

## روافد النقد الأدبي

### أولاً: مدخل:

ابتداءً، ما عاد في ميسور أية ثقافة على الأرض أن تتشكل أو تتجدد إلا عبر الحوار الأصيل مع الثقافة الأورو\_أمركية التي تقود جميع الثقافات الأخرى منذ أكثر من مائة سنة، وإن يكن الصراع ضد تلك الثقافة حاجة تحتمها الخصوصية أو الهوية الصانعة للتفرد والامتياز. بيد أن الثقافة العربية، بل كل ثقافة عريقة أو أصيلة، لا تملك أن تطور نفسها دون أن تحاور تراثها القديم حواراً عميقاً يتمتع بموهبة الاشتقاق، والانتقاد والانتقاء، في آن معاً، وإلا فإن الخصوصية لن يتيسر لها أن تجيء ما دام الماضي لن يتدفق في شرايين الحاضر. ولا مزية في أن كل ما لا خصوصية له لا قيمة له، ومن دون الخصوصية لا يبقى إلا النسخ، أو إلا محاكاة غبية تشبه تلك التي تمارسها القروء في بعض الأحيان. ويفتقر النسخ أو التقليد الببغاوي إلى الجهد المؤسس للقيمة، والقيمة هي القطب الذي تدور عليه رحي الوجود الروحي منذ الأزل وإلى الأبد. ومن دون القيمة التي هي أس الأخلاق، أو ينبوعها الأول تستحيل الحياة إلى اعتلاف بالتبن والزؤان والحشائش اليابسة.

إذن، لا بد للنقد العربي اليوم، إذا ما أراد أن يواظب على التجدد والنمو، من أن يحاور النقد الأورو\_أمركي المترع بقوة الحيوية والدينامية والعمق والشمول. ولكن، لا بد له، في الوقت نفسه، من أن يتجه نحو محاورة الموروث النقدي المنسوج من النزعة الجوانية والدفء الروحي والحنين إلى القيم من حيث هي ثبات وإطلاق. وفضلاً عن هذا، فإن النقد التراثي ميال إلى الموازنة أو المقارنة، وكذلك إلى التوسم والتفرس والتأويل الهادف إلى اختراق المخبوء.

ومما هو واضح أن النقد التراثي قد عرضه الدارسون المحدثون عرضاً جيداً بين جميع محتوياته الظاهرة، ولكنهم لم يعرضوه بغرض الاستفادة منه على أي نحو إجرائي أو تطبيقي. وما أحوجنا اليوم إلى مثل هذا الانجاز التجريبي القادر على الإسهام في تجديد النقد الحديث ومما هو غريب حقا أن الدارسين لم يتنبهوا لأهم حقيقة من حقائق النقد التراثي وهي أن ذلك النقد شديد الاعتناء بمقولات من شأنها أن تتصل بالقيمة اتصالاً فورياً لا لبس فيه. وربما جاز الزعم بأن الحركة النقدية العربية كانت الأسبق إلى مثل هذا الانجاز الذي لا نقد من دونه بتاتا. فكل نقد هو نقد القيمة، وما ذاك إلا لأن القيمة هي محور الكون، وإلا لأن كل فعل بشري ذي بال هو إما ترسيخ لقيمة إيجابية أو هدم لقيمة سلبية شائنة. وما من قيمة إلا لمن يصنع القيمة أو يتساءل عنها فالإنسان صانع يتحرك خاضعا لسلطة المعايير وهيمنتها المرنة.

ومما لا يخفى على أحد أن النقد العربي الحديث قد أسرف، بل أفرط، في التبعية لثقافة الأغيار، ولكنه ظل مقصراً في مضمار الاستفادة من النقد الموروث، مع أن ذلك النقد شديد التراث بالعناصر المنهجية التي من شأنها أن ترفده بحيوية خاصة لا تقل خصوبة عن تلك التي زوده بها النقد الأورو\_أمركي. ولهذا فإن جزءاً من غاية المقال الراهن سوف ينصب على تبيان الركائز المنهجية التي يمكن للنقد المعاصر أن يشتقها من الموروث.

ولكن، لا بد قبل كل شيء من الإشارة إلى أن روافد النقد، أو مصادر خصوصته، كثيرة جداً، وأهمها الفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع وعلم اللغة، وما إلى ذلك من ينابيع لها القدرة الكافية على تزويده بالطاقة الحية التي تملك أن تسهم في إنضاجه إلى حد بعيد. وهذا يعني، بالضرورة، أن النقد كائن حي يولد بعد تلاحق خصيب لخمائر متباينة.

ولا لزوم للتأكيد على أن النقد العربي اليوم في أمس الحاجة إلى إنعاش وتنشيط على المستوى الكيفي الذي أضرب به التدفق الكمي العارم، وهو ما جاءت به الصحافة الشديدة القدرة على استهلاك الكلام، بل على تشويه كل ما يلج إلى جوفها المسعور. فلا مبالغة في الادعاء بأن معظم النقود الأدبية اليوم موهونة بالضحالة والفجاجة، بل إن مثالبها أكثر من أن تحصى. وربما جاز القول بأن عزوف النقد العربي الحديث عن تطوير المصطلح النقدي، أعني المصطلح الذي يخصه وحده دون سواه، ليس إلا قصوراً من شأنه أن يؤكد على أن النقد العربي لم ينضج بعد.

لقد ظلت الحركة النقدية العربية حتى اليوم عالية على الأغيار فيما يخص المصطلح النقدي وهذه علامة على هزال ذهني ينم عن نقص في القدرة على الابتكار، فلا مراء في أن تجديد المصطلح أو ترسيخه بطريقة من شأنها أن تستحضره بكامل نصوعه وصفائه، هو آية على الخصوصية والجدية والرغبة في الخروج من الغثاء والسماجة الراهنتين. ففي الحق أن صياغة المصطلح هي صياغة للمفهوم. ولعل في السداد أن يقال بأن المنهج ليس سوى مجموعة من المفاهيم تحدها المصطلحات الناجية من التهويم والتعويم وضحالة المحتوى.

### ثانياً - النقد التراثي:

لعل أبرز ما ينبغي التنويه به في هذا الموضوع هو أن النقد التراثي غني بالاتجاهات المتباينة أو بالمناهج المتنوعة، وإن يكن هذا الغنى مضمراً أكثر مما هو ظاهر، فهناك المنهج الموازن، وهو أبرز المناهج في النقد الموروث، إذ قلّ أن يخلو منه كتاب نقدي مما ترك الأسلاف الذين اجتذبهم مبدأ صدم الشيء بالشيء الشبيه، ابتغاء التمييز بين الفاضل والمفضول. وفي الحق أن معضلة السرقات الأدبية التي عني بها الموروث النقدي العربي هي من فصيلة النقد الموازن، كما أنها وثيقة الصلة بما يسمى اليوم بالمنهج التفكيكي الذي رأى النص الأدبي بوصفه حزمة أصداء من نصوص سألقة.

ثم إن هنالك الاتجاه الذي أرخ للأدب، وهو ما قد مثله كتاب "الأغاني" أحسن تمثيل. ومن الغرائب أننا لا نملك، في زمن المطبعة والحاسوب، كتاباً واحداً يؤرخ للأدب العربي بطريقة جيدة. وفضلاً عن ذلك فإن التراث النقدي غني بالنزعة الفنية الرامية إلى إصدار حكم القيمة الناضج، وهو ما يبني على مبدأ فحواه أن الحقيقة الوجدانية هي أسمى الحقائق المتصلة بروح الإنسان أو بقيمة الشخصية.

كما أن حركة النقد التراثية قد عرفت المنهج التأويلي، وهو منهج لم تعرفه الثقافة اليونانية الرومانية، اللهم إلا على ندرة وحسب. فلقد راح محي الدين بن عربي يشرح ديوانه "ترجمان الأشواق" في كتاب جديد عنوانه "نخائر الأعلاق". وجاء الشرح تأويلياً من شأنه أن يحيل الظاهر إلى باطن لا يرى للوهلة الأولى، وهو

يكشف عن فحوى مخبوء في جوف النص، ولا يتوصل إليه الوعي النقدي السابر إلا بعد التأمل والتفطن. ولكن الشيخ قد اضطر إلى التمدد في هذا الشرح، ولو قليلاً، وذلك بغية النجاة من تهمة التغزل بامرأة من البشر، إذ إن هذا الفعل لا يليق بشيخ جليل يزعم أنه خاتم أولياء الله. ومع ذلك، فإن ابن عربي، على مثالبه، رجل ملهم يبتكر بأصالة حقا، كما أن "ذخائر الأعلام" كتاب جد نفيس، بل هو فريد في بابه، ولا سيما من جهة نزعتة الإنسانية النادرة في تراث البشرية بأسره. ويكمن تفرد في منهجه التأويلي النازع إلى تحليل الجملة والشذرة التصويرية، بل النسيج الأسلوبي للنص كله، كما يكمن في ميله إلى استيعاب اللفظة الواحدة استيعاباً فقهياً لم يعتمد إليه أحد من قبل أو من بعد في مضمار اللغة العربية.

وهذا مثال على ذلك لقد فسر الشيخ كلمة "الجوى" التي جاءت في أحد أبيات الديوان، بقوله: "والجوى هو الانفساح في المحبة، لأنه على الحقيقة مأخوذ من الجو" وهذا يعني أن الجوى هو الحب المطلق السراح، الذي لا تحده الحدود ولا تقيدته القيود، وذلك لأن الانفساح أو الإطلاق هو السمة الأولى للجو الذي اشتقت منه لفظة "الجوى". ولا ريب في أن المرء يحتاج إلى الكثير من الفطنة ليدرك أن هناك صلة فقهية أو اشتقاقية بين الجو والجوى. وبسبب هذه الصلة وحدها صارت لفظة "الجوى" حاملاً لمحمول عاطفي نفيس، بل قل لنازع إنساني نبيل. وهذا يعني أنه أدرك القرابة التي بين لفظة ولفظة، وبين صورة وصورة، وكذلك بين شيء وشيء. وربما جاز للمرء أن يزعم بأنك قد لا تصادف البتة من هو أكثر حساسية تجاه اللفظة العربية من الشيخ الأكبر، الذي هو أستاذ بغير تلاميذ في هذا الزمن الأعجب المرير. ومما هو معلوم أن هذا الشرح التأويلي قد كان وقفاً على الصوفيين وحدهم، وذلك لأنهم أهل أذواق وأشواق، بل إنهم مختصون بفقه اللامفهوم، فضلاً عن أنهم أهل شعر وأدب وكل ماله صلة بالكلام الأنيق. ولقد نشأ هذا المنهج التأويلي نتيجة لانشغال العالم الإسلامي بتفسير القرآن الكريم وتأويليه، فانسحب التأويل إلى حقل الأدب وشمله على نحو تلقائي لا تكلف فيه، فأعطى ثماراً وفيرة لعل من أبرزها جملة الشروح التأويلية التي كتبها بعض أهل الأذواق على تائيه ابن الفارض، وكذلك على "فصوص الحكم" للشيخ الأكبر، إذ قدمت النصين بوصفهما رموزاً تحتاج إلى الترجمة من لغة الإشارة إلى لغة العبارة.

ثم إن النقد التراثي الذي بدأ يزدهر منذ القرن الثامن الميلادي (ولا سيما مع الأصمعي نحو سنة 800م) والذي راح يذبل بالتدرج إثر وفاة ابن الأثير في النصف الأول من القرن الثالث عشر، بعد ما بلغ ذروته مع الجرجاني في القرن الحادي عشر، إن هذا النقد في ميسوره أن يرفد النقد الحديث بالكثير من العناصر التي ينبغي أن تؤسس أي جهد نقدي كبير، وذلك إذا ما أريد للحركة النقدية العربية أن تنزع صوب التفرد والأصالة، اللذين هما القيمة بأمر عينها، إذ إن الشيء لا يكتسب قيمته إلا من فريدة نمطه التي تفرزه عما سواه، وبذلك فإنه لا يجتر الأنماط الأخرى ولا يكررها أو يقلدها، بل هو لا يقاربها إلا على نحو خلاق، بحيث يتألف التقليد من النموذج المحاكى بعد ما حذف منه الكثير وأضيف إليه الكثير.

وربما جاز الزعم بأن النقد التراثي قد وضع يده على مبادئ نقدية ذات قدرة على البقاء والاستمرار، بل لعلها أن تكون من القواعد الصالحة لنقد الأدب في كل زمان ومكان. فمثلاً يؤكد القاضي الجرجاني في "الوساطة" أن التكلف هو داء الأدب، أي أن النص الذي لا تنسجه التلقائية هو عمل مصنوع من الرماد، ولا قيمة له بتاتاً. يقول الجرجاني: "ومع التكلف المقت، وللنفس عن التصنع نفرة." يقينا، إن هذا المبدأ هو أول المبادئ الثابتة، حين يريد المرء أن يصدر حكماً يتصل بأي إنجاز أدبي مهما يك نوعه. واستناداً إلى هذا المبدأ فإن أكثر الشعر الحديث لا صلة له بالجودة، وذلك لأن التكلف والتصنع واضحان عليه دون لبس. فلا مبالغة ولا افتئات إذا ما زعم المرء بأن الشاعر الحديث يستتفر جملة قواه وطاقاته الذاتية، ولكنه لا يفعل أي شيء ذي بال.

وقد يجوز الظن بأن في ميسور النقد التراثي أن يرفد النقد الحديث بالرعشة الجوانية، أو أن يزوده بالدفء الروحي الذي يحتاج إليه الأدب الحديث الناشف والجائح إلى التهويم الذي من شأنه أن يحيل النص الأدبي إلى هلام. ومن دون الرعشة الجوانية أو الوجدانية لا يكون الإنسان إلا وحشاً فقط. ولهذا فإن تلك الرعشة شديدة القدرة على أن تؤهل النقد للنظر إلى النص الجيد بوصفه الموجود من أجل الروح، ثم من أجل الذائقة. فلقد جاء ضياء الدين بن الأثير بنظرة بديعة يوم وصف القصيدة الممتازة بأن لها نشوة كنشوة الخمر، وطرباً كطرب الألحان. أما القاضي الجرجاني وهو من أندر الخبراء بالذوقي والجمالي، فقد عين للنقد وظيفة تتلخص في التفتيش والكشف عن المضمرات في البواطن العميقة. ففي لباب نظرية ذلك القاضي أن مآل الجمال إلى باطن تحصله الضمائر. وهذا يعني أنه لا بد من التفتيش عن الحقائق في العمائق.

إن هذا التعقب للكشوف والرؤى هو لحن غائب عن السمفونيا النقدية في هذه الأيام المأهولة بجهالة انتحلت ثوب العلم. فعصرنا الراهن متطرف في نزوعه المادي، أعنى في جشعه وميله إلى الاستهلاك، ولهذا فإنه قلما يأبه بالطراء الداخلي للروح البشري. ومما هو في الحق أن ذلك الطراء هو المحتوى الصميمي للأدب في كل مكان وزمان. فإما أن يعمل الأدب على أنسنة الإنسان، وإما ألا تكون له أية قيمة بتاتاً. وبما أن عصرنا لا يأبه كثيراً بالإنسان جملة، فإنه يسرف في إغفال الوجوه الجمالية الذوقية للإنسان ومنجزاته الفنية. وما لم يتطعم النقد الحديث بهذا الأفق الممكن والمفقود في آن معاً، فإنه سوف يظل يكابد الابتسار، بل الغثاثة والسماجة الراهنتين اللتين حلتا محل المحتويات الإنسانية النبيلة. فلا مزية في أن غاية الأدب النهائية هي مخاطبة الإنسان من باطنه ابتغاء إيقاظه على إنسانيته، ثم السمو به إلى أفق البراءة والدمائة وتزكية النفس.

\*

\*

\*

وأما عبد القاهر الجرجاني فأستاذ بغير تلاميذ في العالم العربي الراهن، مع شدة الحاجة إليه وإلى قدرته على أن يرفد النقد الحديث. ولعل أهم ما في أمره أنه قد

ابتكر المنهج المفتوح في استيعاب النصوص الأدبية. فخلاصة هذا الناقد أن الكلام الفني قول راح السمع يستترقه أو يختلسه اختلاسا وهو يتنصت على النائي والعميق. ولذا، فإن ما يندرج في النص من الفحوى لهو جملة من العناصر المفتوحة التي من شأنها، لدى التفسير والتأويل، أن تتماوج وتتعدد باستمرار.

وقد لا تصادف من استطاع أن يعرض نظرية عبد القاهر، على الرغم من كثرة الذين بحثوا في تلك النظرية وتناولوها بالدرس والعرض والتشريح. فأى ينبوع ثر يمكن للنقد الحديث أن يشرب منه حتى الارتواء لو أن عبد القاهر وجد اليوم من يستوعبه ويطوره من خلال تطعيمه بشيء من المنجزات الحديثة. وما الاستيعاب المقصود ههنا إلا استنفار المضمرات والمبادئ الكلية الكبرى الصالحة لإنعاش النقد الحديث أو لتزويده بالطاقة اللازمة لشحنه بالخصوصية والحيوية.

ومما لا غلو فيه أن عبد القاهر إنما جاء نتاجا لتطور الثقافة الصوفية العربية، كما أن نظريته النقدية كثيراً ما تطبق المبادئ الصوفية على النصوص الأدبية، ولكن بطريقة ليست جهرية أو صريحة. ولا مجال في هذا الموضوع لتفصيل هذا الأمر، فهو بحاجة إلى بحث خاص يفرد له على حدة. وحسبك إيجاز القول ببضع نقاط:

يذهب الجرجاني إلى أن الكلام الناجح ينطوي على شدة ائتلاف في شدة اختلاف، بحيث تكمن حلاوة النص الناجح في اكتشاف الوحدة داخل الفرق نفسه. فالجرجاني ينيط بالشعر وظيفية التوليف بين المتناقضات، أي أنه ينيط به وظيفية التغلب على التنافر، أو وظيفية إنجاز التناغم. والجرجاني بهذا الموقف يفهم الشاعر كما فهمه جون رسكن في الجزء الخامس من كتاب له عنوانه "الرسامون المحدثون". إن الشاعر (وكذلك الصوفي) كائن لا يتحمل الفوضى والتضاد، لأن الفوضى والتضاد هما الموت، أما الوحدة والانسجام فهما الحياة. ولهذا، فقد ذهب الجرجاني في موضع آخر من "أسرار البلاغة" إلى أن الأسلوب الأدبي "يجمع أعناق المتناقضات والمتباينات في ربه، ويعقد بين الأجنيبات معاهد نسب وشبكة".

فلكم كانوا غارقين في الخطأ أولئك الذين قدموا الجرجاني بوصفه تابعا صغيرا لأرسطو مع أنه متأثر بأرسطو إلى حد لا يخفى. ولكن، أليس من الناصع أن صاحب هذه المبادئ هو تلميذ من تلاميذ ماني الذي هضم الثقافة البابلية وأعاد إنتاجها من جديد؟ ألا تدل هذه الأفكار على مفهوم التضاد الذي هو المفهوم المركزي في المانوية، كما يعلم كل من له علم. ويبدو أن السياسة لا يسعها أن تمس شيئا دون أن تشوّهه وتسلبه فحواه أو معناه.

إن هذا المبدأ الذي يبثه الجرجاني في نظريته من ألفها إلى يائها هو شيء شديد الشبه بمبدأ وحدة الوجود التي راح الصوفيون يتبنونها ويدافعون عنها بكل ما أوتوا من قوة. وههنا يتحد الغريب مع الغريب، والأجنبي مع أجنبي آخر لا يمت له بصلة، ليتكون منهما كون واحد متكامل ومتحرك. فمن الواضح أن التضاد أو انخراط الأضداد في الوصال هو الأس الذي يفرز فكر الجرجاني كما تفرز الكبد الصفراء. فمن هذا المبدأ الأكبر اشتق ثلاثة مبادئ أخرى، والعبارة أناس اشتقاقيون أو توليديون.

أما أول هذه المبادئ المشتقة من المبدأ الأس فهو توتر المسافة أو الفرق، بل قل إنه شهوة التئام الشمل لشيئين يفصل بينهما بون شاسع. ومما قد لا يخفى أن هذا المبدأ ينطوي على ماهية غرامية مستترة. وبما هو كذلك فإنه مجذر في الراقة التحنانية للنفس. وهذه حقيقة من شأنها أن تؤكد ما فحواه أن النقد التراثي قد ناغم بدقة بين معايير الأدب وبين محتويات النفس. يقول عبد القاهر في "أسرار البلاغة": "وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد كان إلى النفوس أعجب... وذلك أن موضع الاستحسان ومكان الاستظراف أنك ترى الشيئين مثلين متباينين ومؤتلفين مختلفين." التباعد، المسافة، الفاصلة الكبرى، ذلكم هو جوهر الأمر (انفصال الجنسين كل منهما عن الآخر؟ التحريم؟) وهذه رعشة لا وجود لها في تراث أرسطو الذي أراد العدو الداخلي أن يفرضه على الجرجاني بغير وجه حق.

ومن مبدأ المسافة هذا، وهو مبدأ صوفي في الصميم، إذ تؤمن الصوفية بأن الأشياء لا تكابد رهقا مثلما تكابد الفراق والفاصل والرغبة الحارة في اللقاء والاندماج، من هذا المبدأ اشتق الجرجاني مبدأ آخر هو مبدأ "الغرابية" أو "شهوة الإغراب"، على حد قوله. وبناء على هذا المبدأ يكون النص الجيد كلاما اختلس اختلاسا أو انتزع انتزاعا بحيث يخرق الإجماع ويفتسر الطباع. إنه ينبع من خلد قصي. ولهذا فإنك تراه يدهش ويخطف. وبذلك يتبدى واضحا أن عبد القاهر حاول أن يؤسس الأسس النفسية للأسلوب العظيم.

وهذا يعني أن فنا يخبئ لك سرا هو فن أصيل حقا. ولهذا، قال الجرجاني بمبدأ التلويح والرمز، أو قل بمبدأ التلويح الرمزي، وهو مبدأ يشتقه ذلك الناقد الفذ من مثنوية المسافة والرغبة في محو المسافة، أو إنجاز الوصال والاتصال، فمن خلال الرمز تتيسر صيانة البعد الفاصل بين العمل الفني وبين المتلقي. أما تشريح الرموز، أو شهوة اختراق الخفي والمخبوء، فمحاولة طيبة تبتغي إشباع مسغبة الالتقاء بالمستور التي هي من جذور المنهج الصوفي، والتي أسهمت أيما اسهام في تطوير الحضارة، لأنها تملك أن تكشف عن أسرار الطبيعة وما تخفيه من طاقات ومكونات. إذن مع الجرجاني اقترب الجهد النقدي من الصوفية والفلسفة وعلم النفس وعلم الأسلوب، بحيث صار مزيجا من الشعر والفكر والفاعلية الانتقادية الشديدة القدرة على إصدار أحكام القيمة التي من دونها سوف يتمكن الوضع من اغتصاب مكانة الرفيع دون أي شعور بالحياء. ولكن، لا بد من إشارة سريعة مؤداها أن نظرية الجرجاني قد جاءت، لا نتيجة لتطور النقد التراثي وحسب، بل عصاره أخذت من جميع إيقاعات الثقافة التراثية العربية برمتها. وإليك مثلا واحداً أقدمه ههنا ليؤشر إلى أن جذور النظرية ضاربة في الانجازات الكبرى التي أنجزها النقد الأدبي الأسبق.

ثمة كتيب لطيف لابن طباطبا عنوانه "عيار الشعر". وقد نشر زهاء سنة 900م. وفيه تملك أن تقرأ هذا الكلام: "ومن أحسن المعاني والحكايات في الشعر وأشدّها استنقازاً لمن يسمعها، الابتداء بذكر ما يعلم السامع له إلى أي معنى يساق القول فيه قبل استتمامه، وقبل توسط العبارة عنه، والتعريض الخفي الذي يكون

بخفائه أبلغ في معناه من التصريح الظاهر الذي لا ستر دونه. فموقع هذين عند الفهم كموقع البشرى عند صاحبها لثقة الفهم بما يرد عليه من معناهما".

لعل مما هو ناصع تمام النصوص أن ثمة معيارين نقديين في هذا المقبوس الشديد الأهمية: على النص الأدبي أن يهب المتلقي فرصة الحدس والتظن، وعليه كذلك أن يصاغ وفقاً لمبدأ التلويح، أو مبدأ الالمام والتلميح الذي يصون درجة ما من درجات الخفاء، أو المسافة بحيث يحرض في المتلقي شهوة اختراق المستور أو شهوة الالتقاء بالأسرار والمخبوءات.

وفي الحالين ثمة استدراج لطيف للعقل أو للفهم يسوقه دون أن يشعر بالاقتراس إلى مكافأته التي يستحقها عن جدارة نتيجة لما بذله من جهد. وهذا يعني أن النص الجيد يعلم بالإمتاع الذي أشار إليه ابن طباطبا من خلال مقولة "البشرى" ومقولة "الحلاوة" المذكورتين في المقبوس نفسه. ولكم أجاد الرجل حين رأى الصلة بين النص والمتلقي وكأنها صنف من أصناف الوعد بنشوة منعشة. وهذا يعني أن القارئ إنما يقرأ النص الأدبي لأن روحه موعودة بشيء من الانخفاف الذي هو السمة الكبرى بين سمات الحب أيضاً، وإلا فلماذا يقرأ الناس أي أدب، مهما يكن نوعه؟ إن البشرى التي قال بها ابن طباطبا، والنشوة التي قال بها ابن الأثير والمتعة التي قال بها النقد الأوربي الحديث هي ثلاثة أسماء لماهية واحدة. وهي، دون ريب، الدافع إلى القراءة، أو إلى تلقي الآداب. وربما جاز القول بأن المتعة أس الوجود البشري، ولولاها لما كان للحياة أن تكون.

ومما هو جد ناصع أن مبدأ التلويح الرمزي الذي قال به الجرجاني يجد جذوره في هذا الكتاب اللطيف، بل إن معظم المبادئ الكبرى المؤسسة لنظرية الجرجاني مجذرة أو مبنوثة على هيئة نوبات جنينية في "عيار الشعر". فما يقوله ابن طباطبا عن تقريب البعيد و"تأنيس الموحش حتى يعود مألوماً محبوباً"، وكذلك عن إبعاد المؤلف المأنوس به حتى يصير وحشياً غريباً، هو في الحق مذهب الجرجاني في التباعد والخلابة وشهوة الاغراب (وللمرء أن يلاحظ التشابه بين قول الجرجاني بتعريب المؤلف، وبين مقولة "التعريب" التي قال بها برخت في أواسط القرن العشرين)

ولكن لا بد من التنبيه على أن التلويح الرمزي قد يجمع فيستحيل إلى لغو وتهويم خاويين. بل ربما استحال على أيدي بعض الممرورين إلى هذاء سقيم. ولذا، لا بد من أن نشكم الشطح المتطرف بالعقل من حيث هو النهى أو القوة الذاتية التي تنهى المرء عن الشر والخطأ والاسراف والتسيب.

### ثالثاً - الأسلوب وتحليل اللغة:

ربما كان تحليل اللغة الأدبية نافعاً جداً إذا ما أراد المرء أن يفهم النص الأدبي، ولا سيما القصيدة فهما عميقاً من شأنه أن يجعل فحواه مكشوفاً أمام الوعي السابر البصير. ولكن ثمة حقيقة ينبغي تأكيدها، ومؤداها أن كل لغة تحتم طريقة خاصة في مضمار تحليلها أو استيعانها، وذلك من خلال العقل بوصفه ذهنًا يبحث عن الصلات التي تتضمن العلل والمسوغات، أي يمارس التذهن والتفهم بواسطة

التفطن والاستبصار. وهذا يعني أن العقل بوصفه الذهن يختلف عن العقل من حيث هو الحجى، أو تلك الطاقة الذاتية التي تقارع الحجة بالحجة ابتغاء البلوغ إلى اليقين. وأياً ما كان جوهر الشأن فإن النص الأدبي منسوج من كلمات ولا يسعى البتة إلى أن يكون غير ذلك. ولكن ما هو شديد الأهمية أن تحليل المفردات العربية يختلف عن تحليل المفردات في أية لغة أخرى. فمثلاً ثمة قرابة ينوعية بين كلمة "كتاب" العربية وبين كلمة "كتيبة" التي هي قطعة عسكرية معروفة. أما وجه القرابة فهو الجمع، إذ الكتاب حشد من الكلمات أو المعلومات والكتيبة حشد من الجنود أو المقاتلين. وفي ميسورك أن تكشف عن صلات من هذا الصنف بين آلاف الكلمات العربية. ولكن هذا الأمر لا وجود له في اللغة الانجليزية اللهم إلا أن يكون ذلك على ندرة وحسب.

إذن، يجب على الدارس أن يلاحظ القرابات التي رسخها نمط الاشتقاق العربي بين لفظة عربية ولفظة أخرى قد لا يبدو أن بينهما أية صلة إلا بعد شيء من التفطن والاستبصار. فمثلاً تشتق اللغة العربية كلمة "الطيبة" من كلمة "الطيب" التي تعني العطر، حتى لكأن الطيبة هي تأنيث الطيب، وحتى لكأن الإنسان الطيب كائن زكي الرائحة بحيث يمكن للناس أن يشموه وأن يتمتعوا بأريج الفواح.

كما أن اللغة العربية تشتق كلمة "البضاعة" من كلمة "البضاع"، الذي هو فعل الحب الجسدي. وهي بهذا الاشتقاق تؤشر إلى أن التبضع أو شراء البضائع وحيازتها هو الأخ الشقيق للحب، إذ الشيطان كلاهما متعة أو لذة.

وربما كان من الواضح أن كلمة "الأداة" مأخوذة من "أدى"، وهو الفعل الذي تصدر عنه كلمة "الأداء" أيضاً. فالأداة هي ما يؤدي العمل، أو ما يؤدي إلى غاية مقصودة. وهذا هو وجه الصلة القائمة بينها وبين ذلك الفعل.

وتشتق اللغة العربية مجموعة ألفاظ الحياة والحيا والحياء والمحيا والتحية من مصدر واحد. ويبدو أنها جميعاً تزدهق إلى جذر توليدي بعينه. فالحيا أو المطر هو صانع الحياة ولا حياة بغير ماء. أما الحياء فهو سمة من سمات الإنسان الحي بالروح، وأما المحيا أو الوجه فهو الصورة العليا للحياة البشرية التي هي أسمى أنماط الحياة. ويبدو أن التحية إحياء أو تجديد للعلاقة مع الآخر. ومما لا يخفى على من له خبرة باللغة العربية أن حرف الحاء هو حرف الحياة والحرارة والحركة والحرية. والماهيات الثلاث الأخيرة هي بعض من فاعليات الحياة وسماتها.

وربما جاز للمرء أن يذهب إلى أن تحليل بعض الكلمات المتواترة في النص الأدبي قد يسهم في توضيح مغزاه ومقاصده النهائية الكبرى. فإذا ما انتبه الدارس للألفاظ واستطاع أن يكشف عن وضعها الاشتقاقي فإنه سوف يحصل على خير وفير. فالصوفيون يعتقدون بأن "الحق ما ستره الحق وأخفاه". وهذا يعني أن البلوغ إلى الحقائق يحتاج إلى التفطن السابر الحصيف.

فلئن تأملت معلقة امرئ القيس بشي من الروية وجدت أنها سلسلة من الأحداث الغابرة التي ثبتتها الذاكرة والتصقت بها وصانته من التلاشي. وبما أن الذات تتبغى ترسيخ الذكريات فإن حرف اللام في روي المعلقة لم يكن شيئاً من قبيل الصدفة، لأن حرف اللام يحمل صورة اللزوم أو الالتصاق، بل التحام شيئين على

نحو لا فكاك له. وعلى هذا الضوء تملك أن تستوعب السبب الباطني اللاواعي الذي جعل المعلقة تبدأ بكلمة "قفا"، وهي التي يحاول الشاعر بواسطتها أن ينهر الزمن أو يشكمه ويوقفه ويمنعه من السيلان. وإذ تبدأ هذه المعلقة كلها بحرف القاف الشديد القسوة فإن هذا الأمر يوحي بأن النص مخصص لشدة تكابدها الذات التي يفترسها التصرم والزوال، فضلاً عن الحرمان والحاجة إلى الائتلاف القادر على مكافحة الاغتراب. وبذلك فإنك تملك أن تستوعب شكوى الشاعر ومعاناته وعوامل أزمته الوجدانية.

ولئن تأمل المرء برهة الحصان وبرهة الطوفان المؤلفتين لشطر كبير من المعلقة، فإنه سوف يدرك أن كلا منهما لا تقل عن كونها دمجا لا شعوريا للحركة والثبات معا في بنية نفسية واحدة، وذلك شأن مختلف عن صورة الليل التي لا يأهلها سوى الثبات وحده.

إن التقطن للحرف والكلمة والأنسوجة اللغوية، وكذلك للأسلوب العام، هو درب إلى الدلالة، بل حتى إلى أسرار النص ومكوناته المكتومة عن الوعي أو عن الشعور. ومع أن معنى النص مطول على سطحه، فإن كل تحليل لغوي من شأنه أن يزيد الفهم ثراء، وأن يجعل النص أكثر انكشافا أمام الوعي

فالأدب الجيد ينسجه الخيال الأصيل، أو القادر على استنفار الطاقات اللغوية بحيث تستجيب لحاجات الوجدان العميق أو الباطن الحميم. وهذا يعني أن العنصرين، أقصد الخيال والوجدان، متحدان في الأسلوب الذي ينبغي أن يكون منسوجا من اللدانة والمتانة، أو من الطراء والصلادة في آن واحد، وذلك إذا ما أريد له أن يرقى إلى برهة النجاح التي لن ينجزها إلا إذا استطاع أن يجعل اللغة، كالشمس، تبرز على الدوام، أو تولد في كل برهة. ولكن أهم ما في الأمر أن تحليل الأسلوب هو طريقة من أفضل الطرق للتعرف على مكنوزات النص وفحاويه.

ومما هو مؤسف حقا أن العالم العربي لا يعرف ناقداً مختصاً بالأسلوب والتحليل اللغوي. وهذا نقص شائن ينبغي تغطيته في أسرع وقت ممكن. وهو أمر مثير للاستهجان وذلك لأن العرب أمة اعتنت بلغتها منذ أقدم أطوارها التاريخية. ومما هو مؤكد أن هذا الصنف من أصناف النشاط الذهني يمكن له أن يستفيد كثيراً من التراث الفقهي الذي تركه كل من ابن فارس وابن جني، وهما من كبار الأساتذة الذين لا تلاميذ لهم في العالم العربي الراهن، مع أنهما خبيران بتحليل اللغة العربية وبحركة اشتقاقها.

#### رابعاً\_ الموروث الصوفي:

لقد صار من الواجب اليوم أن يعاد النظر في التراث الصوفي انطلاقاً من مبدأ النفي والإثبات. إن النفي الذي ينفي ولا يثبت لا يعدو كونه مقرباً عديمياً تأباه الحياة والمنطق المعافي. فما من ريب في أن الصوفية العربية تقدر على أن ترفد العقل الحديث برغد فكري غزير، وأن النقد الأدبي وهو الإيقاع الثقافي الذي ينبغي أن يتزود بشبكة واسعة من الأفكار يستعيرها من مصادر متباينة، يملك أن ينتفع بالموروث الصوفي انتفاعاً جما ومؤكداً، وذلك لما للصوفية من قدرة على التأثير في المنهج النقدي نفسه. فالصوفية أنتجت مجموعة من الرجال هم من أسمى الذرى التي

عرفتها البشرية طوال تاريخها كله. ثم إن من شأن الموروث الذي خلفه هؤلاء العمالقة أن يمد النقد الأدبي بنسغ حي كفيل بأن يسبغ على النقد الحديث سمة الخصوصية والتفرد.

تؤكد الصوفية على أن الوجود مفتوح، وذلك لأن "الممكنات لا تنتهى" في نظر ابن عربي. وكل جهد معرفي هو "فتوحات مكية" لا تتوقف عند حد. وهذا هو المبدأ الأولاني الشامل لجملة مذهب الشيخ الأكبر، أو المبدأ المؤسس له. ومما هو واضح أنه مبدأ جدلي خصيب ومعطاء، ولدى تطبيقه على النقد الأدبي فإنه سوف يفضي إلى فكرتين. أما أولاها فتتلخص في حرية الإبداع، إذ ما من حدود يرتطم بها العقل فيتعطل عندها. وأما ثانيتهما فتتطوي على أن النص الأدبي يقبل شتى التفسيرات وشتى مناهج التأويل والنقد دون أن يتمتع أي منهاج بحق احتكار المصادقية أو بالحق في نفي سواه من المناهج.

وهكذا تكون مساحة بلا تخوم قد انفتحت أمام كل من الكاتب والناقد معا. وهذا نفي لكل احتباس داخل أية منظومة منهجية، لأن في ذلك ضربا من التحجر والجمود. فليس هناك سوى مسار لا يتوقف بتاتا. ومما هو ناصع تماما أن القول بالانفتاح الدائم للوجود يكافئ ذلك المذهب الرامي إلى "واقعية بلا ضفاف". فمن طبع النفس أنها خيالية تضيق بالحدود، بل تتبرم بها وتمقتها. وهذا التبرم هو ما يدفعها إلى إفراز الرؤى والأحلام وشتى أصناف الأخيلا التي تمكنها من الفرار إلى الرحاب الشاسعة المنداحة بكل اتجاه. فبواسطة الخيال الاقتحامي الباسل والنازح صوب القصي يملك الروح البشري أن يولج في الوجود الحي ما يحتاج إليه من نكهة ومعنى قادرين على مكافحة اللامعقول ولو الى حد ما. ولعل في ميسور المرء أن يعرف الصوفية بأنها الانفلات من سجون المادة وثقلها وبلاذتها، ثم الفرار صوب الكائن الذي تصير اللغة لغواً حين تقاربه أو تدانيه.

وههنا تختلف الصوفية عن علم النفس الحديث فبينما يزعم ذلك "العلم" بأن الخيال تعويض، أو بأن الفنون كلها أعواض عن رغبات مكبوتة لم تنل حقها في الإشباع، فإن الصوفية تذهب إلى رؤية الأخيلا والفنون برمتها من حيث هي تكميل لما ينقص الوجود بحكم طبعة المبتسر. وهذا يعني أن الإنسان يملك أن يشارك الطبيعة في عملية الخلق عبر الفعل الخيالي البكر. وتلكم هي خلاصة سريعة لنظرية ابن عربي في الخيال، وهي نظرية فذة لو نبشت ودرست بأصالة وأكملت بنظرية الجرجاني، وكذلك بثروات العصر الراهن، لكان في مقدورها أن تطور النقد الحديث أيما تطوير. لقد أكد الصوفيون أن الرؤيا غوص في نقطة العقل، أو حراك في لججها التي تجهل التناهي والحدود. وبذلك رسخوا حرية الاشتياق إلى الغائبات وأرسوا مبدأ العمق بوصفه أساسا لكل أصالة نفسية، وتلاقوا مع الجرجاني في توتره من أجل المسافة والدة الغرابة والدهشة والحنين. وعندما تحدثوا عن المسافة السرمدية فقد جعلوا الحق المفتوح بمثابة مشروع ديمومي ننجز حضوره باستمرار عبر سياحة جذرها مكابدة الاشتياق إلى الغائبات. وفي مذهبهم أنه ما من شي يملك أن يفترع الأمداء المتمادية مثلما تفعل الرؤيا، تلك المقولة التي تبجلها أرواح الصوفيين إلى حد

جعل من التصوف وعيا لا يهمه هم بقدر ما يهمه المستور الراخم في قلب المرئيات العينية المائلة أمام الأبصار.

ولقد صار الفعل الحر عند الصوفيين ضربا من السياحة وإن كانت سياحة مجهدة من شأنها أن تتوتر ابتغاء البلوغ إلى مرتبة الكمال. وما دام الانجاز الفني صنفا من أصناف الفعل الحر، فقد صار من حقه أن تنظر إلى النص الأدبي الجيد بوصفه سياحة من نوع ما، همها الأكبر الالتقاء بالوسيم والنائي، وكذلك بالسامي والأصيل. وحين تسوح النفس، فهل من هدف سوى النزهة؟ ثم أليس من الجائز القول بأن كل نزهة نزاهة، أو نظافة وجدان؟ وحين يبدأ الفنان بإنجاز عمله الفني فهل تراه يبتغي شيئا آخر سوى استحضار الكمال ناهضا من أعماق نفسه الخاصة. وهذا يعني أن الصوفية من شأنها أن تسهم في تزويد الأدب بالأخلاق الجليلة كما تسهم في إحالة الأخلاق إلى أدب جليل. وبذلك يصبح الفعل الكتابي الفني شديد القدرة على الاستجابة للغريزة المثالية الراخمة بهدوء في صميم الروح البشري والتي هي أنبل عنصر في بنية الداخل الإنساني بأسره.

يقينا، إن أهل التصوف، أو حصرا أولئك الذين هاجروا إلى السكينة ورغد الوجدان، هم أقدر الناس على رؤية الجمال والاستمتاع بصوره المرممة لنسيج النفس إذا ما فتك بها التلف، وذلك لأن الجمال وقف على الأبرياء وحدهم، أو على أهل الرفاه الروحي الذين يسكنون في الدعة والنعمة وهدأة البال. وإذ تسعى الصوفية من أجل الاتصال بالوسيم فإنها لا تبتغي سوى النشوة والثمالة ومحو المسافة التي تفصل بين الحقائق والأحلام. ولهذا فقد جاءت اللغة الصوفية، في الغالب، لغة شفقية أثرية الرقة، كما جاءت أساليبها خلابة ساحرة منسوجة من الفتون نفسه. أما الشعر الصوفي الدافئ الأنيس، فكثيراً ما يشبه عزفا على قيثارة حنون.

\* \* \*

يجب على النقد في هذه الأيام أن ينتبه إلى ما تكابده النصوص الأدبية من نقص في الخيال الأصلي النائي عن التزوير، وكذلك ما تحتاج إليه من طاقة وجدانية كان ينبغي أن تتزود بها لتصبح أدبا نفيسا ذا قيمة جليلة. ولعله أن يدرك بعد ذلك مدى النفع الذي يمكن لمقولة الرؤيا ومقولة السياحة الصوفية أن تقدمها للأدب والنقد الأدبي على السواء. إن ما قد حل بالأدب العربي خلال السنوات الثلاثين الأخيرة من وهن وعقم مميتين مرده إلى جملة من العوامل لا محل لسردها كلها في هذا المجال الضيق، وحسبك منها ثلاثة عوامل: أما الأول فخلاصته أن التيار الواقعي التصق بالحياة مباشرة أكثر مما ينبغي، فخرس عناصر الرؤيا والرمز وميل الأدب الدائم إلى التخيل بغية ابتكار الموحى والجميل. وأما الثاني فهو أن التيار الخيالي، أو تيار الحدائث الشعرية، قد فهم التخيل كما لو أنه مجرد عبث باللغة والتصوير والتشكيل، فجاء فقيرا إلى التماسك بل حتى إلى الحد الأدنى من التجسيد أو من التعبير عن التجربة البشرية الحية. وبذلك خسر اتصاله بالحياة واستحال إلى رطانة أو إلى لغو

وهذا في كثير من الأحيان. وفضلا عن ذلك فقد راح يتعفن في أحادية النمط أو في مجافاة التنوع وتعدد التيارات.

وأما العامل الثالث فهو إدارة الظهر للمثال بوصفه القيمة الجلى أو الغاية النهائية للروح المزود بغرائز مثالية من حقها أن تطالب بنصيبتها من الإشباع. إن هذه المثالب المميّنة قد أحالت الأدب العربي الحديث إلى صنف من أصناف البلادة الدالة على تخثر الحياة الروحية في المجتمع، فلا يمكن للأدب أن يكون إلا صورة عن روح الحياة الاجتماعية أي عما هو لبابي في حياة الناس. ماذا، هل دخل الأدب العربي في الطور الذي يسبق طور التفسخ والتزخخ على نحو مباشر؟

ثم إن علينا أن نسلم بأن الأدب ليس صورة لواقع محوض وعار من أية إضافات جوارنية أو ذاتية. فلا رب عندي في أن النص الأدبي الجيد هو التغام أصلي لثلاثة مكونات على الأقل: الواقع والخيال والوجدان. فمن الواقع يستمد النص مادته الغفل أي ما يجعل منه ملاء أو تجسيدا ذا صلة بالمحسوس. وهذا يعني أن الواقع هو الهيكل العظمي للنصوص الأدبية. إنه جسدها، ولكن قبل إحلال الروح في خلاياها كي يتمور بالعافية وينبض بالحركة. أما الخيال فبواسطته يصير النص الأدبي مساحة حرة. وهو لن يسهم في تغيير الواقع أو في تغيير النفس المتلقية التي من شأنها أن تغير واقعها دوما ودون توقف، إلا إذا صار إلى هذه الصورة حصراً. فما كان للنص الأدبي أن يكون إلا لكيلا يتخثر الروح بين الوقائع، أي لكيلا يتشأ فيخسر قيمته الداخلية التي من دونها لن يكون سوى حمأ مسنون.

بيد أن النص الأدبي لا يغدو إنسانيا إلا بالوجدان قبل سواه فلئن قرأت دستوفسكي، فإنك لن تجد سر المزية في تراثه كامنا في شيء قبل أصالة الوجدان. وقل الشيء نفسه عن شكسبير، وكذلك عن الشعر العربي التراثي، ولا سيما الغزل العذري المألوم على نحو نبيل. ولهذا يجوز القول بأن الشعر التراثي نفسه بما فيه من قيم وجدانية نفيسة كليل بأن يرفد النقد الجديد بأفاق من شأنها أن تفتح على أمداء لم يلامسها من قبل. وفي الحق أن النصوص الأدبية الجيدة هي رافد شديد القدرة على تجديد النقد وانعاشه بفضل ما تملك أن تضخه فيه من قيم نبيلة ووثيقة الصلة بالحياة. وعندي أن من لا يستطيع أن يتعلم النقد من النصوص الأدبية الجيدة لن يكون ناقد أصليا في أي يوم من الأيام.

ومما ينبغي تأكيده أن الوجدان الصوفي أو وجدان الحنين إلى الألفاظ الحسنى، وكذلك وجدان الرعوش الروحية الحميمة هو واحد من أغنى الممكنات القادرة على تزويد الأدب بالحيوية المنعشة. وحبذا أن يكون ابن الفارض مثلا على ذلك. إن حنين هذا الشاعر إلى اللطائف الهيفاء، أو إلى الأهيف الهائئ المستتب في البعيد، إن هذا الحنين المنقل بالدفن الأصلي الناجي من الفجاجة والرخاوة، هو من أنبل ما أنتجته البشرية من محتويات الوجدان النبيل. فربما صح الزعم بأن شعر ذلك العاشق النادر هو مزيج من غبطة رائقة ومن حزن شفاف يمازج النفس المطهمة من المهدي إلى اللحد. وليس من قبيل الشطح أن يقال بأنه روح محض لا شأن له إلا أن "يتحرف بالجمال إلى الردى"، على حد قوله في التائية الكبرى، حتى لكأنه يفتلذ فلذة من الأبدية ويطررها في صحنك.

وخلاصة ما يراد من هذا المثال أن النقد ينبغي عليه أن يستمد مبادئه من النصوص الأدبية نفسها وأن يتعلم منها جميع الأصول التي تملك أن توصل شجرته التي يرجى لها أن تكون يانعة وباسقة في آن واحد. ويملك ابن الفارض حصراً أن يعلم الناقد درساً خلاصته أن النص الجيد لا يصير إلى هذه الحال، أقصد حال الجودة، إلا إذا كان مزوداً بجرعة وجدانية دافئة وكافية في الوقت نفسه. كما أن في ميسوره، بل في ميسور كل صوفي بلغ رتبة الصفاء الخالص، أن يسهم في إنضاج الذوق لدى الناقد المعاصر الذي صار في أمس الحاجة إلى الذائقة التي من دونها لن يكون هنالك نقد أصيل بتاتاً. فكل نقد أصيل يجب عليه أن يجيب عن هذا السؤال الذي هو سؤال القيمة حصراً، أو القيمة بوصفها برهة تركيبية في صميم الروح: هل بلغ النص المنقود شغاف الفؤاد؟ فمما هو مؤكد أن قيمته يؤكد ما مدى هذا البلوغ نفسه. وفضلاً عن ذلك، فإن هذا السؤال هو سؤال الذائقة حصراً. وبذلك يغدو سؤال القيمة وسؤال الذائقة شيئاً واحداً، أو تصير الذائقة والقيمة اسمين لمسمى واحد بعينه.

لقد أدين الصوفيون في هذا الزمن الأعجف بتهمة الرجعية فحكم عليهم بالنفي إلى أقصى المنافي، وبذلك نحي جانباً كنز من أغنى كنوز الثقافة العالمية بأسرها. أليس الإنسان الصوفي رائداً للمساحات المحظورة وجواباً للمسافات التي لا يجوبها إلا التشرد المقدس؟ أليس الإنسان الصوفي ثورة على كل تقييد يبتغي الارتكاس في الجحور والأماكن المغلقة؟ وبما أنه يرود القصي فلا بد من أن يكون الكشف واحدة من مقولاته الكبرى: ولذا فإن الإنسان المتأثر بالمبدأ الصوفي سوف ينظر إلى النص الأدبي بوصفه صنفاً من أصناف الكشف، وإلى النقد من حيث هو كشف الكشف. وبذلك حصراً يصير الكاتب والناقد معا دائرة متكاملة، أي أن كلا منهما يكمل الآخر ويكتمل به. فبما للصوفية من موروث ذهبي أهمل بغير وجه حق.

\* \* \*

ولقد اهتم النقد الحديث أيما اهتمام بمعرفة العلة التي دفعت البشر في معظم أرجاء الأرض إلى ممارسة الكتابة وانجاز المبتكرات الفنية. ولعل الموروث الصوفي أن يكون شديد القدرة على الاستجابة لهذه المسألة الإشكالية. وذلك لأن الصوفية هي فقه الغموض الذي من دونه سوف لن نفهم الكثير. يقول ابن عربي في "فصوص الحكم"، أو في الفص الأول حصراً: "لما شاء الحق سبحانه، من حيث أسماؤه الحسنى التي لا يبلغها الاحصاء، أن يرى أعيانها، وإن شئت قلت إن يرى عينه، في كون جامع يحصر الأمر كله، لكونه متصفاً بالوجود ويظهر به سره إليه، فإن رؤية الشيء نفسه بنفسه ما هي مثل رؤيته نفسه في أمر آخر يكون له كالمرأة، فإنه يظهر نفسه في صورة يعطيها المحل المنظور فيه مما لم يظهر له من غير وجود هذا المحل ولا تجليه له".

إن، لما أراد الحق أن يرى أعيان صفاته التي هي محتوياته ماثلة في حضور حسي يكون بمثابة المرأة ينظر فيها فيرى كلية ذاته التي لا حصر لصفاتها وممكناتها، فقد ابتكر العالم ليكون محلاً مرئياً تظهر فيه الأشياء التي لا تتيسر

مشاهدتها في هوية الفكر المجردة قبل أن تتجلى على هذا النحو المنظور. وهذه هي العلة التي دفعت بالكون إلى الوجود. فلقد جاءت الأشياء إلى النور لتكون من أجل العين حصراً، وجميع الذين مجدوا العين والرؤيا (التي هي الاسم الآخر للإله رع، إله الشمس أو إله النور)، إنما ينتمون بشكل أو بآخر، إلى الديانة الفرعونية، وذلك لأن مصر الفرعونية هي البلد الوحيد الذي عبد العين ومجدها أيما تمجيد.

ومع أن هذا التفسير الذي قدمه الشيخ الأكبر متعال، أو مثالي، إلى حد بعيد، فإن في الميسور نقل هذا المذهب إلى حيز النظرية الأدبية على نحو مقنع، بحيث يمكن لك أن تقول بأن علة الكتابة والتفنن بوجه عام هي رغبة النفس في أن تضع محتوياتها أمامها لتتنظر إلى صورة ذاتها كما تنظر في مرآة. فمن خلال التعبير تخرج صفات النفس من الداخل وتتجلى أو تتبدى على هيئة إنجاز خارجي منظور بعين الذات. وهذا هو التخارج أو قل التجلي بكل دقة.

وحين تمعن النفس في تأمل ما قد أعطت من ذاتها إلى ذاتها فإنها لا تكون بصدد أي شيء سوى النظر في هويتها على خير وجه، أي سوى التعرف على ذاتها حصراً. ومن دون التعبير الفني سوف يظل الكنز الذاتي موصداً مجهولاً مدفوناً في العماء الأبحر الأعجم. وهكذا يتضح بنصوح أن الأمر كله محصور في نور البصر والبصيرة على السواء. وذلك بالضبط هو ما أطلقت عليه الصوفية اسم التجلي.

وبانكشاف مضمرات النفس أمام مقلتها الداخلية الصافية ينتعش الفؤاد البشري بمسراته نفسها أو بأفئائه المشحونة بشحنة الوجدان الذي من دونه يتعذر على الأدب الرفيع أن يكون. ولكن النفس لا تتوقف عند حد الالتذاذ بمكنوزاتها ومحمولاتها الذاتية، بل هي تضيف إلى ذلك ما من شأنه أن يعكر صفوها أي ما يعارضها ويحاصرها ويأتي إليها بجحيم حارق فاتك. وبذلك فإنها تستوعب جميع أشكال التضاد والانشطار وما يخلخل الاستتباب ويحول دون السعادة والهناء، أو هو لا يسمح لهما بالحضور إلا في بعض الأحيان فقط.

ثم إن النفس تتفنن وتتأذب لأن نوافيرها تريد أن تتدفق، ولأن مدخراتها تبتغي أن تخرج إلى فسحة المشمس المغمس بالنور. وبذلك فإنها تمنح نفسها فرصة التعرف على البكارة الدائمة في أشياء لا حصر لها بتاتا. وبهذا تتجدد أزمانها وينأى عنها رهلها وركودها. وبايجاز فإن ينبوع الكتابة أو التعبير بوجه عام هو رغبة النفس في النفخ والتضوع، في التألق والإشعاع، في التخارج أو في المجيء من الكمون والغياب.

ولعل مما هو شديد الأهمية أن يقال بأن النفس تشتتهي اللغة العالية التي تند عن الاندراج في عالم المياومة الداجن الباهت الفقير. ولقد أكد الصوفيون على أن الإنسان واللغة اسمان لمسمى واحد بعينه. فلقد أعلن ابن عربي في المجلد الثاني من "الفتوحات المكية" قائلاً: "لولا الكلام لكان اليوم في عدم". وهذا يعني أن ثمة نصاً أدبياً لأن إمكانات اللغة تسمح بوجوده، بل تلحف في المطالبة بحضوره. فما كان لشيء أن يكون إلا لأنه ممكن قد أن أوانه أو صار في الميسور أن يخرج من الإضمار إلى العيان

ومما يستحق التأكيد في هذا الموضوع من النسق الراهن أن جميع هذه الأفكار المبنوثة ههنا تقع في الصميم من مذهب الشيخ الأكبر، ذلك الأستاذ العملاق الذي لم يستفد منه الفكر العربي الحديث إلا قليلاً وحسب. وهذا يعني أننا قد التهمتنا المعاصرة حتى نسينا التراث.

وبالمثال الأنف الذكر يتبدى الموروث الصوفي قادراً على الإسهام، لا في معايير النقد التطبيقية وكفى، بل كذلك في نظرية الأدب نفسها، أي في التعرف على ماهيته حصراً، ولا سيما بوصفه لغة تحاول أن تتجاوز لغة الواقع لتشق دربها صوب عنان السماء.

ولكن لا بد لي من توضيح يحتاجه السياق. أن يصير النقد كشفاً واعتناء بالموحي، الذي هو التماوج المتحرك داخل النص ابتغاء الإسهام في صنع المزية، فإن تلك الحالة لن تعرقل التذهن أو الفاعليات التحليلية الأخرى المعتمدة على المحاكمات المنطقية، حتى وإن جنح الكشف إلى الشطح في بعض الأحيان. فالشطح، ولا سيما المعتدل، هو برهنة حتمية في مسار العملية النقدية، أو قل إن من العسير أن يتخلص منه العقل إلا نسبياً وحسب، وبخاصة حين يراد للفعل النقدي أن ينأى عن المحاكاة البيغوية المشكومة بنماذج جامدة أو متخثرة. فإما أن تتأسس الحرية في أساس المسار النقدي وإما ألا ينتج النقد سوى الممسوخ والممجوج. وليس أمام كل ما هو موح إلا أن يتخثر أو يسيل. إن التجمد في الاتباع أو المحاكاة موت، وإن ارتياد المجاهيل هو الحياة البشرية حين تبتغي أن تعاش على الأصالة.

ومما ينبغي التشديد عليه دون ملل أو كلل هو أن هذه العناصر المتباينة من شأنها أن تلتغم وتندمل داخل العملية النقدية نفسها. ومن شأن هذا التلاحم أن يفضي إلى وحدة عضوية هي أميل إلى التكامل منها إلى التناقض. وبهذا التكامل إن كان أصلياً بملك النقد فرصة جيدة للحصول على ثروات غزيرة وشديدة الحيوية والنفاسة. إذن، ثمة على الدوام شمس للأقمار الشاحبة، واستخلاص الزمان من أشداق الفراغ أمر ممكن، بل جد ممكن حقاً.