اللغة الثانية:
الحداثة النقدية وإشكالية أحكام القيمة

فاضل ثامر
«العراق»

يطمح هذا البحث لدراسة وفحص ماهية الرؤيا النقدية الحداثية من جهة، وعلاقة هذه الرؤيا بأحكام القيمة من جهة أخرى. ولذا فإن البحث سيعمد أولاً إلى تحديد المصطلحات الأساسية التي يتعامل معها ومن ثم تشخيص الاشكاليات الأساسية التي يتعامل معها ومن ثم تشخيص الاشكاليات الأساسية التي ترتبط بالظاهرة قيد الدراسة.

ولا بد للباحث في ميدان كهذا وأن يصطدم بحقيقة لا بد من تأشيرها وهي أن إشكالية الرؤيا النقدية الحداثية هي أعقد بكثير من إشكالية الرؤيا النقدية الحداثية هي أعقد بكثير من إشكالية الرؤيا الحداثية للأنواع الأدبية الأخرى كالشعر والرواية والقصة والمسرحية. وكما لاحظ أحد النقاد العرب بحق فإن «الإبداع النقدي يدخل في إشكالية حادة أكثر من تلك التي يعاني منها الخلق الروائي»[1] مثلاً ومرد ذلك، على ما نرى، يعود إلى مفارقة تاريخية غريبة: فالحركة النقدية، سواء في الأدب الأوروبي الحديث أو الأدب العربي الحديث التي انهمكت بعملية التنظير لماهية الحداثة في الأنواع الأدبية الإبداعية، نسيت أن تنظر لماهية الحداثة في الرؤيا النقدية، وهي وأن فعلت ذلك، ففي وقت متأخر للغاية، وعلى مساحة محدودة نسبياً، ودون أن تتوصل إلى ثوابت نقدية واضحة في هذا الميدان.

ولذا فلا يمكن أن نكتشف أية تحديدات دقيقة وشاملة المفهوم الحداثة النقدية، بل سنكتشف أن الكثير من الحركات النقدية الحداثية آثرت أن تقرن نفسها بمسميات ومصطلحات أخرى مثل حركة «النقد الجديد» New Criticism في أمريكا وانكلترا وحركة «النقد الجديد» Nouvelle Critique في فرنسا، دون أن تتمسك بمصطلح الحداثة، مثلما تمسكت به الحركة الشعرية الحداثية مثلاً.

ولذا فإن من الطبيعي أن ينصرف ذهن الباحث، في مثل هذه الحالة، إلى تلك المرحلة المتميزة من تاريخ الأدب الأوروبي والتي اصطلح على تسميتها بالحداثانية Modernism والتي بدأت ـ على ما تذهب اليه معظم الدراسات النقدية في هذا الميدان ـ منذ العقد الأخير من القرن التاسع عشر وأستمرت طيلة العقود الثلاثة الأخيرة في هذا القرن[2]. ورغم اتضاح الملامح الحداثية للشعر والرواية بطريقة ملفته للنظر خلال هذه الفترة، لم يحاول الخطاب النقدي أن يميز نفسه عن الاتجاهات النقدية السائدة في العصر وهو يستنبط الأسس الجمالية والأونطولوجية والمعرفية للاتجاهات الحداثية والحداثية للأنواع الابداعية المختلفة. أما إذا شئنا أن نوسع مفهوم الحداثة modernity، بصيغته الشاملة وغير المذهبية المحدودة، ونحرره من اطاره الزمني الموقت لينطوي على معاني التجديد والابتكار والمغايرة والتجاوز لما هو قديم

وسلفي ومتخلف، فالمشكلة تزداد اضطراباً: فأية مرحلة من مراحل التاريخ الأدبي الأوروبي، أو التاريخ الأدبي العربي هي التي يمكن أن نعدها حديثة؟ هنا، بالتأكيد، تبرز احتمالية ظهور نزعات تأريخية نسبية وأحكام شخصية، إلا أن الباحث لا يستطيع في جميع الحالات أن يتهرب من مواجهة هذه الأشكالية الخطيرة. ولا نريد في هذه المداخلة أن نستفيض، على حساب خطة البحث وهدفه، في هذه المسألة لأنه سبق لنا وأن فحصنا هذه القضية في موطن آخر[٣]، وبشيء من التفصيل.

لو حاولنا العودة إلى التاريخ الأدبي الحديث لوجدنا اضطراباً واضحاً في مفهوم الرؤيا النقدية الحداثية على الصعيدين الأوروبي والعربي. ونحن نميل لتحديد الحداثة النقدية بتلك الاتجاهات النقدية التي أسهمت بالتبشير بحركات الحداثة والحداثانية وما بعد الحداثانية في الأدب الأوروبي وتواصلت في الكتابات النقدية طيلة هذه الفترة ضمن قنوات متعددة، وهي تتقاطع تارة وتتعايش تارة أخرى مع الاتجاهات النقدية التقليدية والاكاديمية المختلفة. أي أننا لا نريد أن نقصر حركة الحداثة النقدية على مرحلة زمنية محددة كالحداثانية الأوروبية مثلاً، وإنما نحاول أن نشخص أهم المقومات الداخلية للرؤيا النقدية الحداثية بغض النظر عن المسميات المستخدمة طيلة هذه الفترة.

وتفتقر أغلب كتب التاريخ الأدبي الأوروبي إلى تحديدات واضحة لماهية الحداثة النقدية فكتاب ألبيريس «الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين» والذي كشف فيه الناقد الفرنسي عن أوجه الحداثة في المغامرة الشعرية والروائية بحماسة فائقة لم يقل شيئاً محدداً بخصوص تحديد طبيعة الموقف الحداثي في النقد، بل ان الناقد بدا لنا غير متحمس أبداً للوضع النقدي خلال النصف الأول من هذا القرن، بل، على العكس تماماً، كان يشكو من شهود القرن العشرين اقبالاً على الطريقة «التنقيبية» التي ولدت على أيدي سانت بوف وتين ولانسون في القرن التاسع عشر والتي بولغ فيها ـ كما يقول ـ إلى حد العبث تحت تأثير النزعة الألمانية المدعية: نقد وتحقيق النصوص، وهو لون من النقد الذي يعنى بدراسة التحريفات الطارئة على النص وتفسير الأثر الأدبي بسيرة حياة الكاتب وبيئته وجيله الأدبي[٤]، وهو لا علاقة له بمدلول النقد النصي المعاصر.

أما كتاب ستانلي هايمن «النقد الأدبي ومدارسه الحديثة» فهو يقدم خلطاً غريباً لمفهوم الحداثة النقدية، فهو تارة يعلن أن النقد الحديث يبدأ بأفلاطون وأن أرسطو مضى فيه ووسعه، وأن هذين الرجلين هما على التحقيق رائداه العظيمان[٥] إلا أنه من جانب آخر يعنى بشكل خاص ببعض النقاد الامريكيين والانجليز الذين ظهروا خلال النصف الأول من هذا القرن والذين يعدهم نقاداً حديثين. وهو يرى أن هؤلاء النقاد يسيرون بالأدب سيرة مخالفة، ويحصلون من هذا الأدب على أشياء مخالفة أصلاً. ويخلص من ذلك إلى تعريف للنقد الحديث يظل مائعاً ويفتقد إلى التحديد والدقة، بحيث يقول عن النقد الحديث بأنه «استعمال منظم للتقنيات غير الأدبية ولضروب المعرفة غير الأدبية أيضاً في سبيل الحصول على بصيرة نافذة في الأدب»[٦]، ومثل هذا التحديد يتقاطع مثلاً مع تحديدات رينية ويليك وأوستن وارين في «نظرية الأدب» حول ملامح الحركة النقدية في النصف الأول من هذا القرن ، إذ يذهب هذا الناقد إلى التمييز بين منهجين في النقد: المنهج الخارجي والمنهج الداخلي ـ وهو تقسيم شاع كثيراً في البحث النقدي ـ حيث يسعى منهج الدراسة الخارجية إلى تفسير الأدب في ضوء سياقه الاجتماعي والتاريخي، ومثل هذه الدراسة تغدو في معظم الحالات شرحاً تعليلياً تتصدى لدراسة الأدب وشرحه، وأخيراً لارجاعه إلى أصوله[٧]. ويرى الناقدان أنه قد حدثت في التفرة الأخيرة «ردة سليمة تقر بأن دراسة الأدب يجب أن تركز أولاً وقبل كل شيء على الأعمال الفنية ذاتها»[٨] وهو جوهر المنهج الداخلي الذي يراه الناقدان منسجماً والاتجاهات النقدية الحديثة التي يبشران بها، لأنه يرفض مفهوم النسبية التي تقول ان الأزمنة المختلفة تتطلب مقاييس مختلفة[٩].

وإذا كان ستانلي هايمن يضع امتيازاً للنقد الحديث يتمثل في استعمال تقنيات غير أدبية، وضروب للمعرفة غير الأدبية، فإن القسم الأغلب من الاتجاهات النقدية الحداثانية والحداثية ـ رغم تباين منطلقاتها ومناهجها

وأصولها - راحت تلح على ضرورة تأسيس تقدم وصفي محايد يستمد كل مقوماته من اللغة ذاتها وينهمك بمعاينة النص الأدبي بوصفه نسيجاً لغوياً، ومثل هذا النقد يرفض في الوقت عينه، الاتكاء على التقنيات وضروب المعرفة غير الأدبية وهو عموماً ينضوي تحت لافتة «المنهج الداخلي في دراسة الأدب» التي حدد معالمها وارين وويليك. ومن الملفت للنظر أن هذه الاتجاهات لا تصر على استخدام مصطلح الحداثة مثلما يفعل الشعر مثلاً بل تؤثر مصطلحات ومسميات مختلفة تماماً. فحركة الحداثة النقدية اتخذت لها في الأدبين الأمريكي والانكليزي مسميات مثل «النقد الموضوعي» و«النقد التحليلي» و«النقد التطبيقي» و«النقد الجديد» New Criticism ولعل حركة النقد الجديد هي أوضح الحركات في انتمائها للمنحى الحداثاني في الرؤيا النقدية. كما اتخذت حركة الحداثة في بلدان أوروبية أخرى مسميات مغايرة كالشكلانية الروسية ومدرسة «النقد الجديد» الفرنسية. فمدرسة «النقد الجديد» في الأدبين الأمريكي والانجليزي قد سعت لتطوير تقاليد النقد الموضوعي التي وضع أسسها. س. اليوت ودمجها بمنهجية «النقد التطبيقي» لدى ريتشاردز، فواصلت هجومها على نظرية التعبير الرومانسية، كما ركزت هجومها الجديد على النزعات التأريخية النسبية وعلى المنطلقات السوسيولوجية والأخلاقية والأكاديمية وكل المقاربات الخارجية. وقد أولت حركة «النقد الجديد» اهتماماً زائداً للمقاربة النقدية الداخلية عن طريق التحليل الدقيق للمكونات اللغوية والجمالية للعمل الأدبي بحيث صار النقد يطمح لأن يكون غاية في نفسه تماماً[١٠] وينزع ليكون علماً[١١]، ويرى أحد المتحمسين لمدرسة «النقد الجديد» أن المعلم الأول من معالم النقد الحديث يقوم على «الدراسة العلمية الموضوعية التي تنفذ إلى دقائق عملية الخلق الفني ودقائق عملية التذوق، ومن ثم عملية النقد»[١٢]. ويعترف كلينيث بروكس أحد أبرز ممثلي «النقد الجديد» أن منهجه النقدي يتمثل في تجاهل الدراسة التاريخية للقصائد التي يدرسها فلا يحاول اعتبارها تعبيراً عن العصر أو تصويراً لأوضاع اجتماعية أو أن يلتمس فيها تفسيراً لظاهرة تاريخية أو فلسفية، وإنما ينصب تناوله لهذه القصائد على النواحي الفنية فحسب محاولاً إبراز الجمال الفني في كل قصيدة من وجهة البناء الشعري ومكوناته وخصائصه وتفاعل هذه جميعاً[١٣]. ويعلن رانسوم «أن التفسير النفسي للأدب والأحكام الأخلاقية كلاهما خاطىء، لأن المنهج الوحيد المشروع هو النقد الجمالي الذي يضيء العمل الأدبي من الداخل»[١٤].

ومن هنا نجد أن اتجاه «النقد الجديد» هذا إنما يواصل المنحى الأونطولوجي والجمالي للكثير من النزعات الحداثانية الأوروبية، وإن كان ظهوره لاحقاً لتلك الحركة وبعد انحسارها تاريخياً وزمنياً من الساحة الثقافية، ومع ذلك فإن هذا الاتجاه لم يحاول أن يتمسك بمسميات حداثية أو حداثانية كما كان يفعل الشعر بل اختار له كما رأينا مسميات جديدة تماماً، وهذا تأكيد آخر على غياب الوعي المنهجي الواضح بماهية الحداثة النقدية في النقد الأوروبي طيلة النصف الأول من القرن العشرين. وهذا الأمر ينطبق، وان بمستوى آخر على اتجاه آخر يحمل التسمية ذاتها ذلك هو اتجاه «النقد الجديد» Nouvelle Critique الفرنسي، والذي راح يشغل لاحقاً اتجاهات النقد البنيوي. فهذا النقد، هو الآخر نقد داخلي وجمالي في جوهره يركز على النص وآلياته الداخلية، ويعود الفضل للناقد رولان بارت في الدفاع عن هذا الاتجاه ضد هجمات ممثلي النقد الاكاديمي الفرنسي أمثال ريمون بيكار. ويمكن أن نعد كتاب «النقد والحقيقة» لرولان بارت بمثابة بيان (مايفستو) لاتجاه «النقد الجديد» في فرنسا، وهو اتجاه نقدي محايد، يختلف كثيراً عن نظيره في الأدبين الأمريكي والانجليزي، إلا أنه هو الآخر لا يتمسك بالانتماء إلى نزعة حداثانية أو حداثية محددة، وهو أيضاً ينشأ بعد انحسار الموجة الحداثانية الأوروبية وبالذات في النصف الثاني من القرن العشرين. ويرى الناقد الأمريكي جوناثان كلر أن بارت يدافع عن النقد الجديد بوصفه نقداً تأويلياً متنوعاً وحياً لا يطمح ممارسوه إلى اقامة وقائع حول الأثر الأدبي، وإنما إلى ارتياد معناه من موقف فلسفي ونظري حديث[١٥]. ونحن نرى أن هذا النقد يحمل هو الآخر جوهر الأرث الأونطولوجي للحداثانية الأوروبية وإن جاء متأخراً عنها، ولذا فهو أفضل ممثل للمنحى الحداثاني في النقد الأوروبي، لأنه يمتلك وضوحاً

واستيعاباً لوظيفة النقد الأدبي الحداثانية، ولأنه ترك بصماته الواضحة فيما بعد على الكثير من الاتجاهات والمقاربات والمناهج النقدية الأوروبية والعربية.

يحاول رولان بارت ومن منظور بنيوي شكلاني وسيميولوجي اقامة نقد محايث يستمد معاييره وأدواته المنهجية من عناصر ألسنية وسيميولوجية صرف، رافضاً الاحالة إلى ما هو خارج النص كالمرجع والمؤلف والسياق والاطار التاريخي والاجتماعي، ولذا فهو في تحديده لتعريف النقد ينزع إلى اقصاء كل ما له علاقة بأحكام القيمة. فهو يرى أن النقد خطاب حول خطاب، وهو قول ثانٍ أو قول واصف meta - Language يمارس على قول أول، ويخلص بارت إلى القول انه إذا لم يكن النقد سوى قول واصف فذاك معناه أن مهمته ليست مطلقاً اكتشاف الحقائق، وإنما الصلاحيات فقط، وهو يؤكد أن القول في ذاته ليس حقيقياً ولا مزيفاً، وإنما صالح أو غير صالح، بمعنى أنه يشكل نظاماً متوافقاً من العلامات. ويصر بارت على نفي أحكام القيمة بقوله ان الحقيقة سراب في النقد، وان النقد هو شيء آخر غير الحديث بأحكام باسم مبادىء حقيقية[١٦]. إلا أن رولان بارت يحاول من جانب آخر الاعلاء من شأن العملية النقدية ويضعها بمصاف العملية الابداعية، فهو يذهب إلى اعتبار النقد ابداعاً مؤكداً أن امكانات النقد الراهنة تتمثل في أن الناقد قد أصبح كاتباً بمعنى الكلمة، وأن النقد غدا من الضروري أن يقرأ ككتابة[١٧]. ويوضح بارت وهو يقدم تصوراً سيميولوجيا للخطاب النقدي، أن الناقد يضاعف المعاني ويجعل لغة ثانية تطفو فوق اللغة الأولى للأثر، أي أنه ينتج تلاحماً للعلامات[١٨]، ويربط بين النقد والقراءة مبيناً أن النقد يستخدم وسيطاً مخوفاً هو الكتابة، وأنه في جوهره قراءة عميقة تكشف في الأثر الأدبي عن مدرك محدد، وهي ـ أي القراءة ـ في ذلك تعمل حقاً على فك الرموز وتساهم في التأويل، ومع ذلك فما تكشف عنه لا يمكن أن يكون مدلولاً وإنما سلاسل رموز فقط وتناظر علاقات[١٩].

ويكاد تودوروف أن يتفق في كتاباته النقدية المبكرة مع الكثير من منطلقات رولان بارت النقدية وان راح يختط له سبيلاً جديداً منذ صدور كتابه «نقد النقد». فهو يتفق مع بارت في القول «ان النقد ليس ملحقاً سطحياً للأدب، وإنما هو قرينه الضروري[٢٠]» إلا أنه يتخلى عن فكرة «النص المكتفي بذاته»[٢١] والتي كرستها البنيوية، كما يعارض نزعة رولان بارت لاقصاء الحقيقة عن الوظيفة النقدية ويدعو إلى لون من النقد الحواري، الذي يذكرنا بأفكار باختين الحوارية، حيث يصبح النقد حواراً بوصفه «لقاء صوتين: صوت الكاتب وصوت الناقد، وليس لأي منهما امتياز على الآخر»[٢٢]. ويربط تودوروف بين النقد الحواري وبلوغ الحقيقة بطريقة جريئة وجديدة تماماً إذا يقول: «لا يمكن بلوغ الحقيقة التي أطمح إليها إلا بالحوار، وفي المقابل، كما لوحظ ذلك مع باختين، كي يكون هناك حوار يجب على الحقيقة أن تطرح كأفق وكمبدأ منظم»[٣٣].

وعلى الرغم من الطابع الحداثي في تنظيرات تودوروف النقدية، فنحن أيضاً لا نلمس ذلك التمسك بالانتماء إلى نزعة حداثانية أو حداثية محددة، وهو دليل آخر على اشكالية الرؤيا النقدية الحداثية عموماً في القرن العشرين والتباس حدودها وهويتها، حتى لتبدو لنا بعض هذه التنظيرات وكأنها تشطب، مرة واحدة، على الموروث النقدي الحداثي في النصف الأول من هذا القرن وتكاد تعلن بصورة غير مباشرة عن بدء المشروع الحداثي منذ النصف الثاني من هذا القرن وبالذات منذ الستينات، وهو أمر لا يمكن القبول به، ويعني، في الوقت ذاته تجاهل الكثير من الروافد والاتجاهات النقدية الحداثية والحداثانية التي اسهمت في بلورة منطلقات النظرية الأدبية في النصف الثاني من هذا القرن. ويمكن أن نلمس مثل هذا الخلط في بعض التصورات النقدية التي ترى «أن المغامرة النقدية في أوروبا قد ظهرت أساساً منذ الخمسينات»[٢٤]. وهناك من يراهن على أن المفاتيح الأربعة للحداثة النقدية تتمثل في الماركسية والفرويدية والبنيوية والشكلانية»[٢٥] على الرغم من أن الناقد الذي أصدر هذا الحكم يعود لـلاستدراك قائلاً ان التيارات الأربعة، على أهميتها لا تختزل كل النتاج النقدي الحديث في أوروبا[٢٦] وهو بهذا الاستدراك إنما يفتح الباب لاحتواء الكثير من الاتجاهات والمقاربات

النقدية تحت خيمة الحداثة النقدية، وهو أمر أكثر منطقية من الأحكام الأحاديـة التي تميل إلى قصر الحداثة النقدية والأدبية على منحى واحد، سواء أكان هذا المنحى بنيوياً أم سيميولوجيا بشكل عام. ونستطيع أن نخلص إلى القول ان النقد الحديث يضم أغلب الاتجاهات النقدية التي ظهرت منذ مطلع هذا القرن والتي أسهمت في التنظير لحركات الحداثة والحداثانية الأوروبية، كما تضم تلك الاتجاهات التي ظهرت بعد انسحار النزعة الحداثانية تاريخياً في مطلع الثلاثينات ومنها اتجاهات ذات طابع سيميولوجي أو ألسني أو سوسيولوجي ـ تكويني أو بنيوي أو ما بعد البنيوي ومنها اتجاهات نظريات التلقي والتقبل والنقد النسوي Feminist Criticism، وهي اتجاهات متباينة، إلا أنها تلتقي في تجاوز المنظور التقليدي والأكاديمي في النقد الأدبي وتفتح باباً واسعاً أمام التجريب النقدي بمعايير داخلية أو خارجية أو بهما معاً، وتنطوي على منطلقات تحليلية وتأويلية وسيكولوجية وسوسيولوجية وتقويمية مختلفة.

أما إذا انتقلنا إلى فحص اشكالية الرؤيا النقدية الحداثية في الأدب العربي فسوف نجد صعوبات وتعقيدات مضاعفة، وذلك لأن الناقد العربي، وهو يؤسس خطابه النقدي الحداثي لم يجد سمات واضحة ومحددة للحداثة النقدية الأوروبية، بل وجد خليطاً متنافراً من الاتجاهات النقدية، كما أن هذا الناقد، في انهماكه بعملية تشخيص الملامح الحداثية للأنواع الأدبية الابداعية وبشكل خاص في ميدان الشعر نسي هو الآخر أن يؤشر ملامح حداثته الخاصة، ولذا لم يكن الصراع في النقد العربي يجري ضمن محاولته تأكيد الانتماء إلى نزعة حداثية أو حداثانية محددة، وإنمـا كان يتخذ مجرى صراع عام بين القديم والجديد، أو بين مختلف المدارس والمقاربات النقدية ذاتها. ونتيجة لكل ذلك فقد لمسنا خلطاً كبيراً لدى الباحثين والنقاد خلال العقود الستة الأولى من هذا القرن في تحديد ماهية النقد الحديث، وهو استمرار للخلط الحاصل في تحديد ماهية ما هو حديث في الأدب العربي، وتكاد الدراسات والبحوث النقدية والأكاديمية تتخذ المعايير ذاتها التي حددت بها ماهية الشعر الحديث مثلاً، فهي تميل لاستعارة مصطلح العصر الحديث من الدراسات التاريخة وتعميمه على تارخي النقد العربي الحديث. ففي دراسة أكاديمية عن «نشأة النقد الأدبي الحديث في مصر»[٢٧] يحدد الباحث نشأة هذا النقد من أوائل القرن التاسع عشر إلى الربع الأول من القرن العشرين، وإن كان هذا الباحث يقسم هذه الفترة إلى حقبتين: حقبة النقد القديم كما تتمثل في حسين المرصفي ومحمد المويلحي وسيد المرصفي، وحقبة النقد في نشأته الحديثة كما تتراءى في كتابات الرافعي والعقاد وطه حسين والمازني وغيرهم[٢٨]. ونجد أن مفهوم النقد الحديث، لدى هذا الباحث، لا يمتلك ملامح معيارية أو رؤيوية محددة وإنما يتسع إلى جميع الاتجاهات النقدية السائدة، على تباينها، ومنها تلك التي تدرس الشخصية الأدبية اعتماداً على المنهج النفسي، أو تلك التي تعنى بدراسة البنية أو الدراسة الفنية للأدب[٢٩]. ولا يكاد يختلف باحث أكاديمي آخر درس «النقد الأدبي الحديث في لبنان»[٣٠] عن هذا المنحى، حيث يعلن هذا الباحث أن العقد الأخير من القرن التاسع عشر قد شهد تبلور الاتجاه الجديد واتضاحه، وهو يؤكد أن ربع القرن الذي يبدأ من حول سنة ١٨٩٢ وينتهي بأخريات الحرب العالمية قد حفل بالجديد الفني وطلائعه في النقد اللبناني، حتى انه كاد يطغى على آثار القديم بعافيته[٣١]. وهذا ينـطبق على منهـج مؤلف «النقـد الأدبي الحـديث في العراق»[٣٢] حيث يدرس الباحث مختلف الاتجاهات النقدية التقليدية والمجددة تحت باب واحد هو النقد الحديث. ومثل هذا الخلط ناجم عن غياب مفهوم واضح ودقيق للحداثة بشكل عام وللحداثة النقدية بشكل أخص. وهذا الأمر يصدق على الكثير من الكتب والدراسات النقدية الأكاديمية وغير الأكاديمية حول هذا الموضوع ومنها على سبيل المثال «النقد الأدبي الحديث» للدكتور محمد غنيمي هلال و«النقد والنقاد المعاصرون» للدكتور محمد مندور و«دراسة الأدب العربي» للدكتور مصطفى ناصف، و«مقدمة في النقد الأدبي» للدكتور علي جواد الطاهر، و«الأدب وفنونه» للدكتور عز الدين اسماعيل، و«تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث في الربع الأول من القرن العشرين» للدكتور حلمي مرزوق و«سوسيولوجيا النقد العربي الحديث»

للدكتور غالي شكري و«النقد الأدبي الحديث ـ أصوله واتجاهاته» للدكتور أحمد كمال زكي، و«في نقد الشعر» للدكتور محمود الربيعي وغير ذلك كثير.

ولكن، على الرغم من غياب تصور متكامل لمفهوم الحداثة النقدية لدى الباحثين والنقاد العرب، وبشكل خاص خلال النصف الأول من هذا القرن، نستطيع أن نلمس نزوعاً حداثياً وتجديدياً أصيلاً في حركة النقد العربي منذ مطلع هذا القرن، ومحاولة لمفارقة الموقف التقليدي والسلفي والانفتاح على المقاييس والمناهج النقدية الحديثة. إلا أن هذا المنحى الحداثي لم يتبلور تماماً، وظل يتداخل مع الكثير من الترسبات التقليدية والمناهج الأكاديمية، ولم يستطع أن يجدد صورته الحديثة إلا بعد الحرب العالمية الثانية وبالذات منذ مطلع الخمسينات، حيث راح هذا النقد يكتشف نزوعه الحداثي الأصيل وهو يستشرف الآفاق الحداثية للأنواع الأدبية المختلفة وبشكل خاص في ميدان الشعر ـ وبالذات في التنظير لحركة الشعر الحر ـ وإلى حد ما في مجال القصة والرواية والمسرحية. ويمكن أن نشخص بوضوح تعاظم الاحساس بمشروعية النزوع الحداثي لدى الناقد في الستينات التي شهدت بدورها ميلاد أجيال أدبية جديدة تمتلك حساسية فنية مغايرة. وربما تمثل السنوات الشعر الماضية ذروة الاحساس بالانتماء إلى الحداثة النقدية في مجال النقد العربي حيث راح الناقد العربي يكتشف آفاقاً نقدية جديدة عن طريق توظيف أدوات منهجية واجرائية جديدة مستمدة من الألسنية والسيتميولوجيا. إلا أننا هنا لا نريد أن نقفز على حقائق التاريخ الواضحة فنقصر النزعة الحداثية على الاتجاهات ذات الطابع الألسني السيميولوجي. فنحن نرى أن نزعة الحداثة تمد جذورها في تجارب الرعيل الأول من النقاد أمثال العقاد وطه حسين والمازني وغيرهم، إلا أن هذه الملامح لم تكن خالصة ومتبلورة بما فيه الكفاية، ولذا راحت هذه الملامح تزداد اتضاحاً في تجارب الجيل اللاحق وصولاً إلى مطلع العقد الخامس حيث نهض جيل نقدي حداثوي اضطلع بمهمة تأسيس حركة نقدية حديثة لها تماسكها وبرنامجها النظري الواضح، ولم تقتصر هذه الحركة على اتجاه نقدي بعينه وإنما كانت تضم جملة من الاتجاهات النفية السيكولوجية والتاريخية والسوسيولوجية والايديولوجية وهي اتجاهات تميل في الغالب للمزاوجة بين المنظورين الداخلي والخارجي في الدراسة الأدبية. وجاءت الستينات لتشهد ميلاد جيل أدبي ونقدي طموح وجسور أرسى دعائم حركة نقدية منهجية منظمة أسهمت في التمهيد لتقبل المعطيات النقدية السيميولوجية والألسنية والاسلوبية التي تعرف عليها الناقد العربي منذ منتصف السبعينات وأفاد من بعض جوانبها على مستوى النظر والتطبيق خلال الثمانينات.

وهكذا بدأنا نتلمس وعياً عميقاً بماهية الحداثة النقدية، وربما تمثل مواجهة الدكتور عبد السلام المسدي لهذه الاشكالية واحدة من أجرأ المواجهات في هذا الميدان. فقد سعى المسدي في «النقد والحداثة»[٣٣]. لتحديد ماهية الرؤيا الحداثية في النقد الأدبي. ويرى هذا الناقد أنه لا يمكن البتة أن تقوم حداثة نقدية إلا متى جدد النقد مقولاته التي يصدر عنها ومتصوراته التي يتجول بين حقولها ومصطلحاته التي يتعامل بها، مدلياً بمفاهيمه النقدية وممارساً معاييره الاجرائية، وهو يؤكد أن النقد لا يتجدد إلا إذا حدد نظامه المفهومي وبالذات عندما يستحدث جهازاً معرفياً يباشر به النص الأدبي كما لم يباشره به السابقون[٣٤].

ويقدم لنا المسدي تصوراً جديداً لماهية العملية النقدية ووظيفتها يلتقي مع الكثير من التطورات السيميولوجية والألسنية المعروفة، ومنها تلك التي طرحها رولان بارت فهو يرى أن النقد هو مجمع التقاء توالدين: توالد الوظيفة الانعكاسية (ويعني بها (Meta Language) وتوالد الوظيفة الشعرية[٣٥]. ويذهب إلى أن العملية النقدية مهما تنوعت وأياً كانت مقاصدها لا تخرج عن قانون قاعدي هو الضابط المعرفي لها وهي أنها محاولة لفك الارتباط بين الدوال والمدلولات، أو قل هي سعي إلى رسم خطوط القران بين بنيتين: بنية عميقة وبنية سطحية[٣٦]. ويشير المسدي إلى أن مقولة الحداثة النقدية تنهض على أربع دعامات أساسية هي: الدالة الأدبية، واللغة الأدبية،

والمقولات النقدية، والخطاب النقدي، ويذهب إلى أن توافر جميع أو معظم هذه الدعامات هو الذي يحقق الحداثة النقدية حيث يلاحظ أن التحام هذه الأركان يخلق أعلى درجة من درجات الحداثة النقدية، حيث تنجلي في هذه المرتبة كثافة الحداثة فتصبح مجمع الرؤى بحيث تتضافر عناصر المشروع الثقافي[٣٧].

ويزداد الوعي لدى الناقد العربي بماهية الحداثة النقدية، فيقدم لنا أحمد المديني ملامح رؤيا نقدية حداثية موحدة تكاد تعيد صياغة مقولات البنيوية الفرنسية في ما يشبه البيان (المانيفستو) النقدي يحتوي على ثماني نقاط أساسية تمتلك نظرة إلى النص لا كرجع أساسي لأدبية خارجية، ولكن كمجال يمتلك دواله القادرة وحدها على ربط العلاقات مع المدلولات، ثم مقدرة هذه الأخيرة، انطلاقاً من أسس لسانية ثابتة معروفة على توظيف وصياغة الدال. ولذا فهو ينفي الوظيفة التقويمية للنقد بقوله «ان النقد بعد هذا، يتوارى كدرس ذي طبيعة تلقينية في الأدب، ومعتمد لأحكام القيمة، انه لا مجال بعد لاي تشريع إلا التشريع الذي يقدر عليه النص وحده بما يمتلك بوصفه صناعة كلام، ولكن أيضاً بوصفه انتاجاً لخطاب هو خطابه»[٣٨]. ويلتقي الناقد مع رولان بارت في اعتبار النقد كتابة توازي الكتابة الابداعية حيث يقول «ان النقد في توصيف معرفي أهم هو خطاب في الأدب لا يتوقف عن انتاج وابداع مقولاته، ويبادل علائق التوصيل في الحقل والحقول التي ينصرف اليها، إنه، والحالة هذه، ليس تكملة، عدا أنه ليس سلطاناً على النص، ولا تعليقات موازية، انه يتحول إلى كتابة اخرى في الكتابة»[٣٩]. وعلى الرغم من رفض الناقد لأحكام القيمة، مثلما يفعل بارت، إلا أنه من جانب آخر لا ينفي الطبيعة الابستمولوجية (المعرفية) للخطاب النقدي، فهو يؤكد «أن الخطاب النقدي يشترط بنظام المعرفة، يتأسس على الابستيمة، ويتمفصل بين بنيات الدوال وحقول المدلولات»[٤٠].

وهكذا راحت السنوات العشر الأخيرة تكشف عن وعي متزايد بأهمية الانتماء إلى الحداثة النقدية ومفارقة المناهج والمقاربات الأكاديمية والتقليدية المتخلفة، والانتماء إلى المشروع الحداثي الحضاري العربي بشكل عام والمشروع الحداثي العربي الثقافي بشكل أخص بوصفه مشروعاً تأريخياً وحضارياً وسوسيولوجيا نابعاً من حاجات التغيير والتقدم. لقد أحس الناقد العربي خلال هذه الفترة أنه بحاجة إلى أن يطلق في فضاء الابداع قولة رامبو الشهيرة «لا بد لنا وأن نكون حداثيين بصورة مطلقة». فليس أمام الناقد العربي من سبيل سوى طريق تحديث ادواته ورؤياه ومنهجه تحديثاً جذرياً وشاملاً ، وذلك لا يمكن أن يتحقق إلا عن طريق الوعي العميق بحاجات التغيير والتحديث في جسد المجتمع العربي عموماً وفي الرؤيا النقدية تخصصياً. إلا أن الناقد العربي غير مطالب بإعادة انتاج آليات الحداثات أو الحداثانيات الأوروبية الغربية، وذلك بسبب التباين الواضح في درجات التطور والتغير بين المجتمعات الأوروبية من جهة والمجتمع العربي من جهة أخرى. ولذا فالحداثة النقدية العربية لا تغلق نفسها على منهجية واحدة مهما كانت هذه المنهجية متقدمة، وإنما تحتضن العديد من المنهجيات والمقاربات النقدية الخلاقة كما أن هذه الحداثة لا تقطع الجذور التي تربطها بالواقع الاجتماعي وقيمه وحاجاته ورؤاه، ولا تلتزم بموقف أونطولوجي وفلسفي محدد، وإنما تفسح المجال أمام تعددية الأصوات الحوارية وتعددية المواقف في فضاء الابداع والثقافة. ولذا فإذا نزعت الكثير من المقاربات الحداثانية والحداثية في الآداب الأوروبية والغربية إلى العزوف عن موقف قيمي أو تقويمي واضح والاكتفاء بموقف وصفي محايث، فإن الحداثة النقدية العربية تحاول أن تقيم مزاوجة بين المنظورات النقدية الحديثة وأحكام القيمة بشكل عام.

وفي الحقيقة فإن الناقد العربي في مواجهته لهذه المسألة، وأعني بها البعد القيمي في الرؤيا النقدية، وجد أن مفهوم القيمة قد تعرض طيلة العقود الماضية إلى نوع من التشويه المقصود ناجم عن شيوع النماذج والتطبيقات الرديئة والميكانيكية لأحكام القيمة من جهة، والعزوف المقصود من قبل عدد كبير من النقاد والمنظرين الجماليين والشكليين عن كل ما له صلة من بعيد أو قريب بمفاهيم القيمة.

ومن المعروف أن أغلب النظريات الجمالية والنقدية في

تاريخ الأدب والفن والنقد لم تكن تجرؤ على اسقاط الوظيفة التقويمية للعملية النقدية ولعملية التذوق والتلقي. إلا أن النزعات الجمالية والشكلية المتطرفة في الآداب العربية راحت تدريجياً تغفل هذا البعد لصالح موقف وصفي وموضوعي متطرف. ونجد أن هناك ضرورة لفحص مفهوم القيمة في الرؤيا النقدية قبل مواجهة موقف النقد العربي الحديث من هذه الاشكالية.

يجمع أغلب النقاد والباحثين، منذ أفلاطون وأرسطو وحتى الوقت الحاضر، على أن للنقد، اضافة إلى وظائفه الأخرى المتمثلة في التفسير والتحليل والاكتشاف والوصف، بعداً تقويمياً ـ أو قيمياً ـ لا يمكن اغفاله، وهم يؤكدون على أهمية احكام القيمة وضرورة فحص القيم الفكرية والانسانية كقضايا الحقيقة والصدق والقبح والجمال والجودة والرداءة واستخلاص الرؤيا الاجتماعية والحضارية والأيديولوجية التي يحملها النص الأدبي، إذ لا يمكن تجاهل منظومة القيم الفكرية التي يزخر بها النص الأدبي والاقتصار على وصف القيم الجمالية الخالصة. فالناقد ريتشاردز يؤكد أن الناقد «لا يستطيع مطلقاً أن يتجنب استخدام بعض الأفكار القيمية، فوظيفته كلها إنما هي تطبيق لآرائه في القيمة»[٤١] ويبين ريتشاردز، وهو بصدد تأسيس نظرية سيكولوجية في القيمة أنه لا يسع النقد أن يظل بدون نظرية عامة في القيمة وبدون مجموعة من المبادىء الواضحة في الأخلاق[٤٢]. وينفي رينيه ويليك امكانية الاقتصار على دراسة الخصائص الاسلوبية مؤكداً أن عملية الوصف للمكونات الفنية ليست عملية موضوعية خالصة محايدة تنفصل عن الحكم التقويمي. ويخلص ويليك إلى حكم مهم فيقول: «ليست هناك حقيقة محايدة في الأدب، وليست هناك خصصية لم تأت عن طريق حكم نقدي، كما أنه لا يوجد جزء في العمل الفني يمكن أن يحلل بوسائل وصفية خالصة، ذلك أن العمل الفني بناء من القيم، وينبغي أن تدرك القيمة بواسطة الناقد، وكل محاولة لطرح القيمة من الدراسة، أو جعل هذه الدراسة علماً يشبه علم النبات لا بد أن تخفق»[٤٣].

ويوضح ناقد آخر هو بيير ميرسر أننا عندما نشتغل نقدياً على عمل أدبي فنحن لا نصفه فقط ونجعله مفهوماً من قبل بقية القراء، وإنما نقوم بالحكم عليه في الوقت نفسه، بشكل صريح أو ضمني[٤٤]. ويستعرض هذا الناقد اشكالية أحكام القيمة في الأدب الانكليزي، فيلاحظ أن التقليد التقويمي له جذوره في النقد الكلاسي الجديد لدى درايدن وبوب وجونسن، وان هذا الاهتمام بأحكام القيمة قد استمر في القرن التاسع عشر من قبل معظم النقاد أمثال ماثيو أرنولد وهنري جيمز، كما تواصل في أعمال عدد من النقاد في القرن العشرين أمثال ف. ر. ليفير. إلا أنه يلاحظ من جانب آخر أن الحماسة الجديدة للموضوعية وللتحليل الدقيق كانت تنطوي على عدم اكتراث بالحكم، بحيث بدت موضوعية الوصف غالباً، وكأنها تقصي التقويم الذي يشتبه في كونه فعلاً ذاتياً مقترناً بالمؤلف، ولذا فهو يلمس أن الرغبة في المعايير الموضوعية قد أدت إلى تطوير نقد وصفي لم تكن غايته الحكم ولكن المعرفة. إلا أنه يشدد على أن الحكم متضمن في الوصف والتحليل، لأن تحليل العمل الأدبي هو اكتشاف للشكل والنسق، وبذا فهو تقدير للقيمة، ويخلص هذا الناقد إلى اعتبار كل نقد جيد بمثابة توكيد وكشف عن القيمة[٤٥].

ويدين الناقد الألماني هورست شتاينمتز أنماط التفسير (التأويل) التي تركز على النص فقط، ويرى أن التفسير الأدبي نشاط منتج وبناء يجمع بين النص وبين بعض المعايير التقويمية خارج نطاق النص ذاته[٤٦]. وهو يشير الى ان التفسير لا يمكن أن يتحقق الا من زاوية خارج النص، ولذا فهو يرى أن التفسير يصبح مستحيلاً بدون اطار مرجعي خارج نطاق النص. وهو ينعي على التفسير الأدبي خلال العصور الماضية اهماله لوظائفه الاجتماعية مبيناً أن الهدف الحقيقي للتفسير ليس التوصل إلى المعرفة الصادقة أو الخالصة بالأعمال الأدبية ومدى كفاية هذه المعرفة في النص، ولكن الهدف الحقيقي هو ادراك الوظيفة الاجتماعية للأدب[٤٧].

ومن كل ما تقدم نجد أن نزوع بعض الاتجاهات النقدية الوصفية والموضوعية ومنها بعض الاتجاهات الجمالية والشكلانية والبنيوية لاقصاء القيمة عن الرؤيا النقدية عملية

مصطنعة وتحد من فاعلية العملية النقدية ذاتها. لذا وجدنا تودوروف مثلاً قد تصدى لموقف رولان بارت المناهض للحقيقة وأعلن في كتابه «نقد النقد» صراحة أنه لا يشاطر بارت موقفه تجاه الحقيقة مؤكداً أن للأدب علاقة بالحقيقة، وللنقد أكثر من علاقة بها[٤٨]، ويشكك تودوروف بنوايا الخطاب الذي يتخلى عن الحقيقة متسائلاً: «ماذا يعني التخلي عن الخطاب الذي يتخذ من الحقيقة أفقاً له: أهو شيء آخر غير الانتساب إلى النسبوية المعممة؟»[٤٩] ويؤكد هذا الناقد أن العلاقة بالقيم هي من صميم الأدب، ليس لأنه من المستحيل الحديث عن الوجود دون الرجوع اليها وحسب وإنما أيضاً لأن فعل الكتابة هو فعل اتصال مما يتضمن امكان التفاهم، باسم القيم المشتركة[٥٠]. وقد عاد تودوروف حديثاً لتطوير موقفه من أحكام القيمة في المحاضرة التي ألقاها هذا العام في جامعة أوكسفورد تحت عنوان «الحقيقة الشعرية: ثلاثة تأويلات»[٥١] وأكد فيها أن الأدب متصل بالحقيقة وأنه مرتبط بعالم الحقيقة. وتعرض في هذه المحاضرة إلى موقف الاتجاهات البنيوية وما بعد البنيوية Post - Structuralism من اشكالية القيمة فبين أن مهمة النقاد والبنيويين ظلت تتمثل في تشخيص ووصف المكونات التي تكون العمل، أو مجموعة من الأعمال التي يطلق عليها مصطلح الجنس الأدبي، ولا ينفي هؤلاء النقاد علاقة هذه الأعمال الأدبية بالقيم، إلا أن ذلك متضمن بانعدام اهتمامهم بهذه القضايا. ان ما يثير اهتمامهم ـ كما يقول تودوروف ـ هو التكوينات الأسلوبية والتمظهرات السردية والتمفصلات الثيمية (الموضوعاتية)، أي العالم المحايث للعمل، ولا شيء سواه. ويستدرك تودوروف مبيناً أننا قد نجد استثناء في شكل ما وراء الحقيقة meta - truth شبيهة بتلك التي لدى التاريخاني. فالناقد قد يتناول فعلاً العلاقة بين العمل الأدبي والحقيقة والقيم، ولكن فقط من أجل اكتشاف ـ أو بالأحرى تقرير ذلك ما دام هو يعرف الجواب مقدماً بوصفه معتقداً أدبياً ـ ان العمل الأدبي غير مترابط نهائياً، وبذا فهو لا يؤكد شيئاً ويقوم بتدمير قيمه الخاصة، وهذا ما يحدث في عملية تفكيك النص[٥٣]. ويخلص تودوروف إلى القول ان الفرق بين البنيويين الكلاسيكيين وما بعد البنيويين يتمثل في أن البنيويين قد أقصوا مسألة الحقيقة في النص، بينما يريد ما بعد البنيويين بتناولهم لمسألة الحقيقة أن يعبروا عن حقيقة وحيدة، وهي أن الحقيقة لا توجد، وتظل متعذرة البلوغ[٥٤]. وأخيراً يعلن تودورف انحيازه الصريح إلى جانب الوظيفة التقويمية للنقد، إذ يقول وهو يتحدث عن الشعر، «إن الشعر هو أيضاً بحث عن الحقيقة والقيم وليس هناك ما يدعو إلى الخجل من أعلان ذلك، وفي السعي لمعرفة كيف يتحقق ذلك بمصطلحات ملموسة»[٥٥].

ويحفل تاريخ النقد الأدبي بالكثير من المعارك النقدية الخصبة التي دارت بين النقاد الذين يؤكدون على ضرورة استخلاص أحكام القيمة من النص الأدبي وبين أولئك الذين يعدون لاسقاط أحكام القيمة وتجاهلها والاكتفاء بعملية وصف موضوعي محايد. وقد شهد النقد العربي، القديم منه والحديث مثل هذا الجدل الخصب، وإن كانت كفة النزعة التقويمية أرجح. والمعايير النقدية الذوقية القديمة، أو تلك التي كشفت عنها المؤلفات النقدية العربية القديمة لم تكن تغفل جانب القيمة، بل كانت تبالغ أحياناً بالاحتفال بهذا الجانب حتى يتحول الأمر في بعض الأحيان إلى اخلاقي خارجي وغير نابع من النص ذاته. وفي العصر الحديث، اهتم الرعيل الأول من رواد النقد العربي أمثال طه حسين والعقاد والمازني بأحكام القيمة أيما اهتمام. فقد أعار طه حسين مسألة الصدق عناية خاصة، فهو يتهم بشار بمحاباة الصدق في معظم ما كتب لأنه كان منافقاً في سيرته يداري الناس ويتقيهم ليعيش، لكنه يعترف له بالصدق في موضعين اثنين هما الهجاء وشكوى سوء مكانه من الناس[٥٦]. وحاول طه حسين استظهار عوامل التطور المادي في المجتمع الاسلامي واحتكامه في دعوى الصدق إلى مدى استجابة الشعراء على ذلك العهد لتلك العوامل، والنزول على مطالبها في القول والتعبير[٥٧]. أما المازني فقد اتهم الكثير من الشعر القديم والحديث بالكذب والتزوير[٥٨]. كما عني العقاد بشوقي وأفصح عن كذبه في كثير من المواطن، بحيث بات الصدق لديه رديف الجودة[٥٩]. ويكاد يجمع النقاد العرب في هذا القرن على ضرورة أحكام القيمة في العمل النقدي، شريطة أن لا يكون

ذلك بشكل مقحم أو متعسف. ويدعو الدكتور عز الدين اسماعيل إلى الدمج بين القيم الفنية والقيم الفكرية والعقلية وعدم الاقتصار على نظرة أحادية للفن وهو يرى أن فلسفة الناقد الخاصة التي يتخذ منها معياراً لقيمة العمل الأدبي لا بد أن تكون فلسفة عقلية فنية معاً، وهو يذهب إلى أن الحكم النقدي هذا لا بد أن يستمد قيمته ـ كما يستمد الأدب قيمته ـ من صلته بالحياة[٦٠]. ويبدو لنا الدكتور مصطفى ناصف في كتابه «دراسة الأدب العربي» أكثر تحفظاً في قبول أحكام القيمة وأقرب ما يكون إلى النزعة الجمالية، وهو يرى أن القصيدة الناضجة لا يمكن أن تقاس بمقاييس الصدق[٦١]، وهو يعتقد أن هذه العناية البالغة بالصدق صرفتنا عن تحليل الشعر ذاته، وخيل إلى كثيرين أن أمور الصدق ألصق بالشعر من توضيح العمل توضيحاً مستقلاً[٦٢]. ويبدو لنا أن الدكتور مصطفى ناصف كان يخشى قيام نزعة تقويمية وأخلاقية خالصة ومباشرة.

ونحن نرى هنا أن دعوتنا إلى رد الاعتبار إلى أحكام القيمة لا تنطوي ضمناً على الدعوة إلى خلق نقد تقويمي مستقل ومتكامل، فمثل هذا الأمر قد يقود العملية النقدية إلى موقف أخلاقي وتعليمي مباشر قد يبعد النقد عن وظيفته الجوهرية المتمثلة في الكشف عن شعرية النص ومقومات حياته الداخلية ورؤياه. ولذا فإن المقصود من دعوتنا هذه أن تتحول القيمة إلى بعد واحد من أبعاد الرؤيا النقدية ليس الا، وشريطة أن يعمد الناقد إلى استخلاص قيم النص من خلال عملية معاينة طويلة ودقيقة وليس عن طريق القسر والفرض الخارجيين. وهذا ما نلمسه في الكثير من كتابات نقاد هذه المرحلة أيضاً، وإن كنا نخشى في بعض الأحيان مغالاة بعض نقادنا في الاحتفال بالمنحى الوصفي والموضوعي في المعاينة النقدية واغفال أو تجاهل أحكام القيمة في بعض الأحيان. نحن بالطبع لا ندعو مثلاً إلى عملية اعادة انتاج أو استحضار نقد تقويمي مخفق كالذي أسسه الناقد الأمريكي أيفور ونترز والذي سقط فيه في موقف اخلاقي ووعظي مباشر دفعه إلى اصدار مجموعة من الأحكام التقويمية التعسفية التي أثارت ضده الرأي العام الأدبي بشكل كامل[٦٣]. ولقد كان المثال السيء الذي قدمه المنحى التقويمي لدى وتنرز من أسباب النفور من أي منحى تقويمي جاد، فقد أصدر هذا الناقد مجموعة من الأحكام التقويمية التعسفية بحق عدد من الأدباء وعبر عن اعجابه المفرط بأسماء أدبية لا قيمة لها أو تمتلك قدرات محدودة، فقد اعتبر السيدة اليزابيث داريوش ـ وهي شاعرة مغمورة ـ أرق شاعرة انجليزية، وواحدة من الشعراء القلائل الاحياء الذين يوصفون بالعظمة، كما أصدر حكماً آخر بحق شاعر ثانوي هو أرلنجتون روبنسون قال فيه انه شاعر عظيم رزين، ووصف احدى قصائده بأنها من أعظم القصائد لا في عصرنا وحده بل في لغتنا أيضاً. ولم يكتف بهذا بل قال عن هذه القصيدة انها ربما كانت من أعظم ما يقع عليه نظر انسان، كما تحدث عن شاعرة ثانوية لم تصدر سوى ديوان واحد هي أوليد كرابسي فقال عنها انها ليست فحسب شاعرة خالدة بل كانت من أشهر الشعراء في عصرنا. ونشر ونترز مجموعة من المختارات الشعرية التي اختارها بنفسه لعدد من شعراء عصره فلوحظ أن نصف الأسماء التي اختارها إنما هي أسماء أصدقائه ومريديه وتلامذته، ويؤكد أحد النقاد أن اختياره للقصائد كان رديئاً أو مبنياً على الهوى[٦٤].

طبعاً نحن لا نريد أن نحتفي بمولد مثل هذا النقد التقويمي السطحي المتعسف، وإنما ندعو إلى أن يتحول البعد التقويمي إلى بعد داخلي من أبعاد العملية النقدية ذاتها بآفاقها التأويلية والتحليلية والنصية المختلفة، متجاوزين الامتثال لوثنية النص وبنيته وأفساقه فقط والمجرد من أي بعد معرفي أو تقويمي أو رؤيوي.

وبالتأكيد فإن الناقد العربي الحديث، وهو يعيد النظر بماهية أحكام القيمة وكيفية اعادة دمجها بالمنظور النقدي الحداثي سيواجه مجموعة من التساؤلات الاشكالية الدقيقة:

ترى أين تكمن القيمة؟

هل القيمة موضوعية أم ذاتية؟

ألها وجود حقيقي داخل النص أم أنها نابعة من تصوراتنا ووعينا؟

أهي مجرد حاجة سيكولوجية وميتافيزيقية أم أنها شيء خارجي يرتبط بالمرجع؟

وما هي الأدوات والمعايير التي يمكن استخدامها لمعاينة واستنباط القيمة من النص الأدبي؟

هذه وغيرها تساؤلات مشروعة وخطيرة، وعلى الناقد العربي أن يواجهها ويكتشف بتجربته الخاصة اجاباتها الملائمة.

يحفل تاريخ النقد الأدبي وعلم الجمال بالكثير من وجهات النظر في هذا الميدان، وقد حاول الفلاسفة تبرير القيم بمحاكمة عقلية، كما حاولوا ترتيبها انطلاقاً من مثل أعلى، منشئين بذلك ما يدعونه تراتب القيم، أو ما سماه نيتسه جدول القيم، وحسب هذا المفهوم تطلق لفظة القيمة على كل ما يتقرب من النموذج المثالي للخير في كل مذهب من المذاهب الفلسفية، مثال ذلك أن اللذة هي القيمة العليا في مذهب «المتعية»، والمنفعة في مذهب «المنفعية» والسيطرة على النفس في مذهب الرواقيين، وهنالك من يرى أن مفهوم القيمة هو أصلاً نابع من الذات ومتأثر بها، فهو بالتالي مختلف بتنوع الأشخاص والمواقف ومرتبط بتحقق الحاجات وارضائها. فالشيء لا قيمة له إلا في تعلق الرغبة به[٦٥]. ويذهب ريتشاردز وهو بصدد اقامة نظرية سيكولوجية في القيمة إلى نفي الصفة المطلقة الموضوعية للقيم مؤكداً أن جميع القيم ذاتيه ونسبية، وهو يرى أن القيمة هي القدرة على اشباع الرغبة أو الاحساس بطرق مختلفة معقدة[٦٦]. ويعتقد ي. د. هيرش أن القيمة الأدبية تكمن في العلاقات بين العمل الأدبي وقرائه[٦٧]. ويقدم الناقد جيرمي هاوثورن تصوراً للقيمة مفاده أن القيمة علائقية أكثر من كونها مسألة داخلية أو خاصية كامنة في داخل النص. ويميز هاوثورن بين صنفين من النقاد في تعاملهم مع القيمة. نقاد يمتلكون نظرة واحدية للقيمة وآخرون يمتلكون نظرة تعددية للقيمة فالنقاد ذوو النظرة الواحدية يقومون العمل الأدبي بمعيار ثابت بغض النظر عن طبيعة هذا العمل وجنسه الأدبي، وهم غالباً ما يؤكدون على «الجواهر» أو «الأساسيات» أكثر من تركيزهم على الاعتبارات العلائقية، وبذا فهم يذهبون إلى الاعتقاد بأن القيمة تكمن في العمل الأدبي أكثر من كونها في العلاقات التي تربطه بما هو خارجه، بينما يميل النقاد الذين يمتلكون نظرة تعددية إلى الاعتقاد بأن كل جنس أدبي يجب أن يحكم عله بمصطلحاته الخاصة به، أي أن العمل الأدبي المعين يمكن أن يقيم بطرق عدة متنوعة، ويقع ضمن هذا الصنف ما يذهب اليه جون أليس في التأكيد على عنصر التحقق، إذ يرى هذا الناقد أن التقويم لا يشير مباشرة إلى خصائص النصوص وإنما الى تحققها بوصفها نصوصاً أدبية، ويطلق هاوثورن مصطلح «النظرية التمثيلية» في التقويم الأدبي على ذلك المنحى الذي يمثله صاموئيل جونسن وجورج لوكاش، وهو المنظور الذي يميل لتقويم الأدب بالاحالة الى عمقه وصحته وتحليله وتصويره للعالم[٦٨]. ويميز الناقد غرييم هف (أو غراهام هو) بين ضربين من القيم: قيم شكليه وقيم خلقية وهو يرى ضرورة التفاعل بين الاعتبارات الخلقية والشكلية بوصفه عملية جدلية، وهو يؤكد على أن التركيب بين النقد الشكلي والنقد الخلقي لا بد وأن يكون ديناميكياً. ويخلص هف إلى القول ان الشكلي ينبع من المتعة بالايقاع والطراز، والخلقي من الرغبة في التعبير، لكنهما يتواصلان في عمل فني غير مكتمل، ويتحدان اتحاداً نهائياً وذلك لأن الاساس المشترك الوحيد للوجوه الخلقية والشكلية في عمل أدبي هو أنهما قسمان من مشروع واحد[٦٩].

ومن كل ما تقدم نخلص إلى القول انه لا يمكن للرؤية النقدية الحداثية، رغم كل الاغراءات الشكلية والجمالية، الاقتصار على موقف وصفي وموضوعي محايد للنص ولا بد من تدعيم التحليل الألسني والاسلوبي والسيمولوجي والتأويلي بحد معين من حدود الحكم والتقويم. وهذا بدوره يجب أن يأتي تلقائياً ونابعاً من حيثيات تأويلية مقنعة تستند إلى المعاينة الأمينة لجوهر النص ورؤاه وصولاً إلى استقراء مستويات القيمة والرؤيا في النص الأدبي وبيان مدى صلتها بالحياة والواقع.

مرة تحدث ناقد فرنسي بجرأة مدهشة عن السبب الذي يدفعه للتخلي عن أحكام القيمة قائلاً: «إن عصرنا لا يملك اليقينيات المشتركة الاجتماعية والايديولوجية التي استطاعت في أزمان اخرى أن تعطي السلطة لنقد حكم ملفوظ»[٧٠] وهذا قول يصح على وضع شاعر أوروبي في مجتمع يسحق

حريته ويستلب ارادته ويحول كل شيء إلى قيمة صنمية وسلعة في سوق التبادل، وهو نفسه الذي فتح الطريق امام النزعات النهلستية (العدمية) وكل الاتجاهات الشكية واللاادرية التي ترفض الايمان بأي يقين موضوعي، إلا أن الناقد العربي الحديث لا يعاني بالضرورة مثل هذا الوضع المأساوي، فهو يمتلك قيمه الخاصة، وإيمانه العميق بالانسان والتغيير والمستقبل، ولذا فهو غير ملزم باستعارة هذا الموقف النهلستي والسوداوي من القيم والحقيقة، بل انه، على العكس تماماً، يحس بضرورة الدمج الفعال بين الأدوات المنهجية والاجرائية للرؤيا النقدية الحداثية بما فيها من وصف وتحليل وتأويل من جهة وبين منظومة القيم الانسانية والحضارية التي تزخر بها التجربة الانسانية. وهذا هو بالذات ما يمنح الرؤيا النقدية الحديثة للناقد العربي الحديث خصوصيتها وتميزها وأصالتها.

الهوامش

(١) «الرواية والايديولوجية في المغرب العربي» ـ سعيد علوش، دار الكلمة للنشر، بيروت ١٩٨١، ص ١١٩.

(٢) راجع «الحداثة» ـ تحرير ما لكم برادبري وجيمس ما كفارلين، ترجمة مؤيد حسن فوزي، دار المأمون، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ١٩٨٧.

(٣) «جدل الحداثة في الشعر» وهو في الأصل البحث الذي تقدمنا به إلى مهرجان المربد السادس عام ١٩٨٥ ونشر في «مدارات نقدية في اشكالية النقد والحداثة والابداع» فاضل ثامر وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ١٩٨٧، ص ١٦٧ ـ ٢١٠.

(٤) «الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين» ـ ألبيريس، ترجمة جورج طرابيشي، منشورات عويدات، بيروت ١٩٥٦، ص ١٢٤.

(٥) «النقد الأدبي ومدارسه الحديثة» ـ ستانلي هيامن ترجمة د. احسان عباس ود. محمد يوسف نجم (جـ ١) بيروت ١٩٥٨، ص ٢٢.

(٦) المصدر السابق ص ٩.

(٧) «نظرية الأدب». أوستن وارين ورينيه ويليك، ترجمة محيي الدين صبحي، دمشق ١٩٧٢ ص ٨٩.

(٨) المصدر السابق ص ١٨٠.

(٩) المصدر السابق ص ١٧٩.

(١٠) «النقد الأدبي ومدارسه الحديثة» ص ١٧.

(١١) المصدر السابق ٢٠

(١٢) «النقد التحليلي» ـ محمد محمد عناني، القاهرة [د. ت] ص ٨ ـ ٩.

(١٣) المصدر السابق ص ١٧.

(١٤) «النقد الانجليزي الحديث» ـ ماهر شفيق فريد، القاهرة ١٩٧٠، ص ٦٥.

(١٥) «النقد والحقيقة» ـ رولان بارت، ترجمة ابراهيم الخطيب، المغرب ١٩٨٥ ص ١١٠.

(١٦) المصدر السابق، ص ٨.

(١٧) المصدر السابق، ص ٧.

(١٨) المصدر السابق، ص ٦٩.

(١٩) المصدر السابق، ص ٧٧ ـ ٧٨، وص ٦٠، ٨٣.

(٢٠) «نقد النقد». ت. تودوروف ترجمة د. سامي سويدان وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ١٩٨٦، ص ١٦.

(٢١) المصدر السابق، ص ١٣٢.

(٢٢) المصدر السابق ص ١٤٧.

(٢٣) المصدر السابق ص ١٤٩.

(٢٤) «النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا» ـ د. فؤاد أبو منصور دار الجيل، بيروت ١٩٨٥، ص ١٧.

(٢٥) المصدر السابق ص ٢٠.

(٢٦) المصدر السابق ص ٢١.

(٢٧) «نشأة النقد الأدبي الحديث في مصر» ـ عزالدين الأمين، دار المعارف بمصر، ١٩٧٠ (طـ ٢).

(٢٨) المصدر السابق ص ٨ ـ ٩.

(٢٩) المصدر السابق ص ١١٢ ـ ١١٣.

(٣٠) «النقد الأدبي الحديث في لبنان» د. هاشم ياغي، دار المعارف بمصر ١٩٦٨.

(٣١) المصدر السابق ١٤٩ ـ ١٥٠.

(٣٢) «النقد الأدبي الحديث في العراق». د. احمد مطلوب، القاهرة، ١٩٦٨.

(٣٣) «النقد والحداثة» ـ د. عبد السلام المسدي، دار الطليعة، بيروت ١٩٨٣.

(٣٤) المصدر السابق ص ١٦.

(٣٥) المصدر السابق ص ٢١.

(٣٦) المصدر السابق ص ١٥.

(٣٧) المصدر السابق ص ٢٢.

(٣٨) «في أصول الخطاب النقدي الجديد» ـ ترجمة وتقديم أحمد المديني، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ١٩٨٧ ص ٥ (المقدمة).

(٣٩) المصدر السابق ص ٦.

(٤٠) المصدر السابق ص ٦.

(٤١) «مبادىء النقد الأدبي» ـ ريتشاردز ص ٧٦.

(٤٢) المصدر السابق، ص ٧٦.

(٤٣) «حاضر النقد الأدبي» ترجمة د. محمود الربيعي، دار المعارف القاهرة (طـ ٢) ١٩٧٧ ص ٥٢ ـ ٥٤.

(٤٤) A Dictionary of Modern Critical Terms, edited by Roger Fowler, London, 1973, P. 60.

(٤٥) Ibid P. 61.

(٤٦) «حول اهمال الوظيفة الاجتماعية للتفسير في دراسة الأدب»

هورست شتايمتز، ترجمة مصطفى رياض، مجلة «الفصول» القاهرة العدد (٣) ١٩٨٥) ص ٦٥.
(٤٧) المصدر السابق ص ٦٨ - ٧٠.
(٤٨) «نقد النقد» - ص ٦٩.
(٥٠) المصدر السابق ص ١٥٠.
(٥١) «Poetic Truth: Three Interpretation » T. Todorov in «Essays in Criticism» April, 1988.
(٥٢) Ibid., P. 95.
(٥٣) Ibid, P. 97.
(٥٤) Ibid., P. 97.
(٥٥) Ibid, P. 99.
(٥٦) «دراسة الأدب العربي» د. مصطفى ناصف، دار الأندلس، بيروت (ط ٢) ١٩٨١ ص ١٣٠.
(٥٧) ««تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث في الربع الأول من القرن العشرين» د. حلمي مرزوق، بيروت ١٩٨٣ ص ٤٨٣.
(٥٨) «دراسة الأدب العربي» ص ٣١٦.
(٥٩) المصدر السابق ص ٣١٦.
(٦٠) «الأدب وفنونه» د. عز الدين اسماعيل، دار الفكر العربي القاهرة (ط ٧) ١٩٧٨ ص ٧٤ - ٧٧.
(٦١) «دراسة الأدب العربي» ص ٣٣٥.
(٦٢) المصدر السابق ص ٣١٨.
(٦٣) «النقد الأدبي ومدارسه الحديثة» ص ١١٤.
(٦٤) المصدر السابق ص ٩٤ - ٩٦.
(٦٥) «المعجم الأدبي» - جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت (ط ١) ص ١٩٩، ٢١٧.
(٦٦) «مبادىء النقد الأدبي» - ريتشاردز ص ٨٩، ٢٣.
(٦٧) Unlocking the Text - Jeremy Hawthorn, London 1987, P. 124.
(٦٨) Ibid P.P. 124 - 126.
(٦٩) «مقالة في النقد» - غراهام هو، ترجمة محيي الدين صبحي، دمشق ١٩٧٣ ص ٥٠ - ٥٢.
(٧٠) «النقد الأدبي» - كارلوني وفيللو، ترجمة كيتي سالم، دار عويدات بيروت، ١٩٧٣ ص ١٥٢.

صدر حديثاً

الفتاة الايطالية

تأليف ايريس مردوخ

ترجمة فؤاد كامل

هرب ادموند من عائلته إلى حياة متوحّدة. وحين عاد للمشاركة في جنازة أمّه، وجد نفسه داخل مشاكل قديمة ومريعة، كما وجد مشاكل جديدة أخرى.

واكتشف من جديد خادمة العائلة الأزليّة، الفتاة الايطالية الدائمة التغيُّر والتي كانت أبداً الأمّ الأخرى. وهذه العودة الخاصّة إلى الأمّ تخفي عدة مفاجآت لادموند.

وقد علقت جريدة الدايلي تلغراف على الرواية بأن مؤلفتها ايريس مردوخ هي أفضل روائية انكليزية معاصرة.

منشورات دار الآداب