

## حدس اللحظة... ولحظة الحدس

محمد الأسعد\*

الخريطة ليست هي الأرض.

■ الفريد كورزوفسكي

لا يميز بين الكلمات كإيقاع والكلمات في المعجم.

■ جاك كيرواك

فخرجوا بذلك عن مهيع الشعر إلى محض التكلم.

■ حازم القرطاجني

ومنخفضات. والمهم في أي عمل فني تجربة الواقع، أي التضاريس مباشرة، تجربة تتجاوز عالم المفاهيم والحس الشائع ذاته، والمضي بعيداً إلى التعبير عما يظل عصياً على التعبير.

القصيدة القصيرة الوامضة، التي بدأ يتجه إليها عدد كبير من الشعراء، وأنموذجها "الهايكو" اليابانية، نموذج فني يتخطى فيها التعبير بالكلمات إلى التعبير بالصورة، كأصفي أنموذج يمنحنا حدساً مفاجئاً وإدراكاً يعلو على ضروب التعليل والتفكير

من السهل أن يدرك الإنسان تمثيله للواقع باللغة والرموز والإشارات، ولكن من الصعب أن يدرك الواقع ذاته، أي: من الصعب أن يدرك الأرض/ التجربة، بأغوارها المكانية والزمانية المتوجة والمتعرجة. الأسهل أن يأخذ المفاهيم والرموز والألفاظ مأخذ الواقع، وهكذا يختلط عليه أمر الخريطة والأرض، ويغيب الفارق بينهما في الحس الإبداعي والنقدي على حد سواء.

اللغة ملساء. بينما التجربة تضاريس، نتوءات

\* شاعر وكاتب من فلسطين.

أن كلية القصيدة أكبر من كل ألفاظها وهوياتها الفردية، هي هوية متميزة وجديدة كلياً، لا يمكن التعرف عليها بالعودة الى المعجم، لا يمكن إدراكها بمنطق اللغة. تشير القصيدة إلى القمر، ولكن عادات التلقي الرديئة تدفع الناقد، والقارئ في ما بعد، إلى التوقف عند عتبة الألفاظ، بدل الانشغال بالقمر. ومن هو ذلك الذي يحتاج إلى كل هذا الفيض من الكلام عن الألفاظ والأوزان والتشبيهات والاستعارات حين يكون مسعاه نحو القمر كما هو مسعى الشاعر؟ حين نصطاد الأسماك بالسلال والشباك ما هي حاجتنا إلى السلال والشباك؟

النقد العربي في أكثر تجلياته حضوراً مشغول بالإصبع التي تشير إلى القمر، بالسلال والشباك، لا بالأسماك. هذه حالة متدنية من حالات الوعي النقدي لا تتجاوز التقسيم والتصنيف والتفكير بماذا أراد الشاعر أن يقول، بماذا يعني. غاية الشاعر ليس أن يقول أو يعني، بل أن يدرك، أن يحس، أن يصل إلى لحظة الاستنارة، ويجسد هذا في شكل فني فريد. لحظات متعالية مثل هذه تقع في مستويات فوق الوعي المتوسط لا تفيد الألفاظ في القبض عليها. قد تفيد في ملاحظتها أحياناً، كما يلاحق فلكي مسار نجم أو شهاب، ولكنها لن تتجاوز الحديث عن مسار نجم أو شهاب.

أسوأ النقاد من يذهب إلى القراءة محتشداً بالأفكار والمفاهيم والنظريات، بما يجب أن يقال وما لا يجب أن يقال، فيكتب عما يريد ويعرف، لا عما يرى. يكرر أدوات تحليله ذاتها أمام أي نص يتناوله، فيقول ما يعرف، لا ما يكتشف. هذا النمط ليس مهيباً لتلقي ضرب من الوعي العالي، بل تلقي ضرب أدنى، ضرب جزئي، لا يستطيع الوصول إلى الكل، كل تجربة الفنان، أو الشاعر. وضروب الوعي الجزئية تجسدها أشكال وافرة من القصائد، وتحتل مساحة يرتع فيها شعراء مع نقادهم وقرائهم بلا حساب.

الذهني. ويحتاج هذا النمط إلى نقد جديد لا يحاول استخلاص أفكار الشاعر ومشاعره وألغابه اللغوية والنفسية، كما جرت العادة، بل الوصول إلى حدسه وإدراكه المباشر.

يحاول الناقد معرفة القصيدة، تكوين فكرة عنها؛ بينما المطلوب تجربتها مجدداً، الوصول إلى الإدراك الذي وصله الشاعر. كلا الاثنين، الناقد والشاعر، لا يتصلان ببعضهما إذا ظل كلاهما يعيش في مستوى وجود لا يتطابق مع مستوى وجود الآخر، لا يدانيه، لا يشترك معه. كيف يمكن الدخول في تجربة التماعه برق بالتحليل الذهني؟ يعبر الناقد المقيم في مستوى وجوده الذهني، مستوى رسام الخرائط، من رؤية الالتماعة إلى الحديث عن القوانين الطبيعية التي تنتجها، عن سحابة تقترب من الأرض وتفرغ شحنتها الكهربائية. بينما الالتماعة شيء آخر تماماً. هي ليست السحابة ولا الشحنة ولا سطح الأرض الذي تلقاه، بل هي كينونة أدركها شاعر أو رسما. بهذه الطريقة النقدية لا يمكن إدراك البروق والصواعق، ناهيك عن تجربتها. والنقد، كما القراءة، تجربة أيضاً. إنه بحاجة إلى طريقة نقدية موازية، إلى نقد حدسي، لا نقد فكري. ولهذا السبب يظل هذا الضرب من الشعر، شعر الصورة الذي يرسم الفضاء أو يشير إليه، بعيداً عن الإدراك النقدي المؤلف. النقد المؤلف هذا شكّل ذاتة وطرائق تلقى الجمهور الرديئة، ونقل فيه النقاد رداءة تلقيهم إلى القارئ، أخذوه إلى مستواهم، أفقدوه بدهاء التلقي الأولى، أبعده عن مستويات الوجود الممكنة الأخرى، لتصبح طرائقهم في القراءة والتفكير مساراً إجبارياً يسلكه القارئ، وهكذا تتشكل بيئة غير مواتية لنمو وعي سليم بالشعر.

في الكتابات الشائعة ترد أحياناً إشارات ضمنية إلى أن قصيدة من القصائد هي أكبر من مجموع ألفاظها. ولكن من النادر أن يمضي أحد إلى متضمنات هذا، إلى ما يترتب عليه، إلى القول



والتعليل، وعباً خارقاً غير مسبوق، لا سابقة له، وتجرب الأشياء مباشرة، بلا توسط حتى من لغة ولون وصوت؛ لأن مثل هذا الوعي ينتج كلية جديدة أو كينونة جديدة. ويكون عقل الفنان في هذه الحالة مرآة للسماء والأرض، أي: مرآة كل الأشياء دفعة واحدة. ولهذا لاحظ بعض النقاد أن الكلمات أحياناً تقف حاجزاً أمام التجربة الشعرية، تجربة الحدس في أصفى حالاتها. ويتهيب كثير من الشعراء من هذه الحالة، فيثقلون نصوصهم البرقية والتماعاتها بالتفسير والشرح؛ إحساساً منهم بأنها قد لا تكون مفهومة، أو أنهم يخشون من ألا يكونوا هم أنفسهم على وعي كافٍ بمتضمنات هذه الالتماعات.

هذا التوحد بالمحيط والأشياء خاصية حالة تأملية يتوقف فيها كل شكل من أشكال التشظي، ويتلاشى في وحدة لا اختلاف فيها، في لحظة استتارة. ولكن هذه الحالة لا تعني أن عقل الفنان يتم تتويمه، بل هي حالة نشاط استثنائي يكون فيها العقل يقظاً يقظة تامة، مفتوحاً على كل الأصوات والمشاهد والإنطباعات المحيطة به، بالإضافة إلى إدراكه غير الحسي للواقع. إنه لا يأخذ الأصوات والمشاهد والإنطباعات من أجل تحليلها وتفسيرها وشرحها، فهي من غير المسموح لها أن تشتت الانتباه، بل من أجل الوصول إلى استبصار روعي أعلى. أما النقاد فينشغلون، ويشغلون معهم عامة القراء، بهذه الأصوات والإنطباعات والمشاهد الحسية، غافلين عن الهدف النهائي من هذه التجربة التأملية العميقة وما ينتج عنها. فيشتتون، ويشتون القارئ معهم. إنهم يظنون في الأجزاء والشظايا، ويبحثون عن مرجعية اجتماعية أو سياسية أو عاطفية، ولا يصلون إلى الموقف الذي يتلاشى فيه كل هذا، إلى لحظة التتوير التي لا مرجع لها إلا اللحظة ذاتها. ما يعنيه هذا هو أن الكلمات الشعرية إشارات إلى تضاريس أرض ما، قد لا تكون حتى مما ارتسم على الأرض بعد. وينشغل النقد العربي الشائع في

عليّ أن أقول -إذن- إن الفن ضرب من الحدس يعلو على ضروب التفكير الأخرى، التفكير بالخبر والتحليل والمعلومات والتعليل، يحتاج تلقيه إلى استعداد نفسي وعقلي مختلف. لهذا السبب ربما يفشل الكلام النقدي أمام "الصورة"، ويجد نفسه مرتاحاً في الحديث عن الصورة، لأن طبيعتها ليست من طبيعته، ولأن غايتها ليست من غاياته. وليس من المبالغة القول أن هذا سبب مهم من أسباب خلو المكتبة العربية من النصوص النقدية المبصرة في الفن التشكيلي، فن الصورة، لا فن الكلام، وخلوها من النصوص النقدية ذات القيمة في الفن الموسيقي، ذلك الفن الخالص الذي لا يمكن أن تكون اللغة طريقاً إليه، مثلما لا يمكن أن تكون خطوط رسام الخرائط طريقاً إلى التضاريس الأرضية بمنحنياتها وأغوارها. النقد المزدهر هو النقد المشغول بفنون الكتابة وفي حسابانه أنها تمثيل أمين للواقع؛ والسبب بسيط، وهو أن للكلمة أصلاً في المعجم وفي الكلام اليومي الشائع، بينما لا يوجد في الطبيعة أصل أو مرجع لخطوط وألوان اللوحة، ولا مرجع لموسيقى قطعة، إلا تمثيلاً وتشبيهاً واستعارة وتوهماً، أي أن المفردات في القصيدة، مثلاً، حين تصبح أكبر من مجموع ألفاظها، وتستقل بهوية متميزة عن هوية كل مفردة على حدة، يختفي جانبها الدلالي المعجمي ومعها جانبها النفعي، وتخلق خلقاً جديداً. ومن هنا يتعزز النقد باللغة، بوجوه استخدامها المألوفة، أملى أن يتسلقوا سلالمها إلى القصيدة بما أنها تستخدم ما يبدو أنه الأداة نفسها، أي اللغة. الغائب عن الوعي هنا أن الشاعر أو الفنان حين يستخدم اللغة يحولها إلى مجال آخر لا تعود فيه هوية اللغة هي ذاتها كما كانت في معاجمنا وأحاديثنا.

الضرب الحدسي هذا، الذي هو ممارسة فنية، ينتج حيث يخرس العقل ويتوقف الفكر والتحليل

تجربة الفنان الداخلية، وتجربة كل إنسان في الحقيقة، تتجاوز الألسنيات. ومن الوهم الاعتقاد بأن صفحات المعاجم رموز تفسر تجارب الماضي والحاضر والمستقبل، أو تكافئها. هذه مفارقة لا يمكن التغلب عليها بتسوية تضاريس التجارب أو غرابتها كي تتمكن اللغة من القبض عليها وتغطيتها وتمثيلها، بل بتحول النقد عن طريقه التقليدي والشك بمقولاته التي يستند إليها، والارتفاع إلى مستوى يمكن للغة النقد فيه أن تشير، أن تنظر في التجربة الداخلية بشروطها التي تبدو "غير معقولة" في ضوء ما نعرفه وما نريده من اللغة، لا أن تظل تزعم أن وظيفتها الفهم والإفهام والتوصيل. الغامض والملتبس بطبيعته، أي كأصل وسبب لكل العمليات الخلاقة في النفس والطبيعة، لا يمكن فهمه وتوصيله ببساطة كما يؤخذ جذع شجرة لصناعة مقاعد وأسرة مريحة. أنت هنا تكسب مقعداً وسريراً، ولكنك تفقد الشجرة. الغامض والملتبس ليسا حالتين مؤقتتين، بل هما حالتان أصليتان، هما لب الوجود، وهما منبع تجليات الوضوح الذي لا تنتهي أشكاله، ولن يتوقف الغموض عن غموضه ولا الالتباس عن التباسه مرة واحدة وإلى الأبد.

ما هو غير لغوي (ضرب الوعي الحدسي) لا يمكن التعبير عنه باللغة. ومعنى هذا أن الفن في أعلى مستوياته لا يمكن قراءته ونقده بالطرائق التقليدية، تماماً كما لا يمكن للعين التقليدية، التي تبحث في اللوحة عما يماثل أو يناظر أو يطابق ما هو قائم في عالمها الطبيعي، أن تقرأ أو تقترب من اللوحة ذاتها ولذاتها.



حين يتكشف الفن عن ضرب من ضروب هذا النوع من الوعي الحدسي، الذي يعلو على الوصف والتقريب والإخبار بالواقعات أو عرض الأحوال، سيجد المتلقي نفسه ضائعاً. هو مجبر

المؤتمرات والندوات وصفحات الصحف بالحديث عن الكلمات/ الإشارات، غافلاً عن التضاريس ذاتها، تلك التي لا يمكن الوصول إليها عبر الكلمات، بل عبر وعي استثنائي أيضاً، عبر مزيد من الوعي بأن "ما وراء الكلمات"، بأن "الإيحاء"، بأن ما "يفيض عن الكلام"، أو "معنى المعنى" الذي كشف عن وجوده عبد القاهر الجرجاني، وتلاه في العصور الحديثة وليم أمبسون، هو موضع النظر والتلقي. وقد لا يكون هذا "الما وراء" مما يمكن تلقطه من هذا الكتاب أو ذاك، أو من هذه المرجعية أو تلك.



ليس مطلوباً من النقد أن يفسر ما هو غير لغوي بطبيعته (تجربة الواقع مباشرة) باللغة، بل أن يقارب هذا الحدس واعياً أنه ليس مما يمكن ترجمته إلى لغة (يقال أحياناً في إشارة إلى هذا إن شرح القصيدة لا يقف بديلاً لها) وهذا صحيح، ولكن بمضمنااته الأبعد من مجرد هذه الإشارة، بما يعنيه من استكشاف لمنطق جديد مختلف لا يكون فيه ناتج جمع واحد وواحد اثنين دائماً. وليس مطلوباً أن ينقل الناقد لنا النص ذاته، فهذا محال، بل أن يهيئ أذهاننا لتلقي مثل هذا الحدس. بالطبع، عليه أن يكون هو ذاته قد تهيأ واستعد وجرب الوصول إلى هذا الضرب من الوعي الحدسي، أي: طرح عنه ثياب التقليد، وبدأ يتلقى التجربة بشروطها، وألغى المقاربات المعتادة (اللجوء إلى المعجم أو سجلات القبائل الشعرية والنقدية)، ومحاولات محاكاة حالة التأمل العميقة الفريدة التي أنتجت القصيدة. التجربة الفنية هي تجربة مباشرة للواقع تعلق على مجالي التفكير واللغة والسوابق، ولهذا يظل النقد، أو ما يقال عن هذا الضرب من التجارب صادقاً صدقاً جزئياً. فرضية النقد المعتاد (الأكاديمي والصحفي) هي أن كل شيء يمكن توصيله باللغة، ولكن طبيعة

لغة النقد وطرائق التلقي لا تعود صالحة لتناول العمل الفني ومعناه بالنسبة للفرد والجماعة. وتعكس هذه الظاهرة نفسها في غربة المتلقين والنقاد الأولية عن موجات التجديد الفني، وتمسكهم بطرائقهم القديمة، وخوضهم معارك ضارية، تدعمهم في ذلك مؤسسات قائمة على أسس تخيلاتهم وأوهامهم، ضد كل ما هو جديد. ويعيش الفنان المجدد وعمله في حالة اغتراب عميق، أو يجد له بيئة في وسط قلة من الناس، قبل أن يفرض الجديد نفسه بالتدريج. وهذا هو ما يطلق عليه عندنا بشكل سطحي "صراع القديم والجديد" أو "صراع الأجيال"، أو أحياناً دفاع الأمة عن قيمها الأصيلة ضد "مخربي" و"هادمي" قيمها، في أكثر أشكال هذه المواجهة تطرفاً، من دون وعي كافٍ بمتضمنات هذه الوضعية العميقة، بوصفها علامات على تجلي إمكانات حياة كامنة طمسها العادة وأخمدتها التكرار على صعيد الفن والمجتمع والثقافة.

إن ظهور الأعمال الجديدة يقول، بشكل ضمني، أو يعني، أو يقول ما يعنيه بالفعل، إن الرؤية التي يحملها تتجاوز المنطق الشائع في النقد والتلقي والتعامل مع الفن، وأنه لم يعد ممكناً بعد الآن الحديث عنه أو تلقيه وفق الطرائق القديمة السابقة على وجوده، كأن تقاس الشعرية بجزالة وكلاسيكية اللغة، أو باتباع تصورات موروثية، أو تكرار أصداء ذهنية وعقلية سادت في سجلات الماضي، أو الاستجابة لتقاليد وأعراف في القول والتصوير تحددت وأحاطتها وضعية ما بقداسات وهمية. كل هذه المقاييس لا تصلح لسبر وقياس أغوار الجديد، وقبل ذلك لا تصلح لسبر وقياس الحياة ذاتها.

● فبراير ٢٠٠٨

على اكتشاف أن لغته المعتادة في الحديث عن الفن وتداوله والنظر إليه عاجزة، غير صالحة للتلقي والتداول والحديث عن هذا الواقع الفني، الذي انكشف عن وجه جديد له.

والحقيقة هي أن الأعمال الفنية الخلاقة، أو الجديدة، تقنية ورؤية، تجعل طرائق التلقي القديمة عقيمة وغير ذات معنى، بل ربما تظهر أن هذ الطرائق حتى في تلقيها لأعمال الماضي الفنية أصبحت بحاجة إلى تعديل، لأن الأعمال الجديدة، وهي تكشف عن وجه جديد من وجوه الفن، تفرض على أنساق الماضي أن تعيد تحديد هويتها مجدداً، أن تنظم نفسها في سياق جديد ونسق جديد، أي أن دخول أي فتح فني خلاق في الحاضر يجعلنا نعيد النظر في الصورة الكلية لعالم الفن. ومن هنا تبدأ مراجعته المفاهيم والأطر التي وضعت فيها أعمال الماضي، لا القطيعة معها. تبدأ مراجعة كل ما قيل عن الشعر والرواية واللوحة والموسيقى... إلخ، ومراجعة طرائق تلقي هذه الأعمال، والكيفية التي أدرجت فيها في ثقافة شعب من الشعوب، ويبدأ نقد المفاهيم التي شاعت في العصور القديمة.

ليس المقصود من هذا أن تعيد أعمال الماضي النظر في نفسها؛ فهي أعمال جاهزة لا مجال لتعديلها، بل المقصود أن يعاد النظر في طرائق تلقيها ووعيتها على صعيد نوعها، وعلى صعيد أوسع. ونلاحظ أن الجديد في الثقافات الحية يفرض عادة إعادة نظر واسعة مثل هذه، تمتد إلى ما هو أبعد من مجاله الفني، كأن يكون الشعر أو الرواية أو الرسم. في البداية تمتد إعادة النظر إلى الفن نفسه، وبعد ذلك إلى مجالات أوسع من عالم نقاده والمعنيين به مباشرة، إلى المجالات الاجتماعية والتربوية والإعلامية، وإلى المؤسسات المعنية بهذه المجالات.