المبحث الأول

عن قضيّة المنهج

قراءة القصيدة

أسارع من البداية فأقدم احتراسا ضروريا حول المقصود من عملية القراءة الشعرية، فهذه القراءة لا يراد بها تلك القراءة العجلى للعمل الأدبى بغية المتعة العابرة أو الاستطراف أو التسلية، كما لا يراد بها استقبال ذلك العمل استقبالا تلقائيا نابعا من الذوق الشخصى وحده، بل يقصد بها - على الأقل فى هذا المقام - ذلك الجهد الواعى الذى تمارسه الذات المثقفة حين تتلقى العمل الأدبى فتحاول ادراك العلاقات التى تربطه بمثل أعلى خاص، أو منحى فى الصياغة معلوم، كما تحاول اكتشاف كل - أو بعض - معطياته الجمالية، نافذة من خلال ذلك إلى إيماءاته النفسية والفكرية، ومن ثم قد ترتقى عملية التذوق - عند مرحلة من المراحل - إلى درجة النقد المنهجى المنظم أو «فن تمييز الأساليب»، وهو لب الدراسة النقدية الحديثة.

ولقد شهدت الساحة الأدبية فى الخمسينيات من هذا القرن حوارا لم يخفت صداه بعد حول أمثل المناهج لتذوق العمل الأدبى، وشمل هذا الحوار - ضمن ما شمل - مناقشات نقدية مستفيضة فى مفهوم الأدب ودلالته الاجتماعية وأثره فى تنمية الوعى الإنسانى بعامة، كما تطرق إلى جوانب حميمة الصلة بهذا المفهوم، مثل موضوعية الأدب وما تقتضيه من تكثيف المشاعر الذاتية للكاتب وتجسيدها من خلال الصور والمواقف والأحداث، بحيث تظهر فى النهاية معتمدة على الفكر الخالق لا على الانفعالات المباشرة، ومثل استقلال العمل الأدبى ومدى الحاجة إلى فهم هذا الاستقلال فى ضوء الملابسات التاريخية التى حفت بهذا العمل وبكاتبه، ومن هذه الملابسات ما يتعلق بشخصية الكاتب وأطوار حياته، ومنها ما يتعلق بروح العصر ومناخه الاجتماعى والثقافى، بل إن منها ما يتعلق بالتراث الحضارى العام الذى ينتمى اليه العمل الأدبى، باعتبار ذلك التراث خلفية فنية وفكرية تلهم بتقاليدها أصالة الكاتب، وتجعل لأدبه كيانا معترفا به داخل أدب أمته[1].

بيد أن هذا الحوار لم يحسم - وما كان له أن يحسم - الخلاف النظرى الناشب حول هذه القضايا، وبالتالى لم يفض إلى اتفاق وجهات الرأى حول مفهوم موحد أو شبه موحد لنظرية الأدب، وترتب على هذا أن مشكلة منهج التذوق الأدبى مازالت قائمة، لسبب بسيط، وهو أن الطريقة التى يقترب بها الناقد من موضوعه ممثلا فى العمل الأدبى ليست سوى اختبار تطبيق لوعيه النظرى بقضية الأدب كنشاط ابداعى، ووسائل هذا النشاط وغاياته، وهذا الوعى تتدخل فى تشكيله عوامل نسبية إلى حد ما، مثل طبيعة ثقافة الناقد، ومكونات ذوقه الخاص، وإلهامات عصره ومحيطه الاجتماعى، وانتماءاته المذهبية، سواء فى مفهومها الفكرى العام أو مفهومها الأدبى الخاص، وجميعها عوامل لا مناص من الاعتراف بأثرها فى تحديد وجهة الناقد الأدبى، ثم لا مناص من الاعتراف بأثرها كذلك فى بعض القضايا شديدة الصلة بمنهجه فى تذوق العمل الأدبى، ومن أبرز هذه القضايا وحدة العمل الأدبى أو ما اصطلح على تناوله تحت اسم الشكل والمضمون، وحيادية هذا العمل أو موضوعيته، ومدى استقلاله عن شخصية كاتبه وأطوار حياته وهموم بيئته وعصره.

وهنا قد يؤدى التحمس الشديد - ولا أقول المبالغة - فى طرح أحد جوانب النظرية، أو تغذية زاوية من زوايا المنهج على حساب الزوايا الأخرى، إلى رد فعل عكسى يتمثل فى التركيز على الجانب المقابل، وتاريخ الآداب حافل بهذا الجدل الدائم بين ما يظن أصيلا فى العمل الأدبى وما يظن إضافيا بالنسبة اليه، بين ما يعتقد أنه جوهر هذا العمل وما يحسب ثانويا فى تذوقه وتقويمه، وقديما كان إصرار الواقعيين على ربط الأدب بأفكار عصره ورد اعتبار الشعر «بتزويجه بالعلم» مدعاة لتطرف الرمزيين فى الاتكاء على إيحاءات الشكل الفنى ودعوتهم إلى خلق «لغة داخل اللغة» لينفسح أمامهم مجال البوح باختلاجات الذات وارتعاشات اللاشعور، ومضوا فى جهدهم هذا إلى حد التركيز على استغلال القيم الصوتية فى الكلمات، إذ كان يعتقدون - حسب ما يرى مالارميه- «أن الشعر يمكن أن يبدع أثرا جماليا يصل به التجريد إلى درجة

يكون الفهم فيها معطلا تقريبا، بينما تقوم الأصوات كما يقوم السياق الصوتى بكل العمل[٢]»، بل لقد وصل بهم التطرف فى هذا الصدد إلى درجة المناداة باستغلال القيم الإيحائية فى الشكل الكتابى بحيث يصبح المعول فى تلقى القصيدة على ترتيب الأحرف وأحجامها ومسافات الفراغ بينها، مما يستوجب قراءتها «قراءة أوركسترالية» كما يقولون، وهذه القراءة تقتضى من المتذوق أن يشمل القصيدة بنظرة كلية تتناولها أفقيا وعموديا فى آن معا، إذ ليست القصيدة حينئذ سلسلة من الكلمات المتتابعة تتابعا زمنيا، بل هى أشبه باللوحة ذات البعد المكانى الواحد!!

ومعنى هذا النموذج الذى سقناه من موقف الرمزيين لا يقتصر فقط على إبراز ما عسى أن يفضى اليه الإسراف فى التركيز على جانب واحد من جوانب العمل الأدبى، ولكنه - فوق ذلك - يضع أبصارنا على المنابع التى استقى منها بعض أدبائنا عددا من تجاربهم المتطرفة فى شكل القصيدة الحديثة.

نقول هذا وتحت أيدينا مجموعة ضخمة مما كتبه بعض شعراء لبنان خاصة فيما أسموه «بقصيدة النثر»، حيث يلعب توزيع الكلمات، والفراغات الموجودة بين الأسطر، وشكل البيت مكتوبا مع قرائنه - يلعب كل ذلك دورا هاما فى عملية الإيحاء كما يتصورها كاتب القصيدة. واقرأ - ان شئت - هذا المقطع :

فَجْـأةً
بِرُعبه القديم
الطير الأسود يوقظكِ
صمْتُ المجداف
يسكُنُكِ[٣].

ثم تساءل عن الحكمة المفترضة - أو المفروضة - فى وضع الأبيات على

هـذا النحو دون ضـرورة موسيقيـة أو مـوضـوعيـة، وإذا لم تجـد مـا عسى أن يشفى تساؤلك، فلك أن تتخيل مستقبل هذا الفن الجميل - الشعـر - بل، ومستقبـل الأدب عامة، إذا تركنا أنفسنا - على كـلا المستويـين: الإبداع والتـذوق - أسرى الحمـاسة المفرطة لقيم الشكل وحده.

إن الأدب فن لغـوى من حيث إن أداة التعبـير فيـه هى اللغـة، هـذا حق، ولكن اطـلاق مثل هـذا القول إلى مـداه ربما انـطوى على صعـوبات مضـاعفة، وأولى هـذه الصعوبات أن اللغـة فى أصلها وسيلة اجتمـاعية نفعيـة بطبيعتهـا، وعناصـرها الأولى ألفاظ تتسم فى معظم الأحيان بمنطقية الدلالة ووضوحها وتحددها، أما التشكيـل الأدبى فينهض عـلى علاقـات لا نهائية ولا محـددة تتجلى فى مجمـوع ذلك التشكيـل المركب أساسا من وحدات لفظية نهائية ومحددة.

وربما أضيفت إلى هذه الصعوبة صعوبة أخرى تنبعث من أن اللغـة ليسـت أداة للتعبير فى الفن الأدبى فحسب، بل هى كذلك - وإن اختلفت الوظيفة - فيما عدا الأدب من فروع المعرفة العلمية والـدراسات الإنسـانية، ولعـل هـذا الجانب الأخير هو الذى حدا بالعالم اللغوى والناقد الأدبى المعروف ريتشاردز إلى التفرقة بين الاستعمال الرمزى والاستعمال الانفعالى للغـة، إذ يعـنى «الاسـتعمال الرمزى» تقرير القضايا، أى تسجيل الإشارات وتنـظيمها وتـوصيلها إلى الغـير، على حين أن «الاستعمال الانفعالى» «هو التعامل مع الكلمات بقصد التعبير عن الاحساسات والمشاعر والمواقف العاطفية[٤]». وواضـح أنـه يقصـد بـالاستعمال الرمزى استخدام اللغة على مستوى المعـارف العلميـة أو الإنسـانية، كما أنـه لا يعنى بالاستعمال الانفعالى غير اللغة حين تستخدم على مستوى أدبى.

فاللغة فى اطارها العادى أداة توصيل، على حين أنها فى العمل الأدبى منبع إثارة وتحريك لأدق المشاعر والانفعـالات، وهـى فى الحـالة الأولى ذات وظيفـة دلالية ترتبط فيها الإشارات بمعانيها الوضعية ، على حين هى فى الحـالة الثـانية ذات وظيفة إيحائية تتخطى حدود التصريح والتقـرير والتسـمية المنـطقية، وهـذا

الإيحاء فى أرحب معانيه لا يتاح الا من خلال العلاقات التركيبية التى تتولد منها الصور الفنية، فالصورة الفنية هى - وحدها - القادرة على تمثيل المشاعر الذاتية وتجسيدها وتقديمها الى المتذوق بطريقة موضوعية تنفى عن العمل الأدبى طابع المباشرة والخصوصية المفرطة، وتجعله ذا قيمة جمالية بالنسبة الى المتلق، كما هو ذو قيمة نفسية بالنسبة الى المبدع. فإذا أضفنا إلى ذلك عنصر الإقناع الذى توفره الصورة الفنية إذا صيغت صياغة أدبية مكتملة، استطعنا أن نجد أساسا لما ندعيه من أن جوهر العمل الأدبى هو التشكيل بالصورة، شريطة أن لا تفهم الصورة فى تلك الحالة بمعناها المادى الخارجى، بوجودها الواقعى المحدود صفة وحجما، بل هى الصورة وقد تمثلتها ملكة الفنان المبدع وأعادت تشكيلها ضمن هذه العلاقات اللامتناهية التى يطرحها السياق اللغوى.

والصورة الأدبية تبدأ من الواقع وتستمد منه، ولكنها لا تبقى من هذا الواقع إلا على مفرداته أو بعضها، وهذه المفردات بدورها تعتبر بالنسبة الى الفنان بمثابة المواد الغفل، يقوم بالحذف منها أو الإضافة اليها كما يقوم بتنظيمها فى إطار جديد لا ينسخ الواقع ولا يحاكيه، وفى ظل هذا الإطار الجديد قد تنتقل الأشياء من حدودها الزمانية والمكانية فيما يشبه الرؤيا، وقد تختلط اختلاطا غير خاضع لمنطق العالم الخارجى، ولكنه مشروط بمنطق النفس، ان كان للحالات النفسية منطق، «فليس من الضرورى - كما تقول اليزابيث درو - أن ترتبط الصور ارتباطا منطقيا، وانما توجه بقوة الحدس الى عواطف القارىء وأحاسيسه»[٥]، ومن ثم قد يبدو لنا وكأن المبدع يعبث فى صوره بالطبيعة وبمكونات العالم المادى، والحقيقة أنه لا عبث هناك، فليس من الضرورى أن تكون الصورة الأدبية نسخا جامدا للواقع، بل الأحرى أن يقال إن لها واقعيتها الخاصة، ولكنها واقعية من نوع جديد، حيث لا يعتد بالمادى والمحسوس الا بقدر ما يتركان فى نفس المتذوق من أثر.

من هذا المنطلق يمكن لمن يقرأ قصيدة الشاعر أحمد حجازى المسماة «سلة

ليمون » أن يقنع من الصورة بظاهرها، فيقف منها عند دلالتها الوضعية الضيقة، وقد يتدرج فى تذوقها واكتشاف إيماءاتها الموحية، فيظفر منها بما لم يظفر به سواه، فالشاعر ممن ينتمون بمشاعرهم وذكرياتهم إلى القرية، حتى بعد أن فارقها الى المدينة، وحين تقع عينه على سلة ليمون فى يد صبى محزون الصوت يستجدى نظرات المارة الى بضاعته الكاسدة، يثور فى وجدانه حنين كامن الى بيئته الأولى، ويتذكر كيف جاء إلى المدينة لأول مرة، بقلب فيه من هذا الليمون غضارته ونداه، ثم كيف ضغطت عليه حياة المدينة بأصابع لا ترحم، وليل لا ينام، وطرقات قيعانها من نار، مثلما أذبلت طراوة ثمرات الليمون المسكين بأشعة شمسها المسنونة :

سَلَّة ليمون غادرت القريةَ فى الفَجْرْ
كانتْ حتّى هذا الوقت الملعونْ
خَضْراءَ مُندّاةً بالطَّل
سابحةً فى أَمْوَاج الظِّل
أوَّاه !
من روّعها ؟ !
أىُّ يدٍ جاعت قَطَفْتها هَذَا الفَجر !
حملتْها فى غبش الإصْباح
لشوارع مُخْتنقاتٍ، مزدحمات،
أقْدام لا تَتَوقّف ، سيارات ؟
مسكين !
لا أَحَدَ يشمّك ياليمون !
والشمس تُجفِّف طَلَّكَ ياليمون !
والْوَلد الأَسْمر يجرى لا يلْحق بالسيارات..
« عشرون بقرش . .

بالقرش الواحد عشْرون[٦]

فالصورة فى ظاهرها ترصد مشهدا من مشاهد الحياة اليومية فى المدينة، ولكن وضع هذه الصورة المركبة داخل الاطار العام لنتاج الشاعر، وملاحظة ما فيها من اشارات خاطفة الى الريف والمدينة ، وما يتخلل ذلك من تعاطف غير عادى بين الشاعر والليمون، هذا التعاطف الذى يصطبغ بنبرة مأساوية محضة، حين يشير الى تلك اليد التى «روعت» هذه الثمرة الغضة، والشمس التى جففت طلها، ثم التكرار فى نهاية الصورة وما يوحى به من هوان تلك الثمرة وقد أصبحت تباع«عشرين بقرش» بعد أن كانت عزيزة فى موطنها الأول «سابحة فى أمواج الظل» ، بكل ما عسى أن تولده المقابلة على هذا النحو من مفارقات مُرّة - كل هذا يتخطى بتلك الصورة حدود الدلالة الظاهرية المحدودة الى مستوى آخر، هو مستوى الإيحاء الباطنى العميق، حيث يرى الشاعر آلام رحلته المضنية - بدءًا من القرية حتى المدينة - فى رحلة الهوان التى مرت بها ثمرات الليمون بعد اقتطافها، فكلاهما - الشاعر والليمون - عانى وطأة الانتقال من البيئة الريفية فى القرية، بكل ما تعنيه هذه البيئة من نقاءوفطرة وانسجام، الى البيئة الحضرية فى المدينة، بكل ما تمثله هذه البيئة من ازدحام وقلق وآلية، وكلاهما - كذلك - هان فى محيطه الجديد حتى لم تعد له قيمة، فالأول يصلى هجير المدينة، ويفتقد فيها يدا تمتد بالود والصداقة، والآخر تجفف الشمس طله وعبيره فلا يجد من يشمه. وفى هذه الغربة المشتركة لا نعجب أن يبصر الشاعر فى سلة الليمون صورة لمشاعرة الخاصة، وان تفضى هذه الصورة الى مستوى من الإقناع والموضوعية يقصر عنهما التعبير المباشر.

ولقد يلاحظ فى بعض خطوات هذا التحليل استعانتنا بوضع الصورة« داخل الاطار العام لنتاج الشاعر»، حيث تلعب أحاسيس الغربة ومشاعر الضياع فى طرقات المدينة المزدحمة دورا غير منكور فى تجربة الديوان الأول لكاتب هذه القصيدة، وربما أفضى طرح الحديث على هذا النحو الى زاوية أخرى من زوايا

منهج التلقّى الأدبى لا تقل خطورة عن كل ما مضى ، ونعنى بذلك قضية وحدة العمل الأدبى واستقلاله، وكثيرا ما عولج الشطر الأول من هذه القضية - وحدة العمل الأدبى - تحت ما يسمى بمسألة الشكل والمضمون، على حين كان شطرها الآخر أحد محاور الحديث فيما يسمى بموضوعيةالعمل ومدى صلته بشخصية صاحبه وبيئته وعصره، بعد أن راجت فى الدرس الأدبى بدعة تحويل النصوص الى مجرد وثائق تاريخية ونفسية، وبعد أن ذاع شعار «الأسلوب هو الكاتب» ذيوعا لا حد له تحت تأثير كتاب ونقاد المدرسة النفسية بصفة خاصة.

وقد لا نجد حاجة الى الخوض فى تفصيلات ما يمس وحدة العمل الأدبى من هذه القضية، فالواقع أن ما كتب عنها فى الفترة التى ألمحنا اليها فى صدر هذا المبحث لا يقتضى ممن يريد التفصيل أكثر من الرجوع اليه مبثوثا فى تضاعيف الكتب والدوريات التى صدرت فى العقدين الأخيرين، ومنه يتضح أن الخلاف حول وحدة العمل الأدبى لم يعد نظريا بقدر ما هو تطبيقى، يتمثل فى تحديد خطوات المنهج وترتيبها، ونقطة البداية التى يلج منها المتلقى إلى عالم النص، والوسائل التى يتعين عليه استخدامها.

وربما بدا فى هذه الملاحظة الاخيرة بعض التناقض مع ما سلفت الاشارة اليه من أن منهج التلقى ليس سوى اختبار عملى لقيم الناقد الجمالية ووعيه النظرى، وهو تناقض يضيف صعوبة أخرى إلى الصعوبات التى يعانيها نقدنا الحديث، لأننا أحيانا نستخدم نفس المصطلحات دون أن نعنى عناية كافية-بل وربما دون عناية إطلاقا - بتوضيح ما نقصده منها؛ ومن ثم قد يبدو - على المستوى النظرى - وكأننا متفقون على المبادىء الضرورية لفهم طبيعة العمل الأدبى، حتى إذا شرعنا فى تحويل هذا الفهم الى ممارسة فعلية للنص برزت الفجوات بين المواقف والمناهج، وبرزت معها الحاجة الملحة الى معاودة مصطلحات الدرس الأدبى ونفى ما قد يشوبها من عمومية وابهام.

انك لن تجد الآن سوى قلة قليلة من النقاد والمتذوقين، تلك التى ما تزال تؤمن بالفصل التقليدى بين الصياغة الفنية وقيمتها الفكرية، أو بين شكل العمل ومضمونه، ومع ذلك فالاختلاف مع هؤلاء ربما كان أهون من الاختلاف بين تلك الكثرة التى تتفق على وحدة هذا العمل، لأننا فى هذه الحالة الأخيرة مضطرون الى مواجهة نماذج عديدة من المعالجة النقدية : من يبدأ من المضمون ليرى كيف صاغه المبدع والى أى مدى وفق فى هذه الصياغة، ومن يبدأ من الشكل بغية الوقوف على مستويات الأداء وألوان التعبير ودلالاتها الفنية البحتة، ومن يفهم الوحدة المشار إليها باعتبارها حاصل جمع الطرفين، فهو يتناولها على التوالى ، معتقدا بذلك انه قد أرضى وحدة العمل الأدبى حين استوفى كل عناصرها، قانعا منها بهذا التفسير الكمى الاستقصائى، وهو تفسير يفترض نوعا من التقابل بين الشكل والمضمون حين يوالى بينهما على هذا النحو، مع أن الفارق بينهما ليس فارقا حقيقيا بقدر ما هو فارق منطقى بحت، ومن ثم فالعلاقة بينهما وبين العمل الأدبى ليست علاقة الجزء بالكل، وعلاقة أولهما بثانيهما ليست علاقة الظرف الخارجى بالمظروف الداخلى، ولا هى علاقة الكيف بالكم، بل إنها علاقة يمكن التعبير عنها من الناحية الجمالية الخالصة على هذا النحو الذى صاغه« هيجل » حين قال : ليس المضمون الا الشكل حين يتحول الى مضمون، وليس الشكل الا المضمون عندما يتحول الى شكل[٧]. وهو قول تبدو أهميته فى أنه يلحظ ما بين هذين التصورين من طبيعة التفاعل الدائم والديناميكية المستمرة.

أما دعوى استقلال العمل الأدبى عن شخصية كاتبه وبيئته وعصره، فهى مقولة لا مناص من التسليم بها إذا فهمت فى حدود ما أشرنا اليه من موضوعية الخلق الأدبى وجهد الفنان فى تحويل انفعالاته الذاتية الى صور تتراءى من خلال الصياغة الشعرية، أو من خلال المواقف والأحداث والشخصيات القصصية والمسرحية، فالعمل الأدبى موضوعى بطبيعته، لأن المبدع يتأمل ويطيل

التأمل بغية العثور على معادل لأفكاره ومشاعره،حتى يتجنب التعبير عنها بطريقة مباشرة، ومن ثم تتوارى شخصيته خلف هذا « النقاب » الفنى . ثم إنها مقولة لا مفر من الاعتراف بمشروعيتها ما دام يقصد بها التصدى لظاهرة أصبحت بمثابة الشائعات الأدبية، وهى ظاهرة الغرام بتصيد شخصية الكاتب وتاريخ حياته من خلال أعماله الأدبية، والتدرج من ذلك الى الوقوف من النص الأدبى عند حدود دلالاته النفسية والاجتماعية والتاريخية ، ومن قبل هاجم « اليوت » تيارين فى النقد الأدبى كانا سائدين فى عصره، وهما نقد التأثريين من جهة، ونقد المدرسة النفسية من جهة أخرى، لأن كليهما يركز على الدلالة الشخصية أو النفسية للعمل الأدبى دون عناية كافية بمقوماته الفنية. ومن قبل أيضا نشر عالم الجمال الروسى « فيجوتسكى » كتابا أسماه : « علم نفس الفن[٨] »، بلور فيه بشكل مكثف قضية موضوعية الخلق الفنى واستقلاله، فى مقابل اتجاهين ما يزالان ذائعين حتى الآن : أحدهما يربط النتاج بالكاتب محاولا من خلال هذا النتاج اكتشاف شخصية مبدعه، والآخر يربط النتاج بمتذوقه. وفيجوتسكى يلاحظ - خلافا لهذين الاتجاهين - أن موضوع الدراسة ينبغى أن يكون العمل الفنى نفسه، وليس مبدعه ولا متذوقه، ومن أجل هذا ينبغى التركيز على بناء هذا العمل ، بدءا من شكله الفنى ومرورا بالتحليل الوظيفى لعناصره ومكوناته.

وأول ما يلاحظ على نظرة فيجوتسكى هذه - وهو ما يلاحظ أيضا بالنسبة لكل نظرة تنادى بحياد العمل الأدبى حيادا مطلقا - أنها تقطع الخلق الفنى عن أية عوامل مساعدة، سواء تمثلت هذه العوامل فى اعترفات المبدع أو ملاحظاته على ماأبدعه فى يومياته أو خطاباته أو مخطوطات العمل الأدبى ومسوداته، مع أن كل هذه الأشياء ربما كانت جليلة القيمة فى فهم طبيعة العمل ومسار العملية الإبداعية على وجه العموم.

ثم إن العمل الأدبى ، هذا الكيان الخاص، هذا التشكيل الصورى الموضوعى - مع استقلاله - غير منقطع الصلة بالمتذوق ومدى حساسيته ودرجة

إلمامه بالوسائل التى تفتح أمام بصيرته مغاليق العمل الفنى، فالعلاقة بين الأديب والمتذوق علاقة« حوار مستمر » كما يقول أناتول فرانس، وفى كل عمل فنى يوجد الثابت - الموضوعى - كما يوجد المتغير الذى يتولد من اختلاف طبائع المتذوقين وثقافتهم، وهو اختلاف يتفاوت تبعا له نوع استجابتهم للعمل وحجم إحساسهم به وإضافتهم اليه، وهذ المتغير هو الذاتى فى عملية التذوق، بل ان بعض الأعمال الأدبية قد تفترض - منذ البدء - مشاركة ايجابية كاملة من المتذوق، وخاصة فى أجناس الأدب الموضوعية كالقصة والرواية والمسرحية، « حيث تطرح القضية فى بعض الأحيان طرحا سليما، ولكنها تبقى دون حل » على حد تعبير تشيخوف[٩]، الأمر الذى يحفز جهد المتذوق ويدفعه دفعا الى التفكير فيما طرحه الكاتب.

ولأن عطاء العمل لا يقاس بمقدار مابثه المبدع خلاله فحسب ، بل يقاس كذلك بمدى وعى المتذوق به، فان من الطبيعى أن تختلف درجات التذوق، فهى تبدأ من القراءة المباشرة لمعانى الأبيات وشرح دلالات الألفاظ أو نثر محتوى الرواية أو المسرحية والوقوف عند ما فيه من أفكار، ولكنها قد ترتقى الى مرتبة التذوق المنهجى المنظم فتنفذ إلى استنباط كل إيحاءات العمل من خلال التشكيل الصورى المركب، تماما مثلما يمكن لقارئ قصيدة« سلة ليمون » السابقة أن يقنع منها بظاهرها، فيقف منها عند دلالتها الوضعية الضيقة، وقد يتدرج فى اكتشاف إيماءاتها الخفية فيظفر منها بما لم يظفر به سواه، بل لقد يدرك من هذه الإيماءات ما لم يدركه صاحبها نفسه، فالذى يضع العقدة الحسابية ليس - أى بالضرورة - من يضع لها الحل الأمثل كما يقول بول فاليرى.

إن للعمل الأدبى قيمتين : قيمة مباشرة ، وهى نثر العمل أو جزؤه الكدر، وقيمة أخرى لا تفصح عن ذاتها مباشرة، بل تفيض أو تستقطر من خلال علاقات التشكيل وسياقه، وهذه القيمة الأخيرة لاتتاح إلا لمتذوق أوتى رهافة فى الحس الفنى، وثراء فى الأدوات والوسائل، وهنا تلعب المكونات

الثقافية والمعارف المختلفة دورا لا يستهان به، فالمتذوق ليس آلة استقبال صماء، بل هو وجود حى، هو محصلة مؤثرات تاريخية واجتماعية ونفسية بالغة التعقيد، هو كيان ثقافى يتلقى العمل الأدبى وفى أعماقه روافد قراءات قديمة فى علوم اللغة والنفس والجمال، أو علوم الفلسفة والتاريخ والاجتماع، ومن ثم لا مناص أن تنعكس هذه المؤثرات الثقافية على تذوقه للعمل الفنى شاء أم أبى، ولا مفر لنا نحن من الاعتراف بمشروعية هذا التأثير شريطة أن نضع أبصارنا باستمرار على هذه الحقيقة، وهى أن كل هذه الروافد ليست سوى عوامل مساعدة فى ثقافة المتذوق، أما وسائله الفنية فيظل لها المقام الأول طيلة عكوفه على تحليل العمل الفنى، ومن ثم ينبغى ألا يخلط المتذوق بين نتائج هذه المعارف « المساعدة » ومناهجها، فقارئ العمل قد يستعين ببعض نتائج علم النفس، ولكنه لا يستخدم منهج هذا العلم طريقة وحيدة للنظر إليه، وقد ينتفع ببعض ثمار التاريخ أو الفلسفة أو الاجتماع، ولكنه مضطر إلى هضم هذه الثمار وتمثلها مركبا ثقافيا وذهنيا داخل منهج أدبى يبدأ من النص وينتهى به.

وهنا قد تتفاوت درجات الإفادة من بعض هذه المكونات الثقافية بحسب طبيعة العمل ذاته، فمن يتصدى لإحدى قصص مارسيل بروست أو جيمس جويس قد يفيد من خلفيته فى الثقافة النفسية أكثر من ذلك الذى يتصدى - مثلا - لأحد أعمال زولا أو فلوبير، ومن يتناول مسرحية « شهرزاد » لتوفيق الحكيم قد لا يكون مضطرا إلى شحذ وعيه السياسى مثلما يفعل من يتناول مسرحية « النار والزيتون » لألفريد فرج، باعتبار هذه الأخيرة نموذجا للمسرح السياسى التسجيلى، ومن يقرأ إحدى غزليات ابن أبى ربيعة قد لا يحتاج إلى تلك الحاسة التاريخية التى يحتاجها دارس النقائض فى العصر الأموى، إذ إننا فى حالة النقائض بإزاء مركب فنى يستعين فيه الشاعر بكل معارفه عن خصمه وعشيرته، كما يستعين فيه بكل ثقافته فى أنساب القبائل العربية وأخبارها وأيامها، الأمر الذى يقتضى من القارئ أن يلقى هذا الجهد الابداعى بجهد

تذوق مماثل، لا يقل عن جهد الشاعر احتشادا وثقافة ووعيا، شريطة أن يظل لهذا جميعه دور الروافد المساعدة، وألا يطغى على الكيان الفنى للمنهج ووسائله، وإلا تحولت عملية التذوق إلى مصادرة على الخلق الأدبى بما ليس من طبيعته.

واختلاف درجات التذوق باختلاف طبائع المتذوقين وتفاوت إمكاناتهم الفنية واتجاهاتهم الأدبية والفكرية وحجم ونوع حصيلتهم الثقافية العامة - كل هذا يفترض منذ البدء قدرا من النسبية فى قيمة العمل الفنى، فقيمة هذا العمل - رغم استقلاله ككيان ابداعى خاص - ليست قيمة ستاتيكية مطلقة، وليست قيمة خارج الزمان والمكان، لسبب بدهى، وهو أن كلا من اطارى الزمان والمكان يمارس تأثيرا شديدا على المتلقى بحكم أنهما من مكوناته الاساسية. هل يمكن أن نتصور - مثلا - أن وعى القارئ المعاصر بمسرحيات شكسبير هو نفس الوعى الذى كانت تقاس به هذه المسرحيات حين ظهورها؟ وهل قيمة هذه المسرحيات فى نظر آخر موجات الكلاسيكية فى أوربا هى نفس قيمتها فى نظر الرومانتيكيين؟ كذلك الحال بالنسبة إلى شاعرنا الفيلسوف أبى العلاء المعرى، لقد كان مجمل الرأى فى أدبه محكوما - حتى عهد قريب - بقيمته كشاعر غنائى، فاذا بمركز الثقل فى دراسته ينتقل - وبخاصة على أقلام المستشرقين - إلى مكانته كأديب ذى موقف، وإلى ما يشف عنه عالمه الفنى من دلالات فلسفية وفكرية بالغة الأثر والخطورة.

ونفس الوضع يمكن أن ينطبق على الكاتب الروسى المشهور «ليف تولستوى»، فعلى حين كانت زاوية الرؤية تجاه نتاجه فى أوربا مرتبطة بانتمائه الواقعى، وتعاطفه العميق مع آلام الانسان، وقلقه أمام سر القدر المحتوم، نراه لم يعرف فى الشرق - مع بدايات القرن العشرين - إلا باعتباره داعية إلى العدل الاجتماعى وحرية المرأة، لأن هاتين القضيتين كانتا من أهم ما يشغل خواطر الشرقيين فى هذه الفترة. وهكذا تنعكس أصداء الزمان والمكان وروح

العصر بعامة فى خلفية المتذوق، وتمارس تأثيرها فى تحديد حجم ونوع ما يتلقاه من عطاءات العمل فنيا وفكريا، وهكذا أيضا نجد أنفسنا مع أناتول فرانس حين يكتب فى هذا المعنى : ليس ثمة حكم نهائى على العمل الأدبى وقيمته، ففى القرن السابع عشر اشارت أصابع الاتهام الى رونسار، وفى القرن الثامن عشر تأكد هذا الحكم، ولكنه سرعان ما تغير فى القرن التاسع عشر، ومن يدرى ماذا ستكون قيمة رونسار بالنسبة للأجيال القادمة[١٠] ؟ !

ولعلنا - بعد - لسنا بحاجة إلى إيجاز ماقلناه أو التوقف عنده باستنباط نتائج أو تحديد خطوات لما نحسبه الأمثل فى منهج التلقى الأدبى، فذلك مطمح لا تدعيه هذه الدراسة المختصرة، فوق أنه - من وجهة نظرنا - ربما زاد القضية تعقيدا، لكثرة ما خاضت فيها الاقلام واشتجرت وجهات النظر.

ان ما استهدفناه - فى التحليل الأخير - لا يعدو تسليط الضوء على زاويتين من زوايا الرؤية قد تكونان شديدتى الأثر فى عملية التذوق الفنى، وقد يحسن بنا - تبعا لهذا - أن لانسقطهما من اعتبارنا ونحن بصدد التماس الطريق نحو العمل الأدبى.

أما الزاوية الأولى فهى أن استقلال هذا العمل لا يقصد به - ولا ينبغى أن يقصد به - إلى قطع كل خيط يربط النتاج بصاحبه، فلقد رفع هذا الشعار فى مواجهة ميل جارف من بعض الدارسين إلى جعل هذا النتاج وثيقة نفسية مباشرة، وترجمة ذاتية لشخصية مبدعه دون عناية كافية بطبيعة الخلق الأدبى، من حيث هو تشكيل بالصورة داخل سياقها اللغوى. بيد أن هذا التشكيل بكل ما يعنيه من موضوعية لا يفترض محو أصالة الكاتب فى اختيار نمط تعبيرى دون نمط، وانتخاب عنصر من عناصر الواقع دون آخر، والميل إلى اتجاه أدبى بعينه، وفى هذا الصدد قد تفيدنا اعترافات الكاتب ويومياته وملحوظاته باعتبارها عوامل مساعدة فى اكتشاف العمل، وتلك وأمثالها أمور لا تشجع على الاعتقاد بأن موضوعية العمل الأدبى تعنى انقطاعه عن ذات مبدعه أو عن بقية نتاج

هذا المبدع انقطاعا مطلقا، ومن هنا يمر درس الأدب بمرحلتين لا تلغى إحدهما الأخرى، مرحلة التحليل بالنسبة للنص الأدبى فى ذاته، ومرحلة التركيب بالنسبة للنص داخل أعمال الأديب، ثم داخل الجنس الأدبى الذى ينتمى اليه من شعر أو قصة أو مسرحية، وإلغاء هذه المرحلة الاخيرة استنادا الى استقلال العمل وكينونته الخاصة هو إلغاء مستتر لما يخص دراسة الأجناس الأدبية التى تعتبر فصلا هاما فى كتاب النقد الحديث.

وأما الزاوية الأخرى من زوايا الرؤية فهى علاقة العمل الأدبى بمتذوقه، وهى علاقة جدلية لا تنقطع، أو هى علاقة أخذ وعطاء متبادلين، فالكاتب لا يسطر عمله فى فراغ، ولكنه يكتبه وفى ذهنه وعى بوجود القارئ الذى سيتذوق هذا العمل، بل أكثر من هذا ربما كان يكتبه وهو مدرك لنوعية هذا القارئ ومستوياته الاجتماعية والثقافية، وقد اكتشفت أخيرا بعض مخطوطات لأعمال دستويفسكى لاحظ عليها المؤلف بخط يده ملاحظات تنم عن هذا الإدراك وتؤكد مشروعيته، وما يعنينا هنا هو دلالة هذه الإشارات وأمثالها على أن جانب الابداع لا ينبغى - ولا يمكن - فصله عن جانب التذوق، ومن ثم يمكن تصور مسار العمل الأدبى على هذا النحو الذى نرجو ألا يفسده التبسيط الشديد : عملية الابداع، العمل الفنى الذى يتمخض عنه هذا الجهد الابداعى، التلقى.

على أن كلا من هذه الأطوار التى يتجلى فيها الخلق الأدبى لا يتم بمنأى عن الآخر ولا بمعزل عنه، بل إنها جميعا مجرد علاقات نسبية تكشف عن صلة العمل بمبدعه ومتذوقه على حد سواء، وتؤكد أن هذا العمل - رغم استقلاله - لا ينفى الدور النشط والإيجابى الذى يمارسه المتلقى فى استكناه أدوات الصياغة ووظائفها، واستنباط كل معطيات الصورة باعتبارها وحدة التشكيل الأدبى ومحور موضوعيته ومصدر كل ما فيه من طاقات الإيحاء والاقناع فكرا وشعورا ووجدانا.

مراجع وتعليقات :

(١) ترى بعض صور هذا الحوار فى مجلة «المجلة» وخاصة العدد الثالث والأربعين، حيث أثيرت القضايا المشار اليها وأمثالها بمناسبة صدور كتاب «ما هو الأدب» للدكتور رشاد رشدى، وقد مس الكتاب - على صغر حجمه - مسائل كثيرة منها فكرة المعادل الموضوعى An objective correlative، ومنها قضية استقلال الأدب بذاته عن كل غاية أجتماعية أو خلقية، ومنها التقليل من أهمية تاريخ حياة الكاتب فى دراسة نتاجه مبالغة فى الاعتداد باستقلال العمل الأدبى. وكلها قضايا اعتمد فيها الكتاب المذكور على كتاب الشاعر والناقد الانجليزى المشهورت.س. اليوت المسمى "Sacred Wood".

وقد أثار طرح هذه القضايا على هذا النحو خواطر بعض النقاد فكتب المرحوم الدكتور محمد غنيمى هلال فى عدد المجلة الآنف الذكر دراسة ضافية يحدد فيها مكان هذه الآراء من نقد اليوت والنقد العالمى، فى ضوء اعترافات اليوت نفسه فى كتابه المذكور، وكذلك فى ضوء المقدمة التى صدر بها الطبعة الثانية من هذا الكتاب سنة ١٩٢٨م، وفيها يرى اليوت أنه «مهما قيل فى استقلال الفن، ومهما اجتهد أهله فى الأكتفاء به غاية فى ذاته، فانه لأبد أن يمس الخلق والدين والسياسة على الرغم من استحالة تحديد الطريقة التى يمس بها هذه المسائل»، ويخلص الناقد الراحل من هذا وأمثاله إلى التحذير من خطر الاتكاء على وجهة نظر خاصة دون ربطها بملابساتها التاريخية، بل وأحيانا دون ربطها بآراء صاحبها فى مراحل تفكيره الأخرى.

(٢) Bowra, The Heritage of Symbolism' London I959, P. 14

(٣) من قصيدة للأديب اللبنانى أنسى الحاج - مجلة شعر - شتاء ١٩٦٢م.

(٤) انظر ص ٧ من مقدمة مبادئ النقد الأدبى لريتشاردز - ترجمة الدكتور محمد مصطفى بدوى - القاهرة سنة ١٩٦٣م.

(٥) اليزابيث درو: الشعر، كيف نفهمه ونتذوقه - بيروت سنة ١٩٦١ - ص ١٠٨.

(٦) القصيدة من ديوان «مدينة بلا قلب» - ط٢ - القاهرة سنة ١٩٦٨م.

(٧) هيجل : مؤلفاته الكاملة - الجزء الأول ص ٢٢٤.

(٨) نشر هذا الكتاب سنة ١٩٦٥، ولكن كتابته ترجع الى أربعين سنة قبل هذا التاريخ، وقد كان الكتاب صاحبه من أقوى روافد التأثير فى نظريات الجمال والنقدالأوربى على وجه العموم.

(٩) التذوق الأدبى - مجموعة دراسات بالروسية صدرت فى لينتجراد سنة١٩٧١ - ص١٦.

(١٠) أناتول فرانس - المؤلفات الكاملة - الجزء الثامن ص٤٤.