ثقافة النص الأدبي..
ثقافة النص النقدي

باقر جاسم محمد

أولاً: في تعريف الثقافة.

لعل من أولى مهام أي بحث جاد أن ينزع أولاً إلى تحديد مفاهيمه ومصطلحاته تجنباً لأي خلط محتمل قد ينجم عن الاختلاف مع ما استقر في أذهان الآخرين من صور فكرية للمصطلحات قد تجعل الحوار منقطعاً قبل أن يبدأ. وسنكتفي هنا، بتعريف مصطلح الثقافة لحاجة مجال البحث إلى هذا التعريف باعتبار أن النص الأدبي والنص النقدي مصطلحان لا خلاف عليهما، فهما يستعملان في هذا البحث وفقاً لصيغة مرنة لأن أشكال البحث هو تحديد ثقافتهما معاً لا البحث في جوهر النص الأدبي أو النقدي.

فما هي الثقافة؟

كلنا يعرف ذلك المفهوم الشائع عند عامة الناس من أن المثقف، وبالتالي الثقافة، هو الشاعر أو الأديب أو الفيلسوف والمفكر ومن في حكمهم. وهو مفهوم يحصر الثقافة ضمن ما عرف بالثقافة الأدبية والإنسانية فقط مستبعداً منها العلوم الصرفة والتطبيقية ولسوف نجد نظائر لمثل هذا المفهوم عند مفكرين معروفين. فالدكتور طه حسين يرى أن ـ الثقافة عاصم الحرية من المعتدين عليها، ويتحدث عن الحضارة والقوة والثروة على أنها أمور يحدثها أمران هما «الثقافة والعلم»[1]، واستناداً إلى هذا الفصل بين الثقافة والعلم نستنتج أن طه حسين يعتبر الثقافة شيء والعلم شيء آخر. ومن الواضح أن هذا التفريق إنما هو تنويع على الفكرة الشعبية الشائعة عن الثقافة التي تحصر الثقافة في نطاق العمل الفكري والأدبي فحسب. ويعرف أنطون المقدسي الثقافة على أنها «القراءة والإصغاء، السؤال والحوار. تلك هي الثقافة ولا شيء آخر»[2]، وهو تعريف ينطوي على تضييق للمفهوم، لذلك لا نحبذه لغايات ستتضح فيما يلي من البحث.

ويرى الدكتور زكي نجيب محمود أن «صميم الثقافة العربية ـ لا فرق في ذلك بين قديمها وحديثها ـ هو انها تفرق تفرقة حاسمة بين الله وخلقه، بين الفكرة المطلقة وعالم التحول والزوال بين الحقيقة السرمدية وحوادث التاريخ . . .»[3] وهو تشخيص لأهم إشكال من إشكالات الثقافة العربية في صورتها المعرفية البحت، ولكنه يهمل صيرورتها الراهنة إلى ثقافة حياة وثقافة عصر، ولقد استدرك الكاتب ذلك بعد حين إذ يقول:

«أم المشكلات في حياتنا الثقافية الراهنة هي محاولة الكشف عن صيغة لحياتنا الفكرية والعملية، تجمع لنا في طيها طرفين «إذ تحافظ لنا على خصائصنا العربية الأصيلة،

وفي الوقت نفسه تفتح لنا الأبواب على مصاريعها لنستقبل - في رحابة صدر - أسس الحضارة العصرية»[٤] وهنا يكون الك تب قد نقل المشكلة الثقافية من إطارها الفكري البحث إلى إطار ثقافي أوسع يتمثل باستيعاب الثقافة للجوانب العملية والحضارية الراهنة، وهي إشارة واضحة إلى العلوم والتكنولوجيا التي استبعدها مفكرون آخرون، وينتبه الأستاذ الشاذلي القليبي إلى ضرورة جمع الثقافتين، الأدبية والعلمية) حين يقول «كان من أهم الشواغل، أن - لا تطغى العقلية العلمية والتكنولوجية - على شدة احتياجنا إليها - فتطمس في نفوس الأجيال الصاعدة معاني التراث وقيم الروح ومنازع التوق إلى الإنسان الأكمل»[٥] ويشير هذا التشخيص إلى أمرين معاً، أولهما تلمس مسألة الموازنة بين المكونات الروحية للثقافة، وهو ما يقع في باب الثقافة الأدبية والفكرية، والأمر الثاني الحذر إزاء طغيان العناصر المادية للثقافة ممثلة بالعقلية العلمية والتكنولوجية، على إعناصر الثقافة الروحية التي هي في عرف الباحث «جملة المواقف، وجملةن الأفكار والآراء التي هي قوام مجتمع ما في زمن ما»[٦]، كما يقول في مكان آخر، ولقد كان النظر إلى مسألة جناحي الثقافة، الأدبي والعلمي، يشغل بال الكثير من المفكرين وإن لم نعدم من لايزال يعتبر المسألة كلها كما كانت عام ١٩٣٩ حين نشر طه كتابه (مستقبل الثقافة في مصر) وخصوصاً بين نقاد الأدب. فالدكتور أحمد نصيف الجنابي، يتحدث، في نص نقدي له قائلاً «ليس هناك ما ينمي الفن كالثقافة والعلم»[٧]، فكأنه ينظر، كما نظر طه حسين إلى العلم على أنه شيء آخر سوى الثقافة، ولقد اقتضت مسألة تطوير مفهوم الثقافة وقتاً طويلاً قبل أن نصل إلى مفهوم شامل للثقافة، فلقد هجر الكتاب إلا أقلهم ذلك المفهوم الذي يرى في الثقافة شعراً وقصة ومقالة، واتسع النظر المنهجي ليقدم لنا مفهوماً ناضجاً لها، فنقرأ تعريفاً للثقافة يرى أنها «الإرث الاجتماعي، ومحصلة النشاط المادي والمعنوي للمجتمع، ويتكون الشق المعنوي من حصيلة النتاج الذهني والروحي والفكري والفني والأدبي والقيمي ويتجسد في الرموز والأفكار والمفاهيم والنظم وسلم القيم والحس الجمالي إلخ. والشق الثاني يتكون من مجمل النتاج الاقتصادي والتقني (الأدوات والآلات) والبيوت وأماكن العمل والسلاح الخ. أما الإطار الاجتماعي الذي سيتحقق من خلاله هذا الإرث المستمر والمتطور من جيل إلى جيل، فهو المؤسسات - والطقوس والجماعات وأنماط التنظيم الاجتماعي الأخرى، وتكون الثقافة الشخصية الحضارية وهي مقوم أساسي للشخصية القومية»[٨]. . إن شمول هذا التعريف يتجاوز كثيراً رأي جارلس بيرسي سنو حول جناحي الثقافة، أو الثقافتين العلمية والأدبية، وحول الهوة بينهما التي تشكل «خصوصية من خصوصيات الثقافة في الغرب المعاصر»[٩] ونعتقد بأن ثقافة نهايات القرن العشرين تتألف من مكونات أساسية هي:

أولاً: ثقافة أدبية:

وهي ثقافة الاختصاص نسبة إلى موضوع بحثنا وتتميز بأن موضوعها الإنسان، والعالمين الداخلي الوجداني والاجتماعي الذي يحيا فيه الإنسان. ووسيلة هذه الثقافة اللغة التي تجنح للمجاز والخيال والتعبير وصولاً إلى غاية أساسية هي إحداث نظير انفعالي وجمالي عند المتلقي، ويتصف منهج هذه الثقافة بالمرونة، فليس لها نموذج مثالي عليها أن تماثله في ما يختص بالمنهج، وتشمل دراسة اللغة والنتاج الأدبي بكافة أشكاله والفنون كافة وفلسفتها، والفكر وتجلياته.

ثانياً: ثقافة علمية إنسانية:

وهي ثقافة قريبة من الاختصاص، موضوعها الإنسان أيضاً لكن لغتها لغة توصيل وإفهام، ومنهجها قريب من مناهج العلوم البحتة في الصرامة والدقة فيما يختص بوسائل الدراسة ونتائجها لا موضوعها. . وتشمل علوم الاجتماع والاقتصاد والنفس والتاريخ وغير ذلك.

ثالثاً: ثقافة العلوم الصرفة:

أصبح العلم وتطبيقاته من أهم المؤثرات على الإنسان في هذا العصر ونظراً لأن الإنسان هو موضوع ثقافة الاختصاص أي الثقافة الأدبية، وجب أن يحيط المثقف، والناقد على وجه الخصوص، بهذا المؤتمر المهم وأن

يتعرف على طبيعته وفلسفته ومشكلاتـه، فالعلم المعـاصر ليس حاجة كمالية في ثقافة الإنسان، لذلك فإنه لا بد من أن تتسع الثقافة النقدية لتشمل الثقافة العلمية في عموميتهـا لا في وقائعها التي يكاد يصبح من المستحيل الإحاطة بها في فرع علمي واحد، فكيف الحـال وقد تعـددت فروع العلم وتشعبت إلى حد بعيد، إن موضوع الثقافة العلمية هو المادة والجانب المادي في الإنسان والأحياء كـافة (العلوم الـطبية وعلوم الحياة). ولغتها لغة توصيل ومناهجها تعتبر المثال في الـدقـة والصـرامـة، فهي منـاهـج نشـأت في المختبـرات والمصانع والمستشفيات وتغتني وتتطور بهـا. وتؤثر الثقـافة العلمية تأثيراً جوهرياً على الكينونة الاجتماعية للإنسان الذي أصبح نتيجة لفعلها المتزايد «مجرد حزمة من الـوظائف» أو «مجرد ظاهرة خارجيـة يمكن قياسهـا ومعاينتهـا وإصلاحهـا والتحكم في سيرها»[١٠] كما أن التغير السريع أصبـح ميزة جوهرية للمجتمع المعاصر، وان الكثير من هذا التغير «قد سببه التطور التكنولوجي والاختراعات التقنية... مما حفـز موجة التغيرات اللاحقة»[١١] مما يـظهر الأهميـة المتزايـدة للثقافة العلمية في مكونات الثقافـة المعاصـرة في صورتهـا الشاملة، فالعصر لا يحتمل شهوداً لا يفقهون ما يجري فيه.

ثانياً: ثقافة النص الأدبي.

قد لا يكون ضرورياً إخضاع النص الأدبي لشروط ثقافية معينة لأن النص الأدبي ليس مناسبة للمثاقفة، ولأن ما يعنينا فيه ليس الحصيلة الثقافية التي ينطوي عليها النص إنما نحن معنيون بأدبيتـه على وجه التحـديد، ولكن انعكـاس العصر ومشكلاتـه داخـل النص الأدبي انعكاسـاً أدبياً أو شعـريـاً، انعكاساً غير آلي إن صح التعبير، يعد ضـرورة لازمة بـرأي البعض[١٢]، (ولكن لو شاء الشـاعر أن يعـرض عن العصر ومشكلاته فليس ثمة قانون أو عرف أدبي يمنعه من ذلك وإن كان ثمة من سيتصدى له من مواقع اجتماعية أو أخـلاقية أو غير ذلك. إن ثقـافة النص الأدبي ذاتيـة فيه، فهي ضـرورة معـرفية لا ضـرورة تشخيص وتجسيد، ولكن النص الأدبي محكوم بأداته، أي محكوم بلغته وباستيعابه لتراثه الخاص ـ تـراث النوع الأدبي ـ رفضـاً أو انصيـاعـاً أو استثمـاراً وهـو محكوم أيضاً بتراثه القومي والإنساني إغناء وتجديداً، وبهذا المعنى فإن النص الأدبي معطى ثقافي تحدده عناصر ذاتيـة نابعة من ذات المبدع أكثر منه معطى تحدده عناصر ثقافيـة موضوعية خارج النص، ولعل جواب المتنبي لبعض سائليه عن شعره بقـوله «اسألـوا ابن جني فهو أعلم بشعـري مني» بشير إلى حقيقة مهمة، وهي أن الثقافـة ليست قوام الشعـر الأساسي، فلو كان الأمر كذلك لكان ابن جني شاعراً يفوق المتنبي. ولنتذكر هنا ثقافة الجاحظ الموسوعية التي لم تغنه في مجال الخلق الشعري.

ثالثاً: ثقافة النص النقدي.

النص الأدبي، شعراً كان أم نثراً، ظاهرة معقدة، ونظام من الإشارات والرموز الموظفة جمالياً، بحيث يصح القول إن النص الأدبي يفـرض على النـاقـد الأدبي عـدة ثقـافيـة واسعـة، لا بد أن تكـون شاملة ودقيقـة في مجـال الثقـافـة الاختصاصية وعلى شيء من الإحاطة بـالثقافـة القريبـة من الاختصاص، أعني ثقافـة العلوم الإنسانيـة أضف إلى ذلك ضـرورة الاطلاع على ثقـافـة العلوم الصـرفـة لا في نـطاق حقائقها الجزئية ومعلوماتها التفصيلية المتخصصة، إنما في نطاق فلسفتها ومناهجها وإشكـالاتها الكبـرى، ولو راجعنـا سيرة كبار نقاد الأدب، ومصادر تكوينهم الثقافي لرأينا كيف أنهم لم يكونوا من المثقفين المغلقين على ثقـافتهم الأدبية التخصصية، فـأرسـطو (٣٨٤ ـ ٣٢٢ ق. م) كـان فيلسـوفـاً وعالماً فذاً وناقداً لا يجارى في سعة علمه وإحـاطته بثقـافة عصره، وقل مثل ذلك عن كبار نقاد الأدب في الأدب العربي القـديم من مثـل الجـاحظ وقـدامـة بن جعفـر وابن سـلام الجمحي وعبد القاهر الجرجـاني وحازم القـرطاجني، ممـا انعكس ايجابياً على ثراء وسعة ثقافة نصوصهم النقدية، ولو انتقلنا إلى نقاد الأدب في القـرن العشرين لـرأينا أنهم وإن كـانـوا يعيشـون مـرحلة التخصص العلمي إلا أنهم ليسـوا متخصصين بالمعنى الضيق، فالنـاقد أ. أ. ريتشـاردز عالم لغة وعلى اطلاع واسـع على العلوم الاجتماعيـة والنفسية، كما أنه استخـدم المختبر في بعض دراسـاته النقـدية، أمـا جاستون باشلار فإنه عالم متخصص في مجال فلسفة العلم، ولعل خيرة النقاد البنيويين قد جاءوا إلى النقـد من مجالات معرفية أخرى، فكلود ليفي شتراوس عالم أناسه، بينما كان

فوكو مختصاً في التاريخ وعلم النفس.

إن الملاحظة الجوهرية هنا هي أن هنالك أثراً واضحاً لسعة الآفاق المعرفية للناقد على مجمل نظرية الناقد مما يثبت أن النقد الأدبي يمر بمرحلة تخصيب نتيجة تفاعله مع العلوم المختلفة، مكتسباً منها سعة وبعد نظر وشيئاً من دقة المنهج العلمي وإذا كان هذا هو حال النقد في تفاعله مع العلوم الأخرى فإننا لا نعرف على وجه اليقين الكيفية التي أثر فيها تخصص تشيخوف ويوسف إدريس الطبي أو تخصص عبد الرحمن منيف في اقتصاديات النفط على طبيعة الإبداع القصصي عندهم، مما يعني أن ثقافة المبدع لا تنعكس بالضرورة في نصه الأدبي بينما تنعكس ثقافة الناقد في نصه بشكل شبه مباشر، لأن الإبداع عبارة عن خلق للجمال يتجاوز أية شروط في الوقت الذي يكون فيه النقد الأدبي، وهو نمط من الإبداع أيضاً، محاولة لوصف تجربة التلقي الجمالي منهجياً، مما يوجب أن يكون للنقد الأدبي دريئة فكرية وثقافية واسعة تتمثل في دقة المنهج وشمول النطاق المعرفي للناقد وسلامة ونفاذ الاستبصارات النقدية، ونقدر أن النص النقدي ينبغي أن يجسد كل ذلك في آن واحد، فأنت إزاء النص تكون، في واقع الحال، إزاء مغامرة فكرية وجمالية في آن معاً، وقد كان اتجاه النقد الحديث وخصوصاً الاتجاهات ما بعد البنيوية إلى التخصص الشديد وتضييق نطاق البحث في العلاقات (Signs) اللغوية ومدلولاتها وصيرورتها في النص، كما هو الحال عند أمبرتو أيكو وبول دي مان وساهم يمثل عودة للنقد إلى الانكفاء على مجال ضيق والبحث المنقب فيه دون كبير جدوى، كما أن محاولات ادخال العقول الألكترونية في بعض أبحاث النقد الأدبي قد اصطدمت بحقيقة أن هذه العقول «تستطيع أن تقوم بوظائف معينة خيراً من سواها، فهي ممتازة في التعامل مع الكميات الهائلة من المعلومات وتصنيفها، وتقديم حسابات مستخلصة منها، ولكنها سيئة إلى حد بعيد في فهم هذه المعلومات، وهي غير قادرة مطلقاً، وهذا طبيعي، أن تستجيب جمالياً لهذه المعلومات»[١٣] وهذا يعني أن الظاهرة الأدبية تظل بعيدة عن التقنين والخضوع لمناهج أو تطبيقات العلوم الصرفة، فهي ظاهرة متعالية (transcendental) على نحو من الأنحاء، ظاهرة قد نستعمل ونستفيد من كل العلوم والثقافات في دراستها ومحاولة الاقتراب المنهجي من جوهرها ولكنها تظل فريدة سواء من حيث شروط خلقها أو شروط الاستجابة لها، إنها تختلف ـ من حيث الجوهر ـ عن كل العلوم لأنها تتعلق بالوجدان البشري ومحاولة خلق الأشكال الرمزية المعبرة عنه[١٤]، وذلك يخالف تماماً ما ذهب إليه الدكتور كمال أبو ديب من أن دراسة الأدب تماثل دراسة المشروع الاقتصادي[١٥]، لأن المشروع الاقتصادي يمكن أن يدرس دراسة شاملة وكلية لا تفسح مجالاً لقول جديد بينما تكون الظاهرة الأدبية مغرية دائمة لمحاولات اقتحامها وإضاءة جوانب لم تجر إضاءتها جيداً فيما سبق أو إخضاعها لمنظور نقدي جديد كلياً، فأين هذا من المشروع الاقتصادي؟.

إن مبدأ الحكم على جدوى استثمار المرجعية الثقافية في النص النقدي يستند ـ فيما نرى ـ على ثلاثة أسس هي:

١ ـ لا ينبغي أن تكون ثقافة النص النقدي دون ثقافة النص الأدبي، بمعنى أن النص الأدبي يحتاج إلى ثقافة أوسع مما هو ماثل من أبعاد ثقافية ومرجعيات معرفية لكي يتمكن النص النقدي من معالجة النص الأدبي نقدياً ويكشف عن امتيازه وفاعليته.

٢ ـ يحدد النص الأدبي طبيعة ومدى الإحالات المعرفية والثقافية للنص النقدي فكثيراً ما نقرأ نقداً لا يتعالق معرفياً مع النص الأدبي مما لا يغني ولا يكشف عن جديد، ذلك أن بعض النقاد يرى فيما يكتبه من نصوص نقدية مناسبة لإظهار وعرض عضلاته الثقافية على حساب النص الأدبي.

٣ ـ لن تنجد الحصيلة الثقافية الناقد في عمله النقدي ما لم تتضافر في عملها وتفاعلها مع عمل مخيلة الناقد، فليس النقد تراكماً كمياً من المعلومات، إنما هو استعمال كيفي للمعلومات يستنجد بمخيلته الناقد لإنجاز مهمته، ذلك ان «محاولة وصف خيال أي شاعر (أو أي مبدع. الباحث) مسألة معقدة ومرتبطة بخيال الناقد الذي يقوم بعملية التحليل»[١٦] ولعل هذا هو

موضع امتياز ناقد على ناقد وموضع الجوهر الإبداعي لعملية النقد الأدبي. ويظهر هذا التحديد فرقاً جوهرياً آخر بين دراسة الأدب (أو النص النقدي) ودراسة المشاريع الاقتصادية التي ذكرها الدكتور كمال أبو ديب، فلسنا نعرف دوراً ـ للمخيلة ـ إلا على نحو محدود ونفعي ـ في الدراسات الاقتصادية بينما لا تقوم للنص النقدي قائمة دون مخيلة خلاقة تضارع مخيلة المبدع وتتضافر مع سعة الخزين الثقافي والمعرفي لتبدع نصاً نقدياً حقيقياً.

٤ ـ لا بد لثقافة النص النقدي من أن توظف لاتخاذ موقف إزاء النص الأدبي ولا يعني ذلك أن يكون لثقافة النص النقدي أثر السوط على ظهر النص الأدبي ولا أن يتماهى النص النقدي مع النص الأدبي فينصرف إلى تبريره والدوران في فلكه، ذلك أن للنقد مهمات منها إظهار جوانب التميز في النص الأدبي وحدود الفعل الجمالي المنبثقة عن هذه الجوانب.

رابعاً: ثقافة النص النقدي في التطبيق.

لا بد للنظر، أي نظر، من أن يمختبر فروضه تطبيقاً، لكي توصف حصيلته بالجدوى وانطلاقاً من ذلك فلقد اخترنا نصين نقديين معاصرين للتطبيق ولقد كان من أسباب قصر التطبيق على نصين معاصرين أن دراسة ثقافة النص النقدي القديم تقتضي منا دراسة العصر الذي كتب فيه النص، وهي عملية قد لا يتسع لها مجال البحث من جانب، كما أنها قد تكون ذات جدوى لولا اعتراض منهجي قد يثور ألا وهو أننا نحتكم إلى ثقافة تختلف عن ثقافة عصر النص النقدي القديم مما يدمغ قولنا بالتعسف، ذلك أن العصر الحالي قد حسم أموراً، سواء في مجال الأدب أو في مجال الفكر، لم تكن محسومة في الأزمنة القديمة.

أ ـ (شعراء الرفض) الدكتور لويس عوض

نشر الدكتور لويس عوض مقاله النقدي (شعراء الرفض) في جريدة الأهرام ثم أعاد نشره في كتابه (ثقافتنا في مفترق الطرق)[١٧]، ويدور حديث النص النقدي حول ديوان «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» للشاعر الراحل أمل دنقل، ويعرض فيه بداية لحركة الشعر الجديد في مصر كما مثلها عبد الرحمن الشرقاوي وصلاح عبد الصبور وعبد المعطي حجازي، والشعراء اللاحقون من مثل أمل دنقل ومحمد عفيفي مطر ومحمد إبراهيم أبو سنة وسواهم، ثم يقرر الناقد أن حركة الحداثة، والجماعة الأخيرة منها على وجه الخصوص تمثل «مدرسة شعراء الرفض» لأنهم كانوا رافضين ومرفوضين معاً» وإذا ـ تجاوزنا حديث الناقد عن صعوبات النشر التي واجهتها هذه الجماعة وكيف أنها اضطرت إلى الهجرة إلى بيروت لتصدر هناك ما لم تجد ناشراً يوافق على نشره في مصر، أقول ـ لو تجاوزنا ذلك فإننا سنفاجأ بأن الحديث النقدي عن الشعر لن يبدأ، فما الذي فعله الناقد؟

لقد بدا حديثه حول قصيدة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) وأنهاه، وتحدث في أمور ومرجعيات ثقافية ومعرفية كثيرة ـ سوى الشعر، وسوى نقد النص الشعري ـ فهو يقول إن هذه القصيدة «تدور حول نكسة مصر أو مصر النكسة في حرب يونيو سنة ١٩٦٧، وهي في رأيي ليست من أجود قصائد هذا الديوان، لأنها كتبت في ٩٦٧/٦/١٣، أي بعد الهزيمة بأيام معدودة» ص ١٠٤، ومن الواضح أن التبرير الذي ساقه الناقد لدعم رأيه السلبي في القصيدة لا يستند إلى تحليل أو دراسة أو مقارنة نقدية، إنما اكتفى بإيراد معلومة خارجية هي تاريخ كتابة القصيدة مضافاً إليها فكرة مستمدة منها ألا وهي أن المدة القصيرة بين كتابة القصيدة والحدث الدافع للكتابة مدة غير كافية لنضج العمل الشعري وهي فكرة عامة لا تصلح قاعدة للحكم على الأعمال الشعرية ناهيك عن أن الناقد ينعطف بعد ذلك بالحديث جهة الكلام الطويل حول أسطورة زرقاء اليمامة ومقارنتها بأسطورة كاسدرا ابنة الملك بريام المجنونة، وقدرتها على الرؤيا والتنبؤ بالوقوع الوشيك للكارثة دون أن ينتبه إلى الفرق بين رؤية زرقاء اليمامة ورؤيا كاسدرا، لينتهي إلى القول بأن أمل دنقل «قد اقتبس هذه الأسطورة ونسج حولها قصيدة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) ليفسر لنا هزيمة يونيو» ص ١٠٤ ونتساءل هنا إن كان الناقد يعتقد بأن دور الأسطورة في الشعر هو تفسير أحداث خارجية؟ وإذا لم يكن

كذلك فما هو رأيه؟ وهل وفق الشاعر أمل دنقل في توظيف الأسطورة فيَ قصيدته هذه؟ وهي أسئلة في الجوهر من عملية النقد ومن صلب مسؤوليته ولكن الناقد لا يجيب على أي منها إنما يكتفي بالقول «ولعل أقوى (لنلاحظ هنا صيغة التفضيل) ما في القصيدة هو ذلك المقطع الذي يصف فيه أمل دنقل تصوره لأسباب النكسة كما في قوله:

أيتها النبية المقدسة..
لا تسكتي... فقد سكت سنة فسنة...
لكي أنال فضلة الأمان... الخ».

ويقول بعد ذلك إن «هذا الشعر في يقيني من جيد الشعر» دون أن يسوق لنا مبررات هذا اليقين خصوصاً وأنه يتحدث عن شعر كان موضع خلاف واسع بين لجنة الشعر في المجلس الأعلى للفنون والآداب، وقد ضمت في عضويتها عزيز أباظة والعوضي الوكيل ومحمود غنيم ومحمود حسن إسماعيل وصلاح عبد الصبور، وبين رأي الكثير من مثقفي مصر وكتّابها آنذاك؟ فكان من المفروض أن يسوق الباحث ليس دفاعاً حماسياً عن هذا الشعر إنما أن يسوق حججاً نقدية تجعل من لا يعرف قيمة هذا الشعر الفنية مدركاً لها، تجعله يدرك لم كان هذا الشعر «من جيد الشعر» خصوصاً وأن من وقفوا بوجه هذا الشعر لهم ثقل ثقافي واضح مما يسهم في تشويش وإرباك الذائقة الأدبية العامة، وهو إرباك كان يمكن أن يزول لو تصدى النقد لوظيفته في دراسة النص الشعري وإظهار «صدق العلاقة بين الشكل والمضمون «كما يقول الناقد، وهو ما لم يفعله سواء في حديثه عن هذه القصيدة أو عن قصائد الديوان السياسية الأخرى.

فها هو يتحدث عن قصيدة «كلمات سبارتاكوس الأخيرة» بادئاً باقتطاع المزج الأول والثاني، ينتقل بعد ذلك مباشرة إلى شرح حكاية سبارتاكوس العبد الذي قاد ثورة العبيد ضد روما، وهو انتقال إلى مرجعية خارجية قد تكون مفهومة في سياق الحديث لو أن الناقد عطف القول إلى جوهر تشكل الحكاية فنياً داخل النص الشعري ولم يكتف بالشرح الخارجي، ولسوف يستدرك الناقد إسرافه في حديث متشعب غير ذي شأن بالنسبة للقصيدة فيقول «ولكن ما هكذا يفهم شعر الشعراء» ص١٠٨، وهو تقويم من الناقد لكلامه السابق الذي استنفد ست صفحات من أصل عشر صفحات هي صفحات المقال جميعاً. من هذا يتضح أن هذا النص النقدي لم يستطع أن يستثمر الثقافة الواسعة للناقد باتجاه الاقتراب من طبيعة الإبداع الشعري، لذلك يمكن القول أنه نص نقدي غير مثقف لأن العبرة ليس في الكم المعرفي والثقافي المطروح في النص بقدر ما هي في كيفية الإفادة من هذا الكم. والملاحظ هنا أن ثقافة هذا النص النقدي ثقافة فكرية لا أدبية، تكشف عن غنى وخصوبة عقلية الناقد من الناحية المعرفية، فحديث الناقد عن الأساطير وتناصها وتشاكلها هو حديث يدخل في علم الميثولوجيا كما أنه يظهر اطلاعاً دقيقاً على التاريخ عندما أدار الحديث حول ثورة العبيد في روما وحول دقائق العلاقة بين المتنبي وكافور الأخشيدي، لكن كل ذلك كان يقع خارج الشعر وخارج النقد ولقد مر بنا اعتراف الناقد من أنه «ما هكذا يفهم شعر الشعراء» لقد اكتفى الكاتب بأن أعلن مظاهرته لهذا الشعر بينما كان منتظراً منه أن يحسم الكثير من الخلاف بشأنه بالبحث في صلب قضاياه الفنية، والفرق واسع بين أن نظاهر الشعر الجديد وبين أن ـ ندرسه نقدياً.

ب ـ أبو نواس والدكتور كمال أبو ديب

إذا كان من الصحيح أن النقد لم يرق إلى مستوى العلوم الطبيعية في مناهجه أو دقة النتائج المستحصلة منه إلا أن ثمة حداً معيناً من المنهجية في التعامل مع النص الأدبي لا مناص من أن يلتزمها النقد والناقد لكي يصبح الرأي النقدي الذي يطرحه مسوغاً، أي أن يصير النص النقدي نصاً مثقفاً عن حق، لأنه يملك أن يكون عوناً للقارىء في فهم النص الأدبي والاقتراب من سر عملية الخلق الجمالي الذي لا سبيل إليه سوى عن طريق جعل عملية التلقي ترتقي إلى مستوى عملية الخلق أو ما يقارب وإلا فإن استثمار مرجعيات ثقافية متعددة لن يشكل سنداً كافياً للنص النقدي، ولن يجعله نصاً مثقفاً. وفي المثال الثاني سنتحدث عن نص للدكتور كمال أبو ديب يحلل فيه قصيدة لأبي نؤاس وسأثبت القصيدة مع ترقيم الأبيات تسهيلاً للبحث، يقول أبو نؤاس في قصيدته[١٨]:

١ ـ يا ابنة الشيخ أصبحينا
ما الذي تنتظرينا
٢ ـ قد جرى في عودك المساء
فاجري الخمر فينا
٣ ـ إنما نشرب منها
فاعلمي ذاك يقينا
٤ ـ كل ما كان خلافاً
لشراب الصالحينا
٥ ـ واصرفيها عن بخيل
دان بالإمساك دينا
٦ طول الدهر عليه
فيرى الساعة حينا
٧ ـ قف بربع الظاعنينا
وابك إن كنت حزينا
٨ ـ واسأل الدار متى فا
رقت الدار القطينا
٩ ـ قد سألناها وتأبى
أن تجيب السائلينا

إن الدكتور كمال أبو ديب، يرى عن حق، أن واجب النقد أن يستكنه أو يكتنه النص الأدبي، أي أن يدرك جوهره وكنهه، فهل نجح في استثمار مرجعياته الثقافية في تحقيق ذلك؟

لقد كان التوسع في التأويل والحماس المفرط للمدخل البنيوي في دراسة الشعر حاجزين أوقعا الناقد في عدة أوهام هي:

١ ـ الوهم الدلالي:

قسم الناقد قصيدة أبي نؤاس إلى (حركتين) الحركة الأولى وتتألف من الأبيات الستة الأولى، وموضوعها الخمرة والمجون، والحركة الثانية وتتألف من الأبيات الثلاثة المتبقية وتتعلق بالأطلال والوقوف عليها، وما أثر عن أبي نؤاس من مسألة الوقوف على الديار، ونذكر هنا قوله:

عاج الشقي على رسم يسائله
وعجت اسأل عن خمارة البلد.

وواقع الأمر أن لا اعتراض لدينا على تقسيم أبي ديب هذا، لكن اعتراضنا ينصب على تلك الثنائية الضدية التي اختلقها الناقد بين (استجابة ابنة الشيخ في الحركة الأولى، كما يقول أبو ديب، وعدم استجابة الأطلال في الحركة الثانية ولقد كان أصل الوهم الذي قاد الناقد إلى حديث طويل حول هذه الثنائية المفترضة اعتقاد الناقد بأن ابنة الشيخ مستجيبة لا محالة، يقول «أصبحينا ضمنيًا، تعني استجابة الساقية فعلاً» ثم يضيف بعد حين «من هنا يمثل مطلعا (وسنناقش استعماله لمصطلح المطلع لاحقاً، الباحث) الحركتين أيضاً ثنائية ضدية على صعيد الاستجابة، كل منهما يطرح سؤالاً موجهاً إلى ذات أخرى لكن الأول يلقى الاستجابة أما الثاني فلا يلقى استجابة»[١٩] ولسوف نرى الناقد يسرف في القول تأويلاً لهذه الثنائية الضدية المتوهمة، وهي ثنائية مختلفة أصلاً لأنها أقيمت على افتراض مغلوط يجعل من استجابة ابنة أمراً مفروغاً منه ولكي نثبت ذلك نذكر سببين:

١ ـ اللغة: من الحقائق التي لا يختلف فيها علم اللغة الحديث مع النحو القديم أن أفعال الأمر يتساوى فيها احتمال الاستجابة مع احتمال الرفض إلا إذا اكتنف النص ما يرجح أحد الاحتمالين، فهل كان النص منطوياً على ما يرجح احتمال الاستجابة؟ وكيف افترض الناقد أن مجرد الطلب (أصبحينا) يعني ضمنياً استجابة الساقية فعلاً؟

٢ ـ الدلالة:

لا توجد في الأبيات الستة الأولى، ولا في الأبيات الثلاثة الأخيرة أية إشارات يمكن تأويلها لصالح القول باستجابة ابنة الشيخ، بل على العكس من ذلك نقرأ في عجز البيت الأول (ما الذي تنتظلأينا) وهو قول يظهر تلكؤ وعدم استجابة ابنة الشيخ، ولو أعدنا قراءة البيتين الثالث والرابع لأصبح من المؤكد تماماً أن ابنة الشيخ غير مستجيبة مطلقاً، فهي منكرة للأمر جميعه لذلك خاطبها الشاعر قائلاً:

إنما نشرب منها فاعلمي ذاك يقينا
كل ما كان خلافاً لشراب الصالحينا

ومما يؤكد هذا التفسير أن الناقد قد أغفل تحليل هذين

البيتين كلياً بينما أسرف من الكلام على البيتين الأول والثاني ومن ثم انتقل إلى البيتين الخامس والسادس وبقية القصيدة، وذلك تجنباً لما ينقض الافتراض الوهمي الذي تبناه الناقد سلفاً وقرر أن يلوي عنق النص السمكي يستجيب لما افترضه سابقاً.

ولكن ما يثير العجب حقاً هو أن الدكتور أبو ديب يعود فينقض ما قرره بنفسه سلفاً إذ يقول «وهكذا تتكثف دلالة الرفض في القصيدة في أول عبارة منها، وبطريقة مشابهة تكثف دلالة الرفض على صعيد الأطلال»[٢٠] فأي رفض هذا الذي يتحدث عنه الناقد في أول عبارة في القصيدة سوى رفض الفتاة؟ ولنعد قراءة البيت الأول للتثبت من ذلك.

٢ ـ وهم الرياضيات والشعر

الدكتور كمال أبو ديب مولع بإدخال الرياضيات في تحليلاته البنيوية وبما أن الرياضيات من العلوم بالغة الدقة والصرامة المنهجية والمصطلحية فإن أي استخدام متعجل لها ينكشف عن نتائج عكسية تجعل مجمل الخطاب النقدي موضع نظر. إن الناقد يستخدم فكرة رياضية بسيطة هي فكرة النسبة والتناسب، ولكن ما هي نتائج هذا الاستخدام؟ يتحدث الكاتب عن حركتي القصيدة، وكما قلنا فإن الحركة الأولى (حركة الخمر والمجون) تتألف من ستة أبيات، أما الحركة الثانية (حركة الوقوف على الأطلال) فتتألف من ثلاثة أبيات ومن الواضح أن نسبة (٦) إلى (٣) هي كنسبة (٢) إلب (١)، وهذا ما يجعل من المحتمل أن يكون عدد كلمات الحركة الأولى ضعف عدد كلمات الحركة الثانية خصوصاً إذا ما أخذنا بنظر الاعتبار ظرف وحدة القصيدة، ولكن الذي حصل هو أن هذه النسبة لم تتحقق، ومع ذلك فإن الناقد يؤكد «ومن الشيقن أن الحركة الأولى تتألف من أربعين وحدة لغوية (كلمات + حروف جر) بينما تتألف الثانية من نصف هذا العدد، عشرين وحدة لغوية، وإذا عدت أحرف العطف بلغ عدد الوحدات اللغوية في الحركة الأولى خمساً وعشرين وحدة، (كذا في الأصل وأظنه يقصد خمساً وأربعين) أي أن حجم الحركة الثانية هو دائماً نصف حجم الحركة الأولى في كل الحالات (نسبة ٢/١)[٢١]، انتهى النص، وإذا ـ عدنا إلى القصيدة وأحصينا عدد كلمات كل من الحركتين الأولى والثانية لوجدنا أن عدد كلم ت الحركة الأولى هو ٤٠ كلمة وعدد كلمات الحلكة الثانية هو ١٩ كلمة في الاحتمال الأول، أي بعدم احتساب حروف العطف حسب منطق الدكتور أبو ديب، وأن النسبة تصبح ٤٥ كلمة للحركة الأولى و ٢٢ كلمة للحركة الثانية في حالة احتساب حروف العطف، فأين هي تلك النسبة التي أكثر الناقد الحديث عنها؟ ثم ألم ينتبه الناقد إلى أن نصف عدد كلمات (وهو يستعمل مصطلح وحدة لغوية) الحركة الأولى في الاحتمال الثاني هو ٤٥ (أو ٢٥ كما ورد في النص) عدد يحتوي على كسر $\frac{1}{2}$ من الوحدة اللغوية؟ ثم ما هي الأهمية النقدية أو الفكرية لذكر مثل هذا النسبة على افتراض أنها متحققة بالفعل.

٣ ـ الناقد كمال أبو ديب من المهتمين كثيراً بعلمنة الدرس النقدي، ولقد مر بنا حديثه عن أن دراسة الشعر تماثل دراسة مشروع اقتصادي، والواقع أن أحد أهم مظاهر جعل النقد علمنياً يتمثل في دقة استخدام المصطلح، فلقد عرف عن العلوم الإنسانية والطبيعية أنها من العلوم التي تنزع إلى استخدام المصطلح بدقة متناهية، ولقد اخترنا هنا أن نناقش استخدام الدكتور أبي ديب لأثنين من المصطلحات القديمة نوعاً ما، وذلك لكونها مصطلحات مستقرة وأقل تعرضاً لاحتمالات الخلط وسوء وتباين الفهم والاستخدام.

أ ـ مصطلح (المطلع):

مر بنان حديث الناقد إذ قال «من هنا يمثل مطلعاً الحركتين أيضاً ثنائية ضدية على صعيد الاستجابة لكل منهما» ولو عدنا للقصيدة لرأينا أن الاستجابة (المتوهمة) لابنة الشيخ قد جاءت في مطلع الحركة الأولى حقاً وصدقاً، ولكن رفض الأطلال، في الحركة الثانية، قد حصل في البيت الأخير من القصيدة والحركة الثانية حيث يقول أبو نؤاس:

٩ قد سألناها وتابى
أن تجيب السائلينا

٧ قـف بـربـع الـظاعـنـيـنـا
وابـك إن كـنـت حـزيـنـا

وإذا ما عدنا إلى منطق الناقد في أن الطلب يعني ضرورة الاستجابة، وهو ما أثبتنا عدم صحته، فإن هذا المطلع ينطوي على استجابة فلا يعود ثمة وجود لأية ثنائية ضدية.

ب ـ مصطلح الكلمة:

يعرف الباحث الوحدة اللغوية بأن يفتح قوساً ويكتب (كلمات + حروف جر) فيقع في الظن أن هنالك ثلاثة مصطلحات هي مصطلح الوحدة اللغوية ومكوناتها الكلمات وحروف الجر ومصطلح الكلمة وهو المصطلح الثاني ومصطلح حروف الجر وهو المصطلح الثالث، ولعلنا لا نأتي بجديد إذا قلنا إن النحو القديم وعلم اللغة الحديث (الألسنية) يتفقان على أن حروف الجر هي من الكلمات وأن مصطلح الوحدة اللغوية في المستوى الصوتي (الفونيمي) هو الصوت المفرد وفي المستوى الصرفي الوحدة الصرفية، وفي المستوى النحوي (Syntax) هو الكلمات فما هو المستوى الذي يتحدث عنه الباحث؟

وأسارع إلى القول بأني لا أتهم الباحث كونه لا يعرف هذه الأمور الأولية، إنما هو التعجل والحماس الزائد لنظرية ما، مما يجعل المرء يقع في أخطاء كنا نود لو أنه تجنبها لكي يصبح كتابه (جدلية الخفاء والتجلي) حقاً اخطر محاولة بنيوية تطبيقية متكاملة تضرب في جذور الشعر العربي[٢٢].

خاتمة

يؤكد كثير من الباحثين على أهمية العلوم الإنسانية، إضافة لثقافة الاختصاص أي الثقافة الأدبية، بالنسبة للناقد الأدبي والنص النقدي، فهذا ستانلي هايمن يقرر «إن أكثر ضروب المعرفة فائدة للنقد هي العلوم الاجتماعية، التي تدرس الفرد عاملاً في جماعة»[٢٣] ويذهب الدكتور محمد النويهي نفس المذهب في كتابه (ثقافة الناقد الأدبي) إلا أنه يضيف إلى العلوم الإنسانية أو الاجتماعية علوم الحياة ويطالب النقاد بأن يكونوا على اطلاع عليها[٢٤]، ولكننا نعتقد أن ثقافة الناقد الأدبي في نهايات القرن العشرين ينبغي أن تجمع،ن إضافة إلى الاطلاع الدقيق على الثقافة الاختصاصية، اطلاعاً على فرعين من فروع الثقافة إلا وهما الثقافة الإنسانية والثقافة العلمية لكي يكون لنا نص نقدي مثقف وفقاً لمقاييس الثورة المعلوماتية المعاصرة، ولن نرهق ناقدنا المرجو بتغطية مجالات معرفية قد لا تكون ذات غنى في العملية النقدية، ذلك أن حاجة النص النقدي من أنماط الثقافة يقررها النص الأدبي إلى حد بعيد، إضافة إلى فاعلية مخيلة الناقد وبالتضامن مع سعة الخزين المعرفي لديه، ونطمح إلى أن نرى نصوصاً نقدية لا توجد فيها لافتات ثقافية خارجية يمكن أن تزال دون أن يتأثر النص النقدي ولا فجوات معرفية تحتاج إلى معالجات وإضافات، فالنص النقدي الجيد، مثله مثل النص الأدبي الجيد، لا يمكن حذف أو إضافة أي شيء إليه دون أن يتشوه ويرتد إلى شيء آخر(*).

المصادر والهوامش

(١) (مستقبل الثقافة في مصر) طه حسين ص ٩، الناشر مطبعة المعارف ومكتبتها بمصر ـ لم تذكر سنة الطبع.
(٢) (في معنى التراث) أنطوان مقدسي، مجلة مواقف العدد ١١ السنة الثانية ١٩٧٠. ص ٢١.
(٣) (ثقافتنا في مواجهة العصر) الدكتور زكي نجيب محمود ص ٩ ط ٢، الناشر دار الشروق ـ بيروت ١٩٧٩.
(٤) المصدر السابق ص ٥٤.
(٥) (الثقافة رهان حضاري) الشاذلي القليبي ص ٢١، الناشر الدار التونسية للنشر ١٩٧٨.
(٦) المصدر السابق ص ٤٠.
(٧) انظر (نص ونقد: التحليل في ضوء علم الدلالة) الدكتور أحمد نصيف الخنابي وهو نص نقدي يتناول قصيدة نازك الملائكة (مر القطار) نشره في مجلة الأقلام العدد ١٢ كانون الأول ١٩٨٥.
(٨) (موسوعة السياسة) الدكتور عبد الوهاب الكيالي وآخرون ص. ٨٤٤، الجزء الأول، الناشر المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت.
(٩) نقلاً عن مقالة «ثقافة واحدة أم ثقافتان» قاسم عبد الأمير عجام، مجلة آفاق عربية العدد السادس ١٩٨٨ ص ٣٦.
(١٠) (مشكلة الإنسان) الدكتور زكريا إبراهيم، ص ٣٣، الناشر مكتبة مصر.
(١١) «The New Revolution, The Impact of Computers on Society» Barrie Sherman p. 5. John Wiley and Sons. Chichester England. 1985.
(١٢) يذهب الشاعر سامي مهدي إلى أن ثقافة الشاعر شرط مهم لإنجازه الحداثي في الشعر، انظر «بدر شاكر السياب، دراسة في ثقافته وفنه الشعري» سامي مهدي، مجلة آفاق عربية العدد الثامن آب/ ٩٨٥ وأنظر كذلك مناقشة علي حداد لطروحات سامي مهدي في دراسته المعنونة «غصن أخضر... أوراق متناثرة» مجلة الأديب المعاصر ص ٨٦ ـ ١٢١، العدد ٣٤ أيلول ١٩٨٧.

(١٣) «Computers and Literature» B.H. Rudall and T.N. Corns. p. 2 Abacus Press Kent 1987.

(١٤) «The Quest for Imagination» Edited by Walter F. Eggers. p. 117. London.

(١٥) (جدلية الخفاء والتجلي) كمال أبو ديب، المقدمة، الناشر دار العلم للملايين بيروت ١٩٧٩.

(١٦) (الصورة الفنية) نقلاً عن موسوعة برنستون للشعر، ترجمة الدكتور نايف عجلوني والدكتور خالد سليمان. مجلة الثقافة الأجنبية العدد الثاني ١٩٨٨.

(١٧) اعتمدنا النص المنشور في كتاب (ثقافتنا في مفترق الطرق) ص ١٠٢ ـ ١١٢.

(١٨) الدكتور كمال أبو ديب، مصدر سابق، الفصل الثاني.

(١٩) المصدر السابق ص ١٧٤.

(٢٠) المصدر السابق ص ١٧٨.

(٢١) المصدر السابق ١٧١.

(٢٢) (نظرية البنائية في النقد الأدبي) الدكتور صلاح فضل، الطبعة الثالثة الناشر دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ١٩٨٧، ولقد أفرد المؤلف بصنع صفحات لمناقشة الدكتور كمال أبو ديب وكتاب (جدلية الخفاء والتجلي).

(٢٣) (النقد الأدبي ومدارسه الحديثة) أستانلي هايمن، ترجمة الدكتور إحسان عباس والدكتور محمد يوسف نجم، ص ١٠ ـ الناشر دار الثقافة بيروت ١٩٥٨.

(٢٤) (ثقافة الناقد الأدبي) الدكتور محمد النويهي ص ٧٤ الناشر مكتبة الخانجي، الطبعة الثانية، بيروت ١٩٦٩.

(*) بحث مقدم إلى مؤتمر الأدباء العرب ـ بطرابلس.

يصدر قريبا
عن دار الآداب

- الساعة العاشرة والنصف ذات مساء صيفيّ — رواية لمارغريت دوراس ترجمة رنا ادريس
- البرج ـ عالم العناكب — رواية لكولن ولسن ترجمة فكري بكر
- ما بعد الحياة — تأليف كولن ولسن ترجمة محمد جلال عباس
- تحت الشبكة — رواية لايريس مردوخ ترجمة فؤاد كامل
- قصة مدينة الحجر — رواية لاسماعيل كاداريه ترجمة د. عفيف دمشقية
- من أعاد دورتين؟ — رواية لاسماعيل كاداريه ترجمة انطوان أبو زيد
- التاريخ السري لأمير موساشي — رواية لجونيشيرو تانيزاكي ترجمة كامل يوسف حسين