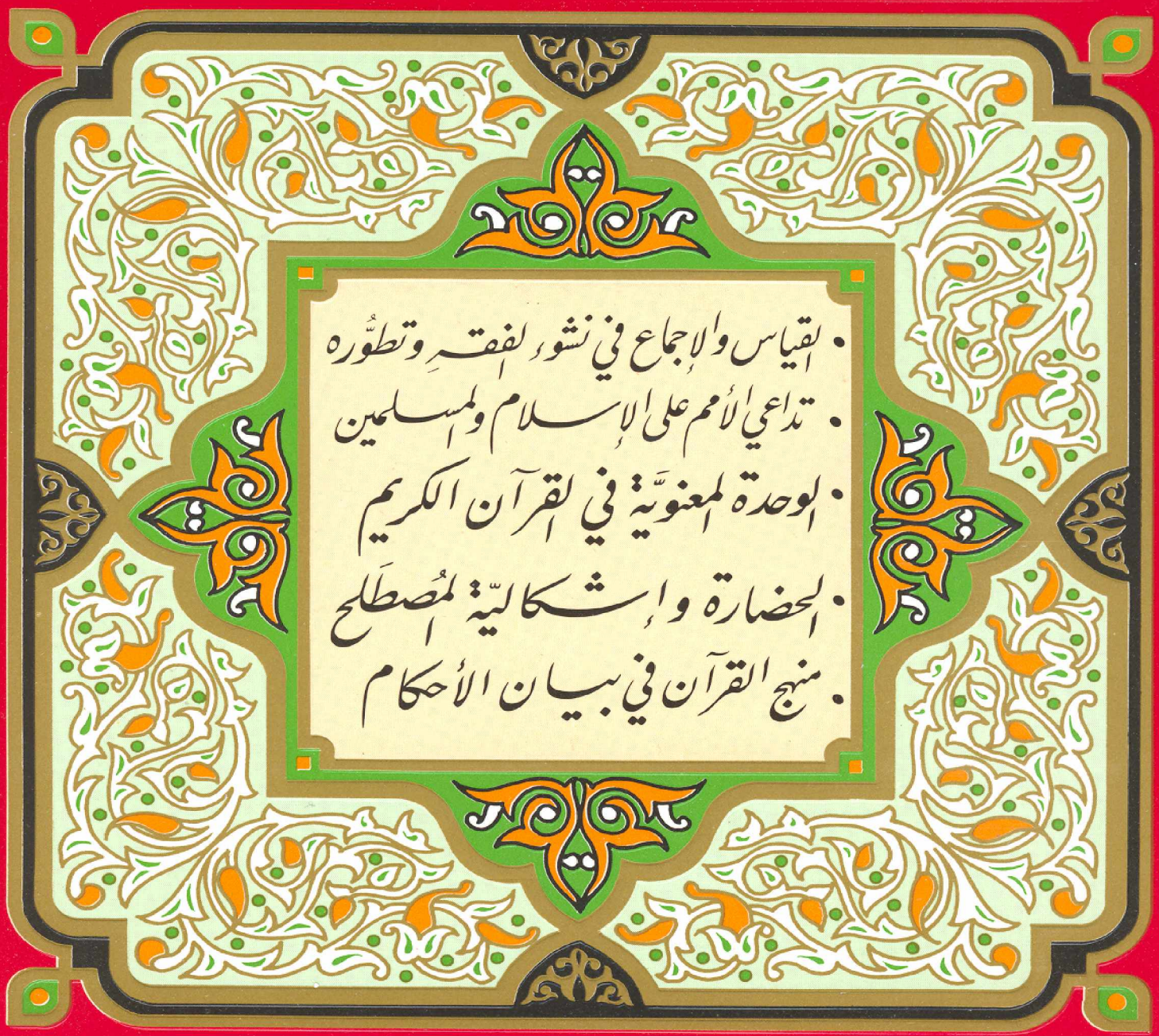
مجلة كليّة

الدعوة الإسلامية

مجلّة إسلاميّة - ثقافيّة - جامعة - محكمة - تصدر سنويًا

العدد
السادس عشر
1999

1429 من ميلاد الرسول صلى الله عليه وسلم 1999 إفرنجي



بحث في دراسة النّص

د. عبد الجبّار المطلبي
جامعة الفاتح - كلّية التّربية

النص ـ تعريفه وحدوده

«النص» لغة:

نصَّ الحديث إليه رفعه، ونصَّ ناقته استخرج أقصى ماله عندها من السير، ونصَّ العروس: أقعدها على المنصّة، والنصّ: الإسناد إلى الرئيس الأكبر والتوقيف[1].

والنص هو الكلام الذي يعبّر عن أمرٍ من الأمور، وقد يكون شفهياً:

(1) انظر القاموس مادة «نص».

خطاباً أو جزءاً من خطاب، أو بياناً لأمرٍ ما. وقد يكون مكتوباً ببحث في قضيةٍ علمية من قضايا المعرفة البشرية كالفلسفة أو الفلك أو الفيزياء أو علم النفس أو الاجتماع أو غير ذلك. وقد تكون غايته التعبير عن النفس إزاء مظهرٍ من مظاهر الكون، أو ما ينتج من علائق تتصل بالناس أحياءً أم أمواتاً. فمدلول «النص» واسع سعة النشاط الإنساني يغطي مساحات واسعة ومتنوعة منه، مما تكون فيه أداة التعبير اللغة في مصطلحها المعروف. وقد يضيق «النص» فيقصر على ما يتسم بالسمات الأدبية، ويعني هذا أن «النص» قد يكون نثراً أو نظماً، ولكنه، في كلتا الحالين، لا يخرج عن التعبير الأدبي الفني، وإن بدأت نصوص أدبية، في ممارسات أدباء في الغرب[2]، وفي الشرق[3]، أيضاً، تختلط تخومها فيما بينها. ويقترب «النص» الشعري، في تلك الممارسات من التعبير النثري كثيراً، ولا يميز أحدهما من الآخر، في أحيان خاصة، إلاّ نشاط خارجي، كما فيما يُدعى بالشعر الحر الغربي الذي يعتمد، في كثيرٍ من أحواله، كما يقول أحد النقاد[4]، على وجود امرىء يجيد الإلقاء فيضع مجموعة من النبر على مقاطع أو أجزاء من مقاطع في إلقاء شفهيّ على جمهورٍ «متعاطف». وإذا التفتنا إلى ما قبل ذلك وجدنا محاولات جديرة بالالتفات لتمييز الحدود بين الشعر والنثر، كما سيأتي في حينه.

دراسة النص:

ولا أعني هنا بدراسة «النص» تحقيقه بحيث يطابق نص المؤلف، كما كتبه، من غير تبديل أو تحريف، وإن يكن هذا، في هذه الدراسة، مطلوباً قبل البدء بها. فإن وُجد شيء من التحريف أو الحذف وجب تقويمه تقويماً يقترب من النص الأصلي، إن لم يكن مطابقاً له. إذن نحن ندرس نصاً محققاً في هذا المعنى الذي يقارب نص المؤلف أو يطابقه، كما صدر عنه. ولا يعني هذا «التحقيق» تصحيح لغة المؤلف، أو أخطائه أو نقاط ضعفه في أسلوبه، لأن

---

(2) An English Handbook, p. 208; and Contemporary Literature, p190.

(3) انظر الملائكة، نازك؛ قضايا الشعر المعاصر، ص185.

(4) Twentieth Century Literature, pp.191-192.

إجراء مثل هذا التحقيق تحريف للنص الأصلي، أيضاً، فقد نخطىء بذلك في تقدير أسلوب المؤلف الحقيقي وقدرته اللغوية ونقاط ضعفه، وتلك جميعاً، قد تفيد الناقد، كما تفيده نقاط القوة وسمات المهارة الفنية فيه. فالنص المثالي المهيأ للدراسة النقدية هو «نص» المؤلف الذي ارتضاه وسمح بنشره بين الناس أو خلفه لآخرين بعد وفاته. ولا يعني هذا، أيضاً، ألاّ يشير المحقق إلى أخطاء المؤلف أو نقاط ضعفه في الهامش، فقد يعين بذلك ويفيد.

ومع ذلك، قد نجد «نصاً» محققاً ولكنه غير تام، وقد تتجاوز ملاحظة نقصه قدرة محققه إن اقتصر على مصادر «النص» من غير معرفة تتصل بتقاليده الفنية التي ينتمي إليها، وما تشتمل عليه تلك التقاليد من نماذج وأمور شديدة التعقيد. وقد جرت العادة بألاّ يُطالب المحقق بالتنبيه عليها، لأنها تخرج عن نطاق معرفته. ومن ذلك، مثلاً، أنك تقف على صورة من الشعر البدوي القديم فتهديك معرفتك تقاليد ذلك الشعر إلى أن نصّها ناقص عن ذلك الذي نظمه قائله، لأن دراسة صورة «النص» البدوية، في ديوان الشاعر، وما يماثلها من الصور التي تتناول الموضوع نفسه، في ذلك الديوان، أو في دواوين أمثاله من الشعراء، تدلّ على أن أبياتاً، قليلة أو كثيرة، قد ضاعت، خلال مسيرتها في الأجيال. فنجد، على سبيل المثال، صورة ثور الوحش في ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي[5] (القصيدة 41، الأبيات 12 ـ 14) ناقصة قد تحتاج إلى أبيات أخرى لكي تستوفي نصّها الأصلي، والأبيات هي؛

كأخنسَ ناشطٍ باتَتْ عليه ... بحربةَ ليلةٌ فيها جَهامُ

فبات يقول: أصبحَ ليلُ، حتى ... تجلّى عن صريمته الظلامُ

وأصبحَ ناصلاً منها ضحياً ... نصول العقد أسلمه النظامُ

ثم يقول بعد البيت الثالث:

ألم ترَ أنّ طول الدهر يُسلي ... وينسي مثلما نسيتْ جذامُ

ولكن صورة أخرى لثور الوحش أو قصته (أو إن شئت: واقعته Episode)

(5) ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي (تحقيق الدكتور عزة حسن) ص204 ـ 205.

تأتي في قصيدة أخرى (ق11 الأبيات 11 ـ 24) في الديوان نفسه[6] كاملة في أربعة عشر بيتاً يسرد فيها قصة ذلك الثور ومعركته مع كلاب الصائد وانتصاره عليها.

وهذا هو التقليد البدوي القديم في معالجة مثل هذا الموضوع، كما تجده في هذا الموضع من الديوان، وكما تجده في دواوين شعراء آخرين كزهير بن أبي سُلمى[7] ولبيد بن ربيعة[8].

وقد تجد في ديوان بشر، أيضاً، قصيدة تسرد شيئاً كثيراً[9] من قصته، ولكنها تأتي مبتورة تحتاج إلى قليل من الأبيات لإتمامها، قياساً على تلك القصة في التقليد البدوي المذكور آنفاً، مما قد نلمُّ به فيما بعد. لا بدّ، إذن، أن ندرس «النص» بوصفه نصاً ناقصاً، ولا بدّ أن نأخذ هذا النقص في الحساب، في الدراسة الفنية. وتصدق مثل هذه المعالجة على كثير من الصور الفنية في المذهب البدوي القديم، فيلزم القارىء الحصيف، لهذا السبب الذي يتصل بتحقيق «النص» من قريب أو بعيد، أن يلمَّ بمذهب «النص» الذي يدرسه وطرق التعبير فيه، وبتقاليده الفنية قبل أن يبدأ دراسته لكي يفطن إلى مواضع النقص فيه وإلاّ اقتصرت دراسته على «نص» ناقص، من غير أن يكون مدركاً ذلك، أو من غير أن يحسب حسابه، فيحكم عليه حكماً مختلفاً، ولا شك، عن حكمه عليه لو انحدر إليه تاماً لا نقص فيه، أو لم يكن على ذلك القدر من النقص.

دراسة النص ـ حدودها:

ولكي أحدد هذه الدراسة لا بدّ من القول إنها مقصورة، هنا، على النتاج الأدبي، وفي تحديد أضيق مقصورة على دراسة نصوص من الشعر أو نماذج من قصيدة أو قصائد مختلفة، وما قيل فيها من تقويم وتقدير. ومثل هذه الدراسة

---

(6) المصدر السابق، ص51 ـ 53.

(7) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى (صنعة ثلعب)، ص42 ـ 48.

(8) شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري، ق32 الأبيات 14 ـ 26 وشرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري (الكويت)، ص 143 ـ 144 وفي ديوان أعشى قيس (صادر)، ص174، قطعة من أربعة أبيات تذكر ثور الوحش ونقصها واضح يشير إليه السياق.

(9) ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي، ص82 ـ 84 (ق16، الأبيات 7 ـ 16).

عمل شديد التعقيد، لأن الأثر الأدبي، موضع الدراسة، وهو «النص» الشعري «تعقيد هائل من المعنى الذي هو، مع ذلك، أمر مبسوط، في غالب الأحيان، وسريع في تأثيره، ومن المستحيل (أو في الأقل من الصعب) وصف ذلك التعقيد وتفسير تأثيره، في الوقت نفسه»[10]، إلاّ لذي التجربة الذي يحاول أن يظهر، في مهارة وحذق، . بالمشابهات والإيماءات، ما يكاد يخفى حتى على القارىء اللبيب. وفي هذا المجال، نحن بإزاء ثلاثة أمور:

1 ـ «النص» الشعري.

2 ـ مؤلفه (قائله).

3 ـ متلقيه أو مجموع المتلقين، إن وجدوا.

ومع ذلك، تتعدد الآراء في توكيد بعض هذه الأمور الثلاثة أو تتجاوز بعضها فتتناساه، كعدم الالتفات إلى قائل «النص» أو الآراء النقدية التي قيلت في «النص». وقد نلمّ بذلك، فيما بعد.

والدراسة هنا دراسة نقدية «أكاديمية»، ونعني بذلك أنها دراسة موضوعية أو تقترب، في نحو ما، من الموضوعية، وإن لم تسلم، بطبيعة كونها دراسة أدبية، من النقد الذوقي، أي القائم على التذوق الشخصي في تناول «النص». ولا تعني الموضوعية أنّ النقد علم يخضع لما تخضع له العلوم الصرف من قوانين، كقوانين الفيزياء، أو تجارب مختبرية، كما في الكيمياء، مثلاً، وهذا يعني عدم الأخذ بالمحاولات التي جهدت أن تنقل النقد الأدبي إلى الإجراءات التي يتبناها العلماء في ملاحظة الظواهر الطبيعية، وجمعها واستقرائها والوصول بها إلى نتائج يمكن التحقق من صحتها بإعادة تلك الإجراءات مرة أخرى[11]، أو، كما في رأي البنيويين، في النظر إلى داخل النص نظاماً من العلائق والقوانين، تأثراً بعلوم أخرى. وقد يُضل الدراسة الأدبية الأكاديمية نقّادٌ لهم «أذهان» علمية ميدانها المناطق العلمية الصرف، ولكنهم نقلوا أنفسهم إلى غير

---

(10) Critical Approaches, p.392.

(11) انظر الفصل الأول من كتاب Theory of Literature.

ميادينهم فتدخلّت طبيعة تفكيرهم فيما لم تُخلق له، فاقتحمت عالم الإبداع الجمالي في الفنون وحاولت أن تؤسس نفسها هناك، فتعكس توجهها العلمي على ما لا يناسبه، فلم تخرج إلاّ بما لا طائل وراءه، وهو النتيجة المنطقية لمثل محاولاتها. فالبنيوية، مثلاً، تحاول ربط العلوم الحديثة بعضها ببعض وتوحيدها، وهي بذلك تناقض استقلال كل نشاط بشري في ذاته، فالبنيوية استجابة إلى حاجة عبّر عنها «كودويل» Coadwell نحو نظام مترابط يوحّد العلوم الحديثة[12]، وهي لذلك، تحمل نقطة ضعفها معها إذا ما طُبّقت على «النص الشعري»؛ لأنها لا تصلح للتطبيق عليه، كما لا يصلح تطبيق القواعد العلمية الخالصة على الآثار الفنية إلاّ ما يمكن أن يفيد، في حدوده الدنيا، بصفته تطبيقاً لنشاط بشري قد يلقي بعض الضوء الكاشف عليه، في بعض الأحيان. فالنقد الأدبي فنّ لا علم «والناقد الذي يحاول أن يقسر تطبيقه لما يُتّبع في الطريقة العلمية الجامدة يخاطر بأن يجعل الحيوية الحق، في الأثر الأدبي، تروغ عنه وعن قُرّائه»[13].

ومع ذلك، يمكن القول إن الموضوعية التي نعنيها هي السير في الدراسة على وفق معايير فنية معينة وقواعد في التعبير والبناء، يمكن بها التقليل من التدخل الشخصي إلى أدنى حدوده «المطلوبة». ونعني «بالمطلوبة» أن لا بدّ من قدرٍ معيّن من التذوق الشخصي. ومنهم من يوافق على الجواب الشائع عن السؤال القائل: كيف نميّز الأدب الجيد من الأدب الرديء؟ والجواب هو أن التمييز قائم على الذوق، ولكنه يضيف إلى ذلك أن الناس يتفقون على أنّ ثمة فروقاً مهمة بين الذوق الحسن والرديء[14]. وهذا القدر المعيّن من التذوق الشخصي، مع ذلك، يجعل الدراسة في منأى عن أن تفقد طابعها البشري فيجعلها، لو فقدته، أحكاماً تجريدية، أو يفضي بها إلى مثل تلك الأحكام، فتقترب، في نحو ما، من قوانين الفيزياء والرياضيات، مثلاً، وما يجري هذا

(12) انظر Structuralism in Literature, p.2.

(13) انظر Structuralism in Literature, p.2.

(14) Critical Approaches, p.392.

المجرى مما يمكن أن يكون نقداً علمياً صرفاً لم ينجح على يد «برج مولتن»، حين دافع عما سمّاه بـ«النقد الاستوائي» ولم ينجح، كذلك، «أميل أنكلن» حين تصوّر أن بإمكانه أن يقيم نقداً علمياً خالصاً على أساس دراسة سايكلوجية الأديب والقرّاء، كما أخفق «أ. رتشاردز» حين حاول أن يجعل من الشعر محض دواءٍ مهدىء للأعصاب لأنه «عجز عن ربط هذه الحالة الذهنية الغامضة بأي عمل أدبي محدد»[15]، فمنهج رتشاردز واضح الشذوذ في تطلعه إلى تهيئة الظروف بالاستعانة بعلم النفس الحديث لكي يتمكن الناقد من استعمال «التقنيات» المختبرية[16]. وأخفق الشكليون الروس، أيضاً، حين حاولوا حصر القيم في قيمة واحدة هي الجدة[17]. غير أن الأمر يحتاج إلى توازن دقيق جداً، فقد يطغى التدخل الشخصي؛ في وعي أو في غير وعي، على الدراسة فينتج «نصّ» مبتدع ثانٍ له نصيبه من الفنية التي قد تجعله موضع دراسة نقدية مستقلة أخرى، كما في تقدير كثير من النقد الذي نمرّ عليه في أحكام النقاد، في بلادنا.

وثمة معضلة أخرى هي معضلة النقد على وفق نظرية أونظريات أدبية معيّنة. إنّ تطبيق مثل ذلك على دراسة «النص» (إلاّ في حالات خاصة جداً كأن يكون نتاجاً انبثق عن تلك النظرية أو ثمرة من ثمارها) حكم سابق لا مسوّغ له، كما يقول نقّاد[18]. فمثل هذا النقد يفقد الدراسة كثيراً من موضوعيتها، وقد يتدخل في تحريفها أو القضاء عليها، كما سيأتي في حينه. فالموضوعية، هنا، تقتضي «النزاهة» التي هي الطريقة المثلى في التقدير أو الحكم، أو، في الأقل، تقتضي الاقتراب من التقدير السديد. ولكن تطبيق نظرية أدبية شيء والإحاطة بها وبالنظريات المختلفة شيء آخر، ولا يستطيع الدارس الأكاديمي أن يكون مؤهلاً للدراسة إلاّ إذا وقف على آراء المنظّرين في جميع العصور، أو، في الأقل، على آراء كبارهم، لأنه يستطيع، بالوقوف في مواقعهم المختلفة، النظر إلى

---

(15) مفاهيم نقدية، (رينيه وليك) ص42.

(16) نقاد الأدب (جورج واتسون)، ص 228.

(17) مفاهيم نقدية، 42.

(18) In Search of a literary Theory, p11.

التاج الأدبي من جميع جوانبه، فيكون أكثر قدرة على التحرر من أمثالها، وأكثر ثراءً في ميدان النقد، وربما أعانته آراء المنظّرين الكبار على اكتشاف وجهة نظر جديدة مستنيرة بما أحاط به من تلك الآراء، ففحص النظريات الأدبية، وهو نشاط فلسفي قيّم، كما يقول أحد النقاد[19]، يمكن أن يلقي الضوء على طبيعة الأدب، ويعيننا، أيضاً، على قراءة الأعمال الأدبية الفردية بفهم أعظم وتقدير أكبر، وإن لم يكن تقدير الأدب معتمداً، دائماً، على مثل هذا التنظير[20]، ذلك بأن «الفنّ أعظم من مفسريه»، كما يقول[21]. ولا يستطيع حتى أعظم النقاد أن يعيّن كل أنواعه، فيما يتصل بالأهمية والقيمة «فكل نقد هو تجريبي وجزئي ومنحرف»[22]، ولا يعني هذا أن يقال أن ليس من مقاييس للقيمة، أو أنه يجب الانتكاس إلى الذوق الشخصي أو الانطباعية المبهمة. فليس من نقد، في هذا السياق، كامل، وإن كان النقد يحاول أن يظهر طبيعة الأثر الأدبي ونوعه فيوسّع بذلك من الفهم والتقدير[23].

والاطلاع على الآراء المتباينة، فوق ذلك، يحرر الدارس من أن يكون أسير واحد منها لو قصر نفسه على الاطلاع عليه وحده، لأنه، حينئذٍ لا يملك، باقتصاره عليه، مناعة تحصنه من سيطرته عليه. واختلاف الآراء فيما بينها يتضمن نقد بعضها بعضاً، وإظهار نقاط ضعفها بالمقارنة والاستقراء، ونقاط القوة التي قد تشتمل عليها جملةً أو بعضاً، فتأتلف لديه وجهة نظر جديدة شاملة، كما مرّ بنا، تأخذ في حسابها نقاط القوة والضعف، فيما اطلع عليه من آراء. فليس من «منهج مفرد لأي أثر من آثار الفن يعطي الحقائق المهمة كلها فيما يتصل بتلك الآراء»[24].

---

(19) Critical Approaches, p.391.

(20) يقول «ونترز»: إن دراسة الأدب عسيرة جداً تتضمن الاطلاع على آراء واسعة مختلفة، ولا يمكن لامرئ أن يحذقها جميعاً أو يوضحها».

(21) Function of Criticism, p.18 Critical Approaches, p391.

(22) المرجع نفسه، ص 391.

(23) انظر المرجع السابق، ص 391 ـ 392.

(24) المرجع السابق، ص391.

والدراسة الموضوعية، في هذا المفهوم، تتسع فتكون شاملة تستوعب «النص» ومؤلفه وما قيل فيه من أحكام نقدية أو آراء تتعلق به من بعيد أو قريب[25]. وربما استوعب ناقد المناهج المتعددة في النقد فانتقى منها ما ينفعه من المنهج التاريخي، مثلاً، مع النفسي والاجتماعي... والشكلي «فكما أن الوقفة الخاصة عند «النص» تحليلاً وتأملاً... ضرورة، فإن الاستعانة بالمناهج الأخرى على استجلاء «النص» ضرورية أيضاً...»[26]. وهذا هو المنهج الانتقائي، أو إن شئت قلت المنهج التكاملي[27]. ومن وجهة أخرى، قد تضيق الدراسة فتقتصر على «النصّ» وحده كأنه وجود مستقل قائم بنفسه، وتبقى، مع ذلك، دراسةً أكاديمية موضوعية نسبياً، بما تطبق من «تقنية» خاصة في منهج له حدود تتصل بلغة «النص» وما يملك من سمات وخصائص.

فإذا أخذنا ذلك كله في الحساب بدأنا بحثنا في الدراسة. ولا بدّ من القول، بادىء بدءٍ، إن «النص»، وهو، هنا، الشعر: دائماً، تعبير فني في ألفاظ يعبّر به قائله عن تجربة جالت في كيانه، أو هو، كما يقول «أيفور ونترز»[28]، رسالة لفظية في وزن، أي في إيقاع، فلغته لغة إيقاعية، وهي وظيفة الموهوب من الشعراء، وقد يقال إنها وظيفته، وليست هدفه، على حد تعبير «كودويل»[29]، ولغة الشعر، كما يقول «البنيويون»، لغة خاصة، داخل اللغة العامة[30]. فالشعر يكاد يعرف، دائماً، باستعماله اللغة استعمالاً خاصاً، باختلافها، هنا، عن اللغة «الاعتيادية»، أو، بتعبير آخر، معالجة اللغة معالجة خاصة[31]، أو كما ترى الحركة الشكلية الروسية (التي كانت نواتها الأولى

---

(25) والشمول، هنا، أو ما يقاربه لا يأتي إلاّ إلى أولئك الذين يتعلمون كيف يمزجون بين البصيرة النافذة التي يمنحها الاطلاع على آراء الآخرين، ومناهجهم النقدية الكثيرة كما يقول أحد النقاد.

(26) مفاهيم نقدية، ص442. Critical Aprroaches, p.393.

(27) المرجع السابق، ص442 وانظر The Function of Criticism, p.71

(28) The Function of Criticism, p.26.

(29) الوهم والحقيقة، ص29.

(30) انظر ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ص21.

(31) انظر Structuralism in Literature, PP. 22-23.

«جمعية دراسة اللغة الشعرية» التي تأسست في غضون الحرب العالمية الأولى) أن اللغة الشعرية لغة خاصة تتصف بتشويه اللغة «الاعتيادية» تشويهاً مقصوداً بالعنف المنظم الواقع عليها[32].

النص الشعري بإزاء النص النثري:

ومهما يكن من شيء فإن «النص» يشتمل على جانبين، كما يشير أحد الكتاب، جانب اللغة وهو عام مشترك يجعل عملية الفهم ممكنة، وجانب خاص هو تعبير المؤلف بهذه اللغة[33].

ولكن النثر الفنّي، مثلاً، لغة خاصة، أيضاً، في نحو من الأنحاء، فلا بدّ، إذن، هنا، ونحن نقصر أنفسنا على «النص» الشعري، من أن نرسم حداً فاصلاً بين الاثنين. وقد يكون من المفيد، في هذا السياق، أن نورد رأي الناقد الإنكليزي «كولرج Coleridge» في الفرق بين النثر والشعر، مما جاء في كتابه النقدي المعروف «Biographia Literaria»، فهو يرى أن القصيدة تشتمل على تلك العناصر التي يشتمل عليها النثر، فكلا الشعر والنثر يصطنع الألفاظ، فلا يمكن لذلك أن ينطوي الفرق بينهما في الوسيلة التي يصطنعانها، وهي اللغة، ولا مفرّ من القول، لهذا السبب، إن الفرق بينهما يكمن في تأليف مختلف فيهما لاختلاف الغاية المتوخاة. فتأليف الألفاظ في القصيدة يجري على نحو مختلف عمّا هو عليه في قطعة النثر، لأن الغاية التي تجري القصيدة إلى تحقيقها تختلف عن تلك التي تتوخاها قطعة النثر، كما يختلف صنع قطعة من الخشب للزينة عن صنع سرير للنوم، فما جعل قطعة الزينة تختلف في بنائها عن السرير، إنما هو الغاية المتوخاة من كلٍ منهما.

وما الغاية؟ فقد تكون الغاية العاجلة إبلاغ الحقيقة، وقد تكون إبلاغ المتعة، وربما أنتج إبلاغ الحقيقة متعة عميقة. وعلى المرء أن يفرّق، في رأي «كولرج» بين غايتين: نهائية وعاجلة. فإن كانت الغاية العاجلة إبلاغ المتعة، فإن

---

(32) مفاهيم نقدية، ص471.

(33) معضلة تفسير النص (مجلة فصول)، ص145.

الحقيقة قد تكون الغاية النهائية. . . فالتمييز المناسب بين الأنواع الأدبية يمكن أن يبحث بحثاً منطقياً أفضل في ضوء الاختلاف في الغاية العاجلة أو الوظيفة العاجلة المباشرة لكل منهما[34].

والذي يهمنا من رأي «كولرج» في الفرق بينهما أن تأليف الألفاظ في القصيدة (النص الشعري) يجري على نحو مختلف عن تأليف النثر لاختلاف الغاية المتوخاة. واختلافهما في تأليف الألفاظ ينطوي في انتقائها وترتيبها، أي نظمها في «النص» الشعري، وفي درجة تكثيفها فيه وقدرتها على الإيحاء. وقد يكون التكثيف بالغاً أقصى درجاته فيوحي إلى قارئه بسلاسل متعددة من الصور. ويعتمد الشاعر، في هذه الحال، على المتلقي وخياله في إطلاق تلك الصور من ذلك التكثيف «المركّز»، فيكون المتلقي، حينئذٍ، جزءاً مهماً لا ينفصل عن«النص» الشعري، كما في الشعر الياباني، مما ليس مألوفاً في شعر الأمم الأخر.

إن عدد الأصوات الممكنة، المحدود، يعني بالضرورة أن ثمة كثيراً من الألفاظ المتجانسة في اللغة اليابانية. وتحتوي ألفاظ كثيرة ألفاظاً أخرى أو جزءاً من ألفاظٍ لا ترتبط معها في المعنى. فمثلاً اللفظة «شيراناما Shiranama»، وهي تعني «الأمواج البيض» أو الأثر الذي يخلفه الزورق في سيره، قد توحي لليابابي باللفظة «شيرامي Shirami»، وتعني «المجهول» أو «ناميدا namida»، وتعني «الدموع». فلدينا، إذن، صور ثلاث يمتزج بعضها في بعض، وهي «المجهول» و «الأمواج البيض» و «الدموع»، ويستطيع المرء أن يرى، في سهولة ويسر، من تركيب مثل هذه الصور، قصيدة تجري على هذا النحو: زورق يبحر على الأمواج البيض نحو مصير مجهول، أو سيّدة ترقب أثر زورق حبيبها وهي تذرف الدموع. فمن هذه الكثرة من الارتباطات في اللفظ تنشأ «اللفظة المحورية شيراناما» وهي من أهم الملامح المميزة للنظم الياباني[35].

ومع ذلك يبقى مجال الجدل واسعاً في القول بأن طبيعة الشعر الإيحاء

---

(34) Critical Approaches, pp.101-102; English Critical Texts, p.194.

(35) Japanese Literature, pp.4-5.

بأكثر مما يقوله الشاعر «وذلك ما يجعل الشعر شعراً»[36] وهو الفارق الذي يميز الشعر مما هو محض نثر[37]. زد على ذلك أن للشعر حظه الأوفى من الإيقاع الذي ينظم موسيقى الأوزان والقوافي[38]. هذا إذا نظرنا إلى الشعر في ظاهره، أما الشعر في طبيعة جوهره فينأى عن التعريف، ولعل الإحساسات الغارقة في «اللاوعي»، وجيشان «العاطفة» وقدرة الخيال المؤلف، مما يدخل في تركيب عناصره لدى الشاعرية الموهوبة.

البـوح:

ولسنا بصدد من دراسة الشعر، بل البحث في دراسة «النص» الشعري وطريقة دراسته أو طرقها. وحسبنا أن نعيد ثانية أنه تعبير فني في ألفاظ، عن تجربة بشرية. وفنية التعبير، هنا، تتصل بالبناء والاتساق اللذين ينتجان نوعاً من الإيقاع يميزه من النثر، وكونه تعبيراً فنياً يخرجه أيضاً من «البوح»، ولا بد، هنا، من التمييز بين البوح والتعبير الفني. فالبوح انطلاق غير منتظم فنياً لمحتبس من إحساسات دفينة يشتمل عليها «اللاوعي» حين تضعف قبضة «الوعي» على المرء، والبوح مادة المحلل النفساني، في المقام الأول، يتوخاها ويُعنىٰ بها ويفيد منها في النفاذ إلى مشكلات المريض الغارقة في «لاوعيه»، وعلاجه على ضوء ما يفيد منها. وليس هذا ما نعنى به، هنا، في هذه الدراسة، وإن كنا نفيد منه، أحياناً، إذا ما اشتمل التعبير الشعري على شيء مما يتصل به. فقد نفيد من قول عنترة:

وقد شفى نفسي وأبرأ سقمها　　قيل الفوارس ويك عنتر أقدم[39]

وقوله:

يدعون: عنتر، والرماحُ كأنها　　أشطان بئر في لبان الأدهمِ[40]

---

(36) نقاد الأدب (واتسون)، ص 237.

(37) المصدر السابق، 237.

(38) انظر أهمية الموسيقى في الشعر في «فن الشعر» لمحمد مندور، ص31، 47، وانظر كذلك «من حديث الشعر الحر لكاتب هذا البحث (مخطوط)، ص21ـ22.

(39) شرح ديوان عنترة بن شداد (تحقيق شلبي والأبياري)، ص154.

(40) المصدر السابق، ص153.

فنجد فيهما فلتات صدرت عن «لا وعيه» أقرب إلى البوح منها إلى التعبير الفني، من غير أن يكون الشاعر مدركاً أهميتها في تفسير ما احتبس في أعماق نفسه، إذا علمنا أنه، على ما كان يتّسم به من نفس شاعرة مرهفة الإحساس، عانى كثيراً من إهمال مجتمعه الشديد إياه في طفولته، وازدراء أقرانه إياه، فهو ابن أَمَةٍ سوداء مدفوع عن أن يُدعى لأب في تلك المجتمعات التي كانت تعنى بمكانة الأسرة وأهمية النَّسب ومنزلة «الفرد» فيهما. فقوله: «شفى نفسي قيلُ الفوارس ويك عنتر أقدم» و«يدعون عنتر» بوح اشتمل عليه تعبيره، قد يفيد منه ناقد الأدب، مستضيئاً بعلم النفس، وقد يفيد منه المحلل النفساني في دراسة النفسية. فقد وجد عنترة، بالتفات الناس إليه، وترديدهم اسمه، حين كبر ولمع اسمه، وشجاعته، وهم يدعونه ليتقدمهم في الحرب، وجد، في ذلك كله، تعويضاً عن ذلك الإهمال القديم، ومن هنا تأتي أهمية قوله: «شفى نفسي» للنفساني، بصفته بوحاً عن محتبس نفسي له قيمته في العلاج لو وقف عليه في أحد مرضاه، ولناقد الأدب لأنه يلقي ضوءاً كاشفاً يفيد منه في وظيفته التفسيرية.

ويجدر بنا أن نذكر، هنا قول أحدهم: «إن النص جزء من اعتراف عظيم، فيوصل هذا الجزء بغيره للتعرف إلى هوية قائلة»[41]، أو هو، كما يقول الرومانسيون «تعبير عن الوجدان الفردي للشاعر»[42] أو أنه حال خاصة، فكل «عمل فني ينتج من سببٍ نفسي ويحتوي على مضمون ظاهر ومضمون خاف شأنه شأن الحلم. إنه انعكاس لنفس المؤلف، وغالباً ما يكون انعكاساً لأسباب لم يكن المؤلف واعياً بها حين أبدع عمله»[43]، وهذا ما يردده كودويل في «الوهم والواقع» حين يقول: «يحتوي الشعر، كالحلم، على مضمون ظاهر وآخر «كامن» ويمكن الوصول إلى المضمون الظاهر على نحو تقريبي عن طريق صياغة القصيدة نثراً، إنه الصور و«الأفكار». وفي الصياغة النثرية للقصيدة يكون المضمون الكامن، أي المضمون الانفعالي قد اختفى نهائياً. إذْ لم يكن هذا

(41) قضايا في النقد الأدبي، ص175.

(42) فن الشعر (مندور)، ص53.

(43) في الأدب الفرنسي (سامية أحمد)، ص75.

متضمناً في الواقع الخارجي المرموز إليه بالكلمات... بل في التعبير عنه بأسلوب آخر ولغات أخرى. ولكن المضمون الكامن للشعر هو ذلك الشكل من صياغة الكلمات وليس في أي شيء آخر[44].

ولكن «النص» الأدبي، من وجهةٍ أخرى، يستعصي، خارج دائرة البوح، على التطبيق النفساني، وقد أدرك «فرويد» قصور الفرويدية، في هذا المجال. أما «يانع Jung» فكان يرى أن الأثر المبتدع، وهو نقيض رد الفعل المحض «يروغ، دائماً، عن الفهم البشري»[45]. ولكنّ «يانغ»، في مناسبةٍ أخرى، يرجع، مثلاً، إلى اللاشعور الجماعي والمركبات الجماعية «ويرى أنها يمكن أن تكون أصلاً للإبداع الأدبي»[46]، وفي محاولةٍ لفهم أثر «النص» الأدبي في المتلقي يحاول أ. رتشاردز» أن يرجع المتعة الفنية والشعور بالراحة لديه إلى ما تسبّبه حال التوازن التي يحس بها قارىء «النص»، وهو توازن سايكولوجي، كما يرى، منصبّ على الانفعالات والدوافع التي كثيراً ما تتصارع وتتطاحن بعضها مع بعض[47].

ويرى «وليك» أن «رتشاردز» يرزح تحت عبء نظرية في الأثر النفسي للشعر، وهي تبدو له غير سديدة، ومعطّلة للدراسة الأدبية، لأن «رتشاردز» لا يعترف بعالم القيم الجمالية، وقيمة الفن لديه، هي أنه يفرض علينا نظاماً نفسياً يتلخص بترتيب الدوافع أو توازن الاتجاهات الذي يسببه «النص» الفني، فالفنُّ عنده، يعالج الاضطرابات الذهنية، وهو علاج للأعصاب، فتنتهي نظريته إلى الفصل التام، بين القصيدة، وهي بنية موضوعية، وذهن القارىء، وفيها صار الشعر معزولاً عن كل معرفة أو صلة بالواقع. وقد انتهى «أ. رتشاردز» إلى أن الشعر مناسبة تنظم بها دوافعنا، ونحقق بها صحتنا العقلية. ويرى «وليك» أن «رتشاردز لا يقودنا، بذلك، إلاّ إلى طريق مسدود في النظرية الأدبية»[48]..

---

(44) الوهم والحقيقة (كودويل)، ص216.

(45) قضايا في النقد الأدبي، ص177.

(46) في الأدب الفرنسي، ص76.

(47) إليوت (فائق متي)، ص47.

(48) انظر مفاهيم نقدية، ص473ـ474.

ولكن مهما أفاد النقد الأدبي من آراء علماء النفس فإن التعبير الأدبي يأخذ طريقه إلى الناقد بكونه نتاجاً فنياً، خارج نطاق البحث النفساني، وإن يفد منه، أحياناً، كما في حال «عنترة»، كما يفيد من غيره من أنواع المعرفة البشرية. ومع ذلك، لما كان النتاج الأدبي تعبيراً عن تجربة شخصية، فهو إذن، مصور، في بعض أحواله في الأقل، جوانب من شخصية منتجة، أو هو إذا قبلنا رأي «إليوت» هرب من الشخصية. فالشعراء في شعرهم، كما يقول «إليوت»، لا يُعربون «عن أنفسهم بل إنهم يهربون من أنفسهم بالاستمرار على كبح الشخصية»[49].

التعبير:

قد يُراد التعبير الشعري من أجل التعبير، لأنه، كما يقول «كروشيه»، تنفيس «عن الذات الفردية دون نظر أو اعتبار إلى الجمهور المتلقي»[50]. والتعبير الشعري، من وجهةٍ أخرى، وظيفة الشاعر، أو هو مهمته في هذه الحياة، لأنه خلق لها، في رأي من يؤكد الموهبة التي تولد مع الشاعر[51]، وهو إلهام من قوى خارجية في رأي آخرين[52] لم يجدوا تفسيراً مناسباً آخر أكثر قبولاً. وقد يفسر الإلهام، في إنتاج الأثر الأدبي، في العصر الحديث بأنه «رسائل من اللاوعي» إلى العقل الواعي»[53]. ويرى «ألبرت روتنبرغ Rothenberg» «من وجهة النشاط النفساني أن بدء العملية الشعرية والإلهام الذي يحدث في مطلعها أو خلالها تجسيد مجازي لصراعات الشاعر «العاطفية» «اللاوعية»[54] ولدى «فاليري» أن القصيدة قد تبدأ بإيقاع ثم تأتي الفكرة، أما «إليوت» فيرى أن إيقاعاً قد يحدث ولادة الفكرة والصورة[55].

---

(49) نقاد الأدب (واتسون)، ص211.

(50) فن الشعر (مندور)، ص28.

(51) قضايا في النقد الأدبي، ص113.

(52) المرجع السابق، ص118.

(53) المرجع السابق، ص136.

(54) المرجع السابق، ص139.

(55) المرجع السابق، ص140.

وقد نجد تفسير التعبير الفني في دراسة «اللاوعي»، ولكنه [التعبير الفني]، في رأي آخرين، كـ«ألان بو»، مثلاً، صناعة يحذقها أناس بالدربة والمران[56]. ومهما كانت دوافع التعبير فإنه بمنزلة ثمرة شجرة تنتجها لأنها خلقت كذلك، لا لأنها تقصد مستهلكاً معيناً مترصداً قطفها. فالأدب تعبير في أساسه. وهو كالثمرة يقطفها من يمر بها أو من يدفع ثمنها، أو تسقط حين تبلغ نهاية نضجها، وقد تتلقفها أفواه تجد أنها تحتاج إليها. فالشاعر، وهو يمارس وظيفته الطبيعية، لا يقصد خلال عملية الإنتاج، قارئاً معيّناً (إلاّ إذا كان محترفاً يضع في حسابه رواج بضاعته لدى متلقٍ خاص أو مجموعة متلقين)، وإن يكن يعنيه بعد تمام العملية أن يعرف آراء الآخرين فيما أوتي من هذا الامتياز الفريد، لأنه: وهو يضع نفسه، أو شيئاً من نفسه فيما أبدع من بضاعة إنما يتطلب توكيد وجوده في معركة البقاء، من جهة، ومنزلته في مجتمع [ولا أعني هنا المجتمع العربي] لا يعنى بأفراده إلاّ بمقدار ما يقدمون من فائدة. ومن هنا يحرص، في أغلب الأحوال، على إبلاغ تعبيره الآخرين، وضمان قبولهم إياه قبولاً يضمن له ما يتوخاه من توكيد ذلك الوجود وبقائه وإعلاء منزلته.

التعبير ـ الإبلاغ:

فالنص الشعري، هنا، تعبير في جوهره وإبلاغ، هذا إذا فُهِمَ أنه وسيلة من وسائل «الاتصال»، فإن ما يجب إيصاله، كما يقول «إليوت»، هو القصيدة نفسها. فوجود «القصيدة كائن في مكانٍ ما بين الناظم والقارىء، وعلى ذلك فإن مشكلة ما (تعنيه) القصيدة أعقد بكثير مما تبدو لأول وهلة»[57]. ولكن الإبلاغ يبدأ حيث ينتهي التعبير ويكمل «النص» فيأخذ طريقه نحو الآخرين بعد أن يصبح بضاعة «جاهزة» مُعدَّة للتصدير. ومن المعلوم أنّ هذه البضاعة، كغيرها من البضائع المصنّعة تحسب، في كثيرٍ من الأحيان، (في حال الاحتراف خاصة) حساباً للمستهلكين فيما يتصل بأذواقهم، وما يروج لديهم مما يناسب روح العصر وأزياءه الذوقية والجمالية، وما يحقق من فائدة ويسدّ من خلة.

---

(56) المرجع السابق، ص144.

(57) نقاد الأدب (واتسون)، ص212ـ213.

ومما يمكن قوله إن التعبير الفني، من أجل التعبير حسْب، غير التعبير الذي يقصد أن يعبّر وأن يبلغ، لأنه، إن أريد له أن يبلغ اكتسى سمةً أخرى هي سمة التأثير في المتلقي، وهذا يدخل في صميم تركيب التعبير، أي إن التعبير يتغيّر، في درجات متفاوتة متناسبة، في أسلوبه وطريقته، فيتدخل الوعي أكثر فأكثر في توكيد وسائل التأثير في الألفاظ أو البناء. فالشاعر ينزل، أحياناً، في الإبلاغ المتعمد، وهو يمارس مهارة الصانع الفنية، إلى مستوى معيّن يناسب متلقياً معيّناً، كما في حال «بشّار بن برد وهو ينزل بقدرته الفنيّة إلى مستوى «ربابة» جاريته لينتج أثراً في حدود تناسب مستوى تلك المرأة «السوقية» الأدبي، فيقول:

ربـــابـــةُ ربّـــةُ الـــبـــيـــتِ تـــصـــبُّ الـــخـــلَّ بـــالـــزيـــتِ

لـــهـــا عـــشـــر دجـــاجـــاتٍ وديـــكٌ حـــســـنُ الـــصـــوتِ

وقد نجح بشار في البيتين برنينهما وبالتقاط صورٍ موجزة من حياتها اليومية، فإذا بهما السلعة المطلوبة التي تروج لدى تلك الجارية النافعة، وحين اعترض عليه أحدهم: بأنه يأتي بالجيد الرائع والهجين المتفاوت واستشهد بالبيتين السابقين، أجابه «بشار» جواب الخبير بطرق الإبلاغ فقال: قلته في ربابة جاريتي، وأنا لا آكل البيض من السوق و«ربابة» هذه لها عشر دجاجات وديك، فهي تجمع لي البيض، وتحفظه عندها، فهذا عندها من قولي أحسن من: «قفا نَبْكِ من ذكرى حبيب ومنزل» عندك»[58].

وليس مثل هذا النزول إلى هذا المستوى في الإبلاغ تدنّياً في الصناعة، بل هو مهارة وقدرة، إن كانت متعمدة، وما لُعَبُ الأطفال من سيارات وقطارات ونماذج مختلفة أخرى من صور الحيوان دليل على تدنّي صانعها في عالم الصناعة المختص بما يروج لدى الأطفال.

ومهما يكن من شيء فإن التعبير الذي يراد به الإبلاغ إذا دخل السوق فقد مؤلفه السيطرة عليه، وصار عرضةً لأن يكون بين أيدي قراءٍ مختلفين، لعلّ القارىء المثالي الذي يتطلّبه المؤلف نادر بين جمهرتهم، أو ربما هو غير

(58) الأغاني (دار الكتب) 3/ 162ـ163.

موجود، ومع ذلك يكون ذلك القارىء الهدف الذي يتطلع إليه المؤلفون الذين لم ينجحوا، لسببٍ من الأسباب، في أن يجدوا ما كانوا يأملون من رواج في جيلهم، وربما تطلعوا إليه، في شيء من العزاء، وفي مغالطةٍ ظاهرة، في أجيال آتية أكثر فهماً وأفضل تذوقاً وأكثر إنصافاً، على حدّ زعمهم، خطأً أو صواباً، كما يذكرنا بذلك الشاعر جميل صدقي الزهاوي بقوله من قصيدته التي كنا نرددها في صبانا وعنوانها «دمعتي»:

أنا إنّما بكيتُ أبكي بشعري ... ولقد أهديه إلى الأحقاب

كل بيتٍ منه إذا عصروه ... دمعةٌ ثرّةٌ على الآداب

النقد:

والسوق الأدبية، ككل الأسواق، تعرض بضاعتها على جميع الناس، وقد يجد المرء فيها متخصصين يتوسطون بين صناعها وبين المستهلكين (القراء)، جعلوا وسيلتهم للعيش أن يكونوا وسطاء ناجحين، في درجات مختلفة، بين المؤلف والقارىء غير المتخصص، وهؤلاء هم النقاد. فهم، في نحو ما، قُراء، وفي أحسن أحوالهم قُرّاء مجيدون، أو وسطاء ناجحون، وفي أغلب الأحوال، قضاة بالفعل، إن لم يكونوا بالقوة على حد تعبير المناطقة. ويرى «إليوت» أن بعض النقاد يرون، في سذاجة، ومنهم سانت بيف، أن وظيفة النقاد، وهم، كما قلنا، وسطاء بين المؤلف والقارىء، هي، أيضاً، النصوص الغامضة ووضع الحقائق جلية واضحة أمام أعين القراء ليتمكنوا من تذوق النصوص الأدبية وتقويمها على أسس سليمة[59]، وتبدو هذه المهمة، بعد الدراسة المتمعنة، بعيدة المنال، وربما لا تقال فيها الكلمة الفاصلة، وإن ظهرت تقديرات مختلفة من التقويم، والتقدير مما لدى الناقد أكثر مما يحمل «النص» المنقود منها. فكثيراً ما اعتمدت استجابة النقد على التوقعات التي يسبغها الناقد على «النص» الذي تحدث فيه تلك الاستجابة[60]. أمّا «بارت» فيرى أن وظيفة النقد ليست

(59) إليوت (فائق متي) ص59.

(60) قضايا في النقد الأدبي، ص62.

معرفة الحقيقة، فلا وجود للحقيقة في النقد، في رأيه لأن الفهم، كما يقول، لا ينتمي، في هذا المجال، إلى الحقيقة. فالنقد حديث عن حديث آخر، كلام ثانٍ عن كلام أول (النص)[61]. فمهمة الناقد تنحصر، في رأيه، في الكشف عما يمكن أن يكون حقيقياً لا كشف الحقيقة، وكل ما يمكن قوله أن تقول: إنّ. هذا «النص» قد يكون حقيقياً، لا لأنه، في نفسه، حقيقي أو زائف، بل بمعنى أنه يؤلف مجموعة متماسكة من العلامات[62].

والنقاد، من وجهة أخرى، قضاة، كما قلنا، ولكنهم، في رأي آخرين، قضاة في أمورٍ لا يجيدون صنعها، فلهذا السبب، ثمة عُرف، جدير بالاحترام، يرى «أن النقد يمكن الاستغناء عنه لأن أناساً غير مناسبين يمارسونه»[63]. فأنت، كما يقول «أرسطوطاليس»: «لا تستطيع أن تكون حاكماً عادلاً على شيء لا تستطيع، أنت نفسك؛ أن تقوم به»[64]. وقد يتصل بهذا قول «تيت Tate»: «إن النقد الأدبي أدنى من الخلق لأنه يتحدث، دائماً، في شيء آخر، ولذا فهو دخيل[65] عليه». ويذكرنا هذا بقول «شابيرو» في تكرار المقولة القديمة: «يزدهر النقد حين يضعف الأدب»[66]. والناقد متهم، عادةً، بكونه، في الأفضل، أديباً مخفقاً يظهر حسده لفاضليه في تعليقات فظة على نتاجهم، وهو ما يراه الشاعر الإنكليزي «شلي» أيضاً[67]. ويقول «غري Gray»: «حتى الشعر الرديء حسن كأفضل الملاحظات التي قيلت فيه أو أفضل منها[68]». وثمة جدل في الشرق والغرب، قديماً وحديثاً، في: من له الحق في نقد الشعر. فيرى جماعة أن الناقد غير الشاعر دخيل على صنعة لا يحسنها، فإن كان، ثمة حكم أو نقد

(61) الأدب الفرنسي (سامية أحمد)، ص92.
(62) انظر المرجع السابق، ص92ـ93.
(63) قضايا في النقد الأدبي، ص408.
(64) المصدر السابق، ص408.
(65) مفاهيم نقدية، ص424.
(66) المصدر السابق 416.
(67) قضايا في النقد الأدبي، ص408.
(68) المصدر السابق، ص409.

وجب أن يقوم به الشعراء أنفسهم، أصحاب البضاعة لا الذين لا يحسنون صنعها[69]. وقد كتب «بن جونسون» قائلاً: «الحكم على الشعراء ليس إلاّ ملكة الشعراء، وليس ملكة الشعراء جميعاً بل أفضلهم»[70]. وهذا يذكرنا بقول أبي نواس والبحتري اللذين يريان أن الشاعر، صاحب التجربة، هو أخبر بتجربته في النظم والبناء، ولا علم لغيره به «إنما يعرفه من دفع إلى مضايقه»[71]. ويعاب النقاد لمحاولتهم أن يضعوا القوانين لأناس يرون أنّ من شأنهم «أن يضعوا مثل هذه القوانين، ومن شأنهم أن يخالفوها. فإن يكن النقد حكماً. . . . فالمؤلفون [الشعراء]، إذن، يُنشئون المتهم [الشعر] في العلاقة القضائية، ويشعرون أنهم مؤهلون لأن يطلبوا، مع «شلي» أن هيئة المحلّفين التي تجلس للحكم على شاعر. . . يجب أن تؤلف من نظرائه[72]. ولكن «أوسكار وايلد» يرى في عجز الناقد عن نظم الشعر مزيةً تؤهله للنقد، فيقول: «ما يجعل الإنسان حكماً مناسباً على شيء هو عجزه عن خلقه»[73]. وتزداد المعضلة سوءاً إذا علمنا أن «النص» الشعري هو تعبير عن تجربة في ألفاظ. فهذا التعبير، في أفضل نماذجه، تصوير لواقع المؤلف الداخلي، أو تصوير لشيء منه، في وَصْلَةٍ زمنيةٍ معينة، ولكنه، في حقيقة الأمر، تصوير لواقع محرّف، فالفن لا يعكس الحياة، لأن الواقع لا يمكن تمثيله بالفن من غير شيء من التحريف[74]. فكونه في ألفاظ كفيل بألاّ ينقل الحقيقة كاملةً، فاللغة، وإن تكن تعبيراً عن الشخصية البشرية في ألفاظ مكتوبة أو منطوقة، كما يقول الأستاذ «رين C.L. Wrenn، وهي الوسيلة العامة لنقل «وقائع» الحياة اليومية العامة والإحساس بها، لكنها، كغيرها من وسائل التعبير عن العقل البشري، لا بد أن تكون، بطبيعة وجودها، غير دقيقة

(69) انظر مقدمة «الشعراء نقاداً»، ص 5 ـ 8، وانظر «في الأدب الفرنسي، ص79.

(70) قضايا في النقد الأدبي، ص408.

(71) الكشف عن مساوىء المتنبي، ص224ـ225؛ العمدة، 2/ 104، وانظر إعجاز القرآن للباقلاني، ص116ـ117، وفيه أن القول لبشار بن برد.

(72) قضايا في النقد الأدبي، ص409.

(73) مفاهيم نقدية، ص410.

(74) قضايا في النقد الأدبي، ص28ـ29.

Inaccurate وغير كاملة Incomplete، أو تكون «عاطفية» Emotive، وهي التي تقصد إثارة الشعور أو توحي بميل «عاطفي» أو تكون رمزية symbolie، بمعنى أن اللغة إذا كان وجودها: في المقام الأول، أنها وسيلة يُحتاج إليها للتعبير عن الوقائع المادية ونقل معلومات تتصل بالعالم المادي، فمن الطبيعي أن الواقع المادي أو الحقيقة المادية، لكونها خارج تجربتنا من عالم الظواهر أو المادة لا بدّ من أن تجد تعبيرها في صيغة رموز حين تصف؛ مثلاً، أموراً روحية، خارج نطاق الملاحظة الطبيعية برموز تشبهها بأكثر الأشياء إمكاناً للمقارنة، من عالم الظواهر، أي عالمنا[75]. فاللغة، في كل الأحوال، وسيلة للتعبير لا تستطيع إلاّ أن تجري تحريفاً، قليلاً أو كثيراً، فيما تعبر عنه، يضاف إلى ذلك أن التعبير الشعري لا بدّ أن ينتخب من أمور الواقع وصوره ما يراه مناسباً غرضه في التعبير لا أن ينقله كله، وهذا الانتخاب، لكونه انتقاء أشياء وترك أخرى يقتضي تحريفاً آخر عن الواقع لاستحالة نقله كاملاً، فيما إذا أراد ذلك، أو على زعم إمكان نقله كاملاً، يصبح، حينئذٍ تعبيراً مملاً بعيداً عن الفنية التي تقتضي التنظيم، فهو، لذلك، يخرج عن إطار الفنّيّة، لأن فنّيّته تقتضي فوق ذلك الانتقاد المناسب الذي يصنع من فوضى التجربة وواقعها الخارجي أثراً فنيّاً جميلاً. وقد ننظر إلى الأمر من زاوية أخرى، فنجري مع أحد النقاد في قوله: «الشعر كله تصوير مخطىء لأنه يحرف الألفاظ عن وظيفتها الحقيقية، وهي إبلاغ الحقيقة المنطقية الصحيحة»[76]. وتحريف الألفاظ، هنا، عن معانيها التي وُضعت لها في الأصل، يفرضها الشعر عليها بنقلها بعيداً عن معناها الذي وضعت له إلى النظم الذي يمنح الألفاظ معاني أخرى وظلالاً وإيماءً، وغير ذلك بانتهاك الترتيب اللغوي الاعتيادي واستعمال المجاز والمفارقات، وازدواج التناقض، وغير ذلك مما يجعل اللغة الشعرية لغةً خاصةً ذات نظام خاص داخل اللغة العامة، فالشعر لا يُعنى بتصوير الحقيقة الحرفية، لأنه معنيٌّ بحقيقة فنية أخرى، هي حقيقة الترابط[77]. أو كما يقول أحد «البنيويين»: «إن الشاعر يصنع من نظام صيغ

---

(75) Wrenn, C.L.; English Language, pp.1-4.

(76) قضايا في النقد الأدبي، ص352.

(77) انظر المرجع السابق، ص375.

مختلف عن ذلك الذي يأتي به المتكلم الاعتيادي، وأعني بهذا أنه، حين ينتخب الشاعر لفظةً لاستعمالها في الشعر يستحضر مجموعةً من الإمكانات مختلفةً اختلافاً تاماً عن تلك المستعملة في محادثاتنا المعتادة»[78]، ويقول: «دعني أكن أكثر دقة: أعني بالشاعر الشخصي الذي هو في ساعة نظمة قصيدة، وليس هو في معنى أنه الرجل الذي يحمل اسمه ويدفع ديون الشاعر وينام مع زوجه، ويستعمل لغة في طرق كثيرة معتادة، وحتى أنه يصنع أشياء معتادة وغير شعرية تدعى قصائد كالأعمال التي يعاد تنظيمها على أنها شعره الحق، بل كما لو كان الشاعر في حال نظم قصيدة قد فتح دائرة كهربائية عصبية تمكنه أن ينتج هذه الأشياء ذوات القوة العالية التي تسمّى قصائد. والنتيجة في التعبير «السوسيري» هي أن نطق الشاعر يأتي من نظام إشارات مختلف عن ذلك الذي يستعمله المتكلم الاعتيادي»[79]. وقد يكون التعبير تصويراً لواقع أمثل، كما يقول «سدني»[80]. والواقع الأمثل غير الواقع المعتاد. وبتعبير آخر، مختلف عنه، أي محرّف عنه، سواء أيصعد به التعبير أم ينزل به عنه، فإذا أضفت النشاط الذي يؤلف الصورة الشعرية، وهو ما يقوم به الخيال المؤلف[81]، علمت أن واقعية التجربة، بمعنى نقل الواقع نقلاً أميناً مصطلح لا يعكس وجوداً حقيقياً في التعبير الشعري، ولعلّ هذا ما جعل الشكلانيين يفكرون في الأدب ظاهرة مستقلة، ويعرفون ما يكفي عن الخيال المؤلف للإصرار على انفصال الفن عن الحياة انفصالاً جوهرياً[82]. وعلى ذلك يبدو قول «ولت ويتمان» إن شعره «محاولة من بدئها إلى نهايتها لوضع امرىء، كائن بشري (هو نفسي)، في النصف الأخير من القرن التاسع عشر في أمريكا، بحريّة وصدق، على الورق»[83]، ادعاءً لا يمكن قبوله للسبب الذي ذكرناه من كون «النص» لا ينقل تجربة الشاعر أو تجاربه في

---

(78) Structuralism In Literature, p.29.

(79) المرجع السابق، ص29.

(80) Critical Approaches, pp.58-59.

(81) Method and Imagination in coleridge's Criticism, pp.99-100.

(82) قضايا في النقد الأدبي، ص179.

(83) المرجع السابق، ص176.

الحياة نقلاً أميناً كاملاً. وقد يؤيد هذا أن الفحوص المتعلقة بسيرة «ولت ويتمان» تكشف أنه في «أوراق العشب Leaves of Grass» غير متماثل سواءً مع «ويتمان» الرجل أم «ويتمان» الشاعر[84]. فلعنا لا نخطىء كثيراً إذا وافقنا «هولمان هنت Holman Hunt» حين يقول: «إن نتاج الشاعر انعكاس صورة حية في ذهنه هو وليس البديل الجامد للوقائع نفسها»[85]، من غير أن ننسى أن هذه الصورة الحية في ذهنه محرّفة، وهي تتجسد في صيغتها اللفظية، أو كما يقول «أوسكار وايلد»: «إنه لا يلزم أن يُمدح ويسلر Whistler لأمانته في محاكاة ضباب «التايمس»، بل لأنه يملك الخيال لاختراع ضباب «التايمس»، بخلق وعي فنّي إزاءه يثبت الحقيقة البديهية المقررة: أن الحياة تحاكي الفن أكثر من كونَ الفن يحاكي الحياة»[86]. ومجمل القول إن التعبير الفني سواء كان تصويراً لواقع أمثل أم انتخاباً من واقع لا يمكن أن تأخذ تجربته الشعرية مكانها على الورق من غير تحريف لواقع الشاعر، لأن الشاعر، مهما أوتي من المقدرة على التعبير، لا يصل إلى الكمال في نقل الواقع، ومن وجهة أخرى، تقتضي التجربة الشعرية نفسها، وهي تجول في كيان الشاعر، التعبير الفني عنها، أي أن تكون فنية، وهذا يعني أنها يجب أن تفرغ في إطار فني، له قواعده وأصوله وتقاليده، وهذا يعني، بالضرورة، تحريفاً آخر مضافاً إلى ما سبق أن ذكرنا. فإذا أضفنا عنصر الخيال المؤلف في صوغ التجربة وجدنا أن التجربة عانت تأثيرات متعددة حتى استوت كلاً متماسكاً على الورق، ونموذجاً فنياً من نماذج الشعر. وقد نجد شيئاً من التسويغ، هنا، في قول «فلاديمير نابوكوف Vladimir Nabokov» على ما فيه من إفراط، حين يرى أن الواقع «ليس موضوع الفن الحق ولا هدفه، فالفن الحق يخلق واقعه الخاص به، ولا صلة له بالواقع المعتاد الذي تدركه العين الجماعية»[87]. فالقصيدة [النص]، بعد أن تستوي في صورتها الأخيرة هي، كما يقول «وليك»: «عالم متماسك قوامه الأصوات والمعاني، . . . يبلغ من تلاحم

(84) المرجع السابق، ص178.

(85) المرجع السابق، ص29. وانظر القرطاجني، منهاج البلغاء، ص18ـ19.

(86) قضايا في النقد الأدبي، ص29.

(87) المرجع السابق، ص32.

عناصرها أننا لا نستطيع فصل الشكل عن المضمون. والشعر يستعمل إمكانات اللغة إلى أبعد حدّ ممكن، مبتعداً بنفسه عن الكلام الاعتيادي بالأصوات والأوزان وكل الوسائل التي تنتجها الصورة الشعرية.

واللغة الشعرية هي لغة ضمن اللغة، أي إنها لغة لها شكلها المستقل تمام الاستقلال[88]. وهذا الذي يجعل النموذج من الشعر «نصاً» يستلزم دراسة مستوعبة. وليس السوء في هذا، أي في تعبير الشاعر الذي سنلتفت إليه في الوقت المناسب، ولكن في أن الناقد، وهو ينظر في «النص» إنما ينظر إليه من خلال شخصيته، ولا مفرّ له من أن يفعل ذلك، في كثير مما يتناول، إن لم يكن ذا وعيٍ نقديٍّ مستنيرٍ ومزودٍ بمعايير نقدية مناسبة. فالنظر في «النص»، من خلال مرآة نفسه، يعني أنه لا يرى، في الأكثر، إلاّ الجزء الذي تستجيب له معاييره أو توجهه وطبيعة تفكيره ومزاجه فيما يحب ويكره، وفي الأفضل، ثقافته الفنية ومدى قدرته على الحكم، وأشياء أخرى معقدة تمليها عليه نوازعه، وهو ينظر في النص أمامه، لأنه يسقط عليه كثيراً من ذات نفسه، فإذا بنقده نسخة أخرى أو «نص» آخر ليس بينه وبين «النص» الأصل إلاّ صلة واهنة، إن كان، ثمة، من صلة، فيبتعد نقده مرحلة أخرى عن واقع الشاعر الأصل.

وقد يحدد الناقد الأثر الفني الجيد من حقيقة استخلصها من دراسته، قبل النظر في «النص»، فإذا درس باحثاً عن تلك الحقيقة، التي هي علامة الأثر الفني الجيد، في رأيه، فإنه يحاول رؤية الحقيقة في «النص» لا رؤية «النص» نفسه، فيخفق في تقديره، وهذا يعني أنه يبحث عن شيءٍ بدلاً من النظر في الشيء المعروض أمامه. إنه يتوقع تثبيتاً وتوكيداً لما يعرف، من قبل، بدلاً من إعداد نفسه للتوضيح وربما للتناقض. فهو يخبر الشاعر عن شيء في حين يجب عليه أن يسأله ما الذي يريد [الشاعر نفسه] الإخبار به حقاً. وهكذا كان النقاد «الثيوصوفيون Theosophieal» [الذين يحاولون معرفة الله بالتصوف] يدللون على أن الشاعر الألماني ريلكه Rilke» كان صوفياً، ويبيّن النقاد الماركسيون كيف أن «مرتفعات وذرنغ Wuthering Hights ملحمة من ملاحم حرب

(88) مفاهيم نقدية، ص478.

الطبقات[89]. فنقد الناقد، في مثل هذا التوجه «نص» آخر، وقد يُعدّ عملاً إبداعياً، كما يراه بعضهم، يصح الحكم عليه بنقد آخر، وهكذا... وهذا ما دعاه «شابيرو» بالنقد الخلاّق، وهو العمل الفني عن عمل فنّي آخر[90]. فالناقد يرينا ـ وهو في سبيل أن يوضح لنا ما غمض علينا من «النص» الأصلي ـ في كثيرٍ من الأحيان، «نصاً» آخر لعل «النص» الأصلي لا يكون إلاّ نقطة انطلاق لآراء الناقد الشخصية وميوله ونوازعه الفنية، وربما غير الفنية، أو رؤيته الجمالية التي يشتمل عليها عمله النقدي هذا، أو ثقافته الخاصة التي تتطلب غايات غير جمالية، كأن تكون لغوية تعنى بفصاحة الألفاظ وسلامة التعبير اللغوي أو نقائه، كما في حكم ابن الأعرابي النقدي في قوله: «إنما أشعار هؤلاء المحدثين ـ مثل أبي نواس ومعاصريه ـ مثل الريحان يشمُّ يوماً ويذوي فيُرمى به، وأشعار القدماء مثل المسك والعنبر كلما حركته ازداد طيباً»[91]. ومن الواضح أن معياره اللغوي جرّه إلى هذا الحكم الذي لا يستمد قيمته إلاّ من توجهه اللغوي وتطلُّب الألفاظ الفصيحة، وهي، عنده، ما بعدت في الزمان والمكان، وإن كان يعالج، في حكمه، مسألة تبدو غير مرتبطة، في الظاهر، بالنقاء اللغوي، وهي المسألة التي تفصل بين الأصيل من الآثار الفنية ونقيضة، بتأثير الأصيل الدائم في المتلقين، وذلك التأثير العابر في نقيضه الذي لا يكتب له البقاء.

---

(89) انظر English Critical Text; An Approach, Viii

(90) انظر مفاهيم نقدية، ص416.

(91) الموشح للمرزباني، ص384.