أثرُ الذّوق في النقد التكاملي، أثَرُ هَدم أم بناء؟

د/جميلة بورحلة

جامعة جيجل

توطئة:

قد يبدو للوهلة الأولى أنه من الممكن بناء منهج نقدي متكامل إذا ما أخذنا بوجود نقاط مشتركة بين المناهج النقدية المتعددة، وبالأخص إذا ما أخذنا في الاعتبار انتساب الخطاب الأدبي إلى منتجه وإلى لغته بعدّها مادة بنائه، وإلى متلقيه. ولكن الأمر يتعدى ذلك لأن جمع الشتات عبر المتشابه عملية معقدة، ويتطلب التكامل استدعاء المفاهيم والمناهج النقدية العربية القديمة ومنها مفهوم التذوق الفني الذي لم يكن يستغنى عنه في عملية التحليل البلاغي، فاتُّخِذ إحدى ضرورات إدراك جمال النص الأدبي وبيان مدى مقدرة الأديب على التأثير في مخاطبيه وإقناعهم، ورصد الفروق الخفية بين صنوف الأساليب وتقصي درجاتها.

ومن ثم قد تغدو المعرفة العلمية الصارمة بالمنهج والمصطلح غير كافية لإحداث التلاؤم بين المناهج، وقد يحتاج الأمر في هذه الحالة إلى حس ذوقي مرهف من شأنه الوصول بالمتلقي إلى فهم متكامل للنص الأدبي.

وفي إطار التنوع والاختلاف والتعقيد تتحدد إشكاليات عدة من شأنها تدعيم فرضية نقد متكامل أو تهديده: كيف يؤثر التذوق الفني في قيام نقد تكاملي سلبا وإيجابا؟ وكيف يمكن تأسيس نقد تكاملي مبني على اختلاف الأذواق دون أن يهدد علمية النقد التي تنشدها جل المناهج النقدية الحداثية والمابعدية، وخصوصا بعد أن كان الحس الذوقي أحد الأسباب التي عجلت بفرض رقابة تقنية ومصطلحية على العملية النقدية؟

1- الذوق لغة واصطلاحا:

إن وضع اليد على مفاهيم الذوق بشقيها اللغوي والاصطلاحي يبرز تعدد المفاهيم وكثرتها، ويمكّن في الوقت ذاته من رصد التطورات الدلالية، والوقوف على أوجه التباين بين مفهوم وآخر.

أ- الذوق لغة:

وعنه قال ابن منظور: «الذوق مصدر ذاق الشيء يذوقه ذوقا وذواقا ومذاقا، فالذواق والمذاق يكونان مصدرين ويكونان طعما، كما تقول ذواقه ومذاقه طيب؛ والمذاق: طعم الشيء.

والذواق هو المأكول والمشروب (...) وتقول: ذقتُ فلانا وذقت ما عنده أي خَبَرتُه، وكذلك ما نزل بالإنسان من مكروه فقد ذاقه»[1]. وقد حمل هذا المفهوم للذوق معنيين: الأول مرتبط بإدراك طعم المأكول والمشروب وتذوقه تذوقا حسيا بواسطة اللسان، والثاني متعلق بالأثر الذهني أو الانطباع المعنوي الذي تتركه تصرفات شخص ما في ذهن المتذوق، وهو أيضا اسم لكل ما يحسه الإنسان من هزات انفعالية نتيجة تعرضه لمكروه ما.

وفي المعجم الوسيط ورد:

«(ذاق) الطعامَ-ذوقا، وذوقانا، ومذاقا: اختبر طعمَه. ويقال: ما ذقتُ نوما. و-الشيء: جربه واختبره. فهو ذائق، وذواق. و-أحسه. يقال: ذاقته يدي: أحسته. وفي التنزيل العزيز: (فذاقوا وبالَ أمرِهم) (...) (تذوق) الطعام: ذاقه مرة بعد مرة. ويقال: تذوق طعم فراقه، ودعني أتذوق طعم فلان (...) (الذوق): الحاسة التي تُمَيَّزُ بها خواص الأجسام الطعمية بوساطة الجهاز الحسي في الفم، ومركزه اللسان. و-(في الأدب والفن): حاسة معنوية يصدر عنها انبساط النفس أو انقباضها لدى النظر إلى أثر من آثار العاطفة والفكر. ويقال: هو حَسَنُ الذوق للشعر: فهّامة له، خبير بنقده»[2].

وأبرز ما يلاحظ على هذا التعريف هو محافظته على مفهوم القدماء الذي جعل للذوق أثرا حسيا وأثرا معنويا، وقد يكون ذلك تقليدا في الكتابة المعجمية أو جريا وراء الدلالة القديمة التي لم تزل حاضرة في الاستعمال اليومي الحالي. غير أن هذا التعريف لم يغفل التطور الدلالي الحاصل للفظ ونوّه بمعناه في ميدان الأدب والفن؛ فهو الوسيط النفسي الذي يتعلق بتأمل الأثر الفني.

وإذا كان هذا المعنى يقارب ما تداوله ابن منظور من حيث كونه أثرا معنويا، فإن المفهوم الحديث مرتبط بمنتوج أصدرته ذات مبدعة، أما القديم فهو متعلق بالحالة النفسية للإنسان في حد ذاته ولا يتجاوزها إلى أثر من آثاره. وتذوق الأثر الفني يختلف من شخص لآخر، لذلك فهو فردي خاص عكس تذوق الأطعمة الذي يترك أثرا واحدا عند جميع الناس؛ فالحلو حلو والمر مر، إلا لعلة أو تعوّد التلذذ بنوع معين من الطعام واستكراه آخر تبعا لما اكتسبه الفرد من عادات تذوقية.

ب– الذوق اصطلاحا:

شاع في تعريف النقد أنه القدرة على تذوق الأساليب الفنية ثم الحكم عليها[3]، وهذا ما يطرح إشكاليتين لا تنفصلان عن بعضهما، الأولى: ما ماهية الذوق المرتبط بالنقد الأدبي، وهل هو تذوق انفعالي بسيط أم تذوق لاحق صقلته عوامل محددة؟ والثانية: هل تذوق العمل الفني عموما والأدبي خصوصا كاف لتقويمه والحكم عليه، أم إنه ملازم لعملية أو مرحلة أخرى من مراحل النقد الأدبي؟

بداية، ينظر إلى الذوق على أنه «تلك الملكة أو هذه الملكات العقلية التي تؤثر في تشكيل الحكم على الأعمال الإبداعية، وعلى الفنون الجميلة»[4]، وهو أيضا: «ملكة الإدراك والتمتع بما هو جميل في الفن والأدب»[5]، ومن جهة ثالثة هو: «شيء يتكون من الاستمرار في مصاحبة ومعاشرة الجيد من الآثار الفنية، وعلى الناقد أن يكون قادرا على أن يعطي أسبابا معقولة لمفاضلاته (...) والذوق شيء يمكن إلى حد كبير أن يتكون، إنه ليس غريزيا بكل معنى الكلمة، بمعنى أن يولد به الإنسان أو لا يولد، فكثير منا قد نما ذوقه في ناحية خاصة أو اتجاه معين فمنّا من يتطور عنده الذوق الأدبي في الوقت الذي لا يعتبر صاحب ذوق ناضج في أنواع أخرى من الفنون»[6].

لم يتعدّ التعريف الأول عدّ الذوق ملكة فطرية عقلية يصدق بواسطتها الحكم على الأعمال الفنية، أما الثاني فلم يدرك مرحلة التقييم واكتفى بإدراك مواطن الجمال في العمل الفني والتلذذ بها، في حين كان الثالث أكثر بيانا عن محيط الذوق الفني وأكثر تفصيلا لشروطه؛ فهو يعده القدرة الغريزية أو المكتسبة التي تمكن الناقد من المفاضلة بين الأعمال الفنية، وهي لا تشمل جميع أنواع الفنون إذ يكفي الناقد أن يكون متذوقا لفرع واحد منها دون غيره. كما أحال هذا التعريف على كيفية تنمية الذوق، وقد جعلها قائمة بالمصاحبة المستمرة للآثار الفنية الجيدة، والتي يمكن أن تضاف إليها الممارسة النقدية المستمرة لأنها تسهم في تطوير حاسة التذوق، مع وجوب توفر عناصر أخرى منها: الخبرة بأسلوب المبدع، والمعرفة باللغة التي كتبت بها أعماله، والخبرة بأساليبها، ثم الخبرة بموضوع العمل الفني وأصوله وما يتصل به من مواضيع، والمعرفة بالثقافة العامة التي أسهمت في تكوينه، يضاف إليها القوى الحسية والذهنية ودرجة التنبه العاطفي[7]، وهما

عـاملان يتبايـنـان مـن شـخص لآخـر، وفي حيـز الشـخص الواحـد، وهـذا مـا يفسـر تفـاوت أذواق الأشخاص وتفاوت إحساس المتذوق نفسه بالعمل الفني الواحد من فترة زمنية إلى أخرى.

والشروط السابقة الذكر كافية لإدراك أن الذوق الفني غير الذوق العام الذي يحسنه جميع الناس العاديين؛ فالناقد الفني لا يتوقف عند حد التلذذ بمواطن جمال العمل الفني، ولا يشغله الأثر النفسي السريع المؤقت، بل يتجاوز ذلك إلى تعليل الأحكام التي أسفرت عنها قراءته واستثمار الخبرات المتعددة التي صقلت موهبته[8]، من دون أن يكون تعليله مرتبطا بأمور خارجة عن موضوع العمل[9] وفلسفته الذاتية؛ بل يبقى مرتبطا بالأثر الفني إلى حد التوحد معه[10]، لأن قدرته على تذوق العمل الفني بتركيزه على مواضع الإجادة فيه وتدليله على صحة ذوقه أو اقترابه من الصحة دليل على عمق إحساسه بالعمل الفني وانسجامه مع كل ما يطرحه من انفعالات وصور.

وقد يقع الذوق والتذوّق في حيز تعريفي واحد، وبالمقابل قد يقعان في حيزين مختلفين؛ فيعد الذوق تلك العملية الكلية التي تبدأ من محاولة فهم الأثر الأدبي وإدراكه، وتنتهي بالحكم عليه، أما التذوق فهو المرحلة الوسطى بين هاتين المرحلتين، والتي يقف فيها الناقد على مواطن الحسن أو نقيضه من العمل الأدبي[11].

فالذوق إذن يبدأ بمرحلة الفهم؛ إذ ليس بمقدور الناقد أن يطلق حكما تقييميا دون أن يفهم أولا مضمون العمل وأفكاره، ثم يتدرج إلى مرحلة التذوق التي تكشف عن تباين القيم واختلاف الأحكام النقدية وعدم ثباتها وصعوبة المقارنة فيما بينها لاختيار الحكم الذي يقترب من القيمة الحقيقية للعمل الأدبي، لأن التذوق خاضع لطبائع الأشخاص ولا يمكن لمعيار عقلي أو علمي أن يحدده ويسيطر على ميوعته، فحتى الناقد الواحد لا يمكنه أن يصور شعوره بالعمل الأدبي نفسه بالكيفية ذاتها بعد فترة معينة وإن تكن الظروف ثابتة ويتشابه في ذلك مع الشاعر الذي لا يمكنه أن يعيد كتابة قصيدة بنفس الأسلوب الأول إذا ما نسيها أو ضاعت منه نسختها المخطوطة، وكذلك حال الرسام الذي يصعب عليه رسم منظر واحد مرتين بالطريقة ذاتها[12].

وهل بعد هذا يُناقَش اختلاف تذوق ناقد ما عن تذوق ناقد آخر لنفس العمل؟! ولهذا فإن أية محاولة من الفلاسفة والمفكرين لوضع قواعد لدراسة التذوق الفني دراسة دقيقة وتحديد قيم للأدب يقاس عليها لا يمكن أن يقوم لها وجود، لأن إحساس الإنسان دائم التغير، وهو في سعي دائم

للبحث عن الأساليب الجديدة للتعبير عن تجاربه الشعورية، وهذا ما يستلزم اختلاف تذوقها من شخص لآخر[13].

ولكن تمايز الأعمال الفنية، وتفرد كل عمل بمكوناته الخاصة، وكذا تدرجه في سلم القيم الجمالية، لا يمنع من طرح إمكانية تحقيق الميزان الدقيق في النقد، وذلك بتضييق مسافة الجدل في القيم الجمالية وإن لم يكن بمثل صرامة الموازين العلمية. كما يحدث التقارب بترقية ذوق طائفة من الناس حتى يحصل الاتفاق بينهم في تفضيل عمل فني على آخر، بسبب من القيمة العامة التي يتضمنها واشتماله على عناصر مشتركة بين المثقفين والمتذوقين[14]، ويعني هذا الكلام أن حصول التقارب والاتفاق يتحقق في حالة واحدة هي اشتراك النقاد في المحيط الثقافي والاجتماعي (التقاليد)، واتفاقهم في العناصر الثقافية التي يحتويها العمل الفني، وهذا ما يمنحهم أدوات مشتركة للحكم عليه وتقييمه، فيجتمعون تبعا لذلك تحت تسمية "الذوق العام أو المشترك". ولكن هذا التطلع لا يمكنه أن يستمر، لأن بناء معايير للذوق لا يمكن أن يقوم قياسا على عمومية الثقافة والتقاليد، ولأن الناقد المتذوق ليس بمقدوره مقاومة تصوراته الخاصة عن الموضوع وانفعالاته الذاتية به عند تقييم الأثر الفني، كما أن مظاهر البيئة تقع وقعا مختلفا في النفوس تبعا للمزاج الشخصي المباين لغيره من الأمزجة حتى وإن تقاسم الناقد المحيط الثقافي والاجتماعي والأسري مع غيره.

وعلى الرغم من الإجماع الحاصل في تحديد شروط الذوق الفني يبقى الحديث عن تنمية التذوق والحساسية الفنية عبر تعليم مبادئ يتضمنها درس تعليمي في "التذوق الفني" صعب التحقيق وبعيد النتائج، والأسهل منه حسب جيروم ستولنيتز هو: «تقديم حقائق عن الفن للطالب»[15]، وهذا ما يبين صعوبة إحداث التوازن بين النظرية والتطبيق، غير أنه من المحتمل أن يصعب هذا الأمر على صاحب الذوق المكتسب أكثر من صاحب الملكة الفطرية التي تأتي القواعد لتؤكد حدسها ورؤيتها أو لتعدل مسارها وتبين وجه الصحة، وتقلل من الوقوع في خطر تهافت أو توارد الخواطر والأحكام الذاتية غير المعللة.

ويَعقِد هذا الناقد أيضا مفاضلة بين تذوق الأعمال العظيمة وتذوق الأعمال البسيطة، وهو لا يقف جهة الموقف الذي يجعل غاية الفن معقودة في الراحة التي يولدها تذوق أعمال تفتقر للجدة والعمق لأنها ستصيب تجربة الناقد بالجمود والضعف، ويرى أن المتعة الجمالية الحقة هي تلك الناتجة عن تحدي الأعمال الرفيعة والاجتهاد في فهمها، يقول: «وهكذا فإن الاستمتاع

الجمالي بعمل فني ليس شيئا يتم كله دفعة واحدة، وإنما هو عملية نامية، متدرجة، خلاقة. ولو واجهنا تحدي العمل لكانت مكافأتنا على ذلك هي القيمة التي نشعر بها لتجربتنا عندما نتمكن من تذوقه. وفي حالة بعض الأعمال الفنية، ولاسيما تلك التي نسميها أعمالا "عظيمة"، لا تنتهي عملية ازدياد التعرف أبدا. ففي هذه الأعمال نرى على الدوام شيئا جديدا، ونجد علاقات شكلية جديدة، وندرك معنى جديدا»[16]. وهو يشير ههنا إلى أن تذوق الأعمال العظيمة عملية غير منتهية، لأن خلودها يكمن في قدرتها على التجدد المستمر الذي يكسر أو ينفي إمكانية الوصول إلى حقيقة النصوص الأدبية أو ادعاء فهمها وإدراك جميع دلالاتها وعلاقاتها الشكلية.

يتبين مما سبق ذكره أن الذوق يمثل الحاسة المعنوية التي يفاضل الناقد بواسطتها بين الأعمال الأدبية، منتهيا بالحكم عليها بالجودة أو الرداءة، عبر وسيط هو فعل التذوق الذي خلق في الوسط النقدي صعوبة تقييم الآثار الأدبية أو الوثوق في حكم القيمة المتوصل إليها بواسطته، نظرا لارتباطه بالجانب النفسي الذي جعل أي محاولة تسعى إلى ضبط القيم النقدية عبر التذوق تبوء بالفشل النسبي، مما استدعى تدخل مناهج العلم ومذاهبه ومقاييسه للحد من ميوعة الأحكام التذوقية الذاتية وتباينها في أكثر الأحيان.

2- الأحكام النقدية العربية القديمة في ميزان التقييم الذوقي والأسلوب العلمي:

إن متأمل الأحكام النقدية العربية القديمة قبل عصر التدوين يلحظ أن عمودها الفقري كان شديد الارتكاز على الذوق الفطري الساذج الذي لم يدرك القواعد النقدية العامة، ولا التجأ إلى المقاييس العلمية التي تقوم أساسا على تحليل واستقراء كامل الأثر الأدبي أو نتاج الشاعر. وتستوي في هذا الشأن الأحكام النقدية الصادرة في العصر الجاهلي وتلك التي صدرت في عصر صدر الإسلام والعصر الأموي، بغض النظر عن المعيار الأخلاقي الذي أسبغه الإسلام، عند ظهوره، على الرؤى النقدية[17].

والامتداد الشاسع للذوق الفطري من الجاهلية إلى العصر الأموي يدعو إلى التساؤل عن وضع الذوق في عصر التدوين، وموضع المقاييس العلمية في ظل غلبة الذوق في مضمار الحركة النقدية القديمة:

أول الكتب التي أفرزها عصر التدوين "طبقات الشعراء"، الذي تحدث فيه ابن سلام الجمحي عن الذوق نظريا، ومارس في الوقت نفسه ما طرحه تطبيقيا من خلال تقسيمه الشعراء

إلى طبقات واختيار شعراء كل طبقة؛ فهو حتى وإن استند في الاختيار إلى معياري الكثرة والتنوع[18]، وتحكيمه عنصر الزمن[19] واستناده إلى أقوال الرواة والعلماء[20]، فإن ذلك ليس بمقدوره إخفاء ملامح الاختيار الشخصي على أساس من الذوق الخاص، خاصة وأنه أول من قسم الشعراء إلى طبقات، وهو المسؤول عن ترتيبها واختيار وترتيب شعراء كل طبقة. أما رؤيته النظرية فتلخصها مجموعة أقوال تضمنها الجزء التمهيدي من الكتاب، يقول فيها:

«وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات منها ما تَثْقفه العين ومنها ما تَثقفه الأذن ومنها ما تثقفه اليد ومنها ما يثقفه اللسان من ذلك اللؤلؤ والياقوت لا يُعْرَف بصفة ولا وزن دون المعاينة ممّن يبصره ومن ذلك الجهبذة بالدينار والدرهم لا يَعْرِفُ جودتَهما بلون ولا مس ولا طراز ولاحس ولا صفة ويعرفها الناقد عند المعاينة فيعرف بَهْرَجَها وزائفَها وستُّوقَها ومُفَرَّغَها ومنه البصر بغريب النخل والبصر بأنواع المتاع وضروبه واختلاف بلاده وتشابُه لونه ومسّه وذَرْعِه حتى يضاف كل صنف منها إلى بلده الذي خرج منه وكذلك بصر الرقيق فتوصَف الجارية فيقال ناصعة اللون جيدة الشطْب نقية الثغر حسنة العين والأنف جيدة النهود طريفة اللسان واردة الشَّعر فتكون هذه الصفة بمائة دينار وبمائتي دينار وتكون أخرى بألف دينار وأكثر لا يجد واصفُها مزيدا على هذه الصفة قال ابن سلام وإنَّ كثرةَ المدارسة تعين على العلم»[21].

وقال أيضا: «وقال قائل لخلف إذا سمعتُ أنا بالشعر واستحسنتُه فما أبالي ما قلتَ فيه أنت وأصحابك فقال له إذا أخذتَ أنت درهما فاستحسنتَه فقال لك الصراف أنه رديء هل ينفعك استحسانُك له»[22].

وقال: «وليس يُشْكِل على أهل العلم زيادة ذلك ولا ما وضَع المولَّدون وإنما عضل بهم أن يقول الرجلُ من أهل بادية مِن ولد الشعراء أو الرجل ليس مِن ولدهم فيشكل ذلك بعضَ الإشكال»[23].

قد يعني ابن سلام بعبارة "أهل العلم"، أهل العلم به: أي متذوقوه من النقاد والشعراء، لأن عماد صناعة الشعر وأساسها هو الذوق[24]، سواء من جانب الإبداع أو من جانب

الدراسة. وابن سلام في القول الأول يجعل الشعر من سائر أصناف الصناعات لأنها جميعا صناعات تذوقية حتى وإن اختلفت أدوات تذوقها؛ فمنها ما تتبصرها العين، ومنها ما يثقفها اللسان أو اليد أو الأذن. ولم يجعل ابن سلام التمييز بين اللؤلؤ والياقوت والدرهم والدينار، وغريب النخل، وأنواع المتاع، ومراتب الجواري، ومراتب الأشعار مهمة أي شخص عادي يمتلك حواس تذوق سليمة، بل أوْكلها إلى الناقد المتذوق الخبير بأسرار صنعته، المتمرس بأدواتها وخصائصها وهذا ما أكده في القول الثاني حينما جعل تقييم الشعر مزيةً يختص بها أهل الذوق الخبير تماما كالصراف الذي يقتدر على تمييز الدراهم دون غيره ممن لم تنضج ملكته وتصقل. ومن ثم نستنتج أن فضل ابن سلام يعود إلى سبقه اشتراط الدربة والمران والخبرة بالأعمال الأدبية حتى يحسن تذوقها، كما يعود فضله أيضا إلى تفضيله الذوق المصقول على الذوق الفطري، والذي يُغْني صاحبه عن التشبث بأحكامه الساذجة عند حضور الخبرة.

وفي القول الثالث يضيف ابن سلام الجمحي مزية أخرى للذوق المتمرس، وتتعلق بتمكين صاحبه من تمييز الأشعار المنحولة التي رواها المولدون عن الأشعار الأصيلة نظرا لقلة تذوقهم للشعر وضعف علمهم به وكثرة تصنُّعهم فيه، ومع ذلك فهو لا يستبعد أن تقصُر تلك الملكة عن إدراك مواطن النحل عند شعراء البادية الذين لم يزل جاريا فيهم الطبع والفطرة.

وقد لقيت أفكار ابن سلام سندا كبيرا عند من لحقه من النقاد، ومنهم ابن قتيبة الدينوري الذي نُقل عنه قوله: «والمتكلِّف من الشعر وإن كان جيدا محكما فليس به خفاء على ذوي العلم، لتبيُّنهم فيه ما نزل بصاحبه من طول التفكُّر، وشدة العناء، ورشح الجبين، وكثرة الضرورات، وحذف ما بالمعاني حاجة إليه، وزيادة ما بالمعاني غنى عنه»[25]، وفي هذا القول زيادة تأكيد مقدرة أهل الذوق على الكشف عن الشعر المتكلف مهما أخفته جودته لأسباب ظاهرة عند الناقد البصير بها، الضليع في صنعته، المتمكن منها.

ثم أكد الآمدي بعد ذلك على ضرورة تدريب الذوق بالإكثار من ملازمة الأعمال الأدبية، ويضيف فكرة أخرى هي ضرورة حضور الطبع عند المتذوق ممزوجا بالخبرة، لذلك فإنه قد استبعد فكرة انعدام الطبع أو الموهبة عند تذوق الشعر ونقده[26]. ومن الناحية التطبيقية لم يبتعد الآمدي في موازنته بين أبي تمام والبحتري عن السبيل التذوقي الذي وصفه، بل والتمس طريقا آخر في النقد دعامته التحليل والتعليل، فجسد بذلك أنموذجا للنقد الذي يجمع بين الذاتية

والموضوعية في الممارسة النقدية؛ حيث إنه لم يكن شديد التبعية لأحكام ومواقف النقاد السابقين، بل كان حريصا على إنشاء حكمه الخاص استنادا على: «ذوق مدرب معلل، وعلى دراسة الفروق التي تكون بين أسلوب وآخر، أو بين صورة وأخرى، مستندا في بيان هذه المفارقات على ما منحه من ذوق أدبي، وعلى دراسة تحليلية موضوعية لما يكون أمامه من نماذج»[27]، ويبدو الآمدي ههنا حريصا على تفادي الأحكام العامة السابقة بتركيزه على ما يقدمه النص ذاته، وعيا منه بالقيمة الخاصة التي ينفرد بها كل نص عن غيره. ويضاف إلى المنهج التحليلي الذي ميز دراسته التزامُه بعمود الشعر العربي[28] الذي يعد أحد المقاييس النقدية الهامة التي تقلل من سطوة الحكم الذاتي، وهو ما جعل منه مقياسا موضوعيا كسائر المقاييس الموضوعية التي اعتمدها الآمدي، كونه يحكم بجودة النص أو رداءته على أساس مطابقته لقواعده أو العكس.

والجوانب الثلاثة التي ميزت موازنة الآمدي، أي الذوق المصقول والمنهج التحليلي والالتزام بعمود الشعر العربي، شكلت مجتمعة صورة النقد عند القاضي الجرجاني في الوساطة بين المتنبي وخصومه، حيث لم يختلف في منهجه عن المنهج الذي اعتمده صاحب الموازنة[29].

أما عبد القاهر الجرجاني فاتبع في ممارسته النقدية منهجا لغويا جمع فيه بين التذوق والمعرفةِ بقواعد الفن وأساليب النظم مما يعين في تعليل الأحكام التذوقية، يقول: «وجملة ما أردتُ أن أبيّنه لك: أنه لابد لكل كلام تستحسِنُه، ولفظ تستجيده، من أن يكون لاستحسانك ذلك جهة معلومة وعلة معقولة، وأن يكون لنا إلى العبارة عن ذاك سبيل، وعلى صحة ما ادّعيناه من ذلك دليل»[30]. ويقصد الجرجاني بما ذكره أن كل موضع من النص يستحسنه القارئ بذوقه يجب أن توافقه فيه الحجج العقلية وتؤيده مزايا العبارة وتركيبها.

أدرك النقد العربي القديم في عصر التدوين أدوات التحليل العلمي للنصوص الشعرية فكانت سندا لتقوية الأحكام التذوقية، حيث ما برح النقاد بعد ابن سلام واتباعا لقوله يؤكدون ضرورة الإكثار من ملازمة الأعمال الأدبية ومدارستها حتى يألفها الذوق فيستقيم ويسلم من أحكامه المتسرعة الفجائية الفجة. وبهذا يظهر تميز النقد العربي القديم وسبقه إلى كثير من التصورات النقدية الحديثة التي تحث هي الأخرى على ضرورة صقل الذوق، والاحتكام إلى المعايير المنهجية العلمية، والجمع بينهما وعدم الاستغناء عن أحدهما اكتفاء بدور الآخر، لأن دور كل واحد منهما يتجلى في تكملة ودعم الطرف الثاني.

3- جدل الذوق والعلم في النقد الأدبي الحديث:

أثرت الفلسفة حتى عصر النهضة الأوروبية في صورة النقد الأدبي؛ فجعلت البحث فيه مرتبطا بقواعد جمالية عامّة[31] منبعها فلسفة الفن أو علم الجمال الذي يتجلى بوصفه علما للحساسية[32]، ويهدف إلى تذوق ملامح الجمال في النص الأدبي بناء على قواعد وأدوات فنية خالصة نابعة من محيط الأدب ذاته، أي إنّه تذوق شخصي متوار خلف علم جمالي مقنّن. وقد زادت حدّة التذوق فيما ولي من زمن ليصبح الذوق الشخصي المحض شعار النّقاد الانطباعيين الذين عزلوا النقد عن كلّ معيار فنّي فصيّروه مجرّد عرض للانفعالات الآنية الساذجة التي تنجلي فور قراءة الأثر الأدبي؛ إذ إنّه من منظورهم متعة عاطفية بالنّص متحررة من التفسير والبرهان وحتّى الحكم بالجودة أو الرداءة، ممّا يجعل النقد الانطباعي أشكالا محسوبة بعدد الأفراد الذين يمارسونه لأنّ قوامه اللذة الفردية النرجسية مقابل التحديد أو التّنظيم المنهجي[33].

لكن تطوّر العلوم في منتصف القرن التّاسع عشر أدخل فكرة جديدة في عالم النقد: الحكم النقدي يجب أن يكون موضوعيا، وهو نتيجة التفسير القائم على المعايير العلمية. واستُلهِمت هذه الفكرة من الحقل العلمي الذي يثق ثقة شديدة في نتائج الشرح والتّفسير والدّقة في تطبيق القوانين[34]. فبات الذوق، وهذه الظروف (العلمية) هي الغالبة، مجرد حدس أو تخمين خاطئ، ومسألة من مسائل الانطباعية السّاذجة التي قوامها العرض التلقائي للانفعالات والمشاعر الآنية الناتجة عن القراءة المباشرة للأثر الأدبي.

ومن طرائق تمثل العلمية في النقد الأدبي، والتي تتجاوز الاختلافات الذوقية الشاسعة: اقتداء المثل العلمية القائمة على الموضوعية والبعد عن الأهواء الشخصية، واقتفاء المناهج العلمية الأساسية كالاستقراء والاستنتاج والتحليل والتركيب، والمقارنة... وكذا انتهاج سبيل المنهج التكويني (الوراثي) للعودة إلى أصول العمل الفنّي وظروف إنتاجه والأعمال السابقة التي أثرت فيه، إضافة إلى استغلال إمكانيات النظريات البيولوجية في تتبّع تطور الأدب[35]. وتُسجل في هذا الموضع محاولة فرديناند بْرونتيير الذي «حاول أن ينقل بعض المفاهيم البيولوجية الصرفة من الدّارونية إلى الأدب. فاعتقد بأن الأنواع الأدبية لها وجود في الواقع كوجود الأنواع البيولوجية. وكان يقارن باستمرار بين تاريخ الأنواع الأدبية وتاريخ الكائنات البشرية»[36]. وما أتاحه التقدم العلمي للتطبيق النقدي أيضا: تطبيق المناهج الكمية التي توظفها بعض العلوم، والتي تتطلب

استخدام جداول الإحصاء والرسوم البيانية والخرائط[37]، إضافة إلى ما يستلزمه التأثر بخصائص العلم واستغلال مناهجه من استعارة مصطلحات اللغة العلمية واستخدامها في ثنايا النصوص النقدية.

ولعلّ أكثر المحاولات مساسًا بعلمية النقد وتدعيما لمقولة علم الأدب، هي تلك التي قادتها لسانيات دي سوسير، التي برزت بوصفها ردّ فعل على مناهج الدراسات الفيلولوجية والتاريخية والبلاغية القديمة القائمة على أسس معيارية بالية[38]. لذلك فقد قام التوجه الجديد لعلم اللغة على وصف اللغة وصفا آنيا في أطر زمنية ومكانية معلومة ومحددة في وضع شبيه بوضع عيّنة مخبرية معزولة عما يحيط بها من العناصر التي لا تدخل في تركيب مادّتها، وبهذه الكيفية عُزلت اللغة عن مشاعر مؤلفها وظروف حياته ومجتمعه؛ فاللغة يجب أن تكون مجال الاهتمام الوحيد لأنّها وحدها التي يمكن أن يستشف الإنسان من خلالها نظاما متجانسا يستقرّ إليه ويتخذه قاعدة للحكم على جميع مظاهر الكلام الأخرى[39].

وكان لجنوح اللسانيات نحو دراسة اللغة في ذاتها ولأجل ذاتها أثر في بروز مناهج نقدية متعددة تتوخى موضوعية العلم وطريقته التحليلية. ومنها الأسلوبية والسيميائية، إضافة إلى البنيوية التي كانت أكثر تلك المناهج إصرارا على بناء علم موضوعي للأدب[40]. وهو الهدف ذاته الذي نشده الشكلانيون في دراساتهم العلمية للآثار الإبداعية[41]. وعلى الرغم مما بينها من اختلافات، فقد اجتمعت هذه الجهود لتؤكد إمكانية اقتراب الأدب من موضوعية العلم بفضل دراسة الشكل مجردا عن المحتوى ومختلف الخلفيات الإيديولوجية.

غير أن هذه الجهود التي وجهت النقد نحو غايات علمية للحدّ من تجاوزات الذات وادعاءاتها، تقع هي الأخرى في القصور وتلفها مشكلة التجاوز، بسبب جنوح أحكامها نحو العمومية والتجريد لسعيها وراء منطق: الحكم العلمي المعلَّل على النصوص الأدبية قياسا على طرق ومناهج وأدوات أثبتت نفعها الكبير في جل العلوم والمعارف. وإذا كان لهذا الأمر وجه من الصحة بحجة عمومية الكلمات التي تكوّن العمل الفني، والتي تدعم مقدرة القراء على فهمه في كثير من الأحيان[42]، فإن هذه الكلمات ليست صادرة عن لاوعي جماعي عام مشترك تستنبط منه قوانين في غاية الدقة، بل هي خاضعة لاستعمالات خاصة نابعة من فردية الأديب، والتي تعزل عمومية الكلمات وألفتها، فتعطيها ملمحا خاصا غريبا وغامضا في أحيان كثيرة، وغاية هذا

البناء اللغوي ليس التشابه وإنما الاختلاف. ولما كان مردّه إلى اختيارات وانسجامات فردية فإن العلم يعجز عن تقييد الاختلافات اللامتناهية أو حصرها، مما يحتم عودة الانطباعية بوصفها سمة خالدة في تقييم الأعمال الأدبية فهي: «ضرورة شعر بها النقاد دائما، فحين يكون الناقد مسرفا في المنهجية ينتهي به الأمر أن يفلت منه الجوهر، وينسى أن الكتب لم تكتب لتفسر من جهة أسبابها الخارجة عنها، ولكن لتوفر انطباع لذة نفسية أو فكرية؛ وبالفعل فإن كل النقاد حتى أشدهم منهجية هم انطباعيون في ناحية ما»[43]، ذلك لأن طبيعة البناء الأدبي غير دقيقة على عكس ما تتسم به اللغة العلمية من بناء منطقي محكم يفضي إلى معناه الحتمي مباشرة. فالأدب يحيا بتعدد المعاني، ونزوع النقاد نحو التطبيق الصارم للقواعد العلمية سيعني افتراض معرفة جوهره الحقيقي ومن ثم تنعدم قيمة النص الأدبي فيتجه نحو الزوال أو نحو قراءته بعده مادة لعلم من العلوم الإنسانية أو التجريبية.

الأدب إبداع خالد، يخلد بتراكيب لغته المميزة وانفعالات الأدباء، لذلك فبقاؤه يكمن في حسه الجمالي والشعوري الملغز، وبفعل هذا الحس يغدو التأثر بالأعمال الأدبية أمرا لازما، ولا تنتقص قيمة النقد عند الحكم على النص الأدبي بناء على انطباعات شخصية لأن التذوق هو سبيل كشف مواطن الجمال فيه والخروج به من دائرة الحساب المنطقي والعدّ والإحصاء، والتي تجعله خاليا من العواطف.

الموقف التأثري إذن يتوافق مع طبيعة الأدب، ولكن استخداماته يجب أن تكون مختلفة عما كانت عليه سابق عهد العلم بالثقافة الإنسانية، وإلا وقع هذا الموقف في نفس أخطاء الماضي التي تسببت في رفعة العلم في ميدان النقد الأدبي وغلق جميع منافذ التذوق. وقوام التأثرية الجديدة: التذوق الذي يستند على العلم ذاته حتى يحدّه من الانفعالات المتسرعة ويجعله قابلا للتصديق المؤقت. لكن العلم مشروط هو الآخر؛ فليس المقصود به العودة إلى عزل الذوق بتبني مناهج صارمة أثبتت بعدها النسبي وغرابتها عن النص الأدبي، وإنما المطلوب من العلم هو روحه العلمية، أي التوافق النفسي الذي يواجه به العلماء أسرار الطبيعة فيدفعهم نحو السعي لاقتناص المعرفة مهما اشتدت أركانها وبعدت عن التحقيق، وهذا ما يتطلع إليه غوستاف لانسون لتحسين الذوق وتهذيبه: «أن ننقل إلينا النزوع إلى استطلاع المعرفة والأمانة العقلية القاسية والصبر الدؤوب والخضوع للواقع والاستعصاء على التصديق، تصديقنا لأنفسنا وتصديقنا للغير، ثم الحاجة المستمرة

إلى النقد والمراجعة والتحقيق»[44]. ويتضح في هذا المقام أن مسعى النقد ليس الحكم على النص حكما منطقيا مثاليا مصدَّقا به لا أثر للخطأ أو الكذب فيه، ولا الحكم المنبثق عن انفعالات معروفة ومجهولة، وليس مسعاه أيضا العرض الطارئ للمشاعر التي تنتاب المرء من وهلة قراءته الأولى الساذجة، وإنما هو الحكم القابل للتجدد والتغيير اللذين يقتضيهما غنى النص الأدبي في شكله ودلالته، فيبتعد تبعا لذلك عن أن يكون حكما ذاتيا متعصبا أو حكما علميا قارا ثابتا. فالناقد عنصر وسيط بين العالم والأديب، إذ إن نشاطه ليس علما خالصا، ولا فنا خالصا، وحتى يكون حكمه الجمالي التذوقي صائبا ومقبولا عند القراء وجب عليه أن يتدرج في بنائه متحليا بروح العلم ولا يجعله نقطة نهاية دون بداية محكمة.

4- النقد التكاملي بين الذوقية والعلمية:

وعَوْدا إلى السؤال المطروح في التوطئة: كيف يمكن تأسيس نقد تكاملي مبني على اختلاف الأذواق دون أن يهدد علمية النقد؟ يمكن القول إن المقولة المأثورة السائرة مع الذوق: "لا مشاحة في الأذواق"، التي تعني في أكثر الأحوال أن الأذواق، وحتى ذوق الفرد الواحد، متغيرة وتستجيب لظروف خاصة عابرة، لا مجال لتحكيمها في هذا الموضع، ومن ثم فهي ليست عائقا في قيام نقد متكامل؛ لأن التكامل لا يعني الاتفاق في الرؤية والحكم، فحتى النقد الجديد والشكلانية والبنيوية في تحكيمها المنطق العلمي من أجل بلوغ نظرية عامة موحدة لم تبلغ هدفها في التوحيد، وكان الشأن في السيميولوجيا والتفكيك والتأويل والقراءة والتقبل: تقديم عمليات الفهم الذاتية قبل بلوغ عمليات التأويل، على ما في ذلك أيضا من أن هذه المناهج النقدية مابعد البنيوية تحكم الذوق في بداية التأويل وفي صلبه وفي منتهاه، وذلك ما يؤكده رينيه ويليك وأوستن وارين في قولهما: «ولكن على الرغم من التأكيد أن بالإمكان القيام بالفصل بين تأويل المعنى والحكم التقييمي فمن النادر في "النقد الأدبي" أن يمارس ذلك أو أن يكون قابلا للممارسة (...) ومن جهة أخرى فإن المقالة التي تظهر على أنها تأويلية محض لابد وأن تقدم، بفضل طبيعة وجودها، حدا أدنى من الحكم بالجدارة الجمالية، وليس بالجدارة التاريخية أو الفلسفية أو المطابقة مع السيرة»[45]، وفي المقابل لا يمكن الادعاء أن الذوق الذي يواكب هذه المناهج الحداثية ذوق أشمل وأعمق، لأن الذوق الذي لطالما نادى به النقاد العرب القدامى، وحتى النقاد الغربيون المحدثون أمثال غوستاف لانسون وجيروم ستولنيتز ذوق فني جمالي مؤسس على تجربة ودربة ومران،

وليس ذوقا انطباعيا غايته الحكم في ذاته ولذاته، أو مجرد مغامرة بين روائع الآثار الفنية تقودها نفس مرهفة الحس متخمة المشاعر على نحو ما يدعيه أناطول فرانس، فالذوق المراد في سبيل تأسيس نقد تكاملي: «انفعال يدفع الفرد إلى الإقبال على القراءة أو الاستماع بشغف، وإلى التعاطف وتقمص الشخصيات المؤثرة في العمل الأدبي، وإلى المشاركة في الأحداث والأعمال والحالات الوجدانية التي يصورها الأديب، وإلى السير معه في تأليف خطته، وأساليب تعبيره»[46]، أي إن عمليات التذوق الفني عمليات نقدية تحليلية خالصة تمس المؤلف ونفسيته وتاريخ عصره، وبنية النص وأساليبه، في سبيل بناء حكم قيمي يخص قارئ النص أكثر من غيره بعد أن مر بتلك التجربة النقدية الجمالية، وهذا ما تسعى إليه نظرية التلقي.

ومن ثم فمسار التذوق الفني هو مسار مشروع النقد التكاملي الذي لا يمكن تأسيسه إلا باستحضار هذه العناصر الثلاثة مجتمعة: المؤلف/النص/القارئ، على أن يحصل الانسجام فيما بينها، بحيث يستدعي كل عنصر الآخر، أو يكون لكل عنصر أثر في بروز ملامح الآخر وصفاته، على عكس ما يجري عند اتباع كل منهج نقدي على حدة وما ينجر عن ذلك من نتائج محدودة وضيقة لا تعود على الأدب بالمنفعة، بالتجدد والاستمرار، فتظهره في غير طبيعته الخالدة التي منبعها الوجدان وغايتها الوجدان عبر الأسلوب الرفيع الذي يحمل في طياته أيضا كثيرا من الأفكار النافعة، ولهذا فالنقد التكاملي نقد جامع للمناهج خارج النصية والمناهج النصية ويعزو هذه المهمة لقارئ نموذجي قادر على صهر معرفته العلمية وأحاسيسه الذاتية بفضل خبرته الجمالية الفنية الناشئة عن تذوق الأعمال الأدبية وفهمها ومدارستها.

تبقى إشكالية أخرى قد تعوق قيام النقد التكاملي المفترض: إذا كان حضور الذوق الفني المدرب حضورا لازما في النقد التكاملي، فما مصير هذا النقد في مواجهة نصوص حداثية تتجاوز المألوف وتتعمد القطيعة؟ وبصياغة أوجز: هل يصلح النقد التكاملي للتطبيق على جل النصوص الأدبية؟

النص الأدبي الحداثي ليس نصا تعليميا يكتنز معطيات عامة تُسَهِّل على القارئ تتبعها بدقة من أجل فهمها وإدراك حقيقتها الأحادية، بل هو نص مراوغ لعوب ذو أوجه، تكمن لذته في التلاعب بمدركات القارئ إلى غاية شعوره بخيبة أمل تجاه المعاني المتعددة: الظاهرة والمتوارية، المتجانسة والمتشابكة والمتناقضة، التي تمنع ركونه إلى المعنى الأحادي. ولعل هذا ما تسبب في طرح

مفاهيم جديدة للأدب تبعا لبروز مواطن أدبية جديدة تتجاوز بكثير حيز الأدبية غير البعيد عنا تخطيطُه، والذي يتضمن معايير مثل: الخطاطة العروضية، اللغة الموحية مقابل الإشارة، عناصر أدبية مثل: العاطفة، الأسلوب، الفكرة، الصورة المتخيلة...

وأكثر من ذلك النص الأدبي اليوم ليس هو النص المقلِّد بل هو النص الذي لا يكون أدبيا إلا إذا امتنعَ صاحبُه وتجاوزَ واختلفَ، وكان أكثرُ خلْقِه من عدم، فكيف والحال هذه يمكن للمنظرين تأسيس نظرية أدبية متكاملة قائمة على استقراء نصوص واستنباط معايير من المختلف! وتبعا لذلك كيف يمكن للنقاد تحليل نصوص أدبية (حداثية) تحليلا متكاملا انطلاقا من نظرية لم تجد المتشابه سبيلا لها من أجل التحقق! ومن المعلوم أن النقد الأدبي لا يمكن أن يقوم قبل أن توجد نظرية تسبقه وتحدد شعبه وطرائقه.

من المستبعد دراسة نص أدبي جديد بمعايير قديمة خالصة، ولكن ليس من المستبعد تأسيس نظرية نقدية متكاملة وإن اختلفت تراتيل النصوص بعضها عن بعض. يمكن في هذه النظرية الجمع بين القديم الصالح والجديد المستحدَث، ولكن تأسيسها لا يحصل بأخذ زهرة من كل روض نقدي بديع، وإنما يستند إلى قيمة اختلاف النصوص الحداثية بعضها عن بعض، على أساس أن «لكل نص متطلبات ويفرض على الدارس أدوات لا يفرضها عليه نص مغاير»[47]، كما أن هذه النظرية لابد أن تستند إلى قيمة اختلاف الأذواق التي تضمن حيوية التكامل وتجدده واستمراره، فيغدو الاختلاف ههنا نعمة على النقد الأدبي لا نقمة، خصوصا وأن المعيار قد أثبت منذ زمن بعيد فشله إزاء النصوص الجديدة، تماما مثلما أثبتت المناهج الأحادية فشلها في قراءة النص الأدبي من مختلف زوايا بنائه. ومن ثم حتى وإن راوغَ النصُ المحلِّلَ، وتأبَّى على الإحاطة التامة، فإن ذلك لا يمنعه من الإيغال في النصوص، ولذلك فاختلاف النصوص واختلاف الأذواق وحتى اختلاف المناهج ليست أسبابا حقيقية تمنع تشكيل نقد متكامل.

أما عن هيئة التكامل فيمكن رسمها من خلال ما يطرحه حاتم الصكر في "ترويض النص":

> «ولا غرابة أن يغدو التحليل النصي بالذات ميدان اختبار الخلافات المنهجية، والتباين الرؤيوي للنص، وفهمه، وتحليله.

ونحن نرى أن التحليل يفترض –أصلا– الانطلاق من رؤية نظرية لابد منها قبل أي تحليل، وهذه الرؤية النظرية تؤزرها –بل تسهم في تشكلها– ذخيرة قراءة المحلل، ومعرفته المتراكمة، وخبرته بالنوع الذي تنتمي إليه أفراد النصوص المحللة، والقدرة على التمييز بين التجارب، واكتشاف قوانينها الداخلية وخصائصها الفنية.

ونحسب أن الرؤية المعضدة بالخبرة والمهارة والحس، تتقدم مؤهلات المحلل، لكنها تستلزم حسا نقديا آخر أكثر أهمية، يتمثل في اختيار المحلل نقطة التماس، أو لحظة الاندماج في أفق النص المحلل»[48].

هذه المصطلحات المستخدمة: الذخيرة، المعرفة، المهارة، القدرة، يمكن دمجها تحت مصطلح واحد هو الذوق الفني الذي سبق أن طرحه النقاد القدامى على أنه الحس النقدي المهذب القائم بفعل المعاشرة المستمرة للنصوص الأدبية، ومادام النص المقتبس لحاتم الصكر قد شدد على ضرورة تعضيد أي رؤية نقدية بالخبرة والمهارة والحس ففيه تصريح ضمني بأن النقد ليس صنعة معرفية بحتة، بل صنعة ذوقية تستند إلى خبرة المعرفة، وتضمين آخر مفاده أن الحس الذوقي الفني ليس صنعة النقد القديم أو صنعة محاولات نقدية بدائية بل هو صنعة النقد الأدبي في كل الأزمنة، ويمكن اتخاذ هذا النص مرجعا في رسم هيئة نقد تكاملي، ذلك أنه يجمع بين مؤهلات نقدية معرفية ومؤهلات نقدية ذوقية، دون أن ينتصر انتصارا تاما لطرف على حدة، بل والأهم من ذلك لم يكتف بالجمع البسيط بينهما بل شدد على ضرورة إدراك الناقد للحظة كشف تتجلى له من خلالها العلامات الملائمة لولوج عتبات النص الأدبي وكبت جماح مراوغته.

إذن، الحديث عن نقد تكاملي يجمع شتات المناهج النقدية المختلفة لا يزيد النص الأدبي الحداثي إلا تعتيما؛ فليس النقد التكاملي هو الذي يفرض اختياراته وخلطاته على النصوص الأدبية بل هذه النصوص هي ما يفرض اختياراتها أمام تشعبات النقد التكاملي، ومن ثم النص هو الذي يفرض سلطته الخاصة، بينما يكون النقد التكاملي خادما لإجراءات واختيارات تلك النصوص، وسواء أاختار الناقد منهجين أم ثلاثة أم أكثر فإن الأمر مردّه إلى حسن حسّه الذوقي في الاختيار وضبط التلاؤم.

خاتمة:

الذوق والعلم ضروريان من أجل قيام نقد تكاملي؛ فالعلم يضع اليد على المشترك العام الذي تستخلص منه القواعد النقدية الفنية التي تسهم في بناء نظرية نقدية ينحوها النقاد في دراساتهم. والذوق يقتنص الجديد الذي يوسع هذه النظرية فيحرر العمل الأدبي الجديد من ثقل وسلطة المقاييس التقليدية، وهذا ما يؤكد ضرورة استناد النقد إلى نظرية أدبية متكاملة قائمة على استقراء وتحليل أعمال عصر بعينه مما يقلل من حدة دراسة نص جديد بقواعد مستقاة من نصوص قديمة... ومن ثم فالذوق الأدبي هو رديف الخلق الفني المتجدد وسبيل رصد مواطن الجودة والتميز والتفرد في النص الأدبي، وتتجلى عبقريته في الوصول إليها حينما تؤكدها المنهجية العلمية، ومن جهة أخرى تتجلى قيمة وعبقرية المعايير العلمية في قدرتها على التأقلم مع الأشكال والأساليب الأدبية المتنوعة والمختلفة والمتغيرة في الوقت ذاته.

الهوامش:

1. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، قدم له: عبد الله العلايلي، أعاد بناءه على الحرف الأول من الكلمة: يوسف خياط، (د.ط)، دار الجيل، بيروت، لبنان/دار لسان العرب، بيروت، لبنان، 1408هـ، 1988م، مج 02، ص ص 1084، 1085.
2. إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، (د.ط)، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، إستانبول، تركيا، (د.ت)، ص 318.
3. ينظر، محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، (د.ط)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (د.ت)، ص 383.
4. نجوى محمود صابر، الذوق الأدبي وتطوره عند النقاد العرب حتى نهاية القرن الخامس الهجري، ط 01، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2006م، ص 14.
5. محمد عبد السلام كفافي، في الأدب المقارن–دراسات في نظرية الأدب والشعر القصصي، ط 01، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1971م، ص 109.
6. محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص 388.
7. ينظر، محمد عبد السلام كفافي، في الأدب المقارن–دراسات في نظرية الأدب والشعر القصصي، ص ص 115-121.
8. ينظر، محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص 386.
9. ينظر، محمد عبد السلام كفافي، في الأدب المقارن–دراسات في نظرية الأدب والشعر القصصي، ص 110.
10. ينظر، نجوى محمود صابر، الذوق الأدبي وتطوره عند النقاد العرب حتى نهاية القرن 5هـ، ص 10.

11. ينظر، المرجع نفسه، ص 09.
12. ينظر، محمد عبد السلام كفافي، في الأدب المقارن – دراسات في نظرية الأدب و الشعر القصصي– ، ص 111.
13. ينظر، المرجع نفسه، ص ن.
14. ينظر، محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص 383.
15. جيروم ستولنيتز، النقد الفني–دراسة جمالية وفلسفية، تر: فؤاد زكريا، ط 02، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1981م، ص 81.
16. المرجع نفسه، ص 110.
17. ينظر، المقدمة التحليلية لكتاب طبقات الشعراء للجمحي، إعداد اللجنة الجامعية لنشر التراث العربي، ص ص ز–ش.
18. ينظر، نجوى محمود صابر، الذوق الأدبي وتطوره عند النقاد العرب حتى نهاية القرن الخامس الهجري، ص 70.
19. ينظر، محمد زغلول سلام، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى آخر القرن الرابع الهجري، ط 03، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، (د.ت)، ص 70.
20. ينظر، المقدمة التحليلية لكتاب طبقات الشعراء للجمحي، اللجنة الجامعية لنشر التراث العربي، ص ن
21. الجمحي، محمد بن سلام، طبقات الشعراء، (د.ط)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (د.ت)، ص 03.
22. المصدر نفسه، ص 04.
23. المصدر نفسه، ص 14.
24. ينظر، نجوى محمود صابر، الذوق الأدبي وتطوره عند النقاد العرب حتى نهاية القرن 5هـ، ص 65.
25. ابن قتيبة الدينوري، أبو محمد عبد الله بن مسلم، الشعر والشعراء، تح وتع وتق: عمر الطبّاع، ط 01، شركة الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1418هـ، 1997م، ص 40.
26. ينظر، محمد زغلول سلام، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى آخر القرن الرابع الهجري، ص 17.
27. محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص 359.
28. ينظر، نجوى محمود صابر، الذوق الأدبي وتطوره عند النقاد العرب حتى نهاية القرن الخامس الهجري، ص ص 166، 175، 184.
29. ينظر، المرجع نفسه، ص ص 214، 282.
30. الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد، دلائل الإعجاز، تع: محمود محمد شاكر، ط 05، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، 2004م، ص 41.

31. ينظر، سيد قطب، النقد الأدبي-أصوله ومناهجه، ط 06، دار الشروق، القاهرة، مصر، 1410هـ، 1990م، ص 105.
32. ينظر، دني هويسمان، علم الجمال، تر: ظافر الحسن، ط 02، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، يونيو 1975م، ص 16.
33. ينظر، كارلوني وَفيللو، النقد الأدبي، تر: كيتي سالم، مراجعة: جورج سالم، ط 02، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، 1980م، ص ص 67-69.
34. ينظر، المرجع نفسه، ص 46.
35. ينظر، رينيه ويليك وَأوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، ط 03، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان/الشركة الشريفية للتوزيع والصحف، الدار البيضاء، المغرب، 1985م، ص 14.
36. رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، (د.ط)، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير 1987م، ص 34.
37. ينظر، رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، ص 14.
38. ينظر، فردينان دي سوسير، دروس في الألسنية العامة، تعريب: صالح القرمادي ومحمد الشاوش ومحمد عجينة، (د.ط)، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا/تونس العاصمة، الجمهورية التونسية، 1985م، ص ص 17-23.
39. ينظر، المرجع نفسه، ص ص 29، 34، 35، 47.
40. ينظر، محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، ط 01، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، المغرب، 1420 هـ، 1999م، ص ص 199-214.
41. ينظر، المرجع نفسه، ص 182.
42. ينظر، رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، مر: حسام الخطيب، ص 16.
43. كارلوني وَفيللو، النقد الأدبي، تر: كيتي سالم، مراجعة: جورج سالم، ص ص 76، 77.
44. غوستاف لانسون، "منهج البحث في تاريخ الآداب"، ضمن كتاب: محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، (د.ط)، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، أكتوبر 2004م، ص 408.
45. رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، ص ص 264، 265.
46. علي أحمد مدكور، التربية وثقافة التكنولوجيا، ط 01، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1423هـ، 2003م، ص 174.

47. محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، ص 189.

48. حاتم الصكر، ترويض النص-دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر، إجراءات ومنهجيات، (د.ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 2007م، ص ص 06، 07.