراثنا هي ثقافة أخلاق، وثقافة العصر ثقافة علوم"[61]، كما يرى محمود. والنَّاقد البصير لا يجد غضاضة في تبنِّي بعض الأخلاقيَّات التُّراثيَّة في نقده، كالإنصاف، والحياد، وتحاشي الشَّتم، ومجانبة التَّجريح... كما لا يجد حرجاً في الاستعانة ببعض ثمرات العلوم العصريَّة، كدراسات الأصوات، وتاريخ اللُّغات، وتحليل الشَّخصيَّات، وسير العبقريَّات... وبهذا يكون النَّاقد البصير قد جمع بين الأصالة والمعاصرة في قبضة واحدة؛ حين حفظ الأخلاقيَّات التُّراثيَّة مِن جهة، واستضاء بمعارف العصر مِن جهة أخرى.

ورديف مبدأ التَّباين، أي مبدأ التَّشاكل، جَمَعَ بين عدد مِن الميادين المعرفيَّة المتباينة؛ منها: الأدب، والنَّقد، واللِّسانيَّات، والفيزياء، و"إن أوَّل مَن نقل مفهوم التَّشاكل مِن ميدان الفيزياء إلى ميدان اللِّسانيَّات هو ((قريماس))"[62] (A.J. Greimas) إذ رأى أنَّ المعارف الإنسانيَّة لا تتصارع بقدر ما تتراكم، ولا تتناحر بقدر ما تتشابك، فلا مانع مِن تنقُّل الفكرة السَّليمة مِن ميدان معرفيٍّ إلى آخر، وتلك قناعة راسخة عند أغلب المفكِّرين العالَميِّين، ولا نستثني منهم كاتبنا محمود. واستفادةً مِن مبدأي التَّشاكل والتَّباين فنَّنت اللِّسانيَّات الحديثة نفسها؛ "وهكذا وضعت مفاهيم إجرائيَّة عديدة أهمها: البؤرة Topic، والـتَّعليق Comment، والانفصال Dislocation... والفرق بين ما هو بؤرة وبين ما هو انفصال وجود ضمير عائد في الانفصال."[63] ففي هذا المقطع القصصيِّ- مثـلاً-: "كانت أذانات

الدُّيوك تنطلق مِن كلِّ جهة فأحدثتْ ضجَّة صاخبة مرحةً ملأت فضاء القرية حياةً"[64] نجد أنَّ (أذانات الدُّيوك) هي البؤرة، وجملة (تنطلق مِن كلِّ جهة) هي التَّعليق، و(أحدثتْ) هي الانفصال؛ نظراً لوجود تاء الفاعل في هذه الجملة الفعليَّة الأخيرة، وهي ضمير متَّصل يعود على (أذانات الدُّيوك).

لقد آمن محمود إيماناً جازماً بالقدرات الهائلة للعقل البشريِّ، لو وُظِّف التَّوظيف اللاَّئق بمكانته، ورآه وسيلة مقدَّمة على كلِّ الوسائل الأخرى في طلب العلم والمعرفة، ومِن ثَمَّ لا بدَّ مِن وجوده في الأدب، ووجوده في النَّقد بدرجة أعلى، بل ووجوده في حياة النَّاس جميعاً، ولكن "لننظر على أواسط النَّاس مِن حولنا، فماذا نرى؟ نراهم على عداوة حادَّة مع العقل، وبالتَّالي فهم على عداوة لكلِّ ما يترتَّب على العقل مِن علوم ومِن منهجيَّة النَّظر، ودقَّة التَّخطيط والتَّدبير"[65]، والنَّاس في الحقيقة لا ينكرون فضل العقل، ومزيَّته، ولكن الأهواء، والميول، والرَّغبات تحول في أحيان كثيرة بينهم وبين الخضوع لسلطان العقل وحده، فيصدرون- في الغالب- عن عواطفهم، ولو كان فيها الضَّرر والجَوْر.

ودعوة محمود إلى عَقْلنة الحياة الثَّقافيَّة العربيَّة، بما فيها النَّقد والنَّاقد، لم تتطرَّف إلى غاية إنكار الذَّوق، باعتباره وسيلة مِن وسائل المعرفة، شأنه في هذا شأن العقل، ومحمود بهذا يكون متابعاً لتراثه النَّقديِّ العربيِّ، الذي لم ينكر الذَّوق إطلاقاً، بل حاول تعريفه حين رأى أنَّ "لفظة الذَّوق يتداولها المعتنون بفنون البيان ومعناها حصول ملكة البلاغة للِّسان"[66]، فالذَّوق بالمفهوم القديم ملكة إنسانيَّة تساعد الأديب على إنشاء الكلام الجميل، كما تساعد النَّاقد على التَّمتُّع بهذا الإنشاء، وحديثاً ارتفع شأن الذَّوق عند بعض الـنُّقَّاد- ومنهم محمود- حتَّى ربطوه بقيمة عليا هي الجمال، ففي تصوُّرهم "ما الذَّوق إلاَّ أداة الجمال وسبيل

فهمه وتصويره كما هو مقرَّر."[67] نَعَمْ! إنَّ الذَّوق وسيلة تصوير الجمال عند الأديب، وطريقة استيعابه عند النَّاقد؛ فلا أدب ولا أديب، ولا نقد ولا ناقد دون ذوق.

وهنا لا بدَّ مِن التَّفريق بين ملكة الذَّوق، وصناعة الكلام، والمقصود بهذه الأخيرة "إبلاغيَّة اللُّغة، أي وجهيها الخطاب والجواب."[68] ومعنى هذا أنَّ صناعة الكلام تتقدَّم الذَّوق، فبعد إنشاء الكلام، يأتي الذَّوق لتهذيبه وتجميله، فيحذف المختلّ، ويزن المعتلّ، ويكمل النَّاقص... وغيرها مِن العمليَّات المعتمدة على الذَّوق لا على الخطأ والصَّواب؛ فإذا قال أحدهم لأبيه: أهلاً بزوج أمِّي، لم يقل خطأً؛ لأنَّ الأب فعلاً هو زوج الأمِّ، ولكنَّه قال عبارة لم يصقلها الذَّوق، فالذَّوق مهمَّته الارتقاء بالصَّواب، لا تصويب الخطأ؛ وعليه "نجد كثيراً ممَّن يحسن هذه الملكة ويجيد الفنَّين مِن المنظوم والمنثور وهو لا يحسن إعراب الفاعل مِن المفعول"[69]، فالمتذوِّق قد لا يدرك القواعد، ولكنَّه يشعر بالجميل قبل القواعد؛ لا يهمُّه أن تقول: العراقان، بدل العراقين، أو أن تقول: الرَّافدان، بدل الرَّافدين- "والعِرَاقان: البصرة والكوفة. والرَّافدان: دِجْلة والفراتُ"[70]- ولكنَّه يشعر بالخِفَّة الصَّوتيَّة والمعنويَّة للكلمتين، ويتحسَّس منهما احترام الحضارة العراقيَّة العريقة.

ومع هذا لابدَّ للنَّاقد النَّاجح مِن الذَّوق مقروناً باستيعابه لتقنيَّات صناعة الكلام؛ لأنَّ "النَّقد ليس عملاً سهلاً، ولكنَّه أمانة صعبة الحمل، لأنَّه يقوم على النَّظر الدَّقيق في الأعمال الأدبيَّة"[71]، وهذا النَّظر الدَّقيق تقوم به شخصيَّة ناقدة، لها خلفيَّة فلسفيَّة، ورؤية أدبيَّة، وأحكام موضوعيَّة، وسمات خلقيَّة، وتعليلات عقليَّة، ومبرِّرات منطقيَّة، وشواهد تطبيقيَّة، وذوق فعَّال، ومعرفة بتقنيَّات التَّفكير والتَّحرير، وإحاطة بتاريخ الآداب. تلك مواصفات شخصيَّة النَّاقد كما تصوَّرها

محمود، وحاول تمثُّلها في شخصه، مستعيناً بما وهبته الحياة مِن فرص، وهي لا تبخل على أحد بالفرص، فقط يبقى التَّشمير على طلاَّبها؛ وهكذا "ذهبت مِن الحياة أعوام وجاءت أعوام، وأراد لي الله خيراً، إذ هيَّأ لي ظروفاً أرهفت عندي حاسَّة النَّقد، فأصبحت حاسَّة قادرةً على النَّظر إلى الأمور مِن شتَّى جوانبها،"[72] وما المؤهِّلات السَّابقة كلُّها إلاَّ عوامل مساعد على النَّظر النَّقديِّ، الذي يستطيع أن يُنْتِجَ نصًّا نقديًّا يمتاز بالخصوصيَّة، والعقلانيَّة، والعمق، والمنهجيَّة، والشُّمول.

الهوامش

1 زكي نجيب محمود: وجهة نظر، ط2، مكتبة الأنجلو المصريَّة، القاهرة، 1967، ص:هـــ، و، مِن المقدِّمة.

2 القرآن الكريم، برواية حفص عن عاصم، سورة الرَّعد، الآية:17.

3 زكي نجيب محمود: رؤية إسلاميَّة، ط2، دار الشُّروق، بيروت والقاهرة، 1989، ص:06.

4 زكي نجيب محمود: في مفترق الطُّرق، ط2، دار الشُّروق، بيروت والقاهرة، 1989، ص:84.

5 زكي نجيب محمود: رؤية إسلاميَّة، ص:05- 06.

6 زكي نجيب محمود: نحو فلسفة علميَّة، ط2، دار الشُّروق، بيروت والقاهرة، 1989، ص:82- 83.

7 المصدر نفسه، ص:116.

8 نفسه، ص:93-111.

9 زكي نجيب محمود: المنطق الوضعيُّ، ط5، مكتبة الأنجلو المصريَّة، القاهرة، 1980، ج2، ص:268.

10 المصدر نفسه، ص:270-271.

11 زكي نجيب محمود: هموم المثقَّفين، ط1، دار الشُّروق، بيروت والقاهرة، 1981، ص:200.

12 زكي نجيب محمود: رؤية إسلاميَّة، ص:62.

13 زكي نجيب محمود: قصاصات الزُّجاج، ط1، دار الشُّروق، بيروت والقاهرة، 1974، ص:138.

14 زكي نجيب محمود: نافذة على فلسفة العصر، كتاب العربيِّ، الكويت، ع27، أفريل 1990، ص:171.

15 المصدر نفسه، ص:162.

16 نفسه، ص:204.

17 زكي نجيب محمود: في فلسفة النَّقد، ط1، دار الشُّروق، بيروت والقاهرة، 1979، ص:226.

18 زكي نجيب محمود: المعقول واللاّمعقول قي تراثنا الفكريِّ، ط5، دار الشُّروق، القاهرة وبيروت،1993، ص:247-267.

19 عبد القاهر الجرجانيّ: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمَّد التونجي، ط1، دار الكتاب العربيِّ، بيروت، 1995، ص:33.

20 زكي نجيب محمود: في فلسفة النَّقد، ص:223.

21 المصدر نفسه، ص:224.

22 ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل النَّاقد الأدبيِّ (إضاءة لأكثر من سبعين تيَّاراً ومصطلحاً نقديًّا معاصراً) ط3، المركز الثَّقافيُّ العربيُّ، الدَّار البيضاء وبيروت، 2002، ص:301.

23 زكي نجيب محمود: في فلسفة النَّقد، ص:228.

24 المصدر نفسه، ص:230.

25 محمَّد مصايف: جماعة الدِّيوان في النَّقد، ط2، الشَّركة الوطنيَّة للنَّشر والتَّوزيع، الجزائر، 1982، ص:115.

26 زكي نجيب محمود: في فلسفة النَّقد، ص:229.

27 طه حسين: ألوان، ط3، دار المعارف، القاهرة، (د.ت) ص:65- 75.

28 المرجع نفسه، ص:51- 64.

29 زكي نجيب محمود: في فلسفة النَّقد، ص:110.

30 أبو العباس محمَّد بن يزيد المُبَرِّد: الكامل في اللُّغة والأدب، تحقيق: محمَّد أبو الفضل إبراهيم، ج1، المكتبة العصريَّة، بيروت، 2004، ص:08.

31 زكي نجيب محمود: في فلسفة النَّقد، ص:112.

32 ماهر عبد القادر محمَّد علي: فلسفة التَّحليل المعاصر، دار النَّهضة العربيَّة، بيروت، 1985، ص:111.

33 زكي نجيب محمود: في فلسفة النَّقد، ص:112.

34 عبد الفتاح أحمد أبو زايدة: الأدب والموقف النَّقديُّ (محاور بحثيَّة في نظريَّة الأدب) منشورات إلقا (ELGA) مالطا، 2002، ص:55.

35 زكي نجيب محمود: في فلسفة النَّقد، ص:121.

36 أبو العباس محمَّد بن يزيد المُبَرِّد: الكامل في اللُّغة والأدب، ج4، ص:317.

37 زكي نجيب محمود: في فلسفة النَّقد، ص:230.

38 محمَّد عبد المنعم خفاجي: البحوث الأدبيَّة- مناهجها ومصادرها، ط2، دار الكتاب اللُّبنانيِّ ودار الكتاب المصريِّ، بيروت والقاهرة، 1987، ص:58.

39 زكي نجيب محمود: قشور ولباب، دار الشُّروق، بيروت والقاهرة، 1981، ص:176.

40 محمَّد مصايف: جماعة الدِّيوان في النَّقد، ص:113.

41 زكي نجيب محمود: قشور ولباب، ص:176.

42 زكي نجيب محمود: هذا العصر وثقافته، ط2، دار الشُّروق، بيروت والقاهرة، 1982، ص:175.

43 زكي نجيب محمود: عربيٌّ بين ثقافتين، ط1، دار الشُّروق، القاهرة وبيروت، 1990، ص:291.

44 ماهر عبد القادر محمَّد علي: فلسفة التَّحليل المعاصر، ص:134.

45 المرجع نفسه، ص:28.

46 زكي نجيب محمود: عربيٌّ بين ثقافتين، ص:167.

47 القرآن الكريم، سورة الذَّاريات، الآية:47.

48 عبد الرَّحمن بن ناصر السَّعديِّ: تيسير الكريم الرَّحمن في تفسير كلام المنَّان، تحقيق: عبد الرَّحمن بن مُعلاَّ اللُّويحق، ط1، دار ابن حزم، بيروت، 2003، ص:776.

49 زكي نجيب محمود: عربيٌّ بين ثقافتين، ص:107.

50 المصدر نفسه، ص:34.

51 زكي نجيب محمود: أرض الأحلام، دار الهلال، القاهرة، 1952، ص:01.

52 القرآن الكريم، سورة طه، الآية:02.

53 زكي نجيب محمود: أرض الأحلام، ص:05.

54 القرآن الكريم، سورة الرَّعد، الآية:11.

55 أبو العباس محمَّد بن يزيد المُبَرِّد: الكامل في اللُّغة والأدب، ج2، 429.

56 زكي نجيب محمود: أرض الأحلام، ص:06.

57 المصدر نفسه، ص:08.

58 مصطفى صادق الرَّافعي: على السَّـفُّود (عبَّاس محمود العقَّاد) ط1، دار الكتب العلميَّة، بيروت، 2001، ص:07.

59 زكي نجيب محمود: قصَّة عقل، دار الشُّروق، بيروت والقاهرة، (د.ت) ص:226.

60 محمَّد مفتاح: تحليل الخطاب الشِّعري (استراتيجيَّة التَّناصّ) ط3، المركز الثَّقافي العربيّ، الدَّار البيضاء وبيروت، 1992، ص:19.

61 زكي نجيب محمود: قصَّة عقل، ص:228.

62 A.J. Greimas: La Sémantique Structurale, Larousse, Paris, 1966, p:24.

و: محمَّد مفتاح: تحليل الخطاب الشِّعريّ (استراتيجيَّة التَّناصّ) ط3، المركز الثَّقافيُّ العربيُّ، الدَّار البيضاء وبيروت، 1992، ص:19.

63 Abdelkeder Fassi Fehri: Linguistique Arabe, forme et interprétation, Rabat, 1982, P:56.

و: محمَّد مفتاح: تحليل الخطاب الشِّعريّ (استراتيجيَّة التَّناصّ) ص:70.

64 عبد الحميد بن هَدُّوقة: ريح الجنوب، ط5، المؤسَّسة الوطنيَّة للكتاب، الجزائر، 1989، ص:161.

65 زكي نجيب محمود: قصَّة عقل، ص:139.

66 عبد الرَّحمن بن محمَّد بن خَلدون: مقدِّمة ابن خَلدون، دار الجيل، بيروت، (د.ت) ص:622.

67 مصطفى صادق الرّافعي: على السَّـفُود (عبَّاس محمود العقّاد) ص:72.

68 محمَّد كَشَّاش: صناعة الكلام (كيفيَّة اكتساب مستحسن الخطاب ومسكت الجواب في ضوء الأساليب التَّربويَّة) ط1، المكتبة العصريَّة، بيروت، 2000، ص:10.

69 عبد الرَّحمن بن محمَّد بن خَلدون: مقدِّمة ابن خَلدون، ص:620.

70 أبو العباس محمَّد بن يزيد المُبَرِّد: الكامل في اللُّغة والأدب، ج3، ص:63.

71 عبد الفتاح أحمد أبو زايدة: الأدب والموقف النَّقديُّ (محاور بحثيَّة في نظريَّة الأدب) ص:47.

72 زكي نجيب محمود: قيم مِن الـتُّراث، دار الشُّروق، القاهرة وبيروت، 2000، ص:209.