

محاولة لنقد مصطلح النقد

التطبيقي

مجدي أحمد توفيق

مصطلح «النقد التطبيقي» من أكثر المصطلحات رواجاً ودورانياً على ألسنة الناس، وأقلامهم، يتردد كل يوم مرات ومرات في صحفهم، وكتبهم. وكثيراً ما نقرأ الدعوة الملحاح في أحاديث الصحف إلى النقد التطبيقي، يصحبها صيحات الضيق مما يسمى باسم «النقد النظري» الذي يجعلونه مقابلاً وُضداً للنقد التطبيقي، والذي يزعمون أنه كثر واستفاض حتى غمرنا، وأصبح ثرثرة نحتاج إلى النجاة منها، وعائقاً يمنعنا من محبة الأدب، ومن قراءته؛ فنحن في ميسس الحاجة، إذن، إلى أن نعرض عن النقد النظري المتعاطم، ونوليه ظهورنا، ونتحول عنه إلى «النقد التطبيقي»، بوصفه البديل المأمول الكفيل بإنقاذ أرواحنا من الغرق.

ومن عجب أن نسمع هذه الصيحة المتكررة في بلادنا العربية، وفي صحافتنا التي طالما صاحت - بالقدر نفسه من تكرار الصياح - تستصرخ الناس، وتطالب بإنشاء نظرية نقدية عربية، لأننا نستهلك نظريات الغرب، ونؤثر التبعية الذهنية له، ولا نحاول أن نواجه نظرياته بنظرية عربية ننشئها إنشاءً.

أليس من التناقض الظاهر ظهور الشمس أن نطالب بنظرية ونحن نشكو تكاثر النقد

النظري، وأن نطالب بتطبيقات ونحن نستشعر افتقاراً حاداً شديد الحدة لنظرية نرضاها ونطمئن إليها؟!

في تقديري أنها بلبله دالة على حب الإثارة، واعتياد الصياح واتخاذها سبيلاً إلى الرزق، ونفوق البضاعة، مع كثير من الخوف من التفكير، والعجز عن مواجهة الواقع على ما هو عليه. وهي أمراض أراها مستشرية في فئة من الناس في بلادي. وتريد هذه الورقة أن تخضع مصطلح «النقد التطبيقي» لشيء من التأمل والمراجعة، لعلنا نفوز بشيء من الحقائق، ونتجنب شيئاً من الضجيج.

التطبيقي والعملي

اختار الناقد المشهور إيفور أرمسترونج ريتشاردز أن يسمي كتابه اللافت للنظر - وهو الكتاب الثالث في قائمة مؤلفاته بعد كتابين اشترك في اولهما مع عالمي النفس أوجدن وجيمس وود، واشترك في ثانيهما مع أوجدن وحده - باسم «النقد العملي»⁽¹⁾ Practical Criticism (١٩٢٩ م). لم يختر ريتشاردز أن يسميه «النقد التطبيقي»، وهو اختيار له دلالة التي تستحق الاهتمام والتأمل.

كان ريتشاردز قد اختار بعض نصوص الشعر، وعرضها على طلابه غفلاً من اسم المؤلف، وطلب منهم أن يدون كل منهم «تحليلاته» لما يقرأ، ثم تناول ما كتبوه بالدراسة، محاولاً أن يستكشف في كتاباتهم الحالات اللتين اهتم بهما طويلاً: الفهم الجيد للنصوص، والفهم الذي يعتره ما يسمى باسم سوء الفهم .

لم يزود ريتشاردز طلابه بمنهج محدد يقومون بتطبيقه حرفياً على النص الأدبي. ولكنه أتاح لهم حرية في الحركة، والتحليل، والتفسير، لم يضع لهم عقولهم مسبقاً، ولم يشحن وعيهم بشحنة قوية، تسمى النظرية، تسري منهم إلى النص. الموقف كله كان تجربة علمية يحاول فيها ريتشاردز أن يصمم تجربة، لكي يبني تصوراً ذهنياً لمسارات الخبرة المعاشة مع النص وتشكلاتها. والنزعة التجريبية التي وجهته متصلة بالنزعة العلمية التي مارسها بقوة؛ فالنقد عنده علم، مهما يكن متصلاً بالخبرة، والذوق، والمعايير النسبية. وعلميته تكمن في توجيه الخبرة توجيهاً يحقق الفهم الصحيح للنص، الذي هو، في الوقت نفسه، التقييم الصحيح له، أو اكتشاف قيمته.

يقول ريتشاردز:

«مؤهلات الناقد الجيد ثلاثة. يجب أن يكون كفوفاً في أن يخبر - بغير انحراف - حالة العقل الملائمة للعمل الفني الذي يحكم عليه. ويجب، ثانياً، ان يكون قادراً على أن يميز بين الخبرات بالنظر إلى أقل ملامح ظاهرة لها - ويجب، ثالثاً، ان يكون قاضياً عدلاً

بشأن القيم»^(٢).

عبارة ريتشاردز شاهدة على تصوره للنقد المتصل بمفهوم الخبرة، وهو مفهوم مرتبط بالفكر التجريبي، ارتباطاً شديداً، إنه الارتباط المائل بوضوح ساطع عند فيلسوف من أشهر فلاسفة الحركة التجريبية هو جون ديوي، لا نبحت عنه في ثنايا مؤلفاته لأننا نجده عنواناً لكتاب من أهم كتبه، ومن أهم اسهامات اميركا كلها في النظريات القديمة حول الجمال والخلق، وهو كتاب «الفن بوصفه خبرة»، ويكفي أن نقارن الفقرة المقتبسة عن ريتشاردز بفقرة مماثلة نقتبسها عن ديوي.

يقول ديوي:

«النقد حكم – والمادة التي ينشأ عنها الحكم هي العمل، الموضوع، ولكنها الموضوع نفسه على النحو الذي يدخل به في خبرة الناقد من خلال التفاعل بين حساسيته ومعرفته مزوداً بمخزون من خبرات الماضي، وسوف تختلف الأحكام، كذلك، من جهة مضمونها، عن المادة المتعينة التي تثيرها، والتي يجب أن تدعمها إذا كان النقد موضوعياً Pertinent وصبلاً»^(٣)

فما كتبه ريتشاردز في كتابه الأشهر «مبادئ النقد الأدبي» العام ١٩٢٤ م يجد مثيلاً له بعد عشر سنوات (١٩٣٤ م) عند فيلسوف التجريبية المعروف ديوي، على نحو يقطع بالأساس العلمي التجريبي الذي يصدر عنه مفهوم النقد العملي.

لقد أشار ديوي إلى خبرات الماضي التي تشترك في التفاعل بين حساسية الناقد ومعرفته بالعمل الفني الذي هو موضوع المعرفة، وموضوع الحكم. ولكن خبرات الماضي المخزونة لم تكن في أية لحظة نموذجاً مسبقاً للتلقي، مستوفي التكوين، يقيس به العمل، ويضعه في قالبه. والموضوع، ومعرفة الموضوع، والموضوعية، شرط متكرر. وعند ريتشاردز على الناقد ان يخبر حالة عقلية ملائمة للعمل الفني الذي يتناوله؛ فخبيرته، إذن، مقيدة بالموضوع، والحكم ثمرة التفاعل الحسي العقلي، أو لنقل التفاعل الخبيري. لذا فإن مضمون الأحكام خبرة معرفية قيمية، وهو لهذا مختلف عن مضمون الموضوع، الذي هو مادة متعينة لها القدرة على إثارة الخبرة المعرفية القيمة التي هي الحكم. بعبارة ريتشاردز أن الملامح الظاهرية سوف تلقى عند الناقد قدرة، أو حساسية، تجعلها تثير لديه التمييز بين الخبرات، تمييزاً هو جوهر الحكم، وهو القيمة المضافة من قبل الناقد على النص، بقدر ملاءمتها عقلياً، أو خبرياً للنص.

معنى هذا كله أن الحكم ثمرة لمعرفة العمل، وأن النموذج المعرفي نتيجة للخبرة، ينشأ عنها، وليست تنشأ عنه. ليس للنموذج إذن وجود مسبق. فالخبرات المخزونة القادمة من الماضي، هي، في حقيقة أمرها، خبرات، وليست نماذج كاملة للمعرفة، لأن نمذجة

المعرفة تنشأ، بعد ذلك، عن الخبرة بالمتعينات.

وفي ضوء هذه الأفكار كلها نستطيع أن نفهم مصطلح «النقد العملي»، ونستطيع كذلك أن نفهم مصطلح «تحليل العمل» الذي آثره ريتشاردز وجعله عنوان الفصل السادس عشر،⁽⁴⁾ من كتاب «مبادئ النقد الأدبي». ذلك أن التحليل عملية معروفة من عمليات البحث التجريبي تهدف إلى اكتشاف المكونات، وتهدف من وراء المكونات إلى اكتشاف التركيب، الذي هو، في ذاته، النموذج المعرفي الأخير المنظم للمفردات التحليلية، وللعملية المعرفية كلها. وإضافة كلمة «العمل» بعد كلمة «التحليل» في مصطلح «تحليل العمل» توضح جانباً من المراد بقولهم «النقد العملي»، فهو «عملي» لأنه معرفة تحليلية بالعمل تضع أيدينا، آخر الأمر، على تركيبه.

نقول: في ضوء هذه الأفكار كلها نستطيع أن نفهم مصطلح «النقد العملي». وفي ضوءها كذلك نستطيع أن نفهم مصطلح «النقد التطبيقي»، ولكن عن طريق التناقض. ذلك أن النقد التطبيقي Applied Criticism، والنقد العملي Practical Criticism، مصطلحان متناقضان، مهما يكن بينهما من تشابه، مرده إلى ارتباط المصطلح الأول بالعمل الإجرائي، وارتباط المصطلح الثاني بالمستوى نفسه من العمل. ووجه التناقض ماثل في أن النقد العملي تتجه فيه الحركة الذهنية صعوداً من «العمل» - أو لنقل النص - إلى النموذج المعرفي الذهني النظري، أو، بعبارة أخرى، تتجه فيه الحركة من العمل إلى النظرية، ما لم تقف عند حدود العمل، منكرة على نفسها إقرار نظرية حاسمة - في حين تتجه الحركة في النقد التطبيقي من النظرية إلى التطبيق، أو من النظرية إلى العمل، أو من التصور الذهني الذي تتبناه الذات الباحثة، إلى موضوع المعرفة النقدية، أو من النموذج المعرفي المختار إلى المادة النصية التي سوف يتلبسها النموذج.

وليس أدل على صحة هذا التحليل الذي يفترض في النقد التطبيقي حركة من النظر إلى العمل من مئات الكتب، والبحوث الجامعية، التي طالعناها ووجدنا فصولها قد انقسمت إلى بابين كبيرين: الأول خاص بالنظرية، والآخر خاص بالتطبيق، على الترتيب. هذه الثنائية التراتبية الكامنة في مصطلح التطبيق غير مشترطة في مصطلح النقد العملي، وقولنا «غير مشترطة» معناه أنها ممكنة الوجود في النقد العملي؛ ذلك أن النقد العملي مصطلح مرتبط، بطبيعته، بالفلسفة التجريبية التي قد تجعل النموذج المعرفي النظري، المسمى باسم القانون، أو القاعدة، أو النظرية، أو التعميم، غايته الإجراءات التجريبية العملية، فتنطوي، حينئذ، على الثنائية التراتبية عينها، ولكن الترتاب فيها مقلوبٌ مغاير لما يفترضه مصطلح النقد التطبيقي، إذ تقدّم العمل على النظر. وقد تجعل التجريبية، كذلك، المعرفة العملية غايتها، لا تستقصي من ورائها نموذجاً نظرياً تعممه

على الأعمال المختلفة، مكتفية باكتشاف النموذج المعرفي الكامن في العمل نفسه، مثلما حاولت النظريات البنائية، في بعض صورها، أن تفعل. وحينئذ يخلو مصطلح النقد العملي من الثنائية التراتبية كلها، لذا قلنا إن الثنائية التراتبية «غير مشترطة».

أما النقد التطبيقي فإنه لا يتصل اتصالاً حتمياً، أو ضرورياً، بفلسفة تجريبية أو غير تجريبية، وإن تكن الحركة الذهنية فيه أقرب إلى الحركة المعروفة في الفكر المثالي، لأنها تنطلق من الذات إلى الموضوع، من النظرية إلى العمل، من المفهوم إلى المعرفة، من المتعالي إلى الحسي والأدوي، ولا نستطيع، في الوقت نفسه، أن نقطع بانتساب مصطلح النقد التطبيقي إلى الفلسفات المثالية، لأن كلمة «التطبيقي» ليست بالضرورة من هذا السبيل. وإذا نظرنا في القواميس الإنجليزية نلتصم كلمة عملي Practical فلسوف نجدها صفة تشير إلى ما يتعلق بالممارسة practice، وقد تميزت من النظرية، بمعنى أنها مستقلة عنها، قد تؤدي إليها، وقد لا تؤدي إلى شيء سوى غايات الممارسة نفسها.

وأشهر استخدام لمصطلح «التطبيقي» applied هو الاستخدام المعروف في قولنا «الفنون التطبيقية» Applied Arts، ومعلوم أن الفنون التطبيقية ضرب من الفنون يختص بالوسائل النفعية، ويستهدف إخراجها إخراجاً فنياً جمالياً، مثلما يحدث في النسيج الذي يضع له الفنان تصميماً فنياً يستفيد فيه من صيحات الفن المتنوعة، ليصير النسيج قماشاً، وثياباً جميلة، مثلما يحدث في إعداد الأطباق، والإعلانات، وما شابه.

والفنون التطبيقية، على هذا النحو، جسر واصل بين النظريات الفنية المعتمدة، والانتاج العملي النفعي، فكانني بالفنان يطبق النظرية الفنية على المنتج الاستهلاكي. وهذا التقابل الملموس بين النظري والعملي كامن في كلمة applied، وفي استعمالها اللغوية التي تدور حول وضع شيء بإزاء شيء آخر to put one thing to another، وهذا ما يتولد عنه المعاني المختلفة للكلمة، وهو، أيضاً، ما يتصل بمعنى «التطبيق» من وجود نموذج نظري يطبق على نص ما، ويتصل بالموازاة الذهنية التراتبية بين النظرية والإجراء. وفي اللغة العربية، نجد ابن منظور يقول: «الطبق غطاء كل شيء، والجمع أطباق، وقد أطبقه وطبقه فانطبق وتطبق: غطاء وجعله مطبقاً»^(٥).

والتغطية التي يدور حولها المعنى توحى بالشمول؛ فالمفترض، إذن، أن النموذج المعرفي النظري، الذي يطبق على النص، يغطي النص؛ فهو شامل لمحتوياته، ومحتو لأبعاضه، ومن المعاني التي نجدها لكلمة apply في المعاجم الإنجليزية معنى «ينكب على»، to fix the mind on وهو معنى يوحى بثنائية العقل والشيء، التي تجد في معنى «التغطية» السابق عوناً على الإيحاء بالثنائية نفسها، من جهة أن العقل، وهو يتأمل ويحرك الأعضاء نحو الأشياء لاستعمالها، يغطي الشيء إدراكاً.

كل المعاني، إذن، تدور حول ثنائية النظرية والعمل. «التطبيقي»، بهذا المعنى، ينطوي على وهم، أو على نوع من الدور. ذلك أن التطبيقي يفترض اسبقية النظري، ولكن تكوّن النظري، في ما قبل، ليس بمعزل عن معرفة الجزئيات، ما لم نتمسك بالتصور الأفلاطوني القديم الذي يقضي بأن الكليات أمثلة عليا مستقلة في عالم المثل، ولها وجود يسبق وجود الأشياء، وبطبيعة الحال لا سبيل إلى استعادة التصور الأفلاطوني القديم، على النحو نفسه الذي كان عليه، في تاريخنا المعاصر، بعد مد طويل من الفكر المعنيّ بتحليل الوجود بما هو عليه، بغير افتراض لوجود آخر سابق، غير الوجود الإلهي عند القائلين به. فإذا كانت الكليات النظرية، والنماذج المعرفية، مستقاة من الخبرة العملية بالعالم، فإن هذا هو الوجه في وصف «التطبيقي» بالدور، من جهة أن النظري يتولد عن العملي، وأن العملي يخضع، ثانية، للنظري، وهو، كذلك، الوجه في وصفه «بالوهم»؛ ذلك ان «التطبيق» يوهم بتكون أولي للنظري بمعزل عن التطبيقي، ثم يعد بحلول النظري في العمل وتجسده فيه، والواقع أن النظرية ضرب إدراكي يتشكل عملياً أثناء الخبرة بالمدرک، ويتعدل، جشطلتياً، في ضوء معطيات المدرک. إننا، في واقع الأمر، أمام عملية تفاعلية لها بنيتها، ولكنها مرنة، مفتوحة، دائبة الحركة.

التطبيقي والنصي

يعتقد كثير من الناس أن النقد الحديث قد انطلق من قاعدة كبرى هي التركيز على النص، والتركيز عليه وحده. وهذا صحيح، وإن لم يكن صحيحاً بإطلاق؛ فلقد شغل النقد الحديث بأمور كثيرة مهمة، ولم تكن النصوص في فرادتها موضوع اهتمامه الأكبر، بل أن أدوات اكتشاف فرادة النص في تقديري أقل الهموم الحاحاً على الناقد الحديث والمعاصر. ويظل الظن بأن التركيز على النص هو الشعاع الأكبر، والوصية الأولى، والدرس الأهم، في النقد الحديث، ظناً معقولاً مقبولاً.

ولقد ربط كثير من الناس - ربطاً متواتراً - بين انبثاق فكرة التركيز على النص، وانتشار النزعة النصية، من جهة، والتحوّلات الاجتماعية والسياسية الكبرى من جهة أخرى؛ فلقد «كان العالم الرأسمالي يغري بالليبرالية السياسية التي لم تنفصل عن الدعوة الفكرية إلى تحرير الأعمال الفنية، سواء في تأكيد حضورها المحايث الذي ينطوي على المفارقة، أو الدعوة إلى القراءة المدققة والدراسة الداخلية للنصوص المكتفية بنفسها...»^(١). ويعمق هذا الربط النزعة النصية، ويعممها، ويعطي لوصفها بأنها طابع عام للنقد الحديث والمعاصر مصداقية ورسوخاً.

واوضح من ينسب اليهم الدعوة إلى التركيز على النص هم أصحاب مقولة الشعرية،

أو الأدبية، الذين يؤمنون بأن موضوع علم الادب هو دراسة أدبية الأدب، أو شعرية، مشيرين «... إلى «الأدبية» بوصفها المجال النوعي المتميز للعلم الصوري الذي لا يهتم بالنصوص الأدبية المفردة وإنما بالخطاب الأدبي المجرد، من حيث هو المبدأ المولد لعدد غير محدود من النصوص. هكذا، أصبحت الشعرية العلم الكلي للبنية العامة (الأدبية) التي ليست حاصل جمع الظواهر التجريبية للأعمال الأدبية، وإنما النسق الكلي الذي يتجاوز هذه الأعمال ويحتويها. وليس معنى ذلك أن الشعرية لا تهتم بالأعمال الأدبية المفردة أو تسقطها من الاعتبار، إنها لا تهتم بها في ذاتها من حيث هي مجلى لحدوس فريدة غير قابلة للتكرار، ولكنها تهتم بها من حيث هي مجال للنسق الكلي، أو مظاهر للقوانين المحايثة، التي ينطوي عليها كل عمل أدبي، وذلك في صلته النوعية بغيره من الأعمال التي تتولد مثله عن القانون الكلي أو نسق البنية (الأدبية) الشاملة»^(٧).

وبهذه الصياغة يتحدد الموقف الخاص بالشعرية من النص، بوصفه موقفاً نصياً، لكنه يقوم، في جوهره، على اكتشاف القانون الكلي، والنسق الشامل، من وراء النصوص.

ولم يتجاوز البنائيون كثيراً حدود هذا الموقف فلقد كان «... النقد البنائي يصر على مبدأ (أدبية الأدب) طبقاً لنظرية الانبثاق، ودراسة الأعمال في نفسها، وعزلها عن خالقها بقطع حبل السرة الذي كان يربطها به من جانب، وإغفال السياق الاجتماعي والتاريخي من جانب آخر»^(٨). من ثم يتيسر لنا أن نفهم المراد بالنصية في سياق يتجه فيه البحث إلى استجلاء قوانين عبر نصية، أو فوق نصية. والمراد آليات للتحليل لا تتجه إلى استكشاف صورة المؤلف منعكسة على مرآة النص، أو صورة المجتمع، أو التاريخ، مرتسمة عليه. وبالانقطاع عن الاستجابة للآليات القديمة يكتب «النص» - بوصفه مفهوماً عاماً يتجسد في نصوص فرادى - أهمية كبيرة، تحول النص المفرد إلى جسر يقود إلى قوانين أعم، أو إلى علم غير فردي وأعلى، هو علم النص. ومن الواضح أن المعالجة، إلى الآن، ليست تطبيقية، ولكنها تجريبية، تنطلق من النص إلى القانون، انطلاقاً نعدده صورة من صور البحث التجريبي العملي، يخالف صورة أخرى ممكنة تطلب معرفة النص في ذاته، ولا تصعد منه إلى القانون، وهي صورة ممكنة سوف تتأسس بوضوح حين ننشئ علم «الفروق الفردية» بين النصوص الأدبية، يصير فيه موضوع العلم إدراك فرادة النص، وتميزه، بوصفه حالة من حالات الاختلاف، وليس التوسل بالنصوص إلى أفق متعال من القوانين الكلية.

لقد احتل أصحاب النقد الجديد مكاناً مهماً في الدعوة إلى التركيز على النص، لأنهم مارسوا هذا الضرب من التركيز، ولأنهم جعلوا من المقولات البارزة في كتاباتهم مقولة «القراءة الفاحصة» Close Reading، المركزة على النص وحده ومن أهم النصوص النقدية

التي دونها النقاد الجدد مقال «عقيدتي» My Credo، الذي نشره كلينث بروكس في «كينيون ريفيو» في شتاء ١٩٥١ م، وجعل اوله مجموعة من المقررات التي تمثل عقيدته النقدية، منها: «... النقد الادبي وصف وتقييم لموضوعه - ... الاهتمام الأول للنقد اهتمام بمشكلة الوحدة - نوع الكل الذي يشكله العمل الأدبي، أو يخفق في أن يشكله، والعلاقة بين الأجزاء المتنوعة، بعضها البعض، في بناء هذا الكل»^(٩)

وتكاد كلمة «وصف» تكون مفتاحاً أكبر لأبواب النقد الحديث، بوصفها تحولاً عن المنهج التاريخي القديم، إلى التحليل الوصفي، وبعبارات ياكبسون المشهورة، فهي تحول عن المستوى الرأسي الدياكروني، إلى المستوى الأفقي السينكروني، مجارة لمن يعربون الكلمات. والتحول عن التاريخ إلى الوصف هو التحول كذلك إلى التركيز على النص، فهو موضوع الوصف، وهو مراد بروكس من كلمة الموضوع بعد الوصف. وما يريده بروكس من العناية الوصفية بالنص يتمثل في المبدأ الثاني من مبادئ عقيدته النقدية الذي يجعل أول اهتمامات النقد، وأعلاها، الاهتمام بالوحدة العضوية، ودراسة ما ينشأ بين أجزاء النص من علاقات، تتضافر معاً فيها حتى تصنع كلاً شاملاً يمثل وحدة النص، ويستحق به النص أن يسمى نصاً، وهذا كله ظاهر الدلالة على التحديق المستمر في تضاعيف النص، وإزاحة ما عداه عن الاهتمام.

ولكن ما عداه لا يزاح تماماً. ففي أعماق النص أشياء أعلى.

نشر جون كرو رانسوم Jhon Crowe Ransom مقالة «الشعر: التحليل الشكلي» في «كينيون ريفيو»، في صيف ١٩٤٧ م، وقال فيه: «السبب الشكلي الوحيد الذي نهتم بأن نقدره هو ما نستطيع معه أن نستدعي هدفاً إنسانياً ثابتاً ما، والسبب النهائي الوحيد الذي يحقق أي خير هو ما يمكن أن يدرك نفسه في الحقيقة الشكلية»^(١٠). ههنا نجد نزعة إنسانية باطنة في التحليل النصي، أو نجد نزوعاً إلى الصعود من النص إلى حقيقة ثابتة، أو إلى هدف إنساني ثابت، فوق النص، وكامن في الحقيقة الشكلية للنص. البحث الآن يفقد قدراً كبيراً من تجريبيته، ويقترّب من التطبيقية، لأنه يصدر عن تصور مسبق لهدف إنساني ثابت يلتصق في النصوص، ولكنه لم يبلغ حدّاً أن يشكل نموذجاً معرفياً مكتملاً يفرضه على النص قبل أن يدلف إليه.

إننا نلمس بين عبارات رانسوم وبروكس من ناحية، وعبارات ريتشاردز من ناحية أخرى، تشابهاً قوياً، ونزعة نصية واحدة. وقد نذكر الآن تجربة ريتشاردز السابق ذكرها في الاستعانة بالقراء، فنلتفت عرضاً إلى نظريات القراءة التي كانت دعماً ضخماً للنزعة النصية الحديثة. وما حاوله ريتشاردز حاول مثله بعض الباحثين الاسلوبيين الألمان،

فقد أجروا تجارب واختبارات على مجموعة من القراء، طالبين منهم أن يبروزا بالتخطيط الجمل أو الكلمات التي يرون لها أهمية أسلوبية خاصة، أو تلك التي تلفت نظرهم بصفة عامة، لاتخاذها أساساً للتحليل، والتميز عندئذ بين درجات متفاوتة من التأثير الأسلوبي طبقاً للنسبة المئوية التي أبرزت وحدته الأسلوبية أو خطتها.^(١١)

وعند ريفاتير محاولة أخرى مشابهة أنتجت عنده ما يسمى باسم «نموذج القارئ»، أو «القارئ النموذجي». والفكرة أنه يجيز، لأجل رصد الوقائع الأسلوبية في نص ما ل كاتب ما، الاعتماد على قراء لهم وعي متميز باللغة والنصوص وسياقاتها، ويسميه «المبلغين» - هؤلاء يقدمون للباحث ردود أفعالهم تجاه المواضيع الأسلوبية المثيرة لهم، إقبالاً أو نفوراً، وهي، بطبيعية الحال، محملة بحمولة كبيرة من أحكام القيمة، لا يسلم بها الباحث، ولا يمحوها، بل تساعد على إدراك الواقعة الأسلوبية. وبعد أن يحصي الباحث ما ائتلف له من وقائع أسلوبية في النص، يشرع في تحليلها. وريفاتير معروف في تحليلاته بالرصد الدقيق لظواهر التضاد البنيوي.^(١٢) وبشيء من التأمل نكتشف أن هذه المحاولات المثيرة تستخدم القارئ تجريبياً وإجراءياً، ولا تعطيه صدارة، أو مركزية، بل هو وسيلة للوصول إلى النص، ثم أن النص نفسه وسيلة للوصول إلى الانتظام البنائي والأسلوبي بقوانينه الأعلى. والذين يتابعون النقد المعاصر يعرفون جيداً أن تطورات النزعة النصية لم تقف عند هذا الحد البنائي، و«أهم ما حدث في مجال الشعرية هو الانتقال خلال العقدين الأخيرين من المواقع البنيوية إلى نطاق شعرية النص والتداولية الأدبية»^(١٣). ودعمت الانتقالات الجديدة النزعة النصية نفسها لكي يستمر الناقد المعاصر محدقاً في النص وحده، وبدرجة متزايدة. وليس من شك في أن مصطلح «النقد التطبيقي» يواكب هذه النزعة النصية، ويؤكد الحرص على المضي في إثرها، والاستجابة لها. ولكنه، في الوقت نفسه، يروغ منها.

«النقد التطبيقي» مصطلح محايد لا يدل على تبين أية نظرية من النظريات النصية المختلفة، هو حياد غير مفيد، لا هو بالأخذ، ولا هو بالترك. والتباس «النقد التطبيقي» - في استعمالنا الشائعة - بالتحليل النصي، مع غيبة نظرية نصية، ليس إلا ضرباً من عجز المصطلح عن أن ينضج عملية معرفية فعالة.

التطبيقي والقارئ

وكذلك يلتبس - في استعمالنا الشائعة - مصطلح «النقد التطبيقي» بما يسمى باسم «القراءة»، حتى يضع بعض الكتاب إحدى الكلمتين محل الأخرى، على استواء بينهما.

ونريد الآن أن نوضح ما بينهما من تباعد. في مقال لهانز روبرت يابوس، نشر العام ١٩٦٩ م تحت عنوان «التغير في نموذج الثقافة الأدبية»، ألمّ يابوس بالخطوط الأساسية لتاريخ المناهج الأدبية، وانتهى إلى أن بدايات «ثورة» في الدراسات الأدبية المعاصرة قد تهيأت. وقد نظر يابوس إلى البحوث الأدبية، مستعيراً فكرتي «النموذج» و «الثورة العلمية» من كتابات توماس . س. كون ، بوصفها إنجازاً شبيهاً بإجراءات العلوم التطبيقية. (١٤)

ولقد ميز يابوس، في بحثه، بين أربعة نماذج للثورات العلمية: الأول هو النموذج الانساني الكلاسيكي، والثاني هو النموذج الوضعي، والثالث هو النموذج الشكلي الجمالي، والرابع - وهو أحدثها، وخاصة وقت كتابة يابوس لبحثه - هو النموذج المائل في نظريات التلقي (١٥).

ويعد النموذج الجديد تحولاً كبيراً في مركز التحليل؛ فبعد أن كان المحلل يتجه إلى النص ليركز عليه، أصبح الاتجاه منصباً على بيان فعالية القارئ في تشكيل النص، في غيبة المؤلف. ولكن هذا التحول ليس يعني أن النص قد غاب، فالقارئ لا ينشط بمعزل عن نص يستثيره، ويمارس عليه فعالياته - من ثم أصبحت نظريات التلقي معنية بعلاقة النص بالقارئ، وأصبحت ، كذلك نمطاً جديداً من النظريات النقدية النصية التي لا يزال التركيز فيها منصباً على النص، وإن يكن التركيز في نظرية التلقي ينصب على النص من زاوية رئيسة واحدة، هي زاوية تفاعل القارئ معه. ولم يكن يابوس الرائد الأوحد لها؛ فإلى جواره ارتفعت قامة فولفجانج ايزر.

اهتم إيزر بصفة مبدئية بالنص المفرد، وبكيفية ارتباط القراء. ومع أنه لا يستبعد العوامل الاجتماعية والتاريخية فقد جعلها ملحقة بالمسائل النصية الأكثر تفصيلاً، أو مدمجة فيها (١٦) ورفض إيزر التفسير التقليدي الذي حاول أن يستخرج من النص المعنى المخبأ فيه، وذهب إلى أن المعنى نتيجة للتفاعل بين النص والقارئ، فهو أثر يمكن ممارسته، وليس موضوعاً يمكن تحديده. (١٧) وطرح ايزر، في هذا الصدد، مفهوم القارئ الضمني، الذي هو، عنده، حالة نصية، وعملية إنتاج للمعنى، على السواء، وهو عملية تشييد النص للمعنى المحتمل، وتحقيق هذا المعنى المحتمل من خلال عملية القراءة. (١٨)

وما يصوره إيزر يعود إلى مفهوم قديم مهم في نظريات التلقي ذات الطبيعة الظاهرية فلسفياً، والمراد مفهوم الدائرة التأويلية hermeneutic Circle. ويفسر هانز - جورج جادامر التأويلية قائلاً: «التأويلية كلمة كانت قد أصبحت عامية تماماً في القرن الثامن عشر، ولكنها اختفت من بعد، عملياً، مائة عام. وقد كانت غالباً - وعلى نحو أصيل - كلمة من كلمات لغة الحياة اليومية، حتى أنها قد تضاف إلى شخص ما قد نصفه بأنه أسلوب من الفهم لإنسان ، شخص يعرف كيف يرتبط بكائن إنساني آخر ويدرك ما هو صامت،

وغير معبر عنه بوضوح في الآخر»^(١٩). جادامر يفهم التأويلية بوصفها قدرة الإنسان على فهم الأشياء فهماً شاملاً يدرك ما خفي فيها وما ظهر، يدركها في شمولها، وهذا الضرب من الفهم يتطلب حواراً بين المدرك وما يدركه، فهو يتلقى معطيات ادراكية من الموضوع، ينسقها في ذهنه مكوناً بنية إدراكية ما - كما يقول أصحاب نظرية الجشطالت -، وهو يعدّل البنية الإدراكية كلما عرضها على المدرك ولم تنطبق على معطيات جديدة فيه، حتى ينتهي التفاعل بين المدرك والموضوع الذي يتبادلان فيه العطاء، يعطي الأول ملامح، ويعطي الثاني تراكيب، بهدف استيفاء صورة حقيقة المدرك في الإدراك، فتضطر الصورة المنشأة إلى استكمال المعطيات بإضافة ما لم يعط، بإضافة ما هو صامت، ضمنى، متوار في موضوع الإدراك - ويصنع هذا كله دائرة تأويلية لما يولده من علاقة تبادلية دائرية بين الذات والموضوع، القارئ والنص.

ماذا نريد من هذا كله؟

نريد أن ينكشف لنا عوار جديد في مصطلح النقد التطبيقي. القراءة ليست تطبيقاً لشيء. لا نماذج محددة تطبق. القراءة تفاعل تبادلي. ومصطلح النقد التطبيقي أعجز من أن يتسع لمعنى القراءة. صحيح ان التطبيق يعني التغطية، وهو معنى فيه من الشمول ما في القراءة من الشمول. ولكن القراءة تظل عملية حية مفتوحة، متجددة، أوسع أفقاً من الأفق المتاح لنظرية تطبق على نص إذا وجدت.

التطبيق والمطبّق والمطبّق عليه

ناقشنا في ما سبق كله مصطلح «التطبيق»، وذهبنا إلى أنه يكتنفه العوار من جهات:

- ١- فهو يفترض وجوداً مسبقاً لنظرية غير مؤسسة، وتحتمل اللاتطابق مع النص،
- ٢- وهو بافتراض النظرية يخالط النص، مفترضاً تغطيته، ولا سبيل إلى ذلك ما دام العمل تطبيقاً وليس إصغاءً لصوت النص، ومتابعة لعلاماته،
- ٣- وهو بافتراض النصية يفترض أنه قراءة، ولا سبيل إلى أن يكون قراءة؛ لأن التطبيق ينفي النشاط التفاعلي، ويؤسس لنموذج قهري تفرض فيه الذات نموذجها المعرفي على النص. ونستطيع ان نجمع هذا كله في إشكالية كبرى تسري في الجهات الثلاث، تلك هي الأحكام المسبقة، والنماذج المعرفية المسبقة التي تسيطر على الذات، وتحاول الذات أن تسيطر بها على الموضوع، فتتحول عملية التفاعل إلى فعل قهري مزدوج: فالذات مقهورة لنموذجها المعرفي الذي يقيد حريتها وانطلاقها ونموها، والموضوع مقهور للذات التي تصير له قاهراً.

وأشهر نماذج الإعاقة للتفاعل الخلاق الامتلاء بحكم مسبق يجعل الذات تقبل النص أو

ترفضه من قبل أن تطلع عليه. ونعرف أمثلة أخرى كانت الإعاقة فيها راجعة إلى إختلاف النص عن النموذج المعرفي، الذي تحمله الذات و «تطبيقه» على ما يعرض لها من نصوص – وكلنا يذكر موقف عباس محمود العقاد من الشعر الحر، وإحالته شعر صلاح عبد الصبور إلى لجنة النثر بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، بدلاً من لجنة الشعر. فنموذج العقاد المعرفي الذي يحمله للشعر لا يتسع لنص عبد الصبور، لذا أخرجه من نطاق الشعر كليةً، وصنّفه نثرًا. وما أشد الخطأ الذي نقع فيه حين نحكم العقاد لئدين موقفه أخلاقياً! إنما يجب أن نقدر صعوبات النماذج المعرفية الكامنة في الأذهان – إن ظهور نص جديدة تقنياته، مبتكر منحاه، مبتدع نمطه، يعني مخالفة النموذج المعرفي السائد مخالفة تستوجب الإصطدام بالنص، وإنكاره، والظعن عليه، من كل جهة، فتغيير النماذج المعرفية أمر شديد الصعوبة.

وليست إشكاليات قراءة النصوص بمقتصرة على إشكالية التطبيق السابقة وحدها، بل إن الذات المطبقة لها إشكالياتها، والنص المطبق عليه له إشكالياته بالمثل – أما المطبق فقد يكون إعداده ناقصاً، فمحصوله اللغوي ضعيف، ومعارفه العامة ضئيلة، ومثابرتة منقطعة، فيحول نقص الإعداد بينه وبين القراءة الفعالة. وقد يكون المطبق مطارداً بصور شخصية من أزمان حياته، أو من خبراته التي تخصه، فتنسلل إليه أثناء القراءة، وتسقط نفسها على النص المقروء، فيرى في بعض اجزائه شخصية يكرهها، أو شخصية يحبها، فيكره النص أو يحبه لا لشيء يقوم في النص، وإنما لأشياء تقوم في نفسه، وتسيء، بالإسقاط، إلى النص. والحوار بين الذات القارئة والنص الذي تقرؤه يمثل، إلى حد كبير، حواراً بين الصور؛ فالذات تختزن في ذاكرتها حشداً غير قليل من الصور، والنص يطرح عليها صورته في مقابل صورها، فإذا اجتهدت في أن ترى صور النص، وتضمها إلى مخزون صورها، وكفت نفسها عن ان تخرج صورها، وتدسها في النص، ولا ترى سواها، نجت من أن تسقط ذاتها على النص إسقاطاً يشوه صورة النص، ويجعله يبدو على وجه بعيد عما به من صور حقة. ولكي تستطيع الذات أن ترى صور النص صافية، وأن تضمها إلى خبراتها، يلزمها أن تتفاعل مع صور النص، وأن تشارك في إنتاجها قرائياً.

وفي مقابل إشكاليات الذات لا يخلو النص المطبق عليه من إشكاليات؛ فهو قد يكون غير محقق؛ فبعض أجزائه مبتورة، وألفاظه غير مفسرة، ونصوصه المضمنة فيه غير منسوبة إلى أصولها، إلى آخر مظاهر نقص التحقيق، وما قد تبلغه من تصحيف أو تحريف، وكلها قد تشجع على انحراف القارئ عن النص. وقد تبدو صعوبات اللغة المهجورة قليلة الأهمية بالقياس إلى صعوبات الوعي الأخرى، ولكن لدينا مثلاً دالاً على خطورة صعوبات اللغة، وأثرها الذي يبلغ بالذات أسوأ مدى. والمثال المقصود هو صاحب

طه حسين الذي ذكره، على سبيل التخييل، في المقال الأول، من المجلد الأول، من حديث الأربعاء، وهو المقال الذي نشره بجريدة الجهاد بتاريخ ٣٠ يناير سنة ١٩٣٥، وتحت عنوان «أثناء قراءة الشعر القديم». وكان صاحب طه حسين تائراً شديداً الثورة على الشعر العربي القديم، لاختلاف الزمن الذي يعيش فيه عن الزمن القديم الذي يصوره الشعر، ولما سببته الحضارة الحديثة من مباحدة بين المحدثين والقدماء باختلاف أساليب الحياة والتفكير والذوق والمزاج، ولسبب غير ذلك السببين من اختلاف الزمن واختلاف الحضارة، هو عسر اللغة، فالألفاظ ضخمة مستغلقة، وسؤال المعاجم مشقة كامدة، فأل به الأمر إلى كراهة الشعر القديم أعظم الكراهة. وطفق طه حسين يهدئ روعه، ويرد حججه، مؤكداً أن الأدب القديم أساس ثقافتنا، مقوم لشخصيتنا، محقق لقوميتنا، عاصم لنا من الفناء في الأجنبي، معين لنا على أن نعرف أنفسنا، وليس التجديد في إماتة القديم، وإنما التجديد في إحياء القديم، وأخذ ما يصلح منه للبقاء، أما صعوبة اللغة فهي عنده حافز إلى القراءة؛ لأن الصعوبة تنشط للبحث في المعاجم والشروح^(٢٠).

وسنضرب مثلاً ثانياً. ذلك هو الباقلائي (= أبو بكر محمد بن الطيب بن محمد بن جعفر بن القاسم، المتوفى سنة ٤٠٣ هـ)، في كتابه «إعجاز القرآن». فلقد أخذته الحمية للقرآن، واستولت عليه الرغبة في إثبات إعجاز القرآن وتفوقه على سائر ما يقول البشر ويكتبون، فظن السبيل المؤدية إلى ما يريد هي الطعن على الشعر، وتسخيف القول، وإثبات الركافة عليه، وتشويه الجمال الماثل فيه، وليست تلك بالسبيل. يوضح الباقلائي خطته في نص طويل قائلاً: «وإذا كانت الفصاحة في قول الشعر أو لم تكن، وبيئاً أن نظم القرآن يزيد في فصاحته على كل نظم، ويتقدم في بلاغته على كل قول؛ بما يتضح به الأمر اتضح الشمس، ويتبين به بيان الصباح - وقفت على جلية هذا الشأن.....»

إذا أردنا تحقيق ما ضمناه لك، فمن سبيلنا أن نعد إلى قصيدة متفق على كبر محلها، وصحة نظمها، وجودة بلاغتها، ورشاقة معانيها، وإجماعهم على إبداع صاحبهم فيها، مع كونه من الموصوفين بالتقدم في الصناعة، والمعروفين بالحدق في البراعة، فنقفك على مواضع خللها، وعلى تفاوت نظمها، وعلى اختلاف فصولها، وعلى كثرة فضولها، وعلى شدة تعسفها، وبعض تكلفها، وما تجمع من كلام رفيع، يقرن بينه وبين كلام وضيع، وبين لفظ سوقي، يقرن بلفظ ملوحي، وغير ذلك من الوجوه التي يجيء تفصيلها، ونبين ترتيبها وتنزيلها^(٢١).

في القسم الأول يقرر الحكم قبل العمل، يشير أولاً إلى اختلاف الناس في الحكم للشعر بتفوق بلاغته على بلاغة النثر، فبعضهم يحكم للشعر، وبعضهم يحكم للنثر، وأغلبهم يؤثرون الشعر ويعدون بلاغة العرب مقترنةً به في مقامها الأعلى. ولكن ذلك لا يعنيه

كثيراً، وليس من شأنه أن يحقق فيه القول، وأن يقطع برأي يحسم الخلاف - وإنما يعنيه أن يجاريهم فيما يزعمون حتى يثبت عليهم الحجة التي تقرر ما يريد. وما يريد هو أن نظم القرآن أعلى مرتبة من كل نظم آخر. هذا هو الحكم المسبق الذي يتحول عند الباقلاني إلى مسلمة، وإلى أساس يبني فوقه عمله كله. بطبيعة الحال لسنا الآن ننفي إعجاز القرآن، على أي وجه، ولسنا ننفي عن القرآن البلاغة المرتفعة إلى أعلى مقامات البلاغة. وإنما نريد أن نلاحظ كيف كان الباقلاني نموذجاً للنقد التطبيقي، بكل ما فيه من إشكاليات كثيرة تعوق صاحبها عن قراءة النص. وفي أول الفقرة الثانية كلمة قوية الدلالة على الانطلاق من حكم مسبق هي قوله «ما ضمناه لك»؛ فالحكم المسبق قول مضمون، موثوق فيه، لا يراجع، وهذا ينطلق منه إلى النقد التطبيقي الذي يأتي مصداقاً له مسلماً به. أما العمل التطبيقي فهو يحدد في أنه سوف:

١- يعمد إلى قصيدة متفق على كبر محلها، ٢- ثم يعمد إلى بيان مواضع خللها. وكانت القصيدة المتفق على كبر محلها التي عمد إليها الباقلاني هي معلقة امرئ القيس من السبع الطوال المشهورات المجمع على تقديمهن على سائر قصائد العرب. حدد الباقلاني شرط الاختيار تحديداً يدل على أنه يعمل من داخل النموذج المعرفي التراتبي المتداول بين العرب القدامى. ولكن هدفه أن يرفع القرآن إلى أعلى سلم التراتب فوق أقوال البلاغيين كلها. ثم حدد استراتيجية التحليل التطبيقي؛ إنها تلمس العيوب والمطاعن. وبهذا صار العمل التطبيقي عند الباقلاني نقدياً غير جمالي. لم يعد العمل التطبيقي قراءة بالمعنى التفاعلي للكلمة. يقف الباقلاني عند البيتين الشهيرين:

قفا نبك من زكري حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل
فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها لما نسجتها من جنوب وشمأل

يلق الباقلاني فيشير إلى رأي من يتعصبون لامرئ القيس، فهم يعجبهم أنه وقف واستوقف، وبكى واستبكى، وذكر العهد والمنزل والحبيب، وتوجع واستوجع، في بيت واحد. ويرى الباقلاني أن إشارته إلى رأيهم تدل على علمه بمواضع المحاسن والصناعة إن وجدت، فهي، إذن، تؤدي وظيفة احتجاجية، هدفها تحطيم الحجج المستخدمة لإثبات جمال القصيدة. وأول خلل ينص عليه الباقلاني في البيتين أنه استبكى معه الخلي، وإنما يصح طلب الإسعاد في البكاء، فأما أن يبكي على حبيب صديقه، وعشيق رفيقه، فأمر محال. وعند الباقلاني أن الأماكن الخمسة التي ذكرها امرؤ القيس في البيتين، وهي «الدخول»، و«حومل»، و«توضح»، و«المقراة»، و«سقط اللوى»، لا تفيد، وقد كان يكفي الشاعر أن يذكر بعضها. ويرد على الأصمعي في رأيه أن «لم يعف رسمها» تجعل الرسم سبباً للحزن كلما شاهدناه، في حين يرى الباقلاني أن الشاعر إذا كان صادق الود زاده

عفاء الرسوم جدة عهد، وشدة وجد. فضلاً عن أن الشاعر في البيت الثالث وصف الرسم بأنه دارس فناقض نفسه. وقوله «لما نسجتها» - عند الباقلاني - تعسف قاداته إليه ضرورة الشعر، وكان ينبغي أن يقول «لما نسجها» لأن الأولى تذكير ما، أولى من تأنيثها على تقدير أنها الريح. وقريب منه قوله «لم يعف رسمها»، فالأولى «رسمه» لأنه ذكر المنزل، فإن أراد البقاع المذكورة فقد أخل، لأنه إنما يريد صفة منزل الحبيب. (٢٢) وبالنظر إلى حجج الباقلاني ندرك على الفور أنه يلتمس المعاييب، ولا يرى شيئاً من المحامد، ويعول كل التعويل على منطقية الجملة، وهو تعويل متصل بالنزعة النقدية الحجاجية التي تهيمن على خطابه. مرد هذه النزعة إلى انتماء كتابه كله إلى علم الكلام، وهو مدخلنا إلى إدراك الطابع الأيديولوجي الذي يطبع كلامه، ويطبع علم الكلام كله، بوصفه علماً للاهوت تصطرع فيه المذاهب التي يريد كل منها حيازة قبول الجماهير، وقبول الدولة، لمذهبه.

وما أسهل أن يجاب عن اعتراضات الباقلاني بكلمات قلائل. فالاستبكاء متصل بما يشعر به رفيقا الشاعر من فقد يملأ الحياة حولهما، بل بما يشعر الناس كلهم من شيوع للفقد، مما يجعل حزن الشاعر ليس حزناً خاصاً، بل جديراً بأن يتصدر النص، قادراً على اجتذاب أسماع الناس، ومحبتهم لقصيدة تعلق بقلوبهم. ولماذا لا نشعر بأن في ذكر أسماء الأماكن التي يمر بها الشاعر نوعاً من تحسس المكان، والتوثق منه، والإحساس بأن مآله كله إلى زوال، وإن لم يكن لم يزل بعد. فلم يعف رسم هذه الأماكن. خلافاً لمنزل الحبيب المدارس. من ثم لا حجة في الزعم بأن المراد رسم منزل الحبيب وحده، فالرسوم علامات الأماكن، ولكن الأماكن كلها نهب للزوال، وأيدي الرياح تقبل عليها من الجنوب والشمال تغطيها بنسيج متماسك من الرمال، كأنها ثياب نسجتها الرياح، وألقت بها على الأرض؛ هي ثياب الفقد - يستطيع الباقلاني أن يقبل ما ينكره، لولا انطلاقه من حكم مسبق، واتباعه استراتيجية للنقض والتماس العيوب. ولا نعرف لماذا يفترض أن إعجاز القرآن لا يتحقق بغير النعي على بلاغة البشر؟ - لماذا لا يفترض أن بلاغة القرآن تزداد وضوحاً وازدهاءً كلما ازدادت حظوظ الشعراء من البلاغة؟ لماذا لا تكون بلاغة الشعر العالية وسيلة لإدراك بلاغة القرآن وقراءتها؟ لقد أدرك هذا المعنى عبد القاهر الجرجاني من بعد، فكانت دلائل الإعجاز عنده متصلة بدلائل الروعة في بلاغة البشر. فالقرآن لم يأت ليبيد القول الركيك الذي تنفتح فيه الثغرات من كل جهة من جهات القول، ولا شرف في هذا النوع من التفوق على أصحاب الركة. وإنما الشرف في أن القرآن متميز البنيان وسط أقوال البشر الممتازة. إن الشعر مرآة مهمة طالما نظر فيها العلماء ليروا بلاغة القرآن. ولكن هذا كله مرده إلى النزعة التطبيقية الموجهة بحكم مسبق.

خاتمة

حاولت فيما سبق أن أراجع مصطلح النقد فعرضته على مادة معرفية من بدائل مهمة، ضمت ثلاثة بدائل: النقد العملي، ونقد النص، ونقد القارئ، ووجدتها ثلاثتها أفضل من مصطلح النقد التطبيقي. فالبدائل الأخرى تستند إلى أسس نظرية معروفة، في حين يقف مصطلح النقد التطبيقي مفترضاً نظرية يطبقها ولا يعرفها. وهو يخضع النص لحاجات الأدوات المعرفية التي يطبقها فلا يصغي إصغاءً كافياً لصوت النص، ولا يقرأ، بحرية علاماته. وهو بافتراض التطبيق لتكوين نظري ما على نص لا يملك الخصائص التفاعلية التي تتيح للنص أن يعدل النموذج، ويتوافق مع القارئ، وينتجان معاً البنية والدلالة. لقد بدا لي أن مصطلح النقد التطبيقي يشيع شيوعاً خطراً، يحتاج إلى مراجعة؛ لأنه شيوع يفترض نظرية للتطبيق، في وقت يشيع فيه أيضاً التبرم بالنظرية. إنه مصطلح يدعم الالتباس دعماً قوياً. وهو، من بعد، يتعلق بإشكاليات حادة تعترض عملية التطبيق من جهة، والذات المطبقة من جهة، والنص المطبق عليه من جهة أخرى. فمن جهة عملية التطبيق يتمثل الاختلاف بين المطبق - بوصفه المنظومة النظرية أو المفهوماتية التي تطبق - والمطبق عليه - بوصفه النص - معضلة كبرى. فالأحكام المسبقة، والنماذج المعرفية المسبقة، يمكن أن تحول بين الذات القائمة على التطبيق ومعرفة النص معرفة صادقة فتنكره، وتغلق السبيل أمام الوصول إليه على نفسها. هذا ما مثلنا له بموقف العقاد من الشعر الحر بوصفه اختلافاً في النموذج المعرفي، وبموقف الباقلاني من قصيدة امرئ القيس بوصفه إعاقة منشؤها الصدور عن حكم مسبق.

أما الذات القائمة على التطبيق فإنها مخزن من الصور الشخصية قد تكون ناقصة، أو لا تفي بالحاجات التفاعلية التي يتطلبها النص، ويحيل إليها، فتمارس إسقاطاً، أو نكوصاً، أو ضرباً من ضروب تداخل صور الذات وصور النص الذي تتشوش معه صور النص. وأما النص المطبق عليه فقد يكون محروماً من الإعداد الصحيح، أو مكتوباً على نحو ضئيل الحظ من الوظائف التواصلية، فيساعد على انقطاع التواصل مع القارئ. وتنبع هذه الإشكاليات من عرض «النقد التطبيقي» على نظرية القراءة، وملاحظة صراعات القراءة في ضوء مفهوم التفاعل.

ولكن كيف يمكن إصلاح مفهوم النقد التطبيقي؟

يمكن إصلاح النقد التطبيقي بأن يكف عن أن يكون تطبيقياً، فيصبح، في مقام البحث العلمي، إجراءات عملية، وعمليات تجريبية، ويصبح في مقام النقد العام الموجه إلى جمهور القراء، قراءة فعالة حرة خلاقية، تصغي إلى صوت النص، وتتواصل مع علاماته. إننا في مسيس الحاجة إلى القراءة الخلاقية، كل يوم...

الهوامش:

- 1 - I. A. Richards, Practical Criticism, Routledge Paper backs, 1929.
- 2 - I. A. Richards, Principles of literary Criticism, Routledge and Kegan Paul, 1967, P.87.
- 3 - John Dewey, Art as experience, A wideview/ Perigee Book, New York, Third Impression, 1980, P.P. 309 - 310.
- 4 - Richards, opcit, P.P. 87- 102.
- ٥ - ابن منظور - لسان العرب - طبع دار المعارف - ٤ / ٢٦٣٦ مادة طبق.
- ٦ - د. جابر عصفور: نظريات معاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة - ١٩٩٨ م، ص ٨٨ - ٨٩.
- ٧ - المصدر نفسه، ص ٢٢٠.
- ٨ - د. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، القاهرة، الأنجلو المصرية، ١٩٨٠، ص ٣٣٢.
- 9 - Cleanth Brooks, My Credo, in, Twentieth Century Literary Criticism, selected essays, by Marie Kamel Dawood, Ph.D. Cairo, the Anglo - Egyption Book shop, 1986, P.160.
- ١٠ - المصدر نفسه - ص ١٣٨.
- ١١ - د. صلاح فضل: علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، بيروت - دار الآفاق الجديدة، ط ١ - ١٩٨٥ م - ص ٢٣٧.
- ١٢ - أنظر تفصيل ذلك في المصدر السابق، ص ١٨٧ - ١٩٠.
- ١٣ - د. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، الكويت، عالم المعرفة، ع ١٦٤، ١٩٩٢ م، ص ٦٩.
- ١٤ - روبرت هولب: نظرية التلقي - ترجمة: د. عز الدين اسماعيل، المملكة العربية السعودية، جدة - النادي الأدبي بجدة، ط ١ - ١٩٩٤ - ص ٣٩ - ٤٠.
- ١٥ - أنظر تفصيل ذلك في المصدر السابق ص ٤٠ - ٤٦.
- ١٦ - المصدر نفسه ص ٢٠١.
- ١٧ - المصدر نفسه ص ٢٠٢.
- ١٨ - المصدر نفسه ص ٢٠٤.
- 19 - Hans - George Gadamer, The Relerance of the Beautiful and other essays, edited by Robert Bernasconi, translated by Nicholas Walker, Cambridge University Press, 1989, P.141.
- ٢٠ - أنظر المقال تماماً في: طه حسين: حديث الأربعاء، دار المعارف، ط ١١، ص ٩ - ١٧.
- ٢١ - الباقلائي: إعجاز القرآن، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف - ط ٥ - ١٩٩٥، ص ١٥٦.
- ٢٢ - المصدر نفسه ص ١٦٠ - ١٦٢.