الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجزائر-2- أبو القاسم سعد الله
كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية
قسم اللغة العربية وآدابها

نقد الشعر في مجلة فصول
المنهج الأسلوبي أنموذجا
من 1980 إلى 1990

أطروحة لنيل درجة الدكتوراه في الأدب العربي
تخصص: أدب حديث

إعداد الطالب:
عثمان بيدي

السنة الجامعية:2017م . 2018م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجزائر2 أبو القاسم سعد الله
كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية
قسم اللغة العربية وآدابها

نقد الشعر في مجلة فصول
المنهج الأسلوبي أنموذجا
من 1980 إلى 1990

أطروحة لنيل درجة الدكتوراه في الأدب العربي
تخصص: أدب حديث

إعداد الطالب:عثمان بيدي إشراف الأستاذ الدكتور: الطاهر حجار

السنة الجامعية:2017م . 2018م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر

شكرا لله عز وجل الذي رزقنا من العلم ما لم نكن نعلم ووفقنا لإتمام هذا العمل.

وشكرا للأستاذ الدكتور طاهر حجار المشرف على هذا العمل وشكرا لكل من كان له الفضل في انجاز هذا العمل من قريب أو بعيد مع حفظ الأسماء والمقامات

إهداء

إلى كلّ من قال ربنا الله ثم استقام

إلى كلّ محبٍّ للغة الضاد

مقدمة:

تعد مجلة فصول المصرية مجلة متخصصة في النقد الأدبي، تبوأت موقعها من خلال جهازها المعرفي والمنهجي، وعمق فكرها النقدي وتميّز طرحها، ومن خلال القائمين عليها الذين جمعوا إلى ثقافتهم التراثية وتخصصهم فيها الثقافة العربية الحديثة والغربية على اختلاف توجهاتها الفكرية، وكلهم أساتذة جامعات، ولهم منزلتهم العلمية في المجال النقدي، منهم: "جابر عصفور، صلاح فضل، عز الدين إسماعيل واعتدال عثمان... وغيرهم". وكان جمعهم للثقافتين جمعا متوازنا، لا تطغى فيه ثقافة على أخرى، ويشدهم هدف مشترك هو الرقي بالهوية العربية وثقافتها وضرورة مسايرة العصر بكل متطلباته بالتراث، لا بنفيه كما وقع في الغرب وعند بعض العرب؛ لأنّ التراث في الواقع هو سلاح من أسلحة الوجود، ولهذا تسلحوا به، ويظهر ذلك في كتاباتهم، فقد كتب "جابر عصفور مثلا "مفهوم الشعر" و"الصورة الأدبية" وكتب عز الدين إسماعيل "الأسس الجمالية في النقد العربي" و"بواكير الثقافة العربية" وكتب صلاح فضل "تأثير الثقافة الإسلامية في الكوميديا الالهية لـ دانتي"...

واذاً فالتراث موضوع مشترك بينهم، وكذا النقد الحديث، فقد كتب عز الدين إسماعيل مثلا "الشعر العربي المعاصر"، وكتب صلاح فضل "نظرية البنائية في النقد العربي" وكتب جابر عصفور "المرايا المتجاورة"...

ولعل هذا التكوين هو الذي جعل مجلة فصول متوازنة في علاقتها مع التراث ومع الحداثة، وعصمها من الميل ذات اليمين أو ذات الشمال؛ لأن الهدف هو تأصيل الثقافة العربية المتميزة، وبناء المثقف العربي الذي تتصهر فيه الأبعاد التراثية وأبعاد المعاصرة على نحو متفرد، ولهذا تعاملت مع الثقافة الوافدة بعلمية مسؤولة.

هذا الوضع المتوازن هو الذي شدنا إلى مجلة فصول، فضلا عن عمق موضوعاتها في النقد وجمهور قرائها المتميّز، واختلاف كتابها من العرب ومن

الاجانب، بعضهم كتب بالعربية كالمستشرقين وبعضهم ترجمت أعمالهم، ناهيك عن الانسجام العام بين موضوعاتها... كل ذلك جعلنا نتخذها موضوعا لبحثنا الموسوم: "**نقد الشعر في مجلة فصول من 1980الى1990 المنهج الأسلوبي أنموذجا**"، وحاولنا من خلاله الإجابة عن مجموعة من التساؤلات نراها جديرة بالطرح وصميمة في الموضوع منها: هل حملت مجلة فصول مشروعا نقديا مؤسسا وسعت لتطبيقه؟ وهل نجحت في تطبيق هذا المشروع؟ وهل وفقت فصول في نقل المناهج النقدية إلى القارئ العربي؟ وما هي أهم الموضوعات التي عالجتها خلال المدة المشمولة بالدراسة؟ وما موقفها من التراث ومن الحداثة؟ وهل استطاعت أن توفق بينهما وتنجح في الجمع بين نقاد مختلفي المناهج والايديولوجيات واللغات؟ ثم هل استطاعت أن تحقق هذا التوازن بين التراث والحداثة؟ وهل انفتاحها على المناهج الغربية كان في مصلحة التراث؟ وهل ما كتب في فصول يستطيع أن يشكل نظرية نقدية عربية؟ وهل مجلة فصول قادرة على الإجابة عن تطلعات القارئ العربي في ظل هيمنة المجلات الغربية المتخصصة؟

واستندنا في بحثنا هذا على المنهج التاريخي التحليلي لتتبع الظاهرة النقدية، وتحديد مداخلها ومخارجها، وكيف تمتد عبر السنوات العشر موضوع الدراسة. وتعاطينا مع المتن النقدي من خلال تقديم النظرية النقدية الخاصة بفصول للخروج برأي حول الموضوع النقدي وتتبعناه بالنقد ما أمكننا ذلك عن طريق التحليل مرة، وعن طريق نسبة الفكرة إلى مصدرها مرة أخرى، فكان أن آلت الدراسة إلى مقدمة ومدخل وستة فصول وخاتمة ضمناها أبرز النتائج التي توصلنا إليها، وألحقنا قصيدة "ولد الهدى" بالبحث؛ لأنها كانت موضوع دراسة، ثم أردفناه بقائمة المصادر والمراجع المعتمدة وفهرس للمحتويات.

فأما المدخل فقد تحدثنا فيه عن تأسيس مجلة فصول وفلسفتها ومنهجيتها في التعامل مع التراث والنقد.

وأما الفصل الأول وعنوانه: "التراث في الفكر العربي المعاصر، فجاء فيه الحديث عن إسهامات كل من "عابد الجابري وحسن حنفي ومحمد أركون وأدونيس وزكي نجيب محمود" في تعاملهم مع التراث وموقفهم منه.

وأما الفصل الثاني فعالجنا فيه مسألة التراث في مجلة فصول من خلال أبحاث فؤاد زكريا وزكي نجيب محمود وحسن حنفي وعفت الشرقاوي كل في تخصصه.

وأما الفصل الثالث فخصصناه للحديث عن توظيف التراث في المسرح الشعري والشعر العربي المعاصر، فتناولنا بالدراسة مسرح شوقي الشعري لعز الدين اسماعيل، وقصيدة خارجي قبل الأوان لممدوح عدوان، وقصيدة الخروج لصلاح عبد الصبور، ومقاطع من قصائد أخرى لشعراء آخرين وهذه الدراسة لـ "علي عشري زايد."

وكانت المقاربة في الفصل الرابع عن نقد الشعر ومناهجه عند العرب وعند الغربيين في مجلة فصول من خلال عرض جهود كل من طه حسين والعقاد ولويس عوض ومحمد مندور... وغيرهم، وبينا أثر الفكر النقدي الغربي في النقد العربي وأنهينا الفصل بالحديث عن نقد الشعر ومناهجه عند الغربيين مثل: الشكلية والبنيوية، والبنيوية توليدية.. وجمعنا في الفصل الأخير بين الدراسة النظرية والتطبيقية فعنونا الفصل بالمنهج الأسلوبي بين النظرية والتطبيق، وتعرضنا فيه في الجانب النظري إلى علاقة الأسلوب بالنقد الأدبي، وتتبعنا المنهج الأسلوبي عند عبده الراجحي من خلال علم الأسلوب، وعند سعد مصلوح وصلاح فضل من خلال الأسلوبية الإحصائية، وختمنا الفصل بقراءة لدراسة عبد السلام المسدي لقصيدة أحمد شوقي "ولد الهدى".

وجدير بالذكر أن أي بحث لا يخلو من صعوبات وكان أهمها:

ـ صعوبة الموضوعات النقدية التي تعرضها فصول بشهادة قراء كبار منهم: نجيب محفوظ الذي صرح لـ عزالدين إسماعيل(**مجلة فصول، مناهج النقد الأدبي، مج2،ع3 1981،**

ص5): "لم أكن أعلم أنّ النّقد قد صار على هذا القدر من الصعوبة"، وهو يتحدث عن النقد المنشور في مجلة فصول، وإذا كان مثل هذا الكاتب الكبير يشكو عدم فهم موضوعات فصول النقدية، فكيف يكون فهم غيره لها.

ـ بالإضافة إلى تداخل الفكر النقدي وغموض بعض المصطلحات، إما لعدم الدقة في الترجمة، وإما لخصوصية الاستعمال وعدم شيوعه، فلم يكتب في مجلة الفصول إلاّ كبار النقاد، وقد أثروا الساحة النقدية بإبداعاتهم، وأحيانا التناقضات بين رأي نقدي وآخر، وأحيانا لا يظهر الناقد مصادره فيتعذر معرفة اتجاهه،

لكن حرصنا على تقديم المجهود النقدي المتميز لمجلة فصول ذلل هذه الصعوبات وأصبح هدفنا الوحيد إبراز الجهود النقدية التي احتوتها مجلة فصول خلال عشر سنوات بإشراف عزالدين إسماعيل المتميّز.

فإن كنا قد وفقنا فذلك فضل الله يؤتيه من يشاء، وإن كان غير ذلك فحسبنا نيتنا في تحري الصواب ما استطعنا.

والله ولي التوفيق

جامعة الجزائر 02

في 2018/05/05

مدخل:

تعدّ مجلة فصول من بين المجلات المتخصّصة في النّقد الأدبي، وقد كانت حلما يراود مجموعة من الباحثين في التّراث والحداثة، هي نخبة من خيرة النّقاد في مصر، نذكر منهم "عز الدين إسماعيل ، وصلاح فضل، وجابر عصفور، والشاعر صلاح عبد الصبور،" الذين كانوا شديدي الحاجة إلى منبر يجمعهم ، ويكفي أن نقرأ ما صدّر به "عزالدين إسماعيل" . رئيس تحريرها . العدد الأول:" إذ يقول: أخيرا تصدر هذه المجلة، بعد أن ظلّت ردحا من الزّمن فكرة تجول في أذهاننا، وأملا يراود أحلامنا، أخيرا ونحن في مستهل العقد التاسع من هذا القرن تصدر هذه المجلة الفصلية المتخصّصة في حقل النّقد الأدبي"[1].

فصدور المجلة كان حدثا اقرب إلى الحلم لطول انتظارهم، ولشدّة حاجة المجتمع لهذا المولود الثقافي المتميّز، الذي جاء "استجابة طبيعية وضرورية لحاجة يلح الواقع في طلبها، بعد أن جاوز الوعي فيه كلّ الطروح(؟) العشوائية في حقل الثّقافة الأدبية"[2].

ويعدّ إصدار مجلة متخصصة كمجلة فصول في مجال علمي عملا محفوفا بالمشاق، و"يعتبر هذا الإصدار رهانا يحتاج إلى عزيمة"[3]، فقد جاء تأسيس المجلة في فترة صعبة، فقد فرضت الرّقابة، ومُنع كتاب وصحفيون من الكتابة في الصحف والمجلات المصرية، وهذا ما فرض على المؤسسين وضعا خاصا جعلهم يفكرون كثيرا في موضوعات المجلة حتى يضمنوا لها الصدور والاستمرار، ولضمان حماية المجلة رأوا أن يكون موضوع العدد الأول "مشكلات التراث" ويكتب فيه كتاب من اتّجاهات مختلفة يقول صلاح فضل:حرصنا أن يكون العدد الأول وموضوعه "التراث النقدي" (والصحيح "مشكلات التّراث") موزعا بالعدل بين عدد من كتاب اليمين الطيبين ونظيرهم(؟) من كتاب اليسار الممنوعين كي نمارس حقنا

---

[1]. إسماعيل(عزالدين)، أما قبل، مجلة فصول، مشكلات التراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج1، ع 1، 1980، ص4 ،أما قبل أخذها من الرافعي في كتابه أوراق الورد، ط 2007، مكتبة مصر، ص102

[2]. المصدر نفسه، ص 4

[3]. الجوة(أحمد)، مجلة فصول وتقديم المناهج النقدية الغربية، مجلة فصول والنقد الأدبي، ثلاثون عاما من الابداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ع 78، 2010، ص 32

في تقديم نموذج متوازن لمجلة تقود حركة صناعة الفكر الثقافي"[1]، ولعلّ ما قاله "صلاح فضل" في تأسيسها يوضح أكثر ما قاله "عز الدين إسماعيل": كان تأسيس مجلة فصول بالاشتراك التاريخي والحميم...مع "جابر عصفور" وبرعاية ... "صلاح عبد الصبور" وتعاون "اعتدال عثمان" هو النّقطة الحاسمة في بلوغ مشروع "عز الدين إسماعيل" النقدي ذروته"[2]، وتفسّر هذه الرّعاية قول "جابر عصفور" عن "صلاح عبد الصبور": "كان يحلم بوجود مجلة نقدية متخصّصة، ومخصصة للنّقد وحده، تكون أشبه بالمدفعية الثقيلة للنّقد، يثرى بتنوّع المناهج، وتعدّد الرؤى، وما أن استقرّ به المقام رئيسا لمجلس إدارة الهيئة المصرية العامة للكتاب، حتى عمل على إخراج هذه المجلة التي أوكل رئاسة تحريرها إلى "عز الدين إسماعيل" ومعه "صلاح فضل""[3]، و يظهر هنا أنّ فكرة التأسيس كانت مبنيّة على مشروع "عبد الصبور"، وهو صاحب الفكرة، وضم "عز الدين إسماعيل" بمشروعه هو دعم لمشروع "عبد الصبور"، والذين تعاونوا معه، وإذاً فصدور مجلة فصول جاء نتيجة المشروعين معا "مشروع "عبد الصبور"، ومشروع "عز الدين إسماعيل"، وإن كنا نميل إلى أن مشروع "عبد الصبور" هو الأسبق بدليل ما ذهب إليه "صلاح فضل" في قوله:" إنّ "عز الدين إسماعيل" لم يكن متحمّسا عندما عرض عليه مشروع التأسيس، هذا يفهم من كلام "صلاح فضل": "ورّطناه إلى الدخول في الحياة العامة"[4]، ولكن هذا الموقف غير المتحمس الذي وقفه "عز الدين إسماعيل" تغيّر إذ بقدر ما كان عزوفا في البداية تحوّل إلى شعلة بعد لقاء "عبد الصبور" في الاجتماعات التّحضيرية المتوالية[5]، ومعنى هذا أنّه لم يكن يشاركهم ذات الهم، ولكن علاقته بالمجلة طوال العشر سنوات التي ترأس تحريرها كانت مثابرته نموذجية بتعبير "صلاح فضل"، وكذلك الفلسفة التي عرض بها العدد الأول من المجلة في الافتتاحية تدل

---

[1]. فضل(صلاح)، إسماعيل عز الدين صديقا، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع72، 2008،ص75

[2]. فضل(صلاح)، أخبار الأدب، ع 301، ص31

[3]. عصفور(جابر)، مفتتح، فصول، الأفق الادونيسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مج16، ع2، 1997، ص6

[4]. أخبار الأدب، المصدر السابق، ص31

[5]. ينظر فضل(صلاح)، إسماعيل عز الدين صديقا،فصول ع 72، 2008، المرجع السابق، ص 6

على أنّ الرجل مشدود إلى هذا الهم الثّقافي مثلهم أو أكثر، وصحيح أنّ هذه الفلسفة يمكن أن تكون نتيجة تفكير الفريق كلّه، ولعلّ هذا يفسّر لنا كلام "جابر عصفور" عن مشاركة "صلاح عبد الصبور" في رسم إستراتيجية المجلة، "ولم يتركنا "صلاح عبد الصبور" في كلّ مراحل الإعداد لهذه المجلة، اختار معنا اسمها، وفكّر معنا في الصيغ التي يمكن أن تواجه بها قراءها، وأسهم معنا في بلورة الأصول الأساسية، وكان دعمه في ذلك بلا حدود، وعدّه "جابر عصفور"الأب الروحي الذي لولاه ما صدرت هذه المجلة".[1]

وقد يكون جهد "عبد الصبور" عاملا هاما في تأسيس المجلة، ولكن حاجة الواقع إلى مجلة هو الذي كان عاملا أساسيا، وهكذا نتأكد من أن تأسيس المجلة يعود الفضل فيه لـ "عبد الصبور"؛ لأنّه شاعر له وزنه في ذلك الوقت؛ ولأنّه رئيس تحرير مجلة الكاتب؛ ولأنّه رئيسالهيئة المصرية العامة للكتاب، وإصدار المجلات كان من اختصاصها بدليل أنّه بعد وفاة "عبد الصبور"، وترأس "عز الدين إسماعيل" الهيئة المصرية العامة "أسّس ثلاث مجلات (إبداع، وأدب ونقد، والقاهرة)"[2].

وإذا كانت الضرورة، أو الحاجة الملحة إلى بناء هذه القلعة، وحمايتها بالمدافع الثقيلة تهدف إلى ملء الفراغ القاتل بحركة جديدة وبوعي جديد[3] بل إنّ "سمير السرحان" يصف مجلة فصول"بأنّها قلعة الثقافة"[4]، فتكون كلمته هذه تفسيرا لكلمة "عبد الصبور" في وصفه لمجلة فصول بأنها المدفعية الثقيلة، وتكون هذه المدفعية حامية لهذه القلعة، ومحتوى هذه القلعة، ومحتوى المدافع الثقيلة تجلّى في خلال العشر سنوات التي تولى فيها "عز الدين إسماعيل" رئاسة تحرير المجلة، فتمكنت فصول من صناعة الأرضية النّظرية والتّطبيقية للفكر النّقدي العربي، وتقديم المناهج النّقدية الحديثة والمعاصرة في مصر والعالم العربي، وبحسب ما يذكر رئيس تحريرها أن المجلات التي قبلها كانت أقرب إلى الكشكول الّذي ينتظم طروحا(؟) شتى

---

[1]. عصفور(جابر)، مفتتح فصول، الأدب والحرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج 11، ع 1، 1992، ص4

[2]. سليمان(محمد) ، الهامش والمتن ودوائر الاستبداد، فصول، الأدب والحرية، مج 11، ع 3، 1992، ص 262

[3]. ينظر إسماعيل(عز الدين)، فصول، مشكلات التراث، المصدر السابق، ص4

[4]. سرحان (سمير)، مجلة فصول،الأدب والحرية مج11، ع1، 1992، ص5

من المعارف المختلفة، وتتباعد في الموضوع بقدر ما تتفاوت في المنحى الفكري، فضلا عن المستوى العلمي"[1]، فهي بهذا رائدة في موضوعها، ورائدة في نظرتها، ورائدة في منهجها: التّخصص في النقد الأدبي، ولكن المنحى الفكري العام يبقى نقديا"[2].

ويربط عز الدين إسماعيل الفكرة بالبذرة، وهذا يعني أنّ بينهما اشتراكا، هو البيئة، والجوّ المناسب للنمو، والعناية، وتحتاج الفكرة إلى ما تحتاج إليه البذرة، غير أن بيئة الفكرة هي العقول المناسبة لنموها وازدهارها، "وفي العقل قد تنمو الفكرة البسيطة حتى تصبح نظرية، ثم تتشقق النظرية في عقول مختلفة، فينشأ تيار فكري، أو حقل معرفي كامل، لكن تحقق هذا مشروط ... بشروط فلا بدّ أن تكون العقول قابلة للاستيعاب، وأن يكون المناخ الاجتماعي والسياسي والاقتصادي مسعفا على نمو الأفكار، وإلا ذبلت الفكرة في العقل وتقلّصت"[3]، ولعلّ فلسفة فصول هي هذا الزرع للأفكار، في عقول قادرة على الاستيعاب في انتظار غيث يحوّل هذه الأفكار البذور إلى أفكار عظيمة تنبثق منها تيارات ومذاهب لتكون المواسم خصبة، والجني وفيرا.

إنّ هذا المنحى الفكري العام هو الذي تتأسس عليه أفكار فصول النقدية، إذ لا نقد بلا فهم للبنوية، أو الأسلوبية، أو السيميائية، أو الهرمينوطيقية...إلخ، بمعنى آخر إنّ مفهوم فصول يرتكز على فلسفات تكون دعوتها إلى التّجديد مؤسسة على علم، ومدعومة بمنطق، لذا كانت معالجاتها النقدية إن في النظريات وإن في التّطبيق مبنية على أسس صلبة ومقنعة، وهذا الاتّجاه العام للمجلة يعود الفضل فيه إلى القائمين عليه، والمشاركين في الكتابة فيها، فأسماء من هذا الوزن مثل: "تمام حسان"، و"عبده الراجحي"، و"زكي نجيب محمود"، و"كمال أبو ديب"، و"عبد الله الغذامي"، و"محمد الهادي الطرابلسي" ، و"عبد السلام المسدي"، و"محمد عابد الجابري"، وغيرهم كثير كانوا سندا قويا لفصول، بهم اشتدّ عودها، وبهم

---

[1]. ينظر إسماعيل(عز الدين)، فصول، مشكلات التراث، المصدر السابق، ص4

[2]. ينظر المصدر نفسه ، ص4

[3]. إسماعيل(عز الدين)، أما قبل، فصول، تراثنا الشعري، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،مج4، ع4، 1984، ص4

استمرت، وكلّهم على علاقة قوية وعميقة وطويلة بالتراث وبالحداثة، وهؤلاء قلة ممّن ذكرنا قمم في اختصاصاتهم، وكان الجانب الذّي يجمعهم هو الحرص على الارتقاء بالثقافة العربية، كما يجمعهم الأخذ بالثّقافتين العربية والغربية في ظل حوار علمي وفّرته المجلة، هدفه "التأسيس الدائم لوعي جديد، وفهم جديد، ولغة جديدة، وهذا الجديد مؤسس على أسس من العلم"[1]، والحرية والفهم العميق للواقع وللتراث وللحداثة، كلّ ذلك جعل المجلة "مبرأة من التّقديس للتّراث، ومن الشّعور بالاستخزاء أمام الثقافة الغربية[2].

وقد جنّب هذا التّوازن المجلة الانحراف عن الجادة يمينا أو شمالا، كما جنّبها مآزق التّغريب، ومعناه الاتّكاء على المنهج الغربي، وتبنيه في الحياة عامة، ومعاداة التّراث، أو صرف النّظر عنه، ومآزق الاكتفاء بالتّراث وحده قتل له، وتعطيل للحياة، والصحيح أنّ التّراث والحداثة طرفان يربط بينهما جدل مستمر، وفي هذا الجدل حياتهما.

إنّ عدم تقديس التّراث(ليس كلّ التراث) جعلها تنظر إليه بعلمية وموضوعية، وهذا كان في خدمة التراث؛ إذ وضع على محك النّقد العلمي وحاجة الواقع، يقول "عز الدين إسماعيل": لقد صار في مقدورنا أن نحدّد موقفنا من التّراث،ومن الثقافة الوافدة تحديدا دقيقا، وأن نفكّر جدّيا في تأصيل ثقافتنا القومية المتميّزة، وفي بناء المثقف العربي المعاصر الذي تنصهر في كيانه الأبعاد التراثية، وأبعاد المعاصرة على نحو متفرّد"[3]، وهذا يعني أنّ تحكيم المنهج النقدي المستند إلى العلم والمنطق هو الذي يجعلنا نفهم التراث بأدوات الفهم الحديثة، وبالأدوات نفسها نصمد أمام الثقافة الوافدة، فهي أيضا تخضع لمحك النقد العلمي، وحاجة المجتمع إلى مثل هذا الجهد العلمي، وهذا الموقف يعصم من الزّلل لا مع التراث ولا مع الثقافة الوافدة، ويبصّر القائمين على المجلة بعناصر القوة في التراث، والعناصر الملائمة في الثقافة الوافدة، وهذا المنهج العاصم، وجو الحرية المتاح في فضاء مجلة فصول، والاختلاف في الفكر

---

[1]. إسماعيل(عز الدين)، فصول،اتّجاهات النقد العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج 9،ع 43، 1991، ص4

[2]. إسماعيل(عز الدين)، مشكلات التراث، المصدر السابق، ص4

[3]. إسماعيل(عز الدين)، المصدر نفسه، ص4

والمنهج كلّ ذلك أدى إلى إثراء البحث وتحصين المنهج، وتعميق النظر، وبناء عقل قارئ يتحكّم في الأدوات العلمية، ويحسن تطبيقها إن على النصوص القديمة أو الحديثة، وهكذا تصل المجلة إلى إلغاء التّعارض الحاصل ظاهريا بين التراث والمعاصرة.

وإذ تنظر المجلة إلى التراث نظرة متوازنة نراها من خلالها "جزءا من بنية حضارية أشمل، تضم الماضي البعيد، والماضي القريب، والحاضر، والمستقبل، وهذه البنية الموحدة ليست منتهية، ولكنّها مرنة قابلة للتّشكيل، وإعادة التّشكيل بلا نهاية، وذلك من خلال الفهم، وإعادة الفهم بلا حدود"[1] هذا كلام عام يفيد تسليط العقل على التراث كما حصل في الغرب، لكن واقع المجلة لم يكن بهذه الصرامة، ولكن ليس بلا حدود، فالأعداد التي تعاملت مع التراث تعاملت معه بعلمية ايجابية، لا علمية نفي أو رفض للتراث كما فعل "طه حسين" في قراءته للشعر القديم، ولم يخضع النص الديني لا القرآن الكريم ولا السنة النبوية لهذا المنهج العام الذي ذكره "عز الدين إسماعيل" فكلمة "لا تعرف المسلمات" كلمة كبيرة لو طبقت، هذا المنهج و"[2]منهج إعادة النظر في كلّ ما يستحق أن يعاد النظر فيه" كلاهما يخرج بصاحبه عن القصد، وهذا يعني أننا نتشكل بالتراث من خلال جهازنا المعرفي العميق، والحديث المتجدد، ومن ثمّ نشكّله، وبهذا الفهم نفهمه بصورة أفضل، ولا يكون عائقا لنا في حاضرنا كما حلا لبعضهم القول، ولا متعارضا مع الحداثة، التي نفهمها بذات المنهج، دون أن نقع في دعوى المتعصبين على التراث.

ومن أجل هذا كله كان اهتمامنا بالتراث قريبا من اهتمامنا بالحداثة، "ولا مجال للتساؤل عن أي الجانبين يقود الاهتمام به إلى الاهتمام بالآخر... لا مجال لهذا أو لذاك؛ لأننا نرى في نتاج الفكر العربي بنية موحدة لا يقوم جزء منها بمعزل عن الأجزاء الأخرى، ولا يكتسب أهمية خاصة إلاّ من خلال علاقته بسائر الأجزاء"[3]، وهذه النظرة نفسها ينظر بها إلى التراث

---

[1]. إسماعيل(عز الدين)، أما قبل، فصول، تراثنا النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج2، مج6، ع 2،1986، ص4

[2]. إسماعيل(عز الدين)، مشكلات التراث، فصول، المصدر السابق، ص4

[3]. المصدر نفسه ، ص4

الحديث الذي ينخرط فيه "طه حسين" و"العقاد "♣ "إنّ قراءتنا ...لانجازهما تتحدد في كلّ مرة بمطالب حاضرنا، وهما ينبسطان أمامنا بقدر إقبالنا عليهما، ويمتدان فينا بقدر حاجتنا إليهما، واحتفالنا بهما ينطوي على إدراك منا لحقيقة أنّ لديهما ما يقولان لنا على أنّه لا يلزم من هذا أن نستجيب لهما إلا بمقدار ما يستجيبان؛ أعني إنجازهما لما نريد أن نقول إنّهما إذن(؟) يقولان من خلالنا بمقدار ما نقول لهما، وهما بهذا المعنى يظلان تاريخا حاضرا"[1].

ويرى "عز الدين إسماعيل" أنّ الاحتفال بـ "طه حسين والعقاد" "ليس في حقيقته تكريسا لهما بقدر ما هو شحذ لإدراكنا لمعطيات واقعنا الآني، وموقعنا من هذا الواقع، وكأننا نحاول أن نفهم أنفسنا في مرآتهم"[2]، وتراث هاتين الشخصيتين ينطبق عليه ما ينطبق على التراث الآخر، وهكذا يصبح التّفاعل الحي بيننا وبين التّراث القديم، أو الحديث، هو الّذي يجعل التراث حيا؛ لأنّه يتفاعل . بهذه النظرة . مع الحاضر والواقع، ونجد أنفسنا نعيش بتراثنا الحي في حداثة تحكمنا فيها، وهكذا نجد التراث يعيش حداثة والحداثة تعيش تراثا.

ونلاحظ أنّ المجلة اهتمت بالتّراث الشعري خاصة، وانصرفت إليه حتى صار مركزا للدراسات، والأبحاث، ولهذا غطّت مركزية الشّعر على ما عداها[3]، ولعلّ مجلة فصول هي الوحيدة التي جعلت همّها الكبير الجمع بين التراث والحداثة، ونجحت إلى حد ما. فقد بدأت حياتها بإصدار عدد خاص عن "مشكلات التراث"♣ وآخر عن "تراثنا الشّعري"♣، وآخر عن "تراثنا النقدي في جزأين"♣ ومجلة فصول تركز على التراث♣، وهذا يعني أنّ التّراث هاجسها،

♣ . خصصت مجلة فصول عددا خاصا من أعدادها لهذين الكاتبين الكبيرين، مج 9، ع2.1، 1990

[1]. إسماعيل(عز الدين)، أما قبل، فصول، تراثنا النقدي المصدر السابق، ص4

[2]. المصدر نفسه، ص4

[3]. عصفور(جابر)، مفتتح، فصول ، تراثنا النثري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج12، ع3، 1993، ص5

♣ . فصول، مشكلات التراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج1، ع1، أكتوبر 1980

♣. فصول،تراثنا الشعري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج4، ع2، مارس1984

♣. فصول،تراثنا النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج6، ع1 ج1، ديسمبر1985، وفصول تراثنا النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج6 ع2، مارس1986

والّذي أعطاها فاعلية وقدرة على تجميع الكتاب والقراء، ومزيدا من الصلابة والمتانة والاستمرارية هو سعيها لاستفتاء الكتاب والقراء ضمانا لتحقيق أكبر قدر من الفعالية، وانتهى الاستفتاء إلى "أن يختص كلّ عدد بدراسة موضوع واحد، يتناوله الباحثون من جوانبه المختلفة تحقيقا لتكامل الفكرة واستيفاء . قدر الطاقة . لجانب محدد من جوانب المعرفة، وتأصيلا له، وتعمقا فيه بالدراسة."[1]

ويرى "جابر عصفور""أنّ المجلة ملك لكل الطامحين الجادين من أبناء هذه الأمة بمختلف اتّجاهاتها وتياراتها، وهي تمد إليهم جميعا يدها، وتفرد لهم صفحاتها دون تفضيل لأحد على أحد إلاّ بالعلم الذي لا ينفصل عن جدية الاجتهاد، وإصابة المحاولة، والتّشوّق إلى الإضافة، والرغبة في الاكتشاف، والإيمان بالحوار واحترام حق المخالفة"[2]. واستمر هذا الاستفتاء منهجا لفصول حتى بعد أن تغيّرت رئاسة التحرير، يقول "جابر عصفور": "ولقد دفعنا ذلك إلى أن لا نقوم بأي تغيير، أو تعديل، أو إضافة في شكل المجلة، وقطعها، وتبويبها، ومحاور تركيزها إلاّ بعد أن نسأل الّذين يملكونها، والّذين ندين لهم بالوجود كتابا وقراء، فأرسلنا إليهم مئات من الخطابات إلى هؤلاء القراء والكتاب،ونطلب المقترح"[3]

وقد تمّت الاستجابة لآراء الكتاب والقراء، وتمّ اختيار "الأدب والحرية محورا للعدد الجديد، فالحرية سؤال إبداع ووجود ...إنّ الحرية أولا هي الجناح الّذي يجمع (مع العدل) طائر المستقبل إلى آفاق التّقدّم، وهي ثانيا مطلب مبدعي الأمة العربية ومفكريها، وهي أخيرا الشرط الأول لأي نقد أدبي"[4]

---

*. ينظر فصول، قضايا المصطلح الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج7، ع4،3، 1987، وفيه: المصطلح البلاغي القديم لتمام حسان، ص21، وقراءة في معنى المعنى لعز الدين إسماعيل، ص من 37إلى 45

1. إسماعيل(عز الدين)، أما قبل، فصول، تراثنا النقدي، المصدر السابق، ص4

2. عصفور(جابر)، مفتتح، مج 12، ع3، 1993، المرجع السابق، ص2

3. المرجع نفسه ص10

4. المرجع نفسه، ص10

وهذا يعني توسيع الرؤية، ومساحة المشاورة والحوار، وكلّ ذلك تحصينا للمجلة، وهذا كله له جوانب ايجابية في تسيير المجلة، وتطويرها شكلا ومضمونا، والمجلة بنفس الروح والمنهج تستجيب لمطلب أثير لدى أوساط المثقفين والأدباء، أما الخطوة الأخرى وهي سعي المجلة إلى الارتقاء إلى مستوى آخر "وهو دعوة الكتاب الروائيين إلى ندوة يطرحون من خلالها همومهم، وتصوّراتهم للفن الّذي يكتبونه، وما يطمحون إلى تحقيقه، وكذلك طرحت المجلة عددا من الأسئلة على طائفة من الجيل الأسبق من الروائيين تحقيقا للهدف نفسه بطريقة أخرى"[1].

وأخذت مجلة فصول دور الجامعة، أو بمعنى آخر كانت منبرا جامعيا خارج الجامعة، فالقائمون عليها أكاديميون "عز الدين إسماعيل، وصلاح فضل، وجابر عصفور، وهدى وصفي" أساتذة جامعة، وعلاقتهم بالتراث، وباللغات الأجنبية والحداثة قوية، ولهم إنتاجهم النقدي في الأدب القديم أو الحديث، ولهم قدم راسخة في ذلك؛ ولهذا جعلوها مجلة متخصصة، وحدّدوا لها استراتيجيتها من هذا المستوى الأكاديمي، فلا ينشر فيها إلاّ المستوى العلمي الأكاديمي، أساتذة جامعات عربية، أو أساتذة في جامعات غربية و(مستشرقون) في الغالب اهتموا بالأدب العربي قديمه وحديثه، نذكر منهم: "ألفت كمال الروبي، وشكري عياد، وستيتكيفتشstitchcraft، وسوزان بينكنيsusanpinkney، ومصطفى ناصف، وياروسلافyaroslav، وعبد الحكيم راضي، ومحمد عبد المطلب، ومحمد عابد الجابري، وحمادي صمود، ويوسف بكار، وعبد القادر الرباعي، وإبراهيم السعافين، ونبيلة إبراهيم، وحميد لحمداني"، وإن لم يكن الباحث أكاديميا فيجب أن يكون ما ينشره يستجيب لهذه الأكاديمية، ويكون مسلحا بالمناهج الحديثة، وبالرؤيا الحداثية، وتحوّلت مجلة فصول بهذا المستوى إلى جامعة عالمية للنقد، ولتحقيق هذه المكانة انطلقت جهودها في العملية النّقدية من ثلاثة محاور

1. محور الاستبصار بالواقع الثقافي وتمحيص ما ساده من قيّم

[1]. عصفور(جابر)، مفتتح، مج 12، ع3، 1993، المرجع السابق ، ص4

2. اتّجهت جهودها إلى التراث العربي، وحاولت قراءته قراءة جديدة لإبراز ما ينطوي عليه من قيّم: ثلاثة أعداد(ولا يخلو عدد من أعدادها من موضوع أو أكثر له علاقة بالتراث)

3. اتّجهت جهود المجلة إلى التراث العالمي، وإلى الفكر المعاصر لاستجلاء العناصر الصالحة منهما للنمو في بيئتنا الثقافية...البيئة الثقافية القادرة على تلقي الإبداع الأدبي، وتمثّل أبعاده، وبهذا خلقت ميلادا جديدا لروح هذه الأمة التي توقفت زمنا طويلا عن العطاء والتّجدد[1]، وهذا يعني أنّ النّشاط النقدي لم يعد موزعا بين الأكاديميين وغير الأكاديميين "بل أصبح هناك نشاط نقدي معرفي واحد، يقوده الأكاديميون في الوقت الذي ينفتح فيه النشاط على الواقع، وينخرط في همومه؛ ولأنّ هذا الواقع قد شهد من التّحولات العلمية والفكرية والسياسية والاجتماعية"[2] ومن ثمّ الأدبية والفنيّة ما لم تشهده أي حقبة زمنية سابقة"[3]، وبهذا تكون فصول همزة وصل بين الجامعة والواقع الثقافي، أو تكون أداة التّغيير الذي مارسته الجامعة، بل إن المجلة كانت حقلا تتجمع فيه كلّ طاقات النقد العربي، وتتحاور فيها كلّ انجازاته كما أنها عابرة للفنون والمدارس الفكرية، وكل ذلك يتم عبر الانفتاح على كل جديد سواء أكان ذلك في النقد أم في الإبداع، يقول "عزالدين إسماعيل": "المهم أن نفتح جميعا عقولنا وقلوبنا لكل إبداع جديد"[4]، إنْ في الأدب أو النقد، وفتح العقول هذا ساعد على إشاعة الحوار بين المجلة وقرائها وكتابها، وصارت مربدا و عكاظا للفكر النّقدي، "بل نرى القائمين عليها يكررون إعلان استعدادهم لتقبّل أيّ نقد أو مراجعة لمادة المجلة"،[5] وطريقة تسييرها، والفلسفة التي تعتمدها، والمنهج المتبع، وباختصار مصير المجلة هو في حماية هذه العقول المفتوحة، والعقول المستجيبة، والحوار القائم بين المجلة وهذه العقول الكبيرة، ولتقوية هذا

---

[1]. الشجاع (عادل)، الحداثة العربية بين الممارسة ونقد الخطاب، فصول، مكتبة الإسكندرية التاريخ المتجدد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع60، 2002، ص438

[2]. المرجع نفسه، ص 438

[3]. إسماعيل(عز الدين)، أما قبل ، فصول، تراثنا النقدي، المصدر السابق،ص4

[4]. عادل الشجاع،الحداثة العربية بين الممارسة ونقد الخطاب،فصول المرجع السابق، ص438

[5]. إسماعيل(عز الدين)، فصول، الرواية والقصة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج2، ع2، 1982، ص4

الجانب في المجلة. وهو قوّة للمجلة . قام "عز الدين إسماعيل" بحذف الألقاب العلمية من كلّ ما ينشر فيها، " فتساوت الأسماء أمام المتلقي، وأصبح التّقييم(؟) لقيمة البحث وما يحمله من قدرات منهجية"[1]، وهذا شجّع الباحثين على التّجويد؛ لأنّ الامتحان صعب بوجود أسماء لها تاريخ نقدي كبير، وبهذا صار عمق البحث وجدّيته هي الّتي تدافع عنه لا اللقب العلمي، فصارت قيمة البحث العلمية هيّ الّتي تعطي لكاتب البحث مستواه، فضلا عن هذا فإنّ المجلة وضعت لنفسها مستوى لا ينزل تحته أيّ باحث، أو بمعنى آخر لا ينشر بحث أقلّ من المستوى الّذي نشر به جابر عصفور أو عز الدين إسماعيل ومن هو في مرتبتهما، وإذًا بالمقدار الّذي تفتّحت فيه المجلة على الكتاب ووسعت دائرتهم (من غير الأكاديميين) شدّدت على السقف العلمي الذي حدّدته، ولهذا المستوى أمثلة من كتاب المجلة المعروفين الأكاديميين.

وبهذا الأسلوب الّذي اعتمدته مجلة فصول "أسهمت في ظهور نقاد جدد سموا آنذاك بنقاد فصول، ووسعت المساحة النقدية من المصرية إلى العربية إلى العالمية"[2]، يقول جابر عصفور عن فصول: "إنّها مضت في تحقيق الحلم الذّي انطلقت منه إلى انجاز لا بدّ من تسجيله بالاعتزاز والفخر.

لقد أسهمت هذه المجلة في تأصيل الخطاب النقدي الجديد، والتعريف باتّجاهاته، وإشاعة مصطلحاته"[3]، وهي لا تحصر نفسها في اتّجاه، وإنّما تسعى للتعامل مع المذاهب، والمدارس مثل البنوية والتّفكيكية والشكلانية الروسية،والأسلوبية، وهي كما وسّعت في مجال الكتاب والقراء وسّعت من مجال المناهج إذ لم تحصر نفسها في فئة قليلة من الكتاب، أو في مناهج بعينها تتداولها هذه الفئة، بل سعت فصول إلى توسيع مجالها النّقدي والفكري، ووسعت من مجال اشتغالها "فهي لا تعرف المسلمات في أي لون من ألوان الثقافة، بل تفتح الباب لإعادة

---

[1]. عصفور(جابر)، مفتتح، مج 12، ع3، 1993، المصدر السابق ،فصول،ع78،2010، ص23

[2]. المصدر نفسه، ص78

[3]. عصفور(جابر)، هذه المجلة وهذا العدد، فصول، مج 11، ع1، 1992، المرجع السابق، ص3

النظر في كلّ ما يستحق أن يعادفيه النظر، وهي بالإضافة إلى هذا تؤمن بالمنهج العلمي، وتسعى – قدر الطاقة– إلى تحقيقه حتى في مجال الدراسات الأدبية، وهي لذلك لا تحصر نفسها في اتّجاه واحد بعينه من اتجاهات أو في مذهب أو اتّجاه فكري بذاته، بل تفتح الباب لكل دراسة وكلّ فكر يلتزم بالجدية والموضوعية[1]، وهذا يشبه كلام المفكرين الغربيين في التّعامل مع تراثهم، الّذي أخضعوه للعقل، ذلك العقل الذّي لا يقبل المسلمات ، ويعيد النظر في ما يستحق الإعادة.

إنّ هذا الخط الذي سارت عليه المجلة رسمه "عز الدين إسماعيل" ومن عاونه، وسارت بهذا الخط، وهذا الهدف، وهذه الأكاديمية، وبهذا الالتفاف حولها مدة عشر سنوات، خلّفت تراثا ضخما يذكر "عز الدين إسماعيل" إحصاء صفحات المجلة خلال العشر سنوات، فيقول: إنّه ما يناهز عشرة آلاف صفحة من القطع الكبير، اشتملت على مادة تتعلّق بالنقد الأدبي بصفة خاصة، سواء ارتبطت هذه المادة بمحاور عامة نظرية صرف، أو نظرية تطبيقية، أو ارتبطت بتجارب نقدية، أو عروض، أو متابعات تتّصل بالنقد من قريب"[2]، وهذا يدل على غنى المادة وعمقها، وهي مادة كافية لتكوين نقاد عُرفوا بنقاد فصول، وملأوا الساحة بمادة نقدية متخصصة لها قراؤها، ويضيف":"و هناك إجماع على أنّ مثل هذا القدر من الكتابات النقدية التي اشتملت عليها هذه المجلة، والتي توشك أن تعادل ما قد ينشر في موسوعة من عشرة مجلدات، أو في أربعين كتابا من متوسط حجم ما ينشر من كتب نقدية، لم يتحقق في أي عقد مضى، أو أي حقبة مناظرة"[3]، فإذا قورنت هذه المادة النّقدية بما نشر في مصر، أو في الوطن العربي في المجلات، أو الكتب من مادة نقدية، فإنّ ما نشرته المجلة يرجح على ما نشر في غيرها، وما نشر في فصول، وفي غيرها من المجلات، والكتب من مادة نقدية

---

[1]. إسماعيل(عز الدين)، أما قبل، ، تراثنا النقدي، فصول المصدر السابق، ص4

[2]. إسماعيل(عز الدين)، اتّجاهات النقد العربي الحديث، فصول، المرجع السابق، ص4

[3]. المرجع نفسه، ص4

لم يكن له مثيل من قبل، "وقد استطاع النقد الأدبي أن يظفر بقدر من الاحترام بوصفه نشاطا معرفيا يتاخم العلوم الإنسانية، ولا يقلّ عنها أهميّة"[1].

لقد صارت العملية النّقدية في الآونة الأخيرة عملا بالغ التّعقيد، والرهافة، والدّقة، ومناهج النقد نفسها ليست سهلة الاستيعاب، "والكلام عنها كثيرا ما يكون ثقيلا على قلوب عامة القراء؛ لارتباطه بالفكر النظري من جهة، وتلبّسه من جهة أخرى، وبحكم التطور الذي حدث بمصادر من الفكر الفلسفي مختلفة(؟)، وقد أفضى ذلك كلّه إلى أن أصبح النقد الأدبي خطابا له خصوصيته، شأنه شأن الخطاب الاجتماعي أو النفسي أو التاريخي،لا يقتحمه إلاّ من أهّل نفسه له، وعرف أصوله ومناهجه، واستوفى أدواته الخاصة"[2].

وبناء على هذا التّطوّر الحاصل في النّقد الأدبي وعلاقاته بالعلوم الأخرى وجد النّاقد نفسه في معركة كبرى عليه أن يستعدّ لها، و . بأسلحتها .، وأن يكون على وعي تام بالعلوم الّتي لها علاقة بالنقد الأدبي، وهذا الوضع من شأنه أن يبنيّ أنساقا معرفية تؤسس لوعي جديد، وفهم جديد، ولغة جديدة، ليس من شأنه أن يثري حياتنا الأدبية والفنية فحسب، بل إنّه يسدّد كذلك توجهاتنا العلمية والعملية، ويحرّر عقولنا[3]

و"هذا (جهد عز الدين إسماعيل النقدي والفكري) ما تجسّد في مدرسة مجلّة فصول التي أسسها "عز الدين إسماعيل" بجهده العلمي، واستطاعت أن تكون المثال المحتذي للعديد من المجلات النّقدية المتخصصة في العالم العربي فيما بعد مثل "علامات"، و"نزوى"، و"التنوير" وغيرها"[4].

---

[1]. إسماعيل(عز الدين)، اتّجاهات النقد العربي الحديث، فصول، المرجع السابق ، ص4

[2]. عصفور(جابر)، مفتتح، مج 12، ع3، 1993، المرجع السابق،،ص4

[3]. ينظر المرجع نفسه، ص4

[4]محمد السيد قطب(سيد)، عبد المعطي صالح، قراءات نقدية،الشركة العالمية للنشر لونجمان،القاهرة، ط1،1999، ص24

الفصل الأول

مفهوم التّراث في الفكر العربي المعاصر

تمهيد:

إنّ لكل الشعوب تراثا يدخل في تكوين هوياتهم، ورسم شخصياتهم، ويدخل في تكوين ملامحهم الحضارية.

والانفعال به يختلف من شعب إلى شعب قوة وضعفا، ولعلّ الجدل الذي يحصل بين الحاضر والتراث هو الّذي يجعل للتّراث إما حضورا ضاغطا فيملأ الفراغ الّذي وجده في الحاضر، ويجيب عن أسئلة كبرى فيه، أو حضورا سلسا عندما يجد الحاضر مكتفيا بما عنده، وهذا الجدل بين الحاضر والتّراث هو الّذي يصنع التاريخ، أو على الأقل يشكّل جزءا مهما منه.

وقد صار البحث في التراث هاجسا كبيرا، واختلف حوله الباحثون بين منكر للتراث، وناسب إليه السلبيات التي نعيشها، وبين نظرة مسئول ونظرة عالم؛ لأنّ من الباحثين من تعصّب له، ومن تعصّب عليه، وصار البحث في التراث ظاهرة تشغل بال الباحثين.

ومن الذين وقفوا حياتهم عليه: "محمد عابد الجابري" و "حسن حنفي"و"محمد أركون" و"أدونيس" و"زكي نجيب محمود وغيرهم.

ولعلّ العودة إلى التراث في نهضة العرب، والاصطدام بالغرب، والاستعمار جعل الفاعلين في مشروع النهضة يرون أن البحث في التراث حماية لهوية الأمة، وعنصر من عناصر القوة في مواجهة الغرب وغطرسته.

1. مفهوم التراث عند محمد عابد الجابري:

يعرّف الجابري التراث فيقول: "التراث بمعنى الموروث الثقافي والفكري والديني والأدبي والفنّي، وهو المضمون الّذي تحمله الكلمة داخل خطابنا العربي المعاصر ملفوفا ببطانة وجدانية إيديولوجية، وهذا المضمون لم يكن حاضرا لا في خطاب أسلافنا ولا في حقل تفكيرهم كما أنّه غير حاضر في خطاب أية لغة من اللغات الحيّة المعاصرة التي نستورد منها المصطلحات والمفاهيم الجديدة علينا"[1]، هذا يعني أنّ مفهوم التراث كما نتداوله اليوم إنّما يجد إطاره المصدري داخل الفكر العربي المعاصر ومفاهيمه الخاصة وليس خارجها؛[2] لأنّه لم يكن شاغلا للقدماء، فهو مرتبط بالنهضة العربية الحديثة وتعقيداتها (العلاقة بالآخر).

ويقول الجابري: اندماج الذات مع التّراث شيء، واندماج التراث في الذات شيء آخر أن يحتوينا التراث شيء وأن نحتوي التراث شيء آخر...إنّ القطيعة التي ندعو إليها ليست مع التراث بل مع نوع من العلاقة مع التراث، القطيعة التي تحولنا من كائنات تراثية إلى كائنات لها تراث، أي إلى شخصيات يشكّل التّراث أحد مقوماتها المقوّم الجامع بينهما في شخصية أعم هي شخصية الأمة صاحبة التراث[3]

ويتّخذ الجابري هنا منهج الغربيين في التّعامل مع التراث، ففكرة الموضوعية والمعقولية مقولتان غربيتان، وهما من آليات منهج الجابري يصعب تطبيقهما على التّراث بهذا التّجرّد، فالكاتب نفسه يقول:"إنّ التّراث قد أصبح عنوانا على حضور الأب في الابن، حضور السلف في الخلف، حضور الماضي في الحاضر، ذلك هو المضمون الحي في النّفوس، الحاضر في الوعي، الّذي يعطي للثقافة العربية الإسلامية عندما ينظر إليها بوصفها مقوّما من مقومات الذات العربية وعنصرا أساسيا ورئيسيا من عناصر وحدتها، ومن هنا ينظر إلى

---

[1]. عابد الجابري(محمد)، التراث والحداثة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط2، 1999، ص23

[2]. ينظر المرجع نفسه، ص24

[3]. ينظر عابد الجابري(محمد) نحن والتراث، قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط2، 1996، ص47، وللاستزادة ينظر وقيدي (محمد)مفهوم القطيعة عند باشلار وتحديد علاقته بالتاريخ ، فلسفة المعرفة عند غاستون باشلار، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط2، 1980، ص129

التراث لا على أنّه بقايا ثقافة الماضي بل على أنّه تمام هذه الثقافة وكليتها إنّه العقيدة والشريعة واللغة والأدب والعقل والذهنية والحنين والتطلعات وبعبارة أخرى إنّه في آن واحد المعرفي والإيديولوجي وأساسهما العقلي وبطانتهما الوجدانية في الثّقافة العربية الإسلامية[1]، غير أنّ هذا الحضور القوي للتّراث في نظر "الجابري" ينسحب على التراث العربي وعلى غيره" إنّ الشّعوب لا تستعيد وعيها إلاّ في تراثها"[2].

والجابري مثل غيره من المهتمين بالتراث يقرأ التراث بعين الحاضر وبآليات الحاضر والحاضر كما نعلم أكثر ما ينتج فيه غربي المصدر "فحسين مروه" يتعامل مع التراث من منطلق المادية التاريخية، أي الجدل المتعلّق بالمجتمع، فتطبيق هذا المنهج على التراث له نتائج من ذلك ما يقوله: أما صورة التراث كما تتكشف في ضوء الرؤية الثورية العلمية وإيديولوجية هذه الرؤية؛ أي إيديولوجية القوى الأساسية الثورية في حركة التحرر العربية، فإنّها الصورة النابضة بحركة التاريخ نفسه الذي أبدع للمجتمع العربي الإسلامي تراثه الفكري؛ أي السمات لهذه الصورة هي سمات الفكر في علاقاته الموضوعية غير المباشرة مع حركة هذا المجتمع بعينه بمشكلاته وخصائصه التاريخية بتناقضاته وبالأشكال الفكرية المعبّرة بمستويات متفاوتة من الاستقلالية النسبية... عن أنواع الصراع الاجتماعي والإيديولوجي التي كانت تحدثها هذه التناقضات...إنّنا نرى في هذه الصورة حضور القوى البشرية الفاعلة الصانعة للتاريخ، ونرى فيها حركة التّحول والصيرورة تجري وفقا لحتميات القوانين العامة، يتطور المجتمع بتفاعلها الحي مع حتميات القوانين الداخلية بتاريخية هذا المجتمع الخاص[3]

وإذاً فالقوة الفاعلة هي التي تنتج التراث، وتصنع التاريخ وغيرها ليس له إلاّ علاقة هامشية بالتراث، وهي التي تحكم على التراث في ضوء حتميات القوانين العامة في الحاضر وتفاعلها مع حتميات القوانين الداخلية الخاصة بتاريخية هذا المجتمع الخاص أو ذاك، وإذاً فهي الحكم

---

[1]. عابد الجابري(محمد)، التراث والحداثة، المصدر السابق، ص24

[2]. عابد الجابري(محمد)، نحن والتراث، قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي، المصدر السابق، ص6

[3]. مروه(حسين)، النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية، دار الفارابي،بيروت، ج1، 1980،ص30

في التراث القديم، وهي الحكم في الحاضر؛ لأنّها صانعة للتاريخ، فهذا هو المنهج العلمي الوحيد عندها وفي هذا السياق يأتي قول "غالي شكري":"لا سبيل إلى ثورة ثقافية عميقة دون أن تشمل قضية التراث بإعادة نظر جذرية تتناول كافة المحرمات[1]♣ وخفف كلمة المحرمات فيما بعد عندما قال:" إنّ أولى المهام التي تباشرها الثورة " هي نزع كافة ما يحيط كلمة التراث من لبس وغموض، ونزع هذا الغموض يتم بمنهج جديد على ضوء منجزات العصر، وأن تحاول الربط بين متغيّرات النظر إلى التراث والنظر إلى المجتمع ربطا جدليا عميقا ومحكوما برؤية موضوعية كحركة التاريخ"[2].

ويعيدنا هذا إلى فكرة الجدل والقوة الفاعلة صانعة التاريخ، وهي المؤهلة الوحيدة بمنهجها لقراءة التراث القراءة الصحيحة في نظر هذا الاتجاه؛ أي أنّ هذا الحاضر يحكّم في النظر إلى التراث بآلياته وبرؤيته واستبصاره أعماق التراث والواقع الحاضر؛ أي أنّ الأمر يتعلق بالحاضر فقط فالجدل يصلح في الماضي ويصلح في الحاضر أما الحاضر فلا تربطه علاقة جدلية بالماضي إذ أنّ الماضي انتهى ومعه التراث، فالحاضر يستطيع أن يفهم التراث بجدلية الحاضر وآليات الحاضر، أما التراث فلا يستطيع أن يجادل الحاضر، فالجدل هنا يفقد معناه أو وظيفته، وهكذا يصبح الماضي هو المشدود إلى الحاضر وليس العكس. ولعلّنا نجد استثناء في هذا الاتّجاه عند "طيب تيزيني" إذ يرى أنّ التراث "يشكّل قاسما مشتركا بين الماضي والحاضر (إنّ هناك جدلا بينهما)؛ أي بين بعده الماضي من طرف، وبعده الحاضر من طرف آخر، وسوف تستبين لنا إلى جانب هذه الأهمية النظرية لوحدة الماضي واللحظة المعاصرة من خلال التراث الأهمية والخطورة السياسية لهذه الوحدة"[3].

---

[1]. شكري(غالي)، التراث والثورة ، دار الثقافة الجديدة، ط3، 1996، ص33

♣ . وكلمة المحرمات عامة تشمل الدين ومن هنا نعرف منهج هذا الاتّجاه، ونظرته، وموقفه من الدين

[2]. شكري(غالي)، التراث والثورة، المرجع نفسه، ص33

[3]. تيزيني(طيب)، من التراث إلى الثورة، دار دمشق، دمشق/ دار الجيل، بيروت، ج1،(د. ت)، ص635

وتأتي هذه الأهمية عندما تطرح "قضية الثورة الثقافية في الوطن العربي المعاصر"[1] والملاحظ هنا أنّ الثورة الثقافية جامع بين "غالي شكري" و"الطيّبتيزيني" غير أنّ الأول يرى إعادة نظر جذرية تتناول كافة المحرمات "وانسجاما مع منهجه فإنّ هذه المحرمات تشمل الدين، وهو بهذا يقف موقف رواد النّهضة الأوروبية من الدين؛ ولأنّه ماركسي يتضاعف موقفه، وهذا يعني قطع جزء من التراث أو بمعنى آخر: وقف تراث المسلمين عن الحاضر، أمّا "طيب تيزيني" على ماركسيته ومنهجيته يصل التراث بالحاضر، وعلاوة على ما قال سابقا يمكن إضافة قوله: "إنّ التّراث اصطلاح يعبّر عن استمرارية الماضي في الحاضر في صيغتها العامة (الشاملة بغض النّظر عن مظاهرها وتجلياتها)"[2] وإن بنسبية، ويمكن النظر إلى موقف هؤلاء من التراث على ما بينهم من اختلاف في الفهم والمعالجة ينتهي إلى أنّ التّراث يعدّ كابحا للتّطوّر في منطق المادية التاريخية الذي يجعل الطبقة العاملة صانعة التاريخ "هي الّتي تحلّل التّراث على ما يتطابق مع مصالحها، وما يتطابق مع العلم بنظرة موضوعية، وهذه الموضوعية تكون ضد العناصر التراثية المحرضة ضد التّقدم؛ لأنّ هذه العناصر تمثل الطبقات الاجتماعية المنحسرة وتقبل العناصر المحرّضة على التّقدم الذي يمثل اتّجاه الطبقات الاجتماعية الناهضة تاريخيا، وهذا يعني أنّ هذه الطبقة التي دخلت مرحلة النّهوض التّاريخي والتّراثي . وبموقفها هذا . تكون هي الطبقة الأقدر على خلق إمكانات فعلية لتحقيق موضوعية البحث التراثي والتاريخي بكل خطواتهما[3] على حين أنّ التّاريخ يصنعه البشر جميعا، وليس قاصرا على الطبقة الّتي يتحدّث عنها الكاتب، وهذه النظرة للتراث بالمقدار الّذي ينظر إلى التّراث فيها تصف نفسها بالعلمية، ثم تضيف إلى علميتها التّحزب للطبقة المذكورة ولعلّ الجمع بين العلمية والتّحزب لا ينتج عنهما موضوعية بمعنى الحياد والنّزاهة.

---

[1]. تيزيني(طيب)، من التراث إلى الثورة،، ص635

[2]. المرجع نفسه ص637. 639

[3]. ينظر المرجع نفسه، ص 651. 652

وانتقد الجابري التيار السلفي والتيار الليبرالي والتيار الماركسي والاستشراق، ورأى أنّ السلفي يقرأ التراث قراءة لا تاريخية، ويفهم التراث فهما تراثيا، ويجعل التاريخ ممتدا في الحاضر منبسطا في الوجدان لإثبات الذات، والتيار الليبرالي ينظر إلى التراث من منظومة مرجعية أوروبية، لا يرى فيه إلا ما يرى الأوروبي، وأما اليساري أو الماركسي فلا يتبنى المنهج الجدلي كمنهج للتطبيق، بل كمنهج مطبق.

والتراث العربي الإسلامي عنده انعكاس للصراع الطبقي، وميدان للصّراع بين المادية والمثالية، وأما الاستشراق فرؤيته تقوم على قراءة التراث بتراث، وهذا يوضح لجوءه إلى المنهج الفيلولوجي؛ بحيث يردّ كلّ شيء إلى أصله؛ أي يرد التراث العربي الإسلامي إلى أصوله اليهودية والمسيحية والفارسية والهندية.[1]

[1]. الجابري(محمد عابد)، نحن والتراث، مرجع سابق، ص ص 13 ،14، 15

2. مفهوم التراث عند حسن حنفي:

حسن حنفي واحد من الّذين اهتموا بالتّراث وله مجهود كبير يظهر في بعض مؤلفاته♣ وله رأي في التّراث مثل غيره من المهتمين، فيقول عنه في مقدمة الطبعة الأولى وهو يتحدث عن كتبه "من العقيدة إلى الثورة الذي هدفه "إعادة بناء علم أصول الدين التّقليدي كإيديولوجية ثورية للشعوب الإسلامية"[1] والهدف هو أن تمدّ هذه الشّعوب "بأسسها النّظرية العامة، وتعطيها موجهات السلوك" [2] وإذًا فالتراث بهذا المعنى هو وسيلة ثورية تدافع بها الشّعوب الإسلامية عن نفسها، وليس أداة محرّضة ضد التّقدم كما أشار إليه "طيب تزيني" فيما سبق[3]، وهنا كلّ التّراث وليس عناصر من التّراث[4]، ويتمنى أن تصدر بقية الأجزاء على التّوالي حتّى يتحوّل الإصلاح الدّيني إلى نهضة شاملة، بل إنّه يهدي الكتاب إلى من يساهم في "صناعة مشروعنا القومي" وإذاً فالتراث وسيلة لنهضة شاملة، ووسيلة أيضا لتحقيق المشروع القومي، وهكذا يصبح التّراث وسيلة تجديد لكلّ حياتنا الإسلامية والقومية، هذا على المستوى النظري فهل منهج التّعامل مع التّراث يخلّ بالهدف؟ ينطلق من فكرة أنّ كلّ التّراث مرتبط بالواقع الذي نشأ فيه، يعبّر عن الواقع الأوّل الذي هو جزء من مكوناته ، وجعل الواقع أسبق على التّراث بشرحه العلاقة بين التّراث والواقع بتعبير القدماء أسباب النزول والنّاسخ والمنسوخ[5]، وفكرة الناسخ والمنسوخ وأسباب النزول يفسّر بهما الكاتب ارتباط التّراث بالواقع، وهذا يجعل القرآن تعبيرا عن واقع متغيّر متبدّل[6] هو يلاحظ الواقع ويتابعه إلى حد جعل

♣ . نذكر منها: التراث والتّجديد . من النقل إلى الإبداع . من العقيدة إلى الثورة

[1]. حنفي(حسن)، التراث والتجديد، موقفنا من التراث القديم، مقدمة الطبعة الأولى، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت لبنان ،ط1، 1981،ص 7

[2]. المرجع نفسه، ص7

[3]. تيزيني(طيب)، من التراث إلى الثورة، المرجع السابق، ص639

[4]. المرجع نفسه، ص639

[5]. ينظر حنفي(حسن)، التراث والتجديد، موقفنا من التراث القديم، المرجع السابق، ص13

[6]. ينظر المرجع نفسه ، ص19

القرآن استجابة للواقع، والواقع هنا يصبح هو الذي يقرّر للقرآن ما يقول، وهذا في منتهى الخطأ؛ لأنّ هذا المنطق يؤدي إلى نتيجة هي أنّ الواقع هو الذي أنتج القرآن، مما يعني عند الكاتب أنّ التّراث ليس له وجود مستقل عن واقع حي يتغيّر ويتبدّل(حتى القرآن؟)، ومعنى ذلك أنّ التّراث يجادل الواقع، والواقع يجادل التّراث،(والواقع أشدّ جدلا)، وهذا يجعل من منهج "حسن حنفي" الذي لا يبدو أنّه جدلي يتلاقى مع منهج الجدليين " كطيب تيزيني، و"حسين مروه"، و"غالي شكري" وغيرهم ، ليستنتج منها "أنّ الفكر يتجدد طبقا لقدرات الواقع، وبناء على متطلباته، ونستنتج أيضا أن التّراث ليس له وجود مستقل عن واقع يتغيّر ويتبدّل"[1].كما جاء سابقا

وكان الواقع فاعلا والقرآن منفعلا، يجري وراء الواقع المتغيّر هذا في الماضي، ويربط هذا الفهم بعلاقة التراث بواقعه في الماضي بارتباط التراث بالواقع في العصر الحاضر، ويرى أنّ فعل التّراث في الواقع الحاضر سلبي؛ لأنّه يأتي لعلاج أمراض يقول:"فإذا لجأ العصر (يعني الحاضر)تعويضا عن روح الهزيمة أو طلبا للنصر فإنّه يعاد نشر المؤلفات الصوفية، وإذا تشوّق العصر إلى المدينة الفاضلة وتطلّع المجتمع إلى الجديد تعويضا عن الفساد الخلقي والانحراف السياسي نشر المؤلفات عن فضائل الصحابة، وعن العشرة المبشرين بالجنّة"[2]، وهذا يعني أنّ العصر إذا كان مريضا كانت علاقته الجدلية بالتراث مريضة، لكن إذا كان العصر في صحة جيّدة أفلا تكون العلاقة إيجابية، وينشأ نوع من العلاقة بينهما صحي وفعال، ولعلّ الّذي أوصل الباحث إلى هذه النتيجة هو اعتبار التراث مخزونا نفسيا♣ عند الجماهير[3]، كما يرى أنّه جزء من الواقع ومكوناته النّفسية، والجماهير بحكم حساسيتها تجد فيه عزاء عن واقعها المضني، وعلى هذا تبقى علاقة الحاضر بالتراث سلبية عنده، ولعلّ هذه السلبية متأتيّة من موقفه من القيّم الدّينيّة مثل نشر فضائل الصّحابة والمبشرين بالجنّة،

---

[1]. حنفي(حسن)، التراث والتجديد، موقفنا من التراث القديم، المرجع السابق ، ص12

[2]. المرجع نفسه، ص 12

♣ . كتب في الحاشية أنّه يعطي للجماهير معنى ايجابيا

[3]. حنفي(حسن) المرجع نفسه، ص13

ثمّ كتب عن التّصوّف وكتب عن المعاد وكذا نشر كتب السنّة في طبعات منمّقة مزركشة؛ ليتبرك بها النّاس، وتفسّر الهزيمة بـ "لا يغني حذر من قدر"، ونشر تراث الكندي يجعلنا نعيش الثنائية، ونشرنا تراث الفرابي يجعلنا نعيش التصوّر الهرمي للعالم، إنّ تراثنا يعطي للفضائل النّظرية الأولوية على الفضائل العملية، بل حتى أنّ علم أصول الفقه الذي حوى بوادر لإمكانية قيام فلسفة في التاريخ من خلال الإجماع والاجتهاد قد انطوى على نفسه، وغلّب الكتاب والسنّة ولحق بالبعد الرأسي(الإنسان مقابل الله وليس مقابل الإنسان) مع علم أصول الدين وعلوم الحكمة وعلوم التّصوف[1].

وأما في الميدان الفلسفي" فنحن نعمل بالكندي في كلّ يوم، ونتنفس الفارابي في كلّ لحظة، ونرى ابن سينا في كلّ الطرقات، وبالتالي يكون تراثنا حيا يرزق يوجّه حياتنا اليومية"[2].

وهناك سلبية أخرى للتراث غير السلبية التي وصف الباحث بها التراث، هذه السلبية هي غياب الإنسان كبعد مستقل في تراثنا القديم وحصاره بين الإلهيات والطبيعيات في علوم الحكمة وابتلاعه في علم التوحيد وفنائه في علوم التصوّف ومحقه في علوم التّشريع"[3] ماذا بقي في هذا التراث من ايجابية نحدده بها؟ "وإذا كان التراث بهذه السلبية فكيف يصاغ منه "مشروعنا القومي"[4]، و"كيف يتحوّل الإصلاح الدّيني إلى نهضة شاملة"[5]، وإذا كان التّراث بهذه السلبية فإنّ الحاضر لا يجد فيه ما يستعين به، ولكن الحاضر المنهار "أو الواقع المنهار وجد في تراثنا القديم ما يبرر به انهياره ويؤكّده، فالسلبية جاذبة للسلبية، وما دام الواقع ليس فيه ايجابية فهو يستفيد من سلبية التراث ليبرر انهياره كما قلنا،

---

[1] . ينظر حنفي(حسن)، التراث والتجديد، موقفنا من التراث القديم ،المرجع السابق، ص 14

[2]. المرجع نفسه، ص13

[3]. المرجع نفسه ، ص15

[4] . المرجع نفسه ، ص5

[5]. المرجع نفسه ، ص7

.

فإذا كان الواقع غير منهار فإنّه لا يحتاج إلى وسيلة تبرير، وهي هنا التّراث وبهذا المنطق يمكن الاستغناء عن التّراث في هذه الحالة؛ لأنّه صار فقط وسيلة تبرير الانهيار

وينتقل الباحث من وصم التّراث بالسلبية في علاقته بالواقع إلى "فاعلية هذا التّراث، وأنّه قيمة حيّة في وجدان العصر يمكن أن تؤثر فيه، ويكون باعثا على السلوك"[1] وهذا إقرار بتأثير التّراث في العصر "مادام قيمة حيّة تفعل في النّاس وتوجه سلوكهم"[2]؛ أي أنّه فاعل وله دور في تغيير الواقع، . مع أنّ الواقع جديد عليه . ومع ذلك ينشأ بينه وبين الواقع جدل، وهذا دافع أساسي للسعي إلى تجديد التّراث الّذي يعني تحرير طاقاته المختزنة، وبهذه الطاقات المحرّرة يتم تحرير طاقات مختزنة عند الجماهير ويرى "حسن حنفي" في هذا قضاء على صعوبات التطوّر والتّنمية، وإبرازا لمواطن القوم والأصالة[3]، وهذا يبرهن على أنّ للتراث فعله في تغيير الواقع، وليس له سلبيات كما ذكر سابقا، وينتهي الباحث إلى أنّ تحليل التراث هو في نفس الوقت تحليل لعقليتنا المعاصرة، وبيان أسباب معوقاتها، وتحليل عقليتنا المعاصرة هو في نفس الوقت "تحليل للتراث لما كان التّراث القديم مكوّنا رئيسيا في عقليتنا المعاصرة"[4] ويصبح التّراث هنا شرطا ضروريا لتغيير الواقع، وبغيره لا يتمّ التغيير، وبهذا المستوى من التّحليل للتراث والواقع يسهل علينا "رؤية الحاضر في الماضي ورؤية الماضي في الحاضر"[5] الحاضر"[5] وكأنّهما معادلة لابدّ أن يتساوى الطرفان في الأهمية والوظيفة، وأن يرفض العلاقة العلاقة الأفقية (أي المعادلة): يقول "إنّ عرض هذا التّراث على حاجات العصر لا يعني توفيقا بين الاثنين ... بل يعني أنّ مطالب العصر هي أساس التّغيير، فلا توجد علاقة أفقية يوضع فيها الطرفان على نفس المستوى، بل هي علاقة رأسية توضع فيها حاجات العصر

---

[1] . حنفي(حسن)، التراث والتجديد، موقفنا من التراث القديم ،المرجع السابق ، ص16

[2]. المرجع نفسه ، ص16

[3]. ينظر المرجع نفسه ، ص16

[4]. المرجع نفسه، ص16

[5]. المرجع نفسه، ص16

كأساس تحتي ثمّ التّراث كمؤسس فوقي"[1]، وهذا دفع لتهمة التلفيق بين التراث وحاجات العصر.

ويختم بقوله:"إنّ البحث عن الهوية: من نحن؟ واكتشاف أنّ الحاضر ما هو إلاّ تراكمات للماضي بالإضافة إلى واقع جديد"[2]، فالتّراث والتّجديد يؤسسان معا علما جديدا هو وصف للحاضر، وكأنّه ماض يتحرك ووصف للماضي على أنّه حاضر معاش(؟)؛ أي أنّ كلا منهما ضروري للآخر، ولا يرى الحاضر بجلاء إلاّ برؤية الماضي بجلاء، وكلّما كان التّحليل أعمق والفهم أدق لطرفي المعادلة كانت الرؤية أكثر جلاء، وبذلك نصل إلى ما سماه الكاتب"وحدة التاريخ واستمرار الحضارة على أساس جديد من احتياجات العصر[3] والحلّ عنده يتمثّل في هذا التّعريف للتراث: "التّراث هو نظرية الواقع والتجديد، والتّجديد هو إعادة فهم التّراث حتى يمكن رؤية الواقع ومكوّناته، وسواء بدأنا من التّراث لفهم الواقع أو التّنظير المباشر للواقع فكلا المنهجين النازل والصاعد يؤديان إلى نفس النتيجة، ويصلان إلى نفس التّحليل إن تمّ تطبيقهما"[4]، بل إن تجديد التّراث بعد أن حدّد علاقتنا بالماضي وبالحاضر عليه أن يحدّد علاقتنا بالآخر، فالماضي والحاضر هما الأنا وعملية تجديد التراث هي الكفيلة بتحقيق ذلك (الصلة بين الأنا والآخر)؛"لأنّ اكتشاف الأنا وتأصيلها وتحريرها من سيطرة الثقافات الغازية(مناهجها وتصوراتها ومذاهبها ونظمها الفكرية)، وتساعد أيضا على مواجهة التّحدّيات الحضارية والغزوات الثقافية"[5] وإذاً فالتّراث حصانة من هذه الغزوات، وهذه الثقافة الغازية عنده لا بدّ أن تخضع لتحليل؛ لأنّها ثقافة بيئة خاصة" قد تعمي أكثر ممّا تكشف، فنشرها يعني نشر ثقافة مغايرة لواقعنا، وموقفنا من هذه الثقافة العصرية لا يكون فقط

---

[1]. حنفي(حسن)، التراث والتجديد، موقفنا من التراث القديم ،المرجع السابق، ص ص50 – 51

[2]. المرجع نفسه ، ص17

[3]. ينظر المرجع نفسه، ص17

[4]. المرجع نفسه، ص29

[5]. المرجع نفسه، ص18

باستعمالها كعلوم للوسائل* (بمفهوم القدماء)، بل نتخذ منها موقفا بردها إلى بيئتها المحلية، واكتشاف أوجه قصورها في تحليل واقعنا المحلي بشعور محايد هو شعورنا[1].

وينتهي إلى نوعين من التّجديد: التّجديد من الخارج عن طريق انتقاء مذهب أوروبي حديث، أو معاصر، ثم قياس التراث عليه... ودُرس التّراث بمنظور مذهب منقول، وهذا النّوع من التّجديد ينشأ عرضا وليس قصدا كما هو عند أنصار التّجديد من الداخل، غير أنّ هذا التّجديد له عيوبه أيضا، لأنّه حاول إبراز أهم الجوانب التقدّمية في تراثنا القديم . تلبية لحاجات العصر. فتبرز الاتجاهات العقلية عند المعتزلة، أو نظريات الإسلام في الشورى، أو نظرياته الاقتصادية في الملكية العامة وتنظيم الزكاة، أو نظرياته القانونية في التّشريع بوجه عام ولكنّها جميعا محاولات جزئية، ولا تعطي صورة عامة للتراث كلّه، ولا لإعادة بنائه طبقا لحاجات العصر في حين أنّ المطلوب تطويرها وتوسيعها حتى تكون هي روح العصر وإعطاء نظرة متكاملة للتراث.[2]

وإذاً فكلا الاتّجاهين له قصوره في تعامله مع التّراث فالذين يروّجون للمنقول باختلاف مناهجهم سعوا إلى تطبيقه في دراستهم للتراث، ودرسوا التّراث من هذا المنظور، ولكن النيّة لم تكن معقودة أولا للتراث والتّجديد[3]؛ أي أنّ التّجديد من الخارج ينشأ عرضا، و"الذين يجدّدون من الداخل منهجهم جزئي كما يصفه الكاتب؛ لأنّهم يهتمون فقط بالجوانب التقدمية في التراث مثل المعتزلة وغيرهم"[4] غير أنّه لم يعط أمثلة لا لهؤلاء ولا لهؤلاء مع أنّه ذكر أسماء بعض المهتمين بالتراث في أحد الهوامش*، ولعلّه نسي "الجابري"، و"طه عبد الرحمن"

---

*. الثقافة العصرية ما سماه القدماء علوم الوسائل من أجل علوم الغايات (حنفي(حسن)، المرجع السابق، ص26

1. ينظر حنفي(حسن)،المرجع نفسه، ص29

2 . ينظر المرجع نفسه، ص27

3. ينظرالمرجع نفسه ، ص27

4. حنفي(حسن)، التراث والتجديد، موقفنا من التراث القديم ،المرجع السابق ، ص27

*نجيب محمود(زكي)، تجديد الفكر العربي، المعقول واللامعقول، ثقافتنا في مواجهة العصر)، عبد الله العروي(الإيديولوجية العربية المعاصرة ، العرب والفكر التاريخي)، عزيز الحبابي(الشخصانية الإسلامية)، صادق جلال العظم(نقد الفكر

و"حسين مروه" غير أنّ موقفه واضح من الفكر المنقول أو المنهج المنقول عن الثقافة الغازية، ويعيب على "طيب تيزيني" في كتابه "مقدمة في علم الاستغراب" تناوله الحضارة الإسلامية باعتبارها حضارة طردية مثل الحضارة الأوروبية وليس باعتبارها حضارة مركزية وذلك بدعوى التاريخانية كنتيجة طبيعية للماركسية" [1]، وهذا يعني أنه صبّ المنهج الماركسي على تراث لا علاقة له به، وهذا يجعله في إطار الفكر المنقول الذي نعرف موقف "حسن حنفي" منه، ومن الثقافة الغازية. ويمكن أن يضاف إلى "طيب تيزيني" "زكي نجيب محمود" و"محمد أركون" وينتهي الأمر عنده إلى أنّ هذا المنهج المنقول لم يفلح في التّعامل مع التراث، فهل طبق هؤلاء الّذين (ذكرهم) المنهج المنقول؟ وكلهم لهم جهود كبيرة في التّعامل مع التراث وخاصة "طيب تيزيني" و"الجابري"، ولم يشر إلى أوجه التّقصير في أي المنهجين، ولم يصنّف المهتمين بالتراث، لقد أشار إلى اليسار عندما اختار الجوانب التقدمية من التّراث مثل المعتزلة ونظريات الإسلام في الشورى أو في الملكية العامة أو تنظيم الزكاة ...إلخ، وعدّ منهجه جزئيا.

وإذا كانت الثقافة الغازية عند الباحث لا تخدم التراث، بل ربّما تقف في طريقه كما في الزمن الاستعماري ولهذا وقف في وجهها وخصص لها الجزء الثاني من كتابه"التراث والتجديد" وسماه "موقفنا من التراث الغربي" وهو هجوم مضاد على الحضارات الغازية، وعلى رأسها الحضارة الغربية♣ هذا الموقف يمتد إلى المستشرقين فيرى "أنّ منهجهم إسقاطي؛ إذ المستشرق لا يرى في الظاهرة التي أمامه شيئا، ولا يرى فيها إلاّ صورته الذهنية"[2] ،ولأنّ تكوينه ونمط التّصوير العربي ودينه كلّ ذلك يفعل فعله في تفسيره للظواهر الّتي يدرسها

الديني)، تيزيني(طيب)(مشروع رؤية جديدة للفكر العربي من العصر الجاهلي حتى المرحلة المعاصرة، من التراث إلى الثورة حول نظرية مقترحة في قضيةالتراث العربي، دار ابن خلدون 1976) ،حنفي(حسن)المصدر نفسه، ص27

[1]. حنفي(حسن)، التراث والتجديد، موقفنا من التراث القديم ، المرجع السابق ، هامش ص14

♣ . للاستزادة ينظر حنفي(حسن)، مقدمة في علم الاستغراب، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 2006،ص 113. 114. 115 ،والتراث والتجديد ، مرجع سابق، ص130

[2]. حنفي(حسن)، التراث والتجديد، موقفنا من التراث القديم ، المرجع السابق ، هامش 130

ويسمي الإسلام محمدية نسبة إلى محمد "عليه الصلاة والسلام" كما نسبت المسيحية إلى المسيح "عليه السلام"، وكثيرا ما تحدّث المستشرقون عن الكنيسة الإسلامية حملا على الكنيسة المسيحية؛ لأنّ هذا المستشرق أو ذاك قد نشأ في بيئة كهنوتية مسيحية، فإنّ هذه النشأة تحجب عنه الحقيقة حتى إذا تعلق الأمر بتفسير حركات اجتماعية وسياسية ودينية كالمعتزلة والقرامطة وثورة الزنج نشأ عنده موقف مضاد صرفه عن موضوعيته، وجعله يقول:" وتحديد موقفنا من التّراث الغربي جزء من حركة التاريخ وتطور الحضارة... كما أنّه تحليل لواقعنا المعاصر، الذي أصبح التراث الغربي جزءا من تكوينه الثقافي، كما أنّه واجب وطني وقومي من أجل تأصيل موقفنا الحضاري، والقيام بالحركة التي لم نقم بها حتى الآن، وهي معركتنا مع الثقافة الغربية الوافدة، ويستثني من هذه الثقافة الماركسية؛ لأنّها في اعتقاده نظرة علمية للواقع[1] وبسبب هذا الموقف من الثقافة الغازية جعل قسما من رسالته يعالج هذا الموضوع وعنوانه "موقفنا من التراث الغربي"[2]، وطوّر موقفه هذا حتى كاد أن يتحوّل إلى مشروع يقابل مشروعه في تحديد التراث وسماه "مقدمة في الاستغراب" ولعلّه تطوير للجزء الثاني من رسالته بعنوان "موقفنا من التراث الغربي" ويصبح هذا مشروعا ويعرض هذا المشروع ذا الجبهات الثلاث: موقفنا من التراث القديم، موقفنا من التّراث الغربي، موقفنا من الواقع الذي هو أساس الابداع، ويجعل مشروعه هذا "جدلا بين الأنا والآخر"[3]، وهذا الجدل قد يكون ايجابيا يستفيد منه الطرفان ضمن ما يسمى حوار الحضارات إذا كان على مستوى واحد من القدرة والاستعداد للإفادة، غير أنّ الأنا "تبدو أقلّ قدرة واستعدادا من الآخر، ولهذا يحشد الكاتب كلّ طاقاته لمعرفته هذا الصنف، فيقول: "وبالرغم من أنّ هذه الجبهة الثانية (الموقف من الغرب وثقافته)أقصر عمرا حوالي مائتي عام في وعيينا القومي في مقابل الجبهة الأولى حوالي أربعة عشر قرنا إلاّ أنّها بدأت تأخذ حجما في وعينا أكثر من حجمها

---

[1]. ينظر حنفي(حسن)، التراث والتجديد، موقفنا من التراث القديم ،المرجع السابق، ص152، 153

[2]. ينظر المرجع نفسه، ص152

[3]. حنفي(حسن)، مقدمة في علم الاستغراب، المرجع السابق، ص11

الحقيقي، وهو ما نسميه بظاهرة التّغريب"[1]، فالسجال بين الأنا والآخر له امتداد تاريخي، والآخر أقلّ منه امتداداً تاريخيا، لكن الكفّة رجحت له؛ لأنّ الأرضية (الواقع) تناسبه أكثر مما تناسب (الأنا)، فالنتيجة في هذه الحالة تكون للآخر.

ويرى أنّ الجبهات الثلاث ليست منفصلة، بل تتداخل ويخدم بعضها بعضا، وإعادة بناء التّراث بحيث يكون قادرا على الدّخول في تحدّيات العصر الرئيسية يساعد على وقف التّغريب، الّذي وقعت فيه (خاصة ... النّخبة)، "فهي لا تعلم من التّراث إلاّ التّراث المضاد لمصالح الأمة...، فلم تجد حلا إلاّ في التراث الغربي، وأخذ موقف من الغرب يساعد المتغربين على أخذ موقف نقدي من التراث بدلا من الهروب إليه، وعلى إعادة اكتشاف التّراث القديم بدلا من الهروب منه"[2]، وهذه الإستراتيجية تقوم بعملية موازنة للواقع، فيعمّ التّوازن في الواقع؛ بحيث لا يطغى أحد الجانبين على الآخر، ويدخلان في حوار بناء لا ينتج عنه إلاّ العناصر الايجابية التي تثمر جوا إبداعيا ما كان يحدث لولا هذا التّوازن الذي جعل الانسجام يفرض نفسه على الواقع.

وقد كتب "مقدمة في علم الاستغراب" لمواجهة التّغريب الذي امتد أثره ليس فقط إلى الحياة الثقافية وتصوراتها للعالم وهدّد استقلالنا الحضاري، بل امتد إلى أساليب الحياة اليومية... وصَاحب الانفتاح الاقتصادي في الرأسمالية العالمية الانفتاح اللغوي على الألفاظ الأجنبية'وهذا يحتّم على الأمة بناء جبهة لمواجهته. ويصبح بناء التراث من أقوى الأسلحة في هذه المعركة، والشروع في إعادة بناء الأنا على نحو يقضي على ضعفها أو على اغترابها.

ويرى الكاتب "أنّ الاستغراب في مقابل الوضع السابق، ومقابل الاستشراق ضرورة ملحة في عصر الثورة المضادة بعد عودة الغرب بهجمته الاستعمارية الثانية، وهدفه كذلك إقالة الثورات

---

[1]. حنفي(حسن)، مقدمة في علم الاستغراب، المرجع السابق، ص13

[2]. المرجع نفسه ، ص12

الحديثة من عثراتها، واستكمال عصر التّحرّر من الاستعمار"[1]، وإعادة بناء التّراث، مقحمة في هذه المعركة، ولا بديل عن التّراث فيها♣، وفي إطار ثقافة حداثية هي" ما بعد الكولونيالية التي يدخل موضوع الاستغراب فيها لبناء الهوية بمعرفة الآخر. والملاحظ أنّ الكاتب في أكثر من موضع من الكتاب تعامل مع التراث (نصوص الدين من قرآن، وسنة ،أو غيرهما) تعامل المستشرقين ببرودة وموضوعية صارمة ، صرامة توحي بأنّه ضد هذا التراث، أو على الأقل لا ينزله منزلته.

[1]. حنفي(حسن)، التراث والتجديد، موقفنا من التراث القديم ، المرجع السابق ، ص13

♣. صار التّراث موضوعا حداثيا في وجه آخر حداثات الغرب ولم يعد علاجا سلبيا تعالج به الشعوب انهيار حاضرها ينظر حنفي(حسن)، مقدمة في علم الاستغراب، ص27

3. مفهوم التراث عند محمد أركون:

يعّد "محمد أركون" واحدا من الرواد الباحثين في التراث العربي القديم، ظهر في أواخر السبعينات، يبدأ منهجه في دراسة التّراث بالجانب التّاريخي، فالمؤرخ في نظره وهو يقرأ ويتفحّص الأخبار والأحداث الماضية يعيد تشكيل النظام الفكري لمرحلة تاريخية بأسرها، و"هدفه هو اكتشاف العلاقات الكائنة بين الفكر اللاهوتي للمؤلف، وبين التّصوّرات والمفاهيم اللغوية السائدة في عصره، وعندما يصل إلى هذه النقطة يمكنه أن يحدّد بوعيه الروابط بين فكره اللاهوتي وتصوّره للغة"[1]، والقضية هنا تتعلّق بالجانب الفكري وبمؤلف بعينه، و يدرس تأثير الثقافة في تعقيدها، وانفعاله بها في جانبه الفكري والسيكولوجي والاجتماعي واللغوي، ومن هنا يجد نفسه في حاجة إلى اللسانيات، وإلى علم النّفس، والى الأنثروبولوجيا، وعلم النّفس التاريخي، والنّص القديم فرض عليه كما يقول أن يتعامل معه بأسلحة حديثة ليفهم لغته وبلاغته ومجازه؛ لأنّ النّص الديني نص فيه مجاز فاختار لقراءته الألسنيات يقول: "وكان للسانيات أهمية كبرى... فإنّني اشتغل باستمرار على النّصوص القديمة، فأول شيء مطلوب مني كمؤرخ (للفكر العربي الإسلامي) هو أن أعرف الشافعي، وكلّ هذا يتطلّب مني قبل كلّ شيء أن أفكك لغة النّص ألسنيا لكي أعرف كيف تشكّل"[2]؛ أي النّص وهو بهذا يستخدم كل الجهاز اللغوي الحديث لتحليل النّص وتفكيكه كما قال:"فهو هنا يجعل القرآن نصا مثل بقية النصوص يخضع في التّحليل للعمليات الإجرائية الّتي يخضع لها النّص البشري ثم وهو يفعل ذلك يرمي إلى نزع الجانب الديني من النّص القرآني، فالتّركيز على البنية اللغوية والنّحوية واللفظية للنّص الديني يحرّر القارئ من هيبة النّص على الصعيد اللاهوتي إذ أنّ هذا النّص فوق الزّمان والمكان لكي يصبح مثل أيّ نص لغوي يخضع لقوانين الصرف والنّحو ..."[3] وهذا يعني نزع القداسة عن النّص القرآني ومساواته بالنّص

---

[1]. أركون(محمد)، الفكر الإسلامي نقد واجتهاد، ترج هاشم صالح، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر1993، ص235

[2]. المرجع نفسه، ص235

[3]. نايلة أبي نادر، التراث والمنهج، بين أركون والجابري، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، ط1، 2008،ص 46

البشري، ويلحظ القارئ جرأة هذا المنهج على نّص مقدس له مكانته عند المسلمين، وهي جرأة سبقه إليها المستشرقون منهم "ارنست رينان"Ernst Renan وغيره من المستشرقين، والظاهر أنّه تسلح بأسلحتهم، وسعى إلى تحقيق أهدافهم، أو بعض أهدافهم، ولو بطريق مختلف، ولكنّه حاول أن يخفف من جرأته حين يفرّق بين معنيين للدين، الأول روحاني ومنزه، والثاني أقرب إلى الإيديولوجيا والسلطة الحاكمة" وهذا طبعا لا يعفيه من الجرأة الزائدة في التعامل مع النّص القرآني، وتطبيق مناهج نقد النص البشري عليه.

ويرى أنّ الأنظمة العقيدية كلّها بما فيها الدينية تخضع للتاريخية، ولا يمكنها أن تكون خارج التاريخ؛ أي أنّه يطبق المنهجية التاريخية والإبستمولوجية على القرآن وعلى التراث الإسلامي الكلي[1]، كما يرى أنّ نصوص "القرآن والأناجيل مجازات عالية تتكلّم عن الوضع البشري، إنّ هذه المجازات لا يمكن أن تكون قانونا واضحا"[2]، وهذا إلى حد ما دعوة إلى التّحلل من النّص الديني، وبذات المنهج والنظرة يقرّر "أنّ القرآن احتفظ بالكثير من الشّعائر والعقائد الخاصة بالدين العربي السابق عليه، فمثلا شعيرة الحج إلى مكة، والإيمان بالجن، والتّصورات الأسطورية المشكّلة عن الشعوب القديمة، ولكن القرآن يستولي من جديد على أنقاض الخطاب الاجتماعي القديم، هذا من أجل بناء قصر إيديولوجي"[3]، ولعلّ هذا يعود إلى المنهج الذي طبقه وهو الانثربولوجيا الدينية، وهي تدرس النّص الشفوي قبل الكتابي، بل إنّه يفهم من كلامه أن يعاد قراءة سورة التوبةخاصة الآية 30 لتخفيف لهجتها، ويرى أنّ الزمن الذي أنزلت فيه وهذا الزمن يختلفان، وأن الصراعات العقدية في ذلك الوقت كانت

---

[1]. ينظر نايلة أبي نادر، التراث والمنهج، بين أركون والجابري، المرجع السابق، ص90

[2]. أركون(محمد)تاريخية الفكر العربي الإسلامي، تر هاشم صالح، مركز الإنماء القومي ، الدار البيضاء، ط3، 1998، ص299

[3]. أركون(محمد)، الفكر الإسلامي، نقد واجتهاد، المرجع السابق، ص141، ويذكر في كتابه "أين هو الفكر الإسلامي المعاصر، دار ساقي، بيروت ط2، 1995: إنّ الوظيفة النبوية لا يمكن أن تمارس دورها إلاّ في بيئة معرفية ومؤسساتية تفضل الأسطورة على التاريخ، والروح على الزمن والعجيب الخارق ...على العقلاني الوضعي، ص 64

شديدة، ولعلّها هي التي رفعت من لهجة سورة التوبة[1]، ويوضح فكرته أكثر قائلا:" إنّ وصف المعارضين يختزل إلى اسم واحد المشركين، فقد جرى رميهم جميعا، وبكل قسوة في ساحة الشر والسلب والموت من دون تقديم أي تبرير لهذه الإدانة ... ولكن هنا كما في أي مكان آخر فإنّ الرّهان الديني هو الّذي يشتغل، أو يمارس دوره بصفته دكتاتورية النهاية"[2].

ولم تنج السيرة النبوية من هذا المنهج، يقول: إنّ أيّ محاولة لكتابة السيرة الذاتية لمحمد (صلى الله عليه وسلم)، ولكل شخصية دينية كبرى أخرى(يساوي بين النّبي صلى الله عليه وسلم وبين غيره من البشر) ينبغي أن تبتدئ مسبقا بتوضيح الروابط الكائنة بين المعرفة الأسطورية والمعرفة التاريخية من أجل أن نتجاوز في آن معا الحكايات الأسطورية التي يقدّمها التّراث بصفتها حقائق تاريخية أو وقائع تاريخيةثابتة"[3] وكأنه يريد مصالحة مع عصر الأنوار وعقل النهضة الأوروبية.

ويذكر القمني في الاتّجاه نفسه: "كيف تحوّل الحدث التاريخي في صدر الإسلام إلى حدث أسطوري إبان تواتر الوحي في عهد النبي صلى الله عليه وسلّم، والزيادة الهائلة و المكثّفة في أسطرة الوقائع عند تدوين التّراث في سجلات الإخباريين"[4]،وليس هناك من تفسير لتحوّل الحدث التاريخي إلى حدث أسطوري إلاّ بتأثيره في النّاس وتداولهم له، هذا التّحول وسمه بالأسطورية، ولا يخفى على النبيه أنّ هذا تجنٍ على الحقيقة، وفي صلة الدين بالأسطورة يذهب "القمني" إلى أنه" لم تعد الأسطورة تفي بمطلب مواكبتها (للواقع)، ممّا أدى إلى تجلي الدين كبديل معرفي أشمل وأقدر على المعالجة المعرفية، وحل إشكاليات مستجدة لم تعد الأسطورة كافية لحلها، ومعالجتها، إضافة إلى العنصر الجديد الذي تلبّسه الدين ليتميّز عن الأسطورة، فبينما كانت الأسطورة بعيدة تماما عن الفردية، وغير مفروضة، فيحق للناس

---

[1]. أركون(محمد)، الفكر الإسلامي، نقد واجتهاد، المرجع السابق ، ص140

[2]. أركون(محمد)، القرآن من التفسير الموروث إلى تحليل الخطاب الديني، ترج، هاشم صالح، دار الطليعة بيروت، ط1، 2001، ص64

[3]. أركون(محمد)تاريخية الفكر العربي الإسلامي، نقد واجتهاد المرجع السابق، ص93

[4]. محمود القمني(سيد)، الأسطورة والتّراث، سينا للنشر، 1991، ص23

تصديقها أو رفضها والعمل بأشراطها أو بأشراط أخرى، فإن الدّين جاء بدوره بفعل ظروف موضوعية، لكن دخل فيه الجانب الفردي واللّمسة العبقرية لأشخاص بعينهم بعد أن أصبح توجيها مخططا، ومبرمجا عن وعي...، ونشأ نشأتها، أي نتيجة الجهل المعرفي، والأمل في ما هو أفضل[1]، وهذا يعني كما جاء أنّ الأسطورة هي أصل الدين، وهي السابقة عليه على الأقل.

إنّ هذا الذي سبق يدخل في مشروعه الخاص بنقد العقل الإسلامي، ويرى أن الإسلام فعل في التاريخ، وليس خارج التّاريخ، ويدعم منهجه هذا بصورة أكثر وضوحا، قائلا: لا يمكن البناء على الأنقاض،أو تشييد بيت جديد نظيف منفتح على الهواء والشمس بدون هدم البيت القديم،وتفكيك أساساته التي لم تعد صالحة، وإذن فالمرحلة السلبية(بالنسبة إلى منهجه ضرورية) لا يمكن التّوصل إلى الإيجاب قبل المرور بالسلب؛ وهذا يعني تدمير التّراث...[2]كل هذا يدفعنا إلى التساؤل: ما هو المشروع الذي في ذهن "أركون" ليعيد البناء على أساسه؟ وهل هو البناء السابق،أم بناء جديد ؟والسؤال الجوهري هل القرآن من التراث؟ومادام قد قال: إنّ الإسلام في التاريخ فعلا، وليس خارج التاريخ[3]فهذا يعني أنّه يدرس كما تدرس أفعال البشر في منهج أركون، ومادام قد طبق أيضا . بالإضافة إلى اللسانيات والتاريخية♣ . الانثروبولوجيا الدينية التي لا تميّز بين الثقافات البشرية و"تركز على كيفية تلقي الدين في المجتمع، والتّفاعل معه على صعيد التراث الشفهي أم على صعيد التراث الكتابي، وفي هذا الإطار تدرس التّقديس، والغريب، والمدهش، والعامل الشفهي والكتابي".[4]

---

[1]. ينظر محمود القمني(سيد)، الأسطورة والتّراث، مرجع سابق، ص ص 23. 24

[2]. أركون(محمد)، الإسلام، أوروبا، الغرب.. رهانات المعنى وإرادات الهيمنة, ترج وإسهام هاشم صالح، دار الساقي، بيروت، 1995، ص201

[3]. أركون(محمد)، الفكر الإسلامي قراءة علمية ، تر هاشم صالح، مركز الإنماء القومي، بيروت 1987، ص61

♣. يعرفها أركون صياغة علمية مستخدمة من قبل الفلاسفة الوجوديين عن الامتياز الخاص للثقافة التي تشكل في مجموعها مصير البشرية، أركون(محمد)الفكر الإسلامي قراءة علمية، مرجع سابق، ص62

[4]. نايلة أبي نادر، التراث والمنهج، بين أركون والجابري، المرجع السابق، ص105

وإذا أضيف إلى ما سبق توظيف الكاتب للمنهج السيميائي فإنّ عمله يصبح أكثر موضوعية في هذا الإطار، وأنّ الّذي ذهب إليه في اتّجاهه فرضه تطبيق هذه المناهج، و مسؤوليته هنا كما يبدو هي مسئولية المناهج، فهي الّتي حققت الموضوعية، وهذا ليس صحيحا، ففي كلّ ما طبقه ينتهي إلى نتائج سلبية عكس المتوقع.

إنّ المنهج الّذي اتّبعه "أركون" وما حشد فيه من علوم (تاريخ، فلسفة، ألسنيات وسيميائيات وانثروبولوجيا، وعلم النّفس التاريخي) منهج غربي استعمله في التّعامل مع النّص القديم، والنّص الديني خاصة، فهو بهذا يحطب في حبل الغرب بوسائله لتحقيق أهدافه، فيقول" وأنا أولي أهمية كبرى للفكر الأوروبي إلى درجة أنّ الإسلاميين يتهمونني بالتبعية للغرب"[1]، ويضيف "أنا لست أصوليا ما ضويا، ولا أعتقد بإمكانية إعادة الماضي، والعصور الخالية الشيء الّذي أريده هو إقامة مقارنة جادة وصارمة إلى أبعد حد ممكن بين البعد الديني بكل ما يعنيه من قيمة روحية بالنسبة لوجود البشر وبين فتوحات الحرية، التي حققها العقل العلماني في أوروبا، والتي لا ينبغي إنكارها، والتّراجع عنها بأي حال من الأحوال"[2]، وإذاً فالهدف هو خدمة حرية الإنسان، وأن تراثنا يجب أن يوافق هذه الفتوحات التي حدثت في أوروبا نتيجة جهود العقل الأوروبي التي لا تراجع عنها، فما وافق هذا العقل من تراثنا يقبل به، وما خالف يرفضه، أو يبحث له عن تفسير حتّى يتوافق مع "فتوحات الحرية كما فعل مع سورة التوبة♣.وفي كل ما كتب لم يتعرض إلى الحداثة إلاّ في القليل، وحتى ما جاء عن التّراث، لم يكن في خدمته، ولعلّ في هذا تفسيرا لميله إلى الحداثة، وكما حدثت في الغرب بمناهج الغرب ونظرة ورؤية الغرب، ومن يقرأ بهذه الصورة يحس أنّه يريد تغريبنا، ويفضل

---

[1]. أركون(محمد)، الفكر الإسلامي، نقد واجتهاد المرجع السابق، ص254

[2]. المرجع نفسه، ص256

♣. درس سورة العلق والكهف والفاتحة بذات المنهج الذي درس به سورة التوبة

"أركون" تعبير ما فوق الحداثة؛ أي العقل الّذي يشمل الحداثة الغربية وما فوقها العقل الذي يرتفع فوق كلّ التّجارب البشرية التي حصلت حتى الآن بما فيها تجربة الحداثة.[1]

وهو هنا يعرض التراث الإسلامي على العقل الغربي، وما أنتج من حداثة مع علمه أنّ العقل الفلسفي أو العلمي السائد الحديث يحاول أن يسيطر على العقل الديني مع انتقاده لبعض المفكرين مثل "هابر ماس"Habermas، وفوكوFoukault لأنّهملم يهتموا بالتراث الإسلامي.

[1]. أركون(محمد)، قضايا في نقد العقل الديني، كيف نفهم الإسلام اليوم، ترج وتع هاشم صالح، بيروت ، دار الطليعة 1998، ص216

4. مفهوم التراث عند أدونيس(علي أحمد سعيد):

كانت فترة الخمسينيات فترة اهتمام بالتراث بدافع الحداثة من الجانب السياسي والجانب الثقافي والجانب الأدبي وبخاصة الشعر، وقد بدأت الحداثة في العراق في أواخر الأربعينيات عند بعض شعراء العراق الذين تأثروا بالشعر الإنجليزي♣، وانتشرت الدعوة إلى التّجديد في الشعر في الوطن العربي ونظر من خلال هذه الحركة إلى التّراث من زاويتين: زاوية ايجابية تأخذ في الاعتبار حاجات الشّعوب العربية الحديثة العهد باستقلالها إلى تراثها لتبني هويّتها وتتعرف من خلال تراثها على هذه الهوية؛ ليكون التراث من هذه الزاوية عنصرا إيجابيا في معركة الشعوب العربية في التنمية

أما من الزاوية الأخرى فينظر إلى التراث على أنّه معرقل للتنمية وداع إلى التّقليد الذي يهمل حاجات العصر في الحياة العامة وفي الفنون والشعر خاصة والفترة كانت فترة غلبة اليسار على الحركة التحررية عموما ومن ثمّ يكون المنهج الاشتراكي هو المحكم في السياسة وفي الثقافة أو بمعنى أوسع النظرة الحداثية للتراث من منطلق يساري أو ليبرالي على الأقل و استعراض بعض أسماء الذين اهتموا بالتراث يبين بوضوح نوع النظرة إلى التراث من بينهم "أدونيس، وحسين مروة وحسن حنفي وزكي نجيب محمود وطيب تيزيني" ويبدو أنّ أدونيس كان من الأوائل من اهتموا بالتراث والحداثة؛ ولأنّه شاعر – كان بسبب ذلك– يعاني التراث ويعاني الحداثة عندما يكتب قصيدة ينتظم ضمن الشّعراء المحدثين في ميدان الشعر المنضوين تحت لواء حركة التجديد اشتهر في العراق وفي لبنان وفي مصر ثمّ

♣. رواد الشعر في العراق: السياب، ونازك الملائكة، والبياتي، درسوا في دار المعلمين الانجليزية، وتأثروا بإليوتوستويل، وبعضهم يذكر أن هؤلاء الشعراء مسبوقون بـ باكثير وعوض(لويس)، ينظر توفيق (حسن)، شعر بدر شاكر السياب دراسة فنية وفكرية، دار السلام للنشر والتوزيع، ط2، 2009، ص ص، 263 و 270

توسّعت فهو في الحداثة مع الشّعراء الحداثيين، وهو في مجال وعي التراث عموما يهتم بالشعر وغيره، وهنا يجد نفسه منضويا تحت لواء المهتمين بالتراث والباحثين فيه فدوره مزدوج و فكره أيضا مزدوج، فهو ينهج منهج اليسار في إتباع المنهج المادي وتطبيقه على موضوعاته وأحيانا يطبق المناهج الأخرى كما درسها في الغرب بحكم ثقافته الفرنسية وانتمائه إلى هذه الثقافة واطّلاعه عليها وتبنيه لها، يقول: "أحب هنا أن أعترف بأنني كنت بين من أخذوا بثقافة الغرب...فقراءة بودلييرBaudelaire هيّ التي غيّرت معرفتي بأبي نواس، وكشفت لي عن شعريته وحداثته، وقراءة مالارميهMalarméهي التي أوضحت لي أسرار اللغة الشعرية وأبعادها الحديثة عند أبي تمام، وقراءة رامبوRimbaudونرفال Nerval وبريتونBretoneهي التي قادتني إلى اكتشاف التّجربة الصوفية بفرادتها وبهائها"[1] فقراءته لبودلييرBaudelaireومالارميهMalarmé ورامبوRimbaudوبحكم هذه الثقافة (المتحررة) كان موقفه من التراث أكثر حدة من غيره ،وكل ذلك كان له تأثير في مفهومه للحداثة وللتراث، ولأنّه شاعر كما ذكرنا يدفعه قلق الشاعر إلى البحث عن الجديد لعلّ هذا الوضع هو الذي جعلّه ينظر إلى التراث هذه النظرة السلبية ويحس أنّه معرقل♣ وربما بكتبه وبياناته يؤسس منهجا ينظر به إلى التراث ويتعامل معه وبدأ "بمجلة شعر" "ومقدمة لدراسة الشعر العربي" "وزمن الشعر" و"فاتحة لنهاية القرن"، ثمّ بيانات كلّها تحدّد علاقته بالتراث ولعلّ أهمها كتابه" الثابت والمتحول"، وفيه يظهر موقفه بوضوح إذ يأخذ في دراسة العصور الثلاثة الأولى للتاريخ الإسلامي ويدرس فيها الثابت والمتحوّل♣ ولعلّ هذا الكتاب هو خلاصة تجربته وموقفه فقد سبقه "مقدمة للشعر العربي" و"زمن الشعر" وفيهما موقفه ومفهومه للتراث غير أنّه تجلى أكثر وتعمق أكثر في "الثابت والمتحول" وهو إذ يدرس التراث جعله ضمن ثقافة الأمة مع ما في ذلك من صعوبة يقول: "وإنّما أتناول ثقافة أمة بكاملها في عهدها

---

[1]. أدونيس(علي أحمد سعيد)، الشعرية العربية ، دار الآداب، ط2، 1989، ص86

♣ . أحيانا يتناقض أدو نيس، وسنشير إلى ذلك في حينه

♣ . هل الثابت مستقل عن المتحوّل

التّأسيسي وأتناول عبر ذلك شخصيتها الحضارية"[1]، وهذا ما جعله يحصر دراسته في العصور الثلاثة الأولى ولكي يدرس الاتباع والإبداع وهذا الاختيار تم بناءً على ما عرضه في "مقدمة في الشعر العربي"، أو في "زمن الشعر" أو في "مجلة شعر" والقاعدة التي ينطلق منها هي الإبداع فما كان إبداعا فهو المتحّول، وما كان ثابتا فهو التّقليد أو الاتباع.

وكتاب مختارات في "ديوان الشعر العربي"[♣] ينحو فيه هذا المنحى وموقفه من التراث عام يشمل السلطة والدين والشعر والفقه والفلسفة ...إلخ وهو في تعامله مع التراث متأثر بالفكر الغربي (موقف الأوروبيين من تراثهم والمنهج منذ عصر النهضة والأنوار والمتمثل في نزع القداسة عن التراث بما فيه الدين.وهذا يظهر في المنهج المتبع عند أدونيس في قوله ولكي أدرس التراث" عليّ أن أتناول ثقافة أمة بكاملها في عهدها التّأسيسي(القرون الثلاثة) وأتناول شخصياتها الحضارية[2] وانّ منهجه في ذلك لا ينطلق من الفرضيات بل من الوقائع والأفكار ومن الكلي إلى الجزئي ولكي يدرس ظاهرتي الاتباع والإبداع لابد له من دراسة مجموعة من الظواهر في الثقافية(الفقه الفلسفة الدين النقد...إلخ)وهذا يعني أنه تسلح بمجموعة من العلوم ليصل بمنهجه هذا إلى الحقيقة التي يريدها بكل موضوعية وهذا المنهج جعله أيضا يحصر ميدان دراسته أكثر (في القرون الثلاثة الأولى الهجرية) وذكر هو "أنّ هذه القرون هي التي انعقد الإجماع على أنّها تشكل مراحل التأسيس والتّأصيل"[3] ودرس أيضا العلاقة بين الاتباع والإبداع في ظل صراع مصالح متناقضة فحتّم عليه المنهج الذي اختاره دراسة العلاقة الجدلية بينهما "جدلية الرفض والقبول التي هي الظاهرة الأكثر طبيعية وواقعية

---

[1]. أدونيس، (علي أحمد سعيد)، الثابت والمتحوّل، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، 1. الأصول ،دار العودة بيروت،ط1، 1974، ص 21

[♣] . طبع في ثلاثة أجزاء بين 1964. 1968، ج1وج2 عام 1964، ج3، 1968

[2]. ينظر أدونيس(علي أحمد سعيد)، الثابت والمتحوّل، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، 1. الأصول، المرجع السابق، ص 21

[3] . المرجع نفسه، ص21

في الثقافة"[1] وأسلحته كما قال" هي التراث نفسه، وأضاف إلى هذا مجموعة علوم منها التاريخ وعلم الاجتماع وعلم الحضارة والانثروبولوجيا وغيرها ليدرس حجم الظاهرة، وعلاقتها بمحيطها وأسباب الصراع العميقة ونتائجه[2]، ويرى أن هذا الاتباع لم يكن في الشعر الجاهلي فقد رأينا من ثار على القيم الجاهلية مثل الصعاليك.

وإذًا فليس الاتباع في العقل العربي وإنما في الرؤية الدينية الإسلامية التي كانت نفيا للحياة الجاهلية وتأسيسا لحياة وثقافة جديدتين وكانت . بما هي تأسيس . أصلا جامعا صورته الوحي ومادته الأمة النظام، ورأى أنّ الشّعر ذاته لا يفسر ظاهرة الاتباع؛ لأنه جزء من كل حضاري وإنّما الّذي يفسر هو المبنى الديني لهذا الكل[3]سارت في سياقه اتباعية في الحكم فالخليفة أبو بكر يقتدي برسول الله صلى الله عليه وسلم وعمر يقتدي بأبي بكر وهكذا وكلهم يقتدي برسول الله صلى الله عليه وسلم ومعنى هذا أنّ الحكم يتجه إلى الماضي ويستلهمه، وتجربة تأسيس الدولة مازالت جديدة فكيف نجدّد في الجديد؟♣ والحق أنّ البناء على القديم في بداية الخلافة أمر متوقع؛ لأنّ أول من بنى الدولة النبي محمد صلى الله عليه وسلم على أسس يتحكم فيها الدين أو بمعنى آخر الدين هو الّذي يسيّر حياة المسلمين فإذا جاء "أبو بكر" أو "عمر" أو "عثمان" وبنوا عليها فالأمر منطقي لكن الحياة عندما توسعت وتشعبت بقي المسلمون يستوحون الدين في حياتهم ولكن عندما بدأت الحياة تتسع استجابوا لهذا التوسع فدوّنوا الدواوين، وبنوا المدن وأسسوا الجيوش بناء على هذا. وحتى الفقه وهو الصق بالقرآن والسنة، جاء بالإجماع والاستحسان والقياس، وهذه كلها تسير في ظل التّطور والتّقدم وقول "عمر بن الخطاب" "الحق قديم" ليس كما فهم "أدونيس" الحق قديم، وإنّما يعني بها الحق معروف واضح المعالم وأنّ غيره يقاس عليه لاتقاء الاجتهادات المرتبكة

---

[1]. ينظر أدونيس(علي أحمد سعيد)، الثابت والمتحوّل، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، 1. الأصول ، ص22

[2]. المرجع نفسه، ص22

[3]. ينظر المرجع نفسه ، ص20

♣. ولعل التجديد في الحكم بطيء فإذا عرضنا التاريخ الفرعوني أو الروماني أو غيرهما فلا نجد ظواهر تجديدية بارزة

وإذا كان مفهوم الحق غير واضح في ذهن المدافع عنه، وليس بمعنى أنه يشد الحاكم أو الفقيه إلى الوراء. وفي هذا الإطار (السياسة والحكم "ينطلق أدونيس من منطلق أفكار عصر الأنوار وأفكار الثورة الفرنسية ليفسر تاريخا سابقا فيذكر أن الإنسان أو المواطن يسمى (المكلف) يؤدي الواجبات قبل أن تكون له حقوق بل ليس للفرد عنده حقوق"[1] وفي تفسيره لمفهوم الكسب يربطه بالتقليد في ميدان الشعر – فالتقليد عنده كسب أو أنّه نتيجة كسب؛ لأنّ العبد عاجز عن خلق أفعاله أي عن الفعل أو العمل إلاّ بمعناه الكسبي، ويربط هذا الموضوع بالشعر ويراه كسبا، وأنّ الشاعر اللاحق بأصول الشعر تشبه علاقته علاقة الفقيه بالأصول الدينية[2]، وكأنّ الفقيه صار ناقدا يتحكم في عمود الشعر، وهو الذي يرسم للشعر طريق الإبداع بل إنّ النّقد التقليدي يقف من الشعر موقف الفقيه من النّص الشرعي،[3] والناقد بهذا الموقف يصبح فقيه شعر، والشعر يصبح شعرا فقهيا، ويضيع الشعر ويضيع الإبداع وهذا النوع من النقد ينفي ذات الشاعر أي نفي باطن الشاعر توكيد للظاهر السائد، فليس عقل الشاعر أو رأيه هو الّذي يقرّر حسن الشعر وقبحه، وإنّما العادة هي التي تقرّر(أي الدين)، ومن ثمّ فإن ناقد الشعر نائب الفقيه في ميدان الشعر وإبداع الشعر عنده نوع من القياس كما هو في الفقة، إذ يقاس الكلام المحدث على الكلام القديم ليعرف مدى صحته كذلك أخذ العلماء يقيسون لشعر المحدث على الشعر القديم؛[4] أي أن الشاعر بهذا المعنى مشلول الإرادة، ولا يستطيع الإبداع إلاّ في مساحة حددت له مسبقا بقول الشعر دون فعل الذات، وإذا قال قلّد ، يقول عن "أحمد شوقي" في ديوان النهضة: "فإبداعه إبداع تقليد لا إبداع توليد على أساس أنّ التجديد عند العرب ليس إلا القاعدة التالية فكّر أيها الشاعر بما شئت، وجدّد كما تريد ولكن ضمن القواعد التي تقررت، والمبادئ التي ترسخت"[5]، والتقليد بهذا المعنى يسري

---

[1]. أدونيس،(علي أحمد سعيد)، الثابت والمتحوّل، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، المرجع السابق، ص42–43

[2]. ينظر المرجع نفسه، ص47

[3]. المرجع نفسه، ص49

[4]. المرجع نفسه، ص60

[5] . أدونيس(علي أحمد سعيد)، أحمد شوقي، ديوان النهضة، دار العلم للملايين، 1982، ص ص 13.12

في دم الأمة في الفقه وفي السنة وفي الحكم وفي الفكر وفي الشعر وفي كل ذلك يجب العودة إلى الأصل والنسج على منواله في الشعر أو في غيره، وينتهي إلى القول بأنّ الشعر بعد الإسلام لم يكن له معنى إلاّ من حيث أنّه كلام حسن أو سيء وفق ما يأمر به الدين وينهى، وينطلق من مقولة "عمر بن الخطاب رضي الله عنه" "أنّ الشعر في الجاهلية أصح علم" جاء الإسلام فأبطل أن يكون الشعر كذلك؛ لأنّه ارتبط بالأخلاق، والشعر الصحيح عنده هو ما تجمع عليه أكثرية الأذواق، الإجماع في الفقه الإجماع في الشعر، أي ارتبط بالثابت أي الماضي وأجمل عوامل ترسخ التقليد –الاتباعية في –

1. الشعر العربي إبان الفتح كانغازيا، هذا الشعور جعله يحس أنّ شعوب البلدان المفتوحة لا تختلف عنه وحسب، وإنّما هي دونه فدفعه هذا إلى التّمسك بلغته ودينه؛ لأنّه يجد فيها شخصيته وتميّزه عن غيره

2. الفتح نشأ عنه ردود فعل تحولت إلى صراع بين العرب وغير العرب، وهذا جعل العرب يميلون إلى حفظ الأشكال الموروثة، وبخاصة اللغوية الدينية لأنها اقترنت بكيانهم، وأحسوا أن المساس بها مساس بوجودهم

3. العربي بطبيعته البدوية ينظر إلى الحياة مجزأة لا كلا، ويقبل التغير في أشكالها لكنّه لا يقبل تغيّر طرائق التعبير عنها، ولا شك أنّ أدونيس هو يمتح ممّا متح منه المستشرقون في وصفهم العقلية العربية بأنها تجزيئية يصعب عليها تصوّر الكل وأنّها مادية لكنهم لم يقولوا أنه يجب التغيير في الطبيعة ، ولا يجب التغيير في التعبير عنها، ولم يقل بها إلاّ أ"دونيس"، وهي تتناقض مع ما أشار إليه من قبل، ويتوافق مع أستاذه" بولس نويا" الذي نسب اللامتغيّر للجاهلية وليس للإسلام، هنا نتساءل إذا لم تكن هناك عوامل لعبت دورها في تسليط الذهنية الجاهلية على العالم العربي أو بعبارة أدق في "استرجاع الإسلام للجاهلية بعد أن ألغاها وجعلها المثال الأعلى اللامتغير في الشعر"[1] ويضيف" أليست هذه العودة إلى الماضي البعيد عبارة عن حنين الإنسان إلى الفردوس المفقود، أو حنينه إلى حضن الأم، أو

[1]. أدونيس،(علي أحمد سعيد)، الثابت والمتحوّل، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، المرجع السابق، ص11

كما قال "يونغ"Jung انبعاث للمثل القديمة في صميم اللاوعي♣ ، وأن الوقوف على الأطلال ليس عودة إلى الجاهلية بقدر ما هو عودة إلى أعمق الرموز في تاريخ اللاوعي العربي وعلى ما في هذا القول من خطورة: الإسلام يلغي الجاهلية ثم يجعلها المثل الأعلى للشعر يرد على أدونيس في الكلام السابق ويرد عليه في قوله، ولهذا فالعودة إلى الماضي أو تكرار الماضي ليست ظاهرة خاصة بالعالم العربي وقد نسبتها(يُخاطب أدونيس)إلى الدين وجعلته المسئول عن هذه الظاهرة.

إنّها ظاهرة إنسانية لو غابت لكانت نتائجها وخيمة بالنسبة إلى التوازن الذهني، وهو هنا لم يحمل الرؤية الدينية المسؤولية كلها في الاتباعية في الشعر ولكنّه قال: "إنّها صادفت في بنية الفكر العربي ما ساعدها على تحقيق ما حققته"[1].

وما جعله أدونيس خاصا بالعرب جعله أستاذه إنسانيا وهو الميل إلى استدعاء الماضي بحثا عن توازن ذهني كما قال أستاذه، وهو أيضا لا يخص الدين الإسلامي بهذا المعنى ما دامت آلية إنسانية

والسؤال لماذا لا يفسر الدين الشعر الجاهلي؟ وينتهي به منهجه إلى حصر موضوعه أكثر في الشعر وإذا استعان بعلوم أخرى فلتوضيح ما يتعلق بالشعر، ويرى أن اتباعية الشعر جزء من اتباعية عامة تبدأ بالدين الذي يعارض الشعر، فقد جاء في القرآن "والشعراء يتبعهم الغاوون ... وقرن الشاعر بالساحر والمجنون والكاهن وكذلك قرنه بالشيطان.

وهذا الاقتران في نظر الباحث يجعل الشعر منحرفا عن الحق♣، وأدلته هذه يبرهن بها على أنّ القرآن جاء معاديا للشعر♣، وأنّ أقوال النبي صلى الله عليه وسلم أيضا تسير في ذات

♣ . سبقت الإشارة إليها وسماها أدونيس بالعلاقة الايروسية

[1]. أدونيس(علي أحمد سعيد)، الثابت والمتحوّل، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، المرجع السابق، ص11

♣ . كل ما أشار إليه من آيات هي أقوال المشركين في وصف النبي عليه الصلاة والسلام بأنّه شاعر وكاهن وساحر لينزعوا عنه صفة النبوة، فرد الله عنهم هذه التّهم بقوله تعالى في سورة يس الآية 69، وما علمناه الشعر وما ينبغي له، وبقوله تعالى في سورة الطور الآية 28 "أم يقولون شاعر نتربص به ريب المنون "وهذا المعنى يخالف ما ذهب إليه أدونيس

الاتجاه، وذكر بعض الأحاديث ويقول في كتابه"فاتحة لنهايات القرن":"أما الأصالة الدينية فقد أضحت تعبيرا عن الانفصال بين الإنسان والوحي، باعتبار الوحي حركة خلاقة مغيرة للأمر الذي جعل المتدينين قيودا تعترض الثورة"[1]

يستنتج "أدونيس"موقف الإسلام من الشعر من الموقف العام للإسلام الذي يلغي دور الإنسان في الحياة في السياسة أو الفقه أو الفكر، والإنسان في ظله فاقد لإنسانيته، وفي ضوء هذا يدرس "أدونيس" الشعر وبسبب عجز الإنسان (الشاعر) عن خلق أفعاله (أي الكسب)♣، يصبح الشعر عند هذا الإنسان كسباً والشاعر اللاحق عاجز عن أن يكتب ما يتجاوز به الأصل، ومن هنا كانت علاقة الشاعر بالأصول الشعرية تشبه علاقة الفقيه بالأصول الفقهية[2]؛ لأنّ الشاعر بهذا المعنى ليس له ذات، والشعر نابع من الذات، فإذاً لا يستطيع أن يبدع وعلاقته بالشعر هي الاتباع لا الإبداع، ويبدأ أدونيس الاتباعية من الجاهلية فيرى أن الثقافة العربية في نشأتها وفي شكلها الأكمل: الشعر تعليمية خطابية؛ أي تتوجه أساسا إلى الآخر لتحقيق غاية مباشرة (إقناع ليؤثر؛ أي يعلم ويفيد)[3]، وكانت هذه الثقافة محاكاة للطبيعة، والفعل الإنساني، ومن هنا نفهم دلالة الدور الذي لعبه الشعر في الحياة الجاهلية" كان الشعر يحاكي الإنسان الذي بدوره يحاكي الشعر؛ أي يرى نفسه في مرآة نفسه، كان الشعر الجاهلي يتكلم الحياة الجاهلية ويُكلمنها، كانت الحياة شعرا وكان الشعر حياة[4] والشعر هنا إبداع كما يظهر: يصور الشعر الإنسان الجاهلي ويصوّر الطبيعة والحياة، والحياة به

♣ . وفي موضع آخر يرى أنّ القرآن دافع للتجديد فيقول: ومعنى هذا انّ النص القرآني كان في ... جميع الحالات أساس الحركة الثقافية الإبداعية في المجتمع العربي الإسلامي وينبوعها ومدارها

. أدونيس،(علي أحمد سعيد)، الشعرية العربية، المرجع السابق، ص42

[1]. أدونيس(علي أحمد سعيد)فاتحة لنهايات القرن، دار العودة بيروت، 1980، ص95 وينظر الثابت والمتحول ص36. 37

♣ الكسب عند الاشاعرة عبارة عن تعلق قدرة العبد وإرادته بالفعل المقدور، قالوا: أفعال العباد واقعة بقدرة الله تعالى وحدها وليس بقدرتهم ، ينظر صليبا (جميل)، المعجم الفلسفي ، ج2، ص229

[2]. ينظر أدونيس، (علي أحمد سعيد)،الثابت والمتحوّل، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، المرجع السابق، ص49

[3]. ينظر المرجع نفسه ، ص99

[4]. ينظر المرجع نفسه ، ص99

تصبح شعرا؛ أي أن الشاعر له ذات تحس، وأنه لم يكن يخضع لأي سلطة يصدر عنها بل يصدر من ذاته بتلقائية، وتكشف أيام العرب عن الارتباط العضوي بين البيئة الشعرية والبيئة القبلية فيما بين القبائل وبينها وبين غيرها (قحطانية، عدنانية، ربيعة، تميم، قيس، كنانة) نلحظ هذا الارتباط ويتجلى في صعيدين: صعيد الوحدة بين الشاعر وقبيلته من ناحية وصعيد الوحدة بين ما تمارسه القبيلة وبين ما يقوله الشاعر من ناحية أخرى، وهذه القاعدة العامة للشعر الجاهلي.

ولما جاء الإسلام تدخل التنظير النقدي في مجال الفاعلية الشعرية فحدّد للشعر مجاله: الرؤيا الإسلامية ووظيفته وبذلك خضع لسلطة الدولة، لكنّه بقي على صياغته الجاهلية وفصاحته فصار الشكل جاهليا والمحتوى إسلاميا،[1] وهكذا صار الشعر تابعا وفي هذه الفترة تشكل ما يسمى بالخضرمة وهي فترة انتقال من ناحية وفترة تأسيس من ناحية أخرى[2]؛ أي الانتقال من البنية الشفوية إلى البنية الكتابية، وهي الفترة التي سادت فيها القيم الإسلامية ثم تراجعت في العصر الأموي، وعاد الشعر يستقي من الموروث الجاهلي، ويرى "دونيس" أن تأثير الإسلام كرؤية جديدة لم يؤثر في نفوس شعرائه الأوائل: "حسان بن ثابت، وكعب بن زهير وعبد الله بن رواحة وغيرهم؛ لأنّ الإسلام عندهم كان موضوعا خارجيا في نظر "أدونيس" لا تجربة داخلية، فلم يصدروا في شعرهم عن نظرة جديدة في فهم الإنسان وفهم القيّم التي جاء بها الإسلام، ثم إنّ الشعراء فيما بعد سرعان ما عادوا إلى القيم الجاهلية والارتباط بالتعبير الجاهلي[3]، وهذا ما يجعلنا نتساءل عن فعل الدعوة الإسلامية وهي ثورة بكل معنى الكلمة، لم يحدث تغيرا في الإنسان المسلم لا في نظرته إلى العالم، ولا في ثقافته، ولا في سلوكه الاجتماعي، هذه الحركة إذاً لم تحل دون عودة المسلم إلى الجاهلية على الأقل

---

[1]. ينظر أدونيس، (علي أحمد سعيد)،الثابت والمتحوّل، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، المرجع السابق ، ص99، ويراجع زمن الشعر، دار الساقي، ط6، 2005، ص 81

[2] . ينظر المرجع نفسه ، ص99

[3]. ينظر المرجع نفسه، ص100

في الشعر، ويضاف إلى هذا ما ذكره أستاذه "بولس لويا" سابقا من استرجاع الإسلام للجاهلية بعد إلغائها

بل إنّ أدونيس يرى أنّ (الثقافة الجاهلية)كانت تتضمن بذور الجدلية: الثابت والمتحول، الثابت عنده مرتبط بالقبيلة وقيّمها الخاصة، والمتحول مرتبط بتجربة الخروج عليها ووجد في شعر امرئ القيس، وطرفة، وشعر الصعاليك خميرة صالحة لهذا التحول الذي كان من الممكن أن يتطوّر إلى الإبداع الشعري وإلى غيره ويستمر، لكن بمجيء الإسلام ضعفت الجدلية؛ لأنّ الشعر صار مَعبرا؛ لأنه قضى على البناء القبلي ،وصاغ العرب صياغة جديدة في إطار دولة، وهذا قضاء على الجدلية التي كانت قد بدأت ملامحها في العصر الجاهلي♣، فاختلفت كما يظهر لأدونيس لاختفاء الحرية، وفي نظره أن كل من أتى بجديد في المجتمع الإسلامي في مجال الإبداع والسياسة والاجتماع فهو يسعى إلى طلب الحرية، أو العقل الذي يؤدي إلى الحريّة والإبداع، وهو بهذا المعنى يرى التراث الإسلامي معرقلا للإبداع ، ويرى أدونيس أنّ النّقد الأدبي بعد الإسلام تأثر بالجو الجديد وارتبط بالوظيفة التي أسندها الإسلام للشعر وهي الدفاع عن الدعوة الإسلامية، فقد حدّد القرآن دور الشعر من زاويتين الزاوية الايجابية (الدفاع عن الدعوة)، والزاوية السلبية(وصف الشعراء بأنهم يقولون ما لا يفعلون)♣ وأقوال النبي صلى الله عليه وسلم وأقوال الصحابة تصب في هذا المصب، و"أدونيس" يعترض على هذا القيد لحرية الشعرالذي يترك أثره على مسار تطوّر الشعر منذ ذلك الوقت، وبهذا انقسم الشعر عند "أدونيس" إلى اتباعي(إيجابي) وابداعي(سلبي)، و"أدونيس" ينتصر للسلبي على الايجابي؛ لأنّ الاتباعي ارتبط بالدفاع عن القيم الإسلامية فتلك وظيفته وجماليته، ولهذا كان أكثر النقاد في هذا الجانب من ذوي التكوين الديني(اقرب

♣. الصياغة الجديدة، لكن الشكل الشعري بقي جاهليا، لأنها قيّدت حرية الشعر، فأي جديد في هذه الصياغة

♣. كان موقف الرسول صلى الله عليه وسلم متسامحا إزاء الشعر ويحب سماعه ، ويحث الشعراء على الشعر الجيد ويعفو عن كعب بن زهير ويهبه برده ينظر سلوم (داود)، مقالات في تاريخ النقد العربي، منشورات وزارة الثقافة، دار الرشيد بغداد، ص ص38 . 39

.

إلى الفقهاء، وبذلك حكموا المنهج الفقهي(القياس فقاسوا أي شعر جديد على الشعر الجاهلي، وينطلق "أدونيس" في التعّامل مع النقد العربي القديم من مفهومه للشعر، أنّ الشعر إبداع لا إتباع ومن هذا المنطلق نجد في قول "ابن قتيبة" منطلقا للنظر في النّقد القديم "ولم أسلك فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختارا له سبيل من قلّد أو استحسن باستحسان غيره، ولا نظرت إلى المتقدّم منهم بعين الجلالة لتقدمه، وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرت بعين العدل على الفريقين، وأعطيت كلا حقّه ووفرت عليه حقّه"[1]، ويعقب "أدونيس" على هذا القول إنّ في هذا النّص ما يشير إلى أن الحداثة ظاهرة ضرورية وطبيعية، وإلى أنّ قيمة الشعر ذاتية لا خارجية، فلا يقيّده مجرد كونه متقدما في الزمان، ولا يضيره مجرد كونه متأخرا[2]، وفي كلام "ابن قتيبة" عن الشعر والشعراء نقلة نوعية على صعيد النقد القديم، لتجاوزها القيمة التي كانت تعطى للشعر الجاهلي؛ لأن ابن قتيبة شدّد على أهمية النّص الشعري بذاته دون اعتبار لقائله أو لزمن قوله[3]، وكذلك فعل "المبرد"[4].

يذكر "أدونيس" أن "المبرد" من الأوائل الذين وقفوا من التّحول موقف القبول؛ لأنّه اعتمد الشعر المحدث أصلا من أصوله التي يدرّسها لطلابه، وأورد نماذج منه في كتابه الكامل[5]، ولهذا قال عنه "ابن سنان الخفاجي" "لا فضل لقديم على محدث ولا لمحدث على قديم إلا بالإجادة، فهو هنا ينزع إلى الجيّد من الأشعار دون اعتبار للزمن، ولا المنزلة الاجتماعية أو السياسية؛ أي قدم الشاعر أو حداثته[6]، ويأتي بالمعنى نفسه في قوله: "فكل من أتى بحسن من قول أو فعل ذكرناه له، وأثنينا به عليه، ولم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله، ولا حداثة

---

[1]. ابن قتيبة(أبو محمد عبد الله بن مسلم)، الشعر والشعراء، دار المعارف،ج1، 1966، ص62

[2]. ينظر أدو نيس(علي أحمد سعيد)، الثابت والمتحوّل، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، المرجع السابق، ص175

[3]. ينظرالمرجع نفسه، ص173

[4]. ينظر المبرد (أبو العباس محمد بن يزيد)،الكامل في اللغة، مؤسسة دار المعارف بيروت 1985، ص18

[5]. ينظر أدو نيس(علي أحمد سعيد)، الثابت والمتحوّل، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، المرجع السابق، ص173

[6]. ابن قتيبة(أبو محمد عبد الله بن مسلم)، الشعر والشعراء، المرجع السابق، ص63

سنه، كما أنّ الرديء إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه"[1].

ووافقه في هذا أيضا "أبو عمرو بن العلاء" بقوله: لقد كثر هذا المحدث وحسن حتى لقد هممت بروايته"[2]، ويشير "أدونيس" إلى الأصمعي" في قضيتين الأولى تتعلق بشعر "حسان بن ثابت" طريق الشعر إذا أدخلته في باب الخير لاَن ... ألا ترى أنّ حسان بن ثابت كان علا في الجاهلية والإسلام فلما دخل شعره في باب الخير... لانَ[3]، ويتعلق "أدونيس" بشعر الفحولة ويحاول رصد معايير ا"لأصمعي" ودراستها، فيرى أنّ الفحولة مصطلح فني ينطبق على الشاعر الذي يفصل الدّين عن الشعر، ويبتعد عن الأعراف والعادات الاجتماعية، فالفحولة عند "أدونيس" امتياز يقول: والشاعر الفحل في نظر "الأصمعي" لا يصدر في شعره عن الدين والأخلاق[4]،وقد رأى "أدونيس" صفات شعر الفحولة في غلبة الهاجس الشّعري من عدم صدور الشعر عن الدين والأخلاق وقوة الشّاعرية بعكس اللّين الذي أشار إليه "الأصمعي" في شعر "حسان بن ثابت" وأن يكون للشاعر إنتاج كاف يرشّحه للفوز بهذا اللقب (الصفة) وهذا ما يجعل شعر الفحول بصفاته التي ذكرها "أدونيس" و"الأصمعي" في صف الإبداع، ويوضح هذه الفكرة "أدونيس" في قوله "إنّ الشاعر العظيم في نظر "الأصمعي" هو الذي يبتكر مالا سابق لمثله، ويؤثر في الذين يأتون بعده فيسيرون في الطريق التي فتحها"[5]؛ أي أنّ "الأصمعي" شق طريق الإبداع♣ عندما تحدّث عن الفحولة لكن "أدونيس" لا يغفر له زلته في اعتباره "الكميت" (وكذا "الطرماح") ليس حجة ؛لأنّه

---

[1] . ابن قتيبة(أبو محمد عبد الله بن مسلم)، الشعر والشعراء، المرجع السابق ، ص63

[2]. المرجع نفسه، ص63

[3]. المرزباني(أبوعبيد الله محمد بن عمران)، الموشح، تح محمد بجاوي، دار نهضة مصر، ص85

[4]. ينظر أدونيس، الثابت والمتحوّل، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، المرجع السابق، ص42

[5]. المرجع نفسه ، ص41. 42

♣ . الإبداع هو مخاطرة كما جاء في فاتحة لنهايات القرن ، المصدر السابق، ص4

مولّد[1]،وبهذا خرج من الطريق الذي رسمه للإبداع، وصار اتّباعيا عند "أدونيس"، ويلحق "أدونيس" بـ "الأصمعي" "ابن سلام الجمحي" الذي يبني اتّجاهه على موقف "الأصمعي" حول احترام ما اتّفق عليه العلماء (الاتباع) في مجال الشعر فليس لأحد أن يخرج عنه[2] وهنا يظهر الميل إلى القديم.

ويعرض "أدونيس" "للجاحظ" لكونه عنده مثالا على التعلق بالقديم . على ثقافته وعلى اعتزاليته . ذلك كله لم يشفع له عند "أدونيس" فصنّفه مع الاتباعيين وذنبه أنّه جعل مهمة البلاغة الإبانة [3]، ومن المعلوم أن الجاحظ فتح باب البيان والتبيين وقعد لهما القواعد في البلاغة والنقد وهذه الإبانة في نظر أدونيس تضر بالشعر ويعزو أدونيس الإبانة عنده إلى ارتباطه بالعلم الذي يتطلب الوضوح والبيان وهذه العلاقة هي التي أفسدت على الجاحظ موقفه النقدي ووضعه في صف الاتباعيين غير أننا نجد في كتب تاريخ النقد نظرة مخالفة لتلك التي ذهب إليها "أدونيس" فقد خصص له بعض النقاد حيزا في كتبهم، أبرزوا فيه مكانة "الجاحظ" النقدية والبلاغية وأثره في من جاءوا بعه[4]، وكان "أدونيس" انتقائيا في تناول نقد "الجاحظ" ومثل واحد على هذه الانتقائية تفسيره لقول الجاحظ:" وأحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره، ومعناه في ظاهر لفظه"[5] فيأخذ الجملة الثانية من القول ليظهر أنّ الجاحظ الجاحظ من أنصار الوضوح والمباشرة والابتعاد عن الغموض، أما الأول من القول والمتمثل في القليل الذي يغني عن الكثير فلم يلتفت إليها؛ لأنّها لا تنسجم مع منهجه الانتقائي، وهي تدخل في إطار الاقتصاد اللغوي، وتنسجم مع قول "الجاحظ""الاقتصاد بلاغ"[6] ويعرض

---

[1] . ينظر أدونيس(علي أحمد سعيد)، الثابت والمتحوّل، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، المرجع السابق، ج2، ص104

[2] . ينظر الجمحي(محمد ابن سلام)، طبقات فحول الشعراء،تح محمود محمد شاكر ، دار المعارف (د–ت)، ص10

[3]. أدونيس، كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، 1989، ص16

[4]. ينظر ابن الأثير (ضياء الدين أبو الفتح نصر الله بن محمد) ، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ،تح أحمد الحوفي وبدوي طبانه، مطبعة نهضة مصر القاهرة، 1954، ج1، ص352

[5] . الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر)، البيان والتبيين تح عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي،ج1، 1961، ص6

[6] . المرجع نفسه، ص255

"أدونيس" لنقاد يقفون على النقيض من هذا الاتجاه الاتباعي ويذكر منهم "المبر"د الذي يقول: "وليس لقدم العهد يفضل القائل، ولا لحدثان العهد يهتضم"[1]، وبهذا القول يتّجه "المبرد" اتّجاها مختلفا عن الاتّجاه السائد الذي يرى فيه "أدونيس" انتصارا للشعر المحدث، فـ "المبرد" من أوائل علماء اللغة الذين وقفوا من (التّحول الشعري) موقف القبول مبدئيا، فقد اعتمد المحدث أصلا من أصوله[2]، وموقف المبرد النقدي هنا يرتكز على "الإجادة" في الشعر سواء كان الشعر قديما أو حديثا، ويسلك أدونيس "ابن قتيبة" في ذات السلك؛ لأنّه يذهب تقريبا مذهب "المبر"د "فكل من أتى بحسن من قول أو فعل ذكرناه له وأثنينا عليه، ولم يضعه عندنا تأخر قائله وفاعله ولا حداثة سنه..."[3]، وكما هو واضح يغلب على هذه الفترة الاتجاه الاتباعي(الثابت) كما عرضه "أدونيس" في مناحي الحياة حتى في مجال النقد. غير أنّ ادونيس يلتقط بعض النقاط عند بعض النقاد الذين ذكرنا بعضهم كـ "الأصمعي" و"المبرد"، و"ابن قتيبة" و"الجاحظ" إذاً فهناك نقاط ابداعية في محيط اتّباعي، أو نقاط "تحوّل في محيط عريض من الثابت غير أنّ هذه النقاط من الإبداع تبدأ في التّوسع واشتداد العود حتى تصير اتّجاها له أنصاره والمدافعون عنه,

ويرى "أدونيس" أنه ابتداء من القرن 2هـ بدأت تطغى اللغة المولدة، ويطغى الشعراء المولدون، وبدأ يتأصل الشعراء المولدون في تجربة الإبداع الشعري ويذكر في هذا الصدد "بشار بن برد" الذي جعل منه رائدا يدشّن عصرا جديدا؛ لأنّ موقفه لم يقتصر على التّجديد في الشعر(الناحية الفنية على أهميتها)، وإنما المهم أيضا موقفه العام فقد رفض التقاليد الاجتماعية السائدة، وسخر من العقائد والسلطة والعرب التي تمثلها معلنا عقيدته الخاصة♣،

---

[1]. المبرد (أبومحمد بن يزيد)الكامل في اللغة، المرجع السابق، ص18

[2]. ينظر أدونيس(علي أحمد سعيد)، الثابت والمتحوّل، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، المصدر السابق، ج2، ص173

[3] . ابن قتيبة(أبو محمد عبد الله بن مسلم)، الشعر والشعراء، المصدر السابق، ج1، ص11

♣ينظر قصيدته الابليسية، والتي مطلعها إبليس خير من أبيكم آدم••• فتنبهوا يا معشر الفجار بشار بن برد، الديوان، تح الطاهر بن عاشور، الشركة التونسية للتوزيع، والشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائرية، ج4، 1976، ص92

وهذا في نظر "أدونيس" ما يفتح للتجديد في كل مظاهر الحياة، ويتيح للشعر أن يأخذ نصيبه من الحرية، فينفتح على التّجديد، وهذا ما فعله "بشار بن يرد" بوعي إذ هو يدرك أنّه فتح عهدا جديدا من الشّعر، بل أنّ "أدونيس" وهو يفسّر قول بشار الآتي "سئل بشار مرة بم فقت أهل عمرك وسبقت أهل عصرك في حسن معاني الشعر، وتهذيب ألفاظه؟ فقال: لأني لم أقبل كل ما تورده عليّ قريحتي، ويناجيني به طبعي ويبعثه فكري، ولا والله ما ملك قيادي الإعجاب بشيء ممّا آتي به"[1] وهنا يفسر "أدونيس" أنّ في هذا القول ما يشير إلى أنّ الشعر في رأي بشار فن، فلا يكفي أن يعبّر الشاعر طبيعيا بل المهم كيفية تعبيره، فالطبع بذاته لا يتضمّن قيمة شعرية بالضرورة وإنما يجب إخراجه فنيا، وفي هذا القول أيضا ما يشير إلى "أن بشا"ر يرى أنّ الشعر بحث مستمر ...؛ لأنّه مأخوذ بما لم ينجز بعد، أو بتعبير"روني شار": "اكتشاف ما لم يكتشف" وهو الأساس الذي بنى عليه "أدونيس" مشروعه الحداثي، وهذا ما يصعب تصور انطباقه على قول "بشار بن برد" وإنّما حمله "أدونيس" فوق ما يحتمل لينسجم مع منهجه في دراسة التراث، وخاصة ما تعلّق بالإبداع أو التّحول وإلاّ فماذا يقول في قول بشار:؟[2]

ربابة ربة البيت ••• تصب الخل في الزيت

لها عشر دجاجات••• وديك حسن الصوت

والشعر في هذه الحالة مرتبط بالملتقي، وبمقتضى الحال . وتنبه "بشار" إلى هذا فذكر أنّ ربابة لو خيّرت بين قول "امرئ القيس"(قفا نبك) وربابة ربة البيت لاختارت الثانية، وهذا يتوافق مع عرض "أدونيس" لتجربة "أبي العتاهية" التي كان يحوّل فيها أقوال العامة إلى شعر، وهذا النوّع من الشعر لا يقبله "أدونيس" وسماه التبسيطية الشعرية، ويرى أن "أبا العتاهية" لا فرق عنده بين الشعر وكلام الناس إلاّ الوزن والقافية[3] ولم يمل "أدونيس" إلى هذا

---

[1]. ينظر مقدمة الشعر العربي، دار العودة، بيروت،لبنان ، ط2، 1975، ص42، الحصري(أبو إسحاق إبراهيم بن علي)، زهر الآداب وثمر الألباب، القاهرة، ج1، 1935، ص110

[2] . بشار بن برد، الديوان، المصدر السابق، ص35

[3]. ينظر أدونيس، الثابت والمتحوّل، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، المرجع السابق، ج2، ص105

النوع من التّوجه الشعري إلى الجمهور غير انّه أعجب بتجربة "أبي العتاهية" في التعامل مع كلّ الأوزان، بل أنه كتب في أوزان من إبداعه، وهو بهذا الاتّجاه اقترب من النثر وهذه النثرية قادته إلى الخروج عن نظام القافية التقليدي، ولأنّ هذه الفكرة تنسجم مع مذهب "أدونيس" في الإبداع قام بحشد أقوال النّقاد الذين أشاروا إلى هذه الظاهرة منهم "سلم الخاسر"الذي أشار إلى (سوقية) شعر أبي العتاهية، ومنهم "أبو الفرج الأصفهاني" الذي قال:"وله أوزان قالها ممّا لم يتقدمه الأوائل فيها"[1] ومنهم "ابن قتيبة"الذي أشار إلى شعر موزون يخرج عن أعاريض الشعر، وأوزان العرب"[2]وكذا"المبرد" الذي يقول: كثيرا ما يركب ما يخرج من العروض إذا كان مستقيما في الهاجس[3]؛ أي أنّ الوزن أوسع من العروض، وإنما الوزن الذي يستقيم مع الهاجس وربما هذا يلتقي مع قول "أبي العتاهية" أنا أكبر من العروض[4]، ومع ذلك تبقى هذه المحاولات في نظر "أدونيس" بدائية لكنها تتطور على يد "أبي نواس"، ويذكر "أدونيس" أنّ المدنية وقوة التعبير عنها تجلتا عند "أبي نواس" و"أبي تمام" و"أدونيس" قَبل التجديد في الوزن وأعرض عن توجه الشعر إلى الجمهور العريض حتىلا يتحول إلى سوقية أو تبسيطية، ولعله هنا يثبت العلاقة بين الشكل والمضمون التي ظل يدافع عنها بشدة[5].

ويتعرض "أدونيس" لشعر "أبي نواس" ويقسم حركته إلى أربع قضايا مترابطة عن محسوس جديد؛ أي نمط جديد من الأشياء، وعن حدث جديد(نمط من الوقائع)، وعن تجربة جديدة (نمط من الحياة)، وعن لغة شعرية جديدة نمط من التعبير[6] وبهذه القضايا الأربع يكون أبو نواس قد أحدث ثورة تجعل الحياة العربية بشكلها البدوي وبإيقاع حياتها، ولغتها وراء ظهرها؛ أي أنه تحّرر منها ولم يرث شيئا منها يرجع به إلى الوراء، فالميراث قيد، و"أبو

---

[1] . الأصفهاني(أبو الفرج علي بن الحسين)، الأغاني، دار الكتب المصرية، ج16، 1961، ص384

[2]. ابن قتيبة، (أبو محمد عبد الله بن مسلم)، الشعر والشعراء ، المرجع السابق، ج1، ص479

[3]. المرزوباني(أبو عبيد الله محمد بن عمران)، الموشح، المرجع السابق، ص262

[4] . أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، المرجع السابق، ج4، ص13

[5]. ينظر أدونيس(علي أحمد سعيد)،الثابت والمتحوّل، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، المرجع السابق، ج2، ص155

[6]. المرجع نفسه، ص108

نواس" تحرّر منه ليؤسس حياة جديدة محتواها حياته هو وتجربته هو، هذا هو منطلقه وبهذه الحياة يفتح طريقه متحررا من الماضي وقيوده، وبهذه الثورة يشكّل صورة العالم لكن بأي فلسفة؟ وما هي أدواته في تغيير العالم وتشكيل صورته ؟ "وسيلته لذلك المجون والخمر"[1] ويرى "أدونيس" أنّها ثورة التحولات، فهي الرمز المفتاح، كما يرى أن الشاعر يضفي على الخمرة قدرة التحويل، وقدرة الإبادة والإعادة، وهو بهذا يساويها بالله،[2] لكن لم نعثر على بيت لـ "أبي نواس" مما اختار "أدونيس" لتأييد رأيه في عقيدة "أبي نواس" القائلة:إنّ الخمر تساوي الإله؛ لأنّها القديمة التي لا تنسب إلى شيء، وينسب إليها كل شيء(؟) ماعدا "عمرت يكاتمك الزمان حديثها" أو ...وهي ترب الدهر في القدم"" مازال يجلوها تقادمها حتى غدت روحا بلا جسم" ولكن هذا التّقادم لا يجعلها تحلّ محلّ الله في القدم، وهذا المذهب الذي ذهب إليه "أدونيس" لم يجعل ما يفعله أبو نواس حلالا بل بقي حراما؛ أي أن "أبا نواس" مازال يحس بأنه في نطاق الدين: اللذاذة في الحرام ونفسه لا تقنع إلا بكل شيء حرام، وقم سيدي نعصي جبار السموات" وهذه الإشارات لا تدل على تأسيس دين جديد لـ أبي نواس مادام الإحساس "بفعل الحرام" وما دام جبار السموات" موجودين، وقوله في الخمرة: لقد يسط الرحمن مني مودة إليها، ومن قوم لدي جلوس".

وأما "النويهي" في كتابه" نفسية أبي نواس" فيشير إلى حب أبي نواس للخمر كما يشير إلى ارتباطها عند بعض الشعوب بالدين ... "أما في معظم الأديان فهي مرتبطة بالتعبد والشعور الديني"[3] ، وحتى ما ذهب إليه "النويهي" في مجال التحليل النفسي لم يصل إلى جعل الخمر معبودا عند "أبي نواس"، و"أدونيس" يعرض فلسفة "أبي نواس" من خلال تفسير بعض معاني الخمر التي شحنها "أبو نواس" لها من مثل "وكما أنّ الله جوهر العالم، والعالم غابة

---

[1]. حشد للخمرة 95 بيتا، أدونيس، الثابت والمتحوّل، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، ج2، المرجع السابق، ص245 .248 ، سماه شاعر الخطيئة؛ لأنّه شاعر الحريّة فحيث تنغلق أبواب الحرية تصبح الخطيئة مقدسة، ينظر أدونيس مقدمة للشعر العربي، مرجع سابق، ص52،

[2]. أدونيس(علي أحمد سعيد)، الثابت والمتحوّل، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، المرجع السابق، ص110

[3]. النويهي(محمد)، نفسية أبي نواس، دار الفكر،ط2، (د. ت)، ص11 وما بعدها

رموز لأسمائه وصفاته وأفعاله كذلك الخمرة (؟) جوهر وليست أشياء العالم إلا نسيجا من المطابقات بين الخمرة وبينه"[1] وأشار بالرقم (42) إلى مجموعة أبيات في الهامش[2] ومن يطّلع على هذه الأبيات لا يجد المعنى الذي حمله "أدونيس" للخمرة الذي هو ارتباط بالله، وكذا في بقية المعاني، والخمرة تكشف المجهول، وهي حلم وأعطى للمجون وظيفة التّطهير والتّحرير بل جعله طقسا احتفاليا جمعيا شعبيا تشارك فيه الطبقات الهامشية، وهو عيد للكل يتحررون فيه حرية أكثر اكتمالا [3] والذي يقرأ الأبيات يلاحظ أنّ أكثرها بضمير المتكلم، فالمخاطب قليل، فكيف انتقل بضمير المتكلم إلى الطبقات الهامشية ليحتفل بها في طقس الخمر حتى تظفر هذه الطبقات بالحرية كاملة ونعلم أيضا أن المجون للطبقات الراقية ويعاش ضمن ثقافة معيّنة: فن المنادمة وقد كُتب فيه فكيف يتسع هذا للطبقات الشعبية ويحررها.

وفي نظر "أدونيس" يبدأ الشعر مع "أبي نواس" ليدشن نظاما أخلاقيا♣ وليكون طريقا للمعرفة، وبهما يرمي إلى تغيير الحياة، وتغيير الإنسان، للكشف عن الطاقات المكبوتة، وتجاوز الثنائية بين الذات والمضمون، فيصبح الشعر عنده فعلا حياتيا(؟) وكأنّه رومنتي قام بتذويت العالم بكونه يرفض كل معرفة ليست معاناة ذاتية وغبطة وشعورا بالتآلف مع الكون.♣والرومنتيون كانوا يبدعون من خلال إحساسهم بالحرية، وليس من خلال ممارستهم الخطيئة كما هو الحال مع "أبي نواس" بفهم "أدونيس" أو انتهاك المحرم، بل يتجوز الأمر عنده (في نظر أدونيس) عندما يفسر قول "أبي نواس" ديني لنفسي ودين النّاس للنّاس" يقول: لا ينفصل عن المفهوم السائد للدين وحسب، وإنّما ينفصل كذلك عن المفهوم السائد لله

---

[1]- النويهي(محمد)، نفسية أبي نواس، المرجع السابق، ص110

[2]. ينظر أدونيس الثابت والمتحول ج2، هوامش صفحات 246– 247– 341

[3] . وهذا ربط بالأسطورة: التطهير والتحرير والطقس الاحتفالي وكشف المجهول وعيد لتحرير الكل، فهذه كلها وظائف الأسطورة، ينظر أدونيس(علي أحمد سعيد)، الثابت والمتحول ، المرجع السابق، ص ص 110–111

♣ . عندما ارتبط الشعر بالمضمون الإسلامي رفض أدونيس وعدّه شل لحركة الشعر ينظر أذونيس(علي أحمد سعيد)، زمن الشعر، المرجع السابق، ص60 وما بعدها

♣ . لم يتحقق هذا عند الرومنتيين بصورة كاملة

،غير أنّ التساوي بالله يقود إلى نفيه أو قتله، فهذا التّساوي يتضمن رفض العالم كما هو، أو كما نظمه الله، والرفض هنا يقف عند حدود هدمه، ولا يتجاوزها إلى إعادة بنائه، ومن هنا كان بناء عالم جديد يقتضي قتل الله نفسه(؟): مبدأ العالم القديم،"[1] وكأن "أبا نواس" أخذ برنامج "نيتشه" المتمثل في موت الإله، والإتيان بالإنسان الجديد المتفوّق وطبّقه في عصره، وهو بهذا لا يُجّدد في الشعر وحده، وإنّما يجدد موقفه من العالم كله برفضه التراث كله

وبذلك يخرج "أبو نواس" بحسب فهم "أدونيس" الشعر من إطار العلاقة مع الله، وأشيائه إلى إطار العلاقة مع العالم وأشيائه، وبذلك يخرج اللغة من مهدها الإلهي، ويقذف بها

في طين الجحيم اليومي، أو الجنة اليومية"[2]، ولا ريب أنّ ما سيق هو حلم "أدونيس" الذي لم يتحقق، ويريد تحقيقه عن طريق كلّ من شذ على المستوى السياسي مثل ثورة الزنج والقرامطة، وعلى المستوى الفكري ابن الراوندي والرازي، وكلّ من ينال من الدين ومتعلقاته فهو علامة حرية وتحرر عند "أدونيس"، ويوحد "أدونيس" بين "أبي نواس" و"أبي تمام" في أولية التجربة غير أنّ أولية التجربة عند أبي نواس عامة تسعى إلى تغيير كلي للحياة والأخلاق والدين وغيرهم♣وإلى هدم العالم القديم كله وقتل خالقه(؟)،ويتبع ذلك قتل الحاكم، وبذلك ينفتح باب الحرية على مصراعيه، فيعيش "أبونواس" حريته كاملة عن طريق الخطيئة، ويصبح التجديد في الشعر جزءا من كل، أما أولى التجربة عند "أبي تمام" فجزئية خاصة بالشعر غير أنّ"أدونيس" ربط قول الشعر عند أبي تمام بالجنس انطلاقا من بيت شعر له:

والشعر فرج ليست خصيصته•••طول الليالي إلاّ لمفترعه

بنى أدونيس على هذا البيت حكما عاما، واستعمل كلمة (افترع) التي تعني العذرية أي أن شعره لاسابق له، ومن هنا كان إلحاحه الدائم (لاحظ) على أنّ القصيدة تكون عذرية أو لا تكون. حتى إنّه شبّه إبداع الشّعر؛ أي خلق العالم باللغة بخلقه جنسيا ، فلقاء الشاعر والكلمة

---

[1]. أدونيس(علي أحمد سعيد)، الثابت والمتحوّل، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، ج2، المرجع السابق، ص113

[2]. المرجع نفسه ، ص114

♣. هذا المفهوم العام للثورة ليس في ذهن أبي نواس وإنما هو في ذهن أدونيس

هو كلقاء زوجين عاشقين[1]. وهذه الإشارة الوحيدة التي تدل على الجانب الجنسي في شعر "أبي تمام"

فحركة "أبي نواس" و"أبي تمام" في نظر "أدونيس" حركة تحوّل (إبداع) في اللغة الشعرية بسبب خروجهما من التعبير الطبيعي إلى التعبير الفني إلى التخييل والمجاز، وبهذا السلوك وقعت هذه الحركة في ظل واقع نقدي سائد يقوّم الشعر لغويا مؤتسيا بالقرآن كما يرى المعتزلة[2]

فأولية "أبي نواس" على عموميتها عند "أدونيس" (شملت الحياة كلّها والدين والسلطة والشعر واستبدل بالدين المجون) لكنّها لم تخرج عن "أبي نواس" نفسه بل إنّه تخلى عنها في آخر حياته، وتأثيرها بعده محدود، على حين أن ثورة "أبي تمام" أو أوليته المحصورة في الشعر (جزئية بالقياس إلى أولية "أبي نواس")لكنّها امتدّت بعده وكونت مدرسة لها أنصارها منهم: "أبو بكر الصولي ت 335 هـ" "في أخبار أبي تمام" والآمدي ت 370هـ "صاحب الموازنة"، والمثير أنّ "أبا تمام" جدّد وهو على دينه، فلم يمنعه دينه عن التجديد والاستمرار فيه، بخلاف "أبي نواس" الذي تحرر من دينه، ولكن لم ينفعه تحرره في أن يستمر تجديده في حياته أوفي شعره بعد مماته♣

ثم إنّ"أدونيس" يتبع الوحي في علاقته بالزّمن، فيرى أنّه يتجاوز كلّ الأزمنة، فهو الماضي من حيث أنّه الأول، وهو الحاضر من حيث هو المستمر، وهو المستقبل من حيث هو الأخير المطلق، وبما أنّ الوحي دعوة للممارسة، فإنّ زمنه هو الحاضر أبدا يحتضن المستقبل والماضي، ...وهنا يجب التّمييز بين زمن الوحي والزمن التاريخي؛ أي (زمن الأحداث والمظاهر العابرة)لا يعود ثمة مكان لانتظار المستقبل؛ لأنّه ليس إلا حاضرا، وهذا

---

[1]. ينظر أدونيس(علي أحمد سعيد)، الثابت والمتحوّل، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، المرجع السابق،115

[2]. المرجع نفسه، ص119

♣ . ربما تنسف هذه الفكرة مشروع أدونيس في عرقلة الدين للإبداع

الزمن يختلف عن الزمن اليوناني– كرونوس– يخلق كلّ شيء ويميت كلّ شيء، أما زمن الوحي فهو خارج هذه الحركة من الولادة والموت وحركة الصيرورة والتّغيّر

وينتهي إلى استنتاج يقول فيه : إنّ الحركة الدينية المتمثلة بالوحي وزمنه أعلى من الزمان؛ أي من التاريخ إنّ هذا الزمن النبوي في نظر "أدونيس"، وفعل هذا الزمن في الإنسان هو أن يظهر له الماضي مستقبلا والمستقبل ماضيا،[1] وهكذا يكون المستقبل شكلا من أشكال الماضي، بل إنه يصف هذه العلاقة بالإيروسية كما هي في علم النفس التحليلي[2]♣، وكل ذلك مرتبط بالوحي، وحتى لو تحدّث عن الماضي، وتحدّث عن الحاضر، وتحدّث عن المستقبل فهو زمن من أزمنة الوحي يتجه إلى الماضي، وفي هذه الحالة تكون كلّ دنيانا متجهة إلى المستقبل.الذي هو الماضي عند "أدونيس"فهو زمن دائري مغلق عن التّطور

فالتّطور التاريخي عابر هامشي، ولا قيمة له في ذاته، القيمة للوحي – الفكرة–؛ أي أنّ "أدونيس" بهذا الفهم يلغي التّاريخ، ويلغي حركة الإنسان، فالتاريخ هو حركة في المكان والزمان، أن تبقى الأزمنة زمنا واحدا هو الماضي في الحاضر، والمستقبل في الحاضر، والحاضر هو كلّ شيء، فأين إذن مسؤولية الإنسان كما حددها الله؟ أيعقل أن يأتيه بزمن يشلّه عن القيام بما كلّفه به؟ أو كما قال "أدونيس" "الإنسان لا يكشف شيئا؛ لأنّه يتّجه إلى نهاية هي البداية التي انطلق منها" [3].

ويفهم من هذاأنّ هذا الوضع مقصور على الإسلام وحده إذ لم يأت بأمثلة من اليهودية أو المسيحية مثلا إلاّ إذا كان الوحي خاصا بالإسلام فقط وعندئذ يكون "الدين الوحيد" الذي يقف في وجه التّطور والحداثة هو الإسلام، وإذا صدق هذا، فكيف نعلل التّجديد عند "أبي تمام"،

---

[1]. ينظر أدونيس (علي أحمد سعيد)، فاتحة لنهايات القرن، المرجع السابق، ص 39

♣. يقول أدونيس ومن هنا تكون علاقة الإنسان بالماضي نوعا من العلاقة الايروسية أو الجنسية ولكن الماضي يجب أن يظل في عذرية وإذا كان الحاضر ابتعادا عن العذرية فإنّ أمامه مجالا لكي يقترب منها ينظر الثابت والمتحول، ج1 ، مرجع سابق، ص93

[2]. أدونيس(علي أحمد سعيد)، الثابت والمتحوّل، المرجع السابق، ص 37

و"مسلم بن الوليد" و"أبي نواس" و"صالح عبد القدوس" وغيرهم" من المجددين وهؤلاء مرتبطون بالإسلام وبثقافة الإسلام، وتشكلت شخصياتهم في ظل الإسلام ولعلّ المفهوم الصحيح للزمن عند "أدونيس" هو مفهوم النهضة الأوروبية وعصر الأنوار حين الغى اللاهوت وحلّ محلّه الناسوت(الإنسانية)، وصار الإنسان في نظرهم إله نفسه، وصانع مصيره وأخلاقه ودينه الجديد ولعلّ رغبة "أدونيس" الخفية أن يدعونا إلى هذه المائدة الإنسانية، والوحي أيضا يعمل عمله في نظر "أدونيس".

فهو يرى أن المجتمع القائم على الوحي هو –جوهريا– مجتمع تقليد"[1]، وهو ليس تقليديا بالنسبة إلى الماضي وحسب، بل بالنسبة إلى المستقبل أيضا؛ أي من حيث أنه مجتمع يحيا في انتظار النشور ليشهد للوحي في نهاية الأزمنة أمام خاتم الرسل وهذا المجتمع... إنما يرتبط بالثابت الباقي لا بالمتغير الفاني؛ أي يعيش خارج الحركة التاريخية، [2] وهذا الذي يعيش خارج حركة التاريخ لا ينتظر منه شيء وتصبح عبارات مثل الإبداع والحداثة وإعادة النظر لا تعني شيئا، ويصبح المثل الأعلى لا يكمن فيما سيأتي بل في الزمن الماضي، ويأخذ التغيير معنى سلبيا بل إنّه ينتهي إلى القول أنّ الحضارة هي بالضرورة تكرار، تكرار ذاكرة، وتكرار المادة الذاكرة هنا أساس الزمن، والمادة أساس الذاكرة، والذاكرة تمثّل المطلق (السماء)، والمادة تمثّل النّسبي(الأرض)"[3]

إنّ هذا النّقد يرى في نهاية النبوة بداية العقل، وفي نهاية النّظرية(القرآن) بداية التّجربة، فإذ ينتهي الفكر النبوي يحل محله الفكر الذي يصدر عن التجربة الإنسانية ويتحقق العقل في العالم الواقعي،[4] ويعني هذا أن القرآن الذي جاء لتوجيه الإنسان يصبح في فهم "أدونيس" مضادا للإنسان ومعرقلا للحياة.

---

[1]. أدونيس(علي أحمد سعيد)، فاتحة لنهايات القرن، المرجع السابق، ، ص39

[2]. ينظر المرجع نفسه،ص39

[3]– المرجع نفسه ، ص40

[4]. المرجع نفسه، ص89

وفسّر أدونيس الحركة الاعتزالية بأنّها كانت تبحث في قضية الإنسان ووحدانية الله والنبوة، فالله بالنسبة إليها مفهوم عقلي بحت وليس ثمة سر، فالله واضح وضوحا عقليا، وكذا النبوة ومثلهما الكون بأسره، ومن هنا حسبها "أدونيس" ثورة في داخل الدين، إذ انتقلت من النقل إلى العقل، وصار العقل محورها، وأنّ العقل لا النقل هو الذي يحكم العالم، [1] وينتهي إلى أنّ العقل والحرية هما اللذان مكنّا المسلم من تحقيق إنسانيته، والخروج من اللاهوتية، وكان العقل قبل الحركة الاعتزالية لا يُغير؛ لأنه لا يملك الحرية، "فالتوكيد على العقل(؟) مرتبط بالتوكيد على(؟) الحرية، فلا عقل دون حرية ولا حرية دون عقل، فالعقل يفهم الواقع والحرية تغيره أو تعيد تشكيله" [2]. وبقي الاعتزال حركة داخل الدين ولكنّه أعطى للدين معنى جديدا أو أكّد أنّ الإنسان قادر بقوّته العقلية أن يفهم الكون وأسراره، ويسيطر على العالم .[3]

إذًا فالاعتزال في نظر "أدونيس" خطوة في سبيل نقل الإنسان من التّدين بالنقل والتقليد إلى التّدين بالعقل والحرية[4]. ولأنّ الشعر مرتبط بثقافة تتكئ على الدّين فإنّه يميل إلى الثبات، ومن هنا نستنتج أنّ موقف "أدونيس" من التّراث أقرب إلى الرفض، فقد كانت مجلة"شعر" تكاد تخلو من التّراث والدعوة فيها كانت للحداثة فقط. ونظرة أدونيس للتراث كانت تتماشى مع معتقده (القومي السوري)، يقول عن التّراث: إنّ الشاعر العربي المعاصر يعرف أنّ موروثه العربي ليس إلاّ جزءا من موروث أكبر يريد إدخاله فيه بغية إكماله وتمكينه من أن يعتمد[5]. وهو هنا يوسع من مفهوم التراث ليشمل التراث المتوسطي كله، وهذا متأت من أنّ حركة الشعر الحديث سارت في ذات الاتجاه كحركة "السياب" و"البياتي" و"نازك الملائكة" و"عبد الصبور" وجماعة شعر شدتهم ثقافتهم الغربية إلى توسيع مجال التراث في الجغرافية وفي التاريخ، ولعل السياسة والدين يوسعان مجال التراث إلى الفينيقيين أو الفراعنة أو

---

[1]. ينظر أدونيس(علي أحمد سعيد)، فاتحة لنهايات القرن، المرجع السابق ، ص86

[2] . المرجع نفسه ، ص87

[3]. ينظر المرجع نفسه، ص 87

[4]. ينظر المرجع نفسه، ص ص 87– 88

[5]. خير بك (كمال)، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، تر لجنة من أصدقاء المؤلف عن الفرنسية، 1978، ص 8

البابليين وإلى أبعد إلى اليونانيين والرومان، فهو منتسب إلى حزب يؤمن بالهلال الخصيب وتاريخه وارتبط بجماعة منهم في مجلة "شعر" وأكثرهم مسيحيون وكما نعلم فإنّ المسيحيين رغم اختلافهم متمسكون بالغرب وعملوا على ربط المسيحيين العرب بالغرب[1]. ووجدوا أنّ المشترك بينهم وبين الغرب عميق، ولهذا كان تشبثهم بثقافة الغرب وقيمه[2] وكان المسلمون العلمانيون منهم من يجد نفسه قريبا من موقف المسيحيين ومنهم "أدونيس".

[1]. شرابي(هشام)، المثقفون العرب والغرب، دار النهار ، ط2، 1978، ص23

[2]. أدونيس(علي أحمد سعيد)، فاتحة لنهايات القرن، المرجع السابق ، ص32

5 . مفهوم التراث عند زكي نجيب محمود:

زكي نجيب محمود من الأسماء التي اهتمت بالتّراث، وكان يتنازعه ميل إلى التراث وميل إلى ثقافة العصر والموازنة بينهما للاستفادة منهما بصورة إبداعية، ولهذا راح يسأل عن طريق للفكر العربي المعاصر يضمن له أن يكون عربيا حقا ومعاصرا حقا[1] وفي هذا إحساس بأنّ في ذاكرتنا فقرا، ولحل هذا التّناقض المشار إليه سابقا لا بدّ من قراءة التراث قراءة عميقة على ضوء حاجات العصر، وقراءة عميقة في ثقافة العصر في ضوء التراث بحيث تجعل هذه القراءة العميقة التراث مفيدا لنا في عصرنا، وتجعل الثقافة المعاصرة ذات فائدة، ولا يعرقل أحد الطرفين الآخر أو أنّ هذه القراءة تجعلهما نقيضين ومن ثمّ يتّجه أحد الطرفين وجهة والآخر وجهة أخرى وفيها يكون خسارة لأحدهما، ويبحث التراث المعاصرة في إطار تهديد العرب من خطر يتربص بهم، وهو إسرائيل ولهذا نظر إلى التراث على أنّه كان موحدا للأمة في فترات التاريخ، فلعله يكون عاصما لها في ظل التّهديد ولكن لابدّ من تعريض التراث لنقد شديد، وكذلك لابد من تعريض المعاصرة لذات النقد، لنأخذ الصحيح فقط منها، وفي هذا الإطار يقول "زكي نجيب محمود":... لابدّ من تركيبة عضوية يمتزج فيها تراثنا مع عناصر العصر الراهن الذي نعيش فيه لنكون بهذه التركيبة العضوية عربا ومعاصرين في آن معا"[2] ولنجمعهما معا ماذا نفعل؟ ما الذي نأخذه، وما الذي نتركه من القيم التي خلفها لنا الأقدمون؟ وهل في مستطاعنا أن نأخذ وأن ندع على هوانا؟ ثم ما الذي نأخذه من هذه الثقافة الجديدة من أوربا و أمريكا و هل في مستطاعنا أن نقف منها هذه الوقفة وبعد ذلك كيف ننسج هذه الخيوط من التراث مع الخيوط الأخرى في رقعة واحدة لحمتها من هنا وسداها من هناك فإذا هو نسيج عربي و معاصر[3] أو تركيبته عضوية كما قال: ونتيجة لقراءة الترا ث

---

[1]. نجيب محمود(زكي)، تجديد الفكر العربي، دار الشروق، ط3، 1974، ص12

[2]. المرجع نفسه، ص14

[3]. المرجع نفسه ، ص14

هذه القراءة العميقة، أي بعد المخض يخرج الصريح كما يقال، وأول عمل يقوم به الباحث هو إخضاع التراث للعقل وتحليله حتى ولو كانت أسلحة العقل غربية أو قريبة من ذلك.

والذي يريده من التراث هو أن يجعل هذا التراث الخلف موصولا بالسلف دون أن تكون هذه الصلة صارفة له عن العيش في عصره ولعصره، ومعنى هذا أن يكون التراث وسيلة قوية تساعد على العيش في العصر، ومن أهم ما في ذلك نتائج العقل؛ أي الإبداع، أما التقليد وقد طغى في بعض العصور فهذا يجب أن نثور عليه، وهكذا يجب أخذ الجزء العاقل من التراث ونبذ الجزء الخامل[1] ورفض التّقليد كان قد تبناه "الغزالي" في عصره ويقسم أصناف الطالبين الذين يجاهدون للوصول إلى الحق إلى فئات أربع:

1. المتكلمون
2. الباطنية
3. الفلاسفة
4. الصوفية

وعرض مناهجهم والأفكار التي يدافعون عنها، ويرى "زكي نجيب محمود" أنّ المفكرين في عصرنا من طراز مختلف، وأنّ مسائلهم من طبيعة مختلفة، وإذًا فلن يجدَ المعاصرون عند الأقدمين قبسا يهتدون به في أزماتهم الفكرية من حيث مضمونها، وربّما وجدوا عندهم ما يصح الاهتداء به في النظرة والمنهج،مثل قول الغزالي الذي يقول: لا مطمع في الرجوع إلى التّقليد بعد مفارقته، والحق عنده لا يعدو هذه الأصناف الأربعة[2]

والعقل هو وسيلة الإبداع الحضاري ووسيلة التّفاهم بين البشر، وقد استخدمه الأسلاف وهم أشداء أقوياء، نتجت عنه أسس جديدة هذه الأسس هي التي تفيدنا في عصرنا بحسب "زكي نجيب محمود" والتي نقيم عليها حياتنا الفكرية بدل الأسس السائدة، والأسس الجديدة المرجوة

---

[1]. ينظر نجيب محمود(زكي)، تجديد الفكر العربي، المرجع السابق، ص29

[2]. ينظرالمرجع نفسه، ص95

هي أسس الحوار الحرّ الذي تتعادل فيه قامات الناس، وإن تفاوتوا بعد ذلك في سداد الرأي، وعندئذ يكون الصواب هو المعيار الذي تمليه الفكرة السامية.[1]

وإذاً فمشكلات العصر هي التي توجّهنا إلى فهم لتراث يتناسب معها، فما كان يجيب عن هذه المشكلات في التراث فإحياؤه واجب، وما كان ليس له قدرة على الإجابة عن تلك المشكلات، فالاحتفاظ به لا لشيء إلاّ لأنه إنتاج الأسلاف. وقد تبنى المؤلف موقف "الغزالي" من المتكلمين وطرائقهم في معالجة المشكلات، فأورد كلامه الآتي: "فإنّ أدوية الشفاء تختلف باختلاف الداء، وكم من دواء ينتفع به مريض ويستضر به آخر، وهذا يعني أن المتكلمين قبل "الغزالي (محمد بن محمد) 505هـ" حلوا مشكلات عصرهم، ولكن مشكلات عصر "الغزالي" وهو ليس بعيدا عنهم كبعده عنا عجَز فكرهم وطرائقهم عن حلها كلّها يقول "زكي نجيب محمود": "ويريد كاتب هذه الصفحات أن يتحفظ التّحفظ نفسه حيال جانب ضخم من تراثنا، لا يراه جزءا من حياتنا الفكرية ومحال أن يكون فيقول: إنّ عصرنا هذا لن يجد شفاءه فيما قال هؤلاء السلف (كل السلف) في أمورهم حتى وإن ثبت أن غير ناقد وجد فيها الدواء الشافي"[2].

غير أنّ تحفظ المؤلف كان أشد من تحفظ "الغزالي" فهو نفى أن يعالج تراث الأسلاف في عمومه مشكلات عصره في عمومها أيضا، على حين أنّ "الغزالي" قال وكم دواء ينتفع به؛ أي أنّ الجانب الايجابي في التراث موجود عند "الغزالي" على حين أن هذا الجانب غير موجود عند "زكي نجيب محمود" مع أنه قال : "إنه يتحفظ التحفظ نفسه، وما نقول في قوله: "على أي نحو يكون التّمسك بتراثنا الديني والثقافي العربي ممسكا لنا من الانهيار والهزيمة والدّمار"[3].

---

[1]. نجيب محمود(زكي)، تجديد الفكر العربي، المرجع السابق ، ص30

[2]. المرجع السابق، ص 91

[3]. المرجع نفسه، ص 83

وينطلق "زكي نجيب محمود" من العصر وحاجاته ليبني موقفه من التراث يقول:" نأخذ من التراث ما نستطيع تطبيقه اليوم تطبيقا عمليا، فكل طريقة للعمل اصطنعها الأقدمون وجاءت طريقة جديدة أنجح منها كان لابدّ من اطّراح الطريقة القديمة"؛[1] وهذا يعني أنّ التراث يجب أن يجيب عن كلّ حاجاتنا؛ التي أحرجتنا بها الحضارة الحديثة، كأن نجد فيه طريقة تنفع في بناء المنازل مثلا، أو رصف الطرق، أو إقامة الحياة الاقتصادية، أو طريقة في التّعليم، فإنّ هذا التّراث من حقه علينا أن نحييه؛ لأنّه يجد مكانه في عصرنا، وهو بهذا يندمج في حياتنا، ويصبح فاعلا فيها، هذا التراث هو الّذي يريده "زكي نجيب محمود"، وبهذا تصبح حياتنا بعد أن استجاب لحاجاتنا وصار جزءا منالحياة معاصرة دون أن نضحي بتراثنا، ولكن كيف السبيل إلى جعل تراثنا مندمجا في حياتنا المعاصرة دون ارتباك؟.

ويستعرض "زكي نجيب محمود" اجتهادات العقل في البحث عن حلول لمشكلات منذ الحضارة اليونانية إلى النهضة الأوروبية، وجاءت نتيجة الاستعراض أنّ الأوروبيين استبدلوا بمنهج منهجا يتّجه إلى قراءة الطبيعة، واكتشاف أسرارها، ومعنى هذا أنّه يقرأ التراث بهذا المنهج كما قرأ ديكارت والمتأثرون به، و قرأ "فرانسيس بيكون" والمتأثرون به التراث الأوروبي وأخضعوه للنّقد♣، غير متأثرين بعواطفهم نحو التّراث. ولهذا يجب تبني هذا المنهج في التّعامل مع التراث لغربلته، والاحتفاظ بما هو صالح منه فقط، ويرى أنّ في التّراث عوامل قوة لكن هناك عوامل ضعف هذه التي يجب أن يحرّر منها التّراث، ونتحّرر منها نحن، ويذكر من هذه العوامل السلبية ثلاثة عوامل:

1. السلطان السياسي، هو صاحب الرأي بسبب سلطانه، ولهذا وجدنا أنفسنا في عصرنا هذا بين هذين الطرفين، أنظمة الحكم التي تكفل الحرية للشعب، ثمّ صوره الموروثة التي تخلع على الحاكم صفات الخليفة، أو الأمير بالمعنى التاريخي القديم الذي يعطي من يشاء ويمنع

[1]. نجيب محمود(زكي)، تجديد الفكر العربي، المرجع السابق، ص18

♣. كما تمثل المسألة الهوميرية

من يشاء بغير حساب[1]، وهذا يعني احتكار الحاكم لحرية الرأي ويبدأ بفكرة تقول: الأصل في الفكر هو أن يكون حوارا حرا لا يقبل إلاّ ما يقبله العقل، ولا يرفض إلاّ ما يرفضه العقل، مع احترام أدبيات الحوار؛ بحيث نتقصى جميع الممكنات ليقوم الحوار لتثبيت إحداها ونفي الأخرى من خلال الأخذ والرّد في عملية الحوار، هذا الأسلوب الذي يبني الحقيقة ويتم في جوّ حر يكاد يخلو منه التراث في نظر "زكي نجيب محمود" وأتى بأمثلة على ذلك هو حوار بين "بشار بن برد" قبل إعدامه وبين الخليفة "المهدي": قال "بشار بن برد" "للخليفة علام تقتلني؟ فأجابه الخليفة: على قولك:

ربّ سر كتمته فكأنّي ••• أخرس أو ثنى لساني عقل

ولو أني أظهرت للنّاس ديني ••• لم يكن لي في غير حبسي أكل

فقال "بشار" كنت زنديقا، وقد تبت عن الزندقة

أجابه الخليفة المهدي: كيف وأنت القائل

الشيخ لا يترك عاداته ••• حتى يوارى في ثرى رمسه

إذ ارعوى عاد إلى غيّه ••• كذي الضنى عاد إلى نكسه

ولكن قتل الشاعر ولم ينفعه كتمانه، ولم تشفع له تويته[2]

وكذلك قصة قتل "الحلاج" ينتهي الحوار بينه وبين الوزير "علي بن عيسى": ما أحوجك إلى أدب وحدث بالفعل أن أمر السلطان بضربه ألف سوط وقطع يديه وأمر بإحراقه بالنار كما تقول الرواية وقصة قتل "سفيان بن معاوية" والي البصرة لـ "ابن المقفع" بسبب مناوشات بينهما: أحمى له تنورا وجعل يقطع من لحمه ويلقي في التنور قبل أن يرميه فيه، وكذلك محنة "ابن حنبل" في خلق القرآن المشهورة، التي حبس وضرب فيها، فيروى أنّ الخليفة "المأمون" كتب إلى "إسحاق بن إبراهيم" ليمتحن القضاة والمحدّثين معلنا: أنّ القائلين بقدم القرآن ليسوا مجرد مخالفين له في الرأي والمذهب بل لابدّ أن يكونوا من حشو الرعية

---

[1]. نجيب محمود(زكي)، تجديد الفكر العربي، المرجع السابق، ص75

[2] . ينظر المرجع نفسه ، ص34. 45

وسفلة العامة، وأهل جهالة بالله، وعمى عنه، وضلالة عن حقيقة دينه[1]، وهو خلاف فقهي لا يحتاج إلى هذا الحكم الصارم، لكن هذا الرأي الفقهي صار عقيدة سياسية للدولة، ومن خالف هذه العقيدة يعاقب.

يستخلص "زكي نجيب محمود "من هذه الواقعة السلبية ايجابية تتمثل في صمود"ابن حنبل" الذي قلّما ارتفع إنسان من أهل الفكر مما يشعرنا بالزهو إن كان لأسلافنا مثل هذا الوقوف عند الرأي والعقيدة"[2]

فخلو التراث من الحوار الحر منقصة فيه، وعليه فكل تراث غاب فيه الحوار الحر لا ينبغي الاهتمام به وإحياؤه؛ لأنّه معاد للإنسان وللكرامة الإنسانية. وهذه نظرة الغرب إلى حرية الإنسان وحرية التعبير المشتقة من عصر الأنوار وأفكار الثورة الفرنسية من خلالها نظر "زكي نجيب محمود" إلى التراث

2. تكرار بعض التراث (وقال أنّه كلّما مات مؤلف لبس ثوبه مؤلف أخر) سلطان الماضي على الحاضر هو بمثابة السيطرة التي يفرضها الموتى على الأحياء، ويأتي المؤلف بفكرة "فرانسيس بيكون" حين أراد أن يعيّن ضروب الوهم التي تضلل الإنسان عن الفكر الصحيح سماها أوهام المسرح♣، ويتوهم المشاهدون في المسرح أنّ ما يقع أمامهم حقائق، وهذا يذكر بأسطورة الكهف عند أفلاطون ليصل من هذا كله إلى أنّ للماضي سيطرة علينا، وكلّما امتد الماضي ازداد سيطرة حتى يصل إلى درجة التّقديس[3]، وهذه التكرارية التي ظهرت في عصور معيّنة كما أشار الكاتب، ليست عامة في التراث، ولا حتى في الفترة التي ذكر فيها بعض

---

[1]. ينظر نجيب محمود(زكي)، تجديد الفكر العربي، المرجع السابق ، ص38

[2]. المرجع نفسه، ص46

♣. في كتابه الاورغانون الجديد، ذكر أربعة أوهام هي: أوهام القبيلة وأوهام الكهف ، وأوهام السوق وأوهام المسرح ، ينظر توماس(هنري)، أعلام الفكر الاوروبي، تر عثمان نوية ج1، دار الهلال ، ع313، يناير 1977، ص ص 101، 102

[3]. ينظر نجيب محمود(زكي)، تجديد الفكر العربي، المرجع السابق، ص51

المؤلفات في الشروح والحواشي*، يذكر كتب الطبقات طبقات الشّعراء، وطبقات النحاة ،وطبقات الفقهاء، وطبقات المفسرين، وطبقات الشافعية، وطبقات الحنابلة...إلخ ما الذي يؤاخذهم عليه هنا اللهم إلاّ إذا كان المترجم لهم علميا ليسوا أهلا لذلك.

3 . الإيمان بقدرة بعض الناس على تعطيل قوانين الطبيعة؛ بحيث تكون قوانين الطبيعة لعبة في أيدي طائفة من النّاس، وباختصار يذكر في هذا العنصر غلبة هذا النّوع من الخرافة، وغياب النّقد على عقول العوام، فيصدقون من (الصالحين) من يأتي بالفاكهة من هواء الغرفة بلا حاجة إلى تربة وماء وهواء وشمس، ويرى أنّ هذا الأسلوب انتقل من العوام إلى علماء في الطبيعة (كيمياء، فيزياء، طبقات أرض، ورياضيات)، يمارسون عملهم في الجامعات وفق قوانين الطبيعة، فالأحداث مرهونة بأسبابها وأما في حياتهم العادية فيصدقون الخوارق والأساطير من (الصالحين)[1]، أو من السحرة، ونتساءل ما علاقة هذا بالتراث؟ وإذا كان له علاقة فأين نجده؟ وهل هو بهذه الشمولية، فصار ظاهرة تدرس ويؤرخ لها وفي أي عصر أو منطقة؟ أو أشخاص بعينهم أو آثار تركوها؟

والكاتب لم يقدم للبرهنة على وجود هذا النوع من الفكر في التراث أدلة من كتب، أو إشارات إليها أو إلى بعضها في كتب أخرى كما فعل مع الشروح والحواشي.

والحرية التي يبحث عنها "زكي نجيب محمود" في التّراث لم يعثر عليها بمفهومها المعاصر ولكنّه وجدها في المعنى القديم حر ضد عبد وفي قول عمر بن الخطاب رضي الله عنه: "متى استعبدتم النّاس وقد ولدتهم أمهاتهم أحرار" .

ولكنّه وهو يستقرىء التاريخ يجد عند المعتزلة حديثا عن الحرية (وهي حرية الاختيار)، وهي مرتبطة بفكرهم المبني على العدل والتوحيد، ومقتضى العدل أن يثاب الإنسان ويعاقب على أفعاله، وبهذا يجب أن يكون حرا وهو يمارس أفعاله ويميز بين الخير وغيره حتى يثاب أو

---

*. ليست كلّ الشروح تكرارا، فشرح ابن يعيش للمفصل للزمخشري مثلا فيه إضافات، وكذلك شرح الرضي الاستراباذي لكتاب الكافية لابن الحاجب وغيرهما ، ينظر محمود(زكي نجيب) تجديد الفكر العربي، مرجع سابق، ص56

[1]. ينظر نجيب محمود(زكي)، تجديد الفكر العربي، المرجع السابق، ص 59

يعاقب على أفعاله، وهي حرية كما هو واضح حرية علاقة الإنسان بربه، وهي التي تأتي من اختيار الإنسان لأفعاله عند المعتزلة، وبسببها سماهم خصومهم "قدرية، ولا تمس هذه الحرية علاقة الإنسان بالإنسان[1]؛ أي هل هم أحرار في إقامة الحكومة وفي عزلها، كذلك لا تمس صور التبادل التّجاري والاقتصادي والحياة العامة وهي بمفهومها هذا لا تتلاءم مع مفهوم الحرية في العصر الحديث، ولكنّها نقطة ضوء عند الكاتب، وهناك نقطة أخرى ينشد إليها الكاتب وهي استخدامهم للعقل وبهاتين النقطتين يستدعي "زكي نجيب محمود" المعتزلة إلى العصر الحديث فهي تستحق العيش فيه. وفعله هذا انتقائي.

وبمقدار ما يتحدّث عن الحرية، ويأسف لقلة الإشارات إليها في التّراث، يجد نفسه مضطرا إلى أخذها من الحضارة المعاصرة ودمجها ضمن حياتنا بمقدار ما يبحث عن العقل،♣ ومجاله أوسع في التراث من الحرية، وكلاهما ضروري للآخر، وكلاهما ضروري لصنع الحضارة إن في القديم وإن في الحديث، والجانب العقلي هو الذي نأخذ من التراث: إن ما نأخذه من تراثنا هو الشكل دون مضمونه، فقد نجد الأسلاف ذوي وقفة يغلب عليها النظر العقلي لنأخذ عنهم هذه العقلانية في النظر،[2] والسؤال كيف نوائم بين ذلك الفكر الوافد الذي بغيره يفلت منا عصرنا، أو نفلت منه، وبين تراثنا الذي بغيره تفلت منا عروبتنا، ونفلت منها، إنّه لمحال أن يكون الطريق إلى المواءمة هو أن نضع المنقول والأصيل في تجاور؛ بحيث نشير بأصابعنا إلى رفوفنا، فنقول هذا هو "شكسبير" قائم إلى جوار "أبي العلاء المعري" فكيف الطريق إلى ذلك ... كيف السبيل إلى ثقافة موحدة متسقة يعيشها مثقف حي في عصرنا؛ بحيث يندمج فيها المنقول والأصيل في نظرة واحدة.[3] والسؤال هل يمكن الجمع

---

[1]. ينظر نجيب محمود(زكي)، تجديد الفكر العربي، المرجع السابق، ص 122 . 186

♣. يعرف العقل بأنّه الانتقال من المعلوم إلى المجهول ومن الشاهد إلى الغائب ومن الظاهر إلى الخفي ومن الحاضر إلى المستقبل أو إلى الماضي الذي ذهب ولم يعد مرئيا ومن ثم كان العقل هو الذي يتعقب الحدث إلى أسبابه أو إلى نتائجه . ينظر نجيب محمود(زكي)، تجديد الفكر العربي، المرجع نفسه، ص311

[2]. ينظر المرجع نفسه، ص 102

[3]. ينظر المرجع نفسه، ص63

بين التراث والمعاصرة بصورة تضمن الانسجام بينهما، إذ يبدو الجمع بينهما صعبا ولكنّه ليس مستحيلا؛ لأنّنا نرى أنّ ثمة تناقضا أو ما يشبه التناقض بين الحدين، لأنّه إذا كان عربيا صميما اقتضى ذلك منه الغوص في تراث العرب الأقدمين حتى لا يبقى مجال لغيره، وإذا كان معاصرا صميما كان محتوما عليه أن يغرق في قضايا العصر بعلومه وآدابه وفنونه وطرائق عيشه حتى لا يبقى مجال لغيره[1].والحل الأنسب أن تبقى بينهما مساحة مشتركة، تسمح لتفاعل التراث والحداثة.

ويبدأ عملية البحث عن تعريف للعقل؛ لأنّه ليس في التّراث بالوضوح الذي يتبدي به في العصر الحديث، يقول:..."فهو الحركة التي انتقل بها من شاهد إلى مشهود، ومن دليل إلى مدلول، ومن مقدمة إلى نتيجة تترتب عليها من وسيلة إلى غاية تؤدي إليها تلك الوسيلة"،[2] وانتهى به إلى هذا التعريف؛ أي الحركة من شاهد إلى مشهود ومن دليل إلى مدلول، ومن مقدمة إلى نتيجة، وأهم كلمة عنده هي الحركة، فإذا لم تتم هذه الحركة، أو هذا الانتقال من طرف أول إلى طرف ثان؛ أي من معلوم إلى مجهول، ومن ظاهر إلى خفي، ومن شاهد إلى غائب فلا عقل، وبهذه الآلية يبني العلاقات بين الحاضر والماضي الذي ذهب وانقضى، ومن حاضر ومستقبل لم يحضر بعد، وهكذا يتعقب العقل الأحداث إما إلى أسبابها وإما إلى نتائجها، وعلى هذا الفهم يرى في قول "الجاحظ" في رسالة "المعاش والمعاد" عن الحكيم: من يحسن الخطو إلى الهدف الذي يبتغيه، ويبيّن أسباب الأمور، ويمهد لعواقبها، فإنّما حُمدت العلماء بحسن التثبت في أوائل الأمور، واستشفافهم بعقولهم ما تجيء به العواقب، فيعلمون عند استقبالها ما تؤول به الحالات في استدبارها، وبقدر تفاوتهم في ذلك تستبين فضائلهم[3]، ويشير "زكي محمود" إلى قول "محمد إقبال" في كتابه"التجديد في الفكر العربي الإسلامي مفاده أنّ النبي محمد صلى الله عليه وسلم كان لابدّ أن يكون خاتم الأنبياء، وأن تكون رسالته

---

[1]. ينظر نجيب محمود(زكي)، تجديد الفكر العربي، المرجع السابق، ص 10

[2] . المرجع نفسه، ص310

[3]. ينظر الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) الرسائل السياسية، دار مكتبة الهلال بيروت، ط1،1987، ص63

آخر الرسالات؛ لأنّه جاء يدعو إلى تحكيم العقل فيما يعرض على النّاس من مشكلات[1]، وهذا الاتّجاه إلى العقل الذي لاحظه "إقبال" في القرآن عبّر عنه "الجاحظ" في رسالة "كتمان السر وحفظ اللسان" : "أليس العقل هو وكيل الله عند الإنسان؟" [2]، فذلك يدل على أنّ العقل يقوم بوظائفه على أتم ما يجب خاصة إذا تعلق الأمر بالحكماء كما وصف "الجاحظ" وهم أقدر الناس على الاستفادة من عقولهم، واستثمار هذه العقول في مجالات مختلفة، وبهذا العقل تمّ جمع اللغة والفقه و الأصول، إذ بحث عن الروابط الجامعة بين عناصر ظاهرة بعينها مثل اللغة أو الفقه أو غيرهما، فنشأت من ذلك منظومات، كان فعل العقل فيها واضحا، ومن خلال ذلك ردّت الكثرة إلى الوحدة تبرز فيها ما تجانس، أو العلة الواحدة تنشدّ إليها سلسلة معلولاتها[3]، وإذا لم تنشدّ عناصر معيّنة إلى جامع يجمعها، ويكوّن منها منظومة مشدودة بعلاقات ضابطة فلا عقل، وهو هنا للمنطق ولعلّه يقترب من العقل،♣ و الكاتب يعرض هذا العقل في صورة نثبت أنّه اشتقاق من حضارة العرب قبل الاطّلاع على منطق أرسطو، وكما واجه العربي مشكلاته في القديم وحلها بهذا العقل يمكنه أن يحل به مشكلاته في العصر الحديث، ومن ثمّ يمكن الاستفادة من هذا العقل في التّعامل بتراثنا مع الحضارة الحديثة. أما المشكلات التي عالجها في القديم فلا تهمه؛لأنّ هذا النّوع من التّراث لصيق

---

[1]. ينظر نجيب محمود(زكي)، تجديد الفكر العربي، المرجع السابق، ص 309–

[2]. المرجع نفسه، ص310

[3]. المرجع نفسه، ص312

♣. يعرف يوسف كرم في العقل والوجود: قوة في الإنسان تدرك طوائف من المعارف المادية، يدرك العقل أولا ماهيات الماديات؛ أي كنهها لا ظاهرها،

ويدرك ثانيا معاني عامة كالوجود والجوهر والعرض والعلة والمعلولية والغاية والوسيلة والخير والشر والفضيلة والرذيلة والحق والباطل ويدرك ثالثا علاقات أو نسبا كثيرة فالعلاقة بين أجزاء الشيء الواحد وعلاقات الأشياء فيما بينها وعلاقات المعاني التي ذكرناها الآن، والعدد والترتيب فهذه المدركات غير مادية فلا ينفذ الحس إليها بحال وليست العلاقة أو النسبة موجودا واقعيا وإنّما الموجود طرفاه فإدراكها إدراك معنى غير مادي ، ويدرك العقل رابعا مبادئ عامة في كل علم وفي العلوم إجمالا وليس قي التجربة شيء عام ويدرك خامسا وجود موجودات غير مادية كالنفس والله وخصائصها الذاتية، وذلك بالاستدلال بالمحسوس على المعقول أو بالمعلول البادي للحواس على العلة الخفية عليها، وسادسا وبالاستدلال يؤلف الفنون والعلوم – ينظر كرم(يوسف) ، العقل والوجود، دار المعارف، مصر، ط3 (د . ت)، ص8

بمشكلات خاصة بالأسلاف في عصرهم كما يقول:لكن آلية التّعامل مع المشكلات عامة يمكن الاستعانة بها؛ لأنّها من التراث الحي، ولهذا كلّ التراث الذي يكون على شاكلة هذه الآلية العقلية، يكون صالحا للحياة في الحضارة الحديثة ويعين العرب على العيش المتوازن فيها، وعلى المنوال نفسه يضم المعتزلة إلى الحاضر ليس على أساس الموضوعات التي كانت تخوض فيها، وإنما على أساس الطريقة المعتمدة..."إنّ أهم جماعة يمكن لعصرنا أن يرثها أعني أن يرثها في طريقتها♣ ومنهاجها عند النظر إلى الأمور جعلت العقل مبدأها الأساسي ..."[1] وبسبب هذا التّمسك بالعقل، وتحكيمه في النظر إلى الأشياء، جعل المعتزلة موضع ريبة، إذ عدت عند بعضهم منكرة للنبوة، وبهذا تقف على صعيد واحد مع "ابن الراوندي" في إنكار النبوة، غير أنّ "زكي نجيب محمود"" يرث المعتزلة في طريقتها ومنهاجها، ولا يرث "ابن الراوندي" مع أنه يستعمل العقل والطريقة والمنهاج مثلها ولعلّ في هذا تناقضا وإلاّ فليس كلّ عقل يورث، وإذا ذكر "ابن الراوندي" فإنّ "الرازي" لم يذكره♣، وفي المعنى نفسه يرى "زكي نجيب محمود" أنّ أهل السنة يقفون في طرف اليمين المحافظ، على حين وقف المعتزلة في طرف اليسار ...أحدهما يلتزم النص، ويبطل صلاحية العقل الإنساني للتأويل والتفسير، والآخر يعتمد الاعتماد كله على العقل في فهم التنزيل وتأويله"[2] وهذا يعني أنّه يرث المعتزلة، ولا يرث السنة؛ لأنّها تبطل صلاحية العقل كما قال، ومصيرها الإهمال على شساعة مساحتها في المسلمين، والذي يريد أن يكون عصريا عليه أن يلتحق بالمعتزلة، أو من كان أكثر عقلانية منهم.

ويبقى تبني هذا المعيار في التعامل مع التراث، والذي يجعله منتصرا للتراث العقلي فقط "وأنّ ذلك المعيار العاقل نفسه ليحمل في طيّه إشارة إلى أول ما ينبغي أن نتنكر له من تراثنا، هو

♣. ويعطي للطريقة مصطلح الصورة والهيكل في موضع آخر، ينظر نجيب محمود(زكي)، تجديد الفكر العربي، المرجع السابق، ص 165

[1]. المرجع نفسه، ص 117 . 118 و 136

♣. للاستزادة، ينظر بدوي(عبد الرحمن)، تاريخ الإلحاد في الإسلام،مكتبة النهضة، القاهرة، 1945، ص102

[2]. نجيب محمود(زكي)، تجديد الفكر العربي، المرجع السابق، ص ص134. 135 و 136

أن نحتكم إلى التّقليد حيث يمكن تحكيم العقل، إلا أنّ في تراثنا ما يقيم للعقل قوائمه، فذلك هو الجانب الجدير منا بأن نصل به حاضرنا بماضينا،[1] ولابد من الحذر حتى فيما يسمى بالعقل في تراثنا؛ لأنّ بعض العقل قد لا يفيد أو يضر إذا نحن وصلنا به حاضرنا، ويسمى الجانب العقلي في التراث "بالشكل" أو"القيمة"؛ أي الأداة التي حلّ بها المسلمون القدامى مشكلاتهم يقول: إنّ ما نأخذه من تراثنا هو الشكل دون مضمونه،♣ فقد نجد الأسلاف ذوي وقفة يغلب عليها النظر العقلي، فنأخذ عنهم هذه العقلانية في النّظر، وأما موضوعاتهم فلم تعد في أغلب الحالات هي موضوعاتنا[2]؛ لأنّ موضوعاتهم لصيقة بعصرهم وما يشغل القدماء ليس شاغلا لفكر المحدثين في عصرنا، وتعامل معها وكأنّها ليست من التّراث، كالخوض في الفرق واختلافاتها، ولأنّها تدير اهتماماتها على مشكلات دينية كانت تطبع حياتها مأخوذة من زاوية أو زوايا بعيدة عن المجال الفكري الذي يتحرك فيه هذا العصر[3]؛ أي أنّ المضمون القديم يستبدل به المضمون العصري، وإذا اندمج الشكل القديم والمضمون الجديد اندماجا فاعلا أمكن المسلمين أن يعيشوا حياة عصرية بشخصيتهم كاملة لكن كيف يستقيم ذلك؟

وما يزال حديثه عن العقل ناظرا إليه بمنهجه في التعامل مع التراث في جزئه العقلي يقول: فإذا أخذنا عن الأسلاف منظار العقل الذي استخدموه وهم أقوياء انبثقت لنا على الفور أسس جديدة نقيم عليها حياتنا الفكرية،[4] وهذا يعني أنّ العقل يتحدد ويتطور وينتقل من أسس قديمة إلى أسس جديدة، وباختصار هو آلية تتطور بتطور الوضع الحضاري وتستجيب لتعقيداته.

وكما درس "زكي نجيب محمود"العقل متحررا، درسه مصاحبا للوجدان أو الحدس وعلاقته بالحدس هل تقويه أو تضعفه؟ ونحن نعلم أنّ هناك معرفة حدسية ومنهجا حدسيا

---

[1]. ينظر نجيب محمود(زكي)، تجديد الفكر العربي، المرجع السابق،ص 28

♣ . لم يحدد المضمونالمشكلات التي عالجها هذا العقل والتي تخص المسلمين في عصورهم القديمة

[2]. ينظر نجيب محمود(زكي)، تجديد الفكر العربي، المرجع السابق،ص 102

[3]. ينظر المرجع نفسه، ص104

[4]. المرجع نفسه،ص30

يقول:"...إنّ الجمع بين العقل والوجدان لا يتمثل في تراث ثقافي بمثل الوضوح الذي يتمثل به في الثقافة العربية وتراثها"[1] ويبدو هذا في الجمع (المتزن) "بين فلسفة "أرسطو"و بكل ما فيها من علم وعقل بنفس القوة التي تمثّلت بها صوفية "أفلوطين" بكل ما فيها من ركون إلى الحدس بالوجدان"[2]، ويرى الأمر يتعلق بتمثلهما معا في اندماج كامل؛ لأنّهما يوافقان المزاج العربي، والكاتب لم يشرح ايجابية هذا الجمع المتزن الجوار أو التمازج وتجليه في التراث، لكنه ذكر أن الحدس له غلبة في الثقافة الهندية والصينية، أو بمعنى آخر وقع التمازج بينهما في تراثنا وانفصمت العلاقة بينهما فاتجه الحدس إلى الهندية الصينية، ومال العقل إلى الثقافة الأوروبية، والسؤال لماذا تجلى الحدس في الثقافتين الهندية والصينية وتجلى العقل في الثقافة الأوروبية وتجليا معا في تراثنا؟.

ويرى المؤلف أنّ المسلمين هم الذين وجدوا في فلسفة اليونان، ومنطق أرسطو ما يتوافق مع مزاجهم فأخذوا به وصارا آلتهم الفكرية بخلاف ثقافة الشرق الأقصى التي بقيت حدسية، ولم تتأثر بالمنطق اليوناني ؛لأنه يخالف مزاجها ووجد المسلمون الحدس يتوافق مع مزاجهم، ومازال يتابع مواطن العقل في التراث فوقع على "الرازي ت311هـ" الذي كتب "الطب الروحي أو طب النفوس، وقد جاء كتابه في عشرين فصلا، تحدث في الفصل الأول عن فضل العقل ومدحه . وعرض "نموذج الإنسان عند العرب الذي كان محكوما بعقله لا بشهوته وغريزته"[3]

وإذًا فالعقل هو قيمة الإنسان الأولى أو بمعنى آخر يكتسب إنسانيته باكتساب العقل؛ لأنّ "وظيفته جلب المنافع"[4].

وهذه الوظيفة هي التي تبني الحضارات وتعمق إنسانية الإنسان، وبمقدار ما يجلب من منافع يتسع ويتعمق، وتتسع مسؤوليته في حماية الإنسان ومخلوقات الكون يقول: "حق علينا

---

[1]. نجيب محمود(زكي)، تجديد الفكر العربي، المرجع السابق، ص30

[2]. المرجع نفسه، ص320

[3]. ينظر نفسه،ص348. 349

[4]. المرجع نفسه، ص349

أن لا نجعله وهو الحاكم محكوما عليه"[1]، وإذا كان الإنسان يملك قيمته الإنسانية بالعقل فالمحافظة على العقل واجبة ، وأعدى أعداء العقل الهوى، فالهوى إلغاء للعقل وإلغاء لإنسانية الإنسان.

ويذكر "الرازي" أننا بالعقل يمكن أن نتصوّر أفعالنا العقلية قبل ظهورها للحس، فنراها كأن قد أحسسناها[2] وفي هذا التّصور للأفعال العقلية يمكن الحكم على نوعيتها أو خطرها فتلجم بالعقل أو يطلق لها العنان، فالعقل وحده هو الحكم الذي له حق التّوجيه.

ويذكر "الرازي" أنّه لولا العقل لكانت حالتنا حالة البهائم والأطفال والمجانين"[3]، أي أنّه رجع إلى مرحلة قبلية بدائية إذا تخلى عن عقله.

ولكنه في موضع آخر يؤكد أنّ للعقل عيوبا منها: العجب والحسد والعشق والكذب وهذه كلها تفقد العقل وظيفته؛ وهي جلب المنافع أي بناء الحضارة أو بناء الإنسان[4].

ونستنتج ممّا سبق أن صحة العقل هي صحة الإنسان، غير أنّ هذا العقل الذي تحدث عن العقل* بهذا الحرص والتّقدير هو الذي أنكر النبوة وإعجاز القرآن فهل غفل "زكي نجيب محمود عن هذا؟ أو رأى في الرازي الجانب الايجابي المتعلق بالطب الروحي أو طب النفوس.

ويرى "زكي نجيب محمود" المعتزلة حركة عقلية يمكن "أن تورث" إلى العصر الحديث؛ وذلك بسبب تراثها العقلي الذي ينسجم في الإطار العام مع العصر إلا بعض

---

[1]. رسائل فلسفية، تحق باولكراوس، القاهرة، 1939، نقلا عن نجيب محمود(زكي)، تجديد الفكر العربي، المرجع السابق، ص349

[2]. نجيب محمود(زكي)، تجديد الفكر العربي، المرجع السابق، ص349

[3]. رسائل فلسفية، تحق باولكراوس، المرجع السابق، نقلا عن نجيب محمود(زكي)، تجديد الفكر العربي،المرجع السابق ص349

[4]. ينظر نجيب محمود(زكي)، تجديد الفكر العربي، المرجع السابق، ص 351. 356

*. العقل يكفي بمعرفة الخير والشر والضار والنافع في حياة الناس ولا معنى لتفضيل بعض الناس واختصاص الله إياهم لإرشاد الناس جميعا إذ الكل يولدون متساوين في العقل والفطن، ينظر بدوي (عبد الرحمن)، تاريخ الإلحاد في الاسلام، المرجع السابق، ص 208

الاستثناءات، ويرى أنّها نشأت من نقيضها: من حركة لاعقلانية نشأت بعد مقتل "أبي مسلم الخرساني" بأمر من الخليفة المنصور بسبب احتجاج الفرس، فارتدوا إلى تراثهم وديانـاتهم فنتجت عنها حركة إلحادية لا تتّسق مع المنطق.

ومعلوم أنّ حركة المعتزلة نشأت قبل حركة أبي مسلم الخرساني؛ أي في العصر الأموي، ولم يذكر المؤرخون هذا في نشأتها، يقول" زكي نجيب محمود"من اللامعقول(إشارة إلى حركة الاحتجاج السابقة) نبتت حركة عقلية نعتز بها إلى اليوم تمثلت في فكر المعتزلة ومنطقهم[1]، وهذا الانتصار للعقل استخدموه للدفاع عن الدين بحجج عقلية في وجه اللاعقلانيين الفرس أنصار أبي مسلم الخراساني الثائرين على الخليفة، ولكنّها بهذا العقل وجدت نفسها تقف في وجه أهل السنة وسماها "زكي نجيب" اليمين المحافظ، وسمى المعتزلة اليسار الثوري، والسبب في الخلاف هو التأويل، تأويل آيات القرآن لتتفق مع أحكام العقل (أي مبادئها) التي يرى من خلالها الدين والدنيا، فهي مزدوجة المهمة تدافع عن الدين في الخارج(الفرس وثورتهم اللاعقلانية)، وتدافع عنه من الداخل (السنة المتطرفة) حتى يبقى في حدود العقل ولا يقع ضحية الفهم الحرفي للنصوص، ومعلوم أنّ التأويل عليه اعتراض عند السنة؛ لأنّه مضنون فعلام يراهن" زكي نجيب محمود" على المعتزلة؟ وإذا خير بينهما أيّهما يختار؟ وبأيهّما يضحي؟ أو كما قال : فها نحن بين طرفي كماشة أحدهما يلتزم النّص ويبطل صلاحية العقل الإنساني للتأويل و(التفسير)، والآخر يعتمد الاعتماد كلّه على العقل هاديا"[2]، ويهتدي إلى الحل من خلال جهود الأشعري في التّوفيق بين آراء الطرفين إذ رأى أنّ العقل وحده لا يكفي لدعم الدّين، ولا بدّ من الإيمان بالغيب الذي يتجاوز الحدود البرهانية العقلية، وهنا انتهى الأشعري (والمؤلف معه) إلى أنّ للعقل ما يستطيعه، وللإيمان ما تقتضيه مبادئ الدين مما يجاوز العقل[3]، والمؤلف يجعل المعتزلة والأشعرية طرفين مع أنّ

---

[1]. نجيب محمود(زكي)، المعقول واللا معقول في تراثنا الفكري، دار الشروق، بيروت ، القاهرة ، ط3، 1981، ص 10

[2]. نجيب محمود(زكي)، تجديد الفكر العربي،المرجع السابق، ص35

[3]. المرجع نفسه ، ص 155

الأشعرية مشتقة من المعتزلة، وتنتصر للعقل مثلها، فقط لا تكتفي به، وبعض السنة يكفرون الأشعري.

ويدعم المؤلف موقفه بقول للغزالي: "إنّ لنا معيارا في التأويل وهو ما دلّ نظر العقل ودليله على بطلان ظاهره علمنا ضرورة أنّ المراد غير ذلك بشرط أن يكون اللفظ مناسبا له بطريق التّجوز والاستعارة"[1] وينتهي المؤلف إلى إدخال المعتزلة والأشعرية إلى العصر: أن نجعل العلم موكولا إلى العقل ونجعل الدين موكولا إلى الإيمان، والأمر تعلق بمصالحة تبقي كل واحد على حده دون أن يتعارضا، ولكن أن يتحدا ويحققا الأهداف المشتركة بوسائل ومناهج مشتركة فهذا أمر لم يقله

إنّ الثقافة اليونانية تسرّبت في شرايين الثقافة العربية، وفي العقل العربي وخاصة الصفوة،ووسعت مساحة العقل، يقول المؤلف:"وأنت تتابع ما كتبه هؤلاء إنك إنّما تقرأ أو تتابع فكرا يونانيا بأحرف عربية"[2]، وتدخل المعتزلة في الصفوة التي تأثرت بالفلسفة اليونانية بعمق وتمثلتها، وصدرت في فكرها عن هذه الفلسفة، وأي العناصر التي ساعدت في نشأة المعتزلة وكان له النصيب الأوفر في توجيهها إلى العقل واستعماله أداة التفكير والنزول على أحكامه وهذا ما لم يشر إليه "زكي نجيب محمود".

ويمكننا أن نأخذ علمين من أعلامها اهتم بهما "زكي نجيب محمود"هما: "أبو الهذيل العلاف" و"إبراهيم النظام"، وهما يمثلان دور الاكتمال في الاعتزال

أبو الهذيل العلاف(ت 235هـ): تنسب إليه فرقة الهذيلية، وينفرد بعشر قواعد ذكرها "زكي نجيب محمود"[3] نقلا عن الملل والنحل "للشهرستاني" مسألة الصفات، الإرادة، التكوين، حرية الاختيار، وقف الحركة في الآخرة أو السكون ... استجابة الجوارح لطلب القلب، وجوب

---

[1]. نجيب محمود(زكي)، تجديد الفكر العربي،المرجع السابق ، ص 36

[2]. نجيب محمود(زكي)، المعقول واللا معقول في تراثنا الفكري، المرجع السابق، ص 124، ويراجع الشهرستاني(أبو الفتح محمد بن أحمد بن عبد الكريم)، الملل والنحل، دار الكتب العلمية،بيروت ، لبنان، (د–ت)، ص44 وما بعدها

[3]. نجيب محمود(زكي)، المعقول واللا معقول في تراثنا الفكري، المرجع السابق ، ص124

المعرفة القائمة على العقل الآجال لا تزيد ولا تنقص، عدم الفصل بين الإرادة والمراد، اشتراط الحجة المقامة على إمام معصوم يأتيه الإلهام.[1]

وهذه القواعد مقبولة عند"زكي نجيب محمود" ما عدا القاعدة الأخيرة المتعلقة باشتراط إلهام أو إمام معصوم على صحة القاعدة المؤسسة على العقل، وإذًا فالعقل في حماية العصمة[2]، والإمام المعصوم عقيدة الشيعة، والفكرة لم يهضمها "زكي نجيب محمود، ففكر المعتزلة انبنى على العقل، ودافعت عنه، وخاصمت فيه، وتراثها يشهد بذلك، فكيف تحكم فيه هذه العقيدة الشيعية اللاعقلانية التي تتناقض مع الخط الاعتزالي العام، وهي النقطة العاشرة، والذي يهمنا هو معرفة مصير هذا البناء الفكري الاعتزالي الذي بناه العلاف، وحشد له كلّ آليات العقل بهدمه في النهاية بحل لا عقلاني، وهناك فرق جوهري بين صيغة العلاف في الصفات، وفي صفة العلم خاصة، وصيغة سابقيه من المعتزلة تختص بصفة العلم الإلهي وحدها، وذلك أن القول بأنّ الله عالم لا بعلم كما هو رأي المعتزلة يعني نفي صفة العلم عنه كصفة(؟)[3].

وهذا يجعلنا نستخلص أنّ الله يعلم ذاته فقط، ولا شيء من العلم خارج الذات الإلهية، بل العلم والذات شيء واحد وهذا يؤدي إلى القول بأن علم الله لا يرتبط بالجزئيات؛ أي الموجودات بخصوصياتها الجزئية، هذا الوضع ترك مساحة لحرية الإنسان.

أما قول " العلاف" فهو أنّ الله عالم بعلم (المعتزلة عالم لا بعلم)؛ أي إثبات لصفة العلم كصفة(؟)، وهذا يمكن استنتاجه أنّ علم الله ليس كليا ومطلقا ومجردا فقط بل يتناول الجزئيات،[4] وإذا صح هذا يكون "العلاف" قد خرج عن مفهوم المعتزلة للعلم وحدوده حول كيفية علم الله هل هو كلي فقط، أم هو علم لكل شيء مما يفتح بابا واسعا للنقاش؛ لأنّه بهذا القول يهز مفهوم المعتزلة، ويهدد فكرهم كله، فالقول بشمول علم الله على الجزئيات

---

[1]. نجيب محمود(زكي)، المعقول واللا معقول في تراثنا الفكري، المرجع السابق، ص124. 131

[2]. المرجع نفسه، ص131

[3]. المرجع نفسه، ص134

[4]. ينظر مروه(حسين)، النزعات المادية، دار الفارابي، بيروت، ج 1، ط3، 1980، ص661

يقترب من الجبرية؛ أي أنّ أفعال الإنسان تصبح كغيرها من الأشياء والحوادث محكومة أزليا لعلم الله[1]؛ لأنّ تساوي الذات والصفة معناه تساويهما في القدم والأزلية، فكلّ شيء وكل فعل معلوم لله منذ الأزل؛ أي مقدر حدوثه وحين يحدث يحدق بهذه الحتمية الجبرية[2]، وبهذا لا يبقى لإرادة الإنسان مجال للاختيار والحرية [3]، وبهذه النتيجة يكون "العلاف" قد قضى على أس من أسس المعتزلة، وبذلك انتقلت المعتزلة من القدرية إلى الجبرية، ولم يعد بينها وبين الجهمية الخصم العنيد لها فرق، وكذلك لم يعد لها مصوغ للوقوف في وجه السنة للدفاع عن العقل، وإذا أضيفت هذه الفكرة إلى الاحتكام إلى الإمام المعصوم عند "العلاف" يكون مصير المعتزلة مهددا بالزوال، وإذا فقدت هذا الجانب العقلي الذي يعتمده "زكي نجيب محمود" فهل يجد للمعتزلة موقعا في العصر الحديث؟

---

[1]. ينظر الخياط (أبو الحسين) ، الانتصار، بيروت، 1957، ص90. 91 يقول: ولما كان علم الله هو الله لا يتناهى فإنه ليس لعلم الله نهاية، ولما كان الله يعلم ذاته وكانت ذاته ليست بذات غاية ولا نهاية فإنه ليس لعلم الله غاية ولا نهاية

[2]. مروه (حسين)، النزعات المادية، المرجع السابق، ج1، ص661

[3]. المرجع نفسه، ص662

الفصل الثانـي

مفهوم التراث في مجلة فصول

تمهيد

تناولت فصول قضية التراث من وجهة نظرها، والمتمثلة في أنّها مبرأة من مركبين: المركب الأول يتمثل في تقديس التراث، والثاني الشعور بالاستخزاء أمام الثقافة الوافدة[1]إذًا فالمشرفون على المجلة وهم يفكرون في تأسيسها كانوا مزوّدين بهذا الفهم للتراث وللثقافة الغربية؛ أي موقف وسط مسلح بالمنهج العلمي ينظر إلى التراث نظرة موضوعية يحددها المنهج العلمي، وكذاك الأمر بالنسبة إلى الثقافة الوافدة، ولهذا استكتبوا باحثين ونقادا منهجهم يتوافق مع منهج المجلة عموما، لكنّهم لم يفرضوا منهجا أو اتّجاها بعينه بل فتحوا الباب لكلّ دراسة تلتزم بالمنهج العلمي فقط، ولأنّ الموقف من التراث بهذا المنهج أو ذاك فيه حرج، والمجلة أرادت أن يصدر عددها الأول عن التراث ومشكلاته. وعلى ذلك استشارت من لهم معرفة بالموضوع، وبنت تصورها على تلك الاستشارات للأعداد القادمة خاصة وأنّ المجلة تصدر أعدادا خاصة بحيث يتاح للقارئ أن يلم في العدد الواحد من المجلة بالموضوع المنشور فيه[2] فالعدد يحتوي على صورة عن التراث أوسع من نظرة المشرفين على المجلة يذكر"جابرعصفور"وحين خططنا لإصدار مجلة فصول منذ سنوات، وضعنا قائمة بالموضوعات الأساسية التي كنا نريد للمجلة أن تعالجها في أعدادها المتلاحقة[3] ولهذا جاء هذا العدد الأول مؤسسا لمفهوم التراث في مجلة فصول شاركت فيه أسماء ذات وزن علمي مثل زكي نجيب محمود، وفؤاد زكريا، وحسن حنفي...إلخ بتناول التراث من منظور فلسفي وربّما من منهج فلسفي إلى جانب "شوقي ضيف وتمام حسان و"عاطف جودة نصر وشكري عياد، وجابر عصفور بتناول الجانب الأدبي واللغوي، وعفت الشرقاوي، وعز الدين فوده بتناول التراث التاريخي والسياسي فضلا عن ندوة العدد (موقفنا من التراث) هذا على المستوى النظري، وأما على المستوى التطبيقي فانحصر في الجانب النقدي عند كلّ من عز

---

[1]. ينظر إسماعيل(عز الدين)، أما قبل، فصول، مشكلات التراث، المصدر السابق، ، ص4

[2]. ينظر المصدر نفسه، ص4

[3]. عصفور(جابر)،، مفتتح مجلة فصول، المسرح والتجريب، مج13، ع4، أكتوبر 1995،ص5

الدين إسماعيل، وسيزا قاسم، و"علي عشري زايد" مع عرض كتب عن التراث كـ الثابت والمتحول لأدونيس، والتراث والتجديد لحسن حنفي، وتجديد الفكر العربي لـ زكي نجيب محمود، وندوة خاصة بالموقف من التراث يشارك فيها كل من زكي نجيب محمود، ومصطفى هدارة، وأسرة تحرير المجلة جابر عصفور وصلاح فضل وعز الدين إسماعيل، وإذا نظرنا إلى المبدأ الذي وضعته المجلة: المنهج العلمي الذي لا يقبل المسلمات، ولا تقديس للتراث ولا استخزاء الثقافة الوافدة؛ أي الاحتكام إلى المنهج العلمي الذي يعصم من الوقوع في الخطأ وأمكننا ذلك من تفسير اجتماع المشاركين في هذا العدد، فالتراث هو الذي جمعهم أكثر مما اجتمعوا عليه، وكل له وجهته ولهذا يبدو الانسجام بين الموضوعات وحتى الندوة كان موضوعها (موقفنا من التراث)؛ ليحقق المنهج العلمي الذي التزمت به، ويحقق الشق الأول من فلسفتها: عدم تقديس التراث، غير أن بحثا لجابر عصفور عنوانه "تعارضات الحداثة"لا يأتي منسجما مع الموضوعات الأخرى التي تؤلف العدد؛لأنّه متعلق بالحداثة في التراث وتعني في نظر "جابر عصفور" اغتراب الشاعر عن محيطه وحداثة القصيدة قرينة التفرد، والقصيدة المحدثة هي التي لا تستقي من حفير الكتب رونقها، الديوان ص(259/1)...وتستمد القصيدة من معاناة الشاعر[1]ونصل من هذا الفهم إلى أنّ التراث قسمان تراث وحداثة، التراث مرفوض من الحداثة؛ لأنّ وجودها وقيمتها لا يكونان إلاّ بتجاوزه، وبالثورة عليه، والخروج عن سياقه، وهذا قدرها، لا تكون حداثة إلا بهذا وإلاّ تفقد معناها ووجودها، ويصبح التراث بهذا المعنى في تضاد مع الحداثة، والحداثة في تضاد مع التراث، وعلى الدارس أن يتعمق البحث فيهما معا، وأن يختار لأيهم ينتصر؛ لأنّه يصعب عليه الاحتفاظ بهما معا، بهذا الفهم يحقق قوله كما يقول:"شدتنا إليها بوصفها نظريات جديدة نحرص على تقديمها للقارئ العربي...ولم نتخيل قط أنّ التراث يمكن أن يكون عائقا في

[1]- عصفور(جابر)،تعارضات الحداثة، فصول، مشكلات التراث، المصدر السابق، ص78

الوعي بمشكلات العصر المعقدة، ففي التراث جوانب تؤكد معنى التّقدم الذي يضيف به اللاحق إلى السابق، وتؤكد البعد الإنساني لتبادل المعرفة"[1]

ولعلّ "عز الدين إسماعيل" يأخذ معنى التّصالح مع التراث في الاعتبار يقول:"من أجل هذا كان اهتمامنا بالتراث قرين اهتمامنا بالحداثة، ولا مجال عندنا للتساؤل عن أي الجانبين يقود الاهتمام: هل يقود الاهتمام بالحداثة إلى الاهتمام بالتراث من أجل تقدير أفضل للحداثة؟ أو أنّ اهتمامنا بالحداثة من أجل فهم أفضل للتراث؟ والرأي عنده أن الفكر العربي (قديمة وحديثه) بنية موحدة لا يقوم جزء منها بمعزل عن الأجزاء الأخرى، ولا يكتسب أهمية خاصة إلا من علاقاته بسائر الأجزاء"[2].

لا أحد يكون ضد ما يعرضه"عز الدين إسماعيل؛ لأننا هنا نرى أنّ لا تعارض بينهما، ومن لا يلغي أحدهما الآخر يتطوّر؛ لأنه مفتوح على المستقبل بالقدر الذي يفتح فيه على الماضي، ولهذا الحداثة مشتقة منه، وهي وليدته، والوليد لا يلغي والده♣ ولهذا . وبحكم قوانين الحياة . لا يتعلق الأمر بالحداثة وحدها أو الماضي وحده، ومن هنا فالبحث فيهما هو مشروع مفتوح للباحثين.

ويوضح "عز الدين إسماعيل" ذلك فيقول: فنحن نتعامل مع التراث بوصفه حاضرا دائما سواء كان حاضرا في الماضي أم حاضرا في الحاضر، أم حاضرا في المستقبل؟ ويصل إلى وصف العلاقة بينهما بالتلاحم بين أجزاء التراث،[3] لكن هذه العلاقة بين التراث والحداثة ليست بهذا المستوى عند كثير من الباحثين ومنهم "جابر عصفور"الذي ذكر أنّ الحداثة هي التّمرد على التراث، والخروج منه والاستقلال عنه، وبهذا المعنى كلّما أوغلتْ في التحديث كانت أكثر استقلالية عن التراث، وهذا نجده عند بعض الباحثين في التراث، والمضحى به

---

[1]. إسماعيل(عز الدين)، أما قبل، مشكلات التراث، فصول، المصدر نفسه، ص4

[2]. المصدر نفسه، ص4

♣ إلا في إطار التّحليل النفسي عقدة أوديب عند فرويد

[3]- إسماعيل(عز الدين)، أما قبل، مشكلات التراث، المصدر نفسه، ص4

غالبا التراث جزئيا أو كليا انتصارا للحداثة أو العصرنة، ويمدح الشعراء الحداثيين؛ لأنّهم (استقلوا) عن التراث فلا أثر لتقليد التراث في شعرهم.[1]

ولعلّ هذا ينتظم في سياق أبحاث المستشرقين الذين ينطلقون من ثقافتهم ومن معاييرهم، فيرون التراث العربي . بفهمهم . متخلفا، ولهذا يخيرون العرب بين الاستمرار في تخلفهم أو اللحاق بثقافة الغرب، والاندماج فيها، وسار في ركبهم بعض العرب وتبنوا مناهجهم وأهدافهم في دراسة التراث وانتصروا للحداثة، لكن يبدو حسب ما جاء في العدد الأول من المجلة، وحسب كلام "عز الدين إسماعيل"أنّ خط المجلة هو الخط، وخط "عز الدين إسماعيل" يقترب من هذا الخط بحسب كلامه في عدم تقديس التراث، ودراسة التراث عن المنهج العلمي، والنظر إلى التراث العربي الإسلامي على أنّه جزء من التراث العالمي، ولا يدرس معزولا أو منغلقا، ولا يرى أنّه يمثل الصورة المثلى، والتراث بنية غير منتهية، ومرنة، قابلة للتشكيل، وإعادة التشكيل، وإذا كان لدينا هذا الكم الهائل من التراث، فإنّ موقفنا النقدي منه لابد أن يعتمد على اصطفاء ما فيه من قيم محورية تستحق البقاء[2] وإذا درس تراثنا بكونه جزءا من التراث العالمي، ودخل مجال المقارنة مع غيره، صار النظر إليه موضوعيا.

ثم إنّ العقل عنده يشهد حالات من التّحوّل والتّغير،فهو لم يبلغ كماله . وإذا توقف بعض الوقت . إنّه سرعان ما استعاد نشاطه في التعامل مع الحاضر، والنظرة نفسها التي نظر بها إلى التراث ينظر بها إلى الواقع الحديث الذي يغلب على الظن أن الوعي به كامل، وأننا استغرقناه واستغرقنا أنفسنا معه فهما واستيعابا، والمطلوب استيعابه والسيطرة عليه علميا[3] والنظر إلى التراث والواقع الحالي والعلاقة الجدلية بينهما، ومايشكل هذه العلاقة برمتها، كلّ ذلك يعني أنّ التراث يحتاج إلى المناهج الحديثة، وإلى العلم الحديث،مما يؤدي إلى اكتشاف طاقات جديدة خبيئة، وأنّ الواقع في الوقت نفسه يحتاج إلى التراث، فالموقف من التراث والموقف من الواقع الحاضر ينظر إليهما على صعيد واحد لئلا يقع الخلل في النظر إليها

---

[1]. عصفور(جابر)،، تعارضات في الحداثة، فصول، المصدرالسابق، ص74

[2]. ينظرإسماعيل(عز الدين)، أما قبل، مشكلات التراث، فصول، المصدر السابق، ص5

[3]- ينظر المصدر نفسه، ص4

والنظرة المتوازنة إليهما هي المطلوبة، ومع ذلك يبقى دافع الواقع أقوى؛ لأنّ وراءه حضارة قوية هي حضارة الغرب تدعو للاندماج فيها، وكلّ موضوع ندرسه نجد أنفسنا أسرى نظرتها ومنهجها وحاجتها، فإذا درست فصول مناهج النقد الأدبي أو الحداثة أو حتى التراث نفسه درستها بناء على هذه النظرة وعليه نحاول تتبع منهج مجلة فصول في دراسة التراثعند مجموعة من الباحثين:

1. التراث عند شوقي ضيف:

تكون البداية بالحديث عن الموضوعات اللغوية، أو القريبة منهامن خلال موضوع "وحدة التراث" لـ شوقي ضيف الذي بدأت به المجلة،والذي جعل أسس هذه الوحدة القرآن الكريم الذي لا سابق له ولا لاحق، لما شرع من قيم روحية خالصة يرسم بها أصول العقيدة الإلهية" التي حررت الإنسان من عقائد سابقة وقيم روحية سابقة"[1]. وفتحت له البلدان كالفرس والأندلس وغيرهما، والقرآن بهذا وحد المسلمين بلغة واحدة، وعقيدة واحدة وترسخت الوحدة أيضا بانتشار الصحابة لرواية الحديث في الأمصار، والناس من حولهم يتعلمون منهم، يضاف إليهم التابعون تلاميذ الصحابة الذين أخذوا القراءات عنهم، وألحق بهم علماء القراءات سبعة آخرين وكلّهم من القرن الثاني الهجري[2]، وقراءاتهم كانت تراثا عاما للأمة كلّها، ويلحق التفسير الذي فيه تراث مأثور عن النبي صلى الله عليه وسلم، ثم الصحابة وخاصة "أبي بن كعب" وعبد الله بن مسعود وعبد الله بن عباس، وحمله التابعون عنهم إلى آفاق الأرض: العراق، وخراسان واليمن ومصر مع بعض الإضافات، وأخذت مادة التفسير بالمأثور تتوسع وتتضخم من جيل إلى جيل حتى وصلت إلى "الطبري" فسجلها في تفسيره "جامع البيان في تفسير القرآن في 12مجلدا"[3]، ثم توالت بعده التفاسير، وفي الحديث يضرب مثلا بصحيح البخاري (ت256ه) الذي انتشر في الأمصار، وشرحه علماء يمتدون من

---

[1]. ضيف(شوقي)، وحدة التراث، فصول، مشكلات التراث، المصدر السابق، ص9

[2]. المصدر نفسه، ص9

[3]. المصدر نفسه، ص10

بست وهراة في أفغانستان إلى قرطبة في الأندلس،مثل "أحمد بن محمد الخطابي"البستي الأفغاني، وابن بطال القرطبي والنووي الدمشقي، وشرحه المصريون مرارا من أمثال ابن الملقن والبلقينيوالدماميني، ومن شروحهم المطبوعة "فتح الباري في شرح صحيح البخاري لابن حجر(ت 852هـ)، وإرشاد الساري في شرح صحيح البخاري للقسطلاني (ت923هـ)،واستمر في الحقب المتأخرة مثل شرح القارئ للهروي(ت1024هـ)، و"حاشية عبد القادر الفاسي"(ت1091هـ) وشرح علي زاده حلمي (ت 1068هـ) وكل شارح من هؤلاء كان يرجع إلى الشراح قبله ولهذا دلالتان:

الدلالة الأولى على أنّ صحيح البخاري أصبح تراثا عاما مشتركا للعالم العربي و(الإسلامي)، والدلالة الثانية على أنّ شروحه أيضا تحوّلت إلى تراث عام للأمة فما يؤلفه شارح للبخاري في أقصى الأرض إلاّ ويجد له قارئا، أو شارحا آخر في أدنى الأرض[1].

وترتبط المذاهب الفقهية ارتباطا وثيقا بالقرآن والسنة؛ لأنّها تقرير أحكام منهما معا فنجد أسبق هذه المذاهب في النشأة مذهب الإمام أبي حنيفة (ت 150هـ)، ونمّاه تلميذه محمد بن الحسين الشيباني(ت189هـ)وصار المصدر لأهل الرأي والحنفية ليس بأيديهم إلاّ كتبه، وتوالت بعد ذلك شروحه في مختلف مناطق المسلمين و ظهر من بعده"أبو جعفر الطحاوي"(ت321هـ) الذي كتب عدة مصنفات انتشرت في العالم الإسلامي، وكل مصنف يحاول أن يقرأ كتب سلفه في المذهب، ويثبّت ما لكل فقيه سبقه منذ أبي حنيفة ويربط المذهب بهذا المعنى شبه وحدة عضوية تجعل الخلف مشدودا إلى السلف.

وكذلك الأمر في مذهب الإمام مالك في الحجاز الذي انتشر عبر تلاميذه عبد الرحمن بن القاسم (ت 191هـ)في مصر، وسحنون في المغرب(240هـ)، وفي الأندلس يحي بن يحي الليثي(234هـ)، وكان التلاميذ يتبعون إمامهم في المذهب، وهذا الاتباع يشد المذهب في هذه المناطق إلى أصله(المدينة)، فيصبح المذهب وحدة، منسوبة إلى مؤسس المذهب، وإلى

[1]. ينظر ضيف(شوقي)، وحدة التراث، فصول، مشكلات التراث، المصدر السابق، ص10

المدينة التي نشأ فيها ليكوّن تلك الوحدة التي تسعى إلى تحقيقها[1] وهذه الوحدة في التراث الديني تلحق بها وحدة أخرى هي وحدة التراث اللغوي من نحو وبلاغة وتنضم إليها.

وقد عدّ كتاب "سيبويه" المصدر الأساسي لمادته، وأخذ تلميذه "الأخفش" ومن جاء بعده من نحاة البصرة يعتمد عليه، فاتحين الأبواب للاجتهاد. وكذلك مدرسة الكوفة بطبقاتها الخمس اهتمت بالنحو وجاءت بالشاذ الذي لا يستند إلي القياس، ولكونه حلقة إلى جانب مدرسة البصرة بطبقاتها السبع بينهما شد وجذب، وهذا الشدُ والجذبُ أنشآ مدرسة ثالثة هي مدرسة بغداد هذا الثالوث يكوّن وحدة جدلية[2] (نقيض ونقيض النقيض= التركيب)، ثمّ مدرستا الأندلس ومصر.

وضع أئمة النحو نصب أعينهم الاختيار من آراء المدارس المختلفة الثلاث السابقة واستنباط آراء مبتكرة جديدة، وتحوّل النحو في القرن الخامس الهجري إلى ما يشبه دائرة معارف نحوية كبرى، فالباب يفتح ويعرض قواعده ومسائله، وتذكر فيه آراء أئمة النحو السابقين، ويضاف إلى هذه الوحدة وحدة أخرى هي المدارس الثلاث: البصرية والكوفية والبغدادية، ويقارن المؤلف بين الآراء المختلفة لأئمتها ويختار لنفسه منها ما يراه مناسبا،[3] ونجد ذلك في شرح "ابن يعيش" للمفصل للزمخشري، والرضي الاستراباذيالطبرستاني على "الكافية لابن الحاجب" المصري تظهر هنا موسوعات نحوية كبرى تساق فيها آراء جميع النحاة بصريين وكوفيين وبغداديين وأندلسيين ومصريين، ويعجب الإنسان من قدرة هؤلاء المؤلفين على جمع هذا التراث النحوي الهائل.[4]

وعلى نحو ما رأينا من وحدة التراث في النحو كانت تضمن نفس الوحدة في التراث اللغوي، وكتبه ومعاجمه، فمن يؤلف معجما أو كتابا لغويا يضع أمامه الكتب اللغوية والمعاجم السابقة نصب عينيه يستمد منها مادته، وتمثل ذلك في معجم "تهذيب اللغة للأزهري(ت 370)فقد

---

[1]. ضيف(شوقي)، وحدة التراث، فصول، مشكلات التراث، المصدر السابق، ص10

[2]. ينظر المصدر نفسه، ص11

[3]. المصدر نفسه ، ص12

[4]. المصدرنفسه ، ص12

ذكر في المقدمة الأئمة الذين ينقل عنهم مادة معجمه اللغوية، يترجم لهم، ويذكر كتبهم وقد عدد أربعة وثلاثين عالما لغويا منهم:

الخليل بن أحمد(ت165)، ونص على سبعة منهم أئمة لم يبلغوا في الفقه مبلغ الأولين، وعدّ منهم ابن دريد صاحب الجمهرة، وقال أنّه نقل عنهم حروفا يسيرة [1].

وإذا كان تأليف معجم يحتاج إلى هذا الكم الهائل من العلم في ميدانه، ويجعله مشدودا إلى كل ما أنتجه العرب في الميدان، دلّ على أنّ المنطلق والمصدرهو التراث المنفتح على المستقبل، فهو يكتب هذا المعجم للقادمين ولحاجة المجتمع القادم؛ لكنّه يقوم بهذا المسح العلمي ليجعل معجمه صادرا عن هذا التراث اللغوي ومشدودا إليه، وذات الصورة يرسمها شوقي ضيف لابن سيدة مؤلف معجم "المخصص" يقول: "من أروع ما يصوّر التّواصل الوثيق في التراث اللغوي كتاب "المخصص لابن سيدة الضرير(ت 458هـ)، وهو معجم بحسب الموضوعات والمعاني لا بحسب الألفاظ والكلمات"[2]. وهذا يعني أنّ كل الكتب اللغوية في الموضوع تصبح من مواد بنائه لهذا المعجم؛ أي أنّ كلّ التراث اللغوي في الموضوع يصب في هذا المعجم، والمعجم يصبح بعد الفراغ منه جزءا من التراث، و"ابن سيدة" هذا عالم من علماء اللغة في أقصى الغرب بمرسية في الأندلس، يحاول أن يؤلف كتابا في اللغة العربية حتى أقصى الشرق[3]، وهذا يدل على أنّ التراث اللغوي كان تراثا مشتركا بين جميع البلدان العربية (الإسلامية)... لم يترك كتابا قيّما إلاّ اطّلع عليه وأفاد منه، ولم يكتف بمعجمات اللغة وكتبها بل رجع إلى كتب نحوية مختلفة، وفي مقدمتها كتاب "سيبويه" وكتاب "الإيضاح لأبي علي الفارسي"، وكتاب "الحجة في علل القراءات السبع التي دوّنها أستاذه ابن مجاهد" في كتابه "السبعة في القراءات" وأيضا كتب املاءاته مثل "الحلبيات والبغداديات والشيرازيات والبصريات" إلى غير ذلك من كتبه، وشرح السيرافي" على كتاب سيبويه وكتابات

---

[1]. ضيف(شوقي)، وحدة التراث، فصول، مشكلات التراث، المصدر السابق، ص13

[2]. المصدر نفسه ، ص13

[3]. المصدر نفسه، ص13

ابن جني في الخصائص وسر الصناعة وكتاب سيبويه للرماني وتفسيره للقرآن[1] هذه خارج المعجميات يستعين بها لتأليف كتابه ممّا يدل على أنّ مراجعه في المعجميات وغير المعجميات كثيرة، والرجل يجدها بين يديه تقطع المسافات الطويلة وتصل إليه، ممّا يدل أيضا على قوة إحساسه بالمسؤولية أمام التراث، وهذا أيضا ينطبق على البلاغة والتراجم والسير وما إلى ذلك.

وهذه الوحدة في التراث تلتقي مع وحدة في علوم البلاغة؛ "إذ تبدأ مع الجاحظ وابن المعتز . البديع . وتكاثر علماؤها ومصنفوها مثل" قدامة بن جعفر، وابن وهب، وابن طباطبا والعسكري وابن سنان الخفاجي وعبد القاهر الجرجاني"[2] الذي أخذ علم البيان والمعاني طبيعته النهائية

البديع لابن المعتز، إعجاز عنده؛ بحيث هناك مجموعة أسماء لعلماء يشتركون في تطوير قواعد علمي البلاغة والبيان من أقطار مختلفة، يجمعهم هدف واحد هو تطوير البلاغة والبيان مثل "الزمخشري والخوارزمي والفخر الرازي والزملكاني الدمشقي والتنوخي البغدادي، وابن الأثير الموصلي ويحي بن حمزة (ت 749)"[3] والملاحظ أنّ هؤلاء الأعلام سواء في القسم الأول، أو القسم الثاني لهم وزنهم في البلاغة وفي غيرها وكانت تجمعهم وحدة في هذا السياق البلاغي، أو في سياق آخر كالتفسير أو اللغة.هذه الوحدة تجعلهم كأنّهم فريق عمل واحد يحققون مشروعا واحدا على بعد المسافة أحيانا، ولعلّ كتابا واحدا يوحّد مجموعة من علماء البلاغة، فيتصدون لشرحه والإضافة إليه، فيغدو هذا الكتاب كأنّه خيط ناظم يجمعهم على تباعد المسافة.

وفي عصر المتون يؤلف الخطيب البغدادي(ت739هـ)متنا في البلاغة يسميه"التلخيص" الذي هذّب ما وضعه "السكاكي" وضمّ إليه نتفا ممّا وضعه "عبد القاهر الجرجاني" وأخرج

---

[1]. ضيف(شوقي)، وحدة التراث، فصول، مشكلات التراث، المصدر السابق، ص13

[2]. المصدر نفسه ، ص13

[3]. المصدر نفسه ، ص13

كتابا هشت له النفوس"[1]. ويظهر من الذين شرحوه أسماء السيد الجرجاني الذي له حاشية على التلخيص، وكذلك الاسفراييني الخراساني ثم السبكي فـ"التلخيص تراث بلاغي عام ليس تراث دمشق وحدها بل هو تراث جميع البلدان العربية (الإسلامية)، ومن يرجع إلى مقدمة السبكي على متن التلخيص يجد الجهد الذي بذل في هذا الشرح يذكر" أنّه استعان بـ ثلاثمائة كتاب وكثير منها لا نعرفه ومن جملة ما ذكر كتاب القرآن للرماني وكتاب الصناعتين للعسكري، والكشاف للزمخشري، وسر الفصاحة للخفاجي، والبديع لابن منقذ، ودلائل لإعجاز، وأسرار البلاغة للجرجاني(ت471أو 474هـ)...إلخ[2].

والمتدبر لقائمة الكتب(أو المراجع) ومؤلفيها، والمناطق التي يقيمون بها يكتشف أنّ أكثر الكتب التي ذكرها شوقي ضيف تتجلى فيها وحدة التراث وبخاصة كتاب "المخصص"لابنسيدة و"التلخيص" للخطيب البغدادي، وعلى نحو ما ذكرنا في الوحدة الروحية في القرآن والتفسير والحديث والمذاهب الفقهية والتراث البلاغي، وقد تحققت وحدة التراث في الشعر بصورة تشبه صورة الوحدة التي حققها القرآن وتفسيره والحديث ومناهجه، والتراث البلاغي وظل راسخ القدم حتى جاء العصر العباسي فوقع تغيّر ما سمي بظاهرة الإحداث والمحدثين، وتصدى النقاد إما للدفاع عن بنية القصيدة التقليدية، وإما للانتصار للإحداث والمحدثين أمثال الصولي والآمدي[3]

ويأتي الشعر الذي ظلت قواعده راسخة في التراث العربي مع ما وقع فيه من تطور في الموضوعات وفي بعض الأوزان مثل شعر المزدوج والمخمسات أو المسمطات والرباعيات والموشحات ولعلّ أبرز تطوّر في القصيدة هو في الموشحات هذه الأنماط نشأت من القصيدة العربية، وهي وليدة القصيدة العربية، وقد شاعت وانتشرت في كلّ قطر عربي، وعلى الرغم

---

[1]. القزويني الخطيب(جلال الدين محمد بن عبد الرحمن)، التلخيص في علوم البلاغة، ضبط وشرح عبد الرحمان البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت(د. ت) ،ص4 وما بعدها؛ أي المتأخرون كالسكاكي والخطيب وابن الأثير فهم ممن سلكوا طريقة عبد القاهر وقفوا أثره، ص15

[2]. ينظر ضيف(شوقي)، وحدة التراث، فصول، مشكلات التراث، المصدر السابق، ص13

[3]. للاستزادة ينظر أدونيس، الثابت والمتحول، المصدر السابق، ص173إلى غاية 178

من شيوعها في الأندلس لم ينشئوا لها عروضا كما(حصل في بغداد للقصيدة العربية على يد الخليل بن أحمد ، أو الأخفش)غير أنّه قيّض لها من يضع لها عروضها وهو ابن سناء الملك في كتابه" "دار الطراز" وهو من الشرق فصار للموشحات خليلها كما كان للشعر الفصيح خليله، وكذلك الأمر في الأزجال في الأندلس "يذكر ابن سعيد في القرن السابع الهجري أنه رأى أزجال ابن قزمان (أكبر زجالي الأندلس) تروى ببغداد أكثر من روايتها بالمغرب والأندلس وقد حاكاها المشارقة، وأبدعوا فيها، ممّا عدّ ظاهرة فرضت نفسها على "صفي الدّين الحلي" فوضع كتابا سماه "العاطل الحالي" جمع فيه الأزجال"وبعضأنماط الشعر العامي مثل الموالي والقوما، والكان كان"[1].

وتتحقق هذه الوحدة في الشعر بين الأقطار العربية وخاصة بين الأندلس والمشرق؛ إذ يحاول "ابن بسام" في أثناء ترجمته أن يدلنا على معارضته لكبار الشعراء في المشرق؛ أي أنّ الأندلسيين عارضوا شعراء عباسيين من أمثال "أبي تمام وابن الرومي والمتنبي وغيرهم" ويختم ابن بسام "أنّ أهل هذا الأفق أبوا إلاّ متابعة أهل المشرق يرجعون إلى أخبارهم المعتادة رجوع أهل الحديث إلى قتادة"[2].

وهكذا يبدو أنّ جهد شوقي ضيف في هذه النظرة للتراث كان كبيرا؛ إذ أمسك الخيوط الجامعة بين أطراف هذا التراث من خلال مسح جغرافي اكتشف فيه جدل هذه المناطق بالمركز،(وقد تغير من دمشق إلى بغداد إلى القاهرة)،والأطراف المؤلفة للأمة الإسلامية التي يهمها هذا التراث، وهذا الجهد هو تتبع كل منطقة، وماذا قدّمت والجدل بين تلك المناطق من الناحية الثقافية (في مختلف المناطق ومختلف العصور) يتعطل أحيانا ويتقدم أحيانا هذا المسح الذي قام به شوقي ضيف دليل على تلك الوحدة ، وإذا تحققت الوحدة فهي وحدة ثقافية، أو بمعنى آخر فإنّ التّفكك السّياسي الذّي أصاب الأمة منذ سقوط الدولة الأموية لم يقف في وجه هذه الوحدة الثقافية التي رصدها الكاتب.

---

[1]. ضيف(شوقي)،وحدة التراث، فصول، مشكلات التراث، المصدر السابق، ص15، 16

[2]. المصدر نفسه ، ص 16

و يشيد شوقي بجهود العلماء وبمسؤولياتهم في تطوير التراث، والحفاظ عليه وصولا إلى تحقيق هذه الوحدة وعندما سقطت بغداد، وانقسمت الأمة إلى دويلات، استمرت الوحدة الثقافية ومن الملاحظ أنّ "شوقي ضيف" لم ينتقد التراث، ولم يبحث عن سلبياته وإنّما قام بعرضه عرضا موضوعيا ولم يحشد له أدلة لينتصر له على خصومه، وإنّما كان التراث دليله على وحدة الأمة وإذا كان للتراث من خدمة يقدمها للأمة إلاّ هذه فهذا يكفيه.

وبسقوط بغداد ثم بعد ذلك الأندلس انكمشت هذه الوحدة، وانحصرت في منطقة جغرافية معيّنة هي مصر والشام، ولكن هذه الوحدة الثقافية لم تكن عاملا فاعلا في وحدة الأمة سياسيا، وإنّما بقي التّفكك السياسي هو العلامة البارزة في تاريخ الأمة[1].

وأهمية التراث عند" شوقي ضيف" هو هذه الوحدة التي صنعها للأمة، وشدّ أجزاءها بعضها إلى بعض، ولو كانت له هذه الوظيفة فقط لكانت كافية فضلا عن إشاعة الحياة العلمية بمختلف اتّجاهاتها من لغوية إلى نقدية إلى فقهية...إلخ

[1]. ينظر ابن خلدون (عبد الرحمن) ،المقدمة ،تح علي عبد الواحد وافي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006 ، ج1،ج2،ج3

2 . التراث عند فؤاد زكريا:

يعرض "فؤاد زكريا" مصطلحي الأصالة والمعاصرة، ويرى "أنّنا أضعنا قرنا من الزمن ونحن نبحث فيهما تغيرت خلاله البشرية بأكثر مما تغيرت منذ عصر ميلاد المسيح، ومع ذلك بقينا ندور في نفس الحلقة، ونحصر أنفسنا في نفس الإطار"[1] ويربط المصطلحين بالواقع الحضاري المرتبكللعرب من خلال علاقتهم بالغرب، التي لم تنتج عنها مكانة ترشحهم للمشاركة في الجهد الحضاري العالمي و بها يصيرون من بناة هذا العالم ويخرجون من منطقة الاستهلاك السلبي (عالة)كما فعلت بعض الدول كاليابان وكوريا مثلا.

ويرى أنّه كلما تعقد وضع العرب الحضاري السيكولوجي والسياسي التفتوا إلى العلاقة بالغرب والحديث فيها ومحاكمتها والالتفات إلى التراث بحثا عن حل للازمة،[2] ويفهم من كلام "فؤاد زكريا" أن الأصالة والمعاصرة لا يثار الحديث فيهما إلا وقت الأزمات. وإذا وقع العجز عن حل، فلا بدّ من تبني أي حل لملء هذا الفراغ أو الخواء.

والنموذج الذي يتبناه للحل يتضمن إعادة تشكيل أساسية لنموذج مستمد من نموذج خارجي، والواضح أنّ النموذج لو كان نابعا من واقع المجتمع ومعبرا عن ظروفه الفعلية ولو كان يتضمن إعادة تشكيل أساسية لنموذج آخر مجرب في مجتمعات أخرى يتلاءم مع الواقع الذي نعيشه بكل عناصره لكان عندئذ نموذجا أصيلا، وهنا تكون الأصالة هي أن نتأمل أنفسنا جيدا من الداخل ونتلمس الحلول من عناصر الواقع، أو نجعل من واقعنا محورا يدور حوله كل ما نستمده من غيرنا،[3] فإذا استمددنا من تراثنا ما يوافق واقعنا فهو أصالة، وإن استمددنا من الغرب ما يوافق واقعنا فهو أيضا أصالة، ومن هنا فالواقع هو الذي يحدّد هذه الأصالة غير أنّ هذه الأصالة ومقابلتها المعاصرة مصطلحان مأزومان؛ إذ بقيا فارغين، لا

---

[1]. زكريا(فؤاد)، الأصالة والمعاصرة، فصول، مشكلات التراث، المصدر السابق، ص26

[2]. ينظر المصدر نفسه، ص26

[3]. المصدر نفسه، ص28

الأصالة امتلأت بمحتواها الأصالي، ولا المعاصرة بمحتواها المعاصر أو العصري؛ أي أنّهما غريبتان عن الواقع، وهذا هو الذي يشكل الأزمة أو الفراغ كما سماه زكريا.

واستمرتإثارة الأصالة والمعاصرة مدة طويلة، ولم نجد لهما حلا، أو للأمة حلا وهذا كأنّه خاص بالعرب، أما الشعوب الأخرى فتثير قضية التّجديد، وتجد لها الحل سريعا وتمضي في الطريق إلى الحضارة، وبحسب العلاقة مع الغرب تتهم أحيانا المعاصرة وأحيانا التراث،[1] بالمعاصرة يراد تغريبنا وبالتراث يراد فرض التّخلف علينا، غير أنّه لم يفسر لماذا طالت هذه القضية كلّ هذه المدة دون نتائج تذكر، ويرى "فؤاد زكريا" أنّ الموضوع خلال هذه المدة الطويلة (قرن من الزمان)في ظروف مغايرة أثير من زوايا مغايرة، فهي تارة تثار في مواجهة العلم الأوروبي المكتشف حديث نظرية التطور التي صدمت العقل الشرقي الإسلامي وحفّزنه على مراجعة موروثات كثيرة، وتارة تثار في سياق الكفاح من أجل الاستقلال...وتارة ثالثة تطرح في مواجهة التفوّق العلمي والتكنولوجي لثقافة دخيلة[2]

وأثير حول صيغة الأصالة والمعاصرة لغط كثير بعد هزيمة 1967[3]، وفيها حمّل التراث فوق طاقته حتى عدّ عند البعض من أسباب الهزيمة، وهذا يعني أنّ التّحرر منه يضمن النصر عند فريق، وعند فريق آخر كان التشبّث بالتراث هو الذي يعصم من الهزائم المتكررة التي يسببها في كلّ مرة الغرب.

ولعلّ عدم الالتفات إلى هذه الصيغة (الأصالة والمعاصرة) وعدم نقدها وتمحيصها في الحوار الثقافي كل ذلكيجعلها جسما غريبا في السياق الثقافي، وإثارتها في هذا الوقت . كما يرى الكاتب . هدفها فهم سر الهزيمة، أو التخفيف من وقعها أو البحث عن الوسائل الكفيلة لتعويضها[4]، واستمرار النقاش في هذه القضية والاختلاف حولها بين مختلف المدارس الفكرية عندنا دليل على الاعتلال لا الصحة العقلية؛ لأنّنا لم نحسم القضية على المستوى النظري،

---

[1]. زكريا(فؤاد)، الأصالة والمعاصرة ، فصول، مشكلات التراث، المصدر السابق، ص26

[2]. المصدرنفسه ، ص26

[3]. المصدرنفسه ، ص26

[4]. ينظر المصدر نفسه ، ص25

ولم ننتقل إلى الفعل، وحتى لو لم نحسم الأمر في هذه أو تلك فعلى الأقل إخراج الأمر من دائرة النقاش، والاهتمام بأمور أخرى نكون فيها قادرين على الحسم(عدم القدرة على الحسم يضطرنا إلى التّخلي عن الحديث عن موضوع الأصالة والمعاصرة وليس لعدم أهمية الخوض فيهما)[1]، و"بعبارة أخرى فهناك تداخل لا يستهان به في المعنى بين الأصالة والمعاصرة"[2]، وقد انكشفت لنا في المعاصرة عيوب ولم يلتفت إليها أحد، وهذه العيوب هي تصوّر تعارض بين الأصالة والمعاصرة ونفرض على أنفسنا في مواجهة المشكلة/ اختيار بين بديلين أو التوفيق بينهما مع أنّ هناك بدائل أخرى . الصيغة كلّها لا تحل المشكلة الحضارية بقدر ما تعبّر عن فراغ أساسي في حاضر المجتمع؛ أي أنّ طرحهما مفصولين هو طرح مغلوط، ويجب أن تخضع قضية طرحهما لنقاش فكري يجعلهما في سياقهما الحقيقي، إما بتوحيدهما كما فعل "زكريا" وعبد الصبور في ندوة "موقفنا من التراث" وإما أن يوضع كل مصطلح في سياقه الذي يناسبه وطرحهما هكذا بهذه الصيغة غير الدقيقة ينعكس سلبا على الجهود الفكرية التي تبذل في سبيلها[3].

فالأصالة في تعريفها "تطلق على تلك الحالة التي يكون المعاصر أو الموجود معنا اليوم ضاربا بجذوره في الماضي والتاريخ، وبهذا المعنى لا تكون الأصالة نقيضا أو حتى مقابلا للمعاصرة، بل إن كلا منهما تشكل جزءا من معنى الأخرى، فالأصيل لابد أن يكون معاصرا يتميز بعمق جذوره التاريخية، بينما يوجد معاصر لا جذور له، ولهذا يكون المعاصر أصيلا أو غير أصيل، والنقاش الذي دار حول الموضوع طوال هذه المدة لم يمس هذا المعنى وإنّما

---

[1]. يرى أي إشاعة لمصطلح الأصالة الذي هو ترجمة لكلمة authenticité مقابلا لكلمة modernité(الحداثة أو المعاصرة) تعود إلى جاك بيرك وتلاميذه العرب في السبعينات والثمانينات ويرى ذلك مفارقة أن يصدر إلينا حتى التعبيرات التي يريد الغرب أن يعبر بها العرب عن الرغبة في استقلالهم الفكري(الأصالة) وشغلت الناس في المجلات والمؤتمرات، وكان الهدف صرف الناس عن التفكير في المهم في حياتهم. ينظر زكريا(فؤاد)، الأصالة والمعاصرة ، فصول، مشكلات التراث، المصدر السابق ، ص26

[2]. المصدر نفسه، ص27

[3]. المصدر نفسه، ص26

تناول الأصالة التي تشير إلى الماضي، والمعاصرة التي تلتزم الحاضر، وبهذا المعنى يغدوان نقيضين يتعيّن علينا أن نأخذ بإحداهما دون الأخرى[1]، والذي يأخذ بالأصالة يتجه إلى التراث، والذي يأخذ بالمعاصرة يكون حداثيا، وطرح المشكلة بهذه الكيفية هو طرح باطل يؤدي إلى تشويه المشكلة برمتها، والتي ستضلّل العقول التي تضني نفسها في البحث عن حلّ[2]، ولإزالة التّناقض بينهما نأخذ بالمعنى السابق الذي حدّده "فؤاد زكريا" ونواصل معه تعريفه "فالأصيل أو العريق هو الذي تمتد جذوره إلى الماضي وتتأصل بهذا المعنى الذي نتحدّث عنه أو فرس أصيل فنقصد في الحالتين امتداد الجذور إلى أصول بعيدة يمكن تتبعها والظهور بها، وهذا الذي تمتد جذوره في الماضي لابد أن يكون موجودا معنا؛ أي لابد أن يكون معاصرا، فالفرس السليل هو الذي نراه حولنا ونستطيع أن نتتبع شجرة نسبه إلى أجدادٍ مشهود لهم بعلو المكانة، ويصل الاستنتاج أنّ الأصالة في معناها الزمني تطلق على تلك الحالة التي يكون فيها المعاصر أو الموجود معنا ضاربا بجذوره في الماضي وفي التاريخ[3].

وبهذا المعنى لا يكون معاصرا إلاّ إذا امتدت جذوره في الماضي السحيق، وهذا الامتداد في الجذور يصبح ضروريا، والذي لا جذور له في الماضي ليس معاصرا بل هو معاصر مزيّف، أو غير أصيل، وإذا عكسنا نقول أيضا إنّ الأصالة لابد أن تكون ممتدة الجذور في العصر الحاضر وثقافته، وغير الأصيل هو الذي لا جذور له في الحاضر، ولو كانت له جذور ممتدة في الماضي البعيد،هذا هو منطق فؤاد زكريا، وإذا طبق على العرب أنفسهم فمن هو الأصيل فيهم ومن هو المعاصر؟ ومن هو غير الأصيل وغير المعاصر؟ ولا نجد الإجابة إلاّ في إعطاء معنى خاص للواقع الحاضر وللمعاصرة فالواقع عنده لا يخلو من احتواء التراث، والاتّكاء عليه

---

[1]. زكريا(فؤاد)، الأصالة والمعاصرة ، فصول، مشكلات التراث، المصدر السابق ، ص26

[2]. ينظرالمصدر نفسه ص27

[3]. ينظر المصدر نفسه ، ص27

فالأصالة بمقدار ما هي ممتدة الجذور في الماضي هي ممتدة الجذور في الحاضر، والمعاصرة بمقدار ما هي ممتدة الجذور في الحاضر ممتدة الجذور في الماضي، وبهذا لا يصبح هناك فرق بين الأصالة والمعاصرة، فإذا قلت المعاصرة فكأنك قلت الأصالة، وإذا قلت الأصالة فكأنك قلت المعاصرة، وهذا هو رأي "فؤاد زكريا" الجديد كما جاء في العنوان الفرعي لمقاله" الأصالة والمعاصرة""رأي جديد في مشكلة قديمة"[1].

وإذاً فالأصالة هي الاستمرار الماضي في الحاضر بلا انقطاع، وعند الانقطاع يجعل الأصالة قادرة على العيش في عصرها مادامت قادرة على الاستمرار في ذاتها، وفرض نفسها على الزمن الذي تعيش فيه سواء كان الأمر في الماضي أو في الحاضر؛لأنّها تملك قوة الاندفاع والحياة.وهنا نسأل هل تراثنا تصدق عليه هذه المقولة، والاستمرار هو شرط لحقيقة الأصالة هنا؟وإذا وقع الانقطاع في تراثنا فهل يفقد التراث أصالته؟ وهل يبقى التراث قبل الانقطاع تراثا أصيلا مادام، أم أنّه بعد الانقطاع لم يعد أصيلا؟ والذي بعد الانقطاع فهل يعتبر أصيلا ، وإذا كان الانقطاع هو السبب في عدم الاستمرار فهو غير أصيل لا قبل الانقطاع ولا بعده؟ أم أننا نعد الانقطاعات في هذه الفترة وتلك، ونجمع بينها لنكوّن تراثا غير منسجم وغير متواصل فهل هذا تراث؟

ويضيف" ومجمل القول إنّ الأصالة الحقيقية♣ تكمن في قلب المعاصرة دون أن تتنكر للماضي، ومقياسها الحقيقي هوأن تعرف كيف تبتكر حلولا صادقة وملائمة للمشكلات التي تعيشها في عصرك مستعينا بكل ما تحمله من خبرات ماضيك دون أن تخدع نفسك، أو تغالطها أو تنقل عن الآخرين بغير وعي بالاختلاف بين ظروفه وظروفك[2] .

---

[1]. زكريا(فؤاد)، الأصالة والمعاصرة ، فصول، مشكلات التراث، المصدر السابق ، ص26

♣. ولها معنى ثان هو عدم التزييف، تعبير أصيل عاطفة أصيلة، وفي هذا المعنى نتحدث عن أصالة العاطفة وأصالة الشاعر...وإنما نقصد أنّه في فئة بلا تزييف، وأنّ العاطفة تعبر عن مشاعر داخلية ...وليس فيها تزييف أو خداع، ينظر المصدر نفسه ، ص27

[2]. المصدر نفسه، ص27

وإذاً فالحاضر مسكون بالتراث ولكنّه ليس تكرارا له، وهذا ما يجعله يخرج الأصالة والمعاصرة من الضدّية (الطرح الشائع الذي يحصرهما في إطار بديلين لا ينطبق أي منهما على الآخر). ويقدم "فؤاد زكريا" تعريفا آخر للأصالة يتمثل في"أن نكون صادقين مع أنفسنا، وأن نستوحي حلولا مستمدة من واقعنا لا من خارجه، وتكون هذه الحلول أفضل شكل لتلك المعايشة؛ أي الشكل الأصيل للمعاصرة"[1] وهنا تصبح الأصالة بهذا المعنى معاصرة، والمعاصرة أصالة وتحقق الأصالة بذلك بعدين هما:

أولهما: الابتكار والإبداع" المواجهة الأصيلة للمشكلات والتي تنطوي حتما على عنصر إبداعي أساسي يتيح لنا أن نبتكر الحلول دون أن نجري وراء الآخرين الذين توصلوا إلى حلولهم في ظروف مختلفة وفي مواجهة مواقف مغايرة.

وثانيهما:البعد الزمني: إذ إنّ محاولة التّعارض بين الأصالة والمعاصرة لا يعني إلغاء البعد التاريخي، والتزام المجتمع الحريص على أصالته بظروفه الخاصة، ورفضه للمحاكاة العمياء لا يعني أنّ المجتمع قد رفض ماضيه أو تنكر له، والسبب أنّ كلا منا يحمل ماضيه على أكتافه مارا به إلى المستقبل،[2] وهذا هو العنصر المهم في الجمع بين الطرفين، وهو الذي يزيل الضدية بين الأصالة والمعاصرة مادامت المعاصرة مسكونة بالأصالة (الماضي والتراث) "ذلك أنّنا حين نقول:"الحلول الأصلية هي تلك التي تستمد من واقع المجتمع، فإنّ مفهوم الواقع هنا يحمل في طياته كل ماضي المجتمع وتراثه، ومن المؤكد أنّ تاريخ المجتمع وتجاربه الموروثة تشكل جزءا لا يتجزأ من واقعه الذي يحياه"،[3] والواقع هنا . وبهذا المعنى . يصبح هو أداة المصالحة إذا صح القول بين الأصالة والمعاصرة وزوال الضدّية بينهما.

ولعل هذا الحل الذي ارتضاه فؤاد زكريا من الحلول الطريفة، وهو تفسير لم يذهب إليه الكثير ممّن درسوا التراث إلاّ حسين مروة، ولعل الذي جمع بينهما هو جدل الحاضر بالماضي

---

[1]. زكريا(فؤاد)، الأصالة والمعاصرة ، فصول، مشكلات التراث، المصدر السابق، ص27

[2]. ينظر المصدر نفسه، ص30

[3]. المصدر نفسه، ص30

ضمن حركة التاريخ في إطار تطور إيجابي ضمن جدل المادية التاريخية التي تقبل من التراث أشياء، وترفض أشياء، وتقبل من الحاضر أشياء، وترفض أشياء، فهي لا تقبل بإطلاق، ولا ترفض بإطلاق، والذي يوجهها إلى هذا قوانين الجدل،[1] التي تتماشى مع تطوّر الواقع، أو القوى الثورية الصانعة للتاريخ غير أنّ الفارق بين منهجه وبين منهج المادية التاريخية كما طبقت عند القائلين بها اقتصاره على معالجة التراث في إطار فلسفي مع ما في هذا الإطار من استقلال نسبي، على حين أنّ غيره يقرنون هذا الإطار الفلسفي بغيره، ويعالجون قضية التراث في إطار كلي سياسي واجتماعي وأخلاقي واقتصادي(البنية الفوقية والبنية التحتية في جدلهما. وهذا الرأي أيضا يأخذ به "عز الدين إسماعيل ولعلّ جماعة فصول كلّها كمايقول "عز الدين إسماعيل": "فنحن نتعامل مع التراث بوصفه حاضرا دائما، سواء كان حاضرا في الماضي، أو حاضرا في الحاضر، أو حاضرا في المستقبل[2]

وهو بهذا يريد الاحتفاظ بالتراث في ارتباطه بالعصر وظروفه وحاجات الناس إليه.

إذاً فالعصر هو المتحكم في نظرتنا إلى التراث؛ لأنّ العصر مرتبط بحضارة وعلوم ومناهج جربت على التراث عند أمم أخرى بصورة معيّنة،مثل المسألة الهوميرية، ودراسة التراث اليوناني والروماني بصورة مختلفة، وكلّ هذا وصل إلى الباحثين العرب عندنا فحكّم بعضهم في الأدب الجاهلي، وحكّم بعضهم في قضية التّجديد والتّقليد، وحكّم بعضهم في تأثير القرآن والحديث والفقه في إبداع الشعراء في العصور الإسلامية.

---

[1]. مروه(حسين)، النزعات المادية، المرجع السابق، ص 27

[2] . المرجع نفسه ، ص29

3. التراث عند زكي نجيب محمود:

يرى"زكي نجيب محمود"أنّهإذا كان لابد من محاكاة الأقدمين الأسلاف الأوائل "فلتكن في الاتّجاه لا في خطوات السير، في الموقف لا مادة المشكلات وأساليب حلّها، في النظرة لا في تفصيلات ما يقع عليه البصر...أن يكون العربي الجديد مبدعا لما هو أصيل، كما كان أسلافه يبدعون دون أن تكون الثمرة المستحدثة على يدي العربي الجديد هي نفسها الثمرة التي استحدثها السلف في القيم التي يقاس عليها ما يصح وما لايصح"[1].

وهكذا يكون حالنا "فإذا ما استعرضنا من الأقدمين قيمة عاشوا بها، ونريد اليوم أن نعيش مثلهم لكان الذي نختلف فيه وإياهم هو المجال الذي ندير عليه تلك القيمة المستعارة"[2]، خمس حالات كلّها صالحة للتّعايش معنا في العصر الحديث، وقد استخدمت في القديم وتستخدم في الحديث، غير أنّ الكاتب يذكر أنّ التقليد لا يكون إلا في الوظيفة أو المجال الذي تدور عليه القيمة؛ بحيث لانكرر حياة القدماء، وإنّما نأخذ عنهم الآلية،[3] ويربط بين علاقتنا بالتراث وقوانين الطبيعة فيقول:"إنّ المحاكاة قولا بقول، وفعلا بفعل محال، ويأتي بمثل عن شجرة الورد التي تأتي على صورة شجرة الورد التي سبقتها، لكنّها لا تجيء مطابقة لها مطابقة كاملة في فروعها، وأوراقها، وورودها...بل إنّ ورقتين لا يمكن أن تتشابها تمامافي كلّ الأجزاء، ويرى أنّ ذلك هو سرّ الحياة،[4].

وكذا الأمر عند التوائم فمهما بلغ التّشابه بينهم، فيكفي لاختلافهم اختلاف البصمات،فيرى استحالة صب حياة العصر بحذافيرها في قوالب السابقين، والسؤال لماذا؟ لعله يقصد أن حياتنا توسّعت وتعقدت، ولهذا صعب أن تعاش بالطريقة التي عاش بها الأسلاف

---

[1]. نجيب محمود(زكي)، قيمة من التراث تستحق البقاء، فصول، مشكلات التراث، المصدر السابق، ص20

[2]. نجيب محمود(زكي)، تجديد الفكر العربي، المرجع السابق، ص17

[3]. ينظر نجيب محمود(زكي)، قيمة من التراث تستحق البقاء، فصول مشكلات التراث، المصدر السابق، ص20

[4]. ينظر المصدر نفسه، ص20

وبناء على هذا القانون الطبيعي، الذي استند عليه يأتي استنتاجه في المجال الإنساني فيقول بالمحاكاة في الاتّجاه لا في خطوات السير، محاكاة في الموقف لا في مادة المشكلات وأساليب حلّها محاكاة في النظرة لا في التفعيلات.[1]

وفي مجال القيم يرى أن تكون حالنا إذا ما استعرضنا من الأقدمين قيمة عاشوا بها ونريد اليوم أن نعيش بها مثلهم، لكن الذي نختلف فيه وإياهم هو المجال الذي ندير عليه تلك القيم المستعارة، والقيم التي كانت تنظم حياة الأسلاف كثيرة، والتي يمكن أن نستعيرها لحياتنا الحاضرة لتكون الحلقة الرابطة بين ماض وحاضر.[2] كيف يتمّ ذلك هنا؟يعرض لقيمة واحدة هي الطريقة الإدراكية "وهي قيمة فيما يرى تخالف الغرب في طريقة التفكير، التي تبدأ من الشواهد الجزئية، والأحداث الجارية إلى المبدأ العام كما هو عند العرب، وإنما تبدأ من المبدأ العام يفرض نفسه عليهم فرضا ليستخرجوا منه ما يستخرجونه من قواعد للفكر والسلوك،[3]وهذه الطريقة الإدراكية لها مصادر تنطلق منها ذكرها المؤلف وهي: "الوحي والإلهام أو الحدس أو الإدراك، القياس العقلي المباشر، أو التقليد الراسخ، ما علاقة هذه المصادر ببعضها؟ وهل تنوعها يغني أو يفقر؟ واتّجاه هذه الطريقة الإدراكية كما قلنا مخالف لما هو عند الغرب؛ أي الانطلاق من الكلي إلى الجزئي. ويضرب أمثلة لذلك ليوضح بها فهمه لهذه الطريقة "الطريقة الإدراكية" إذ تبدأ بالمبدأ العام(الانطلاق من الكلي) ثم تتدرج منه نزولا ليستخرجوا منه ما يستخرجون من قواعد للفكر والسلوك[4]،وهذا المنهج يربط حياتهم"فكرا وسلوكا إلى هذا المبدأ الذي هو طريقتهم في التفكير"[5]، ومصدره إلهي (الوحي)ذلك أنّه متّجه من الأعلى الله سبحانه إلى الأسفل البشر على جهة الإلزام بكونه وحيا أو إلهاما أو حدسا، ومصادر الإلزام هي الوحي الإلهام الحدس. ويعرفه بأنّه يكون الإدراك عيانا عقليا مباشرا، أو أن يكون ملزما؛

---

[1]. ينظر نجيب محمود(زكي)، قيمة من التراث تستحق البقاء،فصول، مشكلات التراث، المصدر السابق، ص20

[2]. ينظر زكريا(فؤاد)، الأصالة والمعاصرة ، فصول، مشكلات التراث، المصدر السابق، ص20

[3]. ينظر المصدر نفسه، ص21

[4]. ينظر المصدر نفسه، ص20

[5]. ينظر المصدر نفسه، ص20

لأنّه تقليد راسخ*[1]، أو عرف بين الناس، تواتر به الأعوام، وسمى ذلك قيمة ووصفها بأنّها تستحق البقاء؛ يعني أنّها صالحة للعيش بها في عصرنا الحاضر، وأنّها تصارع المنهج الغربي الذي ينطلق من الجزئيات إلى الكليات؛ أي من الأسفل إلى الأعلى؛ أي أنّه يمكن أن يصحح المنهج المعتمد في الحضارة الغربية الحديثة، وهذا المنهج، أو هذه القيمة بوصف المؤلف قد يكون لها أثرها.

ويوسع مجالات استخدام هذا المنهج فيجعله مساويا للمنهج الغربي؛ بحيث يطبق في المجال الرياضي أو الطبيعي أو الأدبي أو الفني أو اللغوي أو التشريعي،[2] في كلّ هذا ينطلق من المبدأ العام ثم يندرج منه نزولا إلى تفصيلات التطبيق.

وهذا المبدأ خاص بالعقل العربي كما يرى الكاتب، غير أنه يتلاقى مع الفكر اليوناني، وكأنه هنا يفقد خصوصيته، وهكذا يصبح الفكر العربي والفكر اليوناني مشتركين في هذا المبدأ العام، و يجد الكاتب فائدة في هذا الاشتراك، الذي جعل الفكر العربي يفهم الفلسفة اليونانية التي نقلها إلى لغته.[3]

ويفهم من هذا أنّ هذا المبدأ موجود عند العرب أصالة، وفهمهم للفلسفة اليونانية جاء بفضل هذا المبدأ الأصيل، ويفهم من هذا أيضا أنه لولا أصالة هذا المبدأ عند العرب لما فهمنا الفلسفة اليونانية هذا الفهم، غير أنّ الفلسفة اليونانية لها المنهج الآخر وهو الانطلاق من الجزئيات إلى الكليات، وهو المبدأ الذي ورثه الغرب عن اليونان، ولم يعن بالمبدأ الآخر (الانطلاق من الكلي إلى الجزئي، أومن العام إلى الخاص)، الذي جعله "زكي نجيب محمود" نهجا مأثورا عند العرب[4]، ومعنى هذا أنّه خاصية من خصائص العقل العربي، الذي يلمع أولا بالمبدأ العام ثم يتدرج منه نزولا[5].

---

*[1]الحدس والعرف قيمتان مشتركتان بين البشر

[2]. ينظر نجيب محمود(زكي)، قيمة من التراث تستحق البقاء، فصول، مشكلات التراث، مصدرسابق ، ص20

[3]. ينظر المصدر نفسه، ص20

[4]. ينظر المصدر نفسه، ص20

[5]. ينظر المصدر نفسه، ص20

وإذا كان هذا المبدأ العام، أو المنهج قيمة تستحق البقاء كما يرى الكاتب فلماذا تبنى الغرب القيمة الأخرى عند اليونان، وبها فهم الفلسفة اليونانية فهما آخر، وبهذا الفهم تطوّر وبنى الحضارة الحديثة؟ غير أن الكاتب لم يهتم بخلو الفكر الإسلامي منها،فهل يعني أن الغرب حين أخذ بالقيمة الأولى(الانطلاق من الجزئي إلى الكلي)، أو أنّه أغفل القيمة الأخرى (الانطلاق من الكلي إلى لجزئي) ولو أخذ بها وضمّها إلى القيمة الأخرى لكان أفضل له؛ لأنّها تخلق توازنا بين المنهج العلمي الصارم عند الغرب، والمنهج المقترح عليهم،ولخفّف من شكوى أبناء الحضارة الغربية من طغيان العلم ومنهجه وتدخله في حياة الفرد الذاتية[1].

ويذكر"زكي نجيب محمود""أنّ ميدان العلم عام للبشرية كلّها، ولذا يجب تبني منهج العلم كما هو في الغرب؛ لأنّه لا حيلة للإنسان فيه إلاّ أن يلتزم منهج التّفكير العلمي"[2] السائد في الحضارة الحديثة، وينتهي به الأمر إلى الجمع بين المنهجين[3].

ويقول"سعيد توفيق" في ثقافتنا في مواجهة العصر: فالعقائد والقيم ينبغي أن تبقى على مستوى الممارسة والسلوك؛ لأنّ هذا هو مجالها في حين أنّ المعرفة ينبغي أن تبقى من شأن العقل والعلم.

وإذا كان الشرق(الفنان)يعوّل على الحدس في المعرفة فإنّ الغرب يعوّل على العقل والعلم، ولهذا لزم الجمع بين الطريقتين أسلوبا في الحياة ومنهجا في الفكر، وهذا الحل التوفيقي هوالذي انتهى إليه، وتبناه في رؤيته لمسألة الهوية والثقافة الإسلامية في مواجهة ثقافة الآخر[4]ويبين "نجيب محمود" أن الغرب في حاجة إلى المنهج السائد عند المسلمين حتى يجد الفرد عندهم تميّزه، ولأنّ العرب في حاجة إلى المنهج العلمي لنهضتهم ومسايرتهم العصر، والاشتراك في الحضارة الحديثة، وحاول أن يطبق هذا المنهج في مجالات نذكر منها: اللغة والأخلاق والفن.

---

[1]. نجيب محمود(زكي)، قيمة من التراث تستحق البقاء، فصول، مشكلات التراث، مصدرسابق ، ص 24

[2]. ينظر المصدر نفسه، ص24

[3] . توفيق (سعيد)، ثقافتنا في مواجهة العصر، دار الثقافة للنشر والتوزيع، 2002، ص118

1. اللغة:

لقد تحدّث عن التدرج وحاول تطبيقه على اللغة،إذ رأى أنّ "العربية(مشتقة)، وأصل الكلمة فيها واحد هو الثلاثي، ثمّ تتفرع في معظم الأحيان ومنه يستطيع الإنسان أن يشتق منه ما يشاء "واللغة تنسّق قواعد مطّردة لا يشذ فيها إلاّ أقل من القليل، فإذا عرفت هذا المبدأ نزلت إلى القواعد ثم من القواعد تنزل إلى مواقف التطبيق"[1]، فمن الأصل الثلاثي يمكن أن نشتق على الأوزان التالية ما نشاء من المشتقات:فعل فاعل تفاعل انفعل استفعل مفعول فاعلِ فعل مفعال فعولة وهكذا مع كل ثلاثي الأصل، ويأتي بمثل عقد انبثق منها فروع متباعدة المعاني لكنها من أسرة واحدة: عاقد ومعقود عقْد وعِقد وعقيدة وعقدة ومعقد" [2]، وهذا القانون يشمل اللغة كلّها، وهو يقارن العربية بغيرها من اللغات (الانجليزية مثلا)فيرى أنّ الأمر فيه يحتاج إلى حفظ المفردات؛ لأنّ هذه المفردات لا يربطها رابط من نسب أو صلة رحم، وهذه تسمى في اللغات الأجنبية العائلة عندما يتعلق الأمر بألفاظ مشتقة من أصل واحد.

ولعلّ هذا هو الشائع في اللغة العربية إنّها لغة اشتقاقية لكنّه موجود في اللغات الأجنبية بنسب معيّنة، وبقدر أقل من العربية، ولكن الفروع في اللغة العربية هي هذه المفردات المشتقة من أصل واحد، يبقى المعنى المشترك موجودا، ولكن لكلّ فرع دلالته الخاصة، وكل فرع يتميّز من غيره،يقول:"وأما في العربية فإذا عرفت الجد عرفت شجرة الأسرة بكل فروعها من الإخوة إلى أبناء العمومة والخؤولة إلى الأحفاد وما بعد الأحفاد"[3]. وهذا يعني أنّ كل ثلاثي يكوّن أسرة تتفرع فروعا متعددة غير أنّ هذه الفروع تبقى مشدودة إلى الأصل (الثلاثي)مهما تباعدت، ويأخذ على علماء اللغة(ويذكر البصريين منهم) أنّه كان في مقدورهم وضع قواعد عقلية علمية يقاس إليها في معرفة الصواب والخطأ، وربما بهذا القول يعارض

---

[1]. نجيب محمود(زكي)، قيمة من التراث تستحق البقاء، فصول، مشكلات التراث، المصدرالسابق ، ص20

[2]. المصدر نفسه، ص 21

[3]. المصدر نفسه، ص21

ما قاله سابقا إذ يقول: "... فهي (العربية) لغة تنسقها قواعد مطردة لا يشذ فيها إلاّ أقل من القليل"[1]. وهذا التنسيق المطّرد للقواعد جاء من قبل علماء اللغة، والبصريون لا يخفى جهدهم في هذا المجال. وهذه اللغة مشدودة إلى المبدأ العام الذي أشار إليه، والقواعد بدورها تنحدر من مبدأ يضمها، فإذا عرفت المبدأ نزلت منه إلى القواعد ومن القواعد تنزل إلى مواقف التطبيق.[2]

2. الأخلاق:

اهتم زكي نجيب محمود بموضوع الأخلاق الذي طُبق عليهالمبدأ العام، الذي يصلح لأن نشتق منه قواعد الأخلاق، التي على أساسها نميّز بين ما هو خير وما هو شر في الفعل الإنساني.[3] وقد استند الكاتب في حديثة عن الأخلاق إلى "ابن مسكويه" في كتابه"تهذيبالأخلاق وتطهير الأعراق"واختياره لهذا الكتاب يدل على أنّ عدة موضوعات كانت أمام الكاتب، واختار من بينها موضوعه هذا، ومعنى ذلكأنّ الموضوعات التي كانت بين يديه ليختار من بينها موضوعه ينطبق عليها ما ينطبق عليها منهجه النازل أو العام، كما انطبق على موضوعه المعالج، فقد انطلق في كتابه من مبدأ عام هو طبيعة النفس الإنسانية في جوهرها الذي تتميّز به من سائر الطبائع؛" لأنّنا إذا عرفنا حقيقة الإنسان التي فطر عليها لكي يكون إنسانا عرفنا بالتالي بأي مقياس نقيس الأفضل والأرذل،"[4]وهذا المقياس ينظر في بعد الإنسان، أو قربه من الجوهر الإنساني، أو الكمال الإنساني من حيث هو إنسان كما حدّده الله تعالى في قوله:*لَقَدْ خَلَقْنَا* الإنْسَانَ فِي أَحْسَنِ *تَقْوِيمٍ*)" سورة التين الآية 4"وفهم الكثيرون أنّ التقويم الحسن هو الصورة الظاهرة لاعتدال قوام الإنسان وليس جمال الخلق وحده مرتبطا باعتدال القوام بل ترتبط به القدرة على العمل والإرادة[5]وفي سورة غافر الآية

---

[1]. نجيب محمود(زكي)، قيمة من التراث تستحق البقاء، فصول، مشكلات التراث، المصدرالسابق ، ص21

[2]. المصدرنفسه، ص21

[3]. المصدر نفسه، ص22

[4]. المصدر نفسه، ص 22

[5]. العقاد(عباس محمود)، الإنسان في القرآن مكتبة رحاب، الجزائر (د . ت)، ص15

64، وفي قوله تعالى في سورة السجدة الآية6 *"الَّذِي أَحْسَنَ كُلَّ شَيْءٍ خَلَقَهُ"* لتتحدّد الصفة التي يصفه بها ، فالاقتراب من الجوهر الإنساني، أ و الكمال الإنساني، يجعل الفعل الإنساني ايجابيا: خيرا وفضيلة، والابتعاد عنه يجعل الفعل الإنساني سلبيا شرا ورذيلة، أو بالمعنى الذي يقول زكي نجيب محمود"... أن يحقق الإنسان من حيث هو إنسان متكامل الغاية التي من أجلها صوّره الله إنسانا"[1]،

وهذا المنهج الذي طبقه "ابن مسكويه" على الجانب الأخلاقي، حاول الكاتب أن يربطه بالعقيدة، ويكتشف "ابن مسكويه" من خلال منهجه أنّ للنفس قوتين القوة العالمة والقوة العاملة، ولكل منهما كمالها، فكمال القوة العالمة إدراك المعارف والعلوم،وكمال القوة العاملة تدبير وسائل العيش ونظمه تدبيرا محكما.[2] ولكل منهما وظائف تؤديها، على أن تكون القوة العاملة هي القاعدة وصولا إلى الكمال الذي تتطلبه فطرة البشرية، وهذا المنهج يتطابق مع ما تقتضيه العقيدة الإسلامية؛ لأنّ مبادئ الأخلاق في العقيدة هي ما نزل وحيا من الله[3] أو هو مشتق منها؛ لأنّ سلوك المسلم هو استجابة للأوامر والنواهي التي جاءت في العقيدة، فإذا نزلنا إلى ميدان التّطبيق وهنا نحكم على السلوك بأنّه قريب من العقيدة التي تمثّل الإنسان في كماله الإنساني أو بعيد عنها، فإن كان قريبا منها فهو فضيلة، وإن كان بعيدا عنها فهو رذيلة.

وقد حاول الكاتب أن يجعل تطبيق ابن مسكويه لهذا المنهج النازل أو العام في ميدان الأخلاق أو السلوك مرتبطا بالعقيدة الإسلامية، لكنّه عندما تعلّق الأمر بتطبيق المنهج نفسه في ميدان الفن اختلف الوضع.

---

[1]. نجيب محمود(زكي)، قيمة من التراث تستحق البقاء، فصول، مشكلات التراث، المصدرالسابق ،، ص22

[2]. المصدر نفسه، ص22

[3]. ينظر المصدر نفسه، ص22

فقد حاول أن يطبقه على العقلية الجاهلية، فرأى أنّ الفنان العربي (ويشمل حتى الشاعر الجاهلي) لا يبدأ من لقطة حسية إلى فكرة تكمن وراءها "بل يفعل العكس؛ أي يبدأ من تصوّر عقلي مجرد"[1] ثم يبحث عن التفصيلات التي تلائمه.

ويحاول "زكي نجيب محمود" أن يفسّر هذا الانطلاق من المجرد فيرى أنّ الشاعر العربي إذا ما تغزل فالأرجح أنترتسم في ذهنه صورة للمرأة على إطلاقها،[2]وهذه الصورة المثالية التي ترتسم في ذهن الشاعر هي التي يتمثّلها في صورة ليلى أو هند أو خولة؛ أي أنّ أي اسم من هذه الأسماء هو مشتق من الصورة المثالية للمرأة في ذهن الشاعر♣، وهو في هذه الحالة يرفع تلك المرأة المفردة (أي التي في الواقع) إلى الفكرة المثلى المتصورة، ولا ينتقص من الصورة المثلى لكي تتناسب مع البشر ونواقصه[3]. وهذا الفهم للكاتب لنوع عقلية الجاهلي ينفي عنه النزعة الحسية والمادية التي وصمها به المستشرقون وتلامذهم من العرب.

ويأتي بمثل آخر عن وصف الحصان فيقول إنّ الشاعر إذا وصف قال:

مكر مفر مقبل مدبر معا ••• كجلمود صخر حطّه السيل من عل

فهو إنّما يصوّر المثال الأفلاطوني؛ أي صورة الحصان صورة عامة في ذهن الشاعر اشتق منها صورة الحصان الظاهرة وما دامت المثل في ذهن الشاعر فإنّه يشتق منها صوّره الواقعية إذا صح القول وبهذا يعمم الكاتب الحكم فيقول:"وهكذا قل في شتى الصفات لتي ينعت بها سائر الأشياء"[4] .

---

[1] . نجيب محمود(زكي)، قيمة من التراث تستحق البقاء، فصول، مشكلات التراث، المصدر السابق، ص22

[2]. المصدرنفسه ،، ص22

♣. هذا الفهم يقرب من نظرية المثل عند أفلاطون وأنّ الأفراد نسخ أو نماذج مستلة من حقيقة خالدة في عالم المثل، والمرأة عند الشاعر الجاهلي خاصة في المقدمات الطللية رمز يتحدث عنها ولا يراها ولا يلتقي بها إلا في القليل النادر :امرؤ القيس، أو النابغة مثلا والشاعر يذكر فيما بعد المثال الأفلاطوني عندما تحدّث عن صورة الحصان

[3]. نجيب محمود(زكي)، قيمة من التراث تستحق البقاء، فصول، مشكلات التراث، المصدرالسابق ،، ص22

[4]. المصدر نفسه ، ص22

ويعمم الحكم على الشعر الجاهلي كله، حين يقول:" فشعره؛(أي الشاعر العربي) أقرب إلى أن يكون صورة لفكره منه إلى أن يكون صورة لحسه"[1] .

والفكر هنا يثير قضيتين: الأولى أنّ الشعر يصدر عن الحس وليس عن التجريد مثل الفلسفة، والقضية الثانية نفي الحسية عن الشاعر الجاهلي كما قال بها المستشرقون♣ والمتأثرون بمنهجهم من العرب. ويستنتج الكاتب نتيجة أخرى هي""أنّ شيوع الحكمة في الشعر العربي متأت من نزوع العقل العربي نحو إدراك الحقيقة في صورتها المجردة"[2]،ولا يستخلص الحقيقة من أمثلة فردية في الواقع.وينتج عن هذه النظرة خلو الأدب العربي القديم من القصة والمسرحية، ويعلل ذلك بقوله" إنّ هذا لأدب إنّما يرتكز أساسا على تصوير اللحظات الجزئية متمثلة في سلوك الأفراد...، فإذا لم تكن هذه الجزئيات المفردة من أحداث،ومن أشخاص تسترعي انتباه الأديب سقط من حسابه بالتالي أدب القصة وأدب المسرح[3]، ولعلّ هذا ليس سببا كافيا لتعليل خلو الأدب العربي من أدب القصة والمسرح.

ويبقى فن آخر هو الفن التّشكيلي الذي يراه "زكي نجيب محمود" منتوج هذا التجريد، فالفنان يغض بصره فيه عن التفصيلات التي تميّز الأفراد، فإذا صوّر شخوصا إنسانية أو حيوانية صوّرها على كثير من الإبهام ويشبهه الكاتب بما يرسمه الفنان التجريدي المعاصر. والهدف من ذلك هو رسم الأنواع والأجناس لا الأفراد[4] ويدفعه إلى هذا عقيدته . كما يذكر

---

[1]. نجيب محمود(زكي)، قيمة من التراث تستحق البقاء، فصول، مشكلات التراث، المصدرالسابق ، ص23

♣ . يرى الباحثون الذين اهتموا بالمنهج الأسطوري في دراسة الشعر الجاهلي أنّ المرأة والغزالة تمثلان الشمس (الله) في الأرض، وبهذا فهما مقدستان والشعراء ينظرون هذه النظرة إليهما، ينظر البطل(علي)، الصورة الفنية في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس للطباعة، ط1، 1980

. ينظر بروكلمان(كارل)، تاريخ الأدب العربي، تحق عبد الحليم النجار، دار المعارف، مصر(د . ت)

[2]. نجيب محمود(زكي)، قيمة من التراث تستحق البقاء، فصول، مشكلات التراث، المصدر السابق، ص 23

[3]. ينظر)، المصدر نفسه، ص 23

[4]. ينظر المصدر نفسه، ص23

الكاتب . التي ترى مصير الأولاد إلى زوال♣والدائم الخالد هو الفكرة لا تجسيداتها المشخصة، ويعمم المؤلف الحكم على الثقافة الإسلامية التقليدية♣، فيرى أنّ محورها مبادئ لا أشياء(أخلاق لا جمال)مستعينا في ذلك بفكرة "ماسنيون" القائلة." لا وجود للأشياء في الفكر الإسلامي، والمسلمون في فن التصوير يسقطون الوجوه والملامح لبطلانها"[1]، والكاتب يحاول أن يحلّل "انصراف الفنان الإسلامي عن الفن التشكيلي وصب معظم طاقته الفنية على فن الزخارف"[2]، ويعلل الكاتب ذلك الواقع بطريقة العربي في إدراك الحقيقة المجردة وتطبيق ذلك في مجال الفن هو "أن يتجه الفنان إلى هندسة الأشكال لما تنطوي عليه من حقائق رياضية وهذا هو أقرب الطرق إلى شهود الله"[3]، وهذا تفسير صوفي حين يتحرّر الإنسان المسلم من خلال المجاهدة والتّخلص من مطالب الدنيا ليتحد بالذات الإلهية، أو يفسر بمنظور رمزي؛ إذ يرى الرمزيون أنّ ما وراء الواقع أغنى من الواقع وأعم، أو بمنظور عالم المثل الأفلاطوني كما سبقت الإشارة إليه

وبهذا الفهم لانصراف الفنان المسلم عن الفن التشكيلي إلى فن الزخارف يحاول أن يفسّر هذا الانصراف بأنّه يتعلق بطبيعة العقل العربي وبالهدف من وراء هذا الانصراف إلى فن الزخارف وليس التحريم كما ورد في بعض الأحاديث "يعذب المصورون يوم القيامة" بل إنّ المؤلف يفسر الحديث مستعينا بأبي علي الفارسي في تفسيره لقول الله:**إِنَّ الَّذِينَ اتَّخَذُوا الْعِجْلَ سَيَنَالُهُمْ غَضَبٌ مِّن رَّبِّهِمْ وَذِلَّةٌ فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا ۚ وَكَذَٰلِكَ نَجْزِي الْمُفْتَرِينَ** (الأعراف، الآية 152، الإشارة هنا إلى العبادة لا إلى من صاغ عجلا أو نجره، وعلى هذا فهمت كلمة

♣. هذه العقيدة هي العقيدة الأفلاطونية التي ترى في الأفراد نسخا من عالم المثل وهي زائلة أما عالم المثل فخالد، وفكرة المؤلف تندرج في هذا الإطار ولكنها لا تتوافق مع الإسلام، ينظر كرم(يوسف)، تاريخ الفلسفة اليونانية، مطبع لجنة التأليف الترجمة والنشر، 1977

♣ . إنّ المنهج الذي اجتهد الكاتب في اكتشافه والدفاع عنه في الفكر الإسلامي ليس مشتقا من أفلاطون وأفكاره، وإنّما هو أصيل في إسلاميته

[1]. نجيب محمود(زكي)، قيمة من التراث تستحق البقاء، فصول، مشكلات التراث، المصدر السابق، ص23

[2]. المصدر نفسه، ص 23

[3] . المصدر نفسه، ص 23

(المصورون في الحديث) بالصورة التي تصنع لتعبد لا أي صورة[1]، ولهذا حلّ الإشكال وأصبح الفنان المسلم حرا يصنع ما يريد، وهذا يعني أن الفنان المسلم يعمل كما يعمل زميله في الفن التجريدي في الغرب، والكاتب يعرف أن التحريم المشار إليه في الحديث ليس هو السبب في انصراف الفنان المسلم عن التجريد، بل طبيعة عقله هي السبب، وبرغم هذا الجهد الذي بذل في الدفاع عن هذه القيمة التي تستحق البقاء، والتي تطبق في العلوم الإنسانية على السلوك والفكر والأخلاق والفنون، وهو يعترف بأنّها تخالف المنهج العلمي المعروف في الغرب،أو كما قال "القيمة الموروثة في جوانب حياتنا اللاعلمية، غير أنّه لابد من تعديلها عند الضرورة"[2] ،وهذا الجهد الذي بذله الكاتب ليجعل هذه القيمة منهجا علميا لم يستطع أن يجعلها مكافئة للمنهج العلمي في الغرب.

[1]. نجيب محمود(زكي)، قيمة من التراث تستحق البقاء، فصول، مشكلات التراث، المصدرالسابق ، ص22

[2]. المصدر نفسه، ص23

4. التراث عندحسن حنفي:

نظرت فصول إلى موضوع التراث في المجال النظري التجريدي؛ أي الفلسفي بحسب موضوعاته، وكلّفت المتخصصين كلا في تخصصه ليثير الموضوع الذي كلف به بصورة أكاديمية عميقة، وهذا ينسجم مع منهجها، الذي يميل إلى العمق في مجال النقد، وكل مجالات الفكر، والخوض في التراث يحتاج إلى عمق؛ ولهذا كلفت المتخصصين كما سبق الذكر، ومن هؤلاء حسن حنفي الذيله جهود ظاهرة في التراث والأصالة، وعاش الأزمة الحضارية والصراع بين الأصالة والمعاصرة.

يعرف التراث الفلسفي بالقول:"تراثنا الفلسفي هو مجموع ما وصل إلينا من نظريات في المنطق والطبيعيات والإلهيات، منها الأصيل ومنها الدخيل، وهذه الموضوعات هي التي كانت تشتغل عليها الفلسفة الإسلامية، وقد أثرت في عصرها، وفي العصور التالية، وامتدت حتى عصرنا هذا.

وحسن حنفي يسلّم بأنّ هذا "التراث الفلسفي يعيش بيننا، ويؤثر في سلوكنا اليومي، ويحكم تصوراتنا للعالم،ويعطينا موجهات"[1]، والتأثير هنا كما يفهم إيجابي؛ لأنّه يوجهنا ويحكم نظرنا إلى العالم، ويؤثر في سلوكنا، وهذه الإيجابية تقابلها سلبية ينسبها حسن حنفي إلى التراث، ويجعله مسئولا عن "أزماتنا ومآسينا وعثراتنا في قضايا التقدم والتأخر"[2]، وهنا نثير السؤال هل الايجابيات والسلبيات كامنة في التراث؟ أم أننا نحن من خلال واقعنا نخلع عليه هذه الايجابيات والسلبيات متأثرين بمشكلات واقعنا؟ ولكن الكاتب ينسب السلبيات إلى الواقع مرة، وإلى التراث مرة يقول:" وقد تكون الكتب الصفراء، لا مضمونها الذي تحتويه عن طريق التواصل التاريخي"[3]، كما ينسب السلبية إلى تلقينا للتراث إما بسبب الأمية الفاشية فينا، وإما

---

[1]. حنفي(حسن) تراثنا الفلسفي، فصول، مشكلات التراث،المصدر السابق، ص121

[2]. المصدر نفسه، ص121

[3]. المصدر نفسه، ص121

السطحية في الفهم، وشرح وسائل الإعلام كلّ ذلك وغيره يجعل تأثير التراث سلبيا[1]، ولعل هذا يعودعلى الإنسان في العصر الحاضر أكثر مما يعود إلى التراث، والنقص فيهم لا في التراث، والمؤلف لا يثق في بحث التراث بحثا أكاديميا علميا يتحرى فيه الباحث العلمية والموضوعية؛ لأنّه يراه أسطورة نشأت في الغرب من الرغبة في التخلي عن التراث"[2] وكأنها علمية مغشوشة وموضوعية كاذبة؛ لأنّ هدفها إلغاء التراث أو التخلي عنه؛ لأنّهما مبنيان على الرغبة في التخلي عن التراث، حصل هذا في الغرب غير أن للغرب تلاميذه من العرب الذين تبنوا ذات المنهج، وذات الرغبة وهذا يعني الحذر من استخدام مناهج الغرب في دراسة التراث.ويجب التّحرر من رغبتهم النازعة إلى التخلي عن التراث، وألا نسلك مسلكهم في البحث فيه؛ لأن الظروف والأوضاع مختلفة؛" ولأنّ التراث جزء منا ونحن استمرار له ،هو المنبع ونحن المصب، وعلاقتنا به علاقة خصوبة ونماء لا علاقة موت وجماد."[3] والفرق أنّ الغربيين درسوا التراث برغبة التخلي عنه، بعلوم تحولت إلى أسطورة فاختفت العلمية و الموضوعية؛ لأنّ النية مسبقة هي التخلي عنه بسبب غلبة الأهواء والانفعالات كما قال الكاتب[4]وإذًا فهذا الطريق ليس طريقنا في البحث عن تراثنا؛ لأنّ علاقتنا به علاقة ايجابية تتزين بأزياء العلم والموضوعة والهدف من دراسة التراث عندهم يعاكس هدفنا، هم يريدون التخلي عنه، ونحن استمرار له، وعلاقتنا به علاقة خصوبة ونماء، وعلاقتهم به علاقة نفي،فبيننا وبين التراث جدل مستمر من خلال هذه العلاقة، يقول حسن حنفي:"ولما كان تراثنا معاش(؟)فهو تراث مؤول يوحي إلينا بمعان قدر ما يوحي إليه بدلالات نسقط عليه احتياجاتنا، ونقرأ فيه أنفسنا[5]

---

[1]. نجيب محمود(زكي)، قيمة من التراث تستحق البقاء، فصول، مشكلات التراث، المصدرالسابق ، 121

[2]. المصدر نفسه، ص121

[3]. المصدر نفسه، ص121

[4]. المصدر نفسه، ص121

[5]. ينظر المصدر نفسه، ص121

والحوار بيننا وبينه ، فهو حوار مستمر لا ينقطع وبمقدار حاجتنا إليه هو أيضا في حاجة إلينا بالمقدار نفسه، وهذه هي علاقة الخصوبة والنماء التي أشار إليها الكاتب، وهذه العلاقة هي التي تتيح لنا أن نقرأ أنفسنا فيه، غير أنّ الحاجات تختلف، والقراءة تختلف بحسب الجيل والعصر ونوعية التقبل والتلقي، وهذا ما سماه الكاتب بتغير التأويل؛ أي إعادة القراءة[1]، وتكون القراءة بحسب تعقيد العلاقة، وتعقيد الوضع، وشدة الحاجة ثم منهج القراءة والجهاز الفكري والمعرفي للقارئ، وكلما ارتفعت هذه المستويات، اغتنت القراءة، وكشفت عن كنوز وأسرار في التراث، وهذه القراءة العميقة لم يظفر بها سابقا، وإذا قرئ التراث بهذه القراءة في ظل هذه الشروط ازداد قوة وجدارة للعيش في هذا العصر.

إنّ تأويل التراث طبقا لحاجات العصر هو إذاً استمرار له في أحد معانية، وارتكاز له على أحد جوانبه في لحظة تاريخية معينة، وطبقا لمشروع جيل واحد قد يتغير هذا التأويل للحظة تاريخية، وتغتني القراءة بغنى المشروع الحضاري، والحمولة الفكرية والمنهجية لهذا الجيل حامل المشروع وما تفرضه اللحظة التاريخية من تحد يتطلب استجابة لهذا الثالوث، وبهذا تبدأ مرحلة الفهم للتراث حسب استنتاج "حسن حنفي" فكأن الكاتب يوحي إلينا بأن التراث لا يفهم إلا في ظل هذه الشروط، ولهذا قال:"وتحديد مهمة جيلنا هي بداية فهم التراث، فهذه الشروط مصحوبة بتحديد هذه المهمة أو أنّ هذه الشروط "هي مهمة الجيل"[2] بمعنى أخذالعدة بكل تعقيداتها لفهم التراث المنقول من الآباء أو الأجداد (الأسلاف)،وهذا النقل يحتاج إلى تحقيق وتوثيق؛ بحيث نقرأه بوضوح وكأننا عشنا عصره، هذا الفهم هو الذي نكتشف به قوى التّوجيه فيه

وبهذا يسري التراث في جسد العصر فنقرأ أنفسنا فيه، وفي هذا السياق يفهم أنّ التراث وتطويره مهمة المجتمع كله، أو الأمة كلهّا ولعله بهذا يفهم قوله السابق.

---

[1]. ينظر نجيب محمود(زكي)، قيمة من التراث تستحق البقاء، فصول، مشكلات التراث، المصدرالسابق ، ص122

[2]. ينظر حنفي(حسن) تراثنا الفلسفي، فصول، مشكلات التراث، المصدرالسابق ، ص122

ويرى الكاتب" أن التراث المنقول إلينا أولا، والمفهوم عندنا ثانيا، والموجه لسلوكنا ثالثا ثلاث حلقات يتحول فيها التراث المكتوب إلى تراث حي"[1] ؛ أي أنّه يتمتع بالحياة كما يتمتع العصر؛ أي صار فاعلا في العصر؛ قوة له لا ضعفا كما يتهمه بعضهم، ولكن حياة التراث في العصر لها معنى آخر عند الكاتب،يقول:"فهو تراث حي يسعى في الأسواق، تستعمله السلطة الدينية والسياسية من أجل التنوير والتغيير وحركة التطور الاجتماعي، وهو يرى أنّ هذا الاستعمال من قبل هاتين السلطتين سطحي لا يمس إلا هامش الشعور القومي[2].

وإذا أصبح التراث مفهوما عند الجيل، وبهذه المرحلة يبدأ التأثير في النفوس؛ أي أنّ فعل التراث بهذا التأثير يصبح فعلا معاصرا من خلال فعل التوجيه، وإذا انتقل إلى هذه المرحلة صار تراثا حيا فاعلا؛ أي صار محاورا للعصر وهذه الحلقات الثلاث عند"حسن حنفي" يقسمها على مستويات الشعور عند الجيل الذي حدد مهمته، فالتراث المنقول عن الأسلاف في نظر الكاتب يستند إلى الشعور التاريخي، والأمر الذي يتعلق بالفهم يستند إلى الشعور التأملي، والأمر المتعلق بالتوجيه أسنده إلى الشعور العملي،وأنواع الشعور كل يقوم بدوره ليصبح التراث قوة فاعلة في عصره، ومناطق الشعور في الجيل هي التي تتحاور مع التراث، وبقدر الحمولة والمنهجية التي يحملها الجيل يكون غنى التراث، ولعلّه يقصد المنقول إلينا بعلمية وبتحقيق ونشر ضمن الشروط العلمية، وبهذا يصبح مفهوما لنا حينئذ وموجها لسلوكنا، وبفهمنا له يندمج في العصر، ويفرض علينا ما يفرضه العصر(يتقاسمان التأثير فينا).

ويضيف شارحا مهمة الجيل المطلوب فيها تطوير التراث، وتطهيره من شوائبه التي يظنها جيلنا معوقات في سبيل ارتقائه لا نقده "وكيف يتم تطوير التراث دون نقده فمهمة الجيل كما ذكر الكاتب هي رصد محاور الذات الأساسية، وبيان موقفنا منها"،[3]ولا يتم هذا

---

[1]. ينظر حنفي(حسن) تراثنا الفلسفي، فصول، مشكلات التراث، المصدر السابق، ص122

[2]. ينظر المصدر نفسه، ص121

[3]. المصدر نفسه، ص122

إلاّ بالنقد.وعلى الرغم من تناوله التراث الفلسفي فقد وسع مفهوم التراث، واهتم بالجانب النظري منه، وعالجه في إطار عام كما لاحظنا من قبل أما التراث الفلسفي فيقتصر على مجموعة من الفلاسفة بالمعنى الدقيق لكلمة فلسفة يمكن حصرها في الأسماء الآتية:
الكندي(ت252هـ)، والفرابي(ت339هـ)وابن سينا(ت428هـ) وأكمله ابن رشد(595هـ)فضلا عن ابن باجة(533 هـ)شارحا الفرابي وابن طفيل(ت581هـ)شارحا ابن سينا في المغرب يضاف إليهم(أبو بكر الرازي (ت313هـ) وأبو البركات البغدادي (547هـ)ويجمعهم الاشتغال بعلوم الحكمة المنطقية والطبيعية والإلهية،ويخرج منها علم أصول الدين، وعلم أصول الفقه، وعلم التصوف، وتعد علوم الحكمة علوما دخيلة والعلوم الأخرى أصيلة، ويجمعها كلها الفكر الإسلامي، وهو كما يبدو قليل إذا قيس بغيره من تراث الأمة، ولكنّه يدرسه في إطار علاقته بالعلوم الأخرى، فيذكر أنّ الفلاسفة المذكورين كان أكثرهم علماء[1]
ويصنف الكاتب التراث الفلسفي الإسلامي إلى ايجابي وسلبي، ويبدأ بالايجابيات، فيرى أنّ الفكر الفلسفي عمل على تطوير (الفكر الديني)، كما ظهر عند علماء أصول الدين أو المتكلمين، ويرى الكاتب "أنّ المسار الطبيعي لعلم العقائد هو علوم الحكمة"[2]فعلم التوحيد كان لابد أن يتطور إلى علم المنطق والطبيعة والفلسفة، ويرى أنّ هذا التقدم، منطلق من انتقال بعض المتكلمين، أو تحولهم إلى الفلسفة مثل الكندي وكان الجدل بين المتكلمين والفلاسفة مستمرا يصل أحيانا إلى درجة التكفير ردا على نقد الفلاسفة الشديد وقد كان نقدهم موجها إلى منهج المتكلمين واصفين إياه بأنه منهج جدل لا منهج إقناع مثل منهج الفلاسفة، لذا فهو لا يصلح في الحقيقة لا للعلماء ولا للعامة، بل هو أعجز من أن يقنع المتكلمين أنفسهم[3]وبلغت ذروة نقد الفلاسفة للمتكلمين عند "ابن رشد" في "مناهج الأدلة في عقائد الملة""حيث أنّ علم الكلام لا يتجاوز الجدل والخطابة"[4] وأنّهم إذا أرادوا أن يطوّروا منهجهم

---

[1]. ينظر حنفي(حسن) تراثنا الفلسفي، فصول، مشكلات التراث، المصدرالسابق ، ص122

[2]. المصدر نفسه، ص122

[3]. ينظر قاسم (محمود)، مناهج الأدلة في عقائد الملة لابن رشد، مكتبة الأنجلو المصرية،ط2، 1964، ص9

[4]. ينظر حنفي(حسن) تراثنا الفلسفي، فصول، مشكلات التراث، المصدر السابق، ص122

وفكرهم عموما عليهم "أن يتجهوا إلى الفلسفة، فهي وحدها صاحبة البرهان؛ لأنّها فكر عقلاني موضوعي"[1].

ولعلّ هذا النقد الفلسفي لفكر المتكلمين أتى أكله، فانتقل بعض المتكلمين إلى الفلسفة كما حصل للكندي وابن رشد، "ولو استمر الفكر الفلسفي في صعوده "لابتلع" الفكر الديني، وتحولت الإلهيات إلى أنطولوجيا، والعقيدة إلى مبادئ عامة"[2]والكاتب يرى "أن ابتلاع الفلسفة للفكر الديني تقدم وتطور؛لأنّه يفرق بينهما؛ إذ يرى الفكر الديني مجرد انفعال أو خصومة، في حين أنّ الفكر الفلسفي عقلاني موضوعي"[3] غير أنّ علم أصول الدين تطوّر أيضا وكاد أن يتحوّل إلى علم فلسفي خالص؛أي أنّه لم يعد علم أصول وإنّما فلسفة، وهذا معنى كلمة "ابتلع" التي ذكرها الكاتب كأن الفكر الديني هو الذي يتطوّر إلى فكر فلسفي، غير أن الظروف هي التي حالت دون تطوره،إذ توقف هذا التطور في القرنين السابع والثامن الهجريين، إذ بعد هذا التّوقف حدث ما يشبه الانقلاب،فمنذ القرن الثامن الهجري أصبحت موضوعات الفكر الديني و موضوعات الفلسفة واحدة[4]؛ أي أنّه هو الذي سحبها إلى ساحته، والكاتب هنا يرى أن هناك تعارضا بين الفلسفة والفكر الديني هذا على مستوى المناهج فقط في الموضوعات لكن إذا تناولت الفلسفة موضوعات الفكر الديني فهذا ليس علامة تقدم،وأما إذا صار أصول الفقه علما فلسفيا خالصا كما قال، فذلك هو التّقدم من وجهة نظر الفيلسوف، واتّجاه الفكر الفلسفي إلى هذا كان في القرنين السابع والثامن الهجريين ولكنّه لم يتطوّر بعد"طوالع الأنوار"للبيضاوي(ت685هـ)وشرف المقاصد للتفتزاني(ت 791هـ)والمواقف للإيجي(ت 756هـ)[5]

---

[1]. حنفي(حسن) تراثنا الفلسفي، فصول، مشكلات التراث، المصدرالسابق ، ص122

[2]. المصدر نفسه، ص122

[3]. المصدر نفسه، ص123

[4]. المصدر نفسه ، ص123

[5]. المصدر نفسه، ص123

هذا الحوار بين الفكر الديني والفكر الفلسفي عدّه الكاتب ايجابيا إلى لحظة التوقف؛ لأنّ الفكر الفلسفي هو الذي سيطر على الميدان و"ابتلع" الفكر الديني كما عبر الكاتب. ومن ايجابيات التراث تفاعله مع تراث الهند والفرس واليونان،وكيف أحسن الجمع بين فكر الفرس (الحس والمادة) وعقل اليونان (تمثل الحضارة من خلال الواقع والمثال[1].

ولعلّ التراث الفلسفي في حواره مع غيره، وانفعاله بحركة الترجمة أنتج لغة جديدة هي لغة الفلسفة، وظهرت مصطلحات عربية مثل: الجوهر والعرض والزمان والمكان والكيف والكم والجهة والإضافة والعلة والمعلول والمادة والصورة والوجود والماهية[2]. هذه المصطلحات تدل على تحرّر لغة الفلسفة التي تميّزت بأنّها عقلية خالصة، واختفت مصطلحات دينية كثر استعمالها مثل الله، الخلق، الإيمان، الكفر، الفسوق، الكبيرة، الصغيرة، البعث، القيامة التي لا يفهمها إلا المؤمنون.[3]

ورأى أنّ الحضارة الإسلامية قفزت قفزة إلى الأمام، حين تخلصت من لغتها العقائدية (كما يقول) اللغة المغلقة، أو لغة اللاهوت ووضعت محلّها لغة العصر لغة الحضارات، وانفتحت على الإنسانية؛ لأنّها جاءت بمصطلحات فلسفية مثل المحرك الأول (الله)، العلة الأولى ،العقل، العاقل والمعقول واللانهائي إلى آخر هذه الألفاظ للدلالة على مضمون التّنزيه، فالمحرك الأول خالق مبدع يعتني بالعالم،يعلم كلّ شيء ويقدر على كل شيء بعكس مضمون اللفظ عند اليونان.[4]

ويرى أنّ تراثنا القديم أصبح قادرا على التحاور مع الفلسفة اليونانية خاصة، والفلسفات الشرقية دون حرج أو نقص وسيلة التخاطب وأساليب الحوار،♣ حتى "أنّ الفارابياستطاع من

---

[1]. حنفي(حسن) تراثنا الفلسفي، فصول، مشكلات التراث، المصدرالسابق ، ص123

[2]. المصدر نفسه، ص 125

[3]. المصدر نفسه، ص125

[4]. المصدر نفسه، ص125 . 126 وينظر التراث والتجديد، فصول، المصدر السابق، ص 134

♣. علم الكلام يبحث عن الأصيل ضد الدخيل والفلسفة تريد تمثل الدخيل في الأصيل . ينظر حنفي(حسن)، التراث والتجديد فصول، المصدر السابق، ص 134

خلال كتاب "الحروف" أن يضع منطقا لنشأة اللغة عندما تتقابل الحضارات، واضعا بذلك أسس الأنثروبولوجيا اللغوية الحضارية"[1] وتمّ هذا بفضل الترجمة.

وكان اطّلاع الأسلاف على الحضارات الأخرى مقدمة للإبداع؛ إذ لم يكتفوا بالترجمة بل بدأت بوادر التأليف، فقد كتب "الفرابي"فلسفة أرسطاطاليس، ثم "فلسفة أفلاطون" كي يكتب أخيرا "تحصيل السعادة" ومعنى هذا أنّه لم يكتف بالكتابة في الفلسفة اليونانية[2] بل كتب بأصالة بعيدا عن اليونان مستقلا عنهم، وبهذا الطريق سار القدماء من الأسلاف، وتركوا لنا تراثا فلسفيا ضخما. ونحن لا نزال نحاول فهمه إلى الآن، ويقارن الكاتب بين وضعنا في الترجمة ووضع القدماء،فيرى أنّ فترة التلمذة لليونان وغيرهم لم تطل عندهم حتى بدأوا يبدعون، أما نحن فمازلنا لاهثين وراء الغرب ما زلنا نترجم ولم نلحق المرحلة التي وصل إليها ابن رشد في استيعابه التراث اليونانى والصدور عنه من خلال الكتابة عن أرسطو.[3]بل إن الكاتب يرى أن حركة الترجمة تسقط وتضيفداخل الترجمة، فهي بهذا العمل بداية تأليف جديد، ذلك أن الترجمة لم تكن عملا آليا؛ أي وضع لفظ مكان لفظ، بل هو عمل فلسفي يقوم على فهم معاني الألفاظ في اللغة المترجم عنها، ثم نحت ألفاظا مشابهة لها في العربية، [4]وكان العقل العربي ينتقي الأعمال المترجمة، فيختار مثلا أرسطو للترجمة أكثر من أفلاطون ضمن رؤية حضارية، واختار الفلسفة دون الأدب مما يدل على انتقاء عقلاني[5] ويفهم من كلام المؤلف أنّ روح الاستقلال بدأت تجري حتى في المسلمات،"فالانتقاء لا عشوائية فيه، ثم الحذف والإضافة بما يضمن التّحرر من النّص والبدء في التأليف"[6]

---

[1]. حنفي(حسن) تراثنا الفلسفي، فصول، مشكلات التراث، المصدرالسابق ،ص125

[2]. المصدر نفسه، ص125

[3]. المصدر نفسه، ص125

[4]. المصدرنفسه، ص125

[5]. المصدر نفسه ، ص125

[6]. المصدر نفسه ، ص125

فالترجمة هي مقدمة للتأليف كما نفهم من قول الكاتب كما ذكرنا وهذا أيضا من ايجابيات الفكر الفلسفي عند الأسلاف؛ لأنّه لم يبق أسير الفكر اليوناني أو غيره مدة طويلة

و"حسن حنفي" . برغم سعيه إلى جعل التراث يعيش في العصر، ويسري في دمائه، واستعراضه للتراث . هدفه هو أن يعيش التراث في العصر، لا العصر يتهددنا بالاستمرار وبالصهيونية، وهي تهديد وجودي، وتحت هذا التّهديد ينظر الكاتب إلى التراث، فالتراث حماية لنا في هذه الحالة، وحين يجمع الايجابيات فيجدها اثنتي عشرة قضية ايجابية، ولكنّها توقفت[1]، وهذا التّوقف يعني صعوبة نقل التراث الذي توقف إلى العصر، أو أنّ الاستفادة منه انعدمت؛ لأنّ التوقف يعني عدم الفاعلية في عصره فهل يعني أيضا عدم فاعليته في عصرنا؟ فإذا كان الأمر بهذه الصورة، فلماذا ندعوإلى نقله إلى العصر، وتركه يسري في دمائنا أو دماء العصر وهذه القضاياالاثنتا عشرة في التراث الفلسفي التي توقفت نذكر بعضها مثل تطوير الفكر الفلسفي للفكر الديني

"فهو يرى أنّ الفكر الفلسفي يمثل تقدما ماعلى الفكر الديني؛ لأنّ الفكر الفلسفي عقلاني وموضوعي على حين أنّ علم الكلام علم الأصول لا يتجاوز الجدل والخطابة،ولكنّه تطور باتّجاه الفكر الفلسفي في نظر الكاتب حتى كاد يتحوّل إلى علم فلسفي، لكن هذا التطور توقف في القرنين السابع والثامن الهجريين[2] كما سبقت الإشارة، ويرى الكاتب "أنّ خط التطور لو استمر لاندمج العلمان فتحوّلت الإلهيات إلى انطولوجيا وتحوّلت العقيدةإلى مبادئ عامة"[3]؛أي إلى موضوع من موضوعات الفلسفة وتحرّرت من النظرة الدينية وهذا يعده ايجابيا ويراه تطورا ذاتيا، وقد استنتج هذا من اشتراك في المصطلحات، ووصلت المقدمات العامة عن الوجود والماهية والعلة والمعلول والواحد والكثير ...مع مبحثي الجوهر والعرض إلى

---

[1]. حنفي(حسن) تراثنا الفلسفي، فصول، مشكلات التراث، المصدرالسابق ، ص122

[2]. المصدر نفسه، ص122

[3]. المصدر نفسه، ص122

ثلاثة أرباع العلم"[1] هذا الاشتراك هو الذي يؤدي في الأخير حسب الكاتب إلى اندماجهما حسب افتراضه الذي استنتجه من هذا الاشتراك في المصطلحات

والموضوع الثاني هو الترجمة وما كان لها من آثار على الفكر الفلسفي؛ حيث وضعت لغة جديدة أصبحت هي لغة الفلسفة ومصطلحات عربية مثل الجوهر والعرض والمكان والزمان والكيف ...كما سبق، هذه اللغة كما يراها الكاتب عقلية خالصة مفتوحة على الذهن البشري كله[2] ولم تعد المصطلحات الدينية تعبّر عن إمكانات الحضارة الإسلامية في مواجهة الحضارات المجاورة، فاستبدلت المصطلحات الأصولية: الله، الإيمان، الكفر، العصيان، الجنة، النار، مصطلحات أخرى هي المحرّك الأول، أو العلة الأولى، الواحد، العقل ألانهائي ...إلخ[3] وهذا يعني أنّ اللغة الفلسفية تخلّصت من هيمنة علم الأصول، وانفتحت على العقل وخاطبت الإنسانية في مجموعها، وهذا التّطور انتكس في القرنين السابع والثامن الهجريين[4] كما سبقت الإشارة

وأفادت الترجمة كذلك في أنّها لم تكتف بالنقل والتلمذة، بل إنّ الفكر العربيوهو في عملية الترجمة كان يضيف وينقص ويعدل، وبذلك بدت بوادر التأليف والاستقلال عن الفكر اليوناني أو الفارسي كما ظهر ذلك في سعي الفرابي إذ نجده بعد أن كتب عن أفلاطون وأرسطا طاليس استقل عن هذا الفكر اليونانى، وكتب" تحصيل السعادة" دلالة على هذا الاستقلال، وصار الاطلاع على الحضارات الأخرى من خلال الترجمة مقدمة للإبداع، واحتواء الحضارات الأخرى واستيعابها كما سبقت الإشارة .♣ويمكن الإضافة إلى هذين الموضوعين من العناصر الايجابية التي رصدها الكاتب، ورصد توقفها في القرنين السابع

---

[1]. حنفي(حسن) تراثنا الفلسفي، فصول، مشكلات التراث، المصدرالسابق ، ص122

[2]. ينظر المصدر نفسه، ص122

[3] . المصدرنفسه ، ص126

[4]. المصدر نفسه، ص 122

♣. بخلاف وضعنا مع الترجمة في العصر الحاضر ذلك أننا بدأنا الترجمة منذ حملة نابليون وما زلنا لاهثين وراء الغرب ولم ندخل بعد مرحلة الإبداع ينظر حنفي(حسن) تراثنا الفلسفي، فصول، مشكلات التراث، المصدر السابق، ص12

والثامن الهجريين، وتبعتها العناصر الأخرى الايجابية،وبانقطاعها صارت سلبية، ويذكر المؤلف بعض المصطلحات التي اشترك فيها الفلاسفة مع علماء الأصول الله كمبدأ اقترب فيه الفلاسفة من المعتزلة هروبا من التشبيه إلى التنزيه، واستمر حتى اكتمل في القرن السابع عشر عند ديكارت وسبينوزاوليبنتز، والذي وصفه باسكال بأنّه إله الفلاسفة[1]لكن الأمر في الفكر الإسلامي يختلف إذ ابتعد ألف عام في ظل الأشعرية والتصوف عن هذا المفهوم لله، فمال إلى مفهوم الإله المشخص♣ وصفاته عند أهل السنة[2].

أما فعل الخير في التصوّر الفلسفي أنّ الخير خير في ذاته والشر شر في ذاته دون حاجة إلى ثواب أو عذاب أو ترغيب أو ترهيب، وانضم التراث الفلسفي إلى علم الكلام عند المعتزلة لتأكيد هذا التّصور المثالي الذي عبّر عنه "ابن مسكويه" في "تهذيب الأخلاق"، ويرى الكاتب أنّ هذا المستوى من التصوّر الأخلاقي انتقل إلى الغرب، وأصبح عنده مذهبا أخلاقيا، وتحوّل الدين عندنا إلى طقوس فقط؛لأنّه ارتبط بالتقاليد والأعراف.

ويمكن وضع العناوين الأخرى في هذا الاتّجاه مثل خلود النفس الكلية، وقدم العالم تبدأ بالايجابية في الميدان الفلسفي، ثم بحكم التّطور باقتراب الفكر الفلسفي من الفكر الأصولي تتحوّل إلى سلبية في نظر الكاتب غير أنّ هذا التراث (المتوقف) ورثه الغرب، وانطلق منه في تطوره الحضاري، ولهذا نجد الكاتب يقارن بين حالنا بعد التّوقف وحال الغرب،فنحن في استقبلنا لهذا التراث في حالة سلبية أما الغرب ففي حالة ايجابية، هذه المقارنة تذكر في كلّ عنصر عالجه الكاتب[3]وإذًا فكلّ العناصر الإيجابية التي توقفت واستفاد الغرب منها هي في تراثنا تدخل في باب السلبية؛ لأنها لم تصل إلينا فنستفيد منها كما استفاد الغرب ووصفها بالإيجابية، وصف تاريخيلفترة معيّنة، ويقابل هذه الايجابيات بهذا المعنى سلبيات أخرى عددها اثنتا عشرة، ويرى الكاتب أنّ هذه السلبيات ربّما كانت ايجابيات في عصرها وحققت

---

[1]. ينظر حنفي(حسن) تراثنا الفلسفي، فصول، مشكلات التراث، المصدرالسابق ، ص129

♣. وكأن الخروج من مفهوم الله في الفلسفة خروج عن الحق

[2]. ينظر المصدر نفسه، ص 129

[3]. ينظر المصدر نفسه، ص131

أهدافها، لكنّها أصبحت الآن بغير مضمون منها: المنطق الصوري والعقل التبريري والمعرفة الاشراقية، ونظرية الفيض[1] وهذه العناصر صنفها الكاتب في إطار السلبية،ولعلّ تقسيم الحكمة إلى منطق وطبيعيات وإلهيات في تراثنا الفلسفي كان من نتيجته أن غاب الإنسان بوصفه مبحثا مستقلا في هذا التراث، وعدم الاستقلالية جعل الكاتب يصف الإنسان بأنه(مطحون) بين العالم والله لا متنفس له إلا الإشراق في الإلهيات أو الغذاء في الطبيعيات[2]، ورأى أن المجتمعات العربية المعاصرة في ظل الإسلام ليست إنسانية بل إلهية، ووضع الإنسان بين الله والطبيعة، وما ترتب عليه توسط بين الأعلى(الله) والأسفل(الطبيعة)هذا الوضع أو هذا المحور العمودي وفيه يفقد الإنسان إنسانيته يقابله المحور الأفقي، وفيه يلتقي الإنسان بالإنسان وتصبح الحياة إنسانية في نظر الكاتب، وفيها يعيش إنسانيته، و يصنع التاريخ، لكن بغياب الإنسان كما سبق القول يغيب التاريخ أيضا؛[3] وكأنّ الإنسان قبل النهضة الأوروبية وعصر الأنوار لم يكتشف إنسانيته ولم يصنع التاريخ؛ لأنّ المحور الأفقي علاقة الإنسانبالإنسان غائبة، والتاريخ من صنع الإنسان، ولم يظهر إلاّ في إشارات عند الفارابي: انتقال الحضارات من الفرس والهند إلى العرب[4] هذان العنصران سمة في تراثنا من السمات السلبية.

وقرّر الكاتب في الختام أنّ تراثنا الفلسفي سلبي، يصعب الاستفادة منه إما أنّه كذلك، وإما أننا لم نحسن استقبالهكما استقبله الغرب، وهنا يبدو أنّ الكاتب بذل جهدا كبيرا في إظهار قيمة تراثنا الفلسفي من خلال تحليله في صدر المقال ولكنه انتهى إلى ما انتهى إليه في الخاتمة من ايجابيات تتحول إلى سلبيات ومن سلبيات.

---

[1]. ينظر حنفي(حسن) تراثنا الفلسفي، فصول، مشكلات التراث، المصدرالسابق ، ص131

[2]. المصدر نفسه، ص163

[3]. المصدر نفسه، ص 136. 137

[4]. المصدر نفسه ، ص136

5. التراث عند عفت الشرقاوي:

ينطلق "عفت الشرقاوي"من مقولة أنّ التراث منطلق لكلّ فكر حضاري، هو ضرورة، ولكن تقديس وضرورة الانتماء إليه قد يعوقان أي فعل حضاري؛ لأنّ تصيّد اللحظات الذهبية في التاريخ واعتبارها المثل الأعلى دون مراعاة التفرقة الواعية بين عناصر الثبات والتغيير في صميم هذه الحضارة الإسلامية[1].يجعل نظرتنا للحضارة غير صائبة، وهذا النظر إلى التاريخ الحضاري الماضي إنّما نشأ من وهم معيّن نشأ بين أكثر المثقفين هو أنّ التاريخ يعيد نفسه♣ وإنّنا إذا استطعنا العثور على القانون الكلي الذي نفسّر به الماضي (لحظات منه ايجابية)فإنّنا نملك صناعة المستقبل على صورة الماضي وهذا طبعا غير صحيح في نظر الكاتب بسبب أنّ كل حدث تاريخي له فرديته الذاتية التي لا تخضع لقانون كلي ثابت[2].

وإذا جاز ذلك في علم الطبيعة فإنّه لا يجوز في التاريخ؛ حيث الحرية والإمكان[3]، ولهذا نقول "باستحالة تكرار التاريخ أي أن يعيد التاريخ نفسه، وإنما يمكن الانطلاق من الذات التاريخية للأمة بوصفها وحدة حضارية خاصة لا تفقد هويتها الذاتية مع التاريخ ، ويكون ذلك باستجابتها لما يواجهها من تحدّيات"[4]، فالتحدي هو الذي يستثير الطاقات الخلاقة، وفي تاريخ الشعوب لحظات إبداع واجهت مصيرها فاستطاعت أن تصنع التاريخ، وبمقدار قوة التحدي تكون الاستجابة، وهذه الاستجابة إذا استندت إلى التراث ازدادت قوة، وهذه الاستجابة هي الإبداع[5] بل إنّ الإبداع في مجالاته المتعددة "لا يكون إبداعا إلاّ إذا استلهم هذا الماضي

---

[1]. إقبال(محمد)، تجديد الفكر الديني في الإسلام، ترج محمود عباس، مطبعة لجنة التأليف والترجمة، القاهرة، 1968، ص168

♣. شبنجلر أوزفالد Spengler Oswald(1880م ت1936) فيلسوف ألماني،الموسوعة الفلسفية،لجنة من العلماء والاكادميين السوفياتيين باشراف م روزنتال وب يودين، تر سمير كرم، مرج صادق جلال العظم وجورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت،ط2،1980، ص 257

[2]. الشرقاوي(عفت)، التراث التاريخي، فصول، مشكلات التراث، المرجع السابق،ص141

[3]. صبحي(محمد محمود)، فلسفة التاريخ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، 1994، ص42

[4]. توينبي(ارنولد)، مختصر دراسة التاريخ، ترفؤاد محمد شبل، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1،ج1، 2011، ص233

[5]. ينظر الشرقاوي(عفت)، التراث التاريخي، فصول، مشكلات التراث، المصدر السابق،ص141

التراثي، وانطلق منه في مواجهة الواقع"[1].فالماضي التراثي من مكوّنات التّحدي، ومصدر قوة لمواجهته.

إن مفهوم الصراع يقوم على أساس أنّه مواجهة مبتكرة لتحد طارئ يشكل خطرا يتهدد المجتمع، فهذا التحدي إنّما هو تحد لواقع معيّن فما هو هذا الواقع؟وما هي عناصره الأساسية؟ أليس الجانب التراثي منه جانبا جوهريا في تكوينه الوجودي أو الاجتماعي والثقافي أو الاقتصادي والسياسي وغير ذلك.

إنّ استجابة ناجحة من جانب المبدع لهذا التحدي تقتضي بالضرورة استلهاما لهذا التراث التاريخي كله حتى تظل مرتبطة بالواقع، ومؤثرة فيه.[2]

وكل نهضة في نظر بعض الباحثين لا تستلهم هذا التراث، ولا تنبعث منه، إنّما تنفصل عن أرضها الحقيقية وتنتهي إلى الإخفاق؛ لأنّها تفقد عنصر الانتماء،[3] وتبقى بلا جذور تثبتها في أرض الماضي بوصفه شرطا لانبعاثها، والتاريخ فيه لحظات مضيئة ولحظات غير مضيئة، فما هو المنطلق للنهضة من اللحظات المضيئة أو غير المضيئة؟وإذا افترضناها من المضيئة فهل غير المضيئة ليست من تاريخنا ونهمل هذا التاريخ كلّه(غير المضيء) كما فعل بعض الباحثين مثل طيب تيزيني في كتابه من "التراث إلى الثورة"؟ والتاريخ كل المضيء وغير المضيء وهو وحدة يصعب فصل أجزائه أو مراحله بعضها عن بعض، وإذا اختير المضيء فيصبح عملنا انتقائيا ولا يبنى عمل أصيل على انتقائية؛ لأنّها لا تصلح منطلقا، ويعتبر تعلق الأمة بأوهام الماضي في حنين سلبي غائم ويصبح المحكم هو الواقع الجديد والتعامل معه في شجاعة وعلمية؛ لأنه هو مجال الإبداع، وكل إبداع حضاري يعترف بالواقع الجديد واكتشاف المجهول فيه، وهل يتم الإبداع مستقلا عن التراث كما خيل لبعض الباحثين؟ الجواب لا يمكن؛ لأنّ التاريخ حلقات هذه الحلقة تسلم إلى الأخرى وهكذا

---

[1]. ينظر الشرقاوي(عفت)، التراث التاريخي، فصول، مشكلات التراث، المصدر السابق ،ص141

[2]. ينظر المصدر نفسه، ص142

[3]. المصدرنفسه ،ص140

وإذاً فالإبداع يتم في إطار التاريخ؛ أي في إطار التراث وليس خارجه، ولكنّه لا يكتفي بالوقوف حيث وقف التراث بل يمتد خطوة أو أكثر وينفتح على المستقبل بقدر قوّة الطاقة الإبداعية وما تحقق لها من شروط التّجاوز، ومن هنا لا يصبح التراث عائقا للإبداع بل من شروط اندفاعه إلى الأمام.

وينتقل إلى قضية أخرى تتعلّق بالتراث وهي جمع التراث الموجود في أنحاء العالم والشروع في ضبطه وتحقيقه علميا ونشره موثقا؛ لأنّ جزءا أكبر من التراث مازال مخطوطا ومهددا بالضياع فعلى الأقل نحرر تراثنا من أسره الذي طال، ولابد في هذه الحال من عقد العزم على أن يحقق هذا التراث المخطوط، ويعاد تحقيق المنثور منه، لأنّ فيه أخطاء علمية كثيرة تحجب الفائدة منه وبعد مرحلة التحقيق والتوثيق وإخضاع كل ذلك لمنهجية علمية[1] تشترك فيها مجموعة من العلوم وتأتي مرحلة التفسير تفسيرا ثقافيا شاملا يكشف عن وعي الحضارة نفسها[2] بحيث أنّ التّفسير بكلّ أدواته العلمية والمنهجية لإضاءة التاريخ، وربّما يسلّط الضوء على جزئية من التاريخ يضيء مناطق واسعة أو مراحل واسعة بها كانت غامضة، وبهذا الوضوح يكتشف الإنسان ايجابية تاريخه، ويبني على هذه الايجابية حاضره وينفتح تاريخه بذلك على عناصر التقدم وهذا التفسير لا يكون إلاّ بالسيطرة العلمية على الواقعة التاريخية والتحرر من الجانب العاطفي والنزعة التكديسية والتبريرية والنظرة التجزيئية لبناء مثل أعلى تاريخي[3]

وفي تفسير التاريخ يمكن أن يؤدي هذا المثل الأعلى دورا مهما في حركة التقدم "ذلك إذا التزم المؤرخ في صياغته الدقة العلمية التي تكشف عن روح الأمة وسعيها الجاد في بناء حضارة الإنسان"[4] دون الوقوع في مفهوم هيجلHegel للتاريخ[5]

---

[1]. الشرقاوي(عفت)، التراث التاريخي، فصول، مشكلات التراث، المصدرالسابق، ص147. 148

[2]. ينظر المصدر نفسه،،ص148

[3]. ينظر المصدر نفسه،،ص148

[4]. المصدر نفسه ،ص141

[5]. إمام (عبد الفتاح إمام)، هيجل محاضرات في فلسفة التاريخ،دار التنوير للطباعة والنشر،ط3، 1983، ص36. 38

وهو ينظر إلى الحاضر ووعي الناس به ويسميه حقيقة الذات التاريخية" علامة "بوصفها وحدة حضارية خاصة لا تفقد هويتها الذاتية مع التاريخ"[1] "وإنما هو الانطلاق من حقيقة الذات التاريخية للآمة بوصفها وحدة حضارية حاصلة لا تفقد هوينها الذاتية مع التاريخ مهما يكن من أمر تطورها العارض وفقا لملابسات الاحتكاك الثقافي واستجابة لمقومات نموها الذاتي الخاص وبمثل هذا التفسير لفكرة استلهام التراث لا ينفصل معنى التقدم عن حقيقة الانتماء إلى ذاتنا التاريخية..."[2] وهو يربط هنا بين ما الموضوعي والذاتي والجدل بينهما هو الذي تتحرك في إطاره الحضارة . كما أنّ الجدل بين الحاضر والتراث يقوم بالوظيفة نفسها والجدل بين الواقع الراهن والتراث يكون ايجابيا إذا كانت حركة الواقع ايجابية والجدل بين الواقع والتراث يكون سلبيا إذا كان الواقع الحاضر سلبيا إلى هنا يتحدث الكاتب عن الجانب النظري للإبداع الحضاري وعلاقته بالتراث، وهل التراث يكون قوة لهذا الإبداع أو يكون معرقلا؟

ويعرف التراث التاريخي عند العرب "بأنه مرويات هذه الأمة المدونة حول كل ما يتصل بنشاط الإنسان العربي عبر التاريخ في إطاره الثقافي العام سواء ما تعلق بتسجيل الوقائع والأحداث التي مرت بها أو ما يتصل بتفسيرها وفلسفتها"[3] وبدأت هذه المرويات حين شعر العرب . بعد ظهور الإسلام . بأنهم أصحاب رسالة جديدة خصوصا بعد أن أثبت القرآن مفهوما متفائلا للتاريخ وغائيا للوجود ووعيا للتاريخ هي المفهومات التي نشأ ت حولها فكرة التاريخ عند المسلمين[4] انتهى بها إلى ابن خلدون (ت808هـ)[5]والكاتب حسب ما ظهر في التمهيد يستعين بهم للتاريخ؛ إذ رأيناه يستعين بـ "هيجل وتويني و شبنجلر"، ولا يكتفي بالعرض التاريخي بل يفلسف هذا العرض، وينظر إليه نظرة كلية شاملة فهو عنده تاريخ

---

[1]. الشرقاوي(عفت)، التراث التاريخي، فصول، مشكلات التراث، المصدر السابق ،ص141

[2]. المصدر نفسه، ص141

[3]. المصدر نفسه،ص142

[4]. المصدر نفسه،ص143

[5]. المصدر نفسه،ص142.

"شعوب لا تاريخ حكام، ولا يكتفي فيه بجمع الوثائق وتحقيقها؛ أي تقديم المادة العلمية للمؤرخ هذه خطوة على كل حال وهي لابد أن تعقبها خطوات يقول وهو يثمن ما سبق"بل لابد من نظرة فلسفية شاملة لكل التراث تكشف عن رؤية هذه الحضارة لنفسها ذاتا معينة تستقل سمات شخصية عما حولها من الحضارات وتتفاعل معا في نفس الوقت طبقا لنظام معين من التطور والقيم والتقاليد الاجتماعية فقط"[1].

وينظر إلى هذا التراث التاريخي ضمن رؤية ثقافية للتاريخ هذه الرؤية تكون عميقة وشاملة ليضمن المؤرخ دقة الصياغة ووضوح الرؤية التي من أدواتها "التركيب الثقافي للتاريخ، ولا يتم ذلك إلاّ بوضوح السؤال المناسب الذي يجعل لاهتمامنا التاريخي" معنى حيا هذا الاهتمام يبدأ بالحياة؛ لأنّ واقعة التاريخ الماضي لا تنفصل عن الواقع الحي في حس مؤرخ الحضارات"[2]

وهذا لإقامة ذلك الحوار والجدل الفعال الغني والشديد التّعقيد الذي يفتح أسئلة على التراث التاريخي وأسئلة على الحاضر وتتم المزاوجة بينهما للخلوص إلى نتائج تفيد العصر وتضيء الماضي.وبنى منهجه في النظر إلى التراث على قانون الاستجابة والتحدي وينقسم هذا التحدي إلى أقسام منها الضعيف وهو لا يستثير استجابة لدى الأمة التي تسعى إلى النهوض، أما الظروف الصعبة فهي التي تستثير في الأمم قيام حضارات؛ لأنّ السهولة عدوة الحضارة، فإذا كانت قوية جدا تحطم روح الاستجابة المبدعة.وإذاً فلا القوية ولا الضعيفة تنشأ عنها الحضارات، ولهذا يحدد "توينبي"Toynbee التحدي الأمثل الذي يستنفر إرادة المواجهة، ويخلق رد فعل ناجحا، ويستثير الاستجابة الخلاقة في المجتمع المتحدي هو التحدي الأوسط الذي يقع بين الإفراط والتفريط، ويسميه "توينبي"Toynbee بالأوسط الذهبي[3]

---

[1]. ينظر الشرقاوي(عفت)، التراث التاريخي، فصول، مشكلات التراث، المصدر السابق ، ص148

[2]. المصدر نفسه،ص148

[3]. توينبي (ارنولد)، مختصر دراسة التاريخ، المصدر السابق، ص223

والحضارات إجمالا تنشأ في ظل هذا التفاعل الحاصل في ظروف صعبة وفق قانون التحدي والاستجابة عند توينبي Toynbee. وهناك عاملان لابد من توافرهما: العامل الأول هو معرفة المجتمع بنفسه فهي المعرفة التي تؤصل(المغزى التاريخي)لوجود هذا المجتمع ووعيه التشخيصي بدوره في الحياة وهذا الوعي التشخيصي هو الذي يعمق "الوعي بالتاريخ بوصفه الوعاء الزماني الذي تتحرك فيه هذه الأشياء نحو غايتها" وأما العامل الثاني فهو التشكيل الاجتماعي أو التنظيم السياسي المتماسك الذي يعطي الجماعة وعيا خاصا(بذاتها الحضارية)ورسالتها الإنسانية تمثل هذا الوعي الذي ينشئ في ضمير الجماعة الحس التاريخي بالماضي ومغزاه بالنسبة للمستقبل[1] وبعبارة أخرى إنّ المجتمع الإنساني يحتاج لكي يتحقق له وعي ما بفكرة التاريخ أن يكون لديه فلسفة للحياة دينية أو سياسية تفسر مغزاها وتبرر حركتها.

إنّ الإبداع الذي يتم وفق هذا الوعي التاريخي هو الذي سماه المؤلف "الذات الحضارية" "فإذا أغفلت هذا الأساس في فهم سيكولوجية توجيه♣ الإبداع لم نجد مبررا واضحا لتفسير نشأة الحضارات"[2] وإغفال فهم الذات الحضارية نفي لروح الوعي الحضاري، لأنّه بغير هذه الذات الواعية التي تستوعب الحس التاريخي بالماضي، وتستوعب الحس بالمستقبل عن طريق فهم الحاضر بكل وسائل الفهم المتاحة فهل هذه الذات الحضارية بوعيها موجودة عند العرب في هذا العصر حتى تنظر الأمة إلى تراثها وماضيها لأنه هو الوعاء الزماني الذي تتحرك فيه نحو غايتها لتحقيق رسالتها، ولكي يتحقق ذلك هل لهم فلسفة دينية وسياسية تفسر وتبرر حركتهم وربما أشار إلى شيء من هذا في بداية حديثه عن العرب أنهم أصحاب رسالة. وعندما استعرض نشأة التاريخ عند العرب بدأ بالطبقات، فحين شعر العرب بأنهم أصحاب رسالة جديدة وفي ضوء هذا الإحساس بدأ التاريخ عندهم

---

[1]. الشرقاوي(عفت)، التراث التاريخي، فصول، مشكلات التراث، المصدر السابق،ص150 .151

♣. المؤلف لا يرى في الاستعانة بعلم النفس الجماعي أو الجمعي فائدة حسب تهافت بعض الدراسات مثل دراسة علي زيعور، ينظر فصول، مج1، ع1، 1980، ص151.152

[2]. الشرقاوي(عفت)، التراث التاريخي، فصول، مشكلات التراث، المصدر السابق، ص151

بالمغازي أو السيرة النبوية ثم الطبقات كطبقات بن سعد(ت230هـ) وتنطوي على فكرة تصنيف ابن إسحاق(ت 151هـ) ثم بدأ بالتخصص بكتاب جمهرة الأنساب لابن الكلبي وبه خطا خطوة جديدة في فن التأليف التاريخي؛ لأنه اعتمد على وثائق محفوظه في كنائس الحيرة[1] وأخذ التأليف التاريخي بعدا آخر عن طريق ابن قتيبة في كتابه المعارف ويتمثل هذا البعد في (نظرة ثقافية في فكرة التاريخ) وهذه الفكرة هي التي يقوم عليها النظر التاريخي الحديث.

وغلب على كتب التاريخ في البداية الرواية وتوثيقها منهج الإخباريين الذي يتحرى صحة الخبر، ثم تطور الأمر فلم يعد الخبر وحده صار له هدف آخر هو" العظة والتأسي" كما سماهما المؤلف للتعبير عن حقيقة الرسالة، ولعلّ هذه الحقيقة أو هذا الهدف هو الذي يرتبط بعلم الحديث والارتباط يجعلهما مشتركين في منهج واحد هو صحة الخبر للمؤرخ وصحة الحديث للمحدث وصار الجرح والتعديل ونقد الرجال من المحدثين أو الإخباريين وهذا تطور في فن التاريخ من ناحية دعمه تطور آخر هو ظهور الورق في بغداد سنة 178هـ [2].

وواصل علم التاريخ تطوره طوال القرون الثلاثة الأولى حتى انتهى إلى الطبري الذي يمثل ذروة التاريخ بالمأثور فأضيف إلى العظة والتّأسي هدف أكبر هو العناية الإلهية في صناعة الأحداث التاريخية، أما المرحلة التالية فقد عبّر بعض المؤرخين عن تعلقهم بالمعرفة التاريخية لذاتها ولأغراض ثقافية عامة نجد ذلك عند بن قتيبة والمسعودي واليعقوبي وغيرهم[3] فهؤلاء تلاحظ أنّهم لم يكونوا مؤرخين فحسب بل أصحاب نظرة ثقافية في فكرة التاريخ .ويستخلص هذه الفكرة من مقدمة ابن قتيبة لكتابه المعارف يقول فيها:"جمعت من المعارف على من أنعم الله عليه بشرف المنزلة وأخرج بالتأديب من طبقة الحشوة، وفضل بالعلم والبيان

---

[1]. الشرقاوي(عفت)، التراث التاريخي، فصول، مشكلات التراث، المصدرالسابق ، ص144

[2]. المصدر نفسه، ص148

[3]. المصدر نفسه ،ص144

عن العامة أن يأخذ نفسه بتعليمه ويرودها على تحفظه إذا كان لا يستغنى عنه في مجالس الملوك إنْ جالسهم ومحافل الأشراف إنْ عاشرهم وحِلَق أهل العلم إنْ ذاكرهم"[1] وهنا لم يعد التاريخ تسجيلا للوقائع فقط، بل صار وسيلة من وسائل التربية السياسية والأدبية؛ أي الثقافة التي تجعل متعاطيها في منزلة عليا. وصار التاريخ ثقافة أو أداة ثقافية لعلية القوم. ونجد هذه الثقافة التي يحفل بها التاريخ عند المقدسي التي تدل على تطور في علم التاريخ خلال ق4هـ ويذكر أنه كان يعول على اختباره الشخصي ما شاهده بعينه: "وما تمّ لي جمعه بعد جولاتي في البلدان ودخول أقاليم الإسلام ولقائي العلماء وخدمتي الملوك ومجالستي القضاة ودرسي على الفقهاء واختلافي إلى الأدباء والقراء وكتبة الحديث ومخالطة الزهاد والمتصوفة وحضور مجالس القصاص والمذكرين"[2] وهو هنا كما يظهر تطور تخلص من الرواية واعتمد التجربة يشتق الخبر من الواقع عن طريق معاناة هذا الواقع، ومعرفة أهله وهنا تصبح مسؤوليته مسؤولية علمية وشخصية وابتعد بذلك عن الرواية

والمؤرخون الذين جاءوا بعده سلكوا تقريبا مسلكه وتخلصوا من الاعتماد المطلق على الرواية واتّصلوا بالمصادر التاريخية مباشرة ، وهذا التطور في البحث التاريخي ناشئ عن تطور في وعي الأمة الإسلامية ونشوء دويلات متعددة ذات ألوان حضارية متباينة وهذا التّعدد ينشأ عنه تعدد آخر هو أن يتّجه كلّ مؤرخ إلى الاهتمام بتاريخ إقليمه ورأى الباحث أنّ هذا التعدد في الأقاليم قيمة ايجابية

واستعاض المؤرخون عن المبررات الدينية القديمة بالدعوة إلى القيم الأخلاقية التي لونت كتابة التاريخ وتتضح أكثر في تأليف ابن مسكويه لكتابه تجارب الأمم الذي دوّن فيه بعض المفاسد مثل الحيّل التي خلع بها الوزراء أو يعيّنون والطرق الوضيعة في إغراء الرجال على خيانه سادتهم وأمرائهم.[3]

---

[1]. ينظر الشرقاوي(عفت)، التراث التاريخي، فصول، مشكلات التراث، المصدر السابق ،ص144

[2]. المصدر نفسه ،ص145

[3]. المصدر نفسه، ص145

واستمرت هذه النزعة الأخلاقية تطبع الكتابة التاريخية على الأقل في الكتب التي عرض لها عفت الشرقاوي في تفسير التاريخ وقد اصدر "السخاوي "كتابه "الإعلان بالتوبيخ بمن ذم التاريخ"[1] ومن العنوان يفهم أن التاريخ له قيمة كالقيمة التي أعطاه ابن قتيبة له وربّما أكثر وهي التي ركز عليها يقول: إنّه(علم التاريخ)دال على معالي الأمور، ومرشد لكرائم الأخلاق والأفعال...إلخ وهذه الوظائف استمرت تلاحق كتابة التاريخ ...ظاهرة المنفعة فيما يصلح به الإنسان معاده ودينه وسريرته[2] ..." يضاف إلى هذا أنّه بقي مرتبطا بمنهج الحديث: الجرح والتعديل

وكما يلاحظ فإنّ تطور الكتابة التاريخية بطيئى، ولم يستقل علما له موضوعيته ومنهجه الخاص حتى جاء ابن خلدون، وما ذكر قبل ابن خلدون هو تطورات محدودة لكن التطور اللافت الذي تجلى في ما كتبه ابن خلدون في مقدمته: أنّه يدعو إلى علم مبتكر مستحدث الصنعة، غزير الفائدة لم يصنف أحد فيه من قبل على الرغم من ذكره المسعودي ووصفه إياه بأنه إمام للمؤرخين وتقديره له، وينتقد مناهج المؤرخين القدامى لعدم تجاوزهم النقل المباشر عن سابقيهم والرواية عنهم ظنا منهم أنّ التاريخ حكاية وتسلية فحسب[3] والبديل عنده هو منهجه في العمران البشري، فالتاريخ عنده في جوهره نظر عميق في سنن الاجتماع البشري، وما يطرأ على الحياة الإنسانية من تطور تبعا لظروف البيئة والمناخ...[4] وهذا يعني أنّ ابن خلدون استخدم مجموعة من العلوم لتحليل الوقائع التاريخية واهتداؤه إلى منهج يرصد حركة المجتمع في تعقده ويستخلص بناء على تحليل هذه الوقائع بالمنهج والأدوات نتائج ويعرف النفوس التي تحرك هذه الوقائع، وكيفية انتقال الدولة من البداوة إلى الحضارة (نشوء الدولة وسقوطها بمفهوم العصبية عند ابن خلدون)

---

[1]. ينظر الشرقاوي(عفت)، التراث التاريخي، فصول، مشكلات التراث، المصدر السابق ،ص145

[2]. المصدر نفسه، ص145

[3]. المصدر نفسه ، ص146

[4]. المصدر نفسه ،ص146

وكان ابن خلدون واعيا لاكتشافه هذا العلم وجدته؛ أي تأسيس علم وضعي يدرس الجدل الذي يحكم المجتمع ويجند له مجموعة من العلوم: الاجتماع الاقتصاد والسياسة والنفس وبذلك أخرج التاريخ من النظرة الميتافيزيقية ومن مقولات الفلسفة اليونانية في تفسير قضايا الوجود والمجتمع[1] غير أن ابن خلدون بعمله هذا لم يكن له سلف ولم يكن له خلف فقد استمر المنهج التقليدي في التاريخ، واستمر مستندا إلى الجانب الميتافيزيقي وتجلى ذلك في تعليل "عبد الرحمن الجبري" لخروج الفرنسيين من مصر[2] وهذا حرم علم التاريخ من منهج ابن خلدون♣

وإذا أردنا الاستفادة من التراث التاريخي ووضعناه على محك العصر فماذا نأخذ وماذا نرفض ممّا عرضه عفت الشرقاوي وقد حشد لبحثه هذا فكر توينبي Toynbee وتعريف هيجلHegel وشبنجلرSpengler للتاريخ والحضارة، ومنهج التاريخ عنده فهل يمكن اغناء المناهج الإسلامية بالمناهج الحديثة او العكس، والواقع أن البحث التاريخي ومناهجه عند العرب اقرب إلى أن يكون باهتا يصعب أن نجد له مكانا في العصر كما عرضه الكاتب بالرغم من دعوته المتحمسة إلى الاهتمام بالتراث التاريخي لأنّه مكوّن من مكونات التّحدي.

---

[1]. ينظر الشرقاوي(عفت)، التراث التاريخي، فصول، مشكلات التراث، المصدر السابق ، ص146

[2]. ينظر المصدر نفسه،ص145

♣. في العصر الحديث بدأ الاهتمام بابن خلدون بتأثير من الغرب إذ كتب عنه بعض الباحثين منهم طه حسين و رسالته الفلسفة الاجتماعية عند ابن خلدون، وعبد الله شريط ورسالته الأخلاق عند ابن خلدون، وعبد المجيد مزيان ورسالته النظريات الاقتصادية عند ابن خلدون وغيرهم

الفصل الثالث:

التراث في المسرح الشعري الحديث والشعر المعاصر في مجلة فصول

1. التراث في المسرح الشعري الحديث:

تتناول مجلة فصول التراث في موضوعات نظرية مثل اللفظ والمعنى في البيان للجابري، أو مفهوم الأسلوب في التراث لمحمد عبد المطلب ، أو المصطلح البلاغي لتمام حسان، أو الأصول التراثية في نقد الشعر عند العقاد لإبراهيم عبد الرحمن، وموضوعات تطبيق على الشعر، فنجد توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر لعلي عشري زايد، وتوظيف التراث العربي في المسرح لعز الدين إسماعيل (المسرح الشعري)، وبنية الشعر عند "فاروق شوشة" لمصطفى عبد الغني" والأشواق التائهة، مدخل إلى شاعرية الشابي لحمادي صمود[1].

والعددان الخاصان بالتراث النقدي اللذان خصصتهما فصول للتراث النقدي كان التركيز فيهما على الجانب النظري، وغالبا ما يكون الجانب النظري أكبر مساحة من الجانب التطبيقي، في أغلب المجلات التي تهتم بالنقد.

غير أنّها في أعداد أخرى نجد الجانب التطبيق أكثر مساحة كما في العدد الخاص بصلاح عبد الصبور، أو العدد الخاص بشوقي وحافظ.

يبدأ "عز الدين إسماعيل" موضوعه حول توظيف التراث في المسرح بمقدمة نظرية يتحدّث فيها عن الوعي بالتراث والوعي بالدور التاريخي لمثقف العصر، ويتساءل هل كان الوعي بالتراث، وبالدور التاريخي لمثقف العصر متوافرا عند أسلافنا؟، وهل كان التراث عندهم يشكّل في وعيّهم قضية القبول والرفض، أو الاتّصال والانفصال؟ هل كانوا يتّصلون بالتراث من خلال همومهم المعاصرة فيعيدون صياغته أو على الأقل أجزاء منه وفقا للوعي بأبعاده المعنوية وأبعاد واقعهم في الوقت نفسه[2]

وهو هنا يحمّل العصور السابقة ومثقفيها وعيا هو ناشئ عن تطور تاريخي وظروف تاريخية هي ظروف هذا العصر. وما دام التاريخ لا يتكرر، أو يعيد نفسه، فإنّ لكل عصر ظروفه،

---

[1]. إسماعيل(عز الدين)، توظيف التراث في المسرح، فصول مشكلات التراث، مصدر سابق، ص 165

[2]. المصدر نفسه، ص166

وألوان تطوره، غير أنّ المقارنة على ما فيها من مفارقة . يمكن أن تضئ بعض الجوانب منها: موقع التراث والموقف منه في القديم.

غير أنّ المثقف في أي عصر ليس مجرد جسر يعبر فوقه التراث، وهو عند الكاتب "أشبه بالمصفاة "تحجب ما تحجب، وتسمح بالمرور لما تسمح به"[1]

وبمقدار ما هو حلقة وصل هو أيضا حلقة فصل؛ بحيث لا يمر عبره كلّ شيء من التّراث. وهذه المصفاة التي تأخذ أهميتها من وعي المثقف بالتراث وبدوره التاريخي، وبهذين الوعيين وهما شرطان تتحقق بهما مسيرة التراث، ويعتبرهما القدمين اللتين يمشي بهما التراث، ولا يستطيع أن يمشي بقدم واحدة؛ لأنّ الوعي بالتراث دون الوعي بالدور التاريخي من شأنه أن ينتهي بالتراث إلى الجمود؛ حيث تغيب كلّ الفعاليات اللازمة لاستمرار حيويته، كما أنّ الوعي بالدور التاريخي دون الوعي بالتراث يمثل قطيعة ابستيمولوجية ضدّ تاريخية الإنسان النفسية والعقلية[2].

وهذا الوعي بالتراث موجود عند القدماء، لكنّه غير مرتبط بالوعي بالدور التاريخي، فعندما نظم "أبان اللاحقي" "كليلة ودمنة" في خمسة آلاف بيت، ونظم سيرة أردشيروأنوشروان، كما نظم "ابن مماتي" كليلة ودمنة وسيرة السلطان صلاح الدين[3]، وكلا الشاعرين وعى أنّ تراثه يتضمن أجزاء لها جاذبيتها، كان كلاهما أسير هذا التراث، فلم يحقق رؤية عصره لهذا التراث[4]؛ فكليلة ودمنة في هذه الصياغة الجديدة

عندهما لم يحقق نموا باطنيا فالأثر الأول كان أقدر على البقاء من هذه الصياغة الجديدة؛ لأنّ هذا النمو الباطني يأتي بدلالة جديدة مستكشفة من باطن هذا الأثر وهذا ما لم يحصل في نظم كليلة ودمنة[5].

---

[1]. إسماعيل(عز الدين)، توظيف التراث في المسرح ، فصول، مشكلات التراث، المصدر السابق، ص166

[2]. المصدر نفسه، ص ص166 . 167

[3]. المصدر نفسه، ص167

[4]. ينظر المصدر نفسه، ص168

[5]. ينظر المصدر نفسه ، ص168

بهذا التّعليل جعل الأسلاف يتعلقون بطرف(وعي التراث)، ويهملون الطرف الآخر (الوعي بالدور التاريخي) الذي غاب عن وعيهم ، وهذان الطرفان هما قدما التراث اللذان يمشي عليهما كما سبقت إشارة عز الدين إسماعيل

وكان" عز الدين إسماعيل"بإشارته إلى أنّ غياب الوعي بالدور التاريخي عند الأسلاف عطّل طاقتهم في فهم التراث كما يجب، أو كما نفهمه في العصر الحاضر، وبذلك حمّلوا المثقفين المعاصرين عبء التّعامل مع التّراث، وضاعفوا من مسئوليتهم إزاءه.

ويرى "عز الدين إسماعيل"أنّ العلاقة بالتراث لم تتحدّد في إطار من الوعي في أي عصر مضى كما تحددت في القرن العشرين، وتتبع هذه العلاقة وتطوّرها، فالجيل الأول كان واعيا بالتراث أكثر من وعيه بالوظيفة الحيوية لهذا التراث وبدوره في تحقيقها (هذه الوظيفة)[1]

ولنأخذ مثلا الشاعر"أحمدشوقي"الذي وعى أنّ التراث لابدّ أن يكون له مغزى في الحاضر، ومن ثمّ عمل على إحيائه، لكنّه لم يدرك أنّ هذا التّراث قابل للتوظيف إلا في وقت متأخر حين اتّجه إلى كتابه المسرحية. إذ وجد نفسه في لحظة متّصلا بالتراث ومنفصلا عنه في الوقت نفسه، فراح يصوغ التراث الذي توثقت علاقته به من قبل في قالب منفصل أصلا عن التراث(هو المسرح)، وهنا ينشأ وعي تاريخي جمالي جديد ينظر من خلاله إلى تراثه نظرة متوازنة بحسب قوة هذا الوعي أو ضعفه.

وإذا حاولنا استقراء علاقة شوقي بالتراث، فإنّنا نجده مشدودا إلى التراث، فإذا اختار شوقي "مجنون ليلى" أو "أميرة الأندلس" أو "علي بك الكبير" موضوع مسرحية له تحرك على مستوى يوازي المستوى الذي تمثّل في شعره حين عارض البحتري أو ابن زيدون أو البوصيري، إنّه في كلا المستويين يحاول إثبات ذاته من خلال معانقة التراث[2].

وهذا الإثبات يجعله مرة يتوحد مع التراث كما في مسرحية "مجنون ليلى" في سعيه لمعارضة الأشعار المنسوبة إلى المجنون ... وكذا الأمر مع مسرحية "عنترة" إنّه ظل شديد الارتباط

---

[1]. ينظر إسماعيل(عز الدين)، توظيف التراث في المسرح ، فصول، مشكلات التراث، المصدر السابق، ص168

[2]. المصدر نفسه، ص168

بالرواية التراثية، ولم يفجر في داخلها دلالات باطنية بل تعامل معها بأسلوب المعارضة كما قال "عز الدين إسماعيل": هذا الاستغراق في النموذج الجمالي القديم هو الذي حدّ من فعالية وعي شوقي بالتراث حين أراد تقديم صياغة جديدة، وحين يقارن الكاتب بين مسرحية مجنونليلى ومسرحية عنترة ،وبين مسرحية أميرة الأندلس يجد أنّ المسرحية الأخيرة أكثر تحقيقا لهذه الفعالية وصياغة جديدة نسبيا، ويرجع ذلك إلى غياب النموذج♣في المسرح من جهة، ونمو وعي شوقي[1]. وفيها حاول إقامة نوع من التّوازن كانت الطبقة الوسطى راغبة فيه، وبيّن بعض الايجابيات، وأنكر بعض السلبيات من معطيات التراث ومقتضيات العصر يستنتج هذا من قول القاضي في المسرحية في "أميرة الأندلس" بنت المعتمد "بأنّها روح الوالد الوالد هنا ربّما يشير إلى التّراث، وأنّ عليها طبعة الزمن وحضارة الجيل"[2] هذا يشير إلى العصر وبعض الإشارات الأخرى القليلة توحي بموقف شوقي من بعض المظاهر مثل تعدّد الزوجات في أميرة الأندلس.

ويبقى موقف "شوقي" في "مجنون ليلى" و"عنترة" شديد الارتباط بالرواية التراثية، حتى إنّ حجم ما يفجره من دلالات باطنية لهذه القصة أو تلك يظل ضئيلا بالقياس إلىمعطياتها المباشرة، مع محاولاته أحيانا التّسلل إلى بعض همومه الشخصية أو هموم عصره[3].

وقد عقد"عز الدين إسماعيل" مقارنة بين "أحمد شوقي" و"توفيق الحكيم" في علاقتهما الفنية بالتراث، ويجد الفرق النوعي بينهما في كيفية صياغة المادة التراثية وتوظيفها، فشوقي حدّد هدفه وهو يكتب مسرحية مجنون ليلى: "أن يعيد إلى الناس تلك القصة الطريفة التي تروى عن النموذج النادر في الحب والوفاء، أما توفيق الحكيم فلم يكن في حاجة أن يعيد قصة أهل الكهف وإنّما اتّخذها إطارا لقضية

♣ . عندما كتب النثر: أسواق الذهب كان له نموذج المقامات

[1]. ينظر إسماعيل(عز الدين)، توظيف التراث في المسرح، فصول، مشكلات التراث، المصدر السابق، ص168

[2]. المصدر نفسه، ص169

[3]. المصدر نفسه، ص170

الصـراع بـين الإنسـان والـزمن"[1]، ولهـذا جـاء بالجديـد، ويبقـى الفـرق بينهمـا فـي كيفيـة صياغة المادة التراثية وتوظيفها.

ويرى الكاتب أنّ التّعامل مع التّراث يأخذ شكلين:

الشكل الأول: وتمثله مسرحيات "أحمد شوقي" و"عزيز أباظة" وأضرابهما وفيه يتقيّد الكاتب بوحدة الزمكان ارتباطا تاما، إذ تدور الأحداث وتتحرك الشخوص وفقا لمعطيات البيئة الزمكانية القديمة والمحددة من الخارج منذ البداية، وقد يضيف إليها اصطناع اللغة التاريخية الملائمة للأحداث والشخوص[2] كما في "كليوبترا ومجنون ليلى وعنترة" حيث يستخدم الألفاظ الرصينة ويحتفل بالصور والتراكيب[3]، وبذلك يحاول الكاتب في هذا الشكل أن يستلبنا من واقعنا لكي يرتد بنا إلى التجربة التاريخية لنصبح جزءا منها[4]، وهذا الفعل يدل على مغزى يرمي إلى إحياء التاريخ فينعكس على الحاضر ويضيئه، وهذه النظرية لم يعد لها وجود: التاريخ يعيد نفسه عند الكثير من الباحثين في هذا المجال، ويصبح الحاضر دورة من دورات الماضي، والمستقبل تكرار للماضي والحاضر، وتصبح حركة التاريخ مجرد تكرار لمجموعة نماذجه (؟)*وهذه التكرارية تلغي الحاضر والمستقبل، وهذا النوع من التّعامل مع التّراث لا يخدم التراث، ولا يخدم إنسان العصر تحقيقا لمقولة الكاتب وعي المثقف بالتراث ووعيه بدوره التاريخي ومسرح "أحمد شوقي" و"عزيز أباظة" ينضوي تحت هذا الشكل من التّعامل مع التّراث؛ أي الوعي بالتّراث دون الوعي بالدور التاريخي لهذا المسرحي أو ذاك.

---

[1]. إسماعيل(عز الدين)، توظيف التراث في المسرح، فصول، مشكلات التراث، المصدر السابق، ص10

[2]. مندور(محمد) يخشى الجزالة في المسرح الشعري عند أحمد شوقي أن تكون من العوامل المهمة التي تصرف الجمهور عن المسرحية الشعرية لشدة إيحائها بالاصطناع، ينظر مندور(محمد) في المسرح المصري المعاصر، دار نهضة مصر، الفجالة القاهرة، ط1، 1971، ص127

[3]. محمد إسماعيل(كمال)، المسرح الشعري في الأدب المصري المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1976، ص43

[4]. اسماعيل(عز الدين)، توظيف التراث في المسرح، فصول، مشكلات التراث، المصدر السابق، ص174

* . الفكرة عند أدونيس في كتابه الثابت والمتحول، ج1، تأصيل الأصول، المرجع السابق، ص39

أما الشكل الثاني:فيلتقي فيه الماضي والحاضر في إطار واحد، وهو أكثر تركيبا وتعقيدا؛ لأنّ وحدة الزمان والمكان تتحطّم، ويصبح الماضي والحاضر شيئا واحدا من خلال امتزاجهما،بحيث يصعب التّمييز أيّهما يسقط على الآخر؟[1].

وبهذا يصبح الحاضر لباسا للماضي، والماضي لباسا للحاضر، وكلاهما لا تخفى ضرورته على الآخر.

ويأخذ "عز الدين إسماعيل" مثلا من مسرحية "معين بسيسو" ثورة الزنج لتمثيل علاقة المسرح بالتراث وتوضحها .

ففي هذه المسرحية يحدث المزج بين الماضي والحاضر، والتاريخ والواقع، فالممثل أخذ دور "محمد بن عبد الله" قائد ثورة الزنج في القرن الثالث الهجري يستعرض وجود بعض الشخوص فيتبين أنّه يعرفهم سابقا:

يقول:

رغم الجمجمة ورغم الماكياج

أو لست أبا بشار من كان يتاجر بجلود الزنج(يستدعيه من القرن الثالث الهجري

أو ليس الهندي الأحمر هذا المطلوب على اللوح (مستدعى من القرون 15. 16. 17. 18)

أما أنت ألست النخاس ابن عتيق

أو لم أقطع رأسك

هل ألصقت بصمغ أو بلعاب رأسك بين الكتفين

وهربت من القرن الثالث للهجرة

وأتيت فلسطين؟

ومعين بسيسو و. بحسب عقيدته السياسية . يرى أنّ التاريخ صراع، وأنّ المستغلين لهم وجه واحد في التاريخ، فـ "أبو بشار وابن عتيق" وغيرهما، وإن اختلفت وجوههم تحت قناع المكياج فإنّ فعلهم واقع في التاريخ كله (الزنج، الهنود الحمر، وفلسطين) فلسطين التي أخفى هؤلاء

[1]. اسماعيل(عز الدين)، توظيف التراث في المسرح فصول، مشكلات التراث، المصدر السابق، ص175

وجوههم فيها في صورة يهود، واستعمار محتل بالفعل نفسه المتاجرة بالجلود، والصلب، وهنا يصبح الماضي والحاضر كتلة واحدة "وهكذا ينمّ الحاضر عن الماضي، ويعود الماضي متّخذا ثياب الحاضر، ثمّ يتحرك هذا الماضي الحاضر في إطار معطيات الواقع الراهن، وكلّ ذلك إنّما يتم بوعي من الكاتب ليرسخه في وعي المتلقي"[1] الذي يعيش في الحاضر.

وهذا التوظيف كما يظهر مباشر، أو هو أقرب إلى المباشرة، فمع بعض الجهد تصل إلى المعنى بوضوح، ولكن هناك حالات يتم فيها هذا التوضيح على نحو أكثر خفاء، ففي مأساة الحلاج ... نقرأ قول الحلاج: إنّ الوالي قلب الأمة هل تصلح إلاّ بصلاحه[2] وبقدر من التّأمل، ندرك أنّ صلاح عبد الصبور قد وظف الحديث النبوي الشريف:"إنّ في الصدور مضغة، إذا صلحت صلح الجسد كله، وإن فسدت فسد الجسد كله"[3] فهذه المضغة هي القلب وإذا ربطها عبد الصبور بوالي الأمة، فصار هذا الوالي هو قلب الأمة كما قال الحلاج في المسرحية، وهذا يعني أنّ صلاح الوالي في قول الحلاج هو صلاح الأمة، هذا الظاهر ولكن الخفي وهو الذي يريده عبد الصبور، أنّ فساد الوالي هو فساد الأمة لم يذكره ولكنّه أشار إليه بطريقة ضمنية تدرك بصورة غير مباشرة، وهناك صيغة أخرى تقاربها في الخفاء استخدمها "عبد الرحمن الشرقاوي" في مسرحية "الفتى مهران" تظهر في استخدام "الشرقاوي"صورة توليدية لصيغة تراثية لها هيكلها البنائي:

قال صابر أحد الفلاحين المواليين للفتى مهران

أنا فلاح ولا أعرف هذا الأمر كلّه

نحن لا نجن من الشوك العنب

نحن لا نحصد القمح في المستنقعات[4]

---

[1]. إسماعيل(عز الدين)، توظيف التراث في المسرح، فصول، مشكلات التراث، المصدر السابق، ص176

[2]. المصدر نفسه، ص176

[3]. المصدر نفسه، ص176

[4]. ، المصدر نفسه ، ص 176

والجملة الأخيرة توليد من الجملة الأولى، وكلتاهما قائمة على التقابل التعارضي كما سماه "عز الدين إسماعيل" بين عنصرين لا يلتقيان شجر الشوك والعنب، والمستنقعات والقمح. والثانية تتوافق مع هموم الفلاح ومنطقه[1]. وحتى في اللغة يعثر "عز الدين إسماعيل" في مسرحية "الفتى مهران" على بعض من القرآن والحديث تتسرب أحيانا إلى قلم الكاتب، وتتحوّل إلى ما يلائم السّياق الجديد، فالهدف هو خدمة السياق. ويرى الكاتب أنّ هذا قليل عند كتاب المسرح[2] منها ما جاء في هذا الحوار:

بجير القاضي: كيف تضحكين وسط الرجال إنّه رفث إنّه حرام

سلمى: لم يا شيخ عجر

بجير: اسمي القاضي بجير

طه: ضاحكا قد تشابه البقر♣ ويرى "عز الدين إسماعيل" أنّ اسم القاضي تحوّر على لسان "سلمى" بدافع نفسي من بجر إلى عجر وهو مشين، والتّشابه الصوتي بين الكلمتين كان كافيا لأن يثير في عقل "طه" تشابه الأسماء، وكان في وسعه أن يعلق: تشابهت الأسماء لكن الأمر لم يكن مجرد تشابه أسماء، فوراء ذلك رغبة في السخرية من القاضي وتحقيره، ومن ثمّ استدعت فكرة التشابه بين وزن كلمة عجر وكلمة بقر في القرآن الكريم: "إنّ البقر تشابه علينا" في عقل الكاتب فأجرى قليلا من التّحوير بما يلائم السّياق[3]، وكما حوّر في الآية : "قد تشابه البقر" فعل ذلك مع الآية "فَوَرَبِّ السَّمَاءِ وَالْأَرْضِ إِنَّهُ لَحَقٌّ مِثْلَ مَا أَنَّكُمْ تَنْطِقُونَ"[4] فصارت على لسان عوض: هو حق أي حق مثلما أنّك تنطق (مثلما لم يكتبها برسم القرآن مثل ما).

---

[1]. إسماعيل(عز الدين)، توظيف التراث في المسرح، فصول، مشكلات التراث، المصدر السابق ،، ص181

[2]. المصدر نفسه، 181

♣. إشارة إلى قوله تعالى الآية 70من سورة البقرة، مكتوبة بغير الرسم القرآني ، ينظر اسماعيل(عز الدين)، توظيف التراث في المسرح، فصول، مشكلات التراث، المصدر السابق ، 181

[3]. ينظر المصدر نفسه، ص184

[4]. سورة الذاريات، الآية23

ولا شك أنّ الكاتب وهو ينطق "عوض" بهذا القول: **هو حق أي حق**

مثلما أنّك تنطق كالشيوعي الآية الكريمة:إِنَّهُ لَحَقٌّ مِثْلَ مَا أَنَّكُمْ تَنْطِقُون[1]،كان يدرك خصوصية استخدام أنّ مع ضمير الوصل في هذا السيّاق[2]، مثلما أنّ(ك) تنطق.

وكذلك الأمر في قول الراعي، وهو يسأل ويصيح: الفتى مهران أين؟ ويك يا مهران أقبل وبهذا يشير إلى عبارة قيلت لعنترة: ويك عنترة أقدم (مع تحوير يناسب المقام): وبيت عنترة هو: ولقد شفى نفسي وأذهب سقمها••• قيل الفوارس ويك عنترة أقدم[3]

وهذه كلّها توظيف للتراث تدخل في إطار واسع يسمى التّناص، أو تداخل النصوص، وفيه ما يتم بإرادة الكاتب ضمن مستويات معيّنة، ووفق قدرات الكتاب، وهناك ما يتم بصورة غير مباشرة؛ لأنّ النّص هم مجموعة نصوص متداخلة وعاها الكاتب أم لم يعيها، وهذا له آلياته وإجراءات تحليله.[4]

وقد ذكر الكاتب ثلاثين مسرحية استدعت التراث الشعبي وهي جلّها مسرح نثري، وموضوعنا عن الشعر وليس النثر.

---

[1]. الذاريات، الآية 23

[2]. ينظر إسماعيل(عز الدين)، توظيف التراث في المسرح، فصول، مشكلات التراث، المصدر السابق، ص181

[3]. الزوزني(أبو عبد الله الحسين)، شرح المعلقات السبع، مصدر سابق، ص 129

[4]. ينظر بيير و دوبيازي، تر الرحوتي عبد الكريم، مجله علامات، السعودية، ع ج21، م6، سبتمبر1996، ص 39

2. التراث في الشعر المعاصر:

لا شك أنّ العلاقة بين الشاعر العربي في العصور القديمة وتراثه قديمة، والاستمداد من التراث أيضا قديم، فقد رأينا بعض الشعراء يذكرون مصادر استمدادهم مثل قول امرئ القيس:

عوجا على الطلل المحيل لأنّنا ••• نبكي الدّيار كما بكى ابن خذام[1]

وقول زهير:

ما أرانا نقول إلاّ معارا ••• أو معادا من لفظنا مكرورا[2]

وقل عنترة:

هل غادر الشعراء من متردم •••أم هل عرفت الدار بعد توهّم[3]

وذلك أنّ الشاعر العربي لم يكتف في أي عصر من العصور على استرفاد تراثه، واستلهامه على أي نحو ... ولم يكف نقدنا العربي منذ القديم على دراية هذه العلاقة وتنوعها في أي إطار، وفي عناوين متعددة مثل: السرقات الأدبية، والمعارضات، والتشطير والتربيع والتخميس، وربّما أضيف إليها الاقتباس والتضمين، وهذه كلّها تدخل في مجال النقد الحديث والمعاصر تحت عنوان التّناص.

وهناك نماذج من التوظيف أوردها الكاتب تبرز علاقة الشاعر بموروثه الشّعري والأدبي عامة، وهي كلّها نماذج محاكاة التراث، والأخذ منه دون محاولة لتطويره، أو تنميته؛ حيث كان التراث في نظره النموذج الذي لا ينبغي تجاوزه.

لكن هذا التعامل مع التراث تطور في العصر الحديث، وازداد تعقيدا خاصة مع الذين تأثروا بتجربة إليوت، الذي شحن نصه الشعري بالتراث، وعدّ ذلك كشفا جديدا، ومعاصرة، ويندرج موضوعنا في هذا الإطار: توظيف الشعر المعاصر للتراث

---

[1]. ديوان امرئ القيس، تحق أبو الفضل، دار المعارف القاهرة 1958، ص114

[2]. البيت مشكوك في نسبته إلى زهير وهو غبر موجود في ديوانه، والبيت متداول في عدة كتب ذكره شوقي ضيق في العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط5 1971، ص226

[3]. الزوزني(أبو عبد الله الحسين)، شرح المعلقات السبع، مكتبة دار المعارف، بيروت، ط5، 1985، ص107

ينطلق "علي عشري زايد" من فكرة مقاربة لفكرة "عزا لدين إسماعيل" من أنّ الشعر المعاصر بالقدر الّذي انفصل عن التراث هو متّصل به، ♣ ومن هذا الموقف وظف الشعراء التّراث في شعرهم؛ أي"استخدموا معطياته استخداما فنيا إيحائيا، ووظفوها رمزيا بحمل الأبعاد المعاصرة للرؤية الشعرية للشاعر؛ بحيث يسقط الشاعر على معطيات التراث ملامح معاناته الخاصة، فتصبح هذه المعطيات معطيات تراثية معاصرة"[1]؛ بحيث يصعب سل هذا الزمن من هذا الزمن؛ لأنّهما متّحدان في علاقة وحدة "تعبر عن أشد هموم الشاعر خصوصية ومعاصرة، وفي الوقت نفسه تحمل كلّ عراقة التراث وكل أصالته وبهذا تصبح خيوط التراث أصلية من نسيج الرؤية المعاصرة[2].

ويصبح التراث بهذا المعنى "رافدا للشعر المعاصر؛ لأنّه يجد فيه منجما بالغ التّنوّع والغنى، متعدّد المصادر والموارد..."[3]؛ أي أنّه دخل في معمارها؛ بحيث أنّ القصيدة يتشكل بناؤها على أسس معاصرة غير أنّها مسكونة بالتراث إن في الشكل وإن في المضمون، وأنّه ليس شيئا مقحما عليها أو مفروضا عليها من الخارج.

ولاشك أنّ هذه اللحمة التي نشأت بين التراث والمعاصرة في القصيدة العربية جاءت نتيجة بحث الشاعر الدائب عن أدوات، ووسائل تعبيرية تتّسع لاستيعاب أبعاد رؤيته المعاصرة بكلّ ما فيها من غنى وتشابك وتعقيد[4].

♣. يذكر إسماعيل(عز الدين) في توظيف التراث في المسرح أنّ التعامل مع التراث أكثر تركيبا وتعقيدا ذلك أنّ وحدة الزمان والمكان تتحطم نهائيا فيستدعي الماضي الحاضر أو يمتزج به ويتجلى فيه فإذا هما شيء واحد يكاد يكون من الصعب أن يحدّد أيّهما يسقط على الآخر: التاريخ أم الواقع ، ينظر فصول مج 1، ع1، 1980، ص175، أو الانفصال عن التراث والاتصال به ، ينظر إسماعيل(عز الدين)، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره المعنوية والفنية، دار العودة ودار الثقافة بيروت،ط3، 1981، ص26 . 27

1. عشري زايد(علي)، توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر، فصول، مج1،ع1، 1980، ص204

2. المصدر نفسه، ص204

3. المصدر نفسه، ص204

4. المصدر نفسه، ص204

والذي يدفع الشاعر إلى بذل هذا الجهد المضاعف هو الكشف عن طاقات إيحائية في هذا التراث، والكشف عن أسراره، ولأنّ التراث فيه هذا الجانب العاطفي الذي ينشد إليه الجمهور، وبتعبير الكاتب أنّ الشاعر أدرك أنّ المعطيات التراثية تكتسب لونا خاصا من القداسة في نفوس الأمة، ونوعا من اللصوق بوجدانها، وما للتراث من حضور حي ودائم في وجدان الأمة[1].هذا الحضور القوي للتراث في الوجدان هو الذي يشد الشّعراء والمتلقين إليه،

و"الشاعر حين يتوسل إلى الوصول إلى وجدان أمته بتوظيفه لبعض مقومات تراثها يكون قد توسل إلى هذا الوجدان بأقوى شخصية هي أكثر معطيات التراث توظيفا في شعرنا العربي المعاصر"[2] .

ونأخذ من هذه الدراسة بعض الأمثلة التي نجح الشعراء في توظيف التراث فيها، وبعض الأمثلة التي لم ينجحوا فيها[3]، من ذلك توظيف شخصية الخارجي في قصيدة "الخارجي قبل الأوان" للشاعر "ممدوح عدوان"[4] للإيحاء بأبعاد رؤيته الخاصة، فالخارجي ثائر أخلص لـ "علي "، وحارب معه لإيمانه بكل ما يمثله من قيّم، فإذا مال إلى مسالمة أعدائه يكون قد تخلى عن القيم التي كانت تفرض على الخارجي "الولاء له"، وهو هنا رمز للشاعر وجيله الذي منح ولاءه المطلق لهذه القوى السياسية التي كانت تمثل في وقت ما قيمة ثورية حقيقية في الوجود العربي، ثم خاب أمل الشاعر وجيله في هذه القوى السياسية بعد أن فترت ثورتها فخرجوا عليها. غير أنّ الشّاعر لم يوفق في الرمز بنسبة الثورية إلى الخارجي"[5]، والخارجي هو "عبد الرحمن بن ملجم، ونسبة عكس الثورية إلى "علي" في غير محلّها، ذلك أنّ

---

[1]. عشري زايد(علي)، توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر ، المصدر السابق، ص204، وينظر للمؤلف نفسه، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس، ليبيا 1987، ص18

[2]. المصدر نفسه، ص204

[3]. مثل شخصية "مهيار الديلمي التي أخفق الشاعر في بنائها . ينظر أدونيس قصيدة فارس الكلمات الغريبة، وقد أشار إليها الكاتب في مقاله ، توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر، المصدر السابق، ص207

[4]. عدوان(ممدوح)، تلويحة الأيدي المتعبة، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق، ص63. 67

[5]. عشري زايد(علي)، توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر المصدر السابق، ص205

الخارجي ليس مزوّدا بأهداف، ولا بمخطط يحمي القيّم التي كانت سبب ولائه لعلي، وعليٌ لم يكن مجردا من هذه القيّم عندما تخلى عنه أنصاره.

والتّعليل غير مقنع فنيا ومنطقيا، بأن تنسب الثورية إلى هذا الخارجي وهو بلا مخطط لحماية القيم بل هو بلا قيم، ويحرم علي منها إذ يقول:

أنا من جند علي

فارس لم يرهب الموت ولم يحفل بمغنم

معه في أحد قاتلت وحدي وبكفي

رددت السيف عن صدر النبي♣

ويوظف موقف أصحاب علي من الزبير الذي خرج مع عائشة رضي الله عنها(في وقعة الجمل)، وكذلك موقف الثوار من عثمان؛ لأنّهم في زعمهم حاد عن الطريق يقول:

ولكي أثأر من أجل أبي ذر

أنا كنت على عثمان سيفا من حصار

ولكي لا يخلط القوم وينسوا

ما ترددت أن أقطع رأس ابن العوام

رغم علمي أنّ من يقتله يغشى جهنم[1]

ومع ذلك يركب هذا المركب الصعب من أجل علي، ويشارك في قتل عثمان والدافع إلى ذلك ولاؤه الشّديد لعلي.ولم يكن بين علي وعثمان خلاف حتى يقتل هذا الخارجي عثمان انتصارا لعلي

ويصوّر ثورية علي وإقدامه فيقول:

حينما امتشق السّيف ينادي

سيفك الدرب إلى الله ... تقدم

♣. وزع الكاتب الأبيات توزيعا يختلف عنه في الديوان: وبكفي رددت السيف عن صدر النبي، ص63

[1]. عدوان(ممدوح)، تلويحة الأيدي المتعبة، مصدر سابق، ص64

أتقدم[1]

ولكن هذه الثورية تفتر، ويبدأ التردد في اتّخاد مواقف لا تنسجم مع ما في الثورية من إقدام وعرامة، ثم تأخذ الفجوة بين الخارجي وعليٌ في الاتّساع[2]نتيجة التّقاعس الذي يظهر في الهزائم، والاندحارات المتكرّرة، ونتيجة لتعطل القوة الثورية فيه صار يمارس لونا من التّعبد الخانع لهذه القوى المتقاعسة الفاقدة لثوريتها، يقول الشاعر:

وإذا الحلم الذي جاهدت حتى أصنعه

بين كفي تحطم

وخيول الروم تغزوني بداري

وعليٌ قابع في الصومعة

وإذاَ فتيتنا بين المجالس

تركوا السيف

ليغشوا حلقات الذكر والتسبيح حوله[3]

والشاعر هنا يستفيد من خطبة "علي" في الجهاد: إنّ الجهاد باب من أبواب الجنة فتحه الله لخاصة أوليائه، لكن علي يعمل عكس قوله هنا:

وعلي أغلق الجنة بابا إثر باب وتعمم[4]

فالجهاد رغبة في الجنة يبذل في سبيلها النفس والنفيس، والقوم زكوا السيف ليغشوا حلقات الذكر إن تعطل الجهاد، ومن ثمّ أغلق عليُ أبواب الجنة وتعمم لتعطيل الجهاد.

والشاعر يشير في الأسطر السابقة إلى أنّ فعل علي وأنصاره نسخ للجهاد، وغلق لأبواب الجنة.

---

[1]. عدوان(ممدوح)، تلويحة الأيدي المتعبة، مصدر سابق ، ص64

[2]. ينظر عشري زايد(علي)، توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر، المصدر السابق، ص205

[3]. عدوان(ممدوح)، تلويحة الأيدي المتعبة، المصدر السابق، ص65

[4]. المصدر نفسه ، ص65

وتعطل الجهاد بدأ بتحطم الحلم، وغزو الأعداء وحلقات الذكر، والتراخي الذي راح يمتد بأعصاب الرجال، ثم الشجار بين الرجال طلبا للمنزلة كما قال الشاعر: ليصيروا عند بابه أحبوه قليلا واستراحوا

وذووا "ماتوا اختناقا"(خارج الجهاد)

لم أجد فيهم شهيدا[1]

يضاف إلى ذلك تحطم الحلم، وغزو الروم، وغشيان الفتية مجالس الذكر، و سكوت علي عمّا يجري حوله خوفا أو استهانة تبدّل الوضع من ايجابي إلى سلبي

حينما صحت بهم:

" لا تبدلوا بالحرب أخبار الحروب

قيل لي: إن لم تجد ماء تيمم

قلت: "مولاي تطلع نحوهم"

لم يتكلّم

قلت: مولاي أما قلت لنا: إنّ الجهاد ."

قطع الحاجب بالسيف النداء[2]

وكأنّ مسؤولية علي هنا معدومة؛ لأنّ الحاجب قطع الصلة بينه وبين أنصاره؛ بحيث لا يصل إليه منهم شيء إلاّ إذا كان علي راضيا على فعل الحاجب، أو أنّ الحاجب كلّف بتلك الوظيفة وهي الفصل بين علي وأنصاره.

غير أنّ تكرار "لم يتكلم، وصامت لا يتكلم (مرتين) فهي ثلاث مرات هذا يجعله مسئولا عن الوضع، لكن الخطبة كانت نقدا لأنصاره لتركهم الجهاد وتقصيرهم في غزو

---

[1]. عدوان(ممدوح)، تلويحة الأيدي المتعبة، مصدر سابق، ص65

[2]. المصدر نفسه ، ص 66

الخصوم قبل أن يغزوهم في عقر دارهم، "فوا الله ما غزي قوم في عقر دارهم إلاّ ذلوا"[1] وقد غزا أخو غامد ورجع وافرا كما يقول علي في الخطبة*

لكن الشاعر ينسب السلبية إلى "علي": أغلق الجنة وتعمم، لم يتكلم ثلاث مرات، والقصيدة تناصٌ مع خطبة علي في نقده لأنصاره لتواكلهم، لكنّ الشاعر نسب التّواكل أيضا لعليّ وبنى من ذلك موقفا مضادا لعلي وتمثل في نسبة السلبية إلى علي وأنصاره وحصر الثورية في ابن ملجم، ولهذا أعطاه السيف.

وعلي صامت لا يتكلّم

حمل الحاجب صوتي في إناء

ولذا أعطيت سيفي لابن ملجم[2]

وبذلك ينتهي الأمر بالشاعر إلى إعلان تمرده، وانضمامه إلى صفوف الخارجين على هذه القوى (علي وأنصاره)، غير أنّ هذا الاختيار برغم درامية القصيدة (ما فيه من صراع بين قوتين) لم تقنع فنيا ولا منطقيا

"ابن ملجم" غير واضح الملامح في القصيدة فهو مجرد إشارة تاريخية لم تبن رمزيته أو ملامحه، ويعطى مسؤولية السيف أو الثورة، وهو مجرد من أي قيم ،هرب من التّخلي عن القيم الثورية إلى جهة لا تظهر عليها هذه القيم الثورية فكأنّ المسألة عبثية.

غير أنّ إضافة شخصيات تراثية أخرى مثل "عثمان وأبي ذر، وابن العوام وعائشة رضي الله عنها، وكلّها شخصيات تراثية تخدم الشخصية التي انبنت عليها القصيدة، وما عمّق فعالية

---

[1]. ابن أبي طالب(علي)، نهج البلاغة، شرح محمد عبده، المكتبة العصرية ، بيروت، 205، ص57

*. القصيدة فيها تناص مع خطبة علي في الجهاد "تتضمن نقدا لمن ترك الجهاد رغبة عنه ألبسه الله ثوب الذل وشملة البلاء وديث بالصغار والقماءة وضرب على قلبه بالأسداد وأذبل الحق منه وسيم الخسف ومنع النصف والخطبة كلها دعوة للجهاد ونقد لتواكل أنصاره

[2]. عدوان(ممدوح)، تلويحة الأيدي المتعبة، المصدر السابق، ص65

وظيفتها، وبرر سلوك ابن ملجم ببحثه عن الجنة بأبواب علي، وبثأره لأبي ذر وبمشاركته في قتل عثمان، وقتل الزبير مع علمه أنّ قاتل الزبير يدخل النار، فهذه الشخصيات بنت هذه المواقف في ابن ملجم، وكأن كلّ ذلك يستحق أن يعطيه الشاعر:خارجي قبل أوانه السيف رمز الثورة ورمز القيم.

والتاريخ أكثر بروزا من الحاضر في القصيدة، أما لغتها فبسيطة تتناسب مع الجانب الدرامي الذي بني الشاعر عليه القصيدة، فهي لغة تناسب المسرح ، والقصيدة تتناص مع التاريخ ومع خطبة الجهاد للإمام علي، وهذا التّناص مباشر في التاريخ، وغير مباشر تقريبا في خطبة الجهاد للإمام علي.

ولم يشر "علي عشري زايد" إلى هذا التّناص، وإنّما أشار إلى الماضي وإلى الحاضر ولكن لم يشر إلى الجدل الغائب، فالخارجي لم ينفتح على الحاضر.

وفي إطار هذه التّقنية لتوظيف الشخصية التراثية، وإسقاط الأبعاد المعاصرة للرؤية الشعرية على ملامح هذه الشخصية؛ بحيث توحي هذه الملامح إيحاء رمزيا بأبعاد الرؤية كما فعل "ممدوح عدوان في خارجي قبل الأوان" رمزا للشاعر المتمرد كما أصبح علي رمزا للقوى الأخرى.

"وتتولّد الدلالة الرمزية للشخصية في إطار الدلالة التراثية . الحقيقية . لها، والدلالة المعاصرة المجازية، وتتفاعلان معا لتكوّنا لونا من التّفاعل الذي يولّد انسجاما بينهما فتتحقق شروط الفن بذلك"[1].

ولكن "قد تحمل شخصية تراثية أبعادا معاصرة أكثر ممّا تستطيع، ويتعسّف الشاعر في إسقاط رؤيته الخاصة على ملامحها، ومن ثمّ يصعب عليها التّواصل مع ما أسقطه الشاعر عليها، فتبدو الملامح المعاصرة مقحمة عليها ومفروضة وليست نابعة من قدرتها على الإيحاء الذاتي"[2] .

---

[1]. ينظر عشري زايد(علي)، توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر، المصدر السابق، ص 20

[2]. المصدر نفسه، ص207

والشعراء يتفاوتون في التّعامل مع الشخصية التراثية، فقد يخفق الشاعر مع شخصية مشهورة لعدم استيعابه لها فنيا، وقد ينجح شاعر آخر مع شخصية غير مشهورة، ويقنع بها متلقيه، فلو أخذنا شخصية كالمتنبي فتنت الشعراء لثرائها بإمكانات الإيحاء والتّعبير؛ ولذلك وظفوها بكل صوّر التوظيف وتقنياته في عدد من القصائد♣، وقد وظف هؤلاء الشعراء شخصية المتنبي إطارا رمزيا عاما للرؤية الشعرية في القصيدة[1].

وهناك قصائد كثيرة غيرها وظفت هذه الشخصية صورة أو عنصرا من صورته، أو معادلا تصويريا لبعد من أبعاد الرؤية، وعلى الرغم من هذا كله ظل لكل محاولة طبيعتها المتميّزة و خصوصيتها التّعبيرية.

ومن الملامح التي اهتم الشعراء بتوظيفها في شخصية المتنبي محنته في بلاط "كافور الإخشيدي" وإحساسه بالنّدم على سقوطه، وبيعه ضميره، وفنه لسلطة باغية ممّا شكّل له أزمة نفسية أو روحية عانى منها، هذه الأزمة تصوّرها الشّعراء وجعلوها محورا لكلامهم، وبعضهم رأى في المتنبي ملامح أخرى تصلح للتصوير فصوّروها، ومن الشّعراء الذين وظفوا هذا الملمح محنة المتنبي في مصر أمل دنقل، يقول مصوّرا هذه المحنة:

لأنّني منذ أتيت هذه المدينة
وصرت في القصور ببغاء
عرفت فيما الدّاء
أمثل ساعة الضحى بين يدي كافور
ليطمئن قلبه فما يزال طيره المأسور
لا يترك السجن ولا يطير
يومئ يستنشدني أنشده عن سيفه الشجاع

♣. فخليل الخوري له مجموعة قصائد عن المتنبي عنوانها"رسائل إلى أبي الطيّب أصدرها في ديوان، وأمل دنقل في قصيدته " من مذكرات المتنبي في مصر"، والبياتي في قصيدته المطوّلة "موت المتنبي، وإلياس لحود في قصيدته "ولادة المتنبي" ومحي الدين خريف في قصيدة "يوميات المتنبي في شعب بوان وغيرها

[1]. المصدر نفسه، ص208

وسيفه في غمده يأكله الظمأ

وعندما يسقط جفناه الثقيلان ويتكىء

أسير مثقل الخطى في ردهات القصر[1]

تصوّر الأبيات محنة المتنبي الذي جاء يطلب الوجاهة بالشعر فأصبح أسير هذا الطلب، وسقط فصار ببغاء في بلاط كافور يتغنى بشجاعته، وهو أعلم بجبنه، بل إنّ كافور كان يومئ للمتنبي لينشده، والإيماء إهانة، هذا موقف وموقف الحنين الخفي للإنعتاق من هذه المحنة[2].

وتحوّل الشاعر الحر إلى عبد في إسار عبد يأمره فيطيع: يمثل أمامه وكل حركاته في القصر طاعة واستخذاء .

ويرى الكاتب أنّ "أمل دنقل" نجح في إسقاط الأبعاد المعاصرة على الملامح التراثية التي برع في التقاطها؛ بحيث تتراسل تراسلا بارعا مع الأبعاد المعاصرة، وتلك ناحية برع فيها براعة كبيرة في كل توظيفاته التراثية؛ بحيث يقيم تكافؤا بارعا بين الدلالة التراثية والدلالة المعاصرة، ويتمّ التفاعل بينهما بإيحاءات بالغة الغنى والرحابة[3].وهذا الكلام ليس فيه مبالغة فإنّ "أمل دنقل" وعى التراث وسعى إلى توظيفه بهذا الوعي ولهذا يقول: إنّ العودة إلى التراث لا يجوز أن تعني السكن فيه بل اختراق الماضي كي نصل به إلى الحاضر واستشراف المستقبل، وقد ركز على وظيفتين للتراث الأولى: تذكير الناس بتراثهم بعد أن أصبح غائبا تقريبا، والثانية الحديث عن الواقع المعاصر عبر رموز تراثية[4].

واختلف "البياتي وأمل دنقل" في النظر إلى محنة المتنبي في النظر وفي منهج التعامل. فالبياتي اتّخذ الهجائية منهجه في رفض ذلك الموقف، أما أمل دنقل فعمد إلى هذا التّقابل بين الدلالتين الذي عدّه الباحث عنصرا إيجابيا قدّم صورة للمتنبي تخالف صورة البياتي،

---

[1]. ينظر عشري زايد(علي)، توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر، المصدر السابق، ص ص208. 209

[2]. المصدر نفسه، ص208

[3]. ينظر المصدر نفسه ، ص208

[4]. البحراوي(سيد)، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط1، 1996، ص 144، 145

كذلك نجد أن المتنبي عند البياتي سفينة نسب إليها أفعال الإنسان "هز بطن، زنى، وهذا إدانة للمتنبي ولكنّها برغم ذلك تحن إلى الرجوع، أما المتنبي عند أمل دنقل فيسير مثقل الخطا في ردهات القصر لا يترك السجن ولا يطير . وكأنّ الأمر بإرادته . ولم يدنه أمل دنقل مباشرة، وهذه الحركات تشل حركة المتنبي ولعلّ هذا التّصوير يشكّل إدانة أمل دنقل لهذا الموقف وهذا هو الموقف المعاصر من التراث.

والشاعر يختار تارة حدثا يقوم به شخص أو مجموعة، ولكنّه "يركز أحيانا على الحدث في ذاته، ويشكل بناءه الشعري من جزئيات هذا الحدث، ويسقط عليه أبعاد رؤيته وعلى تفصيلات الحدث ومفرداته"[1]. وكما يلاحظ يرتبط الحدث بمكان معيّن وزمان معيّن وشخص معيّن أو أكثر، وكلما انفتح على العصر وتفاعل معه ارتفع حظه من النجاح في التّعامل مع التراث.

ويوظف الشاعر المعاصر الحدث التراثي (حدث واحد أو أكثر من حدث عندما يحس الشاعر أنّ بين هذا الحدث(أو الأحداث) وبين رؤيته المعاصرة لونا من التّراسل الشعوري "فيلجأ إلى توظيفه رمزيا للإيحاء بأبعاد هذه الرؤية المعاصرة".[2]فبالرؤية المعاصرة يعيش التراث بعمق في عز عصريتها وفي ذلك تقوية لها وتعميق وإغناء

ولأنّ الحدث مرتبط بالشخصية أو بالأشخاص فإنّ بعض الشعراء يركز علي الحدث في ذاته، ويشكل بناءه الشعري من جزئيات هذا الحدث، ويسقط أبعاد رؤيته على تفصيلاته، فيصبح الحدث التراثي في القصيدة حدثا معاصرا؛ لأنّه يعبّر عن شخصية معاصرة بسبب حسن استخدام التّقنيات الفنية في تصويرها، ويسحب هذا الحدث من التراث إلى العصر الحديث دون أن يترك أثارا تدلّ على هذا السحب أو هذا الاستدعاء؛ لأنّه يجري مجرى الدّم من العصر، وقد يختار الشاعر حدثا واحدا، ويستغل معطياته لبناء هيكل القصيدة بهذا

---

[1]. عشري زايد(علي)، توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر، المصدر السابق ، ص208

[2]. المصدر نفسه، ص 209

الحدث، ونجد ذلك عند عبد الصبور في قصيدة الخروج*.التي استفاد فيها من هجرة الرسول صلى الله عليه وسلم،"وفي هذه القصيدة وظف هجرة الرسول صلى الله عليه وسلم توظيفا رمزيا للإيحاء برغبته في الهرب من واقعه الرديء، ومن إسار المدينة الشريرة بل من ذاته الموبوءة ، "وقد وظف الشاعر تفصيلات حدث الهجرة توظيفا ذكيا"[1].

والشاعر يصف مدينته المنيرة التي في القصيدة والمقابلة بمكة في التراث بأنّها موطنه القديم وأنّ عيشه فيها أليم، وإذاً فخروجه مبرر بثقل العيش، وقدم المدينة، وكلمة "إطّراحه أثقال تدلّ على الضيق بهذه المدينة، وهذا الاطّراح يدلّ على التّخلص من الماضي(الأثقال) ولكن أيضا هناك "سر":"وتحت الثوب قد حملت سري" هذا أيضا دافع آخر للخروج لم يشر الكاتب إليه؛ بحيث إنّ الخروج غير مبرر إلاّ بهذين الأمرين، ويشير الكاتب إلى توظيف الشاعر لتفصيلات: "الخروج بالليل من مكة، ونوم علي في فراش النبيّ عليه الصلاة والسلام للتضليل، وصحبة أبي بكر، وفداه بنفسه حين نزل إلى الغار ثم متابعة "سراقة" لهما وسوخ قدمي فرسه في الرمال هذه التفصيلات وظفها ليعبّر بها عن ضيقه بواقعه الوبيء للخروج إلى عالم أكثر وضاءة[2]؛ أي المدينة المنيرة(المنورة)

وتوظيف الشاعر مكة . المدينة . مهجر النبي لتكون معادلا رمزيا للواقع الذي يعيشه الشاعر فينتقل منه إلى واقع آخر هو ملجأه

أخرج من مدينتي من موطني القديم
مطّرحا أثقال عيشي الأليم
فيها وتحت الثوب قد حملت سري[3]

---

*. كلمة الخروج بمعنى الهجرة تشير إلى خروج بني إسرائيل من مصر بقيادة النبي موسى عليه السلام وهدفه التخلص من استعباد الفراعنة لهم وسفر الخروج من أسفار التوراة، ص 67. 122 تراجع القصيدة في ديوان عبد الصبور، مج1، ج1، أحلام الفارس القديم، دار العودة بيروت، ط1، 1972، ص 235

[1]. عشري زايد(علي)، توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر، المصدر السابق، ص209. 2010

[2]. المصدر نفسه، ص2010

[3]. ديوان عبد الصبور، مج1، ج1، أحلام الفارس القديم، المصدر السابق، ص 235

كلمة سري مفرد ومنسوب إلى المتكلم ثمّ ذكر كلمة عيشي قتل نفسي، والكلام بصيغة المتكلم المفرد، وهذا يعني أنّه يخالف هجرة النبي صلى الله عليه وسلم: رسالة النبي صلى الله عليه وسلم ليست سرا، وليست له بل للناس جميعا يعرفها أهل مكة وأهل المدينة، وعلى هذا بنى الفارق بين هجرة النبي صلى الله عليه وسلم وخروج عبد الصبور. هذا الفارق لم يشر إليه الكاتب وإنّما أشار إلى التّقابل بين مكة والمدينة في القصيدة كما سبق؛ بحيث يجعل المدينة المنيرة هي الواقع المضيء الذي يبحث عنه في مقابل موطن الشاعر القديم (مكة) الذي أراد أن يخرج منه بسره، ولكي يصل إلى المنيرة عليه أن يتخلّص من أدران واقعه "أثقال العيش الأليم ومن ذاته الشريرة♣ التي شبت في أحضان هذا الواقع المرفوض:فهي مرفوضة؛ لأنها متأثرة به، ولهذا عندما يتخلص من أحدهما يتخلص من الآخر. وإذاً فإنّ القضاء على هذه الذات يصبح من أهداف الرحلة: إلغاء الماضي والارتماء في أحضان المستقبل"[1].

وهذه الرحلة بالنسبة إليه طهارة "إنّ عذاب رحلتي طهارتي

وهذا الانتقال يتم عن طريق الموت

والموت في الصحراء بعثي المقيم

لو مت عشت ما أشاء في المدينة المنيرة[2]

وبهذا يوجه القصيدة عكس هجرة النبي، فلا يختار الصاحب ليفديه، أو يتركه في الفراش "ليضلل الطلاب"؛لأنّ الذي يطلبه يختلف عن أعداء النبي صلى الله عليه وسلم، فالذي يطلبه هو أناه القديم أو القديم و الرحلة كلّها هدفها قتل النفس الثقيلة ...أو الأنا القديم

لم أتخير واحدا من الصحاب

لكي يفديني بنفسه، فكل ما أريد قتل نفسي الثقيلة♣

♣ . الشاعر قال النفس الثقيلة ولم يقل الشريرة . ديوان صلاح عبد الصبور، المصدر السابق، ص 235

[1]. عشري زايد(علي)، توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر، المصدر السابق، ص209.

[2]. ديوان عبد الصبور، مج1، ج1، أحلام الفارس القديم، المصدر السابق، ص ص236 . 237

♣. وحتى ثيابه كانت سوداء إيغالا في التنكر، ولعلّه هنا يخالف ثياب النبي صلى الله عليه وسلم التي كانت بيضاء، كما جاء في السيرة ولعلّه بهذه المخالفة أراد أن يجرب النبوة لكن من منطلق فردي وإنساني وأن يعانيها بصفته فردا وشاعرا

ولم أغادر في الفراش صاحبي يظلل الطلاّب

فليس من يطلبني سوى "أنا" القديم[1]

وما يطارده في هذه الرحلة (الخروج) سوى نفسه" أناه القديم هو الذي يطلبه، وإذاً فأناه بداخله وهروبه منه لا يحتاج إلى صحبة أو تضليل والتّخلص منه لا يكون إلاّ بالموت الذي هو "بعثه المقيم" وبالموت يعيش، يعيش ما يشاء كأنّه حر في ذلك؛ لأنّ الحياة في المدينة المنيرة خلود، فالرحلة روحية تلبست هجرة النبي صلى الله عليه وسلم وإن تناقضت معها في بعض الجزئيات والأهداف

خط الرحلة هو: مكة(العيش الثقيل)، الرحلة(عذاب مطهر من الأنا القديم)، المنتهى (المدينة المنيرة) كما ذكرنا سالفا الموت فيها عيش خالد

ولما كان منظر سراقة يعني العودة إلى مدينته/ موطنه القديم، وسراقة هو الحالة الوحيدة التي فيها اتّجاه إلى الوراء؛ أي العودة إلى الوراء ونقض مشروع الخروج، ولهذا جاء كلامه في صورة أمر يحمل معنى الدّعاء، وسراقة هنا ليس سوى أناه أصابه الضعف؛ لأنه أضاف الندم إلى سيقان فرس سراقة، والندم عن الرحلة معناه العودة إلى العيش الأليم والأنا القديم

سوخي إذن في الرمل سيقان الندم

لا تتبعيني نحو مهجري نشدتك الجحيم[2]

فسراقة هو رمز الندم قد ينجح فيرجعه، وهو معنى يقترب من موقف سراقة الذي شكل تهديدا خطيرا للنبي صلى الله عليه وسلم وصاحبه (والمعجزة هي التي قضت على هذا التّهديد)، أما عند عبد الصبور فكلمة الندم التي أضيفت إليها سيقان(سيقان الندم)هي التّهديد، وهي تهديد داخلي ينتج عن النّدم، أو ينتج عنه الندم، ويعني إلغاء مشروع الخروج والعودة إلى مدينته

"جاء في السيرة: ولقيهما(النبي صلى الله عليه وسلم وأبا بكر) في بطن ريم . اسم واد . الزبير بن العوام في ركب من المسلمين... فكساهما الزبير ثيابا بياضا . المباركفوري(صفي الرحمن)، روضة الأنوار في سيرة النبي المختار، طبع ونشر وزارة الشؤون الإسلامية والأوقاف، المملكة العربية السعودية، ط1، 1424هـ ، ص150

[1]. ديوان عبد الصبور، مج1، ج1، أحلام الفارس القديم، المصدر السابق، ص 235

[2]. المصدر نفسه ، ص 238

القديمة، أو الأنا القديم، ويتبعه إلى مهجره فيعطل طهارته وشفافية جسمه وبعثه المقيم؛ أي حرمانه من الوصول إلى هدفه: العيش في المدينة المنيرة كما يشاء وهذه الدلالات أشار إليها الكاتب إشارة غير مباشرة ومفتاحها(سيقان الندم).

أو أنّ أناه القديم(وهو عدوه) يخرج معه، ويلغي الهدف من المشروع الذي هو التّحرر من الأنا القديم، ومن كلّ ما يتعلّق به، وأناه القديم الذي خلفه وراءه يتهدده، ولهذا يجب ألا يلتفت إلى الوراء ولعلّه في هذا يستفيد من مصير امرأة لوط التي التفتت إلى الوراء فتحوّلت إلى عمود ملح[1] أو إشارة القرآن لقوله تعالى:"فَأَسْرِ بِأَهْلِكَ بِقِطْعٍ مِّنَ اللَّيْلِ وَاتَّبِعْ أَدْبَارَهُمْ وَلاَ يَلْتَفِتْ مِنكُمْ أَحَدٌ وَامْضُواْ حَيْثُ تُؤْمَرُونَ"[2]

وكذلك الأمر في مصابيح السّماء أو نجومها فإنّ وظيفتها مثل وظيفة سراقة، وفرسه، علامة كشفه لعدوّه الذي هو "الأنا القديم" ولهذا دعا عليها انطفئ فقد ذكر من قبل أنّه اشتمل(لبس)بالسماء والنجوم وبسبب هذا الضعف يتكشف برغم ثيابه السوداء

وإذا عددنا هذا الخروج رحلة روحية طرفاها (الأنا القديم، والبعث المقيم) الذي يستطيع به أن يعيش ما شاء في المدينة المنيرة وما بينهما موطنه القديم والمدينة المنيرة يأتيه التهديد من سراقة وفرسه ومن مصابيح السماءونجومها.

والصحراء(حالة ايجابية) تنتج آلام الرحلة وهي آلام جديدة تنسيه تذكار ما اطّرح من آلام (أناه القديم)، ويشف جسمه السقيم

ولتنسني آلام رحلتك
تذكار ما اطّرحت من آلام
حتى يشف جسمي السقيم
إنّ عذاب رحلتي طهارتي
والموت في الصحراء بعثي المقيم

---

[1]. الكتاب المقدس، سفر التكوين، العهد القديم، الإصدار الثاني، ط4، 1995، ص ص، 21 . 22

[2]. سورة الحجر، الآية 65

لومتُ عشتُ ما أشاء في المدينة المنيرة[1]

وهذه المدينة هي البديل عن مدينة الشاعر القديمة(أو موطنه القديم)

فالموت كما يقول الكاتب هو معادل للبعث الذي يمتزج في رؤيا الشاعر بالعيش في المدينة المنيرة[2](ولم يقل المنورة) غير أنّها تشير إليها

ونسبها إلى الصحو الذي يزخر بالأضواء، ونسبها إلى نفسه واصفا إياها بالنور(المنيرة، ونسبها إلى الرؤى التي تشرب ضوءا وتمج ضوءا (أي دائمة الضياء)وصفها بأنها مدينة خارج الزمن؛ لأنّ الشمس فيها لا تفارق الظهيرة، وهي مدينة رؤى تشرب ضوءا وتمج ضوءا، وهو بهذا يحمّل المدينة نور القمر وضياء♣ الشمس معا، ولأنّها لا تفارق الظهيرة فهي دائمة الضياء، وهي في هذا الموقف تلغي الزمن وبهذا يتاح له أن يعيش في هذه المدينة المنيرة خالدا.

والعيش بهذه الحالة مقصور على هذه المدينة وحدها وإذا كانت الرحلة روحية (وهي كذلك فإنّ عذاب رحلته تطهير له؛ بحيث يصل (كما وصل المتصوّفة) إلى مرحلة الفناء[3]، وهنا يمكنه أن يقول: إنّه يعيش كما يشاء، وهنا أيضا يتوقف الزمن.

وبرغم ما وصل إليه من تحقيق الرحلة: الوصول إلى المدينة المنيرة للظفر بالبعث المقيم والعيش كما شاء في مدينة الأضواء فإنّ القصيدة تنتهي والشاعر لم يصل إلى يقين في قدرته على الوصول إلى غاية رحلته، وهذه النتيجة ناشئة عن استخدامه الفعل المضارع بدءا من أول بيت:

أخرج ...لا أمن

---

[1]. ديوان عبد الصبور، مج1، ج1، أحلام الفارس القديم، المصدر السابق، ص 235

[2]. عشري زايد(علي)، توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر، المصدر السابق، ص210

♣. من معاني الفناء أن لا ترى شيئا إلاّ الله ولا تعلم إلاّ الله وتكون ناسيا لنفسك ولكل الأشياء سوى الله فعندئذ يتراءى لك أنه الرب إذ لا ترى ولا تعلم شيئا إلا هو فتعتقد أنه لاشيء إلا هو فتظن أنّك هو... الحفني(عبد المنعم)، معجم مصطلحات الصوفية، دار المسيرة، بيروت (د . ت)، ص208

[3]. ينظر ديوان عبد الصبور، مج1، ج1، أحلام الفارس القديم، المصدر السابق، ص 236. 237

أخرج كاليتيم

... فكل ما أريد قتل نفسي الثقيله

... يطلبني...

كي لا ترى...

حتى يشف...[1]

واستعمل "لو "أربع مرات منها:

حجارة أكون لو نظرت إلى الوراء

حجارة أصبح أو رجوم

لو متّ عشت ما أشاء ...[2]

هذه الاستعمالات لصيغة المضارع، واستعمال"لو" يفيدان المضارع أيضا، ولم يتحقق جواب شرط "لو".

وهذا البناء لا يفضي إلى نتيجة ولهذا يقول في خاتمة القصيدة:

هل أنت وهم واهم تقطعت به السبل

أم أنت حق؟

أم أنت حق؟[3]

وتكرار السؤال مبعثه الشك في النتيجة، الوهم واليقين تعانقا، وبذلك لم يصل الشاعر في نهاية رحلته إلى عالم أكثر وضاءة وكأنّ القصيدة بنيت لتصل إلى هذه النتيجة بخلاف نتيجة هجرة النبي صلى الله علية وسلم التي انتهت إلى نتيجة ايجابية انتهت إلى يقين، ولعلّ الشاعر أراد النتيجة التي انتهى إليها ليضمن درامية قصيدته.

---

[1]. ديوان عبد الصبور، مج1، ج1، أحلام الفارس القديم، المصدر السابق ، ص 236

[2]. المصدر نفسه ، ص ص 235 . 236

[3] . المصدر نفسه، ص236

وكتب القصيدة لتوافق هجرة الرسول عليه الصلاة والسلام في أشياء وتخالفها في أشياء، كما ذكر الكاتب، ومشكلة الشاعر في القصيدة مع نفسه، ومشكلة الرسول عليه الصلاة والسلام شخصية وعامة فهجرته هجرة خارجية(هجر الشرك والمشركين)، أما هجرة الشاعر فهجرة روحية (داخلية).

هذا البناء يؤدي إلى نتيجة مخالفة انتهى إليها الشاعر، وأكثر هذه الإشارات السابقة لم يشر إليها الكاتب، وإنّما كان هدفه كيفية توظيف التراث، وقد رصد ذلك في توظيف عبد الصبور لحدث الهجرة وكيف بنى عليه قصيدته في إطار درامية معيّنة، ويذكر الشاعر في القصيدة الألم أربع مرات، والعذاب مرة واحدة وهذا يرتبط بالمجاهدة التي عانى منها الشاعر مثل المتصوفة فضلا عن الموت الذي هو بعث له.يقول الكاتب:وقد استخدم الشاعر تكنيكا بارعا في توظيف هذا الحدث الجليل بتفصيلاته يعد من أنضج تكنيكات توظيف المعطيات التراثية وهو ذلك التكنيك الذي يوظف فيه الشاعر المعطى التراثي دون أن يصرّح به... وإنّما يجعله كامنا تخت سطح القصيدة بحيث يظل للقصيدة مستويان مباشر وهو التجربة الشخصية ومستوى آخر هو التجربة بعد أن تحولت إلى تجربة موضوعية عامة هي توق الإنسان إلى التّحرر والحياة في مدينة النور[1]

ويشير الكاتب إلى نوع آخر من التّعامل مع التراث ويسميه "تكنيك توظيف الشعراء المعاصرين نصوصا من التّراث شعرا أو نثرا يدخلون عليها تحويرات بهدف توليد مفارقة تعبيرية"[2] لإدانة وضع معاصر مناقض لمدلول النّص التّراثي.[3]

وبمثل هذا الصنيع قام" عزا لدين المناصرة في توظيفه نصين ارتبطا بمعاني العزيمة الحاسمة على الثأر وهما قول امرئ القيس: اليوم خمر وغدا أمر، وقول ابن أخت تأبط شرا في قصيدته الطويلة:

---

[1]. ينظر عشري زايد(علي)، توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر، المصدر السابق، ص211

[2]. المصدر نفسه، ص 212. 213

[3]. ينظر المصدر نفسه، ص213

فوراء الثأر مني ابن أخت ••• مصع عقدته ما تحل

وقد ارتبطت عبارة امرئ القيس بإصراره على الثأر لأبيه حتى أدركه؟... وكذلك فعل ابن أخت تأبط شرا

أما الشاعر المعاصر فقد حوّر النّصين ليخرج منهما إلى نقيض مدلولهما التراثي بهدف توليد مفارقة تعبيرية يدين من خلالها تقاعس العرب عن إدراك ثأرهم والسعي وراءه[1]، يقول:

وأقول اليوم خمر وغداً ...يا غرباء

اسكتوا يا غرباء

فوراء الثأر منا خطباء

ووراء الثأر منا حكماء[2]

والشاعر وهو يبني المفارقة جعل في مكان الأمر الجللالذي قضى امرؤ القيس حياته وهو يطلبه أخفاه وجعل في مكانه نقاطا...وكلمة غرباء (منادى تحمل التهديد بالثأر من اليهود المحتلين لفلسطين (غرباء) في صورة سلبية هي حشد الخطباء والحكماء.

والمفروض أن يكون تهديد الشاعر لهم بالسلاح وما استطاع العرب، وما أعدّ لهم العرب من عدّة؛ لأنّ غدا فيه "أمر" جلل لكنّ الشاعر يأتي بالجواب الساخر الذي يخالف التهديد؛ لأنّ وراءه خطباء وحكماء، والشاعر هنا جمع ثأر الرجلين "امرئ القيس وابن أخت تأبط شرا" في أمر واحد وملأ بها أو به تهديده للغرباء مقابل الأمرين: خطباء(1) وحكماء(2).

و"قد استطاع الشاعر بهذا التّحوير أن يبرز المفارقة الأليمة بين هذين الموقفين التراثيين وبين طلاب الثأر العرب المعاصرين؛ حيث تحوّلت العزيمة الباترة ... إلى لون من الجعجعة والحكمة العاجزة الكسيحة"[3]

---

[1]. ينظر عشري زايد(علي)، توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر، المصدر السابق ، ص123

[2]. عز الدين المناصرة، نقلا عن عشري زايد(علي) توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر، المصدر السابق، ص 212

[3]. عشري زايد(علي)، توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر، المصدر السابق، ص ص212 . 213

على ما في كلام الكاتب من استحسان لهذه المفارقة فجهد الشاعر فيها ليس كبيرا؛ لأنّ هذا الاستعمال مع ما فيه من تحوير .ُيبقي شخصية النص القديم حيّة في النّص الجديد، وهذا من أنواع التّناص البسيط، فهو أقرب إلى التّضمين أو الاقتباس منه إلى التّناص بمعناه الواسع بخلاف القصيدتين السابقتين "خارجي قبل الأوان و خروج" اللتين بنيتا على أحداث (خارجي...) أو حدث (هجرة النبي صلى الله عليه وسلم) وشكّل الحدث أو الأحداث معمار القصيدة، وبنى دراميتها

ووظف الشاعر المعاصر المعجم التراثي في شعره، والهدف من التّوظيف كما يرى الكاتب هو إثارة الجو الشعوري والنفسي الذي ارتبط به[1].

غير أنّ البعد السياسي هو الذي يلف القصيدة كلّها، وهو الذي كان السبب في استدعاء المعجم التراثي.

و يذكر الكاتب أنّ الرغبة في استثارة فطرة الاعتزاز بكلّ ما هو عربي، وبعث العنفوان العربي، وإيقاظ الكبرياء العربية...كلّ ذلك هو السبب في لجوء الشاعر إلى المعجم التّراثي، وهذا أوسع من الجانب النفسي، و"نازك الملائكة" تلجأ إلى توظيف معجم القصيدة الجاهلية بكل ما ارتبط بمفرداته من اعتزاز برموز الطبيعة إلى حدّ التّقديس.[2]

وهذا الهدف لاشك يتأسس على البعدين: السياسي والشعوري وكذا التاريخي...تقول الشاعرة:

من الجزع من قلب سقط اللوى ••• ووادي الغمار وبرقة تهمد

من ربــع نعم عفته الرّياح ••• وأقفر من أهلـه وتبدد

ومن طلل في الجزيرة أقوى ••• وما زال منبع عطر وعسجد

تعالت هتافات ماض عريق ••• يعيش الخلود بجفن مسهد

---

[1]. عشري زايد(علي)، توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر، المصدر السابق ، ص 214

[2]. ديوان عبد الصبور، مج1، ج1، أحلام الفارس القديم، المصدر السابق، ص214

إنّ المتتبع للقصيدة يلاحظ أنّ المقدمة مثل مقدمة القصيدة الجاهلية حافلة بمفردات مثل "الجزع، سقط اللوى، وادي الغمار وبرقة تهمد، ربع نعم، عفت، أقفر، طلل، أقوى، وحتى العنوان: أغنية للأطلال العربية.

وهذا المقطع أو المطلع يمثل النغمة الأساسية، وبقية المقاطع تنويعات شعورية عليه، ويرى الكاتب أنّ الشاعرة "توظف معجم القصيدة الجاهلية توظيفا بارعا"[1].ونبحث عن هذه البراعة فلا نجد إلا حشدا لكلمات من الشعر الجاهلي تكرر أسلوب الوقوف على الأطلال

ويعود الكاتب إلى الهدف الذي من أجله أشاعت الشاعرة هذه المفردات، أو وشحت بها قصيدتها، وهو :**أولا**إشاعةالاعتزاز بالانتماء والوله برموز الطبيعة وتقديسها.

و**ثانيا** لتستثير في وجدان المتلقي ما ارتبط بهذا المعجم من قيم الإباء والنجدة ...إلخ، "ثمّ لتستنهض من وراء هذا كلّه عزيمة الإنسان العربي لنجدة هذا المعالم بعد أن دنستها الأقدام الغريبة"[2] .

ويبرز الجانب السياسي في مشكلة الرومنتيكي المرتبط بالحنين إلى ذلك العهد في القصيدة أكثر من غيره.

والأماكن المذكورة في المقدمة مثل "مسارح آرام" كما جاء في أحد الأبيات مقدسه؛ أي كانت حرّة لا شيء عليها إلاّ العرب أهلها ودخول الأجنبي هو تدنيس يثير الإحساس بالظلم والهوان والتدنيس تجسد في خطى الوافد الأجنبي، وتعمق في تخطيط تل أبيب على ترابها، وتعني أنّ الوافد جاء ليقيم إقامة دائمة وليس وافدا ليرحل

ويعود مسارح آرامها دنسها••• خطى الوافد الأجنبي المريب

نزار وبكر ووائل ••• خطوا على ترابها تل أبيب

في هذا الخطاب استنهاض للهمم بالاستعانة بالتاريخ من خلال مفردات، أومعجم تراثي وسمى الكاتب هذه القصيدة بأنّها وقفة عصرية على الأطلال[1].

---

[1]. عشري زايد(علي)، توظيف التراث العربيفي شعرنا المعاصر، المصدر السابق، ص 214

[2]. المصدر نفسه ، ص214

أطلال العزة السليبة مثل اين الهوادج و أين الحداء، وأين الخيم ونزار وبكر ووائل" ذكر هذه الأسماء يثير الوجدان خاصة إذا وضع مقابلها "خطا الأجنبي المريب، خطّوا تل أبيب، وهذا يثير في النفس زوال الحياة الأولى؛ أي حياة الأطلال لكن ليس من أجل البكاء والاستبكاء وهو حالة سلبية على حين أنّ قصيدة نازك الملائكة هي وقوف على الأطلال من أجل بعثها باستنهاض همم الرجال، والملاحظ أنّ في القصيدة جدلا بين الماضي والحاضر، وأنّ الماضي إيجابي والحاضر سلبي، والشاعرة تريد جعل الحاضر إيجابيا مثل الماضي زمن الهودج والحذاء. لكنّها لم ترتفع بالمستوى الفني إلى آماده؛ لأنّها لم تحسن توظيف هذا المعجم توظيفا فنيا، وهو في نظر النقاد المحدثين موقف غير حداثي؛ لأنّ الماضي لا يعاد بذاته فالتاريخ لا يعيد نفسه، لا على المستوى الواقعي ولا على المستوى الفني وإنّما هي لحظة رومنتية تعالج بها الشاعرة حالة نفسية سياسية يعيشها الإنسان العربي في هذا العصر، ولم ترتفع بها إلى مستوى الفن الذي يتطلبه العصر.

واستخدم أيضا الشعراء المعاصرون نوعا من المعجم التراثي هو المعجم الصوفي، ووظفوه للتّعبير عن مغامراتهم الشعرية، وهم يرون تشابها بين التجربة الشعرية والتجربة الصوفية.

"فالشاعر يستغرق في تجربته الشعرية استغراق الصوفي في تجربته الصوفية، ولذلك فإنّ شعراءنا كثيرا ما يستخدمون مفردات المعجم الصوفي في تصوير أبعاد مغامراتهم الشعرية"[2].

ويختار الكاتب قصيدة توظف التراث للشاعر"محمد أبو دومة" هي "مقامة♣ تجليات السفر والمجيء إلى حضرة المحبوب"تتكون من مقاطع لكل مقطع عنوان:

---

[1]. عشري زايد(علي)، توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر، المصدر السابق ، ص214

[2]. المصدر نفسه ، ص 214

♣ . الصوفية الشعرية أو اتّجاه الشعرية إلى التّصوّف قد تستخدم علامات من المعجم الصوفي لكنّها تتجنب مصدريته، والسياق الرومي المعرفي وتتحول إلى بنية جمالية يعيد الشاعر توظيفها وتوجيهها على حين أنّ الشعر الصوفي يختلف؛ لأنّ التّجربة الصوفية فيه هي الغاية فيه، والشعر مجرد تعبير عنها على أنّ المسألة رؤيا؛ لأنّ هناك فرقا بين كل من الرؤيا الصوفية والرؤيا الشعرية

المقطع الأول عنوانه الحال، والثاني عنوانه الصحو والثالث عنوانه عود إلى الحال، واختار الكاتب هذا المقطع"عود إلى الحال":

غارق في العشق منجذب لمحبوبي بخيط
القلب منسلب يمد العين موقوف بهدب جلالة
الأشواق منسلخ عن المحسوس والملموس أطفو
فوق دائرة السلوك أذوب لا أدري حدود الحد
حتى يرجع الإيقاظ تكويني فيبدأ من جديد مدرج
التقريب أصبح مثلما أمسيت مبتليا بصهد
الوجد ومحترقا بلذّته إلى حدّ التبخر آم من هول
الصبابة "يا من كابد الأشواق"[1]

ويلاحظ هنا وكأنّ القصيدة صوفية بشعرها وتجربتها، فكلمة محبوب هنا عامة، والعلاقة بين المتكلم ومحبوبه علاقة يمكن أن تكون بين المتصوّفة والله، والمصطلحات "الانجذاب، منسلبٌ،العشق، الانسلاخ عن المحسوس، حدود الحدّ، الوجد، واللذة، الصبابة، الأشواق (مرتين)في السطر الثاني، والسطر الأخير، السلوك، أذوب" فالمقطع كما يلاحظ مشحون بمصطلحات الصوفية، وهذه المصطلحات تسهم في بناء المقطع والصوّر، وتجعل الشاعر نفسه ضحية لهذا الحب:" صهد الوجد"

ويقول علي عشري زايد"أضفى استخدام هذا المعجم جوا صوفيا على القصيدة، شديد الصفاء والشفافية، يكاد يجعل المحبوب معنى تجريديا مجردا عن كلّ تجسيد مادي"[2].

وإذا استخدم الشاعر المعجم الصوفي، وبنى عليه قصيدته، فإنّ هذا الأمر ينتهي إلى هذا الجو التّجريدي مجبرا؛ لأنّ منطق البناء يصل إلى تلك الغاية.

---

[1] . نقلا عن عشري زايد(علي)، توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر، المصدر السابق، ص ص214 . 215

[2] . المصدر نفسه ، ص215

ولكن القصيدة هل هي شعر صوفي، أو هي شعر يستفيد من أدوات الشعر الصوفي ومنها المعجم؟ فإذا احترق الشاعر بلذته إلى حدّ التّبخر، بل إنّ ملامح المحبوب دخلت في التّجريد فاختفت.

وإذا وصل الشّاعر باستخدامه المعجم الصوفي إلى درجة تجعلنا نتساءل أكتبها الشّاعر من داخل التّجربة الصوفية أم من خارجها، أم استفاد من أدواتها فقط؟ فإذا وصل إلى هذا الحد فقد نجح، ولهذا قال الكاتب:" وقد استطاع أن يتسامى بهذا الحب إلى درجة الحب الإلهي عن طريق توظيفه للمعجم الصوفي"[1] وتمّ ذلك عن طريق التّجريد الذي يقبله الشعر لا التّجريد الفلسفي .

وأشار الكاتب إلى الشّعراء العرب الّذين وظفوا المقامة، ووظفوا الحكاية الشّعبية، ووظفوا قالب التوقيع والبلاغة (البديع وأشكاله)، والعروض وأتى بأمثلة عدّها ناجحة، لأنّ الشّعراء تشربوها في شعرهم فكانت غنى وقوة لهذا الشعر، بل حتى البديع الذي أسيء إليه في عصور التّكلف نجح الشعراء في إغناء موسيقى شعرهم به، فصار عنصرا ايجابيا"[2]، وبعضهم نجح في توظيفه في جوانب، ولم ينجح في غيرها، ولم يذكر الرمز والأسطورة مع أنّ الشّعراء وظفوهما بكثرة♣ .

ولا ريب أنّ توظيف التّراث، واهتمام الشّعراء المعاصرين به ليس دافعه حب التّراث، وحب توظيفه في الشعر، وفي غيره، بل إنّهم مضطرون إلى توظيفه انسجاما مع قوانين الإبداع وقوانين التّناص التي تقول: إنّ النّص لا ينشأ خارج التّراث[3]

ويختم الكاتب أنّ توظيف الشعراء للتراث يوضح مدى غنى هذا التراث، وقدرته على الاستجابة للحاجات الروحية والجمالية للأمة في كلّ عصر .

---

[1]. عشري زايد(علي)، توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر، المصدر السابق ، ص ص214 . 215

[2]. المصدر نفسه ، ص 217

♣ . إسماعيل(عز الدين) تحدّث عن الرمز والأسطورة، وعن المنهج الأسطوري في الشعر المعاصر، للاستزادة ينظر كتابه الشعر العربي المعاصر، دار العودة بيروت، ط3، 1981، ص ص195. 222

[3] . الغذامي (عبد الله محمد)، الخطيئة والتكفير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4ن 1998، ص ص14 . 15

كما يوضح مدى ما يمكن للشاعر المجدّد الأصيل أن يضيفه إلى تراثه من غنى وجدة، وما يفجّر فيه من طاقات، وقدرات على استيعاب التّجارب الروحية والفكرية، ويأتي بمثال على ذلك قصيدة "أمل دنقل "صلاة" حيث وظف الجناس بشكل مكثّف لإشاعة جو موسيقي خاص:

تفرّدت وحدك باليسر إنّ اليمين لفي الخسر
أما اليسار ففي العسر .إلاّ ..الّذين يماشون
إلاّ الّذين يعيشون يحشون الصحف المشتراة
العيونَ فيعشون إلاّ الذين يشون.
إلا الذين يوشون يا قات قمصانهم برباط السكوت[1]

فالجناس طاغ على القصيدة وقد أسهم في بنائها، وحقق لها جانبا فنيا تجسد في موسيقى القصيدة.

وعلى الرغم من الجهد الذي بذله الكاتب في تبيان توظيف الشعراء المعاصرين للتراث وتتبع هذا التّوظيف في تنوعاته من شعر ونثر وشخصيات ومعجم ومن مقامة وبلاغة ...إلخ كلّ هذا لم يشر إلى التّناص وتنوعاته كما أنّه لم يتعرض إلى توظيف الأسطورة مع أنه صار منهجا يسمى المنهج الأسطوري

[1] . عشري زايد(علي)، توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر، المصدر السابق، ص 217، ويراجع دنقل(أمل)العهد الآتي، دار العودة، بيروت، ط1، 1975، ص 8

الفصل الرابع:

نقد الشعر ومناهجه في مجلة فصول

عند العرب وعند الغربيين

1. نقدالشعر ومناهجه عند العرب

اهتمت مجلة فصول بالمناهج النقدية الغربية التي أنتجتها ثقافة الغرب المتطوّرة، واطّلاع العرب عليها يسهم في نهضة الفكر الأدبي عندهم على ما في هذا الفكر من تعقيد" فالفكر الأدبي(في الغرب) قد صار بالغ التّعقيد بما طوّر لنفسه من مناهج ومصطلحات فضلا عن استيعابه لكثير من الأفكار التي تنتمي إلى فلسفات نظرية وأخلاقية وجمالية مختلفة"[1]، وهذا ما يثير مشكلة التلقي عند القارئ العربي

ولا شك أنّ مجلة فصول "ارتبطت بالثراء الكيفي، والتّنوّع الكمي، وسعت إلى الأخذ بيد القارئ لتضعه في قلب هذا الثّراء"[2].

وقد شكا بعض القراء الكبار من صعوبة بعض الموضوعات النقدية من بينهم "نجيب محفوظ" يقول"عز الدين إسماعيل" نقلا عنه أنّه قال:

"لم أكن أعلم أنّ النّقد قد صار على هذا القدر من الصعوبة"[3]، وإذا كان مثل هذا الكاتب الكبير يشكو عدم فهم موضوعات فصول النقدية ، فكيف يكون فهم غيره لها؟

وقد عرض"عز الدين إسماعيل" النقد أو نظرية النقد بصورة أوضح؛ لأنّ الاتّجاهات لم تظهر في النّدوة إلاّ إذا فسّرنا الاتّجاه بالأشخاص المشاركين في النّدوة حول مفهوم النّقد ووظيفته، والأمر يتعلّق بالنّقد في العصر الحديث لارتباطه بالواقع العملي كما قال "عز الدين إسماعيل" (مسيّر النّدوة)[4].

---

[1]إسماعيل(عز الدين)، أ ما قبل، فصول، مناهج النقد الأدبي المعاصر، المصدر السابق، ص5

[2]. شجاع(عادل)، الحداثة العربية بين الممارسة وتعدد الخطاب، مجلة فصول، المرجع السابق، ص 437

[3]. إسماعيل(عز الدين)، ندوة عن اتّجاهات النقد الأدبي، مجلة فصول، مناهج النقد الأدبي، المصدر السابق، ص5

[4]. المصدر نفسه، ص202

وشارك في النّدوة مجموعه من النقاد♣، وقد استهل "لويس عوضالحديث عن بداية النقد في القرن التاسع عشر، فقال: إنّ النّقد المنهجي بدأ مع "الجبرتي"، و"الطهطاوي"، وهما: المدرسة التي تخرّج منها "لطفي السيّد" و"سلامة موسى"[1].

ثمّ يذكر أنّه بدأ مع العقد الثالث من القرن العشرين مع "العقاد والمازني وشكري" ويضيف إليهم "طه حسين" المتأثر بالأدب الفرنسي، وكلّ من الطرفين يطبق مناهج مدرسته في ممارسته للنقد.

ويرى "لويس عوض "أنّ الأسس النظرية والعملية للنقد الأدبي بدأت تأخذ شكلا جديا في العقد الثالث.

أما في العقد الرابع فظهرت ظاهرة جديدة تمثّلت في ترجمة أعمال بعض الأساتذة مثل:"محمد عوض محمد لكتاب"أبركرمبي" Abercrombie"مبادئ النّقد الأدبي"، وكتاب "إبراهيمالمصري" "الأدب الحي"، وكان يكتب عن الأدب الفرنسي[2]. وبحسب المرجع الثقافي صار للنقد اتّجاهان تجمع بينهما الرومنتيكية(جماعة الديوان وجماعة أبولو).

وفي الأربعينات ظهرت جهود "محمد مندور" وبه أو بها بدأت محاولات مهمة للغاية في قراءة وجوه التّماثل بين مدارس النقد الأوربي والتراث النقدي العربي الكلاسيكي، التي جاءت في كتاب"النقد المنهجي عند العرب"،وفيه محاولة للتّقريب بين النقد العربي القديم وبين ما درسه في السربون في محاولة منه "أن يجد بين النّقاد العرب القدامى مدارس في النقد لها قواعد نظرية شبيهة لما نجده في أوربا"[3].

♣ . النقاد المشاركون هم: عوض(لويس)، سامية أحمد، مجدي وهبة، عصفور(جابر)،، وإسماعيل عز الدين (منشط النّدوة)، ومشارك فيها

[1]. إسماعيل(عز الدين) ندوة عن اتّجاهات النقد الأدبي، فصول، مناهج النقد الأدبي المعاصر، المصدر السابق، ص202

[2] . المصدر نفسه، ص 202

[3]. المصدر نفسه، ص206

غير أنّ محاولته توقفت، وهذا ما جعل" لويس عوض" يقول: "هذا الكتاب خطير حقا، ولكنّه بلا ذرية"[1]، واعتبر ذلك أكبر تطوّر حدث في تاريخ النقد، وضع الأسس في العشرينات والثلاثينات وإلى حد ما في الأربعينات وسمى تلك الفترة بالحقبة الثورية، وفيها ظهرت عدة اتّجاهات: الاتّجاه البلاغي الذي احتفظ باستمراره(وسماه في موضع آخر بالشكلي)♣.

والاتّجاه البلاغي في التّراث الذي لم يكن شكليا، ولكن لويس عوض قرنه بتجربة "صلاح فضل" في دراسته لشعر "أملدنقل" التي وصفها بالنقد الشكلي.

وإلى جانب هذا الاتّجاه ظهرت مدرسه "محمود أمين العالم، ومدرسة عبد العظيم أنيس" التي تبنت دعوة الأدب للمجتمع وللتغيير الاجتماعي، و المدرسة التاريخية في النّقد التي تبناها "لويس عوض" وقال عنها: "وهناك المدرسة التاريخية التي تبنيتها وهي مدرسة تفسيرية[2].

بالإضافة إلى مدرسة الفن للفن التي يمثّلها"رشاد رشدي"، ومن خلالها دعا للتأثرية[3]

غير أنّ هذه الاتّجاهات منسوبة إلى أشخاص بأعيانهم وهو تقسيم يتعارض مع ما سبق من نقد في العشرينيات والثلاثينيات والأربعينيات فكان هناك اتّجاهان غالبان رومنتي(جماعة الديوان)، واتّجاه طه حسين فهل الاتّجاهات . الأربعة الأخيرة . قضت على الاتّجاهين السابقين؟ غير أننا نجد جهد"طه حسين، والعقاد" استمرا إلى الستينات أو أنّ الاتّجاهات جميعا تعايشت على ما بينها من اختلاف.

ويظهر من كلام "لويس عوض" عدم تحمسه لها، وهي تعارض منهجه التاريخي التفسيري، وربطه التأثرية بـ "رشاد رشدي" فيه نظر، فقد كان مسبوقا بـ "يحي حقي" "الذي كان يدعو إلى

---

[1]. إسماعيل(عز الدين) ندوة عن اتّجاهات النقد الأدبي، فصول، مناهج النقد الأدبي المعاصر، المصدر السابق ، ص202

♣. ولعلّ النقد البلاغي عند العرب، قرنه عوض(لويس) بالمنهج الشكلي البنيوي، وذكر تجربة صلاح فضل في دراسته شعر أمل دنقل، وفيها درس البنية السطحية والبنية العميقة، ينظر إسماعيل(عز الدين) ندوة عن اتّجاهات النقد الأدبي، فصول، مناهج النقد الأدبي، المصدر السابق ، ص ص222 . 225

[2]. المصدر نفسه، ص 206

[3]. عوض(لويس)، ندوة عن اتّجاهات النقد الأدبي، فصول، مناهج النقد الأدبي المعاصر،1، ص 206

فكرة النقد التأثري"[1]، وينسب هذا الاتّجاه في الأصل إلى "أناتول فرانس"Anatol France الذي نشر حوارا بينه وبين "برونتيير"Brunetiére (صاحب نظرية منهجية النقد) في أوائل القرن، وتأثر به النقاد، وبلغ تأثيره "أن تكّونت في مصر جمعية أدبية باسمه، كان من أعضائها "حسن رشاد" و"محمد حسين هيكل" وغيرهما من الكتاب والصحفيين الذين كانوا ينهجون نهجه في النقد الانطباعي"[2].

إنّ التأثر بدأ مع أوائل القرن العشرين، ووجد من يتبناه ويعمل على نشره في الصحافة حتى صارت له الغلبة. يقول"عز الدين إسماعيل:" ولو جمعنا شواهد عملية ونظرية (عن هذا التأثر) لوجدنا أنّ أغلب النقد التّأثري يوشك أن يكون السّمة الأغلب على مستوى الممارسة الحقيقية، ويكاد يبسط جناحيه على المستوى الصحفي"[3].

وصارت التأثرية اتّجاها واضح المعالم له أنصاره في أكثر الصحف، وحتى في الجامعات واستدعى تطورها تأسيس جمعية لها يرئسها "رشاد رشدي"

والمدرسة التأثرية ظهرت قبل رشاد رشدي فهو أحد تلامذتها، وليس رائدها ولعلّها تطوّرت على يديه، واشتدّ عودها، وكثر تلامذته حتى أزعج تطوّرها وانتشارها بعض النقاد♣.

ويذكر"عز الدين إسماعيل" هيمنة النقد الانطباعي بإفراده جناحيه على الساحة النقدية، ويتساءل عن السّر "في اجتذابه عددا من كبار الأدباء والكتاب ليس في الأدب العربي الحديث فحسب ولكن في الآداب الغربية، وما يزال هناك من يدعو إليه ويتمسّك به"[4]، وهذا

---

[1] . إسماعيل(عز الدين) ندوة عن اتّجاهات النقد الأدبي، فصول مناهج النقد الأدبي المعاصر، المصدر السابق،ص206

[2]. المصدر نفسه ، ص206

[3] . المصدر نفسه ، ص 206

♣ . يذكر عوض(لويس): أنّ مندور زاره في الأهرام وهو بادي الانزعاج، وطلب منه الانضمام إلى الجمعية التي كونها للرّد على هذه المدرسة التي ظاهرت فكرة الانطباعية وهاجمت المنهجية، ينظر عوض(لويس)، ندوة اتّجاهات النقد الأدبي، مجلة فصول، مناهج النقد الأدبي المعاصر، المصدر السابق، ص206

[4]. إسماعيل(عز الدين) ندوة عن اتّجاهات النقد الأدبي، فصول، مناهج النقد الأدبي المعاصر، المصدر السابق، ص206

يعني غلبته على النقد عامة والنقد الصحفي خاصة، فـ "لويس عوض" يرى "أنّ أغلب النقد الصحفي تأثري"[1].

وهذا السّر هو الّذي ينبغي أن يفهمه خصوم هذا الاتّجاه، فقد يكون منتشرا بينهم ومكوّنا من مكوّنات نظرتهم إلى الأدب، وترى "سامية أحمد" أنّه إذا كان هذا النص(تقصد النّص النّقدي) يطرح بعض الأفكار حتى لو كانت انطباعية، ولكن في إطار منهجي فإنّ المتلقي يستفيد، وهذه الفكرة تتوافق مع ما قاله "لويس عوض": "يكاد يشمل كلّ فروع النّقد إنّ هذه المدرسة قائمة على المستوى الصحفي"[2]، وينتهي الكاتب إلى ما انتهى إليه "عز الدين إسماعيل" غير أنّ "مجدي وهبة" ينتهي إلى النّهاية نفسها، ولكنّه يوسع مساحة النقد لتشمل الجامعة، ويعتبر ما تنتجه الجامعة من نقد اتّجاها خامسا يقول:"كان مفهوم النّقد قريبا جدا من المعالجة الصحفية السريعة، ثمّ انتقل النقد كمفهوم إلى الجامعات، فأخذ يتغيّر من إبداء حكم على حدث إلى التّعرض لفلسفات أعرض من مجرد إبداء الحكم ..."[3].

ومعنى هذا أنّ النّقد بدخوله الجامعة تسلّح بثقافة غربية فيها فلسفات وتراث نقدي حمى نفسه من طغيان التأثرية عليه وتسطيح الثقافة، ولهذا يمكن أن يعدّ اتّجاها خامسا (بتحفظ)؛ لأنّه يمكن أن يحمل أمشاجا من النّقد قد يكون منها النقد الصحفي أو الانطباعي.

غير أنّه يتقدّم عن النقد خارج الجامعة بتحكمه في مناهج النّقد، والاتّكاء على الفلسفات النظرية ذات العلاقة به، ويتخفف إلى حد بعيد من الذاتية انتصارا للموضوعية، ولكن برغم هذا نجد "مندور ورشاد رشدي منتوجهما النقديجامعي،ولكنّهما مختلفان إلى حدّ التّناقض، وإشارة "لويس عوض" إلى انزعاج "مندور" من تحرّكات "رشاد رشدي" واضحة[4]، ومنهم من يقبل نقدا انطباعيا يكون نتيجة انطباع جيد ونتيجة قراءة النصوص.

---

[1] . إسماعيل(عز الدين) ندوة عن اتّجاهات النقد الأدبي، فصول، مناهج النقد الأدبي المعاصر، المصدر السابق ، ص207

[2]. عوض(لويس)، ندوة اتّجاهات النقد الأدبي، فصول، مناهج النقد الأدبي المعاصر، المصدر السابق، ص206

[3]. المصدر نفسه، ص205

[4]. عوض(لويس)، ندوة اتّجاهات النقد الأدبي، فصول، مناهج النقد الأدبي المعاصر، المصدر السابق، ص206

هذه القراءة تولّد في نفس الناقد الانطباعي قدرة على الحكم السليم، وعنده أنّ ناقدا مثقفا مثل" أناتول فرانس" Anatol France يمكن أن يركن إلى حكمه.[1]

وهناك اتّجاه سادس سماه"لويس عوض" محاولة جانبية لـ "محمد خلف الله" لقراءة نفسية أو توصيف الإبداع على أسس نفسية، ولكنّها بقيت جانبية لم تستطع أن تهز الصّرح العتيد"[2].

لكن ناقدا مثل "أحمد كمال زكي" يفرد لهذا الاتّجاه أو المحاولة الجانبية كما سماها حيّزا أطلق عليه الاتّجاه النّفسي إلى جانب الاتّجاهات النقدية الأخرى.

إنّ بداية هذا الاتّجاه كانت عام 1938 حين فتحت كلية الآداب تخصصا جديدا حول علاقة علم النّفس بالآداب، وكان الأستاذان "أحمد أمين ومحمدخلف الله أحمد" يتوليان تدريس هذه المادة، وفي العام الموالي نشر"أمين الخولي" في مجلة كلية الآداب بحثا بعنوان" البلاغة وعلم النّفس سنة 1939"[3]. ورأى ضرورة هذه المعرفة الإنسانية في فهم الأدب ونقده، كما رأى أنّ الأديب لا يحتاج عادة لكي يفهم الأدب إلى ما يحتشد إليه المحللون النّفسانيون، غير أن هذه البداية التى أشارإليها(لويس عوض وأحمد كمال زكي كانت مسبوقة بمحاولات جماعة الديوان "فعبد الرحمان شكري كتب مقالا عن ابن الرومي في ضوء علم النفس سنة 1914، والعقاد كتب عن ابن الرومى والمتنبي .وكذلك فعل طه حسين في دراسته لأبي العلاء المعري ودراسةالعقاد لابن الرومي أدت به إلى الاستعانة بنتائج التّحليل النّفسي على نطاق واسع فعدّ مؤسسا للاتّجاه النّفسي[4]

ونلاحظ أنّ نظرية التأثر جزء من سيكولوجية طبقها في دراسات هي نظرية الفحص الباطني، وهي تقوم أساسا على أنّ نتاج الأديب صورة لنفسه وتاريخ حياته الباطنية، وينحصر دور

---

[1] . إسماعيل(عز الدين) ندوة عن اتّجاهات النقد الأدبي، فصول، مناهج النقد الأدبي المعاصر، المصدر السابق ، 208

[2]. المصدر نفسه، ص204

[3]. إسماعيل(عز الدين)، التّفسير النفسي للأدب، دار المعارف، 1963، ص14

[4]. كمال زكي(أحمد)، النقد الأدبي الحديث أصوله واتّجاهاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972، ص174

الناقد في البحث عن الأديب داخل العمل الأدبي المنقود، فإذا تعذّر صعبت معرفته في غير هذا الأثر.[1]

أما"أحمد خلف الله أحمد" فقد تابع دراساته في جامعة الإسكندرية في العلاقة بين علم النّفس والأدب، وتكوّنت له في أثناء ذلك وجهة نظر شرحها في كتابه" من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده" ويجمع في الكتاب الخبرتين العلمية والعملية[2].

وكان للكتاب تأثير كبير في النّقاد الّذين ربطوا بين علم النّفس والأدب، وصار يُدرس كتابه في هذا الاتّجاه.وقد قال عنه "محمد النّويهي"عندما درس أبا نواس في ضوء منهج التّحليل النّفسي: "وهو من الكتب الهامة في ميدانه"[3].

وأما في كتابه "ثقافة الناقد الأدبي" فيحدّد المعرفة العلمية اللازمة للناقد كي يحسن فهم العمل الأدبي ويحكم عليه[4]، وهو يطلب هذه الثقافة الضرورية لمعرفة التجربة الأدبية، فالنّاقد غير المسلح بهذه المعرفة يصعب عليه أن يفسّر شذوذ أبي نواس وتفسير شخصيته من خلال ما تجلى في شعره.

أما كتابه عن شخصية "بشار بن برد" فلا يختلف في منهجه عن كتاب "العقاد" في دراسته لشخصية ابن الرومي.

ويأتي بعد ذلك "عبد الحميد يونس" و"رشدي صالح" و"نبيلة إبراهيم" و"فوزي العنتيل" استخدموا منهج التحليل النفسي اللاشعور الجمعي لتفسير ظواهر أدبية عرضت لهم في دراساتهم للخرافة أو الأسطورة أو الأغنية الشّعبية[5]، ولكن دون تبنيهم لهذا المنهج في كلّ دراساتهم.

---

[1]. كمال زكي(أحمد)، النقد الأدبي الحديث أصوله واتّجاهاته، ص174

[2]. إسماعيل(عز الدين)، التّفسير النفسي للأدب، المرجع السابق، ص14

[3] . أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث أصوله واتّجاهاته، المرجع السابق، ص186

[4]. إسماعيل(عز الدين)، التّفسير النفسي للأدب، المرجع السابق، ص 15

[5]. كمال زكي (أحمد)، النقد الأدبي الحديث أصوله واتّجاهاته، المرجع السابق، ص189

ويذكر"عز الدين إسماعيل" إقراره بتلمذته لـ "خلف الله"، ولكن هذه التلمذة لم تكن تقليدا فقد كتب ثلاثة كتب♣ قبل أن يكتب كتابه في "التّفسير النّفسي للأدب" الذي جمع فيه بين الفنان والفن ومتلقي الفن حتى تتكامل لديه أسباب العمل المنظم،[1]وبهذا الجمع غير مسبوق.

ولا شك أنّ هذا المنهج قد حقق كما يظهر بعض النّجاحات بخاصة في تفسير النّص الأدبي كما هو عند "العقاد أو النويهي أو عز الدين إسماعيل"

ويرى "عز الدين إسماعيل" صعوبة فهم هذا العمل أو ذاك دون الاعتماد على هذه الحقائق أو تلك من حقائق علم النّفس التّحليلي[2].

ويؤكد "أحمد كمال زكي" "أنّ الاتّجاه النّفسي كان أبرع الاتّجاهات النّقدية عندنا"[3]

وقد عرضت للاتّجاه النفسي أكثر من غيره ذلك على أنّه اتّجاه من الاتّجاهات وليس محاولة فقط كما قال "لويس عوض" في الندوة، و يضاف إلى هذا الاتّجاه جهود " نجم خريستو و جورج طرابيشي".الذي واصل جهد عز الدين إسماعيل في مجال تطبيق علم النفس على النثر، فاهتم بالرواية ودرسها في عدة كتب منها "ذكورة وأنوثة" "رمزية المرأة" و"عقدة أوديب" وغيرها

♣. كتبه : الأدب وفنونه عام 1955، الأسس الجمالية في النقد العربي عام 1959، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر عام 1962

[1]. كمال زكي(أحمد) ، النقد الأدبي الحديث أصوله واتّجاهاته، المرجع السابق، ص191

[2]. إسماعيل(عز الدين)، التّفسير النفسي للأدب، المرجع السابق، ص16

[3] . المرجع نفسه، ص195

2. النقد العربي وعلاقته بالفكر الغربي:

يرى "عز الدين إسماعيل" أنّ النّاقد العربي يجد صعوبة في تطبيق المناهج الغربية؛ لأنّه ورثها جاهزة وخاصة للّذي لا يتعامل معها في لغاتها ثمّ صعوبة ترجمة المصطلحات في ظل التطوّر العلمي وتسارعه، بحيث يصعب متابعته والاستفادة الحقة منه، ويضاف إلى هذا أنّ تطبيق المنهج عند بعض النقاد هدف على حين أنّ فهم النّص بهذا المنهج وتقريبه إلى المتلقي هو الهدف[1]، وهذا يعني هضم المنهج حتى يستطيع الناقد أن يصدر عنه إصدارا حسنا في تطبيقه على أيّ نص من النّصوص وهذا ما يفسّر الارتباك الحاصل في عمليّة النّقد وصعوبة الفهم الذي شكا منه القراء وخاصة "نجيب محفوظ كما سبقت الإشارة.

ويضيف"عز الدين إسماعيل" صعوبة تتمثّل في عدم القدرة على استيعاب هذه المدارس (الغربية) التي نشأت في جو التّطوّر العلمي والتكنولوجي "هذه الصعوبة لا تنشأ بسبب غرابة المصطلح وصعوبة نقله، وهذا موجود بقدر ما تنشأ عن عدم التّهيؤ العلمي في حقل الدراسات الأدبية التي لم تتيسّر لها هذه النقلة بالقدر الكافي...[2]وعدم التهيؤ العلمي الذي يجعل "المنهجية العلمية الصارمة والدقيقة أساس التّناول النّقدي للعمل الأدبي، وهو ما يباعد بيننا وبين استيعاب هذه التيارات؛ لأنّنا نأخذها دون الأسس الفكرية والفلسفية ودون جذورها البعيدة..."[3]

وهذه المناهج التي كانت نتيجة تطوّر كبير وكانت إحدى ثماره أخذناها ولم نتهيأ لها؛ لأنّ التّطوّر الذي أنتجها لم نمر به، والمسافة التي قطعها ومسافة التهيؤ العلمي هما ما يخلقان مواقف متناقضة لدى المشتغلين بالنّقد العربي، فبعضهم يغرق فيها إغراقا، وبعضهم يتحفظ وهناك من يرفضها نهائيا ...وتنتهي في آخر الأمر إلى أن لا نكون على مستوى

---

[1]. إسماعيل(عز الدين) ندوة عن اتّجاهات النقد الأدبي، فصول، مناهج النقد الأدبي المعاصر المصدر السابق، ص214

[2]. المصدر نفسه، ص214

[3] . المصدر نفسه، ص215

الأداء الغربي، ولا نصل إلى تطوير ذاتي من داخلنا للاتّجاه الذي نرتضيه، ونقنع أنّه يعبّرعن تصوّرنا وأفكارنا[1].

ولكي نخرج من هذه الحلقة المفرغة، ونستفيد من دقة العلوم، وانضباط مصطلحاتها ما هو المطلوب إذاً ؟ ولا يتم ذلك إلاّ بالقدرة العالية على الفهم بالاقتراب الذي يجعلنا نفهمه ونصدر عنه بذات السوية؛ بحيث إذا اخترنا منهجا يكون فهمنا له، وللعوامل التي أسسته عميقا، وإذا طبقناه نحسن استخدامه ونجني من هذا الاستخدام نتائج لها عظيم النّفع في واقعنا ونحلّ مشكلات نعاني منها.

لكن إذا بقي الأمر على ما هو عليه فإنّنا نجد صعوبة في التّعامل مع المناهج وتوظيفها على النّصوص بل هناك صعوبات تواجه الناقد في عمليات الاختيار؛ لأنّه قد يكون ازدهار هذا التيار النقدي أو ذاك ازدهارا سطحيا ناشئا عن وعي غير حقيقي، أو قناعة حقيقية فتكون النتيجة هي تغريب النّص المدروس[2]بل إنّ بعض المناهج تكون قد ماتت في الغرب، ويفتح لها سوق نقدي عندنا فتشيع في الدراسات وتهتم بها الجامعات

وهذا ما أدى إلى شكوى المتلقي من صعوبة الفهم لنصوص النّقاد المحدثين الذين وظفوا مناهج حديثة لدراسة النّصوص الأدبية، ثمّ إنّ الدراسات لم تظفر بأسرار النّص واكتشافها وتذوقها.

والمطلوب في هذه الحالة هو تكييف المنهج الموظف وتطويعه بما يتلاءم مع نوع العمل الأدبي، ثم مزجه بما عندنا من مناهج قديمة وحديثة قد تثري المنهج الجديد كما حاول "محمد مندور" في النقد المنهجي بشرط أن لا يشوّه المنهج خلال عملية التكييف والتطويع وليس النقل أو التطبيق الحرفي[3] في ظل تطوير ذاتي من داخلنا للاتجاه الّذي نرتضيه كما قال

---

[1]. إسماعيل(عز الدين) ندوة عن اتّجاهات النقد الأدبي، فصول، مناهج النقد الأدبي المعاصر المصدر السابق، ص 215

[2] . ينظر عصفور (جابر)، ندوة عن اتّجاهات النقد الأدبي، فصول، مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص216

[3]. أحمد(سامية)، ندوة عن اتّجاهات النقد الأدبي، فصول، مناهج النقد الأدبي المعاصر، المصدر السابق، ص215

"عز الدين إسماعيل سابقا[1] وهو كما نرى يدخل في إطار مفهوم التكييف الذي تحدثت عنه "سامية أحمد"[2]

وإذا ما استقام الناقد في الساحة النقدية، وتوضّح منهجه واستقرّ هل يستمر على مستوى واحد أو يخضع للتغيرات صعودا ونزولا؟ وهنا يقع الاختلاف بين الناظرين إلى الناقد فمنهم من يرى أنّ خط مندور النقدي الذي بدأ في الأربعينات قد مسّه تغيّر كما ذهب إلى ذلك "لويس عوض"[3] والسبب هو التغير الذي حصل في المجتمع المصري في الخمسينات وسيادة الاشتراكية، ودفاع "مندور" عنها وعن المظلومين ثمّ ثقافة مندور الغربية فقال: "أعتقد أنّ مندور غيّر منهجه؛ لأنّه انتقل بطريقة محسوسة إلى مزيد من الإحساس بوطأة المجتمع على الإنتاج الفني"[4].

ويرى أنّه في الأربعينات عندما أنتج كتابه "النقد المنهجي عند العرب" كان حبيس التراث لكن بعد ذلك نمت اهتماماته الاجتماعية والسياسية إلى درجة كبيرة في ظل ثورة 1952 واستمر يتغيّر إلى وفاته[5]، ولكنّه لم يأت بما يثبت هذا التّغير في إنتاجه النقدي.

غير أنّ"مندور نفسه يقول: "إنّه خضع لتغير لغة التّفكير فصار تفكيره أكثر تحديدا ودقة، وهذا التغيير في اللغة غيّر منهج تفكيره، ولعلّ هذا يعود إلى ثقافته الفرنسية، وإلى المزاوجة بين دراسة القانون والأدب.[6]

وهذا كلّه جعلّه مشدودا إلى الثّقافة الغربية كما كانت تمثّلها السربون يقول: "منذ عودتي من أوروبا أخذت أفكّر في الطريقة التي نستطيع بها أن ندخل الأدب العربي المعاصر في تيار الآداب العالمية؛ وذلك من حيث موضوعاته ووسائله ومناهج دراسته على السواء"[1].

---

[1]. إسماعيل(عز الدين) ندوة عن اتّجاهات النقد الأدبي، فصول، مناهج النقد الأدبي المعاصر المصدر السابق، ص 215

[2]. أحمد(سامية)، ندوة عن اتّجاهات النقد الأدبي، فصول، مناهج النقد الأدبي المعاصر، المرجع السابق، ص 215

[3]. ينظر عوض (لويس)، ندوة عن اتّجاهات النقد الأدبي، مناهج النقد الأدبي المعاصر ، المصدر السابق، ص217

[4] . المصدر نفسه ، ص 217

[5]. المصدر نفسه، ص217

[6] . ينظر برادة(محمد)، مندورمحمد وتنظير النقد العربي، دار الآداب، بيروت، ط1، 1979، ص ص 44 . 45

والملاحظ أنّ التّغير حدث له وهو في باريس وفي الجو الفكري الذي يعيشه أساتذة السوربون وطلبتها الذي يتسم بالخروج من النظري إلى التّطبيقي، وهذا المنهج الذي كان سائدا في السوربون هو الذي استقرّ عليه رأيه كما قال[2]

فالتغير إذاً يحصل عن طريق التّكوين المعرفي وعن الظروف السياسية، فتكوينه في فرنسا واطّلاعه على مناهجها وطرق التّعامل مع الأفكار والنّصوص يجعله في حالة قلق فكري ومراجعة دائمة للمنهج والفكر.

ثمّ الظروف التي حدثت في محيطه الوطني، والتي أشار إليها "لويس عوض" سابقا ومنبينها ثورة 1952 ونهجها للاشتراكية♣ وهو تفسير يصعب قبولهفإن كان بعضهم يسير في خط "لويس عوض" ويجعل من "مندور" مثقفا عضويا بمفهوم"غرامشي"Gramsci[3] يعني يماشي الحركة الثورية ويقودها من موقعه، ولعلّ حركته في الوفد ورئاسة تحرير جريدته التي تحوّلت إلى منشور ثوري[4] كما يقول "مندور" نفسه"هي التي أدت إلى سجنه بتهمة أنّه كان همزة وصل بين الوفد والكومنترن كما نشرت أخبار اليوم التي كانت تدافع عن الملك وتخاصم حزب الوفد"[5].

وإذاً نقول: إنّه تغيّر، والتغيّر ذاتي وموضوعي، فأما الذاتي فزيادة علمه في تخصصه وانفعاله به فكريا (نقديا)، ثمّ تجلي ذلك في نصوصه النقدية وتحكمه في منهجه.

---

[1] . مندور(محمد)، الميزان الجديد، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، 1973، ص 4

[2] ـ مندور(محمد)، الميزان الجديد ، المرجع السابق، ص4

♣. خاصة بعد زيارته للاتحاد السوفياتي تلك الزيارة التي غيّرت فهمه للواقعية كما صرح، وكان ذلك عام 1956 . ينظر مندور(محمد)، الأدب ومذاهبه، دار نهضة مصر القاهرة، 1957، ص95

وأمكنه أن يتعرف على تطور الأدب وعلى مذهب الواقعية الاشتراكية، ويرى محمد برادة أنّ هذه الزيارة والحوار الذي دار بين مندور والروائي السوفياتي "سيمونوف" كان لهما تأثير في توجيهه خلال مرحلة النقد الإيديولوجي . ينظر برادة (محمد)، مندورمحمد وتنظير النقد العربي، المرجع السابق، ص ص210. 211

[3] . المرجع نفسه، ص 96

[4] . راغب(نبيل) ، عشرة أدباء يتحدثون ،ص195، نقلا عن برادة(محمد) مندورمحمد وتنظير النقد العربي، ص 101

[5] . برادة(محمد)، مندور(محمد) وتنظير النقد العربي، المرجع السابق، ص 211

وأما الموضوعي فهو التّغيّر الاجتماعي والسياسي الذي سبق علاقته بالوفد وانفعاله بالثورة في زيارته الاتّحاد السوفياتي التي غيّرت مفهومه للواقعية كما ذكر سابقا.

وهذه التّغيرات السطحية كما يقول "جابر عصفور" أكدت مبدأ الثبات في فكر مندور النقدي وهذا لارتباطه بمجموعة من القيّم الجمالية والمنهجية التي شكلت له نظاما ثابتا.[1]

ويذكر أيضا "أنّ تغيرات كثيرة جدا حصلت لـ "مندور من بداياته حتى نهاياته"[2]. وهذه التّغيرات بالنسبة إلى "جابر عصفور" سطحية؛ لأنّها لم تنقل "مندور" من اتّجاه فكري ينتج عن هذا النّقل أزمة، ومراجعة لكلّ فكره السابق إلى اتّجاه فكري آخر يتلمس فيه الجديد، ويطلع على النّقاد بغير ما كان يطلع عليهم به، ويعاني صعوبات اكتشاف الجديد.

فالتّغير الذي حصل لـ "مندور" تغيّر خادع للّذي لم يتابع مسيرته النقدية يقول:

"إنّ أول كتاب نشر لمندور هو "النقد المنهجي عند العرب" وهو رسالة الدكتوراه، وكتابه "في الميزان الجديد"♣ أما آخر مقال له فكان عن النقد الإيديولوجي، ويوجد بين البداية والنّهاية نظام واحد ظل "مندور" مستمرا فيه، هناك تغيّرات على مستوى السطح لكنّ النّظام يظل قائما"[3].وأما الذين عدوا مندور مثقفا عضويا فمراحل حياته لا تتوافق مع هذا

إنّ التّغيرات الّتي تحصل في المجتمع، أو في الفكر وخاصة عندما ارتفعت موجة الاشتراكية... اندمجت في هذا النّظام الذي انبنى عليه فكره النقدي دون أن يتغيّر النظام جذريا[4] .

وينتهي "جابر عصفور" إلى القول: ولم يكن من قبيل المصادفة أنّ الصفحات الأولى لأول كتاب له وهو "النقد المنهجي عند العرب" تبشر بـ "لانسون"،Lanson وفي مقاله الأخير يشرح "مندور" قوله:""والنقد الإيديولوجي على أساس من لانسونLansonوبين اللانسونية

---

[1] . ينظر عصفور (جابر)، ندوة عن اتّجاهات النقد الأدبي، فصول، مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 218

[2]. المصدر نفسه، ص218

♣. طبع هذا الكتاب عام 1944، ونوقشت رسالة الدكتوراه عام 1939

[3]. عصفور(جابر)، ندوة اتّجاهات النقد الأدبي، فصول، مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص218

[4] . المصدر نفسه، ، ص218

وبين النقد الإيديولوجي فارق"[1]، وهذا النظام يحدّ من قدرة "مندور" على التّطوّر والنّمو في مجال الفكر والنّقد، لكن هل هذا النّظام قدر على "مندور" وحده أو يخضع له غيره من النّقاد والمفكرين؟

وهذا يعني أنّ "مندور" بقي أسير الفكر الفرنسي ملخصا في "لانسونLanson" ومنهجه الذي أعجب به وشرحه، إذ أنّ هذا الفكر هو الّذي أمدّه بأدواته ومصطلحاته ومنهجيته لتقييم(؟) الآثار الأدبية وتوجيهها"[2].

ولا شك أنّ منهجيته عمودها الفقري يستمد لبناته من التّكوين المطبوع بالتّأثر اليوناني والفرنسي في إطار البرامج الدراسية لجامعة السوربون خلال فترة مابين الحربين ...وهذا ما جعل "مندور" يتعلّق تعلّقا كبيرا بالمبادئ والتعريفات النّقدية المستخلصة من الروائع الكلاسيكية التي رشحت عن الثقافة ذات النّزعة الإنسانية في الغرب[3].

ولعلّه من هذه الثقافة والتّكوين تسرّبت إليه الروح الأرسطية التي عثر عليها "برادة" في دراسة لـ "مندور" هي الأصول الدرامية في تطوّرها، ويعطي لهذه الأصول منطقية معيّنة تتمثل في مبدأ السببية . قانون السببية، وقانون التّناقض، وقانون الهوية.

ولذا يمكن القول "بأنّ المنهج الذي أراده "مندور" تاريخيا ومضادا للأرسطية لم ينج من تحايلات المنطق الصوري: ذلك أنّ حرص "مندور" على اللاّ تناقض ووحدوية السبب جعله يعرض عن أي طريقة للتّفكير صادرة عن استجلاء الالتباسات والمزاوجة بين المتناقضات[4].

---

[1] . عصفور(جابر)، ندوة اتّجاهات النقد الأدبي، فصول، مناهج النقد الأدبي المعاصر ، المصدر السابق،ص218

[2]. المصدر نفسه، ص 218

[3]. . المصدر نفسه ، ص255

4. ينظر المصدر السابق ، ص223

.

.

والخروج عن هذه المبادئ مقبول مادام لا يحطّم أسس التفكير التي أشار إليها "مندور"، أما إذا رفض الخضوع للقواعد الفنيّة العامة، فإنّه يخرجه من دائرة الفن كما فعل مع مسرح اللامعقول الذي يعده "ظاهرة شاذة، ويرجو أن يكون مرضا أو وباء عرضيا تتخلّص منه البشرية لتعود إلى العقل والفكر ثانيا".[1]

وهذا يحدّ من قابليته للجديد أو التّجديد؛ لأنّ التّجديد خروج عن سنن القديم والروح الأرسطية التي تسيطر على أفكار "مندور"، فترفض ما يخالفها ويخالف منهجها، ولعلّ هذه الروح تتلاقى مع فكرة النّظام الثابت التي قال بها "جابر عصفور"، والّذي امتدّ من أول كتاب" النقد المنهجي عند العرب" إلى آخر مقال له عن النّقد الإيديولوجي غير أنّه لم يشرح هذا النّظام الّذي يبقى مع الإنسان؛ إذ جعل هذا النّظام يسري على "يوسف عوض" ورأى أنّه منذ بدأ بأول كتاب" الأدب الانجليزي" حتى آخر مقالة كتبها في الأهرام، وفي نظر"جابر عصفور" فإن حياة "مجدي وهبة" العلمية تكشف عن وجود نظام يمثّل تصورات واتّجاهات نقدية، ويرجع هذه التّصوّرات والاتجاهات النقدية في النّهاية إلى مجموعة من المواقف المرتبطة بالنظرة إلى العالم وإلى الحياة[2].

وإذا كانت كلّ أفكار نقدية أو تصوّرات نقدية ترجع إلى النظرة إلى العالم، وإلى الحياة، فإنّ النّاس مشتركون فيها، وليس "مندور" بدعا في هذا إذا كان هذا النظام الثابت عند الباحثين مثل "لويس عوض" و"مجدي وهبة" وغيرهما، ثم لماذا لم يتغيّر وظل مستمرا في "مندور" و""عوض و"مجدي وهبة" مع ما يظهر من تغيّر ارتفاعا أو انخفاضا؟[3]، ولماذا لم يمس هذا التّغيّر النظام ليؤثر فيه إيجابا أو سلبا وسماه "جابر عصفور" نغمة موسيقية ثابتة أو لغة تكمن وراء التّجليات المتغيّرة؟[4]، وهل هذا النّظام هو قوة في الشخص المسكون به أو عجز؟ فإذا كان هذا النظام هو سيطرة منهج معيّن كسيطرة منهج "أرسطو" على "مندور" وعجزه عن

---

[1] . عصفور(جابر)، ندوة اتّجاهات النقد الأدبي، فصول، مناهج النقد الأدبي المعاصر ، المصدر السابق ، ص223

[2]. ينظر المصدر نفسه، ص218

[3] . ينظر المصدر نفسه ص 218

[4]. المصدر نفسه، ص 218

التّحرر منه، فهذا مسوّغ أو هو سيطرة قوية لهذا المنهج الّذي فرض نفسه عليه ممّا جعله يتبناه، ولم تأته أفكار أخرى تحلّ مكانه، وتشكّل منهجا جديدا ينسخ المنهج الأول، فيتحرّر بالمنهج الجديد من المنهج القديم، وإلى هنا يبقى المنهج محصورا في إطار النقد الأدبي.

ويمكن القول: إنّ النّدوة بعدد أفرادها المحدود حاولت أن ترصد مجموعة من الأفكار في الاتجاهات النقدية، وفي علاقتها بالغرب بدءا من العشرينات إلى الستينات من القرن الماضي، وحركة النّقد في هذه المراحل والاتّجاهات حصل فيها تغيّر ونمو، نذكر مثلا التّطوّر الذي حصل في التّفسير النّفسي للأدب بين "العقاد" و"عز الدين إسماعيل" واستيعاب الاتّجاهات النقدية الغربية والسعي . قدر الإمكان . إلى تطبيقها في النّقد العربي كما حاول "مندور" أو "لويس عوض" أو غيرهما، وتتأثر العلاقة بالمصدر قوة واستيعابا أو قصورا أو عجزا.

وهذه الندوة التي عرضنا أهم الأفكار التي وردت فيها هي أقرب إلى التمهيد للمناهج النقدية التي عرضت لها فصول في عددين من أعدادها♣

إنّ ما أثارته ندوة فصول المخصصة لاتجاهات النقد الأدبي قضية اتّجاه النقد التّأثري، وكيف أنّه يمكن الركون إلى حكمه إذ كان من يستظل به مثل "أناتول فرانس"Anatol France كما قال "لويس عوض" سابقا[1]

أماالاتّجاه الآخر فيبدأ بالانطباع ثمّ يبتعد عنه، ويتم ذلك بالاهتداء بنظريات أدبية منهجية عامة، ثمّ العودة إلى النّص ومزج الانطباع بهذا الاهتداء.[2]

فالنقد بهذا المعنى يكون وليد عمليتين: الأولى الاتّصال بالنّص، والثانية العودة إليه بعد انقطاع قد يطول وقد يقصر، يتحرر فيه الناقد من سيطرة الذات، وبالعودة يكون مسلحا بالجانب النظري: المنهج والنظرية النّقدية، وهنا يتحصّن الناقد من الجانب التّأثري والجانب

♣. هما العددان المخصصان لمناهج النقد الأدبي المعاصر، فصول مج1، ع2، يناير 1981، مج 1، ع3، أبريل 1981

[1]. عوض(لويس)، ندوة اتّجاهات النقد الأدبي، فصول، مناهج النقد الأدبي المعاصر، المصدر السابق، ص 208

[2]. مجدي وهبة، ندوة اتّجاهات النقد الأدبي، فصول، مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 208

المعياري، فلا يسقط أفكارا نظرية على النّص، وباستخدامه هذه المعيارية يخرج من النّص؛ لأنّ للنّص منطقه الخاص وعلاقاته الثابتة التي يتشكل بها بناؤه.

والاكتفاء بالنّص دون التّسلح بالجانب النّظري يترك الناقد عرضة للانطباع غير المحمي وغير المؤسس.

3. نقد الشعر ومناهجه عند الغربيين:

تعرّض "عز الدين إسماعيل" لمناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية عند الغربيين، والمعيار* في النقد هو الذي يجعله الناقد مثلا أعلى يحتكم إليه في كلّ ما يتناوله من نصوص، فإذا كان هذا المعيار متّصلا بالنّص فهو معيار جمالي وإن كان من خارج النص من الحياة والأعراف والتقاليد العامة فهو عكس ذلك.

وقد يجمع الناقد بين المعيارية والأخلاقية والجمالية والعرفية، وإذا حكّمت هذه المعايير، فإنّه يفرض على النّص أن يستجيب لها.

والاستجابة لتلك المعايير تكون بالانفتاح على الأخلاق أو على النفع، ولكنّ النص بهذا يفقد أدبيّته أو بعضها؛ ولهذا ضرب "عز الدين إسماعيل"مثلابأرسطوفانAristophaneفي "الضفادع" حين فتح النّص على النقائص والعيوب، وكان الهدف من النص هو معالجة هذه العيوب (و حمّل الكوميديا هذه الوظيفة)[1]، وكان الهدف من النص هو معالجة هذه العيوب وليس بناء النص الذي تكون الهيمنة فيه للوظيفة الأدبية، ويصبح النص غاية في ذاته.

ومن هنا "كان رفض "أفلاطون"Plato للشعر؛ لأنّه لم يجد فيه نفعا لأهل الجمهورية، بل رآه علىالعكس ضارا* بهم"[2].

أما "أرسطو" فقد رأى فيه نفعا، وجاء بفكرة التّطهير التي استقاها من الطب الذي يثير عواطف المتفرج، ويساعده على إقامة التّوازن في انفعالاته، كما أنّ "هوراس"Horace جعل للشعر وظيفة اجتماعية أخلاقية[1].

---

*. المعيار في الأخلاق هو النموذج المثالي التي تقاس به معاني الخير، وفي علم الجمال هو مقياس الحكم على الإمتاع الفني، صليبا(جميل)، المعجم الفلسفي دار الكتاب اللبناني، دار الكتاب المصري، ج 2، 1979، مادة عيار، 400

[1] . إسماعيل(عز الدين)، مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية، فصول، مج1، ع2، يناير 1981، ص16

* . بعض الباحثين لا يرى أنّ أفلاطون ذهب هذا المذهب، ينظر هوراس، فن الشعر ، تر عوض(لويس)، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر 1970، ص57

[2] . إسماعيل(عز الدين)،مناهج مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية، فصول المصدر السابق، ص16

و"أفلاطونPlato وأرسطو Aristote وأرسطوفانAristophane وهوراسHorace "كلّهم يحتكمون في الفن إلى معيار معيّن إذا وافقه الشعر فهو حسن وإن خلفه رُفض وعيب.

ويرى "عز الدين إسماعيل" "أن هذه المعيارية لا تختلف عن معيارية النّقد العربي القديم الذي يتّخذ من الأعراف والتّقاليد الفنية أسسا للحكم النقدي على النص الأدبي"[2]، وبهذا يعرض النّص الجديد على نصوص قديمة، أو على مذهب الأوائل وهو الطبع أو عمود الشعر[3]، فما كان شبيها أو يتقاطع معها فهو مقبول، وما كان مخالفا فهو مرفوض أو غير مرحب به، ويقاس الجديد على القديم فما وافقه فهو شعر، وما خالفه فإنّه شعر لكنّه أقل فائدة، وقد بقي المعيار الأخلاقي الديني الذي تأسس في العصر الإسلامي أساسا لتقويم الشعر في النقد[4].

إن عمود الشعر أو الالتزام به جاء بناء على مراعاة التلقي لنوع من القوانين الخاصة بالرغم من وجود نوع من الحرية يجعل الشاعر يقول قصيدته، وكأنّه يتمتع بالحرية كاملة، وبرغم ذلك لا يخلو الأمر من مراعاة هذه القواعد ليكون المحدث في مستوى هذا الحوار.

غير أنّ الأمر يصل عند "ماتيو ارنولد"Matthew Arnold وهو يبحث عن الفائدة التي تجنى من هذا الشعر الجيّد أو شعر الأوائل إلى القول:"في الشعور الواضح والاستمتاع العميق بما هو ممتاز وكلاسيكي في الشعر"[5] ، وهذا يعني أنّ الشعر القديم له هذه الميزة التي قد لا توجد في الشعر الحديث(الاستمتاع العميق) بما هو ممتاز.فهل العتاقة هي التي تجعل هذا الشعر يحمل هذه المزية؟ ، وهل هي قاصرة عليه وحده؟

وفي خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر ازدهر النقد التقويمي، وبلغ فيه أمثال" توماس رايمر"، Thomas Reimerو"جون دنس" John Dennes و"صموئيل جونسون" Samuel

---

[1]. إسماعيل(عز الدين)،مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية، فصول المصدر السابق،، ص16

[2] . المصدر نفسه ، ص 17

[3]. ينظر محمد (عياد شكري) ، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، عالم المعرفة،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت 1977، ص 204

[4] . موهوب الصفار(ابتسام) و حلاوي(ناصر)، محاضرات في تاريخ النقد عند العرب، جهينة للنشر والتوزيع ، 2006، ص 87

[5]. إسماعيل(عز الدين) ندوة عن اتّجاهات النقد الأدبي، فصول المصدر السابق، ص17

Johnsonلذروة التقريرات التّعسفية التي يتضاءل أمامها ونترز Wenters"وأكبر ناقد تقويمي، متعسف شهده القرن التاسع عشر خلفا "لرايمر Reimer و جون دنس John Dennesوجونسن" Johnsonهو "ولترسفجلاندور W S Landor[1].

ومن الواضح أن "ايفور ونترز"Ivor Winters يجيء في سلسلة هؤلاء الرجال المذكورين، وكان آخر حلقة قويّة في سلسلة النقاد المعياريين ذوي النزعة الأخلاقية، وهو ينطلق من نظرة أساسية إلى الأدب ترى فيه نقدا أخلاقيا للحياة[2].

والنص على الأخلاق هو لب النقد عند "ونترز" Winters وربما كان مدينا بهذا إلى الإنسانيين وبخاصة "ايرفنج بابت"Irving Babbitt الذي يعترف بتأثره به[3]. وهو هنا يجعل الأخلاق مبدأ للفن لا يحيد عنه .

ويضيف أيضا "أن العملية الفنية عملية تقويم أخلاقي للتجربة الإنسانية

بواسطة (؟) تقنية تجعل من الممكن إجراء تقويم أدق من سواه"[4]، والكلام هنا عن الشّعر والشّاعر، ولعلّه يقصد أنّ الشعر أكثر قدرة على التقويم من سواه؛ أي أكثر قدرة من بقية الفنون و المعارف الأخرى كالفلسفة وغيرها من العلوم العقلية.

وهكذا تصبح الأخلاق هي القيمة الأساسية للفن بغيرها يخرج الفن (الشعر) عن وظيفته ويتضح ذلك في كتابيه :الأول "البدائية والانحطاط، وتعرّض فيه لدراسة القيمة الأخلاقية في الأشكال الأدبية، والثاني "لعنة مول" ودرس فيه القيمة الخلقية عند الأدباء أنفسهم.[5]وهذا يعني يعني أنّ الأشكال الأدبية تحمل قيّما أخلاقية، كما أنّ الأديب نفسه يحمل هذه القيم الأخلاقية نفسها، وإلا لما خصص لكل منهما كتابا، وهكذا يحكّم الأخلاق في الأدب والأديب.

---

[1] . هايمن (ستانلي) ، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، تر إحسان عباس ومحمد يوسف نجم ، دار الثقافة بيروت، ج1، 1958، ص112 . 113

[2] . إسماعيل(عز الدين)، مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية، فصول، المصدر السابق، ص17

[3] . هايمن(ستانلي)، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، المرجع السابق، ص120

[4] . المرجع نفسه، ص100

[5] . المرجع نفسه ،ص101

ويرى "ونترز" Winters "أنّ كلّ أدب لا بد أن يتردى في إحدى هاتين الهوتين "السآمة" أو "الفوضى" إذا لم يكن مؤسسا على الأخلاق، والنص على الأخلاق هو لب النقد"[1]

ولا بدّ للنقد أن يخضع أيضا لمبدأ الأخلاق، فهو يدرس النّص، ويدرس كاتب النّص، يقول: "إنّ الفن أخلاقي، ولابدّ أن يكون النقد مثله ضرورة[2].

ومن هذا الرأي عن الطبيعة الأخلاقية للفن والنقد يفهم ضمنا أنّ النّاقد مفروض عليه أن يصحح الرأي التقليدي مادام يعتقد أنّه خطأ[3]، والصحيح عنده هنا فكرة سائدة تتعلق بموضوع نقدي معيّن يثير الرأي النقدي، ويصححه حتى ولو جلبت له متاعب كما حصل مع "امرسون" Emersonالذي كان في مرتبة ثانية و"جونز فري" في مرتبة أولى في التطبيق النقدي في كلّ شيء[4].

وهو يتشبث بالمبدأ الأخلاقي لا يحيد عنه، أما ماذا يعني بقوله: أخلاقي على وجه الدقة فأمر بعيد التّعقيد والتّناقض[5] على كثرة جريان هذا المصطلح على كلامه، وإذا كان هذا المصطلح بهذا الغموض فكيف يكون معيارا للشعر ويبني نقده؟.

وإذاً فالأدب له رسالة يؤديها، وهي تقويم الحياة، وهو بهذا يرتبط بالأخلاق والحكمة؛ أي أن تسير الحياة في حدود العقل ومتطلباته وشروطه.

وإذا كان الفن مرتبطا بالأخلاق، فلا بد أن يكون النقد مثله أخلاقيا كما ذكر سابقا[6]، وهو هنا هنا يجمع بين الشعر والنقد بوساطة الأخلاق، ويرى ثانية "أنّ العملية الفنية عملية تقويم أخلاقي للتجربة الإنسانية بواسطة(؟) تقنية تجعل من الممكن إجراء تقويم أدق من سواه"[7].

---

[1]. هايمن(ستانلي)، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، المرجع السابق ، ص120

[2]. ينظر المرجع نفسه، ص100

[3]. ينظر المرجع نفسه، ص1100

[4] . ينظر المرجع نفسه، ص100

[5] . المرجع نفسه، ص100

[6] . المرجع نفسه ، ص100

[7]. المرجع نفسه ، ص 101

وهكذا تصبح الأخلاق هي القيمة الأساسية للفن، كما أنّ الأديب نفسه يحمل هذه القيمة، والنقد يهتم بالشكل ومنتج الشكل فهو أولى بحمل هذه القيمة.

غير أنّ هذا المعيار الأخلاقي لا يكتفي بالسلوك الفردي بل يتجاوزه إلى الموقف الاجتماعي الوجودي، وهذا التّوسيع يقرّبه ممّا كان يؤمن به "جون دنس" JohnDennesوهو أنّ الغاية الكبرى من الشعر هي إصلاح العقل البشري.[1]

وفي خط موازٍ لهذا الاتّجاه المعياري بشقيه الجمالي والأخلاقي "كان هناك اتّجاه آخر يتحرّك نحو الدراسة العلمية للظاهرة الأدبية، ويحاول أن يشرحها في إطار معطيات العلوم الإنسانية ومصطلحاتها[2].

وبدأ يتوضح هذا الاتّجاه ويتوسع من خلال ما كتب "هردر"Herder وما كتبت "مدام ديستال"Madame destaélالأدب وعلاقته بالمؤسسات الاجتماعية"1800، وهو الذي سن الطريق "لتين" ليكتب كتابا عن تاريخ الأدب الانجليزي في إطار ثلاثيته البيئة والجنس والعصر، ثم "سان بيف"Saint-Biff واعتناؤه المفرط بسير الأدباء[3].

وإذا كان "ونترز" Winters قريبا من أصحاب النزعة الإنسانية الجديدة الذين يمثلون المنحى الأخلاقي الذي يتشبّث بالمأثور الكلاسيكي ضد النزعة الرومانتيكية، فإنّ "ارفنجبابيت"IrvingPapeet يهاجم الرومانتيكية، ويهاجم الحداثة معا؛ لأنّهما تخالفان قانون القياس الذي هو تاريخيا ونفسيا مركز الحركات الإنسانية، فالميل إلى الحداثة عندهم ابتعاد عن قانون القياس، وهذا خروج عن القواعد والدخول إلى عالم الفوضى.

والجانب العاطفي كما يمثله "روسو" في الرومنتيكية يسيء إلى الاتّزان والحشمة[i]، وهنا نجد أن كلا من الرومنتيكية والحداثة خروج عن القياس والاتزان، ولهذا ترفضان عند جماعة النزعة الإنسانية و"ونترز"Winters القريب منها.

---

[1] . ينظر إسماعيل(عزا لدين) ، مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية، فصول، المصدر السابق ، ص17

[2]. المصدر نفسه، ص17

[3]. ينظر المصدر نفسه، ص17

والهرب هنا لا يكون إلاّ إلى الكلاسيكية التي تخضع للقياس، أو اكتشاف أقيسة جديدة والبناء عليها، ولعلّ محاولة "فورستر"Forrester مشتقة من جهد "ونترز" Wintersالأخلاقي وعنوانها"الحكم الجمالي والحكم الأخلاقي" ويقرّ فيها أنّ النّقاد الجماليين ربّما يكونون على حق بأنّ "الاستمتاع هو المحك الرئيسي في الفن، ولكن النّاقد الإنساني يضيف إلى هذا قوله "إنّ الاستمتاع يأتي من الحكمة المعبّر عنها مثلما يأتي من التّعبير عن تلك الحكمة"[1]، وبذلك يجمعون بين المتعة والفائدة.

وإذاً فالحكمة والتّعبير يتجادلان ويتجاذبان، ويصعب فصل أحدهما عن الآخر، فكلاهما ممتع أو فيه إمتاع، والحكمة أو القيمة الأخلاقية هي التي يدافع عنها الإنسانيون بوصفها المضمون الذي ينبغي للأدب أن يتحراه ويعبّر عنه[2]، وأي اتّجاه يمس هذه العلاقة بين التّعبير والحكمة، أو مضمون العمل الأدبي يستبعد سواء كان رومنتيكية أو حداثة أو غيرهما معا.

ويرى"ستانليهايمن HaymanStanley"أنّ "ونترز"Winters إذا استراح قليلا من مسؤوليات التّقويم الأخلاقي وجدنا فيه دارسا مدهشا، رحيب الخيال سديد الأحكام"[3]؛ أي أنّ "ونترز"Winters لم يلتزم دائما هذا المبدأ الأخلاقي، وأنّه إذا تحرّر منه دخل المجال الإبداعي، والالتزام بالمبدأ الأخلاقي أضعف موقفه النقدي، والخروج من المعيارية هو الذي حسّنه أو أنّ هذا الموقف هو خاتمة حياته في النقد المعياري.

والتّطور العلمي الذي حدث في القرن التاسع عشر أثار كثيرا من الشكوك لدى بعض الكتاب حول إمكان أن يتحوّل النّقد إلى علم، حتى إنّ بعضهم هاجم هذا الاتّجاه و يتّضح ذلك في قول "أناتول فرانس"Anatol France" إنّ طريقة النّقد لابدّ نظريا من أن تشارك العلم ثبوته ما دامت ترتكز إلى العلم نفسه، ولكن الأمور في هذا الكون متشابكة تشابكا لا ينفصم،

---

[1]. فان اوكونور(وليم)، النقد الأدبي، ترج صلاح أحمد إبراهيم ، دار صادر بيروت، 1960، نقلا عن اسماعيل(عز الدين)، مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية، فصول، المصدر السابق، ص 17

[2]. ينظر إسماعيل(عز الدين)، مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية، فصول، المصدر السابق، ص17

[3] . هايمن(ستانلي)، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، المرجع السابق، ص 106

وحلقات متسلسلة في أي موضع منها اختبرته مختلفة متراكبة ... ولا يستطيع أحد أن يتنبأ . مهما يطل . بحلول زمان يصبح للنقد فيه العلم اليقيني"[1]

وهذا يعني "أن يصبح للنقد ثبوت العلم، والزمن الذي يتحقق فيه ذلك لا يمكن أن يتنبأ به أحد في نظر "سانت بيف"[2] و"أناتول فرانس"وسانت بيف كلاهما انطباعي يرى أنّ النقد بعيد عن العلم حتى في المستقبل.

وبعضهم توزعته الاتّجاهات فـ "جون مدنتون"JohnMadenton يرى في كتابه"مشكلة الأسلوب ذلك الحلم الخائب" بأن "يتحوّل النقد إلى "دقة العلم وثبوته، وذلك الأمل الخادع بأن تصبح لغته مصطلحا ثابتا لا يتغيّر، " ونراه يقترح في إطار هذا الاتّجاه نقدا علميا، بل يقترح إيجاد التاريخ الاقتصادي للأدب الانجليزي"[3].

أما"آلانتيت" Allen tateفيهاجم في كتابه "العقل والجنون"العلوم الاجتماعية ويصفها بأنّها خطر أساسي على النّقد الحديث، ويقوم بذات الفعل "جون كرو رانسون" John crow ransonالذي هاجم استعمال العلم في النقد، كما هاجم العلوم الاجتماعية كالأنثروبولوجيا [4]، ويمثل هذا الاتّجاه كلّ من "ماكس ايستمان" Max Eastmanحين نشر بيانا في كتابه "العقل الأدبي" يدعو إلى دائرة من دوائر العلم ستتخذ من العلم موضوعا لدراستها، و"كالفرتون Calvertonفي كتابه"أسس جديدة للنقد" دافع فيه عن نقد يوائم بين الفلسفة وعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا[5].

وهذا الكلام يعني أنّ النّقد يدخل تحت جناح العلم، ويصبح خاضعا لقوانين العلم وثبوته، بالإضافة إلى "هنري بير" Henry Bear في كتابه "الأدباء ونقادهم" يقول فيه أنّ الّذي يتّجه إلى العلم لم يجاوز بعد المرحلة البدائية، ويهاجم الأساليب الاجتماعية والنفسية التي يلجأ

---

[1] . ينظر إسماعيل(عز الدين)، مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية، فصول، المصدر السابق، ص 17

[2]. هايمن(ستانلي)، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، المرجع السابق، ص31

[3] . إسماعيل(عزا لدين) ، مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية، فصول، المصدر السابق ، ص 31

[4] . ينظر إسماعيل(عزا لدين) ، مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية، فصول، المصدر السابق ، ص32

[5] . المصدر نفسه، ص ص 31 . 32

إليها النقد، كما يهاجم النّقاد الّذين يحاولون أن يتجاوزوا تلك المرحلة البدائية مثل"ريتشاردز RichardsوإمبسونEmpson وبيرك Burke وبلاكمور Blackmur"[1].

لكن الواقع أنّ هذه المناهج التي تعلّقت بالعلوم للاستفادة منها قد صارت أمرا ضروريا، ويدخل منهج "ريتشاردز" Richards في هذا المقام، وهو منهج استقرائي يقوم على استخلاص فرضيات يمكن تطويرها إلى وسائل متضافرة في البحث يحق لها أن تدعى علما، وأنّ طريقته بعامة هي التّحليل والتّجريب لا التّقييم[2].

أما فيما يختص بإصدار الأحكام التقويمية فإنّه "لا ينكر أن يكون ذلك من (مهام) ؟ النقد، لكن لن يكون قبل القراءة الممعنة ... وحينئذ يكون تقدير قيمة العمل من باب تحصيل الحاصل" [3].

وبذلك يكون النقد الأدبي تأثر بالتّحليل والتجريب شأن العلوم الأخرى، وانتصارا للموضوعية يقول" اليوت" Eliot وهو لا يختلف عن "ريتشاردز" Richards "في القضايا ذات الأهمية الجليلة على الكاتب ألا يرهب ويصدر الأحكام على الأفضل والأسوأ، وعليه أن يوضّح لا غير، وسيصل القارئ إلى الحكم السليم بنفسه"[4]، وهو هنا لم يتدخل بذاته ليفسّر أو يوجه التزاما بالموضوعية

ولا شك أنّ عمله هذا لفت الأنظار إليه؛ "إذ عرف عنده أنّ ميدان البحث هو العمل الأدبي بوصفه كيانا موضوعيا قائما بذاته قابلا لأن يدرس على نحو ما تدرس الحقائق الموضوعية [5].

---

[1]ـ هايمن(ستانلي)، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، المرجع السابق ، ص33

[2]. المرجع نفسه ، ص152

[3] . إسماعيل(عز الدين)، مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية، فصول، المصدر السابق، ص 18

[4] . المصدر نفسه ، ص17

[5]. المصدر نفسه، ص18

وهو هنا يشعرنا بأنّه ألغى دور الناقد، أو كاد إذ حصره في التّعامل مع النص موضوعيا دون تدخل، وإنّما يوصل ما اكتشفه إلى القارئ بصورة أقرب إلى السلبية؛ أي يأخذ دور الوسيط بين النّص والقارئ .

ولكن هذه الصرامة الموضوعية في التّعامل مع النّص لم تستمر إذ أنّ النّقاد لم يتخلّصوا من دور الناقد ووظيفته الذاتية، فاختلطت النظرة الموضوعية بشيء من الانطباعية الذاتية و"هي نسبية بالضرورة؛ لأنّها تتخذ من الإنسان الفرد مقياسا للأشياء، وهي بذلك معيارية وان لم تكن غايتها إصدار الأحكام بالجودة أو الرداءة"[1].

ولعلّ السبب يعود إلى النقد، الذي وجه إلى هذا الاتّجاه المتشبث بالعلم وتطبيق مناهجه في النقد طلبا للموضوعية.

وهذا ما "جذب الأنظار إلى أنّ ميدان البحث هو العمل الأدبي نفسه بوصفه كيانا موضوعيا قائما بذاته ومكتفيا بوجوده"[2]، وهو هنا كأنّه في مخبر أي مادة البحث هي التي تحدّد له طريقة التّعامل معها. والاكتفاء بها وبجزئياتها هو الذي يساعد على الخروج بالحقيقة العلمية بما أتاحته له وسائل التّعامل معها، وهذا ما أدى إلى تطوير المناهج واكتشاف مناهج جديدة تلائم موضوع البحث، وتفيد من العلوم المتاحة كعلم النّفس، وعلم الاجتماع بفروعهما المختلفة، وعلم اللغة، وعلم الدلالة والأنثروبولوجيا والأنتلوجيا وغيرها[3].

ولا شك أنّ التّركيز على النّص والاقتصاد في الاستفادة من العلوم إلاّ ما له علاقة حميمة بالنّص قد دفع بالحركة النّقدية إلى التّطوّر والاستمرار إلى الأربعينات من القرن العشرين وقد ظهر خلال هذه الفترة نتاج فني بالغ الأهمية، وحقّق في جانبه التّطبيقي نتائج باهرة.

ومع ما حقق من نتائج، فإنّ هذا لم يحل دون ارتفاع بعض الأصوات تشكّك في جدوى هذا الاتّجاه متهمة إياه بالآلية والضعف والفقر، يقول "نورمان فورستر"Forster في كتابه

---

[1]. هايمن(ستانلي)، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، المرجع السابق ، ص18

[2] . المصدر نفسه ، ص18

[3]. إسماعيل(عزا لدين) ، مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية، فصول، المصدر السابق ، ص18

"الدارس الأمريكي" 1929 عن زملائه النقاد":" إنّهم سقطوا فرائس الاتّجاهات الميكانيكية السائدة في العصر ..."[1]

غير أنّ الصرامة في التزام الموضوعية بدأت تخف حدّتها إذ بقي النقاد يحتفظون بقدر من الانطباعية الذاتية كما سبقت الإشارة.

وبدأت الموضوعية الانطباعية في صراع، فقد برز التّعارض بينهما لدى عدد النقاد في تلك المرحلة، وإذا كانت الانطباعية نتيجة من نتائج الرومنسية، التي أفسحت المجال لذاتية المبدع، الذي يعبّر بحرية عن مشاعره تجاه الأشياء وانفعالاته بها، وشحن عمله الفني بهذه المشاعر والانفعالات التي تكشف عن نفسها من خلال اللغة، كان من الصعب على الناقد أن يصل إلى قرار حاسم بشأن هذه المادة الشعرية.[2]

وإذا كان النص منطويا على إمكانات لا حدود لها في الإثارة والفاعلية، يجعل الناقد يتأثر على نحو أو آخر، ومعيار نجاح العمل أو إخفاقه يتمثّل في مدى قدرته على إحداث إثارة في نفس الناقد[3].

أما النّص الرومنسي فحرّ التعبير، ويفرض على الناقد . في هذا المعنى . أن يكون في نقده رومنتيا؛ أي انطباعيا مادامت الانطباعية دافعا من دوافعه أو نتيجة من نتائجه.

وفي الرومنتية اعتقاد أنّ الأديب هو الذي يمنح الأشياء دلالتها ويكسبها المعنى، وإذا كان الأمر كذلك فهل للنقد الحق أن يدعي لنفسه هذا الادّعاء لإضفاء المعنى والقيمة على العمل الأدبي، أو أنّ المعنى كامن في النص، ودور الناقد الكشف عنه؟، بل قد يبلغ الزعم في إطار الفهم الرومنتي للقيمة أنّ المبدع يخلق النّص خلقا.

والمتأمل في موقف هذا الناقد يجد أنّه متأثر بمجموعة من المعايير، التي تتحكم في طريقة تلقيه، وتهيء نفسه لهذا النّشاط[4].

---

[1]. إسماعيل(عزا لدين) ، مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية، فصول، المصدر السابق ، ص 18

[2]. المصدر نفسه ، ص18

[3]. المصدر نفسه ، ص17

[4]. المصدر نفسه ، ص18

والعمل الفني ليس مثيرا حياديا، بل هو مثير منحاز إلى عالم بعينه من المشاعر والانفعالات والرؤى، عالم رومنتي، ومجرد انطلاق الناقد يعنى أنّه اطمأنّ إلى أنّ معاييره الخاصة تتحقق على نحو ضمني في العمل المنقود، وإلا ما سلم نفسه إليه وتهيأ لاستقبال الإثارة منه[1].و"معيار نجاح العمل أو إخفاقه يتمثل في مدى قدرته على إحداث إثارة في نفس الناقد، هذه الحالة المستثارة عندئذ كامنة أصلا في العمل نفسه أم أنّها شيء (يتخلق)؟ ابتداء في نفس الناقد"[2] والفاعلية التي يملكها النّص، وقوة التّأثير هما اللذان يفرضان على النّاقد مستوى من النظر إلى النّص مبني على مسؤولية دون أن يسلبا إرادته في النظر إلى النّص؛ لأنّ الناقد بهذه الإرادة المسؤولة، وبجهازه المعرفي يتيحان له أن يعيد إبداع النص الأدبي[3].

وإذ تساوت إرادة المبدع، وإرادة الناقد كانا في موضع أقرب إلى التّوازن بين حدود التأويل عند الناقد، وحدود الإبداع عند المبدع.

وهذا يعني أنّ النّص هو الّذي برمج الناقد وليس العكس، وإذا كان الأمر كذلك يصعب أن نسميه ناقدا انطباعيا؛ لأنّ ما قاله في النّص أعانه النّص على كشفه، واجتهد هو فقط في ربط العلاقات بين مكوّناته واستخلاص بنيته.

وإذا كان الناقد هو الذي فرض على النّص برمجة، وهو محمي بجهاز معرفي نقدي فيصعب أن نسميه أيضا ناقدا تأثيريا، وإنّما يصبح ناقدا معياريا.

إذاً فالناقد التأثري هو الذي يحكّم ذوقه في النّص، وجهازه المعرفي النّقدي، أو يغيب الذوق على الجهاز المعرفي النّقدي، والناقد الانطباعي لا يرغب في أكثر من أن يقول :"هكذا رأيت، وهكذا أحسست، وما أحسست به كاف عندي ومقنع لي وملب لمطلبي"[4] .

---

[1]. ينظر إسماعيل(عزا لدين) ، مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية، فصول، المصدر السابق ، ص 19

[2]. المصدر نفسه، ص 18

[3] . المصدر نفسه ، ص19

[4] . المصدر نفسه ، ص 19

وهو هنا يكتفي بذوقه، وفي الغالب يقنع نفسه فقط، أما إقناع الآخر فلا بدّ له من جهاز معرفي نقدي، فإذا وقف طموحه عند هذه المرحلة دون الكشف عن قيمة كلية ثابتة، فلا يمكنه أن يصل إلى ذلك لاستحالة كشفها في إطار الذاتية[1] أو الانطباعية.

وبرز تعارض بين الموضوعية والانطباعية، ولعلّ النّزعتين معا تجتمعان في ناقد واحد كما حصل لـ "وليم امبسون"William Empson[2].

والتفكير الموضوعي في العمل الأدبي يستبعد شخص منتج هذا العمل(السيرة الذاتية) من منظور العملية النّقدية".

ويترتب على هذا استبعاد فكرة التّعبير♣ في هذا العمل الأدبي عن شيء يقع خارجه، وحيث ينظر إلى العمل الأدبي بوصفه حدثا أو كتابا مكتفيا بذاته؛ أي مفصولا عن مؤلفه.

فإذا صار النّص أو العمل الأدبي كذلك أمكن أن يباشر الناقد مهمته، أو جانبا منها بالكشف

عن مكوّنات هذا العمل وطريقة عملها في هذا الكيان الموحّد.[3]

وإذا كان النص كيانا مستقلا قائما بذاته، فإنّ هذا الاستقلال له حدود؛ إذ إنه مرتبط بمحيطه الحاضر والماضي، ولا شك أن علاقته بالتراث علاقة كبيرة من خلال التناص معه، ولهذا لا يقرأ النص إلا في ضوئه، وخاصة الأعمال التي من جنسه "وذلك لتحديد ما استغل في صنع

---

[1] . ينظر إسماعيل(عزا لدين) ، مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية، فصول، المصدر السابق ، ص19

[2] . هايمن(ستانلي)، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ج2، المرجع السابق، ص113

♣ . نظرية التعبير ترى أنّ الأدب تعبير عن الذات؛ أي تعبير عن العواطف والمشاعر والأدب علم المشاعر والأحاسيس والقلب هو ضوء الحقيقة لا العقل أما مهمة الأدب ووظيفته فإنها تتمثل في إثارة الانفعالات والعواطف... وقد اهتمت بالأديب الشاعر أكثر من اهتمامها بالأسلوب أو الشكل ... ورأت بأنّ الأديب يعيد خلق الحياة من خلال رؤيته الخاصة " شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان ، ط1، 2005، ص ص 45 . 46 ، ونقول أيضا بالعلاقات الدمجية بين الخارج والداخل بحيث إنّ جميع القيم التي ألحقت بالخارج ردت إلى الداخل وأصبحت خصائص وقيما تقوم بها وعليها، ينظر نعيم اليافي، الشعر العربي الحديث، دراسة نظرية في تأصيل تياراته الفنية، منشورات وزارة الثقافة دمشق 1981، ص ص52 . 53

[3]. ينظر اسماعيل(عز الدين)، مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية، فصول، المصدر السابق، ص 19

هذا العمل أو ذاك من تقاليد هذا الجنس الأدبي من جهة، وللكشف عن العناصر الجديدة التي تميّز بها، والتي أضافها إلى تلك التقاليد من جهة أخرى"[1].

وهذا يعني أنّ النّص . بعمقه . يفرض على الناقد هذا الجهد الكبير ليضعه في موقعه من التّطوّر الأدبي، ويكتشف فيه العناصر التي لم يسبق أن جاءت في النّصوص السابقة، وتحسب له أو يكتشف خلوّه من هذه العناصر الجديدة، ويقرأ النّص وقد خلا من تلك العناصر، وبهذا يقرأ النّص في ضوء نصوص أخرى سبقته، وهي التي تحدّد أجديد هو أم أنّه تكرار لم يضف شيئا؛ أي أنّ قيمته تتحدّد بمقدار الإضافة ونوعيتها[2].

وهنا يقرأ النّص في إطار التراث الذي من جنسه أو من التراث عامة، وتتوضّح له العلاقات من داخل النص علاقات داخلية بين مكوّنات النّص فيما بينها، وعلاقات خارجية بين مكوّنات النص ومكوّنات نصوص أخرى، وأجناس أخرى خارج النص أو داخله (إذا عددنا أي إشارة، أو تناص إلى خارج النّص هي مكوّن من مكوّنات النّص الداخلية حتى وإن كانت إشارة إلى الخارج)؛ لأنّ النّص عالم قائم بذاته.

والناقد أيضا نقيس نقده لهذا النّص أو ذاك بالتراث النقدي في ميدانه لنكشف هل أضاف هو جديدا في قراءته لهذا النّص إلى النقد في عصره أولا، وإذا اتّخذ التراث معيارا ستتحدّد قيمة النّص المذكور إذا قورن بالتراث الذي قبله.

فالموازنة بين النص المسكون بالتراث والنص الآخر تكون باكتشاف تجاوره لا بمطابقته؛ أي أنّه يسجّل إضافة نوعية يتجاوز بها النّص التراثي في الجنس الذي كتب فيه، أو في الأجناس المجاورة.

يذكر"إليوت"Eliot أنّ العمل الأدبي حلقة في سلسلة من التراث، ولكن هذه الحلقة لا تمثل تكرارا للحلقات السابقة، وإلا فقدت هويتها، ومن ثمّ أهميتها وإنّما هي حوار مع كلّ ما سبقها

---

[1] . ينظر إسماعيل(عز الدين)، مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية، فصول، المصدر السابق، ص19

[2]. ينظر المصدر نفسه، ص19

فهي تأخذ منه ما يؤكد انتماءها إليه، ولكنّها تعطيه ما يؤكد تفرّده وتميّزها ، إنّها بمقدار ما ترتبط بالتقاليد تسهم في صنعها[1].

وهذا المعيار ليس المعيار التقليدي الذي يتّجه فيه النص إلى الماضي، والمهم عنده أن يشبه النص أيّ نص قديم، أو يقاربه بل هو علامة تجاوز، واتّجاهه لا يكون إلا إلى المستقبل[2]

وهذا الاتّجاه جاء إلى النقد من العلوم المجاورة كعلم النفس، غير أنّ للفن وسائله الخاصة، وبناءه الخاص، وعالمه الخاص، وهو يختلف عن العلم في الوسائل والأهداف، ولهذا فالقول "بأنّ العلم والفن تتحكم فيهما وحدة الموضوع، وأنّ موضوع الفن هو العالم بأسره قول خاطئ، إذ للفن موضوعه الخاص...هو الإنسان الاجتماعي بكل تعقيده الإنساني والاجتماعي"[3]

وإذاً فموضوع الأدب هو الإنسان الاجتماعي الذي يصلح أن يكون بطلا في الروايات ، ويتّصف بصفات معيّنة.

وتحليل هذا البناء ووصفه من أجل الكشف عن العلاقات التي تجمع بين عناصره هو الذي يجلو قيمة العمل الأدبي التي تكمن فيه، والكشف عن العلاقات التي تجمع عناصره أيضا هو كشف في الوقت نفسه عن القيم الجمالية[4].

وتحديد هذه القيم يكون من خلال علاقة الوعي الجمالي بالوعي الاجتماعي في الماركسية، وهذا يعني أنّ الماركسية تُسند إلى الوعي الدور الإدراكي المعرفي مميّزة بين صوّر هذا الوعي ووظائفها، فلكل صورة دور خاص من النشاط المحدود بالواقع؛ أي لها موضوعها الخاص، ووظيفتها الخاصة، ومحتواها الخاص، ومنهجها الخاص في التّفكير وصوَر التّعبير[5].

---

[1] . ينظر إسماعيل(عز الدين)، مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية، فصول، المصدر السابق، ص 19

[2]. ينظر المصدر نفسه ، ص 19 و للاستزادة ينظر يان موكاروفسكي، اللغة المعيارية واللغة الشعرية، تر ألفت كمال الروبي، فصول، مج5، ع1، 1984، ص38، كما حصل في النقد القديم عند ابن سلام وغيره

[3]. إسماعيل(عز الدين)، مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية، فصول، المصدر السابق، ص 19 . 20

[4]. المصدر نفسه، ص19

[5] . ينظر المصدر نفسه،ص19

والأديب وسيلته التّعبير (بالمعنى العام)، وهذا ما جعل بعضهم يقرّ بأنّ العلم والفن تتحكم فيهما وحدة الموضوع وهدف المعرفة، وأنّ موضوع الفن هو العالم بأسره، ولا شك أنّ هذا القول خاطئ كما قلنا ، فللفن موضوعه الخاص، وهو الإنسان الاجتماعي، بكل ما يتجمع لديه من ثروة في العلاقات، والعواطف ضمن وحدة تجمع بين الاجتماعي والشخصي في كلّ ما فيهما من جدل وغنى[1].

وإذا كان النّص غنيا فنيا، يفرض على النقد الانصراف عن مؤلف النّص إلى الحديث عن النّص، ويصبح النص شاغل النقد.

وهناك نشاط نقدي من خارج دائرة النقد الأدبي، يأتي من حقول معرفية وعلمية أخرى وجدت نفسها تخوض في الدراسات الأخرى من زاويتها، وهذه العلوم هي العلوم النفسية(السلوكية والجشتلطية والتّحليل النفسي)، والمشتغلين بعلم الجمال خصوصا علم الجمال الإمبريقي، فقد حاول هؤلاء تفسير الأعمال بمناهج بعيدة عن المعيارية[2]

والابتعاد عن المعيارية يعني الاقتراب من الموضوعية، ودرس النّص الأدبي في ظل استقلالية معيّنة يجعلان الناقد في موقف وسط بين نقد الأدب وبين الفلسفات والإيديولوجيات كالماركسية والظاهرية والوجودية التي لم تهمل . على خلاف أو تفاوت . دور الظروف الخاصة المصاحبة للعملية الإبداعية، ودور الذات الفردية أو الجماعية لسحب الأدب إلى ساحتها في تقرير خصائص العمل الأدبي و تحديد قيمة العمل الفني في علاقته بالإنسان.[3]

وهذا الاتجاه أعطى للعقل الدور الأكبر ووظفه في كلّ شيء، يقول "ميرلو بونتي"-Merleau Ponty إنّ العلم يعالج الأشياء ولكنّه يرفض السكنى فيها ... فعنده أنّ طراز الفهم الذي نجدّ في طلبه هو الذي يظل ملاصقا قدر الإمكان للشيء الذي نريد فهمه، وهذا يعني أنّ العقل له وظيفة إدراك كلّ شيء، مادام جزءا من هذا الوجود[4].

---

[1]. ينظر إسماعيل(عزا لدين) ، مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية، فصول، المصدر السابق ، ص 19

[2] . ينظر المصدر نفسه ، ص19

[3]. ينظر المصدر نفسه ، ص 19

[4]. المصدر نفسه ، ص19

فالعقل وسيلة فهم الأشياء، وبمجرد تحقيق ذلك ينتقل إلى غيرها كما قال "ميرلوبنتيMerleau-Ponty، ويرفض أن يسكن في الأشياء التي فهمها، وكما طبق ذلك على الأشياء طبقه على الأدب أو الفن عموما، وربّما هنا يلتقي مع فلسفة الجمال الماركسية التي تعطي للوعي الدور الإدراكي[1].

وعندما يصوّر فنان ما أو شاعر ما منظرا طبيعيا، فإنّ هدفه من ذلك التّصوير هو الكشف عن موقفه الخاص منه، والتّعبير عن حالاته الوجدانية التي يثيرها تمثله الجمالي، وبالمقدار الذي يعبّر عن ذاته في عمقها وخصوصيتها يجد المتلقي نفسه من خلال نجاحه في نقل مشاعره إلينا بصورة تعبيرية صادقة؛ أي يجعلها إنسانية[2].

وفي هذه الحالة يكون ناجحا، وإن لم تصل إلينا هذه الصورة التّعبيرية الإنسانية يكون قد أخفق في الوصول إلى المتلقي، وهو هدف الأدب في جوهره، وتصبح الأحاسيس والعواطف هي مشخصات المعرفة الخاصة في الفن عموما والشعر خصوصا بالقدر الذي يستفيد من الفلسفات والعلوم المختلفة بالقدر نفسه يبذل جهدا ليستقلّ عنها حتى يحتفظ بكيانه؛ لأنّ هذه الفلسفات تسعى إلى جذبه لساحتها.

غير أنّ هذه الفلسفات تجعل من وعي الإنسان الشرط الأساسي للمعرفة وللإدراك الجمالي بخاصة حيث يكتسب العمل الفني قيمته من خلال علاقته بهذا الوعي وليس خارجه[3].

وهذا الشرط نوع من المعيارية أن يقيّم (؟) الأدب من خارجه، ولهذا عارضته جذريا النّظريات المعاصرة التي يجمعها إطار الفكر البنيوي[4]؛ لأنّها تنظر إلى النّص الأدبي من داخله ومن خلال علاقاته الداخلية

---

[1]. أوجينودوناتو اللغة والنقد نقلا عن إسماعيل(عز الدين)، مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية، المصدر السابق، ص19

[2] . ينظر إسماعيل(عزا لدين) ، مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية، فصول، المصدر السابق ، ص 20

[3] . المصدر نفسه ، ص20

[4] . المصدر نفسه، ص20

وعلى مابيننظريات"شتراوس" الانثروبولوجية، وطروح "لاكان" Lacanالنّفسية التّحليلية من نقاط اتّفاق، فإنّ رفضهما الفكر الظاهري المتعاطف مع (أوهام الذاتية)، وتجريد الوجود من هذه الأوهام شرط لإقامة علاقته بنفسه لا بالإنسان (فكأنّ الوجود نفعي للإنسان في إطار هذا الفهم)، وفي الفن استبعدت القيمة النفعية، وتمّ التّركيز فقط على القيمة الجمالية.[1]

وتحديد القيمة الجمالية فيالنّص، والتّركيز عليها، يجعلان الفن أو الشّعر متحررا من كل نفعية، ولعلّ هذا كان ابتداء من الشكلية الروسية التي سعت إلى تحديد لغة الأدب ومعرفة سماتها الخاصة منطلقة من داخل العمل الأدبي نفسه،[2]فيكتسب العمل الأدبي قيمته الذاتية.

ولعلّ"موكاروفسكي" Mukarovskyحين يعرّف البنية الجمالية يدخل في هذا الباب، يقول في تعريفه للبنية الجمالية: "بأنّها جموع مركب من مكوّنات مترابطة، ومتحققة بصورة عملية، وجمالية في سلسلة متصاعدة ومعقدة يربط بينها على التوالي العنصر المهيمن على هذه المكونات، ثمّ يعرفها بشكل دقيق بأنّها نسق قائم على الوحدة الداخلية للكل من خلال العلاقات المتبادلة بين أجزائه، ولا يقوم هذا النسق على العلاقات المتوافقة فحسب، بل يقوم بالمثل على التناقضات والتّوتر والصراع[3]. وهكذا تتحدّد البنية من خلال علاقاتها التي قد تكون متوافقة، وقد تكون متناقضة، والمهم في الأمر أنّ النّص الأدبي بدأ يلتف حول نفسه ليكوّن شخصيته، وتمّ ذلك من خلال الشكلانيين الروس وحلقة براغ وغيرها.

وفي هذا الإطار، ومن خلال فلسفة الجمال الماركسية المعدلة بعض الشيء يثير الفكر النقدي القيمة الجمالية المطلقة بوصفها إحدى القيّم التي يطمح العمل الفني إلى تحقيقها، أو التي يرغب النّاس في أن يجدوها متحققة لهم، وهي بذلك قيمة قائمة خارج أي عمل فني

---

[1] إسماعيل(عزا لدين) ، مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية، فصول، المصدر السابق ، ص20

[2]. يان موكاروفسكي، اللغة المعيارية واللغة الشعرية تر الفت كمال الروبي، مجلة فصول، الأسلوبية، مج5، ع1، 1984، ص37

[3]. المصدر نفسه، ص78

وسابقة عليه، وهي بوصفها قيمة مطلقة، فإنّها لا تتحقق قط في عمل فني بل تظل هدفا تسعى إليه كلّ الأعمال الفنية، ومعيار هذه القيمة هو ذاتها؛ لأنّها هي المثال[1].

ويصعب على الفنانين والشعراء أن يصلوا إليها، وهي الفكرة التي تدفع الفنانين والشعراء إلى العمل، وبذل الجهد للظفر بهذا المستوى المثالي؛ أي أن يتجاوز المستوى العادي ليصل إلى مستوى لم يبلغه غيره.

وهذا يكوّن النظرية التقليدية؛ أي المعيارية بحيث يعطى معيارا معينا، ويدرس على ضوئه أي شعر، أو كما حصل عندنا في الأدب العربي القديم، أو يتطلّع الشاعر لأن يكتب على مثال شاعر قديم، وبهذا أضفى النقد التّقليدي على القيم الجمالية الطابع الإيديولوجي، الذي يجعل هذه القيمة فوق الزمان والمكان والبيئة، وبذلك تأخذ المستوى المثالي الذي لا يمكن أن يتجاوزه الناس. حسبهم أن يقتربوا منه فقط، وكلّ من ينظر إلى هذه القيمة الجمالية هذه النظرة فهو كلاسيكي[2].

وبمجيء العصر الحديث نظر النقاد إلى هذه القيمة الجمالية نظرة أخرى تاريخية مبنية على تصوّر عياني يجعل منها قيمة حيوية نسبية تتأثر بزمانها وبيئتها؛ أي أنّها تصير متغيرة، وغير مطلقة، وقد تنبّه "موكاروفسكي"Mukarovsky (1891. 1975) إلى فكرة المعايير، فجعلها ثلاثة: المعيار المكاني، والمعيار الزماني، والمعيار البرهاني،[3] وهي معايير تخالف ما تعارف الناس عليه في الماضي.

ولعلّ هذا التّقسيم جلب إليه اعتراض بعض النّاس، ورأوا فيه معيارا واحدا ذا ثلاث شعب، أو جوانب متضايقة، ولأنّ القيم الجمالية عنده غير ثابتة لا في المجال، ولا في الموضوع.

أولا: المعيار المكاني: ويرى أنّ الامتداد في المكان لا ينطوي على القدرة في الزمان، ويأتي بمثال أنّ بعض الحالات تلفت الأنظار إلى بعض الأعمال الأدبية ثم ما تلبث أن تفقد هذه

---

[1] . ينظر إسماعيل(عز الدين)، مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية، فصول، المصدر السابق، ص20

[2]. المصدر نفسه ، ص20

[3]. المصدر نفسه، ص20

الشهرة، وفي هذه الحالة تكون القيمة الكلية ضئيلة أو معدومة، ولمعيار الزمن مسؤولية فيه، غير أنّ هذا لا يعني أنّ معيار الامتداد في المكان لا أهمية له، ففي حقبة معينة يسود اعتقاد بأن عالمية العمل الأدبي تعتمد على كونه مقبولا لدى طبقة اجتماعية معيّنة مثل أدب الصالونات في القرنين التاسع عشر والعشرين.

وفي حقب أخرى يكون لنجاح العمل الأدبي القبول عند فئة محدودة مثل طليعيي ما بعد الحرب، إذ كان الفنانون المشاركون في الإنتاج هم جمهورهم[1]، ويمكن أن يظفر عمل من الأعمال بالقبول لدى مجموعة من الطبقات، وهذا القبول يرشحه إلى العالمية، وهذا كلّه يدل على أنّ التغير في المعيار المكاني والزّماني حاصل

ثانيا: المعيار الزماني: يعتقد"موكاروفسكي"Mukarovsky أنّ الزمن كفيل بأن يمتحن المغزى الحقيقي للعمل الفني، و ما يثيره فينا[2].

والموضوع الجمالي خاضع بطبيعة الحال للتغيّر، ويتقاطع مع التراث الجمالي، الذي هو ملكية جماعية، ونتيجة الجدل بينهما قد يتعدّد الموضوع الواحد إلى عدة موضوعات جمالية يختلف الواحد عن الآخر.

وهذا الجدل هو الذي يحرّك الطرفين حركة دائمة، وكلّما طالت مدة احتفاظ العمل الفني بتأثيره الجمالي ازداد اليقين من أن قدرة القيمة على البقاء لا تتمثل في موضوع جمالي فني بل في الطريقة التي أبدع بها العمل في مظهره الكلي[3].

ويفهم من هذا أنّ القدرة على البقاء يمتلكها العمل الأدبي من بنيته الإبداعية، وطريقة الإبداع، فضلا عن الجدل الذي يحدث بينه وبين التراث الذي من جنسه، والتراث بعامة، وكذا التّأثر بالمحيط وحاجاته، وكل ذلك يعمل على استمراره في التاريخ.

---

[1]. إسماعيل(عز الدين)، مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية، فصول، المصدر السابق ، ص20

[2] . ينظر المصدر نفسه، ص21، ويراجع موكاروفسكي، اللغة المعيارية واللغة الشعرية، تر ألفت الروبي، فصول المصدر السابق، ص64

[3] . المصدر نفسه، ص21

أما المعيار الثالث فهو المعيار ألبرهاني، ويعني عند"موكاروفسكي" Mukarovskyأنّ الفرد حين يحكم على عمل فني، فإنّه يصدر عن يقين مباشر من أنّ حكمه غير محدود بفرديته، بل يمتد إلى الأفق العالمي، فيجعل يقينه قضية مسلمة[1]، ويفرضه على النّاس بحكم أنّه برهاني مسلم بصدقه وصحته.

ويرى "موكاروفسكي"Mukarovskyأنّ هذه المعايير خاضعة للتّغيير خلال مراحل التّطوّر دون أن يعني أنّ ذلك يؤدي إلى نسبية القيمة الجمالية"؛[2] وهي عنده إنسانية؛ لأنّه يرفض أنطولوجيتها؛ أي مطلقيتها، فهي متغيّرة، وواقعيتها في تغيرها؛ لأنّها تتغيّر في جدل مع محيطها، ولكنّ هذا التغيّر لا يؤدي إلى نسبيتها في نظره، وحلّ التعارض عنده يتم عن طريق المفارقات بين مبدعات الفن البدائي، والفن الشّعبي، وفن الأطفال، لما فيها من تماثل يعدّ شاهدا على قيام أساس أنثروبولوجي تصدر عن هذه المبدعات.[3]

فـ"موكاروفسكي" Mukarovskyيشبه بهذا الصنيع عمل "يونغ" Youngفي النموذج الأعلى النابع من اللاشعور الجمعي الذي يتجاوز حدود الزمان ويتكرّر عند الفنان باطّراد[4]، ولعلّه تشابه أكثر ممّا هو تأثر.

ويسمي"موكاروفسكي"Mukarovskyهذا الخلط من ميراث الأطفال، وفن الإنسان البدائي، والفن الشعبي الأساس الأنثروبولوجي، وهو الذي يكون بديلا عن القيمة الأنطولوجية، والفرق بين المفهومين هو خلو القيمة الجمالية الأنطولوجية من كلّ محتوى عياني.

أما الكيان (الأساس)الأنثروبولوجي فيتضمن محتوى نوعيا، فالجمال لا يكون إلا من أجل الإنسان في نظر"موكاروفسكي" Mukarovsky

---

[1] . ينظر إسماعيل(عز الدين)، مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية، فصول، المصدر السابق، ص 21

[2] . المصدر نفسه، ص19

[3] . ينظر المصدر نفسه ، ص21

[4] . ينظر كمال زكي(أحمد)، النقد الأدبي الحديث أصوله واتّجاهاته، المرجع السابق، ص، 196، ويراجع اسماعيل(عز الدين)، التّفسير النّفسي للأدب، المرجع السابق، ص46

وهذا الأساس الأنثروبولوجي، قادر على إنتاج أشكال لا تحصى من التحقق الجمالي، المتّصلة بجوانب نوعية مختلفة من الهيئة الإنسانية، فهناك توتّر نوعي بين الكيان، أو الأساس الأنثروبولوجي وبين تحققه الجمالي[1].

وهذا التّوتر يفسّر بالجدل الذي ينشأ بينّ الفن الجديد، والتّراث القديم حتى ولو كان النّموذج الأعلى.

وهنا ندرك أنّ التّركيز على الإنسان يدلّ على إيديولوجية؛ أي على معيار يأخذ الإنسان دائما في الاعتبار لا الإنسان المطلق الذي رفضه "موكاروفسكي"Mukarovsky من خلال معاييره "لكن إيديولوجيته تنصب على الإنسان الاجتماعي بوصفه فاعلا"[2]

وهدفه من هذا أن يجعل دراسة الأدب علما، وإن لم يكن مفهوم العلم عنده محدّدا بنموذجه السبرنطيقي♣ كما هو الحال عند "ايفانون"Ivanon[3].

لكن فكرة تطبيق العلم في دراسة الأدب يعطي للأدب استقلاليته؛ بحيث يُراعى في دراسته له العلاقات الرابطة بين أجزائه، وهكذا يصبح الأدب مقنعا لقارئه بمنطقه الداخلي لا بالبيئة ولا بالمؤلف ولا بالتاريخ أو غيره؛ أي أنّ له نظاما خاصا به.

وغاية هذا العلم هي الكشف عن النظام العام للأدب، من حيث هو نظام ينطوي على مجموعة من النظم الفرعية المتمثلة في أجناسه، وأشكاله المختلفة، ويعترف بأدبية الأدب،

---

[1] . ينظر إسماعيل(عز الدين)، مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية، فصول، المصدر السابق، ص21

[2]. المصدر نفسه، ص21

♣. السبرنطيقية علم ما هو مشترك من العمليات وأجهزة التوجيه في الاختراعات التكنولوجية، وأول من وضع مبادئها هو "فينر نوربرت

Wiener Norbert(1894. 1964)وهو عالم رياضي وفلكي وفيلسوف وكان هناك إعداد مهد لظهورها بعدد من الانجازات التكنولوجية والعلمية في نظرية التوجيه الآلي والالكترونات التي مكنت من صنع الأجهزة الحاسبة التي تعمل آليا بسرعة وفق برنامج موجه...إلخ ينظر الموسوعة الفلسفية، تر سمير كرم ، دار الطليعة بيروت، ط2، 1980، ص ص 240 ، 241

[3] . إسماعيل(عز الدين)، مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية، فصول، المصدر السابق ، ص21

وبأنّه كيان مستقل قائم بذاته، ولا علاقة له بمبدعه الذي يفرض عليه من خارجه؛ لأنّه مكتف بذاته[1].

وكما نلاحظ هو الاعتراف بأدبية الأدب، والسعي إلى البحث عن منهج يدرس النصوص الأدبية التي تسعى هي أيضا للتّحرر من المعيارية، والدخول إلى عالم النّقد الحديث الذي يدرس النّص في علاقاته الداخلية لا علاقاته الخارجية، والحرص على أن يدرس الأدب بعلمية، وأن يستبعد الإنسان عن العمل الفني من مجال البحث، كلّ هذا يجعله متقاطعا مع البنيوية أو متداخلا معها.

وهذه الاستقلالية تجعله يرفض أيّ شرح يفرض عليه من الخارج بسبب اكتفائه بذاته، كما أنّه يرفض تقسيمه إلى شكل ومضمون؛ لأنّ علاقة عناصره بعضها ببعض ترفض ذلك؛ أي أنّ المحتوى متحد بصورة يصعب فصل هذا عن هذا بحكم العلاقات الرابطة بينهما، هذه العلاقات تصنع منهما وحدة تكتفي بذاتها[2].

فالبنيوي بوصفه مراقبا منعزلا، ومجردا من الدّعاوى الأخلاقية و الميتافيزيقية، لا يأخذ الإنسان أو موقفه في الحسبان[3] كما فعلت الماركسية أو الوجودية؛ إذ أن الإنسان مستبعد هو وموقفه.

و"تحليل الأدب لا يتمّ إلا من خلال لغته، وتحليل لغة النّص مشروع يصل في كثير من الأحيان إلى نتائج باهرة، لكنّه ليس الأسلوب الوحيد في التّعامل مع الأدب بل هناك أسلوب آخر هو التّفسير"[4].

ومع أنّ هذين الأسلوبين يتعايشان فإنّهما يتعارضان تعارضا أساسيا، فإذا كان التّفسير♣ يملأ الحيّز الناشئ عن انعدام الذات (في الشيء)، فإنّ التّحليل يجعل من استبعاد الذات ضرورة

---

[1] . ينظر إسماعيل(عز الدين)، مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية، فصول، المصدر السابق، ص ص 21. 22

[2]. ينظر المصدر نفسه، ص ص 21 . 22

[3]. ينظر المصدر نفسه، ص22

[4]. المصدر نفسه، ص22

لازمة[1] لدراسة الخصائص الشكلية، وفي مجال الأدب يمكن لجوء"رولان بارت" إلى أسطرة الأدب؛ أي نفي مؤلفه وتحليل الأعمال الأدبية بوصفها أسطورة؛ أي بناء لغوي يشكل كيانا موضوعيا مستقلا بذاته؛ لأنّ الأسطورة ولدت بلا مؤلف، وهي في الوقت نفسه بناء لغوي، إنّها نموذج باهر للبناء اللّغوي الذي يشكل كيانا أدبيا موضوعيا مستقلا بذاته.[2]

ويرى" بارت" قيام علم للأدب يتوقف على نحو ما بيّنه بما يتاح له من قدرة على معالجة الأعمال الأدبية بوصفها أسطورة[3]؛ أي أنّ المنهج البنيوي عندما يتحرّر من الإنسان باستبعاده عن الخطاب الأدبي، وهذا الاستبعاد يكون في أقصاه تحوّل العمل الأدبي إلى أسطورة، في هذه الحالة يمكن القول عن المنهج البنيوي بأنّه علم للأدب.

ويشاركه في هذه الفكرة "جيرار جنيت" الذي يرى: "أنّ علم الأدب البنائي يقوم بطريقته الخاصة بنوع من الاختزال حتى يصل إلى هيكله العظمي ... أشبه ما تكون بالأشعة الحمراء التي تستطيع أن تتوغل في أعماق الشيء إذا سلطت عليه من الخارج"[4]. وكأنّه في مخبر طبي ليكشف أسرار العمل الأدبي من خلال اكتشاف نظامه الداخلي خاصة حين يصبح الكشف عن هذا النظام متضمنا أهميته في ذاته.[5]

عندئذ يكون المنهج المستخدم مبررا، ويصبح من الضروري استخدام هذا المنهج البنائي للكشف عن هذا النظام[6].

---

* . الذات في أبحاث فوكو السابقة (التي تحدثت عن موت الإنسان) صيغت بصورة سلبية أما بعد ذلك فقد تعامل معها على أساس أن السلطة والمعارف هي التي حددتها مكانتها، ينظر بغورة (الزواوي)، ميشيل فوكو في الفكر العربي المعاصر، دار الطليعة بيروت، ط1، 2001، ص28

[1] . ينظر إسماعيل(عز الدين)، مناهج النقد بين المعيارية والوصفية، فصول، المصدر السابق، ص22

[2] . ينظر المصدر نفسه، ص22

[3] . ينظر المصدر نفسه ، ص22

[4] . ينظر المصدر نفسه، ص، 22 وتقول إبراهيم(نبيلة): البنائية تبحث في المستوى العميق، وتحاور الظاهر إلى الباطن . ينظر البنائية بين العلم والفلسفة، مجلة الأقلام ، ع4، 1978، ص6

[5] . ينظر إسماعيل(عز الدين)، مناهج النقد بين المعيارية والوصفية، فصول، المصدر السابق، ص22

[6] . ينظر المصدر نفسه ، ص 22، للاستزادة ينظر إبراهيم(نبيلة)، البنائية بين العلم والفلسفة، المرجع السابق، ص6

وبهذا يكون المنهج البنيوي المتحرر من الإنسان علميا أقدر المناهج على الكشف عن نظام الخطاب من غيره في نظر البنيويين.

لكن خصوم البنيوية يأخذون عليها فكرة اختزال العمل الأدبي إلى نظام فقط، وهنا يجرّد العمل الأدبي من جهتين الأولى فصل المادة المدروسة عن سياقها التاريخي، ومن ثمّ خطر الوقوع في الوهم الشكلي، والثانية فصل الإنسان عن نتاجه الحضاري، ومن ثمّ تهدّد باختفاء الإنسان لدى البنيويين بأن يصبح هذا الاختفاء حقيقة[1].

ويذكر"عز الدين إسماعيل" أن البنيوية بذلت جهدا لإقامة علم للأدب يجاوز الطموح العلمي الذي بذلته مدرسة النقد الجديد منذ عشرينات القرن حتى استقرّ العمل الأدبي في منظورها كيانا موضوعيا مستقلا، قابلا للتحليل والوصف مع إسقاط كامل ركائز المناهج المعيارية، وكلّ أدواتها، وفي مقدمتها الناقد نفسه في صورته التقليدية، واستبدلت به القارئ، وبذلك حاولت تجنب الوقوع في دائرة الأحكام التقويمية، والإعلاء من قيم الدراسات الوصفية[2] على ما في ذلك من مبالغة في العلمية باستبعاد الإنسان والناقد وتحويل العمل الأدبي إلى كيان مستقل.

ويعيبون عليها أيضا أنّها في دراساتها التطبيقية لا تدرس إلا الأعمال المشهورة روائية أو شعرية المشهود لها بالتفوّق.[3]

وهذا الاختيار نفسه يتضمن ابتداء قيمة هذه الأعمال الفنية، وهي ملاحظة في محلّها إذ أنّها تدل على معيارية أخرى بعد أن بُذلت جهود كبرى لإسقاط هذه المعيارية.

وتدخل محاولة المهتمين بالعلوم الإنسانية، إخضاع الظاهرة الأدبية، أو الحدث الأدبي لمناهج العلوم الطبيعية ضمن هذه الجهود، وهدفهم السعي إلى الظفر بما حققته العلوم الطبيعية، "لشعورهم بهذه النقلة التي حققتها هذه العلوم، فطبّقوا مناهجها (في العلوم الطبيعية)

---

[1] . ينظر اسماعيل(عز الدين)، مناهج النقد بين المعيارية والوصفية، فصول، المصدر السابق، ص23

[2]. ينظر المصدر نفسه، ص23

[3] . ينظر المصدر نفسه ، ص23

على العلوم الإنسانية، ومن ثمّحدث عزل الظاهرة الأدبية عن سياقها الخاص، والدفع بها إلى معامل التحليل للكشف عن النظام، أو النظم التي تحكمها واستخلاص القوانين العامة".[1]

ومعلوم أنّ الظاهرة الأدبية، والظاهرة العلمية مختلفتان، فإذا حوصرت الظاهرة الأدبية بالمناهج المطبقة في العلوم الطبيعية أمكنها التّمرد والخروج عن تلك المناهج والقوانين[2].

بل إن العلوم الطبيعية بدأ التفكير فيها في مسألة المراقب المنعزل، التي تنطوي على خطر الوقوع في الوهم الشكلي، "إذ ليس من الممكن استبعاد العقل من العالم، مادام هذا العقل يمثل جزءا مكملا لهذا العالم، كذلك العمليات العقلية الشعورية منها واللاشعورية على السواء يجب أن تدخل ضمن ما هو موضوع مراقبة"[3] ومن هنا صعب استقلال المادة العلمية عن مراقبها، بل تعذّر ذلك الاستقلال؛ أي أنّه "لابدّ من انهماك المراقب في موضوع مراقبته العلمية، وينتهي الأمر إلى أن تكون النظرية العلمية صورة للعلاقة بين الإنسان والطبيعة"[4]. هذا في العلوم الطبيعية، ومناهج هذه العلوم هي التي تتكئ عليها مناهج العلوم الأدبية، التي تستبعد الإنسان (المراقب) في مجال بحثها.

وإذا كانت العلاقة بين المراقب وموضوع مراقبته العلمي متغيرة،فإنّ هذا التّغيير يمس النظرية، ومن ثمّ تتغير النظرية، ولعلّ عبارة المعرفة القلبية التي أطلقها "أدنغتون"Addington على النظرية العلمية المعاصرة لها مغزاها في هذا السياق،" فهو يصدر عن موقف ابستمولوجي يقيم(؟) على أساس أنّ الكون الذي يصفه ليس كونا موضوعيا بصورة كلية، بل هو في جانب منه كون ذاتي"[5] .

وهذا الكلام يمس الصرامة العلمية الموضوعية، التي التزمتها العلوم الطبيعية في فترة النهضة الأوروبية، والقرون التالية، وكأنّها خرجت من كلاسيكية علمية إلى ثورة رومنتية في مجال

---

[1] . ينظر إسماعيل(عز الدين)، مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية، فصول، المصدر السابق، ص23

[2] . ينظر المصدر نفسه، ص23

[3]. ينظر المصدر نفسه، ص23

[4]. ينظر المصدر نفسه، ص23

[5] المصدر نفسه ، ص 23

العلوم، فتخفّفت مناهجها، أو بدأت تتخفف من تلك الصرامة الموضوعية، وطبيعة العلوم نفسها هي التي فرضت ذلك.

وإذا كانت العلوم الطبيعية بدأت تخرج من صرامتها فهل تبقى العلوم الإنسانية متشددة في هذا المجال، أو تتأثر بما وقع في مناهج العلوم الطبيعية؟.

والواقع أنّ تعقيد الظاهرة الأدبية التي لها وجود خاص هي شبكة من العلاقات، بالغة التعقيد تضمّ الذاتي، والموضوعي، والفرد، والمبدع، والجمهور المتلقي، ومستويات الوعي، والمناخ الاجتماعي، والبعد التاريخي، وكلّها عناصر مرنة تتبادل أماكنها من حيث الفاعلية من حالة إلى أخرى، هذا التّعقيد فرض على المنشغلين بها البحث عن مخرج، ولا يكون ذلك إلا بتطوير مناهجهم لتتلاءم مع حقول المادة المدروسة[1].

ولعلّ هذا المأزق الذي دفع البنيويين إلى البحث عن تطوير مناهجهم، فينفتحون على فلسفة الجمال الماركسية في محاولة المصالحة كما يظهر تقرّب بينهما في إنتاج فكري بنيوي ماركسي[2].

وفي هذا السياق نجد "يوري لوتمان"Yuri Lutman يرى في مصطلح البنيوية عدم الدّقة؛ لأنّ البنيوية لا تشكل مدرسة علمية كاملة، ولذا يعود إلى المدرسة الشكلية الروسية من أجل تقديم منهج علمي خاص يقف في وجه "مصطلح التحليل البنيوي" المراوغ الذي عممته نظريات البنيويين الفرنسيين[3].

ومزاوجته للبنيوية بالشكلية فتحت البنيوية على محيطها بمفهومه لظاهرة الأدب بوصفه مظهرا أو شفرة في شبكة العلاقات الماثلة في حقبة بعينها؛ "حيث يفحص التيمة الأدبية و الخاصية الأدبية في علاقتهما بشاهد السياق التاريخي بوصفهما مثلين لأنماط السلوك

---

[1]. إسماعيل(عز الدين)، مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية، فصول، المصدر السابق، ص24

[2]. ينظر المصدر نفسه ، ص 24، يقول "جولدمان": إنّ العلوم الإنسانية لا يمكن أن تصل أساسا إلى دقة شبيهة بدقة العلوم الطبيعية . ينظر"جولدمان(لوسيان)"، علم اجتماع الأدب، فصول، مج1، ع2، 1981، ص105

[3]. ينظر اسماعيل(عز الدين)، مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية، فصول، المصدر السابق ، ص24

النموذجي في حقبة زمنية بعينها"[1]، وهذا يعني أنّ الأدب لم يعد منغلقا على نفسه في نظر "لوتمانLutman؛ لأنّه لا يفهم البنية سكونيا جامدا بل يطبق عليها نفس المقياس الذي طبقه "ليفي شراوس" Levis straussحين ركز من البنية على خاصيتها العضوية؛" لأنّ علاقة العناصر المكوّنة لها تقتضي أن يكون تغير أي عنصر مفضيا بذاته إلى تغير بقية العناصر"[2]

والعمل الأدبي أو النص يكون في داخله متغيّرا؛ أي أنّ هناك حركة تسود مجموع أجزائه إذ تغير جزء يؤدي إلى تغير بقية أجزائه، وهذا التّغير لابدّ له من منفذ إلى الخارج، فينشأ بين الداخل والخارج جدل على أن يبقى لكل منهما استقلاله الخاص والقوانين الحاكمة له.

وفي هذا الإطار تظهر البنيوية التكوينية في أحد أعلامها (جولدمان) Goldmannالذي حاول أن يصحح مسار البنيوية من خلال ما أدخل عليها من تعديل، يقول:" أعتقد أنّ دراسة تحاول شرح العمل الأدبي من خلال الذات الفردية ستواجه دائما صعوبتين: الأولى أنّها لن تكون قادرة على تناول عدد محدود من عناصر العمل، وعلى وجه التّحديد تلك العناصر التي عبّر فيها الكاتب بشكل رمزي عن مشكلاته الفردية.

أما الصعوبة الثانية فتتمثل في التّشكيل البنيوي للعالم الأدبي الذي يجاوز ما هو فردي إلى ما هو اجتماعي؛ لأنّ القيمة الجمالية ترجع إلى النّظام الاجتماعي، فهي ترتبط بمنطق يجاوز ما هو فردي[3]

وهنا يظهر أنّ شرح العمل الأدبي من خلال الذات الفردية يصعب عليه أن يكتشف القيمة الجمالية من خلاله، وهي تعبير متماسك، وموحد عن ميول الجماعة ومطامحها دون أن يكونوا على وعي بذلك، أو دون أن يكونوا قادرين على صناعة تلك الطريقة المتماسكة[4].

---

[1] . إسماعيل(عز الدين)، مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية، فصول، المصدر السابق، ص23

[2]. ينظر المصدر نفسه، ص24

[3]. المصدر نفسه ، ص 24

[4] . ينظر المصدر نفسه ، ص24

وهذا التّعبير المتماسك لا ينتج إلا عن جماعة، ولذا يرتد "جولدمان"Goldmann بالقيم الجمالية إلى النظام الاجتماعي[1]، وعندئذ تصبح هذه القيم الجمالية الصادرة عن الفرد معبّرة عن الجماعة، وليست انعكاسا عن وعيها، فإذا حاول الكاتب بوصفه فردا أن يرى الوحدة التي تجمع أعمال "راسين" في علاقتها به فإنّه يخفق في إدراكه هذه الوحدة، ولكنه إذا حاول أن يرى هذه الوحدة في علاقتها مع الجماعة أمكنه ذلك[2].

وهذا الترابط أو الجدل محكوم بمنطق معيّن يشد الفردي إلى الاجتماعي، هذا المنطق هو الذي يفسّر أعمال"راسين"، فإذا فسرت في الإطار الفردي لا ينجح المفسّر في إدراك الحقيقة، ولكن الفردي إذا أضيء بالاجتماعي أمكن عند ذاك إدراك الحقيقة، ولهذا رأى "جولدمان" أنّ إدراك الجنسينية♣وهيمنة "بوررواياال" على الحياة العقلية في زمن "راسين" هو الذي يكشف الوحدة في أعمال "راسين".

والملاحظ أنّ "عز الدين إسماعيل"أشار إشارة خفيفة إلى المعيارية في الأدب العربي القديم، وركّز على المعيارية في الفكر النقدي الغربي الانجليزي والفرنسي.

واهتم بتحرّر الفكر النقدي من المعيارية من خلال ارتباط المناهج النقدية الأدبية بمناهج العلوم الطبيعية، وتحقق ذلك في البنيوية إلى درجة المطابقة مع اختلاف المادة المدروسة، وإيغالا منها في الهرب من المعيارية استبعدت الإنسان من مجالها، وانتهى بها الأمر إلى موت المؤلف

---

[1] . ينظر إسماعيل(عزا لدين) ، مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية، فصول، المصدر السابق ، ص24

[2] . ينظر المصدر نفسه، ص24

♣. هي طبقة صغار أعوان الدولة وأطلق عليهم أشراف الرداء أو نبلاء الرداء ولأمر ما استبدل بهم الملك أشراف البلاط آو نبلاء البلاط وأبعدت هذه الطبقة التي كانت تدين بوجود أفرادها للملك الذي انقلب عليهم ووجد جولدمان أن معظم الجنسنيين ينتمون إلى هده الطبقة المرذولة التي تولدت منها مجموعة ثقافية فكرية دينية تمركزت في بول روايال وظهرت في أوساطها ايدولوجيا تؤكد استحالة حياة سعيدة في هذا العالم القائم على الغدر ونكران الجميل وافتخروا بنقائهم الكاثوليكي ومحاربتهم التحرر والإباحية ورفضهم التآمر والانتهازية ينظر عن البنيوية التوليدية، فصول ، المصدر السابق، ص 88 و ينظر شحيّد(جمال)، البنيوية التركيبية، المرجع السابق، ص 65 . ينظر نجيب بلدي(نجيب)، بسكال، دار المعارف ، مصر ،ط2، 1968، ص 68 إلى غاية ص80، وما بعدها

وبرغم ذلك نجد أنّها تختار في دراستها التطبيقية أعمالا أدبية مشهورة لمبدعين مشهورين هذا الاختيار يشي بالعودة إلى المعيارية أو شكل من أشكالها.

ولم يلتفت "عز الدين إسماعيل إلى النقد بين المعيارية والوصفية في الأدب العربي الحديث وهو أولى بالحديث فيه من الحديث عن المعيارية في الغرب.

الفصل الخامس

مناهج النقد في مجلة فصول

مناهج النقد:

تمهيد:

جعلت فصول النقد محتوى لمجلتها؛ ولهذا جاء العنوان الثاني فيها مجلة النقد الأدبي، ونرى في حدود ما اطّلعنا علية أنه لم يسبق لمجلة في الأدب العربي غير فصول أن خصصت عددين وندوتين للنقد ومناهجه[1].

ومن أبرز المشاركين"عزالدين إسماعيل" بمقالين الأول عن "مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية"[2]، والثاني عن "إيديولوجية اللغة"[3]، و"جابر عصفور"بمقال"عن تعارضات الحداثة"[4] و"قراءة محدثة في ناقد قديم ابن المعتز"[5]، وكتب "صلاح فضل" "علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة"[6]، و"ضمير الشعر ضمير العصر"[7] و"تجربة نقدية إنتاج الدلالة في شعر أمل دنقل"[8]، ويضاف إلى هؤلاء كتاب لهم أسماؤهم في النقد "ك كمال أحمد زكي، وكمال أبو ديب، وحمادي صمود، ومصطفى هدارة، ومصطفى ناصف" بمختلف التّخصصات، ولهذا نجد مجلة فصول غنية بكثرة كتابها، وبعمق تناول القضايا النّقدية، وبمختلف المناهج والاتّجاهات النقدية.

ويمكننا أن نبدأ بالاتّجاه البنيوي، وقد درج الباحثون في هذا الاتّجاه أن يجعلوا بدايته مستهل القرن من "دوسوسير" De Saussureوالمدرسة الشكلية الروسية

---

[1]. عدد يناير وأبريل سنه 1981

[2] . إسماعيل (عز الدين)، فصول مج1، ع2، يناير 1981

[3] . إسماعيل (عز الدين، فصول) مج5، ع4، يوليو 1985

[4]. عصفور(جابر)، فصول ، مج1، ع1، أكتوبر 1980

[5]. عصفور(جابر)، فصول ، مج6، ع1، أكتوبر 1985

[6] . فضل(صلاح)، فصول، مج5، ع1، أكتوبر 1984

[7]. فضل(صلاح)، فصول، مج5، ع1، أكتوبر 1984

[8]. فضل(صلاح)، فصول، مج1، ع1، أكتوبر 1980

1. المنهج الشكلي:

يبدأ "محمد فتوح أحمد" دراسته عن موضوع الشكلية ماذا يبقى منها؟

فيقول في بداية الموضوع عن الظواهر الأدبية والاتّجاهات بأنها "سلسلة متلاحقة ينسج اللاحق سابقه، والحديث يلغي قديمه مطلقا أو جزئيا"[1].

وهذا الكلام العام لا يقبل على إطلاقه هكذا؛ لأنّ الظاهرة الإنسانية في أي حضارة لا تختفي بصورة مطلقة، وإنّما تترك بعض آثارها في الجديد الذي ورثها، والحديث ليس حديثا مطلقا، بل يرث أشياء من القديم ويفسّر هذا بأنّه تحول في مركز الثقل، واختلاف في زوايا الرؤيا، ومقادير الضوء التي تلقي على هذه النقطة أو تلك[2].

وهذه النقطة تنبّه إليها "تينيانوف"Tynianov(1894 – 1943). أحد أبرز وجوه المدرسة الشكلية . "من أن التّطوّر لا يعني التّعاقب بالضرورة، بل لا يعدو أن يكون تبادلا في أنظمة الظواهر الأدبية"[3].

وهذا ما حصل للمنهج الشكلي النقدي، فقد تأثر بالمناخ الأدبي السائد في عصره مطالع هذا القرن، ولم ينفلت من بعض تأثيرات "المودرنزم الأوروبي" برغم محاولته التمرّد عليها، كما أنّه لم يخل من آثار باقية في الساحة الأدبية بعده[4] ولعلّنا نعثر على بعض آثاره في البنيوية.

ظهرت الشكلية الروسية عام 1914 في شكل جماعة فرضت المنهج الجديد، وأضفت عليه الصيغة العلمية المنظمة، وما لبثت دراساتها أن عمّقت هذه الصيغة، وحدّدت مناطق اهتمامها تحديدا قاطعا[5].

---

[1] . فتوح أحمد(محمد)، الشكلية ماذا يبقى منها؟ فصول، مناهج النقد الأدبي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج1، ع1، يناير 1981، ص160

[2] . ينظر المصدر نفسه، ص160

[3]. المصدر نفسه، ص160

[4]. المصدر نفسه، ص160

[5]. المصدر انفسه، ص160

وقد انصب اهتمامها على الشعر؛ لأنّ أكثر تراثنا له علاقة بالشعر والإيقاع والتفريق الذي قدمته بين الشعر والثر، أو بين لغة الشعر ولغة النثر يدل على ذلك فالشعر يحمل قيمته في شكله والنثر عملي؛ أي قيمته في وظيفته في نقل الدلالة والقدرة على التّوصيل.

وهذا التّفريق بين الشعر والنثر جاء لتحديد المعيار ، فالنثر هو المعيار؛ أي نقل الدلالة والقدرة على التوصيل وصولا إلى القول بأنّ الشعر خروج عن المعيار الذي هو القدرة على التّوصيل ثم تطوّرت في العشرينات والثلاثينات باندماجها مع مدرسة موسكو اللغوية، وكان أبرز أعضائها كل من "فكتور شكلوفسكي"V.Chklovski وبوريس ايخنباوم Boris Eichenboum ويوري تينيانوف Tynianov Louriوكان الجامع بين الفريقين الاهتمام باللسانيات والحماسة للشعر الجديد[1]

وكان نتيجة ذلك انضمام كل من الناقدين اللغويين "جاكوبسنJacobsonوفينوكونور"Vonkonor فأعيد تنظيمها في إعلان نشر في مجلة "حياة الفن"وتصدر عنها مجموعة من الدراسات النقدية واللغوية تخطت في تأثيرها نطاق المحلية الضيقة[2]. إذ استطاعت أن يمتد تأثيرها إلى "حلقة براغ اللغوية وتسهم في نظرية البنية بوجه عام ولعلّ دور الريادة في هذه المسألة متعلق "بجاكبسونJacobson .فهو كحلقة موسكو(عام 1015)

وانحصر دورها في أنّها لواء "الشكل الأدبي" دون أن تكترث للمدلولات الاجتماعية والسياسية وهذا عرّضها لنقد شديد[3] في فترة كان التّركيز على الجانب الاجتماعي والسياسي في الأدب كبيرا، ولعلّ دعوتها هذه للشكل كان من أسباب ضعفها وزوالها فضلا عن الاختلافات، وعدم الانسجام بين أعضائها.

---

[1]ـ تودوروف(تزيفان)، نظرية المنهج الشكلي، تر ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان الرباط ، 1982، ص 10

[2]. ينظر محمد فتوح (أحمد)، الشكلية ماذا يبقى منها؟ فصول، المصدر السابق، ص161

[3]. ينظر المصدر نفسه، ص161

لكن التأثير بقي مستمرا، فقد استمر دورها رغم انحلالها بعد "أن قام أعضاؤها بمراجعات ذاتية، واستدراكات على بعض مفاهيم المنهج وبخاصة فيما يتعلق بالبعد الاجتماعي في النشاط الأدبي"[1].

ولأنّ اهتمام الشكلية الروسية كان منصبا على الشعر، والتّركيز على ما يجعل النّص شعرا كان تركيزهم على الإيقاع، فصار عندها "موضوعا لتحليل منهجي يتكئ على نتاج الدراسات الصوتية، وعلى الرياضيات والفيزياء والإحصاء وبذلك عدّ التّحليل الإيقاعي على أيديهم علما"[2].

وخير من يمثل هذا الاتّجاه "توماشيفسكي" Chomskyالذي أعطى اسما للإيقاع "لحن الشعر" intonation، وهذه التسمية تصب في الإيقاع، وتوسع من مجاله أو تكمل دائرته.

وإذا أضفنا إلى ذلك ما جاء به "برنشتاين"Bernstein حول طريقة الإنشاد التي تعتمد على نغمات البدء، والوقوف، ونبرة الاستفهام، والجواب، ومساحة الزمن سرعة وإبطاء.

وعنده أنّ التّأويل الإنشادي للعمل الشعري يمكن مقارنته في أهميته ومنهجيته معا بطريقة الموسيقى، وهذا يصل به إلى أن يجد قرابة بين الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقي[3]، ويحاول أن يقربّه من العلمية عندما يقترن بالتجربة العملية.

وربط الزمن الشعري بالمنشد الذي يعلى صوته أو يخفضه ويسرع أو يبطئ ويمد، أو يقصّر مثل هذا يغذي الإيقاع، ويثريه ولكنه في الوقت نفسه يربطه بالإنشاد الذي يلعب فيه اختلاف الأفراد دورا وكذلك قد يخطئون أو يضيفون عناصر أخرى أو يحذفون، وهذا يؤدي إلى تدخل ذات المنشد.

فيقلّل ذلك من عملية ضبط الإيقاع التي حرص"برنشتاين"Bernstein على الارتفاع بها إلى مستوى العلم.

---

[1] . محمد فتوح (أحمد)، الشكلية ماذا يبقى منها؟ فصول، المصدر السابق، ص161

[2] . المصدر نفسه، ص161

[3]. ينظر المصدر نفسه، ص161

والإنشاد أو الإلقاء ضروري للشعر وكأنّه فارق ثان بين الشعر والنثر عنده[1]*، وقد استأثرت الأشكال الصوتية بتجارب وإحصاءات متنوعة عن عدد الأصوات المترددة، والنظام الذي بموجبه تتابع الأصوات في الفئات المعادة ومركز الأصوات في الوحدات الإيقاعية، ثمّ دور القافية باعتبارها نموذجا من نماذج التردّد الصوتي[2].

وهذا الاهتمام بتوزيع الأصوات على داخل القصيدة الشعرية حتى صار ظاهرة أثرت فيمن جاء من بعد. وهذا ما جعل مؤلفيْ نظرية الأدب يقولان عن التوزيع الموسيقي:" لقد درس الشكليون الروس الطرز الصوتية بعبقرية خاصة"[3].

وقد حاول الشكلانيون الروس أن يضعوا الأوزان على أساس جديد تماما، فمصطلح التفعيلة يبدو لهم غير ملائم على اعتبار أنّ هناك الكثير من الشعر الخالي من التفعيلات، ومع أن التساوي في الزمن قابل للتّطبيق الذاتي على الكثير من الشعر فإنّه يقتصر على نماذج معيّنة، كما أنّه لا يخضع للاستقصاء الموضوعي، وانتهوا إلى أنّ الوحدة الأساسية في الإيقاع ليست التفعيلة وإنّما هي البيت كله، وهي نتيجة تأتي من النظرية العامة للجشتالت

---

*. أكثرُ الشكلانيين الروس كتبوا عن الشعر فإخنباوم كتب ميلوديا الشعر الغنائي الروسي 1921، وجاكبسون كتب عن الشعر الروسي الحديث 1921، وحول الشعر التشيكي 1923وتنيانوف كتب مشكلة اللغة الشعرية 1924، وكذلك توماشفسكي كتب عن النظم 1929 والنظم الروسي 1923، ينظر

تودوروف، نظرين المنهج الشكلي، تر ابراهيم الخطيب، مرجع سابق، ص7. 8

[2]، محمد فتوح (أحمد)، الشكلية ماذا يبقى منها؟ فصول، المصدر السابق، ص 161

[3]ارستن وارين ورينه ويلك نظرية الأدب، تر محي الدين صبحي، مطبعة خالد الطرابيشي، 1972، ص ص 206 . 207

التي يعتنقها الروس، فليس للتفعيلات وجود مستقل بل علاقتها بكامل القصيدة.[1]
والتفعيلة إذا دخلت في جوار مع غيرها من التفعيلات بكونها جزءا من كل تفقد شخصيتها، وتفقد استقلالها، هذه قاعدة عامة لا تقتصر على الشعر الروسي وحده وربما معنى التفعيلة Foot يباين كثيرا ما نفهمه نحن من معناها في العربية[2]
ولا يقتصر الأمر عندهم على هذا الدور بل يتعداه إلى مستويات أخرى في النص الشعري.
صحيح أنّ المستوى الأبرز في الشعر هو الصوت، أو الجانب الإيقاعي، ولكن هناك جوانب أخرى فمع أهمية هذا الصوت فإنّه لا يمثل سوى طبقة واحدة في نسيج معقد متعدد الطبقات، أما الطبقة الثانية فتمثلها وحدات الدلالة التي تشير إليها الكلمات مفردة حتى إذا ما اتّسقت...في بنيات الجمل، والتراكيب أمكننا أن نتحدث عن مستوى ثالث هو مستوى البنية النحوية، ثمّ مستوى رابع هو المستوى الصوري الذي تتجسّد به ومن خلاله وحدات الصوّر الجزئية... وتشكيلات المواقف والأحداث والشخصيات، وهذه العناصر البنائية هي التي تشكل النّص والعلاقات فيما بينها علاقات تشابك وتفاعل وظيفي؛ بحيث يقوم الجزء بوظيفته الخاصة ثم يشارك في بناء النظام كلّه ويبني علاقته مع غيره من الأجزاء الأخرى[3]
وهكذا تصبح القصيدة كلا متماسكا، يؤسس نسقا يصعب التفريق فيه بين الشكل والمضمون؛ ولهذا فإنّ الأفكار المجرّدة والدّلالات السياسية والاجتماعية لم تحظ في التحليل الشكلي بكثير من الاكتراث[4]؛ لأنّ اهتمامهم كان بالشكل وليس بالمضمون، في مقابل الاشتراكيين الذين اهتموا بالمضمون، أو بمعنى آخر فإنّ الشكل هو تعبير عن المضمون؛ لأنّهم لا يفرقون بينهما فهي ليست قيما مجردة عن الحدث، أو ما قام أو من قام بالحدث مع حرصهم في حديثهم على وحدة الشكل والمضمون

---

[1] . ينظر ارستن وارين ورينيه ويليك، نظرية الأدب ، المرجع السابق، ص219

[2]. الطيب(عبد الله)، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر، ط2، 1970، ج 1، ص583

[3]. ينظر محمد فتوح (أحمد)، الشكلية ماذا يبقى منها؟ فصول، المصدر السابق، ص163

[4] . ينظر المرجع نفسه ، ص63

وإذاً فالنسق الصياغي هو الذي يحدّد البناء وشكله ومضمونه، ولا يتناول ناقد ما هذا العمل الأدبي إلاّ من خلال بنائه كلّه

وكانت مهمة الشكلانيين الروس الأولى هي فنية الشكل الأدبي، ولهذا نظروا إلى المعاني في اللغة بأنها ليست حاصل جمع هذه الوحدات، وإنّما هي في التّحليل الأخير خصائص للنظام الذي تمّ له تنسيق هذه العناصر، وفي هذا النظام تتسق الأفكار، والانفعالات المحسوسة وغير المحسوسة، والشخصيات والأحداث في وحدة كاملة[1].

وهذا البناء الذي تشارك فيه كلّ أجزاء العمل الأدبي يعتمد طريقة يتمّ بها بناؤه، وما هذه "الطريقة في النهاية ليست سوى شكل، كما أنّ تلك الأفكار، وهذه الانفعالاتليست قيما مجرّدة بل هي ما عبّرت عنه الشخصيات في مواقف محدّدة من العمل الأدبي، وهذا التعبير أيضا شكل"[2].

وإذاً فالتركيز عندهم كان على الشكل؛ لأنّ المضمون يندمج في الشكل ولا يبقى مستقلا فالتّعبير هو الشكل والأمر هنا يتعلّق باللغة؛ لأنّ الشعر فن لغوي، والتركيز فيه يكون على الموسيقى (وقد سبق الكلام عليها). واللغة ومقولة الطريقة في إطلاقها ثم في تطبيقها على بنية العمل الأدبي وعمل الشكلانيين كل ذلك جعلهم يتحرّرون من أسر التوازي بين الشكل والمضمون في الظاهرة الأدبية[3] وهنا تنشأ الوحدة العضوية من هذا التركيب؛ بحيث يختفي الشكل والمضمون في هذه الوحدة، وهما المكوّنان لها، ولكنّهما يظهران بها في حالة وحدة عضوية، ويكون التأثير الجمالي مرتبطا بها، وهو الذي سموه الحضور الجمالي، فإن غابت الوحدة غاب الجمال؛[4] لأنّ التفرقة بينهما أو بين مكوّنات العمل الأدبي كلّها تحوّل العمل الأدبي إلى مادة صماء تفقد الهدف منها، وهو التّأثير الجمالي الذي سموه"الغيابالجمالي"ويفقد العمل الأدبي وظيفته التي جاء من أجلها.

---

[1] . ينظر محمد فتوح (أحمد)، الشكلية ماذا يبقى منها؟ فصول، المصدر السابق ، ص163

[2]. المصدر نفسه، ص163

[3]. المصدر نفسه، ص163، ص163

[4] . ينظر محمد فتوح (أحمد)، الشكلية ماذا يبقى منها؟ فصول، المصدر السابق ، ص163

غير أنّهم في فترة المراجعات اعترفوا بأهمية ارتباط الأدب بالحياة الاجتماعية ارتباطا ديناميا، يقول "تنيانوف":Tenyanov"إنّ الحياة الاجتماعية تدخل في ترابط مع الأدب بمظهرها الكلامي"[1].

وهذا يعني أنّهم تنازلوا عن تصوّرهم للشكل الأدبي مستقلا عن كلّ ما يمس المجتمع.ولعلّ هذا جاءهم من كثرة انتقاد الاشتراكيين لهم، أو فرض اديولوجيتها الاشتراكية عليهم فرضا، أو أنّ الأمر يخصّهم هم فاقتنعوا بمراجعاتهم، ورأوا أنّ العلاقة بين الأدب والمجتمع "تولّد الدّلالة الفكرية والاجتماعية"[2].

ويبقى اتّحاد الشكل والمضمون شاغلا للشكلانيين الروس، فالعلاقة بين الشكل والمضمون ليست علاقة ثبات بل هي علاقة تفاعل، والمسافة بينهما ليست فراغا؛ وإنّما هي حوار متبادل مستمر، وليست التفرقة الاصطلاحية بينهما إلا تفرقة نظرية؛ لأنّ المضمون عند الممارسة في جانبيها الإبداعي والنقدي لا تعدو أن تكون شكلا متحوّلا إلى مضمون كما أنّ الشكل لا يعدو أن يكون مضمونا[3].

وهكذا يصعب تصوّر المضمون منعزلا عن الشكل، أو الشكل منعزلا عن المضمون، والعلاقة بينهما متحركة وفعالة، وبذاك تحرّر الشكليون من التصوّر التقليدي للعلاقة بين الشكل والمضمون، الذي يقوم على أساس أنّ الشكل غلاف يضم المضمون، أو إناء يحتويه، مؤكدين أنّ الوقائع الفنية ذاتها تشهد أنّ الفوارق المميّزة الخاصة بالفن لا تتمثل في نفس العناصر الداخلية في تكوين العمل الفني، وإنّما في الكيفية التي يتم استخدامها بها، فبهذه الطريقة فإنّ فكرة الشكل تأخذ معنى مختلفا[4].

ولا شك أنّ الحديث عن موضوع مثل هذا، وبهذه الصورة، وفي ظل تلك الظروف يعدّ مخاطرة.

---

[1] . محمد فتوح (أحمد)، الشكلية ماذا يبقى منها؟ فصول، المصدر السابق ، ص163

[2] . ينظر المصدر نفسه، ص 164

[3] . ينظر المصدر نفسه، ص164، ويراجع ارستن وارين ورينيه ويليك، نظرية الأدب، المرجع السابق، ص ص 180 . 181

[4] . ينظر المصدر نفسه، ، ص41

وكان لحركتهم تأثير في حركة النقد الجديد في أمريكا، وفي الناقد "ت. س اليوت" T s Eliot وبخاصة في موضوعية الخلق الأدبي، واستقلاله الكامل عن الوقائع والملابسات الخارجية بما فيها حياة الكاتب، وتجاربه الشخصية[1].

ويحسب لها ما منحته من عطاء في دراسة قيم البنية الأدبية وتحليلها لروادها، وقد نزيد فنعترف لروادها بأدبية الموقف حين كان عليهم الاختيار بين دور الأدباء والدعاة.

وقد أثرت بعض التأثير في تيارات النقد التي جاءت بعدها، وعاقتها عوائق مثل تأخر عدم ترجمة أعمالها إلى الفرنسية والانجليزية حتى الستينات، وبعض غلوّها حدّ من امتدادها[2].

"يضاف إلى ذلك النزعة العملية التي ميّزت دراساتهم، وجنوحهم إلى التجريب والتطبيق والتحليل الوظيفي للبنية الأدبية"[3].

وإذا تركت هذا الأثر فإنّها تكون رائدة للبنيوية، أو على الأقل تركت بعض أثارها فيها♣ وصحيح أنّ بعض الغموض بقي يحيط بأدبية الأدب عندها، وسببه عدم الوضوح في حديثها عن وحدة الشكل والمضمون، ذلك" أنّ الأمر على المستوى النظري يغدو وكأننا متفقون على المبادئ الضرورية لفهم طبيعة العمل الأدبي، حتى إذا شرعنا في تحويل هذا الفهم إلى ممارسة فعلية للنص برزت الفجوات بين المواقف والأفكار[4].

فعندما ندخل في مجال الممارسة النقدية يظهر الاختلاف بين نقاد يتفقون على وحدة العمل الأدبي، فنجد منهم من يبدأ بالمضمون ليرى كيف يتجلى من خلال مقدمات تعبيرية مباشرة، ومن يبدأ بالشكل بغية الوصول إلى الدلالة الجزئية لكل عنصر من عناصره، ومن يفهم الوحدة المشار إليها باعتبارها حاصل جمع الطرفين، فهو يتناولهما على التوالي معتقدا بذلك

---

[1] . ينظر محمد فتوح (أحمد)، الشكلية ماذا يبقى منها؟ فصول، المصدر السابق ، ص 164

[2] . ينظر المصدر نفسه، ص166

[3]. المصدر نفسه، 165

♣. يعدها صلاح فضل الرافد الثاني من روافد البنائية الكبرى بعد أن وضع سوسير حجرها الأساسي، ينظر نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، ط1، 1998، ص33

[4]. ينظر المصدر نفسه، ص 165

أنّه أرضى وحدة العمل الأدبي حين استوفى حدّيها، وهو اعتقاد يفترض نوعا من التّقابل بين الشكل والمضمون حين يوالي بينهما على هذا النحو[1].وهذا ناشئ عن العجز في استخدام الأدلة الإجرائية في تحليل النصوص

وهذا يعني أنّنا عدنا إلى العلاقة التقليدية بين الشكل والمضمون، وفيهم من النقاد من نظر هذه النظرة إليهما مع أنّ العلاقة بينهما من التّعقيد والتفاعل بحيث تند عن كلّ تصوّر يفرض التّوازي المطلق أو يفترضه[2].

وربّما استبعاد الثنائية التقليدية المكوّنة من الشكل والمضمون، وإحلال فكرتين محلّهما هما المادة من ناحية والوسيلة، أوالأداة أو الإجراء من ناحية أخرى؛ لأنّ هذه المصطلحات الأخيرة تتّسم بعدة ميزات منهجية إذ يتم بها إنقاذ وحدة العمل العضوية، فالكلمات هي مادة العمل الأدبي ، وهذا العمل تحكمه القوانين التي تحكم اللغة، فالشاعر عندهم يعمل في اللغة بنفس الطريقة التي يعمل بها الموسيقي بالأصوات، والرسام بالألوان،[3]والمطلوب تتبع هذه الآلية في اللغة، وفي الموسيقى، وفي الرسم، واكتشاف العلاقات الجامعة لكشف أسرارها من خلال المقارنة.

والكاتب هنا خاضع لقوانين اللغة على أساس أنّ مادة الأدب هي اللغة، ولم يتعرض بصورة واضحة لموقف الشكلية من العلوم المجاورة من علم نفس وتاريخ وغيرهما، كما أنّه لم يتعرّض إلى دعوتهم إلى عدم استخلاص نتائج اجتماعية، وشروح نفسية من الأعمال الأدبية، كما رفضت بصورة قاطعة تفسيرات الخيال والحدس والعبقرية والتطهير وغيرهم من العوامل النفسية التي تمس المؤلف، أو المتلقي، وهذا ينسجم مع قولها بأدبية الأدب.

ولا شك أنّ الشكلية كانت حركة دينامية، لأنّها اكتفت بتحليل الخطاب بتغليبها الجانب الجمالي في النص فدرست النّص من داخله ولم تهتم بغير أدبيته ولعل "ايخنباوم" وفق حين

---

[1] . ينظر محمد فتوح (أحمد)، الشكلية ماذا يبقى منها؟ فصول، المصدر السابق ، ص 165

[2]. المصدر نفسه ، ص165، ويراجع صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، المرجع السابق، ص40

[3] . فضل(صلاح)، نظرية البنائية في النقد الأدبي، المرجع نفسه، ص40

أطلق على حركتهم المنهج المورفولوجي تمييزا عن الاتّجاه النفسي أو السوسيولوجي[1]. والكاتب لم يدرس الأثر الذي خلفته إرثا للبنيوية وربما هذا ما انتبه إليه "تودوروف" فسمى ما خلفته الشكلية الروسية الإرث المنهجي للشكلية.

[1]- ينظر أبو منصور (فؤاد)، النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا نصوص . جماليات . تطلعات، دار الجيل، بيروت، ط1، 1985، ص 244

2 ـالمنهج البنيوي:

تناول المنهج البنيوي بالدراسة والتحليل في مجلة فصول مجموعة من النقادمنهم:

1. نبيلة إبراهيم:

تتبعت"نبيلة إبراهيم" مصطلح البنائية أو البنيوية عند الباحثين في مختلف فروع العلم والمعرفة، فرأت أنّها ليست مجرد اصطلاح، بل هي منهج تحاول مختلف العلوم الطبيعية والإنسانية تطبيقه في ميادينها، ثمّ تتساءل من خلال القارئ أو يتساءل القارئ من خلالها هل البنائية فلسفة أم مذهب أم هي أقرب ما تكون إلى العلم الذي يعتمد على الفروض والنظريات أم هي مجرد منهج يدّعي أصحابه أنّه الأفضل في الكشف عن الحقيقة؟[1].

ومعلوم أنّ كلّ العلوم الطبيعية والإنسانية استفادت من البنيوية التي أسست منهجها على ما جاء به "دوسوسور"،De Saussure وصار يسمى النظام الذي تعتمده البنيوية النموذج اللغوي الذي تبنته كلّ العلوم*، وتستعين الباحثة بـ "ندري مارتيني" في الميدان فيقول:"لنبدأ في تعريف البنائية من منطلق المصطلح العام للبناء الإنشائي بدلا من أن ننطلق من مفهوم فلسفي، والبناء عنده هو الطريقة التي يتكوّن منها إنشاء من الإنشاءات، أو جهاز عضوي ، أو أي شكل كلّي، وفي هذا لا يهمه المواد التي صنع منها طوبا كانت أو حجرا، وإن كانت المادة تتحكم في طريقة إنشائه، كما أنّ الأجزاء الرئيسية، أو الفرعية لا تهم وإنما المهم هو تحديد الطريقة.التي تجتمع فيها المواد والأجزاء من أجل أداء وظيفة ويقارن بينهذا التعريف وتعريف البناء في اللغة فيجدهما متشابهين[2].

وهذا التعريف تمهيد لتعريف البناء في اللغة، فالوظيفة الأساسية في اللغة هي التّوصيل، والتوصيل عن طريق الكلام العادي أو العمل الأدبي، فالكلام العادي يوصل المعنى بطريقة

---

[1] . ينظر إبراهيم(نبيلة)، البنائية من أين وإلى أين؟ فصول مج1، ع2 ، يناير 1981، ص168

*ـ بعد تطبيق ستراوش النموذج اللغوي على الانثروبولوجيا ينظر عبابنة(سامي)، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، عالم الكتب، اربد الأردن، 2010، ص193

[2] . المصدر نفسه، ص168

مباشرة، أما العمل الأدبي فطريقته غير مباشرة؛ لإثارة الجانب الروحي، والعلاقة بين الأجزاء المكوّنة للبناء الإنشائي تساويها علاقة العناصر اللغوية، فإذا كانت وظيفة البناء الإنشائي تلبية احتياجات المجتمع، ويقابل تلبية هذه الاحتياجات في الجانب الآخر الجانب المعنوي(التوصيل)،فالفرق بين البناءين هو الفرق بين المجرد والحسي[1].

ويبدو هذا التعريف جامعا؛ لأنّه ارتبط بنظام يحكم أجزاء المادة المكوّنة للبناء معنويا كان أو حسيا، ولا نبحث في المحتوى وطبيعته بل نبحث في طبيعة العلاقة بين الأجزاء، والمهم هو أداء وظيفة معيّنة سواء كانت مادية أو روحية.

وفي وسع النموذج الذي قدّمه الباحث أن يستوعب الوحدات أو العناصر التي تشكّل العمل ولا تكون منفصلة عنه.

والتعريف على ما فيه من تعقيد كان أوضح من غيره من التعريفات، ويضاف إلى هذا التعريف بعض الخصائص هي:

1. البناء من صنع المحلل أو الدارس لظاهرة ما أو لعمل ما، وليس البناء إلا العلاقات المتشابكة بين عناصر العمل

2. البنائية لا تبحث عن المحتوى أو الشكل، بل تبحث عن الحقيقة التي تختفي وراء الظاهر من خلال العمل نفسه

3. تعنى البنائية بتوجيه العناصر نحو كلية العمل أو نظامه، وليس نظام العمل سوى حقيقته[2] بحيث يصبح شكل الشيء أو نظامه هو حقيقته أو ماهيته، والعناصر المذكورة تعني في التحليل الأخير شيئا واحدا هو الماهية أو النظام.

---

[1] . إبراهيم(نبيلة)، البنائية من أين وإلى أين؟ فصول، المصدر السابق، ص168، ويراجع ابراهيم(زكريا)مشكلة البنية أو أضواء على البنية، مكتبة مصر 1976، ص 9 وما بعدها

2. المصدر نفسه ، ص169

وهذا كله لا يفسّر فكرة البناء عند الباحثة، إذ نراها تستعين بـ "جولدمان" Goldmannفي تحديد البناء للوصول إلى تفسير مقنع يقول: "إنّ الإنسان له وعي محدود ... يستوعب آلاف المواقف الحسية في نطاق عدد محدود من التّصنيفات، التي تتجمع في مسارا ت محدّدة من الوعي؛ أي أنّ العقل الإنساني بوعيه المحدود يكون مضطرا لأن يخلق أبنية بوصفها نماذج للسلوك يحتفظ بها مدّة طويلة لكي يحلّ بها مجموعة من المشكلات المتماثلة"[1].

وإذا واجه الإنسان موقفا لجأ إلى هذا البناء لكي يصل عن طريقه إلى حل، لكنّه ليس الحل المثالي، وهكذا يبقى متنقلا، وينتهي"جولدمان"Goldmann إلى أنّ الأبنية الذهنية تتغيّر مع تغيّر المواقف والأحداث؛ أي أنّه ليس هناك ثبات للأبنية، وهذا ما يدعمه"جاكدريدا" Jacques Derridaفيرى أنّ المركز في البناء الإنشائي ثابت، أما في العلوم الإنسانية فغير ثابت، وغياب المركز عنده هو الذي جعل الناس (من العاديين إلى الفلاسفة) يختلفون سلوكا وتعبيرا واجتهادا.[2]

وبرغم أنّ "جولدمان"Goldmann بنيوي تكويني، و"دريدا"Derrida تفكيكي" فإنّ تعريفهما قد يكمل النقص الذي شعرت به الباحثة، والذي يهمنا من البنيوية في بحثنا هو ما يتعلّق باللغة والأدب.

وإذا كان الأمر كذلك فهل هناك أبنية متشابهة تساعد العقل البشري على حلّ مشكلاته في ظلال استقرار مركز البناء أو البناء، وهل هناك تشابه بين طرق تفكير العقل البشري؟[3]

ورأت الباحثة أن الاستعانة بالانثروبولوجيا من خلال "ليفي شتراوس" قد يفيد في دراسة فكر الإنسان وسلوكه، والفكر والسلوك يتّضحان من خلال التّعبير اللّغوي، ومن خلال أنماط السلوك ذلك أنّ أنماط التّعبير لغوية أو سلوكية مصدرها العقل، ولهذا لابدّ أن يجمعها أساس

---

[1] . إبراهيم(نبيلة)، البنائية من أين وإلى أين؟ فصول، المصدر السابق، ص168

[2] . ينظر المصدر نفسه ، ص 168

[3]. ينظر المصدر نفسه، 172،

واحد من التفكير إذا نجح الباحث في الربط بينهما؛ (أي الأنماط) وفق نظام تتبناه الانثروبولوجيا.

وقد أخذت البنيوية من "دور كايم"Durkheim نظام المعايير والمعتقدات الجمعية، ونظام اللغة من دوسوسير، وعلم النفس التّحليلي من فرويد، Freudوقد تأثر " شتراوس"Strauss بهؤلاء جميعا (المعايير ونظام اللغة واللاشعور) وصدر في فكره عنهم، فقد اشتق من الشعور واللاشعور منطقة سماها خارج الشعور non conssous، ومثاله عملية المشي فهي ليست فعلا لاشعوريا أو شعوريا، لكن كثيرا من أفعال الناس يتم عن طريق فعل تمارسه الجماعة، ويجد الشخص نفسه يمارسه مثل المشي، ولا يتساءل عن مصدره.

وأغلب الأفعال تتم على المستوى الجمعي، وهناك مصطلح الذات التي تخرج من المعنى المتعارف عليه، لتحمل معنى الذات المتداخلة مع الجماعة[1].

وهذه الذات تذكرنا بالنموذج الأعلى Archetypesعند "يونغ"♣Young.

وفائدة "شتراوس الأكثر كانت من "دوسوسير"De Saussureو"جاكبسون"Jacobson ومن جاء بعده من علماء اللغة، ومعلوم أنّ "دوسوسيرDe Saussureو في الأساس الأول ميّز بين اللغة كنظام واللغة كاستعمال كلاما أو كتابة، وهي بهذا نظام إشاري (سميولوجي)، والأساس الثاني، أي ما سماه "دوسوسيرDe Saussureالإشارة اللغوية، وهذا يعني أنّ المسلمات اللغوية ليست سوى مفاهيم ترتبط بذهن الناطق بها.

---

[1] . ينظر إبراهيم(نبيلة)، البنائية من أين وإلى أين؟ فصول، المصدر السابق، ص 172

♣. اللاشعور الجمعي مؤلف من المكتسبات الإنسانية القديمة التي تنتقل بالوراثة من جيل إلى جيل ... ويطلق على مكتسبات الأجيال المتعاقبة اسم النماذج الرئيسة الثابتة على الدهر، وإذا كانت هذه النماذج تتغير أحيانا فمرد ذلك إلى أنّها ترتفع إلى مستوى الشعور في شروط خاصة، أما في الأحلام فإنّها تظهر عارية من آثار التغير . صليبا(جميل)، المعجم الفلسفي، المصدر السابق، مادة اللام ، ص ص 264 ، 265 ينظر كتاب يونغ دور اللاشعور ومعنى علم النفس للإنسان الحديث، تر خياطة نهاد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1 ، 1992، ص41، واستغله نور ثروب فراي في تأسيس منهج لنقد أسطوري أو نقد الأنماط البدئية حاول من خلاله الوصول إلى المبادئ البنيوية للأدب على اعتبار أنها وثيقة الصلة بالأساطير والديانات ينظرفراي(نور ثروب) ، تشريح النقد، تر محي الدين صبحي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2005، ص ح

والعلاقة بين الصورة الصوتية والفكرة علاقة تعسفية، ... فلكي ندرس اللغة إذاً لابدّ أن ندرس وظيفة الكلمة بأبعادها الثلاثة بوصفها مسمى وبوصفها صورة صوتية وبوصفها معنى...

والأساس الثالث في نظرية "دوسوسير"De Saussureهو العلاقات ...إذ بناء اللغة أو نظامها لا يتمثل إلا في العلاقات بين الكلمات؛ أي الوحدات اللغوية.

والأساس الرابع النظام الوصفي والنظام التاريخي[1]

وإذا كان "سوسير" Saussure قد أثر هذا التأثير في البنائية، وبنت البنائية نظامها عليه فإنّ تأثيرا آخر للغوي آخر هو "تشومسكي" Thchomskyالذي وضع البناء اللغوي ضمن "الأبنية العامة التي تستمد وحدتها المكتملة من قوانين التّحوّل المرتبط بالتّغير الاجتماعي الجذري، وهذا الاكتمال لا يرجع إلى النظام العام للغة فحسب، بل يرجع إلى التّنظيم الذاتي لها".[2]ولعلّ تعريف جان بياجيهPiaget.Jeanيساعد على التّوضيح أكثر فقد اعتبر البنية نسقا لسانيا يندرج فينظام محكم وفق قوانين الشمول والتحول والانتظام الذاتي، و قد ترك هذا التحوّل أثره لا في البنائية وحدها بل في النظرية البنائية بصفة عامة"[3]

وعندما يتحدث" ليفي شتراوس"Levie Strauss ومن تبعه عن منهجهم يحس القارئ أنّهم ينقلون كلام "دوسوسيرDe Saussureعن نظام اللغة، واصطلاحاته مباشرة إلى المجال الانثروبووجي[4]. وبذلك ينقلون النموذج اللغوي إلى مجال آخر غير لغوي، ولكنه أقرب إلى اللغة؛ لأنّه طبق على الأسطورة، وهي قريبة من اللغة والأدب، وعندما يبدأ في التّطبيق ينفرد بخصائصه، فهو عندما يتحدّث عن الوحدة سلوكا كانت أم نظاما اجتماعيا أو وحدة لغوية "التي تعدّ في حدّ ذاتها نظاما مغلقا ومتجانسا من الإشارات ثمّ تتجانس هذه الإشارات

---

[1]. إبراهيم(نبيلة)، البنائية من أين وإلى أين؟ فصول، المصدر السابق، ص 173

[2]المصدر نفسه، ص 173

[3]. المصدر نفسه ، ص، 173، وينظر فضل(صلاح)منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف، ط2، 1988، ص 229، ينظر أضولفو باسكيز، البنيوية والتاريخ، تر مصطفى المنساوي، دار الحداثة بيروت، (د. ت)، ص19

[4] . إبراهيم(نبيلة)، البنائية من أين وإلى أين؟ فصول، المصدر السابق ، ص 172

من حيث أنّ كلّ إشارة أو مصطلح يكون موضوعا لإشارة أخرى، ولا يتكشّف مغزى هذه الإشارات إلا عندما تتّحد داخل نظام كلي"[1].

وهنا نجد"شتراوس"Strauss قد طبق نظام "دوسوسير" De Saussureفي المجال الانثروبولوجي خارج اللغة، وان اختلف عنه في قضية البناء، الذي يختفي وراء العمليات العامة، وكلّ منها يعارض الآخر، على حين أنّ البناء يتميّز بالمحافظة، والسلوك والعمليات تتميز بفوضويتهاوإعتمادها على المصادفة، ولكن إذا أخضعت للتّحليل البنائي تكشف عن النظام الذي يختفي وراءها.[2] وهذا البناء المسكون بحركة متناقضة وفوضى مستقل عن الزمن، فكل بناء يحل محلّة آخر، ويحدث في البناء تحويلات عن طريق العمليات التبادلية والتعويضية، ولكنّه يظل ثابتا في أساسه سواء نظر إليه في اتّجاه أفقي عبر التاريخ، أو رأسي من خلال التّكوينات الحضارية" ولا شك أنّ فكرة الرأسي والأفقي أخذها من "دوسوسير"De Saussure، وفيه وقع فصل للغة عن تطورها التاريخي الأفقي"[3]syntagma.

فاستقلال البناء عند "شتراوس"Strauss مأخوذ من فصل اللغة عن التاريخ عند "سوسير" Saussure هذا على المستوى النظري عند"شتراوس"،Strauss أما في المجال التطبيقي فيمكنناالإشارة إلى "تلك الوحدة الثنائية المتعارضة التي شغلته وسيطرت على جميع أبحاثه وتحليلاته"[4]، ومنها ثنائية الطبيعة والحضارة، وتمّ هذا عبر تطوّر استمر حقبا حتى صار يميّز بين ما هو نيئ(الطبيعة) وما هو مطبوخ (الحضارة) وتم ذلك بعد اكتشاف النار الذي كان فارقا بين الطبيعة والحضارة، وهذا تجلٍ آخر في نظريته التي بناها متأثرا فيها بالنموذج اللّغوي السوسيري كما أنّه اهتم بتحليل الأساطير، وفي تحليله هذا تبنى منهج "دوسوسير"

---

[1]. إبراهيم(نبيلة)، البنائية من أين وإلى أين؟ فصول، المصدر السابق ، ص173

[2] . المصدر نفسه ، ص173

[3] . المصدر نفسه ، ص173

[4]. المصدر نفسه ، ص 174

De Saussureإذ اتّخذ من الأسطورة نصا للتحليل، واكتشف فيها قوانين هي تقريبا القوانين التي تحكم اللغة عند "دوسوسير"De Saussure[1] .كما حلل" مع جاكبسون قصيدة القطط كما أنّها عامل من عوامل بناء عقل الإنسان♣، ومن خصائص الأسطورة أنّها تجمع كلّ خصائص الفكر الإنساني، وهي لا تتعامل مع الحقائق إلا من خلال الرمز الإشاري، وهي قادرة على جمع العناصر المتفرقة، وتكوين علاقات بين تلك العناصر"[2].

وبهذا ينشأ نص أدبي له علاقات يرتبط بها، وبهذه العلاقات تؤسس بناء مكتملا، به يأخذ النص أو الأسطورة شخصيته، وعلى أساس البناء يتعامل مع النقاد، غير أنّ "شتراوس"Strauss أضاف للأسطورة وظيفة أخرى هي أنّها تفكر في عقل الإنسان دون أن يكون واعيا بالحقائق، ولكي يحلل الأسطورة يأخذ "شتراوس"Strauss بمنهج التحليل في الموسيقى، ومنهج التحليل في اللغة، واعتمد على ذلك المنهج لملاحظته مشابهة الأسطورة للموسيقى واللغة، ذلك أنّ بناء الموسيقى يشبه بناء الأسطورة هذا البناء يتكوّن من عناصر أفقية وعناصر رأسية، ويرى أنّ العناصر الأفقية في الموسيقى هي الميلودي، والعناصر الرأسية هي الهارموني، وكلاهما يكوّن النغم[3].

ويجد في اللغة القانون نفسه الذي وجده في الموسيقى، يقول واللغة أفقية؛ أي تركيبية عندما ترص الكلمات بجانب بعضها البعض(؟)، وفي الوقت نفسه رأسية متمثلة في وحدات وتشكيلات، هذه الوحدات ذات العلاقات المتعارضة والمتوافقة أيا كان مكانها من التّعبير، ووجد فيها "هارموني وميلودي" بطريقة أخرى التوافق والاختلاف في التّعبير كما تحدده اللغة[4].

---

[1]. المصدر إبراهيم(نبيلة)، البنائية من أين وإلى أين؟ فصول، المصدر السابق ، ص 174، ينظر (سلدن) رامان، النظرية الأدبية المعاصرة، تر جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، ط1، 1991، ص101. 102

♣ . ألف شتراوس كتابا في الأساطير سماه منطق الأسطورة في ثلاثة أجزاء

[2] . إبراهيم(نبيلة)، البنائية من أين وإلى أين؟ فصول، المصدر السابق، ص 175

[3] . ينظر المصدر نفسه ، ص175

[4] . ينظر المصدر نفسه ، ص176

ويستخدم "شتراوس"Strauss هذا المنهج في تحليل أسطورة"أوديب"، Oedipeويجد فيها النظام الأفقي والنظام الرأسي كما أخذه من الموسيقى واللغة؛ لأنّ كل أسطورة تعدّ وحدة في حدّ ذاتها ولكن الأساطير جميعا تتجانس في تحليلها، وتعد تشكيلات لبناء واحد، [1] وينتهي به الأمر إلى النظر إلى جميع الأنشطة الإنسانية، وجمعها في وحدة واحدة على أساس أنّها نظم إشارية تنبع من مصدر واحد هو العقل الإنساني[2].

وتنتهي الباحثة بعد هذا العرض للاتّجاه البنائي إلى القول: إنّه قد غيّر مسار النقد الأدبي، و غيّر الرؤية العامة لطبيعة التعبير الأدبي ووظيفته الاجتماعية، والهدف من ذلك هو البحث عن أسلوب جديد لتحليل العمل الإبداعي[3] في إطار وعي جديد بأنّ العمل الأدبي وحدة متكاملة نتيجة تضافر عناصره، وإسنادها إلى بعضها.

وكان من روادها "أندري بولس"من سويسرا عام 1929(اهتمامه بالأدب الشعبي) بكتابه"أشكال بسيطة"، والثاني "قلاديميربروب"Vladimir Propp الروسي بكتابه مورفولوجية الحكاية الخرافية عام 1929، والكتابان ينحوان منحى بنيويا على ما بينهما وبين البنائية من مسافة.والثاني من الشكلانية الروسية التي عارضها البنيويون وعلى رأسهم "شتراوس"Strauss

فإن الدارسين قدّروا الكتابين برغم أنّهما لم ينتظما في سلك البنائية بوصفها حركة أو منهجا أو مذهبا؛ لأنهما لم يسلكا طريقة البنائية في التحليل على الرغم من نظرتهما البنائية وهل كانا على وعي بأن وَحدة ما تشد العمل الإبداعي أو لا؟.

---

[1] . ينظر المصدر إبراهيم(نبيلة)، البنائية من أين وإلى أين؟ فصول، المصدر السابق ص،177، وعنده إلا سبيل إلى فهم الأساطير إلا باعتبارها (؟) لغة أو لغات رمزية تمثل نظاما من التفاعلات والفكرة الأساسية التي تصدر عنها هي أن العقل البشري واحد وان التفكير الأسطوري ليس تفكيرا سابقا عن المنطق Prelogique، بل هو تفكير منطقي على مستوى المحسوس، ينظر إبراهيم(زكريا)، مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية ، مرجع سابق، ص87

[2]. إبراهيم(نبيلة)، البنائية من أين وإلى أين؟ فصول، المصدر السابق ، ص177

[3]. المصدر نفسه، ص177

إنّ مهمة الناقد هي الكشف عن الحركة الداخلية، التي تحكم هذا النظام مستعينا بما توصّلت إليه الأبحاث اللغوية من كشف عن طاقات اللغة ونظامها، "ولا شك أنّ هذه الدّراسات الحديثة تساعده في إدراك ذلك النّظام، الذي يحكم العمل الأدبي واكتشاف ذلك النظام ليس تعبيرا عن مشاعر خاصة وإنّما هو تعبير عن تفاعل بين الفرد وأحوال عصره، والبنيوية جاءت لتجعل العمل الأدبي عالما قائما بذاته لا علاقة له بالتاريخ أو المجتمع أو مؤلفه[1].

وربما كان "جولدمان" Goldmann هو الذي بيّن الوعي بالبناء الذي يهيكل العمل الأدبي بوضوح فالبناء عنده يكون مجرد فرض إذا اختص بعمل واحد ولكنّه يكون حقيقة إذا درس هذا العمل بين أعمال أخرى مرتبة ترتيبا زمنيا بحيث تكون مجالا للنظم السياسية والاقتصادية والفكرية والاجتماعية التي تمثل عناصر في بناء الحياة الممثل في نظم هذه الأعمال الأدبية ومن هنا يحدث الالتقاء بين بناء العمل الفني وبناء المجتمع[2].

وهذا التّقارب تطوّر كبير ابتدأ مع "جورج لوكاتش"Gorge Lukacz ، نقل بنيّة الفكر الماركسي ممثلة في الانعكاس، وطعّم بها البنيوية؛ فانفتحت على المجتمع وصار بناء العمل الأدبي **انعكاسا** لبناء المجتمع، أو بناء تصوّر الطبقة ضمن وعي قائم أو وعي ممكن، وهذا يعد تطويرا للبنيوية التي كانت تدرس النّص من داخله؛ أي العناصر المكوّنة في علاقات ضامة لكلّ العناصر.

وهذا تطوير للبنيوية أو البنائية؛ لأنّ "جولدمان"Goldmann أخضع مجموعة من الأعمال التي تحتوي على بناء نسبي في حدّ ذاته، وربطه بالبناء الكلي الذي تولّد عنه[3].وهو ضد الكشف عن البناء في عمل واحد وإنّما يجب النظر إلى أعمال الفرد مجتمعة بحسب تطوّرها وكذلك يجب أن لا تعزل عن مجالها التاريخي

---

[1] . إبراهيم(نبيلة)، البنائية من أين وإلى أين؟ فصول، المصدر السابق ، ص177

[2]. المصدر نفسه، ص 178

[3] . ينظر المصدر نفسه، ص178

وهنا نجد الفارق بين "جولدمانGoldmann و"شتراوس" Strauss ذلك أنّ "جولدمان"Goldmann يبحث عن بناء مجتمع منعكس في البناء الفني، على حين أنّ"شتراوس"Strauss يبحث عن بناء كلي موروث في الجنس البشري غير مرتبط بإنسان بعينه، وبتاريخ بعينه أما جولدمان"Goldmannفيبحث عن بناء مرتبط بانسان يعيش في زمان ومكان محددين كما فعل مع "راسينRacine وباسكال" Pascalمن خلال الجنسينية وبورويال، ويتفقان معا في أنّ البناء يتولّد في أعمال كثيرة[1]لكنّهما يختلفان في انفتاح العمل الأدبي، "فجولدمان"Goldmannيرى ضرورة الربط بين المجال التاريخي الذي نشأ فيه العمل الأدبي والعمل نفسه[2].

أما "ليفي شتراوس"Levie Strauss فيبحث عن بناء كلي ثابت غير مرتبط بإنسان بعينه ،أو تاريخ وإنّما هو مرتبط بشيء مجرّد هو الجنس البشري[3] كما سبقت الإشارة.

غير أنّ" جولدمان" Goldmannخطا خطوة كبرى في طريق تطور البنائية حين ربط العمل الأدبي بالمجال التاريخي، وهذه البنيوية التي تطوّرت على يد "جولدمانGoldmannسميت البنويةالتكوينة وسماها جابر عصفور البنيوية التوليدية[4]. غير أنّ "ميجان الرويلي" وسعد البازعي" فرقا بين بنيوية "جولدمان" Goldmannوالبنيوية التي تطوّر عنها أو التي قبله البنيوية الشكلانية، وسميا بنيوية "جولدمانGoldmann بنيوية تكوينية أو توليدية ، والتكوينية شائعة وترجمة قديمة[5]، كما ترجمت بالبنيوية التركيبية

---

[1]. ينظر إبراهيم(نبيلة)، البنائية من أين وإلى أين؟ فصول، المصدر السابق ، ص178

[2] . ينظر المصدر نفسه ، ص178

[3] . ينظر المصدر نفسه ، ص178

[4] . عصفور(جابر)، عن البنيوية التوليدية، فصول مناهج النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج1، ع 2، 1981، ص84

[5] . الرويلي (ميجان) و البازغي(سعد)، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من خمسين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، ط2، 2000، ص 41، وينظر شحيد(جمال)، في البنيوية التركيبية دراسة في منهج لوسيان جولدمان، مرجع سابق (ترجمة المصطلح)

وتحدّثت الكاتبة "نبيلة إبراهيم" عن جهود "بارت في هذا الموضوع، فرأت أنّه لا يملك وضوح"جولدمان"Goldmann في نظرته إلى علاقة الأدب بتفاعلات عصره " فهو مرة يقول: إنّ أي عمل أدبي يمكن أن يكون محل دراسة نقدية جديدة بصرف النظر عن المجال الاجتماعي الذي ينشأ فيه.[1]

ومرة أخرى يرى أنّ الموضوع الكلي المتكامل الذي جمع بين نشاط الفن والحياة ينقطع عن مؤلفه بمجرد الفراغ منه، هذا إذا كان ناجحا أما إذا كان فاشلا فيبقى مرتبطا بمؤلفه[2].

ويفهم من هذا أن الإبداع الحق إذا استقل عن مؤلفه صنع له علاقة خارج مؤلفه، أما الفاشل فلا يتعدى مؤلفه، وهو هنا يلتقي مع "جولدمان" Goldmannمجرد لقاء كما التقى به شتراوس""Strauss ؛ لأنّ المنطلق والهد ف مختلفان، "فجولدمانGoldmann "يسعى إلى أن يتجاوز الدراسات الآلية التي وقع فيها التحليل الاجتماعي للأدب، من خلال بنية فكرية تتمثل في رؤية العالم، تتوسط بين الأساس الاجتماعي الطبقي الذي تصدر عنه والأنساق الأدبية والفنية التي تحكم هذه الرؤية.[3]

وهي نتيجة الوعي القائم أو الفعلي، وينحصر في مجرد وعي بالحاضر هو الوعي الناجم عن الماضي ومختلف حيثياته وظروفه وأحداثه فكل مجموعة اجتماعية تسعى إلى فهم الواقع انطلاقا من ظروفها المعاشية والاقتصادية والفكرية والدينية والتربوية[4]، وأما الثاني فهو الوعي الممكن فهو كل ما يمكن أن تفعله طبقة اجتماعية من بعد أن تتعرض لمتغيرات مختلفة دون أن تفقد طابعها الطبقي، وينشأ من الوعي السابق ولكنّه يتجاوزه ليشكل الوعي بالمستقبل.

---

[1]. ابراهيم(نبيلة)، البنائية من أين وإلى أين؟ فصول، المصدر السابق، ص 178

[2] . المصدر نفسه، ص 178

[3]. ينظر عصفور(جابر)،، عن البنيوية التوليدية، فصول ، المصدر السابق، ص84

[4].ينظر شحيد(جمال)، في البنيوية التركيبية دراسة في منهج لوسيان جولدمان، مرجع سابق، ص40

[3].ينظر المرجع نفسه، ص85

فالوعي القائم يرتبط بالمشكلات التي تعانيها الطبقة (المجموعة الاجتماعية) من حيث علاقتها المتعارضة ببقية الطبقات أو المجموعات، فإنّ هذا الوعي الممكن وهو متعلق بالمستقبل يرتبط بالحلول الجذرية التي تطرحها الطبقة لتنفي مشكلاتها، وتصل إلى درجة من التّوازن في العلاقات مع غيرها، وترجح كفتها[1].وهذا من خلال الصراع الطبقي ، ويصير الوعي سلاحا من أسلحة الطبقة

وهذا الوعي الذي هو من طبيعة جمعية يشكل رؤية العالم، "وهذه الرؤية أيضا جماعية، فهي مفهوم تاريخي يصف اتّجاه الطبقة في فهم واقعها الاجتماعي الذي يصل بين قيمها وأفعالها في وحدة تصورية ترسم الحدود بينها وبين الطبقات الأخرى".[2]هي التي تسمى رؤية العالم

ورؤية العالم هذه لا توجد خارج الأفراد؛ لأنّها ليست من صنع الفرد بل المجموعة، فالفرد جزء من جماعة، وهو لا يتحرك إلا من خلالها، وهذه الرؤية إلى العالم تنتج من هذه المجموعة من الأفراد المتجانسين، أو الذات المجاوزة لذات الفرد، ويعيدها إلى المجموعة وهذه العلاقة لابدّ لها من تطوير وتعميق، وهذه الرؤية بهذا الطرح تعبّر عن نفسها بأشكال مختلفة في الأعمال الفنية والأدبية والفكرية لطبقة ما وتوّلد مجموعة من الأعمال ينشئها مجموعة من المبدعين في مختلف المجالات، وميزتها عن غيرها أنّها تصوغ هذه الرؤيا في أقصى درجات تلاحمها ووحدتها [3].ومن هنا تبدو رؤية العالم عند المجموعة مستوى معينا ثم ينتقل هذا المستوى إلى المبدعين فيتشربونها ويعمقونها ثمّ يعيدونها إلى المجموعة في صورة أغنوأعمق وصورة العالم لاتخلقها الجماعة ولكن الظروف المحيطة بها وتعقيدات معيشتها هي التي تخلقها والجماعة إنما تصوغها بحسب متطلبات حياتها وأسس تكوينها الثقافي.

ويترتب على ذلك أنّ الأعمال الأدبية أعمال فردية وجماعية في آن معا، وهي جماعية؛ لأنّ الوعي الطبقي للمجموعة هو الذي ينطوي على مكوّنات رؤية العالم "وهي فردية؛ لأنّ الأديب

---

[1] . ينظر عصفور(جابر) ، عن البنيوية التوليدية، فصول، المصدر السابق،ص ص84 . 86

2. ينظر المصدر نفسه،ص 86.

الأصيل هو القادر على أخذ هذه المكونات ونظمها في عمل ينطوي على أقصى درجة من التلاحم والوحدة"[1].ولتقريب مفهوم رؤية العالم يلجأ إلى الجنسينية مثالا ينطلق منه لتوضيح هذا المفهوم، أو يصفها بالرؤية المأسوية، وهذه الرؤية للعالم بمقدار ما تنعكس في الإبداع فترسم في شكل بنية وعلاقات يتكئ عليها العمل الأدبي بمقدار ما ينتظم العمل الأدبي، ولا يفهم إلاّ في إطارها.

وتعدّ الباحثة "رولان بارت" بنيويا على ما في ذلك من مخالفة لرأي يقول إنّ "بارت" بنيوي في مرحلة معيّنة ورأي آخر يقول إنّه بنيوي يكره البنيوية[2]وليس واضحا في درجة وضوح "جولدمانGoldmann وصراحته من حيث علاقة العمل الأدبي بتفاعلات عصره وأحيانا يدرس العمل الأدبي بصرف النظر عن الجانب الاجتماعي

أما أغلب الباحثين في البنيوية فيرونه بنيوبا، وإذا عرّفنا البنيوية الأدبية بأنها محاولة نسقية لاستكشاف الأدب بتطبيق فرضيات لغوية متنوعة فإنّ "بارت" يعدّ واحدا من المنظرين الذين غير عملهم وجه الدراسات الأدبية... لم يكتف بتحديد أدوار الفيلولوجي والمؤرخ ومتذوق الشعر تحديدا قاطعا، بل أنتج عددا وافرا من المفاهيم التي حققت درجة عالية من الدقة مثل مفهوم تأثير الواقع... إذ شرح بواسطته ما يلعبه الإسهاب في التفاصيل من دور في الأدب الواقعي، وهو الدور الذي يفرض صلة مباشرة بين الدال والمرجع[3].والمرجع هنا هو المجال الاجتماعي، وهو عند "جولدمان"Goldmann له عمقه وتعقيده، ولكنّه يشكلّ حيّزا، فالعمل الأدبي من خلال هذه الرؤية" يعد عملا رمزيا، والرّمز هنا يعني الشيء الذي يحتوي على معنى غزير يحتمل التأويلات والتّفسيرات[4].

---

[1] . عصفور(جابر) ، عن البنيوية التوليدية، فصول، المصدر السابق ، ص86

[2]. شولز (روبرت)، البنيوية في الأدب،ترج حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1984، ص176، وعند بعض الباحثين تقلب بين الوجودية والماركسية والبنيوية وعلم اللغة والنقد النصي وجمع ما بين علم الاجتماع والنقد الأدبي، ينظر كرزويل ايديث، عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، تر جابر عصفور، الدار البيضاء،ط2، 1985، ص178

[3] . ينظر عصفور(جابر)،، عن البنيوية التوليدية، فصول ، المصدر السابق، ص82

[4] . إبراهيم(نبيلة)، البنائية من أين وإلى أين؟ فصول، المصدر السابق، ص 178

والمجال الاجتماعي عند "جولدمانGoldmann واضح، وهو أنّ الوعي الطبقي الذي يتولّد منه الوعي القائم، والذي يتوّلد منه الوعي الممكن، أو منهما معا يتولد الوعي الطبقي؛ أي أنّ العمل الأدبي ينشأ في مجال طبقة معيّنة، وبهذا تتحدّد الرؤيا للعالم، وهي التي تنعكس في العمل الأدبي ولا يفسر العمل الأدبي إلاّ في إطارها فالمجال الاجتماعي محدّد عند جولدمان،Goldmann أما عند "بارت" فغير محدّد عندما يقول(بصرف النظر عن المجال الاجتماعي) ولكنّه يقترب من "جولدمان"Goldmann عندما يربط العمل الأدبي بالحياة بقوله: "إنّ الموضوع الكلّي المتكامل الذي يجمع بين نشاط الفن والحياة، وهوالذي يكون مادة للتحليل"[1] غير أن ميزة هذا العمل أنّه ينقطع عن مؤلفه بمجرد الفراغ منه، ويبدو أنّ هذا من حظ العمل الناجح، أما العمل الفاشل فيبقى مرتبطا بمؤلفه، وحتى إذا درس هذا العمل فإنّما يدرس في مستوى التاريخ الأدبي وليس على مستوى النقد الأدبي[2].

ويفرّق بين النقد وعلم الأدب، فيجعل من دراسة الجوانب الشكلية واللغوية للعمل الأدبي علما للأدب، بينما يجعل من التّعليق عليه وشرح مضمونه وتأويله نقدا[3] فالعمل المتكئ على مؤلفه ليس مستقلا ولذلك فلا يدخل ميدان النقد الأدبي ، وإذا كان الفرق بينهما كما ذكر فهذا يعني أن تاريخ الأدب يدرس الأدب عامة ناجحا أو فاشلا؛ بحيث تتساوى عنده مستويات الأدب.،أما النقد فيهتم بالنصوص ذات الجودة العالية، وهذا التفريق إذا صح غريب عن البنيوية؛ لأنّها تهتم فقط بالعلاقات والنظام والنسق.وهذا نوع من الانتقاء (المعيارية)

إذاً لكلّ نص عالمة الخاص، وإن كان "بارت" وهو مسلح "باللغة ونظامها وانعكاس هذا النظام في العمل الأدبي جعله يهتم بالنص من حيث هو تكوين لغوي يعكس موقفا اجتماعيا"[4]فإنّ وهذا الموقف الاجتماعي يجعله قريبا من "جولدمان"Goldmann يقول: إنّ الأدب واللغة يخوضان اليوم عملية البحث أحدهما عن الآخر، وهذا الاهتمام بالأدب واللغة

---

[1]. إبراهيم(نبيلة)، البنائية من أين وإلى أين؟ فصول، المصدر السابق ، ص18

[2] . المصدر نفسه ، ص178

[3] . ينظرسيد عبد الرحيم(وائل)، تلقي البنيوية في النقد العربي، دار العلم والإيمان للنشر والتّوزيع، 2009، ص78

[4]. إبراهيم(نبيلة)، البنائية من أين وإلى أين؟ فصول، المصدر السابق، ص 178

يسمى النقد السيميولوجي، فهو لا يهتم بالصيغ التي قد تأتي عفوا بل يهتم بالعلاقة الوثيقة بين الكاتب واللغة[1]. والنقد السميولوجي عنده أوسع من الاسلوبية.

واللغة تحظى بمكانة هامة في البنيوية الألسنية وفي غيرها كما هي عند "شتراوس" في دراساته للأساطير، ولهذا يعدّها "بارت"Barthes علما، ولا يكتفي بها بل لا بد له من الرجوع إلى الحقائق الانثروبولوجيا اللغوية؛لأنها تتزحزح بوصفها حقائق لغوية لكي تصبح حقائق أدبية كما يحصل في الأسطورة وتتلخص هذه الحقائق عنده في:

1. إنّ من أهم ما يعنى به علم اللغة الحديث هو التنبيه على انه ليس هناك لغة بلا نظام

2. أنّ اللغة ليست أداة بسيطة للتعبير عن الفكر، والإنسان لم يعش منفصلا عن اللغة، فهي التي ميّزت الإنسان وليس العكس واللغة بهذا المعنى التي حققت إنسانية الإنسان فقبلها لم يكن إنسانا فاللغة هي التي ميّزت الإنسان لا العكس.

3. أن علم اللغة علمنا منهجا هو أن هناك شكلا جديدا من الموضوعية يخالف الموضوعية التي قبلناها ...وباختصار فإن علم اللغة يقدّم المنهج الذي يمهد الطريق لجلاء الحقيقة[2].

وخطورة اللغة في التحليل النقدي عند" بارت" أنها تأتي بموضوعية خاصة، ويفرق بين الموضوعيتين: موضوعية العلوم الإنسانية، وموضوعية علم اللغة، إنّ الأولى في مجال العلوم الإنسانية والمطلوب منا أن نقبلها قبولا كليا، أما اليوم فإنّ علم اللغة يقترح أن نميّز بين مستويات التحليل، وأن نصف العناصر المميزة لكل مستوى، وباختصار فإنّ علم اللغة يقدم لنا المنهج الذي يمهد الطريق لجلاء الحقيقة لا المنهج الذي يشير إلى الحقيقة في حدّ ذاتها"ودمج اللغة في الحضارة وما الحضارة عنده في كلّ مظاهرها سوى لغة .

والنقد السيميولوجي عنده ليس سوى جزء من اللغة "[3]

---

[1] . إبراهيم(نبيلة)، البنائية من أين وإلى أين؟ فصول، المصدر السابق ، ص178

[2] . المصدر نفسه، ص178

[3]. المصدر نفسه، ص178

فاللغة هي التي استوعبت الحضارة، واستوعبت الثقافة؛ بحيث صار النقد السيميولوجي لا يعدو أن يكون جزءا من اللغة[1]، وهو يفرّق بين العلوم البيولوجية والفيزيائية (وموضوعيتها) وبين علم اللغة بمنهجه وعموميته، ليستوعب الحضارة، على حين أن علوم البيولوجيا والفيزياء لم تستوعب الحضارة بهذا الفهم بل إنّ اللغة استوعبت علم البيولوجيا والفيزياء.

وبهذا تكون موضوعيتها أكثر علمية وانضباطا من موضوعية العلوم الإنسانية وصحيح أنّ العلوم الإنسانية تستخدم الأنموذج اللغوي في منهجها غير أنّ منهج اللغة أو الأنموذج اللغوي له أصوله في مناهج العلوم الإنسانية.لكنّه ومن خلال اللغة وبهذا الفهم من بارت توسع حتى استوعب الإنسان والعلوم الإنسانية والحضارة. والكاتبة بذلت جهدا في تقديم البنائية لقراء مجلة فصول وقدمت فهمها غير أنها لم تشر إلى تلقي القراء العرب لها ولم تذكر أي باحث منهم مثل محمد برادة ومحمد بنيس".

[1] إبراهيم(نبيلة)، البنائية من أين وإلى أين؟ فصول، المصدر السابق ، 178

2. المنهج البنيوي التوليدي:

جابر عصفور:

ينطلق "جابر عصفور" في حديثة عن البنيوية التكوينية من رؤية العالم عند "جولدمان"Goldmann التي ترتسم في إبداع المبدعين ويعدها أقرب ما تكون إلى البنية العميقة عند "تشومسكي "Chomskyالتي تتحكم في مجموعة الأبنية المتغايرة من حيث المحتوى، والمتجاوبة من حيث قوانين العلائق الوظيفية التي تحكمها.

ويتساءل عن هذه الرؤية فيقول:ماهي رؤية العالم هذه؟ وعلى أي نحو تتجلى في الأعمال الأدبية أو تصوغها الأعمال الأدبية ؟وكيف يمكن أن تدرس الأعمال في علاقتها بها؟ وهل يمكن أن تدرس معزولة عنها؟[1]

ويرى هذه الرؤية كيانا قادرا داخل العمل الأدبي وخارجه في آن في علاقته بالجانب الثقافي والجانب الاجتماعي والوضع التاريخي للطبقة التي تنتج هذه الرؤيا من خلال الوعي الطبقي، الوعي القائم أو الفعلي والوعي الممكن أولهما متعلق بالحاضر (وتعمل في داخله إرادة لتغيير الحاضر وتطويره)لكنّه يبقى مرتبطا بالمشكلات الحاضرة التي تعاني منها الطبقة (أو المجموعة الاجتماعية).

أما الوعي الثاني الممكن فمرتبط بالحلول الجذرية التي تطرحها وصولا إلى خلق توازن مع الطبقات الأخرى التي سبقت الإشارة.

وعندما يتوسع هذا الوعي الممكن وينجح في خلق تصورات واسعة لمشكلات الطبقة، وكيفية حلها عندها يصبح هذا الوعي الممكن رؤية للعالم* وما ينتج عن الوعي الممكن بتلك الوساعة إنّ"رؤية العالم عنده تصبح جماعية"[2].

---

[1] . ينظر عصفور(جابر)، عن البنيوية التوليدية، فصول ، المصدر السابق، ص84

*. اقتبس جولدمان "رؤية العالم "من هيجل وماركس ولوكاتشوتوفلر، ينظر شحيّد(جمال)، البنيوية التركيبية، المرجع السابق، ص3

[2]. عصفور(جابر)، عن البنيوية التوليدية، فصول ، المصدر السابق، ص85

وتتميّز بأنها مفهوم تاريخي يصف اتّجاه الطبقة الاجتماعية في فهم واقعها الاجتماعي ككل؛ بحيث يجمع قيم هذه الطبقة وأفعالها في وحدة تصورية توحدها وتميّز بينها وبين غيرها من الطبقات[1].

ولا ريب أن "جولدمان"Goldmann طوّر مفهوم رؤية العالم عندما تعامل مع كونها بنية لا تفهم إلا بتحقيقها لوظيفتها[2].

ورؤية العالم ليست من صنع الفرد إلا إذا صار ذاتا جماعية؛ لأنّ الفرد لا يتحرّك إلاّ من خلال الجماعة، وبهذا يرى "جولدمان" Goldmann "أنّ النشاط الإنساني يتم بواسطة "نحن"وليس"الأنا"[3]، وهذه النحن هي التي ترتبط برؤية العالم.والفنان أو المفكر عليه أن يكبر فيتحول إلى ذات جماعية

وتعدّ النخبة الإبداعية من فلاسفة وفنانين و شعراء هي المعبّرة عن هذه الرؤية للعالم وهذه الرؤية تنعكس في إنتاجهم وليس هناك إنتاج مستقل عن هذه الرؤية؛ لأنّه ينتج من خلالها، وما يظهر من اختلاف ظاهريا هنا أو هناك في الأعمال الأدبية أو الفلسفية[4]لا يعنيانّ المختلف عنها مستقل

بمعنى آخر عندما يتكلم "جولدمان" Goldmann على البنية الدلالية فإنّه يفكر في البنية التي تتيح لنا أن نفهم شمولية الظاهرة الاجتماعية التي يعبّر عنها الكاتب لا لكونه فردا وإنّما لكونه ينطق باسم الجماعة، وهنا ترتبط هذه البنية بالوعي الجماعي غير أنّها لا تتجلى في جميع أفراد الجماعة، وإنّما فقط في وعي بعض ممثليها، وهذا البعض هو الذي يستجيب للوضع التاريخي وهذه الاستجابة من بعض الأفراد يسميها "عبقرية"[5] فالعبقرية ليست موهبة

---

[1] . عصفور(جابر)، عن البنيوية التوليدية، فصول، المصدر السابق ص85

[2] . المصدر نفسه، ص85

[3] . المصدر نفسه، ص 86

[4] . المصدر نفسه، ص86

[5] .جمال شحيّد، البنيوية التكوينية، المرجع السابق، ص45

فردية وإنّما هي قدرة على الربط بين الفرد النابغ والجماعة التي ينتهي إليها في الزمان والمكان.

وينطبق على الأعمال الأدبية ما انطبق على الأعمال الفلسفية والسياسية الكبرى إذ هي من إنتاج فرد أو ذات فردية متجاوزة للفرد، فهي"جماعية؛ لأنّ الوعي الطبقي للمجموعة هو الذي ينطوي على مكوّنات "رؤية العالم" ، وهي فردية؛ لأنّ الأديب الأصيل هو القادر على أخذ هذه المكوّنات ونظمها في عمل ينطوي على أقصى درجة من التلاحم والوحدة أو التماسك والوحدة كما يقول جابر عصفور"[1].

وهي ميزة خاصة بالمبدعين الكبار إن في الأدب أو الفلسفة أو السياسة، وهم بذلك يبنون رؤية العالم وبغيرهم لا تكون رؤية العالم وهي مفتاح أساسي لفهم نظرية "جولدمان"Goldmann في العلوم الإنسانية، إذ بها يمكن إيجاد تأويل جميع القيم والتيارات الفنية، وبها يدرك أن الثقافة والوعي والعمل الفني كلّها تشكلّ جزءا من العلاقات الاجتماعية، وهذا التفاعل بينها وبين المجتمع لا يدرك إلاّ من خلال رؤية العالم الخاصة بالكاتب[2].

ورؤية العالم عند "جولدمان "Goldmann تدخل في صميم المنهج، وتصبح هي علته المحركة ويتعامل المنهج مع الظاهرة الأدبية باعتبارها بنية متلاحمة[3] يعود معناها إلى العلاقات التي تصل بين أجزاء الظاهرة لتمنحها دورا داخل البنية، ولا قيمة للأجزاء أو العناصر في ذاتها وإنّما قيمتها في العلاقات التي تنشأ بينها لتكوّن الكل المتلاحم، وهذا هو معنى التّكويني والتوليدي أو معنى البنية لكن هذا الكون يكون مشدودا إلى شرطه التاريخي ودوره الاجتماعي لتحقيق الوظيفة المنوطة به.

والبنيوية التوليدية عند "جولدمان "Goldmann هي مفهوم علمي وإيجابي عن الحياة الإنسانية، وله جذوره عند "فرويد" Freudوعند "هيغل"Hegel

---

[1]. عصفور(جابر)، عن البنيوية التوليدية، فصول ، المصدر السابق، ص86

[2]. ينظر جمال شحيّد، البنيوية التكوينية، المرجع السابق، ص37

[3] . ينظر عصفور(جابر)، عن البنيوية التوليدية، فصول ، المصدر السابق، ص 87

وماركسMarxوبياجهBeyajeوجرامشيGramsci ولوكاتشLocach وهذا الاتّصال بين التوليدية و هؤلاء الفلاسفة والمفكرين من ناحية أخرى يعني التسليم بالبحث عن نسق أو نظام في كلّ عمل أدبي؛ أي محاولة الوصول إلى بنية ... لا تنعزل. [1] أو بمعنى آخر تولدها باعتبارها نتاجا لذات تاريخية مجاوزة للفرد تتشرّب ما يتعلق بمحيطها ومستقبلها.

"إنّه كلّما كان العمل تعبيرا صادرا عن مفكر أو عن كاتب عبقري أمكن فهمه في ذاته بدون (؟) أن يلجأ المؤرخ إلى سيرة الكاتب وإلى نواياه "[2].

وبنية العمل الأدبي ما هي إلاّ انعكاس للبنية الذهنية الخاصة بفئة اجتماعية ما، وهذا يحتم وجود علاقة حميمية بين الحياة الاجتماعية والإبداع الأدبي لا من جهة المضمون وإنما من خلال استيعاب البنية الدالة في العمل الأدبي ثم إدخالها في بنية أوسع كالبنية الاجتماعية للفئة[3] أو الطبقة.

ويوسع "جابر عصفور" من بنية العمل الأدبي فيراه بنية تنطوي على نسق متلاحم لموقف تاريخي، وهي في الوقت نفسه ذات طابع وظيفي من حيث أنّها تجاور نوعي لمشكل قار في أعماق هذا الموقف، وهي بنية دالة تنطوي على معنى موضوعي لهذا المشكل، وهي إلى جانب ذلك بنية جمالية؛ لأنّها تجاوز نوعي بصياغة خيالية نوعية، وهي بهذه الصياغة تتجاوب مع أبنية أخرى ولذلك فهي متولدة عن بنية أشمل هي "رؤية العالم"[4].

ويبدأ جابر عصفور في عرض تطبيق "جولدمان"Goldmann لمنهجه: البنيوية التوليدية على أعمال "باسكال وراسين" ويعالج به الرؤية المأساوية كيف تشكّلت واستقرّت في

---

[1] . ينظرعصفور(جابر)، عن البنيوية التوليدية، فصول، المصدر السابق،، ص84

[2]. الرويلي ميجان وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من خمسين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المرجع السابق، ص327

[3] . جولدمان، البنيوية التكوينية، وتاريخ الأدب، المرجع السابق، ص19

[4] . ينظر عصفور(جابر)، عن البنيوية التوليدية، فصول ، المصدر السابق، ص 88

أعمال"باسكال وراسين وكانطKant؟ وكانت عند "راسين أكثر وضوحا واكتشف في أعمالهم بنية متكررة هي: الله والإنسان والعالم ولكنّها تتغير في مضمونها وعلاقاتها[1] .

وتتميز هذه الرؤية بكونها معرفة نظرية للعالم متأثرة جدا بالعقلانية، كما تتميّز برفض قوي للعالم؛ لأنّه فقير إلى مبدأ سام يوجه الإنسان في حياته مرفوق بإعجاب بالعلم، لأنّه وسيلة المعرفة، ولكنّها ترفضه لأنّه يفقد القدرة على التوجيه الأخلاقي.

ونظرتها إلى العلم بهذه الثنائية قبولا ورفضا هي نفسها نظرتها إلى العالم وكذلك الإنسان عند "باسكال" فإنّه يجمع نقيضين العالم(على ما فيه)والله وللإنسان أن يأخذ موقفا ضد العالم ويتخلى عنه، ويعيش في كنف الله ؛ لأنّ قيمه تتعارض مع الإيمان بالله، وهو كما يلاحظ "رؤية بشر ضائعين في عالم يخلو من القيمة"[2] .

ومع قبول هؤلاء البشر العالم لكونه الممكن الوحيد أو العيش في كنف إله خفي حدسا لا يقينا، ليبرروا لأنفسهم قيمة مطلقة يتعلقون بها.

ويرى" جولدمان"Goldmann هذه الرؤية في الحركة الدينية التي عرفت في فرنسا باسم الجنسينية

وعندما جعل "جولدمان"Goldmann التعاليم النظرية لكل من "ارنولد ArnauldوباركوسBarcosوغيرهما وجد ثلاث مقولات تشكل بنية: لقد أكدوا أنّ الله تخلى عن العالم وسحب منه نعمة الهداية والخلاص.

وإذا كان الآمر كذلك فإنّ العالم كله شر يجر أفعال العباد إلى المعصية وبهذا تصبح نعمة الخلاص غير متاحة ومواجهة المقدور هي المطلوبة لعدم قدرته على المواجهة[3]

وهذا الموقف الذي وجدت الجنسينية نفسها فيه ذو وجهين: وجه اجتماعي ووجه ديني

---

[1] . عصفور(جابر)، عن البنيوية التوليدية، فصول، المصدر السابق، ص 81

[2] . ينظر المصدر نفسه ، ص88

[3] . ينظر المصدر نفسه، ص 88

والديني تفسير أو تبرير للوجه الاجتماعي، لكن في الحالتين يتخلى الله عنالعالم فيملأ بالشرور[1].

وهذه الرؤية انعكست في أعمال كلّ من "باسكال Pascal وراسين"Racine وقد انشدا إلى هذه الرؤية المأساوية لكن اختلفت الصياغة هذا من منطلق فلسفي وذاك من منطلق شعري مسرحي، وأعمالهما تولّدت عن هذه الرؤية واستمدت دلالتها من تحقيقها لوظيفتها على المستوى الاجتماعي لهذه الطائفة[2] .

وهذه الرؤية التي تلبّست أعمال "باسكال وراسين" لكن ذلك لم يتم بوساطة التسجيل المباشر وإنّما تمّ في ظل علاقات معقّدة بين النص ورؤية العالم والتاريخ "وجولدمانGoldmann يريد أن يكشف عن هذه العلاقات المعقدة وكيفية تحوّل موقف تاريخي أو اجتماعي أو طبقي إلى بنية عمل أدبي وهذا التّحول لا يمكن أن يتم بدراسة العمل الأدبي باعتباره بنية مغلقة على ذاتها بل باعتباره بنية متولدة[3]

ودرس هذه الحالة يتم عبر حركة مد وجزر بين العمل الأدبي والتاريخ ورؤية العالم والعكس؛ لأنّ العلاقة بينهما جدلية حسب وصف "جولدمان"Goldmann لها ومن ثمّ تقوم الدراسة على منهج جدلي يتحرك بين هذين الطرفين ورؤية العالم.

وينظر "جولدمان" Goldmann إلى كلّ عنصر من العناصر الثلاثة في ضوء الآخر ويميّز ما بين جانبين من عملية واحدة في الدرس الأدبي هما: التفسير أو الفهم والشرح، والتفسير يتوجه إلى مستوى فهم البنية الداخلية للعمل الأدبي، وبه يفهم العناصر المكونة للعمل الأدبي، وعن طريقه تتكشف بنية العمل، ومعنى هذا أنّ التّفسير ملازم للعمل الأدبي لا يتعداه.

---

[1] . ينظر عصفور(جابر)،، عن البنيوية التوليدية، فصول ، المصدر السابق ص88، هذا فهم الجنسينية

[2] ينظر المصدر نفسه، ص89

[3]. ينظر المصدر نفسه، ص89

أما الشرح فيتجه إلى الخارج: درس اجتماعي على مستوى البنية الخارجية الأشمل، أو دراسة بنية العمل الأدبي باعتبارها وظيفة لبِنية اجتماعية أوسع تنطلق من الذات[1]. والحركة من التفسير إلى الشرح و من الشرح إلى التّفسير حركة في الاتّجاهين، وهذا يعني أنّ التّفسير والشرح تجمعهما وحدة منهجية.

ويحاول "جابر عصفور" أنّ يقارن بين البنيوية التوليدية والتحليل النفسي فيرى بينهما اختلافا جذريا، وإذا التقيا فعلى السطح فقط ومن الاختلافات النظر إلى السلوك الإنساني باعتباره مشكلا لجانب من بنية دالة والتسليم بأن السلوك الإنساني لا يمكن فهمه إلاّ بعد دمجه في بنية اشمل، واستحالة فهم البنية إلا على مستوى تولدها، وهذه مشابهات بين منهج "جولدمان" Goldmann والتحليل النفسي ولكن على السطح فقط.

أما في العمل فإنّ التّحليل النفسي يقود إلى خارج النص الأدبي دون أن يتوقف على البنية الذاتية؛ لأنّه لا ينظر إلى العمل باعتباره بنية يجب اكتشاف علاقاتها الداخلية بل ينظر إلى العمل على أنّه لا وعي الكاتب ثم يتحوّل العمل الأدبي إلى عمل فردي على مستوى اللاوعي؛ أي وثيقة غير أدبية[2] وثيقة نفسية وهذا كلّه مخالف للبنيوية التوليدية كما عرضها "جولدمانGoldmann .

والبنيوية التوليدية إذا تعاملت مع علم النفس التحليلي فإنّها تتجه به إلى الخارج إلى التاريخ والى الجماعي؛ لأنّها لا تتعامل مع الفرد أو الجزئي مستقلا ومنهج علم النفس ينظر إلى العمل الأدبي على انّه حالة نفسية لا واعية، ويشرح العمل الأدبي بما ليس فيه ويحيله إلى لاوعي فردي.

والصحيح أنّ علم النّفس إذا استخدمه الناقد في تفسير العمل الأدبي أن يجعل الدراسة النفسية نقدية لا نفسية، وأن النتائج أيضا تكون نقدية لا نفسية وإلاّ تحوّل الأمر إلى تدمير

---

[1]. ينظر عصفور(جابر)، عن البنيوية التوليدية، فصول ، المصدر السابق، ص89، ويراجع جولدمان(لوسيان)،المنهجية في علم الاجتماع الأدبي، تر مصطفى المنشاوي، دار الحداثة،1981، ص14 وما بعدها

[2]. ينظر عصفور(جابر)، عن البنيوية التوليدية، فصول، المصدر السابق، ص ص 89– 90

العمل الأدبي كما حصل لـ دوستويفسكيDostoïevskiالذي حوّله فرويد Freudإلى عصابي.[1]

ويرى "جولدمان"Goldmann "أنّ التحليل النفسي يختزل السلوك الإنساني كلّه في ذات فردية، وفي شكل واحد لرغبة في موضوع بغض النظر عن إعلان هذه الرغبة أو التسامي بها (عدم إعلانها).

أما البنيوية التوليدية فإنّها تفصل السلوك على مستوى الليبيدو (التحليل النفسي) عن السلوك الذي ينطوي على خاصية تاريخية لذات جماعية"[2]؛ أي أنّ التحليل النفسي يتجه إلى الفرد وإلى الداخل، أما البنيوية التوليدية فتعمل على العكس(جماعية وتتجه إلى الخارج)، وليس العمل الأدبي عند "جولدمان"Goldmann تعبيرا مباشرا عن اللاوعي الفردي ولا تعبيرا مباشرا عن أي شيء[3].

فإذا كان مباشرا عن اللاوعي فهو وثيقة نفسية أو نسخة آلية لا أثر فيها للكاتب وإن كان تعبيرا مباشرا عن الخارج فهو نسخ لا إرادة فيه لكاتبه، وهذا لا يعني إلغاء ارتباط العمل الأدبي بشيء خارجي أو داخلي، وهنا نثير السؤال كيف يتم إنتاج العمل الأدبي من وجهة نظر البنيوية التكوينية؟ يتم ذلك من خلال الجذر المحرك للبنيوية التوليدية كلها الذي هو الصلة التي تربط بين بنية العمل الأدبي وأبنية معينة من الوعي في المجتمع، وتتم هذه الصلة على أساس بنيوي، أي على مستوى التماثل أو التجاوب بين الأبنية مما يعني إلغاء مفهوم المحاكاة الكامن في وصل العمل الأدبي بالوعي الفردي، والانتقال من مفهوم المرآة العاكسة إلى مفهوم البنية المؤسسة لدلالة موضوعية لها استقلالها[4]

---

[1] . ينظر عصفور(جابر)، ، عن البنيوية التوليدية، فصول ، المصدر السابق ، ص90

[2]. المصدر نفسه، ص90

[3] . ينظر المصدر نفسه، ص91

[4] . ينظر المصدر نفسه، ص 91

والعلاقة التماثلية بين بنية المدلول وبنية المحتوى، وهذه العلاقة هي التي تبرهن على أن المبدع كان خاضعا في صياغته للمحتوى إلى بنية سابقة على الإبداع هي بنية المدلول؛ أي بنية رؤية العالم لجماعة معينة[1].

فهي إذًا علاقة تجاوب وجدل لا علاقة محاكاة، ومن هنا تحلّ البنيوية التكوينية مشكلة العلاقة بين العمل الأدبي والمقاصد الواعية للأديب والدلالة الموضوعية لأعماله ولا تتطرف فتلقي المقاصد الواعية♣أو تبالغ في تأكيدها فتعالج القضية من منظورها الخاص الذي يلح على الدلالة الموضوعية للعمل الأدبي بصفته بنية معبّرة (على مستوى التولد البنيوي)عن رؤية العالم[2] .

فإذا هيمنت المقاصد الواعية؛ أي الأفكار الفلسفية أو السياسية أو الدينية فإنّ القيمة الأدبية تقل وتضعف ويخرج الموضوع عن كونه أدبا، ولهذا اشترط "جولدمان"Goldmann وجود فاصل واضح بين هذه المقاصد الواعية وبين الطريقة التي يشعر بها المبدع، أو يرى بها العالم الذي يخلقه[3].

وهذا الفاصل إذا كان كثيفا أعطى للمؤلف حرية التعبير أكثر وإن كان شفافا قلت مساحة الحرية، وقد يصل الأمر إلى تدمير العمل الأدبي كما قال "جولدمانGoldmann والعمل الأدبي يأخذ بعده بمقدار الحرية في التعبير، وكما انتقد علم النفس التحليلي ومنهجه في النقد الأدبي انتقد أيضا ليفي شتراوس وهو بنيوي فرنسي في الانثروبولوجيا و"لاكان" Lacanفي التحليل النفسي و"التوسير"Althusser في الفكر و"رولاند بارت" Roland Barthes في النقد الأدبي وسبب الخلاف بينه وبين هؤلاء أنّ هذه البنيويات تلغي فاعلية الذات ومن ثمّ تلغي التاريخ وتتجاهل الوظيفة فتدمّر الدلالة[4]

---

[1]. ينظر لحمداني(حميد)، الفكر النقدي الأدبي المعاصر، مناهج ونظريات ومواقف، مطبعة انفوا فاس،ط3،2014، ص73

♣ . أي جهازه الفلسفي أو السياسي أو الأدبي

[2]. ينظر عصفور(جابر)، عن البنيوية التوليدية، فصول ، المصدر السابق، ص 91

[3]. ينظر المصدر نفسه، ص91

[4]. ينظر المصدر نفسه ، ص91

ويجد "جولدمان" Goldmann بعض الأمثلة في كتاب مشهورين مثل "بلزاك Balzac ودانتي Dante وجوته" Goethe وقد جاءت بعض أعمالهم الأدبية تعكس مقاصدهم الواعية وأشهرهم بلزاك Balzac الذي كان ملكيا في تفكيره ولكن أعماله الأدبية جاءت تنتقد النظام.

وقد استفاد "جولدمان"Goldmann من تمييز "لوكاتش"Locatch بين الوعي الإيديولوجي والإدراك الجمالي.

فالوعي الإيديولوجي يمثل المقاصد والوعي الجمالي يمثل العمل الأدبي، وهذا ينسجم مع منهج "جولدمان" Goldmann إذ ينسب الوعي الإيديولوجي إلى التفسير والوعي الجمالي إلى الشرح♣ وكلاهما شكل العمل الأدبي وحدة تامة، وقد يقع تعارض بينهما، ولكن الحل الأمثل عند"جولدمان"Goldmann هو عدم إلغاء المقاصد ومنحها أي قيمة متميزة[1].

فإلغاء المقاصد يحرم الناقد معطيات تجريبية تعينه على مستوى الشرح(البنية الداخلية للنص) وإن تحيّز لها حوّل النقد إلى نوع من السير والتراجم ويؤدي هذا الاتّجاه إلى فرض مبدأ خارجي مغاير للعمل الأدبي، وهذا يدمر البنية الداخلية؛ لأن السيرة والمقاصد ليست عنصرا أساسيا في فهم العمل الأدبي، وهو يرى أنّه كلّما ارتفع مستوى الإبداع فيه استقل عن مؤلفه، وازداد طابعه الشخصي، والقدرة على التعبير عن رؤية العالم بصورة أفضل دون موت المؤلف كما حصل عند بارت

وكذلك لا ينبغي إلغاء الوظيفة الفردية في الإبداع الأدبي وإنّما تحسب من ضمن العناصر الفاعلة في العملية الأدبية.

♣. التفسير أو الفهم درس على مستوى فهم البنية الداخلية للعمل الأدبي..والشرح درس اجتماعي على مستوى البنية الخارجية الأشمل، والواقع أنّ الوعي الجمالي يتجادل مع الطرفين أخذا وعطاء؛ لأنّه لا يمكن الفصل بين الفهم والشرح؛ لأنّهما من عناصر البنية الدالة ولا تفهم إلا من خلال الدراسة التوليدية مع صعوبة ذلك، ينظر لحمداني(حميد)، الفكر النقدي الأدبي المعاصر، مناهج ونظريات ومواقف، مرجع سابق، ص73

[1] . ينظر عصفور(جابر)، عن البنيوية التوليدية، فصول ، المصدر السابق، ص 91

وإذا ارتفعت ذات المبدع إلى مستوى العبقرية تغدو أكثر قابلية للإفهام الذاتي دون الحاجة إلى الإشارة إلى سيرة مبدعه أو مقاصده الواعية[1]. إذ يصبح العمل الفني(الذي أنتجته عبقرية) لا يعبر عن رأي المبدع وحده، وإنما يعبر عن رؤيته للعالم بشقيها الجماعي والفردي، وإلغاء الذات أو المبدع يدمّر العمل الأدبي وبإلغائها يلغى التاريخ أيضا،وإذا وقع تحيّز للمقاصد تحوّل النقد إلى نوع آخر من التراجم والسيّر، وهذا هو الخلاف بين بنيوية "جولدمان" Goldmann وبقية البنيويات، ويحاول "جولدمان"Goldmann أن يواجه هذه البنيويات التي تلغي الذات فينتج عن هذا إلغاء التاريخ كما تتجاهل الوظيفة فينتج عن ذلك تدمير الدلالة، ويربط هذا ببنيوية ليفي شتراوس التي يراها تمثل نسقا شكليا يهدف إلى الاستبعاد التام لأي اهتمام بالتاريخ أو بمشكلة المعنى[2].وتُواجه البنيوية الشكلية بتوليدية البنية ممّا يعني ارتباطها الدائم بذات ووظيفة دالة في التاريخ وليس خارج التاريخ.

ويلح "جولدمان" Goldmann في هذا الإطار على أنّ الإبداع الأدبي جانب من جوانب السلوك الإنساني[3]، وهكذا يصبح السلوك الإنساني دالا، أو يسعى إلى أن يكون كذلك، ولا يكون سلوكا إلاّ إذا كان دالا، فالذات دالة وما يصدر عنها من سلوك فهو دال ومن طبيعة البشر أن يشكّلوا مجموعة من أفكارهم ومشاعرهم وسلوكهم في وحدة تامة تشكل بنية دالة، يواجهون بها المشكلات التي تعترضهم، ذلك أنّه لا

وبتعدد المشكلات تتعدد الاستجابات لتكوّن من كلّ ذلك بنية متلاحمة دالة، والهدف من ذلك كلّه هو خلق توازن بين ذات الحدث أو فاعله والموضوع الذي يؤثر فيه.

غير أنّ هذا التّوازن يختل بتغيّر الموقف والموضوعات، وحتى البنية تتغيّر بخلاف البنية عند "شتراوس"وغيره التي لها طبيعة ثابتة لكنّها في كلّ مرة تبحث عن توازن آخر من خلال

---

[1] . ينظر عصفور(جابر)، عن البنيوية التوليدية، فصول ، المصدر السابق ، ص91

[2]. ينظر المصدر نفسه، ص 92

[3] . المصدر نفسه، ص92

المحاولات المستمرة للسلوك الإنساني واستجاباته الدالة للمواقف المختلفة التي يقفها أمام المشكلات المختلفة.

والإبداع وهو جانب من السلوك الإنساني يخضع لذات القوانين؛ أي أنّه ينطوي على محاولة خلق التّوازن سعيا منه لتأكيد الذات الفاعلة وتجديد العلاقات من خلال ذلك بينها وبين المجموعة الاجتماعية(الطبقة)، وتحديد خصوصيتها فيها وخصوصيتها في مجال الإبداع.

وبهذا التعقيد في العلاقات يصعب دراسة العلاقات، و دراسة العمل الأدبي معزولا، ومن ثمّ يدمج "جولدمان"Goldmann في أي دراسة للعمل الأدبي محورين أساسيين في منهجه هما الفهم أو التفسير والشرح .

وقد سبقت الإشارة إليها؛ أي أنّ المنهج عند "جولدمان"Goldmann داخلي(يهتم بالبنية) وخارجي يهتم بمحيطها[1]، فتكون نقطة البدء ونقطة المعاد، ولكن تقع بينهما الوظيفة التي لا تتجلى إلاّ على مستوى التولّد[2] وبوساطة هذا التوّلد يتسرب العمل الأدبي رؤية العالم والتاريخ، وهذا التولّد هو الذي يجعل بين البنيوية الشكلية والبنيوية التوليدية فارقا، وبهذا التّولد أيضا أثريت البنيوية التوليدية وقضت على خرافة الانعكاس للواقع الاجتماعي، وأكدت القيمة الجمالية للأعمال الأدبية، فلم تحوّلها إلى وثائق اجتماعية، بل جعلتها ملمحا مميّزا لكل عمل أدبي أصيل[3]، وحاولت أن تقدم نموذجا تصوريا وإجرائيا لدراسة التّحولات الإبداعية التي تباعد بين العمل الأدبي والواقع الاجتماعي الذي يتّصل به، وقدّرت وجود توسطات وتعقيدات يصعب تجاهلها[4] تجعل الفاصل الذي تحدثنا عنه سابقا كثيفا وقد ذكرنا أنّ هذه الكثافة تجعل النص الأدبي أقرب إلى الاستقلال عن مؤلفه.

---

[1]. عصفور(جابر)، عن البنيوية التوليدية، فصول، المصدر السابق، ص 94

[2]. المصدر نفسه، ص94

[3]. المصدر نفسه، ص94

[4] . المصدر نفسه، ص95

ويقول "جابر عصفور وهو يتحدّث عن البنية عند "جولدمان"Goldmann "ولذلك أخذ المنهج(منهج البنيوية التوليدية)باعتباره نقطة الانطلاق وألح على أنّ البنية الواحدة يمكن أن تتحوّل إلى محتويات بالغة التباين والتّنوع ومع ذلك لا تفارق بينهما[1]إذ تجمع بينهما وحدة وهذا التنوّع في البنية يقابله تنوّع في "رؤية العالم" إذا كانت تؤدي وظيفة فإنّها تؤديها على أكثر من مستوى مما يجعلها تتجلى على أكثر من محور[2] .

وهذا التّنوّع في البنية، والتّنوع الذي يقابله في رؤية العالم يفرض على المنهج البحث عن البنية القارة وراء محتويات متباينة، ومستويات متعددة ومحاور معقدة وإذا وضعت البنيوية التّوليدية هذا الهدف (البحث عن البنية القارة) نصب أعينها فإنها تؤكد وحدة العمل الأدبي، وتبرهن على فاعليتها إزاء الأعمال الأكثر تلاحما[3].

وهذا التعقيد يدل على سطحية الانعكاس الذي يجعل من العمل الأدبي مجرد نسخ للواقع ، فيصبح وثيقة سوسيولوجية وبذلك تدمر أدبية العمل الأدبي، وقد آخذ "جولدمان"Goldmann السوسيولوجيين الوضعيين على هذا؛ لأنّ الأعمال التي درسوها كانت نسخا للواقع

وقد ثار "جولدمان"Goldmann على هذا النوع من النقد، والأمر عنده أنّ الكاتب لا يعكس الوعي الجماعي بل يطور تلاحما بنيويا لم يصل إليه الوعي الجماعي نفسه إلا بطريقة خشنة، ولذلك فإنّ العمل الأدبي يكشف للجماعة عمّا يتحرك في أفكارها ومشاعرها وسلوكها دون أن تعرفه.[4]

ومن هنا فإنّ العمل الأدبي ليس مسجلا للوقائع بعد أن تقع، وهو في هذا الموقع يصبح سلبيا يلاحق الوقائع ويسجلها أما أن يلتقط الأفكار والمشاعر قبل أن تقع ودون أن تعرفها الجماعة فهو يصبح متقدما لا ملاحقا ويفقد الانعكاس قيمته؛ بحيث يستقل الأدب ويأخذ دور الريادة دون أن يعني ذلك انقطاع الكاتب عن الجماعة.

---

[1]. عصفور(جابر)، عن البنيوية التوليدية، فصول، المصدر السابق ، ص95

[2]. ينظر المصدر نفسه، ص95

[3] . ينظر المصدر نفسه، ص 96

[4]. ينظر المصدر نفسه، ص 96

ويصبح عمل الكاتب الأدبي صياغة متلاحمة لمطامح هذا الواقع، وتعبيرا عن رؤية متجانسة لا يصل إليها أفراد المجموعة إلا في حالات استثنائية[1].

وفي هذه الحالات الاستثنائية يظهر فيها كتاب عظام يستطيعون أن يعبروا في أدبهم عما يتحرّك في أفكار الجماعة ومشاعرها وسلوكها...إلخ دون أن تعرفه. يقول "جولدمان" Goldmann "إنّ الكاتب العظيم أو (الفنان) هو تحديدا الفرد الاستثنائي الذي ينجح في أن يخلق في مجال معيّن كالعمل الأدبي أو الفني أو الفلسفة عالما خياليا أو قريبا من التلاحم بحيث تتجاوب بنيته مع ما تتجه إليه كلّ المجموعة الاجتماعية"[2].

وإذاً فالكاتب العظيم هو الذي يستطيع أن يعبّر عن الغامض، وغير الواضح، وغير المعروف في ذهن المجموعة، وصياغته تستوعب هذا الذي لا تعرفه الجماعة، وتبحث عنه، أو يخلق لها قلقا دون أن تذكره عندما تقرأه تحس أنّ هذا الذي كان يتلامح في ذهنها فتحس أنّه منها، وأنّها لو كانت تقدر على الكتابة لكتبته.

ويرى"جولمانGoldmann "أنّه لا سبيل إلى دراسة هذا العمل الأدبي إلاّ من زاوية طبيعية؛ أي بالتركيز على صياغته المتلاحمة من حيث هي بنية توازي بنية أخرى أو تتجاوب معها[3].

والتّوازي عند"جولدمان"Goldmann يعني التّوازي بين أبنية المقولات وليس بين محتويات امبريقية مبعثرة؛ ولهذا نراه يميل في دراسة العمل الأدبي إلى التّسليم بأنّ العلاقة الأساسية بين الحياة الاجتماعية والإبداع الأدبي لا تتمثل في محتوى هذين المجالين بين الحياة الاجتماعية والإبداع الأدبي لا تتمثل في محتواهما، وإنّما في شكل المحتوى؛ أي الأبنية العقلية التي تنظّم الوعي التجريبي لمجموعة بعينها مثلما تنظم العالم الخيالي الذي يبدعه الأديب المرتبط بها[4] وتعقيد المجالين هذا التّعقيد الشديد هو الذي يجعل العلاقة بينهما معقدة لا تحل بسهولة ويسر كما حاول أنصار الانعكاس إيهامنا إذ أنّ الانتقال عند "جولدمان"

---

[1] . ينظر عصفور(جابر)، عن البنيوية التوليدية، فصول، المصدر السابق ،ص96

[2] . المصدر نفسه، ص96

[3] . ينظر المصدر نفسه، ص 96

[4] . ينظر المصدر نفسه، ص96

Goldmann لا يتم من داخل العمل الأدبي إلى المجتمع بشكل مباشر بل لا يتم إلاّ عبر رؤية العالم[1]، وهذه العلاقة الفنية والمعقدة وغير المباشرة هي التي تمكننا من فهم الكل أو التّجانس الشامل فنميّز الروائع الأدبية من غيرها؛ لأنّها تجسد رؤية العالم بصورة أكثر تجانسا كما تشربتها بذات الكيفية وبذلك تكون له القدرة على تمثيل أقصى درجات الوعي الممكن؛لأنّها مكنتنا من فهم الكل، وحققت التّجانس الشامل، وهذا ما تتصّف به روائع الأدب فهي تتصف بميزتين الأولى هي التّجانس الشكلي والثانية أن يحقق هذا التّجانس تجسيد رؤية العالم[2].بل ويحقق أقصى درجات التّجانس المتمثلة في الوعي الممكن بمجموعة اجتماعية

ويستنتج"جولدمان"Goldmann ممّا سبق أن التناغم بين الأدب ورؤية العالم لا يتحقق إلا في إطار روائع الأدب؛ بحيث لا يقطع صلته برؤية العالم، ولكنّه أيضا لا يبقى تابعا لها ناسخا كل ما تفرضه عليه، فالأديب في موقع أقرب إلى الاستقلال يحقق فرديته وينمي فنّه ليصل به إلى أعلى درجات الإبداع ، ولكنّه في الوقت نفسه يحسن فهم رؤية العالم والتّعبير عنها.

وهذا الموقع المزدوج لا يحققه إلاّ كبار المبدعين ويذكر "جولدمانGoldmann منهم "جوته Goethe وبلزاكBalzac وهذا يقودنا " إلى البحث عن القيمة الجمالية في هذه الأعمال الأدبية التي حققت الشروط التي يتطلبها الفن العالي، إذ يرى "جولدمانGoldmann أن الحقيقة الاسطيقية♣ تتشكل من مستويين الأول التجاوب مع رؤية العالم وعالم الأديب الفني، والثاني مع هذا العالم كما صاغه الأديب والوسائل المستخدمة في صياغته من صوّر وتراكيب وإيقاعات[3]؛ أي الجدل بين عالمين، وعلى المبدع أن يكون في مستوى من الفهم

---

[1] . ينظر عصفور(جابر)، عن البنيوية التوليدية، فصول، المصدر السابق ، ص96

[2]. ينظر المصدر نفسه، ص96

♣ . هكذا كتبها عصفور(جابر)، سبع مرات في الصفحات 96. 97 . 98 والأصل استيطيقيةesthétique، وهي علم الجمال علم يبحث في شروط الجمال ومقاييسه ونظرياته وفي الذوق الفني، وفي أحكام القيم المتعلقة بالآثار الفنية . جميل صليبا، المعجم الفلسفي، المرجع السابق، ص408

[3] . ينظر عصفور(جابر)، عن البنيوية التوليدية، فصول ، المصدر السابق، ص 96

العالي لهذين العالمين، ذلك أنّ كلّ عمل أدبي لابدّ أن ينطوي على تلاحم داخلي يقنع قارئه بأنّه أدب وإلاّ فإنّه لا يشكّل بنية، وهذا لا يكفي إذ لا بدّ له من أن يحقق تلاحما آخر على المستوى الخارجي ليصل إلى درجة عالية من إدراك التلاحم في بنية وعي العالم.

وإذاً فالمعيار الجمالي هو معيار داخلي وخارجي، ويكاد "جولدمان" Goldmann يقول: "إن المعيار الخارجي متضمن في المعيار الداخلي"[1]

ويبقى الأديب مشدودا إلى رؤية العالم برغم استقلاله عنها في أقصى درجات إبداعه، ورؤية العالم لا تكون إلا في إطار واقعي مادي يفضي في النهاية إلى الوعي الممكن الذي ينجح في حل مشكلات الجماعة؛ أي أنّ أفقه متفائل مثل تفاؤل الواقعية الاشتراكية، والمثلان اللذان طبق عليهما "جولدمان" Goldmann فكرة رؤية العالم هما باسكال وراسين لم تنته بهما رؤية العالم إلى وعي ممكن يخرجهما من الرؤية المأساوية إلى جو متفائل تحل فيه المشكلات التي اعترضتهما، وهذا الجو المتفائل ناشئ عن رؤية متفائلة للعالم، ومن ثمّ يأتي الحل متفائلا بخلاف رؤية "باسكال وراسين"

ومنهج "جولدمانGoldmann ينسجم مع الحل المتفائل، وتصبح استقلالية المبدع عن رؤية العالم مشكوكا فيها على الرغم من هرب "جولدمانGoldmann من هذه الحقيقة بالقول أنّ الأعمال الأدبية أبعد من أن تكون انعكاسا بسيطا لوعي جماعي بل هي تعبير موحّد متلاحم عن اتّجاهات ومطامح خاصة بمجموعة بعينها.[2]

ولا يكتفي بهذا بل يضيف إليه ضرورة فهم دلالة هذه الأعمال بلغتها الخاصة والحكم عليها جماليا باعتبارها عالما موحدا من الكائنات والأشياء من خلق الكاتب[3]

وهذا يعود بنا إلى فكرة الفاصل التي سبق الحديث عنها؛ أي أنّ الكاتب بالمقدار الذي ينتسب فيه إلى رؤية العالم الصادرة من هذه المجموعة بالمقدار الذي يبحث عن استقلاليته حتى

---

[1] . عصفور(جابر)، عن البنيوية التوليدية، فصول، المصدر السابق ، ص 96

[2] . ينظر المصدر نفسه، ص 97

[3] . ينظر المصدر نفسه، ص 97

يصل إلى قناعة تشعره أنّ ما أنتجه هو من إنتاج فرديته، وفي هذه الحالة يصف "جولدمان" Goldmann الكاتب بالعبقرية، والكاتب الذي لا ينطبق عليه هذا الوصف لا مجال له هنا.

ويشير"جابر عصفور" إلى تركيز "جولدمان" Goldmann على فكرتي التلاحم والوحدة في كلامه على "رؤية العالم"، وقد يكون هذا مناقضا للجدل الذي تتبناهالماركسية وينبني عليه جدله هو بين الكاتب ورؤية العالم.

ورؤية العالم التي يدرسها هي رؤية البرجوازية(راسين وباسكال والجنسينية)_ كما تراها الماركسية _ التي تنتج وعيا زائفا؛ أي نظرة جزئية وليست كلية عن الحياة الاجتماعية[1]، والكاتب الذي ينشرها في إنتاجه يخرج من دائرة العبقرية .

وكثرة كلام "جولدمانGoldmann على الوحدة والتلاحم يفضي إلى التّقليل من الجدلية التي تشدّ رؤية العالم والكاتب برباط جدلي[2] وكأنّهما يكوّنان في مستوى واحد ينتج عنه إبداع أو عبقرية.

ولم يسأل "جولدمان"Goldmann هل ينقص حظ أحد الطرفين في المعادلة أو يزيد؟ و إذا حصل ذلك ماذا يقع للمعادلة، وهل يبقى الكاتب على حاله وفي موضعه ؟ لكن "جولدمان"Goldmann يأتي بكلام يوحي بنفي التعارض بين الفقرات إذا تعلّق الأمر بالمعنى يقول: "لكي نفهم معنى الكاتب يجب علينا أن نفض كل التعارضات في عمله وهكذا علينا . إذا فهمنا النصوص أن نجد معنى يصالح بين كل الفقرات المتعارضة إذ لا يكفي أن يكون لدينا معنى ينطبق على عدد من الفقرات المتوافقة بل علينا أن نصالح ما بين هذه الفقرات وما يعارضها ذلك لأن لكل مؤلف معنى ينسجم مع كل الفقرات المتعارضة في عمله وإلا ما كان هناك أي معنى عنده."[3]والمصالحة هنا ضد الجدل وحتى فكرة التلاحم وكثرة

---

[1] . ينظر عصفور(جابر)، عن البنيوية التوليدية، فصول، المصدر السابق ، ص97

[2] . المصدر نفسه، ص97

[3]. المصدر نفسه، ص 98

الكلام عليهما تشيران إلى نوع من الحد من الجدل، وهو هذا لا يريد إلغاء التّعارض وإنّما يسعى إلى إقامة التلاحم من خلال توازن الجدل

بل إنّ إدراك التّعارض يصبح وظيفة نقدية تسعى إلى إدراك الظواهر في تعقيدها وحركيتها وهذا الإدراك هو الذي يكوّن فرقا بين النقد والدوجمائية[1].

وهذا الفرق قار في الظاهرة التي تحتوي على الشيء ونقيضه، وهذه الفكرة يوضحها" جولدمانGoldmann "يقول:"إن كلّ عمل أدبي عظيم ينطوي على رؤية للعالم تنظم عالم العمل الأدبي، لذا يجب على المرء أن يكشف في كلّ عمل فني عظيم حقا عن القيم المرفوضة التي تقمعها الرؤية التي تصنع وحدة العمل، وبذلك يكشف عن التّضحيات التي يعانيها (؟)البشر في سبيل رفض هذه القيّم وقمعها[2].

وهذا القول من "جولدمان"Goldmann يرينا أنّ رؤية العالم يسكنها صراع بين القيم المقبولة والقيم المرفوضة.

والقيم المرفوضة تقمع ليتحقق التّوازن، وبهذا نجد تجاورا لقطبي التّنوع والوفرة الحسية من ناحية والوحدة التي تنتظم هذا العمل في كل متلاحم من ناحية أخرى غير أنّ "جولدمان" Goldmann ركز على قطب الوحدة أكثر من تركيزه على قطب التّنوّع[3]، ولعلّه أحس باختلال في معالجة هذين القطبين باعتبارهما طرفي الجدلية بين رؤية العالم والكاتب فـ "التفت إلي ذلك في السنوات الأخيرة من حياته وألمح إلى ضرورة دراسته ... ودراسة المستويات المعقّدة للصراع داخل بنية الأعمال الأدبية نفسها"[4] فاقترح دراسة

أ. الصراع على مستوى القيم . المرفوضة ... والقيم المتبناة

ب . الصراع بين الفردي والجماعي داخل رؤية العالم

ج . الصراع بين مستويات الصياغة في عناصر الأبنية الصغرى.

---

[1] . ينظر عصفور(جابر)، عن البنيوية التوليدية، فصول، المصدر السابق ، ص 97

[2]. ينظر المصدر نفسه، ص 98

[3] . ينظر المصدر نفسه ، ص 98

[4] . المصدر نفسه ، ص 98

ودراسة العمل الأدبي في هذه المستويات بالكشف عنها تؤكد وظيفة التلاحم إلى جانب وظيفة أخرى سماها "جولدمان" Goldmann وظيفة العقل النقدي وهذه الوظيفة تقربنا من الجدل بقوله: "على الرغم من أنّ نظرة العالم ترتبط ابتداء بوظيفة التلاحم ووحدة المعتقد المتضمنة في كلّ فعل إنساني، "فإنّ عنصر الغنى يرتبط ابتداء بوظيفة مماثلة في الأهمية وهي وظيفة العقل النقدي الذي يتجاوز نفسه بنفسه، فيحقق عنصري التلاحم والتّنوّع اللذين يكوّنان كلية كل عمل شامل"[1].

ووظيفة العقل النقدي لم يشر إليها من قبل ولم يطبقها على أي نص فهي تدخل في باب ما يطمح إليه هو والذين يأتون من بعده من الباحثين.

ويتحدث "جابر عصفور" عمّا سماه بـ ا"لعمليةالاسطيقية" التي تقودنا إلى تميّز الأديب الفرد بالضرورة؛ أي تميّز فردية الأديب هذا التّميّز الذي يجعله أقرب إلى الاستقلال عن رؤية العالم كما قلنا سابقا[2].

وهذه الحقيقة الاستيطيقية تربط بين قيمة إنتاجه وما ينطوي عليه من "كشف على المستوى الإدراكي في استيعاب العناصر المنظمة لبنية الوعي الجماعي "وهذا الكشف يقودنا إلى أسس أكثر واقعية، ويرتبط بدرجة عالية من الوعي تمكّن الأديب من إدراك العلاقات البنيوية لرؤية العالم على نحو متلاحم يصعب أن يقوم به غيره"[3].

وهذا الأديب الذي يقوم بعمل لا يستطيع غيره أن يقوم به لا يكون إلا كما وصفه "جولدمان" Goldmann عبقريا باعتبار العبقرية إدراكا جماليا يتجاوز في تلاحمه الوعي الإيديولوجي للأديب، والمستوى الذي يتجاوز الإيديولوجية لا يكون فيه الأديب واعظا أو معلما، وإنّما يكون قادرا على خلق أشياء وكائنات تؤسس عالما موحدا ينطوي على تلاحم، وبهذا المستوى

---

[1] . عصفور(جابر)، عن البنيوية التوليدية، فصول، المصدر السابق ، ص98

[2] . ينظر المصدر نفسه ، ص 97

[3]. المصدر نفسه ، ص 97

يستطيع التّعبير جماليا عن رؤية العالم من خلال منطق داخلي نابع من منظوره الخاص الذي يعبّر به[1].

فالأديب بهذه الدرجة التي وصفه بها"جولدمان"Goldmann يحتاج إنتاجه إلى تلق خاص ونقاد على مستوى معيّن، وبهذا يمكننا مواجهة فهم هذا الأدب أو كما سماه جابر عصفور الحقيقة (الاسطيقية) وكيف تحققت في العمل الأدبي وهي عملية خاصة بالنقد والتّأويل عندما يتغيّر المتلقي أو القارئ لهذا الأدب أو الفن أو يتغيّرالعصر.

فإذا كان للعمل الأدبي دلالته الوظيفية المرتبطة برؤية العالم عند المجموعة التي أنتجته[2] فهل فرد من غير هذه المجموعة أو أفراد في عصر غير عصر هذه المجموعة يمكن أن يستوعب هذا الأدب، ويفهمه، ويتأثر به ؟ وهل يفهم الفهم نفسه أو يتغير بتغّير المجموعة أو العصر؟ وهل يظل مفهوما الفهم(التّفسير والشرح) ثابتين مع تغيّر المجموعة والعصر، أو أنّهما يتغيران مع تغيّر المجموعة والعصر، وإذا حصل تغيّر فيهما فهل تتغيّر رؤية العالم أم تبقى ثابتة؟.

وبرغم هذا يقول"جولدمان"Goldmann : "إن العمل الفني يحتفظ بقيمته خارج المجموعة التي ظهر فيها؛ لأنّ العمل ينقل الموقف المتعيّن الذي يعبّر عنه إلى إطار المشاكل الإنسانية الكبرى التي تخلقها علاقة الإنسان بأقرانه وعالمه"[3].

وهذا الكلام قد يتعارض مع فكرة التاريخية ذلك أن الطبقة أو المجموعة التاريخية تتأثر بظروفها تصنع التاريخ ويصنعها ويصنع وعيها أيضا وخاصة وعيها الطبقي.

إنّ العمل الأدبي يتمتع ببناء جمالي يستطيع أن يتجاوز العصور ويجد قارئه، لكن هل يستطيع العمل الأدبي وهو بهذه الصفة أن يبني رؤى للعالم لمجوعة أخرى غير مجموعته وفي عصر أخر غير عصره؟

---

[1] . عصفور(جابر)، عن البنيوية التوليدية، فصول، المصدر السابق ص97

[2] . المصدر نفسه، ص97

[3]. المصدر نفسه، ص 98

ويثير "جابر عصفور سؤالا آخر عن رؤية العالم عند"بسكال" Pascal و"راسين"Racine برغم اختلافهما: أحدهما مجاله التّصورات الفلسفية، والآخر مجاله الخيال (الأدب) وما يجمعهما هو رؤية العالم وهذا يؤدي إلى أنّ حقيقة الأعمال الأدبية والفلسفية واحدة[1] بل حتى في مستوى البنية يلتقيان كما يذكر "جولدمان"Goldmann ؛ أي أنّ مدلول اللغتين يظل واحدا برغم اختلاف الدال، وهكذا فإنّ كتاب "الأفكار" لـ "باسكال" ينطوي على نفس البنية التي تنطوي عليها مسرحيات "راسين"Racine.[2] وهذا يعني أنّ بنية الأعمال الفلسفية والأدبية واحدة برغم اختلاف الشكل، وأن تكون بنيتهما واحدة برغم هذا الاختلاف مسألة بعيدة التّصور أمام وحدة الشكل والمضمون، وأنّ المضمون يصنع شكله والشكل يصنع مضمونه.

لكن "جابر عصفور يبحث للمسألة عن تسويغ علمي فيشبه هذه العلاقة بالعلاقة بين البنية السطحية والبنية العميقة عند "تشومسكي"Chomsky؛" حيث ترتد الأبنية السطحية المتغايرة لجمل متعددة إلى بنية عميقة واحدة تتولد عنها الجمل المتغايرة"[3].

واستعان أيضا بقول لـ تيري ايجلتون "TerryEagletonنواجه مظاهر متعددة لحقيقة واحدة أو أشكالا متعددة لمضمون ايديولوجي واحد"[4]، يحاول بها دعم فكرته في فهم "جولدمان" Goldmann وكأنّها أيضا دعم لمنهج "جولدمان"Goldmann.

غير أنّ هذه الوحدة لا تنفع العمل الأدبي؛ إذ سيصبح صياغة مضامين جاهزة تدخلنا في باب المحاكاة؛ ويفقد العمل الأدبي بعده المعرفي القديم[5] بهذه الصياغة التي يركب عليها شكلا ليس مشتقا منها وليست هي مشتقة منه، وهذا يجعلنا نقف وجها لوجه أمام قضية كبرى هي فصل الشكل عن المضمون، وهذا لا يقبل به "جولدمان"Goldmann ولا منظومته الفكرية وهو الذي لا ينفك يتحدّث عن الوحدة والتّلاحم.

---

[1]. عصفور(جابر)، عن البنيوية التوليدية، فصول، المصدر السابق ، ص 98

[2] . المصدر نفسه ، ص98

[3]. المصدر نفسه، ص 98

[4]. المصدر نفسه ، ص 98

[5] . المصدر نفسه، ص 98

ولعله علق به بعض آثار "هيجل"Hegel[1]حين جعل الفكرة هي مضمون الفن التصويري التخيلي بشكله، وإذا تداخلت الظاهرتان ينبغي على المضمون أن يتحوّل إلى صنيع فني؛ أي أن يكون قادرا في ذاته على هذا التحول، ومعنى هذا أنهما كانا في الأصل منفصلين أويمكن أن ينفصلا في المستقبل، وهذا القول لم يعد أحد يقبل به

ويقول "جولدمان"Goldmann بواحدية البنية وتعدد المضامين، أو المحتويات، وتحلّ البنية محل الروح عند "هيجل"Hegel "إذ تتجلى الروح عنده تجليات متعددة في الأشكال والنتيجة هي فصل الشكل عن المضمون واضطراب العلاقة بين الدال والمدلول"[2] كما ذكرنا

والمعروف أنّ أي تغيّر في الدال يتبعه حتما تغيّر في المدلول، وهكذا تظهر علاقة العمل البنيوية؛ (أي علاقته بذاته)، أما علاقته بالمجتمع فيرى "جولدمان"Goldmann أنّها تنطوي على نفس نظام العلاقات بين الأجزاء والكل في العمل الأدبي[3].

ومعنى هذا أنّ العلاقات التي تشد بنية العمل الأدبي(داخليا)هي التي تشده إلى المجتمع والعكس صحيح.

وما ذكرناه عن بنية العمل الأدبي يصدق على علاقته بالمجتمع ولعلّ "روح" هيجل Hegel_ فيما قلناه عن البنية سابقا _ يسري هنا أيضا في علاقة العمل الأدبي بالمجتمع وتصل به إلى المماثلة بل والمحاكاة[4].

ويمكن التساؤل عن "جولدمانGoldmann هل هو عالم اجتماع أم هو ناقد؟

إذ يتحدّث "جولدمانGoldmann كثيرا عن علم الاجتماع الأدبي، ولكنّه كان يتعامل مع نصوص الأدب كثيرا فهل كان في تعامله ذاك ناقدا أو عالم اجتماع يهتم بالأدب بل أنّ

---

[1]. للاستزادة يراجع هويسمان(دني)، علم الجمال، تر ظافر الحسن، منشورات عويدات، ط2، 1975، بيروت لبنان، ص70 وما بعدها

[2]. عصفور(جابر)، عصفور(جابر)، عن البنيوية التوليدية، فصول ، المصدر السابق ، ص 99، وفكرة الروح والاشكال عند هيجل ورثها جولدمان عن هيجل أو عن أستاذه لوكاتش في بدء حياته

[3]. المصدر نفسه ، ص 99

[4]. ينظر المصدر نفسه، ص99

بعض الباحثين تساءل هل "جولدمانGoldmann "ماركسي أو إنساني؟ والوصف الأول قد ينطبق على المنهج الذي تبناه في دراسة الأدب، أما الوصف الثاني فينسب إلى رؤية الجنسينية إلى العالم تلك الرؤية المأسوية التي هي روح منهجه والوصفات بمقدار ما هما متناقضان بمقدار ماهما متلاحمان. وهناك من يقول عنه "إنّ مفهومه للوعي الاجتماعي مفهوم هيجلي يتكامل مع الوعي الاجتماعي باعتباره تعبيرا مباشرا عن الطبقة الاجتماعية"[1]، ممّا يحوّل العمل الأدبي إلى تعبير مباشر عن الوعي والطبقة، وهذا كلام له ما يؤيده في منهج "جولدمانGoldmann فيما ذكرنا.

كما يرى "رولان بارت"RolandBarthes من منظور ايديولوجي مخالف _ مع إعجابه بـ "جولمان"Goldmannالناقد . أنّ المحاكاة الكلاسيكية يعيد "جولدمانGoldmann صياغتها في منهجه ومعلوم أنّ المحاكاة منذ أفلاطون وأرسطو وهي مستمرة في النقد الأوروبي.وقامت عليها ثورات مثل نظرية الخلق وهذا الرأي يتفق مع رأي آخر هو رأي "جورج بيزستراي"George Bezestray: الذي يقول عن "جولدمان"Goldman : "إنّه يقدم عبوة جديدة لتراث قديم في خليط عصري يشمل البنيوية والوجودية والظاهراتية ورطانة التحليل النفسي"[2].

والذي يقرأ "جولدمان"Goldmann لا يجد هذا الخليط العصري أو على الأقل لا يبرز هذا البروز الذي يتحدّث عنه هذا الناقد

وقد أورد جابر عصفور أقوالا مؤيدة ومعارضة لمنهج"جولدمان"Goldmann منها:

أنّ منهجه بداية مهمة تصلح لتأسيس سوسيولوجية عامة للفن كما ظهر عند "جانيت وولف" Janet Wolffفي كتابها الفلسفة التأويلية وسوسيولوجيا الفن".

وهناك من يرى أنّ نقد"جولدمان"Goodman يمثل رأس الحربة في جهد بذله قسم كامل من"النقدالجديد"في فرنسا ليؤسس نماذج علمية لفهم الأعمال الأدبية.

---

[1]. عصفور(جابر)، عن البنيوية التوليدية، فصول، المصدر السابق ، ص 99

[2] . المصدر نفسه ، ص99

وهناك من قال أنّ"جولدمان"Goodman حدّد فهمنا لـ باسكال والجنسينية وأحكم المفهوم الفذ للرؤية التراجيدية.

ويؤخذ عليه أنّه ركّز على المضمون أكثر ممّا ركّز على الشكل، وهذه المآخذ والتقريضات معقولة؛ لأنّ كلّ عمل لا يخلو من مآخذ وإضافات أيضا[1]

و"جولدمان" Goodman ينتسب إلى البنيوية والى علم الاجتماع الأدبي، والى الماركسية.[2] وقد سعى إلى الاستفادة منها في بناء منهجه وكلام "نبيلة ابراهيم، وجابر عصفور عن البنيوية هو تعريف بها وعرض لها في صورة ايجابية مع نقدها، غير أننا وجدنا مقالا لـ "شكري عياد" بعنوان"موقف من البنيوية ينتقد فيه البنيوية[3] وهذا يعني أن المواقف من البنيوية جاءت متباينة.

[1] . عصفور(جابر)، عن البنيوية التوليدية، فصول، المصدر السابق ، ص 99

[2] . المصدر نفسه، ص99

[3]. ينظر عياد(شكري)، موقف من البنيوية ، فصول مناهج النقد الأدبي المعاصر، المصدر السابق، ص188

الفصل السادس:

المنـهج الأسلوبـي بين النظري والتطبيق في مجلة فصول

تمهيد:

اهتمت فصول بالأسلوبية، وهي المنهج الوحيد الذي جعلته عنوانا للمجلد الخامس العدد الأول من عام 1984، غير أنها نشرت قبل هذا العدد بعض الموضوعات عن الأسلوب:

جاء في المجلد الأول العدد الأول الخاص بالتراث أكتوبر 1980مفهوم الأسلوب بين التراث النقدي ومحاولات التجديد"لشكري عياد

وفي المجلد الأول العدد الثاني أبريل 1981نشر علم اللغة والنقد الأدبي: علم الأسلوب لعبده الراجحي، والأسلوبية الحديثة لمحمود عياد، والأسلوبية علم وتاريخ ترجمة سليمان العطار

وفي المجلد الرابع العدد الأول 1981 نشر من الوجهة الإحصائية في الدراسة الأسلوبية لصلاح فضل.

وجاء في المجلد السابع العددان الأول والثاني أكتوبر1986/ مارس 1987 سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور لمحمد العبد

أما في المجلد السابع: العدد الثالث والرابع أبريل 1987 فنشر مفهوم الأسلوب في التراث لمحمد عبد المطلب ومعظمهم مشدود إلى التراث غير أننا ركزنا على ثلاثة موضوعات هي المنهج الأسلوبي وعلاقته باللغة والنقد عند عبده الراجحي، والأسلوبية الإحصائية عند سعد مصلوح، والوظيفية الإحصائية عند صلاح فضل، ودراسة تحليل "عبد السلام المسدي" لقصيدة "ولد الهدى" لأحمد شوقي.

1. المنهج الأسلوبي عند عبده الراجحي:

يسعى "عبده الراجحي في دراسته علم اللغة والنقد الأدبي: علم الأسلوب ، ليجد مكانا للأسلوب في اللغة العربية ويراه شكلا من أشكال التنوّع في اللغة وعنده "فإذا كانت اللغة ...هي الأنماط العادية فإنّ ذلك لا ينفي أنّ هذه اللغة ذاتها تنتظم تنوعات مختلفة على معايير مختلفة...وعلم الأسلوبيقصد بعضا من هذه التنوّعات وبخاصة على مستواها الفردي[1].

وكلامه هنا عام ولكنّه يريد أن يشتق علم الأسلوب من اللغة ومن التنوعات التي تنتظم هذه اللغة ليتميّز بميزات خاصة

وعلم اللغة يدرس في الأساس اللغة المعيارية وحتى دوسوسورDe Saussureانصب جهده في هذا الإطار ولم يعط للجانب الفردي إلا إشارة أو في معنى الإشارة وهذا الذي نبه إليه "عبده الراجحي أن الأسلوب مشتق من قانون اللغة: التنوع ومن هذا التنوع المستوى الفردي، ويرى أن البون شاسع بين اللغة الأدبية واللغة العادية وهو بالقدر الذي ينشد فيه إلى التراث ينشد إلى علوم العصر الحديث ويستعير من دوسوسورSaussure Deفكرة الفردي أو الكلام، ويرى أن هذا خروج عن النمط العادي وربط ذلك بقول "بوفون""Buffonالأسلوب هو الرجل"♣.

أما الراجحي فقد ربطه بالكلام الفردي وأورد كلام دوسوسورSaussure De للتفريق بين اللغة والكلام فدوسوسورSaussure De يفرق بين اللغة المعيّنة ولغة الفرد، منتهيا إلى "أن

---

[1]. الراجحي(عبده)، علم اللغة والنقد الأدبي: علم الأسلوب ، فصول، مناهج النقد الأدبي المعاصر، المصدر السابق، ص 117

♣. يرى شكري عياد أنّ كلمة الأسلوب هو الرجل له علاقة بنشأة الرومنسية (كذا) ووجد كلمة أسلوب بمفهومها الاجتماعي ودلالتها على المميزات الشخصية في الكتابة أكثر مناسبة للمذهب، واستشهد بقول بوفون إن المعارف والوقائع والكشوف يسهل نقلها وتعديلها بل يكتسب مزيدا من الثراء إذا تناولتها يد خبيرة، فهذه الأشياء خارجة عن الإنسان أما الأسلوب فهو الإنسان نفسه، فالأسلوب لا يمكن أخذه ولا نقله ولا تعديله ، ينظر شكري عياد، فصول،مشكلات التراث،المصدر السابق، ص5

علم اللغة يدرس اللغة المعيّنة التى تمثل الخصائص الجمعية للمجتمع، ولا ينبغي أن يلتفت إلى لغة الفرد؛ لأنها تصدر عن وعي ولأنها تتصف بالاختيار"[1]

لكن نسبة كلمة ما إلى الكلام الفردي عند دوسوسورSaussure De تبقى صحيحة ولا يضير إذا لم تنسب إلى "بوفون"Buffon .ورأى أن لغة الكتابة لا تنفصل عن اللغة العادية برغم خروجها عن المعيار وهنا مال إلى تفسير شارل بالي حين قال: بأن لغة الأدب مشحونة بالانفعال لكنها تبقى لغة يدرسها علم اللغة ويدعم قوله بتعبيرية لغة الآداب. يقول تشومسكي Chomsky:"إنّ اللغة خلاقة تتكوّن من عناصر محدودة وتنتج أو تولد أنماط لا نهاية لها[2].

وعلم الأسلوب عنده يتلوّن بلون اللغة، فإذا كان علم اللغة وصفيا وإذا كان النقد الأدبي تقييميا (؟)على ما يقول اللغويون فإنّ علم الأسلوب وصفي تقييمي.[3]

ورأى الباحث "أن الدرس اللغوي عند العرب صدر في نشأته عن اتّصال بالنصوص الفنية في صورتها القرآنية وفي صورتها الشعرية"[4] ؛ أي أنّه اشتق من القرآن والشعر وهذان المصدران غير كافيين في نظر المنتقدين المحدثين فهم يرون أن الدرس اللغوي لا يمثل العربية، وهم بذلك يريدون توسيع مساحة الأخذ إلى اللهجات والآداب الشعبية كما يحدث في اللسانيات الحديثة وهذا لا يمثل في الحقيقة إلا مستوى من مستويات عدة♣.

وقد أفرد العرب درسا لغويا للتعليق على النصوص الأدبية في ظل معاني القران للفراء، وحجة أبي علي الفارسي في الاحتجاج بالقراءات، والمحتسب، وشرح ديوان المتنبي لابن

---

[1] . الراجحي(عبده)، علم اللغة والنقد الأدبي ،علم الأسلوب، فصول المصدر السابق، 117

[2] . المصدر نفسه، ص117

[3] . المصدر نفسه، ص117

[4] . المصدر نفسه ، 115

♣. جمعت اللغة من القرآن والشعر ومن أفواه الأعراب في البوادي البعيدة؛ أي أنها جمعت من اللغة المنطوقة في صورتها العادية غير الواعية.

جني، غير أن هذه الأعمال في نظر المنتقدين لم تملأ مساحة الأخذ، ولم تصدر عن نظرية واضحة، أو منهج محدد وإنما هي اقرب إلى التطبيق[1] .

وقارن بين هذا المنهج ومنهج الفيلولوجيين في القرن الثامن عشر الذين لم يكونوا ينظرون إلى اللغة على أنّها غاية حتى جاء "جريم يعقوب" فيلفت اللغويين إلى أن النصوص الأدبية المكتوبة لا تمثل إلا جزءا يسيرا من اللغة وأن عليهم أن يهتموا بدراسة اللهجات والآداب الشعبية[2].

واتّجهت جهود علماء اللغة إلى جعل اللغة هي الهدف من البحث منذ دو سوسور Du Saussure[3]

وموضوع اللغة الصحيح والوحيد هو اللغة في ذاتها ومن أجل ذاتها غير أن الأمر لم يستمر إلا قليلا ليجد اللغويون أنفسهم وقد عادوا ليستخدموا أدواتهم اللغوية في تناول النص الأدبي وهو ما يعرف بعلم الأسلوب[4] وتم ذلك كما هو معروف مع شارل بالي مؤسس الأسلوبية التعبيرية أو اللغوية كما يصفها أحمد درويش[5]

ومعلوم أنّ البون شاسع بين لغة الاستعمال اليومي وهي لغة عادية تلقائية لا تصدر عن وعي ولا عن اختيار ولغة الكتابة وهي فردية خاصة وتصدر عن وعي واختيار ومن ثم كانت خروجا عن النمط أو المعيار وعندما تصل إلى هذا الحد تصبح موضوعا لعلم الأسلوب

وبرغم هذا الخروج عن النمط فإنها تبقى في الحاضنة اللغوية إذ تستخدم العناصر نفسها لبناء هياكل جديدة خاصة مضيفة إليها قواعد جديدة في الصوت وفي الكلمة وفي تركيب

---

[1]. الراجحي(عبده)، علم اللغة والنقد الأدبي ،علم الأسلوب، فصول المصدر السابق ، ص115

[2] . المصدر نفسه، ص116

[3] . المصدر نفسه، ص117

[4] . المصدر نفسه، ص117

[5]. المصدر نفسه، ص117

الكلام ...؛ أي أن لغة الأدب تكشف عن الطاقات الكامنة في اللغة العادية [1]؛ أي أنّ اللغة ركيزة كما يرى بعض الباحثين والهدف منها هو التأثير في المتلقي

ولا تظهر هذه اللغة إلاّ على يدي الفرد المتميّز إذ تظهر بطاقاتها التعبيرية الكامنة وبهذا تخرج عن الاستعمال العادي وعلم الأسلوب يلتقط هذه الكوامن التعبيرية في دراسته لأديب معين[2].

وهذا الأديب التقط هذه الكوامن من اللغة العادية وشحنها بشحنات عاطفية، والاستعمال الفردي للغة يغني اللغة ويحدّد بعض الاستعمالات عن طريق التوسع وهو بخروجه عن معياريتها يخدمها وإذاً فالخروج نافع لها.فهو ثراء

وتعرض لاتجاهات علم الأسلوب فجعلها ثلاثة:

الأول هو علم الأسلوب العام يقدم فيه أصحابه القوانين العامة التي تحكم الدرس الأسلوبي دون أن يرتبط ذلك بلغة معينة وعموميته تجرده وهو بهذا يشبه علم اللغة العام .

وبتعبير أخر فالنظرية الأسلوبية تستمد معايرها من النظرية العلمية أو من العلم الذي تنتمي كفرع جزئي منه، ويخضع لشروطه العامة....[3]

والاتجاه الثاني يدرس الخصائص الأسلوبية في لغة معينة يهدف إلى بحث الطاقات التعبيرية في هذه اللغة، وهو ينحو منحى تطبيقيا فيركز على ظاهرة بعينها كلغة الشعر أو لغة القصة أو الخصائص الأسلوبية للغة غير أدبية كلغة المعلقين الرياضيين ولغة القانون ... الخ

والهدف من هذا في نظر العلماء هو تقديم المحيط الأسلوبي العام لتنوع لغوي محدد على أساس ما يقرره علم الأسلوب العام من مستويات التحليل لدراسة الصوت أو الكلمة أو

---

[1]. الراجحي(عبده)، علم اللغة والنقد الأدبي ،علم الأسلوب، فصول المصدر السابق ، ص117، وينظر شريم(جوزيف)، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات ، بيروت، ط1، 1982، ص ص 37. 38

[2]. الراجحي(عبده)، علم اللغة والنقد الأدبي ،علم الأسلوب، فصول المصدر السابق ، ص115

[3]. فضل(صلاح)، علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة، فصول، الأسلوبية، مصدر سابق، ص47

التركيب[1]، والملاحظ هنا أن علم الأسلوب العام محصور بتعريفه لا يخرج عنه، أما علم الأسلوب التطبيقي فمتنوع بقدر تنوع اللغات من لغة شعر إلى لغة قانون إلى لغة سياسة وهكذا وهو يتحرّك على قدر التنوّع اللغوي في إطار ما يقدره علم الأسلوب العام

أما الاتجاه الثالث فيقتصر أمره على لغة شخص واحد كما يمثلها إنتاجه الأدبي وهذا الاتجاه هو الغالب وإليه يتجه أكثر الدارسين، وهو إذ يدرس لغة شخص واحد كما يمثلها إنتاجه الأدبي يتفرع إلى ثلاث اتّجاهات في التحليل:

أ . نفسي وهو يصدر عن إيمان بأن الأسلوب هو الرجل، أي أن الدراسات الأسلوبية لا تكون صحيحة إلا في إطار دلالتها على خصائص المؤلف النفسية [2] ويذكر في هذا الباب جهد "سبيتزر"Spitzerالذي قدم دراسات تطبيقية على عدد من الأدباء متأثرا بعلم النفس التحليلي وتوصل من خلال ذلك إلى طريقة خاصة به في تحليل الأسلوب سماها: الدائرة الفيلولوجية بحيث يبدأ من السطح إلى مركز الحياة الداخلي للعمل الفني وسميت أسلوبيته بالأسلوبية الأدبية

يقول : نلاحظ أولا التفصيلات الظاهرة على سطح عمل معيّن ثم يصنّفها إلى مجموعات ونبحث عن طريق تكاملها في الصدور عن مبدأ خلاق يكون كامنا في نفس الفنان وأخيرا نعود فنبحث هذا الشكل الداخلي وانتظامه كل الظواهر الأسلوبية"[3]

ويبدأ بملاحظة التفصيلات الظاهرة التي تبدو على السطح، ثم يصنف هذه التفصيلات في مجموعات ثم يبحث عن طريق تكاملها في الدور عن مبدأ خلاق كامن في نفس الفنان ثم العودة للبحث هل الشكل الداخلي عن الفنان وانتظامه كل الظواهر الأسلوبية التي لوحظت أولا ومعنى هذا أننا أمام ثلاث مراحل في التحليل أولاها قراءة الدارس المستمرة من أجل

---

[1] . الراجحي(عبده)، علم اللغة والنقد الأدبي،علم الأسلوب فصول المصدر السابق، ص118

[2] . المصدر نفسه ، ص118

[3] . المصدر نفسه ، ص118

التوحد مع جو العمل للوصول إلى جمع علامات لصفة الأسلوبية قد تكون الغالبة أو المهيمنة بتعبير جاكبسون

وثانيتهما تفسير نفسي لها

وثالثتها البحث عن الشواهد الأخرى وهذه تفهم على ضوء العامل النفسي أيضا[1]

وكما يلاحظ هنا فإن الجانب الذاتي في فكرة المبدأ الخلاق كامن في نفس الفنان، ويجب البحث عنه، واكتشاف ملامح عميقة في عقل المؤلف تجعل الخصائص الأسلوبية استجابة لها، وهذا موجود في النقد الأدبي ولهذا يرفض اللغويون هذا العنصر الذاتي والحدسي عند "سبيتزر"Spitzer .وينسب بسبب منهجه الى المثالية، ولم يتأثر "سبيتزرSpitzer بهذا النقد ذلك أنّ اتّجاهه النقدي يقوم على هذا العنصر الحدسي♣ الذاتي كما وصفه اللغويون الرافضون ولم ينكر "سبيتزر" Spitzerذلك بل أكد أن اتجاهه يقوم على الذكاء والخبرة والإيمان[2]. هذه أركان اتّجاهه فإذا قبل نقد اللغويين انهار اتّجاهه؛ لأنّه في نظرهم لا يقوم على العقل وإن رُفض استقام هذا الاتجاه على هذه الأركان الثلاثة المذكورة .والجمع بين هذه العناصر من الصعوبة بما كان [3].

ويتم البحث عنها من خلال ظواهر أسلوبية تتكرّر بصورة لافتة للنظر هي التي تكون غالبة وبروزها يجعل لها وظيفة أكبر ويرى أن الخبرة الأسلوبية لها فاعليتها في العمل الأدبي.

ب . وهناك اتّجاه آخر وظيفي يرى أنّ العمل الأدبي ينبغي ألا يحلل على مستويات جزئية بل يهتم في تحليله بالسياق وان الجزئي لا ينظر إليه إلا في هذا الإطار، إذ ينظر إلى أن كلّ كلمة هي جزء من جملة، وكل جملة هي جزء من فقرة وكل فقرة هي جزء من موضوع

---

[1]. عصفور(جابر)، عن البنيوية التوليدية، فصول، المصدر السابق، ص118

♣. الحدس هنا بمعناه البريجسوني: وفيه يفرق بين العقل الذي ندرك به ما هو نسبي وبين الحدس الذي هو المعرفة التي نصل بها إلى المطلق، ينظر إبراهيم(زكريا) ، برجسون، دار المعارف مصر، ط2، 1968، ص 53 وما بعدها

[2] . الراجحي(عبده)، علم اللغة والنقد الأدبي ،علم الأسلوب فصول المصدر السابق، ص119

[3] . المصدر نفسه، ص119

..وهذه الطريقة تفرض على الباحث أن يدرس وظيفة كلّ هذه الأجزاء في إطار السياق الفني وهكذا إلى أن نصل إلى البحث في ديوان كامل أو عمل بعينه أو أعمال عصر كامل وصولا إلى الخصائص الجامعة وقد تنتقل من الأدب إلى غيره حتى تصل إلى الثقافة العامة [1]

والكاتب أشار إلى الدائرة الفيلولوجية وتأصيلها الإلهي عند سبتزرSpitzerولكنه لم يلق عليها ضوءا ولم يوضح وظيفتها في منهج سبيتزر ويمكن تتبع بعض هذه الجزئيات وعلاقتها بالدائرة الفيلولوجية وهذه العلاقات جدلية. وكما يقول "سبتزر" Spitzeتجتمع هذه الجزئيات لتتبع من نور علوي[2]

وترتبط مع المبدع برباط هذا النور وتلك الرؤية تجعل الناقد يتحقق من جانبين

الجانب الأول: الفحص الخاص والدقيق لكل جزئية، ومحاولة استخلاص كل أبعادها الحيوية، وشأنها في ذلك شأن عينة المعمل التي تخضع لفحوصات ودراسات متعددة وذلك من خلال استخدام (مجاهر) مختلفة فتتحوّل هذه الجزئية إلى أمشاج دالة على ملامح بعيدة

الجانب الثاني:اتّصالها بالكل من خلال ارتباطها بالجزئيات الأخرى في وحدة دينامية، وهذا الارتباط الفني هو تجمع تنظيمي خاص يدل على روح العمل الأدبي وفنيته...وإذاً ففكرة المفاتيح التي يعتبرها "سبيتزر"Spitzerمن أهم الخطوات الإجرائية بل هي أولها وهذه الكلمات ليست إلا جزئية تتكرّر بفعل تنظيمي مقصود وترتبط بفاعلية واضحة مع باقي الجزئيات الأخرى[3]

ويعيب الكاتب على هذا الاتجاه "أنّه ينتهي إلى إجراءات تتكرر تكرارا مملا عند تصنيف الظواهر الأسلوبية"[4].

---

[1]. الراجحي(عبده)، علم اللغة والنقد الأدبي ،علم الأسلوب فصول المصدر السابق، ص118

[2]. علي الزهرة(شوقي)، جذور الأسلوبية من الزوايا إلى الدوائر دراسة فيلولوجية ، مكتبة الآداب القاهرة 1997، ص61 وأول من اكتشفها شلاير ماخر وهو رجل دين كانت غايته البحث وراء التباين عن الاتفاق والتالف وإعطاء الوجود روعة الخالق وهي ذات الغاية عند سبيتزر، ينظر المرجع نفسه، ص50

[3] . علي الزهرة(شوقي)، جذور الأسلوبية من الزوايا إلى الدوائر دراسة فيلولوجية ، المرجع السابق ص67

[4] . عبده الراجحي، علم اللغة والنقد الأدبي، علم الأسلوب فصول المصدر السابق، ص118

وهذا التكرار لا يفضي إلى نتائج تفيد البحث وهذا الاتجاه يسميه الكاتب الاتجاه الوظيفي ولو سماه الاتجاه السياقي لكان أكثر تعبيرا عن المقصود وعلى ما فيه من عموم.

وهناك اتجاه ثالث يشير إليه الكاتب ويراه هو المسيطر على الدرس الأسلوبي ويشترط للذي يهتم بهذا الموضوع أن يدرس علم الإحصاء دراسة كافية يجعل أحكامه علمية تمكنه من استخدام وسائله في رصد الظواهر الأدبية[1] .

وينبغي لمن يستعين بالإحصاء في تحليل النص أن يكون على دراية تامة بعلم الإحصاء حتى تكون أحكامه في النص قريبة من العلمية، ولا ينقلب استخدامه إلى عكس ما هو مطلوب منه.

وفائدة الإحصاء تكمن في تقريب الأحكام من العلمية والموضوعية غير أنّه يتحوّل كما يقول الكاتب في تطبيقه إلى جداول وأرقام وهذا يضفي عليه طابعا غريبا، وفي لغة غير مفهومة ويورد عليه مآخذ أخرى منها:

. أن الإحصاء يقتضي جهدا كبيرا قد يكون غير مطلوب إذ أن رصد بعض الظواهر يكفي فيها الملاحظة بالعين المجردة، والإحصاء بهذا التفتيت الرقمي يفضي إلى خطر آخر هو فقدان السبيل إلى فهم تأثير السياق في العمل الأدبي

. وكذلك الدقة الإحصائية قد يصعب عليها الإمساك ببعض المسائل الغامضة أو النسبية أو المرنة كالنغمات العاطفية والإيقاع الرقيق أو المركب وغيرهما [2].

وبرغم هذه المآخذ على الاتجاه الإحصائي فإن فيه بعض الايجابيات يذكرها الكاتب ومنها :

. أن التحليل الإحصائي يساعد على حل مشكلات أدبية مثل توثيق النصوص الأدبية حين نحاول نسبة أعمال معيّنة إلى مؤلف معيّن كما يساعد على فهم التطوّر التاريخي في كتاب مؤلف معيّن

---

[1] . الراجحي(عبده)، علم اللغة والنقد الأدبي ،علم الأسلوب، فصول المصدر السابق ص118

[2]. المصدر نفسه، ص118،و يعد صلاح فضل هذا مأخذا على الأسلوبية الإحصائية ويذكر أنها أكثر غلظة وأكثر بدائية من أن تلتقط بعض الظلال المرهفة للأسلوب مثل الإيقاعات العاطفية والإيحاءات المستثارة والتأثيرات الموسيقية ، ينظر صلاح فضل علم الأسلوب مرجع سابق ، ص 20

. الإحصاء يقدم المادة الأدبية تقديما دقيقا، والدقة في ذاتها مطلب علمي أصيل ومعلوم أنها عيبت قدرتها على الإمساك ببعض المسائل الغامضة أو النسبية كما سبقت الإشارة أي أنها ايجابية في جانب بسبب علميتها وسلبية في جانب؛ لأنها لا تخرج بنتيجة برغم دقتها[1] وورود ظاهرة بعينها أكثر من مرة، وبدلالات مختلفة ومن ثم فالإحصاء يفضي بنا إلى البحث عن هذه دلالات[2] للحصول على نسبة ورودها في النص

ا شك أنّه يثير الانتباه، ويتطلب معرفة عدد ورودها، ولماذا هي بهذا العدد بالذات، وهل قصد الكاتب إلى ذلك أم أنّ حالة الكاتب النفسية أو أنّ تكوينه الموسيقي هو الذي يجعلها تتكرر هكذا، ويحاول الإحصاء أن يجد الإجابة عن كل ذلك من خلال تكرارها

وكذلك نجد أنّ التّحليل الإحصائي يسعى قدر الإمكان إلى العثور على مقاييس محددة في توزيع العناصر الأسلوبية عند مؤلف معيّن" ولا شك أن هذه المقاييس تهديه إلى تفسير عناصر جمالية في العمل الأدبي"[3].

ويرى أنّ أهم ما يطبقه علم الأسلوب داخل هذه الاتّجاهات هو استخدام مستويات التّحليل اللغوي، ويتمثل ذلك على هذه المستويات: تحليل الأصوات وتحليل التراكيب، وتحليل الألفاظ هذه الأمور كلّها ضرورية له ولكنّه لا يستخدم منها إلا ما يدخل في دائرته. فمعرفة الخصائص الصوتية لا تهمه إلاّ فيما تعينه على "تمييز الظواهر الخارجة عن النمط والبحث عن دلالتها فيما يفيد دراسة الأسلوب"[4].وخاصة إذا تعلق الأمر بالإيقاع.

ولهذا فعلم الأسلوب لا يخوض في دراسة تفصيلات الأصوات مثل الصوائت والصوامت، وقد حصرها الكاتب في الوقف والوزن والنبر والتنغيم ورأى أنّ دراستها تدخل ضمن اهتمامات علم الأسلوب، ولا شك أنّ هذا يدخل في باب الإيقاع، وهو ألصق بالشعر ولكنّه يدرس في غيره.

---

[1] . عبده الراجحي، علم اللغة والنقد الأدبي، علم الأسلوب فصول المصدر السابق، ص119

[2] . المصدر نفسه، ص 119

[3] . المصدر نفسه، ص119

[4] . المصدر نفسه،ص119

ورأى أن الوقف ظاهرة صوتية ترتبط بالمعنى مباشرة، وقد اهتم العرب به في الدراسات القرآنية، وكتبوا فيه كتبا متخصصة غير أنّهم لم يلتفتوا إليها في الشعر في دراستهم للشعر ولم يرد عنهم أنّهم انتفعوا بها في شروحهم الكثيرة[1].

وعدم دراسة الوقف في الشعر(وهو من ضمن المسائل الذي يهتم بها علم الأسلوب) نقطة سلبية في تاريخ الأدب العربي لكن الكاتب أراد الحديث عنه لكي يهتم الباحثون بدراسته في العصر الحاضر كما درسه علم الأسلوب في لغات غربية، ووجدوا فيه أنواعا كثيرة. ويفهم قصده لمحًا فقط من قوله: لو أتيح لنا فرصة سماعهم (أي الشعراء العرب القدامى)أو قراءة وصف لطريقة إنشادهم لكان لدراسة لوزن الشعري شأن آخر.[2]

وكلامه على الوقف في الوزن وخاصة في شعر التفعيلة وعرضه له فائدة في دراسة المقطع في الشعر وكذلك فعل مع النبر والتنغيم

وقد بذل القدامى جهودا في ذلك عند حديثهم عن التفعيلة والأسباب والأوتاد والفواصل والزحافات والعلل وهذه كلّها لصيقة بدراسة المقطع، غير أنّنا لم نزد علهيم إلاّ في حدود ضيقة مثل الوقف الذي لم يحظ باهتمام الدرس العربي على أهميته في اختلاف المعنى وتنويعه[3]

وكل ذلك مفيد لعلم الأسلوب، ودراسة علم الأسلوب للأصوات وحدها لا يكفي ولذلك لابد أن يتبع بدراسة التراكيب، وهذه الدراسة لها جذور في تراثنا إذ إنّ القدماء درسوا الجملة وأنماطها وأركانها ودلالتها الحقيقية والمجازية وطبقوا ذلك على كثير من النصوص وبخاصة القرآن الكريم ولنا في هذا تراث ضخم

---

[1] . الراجحي(عبده)، علم اللغة والنقد الأدبي ،علم الأسلوب، فصول المصدر السابق ، ص119

[2] . المصدر نفسه، ص119

[3] . المصدر نفسه ، ص119

ورأى الكاتب أنّ دراسة التركيب يمثل عنصرا مهما في بحث الخصائص المميّزة لمؤلف معيّن وهو في الأغلب يتوجه إلى دراسة طول الجملة وقصرها، وهذا ما تهتم به الأسلوبية وخاصة في شقها الإحصائي

والتركيب عنده يعني: الجملة الاسمية والجملة الفعلية والعلاقة بين الصفة والموصوف والإضافة والصلة ودراسة الروابط كاستعمال الواو والفاء أو ثمّ أو إذن أو أما أو إما و دلالة كلّ ذلك على خصائص الأسلوب[1]

وهذه المادة اللغوية هي الجهاز الذي يتسلح به علم الأسلوب للدخول إلى عالم النص فضلا عن "ترتيب التركيب وهو من أهم عناصر البحث في الأسلوب كالتقديم والتأخير وهذا يؤدي في الأغلب إلى تغيير في الدلالة ، والبناء للمعلوم والبناء للمجهول والصيغ الفعلية وتركيباتها والزمن وتتابعه[2] فضلا عما انتهى إليه علماء الأسلوب من استخدام طريقة النحو التحويلي في بحث البنية العميقة وهذه لاشك المادة التي يتصدى بها علم الأسلوب لعالم النّص والكشف عن أسراره.

فاللغة هنا تزوّد علم الأسلوب بأكثر أدواته التي يستعملها في تعامله مع النص حتى يفهم أنّ الأسلوب مشتق من علم اللغة وليس مستقلا عنها.

و الكاتب من أنصار الاتّجاه القائل بأنّ الأسلوب فرع من علم اللغة، ويذكر "أنّ علم الأسلوب أيضا يهتم بالألفاظ وهي من أهم عناصر التحليل الأسلوبي عنده لما لها من تأثير جوهري على (؟) المعاني"[3].

وفي هذا الإطار تدرس الكلمة وتركيباتها وبخاصة بعض الكلمات المتكررة في عمل مؤلف ما وكذا الصيغ الاشتقاقية وما لها من تأثير على(؟) الفكرة، وكذا المجاز الذي سماه الكاتب المجاز الحقيقي لا الميت.

---

[1] . الراجحي(عبده)، علم اللغة والنقد الأدبي ،علم الأسلوب، فصول المصدر السابق ، ص120

[2] . ينظر المصدر نفسه، ص 121، وهذا يهتم به النحو التوليدي التحويلي

[3] . المصدر نفسه ، ص120

وهذه العناصر كلّها لها قيمتها في تركيب المؤلف وهو يبدع نصه، ويجب لدراسة أسلوبه أن يلاحظ فيه هذه الاستخدامات للكلمات والمجازات وحسه الدقيق بها وهو يستعملها خاصة وأن المحلل الأسلوبي يستعين بالإحصاء لرصد تكرار هذه المجازات وهذه الكلمات وهيمنتها أو قلتها في النص.

وبعملية الإحصاء يكشف هندسة النص من خلال ذلك، ويفسر لماذا هندس النّص هكذا وصولا بذلك إلى تحقيق الموضوعية

وينتهي الكاتب بملاحظتين الأولى أنّ الإحصاء في علم الأسلوب طبق بشمولية تطبيقا بحيث ينتهي العمل في النص دون أن نجد لهذا الجهد نفعا فيما تحتاجه النصوص من تفسير، وهذا يعني أنّ الإحصاء لا يتعمق استخدامات الأسلوب في النص بهدف تحقيق التأثير في المتلقي.

وإذاً فالنص هو الذي يفرض على الإحصاء طريقة الاستخدام بحيث لا يكون الإحصاء إجراء آليا يطبق على كل نص، وبذلك يفقد النص شخصيته[1] والثانية أنّ النتائج جراء هذا الاستخدام تأتي أيضا متشابهة.

وهذا في الحقيقة ليس قاصرا على الإحصاء فقط بل وحتى مناهج أخرى إذا طبقت تطبيقا آليا على نصوص معيّنة تنتهي إلى ذات النتائج.

ويتمنى الكاتب لو يحل علم الأسلوب مشكلة غياب البلاغة في الدرس الحديث، و تأتي بلاغة جديدة تحلّ محلّها وتقوم بوظيفتها.

و يطلق على ما يحلّ محلّ البلاغة اسم آخر وهو النقد الشامل "وهذا النقد يعوّض وظيفة البلاغة ومعنى هذا أن الأسلوب هو الذي يكوّن هذه البلاغة الجديدة أو هذا النقد الشامل[2] والأسلوبية تطور عن البلاغة فكيف تعود إليها بعد أن كانتا رتقا فانفقتا.

---

[1] . الراجحي(عبده)، علم اللغة والنقد الأدبي ،علم الأسلوب، فصول المصدر السابق ، ص122

[2] . المصدر نفسه، ص122

وبالرغم من أنّ عبده الراجحي لغوي فإننا نجده من أنصار الأسلوب مرة ومن أنصار اللغة مرة أخرى، فهو أحيانا يعرّف الأسلوب باللغة ويجعله أسيرها وهو في هذا يلتقي مع صلاح فضل في علاقة الأسلوب باللغة الذي يتناول هو أيضا الموضوع نفسه غير أنه يوسع المجال إلى الإحصاء إذ كتب عنه "من الوجهة الإحصائية في الدراسة الأسلوبية[1].الذي أكد فيه حاجة الدراسة الأسلوبية إلى الإحصاء على ما فيها من نقاط ضعف.

غير أنّنا يمكن أن نلاحظ ملاحظة تتعلق بعلاقة الأسلوب بالنقد وهو مكوّن من مكونات عنوان المقال ولكننا إذا دققنا النظر في بحث "عبده الراجحي" فإننا نجد الحديث عن هذه العلاقة قليلا.

[1]. صلاح فضل، من الوجهة الإحصائية في الدراسة الأسلوبية، فصول، النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، مج4، ع1، أكتوبر نوفمبر ديسمبر، 1983، ص129

2. المنهج الأسلوبي عند صلاح فضل:

جعل "صلاح فضل" عنوان بحثه "من الوجهة الإحصائية،[1] والعنوان شمل قسما من البحث فقط، ولهذا عندما ضم البحث إلى كتابه "علم الأسلوب" أضاف إلى العنوان صفة الوظيفية فصار "من الوجهة الوظيفية والإحصائية"[2] وقد لاحظ ذلك"سعد مصلوح" في قوله: وإذن(؟) فالوجهة الإحصائية التي عالجها "صلاح فضل" ما كان لها أن تنفرد بعنوان المبحث كما جاء في فصول فحسنا فعل بتغييره[3]؛ أي تغيير العنوان بإضافة الصفة (الوظيفية).

ويظهر أنّ "صلاح فضل" اتّكأ في بحثه هذا في تقسيمه القسم الخاص بالوظيفية وقسم الإحصاء على مقال لـ "ستيفن اولمانstephen Ullman"اتجاهات جديدة في علم الأسلوب"

ففي القسم الأول الوظيفية♣ تحدث"أولمان" عن الوظيفية بعنوان المدخل الوظيفي، وفيه تحدّث عن علاقة الوظيفية بالسياق الأصغر والأكبر، وذكر أنّ كليهما يصلح أن يكون أساسا للدرس الأسلوبي[4]، وهذان الموضوعان(الوظيفية والإحصاء) يتخللان بحث صلاح فضل "من الوجهة الإحصائية[5].

---

[1]. فضل (صلاح)، من الوجهة الإحصائية ، فصول، النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج 4، ع1، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر 1983، ص 129

[2]. فضل(صلاح)، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، منشورات دار الأفاق الجديدة، ط1، 1985، ص 207

[3]. مصلوح(سعد)، علم الأسلوب والمصادرة على المطلوب، فصول، مج 5، ع 3، 1985، ص207

♣. قسم هو ليداي الوظائف ثلاثا: تمثيلية وعلائقية ونصية، ويمكننا أن نقارن بينها وبين وظائف جاكبسون الست(المرجعية والتعبيرية والأمرية والشعرية واللغوية والميتالغوية، ينظر المتوكل(أحمد)، قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية، دار الأمان، الرباط،1995، ص25

[4]. مصلوح(سعد)، علم الأسلوب والمصادرة على المطلوب،المصدر السابق، ص 207

[5]. فضل(صلاح)، من الوجهة الإحصائية ، فصول، المصدر السابق، ص129

انطلق "اولمان" Ullman من تعريف الواقعية الأسلوبية "بأنها عنصر لغوي ينظر إليه من حيث استخدامه لأغراض أدبية في عمل معيّن"[1] وقد وضع هذه الفكرة تحت عنوان "المدخل الوظيفي"، وهنا توظف العناصر اللغوية لأغراض أدبية في عمل معيّن" ويترتب على هذه النظرة الوظيفية سؤالان: الأول ما هو السياق الأنسب لمثل هذه الدراسات، والثاني على أي جوانب الأسلوب ينبغي أن يقوم؟[2].

والسياق عنده سياقان "السياق المباشر أو السياق الأصغر، والسياق الأوسع أو الأكبر، وكلاهما يكون أساسا صالحا للدّرس، ولكل سياق حسناته ونقائصه"[3]

ويرى أنّه استخدم هذين النوعين من السياق بمعنى مختلف عن المعنى الذي حدّده "ريفاتير Riffaterre، وأنّ السياق الأصغر يصلح في تحليل مقطوعة أو نبذة قصيرة، وأنّ "سبيتزر Spitzer قد نجح في تطبيقه، أما الثاني فيمكن أن يطبق على أعمال"بروست" Brust الخمسة عشر مجلدا[4]، وذكر أنّ الأمر لا يخلو من صعوبات، وقد وظف "صلاح فضل" المنهج نفسه في تطبيق الوظيفية، والسياقين السياق الأكبر و السياق الأصغر.

فالوظيفية عند "صلاح فضل" اتّجاه في الدراسة الأسلوبية، والتحليل الأسلوبي عنده يقوم على عملية اختيار واعية أو غير واعية لعناصر لغوية معيّنة،[5] وينجر على هذا الاختيار عنده مسؤولية ،"فالاتّجاه الوظيفي في التحليل الأسلوبي ينبغي أن يقوم

---

[1]. ألمان(ستيفن)، p Delbouille –Definition du fait de style بحث نشر ضمن cahiers danalyses textuelle، ج2، 1960، ص103

[2] . أولمان (ستفن)، اتّجاهات جديدة في علم الأسلوب عياد(شكري) اتّجاهات البحث الأسلوبي، اصدقاء الكتاب، القاهرة، ط2، 1996، ص116

[3]. المرجع نفسه، ص116

[4]. المرجع نفسه، ص117

[5]. فضل(صلاح)، من الوجهة الإحصائية ، فصول، النقد الأدبي والعلوم الانسانية ، مج4، ع1، 1983، ص130

بهذا الاختيار، ويتحمل نتائجه، ويتحرى بقدر وسعه السبل المؤدية إلى تعزيز مكاسبها العلمية، والتخفيف من وطأة مناطق الضعف فيها"[1].

هذا الاختيار سلاح ذو حدين، فإذا أحسنا استخدامه، وتجنبنا ما يمكن أن يؤدي إلى سلبيات حصدنا نتائج طيّبة، وإذا أخفقنا في الاهتداء إلى حسن استخدامه انعكس سلبا.

وإذا كان الأمر بهذه الصعوبة فلا بدّ من الحذر في التّعامل معه، والبحث عن وسائل تساعد الباحث في تحليله للأسلوب.

والتحليل الأسلوبي عند أنصار الاتّجاه الوظيفي يعتمد على معدلات تكرار العناصر اللغوية في نص معيّن، ويرتكز على الاحتمالات السياقية"[2]، وقد ربط "أولمان" Ullman السياقين السياق المباشر أو (الأصغر)، والسياق الأوسع أو (السياق الأكبر) بالوظيفية

وتصبح الوظيفية بهذا هي ابنة السياق أو أن السياق هو ابنها.

والسياقات متعددة، ولهذا فإنّ لكلّ سياق وظيفته، ومن ثمّ يصعب تصوّر وظيفة بغير سياق أو سياق بغير وظيفة، وبتعدد السياقات تتعدد الوظائف، لكنها جميعا سياقات ووظائف تصب في مصب واحد وهو النص

وذكر "صلاح فضل" مجموعة من السياقات؛ لأنّه يرى أنّ سياقات نص ما يفترض أنّه أكثر التزاما بطبيعة التصنيف الموضوعي اللغوي، ويتم ذلك ضمن العلاقات السياقية التي تحدّد بطرق مختلفة؛ لأنّ كلّ نص يتصل بسياقات بعضها يمكن تحديده بطريقة شكلية أو لغوية[3]

---

[1] . فضل(صلاح)، من الوجهة الإحصائية ، فصول، النقد الأدبي والعلوم الانسانية النصدر السابق، ص131

[2]. المصدر نفسه، ص130

[3]. المصدر نفسه، ص 130

وهذا يستدعي الحرص على الاختيار والطريقة التي يتبعها حين يحلل هذا النص أو ذاك، ثم يوسع مساحة البحث، أو يركز على جزئية فيها، ولهذا الاختيار مزاياه ونقائصه، والذي يختار المساحات الواسعة قد تنفعه النظرة الواسعة، فإذا تعمّق في قضية جزئية فإنّ النظرة الواسعة تساعده وهو يتعمق هذه الجزئية، ولعلّه يأتي بنتائج أفضل من الذي ركز فقط على هذه الجزئية؛لأن الباحث الذي ركز على جزئية فقد يفيده تركيزه في حلّ المشكلات الجزئية التي يدرسها، وينطلق من خلال ذلك العمق في توسيع النظرة والتحكم في المنهج وفهم الموضوع المدروس في ضوء السياقات.

ويربط "صلاح فضل"بالوظيفية أبعادا هي عند العلماء الأسلوبيين أدوات مهمة لإبراز فروق الاستعمال اللغوي، التي لا يمكن تعرفها(؟) من خلال الفروق التاريخية واللهجية وهي ما يطلق عليها المجال والكيفية والطابع[1].

ويبدأ بشرح المجال في النص غير الأدبي، "فمجال القول لنص معيّن يتعلّق بموضوعه، وبالملامح اللغوية التي يمكن أن تترابط معه، ويصبح من الواضح أنّ نصا غير أدبي من نوع معيّن يمارس فيه المجال تأثيرا بارزا على تركيبه النحوي، ومكوناته المعجمية، خصوصا إذا كان هذا المجال ذا طبيعة تكتيكية: وحيث أن الفنان حر في الاعتماد على كل مجالات القول الممكنة، فإنّه قد يعمد في بعض الأحوال إلى استخدام الوسائل اللغوية المتصلة بمجالات متخصصة لأهداف درامية أو شعرية أو استثارية وربّما يحتاج إلى تطبيق هذا البعد في اختيار اللغة الأدبية، وفي النصوص المطوّلة قد يحدث تنويع في مجالات القول يترتب عليه نتائج لغوية.[2]

---

[1]. فضل(صلاح)، من الوجهة الإحصائية، فصول النقد الأدبي والعلوم الإنسانية ، المصدر السابق، ص 132

[2] . ينظر المصدر نفسه، ص 133

ويتحدث عن كيفية القول فيعرفها بأنها"البعد الذي يتّصل بالفروق الناجمة عن الاختلاف بين قول منطوق وآخر مكتوب، فكل قول مكتوب يمكن أن يصبح منطوقا ويُلاحظ في القول المنطوق احتواؤه على جملة من الخصائص التي تتمثل في المكتوب، ولا تقتصر الفوارق على مجرد الاختلاف في المادة الخطية والصوتية لكنّها تتعدى ذلك إلى المستوى النحوي والمعجمي أو أنّ المواقف التي يتعين على اللغة المنطوقة و المكتوبة أن تؤدي وظيفتها التقاليد المرتبطة بها[1].

والكاتب عليه أن يختار من كلّ ذلك التنويع والتحوّل الكيفي الماثل في العمل، فهي تتوقف على مقاصد المؤلف[2]؛ لأن المقاصد هي التي تدفعه إلى هذا التنوّع وهذا التحول بهدف التأثير في القارئ.

أما الطابع فيتمثل عند الكاتب في طابع المقال، و"هو الذي يتعلّق بمدى الصبغة الشكلية التي تعكسها اللغة في الموقف، ويتوقف عموما عن العلاقة القائمة بين المتحدّث أو الكاتب من جانب، والمستمع أو القارئ من جانب آخر، على أنّ هذا البعد ينبغي أن ينظر إليه على أنّه عملية مستمرة، ولا يمكن تحديد النقاط الواقعة بين أقصى طرفيه من الشكلية التامة إلى انعدام الشكلية، ومع هذا فإن المتحدثين الأصليين بأية لغة يدركون أنّ الدرجات المختلفة لهذا السلم معلّمة بفوارق لغوية"[3]

ويعطي الكاتب قيمة أخرى لهذا الطابع غير الذي سبق بقوله:"وتستخدم تغييرات الطابع من رسمي إلى غير رسمي في لغة الأدب لإنتاج تأثيرات معيّنة، فعندما يختار الروائي أو الشاعر طابعا معيّنا بهدف تحديد علاقته بالقارئ، فإنّه يترتب على ذلك نتائج لغوية محدّدة، وبعبارة أخرى يمكن القول أن الذي يحده طابع القول بالنسبة إلى القارئ هو بعض الخصائص اللغوية المتمثلة في النص، "فالقص

---

[1] . ينظر فضل(صلاح)، من الوجهة الإحصائية ، فصول، النقد الأدبي والعلوم الانسانية ، ص133

[2] . ينظر المصدر نفسه، ص 133

[3] المصدر نفسه، ص133

بضمير المتكلّم ينزع عادة إلى حمل اللغة نحو الجانب الرسمي أكثر مما يفعله القص بلسان الغائب، من هنا يصبح تغيير الطابع في الحوار انعكاسا لتحول العلاقات بين الشخصيات في المسرحية أو الرواية، إذ إنّ طابع القول محكوم بالموقف والمقام والمؤشرات اللغوية التي تتميّز بها كل درجة من درجات هذا الطابع يمكن استخدامها لإثارة مواقف، وتحديد علاقات معينة"[1]

وهذه الأبعاد الثلاثة . المجال والكيفية والطابع كما يرى الكاتب_ "هي ذات علاقات متبادلة، ويؤثر بعضها في البعض الآخر، إذ أن هذا اللون المعيّن، أو ذاك من مجالات القول يشتد ارتباطه بهذه الكيفية، أو تلك، وتغيير الكيفية يصحبه عادة تغيير الطابع أو بالعكس"[2].

ويطلق بعض العلماء على الملامح الأسلوبية ذات الدلالة اسم المؤشرات الأسلوبية، ويعرّفونها بأنّها تلك العناصر اللغوية التي تظهر فقط في مجموعة سياقية محدّدة بنسب تتفاوت في معدلاتها كثرة وقلة من حالة إلى أخرى[3]

وإذا كان مقياس المؤشرات الأسلوبية كافيا في أجزاء التحليل اللغوي للنصوص، فإنّه يستكمل بمعيار آخر يتمثل في التحليل السلوكي لردود فعله وتأثيراته في القراء.

ويستخدم بعض الباحثين من الحروف المختصرة يرمزون بها إلى الجوانب المختلفة في الدراسات الأسلوبية فالرمز(أل) يعادل الأسلوب اللغوي؛ أي التحليل الإحصائي والتوزيعي للعناصر اللغوية، بينما يدل الرمز(أس) على الأسلوب السلوكي، والإجراء الأول يقتضي البدء بدراسة نص محدّد بمعايير لغوية، ويصبح من السهل دراسة النص بمقارنته بقاعدة محددة ومحصورة، وتتمثل هذه الدراسة كما

---

[1] . ينظر فضل(صلاح)، من الوجهة الإحصائية ، فصول، النقد الأدبي والعلوم الانسانية ، ص133

[2] . المصدر نفسه، ص133

3. المصدر نفسه ، ص135

اشـرنا فـي التحليـل اللغـوي لكيفيـة وكميـة توزيـع الملامـح المميّـزة، والانتقـال مـن ذلـك إلـى تحديـد الملامـح التـي يحتمـل أن لهـا وظيفـة أسـلوبية تتجـاوز مجـرد الوظيفـة النحويـة وهي المؤشرات[1]

ومـا سـبق مـن سـياقات يسـمى سـياقات نصـية تتحـدّد بـالنص ، أو هـي التـي تحـدّد الـنص، وربمـا تـداخلت السـياقات المختلفـة، وترتـب علـى هـذا التـداخل وظـائف تتصـاعد حتـى تصـل إلـى السـياق الثقـافي بأكملـه[2] مـرورا بسـياقات أخـرى، لكـن ينبغـي للقـارئ أن يكـون علـى مهـارة كافيـة للتعامـل مـع الموقـف الثقـافي" الـذي ينبغـي أن يؤخـذ فـي الاعتبـار عنـد دراسـة الأسـلوب؛ لأنّ الـنّص جـزء مـن عمليـة اجتماعيـة معقـدة[3]، وهـذا التعقيـد يشـبه تعقيـد رؤيـة العـالم عنـد "جولـدمان Goldmann، وسـماه الكاتـب موقعـة السياق الثقافي للنص[4].

وقـد يجـنح الباحـث إلـى تخطـي حـدود الأعمـال الفرديـة للعثـور علـى إطـار السـياق الأكبـر، وعندئـذ نجـد معظـم البـاحثين المتمكنـين يفضـلون اختيـار أسـلوب مؤلـف معيّن عبر جميع أعماله، أو مظهر من مظاهر أسلوبه، وتتبع تطور مراحل عمره.

وآخـرون يرومـون إلـى مـا هـو أبعـد مـن ذلـك، فيحـاولون وصـف أسـلوب مدرسـة بأكملها، أو عصر بأكمله، أو جنس أدبي برمته[5].

وبهـذا يكـون السـياق الأكبـر هـو الـذي يقودنـا إلـى مثـل هـذه الحـال: توسـيع النظـرة لمعرفـة هيمنـة عناصـر بعينهـا ضـمن مسـاحة أكبـر وشـديدة التّعقيـد، وفـي هـذه الحـال يفـرض اسـتخدام كـلّ وسـائل التحليـل الأسـلوبي فـي المعيـار، والـنص الماثـل أمامـه، والبحـث عـن المؤتلـف والمختلـف، وإجـراء المقارنـات بـين المؤشـرات الأسـلوبية

---

[1]. ينظر فضل(صلاح)، من الوجهة الإحصائية ، فصول، النقد الأدبي والعلوم الانسانية ، ص136

[2]. ينظر المصدر نفسه، ص132

[3] . المصدر نفسه، 130

[4]. المصدر نفسه ، ص 130

[5] . المصدر نفسه، ص131

الجامعة والفارقة، ثم إجراء الإحصاء واثبات النسبة، وبذلك تنفك مغاليق النص بالاستعانة بالإحصاء الذي يكشف المؤشرات الأسلوبية البارزة في النّص،والتي يمكن تأويلها عبر إعادة بناء الجزئيات[1].

ومع ذلك فإنّ الصعوبة تكمن في أن ندرس كلّ ملمح لغوي ذي دلالة أسلوبية، وهذا يؤدي إلى أن ندرس على حدة، ثم ندرس الملمح الآخر فالتالي إلخ، بحيث يستحيل مع هذا أن نقوم بتقديم قائمة مفصلة لجميع الملامح، وإنما المطلوب هو في حدود الممكن أن نعرض لبعض المستويات المتشابكة ذات الدلالة الأسلوبية في نصوص مختلفة[2] ومن ذلك مثلا العناصر النحوية.

وقد حاول بعضهم استغلال هذه العناصر في التحليل الأسلوبي مثل "محمد حماسة عبد اللطيف" و"حسن عبد الكريم[3].

ويقول"صلاح فضل" إنّه من حسن الحظ أنّ هذا (النسيج اللّغوي)يمكن الآن تحليله واختباره بفضل الوصف النحوي[4].

والتأثيرات النحوية في الشعر لا تشكل تعقيدات الجملة ومعدلاتها فحسب، بل تشمل أيضا أشكال اللبس النحوي الممثلة فيها، ويقارن بين أشكال اللبس الناشئة عن التأثيرات النحوية وأشكال اللبس المعجمي، فيرى أنّ ما يتعلق بالعنصر الثاني حظي بالاعتراف والتحليل عند دراسة المجاز والبديع، وأنماط الصور الأخرى لم يمتد إليها الجهد الدراسي مثلما امتد إلى تركيب الجملة الشعرية ولو امتدت الدراسة

---

[1] . بودوخة (مسعود) وآخرون، الأسلوبية مفاهيم نظرية ، دراسات تطبيقية ، مركز الكتاب الأكاديمي ، ط1، 2016، ص41

[2]. فضل(صلاح)، من الوجهة الإحصائية في الدراسة الأسلوبية ، فصول ، المصدر السابق، ص134

[3] . حماسة(عبد الكريم)، ظواهر نحوية في الشعر الحر ودراسة نصية في شعر صلاح عبد الصبور، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، 2001 ، وعبد الكريم (حسن)، بين تحولات المعنى ومعنى التحولات ، فصول دراسات في النقد التطبيقي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج8، ع 1–2، مايو 1989، ص11

[4] . فضل(صلاح)، من الوجهة الإحصائية في الدراسة الأسلوبية ، فصول ، المصدر السابق، ص134

والتحليل إلى هذا الجانب باهتمام اكبر لظفرت الدراسة الأدبية بما ظفر به الجانب المعجمي، وربما تطوّرت في ظل ذلك؛ لأنّها تخرج من مجال الدلالة إلى التّركيب؛أي إلى الجانب الفني.

فتركيب الجملة الشعرية ونتائجه مما يستحق عناية أعظم مما أولى له حتى الآن خصوصا إذا أخذنا في الاعتبار أن بيت الشعر يشمل مجموعة مزدوجة من الوحدات، وحدات كل بيت ومقطع شعري، والوحدات النحوية، ويصبح في إمكان الشاعر استخدام إمكانات التركيب المتاحة، ثم إتباعها بمفاجأة تركيبية على نحو يجعل من الممكن تعايش الهياكل التركيبية البديلة، ويساعد على تكثيف النص.[1]

وهكذا يصبح النحو عنصرا فاعلا في التركيب، ويكون مسئولا عن كثافة النّص، أو تسطيحه، وتحقيق المفاجأة إذا أحسن استخدامه، أو خيبة انتظار إذا أخفق الشاعر في استخدامه ومن ثمّ يتشوّه النّص كما يقول "ريفاتير[2] Riffaterre

ومعلوم أن الدراسات الأدبية القديمة كان لها عناية بالتركيب الشعري في إطار البيت، وأنّ الجرجاني وسّع هذا المجال في ما قام به في نظرية النظم[3].

غير أن الكاتب رأى أن هذا غير كاف، وهو هنا يعني الأدب القديم أما ما يتعلق بالأدب الحديث فأمر آخر

والملاحظ فيما قاله "صلاح فضل": في موضوع تركيب الجملة الشعرية أن الاهتمام بها كان أقل من الاهتمام بالدلالة المعجمية، وهذا صحيح إلى حد ما؛لأن الدراسة الأسلوبية التي تهتم بالجملة الشعرية ما زالت في أطوارها الأولى .

---

[1] . فضل(صلاح)، من الوجهة الإحصائية ، فصول، النقد الأدبي والعلوم الانسانية، ص134

[2]. ريفاتير(ميكل)، معايير لتحليل الأسلوب، تر شكري عياد ، اتجاهات البحث الأسلوبي، أصدقاء الكتاب ، القاهرة ،ط2، 1996، ص146

[3] . فضل(صلاح)، من الوجهة الإحصائية في الدراسة الأسلوبية ، فصول ، المصدر السابق، ص134

ويلتفت "صلاح فضل"إلى المؤشرات الأسلوبية، فيعرفها بأنها "تلك العناصر اللغوية التي تظهر فقط في مجموعة سياقية محددة بنسب تتفاوت في معدلاتها كثرة وقلة من حال إلى أخرى"[1]

وهذا يعني أنّ المؤشرات تأخذ حياتها من السياق على تفاوت في نسب المعدلات قلّت أو كثرت، أما العناصر التي لا تتسق مع السياق فهي محايدة دون وظيفة محددة، ولا دلالة لها، وهذا ما يجعلها تظهر في سياقات مختلفة ودون وظيفة محددة.

ويضيف أنّ هذه المؤشرات تكون مشروطة بسياق النصوص بخلاف العناصر الأخرى؛ أي المحايدة التي لا ترتبط بسياقات أخرى مختلفة وبمعدلات تتفاوت دون وظيفة، ومن ثمّ فلا تصلح لأن تكون مؤشرات ليست مربوطة بسياق، فالسياق إذاً شرط في المؤشرات الأسلوبية لكنّه لم يأت بأمثلة لذلك.

وينقل عن علماء الأسلوب تعريفهم للمؤشرات الأسلوبية بأنها تلك العناصر اللغوية التي تظهر فقط في مجموعة سياقية محددة بنسب متفاوتة في معدلاتها كثرة وقلة فهي تأخذ سياق آخر لا علاقة له بالسياق الذي بنته المؤشرات الأسلوبية؛ لأنّها تتمثل في الهيكل الاختياري المتكوّن من مجموعة العناصر الممكنة في لغة معيّنة عندما تقوم بدور المؤشر على أساس أنّ هناك أنماطا مختلفة من الاختيار[2]، ويفهم من هذا أن الاختيار هو الذي يحدّد المؤشرات، ويحدّد لها السياق وليس السياق هو الذي يحدد المؤشرات؛ لأنّ العناصر الأخرى التي لا تقوم بدور المؤشرات لها سياق لا ينخرط في سياق المؤشرات، ولكنّه سياق، ولو كان السياق هو الذي يحدّد المؤشرات لجعل العناصر التي ليست بمؤشرات مؤشرات إذا كان الأمر متعلقا بالسياق فقط.

---

[1]. فضل(صلاح)، من الوجهة الإحصائية ، فصول، النقد الأدبي والعلوم الانسانية ، ص 134

[2]. المصدر نفسه، ص135

ونتساءل لماذا هذه المؤشرات مشروطة بسياق، وتلك التي لم تظفر بأن تكون مؤشرات ليست مشروطة بسياق؟، ولعلّ الاختيار هو الذي فرّق بينهما وخاصة إذا كان متعددا؛ بحيث نجد بعض العناصر تواجه بالرفض والاستبعاد وبعضها الآخر يقبل باستمرار ومن هذا الثنائي يتشكل الأسلوب كما يقول "صلاح فضل"[1].

ويأتي بمثال يوضح به ما ذهب إليه ويشرحه، ولكنّنا نظن انه غير كاف وهذا المثال هو جريان بعض الكلمات على لسان الإنسان مثل عبارات القسم واللعنة التي يتفوّه بها جندي مثلا، أو عبارات الحوقلة والتعويذ التي تتردد على ألسنة الشيوخ، فهذه الكلمات المترددة على الألسنة هي المؤشرات، وغيرها يدخل في مجال الحياد؛ أي خال من القيمة الأسلوبية، وهذا النوع من الأسلوبية ينبني على الاختيار.

و الاختيار عنده اختياران: "اختيار غير أسلوبي واختيار أسلوبي، فالاختيار غير الأسلوبي حر سياقيا، أما الاختيار الأسلوبي فاختيار مشروط"[2] كما سبقت الإشارة.

ويصبح النص أي نص _ في إطار الاختيار _ مكوّنا من مؤشرات أسلوبية، وعناصر أخرى محايدة (أي غير أسلوبية)، والذي يجعلنا نميّز بين الاختيار الأسلوبي والاختيار غير الأسلوبي هو إدخال المؤشر على تعريف الأسلوب بوصفه هيكلا من الاحتمالات السياقية يعيننا على التمييز بين الاختيار الأسلوبي والاختيار غير الأسلوبي[3]، والعلاقة بينهما هي أنّ أحدهما حر في سياقه والآخر(المؤشر الأسلوب)مشروط، والأول حيادي، والثاني له استقطاب معيّن يفضي به إلى هدف.

غير أنّ هناك نوعا من الاختيار، يضطر إليه الباحث الأسلوبي، الذي يسعى إلى إقامة أنموذج للأسلوب؛ أسلوب كاتب معيّن أو عصر، ويسمى هذا الاختيار تبادليا

---

[1]. ينظر فضل(صلاح)، من الوجهة الإحصائية ، فصول، النقد الأدبي والعلوم الانسانية، ص 135

[2]. المصدر نفسه، ص135

[3] . ينظر المصدر نفسه ، ص135

ويلجأ إليه الكاتب لتحديد أنموذج للأسلوب المؤسس على فكرة الاختيار؛ يعني اختيار دلالة ما بهذا التعبير أو ذاك من خلال مثير غير لغوي[1].

فالاختيار التبادلي هو الذي يفرض على الباحث الأسلوبي أن يتجه من الخاص إلى العام، ومن الجزئي إلى الكلي، وأشكال الاختيار تتحدّد عند الكاتب بأربعة أنماط أو مستويات كما ذكر "صلاح فضل" وهي: التبادلية والنحوية والأسلوبية والمحايدة وتأخذ شكل ترتيب معيّن إذا نقل المتحدث أو الكاتب رسالة إلى المستمع وهي مشفرة أولا طبقا لقواعد النحو، وهذا التشفير يمثل مصفاة لا يعبّر منها إلا العناصر النحوية فقط، ثم في مرحلة ثانية تمر في هذه المصفاة العناصر النحوية الأسلوبية بعد تنقيتها بفضل معايير السياق، وهي مقسمة قسمين: عناصر أسلوبية مشروطة وعناصر أسلوبية محايدة، أما غيرها فيستبعد؛ لأنّه لا يتواءم معها[2].

أما العناصر المصفاة نحويا وأسلوبيا فهي فقط التي تدخل في أسلوب المتكلم وتشترك في صياغته[3]؛ أي أنّ أسلوبه يتكوّن من هذه العناصر المصفاة نحويا وأسلوبيا أيا كانت، والوصول إلى هذا المستوى يتيح لنا مقارنة هذه المؤشرات الأسلوبية في عدد كاف من النصوص، تلك المؤشرات الماثلة في عدد مناسب من القواعد العامة المختارة جيدا؛ بحيث تغدو هذه النصوص المختارة معيارا تقاس عليه النصوص الماثلة أمامنا،♣وهذا يساعدنا على صياغة مواصفات ومراتب أسلوبية على قدر عال من العمومية والفعالية، وفي نفس الوقت نجد أنفسنا قريبا من

---

[1]. فضل(صلاح)، من الوجهة الإحصائية ، فصول، النقد الأدبي والعلوم الانسانية، ص135

[2]. المصدر نفسه، ص136

[3]. المصدر نفسه، ص136

♣. ويشير مصلوح إلى أنّ هذا شبيه بما يزخر به التراث العربي من موازنات ينظر مصلوح(سعد) الأسلوب دراسة لغوية أسلوبية ، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1992، ص81، وكذلك الوعر(مازن) الاتجاهات الأسلوبية المعاصرة ودورها في الدراسات الأسلوبية، عالم الفكر، مج 22، ع 3،4، 1994، ص160

الدقة[1] عندما نقوم بتحليل النص الأدبي، أو بمعنى أوسع تحليل نصوص كاتب أو أدب حركة أو أدب عصر، ولعلّ هذا يقربنا من تصنيف المؤشرات الأسلوبية التي يلتقي فيها عدد كبير من النصوص في إطار شبكة من السياقات، التي يتصل بعضها ببعض حتى ولو كانت مختلفة، للوصول إلى الصيغ الأساسية، وضرب مثلا باللغة الانجليزية؛ هذه الصيغ وعددها خمس هي: الجامدة والعفوية والشكلية والانتشارية والحميمية على ما ذكر الباحثون في الموضوع،[2] لكنّه لم يشرح هذه الصيغ في اللغة الانجليزية، ولم يشر إلى وجودها في اللغة العربية أو عدم وجودها، غير أن النظر الدقيق يدل على أنّها غير موجودة في اللغة العربية وإلا لماذا يشير الكاتب إلى وجودها في اللغة الانجليزية فقط، وتذكرنا هذه الصيغ بعجلة فرجيل[3] Virgilالتي قسمت الأسلوب إلى ثلاثة: عال ومتوسط ووضيع، وإلى حد الآن يمكن أن نقول: إنّ الاعتماد على المؤشرات الأسلوبية قد يكون كافيا في إجراء التّحليل اللغوي للنصوص، وندخل هنا في السياق الثقافي أو . موقعة السياق الثقافي ــ بالشروط التي ذكرت، لكن يمكن أن يضاف إلى التّحليل اللغوي في إطار المؤشرات الأسلوبية ما سماه الكاتب بالتحليل السلوكي لردود فعله، وتأثيراته في القراء، وهذا يتعلق بعلم النفس وبالمدرسة السلوكية♣.

---

[1]. ينظر فضل(صلاح)، منالوجهة الإحصائية في الدراسة الأسلوبية،فصول، النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، المصدر السابق، ص 136

[2]. المصدر نفسه، ص136

[3] . المصدر نفسه، ص 136

♣. اسم يطلق على النظرية التي وضعها واطسون الأمريكي عام 1912 اشترط اطّلاعه على تجارب (بخترف) وبافلوف في دراسة الأفعال الانعكاسيةالشرطية وهي تفسر سلوك الحيوان والإنسان بإرجاعه إلى ردود فعل ناشئة عن تأثير الأسباب الخارجية، والواقع أن السلوكية طريقة علمية ومذهب فلسفي معا . صليبا(جميل)، المعجم الفلسفي، مرجع سابق، ص672

وهـذه الطريقــة فــي التحليــل عنــد بعــض البــاحثين كمــا ذكرنــا تســتخدم الرمــزين:(أل) يعـادل الأسـلوب اللغـوي الإحصـائي و التـوزيعي للعناصـر اللغويـة، و(أس) يـدل علـى الأسلوب السلوكي والإجراء الأول يقتضي البدء بدراسة نص محدد بمعايير لغوية[1].

والظـاهر أنّ هـذه الدراسـة الأسـلوبية فـي مرحلتهـا اللغويـة يمكـن الاكتفـاء بهـا؛ لأننـا نقـارن الـنص بقاعـدة محـددة ومحصـورة مـن خـلال التحليـل اللغـوي لكيفيـة وكميـة توزيـع الملامـح المتميّـزة فـي الـنص، والانتقـال مـن ذلـك إلـى تحديـد الملامـح التـي يحتمـل أن تكـون لهـا وظيفـة أسـلوبية، تتجـاوز مجـرد الوظيفـة، وهـذا مـا يـذكّرنا بمـا سـبق عـن السياق والمصفاة التي لا تسمح إلا للعناصر التي تتواءم مع السياق.

والاسـتفادة فـي التعامـل مـع التحليـل السـلوكي لا تكـون إلا عنـدما نجـد أن القـدرة علـى توقـع مـا يتجـاوز حـدود الـنص المـدروس تتوقـف علـى دقـة الأسـلوب اللغـوي، واتّسـاع المادة والعلاقة النصية بين المشهد الأصلي والمادة المفتوحة.

ويقتـرح الكاتـب أن تجـرى التّجـارب فـي إطـار التّحليـل السـلوكي علـى جـامعيين أجانـب عـــن اللغـــة عـــارفين بهـــا ليقظـــة حساســـيتهم تجاههـــا، أو مدرســـي (الإعـــدادي والثـانوي)،[2](طبعـا فـي مـادة الأسـلوب)، والهـدف مـن التحليـل السـلوكي هـو ردود الفعـل المقبولـة تجـاه المثيـرات اللغويـة، وهـي هنـا تتعلّـق بالقـارئ ومـا يثيـره الـنص فيـه مـن ردود فعـل فهـل تنفـع فـي الإحصـاء؟ هـذا كـل مـا ذكـره "صـلاح فضـل" فـي حديثـه عـن الوظيفية الأسلوبية.

وأمـا الإحصـاء فلـم يبـدأ الحـديث عنـه إلا فـي الصـفحة 136 لكنّـه ذكـر التكـرار ومعدلاته في حدود العشر مرات

---

[1]. فضل(صلاح)، من الوجهة الإحصائية في الدراسة الأسلوبية،فصول، النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، المصدر السابق، ص 136

[2]. المصدر نفسه، ص136

.

فقد حاول "صلاح فضل" في مقاله الموسوم"من الوجهة الإحصائية في الدراسة الأسلوبية"♣دراسة الإحصاء وفائدته للدراسات الأسلوبية من خلال المفهوم الوظيفي للأسلوب، الذي يراه عملية اختيار واعية، أو غير واعية لعناصر لغوية بهدف التأثير الأسلوبي، وهذا التأثير له وسائله التي تستدعي من الباحث استخدام وسائل قياس دقيقة[1].

ونذكر من هذه الوسائل التي يستخدمها التحليل الإحصائي كوحدات معجمية، وصيغ معيّنة ونوع معيّن من الكلمات(صفات أفعال ظروف حروف جر) طول الكلمات أو قصرها، طول الجمل نوع الجمل: اسمية فعلية بسيطة مركبة إنشائية خبرية إلخ وإيثار تراكيب أو مجازات واستعارات معيّنة هذه السمات حين تحظى بنسبة عالية من التكرار، وحين ترتبط بسياقات معينة تصبح خواص أسلوبية تظهر في النصوص بنسب وكثافة وتوزيعات مختلفة[2]

وهذا ما يعتمد عليه الأسلوب في نص ما على العلاقة القائمة بين معدلات التكرار الصوتية والنحوية والمعجمية ومعدلات تكرار نفس هذه العناصر في قاعدة متصلة به من ناحية السياق[3].

وهذا السياق ضروري فالتكرار لا يحسب إلا وهو في السياق وبحكم الخبرة اللغوية التي يمتلكها الباحث الأسلوبي و يتكئ عليها، و يوازن النص الذي أمامه في سياقه بالسياقات الماضية في نصوص تجعل الموازنة بين هذا النص

♣. لاحظ مصلوح(سعد) عدم دقة العنوان فقال: أحسن الكاتب صنعا إذ غير عنوان هذا البحث عما كان عليه في فصول بأن أضاف إليه كلمة الوظيفية وأحسب أنّه لم يكن من هذه التوسعة بد فالوجهة الإحصائية التي استأثرت وحدها بالعنوان الأول لم تمس في هذا البحث إلا بأطراف البنان . ينظر مصلوح(سعد)، علم الأسلوب والمصادرة على المطلوب، فصول، مج 5، ع 3، 1985، ص207

[1] . فضل(صلاح)، من الوجهة الإحصائية في الدراسة الأسلوبية ، فصول ، مرجع سابق، ص 129

[2]. مصلوح(سعد)، الأسلوب، عالم الكتب، ط3، 1992، ص43

[3] . فضل(صلاح)، من الوجهة الإحصائية في الدراسة الأسلوبية ، فصول، المصدر السابق، 129

والنّصوص السابقة ممكنة، وبهذه المقارنة نكتشف نسبة التكرارات، ونعرف هيمنة عنصر ما أو أكثر على بقية العناصر في النص، و"عندما نستعمل هذه الخبرة في تحليل ما هو مسموع أو مقروء، فإنّها تتحوّل إلى مجموعة من التوقعات المنهمرة والمتشابكة التي قد تتحقق، وبهذا فإن معدلات السياقات المناظرة الماضية تصبح في التحليل الأسلوبي احتمالات سياقية حاضرة نوازن بمجموعها النص الماثل أمامنا"[1].

وهذا يعني أنّ النصوص الماضية هي التي تتخذ معيارا يقاس عليه النّص الماثل أمامنا، وبمقدار ما تكون خبرتنا بالنصوص الماضية كبيرة بمقدار ما يكون تحليلنا الإحصائي قريبا من الدقة.

فالخبرة شرط، ولا شك أنّ هذا يحيلنا إلى مبدأ آخر هو "أنّ أسلوب نص ما ليس إلا مركب الاحتمالات السياقية لعناصره اللغوية"[2]

والإحصاء لا يطبق إلا على نص، وليس على قارئ النص؛"أي ردود الفعل المقبولة اتّجاه المثيرات اللغوية، وتقديم هياكل منظمة للسلوك متعلّقة بالمثير، ورد الفعل كما يقول الكاتب"[3].

وهنا نجد صعوبة تتمثل في أنّ كلا من الدراسة الأسلوبية التي تعتمد على التحليل اللغوي، ودراسة التأثيرات الأدبية التي يقوم بها النقد (الذي له مجاله عند أنصار الاتّجاه السلوكي) ذلك أن لكل تعبير أسلوبا محددا طبقا للاحتمالات النصية السياقية، وهناك من بذل جهودا للتفريق بين التحليل الأسلوبي والتحليل السلوكي في ظل هذه العلاقة المعقدة، "وتتمثل في صعوبة التّمييز بين التأثيرات الأدبية لتعبير ما وما هي مشروطة به في السياق من تأثيرات أسلوبية[4].

---

[1] . فضل(صلاح)، من الوجهة الإحصائية في الدراسة الأسلوبية ، فصول، المصدر السابق ، ص129

[2] . المصدر نفسه، ص120

[3] . المصدر نفسه، ص136

[4]. ينظر المصدر نفسه، ص 137

ولعلّ الإحصاء هنا يأتي دوره ليساعدنا في حل هذه المشكلة عن طريق الوصف الموضوعي باستخدام إجراءات التحليل الإحصائي، ويعرّف "صلاح فضل" الأسلوب بقوله:"إنّنا نعتد بمفهوم الأسلوب كما عرّفه المتخصصون اعتمادا على التّصوّر الرياضي باعتباره المجموع الشامل للبيانات القابلة للالتقاط والتحديد الكمي الشامل في بنية النص الشكلية"[1]

وإذاً فالنص هنا كم خاضع للقياس كما تخضع كلّ أنواع الكم الأخرى، أما ما يتعلق بالجانب الأدبي، أو الجمالي فلا علاقة له به؛ لأنّه يتعامل مع الكم، وينظر إلى المجموع الشامل بالاعتماد على التصوّر الرياضي.

والأسلوب بهذا المعنى هو محصلة معدلات تكرار الوحدات اللغوية القابلة للتحديد الشكلي في صياغة النّص،وهذه الوحدات هي التي يمكن إحصاؤها و إخضاعها لعمليات رياضية دقيقة[2].

وقد تطورت هذه الدراسة في الغرب من خلال كثرة البحوث وتتابعها والاستفادة من علم الإحصاء كلّ ذلك جعل التّحليل الإحصائي في مستوى يستطيع "تحليل العلاقة بين المفردات ومعدلات تكرارها، ولم يكتف بذلك بل وسّع هذا التحليل ليشمل أطوال الكلمات والجمل، فيقيس متوسط طول الجملة ومعدل الكلمات فيها، ومتوسط طول الكلمات، ومعدل المقاطع والحروف المكوّنة لها، ليخلص من ذلك إلى رسم بياني يوضح قيمة متوسط عدد المقاطع المكوّنة للكلمات، و متوسط عدد الكلمات المكونة للجمل.[3] وسماه الكاتب "تكنيك" الإحصاء كما سماه مرة الطابع التجريبي ومرة بالمنهج التجريبي، لكنّه يقصد في الحالين الإحصاء كما تحدّد عند علمائه، وما سبق من الحديث عن إحصاء خاص بالكلمات المكررة

---

[1] . فضل(صلاح)، من الوجهة الإحصائية في الدراسة الأسلوبية ، فصول ، المصدرالسابق ، ص 137

[2]. ينظر المصدر نفسه، ص 137

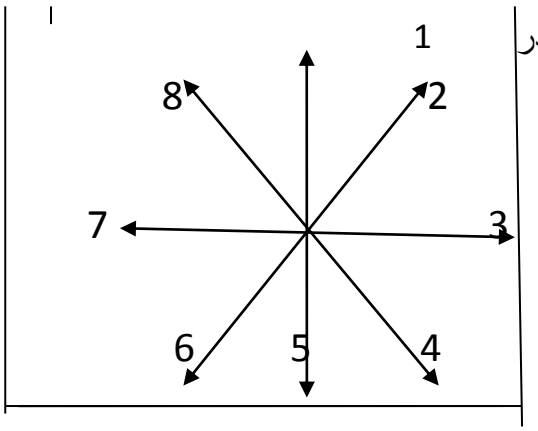
[3]. المصدر نفسه، ص 137،

ومعـدلاتها، والجمـل الطويلـة والقصـيرة وتكرارهـا ومعـدلات التكـرار؛ أي أنّـه يهـتم بـالنص إلا فيمـا اخـتص بالتـأثير (الجانـب السـلوكي)، فيهـتم بـالفوارق المميـزة للكُتـاب والمـؤلفين وهدفــه التوضــيح البيــاني لخصائصــهم الأســلوبية بطريقــة شــكلية موضــوعية ومثــل الكاتب لذلك بطريقة "زمب"Zemb التي سميت بالمتر الأسلوبي[1].

وتتمثـل فـي عـد كلمـات الـنص وتصـنيفها ووضـعها علـى شـكل نجمـة تمثـل متوسـطها، وتنـتج عـن هـذا أبنيـة خطيـة مختلفـة مـن نـص إلـى آخـر يمكـن مقارنتهـا فيمـا بينهـا، ومعرفــة اختلافــات الكتــاب طبقــا لهــا، وتتمثــل فــي أضــلاع النجمــة المثمنــة أنــواع الكلمات طبقا لكل لغة[2]، ويقترح زمب Zemb بان توزع على هذا النحو:

1. أسماء
2. ضمائر
3. نعوت
4. أفعال
5. ظروف زمان ومكان
6. حروف جر
7. أدوات الوصل
8. أدوات الشرط

الرسم نقلا عن صلاح فضل المصدر السابق،ص 136



[1]فضل(صلاح)، من الوجهة الإحصائية في الدراسة الأسلوبية ، فصول ، المصدرالسابق ، ص137

[2]. المصدر نفسه، ص 137

ويستخلص "صلاح فضل" من هذا النتيجة التالية: "وقد أدت الدراسة التطبيقية لأساليب بعض الكتاب الفرنسيين طبقا لهذه الإجراءات إلى التوصل إلى رسم أشكال معينة مثل الرسم السابق، غير أنّه لا يكتفي بهذه النتيجة، إذ يرى أنّه لابد أن تعقب هذه المرحلة الأولى مرحلة تفسير هذه الرسوم واستخلاص دلالتها الجمالية وقيمتها الأدبية".[1]

ومعلوم أن الإحصاء يصعب أن ينتهي إلى اكتشاف قيمة جمالية إلاّ إذا خرج من الإحصاء ودخل إلى مرحلة التفسير، تفسير الأرقام كثرة أو قلة، ومتوسط القسمة بينهما، والكاتب لم يذكر من الكتاب الأجانب من طبق الإحصاء في دراسة الأسلوب إلا زمب Zemb وأولمان Ullman، أما من الكتاب العرب فلم يذكر أحدا لا "سعد مصلوح" ولا "محمد الهادي الطرابلسي" مع أنهما نشرا في موضوع الإحصاء* في مجلة فصول، ويذكر "حسن ناظم": "أنّ عددا من الأسلوبيين قدموا خلال العقود القليلة الماضية نوعا كميا من الدراسة مستخدمين أدوات التّحليل الإحصائي، ومختبرين الجوانب القابلة على(؟) الإحصاء من النصوص المختلفة، ومقارنين إياها بالمعايير لاكتشاف أية اختلافات تمثل الانحراف الفردي عن المعيار، أو هي الدرجة الاعتيادية للانحراف العشوائي"[2]

وهذا يعني تحكيم المعيار فيما يقع من انحرافات النّصوص فرديا كان أو عشوائيا كما ذكر الكاتب، وأنّ الإحصاء يقيس الانحراف و العشوائية إلى النظام (المعيار) ليحدّد انحرافيتها وعشوائيتها.

---

[1]. فضل(صلاح)، من الوجهة الإحصائية في الدراسة الأسلوبية ، فصول ، المصدر السابق، ص 134، 137

*. سعد مصلوح كتاب الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ط1 ، دار البحوث العلمية، الكويت، 1980 ومحمد الهادي الطرابلسي، كتاب خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981

[2] . ناظم(حسن)، البنى الأسلوبية، المركز الثقافي العربي، الدر البيضاء ، المغرب، ط1، 2002، ص48

ويرى "صلاح فضل" أن الدراسات الإحصائية فضلا عما قام به "زمب" Zemb "بدأت تهتم بالظواهر النحوية، فقاست مثلا نسبة الأفعال للصفات ومعدلاتها بالنسبة لعدد الكلمات في الجمل[1].

وبدأت هذه الدراسات تتجه إلى مزيد من الدقة والضبط، بعد تطوّر الحاسبات الالكترونية في حساب النتائج.

كما أنّه يرى أنّ هذه الإجراءات الإحصائية في التحليل الأسلوبي قد أدت إلى نتائج طيبة في مجال تحديد مؤلفي النصوص، وتوضيح نسبتها إلى أصحابها، هذا بالنسبة إلى النصوص المجهولة المؤلف، والمشكوك في صحة نسبتها[2]، ولم يشر الكاتب إلى مقال "سعد مصلوح" مع أنّه نشر في فصول وسبق أن تحدثنا عنه في مقال عنوانه نسبة النص إلى المؤلف[3] وفيه الجانب النظري والجانب التطبيقي.

نستنتج أن الإحصاء يهتم بالنص بِنية ثم يهتم بنسبة النصوص إلى مؤلفيها، وفي الحالين يصل إلى نتائج مرضية حسب رأي أنصاره، والجانب المهم هو أن الدارسين استخلصوا من نجاح هذه الإجراءات أفكارا مهمة عن علاقة الجانب الكمي(الإحصاء) بالجانب الكيفي(البنية النصية) طبقا لمقولات علمية تخضع لها البحوث الأسلوبية[4] .

ويستعين الكاتب "بأولمان" Ullman في ضرورة السياق للإحصاء، ويعتبر السياق عاملا جوهريا، يقول "أولمان"Ullman: وظيفة النسبة بين معدلات التكرار لعناصره (السياق) الصوتية والنحوية والمعجمية ومعدلات تكرار مثل هذه العناصر طبقا لقواعد السياق

---

[1] . فضل(صلاح)، من الوجهة الإحصائية في الدراسة الأسلوبية ، فصول ، المصدر السابق، ص138

[2]. ينظر المصدر نفسه، ص 138

[3]. مصلوح(سعد) نسبة النص إلى المؤلف، فصول شوقي وحافظ، مج3، ع1، ج1، أكتوبر/نوفمبر/ ديسمبر، 1982، ص ونشر المقال في فصول قبل عام من كتابة صلاح فضل لمقاله من الوجهة الإحصائية، وهو من المشرفين على مجلة فصول

[4]. ينظر فضل(صلاح)، من الوجهة الإحصائية في الدراسة الأسلوبية ، فصول ، المصدر السابق، ص138

المتشابه[1]. والمتشابه هنا النص الذي يتخذ معيارا يقاس عليه النص الماثل أمامنا بكل عناصره المختلفة،

ولعل وظيفة هذه العناصر التي ذكرها "أولمان" Ullman هي التي بني عليها "صلاح فضل"موضوعه في الإحصاء وعمقه، ففي القسم الأول من البحث إلى الصفحة 136 من مجلة فصول لم يذكر كلمة إحصاء، لكنّه ذكر معدلات التكرارات (11 مرة)[2]، وذكر التشخيص الأسلوبي والاحتمالي و المقارنة والمشابهة بين النصوص والمعيار والقيمة الأسلوبية والاحتمال، وهذا يعني أنّ البحث كان مصروفا إلى الوظيفية في مجال الأسلوبيات، وهذا ما لاحظناه سابقا.

وتظهر في منظور"أولمان Ullman السابق أهمية السياق في الإجراء الإحصائي، "إذ أن الإحصاءات المتصلة بالعناصر الفردية عندما يغفل السياق يفقد دلالتها الأسلوبية[3].

وانخراط هذه العناصر الفردية في السياق يجعلها تحافظ على دلالتها الأسلوبية، والسياق بهذا المعنى جوهري والإجراء الإحصائي في هذا المعنى لابد له من السياق، فإن لم يتوافر هذا السياق لا يقع تكرار ولا معدلات تكرار يبني عليها الإحصاء، وهذه الفكرة تقريبا تكرار لفكرة سابقة في بداية المقال: ولهذا فإن رصد قوائم غير سياقية بالعناصر المفردة ليست له أي قيمة أسلوبية[4].والفارق بينهما هو وجود ، وضرورة السياق له، كما يشير الكاتب "صلاح فضل" إلى صعوبة تحديد قواعد السياق المشابه(المعيار)، ويرى أنّ هذه الصعوبة يتطلب تذليلها من الكاتب وضع حشد آخر من النصوص التي يمكن أن تقارن بنصه في جنسه وسجله وموضوعه[5].

---

[1] . ينظر فضل(صلاح)، من الوجهة الإحصائية في الدراسة الأسلوبية ، فصول ، المصدرالسابق ، ص138

[2]. ينظر المصدر نفسه ص ص، 129/ 130/131/134/135/ 138

[3]. المصدر نفسه ، ص129

[4] . ينظر المصدر نفسه، ص 139

[5] . ينظر المصدر نفسه، ص138

وينسب إلى أولمان Ullman الذي يشير إلى نموذج لهذه الدراسة المقارنة قام بها أرونAaron لبحث معجم ثلاث مسرحيات: فيدرا لراسين، Racine وفيدرا وهيبوليت لبارادو Parado، وأريان لكورCorne. وانتهى به الأمر إلى أن مسرحية راسين "فيدرا" هي أوجز الثلاث إذ تضمنت 20 0 من الكلمات التي تزيد عما(؟) استخدم في المسرحيات الأخرى[1]، وأن عدد الأعلام فيها ضعف عدد أعلام كل من نظيرتيها، بالإضافة إلى أرقام أخري ذات أهمية أسلوبية، ولكن ما قيمة الاحصاء على المستوى الأسلوبي غير الأرقام والنسب، هذا لم يتعرض له صلاح فضل بالتعليق قبولا أو رفضا من خلال تحليل يتناسب مع هذه الواقعة الأسلوبية كما تعرض "أولمان" Ullman لإبداء ملاحظات سلبية على التحليل الإحصائي في ميدان الأسلوب(سماها "صلاح فضل" تحفظات)، وحاول أن ينسبها إلى الباحثين دون أن ينسبها إلى اولمان"[2]Ullman ، وهي الملاحظات التي يناقشه فيها "سعد مصلوح" وهي[3]:

1. يعدّ المنهج الإحصائي أشد غلظة، وأكثر بدائية من أن يلتقط بعض الظلال المرهفة للأسلوب مثل الإيقاعات العاطفية، والإيحاءات المستثارة، والتأثيرات الموسيقية الدقيقة[4]، وهذا القول هو نفسه عند أولمان Ullman تقريبا♣

2. قد تضفي الحسابات العددية نوعا من الدقة الزائفة على بيانات متشابكة أشد سيولة من أن تخضع لهذه المعالجة، ويفترض لو أنّ أحد الباحثين أعد دراسة عن الصورة في شعر "محمود حسن إسماعيل"واستخدم المنهج الإحصائي ليطلع علينا بأرقام هائلة عما استخدم من

---

[1] . فضل(صلاح)، من الوجهة الإحصائية في الدراسة الأسلوبية ، فصول ، المرجع السابق، ص138

[2]. أولمان، اتجاهات جديدة في علم الأسلوب، نقلا عن شكري عياد، اتجاهات البحث الأسلوبي، مرجع سابق، ص106، 107

[3]. مصلوح(سعد)،علم الأسلوب والمصادرة على المطلوب، فصول الأدب والايديولوجيا ج1 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مج5، ع3، 1985، ص207إلى غاية 211

[4] . فضل (صلاح)، من الوجهة الإحصائية ، فصول، النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، المصدر السابق، ص138

♣. يذكر أولمان إن الطريقة الإحصائية يعوزها الحساسية الكافية لالتقاط بعض الملاحظ الدقيقة في الأسلوب فالظلال الوجدانية، والأصداء الموحية والتأثيرات الإيقاعية الدقيقة ينظر أولمان ،اتّجاهات البحث الأسلوبي، تر شكري عياد، مرجع سابق، ص106

تشبيه واستعارة ومجاز، ويقول الباحث لو تأملنا هذا الشعر لوجدناه أسرابا من الصوّر المتراكبة يصعب علينا الحكم ببداية إحداها ونهاية الأخرى، ويقرّر في الأخير أنّه لا يمكن التقاط هذه الصوّر إلاّ بشكل تقريبي، يتفاوت تبعا للمعايير المستخدمة في تحديد حجم الصورة ومستواها، وطريقة فك تداخلاتها[1]

3 . ومن نقاط الضعف الخطيرة في الدراسة الإحصائية للأسلوب أنّها لا تقيم عادة حسابا لتأثير السياق مع دوره الحاسم في التحليل الأسلوبي، وأشار إلى أنّ بعض الباحثين حاول أن يقلّل من هذا الضعف باستخدام التكنيك السياقي المقارن كشرط(؟) أساسي في الحساب الإحصائي للملامح الأسلوبية

4 . عجز الإحصاء عن توجيه الباحثين في الأسلوب إلى الخواص الأسلوبية التي تستحق القياس، وكذا عجزه عن وضع أسس للتفسير الأسلوبي بهذه المؤشرات الأسلوبية، وعن المساعدة على تقدير علاقة الملامح الأسلوبية ووظيفتها في النص.

5. تحديد جملة من الأرقام المتعيّنة يبعد تأثيره عن ملاحظة عادية كان من الممكن إدراكها بالنظرة الأولى لبداهتها، ويأتي بالمثل الذي جاء به أولمان Ullman: هو قول سبيتزر Spitzerهل من الضروري أن نجمع مادة عددية متصلة بمعدلات تكرار كلمة "حب" في الشعر؟ وهي معدلات لا تدهشنا إلا بمقدار ما ندهش لورود كلمة سيارة في مقال مصوّر عن سباق السيارات أو كلمة بنسلين في مجلة طبية

وأضاف عنصرا آخر ذكره "أولمان "Ullman، دون ترقيم، أعطاه "صلاخ فضل" رقم 6:

يضاف إلى هذه الاعتبارات الموضوعية صعوبة أخرى ذاتية لكنّها واقعية أيضا، وهي أنّ معظم باحثي الأسلوب لا يجيدون "التكنيك" الإحصائي بل ينفرون عادة منه[2]

غير أنّ هذه التحفظات لا تلغي فوائد الإحصاء في الدراسات الأسلوبية، يقول "صلاح فضل" في ذلك: ورغم هذا كله فمن الخطأ الصريح أن نستبعد الإحصاء استبعادا تاما من

---

[1]. فضل (صلاح)، من الوجهة الإحصائية ، فصول، النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، المصدر السابق، ص138

[2]. ينظر المصدر نفسه، ص ، ص139

ميدان الدراسات الأسلوبية، فهناك ثلاثة جوانب على الأقل في دراسة الأسلوب، يمكن أن تفيد فائدة كبيرة من المعايير العددية[1]، ويذكر هذه المعايير الثلاثة؛ أي الايجابيات التي ما زالت تصلح للتطبيق في الأسلوبية، وينسبها إلى أولمان ويحيل في الهامش Ullman Stephen Language And Style Trad Madrid 1968 P 145 وهي:

1. يوسع التحليل الإحصائي في الإسهام في حل المشاكل ذات الصبغة الأدبية الخالصة (مشكلات أدبية محضة)، وذلك أنّ استخدام هذا التكنيك (يقصد التحليل الإحصائي) يساعدنا في تحديد مؤلِف الأعمال المجهولة النسب، ويمكن أن يلقي الضوء على وحدة بعض القصائد واكتمالها أو نقصها، وأشار في هذا السياق للأدب الجاهلي، كما ذكر أنّ استخدامه يساعد على تحديد المسار الزمني، وتاريخ كتابة أعمال مؤلف ما مثلما حدث في حوارات أفلاطون، غير أنّ "أولمان"Ullmanيقسمها ثلاثة أقسام أو فروع، وهي التي ذكرها "صلاح فضل" عندما قال:

أ . أنّ هذه الطرق تعيننا . إلى جانب دلائل أخرى . على تحديد نسبة أعمال مجهولة المؤلفين مثل كتاب "الاقتداء بالمسيح"

ب . أنّها قد تلقي بعض الضوء على وحدة قصائد معيّنة، أو تعددها مثل أغنية "رولان Roland"، أو تريستان Tristan

ج . أنّها يمكن أن تفيد في تحديد الترتيب الزمني بكتابات مؤلف واحد مثل الأجزاء المختلفة من الاشراقات لـ رامبو Rimbaud، وغني عن البيان انّه يلزم السير بحذر شديد قبل الوصول إلى نتائج قاطعة ... وانتهى إلى القول أنّ التحليل التاريخي والتحليل الأسلوبي والتحليل الإحصائي يجب أن يسيرا جنبا إلى جنب[2] .

---

[1]. فضل(صلاح)، من الوجهة الإحصائية في الدراسة الأسلوبية ، فصول ، المصدرالسابق، ص 139، ويراجع عياد(شكري)، اتجاهات البحث الأسلوبي، المرجع السابق، ص 107

[2]. فضل (صلاح)، من الوجهة الإحصائية ، فصول، النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، المصدر السابق،ص 139

2. أنّ المنظور الإحصائي قد يفيد في تزويدنا بمؤشر تقريبي لمعدل تكرار أداة خاصة، ودرجة تكثيفها في العمل الأدبي؛ لأن تكرار ظاهرة معيّنة مرة أو عشر مرات، أو مائة مرة في الكتاب الواحد له دلالة مختلفة، وكثير من الدراسات التي تدور حول الأسلوب لا تقدم بيانات دقيقة عن هذا الأمر، وينبغي تذكر قاعدة "ديكارت الذهبية" التي يقول فيها" لابدّ أن نعد من كل ناحية ترقيما كاملا، ومراجعات عامة نتأكد بعدها من أننا لم نغفل شيئا"[1]

ويبدو كلام "اولمان Ullman أوضح من كلام "صلاح فضل[2]"هنا، ولعلّ ضغط التركيب أو الترجمة كان سببا في الغموض، فترجمة شكري عياد تبدو أوضح.

وقد تكشف الإحصاءات في بعض الأحيان عن ظواهر غير عادية بالنسبة إلى توزيع العناصر الأسلوبية، وهذا من شأنه أن يؤدي إلى طرح مشاكل ذات صبغة جمالية مهمة، فقد توقف بعض النقاد مثلا عند قصة الغريب لـ كامي Camus، واسترعى انتباهه عدم تكافؤ توزيع الصوّر في أجزائها المختلفة حيث يتراكم خمس وعشرون استعارة في الفقرات الست التي تقص مصرع العربي ... في حين لا يتجاوز عدد الاستعارات في ثلاث وثمانين صفحة سابقة على هذا المشهد خمس عشرة استعارة، وعندئذ تصبح الأرقام مجرد مثير للتأمل الجمالي في العمل، حيث يؤدي تفسيرها وشرحها إلى تحديد بنيته الأدبية[3].

وهذه الملاحظات الأخيرة برغم ما فيها من ايجابية غير أنها لا تخلو من سلبية، "فكثير من الدراسات التي تدور حول الأسلوب لا تقدم بيانات دقيقة .

ويورد "صلاح فضل" في الأخير قولا لـ "ميلر :Miller♣ "هو أن علم الإحصاء اهتم به علماء الاجتماع أكثر من علماء اللغة والنقد، ويتساءل عن الهدف من المعالجة الإحصائية للأسلوب، ثم يرى أنّ التحليل الأسلوبي لم يقع على هامش الجوهر الفني كما تقع

---

[1]. فضل(صلاح)، من الوجهة الإحصائية في الدراسة الأسلوبية ، فصول ، المصدرالسابق ،ص 139

[2] . اولمان، نقلا عن عياد(شكري) اتّجاهات البحث الأسلوبي، المرجع السابق، ص108

[3]. فضل (صلاح)، من الوجهة الإحصائية ، فصول، النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، المصدر السابق،ص 139

♣. أستاذ بجامعة " هارفارد" في علم الاجتماع جاء هذا القول في البيان الختامي لمؤتمر انديانا الشهير لدراسة علم الأسلوب

كيمياء الألوان بالنسبة للّوحات العالمية، ويفسّر هذه العلاقة بالقول" ومعنى هذا أنّ الإحصاء قد يقارب الكيمياء في قدرته على تحليل عناصر الأسلوب ورصدها علميا، لكن على أمل أن يرتبط بظاهرة الأسلوب بشكل أعمق من ارتباط الكيمياء بفن الرسم"[1].

وبعد الحديث عن النقاط الايجابية والسلبية أو التحفظات على استخدام الإحصاء في الأسلوبية التي نسبها إلى الباحثين ولم ينسبها إلى "اولمان مع بعض التعديل في تحفظ أو اثنين يختم بقوله:"ومهما كان الأمر فلا بدّ للباحث من أن يراعي مبدأين أساسيين للقيام بإجراءات التحليل الأسلوبي بشكل ديناميكي يتغلب على الطابع الثابت للوصف خلال القراءة النقدية، والمبدآن هما:

1. التحديد الكمي الذي يشمل جميع عمليات رصد الوسائل التكنيكية(لعلّه يقصد الإحصائية) الأسلوبية المتمثلة في النص الأدبي، وحصرها وتصنيفها والكلام هنا نظري وعام؛ بحيث لا نعرف ماهي عمليات رصد الوسائل التكنيكية، وإن كان الأسلوب عند الإحصائيين هو المجموع الشامل للبيانات القابلة للالتقاط، والتحديد الكمي في بنية النص الشكلية[2].

فالعملية تصبح إذاً تصوّر الأسلوب على أنّه محصلة معدلات تكرار الوحدات اللغوية للتحديد الشكلي، وهذه الوحدات يمكن إحصاؤها واخضاؤها لعمليات رياضية دقيقة[3].

ويختار المحلل الأسلوبي بهذه الطريقةالعناصر التي تمارس تأثيرا أسلوبيا فعليا على حساب عناصر أخرى أقل تأثيرا، أو لا تأثير لها، وإلى هنا لم يمس الجانب الفني، وإنما العنصر الكمي هو تمهيد لإبراز العناصر الأخرى، ويقوم تفسير هذه العناصر (المحصاة) بتحديد جذورها الذاتية في شخصية الكاتب من ناحية، والشبكة الدلالية لها من ناحية أخرى[4].

وهذا يستدعي الأخذ بما يسمى السياق الأكبر، إذ يجد المحلل الأسلوبي نفسه في وضع يتجاوز مجرد المكونات الأسلوبية ليشير إلى الدلالة الكبرى في سياق مرحلة أدبية معيّنة، أو

---

[1]. فضل (صلاح)، من الوجهة الإحصائية ، فصول، النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، المصدر السابق،ص 139

[2]. ينظر المصدر نفسه، ص 127

[3]. ينظر المصدر نفسه، ص 137

[4]. ينظر المصدر نفسه، ص140

جنس أدبي خاص؛ بحيث يتسع السياق فتتسع النظرة فيمسك من خلال ذلك، ومن خلال هذه النظرة الواسعة المحوطة بوجهة موضوعية إيديولوجية تضفي على هذه المكونات الجمالية طابعها المتماسك[1]، الذي يظهر وحدة الشكل والمضمون، وهذا يتيح للكاتب تقديم تفسير للظواهر الأسلوبية، التي طبق عليها التحليل الإحصائي سابقا، هذا التّفسير يساعده على اكتشاف جانبها الكيفي، وامتداداتها الموضوعية المقنعة[2].

وقد أشار "أولمان Ullman إلى هذه النقطة في قوله: "في مثل هذه الدراسات يتسع المجال لمزيد من الأصالة، وإذا أحسن اختيار المنفذ إلى العمل، فإن الدراسة يمكن أن تقودنا إلى صميم الرؤية الجمالية لدى الكاتب"[3].

وقد صدّر "صلاح فضل" حديثه عن التحفظات بكلمة هي لأولمان Ullman أيضا يقول فيها: ولما كنا نعيش في عصر إحصائي فإنّه ليس من الغريب أن تظفر مناهج الإحصاء في الدراسة الأسلوبية بشهرة واسعة[4].

ويرد "سعد مصلوح" على ما قاله "صلاح فضل" بشأن سلبيات الإحصاء التي نسبها إلى (الباحثين)، ولم يذكر أحدا منهم، وسمى " سعد مصلوح" هذا الاسلوب تجهيل الإسناد وقال: إنها طريقة شائعة في كِتاب "علم الأسلوب" كله، وهي ملاحظة صحيحة، لكنّه لم يطوّرها بالبحث لمعرفة القصد من تجهيل الإسناد هذا، واكتفى بالإشارة فقط، ولم يتنبه إلى أنّ هذه التّحفظات(أو الاعتبارات) هي لـ "ولمان"Ullman♣في مقال له ترجمه "شكري عياد" في اتّجاهات البحث الأسلوبي[5]

---

[1] . فضل(صلاح)، من الوجهة الإحصائية في الدراسة الأسلوبية ، فصول ، المصدرالسابق، ص 139

[2]. المصدر نفسه، ص 139

[3]. اولمان، نقلا عن عياد(شكري) اتّجاهات البحث الأسلوبي، المرجع السابق، ص118

[4]. فضل (صلاح)، من الوجهة الإحصائية ، فصول، النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، المصدر السابق،ص 138

♣. يقول اولمان أننا نعيش في عصر الإحصاء، فلا نستغرب أن تنفذ الطرق العددية في كثير من أقسام اللغويات وعلم الأسلوب ويمكن أن يقال أنّ دخول هذه الطرق في اللغويات جدير بالاستحسان بوجه عام . ينظر اولمان، نقلا عن عياد(شكري) اتّجاهات البحث الأسلوبي، المرجع السابق،ص105. 106

[5] . اولمان، نقلا عن عياد(شكري) اتّجاهات البحث الأسلوبي، المرجع السابق، ص105. 106

ويقول عن التحفظ الأول الوارد في كلام صلاح فضل أنّ المنهج الإحصائي أشد غلظة وأكثر بدائية من أن يلتقط بعض الظلال المرهفة للأسلوب مثل الإيقاعات العاطفية والإيحاءات المستثارة، والتأثيرات الموسيقية الدقيقة[1] ويرد عليه لو سلمنا بصحة هذا الكلام على مذهب الجدل، فإن المقاربة الإحصائية لن ينالها من ذلك مذمة ولا نقيصة، إن المقاييس المسلطة على المادة لا يصلح المقياس منها إلا لما وضع له[2].

ويقصد أنّه لو وضع المقياس على غير العادة التي يقاس عليها لسقطت وظيفته" كالمتر لقياس الأجرام، والفرسخ لقياس الأحجام، وكذا الأمر في الظلال المرهفة والإيقاعات والإيحاءات فإما أن تكون قابلة للفحص على أساس موضوعي فتكون جديرة بأن تسمى علما، وإلا تخرج من دائرته[3]

والتحفظ الثاني أن الحسابات العددية قد تضفي نوعا من الدقة الزائفة على بيانات متشابكة أشد سيولة من أن تخضع لهذه المعالجة[4]، وهذا يشبه كلام اولمان Ullman: (معطيات أشد تعقيدا أو أصعب ضبطا)[5]، وهذه الفكرة بنى عليها افتراضا كما ذكرنا يستند إلى افتراض اولمان Ullman يتعلق برسالة اعدت عن "بروست" Brust، وأحصي فيها التشبيهات والاستعارات المتشابكة؛ بحيث يصعب فصل بعضها عن بعض وتكون ما يشبه المتاهة من التمثيلات المتداخلة والمتعانقة حتى انه يستحيل احصاؤها بدقة[6].

وآخذ "سعد مصلوح""صلاح فضل" على هذا الافتراض والحكم على صاحب الدراسة قبل أن ينتهي إلى نتائج زائفة عن بيانات سائلة وعده رجما بالغيب"[7]

---

[1]. فضل (صلاح)، من الوجهة الإحصائية ، فصول، النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، المصدر السابق، ص138

[2] . مصلوح(سعد) علم الأسلوب والمصادرة على المطلوب، فصول الأدب والايديولوجا، المصدر السابق، ص208

[3]. ينظر فضل (صلاح)، من الوجهة الإحصائية ، فصول، النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، المصدر السابق، ص 208

[4]. المصدر نفسه، ص138

[5]. اولمان، نقلا عن عياد(شكري) اتّجاهات البحث الأسلوبي، المرجع السابق، ص106

[6]. المرجع نفسه، ص106

[7]. مصلوح(سعد) علم الأسلوب والمصادرة على المطلوب، فصول الأدب والايديولوجا، المصدر السابق، ص208

ويذكر أن فرض "صلاح فضل" على مستوى المنطق وعلى مستوى الواقع غير صحيح بدليل التجربة التي قام بها هو وبعض تلاميذه (إعمال الطرق الاحصائية في فحص شعر محمود حسن إسماعيل)[1].

وفي التحفظ الثالث: زمن نقط الضعف الخطيرة في الدراسة الأسلوبية أنها لا تقيم عادة حسابا لتأثير السياق ... مع أننا نعرف أن السياق له دور حاسم في التحليل الأسلوبي مما دعا بعض الباحثين إلى إدخال التكنيك السياقي ... المقارن؛ أي ان النقص الذي كان ويتمثل في إهمال السياق قد عوضه هذا التكنيك السياقي المقارن، وبهذا لم يعد هناك نقص في الدراسة الإحصائية، ومن ثم فإنّ التّحفظ ألغي بإدخال هذا التكنيك، وهو تحفظ يرد على نفسه.

ورأى "سعد مصلوح" في التحفظ الرابع طائفة من الأقوال المرسلة لا يكاد يجمعها جامع، ويبدأ بالنقطة الأولى"أن هذه الإحصاءات لا تستطيع أن تدل الباحثين في الأسلوب على الخواص الأسلوبية التي تستحق القياس لأهميتها في تكوين الأسلوب[2].

ويرى "سعد مصلوح" أن دلالة الإحصاء على الخواص الأسلوبية المستحقة للقياس لا يخلو من احتمالين: إما أن تدلنا على استحقاق الخاصية الأسلوبية للقياس قبل القياس، و لا يكون ذلك؛ لأنّ الأسلوبية وصفية، تستخلص النتائج بالتحليل، وفي هذا مصادرة على المطلوب كما يقول، وإما أن تكون دلالتها لاحقة للقياس، وثمرة له وتلك هي الغاية التي يطمح إليها أي قياس للأسلوب[3].

وينتهي إلى أن غاية الأسلوب هي تشخيص الأسلوب بتحديد الخواص الأسلوبية ذات الأهمية في تشكيل النص، وأّن القياس الأسلوبي أوله فرضي وأوسطه اختيار وغايته تشخيص، ولا يكون إحصاء أسلوبي إلا باستيفاء هذه الأركان[4]. وهذه هي الخطوات العلمية

---

[1] . مصلوح(سعد) علم الأسلوب والمصادرة على المطلوب، فصول الأدب والايديولوجا، المصدر السابق ،ص208

[2]. فضل (صلاح)، من الوجهة الإحصائية ، فصول، النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، المصدر السابق، ص138

[3]. مصلوح(سعد) علم الأسلوب والمصادرة على المطلوب، فصول الأدب والايديولوجا، المصدر السابق، ص209

[4]. ينظر المصدر نفسه، ص 209

بفرض تجريب عن طريق التشخيص واستخلاص النتيجة التي ينتهي إليها الإحصاء الأسلوبي، غير أنّ "سعد مصلوح" لم يذكر النتيجة التي ينتهي إليها الإحصاء الأسلوبي و ذكر"صلاح فضل" في أحد تحفظاته أن الإحصاءات غير قادرة على إظهار الخواص الأسلوبية التي تستحق القياس للباحثين، وكأن الكاتب يقول إن الخواص الأسلوبية تمتنع عن القياس الكمي[1]، و يعني هذا أن الأسلوب بطبيعته الكيفية ليس ميدانا للقياس الكمي، وإهمال القياس يدخل في هذا الإطار وفق هذا المنطق، ويضيف إلى هذا قصور الإحصاء وإجراءاته؛ لأنها لا تصل إلى نتائج هامة في دراستها للأسلوب كونها "لم تقم بحصر شامل لكل الخواص في جملة النص"[2].

ويرى "سعد مصلوح" أن القول بوجوب الحصر الشامل لكل الخواص في جملة النّص في الإحصاء، أو في غيره لم يقل به أحد، وإنما يقوم الفحص الإحصائي للأسلوب على اختيار عدد محدود من المتغيّرات الأسلوبية؛ لأنّ المعوّل عليه في العملية كلّها هو فحص الخواص الدالة[3]؛ أي أنّ الأمر يتعلق بفحص عينات معينة ويستنتج منها القاعدة، أو القانون في مجال العلوم، أو الخواص في مجال الإحصاء الأسلوبي في موضوعنا

ويضيف نقصا آخر هو كمية المعلومات التي تستقى من النص، هكذا تصبح كثيرة للغاية ومعلوم أن هذه الكثرة لا تعوقها عن القيام بالإحصاء قلّ الرقم أو كثر بل إن الإحصاء قد ينفع في الأعداد الكبيرة أكثر.

ويرد "سعد مصلوح" على قول صلاح فضل السابق: بل لهذا لا لغيره كان اصطناع الطرق الإحصائية "[4].

---

[1] . فضل (صلاح)، من الوجهة الإحصائية ، فصول، النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، المصدر السابق، ص 139

[2]. ينظر مصلوح(سعد) علم الأسلوب والمصادرة على المطلوب، فصول الأدب والايديولوجا، المصدر السابق، ص 209

[3] . ينظر المصدر نفسه، ص209

[4] . سعد(مصلوح)، المصدر نفسه، ص210

والصحيح أنّ الإحصاء يصلح في العمليات العددية الكبرى أو الصغرى معا بشرط أن تراعى الخطوات المطلوبة، ومناسبة الإحصاء لهذا الموضوع أو ذاك، والقدرة على فهم الموضوع وإحسان التطبيق عليه.

وأما علاقة ملامح الأسلوبية فيما بينها ووظيفتها في النص فإنّ هذه الإجراءات لا تستطيع أن تساعدنا على تقديرها، (والتقدير يعني الإحصاء)، وإذا كانت تدخل في ميدان دراسات الإحصاء فإنّ الإحصاء صورتها الكاملة من خلال التركيب والتحليل والنظر إلى السياقات والتكرارات لا شك أنها تحصل على جزء من الرضى.

غير أن "سعد مصلوح" يذكر أن هذا الكلام الصادر عن "صلاح فضل" أرسل على عواهنه، ولكنّه لم يتتبعه بالنقض والتفنيد، وجعل هذه الملاحظة الوحيدة التي لم يعتمد فيها على "اولمان" Ullman، أو اعتمد عليها اعتمادا خفيا؛بحيث لا تظهر آثارها فيما قاله "صلاح فضل" في هذا الموضوع.

ويقول أولمان Ullman: "خطر آخر في هذه الطريقة (الإحصاء)، وهو أنّها تقدم الكم على الكيف، وتحشد عناصر شديدة التباين على صعيد واحد بناء على تشابه سطحي فيما بينها"[1] وهذا لا يتلاقى مع ما قاله "صلاح فضل"في التحفظ الرابع

أما التحفظ الخامس فهو تقريبا ما قاله "أولمان"Ullman ربما أفضت قائمة هائلة من الأرقام إلى نتيجة لم تكن لتخفى على العين المجردة، أو لم تكن لتحتاج (لشدة وضوحها)إلى إثبات

ويقول "صلاح فضل: وقد يحدث أحيانا أن يكون تحديد جملة من الأرقام المتعينة لا يبعد في تأثيره عن ملاحظة عادية كان من الممكن إدراكها بالنظرة الأولى أو أنها بالغة البداهة لدرجة لا تحتاج معها إلى برهان ويأتي بالبرهان الذي جاء به "أولمان"Ullman في قول لـ "سبيتزر" عن تردد كلمة حب في الشعر، وكلمة سيارة...وكلمة بنسيلين، وهذا يعني أنّ

[1] . أولمان(ستيفن)، اتجاهات جديدة في علم الأسلوب، عياد(شكري) اتجاهات البحث الأسلوبي، المرجع السابق، ص107

الإحصاء والنظرة العادية يلتقيان في نقطة واحدة برغم أعداد التكرار الكثيرة، والعمليات التي تجري[1]

وإذاً فالإحصاء لا يضيف إلى النظرة الأولى شيئا ذا بال بهذا المنطق، بحيث يصبح استعمال الإحصاء في التحليل الأسلوبي، أو عدم استعماله سواء، وهو هنا يمكن أن يعود إلى ما قاله أولمانUllman في التحفظ الرابع أن الإحصاء يقدم الكم على الكيف[2]، وهذا ما يفهم من كلام "صلاح فضل" عن الملامح الأسلوبية والعلاقة بينها ووظيفتها في النص، هذا الكلام يدخل في باب الكيف، ومن ثمّ يصعب إدخالها في ميدان الكميات ومعاملتها معاملة الكميات، وينطبق هذا على علاقة القارئ بالنص، أو علاقة النص بالقارئ؛ لأنّها جوانب كيفية.

ويرى "سعد مصلوح"في رده على "صلاح فضل وسبيتزر Spitzer، الذي أيد به تحفظه: "ليس سبيل الإحصاء الأسلوبي هي القناعة بالكشف عن هذا التكرار الساذج، إنّما ينصرف إلى الإحصاء اللغوي، وهو الذي يجربه العلماء لأغراض تعليمية ونفعية مختلفة لإعداد قوائم المفردات الشائقة، وتصنيفها بحسب الخطاب والمساعدة على تأليف الكتب المدرسية وكتب تعليم اللغات لغير أبنائها[3]

أما الإحصاء الأسلوبي فيختلف عن هذا، وأشار إلى بحثه الثابت والمنسوب في شعر "شوقي" ومقياس يولyule الذي طبقه في هذا البحث.وهذا برهان على صحة الاحصاء في نظره

أما التحفظ السادس فهو الذي يوافق فيه "سعد مصلوح" "صلاح فضل" و"أولمان"Ullman قبله؛ لأنّ العيب هنا ينسب إلى مستعملي (التكنيك) الإحصائي ولم

---

[1] . ينظر فضل (صلاح)، من الوجهة الإحصائية ، فصول، النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، المصدر السابق، ص 139

[2]. أولمان(ستيفن)، اتجاهات جديدة في علم الأسلوب، عياد(شكري) اتجاهات البحث الأسلوبي، المرجع السابق، ص106

[3] . ينظر مصلوح(سعد) علم الأسلوب والمصادرة على المطلوب، فصول الأدب والايديولوجا، المصدر السابق، ص210

يذكره"أولمان"Ullman في ملاحظاته الموضوعية، وإنما وصف هذا الأمر بالذاتية؛ لأنّه لا يتعلق بالإحصاء، وإنّما يتعلّق بالذات المستخدمة للإحصاء منهجا لتحليل الأسلوب.

وقد وصف "صلاح فضل" الاعتبارات السابقة بالموضوعية مثل أولمان،Ullman، ووصف الاعتبار الأخير (رقم 6) عنده بالذاتية كما وصفه أولمان Ullman غير أنّه عذر الذين لم يجيدوا هذا التكنيك، أما اولمان Ullman فيقول: إن معظم دارسي الأسلوب لا يعرفون الطرق الإحصائية، بل إن كثيرين منهم ينفرون بطبعهم من هذه الطرق[1].

ويذكر "سعد مصلوح" أن هذا هو التحفظ الذي جاء في ذيل القائمة كان حقه أن يكون في أولها، وأن يكون التحفظ الأول والأخير. ورغم معرفة "سعد مصلوح" للغة وتاريخها، والأسلوبية وتاريخها ورجالاتهما، فإنّه لم يكتشف أنّ هذه التحفظات هي لاولمان Ullman و"صلاح فضل" مستفيد منها فقط، وإن لم يشر إلى صاحبها.

إن الجهد الذي بذله"سعد مصلوح" ومحمد الهادي الطرابلسي في التأسيس للأسلوبية الإحصائية ودفاعهما عنها وتسجيل تلاميذ "سعد مصلوح في دراسة الأسلوبية الاحصائية وسعيهم لتطبيقها على نصوص عربية بقي محصورا في هذا الإطار فقط، وحتى الذين يكتبون عن الأسلوبية واتجاهاتها فإنهم يشيرون إليها إشارات فقط لا تغني.

وقد كتب "صلاح فضل" بحثه في 1983والظاهر أنّ الإحصاء في ذلك الوقت لم يكن له ذكر عند الباحثين في مجال التطبيق، ويمكن القول إن الكتابة في مجال الإحصاء الأسلوبي قليلة في الدراسات العربية، والتحفظات المذكورة تصدق على الدراسات الإحصائية الغربية؛لأن لها تراكمات في مجال الإحصاء، ومجال الإحصاء الأسلوبي أما عند العرب فإن الدراسات في هذا المجال قليلة في حدود ما اطلعنا عليه، تكاد تنحصر في جهود كّل من سعد مصلوح، وصلاح فضل، ومازن الوعر ومحمد الهادي الطرابلسي، ودراسة عبد السلام المسدي التطبيقية لقصيدة ولد الهدى لأحمد شوقي التي اخترناها نموذجا لدراستنا التطبيقية.

---

[1]. أولمان(ستيفن)، اتجاهات جديدة في علم الأسلوب، عياد(شكري) اتجاهات البحث الأسلوبي، المرجع السابق، ص 107

2. المنهج الأسلوبي عند سعد مصلوح:

حاول "سعد مصلوح" أن يطبّق الأسلوبية الإحصائية في الثابت والمنسوب من شعر شوقي بالقيام بفحص شعر شوقي وما يتصل بأسلوبه، والكلام المتردد في شعره، وقد أحس بصعوبة القيام بعمل مثل هذا؛ لأنّ هذه الدراسة هي مواجهة للنص وللغة النص، والهدف من ذلك كما قال: "هو البحث عن البصمة الأسلوبية"[1].

وهي التي ترشد الدارس إلى نسبة هذا النص الشعري أو غيره إلى شوقي بحسب سريانه في شعره، وهذا لا يتم إلا بالكشف عن السمات الأسلوبية الفارقة بين أسلوب الشاعر وأسلوب غيره من الشّعراء كما تظهرها النصوص الشعرية.

والنصوص الثابتة النسبة لشوقي كما في الشوقياتوالشوقياتالمجهوله♣ هي التي تتخذ معيارا يقيس عليها الدارس النصوص الأخرى الذي ما زالت محل شك في نسبتها إلى شوقي كما يجري العمل به في الأسلوبية الإحصائية.

يقابل الكاتب هذه النصوص المشكوك في نسبتها إلى شوقي بالنصوص الشعرية في ديوان الشاعر التي يتخذها معيارا، ويدرس الظواهر الأسلوبية الغالبة، ويقارنها بالنصوص الأخرى لاكتشاف أي اختلاف يمثل الانحراف الفردي عن المعيار أو عن الدرجة الاعتيادية للانحراف العشوائي الذي يحدث على الأرجح في عينات مختلفة من مجموعة معيّنة من النصوص[2].

ولا شك أنّ الأسلوبية اهتمت بهذه القضية، وصارت الدراسات في هذا النوع فرعا منها، والكاتب يرى أن هذا الفرع بدأ مع" أوغسطس دي مورجانauguastus De Morgunعام

---

[1] . مصلوح(سعد)، تحقيق نسبة النص إلى المؤلف ، فصول، شوقي وحافظ، المصدر السابق، ص123

♣. معلوم أن لشوقي الشوقيات المجهولة التي نشرها محمد صبري في مجلدين عام 1961/ 1962 ضمنها ما يقرب من 4700 بيت، وقد حذف الكثير من قصائد المدح كما اغفل قصائد غير منشورة في الديوان ينظر الطرابلسي (محمد الهادي) ، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981، ص14

[2] . ناظم(حسن)، البني الأسلوبية، دراسة أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، ط1، 2002، ص48

1851(أستاذ رياضيات في جامعة لندن) الذي كتب إلى احد أصدقائه رسالة يقترح فيهاعليه أن يقوم بإحصاء لطول الكلمة في نصوص يونانية متنوعة لكي يثبت أنّ الشخص الواحد يكون منسجما مع نفسه من حيث الخواص الأسلوبية حتى حين يكتب في موضوعين مختلفين أكثر من شخصين مختلفين يكتبان في موضوع واحد[1].

وهذا يعني وجود نوع من الأسلوبية الإحصائية في هذا الوقت المتقدم، بالإضافة إلى أنّأوغسطس دي مورجانauguastus De Morgunتنبّه إلى ظاهرة انسجام الشخص الواحد من حيث الخواص الأسلوبية في موضوعين مختلفين في حين أنّ هذا الانسجام قد لا يحدث إذ اشترك شخصان في موضوع واحد[2].

والذي يهمنا من الأمر هو هذا الانتباه إلى الظواهر الأسلوبية التي يحصل بها انسجام هذا الشخص الذي يكتب في موضوعين مختلفين، ولا شك أنّ الإحصاء هنا يقوم بدور من خلال المقارنة والبحث المشترك في هذين الموضوعين لينكشف في الأخير أن كاتبهما واحد.

ولعلّ الكلمات المفاتيح لأولمانUlmannتفيد هنا بما تعطيه من دلائل هي نفسية الكاتب أو البنية الداخلية لأعماله[3].

وربما تأثر "محمد صبري" الذي جمع الشوقيات المجهولة بهذا المنهج حين كان يجمع القصائد من الصحف والمجلات ويعرضها على العارفين بشعر شوقي منهم (أحمد الحوفي، أحمد الشايب، بدوي طبانة، علي الجندي، وعزيز أباظة والعوضى الوكيل، وشوقي ضيف وغيرهم) وهؤلاء يعرضونها على شعر شوقي الذي يتخذونه معيارا وينسبون القصيدة إلى شوقي أو ينفون نسبتها إليه بناء على تلك العملية، والذين عرض عليهم شعر شوقي لهم خبرة بشعر شوقي، دراسة ونقدا، أو أنّ لهم طول مصاحبة له ولشعره فضلا عن الذوق.

---

[1] . مصلوح(سعد)، تحقيق نسبة النص إلى المؤلف، دراسة أسلوبية إحصائية في الثابت والمنسوب من شعر شوقي ، فصول، المصدر السابق، ص123

[2] . ينظر المصدر نفسه، ص123

[3] . ينظر أولمان، اتّجاهات جديدة في علم الأسلوب تر شكري عياد، أصدقاء الكتاب، ط2، 1996، ص105

وهم في ذلك يتوسلون بعلم الإحصاء بوعي منهم، أو بغير وعي، غير أنّ اعتماد الذوق في غياب المعايير الموضوعية لا يمكن أن يسلم من الخطأ[1]

ويورد الكاتب عملا أصدره رؤوف عبيد عام 1971 بعنوان"عروس فرعون " وعددا آخر من الأعمال الشعرية والنثرية المنسوبة إلى روح شوقي، وأعيد نشر بعضها في كتاب له بعد ذلك هو" الإنسان روح لا جسد"[2]، وفسّر في المقدمة ما اشتمل عليه الشعر من أخطاء لغوية ونحوية وعروضية ما كان ليرتكبها شوقي في حياته، وينتهي إلى القول "رغم الأخطاء إلاّ(؟) أنّ شعره يلتئم في كلّ خصائصه ومميّزاته التئاما تاما مع شعر أمير الشعراء"[3].

والكتاب عرض لآراء مجموعة من النقاد أجمعوا على ملاحظة ظواهر مثل إيثار بحر الكامل، وتصريع المطالع، وكثرة الصيّغ الإنشائية من نداء وتعجب واستفهام ورصانة بعض القوافي ورناتها، وطول النفس وجزالة التّعبير، وفي المضمون التوسع المجازي في دلالة بعض الكلمات، وتشابه المعجم الشعري والموضوعات الدينية والخلقية والوطنية[4].

وعلى وجاهة الملاحظات فهي في نظر الكاتب قد تكون صائبة، وقد لا تكون و"لكن التدليل على صوابها أو خطئها بالدليل العقلي أدخل في باب المستحيل"[5]

وهذا الموقف أقرب إلى الصحة؛ لأنّ الملاحظات نظرية لم يعتمد فيها أصحابها على التّطبيق، غير أنّ الأشعار والملاحظات التي سجلت عليها كانت حافزا لـ " سعد مصلوح دفعه إلى الاهتمام بأشعار شوقي التي في الديوان والأخرى.

ويتساءل الكاتب هل يحتمل أن يكون شوقي الذي هو بالقطع صاحب الشوقيات . الثابتة. هو نفسه صاحب الشوقيات المجهولة والقصائد الروحية (التي نشرها رؤوف عبيد في كتابيه المذكورين سابقا)؟ والسؤال مشروع ولهذا لابد له من الاعتماد على علم الإحصاء، أو

---

[1] . مصلوح(سعد)، تحقيق نسبة النص إلى المؤلف ، فصول، المصدر السابق، ص123

[2]. المصدر نفسه، ص 124

[3]. المصدر نفسه، ص123

[4] . ينظر المصدر نفسه، ص124

[5]. المصدر نفسه، ص124

الإحصاء الأسلوبي ونجده يستعين بعالم الإحصاء الانجليزي "يول" *yuleG Udnyفي مقياسه الذي ابتكرهوطوّره واستخدمه في أساليب المنشئين، والكشف عن جوانب الغموض في نسبة النصوص المجهولة إلى المؤلف.[1]

وهو المنهجالذي يحاول أن يطبقه، ومن خطواته: المقياس . تحديد العينات . نتائج القياس . تحليل النتائج

وقد أطلق "يول" على المقياس مصطلح الخاصية (وسميت باسمه فقيل خاصية يول) وأراد أن تكون الخاصية تتوافر فيها الموضوعية بحكم كونها مقياسا لفحص المادة المدروسة، وصفة الصحة بحكم صلاحيته لقياس خاصية تكرارية المفردات وهي من أهم السمات المميّزة الفارقة بين الأساليب وصفة الثبات؛ لأنّ نتائجه لا تتغيّر ما دامت تُطبق على نفس المادة وبنفس الشروط"[2]

إذاً شرط هذا القياس أن يكون موضوعيا وثابتا وصحيحا وقد اجتمعت هذه الشروط ومقياس يول الذي اقترحه للتمييز بين البصمات الأسلوبية للمؤلفين

فيبدأ بالمقياس فيحكّمه؛ لأنّه موضوعي وثابت وصحيح، وهذه الشروط الثلاثة تطمئن الكاتب في تحليله للقضايا التي أمامه مادامت الخصائص الأسلوبية أمامه متنوّعة لا يكفي فيها الاستناد إلى الذوق، ويمتاز هذا المقياس بميزة هي أن نتائجه الإحصائية لا تتأثر بطول العمل المدروس.

وهذا التّنوع الشديد منه ما ينتمي إلى بنية النص، أو يختص بالعلاقة بين النص والموقف، وهذه الخصائص التي تشكّل بنية النّص تتنوّع بدورها إلى خواص صوتية وأخرى صرفية أو تركيبية أو معجمية أو دلالية.[3]

---

*. أشار في كتابه الأسلوب ص 63 إلى كتاب "يول" وذكر فيه أن جانبا ليس بالهين من تراثنا القديم . وبعض الحديث . لا يزال موضع جدال في نسبته إلى مؤلفيه وذكر ضرورة القياس الكمي فيه

[1] . مصلوح(سعد)، تحقيق نسبة النص إلى المؤلف ، فصول، المصدر السابق، ص 125

[2] . المصدر نفسه، ص125

[3] . المصدر نفسه، ص125

وهذا يجعل الإحصاء ينفتح على كلّ فرع من هذه الفروع، ويصرف إليه جهدا فمبدع النص الأدبي ينوع أيضا لعبته اللغوية، ولأنّه يتمتع بقدر كبير من الحرية يستطيع أن ينتج جملا طويلة وقصيرة، يقدم ويؤخر، يحذف أو يذكر، يستخدم الفصل والوصل وأنواع الروابط، ويستخدم معجما لغويا خاصا به.

وهذا التّنوّع وغيره يفرض فيه الكاتب على قارئه . وهو هنا المحلل الأسلوبي . خطة لدراسة عمله الإبداعي، وبهذا يظهر تميّزه وتأثيره في قارئه، و هنا يجد الأسلوبي الذي يستخدم الإحصاء منهجا مرتبطا بهذه الشبكة من الاستخدامات اللغوية، فيواجهها بقياس هذه الاستخدامات، فيعتمد على قياس معدلات تكرار عناصر معينة في نص معيّن، ويرتكز هذا القياس على الاحتمالات السياقية وهذا المقياس كما يراه "سعد مصلوح" من أكثر المقاييس توافقا مع طبيعة النصوص غير المعزوة،وطبيعة المشكلات التي تثيرها[1].

وقد استبعد "يولYule أنّ يقوم حساب الخاصية على أساس تكرار الأدوات أو الحروف أو الضمائر، واختص الاسم Noun من أقسام الكلمباعتبار أنّ تكراريته من أبرز السمات الدالة على الشيء، واختار من الأسماء الاسم العائلي مستبعدا أسماء أعلام الأشخاص والأماكن وما استعمل من الأسماء استعمال صفات[2]. غير أنّ لا "يول Yule ولا "سعد مصلوح عللا لماذا إبعاد هذه الأسماء والاحتفاظ بأسماء أخرى

هذا هو منهج "يول Yule كما طبقه في كتابه السالف الذكر على ما يذكر" سعد مصلوح الذي يحاول أن يستعين به في نسبة الشعر إلى مؤلفه ومنشئه. ولكنه حاول أن يعدّل فيه بما يتوافق مع منطق اللغة التي يتعامل معها بسبب الصعوبات التي اعترضته؛ إذ أنّ النحو يضع تحت الأسماء ما سوى الأفعال والحروف من كلم فاتّسعت مساحة الأسماء

---

1. مصلوح(سعد) علم الأسلوب والمصادرة على المطلوب، فصول الأدب والايديولوجا، المصدر السابق ، ص 126

2. المصدر نفسه ، ص 125

فشملت الأعلام والذوات والمعاني والضمائر والأسماء الموصولة وأسماء الإشارة وأسماء الأفعال(؟) والظروف فضلا عن أن النّحو العربي لا يميّز الاسم من الصفة[1].والسؤال لماذا؟ وهنا صعب عليه تطبيق منهج "يول" Yule الذي استبعد أعلام الأشخاص والأماكن وما استعمل من الأسماء استعمال الصفة.

ووجد"سعد مصلوح" نفسه مضطرا . وهو يطبق منهج "يول"Yuleعلى النّص العربي . أن يستبعد أعلام الأماكن والأشخاص كما فعل "يول"Yule وألحق بها الضمائر وأسماء الإشارة وأسماء الموصول واستبعد الصفات القياسية؛ أي المشتقات (اسم الفاعل واسم المفعول، والصفة المشبهة وصيغ المبالغة) وما جاء على صيغة الوصف واستعمال الأسماء كالشاعر والخطيب والشهيد، والتثنية والجمع لا يحسبهما تكرار إلاّ إذا تكررت التثنية أو الجمع في النّص والمصادر (والمرة والهيئة) وأسماء الزمان و المكان والآلة وأسماء الأعداد والموازين والمكاييل والمقاييس والجهات والأوقات[2].

والمحلّل الأسلوبي الذي ينحو هذا المنهج في التّحليل والإحصاء عليه أن يقوم بعملية إحصاء المفردات وتصنيفها بهدف التّوزيع التّكراري الذي يختلف من نص إلى آخر ويعكس إيثار المؤلف واختياراته التكرارات المميّزة لأسلوبه[3]

والمنشئون يتفاوتون في نسبة التكرارات وحتى المنشئ الواحد قد تختلف تكراراته وإيثاراته بين فترة وأخرى إذ تغلب تكرارات معيّنة في فترة وتكرارات أخرى في فترة أخرى، وعلى المحلل الأسلوبي الذي يستخدم الإحصاء أن يلاحظ ذلك، ويبني مقياسه على اختلاف تلك التكرارات حتى يصل إلى نسبة كما فعل "يول" Yule إذ جعلها احتمالا عقليا، ويعطي النتيجة في شكل رقم حسابي مثل 254. 467. 75 الخ[4] وعلى هذه الأرقام أو القريب منها "ينعقد نسبة النص إلى مؤلفه عن طريق الاحتمال، وبهذه الطريقة يمكن من خلال الإحصاء اكتشاف البصمة

---

[1] . ينظر مصلوح(سعد)، تحقيق نسبة النص إلى المؤلف ، فصول، المصدر السابق، ص126

[2] . ينظر المصدر نفسه، ص 126

[3] . ينظر المصدر نفسه، ص126

[4] . ينظر المصدر نفسه ، ص126

الأسلوبية"[1]. ولا يكون هذا إلا بعد ملاحظة تكرارات معيّنة، ومن خلال الإحصاء والوقوف على نسبة معيّنة، هذا كلّه يؤدي إلى وسم النص بهذه البصمة الأسلوبية.

والمؤكد أن يختلف التّوزيع التكراري من نص إلى آخر، ومن مؤلف إلى آخر وهنا افترض "يول"Yuleوجود ارتباط بين نتائج القياس وما سماه بـ "الخاصية" وتمييز أساليب المنشئين بعضهم من بعض كما افترض أن لكل منشئ مدى معينا في حساب الخاصية تتأرجح الأرقام بين طرفيه[2].

ويرى "سعد مصلوح" أن بهذه الطريقة يمكننا إذا كان لدينا نص مجهول المؤلف أو معزو إلى أكثر من واحد أن نفحص احتمالات نسبته بقياس "الخاصية" في النصوص الثابتة النسبة للمؤلفين الذين نفترض أنّ لهم علاقة بالنص المدروس ثمّ بقياس "الخاصية" في هذا النص ومقارنة ما تأتي به نتائج القياس حتى نتوصل إلى إثبات صلة النص بأحدهم أو نفيه[3].

وإنّ حكم الدارس الإحصائي بنسبة هذا النص إلى فلان أو غيره هو إثبات احتمالي، ودرجة الاحتمالية هذه تتفاوت قوة وضعفا بحسب قرب نتيجة القياس أو بعدها في النّص غير المعزو من مدى "الخاصية" التي توصل إليها الباحث في النصوص الثابتة، والمثال يأتي من شعر شوقي نفسه الثابت النسبة إليه بحيث نقايس نصوص الشوقيات المجهولة على الشوقيات المعلومة ثم نحكم وفق النسبة التي تحصلنا عليها، وهذا الحكم طبعا ليس حكما يقينيا ولكنّه حكم احتمالي تقريبي.

وكما ذكرنا من قبل أن تطبيق منهج "يول" Yule عند "سعد مصلوح" قد تمّ على أساس تبنيه وتطبيقه على النصوص العربية كما فعل تقريبا مع معادلة بوزيمان A

---

[1] . مصلوح(سعد) علم الأسلوب والمصادرة على المطلوب، فصول الأدب والايديولوجا، المصدر السابق ، ص126

[2] . ينظر المصدر نفسه، ص 126

[3]. المصدر نفسه ، ص126

Busemann♣ " في نسبة الأفعال والصفات[1]، غير أنّ هدف هذه معادلة يختلف عن هدف مقياس"يول"yuleفي نسبة النص إلى مؤلفه بعد عملية تكييف لهما تناسب اللغة العربية.

وهذا يعني أنّ "سعد مصلوح" لم يكتف بما عمله "يول" Yule؛ لأنّ طبيعة الاسم في العربية أوسع، ويشمل هذه الأسماء كلّها فإذا وقعت تكرارات لعلّها تكون أكثر من تكرارات لغات أخرى، ولعلّ مقياس "يول" Yule الذي طبقة سعد مصلوح على العربية يؤدي إلى نتائج أفضل إذا أحسن استخدامه بما يناسب طبيعة هذه اللغة.إذ استبعد كما فعل "يول" الأعلام والأشخاص والضمائر وأسماء الإشارة والموصول، الصفات القياسية وصيغ المبالغة والتثنية وأسماء الآلة والزمان والهيأة والمرة والموازين والأعداد والجهات والأوقات.

ولتطبيق هذا المنهج الإحصائي: لابدّ من القيام بإحصاء المفردات وتصنيفها

فنبدأ 1. بكتابة كلّ اسم يرد مرة واحدة في بطاقة مع كتابة مادته حسب المعجم

2 . الإشارة إلى كلّ تكرار بعلامة معيّنة

3. ترتيب البطاقات تبعا لمادة الاسم على طريقة المعجم لتسهيل مراجعة التكرارات

4. ثم تصنيف الأسماء حسب فئات تكرارها مرة واحدة أو مرتين أو ثلاث مرات وهكذا،

5 .نجمع البطاقات الخاصة بكل فئة في حزمة ثم نحصي عدد البطاقات، وبهذه المرحلة نصل إلى التّوزيع التكراري للمفردات[2]

ولعلّ هذه الخطوات هي أشق مراحل العمل في خاصية "يول" Yule ، وفيها توزع البطاقات بحسب التكرارات، وتُوضح في جداول كما رسمها "سعد مصلوح".[1]

♣ . ذكر مصلوح(سعد) أنّ معادلة بوزيمان فيها مصطلحان عدهما علماء النّفس الألمان غامضين وهما (قضايا الحدث وقضايا الوصف يؤديان إلى الحيرة والارتباك، وتحديد انتماء الكلمات إلى أي منهما لا يتم إلا بقدر من التّخمين مما يؤثر على(؟) انضباط المقياس وموضوعيته ووجد هذه الملاحظة صحيحة حتى في العربية . ينظر مصلوح(سعد)، الأسلوب المرجع السابق، ص 76، ومعادلة "يول" وسعت مداها أكثر من الحدث والوصف بل إنّها أبعدت أسماء أعلام الأشخاص وما استعمل من أسماء أعلام الأشخاص استعمال الصفة، وينظر سعد مصلوح ، تحقيق نسبة النص إلى المؤلف ، ص126

[1] . ينظر مصلوح(سعد)، الأسلوب المرجع السابق، ص ص 77. 78

[2] . مصلوح(سعد)، تحقيق نسبة النص إلى المؤلف ، فصول، المصدر السابق، ص 127

ولإجراء حساب الخاصية نقوم بعمليات حسابية للتّوصل إلى القيمة التي ندخلها في معادلة"يول"Yule كما يلي:

جدول(1)

الفئة	**عدد كلمات (الفئة**
س	ع
1	**60**
2	**20**
3	**10**
4	**05**

جدول (2)

1	2	3	4	5	6
عدد	**الفئة**	**مربعمربع الفئة**			
عدد		**Λ×**			
	الكلمات	**عدد الكلمات**	**الفئة**	**عدد الكلمات**	**الفرق**
س	**ع**	**س× ع**	**س$_2$س$_2$×ع**		
1	60	60	1	60	–
2	20	40	4	80	40
3	10	30	9	90	60
4	5	20	16	80	60
المجموع	**_مج1= 150**	**_**	**مج2= 310**	**مج الفروق=160**	

نلاحظ في الجدول كما رسمه "سعد مصلوح" العملية التالية:

1. ضرب الفئة الأولى ورمزها (س)×في عدد الكلمات ورمزها(ع)

[1]. مصلوح(سعد)، تحقيق نسبة النص إلى المؤلف ، فصول، المصدر السابق ، ص127

2. ضرب مربع الفئة ورمزها(س$_2$) ×عدد كلمات الفئة (ع)

3. إيجاد مجموع القيم الناتجة من العملية واحد (1) على مستوى النص كلّه ورمزه(مج$_1$)

4. إيجاد مجموع القيم الناتجة من العملية (2)على مستوى النّص كلّه ورمزه (مج$_2$)

5 . يطرح(3) من (4) فينتج مجموع الفروق ورمزه مج الفروق[1]

ويفسّر "سعد مصلوح" الجدول فيقول: إنّ المعلومات في الجدول الأول تعني أنّ النص الذي يشتمل على (60) كلمة وردت كلّ كلمة مرة واحدة، و(20) كلمة وردت كل كلمة مرتين، و(10) كلمات وردت كل منها ثلاث مرات وهكذا، وهذا يسمى التوزيع التكراري للمفردات، وعلى أساس هذه المعلومات يمكن عمل جدول آخر هوالجدول(2) الذي يمدنا بالأرقام اللازمة لمعادلة "يول" Yule أعيد رسمه هنا للتوزيع[2]

عدد الكلمات	**الفئة**	**مربعمربع الفئة**		
عدد الكلمات	**Λ×**			
الفئة	**عدد الكلمات**	**الفئة**	**عدد الكلمات**	**الفرق**
س	**ع**	**س× ع**	**س$_2$س$_2$×ع**	
1	60	60	1	60	–
2	20	40	4	80	40
3	10	30	9	90	60
4	5	20	16	80	60
		العمود(3)		العمود(5)	العمود(6)

يبيّن من العمود الثالث والخامس والسادس كيف يمكن إيجاد القيّم الثلاث اللازمة لمعادلة"يول"Yule، وهي مج1، مج2 مج الفروق فتكون المعادلة هكذا

[1] . مصلوح(سعد)، تحقيق نسبة النص إلى المؤلف ، فصول، المصدر السابق، ص 128

[2]. المصدر نفسه ، ص 128

ك= 1000×مج2_مج1 أوك= 10000×مج الفروق

(مج1)²(مج1)²

وإذاً فحساب قيمة ك بالنسبة إلى النص المفترض يكون على النحو التالي:

ك= 10000×310− 150 أوك=10000×160 =10000×160 =71,1 [1]

(150)²(150)²22500

وبهذاا يمكن الحصول على الرقم الذي تفترضه معادلة "يول"Yule كخاصية مميّزة يمكن بها قياس تكرارية المفردات في النصوص، ولكي يطبق هذه المعادلة على نصوص مشكوك في نسبتها إلى "شوقي" قام باختيار تسعة قصائد من الشوقيات المعلومة (التي اثبت الواقع نسبتها إلى شوقي وطبعت في حياته).

وقام بالعمل نفسه مع الشوقيات المجهولة والقصائد الروحية (التي جمعها رؤوف عبيد في "عروس فرعون" و"الإنسان روح لا جسد" وسمى "سعد مصلوح" القصائد المنشورة في الكتابين اختصارا بالقصائد الروحية)[2] ويمكننا قياسا على الشوقيات المجهولة، والشوقيات المعلومة أن نسميها بالشوقيات الروحية فيكون عندنا ثلاث شوقيات

وهكذا كان اختيار"سعد مصلوح" لتسع قصائد من كل من الشوقيات الثلاث(9 و 9 و 9)وطبق معادلة"يول"Yule على كل قصيدة من القصائد الـ 27 يجري عليها هذه المعادلة

ك= 160 =160= 71,1=

22500 (150)²

تتغيّر الأرقام فقط بحسب نسبة التكرار في القصائد وكذا النتيجة، ويمكن تمثيل هذه النتيجة بقصيدة واحدة من الشعر المنسوب إلى "شوقي"مع موازنتها بقصيدة ثابتة النسبة

[1] . مصلوح(سعد)، تحقيق نسبة النص إلى المؤلف ، فصول، المصدر السابق ، ص 128

[2] . المصدر نفسه، ص 128

وقصيدة من الشوقيات المجهولة وقصيدة من الشوقيات الروحية كما يوضح ذلك الجدول الآتي:

جدول(1)قصيدة "زحلة"

	عدد	الفئة	مربع	مربع الفئة		
الفئة	**الكلمات**	عدد الكلمات	الفئة	عدد الكلمات		الفرق
س	**ع**	س×**ع**	**س2**	س2×ع		الفرق
1	160	160	1	160		–
2	20	40	4	80		40
3	2	6	9	18		12
4	3	12	16	48		36
5	1	5	25	25		20
6	6	6	36	36		30
9	1	9	1	81		72
المجموع	مج1	238	مج2	448	مج الفرو ق	210

ك=$\frac{10000\times210}{56644}$= 37,1

والعملية نفسها تجري على كل قصيدة من القصائد الـ 27 لكن القراءة تختلف من جدول إلى آخر عند التحليل وباستقراء نتائج القياس نتعرف على الكيفية التي يمكنها فيها الإفادة من الدراسة الإحصائية الأسلوبية لحل مشكلة نسبة القصائد إلى قائلها من خلال تشابه الخصائص الأسلوبية، أو تنافرها بين النماذج المنسوبة والنماذج الصحيحة النسب[1].

واستخدم في ذلك جداولَ لقياس الخاصية وصلت إلى 31 جدولا لكل قصيدة جدول يخضع لذات القياس، وانتهى الباحث إلى "أنّ هذا المعيار هو الذي ينبغي تحكيمه سواء صدر

[1] . مصلوح(سعد)، تحقيق نسبة النص إلى المؤلف ، فصول، المصدر السابق، ص 134

الباحث في حكمه عن ذوق ذاتي أو عن معيار موضوعي"[1] وهذا المعيار تمثل في النقاط التالية:

1. دلالة المدى
2. دلالة القيم المتوسطة
3. تحقيق نسبة الشوقيات المجهولة
4. تحقيق نسبة الشوقيات الروحية
5. مشكلة تداخل الخصائص الأسلوبية بين المؤلفين

ويعني بالمدى Range الفرق بين أكبر رقم وأصغر رقم سجله مقياس "يول" Yuleفي كل مجموعة[2] .

ويضبط هذا المدى بجدول خاص، يجعل فيه الرقم الأكبر والرقم الأصغر ويطرح الأصغر من الأكبر ليستخرج رقما ثالثا هو الذي يسميه المدى Range وهو فرق بين الرقمين، وهذا الجدول يبيّن ذلك بالاستعانة من نتيجة الجداول السابقة[3]:

جدول رقم(31) فروق المدى

	الرقم الأكبر		الرقم الأصغر		المدى
. الشوقيات الثابتة العلومة: ⟵	37,3	.	23,8	=	13,5
. الشوقيات المجهولة: ⟵	46,8	.	10,3	=	36,5
. القصائد الروحية أو الشوقيات الروحية:	76,5	.	22,1	=	54,1

ونلاحظ هنا الاختلاف واضحا بين شعر الشوقيات الثابت وشعر الشوقيات المنسوب بشقية الشوقيات المجهولة بنسبة 23، والشوقيات الروحية بنسبة 41، وهذا يبيّن أنّ نسبة الانحراف في الشوقيات المجهولة ضئيلة نسبيا إذا قيست بالروحية، وكلما علت النسبة ضعفت الدلالة

[1] . مصلوح(سعد)، تحقيق نسبة النص إلى المؤلف ، فصول، المصدر السابق ، ص 134

[2] . ينظر مصلوح(سعد) علم الأسلوب والمصادرة على المطلوب، فصول الأدب والايديولوجا، المصدر السابق ، ص 134

[3] . ينظر المصدر نفسه ، ص 134

على المؤلف، والعكس صحيح؛ أي أنّ ظهور صورة المؤلف تتضح كلّما قلّ الفرق، وتغيب أو تتعدّد كلّما ارتفع هذا الفرق أو المدى

ويعتمد "سعد مصلوح" مقياس المتوسط الحسابي الذي نجد قيمته بجمع القيم الخاصة بكل مجموعة من المجموعات الثلاث، ويشرح المدى بأنّه في مقابل مؤلف واحد في الشعر الثابت، يوجد مؤلفون متعددون بدرجات متفاوتة في الشعر المنسوب[1]

وبحساب متوسط القيمة(ك) في الشوقيات الثابتة نصل إلى هذا الناتج

29,23 وهو حاصل قسمة 9:236,1، ومتوسط القيمة في الشوقيات المجهولة هو 28,97، وهو ناتج قسمة 9:260,8، والفرق . كما يظهر. قليل بينهما لا يتجاوز 0,26 على حين أن الفرق بينهما وبين الشوقيات الروحية هو 13,55 وهو فرق كبير يبعدها عنهما، ولا تكاد تدخل في النسبة[2].

وإذا بدأ في تحقيق نسبة الشوقيات المجهولة من خلال (القصائد التسع) التي اختارها الباحث تبيّن له أنّ خمس قصائد تقع من حيث متوسط القيمة (ك) خلال المدى المعياري، وثلاث قصائد تقع دون المدى المعياري، وقصيدة واحدة تتجاوز المدى المعياري وهذه القصيدة هي التي تكون محل شك في انتسابها إلى شعر شوقي[3]؛ لأنّ درجة الانحراف كبيرة تخرجها من المدى المعياري؛ بحيث لا نجد فيها بروز البصمة الأسلوبية التي توضح نسبتها إلى شوقي.

والقصائد الثلاث التي لم تصل فيها قيمة (ك) (متوسط القيمة) إلى الحد المعياري هي "رواية فاشودة" بتوقيع (شرم برم) و"عام الكفـء" بتوقيع(ش) و"العيدان السعيدان" وهي غفل من التّوقيع[4].

---

[1] . ينظرمصلوح(سعد)، تحقيق نسبة النص إلى المؤلف ، فصول، المصدر السابق ، ص 134

[2]. ينظر المصدر نفسه ، ص134.135

[3] . ينظر المصدر نفسه ، ص134

[4]. ينظر المصدر نفسه ، ص 135

ويحاول" سعد مصلوح" أن يدعم نتيجة القياس الإحصائي بأقوال النقاد الذين اهتموا بشعر شوقي وجمعه، وأقوال الصحافة التي نشرت هذا الشعر، واستشهد بقول "محمد صبري" جامع "الشوقيات المجهولة": "لأن أسلوب أمير الشعر ينم عليه قال هذا في "التاريخيات والوطنيات" في "شعر شوقي" ثم نَشَرَها بعد ذلك في "الشوقيات المجهولة"[1] نقلا عن مجلة "المؤيد" التي قدّمت القصيدة إلى القراء بهذا التقديم:"جاءت هذه الرواية البديعة من أحد الظرفاء، واستدل "محمد صبري" على صحة نسبة هذه القصيدة إلى شوقي بما جاء في مجلة "الجامعة" التي نشرت القصيدة بعنوان " عيد الخليفة" ونسبتها إلى شاعر النيل قائلة: ولم نسم الناظم؛ لأنّ لقب شاعر النيل ينم عليه[2] وهنا يتدخل "سعد مصلوح ويستبعد هذه القصيدة برغم ما ذكر؛ لأنّ متوسط القيمة في الإحصاء لم يتجاوز فيها 10,3، وهي قيمة تنخفض عن قيمة الحد المعياري الأدنى؛ ولأن لقب شاعر النيل يتنازعه معه حافظ إبراهيم، وكذلك توقيع (شرم برم) توقيع فريد لم يتكرّر في أي قصيدة منسوبة لشوقي وكذلك "جامع الشوقيات المجهولة" لم يوثق واكتفى بما قاله عن دلالة الشعر على قائله[3]. و"سعد مصلوح" حكّم خاصية "يولyule في توسط القيمة الذي لم يصل إلى 10,3 ولم يعط كلام الصحافة أو التوقيع قيمة ولكنه قبل قليل حكم قول الصحافة وقول محمد صبري؛ لأنّه وافق خاصية "يولyule

وأماقصيدة"عام الكفء" فقد نشرتها "جريدة الظاهر" مصحوبة بعبارة وردت هذه القصيدة مع بريد الخارج ونسبها "محمد صبري"لشوقي مستدلا بكثرة سفر شوقي إلى الخارج في كل صيف وكانت هذه الجريدة تنشر له بتوقيع (ش)،كما يذكر المحقق أنّ "طاهر حقي" يعارض نسبتها ولكن "عباس الجمل" سأل شوقي عن ذلك فأكد له أنّ القصيدة له[4] وهذا اعتراف من الشاعر نفسه ويكون هذا الاعتراف حجة أقوى في نسبة القصيدة إلى مؤلفها أو

---

1. ينظر مصلوح(سعد) علم الأسلوب والمصادرة على المطلوب، فصول الأدب والايديولوجا، المصدر السابق ، ص 134

2. صبري(محمد)، الشوقيات المجهولة،مطبعة دار الكتب والوثائق العربية، ج2، 2003، ص 30

3. ينظر مصلوح(سعد)، تحقيق نسبة النص إلى المؤلف ، فصول، المصدر السابق، ص 134

4. ينظر المصدر نفسه ، ص135

قائلها غير أن حساب قيمة (ك) متوسط القيمة بلغت 18,9 بفارق بينها وبين الحد المعياري للمدى يساوي6,9، وهذا الفارق يبعدها عن الانتساب إلى شعر شوقي؛ لأن نسبة الانحراف عن شعر شوقي كبيرة 6,9 وهذا يتفق مع ملاحظة "طاهر حقي"وهو من العارفين شعر شوقي كما ذكر سعد مصلوح[1]

كما تدعم هذا ملاحظة المحقق على القصيدة: "وإن كانت سقيمة في بعض أجزائها"[2] (الشوقيات المجهولة)

وهذا كله يدل على أن بعض الملاحظات تتفق مع الحد المعياري لمقياس "يول"Yule وبعضه يخالف.

ويرى "سعد مصلوح أنه بناء على هذه النتائج فإن القصيدة لو نسبت إلى شوقي فإنه فيها لا يكون شوقيا[3]

وأما القصيدة الثانية "عام الكفء التي طبق عليها "سعد مصلوح خاصية"يول"Yule ووجد متوسط القيمة في الشوقيات المجهولة وقارنه بمتوسط القيمة في الشوقيات المعلومة فوجد 20,3 في مقابل 23,8 فالفارق هو 3,5 وهو فارق ضئيل لا يمنع القصيدة من نسبتها إلى الشاعر[4].

وأما قصيدة "عيد الخليفة" فيرى"سعد مصلوح أنّها جاوزت في متوسط القيمة (ك)الحد المعياري الأعلى بفارق واضح هو 9,5، وهذا الرقم لا يسمح بنسبتها إلى "شوقي" "غير أن جامع الشوقيات المجهولة نسبها إلى شوقي بلا تعليل إلاّ قوله: ويلاحظ أن معظم قصائد شوقي في الخليفة كانت دفاعا عن الخلافة والإسلام ضد التعصب الأوروبي..."[5].

---

[1] . ينظر مصلوح(سعد)، تحقيق نسبة النص إلى المؤلف ، فصول، المصدر السابق ، ص 135

[2]. ينظر المصدر نفسه، ص135

[3] . ينظر المصدر نفسه، ص135

[4] . المصدر نفسه ، ص135

[5] . المصدر نفسه، ص135

وهذا القول ليس دليلا كافيا على أنّ القصيدة لشوقيK فهو لم يكن وحده محبا للعثمانيين ومدافعا عنهم بل كان غيره يشاركه حب العثمانيين والدفاع عنهم

وكما ذكر"سعد مصلوح" إنّ قيمة (ك)في القصيدة بلغت 46,8 وهي قيمة غريبة عن الشوقيات الثابتة والمجهولة"[1] وتبدو بهذه القيمة شاذة عن شعر شوقي كله وإذا وازناها بقصيدة "تحية الترك" ومتوسط القيمة فيها:(ك)،30,3 وقصيدة "الأندلس الجديدة" 33,2 وهي من الشوقيات الثابتة وقصيدة "يتيمة التيجان "33,5 وهي من الشوقيات المجهولةنلاحظ أنّ القصائد تتقارب فيها قيمة(ك) إذ الفرق بين أقل قيمة 30,3 وأعلى قيمة 33,5 لا يتجاوز 3,2على حين أن الفرق بين أقل قيمة في القصائد وهي 30,3 وقصيدة "عيد الخليفة" إلى شوقي 16,5 وهذا في نظر"سعد مصلوح يقوي نسبة قصيدة "يتيمة التيجان إلى الشاعر ويضعف القول بنسبة القصيدة الأخرى "عيد الخليفة"؛ لأنها تؤكد أن لا صلة لها بشعر شوقي [2]

وكان الباحث يستعين بخاصية" يول" Yule في نسبة القصائد إلى شوقي" أو نفيها، ويحكّم إلى جانب ذلك . أقوال النقاد الذين لهم علاقة بشعر شوقي كما فعل مع قصيدة "عام الكفء"التي حكم النقاد نسبتها إلى شوقي، وبعضهم أنكر أنها لشوقي، واستعان أيضا بقول "محمد صبري" وهو"وإن كانت سقيمة في بعض أجزائها واشتملت في خصائصها الأسلوبية على أمور أنكرها النقاد حين وزنوها بميزان الذوق ووجدوا أنها لا تتصل بشعر شوقي الثابت"[3]

أما القصائد الروحية أو الشوقيات الروحية فإن الأدلة الإحصائية من حساب المدى إلى حساب المتوسط تتضافر على ترجيح القول بتعدد مصادرها، وذلك لما بين الشعر الثابت النسبة والشعر المنحول من فروق كبيرة تبيّن أن هذا الشعر المنحول ليس لشوقي برغم وصف "رؤوف عبيد" لقصائد الشوقيات الروحية "بأن لها نفس الطابع والأسلوب واللغة والبناء

---

[1] . مصلوح(سعد)، تحقيق نسبة النص إلى المؤلف ، فصول، المصدر السابق ، ص135

[2] . ينظر المصدر نفسه، ص135

[3] . صبري(محمد) ، الشوقيات المجهولة ج2، ص30 نقلا عن المصدر نفسه، ص135

الفني ونقس الشاعرية والطريقة هذا الكلام تكذبه الأدلة الناتجة عن التحليلي الإحصائي للقصائد"[1]

وانتهى التحليل الإحصائي إلى أن القصائد الروحية التي خضعت لتطبيق مقياس "يول "Yuleعليها ومن خلال المقارنة مع الشوقيات الثابتة تبيّن الفرق بين هذين النوعين من الشعر من خلال ملاحظة الهوة الفاصلة بين الشوقيات الثابتة والشوقيات المجهولة لا تكاد تقاس بالفروق الإحصائية بين الشوقيات الثابتة وتلك القصائد الروحية أو الشوقيات الروحية فإذا جئنا بقصيدتين إحداهما من الشوقيات الثابتة وهي "ذكرى كارنارفون"والثانية من الشوقيات الروحية وهي"إلى المتشككين" نلاحظ أنهما جاءتا على وزن وروي واحد وقد علّق "رؤوف عبيد" قائلا: "إنّ الثانية معارضة للأولى"[2] ومعنى هذا أن التشابه يكون كبيرا في هذا المجال مجال المعارضة وبخاصة إذا كان من الشاعر نفسه.

فجاء متوسط القيمة (ك) الذي سجل في القصيدة الأولى 24، وفي الثانية 46,6 بفارق يصل إلى 22,6، وهو فارق لا يسمح لنا بنسبة هذه القصيدة الروحية إلى شوقي وما كان قريبا من هذا الفارق في هذا النوع من الشعر.وهذا يدل على قدرة المقياس على التشخيص في نظر" سعد مصلوح"

ونلاحظ أنّ الذين نسبوا هذا النوع من الشعر "الشوقيات الروحية" إلى شوقي لم يحصروا نسبته إليه في قصيدة واحدة أو مجموعة من القصائد الواضحة فيها علائم النسب بل نسبوها جميعا على ما بينها من اختلاف وبناء على ذلك جاء إبطال نسبة بعضها بالدليل الإحصائي مرجحا قويا لإبطال نسبتها جميعا[3].

---

[1] . رؤوف عبيد، عروس فرعون، ص37، نقلا عن المصدر نفسه، 136 ص 135

[2]. مصلوح(سعد)، تحقيق نسبة النص إلى المؤلف ، فصول، المصدر السابق، ص137

[3] . ينظر المصدر نفسه، ص137

ويذكر "سعد مصلوح" إذ ليس الأمر في القصائد الروحية مقاربا ولا شبيها بالأمر في الشوقيات المجهولة التي لها قرائن نسب من ملابسات وشهادات عند جامعها(محمود صبري)[1]

واتّسمت القصائد الروحية باتّساع كبير في المدى مماّ أدى إلى وقوع بعضها داخل حدود المدى المعياري، وهذا الاتّساع الكبير والموقع الذي تحتله خارج المدى المعياري هو الذي جعل" سعد مصلوح" ينفي نسبة هذه القصائد إلى شوقي ويحكم بتعدد المؤلفين[2] ممّا يتيح الفرصة لتداخل الخصائص الأسلوبية وغياب البصمة الأسلوبية.

ويعترف بمحدودية هذه الدراسة؛ لأنّ وقوع التداخل في الخواص الأسلوبية أمر وارد، ذلك أن أسلوب مؤلف ما لا يمكن تميزه بالطرق الإحصائية على نحو شامل إلا باستخدام طاقم متعدد من المقاييس ومن ضمنها مقياس "يول" Yule[3] وما دام يعرف قصور هذا المقياس، فلماذا طبقه، وهو يعرف أن هناك مقاييس أخرى يمكن تطبيقها، وقد اقترح لذلك خطة مختلفة لانجاز عدد من المهمات الآتية:

. فحص القصائد التي تقع فيها قيمة (ك) خارج المدى المعياري

. فحص القصائد المتداخلة من الشوقيات الثلاث

. تحديد القصائد المشكوك في نسبتها بناء على نتائج القياس

. فحص عينات كافية من الأشعار الثابتة النسبة إلى الشعراء الآخرين من جيل الشاعر أو طبقته[4]

ويتضح من كل ذلك أن تطبيق مقياس "يول" Yule يتسم ببعض الصعوبة؛ ولذلك يحتاج إلى بعض التبسيط ليتكيّف _ في التطبيق _ مع الشعر، ولا نعرف هل طبق هذا المقياس على

---

[1] . ينظر مصلوح(سعد)، تحقيق نسبة النص إلى المؤلف ، فصول، المصدر السابق ، ص137

[2] . المصدر نفسه، ص138

[3]. المصدر نفسه، ص138

[4]. ينظر المصدر نفسه ، ص 138

أشعار مجهولة في الغرب كما طبقه "سعد مصلوح" على شعر شوقي المجهول أو لا؟واقتصار تطبيقه على عينات محدودة♣

قد يقلل من موضوعيته، ولا تتحقق الدقة العلمية المبتغاة؛ واعتماد التكرار فقط لخواص أسلوبية معينة يغيّب بقية الخواص الأخرى للنص ويجعلنا نركز على إحصاء التكرارات كما جاء في الجدول الأول مثلا:

كلمة واحدة تكررت ستين مرة (1×60)، وكلمتان تكررتا عشرين مرة(2×20) وهكذا، فالجداول تجعلنا نتعامل مع الأرقام دون الكلمات ودون السياقات، و نعيش بذلك جوا تجريديا لا علاقة له بالشعر؛ إذ لا يظهر الشعر إلاّ من خلال عناوين القصائد

واقتصارمقياس"يول"على دراسة التكرار وحده يحرم مستعمله من دراسة الخصائص الأسلوبية الأخرى المميّزة للنص♣

كما أن معاملة النّص معاملة كمية لا يراعى فيها الجانب الفني يفقد النص مكوّناته الفنية، وبذلك يصبح شبيها بأي إحصاء كمي، وهذا إجراء يقضي على ما يريده القارئ المتذوّق من النّص، ولا يساعد على المقارنة بين كلّ أجزاء النص، واعترف الكاتب بذلك حين قال: "إنّ أسلوب الكاتب أو الشاعر لا يمكن تمييزه بالطرق الإحصائية على نحو متكامل إلا باستخدام طاقم متعدد من المقاييس[1]

♣. 27 قصيدة فقط من الشوقيات الثلاث

♣ . لم يشر الكاتب إلى جهود "بير جيرو" في كتابه الخصائص الاحصائية للمفردات والذي بيّن فيه حجم الفائدة التي يمكن أن يخرج بها الدارس من خلال رصد معجم المؤلف، ودلالة تكرار كلمة ما عددا معينا من المرات، ومن خلاله أمكن... مناقشة نسبة كتاب لمؤلف أوتأكيد نسبة كتاب مشكوك فيه... وذلك من خلال رصد نسبة التردد العامة للمفردات، وقد تابعت الحركة الامريكية منهج "جيرو" الاحصائي وظهرت دراسات أبرزها ما كتبه "سيدو"Sedow،ينظر درويش(أحمد)،دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب القاهرة، 1998، ص33

[1]. مصلوح(سعد)، تحقيق نسبة النص إلى المؤلف ، فصول، المصدر السابق، ص138

ولعل "سعد مصلوح هو أول من طبق هذا المقياس على شوقي في هذا البحث وطبق جزءا منه في مقال آخر بعنوان "تنوع المفردات دراسة نظرية وتطبيقية باستخدام نماذج من كتابات العقاد والرافعي وطه حسين[1]

ولم نسمع بأحد غيره فيما نعلم طبق هذا المقياس على نص من النصوص، وعلى هذا لم يتطوّر، ولم يتسع مجاله في الدراسات الأسلوبية الإحصائية.

[1]. ينظر هامش 20 مصلوح(سعد)، تحقيق نسبة النص إلى المؤلف ، فصول، المصدر السابق، ص139

4. تطبيق المنهج الاسلوبي في مجلة فصول:

عنون" عبد السلام المسدي" بحثه التّطبيقي بـ التضافر الأسلوبي وإبداعية الشعر": نموذج "ولد الهدى" لأحمد شوقي، وقدم له بمقدمة نظرية تشرح التضافر وتفسر ماهيته والعلاقات البنيوية الرابطة بين أجزاء القصيدة التي هو سببها، كما يفهم من كلامه عنه، وهو يعلل اضطراره لهذه المقدمة بتشكك القارئ العربي في بعض مواقفه أيسلم بداهة بقيم الحداثة النقدية أم يجادل في أمرها بحثا عن حجة واستدلال (دليل)،آم طلبا لإحراج أهلها؟[1].

وهذا يعني أن التضافر من متعلقات الحداثة، فالذي يقبل الحداثة يقبل به والذي يجادل في أمرها لا يقبله.

وينصرف التعليل إلى هذا الذي يجادل أكثر من الذي يسلّم بقيم الحداثة؛ لأنّ الإصرار على التعليل والشرح هما باتّجاه المجادل لا باتجاه المسلم بقيمها مما أدى بـ "عبد السلام المسدي" إلى كتابة ثلاث صفحات تقريبا من فصول وسبع صفحات ونصف من كتابه "النقد والحداثة"♣ وهذا الذي يجادل هدفه من المجادلة البحث عن الحجة والدليل أو الرّفض، (أو كبتها وإحراج أهلها)، ولكن هذا المجادل يقبل بالحداثة غير أنّه يجادل في أمرها؛ لأنّه يريد أن يؤسس لقناعته بهذه الحداثة سواء جادل للسبب الذي ذكرناه (البحث عن الحجة لتأسيس قناعته)، أو أنّه "يبحث لكبتها أو إحراج أهلها"[2] فقط

فهو غير مشمول بالانتصار للحداثة، ولهذا فهو يخرج من الحالين، ويخرج من الاستجابة، ولا يسعى إلى معاضدة التّحليل النقدي بالتأسيس النظري، ولا يقتنع إلاّ بالمنطق، وهذا لا يتم إلاّ من خلال الممارسة؛ أي تطبيق أفكار الحداثة النقدية على النصوص؛ أي

---

[1]ـ المسدي(عبد السلام) ، التضافر الأسلوبي، وإبداعية الشعر نموذج ولد الهدي، فصول، شوقي وحافظ، ح1، مج 3، ع1، 1982، ص107، الصفحات من 71إلى غاية 77

♣ . النقد والحداثة مع دليل ببليوغرافي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983

[2] . المسدي(عبد السلام)، التضافر الأسلوبي، وإبداعية الشعر نموذج ولد الهدي، المصدر السابق، ص107

الأسلوبية التّطبيقية، هذا على مستوى التّطبيق، أما على المستوى النظري فلا يتسنىّ إلاّ في ضوء المسار المعرفي الذي قطعه علم الأسلوب، وإذًا فإنّ القارئ العربي الذي يجادل هدفه هو البحث عن دليل والحجة[1].

وسلكت الأسلوبية عند الكاتب في نموها سبيلين متوازيين:

1 . الاستقراء ←——— سار بها إلى الأسلوبية التطبيقية

2. الاستنباط ←——— سار بها إلى الأسلوبية النظرية وسبيله التجريد والتّعميم.

وكلاهما خادم للآخر، ولعلّ الأسلوبية التّطبيقية هي التي تمد الجانب النظري بما تدعمه من مقاييس تكتشفها من خلال تحليل النّص، ولا يخفى ما بينهما من ترابط جدلي، ولكنّهما يفترقان في أن وجهات النظر في حقل الأسلوبية النظرية توحّدت لكن الأسلوبية التطبيقية تجاذبتها مشارب عدة.

ويرى الكاتب أنّ الأسلوبية التّطبيقية لم تظفر بالوحدة كما ظفرت بها رصيفتها في الجانب النظري.

وتعاونهما لم يثمر غير أنّهما أسفرا عن منهجين سمّاهما منهج التحليل الأصغر (الأسلوبية التطبيقية)، والأسلوبية التّطبيقية الأخرى سماها (التحليل الأكبر)، وكلا التحليلين قاصر في نظر الكاتب، وهذا منبعه القفز من حقل اختباري شديد الضيق إلى حقل استكشافي (هو الأثر).

ولتأييد قناعته عليه السعي إلى معاضدة التّحليل النّقدي (أي التطبيق) بالتأسيس النظري.ولكن هذا لا يكفي في نظر الكاتب بل لابدّ له من إيضاح منهجي في حقل الأساليب المستحدثة في ضوء المسار الذي يقطعه علم الأسلوب؛ أي أنّ هناك ثلاث مراحل الأولى التطبيق أو التّحليل التطبيقي (الأسلوبية التّطبيقية أو أسلوبية السياق) ثم معاضدتها بالتأسيس النظري.

[1] . المسدي(عبد السلام)، التضافر الأسلوبي، وإبداعية الشعر نموذج ولد الهدي، المصدر السابق، ص107

وقد يفهم من هذا أن التطبيق يتم دون تسلح بوسائل نظرية، أو قد يسبق النظري التطبيقي، أو يستقل أحدهما عن الآخر، ثم متى يأتي هذا الإيضاح المنهجي الذي يتم في ضوء المسار المعرفي لعلم الأسلوب؟ وهل يأتي قبل التّطبيق، أو بعده ، أو بعد التأسيس النظري؟[1].

ويحدّد "عبد السلام المسدي" للأسلوبية التطبيقية (على الرغم من تعدد مشاربها) منهجيتها فيراها اثنين: تتجه إحداهما إلى الوقوف على كل حدث تأثيري يعرض لها في تتبعها النص الأدبي، فتفصل القول في مقوماته بحثا عن السمات التي حولته إلى واقعة أسلوبية،"والواقعية الأسلوبية تفرض على المحلل الأسلوبي مراعاة بنيتها المكوّنة للسياق الإبداعي: صوتية، مقطعية تركيبية دلالية ويتجه اتجاهين أحدهما يلتقط المقاطع النصية في غير توارد **والثاني** يتقصى أجزاء النص الواحد لتفسير السمة الإبداعية في آنها وموضعها، وهذا ما يعصم المحلّل الأسلوبي من الانطباع والارتسام؛ لأنّه يكون مشدودا إلى التّعليل والاستدلال، وهذا المنهج يظل حبيس السياق ويسمى هذا النوع من العمل التطبيقي بأسلوبية التحليل الأصغر لعلّه هنا يستعير مفهوم السياق من "ريفاتير Riffaterre بنوعية الأصغر والأكبر، أحدهما داخل النص وهو المولد للتضاد، ويسميه السياق الأصغر وله وظيفة بنيوية باعتباره قطبا لثنائية يتقابل عنصراها[2]

وثانيهما خارج الوحدة الأسلوبية ويسميه السياق الأكبر وهو جزء الكلام الواقع مباشرة قبل بروز الحدث الأسلوبي، ووظيفته الأساسية تأكيد مفهوم التفاعل وتقويته أو إضعافه♣، غير

---

[1] . المسدي(عبد السلام)، التضافر الأسلوبي، وإبداعية الشعر نموذج ولد الهدي، المصدر السابق، ص107

[2] . المصدر نفسه، ص107

♣ ـ السياق عنده نوعان:أصغر وأكبر يعرفه عموما بأنه بنية لغوية يقطع نسقها عنصر غير متوقع وينشأ عنه التّضاد الحاصل من تداخل المتوقع من غير المتوقع ينظر صمود(حمادي)، الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، الدار التونسية لنشر، 1988، ص169

أن وصف المنهج الأسلوبي التطبيقي بالأسلوبية الصغرى أمر يدعو إلى اعتبار السياق له أهمية في هذه الأسلوبية التطبيقية، أو أن السياق منهج هذه الأسلوبية.

والسؤال المطروح لماذا سمى منهج الأسلوبية التطبيقية بالتحليل الأصغر، وقد قال عنه أنه يظل حبيس السياق، على حين أن السياق الأصغر عند"ريفاتير'Riffaterre سياق داخل الوحدة الأسلوبية، وهو مولد للتضاد أو الخلاف ووظيفته بنيوية لكونه(؟)قطبا لثنائية يتقابل عنصراها، ولا عمل له إلا مقابلة العنصر المضاد ولا يخرج عن تلك العلاقة[1].

أما الأسلوبية التطبيقية الثانية فتقدم على الأثر الأدبي المتكامل سعيا إلى استكناه خصائصه الأسلوبية من خلال استقراء واستنتاج لربط الوقائع اللغوية بالقالب الأسلوبي واستشفاف الخاصيات الأسلوبية وتشخيصها عن طريق تحليل مشخصاتها ويمكن الاستعانة بالإحصاء في هذا الدور[2].

وهذا النمط من العمل التطبيقي سماه أسلوبية التحليل الأكبر وصفة التطبيق صفة لهما معا لكنهما تنتهيان بالضرورة لتكونا رهينتين لمدى إخصاب النص وإثرائه

لكن "المسدي" لم يكتف بالتسمية الأولى والثانية(التحليل الأصغر والأكبر)، بل أضافهما إلى وظيفتين أخريين هما أسلوبية السياق وأسلوبية الأثر[3].

والفرق بينهما هو كالفرق بين السياق والأثر، والأولى تعمل في مجاري الكلام حيثما تحددت صيغها الأدبية(أسلوبية السياق). والكلام هنا عام يكاد يجعلها والأسلوبية الأخرى على صعيد واحد، ويقول عن الثانية أنها تعمل في مظان الأثر بحثا عن المتقارب والمتباعد في اختلافهما وتنافرهما وسماها أسلوبية الأثر[4] .

---

[1] ــ ينظر صمود(حمادي)، الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، المرجع نفسه، ص171ــ ويراجع عياد (شكري)، اتجاهات البحث الأسلوبي، المرجع السابق، 147

[2] . المسدي(عبد السلام)، التضافر الأسلوبي، وإبداعية الشعر نموذج ولد الهدي، المصدر السابق، ص107

[3] . المصدر نفسه، ص108

[4] . ينظر المصدر نفسه، 108

لكن الأسلوبية الثانية (أسلوبية الأثر) ببحثها عن التّضاد يجعلها أسلوبية السياق الأكبر، وبهذا لا تختلف عن الأخرى؛لأن الجامع بينهما هو التّضاد ، كما جمع بين السياق الأصغر والأكبر عند ريفاتير Riffaterre ، والأكبر خارج الوحدة الأسلوبية وهو جزء من الكلام الواقع مباشرة قبل بروز الحدث الأسلوبي، ووظيفته الأساسية تأكيد مفهوم التقابل وتقويته أو إضعافه[1].

ومعلوم أنّ السياق بمفهومه السابق"هو كون السياق بنية لغوية يقطع نسقها عنصر غير متوقع، وهذا النوع من الأسلوبية يحصل فيه التداخل المتوقع وغير المتوقع[2]

و لا ينفصل السياق في نظر"ريفاتير"Riffaterre عن الإجراء الأسلوبي[3] كذلك الارتباط بين الإجراء الأسلوبي وعملية التلقي؛ لأن البنية الأسلوبية لنص ما تتحدد بتوالي العناصر(الموسومة)في مقابل العناصر غير الموسومة في مجموعات ثنائية تمثل السياق والإجراء المضاد الذي لا ينفصل عنه إذ لا يمكن أن يكون أحدهما مستقلا عن الآخر[4]

ونسوق البيتين التاليين لابن زيدون لتوضيح بنية التضاد:

أضحى التنائي بديلا من تدانينا ••• وناب عن طيب لقيانا تجافينا

بنتم وبنا فما ابتلت جوانحنا ••• شوقا أليكم ولا جفت مآقينا[5]

---

[1] ــ ينظر صمود(حمادي)، الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، المرجع السابق، ص 174، وينظر فضل(صلاح)، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، المرجع السابق، ص195. 196

[2] . صمود(حمادي)، الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، المرجع نفسه، ص169

[3] . المرجع نفسه، ص169

[4] . فضل(صلاح)، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، المرجع السابق، ص195

[5] . ديوان ابن زيدون، دراسة وتهذيب عبد الله سنده، دار المعرفة بيروت، ط1، 2005، ص11

وبهـذا لا تخـرج أسـلوبية "عبـد السـلام المسـدي عـن أسـلوبية "ريفـاتيرRiffaterre وخاصـة عنـدما سـماها علـم الأسـلوب التطبيقـي(أو الأسـلوبية) بقسـميها السـياقي والأثـري، لكـن لا يعنـي هـذا أنـه أخـذ المفهـوم وبقـي أسـيره، وإنمـا حـاول أن يضـيفه إلـى جهـازه المعرفـي والمنهجـي فـي الموضـوع ويسـتعين بـه فـي توسـيع مجـال عملـه وتعميقـه إذا أحسن استخدامه.

غير أنّه يكتشف أن علم الأسلوب التطبيقي بشقيه السياقي والأثري وباستخدامه لمناهج اللسانيات في فحص مكونات اللغة أن مردودها على النظرية العامة فقير، وبذلك وصلت إلى ما يشبه المأزق[1] لكنّه لم يعلل ذلك، وهو يسأل هل حصلت الأسلوبية التطبيقية بشقيها على مكتسبات جوهرية تقدمها إلى الأسلوبية النظرية[2]؟

والهدف من هذا هو تحديد هوية الأسلوب الأدبي، ليصل إلى الإمساك بطرفي هذا الحقل(طرف التنظير وطرف الممارسة)، مع انه قبل قليل قال:

إنّ الأسلوبية التطبيقية بشقيها وصلت إلى مأزق إذ لم تستطع إخصاب الجانب النظري في الأسلوبية وصولا إلى الغاية من الأسلوب، وحدد هذه الغاية بأنها تفسير إبداعية الأدب لا من حيث هو شكل نوعي تجسم في نص ما بل من حيث هو ظاهرة كلية كما هو الأمر في اللسانيات عندما ننطلق من الحدث الفردي في الخطاب الأدائي وهو مستوى الكلام لاستنباط قوانين النمط التواصلي بين أفراد جماعة بشرية يجمعهم رابط لغوي، فيحولهم إلى جماعة ثقافية حضارية، وعند هذا التحول يمكن الإمساك بالنظام الترامزي، وهو مرتبة اللسان، ثم يفتح ميدانا آخر هو تقصي خصائص الألسنة البشرية لرصد النواميس الكلية الجامعة بين الأنماط التواصلية، وبذلك نرتقي إلى منزلة اللغة باعتبارها

---

[1] ـ ينظـر المسـدي(عبد السـلام)، التضـافر الأسـلوبي، وإبداعيـة الشـعر نمـوذج ولـد الهـدي، المصـدر السـابق، ص108

[2] . ينظر المصدر نفسه، ،ص108

ظاهرة كونية[1]؛ وبهذا نجد أنفسنا أمام دوسوسور De Saussure وقوانينه في اللغة♣.

ويريد عبد السلام المسدي في سعيه إلى توسيع مجال الأسلوبية معالجة (مواطن الوهن)فيها، ولعل ذلك هو السبب في أنها لم تصل إلى إمداد الجانب النظري الطامح إلى تفسير أدبية الخطاب الإبداعي الذي ذُكر سابقا بسبب القصور الذي يعتريها، وتدارك هذا القصور في نظر المؤلف قد يكفل لنا تأسيس أسلوبية تطبيقية تخصّب التنظير القائم على الفعل الإبداعي في الحدث الأدبي[2]؛ أي تفسير أدبية الخطاب الأدبي بالاعتماد على مكونات اللغة كما سبقت الإشارة ولو بعد حين، ويحصر الخلل في المسافة بين الأسلوبيتين أسلوبية تطبيقية تكفل إخصاب التنظير القائم على الفعل الإبداعي والحدث الأدبي[3] .

لكنّه يعود إلى الحديث عنهما منفصلتين أو مستقلتين باسمين آخرين هما أسلوبية الوقائع(أسلوبية السياق)،وأسلوبية الظواهر(أسلوبية الأثر)بالوظيفة نفسها.

وسمى الجمع بينهما تصورا جديدا، والهدف من هذا الجمع بينهما هو اصطناع جسر من التّواصل يفيد فيه شرح النص قواعد التّأسيس النظري؛ أي أنّ هذه الأسلوبية وهي تعالج النص من خلال التحليل عليها أن تبقى منفتحة على الارتقاء إلى درجة من التأليف عبر التّجريد؛ أي أن هذا التأليف لا يبقى رهين خصائص الأجزاء بل ينفتح على التجريد[4].

---

[1] ـ ينظر المسدي(عبد السلام)، التضافر الأسلوبي، وإبداعية الشعر نموذج ولد الهدي، المصدر السابق،، ص108

♣ ـ ميّز دوسوسور بين ما هو ملكة بشرية (اللغة)، وما هو مواضعة اجتماعية (اللسان) وبين ما هو فردي ملموس بوعي واختيار وهو (الكلام،) وهذا تمييز بين ما هو جوهري وما هو ثانوي، وعبد السلام المسدي يريد أن يطبق هذا القانون في ميدان الأدب، وكأنه يوسع من مجال الأسلوبية، ينظر المصدر المسدي(عبد السلام)، التضافر الأسلوبي، وإبداعية الشعر نموذج ولد الهدي، المصدر السابق ، ص108

[2] . ينظر المصدر نفسه، ص108

[3] . ينظر المصدر نفسه، ص108

[4] . ينظر المصدر نفسه، ص 109

[2]. ينظر المصدر نفسه، ص 108

والمسدي بهذا حريص على الانطلاق من التّطبيق إلى التجريد، وكأنّ الأسلوبية في كل تاريخها لم تصل إلى التطبيق الذي يريد.

فالمحلل الأسلوبي عنده يتخذ مجهرا كاشفا للسمات النوعية بحسب مسافاتها، ويذكر تقريبا المعنى نفسه فهذه الأسلوبية هي ضرب من التحليل المخبري على منوال العمل الجراحي تشريح فتضميد، تفتح حنايا النص لتمسك بجهازه المتوارى وراء كتلته الظاهرة، ثم يعيد التأمل في تركيبته الظاهرة، والهدف عنده هنا هو اكتشاف نموذج الصوغ الذي يركب النّص، وهذا النموذج سماه النموذج النصاني، ويتطلب لتحليله النموذج الأسلوبي وعند هذا الحد يتغير اسم الأسلوبية التّطبيقية فتسمى أسلوبية النماذج[1].

ثم يتغير اسمها؛ لأنها في مفهوم "المسدي" "تقوم معدّلا تطبيقيا بين أسلوبية السياق وأسلوبية الأثر وعند هذا الحد تصل الأسلوبية إلى الهدف الذي يريدها أن تصل إليه وهو إمداد جهاز الأسلوبية النظرية بمكتسبات مدققة بجمع النماذج الإبداعية والإمساك بزمام أدبية الخطاب، أو أدبية الأدب، وعندئذ تسمى أسلوبية النص"[2].

وما لم تصل الأسلوبية التطبيقية إلى تحقيق هذا الهدف فهي في مأزق أو انّ مردودها عكسي في مجمله إذا وزناها بالمعيار المعرفي[3] .

وبعد هذا التمهيد النظري يذكر أن استقراء أوليا لأنماط الصوغ الإبداعي، أوقفنا على جملة من النماذج التركيبية التي تنتظم وفقها مكونات الأسلوب، ورأى أنّ هذه النّماذج كل في موضعه من التّواتر والتّحكم، بحيث يغدو كالمفتاح لا يتسنى للمحلل الأسلوبي الولوج إلى النص إلاّ به، وهذه التركيبات عامة يأخذ بها البنيوي قبل الأسلوبي؛ لأن النّص له خاصيتان

---

[1]ـ ينظر المسدي(عبد السلام)، التضافر الأسلوبي، وإبداعية الشعر نموذج ولد الهدي، المصدر السابق ، ص109

[2] ينظر المصدر نفسه، ص108

3. ينظر المصدر نفسه، ص108

الأولى التنضيد؛ أي التركيب وهذه العملية تتم على مستوى الشكل؛ أي العلاقات بين الكلمات، و الثانية هي الاتساق وهو الخيط المعنوي الذي يربط بين الكلمات وهو ما يتعلق بمستوى الدلالة. ومتى انعدمت علاقة من العلاقات لا يبقى هناك نص[1]

وإذاً فالعلاقات هي التي تحكم النص، وبها يأخذ شخصيته، ومن هذه العلاقات بنى "عبد السلام المسدي" مصطلح التضافر الذي على غموضه قد يقترب من هذه العلاقات الضامة للنص.

ويرى انّه عثر على نمط جديد من انتظام البنى المحددة للفعل الإبداعي، هذا النمط لا يتضح إلا في ضوء النماذج التركيبية الأخرى التي اشتقها من النصوص المستقاة، وصاغ لها ما يوائم متصوراتها المجردة[2].

ووجد بنية القصيدة في إطار هذا التضافر مشدودة بعنصرين: هما نمط التفاصل، والتي تأتي الخصائص بموجبه متباينة في مواطنها على هذه السلسلة الأدائية في ضرب من التخالف الموضعي؛ بحيث تبدو في مجملها سمات متميزة في طبيعتها متفاصلة في انتظامها، وشبهها بالمعادلة الجبرية ذات المجاهيل على نمط تعاقبي مثل: أ× ب ×ج × د...

والنمط الثاني هو نمط التداخل وفيه تتوارد الأجزاء في تواتر دوري بحيث يمتزج البعض ليعطي الكل الآخر، وميزة هذا التداخل أن السياق لا يعيد صورة مطابقة لما ورد في السياق؛ لأنّه امتزج بمكوّنات جديدة وهو هنا يلتحم وينفصل، وسبب الانفصال يعود إلى العناصر

---

[1] ـ ينظر مفتاح(محمد)، التحليل السيميائي أبعاده وأدواته، ص17، نقلا عن خمري(حسين) نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال ،الدار العربية للعلوم ناشرون منشورات الاختلاف، ط1، 2007، ص48
ينظر المسدي(عبد السلام)، التضافر الأسلوبي، وإبداعية الشعر نموذج ولد الهدي، المصدر السابق، ص109

[2]. ينظر المصدر نفسه، ص108

العالقة به، ويمكن ترجمة هذه الحالة إلى معادلة جبرية هكذا: (أب + ب ج+ ج د)× (د ب+ ب أ +أ ج)

وهنا نلاحظ أنّه ذكر ثلاثة أنماط: نمط التفاصل، وقد سبق تعريفه، ونمط التّداخل، وبقي نمط التراكب "وهو أن يتوزع المجموع إلى كتل ترتصف فيها الأجزاء ارتصافا متناظرا تتقابل الصور تقابلا متتاليا ...كأنه خاضع للمعادلة التالية: (أ+ب+ج)× (ب+ج+أ)× (ج+أ+ب)

وبعد أن يعرف المتصورات المجردة وتتمثل في الأنماط الثلاثة: التفاصل والتداخل والتراكب يأتي بتعريف للتضافر؛ لأنّه لا يفهم إلاّ في ضوء تلك الأنماط الثلاثة كما أشار "المسدي"، ولهذا لم يعرفه في صدر الكلام.

ويقول:"إنّه استنبطه من مطولة "**ولد الهدى**" ويعني به أن تنتظم العناصر انتظاما مخصوصا يسمح باستكشافها طبق معايير مختلفة؛ بحيث كلّما تنوّعت مقاييس الاستكشاف حافظت العناصر على مبدأ التّداخل"[1]

وحاول الكاتب أن يترجم هذا الكلام إلى معايير تمثلت في معادلات جبرية كما سماها

معيار كشف 1: (أ ب+أ$_1$ب$_1$)× (+ ب ج+ب$_1$ ج$_1$)

معيار كشف 2: (س ص +س$_1$ ص$_1$)× (ص ع+ ص$_1$ع$_1$)

معيار كشف 3: (ع د +ع$_1$ د$_1$)× (د و+ د$_1$ و$_1$)

والمفروض أنّ المعادلة مفسرة لما يريد قوله لكن المعادلة صماء

وإلى هنا ترجمة الكلام إلى معادلة جاءت غير واضحة، وإذا انبنى التّضافر على هذا يكون غامضا أيضا ذلك أنّ هذه المعايير التي تتوسل بالجبر لفتح مغاليق النص الشعري، ومن ذلك "التضافر"الذي عدّه المسدي "مفتاح سر هذه القصيدة[2] كما ذكرنا سابقا.

وأتى بمعايير أخرى كأنّ المعايير الأولى لم تنفعه وسماها معايير استكشافية وهي أربعة معايير:

---

[1] . المسدي(عبد السلام)، التضافر الأسلوبي، وإبداعية الشعر نموذج ولد الهدي، المصدر السابق، ص109

[2] . المصدر نفسه، ص109

1. معيار المفاصل
2. معيار المضامين
3. معيار القنوات
4. معيار البنى النحوية[1]

ورأى أن القصيدة انبنت على تضافر المفاصل، وأنّ تركيبها جاء مثمنا، أو على شكل ثماني مجموعات دلالية تترابط بسبعة مفاصل لنبحث عن هذه المفاصل، وهذه المجموعات الدلالية أكثر المجموعات الدلالية عددا هو 23 بيتا، وأصغر المجموعات الدلالية عددا هو 5 أبيات وهي:

1. (1 .18) . 18: بشرى مولد الرسول صلى الله عليه وسلم
2 . (19 . 23) . 5 :معجزات ولادته
3 .(24 . 46) . 23: خصاله
4. (47 . 63) . 17: معجزة القرآن
5. (64 . 82) . 19: الملّة الإسلامية
6. (83 . 92) . 10: معجزة الإسراء
7. (93. 113) . 21: الجهاد
8 . (114 . 131) . 18: الاستنجاد بالرسول

ويمكن ترتيبها ترتيبا تنازليا(21، 19، 18، 17ـ 10، 5)

ورأى الكاتب أن تمفصل المادة الشعرية امتزج بتداخل الشحنات المعنوية، ومن هذا الامتزاج يحصل التضافر حول الأغراض الدلالية المركزية، وشبّه هذا التّضافر بالألوان الطبيعية البسيطة غير المركبة، ثم أخذ الشاعر في تركيب هذه الأغراض بعضها إلى بعض كما

[1] . المسدي(عبد السلام)، التضافر الأسلوبي، وإبداعية الشعر نموذج ولد الهدي، المصدر السابق، ص108

يركب الرسام الألوان[1]، فيحدث من التركيب الأول لون دلالي جديد يعيد تركيبه إلى العناصر الأولى الأخرى.

وعلاقة الشعر بالرسم معروفة فهل شوقي له معرفة بهذه الثقافة الفنية وسر علاقة الرسم بالشعر؟ وهل نجح في المزاوجة بينهما؟ والكاتب يوحي بأنّ هذا التّقارب في العناصر الدلالية المعنوية يدل على نوع من الانسجام لعلّه يعطي للقصيدة بعض الإيضاح والجمال والتوازن، وخاصة عندما ربطه بالفن التشكيلي[2].

فالقصيدة في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم، جاءت تركيبتها في شكل مثمن، فيه ثماني مجموعات دلالية، تترابط بسبعة مفاصل في مقابل أربع صور من صور التضافر، و لم يعلل الكاتب ذلك وهي تفضي بنا إلى صورة من صور التضافر تسمى تضافر المضامين وهي أربع فقط وليست سبعا أو ثمانيا لتقابل عدد المفاصل أو عدد المضامين[3] وهذه الصور الأربع كأنّها ألوان عند رسام تضاف إلى الألوان الأولى.

وتنفتح القصيدة من خلال "المفاصل" و"المضامين"على ظاهرة التصاهر وهي الظاهرة التي تعطي التضافر أبعاده الإبداعية؛ إذ تتصهر بعض المفاصل والمضامين في أبعاد أخرى ظهرت للكاتب في موضوعات ثلاثة بدل سبعة مفاصل وأربعة مضامين، وقد سماها أجزاء أو أغراضا أو عناصر متجزئة، وحمل الخطاب الشعري هذه المحاور أو الموضوعات الثلاثة وهي ذات دلالات تتصل الأولى بالرسول صلى الله علية وسلم، والثانية تتصل بدينه والثالثة بأمته[4]، والتصاهر هنا مرحلة أو جزء من البناء، ويأتي بعد مرحلة المفاصل ومرحلة

---

[1] ــ ينظر المسدي(عبد السلام)، التضافر الأسلوبي، وإبداعية الشعر نموذج ولد الهدي، المصدر السابق ، ص110

[2] . المصدر نفسه، ص 110

[3] . المصدر نفسه، 110

[4] . ينظر المصدر نفسه، ص110

المضامين وكيف تميّز المضمون من الشكل، ثم يأتي هذا التّصاهر فيحوّل السابق إلى هويات نوعية[1].

وحاول "المسدي" أن يستعين بدائرة الخطاب في اللسانيات مرسل ومرسل إليه ورسالة

الجهاز الشعري	الجهاز المرجعي	الجهاز المفهومي
بنية الشعر	محمد صلى الله عليه وسلم والإسلام والأمة	المرسَل، الرسالة، المُرسل إليه
بنية الدلالة		

الطرف المتلقي

ويفسر الكاتب بأنّ للمضمون الشعري دلالة، وأنّ لكل دلالة مرجعا مفهوميا، وهذا المرجع يكتسب مضمونا غير المضمون الشعري؛ إذ نجد في الجهاز الشعري"أحمد شوقي" والمرسَل في الجهاز المرجعي هو "الرسول صلى الله عليه وسلم" ولكن المرسل إليه في كلا الجهازين(الشعري والمرجعي) هو واحد: المتلقي مطلقا متحدثا إليه عن المرسَل في الجهاز المرجعي الذي هو محمد صلى الله عليه وسلم، فيصبح هذا المرسَل الرسول صلى الله عليه وسلم موضوعا للرسالة الشعرية.

والنمط الثالث بعد تضافر المفاصل وتضافر المضامين، يتمثل في تضافر القنوات، ويعني به مجاري الأداء الابلاغي مما يتخذ ه الشاعر مرتكزا حواريا يصطنع به التواصل حيث لا تواصل، وأتى بمثل عن تقاليد الشعر العربي) وفيها صور شتى لهذا التلابس بين جهاز من التواصل في واقع الأداء اللغوي كما في المدح أو في الهجاء وجهاز من التحاور في واقع الاصطناع الشعري كما في النسيب والوجد والمناجاة ومن هذا الصنيع محاورة "الخليلين والصاحب والديار وليلى[2].

---

[1] ـ ينظر المسدي(عبد السلام)، التضافر الأسلوبي، وإبداعية الشعر نموذج ولد الهدي، المصدر السابق ، ص110

[2] . المصدر نفسه، ص 111

ويتحدث الكاتب في قصيدة "شوقي" عن هذا النوع من التضافر، فيجده ميزة فيها، فشوقي يتحدث عن ممدوحه محمد صلى الله عليه وسلم بأسلوبين الأول استخدم فيه ضمير الغائب (هو)، الثاني ضمير المخاطب(أنت).

والملاحظ هنا أنّ هذا النوع من الخطاب يسمى تضافرا لكونه علاقة من العلائق التي تبنى عليها القصيدة مثلها مثل غيرها من العلائق.

وينتبه الكاتب إلى أنّ الخطاب في (أنت) يوجه من المرسِل (الشاعر) إلى المرسَل الرسول صلى الله عليه وسلم مرسلا إليه في الجهاز الشعري كما يظهر في الجدول:

1 . (1 . 7)=7:هو

2 . (8 . 14)=7: أنت

3 . (15 . 24)= 10: هو

4 . (25 . 92)=68: أنت

5 . 93 . 113)=21: هو

6 . (114. 123)=10:أنت

7 . (124 . 126)= 3: هو

8 . 127 . 131=5: أنت

أما في الحالة الثانية فالخطاب موجه للغائب، فإنّ المرسل في الجهاز الشعري (الشاعر) يخاطب المرسل إليه في كلا الجهازين (الشعري والمرجعي وهو هنا المتلقي متحدثا عن المرسل(بالفتح في الجهاز المرجعي وهو النبي صلى الله عليه وسلم) فيصبح هذا المرسل الرسول موضوعا للرسالة[1]

وهذا يدل على اختلاف بين الضميرين (المخاطب أنت والغائب هو)، ويصبح الضميران "أنت" و"هو" في حالة جدل وحركة، وهما يرتبطان بالنبي صلى الله عليه وسلم والقصيدة

[1] ـ ينظر المسدي(عبد السلام)، التضافر الأسلوبي، وإبداعية الشعر نموذج ولد الهدي، المصدر السابق، ص111

مشدودة إلى هذا الجدل، وهذه الحركة إما طباق أو التفات بإعادة تقسيم القصيدة إلى أجزاء حسب ورود هذين الضميرين "هو وأنت، يظهر هذا في جزء والآخر يظهر في الجزء الذي يليه إلى أن تنتهي القصيدة، تبدأ بـ (هو) وتنتهي (بـ أنت)، وكلا الضميرين يرتبط بالنبي صلى الله عليه وسلم وعليهما تقوم القصيدة، وتأخذ أبعادها الشعرية منهما في إطار جدل مباشر أو غير مباشر.

والكاتب لا يريد أن يتفرغ للمقومات الأسلوبية للقصيدة؛ لأنّ غايته إيضاح مبدأ النموذج في حد ذاته بغية الإقناع بفعاليته التحليلية أكثر من استقصاء مردوده النوعي في هذا السياق المخصوص ... ليصل بعد ذلك إلى خدمة الجانب النظري[1].

وحرصه على خدمة الجانب النظري يرقى بالأسلوبية التطبيقية التي عجزت عن الخروج من مأزقها، وإرساء أسلوبية التمازج وهي تقع معدلا تطبيقيا . بين أسلوبية الوقائع وأسلوبية الظواهر[2]

وحاول أن يستعين بالنموذج الذي ورد في دراسة ريفاتير Riffaterre عن السياق والتضاد الذي ينبني عليه♣.

ويعرّف السياق بأنه نموذج لبناء لغوي يتخلله عنصر لم يكن متوقعا[3] ،ويذكر السياقين الأكبر والأصغر[4] ويبني عليهما التحليل الأصغر والتحليل

---

[1] ــ ينظر المسدي(عبد السلام)، التضافر الأسلوبي، وإبداعية الشعر نموذج ولد الهدي، المصدر السابق، ص111

[2] . المصدر نفسه، ص 111

♣ ـ يذكر صلاح فضل في حديثه عن السياق عند ريفاتير: يتميز النموذج الأول بالعودة إلى السياق الأول بعد الإجراء الأسلوبي الذي مهد له، والمثل الشائع على ذلك النوع من السياق الأكبر هو إدخال كلمة في السياق غريبة عن الشيفرة المستعملة... ينظر فضل(صلاح) الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، ص196

3. المسدي عبد السلام)، النقد والحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983، ص ص 50،51

4 . المرجع نفسه، ص51

.

.

الأكبر في دراسته لقصيدة "ولد الهدى" لكنه لا يذكر "ريفاتير" Riffaterre، ويسمي السياق نموذجا [1] ويذكر كلمة" تبرز" وهي وظيفة الأسلوب عند ريفاتير يقول المسدي:"الأسلوب يتحدّد اعتمادا على أثر الكلام في المتقبل، فهو إبراز لبعض عناصر سلسلة الإبلاغ، وحمل القارئ على الانتباه إليها بحيث إذا غفل عنها شوّه النّص[2]، وهذا تعريف ريفاتير Riffaterre لكنه لم ينسبه إليه.

وهو هنا يدخل في مبدأ التّضافر الذي هو أول الحقول الخصيبة في بحث خاصيته واستنباط مستنداتها التشكيلية، ويتم ذلك عن طريق تحليل مواقع الانتقال من استخدام قناة أدائية إلى أخرى[3] وهذا التحليل يشبه التحليل البلاغي في إعطاء وظائف للالتفات في البلاغة: أنت/هو، هو/أنت وهكذا إلى نهاية القصيدة كلها كما رصد الكاتب ذلك[4] وبلغ تكرار الضمير أنت 90مرة وتكرار الضمير "هو" 41

وسمى الكاتب ترادف الضميرين"أنت" و"هو""أو "هو" و"أنت" عقد التضافر أو ضفائر توزيع الأجزاء في حنايا الكل[5]

وكما وظف الضميرين وظف أسلوب النداء في علاقته بضمير الغائب

اسم الجلالة في بديع حروفه ••• ألف هنالك واسم طه الباء

يا خير من جاء الوجود تحية ••• من مرسلين إلى الهدى بك جاءوا

---

[1] . ينظر المسدي(عبد السلام)، النقد والحداثة المرجع السابق، ص111

[2] . المرجع نفسه ص49

[3] ــ ينظر المسدي(عبد السلام)، التضافر الأسلوبي، وإبداعية الشعر نموذج ولد الهدي، المصدر السابق، ص111

[4] . المصدر نفسه، ص111

[5] . ينظر المصدر نفسه، ص111

ويلاحظ هنا التعانق اللغوي أو التعالق وسببه هذا الائتلاف بين هاء الضمير في كلمه حروفه(ه) وهاء في كلمة طه(ه) من جهة، ثم بين كاف المخاطب في بك(ك) وكاف الظرف في هنالك(ك) (وهو كاف خطاب) ثم يأتي فعل جاءوا بعد (جاء) في صدر البيت[1] فينشأ من ذلك إيقاع خاص بسبب تكرار الضميرين والفعلين جاء وجاءوا و يدخل في باب الجناس والالتفات.

وإذا كان الشاعر في البيتين السابقين بدأ بضمير الغائب وثنّى بضمير المخاطب فإنّه في البيتين التاليين عكس الأمر فتحوّل من ضمير المخاطب إلى الغائب

وبدا محياك الذي قسماته ••• حق وعزته هدى وحياء وعين

وعليه من نور النبوة رونق••• ومن الخليل وهديه سيماء

وهو هنا يستخدم ضمير الغائب ولكن بالكيفية نفسها في البيتين السابقين باستخدامه الالتفات، وان كان هنا قد استعمل ضمير المخاطب مرة في محياك(ك)وضمير الغائب ثلاث مرات في قسماته (ه) وغرته(ه) وهديه(ه)[2] وهو هنا شأنه شأن البلاغيين غير أن الاختلاف يتمثل في أن استخدام الضميرين في كل القصيدة يحقق لها الوحدة في شكل تضاد، ولكنه تضاد لا يرقى إلى تضاد السياق عند ريفاتير Riffaterre .

ويحاول أن يأتي في إطار الالتفات بشكل يشبه السابق غير أن السياق يغلب هنا

بسوى الأمانة في الصبا والصدق لم ••• يعرفه أهل الصدق والأمناء

يا من له الأخلاق ما تهوى العلا ••• منها وما يتعشق الكبراء

فيلاحظ الكاتب أن الشاعر اعتمد تكثيفا مزدوجا يتمثل في الصدق، ينادي (الصدق والأمناء رجع على الأمانة)[3] ولعله يشير إلى ما يشبه التصريع بين الصدر والعجز الذي يتمثل في الصدر:(الأمانة والصدق) ويتكرران في العجز:(أهل الصدق والأمناء) وهذا التكرار يفيد في

---

[1] . المسدي(عبد السلام)، التضافر الأسلوبي، وإبداعية الشعر نموذج ولد الهدي، المصدر السابق ، ص111

[2] . المصدر نفسه، ص111

[3] . ينظر المصدر نفسه، ص 111

الإيقاع (ص.د .ق)(أ .م.ن)، والشاعر بدأ البيت بسوى الأمانة يعني مستثنى، والأصل فيه التأخير لكنه قدمه لأهميته كما يذكر البلاغيون في التقديم والتأخير.

ويشير الكاتب إلى تكرار بعض الحروف مثل "السين والصاد"، والتكثيف المزدوج الذي ذكره يتقوى بحدث صوتي ينطلق من حرف الصفير المرقق (س) في سوى، ويتصاعد إلى حرف الصفير المفخم في الصبا والصدق وتكرار هذين الحرفين يحدث إيقاعا، ويأتي حرف النداء"يا" مراوغا، فالنداء ينادى به في . الأصل . المخاطب لكنه هنا فاجأنا بنداء الغائب، وجاء هذا النداء بضمير الغائب: "يا من له" فيزدوج فيه الحضور والغيبة معا.[1]

ولعلّ الشاعر قصد الضميرين معا الغيبة والحضور لينبه القارئ ثم يكشف له عن السر بعد ذلك.

والأخلاق هنا جاءت جامعة لمعنى الصدق والأمانة، التي عرفها أهل الصدق والأمناء في الأرض غير أن هذه الأخلاق تهواها العلا وتنعشها الأرض من خلال الكبراء

والنبي عيه الصلاة والسلام تتفق عليه السماء والأرض في هاتين الصفتين: الصدق والأمانة اللتين تجمعهما كلمة الأخلاق.

ويربط الكاتب بين قصيدة" ولد الهدى" ومقامات التصوف[2]؛ لأنّ الشاعر باح بسر من خ

لال شرحه ضمير الغائب في "يا من له"، يقول الكاتب: كأنه فيه من المكاشفة والبوح ما يزيح الستار عن شيطان الشعر... وفي كلّ بوح هتك للأسرار، فلم يكن عجبا أن كان اقدر الناس على صوغ الكيمياء الشعرية ... من كان بهم مَلك من أملاك التصوف[3] أو هاجس من هواجس الأرواح، وهذا الربط يبدو بعيدا عن الحقيقة، فشوقي يتجه إلى الظاهر

[1] . المسدي(عبد السلام)، التضافر الأسلوبي، وإبداعية الشعر نموذج ولد الهدي، المصدر السابق ، ص112

[2] . ينظر المصدر نفسه، ص112

[3] . المصدر نفسه، 112

في شعره لا الباطن كما يفعل المتصوفة[1]، ومن ينحو نحوهم والناظر إلى البيتين السابقين لا يظفر بهذه النتيجة التي انتهى إليها الكاتب، فالبيتان في مدح النبي صلى الله عليه وسلم لم يتعد المستوى العادي للمدح. وإذا كانت كلمة "يتعشق" من ألفاظ التصوّف فإنها في القصيدة منسوبة إلى الكبراء على الإطلاق، ولا علاقة لها بالتصوّف

ومن ثم لا تأخذ البعد الذي أضفاه عليها الكاتب، وبه رشح الكاتب قصيدة ولد الهدى لتكون قاب قوسين أو أدنى من هذا الجو السري بل إن الكاتب ينسب إلى بحر الكامل♣ الذي نظمت عليه القصيدة هذا الجو الصوفي فقال عنه: يكاد ينطق بمنطق الحضرة[2]

وبعد حديث الكاتب عن توظيف النّداء، وتوظيف الضمير والحروف لإحداث إيقاع، يضيف خصائص تركيبية من خلال" سلك دلالي يستثير من اللغة طاقتها التضمينية أكثر من اعتماد قدرتها التصريحية"[3]، غير أن الكاتب لم يوضح الطاقة التضمينية، والقدرة التصريحية للغة، ولم الفرق بينهما إلا ما جاء في البيتين الآتيين:

والرسل دون العرش لم يؤذن لهم ••• حاشا لغيرك موعد ولقاء

الخيل تأبى غير (أحمد) حاميا ••• وبها إذا ذكر اسمه خيلاء[4]

---

[1] ـ الذين درسوا شعر شوقي في حدود علمنا لم يشيروا إلى ظاهرة التصوف مثل ماهر حسن فهمي، في كتابه شوقي شعره الإسلامي، وشوقي ضيف في كتابه شوقي شاعر العصر الحديث

♣ ـ فنسبة الكامل في شعر شوقي تحتل المرتبة الأولى بمعدل 23 فاصل52بالمائة . الطرابلسي(محمد الهادي)، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، مرجع سابق، ص29

[2] ــ ينظر المسدي(عبد السلام)، التضافر الأسلوبي، وإبداعية الشعر نموذج ولد الهدي، المصدر السابق، ص112

3. المصدر نفسه، ص112

[4] المصدر نفسه، ص112

.

يحاول الكاتب تحليل البيت الأول متتبعا ما ذكره الشاعر عن (الرسل)، وهذا اللفظ جمع، يعني أنّ محمدا صلى الله عليه وسلم باعتباره بعضا من كل(الجمع)، ثم تتوسط العجز كاف المخاطب في (لغيرك)، فينتقل من ضمير الغائب إلى ضمير المخاطب في شكل التفات مفضلا المخاطبة المباشرة، وهذا في نظر الكاتب المفصل الرابع من مفاصل التضافر.

والملاحظ هنا أنّ ما يشبه الاستثناء في البيتين السابقين حين تُذكر الرسل جمعا، وهذا الجمع يتضمن اسم محمد صلى الله عليه وسلم ليكون بعضا من هذا الجمع ثم تأتي أداة الاستثناء التي ترفع من(بعض)عند لقاء النبي صلى الله عليه وسلم الله، فيقع التركيز عليه دون غيره من الأنبياء، إذ إن هذا اللقاء يظفر به محمد صلى الله عليه وسلم الله دون غيره من الأنبياء، ويصبح الجمع غير مستوعب النبي محمد صلى الله عليه وسلم ؛لأنه فاض عن هذا الجمع بلقائه بالله سبحانه وتعالى، والأنبياء لم ينفعهم جمعهم، ولم يَعد محمد صلى الله عليه وسلم الله بعضا من الجمع، الجمع الذي لم يعد جمعا (الأنبياء)، والمفرد (محمد صلى الله عليه وسلم الله) لم يعد مفردا بلقائه الله سبحانه وتعالى، والانتقال من الغيبة (لم يؤذن لهم) إلى الخطاب (لغيرك).

وفي البيت الثاني يذكر النبي باسمه في الصدر، ويشير إلى اسمه في العجز، ويصوّره فارسا تأبى الخيل غيره "ويتدعم البعض من الكل(أحمدا) فيقع الالتفات عبر قناة دلالية موحية"[1]، والقناة هي كاف الخطاب، غير أن هذا الإيحاء لا يظهر؛ لأنّ التصريح هنا يذكر (أحمدا)، وهو شرح لما قبله وليس في ذلك إيحاء، لكن يمكن النظر إلى البيتين على أن فيهما استثناءين يخصان النبي محمد صلى الله عليه وسلم الله، وهو فيهما مستثنى (**حاشا** لغيرك)، والثاني (تأبى **غير** أحمد)

[1] . المسدي(عبد السلام)، التضافر الأسلوبي، وإبداعية الشعر نموذج ولد الهدي، المصدر السابق، ص112

ولم يشر الكاتب إلى هذا الاستثناء، وكذلك لم يوضح الفرق بين هذا المفصل وبين المفصل السابق

أما المفصل الخامس من التّضافر كما سماه الكاتب، فينتقل فيه "عبد السلام المسدي" من البيتين92 و93 إلى البيتين 113 و 114

حتى إذا فتحت لهم أطرافها ••• لم يطغهم ترف ولا نعماء

يا من له عز الشفاعة وحده ••• وهو المنزه ما له شفعـــاء

ويذكر هنا أنّ الالتفات ينحو منحى مغايرا إذا تم الحديث عن الممدوح بضمير الغائب في مجموعة أبيات سبقتهما مثل:

فدعا قلبى في القبائل عصبة ••• مستضعفون قلائل أنضاء

ردوا ببأس العزم عنه من الأذى ••• ما لا ترد الصخرة الصماء

وثلاثة أبيات بعدهما تلها بضمير الغائب يأتي بعدها هذا النداء المزدوج(يا من له) وقد سبق ذكره في البيت 25: (يا من له الأخلاق)

ينفتح هذا النداء بعد ضمير الغائب في ستة أبيات قبله، مشفوعا بصيغة الازدواج بواسطة الاسم الموصول المشترك(يا من له عزّ الشفاعة)، ومضاعفا بضمير الغائب المتكرر أربعا[1]

يا من . له . عز الشفاعة وحده ••• وهو المنزه ما له شفعاء

(يا من . له . وحده . وهو . ماله)

وقد ذكرنا قبل قليل أنّ هذا النّداء للغائب هو في الوقت نفسه للحاضر، أو كما ينادى على الأطلال يخاطب المخاطب وهو غائب، وبرغم هذه الضمائر الأربعة وتتابعها فإنّ المخاطب يبقى حاضرا.

ويأتي بالمفصل السادس كما يسميه ويرى فيه مغايرة أسلوبية والتفاتا . يراه الكاتب خاصا ففي صدر البيت الأول:

---

[1] ــ ينظـر المسـدي(عبد السـلام)، التضـافر الأسـلوبي، وإبداعيـة الشـعر نمـوذج ولـد الهـدي، المصـدر السـابق، ص112

أدعوك عن قومي الضعاف لأزمة ••• في مثلها يلقى عليك رجاء
أدرى رسول الله أنّ نفوسهم ••• ركبت هواها والقلوب هواء[1]

ادعوك(ك) ضمير خطاب في الصدر، وعليك (ك) ضمير خطاب في العجز غير أنّ ضمير الغائب غير موجود في البيت الثاني، لكن ينوبه اسم ظاهر هو (رسول الله) صلى الله عليه وسلم، لكن الكاتب علل غياب ضمير الغائب بوجود (الهاء) في هواها، وهواء في العجز منه وتكرار الهاء أحدث إيقاعا خاصا.

وأما المفرق السابع وهو آخر المفارق بين الكتل الثماني الضابطة لاختلاف القنوات فيتمثل في العودة من أسلوب تباعد فيه ذكر ضمير الغائب إلى استخدام كاف المخاطب مباشرة مثل:

رقدوا وغرّهم نعيم قوم باطل ••• ونعيم قوم في القيود بلاء
ظلموا شريعتك التي نلنا بها ••• ما لم ينل في روما الفقهاء

يفهم من تعليق الكاتب على هذين البيتين بالقول إنّه "نمط من التّدرج المتنازل نحو نبرة منخفضة لا تقرع المسامع"[2]، ولعله يقصد بالنبرة هنا الجناس والطباق وما يثيره من إيقاع في الشعر، لكن هذين البيتين فيهما جناس ونبرتهما مرتفعة، وربما ينظر إلى تكرار ضمير الغائب أو ضمير المخاطب هو الذي يحدث النبرة وهذا صحيح.

ورأى الكاتب "أن الشاعر سد هذه الثغرة بتكثيف معجمي"[3]، وهو تفسير مقبول إلى حد ما، لكن لجوء الشاعر إلى أسلوب الجناس الذي استعمله في حضور ضمير الغائب، وضمير المخاطب، وغيابه كما لا حظنا في أبيات سابقة ليس سدا لثغرة كما قال الكاتب، والطباق والجناس يتمثلان في (نعيم قوم باطل، و نعيم قوم في القيود) و (نلنا بها ما لم ينل)

---

[1] ــ عبد السلام)، النقد والحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983، ص ص 50، ، ص 112

[2] . ينظر المصدر نفسه، ص112

[3] . المصدر نفسه، 113

ولعل الشاعر باستعماله الطباق والجناس رفع النبرة التي رآها الكاتب منخفضة

ويرى الكاتب أنّ وسائل التضافر التي طبقها في تحليل القصيدة أطلق عليها السمات النوعية المتصلة بما أسماه مواقع الانتقال، التي تتوزع التضافر الذي يشمل القصيدة كلّها، ويعني به أن تنتظم العناصر انتظاما مخصوصا يسمح باستكشافها طبق معايير مختلفة، بحيث كلّما تنوّعت مقاييس الاستكشاف حافظت العناصر على مبدأ التداخل، وهو بهذا يصبح مفتاح سرّها الشعري، وسماه بعد ذلك بتضافر المفاصل، وظاهرة التضافر ومبدأ التضافر وتضافر القنوات، وهذا التضافر الذي استكشفه من خلال قصيدة "ولد الهدى" لا يتّضح إلا في ضوء النماذج التركيبية الأخرى التي استشفها من مكامن نصوص أخرى[1].

ويذكر الكاتب التضافر تسعا وعشرين مرة(29) في سياقات متعددة وارتبط بمفاصل أو قنوات فضمير المخاطب قناة وضمير الغائب قناة، وإذا اجتمعا الضميران وحدهما أو مع غيرهما سمي ذلك التشابك المفهومي، وهو أوسع من القناة، لكن التضافر كما يبدو بارتباطه بالمفاصل والقنوات وغيرها يسري في بنية القصيدة كلها أو نصفها على الأقل؛ لأنّ النصف الآخر تشده ظاهرة أخرى تسمى التناظر التوزيعي

وقسم الكاتب القصيدة ثماني مجموعات دلالية وسماها التشكيلة المثمنة: مدارج ثمانية تقرب بينها ثمانية أقفال (؟) ولكنّه لا يأتي بأمثلة يوضح بها القول؛ ولهذا تبقى كلمة أقفال غير واضحة الدلالة فهي لا تشبه قفل الموشحات ولا تبرر تسميتها بنية القصيدة غير أنّه يكتشف أنّ السياق تغير، وحاول ان يعرف التضافر من خلال علاقته بالمفاصل وكيف تشابك بين مواطن الانتقال من شحنة إلى شحنة إخبارية أخرى وفي ظل ذلك توزعت القصيدة في بنيتها إلى ثمانية أجزاء(8) أو كتل كما سماها في موضع آخر تربط بينها سبعة (7)أقفال.[2]

---

[1] ـ ينظر المسدي(عبد السلام)، التضافر الأسلوبي، وإبداعية الشعر نموذج ولد الهدي، المصدر السابق ، ص111

[2] . ينظر المصدر نفسه، ص113

ولعل التناضر التّوزيعي يأخذ بعده من تركيب القصيدة التي توزّعت إلى ثمانية أقسام (مدارج أو كتل)، إلاّ أنّ هذه الأجزاء أو المضامين وحركة المفاصل غير متساوية في نظر الكاتب، وكذلك أجراء هذه غير أجراء تلك، ومفارق إحداهما غير مفارق الأخرى، وثمانية تلك غير ثمانية هذه[1]، غير أنّه لم يعرض للمضامين، ويبيّن اختلاف بعضها عن البعض، واختلاف الثمانية عن الثمانية الأخرى[2]؛ ولهذا بقي مفهوم المضامين غامضا، والاختلاف بين الأجزاء لم يوضح أيضا، وما يبنى عليه يبقى أيضا غامضا، وهو التناضر التوزيعي الذي رأى الكاتب أنّ القسم الثاني من القصيدة ينبني عليه، وما الفرق بينه وبين التضافر الذي انبنى عليه القسم الأول من القصيدة، وإذا كان الأمر كذلك فكيف نميّز بينهما أيهما الأول وأيهما الثاني؟.

ويميز الكاتب الأبيات من (93 إلى 113) عن غيرها من أبيات القصيدة، ويراها واسطة العقد وهي في المرتبة الخامسة في تقسيمه، أربعة أقسام قبلها وثلاثة أقسام بعدها وسماها المفصل[3]، وسماها في موضع آخر معلقة♣ وسماها رائعة ورأى أنّ هذا الجزء من القصيدة وسماه واسطة العقد جاءت صياغته اللغوية من نسيج خاص مغاير لنمط الصوغ السائد في بقية القصيدة المطولة.

ويرى أن الأسلوبي يلاحظ ذلك، وأنّ هذا الاختلاف يتمثل في الجزالة يلج (بها) أغوار القاموس التاريخي البعيد، والسر هو أن "أحمد شوقي"قد عطف على أطراف الجهاد بمغازيه الإسلامية صور الحرب والفروسية كما جاء ت في مطولات الشعر الجاهلي، وتعانق الشعر الجاهلي وشعر الغزوات والفتوح سماه تعانقا إيحائيا وبذلك بلغ بالأسلوب الشعري تمامه مبنى

---

[1] ـ ينظر ينظر المسدي(عبد السلام)، التضافر الأسلوبي، وإبداعية الشعر نموذج ولد الهدي، المصدر السابق ، ص113

[2] . ينظر المصدر نفسه، ص114

[3] . ينظر المصدر نفسه، ص114

♣ فهل المعلقات معيار لهذا التنوع من الشعر وإذا كان الأمر كذلك فماذا يجمع بينها وبين المعلقات وما يفرق ثم هي أقرب إلى همزية البوصيري فلماذا لم تسم معلقة عند النقاد وسميت ولد الهدى معلقة

ومعنى[1] غير أن هذا التعانق الشعري والبلوغ بالأسلوب الشعري تمامه لا يبدو واضحا، إذ نجده يعلق تعليقا انطباعيا: ثم يتمادى فراجعه"[2] .

ولا نجد هذا التمادي الذي تحدّث عنه الكاتب في الأبيات الباقية من (100إلى 113)، ويعود إلى الأبيات التي درسها من قبل، وهي(7، 8، 14، 15، 24، 25، 92، 93، 113، 114، 123، 124، 126، 127)[3] وهي أربعة عشر بيتا مقتطعة من سياقاتها، وهذا الاقتطاع يهدد الوحدة الموضوعية والوحدة العضوية إذا قبلنا بوجودهما وخاصة في الأسلوبية.

ويذكر خاصيتين ذكرتا سابقا وهما المقارنة العددية التي تتعلق بضمير المخاطب، وضمير الغائب، وقام بإحصاء تكرارهما فوجد تكرار ضمير الغائب سبعا وأربعين مرة (47)، والصحيح واحدة وأربعون مرة (41) كما صححه الكاتب في كتابه النقد والحداثة ص 91، أما ضمير المخاطب فوجده تسعين مرة (90)

ولكنه لم يحدد النسبة المئوية، ولم يفسرها غير أنه انتبه إلى خاصية هي الثانية بعد خاصية الضمائر، وهي أن قصيدة " ولد الهدى في حركة تصاعدية من 7 للضمير(هو)/ و7 للضمير(أنت)/ ثم 10 للضمير(هو)/ثم (68) للضمير (أنت) ثم تبدأ الحركة في التنازل على النحو الآتي: 21 للضمير(هو)/ 10 للضمير(أنت)/ 3 للضمير(هو)/ ثم (5) للضمير (أنت).

ويعرب الكاتب عن حساسيته من اعتماد الجداول؛ لأن ذلك (يزعج) الشعر وأهله، ويتحدث عن الخط البياني دون أن يرسم أعلى نقطة في الحركة التصاعدية (68)، وأدنى نقطة(5)، ويقول: إن الكتلة التي في قمة الخط البياني لها شأن نوعي في تجسيم كثافة الإبداع

---

[1] . عبد السلام)، النقد والحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983، ص ص 50، ص114

[2] . المرجع نفسه، ص 114

[3] . تراجع القصيدة في ملحق الرسالة

الشعري، لكنه ليس حساسا من اعتماد المعادلات الجبرية، والتي لم تفض إلى نتيجة: **أب**$_2$ **+ ب س + ج = .**[1]

ويفهم من كلام الكاتب أن الأبيات الصاعدة وصولا إلى القمة ذات قيمة أدنى والأبيات التي في رأس المنحنى هي ذات الشأن النوعي في تجسيم كثافة الإبداع الشعري...ثم بعد ذلك الانحناء هبوطا، والأبيات التي في حالة تنازل أقل قيمة فنية من تلك التي في أعلى المنحنى، و هناك مستويان مستوى الصعود ومستوى النزول، ثم مستوى آخر هو مستوى قمة المنحنى ثمانية وستون (68) بيتا، غير أنه لم يدرس الأبيات في قمة المنحنى، والأبيات المتصاعدة ولا المتنازلة، والمفروض أن يدرس المستويات بالتحليل والتعليل، ثم يقارن بين هذا المستوى وذاك وليس يتم ذلك بنظرة انطباعية بأنّ الأبيات التي في القمة ذات شأن نوعي[2] فيصبح الحكم هنا انطباعيا، والأسلوبية وصفية لا شأن لها بالانطباع، ثم إذا كانت مختلفة المستويات فلماذا سماها رائعة شوقي، ومعلقة شوقي[3].

بل إنّ هذه الأبيات التي في قمة المنحنى لها أيضا قمة، يقول: " فانثالت طاقته الشعرية منعتقة من تأهبها ولم يرتخ توهجها الانفجاري إلا بعد أن استكمل حلقة دائرية أفرزت أربعة عشر بيتا(14)، هي رأس المحور، وذروة السنم (لعله يقصد السنام)، بل هي القمة"[4]، وهذا يعني أن نرسم لها منحنى مثل منحنى الأولى، وأنّ في أعلى المنحنى تكون أفضل الأبيات فتكون هذه القمة هي قمة القمة، ومن ثمّ يكون لها شأن نوعي أعلى من الذي قبله لكن هذا

---

[1] ـ ينظر المسدي(عبد السلام)، التضافر الأسلوبي، وإبداعية الشعر نموذج ولد الهدي، المصدر السابق، ص ص114 ، 115

2. ينظر المصدر نفسه، ص114

3. المصدر نفسه، ص 114

4. المصدر نفسه، ص115

التميّز بين القمتين غير واضح إلاّ كلمة لم يرتخ توهجها أو ذروة السنام أو القمة أو رأس المحور أو لوحة للفظ الشعري الناهل من أهل الحضرة.[1]

وهذه الصفات كلّها لا نجدها في القصيدة، وخاصة النهل من أهل الحضرة؛ أي التصوف إذ لا نجد أي معجم صوفي يتمثل في مفردات أو جمل يشد القصيدة إلى هذا النوع، وقد أشرنا إلى هذا من قبل وقلنا: إنّ طبيعة شوقي ليست صوفية، يقول "ماهر حسن فهمي"عن تصوّف شوقي:...إنّه كان في حياته أبعد ما يكون عن المتصوفة، فهو رجل ثري عاش حيث الغنى والترف، وكان بفتنّ في ألوان الترف، فتارة يملأ بيته بالتحف، وأخرى بالغزلان والطواويس والعصافير الملونة[2]

والأبيات الأربعة عشر(14) التي وصفت بهذه الأوصاف يكون منحاها أعلى من منحى الأبيات التي أولها البيت الثلاثون(30)، وآخرها الثالث والأربعون(43)، يقول:

وإذا سخوت بلغت بالجود المدى ••• وفعلت ما لا تفعل الأنواء

التي قال عنها : إنها رأس العمود.

وهناك مستوى آخر أو قمة أخرى تمثلها الأبيات من خمسة وعشرين (25)إلى تسعة وعشرين(29)،التي تأتي في المرتبة الثانية، والتي ذكر الكاتب أن الإلهام ترقى على مدى خمسة أبيات، وهو يقصد الأبيات الخمسة و أولها:

يا من له الأخلاق ما تهوى العلا ••• منها وما يتعشق الكبراء

أما المستوى الثالث فيشمل الأبيات من خمسة وعشرين (25) إلى ثلاثة وتسعين (93)، والذي ينتهي إليه هو أنّ هذه الأبيات هي التي تجمع هذه القمم الثلاث؛ أي فيها ثلاثة مستويات، وهناك مستوى آخر هو مستوى الصاعد والنازل في المنحنى؛ لأنّ الكاتب يرى

---

[1] ـ ينظـر عبـد السـلام)، النقـد والحداثـة، دار الطليعـة للطباعـة والنشـر، بيـروت، ط1، 1983، ص ص 50، ص 115

[2]. حسن فهمي(ماهر)، شوقي شعره الإسلامي، دار المعارف، مصر 1959، ص85

أنّهما متناظران، و"لو اتّخذت المحور الرأسي وطويت وفقه ما رسمته عليه لتطابق الجناحان"[1] .

وإذا كان في رأس المنحنى ثلاثة مستويات فإنّ انطباق جناحي المنحنى يشكل مستوى آخر، وبذلك نحصل على أربعة مستويات في قصيدة "ولد الهدى"

والبيت الخامس والعشرون(25) الذي سبق الحديث عنه هو وصف لأخلاق الرسول صلى الله عليه وسلم، التي تهواها العلا، ويتعشقها الكبراء والجمع لأكبر(فعل تفضيل)، فأخلاقه صلى الله عليه وسلم مشدودة إلى العلا، وهي موضوع عشق (على ما في الكلمة من قوة)،للكبراء أيضا جمع أكبر (فعل تفضيل)،فأخلاقه بهذا المعنى علوية بل حتى الكبراء ربما لا يصلون إلا بعد تضحيات للارتقاء إليها، والتخلص من أخلاق الإخلاد إلى الأرض، ثم الأبيات الباقية في صفات الرسول صلى الله عليه وسلم الخُلقية و الخَلقية وهذه الصفات موجودة في غير هذه الأبيات فلماذا ميزها الكاتب من غيرها.

ويتسم البيت الذي قبل هذا بما اتسمت به، ولم يضمه الكاتب إليها، والأبيات اللاحقة تسير في الاتّجاه نفسه أما من الناحية الفنية فلا تتميّز هذه الأبيات من غيرها إلا بارتباط الأبيات التالية بها بالأداة "إذا الشرطية والظرفية التي جعلها الكاتب موحدة للأبيات التالية لها من ثلاثين(30) إلى ثلاثة وأربعين(43)، وجعل منها فارقا فاصلا بين ما قبلها وما بعدها.

ويرى الكاتب أنّ هذه الأبيات(30. 43)نموذجا لتضافر جديد هو تضافر الأبنية التركيبية، وكأن التضافر السابق ليس فيه أبنية تركيبية.

وقضية الربط بين الشرط وجوابه هي قضية داخلية ضمن إطار الجملة الشرطية، وصيغت على قالب نحوي متناسق متخالف، ويذكر في كتاب "الشرط في القرآن" أن الجملة التلازمية♣

[1] ـ ينظر المسدي(عبد السلام)، التضافر الأسلوبي، وإبداعية الشعر نموذج ولد الهدي، المصدر السابق، ص 114

وذات الشقين هي الجملة الشرطية، ونسبها إلى علم التراكيب الحديث[1]، ويتصدر الأبيات الأربعة عشر (إذا و واو العطف)، وهذا الأسلوب الشرطي عدّ وَحدة وكأن ("إذا والواو) هما اللذان وحدا المقطع، ورفعا من قيمته الفنية فجعلاه ذروة وقمة[2].

والشرطية والظرفية تمتزجان في "إذا" عند النحاة، ويمكن التمييز في استعمال إذا بين سياقين: سياق ظرفي، وسياق شرطي لا يخلو من ظرفية، أما مقاييس التمييز فتبقى في مجملها دلالية عامة،[3] ولا يعرف ذلك إلا من خلال التركيب.

والتركيب هنا يتمثل في فعل الشرط وجوابه، فأما فعله ففعل ماض في جميع الأبيات المذكورة مصحوبة بـ "واو" العطف، نذكر بعض الأمثلة مثل(وإذا سخوت، وإذا عفوت، وإذا عفوت، وإذا رحمت، وإذا غضبت، وإذا رضيت...إلخ)، والناظر إلى أبيات الشرط وفعلها الماضي يتبيّن له أن هناك انسجاما، غير أنّ الكاتب يلاحظ أنّ كلّ بيت من الأبيات الأربعة عشر(14) يختلف عن البيت الآخر من حيث بنية جواب الشرط الظرفي [4]، فقد جاء مختلفا عن فعل الشرط، وحدّد فقط جملة فعلية بسيطة هي (بلغت بالجود المدى)، عطفت عليها جملة فعلية مركبة إذ انطوت على جملة موصولة قامت بوظيفة المفعول به(وفعلت ما لا تفعل الأنواء):

---

* ـ ذكر هذه الصفة (التلازمية)وهي غير شائعة في الدراسات النحوية، ينظر بكير عبد الوهاب والمهيري عبد القادر ونقره التهامي وبن علية عبد الله، النحو العربي من خلال النصوص لتلاميذ السنة الثالثة من التعليم الثانوي، منشورات الديوان التربوي، تونس، 1965، ص150

[1] ــ ينظر عبد السلام)، النقد والحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983، ص ص 50، ، ص 114

[2] . المصدر نفسه، ص 115

[3] ــ المسدي(عبد السلام) والطرابلسي(محمد الهادي)، الشرط في القرآن، الدار العربية للكتاب ليبيا تونس، 1985، ص69

[4] ـ ينظر المسدي(عبد السلام)، التضافر الأسلوبي، وإبداعية الشعر نموذج ولد الهدي، المصدر السابق، ص 115

فإذا سخوت بلغت بالجود المدى ••• وفعلت ما لا تفعل الأنواء

ويرى أنّ أي بيت من هذه الأبيات لا يماثل أي بيت من الأبيات الأربعة عشر(14) نحو:

وإذا عفوت فقادرا ومقدرا ••• لا يستهين بعفوك الجهلاء

وهو يشرح أن جواب الشرط هنا مختزل، والظرف الذي فيه معنى الشرط؛ أي فيه حذف يدل عليه النصب "فقادرا و مقدرا" بتقدير ناسخ فتقول: "فإذا عفوت فكنت قادرا"، وماذا أفاد الحذف هنا، وأشار إلى البنية العميقة والسطحية لكن لم يفسر الحذف والإضمار، وهل أضر بالتلازم أو أفاده.

وجاء العجز تفسيرا للصدر؛ بحيث لم يوصل بحرف عطف، وإنّما هي متمحضة للشرح، لذلك جاز اعتبارها في النحو جملة تفسيرية، وقد تعرب حالا[1]، وكما يلاحظ فإنّها بنية تختلف عن بنية البيت السابق

وإذا رحمت فأنت أم أو أب ••• هذان في الدنيا هما الرحماء

فجواب الشرط في هذا البيت جاء اسميا محضا، أوله جملة اسمية بسيطة، ألحقت بها جملة اسمية أخرى على نمط الاستئناف، تلحقها جملة اسمية تفسيرية،[2] وهي من الجمل البسيطة في الدلالة المركبة، وفي البنية لورود ضمير الفصل، فإذا ألغي بقيت الجملة بسيطة، وإذا عدّ ضمير العماد مسندا إليه تحوّلت الجملة من البساطة إلى التركيب[3].

والمفارقة أنّ جواب الشرط في البيتين السابقين كان جملة فعلية، أما في هذا البيت فجواب الشرط جملة اسمية مركبة، والشرط جملة فعلية في هذه الأبيات الأربعة عشر(14)، والتنوع والاختلاف يكونان في الجواب فقط.

ويرى الكاتب في قول الشاعر:

---

[1] ـ ينظر المسدي(عبد السلام)، التضافر الأسلوبي، وإبداعية الشعر نموذج ولد الهدي، المصدر السابق ، ص116

[2] . ينظر المصدر نفسه، ص 116

[3] . ينظر المصدر نفسه، ص 116

وإذا غضبت فإنّما هي غضبة ••• في الحق . لا ضغن ولا بغضاء

إنّ هذا البيت يأتي على نموذج طريف ما هو؟ يمتد الشق الثاني؛ أي جواب الشرط دلاليا ولفظيا دون أن تخرج الجملة عن وحدانية الإسناد، فجملة جواب الظرف جاءت اسمية بسيطة المسند فيها(غضبة) والمسند إليه(هي) غير أن الدلالة تشعبت بعناصر أخرى: (إنما) أداة حصر أفادت التأكيد ، (في الحق) جار ومجرور يدققان الظرف الذي يتعلق به الخبر(غضبة)، (لا) نافية للجنس بطل عملها بالتكرار، فاستحالت إلى حرف عطف فقط، و(لا بغضاء) وهو تركيب جزئي يعطف النفي على النفي في ضرب من التّوازي فالبيت متراكب الدلالات دون أن يخرج عن البساطة النحوية في شقيه[1].

ويختم الكاتب شرحه بانطباع "وكم لهذا التّنوع من وقع على مصدر الإلهام الشعري"[2]

ويبقى الاختلاف ضمن الانسجام، هو الرابط بين الأبيات السابقة وهذا البيت فيما يتعلق بالجملة الاسمية في جواب الشرط كما في قول الشاعر:

وإذا رضيت فذاك في مرضاته ••• ورضى الكثير تحلم ورياء

إذ بنى جواب الظرف التلازمي على جملة منشقة حافظت على الاسمية، فتولد بعضها من بعض، انطلقت بسيطة(فذاك في مرضاته) فأوهمت أن ما بعد الإشارة جزء متمم للمعنى فكأنما المسند وهو الخبر والحال أن الإسناد قد تمّ، والذي يسبب هذا التلابس الخصيب هو ضمير الغائب(في مرضاته)، فالضمير يوهم بالعودة إلي مذكور بينما هو عائد على الله.

والملاحظ هو أنّ التّركيب النحوي له دوره في بناء هذه الصورة، فالضمير يعود على غير مذكور في الجملة فيعني المعنى بوصفه في نطاق عام، ويشحنّه بمضمون أوسع مما حملته الألفاظ وكلمة (رضى) تأخذ بعدها الضدي (رضى في مرضاته) و(ورضى الكثير تحلُّم، والعجز جملة اسمية حالية شحنت بشحنة المقابلة، وعدّ الكاتب هذا توليدا

---

[1] ـ ينظر ينظر المسدي(عبد السلام)، التضافر الأسلوبي، وإبداعية الشعر نموذج ولد الهدي، المصدر السابق ، ص116

[2] . ينظر المصدر نفسه ص 116

معنويا ثم تمّ عبر أنساق النماذج كلا واختلافها جزءا[1]، والنماذج هنا تعني الاستعمالات بكيفية ما، والنسق ذاته نجده في البيت الذي يلي؛ أي التنويع داخل الائتلاف

وإذا خطبت فللمنابر هزة ••• تعرو النديّ وللقلوب بكاء

فالجملة الاسمية في جواب الشرط بعد فاء الجزاء في البيتين، يقول الكاتب: "ألا ترى إلى "أحمد شوقي" كيف حافظ في جواب الشرط على الجملة الاسمية في إطارها الواسع(للمنابر هزة)، ولكنّه عاكس النموذج السابق فولّد من الاسمية جملة فعلية (تعرو الندى) جاءت في شكلها نعت لـ (هزة) ولكنّها في مضمونها تؤدي دلالة الحال♣ ثم قلب المسار فجأة فعاد البناء إلى الإسناد الاسمي، فجاء بجملة (وللقلوب بكاء)متناظرة مع (للمنابر هزة)[2].

والتقديم والتأخير قد يتسبب فيهما الوزن، غير أن هذا الاستعمال يُلقي بظلال بلاغية على البيت.، وتبقى الجملة الاسمية هي البناء الثابت في جواب الشرط، وكأنّ الشاعر يقصد إلى هذا قصدا أن يأتي فعل الشرط جملة فعلية والجواب جملة اسمية، وهذا البيت له صلة بالبيت اللاحق عن طريق التقديم والتأخير، والجملة الاسمية في الجواب.

ويرى الكاتب أنّ هذا الأسلوب يشد الحس الفني إلى هذا الذي تتفق بنيته وتختلف، فيحدث الوقع(التأثير) بين توقع وعدول[3].

ولم يشر الكاتب إلى بعث الحياة في المنابر من خلال خُطب النبي صلى الله عليه وسلم التي تبعث الحياة في المنابر، فتهتز وينتقل تأثيرها إلى الندي وبسبب ذلك التأثير ترق القلوب فتبكي لذلك.

والبيت الذي يلي يقوم على ذات الأسس تقريبا:

وإذا قضيت فلا ارتياب كأنّما ••• جاء الخصوم من السماء قضاء

---

[1] . عبد السلام)، النقد والحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983، ص ص 50، ، ص116

♣ . ولو أن هذا يتعارض مع القاعدة النحوية التي تقول الجمل بعد المعارف أخوال وبعد النكرات صفات

[2] . المسدي(عبد السلام)، التضافر الأسلوبي، وإبداعية الشعر نموذج ولد الهدي، المصدر السابق، ص 116

[3] . المصدر نفسه، ص116

يرى الكاتب أنّ البنية النحوية ارتكزت على الاختزال، والاختزال عنده هو الحذف، فخبر لا النافية للجنس محذوف، ثم أن البنية النحوية عنده ارتكزت على التمطيط بالاستطراد، والسؤال المثار أين التمطيط وأين الاستطراد؟ في (كأنّما جاء الخصوم) وإنّما هو شبّه قضية بقضية، وهذا الذي سمي تمطيطا واستطرادا هو توسيع للمعنى وتوضيح حتى كأنّ حُكم الرسول صلى الله عليه وسلم حكم من السماء، وهو كذلك وأنّ كاف التشبيه هنا حاجز حال دون المعنى الأكبر الذي هو قضاء السماء، فقضاء الرسول هو قضاء السماء، ولهذا فلا ارتياب فيه، ولا حاجة لكاف التشبيه هنا، أما (ما) المتصلة بكأنّ فليست مصدرية كما ذهب الكاتب، وإنما هي زائدة كما يقول النحاة تمنع كأنّ من العمل فتسمى كافة، وكذلك ذهب الكاتب إلى أنّ جملة"كأنّما جاء الخصومَ من السماء قضاءُ" جملة تعليلية "أما منزلتها الوظيفية فالتعليل"[1] غير أنّ التعليل له أدواته، وذكر الكاتب أن هذه الجملة نفسها استئنافية وهي ليست كذلك.

وكما وقع أسلوب التقديم والتأخير في البيت السابق، وقع هنا في قول الشاعر(جاء الخصوم من السماء قضاء) ولكن في جملة فعلية؛ لأنّ كأنما كافة ومكفوفة.

يقول الكاتب: وفيها(لعلّ الضمير يعود على البنية النحوية) تعاقدت البنية الفعلية ضمن البنية الاسمية "المختزلة"، هذا الشكل من الجوار يسميه نموذجا نوعيا في مسار هذه الوصلة المقتطعة(الأبيات الأربعة عشر في المطولة؛ أي قصيدة ولد الهدى) فيم يظهر النموذج النوعي في هذا البيت وفي هذه البنية النحوية

وإذا قضيت فلا ارتياب كأنّما ••• جاء الخصوم من السماء قضاء

وما يفهم هنا هو أنّ هذا التعاقد ميزة في هذا البيت وحده دون سائر الأبيات في القصيدة كلّها.

[1] . المسدي(عبد السلام)، التضافر الأسلوبي، وإبداعية الشعر نموذج ولد الهدي، المصدر السابق، ص 116

وبعد خمسة أبيات أتى فيها الشاعر بجواب الشرط جملة اسمية يعكس الأمر ويأتي بجملة فعلية في جواب الشرط، ثم في البيت الموالي يأتي بجملة اسمية في جواب الشرط يعقبه بيت فيه جملة فعلية في جواب الشرط إلى نهاية هذه الأبيات كما سيتضح في البيت الثاني الذي جاء جواب الشرط فيه جملة فعلية، يقول الشاعر:

وإذا حميت الماء لم يورد ولو ••• أن القياصر والملوك ظماء

ويذكر الكاتب جواب التلازم؛ أي جواب الشرط الذي تفرع عنه شرط جديد (تلازم جديد) مفتاحه "لو" المسبوقة بـ "واو الحال"، ويذكر التّعارض الذي حصل بين ما قبل"لو" وما بعدها، أو بين "إذا" و"لو" أداة الشرط الأولى "إذا" إيجابية بسبب حماية الماء حتى لا يرد منه أحد، و"لو" سلبية؛ لأن الماء موجود والقياصرة والملوك محرومون منه بسبب القوة الحامية له برغم ما يملكون من قوة وبطش، وهذا ما تنبه إليه الكاتب وعدّه تعارضا دلاليا يدخل في معنى المقابلة[1].

ويضيف قائلا:"هكذا كأنّما انحصرت الشحنة الإخبارية التي مدارها نفي الحدث المستقاة من قوله(لم يورَد) بين قضيتين شرطيتين قضية بـ (إذا) و بـ (لو)"[2] وذلك في إطار وحدة الحدث التي قسمتها (إذا ولو) قسمين، فصار بينهما تعارض.

وحاول الكاتب أن يفسر تداخل (لو في إذا)، أو في جواب شرطها بظاهرة التدوير في العروض.

وفسّر ظاهرة التّداخل بأنّها انعكاس مباشر لنمط التنويع البنائي، ويبدو أنّ هذا التّفسير أوسع من واقع التّداخل، إذ التّداخل هنا بين اثنين(إذا ولو)، وهذا التداخل يمكن أن نسميه ثنائية إذا صح التّعبير، لكن التنوع البنائي أوسع من هذا.

والقوة المادية الحامية للماء حالت دون اقتراب القياصرة والملوك منه على ظمئهم وقول عمرو بن كلثوم يدخل في هذا السياق:

---

[1] . المسدي(عبد السلام)، التضافر الأسلوبي، وإبداعية الشعر نموذج ولد الهدي، المصدر السابق، ص 117

[2] . المصدر نفسه، ص117

ونشرب إذا وردنا الماء صفوا ••• ويشرب غيرنا كدرا وطينا[1]

أما قول الشاعر:

وإذا أجرت فأنت بيت الله لم ••• يدخل عليه المستجير عداء

فمعنى البيت قريب من البيت السابق، فالرسول صلى الله علية وسلم يملك قوة تحمي المستجير؛ لأنه صلى الله علية وسلم صار بيت الله ومنه امتلك قوته.

ويرى الكاتب انه تركيب اسمي شجري فيه أصل (فأنت بيت الله)، وفيه فرع (لم يدخل عليه المستجير عداء)، ويرتبط الفرع بأصله ارتباط الحال التي تكثف المعنى المستلهم من منطلق البيت في بنيته التلازمية[2]، وجواب الشرط جملة اسمية (فأنت بيت الله)

أما قول الشاعر:

وإذا ملكت النّفس قمت ببرها ••• ولو أنّ ما ملكت يداك الشاء

فقد جاءت جملة جواب الشرط فيه فعلية(قمت ببرها) بخلاف البيت السابق الذي جاءت جملة الشرط فيه اسمية لكن الكاتب يرى "أنّ جملة الشرط المتفرعة قد تفجرت بنيتها الداخلية فاستوعبت جملة موصولة (ملكت يداك)"[3]، و"لو" لا بدّ لها من فعل شرط وجواب شرط سواء كان اسم الموصول موجودا أو غير موجود، واسم الموصول لابد له من صلة استوعبته هذه البنية أم لم تستوعبه، ويبقى جواب الشرط إما محذوفا، وإما أنّ عجز البيت اسم موصول قام مقام المسند إليه، وليس جملة الموصول كما لاحظ الكاتب أنّ ما قبل "لو وما بعدها أشبه إلى التّعارض أو المقابلة[4].

---

[1] . الزوزني(أبو عبد الله الحسين)،شرح المعلقات السبع، مكتبة المعارف، بيروت، ط5، 1985، ص186

[2] . المسدي(عبد السلام)، التضافر الأسلوبي، وإبداعية الشعر نموذج ولد الهدي، المصدر السابق، ص 117

3. المصدر نفسه، ص117

[4] . المصدر نفسه، ص 117

.

ويعود الشاعر إلى أسلوبه السابق في أسلوب الشرط بحيث يجعل جواب الشرط جملة اسمية غير أنّه في هذه المرة يأتي بـ "إذا في العجز وكلّ أبيات المجموعة بدأ بها مصحوبة بواو العطف فيقول:

وإذا بنيت فخير زوج عشرة ••• وإذا ابتنيت فدونك الآباء♣

فهو الصدر خير زوج، وهو في العجز خير أب، فالازواج والآباء دونه

فخير تفيد التفضيل، ودون تفيد التعظيم إذا قورن من هو بعدها بمن هو قبلها، والصياغة تفيد الضدية أو المقابلة كما يحلو للكاتب تسميتها، كما يرى أنّ الشاعر "طلع علينا بخصوصية جديدة تمثلت بتفجير البيت إلى بنيتين تلازميتين، فيخرج عن النمط الأحادي ليخلق زوجين تركيبيين يظلان منضويين تحت القالب النحوي العام"[1] لكن ما هو القالب النحوي العام إلاّ إذا كان يقصد الشرط فعلا وجوابا، أو يقصد السياق العام للقصيدة.

هذا التركيب الذي سماه الكاتب القالب النحوي العام ينذر بانعراج التسلسل البنائي، والميل إلى الارتخاء بسبب اختزال جواب الشرط الأول الذي هو "فخير زوج عشرة " ويقصد حذف المبتدأ "**فهو**" خير زوج، أو حذف الخبر خير زوج "**هو**" وهذا الاختزال الذي رآه الكاتب لا تأثير له في نظرنا في اتّجاه البيت نحو الارتخاء، وأين يظهر هذا الاتّجاه إلى الارتخاء "وكأنّما الهام الشعر قد أخذ في الارتخاء فقصر النفس الإبداعي"[2]

ولا يسترجع الشاعر هذا النفس أوالمدد الإبداعي إلا في البيتين التاليين:

وإذا صحبت رأى الوفاء مجسما ••• في بردك الأصحاب والخلطاء

♣ ـ بنيت بمعنى تزوجت، وابتنيت صار لك بنونا ينظر الشوقيات، احمد شوقي، تحق وتبويب وضبط وتعليق عبد المنعم عبد الحميد(علي)، الشركة المصرية العالمية للنشر،لونجمان، ط1، 2000، هامش ص 193

[1] . المسدي(عبد السلام)، التضافر الأسلوبي، وإبداعية الشعر نموذج ولد الهدي، المصدر السابق، ص 117

2. المصدر نفسه، ص117

وإذا أخذت العهد أو أعطيته ••• فجميع عهدك ذمة ووفاء

يرى الكاتب في البيت الأول صعودا جزئيا بأداة الشرط وفعله، ما السبب في هذا الصعود ما دامت أداة الشرط (إذا) قد تكررت قبل هذا إحدى عشرة مرة، ولم يلاحظ الكاتب فيها صعودا؟ ففيم تتميّز (إذا) هنا عن غيرها من (الإذوات) التي سبقتها؟ وبعد هذا الصعود تدرج بجملة فعلية بسيطة،"والجملة البسيطة أصغر بنية نحوية تكوّن تركيبا اسناديا مفيدا ...تقوم على إسناد واحد[1]

أما الجملة "رأى الوفاء مجسما في بردك الأصحاب والخلطاء" فإسنادها واحد، لكن تركيبها معقد بسبب التقديم والتأخير والعطف والحال، تأخير الفاعل(الأصحاب والخلطاء)، وتقديم المفعول به (الوفاء)، والحال (مجسما) والعطف(والخلطاء).

وعدّ الكاتب هذا التركيب بنية متموّجة لا يشط في حركته، ولا ينكسر في إيقاعه[2]

فالتقديم والتأخير، وصيغة الجمع في الأصحاب والخلطاء كل ذلك قد يضيف إلى الإيقاع الذي لاحظه الكاتب بعدا آخر.

وذكر في البيت (صحبت، الأصحاب) وهذا يضيف أيضا بعدا آخر إلى الإيقاع.

أما في البيت الثاني في قول الشاعر:

وإذا أخذت العهد أو أعطيته ••• فجميع عهدك ذمة ووفاء

فإن الكاتب يعطي قيمة لحرف العطف (أو)، ويراه "كإبرة التراجح، ويرى ما قبلها وما بعدها من التكامل الدلالي ما يجعل النقيضين شحنة واحدة"[3].

---

[1] ـ بـومعزة (رابـح)، الجملـة والوحـدة الاسـنادية الوظيفيـة فـي النحـو العربـي، دار ومؤسسـة رسـلان للطباعـة والنشـر والتوزيع، سوريا 2008، 69

[2] . المسدي(عبد السلام)، التضافر الأسلوبي، وإبداعية الشعر نموذج ولد الهدي، المصدر السابق، ص 117

[3] . المصدر نفسه، ص117

والحقيقة أنّ (أو) تفيد التخيير، وهي فارق بين "أخذت العهد وأعطيته" لكن الفاء في قوله "فجميع" هي التي توحد بين الجملة التي قبل (أو)، والجملة التي بعدها في شحنة واحدة في تعبير الكاتب[1] ،فإذا أضيفت إليها كلمة (جميع) قوت هذه الوحدة وأكدتها.

وتكررت في البيت الثاني كلمتا "العهد وعهد" كما تكررت "الواو وإذا" في أول البيت وفي العجزفي قوله:والخلطاء تكررت كذلك في البيت الثاني الواو: في الصدر وفي العجز: كقوله: (و)إذا .....(و) وفاء

وما قاله الكاتب "وفي البيت الثاني ينفصم الاطّراد أين هو الاطّراد لم يذكره الكاتب وكيف ظهر له الانفصام، وما هي علاماته؟

ويركز الكاتب على (أو) وهي حرف عطف في "أخذت العهد (أو) أعطيته"هذا الحرف عنده يحدث توازنا بين الأخذ والعطاء، ويسميهما نقيضين، و(أو) تفيد التخيير، وتفرق بينهما لكن الآخذ والمعطي واحد هو النبي صلى الله عليه وسلم، و(العهد) أيضا مشترك والضمير في (أعطيته) يعود على (العهد) وإذاً فتوسط (أو) بمقدار ما هو مفرق لإفادته التخيير بمقدار ما هو جامع بين الطرفين، وهذا ما جعل الكاتب يرى فيهما شحنة واحدة بين ذهاب وإياب، وما هو سالب في العطاء بمنطق المادة يغدو موجبا في الأخذ، وما هو عطاء في القيم (كالعهد) يصبح موجبا على موجب[2] وهذا الذي يسميه تكاملا دلاليا.

ويقول عن البيت الأخير في تحليله

وإذا مشيت إلى العدا فغضنفر ••• وإذا جريت فإنّك النكباء

ويسميه البيت القافل، البيت الثالث والأربعين(43) يقول إنّه أشعل الضوء الأحمر إيذانا بختم اللوحة الإبداعية ذات التضافر التركيبي، والتضافر التركيبي عند الكاتب يبدأ بـ (إذا) في الخمسة والعشرين بيتا(25) التي ترتبط بالشرط

---

[1] ــ ينظــر عبــد الســلام)، النقــد والحداثــة، دار الطليعــة للطباعــة والنشــر، بيــروت، ط1، 1983، ص ص 50، ، ص117

[2] . المصدر نفسه، ص 117

وإذاً فالتضافر التركيبي هو فعل الشرط وجوابه في ارتباطهما، وانتهى بانتهاء الشرط. وفي نهاية تحليله للأبيات المنتقاة يعود فيربط بين ما قاله عن الهدف من أنّ استقراء قصيدة "ولد الهدى" إنّما هو الاستدلال على المقدمات النظرية أكثر من الحرص على استقصاء الخصائص النوعية؛ أي أنّ تحليل القصيدة ليس هدفا لهذه الدراسة، وهذا ما يوضحه قوله "فمرامي البحث كانت منصبة على الظاهرة دون مشخصاتها"[1].

فهذا العمل التطبيقي "التضافر الأسلوبي" لقصيدة " ولد الهدى" كان الهدف منه الاهتداء إلى النموذج الأسلوبي الثاوي وراء بنيته الصياغية[2]، ولم يكن يسعى إلى استخراج أسرار النص من وراء الحيّل اللغوية التي استخدمها الشاعر ليؤثر في المتلقي، وهذا المنهج ذكره الكاتب في عدة مواضع منها: سعي الأسلوبية إلى تفسير إبداعية الأدب[3]، وانشداد الباحث الأسلوبي إلى جملة من الخصائص المترافقة مع مبدأ التضافر، نكتفي بالإلماح إليها دون استفراغ لمقوماتها الأسلوبية، لأنّ غايتنا الأولية... هي إيضاح مبدأ النموذج ...[4] ويذكر في موضع آخر أنّ أسلوبية النص تكفل إمداد جهاز الأسلوبية النظرية بمكتسبات مدققة[5].

وإذا كان الكاتب يبحث من خلال التحليل على النموذج الأسلوبي، والتحليل الصحيح هو الذي يشمل القصيدة كلّها، غير أنّ دراسة الكاتب لم تشمل القصيدة كلّها، بل درس ستة وعشرين بيتا(26) من مجموع واحد وثلاثين ومئة(131) عندما درس الضميرين 'هو" و"أنت" اللذين بلغ تكرارهما واحدة وثلاثين مرة(31)، وتسعين(90) مرة[6].

---

[1] . عبد السلام)، النقد والحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983، ص ص 50، ، ص117

[2] . المصدر نفسه، ص 117

[3] . المصدر نفسه، ص 117، ص 108

[4] . المصدر نفسه، ص111

[5] . المصدر نفسه، ص 109

[6] . المصدر نفسه، ص ص 111، 114

أما بقية الدراسة فاقتصرت على عدد محدود من الأبيات[1] مقتطعة من مواضع متفرقة مما يعرّض وحدة القصيدة إلى التفتت، والتّضافر الأسلوبي إلى الخطر، فالتضافر يدرس انتظام بنية النّص لاستكشافها، والاقتصار على العدد المذكور من الأبيات لا يسمح له باستكشاف هذا الانتظام.

ولعلّ انجح تطبيق للتضافر عند الكاتب كان في أبيات الشرط الأربعة عشر (14)، التي وجد فيها انتظاما للبنية؛ لأنّه عدّها وحدة، أو جملة تلازمية، وهذه الانتقائية لا تعكس حقيقة القصيدة فنيا.

والأسلوبية تدرس في القصيدة وحدتها، والوحدة تتفكك بالانتقاء؛ أي أنها تدرس العلاقات الضامة لأجزاء القصيدة، والكاتب مطمئن إلى وجود أبنية كلية تحركت مدا وجزرا ...[2] وهذا لا ينسجم مع الانتقاء

وتظهر بعض الانطباعية في بعض المواضع مثل وصفه لقصيدة "ولد الهدى" بـ رائعة ولد الهدى"[3] أو معلقة أمير الشعراء[4] دون تعليل.

ونجد هذا الخطاب الانطباعي يشبه خطاب "طه حسين" النقدي يقول الكاتب:"أفلا ترى إلى الواحد الشاذ هذا المِفصل الذي تكوّنه الأبيات من ثلاثة وتسعين (93)إلى ثلاثة عشر ومئة (113)، كيف جاءت تعقد بين أطراف متناظرة، ثم ألا ترى إلى الأبنية الكلية؟[5]، ويقول أيضا أيضا أفلا ترى إلى أحمد شوقي كيف عقد بين سبال الظفير المفصلية، أو أطرافها بغير الصوت، وبغير الضمائر.[6]

---

[1] . (12) بيتا في الصفحة 111، 112 و(14) بيتا في الصفحة 115، 116، 117

[2] ـ ينظر المسدي(عبد السلام)، التضافر الأسلوبي، وإبداعية الشعر نموذج ولد الهدي، المصدر السابق، ص 115

[3] . المصدر نفسه، ص114

[4] . المصدر نفسه، ص115

[5] . المصدر نفسه، ص114

[6] . المصدر نفسه، ص112

وقصيدة "ولد الهدى" أو الهمزية عارض فيها "أحمد شوقي" همزية "البوصيري" التي يبلغ عدد أبياتها ستة وخمسين وأربعمائة(456)، وعدد أبيات همزية شوقي واحدا وثلاثين ومئة(131)، ولم يشر الكاتب إلى علاقة قصيدة "ولد الهدى" بهمزية البوصيري(أي المعارضة).

ويعدّ فن المعارضة شكلا من أشكال التناص يبني الشاعر المتأخر قصيدته على قصيدة الشاعر المتقدم، والمعارضة كما يذكر النقاد كتابة من الدرجة الثانية في مجال الأسلوبية المقارنة؛ لأنها تقتضي حضور نصين فأكثر[1] وهي فن تقليدي عرف في العصر الأموي، وكان لها شعراؤها كجرير والفرزدق والأخطل، وسميت بالنقائض لكن هذا المعنى لم يعد في العصر الحديث بالمعنى القديم، والمعارضة عند شوقي "لم تقم على النسخ، والسلخ ولا المسخ ولا كانت ترجمة مجردة للنصوص من لغتها القديمة إلى لغة حديثة وإنما كانت المشترك أو المتقارب، أو هي قراءة جديدة في كتابة جديدة)[2].

وممّا يميّز معارضات شوقي من حيث هي من الدرجة الثانية مناطها الأسلوب؛(أي الجانب الفني).

إنّها تحتفظ في نصوصها بمعالم واضحة تدل على القصائد التي تعارضها، فالقصائد الأصلية حاضرة في معارضات شوقي[3]، ولعلّ هدفه من ذلك هو إحياء أثرها في قصائده؛ بحيث إنّ القصيدة المعارضة تتشرب القصيدة السابقة في مجملها، أو في أجزاء منها، والشاعر حر في ذلك على ما تسمع به اللغة، وهدفه من المعارضة الوصول إلى مثل أعلى في الإبداع[4].

---

[1] . مجمع المتون الكبرى، مطبعة الاستقامة، القاهرة، 1955، ص 67إلى غاية 94

[2] ـ الطرابلسي (محمد الهادي)، شعر على شعر، معارضات شوقي بمنهجية الأسلوبية المقارنة، فصول مج3، ع 1، 1982، ص 88

[3] . ينظر المصدر نفسه، ص89

[4] . المصدر نفسه، ص 89

وإذا كانت المعارضة عند الشعراء عارضة في فترة من حياتهم، فإنّ المعارضة عند "شوقي"تشغل مساحة واسعة في شعره، وتمثل فنا مستقلا بذاته استمر عليه منذ شبابه إلى شيخوخته[1]

وكان لا يوجه خطابه إلى قارئ بعينه كما تعوّد شعراء النقائض بل إلى قارئ محتمل فالمعارضة إذاً تمثل سمة أسلوبية سائدة في شعره وتلحظ في قصيدة "ولد الهدى" كما تلحظ في قصيدة "نهج البردة"، وفي غيرهما من معارضات شوقي حتى يمكن أن يقارنها الباحث بغيرها من قصائد شوقي في المعارضة، ويكتشف حظّ "ولد الهدى" من تلك السمات الأسلوبية الخاصة بشعر المعارضة، وهذا ما لم يدرسه "المسدي" في هذه القصيدة.

والمعارضة شكل من أشكال التناص، أو النص الغائب أو النص المهاجر، وهي في نظر" محمد بنيس" ثلاثة أنواع أو درجات أو قوانين: وهي الاجترار والامتصاص والحوار، والاجترار مرحلة سلبية، والامتصاص مرحلة أعلى منه، أما الحوار فهو مرحلة أعلى[2] ففي أي نوع من أنواع التناص المذكورة نضع قصيدة أحمد شوقي "ولد الهدى" ؟.

---

[1] . عبد السلام)، النقد والحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983، ص ص 50، ، ص89

[2] ـ بنيس(محمد) النص الغائب في شعر أحمد شوقي ، القراءة والوعي، مجلة فصول، مج 3، ع1، 1982، ص81، ويراجع كتابه "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار التنوير الدار البيضاء بيروت، ط2، 1985، ص253

الخاتمة:

إن تتبعنا بالدراسة لمجلة فصول خلال العشر السنوات التي رأس فيه "عز الدين إسماعيل" تحرير المجلة وصل بنا إلى النتائج التالية:

ـأن مجلة فصول تعد من بين أبرز المجلات المتخصصة في النقد الأدبي باختلاف مناهجه، ولقد حاول "عز الدين إسماعيل ضبط حجم المجلة خلال السنوات العشر التي رأس فيها تحريرها، ووسمها بميسمه، فقد وصلت صفحاتها إلى ما يناهز عشر آلاف صفحة من القطع الكبير اشتملت على مادة تتعلق بالنقد الأدبي بمحاور عامة نظرية صرف، أو نظرية تطبيقية ،أو ارتبطت بتجارب نقدية أو عروض أو متابعات تتصل بالنقد، وانتهى به الإحصاء إلى أن ما كتب في فصول يعادل عشرة مجلدات أو أربعين كتابا من متوسط حجم ما ينشر، فهي منبر نقدي له وزنه في مجال النقد الأدبي.

ـ أن قسما من المهتمين بالتراث يستخدم العلم في التعامل مع التراث بغية جعله قوة تساعد على العيش في العصر بأصالتنا، ومن هؤلاء "عابد الجابري، وزكي نجيب محمود، وحسن حنفي، وغيرهم، وقسما آخر يستخدم المنهج نفسه في دراسته للتراث ولكنه ينتصر للحداثة ولو انتهى به الآمر إلى نفي هذا التراث، ومن هؤلاء نذكر "اركون" و"أد ونيس".

ـ أنّ مجلة فصول قد جمعت بين التراث والحداثة، فقرأت التراث بأدوات حديثة، وخاضت في الحداثة بالاستناد إلى التراث.

ـ أنّ فصول اهتمت بالتراث الشعري بخاصة في الفترة المحددة بالدراسة حتى صار مركزا للدراسات والأبحاث وهيمنت مركزيته على ما عداه.

ـ أن موقف فصول من التراث يمثل الموقف الثابت، الصحيح، فقد استكتبت "زكي نجيب محمود، وحسن حنفي، وهما ممّن درس التراث دراسة موضوعية،لا تقدس التراث،

ولا تقدس الثقافة الوافدة،وكان لهما هذا الموقف المتوازن وهو الموقف الذي تبنته مجلة فصول.

ـ أنّ فصول بحكم أكاديمية المشرفين عليها، جعلوا لها شروطا أقرب إلى الشروط العلمية في الجامعة؛ ولهذا يمكن عدّها جامعة خارج الجامعة، غير أنّهم نزعوا الألقاب العلمية للباحثين فيها، وركزوا على المستوى العلمي للبحث؛ ولهذا كان كتابها من خيرة النقاد في الساحة الأدبية

ـ أنّ جهود المجلةاتّجهت إلى التراث العالمي، وإلى الفكر المعاصر لاستنباط العناصر الصالحة والمساعدة على النمو الفكري في النقد الأدبي

ـ أنّ فصول تمكّنت فصول من صناعة الأرضية النظرية والتطبيقية للفكر النقدي العربي، والتعامل مع المناهج النقدية الحديثة والمعاصرة في مصر وفي العالم العربي والتأصيل له.

ـ أنّ فصول ارتكزت على فلسفات المناهج النقدية الحديثة، ما جعل فكرها النقدي ينبني على أرضية فكرية أقرب إلى الصحة.

ـ أنّ فصول جاء ت موضوعاتها عن النقد الأدبي ومناهجه وتأثره بالنقد الغربي، ومثلت لذلك بجهود "طه حسين ومحمد مندور المتأثرين بمناهج النقد الفرنسي وجهد "لويس عوض" المتأثر في منهجه بالنقد ا لانجليزي؛ فمصادر تكوينهم غربية فهذا انطباعي، وهذا لغوي، وهذا إنساني وذاك بنائي، وهذا لا يعني أن النقد العربي بكل مناهجه نسخ غربية إذ إن الأفكار النقدية تتلون بلون البيئة الحضارية، وشخصية الناقد، وتختلف عنها بالزيادة والإثراء أو التكييف وفق الحاجة والقدرة.

ـ أنّ مجلة فصول انتصرت خلال العشر سنوات موضوع الدراسة للنقد الموضوعي في شتى مناهجهوبذلك أسست للمناهج النقدية العلمية في الأدب العربي المعاصر

ـ أنّ مجلة فصول لاحظت أنّ النقد الغربي تتنازعه المعيارية والوصفية قبل النقد الجديد وقبل الشكلية الروسية والبنيوية، وأنّ الأمر لا يخلو من وجود عناصر

وصفية في المعيارية والعكس صحيح، لكن مع البنيوية انتصر النقد للعلم والثبات وسيطر العلم على النقد حتى بدأت الشكوى منها وبدأ ينظر إلى العلم على انه خطر على النقد؛ ولهذا سعى النقد إلى الاستقلال عن العلوم و حتى القريبة منه، و ما عرضته فصول يصب في هذا الاتّجاه وما كتبه "عز الدين إسماعيل وصلاح فضل ونبيلة إبراهيم ونصر حامد أبو زيد" يدخل في هذا الباب.

ـ أنّ فصول كانت جسرا واصلا بين النقد الغربي، والنقد العربي إذ ترجمت عدة موضوعات خاصة بالنقد، بل وخصصت العدد الثالث لعام 1996التي استفاد منها النقد العربي منها "اختلاف المُرجأ" لـ جاك دريدا jacques Derrida و" النظرية النسبية في الأدب الحديث" لـ جولى م جونسون Julie.M . Johnson وغير هذه الموضوعات

ـ صعوبة وغموض في الموضوعات التي عالجنها فصول ناشئان عن طبيعة التناول وفي بعض المصطلحات بحيث نجد موضوعات تصعب على القارئ العادي مثل البنيوية التوليدية لـ "جابر عصفور" ودراسة عبد السلام المسدي لقصيدة ولد الهدى لأحمد شوقي والأسلوبية الإحصائية لصلاح فضل وموضوعات أخرى.

ـ أن الموضوعات التي تناولتها فصول المتعلقة بالنقد الأدبي تناولتها بعد أفولها في الغرب تنظيرا وتطبيقا، ولكنها برغم ذلك كانت تأسيسا للنقد العربي المعاصر، وإثراء له كما ذكرنا، ما عدا بعض المتابعات للمجلات الغربية المعاصرة في آخر ما كانت تنشر

ـ أن مجلة فصول لم تتناول مناهج ما بعد البنيوية في الفترة المدروسة مثل المنهج التفكيكي والمنهج التداولي إلا بعض الإشارات.

ـ أنّ اختلاف مناهج من كتب من النقاد في مجلة فصول أسهم في إثراء المجلة كمنهج صلاح فضل (المنهج الأسلوبي)، ومنهج "نبيلة إبراهيم"(المنهج البنيوي)

ـ أن ما ترجمته فصول من موضوعات خاصة بالنقد كان أقل من الموضوعات التي كتبها النقاد العرب، ممّا يفسر ميل المجلة إلى التحرر من الفكر النقدي الغربي والعمل على تأسيس فكر نقدي عربي.

ـ وأنّ مكانة مجلة فصول النقدية كانت ستتضح أكثر لو قمنا بدراسة مقارنة بينها وبين غيرها من المجلات المتخصصة في النقد في الساحة العربية، والبحث عن مواطن الاختلاف ، ووجوه التعامل مع التراث النقدي الغربي، ثم تحديد موقع مجلة فصول في سلم النقد الأدبي المعاصر في العالم العربي وهو مشروع قد يكون موضوعا للدراسة في المستقبل.

قصيدة ولد الهدى لأحمد شوقي:

وُلِدَ الهُدى فَالكائِناتُ ضِياءُ *** وَفَمُ الزَمانِ تَبَسُّمٌ وَثَناءُ

الروحُ وَالمَلَأُ المَلائِكُ حَولَهُ *** لِلدينِ وَالدُنيا بِهِ بُشَراءُ

وَالعَرشُ يَزهو وَالحَظيرَةُ تَزدَهي *** وَالمُنتَهى وَالسِدرَةُ العَصماءُ

وَحَديقَةُ الفُرقانِ ضاحِكَةُ الرُبا *** بِالتُرجُمانِ شَذِيَّةٌ غَنّاءُ

وَالوَحيُ يَقطُرُ سَلسَلًا مِن سَلسَلٍ *** وَاللَوحُ وَالقَلَمُ البَديعُ رُواءُ

نُظِمَت أَسامي الرُسلِ فَهيَ صَحيفَةٌ *** في اللَوحِ وَاسمُ مُحَمَّدٍ طُغَراءُ

اسمُ الجَلالَةِ في بَديعِ حُروفِهِ *** أَلِفٌ هُنالِكَ وَاسمُ طَهَ الباءُ

يا خَيرَ مَن جاءَ الوُجودَ تَحِيَّةً *** مِن مُرسَلينَ إِلى الهُدى بِكَ جاؤوا

بَيتُ النَبِيّينَ الَّذي لا يَلتَقي *** إِلّا الحَنائِفُ فيهِ وَالحُنَفاءُ

خَيرُ الأُبُوَّةِ حازَهُم لَكَ آدَمٌ *** دونَ الأَنامِ وَأَحرَزَت حَوّاءُ

هُم أَدرَكوا عِزَّ النُبُوَّةِ وَانتَهَت *** فيها إِلَيكَ العِزَّةُ القَعساءُ

خُلِقَت لِبَيتِكَ وَهوَ مَخلوقٌ لَها *** إِنَّ العَظائِمَ كُفؤُها العُظَماءُ

بِكَ بَشَّرَ اللَهُ السَماءَ فَزُيِّنَت *** وَتَضَوَّعَت مِسكًا بِكَ الغَبراءُ

وَبَدا مُحَيّاكَ الَّذي قَسَماتُهُ *** حَقٌّ وَغُرَّتُهُ هُدىً وَحَياءُ

وَعَلَيهِ مِن نورِ النُبُوَّةِ رَونَقٌ *** وَمِنَ الخَليلِ وَهَديِهِ سيماءُ

أَثنى المَسيحُ عَلَيهِ خَلفَ سَمائِهِ *** وَتَهَلَّلَت وَاهتَزَّتِ العَذراءُ

يَومٌ يَتيهُ عَلى الزَمانِ صَباحُهُ *** وَمَساؤُهُ بِمُحَمَّدٍ وَضّاءُ

الحَقُّ عالي الرُكنِ فيهِ مُظَفَّرٌ *** في المُلكِ لا يَعلو عَلَيهِ لِواءُ

ذُعِرَت عُروشُ الظالِمينَ فَزُلزِلَت *** وَعَلَت عَلى تيجانِهِم أَصداءُ

وَالنارُ خاوِيَةُ الجَوانِبِ حَولَهُمْ *** خَمَدَت ذَوائِبُها وَغاضَ الماءُ

وَالآيُ تَترى وَالخَوارِقُ جَمَّةٌ *** جِبريلُ رَوّاحٌ بِها غَدّاءُ

نِعمَ اليَتيمُ بَدَت مَخايِلُ فَضلِهِ *** وَاليُتمُ رِزقٌ بَعضُهُ وَذَكاءُ

في المَهدِ يُستَسقى الحَيا بِرَجائِهِ *** وَبِقَصدِهِ تُستَدفَعُ البَأساءُ

بِسِوى الأَمانَةِ في الصِبا وَالصِدقِ لَم *** يَعرِفهُ أَهلُ الصِدقِ وَالأُمَناءُ

يا مَن لَهُ الأَخلاقُ ما تَهوى العُلا *** مِنها وَما يَتَعَشَّقُ الكُبَراءُ

لَو لَم تُقِم دينًا لَقامَت وَحدَها *** دينًا تُضيءُ بِنورِهِ الآناءُ

زانَتكَ في الخُلُقِ العَظيمِ شَمائِلٌ *** يُغرى بِهِنَّ وَيولَعُ الكُرَماءُ

أَمّا الجَمالُ فَأَنتَ شَمسُ سَمائِهِ *** وَمَلاحَةُ الصِدّيقِ مِنكَ أَياءُ

وَالحُسنُ مِن كَرَمِ الوُجوهِ وَخَيرُهُ *** ما أوتِيَ القُوّادُ وَالزُعَماءُ

فَإِذا سَخَوتَ بَلَغتَ بِالجودِ المَدى *** وَفَعَلتَ ما لا تَفعَلُ الأَنواءُ

وَإِذا عَفَوتَ فَقادِرًا وَمُقَدَّرًا *** لا يَستَهينُ بِعَفوِكَ الجُهَلاءُ

وَإِذا رَحِمتَ فَأَنتَ أُمٌّ أَو أَبٌ *** هَذانِ في الدُنيا هُما الرُحَماءُ

وَإِذا غَضِبتَ فَإِنَّما هِيَ غَضبَةٌ *** في الحَقِّ لا ضِغنٌ وَلا بَغضاءُ

وَإِذا رَضيتَ فَذاكَ في مَرضاتِهِ *** وَرِضا الكَثيرِ تَحَلُّمٌ وَرِياءُ

وَإِذا خَطَبتَ فَلِلمَنابِرِ هِزَّةٌ *** تَعرو النَدِيَّ وَلِلقُلوبِ بُكاءُ

وَإِذا قَضَيتَ فَلا ارتِيابَ كَأَنَّما *** جاءَ الخُصومَ مِنَ السَماءِ قَضاءُ

وَإِذا حَمَيتَ الماءَ لَم يورَد وَلَو *** أَنَّ القَياصِرَ وَالمُلوكَ ظِماءُ

وَإِذا أَجَرتَ فَأَنتَ بَيتُ اللهِ لَم *** يَدخُل عَلَيهِ المُستَجيرَ عَداءُ

وَإِذا مَلَكتَ النَفسَ قُمتَ بِبِرِّها *** وَلَوَ اَنَّ ما مَلَكَت يَداكَ الشاءُ

وَإِذا بَنَيتَ فَخَيرُ زَوجٍ عِشرَةً *** وَإِذا ابتَنَيتَ فَدونَكَ الآباءُ

وَإِذا صَحِبتَ رَأى الوَفاءَ مُجَسَّمًا *** في بُردِكَ الأَصحابُ وَالخُلَطاءُ

وَإِذا أَخَذتَ العَهدَ أَو أَعطَيتَهُ *** فَجَميعُ عَهدِكَ ذِمَّةٌ وَوَفاءُ

وَإِذا مَشَيتَ إِلى العِدا فَغَضَنفَرٌ *** وَإِذا جَرَيتَ فَإِنَّكَ النَكباءُ

وَتَمُدُّ حِلمَكَ لِلسَفيهِ مُدارِيًا *** حَتّى يَضيقَ بِعَرضِكَ السُفَهاءُ

في كُلِّ نَفسٍ مِن سُطاكَ مَهابَةٌ *** وَلِكُلِّ نَفسٍ في نَداكَ رَجاءُ

وَالرَأيُ لَم يُنضَ المُهَنَّدُ دونَهُ *** كَالسَيفِ لَم تَضرِب بِهِ الآراءُ

يأَيُّها الأُمِيُّ حَسبُكَ رُتبَةً *** في العِلمِ أَن دانَت بِكَ العُلَماءُ

الذِكرُ آيَةُ رَبِّكَ الكُبرى الَّتي *** فيها لِباغي المُعجِزاتِ غَناءُ

صَدرُ البَيانِ لَهُ إِذا التَقَتِ اللُغى *** وَتَقَدَّمَ البُلَغاءُ وَالفُصَحاءُ

نُسِخَت بِهِ التَوراةُ وَهيَ وَضيئَةٌ *** وَتَخَلَّفَ الإِنجيلُ وَهوَ ذُكاءُ

لَمّا تَمَشّى في الحِجازِ حَكيمُهُ *** فُضَّت عُكاظُ بِهِ وَقامَ حِراءُ

أَزرى بِمَنطِقِ أَهلِهِ وَبَيانِهِمْ *** وَحيٌ يُقَصِّرُ دونَهُ البُلَغاءُ

حَسَدوا فَقالوا شاعِرٌ أَو ساحِرٌ *** وَمِنَ الحَسودِ يَكونُ الاستِهزاءُ

قَد نالَ بِالهادي الكَريمِ وَبِالهُدى *** ما لَم تَنَل مِن سُؤدُدٍ سيناءُ

أَمسى كَأَنَّكَ مِن جَلالِكَ أُمَّةٌ *** وَكَأَنَّهُ مِن أُنسِهِ بَيداءُ

يوحى إِلَيكَ الفَوزُ في ظُلُماتِهِ *** مُتَتابِعًا تُجلى بِهِ الظَلَماءُ

دينٌ يُشَيَّدُ آيَةً في آيَةٍ *** لَبِناتُهُ السوراتُ وَالأَدواءُ

الحَقُّ فيهِ هُوَ الأَساسُ وَكَيفَ لا *** وَاللهُ جَلَّ جَلالُهُ البَنّاءُ

أَمّا حَديثُكَ في العُقولِ فَمَشرَعٌ *** وَالعِلمُ وَالحِكَمُ الغَوالي الماءُ

هُوَ صِبغَةُ الفُرقانِ نَفحَةُ قُدسِهِ *** وَالسينُ مِن سَوراتِهِ وَالراءُ

جَرَتِ الفَصاحَةُ مِن يَنابيعَ النُهى *** مِن دَوحِهِ وَتَفَجَّرَ الإِنشاءُ

في بَحرِهِ لِلسابِحينَ بِهِ عَلى *** أَدَبِ الحَياةِ وَعِلمِها إِرساءُ

أَتَتِ الدُهورُ عَلى سُلافَتِهِ وَلَم *** تَفنَ السُلافُ وَلا سَلا النُدَماءُ

بِكَ يا ابنَ عَبدِ اللهِ قامَت سَمحَةٌ *** بِالحَقِّ مِن مَلَلِ الهُدى غَرّاءُ

بُنِيَت عَلى التَوحيدِ وَهيَ حَقيقَةٌ *** نادى بِها سُقراطُ وَالقُدَماءُ

وَجَدَ الزُعافَ مِنَ السُمومِ لِأَجلِها *** كَالشَهدِ ثُمَّ تَتابَعَ الشُهَداءُ

وَمَشى عَلى وَجهِ الزَمانِ بِنورِها *** كُهّانُ وادي النيلِ وَالعُرَفاءُ

إيزيسُ ذاتُ المُلكِ حينَ تَوَحَّدَت *** أَخَذَت قِوامَ أُمورِها الأَشياءُ

لَمّا دَعَوتَ الناسَ لَبّى عاقِلٌ *** وَأَصَمَّ مِنكَ الجاهِلينَ نِداءُ

أَبَوا الخُروجَ إِلَيكَ مِن أَوهامِهِمْ *** وَالناسُ في أَوهامِهِمْ سُجَناءُ

وَمِنَ العُقولِ جَداوِلٌ وَجَلامِدٌ *** وَمِنَ النُفوسِ حَرائِرٌ وَإِماءُ

داءُ الجَماعَةِ مِن أَرِسطاليسَ لَم *** يوصَف لَهُ حَتّى أَتَيتَ دَواءُ

فَرَسَمتَ بَعدَكَ لِلعِبادِ حُكومَةً *** لا سوقَةٌ فيها وَلا أُمَراءُ

اللهُ فَوقَ الخَلقِ فيها وَحدَهُ *** وَالناسُ تَحتَ لِوائِها أَكفاءُ

وَالدينُ يُسرٌ وَالخِلافَةُ بَيعَةٌ *** وَالأَمرُ شورى وَالحُقوقُ قَضاءُ

الإِشتِراكِيّونَ أَنتَ إِمامُهُمْ *** لَولا دَعاوي القَومِ وَالغُلَواءُ

داوَيتَ مُتَّئِدًا وَداوَوا ظَفرَةً *** وَأَخَفُّ مِن بَعضِ الدَواءِ الداءُ

الحَربُ في حَقٍّ لَدَيكَ شَريعَةٌ *** وَمِنَ السُمومِ الناقِعاتِ دَواءُ

وَالبِرُّ عِندَكَ ذِمَّةٌ وَفَريضَةٌ *** لا مِنَّةٌ مَمنونَةٌ وَجَباءُ

جاءَت فَوَحَّدَتِ الزَكاةُ سَبيلَهُ *** حَتّى التَقى الكُرَماءُ وَالبُخَلاءُ

أَنصَفَت أَهلَ الفَقرِ مِن أَهلِ الغِنى *** فَالكُلُّ في حَقِّ الحَياةِ سَواءُ

فَلَوَ اَنَّ إِنسانًا تَخَيَّرَ مِلَّةً *** ما اختارَ إِلّا دينَكَ الفُقَراءُ

يأَيُّها المُسرى بِهِ شَرَفًا إِلى *** ما لا تَنالُ الشَمسُ وَالجَوزاءُ

يَتَساءَلونَ وَأَنتَ أَطهَرُ هَيكَلٍ *** بِالروحِ أَم بِالهَيكَلِ الإِسراءُ

بِهِما سَمَوتَ مُطَهَّرَينِ كِلاهُما *** نورٌ وَرَيحانِيَّةٌ وَبَهاءُ

فَضلٌ عَلَيكَ لِذي الجَلالِ وَمِنَّةٌ *** وَاللهُ يَفعَلُ ما يَرى وَيَشاءُ

تَغشى الغُيوبَ مِنَ العَوالِمِ كُلَّما *** طُوِيَت سَماءٌ قُلِّدَتكَ سَماءُ

في كُلِّ مِنطَقَةٍ حَواشي نورُها *** نونٌ وَأَنتَ النُقطَةُ الزَهراءُ

أَنتَ الجَمالُ بِها وَأَنتَ المُجتَلى *** وَالكَفُّ وَالمِرآةُ وَالحَسناءُ

اللهُ هَيَّأَ مِن حَظيرَةِ قُدسِهِ *** نُزُلًا لِذاتِكَ لَم يَجُزهُ عَلاءُ

العَرشُ تَحتَكَ سُدَّةً وَقَوائِمًا *** وَمَناكِبُ الروحِ الأَمينِ وِطاءُ

وَالرُسلُ دونَ العَرشِ لَم يُؤذَن لَهُمْ *** حاشا لِغَيرِكَ مَوعِدٌ وَلِقاءُ

الخَيلُ تَأبى غَيرَ أَحمَدَ حامِيًا *** وَبِها إِذا ذُكِرَ اسمُهُ خُيَلاءُ

شَيخُ الفَوارِسِ يَعلَمونَ مَكانَهُ *** إِن هَيَّجَت آسادَها الهَيجاءُ

وَإِذا تَصَدّى لِلظُبا فَمُهَنَّدٌ *** أَو لِلرِماحِ فَصَعدَةٌ سَمراءُ

وَإِذا رَمى عَن قَوسِهِ فَيَمينُهُ *** قَدَرٌ وَما تُرمى اليَمينُ قَضاءُ

مِن كُلِّ داعي الحَقِّ هِمَّةُ سَيفِهِ *** فَلِسَيفِهِ في الراسِياتِ مَضاءُ

ساقي الجَريحِ وَمُطعِمُ الأَسرى وَمَن *** أَمِنَت سَنابِكَ خَيلِهِ الأَشلاءُ

إِنَّ الشَجاعَةَ في الرِجالِ غَلاظَةٌ *** ما لَم تَزِنها رَأفَةٌ وَسَخاءُ

وَالحَربُ مِن شَرَفِ الشُعوبِ فَإِن بَغَوا *** فَالمَجدُ مِمّا يَدَّعونَ بَراءُ

وَالحَربُ يَبعَثُها القَوِيُّ تَجَبُّرًا *** وَيَنوءُ تَحتَ بَلائِها الضُعَفاءُ

كَم مِن غُزاةٍ لِلرَسولِ كَريمَةٍ *** فيها رِضىً لِلحَقِّ أَو إِعلاءُ

كانَت لِجُندِ اللهِ فيها شِدَّةٌ *** في إِثرِها لِلعالَمينَ رَخاءُ

ضَرَبوا الضَلالَةَ ضَربَةٌ ذَهَبَت بِها *** فَعَلى الجَهالَةِ وَالضَلالِ عَفاءُ

دَعَموا عَلى الحَربِ السَلامَ وَطالَما *** حَقَنَت دِماءً في الزَمانِ دِماءُ

الحَقُّ عِرضُ اللهِ كُلُّ أَبِيَّةٍ *** بَينَ النُفوسِ حِمىً لَهُ وَوِقارُ

هَل كانَ حَولَ مُحَمَّدٍ مِن قَومِهِ *** إِلا صَبِيٌّ واحِدٌ وَنِساءُ

فَدَعا فَلَبّى في القَبائِلِ عُصبَةٌ *** مُستَضعَفونَ قَلائِلٌ أَنضاءُ

رَدّوا بِبَأسِ العَزمِ عَنهُ مِنَ الأَذى *** ما لا تَرُدُّ الصَخرَةُ الصَمّاءُ

وَالحَقُّ وَالإيمانُ إِن صُبّا عَلى *** بُردٍ فَفيهِ كَتيبَةٌ خَرساءُ

نَسَفوا بِناءَ الشِركِ فَهوَ خَرائِبٌ *** وَاستَأصَلوا الأَصنامَ فَهيَ هَباءُ

يَمشونَ تُغضي الأَرضُ مِنهُمْ هَيبَةً *** وَبِهِمْ حِيالَ نَعيمِها إِغضاءُ

حَتّى إِذا فُتِحَت لَهُمْ أَطرافُها *** لَم يُطغِهِمْ تَرَفٌ وَلا نَعماءُ

يا مَن لَهُ عِزُّ الشَفاعَةِ وَحدَهُ *** وَهوَ المُنَزَّهُ ما لَهُ شُفَعاءُ

عَرشُ القِيامَةِ أَنتَ تَحتَ لِوائِهِ *** وَالحَوضُ أَنتَ حِيالَهُ السَقاءُ

تَروي وَتَسقي الصالِحينَ ثَوابَهُمْ *** وَالصالِحاتُ ذَخائِرٌ وَجَزاءُ

أَلِمِثلِ هَذا ذُقتَ في الدُنيا الطَوى *** وَانشَقَّ مِن خَلَقٍ عَلَيكَ رِداءُ

لي في مَديحِكَ يا رَسولُ عَرائِسٌ *** تُيِّمنَ فيكَ وَشاقَهُنَّ جَلاءُ

هُنَّ الحِسانُ فَإِن قَبِلتَ تَكَرُّمًا *** فَمُهورُهُنَّ شَفاعَةٌ حَسناءُ

أَنتَ الَّذي نَظَمَ البَرِيَّةَ دينُهُ *** ماذا يَقولُ وَيَنظُمُ الشُعَراءُ

المُصلِحونَ أَصابِعٌ جُمِعَت يَدًا *** هِيَ أَنتَ بَل أَنتَ اليَدُ البَيضاءُ

ما جِئتُ بابَكَ مادِحًا بَل داعِيًا *** وَمِنَ المَديحِ تَضَرُّعٌ وَدُعاءُ

أَدعوكَ عَن قَومي الضِعافِ لِأَزمَةٍ *** في مِثلِها يُلقى عَلَيكَ رَجاءُ

أَدرى رَسولُ اللهِ أَنَّ نُفوسَهُمْ *** رَكِبَت هَواها وَالقُلوبُ هَواءُ

مُتَفَكِّكونَ فَما تَضُمُّ نُفوسَهُمْ *** ثِقَةٌ وَلا جَمَعَ القُلوبَ صَفاءُ

رَقَدوا وَغَرَّهُمُ نَعيمٌ باطِلٌ *** وَنَعيمُ قَومٍ في القُيودِ بَلاءُ

ظَلَموا شَريعَتَكَ الَّتي نِلنا بِها *** ما لَم يَنَل في رومَةَ الفُقَهاءُ

مَشَتِ الحَضارَةُ في سَناها وَاهتَدى *** في الدينِ وَالدُنيا بِها السُعَداءُ

صَلّى عَلَيكَ اللهُ ما صَحِبَ الدُجى *** حادٍ وَحَنَّت بِالفَلا وَجناءُ

وَاستَقبَلَ الرِضوانَ في غُرُفاتِهِمْ *** بِجِنانِ عَدنٍ آلُكَ السُمَحاءُ

خَيرُ الوَسائِلِ مَن يَقَع مِنهُم عَلى *** سَبَبٍ إِلَيكَ فَحَسبِيَ الزَهراءُ

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

ـ فصـول، مجلـة النقـد الأدبـي، مشـكلات التـراث، الهيئـة المصـرية العامـة للكتـاب، مج1، ع 1، 1980

ـ فصـول، مجلـة النقـد الأدبـي، منـاهج النقـد الأدبـي المعاصـر، الهيئـة المصـرية العامـة للكتاب مج 1، ع 2، ج1، يناير 1981

ـ فصـول، مجلـة النقـد الأدبـي، منـاهج النقـد الأدبـي المعاصـر ، الهيئـة المصـرية العامـة للكتاب مج 1، ع 3، ج2، أبريل 1981

ـ فصـول، مجلـة النقـد الأدبـي، قضـايا الشـعر العربـي، الهيئـة المصـرية العامـة للكتـاب، مج 1، ع 4، يونيه 1981

ـ فصـول، مجلـة النقـد الأدبـي، الشـاعر والكلمـة، الهيئـة المصـرية العامـة للكتـاب مـج 2،ع 1، أكتوبر 1981

ـ فصـول،مجلة النقـد الأدبـي، شـوقي وحـافظ، الهيئـة المصـرية العامـة للكتـاب مـج 3، ع 1،ج1، أكتوبر/نوفمبر/ديسمبر 1982

ـ فصـول،مجلة النقـد الأدبـي، الروايـة والقصـة، الهيئـة المصـرية العامـة للكتـاب مـج 2، ع 2، 1982

ـ فصـول، مجلـة النقـد الأدبـي، شـوقي وحـافظ، الهيئـة المصـرية العامـة للكتـاب مـج 3، ع 2، ج2، يناير/ فبراير/ مارس1983

ـ فصـول، مجلـة النقـد الأدبـي، الأدب المقـارن، الهيئـة المصـرية العامـة للكتـاب مـج 3، ع 4، ج2، يوليو/أغسطس/ سبتمبر1983

ـ فصـول، مجلـة النقـد الأدبـي، النقـد الأدبـي والعلـوم الإنسـانية، الهيئـة المصـرية العامـة للكتاب، مج 4، ع 1، أكتوبر/نوفمبر/ ديسمبر1983
ـ فصـول، مجلـة النقـد الأدبـي، تراثنـا الشـعري ، الهيئـة المصـرية العامـة للكتـاب مـج 4، ع 2 ، يناير/ فبراير/ مارس1984
ـ فصـول، مجلـة النقـد الأدبـي، الحداثـة فـي اللغـة والأدب ، الهيئـة المصـرية العامـة للكتاب، مج 4، ع 3، ج1،أبريل/ مايو/ يونيه 1984
ـ فصـول، مجلـة النقـد الأدبـي، الحداثـة فـي اللغـة والأدب، الهيئـة المصـرية العامـة للكتاب، مج 4، ع 4، ج2، يوليو/ أغسطس/ سبتمبر 1984
ـ فصـول، مجلـة النقـد الأدبـي، الأسـلوبية ، الهيئـة المصـرية العامـة للكتـاب، مـج 5، ع 1، أكتوبر/ نوفمبر/ ديسمبر 1984
ـ فصـول، مجلـة النقـد الأدبـي، الأدب والفنـون ، الهيئـة المصـرية العامـة للكتـاب، مـج 5، ع 2، يناير/ فبراير/ مارس 1985
ـ فصـول، مجلـة النقـد الأدبـي، الأدب والايـديولوجيا ، الهيئـة المصـرية العامـة للكتـاب، مج 5، ع 3، 1985
ـ فصـول، مجلـة النقـد الأدبـي، تراثنـا النقـدي ، الهيئـة المصـرية العامـة للكتـاب، مـج 6، ع 1، ج1،أكتوبر/ نوفمبر/ ديسمبر 1985
ـ فصـول، مجلـة النقـد الأدبـي، تراثنـا النقـدي ، الهيئـة المصـرية العامـة للكتـاب، مـج 6، ع 2، ج2،يناير/ فبراير/ مارس 1986
ـ فصـول، مجلـة النقـد الأدبـي، جماليـات الإبـداع والتغيـر الثقـافي ، الهيئـة المصـرية العامة للكتاب، مج 6، ع 3، ج1،أبريل/ مايو / يونيه 1986
ـ فصـول، مجلـة النقـد الأدبـي، جماليـات الإبـداع والتغيـر الثقـافي، مـج 6، ع 4، ج2، أبريل/ مايو / يونيه 1986

ـ فصـول، مجلـة النقـد الأدبـي، الشـعر العربـي الحـديث، الهيئـة المصـرية العامـة للكتـاب ،مج 7، ع 1 . 2، ،أكتوبر 1986/ مارس1987
ـ فصـول، مجلـة النقـد الأدبـي، قضـايا المصـطلح الأدبـي، الهيئـة المصـرية العامـة للكتاب، مج 7، ع 3 . 4 ،أبريل / سبتمبر 1987
ـ فصـول، مجلـة النقـد الأدبـي، دراسـات فـي النقـد التطبيقـي، الهيئـة المصـرية العامـة للكتاب، مج 8، ع 1 . 2، مايو 1989
ـ فصـول، مجلـة النقـد الأدبـي، دراسـات فـي النقـد التطبيقـي، الهيئـة المصـرية العامـة للكتاب، مج 8، ع 3 . 4، ديسمبر 1989
ـ فصـول، مجلـة النقـد الأدبـي، طـه حسـين وعبـاس محمـود العقـاد، الهيئـة المصـرية العامة للكتاب مج 9، ع 1 . 2، أكتوبر 1990
. ادونيس(علي أحمد سعيد)، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، 1981
.....مقدمـــة الشـــعر العربـــي، دار العـــودة، بيروت،لبنـــان ، ط2،1975
..... كلام البدايات، دار الآداب بيروت، 1989
..... زمن الشعر، دارالساقي، ط6، 2005
.....أحمـــد شـــوقي ديـــوان النهضـــة، دار العلـــم للملايـــين، 1993،
.....الشعرية العربية ، دار الآداب، ط2، 1989
.....الثابـــت والمتحـــوّل، بحـــث فـــي الاتبـــاع والإبـــداع عنـــد العرب، 1. الأصول ، دار العودة بيروت،ط1، 1974
.....الثابـــت والمتحـــوّل، بحـــث فـــي الاتبـــاع والإبـــداع عنـــد العرب، 2. تأصيل الأصول ، دار العودة بيروت، ط1، 1977
. ابراهيم(زكريا) ، برجسون، دار المعارف مصر، ط2، 1968

ـ ابـن أبـي طالـب(علي)، نهـج البلاغـة، شـرح محمـد عبـده، المكتبـة العصـرية ، بيروت، 2005
ـ ابـن الأثيـر (ضـياء الـدين أبـو الفـتح نصـر الله)، المثـل السـائر فـي أدب الكتـب والشـاعر، تـح أحمـد الحـوفي وبـدوي طبانـه، مطبعـة نهضـة مصـر القـاهرة، ج1، 1954
ـ ابـن خلـدون (عبـد الـرحمن) ،المقدمـة ، تـح علـي عبـد الواحـد وافـي، الهيئـة المصـرية العامة للكتاب، ج1،ج2،ج3، 2006
ـ ابـن قتيبـة(أبو محمـد عبـد الله بـن مسـلم)، الشـعر والشـعراء، دار المعـارف،ج1، 1966
ـ أبو منصور (فؤاد)، النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا نصوص . جماليات . تطلعات، دار الجيل، بيروت، ط1، 1985
ـ اسماعيل(عزالدين)،الشـعر العربـي المعاصـر قضـاياه وظـواهره المعنويـة والفنيـة، دارالعودة، ودار الثقافة، بيروت، ط3، 1981
.....التّفسير النفسي للأدب، دار المعارف، 1963
ـ الأصـفهاني(أبو الفـرج علـي بـن الحسـين)، الأغـاني، دار الكتـب المصـرية، ج16/4، 1961
ـ إمـام (عبـد الفتـاح إمـام)، هيجـل محاضـرات فـي فلسـفة التـاريخ، دارالتنـوير للطباعـة والنشر،ط3، 1983
. امرؤ القيس، ديوان، تحق أبي الفضل، دار المعارف القاهرة، 1958
ـ البحراوي(سـيد)، فـي البحـث عـن لؤلـؤة المسـتحيل، دار شـرقيات للنشـر والتوزيـع، ط1، 1996
. بدوي (عبد الرحمن) ، تاريخ الإلحاد في الإسلام، مكتبة النهضة، القاهرة، 1945
ـ بـرادة (محمـد) ، محمـد منـدور وتنظيـر النقـد العربـي، دار الآداب، بيـروت، ط1، 1979

ـ البطـل (علـي) الصـورة فـي الشـعر العربـي حتـى آخـر القـرن الثـاني الهجـري، دار الأندلس للطباعة، ط1، 1980
ـ بكيـر (عبـد الوهـاب) والمهيـري (عبـد القـادر) ونقـره (التهـامي) وبـن عليـة (عبـد الله)، النحـو العربـي مـن خـلال النصـوص لتلاميـذ السـنة الثالثـة مـن التعلـيم الثـانوي، منشورات الديوان التربوي، تونس، 1965
. بلدي(نجيب)، بسكال، دار المعارف ، مصر ،ط2، 1968
ـ بنيس(محمـد)، ظـاهرة الشـعر المعاصـر فـي المغـرب، دار التّنـوير الـدار البيضـاء، بيروت، ط2، 1985
ـ بغـورة (الـزواوي)، ميشـيل فوكـو فـي الفكـر العربـي المعاصـر، دار الطليعـة بيـروت، ط1،
2001
ـ بودوخـة (مسـعود) وآخـرون، الأسـلوبية مفـاهيم نظريـة، دراسـات تطبيقيـة ، مركـز الكتاب الأكاديمي ، ط1، 2016
ـ بـومعزة (رابـح)، الجملـة والوحـدة الاسـنادية الوظيفيـة فـي النحـو العربـي، دار ومؤسسـة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا 2008
ـ توفيـق (حسـن)، شـعر بـدر شـاكر السـياب دراسـة فنيـة وفكريـة، دار أسـامة للنشـر والتوزيع، ط2، 2009
. توفيق(سعيد)، ثقافتنا في مواجهة العصر،دار الثقافة للنشر والتوزيع، 2002
ـ تيزيني(طيـب)، مـن التـراث إلـى الثـورة، دار دمشـق/ دار الجيـل، بيـروت، ج1،(دـ ت)
ـ الجابري(محمـد عابـد) . التـراث والحداثـة، مركـز دراسـات الوحـدة العربيـة، بيـروت، ط2، 1999
ـ الجـاحظ(أبـو عثمـان عمـرو بـن بحـر)، البيـان والتبيـين تـح عبـد السـلام هـارون، مكتبة الخانجي،ج1، 1961

..... الرسائل السياسية، دار مكتبة الهلال بيروت، ط1،1987

ـ الجمجي(محمد ابن سلام)، طبقات فحول الشعراء، تحق محمود محمدشاكر، دار المعارف،(د . ت)

. حسن فهمي(ماهر)، شوقي شعره الإسلامي، دار المعارف، مصر 1959

ـ حماسة(عبد الكريم)، ظواهر نحوية في الشعر الحر ودراسة نصية في شعر صلاح عبد الصبور، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، 2001

ـ حنفي(حسن)، التراث والتجديد، موقفنا من التراث القديم، مقدمة الطبعة الأولى، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت لبنان ،ط1،1981

ـ حنفي(حسن)، مقدمة في علم الاستغراب، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 2006

. الحفني (عبد المنعم) ، معجم مصطلحات الصوفية، دار المسيرة، بيروت (د . ت)

ـ الحصري(أبو إسحاق إبراهيم بن علي)، زهر الآداب وثمر الألباب، القاهرة، ج1، 1935

ـ خمري(حسين)، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال ،الدار العربية للعلوم ناشرون منشورات الاختلاف، ط1، 2007.

. الخياط(أبو الحسين)، الانتصار، بيروت، 1957

ـ خير بك (كمال)، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، تر لجنة من أصدقاء المؤلف عن الفرنسية، 1978

. دنقل(أمل)العهد الآتي، دار العودة، بيروت، ط1، 1975

. درويش(أحمد)،دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب القاهرة، 1998

♦ديوان ابن زيدون، دراسة وتهذيب عبد الله سنده، دار المعرفة، بيروت، ط1، 2005

ـ ديوان بشار بن برد، تحق، الطاهر بن عاشور، الشركة التونسية للتوزيع، ج4، 1976

♦ديوان عبد الصبور(صلاح)، مج1، ج1، أحلام الفارس القديم، دار العودة، بيروت، ط1، 1972

ـ الرويلي (ميجان) و البازغي(سعد)، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من خمسين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، ط2، 2000

ـ الزوزني(أبو عبد الله الحسين)، شرح المعلقات السبع، مكتبة المعارف، بيروت، ط5، 1985

ـ الطرابلسي (محمد عبد الهادي) ، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981

عبابنة(سامي)، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، عالم الكتب، اربد الأردن، 2010

. كرم (يوسف) ، العقل والوجود، دار المعارف، مصر، ط3 (د . ت)

ـ .....تاريخ الفلسفة اليونانية ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة القاهرة 1970

ـ كمال زكي(أحمد)، النقد الأدبي الحديث أصوله واتّجاهاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972

ـ لحمداني(حميد)، الفكر النقدي الأدبي المعاصر، مناهج ونظريات ومواقف، مطبعة انفوا فاس، ط3،2014

ـ المسدي(عبد السلام)، التضافر الأسلوبي، وإبداعية الشعر نموذج ولد الهدي، فصول، شوقي وحافظ، ح1، مج 3، ع1، 1982

.....النقد والحداثة مع دليل ببليوغرافي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983

ــ المباركفوري(صفي الرحمن) ، روضة الأنوار في سيرة النبي المختار، وزارة الشؤون الإسلامية والأوقاف، ط1، 1424هـ
ـ المبرد(أبو العباس محمد بن يزيد)، الكامل في اللغة، مؤسسة دار المعارف بيروت 1985
. مجمع المتون الكبرى، مطبعة الاستقامة، القاهرة، 1955
ــ محمد السيد القطب(سيد)،صالح (عبد المعطي)، قراءات نقدية،الشركة العالمية للنشر لونجمان،القاهرة، ط1،1999
ـ محمد شكري عياد ، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت 1977
. محمود القمني(سيد)، الأسطورة والتّراث، سينا للنشر، ط2، 1993
ـ المرزباني(أبو عبيد الله محمد بن عمران)، الموشح، تح محمد بجاوي، دار نهضة مصر
ــ محمد إسماعيل(كمال)، المسرح الشعري في الأدب المصري المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1981
ــ مروه(حسين)، النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية، دار الفارابي ، بيروت، ج1، 1980
ــ المسدي(عبد السلام)، النقد والحداثة مع دليل ببليوغرافي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983
ـ مندور(محمد)، الميزان الجديد، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، 1973
....في المسرح المصري المعاصر، دار نهضة مصر، الفجالة القاهرة،ط1، 1971
.....الأدب ومذاهبه ،دار نهضة مصر القاهرة، 1957
. مصلوح(سعد) الأسلوب دراسة لغوية أسلوبية ، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1992

ـ مفتاح(محمـــد)، التحليـــل الســـيميائي أبعـــاده وأدواتـــه، ص17، نقـــلا عـــن خمري(حسـين) نظريـة الـنص مـن بنيـة المعنـى إلـى سـيميائية الـدال ،الـدار العربيـة للعلوم ناشرون منشورات الاختلاف، ط1، 2007.

ـ موهـوب الصفار(ابتسـام) و حلاوي(ناصـر)، محاضـرات فـي تـاريخ النقـد عنـد العـرب، جهينة للنشر والتوزيع ، 2006

ـ ناظم(حسـن)، البنـى الأسـلوبية، المركـز الثقـافي العربـي، الـدر البيضـاء ، المغـرب، ط1، 2002

ـ نايلـة(ابي نـادر)، التـراث والمـنهج، بـين أركـون والجـابري، الشـبكة العربيـة للأبحـاث والنشر، ط1، 2008

ـ نجيـب محمـود (زكـي)، المعقـول واللامعقـول فـي تراثنـا الفكـري، دار الشـروق، بيـروت ، القاهرة ، ط3، 1981

.....تجديد الفكر العربي، دار الشروق،ط3، 1974

. النويهي(محمد)، نفسية أبي نواس، دار الفكر،ط2، (د. ت)

ـ صـبحي (محمـد محمـود) ، فلسـفة التـاريخ، دار النهضـة العربيـة للطباعـة والنشـر، 1994

ـ صـبري(محمد)، الشـوقيات المجهولة،مطبعـة دار الكتـب والوثـائق العربيـة، ج2، 2003

ـ صـليبا(جميل)، المعجـم الفلسـفي دار الكتـاب اللبنـاني دار الكتـاب المصـري، ج 2، 1979

ـ صـمود(حمادي)، الوجـه والقفـا فـي تـلازم التـراث والحداثـة، الـدار التونسـية لنشـر، 1988

. ضيف(شوقي) في العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط5 1971، ص226

ـ عابـد الجابري(محمـد)، التـراث والحداثـة، مركـز دراسـات الوحـدة العربيـة، بيـروت، ط2، 1999

.....نحن والتراث، قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط2، 1996

ـ عبابنة(سامي)، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، عالم الكتب، اربد الأردن، 2010

ـ عبد الكريم (حسن)، بين تحولات المعنى ومعنى التحولات ، فصول دراسات في النقد التطبيقي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج8، ع 1–2، مايو 1989

ـ عدوان (ممدوح)، تلويحة الأيدي المتعبة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1970

ـ علي الزهرة(شوقي)، جذور الأسلوبية من الزوايا إلى الدوائر دراسة فيلولوجية ، مكتبة الآداب القاهرة 1997

ـ العقاد (عباس محمود)، الإنسان في القرآن مكتبة رحاب، الجزائر (د –ت) .

عشري زايد(علي)، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس، ليبيا 1987

. غالي (شكري)، التراث والثورة ، دار الثقافة الجديدة، ط3، 1996

ـ الغذامي (عبد الله محمد) الخطيئة والتكفير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998

ـ فضل(صلاح)،فضل(صلاح)منهج الواقعية في الإبداع الأدبي،دار المعارف، ط2، 1988

.....علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، منشورات دار الأفاق الجديدة، ط1، 1985

.....النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، ط1، 1998

ـ قاسم (محمود)، مناهج الأدلة في عقائد الملة لابن رشد، مكتبة الأنجلو المصرية،ط2، 1964

ـ القزويني الخطيب(جلال الدين محمد بن عبد الرحمن)، التلخيص في علوم البلاغة، ضبط وشرح عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، (د_ت)
ـ قطب(سيد محمد السيد) ، صالح (عبد المعطي)، قراءات نقدية،الشركة العالمية للنشر لونجمان،القاهرة، ط1،1999
ـ سلوم (داود)، مقالات في تاريخ النقد العربي، منشورات وزارة الثقافة، دار الرشيد بغداد
ـ سيد عبد الرحيم(وائل)، تلقي البنيوية في النقد العربي، دار العلم والإيمان للنشر والتّوزيع، 2009
. شحيّد(جمال) ، البنيوية التركيبية، ، دار ابن رشد للطباعة، والنشر، ط1، 1982
. شرابي(هشام)، المثقفون العرب والغرب، دار النهار ، ط2، 1978
شريم(جوزيف)، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات ، بيروت، ط1، 1982
ـ الشهرستاني(أبو الفتح محمد بن عبد الكريم)، الملل والنحل، دارالكتب العلمية، بيروت، لبنان(د. ت)
ـ شوقي(أحمد)الشوقيات، احمد شوقي، تحق وتبويب وضبط وتعليق عبد المنعم عبد
. الحميد(علي)، الشركة المصرية العالمية للنشر،لونجمان، ط1، 2000
ـ وقيدي(محمد)، فلسفة المعرفة عند غاستون باشلار، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، 1980
_الوعر(مازن)، الاتجاهات الأسلوبية المعاصرة ودورها في الدراسات الأسلوبية، عالم الفكر، مج 22، ع 3،4، 1994
ـ اليافي(نعيم)، الشعر العربي الحديث، دراسة نظرية في تأصيل تياراته الفنية، منشورات وزارة الثقافة دمشق 1981

المراجع المترجمة:

ـ أركون(محمـد)، تاريخيـة الفكـر العربـي الإسـلامي، تـر هاشـم صـالح، مركـز الإنمـاء القومي، الدار البيضاء، ط3، 1998

..... قضـايا فـي نقـد العقـل الـديني، كيـف نفهـم الإسـلام اليـوم، تـرج وتـع هاشم صالح، بيروت ، دار الطليعة 1998

.....الفكـر الإسـلامي قـراءة علميـة ، تـر هاشـم صـالح، مركـز الإنمـاء القومي، بيروت 1987

.....القـرآن مـن التفسـير المـوروث إلـى تحليـل الخطـاب الـديني، تـرج، هاشم صالح، دار الطليعة بيروت، ط1، 2001

.....الإسـلام أوروبـا الغـرب، رهانـات المعنـى وإرادات الهيمنـة، تـرج هاشم صالح، دار الساقي،ط2، 2001

.....الفكـر الإسـلامي نقـد واجتهـاد، تـر هاشـم صـالح، المؤسسـة الوطنية للكتاب، الجزائر 1993.

.....أيـن هـو الفكـر الإسـلامي المعاصـر، تـر وتعليـق، هاشـم صـالح، دار الساقي، بيروت، ط2، 1995

ـ اقبال(محمـد)، تجديـد الفكـر الـديني فـي الإسـلام، تـرج محمـود عبـاس، مطبعـة لجنـة التأليف والترجمة، القاهرة، 1968

ـ اولمان(سـتيفن)، اتّجاهـات جديـدة فـي علـم الأسـلوب تـر شـكري عيـاد، أصـدقاء الكتاب، ط2، 1996

ـ باسـكيز (أضـولفو) ، البنيويـة والتـاريخ، تـر مصـطفى المنسـاوي، دار الحداثـة بيروت، (د. ت)،

ـ بروكلمان(كارل)،تـاريخ الأدب العربـي، تـر عبـد الحلـيم النجـار، دارالمعـارف، مصـر (د . ت)

ـ بييـر ودوبيـازي، تـر الرحـوتي عبـد الكـريم، مجلـه علامـات، السـعودية، ع ج21، م6، سبتمبر 1996

ـ تودوروف(تزيفـان)، نظريـة المـنهج الشـكلي، تـر ابـراهيم الخطيـب، الشـركة المغربيـة للناشرين المتحدين . مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان الرباط ، 1982

ـ تـوينبي (ارنولـد)، مختصـر دراسـة التـاريخ، تـر: فـؤاد محمـد شـبل، المركـز القـومي للترجمة، القاهرة، ط1، ج1، 2011

ـ تومـاس(هنري)، أعـلام الفكـر الاوروبـي، تـر عثمـان نويـة ج1، دار الهـلال ، ع313، يناير 1977

ـ جولدمان(لوسـيان)، المنهجيـة فـي علـم الاجتمـاع الأدبـي، تـر مصـطفى المنشـاوي، دار الحداثة 1981

.....البنيويـة التكوينيـة، وتـاريخ الأدب، تـر علـي شـرع ، الثقافـة الأجنبية، ع4، س8، 1988

ـ ريفاتير(ميكـل)، معـايير لتحليـل الأسـلوب، تـر شـكري عيـاد ، اتجاهـات البحـث الأسلوبي، أصدقاء الكتاب ، القاهرة ،ط2، 1996

ـ الكتـاب المقـدس، العهـد القـديم والعهـد الجديـد الترجمـة العربيـة المشـتركة دار الكتـاب المقدس، بالشرق الأوسط الإصدار الثاني، ط4، 1995

ـ كرزويـل ايـديث، عصـر البنيويـة مـن ليفـي شـتراوس إلـى فوكـو، تـر جـابر عصـفور، الدار البيضاء،ط2، 1985

ـ لجنـة مـن العلمـاء والأكـاديميين السـوفياتيين الموسـوعة الفلسـفية، باشـراف م روزنتـال وب يـودين، تـر سـمير كـرم ، مـر صـادق جـلال العظـم وجـورج طرابيشـي، دار الطليعة، بيروت، ط2،1980

ـ فان اوكونور(وليم)، النقد الأدبي، ترج صلاح أحمد إبراهيم ، دار صادر بيروت، 1960
ـ فراي(نور ثروب)، تشريح النقد، تر محي الدين صبحي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2005
ـ (سلدن) رامان، النظرية الأدبية المعاصرة، تر جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، ط1، 1991
ـ شولز(روبرت)، البنيوية في الأدب،تر حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1984
ـ هايمن(ستانلي)، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، تر إحسان عباس ومحمد يوسف نجم ، دار الثقافة بيروت، ج1، 1958
.....النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، تر إحسان عباس ومحمد يوسف نجم دار الثقافة، بيروت ج2، 1960
ـ هوراس، فن الشعر ، تر لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر 1970
ـ هويسمان(دني)، علم الجمال، تر ظافر الحسن، منشورات عويدات، بيروت لبنان، ط2، 1975،
ـ وارين (ارستن) ويليك(رينيه)، نظرية الأدب، تر محي الدين صبحي، مطبعة خالد الطرابيشي، 1972

الدوريات:

ـ مجلة فصول، اتجاهات النقد العربي الحديث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج 9،ع 43، 1991
ـ مجلة فصول، الأدب والحرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج 11، ع1، 1992

. مجلة فصول، الأدب والحرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج11،ع3، 1992
ـ مجلة فصول والنقد الأدبي، تراثنا النثري،، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج12،ع3، 1993
ـ مجلة فصول والنقد الأدبي، المسرح والتجريب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج13،ع4، ج1، شتاء 1995
ـ مجلة فصول، الأفق الادونيسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج،16 ع2، 1997
ـ مجلة فصول، مكتبة الإسكندرية التاريخ المتجدد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع60، صيف 2002
ـ مجلة فصول، مجلة النقد الأدبي، ع 72، صلاح فضل عز الدين صديقا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع72، شتاء، 2008
ـ مجلة فصول والنقد الأدبي، ثلاثون عاما من الإبداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع78، 2010
. مجلة أقلام ، ع4، 1978
. أخبار الأدب، ع 301، 2010

فهرس المحتويات

الموضوع **الصفحة**

المدخل:..... 1 . 15

الفصل الأول: مفهوم التراث في الفكر العربي المعاصر في مجلة فصول

تمهيد.....16

1 . مفهوم التراث عند محمد عابد الجابري.....16. 20

2 . مفهوم التراث عند حسن حنفي.....21. 30

3 . مفهوم التراث عند محمد أركون.....31. 36

4 . مفهوم التراث عند أدونيس.....37. 60

5 . مفهوم التراث عند زكي نجيب محمود.....,,,,.....61.78

الفصل الثاني: مفهوم التراث في مجلة فصول:

تمهيد..... 80. 83

1 . التراث عند شوقي ضيف .....83 . 91

2 . التراث عند فؤاد زكريا.....92 . 98

3 . التراث عند زكي نجيب محمود..... 99. 109

4 . التراث عند حسن حنفي.....110. 121

5 . التراث عند عفت الشرقاوي.....122. 131

الفصل الثالث: التراث في المسرح الشعري الحديث والشعر المعاصر في مجلة فصول

1 . التراث في المسرح الشعري الحديث.....133 . 141

2 . التراث في الشعر المعاصر.....142. 166

الفصل الرابع: نقد الشعرومناهجهعند العرب وعند الغربيينفي مجلة فصول:

1 . نقدالشعر ومناهجه عند العرب.....168 . 175

2 . النقد العربي وعلاقته بالفكر الغربي.....،..176 . 184

3. نقد الشعر ومناهجه عند الغربيين.....185 .213

الفصل الخامس: مناهج النقد في مجلة فصول:

مناهج النقد:

تمهيد.....215

1 . المنهج الشكلي.....216. 224

2 . المنهج البنيوي.....225. 241

3المنهج البنيوي التوليدي..... .....242 . 265

الفصل السادس: المنهج الأسلوبي بين النظري والتطبيق في مجلة فصول

تمهيد.....267

1 . المنهج الأسلوبي عند عبده الراجحي.....268 . 280

2 . المنهج الأسلوبي عند صلاح فضل.....281 . 313

3. المنهج الأسلوبي عند سعد مصلوح.....314. 334

4. تطبيق المنهج الأسلوبي في مجلة فصول:

(ولد الهدى لأحمد شوقي)..... 335. 376

الخاتمة:.....377. 380

ملحق نص قصيدة" ولد الهدى لـ أحمد شوقي.....381 . 387

قائمة المصادر والمراجع..... 388 . 402

فهرس الحتويات. .....403، 404
ملخص باللغة الانجليزية.....406، 407

Abstract

Subject of research"Criticism of Poetry in the Journal of the Methodological Approach Classes from 1980 to 1990" attempts to answer a number of questions: Has the magazine of chapters produced an institutionalized monetary project and sought to apply it? Was it able to establish the Arab monetary movement under the dominance of Western approaches? ? Has it succeeded in bringing together critics of different ideologies and ideologies? And to answer the aspirations of the Arab reader in light of the dominance of specialized Western magazines? Did it succeed in combining heritage and modernity with a balanced pool? Then was it able to achieve this balance? Was it openness to the Western curriculum in the interest of heritage? Has it succeeded in embodying its critical project? And convince the Arab reader it? What are the most important topics that I have addressed during the period covered? The study led to an introduction, an introduction, six chapters and a conclusion, which we included in the main findings. In the introduction, we talked about the establishment of a chapter magazine, its philosophy and methodology in dealing with heritage and criticism. The first chapter, entitled "Heritage in Contemporary Arab Thought," discusses the contributions of Abed Al-Jabri, Hasan Hanafi, Mohammed Arkoun, Adonis and Zaki Naguib Mahmoud in dealing with heritage and their attitude towards it. The talk in the second chapter on heritage in the journal chapters through the research of Fouad Zakaria and Zaki Najib Mahmoud Hassan Hanafi and Effat Cherkaoui each in his specialty. And devoted the third chapter to talk about the exploitation of heritage in the poetry theater and contemporary Arab poetry, was talk about the Shawqi poetic theater of Izz al-Din Ismail, a study of some poetic models In the fourth chapter, we discussed the criticism of poetry and its methods among Arabs and Westerners in the magazine of chapters by presenting the efforts of Taha Hussein, Al-Qad, Lewis Awad, Muhammad Mandour and others. , And constructivism in the last chapter between the theoretical and applied study of the methodological method and follow the methodological method in Abdo Al Rajhi through stylistics, and when Saad Muslouh and Salah Fadl through stylistic statistical and

concluded our reading of the study of Abdul Salam Al Massadi poem Ahmed Shaw J "Born Huda" In the latter, it appeared to us that the magazine of chapters is one of the most prominent magazines in the literary criticism according to its method and that it has succeeded to a certain extent in understanding the heritage and modernity, and well used modern monetary methods in reading them together; and thus able to create the theoretical ground for critical approaches and During application in Arabic literature