الذوق هو مؤشر الناقد إلى اختيار المنهج

محي الدين صبحي

بيروت

لقد أوكلت إلى الذوق مهام عديدة عبر العصور فالقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني (– 392 هـ) حين يناقش الحكم على الشعر من خلال نسيجه اللفظي ومعناه يزعم أن «روعة اللفظ تسبق بك إلى الحكم، وإنما تفضي إلى المعنى عند التفتيش والكشف. وملاك الأمر في هذا الباب خاصة ترك التكلف ورفض التمحّل، والاسترسال للطبع، وتجنب الحمل عليه والعنف به. ولست أعني بهذا كل الطبع، بل المهذب الذي قد صقله الأدب، وشحذته الرواية، وجلته الفطنة، وألهم الفصل بين الردئ والجيد، وتصور أمثلة الحسن والقبح»(1).

فالذوق الصالح للحكم هو الذوق الحر الذي سلم من التكلف فظل على طبيعته سليما من الضغوط

والأهواء. ومع ذلك فحرية الذوق وحدها لا تكفي، بل يجب أن يصقل الذوق بالأدب ويرهف بالرواية، ويجلى بالذكاء والتأمل، ثم لا بد بعد ذلك من الإلهام أي اضاءة الكشف عند الفصل في الحكم وأخيرا فإن التجلي هو عماد التجربة الأدبية عند التذوق، والذوق المدرب هو الذي يكون قادرا على تصور أمثلة الحسن والقبح وتجسيدها في نفس المتذوق.

أما موسوعة برنستون للشعر والشعريات(2)، فتقول إن لفظة الذوق حين تستعمل في سياق الجماليات، تدل أولا على قدرة المرء على الاستجابة للموضوعات الجمالية وثانيا التفضيلات التي تنتج عن ممارسة هذه القدرة. وبعد استعراض تاريخ اللفظ، تتوقف عند رأي أديسون الذي كتب في 1712 يعرف الذوق بأنه ملكة في الروح تسم جماليات المؤلف باللذة وقبائحه بالنفور. ان الأمارات الرئيسية لحالة الذوق الحسن الصقل هي تمييز الفروقات والتلذذ بالمزايا. ومع أن الذوق ملكة طبيعية فبالإمكان تهذيبه بقراءة الكتاب الذين صمدت مؤلفاتهم لامتحان الزمن، ومحادثة أصحاب الذوق المصفى، والتآلف مع نظرات أفضل النقاد القدماء والمحدثين. وقد تنبه لونجينوس إلى طبقة من المزايا التي هي أكثر جوهرية للفن من المزايا التي تنتج عن التمسك بالقواعد الآلية التي يعتمد عليها رجل قليل الذوق. المزايا الجمالية التي يحددها أديسون هي الجدة والحسن والسمو. ثم أضاف إليها بقية نقاد القرن الثامن عشر الغرابة، الفطنة، الفكاهة، الشجن. ثم جاءت الفلسفة الألمانية المتعالية فأضافت إلى السمو تعريف كانط للجمال الفني بأنه «هدفية دون هدف» وتعريف هيغل له بأنه «المظهر الحسي للفكرة». وقد بنى على ذلك كولريدج تعريفه للذوق بأنه «الملكة الوسيطة التي تربط في طبيعتها القوى الموجبة بالقوى السالبة، الفكر بالحواس. وظيفة تلك الملكة أن تتسامى بالصور إلحية وتحقق الأفكار

الحسية ... الذوق هو المعنى والمبدأ الناظم الذي قد يستكن عند البعض ويرتد عند البعض الآخر فتتشوه طبيعته، ومع ذلك فهو كلي في حالة معطاة للفكر والثقافة الخلقية؛ مما جعله مستقلا عن الظروف المكانية والزمانية. ومعتمدا على مدى نمو ملكات العقل. وعلى الرغم من أن إيفور آرمسترونغ ريتشاردز رفض «شبح الحالة الجمالية» في كتابه الأساسي «مبادئ النقد الأدبي»(924) (الفصل الثاني)، فإنه علق وجود القصيدة على «تجربة قارئ من النوع الملائم»، ولربما كان ذلك هو النوع الذي عرّفه القاضي الجرجاني في مفتتح هذه الفقرة.

فإن كان الذوق لا مفر منه في معالجة الشعر، فهل هو ملكة طبيعية أم مكتسبة؟ وهل هو ملكة مستقلة، أي احساس داخلي خاص، أم أنه مستمد من ملكات الإنسان الأخرى؟ ما صلة الذوق بالعقل، بالانفعال، بالأخلاق أو بالقواعد الفنية؟ وهل ثمة مقياس لتعيين صحة الذوق؟ وكيف يمكن تعليل تنوع الأذواق؟ تفاديا لهذه الأسئلة المحيرة يتملص «نورثروب فراي» من قضية الذوق بأكملها عن طريق انكاره لمشروعية أحكام القيمة من الأساس. يقول:

«فالاهتمام الفعلي للناقد التقييمي إنما ينصب على القيمة الوضعية، على جودة القصيدة، أو ربما أصالتها، بدلا من عظمة كاتبها. مثل هذا النقد ينتج أحكام القيمة المباشرة الصادرة عن ذوق جيد مثقف، يعرض الفن على نبضاته، وعلى استجابة منتظمة لجهاز عصبي رفيع التنظيم تجاه تأثير الشعر. ولن يحاول أي ناقد يمتلك قواه العقلية أن يقلل من أهمية هذا، وإن كان ثمة احتياطات حتى في هذا المقام».

«ففي المقام الأول، من الخرافة الاعتقاد بأن الحدس السريع الجازم للذوق الجيد لا يخطئ. فالناقد الجيد يتلو دراسة الأدب ويتطور منها، فدقته

صادرة عن معرفة، وإن كانت لا تنتج معرفة. لهذا فإن دقة ذوق أي ناقد ليست ضمانة على أن أساسها الاستقرائي في التجربة الأدبية واف بالغرض».

«في المقام الثاني، يؤسس حكم القيمة الوضعي على تجربة مباشرة تعد مركزية في النقد ولكنها مستبعدة منه تماما وإلى الأبد. فلا يمكن تحليل النقد إلا بمصطلحات نقدية، وهذه المصطلحات لا تستطيع أبدا أن تعيد التقاط التجربة الأصلية أو تشتمل عليها. فالتجربة الأصلية تشبه الرؤية المباشرة للألوان، أو الإحساس المباشر بالحرارة والبرودة، مما «تشرحه» الفيزياء بطريقة لا علاقة لها أبدا بالتجربة ذاتها. إن الخبرة الأدبية مهما صقلت بالذوق والمهارة، غير قادرة على التعبير عن نفسها. إن حضور تجربة غير قابلة للتوصيل في مركز النقد سيجعل النقد على الدوام فنا، ما فتئ الناقد متأكدا من أن النقد يستخرج من هذه التجربة ولكنه لا يمكن أن يبني عليها».

وهكذا، فمع أن النمو الطبيعي لذوق الناقد يتجه إلى المزيد من التسامح والعالمية، يظل النقد -بوصفه معرفة- شيئا، وأحكام القيمة التي يمليها الذوق المثقف شيئا أخر(3).

وهكذا نرى أن قضية الذوق في نقد الشعر إشكالية عويصة لا يمكن تجاهلها سواء عند من ينكرونها أو يثبتونها، ولهذا مكثنا طويلا عندها. ففي حين يقول المثل اللاتيني: «لا مشاحة في الذوق» de gustibus non est disputandum فإننا لا يمكن أن نترك قضية الحكم على الشعر للذوق وحده. كما أننا لا نستطيع تجاهله لأنه موجود وفاعل حسب قواعد معينة. وتسمى القدرة على تذوق الفن طبعا، نقول: فلان مرهف الذوق، أي رقيق الطبع.

«والذوق في اصطلاحات الصوفية نور عرفاني يقذفه الحق بتجليه في قلوب أوليائه، يفرقون به بين الحق والباطل، من غير أن ينقلوا ذلك من كتاب أو غيره»(4).

لقد مكثت طويلا عند قضية الذوق لأنها غامضة وخطرة. ففي حين يقول المثل اللاتيني «لا مشاحة في الذوق» de gustibus non est disputandum، فإننا لا يمكن أن نترك قضية الحكم على القصيدة للذوق وحده، مثلما أننا لا نستطيع أن نحذفه فهو موجود وهو يتدخل في الحكم على الأجزاء والكل، سواء احتكمنا إلى قواعد الجنس الأدبي أم لم نحتكم. وقد حاول الناقد الأدبي الفرنسي ريمي دي غورمون أن يوفق بين قواعد الجنس الأدبي ومقتضيات المنهج من جهة، وما يمليه الذوق المصقول القائم على تجربة غنية في ممارسة النصوص من جهة أخرى، فوضع قاعدة أصبحت مثلا أو حكمة نقدية في منتهى العمق. قال: «الناقد الحق يسعى لينشئ من انطباعاته قوانين» فانطباعات الناقد ذاتية وشخصية، ولكن لأنه سيحاول ارجاعها إلى مبادئ فإنه سيبتعد عن الانطباعية نحو الموضوعية. ومع ذلك، أوضح إليوت في مقالته «الناقد الكامل» (1920) أنه لا يرى في الانطباعية بديلا للاتجاه الخلقي. فالناقد الذي يعتمد على ذوقه في اعطاء انطباعاته ينتج بدلا من العمل النقدي قصيدة نثرية عن استجاباته. لكن ايليوت بيّن أن من المستحيل على الناقد أن يمكث عند هذه النقطة، إذ «منذ اللحظة التي تحاول فيها أن تثبت انطباعاتك في كلمات، إما أن تحاول التحليل والتركيب (فتنشيء من انطباعاتك قوانين) أو تبدأ بخلق شيء آخر».

وإذن فقضية الذوق متواشجة مع قضية المنهج. فالمنهج الانطباعي يعتمد اعتمادا كليا على الذوق النقدي الشخصي. فيما انهمكت كل المناهج الأخرى في البحث عن موضوعية تقلل من التأثير الذاتي للناقد وشطحات

ذوقه، مما يجعل حساسية الناقد أهم أدواته، وبذلك يكون -بفضل نقده- أفضل الفنانين اطلاقا. فأوسكار وايلد يرى أن «أكمل صورة للنقد، وهي في جوهرها صورة ذاتية محض، تسعى لأن تكشف عن سرها وليس عن أسرار الآخرين. وذلك لأن النقد الرفيع لا يتعامل مع الفن على أنه تعبير بل على أنه انطباع محض»(5).

ولكن هل هذا الانطباع النقدي، انطباع عن الشكل أم المضمون أم عن كليهما؟ وهل هذا الانطباع قادر على استيعاب التقاليد الشعرية ومعرفة مدى انطباقها على القصيدة أو افتراق القصيدة عنها؟ وكيف يميز الانطباعي بين القصيدة الجيدة والأجود منها، وبين القصيدة التقليدية والقصيدة المحدثة؟ الغريب أننا نجد الجواب عن معظم هذه الأسئلة، بالركون إلى الذوق المهذب، عند القاضي الجرجاني أيضا. يبدأ الجرجاني محاجته بنفي العنصر العقلي في نقد الشعر بدعوى أن حلاوة الشعر تحببه إلى النفس وليس التعليلات النقدية:

«والشعر لا يحبب إلى النفوس بالنظر والمحاجة، ولا يحلى في الصدور بالجدال والمقايسة، وإنما يعطفها عليه القبول والطلاوة، ويقربه منها الرونق والحلاوة؛ وقد يكون الشيء متقنا محكما، ولا يكون حلوا مقبولا، ويكون جيدا وثيقا، وإن لم يكن لطيفا رشيقا»(6).

ليست أهمية المحاجة في نفي دور البراهين العقلية على جودة الشعر أو رداءته، وإنما أهميتها تكمن في التأكيد على موقع الشعر من النفس والقلب. فإن كان الشعر يستأنف إلى الشعور فيجب أن يكون الشعور هو المرجع، فإن لم يكن المرجع الأخير فإنه يشارك العقل في مرجعية الحكم على الشعر. لأن «الشعور ادراك من غير اثبات، وهو أول مرتبة في وصول النفس إلى المعنى، وهو أحد معطيات الفكر الأولية، ندركه بأنفسنا إدراكا

مباشرا من غير أن نتمكن من تعريفه. وللشعور مراتب متفاوتة، أهمها مرتبة الشعور التلقائي -وهو المصطلح المباشر الخاطف على أحوال النفس، حيث لا يختلف الرائي عن المرئي- والشعور التأملي الذي يقتضي التفريق بين الرائي والمرئي حيث يستطيع المدرك أن يقرأ ما في نفسه وأن يحلل موضوع معرفته وأن ينقله إلى غيره .. وللشعور عدة مظاهر يهمنا منها القدرة على الاختيار»(7).

وإذن فالشعور الفني لاحق بالشعور التأملي الذي يقتضي التفريق بين الناقد والقصيدة، حيث يستطيع الناقد أن يحلل خبرته الفنية وأن ينقلها إلى غيره، والأهم أن هذه الخبرة الفنية تمكن الناقد من الاختيار، أي من المفاضلة بين الردئ والجيد والأجود. وبهذا يسقط مزعم نورثروب فراي بأن التجربة الشعرية غير قادرة على التعبير عن نفسها وأنها بالتالي غير قابلة للتوصيل. المغالطة في عرض فراي جاءت عن مقارنته للتجربة الأدبية بالاحساس المباشر بالحرارة واللون. أولا، لأن الإحساس غير الشعور، فالاحساس ادراك الشيء بإحدى الحواس، أما الشعور فهو ادراك المرء لذاته وأحواله ادراكا مباشرا. ثانيا لأن الفرق كبير بين الإحساس بالأشياء الطبيعية كاللون والحرارة وبين الشعور بالأمور الجمالية المصنوعة: إن إحساسنا بجمال الغروب مختلف تمام الاختلاف عن شعورنا بجمال وصف الغروب في قصيدة، ولا يمكن رد الثانية إلى الأولى إلا إذا أسقطنا النسيج اللفظي بايقاعه وترتيبه ثم حذفنا المجازات التي يمليها الخيال ثم تجاهلنا كل ما نعرف من الموروث في فن الوصف. باختصار، ينبغي حذف القصيدة واحضار الغروب ذاته، لكي يتماهى احساسنا بجمال الغروب كمعطى طبيعي مع الشعور بجمال قصيدة عن الغروب كمعطى صناعي، أي من نتاج الإنسان بانفعالاته ومخيلته وذكائه وقدرته على التعبير ومعرفته

بالتراث القومي والإنساني. إن نورثروب فراي لا ينكر التجربة الفنية التي يخوضها الناقد مع القصيدة لكنه ينكر امكان التعبير عنها، وهو لا ينكر تأثيرها في النفس لكنه ينكر «أحكام القيمة التي يمليها الذوق المثقف» على حد تعبيره وهذا تعسف يمليه عليه منهجه الذي يريد أن يلغي الحكم النقدي لصالح الانتساب السلالي برد الأدب إلى الأساطير. ولكن حتى لو كان الأدب منحدرا من الأساطير فالشعر يختلف عن الأسطورة، وبالتالي فإن جمالية البناء الشعري تخضع لأحكام نقدية لا تنطبق بالضرورة على الأسطورة.

أخيرا، فإن فراي يؤكد وجود التجربة الفنية لدى قراءة الشعر ثم ينفي تأثيرها، بدعوى أن «الذوق الجيد يتلو دراسة الأدب ويتطور منها، فدقته صادرة عن معرفة، وإن كانت لا تنتج معرفة».

بادئ الأمر أنا لا أعرف تجربة لا تنتج معرفة، خاصة إذا كانت تجربة قائمة على ممارسة عميقة تنقلب إلى خبرة، كما في تذوق الشعر. إذ أن تاريخ الأدب يبين أن الحكم على الشعر منوط بأصحاب الذوق الرفيع من النقاد، فهم الذين تنخلوا القصائد وحفظوا للشعر رونقه ومكانته. ثم إن التذوق جزء من العملية الادراكية لا ينفصل عنها، وهو الذي يبرز لطائف الشعر وخفي محاسنه. وبالتالي فإنه يلعب دور المرشد أو المؤشر نحو الصنعات التي بها يجود الشعر. وبصفته هذه فإنه يرشد الناقد إلى أين يتجه.

حين يضع الناقد نفسه في حالة الصفر النقدي، أي حين يخلي ذهنه من كل الأفكار المسبقة عن المنهج وقواعد القراءة وأي توجه أدبي لتفضيل نوع من الشعر على نوع آخر، ويفتح نفسه بكل ملكاتها لحالة التلقي المطلق يتقدم الذوق لتحسس مواطن الجمال والغموض والخيال والانفعال. فيستنفر

الناقد المناهج اللازمة لمعالجة كل قضية يتحسسها الذوق بالمنهج الملائم لها. ولهذا لا غنى عن الذوق في ادراك الشعر، لأنه لا يوجد منهج واحد يكفي لمعالجة الشعر. سلسلة الأذواق التي يمارسها الناقد تنجز مهمتين: توصل الناقد إلى حالة ادراك شامل للقصيدة وتدله على المناهج اللازمة لتحليلها. المهمة الثانية لها أن تجلي القصيدة في نفس الناقد لا يتم إلا بحسب سلسلة أذواقها. فهذه السلسلة إذن لاتكتفي بأن تلعب دورا في التحليل وإنما تضع لمساتها النهائية على التركيب الشامل الذي يقوم به الناقد على القصيدة حين ينتهي من تحليل أجزائها ويعمد إلى إعادة تكوينها في نفس القارئ.

ونظرا إلى تفاوت النفوس في الحساسية والثقافة والتدريب وشدة الانتباه إلى عنصر دون آخر وتفاوت الوضوح العقلي والخيالي والانفعالي من ناقد إلى آخر، فليس في تاريخ النقد، خلال عصوره المتطاولة قراءتان متطابقتان بحيث تكون أسباب الحكم واحدة عند ناقدين أو أكثر. هذا إذا افترضنا اتفاقهم على أساسيات النص. ولذلك فإن ما يسمى «قراءة صحيحة» أمر مشكوك فيه تماما. والأمر الأكثر قابلية للطعن كل المناهج «العلمية» التي أسست بزعم الوصول إلى قراءة «صحيحة». فهذا الزعم غير علمي بالمرة، لأن التجربة تنقضه. فإن كانت غاية هذه المناهج مزيفة فكل بناء «علمي» لا يفضي إلى غاية مزيفة. إذا تحقق، وإذا لم يتحقق فلا جدوى منه. تعدد معاني الشعر وبنياته والعناصر الفاعلة في تركيبه يقابلها تعدد لدى كل قارئ، بحيث تستحيل المطابقة بين أي قارئ وأي نص(8) حتى أن ريتشاردز ذهب إلى أن الشاعر لا يقرأ نصه قراءة مطابقة إلا لحظة الفراغ من النظم، وأما بعد ذلك فقراءة الشاعر لنصه تغدو قراءة عادية تتعادل مع قراءة أي قارئ آخر. كذلك تستحيل المطابقة بين استجابتي قارئين. ولهذا

السبب سيبقى النقد فنا يعتمد على العلوم اللازمة له. وكل ما عدا ذلك مزاعم يدحضها الواقع التجريبي. وستظل استجابة الذوق المصقول عند الناقد العملي أفضل مرشد إلى العناصر الفاعلة في القصيدة.

بناء على ذلك، أى أنه لا يجوز أن يكون للناقد ذوق ولا منهج. أي أن لا يكون الناقد أسير تذوقه لضرب واحد من الشعر. بل ينبغي أن يكون ذوقه مدربا على كل أنواع الشعر، في عصور الشعر جميعها بشتى مذاهبه. كذلك فإن الناقد لا يخضع لمنهج واحد لا يعدوه فيغدو عبدا له، وإنما عليه أن يتسرب في مسارب القصيدة كالنسغ في الشجرة، بحيث يستنبط من التكوين الشكلي للقصيدة المنهج النقدي الملائم لتحليلها واستخلاص الرؤيا الكامنة فيها. وتبيين التقنيات التي تخفي أسرار الصنعة فيها. فالشاعر يحل في القصيدة حلولا وجوديا يجعل منها كونا شعريا وكائنا عضويا حيا، ووظيفة الناقد أن يبين نوع الحلول الذي أحدثه الشاعر في القصيدة، واكتشاف نوع الحلول إنما يدرك بالذوق والبصيرة وتعدد أساليب القراءة. لذلك فالناقد المحنك هو الذي صقل ذوقه بالتعرف على لطائف الأساليب، وأرهف حسه بتعشق دقائق التخيلات، ثم فرض على نفسه أن ينحي أهواءه وذوقه عن مطالعة قصيدة جديدة ليكتشف ما تملي عليه في بنائها وتخيلاتها. أما الناقد العديم الذوق فإنه «يشهر» تصوره الخاص للشعر في وجه كل قصيدة ثم يطبق عليها منهجا واحدا لا يعرف غيره -قد يكون ماركسيا أو بنيويا أو نفسانيا- فيخر الشعر صريع الجمود المنهجي حين تستوي عند الناقد المباشرة والتلميح، الشفافية والكتامة، استرسال الايقاع وانقطاعه. مثل هذا النقد الذي يطبق منهجا جاهزا أسميه «النقد التطبيقي» أما الهذر بمبادئ النقد ومنطلقاته الفلسفية فهو «النقد النظري» وذلك بخلاف «النقد العملي» الذي يعالج النص الشعري معالجة قريبة وثيقة. على

اعتبار أن لكل أثر أدبي فردية مميزة تأتي عن طريقته في استعمال اللغة وشحنها بمضامين تجعل المعنى يتحول إلى دال ذي مدلول رمزي. «فالأدب ليس نظاما رمزيا أوليا، كما اللغة، بل نظام ثانوي، بمعنى أنه يستمد مادته الأولية من نظام موجود هو اللغة»(9).

وهذا ما استخلصه عبد القاهر الجرجاني حين فرق بين «المعنى» و«معنى المعنى» فقال: إن المعنى هو «المفهوم من ظاهر اللفظ، والذي تصل إليه بغير واسطة. ومعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر». وهذا لا يتم إلا باستخدام اللغة استخداما تشكيليا عبر تكثيف اللغة في صور وتعبيرات مشحونة بدلالات متعددة.

مشكلة المعنى في الشعر أن الشعر ليس فيه معنى. وكل إعادة للصياغة عن طريق تقديم بيانات عقلية محاولة عقيمة ومضللة. الشعر في أكثر أنواعه مباشرة يقدم رؤية عن الحياة أو رأيا فيها:

على قدر أهل العزم تأتي العزائم وتأتي على قدر الكرام المكارم

والشعر في أسمى حالاته يقدم رؤيا (كقصيدة أبي فراس: أراك عصي الدمع .... فكل الحوار في القصيدة يقدم رؤيا عن الحياة وتقلباتها ومعاناة الإنسان من ذلك). لذلك نحس بالمعنى في الشعر ولا نمسك به. فالشعر في جوهره تأمل وانفعال بالحياة.

يجيء الشعر ملتبسا ليس فقط بسبب تفاوت الأدوار التي يلعبها في القصيدة الفعل والانفعال والخيال وملكة التعبير بسبب تفاوت فاعليتها خلال لحظة الابداع الشعري، الاحساس بهذه التفاوتات بين العناصر يحتاج إلى ذوق متدرب على الكلام الجميل والتعبير السامي والخيال المحلق والعاطفة الجامحة إزاء قلق القلب والعقل تجاه الوجود والمصير، والعلاقة المتقلبة بين الإنسان والكون.

هذا كله لا يفضي إليه منهج ولا تحيط به نظرية، ذلك أن الفن حدس حسي يعمم المخصوص ويخصص المعمم. ولحظة الحدس هذه هي لحظة تفاعل أهم ملكات الابداع الثلاث: المخيلة والانفعال والتعبير. علما بأن تفاعلها مقيد بالأشكال الموروثة فالشاعر ابن ثقافته التي تخلق لطاقاته أقنية تصب فيها. وقد عبر عن ذلك نورثروب فراي أبلغ تعبير حين قال إن القصيدة سليلة كل القصائد التي من نوعها وأن المسرحية والرواية والقصة تنحدر من أسلافها الغابرات مما يلزم الناقد بمعرفة التراث وعدم الاعتماد على التحليل الأفقي الزمان diachronic إلا عند التفسير المباشر لجملة من الجمل فالشرح الاستبدالي synchronic يوسع مدى الصور في الشعر ويتيح ربطها بما قبلها في التراث.

استنطاق الناقد للصور هو الطريق الملكي الذي يوصله إلى معنى المعنى ثم إلى الرؤيا الشاملة. ذلك أن الشاعر عند النظم ينشيء وضعا ثم يتخيل موقفا ينفعل به الانفعال المناسب له. أي أن الانفعال في القصيدة لا علاقة له بتجربة الشاعر الراهنة، بل بقدرته على استحضار الانفعال المناسب للقصيدة، وهذا هو المعنى الوحيد لحكمة ووردزوورث الشهيرة «الشعر انفعال يستذكر بهدوء». وكلمة انفعال هنا تعني حصرا الانفعال المناسب للقصيدة –وهو ما يسميه الرومانسيون: لحظة الإلهام، أي اللحظة التي يتمكن فيها الشاعر من استحضار الانفعال المناسب للقصيدة. وأهم وظائف النقد أن يكشف عن نوع ذلك الانفعال ومدى ملاءمته للموقف وقدرة الشاعر على التعبير عنه، وأبلغ مثل على ذلك قصيدة «حبلى» للشاعر نزار قباني، وقصيدة «عذاب الحلاج» لعبد الوهاب البياتي.

هذه الاستبصارات في مهام النقد الأدبي لا يتضمنها المنهج البنيوي، ولا يتطرق إليها المنهج الماركسي، ولا يكشفها علم النفس الأدبي. النقد العملي–التأملي (وهما شيء واحد) يستطيع أن يحدد نوع الانفعال المناسب

للقصيدة. ذلك أن وضع انفعال في القصيدة أشبه الأشياء بوضع الماء أو المرأة في قصيدة، فليس بإمكان الشاعر أن يضع شيئا عينيا فيها بل يضع معادله اللفظي والشعوري وهذا هو معنى «المعادل الموضوعي» عند إليوت. ومن هنا كان الشعر يعتمد على «الحدس التعبيري» كما يقول كروتشه، لأن الشعر ينشد الكثافة والألق والومضة الخاطفة.

الناقد العملي يقرأ القصيدة وقد أخلى ذهنه من الذوق والمنهج معا. وأزال من وعيه تجاربه الأدبية السابقة وكل النماذج وحجارة المحك، ومقاييس الجودة والرداءة: إنه النقد في حالة الصفر -إذا كان لنا أن نستعير عبارة رولان بارت بعد إزاحتها. حالة الصفر النقدي هي بداية التعرف على النص. وهي تتطور إلى علاقة تعرف متبادل بين الناقد والنص تنطلق من التعارف الخارجي ثم تتعمق حتى تخالط الروح والصبوة، أو كما يقول المتنبي:

يحب العارفون على التصافي وحب الجاهلين على الوسام

انشاء علاقة معرفية مع النص تكون باستنطاقه، والنطق لا يكون إلامع الألفة والتكرار. يزور الناقد النص عشرات المرات يتلمس عناصره الظاهرة ويتقرى ملامحه الخفية لشهور، فجأة ينطق النص، يبوح بمكنوناته ويفضي بأسراره، أي تتساوى الدلالة التخيلية مع انكشاف «التصميم الشكلي» فتتوضح أجزاء القصيدة من خلال البناء الكلي. ومع أن منطق الشعر يرتكز على عرقلة الادراك الفكري بشلال صور حسية تمنع العقل من الانزلاق إلى ملكوت التجريد، وتصرف الانتباه عن المعنى إلى المضمون، فإن طريقة الشاعر في انتقاء صوره وترتيبها في مجموعات، ثم الوصل بين هذه المجموعات في أقسام تترابط ترابطا تفاعليا لتنشيء وحدة متكاملة في قصيدة. هذه الطريقة تؤسس مضمونا للقصيدة ينتشر في كل أجزائها، لأن فن الشعر يبلغ إلى الكلي من خلال المخصوص.

يعرّف عزرا باوند الصورة الشعرية بأنها «تمثل مركبا فكريا عاطفيا في لحظة من الزمن» أي أنها ليست اعادة انتاج لشيء رآه الشاعر، بل هي عنصر توحيد بين فكر الشاعر وخياله وتعبيره تتجسد مكانيا عبر لحظة من الزمن. وهذا يعني أمرين الأول أن توارد الصور حسب نسق في القصيدة يؤسس مضمونا. لأن التوالي هذا هو تشكيل لأنماط رمزية، لا تقوم على المحاكاة، فهي لاحقة بعالم المثل والتخييلات.

فالشعر عالم مستقل بذاته يتألف من نسيج لفظي ينقل صورا حسية تؤسس في تشكلها مضمونا، وفي بنائها وحدة عضوية أو هندسية. فهو كيان فريد ليس له مشابهة مع الحياة –وإنما هو: **إضافة إلى الحياة.** هذه هي المهمة المعرفية للشعر. وهذا هو العيار الوحيد لتقويمه وتقييمه.

يصدر الشعر عن بقية من الوعي الأسطوري عند أفراد من الناس. والوعي الأسطوري(10) سيالة شعورية–ادراكية قابلة لكل التحولات، تقوم على التماهي والمماثلة والإحيائية. وبالتالي يكون تلقيه عن طريق الحدس والكشف والادراك، وليس عن طريق الفهم والاستقراء ووسائل المعرفة الفعلية ومناهجها. الحدس هو تمثل المعنى في النفس دفعة واحدة في وقت واحد. هذا التمثل يجعل الحدس منتجا لمعرفة من غير نظر أو استدلال عقلي. وأكمل صور الحدس عند شوبنهور الحدس الجمالي الذي ينسى فيه الإنسان نفسه في لحظة معينة من الزمان، فلا يدرك إلا حقيقة الشيء الذي يتأمله. الحدس ينقلنا إلى باطن الشيء ويجعلنا نتحد بصفاته المفردة، وهو الشعور بالنظام الذي يكشف عن العلاقات الخفية، بخلاف المعرفة الاستدلالية أو التحليلية.

وما يجعل الحدس لصيقا بتمثل الشعر ، هو ما في الشعر من بقية وعي أسطوري تجعل الشاعر أكثر اتصالا بالنماذج البدئية الهاجعة في اللاشعور الجمعي. ويرى كارل يونغ أنها كامنة في بنية الدماغ على شكل

صور موروثة تكونت خلال عمر الانسانية الطويل. وهي التي تشكل مادة الأساطير وتحتوي على أبطالها. وبعد أن تجمدت الأساطير ظل الشعر محافظا على صلته بها مما جعل مهمة الشاعر تعديل(11) النماذج البدئية وصقلها بحسب روح العصر والحضارة. وهي التي تجعل الإنسان لا يتمكن من ادراك أعمق صبواته إلا إذا جاءت مشخصة. لهذا يكون ادراك الشعر عن طريق الكشف، أي عن طريق ما يتفجر في القلب من المعاني بطريق الفيض. وذلك ما يجعل التعامل مع الشعر عملية استغراق وتأمل باطني وحب. لهذا تخفق المحاولات والمناهج العلموية من تين إلى شكلوفسكي إلى البنيويين والماركسيين والنفسانيين ... كلها محاولات تخفق في التعامل مع الشعر لأنها تعتمد على الفهم بدعوى تحويل النقد إلى علم.

لكل ذلك كان استيعاب الشعر لاحقا بالادراك في كل أشكاله: ادراك الحس وادراك الخيال وادراك الحدس وادراك العقل -لأن ادراك الشيء تمثل حقيقته ولو لم يكن له وجود بالفعل. فهو حضور صورة المشعور به مع الكمال الذي يحصل به مزيد كشف على ما يحصل في النفس، وذلك حين يتناول الإدراك معرفة أعلى من المعرفة العقلية، وهي المعرفة الحاصلة من الكشف الباطني.

لهذا فإن إدراك الشعر يتطلب تجميد كل معرفة ومنهج وفكرة سابقة أو غرض لاحق. حين يعرّف الفيلسوف كانت الفن بأنه هدفية دون هدف وبأنه منزه عن الغرض فإنه، في الوقت ذاته، يعرّف الحالة الجمالية التي يضعنا فيها الشعر، حالة التنزه عن الغرض وتعريض النفس الصافية لتأثيرات القصيدة. فعلينا أن نطهر نفوسنا ثم نترك القصيدة تفعل فعلها، بتكرار تآلفنا مع القصيدة نتعرف بالتدريج على عناصرها المكونة وعلى عناصرها المؤثرة ... فإذا انبلج النموذج البدئي منها وتجلى في نفوسنا حملتنا

القصيدة إلى جواء شعري يعلو على الحياة ويضيف إليها ما تحتاجه من مواجد وصبوات، عبر كثافة أسلوب شعري نابع من أعماق الرموز التراثية.

وهذه كلها حالات ذوقية، لأن الذوق أيضا قوة إدراكية لها اختصاص بإدراك لطائف الكلام ومحاسنه الخفية، ومن لوازمه حسن الإصغاء وشدة الانتباه وكثرة التعاطف.

بعض الإشارات الواردة:

(1) - القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهر، 1966، الطبعة الرابعة، ص 25.

(2) -Princeton Encylopedia of poetry and poetics. Princeton University Press, 1974, pp. 843-45.

(3) - نورثروب فراي، تشريح النقد، ترجمة محي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، طرابلس، تونس، 1991، ص ص 23-24.

(4) - معجم المصطلحات الفلسفية، تأليف جميل صليبا.

(5) - رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للنشر، 1980، الطبعة الأولى، بيروت، ص 380.

(6) - Rene Wellek, History of literary criticism, vol. 4, p. 110.

(7) - وهبة مراد، معجم المصطلحات الفلسفية، القاهرة.

(8) - I.A. Richards, Practical criticism: A study of literary judgement (New York: Harcourt, Brace, 1952) p 170

(9) - عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، نحو بديل ألسني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب، 1977، ص 201.

(10) Thomas A. Sebeok ed. Myth. A symposum (Indiana 1965) David Bidney, - "Myth, symbolisme and truth", pp. 3-24.

(11) Kegan Paul, - Carl G. Jung, Contribution to analitical psychology, Lodon; 1927, "On the relation of analitical psychology to poetic art", pp. 245-260.