دراسات أدبية

في نقد النقد: من الضبابية إلى تلمّس النصّ

فاروق مواسي*

ظهرتْ خلال القرن الماضي اتجاهاتٌ نقديةٌ متعددة، حاولتْ أن تستثير في المتلقي مشاعرَه أو فكرَه لتجعل منه مشاركًا ـ وكان في ذلك ثراء نقدي وثقافي لا غنى عنه. ولكنْ عَرَفَ النقد العربي آنذاك أيضًا «آفاتٍ» أدبيةً أو أساليب يكتنفها كثيرٌ من التساؤل حول ماهيتها وفحواها. فمن هذه الأساليب أسلوبٌ أدعوه بـ «الفضفاضي،» ويتبدّى في رصف الكلمات والعبارات دون رصيد ملموس، أو دقةٍ تؤدّيها ترجمة للغةٍ ما، أو توضيحٌ لها. ومن هذا ما يقوله أحمد حسن الزيّات (١٨٨٥ ـ ١٩٦٨) في تقويم شعر امرئ القيس: «... كان جزلَ الألفاظ، كثيرَ الغريب، جيّدَ السبك، سريعَ الخاطر، بديعَ الخيال، صادقَ التشبيه...»[١] وقد سخر محمد النويهي (١٩١٧ ـ ١٩٨٣) في كتابه **ثقافة الناقد الأدبي** من مثل هذه التشبيهات التي وردتْ في كتب تاريخ الأدب على اختلافها، إذ يقول: «وعبثٌ أن تحاول أن تسألهم ما معنى هذا كله؟ ما معنى 'تجهّم المعاني'؟ وكيف تتجهّم المعاني؟ وما هي الديباجة التي يصفونها بالحُسْن تارةً وبالصفاء أخرى؟ وما معنى 'نبالة المقصد' في معلّقة عمرو بن كلثوم أو 'نباهة غرضه'؟ وكيف يكون الغرضُ نبيهًا؟ وكيف يكون المعنى أنيقًا؟ وكيف امتاز بحُسْن النظم؟ وما هذا بالضبط؟»[٢] ونكتشف نحن فضفاضيةَ العبارات أو اتساعَها إذا حاولنا شرحَ ما يقال إلى متلقٍّ يبحث عن فحوى ليدركه حقًا؛ فعندها ندرك أنّ العبارات فيها إنشاءٌ واستعراضٌ وتعميم. ولا إخال الباحث في كتابات إيليا حاوي التحليلية يتردد في العثور هنا أيضًا على نماذج كثيرة من هذا القبيل.[٣] بل ثمة نماذج أخرى كثيرة في كتابات العقّاد (١٨٨٩ ـ ١٩٦٤)[٤] وطه حسين (١٨٨٩ ـ ١٩٧٣) النقدية.[٥]

وقريبٌ من هذا الأسلوب ما أدعوه بـ «الشاعري،» الذي يَصْلح لأن يكون نصًا أدبيًا آخر أكثرَ من كونه نقدًا. ولأَسُقْ مثلاً من كتاب **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر** للدكتور محمد فتوح أحمد. فهو يقول: «وقد تَركتْ خُطى البارودي على رمال الشعر العربي آثارًا ترسّمَها مَنْ تلاه من الشعراء. ولم يفْلت منها شوقي، الذي جَمَعَ إلى فحولة المَلَكة الشعرية حساسيةً مذهلةً بأسرار النغم الموسيقي، وتحكمًا أصيلاً في ناحية الأسلوب الشعري، ولكنْ في معظم تجاربه ظلّ يغترف من تلك الدّنان التي اغترف منها البارودي.»[٦] إنّ هذه الاستعارات والمجازات اللغوية في النص السابق كانت تزيينًا وتدبيجًا أكثرَ من كونها لغةً علميةً محددة.

أما الأسلوب الذي أدعوه بـ «الغيبي» فهو الناشئ عن ضبابية واضطراب وافتعال، والنائي عن جوهر التجربة والمعرفة الحقيقية. ويُذكر عن بوالو (١٦٣٦ ـ ١٧١١) الفرنسي في هذا الصدد قولُه: «إنّ ما يدرَكُ جيدًا يُعبَّر عنه جيدًا، وبوضوح»؛ فإذا انعدم التصورُ الحسي للمميّزات المادية، وانعدم التنظيمُ الشكلي للتصور، انعدم بالضرورة التعبيرُ البيّن. ولأَسُق مثلاً على هذه الضبابية ما كتبتْه د. خالدة سعيد في كتابها **حركية الإبداع**: «....إذا كان نجيب محفوظ قد كتب ملحمةَ التحول، وبرهن على أنه يتحسس تراجيديةَ البعد الاجتماعي، فإنه لم يبلغ اللحظةَ التراجيدية، لأنّه لم يفارقْ موضوعيتَه، ولا اهتزّتْ عنده مسافةُ الشهادة. ففي كل موقف تراجيدي لا بدّ من توتر

---

* ـ شاعر وناقد ومحاضر فلسطيني من باقة الغربية في فلسطين المحتلّة عام ٤٨.

١ ـ أحمد الزيات، **تاريخ الأدب العربي** (بيروت: دار الثقافة، ١٩٨٥)، ص ٥٦.

٢ ـ محمد النويهي، **ثقافة الناقد الأدبي** (القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٦٩)، ص ٢٢.

٣ ـ نحو: «أمّا طبائع ألفاظهم فتَظْهر في اللغة الصريحة، المباشرة الفصيحة في موضعها، لا تتقلقل فيه ولا تتعثر، وإنْ كان يُعْوِزها الجرْسُ الخافت، أحيانًا، في مواضع الرقة واللين...» إيليا حاوي، **فن الخطابة** (بيروت. دار الثقافة، د. ت)، ص ٦٢ .

٤ ـ إليك نموذجًا اخترتُه عرضًا: «وإذا بلغ من تهافت النفس على التهام الأشكال المختلفة هذا المبلغَ، فلا جَرم أن تترك فيها أثرًا قويًا من حسنها وقبحها ومما توحيه من بواعث الفرح والنشاط أو بواعث الفزع والوجوم. فأما الحسن في تلك الأشكال فيزدهيها ويُطْربها ويحتثّ آمالَها وتأنس منه البشرى الجميلةَ والفألَ السعيد...» عبّاس محمود العقاد، **مراجعات في الآداب والفنون** (بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٦٦)، ص ١٥٠.

٥ ـ من كتابات طه حسين مثلاً: «ومن طبيعة الأدب الرفيع والفن الجميل أن يمتاز ويأبى الفناءَ في أية قوة مهما تكن. فسيُمتحن الأدباءُ فيما يحرصون عليه من الامتياز، وسيتعرّضون إمّا للعزلة المؤذية أو الخلطة التي تدعو إلى الابتذال... وسيكون أدبُهم الرفيع الممتاز مرآةً صافيةً صقيلةً رائعةً لحياة هذا الشعب، يرى فيها الشعبُ نفسَه فيحبّ ما يحبّ ويُبغض منها ما يُبغض، ويدفعه حبُّه إلى التماس الكمال، ويدفعه بغضُه إلى التماس الإصلاح ..» طه حسين، **ألوان** (القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٨)، ص ٣٢.

٦ ـ محمد فتوح أحمد، **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر** (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٨)، ص ١٤٨.

معين، من زمن مباغت يسقط منظار الرصد ويعدم المسافة بين الشاهد والموضوع.»[1] وعلى الذي يكابر ويَدْفع قولَنا أن يترجم هذا النصَّ إلى لغة الفهم والإدراك.

وثمة الأسلوب «الانطباعي التعميمي» الذي لا ينطلق من تحديدٍ للمفردة، وضبطٍ للمعنى من خلال دراسة علمية أو منهجية متساوقة. ولنَسُقْ مثلاً من أدونيس: «نتاج شعرائنا في الأرض المحتلة... شعرُ تظاهرة. يَعْتبر الثورةَ حدثًا خارجيًا، يتّخذها موضوعًا، فيصفُها ويَهْتف لها ويغنّيها. هذا الشعر حماسةٌ لا تُكْمل شيئًا، لا تفعل شيئًا. صحيح أنّها تُضْمر الرغبةَ في العمل، والاتفاقَ حول الأهداف. غير أنّ صخبها يخفي عجزًا. فكأنّها تستبدل العمل باللعب...»[2]

وهناك الأسلوب البنيوي المتكلّف، فهو يكاد يكون آفةً بارزةً أصابت النقدَ في القرن الماضي ـ وخاصةً ذلك النوع من البنيوية الذي لا يؤدّي إلى مؤدّى ولا يتساوق بمنطقية، وإنما ثمة أسهمٌ ودوائرُ ومربّعاتٌ وإشاراتٌ ومجردُ كلمات وإحصائيات «تدوِّخنا.» ولا بأس من مثال اجتزئه عَرَضًا من كتاب شربل داغر. **الشعرية العربية الحديثة**: «التشبيه يستمر بين الأرض والمتكلم، مشيرًا هذه المرةَ إلى الازدواجية المماثلة بين الطرفين، التي يمكن أن نَرْمز إليها بالصورة التالية: المتكلم الأرض اليأس الرجاء الخريف الربيع أريد ولا أريد. والازدواجية هذه تتأكد في السطر الأخير، لا بل يعلن المتكلمُ عنها بوضوح.»[3] إنّ المشكلة مع كثير من هذه الكتابات هي أنّ المؤلِّف يحاول أن يُثْبت بطريقته أنّ أ = أ، ولكنّه غالبًا لا يقول لنا ما بعد ذلك، وما علاقة ذلك بالمحتوى والمضمون، وما هو الجديد في قوله، وأين الدقة التي لا تحتمل عكسَ ما ذهب إليه؟

يضاف إلى ذلك ما أخذه الناقد فخري صالح على بعض تيارات أخرى تميل إلى «النزوع إلى النقل والتقميش والقصّ واللصق والترداد الببغاوي للأفكار والتصورات الغامضة بنوع من النشوة الغريبة في اللعب بالكلام. وهو ما يتسبب في مراكمة نصوص نقدية تفتقر إلى الإبداع والإنجاز المتفرد، وتَصْرِف النقّادَ العرب عن قراءة النصوص والظواهر المتفردة في الأدب والحياة.»[4]

❖ ❖ ❖

لا شك في أنّ المدارس التي ذكرتُها في بداية المقال ستواصل طريقَها بصورة مشابهة أو مغايرة في المستقبل المنظور. ذلك أنّه ما من اتجاه أدبي مستجدّ إلاّ كان إلى جواره أساليبُ أخرى بقيتْ وبقي لها أنصارُها: فقصيدة النثر مثلاً لم تَحُلْ دون استمرار جميع الألوان الشعرية على اختلاف أشكالها؛ و«ما بعد الحداثة» على اختلاف تعريفاتها لم يُلْغِ الحداثةَ على ضروب تأويلاتها. فهذه المدارس «السياقية»[5] تَدْرس النصوصَ الأدبيةَ في ظروف نشأتها والسياقات الخارجية لها، والتأثيرات التي يُتوقَّع للنصّ أن يؤثِّر في ما يحيط به ـ أيْ أنها تتوسل بوسائل خارجية ليست من داخل النص نفسه. أما تلك التي دعوتُها بـ «الآفات» فهي التي ستتناقص تدريجيًا (وقد بدأتْ بهذا الانحسار في السنوات الأخيرة من القرن الماضي) إذ إنّ العصر العلمي ـ عصرَ الحاسوب والإختزال والوضوح والدقة ـ لن يَفْسح مجالاً لأقوالٍ بدون رصيد، ولألفاظٍ دون تحديد، ولمعانٍ دون تلمّسها.

وثمة رؤية مستقبلية في مطالع القرن الحادي والعشرين في ما يتعلّق بنقدنا العربي على وجهٍ ما، تتمثّل في الاستمرار بل التوسع في وظيفة النقد الذي سيتركّز في معالجة النص الواحد من جهة، وفي «النقد البحثي» ـ أيْ إجراء البحوث العلمية لدراسة ظواهر وموضوعات وخطابات مختلفة ـ من جهة ثانية.

أما «نقد النص» فمن المؤمَّل أن يكون هو الأبرزَ على الساحة النقدية، لأنّ فيه مدعاةً لتذوق المتلقّي لهذا النص أوّلاً، بعد أن تذوّقَه الناقدُ. الناقد هنا يحاور النصَّ منه وفيه، فتتساوق مع الوقوف على لغة النص معرفةٌ سيكولوجيةٌ أو اجتماعيةٌ أو بيوغرافية.. إلخ. ولا غرو أن تكون كلُّ المنجزات في المستقبل مهيَّأةً لأن تكون في خدمة كلّ نص، فيعلِّم الناقدُ عبر النص ولغته كيف بُني هذا النص، وماذا يخفي في نسيجه، وكيف يراوح في تضاعيفه معارفَ ذات أثرٍ في ذاكرة المتلقي. كما يضيء في النص بما يدعو للإمتاع والإقناع والبحث والاكتشاف، في هذا المجال أو ذاك. الناقد هنا هو القارئ «الأعلى» الذي يقول للقارئ «المنتظر» ما يُثْري لا ما يُرْبِك، وما يعلِّم لا ما يُبْهِم. والنص يرتسم على الذاكرة، ويسعى إلى تحقيق هدفه المتمثل ـ على حد تعبير رولان بارت[6] ـ بـ «جَعْلِ القارئ منتِجًا للنص لا مستهلِكًا له.» يتعامل النقد مع العمل الأدبي على أنه مشروع لإبداع مستجدٍّ، فلا يكتسب أهميتَه من اكتشافه لعلاقات العمل الفني فقَط، وإنما «تَكُون للنص النقدي [أيضًا] إشعاعاتٌ ذاتيةٌ تنبثق بما يَحْمله من حنين إلى طرح الأسئلة الجوهرية المرتبطة بالوجود وبحياة الإنسان ومصيره.»[1] إنّ قراءة النص ـ أيّ نص ـ

---

١ ـ خالدة سعيد، **حركية الإبداع** (بيروت: دار العودة، ١٩٧٩)، ص ٢١٠.

٢ ـ أدونيس، **زمن الشعر** (بيروت: دار العودة، ط ٢، ١٩٧٨)، ص ١٠٥.

٣ ـ شربل داغر، **الشعرية العربية الحديثة** (الدار البيضاء: دار توبقال، ١٩٨٨)، ص ٨٥.

٤ ـ فخري صالح، **عين الطائر** (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٢)، ص ١٢٧. وهذا الكلام، على صدقه، بحاجة إلى توضيح من خلال نماذج يسيرة.

٥ ـ انظر مقالة مرشد الزبيدي، «المناهج النقدية،» مجلة **الأقلام**، العدد ١ ـ ٤ / ١٩٩٧، ص ٢٦. وهو يستقي المصطلح من الناقد جيوم ستوليتر «contextual» الذي يتناول الظروف والسياقات الخارجية عن النص.

٦ ـ Roland Barthes, **S/Z** (NY: Hill & Wang, 1970), p. 4.

تحتاج إلى ما أسمته اعتدال عثمان «قراءة استنطاقية» تُسهم بوعي في إنتاج وجهة النظر التي يَحْملها أو يتحمّلها الخطابُ. ويتطلب ذلك شحذًا لإرادة القارئ ولقدرته على البناء. ومن خلال عملية تحليل الأفكار وتركيبها يبدأ القارئ في فعل الاختيار، فتتقدم أفكارٌ وتتراجع أخرى، وتَبْرز جوانبُ وتَخْفت غيرُها، بما يَؤُول في التالي إلى بناءٍ جديدٍ لأفكار النص ولطريقة التعبير عن أفكاره؛ «ويتفاوت البناء في تماسكه وقدرته على الكشف كما تتفاوت كيفيةُ البناء في كل قراءة جديدة.»[٢] ولا ضرورة لأن يَلْتزم الناقدُ منحًى أو منهجًا ثابتًا، وإنما يصبح نقدُ النص ـ في هذه الرؤية التي أطرحها ـ حوارًا جدليًا بين الناقد والنص، يقول الواحدُ للآخر ما يثري تجربةَ المتلقي وما يُوضح أمامه معالمَ الطريق. وقد يكون النقد خدمةً قرائيةً من خلال التفسير، أو من خلال تنبيهِ المتلقي إلى نقطة الإثارة أو المفاجأة، أو من خلال الإشارة إلى بؤرة النص أو ذروته. ولكلّ نص مفتاحُه. من هنا، فإنّ تصوُّرَ التحليل النصي ينحو إلى أن يكون فعلَ قراءةٍ وإدراكًا جماليًا لا يَلْتزم بمقصد الشاعر عند كتابة نصه.[٣] و«لموجات القراءة،» كما يقول حاتم الصكر، أثرٌ في تحليل النص مادام متصلاً بعوامل أخرى ذات علاقة بهيئته: بدءًا من العنوان، وانتهاءً بالظروف التي تتعلّق به، وتتضمن حتى النقاطَ والفواصلَ وما إلى ذلك. وإذا تابعنا هذا التصورَ القرائي فإنّ الناقد «يضع يديْه على بؤرة مولِّدة للنص تشعّ في مركزه المتخيّل وتنتشر إلى أطرافه وزواياه... وفي هذا المجال يَجْدر أن نفرّق بين الجوانب الفنية والجمالية: فالفنية تتصل بالمزايا الداخلية للنصّ وطرائق تنظيمه وعلاقاتِ عناصره؛ أما الجمالية فتتعلق بقراءته وإظهارِ معانيه وأبنيته، إلى جانب معرفة القارئ وما اكتسب من مهارةَ ونقد.» وانفتاح النص يعني لديه تعقُّبَ ما يحتويه من استعانة بالسرد، أو الوسائل الفنية المستعارة من ميادين أخرى كالموسيقا والسينما، لما لها من أهمية في تشكيل وعي الأديب والمتلقي معًا.[٤]

إنّ النص الأدبي سيظل موضوعًا أساسًا في النشاط النقدي. وهذا النص، كما يرى عبد الملك مرتاض: «... مطروح أمامنا في صورته النهائية بكل أبعاده الفنية والجمالية والإيديولوجية. ومن العبث تناولُ الإيديولوجيا وحدها، أو المنحى الجمالي وحده، أو الجانب التقني وحده... فلتكن نظرتُنا إلى النص الأدبي نظرةً شمولية.»[٥]

أما «النقد البحثي» فهو الذي يَدْرس موضوعةً أو جزئيةً ما دراسةً أكاديميةً محايدةً، تحلّل وتعلّل من غير تدخّل مباشر للباحث. ويبدو أنّ شبكة الإنترنت ستقدِّم خدمتَها وتوجيهَها بصورة أكبر وأوسع. فعندما يُقْبل الباحثُ على نقطة بحثه يستقصي المقالاتِ الواردةَ في الشبكة المتعلقة بما يبحثه، ويَعْرف من خلال ذلك أنّ عليه أن يأتي بالجديد، لا أن يطحن الطّحن، وأنّ عليه أن يقول مقولتَه واضحةً وذاتَ رسالةٍ بيِّنة، يعبِّر عنها بأسلوب منظّم ومتساوق، بحيث تُمْسك العبارةُ بيدِ أختها لتسيرا بيُسْرٍ إلى محطة الوصول، أيْ غاية الكتابة، ويكون ذلك بأداءٍ منظَّم مؤدٍّ إلى معنى يمكن أن يَعْتمد عليه متلقٍّ آخرُ في معالجة نقطةٍ أخرى. يختار الناقد الباحث موضوعَه الذي له علاقة به ـ أعني أن تكون له خلفيةٌ ما عنه. ومن الطبيعي أن يَذْكر استعراضًا لما كان قد تناوله السابقون في الميدان الذي يخوضه[٦] ـ فالأمانة تقتضي أن يعطي كلّ ذي حقّ حقّه من الذكر والإشارة. ومن شأن الناقد في «النقد البحثي» أن يميِّز بين الجوهري والهامشي في المصادر والمراجع التي أفاد منها، ثم يختصر ويلخِّص، ويبني نظامًا لحجّته وكيف يؤديها خطوةً خطوةً. بل يطوّر قدرةً ومهارةً في تنظيم مادته وإدماج مادة بأخرى تبعًا لنشدته. ولا بدّ، أولاً وآخرًا، أن يَعْمد إلى الدقة والمراجعة ما استطاع إلى ذلك سبيلاً.

هذان التوجهان النقديان هما من طبيعة عصرنا العتيد الذي يستلزم الدقة والمعنى الموجَّه والموجِّه، وهما يقدِّمان المتعة والفائدة المعرفية معًا. وبالتالي يَخْرج الخطابُ النقدي إلى فضاء الثقافة والفكر والمجتمع، ويشارك في توليد المعاني المحتملة المشروطة بالقرائن والإشارات المبثوثة في النص. إنّهما لا يلغيان المدارس الألسنية أو سواها مما هو قائم في النقد عامةً في الغرب ومتابعةً له لدى نقادنا العرب. كما لا يلغيان التفاعلات التناصية والتعالقات هنا وهناك . فمثل هذه تُثْري تجربةَ النص إذا استُخدمتْ بتوظيفٍ مبرّرٍ وأكّدتْ دورَ المتلقي العادي ـ الذي يبحث عن وعي من خلال قراءته، ويبحث عن سبب لاكتساب رؤية للعالم لا تنفصل عن العصر، بل تعبِّر عنه بصور باهرة غير مطروقة.

❖ ❖ ❖

وبعد، فهذا تصوّرٌ ذاتي لما نحن مقبلون عليه، لا يدّعي أنّه الأوحد. إنّه قراءة لمسيرة النقد، ونقدٌ لبعض اتجاهاته الغائمة والمبهمة، ودعوةٌ إلى أن نتلمّس النصّ، نحسّه أو ندركه أو نتذوّقه، أو كما قال البحتري بعد أن اغتلى ارتيابُه أمام التصوير في الإيوان: «.... تتقرّاهمُ يداي بلَمْسِ.»

باقة الغربية (فلسطين)

---

١ ـ Edward Said, **The World, the Text, the Critic** (Cambridge, Mass: Harvard Univ. Press, 1983), p 122.

٢ ـ اعتدال عثمان، **إضاءة النص** (بيروت: دار الحداثة، ١٩٨٨)، ص ١٠٨

٣ ـ ٤ ـ حاتم الصكر، **ترويض النص** (القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨)، ص ٢٢٦، ٢٢٧

٥ ـ عبد الملك مرتاض، «المبادئ العشرة لقراءة النص،» صحيفة **الرياض**، ١٨/٣/ ٢٠٠٤.

٦ ـ فاروق مواسي، **أدبيات ـ مواقف نقدية** (القدس، ١٩٩١)، ص ١٧.