في سبيل نظرية نقدية أصيلة

(النقد - المصطلح - المنهج)

د. حسن الأمراني - المغرب

لا يشك عاقل في أن المثاقفة شرط من شروط النهوض الحضاري، على أن يصاحبها امتلاك وعي حضاري كاف يحقق للذات فاعليتها ووجودها البناء. ذلك أمر شهدته وشهدت به الحضارة الغربية الحديثة كما عرفته حضارتنا العربية الإسلامية قديما. وبين عوار المقولة المستهلكة التي تقول: إن العرب والمسلمين لم يكونوا غير جسر عبرت عليه حضارة الغرب القديم (الإغريق بخاصة) إلى الغرب الحديث (أوربا من عصر النهضة حتى الآن). فالحضارة العربية الإسلامية عرفت المثاقفة في أنضج دلالاتها، حيث كان الانفتاح على الحضارة اليونانية والتراث النقدي بخاصة، مما يهمنا هنا، انفتاحا لا يلغي الذات بقدر ما يرسخها، ويؤكد حضورها. وهكذا استطاع النقد العربي القديم أن يهضم التراث الإغريقي، ثم يعيد إنتاجه بحسب التصور الإسلامي الخالص، ويقدمه لنا خالصا سائغا للشاربين.

إن نظرية المحاكاة في أصلها نظرية يونانية، وبسط القول فيها على النمط الفلسفي كل من أفلاطون وأرسطو، على خلاف في الرؤية بينهما. فقد كانت نظرية المحاكاة عند أفلاطون موغلة في المثالية إلى درجة الامتزاج مع الخرافات والأساطير، بينما كانت عند أرسطو مرتبطة بالواقع والطبيعة إلى درجة الجفاف. فلما انتقلت نظرية المحاكاة إلى النقد العربي، ولاسيما مع الفلاسفة المسلمين، تحررت من خرافية أفلاطون وجفاف أرسطو وسفت - وهذا هو الأهم - من طابعها الوثني الذي عرفته النظرية عند اليونان عامة، واكتسبت صفة الواقعية الإسلامية التي لا تتعارض مع مبادئ العقل وأشواق الروح.

تقوم نظرية المحاكاة عند أفلاطون على أساس أن المحاكاة هي جوهر الفن، وهذه المحاكاة بعيدة عن الأصل بثلاث درجات، وكلما ابتعدنا درجة ازددنا بعدا عن الحقيقة. ومن هنا صار الشعراء عند أفلاطون، في جزء من نظريته، «كذبة» لا يجوز أن يساكنوه في المدينة الفاضلة (الجمهورية)، بل لا بد من طردهم من تلك المدينة حتى لا يفسدوا على الناس سعادتهم الحقيقية.

إن الشاعر ـ أو الرسام ـ إذا أراد ان يصور سريرا فإن مبلغ علمه أن يحاكي السرير الذي صنعه النجار، ولكن النجار نفسه وقد صنع السرير ليس مبدعا، بل هو ليس غير محاك للسرير الحقيقي.وأين هو السرير الحقيقي؟! هناك، في عالم المثل. عالم لا نراه.فالسرير لا يمتلك وجوده الحقيقي إلا في عالم المثل. فعالم المثل -إذن- هو الدرجة الأولى للحقيقة، وعالم النجار ليس غير محاكاة لعالم المثل. فهو إذن حين يصنع السرير يكون قد انتقل إلى الدرجة الثانية، حيث تبدأ الحقيقة في التلاشي شيئا فشيئا، بسبب ابتعادها عن الأصل، بينما يكون عمل الفنان، شاعرا كان أو رساما،محاكاة للمحاكاة، أي إنه ابتعد عن الأصل بثلاث درجات. فأي حقيقة بقيت يحملها الفن؟ شتان - إذن - ما بين الأصل والمحاكاة، وشتان بين المحاكاة ومحاكاة المحاكاة.

وعندما جاء النقد العربي سواء على أيدي النقاد الخلص، أو على أيدي الفلاسفة من أمثال ابن سينا والفارابي والغزالي، استعار من اليونان نظرية المحاكاة، إلا أنه حررها من أسطوريتها وطابعها الوثني، وجعلها أقرب إلى العقل والإدراك المنطقي.

وهكذا فإن النص الشعري لم يعد محاكاة لواقع هو نفسه محاكاة لعالم غير مرئي، ولكنه أصبح يعبر عنه بالبيان، والبيان الصادر عن اللسان ليس غير محاكاة لما في الأذهان، كما قال الشاعر:

إن الكلام لفي الفؤاد وإنما
جعل اللسان على الفؤاد دليلا

وهذا الذي في الأذهان إنما هو محاكاة لما في الأعيان. فهنا أيضا نجد أنفسنا أمام ثلاث صور: الأعيان، والأذهان، واللسان أو البيان.ولكن لا مجال هنا للخرافات والأساطير، فالأشياء التي في العيان، هي موجودة حقيقة لا خيالا، ندركها بأبصارنا كما ندركها ببصائرنا، فتنطبع في الأذهان، وهكذا نظل مرتبطين بالأصل، بطريقة منطقية تستوعبها العقول، وتدركها الأفهام. وقد طالما نبه برتراند راسل إلى البعد الأسطوري في نظرية أفلاطون والقول بعالم المثل، وأنه وحده عالم الحقيقة، وأن هذا الجواد الذي أمامي الآن حسب نظرية المثل ليس جوادا على الحقيقة بقدر ما هو محاكاة للجواد الحقيقي الموجود في عالم المثل.أما في النظرية الإسلامي فإن الصورة التي انطبعت في ذهني عن الجواد إنما هي انعكاس لصورة الجواد الذي رأيته عيانا أمامي، أو رأيت صورته عبر الرائي، أو حتى في رسم أو لوحة.

وعندما جاء العرب إلى تعريف الشعر، ولاسيما الفلاسفة منهم، لم يقفوا عند تعريف أرسطو، لأن ذلك التعريف عندهم يجافي حقيقة الشعر عند العرب، مما جعلهم يضيفون إلى عبارته عبارة: (وعند العرب مقفاة). لقد أشار أرسطو إلى الوزن إلا أنه أغفل القافية، لأنه كان ينطلق في تعريف الشعر مما هو موجود عند اليونان.والعرب هم أهل القافية في الشعر.

هذا صنيعهم مع نظرية المحاكاة وتعريف الشعر، وكذلك كان صنيعهم مع سائر القضايا النقدية، كقضية اللفظ والمعنى، والقبض والبسط، وهلم جرا...

ومن نافلة القول التذكير بتأثير الحضارة الإسلامية في الحضارة الغربية من زمن النهضة، نهضتهم (لا نهضتنا التي ما تزال في باب التمني). وكان صنيع الغربيين مع حضارتنا كصنيع علمائنا مع حضارة الغرب القديم، أي إنهم لم يأخذوا منها إلا ما كان ينسجم مع تصوراتهم الأنطولوجية، ووعيهم الحضاري.

وقد شهد الغرب، ولاسيما في القرن العشرين، عددا من المناهج والمذاهب الأدبية والنقدية المستحدثة التي تعبر عن التقلبات العميقة التي يشهدها الغرب، بينما ظللنا نحن منذ أوائل النصف الثاني من القرن العشرين، ولاسيما مع سنوات العقد السبعيني،

نستجلب تلك المناهج والمذاهب إلى واقعنا الثقافي بطريقة آلية. فلا الذين نقلوها كان معظمهم متمكنين منها، ومستوعبين لها، ولا الذين حاولوا تطبيقها على أدبنا العربي راعوا خصوصيتها وخصوصية الأدب الذي يريدون أن يطبقوا عليه تلك المناهج. فأوقعوا المتلقي في خبال وزادوه رهقا، حتى انصرف كثير من القراء، والأدباء أيضا، عن تلك النصوص النقدية، بعدما انصرفوا عن كثير من النصوص الإبداعية، متهمين أنفسهم أحيانا بالعجز

والتقصير، وأصحاب تلك النصوص أحيانا بالتدجيل والإبهام. وقد خشي بعضهم أن يصرح بالإبهام الذي يطبع تلك المحاولات خشية أن يتهم بالجهل. إلا أن بعض الأدباء الكبار كان واضحا. ومن هؤلاء نجيب محفوظ الذي قرأ بعض أعداد مجلة الفصول فصرح قائلا، في عدد خاص به من مجلة الهلال المصرية: (لم أكن أعلم أن النقد صار على هذه الدرجة من الصعوبة). ومن الشعراء الذين انتقدوا تلك الطلاسم الشاعر أحمد مطر الذي كتب لافتته البديعة: (عشوية إبليس)، منتقدا في سخريته اللاذعة المعهودة ما آل إليه النص (الإبداعي)، على يد أدونيس وأضرابه، من إبهام لا يدرك. هذا فضلا عن بعض النقاد، من أمثال الدكتور محمد مصطفى هدارة - رحمه الله - والدكتور عبد العزيز حمودة - رحمه الله -، ممن تصدوا بأعمالهم الجادة لأولئك الذين يضربون ستارا من الإبهام والتشويش على كتاباتهم النقدية.

لقد كان يقف وراء كل منهج نقدي فلسفة ما، تستند إلى رؤية معينة للحياة والوجود والإنسان، فلم يكن المنهج البنيوي على سبيل المثال مجرد أداة إجرائية لفهم النص الأدبي وتذوقه واقتناص لذته، بتعبير رولان بارت، بقدر ما كانت الفلسفة البنيوية فلسفة متكاملة تمس الإنسان في كل جزئياته، وتطول خصوصياته، وقد انتهى روجيه غارودي إلى وصفها بأنها (فلسفة موت الإنسان)، ولعل هذا يشرح لنا: لماذا اختار بعض الأنتروبولوجيين، مثل كلود ليفي شتراوس، البنيوية مذهبا في مجالهم الأكاديمي والمعرفي.

كما أن التفكيكي جاك دريدا لم يكن يهمه من التفكيكية أنها وسيلة من وسائل تفكيك الخطاب، بقدر ما دعا إلى أن تصير التفكيكية منهجا وفلسفة تنسحب على البشرية كلها تاريخا وواقعا ومآلا. ومن هنا تجاوزت دعوته تفكيك النص إلى تفكيك المؤسسات الاجتماعية، كمؤسسة الأسرة، ومؤسسات العبادة، ومنها المسجد، باعتباره مؤسسة تركيبية جامعة. ولكن كثيرا ممن يستوردون المنهج التفكيكي عندنا، يدلسون على الناس، عندما لا يريدون أن يصرحوا بأن التفكيك في نهاية المطاف هو موقف حضاري أكثر مما هو منهج نقدي خالص.

ولقد صار كل منهج نقدي يولّد نقيضه، على الطريقة الديالكتيكية، فمن العناية بالمجتمع وتركيبته المعقدة، التي كانت، مع برونتيير، وتين، وسانت بوف أساس تفسير النص، تلك التركيبة التي من عناصرها العرق والبيئة والزمان، وفي ذلك نفي لخصوصية المبدع، إلى العناية بالمؤلف والتركيز على عبقريته الفردية، إلى موت المؤلف مع البنيوية، كما أعلنا آنفا، وتنصيب النص وحده سلطة مطلقة وحاكما نافذا، إلى سرقة النص وبسط سلطة المتلقي سلطة قاهرة لا معقب لها، وهكذا دواليك...

وقد انتهى الأمر بهذه المناهج إلى أن يكف النص الإبداعي من أن يكون متنا يخدمه النقد إلى أن يصير النص النقدي نفسه نصا إبداعيا بحاجة إلى تحليل، أي إنه تحول من نص قارئ إلى نص مقروء. وهكذا تحول النقد إلى نص إبداعي يترقب التشريح، وليذهب النص الأصلي إلى الجحيم.

والحق أن بعض هذه النزعات التي تريد أن تعطل الوظيفة التقليدية للنص قد ظهرت منذ القرن التاسع عشر في أوربا مع أرنولد الذي ربط في كتابه: (الثقافة والفوضى) بين النشاط النقدي والنشاط الإبداعي باعتبارهما يحققان هدفا واحدا، وهو سعادة الإنسان، عن طريق تحقق اللذة، ولكن النقد بعد أرنولد ما لبث أن ذهب شوطا بعيدا، حيث صار النقد نفسه إبداعا. وبما أن الغموض أحيانا يكون من سمات الإبداع، فقد استعار النقد هذه السمة وتلفع بالغموض، إلا أن الإيقاع في هذه الظاهرة أفضى إلى ظاهرة أخرى فتاكة وهي ظاهرة الإبهام. وإذا كان النقد (كلاما على كلام) بتعبير أبي حيان التوحيدي في الإمتاع والمؤانسة، فقد صار الكلام الثاني، الذي هو النقد، بحاجة إلى كلام يفسره، بما ولد (نقد النقد) الذي راح يبسط سلطانه، ولاسيما مع تودوروف، كما جلاه كتابه الذي يحمل العنوان نفسه.

وهكذا يتسنم النص النقدي النصّ الإبداعي، فلا يغدو النقد (كلاما على كلام)، بل صار (إبداعا على إبداع)، أو إن شئنا أن نقول، دون أن نرمي بالتعمر، إنه (كلام على كلام على كلام). وهذا الشطط هو الذي جعل فنسان ليتش يصور ميللر، وهو أحد أقطاب التفكيكية، باعتباره شيطانا يرقص فوق أشلاء ضحاياه.

إن مشكلة كثير من نقادنا العرب أنهم يمارسون نوعا من التدليس والتضليل ضد قرائهم، فما يكون ذا بعد جزئي في المنهج النقدي عند الغرب، يتحول إلى قوانين كلية عندنا وما يختص بمجال محدد يصير منسحبا عندنا على كل الظواهر. وعندما لاحظ لوسيان غولدمان غلو البنيوية الشكلية في وأد كل ما يحيط بالنص، دعا إلى بنيوية جديدة تأخذ بعين الاعتبار بعض العوامل المساعدة على فهم النص ومكوناته، وقد تجلت اجتهاداته في اكتشاف (البنيوية التكوينية)، وقد كان غولدمان واضحا عندما صرح أن هذا المنهج إنما يصلح لتشريح الأعمال الروائية، من دون غيرها من الأجناس الأدبية، ولاسيما الشعر الذي هو ذو طبيعة خاصة، وكأنه يريد أن يشير إلى الخصوصية الإيحائية الرمزية التي نص عليها جان بول سارتر، عندما ميز بين الكتابة والشعر، وجعل الشعر خارج نطاق المطالبة بالالتزام، إذ كيف نطالب بالالتزام لغة طابعها الغالب هو المجاز؟

إننا لا نريد أن نحجر على النقاد العرب الاستفادة من معطيات الحضارة الغربية وتطويرها، بل ذلك هو المطلوب، وهو المسلك الذي سلكه أسلافنا، إلا أن ذلك التطوير ينبغي أن يرافقه وعي حضاري قادر على التمييز بين ما يناسب وما لا يناسب، فليس التحديث ولا التطوير استجلابا لمصطلحات ومفاهيم كيفما اتفق، بل لا بد من حسن التمثل، كما تتمثل النحلة الرحيق قبل أن يتحول إلى (أرِي جنيّ اشتارته أيد عوامل)■