جامعة الجزائر2 أبو القاسم سعد الله

كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية

قسم اللغة العربية وآدابها

# التراث النقدي وسلطة المنهج
# بين عبد العزيز حمودة وجابر عصفور

أطروحة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث

تخصص: الدراسات الأدبية والنقدية التراثية

إعداد الطالب:

سمير عيسي

إشراف الأستاذة:

أ.د/ حفصة جعيط

السنة الجامعية: 2018- 2019م /1439-1440هـ

جامعة الجزائر2 أبو القاسم سعد الله

كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية

قسم اللغة العربية وآدابها

# التراث النقدي وسلطة المنهج
# بين عبد العزيز حمودة وجابر عصفور

أطروحة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث

تخصص: الدراسات الأدبية والنقدية التراثية

إعداد الطالب:
سمير عيسي

إشراف الأستاذة:
أد. حفصة جعيط

اللجنة المناقشة:

| | |
|---|---|
| أد. مولود بغورة | رئيسا |
| أد . حفصة جعيط | مشرفا ومقررا |
| أد. محمد بن منوفي | مناقشا |
| د. عائشة مقدم | مناقشا |
| د. فريدة بوزيداني | مناقشا |
| د. غنية لوصيف | مناقشا |

السنة الجامعية: 2019/2018م

# إهداء

إلى أمي وأبي وإخوتي تحية حب واعتراف ووفاء

إلى جميع من عرفتهم في حياتي دون استثناء

إلى الأستاذة المشرفة والكريمة

الدكتورة : "حفصة جعيط"

تحية شكر وامتنان لشخصك الكريم

# شـــــكـــــــــر

أتقدّم بجزيل الشكر والثناء إلى أستاذتي المشرفة
الأستاذة الدكتورة: حفصة جعيط
التي تابعت هذا البحث حتى اكتمل بناءه وانتظم صلبه
فغدا وجودا وذاتا، وجودا بالفعل بعدما كان وجودا بالقوة
كما أرفعها تحية إخلاص واعتراف بالجميل إلى شعبة
"الدراسات الأدبية والنقدية التراثية" بجامعة الجزائر 02
وعلى رأسها رئيس الشعبة الأستاذ الدكتور: مولود بغورة
وكذا زملائي فيها، خاصة الأستاذ: عصام زيقم والأستاذة
سعاد بن حيزية، وشكر خاص للأستاذ ياسر بومناخ،
وكذا لجنة المناقشة.

# مقدمة

# مقدمة

شهد الخطاب النقدي العربي المعاصر انفتاحا، مثّله كوكبة من النقاد والدارسين بتقديم قراءات فاعلة ومتنوعة، عنيت بالتراث النقدي مقاربة ونقدا حتى تشكلت اتجاهات متباينة ومواقف نقدية مختلفة، تبعا للمشارب والمرجعيات الفلسفية التي تؤطر هذه العودة للتراث، ما جعل كل قراءة ذات خصوصية وبصمة خاصة، تتعالى عن القراءة التي سبقتها وتتمايز عنها باعتمادها رؤية منهجية خاصة تسهم في اغناء هذا التراث وتعيد فتح الكثير من قضاياه للنقاش المعرفي عبر فعل المساءلة لنصوصه المختلِفة.

فقراءة التراث النقدي تنطوي على اشكالات متعددة تتعلق بالماهية والكيفية والغاية، فكل قراءة من القراءات المتعاقبة والمتزامنة ،المتفقة والمتباينة منذ ما اصطلح عليه عصر النهضة إلى الآن تتعرض بطريقة أو بأخرى لمعالجة هذه المشاكل، قد يتغيّر ترتيب الأوليات في كل قراءة، لكنّ الاطار العام لهاته القراءات لن يغادر حدود هذه الاشكالات في المعالجة.

ما يعني أنّ التمايز بين هاته القراءات يحدث فقط على مستوى جهاز القراءة وليس على مستوى الاشكالية، ويعني أيضا في الجهة المقابلة أنّ الرّهان في تحقيق قراءة فاعلة ومنتجة تسهم في التعرّف على مساحات جديدة في النص، مرتبط بارتفاع درجة الوعي المنهجي، فكلّما ارتفعت درجته ارتفع معها مردود القراءة واتّسع مداها وعمّ مساحات شاسعة من النص لم تكن معهودة من قبل، ومرتبط أيضا بحقيقة أخرى هي: انبثاق هاته القراءة من داخل المجتمع لا من خارجه، بحيث تغدو هذه القراءة جانبا من الحياة الفكرية التي تحدّد هوية المجتمع ورغبته الملحة في الارتقاء الحضاري، لأنّ قراءة التراث معناها تكوين موقف منه قصد تجاوزه معرفيا.

ليظلّ التراث اشكالية معرفية تستبدُّ بكل قارئ ومفكر عربي مثقل بتراثه، مهموم بحاضره متطلع إلى مستقبله يعاود التفكير فيها من حين لآخر ما دام التراث جزء من الذات العربية.

وفي هذا الاطار تندرج كل من قراءة عبد العزيز حمودة التي عادت إلى التراث بغرض استنباط نظرية نقدية عربية، في كتابه " المرايا المقعرة" تكون بديلا للمناهج النقدية الغربية التي اكتسحت مساحة الخطاب النقدي العربي المعاصر، انطلقت هذه القراءة من فكرة الخصوصية واختلاف المنطلقات بين الثقافتين العربية والغربية، وقراءة جابر عصفور التي عادت الى التراث وحاولت التأسيس لنمط جديد في قراءة التراث، ينبني على بناء تصورات منهجية في كيفية القراءة معتمدا في ذلك على نظرية القراءة في مقال له سماه " مقدمات منهجية في قراءة التراث" يطرح فيه مفردات نظرية تضمن للقراءة بعدها الوظيفي والجمالي متوسلا بالمناهج النقدية الغربية مختلفا بذلك على عبد العزيز حمودة، كون عصفور يؤمن بفكرة الكونية وأنّ المعرفة النقدية معرفة انسانية ولذلك لم يعزف على وتر الخصوصية.

فرأينا أن نعالج هذه المسألة في أطروحة تحمل عنوان " **التراث النقدي وسلطة المنهج بين عبد العزيز حمودة وجابر عصفور**" حيث تَتَغَيَا هذه الدراسة البحث في قضية السلطة التي يمارسها المنهج في قراءة التراث النقدي عند كل من عبد العزيز حمودة وجابر عصفور، باعتباره جملة من التصوّرات والآليات الاجرائية التي يقارب بها النص ؛ أي تحوّل المنهج من آلية إجرائية مساعدة على فك شفرة النص إلى آلية تتحكم في فعل القراءة و حتى النتائج المُتَوَصل إليها؛ أي الوقوف على الكيفية التي قرأ بها كل من حمودة وعصفور التراث النقدي.

تقوم هذه الاشكالية إذن على سؤال مركزي يتعلق بالآليات والكيفية التي اعتمدها الباحثان عبد العزيز حمودة وجابر عصفور في قراءة التراث، وهو: كيف قرأ هذان

الباحثان التراث ؟ وماهي الأدوات التي ساءلوا بها هذا النص التراثي، حيث نلتفت في هذا الطرح إلى سؤالي: الكيفية والماهية اللذين يحققان للقراءة بعدها المنهجي.

لقد دفع إلى هذا البحث تلك الغواية التي تمارسها النصوص التراثية على قرائها، تلك الغواية التي تحدث عنها جابر عصفور في كتابه " غواية التراث " من جهة والرغبة في الوقوف على الآليات القرائية في مشروعي كل من عبد العزيز حمودة وجابر عصفور باعتبارها مشاريع رائدة مارست قطيعة مع الأنماط القرائية السابقة.

وللتعامل مع هذه الاشكالية اعتمدنا المنهج الوصفي في قراءة المدونة النقدية لجابر عصفور وعبد العزيز حمودة، حيث تأملنا المدونة النقدية قراءة وعناية حتى اكتملت النظرة الفاحصة، ثمّ وصفنا هذه المدونة بالتعرية والكشف عن مجمل السياقات والمرجعيات التي شكلتها، وكذا مجمل الأنساق والمقولات الخطابية والمعرفية التي قامت عليها قراءتهما للنصوص التراثية، لنقوم بتحليل هذه المادة النقدية التي اتّسمت بالتنوع والتعدد وكشفت عن مشروعين نقديين يعتبران تتمة للمشاريع التي جعلت التراث ميدان اشتغالها واضافة لخريطة النقد العربي.

ويندرج المنهج الوصفي في ما يسمى ب " نقد النقد" القائم على فحص المدونة النقدية وتقديم توصيف لها في حدود معرفية ومسارات مرجعية مفاهيمية ثمّ مناقشة جوانبها المعرفية.

ولتكتمل المعالجة المنهجية للموضوع قسّمنا البحث إلى مقدمة ومدخل وخمسة فصول فخاتمة.

اشتغلنا في المدخل على قضية تحوّل التراث إلى اشكالية في الفكر العربي المعاصر وتحوله إلى سؤال يسعى كل مفكر للبحث عن جواب مقنع له، فجاء المدخل تحت عنوان " سؤال التراث في الفكر العربي المعاصر" ليعالج مفهوم التراث من الناحية المعجمية والاصطلاحية ويقف على حيثيات هذا السؤال عند كل من الجابري وحسن حنفي والطيّب تيزيني، كون قراءة التراث بدأت مع المشاريع الكبرى لأعلام

الفكر العربي المعاصر، ثمّ انتقلت إلى الخطاب النقدي، أي وضع الاشكالية في مسارها الصحيح.

أما الفصل الأول فقد جاء تحت عنوان" أنماط قراءة التراث النقدي" والذي عرضنا فيه لأربع أنماط في قراءة التراث النقدي، فعرضنا للقراءة الاحيائية بشقيها التقليدي والانتقادي ووقفنا عند الآليات التي اعتمدها هذا النمط والمقولات التي تأسست عليها، تلك القراءة التي جعلت استعادة قيّم التراث هدفا لها، وكذلك الشأن مع القراءة الاسقاطية التي اعتمدت الآخر إطار مرجعيا للقيمة النقدية فأسقطت النظريات النقدية الغربية على التراث النقدي، ممارسة فعل النفي والاثبات مختلفة بذلك عن القراءة الاحيائية، أما القراءة التاريخية فقد اعتمدت طريقة مغايرة في القراءة تعتمد على تأكيد تاريخية القراءة ونفي الأحكام التي تعتمد على مقررات سابقة؛ أي فهم الماضي لا الحكم عليه، أما القراءة الحداثية فهي القراءة التي توسلت بالمنجز النقدي الغربي في فعل مساءلة التراث، ووقوفنا عند هذه الأنماط يحكمه الرغبة في ابراز أوجه الاختلاف بين هاته الأنماط وقراءة كل من عصفور وحمودة من جهة ولأنّها تمثل عدسات قرائية استفادا منها في فعل القراءة.

أما الفصل الثاني فقد جاء تحت عنوان" قراءة التراث النقدي عند حمودة واشكالية البديل اللغوي" فقد عرضنا فيه للمسّوغات الحقيقة التي جعلت حمودة يستنبط نظرية نقدية عربية وهذا قادنا إلى الحديث عن مفهوم النظرية عنده الذي انبني على مفهوم "جونثان كللر" لها، لنصل إلى إواليات النظرية اللغوية العربية التي استنبطها حمودة بالاعتماد على النظرية اللّغوية الغربية ممثلة في نظرية سوسير اللّغوية حيث تحكّم المنجز النقدي الغربي في صياغة هذه النظرية.

في حين حمل الفصل الثالث عنوان "قراءة التراث عند حمودة واشكالية البديل النقدي" حيث عرضنا فيه جملة من القضايا كإشكالية الأثر اليوناني على النقد والبلاغة العربية، والنقد التطبيقي في الدراسات العربية القديمة، لنصل إلى إواليات النظرية

الأدبية العربية التي جعلها حمودة في خمسة أركان، وهي عبارة عن مجموعة من القضايا الأدبية أرادها أن تكون البديل النقدي أو الأدبي العربي، معتمدا في تأسيسها على آلية المقارنة بين المنجز النقدي العربي والغربي، يحرّكه في هذا فكرة الخصوصية ورؤيته الخاصة للمعرفة.

وفي الفصل الرابع تطرقنا " لقراءة التراث النقدي عند جابر عصفور وإشكالية البديل القرائي" فكان الحديث عن المرجعيات التي شكّلت خطاب جابر عصفور النقدي بالالتفات إلى الشخصيات الأدبية التي تأثر بها كطه حسين وسهير القلماوي، وبعض المحطات التاريخية في حياته، كالزيارة التي قادته إلى الولايات المتحدة الأمريكية، ثم عرضنا للتصوّر الذي قدمه للكيفية التي ينبغي بها مقاربة التراث النقدي، فوقفنا على مفردات هذا البديل، كمفهوم التاريخانية ووحدة المنهج، دور النسق المعرفي ودوره في توجيه حدث القراءة ، الموضوعية الحياد في قراءة التراث النقدي، المتوسطات القرائية.

أما الفصل الخامس فقد حمل عنوان " تجلّيات البديل القرائي على كتابات عصفور النقدية" حيث تطرقنا فيه لكتابات عصفور النقدية التي كان موضوعها التراث النقدي، "كالصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي"، و"مفهوم الشعر"، إذ وقفنا على الآليات القرائية التي اعتمدها عصفور في مساءلة النصوص التراثية والكشف عن الأنساق والأبنية الواعية و اللاواعية التي تحكمت في الرؤية النقدية عند القدامى، ما جعل قراءته تتسم بالعمق، وما يميّزه أيضا استخدام عدسات قرائية مختلفة في مقاربة النصوص، لكن هذا التنوع يندرج في إطار من الوحدة، يُصِرُ فيه عصفور على ربط الظاهرة النقدية بالنسق المعرفي والثقافي الذي نشأت فيه.

لنصل إلى خاتمة البحث الي ضمناها أهم النتائج التي توصل إليها البحث.

وقد اعتمدنا في هذا البحث على جملة من المصادر( كتب جابر عصفور) ساهمت في تأثيثه أهمها: قراءة التراث النقدي ( مقدمات منهجية) وهو بحث قدمه في ندوة" قراءة جديدة لتراثنا النقدي" التي أقيمت في النادي الثقافي بجدة في الفترة من

19إلى 24نوفمبر 1988م وقد طبعت أعمال الندوة في المملكة العربية السعودية 1990م، ثم أعاد جابر عصفور نشر البحث في كتاب سماه " قراءة التراث النقدي" بعدما أضاف له جملة من المقالات، وكتاب " مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي" وكتاب " الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي" و " المرايا المتجاورة دراسة في نقد طه حسين". وكتب عبد العزيز حمودة ، " المرايا المقعرة نحو نظرية عربية" وكتاب "المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك" و " الخروج من التيه".

وأما المراجع فقد اعتمدنا منها على مجموعة من المؤلفات التي قدّمت قراءات للتراث النقدي منها: "قراءات التراث النقدي" عبد القادر حسون، مصطفي بيومي "قراءات التراث النقدي" خالد سليكي " الخطاب التراثي بين إدماج التراث وأفق التأويل"، محمود ميري "أسئلة النقد الحديث خلال العقدين السابع والثامن من القرن العشرين"، حسن مخافي "المفهوم والمنهج في قراءة التراث"، محمد نبيل صغير" تشريح المرايا"، عيد بلبع " خداع المرايا ما قبل النظرية"، نصر حامد أبو زيد " إشكالية القراءة وآلية التأويل" وكلها مراجع قدّمت للبحث رؤى متعددة وساهمت في تشكيله.

وفي الأخير نتوجه بالشكر للأستاذة المشرفة على هذا البحث الأستاذة الدكتورة: **حفصة جعيط** التي تحمست للبحث ورعته رعاية علمية دقيقة، وعلى صبرها وسعة صدرها، إذ تحملت مشقة الاشراف، وعلى جهودها وتفانيها في خدمة البحث العلمي. كما لا يفوتنا أن نتوجه بالشكر أيضا للأستاذ الدكتور: **بغورة مولود** الذي لم يبخل علينا هو الآخر بنصائحه وارشاداته، وكذا لجنة المناقشة التي صوبت البحث وسدّت النقص فيه بملاحظاتها القيّمة.

والله نسأل التوفيق والسداد في العمل، كما نرجو منه أن نكون على قدر من الصواب والصحة وكفاية من الدقة والفلاح في الإلمام بجوانب هذا البحث، فحسبنا أننا حاولنا جادين وما التوفيق إلاّ من عند الله.

# المدخل

تعدّ قضية التراث من القضايا التي أصبحت مثار جدل واسع بين النخب الثقافية على اختلاف توجهاتهم المعرفية وهو ما تعكسه كثرة الندوات والدراسات والمنشورات التي تناولت التراث، لكنّه لم يُتناول باعتباره قضية وإشكالا إلا لدى القلّة من الدارسين والباحثين وهم يمثلون استثناءات بالنظر إلى الكم الهائل من الدراسات والأطروحات حول الموضوع، ونذكر على سبيل المثال لا الحصر: محمد عابد الجابري، حسن حنفي، الطيب تيزيني، الذين بحثوا في القضية التراثية انطلاقا من البنيات الأساسية المشكلة للخطاب التراثي بوجه عام؛ أي حاولوا أن يدرسوا التراث في كلّيته.

إنّ سؤال التراث في أي ثقافة « هو سؤال الصلة التي تربط حاضر الثقافة والمجتمع بماضيها، ولا فرق أن تكون الصلة تلك المفكر فيها ،صلة واقعية تاريخية (...) أو صلة مفترضة متوهمة اصطناعية وهو الغالب على تفكير أي مجتمع في ماضيه»[1]

ويَعظُم أمر هذا السؤال ويتضخم أكثر في حالة الثقافات المكتنزة بالتاريخ والمسكونة بهواجسه، أي في حال المجتمعات التاريخية كما يسميها « عبد الإله بلقزيز » تلك المجتمعات ذات الإرث التاريخي الضخم والمتنوع، كحال الثقافة العربية وما يسم هذه المجتمعات هو الشعور باستمرارية الماضي وعدم الانقطاع، لكن السؤال الذي يطرح هنا: لماذا يمتلك الماضي أو التراث كل هذا السلطان الطاغي في حاضر العرب الاجتماعي والثقافي ؟ ومن أين يستمد كل هاته القوة التي تجعله ينتقل من تاريخيته هناك ليمارس حضورا قويا في تاريخية الفرد العربي المعاصر أو القارئ المعاصر، إذ نحن نتحدث عن علاقة الفكر العربي المعاصر بتراثه؟.

« فسؤال التراث ما كان ليظهر فجأة على سطح الوعي العربي لو لم يجد من يوقظه أو يوفّر لانبعاثه الأسباب ولقد أيقظه الآخر الأوروبي، بمدنيَّتِه وثقافته، وأسئلته

[1] -عبد الإله بلقزيز: نقد التراث . العرب والحداثة . مركز الوحدة العربية ، ط 1، 2014م ، ص 19

التي اندفع الفكر العربي يجيب عنها »[1] ويذهب الباحث عبد الإله بلقزيز إلى عدّ ثلاث حوافز ساهمت في ميلاد إشكالية التراث في الفكر العربي المعاصر، والمشترك بين هذه الحوافز عنده هو الآخر الغربي الذي فرض هذه العودة إلى التراث، ولم يكتف بهذا بل أطر هذه العودة.

وهذه الحوافز الثلاث هي:

*تبيّن الفارق بين مجتمعين وحضارتين وثقافتين، على أنّ هذا الحافز اتخذّ آلية المقارنة في إجلاء ذلك الفارق، وما ينطوي عليه من إقرار بتفوق النموذج الأوروبي.

*الحافز الثاني: المقارنة الداخلية وتحت تأثير الآخر الغربي دائما، ذهب العربي يقارن بين ماضيه؛ أي تراثه المزدهر والحافل بالإنجازات الحضارية، وبين واقعه المتخلف على جميع الأصعدة والمستويات، وهو الآخر استخدم آلية المقارنة.

* بينما اتّخذ الحافز الثالث طابعا دينيا، مهمته الدفاع عن الإسلام وتراثه الديني والثقافي والحضاري

ومن هذا المنطلق يصبح التراث إشكالية في الفكر العربي المعاصر، هذا الفكر الذي أوجد التراث أو تخلّق التراث فيه كإشكالية في ثناياه وأعطافه، لكنّ المفارقة أنه لم يستطع أن يروّض هذا المخلوق الذي أوجد.

ليصبح التراث بذلك إشكالية تصعب الإحاطة بها في الفكر العربي المعاصر، ما جعل الدارسين يحاولون وضع تصوّرات منهجية يكون الهدف من ورائها الوصول إلى الآليات المؤسِّسَةُ له، وهكذا تعددت الرؤى، واختلفت الطرق من دارس لآخر حسب زاوية النظر ونوع الأسئلة التي يطرح كل باحث والغاية التي يروم الوصول إليها.

غير أن المثير للدهشة أنّ عددا كبيرا من المشتغلين بالتراث لا يكلفون أنفسهم عناء تحديد الإطار المفاهيمي والتاريخي الذي يشتغلون فيه، وكأن الأمر أصبح عندهم

[1]. المرجع السابق، ص 26.

من المسلمات فينطلقون مباشرة في الموضوع، فيتحدثون عن "ماذا في التراث؟" فقط، في حين أن المسألة تحتاج إلى عمق أكبر وإلى تحديد منهجي أدق.

وهذا ما حاول جابر عصفور طرحه من خلال ثلاث زوايا وهي: ما التراث؟، لماذا نقرأ التراث؟ كيف نقرأ التراث؟ « وهي أسئلة متكررة الطرح متغيرة الإجابة متضمنة للضرورة، وإن اختلف ترتيبها في كل اتجاه نقدي » [1].

إذن فجابر عصفور يحاول أن ينقل قضية التراث إلى مستويات أعلى لم يتم التطرق إليها، فهو يعطي القضية بعدها المنهجي الذي يساهم ولا شك في إجلاء المشهد من خلال جعل هذه الأسئلة مرتبطة بعضها ببعض، وإن اختلف ترتيبها، ولعلّ افتراضه لوجوب وجود هذه الأسئلة في كل اتجاه نقدي هو من باب أنّه يحاول أن يؤسس لقراءة منهجية للتراث من جهة، وأنّه لا يتصوّر خُلُو أي اتجاه نقدي من طرح هذه الأسئلة التي تعد في نظره من بديهيات القراءة المنهجية الموضوعية.

وهو أمر لا يتوقف عند جابر عصفور فقط، فمسألة تحديد الإطار المفاهيمي والتاريخي للتراث قد كانت محط اهتمام الجابري أيضا، فتحديد الموضوع والتعرف على طبيعته« خطوة ذات أهمية قصوى عندما يتعلق الأمر بموضوع كالتراث » [2]لأنّ التراث ذا خصوصية ونحتاج في التعامل معه إلى مراعاة هاته الخصوصية، فضلا على أنّ تحديده كمفهوم لا يخضع لمكوناته الخاصة والداخلية فقط ،بل « أيضا لموقف الناس منه، وتصوراتهم عنه » [3] ولهذا كان أول ما بدأ به فصله الأول المعنون بـ: « ما التراث؟ وأي منهج؟ » هو الحديث عن مفهوم التراث من الناحية المعجمية.

وقبل أن نباشر الحديث عن مفهوم التراث عند بعض المفكرين العرب الذين نرى أنهم استطاعوا تقديم مقاربات جادة ومنهجية للتراث جعلت دراساتهم مصادر لمن أراد

---

[1]. جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، ط1، 1991م، ص 20.

[2]. محمد عابد الجابري: التراث والحداثة. دراسات ومناقشات مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1991م، ص 21.

[3]. المرجع نفسه، ص 21.

الكتابة عن قضية التراث وكيفية قراءته، لا بُدَّ أن نتناول كلمة التراث من الناحية المعجمية.

**1_ التراث من الناحية المعجمية:**

لفظ التراث في اللغة العربية مأخوذ من مادة (**و. ر. ث**)وتجعله المعاجم القديمة مرادفا (للإرث) و(الوِرث) و(الميراث)، وهي مصادر تدل عندما تطلق اسما على ما يرثه الإنسان من والديه من مال وحسب، وقد فرّق بعض اللغويين القدامى بين (الوِرث والميراث) على أساس أن الورث والميراث خاصان بالمال أما (الإرث) فخاص بالحَسَب.فالإرث: الأصل، فيقال هو في إرث صدق أي في أصل صدق، والإرث من الشيء البقية من أصله.[1]

أما لفظة التراث فهي أقل هذه المصادر استعمالا وتداولا عند العرب الذين جمعت منهم اللغة، فقد جعلها « ابن الأعرابي » كالورث والإرث، ولم يفرق بينهما فعنده كل من الوِرْثُ، والوَرْثُ، والإرث، والوِراث، والأراث، والتراث، كل واحد.[2]

ويلتمس اللغويون تفسيرا لحرف التاء في لفظ تراث فيقول أن أصله واو، وذلك قول « الجوهري » .

وقد وردت كلمة "تراث" في القرآن مرة واحدة في سياق قوله تعالى: "**كَلاَّ بَلْ لا تُكْرِمُونَ اليَتِيمَ وَلا تَحُضُّونَ عَلَى طَعَامِ المِسكِين وَتَاكُلُون التُّرَاثَ أَكْلا لمَا**" سورة الفجر الآية 17-20.

وقد فسر « الزمخشري » عبارة أكلا لما أنّهم كانوا يجمعون في أكلهم بين نصيبهم من الميراث ونصيب غيرهم، فالتراث هنا هو المال.[3]

---

[1]. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الافريقي المصري: لسان العرب، مج 2، دار صادر، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، مادة (ورث)، ص 112.

[2].ابن منظور: المصدر نفسه، مج 2، ص 200.

[3]. محمد عابد الجابري: التراث والحداثة، المرجع السابق، ص 22.

فالتعريف إذن يقدّم بعض المعطيات حول الحمولة الدلالية لكلمة التراث في القديم يمكن إجمالها فيما يلي :

• يتضح أنّ كلمة التراث في القديم لم تكن تحمل هذا المدلول الثقافي والفكري الذي تحمله الآن، فمفهومه كما نتداوله اليوم إنّما يجد إطاره المرجعي داخل الفكر العربي المعاصر ومفاهيمه الخاصة.

• ليس هناك خصوصية مميزة لهذه الكلمة عند العرب القدامى مما يوحي أنّ مفهوم التراث عندهم لا يتعيّن كقضية إشكالية؛ إذ لم تكن إشكالية العلاقة بين القديم والحديث بنفس الحدة التي تطرح بها اليوم على مستوى الثقافة العربية.

• خلو هذا المصطلح من أي رابط يربطه بالمجال المعرفي والثقافي لأنّه كان يدور حول المال والحسب.

فما مفهوم التراث داخل الفكر العربي المعاصر؟.

**2_ مفهوم التراث داخل الفكر العربي المعاصر**

ولنقف على مفهوم التراث في ثقافتنا المعاصرة ارتأينا أن نقدّم مجموعة مختلفة من المفاهيم لثلة من المفكرين المشتغلين بالتراث، كالجابري، وحسن حنفي، والطيب تيزيني، وذلك كي نتبيّن سؤال التراث عند كل واحد منهم، ونقف على الاختلاف والتنوع في تحديد هذا المفهوم الزئبقي الذي كلما تم الاقتراب من تحديد ماهيته زاد الابتعاد عنه وتناسلت التساؤلات، وكثرت الافتراضات وتعددت، وتبعا لهذا التعدد في المفهوم ،كان التعدد في جهة المقاربة.

وإنّما اقتصارنا على هؤلاء الثلاثة لأننا رأينا أنّ سؤال التراث عندهم يأخذ طابعه المتميّز من اختلاف وجهات النظر في مفهوم التراث، ومن ثمّ الكيفية التي يقارب بها التراث عندهم، فدراساتهم مجهودات ذات قيمة علمية كبيرة تعتبر مراجع لكثير من الدراسات في التراث وذلك لطابعها الشمولي، كونها اتجهت للتراث كمشروع خصصت له الجهد والوقت.

### 3_ سؤال التراث عند الجابري

فالجابري يعرّف التراث بأنّه« الموروث الثقافي والفكري والديني والأدبي والفني، وهو المضمون الذي تحمله هذه الكلمة داخل خطابنا العربي المعاصر ملفوفا في بطانة وجدانية إيديولوجيا لم يكن حاضرا لا في خطاب أسلافنا ولا في حقل تفكيرهم » .[1]

هاته الخصوصية لمفهوم التراث في الثقافة العربية التي ينطق بها تعريف الجابري تجعله يتمايز عن المفهوم السائد للكلمة في الثقافة العربية القديمة من جهة، وتجعله أيضا متمايزا عن مفهوم هذه الكلمة في الثقافة الغربية التي نستورد منها المصطلحات والمفاهيم الجديدة، لسبب رئيس عند الجابري كون التراث ينظر إليه في ثقافتنا العربية على أنّه تمام هذه الثقافة وكليتها، هذه النظرة التبجيلية للتراث تأسست نتيجة النظرة الإيديولوجية إليه، المبنية هي الأخرى على عجز الثقافة العربية على تجاوز ماضيها أو تراثها واحتوائه معرفيا، مثلما فعل الغرب مع تراثهم احتواء ثم تجاوزا، فمضوا خطوات كبيرة إلى الأمام وتجاوزوا النقاش حول هاته القضية، ولعلّ هذا ما يقصد إليه الجابري بقوله ملفوفا في بطانة وجدانية إيديولوجيا، فكلمة « ملفوفا » في حدّ ذاتها كلمة دالة في السياق، حيث يغلّف التراث وجدانيا وإيديولوجيا، وكأنّ قراءة التراث أو النظر إليه في الثقافة العربية لم يزد على كونه نوع من أنواع التغطية لهذا التراث، مما جعله يختفي تحت وطأة هذا الغلاف، وكان الأصل أن ندخل معه في نقاش وحوار ومسائلات تستفز فيه عناصره فتبعثها على الحياة كخطوة أولى للاحتواء فالتجاوز، لا أن نقبر فيه عناصر الحياة، وهذا ما فشلت فيه الثقافة العربية حسب الجابري، « فالتراث قد أصبح بالنسبة للوعي العربي المعاصر عنوانا على حضور الأب في الابن حضور السلف في الخلف، حضور الماضي في الحاضر » [2]؛أي أنّ الذات

---

[1]. محمد عابد الجابري: التراث والحداثة، ص 23.

[2]. المرجع نفسه، ص 24.

العربية لم تستطع أن تمتلك التراث كموضوع بل استسلمت له على صعيد الوعي واللاوعي معا لتجعل نفسها موضوعا له، إذا فهذا الرفض الذي يعبّر عنه نص الجابري لطريقة تعامل الوعي العربي مع التراث يقودنا إلى الحديث عن تصوّر الجابري للطريقة الصحيحة أو المثلى التي ينبغي النظر بها إلى التراث، فالجابري حينما يقارب النصوص التراثية فإنّما يريد منها أن تكشف عن أمرين اثنين:« أن تكشف عن تاريخيتها الخاصة وحدودها المعرفية بما يحرّر وعينا المعاصر من سلطتها المرجعية ،أي بما يعيد تلك السلطة إلى نطاقها التاريخي الذي نحن عنه منفصلون ثمّ _ ثانيا _ أن ينتظم تحررنا الثقافي المعاصر في خط التطور التاريخي للعقل والعقلانية في تراثنا » [1].

إنّ قراءة التراث عنده يحكمها مبدأ التجاوز المعرفي عبر احتواء التراث فهما من جميع جهاته؛ أي التملك المعرفي للمفهوم، لأنّ كل شكل من « أشكال المعرفة العلمية بموضوع ما، هو شكل من أشكال تملكه ولن نمتلك هذا التراث إلاّ بمعرفته معرفة علمية، وذلك بدرسه في سياقه التاريخي والاجتماعي أي بدراسة منظومة علاقاته ومشكلاته التي كونت نسيجه الفكري » [2] أي منطقه الداخلي ثمّ الزج به في حركة الوعي المعاصر عبر فعل القراءة، وذلك أنّ الهدف الأساسي من العودة إلى التراث هو الحاضر والانتظام في حركة الوعي المعاصر .

ومن ثمّ فقراءة الجابري للتراثي يتنازعها بعدان: التراث كسؤال إيديولوجي والتراث كسؤال معرفي

### 3_1 التراث كسؤال إيديولوجي :

[1] . عبد الإله بلقزيز: نقد التراث، ص 326.

[2]. علي البطل: إشكالية القديم والجديد في الوساطة بين المتنبي وخصومه، في قراءة جديدة لتراثنا النقدي، النادي الأدبي جدة، المجلد 2، 1990م، ص 686.

يبدأ الجابري في التفكير في التراث كسؤال إيديولوجي من خلال التفكير في نوع الصلة التي تربط الماضي بالحاضر فكل عودة للتراث لا بدّ أن تطبعها إيديولوجية معينة، والفرق بينها يكمن في مقدار توظيف البعد الإيديولوجي في القراءة، وكما يقول عصفور فليس هناك قراءة بريئة للتراث النقدي، إذ استطاع التراث أن يضع نفسه على رأس أوليات المثقف العربي، بل وفرض النظر إليه انطلاقا من هواجس إيديولوجية، والجابري يذهب إلى أننا لا نستطيع التخلص من هذه الإيديولوجية التي تطبع العودة إلى التراث واستغلاله لخدمة الحاضر، وهذا البعد في العودة من صميم الإيديولوجية ،لكن الجابري« إذ يشدّد على حضور هذا الوجه(الإيديولوجي) من وجوه سؤال التراث في الوعي العربي المعاصر، يسلّم بأنه شريك في قراءة التراث من هذا الموقع» [1] لكنه يصرّ على أنّ عودته للتراث من هذا المنطلق، هي عودة المدرك الواعي لما يصنع، كونه من جهة أخرى يغلّب البعد المعرفي على البعد الأيديولوجي ،وبهذا يخفّف ويعدّل من نسبة الأيديولوجي في القراءة، ومع هذا تبقى دراسته تخضع لهذا البعد الإيديولوجي ولا يعفيه تصريحه بهذا البعد، لأنّ الموضوعية هي التي ينبغي أن نتعامل بها مع التراث .

### 3_2 التراث كسؤال معرفي

حاول الجابري أن يقدّم نظرية في قراءة التراث تقوم على أساس النظر في بنياته التأسيسية؛ أي تشريح العقل العربي الذي أنتج هذه الأفكار، ليفتح الباحث بذلك مجال معرفي مهم جدا يتطلب نوعا مخصوصا من التفكير الشمولي الذي يؤمن بالبنية؛ بمعنى أنّ كل ظاهرة يتطلب وجودها مجموعة من العناصر تشكل هذا الوجود ونوعيته.

وكما أنّ وجودها يخضع لهذه العناصر فإنّ الوقوف على حقيقتها هو الآخر يخضع لها أيضا عبر تفكيكها.

[1]. عبد الإله بلقزيز: نقد التراث، ص 322.

« فمشروع الجابري قام على تحليل نظم المعرفة في الثقافة العربية الوسيطة ونقدها؛ أي نقد آليات المعرفة وطرائقها وما قادت إليه من عوائق» [1]غير أنّ هذه الطريقة تستلزم تحقق مبدأ الموضوعية في القراءة التي لا تتحقق إلاّ إذا نجحنا في فصل الذات عن الموضوع من جهة، وفصل الموضوع عن الذات من جهة أخرى، وهما خطوتان متلازمتان لا يمكن أن تقوم إحداهما في غياب الأخرى .

ففصل الذات عن الموضوع يعني عنده « تحرير الذات من هيمنة النص التراثي » [2]وذلك عبر إخضاع النص التراثي لعملية تشريحية دقيقة وعميقة تحوله بالفعل إلى موضوع للذات، إلى مادة للقراءة ،ولكن مع أنّ هذه الخطوة ضرورية إلى أنّ الباحث يعدها خطوة تمهيدية « تتمكن الذات بواسطتها من استرجاع فاعليتها الحرة لتشرع في بناء للموضوع بناء جديدا أو في أفق جديد » [3]ومن ثمّ فلابدّ من خطوة أخرى تليها هي فصل الموضوع عن الذات ،الفصل الذي يسمح للموضوع هو الآخر بأن يسترجع استقلاله وهويته وتاريخيته، ولا يتم له ذلك إلاّ من خلال ثلاث خطوات منهجية: بنيوية، وتاريخية، وإيديولوجية .

تعني **المعالجة البنيوية** للنص التراثي النظر إلى صاحب النص المدروس في ظلّ كل الثوابت التي تتحكّم فيه باعتباره كلا، أي يتعلق الأمر بمحورة فكر صاحب النص حول إشكالية واضحة.

أما **التحليل التاريخي:** يتعلق أساسا بربط فكر صاحب النص بمجاله التاريخي، أي بكلّ الأبعاد الثقافية والاجتماعية التي ساهمت في تكوينه من أجل تحصيل فائدتين اثنتين: الفهم التاريخي للفكر المدروس، والتحقق من المعالجة البنيوية وفهم الإمكان التاريخي الذي يعني على الوقوف على مسكوت النص.

---

[1]. عبد الاله بلقزيز: نقد التراث، ص 332.

[2]. محمد عابد الجابري: التراث والحداثة، ص 23.

[3] . المرجع نفسه، ص 23.

أما **الجانب الإيديولوجي:** فمعناه الوقوف على الوظيفة الإيديولوجية التي ينطوي عليها الفكر المدروس.

لكن لنفهم بعمق المنهجية التي يقترحها الجابري علينا أن ننظر في الرؤية التي تحكم منهجه في مقاربة التراث ،لأنّ المنهج لا عمل له ما لم يتلبس برؤية معينة يخدم توجهها ويحقق لها فاعلية الوجود.

### 3_3 منطلقاته القرائية

وقد حدد هو نفسه منطلقاته القرائية التي تقوم على:

♦**وحدة الفكر أو وحدة الإشكالية**[1]ينطلق الجابري من فكرة مؤداها: أنّ كل عصر معين يحتوي على فكر نظري أو وحدة متميزة من الأفكار الكلّية تنتظم تحتها كل الاختلافات والفروق بين الأفكار، بمعنى أنّ هناك وحدة في الإشكالية التي تنتظم تفكيرهم ويتحركون في إطارها، كأنّه نوع من النسق الكلي يحكم تفكير المجتمع.

♦**تاريخية الفكر**[2]ويقصد بها الجابري « عمر الإشكالية » ، أي الفترة التي تغطيها نفس الإشكالية في تاريخ فكر معين، معناه أنّ الجابري يخلع على الواقع أهمية كبيرة في إكساب الفكر مضمونه الأيديولوجي، لكنها أنّ علاقة الفكر بالواقع علاقة معقدة نوعا ما وليست بالبساطة التي يفترضها البعض.

هذه هي أهم معالم المنهج والرؤية التي تحكم تعامل الجابري مع النص التراثي كما حددها هو نفسه، وكما تتجلى في كتاباته المتنوعة، ويبقى أن نشير إلى أنّ التراث كسؤال معرفي ظل يستقطب الجابري ويحوز اهتمامه « فالتحدي الأكبر في مواجهة سؤال التراث يكمن بالذات في مواجهة الوجه المعرفي من ذلك السؤال، إذ هاهنا ميدان المنازلة الكبرى بين الباحثين في الموضوع »[3]،استطاع أن يحوز الجابري على

---

[1]. محمد عابد الجابري: التراث والحداثة،، ص 27.

[2]. المرجع نفسه، ص 29.

[3]. عبد الإله بلقزيز: نقد التراث، ص 331.

جمهور عريض من الباحثين بآرائه النظرية في تماسكها وانسجامها ، لكن وقع في ما تقع فيه هذه الدراسات التي تأخذ على عاتقها البحث في الكليات والنظم المعرفية ما يجعلها معرضة أكثر من أي مقاربة أخرى للتناقض بين منطلقاتها النظرية وتطبيقاتها على أرض الميدان، ولقد عدّ الباحث عبد الإله بلقزيز عشرة أخطاء[1] وقع فيها الباحث، لا يمكن بحال من الأحوال التعرض إليها هاهنا، لأنّ طبيعة الورقة البحثية تتعارض مع ذلك .

**4_ سؤال التراث عند حسن حنفي:**

يعرّف التراث على أنّه كل ما وصل إلينا من الماضي داخل الحضارة السائدة فهو إذن قضية موروث وفي نفس الوقت قضية معطى حاضر، فهو يركّز على علاقة التداخل بين التراث والواقع في الحضارة العربية، ويبني تعريفه على ضرورة أن يكون تركيزنا على العناصر التي تستحق البقاء وتقبل أن تنتقل من الماضي إلى الحاضر « لأنّ التراث ليس قيمة في ذاته إلا بقدر ما يعطيه من نظرية علمية في تفسير الواقع والعمل على تطويره، فهو ليس متحفا للأفكار نفتخر بها وننظر إليها بإعجاب ونقف أمامها في انبهار وندعو العالم معنا للمشاهدة والسياحة الفكرية بل هو نظرية للعمل وموجه للسلوك وذخيرة قومية يمكن اكتشافها أو استغلالها أو استثمارها من أجل إعادة بناء الإنسان » .[2]

إذا فالتراث عنده لا ينظر إليه كأنّه غاية في نفسه، وإنّما وسيلة يتوسل بها للوصول إلى الغاية وهي: التجديد والتطوير، فهناك حلقة مفقودة في الحضارة العربية لابُّد من اكتشافها ووضعها في إطارها الصحيح، كي تسير الحضارة إلى الأمام سيرا طبيعيا تطوريا، فالاحتواء من أجل التجاوز ركيزة أساسية أيضا في تعريف حسن حنفي للتراث، وهو مبني على النظر إليه من الزاوية النفعية خاصة وأن التراث مازال كقيمة

[1]. ينظر، عبد الإله بلقزيز: نقد التراث من ص 353 إلى ص 362.

[2]. حسن حنفي: التراث والتجديد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط4، 1992م، ص 13.

حية في وجدان العصر يؤثَر فيه وتصدر الكثير من السلوكيات تبعا لهذا التأثير، فالانتقال من النظر إليه كغاية إلى النظر إليه كوسيلة من شأنه أن يحقق فهما موضوعيا للتراث باعتبار أن التراث«ليس موجودا صوريا له استقلال عن الواقع الذي نشأ فيه وبصرف النظر عن الواقع الذي يهدف إلى تطويره، بل هو تراث يعبر عن الواقع الذي هو جزء من مكوناته » [1] فالتركيز على الحضور الجدلي للتراث من ناحية التأثير في الماضي والحاضر صيغة أساسية في تصور «حسن حنفي » للتراث، وربط التراث بشروطه التاريخية والفكرية والاجتماعية التي أنشأته من شأنه أن يقدم تصورا صحيحا للإشكالات التي كان يعيشها أبناء هذه الثقافة، لأنّه حاصل اجتهادات كل جيل على حدا بناء على متطلباته واحتياجاته الخاصة، وتكاد هذه الفكرة أن تقول إنّ تراثنا بمقدار ما ينتمي إلى زمنه ينتمي إلى زمننا، وهذا يعدّ في نظر الباحث «عبد الإله بلقزيز » قلبا لمعنى الزمن ثقافيا ومعرفيا، قلبا كليا يغير مدلولات كثيرة في علاقة الحاضر بالماضي[2].

أو هو مجموعة التفاسير التي صاغها كل عصر لمشاكله وللتساؤلات الكبرى التي طرحت آنذاك، والتي تحولت إلى أنماط حياة ومناهج سلوك، ومن هنا يأخذ تعريف حسن حنفي للتراث شرعيته وهو التعريف الذي يقول: أنّ «التراث ليس مجموعة من العقائد النظرية الثابتة والحقائق الدائمة التي لا تتغير، بل هو مجموع تحققات هذه النظرية في ظرف معين، وفي موقف تاريخي محدد وعند جماعة خاصة تضع رؤيتها وتكون تصوراتها للعالم » [3]وكأننا هنا أمام إشكالية علاقة الواقع بالفكر وضرورة أن يتكيف الفكر مع الواقع، أو إن شئنا ضرورة أن نكيّف رؤيتنا للتراث تبعا لهذه العلاقة بين الواقع والفكر، ولأجل هذا يطرح «حسن حنفي » قضية تجديد التراث كضرورة

[1]. حسن حنفي: التراث والتجديد، ص 15.

[2] . عبد الإله بلقزيز: نقد التراث، ص 163.

[3]. المرجع نفسه، ص 15.

واقعية لإطلاق طاقات مختزنة عند الجماهير بدلا من وجود التراث كمصدر لطاقة مختزنة ساكنة، لذلك فهو يرفض الاتجاه القائل بإحداث قطيعة معرفية مع الماضي، فربط الماضي بالحاضر ضرورة ملحة ترتبط بقضية التجانس في الزمان وإيجاد وحدة التاريخ المفتقدة عندنا، لأنّ الحضارة العربية إلى الآن لم تستطع لغياب هذا الانسجام، وهاته الوحدة أن تؤسس للحداثة التي طالما طمحت إليها، كما أنّ قضية التراث والتجديد هي الكفيلة بإظهار البعد التاريخي في وجداننا المعاصر، واكتشاف جذورنا في القديم حتى نصل إلى الإجابة على سؤال محوري يتعلق بوجودنا التاريخي، ففي أي مرحلة تاريخية نحن نعيش؟ سؤال له وجاهته الخاصة، فمشكلة الثقافة العربية إلى الآن هي تحديد هذا الإطار الزمني التاريخي الذي نعيش فيه، ولا أدل على ذلك بأنّ قضية التراث والتجديد تطرح للنقاش وبحدة إلى الآن.

في حين أنّ الثقافة الغربية بالمقابل لما استطاعت أن تحدّد وضعها اتجاه تراثها نجحت في أن تُؤسِسَ لنفسها حداثتها الخاصة.

بل لا يتوقف الأمر على ذلك، فقضية التراث تطرح قضية البحث عن الهوية إجابة عن السؤال الثاني الذي طرحه حسن حنفي **من نحن؟** «وإذا كان البحث عن الهوية يأتي عن طريق تحديد الصلة بين الأنا والأخر فإنّ عملية التراث والتجديد هي الكفيلة بتحقيق ذلك لأنّها اكتشاف الأنا وتأصيلها وتحريرها من سيطرة الثقافات الغازية (...) وتساعد أيضا على مواجهة التحديات الحضارية والغزوات الثقافية التي نحن ضحية لها في هذا القرن وتنقلنا من وضع التحصيل والنقل إلى وضع النقد والخلق والابتكار » .[1]أو من مبدأ الضرورة إلى مبدأ الحرية على حسب جابر عصفور.

إذا ف«حسن حنفي » يصرّ على المبدأ النفعي في التراث، فقيمة التراث عنده نابعة مما يقدمه من إضافات دالة للحاضر، لكن يطرح هنا إشكالا، ماذا عن مفاصل

[1]. حسن حنفي: التراث والتجديد، ص 21.

التراث التي قد لا تتجاوب مع قراءة معينة، وتتجاوب مع أخرى إذا يحتاج هذا المبدأ إلى ضبط أكثر.

إنّ حسن حنفي لا يفتأ أن يشدّد على رباط التواشج بين الحاضر الراهن والتراث،« والفكرة عنده موجّهة، وهي تكيّف رؤيته الإجمالية إلى مسألة التراث، وتدفعه دفعا إلى التمسك به بوصفه كيانا قابلا لتزويد الحاضر بإجابات مطابقة لظروفه » [1].

من أجل أن تحقق قضية التراث والتجديد فاعليتها من منظور «حسن حنفي » يجب أن نتجنب الوقوع في الخطأين الشائعين:

• **الخطأ الأول** الذي يتحدث عن العصر وكأنّه يحتوي حلوله في ذاته بمعزل عن الماضي متناسيا أنّ الواقع أكثر تعقيدا لأنّه يقوم على الزمان، وبالتالي لا يمكن فهمه إلى داخل مسار التاريخ؛ أي الوحدة الكلية.

• **الخطأ الثاني** وهو الذي يستنبط الواقع من نظرية مسبقة، «فالتراث والتجديد ليس المقصود منه التعامل مع معطيات ثقافية، والإصلاح بينها، بل المقصود منه إدراك الواقع بنظرية علمية » [2] لا فرض نظرية تجريدية معينة على الواقع، فالواقع لا يستنبط من الفكر، كما أنّ الفكر بدوره لا يأتي من الواقع السطحي، ومن ثمّ ففهم الواقع عند «حسن حنفي » ينطلق من الاتفاق حول «كون التراث هو نظرية الواقع، وأن التجديد هو إعادة فهم التراث حتى يمكن رؤية الواقع ومكوناته » [3]فإذا وصلنا إلى هذه القناعة استطعنا أن نقدم قراءة جدية للواقع وللتراث على حد سواء، لا أن نقدم ما يسميه حسن حنفي محاولات فكرية، لكن ألم يسقط حسن حنفي فريسة التناقض الصارخ، حين يجعل التراث نظرية الواقع وهو الذي يرفض إسقاط نظرية موروثة على الواقع«وليس هذا التناقض سوى من فعل نظرة تخلط بين أزمنة الفكر والمعرفة » [4].ثمّ

---

[1] . عبد الإله بلقزيز: نقد التراث، ص 165.

[2]. حسن حنفي: التراث والتجديد، ص 33.

[3]. المرجع نفسه، ص 34.

[4] . عبد الإله بلقزيز: نقد التراث، ص163.

ألا يُعد تعريفه للتراث على أنّه مجموعة التفاسير التي يعطيها أبناء كل جيل، إلغاء لوجوده التاريخي؟.

يبدو أنّها من الهنّات التي سقط فيها الرجل في مقاربته للتراث، ومن هنا نصل إلى أنّ مفهوم التراث عنده يتأطّر داخل هذه المحاور الثلاث:

• ربط الماضي بالحاضر لإيجاد قضية التجانس في الزمان ووحدة التاريخ المفتقدة.

• الانتقال من وضع التحصيل والنقل إلى وضع النقد والخلق والابتكار، أي من مبدأ الضرورة إلى مبدأ الحرية.

• التراث ذات وموضوع، لأنّه مخزون نفسي عند الجمهور، ومن هنا يقع التراث في هذه الازدواجية أو الجدلية وتبادل المواقع، ما يجعل مقاربة التراث من الصعوبة بمكان نظير هذه الخصوصية التي تجعل من الصعب فصله عنا لتفكيكه ونقده؛ أي يصبح موضوعا خارج ذواتنا نمتلكه قبل أن يمتلكنا.

يدور مشروع التراث والتجديد عند «حسن حنفي » على فكرتين مترابطتين هما: فكرة الأصالة وفكرة إعادة البناء وهما فكرتان تأسيسيتان في المشروع وفي فكر صاحبه ككل .

إذا فالهمّ الإيديولوجي هو ما كان يحرك قراءة «حسن حنفي » للتراث، لتبقى القراءة من المشاريع الضخمة في قراءة التراث النقدي ،غير أنّ هذا لم يمنعها من الوقوع هي الأخرى فريسة التناقض والإسقاطية، فاخترعت مفهوما للتراث يتناسب مع وجهة النظر التي تريدها ومع قناعتها.

هذا هو إذا مفهوم التراث عند حسن حنفي، والذي يؤطر مشروعه ككل، فما مفهومه عند «الطيب تيزيني » ؟

**5_ سؤال التراث عند «الطيب تيزيني »**

إنّ الطيب تيزيني هو الآخر مفكر عربي كبير لا يمكن تجاوز إسهاماته النظرية في الفكر العربي المعاصر، فقد شارك هو الآخر في السجال الدائر حول التراث

كمفهوم، وكمنهجية للتعامل معه، وذلك في مشروعه «من التراث إلى الثورة رؤية جديدة للفكر العربي المعاصر من العصر الجاهلي حتى المرحلة المعاصرة » وهو المشروع الذي جعل هدفه الأول التنظير المنهجي لإشكالية التراث من حيث المبدأ قبل الدخول في التحليل والنقد لأنّه كان يرى«أنّ قضية التراث العربي في وجهه الفكري قد عوملت من كثير المفكرين والمثقفين العرب عموما كما تعامل الخالة زوجة الأب الغيورة السيئة أطفاله بكثير من التعسف وذلك رغبة في إخضاعه سلبا أو إيجابا على نحو مباشر ومبتذل لمصالح وحاجات معينة » [1]، فالطيّب تيزيني لا يرفض النظر النفعي للتراث القائم على المصالح والحاجات، وإنّما يرفض النظر إليه فقط عبر هذه الأخيرة، مما يؤدي إلى التضحية بالعنصر المعرفي فيه وإلى الإساءة إلى الوحدة الجدلية للحقيقة التراثية بعنصريها المعرفي والنفعي، وهو مبدأ أساس في المنهجية التي يدعو إليها الباحث في التعامل مع التراث، بل وعلى أساسها أسقط «الطيب تيزيني » القراءات التي سبقته في التراث.

إذا فمفهوم التراث عنده ينبني على أساس مراعاة جانب الزمن، التاريخ والمنطق الداخلي للتراث أو ما يسميه هو: الحركة الذاتية الداخلية لذلك التراث في سياقها التراثي الحقيقي، وأي تغييب لهذه العناصر يقود إلى فقدان الدراسة لعلميتها وموضوعيتها المطلوبة، وهذا ما حدث عند أصحاب تلك المقاربة التي يسمها بكونها لا تراثية لا تاريخية، وأنّ تطبيقها على التراث العربي الفكري «أفقده عناصر أساسية من بنيته كما جعل منه على أيدي المفكرين والباحثين والمثقفين (...) خليطا من العناصر التي لا ينتظمها ناظم اجتماعي حضاري متماسك » [2]فالتركيز على الجزئيات في هاته المقاربات جعل التراث رهين النظرة التجزيئية التسطيحية التي تفتقد للنظرة الشمولية

[1]. الطيب تيزيني: من التراث إلى الثورة حول نظرية مقترحة في قضية التراث العربي، ج1، دار ابن خلدون، بيروت، ط2، 1978م، ص5.

[2]. الطيّب تيزيني: من التراث إلى الثورة، ص7.

الدقيقة التي تحافظ على التمايز بين عناصر التراث من جهة، وتخلق الانسجام بين عناصره من جهة أخرى، ما يجعل للمقاربة ثقلها المنهجي المنتظر.

ولا يخفى أن مقاربة التراث عند «الطيب تيزيني» انطلقت من مواقع فكرية ماركسية هيمنت على خطابه الفكري وجعلته ينتقد القراءات السابقة عليه من منطلقات ماركسية أيضا، فترددت في سجالاته قضايا ومفاهيم الجدلية والانعكاس والثورة والتشكيلة الاجتماعية والاستقلال النسبي للفكر وما نحى نحوه، الأمر الذي جعله يرى أنّ النفاذ إلى المنظومة النظرية والمنهجية الجدلية التاريخية المادية من شأنه أن يقدّم إمكانات خصبة لطرح قضية التراث القومي عموما، في الحدود القصوى للعصر الراهن، التي ألحّ «الطيّب تيزيني » على وجوب مراعاتها أو «أخذها بعين الاعتبار العميق تلك الحركة الذاتية الداخلية لذلك التراث في سياقها التراثي الحقيقي » [1]باعتبار أنّ المبدأ الذي يجب أن يراعى حين البحث في التراث هو: الوصول للحقيقة التراثية مهما كانت دون تزيّيف لها أو محاولة للتّحسين.

إذن فالمادية التاريخية أو النظرة الجدلية التراثية هي البديل البنائي الذي يرتضيه «الطيب تيزيني » أمّا فيما يخص معطيات هاته النظرية فيمكن إجمالها في النقاط التالية:

- اعتبار التاريخ والتراث الفكري ظواهر اجتماعية عامة.
- اعتبار التاريخ والتراث مظهرا من مظاهر حركات طبقية وقومية إنسانية.
- ضرورة تقصي لحظات الانقطاع والصعود في التاريخ والتراث.
- العمل على خلق مزيد من الوضوح المعمق حول البنية الاجتماعية للمجتمع العربي القديم والحديث.

إنّ المنهج الذي يروّج له «الطيّب تيزيني» ينطوي على مجموعة من الايجابيات ،إذ على الأقلّ كشف عن الدور المهم الذي تقوم به العناصر المادية في حركة

[1]. المرجع السابق، ص6.

المجتمع العربي وطبيعة التكوينات الاجتماعية والصراع المجتمعي الذي صنع حركة التاريخ، لكنّ المشكلة أنّنا نفتقد حتى الآن« تاريخ اجتماعي للماضي، لأنّه مازالت المعطيات مفتقدة »[1] ومن ثمّ كل حديث عن تطبيق هذا المنهج يعدّ مغامرة تنطوي على قدر هائل من الخطر، كون هذا المنحى في المقاربة يحتاج إلى معطيات أكثر دقة تجعله قابلا للتحقق الفعلي وقادرا على الإضافة الحقيقية للتراث.

تلك هي بعض المعطيات الأوليّة والشروط التي ارتضاها «الطيب تيزيني » للنظرية التراثية التي دعا إليها وتتعلّق أساسا بالشروط الاجتماعية لإنتاج التراث ومعرفته، لتندرج تحت الإيديولوجيا الماركسية ونظرية الانعكاس.

وهو ما يتناسب مع الدعوة إلى التوحيد الجدلي بين الفكر والواقع لتحقيق الغاية الأساسية في فكرة النظرية التراثية «وهي الوصول إلى تقديم فهم علمي متماسك للتراث العربي في شقه الفكري »[2] فهل وصل «الطيب تيزيني » إلى هذه الغاية أم لم يصل؟ هو سؤال لا يدخل في دائرة اهتمامات البحث، لأنّ الغرض الأساسي هو إعطاء فكرة عن مفهوم التراث الذي يتّسم بالزئبقية، ويخضع في تحديد مفهومه لوجهة كل باحث وزاوية النظر، وإن كنا قد أسهبنا أحيانا في ضبط شرح خطوات المنهج عند «الجابري » أو «حسن حنفي » أو «الطيب تيزيني » ، فذاك راجع لأنّ مفهوم التراث يتحدّد أكثر بعرض المنهج، فباحث «كالطيب تيزيني » لم يعط تعريفا واضحا منذ البداية للتراث بل جاء تعريفه في ثنايا عرضه لمنهجه في مقاربة التراث أو النظر إليه.

ثم إنّ هذا العنصر من البحث؛ أي مفهوم التراث في الفكر العربي المعاصر الغرض منه وضع الإشكالية في سياقها المنسجم مع عناصر البحث الأخرى، وكي

---

[1]. جهاد فاضل: أسئلة النقد حوارات مع النقاد العرب، الدار العربية للكتاب، ص 68.

[2]. المرجع نفسه، ص11.

نتبين أن مفهوم التراث أو سؤال التراث يمثّل قضية إشكالية في الفكر العربي المعاصر.

إذا هذه هي الخطوط العامة التي كانت تؤطر سؤال التراث عند كل من الجابري وحسن حنفي والطيب تيزيني، وتطبع مقاربتهم له بطابع متميّز يختلف عن المقاربات الأخرى، وتجعل سؤال التراث عندهم سؤال مركزيا في مشاريعهم الفكرية، لا ندّعي في هذا العنصر أنّنا وقفنا على كلّ الملامح المميّزة لهذه المشاريع الفكرية الكبرى التي عادت إلى التراث، وأنّى لنا ذلك والأمر يحتاج إلى كتب، ولكن هذا المدخل كان يوجهه منذ البداية همّ واحد هو: الوقوف على مفهوم التراث، وعلى طبيعة تخلّق السؤال عندهم.

# الفصل الأول

## أنماط قراءة التراث النقدي

المبحث الأول : القراءة الإحيائية

المبحث الثاني : القراءة الإسقاطية

المبحث الثالث : القراءة التاريخية

المبحث الرابع : القراءة الحداثية

لعبت حركة الاحياء دورا مركزيا في تغيير وجهة الأدب العربي، إذ طبعته بميزات خاصة جعلته ينتقل من مرحلة الركود إلى مرحلة الحركة، عبر استدعاء التراث إلى واقعها أو إن شئنا عبر استلهام قيّم التحول فيه التي صنعت منه منتوجا فكري وأدبيا، استطاع أن يصنع مجد الماضي، وكانت الحركة مثار جدل واسع حول طبيعتها ودورها وقبل ذلك حدودها الزمنية.

لا نستطيع أن نحدّد تاريخا معيّنا لظهور مصطلح الاحياء في الخطاب العربي المعاصر وإنّما الذي نستطيعه هو التأكيد على أنّ هذا المصطلح تردّد بصفة لافتة للانتباه في كتابات المفكرين والنقاد العرب ابتداء من النصف الثاني للقرن التاسع عشر، وربما قبل ذلك بقليل، ويشير الباحث "عبد الحكيم راضي" إلى أنّ محور ارتكاز هذه الحركة في الزمن إنّما يقع في الربع الأخير من القرن التاسع عشر والسنوات الاولى من القرن العشرين، وإن كان مجاله الزمني عنده يمتد إلى ما قبل بداية القرن التاسع عشر ويستمر إلى بقية الربع الأول من القرن العشرين وربما بعد ذلك"[1]

أمّا من ناحية مدلول المصطلح فهو الآخر أثار نقاشا واسعا، فقد رفض "طه حسين" مدلول المصطلح كونه لا يعبّر بصدق عن حالة الأدب العربي، لأنّه وقع في تعارضات أبسطها أنّ الإحياء وفق هاته الدلالة يعني إعادة كائن إلى الحياة بعد أن فارقها، وهو معنى إن صح في مجال الأخلاق والقيّم الاجتماعية فلا يصح في مجال الأدب العربي على وجه الخصوص ومن ثمّ ففي كلمة الإحياء« تجوّز غير مستحسن ولا مستساغ فليس الأدب العربي ميّتا ولم يمت(...)منذ عرفه التاريخ فيحتاج إلى الإحياء، إنّما اختلفت عليه أطوار يعرفها الناس من الفتور والضعف»[2]

[1]. عبد الحكيم راضي : النقد الاحيائي وتجديد الشعر في ضوء التراث، دار الشايب للنشر، ط 1، 1993م، ص 9.
[2]. طه حسين: إحياء الأدب العربي ، ضرورته وبعض صوره، مجلة الهلال، فبراير 1934م

لكنّ سنة الاصطلاح التي تحكم المواضعات اللغوية قد رسّخت المدلول الاصطلاحي الذي علق بالكلمة والذي يعني الخروج بالأدب العربي من هوة الضعف التي كان قد انحدر إليها قبل تلك الحركة.

على أنّ ما يميز تلك المرحلة أنّها احتوت مختلف الاتجاهات والتيّارات دينية اجتماعية سياسية أدبية، كأنّ هناك ثورة في كل المجالات ورغبة جامحة من الخروج من حالة التخلف، وكأنّ العربي استفاق دفعة واحدة، لتشهد تلك الفترة ظاهرة لافتة من التجاور والتوازي بين مختلف التيّارات فهناك من يرى أنّ المثل الأعلى في الأدب القديم، وهناك من يرى خلاف ذلك فيتجه صوب الوافد من البحر، وهناك الترجمة إذا هناك نشاط ثقافي ووعي فكري .

## المبحث الأول : القراءة الإحيائية

حاولت هذه القراءة أن تجيب عن سؤال النهضة، فبدأت تعيد التفكير في الآليات التي يمكن أن يخرج بها الأدب والنقد من حالة الركود ويستعيد بريقه من جديد، وكانت منسجمة مع الإطار العام للنهضة أو الإحياء الذي لم يكن في الأدب فقط وإنّما في سائر مجالات الحياة، حيث كان العربي مهموما بالكيفية التي يمكن أن يخرج بها من واقع التخلّف والخرافة والجهل والاستعمار إلي واقع مختلف تسود فيه قيّم التقدم والعلم، لأنّه لا يمكن أن نفصل حركة الأدب والنقد عن حركة الوعي داخل المجتمع، فأيّ تغيّر يصيب نمط العيش داخل المجتمع ينعكس على نمط الحياة الثقافية بصفة عامة، والأدب بصفة خاصة، وبالمقابل أيّ تغيّر يصيب الحياة الثقافية ينعكس على المجتمع وحركة الوعي داخله. ومن ثمّ هناك علاقة بين المشروع الإحيائي ككل والتراث العربي هذه العلاقة هي التي تحكم عملية القراءة والتأويل في تلك الفترة الزمنية.

وقد دفع إلي هذا التوّجه تلك الصدمة العنيفة التي حملتها مدافع حملة نابليون بونابرت على مصر سنة 1798م حيث استفاق الوعي العربي على حجم تلك الهوة الحضارية التي تفصل عالم الغرب عن عالم العرب، فبدأ المشروع النهضوي العربي يبحث لنفسه عن جواب مقنع حول الكيفية التي وصل من خلالها هؤلاء الغزاة إلى تحقيق التقدم والتطور الحضاري ؟وما السبل التي يمكن من خلالها تجاوز هاته الوضعية البائسة ؟

وكيف يمكن استعادة العصر الذهبي للحضارة العربية الإسلامية أو بالأحرى العناصر الحيّة داخل هاته الحضارة وتوظيفها في تلك المواجهة؟.

فرضت المحطة البونابرتية على العالم العربي أسئلة لم تكن من قبل متوقعة حيث أضحى اليقين لأول مرة موضع ارتياب وتزلزلت علاقة الانسجام والطمأنينة التي تطبع علاقة العربي مع تاريخه، وأمام هذا الوضع كان لا بدّ من الرجوع إلى التراث الأدبي

والنقدي إلى أزهى العصور كنوع من الاحتماء بالذات أمام الآخر، وكنوع من الاحتذاء بعصر كان الأدب والنقد فيه على درجة عالية من الرقي والتطور وذلك من أجل أن يستعيد الأدب قوته، أو كنوع من الغيرة الدينية التي دفعت الإحيائيين إلى الاهتمام بكل ما هو عربي إسلامي، فكل هاته العوامل «خلقت حسا إحيائيا اتجه إلى الموروث العربي القديم يفتش فيه عن المثل الأعلى في الفنّ والحياة والسلوك»[1] وأمام تغيّر مركز الجاذبية في العالم، وتغيّر واقع العرب لم يبق هناك خيارات كثيرة أمام العرب ومفكري النهضة سوى دخول مجال الفعل بالانفتاح على منجزات الغرب من جهة، والرجوع إلى التراث لإحيائه ومحاولة أمثلته في الواقع النقدي «فبات التقليب في تركة الأجداد مشغلا رئيسيا من مشاغل التحديث في ظل قوة الأمر الواقع، وما كان لهذا الاتجاه أن يكبر لولا الإقرار بأنّ البقاء خارج دائرة الفعل لن يجلب إلا مزيدا من النكبات، فكان الانصراف إلى ما يظن أنّه من الفعل»[2].ولم تكن القراءة الاحيائية اتجاه واحد، بل كانت تيّارات مختلفة، وإن اشتركت جميعها تحت مظلة واحدة هي الرجوع إلى التراث والاستلهام منه، وتبني مقولاته على تفاوت في سعة شروط القبول ورفضها، ولهذا نجد الباحث "عبد الحكيم راضي" يرفض مسايرة الاتجاه في النظر إلى الإحيائيين على أنّهم تيّار واحد أو جماعة واحدة ترى في التراث القديم نقاوة ومثلا فنيّة عليا ووعاء صافي للتجربة العربية التاريخية لأنّه يرى أنّ هذا الوصف لا يمكن أن يعبّر بصدق عن واقع هذه الحركة، كونها تنقسم إلى اتجاهات وتتباين إلى تيّارات، فهناك من وقف بالفعل من التراث موقفا نقديا وتقويميا أو من حاول أن يعيد صياغة مقولاته في لغة جديدة مطعمة بشيء من معطيات حديثة، وهناك أيضا من نكب عن التراث

[1]. عبد المنعم تليمة : نظرية الشعر في النقد العربي الحديث، رسالة دكتوراه، جامعة القاهرة، 1966م، ص 2، 58.

[2]. علي صالح مولى: سلطان التراث ومأزق الحداثة، مجلة نقد وتنوير، عدد 03، ديسمبر– يناير، د. ت، ص 198.

ولم يقبل منه إلاّ ما وافق معطيات التراث الغربي الوافد[1] ومن ثمّ فالقراءة الاحيائية عنده على ثلاث اتجاهات:

. قراءة الاستمداد المباشر من التراث

. قراءة إعادة الصياغة للمقولات القديمة

. قراءة تتنكب التراث وتستشرف النموذج الأجنبي.

أما نحن فنذهب إلى أنّ القراءة الاحيائية للتراث تبلورت في اتجاهين اثنين:

### 1. القراءة الإحيائية التقليدية

وهي تلك القراءة التي حرصت على إحياء الموروث النقدي القديم، فاتخذت من فعل الاستعادة هدفا لها سواء أكانت هذه الاستعادة تتمثل في الرواية والحكاية أم التعليم أو كتابة نوع من التاريخ الصامت (قراءة كل من المرصفي ،محمد سعيد...). فقد تقبلت التراث تقبلا كاملا وحرصت على استيعابه والصدور عنه دون تدخل منهم، «وقد لاحظ مؤرخو الأدب أنّه وجدت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر محاولة للتعرف على القديم من تراثنا الأدبي، وأنّ هذه المحاولة قد وقفت من القديم موقف الالتزام، لأنّها لا تعرف على نحو واضح وقوي علما غير هذا العلم، ولا أصولا غير تلك الأصول ومقياس العلم عندها أن تحصّل معارف أسلافها السابقين الذين تركوا من كنوز العلم مالا تتطاول إليه طاقة الأبناء وجهدهم»[2]؛ فهذا الاعتقاد بتفوق التراث هو الذي أثمر القول لدى البعض بوجوب احتذائه على نحو كامل، وهذه طبيعة المعرفة التي تنبني في مرحلة البدايات على التقليد المنبني هو الآخر على الاعجاب والانبهار، فقد وقفت هاته القراءة على منجزات النقد العربي القديم فهالها ما رأت من أصالة ومقولات نقدية تتجانس مع الشرط التاريخي للنص، في مقابل فتور وركود داخل

[1] . عبد الحكيم راضي: النقد الاحيائي وتجديد الشعر في ضوء التراث، ص 29.

[2] . المرجع السابق، ص 38.

المشهد النقدي العربي عندهم، فأصبحت المقولات النقدية القديمة ملاذا لهذا النمط من القراءة.

وما يميّز هذا النوع من القراءة أنّه نظر إلى التراث باعتباره كتلة واحدة منسجمة فيما بينها خالية من العيوب والتناقضات، ولذلك اتّجهت إلى تدشين مفاهيمه النقدية والبلاغية داخل المشهد الثقافي متخذة منه النموذج الذي ينبغي أن يحتذى دون أن تنظر إليه نقديا فقد عطّل الرضى المطلق عن التراث منزع النقد في القراءة، ليلخص الامام الشافعي هاته الحالة بقوله:

وَعَيْنُ الرِّضَا عَنْ كُلِّ عَيْبٍ كَلِيلَةٍ ولكن عَيْن السُّخْطِ تُبْدِي المَسَاوِيا[1]

### 2. القراءة الإحيائية الانتقادية

حرصت هذه القراءة على قراءة التراث النقدي والبلاغي على ضوء الانفتاح على المنجز النقدي الغربي للآخر، فأقامت نوعا من التصالح معه في الحين الذي أقامت نوعا من العداء لتراثها النقدي والبلاغي فمارست نوعا من التهميش والنفي تحت سلطة إثبات النموذج الغربي وقيمته النقدية، ويرى الباحث مصطفي بيومي أن كلا التيارين، الإحيائي التقليدي والإحيائي الانتقادي، وقعا في مأزق واحد وهو «غياب الوعي الإنتقادي عند كليهما، فالتيار الأوّل تحرك إلى الاستعادة دون وعي انتقادي في حين تحرك التيار الثاني أيضا دون وعي انتقادي بالقيم النقدية للآخر لأنه ظلّ أسير الانبهار بمنجزاته ما قلّص حجم الرؤية عنده، فاحتواه المنجز النقدي الغربي وفرض عليه رؤية معينة، وهي رؤية الانبهار والاستسلام لقيمه النقدية، وأيضا رفض ثقافة

[1] .ديوان الإمام محمد بن إدريس الشافعي : الجوهر النفيس في شعر الامام محمد بن إدريس الشافعي : إعداد وتعليق محمد إبراهيم سليم ، مكتبة ابن سينا للنشر والتوزيع، القاهرة، ص 19

الآخر عند التيار الإحيائي التقليدي قابله رفض التيار الإحيائي الانتقادي للتراث النقدي ومحاولة تهميشه واستبعاده، فمارس النفي والإثبات»[1].

كان للوافد الغربي أثره في تغيير نظرة العرب إلى تراثهم، لأنّه فرض عليهم النظر إلى التراث من خارجه بدلا من داخله، ولا شك أن النظرتين تختلفان بين نظرة يحتويها التراث ونظرة تحاول أن تحتويه وتتسلّط عليه قرائيا من فوق، فتأصيل الوافد داخل الاتجاه الإحيائي لاسيما التيار الثاني دليل على وجود عوز أو نقص يحتاج للجبر.

ثم إن مفكري عصر النهضة وقعو في حالة ارتباك شديد نجح الباحث علي صالح مولى في توصيفه توصيفا دقيقا وذلك حين قال: «وكان مفكرو النهضة بين قلقين شديدين: الجرأة على الاعتراف بأنّ أوروبا الحديثة حازت السبق في التقدم على غير أساس من الدين وصعوبة الاعتراف بأن حضارتهم العربية الإسلامية فقدت في الوقت الراهن عناصر تطوير الحياة وتحقيق الرقي بأدواتها وقوانين عملها الذاتية، وفوق هذا وذاك لم يكن المجتمع متهيأ نظرا إلى عامل المفاجأة للدخول في جدل أخلاقي وفكري مع تاريخه من ناحية ومع أوروبا الحديثة من ناحية أخرى، لقد كان الجو آنذاك مشبعا بالشعور بالخوف من الآخر وبالأمان النفسي الساذج داخل الثقافة والهوية»[2].

لقد آثرنا أن نورد النص على طوله لما يحمله من تشخيص دقيق للحالة الحرجة التي وقع فيها فكر النهضة وانعكاسها على قراءة التراث النقدي، فمن الصعوبة أن تمتلك مشروعا فكريا واضحا في ظلّ وجود كل هاته الملابسات وهذا الحصار، ومن هنا نفهم جيدا لماذا اتجه فكر النهضة إلى إعادة إحياء التراث أو ترحيل التراث كما

[1]. مصطفي بيومي عبد السلام. دوائر الاختلاف، قراءات التراث النقدي، دار ميم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2015م. ص98.

[2]. علي صالح مولى: سلطان التراث ومأزق الحداثة. ص 187.

يحلو لصالح مولى أن يسميه، باعتباره يشكل ما يسميها ا لعقاد الهوية الواقية[1] لما يحققه من أمان نفسي، وما يحمله من معالم فكرية وشذرات قادرة على أن تضع لنا موطئ قدم داخل الثقافة العالمية، إذا ما استثمرناها خصوصا وأنه القلعة الوحيدة المتبقية في ظلّ غياب أو تراجع الحضارة العربية عن الإنتاج النقدي وعلى القيام بدورها داخل المنظومة الثقافية الانسانية ككل.

ونفهم أيضا ذلك التذبذب الحاصل داخل هاته القراءة الاحيائية بشقيها التقليدي والانتقادي التي تتجه مرة إلى التراث النقدي وتتقوقع فيه ومرة أخري تحاول أن تقرأ التراث النقدي بعيون المنجز النقدي الغربي لكن في حدود تراثية، لأنّ أصحابها يفتقدون إلى نظرة شمولية ودقيقة لهذا المنجز مما يجعل تصنيف بيومي لهاته القراءة في اتجاهين مبرّرا.

فهذه هي الأطر العامة التي كان عصر الإحياء يتحرك فيها، والتي تهدف إلى إبراز تلك العلاقة الوطيدة بين المشروع الإحيائي والتراث العربي وهي التي وجهت فعل القراءة آنذاك وضبطت حدود عملية التأويل في تلك الفترة الزمنية، ومن ثمّ فالقراءة الاحيائية لم تكتف في عمقها بتكرار النموذج القديم في الشعر أو في النقد، بل كان تكرارا يتضمن عودة مسائلة وتجريب[2] بمعنى أنّ هذه القراءة كانت تعيد مسائلة الماضي وتؤسس علاقتها بالتراث، ولكي نقف أكثر على طبيعة هاته العلاقة فضلنا أن نقف على بعض النماذج التي تنضوي تحت القراءة الاحيائية بشقيها حتى نقف على الملامح العامة لقراءة بعض النقاد، فكان أن تناولنا قراءة محمد سعيد "ارتياد السعر في نقد الشعر"، "والوسيلة الأدبية إلى علوم العربية " لحسين المرصفي باعتبارها تمثل

[1]. عباس محمود العقاد: الوجودية الجانب المريض منها، بين الكتاب والناس، القاهرة، 1952م، ص 20. المرايا المقعرة، ص 169.

[2]. ينظر: خالد سليكي: الخطاب النقدي بين ادماج التراث وأفق التأويل، سليكي إخوان، طنجة، ط الأولى، 2007م، ص 105.

عصر الإحياء ومجرد نماذج وإلا فإن كتابات عصر الإحياء لا تقتصر على هؤلاء فقط .

ولنبدأ مع قراءة محمد سعيد "ارتياد السعر في نقد الشعر" (1976م) التي يعرض فيها لمجموعة من المرويات والأخبار عن منزلة البيان والبلاغة عموما، ويتحدث فيها عن قيمة الشعر ومنزلته، ليعرض بعدها لصناعة الشعر ويحشد لها مرويات كثيرة، كما يطرح بعض القضايا النقدية، كمسألة الصدق والكذب في الشعر على أنّه لا ينتهي إلى موقف نقدي صريح من المسألة، ثم يعرض إلى مشكلة التعويض النفسي عند الشعراء في معرض تفسيره للآية الكريمة « **والشُعَرَآءُ يَتَّبِعُهُمُ الغَاوُونَ» الآية 224** الشعراء.

ومؤدى هذه الفكرة أنّ نفس الإنسان تصبو إلى أشياء كثيرة فإن لم يقدر على تحقيقها فعلا حققها قولا بأن ينظم فيها شعرا، وينهي محمد سعيد قراءته كما بدأها بحشد جملة من أحكام الشعراء بعضهم على بعض، فيورد روايات عن جرير والفرزدق والأخطل وغيرهم[1].

وقد وقعت هذه القراءة في مزالق عدة يمكن أن نوجزها فيما يلي:

. وقعت أسيرة المقروء فاتسمت بسذاجة العرض؛ **أي** أنّها بقيت ساكنة أمام النص ولم تعد انتاجه لصالحها فاقتصر عملها على العرض دون المناقشة.

. يعوزها قدر كبير من الشمول والترتيب في عرض وطرح الأفكار، إذ لم تراع السياقات المعرفية المتباينة للنصوص القديمة، وتعاملت معها وكأنها نص واحد منسجم خال تماما من مظاهر الصراع، ولذلك يظهر الجاحظ جنبا إلى جنب مع «العقد الفريد» لابن عبد ربه.

. غياب الهدف الذي من أجله جاءت القراءة ما حول الكتاب إلى مادة للتسلية

[1]. محمد سعيد: ارتياد السعر في نقد الشعر، مجلة روضة المدارس المصرية ، الأعداد 17،22 ،1976 م، ص 20، 21.

. سقطت القراءة فريسة التعميمات حول نص ـ التراث النقدي ـ يتسم بالغني والثراء والتعقيد

. محاولة الخوض في جميع القضايا النقدية جعل القراءة تفتقر إلى الهدف أو بالأحرى تحيد عنه .

والحصيلة أنّ قراءة محمد سعيد لم تختلف عن طريقة القدماء في الكتابة والأسلوب (حكاية للمقروء) أي أنها اعتمدت طريقة العرض فقط دون الدخول في جدل ونقاش منتج مع النص.

وتندرج ضمن هذا الاتجاه الاحيائي قراءة حسين المرصفي " الوسيلة الأدبية إلى علوم العربية (1872م- 1879م)، وهي عبارة عن مجموعة المحاضرات التي كان يلقيها على طلابه في دار العلوم في السنوات الأولى من إنشائها، ويشير محمد مندور« إلى أنه كان ضريرا تلقى العلم بالأزهر، وبلغ من ذكائه واجتهاده أن تولّى التدريس فيه حتسنة1871م » [1]وله مؤلفات أخرى "زهرة الرسائل"، "الكلمات الثمان".

يلفت عنوان الكتاب إلى الهدف التعليمي وهو تقديم الأداة لفهم العربية ولعلّ هذا ما جعل مندور يجعله مشابها لكتب الفيلسوف أرسطوطاليس التي تعتبر« وسيلة للمعرفة والتفكير المنطقي بل كانت كلها تعتبر خلال القرون الوسطى المنبع الأول والأخير لكل معرفة ومنطق وتفكير فلسفي على نحو ما اعتبرت وسيلة الشيخ حسين المرصفي أداة تعلم اللغة العربية وآدابها ووسيلة إنشاء الشعر والنثر في عصره وفي الجيل الذي تلا عصره. » [2].

تعدّ الغاية من قراءة المرصفي مشروعة إذا ما نظرنا إلى واقع الثقافة العربية وقتئذ الذي كان يعاني الانحطاط والضعف، فكانت الحاجة إلى هذا النوع من الكتابة

---

[1]. محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، د ط، 1997م، ص5،6.

[2]. محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب، ص 8.

كي يحصل الطالب على زاد يمكنه من الكتابة على الطريقة الصحيحة مقتديا بالعرب القدامى في الإنشاء والتعبير وكي يتربى الجيل على ذائقة نقدية وفنية راقية ولذلك راح يعرض لعلوم العربية كلها من نحو وصرف ولغة وبلاغة، ولعل هذا هو السبب في انتشار الكتاب على نطاق واسع حيث تتلمذ عليه عدد كبير من رواد النهضة الأدبية وقد جاء الكتاب في جزأين، استهلّ جزأه الأول بتمهيد يوضح فيه مكانة العلم ووظيفته ثم قسم العلوم إلى عقلية ونقلية، فالقسم الأول نشوؤه قبل الإسلام أي العقلي، وينقسم إلى ثلاثة أقسام الطبيعي والرياضي والإلهي، أما النقلي فنشوؤه وتربيته في الإسلام كعلوم التفسير والأحكام الشرعية وعلوم العربية وفنون الأدب وعلوم اللغة والصرف والاشتقاق والنحو والمعاني، ثم عرض بابا فلسفيا للحديث عن مراتب العقل وأصنافه ثم الحديث عن العربية وأمة العرب لينهي الجزء الأول بخاتمة يقدم فيها الطريقة المثلى التي كانت متبعة في تعلم فنون الأدب في صدر الإسلام .

أما الجزء الثاني فيعرض فيه المرصفي فنون البلاغة عرضا تفصيليا وذلك بعد المقدمة التاريخية التي تحدث فيها عن نشأة هذه الفنون ليتوجه بعدها للحديث عن فني العروض والقافية مستشهدا بعديد القصائد والمقطوعات الشعرية، ثم ينتقل للكتابة وقرض الشعر والإنشاء وكيفية صناعة الشعر وقرضه، ويرى مندور أنّ هذا الفصل من أهم ما كتب المرصفي حيث استطاع أن يصل إلى« الأسس السليمة للبعث الشعري المعاصر بل لكل خلق شعري سليم »[1]وهي عنده على النحو التالي :

.كثرة مطالعة الجيّد من الشعر وحفظه حتى تنمو ملكته .

. الدربة الطويلة على النظم والإكثار منه حتى تستحكم ملكته .

. ضرورة أن يتحلل كل إنتاج شعري من الذاكرة لكي يصبح شعر حياة .

[1]. المرجع السابق، ص 13 .

وبهذا يكون حسين المرصفي حسب مندور، قد استطاع أن يوجه الأدباء الوجهة الصحيحة، خاصة الشعر العربي بصفته يشكل الجانب الأكبر من تراث الأدب العربي.

لكن على الرغم من حسنات هذا العمل الكثيرة وأنّه كان يمثل ضرورة أملتها ظروف وملابسات عصر النهضة، إلا أنّه وقع في جملة من النقائص أوردها الباحث مصطفي بيومي عبد السلام، حين عرض لقراءة «كتاب الوسيلة».

ومن الطريف أن يكون الهدف التعليمي أولى المحطات الانتقادية التي وقف عندها الباحث لأنّ الغاية التعليمية في نظره «حرمت تلك القراءة من أن تقرأ التراث قراءة عميقة فاحصة لما انطوي عليه ذلك النص من الثراء والتعقيد (...) فضلا على أنها قلصت التراث بصورة أو بأخرى وضحت بالتأويل الكاشف من أجل أن تقدم الوسيلة »[1].وتعاملت مع النص في سكون في حين أن النص التراث ليس بالساكن وإنما ينطوي على اختصامات معرفية لابدّ من الوقوف عليها كي يفهم التراث فهما عميقا ولا يُحمّل من الأفكار مالا يحتمل، ومن هنا نفهم لماذا دعا جابر عصفور إلى مراعاة الأنساق المعرفية التي أنتج في ظلها النص والنظر إلى الأنساق المضادة التي هي الأخرى عامل رئيس في فهم النص باعتبارها « شفرات شارحة مزدوجة الحضور والغياب» [2] وذلك ضمن مقدمته المنهجية التي حاول أن يؤسس بها نهجا جديدا في قراءة التراث النقدي .

هذه الانتقادات لها وجاهتها لكن علينا أن نأخذ بعين الاعتبار الظرف الذي ألّف فيه الكتاب والهدف التعليمي الذي ينهض به، فترغيب الناشئة في الإقبال على التراث يتطلب نوعا من التبسيط والتشويق في العرض، وخلوّه من الطابع السجالي الذي يؤدي إلى ملل الطالب، خاصة أنّه يقدم الأوليات والأسس، فبعد أن تكتمل عند الطالب هذه

[1]. مصطفي بيومي عبد السلام: دوائر الاختلاف قراءات التراث النقدي، ص 75

[2]. جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، دار الكتاب اللبناني، دار الكتاب المصري، مصر، ط1، 2009م، ص25.

الملكات باستطاعته أن يلج هذه الاختصامات المعرفية باقتدار ورؤية واضحة، فالوسيلة تقدم الصورة الكلية عن التراث.

مجمل القول أنّ عصر الإحياء قد أعطى غائية القراءة المرتبة الأولى من الأهمية وبنى عليها كيفية القراءة وتصوره لماهية التراث النقدي، فكانت الغاية من قراءة التراث «استعادة المعايير الأدبية لمراحل التراث المزدهرة على أمل أن يسترجع الحاضر الإحيائي المتطلع إلى النهضة الوجه المشرق لماضيه العربي الإسلامي المتقدم » [1].

كان من الطبيعي أن يتحول النقد الإحيائي إلى استعادة ما ورد في الكتب القديمة كما فعل المرصفي أو محمد سعيد لتؤدي آلية الاستعادة إلى تقمص القارئ للمقروء، وغياب فاعلية الذات القارئة، حتى القارئ الإحيائي لم يستطع أن يتخلص من سيطرة المقروء، فاستعاد التراتب الهرمي للوعي التراثي للأنواع الأدبية ليصبح الشعر في قمة الهرم ثم يأتي النثر تاليا حتى كاد معه «التراث النقدي أن يغدو تراث صناعة واحدة للشعر وليس صناعتين » [2].

ويبدو أنّ حكم جابر عصفور على القراءة الإحيائية للتراث النقدي حكم قاس، إذ لا ينبغي أن نتجاهل دورها في مجال التراث فـــ« للذات القارئة فاعلية يتحتّم تلمسها ولو ادعت تلك الذات غير ذلك » [3]، ومن هذه القناعة ينطلق نصر حامد أبو زيد في الاعتراض على ما ذهب إليه جابر عصفور حين رأى أنّ هذه القراءة ألغت فاعلية الذات القارئة للتراث، ولا يقوم اعتراض الباحث على سلبية الحكم وإنّما على قطعيته، لأنّ هذه القراءة لم تخل من طابع تأويلي للمفاهيم التراثية إن تعلق الأمر بالجانب النقدي أو الجانب الديني، تأويل مقولات السلف ومن ثمّ «الناقد الإحيائي قام بعملية

---

[1]. المصدر السابق، ص 25.

[2]. المصدر نفسه، ص 27.

[3]. نصر حامد أبوزيد: قراءة التراث النقدي وعدسة الناقد الحداثي، مرايا جابر عصفور، دراسات مهداة ج1، المجلس الاعلى للثقافة، مصر، ط 1، 2010م، ص 298.

تأويل للمفاهيم التراثية ،بحيث يصعب التسليم بغياب فاعلية الذات القارئة في عملية "الاستعادة" مع التسليم بأنّ هذه العملية تمثل " الغائية " التي ركز عليها الاحيائيون » [1].

ومن ثم لا ينبغي أن نتجاهل دور هذه القراءة على مستوى الوعي النقدي، على الأقل على مستوى المشاركة في إنتاج هذا الوعي عبر محاولة ربطه بالتراث النقدي وفتح باب المسائلة حتى وإن كان يتخلل هذا الفعل العديد من النقائص والأخطاء.

[1]. نصر حامد أبوزيد: قراءة التراث النقدي وعدسة الناقد الحداثي، ص 298،299.

## المبحث الثاني : القراءة الإسقاطية

لم يعد الهدف من قراءة التراث النقدي في النمط الجديد استعادة المعايير النقدية القديمة، فقد أضحت هذه المبادئ والقيم قرينة إطار مرجعي مرفوض بعدما حدث تحول نحو أصول نقدية جديدة يسيطر عليها الحضور الثقيل للمنجز النقدي الغربي وبالتالي بداية أول قطيعة حادة مع التراث بوجه عام، ومن ثم بداية تعويل الناقد العربي الحديث على أصول نقدية ليست من صنعه ولا من تراثه، بل من صنع الغرب المتقدم الذي أصبح اللحاق به منذ ذلك الوقت حلا لأزمة التخلف لكن في تعامله مع المنجز النقدي الغربي إلى أنه ظل يمارس نوعا من الاستعادة على حسب جابر عصفور «استعادة نقد الآخر( الرومانسية والتعبير) الذي أصبح أدبه ونقده إطارا مرجعيا للقيمة الأدبية من ناحية، وقوة فاعلة توجه التراث من ناحية ثانية »[1].وإذا كان الأمر كذلك فلا بدّ من ممارسة آلية الإثبات والنفي، لتستقيم عملية إسقاط هذه القيم النقدية الغربية على النصوص التراثية، وتصبح مرنة حين فعل التأويل.

هكذا انطلقت قراءات كل من أمين الخولي وطه حسين، وطه إبراهيم، ومحمد مندور وعبد القادر القط، وخلف الله إبراهيم وغيرهم على اختلاف ما بينهم في درجات الإسقاط، حيث غدت نظرية التعبير الإطار المرجعي الجديد الذي يحدد الكيفية التي بموجبها قرأ محمد مندور التراث في كتابه «النقد المنهجي عند العرب» فهي كيفية استعارت معها الذات القارئة أسسها النقدية من الآخر وراحت تبحث عن صدى لهذه الأسس داخل التراث النقدي منطلقة من الأقانيم الثلاثة للذات «الذوق، الإحساس والشعور، الشعور، الفردية، التجربة، الأصالة تلك التي أوقعت أغلب قراء هذا النمط،

[1]. جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، ص 32.

خصوصا محمد مندور في عشق الآمدي الذي غدا كتابه "الموازنة" النموذج الأمثل في التراث » [1].

فلم تكن هذه القراءة محاولة تأويلية تبحث في النص التراثي القديم لتنتج معرفة جديدة به على قدر ما كانت مجرد قراءة تَتَبُع أثر إن صح التعبير. أو هي رحلة بحث عما يدعم هاته الأصول النقدية الغربية لأنّها لم تسع إلى إقامة جدل فاعل بين القديم والجديد وإنّما كانت محاولة يدور فعلها التأويلي على عملية إسقاط انطوت على تقليص أكثر حدة للمشهد التراثي في عملية تقيّيم حادة «أعني أن حدود التراث النقدي تقلصت لتتناسب مع منظور العين التي لا ترى خارج دائرة اهتمامها » [2]وهذه سمة مشتركة عند قراء التراث في هذه المرحلة.

لم تتغير هذه الآلية، كما يذهب الباحث مصطفي بيومي، عند قرّاء التراث في هذه الفترة، إذ لا نلمس فرقا على مستوى الآليات القرائية من ناقد لآخر، فلقد تجلّت عند طه إبراهيم ومحمد مندور ومحمد خلف الله، فهم جميعا اعتمدوا الآخر «إطارا مرجعيا للقيمة النقدية وبدأت عملية البحث والتفتيش والتنقيب عما يوازي هذا الإطار في التراث النقدي، ولم يصل الأمر عند هذا الحدّ وإنّما تجاوزه إلى نفي واستبعاد كل مالا يتناسب مع الإطار الجديد، وتأوّل العناصر الأخرى التي تظن القراءة أنّها عوامل ايجابية تأويلا مفرطا أدى بالآمدي إلى لانسون وأدى بعبد القاهر إلى أحد النقاد النفسيين »[3].

وهي النتيجة نفسها التي وصل إليها جابر عصفور حين عرض لهذا النوع من قراءة التراث النقدي إذ من الواضح أنّ بيومي تبنى فكرة جابر عصفور.

يبدو أنّ هذا النمط من القراءة لم يتوقف عند هذه الأحكام النقدية التي راحت تقزّم المشهد النقدي التراثي وتحصره في بعض القامات النقدية، كما فعلت قراءة محمد مندور

---

[1]. جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، ص 34.

[2]. المصدر نفسه، ص 35.

[3]. مصطفي بيومي: قراءات التراث النقدي، ص149.

حيث لم تبق في ثورة التقيّيم الحاد سوى ثلاثة نقاد، الآمدي، وعلي بن عبد العزيز، وعبد القاهر الجرجاني، فيصبح الآمدي «زعيم النقد الذي لا يدافع » [1] لأنّه وافق المقولة الغربية التي ترى أن جمال الشعر يرجع إلى الصياغة، وصاحب الوساطة «ناقد إنساني » [2]وعبد القاهر صاحب المنهج اللغوي في النقد، في حين يصبح النقاد الآخرون لا يمثلون شيئا ذا بال في التراث النقدي، بل هم مظهر من مظاهر تخلّفه.

ويبدو أن بيومي كان محقا حين ذهب إلى أنّ قراءة مندور، بحكم دورانها في فلك "غوستاف لانسون" (Gustave Lanson) واحتكامه إليه كإطار مرجعي لتحديد القيمة النقدية، ذهبت تحاكم التراث النقدي «محاكمة قاسية لا تخلو من انطباعية مفرطة ،وانتهت بنقاده جميعا إلى فساد الذوق، وعدم الدقة المنهجية ولم تستبق منهم جميعا سوى ناقدين أو ثلاثة: الآمدي، وعبد العزيز الجرجاني وعبد القاهر الجرجاني » [3] خارجة بذلك عن دائرة البحث العلمي الذي لا يحتكم إلى مثل هذه الأحكام الخلقية التي لم تبن إلا على أحكام انفعالية أخلاقية تتحدث عن فساد ذوق الصولي من حيث «أن مناصرته لأبي تمام كانت أقرب إلى اللجاجة والاسراف منها إلى النقد الموضوعي الدقيق ويزيد الحكم عليه قسوة افراطه في الغرور والتبجح بعلمه، ثم فساد ذوقه » [4].

فهذه هي: النزعة الانطباعية اللاعقلية التي كانت تسبح فيها قراءة مندور، وكذا قراءة أستاذه طه إبراهيم .

ومن الطريف والعجيب أن يلوم مندور النقاد العرب على هاته الانطباعية، وهو نفسه يمارسها في نقده، وفوق ذلك اللاعقلانية في التعامل مع التراث النقدي وهو بصدد البحث عن النقد المنهجي عند العرب.

---

[1]. محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب، ص 98.

[2]. المرجع نفسه، ص 263.

[3]. مصطفي بيومي: قراءات التراث النقدي، ص 139.

[4]. محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب، ص 93.

لقد وقع مندور في شرك الإسقاط رغم أنه كان يحذّر من مغبّة عملية إسقاط نظريات غربية معاصرة على النقد العربي القديم «لكن يبدو أن الموقف المضطرب لمندور إزاء الثقافة الغربية ومناهجها النقدية ليس غريبا على المناخ الفكري والنقدي الذي عاد إليه(...)ففي ذلك الاضطراب يمتد الخط الذي رأينا عند طه حسين والعقاد وغيرهما » [1].ويذهب ميجان الرويلي وسعد البازعي إلى تقديم تفسير لهذا الاضطراب الذي يعاني منه مندور كون الرجل كان يريد تحقيق قدر من الاستقلال الفكري عن الغرب، وفي الوقت ذاته يرغب في الإفادة من المنجز النقدي الغربي، مما جعل هذه الإشكالية تعبر عن نفسها من خلال الممارسة المضطربة.

هذه إذا قراءة مندور، قراءة تحكمها آلية الإسقاط وتقليص حركة التراث النقدي جميعه في عملية اثبات ونفي كل ما لا يتناسب مع الإطار اللانسوني« فبقدر ما انطوت هذه القراءة الإسقاطية على عملية تقييم حاد، فإنها قد رفعت من شأن الذوق لتهبط بالنظر وأعلت من الطبع على حساب الصنعة، وتسامت بالنقد التطبيقي على حساب النقد التنظيري » [2]، وكل ذلك تحت تأثير نظرية التعبير التي أصبحت منظار مندور الوحيد في عملية تقويم الأعمال التراثية، ويبدو أنها ذات عدسة مقعرة حين تنظر إلى التراث النقدي في توجهه الذي لا يخدم توجه نظرية التعبير ومحدبة حين تنظر إلى التراث النقدي في توجهه الذي يوحي ببعض التطابق مع نظرية التعبير الأثيرة .

أما قراءة "طه إبراهيم" فهي الأخرى لم تبتعد عن الإطار الذي تحركت من خلاله قراءة محمد مندور، إذ اعتمدت هي الأخرى آلية الإسقاط كآلية قرائية بموجبها قزّمت المجهود النقدي العربي وعدته مجرد نظرات، وحرصت على تدشين المفاهيم النقدية الغربية داخل النقد العربي من خلال فعل الشرعنة الممارس بانتقاء مفردات بعينها

[1]. ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2002م، ص 366.
[2]. جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، ص 34.

وممارسة الإسقاط عليها وذلك في كتابه الذي يحمل عنوان «تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع هجري » الذي أراده مؤلفه تاريخا لنظرات العرب في «أدبهم وفي شعرائهم وكتّابهم، نريد أن نعرف مبلغ فطنتهم إلى تعليل المسائل الأدبية، ومبلغ قدرتهم على تفسيرها، نريد أن ندرس تاريخ هذه النظرات وهذه الميول وما طرأ عليها من تبدل وما جدّ فيها عصرا بعد عصر » [1]، وهي بموجب هذا الهدف قد حولت النص القديم إلى مجرد نظرات هنا وهناك، تفتقد إلى التماسك والتحليل، بل أكثر من ذلك فقد ذهبت إلى أنّ العرب لم تعرف النقد الأدبي وإنّما الذي عرفته منه هو النقد البياني فقط، وهو بعيد كل البعد في نظر طه إبراهيم عن مفهوم النقد الأدبي.

فجاءت الدراسة تحاول فقط «أن تكتب تاريخا انتقائيا يرصد فقط تطور هذه النظرات أمّا علاقة هذه النظرات بغيرها أو بالسياقات المعرفية التي أنتجتها فلا تجد لها طريقا في تاريخ طه إبراهيم » [2]،ويبدو أنّ هذه الطريقة التي اعتمدها طه إبراهيم في محاولة التأريخ لهذه النظرات قد حددت سلفا إطارا مرجعيا للقيمة النقدية ثمّ راحت تفتش عن تمظهرات هذا الإطار المرجعي الجديد في التراث النقدي لتؤكد فعل الشرعنة.

وخلاصة هذا الفعل عملية تقيّيم حادة مسخت معظم التراث النقدي ولم تستبق منه إلاّ الآمدي والجرجاني والجهود التي قام بها اللغويون في القرن الثاني والثالث الهجريين، ففي نظر طه إبراهيم استطاع اللغويون أن ينقذوا النقد العربي القديم من الذاتية التي تدعو إلى الاضطراب، ويسمحوا له بأن يرتاد عوالم النقد الموضوعي المؤسس على الدليل، فلقد انتقل النقد على أيديهم إلى ميدان «متشعب فسيح يمس

[1]. طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن 4هـ، دار القسطنطينية، مكة المكرمة، 2004م، ص98.

[2]. مصطفي بيومي: قراءات التراث النقدي، المرجع ، ص 122.

الأداة العربية كلها، ويحلل النصوص من جميع نواحيها ضبطا وبنية وتركيبا وفنا » [1]. فهم الذين خلقتهم الروح الإسلامية الجديدة وهيأت لهم أسباب البحث المتشعب، فكانوا أمزجة خاصة وذهنية خاصة في تاريخ النقد الأدبي، فموجبها استطاعوا أن يحملوا النقد على منظار جديد ورؤية أكثر اتساعا مما كانت عليهم من قبلهم، هو دور كبير إذا خلعه طه إبراهيم على اللغويين والنحاة وهو دور لا يقلعن ذاك الذي قام به كل من الآمدي والقاضي الجرجاني زعيمي نقدة الشعر في القرن الرابع الهجري الذي كان قرنا خصبا «متسع الآفاق متنوع النظرات معتمدا على الذوق الأدبي السليم، مؤتنسا بماضي العلم في الصورة والشكل لا في الجوهر والروح إن حلل فبذوق سليم، وإن علل فبمنطق سديد وإن عرض لفكرة أتى على كل ما فيها » [2]. وقد أنتج هذا القرن كاتبين كبيرين هما: أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، وأبو الحسن علي بن عبد العزيز الجرجاني اللذين كان لهما أحفل الكتب النقدية في هذا العصر، فلقد جمعا بين دفتيهما أحكامه ومسائله ولخصا الآراء التي قيلت في الشعر العربي قديمه وحديثه ورَوَيا الكثير من الآراء النقدية للنقاد القدامى ووقفا على الطرق والمناحي المختلفة في فهم الأدب، يسمح لهم بذلك «ذهن منتظم يجمع بين العلم والذوق الصافي في التحليل والتعليل، فبلغ بهما النقد الأدبي في المشرق غاية ما بلغ عمقا وتشعبا وانفتاحا » [3] هي النبرة الحماسية نفسها التي ميّزت خطاب مندور حين تعرض للناقدين .

يبدو إذا أنّ قراءة طه إبراهيم هي الأخرى لم تغادر دائرة الإسقاط واستراتيجية النفي والإثبات الأثيرة التي حكمت قراءة مندور أيضا، لتنتج لنا هذه القراءة تاريخا يبدأ من العصر الجاهلي وينتهي عند القرن الرابع هجري.

---

[1]. طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، المرجع السابق، ص 66.

[2]. المرجع نفسه، ص 173.

[3]. المرجع نفسه، ص 184.

هذه هي الأطر العامة التي كان يدور في فلكها الخطاب النقدي لهذه الفترة وهو خطاب يختلف عن الخطاب الإحيائي، إذ أعطى هذا الخطاب سؤال الكيفية التي نقرأ بها التراث الأهمية القصوى، وبني على إجابته تلك، تحديد غاية القراءة وماهية التراث، في حين كان سؤال الغاية الهدف الرئيس لخطاب الإحياء وهذا ما يبرر اتجاهه إلى المنجز النقدي الغربي، فكانت عملية القراءة محكومة بإطار مرجعي للقيمة النقدية والأدبية هو إطار الآخر "الغرب المتقدم".

## المبحث الثالث: القراءة التاريخية

تأتي هذه القراءة طرفا نقيضا للقراءة السابقة، حيث كانت نفيا للنزعة الانطباعية اللاعقلية التي كانت تسبح فيها قراءة مندور وطه إبراهيم، لتمارس قطيعة معرفية مع هذا النمط من القراءة وتدشّن لنفسها نمطا جديدا من خلال موقفها المنهجي الذي يبدأ بتأكيد تاريخية القراءة ونفي الأحكام التي تعتمد على مقررات سابقة، مقابل إثبات الحكم الذي لا يستند إلى معيار غير التاريخ نفسه، وهذا يعني أنّ التراث النقدي إنجاز إنساني لا يخلو من الحركة صعودا ونزولا، على أنّ هذه الحركة خاضعة لشروط معرفية واجتماعية وثقافية تاريخية تجعل التراث «يقع هناك في الماضي منفصلا عن قارئه غير قابل للاستعادة أو الإسقاط، بل الوصف المحايد، كأنه موضوع بين قوسين، وليس على العين القارئة إلاّ أن تنظر إليه نظرتها إلى أي حدث تاريخي انقضى » [1]، وبالتالي فهم الماضي لا الحكم عليه، ليصبح النقد الذي تقوم عليه القراءة مجرد تاريخ صرف لا همّ له إلاّ تسجيل الظواهر الأدبية على أنها موجودات طبيعية، نشأت في ظروف معينة، وتأثرت بعوامل خاصة فنمت وتفرعت أو اندثرت؛ أي الوقوف بحياد أمام الظاهرة التاريخية. هذا الحياد التاريخي هو ما أوقع القراءات التاريخية جميعا في مأزق، حيث ركزت على حدث إنتاج النص وأهملت حدث إعادة إنتاجه، مما جعلها تفتقد صفتها التاريخية أيضا لأنّه لا وجود« لتاريخ صرف متعال أو تطوري شمولي بمعزل عن تاريخ قارئه وتاريخ إعادة صنعه وتشكيله »[2].

### 1. أسس القراءة التاريخية

لكي نقف على الأسس التي تقوم عليها القراءة التاريخية ارتأينا أن نقدم ثلاثة نماذج تندرج تحت القراءة التاريخية، وهي: كتاب شكري عيّاد كتاب أرسطو طاليس في

[1]. جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، ص 37.

[2]. مصطفي بيومي: قراءات التراث النقدي، ص 194.

الشعر"، وكتاب محمد زغلول سلام «تاريخ النقد العربي » ، وكتاب إحسان عباس «تاريخ الأدب العربي » .

إنّ قراءة شكري عيّاد بداية تحول إلى نمط قرائي جديد، متخذة لنفسها استراتيجيات قرائية تختلف عن القراءات التي سبقتها، سواء تعلق الأمر بقراءات عصر الإحياء أم القراءات الإسقاطية، فكما كانت الاستعادة هدفا وغاية لعصر الإحياء، كانت قراءة شكري عيّاد تحرص على التاريخ الصرف الذي لا همّ له إلاّ تسجيل الظواهر الأدبية «على أنها موجودات طبيعية نشأت في ظروف معينة » [1]، على أنّ القصد من استخدام شكري عيّاد المنهج التاريخي كما يرى «نبيل فرج » هو «فهم الماضي لا الحكم عليه، وهذا الفهم يقتضي اقتران التاريخ بالحضارة في نموها واندثارها »[2]، على أنّ هذا المقصد غير ممكن التحقق لأنّ فهم الماضي هو حكم عليه من جهة أخرى، إذ الفهم ملتبس بالحكم، فإنّ فهم قضية معينة يتطلب إصدار حكم عليها أو الوصول إلى قناعة اتجاهها إذ لا وجود للحياد التاريخي في فهم الماضي، فبمجرد اتصاف الحدث المتصل بالتراث يفقد الفعل بالقراءة صفة الحياد لأنّ الذات القارئة ستمارس إعادة إنتاج المقروء.

إنّ الغاية الرئيسية لقراءة شكري عيّاد هو اثبات تأثير كتاب أرسطو طاليس في النقد العربي على مسيرته واتجاهه ومن ثمّ تأثيره في البلاغة العربية، رغم أنّ هذا الهدف يجانب الصواب كون التأثير لم يرق إلى الحدّ الذي يغري على التأليف فيه ومن ثمّ تتبعه في المؤلفات النقدية القديمة.

لقد بدأ شكري عيّاد قراءته بسؤال حول هذا التأثير حاول الإجابة عنه من خلال تتبعه في المصنفات النقدية القديمة، فتحدث عن تأثيره في طريقة التبويب عند بن

[1]. شكري عيّاد: كتاب أرسطو طاليس في الشعر، دار الكتاب العرب، القاهرة، 1967م، ص 2.

[2]. نبيل فرج: نقاد الأدب في مصر في النصف الثاني من القرن العشرين، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2012م، ص 60.

المعتز وتأثيره على «نقد الشعر » لقدامة بن جعفر، وإن كان حظ هذا الكتاب من التأثر، بكتاب الشعر لأرسطو مجرد مجموعة من«الأصداء الضعيفة لكتاب الشعر، ويجب ألا ننسى أنه كتب نقد الشعر قبل أن يكتب الفارابي تلخيصه » [1]ومن ثمّ ففرضية التأثير غير واردة .

فضلا على أنّه حاول أن يثبت أنّ الوضع النقدي آنذاك كان حاضنا جيدا لهذا التيّار اليوناني، بمعني أنّه وفّر البيئة المناسبة لانتشار هذا التيّار داخل الثقافة العربية، فاحتلّ مكانة منذ البدء في وضوح وتميّز.

لكن ما معني أن يقول شكري عيّاد إنّ النقد العربي الخالص كان يحرص على وضع الشعراء والنقاد جميعا في مأزق، الأمر الذي جعلهم يرتمون في أحضان التيار اليوناني؟.

هل معنى ذلك أنّه عجز عن إعطاء تفسيرات مقنعة لبعض القضايا فوجد ضالته في النقد الأجنبي؛ أي أنّ النقد العربي لم يستطع أن يساير حركة الإبداع العربي نظرا لضعف آلياته النقدية وضيق أفق الرؤية عنده ما وفّر قابلية لاستقبال نقد الآخر ممثلا في أرسطو اليوناني، لعلّ هذا ما يقصده شكري عيّاد وإن كنا لا نوافقه في هذا التوصيف المبالغ فيه لحالة النقد العربي كون الانفتاح على الآخر ضرورة حضارية أثبتها النقد العربي القديم عبر مصنفاته النقدية.

على أن غاية تأثير التيّار اليوناني ممثلا في كتاب "فن الشعر" كانت على كتاب حازم القرطاجني «منهاج البلغاء وسراج الأدباء» و «حيث التقى التيّار اليوناني والعربي التقاء مثمرا وإن غلب عليه التيّار اليوناني كما غلب على عبد القاهر التيّار العربي"[2] وأشار أيضا شكري عيّاد إلى أنّ تأثير هذا الكتاب على البلاغة العربية لم يكن كليا صرفا ولا جزئيا صرفا وإنما اقتصر هذا التأثير على بعض القضايا العامة.

---

[1]. شكري عيّاد: كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص 234.

[2]. المرجع نفسه، ص 246.

هذه هي الأطر العامة التي تحركت فيها قراءة شكري عيّاد وهي قراءة وقعت في جملة من المحاذير والمزالق، فقد وقفت عند الرصد التاريخي لأثر كتاب أرسطو طاليس على النقد العربي القديم ولم تتطرق مطلقا إلى الكيفية التي يمكن أن يدخل معها النص القديم في جدل منتج مع المنتج النقدي المعاصر.

فضلا على أن سعيها وراء علاقة التأثر والتأثير جعلها تتجاوز الكثير من الحيثيات المتعلقة بالنص القديم في علاقاته التاريخية المتشابكة، وتعرض لهذه القضايا عرضا سطحيا يخضع للتعميم كما فعلت مع قضية اللفظ والمعني، إذ لم تسهب في الحديث عن الدوافع الحقيقية التي أدت إلى ظهورها في الساحة النقدية.

كما أنّها مزقت تاريخية القارئ، ومارست النفي والإثبات إذ تنفي «تيار النقد العربي التطبيقي الجزئي المبني على الذوق لتثبت تيّار النقد اليوناني المبني على المعرفة العقلية النظرية » [1]،فقراءة شكري عيّاد هي الأخرى وقعت في خلل منهجي كبير، وهو أنّها حرصت على نفي الحاضر القارئ؛ أي أنّها ألغت فاعليته متناسية أنّ عملية القراءة لابدّ أن تقوم على الجدل الفاعل بين القارئ والمقروء أو بين الحاضر والماضي، أمّا أن تشدّ القراءة طرفا من الأطراف إلى أقصى وتتجاوز الطرف الآخر، فذلك ما سيحرم القراءة من دون شك من أهمّ عنصر فيها وهو إنتاج معرفة جديدة بالنص.

ومن هذا المنطلق تصحّ النتيجة التي وصل إليها مصطفى بيومي، كون هذه القراءة لا تختلف عن قراءة مندور على الرغم من وجود التضاد المنهجي بينهما، ففي تقديره أنّ القراءة التي تحرص على نفي الحاضر وتخلص للماضي فقط مثلها مثل القراءة التي تحرص على نفي الماضي وإسقاط الحاضر عليه[2].

[1]. مصطفي بيومي: قراءات التراث النقدي، ص 167.

[2]. ينظر ، المرجع السابق، ص166.

على أنّ هذا لا يعني التشابه التام بين القراءتين، فقراءة شكري عيّاد تنطلق من إطار مرجعي كأنّه النقيض الحاسم «للإطار الذي انطلق منه نمط السلسلة التي بدأت مع طه حسين واستمرت مع مندور، إطار مرجعي نزعته التاريخية ملتبسة بنزعة وضعية، تؤمن بالنظرة المحايدة إلى الموضوع إيمانها بالشرط التاريخي الفاعل والحتمي في آن » [1]ما جعلها تؤكد على ضرورة استناد الممارسة النقدية إلى نظرية، ما يعني إعادة الاعتبار إلى النقد النظري الذي مارست عليه القراءة السابقة النفي.

ومن هذا المنطلق ذهبت قراءة "شكري عيّاد" إلى الانحدار بالآمدي من سلّم القيمة لتضع محله الناقد المنظّر حازم القرطاجنّي، وتعلي من صلة النقد الأدبي بالفلسفة لأنّ هذا الالتقاء بينهما قد أثمر نقدا نظريا متماسكا، أسهم في تطوير العملية النقدية عند القدامى، ولذلك اتجهت القراءة إلى تأكيد الدور الذي قام به أرسطو في تكامل الوعي النقدي الأدبي للأنا، ثم حرصت على مراجعة التراتب التعبيري حيث يعلو الذوق على النظر والتطبيق على التنظير، والطبع على الصنعة واللاتعليل على التعليل.

هذا يعني أنّ قراءة التراث النقدي عملية تاريخية متكررة ومتغيرة ترتبط دائما بطرح متجدد لأسئلة ثابتة وإجابات متغيرة، بتغير كلّ مرحلة أدبية أو مدرسة نقدية، وتبعا لهذا تتغير الأحكام النقدية، كما رأينا في قراءة شكري عيّاد التي رفعت من قيمة حازم بينما هبطت بالآمدي الذي جعلته قراءة مندور في أعلى سلّم القيمة، وذلك راجع إلى تقدير مسألة الذاتية والموضوعية في النقد، إذ يؤمن مندور بدور الذوق في قراءة الشعر ونقده ومن ثمّ فهو يفضل الآمدي، لأنّه أقرب إلى الذوق والحس الفني ،ومن ثمّ فكلّما تأتي قراءة جديدة تحاول أن تزيح القراءة السابقة عليها وتلغيها .

[1]. جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، ص 38.

كانت قراءة "شكري عيّاد" تمهيدا لبروز أنماط قرائية جديدة، بعد أن ظلت قراءة مندور نموذجا أثيرا لسنوات طوال لتفتح آفاقا جديدة في القراءة وتلفت الانتباه إلى الوعي بالتراث «من حيث هو منتج تاريخي يفرض على القارئ أن يفهمه في سياقه الذي أنتجه » [1].

## 2. القراءة التاريخية التطورية

من القراءة التاريخية الوضعية إلى القراءة التاريخية التطورية، قراءة محمد زغلول سلام «تاريخ النقد العربي » التي حرصت على أن تقدم التراث النقدي في منحى تطوري يبدأ وليدا ساذجا ويتطور فيصل إلى الفتوة في القرن الرابع هجري حيث أُلّفت المصنّفات النقدية وظهر رجال النقد العربي أمثال الجاحظ، منتهيا إلى الضعف والشيخوخة من القرن السابع إلى النهضة، غير أنّ هذه القراءة هي الأخرى وقعت أسيرة السطحية والتجميع التاريخي، في غياب الجدل الفاعل بن هاته الأنساق، حيث «بدت صورة التراث النقدي في قراءة سلام تنتمي إلى عالم تاريخي مفرد مسطح الصورة (...) صورة تفتقد التاريخ نفسه، فهي تهدم تاريخ الماضي كما تهدم تاريخ الحاضر » [2]، ولم تختلف هاته القراءة عن النمط الذي دشنته فترة ما بين الحربين، إذ هي الأخرى مارست النفي والإثبات وذهبت تردد الأحكام القرائية التي أشاعتها قراءة فترة ما بين الحربين، فأعلت من قيمة النقد التطبيقي الممثل في ابن سلام والآمدي وعبد القاهر الجرجاني.

تناولت هاته القراءة العديد من القضايا في النقد القديم، فعرضت لمسألة الطبقات التي شغلت النقاد، فأكبّوا على التأليف فيها في غياب أسس واضحة لهذا التصنيف طبعا على حسب محمد زغلول سلام، ثمّ قضية اللفظ والمعنى بصفتها قضية إشكالية في

[1]. مصطفي بيومي: قراءات التراث النقدي، ص 167.

[2]. المرجع نفسه، ص 177.

النقد العربي القديم ينبغي التحرز عند معالجتها، كون النقاد قصدوا اللفظ المركب والمعنى المركب، ثمّ قضية السرقات وهي قضية إشكالية أيضا أخذت حظها من الجهود النقدية القديمة.

وينتقل محمد زغلول سلام من مثل هذا الاستخدام الذي يوقع القارئ في اللبس إلى الكتب النقدية فيبدأ مع ابن سلام الجمحي وكتابه طبقات فحول الشعراء ثمّ كتاب الشعر والشعراء لابن قتيبة، ثمّ البديع لابن معتز، وكتاب عيار الشعر لابن طباطبا الذي يختلف عن سابقيه لأنّه قدّم قراءة موضوعية لصنعة استفاد فيها من خبرته كشاعر واستنبط بعض المقاييس من الشعر سواء عند القدامى أم المحدثين على الخصوص وطرائقهم في الكتابة على أنّ هذه المقاييس لم تلق قبولا عند النقاد الذين يخالفونه في الرأي خاصة الآمدي.

ثم ينتقل الباحث إلى الآمدي وكتابه« الموازنة بين الطائيين» الذي ألّفه ليقف موقفا وسطا بين الشاعرين أبي تمام والبحتري، بعدما اشتدت المعركة حولهما، فيعرض الباحث لمنهج الآمدي بالتفصيل.

ليعرض بعدها كتاب«الوساطة بين المتنبي وخصومه» للقاضي عبد العزيز الجرجاني الذي يعدّه الباحث من أهم الكتب النقدية في القرن الرابع هجري لموضوعه القيّم، كونه تعرض لشاعر كبير هو المتنبي ولطريقة التناول الموضوعية التي انتهجها والتي انتهت إلى أنّ الجرجاني كان يدافع عن المتنبي بحرارة، ثمّ تعرض إلى دراسات أخرى في نقد الشعر من شروح وكتب المختارات ويتوقف عند «كتاب الصناعتين الكتابة والشعر» لأبي هلال العسكري الذي عدّه من الكتب التي وضعت أسس البلاغة، ولكنّه لم يكن له تأثير في النقد العربي، لينتقل الباحث بعدها إلى دراسات نقد النثر مع الجاحظ "البيان والتبيين"، و"أدب الكاتب "لابن قتيبة، و"نقد النثر" لقدامة بن جعفر، وبهذا يكون زغلول سلام قد أنهى قراءته«تاريخ النقد العربي حتى القرن الرابع الهجري» ، كلّ ذلك ليحقق هدف القراءة الذي أعلن عنه منذ البداية وهو التأريخ الجاد

للنقد العربي منذ أقدم «عصوره إلى العصر الحديث ليضع أمام الناقد العربي معالم تراثه القديم وخلاصة لجهود سابقيه، وأسلافه في تفهم الأدب ونقده » [1]في محاولة لتقديم صورة أكثر شمولا وتماسكا من الصور التي قدمتها المحاولات السابقة، صورة «تضم شتات النقد العربي وتجمع متفرقاته، وتعرضه في صورة جديدة على أساس من التفهم المعاصر لوظيفة النقد، وعلى أساس منهجي واضح » [2].

هذه هي الأطر العامة التي تحركت في ضوئها قراءة محمد زغلول سلام، حيث لم تغادر فضاء القراءة الذي دشنته قراءة شكري عيّاد، فكانت الصفة الأكثر التصاقا بها هي أنّها وصفت أكثر مما أوّلت، وأنّها اعتمدت الحياد التاريخي ،واعتمدت المنحى التاريخي التطوري الذي قد يفيد في تصويب بعض المعلومات أو في تقديم صورة يسيرة للقارئ ولكنّ آليتها التطورية، كما يصفها جابر عصفور، لا تختلف عن دعوى الوصف الوقائعي المحايد الذي قامت عليه قراءة شكري عيّاد حيث تتحول في ظل هذه الآلية والنظرة الجزئية«منازل التاريخ إلى منازل منفصلة منعزلة يروح ويغدو فيها مؤلفون وكتّاب يصلهم تجاور الزمان والمكان في علاقات متعاقبة الاتصال وليس الانقطاع وعلى نحو يغدو معه تاريخ النقد العربي تاريخا تجميعيا، محصلة لجميع الكتابات والأفراد وليس كشفا عن آلية الأنساق أو تصارع الإشكاليات » [3] فينظر إلى التاريخ على أنّه ذو طبيعة سكونية ويسير بالنفس نفسه في انسجام وتوافق، في حين أنّ النصّ التراثي يموج بالصراعات الفكرية التي تجعل منه نصا ثريا ومعقدا يحتاج في فهمه إلى الوقوف على هذه الأنساق، وليس النظر إليه بمنطق التجميع كما فعلت قراءة محمد زغلول سلام، ثم إنّ المفارقة التي وقعت فيها هذه القراءة ذات المنحى التاريخي التطوري أنّ منطلقها التوليفي، الآلي قد نفي تطوريتها ذلك أنّ هذه التواريخ التي تؤكد

[1]. محمد زغلول سلام : تاريخ النقد العربي إلى القرن 4 هجري ، دار المعارف، مصر 1964م، ص 5.

[2]. المرجع نفسه، ص 5.

[3]. جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، ص 76.

التطور نفسه عندما تجعل «آخر حلقاته مساويا لأولها، في دورة منغلقة ترد عجز التطور (ضعف الشيخوخة )على صدره( ضعف الولادة ) في دائرة تنفي استعارة التطور وتضيق مفهوم التاريخ، فتجعل منه دفقا أفقيا لطاقة تتناقص قوتها الفتية تدريجيا » [1].

فالأصل في المنحى التطوري أن يصل إلى أعلى نقطة في السلّم، لا أن يرتدّ إلى أضعف نقطة، لتقع القراءة في منزلق إلغاء الوحدة الجزئية القائمة بين الذات والموضوع تلك الوحدة التي تجعل من القارئ بعض المقروء في حدث القراءة، متناسية أنّ النص التراثي دال لا يكتمل مدلوله إلاّ بحضور من يفهمه .

أما قراءة إحسان عباس في مؤلفه «تاريخ النقد الأدبي عند العرب» فهي نمط يتواصل فيه الخط الصاعد للنزعة التاريخية مقترنا بنظرة كلية شاملة من ناحية مع منظور يوازن بين النظرية والتطبيق من ناحية ثانية دون أن ينفصل الاثنان عن بعد للقيمة لتمارس بذلك هذه القراءة قطيعة مع سلسلة القراءات التي سبقتها كونها لم تقف عند النقد التطبيقي دون النظري وإنما تحتكم إلى «سلامة البناء النسقي لإجراءات التطبيق أو مقولات التنظير » [2] لأنّ هدفها هو الكشف عن الموقف الفكري الكامن وراء العملية النقدية برمتها من منظور مؤداه أنّ «النقد لا يقاس بمقياس الصحة أو الملائمة للتطبيق وإنما يقاس بمدى التكامل في منهج صاحبه، فمنهج مثل الذي وضعه ابن طباطبا أو قدامة قد لا يكون مؤسسا على الخطأ في تقييم الشعر. حسب نظرتنا اليوم.. ولكنه جدير بالتقدير لأنه يرسم أبعاد موقف فكري غير مختل، وعن هذا الموقف الفكري يبحث دارس تاريخ النقد ليدرك الجدة لدى صاحب تاريخ الأفكار » [3].

---

[1]. جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، ص 76.

[2]. المصدر نفسه، ص 38.

[3]. إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، بيروت 1971م، ص 9، 10.

ومن هنا يصبح مفهوم النقد عند "إحسان عباس" مختلفا عمّا هو سائد، حيث يصبح هو الذوق وهو التفسير والتعليل والتحليل والتقييم؛ أي النسق الكامل للرؤية النقدية، وقد بنى إحسان عباس قراءته على هدف وهو إقامة كيان للنقد الأدبي عند العرب **أو** «الوصول إلى الكينونة المتعالية لهذه الكتلة »[1] كما يقول جابر عصفور، ولذلك راحت تعرض لهذا النقد من القرن الثاني الهجري إلى القرن الثامن الهجري، وهذا جهد مضن في عملية قراءة شمولية للنص النقدي التراثي، فتحدث عن عديد القضايا النقدية.

فبدأ الحديث عن نشأة النقد وكيف استطاع أن يصل إلى درجة من التنظيم، وجعل أهم عامل في ذلك هو الإحساس بالتغيير والتطور اللّذان ينتجان عن تحول النماذج القديمة إلى نماذج أخرى حديثة، وتبدل القيّم والمقاييس وتعدد المنابع الثقافية، وقد استشعر النقاد هذا التغيير يستوي في ذلك ابن قتيبة، وابن طباطبا، وقدامة بن جعفر، والآمدي، والقاضي الجرجاني، وابن رشيق، وعبد القاهر الجرجاني، وابن شهيد، وحازم القرطاجني، وضياء الدين بن الأثير. وقد دعم هذا الإحساس الأثر الفكري أو الفلسفي «مما جعل النقد ينال حظا غير قليل من العمق، لأنّ ذلك الأثر الفكري كان دائما كفيلا بتنظيم الإحساس وتوجيهه »[2]، ثم عرض لمفهوم الناقد عند العرب وأنّه كان موجودا في كلّ مرحلة من عمر الثقافة العربية، لكن مفهوم الناقد الذي يمتلك منهجا وصاحب رؤية تأخر إلى أن جاء بن سلام الجمحي وطرح تصور الناقد البصير على أنّ الناقد الشاعر هو الذي كان يستحوذ على القبول.

ثم عرض احسان عباس في باقي مقدمته مجموعة من القضايا الهامة، قضية الصدق والكذب، العلاقة بين الشعر والأخلاق أو الشعر والدين، قضية السرقات،

---

[1]. جابر عصفور: مفهوم الشعر .دراسة في التراث النقدي، دار الكتاب المصري ، دار الكتاب اللبناني ، ط1 ، 2003م ص 9.

[2]. إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 18.

لينتقل بعدها إلى النقد الأدبي في أواخر القرن الثاني الهجري، وأنّ النقد حتى مطلع القرن الثالث كان قاصرا عن إدراك التغيير الذي أصاب الثقافة والشعر «ولذا كان الجو مهيئا لظهور الناقد الذي تتكافأ لديه صفتا القدم والحداثة » [1]، ليعرض أيضا للمحاولات النقدية في القرن الثالث مصنفا إياها إلى خمس فئات متباينة:

. الفئة التي اهتمت بالسرقات الشعرية .

. فئة النقد الضمني والذي اهتم بشكوى الناقد من الشعر المحدث.

. المحاولات التي أعادت صياغة النظريات القديمة، غير أنها كانت قاصرة عن الوفاء بحاجة النقد، فعرض لكتاب ابن سلام طبقات فحول الشعراء، و«كتاب قواعد الشعر» لأبي العباس أحمد بن يحي ثعلب، ت291هـ.

. كانت أصول المفاضلة بين شاعرين بسيطة ساذجة، ويتخذ احسان عباس من رسالة أبي أحمد بن منجم في المفاضلة بين العباسي والعناني نموذجا لهذا النوع من المحاولات .

. المحاولات التي كانت تعتمد النظرة التوفيقية للطرح القائم بين القديم والمحدث مع أبي العباس المبرد والجاحظ وابن قتيبة وابن المعتز .

بعدها يعرض النقد في القرن الرابع هجري وأنه ينبغي أن يدرس في ثلاثة اتجاهات: الصراع الذي دار حول أبي تمام، وتأثير الثقافة اليونانية في النقد، والمعركة التي دارت حول المتنبي[2] وتركيزه على هذه الاتجاهات الثلاث لا يعني إغفاله للمحاولات النقدية الأخرى.

ويعقبه بالحديث عن النقد في القرن الخامس واقفا أيضا على أهمّ سماته، مفضلا دراسة اتجاهاته النقدية وفقا للأقاليم إيثارا للتبسيط، فبدأ بمصر والمشرق والقيروان ثم الأندلس.

---

[1]. إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي العربي، ص 45 إلى 59.

[2]. ينظر: مصطفي بيومي: قراءات التراث النقدي، ص 186.

ويخصص القرن السادس والسابع للحديث عن النقد في الأندلس التي اضطلعت بالكثير من مهمة النقد، خاصة مع حازم القرطاجني ملتقى الروافد العربية واليونانية جميعا، ليشكل النقد في الأندلس مزيجا بين النقد العربي واليوناني. كما لم يفته الحديث عن النقد في مصر والشام والعراق الذي كان نقاده «يتجافون عن كل أثر للثقافة اليونانية ويتمسكون بما يعتقدون أصالة متفردة للنظرة العربية في مجال الشعر والنقد » [1]،ثم يختتم دراسته بفصل عن النقد في القرن الثامن الذي تبرز فيه شخصية كبيرة هي: ابن خلدون أعظم ناقد في هذا العصر، على حسب إحسان عباس[2] رغم أنّه لم يخصص جهد كبيرا للنقد مع ملاحظة أنّه لم يتأثر بالتيار اليوناني ولا حتى حازم القرطاجني، فكانت آراؤه النقدية "مستمدة من تجربته الخاصة ومن التيار العربي الخالص في النقد الأدبي وأنها موصولة« بـ مفهوماته الاجتماعية، وليس لها أي صلة بالمؤثرات اليونانية أو حتى بالمفهومات الكبرى عند حازم التي تمثل تزاوجا بين التيارين النقديين » .[3]

هذه قراءة إحسان عباس وقد آثرنا الحديث عن أهمّ الموضوعات التي طرقتها خاصة وأنّها تناولت سبعة قرون كاملة ممّا يجعل الإحاطة بها كلها أمر غير مبرر، فضلا على أنّه يخرج الدراسة عن هدفها وهذا العنصر منها على الخصوص الذي أريد له إعطاء نظرة مجملة حول الأنماط القرائية السائدة للتراث وتبين الفروق بينها من جهة وبين قراءة حمودة وجابر عصفور من جهة ثانية .

هذه هي الخطوط العريضة التي تحركت في ظلّها قراءة إحسان عباس التي هي الأخرى وقعت في جملة من المزالق، أهمها أنها طرحت مفهوما للتاريخ يقف عند التعرف على سياق النص القديم فقط، ما يجعل التراث واقعا هناك كأنه كتلة من

[1].إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي، ص 375.

[2]. ينظر، المرجع نفسه، ص 616.

[3]. المرجع نفسه، ص 375.

الأحداث «والمفاهيم والقيم مستقلة عن وعينا وعن وجودنا تماما يمكن أن تعالج معالجة محايدة، تحاول الوصول إلى الكينونة المتعالية لهذه الكتلة التي تشبه المثل الأفلاطونية العليا في تجريدها » [1] وذلك تصور تغيب فيه علاقة الاتصال بين الماضي والحاضر، إذ ينبغي أن يوجد بالقوة والفعل في مستوى التفكير والوعي به، ثم إنّ عملية التركيز على الوجود الموضوعي للتراث تفقد حدث القراءة فاعليته فيصبح مجرد تعرّف لا إنتاج معرفة جديدة بالنص النقدي التراثي، فحدث القراءة يمارس ترحيل لهذا الوجود الموضوعي إلى عالم القارئ كي تكون لفعل القراءة فاعليته .

ثم إنّ مسألة الحياد التاريخي التي توسلت بها القراءة ظاهريا والتي تؤكد أنّ المعالجة تحتكم إلى إطار من القيمة يكشف عن الموقف الفكري الكامن وراء العملية النقدية تفترض أن يتساوى النقد النظري مع النقد التطبيقي، وهذا ما لم يحدث « فالقراءة لم تخف انحيازها الباطني إلى النقد النظري وفي الوقت نفسه أشارت بأصابع الاتهام إلى النقد التطبيقي ولذلك فإنّ ابن المعتز ناقد انطباعي » [2]، فأعلت من قيمة قدامة وحازم في سلّم القيمة لتنزل بالآمدي في سلّم القيمة .

لكن مع هذا تبقى لقراءة إحسان عباس قيمتها العلمية التي لا تنكر حيث فتحت آفاقا جديدة سارت عليها القراءات التي أتت بعده، وقدمت صورة شاملة عن النقد العربي من القرن الثاني إلى القرن الثامن الهجري.

لقد انبنت هذه القراءة التاريخية في توجهاتها الثلاث، مع شكري عيّاد ومحمد زغلول سلام وإحسان عباس، على جملة من الخصائص المشتركة يمكن أن نجملها في عدة نقاط كالآتي:

---

[1]. جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص 9.

[2]. مصطفي بيومي : قراءات التراث النقدي ، ص 192.

. إنّ هذه القراءة كانت انقطاعا معرفيا إيجابيا عن نمطين اثنين سابقين سائدين، القراءة الإحيائية والقراءة الإسقاطية ولولا هذا الانقطاع ما كان يمكن كشف قصور هاتين القراءتين.

.مضت هذه القراءة لا شعوريا على الأقل إلى أقصى الطرف المقابل، حيث محور المقروء منعزل مستقل عن قارئه، لأنها لم تسعى إلى إعادة إنتاج للمقروء من جهة الفهم بقدر ما عرضت المقروء؛ أي النص النقدي في حياد وكأنها تعاملت مع النص كظاهرة منعزلة. وقفت عند التعرف على سياق النص النقدي فقط.

.أثبتت هذه القراءة استراتيجية تقوم على التاريخ الصرف، فانتهت الصيغة دون أن تدري إلى إلغاء التاريخ الذي كانت تريد أن تثبته لأنها ألغت الوحدة الجزئية القائمة بين الذات والموضوع، كون الحدث التاريخي يرتبط هو الآخر بالإنسان، بل الانسان هو الذي يصنع الحدث التاريخي.

. طرحت نوعا جديدا من القراءة لا يخلص إلاّ لفهم الماضي لا الحكم عليه، متناسية أن كل فهم ملتبس بحكم التباس الفهم بالتفسير والتباس التفسير بإطار مرجعي للذات، هذا الإطار تشكله القيم الأخلاقية والدينية والأدبية والفنية التي تجعل من فهمها حكما ومن حكمها فهما في آن، فضلا على أنّ الحياد التاريخي الذي ادعت حياده لم يحدث مطلقا.

. تعدّ فرضية نفي الحكم فرضية متولدة عن استعارة مضمنة للنموذج المعرفي الكامن وراء العلوم الطبيعية، حيث الذات منفصلة عن موضوعها، وهي فرضية لا تتفق مع العلوم الإنسانية تلك التي تتميز بهذه الوحدة الجزئية بين الذات والموضوع.

. تعاملت هذه القراءة مع الظواهر الأدبية على أنّها موجودات طبيعية في حين أنّ هذه الظواهر موضوعات إنسانية تتحدد بظروف إنتاجها وإعادة إنتاجها معا.

## المبحث الرابع: القراءة الحداثية

يختلف هذا النمط من القراءة عن سابقيه كونه مارس قطيعة حادة مع الأسس التي انبنت عليها قراءة عصر النهضة التي توجهت إلى استعادة التراث بصورة تسقط الماضي على الحاضر في فعل ترحيل للتركة، يفقد بموجبه الحاضر دوره في فعل القراءة أو ذلك النمط من القراءة الذي يسعى إلى كتابة نوع جديد من التاريخ يتوسل بالحياد العلمي الواهم الذي يفصل فصلا تاما بين التراث والحاضر، ما أدى إلى إلغاء فاعلية التاريخ نفسه التي هي في نهاية الأمر فاعلية القراءة .

إنّ هذا النمط الجديد الذي طرح مقدماته «مصطفى ناصف » طرحا جزئيا في "الصورة الأدبية" و" نظرية المعنى في النقد العربي القديم" وهاته القراءة الحداثية انتقادية وتثويرية في آن واحد «منطلقها الفاعلية اللغوية للأدب والتسليم بقدرة هذه الفاعلية على تحطيم القوالب المتحجرة الثابتة لمنظومات القيم البالية في العالم، وهذا الهدف يجعلها منحازة إلى التجاوز وإلى الإبداع دون الإتباع » [1]ومن ثمّ تسعى إلى أن تضع التراث في مناخ الأسئلة، فتبرز الثابت لتنفيه وتؤكد على المتحول لتنطلق منه محطمة بذلك ما يمكن أن يناقض الحداثة وأسسها من حيث أنّها قرينة« الشك والتجريب وحرية البحث عن المطلق والمغامرة في اكتشاف المجهول وقبوله » [2] منطلقة من قناعة مؤداها أنّ الثقافة العربية لن تحمل حيوية التجاوز ما لم تتخلص من المبنى القديم التقليدي الاتباعي وبواسطة آلة من التراث.

ففعل المجاوزة لن يتحقق إلاّ إذا تحقق فعل الاحتواء بعد أن يخوض الفكر العربي حواره مع نفسه ومع تاريخ المعرفة في التراث العربي «وفي هذا الهدم يجب التأكيد على أنّ الحقيقة ليست في الذهن بل في التجربة، والتجربة الحية هي ما تؤدي عمليا

[1]. جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، ص 39.

[2]. علي أحمد سعيد: الثابت والمتحول، دار الساقي، بيروت، ج 1، ط 6، 1994م، ص 31.

إلى تغيير العالم » [1]، فهذا النمط من القراءة يؤكد على ضرورة إعادة قراءة التراث النقدي وتأويله على ضوء المكتسبات المنهجية الجديدة، لأنّ سؤال المعرفة وسؤال الحقيقة يظل سؤالا مفتوحا. فالمعرفة لا تكتمل والحقيقة بحث دائم، وفي هذا الإطار انطلقت قراءة مصطفي ناصف في نظرية المعنى في النقد العربي، حيث كان معنيا بمسألة المعنى في هذا التراث مقيما جدلا بين الأفكار القديمة والأفكار الحديثة التي عرضت لهذه المسألة، فجاءت الدراسة في سبعة فصول.

بدأها بفصل يدور حول نظام الكلمات، تعرض فيه لعبد القاهر الجرجاني ونظرية النظم وخلاصة موقفه من بلاغة العبارة القرآنية وأنّ عبد القاهر يثير كثيرا قضية ترابط الكلمات والدافع إلى ذلك فيما يظن ناصف هو« التمسك بحرفية معنى الإعجاز » [2].

ويرى ناصف أنّ موضوع البحث الذي قام به عبد القاهر الجرجاني هو تلقي المخاطب العنيد غالبا لهذا المعنى، لأنّ ما شغل عبد القاهر من المعنى ذو طابع ديني، ففي الجو الديني نشأ بحثه، إذا فالمعنى ليس ما يعني عبد القاهر الجرجاني من منظور مصطفى ناصف، وكأنّ الاهتمام بالمعنى شيء والاهتمام بكيفية تلقيه شيء آخر، إذ لا يعقل هذا الفهم من الوجهة العقلية، فالمعنى مرتبط بالمتلقي كما هو مرتبط بالمرسل لهذا الخطاب، وقد أرق عبد القاهر المعنى الذي يصنعه النظم.

ثم ينتقل ناصف إلى الفصل الثاني الذي يحمل عنوان «الصورة العارية والصورة المنمقة » ويخصصه لإشكال اللفظ والمعنى ويبدأه بمقولة الجاحظ المشهورة "المعاني مطروحة في الطريق" وإنّ النقد العربي كله لا يعدو أن يكون حاشية متوسعة على عبارة الجاحظ وهذا المفهوم يندرج تحت مفهوم الصورة العارية والصورة المنمقة حيث لدينا «أصل وتحسين، فكلمة الألفاظ، يراد بها تحسين المعني العادي حتى يبدو

[1]. علي أحمد سعيد: الثابت والمتحول، ص 33.

[2]. مصطفي ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس، بيروت، دون تاريخ، ص 28، 30.

خلابا » [1]بمعنى أنّ لدينا المعنى المكشوف؛ أي المعنى السابق على المجاز والمعنى بعد أن يدخل المجاز، وهي الفكرة نفسها التي أشار إليها جابر عصفور حين تحدث عن دور الصورة عند القدامى وانحصار دورها فيما تحدثه من تحسين وتزيين أو خصوصية وتأثير في المعنى.

هذا التحسين أو التزيين قد يأخذ مسميات عدّة إيجازا أو تأكيدا لكن «أي كان الاسم الذي يطلق عليه فهو شيء ثانوي، يضاف إلى المعنى بعد اكتماله في ذهن صاحبه » [2]وهذا ما يقود ناصف إلى الحديث عن مفهوم اللغة في العصور الوسطى في الشرق والغرب على السواء، حيث لم يغادر مفهوم الثوب أو الكساء، فاللغة مجرد كساء نغطي به أفكارنا، هذا التصور لمفهوم اللغة جعله يصل إلى أنّ لغة الشعر عند الناقد العربي« لم تكن موضعا لتأمل قوة الخلق عند الإنسان، بل إنّ قوة الخلق لم تدرس من الناحية الأنثروبولوجية أو السيكولوجية في الفكر العربي » [3]بمعنى أنّ اللّغة الشعرية لم تأخذ حقها من الدراسة عند العرب القدامى، إذ لا تمتلك أي تميز بينها وبين اللغة العادية، ومن هذا المنظور يصبح تصوّر مفهوم اللغة عند القدامى قاصرا.

وينتقل ناصف في فصله الثالث للحديث عن فلسفة المعنى، حيث أكدّ فيه أنّ الناقد القديم ينظر إلى المعنى واللغة نظرة قاصرة، والمعنى الذي يتحدث عنه يعدّ ضربا من الاختصار والتعرية، ونشأت هذه النظرة نتيجة التصور القائم لحقيقة الشعر، إذ لم يكن ينظر إليه على أنه شيء يستطيع أن يقدم معرفة عميقة، وينتهي ناصف إلى أن نظرية المعنى في الشعر تقوم في النقد العربي القديم على التمييز بين الجوهر والعرض.

---

[1]. مصطفي ناصف: نظرية المعني، ص 38، 39.

[2]. جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الكتاب اللبناني، دار الكتاب المصري، ط 1، 2003م، ص 322.

[3]. مصطفي ناصف: نظرية المعنى، ص 43.

في حين عنون الفصل الرابع «بالمقارنة والتفاعل» والذي جعله للحديث عن تصور القدماء للاستعارة الذي يقوم على مبدأ المقارنة في مقابل تصور المحدثين لها والذي يقوم على التفاعل، وهي الفكرة نفسها التي طرحها جابر عصفور في كتابه الصورة الفنية إذ توصل إلى أنّ الاستعارة لم تحظ بما حظي به التشبيه من العناية في النقد القديم «وأنّها ظلت تحافظ على مبدأ الوضوح بين طرفيها وأنها لم تتعدّ في وظيفتها مسألة الزينة، فهي لا تغير المعنى أو تعدّله، وإنّما تغير طريقة تقديمه وإثباته»[1] على عكس التصوّر المعاصر الذي يجعلها جزءا أساسيا من نظرية المعنى، بل تخلق معنى جديدا. وهذا ما جعل ناصف يرفض النظرة القديمة للاستعارة ويُصِرّ على ضرورة النظر إليها في ظلّ نظرية التفاعل، لأنّه كفيل «بأن تصبح معه العبارة البسيطة أغنى وأعقد » [2].

في حين خصص الفصل الخامس لقضية السرقات الشعرية في النقد العربي القديم وأنّها تتصل بظاهرة خاصة في عقلية المسلمين التي تهتم بإسناد الأشياء إلى أصحابها كما يتجلّى ذلك عند المحدث أو اللغوي أو المؤرخ «والاعتقاد بأنّ معنى كلام أو قيمته ليست في ذاته وحدها بل هناك قيمة أخرى تنشأ عن الارتباط بشخص معين تقدم أو تأخر » [3] ويبدو لهذا التخريج وجاهته كون الثقافة العربية كانت تنحو دائما هذا المنحى التوثيقي، الذي تصبح معه قيمة المعلومة المقدمة من قيمة صاحبها، فالمعلومة العارية من التوثيق تفقد بعض قيمتها، ثم مسألة الصراع بين القديم والحديث لها دورها أيضا في هذا الاهتمام الكبير بالسرقات الشعرية، ليصبح موضوع الموازنة هو موضوع الإحساس بالماضي أو فكرة المقارنة التي تتسلط على عقل الناقد القديم من منظور مصطفى ناصف .

---

[1] جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 228.

[2]. ينظر، مصطفي ناصف : نظرية المعنى، ص 84 إلى 90.

[3] المرجع نفسه، ص 99.

أما الفصل السادس فجعله للحديث عن رموز التراث، والفصل السابع جعله لبحث جماليات اللغة بما تنطوي عليه من مظاهر الخيال الكامنة في المستويات الدنيا من اللغة وكل ذلك لتفتيت فكرة التوصيل، في حين جاء الفصل الأخير مخصصا لمجموعة من الملاحظات حول الفهم الأدبي .

كانت هذه هي الأطر العامة التي تحركت على ضوئها قراءة مصطفي ناصف للمعنى في النقد العربي القديم، وهي القراءة التي سعت إلى تدشين نوع جديد من القيّم الموجودة في التراث «ولم تكن القراءة محاولة لنفي التراث القديم بقدر ما كانت محاولة لفحص جملة المفاهيم التي دارت حول مسألة المعنى » [1] معتمدة المنجز الغربي في فعل مساءلة يندرج في إطار إعادة التأسيس فهم التراث والمجاوزة، وكل ذلك تحكمه الرغبة في الوصول إلى بنية التفكير النقدي القديم التي حكمت تصور المعنى في التراث النقدي، فشككت في جدوى بعض المفاهيم التي دارت حول مسألة المعنى.

ولكنّ هذا لم يحل دون وقوع القراءة في بعض المزالق، فقد أهملت تفصيلات كثيرة في النقد العربي القديم وأهملت السياق التاريخي والفكري لذلك التراث، الذي لو وقفت عليه لقدمت قراءة أكثر نضوجا ولا تلافت الوقوع في هذا الخطأ، ثم إنّها قزّمت النقد العربي وحصرته في عبد القاهر الجرجاني ونقاد القرن الرابع الهجري، في حين المشهد النقدي العربي أكثر اتساعا وغنى، ومسألة المعنى لها حضورها في التفكير النقدي العربي قبل عبد القاهر، ثم مسألة الاهتمام بالنقد التطبيقي الذي كان يعنى باستخراج المعنى في غياب الاهتمام بالنقد النظري الذي كان يمكن أن يقدم هو الآخر وجهة نظره وتصوره للمعنى خاصة مع حازم القرطاجني. ورغم ذلك تبقي لقراءة مصطفي ناصف قيمتها ولا ينكر ما توصلت إليه من نتائج بالغة القيمة، ثم إنّ هذه القراءة هي البداية التي فتحت آفاقا جديدة لقراءة التراث النقدي قراءة حداثية انتقادية.

[1] . مصطفي بيومي : قراءات التراث النقدي، ص 211.

أما قراءةمحمد عبد المطلب "قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني" فقد تحددت غايتها من عنوانها الذي ينطوي على مدلول يشير إلى عملية البحث والتفتيش عما يوازي أو يشبه قضايا الحداثة عند عبد القاهر. لم تتوقف الدراسة عند الخطاب النقدي الكامل لعبد القاهر وإنّما عند مفردات بعينها لكي يتم الكشف عن ملامح الحداثة فيها، وقد حدد الباحث استراتيجيته القرائية على النحو التالي:

إنّها «قراءة لا تلتزم بحرفية ما تقرأه بل لا تلتزم بمدلوله الأول وإنّما تقرأ ما تقرأه بوعي انتقائي ينطلق من التحليل السابق إلى مركب لاحق، حتى ليخيّل أحيانا أنّ هذه القراءة لم تستوعب ما تقرأه أحيانا أو أنّها تحمّل ما تقرأه مالا يحتمل في أحيان أخرى، لكن الإنصاف يقتضي القول أنّها قراءة استكشافية تقرأ القديم بعقل جديد وتعيد صياغته في لغة جديدة قادرة على الاستهلاك ثمّ الإنتاج »[1]وهي قراءة انتقائية تنطلق من النص ثمّ تغادره إلى تلك المعاني التي تحاول أن تسقطها على مدلول النص القديم الذي لا تلتزم بمدلوله أصلا، ما يجعله مجرد منطلق وهذا ما يضع القراءة في إشكالية وهي تاريخية المقروء ومدلوله إذ الأصل أنّ النص هو الذي يوجه القراءة ويرشدها إلى الآليات التي يقرأ بها من خلال الإشارات التي يحتويها داخله، ثم إنّ قراءة محمد عبد المطلب تتحرك ضمن قضايا أساسية هي قضايا الحداثة، والأسلوب، والنحو، والشعرية، والمبدع، والمتلقي، وتأخذ في معالجة هاته القضايا وتتبعها داخل التراث النقدي والبلاغي مستندة على استراتيجية تقوم على ثلاثة توجهات :

التوجه الأول توجه استحضاري، التوجه الثاني استرجاعي، الثالث استنتاجي .

**. التوجه الأول:** ينصرف إلى منطلقات الحداثة الوافدة فيستحضرها تاريخيا ويتوقف عند آخر منجزاتها .

[1]. محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني ، القاهرة ، 1990م، ص 6.

. **التوجه الثاني:** يسترجع الموروث بطريقة انتقائية ترصد الظواهر في قمة نضوجها وتلاحقها في مناطقها المتفرقة وتحاول أن تجعل من عناصرها المبعثرة شيئا قريبا من المفهوم النظري العام.

. **التوجه الثالث:** «فيقوم على الإفادة من التوجهين السابقين ليخلص فيهما إلى عبد القاهر الجرجاني ليطيل الوقوف عنده تحليلا وتركيبا، تنظيرا وتطبيقا، فالتوجهات الثلاثة على هذا النحو هي التي تشكل قضايا الحداثة تشكيلا محوريا »[1] فالعملية إذا على ما يبدو يشكل الفكر النقدي الغربي إطارها المرجعي في عملية البحث والتفتيش، ولذلك يبدأ بتحديد القضية موضوع البحث في الفكر النقدي الغربي ثم يبحث في التراث النقدي عما يوازي هذه القضية منتهيا إلى عبد القاهر الجرجاني ليؤوله تأويلا يتناسب مع هذا الإطار المرجعي ممثلا في الفكر النقدي البلاغي، ليثبت بعض القضايا الحداثية عنده وهو ما فعله الباحث محمد عبد المطلب حين عرض للأسلوب فتحدث عنه في الفكر الغربي من ناحية التعريف به منتهيا إلى الأسلوبية وأنها شكل بلاغي جديد، ويتحدث عن بعض أنواعها كالأسلوبية الإنتاجية والأسلوبية الإحصائية، ليلج بعدها الموروث العربي القديم ويعرض تناوله للأسلوب ويصل إلى نتيجة مؤداها أنّ التراث النقدي تعامل مع كلمة الأسلوب على نحو قريب مما عليه في الدرس الحديث، خاصة الجهد النقدي الذي دار حول مسألة الإعجاز القرآني مشيرا إلى جهود ابن قتيبة الذي كان الأسلوب عنده ذا طبيعة مزدوجة يتصل أولاها بالصورة الذهنية، ويتصل الآخر بالناحية المحسوسة للصياغة وكذلك جهود أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني وأبي سليمان الخطابي لينتهي إلى عبد القاهر الجرجاني الذي تحولت على يديه إلى نظرية متكاملة ينطلق منها للكشف عن الإمكانيات التعبيرية في الصياغة الأدبية عموما والصياغة القرآنية على وجه الخصوص. فعبد القاهر فيما يظن «عبد المطلب لا

[1]. محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة، ص 7، 8.

ينفصل عن نظريته في النظم حين يعرض لمبحث الأسلوب، إنّ الأسلوب كالنظم يأخذ طبيعة ذهنية تصورية » [1] بمعنى أنّ الأسلوب عند عبد القاهر ذو وجود ثنائي ذهني وصياغي.

ويعرض الباحث أيضا إلى موضوع الشعرية ويرى أنّه مصطلح مفقود في المعاجم العربية القديمة أو المؤلفات، لكن هذا لا يعني عدم تردّد مدلوله مؤكدا أقرب المصطلحات له وهو مصطلح النظم، ليسقط مصطلح النظم على مصطلح الشعرية على الرغم من وجود فوارق في الزمام والمكان، إذ النظم حركة واعية داخل الصياغة الأدبية يعتمد على خطين أساسين هما خط المعجم وخط النحو، ليشير عبد المطلب إلى أنّ عبد القاهر الجرجاني أعطى الخط الثاني الأولوية[2]

وكذلك يفعل الباحث مع قضية التناص ، فيعرض لها في الفكر النقدي الغربي مع "رولان **بارت**"(Roland Barthes)"وكريستيفا"(Julia Kristeva)و"جيرارد جنيت"Genette (Gérard) وغيرهم، ثم يقف على وجود القضية في التراث تحت مسميات عدة، الاقتباس، السرقات، التلميح، التضمين وغيرها ثم يعرضها عند عبد القاهر الجرجاني باعتباره موضوع الدراسة ولأنّ له وقفات متعددة مع الظاهرة في إطار نظرية النظم ويمضي الباحث في تتبع قضية المبدع والمتلقي التي اختتم بها قراءته بالطريقة نفسها .

هكذا انتهت قراءة عبد المطلب لعبد القاهر الجرجاني وقد جعلت هدفها اكتشاف ما أطلقت عليه قضايا الحداثة عند عبد القاهر حيث غدت نظرية النظم نظرية في الأسلوب والنحو والشعرية والتناص والمبدع والمتلقي .

لقد وضعت القراءة قضايا الحداثة الوافدة في موازنة يصفها مصطفي بيومي بالحادة مع التراث النقدي عموما وعند عبد القاهر خصوصا، وقد ذهب مصطفى

---

[1]. مصطفي بيومي عبد السلام: دوائر الاختلاف. قراءات التراث النقدي،، ص 229.

[2]. ينظر، محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة، ص 123.

بيومي إلى أكثر من ذلك حين جعل هذه العملية من قبيل التعويض النفسي، كونها استشعرت الضعف أمام المنجز النقدي الغربي الذي يتسم بالقوة في الطرح، فراحت تستنجد بالتراث النقدي عموما وبعبد القاهر خصوصا باعتباره الناقد الناضج فكريا والذي تناول عديد القضايا بعمق وبطريقة منظمة وتبلورت على يديه نظرية النظم. وذلك كله في محاولة الانعتاق من أسر هذا المنجز وثقل وطأته[1] لكن المفارقة أن كل ما تفعله هو محاولة إضفاء المشروعية على التبعية لهذا المنجز النقدي الغربي، فما قيمة الحديث عن وجود قضايا نقدية اشتغل عليها المنجز النقدي الغربي في تراثنا النقدي العربي؟ .

هل لندلل بها على أنّ تراثنا النقدي من الغنى والثراء والتنوع والعمق ما جعله يتناول قضايا هي الآن محل جدل ونقاش داخل المنجز النقدي الغربي ؟

وهل نحتاج إلى هذا الآخر كي «يطمئننا على فكرنا وعلى إنجازات العقل العربي » [2]لكن في المقابل لما لا يكون المنجز النقدي لعبد القاهر يغري على الموازنة ويدفع إليها باعتباره منجزا ثريا مليئا بالأفكار ذات الطابع المطلق ما يجعل الموازنة مشروعة .

ثم إن هذه القراءة قد أفقدت التراث تاريخه الخاص بزمن إنتاجه حين ذهبت تنتقي مفردات بعينها لكي تتناسب مع الإطار الوافد الجديد رغم أنّ القراءة تبرر لنفسها كون قضايا الحداثة نشأت في مطلق مجرد.

ومما وقعت فيه القراءة أيضا غياب الجدل الفاعل للذات القارئة مع مقولات عبد القاهر ومقولات النقد الغربي، ووقوعها أيضا أسيرة التقليد والاتساع في دائرة الإتباع في الأحكام القرائية، فإذا كان عبد القاهر عند مندور هو "دي سوسير" وعند كمال أبو ديب هو " ريشاردز "(Ivor Armstrong Richards) و"**اليوت**" (Thomas Stearns

[1]. ينظر ،مصطفي بيومي: قراءات التراث النقدي، ص 233.

[2]. عيد بلبع: خداع المرايا، اتراك للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2001م، ص 79.

(Eliot فإنّه يأخذ عند عبد المطلب معنى يتسع بهذه الدائرة ليصل عبد القاهر بـ"بالي" (Charles Bally)و"ريفاتير"(Michael Riffaterre) ( Noam Chomsky) وهو يظن أنه يقدم قراءة حداثية للتراث النقدي في حين أن قراءته تأخذ الإسقاط والانتقاء مدارا للفعل التأويلي للتراث النقدي مخالفا بذلك أسس القراءة الحداثية التي تضع التاريخ في مساءلة مستمرة، وتضع الكتابة نفسها موضع تساؤل مستمر لأنها تطمح إلى المجاوزة التي لن تتحقق إلاّ إذا كان هناك امتلاك للماضي معرفيا .

هذه هي الأنماط السائدة في قراءة التراث النقدي ويبدو أنها تشترك في ست سمات أو ميزات أساسية ذكرها الباحث عبد القادر الحسّون[1] وهي :

• **سمة الحركية والتطور**: حيث لاحظ الباحث تطوّرا في النظرة إلى التراث النقدي وتغيّرا في الآليات المعتمدة في قراءته تبعا لتغيّر المناهج النقدية أو الحركة التي تطبع الجهاز النقدي فمن التناول التاريخي إلى الدراسات الآنية ومن الجزئي إلى الكلي؛ أي دراسة التراث النقدي دراسة تأليفية بالبحث عن نظرياته ومناهجه ونسقه الجامع.

• **سمة التوجيه الإيديولوجي**: حيث بدت القراءة في نظره محكومة إلى حد بعيد بمنطق الصراع والتنازع فغلب فيها التدافع والهدم على حساب التكامل والبناء، ويبدو أنّها سمة تتعلق بالثقافة العربية ككل التي يوجهها هذا الصراع الايديولوجي ولم ينجح الإطار الأكاديمي الذي تنجز فيه مثل هذه الدراسات أو القراءات في نظره في التقليل من حدّة هذا التأثير الإيديولوجي.

• **سمة الانقسام وغياب المشروع النقدي الموحّد**: وفي هذه السمة يذهب الباحث إلى أنّ ما يميّز قراءات التراث النقدي أنّها لم تكن خاضعة لاستراتيجية تنبع من احتياجات الناقد المعاصر وتتجه نحو الأفاق التي يصبو إليها بقدر ما كانت ردّ فعل

[1]. ينظر، عبد القادر حسون: قراءات التراث النقدي، مركز النشر الجامعي، تونس، 2015م، ص 196 إلى 198.

على الحضور البارز للمناهج والنظريات النقدية الحديثة التي فرضت نفسها على الدارسين أي أنّ ما يؤطر هذه العودة ويتحكم فيها هو المنجز النقدي الغربي.

•**سمة التوظيف:** تعد من أهم سمات قراءة التراث النقدي فلم يكن التراث النقدي يقرأ لذاته بقدر ما كانت قراءته تتحدد بغايات مسبقة تتراوح بين البحث عن شرعية لهذا التراث في النقد المعاصر أو البحث عن شرعية النقد المعاصر في التراث النقدي وهذا ما كان سببا في هيمنة المقارنة على القراءات وسببا أيضا في الانتقاء والتعميم والاسقاط .

•**سمة الانفعال والتعامل الوجداني:** ويتجلى ذلك في تمجيد التراث النقدي والنفخ في صورته أو النظر إليه بمرآة محدبة تضخم فيه أبعاده أو النظر إليه في الطرف المقابل بمرآة مقعرة تقزّم إنجازاته وتفرغها من محتواها إلى درجة الحط من قيمته.

هذه هي السمات المشتركة بين قراءات التراث النقدي المختلفة حيث تتداخل وتنسجم لتقدم مجتمعة صورة مركبة تدل على أنّ قراءة التراث النقدي لا تنفصل عن السياق الثقافي والحضاري الذي نشأت فيه والذي يوجّه فعل القراءة ويتحكم حتى في النتائج المُتوصل إليها، حيث ظلت إشكالية الأصالة والمعاصرة تؤطر هذه العودة إلى التراث ومن ثمّ فلن تستقيم قراءة التراث النقدي على الوجه الأكمل إلا إذا تجاوزنا هذه الإشكالية نحو بناء وعي نقدي جديد نستبدل فيه الولاء من ولاء إيديولوجي إلى ولاء معرفي رحب يضمن للقراءة بعدها العملي الوظيفي العلمي «فتخرج من منطق المفاضلة والمقارنة وتشرع في بناء معرفة لها من الخصوصية ما يساعد على احتواء الأصول وتجاوزها، ولها من الكونية ما يمكّن من مجاراة الجديد والإضافة إليه » [1]ويبدو أنّ هذا الهدف لا يزال بعيد المنال في ظل الوضع الراهن خصوصا وأنّ المناخ لا يزال غير مهيأ لمثل هذا الإنجاز.

[1]. عبد القادر الحسّون: قراءات التراث النقدي، ص 199.

# الفصل الثاني

## قراءة التراث النقدي

## عند عبد العزيز حمودة وإشكالية البديل اللغوي

المبحث الأول : مسوّغات تأسيس البديل النقدي وحيثياته

المبحث الثاني : مفهوم النظرية عند حمودة وامتداداتها المعرفية

المبحث الثالث : إواليات النظرية اللغوية العربية

إنّ قراءة حمودة للتراث النقدي تختلف في الغاية والآلية عن غيرها من القراءات التي انتشرت داخل الخطاب النقدي المعاصر كونها انبنت على فكرة البديل النقدي العربي، لأنها تنطلق من فكرة الخصوصية الثقافية التي تستلزم في نظره مناهج خاصة تتوافق مع خصوصيات المجتمع الثقافية والفكرية والدينية، فالثقافة العربية تختلف عن الثقافة الغربية في المنطلقات والأسس التي تقوم عليها، ومن ثمّ يرفض حمودة فكرة كونية المناهج النقدية، ويرى أنّها فكرة تفتقر للمنطق والصواب ولذلك سعى إلى بناء منهج نقدي أو أسس منهج نقدي من خلال الرجوع إلى التراث النقدي في محاولة لربط حاضر الأمة بغائبها وكونها نقطة البداية الصحيحة، ففي التراث عناصر حية قادرة على أن تنتج منهجا نقديا ومن هذا المنطلق قدّم حمودة قراءته للتراث النقدي لكن قبل ذلك قدّم قراءة تشريحية للمناهج الغربية في كتابه "المرايا المحدّبة" و"الخروج من التيه" رام من خلالها إعطاء شرعية الوجود لبديله النقدي العربي .

فبدأ قراءته بالوقوف على عورات هاته المناهج الغربية في كتابه "المرايا المحدبة" كخطوة أولى في بداية بناء المنهج ، الرفض ، الهدم ثمّ البناء الذي جاء في كتاب المرايا المقعرة فقد تحكم هذ الهدف في نوعية القراءة، حيث أضحت النصوص النقدية كلها منسجمة تسير في اتجاه واحد نتيجة فعل القراءة الذي يحرص على الانتقاء وإبراز التراث على أساس أنّه منسجم ومتناغم تغيب فيه كل أشكال التناقض والسطحية، وكل ذلك حتى تقف هاته النصوص في مقابل المنجز النقدي الغربي وقفة الندّ للندّ، كون حمودة اعتمد آلية المقارنة في قراءته هاته كي يثبت من خلالها أنّ التراث العربي يمتلك أفكار معاصرة تكفي لرفض القطيعة معه وذلك في حركة يحاول معها حمودة أن يموضع هذا التراث داخل المنجز النقدي العالمي.

وسنقف في هذا الفصل على هذه القراءة والعدسات التي استخدمها حمودة في قراءته هاته من خلال النظر في مسوغات وجود هذا البديل وقيمته النقدية .

## المبحث الأول: مسوغات تأسيس البديل النقدي

إذا كان الحديث عن المشاريع النقدية الغربية الحداثية وما بعد الحداثية، وتجلّياتها في واقع النقد العربي، قد نهض به كتاب المرايا المحدبة الذي استعرض فيه "عبد العزيز حمودة"*مساوئ التطبيق الآلي لكل من الاتجاه البنيوي والتفكيكي، على النص العربي، فإنّ الجانب التأثيلي والتأصيلي** للمفاهيم، قد نهض به كتاباه" المرايا المقعرة " و" الخروج من التيه " الذي طرحه كبديل نقدي لما رفضه من المناهج الغربية، ومن هنا يصبح لزاما التعرض لاستراتيجيات هذا البديل الحمودي، والتطرّق للمسوّغات التي دفعت نحو البديل النقدي، فهل أراد حقا أن يؤسس هذا البديل أم أنّ المعركة التي أحدثها كتابه "المرايا المحدبة" في الساحة النقدية قد دفعت إلى هذا المنحى ؟.

مما يعني أنّ الدافع كان خارجي أكثر منه داخلي، وهذا يحمل دلالات أخرى، أم أنّ مسألة البديل هاجس فكري قد داعب عقل المؤلف منذ بداية مشروعه النقدي خاصة وأنّ ثقافته "الأنجلو سكسونية" سمحت له بالتعرّف عن قرب على هذه المناهج الغربية وإشكالية توظيفها داخل المعطى النقدي العربي، ما جعله يستشعر خطورة هذا الاستيراد الثقافي لهاته المناهج، ومن ثمّ يطرح مسألة البديل ؟.

إذا هي أسئلة كثيرة تتبادر إلى الذهن حين التعرض لمسألة البديل الحمودي .

---

* ولد عبد العزيز حمودة عام 1937م بقرية دستان ، كفر الزيات بمحافظة العربية بمصر تخرج في كلية الآداب قسم اللغة الانكليزية 1962م ليرسل إلى بعثة علمية بجامعة كورنيل الأمريكية حيث تحصل على ماجستير تخصص الأدب المسرحي ومنها تحصل على الدكتوراه عام 1968م ليعود إلى جامعة القاهرة فيعيّن بها عميدا بكلية الآداب 1985م حتى 1989م وشغل أيضا منصب رئيس جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا له مؤلفات عدة منها : علم الجمال والنقد الحديث والبناء الدرامي ولعلّ أشهر ها ثلاثيته المرايا المحدبة، المقعرة، الخروج من التيه.

** التأصيل من أصل الشيء أي أعاده إلى أصل وقد يكون المؤصل مألوفا ولكن أصله غير معروف فيقوم الباحث باستكشاف أصله كالمفاهيم المتصلة بأصول تراثية دون أن تكون تلك الأصول معروفة ، وقد يكون التأصيل لما يستجد أو يطرأ على الثقافة من مفاهيم وغيرها فيقوم من يبحث عن تلك عن أصل ينظر : سعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب ، ط 3، 2002م، ص 82.أما التأثيل أو الايتيمولوجيا هو علم أصول الألفاظ يختص أحيانا في البحث في أصول الكلمات وأخرى في الكلمة بعينها وهو مشتق من الأثل التي تعني الأصل.

إنّ من أهم الأسباب والدوافع التي جعلت حمودة ينحو هذا المنحى، هو محاولة الخروج من أزمة الشرخ الثقافي والفكري الناتج عن غياب مشروع ثقافي قومي، خاصة بعد اتصال العرب بالغرب وثقافته في النصف الأول من القرن التاسع عشر «إنّ الشرخ الذي يعيشه المثقف العربي أو الفصام الذي يتهدده كل يوم يرجع إلى غياب المشروع الثقافي القومي أو العربي »[1]خاصة بعد نكسة 1967م أين ارتمى العرب في حضن الغرب رغبة في التحديث. هاته هي نظرة حمودة إلى المثقف العربي الذي لا يجد بديلا سوى هذا التوّجه منبهرا بإنجازات الغرب، ويبدو أنّ هذا التوصيف لواقع المثقف العربي من قبل حمودة لم يلق قبولا لدى الباحث "محمد نبيل صغير" إذ وسمه بأنّه من قبيل "النظرة أحادية الجانب "[2] كونها لم تلتفت إلى المشاريع التي شكّلت هويتها من التراث العربي، لكن القضية هنا هي الاتجاه الذي له الأثر البالغ في الثقافة العربية، هل هو الاتجاه التحديثي أم اتجاه هاته المشاريع التي شكّل التراث منطلقها، فالواقع يثبت أنّ الاتجاه التحديثي كان هو الغالب على المشهد النقدي العربي .

رغم أنّ حمودة يعترف بصعوبة تجاوز هذا الشرخ وهاته القطيعة المعرفية* التي يرى "محمد نبيل صغير" أنّه هو الآخر وقع فريسة لها على مستوى خلفيته المفاهيمية التي تؤطره مستدلا في ذلك بنص لحمودة لا يدعم رأيه بقدر ما ينقضه والنص هو: «لا أخفي على القارئ أني وجدت نفسي أعيش مفارقة غريبة وخاصة، لقد وجدت

---

[1]. عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، مطابع الوطن، الكويت، 2001م، ص 21.

[2]. ينظر، محمد نبيل صغير: تشريح المرايا، منشورات الاختلاف، ط1، 2015م، ص 160.

* القطيعة المعرفية مصطلح أسسه الفرنسي غاستون باشلار في مجال العلم ويعني أنّ العلم يتشكل ويستند في مراحله على كتلة من المفاهيم الاساسية في تولد المعرفة وانتاج العلم لكن بعد أن تصل هذه المفاهيم إلى حدّ الاستنفاد كاملا تحدث أزمة في حركة وبنية العلم لا تعالج إلا من خلال ابتكار مفاهيم جديدة تكون مغايرة للمفاهيم السابقة ومنفصلة عنها بطريقة تلغي الحاجة للعودة للمفاهيم السابقة على أنّ باشلار أراد من هذا المفهوم أن يفصل بين المعرفة العلمية والمعرفة العمومية الشائعة. مقال القطيعة المعرفية ونظرية القطيعة المعرفية زكي الميلاد مجلة حكمة2010/10/28م، صحيفة عكاظ. ومن الذين استخدموا المصطلح محمد عابد الجابري في قراءته للتراث حيث دعا إلى احداث قطيعة معرفية مع نوع من العلاقة مع التراث، لكن حمودة يرى أنّ القطيعة مع التراث لا يمكن أن تحدث لأنّ التراث لم يستنفد بعد ولأنّه يؤمن بتراكمية المعرفة وليس بالانقطاع.

نفسي أنا الذي بدأت حياتي العلمية داخل بيت الثقافة الغربية، وأكملت دراساتي العليا في الأدبين الانجليزي والأمريكي، وجدت نفسي في هذه المرحلة أعود إلى حظيرة الفكر العربي القديم »[1] وهو نص مقتطف من السياق الذي يتحدث فيه حمودة عن سبب عودته للتراث العربي، وأنّه كان يفكر في نوع الإضافة التي يقدّمها للدراسات التي تناولت التراث والتي قام بها كبار النقاد مثل "عزّ الدين إسماعيل" و"شكري عيّاد" وغيرهم ، فالنص كما هو واضح لا يدعم ما ذهب إليه الباحث كون حمودة يعاني شرخ على مستوى خلفيته المفاهيمية التي تؤطر فهمه للتراث وتحكم العملية النقدية عنده ، فمسألة الشرخ هاته تتطلب أكثر من هذا النص الذي لا يثبت مسألة الشرخ هاته التي يتحدث عنها.

إنّ عودة عبد العزيز حمودة إلى التراث النقدي والبلاغي كان من أجل بلورة نظرية لغوية وأدبية عربية تكون بديلا للنظرية النقدية الغربية التي لا تتفق مع مبادئ الثقافة العربية، كون الأولى ترتكز على الفلسفة بينما الثانية ترتكز على البعد الديني الوحي الذي تأسست حوله جل العلوم اللغوية والبلاغية فكل قضايا النقد والبلاغة تخضع للجانب العقدي كقضية اللفظ والمعنى وجهود المعتزلة خير دليل على ذلك . فحمودة في قراءته للتراث النقدي يختلف عن سابقيه من أمثال محمد مندور وشكري وعيّاد

بل ويمارس قطيعة معرفية معهم على الأقل في جانب الهدف والغاية، وكان لابدَّ على حمودة أن يتجه هذا الاتجاه خاصة بعد كتابه المرايا المحدبة، وهو نفسه يقدم المسوّغ الرئيس لهذا البديل بقوله: «منذ ظهر كتاب المرايا المحدبة حاصرتني الأسئلة من أناس أعرفهم وآخرين لم أكن قد التقيت بهم في حياتي حتى ظهور ذلك الكتاب المشكلة، وماذا بعد المرايا المحدبة؟ ماذا بعد أن رفضت المشروعات والاستراتيجيات التي أفرزها فكر الحداثة الغربية وما بعدها ؟ وهل لديك بديل تقدمه إذ لا يكفي أن

[1]. عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، ص 10.

ترفض النقل أو الأخذ أو الاستعارة من الثقافة الغربية وعنها ثم تقف متفرجا، وقد كانت لكل هذه الأسئلة وجاهتها التي لم أستطع المراوغة في مواجهتها، ليس طويلا على كل حال » [1]وهذا النص ينطق صراحة بأن الضغط الذي مارسه أقطاب الحداثة والنقاد والمتلقين بصفة عامة، بضرورة البديل إيجاد البديل كان من المسوّغات التي عجلت بميلاد هذا البديل عنده، ومن ثمّ كان الكتاب ردة فعل واستجابة لهاته المطالب.

على أنّ مسألة البديل تتطلب تضافر جهود جيل بكامله، وليست جهود فردية، ثم إنّ عبد العزيز حمودة ليس مسؤولا لوحده عن تقديم البديل، إذ يكفي أنّه أشار إلى السلبيات الكثيرة للحداثة الغربية في نشأتها وتبني أطروحاتها في النقد العربي دون إمعان النظر في آثار التبعية المطلقة وفي تجلياتها على واقع الثقافة العربية.

هذا هو المسوغ من وراء مسألة البديل، وهو المسوّغ الذي لم يقنع محمد نبيل صغير ،فذهب يبحث عن المسوغات الحقيقية لطرح هذا البديل، فطرح السؤال الآتي «هل جاء البديل نتيجة ضغوطات على حمودة كنتيجة لما مارسه من قسوة في النقد على النقاد العرب المعاصرين ؟ أم جاء استجابة لمقدمات نقدية حتمية ومطلقة ؟ »[2].

لا ندري هل سيتغيّر من واقع الأمر شيء كون البديل جاء نتيجة لضغوطات ؟ أو جاء كرد فعل طبيعي للأسئلة التي حاصرته سواء كانت من داخل وعيه بضرورة إيجاد البديل لما ألغى من مشاريع نقدية على الساحة النقدية العربية . أقصد- البنيوية والتفكيك وأعمال كل من "كمال أبو ديب" و"هدى وصفي" ، فمن الطبيعي أنّ الذي يرفض الشيء لابُدَّ أن يأتي بالبديل، أو على الأقل يمتلك تصورا له، أم من الخارج من النقاد والمثقفين الذين طالبوه بالبديل، فالمهم هو قيمة هذا البديل المطروح، ثمّ ما المقصود بهذه المقدمات النقدية الحتمية والمطلقة ؟ هل المقصود بها أنها استمرار طبيعي لمشروع نقدي مخطط له داخل وعي حمودة ؟ على كل يبدو أنّ الباحث كان

[1]. عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، ، ص 8.

[2]. محمد نبيل صغير، تشريح المرايا، ص 162.

يدفع نحو التشكيك في مصداقية هذا البديل عبر إثبات أنّ مسألة البديل لم تخطر على بال حمودة إلاّ بعد الموجة التي أثارها كتابه؛ أي أنّ هاته الخطوة من حمودة عشوائية وفاقدة للهدف وأنّ كتاب المرايا المحدبة هو الذي تحكّم في نوعية البديل وشروط قيامه خاصة، وأنّ حمودة يقول: «كان من الضروري أن يكون عربيا ، كانت المقدمات التي اعتمدت عليها في تلك الدراسة تشير جميعا إلى اتجاه واحد: البديل العربي القومي وبدأت عملية البحث عن البديل في التراث البلاغي العربي »[1] ومن هنا يستنتج الباحث عدة مسوّغات[2] وهي:

. أراد أن يرد على الانتقادات التي وُجِّهَت لكتاب المرايا المحدبة.

ـ أراد أن يرد الاعتبار لبعض النقاد والمفكرين الذين لم يكن لهم حضور في كتابه المرايا المحدبة، حين ناقش الحداثة العربية ومنتقديها أمثال شكري عيّاد والجابري.

. أراد أن يحدد موقفه المعرفي وخلفيته الفكرية التي يستند عليها في المطالبة ببديل عربي قومي.

. التراجع عن بعض مواقفه النقدية خاصة ما تعلق منها بجابر عصفور وإسهاماته في الدراسات النقدية والبلاغية التراثية.

ـ خصّ النقد العربي الحديث بنقد عنيف ( ما قاله عن المازني والعقاد وميخائيل نعيمة ) ليؤكد خلو النقد العربي عامة من نظرية عربية في اللغة والأدب والنقد.

يبدو أنّ هذه المسوغات جميعا يمكن أن تختزل في مسوغين رئيسين هما:

. الرغبة في إتمام مشروع المرايا المحدبة لأنّه لا يمكن أن نقف عند الهدم دون نية البناء، فبعد التخلية لابد من التحلية.

ـ رفض واقع النقد العربي الحديث وما آل إليه، هو الآخر دافع رئيسي في ميلاد مشروع حمودة النقدي .

---

[1]. عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، ص 9.

[2]. محمد نبيل صغير ،تشريح المرايا، ص 163.

أما الخروج عن المألوف في استنتاج مسوّغات لا تقف مع أهداف الدراسة، كونها تتجه صوب محاكمة النوايا، فهذا من قبيل الأحكام غير المؤسسة، وهو ما وقع فيه الباحث محمد نبيل صغير، حين شكك في عودة حمودة للتراث، هل كانت من أجل «الكشف عن رؤية معرفية غفل العاكفون على الفكر والنقد العربيين عن إدراك أسرارهما والنظريات الكامنة في كنههما أم أنه أراد فقط أن يلحق بركب الكتابة النقدية » [1]لينتهي إلى أنّ هذه العودة كانت فقط من أجل اللحاق بركب الكتابة النقدية مستدلا في ذلك على فترة انقطاع حمودة عن الكتابة وتفرغه للأعمال الإدارية وكتابة المسرحيات ونقدها، وانتمائه في مرحلة من مراحل تجربته النقدية إلى مدرسة النقد الجديد، فالملاحظ أنّ هذه التخريجات لا تقوم على دليل واضح ولا حجة قوية على ما ذهب إليه الباحث، ثم هل الرغبة في اللحاق بركب الكتابة النقدية يعد نقيصة في حق الرجل ؟ فهل يكون الانتظام في حركة النقد المعاصر وإنجازاته عيبا يحاسب عليه الناقد ؟ حتى وإن كان مقصوده يتجه صوب مسألة أنّه يكتب من قبيل الموضة؛ أي اقتفاء أثر الاتجاه السائد وهو الكتابة عن التراث .

بل ذهب باحث آخر وهو : "عيد بلبع "إلى أكثر من ذلك حين جعل عودة عبد العزيز حمودة للتراث النقدي والبلاغي نوعا من استهلاك العقل العربي في محاورة خادعة؛ أي أنّ عودته إهدار للطاقة ليس إلاّ «العقل العربي . في مأزقه الحالي . ليس بحاجة إلى أن يخرج عليه كل يوم من يحاول أن يستهلكه في محاورة خادعة، ولكنه بحاجة إلى طاقة فاعلة في منحى التطور والتحديث » [2] وهي نفس الفكرة التي ينطلق منها "علي حرب" في قراءته لمشروع حمودة إذ ينطلق من قناعة مؤداها أنّ «التراث النقدي ليس شيئا نحافظ عليه أو نتعصّب له بل رأس مال رمزي أو فكري ينتظر من يصرفه عملة نقدية قابلة للتداول في أسواق النقد وميادين المعرفة بعيدا عن أي

---

1. محمد نبيل صغير: تشريح المرايا، ص 161.

2. عيد بلبع: خداع المرايا ما قبل النظرية، اتراك للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2001م، ص 16.

مصادرة أيديولوجية [1]» ومن ثمّ تصبح المقارنات التي عقدها حمودة بين المنجزين العربي والغربي «مقارنات عقيمة وغير مجدية من منظور الابتكار والابداع ولا تعبّر إلاّ عن وعي مأزوم » [2]

الوعي الذي يؤمن بفكرة الهوية ويستميت في الدفاع عنها، لأنّه يرى أنّها الخلاص من المأزق الذي وصلت إليه الثقافة النقدية عند العرب التي فقدت الاحساس بالجدوى أو الشعور بالمسؤولية، إذ تركت للآخر يفكّر عنها في حين اكتفت بدور المراقب لما يجري، هذا هو الوعي المأزوم من وجهة نظر "علي حرب" .

الذي ينطلق من رفض مطلق لفكرة الهوية التي انطلق منها حمودة، كونه يتصور وظيفة النقد على نحو مغاير لما يختمر في عقل عبد العزيز حمودة، فالناقد ليست وظيفته أن يتمترس وراء هويته الثقافية وليست مهمته انشاء نظرية نقدية عربية، بل مهمته أرقى من ذلك «هي النظر في المشكلات المثارة في حقله أو صوغ مشكلات جديدة أو تشكيل موضوعات غير مسبوقة أو ابتكار مفاهيم ومناهج تثمر توسيعا لحقل النظر ومستوياته أو تطويرا لعدته »[3] إذا فالمظلة التي ينبغي أن تؤطر عمل الناقد هي قيمة الاضافة التي يجب أن يقدمها الناقد للحقل النقدي ككل، وليس الجري وراء خصوصية معينة عربية، وبهذا فهو يرفض منطلق المشروع الحمودي ككل.

إذ لا جدوى من بذل الجهد لإثبات شرعية النظرية القديمة أو حتى النظرية الحداثية الغربية، لأنّنا كما يقول العيد بلبع في كلتا الحالتين مستهلكون لمعرفة غير قادرون على إنتاجها، لكن يبدو أنه فاته أنّ النظرية النقدية العربية القديمة من صلبنا ومزاجنا وثقافتنا وفكرنا أي أنّ لنا إلفا بها، وهذا يعني أننا نستطيع أن نبدع بها وفيها ونضيف إليها إضافات نوعية، وندخل معها في حوار على عكس النظرية الحداثية

[1]. علي حرب: هكذا أقرأ ما بعد التفكيك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2005م، ص 130.
[2]. المرجع السابق، ص 134.
[3]. المرجع نفسه، ص 126.

الغربية التي لا نستطيع الدخول معها في حوار منتج متكافئ الأطراف، خاصة في ظلّ تفاوت القوى المعرفية وغربة النظرية النقدية الغربية عنا ما يجعلنا غير قادرين حتى على فهمها فهما صحيحا ومواكبة التطورات النقدية الغربية المتسارعة على الأقل من ناحية المقولات الفلسفية التي تصدر عنها، وبالتالي فالاشتغال بالمنجز النقدي الغربي في تسارعه هذا هو الذي يستهلك الجهد النقدي العربي في محاورة خادعة على الرغم مما يفتحه من أفاق في التفكير إلاّ أنه لن يسمح بغير الاستهلاك، ولذلك ذهب حمودة إلى «أنّ الاتجاه الغربي قد عطّل أو أخر ظهور مدرسة نقدية عربية وقدّم حالة من الفوضى العبثية كبديل تطالب بتقبله دون اعتراض » [1].

أما الاشتغال بالمنجز النقدي التراثي في حركة يحاول معها العقل العربي أن يموضع نفسه داخل المنجز النقدي العالمي بالانطلاق من ثقافته ومما وصل إليه أجداده، كي يكون عقلا فاعلا لا منفعلا ولن يكون هذا ما لم «يتخلق السؤال داخل عقولنا »[2]أي أنّنا لابد أن نملك زمام التفكير وأن يبدأ التغيير من داخلنا لا أن تفرض علينا الأسئلة من الخارج كما تفرض المناهج ، وهذا ما حاول القيام به حمودة حين عاد إلى التراث أراد أن ينطلق من داخل عقولنا .

ومن ثم فالهدف أو المسوغ الرئيس الذي يطرحه حمودة لبديله النقدي مشروع ،كونه يريد أن يثبت أنّ العقل العربي كان يمتلك القدرة على إنتاج نظرية معرفية؛ أي قادر على التفكير بطريقة منظّمة وخلاّقة ومنتجة في نهاية المطاف لكن هل نحتاج فعلا أن نثبت قدرة العقل العربي القديم على التفكير ؟ لأنّ المسألة لا تتعلق به بقدر ما تتعلق بقدرتنا نحن على التفكير، في مقابل هذا ألا يعتبر إثبات وجود نظرية نقدية عربية هدف كبير، بوسعه أن يعيد الثقة مرة أخرى إلى العقل العربي؟ وهذا ما يسعى إليه حمودة، إذ لم يَدعِ أنّه أتى بالجديد وإنّما مهمته هي في «إثبات أنّ النقد العربي

---

[1]. عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، ص 118.

[2]. عيد بلبع: خداع المرايا، ص 82.

والبلاغة العربية قدما نظرية نقدية ونظرية لغوية، ربما لا تكون متكاملة في أي من المجالين ولكنهما نظريتان لا تنقصهما العلمية »[1] ومن هنا نصل إلى المسوّغات التي صرح بها حمودة في كتابه وهي:

. صيغ الاحتقار المتعددة للتراث والمتكررة، حيث وضع المنجز النقدي العربي أمام مرايا مقعرة قزمته، في ظلّ الانبهار بمنجزات العقل الغربي وهذا هو جوهر الإحساس بالدونية.

. درء مخاطر الحداثة وما بعد الحداثة التي تقوم على الشك المطلق في كل شيء، والتي انزلق البعض إلى متاهاتها دون إدراك لمواضع الاختلاف ومكامن الخطر.

ـ الزحام الذي هو أقرب إلى الفوضى منه إلى شيء آخر في المصطلحات والمفاهيم نتيجة فتح ثقافة واحدة أمام حداثات متعددة .

ـ ضيعتنا الكاملة بعد القطيعة المعرفية مع التراث العربي في مواجهة فوضى المصطلح

[1]. عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، ص 186.

**المبحث الثاني : مفهوم النظرية عند عبد العزيز حمودة وامتداداتها المعرفية**

يهدف حمودة من خلال كتابه "المرايا المقعرة " إلى تأسيس نظرية نقدية عربية تستند إلى نظريتين : اللغوية والأدبية وهذه الغاية تشير بصورة جلية إلى نقطتين أو حيثيتين هما " النظرية " و " العربية "، فالنظرية هي الموصوف والعربية هي الصفة الثانية لها بعد النقدية ، فما مفهوم حمودة للنظرية ؟.

قبل أن نحيط بمفهومه للنظرية لابُدَّ أن نلتفت إلى أنّ أهم خاصية في مفهوم النظرية لدى حمودة، هي أنّه لم يكن يتحدث عن نظرية مكتملة في التراث، بل كان يسعى إلى تطوير نظرية نقدية عربية انطلاقا من القضايا النقدية التي طرحها النقاد العرب القدامى «ما يتطلب القيام بعملية غربلة دقيقة وتنقية واعية لتراثنا اللغوي والنقدي من كثير من تناقضاته وتداخلاته قبل أن نضع أيدينا على مفردات تلك النظرية »[1]ومن هنا فمفهوم النظرية عنده ينبني على رؤية بنيوية تفهم ككل نسقي محكم غير مربوط بشخصيات نقدية معينة، وذلك أنّ حمودة في محاولة تأسيسه لنظريته النقدية التي لم تكتمل، لم يقف عند ناقد بعينه، باعتبار أن النظرية عنده هي «مجموعة من الافتراضات والآراء التي تتكون في مجموعها نظرية أو مجموعة من المبادئ العامة التي تقيّم الحالات الفردية في ضوئها دون أن يعني ذلك بالضرورة جمود النظرية ونهائيتها من ناحية وخطأ الحالات الفردية التي لا تتفق مع تلك المبادئ العامة بالضرورة من ناحية ثانية، فقد يعكف عقل واحد (...)على تطوير نظرية ما وقد يتزامن ذلك مع جهود عقول أخرى » [2]وهذا يثبت أن حمودة ينتمي إلى نسق من التفكير المنهجي، ولذلك فمفهوم النظرية عنده مرن يتقبل التغيير والإضافة والنقص دون أن يؤدي ذلك إلى الطعن في قيمتها، ولأجل هذه المرونة ذهب الباحث محمد نبيل صغير إلى القول بنسقية حمودة مستدلا في ذلك أيضا بمفهوم النسق عند "جون

[1]. عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، ص 179.

[2]. المصدر نفسه، ص 198.

بياجيه" "Jean Piaget "الذي من خصائصه: «الكلية* أو الشمول، والتحول أو التغيّر والتنظيم الذاتي»[1]، ومن الملاحظ أن مفهوم النظرية عند حمودة مبني على تصور" جوناثان كللر" Jonathan Kellerلها باعتباره واحدا من أكثر النقاد مصداقية في تعامله الموضوعي مع النقد الحداثي وما بعد الحداثي طبعا على حسب حمودة وهو التعريف الذي يقول فيه: « ينبغي للنظرية أن تكون أكثر من مجرد فرضية لا يمكن أن تكون واضحة فهي تنطوي على علاقات معقدة من الصنف المنظوم بين عدد من العوامل ولا يمكن تأكيدها أو اثباتها بسهولة[2]»فالواضح من هذا التعريف أنّ النظرية بمفهوم كللر تتشكل من مجموعة من الأسس والمبادئ والفرضيات التي تستند عليها، وتترابط تلك الأسس في إطار علائقي نسيجي منظم يحكمه نسق ابستمولوجي ليس بالسهولة نقضه وتفكيك تكويناته الداخلية وهو تعريف أيضا يؤكد على دينامية النظرية وتحولاتها المستمرة، ما يعطي مفهوم النظرية عند حمودة مصداقية أكثر، ويؤسس بذلك صحة فرضية مفهوم النظرية كونها تستوعب الاختلافات في الآراء والتوجهات التي تطبع «النظرية التراثية » التي يكشف عنها، ولذلك ذهب إلى إجراء مقارنة بين مصطلح «العلم » ومصطلح «النظرية» ، لتصبح سمة العلمية قارة في العلم بينما

* الكلية وتعني أنّ البنية تتكون من عناصر داخلية تقوم بينها علاقات وتحكمها قوانين وهاته العلاقات لا تنتهي عند حد معين وإنّما تتواصل بشكل مستمر لتكوين مزيد من البنيات التي لا تنضاف إلى البنية الأساسية بشكل تراكمي وإنما تتمفصل معها في علاقات تنبثق في الأصل من مقدرة البنية على التحوّل إلى بنى أخرى متعلقة معها.

التحولات : وتعني حركة البنية المستمرة أو حركة عناصرها ونفي مظاهر السكون عنها وذلك لتلبي الرغبة بما يتفق وانتاج عدد لا نهائي من البنى.

التنظيم الذاتي: تشير هاته الخاصية على قدرة البنية على التماسك الداخلي من جهة ثم العمل على ضبط هذا التماسك من جهة ثانية الأمر الذي يؤدي بالبنية إلى نوع من الانغلاق الذي يظهر استقلالية هذه البنية. ينظر يوسف حامد جابر المفاهيم الأساسية للبنيوية، موقع أرنتروبوس الموقع الأول في الأنثروبولوجيا، 15 أكتوبر 2017م.

[1]. ينظر، محمد نبيل صغير: تشريح المرايا، ص 170.

[2] . جونثان كللر: النظرية الأدبية، ترجمة رشاد عبد القادر، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 2004م، ص 11.

المرونة والتغير والتحول فسمة قارة في مفهوم النظرية"[1]، ومن ثمّ يصبح مفهوم النظرية مطاطي وأقل احتفاء بالعلمية من مصطلح «العلم»، «فالنظرية عموما سواء كانت علمية أم أدبية تنطوي على مجموعة من التعميمات التأويلية التفسيرية التي تؤدي إلى شرح وتفسير نصوص معينة وبذلك تؤدي وظيفة منهجية من شأنها في أفضل الأحوال أن تحد العقل المعرفي » [2]وهذا التعريف ل«سعد البازعي » يؤكد أيضا على صفة المرونة والتغيّر الذي تُتُيحه تلك التعميمات التأويلية والتفسيرية، وبالتالي فالنظرية في أتم تعريفاتها هي انغماس التفسير الأدبي والتقييم النقدي في نظام من العمومية المفهومية ، كما يذهب إليه سعد البازعي .

أما صلاح فضل فيعرفها بأنّها «مجموعة من الفروض المتماسكة التي تُقدَّم لتفسير ظواهر الواقع وشرح قوانينه»[3] وتتّسم بعدّة خصائص تحدث عنها «عبد الرحيم كريم خفاجي » في بحثه الموسوم ب« التراث النقدي والتقويل الحداثي » [4] وهي :

ـ أولا قابليتها للتكذيب، لأنها مرتبطة باللحظة الآنية، معرضة للنقص والتعديل وذلك لخضوعها لدرجة معرفة الإنسان بها في فترة ما، وهنا يتفق مع حمودة في مبدأ النقص والتعديل والتحوير .

. أن تكون إنسانية عامة .

. لها قابلية التطبيق العملي العام في الممارسة .

. تستمتع بقابلية الشرح للظواهر التي تبحث فيها .

. لها القدرة على التجاوز والتحوّل والتغيّر من عصر إلى عصر .

---

[1]. ينظر: عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، ص 199.

[2]. سعد البازعي وميغان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2002م، ص 277.

[3]. صلاح فضل: حواريات الفكر الأدبي، آفاق للنشر والتوزيع،القاهرة، 2006م، ص 49.

[4]. ينظر، أحمد رحيم كريم خفاجي: التراث النقدي والتقويل الحداثي المعاصر، أطروحة دكتوراه، جامعة بابل، 2009م ، ص 38.

ـ امتلاكها الحرية والتجرّد من العقائد الدينية والتيّارات السياسية والقومية والوطنية والميول الشخصية.

. تُوفّر القدرة على التفكير المنظّم حول مجموعة من المبادئ المتماسكة.

وفي ظل هذه المبادئ التي تقوم عليها النظرية يطرح الباحث «أحمد رحيم كريم خفاجي » سؤالا ذا أهمية حول إمكانية التوجّه بهذا الفهم لمصطلح النظرية في قولبة الجهد النقدي العربي القديم، ويميل إلى خطأ هذا التوجّه متسائلا عن المانع والضرر في الاعتراف بوجود نقص في توجّهات العرب النقدية وعدم مماثلتها لما هي عليه اليوم من نمو للمشاريع الألسنية والنقدية .

ومن ثمّ فالباحث يرفض المفهوم الذي قدمه عبد العزيز حمودة للنظرية لأنّه لا يتطابق مع خصائص النظرية التي ذكرها ونحن نتبنى هذا الطرح أيضا يستطع، لكن فات الباحث أنّ حمودة يعترف بوجود هذا النقص وهذا طبيعي لوجود فارق الزمن الكبير، فضلا على أنّ المعرفة تراكمية، لكن ما يرفضه عبد العزيز حمودة هو القطيعة مع هذا التراث النقدي وتحقير إنجازاته ومما يؤكد عليه أنّ التراث النقدي العربي من الثراء والتنوع ما يسمح بوجود نظرية نقدية إذا نحن استثمرنا معطياته مع منجزات النقد الغربي «فمهمة مؤلف المرايا المقعرة هي: إثبات وجود بديل عربي وهذه في حقيقة الأمر مهمتنا الرئيسية سوف تتركز(...)في إثبات أنّ النقد العربي والبلاغة العربية قدما نظرية نقدية ونظرية لغوية ربما لا تكون متكاملة في أيّ من المجالين ولكنهما لا تنقصهما العلمية »[1] ثمّ إنّه لم يقل بوجود هذه المماثلة بين النقد العربي القديم والمنجز النقدي الغربي، وإنّما قال بأنّ معظم القضايا التي شغلت الفكر النقدي الغربي كان لها حضور داخل المنجز النقدي العربي.

[1]. عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، ص 168.

ما يحاول عبد العزيز حمودة فعله هو تأصيل* نظرية نقدية عربية، بمعنى انبثاق هذه النظرية من خصوصية الواقع العربي بكل أبعاده الدينية والاجتماعية والسياسية والفكرية والأدبية والفلسفية، ولذلك كان الانطلاق من التراث لوضع أسس ومبادئ هذه النظرية، هذا التراث البلاغي والنقدي الذي هو نتيجة جهد فكري عربي إسلامي من «الجاحظ » إلى «حازم القرطاجني» لكن تتبادر إلى الذهن مسألة ارتكاز حمودة في مفهومه للنظرية على نظرية « فردينان دي سوسير» في اللغويات العامة ، بل أيضا جعله النموذج الذي يقتدي به في الكشف عن أركان هذه النظرية العربية، ما قد يُعكِّر على صفة النظرية النقدية العربية، كونها اعتمدت على المنجز النقدي الغربي ممثلا في سوسير، وهي القراءة التي كانت تقف ضد الحداثيين العرب الذين يعتمدون المنجز النقدي الغربي في تأسيس رؤاهم النقدية وتتهمهم بإعطاء شرعية للحداثة الغربية على حساب المنجز النقدي العربي القديم، في حين الأصل من وجهة نظرها هو إثبات شرعية التراث وليس شرعية المنجز النقدي الغربي؛ أي أنّها وقعت في ازدواجية المعايير، وهذا ما جعل باحثا مثل «محمد نبيل صغير » يقول: «وهنا نرصد له ازدواجية في الرؤية المنهجية فكيف يعيب على نقاد من قبيل جابر عصفور وكمال أبي ديب قراءتهم الموروث الأدبي والنقدي العربيين بمناهج غربية عنهما ويسمح لنفسه بذلك »[1]بل يذهب إلى التساؤل حول طبيعة النتائج التي وصل إليها حمودة ولم يصل إليها غيره هذا من جهة، ومن جهة أخرى ارتكاز حمودة على «النظرية السوسيرية »

* يرى عبد القادر الحسون أنّ خطاب حمودة خطاب أصولي وليس تأصيلي، لأنّه يرفض الآخر رفضا قاطعا ، قراءات التراث النقدي، ص 186، في حين نحن لا نقول بذلك لأنّه لم يرفضه على الاطلاق وإنّما رفض النقل المشوه لمعرفة الآخر والاكتفاء بالاستهلاك فقط دون الانتاج

1. محمد نبيل صغير: تشريح المرايا، ص 162.

كإطار مرجعي يبني من خلاله تصوره للنظرية النقدية العربية باقتفاء أثر الطريقة التي بني عليها سوسير نظريته اللّغوية، وهذا يُعَدّ تحيّزا** معرفيا للنظرية اللغوية الغربية.

على أنّ هذا الاستنتاج الذي وصل إليه الباحث «محمد نبيل صغير » لا يقوم كدليل على التحيّز لأنّ الذي يتمعّن طبيعة توظيف حمودة للنظرية السوسيرية يكتشف دون كبير عناء أنّ توظيف حمودة لهذه النظرية من قبيل أنّها هي التي فتحت المجال لخروج مجمل النظريات النقدية الغربية إلى حيّز الوجود، فإثبات أنّ التراث النقدي العربي قد وقف على القضايا التي وقف عليه الفكر النقدي الغربي ممثلا في سوسير يدعم ما يذهب إليه عبد العزيز حمودة، كون التراث يحتوي على خيوط نظرية نقدية عربية من جهة ولكي يختصر الجهد والوقت بتركيزه على أصل وجود هذه النظريات وهذا يدعمه قوله:« هل قدّم الباحث السويسري فرديناند دي سوسير الذي لا يختلف اثنان على أنّه مؤسس علم اللغويات في العصر الحديث، هل قدم شيئا في نظريته عن اللغويات العامة لم يتطرق إليه بلاغي عربي أو أكثر » [1]هذا يدعم استنتاجنا كونه أراد أن يلفت النظر إلى أنّ معظم القضايا التي شغلت الفكر النقدي الغربي لها وجود داخل الفكر النقدي العربي، ثم إنّ مسألة توظيف عبد العزيز حمودة لسوسير كإطار مرجعي يبني على أساسه أركان النظرية النقدية العربية يعود في تقديرنا أيضا إلى أنّ خطابه النقدي مُوجّه أساسا للحداثيين العرب، وكأنّه يقول لهم إنّ المنجز النقدي الغربي الذي بهركم وجعلكم تقفون ضدّ التراث النقدي العربي وتمارسون قطيعة معرفية معه لا يختلف في أساسياته والقضايا الرئيسية التي طرحها عن التراث النقدي العربي والفرق بينهما أنّ دروس في علم اللغة ل "سوسير" كانت انطلاقة حقيقية للتفكير الحداثي وما

** التحيّز المقصود به ارتباط الثقافة ومنتجاتها بالخصائص المميّزة لتلك الثقافة وبالظروف الزمانية والمكانية التي حكمت تشكل تلك الثقافة ومنتجاتها في مرحلة معينة وهذا ما يقف عائقا أمام نقل تلك الثقافة إلى حيّز ثقافي آخر دونما غربلة لبعض السمات الأساسية التي تخلصها من ذلك التحيّز أو الخصوصية. وامام هذا المفهوم لا يصبح حمود متحيزا للنظرية الغربية وإنّما متحيّز للثقافة العربية، ينظر : سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص 102.

[1]. عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، ص 200.

بعد الحداثي« هو الذي أفضى إلى ظهور الدراسات الأسلوبية والسيميائية[1]» في حين ما طرحه التراث النقدي العربي من قضايا لم يكن نقطة انطلاق للثقافة النقدية العربية وذلك لاختلاف الظروف التاريخية، وبالتالي «فأهمية دروس في علم اللغة العام لا تتمثل في جدّة أفكاره عن اللغة أو ثوريتها بل في كونه نقطة انطلاق حقيقية للتفكير الحداثي وما بعد الحداثي حول وظيفة اللغة وطبيعتها » [2]ولذلك لم يتحرج حمودة بالحديث عن استخدام أركان نظرية سوسير كخلفية ثابتة ودائمة في أثناء مناقشته لأركان النظرية اللغوية العربية ، وهذا يدعم فكرة التحيّز السوسيري عند الباحث «محمد نبيل صغير » لكنه التحيّز المبرر والايجابي وليس التحيّز السلبي الذي يثبت مسألة التبعية، وهي الفكرة التي طرحها الباحث، «عيد بلبع » متهما فيها عبد العزيز حمودة بفساد منطلقاته، كونه انطلق من الحداثة ليؤسس شرعية الماضي التراثي، وذلك حين عرض قول حمودة الذي يتحدث فيه عن اعتماده ل سوسير كخلفية معرفية قائلا: «وكأنّه لا يكتفي بمنحاه في انطلاقه من الآخر الغربي الحداثي إلى قراءة التراث، ولكنه يحمل القارئ أيضا على اليقظة لهذا المنطلق وليس يخفى ما في المنطلق من تأكيد للتبعية الثقافية » [3]ليعود مرة أخرى فيقدم تبريرا لوقوع حمودة في هذا الخلل، وهو أننا أمام حقيقة لا مناص من الاعتراف بها وهي أننا لا نستطيع فكاكا من سلطة الآخر الغربي، ولعلّ الباحث لم ينتبه إلى فرضية أخرى كان يمكن أن يستخدمها لإثبات مسألة ازدواجية المعايير أو فساد منطلقاته، وهي أنّ حمودة لم يستطع فكاكا من نفسه باعتباره خريج المناهج النقدية الغربية، من تكوينه، من ثقافته الأنجلو سكسونية فقد أصبحت تشكل جزء من شخصيته، ومن ثمّ لا يستطيع أن ينفصل عن هذه الحقيقة، إذا من فكرة عيد بلبع يتضح صعوبة التعامل مع التراث النقدي في ظلّ

[1] . عبد القادر الحسّون: قراءات التراث النقدي، مركز النشر الجامعي، تونس، 2015م، ص 186.

[2]. عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، ، ص 201.

[3]. عيد بلبع: خداع المرايا،، ص 80.

سيطرة المنجز النقدي الغربي، ولعلّ هذا ما ذهب إليه الباحث حين وصف حكمه "بالقاسي"* .

ويذهب الباحث "اليامين بن التومي" الى فرضية أخرى حين يصل إلى أنّ المشكلة التي وقع فيها حمودة« أنّه كان يفكر في نظرية عربية من خلال نزعة مرضية؛ تخوفه من الآخر »[1] هذه الفرضية في اعتقادنا نشأت عند الباحث نتيجة الاطلاع على كتاب حمودة « الخروج من التيه »[2] الذي يصوّر فيه صاحبه حالة التيه النقدي التي وصل إليها الغرب والطريقة التي عرض بها حمودة تدفع إلى مثل هذا الاستنتاج لكننا نرى أنّه ليس تخوف مرضي فالقول فيه مبالغة إلى حد ما بل هو تخوف من تشابه الحالات وفقط .

ومن ثمّ فالنتيجة التي وصل إليها كانت بسبب آلية المقارنة التي اعتمدها عبد العزيز حمودة حيث ظهرت النصوص النقدية العربية القديمة إلى جانب النصوص النقدية الغربية وكأنّه لم يستطع أن يتخلص من هذا الحضور الثقيل للمنجز النقدي الغربي.

أمّا ما يخص الأسئلة الأربعة التي طرحها محمد نبيل صغير في معرض حديثه عن مفهوم النظرية عند حمودة، والتي حاول من خلالها أن يفرض على المتلقي استنتاج مؤداه أنّ حمودة قد تحيّز فيما طرحه من نظرية نقدية إلى ثنائيات سوسير، فيسهل الوقوف على الاختلالات المصاحبة لهذا الطرح ونقض الأفكار التي أتت بها، وهذه الأسئلة هي الآتي:

. «لماذا يقصر حمودة التراث فقط على النموذج البنيوي السوسيري ؟

. هل يمكن لنا أن نعرف أن تراثنا يحوي بذور لنظرية بنيوية أو سيميائية أو نظرية التلقي دون مقارنات ومرجعيات ترتكز عليها ؟

---

[1] . اليامين بن التومي: تشريح العواضل البنيوية والتاريخية للعقل النقدي العربي، دراسة في الأنساق الثقافية العربية الكلية والجزئية. مؤمنون بلا حدود، المغرب، ط1، 2017م، ص 437.

[2] . عبد العزيز حمودة: الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، إصدارات سلسلة المعرفة،

ـ هل كانت الأفكار من قبيل النظرية اللغوية العربية لتأتي لذهن حمودة لولا اطلاعه العميق على التراث الغربي ؟

. ألا يعتبر التفكير بآليات الفكر النظري الغربي تبعية ؟ فكيف يمكن مناهضة هذه التبعية بفكر تكون آلياته تابعة ومستعارة ؟[1]».

فيما يتعلق بالسؤال الأول، فإنّ حمودة لم يقتصر على النموذج البنيوي السوسيري ولم يهمل النظريات الأخرى من سيميائية ونظرية التلقي التي تحدث عنها الباحث في السؤال الثاني، وإنّما حمودة قدّم النموذج السوسيري، كونه النموذج الذي أحدث انقلابا جذريا في حركة النقد الغربي من جهة، ولأنّ كل النظريات التي أتت بعده خرجت من عباءة الدرس اللّغوي اللساني السوسيري، فإثبات أصالة المنجز النقدي العربي وتعرضه لنفس القضايا التي عالجها المنجز النقدي الغربي ممثلا في سوسير ينسحب على باقي النظريات الأخرى ، ولأنّه يقدّم مثال لما يحتويه التراث العربي من أسس صالحة لتكوين نظرية نقدية لو تمّ استثمارها بدل الاتجاه الكلي إلى المنجز النقدي الغربي، وإذا كانت الحركة النقدية الغربية قد قامت على الدرس اللغوي فيسأل حمودة سؤال في منتهى الوجاهة «هل هناك حركة نقدية قامت على التحليل اللغوي للنص أكثر من النقد العربي القديم »[2]هذا أيضا تبرير يلغي فكرة التحيّز السلبي .

أما السؤال الثالث فإنّ الإجابة عنه متضمنة فيه، ولعلنا لسنا بحاجة أن نذكر أنّ حمودة لم ينف الاستفادة من المنجز النقدي الغربي ولم يعب على أحد ذلك، وإنّما عاب على رواد الحداثة العربية الأخذ اللاواعي لفكر الآخر دون مراعاة الحمولات الإيديولوجية والخلفيات الفكرية التي تتبنى عليها مفاهيم الحداثة ومصطلحاتها، ولذلك وجدناه يقول صراحة أن تأسيس النظرية النقدية العربية سيعتمد بالدرجة الأولى على التراث النقدي العربي، ولكنه سيستفيد في سبيل ذلك أيضا بالمنجز النقدي الغربي وهذا

---

[1]. ينظر، محمد نبيل صغير: تشريح المرايا، ص 174، 175.

[2]. عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة ، ص 217.

لا يضر القضية في شيء، إذ المهم هو المثاقفة مع الآخر التي تتأسس على محاورة الآخر من زاوية الاعتراف بالاختلاف والاحترام والقدرة على التواصل الذي يلغي فكرة الهيمنة، هاته المثاقفة التي تجعلني أكيّف بعض قضايا هذا المنجز مع ما يخدم منجزي النقدي العربي وليس العكس، وهذا ما حدث في القديم في العصر العباسي، حيث أثمر مجهود فكري نقدي قيّم، وهذا ما ينادي به حمودة ولنا أن نتأمل نصه الذي يقول فيه: «وإنّهما يقدمان في جزئياتهما المتناثرة عبر أربعة قرون أو خمسة مكونات نظرية لغوية ونقدية، كان من الممكن، مع قليل من التزاوج مع فكر الآخر الحديث والمعاصر أن يطورا إلى نظريتين متكاملتين » [1] وهو يقصد النقد العربي والبلاغة العربية، لأنّ حمودة يتصور أنّ المشكل ليس على مستوى النقد القديم الذي لم يعد صالحا ليخاطب العقل المعاصر: «بل إنّ المصطلحية النقدية( العربية) المعاصرة خاضت إشكالات معرفية ضيعت النقاش المعرفي الحقيقي في ترسيخ أرضية جادة لما يمكن أن يلعبه النقد العربي القديم »[2] ومن ثمّ فالمشكل في طريقة التعامل مع هذا التراث النقدي ونوعية الأسئلة التي يجب أن تطرح عليه.

ثم إنّ الباحث قال لولا اطلاعه العميق على المنجز النقدي الغربي، وهذه تحسب لحمودة لا عليه كونه بعد هذا الاطلاع وصل إلى قناعة مؤداها أنّ ما يوجد في المنجز النقدي الغربي لا يختلف في جوهره عما يوجد في المنجز النقدي العربي لكنه يحتاج إلى رؤية أكثر نضوجا ودقة .

أما السؤال الرابع فقد تكفل جواب السؤال الثالث بالردّ عليه، وهنا نكون قد وصلنا إلى خاتمة هذا العنصر الذي يمهد للعنصر الذي يليه وهو أركان النظرية اللغوية العربية.

---

[1]. المصدر السابق ، ص 186.

[2]. اليامين بن التومي: تشريح العواضل البنيوية والتاريخية للعقل النقدي العربي، ص 433.

**المبحث الثالث : إواليات النظرية اللغوية العربية**

قبل أن يبدأ حمودة الحديث عن أركان ومعالم النظرية النقدية العربية التي يطرحها في كتابه المرايا المقعرة والتي خصص لها الجزء الثاني من كتابه، اختار أن يصدره بمقالة عنوانها: «وصل ما انقطع نحو نظرية نقدية عربية» استعرض فيها موقف النقاد العرب المعاصرين من التراث الذي جعله في ثلاث اتجاهات رئيسية وهي:« اتجاه ينادي بتحقيق قطيعة معرفية مع الماضي كشرط مسبق لتحقيق الحداثة وتحديث العقل العربي، واتجاه ثان يرفض القطيعة ويحذر من الانبهار بإنجازات العقل الغربي باعتبار أنّ الحداثة وما بعدها مدخل من مداخل السيطرة الجديدة، واتجاه ثالث وسطي يرى أنّ علاقتنا بالتراث علاقة اتصال وانفصال في الوقت نفسه وإن كان البعض، داخل ذلك الاتجاه الأخير يعود إلى الماضي ليؤسس شرعية الحاضر وليس شرعية الماضي وهو ما يعني أنّ العصرنة والحداثة هما نقطة الانطلاق الحقيقية عند تلك الفئة الأخيرة» [1].

أما الاتجاه الأول: . القطيعة مع التراث . فقد مثل له حمودة ب «ميخائيل نعيمة » وكتابه «الغربال » الذي يرى فيه ذلك المهاجر المقيم في أمريكا والمنبهر بإنجازات العقل الغربي، ما يجعله يرفع شعار القطيعة مع التراث بحجة أنّ العصر يختلف بشروطه ومعطياته عن الماضي . التراث . وهو نفس الموقف الذي يتبناه« محمود أمين العالم » و«عبد العظيم أنيس » في كتابيهما المشترك «في الثقافة المصرية ».

أما الاتجاه الثاني: الذي رفض أن تكون الثقافة العربية مجرد مستهلك لثقافة الآخر ولذلك رفض القطيعة مع التراث وحذّر من الانبهار بإنجازات العقل الغربي، فقد مثل له حمودة بـ"مصطفي ناصف" في كتابه «النقد العربي نحو نظرية ثانية » و"الولي

[1]. عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة، ص 181.

محمد " في كتابه «الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي» ، رغم أنّ هذا الاتجاه « لم ينجح في تحقيق تيار حقيقي للأصالة يعتمد على العودة إلى التراث ورفض الحقيقة » [1] وذلك لعدة أسباب جعلها حمودة في أربعة نقاط رئيسية وهي[2]:

ـ ارتفاع أصوات الحداثيين العرب ومسارعتهم إلى كيل التهم إلى كل من يختلف معهم، في عملية إرهاب فكري غير مسبوق كما يحلو لحمودة أن يسميه .

ـ استثمار الحداثيين للوضع الثقافي وللرغبة الصادقة لدى الجماهير في تحديث العقل العربي ولشعار التحديث .

ـ فرض أحادية الرأي عبر اعتماد آلية الغموض المقصود وغير المقصود لدى الحداثيين العرب، ما يجعل المثقف العادي يختار الصمت في ظل تهمة عدم القدرة على الفهم .

ـ رفع روّاد الحداثة العربية ، الشعار الخادع الأصالة والمعاصرة الذي يعد الرابط بين شطريه مجرد واو العطف؛ أي أنّ هذا الشعار لم يُجسّد على أرض الواقع، فالوسطية التي ينادي بها لم تتحقق[3].

في حين كان الاتجاه الثالث ممن اختار إمساك العصا من منتصفها، فرفض القطيعة مع الماضي بالقدر نفسه الذي رفض به تقديسه، ومثّل له حمودة ببعض النقاد العرب أمثال «عزّالدين إسماعيل » ، و« الغذامي» غير أنّ المفارقة التي يسجلها حمودة حول هذا الاتجاه هي أنهم يتبنون الوسطية ولكن إذا همّوا للتطبيق استخدموا كل أدوات المناهج النقدية الحداثية وما بعد الحداثية الغربية ومصطلحاتها، في تجاهل للتراث «وينقلون المفاهيم الأجنبية بمصطلحاتها النقدية من منطلق إحساس بدونية

---

[1]. عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، ص 171.

[2]. المصدر نفسه، ص 171.

[3]وهو نفس الرأي الذي يقول به عبد الله حمودي في كتابه: الحداثة والهوية. سياسة الخطاب والحكم المعرفي حول الدين واللغة. المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 1،2015م.

إنتاج العقل العربي وتخلفه، حتى غدت ثنائية الأصالة والمعاصرة التي يتغنى بها بعض الحداثيين ثنائية جوفاء مفرغة من المعنى، لا تعدو أن تكون تجميلا ضروريا لترويج الأكذوبة الحداثية » [1] .

وبعد أن استعرض حمودة هذه الاتجاهات الثلاث ذهب يعرض رؤيته وموقفه من التراث ومنهج المرايا المقعرة الذي جعل هدفه هو التأسيس لشرعية الماضي، شرعية التراث النقدي العربي، وهذا دون انفصال عما يدور في الساحة النقدية الغربية إيمانا منه أنّ تراثنا العربي من الثراء والتنوع، بل والمعاصرة بحيث يكفي لرفض القطيعة معه، وأننا لو وصلنا ما انقطع منه فسوف نصبح قادرين على تطوير نظرية لغوية ونقدية عربية؛ أي البدء من النقطة التي انتهى إليها النقاد العرب القدامى . وهذا هو الهدف من إعادة قراءة التراث النقدي عند عبد العزيز حمودة، وهو ما يجعل هذا النمط من القراءة يختلف عن الأنماط التي عرضنا لها سابقا في الفصل الأول، خاصة في الهدف باعتباره نمطا تحكمه رؤية معينة وطريقة خاصة في التناول يسيطر عليها الرغبة في إعادة تنظيم المعطيات النقدية بغرض تأسيس نظرية نقدية عربية، على أنّ الملاحظ في حديث حمودة عن طريقة تأسيس تلك النظرية هو تلك القيمة الموضوعية التي حاول أن يسبغها على هدفه ، وذلك حين جعل التعامل مع التراث لن يكون بمنطلق أنّ التراث خير كله، كما أنّ التعامل مع الآخر الغربي لن يكون أيضا باعتباره شرا كله، فالنظرية النقدية التي يحاول حمودة تقديمها كبديل نقدي: «تأخذ من التراث أفضل ما فيه ومن الآخر خير ما يقدمه وما يتفق مع ذلك التراث الخاص » [2]وبالتالي فنظرية حمودة لا تتحرج من الأخذ من الآخر ولكنها تقيّده بما يتفق مع خصوصيات المشهد النقدي العربي أو خصوصية الثقافية العربية ككل «التي تنهض على النص الثابت بأكثر مما تنهض على أسس مادية انتاجية(...) فالثقافة العربية نص كبير هو

[1]. عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة، ص 191.

[2]. المصدر السابق، ص 184.

الشعر وقواعد السلوك، التقاليد، والأعراف(...) وهو البناء الأيديولوجي بطوابقه وأبنيته»[1]؛ أي مبدأ الأخذ الواعي .

وهنا تبرز فكرة التجنيس التي أشار إليها علي حرب حين عرض لمشروع حمودة النقدي فالتجنيس عنده «مطب يقع فيه أصحابه بقدر ما يحصرون الابتكارات في ميادين الفكر والمعرفة في أطرها الثقافية أو المجتمعية فمأزق الابداع أن يكون عربيا أو فرنسيا أو صينيا أو أمريكيا... »[2] لأنّ هذا الطرح بالنسبة له يرسخ القطيعة بين الشعوب كون النظرية النقدية منجز انساني تنخرط فيه الأنا مع الآخر في حوار فاعل، ومن ثم تصبح الخصوصية أو التجنيس من هذا المنطلق فكرة لها خطورتها أو هي مطب بالنسبة لعلي حرب الذي يؤمن بفكرة الكونية، لكن من جهة مقابلة ألا يصبح التمسك بالخصوصية الثقافية للمجتمع العربي الاسلامي هو تمسك بالحق في الفعل داخل المنجز المعرفي الانساني، وهذا في تصوري ما يسعى مشروع حمودة إلى تحقيقه.

ما يلاحظ في الطريقة التي اعتمدها حمودة في هذا التمهيد الذي عنون له بـ: «وصل ما انقطع نحو نظرية نقدية عربية » والذي حرص فيه علي تقديم تصنيفات للقراءات[3] التي تناولت التراث النقدي، هو حرصه على تأكيد الطابع التمييزي لقراءته ولخطابه النقدي، ليعطي قراءته شرعية الوجود داخل الخطاب النقدي العربي، باعتبارها قراءة تفارق ما هو سائد وتطرح بديل نقدي لم يطرح، وما يدعم هذا الرأي هو ذلك العنوان الفرعي الذي جعله في نهاية المدخل التمهيدي لكتابه« المرايا المقعرة»والذي جاء تحت مسمى: «غيبة النظرية النقدية العربية » وهو العامل الذي جعل الحداثيين

[1] . مهدي بندق : تفكيك الثقافة العربية ، المجلس الأعلى للثقافة، مصر ط1، 2003م، ص 6.

[2] . علي حرب: هكذا أقرأ ما بعد التفكيك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005م، ص 125.

[3] . ينظر عبد العزيز حمودة ، المرايا المقعرة، ص 181 وقد عرض فيه لثلاث اتجاهات في القراءة ، اتجاه ينادي بالقطيعة ، اتجاه يرفض القطيعة ، اتجاه توفيقي وسطي.

العرب يرتمون في أحضان الثقافة الغربية ومنجزها النقدي لأنها تُعوِّض ما افتقدوه وهو وجود نظرية نقدية عربية، «ما أدى إلى ولادة فكر حداثي عربي محكوم عليه بالغربة»[1] هذا المدخل الذي طرح فيه سؤالا في غاية الأهمية يروم من خلاله الدفع نحو أصالة وجدّة وشرعية ما يدعو إليه وهو :«هل كان لدينا حقيقة وهل لدينا اليوم نظرية لغوية أو نقدية عربية ؟ » [2] والذي سارع فيه إلى نفي وجود نظرية نقدية عربية حديثة في حين أثبت وجود مقوّمات لنظرية عربية في التراث البلاغي واللغوي العربي، لينهي بذلك هذا المدخل التمهيدي، ويبدأ حمودة في حديثه عن النظرية اللغوية العربية، لكن لماذا اختار حمودة الحديث عن النظرية اللغوية قبل الأدبية ؟.

والواضح أنّ اختيار حمودة للحديث عن النظرية اللغوية قبل الأدبية يرجع إلى سببين اثنين :

•السبب الأول : هو أنّ الدراسة اللغوية أصبحت هي المدخل الأساسي لدراسة النص الأدبي، خاصة بعد الفتح اللغوي على يد سوسير، واتجاه العقل الغربي إلى محاولة تحقيق علمية النقد*، إذ ظهرت المناهج النقدية المختلفة من بنيوية وسيميائية، وذلك عن طريق تطوير نموذج نقدي يقوم على النموذج اللغوي، فضلا على مسألة التداخل بين ما هو لغوي وما هو نقدي، الدراسات اللسانية وهو سبب يراه: «محمد نبيل صغير » غير مقنع، ما جعله يتساءل عن مصداقية هذا السبب على أنّ الباحث يندفع من وراء ذلك إلى التحيّز .ويعزف على مسألة مفارقة المناخ المعرفي السائد في

[1] عبد العزيز حمودة: المصدر السابق ، ص 186. وينظر نفس الفكرة عند ، إبراهيم أحمد ملحم : الخطاب النقدي .قراءة تكاملية ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، 2007م، ص 176.

[2]. عبد العزيز حمودة: المصدر نفسه ، ص 186.

* لقد تحدث عن هذه المسألة عبد العزيز جسوس في كتابه، إشكالية الخطاب العلمي في النقد الأدبي المعاصر، الوراقة الوطنية مراكش، ط1، 2007م ، إذ استعرض فيه المناهج التي حاول العرب الإفادة منها لبلوغ موضوعية العلم وتطرق لقضايا كثيرة.

التراث في مجاليه الأدبي والنقدي للمناخ المعرفي الغربي[1] وكأنّ العودة إلى التراث ضمن هذا المفهوم خطوة فاقدة للهدف، وقد كان لنا وقفة مع مسألة التحيّز هذه، وأثبتنا خطأها في حينها .

• أما السبب الثاني: فهو نابع أساسا من المناخ المعرفي العربي التراثي الذي قام أول ما قام على المدخل اللغوي وقد وضح حمودة ذلك حين طرح سؤاله قائلا: «هل هناك حركة نقدية قامت على التحليل اللغوي للنص أكثر من النقد العربي القديم ، لقد كان المدخل اللغوي هو المدخل الأساسي ليس لدراسة النص الأدبي أو القصيدة فقط، بل لدراسة أصول الفقه الإسلامي » [2]وهو سبب مقنع في نظر الباحث محمد نبيل صغير لارتباطه بخصوصيات التراث العربي، بل ذهب إلى تأكيده عبر إيراد نص ل "محمد يونس" في كتابه "علم التخاطب الإسلامي "يؤكد فيه هاته العلاقة الوطيدة بين الرؤية اللغوية والفقهية في صناعة الأحكام والمعاني[3]،فالعلاقة بين الجانب اللغوي والفقهي أمر معروف، كون هذه الأبحاث اللغوية قامت على النص القرآني بادئ الأمر وكل من له معرفة متوسطة بالتراث النقدي والثقافة العربية يدرك هذا.

لكن السؤال الذي ينبغي أن يطرح لماذا بدأ حمودة أسباب تقديمه للنظرية اللغوية العربية ب سوسير قبل أن يتحدث عن السبب الثاني وهو قيام الحركة النقدية على التحليل اللغوي ؟.

ذلك راجع إلى كون الخطاب موجّه أساسا إلى أقطاب الحداثة، فلا بدّ إذا أن يخاطبهم بنفس الطريقة التي ينتهجونها في التعامل مع التراث النقدي العربي . وهذا يدخل في اطار المنهج الذي اختاره في التأسيس لنظرية نقدية عربية. إذ دائما يقدمون المنجز النقدي الغربي أولا، ثمّ يعرضون لوجود القضية في التراث العربي، مما يعني

[1]ينظر ، محمد نبيل صغير : تشريح المرايا ، ص 181.

[2]. عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة ، ص 218.

[3]ينظر، محمد نبيل صغير : تشريح المرايا ، ص 182.

أنها استراتيجية يروم من خلالها حمودة الانطلاق في الحوار من نقطة متفق عليها، وهي في هذه الحالة نظرية سوسير اللغوية، وإلاّ فإنّ توظيفه للنقد الغربي من قبيل إثبات شرعية التراث، فهو إن «وظف النقد الغربي كان هدفه الأساسي أن يثبت سبق النقد العربي القديم في طرح الفكرة أو المصطلح » [1].

وبعد استعراض أسباب تقديم النظرية اللغوية على الأدبية ، يبدأ عبد العزيز حمودة في عرض أركان النظرية اللغوية التي جعلها في ثلاث أركان أساسية وهي: اللغة العربية كنظام، الكلام واللغة ، اللفظ والمعنى ، وقد شغلت هذه الأركان ستة وثمانون صفحة عالج فيها هذه الأركان بالتفصيل، معتمدا النموذج اللساني الحديث منطلقا للمقارنة، فحاول أن يثبت أنّ العرب سبقوا إلى استخدام مفاهيم مثل محوري الاستبدال والتعاقب، اعتباطية العلامة اللغوية، الفصل بين الكلام واللغة، على أنّ هذا المنحى في الدراسة قد لا يفيد في إنتاج نظرية لغوية عربية بقدر ما يزكي منجزات اللسانيات الغربية، ويجعل منها إطارا ومنطلقا للتفكير يحد من الرؤية العميقة من منظور «إبراهيم أمغار» [2].

هذه الرؤية التي يفترض فيها أن تستحضر خصوصيات النموذج اللغوي العربي ومميزاته وتحمل المؤلف على لي عنق النص كي يتفق مع مدلول هذه الأفكار اللسانية الحديثة، تحت ثقل هذا المنجز، ويجعل من الصعوبة التفريق بين طريقة عبد العزيز حمودة وطريقة الحداثيين العرب الذين يعتمدون أيضا المنجز النقدي الغربي كإطار مرجعي وهدف في نفس الوقت يرومون من خلاله إعطاء شرعية لهذا المنجز داخل التراث النقدي العربي، ولعلّ هذا ما جعل حمودة يُتَهم بالوقوع في التناقض والتحيّز الفكري وازدواجية المعايير، وهنا يتبادر إلى الذهن سؤال مؤداه كيف كان سيظهر كتاب

[1]. إبراهيم أحمد ملحم : الخطاب النقدي وقراءة التراث ، ص 177.

[2]ينظر ، إبراهيم أمغار : قراءة في الخطاب المدافع عن التراث ، الأزمة النقدية وإشكالية البديل في المرايا المقعرة ، ص 18.

المرايا المقعرة لو تخلص من طريقة المقارنة أو آلية المقايسة[1] التي اشتغلت في مدونته " ما عندهم عندنا" وهذا الحضور المكثف للمنجز النقدي الغربي داخل كتابه؟ مما لاشك فيه أنه لن يظهر على نسخته هاته.

قبل أن يتحدث عبد العزيز حمودة عن أول الأركان في نظريته، يعرض مجموعة من الأركان الأساسية لنظرية "فرديناند دي سوسير" اللغوية التي أسس عليها البنيويون نظريتهم في النقد، وذلك كي يتخذها خلفية في بناء أركان نظريته اللغوية العربية ويجعلها في ثلاثة أركان:

•الركن الأول: يقوم على القول أنّ اللغة نظام من العلامات يكتسب قوة العرف الاجتماعي عندما يتفق عليه المستخدمون له بصورة اعتباطية.

• الركن الثاني : قوامه أنّ نظرية سوسير تقوم على أنّ العلامة اللغوية التي نتحدث عنها هي الصوت أو الأصوات وسوف تمثل ثنائية الكلام واللغة المكتوبة العمود الفقري ليس للنظرية اللغوية "فرديناند دي سوسير "فقط، بل لكل النظريات اللغوية والنقدية التي شهدها القرن العشرين دون استثناء .

• الركن الثالث: وهو الآخر يتكون من عنصرين أساسين:

ـ رفض النظرية التقليدية التي تقول بشفافية اللغة على أساس أنّ العلامة تتكون من دال يشير إلى مدلول ويدل عليه ويمثله أمّا في فكر" فرديناند دي سوسير" اللغوي فإنّ الدال لم يعد يشير إلى شيء بل إلى مفهوم الشيء أو فكرته في العقل .

ـ القول أنّ تقسيم العلامة إلى دال ومدلول لا يعني أنهما في حالة انفصال فهما عنصران لا يوجدان إلاّ بوصفهما مكونين للعلامة، ما تترتب عليه عدّة قضايا منها أسبقية الفكر على اللغة أو أنّ الفكر لا وجود له إلاّ في اللغة.

[1] ينظر: الياميـن بن التومي: المرجع السابق، ص 437.

وهذه الأركان الثلاثة تأخذ قيمتها وأهميتها مما سيبنى عليها ، لتأخذ نظرية "فرديناند دي سوسير" مكانتها المحورية في تاريخ علم اللغة، فالقول أنّ اللغة نظام اجتماعي يكتسب قوة العرف الاجتماعي، إنبنى عليه الاتجاه الذي يركّز على كيفية حدوث الدلالة وليس ماهية الدلالة في ذاتها .

وهذا التخريج الذي يقدمه حمودة حول قيمة أركان نظرية "فرديناند دي سوسير" اللغوية يفهم منه أنّه يريد أن يبين أنّ قيمة النظرية النقدية العربية يكمن فيما سيُبنى عليها مستقبلا، كما هو الشأن في نظرية سوسير التي اكتسبت قيمتها مما إنبنى عليها من مقولات واتجاهات نقدية، ليقوم حمودة بإدراج مجموعة من الأسس الأخرى في إطار الأركان الثلاثة وفي مجال «الحديث عن اللغة كنظام علامات وشبكة علاقات وما تبع ذلك من تحديد وظيفة التحليل باعتبارها تركيزا على كيفية حدوث الدلالة، ويقدم سوسير نوعين من العلاقات الداخلية التي تنظم هذه العلامات من تحقيق الدلالة هما العلاقة السياقيةsyntagmaticوالعلاقة الاستبدالية paradigmatic »[1] فالأولى تحدث على المستوى الأفقي التركيبي، بينما الثانية تحدث على المستوى العمودي، ليرتبط مفهومها بمفهوم آخر جوهري هو الاختلاف الذي له علاقة بتحقق الدلالة و«الذي يعتبر أساس الثنائيات المتعارضة أو التعارضات الثنائية pinary oppositionعند البنيويين » [2]

وينطلق حمودة في فهمه ل سوسير من Jonathan Kellerman "جوناثان كللر" ، فمفهوم الاختلاف مؤداه مثلا أنّ لفظ " بني " أو أي لون من الألوان الأخرى لن تتحدد قيمته إلاّ إذا دخل في علاقات مقارنة بين الألوان الأخرى، فدلالة " بني " هو ما ليس بالأحمر ولا الأسود ولا الرمادي ، وهكذا في المدلولات الأخرى.

---

[1]. عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، ص 204.

[2]. المصدر نفسه، ص 204.

كذلك في إطار الانطلاق من الكل إلى الجزء في الأركان التي رآها حمودة دعائم نظرية سوسير ، يؤكد على انضواء مفهوم اعتباطية العلاقة بين شطري العلامة اللغوية تحت مظلة الركن الأول ويعتبرها جزئية مهمة من مكونات الخلفية السوسيرية الثابتة.

**1 . حرية الحركة داخل التراث النقدي والبلاغي**

وفي محاولة منه لتجميع مكونات نظرية لغوية عربية يحتفظ حمودة بالتقسيم المبسط الذي لجأ إليه في تحديد مكونات النظرية اللسانية الحديثة ويحدد منهجه القائم على حرية الحركة داخل التراث النقدي والبلاغي، بمعنى أنّه لن يلتزم السياق التاريخي الذي ينظمه تتابع القرون، ولكنه يتحرك على حسب القضايا المطروحة أمامه، ذلك أنّه يحكمه هدف وهو تجميع عناصر نظرية نقدية عربية، والتجميع لا يخضع للترتيب التاريخي بقدر ما يخضع للانتقاء وكثرة الترحال داخل المنجز النقدي العربي وحين «يحدث التسلسل التاريخي فسوف يكون ذلك أمرا تفرضه الموضوعات قيد المناقشة ولن تكون من باب الالتزام بالسياق التاريخي » [1] كما لم يقف عند أعلام البلاغة العربية كل على حدة، وإن كان قد وقف طويلا مع عبد القاهر الجرجاني، الذي شكّل الاستثناء فقد أحال عليه حوالي تسعين مرة[2] واستشهد بآرائه في قضايا متنوعة: اللفظ والمعنى، الحقيقة والمجاز، المحاكاة، الطبع والصنعة، وذلك راجع لتأثير عبد القاهر الكبير في البلاغة العربية وللطريقة المنظّمة التي كان يعرض فيها أفكاره، وهذا التوقف عند عبد القاهر الجرجاني اعتبره الباحث «ابراهيم أمغار»تقزيم للمشهد النقدي عبر حصره في علم واحد وتيّار واحد، في إشارة منه إلى التيار المعتزلي «ما يثير

[1]. المصدر السابق، ص 213.

[2]. هذا الأمر جعل الكثير من الباحثين يهاجم هذا البديل الذي طرحه حمودة كونه في نظرهم أعاد فقط قراءة نظرية النظم لعبد القاهر الجرجاني و المبرر الذي يتخذ هؤلاء هو هذا التوقف المتكرر عند هذا الناقد حتى لا تكاد تخلو قضية يطرحها حمودة إلا ويكون لعبد القاهر الجرجاني الحضور الاوفر فيها وهذا الرأي يقول به عيد بلبع في كتابه خداع المرايا، ص 28

الاستغراب هو الحضور الضعيف لممثلي هذا التيّار في كتاب «المرايا المقعرة» فلم تتم الإشارة إلى جهود «أبي هاشم الجبائي» والقاضي «عبد الجبار»«وابن سنان الخفاجي» إلاّ لماما » [1]فالباحث "إبراهيم أمغار" كان يتوقع حضور أكثر لهذا التيّار داخل نظرية حمودة على الرغم من أنّ حمودة نفسه أشار إلى أنّه لن يتناول النقد العربي القديم كله، وإنّما يتوقف عند بعض المحطات على حسب ما تقتضيه محاولة تجميع مكونات نظرية لغوية عربية.

يمثل «مفهوم النظم العمود الفقري لنظرية لغوية عربية لا تقل تكاملا من ناحية اتساقها على الأقل عن أي نظرية لغوية حديثة بما في ذلك نظرية فرديناند دي سوسير» [2]وقبل أن يخوض حمودة في الحديث عن نظرية النظم تطرق إلى تعريف اللغة عند النقاد العرب متوقفا عند تعريف الجاحظ لها الذي قال فيه: «قال بعض جهابذة الألفاظ ونقاد المعاني: المعاني قائمة في صدور العباد المتصورة في أذهانهم و المختلجة في نفوسهم والمتصلة بخواطرهم والحادثة عن فكرهم، مستورة خفية وبعيدة وحشية ومحجوبة مكنونة وموجودة في معنى معدومة، لا يعرف الإنسان ضمير صاحبه ولا حاجة أخيه وخليطه ولا معنى شريكه والمعاون له على أموره وعلى ما يبلغه من حاجات نفسه إلاّ بغيره وإنما تحيا تلك المعاني في ذكرهم لها وإخبارهم عنها واستعمالهم إيّاها (...)وكلما كانت الدلالة أوضح وأفصح، كانت الإشارة أبين وأنور كان أنفع وأنجع » [3]والذي قرأ فيه حمودة عدة دلالات عصرية ، حيث عدّه :

•تعريف مبكر للعلاقة بين الدال والمدلول في شقه القائل " المعاني القائمة في صدور العباد وأذهانهم".

---

[1]. إبراهيم أمغار: قراءة في الخطاب المدافع عن التراث، ص 15.

[2]. عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، ص 220.

[3]. الجاحظ: البيان والتبيين، ج 1، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، القاهرة، المطبعة التجارية، 1937م، ص 90.

• يقدّم نظرية اتّصال لغوية يقوم فيها الجاحظ بتعريف الرسالة والمرسل والمستقبل والشفرة فالرسالة هي المعاني والمرسل هم العباد، والمستقبل الإنسان الآخر في عزلته الذي لا يعرف ضمير صاحبه ولا حاجة أخيه وخليطه، أما الشفرة فهي اللغة التي تحيا بها المعاني.

• المفاهيم والأفكار في حالة مستورة خفية(...) موجودة في معنى معدومة أي أنها في حالة اللامعنى، «فخفاء المعاني الذي تحدث عنه الجاحظ كامن في صيغها الافرادية من ناحية وفي عمومها وعدم انضباط دلالتها بضابط اللفظ المركب من ناحية أخرى وهذه حقيقة مقررة في اللسانيات الحديثة كون الناس مشتركون في المعاني العامة وإنّما يختلفون في الألفاظ الدالة عليها»[1]

وبعد أن ناقش حمودة إمكانات النص النقدي في عزلة عن نصوص الجاحظ الأخرى ، وبيّن فيه نقاط الالتقاء بينه وبين المنجز اللساني الغربي، وأنّه يحتوي على عناصر لا تقل عصرية عن أي تعريف حديث للغة كأداة تواصل، دعا إلى ضرورة قراءة التراث النقدي القديم «وغربلته وتنقيته من كل تناقضاته بهدف تطوير نظرية نقدية عربية حديثة » [2] فالملاحظ هنا هي الطريقة التي يعتمدها حمودة في قراءة التراث النقدي، والتي تعتمد البحث في التراث عن الجزئيات والقضايا التي تتشابه مع ما هو مطروح في المنجز اللساني والغربي ووضع النصوص مقابل بعضها البعض، خاصة الدرس اللساني ممثلا في سوسير باعتبارها الخلفية الحاضرة دائما في وعي حمودة حين يناقش ويقارن بين النصوص، ويحرص على أن يقدم النص النقدي التراثي في قمة وضوحه وتماسك جزيئياته المعرفية عبر تنقيته وغربلته، أي بعد نوع من المعالجة يخضع لها النص النقدي التراثي، بمعنى أنّ الخطوات المتبعة في قراءة النص النقدي عند حمودة هي باختصار، العزل ثم المعالجة ثم المقارنة وأخيرا تفجير

[1] . نواري سعودي أبو زيد: ممارسات في النقد واللسانيات، بيت الحكمة، الجزائر، ط1، 2012م، ص 20.

[2]. عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، ص 223، 224.

إمكانات النص، وهو يلخص هذه الإجراءات بعد الانتهاء من قراءة نص الجاحظ قائلا: «ما أدركه وأعترف به مقدما أني ناقشت إمكانات النص النقدي في عزلة عن نصوص أخرى للجاحظ وأنّ الأمور في النقد العربي القديم عامة ليست بهذا النقاء » [1] .

ليتساءل بعدها قائلا: «هل حمّلت نص الجاحظ حقيقة أكثر مما يحتمل ؟[2]»وهذا الطابع الحواري الذي يخلقه حمودة بطرح الأسئلة، ميّز كتاب المرايا إذ جعل استراتيجية بناء الكتاب تقوم على الإكثار من طرح هذه الأسئلة ذات الطابع التوجيهي، التي تحمل المتلقي على سلوك طريق بعينه للوصول إلى النتيجة التي وصل إليها حمودة، وأيضا اعتمد هذا المنحى التوجيهي في طرحه بعض النصوص دون التعليق عليها، كما فعل حين تعرض لمفهوم اللغة عند حازم القرطاجني الذي لا يختلف عن تعريف الجاحظ وهو: «لما كان الكلام أولى الأشياء بأن يجعل دليلا على المعاني التي احتاج الناس إلى تفاهمها بحسب احتياجهم لبعضهم البعض على تحصيل المنافع وإزاحة المضار وإلى استفادتهم حقائق الأمور وإفادتها، وجب أن يكون المتكلم يبتغي إما إفادة المخاطب وإما الاستفادة منه »[3].فهذا التعريف يطرح البعد الوظيفي للغة الذي ينحصر في الجانب الاتصالي والتواصلي.

وهذا المنحى في التعامل مع النص النقدي عدّه الباحث "إبراهيم أمغار" من قبيل "القراءة التحميلية" التي تقرأ النصوص والاستشهادات بعيون معاصرة تحملها مالا تحتمل، فالربط الذي قام به حمودة بين مفهوم الدلالة عند الجاحظ والمفهوم اللساني المعاصر لم يراع فيه المعطيات التاريخية ، التي لا تجيز من منظور الباحث هذه المقارنة بين نص ينتمي إلى عالم ونص ينتمي إلى عالم آخر مختلف هو القرن

---

[1]. عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، ص 225.

[2] . المصدر نفسه، ص 225.

[3]. حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ت محمد الحبيب بن الخوجة، بيروت، دار الغرب الإسلامي، 1981م، ص 344.

العشرين «وإنه لم يستحضر الجانب المعرفي في إنتاج المفاهيم وخلفياتها الفكرية، فمفهوم الدلالة عند الجاحظ لا يمكن فصله عن إشكالية اللفظ والمعنى، في حين أنّ هذه الإشكالية تكاد تكون غائبة عن أذهان اللسانيين المعاصرين »[1] هذا على الرغم من أنّ حمودة نفي أن يكون حمل النص مالا يحتمل وأنّه «لا يستطيع أحد أن ينكر أنّ قراءته لنص الجاحظ كانت منطقية تماما »[2] على أنّنا لابُدّ أن ننبه إلى مسألة وهي: أنّ حمودة لا يقول بأنّ المنجز النقدي العربي يتطابق مع المنجز النقدي الغربي وإنّما القضايا التي طرحها تتشابه مع القضايا التي طرحها المنجز الغربي، ومن ثمّ يصبح هذا الاستحضار الذي يقوم به حمودة ليس من قبيل التحميل الذي هو جعل المفهوم القديم يتماهى مع المفهوم الجديد وهو ما لم يقم به حمودة، حيث كان دائما يحتفظ بالتمايز بين النقد العربي والغربي في إجراء مقارناته النقدية، فكان أقصى ما يصل إليه هو تأكيد مسألة السبق في طرح هذه القضايا، وهذا ما جعل الباحث اليامين بن التومي يذهب إلى أنّ الأسئلة التي كان طرحها حمودة لم تكن سوى «أسئلة مدفوعة للتسويد وليست قائمة في خلق بديل »[3] حيث ضاعت معها المسؤولية الأخلاقية للتساؤل ذاته.

وهذا لا يمنع من وجود قضايا يتطابق فيها المنجز العربي مع المنجز الغربي، أما وصول كل هذه القضايا إلى هذا النضج الذي وصلت إليه مع المنجز النقدي الغربي فلم يقل به، لأن ثقافته النقدية أكبر من أن توقعه في هذا الخطأ الكبير، ولنا أن نستحضر قوله: «لا أظن أننا بحاجة إلى إعادة تأكيد أنّ العقل العربي قد عكف منذ القرن الثالث هجري وحتى نهاية القرن الخامس على تطوير نظرية لغوية لا تختلف في

---

[1]. إبراهيم أمغار: الخطاب المدافع عن التراث، ص 17.

[2]. عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، ص 225.

[3]. اليامين بن التومي: تشريح العواضل، ص 431.

مكوناتها كثيرا عن مفردات علم اللغويات الحديث (...) والاختلافات . وهي قائمة بالقطع . (...)خلافات منطقية »[1] فالشاهد هنا "لا تختلف "، "وخلافات منطقية".

**2. نظرية النظم مقابلا لمفهوم النسق**

وبعد أن توقف عبد العزيز حمودة عند مفهوم اللغة عند القدامى، شرع في الحديث عن النظم وكعادته يستحضر الخلفية الغربية وهذه المرة مع مفهوم النسق عند Robert Schulze "روبرت شولز"[2]، وذلك كي يبين سبق النقد العربي إلى الحديث عن مسألة النسق، وذلك في ظلّ نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني، لأنّ «النظم الذي ارتبط باسم عبد القاهر يجمع كل مفردات النسق الحداثي »[3]فمفهوم النسق عند "روبرت شولز" يؤكد مبدأين جوهرين:

ـ أنَّ تحقق الدلالة أو المعنى لا يتم إلاّ بوجود نسق لغوي هو قانون الإرسال والتلقي الذي يتفق عليه المتلفظ والمستمع.

ـ كيفية تكوين النسق أو الوصول إليه ثم كيفية عمله، فالنسق يُطوَّر من نماذج الكلام الفردية ليتحول النسق الفردي إلى قانون عام يطبق على الحالات الفردية.

أما تعريف النسق فهو: «مجموعة القوانين والقواعد العامة التي تحكم الإنتاج الفردي للنوع وتمكنه من الدلالة ويخضع النسق في إنتاجه إلى الظروف والقوى الاجتماعية والثقافية من ناحية، والإنتاج الفردي من ناحية أخرى، غير أنّه يتسم بكونه ذاتي التنظيم من جهة، ومتغيّر يتكيّف مع الظروف من جهة ثانية»[4]، وأما النظم فيعرفه عبد القاهر الجرجاني بأنّه: « تعليق الكلم بعضها ببعض وجعل بعضها بسبب

[1]. عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة ، ص 243.

[2]. يعرّف روبرت شولز النسق " يجب أن نؤكد أنّ النسق اللغوي ليس وجودا محسوسا ، فاللغة الانكليزية ليست في العالم أكثر من وجود قوانين الحركة في العالم ولكي تكون موضوعا للدراسة يجب بناء لغة ما أو نموذج لها من شواهد الكلام الفردي" عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص 226.

[3]. عبد العزيز حمودة: المصدر نفسه، ص 226.

[4]. ينظر: عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، 1997م، ص 223.

بعض »[1] ويؤخّر حمودة الحديث عن نظرية النظم عند عبد القاهر، ليتحدث عن النظم قبل عبد القاهر، باعتبار النظم قضية شغلت الفكر النقدي العربي القديم لما يقرب قرنين من الزمان ، كان عبد القاهر تتويجا لهذه الاجتهادات، ابتداء من وجودها كصدى لدى "ابن المقفع "إلى "الجاحظ" إلى "ابن سنان الخفاجي" إلى "الخطابي" إلى "القاضي عبد الجبار" ومصطلح الضم الذي يتقارب مع النظم لعبد القاهر الجرجاني، ما جعل الكثيرين يعزون نظرية النظم إليه وليس إلى عبد القاهر، وصولا إلى عبد القاهر واسطة العقد كما يقولون ، والذي انتهت على يديه فكرة النظم إلى نظرية متكاملة .

وفي استعراض سريع لمفهوم النظم في البلاغة العربية يقدم حمودة إرهاصات نظرية النظم مع ابن المقفع ، وذلك كي يبرز هذا الإدراك المبكر بضرورة وجود نظام تحدد على أساسه أوجه التشابه و التعالق التي تربط المفردات في سياق جديد، وذلك في النص الذي يقول فيه ابن المقفع «فإذا خرج الناس من أن يكون لهم عمل وأن يقولوا قولا بليغا فليعلم الواصفون المتخيرون أنّ أحدهم وإن أحسن وأبلغ ليس زائدا على أن يكون كصاحب فصوص وجد ياقوتا وزبرجدا ومرجانا فنظمه قلائد وسموطا وأكاليل ووضع كل فص موضعه وجمع إلى كل لون شبهه مما يزيده بذلك حسنا فسمي بذلك صائغا رقيقا »[2] ولا يخفي حمودة أنّ هذا النص لابن المقفع يبقى بعيدا عن مفهوم النظم على الرغم من استخدامه لفظة النظم، وبعدها ينتقل حمودة إلى «الجاحظ» ومقولته الشهيرة التي أبدى فيها تحيّزه للفظ على حساب المعنى، وهي المقولة التي يعود إليها الباحثون دائما حين يعرضون قضية اللفظ والمعنى، والنسج والتصوير، والتي يقول فيها «المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العربي والعجمي والبدوي والقروي والمدني، وإنّما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج وكثرة

[1] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 65

[2]. ينظر: عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، ص 230.

الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير » [1] ويجعل حمودة كلمات الجاحظ تشير في اتجاه واحد وهو الصياغة أو النظم.

لينتقل بعدها إلى الحديث عن موقف «ابن سنان » الذي يقف في المنطقة الوسط بين اللفظيين وأصحاب النظم خاصة حديثه عن اللفظة المركبة كيف تكتسب قيمة جديدة داخل البنية اللغوية أو الجملة، لأنّ «ابن سنان» يجعل الألفاظ أو الوحدات اللغوية ذات طبيعة مزدوجة أو ثنائية، يصبح فيها للفظ قيمة في انفراده وقيمة أيضا عندما يجتمع مع ألفاظ أخرى .

ثم ينتقل بعدها للحديث عن مفهوم النظم عند "الخطابي أحمد بن محمد بن إبراهيم" ت 388هـ، ويورد له نصا يتحدث فيه عن الإعجاز القرآني وعجز البشر على الإتيان بمثله، ويؤكد حمودة أنّ في هذا النص معالم نظرية اتصال لغوية حديثة، خاصة في المقطع الأخير منه «وإنّما يقوم الكلام بأشياء ثلاثة : لفظ حامل، ومعنى به قائم، ورباط لهما ناظم» [2]ويجعله حديث عن شروط تحقق الدلالة أو المعنى، وهذه الشروط هي وجود نسق من العلامات، ليعلق على هذا النص قائلا: «لقد استغرق العقل الغربي الذي أبهرتنا إنجازاته الحداثية ما يقرب من اثني عشر قرنا لينتج هذه الصيغة التي أدرنا لها ظهورنا بدلا من تطويرها » [3].

ومن ثمّ ينتقل إلى «القاضي عبد الجبار» ومفهومه «الضم» الذي لا يختلف عن مفهوم النظم، ويتقارب فكر الرجلين فيه إلى درجة تجعل بعض الباحثين يرجع فضل نظرية النظم إلى عبد الجبار، وليس عبد القاهر الجرجاني، وهذا ما قال به الباحث

---

. الجاحظ : الحيوان، ج 3، تحقيق: عبد السلام هارون، القاهرة، مصطفي البابي الحلبي، 1948م، ص 131، 132[1].

[2]. ينظر، عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، ص 234.

[3]. المصدر نفسه، ص 234.

«عيد بلبع » كون هذه النظرية «على أهميتها لا تعد مناط الإبداع في فكر عبد القاهر الجرجاني، ومن ثمَّ الفكر العربي والبلاغي القديم، لأنّها تأتي من قبيل المعرفة الجاهزة » [1]وإنّما تبلورت على يديه، وهذا القول يأتي في سياق الهجوم العنيف على البديل النقدي الذي طرحه عبد العزيز حمودة فهو لم يقدم شيئا ، وإنّما أعاد استحضار نظرية النظم التي لا تعد مناط الإبداع لا عند عبد القاهر ولا الفكر النقدي القديم، ولا ندري ما معنى الإبداع عند الباحث وما هي شروطه ؟ فهذه النبرة الاحتقارية التي تعلو حديثه عن هذه النظرية غير مبررة تماما، ولا تخضع للطابع العلمي، بقدر ما تخضع للانفعال، ولنا أن نستحضر نصه كاملا، والذي يقول فيه : «فعلى الرغم من أنّ نظرية النظم التي توهّم صاحب المرايا أنّه استنبطها استنباطا ليست وليدة استنباطه في العقل العربي الحديث، فإنّ هذه النظرية على أهميتها لا تعد مناط الإبداع في فكر عبد القاهر الجرجاني ومن ثم الفكر العربي اللغوي والبلاغي القديم، لأنها تأتي من قبيل المعرفة الجاهزة التي لا تعدو . وليس هذا إقلال من شأنها- أن تكون إحدى وسائل التخدير التي تؤدي إلى خمول العقل العربي » [2].

فلا ندري أمام هذا النص للباحث كيف لا يكون إقلالا من شأن هذه النظرية، وهو ينزع عنها صفة الإبداع من جهة، ويسمها بأنّها وسيلة من وسائل تخدير العقل العربي، وأي منطق يحتكم إليه في ذلك حتى وإن أراد الباحث أن يلفت الانتباه إلى مسألة أنّنا مطالبون بأن نتعلم من القدماء طريقة التفكير لا أن نستسلم لنزعة الاستهلاك الجاهز من نظرياتهم، من قبيل المعرفة الجاهزة، فإنّ ذلك لا يبرر له هذا الاحتقار لنظرية النظم، فهي بحق مناط إبداع في فكر عبد القاهر والنقد العربي القديم ككل، وعلى الباحث أن لا ينجرّ وراء هذه الأحكام التعسفية في سبيل إثبات عدم وجود بديل حقيقي

[1]. عيد بلبع: خداع المرايا، ص 16.

[2]. المرجع نفسه، ص 16.

يطرحه عبد العزيز حمودة، كان يكفي أن يشكك في قيمة البديل النقدي لحمودة، دون التعرض والتهجّم على نظرية النظم أو على الناقد عبد القاهر الجرجاني.

ثمّ إنّ تركيز حمودة على هذه النظرية لا يلغي أبدا وجود نظريات أخرى، فمسألة البديل النقدي عند حمودة لا يُراد منها فرض رؤية معينة في البديل بقدر ما هي دعوة للتحرك نحو إيجاد هذا البديل الذي يُشدّد حمودة على ضرورة انتمائه إلى صميم الثقافة العربية النقدية نحن نتفق في أنّ حمودة لم يستطع أن يقدّم البديل النقدي وأنّى له ذلك والأمر يتطلب جهد أكبر من جهده لوحده، ولذلك تحوّل كتابه المرايا المقعرة إلى ما يشبه مقدمة موسّعة مهد فيها للبحث، وما وقوفه على تلك القضايا النقدية القديمة ووضعها في مقابل المنجز النقدي الغربي في سياق المقارنة إلا من ذلك القبيل، ولذلك تحس بعد الانتهاء من قراءة كتابه بغياب حلقة معينة وهي طرح البديل ذاته، وكأنّ الأمر كان سيتم في كتاب آخر، لكن مع ذلك يجب أن نحترم الجهد النقدي المضني في القراءة وتتبع القضايا النقدية في التراث النقدي وهو أمر من الصعوبة بمكان خاصة في مدونة ضخمة كالتراث النقدي العربي.

ويبدو أنّ الباحث «إبراهيم أمغار» هو الآخر له لفتة نقدية ضدّ حمودة، كونه أهمل الحديث عن تأثير نظرية الضم عند «عبد الجبار» والوقوف على مظاهر هذا التأثير ولم يبيّن درجة الاختلاف بين منهجيهما ومنطلقاتهما الاعتقادية والفكرية، كما عاب عليه أيضا أنّه لم يناقش المعالم التي سلكها مفهوم النظم حتى استوى كامل البنيان انطلاقا من «أنّ المفاهيم لا تنشأ من فراغ»[1]، لكنّ الباحث فاته هو الآخر أنّ هدف حمودة محدّد، فهو يتحدث عن نظرية عند «عبد القاهر الجرجاني» وعلى الرغم من ذلك فقد استعرض مفهوم النظم وإرهاصاته قبل عبد القاهر، صحيح أنّه لم يخض في مسألة المنطلقات الاعتقادية والفكرية، لكن ما الفائدة في الخوض فيها، وقد خاض فيها

[1]. ينظر، إبراهيم أمغار: الخطاب المدافع عن التراث، ص 15.

الباحثون من قبله، ثمّ إنّ الهدف نظرية النظم المكتملة على يد عبد القاهر فلماذا العودة إلى الوراء؟ فضلا على أنّ هدفه هو تأسيس نظرية أو تجميع خيوط نظرية نقدية عربية ما يجعل التركيز على المنطلقات الاعتقادية والفروقات أمر لا يخدم الغرض المقصود.

وهو قول «محمد عابد الجابري » الذي استشهد به عبد العزيز حمودة، كون التشابه الكبير بين الرجلين في مفهوم النظم يكاد يجعل عمل الجرجاني مقتصرا على الشرح، ليقدّم حمودة نص "عبد الجبار" والذي يقول فيه: «اعلم أنّ الفصاحة لا تظهر في أفراد الكلام وإنما تظهر في الكلام بالضم على طريقة مخصوصة ولا بدّ من الضم من أن يكون لكل كلمة صفة، وقد يجوز في هذه الصفة أن يكون بالمواضعة التي تتناول الضم وقد تكون بالإعراب الذي له مدخل فيه وقد تكون بالموقع، وليس لهذه الأقسام رابع، لأنّه إما أن تعتبر فيه الكلمة أو حركتها أو موقعها ولابدّ من هذا الاعتبار في كل كلمة، ثم لابدّ من اعتبار مثله في الكلمات، إذا انظم بعضها إلى بعض، لأنّه قد يكون لها عند الانضمام صفة، وكذلك لكيفية إعرابها وحركتها وموقعها فعلى هذا الوجه الذي ذكرناه إنّما تظهر مزيّة الفصاحة بهذه الوجوه دون ما عداها [1] »ليصل إلى أنّ مفهوم الضم هو مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني، وأهم ما يدل على ذلك هو قول عبد الجبار أنّ الكلمات مفردة كل على حدا لا تحقق معنى فصيحا بل لا تحقق المعنى، فالكلمة في حدّ ذاتها تدل على شيء لكنها خارج السياق لا تعني شيئا، لأنّها عند الانضمام تكتسب الدلالة أو الصفة، وللإعراب دوره هو الآخر في الضم، ليأتي عبد القاهر ويعطي النحو دور كبير في نظرية النظم.

وبعد هذا يصل عبد العزيز حمودة إلى عبد القاهر الجرجاني وهو المقصود في هذه الرحلة، ويخالف حمودة الجابري في مسألة أنّ الجرجاني كان مجرد شارح لأفكار

[1]. القاضي عبد الجبار: المغني في أبواب التوحيد والعدل، ج 16، تحقيق: أمين الخولي، القاهرة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1960 م، ص 199 .

عبد الجبّار، إذ يراه أكبر من ذلك ، كونه قد بلور نظرية النظم حتى غدت به لصيقة فلا يذكر إلاّ وتذكر، إلى نظرية متكاملة تقوم على تأكيد شبكة علاقات بين العلامات اللغوية أفقيا ورأسيا، ويقدّم حمودة نصا طويلا ل عبد القاهر يستخرج منه نظرية النظم وأركانها «وإذا كان ذلك كذلك فينبغي أن ينظر إلى الكلمة قبل دخولها في التأليف وقبل أن تصير إلى الصورة التي بها يكون الكلم إخبارا وأمرا ونهيا واستخبارا وتعجبا، وتؤدي في الجملة معنى من المعاني التي لا سبيل إلى إفادتها إلاّ بضم كلمة إلى كلمة وبناء لفظة على لفظة (...)وهل يقع في وهمـ وإن جهد . أن تتفاضل الكلمتان المفردتان من غير أن ينظر إلى مكان تقعان فيه، من التأليف والنظم، بأكثر من أن تكون هذه مألوفة مستعملة، وتلك غريبة وحشية (...)وهل نجد أحدا يقول، هذه اللفظة فصيحة، إلاّ وهو يعتبر مكانها من النظم وحسن ملائمة معناها لمعاني جاراتها وفضل مؤانستها لأخواتها »[1] وهو النص الذي يقدّم جميع مكونات نظرية النظم باستثناء سلطة النحو والإعراب، فنظرية النظم عند الجرجاني ترفض اللفظية واللفظيين، الذين قالوا بدلالة اللفظ منفردا، ليستخرج حمودة مجموعة من الأفكار داخل هذا النص وهي[2]:

• أنّ نظرية النظم ترتكز على البنية اللغوية ككل، وهي البنية التي تحقق اللفظة داخلها فقط معنى مفيدا.

• المفاضلة بين لفظة وأخرى لا ينبغي أن تتم خارج البنية اللغوية.

• الذي يحدد فصاحة الكلمة هو مكانها في النظم حين ملائمة معناها لمعاني جاراتها، وقيمتها داخل هذا النظام اللغوي المصغر تحدد درجة هاته الموائمة وهذا هو محور العلاقات الأفقية والرأسية الذي تحدثت عنه المناهج الغربية .

[1] . عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق: محمد عبده ومحمد الشنقيطي، بيروت، دار المعرفة، 1978م، ص 35،36.

[2]. ينظر، عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، ص 238.

• وأبرز فكرة داخل هذا النص، هي شبكة العلاقات التي تجمع مفردات نظام العلامات في كل بنية لغوية مفيدة أو دالة وذات معنى، «لأنّ النظم في جوهره يتصل بالمعنى من حيث هو تصور للعلاقات النحوية كتصور علاقة الاسناد بين المسند والمسند إليه وتصور علاقة التعدية(...) ثم تأتي المزية من ذلك على حسب موقع الكلمات بعضها من بعض[1]»

ليأتي دور النحو كسلطة تضبط وتحدد المعنى وتؤسس لشبكة العلاقات من ناحية أخرى، وقد أدرك عبد القاهر هذه السلطة العقلية التي يمارسها النحو، هذه السلطة التي ليس لها وجود حسي في العالم لكن «وجودها لا يقل عن وجود قوانين الحركة في ذلك العالم: إنها سلطة النحو وهكذا يربط عبد القاهر بين النحو والنظم باعتبار الأول السلطة التي تحدد صحة الثاني أو عدم صحته » [2]وبذلك يكون عبد القاهر قد أدرك مبكرا هذه السلطة التي تحدث عنها "روبرت شولز"، حين عرض لمفهوم النسق باعتبار أنّه لا يمتلك وجودا محسوسا ويُورِد حمودة نصا لعبد القاهر يؤكد فيه أنّ النحو يقع في قلب النظم « واعلم أن ليس النظم إلاّ أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخلّ شيئا منها، وذلك أنا لا نعلم شيئا يبتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر في وجوه كل باب وفروقه، فينظر في الخبر إلى الوجوه التي تراها في قولك: زيد منطلق وزيد ينطلق ، وينطلق زيد، وزيد المنطلق، والمنطلق زيد، وزيد هو المنطلق، وزيد هو منطلق »[3]وهو نص صريح يتحدث فيه الجرجاني عن السلطة التي يتمتع بها النحو داخل نظرية النظم، لأنّ معنى

[1] . محمد عبد المطلب: النحو بين عبد القاهر وتشومسكي ،مجلة فصول مج 5 ع 1 مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ص 28.

[2]. عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، ص 239.

[3]. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 55.

البنية اللغوية لا يتحقق ولا تتأكد صحته ولا يمكن أن يكون فصيحا إلاّ عن طريق إعمال قواعد النحو، لكن هذا معناه أنّ الذي لا يحسن قواعد النحو لا يستطيع النظم السليم، ومع هذا فالبدوي الذي لم يسمع بالنحو قط ولا يعرف المبتدأ والخبر ولا الفاعل ولا المفعول، يأتي في كلامه بنظم لا يحسنه المتقدم في النحو .

يبدو أنّ هذه الإشكالية لم تغب هي الأخرى على ذهن عبد القاهر الجرجاني فقد تعرض لها، وذلك كي يدعم فكرته عن دور النحو كسلطة عقلية في نظرية النظم ويزيل عنها كل ما يشكك في هذه السلطة، ليقترب بذلك نحو مفهوم النحو العالمي عندNoam Chomsky "تشومسكي"، «وهو النحو الفطري المشترك بين البشر جميعا، نحو يربط اللغة بمعناها العام، ليقوم كل واحد حسب لسانه المحدّد والخاص بتكييفه مع النظام اللساني الخاص بجماعته[1]» فتشومسكي ينطلق في اهتماماته النحوية من وموقفه من الانسان وقدراته الذاتية «حيث تبرز قدرة الانسان على خلق لغته كلما حاول التعبير عن نفسه (...) بمعنى آخر أنّ طبيعة المتكلم تمتلك نوعا من النحو التوليدي الذي يهيئ لها امتلاك لغتها الخاصة [2]»وذلك حين يورد عبد القاهر نصا يتخيّل فيه اعتراض المعترض على هذه السلطة، يسوق فيه حججهم وذلك كي يرد عليها بشيء من التفصيل، والنص هو «إنا نعلم أنّ الصحابة رضي الله عنهم والعلماء في الصدر الأول لم يكونوا يعرفون الجوهر والعرض وصفة النفس وصفة المعنى

[1]. عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة ، ص 246.

[2] . محمد عبد المطلب : النحو بين تشومسكي وعبد القاهر الجرجاني، مجلة فصول مج 5 ع 1 مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 27. وقد أشار الباحث محمد عبد المطلب في دراسته هاته إلى نقاط الاتفاق التي جمعت بين عبد القاهر وتشومسكي فكلاهما ركّز جهده على إعطاء النحو امكانات تركيبية مستمدة من قواعده العقلية ومن ثم اعتمادهما على المنهج العقلي الذي قادهما إلى اعتماد النحو التقعيدي أساسا لإدراك القيمة الحقيقية للصياغة وما يمكن أن يتيحه هذا النحو من امكانات تركيبية تقترب من الانسان ومقاصده الواعية مع ملاحظة أنّ الجرجاني كان ينطلق من فلسفة دينية تتصل بقدرات الانسان بالكلام ومقارنتها بالقدرة الالاهية في حين تشومسكي كان يرجع إلى نظرته العامة للطبيعة الانسانية واتصالها بالحرية الفردية ويقدم فروق أخرى لكنه بهذا يدعم ما ذهب إليه حمودة من تقارب المفاهيم بين الرجلين.

وسائر العبارات التي وضعتموها ، فإن كان لا تتم الدلالة على حدوث العالم والعلم بوحدانية الله إلاّ بمعرفة هذه الأشياء التي ابتدعتموها فينبغي لكم أن تدعوا أنكم قد علمتم في ذلك ما لم يعلموه وأنّ منزلتكم في العلم أعلى من منازلهم، وجوابنا هو مثل جواب المتكلمين وهو أنّ الاعتبار بمعرفة مدلول العبارات: فإذا عرف البدوي الفرق بين أن يقول : جاءني زيد راكبا وبين قوله: جاءني زيد الراكب لم يضره ألاّ يعرف أنه إذا قال : راكبا كانت عبارة النحويين فيه أن يقولوا في راكب أنه حال وإذا قال (الراكب) أنه صفة جارية على زيد وإذا عرف في قوله: زيد منطلق: أن زيد مخبر عنه ومنطلق خبر لم يضره ألاّ يعلم أنّنا نسمي زيدا مبتدأ وإذا عرف في قولنا: ضربته تأديبا له: أن المعنى في التأديب انه غرضه من الضرب وأن ضربه ليتأدب لم يضره ألا يعلم أنن نسمي التأديب مفعولا له » [1].

في هذا النص يرد عبد القاهر على المعترضين باستراتيجية تقوم على الانطلاق من المسلّم به؛ أي القاعدة المشتركة بينه وبين المعترضين، وهي القاعدة الدينية، فقد بدأ الرد بنقض دعوى المتكلمين ومسألة الجوهر والعرض، وكيف أنّ عدم معرفة الصحابة لهذه المصطلحات لا يقوم دليلا على عدم العلم والتوحيد، وأنّ العبرة بمدلول الكلمات أو العبارات، ولنا أن نقف عند عبارة «فينبغي لكم أن تدعوا أنكم قد علمتم في ذلك ما لم يعلموه وأنّ منزلتكم في العلم أعلى من منازلهم» وهنا يفقد المعارض القدرة على الرد ليبني عبد القاهر موقفه من النحو على هذا الموقف من المتكلمين، فيصبح مدلول العبارات هو المقياس لا معرفة العبارات، لكن مدلول العبارات كيف يمكن له التحقق في ذهن هذا البدوي ؟ لا بدّ أن يكون هناك عملية إدراك مسبق لأركان الجملة في ذهن البدوي قائلا ومستمعا حتى يحقق دلالة هاته الألفاظ، وهذا ما دفع حمودة إلى

[1]. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز، ص 230، 231.

القول بأن هذا النص يقترب من فكرة النحو العالمي* Noam Chomskyلنعوم تشومسكي « فلا بد أنّ ذلك البدوي قد اكتسب إدراكا فيه من اللاوعي بقدر ما فيه من الوعي، بالنحو كسلطة تحقق المعنى وتضبطه أو أنّه يولد كما قال تشومسكي (...)بنحو فطري مشترك بين الناس جميعا »[2]ليصل حمودة في ختام حديثه عن نظرية النظم إلى التأكيد على أنّ العقل العربي مارس كل أنواع الاجتهاد وأنّه أنتج جنين لغوي كان من الممكن أن يصبح عملاق ومنشئ لأجيال من المذاهب اللغوية.

وبعد هذا يعرض حمودة لقضية علاقة الجوار والاختيار، دائما في سياق التدليل المرهق على تشابه القضايا بين المنجزين النقديين العربي والغربي وتأكيد أسبقية العربي.

### 3. علاقة الجوار والاختيار في مقابل المحور الرأسي والأفقي

شاع في كتابات النقاد العرب الحداثيين( كمال أبو ديب، عبد الله الغذامي)توظيف المصطلحات الغربية نظير مصطلحي التعاقبي والاستبدالي أو العلاقات الأفقية والعلاقات الرأسية حين الحديث عن شبكة العلاقات التي تربط بين نظام العلامات المكونة للنص، فالمحور الأفقي أو العلاقة الأفقية هو: «ذلك الخط الأفقي الذي تتوالى فوقه مفردات الجملة أو وحداتها الصغرى، أما الرأسي فهو ذلك الخط الرأسي ( الوهمي ) الذي يضم مفردات محتملة تمثل حصيلة لغوية يكتسبها الكاتب وتختلف من كاتب لآخر » [3]فهل عرفت البلاغة العربية هاتين العلاقتين بمفهومهما الحديث في المنجز

---

.* حاول نعوم تشومسكي في بحثه عن قواسم مشتركة بين اللغات وضع قواعد أو نحو كلي(UniversalGrammar) ينتظم اللسان البشري فما يجمع بين اللغات هو اشتراكها في التصورات الذهنية اشتراكاعاما أما ما يفرقها فهي الأنساق الدلالية وكيفية تحقيقها في واقع لغة ما، يعني ذلك حسبه أنّ البنية العميقة مشتركة بين جميع اللغات أما الاختلاف فيكمن في البنية السطحية ويستدل بالطفل في طور تعرفه الأول على الاشياء المحيطة به، ينظر، منقور عبد الجليل ،علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2001م، ص 145.

[2]. عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، ص 246.

[3].. المصدر السابق، ص 258.

اللساني الغربي ؟ وإذا عرفتهما هل هناك إضافات قدمها سوسير لمفهومي العلاقتين تبرر استخدامهما عند النقاد الحداثيين العرب ؟.

هي الأسئلة التي طرحها حمودة حين تعرض لمفهوم العلاقتين وتأثيرهما على النقاد العرب الذين انساقوا من وجهة نظره لبريق المصطلح النقدي واللغوي الغربي، وقدم نموذجين لهذا الانبهار هما: «عبد الله الغذامي» ،«كمال أبو ديب » .

ليبدأ أولى محطات التعرّف على وجود هاتين العلاقتين داخل الثقافة العربية مع "الخطابي"، كون هاتين العلاقتين تناولهما النقد العربي القديم في إطار الاشتغال بنظرية النظم التي ركزت على شبكة العلاقات وهو أمر طبيعي، ليستحضر نصا للخطابي يقول فيه: « ولا تدرك أفهامهم جميع معاني الأشياء المحمولة على تلك الألفاظ، ولا تكمل معرفتهم لاستيفاء جميع وجوه النظوم التي بها يكون ائتلافها بعضها ببعض، فيتوصلوا باختيار الأفضل عن الأحسن من وجوهها إلى أن يأتوا بكلام مثله، وإنما يقوم الكلام بهذه الأشياء الثلاثة: لفظ حامل، ومعنى به قائم، ورباط لهما ناظم »[1] هذا النص الذي أورده الخطابي في معرض الحديث عن إعجاز القرآن وعجز البشر على الإتيان بمثله، استدل به حمودة على تناول النقد العربي لمحوري التعاقب والاستبدال، «فجميع وجوه النظوم التي يكون بها ائتلافها بعضها ببعض»، هي العلاقة التي تربط بين الكلمة والكلمة داخل البنية اللغوية، ومن هنا فهو حديث عن المحور التعاقبي "العلاقة الأفقية" ، أما حديثه عن محور الاستبدال فقد تضمنه حديثه «فتوصلوا باختيار الأفضل عن الأحسن من وجوهها»، باعتبار أنّه يتحدث عن الاختيار بين مفردات اللغة وأنّ هناك انتقاء للأفضل وهو جوهر محور الاستبدال.

[1] .الخطابي : بيان إعجاز القرآن ، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرماني والخطابي وعبد القاهر، تحقيق: محمد خلف الله أحمد ومحمد مندور وزغلول سلام، القاهرة، دار المعارف، 1976م، ص 26، 27.

والملاحظ في الطريقة التي قرأ بها حمودة نص الخطابي هي: البحث عن المناطق التي تتشابه أو تتطابق من ناحية المعنى مع المصطلح الغربي مما يجعل القراءة تخضع في توجهها بشكل معين إلى المنجز الغربي، فمصطلح محور التعاقب فرض على حمودة أن يبحث على معناه داخل نص الخطابي، مما يجعل القراءة تنحصر داخل هدف ضيق هو البحث عن التطابق، ومن هنا تختلف طريقة القراءة لحمودة عن الأنماط القرائية الأخرى.

ويواصل حمودة عرض الفكرة لدى النقاد القدامى، وهذه المرة مع الباقلاني الذي هو الآخر تحدث عن هاتين العلاقتين في إيجاز شديد حين يؤكد أنّها «قيمة أدائية يحددها موقع الكلام ومتصرفات مجاري النظام »[1] لينتقل الباقلاني للحديث عن سقوط المحور الرأسي على المحور الأفقي لتحقيق الدلالة وذلك حين يقول : «فإنّ إحدى اللفظتين قد تنفرد في موضع وتزل عن مكان لا تزل عنه اللفظة الأخرى وتجدها فيه غير منازعة لأوطانها وتجد الأخرى .لو وضعت موضعها- في محل نفار ومرمى شراد ونابية عن استقرار »[2] وهو مفهوم المحور الأفقي يقدمه الباقلاني واضحا جليا في هذا النص مما لا يدع مجالا للشك حول تناول النقد العربي القديم لهاتين العلاقتين.

ويبدو أن «ضياء الدين بن الأثير » هو الآخر تعرض لمفهوم التعاقب، حين تعرض للآية الكريمة الرابعة والأربعون من سورة هود قائلا: «وهل تشك أيّها المتأمل لكتابنا هذا إذا فكرت في قوله تعالى :﴿ وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكِ وَ يَا سَمَاءُ أَقْلِعِي وَغِيضَ المَاءُ وَقُضَيَ الأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الجُودِيِ وَقِيلَ بُعْدًا لِلْقَومِ الظَالمِينَ﴾ سورة هود الآية [44]أنّك لم تجد ما وجدته لهذه الألفاظ من المزية الظاهرة إلاّ لأمر يرجع لتركيبها وأنه لم يعرض لها هذا الحسن إلاّ من حيث لاقت

[1]. عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة،، ص 252.

[2]. الباقلاني: في إعجاز القرآن، تحقيق: السيد أحمد صقر، القاهرة، دار المعارف، 1977م، ص 174.

الأولى بالثانية والثالثة بالرابعة وكذلك إلى آخرها، فإن ارتبت في ذلك فتأمل هل ترى لفظة منها لو أخذت من مكانها وأفردت بين أخواتها كانت لابسة من الحسن ما لبسته في موضعها من الآية »[1]فقد تعرض في هذا النص لمسألة التركيب وأنّ مزية الألفاظ ترجع إليه فضلا على مسألة اختيار اللفظ المناسب الذي يؤدي المعنى على تمامه وهو جوهر محور التعاقب .

أما عبد القاهر الجرجاني فهو نقطة الارتكاز عند حمودة فهو الآخر تناول قضية محور التعاقب والاستبدال في إطار نظرية النظم التي تمثل الجزء الأكبر من كتاب دلائل الإعجاز وقدرا من كتاب الأسرار، وهي القضية التي كانت هاجس عبد القاهر وتناول في إطارها نوع العلاقات التي تحكم الوحدات اللغوية، فتحدث عن العلاقة الأفقية تحت مسمى الاختيار، ومن النصوص الكثيرة التي تحدث فيها الجرجاني عن نظرية النظم ، هذا النص «فقد اتضح اتضاحا لا يدع للشك مجالا أنّ الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة وأنّ الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملائمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ ومما يشهد بذلك أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر »[2]فهذا النص يحتوي على مفهوم المحور الأفقي في حديثه عن ملائمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها، ومحور الاختيار في قوله أنك ترى الكلمة تروقك تؤنسك في موضع وتوحشك في موضع آخر، فالاستحسان والوحشة يخضعان لاختيار الألفاظ ولاشك وهذا هو جوهر محور الاختيار .

[1]. ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج 1، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، القاهرة، 1939م، ص 14.

[2]. عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص 38.

هذه هي إذا طريقة حمودة في قراءة النصوص النقدية ، والتعرض للقضايا المختلفة التي تتشابه وتتقاطع في الطرح مع المنجز النقدي الغربي، حيث يحرص حمودة على تتبع وجود هاته القضايا داخل التراث النقدي وعرض المواطن التي توجد فيها، في عملية مضنية تكبد فيها حمودة الجهد والوقت ـ ما جعل كتابه المرايا المقعرة ، كتاب قيّم من جهة المادة العلمية التي يحتويها. وذلك كله في سبيل إثبات وجود هاته القضايا داخل التراث وأنّ العقل العربي لم يكن عاجزا عن إنتاج مثل هذه الصيغ التي أبهرت العقل الحداثي العربي، لكن كل هذا التركيز والحشد لنصوص نقدية تراثية، كان من الممكن تلافيه لأن الأصل هو إثبات وجود هاته القضايا ويكفي أن يقف على نص واحد، خاصة وأن الهدف الرئيس هو تأسيس نظرية نقدية .

أما الحديث عن اعتباطية العلامة اللغوية فهو الآخر كان له حضور داخل التراث النقدي العربي، إذ حام بعض النقاد العرب القدامى حول الموضوع في ظل اهتماماتهم بنشأة اللغة وكيفية اطلاق الأسماء على المسميات والعلاقة التي تربط تلك الأسماء بتلك المسميات مثل ابن جني الذي تنشأ اللغة عنده من خلال ضرورة الاتصال بين الناس وتتم المواضعة على أيدي جماعة ممن يتمتعون بقدر من الحكمة وذلك حين يقول «ألا ترى أنهم أي (العرب) لو استعملوا "لجع" مكان "نجح" لقام مقامه وأغنى معناه[1]»وكذلك الأمر عند ابن سينا فالعلامة اللغوية عنده عرفية اعتباطية أيضا، فالأشياء في العالم متماثلة وكذلك انطباعات صورها في التصوّر الانساني وفي الذهن أما في الالفاظ والكتابة فهي مختلفة وفي ذلك يقول:« أما دلالة ما في النفس على الأمور فدلالة طبيعية لا يختلف عن الدال والمدلول عليه كما في الدلالة التي بين اللفظ والأثر النفساني فإنّ المدلول عليه وإن كان غير مختلف فإنّ

[1] أبو الفتح عثمان ابن جني: الخصائص، تح: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية ج 01، ص 65.

الدال مختلف ولا كما في الدلالة التي بين اللفظ والكتابة فإنّ الدال والمدلول عليه جميعا قد يختلفان[1]»كما لم يفت عبد القاهر الجرجاني التطرق للموضوع ، وله نص يتحدث فيه عن هذه العلاقة بين الدال والمدلول، وذلك حين يكتب في دلائل الإعجاز قائلا : «ومما يجب إحكامه بعقب هذا الفصل الفرق بين قولنا حروف منظومة وكلم منظومة وذلك أن نظم الحروف هو تواليها في النطق فقط وليس نظمها بمقتضى عن معنى ولا الناظم لها بمقتف في ذلك رسما من العقل أن يتحرى في نظمه لها ما تحراه، فلو أنّ واضع اللغة كان قد قال ربض مكان ضرب لما كان في ذلك ما يؤدي إلى فساد، أما نظم الكلم فليس الأمر كذلك لأنك تقتفي في نظمها آثار المعاني وترتيبها على حسب ترتيب المعاني في النفس فهو إذن نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو النظم الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق» [2] فالواضح من هذا النص أن عبد القاهر الجرجاني يتحدث عن اعتباطية العلامة اللغوية ، حيث يبدأ التمييز بين الحروف المنظومة والكلم المنظومة، ثم يتحدث عن النظم، أما الحروف المنظومة فهي التي تتوالى لتشكل صوتا ملفوظا ولا تخضع في تواليها لمعنى؛ أي ليس ارتباط الحروف بعضها ببعض خاضعا لأي معنى، فالناظم لها لم يفعل ذلك لوجود معنى محدد في عقله، ومن ثم فلو أنّ واضع اللغة، الجماعة المتحدثة في مرحلة إنشاء اللغة، كان قد رتّب الوحدة الصوتية اللغوية" ربض" مكان" ضرب" ما كان في ذلك ما يؤدي إلى فساد المعنى، ومن هنا فالعلاقة بين الدال والمدلول هي علاقة اعتباطية بالكامل فالمفردات «المستخدمة عند عبد القاهر الجرجاني، تكاد تتطابق تطابقا كاملا مع ما قاله فرديناند دي سوسير بعد ذلك لما يقرب من عشرة قرون » [3].

---

[1]. أبو علي الحسين بن عبد الله ابن سينا: الشفاء (العبارة) تح: محمد الخضري، القاهرة 1970م، ص 5.

[2]. عبد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز ، ص 40.

[3]. عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة ، ص 260.

ومن هنا نصل إلى نهاية الركن الأول من أركان النظرية اللغوية العربية التي أثبت فيها حمودة أنّ القول بأنّ اللغة نظام أو نسق علامات تربطها شبكة علاقات من التتابعية و الاستبدالية، والقول باعتباطية العلامة اللغوية أمر عرفه العقل العربي، وبالتالي فمعطيات علم اللغة كما طورهFerdinand de Saussure« فردناند دي سوسير » لم تكن فتحا جديدا وكان يجب ألاّ تكون كذلك بالنسبة للمثقف العربي على حسب حمودة ، لينتقل إلى الركن الثاني من أركان النظرية اللغوية العربية : الكلام واللغة .

**4 . الكلام واللغة**

تعددت الدراسات وتنوعت حسب المذهب اللغوي أو النقدي، وأحيانا الفلسفي الذي ينتمي إليه الدارس حول أسبقية أحد أطراف هذه الثنائية "الكلام واللغة" بالنسبة للآخر.(موقف سوسير، وموقف البنيويين وموقف التفكيكين).

إذ يتبيّن أنّ هناك إجماع حول أسبقية الكلام على اللغة؛ أي اللغة المنطوقة أو المتلفظة أو المتكلّمة على اللغة كعلامات مكتوبة، وفي المقابل هناك أيضا ما يشبه الإجماع على أنّ اللغة باعتبارها أنساق وأنظمة، هي التي تمكن الكلام الفردي من تحقيق المعنى.

لكن ما مدى حضور هذه الثنائية داخل النقد العربي القديم ، حتى يجعلها حمودة الركن الثاني من أركان نظريته اللغوية ؟ وماذا كان موقف البلاغيين العرب من ثنائية الكلام واللغة؟ .

يبدأ حمودة في مناقشة هذه الثنائية في البلاغة العربية مع الجاحظ ، فيستعرض نصا له يركز فيه الجاحظ على العلاقة بين العلامة الصوتية والدلالية باعتبار الأولى شرط لتحقق الثانية، وكذلك يتحدث الجاحظ في هذا النص عن ركن من أركان نظرية الاتصال، وهو القول بأنّ نظام التوصيل ونظرية الاتصال لا تعني الاقتصار على العلامات اللغوية بل يتعداها إلى العلامات غير اللغوية، لأنّ حسن

البيان واكتماله يتطلب المزاوجة بين اللسان والإشارة، وهذا النص يقول فيه الجاحظ «وتأتي الدلالة الصوتية بوصفها آلة للفظ فهي الجوهر الذي يقوم به التقطيع، و به يوجد التأليف، أي لا يمكن أن يتحقق كلام في أي شكل من الأشكال، أو مستوى من المستويات في النثر أو الشعر، إلاّ بظهور الصوت، ولن تكون الحروف كلاما إلاّ بالتقطيع والتأليف وحسن الإشارة باليد والرأس، فهناك تعاون وتكامل بين الجانب الصوتي والجانب الحركي في الإشارة فتمام حسن البيان باللسان مع الذي يكون مع الإشارة هو جماع الدلالة الحقة»[1] ليتساءل حمودة حول اختلاف مفهوم الجاحظ هنا عن مفهوم الكلام باعتباره أصواتا كثيرة عن مفهوم علماء اللغة من ناحية الجوهر، دافعا إلى نفي الاختلاف، ويتحدث أيضا عن هذه الثنائية، حين يعرض لمسألة الكتابة وفضلها إذا ما قورنت باللسان وقد عدّ حمودة حديث الجاحظ عن القلم والكتابة حديث عن نظرية لغوية لا يمكن أن تكون في مرحلة جنينية بل الحديث عن وليد مكتمل جاء إلى العالم منذ أكثر من عشرة قرون كاملة، ولم تتح له فرصة الانتقال إلى مرحلة الفحول .

هكذا هي طريقة حمودة حين يقف على نص يحمل جوانب معاصرة في طياته، يستخدم معجم من قبيل الجنين ، والفحول ، ما يجعل المتلقي مجبر على الوقوف أمام هذا النص للطابع المميّز للمصطلحات التي يستخدمها حمودة في شرح النص والتعليق عليه، وكأنّه يمارس نوع من الإغراء على المتلقي.

ونص الجاحظ الذي يتحدث فيه عن القلم والكتابة هو : «والدلالة بالخط تمثل جانبا في عملية الكشف والبيان، فالقلم أحد اللسانين، بل هو أبقى أثرا وأوسع انتشارا، ذلك بأنّ اللسان مقصور على القريب الحاضر والقلم مطلق في الشاهد والغائب، والكتاب يقرأ بكل مكان، ويدرس بكل زمان واللسان لا يعدو سامعه ولا

[1] الجاحظ : البيان والتبيين ، ج 1 ، ت عبد السلام محمد هارون ، القاهرة ،المطبعة التجارية ، 1937م، ص78.

يجاوزه إلى غيره » [1] والنص يطرح عدة قضايا أخرى من قبيل الحديث عن المرسل والمرسل إليه في حالة الكتابة، وفي حالة الكلام عندما يشترك المرسل والمستقبل في الزمان والمكان، وعندما تغيب خاصية الاشتراك في الزمان والمكان، ما يجعل هناك قدرا من حرية الدلالة ومراوغة المدلول، هذه الحرية والمراوغة تختفي حين يكون هناك اشتراك في الزمان والمكان بين المتلقي والمرسل، وكلمات الجاحظ في هذا الشأن واضحة وجلّية إذ يعبّر في هذه السطور عن وعي مبكر بكل ما تمثله الثنائية من احتمالات للجدل الذي اشتغل به الفكر في القرن العشرين، حول تعدّد قراء النص الواحد المكتوب ولا نهائية الدلالة في مقابل المتلقي الوحيد في الرسالة الكلامية .

أما عبد القاهر الجرجاني المرجع الثابت الذي يلجأ إليه حمودة دائما في مناقشته لأركان النظرية اللغوية العربية، والذي يمثل القلب في هذه النظرية، فهو الآخر لم يفته الحديث عن هذه الثنائية في نص يفيد صراحة أسبقية الكلام أو القول «والفائدة في معرفة هذا الفرق أنّك عرفت أن ليس الغرض بنظم الكلم أن توالت ألفاظها في النطق، بل أن تناسقت دلالاتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل، وكيف يتصور أن يقصد به إلى توالي الألفاظ في النطق، بعد أن ثبت أنه نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وأنه نظير الصياغة والتحبير والتفويف والنقش وكل ما يقصد به التصوير » [2] وهذا النص يأتي في معرض حديثه عن العلاقة بين الدلالة وصورتها الذهنية، وإن كان السياق هو النظم كالعادة ، إلا أنّ النص يتحدث في معناه عن نظم الكلام أو القول، وهو ما يدعمه نص ثاني للجرجاني، وهذه المرة في معرض حديثه عن العلاقة بين اللفظ والمعنى، يؤكد

[1]. المرجع السابق ، ص 79، 80.

[2]. عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز، ص 40، 41.

فيه القيمة الصوتية للغة، حين يجعل الألفاظ تبع للمعاني في النظم وترتيبها يخضع لترتيب معناها في النفس .

ويعرض أيضا لهذه الثنائية عند "القلقشندي" و "السكاكي" أيضا وكل ذلك ليؤكد أنّ ثنائية الكلام واللسان أو القول واللغة التي توقف عندها سوسير وعدد غير قليل من علماء اللغة الغربيين في السنوات التالية في القرن العشرين لم تكن غريبة بالكامل عن وعي العقل العربي، وبهذا يصل حمودة إلى أنّ الركن الثاني من أركان علم اللغة السوسيري كان محققا في الدراسات اللغوية العربية[1] .

**5 . ثنائية اللفظ والمعنى**

يتوقف حمودة مع ثنائية اللفظ والمعنى باعتبارها الركن الثالث من أركان نظريته اللغوية، وهي الثنائية التي شهدت حضورا قويا داخل التراث النقدي والبلاغي، ابتداء من الجاحظ إلى السكاكي، فقد مثلت العلاقة بين اللفظ والمعنى مشكلة رئيسية «هيمنت على تفكير اللغويين والنحاة وشغلت الفقهاء والمتكلمين واستأثرت باهتمام البلاغيين والمشتغلين بالنقد نقد الشعر ونقد النثر، دع عنك المفسرين والشراح الذين تشكل العلاقة بين اللفظ والمعنى موضوع اهتمامهم العلني والصريح[2]» إذا فقضية اللفظ والمعنى ذات طابع استقطابي يخولها لأنّ تكون من المسائل الرؤوس في التراث الفكري العربي بوجه عام والتراث النقدي على وجه التحديد[3]، فقد اهتم البلاغيون بالعلاقة التي تجمع بين اللفظ والمعنى ونوعها وقيمة اللفظة في انفرادها وحين ضمها مع لفظة أخرى في سياق معين، إذ يعتبر الجاحظ أول بلاغي أو ناقد

[1] ينظر، عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة، ص 268.

[2]. محمد عابد الجابري: بنية العقل العربي ، دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية، بيروت، دار البيضاء المركز الثقافي العربي ط2، 1999م، ص 41.

*.قضية اللفظ والمعنى من قضايا النقد الأدبي التي كانت ومازالت موضع اهتمام النقاد قديما وحديثا على أساس أنّها من عناصر العمل الأدبي ومن الخصائص التي تؤخذ بعين الاعتبار عند النظر إلى تصور القدامى للعملية الابداعية ينظر، إحسان عباس : تاريخ النقد الأدب العربي ، بيروت دار الثقافة، ط2، 1992م، ص 94، 108. ينظر، محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص 219، ص 241.

عربي أثار جدلية اللفظ والمعنى بحكم أنّه معتزلي والاعتزال كان له فضل كبير في إثارة العديد من القضايا النقدية في ظل اهتمامه بدراسة القرءان الكريم ويعد الجاحظ عند الكثير من الباحثين زعيم المدرسة اللفظية في مقابل معسكر النظّامين وعلى رأسهم عبد القاهر الجرجاني الذي رفض الفصل بين اللفظ والمعنى في نظرية النظم.

ليتوقف حمودة مناقشا هذه الآراء التي ترى أنّ الجاحظ كان مسؤولا عن بداية الانحطاط باعتباره زعيم المدرسة اللفظية التي انتهت بالشعر العربي والنشاط النقدي إلى الاهتمام بالزخرف اللفظي أكثر من الاهتمام بالمعنى وهو الرأي الذي تبناه «شوقي ضيف»الذي يرى أنّ الجاحظ كان يرفع دائما من شأن اللفظ على حساب المعنى بل يسقطه «فلا فضل له ولا مزية[1] » بمعنى أنّ الجاحظ كان مسؤولا بطريقة غير مباشرة عن هذا الانحطاط والرأي المخالف الذي يرى أنّ الجاحظ لم يكن يسعى إلى إسقاط المعنى وهو الرأي الذي يقف معه الباحث نواري سعودي أبوزيد بعد أن وقف على مقولة الجاحظ " المعاني مطروحة في الطريق" حيث اعتبر أنّ الجاحظ « لا ينقص من قدر المعنى ولا من شأن الدلالة ولا هو يعلي في المقابل من قدر اللفظ وإنّما يفهم من كلامه أنّ المعنى ضربان: معنى مفرد لا تفاضل فيه بين الألفاظ ولا بين الناس (...) ومعنى مركب هو مجال التباري والإبداع مع شرط أن يصادف ذلك المعنى المتميّز لفظا في رتبته[2]» وهو موقف حمودة أيضا، إذ يُورِد نص الجاحظ المشكلة «والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي، وإنّما الشأن في إقامة الوزن وتخيّر اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك فإنّما الشعر ضرب من النسيج

[1] - شوقي ضيف: في الأدب والنقد، دار المعارف ،القاهرة، 1999م، ص 65.

[2] . نواري سعودي أبو زيد: ممارسات في النقد واللسانيات، ص 21.

وجنس من التصوير »[1] ويربطه بسياقه الذي ورد فيه وهو ذلك المجلس الذي استمع فيه الجاحظ لبيتين من الشعر قال فيهما صاحبهما :

لاَ تحسبنَّ الموتَ موتَ البِلَى فإنَّمَا المَوْتُ سُؤَالُ الرِّجَالِ
كِلاَهُمَا مَـوْتٌ ولكـــــــن ذا أفظَعُ من ذاك لذلِّ السُؤالِ

فأعجب أحد الحاضرين بهما، فرفض الجاحظ ذلك لأنّه رأى أنّ الإعجاب كان مبنيا على المعنى، فقال قولته منتصرا للفظ، وبعدها يورد حمودة نصا للجاحظ ينتصر فيه للمعنى وذلك حين حضر الجاحظ مجلسا استمع فيه لأرجوزة أبي العتاهية ذات الأمثال، حتى وصل المنشد إلى قوله :

يا لشباب المرح التصابي روائح الجنّة في الشباب[2]

فأوقفه الجاحظ معجبا بالشطر الثاني فقال فيه إنّ له معنى كمعنى «الطرب الذي لا يقدر على معرفته إلاّ القلوب وتعجز عن ترجمته الألسنة إلاّ بعد التطويل وإدامة التفكير وخير المعاني ما كان القلب إلى قبوله أسرع من اللسان في وصفه » [3] ليصل حمودة إلى أنّ الحكم على الجاحظ لابُّد أن يبنى على ربط النص الأول بالثاني الذي أورده الأصفهاني في الأغاني، ومراعاة السياق التاريخي للقرن الثالث هجري الذي كان أبرز مشهد فيه الصراع بين أبي تمام والبحتري، أي بين طريقة القدامى في قول الشعر وبين المحدثين، خاصة في ظلّ مقولة ما ترك الأول للآخر ؟ فأصبح معيار القيمة هو جودة السبك .

[1] . أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ،الحيوان ، ج 3، ص 131، 132.
[2] . أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني ، ج 4، دار الشعب، القاهرة 1969م، ص 1250.
[3]. ينظر، عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة ، ص 275.

ويصل حمودة إلى أنّ الاحالتين تكمل إحداهما الأخرى، لأنّ الجاحظ في الواقع يتحدث عن أهمية النظم وأنّ اللفظة مفردة لا أهمية لمعناها[1]، ذلك كما يعيب ذلك الفهم السطحي لمقولة الجاحظ، هذا الفهم الذي عطّل في نظره ظهور نظرية نقدية عربية متكاملة .

اعتمد حمودة هذه المرة السياق حكما للوصول إلى المعنى الحقيقي لمقولة الجاحظ ، مخالفا بذلك الاستراتيجية القرائية التي صرح بها من قبل والتي لا تعتمد السياق التاريخي في قراءة النصوص النقدية لطابع التناقض الذي يطبع المؤلفات النقدية ما يحتّم الغربلة والتنقية، ولكن هذه المرة اتّجه إلى مراعاة السياق كي يفرّ من التناقض ويقدّم تفسيرا لمقولة الجاحظ تختلف عن السائد، فكان الجمع بين المقولتين «وعدم اعتبار الواحدة منفصلة عن الأخرى ، كفيل بتقديم تفسير مختلف له هو الآخر شرعيته الواضحة خاصة إذا نظرنا إلى المقولتين باعتبارهما مقولة واحدة تكتسب شرعيتها الحقيقية من فكرة الضم أو النظم التي كانت البلاغة العربية في تلك الفترة تمهد لتطورها النهائي » [2]ومن ثمّ فحمودة يرفض فكرة إسقاط المعنى والتقليل من شأنه عند الجاحظ وأنه زعيم اللفظيين ، ويرى أنّ القول بها مبالغة بعيدة عن فكر الجاحظ* .

---

[1]. ينظر، عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة ، ص 276.

[2]. المصدر نفسه ، ص 277.

*هذه القضية توقف عندها الباحث أحمد أحمد بدوي ورأى أنّ مسألة وجود معسكرين حول قضية اللفظ والمعنى أمر مبالغ فيه ولا يقوم على فروض علمية صحيحة وإنّما هي أحكام توارثها النقاد دون تمحيص « يخيل إلي أنّ وهما كبيرا ملك على الباحثين قلوبهم وتوارثوه فيما بينهم جيلا بعد جيل حتى أصبح هذا الوهم كأنّه حقيقة مقررة يقررونها ويتناقلونها ،هذا الوهم الكبير هو تقسيمهم نقاد العرب قسمين لفظيين (...)ويضعون على رأس هذا الفريق الجاحظ ومعنويين ويضعون على رأسه عبد القاهر الجرجاني، وهو الرأي نفسه الذي يتبناه حمودة راجع أحمد أحمد بدوي ، أسس النقد الأدبي عند العرب، دار نهضة القاهرة، للطباعة والنشر والتوزيع، 1999م ، ص 357.
وكذلك فعل نصر حامد أبو زيد الذي يبدو أنه لا يؤمن بوجود فريقين حول المسألة إذ يعتبره من قبيل الوهم الذي سقط فيه النقاد ولذلك يدعو إلى قراءة جديدة لهذه الثنائية وذلك بعد أن توقف على هذه الثنائية عند عبد القاهر الجرجاني إذ اعتبر أنّ القول بأنّه من أنصار المعنى من قبيل الوهم لأنّه يميز بين نوعين من المعنى( المعنى

ليصل حمودة إلى عبد القاهر الجرجاني ونظرية النظم التي وضعت نهاية الفصل بين اللفظ والمعنى ، ليوحد بينهما ويطور الجرجاني على حسب حمودة في إسهاب ودقة بالغين مبدأ عصريا يقول برفض الفصل بين المضمون والشكل* وذلك في نصه الذي يقول فيه : «ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة وأنّ سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار فكما أن محالا إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم ، وفي جودة العمل ورداءته أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة ، أو الذهب الذي وقع فيه العمل وتلك الصنعة ، كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والميزة في الكلام أن تنظر في مجرد معناه ، وكما لو أنا لو فضلنا خاتما على خاتم بأن تكون فضة هذا أجود أو فصه أنفس لم يكن ذلك تفضيلا له من حيث هو خاتم كذلك ينبغي إذا فضلنا بيتا على بيت من أجل معناه أن لا يكون تفضيلا له من حيث هو شعر وكلام» [1] .

وهذا النص ينطق صراحة برفض الفصل بين اللفظ والمعنى عبر التشبيه له بالفضة والذهب اللّذان يصاغان خاتما أو سوار، ثنائية المادة الخام والمنتَج الذي

---

=

مرادف للغرض والمعنى الدلالة) يقصدهما الجرجاني، «فعبد القاهر الجرجاني حين يرفض أن يكون المعنى هو محك البلاغة والفصاحة والبيان ومن ثم الاعجاز فهو يرفض المعنى الذي هو الغرض وبالتالي ينظم إلى معسكر الجاحظ »ينظر، نصر حامد أبو زيد: مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني، مجلة فصول، ع 1، مج 5، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، نوفمبر، ديسمبر، 1984م، ص 19،

*وهو نفس الموقف للباحث محمد زكي العشماوي الذي توقف عند قضية الشكل والمضمون واتحادهما عند كولردج وعند كروتشه الفيلسوف الايطالي وتمييزه بين المضمون والصورة وبالرغم من أنّ ما قاله النقاد الاجانب على هذه القضية ينتمي إلى تركيبة ثقافية مغايرة لتركيبة الثقافة العربية إلى أنّ الباحث يرى أنها وثيقة الصلة بالدراسات العربية القديمة خاصة تصور كروتشه وهذا ما يثبت في نظره قيام البلاغة العربية على مبدأ سليم ، ينظر، محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د ت، من ص 219إلى ص 240.

[1]. عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز، ص 196.

يصنع منهما فنحن لا نستطيع أن نحدد مزية الشعر على أساس معناه فقط، لأنّ ذلك لا يكون تفضيلا له من حيث هو شعر.

**أ. العلاقة بين الفكر واللغة أي علاقة؟.**

وينتقل حمودة بعدها إلى استخدام اللفظ على المجاز؛ أي الانتقال إلى الطرف الثاني من الثنائية ، وهو "المعنى" وسيكون لعبد القاهر الجرجاني في هذا العنصر حضوره القوي كالعادة ، ليناقش قضية العلاقة بين الفكر واللغة و أيها أسبق في الوجود، وهي الثنائية التي تحتل مكانة هامة جدا من النقاش داخل المنجز النقدي الغربي والفلسفة الألمانية الظاهراتية والتأويلية ، وكل ذلك من أجل إثبات أنّ العقل العربي قد توقف عند هاته القضايا التي توقف عندها العقل الغربي، وأنها أثارت اهتمامه وشكلت جزءا من تفكيره آنذاك، ومن هنا يتشابه موقف اللفظيين الذين قالوا بوجود المعاني في الألفاظ وليس خارجها مع موقف الفلسفة الظاهراتية والتأويلية الذين يرون أنّ العالم الخارجي يوجد في اللغة وأنه لا وجود لهذا العالم الخارجي خارج اللغة .

أما عبد القاهر فيذهب إلى ضدّ هذا القول، ذلك أنه يرى أنّ الفكر أسبق في الوجود من اللفظ الذي يدل عليه لأنّه يستحيل أن يقوم اللفظ دليلا على شيء ليس موجود قبلا «إنّه محال أن يكون اللفظ قد نصب دليلا على شيء ثم لا يحصل منه العلم بذلك الشيء إذ لا معنى لكون الشيء دليلا إلاّ إفادته إياك العلم بما هو دليل عليه »[1] ثمّ إنّ القول بأنّ اللفظة هي التي تؤكد وجود الشيء من عدمه يعني انتفاء العلاقة الاعتباطية بين الدال والمدلول، وهو ما يرفضه عبد القاهر الجرجاني رفضا قاطعا، ويراه من باب الظنّ الفاسد ويقدم تفسيرا لهذا الرأي مؤداه أنّ هذه العلاقة المغلوطة في نظره مؤسسة على سلطة الاستماع، فأصحاب هذا الرأي نظروا إلى

[1]. عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص 196.

الترتيب من وجهة نظر السامع، فبدا لهم أنّ المعاني تبع للألفاظ في ترتيبها في حين أنّ الأجدى أن ينظر إلى هذه العلاقة من جهة المرسل، فالخطأ الذي وقع فيه اللفظيون القائلون بأسبقية اللفظ على معناه أو اللّغة على الوجود في رأي عبد القاهر أنّهم اعتمدوا سياق تلقي الرسالة الصوتية ثم تحقق المعنى ثانيا «وهذا ظنّ فاسد ممن يظنه فإنّ الاعتبار ينبغي أن يكون بحال الواضع للكلام والمؤلف له ، والواجب أن ينظر إلى حال المعاني معه لا مع السامع ، وإذا نظرنا علمنا أنه محال أن يكون الترتيب فيها تبعا لترتب الألفاظ ومكتسبا عنه ، لأنّ ذلك يقتضي أن تكون الألفاظ سابقة للمعاني وأن تقع في نفس الإنسان أولا ثم تقع المعاني من بعدها وتالية لها بالعكس مما يعلمه كل عاقل إذا هو لم يؤخذ عن نفسه، ولم يضرب حجاب بينه وبين عقله » [1] .

ويرى حمودة أنّ هذا النص إلى جانب تأكيده على أسبقية الفكر على اللغة، فإنّه يقدم مفهوم دائرة الاتصال في المفهوم اللغوي الحديث، خاصة وأنه توقف عند سياق التلقي من جانب المستمع، وتوقف أيضا عند المرسل وسياقه ، حين عرض موقف اللفظيين من أسبقية اللغة على الفكر وفسر الخطأ الذي وقعوا فيه ، ثم يعرض حمودة لاتفاق الجاحظ مع عبد القاهر الجرجاني في وظيفة اللغة كأداة اتصال مما يجعل تقاربهما عند ثنائية اللفظ والمعنى أكثر من تباعدهما[2]، فالجاحظ حين يقول : «المعاني القائمة في صدور الناس المتصورة في أذهانهم (...) والحادثة عن فكرهم تبقي مستورة خفية وبعيدة وحشية لا يعرف الإنسان ضمير صاحبه ولا حاجة أخيه وخليطه "، لا يقول بأنّ اللغة أو الألفاظ دليل على وجود الأفكار بل إنها أداة نقلها وتبادلها وهو ما يقول به عبد القاهر الجرجاني » [3] .وقد

[1]. المرجع السابق ، ص 320.

[2]. ينظر، عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة ، ص 287.

[3]. ينظر، المصدر نفسه ، ص 287.

لفت الباحث نواري سعودي أبو زيد إلى مسألة نظر الجاحظ إلى اللغة على أساس أنّها أداة تواصل، بل ذهب إلى أنّه استطاع أن يتمثل دارة التخاطب عند جاكبسون: المتكلم . الرسالة . القناة . السامع . الشفرة . المرجع « وإذا نظرنا إلى كل هذه العناصر مرتبطة بالمتكلم والسامع ومختلف السياقات التي يشدّد الجاحظ على الاعتداد بها نكون بصدد تمثل دارة للتخاطب لا تختلف إن قليلا أو كثيرا عن دارة التخاطب عند جاكبسون[1]» وهو ما يعني الفهم المتقدّم للجاحظ للعملية التخاطبية برمتها وبكل تفاعلاتها لأنّ جاكبسون قد تجاوز من سبقه من اللغويين أمثال دو سوسير وهذا بعد أن وقف الباحث على اجتهادات الجاحظ والشروط التي جعلها للمتكلم والسامع، مراعاة المقام[2] .ومن ثمّ فالجاحظ على حسب الباحث يكون قد «نظر إلى العملية التواصلية برمتها وبكافة عناصرها، نظرة تخطت بعض النظرات الحديثة ونمت عن فهم دقيق لموقف التداول[3]».

**ب . لغة المجاز آلية للإبداع .**

هذا إذا ما يتعلق باستخدام اللفظ على الحقيقة، أما على المجاز فيقف حمودة على أهميته في النظرية اللغوية العربية القديمة، وأوجه التشابه المحتملة بين وظيفته في اللغة العربية ووظيفته في النظرية اللغوية الحديثة، وكالعادة يقف عند عبد القاهر، الذي يرى أنّه حرص على استخدام لغة المجاز كآلية للإبداع بهدف البعد عن المباشرة وشفافية اللغة ، وتحدي قدرات القارئ أو المتلقي على الفهم عن طريق

---

[1] . نواري سعودي أبو زيد: ممارسات في النقد واللسانيات، ص 28.

* حيث جعل الجاحظ شروطا يجب أن يتصف بها المتكلم باعتباره أهم عنصر في العملية التخاطبية كلها فهو الصانع لحدث التواصل وهي أن يكون واعيا بقصده محيطا بطرق التعبير عنه وفق أنظمة اللغة وهي ما سماها الباحث مثالية المتكلم، أما مركزية السامع فالمقصود بها أنّ المستمع ذا وظيفة مركزية في المخطط الخطابي كما يتصوره الجاحظ لأنّه المقصود بالعملية كلها ومن ثم لا بد أن يراعى مستواه أما السياق فله قيمته التي لا تكر ففهم الخطاب يتطلب تجاوز المستوى اللساني إلى مستوى أرحب هو السياق الذي تتموقع ملامحه داخل اللفظة؛ أي ظروف الخطاب . ينظر المرجع نفسه ص 29إلى ص 44.

[3] . المرجع نفسه، ص 48.

الإيحاء أو التلميح خاصة المجاز العقلي الذي يعدّ مقياس «القيمة لأنّه يبعد اللغة الإبداعية عن المباشرة ويضع المتلقي في موقف يتحدى فيه المجاز قدراته على فك شفرات الاستعارة أو الكناية » [1] ، ويتوقف حمودة عند مفهوم الثنائيات المتعارضة عند سوسير ، ويرى تحققها الفعلي بنفس المفهوم عند عبد القاهر الجرجاني، وذلك في نص له في أسرار البلاغة يقول فيه : «وإذا كان هذا هو الطريق المهيع في الوضع في الشيء وترك الاعتداد به والتفضيل له والمبالغة في الاعتداد به فكل صفتين تضادتا ثم أريد نقص الفاضلة منهما عبر عن نقصها بضدها (...) وسواء عبرت عن نقص الصفة بوجود ضدها أو وصفها بمجرد العدم وذلك في أنّ إثبات أحد الضدين وصفا للشيء ونفيا للضد الآخر لاستحالة أن يوجدا معا فيه فكون الشخص حيّا ميّتا معا ، أصما سميعا في حالة واحدة فقولك في الجاهل هو ميت بمنزلة قولك ليس بحي وأنّ الوجود في حياته بمنزلة العدم » [2]ليجعل وصف الرجل بالموت بمعنى أنه ليس بحي لا يختلف عن وصفFerdinand de Saussure سوسير للبُنّي بأنه ليس ما هو أبيض وهي علاقات الاختلاف، وكل ذلك حتى يؤسس حمودة لشرعية ما قاله الجرجاني انطلاقا من مفهوم سوسير للاختلاف والثنائيات المتعارضة .

لكن هذا المنحى في التعامل مع النص النقدي لا يخلوا من الخطورة فهل أحتاج لسوسير حتى أثبت شرعية ما قاله الجرجاني؟ ،الحماس أحيانا يأخذ حمودة ليوظف مصطلحات من شأنها أن تغطي على حقيقة مراده كالذي أراده من هذا النص وهو" التأسيس لشرعية نص الجرجاني" ، فالجرجاني لا يحتاج إلى أحد كي يؤسس له شرعيته لأنّ منجزه نقدي هو الذي أسس له الشرعية في التواجد داخل

[1]. عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة ، ص 292.

[2]. عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة في علم البيان، ص 55.

نسيج المنجز النقدي العربي ككل على أنّ مقصد حمودة هو التأكيد على مسألة السبق، وأنّ العقل العربي لم يكن أقلّ من غيره في التعامل مع القضايا النقدية .

فضلا على أنّ هذا النص الذي استشهد به حمودة لعبد القاهر الجرجاني، يتحدث أيضا على مفهوم اللغة باعتبارها مكملا- وهو المفهوم الذي قدّمه دريدا- وذلك عبر تأويله لمقولة الجرجاني " إذا أريد نقض الفاضلة فيها عبر عن نقضها باسم ضدها " ثم الحديث عن الخصوصية الشعرية التي يصنعها المجاز غير المطروق الذي يحول المعنى العادي إلى درّ في قعر بحر لا بدّ له من يكلف الغوص إليه، ليصبح المجاز بذلك معيار المفاضلة بين قصيدة وأخرى ، وبالتالي تأكيد أهمية الصورة الشعرية في التشكيل الشعري أو الصناعة الشعرية ، وهو بذلك يتفق مع المعاصرين في هذه الخصوصية التي يحدثها المجاز في القصيدة الشعرية باعتباره يثبت المعنى ويؤكده ويحرر الكلام من قيود المواضعة ويمكنه من التلميح والإيحاء، ما يعني تعدد الدلالة ومراوغة المدلول للدال بالمصطلح الحداثي، ومن ثمّ يؤكد حمودة على أنّ هذه المفاهيم لم تكن غريبة على الإطلاق على علم البيان العربي والبلاغيين العرب، حيث توقف العرب عند تَعَدُّدِ الدلالة ووضع لها الضوابط التي تحميها من فوضى الدلالة ، ولذلك كانت الاستعارة من المحسوس إلى المعقول مرفوضة عند البلاغيين القدامى، كونها تؤدي إلى الغموض وإلى فوضى الدلالة، ومن تلك الضوابط ما تحدث عنه عبد القاهر الجرجاني، حين جعل الشرط الأول في تبني المجاز آلية في التعبير أن يكون المعنى الذي تقدمه القصيدة يستحق عناء إعمال العقل للوصول إليه «هذا وإنما يزيد الطلب فرحا بالمعنى وأنسابه وسرورا بالوقوف عليه إذا كان لذلك أهلا » [1]ولذلك ذم هذا الجنس من الشعر الذي يتطلب مقدارا زائدا من التفكير على القدر الذي يجب «في مثله وكدك بسوء الدلالة وأودع

[1]. عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص 7.

المعنى لك في قالب غير مستو ولا مملس، بل خشن مضرّس حتى إذا أردت إخراجه منه عسر عليك وإذا خرج، خرج مشوه الصورة ناقص الحسن »[1] وهنا يركز الجرجاني على سمة الوضوح الأثيرة عند النقاد والبلاغيين العرب حتى لا تتحول القصيدة إلى طلاسم ، وإلى فوضى الدلالة، رغم أنّ الجرجاني تحدث عن معنى المعنى الذي تخلفه الكناية أو الاستعارة؛ أي المجاز بصفة عامة، وهو مصطلح مألوف في الدراسات اللغوية في القرن العشرين .

لينتقل حمودة إلى السكاكي ثم حازم القرطاجني ومفهومه للمعاني الأول والمعاني الثواني ، ومفهوم بناء الاستعارة المركبة .

وبذلك يصل حمودة إلى خاتمة هذا الفصل الذي عقده للحديث عن أركان النظرية اللغوية العربية ، وكل ذلك تحت هدف واحد هو إثبات أنّ هذه القضايا التي شغلت النقد الغربي تعامل معها البلاغيون العرب تعاملا لا تعوزه البصيرة و العصرنة[2]، وإعطاء شرعية للبديل النقدي في شقيه اللغوي والأدبي ولذلك اتجه بعدها للحديث عن النظرية الأدبية .

[1]. عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص 217، 218.

[2] ينظر، عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة ، ص 304.

# الفصل الثالث

## قراءة التراث النقدي

## عند حمودة وإشكالية البديل النقدي

المبحث الأول : الأثر اليوناني على البلاغة العربية والنقد

المبحث الثاني : النقد التطبيقي في الدراسات العربية القديمة

المبحث الثالث : مفهوم الشعر في التراث النقدي

المبحث الرابع : إواليات النظرية الأدبية العربية

نقف في هذا الفصل على مفردات البديل النقدي الذي طرحه حمودة في كتابه المرايا المقعرة، والذي أراده بديلا نقديا عربيا للمناهج الغربية الوافدة، فطرح فيه جملة من القضايا النقدية جعلها أركانا لنظرية نقدية عربية أو إواليات نظرية نقدية، ما يميّزها هو غياب الثبات الذي يتطلبه الركن والعمومية، باعتبارها قضايا موجودة في الأدب بغض النظر عن جنسيته غربيا كان أو عربيا، أراد من خلالها أن يثبت أنّ العقل العربي ناقش الكثير من القضايا النقدية التي شغلت العقل الغربي، تحرّكه في ذلك فكرة الخصوصية الثقافية.

لقد كانت إذا قراءة عبد العزيز حمودة للتراث النقدي محكومة بهدف التأسيس لمنهج نقدي عربي، وهو ما انعكس على الكيفية أو الطريقة التي قارب بها النص النقدي، فلم يلتفت كثيرا إلى قضية الأنساق الثقافية التي تحكمت في انتاج هاته النصوص النقدية، عكس جابر عصفور، بل راح يبحث هاته القضايا عند النقاد القدامى، كي يثبت أنّ هذا الناقد العربي قد تعرض لهاته المسألة التي عرض لها هذا الناقد الغربي، معتمدا آلية المقارنة والمقايسة التي ساهمت هي الأخرى في تشكيل هذا البديل النقدي.

**المبحث الأول :الأثر اليوناني على البلاغة العربية والنقد**

قبل أن يلج حمودة أركان النظرية العربية وآلياتها( البديل النقدي)، حاول أن يناقش بعض القضايا التي عنّ له أنها يمكن أن تشوش على شرعية هاته الأركان وعلى مفهومه للنظرية الأدبية العربية، فوقف عند قضية التأثر والتأثير اليوناني على البلاغة العربية والنقد، والتي رأى أنّها علاقة تأثر صحية تحسب للعقل العربي لا عليه من منطلق أنّ التأثر بالفكر اليوناني حدث في تلك الفترة المبكرة التي كانت فيها أوروبا تعيش العصور المظلمة، بحيث تجهل ذلك الفكر لقد « تأثر العقل العربي في القرون الخمسة المعنية بالبلاغة والمنطق ونظرية الشعر التي أفرزتها الثقافة اليونانية بدرجات متزايدة ابتداء من بداية العصر الذهبي إلى نهايته (...) وماذا في ذلك إنّ التأثر بالفكر اليوناني ونقله إلى العربية في فترة كانت منابع ذلك الفكر مجهولة ومعطلة في عصور أوروبا المظلمة تحسب للعقل العربي لا عليه »[1]وبالتالي فالتأثير اليوناني على العقل العربي حقيقة تاريخية لا نستطيع إنكارها ويجب في الوقت نفسه ، ألا نخجل منها أو نعتذر عنها ، لكن ما يجب أن نعترف به على حسب حمودة هو فضل الفكر اليوناني غير المباشر في تطوير نظرية أدبية عربية، بحيث دفع هذا التأثير بالناقد العربي والبلاغي إلى إنتاج بديل عربي، وذلك واضح وجلي ولنا أن نستشهد بترجمة مصطلح التراجيديا والكوميديا إلى العربية، حيث ترجمتا بالهجاء والمديح ، فلقد كيّف الناقد العربي هذه المفاهيم مع ما يتفق والواقع النقدي العربي، وهو بذلك يدل من جهة على طبيعة تعامل الناقد العربي مع الفكر اليوناني آنذاك ، التعامل الواعي والمدرك لخصوصيات الثقافة العربية* ، ويدل من جهة أخرى أنّ النقد العربي كان في منجى

[1]. عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة ، ص 312، 313.

* تحدث عن هذه المسألة الباحث الأخضر جمعي في كتابه نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين حيث أثبت أنّ الفلاسفة العرب والنقاد كيّفوا مفاهيم أرسطو مع ما يقتضيه الطابع الغنائي للشعر العربي واستدل على ذلك بمصطلح التراجيديا والكوميديا الذي ترجم إلى المديح والهجاء ينظر الأخضر جمعي نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين .

عن هذا التأثير ، فقد كان تأثيرا محدودا ، بل إنّ حمودة ذهب إلى أن العقل العربي حتى في أكثر مراحله « تأثرا بالفكر اليوناني لم يكن فكرا تابعا بل كان فكرا موازيا طور البيان العربي قياسا على النموذج الأرسطي » [1]متبنيا في هذا القول آراء بعض الباحثين منهم الجابري ، وهو الرأي الذي لم يعجب الباحث «محمد نبيل صغير » الذي رأى أنّ حمودة وقع في التناقض ، ذلك أنّه جعل فاعلية البلاغة العربية مكتسبة في بعض حيثياتها من المنطق اليوناني بطريقة مقصودة واعية وبطريقة اعتباطية غير مقصودة [2]، وهو ما يناقض في اعتقاده القول بصحية علاقة التأثر وأنّه تحسب للعقل العربي لا عليه ، فمن غير المعقول في نظر الباحث محمد نبيل صغير النظر إلى تأثير المنطق كحالة عرضية لم تكن لتؤثر على صيرورة البلاغة العربية ،وقد فات الباحث أنّ التأثير اليوناني على البلاغة العربية مرّ بمراحل ، المرحلة الأولى لم يكن فيها التأثير اليوناني ذا بال ، كون الترجمات آنذاك لم تكن مفهومة وكانت رديئة مما كان له أثره في عدم الفهم ، وهذا طبيعي جدا ، فهي حالة البدايات التي مازال الفكر اليوناني فيها لم يُفهَم ، والمرحلة الثانية هي مرحلة التأثر بالفكر اليوناني حيث أصبح هذا الفكر متاحا بعد تعدد الترجمات وتحسنها، ما أنتج معرفة واضحة لهذا الفكر، وكان ذلك في القرون المتأخرة من عصر البلاغة العربية مع حازم ، ثم إنّ أصول أي علم جديد ، منطقيا تحتاج إلى وقت كبير حتى يُصبِح مصدرا من مصادر تفكير الحضارة التي تأثرت به ، وهذا ينفي وقوع حمودة في التناقض الذي يتحدث عنه محمد نبيل صغير ويثبت مقولة حمودة كون التأثير كان في بدايته غير مقصود وغير واع وأنّه في المرحلة الثانية كان تأثرا مقصودا وواعيا كيّف معطيات الفكر اليوناني مع معطيات الثقافة العربية مع مراعاة خصوصياتها الثقافية والاختلاف الموجود بين الثقافتين .

---

[1]. المصدر نفسه ، ص 315.

[2]. ينظر، محمد نبيل صغير : تشريح المرايا ، ص 194.

فقضية تأثر البلاغة العربية بالفكر اليوناني من القضايا التي احتدم النقاش حولها بين مُقَزِّم لهذا الدور مثل فضل حسن عباس في كتابه البلاغة المُفْتَرى عليها وبين مُضَخِّم ، كما فعل طه حسين الذي جعل أرسطو أستاذا للعرب في الفلسفة وأستاذا لهم في البيان وهم أهله « لم يكن أستاذا للعرب في الفلسفة فحسب وإنّما كان شيخهم في البيان كذلك »[1]

لقد أثار عبد العزيز حمودة هذه القضية كي يدل على أصالة النظرية الأدبية العربية التي هو بصدد الحديث عن أركانها، وكأنّه يستبق الرد على المعترضين على أصالة هذه الأركان التي جعلها لنظريته، وهي استراتيجية دفاعية يروم من خلالها تقديم عناصر نظريته في موقف قوة عبر إثبات أصالتها وأنّها من إنتاج العقل العربي وذلك واضح في قوله «قد يرى البعض أنّ إنجاز العقل العربي عاد مبكرا إلى المصادر نفسها التي عاد إليها من بعده العقل الغربي في عصر النهضة، وهي مصادر الفكر اليوناني القديم وأنّ بعض الخيوط التي سوف نتبعها في محاولة التأسيس لنظرية أدبية قديمة تمتد إلى الفكر اليوناني القديم عامة وأفكار أرسطو خاصة »[2]وكأنّ حمودة أراد أن يهيئ المناخ قبل أن يطرح أركان نظريته الأدبية العربية عبر نفي تأثير المنطق

---

. ينظر، فضل حسن عباس : البلاغة المفترى عليها . بين الأصالة والتبعية . دار النفائس ، عمّان، ط1 ، 2011م، ص 221.لقد عقد فضل حسن عباس فصلين كاملين وسم الأول " البلاغة العربية وما وجّه إليها ص 169إلى 241، والثاني" البلاغيون وما وجّه إليهم" من ص 203إلى ص 299 عالج فيهما آراء النقاد الذين قالوا بفضل اليونانيين الكبير على العرب كطه حسين وشوقي ضيف والبهيتي ورجاء العيد وشكري عيّاد ومحمد مندور، ما جعل دورهم لا يكاد يظهر، وتطرق للمسألة أيضا عبد العزيز لحويدق الذي يرى أنّ الأحكام المتسرعة وسم والقراءات المحكومة بخلفيات مسبقة هي التي أدت إلى السقوط في سوء الفهم فخلطت بين بلاغة التراجيديا والخطابة الأرسطية وبلاغة الشعر العربي الغنائي والفروقات التي بينهما تجعل العرب في نظره في معزل عن هذا المبالغة، في اشارة منه لمن يرى أن البلاغة العربية خرجت من معطف أرسطو وذلك في العنصر الذي تحدث فيه عن الاستعارة ومسألة التأثير الأرسطي قدم فيه الكثير من الأدلة تدحض هذا الرأي عبد العزيز .

ينظر أيضا، عبد العزيز لحويدق: نظرية الاستعارة في التراث البلاغي العربي، افريقيا الشرق، المغرب، 2015م، ص 128.[1]

[2]. عبد العزيز حمودة : المصدر المرايا المقعرة ، ص 312.

اليوناني على البلاغة العربية ، خاصة وأنّه يقدم بديل عربي لما رفضه من مناهج نقدية غربية ، ما يضمن له عدم الوقوع في التعارض والتناقض، على أن لا يفهم هذا الرفض لتأثير المنطق بالكلّية إذ هو تأثير نسبي .

**المبحث الثاني: النقد التطبيقي في الدراسات العربية القديمة**

ومن المحطات التي آثر حمودة أيضا النزول عندها تهيئا للمناخ الذي سيطرح فيه أركان نظريته الأدبية ، قضية النقد التطبيقي ذلك أنّ البعض يقول بافتقار الدراسات العربية القديمة إلى النقد التطبيقي ، فحاول حمودة في هذه المحطة نقض هذا القول بإثبات وجود النقد التطبيقي في الدراسات العربية القديمة ، عبر الوقوف عند عبد القاهر الجرجاني الذي يزاوج بين التنظير والتطبيق في إطار الحديث عن نظرية النظم ، ويذهب حمودة في استعراض نموذجين وقف عندهما عبد القاهر الجرجاني منظرا ومطبقا ، دائما في سياق نظرية النظم ، النموذج الأول هو الآية الكريمة { وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكِ وَيَا سَمَاءُ أَقْلِعِي وَغِيضَ المَاءُ وَقُضِيَ الأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الجُودِي وَقِيلَ بُعْدًا لِلْقَوْمِ الظَالمينَ} سورة هود الآية44 ، والنموذج الثاني هو البيت الشعري الذي يقول فيه كثير عزّة[1] :

أَخَذْنَا بِأَطْرَافِ الأَحَادِيثِ بَيْنَنَا وَسَالَتْ بِأَعْنَاقِ المَطِيّ الأَبَاطِحُ

ليؤكد أنّ الجرجاني لم يكن فقط «قريبا من الفكر النقدي الحديث في عموميته، بل إنّه كان قريبا جدا من المدارس النقدية التي أفرزها القرن العشرين (...)فالنموذجان يقدمان قراءة لصيقة للنص كألصق ما تكون القراءة في النقد الجديد التحليلي والنقد البنيوي »[2]وأنّ عبد القاهر في ممارساته التطبيقية لم يتوقف فقط عند آلية تحقق الدلالة، بل وقف أيضا عند ماهية الدلالة متجاوزا بذلك الخطأ الذي وقعت فيه البنيوية وهو إهمال ماهية الدلالة ، لتصبح بذلك بنيوية عبد القاهر أكثر ديناميكية من التعامل البنيوي الحديث مع النصوص الأدبية ، وهذا ما يسمح لحمودة بتعميم الحكم من عبد القاهر إلى الممارسة النقدية العربية التي أصبحت مزيجا مبكرا من النقد التحليلي والنقد

[1] . ديوان كثير عزّة : جمع وشرح إحسان عباس، نشر وتوزيع دار الثقافة ، بيروت لبنان، 1971م، ص 525

[2]. عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة ، ص 319.

البنيوي ، كما لا يفوته في هذا العنصر على أن يتحدث على حقيقة مهمة جدا ، وهي قيام تحليل النص الشعري أو الأدبي على المدخل اللغوي ومن ثَمّ تشابه منطلق كل من الدراسات النقدية الحديثة والمعاصرة ومنطلق البلاغة العربية «إذا كان كل شيء في النقد الحديث والمعاصر يشير في اتجاه اللّغة، فقد كان كل شيء في البلاغة العربية يشير أيضا في اتجاه اللّغة »[1]

ومن ثمّ فحمودة اختار الحديث عن المدخل اللغوي في الدراسات النقدية القديمة حتى يبرّر التكرار والتداخل الذي حصل بين أركان نظرية اللغوية والأدبية وحتى يقدم شرعية نظريته الأدبية عبر إثبات شرعية المدخل اللغوي في الدراسات النقدية في خطوة استباقية ، يحاول من خلالها كعادته الردّ على كل اعتراض محتمل من أقطاب الحداثة العربية عبر استراتيجية تقوم على توظيف نفس الآليات المعتمدة من قبل أقطاب الحداثة العربية وهي المفاهيم الغربية ولذلك يتخذ حمودة دائما الخلفية الغربية في تأسيس نظريته محاولا خلق مساحة أكبر للاتفاق ومن ثمة قاعدة صلبة تضمن له قوة موقفه ومن ثمّ فخطاب حمودة واستراتيجيته القرائية قد ساهم الخطاب النقدي للحداثة العربية في توجيهها هذه الوجهة التي خرج بها خطابه ، الذي يعتمد المقارنة بين النص الغربي والعربي تحت تأثير المتلقي وهو أقطاب الحداثة العربية .

[1] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة ، ص 323

**المبحث الثالث : مفهوم الشعر في التراث النقدي**

أما المحطة الثالثة فهي الوقوف على مفهوم الشعر عند البلاغيين العرب، لأنّه لا يمكن الحديث عن نظرية أدبية دون الحديث عن مفهوم الشعر باعتباره المظهر الرئيسي للثقافة العربية ، وحوله دارت القضايا النقدية ، وفي إطاره قدم العقل العربي تصوره لمفهوم الإبداع ، وقد اختار حمودة الوقوف على ثلاث تعريفات للشعر وهي تعريفات كل من ، قدامة ، ابن طباطبا ، حازم القرطاجني متابعا في ذلك خطى جابر عصفور في دراسته التي تحمل عنوان " مفهوم الشعر " التي وقف فيها عند قدامة وابن طباطبا إذ عدّها مرحلة تشكيل المفهوم، في حين كان حازم مرحلة تكامل المفهوم، وأبدى إعجابه بتعريف حازم القرطاجني .

يعرف قدامة الشعر على أنّه «قول موزون مقفى دال على معنى »[1] وهو تعريف جامع مانع للمادة فحسب بمعنى أنّه لا ينطوي على أي بعد للقيمة[2] ومن ثمّ لابد أن ندرك الظرف التاريخي الذي أفرز هذا التعريف كون قدامة كان يعاني في عصره من فوضى الأحكام النقدية فأراد أن يضبطها بكتاب في نقد الشعر ولأنّ الهدف والغاية هي التي تفرض زاوية النظر فإنّ قدامة من هذا المنطلق لا بُد أن يحدد مادته التي ينطلق منها والتي يعتورها الحكم النقدي فيأتي هذا التعريف الذي يضبط حدود المادة وهو تعريف شكلي كان له الأثر البالغ في النقاد بعده ، رغم القصور الذي صاحبه والذي بموجبه انتقد عصفور هذا التعريف كونه لا يميز بين الشعر الحق والنظم[3] .

أما التعريف الثاني فهو تعريف «ابن طباطبا العلوي» الذي يقول فيه إنّ الشعر « كلام منظوم بائن على المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خص به من النظم

---

[1]. قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ت محمد عبد المنعم خفاجي ، بيروت ، دار الكتب العلمية ، ص 64.

[2]ينظر ،جابر عصفور: مفهوم الشعر. دراسة في التراث النقدي دار الكتاب اللبناني ،دار الكتاب المصري ،ط 1، 2003 م ،ص 95.

[3]ينظر ، المصدر نفسه، ص 95.

الذي إن عدل عن جهته مجّته الأسماع وفسد على الذوق ونظمه معلوم محدود فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به، حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه »[1] وهو تعريف يحدد مفهوم الشعر على أساس الانتظام الخارجي للكلمات فهو يهتم بالشعر باعتباره بنية لغوية منتظمة على أساس من الطبع والذوق، ويرى حمودة أنّ هذا التعريف أكثر شكلية من تعريف قدامة غير أنّه انتقل من مادة الشعر إلى العملية الإبداعية خاصة عندما يتحدث عن الطبع والذوق، ويبدو أنّ عيار الشعر لابن طباطبا أيضا يسير في الاتجاه الذي سار فيه نقد الشعر ل «قدامة بن جعفر» ، وهو النقد النظري الذي يهتم بالتأصيل أكثر مما يهتم بالتطبيق الموضعي ، ويعتمد على التبرير العقلي أكثر مما يستند إلى الحكم الانطباعي، يكشف عن درجة من النضج لا تتأتى إلاّ بعد الوعي بضرورة تصنيف المعرفة الإنسانية، وهو ما يتفق مع ما يريد حمودة تأكيده، كون هناك نشاط واتجاه نحو نظرية أدبية تهتم بوضع القواعد والأركان للنصوص الإبداعية، ويخدم الهدف الذي يرومه حمودة من خلال الوقوف على هاته المحطة، وهي تعريف الشعر كي يؤكد وجود خيوط نظرية أدبية عربية.

على أنّ هذا لا يعني غياب الاختلاف بين التعريفين، الذي يجعله «جابر عصفور» في مسالة تحديد القيمة التي أغفلها تعريف قدامة، في حين نهض بها تعريف ابن طباطبا « الذي حاول أن يجيب على سؤالين يتصل أولاهما بتحديد مفهوم لفنّ الشعر ويتصل ثانيهما بتحديد جانب القيمة في هذا الفن »[2] ليقف حمودة عند آخر التعريفات مع حازم القرطاجني الذي يمتلك أنضج تعريف للشعر في التراث النقدي بعد ما توفر

[1] . ابن طباطبا العلوي : عيار الشعر ، ت طه الحاجري ومحمد زغلول سلام ، القاهرة ، المكتبة التجارية ، 1965م ، ص 3، 4.

[2]. جابر عصفور : مفهوم الشعر، ص 24.

له من المعرفة ما لم يتوفر لسابقيه وفي ظرف تاريخي خاص هو القرن السابع هجري، الذي تموج فيه أحداث كثيرة سمحت لحازم بأن يحتلّ هاته المكانة الفريدة داخل نسيج الثقافة العربية بحيث كان« عليه أن يطرح متوحدا قضية الشعر من جديد في ضوء اختياره الخاص، وفي ضوء الظرف التاريخي المعقد الذي عاش فيه، ولم يكن أمامه من سبيل إلاّ التواصل مع الانجازات الأصلية من قبله ، فبدأ من حيث انتهى قدامة واستمر وحيدا مغتربا يحمل زاد الحكمة والشعر، حتى وصل إلى آفاق فريدة مكنته من صياغة أنضج مفهوم للشعر في تراثنا النقدي » [1]ويتحمس جابر عصفور كثيرا لهذا الناقد، كونه استطاع أن يستفيد من الانجازات النقدية قبله العربية منها واليونانية، ويقدّم تعريف يحمل ملامح النضج ويختلف عن التعريفات التي قُدِمت للشعر قبله رغم الظرف التاريخي المعقّد انهيار الأندلس وحملة العداء على الشعراء ووفاة آخر الشعراء الكبار في التراث العربي «أبو تمام» ويختلف حازم عن قدامة بن جعفر، كون الأخير كانت مشكلته هي تحديد علم يضبط خطى الازدهار، ويكشف عن عناصر القيمة الثابتة في كل شعر أصيل، حيث كان يعاني من فوضى الأحكام النقدية فأراد أن يضبطها بكتاب نقد الشعر، في حين كان حازم يعاني من فوضى القيم واضطراب المجتمع وبداية سقوط الحضارة وما استتبع ذلك من تهوين لشأن الشعر وخلط في الحكم عليه، ما جعله يضطلع بمهمة تصحيح هذا الوضع بمحاولة إعادة الاعتبار لهذا الشعر عبر إقامة العلم الذي يواجه اختلاط القيم واضطرابها ولا يخفى اختلاف الوضعين رغم توحد الغاية وهي ضبط تصور للشعر وللعملية الإبداعية ككل .

ولا يقلّ حماس حمودة عن جابر عصفور، حيث يعتبر تعريف حازم الحلقة الأخيرة في تعريفات البلاغة العربية للشعر وهي «حلقة تمثل مرحلة النضج في مفهوم الشعر » [2] .

---

[1]. جابر عصفور: مفهوم الشعر ، ص 14.

[2]. عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة ، ص 330.

ليقف حمودة أمام تعريف حازم القرطاجني مناقشا لأفكاره التي وردت فيه مبيّنا أنّ حازم أسس تعريفه على تعريف قدامة بن جعفر، فالشعر عند حازم «كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها ويكره ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو مقصورة بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته أو بمجموع ذلك »[1] حيث حافظ هذا التعريف على تعريف قدامة للشعر، كونه كلام موزون مقفى . الطابع الشكلي للشعر- ليضيف له الوظيفة الأخلاقية ثمَّ طبيعة العملية الإبداعية ذاتها، وأخيرا علاقة الشعر بالواقع.

ويرى حمودة أنّ تأثير الفكر اليوناني في هذا التعريف واضح وجلّي، خاصة في مسألة وظيفة الشعر الأخلاقية ، «تحبب ما قصد تحبيبه إليها ويكره إليها ما قصد تكريهه لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه » ، وهو جوهر التعريف الكلاسيكي اليوناني[2]، غير أنّ حمودة يقف على الارتباك الذي وقع فيه حازم عندما تطرق إلى معيار القيمة وهذا راجع حسبه لتعدد المدْخَلاَت التي ساهمت في صياغة تعريفه للشعر، فجاء حسن التخييل مرتبطا بحسن هيئة تأليف الكلام، ثم المحاكاة المستقلة بنفسها، ثم يورد حازم المعيار الثاني للقيمة، وهو قوة صدق أو شهرة المادة التي يقصد تحبيب الناس إليها وهكذا « يُبطل الاختيار الثاني البديل الأول وهو استقلال النص » [3]فتعريف حازم ينبني في الأساس على عنصرين هامين يتفاعلان فيما بينهما ليحققا ماهية الشعر وهما الخاصية الذاتية ، وهي: الوزن والقافية، والخاصية النوعية العامة وهي: التخييل ومن ثمّ لا يمكن أن يتحقق الشعر بالعنصر التخييلي وحده كما لا يمكن أن يتحقق بعنصر

---

[1]. حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ت محمد الحبيب بن خوجة ، بيروت ، دار الغرب الإسلامي ، 1981م ،ص 71.

[2]. حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 330.

[3]. عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، ص 313.

الوزن والقافية وحده، ذلك «أنّ فاعلية التخييل في الشعر لا تنفصل أصلا عن البنية الإيقاعية التي لا تنفصل عن بنية التركيب أو الدلالة » [1]، وهذا ما جعل تعريف حازم يختلف عن تعريف قدامة رغم أنّ كليهما حاول إقامة العلم ، حيث بدأ كليهما من نقطة واحدة هي الحدّ أو التعريف، باعتباره المدخل الطبيعي لتحديد مهمة الشعر وماهيته .

ليختتم عبد العزيز حمودة المحطة الرابعة وهي مفهوم الشعر في التراث النقدي والبلاغي، ويكون بذلك قد هيأ المناخ كي يدخل في تفاصيل وأركان النظرية الأدبية العربية بعدما أثبت من خلال هذه المحطات الأربع وجود نظرية للأدب، حيث نجح العقل العربي في العصر« الذهبي للبلاغة العربية في تطوير نظرية للأدب، جمعت بين التنظير الأصيل والتأثر الصحي بفكر الآخر والتطبيق على نصوص أدبية كانت دائما نقطة انطلاق للتنظير من ناحية ثم نقطة العودة للتطبيقات الفردية من ناحية ثانية » [2]وهي الإجابة عن السؤال الذي طرحه حمودة في بداية حديثه عن وجود النظرية الأدبية .

[1]. جابر عصفور : مفهوم الشعر ، ص 194.

[2]. عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة ، ص 332.

**المبحث الرابع : إواليات النظرية الأدبية العربية**

جعل حمودة نظريته الأدبية في ستة أركان وهي : الأدب بين المحاكاة والإبداع الإبداع باللغة ، الصدق والكذب ، السرقات الأدبية ، الموهبة والتقاليد، الشكل والمضمون، وقد أعاد طرح بعض القضايا التي تحدث عنها في النظرية اللغوية وقد نبّه إلى هذا التداخل في بداية حديثه عن أركان النظرية الأدبية، كون هذا التداخل واقع لا يمكن تحاشيه على أنّ هذه الأركان في نظره يمكن تطويرها للوصول إلى بديل نقدي جديد يستجيب لخصوصيات الحضارة العربية ويستوفي جميع العناصر التي يحتاج إليها الناقد العربي المعاصر غير أنّ هذه الأركان في نظر «إبراهيم أمغار » هي مجرد قضايا تتغيّر وتتجدد وقد تختفي إن دعت الحاجة إلى ذلك[1] لا يمكن أن تقوم أركان لنظرية لاختفاء عنصر الثبات الذي يتطلبه الركن، كما أنّها يمكن أن تجمع ضمن قضية واحدة تشملها وتحتويها وهي قضية اللفظ والمعنى، كما عاب عليه أيضا إهمال الموسيقى والإيقاع وهي الملحوظة التي نتفق فيها ، ما كان على حمودة أن يتجاهل هذا العنصر خاصة وأنّه بصدد التأسيس لنظرية أدبية، وهو ركن له حضوره القوي والمميّز داخل الثقافة العربية كيف لا والشعر يمثل المظهر الثقافي البارز في الثقافة العربية، والتي أنتجت حوله هاته التصورات النقدية .

**1. الأدب بين المحاكاة والإبداع**

يحاول عبد العزيز حمودة في هذا الركن أن يكتشف كيف تعامل البلاغيون العرب مع مفهوم المحاكاة الأرسطية ؟ وماذا أضافوا له من تعديلات أو تكييفات حتى يتفق مع طبيعة البلاغة العربية ؟ومن ثم ّفأول ركن من أركان نظريته سيتأسس على مفهوم المحاكاة ، فهل سيؤسس حمودة أول ركن على مفهوم أصله يوناني انتقل إلى الثقافة

[1]. ينظر، إبراهيم أمغار : قراءة في الخطاب المدافع عن التراث، ص 16.

العربية عبر علاقة التأثر والتأثير؟ وما مدى أصالة هذا الركن إذا تأسس على مفهوم أجنبي ؟.

وقبل أن يؤسس لهذا الركن من نظريته يتحدث عن العلاقة بين التأثير اليوناني والبلاغة العربية، ليؤكد موقفه من تأثر البلاغة العربية بالفكر اليوناني، وأنّه ليس فيه ما يوجب الدفاع أو الاعتذار عنه لأنّ التأثير واضح وثابت وفي أكثر من مرة استعار البيانيون العرب تعريف أرسطو للمحاكاة، لكنهم كيّفوه مع ما يتفق وثقافتهم النقدية*، حيث تعاملت البلاغة العربية مع مفهوم «المحاكاة الأرسطية بحرفية واضحة أحيانا وبحرية كبيرة في أحيان كثيرة جاءت نتيجة عمليات تكييف مقصودة ومدركة للمفهوم الأرسطي لمقتضيات البلاغة العربية وواقع الإبداع العربي من ناحية ولسوء فهم المحاكاة بسبب تشوه الترجمة والنقل من ناحية أخرى [1] » فاختلف مفهوم المحاكاة ووظيفتها عندهم، فبعدما كانت وظيفة المحاكاة الأرسطية محاكاة القبح بصورة أكثر قبحا والجميل بصورة أكثر جمالا، كانت المحاكاة عند العرب ذات طبيعة عكسية محاكاة القبح في صورة جميلة ، وهي محاكاة تحسين ، ومحاكاة الجمال في صورة قبيحة وهي محاكاة تقبيح، ويخضع مفهوم المحاكاة عندهم لشعر المديح والهجاء بخلاف المحاكاة الأرسطية التي يخضع، المفهوم فيها للتراجيديا والكوميديا ، ولأنّ هذا النوع من الشعر غير معروف في الثقافة العربية فقد وحّد الشاعر العربي أو الناقد العربي بين التراجيديا والمديح وبين الكوميديا والهجاء، وفي المديح يقوم الشاعر برفع قدر الوضيع ، وهذا طبعا خاضع لطبيعة الممدوح ومقدار المال أو المصلحة التي

* .لقد أشار الباحث كراتشوفسكي إلى هذه المسألة إذ اعتبر أنّ تأثيرات أرسطو في حقل الشعر والأدب عامة قد جاءت بصورة عرضية كون نظرية الأدب عند العرب من ابتكار المختصين بفقه اللغة بصورة خاصة وليست من ابتكار مجال الدراسات الفلسفية فهو يقول بأن تأثر العرب بأرسطو كان في الفلسفة وليس في الأدب، ينظر، أ ج. كراتشوفسكي: علم البديع عند العرب إعداد محمد الحجيري ، دار الكلمة للنشر، بيروت، 1981م، ص 59،60

[1]. عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة، ص 337.

ستعود على الشاعر، بينما يغض من شأن الشريف وذا الحسب في الهجاء للاعتبارات نفسها، وهذا هو التكييّف الذي أدخله العرب على مفهوم المحاكاة .

إنّ أهمّ ميزة اكتشفها حمودة لدى النقاد العرب الذين استعملوا مفهوم المحاكاة ، هو تحييزهم لهذا المفهوم وعدم الاعتماد على الطرح الأفلاطوني أو الأرسطي* «فتصوير الباطل في صورة الحق والحق في صورة الباطل يمثل التعديل الذي أضافه البلاغيون العرب إلى مفهوم أرسطو الأصلي ، فجعل الجميل قبيحا والقبيح جميلا لم يقل به أرسطو الذي تحدث عن محاكاة القبيح بصورة أكثر قبحا والجميل بصورة أكثر جمالا وشتّان بين النظريتان » [1]ويمضي حمودة ليدلل على هذا الاختلاف بين المفهومين مع عبد القاهر الجرجاني قطب الرحى عند حمودة فأثبت له مقاطع تحدث فيها الجرجاني عن المحاكاة في الشعر والمحاكاة في الرسم والتصوير وذلك حين يقول عبد القاهر الجرجاني «فالاحتفال والصنعة في التصورات التي تروق السامعين وتروعهم والتخيلات التي تهز الممدوحين وتحركهم وتفعل فعلا شبيها بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكلها الحذاق بالتخطيط والنقش أو بالنحت والنقر، فكما أنّ تلك تعجب وتخلب وتروق وتوفق، وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها (... )كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور (...) حتى يكتسب الدني رفعة والغامض القدر نباهة وعلى العكس يغض من شرف الشريف، ويطأ من قدر ذي العزة المنيف ويخدش وجه الجمال ويتخوّنه » [2] فهذا النص يشير إلى المقاربة بين التخيّيل والمحاكاة وما جرى من إدماج وخلط للمفاهيم بينهما وكذلك يشير إلى الربط بين

* أكدت على هذه الفكرة ألفت الروبي إذ تقول: «الفلاسفة العرب لم يكونوا مجرد نقلة للفكر اليوناني حيث ناقشوا الأفكار الأرسطية من زاوية اهتمامهم الشخصي بالشعر وتصوّرهم الذاتي لطبيعته وتحديدهم لمهمته وما ينبغي أن يلتزم به مبدعه من قوانين»، ينظر، ألفت محمد كمال عبد العزيز: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984م ص 10.

[1]. عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة ، ص 336.

[2]. عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة العربية ، ص 275، 276.

المحاكاة في الشعر والمحاكاة في الرسم والتصوير، والجزء الأخير من النص يشير إلى الفهم العكسي للمحاكاة الأرسطية أو إلى التكييف الذي أدخله عبد القاهر الجرجاني على مفهوم المحاكاة الأرسطية .

ويرى حمودة أنّ هذا النص للجرجاني يرتفع بمفهوم المحاكاة من دائرته الأرسطية إلى دائرة النقد الجديد والحديث الذي يرى المحاكاة إبداعا كاملا بعد ما كانت تعني قدرا محدودا من الإبداع « كأنّ الرجل بعد أن تعرّف على محاكاة أرسطو نظر إليها في مسافة نقدية كانت كافية لإعادة تفسيرها كإبداع كامل » [1]بعد أن أضحت المعاني في النص الشعري «يتوهّم بها الجامد الصامت في صورة الحي الناطق، والموات الأخرس في قضية الفصيح المعرب والمبين المميز، والمعدن المفقود في حكم الموجود المشاهد » [2]فالجرجاني حوّر كثيرا في مفهوم المحاكاة الأرسطية التي كانت تعني الارتفاع في درجة القبح أو الجمال والمبالغة فيها فقط ،حيث أخذت منحى آخر هو الانتقال من الصفة إلى الصفة المعاكسة لها، وهو ينافي الانتقال في الرتبة في مفهوم المحاكاة الأرسطية التي تصوّر القبيح أكثر قبحا والجميل أكثر جمالا، إلى تصوير القبيح بصورة أجمل وتصوير الجميل بصورة أقبح «إكساب الدني رفعة والغامض القدر نباهة ، ويخدش وجه الجمال ويتخوّنه » ولا يخفى في هذه العبارة المنحى الجمالي الذي أخذه مفهوم المحاكاة عند الجرجاني الذي لم يقف عند هذه التخوم بل جاوزها إلى إيجاد الشيء حيث لم يوجد ، ومن هنا تتحول المحاكاة إلى نظرية إبداع متكاملة عند الجرجاني« لقد حول الجرجاني مفهوم المحاكاة أو التشبيه أو المشابهة إلى نظرية ابتداع عربية ترى أنّ الشعر إبداع قبل أن يكون محاكاة أو مشابهة » [3]وهذا ما جعل حمودة يتحمس للجرجاني ويجعله نموذج يقتدي به في تأصيل الفكر الوافد

[1]. عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة ، ص 347.

[2]. عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة العربية، ص 275، 276.

[3]. عبد العزيز حمودة : المصدر السابق، ص 346.

داخل الثقافة العربية ، لأنّه لم يكتف بالتلقي السلبي لمعطيات الفكر اليوناني بل دخل معه في حوار يضيف ويعدّل ويكيّف على حسب خصوصيات ثقافته العربية .

ولعلّنا في هذه المرحلة نستطيع أن نقدم إجابة للسؤال الذي طرحناه في البداية ، والذي يتعلق بمدى معقولية تأسيس هذا الركن على مفهوم المحاكاة الأرسطية ، وهو مفهوم أجنبي ويضع أصالة هذا الركن على المحك . وهو في الحقيقة الرأي الذي طرحه «محمد نبيل صغير »[1] ووجدناه خليقا بأن يناقش فأثرنا البحث فيه، إنّ الباحث يدفع إلى التشكيك في أصالة هذا الركن، كونه يعتمد مفهوم المحاكاة الأرسطية، لكن يبدو أنّ الباحث لم ينتبه إلى أنّ هذا المفهوم قد تغيّر طابعه داخل الثقافة العربية التي استقبلته وأخذ منحى آخر يتفق مع طبيعة الألوان الشعرية العربية، ومن ثمّ تخلى عن صفته الأجنبية، وأصبح من صميم الثقافة العربية بعدما خضع لشروط الثقافة التي استقبلته، ولقد رأينا مع الجرجاني كيف تغيّرت ملامح هذا المفهوم، وحمودة لا يخفي هذا الربط بين الصيغة العربية للمحاكاة والصيغة اليونانية عامة و الأرسطية بوجه الخصوص.

إذا فالاختلاف بين الصيغتين هو ما يبرر وجود هذا المفهوم داخل الركن الأول من أركان نظريته الأدبية ، التي يصرّ البعض أنها قضايا وليست أركان .

ويمضي حمودة ليعرض مفهوم المحاكاة عند «حازم القرطاجني» ، الذي يرى الباحث أنّه استطاع أن يقدم مفهوما للمحاكاة أكثر تركيبا وعمقا من المفاهيم العربية، بل من مفهوم أرسطو نفسه، إذ تنقسم المحاكاة عند حازم إلى قسمين : المباشرة وغير المباشرة.

حيث تضطلع المحاكاة المباشرة بتصوير الشيء تصويرا مفصلا يراعي ترتيب وتعدد الخواص والأعراض، وذلك لأنّ الوصف يجعلنا نتمثل المشهد، ويجعل صورة الشيء المحاكي أكثر وضوحا وتعلقا في الذهن، ومن ثمّ تصبح القصيدة أشبه بلوحة الرسام

[1]. ينظر، محمد نبيل صغير : تشريح المرايا، ص 193. ونص سؤاله الآتي: فهل سيؤسس حمودة أول ركن لنظريته الأدبية بواسطة ركن أصله يوناني ومتجذر كذلك في الشعرية العربية القديمة عبر علاقات التأثر والتأثير.

من حيث تركيزها المباشر على صور الأشياء نفسها، فتبدو الأشياء في صور «القصيدة كما تبدو المعطيات في لوحة رسام وتواجهنا من خلال أقوال دالة على خواصها وأعراضها اللاحقة » [1]أما المحاكاة غير المباشرة ، فتعرّف فيها الأشياء من حيث صلتها بغيرها أو تعرف الموضوع من خلال مثيله «وتنقسم المحاكاة من جهة الشيء بواسطة أو بغير واسطة قسمين : قسم يخيل لك الشيء نفسه بأوصافه التي تحاكيه، وقسم يخيل لك الشيء في غيره ، وكما أنّ المحاكي باليد قد يمثل صورة الشيء نحتا أو خطا فتعرف المصور بالصورة، وقد يتخذ مرآة يبدي لك بها تمثال تلك الصورة فتعرف المصور أيضا بتمثال الصورة المتشكل في المرآة، فكذلك الشاعر يخيل لك صورة الشيء بصفاتها نفسها وتارة يخيلها لك بصفات شيء آخر مماثلة لصفات ذلك الشيء فلا بد في كل محاكاة من ن تكون جارية على أحد هذين الطريقين : إما يحاكي لك الشيء بأوصافه التي تمثل صورته وإمّا بأوصاف شيء آخر يماثل لك الأوصاف » [2] .

ويرى جابر عصفور أنّ هذا التقسيم مأخوذ من الفارابي، ويبدو أنّ حازم كان يتحيّز بشكل واضح للمحاكاة غير المباشرة أو المحاكاة التشبيهية التي تعرض موضوعاتها من خلال وسائط، وبالتالي تختلف عن المحاكاة المباشرة التي تضعنا في حضرة الموضوع، وتقوم المحاكاة التشبيهية على المشابهة كشرط لازم لتحققها، إذ بدون صفة المشابهة تفقد المحاكاة صلتها بالواقع، ومن هنا نكون إزاء معاني أصلية وأخرى فرعية أو بتعبير حازم نكون إزاء معان أول ومعان ثوان داخل كل محاكاة تشبيهية، وتصبح الأنواع البلاغية للصورة هي الوسائل التي تتحقق بها المحاكاة التشبيهية، ويتحقق بها هذا الانتقال بين الدلالات، هذا الانتقال الذي يشترط فيه حازم أن يقدم فائدة تضيف إلى المحاكاة، ولا يقف حازم عند هذا الشرط فقط، بل يحرص على صفة الوضوح

[1]. جابر عصفور : مفهوم الشعر، ص 296.

[2]. حازم القرطاجني :منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 94 ، 95.

والإضافة إلى المعنى، وأن تكون المحاكاة بأمر موجود لا مفروض، لأنّ الأمر الموجود أيسر في الإدراك من الأمر المفروض، كما يجب أن تكون المحاكاة في الأمور المحسوسة ، وبذلك يضع حازم الإطار الذي ينبغي أن تتحرك فيه المحاكاة التشبيهية ويضمن القيمة الجمالية للمحاكاة التشبيهية، ويجعلها تتميز عن المحاكاة المباشرة بعدّة أشياء، يجعلها جابر عصفور في ثلاثة عناصر «أولاها أنها تكشف عن درجة أرقى من فاعلية الخيال الشعري وثانيها أنه تنطوي على لذة تعرف متميزة عن لذة تعرف المحاكاة المباشرة وثالثتها أنها تثير مساحة أكبر من مخيلة المتلقي وملكاته » [1]لأنّها تقوم على ضرب متميز من العلاقات المجازية التي يسميها حازم القرطاجني الاقتران وتعمل على تقديم المعنى على شكل جرعات تفرض الوقوف المتأني والمتكرر أمام محطات المشهد واحدة واحدة ، فيدرك البعد الجمالي للموضوع والجانب الإدراكي في المحاكاة، كونها صياغة لموقف المبدع من الواقع أو العالم المحيط به، ومن ثم يدخل تقسيم حازم للمحاكاة تحت أحد الأركان الأساسية في النظرية الأدبية العربية عند حمودة ، وهو جانب الإبداع في الفن والأدب الذي مثّل أفضل إضافة أضافها العقل العربي إلى مفهوم المحاكاة الأرسطي.

لينتقل بعدها حمودة للحديث عن الإبداع في النظرية الأدبية العربية والعلاقة بين المادة التي يحاكيها الشاعر والقصيدة النهائية، وكعادته يتخذ خلفية أجنبية يتكئ عليها في مناقشة القضايا النقدية العربية، ولهذا وقف في صورة سريعة عند مفهوم المحاكاة الأرسطي ليثبت أنّها لا تعني النقل الحرفي للعالم وأنّها تسعى دائما إلى التعبير عن مفردات أو علاقات أو قيّم المادة المحاكاة؛ أي تقديم صورة فيها من الإبداع أكثر من النقل الحرفي وكل ذلك ليثبت أنّ البلاغة العربية عرفت هذه الحقيقة، حيث لم تكن «العلاقة بين المادة أو المعنى والصورة الشعرية النهائية عند الشاعر العربي علاقة نقل

[1]. جابر عصفور: مفهوم الشعر ، ص 287.

حرفي أو سلبي، بل كانت دائما علاقة ابتداع تقوم على خلق علاقات جديدة وتناسبات لا وجود لها في الواقع » [1]ولم يكن ذلك تحت تأثير الفكر الأرسطي، فيقف عند ثلاث نماذج شعرية اختلفت آراء النقاد القدامى حول قيمتها الفنية .

النموذج الأول : هو أبيات كثير عزّة* الذي يَقول فيها :

وَلَمَا قَضَيْنَا مِنْ مِنًى كُلَّ حَــاجَةٍ وَمَسَّحَ بِالأَرْكَانِ مَنْ هُوَ مَاسِـحْ

وَشُدَّتْ عَلَى حُدْبِ المَهَارِي رِحَالُنَا وَلَا يَعْلَمُ الغَادِي الَّذِي هُوَ رَائِحُ

أَخَذْنَا بِأَطْرَافِ الأَحَـــــادِيثِ بَيْنَنَا وَسَالَتْ بِأَعْنَاقِ المَطِيِّ الأَبَاطِحِ[2]

والنموذج الثاني : هو بيتي ابن المعتز الذين توقف عندهما عبد القاهر الجرجاني في إعجاب واضح لأنّ الشاعر جمع فيهما بين متباعدين «وهما نبات غض يرف ولهب نار في جسم مستول عليه اليبس وباد فيه الكلف[3]» وهما :

وَلاَ زِوَرْدِية تَزْهُو بِزُرْقَتِـــــهَا بَيْنَ الرِّيَاضِ عَلَى حُمْرَ اليَوَاقِيتِ

كَأَنَّهَا فَوْقَ قَامَاتٍ ضَعُفْنَ بِهَا أَوَائِلُ النَّارِ فِي أَطْرَافِ كِبْــرِيتِ[4]

---

[1]. عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة ، ص 355.

*تنسب هذه الأبيات لكعب بن زهير وأيضا لكثير عزّة وغيرهما وقد نسبناها لكثير عزّة لكثرة نسبتها إليه.إذ نسبها إليه بن الأثير في كتابه المثل السائر في أدب الشاعر والناثر.

[2] . ديوان كثير عزّة : جمع وشرح إحسان عباس، نشر وتوزيع دار الثقافة ، بيروت لبنان، 1971م، ص 525.

[3] عبد القاهر الجرجاني أسرار البلاغة، ص 117.

وقد توقف عندها أيضا القزويني في شروح التلخيص في باب التشبيه المستطرف حين يكون المشبه به نادر الحضور في الذهن أو في الوجود «أن الإنسان إذا خطر بباله البنفسج لا تخطر النار بباله لا سيما في أطراف الكبريت، لما بينهما من غاية في البعد؛ لأن البنفسج جِرْم ندى ونور رياض، والنار جِرم حار يابس دياري، فإذا خطر البنفسج في الذهن، فإنما ينتقل منه عن إرادة التشبيه لما يضاهيه من جنس الأزهار – هذا هو الطبيعي – ولكن على هذا الحال نشاهد المعانقة والاتصال بين شيئين متباعدين كل التباعد .سعد الدين التفتازاني شروح التلخيص: دار الكتب العلمية، بيروت ج 3 (دت) ص406, ينظر أيضا، محمد القزويني: الايضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان، مختصر تلخيص المفتاح، تح عماد بسيوني زغلول، دار الأرقم بن الأرقم، بيروت، ط1، 2005م، ص 136.

[4] . ينظر: عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص 99

والنموذج الثالث : أبيات ثلاثة لابن الرومي يقول فيها :

ما أَنْسَ لاَ أَنْسَ خَبَّازًا مَرَرْتُ بِهِ يَدْحُو الرُّقَاقَةَ وَشْكَ اللَّمْحِ بِالبَصَـرِ
مَا بَيْنَ رُؤْيَتِهَا فِي كَفّهِ كُـــرَةً وَبَيْنَ رُؤْيَتِـهَا قَـوْرَاءَ كَالقَمَـــــرِ
إِلاَّ بِمِقْدَارِ مَا تَنْدَاحُ دَائِـــرَةٌ في صفحة المَاء يُرمى فِيه بِالحَجَـرِ [1]

وكلّ هذه النماذج الثلاث تشترك في كونها لم تنقل الصورة نقلا حرفيا، وإنّما قدمت صورة لا وجود لها في عالم المادة، أي أنّها أبدعت صورة جديدة، وأنّ الشاعر أخذ مادته من الواقع ثم شكّل الصورة التي يريدها بحيث أصبح من الصعب إرجاع الصورة الجديدة إلى مكونات الصورة القديمة أو المادة التي تشكلت منها وهو جوهر الإبداع ، الانطلاق من صورة لخلق صورة جديدة تعبّر عن الموقف النفسي للشاعر وتستجيب لموقفه الشعري أي تخليق الإطار الذي يولد فيه الموقف الشعري الجديد، بحيث يساهم المجاز بقوة في تشكيل هذه الصورة الجديدة وإعطائها بعدها القيمي والجمالي، غير أنّ توقف حمودة عند الممارسة الإبداعية قبل قيام البلاغة كعلم نظري كان الغرض منه أن يثبت أنّ العقل العربي «المبدع لم ينتظر عبقرية المفكر اليوناني وتعريفه للمحاكاة لينتج شعرا ، ابتدأ عصره الذهبي وانتهى تقريبا قبل أن يسمع الشعراء العرب عن أرسطو وآرائه في المحاكاة » [2]؛ أي لينفي قضية التأثير الأرسطي وأنّ مسألة الإبداع من صميم الثقافة العربية، ويبدو أنّ هذا التوقف لا يقدم كبير فائدة خاصة وأنّه يتحدث بعدها عن العلاقة بين المادة والصورة عند النقاد العرب ، ما يجعل توقفه في المرحلة الأولى السابقة للتنظير مجرد تكرار ، ويبدو أنّه أحس بضرورة تبرير هذا التوقف من هذا المنطلق . «لقد كان التوقف الذي قد يعتبره البعض من نوع

[1] ديوان بن الرومي: شرح أحمد حسن بسج، ج 2، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 3، 2002م، ص 146 .
[2]. عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة ، ص 358 .

المصادرة على المطلوب كما يقولون في المنطق ضروريا » [1] ليعبر حمودة الجسر نفسه مرة أخرى حين يعرض لقضية العلاقة بين المادة والصورة ، وهي تنويعات على الثنائية التي اشتغل بها البلاغيون والنقاد العرب، وهي ثنائية اللفظ والمعنى ليبلغ التداخل منتهاه بين النظرية اللغوية والنظرية الأدبية العربية، وقد برّر حمودة هذا التداخل قبل أن يلج أركان نظريته الأدبية ، فيقف عند قدامة بن جعفر وعبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني الذي وقف عنده مطولا بالمقارنة مع الجرجاني وقدامة، وكل ذلك حتى يثبت أنّ موقف العقل العربي من قضية المحاكاة الإبداع هو موقف متميز يختلف عن الموقف اليوناني على الرغم من وجود التأثير إلى أنّ العقل العربي استطاع أن « يحدد موقفا خاصا به معتمدا في ذلك على الاستعارات التي لا يمكن إغفالها وعلى خاصية الثقافة العربية وأغراض الشعر العربي الخاصة ومن هنا استطاع أن يطوّر موقفا أصيلا من ناحية ومعاصرا لا نجد كثير عناء في وضعه داخل تيار النقد العالمي في القرن العشرين من ناحية أخرى » [2]ومن هنا يسبق قدامة بن جعفر الرومانسية والنقد الجديد حين يرفض القول بوجود موضوعات شعرية، فالمعاني كلها معرضة للشاعر له أن يتكلم منها فيما أحبّ وآثر ، فالمعاني هي مادة الشعر، والشعر هو صورتها، وكالنقاد القدامى يولي قدامة أهمية للصناعة والتجويد في الشعر ويحيل قدامة إلى أكثر المقارنات شيوعا في البلاغة العربية وهي الحديث عن المادة والصورة. فالملاحظ هنا أنّ حمودة يختلف في قراءته للتراث عن بقية الأنماط القرائية الأخرى التي مارست نوع من الإقصاء لبعض الأسماء النقدية كما حدث مع قدامة الذي وصف بالغباء والحمق تحت تأثير نزعة الإسقاط والانبهار بتيار نقدي معين، فحمودة في قراءته النص النقدي يبتعد تماما عن هذه الأوصاف ولا يورط نفسه في أحكام انطباعية قاسية، غاية ما يفعله حمودة هو إثبات السبق للنص القديم ، وإثبات التقارب الموجود

[1]. عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة ، ص 358.

[2]. المصدر نفسه ، ص 373.

بين النصين لا أكثر، لكنّ هذا المنحى في القراءة لا يخدم قضية البديل النقدي الذي يطرحه .

إذا فالحديث عن المادة والصورة أخذ حيزا كبيرا عند النقاد القدامى ولم يكن عند قدامة فقط حيث تكرر التشبيه هذه الثنائية بالخشب وكيفية تحويله إلى شكل معين باب أو ما شابه، أو تأخذ الثنائية تشبيها آخر يتعلق بالحلي، وما دامت « قيمة المادة لا تتحدد بالصورة التي تكون عليها، وما دامت معاني الشعر هي مادته فإنّ الشعر نفسه هو الصورة التي تتشكل بها المادة »[1] ومن ثمّ فالصورة هي التي ينبغي أن تحاكم نقديا بالجودة والرداءة ، شأن الشعر في ذلك شأن سائر الصناعات، باعتبار الإتقان والجودة لا يحصل للمادة بقدر ما يحصل للصورة المشكلة لهاته المادة ، ويقف الجرجاني أيضا هذا الموقف حين يعرض للعلاقة بين المادة والصورة، إذ تحتل هاته المقارنة أيضا مساحة داخل تفكيره النقدي «فكما أنّ محالا إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم وفي جودة العمل ورداءته أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة أو الذهب الذي وقع فيه العمل وتلك الصنعة ، كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام أن تنظر إلى مجرد معناه وكما أنا لو فضلنا خاتما على خاتم بأن تكون فضة هذا أجود أو فصه أنفس لم يكن ذلك تفضيلا له من حيث هو خاتم »[2] لكنّ السؤال الذي يطرح هنا هل يستجيب العمل الشعري لهذا التقسيم بين المادة والصورة ؟ أي إلى أي مدى يمكن فصل معانيه عن الصورة التي تشكّل بها ؟ ومن ثمّ فمسألة الفصل بين المادة والموضوع غير مستساغة كون الشعر ليس كالمواد الأخرى يقبل هذا التقسيم وهذا التصوّر، إذ يصعب تصوّر الشعر على أساس الفصل بينهما ، وهو رأي جابر عصفور أيضا عندما ناقش هذا التصوّر عند قدامة بن جعفر ، وحتى قدامة هو الآخر في نظر عصفور كان يعلم أنّ الصورة لا تنفصل عن المادة إلاّ في الوهم وأنّ

[1]. جابر عصفور : مفهوم الشعر ، ص 104

[2]. عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز، ص 196، 197.

تركيزه الشديد على الشكل لا يعني فهمه منفصلا عن مادته وإنّما «يعني أنّ المادة لا تتحدد قيمتها إلاّ من خلال الشكل الذي تتبدى فيه »[1] وهذا لأنّه أحد شرّاح أرسطو ولأنّه عاصر الفارابي الذي يقول بهذه الفكرة على حسب عصفور طبعا، إذا فتشابه موقف قدامة مع الجرجاني الذي يقف الإبداع عنده محكا للحكم القيمي على الشاعر، فالقدرة الإبداعية الكاملة التي يتمتع بها الشاعر ويمارسها في تعامله مع الهيولي هي التي تحقق لشعره الطرافة والغرابة .

أما حازم القرطاجني فهو الآخر قد توقف عند ثنائية المحاكاة والإبداع، لكنه توقف أكثر من غيره عند طبيعة المادة المحاكاة ، وتعرض لانقسامها إلى ممكن وممتنع ومستحيل مستخدما كلمة الاختلاق.

فالاختلاق الإمكاني هو مالا يوجد في النص المبدع ولا في الواقع الخارجي ما يثبت كذبه أما الممتنع فهو مالا يقع في الوجود ولكنه يتصور في الذهن كتركيب يد أسد على رجل ، أما الاختلاق المستحيل فهو مالا يمكن إدراجه تحت أيّ من النوعين السابقين ، فلا هو ممكن في عالم الواقع ولا هو ممكن مجرد يمكن تصوره عقليا .

إنّ حركة الفعل التخييلي عند حازم حركة مفارقة للقوانين الأساسية للعقل، صحيح أنّ حازم يؤكد على حرية ذات الشاعر في تعاملها مع موضوعها لكن « من خلال مجموعة من القيود يفرضها إطار القيم الذي تستند إليه المحاكاة كلها على مستويات متعددة منها المعايير الأخلاقية ، وقواعد العقل الثاقب والاستجابة إلى الأصول الكبرى التي صنعتها تقاليد الشعراء الفحول »[2] ولهذا كان الاختلاق الإمكاني عند حازم هو المنطقة الأفضل التي يتحرك فيها الإبداع ، لأنّه يتوافق ووظيفة الشاعر من منظور حازم ويراعي المتلقي أيضا بالحرص على المحافظة على ذلك الخيط الذي يربط المحاكاة بالواقع ، ومن هذا المنطلق أيضا رفض حازم الاختلاق الامتناعي الذي يدور

[1]. جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص 107.

[2]. المصدر نفسه ، ص 274.

فيه الإبداع على كائنات خرافية، لأنّ العقل العربي وجد صعوبة في تقبل الأساطير اليونانية التي تناقض العقل وتبتعد عنه، ما يجعل تقبلها أمرا صعبا للغاية، فضلا على أنّها لا تتفق ووظيفة الشعر الذي هو إيهام بمجموعة من القيم والأشياء والأفعال، أي الدفع بالمتلقي إلى نوع من الاستجابة

ولم يتوقف حازم عند هذه العلاقة بل راح يبحث في القوى التي تساهم في تحويل هاته المادة إلى قصيدة ، فعدّ عشرة قوى تمثل في رأيه جميع الأنشطة الذهنية التي يمارسها العقل في أثناء عملية التخيل، وأبرز هذه القوى هي: القوة الحافظة ، والقوة المائزة، والقوة الصانعة، ويقوم هذا التقسيم على «افتراض مؤداه أنّ العملية الإبداعية تتم على درجات متفاوتة ومراحل متباينة ، يخضع في كل منها لقوة نفسية أو ملكة متمايزة عن غيرها »[1] وهذا ما يرفضه جابر عصفور لأنّه يرى أنّ العمل الإبداعي يفهم أو ينظر إليه على أنّه وحدة متكاملة لا تخضع لهذا التقسيم الذي يفترضه حازم في العملية الإبداعية، وذلك راجع على حسب عصفور إلى أنّ حازم كان يتفهم هاته العملية تحت تأثير علم النفس القديم الذي يسلّم بنظرية الملكات أو القوى النفسية المتعددة ، حيث بعد تحقق هاته العمليات النفسية تخرج القصيدة إلى العالم منتجا جديدا انطلق من الواقع ليعانق أفاقا جديدة تحتكم للموقف الشعوري للمبدع ، على أنّ قيمة عمل حازم لا تجحد لأنّ الوصول إلى التفكير بتلك الطريقة بحيث يتصور ماهية الإبداع وكيف تتشكل القصيدة قضية تستحق الإعجاب فعلا وذلك التقسيم الذي اهتدى إليه يبين أنّ العقل العربي آنذاك أصبح عقلا علميا يخوض في المسائل المجردة ، وفي ظلّ هذا التصور للعملية الإبداعية عند حازم يسأل حمودة عن العلاقة بين المنتج النهائي ونقطة البداية ؟ ليصل إلى أنّ حازم يتقاطع مع "Thomas Stearns Eliot"اليوت"

[1]– جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، دار الكتاب المصري ، دار الكتاب اللبناني ، ط 1 ،2003م، ص 63

ومفاهيم القرن العشرين عن المعادل الموضوعي* والنص المغلق* وغياب أي سلطة مرجعية موثوق بها خارج النص اللغوي «فما يقوله حازم ببساطة بالغة العصرنة أننا لا يجب أن نردّ التجربة الشعرية إلى التجربة الواقعية وأنّ المقارنة بين التجربتين غير وارد ولا طائل ورائها حتى في قضايا الصدق والكذب، مرة أخرى لقد تغيرت التجربة الحياتية وتحولت بالكامل إلى تجربة جديدة كما قال "اليوت" حين شبه العملية الإبداعية بعملية تفاعل كيميائي نتج عنها مركب جديد بالكامل » [1] .

وبالعتاب كالعادة يختم عبد العزيز حمودة حديثه عن أول ركن من أركان نظريته الأدبية، وهذه المرة مع جابر عصفور الذي يجعله مثالا للانشطار، فبعد الدراسات العميقة للتراث النقدي والبلاغي يعود للانبهار بالحداثة الغربية وانجازاتها، في حركة يعتبرها حمودة متناقضة مع نفسها «فعل ذلك جابر عصفور الذي وضع يده بشكل رائع على أصل النظرية الموضوعية أو حتى النص المغلق ثم لم يستفد منه في تأسيس شرعية التراث » [2]لكن هل الغرض هو تأسيس شرعية التراث؟ أو الغرض هو تأسيس شرعية الحاضر العربي؛ أي وضع النقد العربي في سياق يسمح له بأن يكون فاعلا وذا استقلالية من ناحية إنجازاته بحيث يتخلص من التبعية لفكر الغربي، لأنّنا نرى أنّ التراث لا يحتاج من يؤسس له شرعيته فقد أسسها بنفسه عبر تواجده كل هاته الفترة في نسيج الثقافة العربية.

---

* المعادل الموضوعي : سلسلة من الأحداث أو وضع معين تجعل انفعال ذاتيا شيئا موضوعيا وقد استعمل اليوت هذا المصطلح في دراسة لمسرحية هاملت.، ينظر إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية ، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، ط1، 1986م ، ص 335. والمعادل الموضوعي هو ذاته اللغة الشعرية أو الفنية فالفرد يترجم مشاعره الذاتية إلى اللغة أو ما يسميه اليوت المعادل الموضوعي، إذا فقدرة الشاعر تكمن في معالجته الفنية للمشاعر وتحويله للذاتي إلى موضوعي.

*النص المغلق هو من انتاج أمبيرتو ايكو ويقصد به النص الذي ينفتح على كل احتمالات التفسير ويقبل كل تأويل محتمل على عكس النص المفتوح الذي يبيح التأويل والتفسير ضمن حدود نصية معينة ومفروضة لأنّ مؤلفه تمثل دور القارئ أثناء عملية بناء النص، ينظر، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص 273.

[1]. عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة، ص 372.

[2]. عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، ص 373.

**. الإبداع باللغة**

يجعل حمودة الركن الثاني من أركان نظريته الأدبية قضية الإبداع باللغة ، بعد أن تعرض في الركن الأول لقضية التخييل والمحاكاة ، وذلك أنّ الإبداع الأدبي بصفة عامة يتمركز وينبني حول اللغة والخروج عن المألوف في استعمالها ، ويروم عبد العزيز حمودة من خلال هذا الركن إثبات وجود نقد تطبيقي عربي واقفا بذلك ضدّ الرؤية التي تقزّم هذا النقد وتجعله مجرد تحليل لغوي لا يرقى إلى النقد التطبيقي، مؤكدا على أنّ الناقد العربي القديم لم يتوافر أمامه آنذاك إلاّ التحليل اللغوي في ظلّ التركيبة الثقافية الخاصة للأدب العربي، على الرغم من ذلك إلى أنّ أحادية المدخل اللغوي أثرت اللغة العربية بكم هائل من الدراسات التنظيرية والتطبيقية، تجعل من الصعب التسليم بصحة هاته المقولة التي تبعد التحليل اللغوي من دائرة النقد التطبيقي.

وقبل أن يبدأ عبد العزيز حمودة في التدليل على صحة مقولته يذهب إلى عقد مقارنة بين التحليل البنيوي وطريقته في الكشف عن تلاعبات اللغة في الخطاب الشعري وبين النقد التطبيقي العربي « لماذا يحلّ للبنيويين في جميع بقاع الأرض التعامل مع النص الأدبي من مدخل لغوي ويحرم ذلك على البيان العربي، على الرغم من أنّ التحليل البنيوي اللغوي يتوقف عند آلية تحقق الدلالة ولا يكترث للدلالة نفسها بينما يحقق التحليل اللغوي العربي الاثنين معا »[1] وذلك كي يدفع نحو فرضية التسليم بوجود نقد تطبيقي عربي يقوم على الاهتمام بالدلالة وآلية تحققها متجاوزا بذلك الخطأ الذي وقع فيه التحليل البنيوي ليعرض بعدها لبعض النماذج توقف عندها عبد القاهر الجرجاني محللا ومناقشا، فيتوقف عند جمالية الحذف كمبدأ نقدي عند عبد القاهر، وذلك في بيت البحتري الذي يقول فيه :

[1]. عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة ، ص 375.

وَكَمْ ذُدْتَ عَنِّي مِنْ تَحَامُلِ حَادِثٍ وَسَوْرَةِ أَيَّامٍ حَزَزْنَ إِلَى الْعَظْمِ[1]

«الأصل لا محالة حززن اللحم إلى العظم إلاّ أنّ في مجيئه به محذوفا وإسقاطه له من النطق وتركه في الضمير مزية عجيبة وفائدة جليلة ، وذاك أنّ من حذق الشاعر أن يوقع المعنى في نفس السامع إيقاعا يمنعه به من أن يتوهم في بدء الأمر شيئا غير المراد (...)ويجعله بحيث يقع في أنف الفهم ويتصوره في نفسه أول الأمر أنّ الحزّ مضى في اللحم حتى لم يرده إلاّ العظم »[2]فجعل حمودة من هذا النص نموذجا للنقد التطبيقي العربي الذي يتجاوز التحليل اللغوي إلى الأبعاد الجمالية والدلالية، حيث توقف الجرجاني عند حذف كلمة واحدة هي : المفعول به اللحم وكيف أدى هذا الحذف إلى خلق تلك الجمالية داخل البيت الشعري وتطعيمه بعديد الإيحاءات والمعان التي تخدم مراد الشاعر وتوجه الفهم نحو وجهة معينة عبّر عنها النص النقدي للجرجاني وهي فكرة أنّ الحزّ وصل إلى العظم .

ليجعل عبد العزيز حمودة من اللفظ المحذوف مقابلا للمسكوت عنه في لغة النقد الحداثي، فالمسكوت عند أمبيرتو ايكو UmbertoEco" يعني عدم ظهور كل الدلالات على مستوى سطح النص الأدبي وهو بهذا يتفق مع مبدأ الحذف الذي أورده حمودة ومن ثم فالمسكوت عنه ليس بالضرورة أن يكون طابو فقط، لا بل كل الدلالات التي تختفي في ثنايا النص وتحتاج إلى اعمال الذهن في استخراجها تعتبر مسكوت عنه لم يصرح به النص، ليخلق المحذوف من وجهة نظره فجوة يقوم المتلقي بملئها «ألا يخلق المسكوت عنه اللحم هنا فجوة يقوم المتلقي بملئها بالمعنى الحداثي أيضا أليس هذا على وجه التحديد ما يعنيه عبد القاهر الجرجاني حينما يحوّل الحذف إلى

[1] . ديوان البحتري: شرح وتحقيق حسان كامل الصيرفى، مج 3، ط 3، دار المعارف، مصر 1964م، ص 2018.

[2]. عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص 32.

مبدأ نقدي سبق إليه نقاد النصف الثاني من القرن العشرين »[1] لكنّ هذه التأويلات والتساؤلات التي يحاول حمودة من خلالها تدعيم وجهة نظره لم تلق قبولا لدى الباحث محمد نبيل صغير خاصة ما تعلق بالحديث عن الحذف كمؤشر لوجود المسكوت عنه اللحم الذي لا يعدّ من الطبوهات وبالتالي لا يصح أن يدرج تحت مفهوم المسكوت عنه، ثم إنّ الحديث عن استخدام الحذف من أجل خلق فجوة يساهم المتلقي في ملئها لم يستسغه الباحث نهائيا خاصة وأنّ نص الجرجاني في نظره عكس ما يحاول الجرجاني تثبيته في الأذهان «فحديث حمودة عن الحذف كمؤشر لوجود مسكوت عنه لا يمكن التصريح به، فليست قاعدة أو براديغما ثقافيا بل حتى لفظة اللحم ليست من المسكوت عنه وليست من الطبوهات(...)لكن حينما يجعل ذلك الحذف من أجل خلق فجوة يساهم المتلقي في ملئها فهذا لا يمكن استساغته نهائيا لأن منطوق ومفهوم نص الجرجاني يشير إلى عكس ذلك تماما » [2].ونحن نشاطر الباحث وجهة نظره هاته، إذ الملاحظ أنّ فورة الحماس تأخذ حمودة في بعض الأحيان فتجعله يلي عنق النص ويحمله بعض الدلالات التي لم تكن تداعب عقل الناقد القديم البتة.

أما النموذج الثاني الذي وقف عنده حمودة مبديا إعجابه بالطريقة التي ناقش بها الناقد العربي عبد القاهر الجرجاني هو: هاته الأبيات الثلاثة التي تدور كلها حول مادة واحدة ، عند ثلاث شعراء لينـاقش فيها الجرجاني صيغتها وميزة بيت بشار على بيت كل من المتنبي ، وعمرو بن كلثوم ، ويتخذ حمودة معطيات النقد المعاصر ومقولاته كمرجعية في عقد مقارناته لدى قراءته للجرجاني ، وهاته الأبيات هي :

بيت بشار :

---

[1]. عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة ، ص 376.

[2]. محمد نبيل صغير : تشريح المرايا ، ص 199.

كَأَنَّ مَثَارَ النَّقْعِ فَوْقَ رُؤُوسِنَا وَأَسْيَافِنَا لَيْلُ تَهَاوَى كَوَاكِبُـــــهُ[1]

بيت المتنبي :

يَزُورُ الأَعَادِي فِي سَمَاءَ عَجَاجَةٍ أَسِنّتَهُ فِي جَانِبَيْهَا الكَوَاكِبُ[2]

بيت عمرو بن كلثوم :

تَبْنِي سَنَابِكَهَا مِنْ فَوْقِ أَرْؤُسِهِمْ سَقْفًا كَوَاكِبُهُ البِيضُ المَبَاتِيرِ[3]

ليصل حمودة إلى أنّ تحليل عبد القاهر الجرجاني لهاته الأبيات الثلاثة بهاته الطريقة التي استطاع من خلالها أن يصل إلى التوقف عند صورة شعرية واحدة هي : «وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه » ليُحَوِّلَهَا إلى لوحة مكانية ولقطة زمانية «للمعركة تقارن فيها حركة السيوف في استطالتها وارتفاعها ونزولها في تداخل وتشابك بل في فوضى تلك الحركة مع حركة الكواكب الأخرى في حالة تهاويها » [4]مركزا على الزيادة والإكمال الذي حققته لفظة " تهاوي" في بيت بشار التي كانت الفيصل في الحكم لبيت بشار، وبهذا النضج في التحليل والرؤية يتحرك عبد القاهر الجرجاني، من نظرة لا تقلّ نضجا للشعر ووظيفة اللغة والمجاز عن مفهوم الزيادة والإكمال بالمعنى الذي قصده" Jacques Derrida"دريدا"، ولنا أن نستعرض النص النقدي لعبد القاهر كاملا، وهو يقارن بين هاته الأبيات الثلاثة : «والتفصيل في الأبيات الثلاثة كأنّه شيء واحد لأنّ كل واحد منهم يشبه لمعان السيوف في الغبار بالكواكب في الليل إلاّ أنك تجد لبيت بشار من الفضل ومن كرم الموقع ولطف التأثير في النفس مالا يقل مقداره ولا يمكن

[1] . ديوان بشار بن برد، جمع وتحقيق وشرح محمد الطاهر بن عاشور، ج 1، وزارة الثقافة ، الجزائر، 2007م، ص 335.

[2] . ديوان المتنبي: دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت 1983م، ص 75.

[3] . ديوان عمرو بن كلثوم: جمع وتحقيق وشرح ايميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 1، 1991م، ص 41.

[4]. عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة ، ص 378.

إنكاره وذلك لأنّه راعى ما لم يراعه غيره وهو أن جعل الكواكب تهاوى فأتم التشبيه وعبر عن هيئة السيوف (...) وهي تعلو وترسب وتجيء وتذهب ولم يقتصر على أن يريك لمعانها في أثناء العجاجة كما فعل الآخران وكان لهذه الزيادة التي زادها حظ من الدقة تجعلها في حكم تفصيل بعد تفصيل » [1] فالسمة الجامعة بين هاته الأبيات الثلاث هي التشبيه القائم بين الكواكب والسيوف أو بالأحرى حركة الكواكب وحركة السيوف في المعركة، التي تتخذ حركة فوضوية خاضعة لهيئات المقاتلين وطريقة الضرب بالسيف، غير أنّ دقة تصوير حركة السيوف في المعركة واستخلاص العلاقة والسمات المشتركة بينها وبين الكواكب، كان من نصيب بشار الذي حكم له الجرجاني بسبب لفظة واحدة هي " تهاوي " التي استطاعت أن تعبر بدقة عن مشهد السيوف وهي تعلو وترسب وتجيء وتذهب ، وبذلك البعد الجمالي، فلا يكفي تحقق المعنى داخل البيت الشعري ، بل لا بدّ من البعد الجمالي الذي تصنعه الصورة الشعرية.

وهذا النموذج إذا يخدم الطرح الحمودي القائل بوجود نقد تطبيقي عربي يستند إلى البلاغة ويهتم بالدلالة وبكيفية تحققها .

**2. المجاز بين الجمالي والوظيفي**

وبعدما استعرض هذه النماذج النقدية التطبيقية ، اتجه إلى الحديث عن المجاز ووظيفته باعتباره المدخل للنظرية الأدبية العربية ، ولأنّ موضوع ركنه الثاني هو الإبداع باللغة أي الخروج باللغة من الاستعمال العادي إلى الاستعمال المجازي أين تدخل اللغة في علاقات جديدة وتعيد ترتيب العلاقة القائمة بين اللفظ ومعناه، ليصبح هناك معنى حرفي ومعنى مجازي هو المقصود من وراء العملية الإبداعية ككل، لأنّه يحقق المعنى ويحقق البعد الجمالي ، أي أنّ هناك إضافة نوعية تقدمها الصورة الشعرية أو المجاز في المعنى بل أكثر من ذلك فقد تقدم معنى جديدا لم يكن موجودا قبل دخول

[1]. عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص 141.

اللغة عالم المجاز، ومن ثمّ فالحديث عن المجاز في النظرية الأدبية العربية أمر لابدّ منه، خاصة في هذا الركن الثاني الذي يحمل عنوان الإبداع باللغة، فضلا على أنّ المجاز من القضايا التي اشتغل بها نقد القرن العشرين ما يخلق حافزا ثان عند حمودة للحديث عنه وليتخذه ركنا من أركان نظريته الأدبية ، خاصة الخلفية الحداثية التي تفرض في الكثير من الأحيان عليه طريقة التعامل مع معطيات نظريته الأدبية العربية. فيقف على نص للجرجاني يتحدث فيه عن أهمية التجسيد الذي يحققه الاستخدام المجازي للغة سواء عن طريق التشبيه أو الاستعارة، وما يحدثه من أثر في الصورة الشعرية، ويجعله مرادفا للمعادل الموضوعي"Thomas Stearns Eliot "لاليوت" الذي لم يقدم جديدا لما سبقه إليه الجرجاني الذي أسس مبدأه النقدي على مقولة «ليس الخبر كالمعاينة » وذلك حين يقول : «إنّ ما يقتضي كون الشيء على الذكر وثبوت صورته في النفس أن يكثر دورانه على العيون ، ويدوم تردده في مواقع الأبصار، وأن تدركه الحواس في كل وقت أو أغلب الأوقات، وبالعكس وهو أنّ من سبب بعد ذلك الشيء أن يقع ذكره بالخاطر وتعرض صورته في النفس قلة رؤيته، وأنّه مما يحس بالفينة بعد الفينة، وفي الفرط بعد الفرط وعلى طريق الندرة ، وذلك أنّ العيون هي التي تحفظ صور الأشياء على النفوس وتجدد عهدها بها ، وتحرسها من أن تندثر وتمنعها أن تزول ولذلك قالوا "من غاب عن العين غاب عن القلب » [1]وهو نص يتحدث فيه الجرجاني على أهمية المرئي والمحسوس في الصورة الشعرية وعلى دوره في تثبيت المعنى داخل عقل المتلقي للصورة، كونه يضعه أمام مشهد ألفته حواسه فينقله من معقول إلى محسوس فيتلمس جمالية المشهد، ويقف على حقيقة المعنى، وللصورة المرئية حضورها البارز داخل المشهد النقدي العربي، فقد طغت الرؤية على الحواس الأخرى لما توفره من وضوح أكبر مما تسمح به بقية الحواس وأول من التفت

[1]. عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص 123.

إلى هاته الفكرة الجاحظ . فكرة الجانب الحسي للشعر وقدرته على إثارة صور بصرية في ذهن المتلقي . وبذلك يكون قد لفت الانتباه إلى طبيعة الدور الذي تلعبه الإحساسات البصرية في عملية تشكيل الشعر وفي عملية تلقيه لتتطور الفكرة بعد ذلك مع النقاد والبلاغيين العرب مع" الرماني" و "ابن جني" و "العسكري" و "الزمخشري" الذين كانوا يحصرون التصوير على التقديم البصري للمعنى فحسب وكذلك فعل الفلاسفة المسلمون ابن سينا وابن رشد الذين ركزوا على التقديم الحسي للتصوير في الشعر حيث نجد ابن سينا يذهب إلى القول بأنّ الشعر من طبيعته أن يكون محسوسا[1] وكذلك ابن رشد، إذ يلحان على الجانب البصري من التصوير الحسي، «حتى أنّهما يجعلان براعة المحاكاة في أن تقدم شيئا محسوسا للعين كأنّك تراه[2]» والعلاقة بين الفلسفة والنقد علاقة وطيدة فلطالما طعمت اجتهادات الفلاسفة المسلمين المنجز المقدي القديم، ويرى جابر عصفور أنّ التركيز على النمط البصري لأنماط الصور القرآنية يحصر قدرتها الثرية والمتنوعة"[3]،إذ ينبغي الالتفات إلى الأنماط الأخرى، إلى أنّ يأتي عبد القاهر الذي استفاد من نقاد عصره ومعاصريه، ويعمّق الجوانب التصويرية في الشعر ويردها إلى أساس نفسي، فبلاغة التشبيه والاستعارة عنده ترتبط بقدرتها على التصوير والتجسيم أو التقديم الحسي للمعنى ، فجمال الشعر وتأثيره راجع إلى قدرته التصويرية على تقديم المعنى إزاء الأعين ذلك أنّ النفس تأنس بالحواس، لأنّ المعرفة الأولى التي حصلت للإنسان كانت من طريق الحواس ثمّ إنّ أنسها موقوف على إخراجها من الغريب إلى الواضح ومن المعقول إلى المحسوس"[4] ومن التجسيد عند الجرجاني إلى الحديث عن وظائف المجاز الذي أصبح مع عبد

[1]. ألفت كمال محمد الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص 245.

[2] . المرجع السابق، ص 246، 247.

[3]. ينظر، جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي العربي، ص 268.

[4]. ينظر : عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص 108 ، 109.

القاهر أساس نظرية الشعر العربية على حسب حمودة ، الذي ذهب يستعرض هاته الوظائف واحدة تلو الأخرى فوقف عند تعدد الدلالة ، ومعنى المعنى أو المعان الأول والمعان الثواني ليصل أنّ الفارق بين القديم والحديث ليس أكثر من فارق درجي"[1] وهذا بعد أن وقف على نموذجين: كان الأول منهما هو حديث النبي . ﷺ . الذي يشبه فيه المرأة الحسناء في المنبت السوء بخضراء الدمن، وهو التشبيه الذي وقف عنده عبد القاهر الجرجاني، القائم على المشابهة بين محسوس ومحسوس، حيث قدّم التشبيه معنى عقلي وهو التحذير من الانخداع بالمظهر ليدلل به حمودة على تعدد الدلالة الذي يحققه استخدام اللغة على المجاز .

لينتقل بعدها إلى النموذج الثاني : وهاته المرة مع الكناية في بيت شعري «لابن هرمة» ، على أنّ اختيار حمودة لهذا النموذج الشعري كان من أجل أن يدفع عن نفسه أي اعتراض محتمل ، كونه في السابق توقف عند نص نثري ، وهو يتحدث عن نظرية الشعر، وهي استراتيجية استباقية يسعى فيها حمودة للدفاع عن أفكاره والتوطين لها، وهي آلية تأثر فيها على ما يبدوا من القدامى، خاصة عبد القاهر الجرجاني الذي دائما يتصور لنصه النقدي معارضا، على أنّ هذه الاستراتيجية أيضا من تأثير وتحت ضغط سلطة الحداثيين العرب.

إذ الملاحظ أنّ هذه السلطة تجبره أحيانا على إصدار بعض الأحكام القرائية القلقة التي لا تخدم توجهه من قبيل وقوفه على نص للجرجاني يحلّل فيه ثلاث أبيات شبه فيها الشاعر رجل مصلوب بإنسان يتمطى رغبة في النعاس، وذلك في باب الجمع بين الشكل والحركة في التشبيه[2]، يجعله حمودة مرادفا لمفهوم الزيادة والإكمال التي تقوم بها كل من مراحل اللغة، وعند نهاية تأويله للنص يقول حمودة : « هل حملنا عبد القاهر الجرجاني أكثر مما يحتمل ؟ ربما لكن من الواضح أنّ قراءة تراثنا البلاغي

[1]. ينظر، عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة ، ص 395.

[2]. ينظر، المصدر نفسه ، ص 411.

والنقدي يضعنا في مواجهة كنوز دفينة تتطلب عمليات تنقيب مستمر للكشف عن نفسها »[1] هذا الحكم القرائي الذي أراد فيه حمودة أن يعطي لهذا التأويل شرعيته، لكنه في المقابل ودون أن يشعر أفقد النص شرعيته أو بالأحرى فقد تأويله للنص شرعيته فكلمة "ربما" المستخدمة في نص حمودة خففت من صرامة الحكم القرائي، بعد أن كان يتجه في مسار التأكيد على وجود مفهوم الزيادة والإكمال "الدريدي" في التراث النقدي، فالسياق كان يفترض بدل كلمة "ربما" لا النافية كي ينسجم هذا الحكم القرائي، ويبدو أنّ هذا الاضطراب سببه استشعار الضغط الممارس عليه من طرف المتلقي الذي يكتسب حضوره النوعي داخل مشروع حمودة النقدي، باعتبار نوعية هذا المتلقي أو القارئ، والذي هو في المقام الأول الحداثيون العرب، وقد تكرر هذا النوع من الأحكام القرائية داخل مشروع حمودة .

أما الكناية في النموذج الثاني ، فقد أراد من خلالها حمودة أن يدفع نحو مفهوم تعدد الدلالة ، ومعنى الحضور والغياب* عند " Jacques Derrida "جاك دريدا" و" Harold BLOOM"هارولد بلوم"، خاصة وأنّ الكناية التي تقول : «ولا أبتاع إلاّ قريبة الأجل » تسمح بهذا التأويل، فالمعنى الظاهر منها غير المعنى الباطن، كون المعنى الظاهر ينبئ عن ذم للممدوح لكنّ الأصل في الكناية أنّها مدح لكرم هذا الضيف، فهو لا يشتري إلاّ الشاة التي اكتنزت لحما وشحما، ما يجعلها ناضجة وقابلة للذبح ، وهذا يدل كما قلنا على كرم وجود هذا الشخص، وهذا تحليل عبد القاهر الجرجاني لها « وهكذا السبيل في كل مكان كناية فليس من لفظ الشعر عرفت أنّ ابن هرمة أراد بقوله : ولا أبتاع إلاّ قريبة الأجل، التمدح بأنّه مضياف ولكنك عرفته بالنظر اللطيف وبأن

---

[1]. المصدر السابق ، ص 413.

* ثنائية الحضور والغياب من المرتكزات التي اعتمدها دريدا لأنّ جميع اجراءات العملية النقدية للتفكيك تخضع لحضور الدوال وتغيب المدلول، وقد انطلق دريدا من هذا المفهوم لتقويض ميتافيزيقا الحضور التي سيطرت على الفكر الغربي لسنين طوال. ينظر، محمد أيوب منتديات ستار تايمز 2010/03/25م.

علمت أنه لا معنى للتمدح بظاهر ما يدل عليه اللفظ من قرب أجل ما يشتريه فطلب له تأويلا فعلمت أنه أراد أنه يشتري ما يشتريه للأضياف فإذا اشترى شاة أو بعيرا كان قد اشترى ما قد دنا أجله لأنه ينحر ويذبح عن قريب » [1]ويمضي حمودة في الحديث عن المعنى ومعنى المعنى* عند الجرجاني، خاصة وأنّ هذا الموضوع « يوشك أن يكون عصب مشروع عبد القاهر الجرجاني ومدار تفكيره البياني[2]»إذ يساعد على فهم المجاز عنده وكذلك المقاييس البلاغية وتخريجها على وجه صحيح معقول عند عبد القاهر الجرجاني ، ويرى أنّ الجرجاني كان أكثر تحديدا ودقة من موقف أي بلاغي عربي آخر في الحديث عن المعاني الأول والمعاني الثواني، وبذلك يصل حمودة إلى جزئية أخرى في المجاز وهي : الشروط التي وضعها البلاغيون العرب من أجل تفادي الغموض وهي : أربعة شروط يقف حمودة عندها بإعجاب، وهي قضية تباعد العلاقة عند نقطة البداية بين المتشابهين ثم معقولية هاته العلاقة ، وعدم تكلف الغموض من أجل الغموض، ثم ضرورة أن يستحق المعنى عناء البحث عنه .

والبداية بمناقشة قضية التباعد بين طرفي التشبيه الذي يفضي في نهاية الأمر إلى الجمع بينهما، عبر علاقة جديدة لم تكن واضحة من قبل عند المتلقي، في بدء هاته العلاقة، فوظيفة المجاز هي التقريب بين المتباعدين والتأليف بين المتناقضين ما يحقق للصورة الغرابة والجدّة والقدرة على مفاجأة المتلقي، ولهذا كان اهتمام النقد الحديث

---

[1]. عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص 231.

*وقف عزالدين اسماعيل في مقال له بمجلة فصول على معنى المعنى عند الجرجاني وخلص إلى أنّ« معنى المعنى هو تعقد شبكة من العلاقات المتبادلة بين عدد من العناصر اللغوية وغير اللغوية، وأن تحققه فضلا على إدراكه يقتضي تآزر الأدوار التي تؤديها هذه العناصر من أجل أن تلتقي جميعا في ذلك الموقع المركزي منها (...) هناك الممارس لفعل التكلم، والممارس لفعل الفهم، وهناك معنين للكلام (...) وهناك واقع خارجي يتعلق به الكلام في مستواه الاول وإطار اجتماعي يتعلق به معناه في مستواه الثاني وهناك أخيرا سياق لنص الكلام، عزالدين اسماعيل: قراءة في معنى المعنى عند عبد القاهر الجرجاني، مجلة فصول ، العدد 3و4 المجلد السابع، أبريل سبتمبر 1987م، ص 40و41.

[2] . عزالدين اسماعيل: قراءة في معنى المعنى عند عبد القاهر الجرجاني، ص38.

بالمجاز كبيرا نظير ما يقدمه للغة الشعرية وفي ذلك يقول : لطفي عبد البديع «احتفال النقد الحديث بالمجاز إنّما كان احتفالا باللغة الشعرية التي لا تطابق إلاّ ذاتها اللغة (...) التي تجتاحها عاصفة النفي ثم تطيل الاغتراب(...) وهي تتطلع إلى معنى فوق المعنى على اجنحة الخيال[1]»فاللغة حتى تكتسب صفة الشعرية لا بدّ أن تحلق في سماء الخيال أي المجاز الذي يحقق لها الغرابة الناتجة عن مخالفة المألوف وعن اختباء المعنى داخل الثوب الاستعاري الذي ترتديه اللغة، ما يتطلب حس لغوي من قبل المتلقي حتى يقف على جماليات المعنى.

وقد حظيت هذه الجزئية باهتمام عبد القاهر الجرجاني أيضا الذي لم يول جهدا في الإلحاح على أهمية ذلك التباعد، وتلك العلاقة التي تجمع المتشابهين، ما يجعله يرفض ذلك التشبيه الذي دخل في حكم المواضعة اللغوية بعد أن اشتهر وذاع وأصبح من قبيل المألوف والجاهز ولم يعد قادرا على إحداث عنصر المباغتة عند المتلقي، وهو جوهر كسر الألفة، فوظيفة المبدع على حسب حمودة تقوم على إدخال المعاني القائمة في علاقات جديدة تجعل المألوف غير مألوف أو غريب جديد هذا هو جوهر كسر الألفة ،défamiliarisation[2]على أن لا يجرّ هذا التباعد إلى الغموض حيث يكشف حمودة عن وجود ثلاثة شروط سنّها الجرجاني لعدم الوقوع في الغموض الدلالي أثناء التوظيف الاستعاري أو المجازي في الشعر وهي :

1. لابُدّ أن يكون أساس التأليف بين المتباينات قائم على سبب معقول للمشابهة، وهذا لا يفسد مبدأ التأليف بين المتباعدين ولا ينقضه، إذ العقل سلطة تقوم حاجزا أمام دخول الصورة حيز الغموض والتعقيد.

2. أن تكون هاته المعاني التي تجسدها الصورة المجازية تستحق عناء البحث عنها.

---

[1] . لطفي عبد البديع : دراما الخيال، مجلة فصول ع 02 مج 06 فبراير مارس 1986م ،ص 105.

[2]. عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة، ص 403.

3. نقل أو استعارة صفة غالبة من المشبه به للمشبه، وهذا شرط واجب التحقيق، حتى مع المبالغة القائمة على التباعد بين طرفي التشبيه.

ويجعل الباحث محمد نبيل صغير حديث حمودة عن الغموض والشروط التي وضعها الجرجاني لتفاديه، من قبيل إثبات تفوق النقد القديم على النقد البنيوي والتفكيكي الذي ميّزه وقوعه في الغموض الدلالي[1] ونحن نرى أنّ لهذا التخريج معقوليته ولا يضر الطرح الحمودي في شيء ، كونه يشرع له الدفاع عن آرائه وأطروحاته بأي وسيلة يراها مناسبة شريطة أن لا يؤدي ذلك إلى أي تزييف للحقائق، وحمودة فطن لهاته المفارقة بين النقد القديم الذي يصرّ دائما على صفة الوضوح ، ويكبح الخيال بسلطة العقل التي تقوم حاجزا أمام الصورة الشعرية كي لا تخرج من حمى الوضوح إلى ساحة الغموض الدلالي ، وبين النقد البنيوي والتفكيكي الذي انتهى خطابه النقدي إلى الغموض .

ليختم حمودة هذا العنصر من عناصر نظريته الأدبية بالحديث عن اقتراب الجرجاني من مفهوم الزيادة، أو وظيفة الإكمال التي تقوم بها اللغة.

يعتبر الباحث محمد نبيل صغير أنّ هذا الربط بين فكر الجرجاني وتفكيكية دريدا غير مبرر، ويتساءل الباحث عن الفائدة من هذا الربط ، وهل هذا مثار فخر للبلاغة العربية أم أنّه اتهام للبلاغة العربية بعدم الاتساق كونه يقترب من أطروحات دريدا في مقولة الزيادة، ويحق للباحث أن يطرح الأسئلة خاصة، وأنّ حمودة يهاجم بشدة الخطاب النقدي التفكيكي، فلماذا يقيم هذا الربط بين فكر الجرجاني وفكر دريدا ؟ لكنّ حمودة يريد أن يثبت أنّ البلاغة العربية حملت في طياتها الكثير من ملامح المعاصرة حتى وصلت إلى نقاط التقاء بينها وبين الخطاب التفكيكي؛ أي أنّ الانبهار بمنجزات

[1] ينظر : محمد نبيل صغير :تشريح المرايا ، ص 204.

النقد الغربي غير مبرر، لأنّ البلاغة العربية لامست هاته القضايا التي أعطت للمنجز النقدي الغربي هاته القوة وهذا التأثير.

ومن ثمّ فإنّ حديث محمد نبيل صغير عن هذا الربط غير المبرر في نظره له وجاهته ، لاسيما وأنّ المغالاة في هذا الربط يؤدي حتما إلى تحميل النصوص النقدية التراثية مالا تحتمله من دلالات ليصل الباحث إلي نقطتين أساسيتين يعتبرها كاستنتاج وصل إليه في قراءة هذا الركن من أركان نظرية حمودة الأدبية وهما :

1- أنّه لا يمكن اعتبار كل ربط بين النقد الحداثي وما بعد الحداثي من جهة والبلاغة العربية من جهة ثانية عنصر قوة للبلاغة العربية ، ولا يعطي هذا الربط مشروعية للبلاغة العربية لأنّ الربط الذي يتخذه حمودة دائما كخلفية في مناقشته عناصر نظريته قد يؤدي في بعض الأحيان إلى قلب المعادلة .

2. اتخاذ المجاز كعنصر أو ركن من أركان النظرية الأدبية العربية يفقدها خصوصيتها ، كون المجاز ظاهرة أدبية إنسانية وليس أولية عربية خاصة "[1].

فيما يخص النقطة الأولى لابّدَ أن ننتبه إلى أنّ حمودة في كتبه الثلاث؛ أي في مشروعه النقدي ككل، لم يعتبر هذا الربط نقطة قوة للبلاغة العربية أبدا، وإنما هذا الربط في اعتقادنا فرض عليه فرضا، كأسلوب أو استراتيجية خطابية إقناعية فرضها المتلقي النوعي؛ أي أقطاب الحداثة العربية، فكان لابُدَّ أن يواجههم بنفس الآلية التي يعتمدونها، وإذا كان يعتبر هذا الربط مصدر قوة للبلاغة العربية ،فلماذا كل هذا العناء والمطالبة ببديل نقدي عربي؟ على اننا نتفق مع الباحث في الخطر الذي يتسبب فيه اعتبار الربط بين البلاغة العربية والمنجز النقدي الغربي من باب القوة واعطاء مشروعية للتراث النقدي، لأنّ الأمر يصبح على العكس من ذلك فحين انتظر المنجز النقدي الغربي كي يطمئنني على تراثي فهذا اشكال كبير جدا.

[1]. المرجع السابق ، ص 205.

أما المجاز كظاهرة أدبية إنسانية فنعم، لكن لابُدَّ أن لا ننسى أيضا أنّ البلاغة العربية قامت على المجاز، إذا فالمجاز من صميم هذه البلاغة العربية التي قامت أول ما قامت على النظر في النص القرآني المليء بالمجاز فألف «أبو عبيدة »كتابه المجاز وبدء الاهتمام بالمجاز يزداد شيئا فشيئا إلى أن وصل مع الجرجاني إلى تلك الآفاق البعيدة في الرؤية والنظر ، ولا يضر هذا من قيمة اتخاذ المجاز كعنصر من عناصر النظرية الأدبية ولا يقلل من خصوصيتها في شيء، لأنّ المجاز من خصوصياتها، لأنّ معنى الخصوصية فيما نعتقد هو أن يكون هذا العنصر أو تلك الحيثية من نسيج تلك الثقافة، أي لا يتعارض مع منطلقاتها باعتباره جزء من النسيج العام لها .

**3ـ الصدق و الكذب والتأسيس للاتجاه الجمالي**

بعد مناقشة إبداعية اللغة الشعرية وكيفية الكشف عن مجازيتها في الفكر النقدي والبلاغي عموما والجرجاني على وجه الخصوص، ينتقل حمودة إلى محطة نقدية أخرى ليؤطرها في مبدأ نقدي، وهي قضية الصدق والكذب في التجربة الشعرية وهي قضية انقسم معها الخطاب النقدي الغربي بين منتصر للفنّ من أجل الفنّ أو المدرسة التعبيرية« فالفنّ عند هؤلاء ليس وسيلة للتعبير عن المشاعر الخاصة، بقدر ما هو وسيلة لخلق صور وأخيلة وإحساسات تبعث على اللّذة وتنشر الجمال للجمال وحده، أما ما في العمل الفنّي من نشاط آخر عقلي أو اجتماعي، أو فلسفي أو أخلاقي فليس له قيمة في ذاته[1]»وهم بهذا التصوّر لمفهوم الأثر الأدبي ووظيفته قد وقعوا في خطأ جوهري لأنّهم يعزلون مادة الفنّ عن صورته، وبين منتصر للمعسكر الثاني الفنّ من أجل الحقيقة والواقع، الذي يقف كنقيض صارخ للاتجاه الأول كونه «يرفض أن يرفع الواقع إلى مستوى المثال أو بمعنى آخر يرفض أن يصوّر الواقع في هيئة المتكامل المثالي [2]»، بمعنى أنّه يسعى إلى تصوير الحياة بطبيعتها الانسانية بأوسع معانيها

[1] . محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار الشروق، القاهرة، 1994م، ص 171.

[2]. المرجع السابق، ص 177.

وبأدق أمانة ممكنة، ومن ثمّ يختلف هذا الاتجاه عن سابقه في طبيعة الرسالة التي يؤديها الأدب، لكنّ التأسيس الحمودي لهاته القضية يرتكز على البلاغة العربية ويؤطره هدفه الرامي« إلى إثبات وجود موقف بلاغي عربي محدد من قضية الصدق والكذب » [1]وأنّ العقل العربي استطاع أن يصل إلى مناقشة هاته القضية التي تعدُّ من القضايا التي شغلت الخطاب النقدي الغربي، الذي انقسم حولها إلى مدارس وتيارات*، ولا يهم حمودة في هذا صحة أو خطأ الموقف النقدي البلاغي العربي من هذه القضية، المهمّ عنده أنها تشكل ركن من أركان النظرية العربية ومن الطبيعي قبل أن يصل عبد العزيز حمودة إلى هذا الطرح أن يبدأ ركنه هذا بالتساؤل عن موقف البلاغة العربية من قضية الصدق والكذب

«وهل عانى البلاغيون العرب أيضا وقد تمزقوا إلى حد مابين السلفية والمحافظة وبين المؤثرات الأجنبية الوافدة شرخا ثقافيا مماثلا للشرخ الذي نعيشه نحن منذ بداية القرن العشرين على الأقل » [2] ومن هنا يبدأ حديثه في هذا الركن، بمدخل حول طبيعة نشأة البلاغة العربية التي كانت تتحرك بين محورين : محور الدين الذي جاءت البلاغة لخدمته وتبيان إعجاز كتابه، ومحور التأثير الأجنبي الذي جدّ فيما بعد، والذي ساهم في تشكيل وجه البلاغة العربية، خاصة نظرية المحاكاة الأرسطية، وهذا مدخل ذكي جدا ويسمح بإعطاء القضية بعدها الفكري الصحيح، ويضع النقاش حول المسألة في سياقها الذي نشأت فيه، كون مسألة الصدق والكذب برزت للوجود كمسألة نقاشية بعد دخول العامل الديني الذي فرض على الشعر وظيفة جديدة، هي خدمة القيم الدينية الجديدة وإشاعتها في المجتمع، بعد التحول العميق في بنية المجتمع العربي في صدر

[1]. عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة ، ص 416.

* انقسم الخطاب النقدي الغربي حولها إلى مدارس واتجاهات ذكرها محمد زكي العشماوي في كتابه دراسات في النقد المعاصر ص 171إلى ص 187.

[2]. عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة ، ص 416.

الإسلام، فكان لابدّ أن يفرض على الشاعر هاته الحدود الصارمة، حتى وصل الأمر إلى تكفير الشاعر الذي يخرج على القيم الدينية، كما حدث مع الشاعر «قيس بن ضريح » الذي كفّره الخليفة «عبد الملك بن مروان» وهذا لأنّ الشعر يعتبر الوجه الثقافي الأكثر تأثيرا في المجتمع العربي، فكان لابُدَّ أن يضبط الشعر على حركة المجتمع الإسلامي الجديد، فيُرفضُ منه كل ما يخالف القيم الدينية الجديدة، خاصة وأنّ المجتمع الإسلامي حديث عهد بالديانة، وما يزال يحتاج إلى وقت حتى تصبح هاته القيّم الدينية جزءا من شخصيته يصدر عنها في قوله للشعر «وفي ظلّ هذا الموقف المبدئي القائم على توظيف الشعر في خدمة القيّم الدينية والأخلاق وتقويمه ومن ثمّ في ضوء صدق الشاعر أو كذبه ظلّ الشعر يحتلّ موقعا متدنيا لردح غير قصير من صدر الإسلام » [1]لكن الأمر لم يستمر على هاته الحالة، إذ حدثت تحولات فرضت مسار آخر لقضية الصدق والكذب، ويجعلها حمودة في عاملين أساسين هما[2]:

1- التأثر المباشر بأفكار أرسطو حول طبيعة المحاكاة ووظيفة الشعر، وهي أفكار أخرجت الشعر مبكرا من دائرة التصديق والتكذيب .

2- وصول الإبداع الشعري إلى ذروة ازدهاره وفرض نفسه كواقع قائم تمرد بالفعل على معايير الصدق والكذب الضيقة والمقيّدة، وأصبح ينتج معاييره الخاصة به .

ومن هنا جاءت أفكار البلاغيين والنقاد العرب في المسألة، وأول بلاغي عربي تعرض لقضية الصدق والكذب هو : قدامة بن جعفر في محاولته التقنين لنقد الشعر، إذ لم يفته التعرض لهاته القضية، ليقدم تصوره القائم على رفض تعليق قيمة الشعر والمعاني على صدقها أو كذبها، لأنّه لابُدَّ أن ينظر إليها لا باعتبارها معاني أخلاقية وإنما باعتبارها معاني شعرية في المحلّ الأول «وليس فحاشة المعنى في نفسه مما يزيل

[1]. عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة، ، ص 420.

[2]. المصدر نفسه، ص 422.

جودة الشعر فيه كما لا يعيب جودة النجارة في الخشب كرداءته في ذاته[1]»، وبالتالي فهو يرتفع بالقضية من حدودها الضيقة إلى مجالات أرحب وأوسع، وهي مجالات الفنّ، وذلك من أجل الخروج من المأزق الذي يطرحه شعر الغزل الماجن وإلاّ فقدامة كان يدافع عن الشعر الذي يحمل رسالة، ويذهب حمودة إلى أنّ أهمية رأي قدامة «لا تتمثل في الفصل الذي يؤكده قدامة بن جعفر بين الأخلاق والشعر فقط بل في تأكيده لمبدأ جوهري في نظرية الجمال الحديثة كما قدمها الفيلسوف والمفكر الايطالي بنديتو كروتشه وهو العلاقة بين الكل الأدبي وأجزائه، المبدأ الجمالي الحديث يقوم على أساس أنّ قيمة الكلّ هي التي تحدد قيمة الجزء أو الأجزاء » [2] ومن هنا يكون قدامة في نظر حمودة قد سبقBenedetto Croce "كروتشه"* في التأسيس لهذا المبدأ الجمالي بقرون طويلة .

ولا يختلف رأي «عبد القاهر الجرجاني » في جوهره عن موقف قدامة ولا حازم القرطاجني، إذ يرفض ربط عجلة الشعر بعجلة التصديق والتكذيب، فما يعتدّ به عنده هو الصدق أو الكذب داخل التخييل أو النسق أو النظم الشعري[3]؛ أي قدرة الشاعر على الانسجام في خلق صوره الشعرية وفي تقديم رؤيته في ثوب لا ينقض بعضه بعضا، ولا يوحي بهشاشة موقفه، ومن ثمّ كان أبو نواس صاحب مذهب في الشعر وأصبح مجونه شيئا وشعره شيئا آخر، وأصبح شعر امرؤ القيس مستساغا، بل يجعل في أعلى هرم الشعر من ناحية القيمة الفنية رغم ما فيه من معاني لا أخلاقية .

---

[1]. قدامة بن جعفر: في نقد الشعر ، ص 114.

[2]. عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، ص 423.

*يرى بنديتو كروتشو أنّ مقولة الأخلاقي لا تنطبق أصلا على العمل الفني ولذلك ذهب للتمييز بين النشاط الفني والنشاط العملي لأنّه يعتبر الفنّ معرفة حدسية ومن ثم يستعبد العمل منه أو السلوك ويرفض فكرة الفن الموجه ينظر، بنديتو كروتشه: المجمل في فلسفة الفن، تر سامي الدروبي ، دار الفكر العربي القاهرة، ط 1، 1947م ، ص 30. ومن ثم يتقارب قدامة مع هذا الرأي لكن يختلف معه في كون قدامة لا يرفض الجانب الأخلاقي بالمطلق في الشعر لأنّنا نعتقد أنه قال بهذا الرأي ليستوعب شعر الغزل الماجن لكنه مع الشعر الذي يحمل رسالة.

[3]. المصدر نفسه، ص 433.

أما حازم القرطاجني وهو المحطة الأخيرة التي توقف عندها حمودة في تتبعه لقضية الصدق والكذب عند النقاد القدامى، ويبدو أنّ القضية عند حازم كان لها طعمها الخاص، إذ كان الجوّ مهيئا لأن تناقش القضية في تلك الفترة، كون الظرف التاريخي كان معقدا ما يجعل الحديث عن علاقة الشعر بالأخلاق يكتسي أهمية بالغة عند حازم، خاصة وأنّه نصب نفسه للدفاع عن الشعر بعد الحملة الشرسة ضده.

ويربط حازم بين الشعر والأخلاق، لكن دون أن تتحول القصيدة إلى موعظة أخلاقية أو دينية، ومن هنا يمتزج الجمالي بالأخلاقي عنده «فالشعر ينطوي على قيمة أخلاقية وجمالية أو لنقل إنّه ينطوي على قيمة جمالية أخلاقية في آن ولذلك يمكن أن يستجيب له الناس ويؤثر في سلوكهم » [1] وهذا الرأي يعتبره حمودة الحل الوسط لقضية الصدق والكذب، إذ تصوّر القضية مبني على ضرورة أن يشدّ الشعر إلى إطار من القيم الأخلاقية، لكن في المقابل لابّدَ أن تضبط هاته العلاقة بين الشعر والأخلاق، كي لا ينحرف بمجال الشعر كفن إلى مجال الوعظ والإرشاد، ليقف حمودة مع تخفيف هاته العلاقة لا على إبطالها، ويدعو إلى النظر إلى رأي حازم القرطاجني بعد مراعاة الظرف التاريخي الذي فرض هذا الموقف «فلابُدَّ أن ننظر إلى ما قام به حازم من ربط ثقيل بين الفنّ والغايات الأخلاقية باعتباره ضرورة توازن فرضها الظرف التاريخي ثمّ إنّ مفهومه عن الشعر ونظريته الجمالية يخففان من ثقل القيد الأخلاقي من ناحية، ولا يبطلانه من ناحية ثانية » [2].

ليصل حمودة بعد استعراضه موقف البلاغيين العرب من قضية الصدق والكذب إلى تلخيص الموقف جملة كما لخصه بن وهب ،« فالشاعر يراد منه حسن الكلام فيما يراد الصدق من الأنبياء »[3] .

---

[1]. جابر عصفور : مفهوم الشعر، ص 209.

[2]. عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة، ص 436.

[3] . المصدر نفسه، ص 439.

في ختام هذا الركن الثالث من أركان نظريته الأدبية، نصل إلى مجموعة من النتائج وهي:

1ـ أنّ هذا الركن أراده حمودة أن يكون دليلا قويا على وصول العملية الإبداعية أو تصوّر هاته العملية إلى حالة من النضج سمحت بالارتقاء بجماليات الشعر والوصول إلى المغزى الحقيقي من العملية الفنية، فالنظر إلى المعاني الشعرية والتركيز على العمل الفني ومعطياته الداخلية يجعل من هذا الفهم معاصرا وقريبا مما يدور حول القضية في الخطاب النقدي المعاصر، وهذا يخدم الطرح الحمودي، لكن على الرغم من هذا يُعَدُ هذا العنصر قضية نقدية أكثر منه ركن من الأركان، يمكن أن يبنى عليه البديل النقدي، فضلا على أنّ تناوله في النقد العربي القديم لم يكن بتلك الحدة والعمق التي طرح بها في النقد الغربي.

2ـ قضية الصدق والكذب فتحت مجالا واسعا لتأسيس الاتجاه الجمالي العربي الذي يختلف عن الاتجاه الجمالي اليوناني، خاصة مع أرسطو وقضية المحاكاة التي تغيّرت ملامحها عند العرب فأصبحت جمالية من نوع خاص وهذه مظلة واسعة أرادها حمودة لأهميتها باعتبارها قضية مركزية تندرج تحتها جلّ القضايا الأخرى، فالجمالية هي التي تنعكس فيما بعد على الصورة الشعرية أو المجاز بصفة عامة، ولذلك كانت المحاكاة في هذا الإطار مركز ثقل داخل الفكر اليوناني، إذ ينبغي أن تُشَدّ الأحكام النقدية إلى تصورات كلية، وما يؤخذ على حمودة هنا هو تناوله لقضية الجمالية تناولا مبسطا، إذا كان ينبغي أن يول لها اهتماما كبير، أكثر من عرضها بهذه الصفة .

### 4. السرقات الأدبية بوصفها تناصا

تُشَكِلُ العلاقة بين السرقات الأدبية في التراث الشعري والنقدي العربي و التناص مفهوما نقديا مركزيا في النظرية الأدبية الحمودية ،خاصة وأنّ السرقات الشعرية سمحت ببروز النقد التطبيقي التحليلي والموازنات التي كان لها الأثر البالغ في تحول النقد العربي القديم الذي أخذ ينظر إلى النصوص نظرة شمولية تجاوزت الجزئي

فأصبح يقارن بين النصوص فظهرت مؤلفات خاصة «ككتاب الوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي الجرجاني وكتاب الموازنة للآمدي» ولهذا يرفض عبد العزيز حمودة موقف جابر عصفور من قضية السرقات الشعرية التي يرى أنّ توقف الناقد العربي مطولا أمامها «هو من قبيل إهدار طاقة النقد القديم في غير طائل»[1] وهذا الكلام فيه اجحاف وتجن فنحن لا ننكر أنّ التوقف الطويل أمام السرقات الشعرية كان له بعض الضرر على الممارسة النقدية لكن لا نقول بأنه توقف لا طائل منه، وهو موقف عبد المالك مرتاض أيضا الذي عاب على النقاد القدامى هذا الانشغال السطحي بمبحث السرقات الشعرية الذي في نظره «هو انشغال بالقشور عوض دراسة النص وتفجيره من الداخل[2]» لكنه يختلف عن عصفور الذي ينفي وجود أية صلة شبه بين التناص والسرقات الشعرية، بينما مرتاض يقر بذلك. في حين يذهب الباحث سعد سريحي إلى موقف مختلف حين يؤكد أنّ الولع بتتبع السرقات الشعرية هو دليل على نزعة الابتكار والتجديد التي يسعى الناقد العربي إلى بثها في نفوس الشعراء ولذلك يقول «الولع بالسرقات وبدراستها في تقديري يظهر هوسا بالإبداع بالابتكار بالتجديد بعدم النقل[3]» فمسألة السرقات الشعرية لها أهميتها من حيث أنها تسمح بفهم أعمق للمنظومة النقدية القديمة؛ أي تصوّر العملية الابداعية ككل. باعتبار أنّ مبحث السرقات في الشعر العربي هي قضية مشدودة إلى فهم خاص للغة وتصوّر نوعي لفعل الكتابة والابداع عند العرب، تصوّر ينطلق من فكرة التمايز والاختلاف الذي ينبغي أن تبنى عليه الأعمال الابداعية، وما التتبع المضني لأماكن السرق الاّ مظهر من مظاهر ذلك التصوّر.

[1] . جابر عصفور: مفهوم الشعر ، ص 102.

[2] . عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، ط 2، 2010م، ص 201.

[3] . سعد السريحي : تكثيف اللغة ومشكلة السرقات الشعرية ، في : قراءة جديدة لتراثنا النقدي ، النادي الثقافي والأدبي بجدة، مج 2، 1990م، ص 774

إنّ توقف عبد العزيز حمودة أمام مسألة السرقة كان من أجل يتخذها هي الأخرى مدخلا من المداخل التي يحاول من خلالها التأسيس لشرعية المدرسة الأدبية العربية كما يحلو له أن يسميها، ولاسيما حين يتقارب المفهومان العربي والأجنبي في المبدأ الذي يقومان عليه في مرحلة من المراحل قبل أن تصيب المصطلح الأجنبي تغيّرات تغيّر مساره، ليختلف عن مفهوم السرقات الشعرية بعد أن أصبح يدعو إلى فوضى القراءة وموت النص .

ولذلك يبدأ حمودة بعرض مفهوم السرقات الشعرية عند النقاد القدامى والضوابط التي تحكم العلاقة بين الناقل والمنقول عنه ليصل إلى أنّ «السرقة كما يرى الآمدي وكما يؤكد عبد القاهر الجرجاني من بعده، تكون في البديع الذي ليس للناس فيه اشتراك » [1] وأنّ الاتفاق في الغرض لا يعتبر سرقة ذلك أنّ التداعي بين المعاني أو الاشتراك فيها أمر طبيعي ومتوقع ، لأنّ المعاني ليست حكرا على أحد دون أحد، بل هي من الشيوع ما يسمح بتواردها عند الناس أو اكبر عدد منهم ، وبهذا العرض يصل إلى نقاط التشابه والاختلاف بين المفهومين، رغم أنّه يحدد طريقة معالجته هاته بأنّه لن يتوقف إلاّ بالقدر الذي تحتاج إليه المقارنة مع قضية السرقات الشعرية وأوجه الاتفاق والاختلاف بينهما، ذلك أنّ قضية السرقات الشعرية قد قتلت بحثا عند النقاد المعاصرين، هذا فضلا على أنّه يقرّ بوجود نقاط اختلاف بين المفهومين، خاصة وأنّ التناص يفتح النص للاجتياح ولفوضى القراءة، بينما السرقات الشعرية تقف بعيدا عن هاته التخوم، إذ ترفض هذا الاجتياح وتقنن لعمليات التأثر والتأثير بغرض حماية النص في نهاية الأمر من فوضى الاجتياح التي جاء بها مفهوم التناص وتلك نقطة تحسب للنظرية العربية على حسب حمودة"[2]، وليس حمودة الوحيد من النقاد الذي أكد سبق النقاد العرب القدامى للغرب في قضية التناص فلقد أصّل عبد المالك مرتاض في

[1]. عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة ، ص 448.

[2]. المصدر نفسه ، ص 446.

كتابه نظرية التناص جهود النقاد العرب القدامى ووقف أمامها بإعجاب خاصة مع ما قدمه ابن طباطبا فهو يرى أنهم «خاضوا في هذه المسألة من حيث ما نرى نحن على الأقل خوضا كثيرا، فعالجوها من جميع مناحيها بتأسيس أسسها وتأصيل أصولها، وكل ما في الأمر أنهم لم يطلقوا عليها مصطلح التناص»[1] بمعنى أنهم عرفوا المفهوم، وإن لم ينحتوا المصطلح . ولم يتوقف عند هذا الحد بل ذهب إلى إجراء مقارنة بين جوليا كريستيفا وابن طباطبا الذي يعتقد أنّه يمتلك مشروع نظري متكامل حول نظرية التناص ،إذ كان له وعي كبير بالمسألة «وإذا كانت جوليا كريستيفا ترى أنّ التناص هو نص مأخوذ من نصوص أخرى، كما لا تقدّم أي مثال فإنّ ابن طباطبا يقدّم ثلاثة أمثلة :لتمكنه من موضوعه وقدرته على تمثل الاشكالية المطروحة في ذهنه[2]»وذلك بعد أن وقف على التأسيسات التي تقوم عليها نظرية التناص أو السرقة الشعرية وهي:

1.«لاينبغي للأديب أن يغير إ غارة مكشوفة على معاني الشعراء فيودعها أشعاره، لأنّ ذلك معجزة للقريحة ومفسدة للإبداع .

2. "بل يديم النظر في الأشعار التي قد اخترناه التلصق معانيها بفهمه ،وترسخ أصوله فيقلبه وتصير مواد لطبعه ويذوب لسانه بألفاظها فإذا جاش فكره بالشعر أدى إلى نتائج ما استقاده مما نظر فيه من تلك الأشعار ،فكانت تلك النتيجة كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التي تخرجه المعادن ،وكم اقد اغترف من واد قد مدته سيول جارية من شعاب مختلفة وكطيب تركب عن أخلاط من الطيب كثيرة فيستغرب عيانه ويغمض مستبطنه[3]» ومن ثمّ فموقف مرتاض هو نفسه موقف حمودة .

[1] . عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص 190.

[2] . المرجع نفسه، ص 269

[3] أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ت عبد العزيز بن الناصر المانع، مكتبة الخانجي، القاهرة ، 1958م، ص 14.

لكنّ الربط بين السرقات الشعرية و التناص أمر يرفضه بعض الباحثين بحجة اختلاف الإطار الابستمولوجي بين المفهومين، بل إنّه من قبيل تحميل مفهوم السرقات الشعرية أكثر مما يحتمل، وهذا ما يذهب إليه الباحث محمد نبيل صغير الذي يعترض على هذا الربط ولذلك يقول : « حينما يربط حمودة بين تقنين الجرجاني للسرقات وفهم كريستيفا ودريدا للتناص فهذا تحميل للشيء أكثر مما يحتمل» [1]رغم التبريرات التي قدمها حمودة لشرعنة هذا الربط ، كون قضية السرقات الشعرية انتهت إلى حتمية الاحتذاء في المعاني وفي الألفاظ وفي التراكيب والصور المجازية، وكذلك فعل التناص الذي يرى أنّ الاتفاق في المعاني تناص، وحمودة لا يخفي وجود نقاط اختلاف بين المفهومين، لكن ذلك في منظوره لا يلغي شرعية هذا الربط، ودليل ذلك أنّ الربط بين مفهوم التناص والسرقات لن يتحقق بشكل أكثر فاعلية إلاّ بعد أن ينقى المفهوم من بعض شطحاته أي «بعد ترويض المفهوم وتقليم أظافره وأظلافه الجارحة ليصبح التناص في الواقع هو الصياغة ما بعد الحداثية البراقة للسرقات الأدبية المقننة والتي عرفها عبد القاهر الجرجاني بالاحتذاء » [2] والترويض والتقليم دليل واضح على تسليم حمودة بوجود نقاط اختلاف بين المفهومين ، هذا على الرغم من أنّ استراتيجية التقليم والترويض غير واضحة المعالم .

إذا فقضية السرقات الشعرية تأخذ أهميتها عند حمودة كونها قدمت مدرسة في النقد التطبيقي تعتمد على تحليل النص عن طريق القراءة اللصيقة له، ومن ثمّ الخروج إلى التنظير، ولذلك لا يمكن لحمودة أن يغفل مثل هاته القضية، وهو بصدد تأسيس بديله النقدي، ومرة أخرى الخلفية الغربية حاضرة دائما في أي عنصر يقدمه حمودة، ثمّ إنّ ربط حمودة بين مفهوم السرقات و التناص يتمحور حول الجانب الواعي منه، الذي يستند إلى قضية المقصدية والصنعة، إذ« أنّ المقصدية والصنعة في هذا السياق

[1]. محمد نبيل صغير : تشريح المرايا ، ص 209.

[2]. عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة ، ص 452.

ترتقي إلى أعلى درجات الوعي، وتكشف عن رؤية أخرى تتعامل مع قضية التفاعل و التعالق بين نص لاحق ونص سابق على أساس القصدية المتعينة التي تنقل الفعالية من عفوية التشكيل النصي إلى قصديته » [1] معنى هذا أنّ التناص مقصود أو السرقة الشعرية بمفهوم القدامى مقصودة ، فهو نوع من التهجين الواعي الذي يعمل على استضافة نصوص سابقة داخل النص الجديد بعد إخضاعها للتحويل والتكيّيف الذي يجعلها من صلب النص الجديد، تنطق بتجربته ورؤية مبدعه، لكون هاته النصوص السابقة قد أدت وظيفة متعالقة مع وظيفة نصه، وهذا ما يسميه «صابر عبيد » بوعي التناص، لأنّ هناك لا وعي التناص، وهو أن تدخل النصوص في علاقة تعالق دون قصد لأنّ تلك النصوص قد أصبحت من صلب تكوين شخصية المبدع الفكرية، بحيث يصعب عليه أن يرجعها لأصحابها، إذ يجعل «صابر عبيد » مقاربة النقاد لقضية التناص وربطها بمفهوم السرقات الشعرية مبني على القصدية والصنعة أي المستوى الواعي من التناص ، وما التقنين للعلاقة التي تحكم الناقل والمنقول عنه إلاّ من باب التركيز على الجانب الواعي في التناص ، وحمودة دفع نحو هذا المفهوم ، حين حاول إقامة علاقة بين التناص والسرقات الشعرية عند القدامى .

والنتيجة التي نصل هي أنّ فكرنا النقدي قد وعى في جانب منه وجود تلك الظاهرة الابداعية التناص وأدرك خاصيتها الأساسية وبعض أبعادها الجمالية وإنّه تعجل في الحكم على طبيعتها من خلال المنظور الديني السياسي ،لأنّ الثقافة لها دور أساسي في توجيه الفكر وجهات معينة ،وهو ما حدث في قضية التناص أو السرقة الشعرية فقد تحكم المنظور الديني والسياسي في تأطير فهمهم للظاهرة الابداعية.

---

[1] . محمد صابر عبيد : تجلّي الخطاب النقدي من النظرية إلى الممارسة ، منشورات الاختلاف، ط 1، 2013م، ص 146.

### 5 ـ الطبع والصنعة معادلا للموهبة والتقاليد

يتجه حمودة إلى الحديث عن الطبع والصنعة باعتبارهما مرادفين لمفهومي الموهبة والتقاليد، هذا بعد أن تحدث عن السرقات الشعرية بوصفها تناصا، وهذا لا يبدو غريبا إذا ما نظرنا إلى مفهوم الصنعة أو التقاليد باعتبارها نوعا من التناص الواعي لكن هذه المرة مع القوانين والتقاليد الشعرية التي دأب الأقدمون على نظم الشعر في إطارها وعلى هدى منها، أو هي بمفهوم آخر حضور السلف في إنتاج الخلف أو المحافظة على تصوّر القدماء لطريقة نظم الشعر وللعملية الإبداعية ككل ، وهذا لا يعتبر دعوة صريحة إلى التقليد الأعمى بقدر ما هو ضمان يحول دون تحول العملية الشعرية إلى نوع من الهرطقة الكلامية تختلّ فيها المعايير، ويسقط الشعر فيها فريسة للرداءة وللنظم.

فبدأ عبد العزيز حمودة ركنه هذا بحكم نقدي يثبت فيه ريادة البلاغة العربية ريادة مطلقة «في تطوير وعي مبكر بهذا الركن من أركان النظرية الأدبية »[1] فمفهوم الموهبة والتقاليد الذي تحدث عنه «اليوت » في مقاله« الموروث والموهبة الفردية الذي جاء في كتابه النقدي الغابة المقدسة 1920م»* لم يكن غريبا عن البلاغة العربية ، بل حضي هذا المفهوم بعناية البلاغيين العرب الذي حصل لهم نوع من

---

[1]. عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة ، ص 458.

*كان إليوت يسعى إلى إعادة تفعيل مفهوم التقليد في الأدب ليعيد بناء وجهة نظر حديثة للتاريخ الأدبي معارضا النظرية الرومانسية التي تؤكد الموهبة الفردية وتتجاهل التقاليد ولذلك كان يؤكد على أهمية ان يكون الشاعر لا شخصيا والتقاليد لا توجد في كل عمل أدبي وليست مشاعة جماهيريا ويمكن العثور عليها في نظام مثالي مشكل بواسطة اعمال في الماضي تستدعي بواسطة نصوص جديدة في صور مختلفة، ينظر، علي بن تميم: إليوت والكتابة اللا شخصية، جريدة الملحق الثقافي، تاريخ النشر، 6مارس 2008م.

يرى إليوت أنّ الشاعر المعاصر يجب أن تجمعه علاقة حتمية بكل المتن الشعري الذي سبقه فهو يلغي فكرة القطيعة ويقول بالتراكمية فإدخال عمل جديد في تاريخية الابداع إنّما يأتي ليخلخل تماسك المنظومة القائمة دون أن يغض الطرف عنها أو يلغيها، ينظر، ابراهيم العريس: ألف وجه لألف عام التقاليد والموهبة لإليوت العقل في الابداع الشعري، جريدة الحياة،2009/07/25م. وفي ظل هذا المفهوم تصبح ثنائية الطبع والصنعة مرادف للموهبة والتقاليد.

الإجماع يبدأ من «الجاحظ » إلى «حازم القرطاجني » حول المفهوم، ويبدو أنّ هذا الحكم النقدي لحمودة الذي ترد فيه كلمة " مطلقة" لا تدع مجالا للشك في هذه الريادة ، فالكلمة بذاتها تدلّ على أنّ حمودة متيقن أشد اليقين .

فحديث «ابن طباطبا » عن دور الموهبة في الشعر هو حديث Stearns Thomas Eliot«اليوت » عن الوعي واللاوعي؛ أي الطبع والصنعة في البلاغة العربية القديمة التي ترى أنّ الإبداع الشعري لابدّ له من تفاعل هاذين الجانبين، كي تحقق العملية الإبداعية وجودها النوعي على مستوى الإبداع والتلقي**، ولكي يستطيع التحرك صوب الاتجاهات الراقية على حد تعبير جابر عصفور[1] وقد حظيت هذه الثنائية . الطبع والصنعة . بنقاش واسع في البلاغة العربية القديمة، خاصة حول دورها في العملية الإبداعية.

فالطبع هو تلك الصفة الفطرية الخاصة التي تختلف في الفنان مطلقا عنها في غير الفنان والتي تختلف من ناحية أخرى في واحد من الفنانين أو أرباب المعارف عموما(...)ومن ثمّ يصبح الأديب المطبوع هو ذلك الذي يستسلم لموهبته ويقول بما تيسره له قدراته، وكأنّ الطبع بهذا المفهوم قوة لا تخضع لشيء خارج نفس الأديب، أما التكلف فصفة قد يتصف بها الأديب ولكنها ترتبط بادعاء الإنسان مالا يحسنه أو ما ليس فيه أصلا ولذلك يأتي( المطبوع )بصيغة اسم المفعول بينما (المتكلّف) بصيغة اسم الفاعل مما يشير إلى الاحساس بفطرية الصفة الأولى وكون الصفة الثانية وليدة الافتعال والتعمد[2].

---

**مسألة الطبع والصنعة خاض فيها النقاد القدامى كثيرا وانتصروا فيها بادئ الأمر للطبع لتسود بعدها فكرة التكامل بين المفهومين التي قال بها ابن سنان الخفاجي في مؤلفه سرّ الفصاحة، ص 83، وأيضا ابن الأثير في كتابه المثل السائر في أدب الكاتب والناثر، ج 1 ت محمد محي الدين عبد الحميد، مكتبة مصطفى الحلبي،1939م ، ص 7، 8. وحازم القرطاجني في المنهاج، ص 199

[1]. ينظر، جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص 164.

[2] . ينظر، عبد الحكيم راضي، دراسات في النقد العربي، ص 174، 175.

ولأجل أن يثبت عبد العزيز حمودة هذا المفهوم للطبع والصنعة وأنّه المقابل لمصطلح الموهبة والتقاليد يعود إلى القرن الثالث هجري مع نص «للجاحظ » في البيان والتبيين، يقدم فيه «بشر ابن المعتمر » نصيحته لمن يريد قرض الشعر في تركيز لافت لمفهوم الموهبة، وهذا النص الذي عاد إليه حمودة الغرض منه إثبات أصالة هاته القضية وأنّ مفهوم الطبع والصنعة أو الموهبة والتقاليد كان مفهوما قديما في البلاغة العربية «واللافت للنظر أنّ البلاغين درجوا منذ البداية على استخدام الطبع والصناعة مقترنين ونادرا ما يشار إلى لفظة دون الإشارة إلى الأخرى في عملية ربط توحي بأنّ كل قدرة من القدرتين ضمان لحسن أداء الأخرى » [1] وما حديث الجاحظ عن النسيج والتصوير في مقولته المشهورة «المعاني مطروحة في الطريق »[2] إلاّ حديث عن الطبع والصنعة ودورهما في العملية الشعرية؛ أي تصور الجاحظ للإبداع ، لكنّ حمودة يمضي بعدها قدما نحو «حازم القرطاجني » وهو المحطة المقصودة منذ البداية عنده ليتوقف عند مفهوم الطبع والصنعة عنده، وتركيزه اللافت؛ أي حازم على ضرورة تعلم قوانين الشعر، وهو موقف له ما يبرره إذا ما نظرنا إلى الظرف التاريخي الذي عاش فيه حازم والذي اختلفت فيه الطباع وأصبح ينظر إلى الشعر بعين الريبة والدونية، ووصل فيه الشعر إلى مرحلة من الهوان لا يحسد عليها، تطلبت من حازم أن يقف وقفة خاصة يستعين فيها بأمجاد الماضي وسننهم في قرض الشعر علّه يرد له بعض قيمته، وفي إطار هذا الفهم تتزايد قناعة حازم «بأنّ مواجهة الخلل في الطباع والأذواق لا يمكن أن يتحقق إلاّ بتأكيد ضرورة التعليم وتأكيد قيمة العلم بالنسبة إلى الشاعر وإلى الناقد والمتذوق على السواء » [3] ومنه أيضا يفهم تركيزه على ملازمة الشاعر المبتدئ للشاعر الفحل، ويرى حمودة أنّ حازم كان يتحرك على محورين،

[1]. عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة، ص 461.

[2]. الجاحظ: الحيوان ج 3، ص 131، 132.

[3]. جابر عصفور : مفهوم الشعر ، ص 166.

المحور الأول : علاقة الشاعر بالشعر ، والمحور الثاني : علاقة الشاعر بالنقد التنظيري، أما عن علاقة الشاعر بالشعر فيجعلها حمودة في دعوة حازم إلى ضرورة تعلم قوانين الشعر عبر الملازمة[1]، لا سيما وأنّه ينظر للنظم على أنه صناعة آلتها الطبع، في حين يصبح المحور الثاني نقطة خلاف مع المفاهيم الحديثة قد تحسب لحازم وقد تحسب عليه، إذ يحسب له هذا الحرص على التقنين للعملية الشعرية لمواجهة معضلة الشعر في وقته ،وتحسب عليه لأنّ العملية الإبداعية هي التي تقنّن لنفسها، مع هذا يصل حمودة إلى التقاء «اليوت » و«حازم القرطاجني » في مفهوم الموهبة والتقاليد وضرورة التوّحد بينهما في العملية الإبداعية .

إذا فهناك اتفاق على أن تمتزج الموهبة بالتقاليد أو الوعي واللاوعي في العملية الإبداعية، هذا التوحّد أو الامتزاج «يجعل الشاعر في أثناء فعل الإبداع واعيا حيث يجب أن يكون واعيا ولا واعيا حيث يجب أن يكون لا واعيا » [2].

إذا هذ هي الأركان( القضايا) التي جعلها حمودة لنظريته الأدبية وهي عبارة عن مجموعة من القضايا الأدبية جعلها حمودة أركانا لنظرية أدبية عربية معتمدا في ذلك على آلية المقارنة بين المنجز النقدي الغربي والعربي، وقد تحولت هذه الآلية عند حمودة إلى «آلية لنفي الآخر وإثبات الذات لتنتهي إلى قلب المعادلة رأسا على عقب فيضحي الآخر تابعا بعد أن كان متبوعا وتشعر الذات بالتفوق وأنها مصدر المعرفة » [3] بل يذهب الباحث «عبد القادر الحسّون » إلى عدّ آلية المقارنة من أهمّ الآليات التي تشكل بواسطتها الفكر العربي الحديث وهو محق في ذلك، إذ لا يتناول هذا الفكر قضاياه إلاّ في ضوء تصوّر ثنائي قائم على التقابل بين عالمين أحدهما يخص الذات والثاني يتعلق بالآخر، على أنّ هذه الآلية تختلف من ناقد لآخر حسب

[1] . عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، ص 464، 465.

[2]. المصدر السابق، ص 466.

[3]. عبد القادر الحسّون : قراءات التراث النقدي ، ص 166.

التيّار الذي ينتمي إليه، حيث اتخذت المقارنة في كتابات النّقاد وظيفة حجاجيّة تبريرية فهي غالبا ما تأتي في سياق السجال حول القضايا الخلافية على أنّ المحافظين يستخدمونها من باب تسويغ أطروحة تذهب إلى: أنّ ما بين المنجز النقدي القديم والحديث ليس تقابلا بل هو تكافؤ وتناظر، وهو ما سعى إليه حمودة بالضبط من خلال هذه الأركان بل من خلال مشروعه النقدي ككل .

حاول حمودة أن يضع أركانا لنظرية أدبية عربية لكنه لم يستطع أن يتخلص من آلية المقارنة التي وجهت فعل القراءة عنده، بل وحتى ساهمت في تشكيل هاته الأركان التي تتّسم بالعمومية وتفتقر للتركيز والثبات الذي ينبغي أن يتصف به الركن، فكانت قضايا نقدية وأدبية أكثر منها أركانا لنظرية، ومن ثمّ لم يستطع حمودة أن يضبط بديله النقدي، وإن نجح في إثبات أنّ العقل العربي استطاع أن يقف عند الكثير من القضايا التي توقف عندها الفكر النقدي الغربي، وهي المقولة التي شكلت محورا مركزيا في مشروع حمودة النقدي إلى الدرجة التي تحول معه مشروعه كله إلى إثبات هذه المقولة كهدف رئيس، ومن ثمّ يخيّل إلى المتلقي أنّ كتاب حمودة المرايا المقعرة يشكل مجرد مقدمة نظرية فقط لما يريد حمودة الوصول إليه.

أما طرح البديل النقدي فيحتاج إلى كتاب آخر وكأنّ مشروع حمودة لم يكتمل بعد، وهذا ما شعرنا به ونحن نقارب هذا المشروع.

لقد حاولت هاته القراءة الحمودية للتراث النقدي أن تفتح دروب أخرى في النقد العربي القديم وتدشّن مناطق جديدة للتفكير وأن تبتكر شبكات للفهم والتفسير، فعزفت على وتر الخصوصية والتمايز بين الثقافتين علّها تضع للعرب موطن قدم في الثقافة النقدية المعاصرة عبر الرجوع إلى استنطاق الموروث، وجعله يقف أمام المنجزات النقدية الغربية المعاصرة ليقول لها إنّ العقل العربي أنتج صيغا نقدية يمكن لها أن

تتحاور معها دون أي شعور بالخجل ولا الدونية، غير أنها سقطت من حيث لا تعلم فيما كانت تخشاه فغدت قراءة تطابقية اختزالية أقصى ما وصلت إليه أنّها كررت ما سبق أن عرفناه أو أنّها صادرت على ما توصل غيرنا إلى معرفته، فضاع معها البديل النقدي الذي اجتهد حمودة في الترويج له عبر كتبه الثلاث، لتثبت هاته القراءة كغيرها أنّ قراءة التراث النقدي تخضع دائما لسلطة المنهج أو بعبارة أخرى لزاوية النظر التي تتحكم في نوعية النتائج التي تصل إليها.

فقد أثبتت هاته القراءة التي حاولت أن تستنبط نظرية نقدية عربية قادرة على أن تكون بديلا نقديا للمنجز النقدي الغربي على أنّ الواقع النقدي شيء والأحلام شيء آخر، فاستنباط نظرية نقدية عربية ليس ترف نخبوي لكن مشروع حضاري يبرز للوجود كحتمية حضارية حين تنضج آليات التفكير داخل الحقل النقدي فتخرج على شكل فيض بالمصطلح الصوفي، ومن ثمّ تتجاوز الأشخاص لتصبح مشروع أمة وليس مشروع حمودة وحده، ومن ثمّ لا يلام حمودة لأنّه تطلّع إلى هكذا هدف وإنما تلام الأمة كلها لأنّها لم تستشعر قيمة هذا الهدف.

# الفصل الرابـع

## قراءة التراث النقدي

## عند جابر عصفور وإشكالية البديل القرائي

المبحث الأول: الأسس النظرية للمنهج في "قراءة التراث النقدي".

المبحث الثاني: مرجعية جابر عصفور النقدية

المبحث الثالث: أهمية قراءة التراث النقدي عند جابر عصفور

المبحث الرابع: الموضوعية والحياد في قراءة التراث

المبحث الخامس: النسق المعرفي ودوره في توجيه حدث القراءة

عرفت قراءة التراث النقدي تطورا ملحوظا كمّا وكيفا ويمكننا التمييز بين طورين مختلفين، الطور الأول يمكن تسميته بطور التعرّف ويمتد من بدايات القرن إلى حدود العقد السادس الذي يتميّز بندرة الأعمال المخصصة للنقد الأدبي القديم لانحصارها في حدود التأريخ له والتعريف بأعلامه وتقديم مؤلفاتهم على نحو يغلب عليه التلخيص والاجمال، في حين يمتدّ الطور الثاني من العقد السابع إلى أواخر القرن العشرين، حيث شهدت فيه قراءة التراث النقدي تراكما كميّا ملحوظا ونقلة نوعية تجسّدت في تغيّر الأهداف وتبدل الآليات والمناهج، نتيجة عوامل عديدة وأسباب مختلفة تتفاوت اتّساعا وضيقا ساهمت بالارتقاء بقراءة التراث النقدي نحو مزيدا من العمق والدقة، لينصبّ الجهد على استقراء المدونة النقدية القديمة بحثا عما يكمن في نصوصها من تصوّرات ومفاهيم يمكن أن تضاهي ما توصل إليه الغربيون « كما اجتهدوا في استقصاء ما يربط بين تلك المفاهيم والتصوّرات من علاقات ناظمة تدل على أنّ النقاد القدامى بلغوا حدا لا يستهان به من تجريد القضايا وتجويد النظر فيها »[1] وفي هذا الطور تندرج قراءة جابر عصفور للتراث النقدي.

[1] . عبد القادر الحسّون : قراءات التراث النقدي ، ص 94.

**المبحث الأول: الأسس النظرية للمنهج في "قراءة التراث النقدي".**

من أهم ما يميّز قراءته أنّه يبني مشروعا مغايرا مداره على دراسة الجانب النظري في النقد العربي القديم دراسة تستهدف الكشف عن الأسس والأصول الثاوية وراء الخطاب، ومن ثمّ تختلف قراءة جابر عصفور للتراث النقدي في المنهج والآلية والغاية عن غيرها من القراءات التي انتشرت داخل الخطاب النقدي العربي، إذ تميزت قراءته للتراث النقدي بمراعاة الجانب التأصيلي والنظري في القراءة، فركّزت زاوية النظر على قضايا بعينها لها طابع خاص داخل هذا الموروث، فكانت«الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي العربي» [1] وهي أطروحته للدكتوراه تمثل انقطاعا معرفيا عما كان سائدا في البحوث الأكاديمية، إذ أعطت مفهوما مختلفا عن الصورة داخل التراث النقدي والبلاغي بعدما ركّزت على جانب "الخيال" ودوره في خلق الصورة الفنية متتبعة لمصطلح "الخيال" و" التخييل" داخل الكتابات النقدية والفلسفية في التراث، لتناقش آراء القدامى عن "الاستعارة" وتفضيل "التشبيه" منتقدة هذا التوجه كاشفة عما فيه من قصور، بموجبه يتقزّم البعد الجمالي والفني للصورة، حيث حاول عصفور أن يؤكد في قراءته هاته أنّ الاهتمام بالخصائص والمشكلات التي يشير إليها المصطلح قديم، وهو ما سعى إلى اثباته باستقراء هذه المفاهيم من التراث النقدي معتمدا في ذلك على مدونة تتجاوز كتب البلاغة والنقد إلى كتب الفلسفة ودراسات الاعجاز، لتأتي دراسته في «مفهوم الشعر في التراث النقدي والبلاغي»[2]مواصلة نفس التوجّه في القراءة، التوجّه

[1]– جابر عصفور :الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، وقد ظهر هذا الكتاب أول ما ظهر سنة1974م عن دار الثقافة بالقاهرة وأعيد طبعه مرات عديدة يعتمد البحث على طبعة 2003م الصادرة عن دار الكتاب المصري ودار الكتاب اللبناني بعنوان : مجموعة أعمال جابر عصفور : النقد الأدبي ، يشكلّ الصورة الفنية المجلد الثاني .

[2]– جابر عصفور: مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي ، دار الكتاب اللبناني ، دار الكتاب المصري ط1 ،2003 م .

الذي يغلب عليه الانتقاء في الموضوع وفي طريقة المعالجة مع فارق بسيط هو الانتقال من الجزء إلى الكل من الصورة إلى مفهوم الشعر.

لقد بدأت إذا علاقة جابر عصفور بالتراث النقدي منذ أطروحته للدكتوراه واستمرت منتجة عديد الدراسات والمقالات، فجاء كتابه «قراءة التراث النقدي» يحمل مقترحا نظريا في قراءة التراث النقدي خاصة في المقالة التي صدّر بها كتابه والتي عنونها ب«مقدمات منهجية في قراءة التراث النقدي» والتي أرادها كبديل نظري للقراءة بعدما رأى أن الدراسات التي كانت تتناول التراث النقدي تفتقر للبعد المنهجي في قراءة التراث ما جعلها « تعاني تلفيقية في المنهج وعشوائية في المنظور و نقلية في الفهم على نحو لا يمكن معه أن نعدّ هذه الدراسات قراءة بالمعنى الدقيق » [1] .

ويذهب نصر حامد أبوزيد إلى عدّ هذا الكتاب من أهمّ الكتب « التي تناولت إشكالية القراءة من منظور كلي شمولي تتجاوب فيه الممارسة والتنظير تجاوبا جدليا ليس من السهل أن نجد نظيرا له في الأطروحات التي تمتلئ الساحة حول القراءة وإشكالياتها » [2]لأنّ عصفور ينطلق من قناعة مؤداها أنّه كلّما ارتفعت درجة الوعي المنهجي إلاّ وارتفع معها مردود القراءة واتسع مداها، ومن ثمّ يذهب هذا النوع من القراءة إلى تأكيد دور القارئ الفاعل الذي يسعى إلى إعلان حضوره بوسائل شتى منها تبني رؤية منهجية خاصة في القراءة والاتجاه إلى مسائلة المقروء والبحث في ثناياه عن المقاصد البعيدة، بالبحث عن الأسباب الكامنة في النسق الفكري العام الذي يوجّه آراء الناقد ويتحكم في تفكيره ،وقد مارس عصفور في هذا الكتاب نقد النقد على دراساته النقدية للتراث النقدي، ليشكل هو الآخر حلقة أخرى من حلقات الكتابة النقدية عنده، ويبقى لكتابه « قراءة التراث النقدي» أهمية بالغة كونه يقدّم نظرية في قراءة التراث النقدي من جهة وفي القراءة بشكل عام، إذ ينم هذا الاتجاه في القراءة على تغيّر في الوعي المنهجي عند دارسي التراث النقدي، حيث انتقل هذا الوعي من

[1]– جابر عصفور : قراءة التراث النقدي ، دار الكتاب اللبناني ، دار الكتاب المصري ، ط 1 ، 2009م، ص 23.

[2]. نصر حامد أبو زيد : قراءة التراث النقدي وعدسة الناقد الحداثي ،مرايا جابر عصفور . ج1 ، المجلس الأعلى للثقافة ، ط 1 ، 2010م ص 281.

التصوّر الزماني الذي يلح على دراسة الظواهر في تعاقبها الزمني إلى تصور آني يركّز على البنى العميقة وإبراز العلاقات الخفية في الظاهرة المدروسة بالتركيز على الكيفية التي ينبغي أن يقرأ بها النص النقدي القديم، لتتوالى بعده دراسات عديدة ترتبط بالتراث النقدي «كنظرية الفنّ للفارابي»[1]، «قراءة محدثة في ناقد قديم ابن المعتز»[2] وغيرها .

وقد استخدم عصفور فيها عدّة عدسات نقدية مختلفة مكّنته من النظر إلى النص النقدي من زوايا متعددة تتداخل هاته العدسات فيما بينها لتكون بؤرة العدسة الأم التي يلج بها النص النقدي، مستثمرا عدسة أسئلة الإحياء التي خصّص لها جزءا مهما من قراءاته النقدية حيث أضحت من مكونات وعيه النقدي رغم الانتقادات التي وجهها لهذا النمط من القراءة. وعدسة القراءات السابقة للتراث النقدي وعدسة التراث النقدي الغربي[3].

والملاحظ لهذه الدراسات يكشف عن تطور كبير في آلية القراءة عند عصفور، هذا التطور المنهجي في القراءة كان له عدة أسباب:

أولاها : التراكم الكمي للمعرفة النقدية عنده خاصة بعد الرحلة العلمية التي قادته إلى أمريكا سنة 1977م إذ غيرت ملامح النقد عند عصفور.

ثانيها : تطور حركة النقد العربي ذاته طيلة ثلاثة عقود أو أكثر من حياة عصفور، إذ تطور منظور الناقد العربي المعاصر للتراث النقدي ،ما سمح أن يكون عصفور خطاب نقدي مختلف عن الخطابات النقدية الأخرى، خاصة من ناحية هوسه بالهمّ المنهجي في قراءة التراث النقدي، وهو ما تدل عليه محاولته تقديم نظرية في قراءة التراث النقدي ترتكز على نظرية القراءة.

---

[1] . ينظر، هذا المقال في : جابر عصفور : نظرية الفن عند الفارابي، قراءة التراث النقدي ، ص 217.

[2] . ينظر، جابر عصفور: قراءة محدثة في ناقد قديم " ابن المعتز"، مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، العدد الأول ، مج 06، ديسمبر 1985م ، ص 100.

[3]. ينظر :نصر حامد أبو زيد: قراءة التراث النقدي وعدسة الناقد الحداثي ، ص 288.

**المبحث الثاني : مرجعيات جابر عصفور النقدية**

يعدّ الكشف عن التيارات المعرفية التي شكّلت الخطاب النقدي عند جابر عصفور*[1] ضرورة ملّحة في فهم قراءته للتراث النقدي، كونها تسمح بالوقوف على المقولات والأفكار الأساسية التي كانت تحرك فعل القراءة لديه لاسيما، وأنّ الساحة الفكرية العربية ظهرت فيها عديد التيّارات الفكرية الوافدة من الغرب عبر حركة الترجمة والبعثات العلمية للجامعات الغربية التي أسهمت في تشكيل خريطة النقد في الوطن العربي، وإثرائه بالعديد من الآليات والمناهج النقدية التي تتيح للناقد أن ينظر إلى النص من زوايا مختلفة، وهو ما كان له أثره البارز في تشكيل الهوية النقدية لجابر عصفور كونه هو الآخر استفاد من هذا الزخم المعرفي الهائل.

فقد كان له أن سافر إلى الولايات المتحدة الأمريكية في فترة السبعينيات من القرن الماضي في بعثة علمية سمحت له بالاطلاع على الكثير من الكتابات النقدية، وأحدثت هذه السفرية نقلة نوعية في خطاب عصفور النقدي، إذ فتحت أمامه عالم النقد على مصراعيه فغرف من هذه النظريات النقدية المختلفة من ماركسية ومثالية ووجودية وواقعية ما ساهم في تطور الآلة النقدية لديه، وطبعت في ذهنه قناعة مفادها أنّ الناقد الأدبي لا بدّ أن يصدر في نقده على نظرة كلية ؛أي لا بدّ عليه أن يمتلك تصوّر بنائي للأشياء كي يستطيع ممارسة قراءة فاعلة للنصوص فيستخرج مخبوءها ويعيد انتاجها ولذلك يقول :« ولم أكن أدرك بوضوح، كما أدرك الآن، أنّ البحث عن نسق معقول هو مفتاح فهم الأشياء وهو الدليل على تملكها معرفيا »[2] ومن ثم وصل عصفور إلى أنّ الناقد لن يستطيع أن يمضي في مناقشة مهمة الشعر أو غيره من

*ولد جابر عصفور بالمحلة الكبرى بمصر في 25مارس 1944م، حصل على درجة الدكتوراه من قسم اللغة العربية بكلية الآداب بالقاهرة عام 1973م ، شغل العديد من الوظائف، فكان أستاذا للنقد الأدبي بجامعة القاهرة كما عمل أستاذا زائرا في العديد من الجامعات الغربية له مؤلفات كثيرة منها : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، مفهوم الشعر، قراءة التراث النقدي...

[2] . جابر عصفور : تحديات الناقد المعاصر، دار التنوير للطباعة والنشر ، لبنان ، ط1 ، 2014م،ص 7.

الفنون الأخرى دون أن تكون له مفاهيم أكثر شمولا عن مهمة الانسان وموقفه من الحياة، لأنّ هناك علاقة متبادلة بين الفنّ والأدب والحياة وهذا ما تعلمه من المذاهب الفلسفية المختلفة في الغرب، إذ هناك تكامل بين الفلسفة والمنهج النقدي« ويبدو أنّ الممارسة النقدية هي التي جعلتني أنتهي إلى أنّ أي ناقد لا يستطيع أن يمضي طويلا في مناقشة مهمة الشعر أو غيره من أنواع الفن بعامة من دون أن تكون لديه مفاهيم أكثر شمولا عن مهمة الانسان وموقفه من الحياة » [1] ومن ثم فالناقد لا بُدّ عليه من منظور عصفور أن يكون واعيا بما يقوم به من نقد.

### 1. مرجعية طه حسين

من المرجعيات التي تشكّل منها خطاب عصفور النقدي طه حسين حيث يعدّ من الأوائل الذين قرأوا التراث النقدي وولجوا عوالمه المختلفة درسا وتحليلا، حيث غدت أقواله ومنهجه في الدراسة مثالا يحتذى وطريقة تغري الكثيرين على تبنّيها والوقوف خلفها، ولقد مارس طه حسين حضورا قويا داخل المشهد النقدي العربي عبر ما طعّمه به من آليات جديدة في التفكير والتحليل لا سيما وأنّه خريج المدرسة الغربية، فكان له حضوره في وجدان الناشئة والباحثين الذين تربت الذائقة النقدية عندهم على كتاباته المختلفة.

فقد ظلّ طه حسين يمارس غوايته على تلاميذه وعلى من سار في طريقه ممن أفتتن بقراءة التراث وهو شأن عصفور الذي ظلّت غواية طه حسين تداعب خياله ووجدانه ،ولقد صرّح عصفور بهذا حين تحدث عن الزيارة التي قادته إلى منزل طه حسين برفقة أستاذته سهير القلماوي والشعور الذي خالطه أثناء حديثه مع طه حسين الذي تنبأ له بمستقبل زاهر في النقد الأدبي، لتظلّ صورته في ذاكرة عصفور بكل ما يتعلّق بها من صفات الهيبة والوقار ويستمر هذا التأثير ليبلغ مداه ،حتى قدم عصفور

[1] . جابر عصفور: تحديات الناقد المعاصر، ص 8.

دراسة على طه حسين أسماها «المرايا المتجاورة» حاول من خلالها عصفور «اكتشاف الصيغة التكوينية التي ينبني عليها فكر طه حسين النقدي»[1]، في محاولة منه لتجاوز طه حسين نقديا، عبر تفكيك الآليات النقدية في مشروع طه حسين النقدي، وعلى رغم ذلك يبقى ولاء عصفور لطه حسين كبيرا جدا فلا يفوته أن يعترف بأنّه « تلميذ صغير في مدرسة طه حسين التي لا يخلو واحد من المنتسبين إليها من غواية التراث الأدبي » [2].

فقد استطاع طه حسين أن يؤثر في عصفور عبر المبادئ التي كان يسعى لترسيخها داخل المجتمع العربي عبر منهج الشك الديكارتي الذي تحوّل على يديه إلى آلية لمسائلة التراث ولخلخلة بعض المفاهيم السائدة في قراءته، حيث أراد أن ينزع القداسة عن هذا التراث، هاته القداسة التي صاحبت تلقيه ومن ثمّ فرضت نوعا معينا من القراءة يمكن أن نسميها القراءة السكونية، وهي القراءة التي تعتمد الشرح وإبداء الإعجاب فقط دون الدخول في فعل مساءلة معرفية للنص يعيد من خلالها القارئ إنتاج النص لصالح عالمه هو.

هاته المبادئ هي التي جعلت عصفور يعلن انتسابه صراحة إلى تقاليد طه حسين حين يقول « وانتسبت إلى تقاليد طه حسين التي أورثتني الإيمان بالعقلانية والحرية والعدل الاجتماعي والنزعة الانسانية » [3]وتعني العقلانية عنده التملك المعرفي لموضوع البحث باكتشاف عناصره التكوينية ومن ثم نسقه، وهو ما كان عصفور يعتمده في قراءته للتراث النقدي سواء تعلق الأمر بكتابه«الصورة الفنية» أو «مفهوم الشعر».

---

[1] . جابر عصفور : المرايا المتجاورة . دراسة في نقد طه حسين . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر، 1983م، ص 7.

[2] . جابر عصفور : غواية التراث، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة، مصر،ط1، 2011م، ص 11.

[3] . جابر عصفور : تحديات الناقد المعاصر، ص 8.

أمّا الحرية فهي الأخرى شغلت حيّزا كبيرا في مشروع عصفور النقدي ككل لأنّها تعني حضور الإنسان، الناقد، المبدع، بل ستصبح الحرية هي الإنسان في حدّ ذاته.

ولأنّ الحرية تلازم « العقلانية في تأسيس كل فعل معرفي غايته الارتقاء بالإنسان من وهاد الضرورة إلى ذرى الحرية ومن كثافة الإظلام إلى شفافية النور » [1].

إذا فطه حسين يمثل مرجعية أساسية في تكوين عصفور النقدي وقراءته للتراث النقدي، حيث غدا عدسة من العدسات التي نظر بها عصفور إلى التراث النقدي، وما «المرايا المتجاورة» إلاّ نوع من المراجعة الذاتية لهذه العدسة، فهي تشكل ما يسميه هو متوسطات قرائية ساهمت في توجيه فعل قراءة التراث النقدي الوجهة التي هو عليها الآن.

**2. مرجعية النظرية النقدية الغربية**

شكلت النظرية النقدية الغربية المعاصرة زادا معرفيا ثريا أتاح لعصفور التعامل المباشر مع الطروحات النقدية الحديثة التي تعنى بقراءة النص وفهمه على أصعدة مختلفة فكان التأويل ونظرية القراءة والبنيوية التكوينية بشكل خاص التي أثارت اهتمام عصفور فصدر عن مقولاتها في قراءة التراث النقدي وفهمه .

فقام مشروعه على الأخذ الواعي بالمستجد النظري في الساحة النقدية مع مراعاة خصوصية النص العربي أو التراثي، ومن ثمّ أخذت أعماله النقدية بعدا معرفيا ومنهجيا خاصا، فابتعد عن التعسف في قراءة النصوص النقدية وارهاقها بإخضاعها لسلطة المنهج فطرح عديد القضايا النقدية في التراث النقدي للمسائلة المعرفية قصد إنتاج معرفة جديدة بالنص عبر استدعائها إلى عالم القارئ الحداثي، كنظرية الشعر والجمال التي أراد عصفور بلورة مفهوم لها في كتابه "مفهوم الشعر".

[1]. جابر عصفور: عودة إلى الأدب ، مجلة العربي ، العدد 654 ماي 2013م، ص 92.

استطاع عصفور عبر المزاوجة بين النظرية النقدية العربية والغربية أن يحقق دراسة موضوعية للمدونة النقدية التراثية فاتسمت دراساته بالعمق والدقة والبعد المنهجي في عرض الأفكار لا سيما في التصوّر النظري الذي قدّمه حول الكيفية التي ينبغي بها قراءة النص النقدي التراثي، كونه نصا ذا طبيعة خاصة والذي عرضه تحت عنوان «مقدمات منهجية في قراءة التراث النقدي»[1] .

لقد أبانت التجربة النقدية لجابر عصفور عبر مساره النقدي عن استنادها إلى مرجعيات مختلفة، إذ استفاد من مختلف التيارات النقدية التي سبقته في الوجود داخل المشهد النقدي العربي، فاستفاد من طه حسين والتيّار الليبيرالي ومن سهير القلماوي وعبد العزيز الأهواني، وكل ذلك مكّنه من أن يكون خطابا نقديا متميزا داخل المشهد النقدي العربي .

[1] - هذا عنوان مقال لجابر عصفور في كتاب: قراءة جديدة لتراثنا النقدي، النادي الأدبي، المجلد الثاني ، جدة 1990م وينظر أيضا جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، دار الكتاب المصري، القاهرة، ط 1، 2009م، من ص16إلى 107.

## المبحث الثالث: أهمية قراءة التراث النقدي عند جابر عصفور

تأخذ قراءة التراث النقدي عند جابر عصفور أهميتها القيّمة من كونها تساهم في إجلاء المشهد الكامل للواقع أو الحاضر، لأنّ فهم المشهد النقدي والإبداعي على السواء يتطلب تراكمية معرفية ذات حجم معين ما يمكّن من قراءة صحيحة وموضوعية لواقعنا لننتقل من حالة التكيّف إلى حالة التمثل، لتحصيل قدرة أكبر على الإدراك، ولذلك « فقراءة التراث أو الإلحاح على قراءته هي الوجه الآخر من الإلحاح على قراءة الواقع أو الحاضر » [1] .

إذا فالقراءة عند جابر عصفور نفعية تهدف إلى خدمة واقع آني أو بعبارة أخرى المساهمة في تشكيل اللحظة الآنية، فتصبح القراءة وسيلة لغاية أكبر هي الواقع وليس التراث كتراث، ومن ثمة تختفي فكرة الخصوصية الثقافية لتحل محلها فكرة الكونية، وأنّ الظاهرة النقدية ظاهرة انسانية .

ومن ثمّ تصبح القراءة ليست بريئة أو محايدة، وإنّما هي قراءة يحدّد اتجاهها وقدرتها على الفهم والتحليل الإطار الفكري والمرجعي للناقد، فرغم البراءة والحياد الذين قد تتضح بهما بعض القراءات النقدية للتراث وتتلبس بهما إلى أنّ البنية العميقة لهذه القراءات تفصح عكس ذلك، فتذهب باتجاه أنّ القراءة لابُدّ أن تتشكّل وفق جهاز معرفي خاص لا يمكن فهم هذه القراءة إلاّ بالوقوف على خصائص هذا الجهاز الذي لا يعدو أن يكون ايديولوجيا، ففعل القراءة لا يمكن له إلاّ أن يشدّ إليها، وهذا فعلا ما يتقاطع فيه عصفور مع صلاح فضل الذي يقول :« يبدو أننا محكومون بأنماط من التفكير ولا أبرئ نفسي من ذلك، تغلب على تناولنا للظواهر وتقودنا مهما نزعنا إلى مخالفتها » [2]وجابر عصفور الذي يقول:« عندما نفتش في التراث عن عناصر للقيمة الموجبة أو السالبة نفعل ذلك بالمنحى الذي يتبدّد إطاره المرجعي بالمواقف الفكرية التي

[1]– جابر عصفور : قراءة التراث النقدي، ص 25.

[2] – تمام حسان: قراءة جديدة لتراثنا النقدي، النادي الأدبي الثقافي ، جدّة، 1990م، ص963.

ننطلق منه » [1]فالإطار المرجعي أو الفكري للناقد يلعب دورا كبيرا جدا في توجيه حركة الخطاب النقدي عند الناقد من زاوية المنهج والتصورات التي تحيط بالموضوع، والتي بموجبها يتسلل المنهج داخل الظاهرة ليمارس فعل السلطة داخل النص، ثمّ إنّ قراءة التراث هي محاولة لوضعه موضعه من التاريخ والتطوّر بوصفه خبرة سابقة أتت ثمرة ما، ثم محاولة الإفادة من هذه الخبرة وتعديل آلية التعامل معها، وهاته هي الأهمية التي يرومها جابر عصفور من قراءته للتراث، لأنّه يرى أننا إلى الآن لم نستطع أن نضع هذا التراث موضعه الصحيح من حركة التاريخ و التطوّر ولا يكون ذلك إلاّ بالفهم العميق للتراث النقدي من ناحية منطلقاته وصراعات توجهاته المختلفة والمتباينة؛ أي النظر إليه في كليته وشموله والنظر إليه بوصفه بنية لها أجزاء تساهم في تشكيلها وفق ماهية معينة تكسبها ثقل الحضور، لأنّ « المطلوب من الخطاب النقدي ليس هو إعادة استهلاك ما هو موجود وإنّما هو تقديم قراءات تغني هذه النصوص، وتعمّق معرفتنا بها » [2]وتبعا لذلك يعتمد جابر عصفور طريقة خاصة في القراءة ترتكز أساسا على البحث على عناصر النظام داخل الظاهرة المدروسة وهو أمر ملاحظ داخل أعماله النقدية كمفهوم الشعر والصورة الفنية وقراءة محدثة في ناقد قديم.

وما التركيز على الجانب التنظيري في النقد مقابل الجانب التطبيقي إلاّ تجسيد لهذا المنطلق، لأنّ عصفور ينطلق من مقولة جوهرية ورثها عن محمد مندور وهي «الفهم تملك للمفهوم»، بحيث تمثل ركيزة أساسية داخل مشروع عصفور النقدي ككل.

إذ يشكل تملك المفهوم هاجس جابر عصفور النقدي وما طرحه لقضية الشعر في تلك الفترة الحرجة من تاريخ الثقافة العربية التي بدأت فيها الحركة الثقافية والأدبية تتغير تغيّرا يكاد يكون جذريا، خاصة مع كثرة الوافد الأجنبي من الثقافة والمناهج

[1] – جابر عصفور : قراءة التراث النقدي ، ص 16.

[2]. محمود ميري: أسئلة النقد العربي الحديث خلال العقدين السابع والثامن من القرن العشرين الفضاء الثقافي والبناء المنهجي دار الأمان، الرباط 2015م، ص 193.

النقدية، ما حتّم فتح قضية مفهوم الشعر في التراث النقدي على أسئلة جديدة إلاّ تجسيد لهاته المقولة الأثيرة من رجل يؤمن بأهمية النقد النظري خصوصا في المراحل التي تحدث فيها تحولات كبرى في النقد أو العالم فلا بدّ من الرجوع إلى أصول هاته النظريات المعرفية لمعرفة نقاط القوة والضعف الأساسية في النظرية* الفهم من أجل التجاوز، وهاته الحركة النقدية التي تعود إلى الوراء من أجل الانطلاق السليم إلى الأمام تميّز عصفور عن باقي النقاد الآخرين وتجعل خطابه النقدي يكتسب بعدا وظيفيا.

فضلا على أنّ هدف عصفور الذي يحرّك فعل قراءة التراث هو « الزج بالتراث والتراث النقدي في حمأة الاختلاف النقدي الذي يعبّر في عمقه عن اختلاف حول الرؤية إلى الحاضر »[1] وقد كان "حسن مخافي" محقا في ذلك، فالزج بالتراث في هاته الحركة المضطربة والمتصاعدة للنشاط النقدي من شأنه أن يجعل التراث النقدي عنصرا فاعلا داخل المنجز النقدي العربي على الخصوص لا عنصر معرقلا أو عقبة كؤودا، تحول دون التحرك إلى الأمام إلى أفاق بعيدة في المعرفة والنقد ولن يحدث هذا ما لم يصبح التراث النقدي متجاوزا معرفيا.

ومن ثمّ فالقراءة عنده لها بعدان رئيسيان :

أولاهما : يصب في التراث نفسه من أجل إدراك منطقه الداخلي أي تملك المفهوم لأنّ كل شكل من « أشكال المعرفة العلمية بموضوع ما، هو شكل من أشكال تملكه

* الندوة الشهرية التي ينظمها مركز الدراسات العربية بالخارج ، معهد اللغة العربية بالجامعة الأمريكية والتي عقدت لتناول أعمال جابر عصفور النقدية وكانت بعنوان : جابر عصفور ناقدا . تأملات وقراءات

[1]– حسن مخافي : المفهوم والمنهج في القراءات العربية المعاصرة للتراث النقدي ، أفريقيا الشرق ، المغرب 2016م، ص 91.

ولن نمتلك هذا التراث إلاّ بمعرفته معرفة علمية، وذلك بدرسه في سياقه التاريخي والاجتماعي أي بدراسة منظومة علاقاته ومشكلاته التي كونت نسيجه الفكري » [1].

ثانيها: ربط التراث النقدي بالنقد العربي الحديث، أي ترحيل التراث بفعل القراءة التأويلية من زمن إنتاجه إلى زمن قراءته كي يصبح فاعلا داخل حركة النقد العربي.

إذا يبدو أنّ أهمية قراءة التراث النقدي عند عصفور تأخذ قيمتها مما يمكن أن تضيفه من إضافات جادة ونوعية لحركة الخطاب النقدي العربي، لأنّ العودة إلى التراث النقدي ما هي إلاّ الخطوة الأولى نحو تأسيس خطاب نقدي عربي متزن غير فاقد للهوية، يأخذ من تراثه النقدي من جهة ويستثمر الوافد الأجنبي في خدمة اتجاهه من جهة أخرى كما فعل العصر العباسي الذي استثمر معطيات الوافد الأجنبي النقدية والفكرية استثمارا أتى أكله على الثقافة العربية ، وهو مثال يحظ باحترام و إعجاب جابر عصفور.

## 1. معنى القراءة عند جابر عصفور

يأخذ جابر عصفور على القراءات العربية المعاصرة للتراث النقدي سقوطها في أهون الدوائر العلمية التطبيقية نقلا وتقليدا تلخيصا وعرضا؛ أي أنّها لم تستطع السيطرة على حركة وعيها بهذه المعطيات، فأصبحت أسيرة لهاته الأفكار وغير قادرة على أن تنظر إلى واقع التراث النقدي من مسافة كافية تسمح بقراءة فاحصة لإشكالياته وقضاياه المختلفة دون عزل تعسفي لسياقاته التاريخية والظاهرة المدروسة، متناسية «أنّ كل قراءة تحدث داخل المجتمع والتقاليد والفكر الكائن في لحظة تاريخية بعينها وتنطوي على حاجات وضرورات تفتضيها أبعاد فكرية واجتماعية تخص تلك

[1]– علي البطل : إشكالية القديم والجديد في الوساطة بين المتنبي وخصومه : قراءة جديدة لتراثنا النقدي ، النادي الأدبي جدة ، المجلد 2 ،1990م ص 686.

اللحظة»[1] وبالتالي لا مجال لإلغاء هذه السياقات من فعل القراءة ومن ثم فهذه القراءات تشكو غياب تأصيل « نظرية في القراءة أو على الأقل . تحديد المنطلقات الأصولية التي تصل القارئ بموضوعه المقروء في الوقت الذي تنفصل عنه والتي تمايز بين قراءة هذا القارئ وقراءة غيره، والتي تمكّنه من السيطرة على موضوعه والتباعد عن شراك معطياته المباشرة أو مراوغتها، وفي الوقت نفسه تمكنه من السيطرة على حركة وعيه بهذه المعطيات والكشف من ورائها عن العلاقات التي تنظمها » [2]فبهذه اللهجة وهاته الكلمات يقيّم عصفور بإيجاز شديد القراءات السابقة للتراث النقدي، حيث يرى أنّ غياب المستوى النظري في القراءة هو الذي جعل هذه الدراسات تفتقد إلى هذا البعد القرائي الذي يدعو إليه عصفور، لتظل مجرد دراسات لم ترق إلى فعل القراءة الذي هو عند عصفور إعادة إنتاج المقروء، ولن يتأتى ذلك إلاّ بدخول فعل القراءة مجال الوعي النظري؛ أي القدرة على امتلاك تصورات بكيفية القراءة وآلياتها وإجراءاتها ما يقيها السقوط في دائرة الشرح والتلخيص وهذا وحده غير كاف ولا معنى له ما لم يشتغل على نصوص ومدونات التراث النقدي.

وتتصاعد لهجة الرفض لهذه الطريقة في قراءة التراث لتبلغ مداها عنده بخلع جملة من الأوصاف على هاته القراءة تنزع عنها أي قيمة، كونها تعاني « تلفيقية في المنهج وعشوائية المنظور ونقلية الفهم على نحو لا يمكن معه أن نعد هذه الدراسات قراءة بالمعنى الدقيق » [3]ويذهب الباحث عبد القادر الحسّون وهو في خضّم عرض مواقف وانتقادات المتأخرين من النقاد والباحثين لطريقة المتقدمين في قراءة التراث النقدي أنّ المتأخرين من النقاد يجمعون على أنّ هذه القراءات وقعت أسيرة التفكك

[1] . مصطفى بيومي : إشكالية قراءة التراث ، مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ع 63، ربيع 2004م، ص 75.

[2]– جابر عصفور : قراءة التراث النقدي ، ص 22.

[3] – المصدر نفسه ، ص 23.

فيعرض الصورة التي تنقلها هذه القراءات عن المشهد النقدي القديم « فالصورة التي انتقلت إلينا من خلال الدراسات تبدو مضطربة وتخلو من التناسق لأنّها رسمت الأعمال النقدية التراثية بشكل يخضع لمبدأ التتابع الزمني فحسب » [1] ومن ثمّ غاب عنها صور تلك العلاقات الخفية التي تجعل مجهودات النقاد القدامى تنسجم فيما بينها لتشكل خطابا نقديا يحكمه التنوع والاختلاف، ولأجل تلافي هذا الوضع راح جابر عصفور يحدد في خطوات ثابتة معنى القراءة وخصوصا قراءة التراث النقدي ويتوصل لما يشبه نظرية في قراءة التراث النقدي تقوم على مجموعة من العناصر بتواجدها يحقق فعل القراءة بعده التأويلي ويعيد إنتاج المقروء لصالح عالم القارئ.

ويبدو أنّ فيصل حصيد كان على حق حين ذهب إلى أن مفهوم القراءة في المستويين النظري والتطبيقي« عند جابر عصفور لا يخرج عن كونه آلية تأويلية سواء من حيث هي فعل لإنتاج الخطاب أو من حيث هي عمل لفهم الخطاب » [2] .

ولذلك عصفور كان يستخدم مصطلح قراءة بدل مصطلح دراسة، ويبدو أنّ ذلك راجع لعدة عوامل أهمها:

- تأكيد الطابع التفسيري التأويلي لكل فعل من أفعال القراءة في مختلف المجالات الثقافية.
- تأكيد الدور الذي يقوم به القارئ في عملية القراءة وهو دور محوري ومهم جدا ويخلع عليه جابر عصفور قيمة كبيرة جدا ويجعله الركن الثاني من أركان فعل القراءة

[1] . عبد القادر الحسّون : قراءات التراث النقدي ، ص 98.

[2] – فيصل حصيد : قراءة التراث ووعي الآخر في الكتابة النقدية عند جابر عصفور ، في كتاب حارس التنوير جابر عصفور وقائع ندوة الصالون الثقافي العربي حول كتاب زمن جميل مضى ، دار بدائل للطبع والنشر والتوزيع ط 1 ، مصر 2014م، ص 134.

- تأكيد الطبيعة المعرفية التي تصل القارئ بالمقروء في عملية إنتاج معرفة جديدة .

فالمدلولات الثلاث التي جعلها عصفور للقراءة تسير في تأكيد هاته العوامل التي ذكرنا:

– وأولى هذه الدلالات يتصل بالعملية التي يتتبع بها القارئ عناصر الرموز ليضمّها في قران وتلك العملية تتطلب من القارئ جهد إدراكي خاص كي يستطيع تكييف هاته الرموز على نحو خاص فيدركها في تشكيل دون غيره خاضعا لسلطة هاته الرموز التي توجّه حركة القراءة أو فعل الإدراك.

– ويتصل ثاني هذه المدلولات بعملية نطق هاته الرموز المدركة أي الانتقال من فعل إدراك المعنى إلى تأديته أو أداء لمعنى ممكن من المعاني المتعددة لهاته الرموز داخل تشكيل لغوي معين.

– وثالثها: الإبلاغ الذي هو درجة ثالثة وأرقى من الدرجتين السابقتين لأنّه يتطلبهما فلا بدّ من إدراك للمعنى ثم تأدية للمعنى، وبعدها يأتي الإبلاغ؛ أي نقل ما توصل إليه المدرك أو القارئ من معنى ممكن يختاره ويرجّحه من بين إمكانات محتملة تحتويها أنساق الرموز المتباينة [1] .

وقد جاء هذا التقسيم مبنيا على دلالة كلمة القراءة معجميا التي تتضمن معنى الضم والنطق والإبلاغ معا، و« تتجاوب هذه الدلالات المعجمية للكلمة مع التصور المعاصر للقراءة وذلك حين تقترن القراءة بالاكتشاف والتعرّف » [2]ومفهوم القراءة بهذا الشكل لم يكن معروفا في النقد العربي من قبل، إذ لم يبرز إلاّ في حدود ضيقة تقترن بالغاية وتختزل في هدفين اثنين هما : تحقيق المتعة والفائدة ، ولم يظهر مصطلح القراءة بحمولاته الدلالية المتنوعة في النقد العربي الحديث إلاّ بعد ترجمة الوافد الأجنبي، إذ فتح الباب أمام شيوع هذا المصطلح في الدراسات النقدية الحديثة وسرعان

[1]– جابر عصفور : قراءة التراث النقدي، ص 16.

[2]– المصدر نفسه ، ص 17.

ما استقطب المصطلح عديد النقاد العرب خاصة بعد شيوع نظرية التلقي لتبرز القراءة كمفهوم « يتأسس على أطروحات وتصورات ويطمح إلى زحزحة مفهوم النقد عن الحيّز الذي كان يملأه بمفرده خاصة وأنّ القراءة أوسع من النقد وأقل تسلطا وعنفا منه » [1]ونجحت القراءة في أن تفرض نفسها على الساحة النقدية وتحوز حيّزا من هموم الإنسان أو المثقف في حركة أشبه ما تكون بحركة إعادة النظر في المفاهيم النقدية من أجل التحكم في الحركة النقدية ، تلك الحركة التي ينعكس فيها النقد على نفسه ليراجع آلياته النقدية .

على أنّ مفهوم القراءة في الخطاب النقدي العربي على حسب الباحث حسن مخافي لا يزال يعاني نوعا من الخلط في استعمال المفهوم وذلك راجع في نظره إلى عدّة عوامل لعلّ أهمها يتعلق بمرجعية هاته النظرية الغربية، على الرغم من أنّ مفهوم القراءة من المفاهيم الأكثر تداولا في الخطاب النقدي العربي، وهي مفارقة لافتة للنظر، فمن المفروض أن يتمتع المفهوم « بقدر من الوضوح يوازي على الأقل كثرة تردده في الكتابات النقدية العربية لأنّ تاريخ الأدب يوحي بأنّه كلما كان المفهوم متداولا بكثرة كلما اتسم بالوضوح » [2] .

خاصة وأنّ المفهوم أصبح محوريا ويحتلّ مكانة مهمة في الخطاب النقدي العربي الحديث ويتداخل مفهوم القراءة عند عصفور مع مفهومين أساسين أعادت لهما نظرية التلقي الاعتبار وهما : مفهوما التفسير والتأويل« إذ كل قراءة هي عملية تفسير أو تأويل وكل عملية تفسير أو تأويل هي قراءة في الوقت نفسه » [3]لأنّ كليهما أداء لمعنى وإنتاج له ويذهب الباحث مصطفى بيومي عبد السلام إلى أنّ « حدث القراءة في ذاته هو حدث تفسيري تأويلي وجذره اللغوي يؤكد العملية التفسيرية التأويلية من حيث هو

[1] – حسن مخافي : المفهوم والمنهج في القراءات العربية المعاصرة ، ص 27.

[2] – المرجع نفسه ، ص 19.

[3] – جابر عصفور : قراءة التراث النقدي ، ص 18.

فعل يتضمن الجمع والنطق والابلاغ والبيان، كما أنّه يتوافق مع الجذر اللغوي لفعلي التفسير والتأويل من حيث أنّهما يتضمنان الجمع والكشف والابانة»[1] على أن التطابق بين المعنيين يشترط فيه عصفور على أن نفهم أداء المعنى وإنتاجه بأنّه محصّلة أو نتاج فهم الموضوع المقروء، رغم أنّ التفسير والتأويل قد يختلفان من ناحية المعنى عند بعض النقاد*.

لتصبح القراءة عند عصفور هي إعادة بناء المقروء طبقا لتصورات القارئ فردا كان أو جماعة من أجل إكمال البنية أو اكتشاف القانون، فتغدو القراءة موقف والقارئ صاحب[2] موقف، وعصفور يستهويه تحويل الظاهرة المدروسة إلى بنية لها مكونات خاصة لا بدّ على القارئ أن يصل إلى هاته المكونات وحقائقها كي يقدم قراءة تتسم بالعمق والقدرة على الفهم والتجاوز، ولذلك تميزت دراساته في التراث النقدي بميزة وهي البحث عن البنية التي تكون العمل النقدي، فكتابه الصورة الفنية يعتبر كشفا عن الأبنية« اللاواعية التي شكلت وعي النقاد القدامى وصاغت نظرتهم المتدنية للخيال، ومن ثمّ تحرير النقد من سياقاته القديمة وإعادة مساءلته ضمن شروط معرفية جديدة تضمن تجديده وإسقاط الحمولات الضيّقة التي تعوق انطلاقه »[3]هذا هو معنى القراءة عند جابر عصفور، حيث يكاد معناها يتفق مع مفهوم التأويل عند بول ريكور( Paul Ricœur )كونه الترميم والإصلاح وإعادة تجميع للمعنى وهي بالذات الخطوات التي يقوم عصفور في كتابه قراءة التراث النقدي وفي مقاله مقدمات منهجية في قراءة التراث النقدي الذي أراده نظرية في قراءة التراث أو مجموعة من القواعد يمكن الوصول بها

[1] . مصطفي بيومي عبد السلام : اشكالية قراءة التراث ، مجلة فصول، ص 72.

* – حيث نجد في التعريفات أنّ التأويل : في الأصل الترجيع وفي الشرع صرف اللفظ عن معناه الظاهر إلى معنى يحتمله أما التفسير : الاستبانة والكشف والعبارة عن الشيء بلفظ أسهل وأيسر من لفظ الأصل، ينظر: علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني : معجم التعريفات ، ت ، محمد الصديق المنشاوي ، دار الفضيلة مصر .

[2] . حسن حنفي : قراءة النص ، مجلة ألف دار قرطبة للطباعة والنشر، المغرب، ط2، 2003م، ص 295.

[3] – عبد العزيز المقالح : جابر عصفور وتحديث الخطاب النقدي ، في كتاب حارس التنوير جابر عصفور ، ص 370.

إلى قراءة سليمة وإبداعية للتراث النقدي، وقد حاكم القراءات السابقة محاكمة قاسية ثم ذهب يرمّم ما سقطت فيه هاته القراءة ويعيد تجميع المعنى الذي أضاعته هذه القراءات بتركيزها على جزئيات المشهد وإهمالها للمشهد في كلّيته، ليتوافق مع متطلبات العصر وقضاياه معتمدا في ذلك على ثلاث منطلقات رئيسية القارئ والمقروء وفعل القراءة .

ويبدو أنّ هذا المعنى الذي يقدّمه الباحث للقراءة يلتقي أيضا مع المفهوم الذي يقدمه لها نصر حامد أبوزيد وذلك حين يقول: «فنحن لا نلتقي بالنص خارج إطار الزمان والمكان بل نلتقي به في ظروف محددة، نحن لا نلتقي بالنص بانفتاح صامت ولكننا نلتقي به متسائلين » [1]وهذا هو بالضبط ما تقوم عليه القراءة عند عصفور التساؤل المستمر والإنصات المستمر لما تقوله الأنساق المعرفية التي تحيط بأطراف عملية القراءة.

## 2. البعد التاريخي في قراءة التراث النقدي

يشكّل هذا المفهوم عند جابر عصفور نقطة مركزية في تصوّره للكيفية التي ينبغي بها قراءة التراث النقدي، فهو يرى أنّ قراءة التراث عملية تاريخية متكررة ومتغيرة ترتبط دائما بالطرح المتجدّد لتلك الأسئلة الثابتة في كلّ مرحلة أدبية أسئلة تتعلق بالكيفية والغاية والماهية،«لأنّ اشكالية قراءة التراث اشكالية واحدة لا تتغير ولا تتبدل بتغير الحقل المعرفي فكل قراءة للتراث تطمح إلى انتاج معرفة جديدة بالنص المقروء(...)مما يجعل من هذا الاشكال اشكالا واحدا في قراءات متعددة»[2] وكعادته يربط هذا البعد التاريخي في القراءة بالبعد التاريخي للتراث في حدّ ذاته باعتبار المقروء «ليس الكتلة مصمتة بدوره أو كيانا مغلقا على نفسه يدور في فلك من الحضور الآني خارج تاريخ صنعه أو إعادة تصنيعه » [3]بل هو محصّلة لممارسة إنسانية عبر مراحل

[1]. نصر حامد أبوزيد : إشكاليات القراءة وآليات التأويل ، المركز الثقافي العربي ، ط2 ، 1992م، ص 33.

[2]. مصطفي بيومي عبد السلام : اشكالية قراءة التراث ، ص 66.

[3]– جابر عصفور : قراءة التراث النقدي، ص 42.

تاريخية متعددة ذات أبعاد اجتماعية وسياسية وفكرية وثقافية متصارعة فيما بينها كل طرف يشدّ إلى فكره ويسّوق ثقافته، ومن ثمَّ لا جدوى من النظر إلى التراث على أنّه كتلة مصمتة كما فعلت الدراسات التأريخية للتراث التي وقعت فريسة التحقيب «والسرد لمعطيات جامدة على نحو محايد في الظاهر منحاز في الباطن » [1]ومن هنا دعا عصفور إلى تجاوز التأريخ في قراءة التراث إلى التاريخ الذي هو في نظره إعادة إنتاج معرفة جديدة بالتراث تراعي الظروف الاقتصادية والاجتماعية والفكرية والسياسية التي صاغت هذا التراث وطبعته بهذا الطابع السجالي، الذي يميّزه من جهة وتراعي تاريخية القارئ الذي لابدّ عليه أن لا يتخلى عن تاريخيته في قراءة التراث النقدي بمعنى أن تكون أدواته القرائية في تحصيل معرفة جديدة بالتراث ناتجة عن عصره الخاص ولا يعني هذا أن يفقد التراث استقلالية موضوعه .

ويبدو أنّ هذا الطرح يعاني نوعا من المثالية التي يصعب تحقيقها على أرض الواقع لصعوبة تحصيل هذا الاتزان بين تاريخية القارئ وتاريخية المقروء، خاصة وأنّ القراءة ذات بعد تأويلي والتأويل ما هو إلاّ «محاولة لتحرير النص من تاريخيته واكتشاف البعد اللازمني الذي يمكّن أن ينطوي عليه » [2]فضلا على أنّ البعد التأويلي يفضي بدوره إلى اقتحام الذات القارئة لموضوع القراءة مما يؤدي إلى انتزاع التراث النقدي من إطاره المعرفي .

إنّ مفهوم التاريخية الذي يطرحه عصفور يعتبر مفهوم جوهري ترتّب عنه إرجاع التراث إلى الأرض بعدما كان يتمتع بسمو وتعال جعل أي نقد له من باب المسّ بالمحرمات، كما يذهب إليه الباحث حسن مخافي، فالتاريخية سمحت «بتجريد التراث النقدي من صيغته المتعالية والتعامل معه من منطلق أنّه نص واقعي محكوم كغيره من النصوص بشرطه التاريخي مما يجعله مفتوحا علي استحضار الصراع الأيديولوجي

[1]– جابر عصفور :قراءة التراث النقدي، ص 43.

[2]– سعيد سريحي : مشكلة السرقات الشعرية في : قراءة جديدة لتراثنا النقدي ، ص 752.

الذي كان قائما حول قضاياه الرئيسية »[1] هذا المفهوم الذي يعطيه جابر عصفور للتاريخية سمح بأن يتجاوز منطق الدراسات التاريخية السابقة التي تتعامل مع التراث النقدي من منطلق الحياد التاريخي وكأنها تتعامل مع ظاهرة في العلوم التجريبية مما يجعل قراءتها للتراث النقدي تتسم بالتجزؤ وضبابية الرؤية والوقوع في تبني المقولات الجاهزة حتى وإن كانت خاطئة و التحقيب، ولذلك ذهب عصفور إلى التفريق بين التاريخية بهذا المفهوم وبين التأريخ .

فالتاريخية تسمح للقارئ بأن يساهم في إعادة كتابة التاريخ بعين الحاضر من منظور مشاكله واهتماماته، ويبدو أنّ هاته الصيغة تثير جابر عصفور، بحيث يتكرر طرحها في عديد المناسبات والمحطات في كتابه قراءة التراث النقدي، إذ تبدو صيغة تأسيسية في نمط القراءة الذي يدعو إليه جابر عصفور .

وهو إذ يدعو إلى مفهوم التاريخية فإنه يروم من خلاله الارتفاع «بطريقة التعامل مع التراث إلى مستوى ما نسميه المعاصرة أعني مواكبة الحاصل على الصعيد العالمي »[2] وما يقوله الجابري هنا هو ما يدعو إليه عصفور، لأنّ التركيز على تاريخية القارئ وإعطائه هذا الدور الكبير في إنتاج معرفة جديدة بالتراث، هو من قبيل تحصيل هاته الرؤية العصرية للتراث التي ترفض النظرة السائدة عن التراث إذ ظلّ «مفهوم التراث يلابسه تلك الشحنة الوجدانية والبطانة الأيديولوجية وأيضا النظرة الضبابية والسحرية معا في الخطاب العربي الحديث والمعاصر »[3] ومن ثم فمفهوم التاريخية كان يمثل في تلك الفترة التي طرحه فيها جابر عصفور جرأة كبيرة، خاصة إذا نظرنا إلى السائد من قراءات التراث آنذاك .

---

[1] – حسن مخافي : المفهوم والمنهج، ص 96.

[2] – محمد عابد الجابري : التراث والحداثة . دراسات ومناقشات . مركز دراسات الوحدة العربية ط1 ، بيروت 1991م، ص 14.

[3] –محمد عابد الجابري: التراث والحداثة، ص 25.

ويتقاطع تصوّر عصفور للطريقة التي يقارب بها التراث النقدي مع الجابري، خاصة في مجال مراعاة تاريخية المقروء وتاريخية القارئ، فهذا نص الجابري الذي يجيب فيه صراحة عن الكيفية التي ينبغي أن نتعامل بها مع التراث بمعقولية وموضوعية، والذي يقول فيه:« فالهدف الذي نرمي إليه هو جعل التراث معاصرا لنفسه على صعيد الإشكالية النظرية والمحتوى المعرفي والمضمون الأيديولوجي الشيء الذي يتطلب معالجته في محيطه الخاص المعرفي والاجتماعي والتاريخي وهذا هو معنى الموضوعية وفي الوقت نفسه جعله معاصرا لنا بنقله إلينا ليكون موضوعا قابلا لأن نمارس فيه وبواسطته عقلانية تنتمي إلى عصرنا وهذا هو معنى المعقولية » [1]أليست الموضوعية والمعقولية بهذا الفهم عند الجابري هي مرادف الصيغة الأثيرة عند عصفور التي هي تاريخية القارئ وتاريخية المقروء، فعصفور لم يأت بالجديد في هذه النقطة وإنّما تبنى موقف الجابري في قراءة التراث النقدي، على أنّ عصفور عندما توقف عند هذا النص للجابري لفت إلى مسألة أنّ للقارئ دور مهم في تحديد هذه الإشكالية وتكيّيف محتواها المعرفي، خاصة وأنّ القارئ الذي نتحدث عنه قد أسهم التراث في تكوين شخصيته الثقافية والفكرية والنقدية«فالتراث هو مجموع النصوص التي أنتجت في فترة تاريخية محددة ومارست هذه النصوص سلطة معرفية على عقل وارثها فأصبحت جزء من وعيه وبنية تفكيره»[2] ومن ثمّ فلا وجود لاستقلال حقيقي بين القارئ والمقروء لأنّ هذا الأخير «منسرب في عالم القارئ وحاضر فيه على مستوى مكونات الوعي من حيث هو طرف في صنع الإشكالية الخاصة بهذا القارئ » [3]على أنّ هذا الدور الذي يعطيه عصفور للقارئ لم يكن غريبا على الجابري، فما تركيزه على الفهم

[1] – محمد عابد الجابري: التراث والحداثة، ص 47.

[2] . مصطفي بيومي عبد السلام: إشكالية قراءة التراث، ص 71.

[3] – جابر عصفور : قراءة التراث النقدي، ص 60.

المعاصر للتراث إلاّ تأكيد لهذا الدور وتركيز عليه ومن ثمّ فاستدراك عصفور على الجابري في مسألة القارئ لا يعدّ شيئا.

ويرتبط بمفهوم التاريخية مفاهيم أخرى تشكل باجتماعها الأسس النظرية التي يقترحها جابر في قراءة التراث النقدي ومن بينها الموضوعية والحياد .

## المبحث الرابع : الموضوعية والحياد في قراءة التراث النقدي

تمثل الموضوعية مفهوما مركزيا في الأسس النظرية التي يطرحها عصفور في مقاربته التراث النقدي، وهذا المفهوم يتحدد عنده من خلال استدعاء عدة مفاهيم قريبة من مفهوم الموضوعية وعلى رأسها الحياد وتحيل على العلاقة بين أطراف القراءة لفحص هذا المفهوم، لأنّ الموضوعية رهينة بإقامة علاقة متوازية مع هذه الأطراف وهي أقصى حدود الموضوعية التي يمكن الوصول إليها، لأنّ قراءة التراث النقدي حدث معرفي نسبي يأخذ نسبيته من طابعه التاريخي وتاريخية شروط إنتاجه في العصر القارئ، ومن ثمّ فلا مجال للحديث عن حياد موهوم وانفصال زائف بين الذات والموضوع، خاصة إذا تعلق الأمر بموضوع ذو خصوصية كالتراث بشكل عام أو التراث النقدي بشكل خاص، ثم إنّ القراءة «تتضمن بالضرورة بعدا تأويليا وهذا بدوره يفضي إلى اقتحام الذات القارئة لموضوع القراءة مما يفضي إلى انتزاع التراث النقدي من إطاره المعرفي » [1]مما يعني أنه لا مجال للحديث عن القراءة الحيادية أو البريئة في التراث النقدي، لأننا ننطلق من تصوّرات وأنظمة معرفية وفكرية وحتى إيديولوجية تتحكم في فعل القراءة عندنا وأقصى ما يمكننا أن نحاول أن نكون موضوعيين في القراءة، بحيث لا نجبر النص على أن يقول ما في دواخلنا قسرا ، ومن ثمة تصبح القراءة الموضوعية« التي نأمل في تحقيقها هنا هي القراءة الموضوعية الحقة التي لا تغفل المنطق الداخلي الخاص للتراث من جهة، ولا تتعامل معه بمعزل تام عن الوعي المعاصر من جهة أخرى»[2] ولا يختلف نصر حامد أبو زيد مع عصفور الذي يشير أنّه لا تعارض «بين اتصاف القراءة . قراءة التراث . بأنّها قراءة غير بريئة وحرص كل قراءة على أن تكون موضوعية في الوقت نفسه » [3]فالواقع التجريبي يثبت أنّ البراءة

[1] – سعيد سريحي : مشكلة السرقات الشعرية، ص 752.

[2] . نصر حامد أبو زيد : مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني، مجلة فصول، مج 5، ع 1، ص 12.

[3] – جابر عصفور : قراءة التراث النقدي، ص 57.

والحيّاد في القراءة أمر مستحيل، لأنّ كلّ الدراسات التي تقارب التراث تراهن على أهمية القارئ بوصفه فاعلا للحدث ومسهما في تحديد وتشكيل موضوعه، فالتراث لا يوجد في« ذاته بل هو قراءتنا له وموقفنا منه (...) وقلت بأنني لا أنفي حقيقته الذاتية ووجوده الموضوعي وإذا كانت هذه الحقيقة الذاتية وهذا الوجود الموضوعي مشروطين بمعرفتنا وموقفنا وتوظيفنا وبالتالي قصرت التراث على معرفته وتوظيفه الإيديولوجيين » [1]"فمحمود أمين العالم" في هذا النص يجعل وجود التراث مشروطا بوجود هذا القارئ للتراث أي الوجود بالفعل وإلا فالتراث موجود موضوعيا، وكأنّ الأمر كما كان يقول الفلاسفة القدامى وجود بالقوة ووجود بالفعل، فوجود التراث بالفعل رهين بوجود هذا القارئ، لكن لا يخفى ما في هذا النص من تدمير صريح لتاريخية التراث وسحبه من سياقه الزمني ليصبح جزءا من سياق قارئه الزمني وحاضره وبعض مشاكله، ويقترب من هذا المفهوم بين القارئ والتراث دائما في إطار الحديث عن الموضوعية ما أورده الجابري في كتابه "الخطاب العربي المعاصر" من أنه لا وجود لقراءة لا تسهم في إنتاج المقروء، وإذا وجدت فهي النص ذاته، بل إنّ القراءة حتى تحافظ على صفتها كقراءة لا بدّ أن يتضمن ناتجها بعدين«يحققان معا قيمتها التأويلية، بعد يجعل دلالة المقروء دالة في السياق الذي أنتج هذا المقروء (...) وبعد ثان يجعل من دلالة هذا المقروء في الوقت نفسه دالة في سياقنا وناتجة عن شروط إنتاج المعرفة فيه » [2]وهذان البعدان اللذان يتحدث عنهما جابر عصفور في قراءة التراث النقدي يعطيان القراءة صفتها الموضوعية بالمعنى الذي حددناه سابقا ويؤكدان من جهة أخرى على صفة النسبية التي تطبع كل قراءة للتراث النقدي وتحافظان على تمايز واختلاف كل قراءة عن نظيرتها، وهما حاضران أيضا في تصور "الطيب تيزيني"

[1] – محمود أمين العالم : الوعي والوعي الزائف في الفكر العربي المعاصر ، منتدى مكتبة الإسكندرية ، ص 556.

[2] – جابر عصفور : قراءة التراث النقدي، ص 57 ،58 .

للمنهجية الناجعة في قراءة التراث النقدي حيث ألمح على ضرورة أن يبحث في ضوء منهجية تراثية ناجعة «علميا وذات أفق اجتماعي تقدمي في الحدود القصوى من العصر الراهن » [1]مع وجوب أن نأخذ بعين الاعتبار ما يسميه الحركة الذاتية الداخلية للتراث .

إذا كل هذه النصوص تؤكد على أنّ الموضوعية تبقى رهينة الحضور الفاعل لعنصرين متقابلين هما : القارئ مسلحا بمنهجية علمية مرتبطة بإنجازات عصره والمقروء في حركته الذاتية الداخلية كما يسميها الطيب تيزيني أو المحتوى المعرفي والمضمون الإيديولوجي للتراث في محيطه الخاص عند الجابري .

إنّ هذا المفهوم الذي يخلعه جابر عصفور على الموضوعية مفهوم مرن لا يتعارض مع النسبية في القراءة التي تفتح باب الاجتهاد وتسمح بالتعدد والتنوع، خاصة وأنّ الموضوعية لا يقصد بها أن ينفصل الموضوع عن القارئ انفصالا تاما، بحيث لا يربطه أي رابط شعوري أو وجداني أو مصلحي، الموضوعية مشروطة بالحضور المتوازي للأطراف الأساسية في عملية القراءة، "القارئ والمقروء" .

وعلى الرغم من هذا لم يحظ هذا الطرح بقبول الباحث حسن مخافي لأنه من قبيل الطرح ذا الطابع المثالي، والمثالية صفة يريد منها الباحث الإشارة إلى أنّ هذا الهدف بالذات كان مفارقا لواقع الحال ويحتاج إلى ما يسميه هو النضج الكبير كي يصير مستساغا وقابلا للتطبيق من الناحية العملية[2] أو بعبارة أخرى كان التنظير مفارقا في المسار للتطبيق ، ويستدل الباحث على ذلك بكتاب "مفهوم الشعر" الذي أراد منه عصفور أن يطرح قضية الشعر من جديد باعتبار أنّ المشكلة التي تؤرق النقد العربي الحديث تتعلق بمفهوم الشعر، خاصة في ظل التحولات التي حصلت على مستوى

[1] – الطيب تيزيني : من التراث إلى الثورة ج1 . حول نظرية مقترحة في قضية التراث العربي . دار بن خلدون ، بيروت، ط2 ، 1978م، ص 6.

[2] – حسن مخافي : المفهوم والمنهج ، ص 98.

القصيدة العربية وهو ما يوحي بأنّ الدراسة ستنصب على إيجاد علاقات بين القديم والجديد في حين اتجه عصفور إلى امتلاك المفهوم وتقريب النصوص النقدية إليه، والباحث محق في ذلك، فالناظر إلى مفهوم الشعر في التراث النقدي والبلاغي لجابر عصفور يكتشف دون كبير عناء أنّ المجهود الذي قدمه عصفور يتلخص أساسا في امتلاك المفهوم كما يقول مندور وتقريبه من الأذهان، وهو لا شك كتاب ذا قيمة علمية كبيرة ولكنه لم يطرح القضية في بعدها الأساسي الذي وعد به في مقدمة كتابه خاصة وأنه تحدث عن التحولات التي طرأت على القصيدة العربية وأنّه آن الأوان ليطرح مفهوم الشعر في التصور النقدي والبلاغي للنقاش ولفعل المساءلة «وإحدى المشكلات التي تؤرق حياتنا النقدية المعاصرة مرتبطة بمفهوم الشعر خاصة بعد التحولات الجذرية التي طرأت على القصيدة العربية (...) ولقد فرض هذا التغير طرح قضية الشعر بأسرها على المستوى النظري الذي يحاول تحديد مهمة للشعر وماهية له على السواء »[1] بمثل هذا الخطاب كان يتحدث عصفور في مقدمة كتابه "مفهوم الشعر"، لكن بعد الفراغ من هذه الدراسة يستفيق القارئ على تناقض بين المعلن عنه في المقدمة وما انتهى إليه الكتاب، إذ يبدو أنّه حماس التأليف .

لكن على الرغم من هذا لابدّ أن نشير إلى أن الطرح النظري للكيفية التي ينبغي بها قراءة التراث النقدي جاء متأخرا؛ أي بعد كتاب مفهوم الشعر وكأنّ عصفور يمارس نقد النقد عن دراساته السابقة للتراث، وهو ما يكشف عن تطور كبير في الأداة لديه[2] نتج عنه كتاب قراءة التراث النقدي الذي قدّم فيه عصفور البديل النظري في قراءة التراث بعد رفضه للقراءات السابقة عليه، وهو في هذا يتشابه مع حمودة في فكرة البديل مع اختلاف في نوع البديل ليقدم عصفور في كتابه هذا تلك القراءة «التي تتميّز

[1] – مجموعة أعمال جابر عصفور : النقد الأدبي ، مفهوم الشعر . دراسة في التراث النقدي . دار الكتاب اللبناني ، دار الكتاب المصري، ط 1 2003م ، ص 11.

[2] – حسن مخافي : المفهوم والمنهج ، ص 90.

بالقوة الاقتراحية الكافية التي ترمي إلى وضع مسافة بين القراءة التقوقعية في الماضي والقراءة التي تتجاوز التقوقع في الماضي وتتطلع إلى المستقبل » [1]متجاوزة بذلك الخلل الذي وقعت فيه في الدراسة السابقة .

إذا هذا هو مفهوم الموضوعية الذي أراده جابر عصفور كمفهوم جوهري ومركزي في ما يمكن أن نسميه البديل النظري في قراءة التراث النقدي ولكن الموضوعية لتتحقق بهذا القدر لا بدّ لها من منهج يضبط العلاقة بين أطرافها وماذا عن المقروء إذا كان نصا تصوريا ؟ هل تختلف قراءته عن قراءة النص الإبداعي ؟ وهل الموضوعية تتحدد بنفس القدر داخل كليهما ؟ خاصة وأن النص الإبداعي يتميز بانفتاح دلالي لا وجود لها في النص التصوري الذي يتميز بالكثافة والاختزال الدلالي لأنه يميل إلى نوع من العلمية .

**1. وحدة المنهج في قراءة التراث النقدي**

دعا جابر عصفور إلى الوحدة المنهجية في قراءة التراث، حيث لاحظ أنّ أهم ما يميّز الدراسات الحديثة للتراث النقدي هو أنّها تنظر للتراث على أساس أنه جزر معرفية منقطعة لا علاقة بينها، فيصبح النص النقدي دلالة ساكنة، فمقاربة التراث بشكل عام عنده فعل واحد، من حيث المنظور المنهجي ولا يختلف في آلياته وإجراءاته من حقل معرفي إلى حقل آخر من حقول التراث «فهو فعل متحد متكرر الكيفية والتوظيف والأداء لأنّ الإشكال المعرفي للقراء يظل إشكالا واحدا في قراءات متعددة متباينة بتعدد حقول التراث وتباينها، أدبية ونقدية فلسفية أو فكرية » [2]وهذه النسقية التي يدعو إليها جابر عصفور في قراءة التراث النقدي عبر ما يسميه وحدة الجهاز النقدي

[1] – حسن مخافي: المفهوم والمنهج ، ص 98.

[2]– جابر عصفور : قراءة التراث النقدي ، ص 42.

*– الندوة الشهرية : جابر عصفور ناقدا . تأملات وقراءات . من تنظيم معهد اللغة العربية بالجامعة الأمريكية مصر ، مسجلة فيديو .

تأتي ضمن المبدأ الأساسي الذي يعتمده عصفور في قراءة التراث النقدي والبحث بشكل عام ، إذ يمثل اكتشاف بنية العمل الأدبي أو النقدي غاية تشد إليها جابر بقوة وقد عبّر عن تلك القناعة في إحدى الندوات العلمية حيث قال: «لقد اكتشفت أنني ناقد أريد أن أرى الجمال في النظام وأن أرى النظام في الفوضى » [1]وكل ذلك تحت تأثير بيتي صلاح عبد الصبور التي تقول . في قصيدة "مرثية رجل عظيم": كان يريد أن يرى النظام في الفوضى وأن يرى الجمال في النظام.

حيث تحول مغزى البيتين إلى «منحى معرفي تميل إليه شخصية هذا الناقد الشاب الذي كنته » [2]

فالتفكير في وجود بنية تنتظم العمل الأدبي أو النقدي على السواء هي ما يحرك عصفور ويلفت انتباهه داخل العمل الأدبي أو النقدي« فالحركة الأساسية عندي هي الاهتمام والبحث عن الدلالة الاجتماعية للعمل الأدبي لكن بطريقة مغايرة للطرائق التي كانت موجودة من قبل وفي هذا المجال أحاول أن أقوم بنوع من الكشف الخاص بي » [3]وقد أكّد عصفور هذا المنحى وهاته الطريقة في العمل وأنها أصبحت تشكل قناعة راسخة ومبدأ نقدي لديه في كتابه " تحديات الناقد المعاصر" وذلك حين قال «ولم أكن أدرك بوضوح ، كما أدرك الآن أنّ البحث عن نسق معقول هو مفتاح فهم الأشياء وهو الدليل على تملكها معرفيا » [4] .

لكن الإشكال الذي يطرح هنا كيف يكون فعل القراءة فعلا واحدا في حين أنّ التباين موجود والمغايرة لها أثرها في تغيير وجهة هذا الفعل، إن لم تكن إلغاء وحدته المزعومة هنا ؟ أو أنّ فعل القراءة ينظر إليه على أساس أنه طريقة يمكن أن تستجيب

---

[1]. جابر عصفور: تحديات الناقد المعاصر، دار التنوير للطباعة والنشر، لبنان، ط1، 2014م ، ص 7.

[2]ـ المصدر نفسه، ص 7.

[3] – جهاد فاضل : أسئلة النقد . حوارات مع النقاد العرب . الدار العربية للكتاب ،دت، ص 73.

[4] . جابر عصفور : تحديات الناقد المعاصر ، ص 7.

لفاعليتها حقول التراث المختلفة دون أن تتأثر نتائجها بهذا الاتحاد في الفعل ، ما يعني وحدة الفعل واختلاف تجلياته ، ومن هنا يأتي ذلك التشبيه الذي أعطاه عصفور لفعل القراءة الذي شبهه بالجهاز الواحد الذي يمارس فعله على مجالات متباينة متعددة، على أن يكون هذا الجهاز مستوعبا لخصوصية المجالات المتباينة التي يمارس عليه فعل المعالجة وقادرعلى إقامة اتصال مثمر بينها وبينه، بيد أنّ نجاعة الفعل في مجال بعينه أكبر منها في مجال آخر وبالتالي ضرورة تكييف الفعل مع المجال أمر بغاية الأهمية.

ويبدو أنّ هذا التحفظ الذي نبديه على طبيعة تصوّر عصفور لوحدة المنهج في القراءة هو نفسه تحفظ الباحث حسن مخافي الذي اعتبر هذا الطرح غامض ويقضي على خصوصية التراث النقدي باعتباره يشكل نوعا من الكتابة التي لها مفاهيمها الخاصة ، ومن ثمّ يطرح السؤال حول الكيفية التي يوظف فيها الدارس المبادئ العامة في قراءة التراث وفي الوقت نفسه يبرز الخصوصية التي يتمتع بها التراث النقدي «لكن هذا التداخل بين مجالات التراث قد يجهز على خصوصية كل خطاب واستقلاليته ومميزاته، يجعله يذوب في التراث بمعناه العام (...) ونحن نتكلم عن التراث النقدي نكون إزاء متن مكتوب يشكل نوعا خاصا من الكتابة التي لها مفاهيمها الخاصة » [1]ولا يكتفي عصفور بهذا ، إذ يذهب إلى إلغاء الفرق بين النص التصوري والنص الإبداعي في القراءة باعتبار أنّ الآلية التي يقارب بها القارئ المقروء تظلّ واحدة سواء كان المقروء «نصا إبداعيا أو نصا تصوريا وسواء كان هذا النص ينتمي إلى حقل النقد الأدبي أو حقل التفكير الفلسفي » [2]ويفترض أنّ الفارق بين هذه

[1] – حسن مخافي : المفهوم والمنهج ، ص 106.

[2]– جابر عصفور : قراءة التراث النقدي، ص 44.

* – الأبعاد الأصولية للقراءة يقصد بها عصفور أنّ كل من النص التصوري والنص الإبداعي يخضع لنفس العملية في القراءة إذ تبدأ بعملية التتبع ثم تكييف الرموز مع النطق وصولا إلى إنتاج معرفة بالنص .

النصوص فارق كمي فقط من منظور الأبعاد الأصولية للقراءة، ويجعل تلك الفروق التي يخلعها البعض على النص التصوري والنص الإبداعي مجرد حجاب براق ينخدع به البعض لأول وهلة، ومن تلك الفروق انفتاح النص الإبداعي على عملية القراءة أكثر من النص التصوري، لأنه يمتلئ بشفرات الصمت ووفرة الإحالات المرجعية التي تربطه بالظروف والملابسات التي أنتجته والتي قيل فيها، حيث يطفو الدال هائما بين مدلولات لا حصر لها ولا عدّ في مقابل ذلك النص التصوري الذي يفترض فيه السكون الدلالي للعلاقة الثابتة بين الدال والمدلول، فكلّ تلك الفروق تتلاشى في نظر الباحث ويصبح الفارق «في درجة اتساع الدوائر الممكنة وليست اللانهائية للمعنى من ناحية ودرجة التعدد ليس إلاّ »[1] لينفي أي فارق بين قراءة كتاب مثل "الموازنة" للآمدي وقراءة كتاب "النجاة" لابن سينا .

وهذا التصور لوحدة القراءة بين النص التصوري والنص الإبداعي لقي ترحيبا لدى الباحث نصر حامد أبو زيد إذ عدّه من قبيل الطرح الذي ينضوي على درجة عالية من الأهمية يبدد من خلاله الوهم السائد حول التفريق بينهما[2] .

كما يذهب عصفور إلى أكثر من ذلك في كون قراءة التراث ككلّ تخضع لهاته الوحدة المنهجية للقراءة، وأنّ العلاقة بين أنماط قراءة التراث العام لابدّ أن تكون علاقة متبادلة يستفيد كل حقل من حقول التراث بنظيره، حتى لا يؤدي ذلك إلى نظرة جزئية تعكر على سلامة رؤية الحقل نفسه وتحرّم القراءة من زاوية أكبر للرؤية، لكنّ هذه الفكرة في ربط التراث النقدي بالحقول الأخرى كانت موجودة من قبل عصفور عند الإحيائيين، كما أنّ الإغراق فيها قد يؤدي إلى خطورة من نوع ما، خاصة من ناحية الحفاظ على خصوصية الحقل واستقلاليته .

[1] – جابر عصفور : قراءة التراث النقدي، ص 45.

[2] ـ ينظر :نصر حامد أبوزيد : قراءة التراث النقدي وعدسة الناقد الحداثي، ص 317.

إنّ مفهوم البنية أو التفكير في ضرورة وجودها هو الذي يقود عصفور إلى مثل هذا الاقتراح المنهجي في القراءة، لتصبح نسقية التراث عنده تتجلى في كون «كل نص من نصوص التراث النقدي ، لا يمكن أن نقرأه في عزلة عن غيره من النصوص ، فالتراث النقدي وحدة سياقية واحدة داخل وحدة سياقية أوسع هي التراث كله » [1] .

هاته إذا هي النتيجة التي وصل إليها عصفور بعد تراكم معرفي ومنهجي اكتسبه عبر مقاربته للقراءات التي سبقته في قراءة التراث والتي شهدت عجز في المنهجية وقصورا في النظر .

إنّ فكرة النسقية التي يدافع عنها عصفور لها أهميتها الكبرى داخل مشروعه ككل ، لكن ينبغي أن لا يتحول البحث عن النسق أو البنية إلى غاية في ذاته قد يحمل القارئ على تصور نسق للظاهرة دون وجود نسق، ليفقد النص وجوده لصالح هذا النسق فيتحول الاهتمام بالخارج على حساب الداخل .

[1] – نصر حامد أبو زيد: قراءة التراث النقدي وعدسة الناقد الحداثي، ص 12.

**المبحث الخامس : النسق المعرفي ودوره في توجيه حدث القراءة**

تتبني الصيغة النقدية التي يطرحها عصفور في قراءة التراث النقدي على مفهوم آخر، بعد مفهوم التاريخية وهو مفهوم النسق أو الأنساق المعرفية ودورها في توجيه حدث القراءة الذي يأخذ قيمته أساسا عند عصفور من تصور صحيح لدور هذا النسق في حقول التراث بشكل عام، إذ لا يتحدد التداخل بين القارئ والمقروء إلاّ إذا كان هناك تمثّل صحيح لمفهوم النسق الذي يعرفه عصفور على أنه «رؤية للعالم أي مجموعة مرتبطة من أبنية المقولات التي تحكم الوعي الجماعي للمجموعات المستقبلة للنص والوعي الجماعي للمجموعات المنتجة له والتي تتحكم في قدراتهم القرائية والاستنتاجية وتوجهها» [1]حيث أنّ النسق المعرفي هو الذي يفرض منطقة الاتصال بالمقروء ويحدد الكيفية في آن، بل وبموجبه يتحدّد إطار عدد الاحتمالات أو الحدود التي لا يمكن تجاوزها في حدث القراءة سواء كان هذا النسق المعرفي للمقروء أو القارئ، ولابدّ أن نفهم من هذا أنّ المعنى الناتج عن هذه الفاعلية المتبادلة لن يكون بالضرورة هو نفسه في كل قراءة، لأنّ حدث القراءة ينبني في كل مرة على جزئيات وعلاقات متغيرة تبعا لتغير الوظائف وتبدل الأنساق «وهكذا فإنّ هذه الأنساق الثقافية تلعب دور العوامل البينية الموجهة للقراءة والتلقي، والمحددة لفضاء الفهم، ولحدود التأويل » [2] إذ لا يمكن من خلال هذا الفهم تداول الخطاب وفهمه إلا انطلاقا من الوقوف على الجهاز المعرفي الذي شكّل الخطاب، ومن ثمّ فالباحث "محمود ميري" يتفق مع جابر عصفور في الدور الذي تلعبه هذه الأنساق في حدث القراءة، فالمهم عند عصفور أن تكون العلاقة بين الأنساق المعرفية في حدث القراءة علاقة تجاوب وتفاعل، ولا يهم عنده بعد هذا أن تتشابه الأنساق أو تتضاد أو تتماثل على المستوى الآني للزمن التاريخي الواحد أو على المستوى المتعاقب لأزمان تاريخية مختلفة، لأنّ

[1] – جابر عصفور :قراءة التراث النقدي، ص 66.

[2] . محمود ميري : أسئلة النقد الأدبي العربي الحديث، ص 191.

الأساس هو قدرتها على تقديم رؤية مكتملة لحدث القراءة« لأنّ حدث القراءة ليس بنية منعزلة منغلقة مكتفية بنفسها وإنما هو بنية مفتوحة عناصرها الداخلية ممتدة إلى خارجها حيث الأنساق المعرفية الأوسع التي يتحرك فيها المقروء (...) في مقابل أنساق أوسع مغايرة يتحرك منها و بها القارئ المعاصر »[1]فتصبح هذه الأنساق المعرفية شفرات شارحة للنص تملئ مناطق الفراغ فيه وتفسر المسكوت عنه وتحيل عناصر الحضور فيه على عناصر الغياب في عملية استدعاء للمعاني خارج النص لتساهم في فهم النص، سواء كان هذا النسق المعرفي ينتمي إلى سياق النص أو كان منطوقة ينتمي للسياق المعاكس له .

ويذهب نصر حامد أبوزيد إلى اعتبار مسألة النسق المعرفي «من أهم إنجازات المؤلف بما هي إضافة حقيقية لنظرية القراءة» [2] ويعتبر أنّها خبرة ناتجة ومتولدة عن قراءة التراث الغربي لكل من "بياجيه" و "تشومسكي" و "بارت" و "فوكو" و "غريماس" .

كان فضل عصفور إذا أنه استطاع تحويل هذه الأنساق إلى عدسة يقرأ بها النص النقدي التراثي .

ويبدو أنّ لهذه الأنساق فاعلية كبيرة في قراءة النص النقدي التراثي، هذا النص النقدي العربي الذي نشأ في ملابسات وصراعات معينة تحتّم النظر إليه عبرها، ولِيؤكد عصفور هذه الأهمية يضرب لنا مثالا للدور الذي يلعبه النسق المعرفي في إعطاء رؤية واضحة للنص ب "ابن المعتز" الذي يشير نصه النقدي إلى ما هو غائب عنه إن على مستوى التشابه الذي يصله بنسقه الأوسع وهو الانتماء للرؤية النقلية أو على المستوى الضّدي الذي يصله بالمعتزلة والفلاسفة، حيث انطلقت مقاربته« من إبداء الحرص على ضرورة تنزيل رؤية ابن المعتز النقدية ضمن السياق العام الذي ظهرت

[1] – جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، ص 66.

[2]ـ نصر حامد أبوزيد : قراءة التراث النقدي وعدسة الناقد الحداثي ، ص 318.

فيه » [1]، إذ يرى أنّ فهم المستوى الخاص بالنقد الأدبي في كتابات ابن المعتز لا يمكن أن يتم في معزل عن هذه الأنساق، ومن ثمّ فإنّ حدث القراءة عند عصفور ينبني على ثلاث عناصر أساسية هي: القارئ والمقروء و الأنساق المعرفية التي تصل بينهما وتحيط بهما وتدخل في علاقات مع بعضها البعض لتعطي القراءة نجاعتها وتحقق لها صفة الموضوعية التي قلنا عنها إنها الحضور الفاعل لهذه العناصر الحضور المتكامل .

ويدخل في هذه الأنساق ما يطلق عليه المؤلف اسم المتوسطات القرائية، إذ تعتبر هي الأخرى عدسة من العدسات التي ينظر بها عصفور للنص النقدي التراثي،«على نحو لا تغدو معه العلاقة بين عيني القارئ المعاصر الذي نتحدث عنه وكتاب ابن المعتز علاقة أحادية الجانب(...)بل علاقة تمر بانكسارات المنشورات الضوئية ،أو العدسات الوسيطة في مختلف ألوانها ومجموعاتها » [2].

**1. المتوسطات القرائية ودورها في توجيه حدث القراءة**

يذهب عصفور إلى أنّ القراءات السابقة تمثل ما يسميه هو المتوسطات القرائية وهي ذات علاقة بأنساق المقروء في عصور التراث أو أنساق القارئ في العصر الحديث وصلتها بهذه الأنساق صلة البعضية والسببية في آن فهي : «بعض هذه الأنساق من حيث تراكمها الذي يدخلها ضمن مكونات أي نسق من الأنساق وفي الثانية تتحول هذه القراءات (...) إلى موجهات قرائية مضمنة فتغدو علة أو سببا لتوجهات قرائية جديدة » [3].وبهذا تحتلّ مكانة هامة ضمن حدث القراءة ما يجعل التركيز على فهمها تركيزا على فهم حدث القراءة ذاته وإثراء له من جانب آخر، فحدث القراءة على حسب عصفور يظل ناقصا ما لم نصل إلى تحديد الدور الحقيقي

[1] . عبد القادر الحسّون : قراءات التراث النقدي، ص 113.

[2]- المرجع السابق، ص 319.

[3] – جابر عصفور : قراءة التراث النقدي، ص 88.

والمتشابك الذي تؤديه هذه المتوسطات القرائية على مستوى الإيجاب الذي يسير في خدمة حدث القراءة أو على مستوى السلب بانحرافها عن هذا الهدف إلى الإيديولوجية في القراءة، ومن ثم اهتزاز صفة الموضوعية في القراءة ، وبالتالي فحدث القراءة حدث مركب ومعقّد ،إذ لا وجود للحظة التعرف البكر على النصوص، لأنّه لا وجود للانطلاق من الصفر فنحن دائما تحت تأثير التراكم المعرفي أي القراءات السابقة لأنّ المتوسطات القرائية أصبحت جزءا من النسق المعرفي للقارئ إذا «فنحن لا نبدأ القراءة من درجة الصفر لأنّ هذه الدرجة غير موجودة ابتداء ولا نعاني هاته الحالة من التعرف البكر التي حلم بها أنصار المذهب التاريخي » [1] ،لأنّ تركيبة العقل البشري في حد ذاته لا تسمح بهذه البداية من الصفر، إذ أنّ قوة الفهم والإدراك العقلي لا تتم إلا بتحصيل كم معرفي معين يستطيع العقل بعدها أن يتمثل هذه المعطيات ويصدر عنها في فهمه لهذه النصوص .

ولخطورة هذه المتوسطات القرائية على فعل القراءة يرى عصفور أنّه من الواجب علينا أن نبحث الحضور السلبي لهذه المتوسطات في حدث القراءة كي نؤسس قراءة التراث النقدي أو إعادة قراءة هذا التراث على أسس متينة تبتعد بها عن سطوة هاته المتوسطات أو القراءات السابقة التي تجرّ فعل القراءة إلى التقليد وتبنّ الصيغ الجاهزة والتفسيرات المتوارثة ؛أي أنها تصبح وصية على فعل القراءة، وهذا ما حدث فعلا على حسب عصفور بعد تأمله لأنماط قراءة التراث المختلفة، حيث ظلت هاته القراءات رهينة هاته المتوسطات القرائية التي جعلتها تقع في أخطاء كثيرة من بينها :

– العزوف عن الاهتمام بالنقد الشارح أو ذلك النقد الذي كان يمارسه النقاد على بعضهم البعض .

[1] – جابر عصفور :قراءة التراث النقدي، ص 86.

– توارث النظر إلى الأنواع الأدبية حيث ورثت هاته القراءات النقدية المعاصرة للتراث النظرة التي تهوّن من شأن هذه الأنواع في مقابل الشعر الذي يأتي في قمة هرم هذه الأنواع.

– ما تزال هاته القراءات بفعل تأثير المتوسطات القرائية تنظر إلى حقل النقدي في معزل عن الحقول المشكلة للتراث .

– تركز على بعض التيارات الفكرية دون البعض فيختفي الحضور المتكامل للأنساق ودورها في فهم التراث النقدي .

– توارث بعض الأحكام القيمية تبعا لتأثير هذه المتوسطات القرائية كقضية الخصومة بين القديم والحديث والوقوف مع أنصار القديم على حساب المحدث .

إذا هذا هو الدور الذي تلعبه المتوسطات القرائية في توجيه حدث القراءة، والذي يدعو عصفور إلى النظر إليه من مسافة كافية تمكّن من استثمار هذه المتوسطات لخدمة حدث القراءة في مساره الصحيح، ولا يكون ذلك إلاّ بتغليب فعل المسائلة والنظر بعقلانية إلى الأحكام القرائية التي تقدمها هذه المتوسطات .

والمفارقة أنّ "نصر حامد أبو زيد" يرى أن عصفور نفسه لم ينج من تأثير هذه المتوسطات التي كان لها تأثيرها الايجابي عليه ،بحيث أسهمت في نظره في تحويل نظرية القراءة من نظرية وافدة من الهرمنيوطيقا في الفلسفة الغربية لكي تكون إسهاما عربيا في صياغة النظرية «فلا شك أنّه أسس وعيا بموقفه الذاتي في علاقاته المتشابكة والمتعارضة مع مواقف النقاد الآخرين ولعلّ هذا ساهم إسهاما ثريا في إغناء نظرية القراءة، حيث تنبه الناقد إلى مسألة المتوسطات القرائية بين القارئ والموضوع المقروء ،وهي مسألة تمثل إضافة حقيقية لنظرية القراءة حولتها بالكامل من نظرية وافدة من الهرمنيوطيقا في الفلسفة الغربية لكي تكون إسهاما عربيا في صياغة

النظرية » [1]لا يخفي هذا النص ما يخلعه نصر حامد أبو زيد من أهمية على هذه المتوسطات القرائية إن على مستوى تكوين وعي الناقد بخلق تراكمية في ذهنه تسمح له بولوج فعل القراءة وهو مزوّد بمحصلة معرفية تجعل فعل القراءة عنده ذا طابع جدلي، وهذا الناقد في هذه المرحلة هو جابر عصفور ، وإن على مستوى نظرية القراءة في حدّ ذاتها .

إذا هذا هو التصوّر النظري الذي ارتضاه جابر عصفور للطريقة التي ينبغي بها قراءة التراث النقدي، أو البديل النظري الذي وصل إليه بعد الوقوف على المزالق والسلبيات التي وقعت فيها القراءات السابقة للتراث النقدي، وبعد ممارسته الشخصية لفعل قراءة التراث النقدي والتي أنتجت عديد الدراسات والمقالات في التراث النقدي بصفة خاصة، وفي التراث بشكل عام، وقد وقفنا على الجزئيات المشكلة لهذا البديل، وأهمّ المقولات التأسيسية التي ينبني عليها، ولكي نقف على هذا التصور في كليته أثرنا التوقف عند الدراسات النقدية التي قام بها عصفور لنرى فاعلية هذا التصور الذي يطرحه من جهة الممارسة، فكان لزاما التعرض لكتابه "الصورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي" وكذلك "مفهوم الشعر في التراث النقدي" كي نكشف عن الآليات المعتمدة في فعل القراءة وهل هي تتطابق مع البديل النظري الذي طرحه عصفور حول قراءة التراث النقدي.

[1]ـ نصر حامد أبوزيد : قراءة التراث النقدي وعدسة الناقد الحداثي، ص 294.

# الفصل الخامس

## تجلّيات البديل القرائي

## في كتابات جابر عصفور النقدية

المبحث الأول: الصورة الفنّية وآليات القراءة

المبحث الثاني: مفهوم الشعر والقراءة المحايثة

المبحث الثالث: مرحلة تشكل مفهوم الشعر بين ابن طباطبا وقدامة ابن جعفر.

المبحث الرابع: حازن القرطاجني وتكامل المفهوم.

نروم في هذا الفصل الوقوف على تجلّيات البديل القرائي الذي طرحه جابر عصفور في مقاله الموسوم ب "مقدّمات منهجية في قراءة التراث" لنقف على نجاعة هاته الآليات القرائية التي دعا إلى اعتمادها في فعل القراءة، وذلك في دراسته لمبحث الصورة الفنّية في التراث النقدي والبلاغي، والذي عرض فيه جابر عصفور لتصوّر القدامى للصورة الفنّية، ومن خلاله تصوّر العملية الابداعية ككل، نظير الأهمية الكبيرة للصورة في تشكيل العمل الابداعي لارتباطها بملكة الخيال أي المجاز الذي لا يفارق العمل الإبداعي، بل نجاعة العمل الأدبي فكريا وجماليا مرتبطة به.

ومن ثمّ الوقوف على الآليات القرائية التي اعتمدها جابر عصفور في فعل القراءة والمسائلة، خاصة، وأنّه استطاع أن يعرض اجتهادات النقاد القدامى في هذا المبحث بصورة متماسكة وواضحة ويناقش مجمل القضايا التي تتصل بهذا المبحث، معتمدا في ذلك على ثقافته النقدية وعلى المنجز النقدي الغربي، وعلى فهم أوسع للتراث، تحرّكه في ذلك رغبة الوقوف على رؤيا العالم التي ينطق بها النص، وذلك من خلال تفكيك الأنساق المعرفية التي ساهمت في تشكيله من جهة، والتي تساهم في إعادة التعرف عليه وتحليله من جهة أخرى.

**المبحث الأول : الصورة الفنيّة وآليات قراءتها**

ضمن نظرية القراءة التي روّج لها جابر عصفور في كتاباته النقدية المختلفة ممارسة وتنظيرا، جاءت دراسته الصورة الفنية وهي رسالته للدكتوراه، التي تمثل أول التقاء علمي له أكاديميا مع التراث النقدي، حيث كانت الأسئلة المحرّكة لهذه الدراسة منبثقة أساسا من إشكالية مفهوم الصورة عند الإحيائيين، وهي رسالته للماجستير، بمعنى أنها انبثقت عن أسئلة تمثل جزءا من إشكالية الوعي الإحيائي الذي كان وما لا يزال يمثل أحد مكونات الوعي العربي [1].

استطاع جابر عصفور تحليل مفهوم الصورة عند القدماء من خلال مفهوم أوسع للتراث من جهة ، ومن خلال رؤية حديثة عصرية من جهة أخرى ، حيث تمثل هذه الدراسة محور التقاء بين الممارسة والتنظير، تحرّكه في ذلك تلك العقلانية التي تشكّل لديه ثابتا نقديا لا يتغير، وتعني العقلانية عنده«التملك المعرفي لموضوع البحث باكتشاف عناصره التكوينية ومن ثم نسقه » [2]وذلك ما فعله عصفور بالضبط حين كشف عن العناصر التكوينية لمفهوم الصورة في التراث النقدي والبلاغي وجعله نسقا قابلا للتملك المعرفي، ولكي تحقق الدراسة هدفها المنشود في التملك المعرفي لموضوعها، والذي هو هنا الصورة ارتأى الناقد أن يلج الموضوع عبر ثلاث قضايا رئيسية تسمح له بالكشف عن الأساس النظري المتكامل لمفهوم الصورة وهي : الخيال ، دراسة الصورة ذاتها ومكوناتها ثم وظيفة الصورة وأهميتها بالنسبة للمبدع والمتلقي .

ويشكل الخيال مدخلا ذكيا ومنطقيا لدراسة الصورة باعتبار أنّ الوقوف على «النظرة القديمة إلى الخيال الإنساني وما يتصل بها من تحديد لأهميته وقيمته على المستويين المعرفي والأخلاقي وما يترتب عليه من تحديد لجانبي الغاية والقيمة في

[1]. ينظر، نصر حامد أبو زيد : قراءة التراث النقدي وعدسة الناقد الحداثي، المرجع السابق، ص 287.

[2]. جابر عصفور : تحديات الناقد المعاصر ،المصدر السابق، ص 8.

النشاط الإبداعي للشاعر »[1]كفيل بإعطاء نظرة حقيقية حول الأفاق التي ستطرقها الصورة في العمل الإبداعي ،خاصة وأن هذا الفهم يترتب عليه فيما بعد الوصول إلى نتيجة مهمة وهي مسألة تفضيل التشبيه على الاستعارة من هذا المنطلق، وقضايا أخرى نظير الحرص على مسألة الوضوح في الصورة وعلاقة المشابهة بين الطرفين أو الإصرار على ما كان يسميه جابر عصفور "الخيال المتعقل" ،إذ لابدّ أن يحكم حركة الخيال في التصور النقدي القديم العقل الذي يمارس سلطته كآلة رقابية لا تسمح بأي حال من الأحوال الخروج عن آلية الوضوح أو مغادرة الحسّية .

ويعتمد عصفور النسق المعرفي الفكري الذي نشأت فيه هاته الأفكار كآلية قرائية تسمح له بالوقوف على المناخ الذي أنتج هذا التصوّر، ومن ثمّ تفكيك الظاهرة المدروسة والتي هي هنا الصورة إلى أجزاء من أجل فهمها في إطار فكرة البنية التي يؤمن بها عصفور وينطلق منها في مقارباته النقدية .

والتفكيك لا يتمّ إلاّ باستحضار المنجز النقدي الغربي في مفاهيم الصورة بحيث يخلق نوعا من التفاعل بين النص النقدي القديم والنص المعاصر في حركة جدلية ينتقل فيها عصفور بين القديم والجديد، بحيث يصعب على المتلقي لهذه الدراسة «الفصل بين الصوتين المتلازمين في بنية الكتاب إلا قليلا صوت المعطى التراثي "موضوع القراءة "وصوت الناقد الحداثي الذي يمثله القارئ لهذا التراث »[2]وهي حقيقة نلتمسها أثناء الاطلاع على هذه الدراسة، إذ نلمس تناغم في الحضور بين القارئ والمقروء لا نجد له نظيرا في الكثير من القراءات التي تقارب التراث، بحيث تفتقر لهذا الانسجام ويصبح النص التراثي عندها مجرد سلطة رمزية يوضع في نهاية التحليل

[1]. جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، المصدر السابق، ص 9.

[2]. نصر حامد أبو زيد : قراءة التراث النقدي، المرجع السابق ، ص 287.

لإثبات أنّ الناقد العربي القديم توقف عند المسألة وكفى، دون الدخول مع النص النقدي في حوار منتج يتجاوب فيه القديم مع الجديد.

ولذلك ذهب "نصر حامد أبو زيد" إلى أنّ ما يميّز قراءة عصفور للتراث كثرة الانتقالات في حركة يسميها الحركة "البندولية" بين القديم والحديث سواء على مستوى المادة المقروءة أو على مستوى منظور القراءة[1] .

إنّ الطريقة التي يعتمدها عصفور في مقاربته للتراث النقدي في مفهوم الشعر أو الصورة الفنية تقوم أساسا على البحث عن رؤية العالم ، وهو مفهوم جوهري وثابت يقوم عليه منجزه النقدي ككل، سواء تعلق الأمر بالتراث أو بالنصوص الابداعية المعاصرة، وذلك في ظلّ قناعته بوحدة جهاز القراءة المتفاعل مع الموضوع المقروء «فلا بدّ أن ننظر إلى قراءة جابر عصفور للتراث النقدي في الصورة أو في مفهوم الشعر على أنه بحث عن رؤية العالم وهو مفهوم يتم اكتشافه والوصول إليه من خلال تحليل دلالات المفاهيم النوعية وهكذا يتحقق الربط بين المجالات المعرفية من حيث توجهها صوب غاية واحدة هي التعبير عن رؤية العالم»[2]وقد أشار جابر عصفور إلى هذا صراحة حين تحدث عن الطريقة التي ينبغي النظر بها إلى النص النقدي على أساس أنه لا بدّ أن ينظر إليه ضمن سياقه الأوسع؛ أي التراث ككل واتجاهاته الأساسية ودلالاته الاجتماعية وصراعاته الأيديولوجية وهاته هي رؤية العالم التي ينطقها النص المقروء، طبعا وكل ذلك تحت فهم معاصر، إذ يركّز الناقد في دراسته للصورة على هذا الفهم المعاصر الذي له دور في توجيه حركة الاختيار للمشاكل أو طريقة العرض ، كما يساعده في الوقت نفسه على اتخاذ موقف نقدي من القضية المعروضة ، فالحكم النقدي أو القراءة المنتجة للمعنى تتطلب مسافة ابتعاد معينة

[1]. ينظر : نصر حامد أبو زيد: قراءة التراث النقدي، المرجع نفسه ، ص 297.

[2]. نصر حامد أبو زيد: المرجع السابق، ص 297.

وزاوية نظر مناسبة، خاصة إذا تعلق الأمر بالتراث النقدي الذي هو جزء من تكوين وعي الناقد، والفهم المعاصر من شأنه أن يحقق ذلك، والناقد يتحدث عن هذا المنزع في القراءة صراحة «ولقد حاولت أن أنظر إلى التراث من خلال فهم معاصر للصورة الفنية ولا شك أنّ ذلك الفهم كان يوجه اختياري للمشاكل أو طريقة العرض كما كان يعينني على اتخاذ موقف نقدي مما أعرض » [1].

ولنصل إلى فهم أعمق لآليات قراءة التراث النقدي عند عصفور عامة وفي دراسة الصورة خاصة ، دعونا نقف عند فكرة النسق التي يركز عليها الناقد دائما ، ويجعلها الضامن لتحقيق قراءة موضوعية للتراث النقدي ، وهي عنصر من عناصر النظرية التي يطرحها عصفور في قراءة التراث النقدي، وقد توقفنا عندها في الجزء الذي خصصناه للحديث عن هذه النظرية، لكن هذه المرة لنفهم من خلالها الدور الذي تلعبه في فهم تصور النقاد القدامى للخيال من حيث الماهية والوظيفة والقيمة، فقد سمحت هاته الآلية لعصفور أن يصل لاستنتاجات هامة جدا حول طبيعة تفكير القدامى في مبحث الخيال وانعكاسه على مبحث الصورة.

## 1. النسق المعرفي ودوره في فهم طبيعة الخيال

من المفاهيم الكلية التي أسهمت إلى حدّ بعيد في تطوير الممارسة النقدية والبلاغية عند العرب ونضجها هو مفهوم الخيال، وهو مفهوم على قدر كبير من الأهمية والخطورة معا، الأهمية كون الوقوف على حقيقته في التراث النقدي والبلاغي يسمح بفهم أعمق لتصورهم للصورة والإبداع بصفة عامة ،أما الخطورة فنظرا لأنّ هذا التصوّر كان له انعكاساته السلبية في كثير من الأحيان على القدرات الثرية للخيال ، خاصة في ظلّ سيطرة المدّ العقلي على الحركة الابداعية ومن ثمّ التصورات النقدية.

[1]. جابر عصفور : الصورة الفنية في قراءة التراث النقدي والبلاغي، المصدر السابق ص11.

حيث عرف مصطلح التخييل أو التخيّل الذي يجعله عصفور مرادفا لكلمة الخيال في النقد المعاصر «تحولات مست كينونته الاصطلاحية وقيمته الإجرائية، فبعد أن كان مصطلحا جزئيا يقارب بعض القضايا الأسلوبية في جمالية الخطاب تحول مع الفارابي وابن سينا وحازم القرطاجني إلى مفهوم كلي جامع يكشف تصورات عدّة وعميقة (...) صار مفهوما نظريا وإجرائيا دقيقا شاملا يحيط بمختلف عناصر الخطاب الشعري ومستويات إنتاجه وتلقيه » [1]ويبدو أنّ هذا المصطلح اشتغل في سياقين معرفيين مختلفين وانطوى نتيجة ذلك على تعدد دلالي وغنى نظري ومنهجي، يتمثل السياق الأول في البيئة البيانية الأصيلة عند الشعراء والبلاغيين والنقاد؛ أي أنّ المصطلح ظلّ يشتغل عند هؤلاء بمعنى بلاغي صرف، أما السيّاق الثاني فقد تطعم فيه المصطلح بدلالات جديدة وهو سياق يسميه الباحث "مولاي يوسف الإدريسي" البلاغة المعضودة بالمنطق، خاصة مع حازم القرطاجني الذي جاء في وقت سمح له بالاطلاع على الفكر الفلسفي والاستفادة من آراء وأفكار النقاد المتقدمين، وهذه التراكمية المعرفية والنقدية سمحت لحازم أن يبني تصورا متماسك لطبيعة الخيال مقارنة بمن سبقه«حيث ارتقى به إلى درجة التكامل النظري والإجرائي فلم يعد معه مجرد أداة لتحديد بعض عناصر الخطاب الشعري، بل أصبح آلية تكشف كل ظواهر العملية الشعرية ومكوناتها وأساليبها » [2]ومن هنا نصل إلى أنّ النسق المعرفي كان له دوره في توجيه هذا المصطلح وتطعيمه بدلالات مختلفة فكل تيّار فكري كان يمتلك تصوّرا معينا لمصطلح الخيال ومن طبيعة ذلك التصور تتحدد قيمته على مستوى الإبداع.

إنّ جابر عصفور حينما ركّز على هاته الأنساق في فهم طبيعة الخيال وصل إلى نتائج جد مهمة، سمحت له بالوقوف على الاختلالات التي كانت ترافق مدلولات هذا

[1]ـ مولاي يوسف الإدريسي : مفهوم التخييل في التراث النقدي عند العرب بين الأصول البيانية والمرجعيات الفلسفية ، مجلة مصطلحية ع 8 ، نوفمبر ، 2015م، ص 94.

[2]. مولاي يوسف الادريسي :المرجع السابق ، ص 112.

المصطلح وانعكاساتها على مفهوم الصورة ككل، لأنّ «أي مفهوم للصورة الشعرية لا يمكن أن يقوم إلاّ على أساس مكين من مفهوم متماسك للخيال الشعري نفسه، فالصورة هي أداة الخيال ووسيلته ومادته الهامة التي يمارس بها ومن خلالها فاعليته ونشاطه » [1].

ومن النتائج المهمة التي وصل إليها تأثير نزعة الشك والتهوين في قيمة الخيال الإنساني وهي فكرة فلسفية خالصة على مفهوم الخيال والصورة في التراث النقدي والبلاغي، وكلّ ذلك تحت سيادة النزعة العقلية التي يغذيها التأثر «بالتعارض الأرسطي بين العقل والتخيل الذي ظلّ يغذي نزعة الشك في قيمة الخيال الإنساني » [2]والفهم الخاص لطبيعة المعرفة الإنسانية وتقديرهم اللافت لسلطة العقل، بينما يحتل الخيال نتيجة ذلك عندهم مراتب دنيا كونه يرتبط بالحسّ والغرائز والانفعالات والأهواء وقد صورت مقولة الغزالي : «من حضيض المجاز إلى يفاع الحقيقة » [3]التصور الفلسفي والفكري للمجاز الذي كان يعبر عن رؤيا العالم لديهم، ومن ثمّ يصبح المجاز بهذا التصور الديني رديف الزيف والخداع في مقابل عالم الحقيقة رديف الصدق والكمال ،لتنسحب هذه الرؤيا على التراث النقدي والبلاغي وتمارس فعلها.

ولم يقتصر تأثير الحقل الفلسفي على هذه النقطة فقط، بل انسحب على تصور النقاد للعملية الابداعية على أساس ارتباطها بالمتلقي، ومن ثمّ كان التركيز على التخييل وتأثيره في المتلقي بدل التخيل الذي يرتبط بالمبدع في حدّ ذاته، وهذه النظرة

---

[1]. جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، المصدر السابق، ص 16.

[2]. جابر عصفور : قراءة التراث النقدي، المصدر السابق، ص 45.

[3]. نصر حامد أبو زيد : النص والسلطة والحقيقة، إرادة المعرفة وإرادة الهيمنة. المركزالثقافيالعربي،المغرب،ط5، 2006م ص 197. وينظر في مصدره الأصلي مشكاة الأنوار ت ،أبو العلا عفيفي ، القاهرة ، الدار القومية للطباعة والنشر ،1966م ،ص 55.

لم تكن لتطور مبحث الخيال عندهم وتدفعه إلى مرامي بعيدة، نتيجة ملازمة هذه الفكرة الفلسفية، إذ تحول الشعر في ظلّ هذه النظرية إلى عملية إيهام تقوم على مخادعة المتلقي والدفع به لا شعوريا إزاء نزوع سلوكي معين .

وفي سياق النتائج أيضا التي وصل إليها عصفور باعتماده فكرة النسق تفسيره لموقف عبد القاهر الجرجاني من مسألة التخييل الشعري أو النظرة التهوينية من شأن التخيّل التي أملاها مذهب الرجل الشافعي وعقيدته الأشعرية التي تحتّم عليه أن يقف موقفا صارما إزاء القضية.

ومن هذا المنطلق يصل عصفور إلى أنّ الخيال الشعري في التصور النقدي القديم كان يؤطره مبدأين أساسين هما : العقلانية والحسية «أما المبدأ الأول فيرتبط بالقوة الفاعلة في العملية الشعرية وهي العقل الذي يضبط المخيلة لحظة تشكيلها للصور الفنية(...)وأما المبدأ الثاني فيرتبط بمادة الفعل؛ أي بصور المحسوسات التي اختزنتها الذاكرة » [1]، ثم إنّ النسق المعرفي هو الذي حذا بعصفور أن يقف على سبب الاختلالات والتناقضات في الرؤى والأفكار عند حازم القرطاجني، والملاحظ أنّ حازم يحتل درجة كبيرة من الوعي النقدي عند عصفور ويحظى باحترامه لأنّ حازم كان يفكر في إطار نوع من البنية التي تستقطب عصفور، فالقرطاجني كانت له رؤية جمالية خاصة وعميقة لأهمّ القضايا النوعية التي طرحت قبله ،ولذلك كان ناقدنا يتوقف عنده كثيرا التوقف الذي يشي بالثقل النقدي لحازم من جهة وللقيمة التي يخلعها عصفور على ملاحظاته النقدية التي تتسمّ في الأغلب الأعم بالعمق والاختلاف ،فهو ناقد عصفور المفضّل، وعلى الرغم من هذا لم يتوان عصفور في انتقاد أفكار الرجل في عديد المناسبات، من ضمنها رفضه لتصور حازم لسيكولوجية الإبداع وأنها تقوم

[1]ـ جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، المصدر السابق، ص 85.

على مراحل معينة وملكات متعددة، لأنّ عصفور ينظر للعملية الابداعية على أنها وحدة متكاملة .

والنسق المعرفي مما يؤمن به نصر حامد أبو زيد أيضا إذ قرأ الجرجاني وتصوّره للمجاز من هذا المنطلق إذ رأى أنّ هناك انسجام بين تركيز عبد القاهر الجرجاني على المجاز في الأفعال الذي لا ينكشف إلاّ من خلال الإسناد سواء من جهة الفاعل أو المفعول، وبين موقفه من حقيقة أفعال العبد هل تنسب إليه مجازا أم على الحقيقة وأنّ محور الجدل والخلاف كان مجاز الأفعال ممّا «يكشف عن ارتباط القضية برمتها بقضية تعلق الأفعال الموجودة في العالم بكل من الطبيعة والإنسان وجعلها خالصة لله وحده » [1]فقراءة تصور القدامى للعمل الإبداعي لابدّ أن تتحرك في إطار استشعار الدور الهام الذي يلعبه النسق في إعطاء تخريجات وتفسيرات للعديد من القضايا داخل التراث النقدي .

إنّ ما يميّز قراءة عصفور للتراث النقدي، خاصة في دراسة الصورة، وحدة الصوت النقدي داخل القراءة ، إذ لا تحس أنك أمام صوتين نقديين متعارضين التراث والناقد المعاصر، بل هناك نوع من الانسجام والتوظيف السلس للنظرية النقدية المعاصرة ما يخلق جدلية في القراءة ويحقق لها شروط القراءة التفاعلية تلك« القراءة التي لا تتكفئ على المقروء وتقصره على الشروط الذاتية والموضوعية التي أنتجته بل تنظر في العناصر والبنيات والتصورات التي تلتقي بمنجزات العلم الحديث (...)دون أن تغفل في معرض ذلك دور فعل القراءة وعملية التأويل في إعطاء معنى للمقروء » [2].

[1]. نصر حامد أبو زيد : النص السلطة الحقيقة ، المرجع السابق، ص 180.

[2]. مولاي يوسف الإدريسي : مفهوم التخييل في التراث النقدي عند العرب، المرجع السابق ،ص 94.

إنّ القراءة التفاعلية التي يدعوا إليها الباحث مولاي يوسف الإدريسي بهذا المعنى توصيف دقيق للطريقة التي يتعامل بها عصفور مع التراث النقدي، فالممارسة النقدية عنده إن على مستوى التنظير أو التطبيق تدعم ذلك .

إنّ القناعة التي يتحرك بها عصفور في القراءة هي :أنّ الناقد لا يستطيع بأي حال من الأحوال أن يمضي طويلا في مناقشة مهمة الشعر أو غيره من أنواع الفنّ بعامة دون أن تكون له مفاهيم أكثر شمولا عن مهمة الإنسان وموقفه من الحياة والواقع[1].هذه الرؤية واضحة وجلية في دراسته للصورة ، إذ راح يتتبع مفاهيم وتصورات الناقد العربي القديم عن الحياة والإنسان، خاصة في الجانب الفلسفي الذي يبحث في هذه الأمور ، والذي كان له انعكاس قوي جدا على التصورات النقدية فيما بعد ، ما جعل دراسته للصورة دراسة مؤثثة .

## 2. البيئة معاصرة النص لنفسه

إنّ معاصرة النص لنفسه عبر وضعه في سياقه الخاص لحظة تشكله والعوامل التي ساعدت على وجوده، واكتسابه سماته المشخصة يأخذ حيّزا مهما من نظرية عصفور في قراءة التراث النقدي، ويبدو أنه في ذلك تحت تأثير فكرة الجابري التي تقوم على جعل المقروء معاصرا لنفسه من جهة ، وجعله معاصرا لنا[2]من جهة ثانية، فمعاصرة التراث لنفسه بهذا المفهوم تقوم على صعيد إشكاليته ومحتواه المعرفي ومضمونه الأيديولوجي ،حيث تنصرف القراءة إلى بيان معنى التراث ضمن محيطه الخاص .

[1]- ينظر : جابر عصفور: تحديات الناقد المعاصر ، المصدر السابق، ص 8.

[2]- محمد عابد الجابري : التراث والحداثة، المرجع السابق، ص16.

وفكرة دراسة الصورة بالتركيز على دور البيئة تندرج في هذا الإطار ،فالوقوف على إسهامات كل بيئة على حدا لا شك تساهم في اتساع زاوية النظر وتقدم فهما أوسع وأشمل للظاهرة المدروسة لاسيما وأنّ هذه البيئات الثلاث بيئة اللغويين، و بيئة المتكلمين والفلاسفة على حسب عصفور هي «التي أرست الدعامات الأولى التي قام عليها التراث البلاغي والنقدي كله » [1].

ومن هذا المنطلق يتحرك عصفور في قراءته للصورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي، فيبحث عن طبيعة الأنواع البلاغية للصورة عند كل بيئة، والنوع الذي لقي اهتماما دون غيره عند كل بيئة، وانعكاسات مفاهيم هاته البيئة على الفهم العام للأنواع البلاغية للصورة، وبهذا يستطيع أن يقدّم فهما متماسكا منسجما لطبيعة التفكير النقدي القديم في مبحث الصورة، إذ يبدو أنّه لا يستطيع التحرك في منطقة القراءة النقدية خارج التفكير في إطار البنية، فلكل خطاب بنية معينة يتطلب فهمها الوقوف على الجزيئات المشكلة لهاته البنية، وكأنّه نوع من الحفر في بنية العقل العربي عبر آلية التأويل وذلك «ما يساعد على فهم التراث أكثر، والغوص في أسراره واستنطاقه إلى درجة يصبح معها المسكوت عنه منطوقا وجلّيا » [2]في هذا الإطار يقف عصفور على الدور الذي أسهمت به بيئة اللغويين في مبحث الأنواع البلاغية للصورة باعتبارها البيئة الأقدم زمنا أو البيئة التأسيسية التي أسهمت في تشكيل الخطاب النقدي القديم، حيث يرى أنّ أكثر الأنواع البلاغية الذي حضي باهتمام هاته البيئة هو "التشبيه" «إذا بحثنا عما يمكن أن يكون اللغويين قد اهتموا به من الأنواع البلاغية للصورة لم نجد إلاّ التشبيه » [3]ويقدم عصفور تبعا لذلك بعض التبريرات والدلالات لهذا الاهتمام ،من تلك التبريرات أنّ قيام التشبيه على الأداة يجعله أكثر ظهورا وجذبا للانتباه ثم إنّ كثرة

[1]ـ جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 99.

[2]ـ خال سليكي : الخطاب النقدي بين إدماج التراث وأفق التأويل ،سليكي إخوان ،طنجة ، ط1،2007م ،ص 130.

[3]ـ جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، المصدر السابق، ص 104.

ظهوره في الشعر الجاهلي أمر لفت انتباه اللغويين، وفي ظل نظرة اللغويين للشعر الجاهلي باعتباره ديوان العرب تتزايد قيمة التشبيه عندهم نتيجة ذلك .

ويذهب الناقد إلى أنّ هناك إحساس عميق بالدور الذي يلعبه التشبيه في العملية الشعرية كون المقدرة على التشبيه والإصابة تعدّ دليلا على الشاعرية، فهذا الربط يشي بأنّ العملية الشعرية عندهم لم تعد ترتبط بالوزن والقافية، بل ترتدّ إلى شيء أعمق ومع هذا تبقى نظرتهم للتشبيه قاصرة لأنهم« لم يحاولوا النظر إلى التشبيه نفسه من خلال تصور متماسك عن طبيعة الفنّ الشعري، لقد لفتهم التشبيه وأثار انتباههم لأنه كثير الظهور عند الفحول من شعراء الجاهلية » [1]وهذا طبيعي لأنّ الوقوف على فهم سليم للعملية الابداعية يتطلب حيازة تصورات ومفاهيم كلية جامعة لطبيعة الفنّ بصفة عامة والشعر منه بصفة خاصة، ولا يتأتى ذلك للغويين كونها البيئة الأقدم زمنا، مما يجعلها تفتقر إلى تراكم معرفي يؤهلها للوصول لمثل هاته التصورات ،فضلا على أنّ الهدف الذي يؤطر اجتهادات اللغويين هو الحفاظ على اللغة وتسويقها داخل المجتمعات الجديدة الوافدة ،فطبيعة الهدف تفرض نوعية التعامل وهذا كان له انعكاساته السلبية على طبيعة تصور الأنواع البلاغية «إذ لا يمكن لهذه النظرة الصارمة أن تساهم في أي تصور صائب للأنواع البلاغية للصورة الفنية، إنّ أي تصور صائب للأنواع البلاغية للصورة لا يمكن أن يقوم إلاّ على أساس تصور ناضج لطبيعة الشعر ذاته » [2]وهذا ما لم تستطع بيئة اللغويين فهمه ،وذلك ما يبرّر رفضها للاستعارة التي ظلت عندها مصدرا لسوء الفهم والريبة لأنها أخلت بمبدأ ذو أهمية بالنسبة للغويين وهو الوضوح لأنّ الاستعارة تقوم على الخداع الدلالي والتغير اللافت والمستمر في الدلالة.

[1]ـ جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، ص 104.

[2]ـ جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، المصدر السابق ، ص 118.

أما بيئة المتكلمين والتي يمثلها أكبر تيّار كان له تأثير كبير جدا على التراث النقدي فهم المعتزلة ، فقد كان اهتمامهم مغايرا لاهتمام بيئة اللغويين إذ اهتموا بالمجاز«بسبب المشاكل الأسلوبية التي أثارتها نصوص القرآن والحديث من الناحية الدينية الخالصة بكل ما يتصل بهذه الناحية من قضايا اعتقادية حاول المتكلمون إقرارها أو توضيحها على المستوى الثقافي العام » [1].

ليصل عصفور إلى نتيجة مؤداها أنّ النقاش الذي دار حول المجاز في البداية من ناحية وجوده من عدمه، تحت تأثير العامل الديني أو بالأحرى فهم العامل الديني وصراع التأويلات،كان يشي بأنّ هناك قصور واضح في تصور دور المجاز في حدّ ذاته والعملية الشعرية ككل،لكن نصر حامد أبو زيد يضيف استنتاج ثان هو أنّ الاختلافات حول المجاز«ليست مجرد خلافات لغوية أو مجرد خلافات فكرية إيديولوجية، بل هي خلافات تمتد إلى "رؤية العالم " في عمقها الحقيقي » [2]إذا علينا مع حامد أنّ نتصور أنّ رؤية العالم التي ينطقها النص المقروء الذي هو هنا المجاز تختلف عن الفكر أو الايديولوجيا لتصبح بهذا المفهوم أعمق وأعم منهما.

إنّ المعتزلة هم الذين صنعوا الاستثناء حين دافعوا عن المجاز، وكان لهم تصوّر مختلف عنه ضدّ التيار الرافض له والذي يجعله مرادف الكذب، ليصبح عند المعتزلة التسليم به يعني التسليم بوجود مستوين، المستوى الظاهري ؛أي المعنى الحرفي للعبارة، والمستوى الثاني المعنى العقلي الصحيح الذي يشير إليه المستوى الظاهري للصورة المجازية على جهة التضمن واللزوم، مع أنّ إسهام المعتزلة في التراث النقدي والبلاغي إسهام ذو بال ولا يمكن إنكاره بأيّ حال من الأحوال ،خاصة في مبحث المجاز الذي مثّل آلية من آليات الدفاع عندهم ضدّ الفرق الكلامية الأخرى ،إلاّ أنّ هذا لم يمنع

[1]ـ جابر عصفور: المصدر نفسه ، ص 123.

[2]ـ نصر حامد أبو زيد : النص والسلطة والحقيقة، المرجع السابق، ص 175.

عصفور من الوقوف على سلبيات تصوّرهم للمجاز، من ضمنها أنّ تمسك المعتزلة بمبدأ رفض كل ما يتعارض مع العقل والتجريب ونفي كل ما يشتم منه التشبيه والتجسيد «حول نظرتهم إلى المجاز إلى نظرة جامدة عقيم ،لأنّك إذا استبعدت كل الجوانب الحسية من التعبير المجازي أو أرجعته إلى علاقات عقلية محضة(...) فإنّك تخنق فيه القدرات الثرية للمجاز وتقضي على كل ما يمكن أن يثيره في مخيلة المتلقي » [1]وبالتالي فالمعتزلة ينسجمون في هذه الفكرة مع المنطلق العام للتراث النقدي والبلاغي الذي تسود فيه سلطة العقل كآلية لا ينبغي تجاوزها بأي حال من الأحوال.

ثم إنّ هدف المعتزلة من الاهتمام بالمجاز كان من أجل الذود به عن معتقداتهم والترويج لأفكارهم داخل النخب والطبقات المختلفة للمجتمع ،هذا الهدف ألقى بضلاله وانعكاساته على تصورهم للمجاز ،إذ ظلّ الاهتمام به قائما على المتلقي إذ لم تعر اهتماما له من جهة المبدع وعوالمه النفسية ،كما لم تغادر دائرة النص القرآني ،ومنه فلا يتعدى دور المجاز في ظلّ نظرة المعتزلة هذه إحداث خصوصية في المعنى عبر تقوية أثره والمبالغة فيه دون أن يشارك في إيجاد المعنى ،ومن ثمّ فالمجاز شيء ثانوي بالنسبة للمعنى.

وما كان للمعتزلة أن تتجاوز هذا الفهم للمجاز وهي تقتصر في دراسته على النص القرآني الذي يجعلها تتحرك في ظل نوع من التقيّيد، لأنّها تتعامل مع نص ديني مقدس ،وبالتالي فحركتها يطبعها شيء من الحذر عكس النص الشعري الذي تتخلص فيه من هذه الضغوطات .

إنّ قراءة عصفور لإسهامات المعتزلة في مبحث الصورة الفنيّة كان يتم عبر آليتين: فهم النص في سياقه الخاص تاريخيته ثم تفكيكه بالنظرية النقدية المعاصرة،

[1]- جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، المصدر السابق، ص 133.

نظير حديثه على ضرورة أن لا يقتصر دور المجاز على إحداث خصوصية في المعنى، بل عليه أن يوجد المعنى أو يخلقه كما تقول النظرية المعاصرة .

أما بيئة الفلاسفة فهي الأخرى على قدر كبير جدا من الأهمية، إذ استطاعت أن توجّه حركة التراث النقدي والبلاغي وتطعمه ببعض الأفكار ساهمت في تعميق الوعي النقدي لاسيما بعد أن اتصلت الفلسفة الإسلامية بالفلسفة اليونانية، وأخذت تترجم تصورات أرسطو النقدية حول الشعر، وتكيّفها التكييف الذي يتناغم مع طبيعة الشعر العربي ذي الطابع الغنائي، ومن هذه الأفكار فكرة المحاكاة الشعرية عند الفارابي التي تحقق غايتها عن طريق التخييل الشعري وعن الطريق الوزن في نفس الوقت، وإن كان دور الوزن دورا ثانويا[1].

وهذه الفكرة مهمة جدا لأنّها تشي بأنّ هناك ربط بين الأنواع البلاغية للصورة الفنيّة وبين التصوّر العام للفنّ الشعري باعتباره تخيّيلا، لاسيما وأنّ الفلاسفة وجّهوا الخطاب النقدي بهذه الفكرة وجهات خلاقة وذات أثر في تجاوز النظر إلى الشعر تلك النظرة التي تقصره على الشكل الخارجي ،الوزن والقافية ،بل يرتدّ جوهر العمل الشعري من هذا المنطلق إلى شيء أعمق هو التخيّيل ،وفي هذا الاتجاه يذهب عصفور إلى أنّ أهم إنجاز إيجابي لبيئة الفلاسفة يتمثل في ربطهم هذا بين الأنواع البلاغية للصورة الفنية وتصور عام للفنّ الشعري باعتباره محاكاة أو تخييلا[2].

ومن الأفكار التي مارست حضورا قويا في التراث النقدي والبلاغي أيضا، فكرة أنّ غاية الشعر تحقيق إثارة تخييلية تفضي بالمتلقي إلى وقفة سلوكية ،لكن مع هذا فإذا كان أهم إنجاز لبيئة الفلاسفة هو هذا الربط بين الأنواع البلاغية للصورة الفنية والتصور العام للفنّ الشعري ، فإنّ أهم ملمح سلبي في عملهم أنهم أسهموا بالانحراف

[1]- ينظر، جابر عصفور :الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، المصدر السابق، ص 151.

[2]- ينظر، جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 161.

بمفهوم الصورة الفنيّة وتشويه طبيعته الخلاقة حينما نظروا إلى الشعر باعتباره قسما من أقسام المنطق[1].

إنّ هذه البيئات الثلاث أسهمت في تشكيل الوعي النقدي عند العرب عبر ما قدمته من أفكار وتصورات انتقلت بالنقد من منطقة التصوّرات الساذجة والانطباعية التي تفتقد التعليل والتبرير وتقع فريسة السطحية في تناول الأمور، نتيجة خلوها من أي توجه فلسفي فكري عميق إلى منطقة النقد المعلل، الذي يخضع لتصورات عميقة وأفكار فلسفية وفكرية شمولية تكتسب طابعا من التماسك يوحي بنوع من التراكمية المعرفية ولذا فإنّ وقوف عصفور عندها للتعرف على تأثيرها في تصور العرب لطبيعة الصورة يعدّ خيارا منهجيا صائبا.

### 3. الصورة الفنيّة بين التشبيه والاستعارة

إنّ الوقوف على تصوّر القدامى للتشبيه والاستعارة قمين بتقديم صورة أفضل عن تصورهم للصورة ، باعتبار أنّها لا تستغني عن واحد منهما ، ولعلنا لسنا في حاجة إلى القول بأنّ المقارنة بين التشبه والاستعارة من حيث طبيعة كل منهما«يوضّح الفارق بين الفهمين القديم والمعاصر فيما يتصل بالصورة الشعرية وأهميتها ولو ضمنيا » [2]،وهذا ما كان يحرّك عصفور في قراءته لمبحث الصورة الفنيّة في التراث البلاغي، إذ يتداخل تصورهم لطبيعة الخيال الإنساني ويعكس المفاهيم الكلية التي كانت تحرك أفكارهم حول الصورة الفنية .

فالصورة الشعرية في القديم كانت ترتبط بما كان يخلعه الناقد القديم على التشبيه من صفات تجعله قرين الشاعرية و الابتكارية ، بل هو الأساس الذي يتفاضل به

[1]ـ جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، المصدر السابق، ص 162.

[2]ـ جابر عصفور: المصدر السابق، ص 169.

الشعراء «فالتشبيه علاقة مقارنة تجمع بين الطرفين لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة أو مجموعة من الصفات والأحوال » [1]ويتطلب الوصول إلى التشابه الموجود بين الطرفين دقة النظر وإعمال الفكر كي يصل الشاعر إلى اقتناص الجزئية التي يتشابه فيها الطرفان ومن ثم دخولهما في علاقة أساسها التشابه، ومعنى هذا أنّ كل طرف يبقى محافظا على استقلاليته وتمايزه عن الطرف الآخر كيف لا والأداة تقوم مقام الحارس الذي يحفظ هذا التمايز ويقويه وهذا من بين الفروق بين الاستعارة والتشبيه «فالألفاظ في الاستعارة تشهد تحولا دلاليا في حين أنها في التشبيه تحافظ على معانيها الحقيقية نظرا لوجود أداة التشبيه التي تقوم بدور الحاجز المادي الذي يمنع التداخل والاختلاط بين العوالم المختلفة والمتباينة » [2].

إنّ التفكير النقدي كان يقوم في أساسه على مبدأ احترام سلطة العقل الذي من انعكاساته التركيز على الوضوح لأنّ العملية الابداعية كلها كانت تبنى على مراعاة المتلقي والسيّاق الخارجي ، وهذا ما جعلها تطالب بالوضوح كمبدأ أثير لا يمكن التنازل عليه بأيّ حال من الأحوال، ومن ثمّ نفهم تصوّرهم لقيمة التشبيه الذي ظلّ عنوانا على التميّز والشاعرية .

ومن هذا المنطلق لابدّ أن تبنى الصورة الشعرية عندهم على مراعاة هذين المبدأين، خضوعها للتناسب المنطقي بين أطرافها وفي تشكيلها، وللوضوح، ولذلك كانت الصورة الشعرية عندهم تتحرك تحت سلطة التشبيه، أو بعبارة أخرى كان التشبيه عنوان لها.

[1]ـ جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، المصدر نفسه، ص 170.

[2]ـ عبد العزيز لحويدق : نظرية الاستعارة في التراث البلاغي العربي . بنية الاستبدال واستراتيجيات البيان . افريقيا الشرق ،المغرب ، 2016م،ص 95.

ينتقد عصفور نظرة القدامى للتشبيه التي تهمل في نظره القيمة النفسية للأشياء والمحتوى العاطفي للكلمات، لأنّها تبني التشبيه على مفهوم المشابهة، الذي يرتكز على الصفات الخارجية للأطراف ومدى التناسب العقلي بينها وهو في هذا ينطلق من القناعة التي رسختها لديه النظرية النقدية المعاصرة التي تنظر إلى التشبيه على أساس أنّه محصّلة خبرة جديدة انتهى إليه ذهن الشاعر تعمّق وعيه بنفسه «ووعينا بأنفسنا وبالواقع من حولنا وتجعلنا ندرك الأشياء إدراكا أفضل » [1]بمعنى أنّ التشبيه لا بدّ أن يعكس العلاقة التي ينبغي أن توجد بين الشاعر وانفعالاته وبين الشيء الذي وقع فيه التشبيه أو الاستعارة، فالتشبيه من هذا المنطلق جزء من تجربة الشاعر ذاته، يجاوز دوره الذي يعطيه إيّاه باحث، ك"محمد ماجد الدخيل" ذلك الدور الجمالي والفني في الجمل والذي يسعى إلى تحقيق المتعة للمتلقي ولفت انتباهه[2]،في حين النظرة القديمة للتشبيه والتي انبنت أساسا تحت تاريخية خاصة تقف به عند حدوده الخارجية المتعلقة برصد التشابه في الصفات الخارجية للأطراف في مراعاة للتناسب المنطقي والعقلي بينهما، حتى وإن كان عبد القاهر الجرجاني لفت إلى مسألة أنّ التشبيه يوقع الائتلاف بين المختلفات إلا أنّ هذا لا يكفي في نظر عصفور، لأنّ التشبيه انطلاقا من هذه الفكرة يدعم ويقوي فكرة التركيز على التشبيه من ناحية المتلقي وتأثيره فيه على أساس أنه نوع من البهر أو مظهر لبراعة عقلية لدى الشاعر[3]وظيفتها الأساسية هي أن توقع شعورا بالدهشة والاستغراب لدى المتلقي ، في حين يغيب دورها وانعكاسها على المبدع في حدّ ذاته ، إذ لا بدّ أن ننظر إلى التصوير الشعري ككل على أساس على أنه متنفس الشاعر «الذي يحمله هواجسه وأفكاره وأخيلته وتجربته و به يمد سامع النص

[1]ـ جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، ص 189.

[2]ـ محمد ماجد الدخيل : مفهوم الصورة وأنماطها في ضوء الموروث العربي . الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني ، في مؤتمر ثقافة الصورة في الأدب والنقد ، فيلادلفيا ، مؤتمر الدولي الثاني عشر، 24،26 أفريل 2007 م ص 22.

[3]ـ جابر عصفور : المصدر السابق، ص 189.

أو متلقيه بدلالات اللفظ أو العبارة أو الأدوات التعبيرية(...)لإحداث الأثر العاطفي والوجداني والفكري والنفسي في نفوس السامعين » [1]

إنّ عصفور من هذا المنطلق يرى أنّ تصوّر العرب لماهية التشبيه انعكس سلبا على الخيال الشعري، ومن ثمّ على الصورة الفنيّة وقضى على القدرات الثرية للخيّال، وما كان يمكن أن تقدمه للنظرية النقدية من أفكار عميقة وعلى هذا الأساس عاب على الجرجاني تصوّره للتشبيه على أساس أنّه إظهار لعلاقة المشابهة الموجودة أصلا بين الأشياء، حيث حول هذا التصور للخيال الشعري «العملية الشعرية كلها إلى فعل ضحل لا يعدو التعريف بما هو معروف » [2] لكن يجب في اعتقادي أن نقرأ حرص عبد القاهر الجرجاني على وجود هاته العلاقة بين الطرفين، والحرص على إبقاء التمايز بينهما، على أنّه حرص الناقد الذي يريد أن يضبط حدود العملية الشعرية والصورة في حدّ ذاتها، وكأنّه يحمي الصورة الفنيّة من خلال خلق حدود تتحرك فيها الصورة.

إنّ عصفور ينطلق في قراءته الصورة الشعرية القديمة عبر تفكيك جزئياتها التي تقوم عليها والنظر في طبيعة التصور السائد لأنماطها البلاغية، بغية الوقوف على الأفكار الكبرى التي كانت تتحرك ضمنها هذه الاجتهادات النقدية وما يلاحظ عن عصفور أنّه يستثمر بذكاء معطيات المنجز النقدي الغربي في تفكيك ونقد الظاهرة بطريقة يتفاعل بها النص النقدي القديم مع تصوّرات النظرية النقدية المعاصرة بسلاسة، فيحضر النص المعاصر ليصحّح بعض المفاهيم في النظرية النقدية القديمة، ثمّ ينسحب ليترك المجال لصوت المعطى التراث، في حركة سريعة ينتقل فيها عصفور بين القديم والجديد، تشي بعمق الفهم والاستيعاب لهذه النظرية التي تحوّلت إلى رافد

[1]ـ محمد ماجد الدخيل : مفهوم الصورة و أنماطها، المرجع السابق، ص 11.

[2] جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، ص 144.

معرفي عنده، ولذلك لا نجد النصوص النقدية المعاصرة في نصه تستعرض عضلاتها، وإنّما تظهر بين الفينة والفينة في التحليل لتشكل رأي عصفور النقدي من القضية المطروحة.

ولا يختلف تصور الناقد العربي القديم للاستعارة منه على التشبيه في قضية التركيز على مبدأ التناسب المنطقي وإن لم تحظ الاستعارة بذلك الاحتفاء في أول أمرها الذي حظي به التشبيه، إذ ظلت نظرة التشكيك والتهوين تطاردها في التراث النقدي والبلاغي، وما ذلك إلاّ لأنها تتعارض مع مبدأ أثير في التفكير النقدي العربي، وهو سمة الوضوح كونها تقوم على مبدأ التفاعل واجتياح الحدود «إذ تلغي الحدود العملية بين الأشياء بحيث تتعدى على جوانب الواقع » [1] لكنّ هذه النظرة بدأت تقلّ حدتها شيئا فشيئا، إذ فرضت الاستعارة وجودها على الساحة النقدية العربية لاسيما وأنّها أصبحت تمثل علامة الشاعر المحدث .

وقد مرت مقاربة الاستعارة في التراث البياني بعدّة مراحل حتى استوت على ما هي عليه من النضج النقدي عند "عبد القاهر الجرجاني" «حيث صار تحديد الاستعارة مشتملا على شروط الحد الرئيسية: بنية ووظيفة (...)وقد تميز الطور الأول بسيادة مبدأ النقل في تفسير آلية اشتغال الاستعارة أمّا الطور الثاني فقد شهد تراجعا لهذا المبدأ » [2]ليصعد مبدأ الادعاء الذي استطاع به الجرجاني أن يفسّر الكثير من القضايا المتعلقة بالاستعارة، وهذا المبدأ في حدّ ذاته يرى عصفور أنّه من أخطر الأفكار التي أدت إلى القضاء على الإمكانات الثرية للأنواع البلاغية، إذ تحولت هاته الأنواع إلى طرائق لإثبات، وهذا أيضا ما يقول به الباحث "عبد العزيز لحويدق" الذي يرى أنه رغم أن مبدأ «الادعاء بوصفه مبدأ تداوليا يمتلك كفاية إجرائية قادرة على الاستيعاب كل

[1]. جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، ص 173.

[2]. عبد العزيز لحويدق : نظرية الاستعارة في التراث البلاغي العربي، المرجع السابق، ص 397.

أنواع الاستعارة إلاّ أنّ هذا المبدأ لم يسلم بدوره من آفة التناقض، إذ كيف يمكن الجمع بين ادعاء دخول المستعار له في جنس المستعار منه، وبين نصيب قرينة مانعة من إرادة هذا الدخول؟ » [1].

عندما يقرأ عصفور انجازات الجرجاني وأفكاره عن الاستعارة يقرأه ضمن نسقه الديني، الذي يحكم رؤية الجرجاني وتصوّره للصورة الفنيّة ولطبيعة وماهية الأنواع البلاغية، وهذا ما سمح له بتفسير مواقفه النقدية، كموقفه من فكرة قيام بعض الاستعارات على التشخيص أي خلع صفات ما هو حي وإنساني على الأشياء المادية والتصوّرات العقلية المجردة، إذ لم تستقطب هذه الفكرة عبد القاهر الجرجاني، إذ القول به يتعارض مع أصل التوحيد عند الأشاعرة، ومن أجل ذلك اختار عبد القاهر الجرجاني بدل ذلك التركيز على فكرة المشابهة الموسّعة التي تسمح له باحتواء ذلك النوع من الاستعارة الذي يقوم على التشخيص، وهذا كان له انعكاساته السلبية على الصورة الفنيّة.

ليصل عصفور إلى أنّ التفكير النقدي القديم في الاستعارة خاصة مع عبد القاهر الجرجاني كان يتحرك في إطار جملة من الأفكار[2]:

. التسليم بأنّ الاستعارة من قبيل المعرض الحسن لمعنى نثري يمكن أن يقوم دونها.

. قيام العلاقة بين طرفيها على علاقة المقارنة والاستبدال دون التسليم بمبدأ التفاعل.

[1]ـ عبد العزيز لحويدق: نظرية الاستعارة في التراث العربي، المرجع نفسه ، ص 397.

[2]ـ ينظر، جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، ص 239.

. قيام النقلة في الاستعارة أي بين طرفيها على ما يشبه الحركة المنطقية المقيّدة والمحدّدة سلفا.

إذا في إطار هذه الأفكار الكلّية كان يتحرك التصوّر القديم لطبيعة التشبيه والاستعارة، ومن ثمّ فإنّ الصورة الشعرية تأخذ قيمتها من التصور الأمثل لجزئياتها وأنواعها البلاغية، فالصورة الفنيّة خضعت لانعكاسات هاته التصورات للخيال الإنساني ولطبيعة الأنواع البلاغية، إذ ألفينا أنّ كل تطوّر في زاوية النظر في إحداها يؤدي إلى تعميق في فهم الصورة الفنيّة ككل .

ولقد تحرك عصفور في قراءته للصورة الفنيّة من هذا المنطلق، وما تركيزه على التشبيه والاستعارة وحدها إلاّ دليل على هاته الفكرة، ثمّ إنّ التراث النقدي عبر مراحله المختلفة أكد أنّ الصورة الفنيّة في بدايتها كانت ترتبط بالتشبيه ثمّ تحولت شيئا فشيئا إلى أن ارتبطت بالاستعارة ،وبدأت تخضع لتأثير كليهما في حركة تشي بتطور الوعي النقدي عند النقاد القدامى، فالانتقال من الصورة التي تعتمد على التشبيه إلى التي تعتمد الاستعارة فعل دال.

### 4. الصورة الفنية بين الأهمية والوظيفة

بعد أن استعرض عصفور تصوّر القدامى للتشبيه والاستعارة وانعكاساته على مفهوم الصورة الفنيّة عندهم، ذهب إلى النظر فيما تقدّمه الصورة من وظائف داخل العمل الإبداعي، وذلك بالنظر إلى وظيفة الشعر لأنّها المنطلق الذي يحرّك فهم الصورة عند الناقد القديم، وينطلق عصفور من بعض الأفكار الأساسية التي يرى أنّها كانت السبب المباشر في توجيه حركة الصورة إلى هذه الآفاق دون غيرها، ومن أهمّ هذه الأفكار تصوّرهم لقضية المعنى باعتباره المدخل الأساسي لفهم حركة النقد العربي القديم، فالمعنى في الكتابات القديمة يرادف «الفكرة العارية المجرّدة التي يتفنن المبدع

في صياغتها ويستخلصها المتلقي من صياغة المبدع بعد تجريدها من حواشي الصياغة وزخارفها » [1].

إنّ هذا الفصل بين اللفظ والمعنى نشأ في إطار فلسفي وفكري مع المعتزلة وإلحاحهم على فكرة المجاز كآلية من آليات تفسير القرآن الكريم، ومن هذا نفهم أنّ الفصل جاء ليعالج قضايا وإشكالات طرحتها النصوص الابداعية أو النص القرآني بالخصوص «كقضية المبدأ الأشعري الذي يفصل بين الدلالة والمدلول ويسلّم بأسبقية المعاني القائمة في النفس على الألفاظ الدالة عليها في النص » [2]ويأخذ هذا الفصل بعدا أعمق لينتقل من حدوده البسيطة ، ويصبح فصلا بين شكل العمل الشعري ومحتواه ليتركّز الاهتمام فيما بعد على الجوانب الشكلية للعمل الشعري، وتصبح معيارا للقيمة عند الناقد القديم، هذا الفهم يقودنا إلى منطقة أخرى أشمل وهي قضية العلاقة بين الفكر واللغة في التصوّر القديم، الذي تتحول بموجبه اللّغة إلى وعاء أو كساء ينقل ما يحويه أو يعرض ما بداخله، دون أن يؤثر في محتوى ما يعرض، عكس التصوّر المعاصر للّغة الذي تتماه فيه اللغة مع الفكر إلا أن تصبح إيّاه، بل لا وجود للفكر دونها، فهي مظهره و علامة وجوده، بل لا يصح ضمن هذا الاعتقاد النظر بازدواجية إليهما .

تحت تأثير هذا الفهم القديم لعلاقة الألفاظ بالمعاني، ومن ثم علاقة اللّغة بالفكر.

كان يتحرك الناقد القديم في فهمه للصورة الفنية، وبموجبه تصبح الصورة عندهم «طريقة خاصة من طرق التعبير أو وجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه من معنى من المعاني من خصوصية وتأثير لكن أيًّا كانت هذه الخصوصية أو ذاك

[1]ـ جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، ص 313.

[2]ـ جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، المصدر السابق ، ص 317.

التأثير فإنّ الصورة لن تغيّر من طبيعة المعنى في ذاته » [1] مؤدى هذا القول أنّ الصورة شيء ثانوي ومظهر من مظاهر تجميل المعنى ليس إلاّ، وليس لها أدنى فاعلية في خلق هذا المعنى ووجوده، فأهميتها إذا في ذلك التقديم المراوغ للمعنى الذي يسعى إلى إشباع حالة النهم الجمالي عند المتلقي وحمله على الإعجاب بالطريقة التي تُقدَّم له فيها الصورة المعنى، كونها تفرض عليه نوعا من الانتباه للمعنى عبر الانتقال به من المألوف إلى اللامألوف .

إنّ تصوّر القدامى لوظيفة الصورة يخضع بالدرجة الأولى لما يخلعه القدامى على الشعر من وظيفة اجتماعية تركز على المتلقي عبر التأثير فيه والدفع به نحو نزوع سلوكي معين باعتباره المقصود بالعملية الابداعية، ولا يتم ذلك إلاّ بتجنيد الصورة الفنيّة كوسيلة من وسائل التأثير والإقناع، وهذا المنزع من التفكير راجع لتأثير البيئة العربية التي كان يلقى فيها الشعر شفاهة على المتلقي الذي يكون حاضرا، من أجل تحصيل منفعة مادية أو معنوية، وبالطبع سينعكس هذا الوضع على مفهوم ووظيفة الصورة الفنيّة لتصبح «الصورة في النهاية وسيلة تعبيرية لا تنفصل طريقة استخدامها وكيفية تشكيلها على مقتضى الحال الخارجي الذي يحكم الشاعر ويوجّه مسار قصيدته إمّا إلى جانب النفع المباشر أو جانب المتعة الشكلية » [2]ومن ثم تصبح للصورة عدّة وظائف من أهمها :

. **الشرح والتوضيح** : يترتب على فكرة التأثير في المتلقي أو الوظيفة الاجتماعية للشعر، أن تقوم الصورة بوظيفة الشرح والتوضيح، ومن ثمّ نفهم لماذا رفض القدامى في الاستعارة ذلك النوع الذي يخالف النقلة من المعنوي إلى المحسوس والذي ينتقل فيه الشاعر من المحسوس إلى المعنوي، فمن الطبيعي أن تفضّل الصورة التي تنقلنا من

[1]ـ جابر عصفور : المصدر نفسه ، ص 323.

[2]ـ جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 331.

الأفكار المجرّدة إلى الأشياء المحسوسة، أي من عالم التجريد إلى عالم المحسوس المشاهد، وهذا التفضيل له سنده الفلسفي، إذ تعتبر المدركات المستفادة من الحس أعلق في الذهن وأشدّ تأثيرا من تلك التي حصّلها الإنسان من العقل، من عالم التجريد الخالص، وبالتالي فالحسّ عندهم ذا أهمية كبرى في تحصيل المعرفة الإنسانية.

إذا على الصورة من هذا المنطلق أن تنقلنا هي الأخرى من الأغمض إلى الأوضح، أي عليها أن تحتكم إلى مبدأ الإبانة والوضوح.

يرفض عصفور النظر إلى «الصورة والتشبيه على أساس هذا التصوّر للإبانة الذي يجعل التشبيه والاستعارة من قبيل الحلية العارضة » [1]ويرى أنّه لابدّ أن ينظر إليها على أنّها نوع من الكشف والتعرّف يتوسل بها الشاعر ليبيّن لنفسه حقيقة التجربة التي يعانيها ويوضّح الجوانب الخفيّة منها، ولأنّه يريد أن يكشف عبر العلاقة بين أطراف الصورة عن معنى أعمق وأشمل من كل منهما، كما أنّ المعنوي عنده ليس نقيضا صارخا للمحسوس، ومن ثمّ فمبدأ ضرورة الانتقال من المعنوي إلى الحسّي لا يحكمه ذلك المنطق الصارم، لكن علينا أن نفهم أنّ إصرار القدامى على وضع هاته الحدود التي تتحرك فيها الصورة، إنّما هو من قبيل حماية الصورة من الوقوع فريسة الإفراط في استخدام الخيال والتجريد، فطبيعة الناقد العربي الذي يؤمن أنّه لابدّ عليه أن يحيط كل ظاهرة بمجموعة من القوانين أو على الأقل يمتلك تصوّرا منطقيا للظاهرة يدفعه دائما إلى هذا المنحى من التفكير، فالناقد القديم كان يشعر بما للتنظير من قيمة في العملية الابداعية .

ويتساوق مع هذه الوظيفة للصورة الفنيّة وظيفة أخرى تسير في نفس الاتجاه والمنحى وهي المبالغة : إذ تتجاوز نطاق الإبانة وتصبح غرضا مستقلا بذاته وأسلوبا

[1]. جابر عصفور: المصدر نفسه ، ص 345.

متميّزا من أساليب الصورة في التأثير في المتلقي، والمبالغة تعنى تكثيف درجة الوصف للممدوح، بحيث تسهم في إيقاع القبول لدى المتلقي، عبر ما تخلعه من صفات وكأنّه نوع من التكثيف لطبقات المعنى، الغرض منه التأثير في نزوع المتلقي السلوكي، وهذه الوظيفة للصورة تبلورت في الدراسات القرآنية عبر استقراء خطاباته الترغيبية والترهيبية، والتي تعتمد درجة عالية من المبالغة في الوصف، كطريقة خاصة في تقديم المعنى وترسيخه عند المتلقي بحيث ينقله من حالة الشك إلى برد اليقين، وهذه الوظيفة للصورة الفنيّة في الشعر فرضها واقع شعري تحولت فيه وظيفة الشعر التي بدأت ترتبط بالحكم و الصراع حوله، فأصبحت المبالغة «ضرورة تفرضها الوظيفة الاجتماعية على الشاعر » [1] ومن ثمّ تقبل النقاد هذه الوظيفة تحت تأثير الواقع الشعري.

وترتبط بهذه الوظيفة وظيفة أخرى هي **التحسين والتقبيح**، فإذا كانت المبالغة تهدف إلى إيقاع القبول عند المتلقي لما تعرضه من فكرة أو وصف، فإنّ وظيفة التحسين والتقبيح لا تخرج عن هذا الإطار، بل تصب فيه، إذ تؤدي إلى ترغيب المتلقي في أمر من الأمور أو تنفيره منها، ومبدأ التحسين والتقبيح العقلي مبدأ أثير عند المعتزلة كان موجودا في الفلسفة اليونانية مع أرسطو إلى أنّ العرب تختلف اختلافا بيّنا عن توجه أرسطو في فهم التحسين والتقبيح إلى تحسين القبيح وتقبيح الحسن وهي مظهر من مظاهر حذق الشاعر عند النقاد العرب.

فنظرة عبد القاهر الجرجاني مثلاً إلى مسألة التحسين والتقبيح تنطلق من أنّ الشاعر القادر على تقبيح ما اتفق الجميع على تحسينه يستلزم منه قدرة فائقة على الاستدلال وبراعة خاصة في الحجاج، وهاته الوظيفة أملتها الضرورة الاجتماعية التي أدت إلى مثل هذا التوجّه، الذي كان له انعكاساته الايجابية على الجانب الفنّي في

[1]- جابر عصفور: الصورة الفنية، المصدر السابق، ص344.

القصيدة والعمل الإبداعي، غير أنّ ما يثير حفيظة عصفور هو تلك الرؤية النقدية التي تسوّي بين الصورة في الشعر وفي الخطابة من جهة الاستخدام والتأثير، وأنها تؤدي في نظره إلى فساد ملحوظ في عملية التذوق نفسها.

إنّ هذه الوظائف النفعية التي يخلعها الناقد القديم على الصورة جعلتها تنزع إلى أن تصبح «أسلوبا جامدا من أساليب الإثبات ونوعا من أنواع الاستدلال المنطقي » [1]ما يقضي على قيمتها الفنيّة.

إنّ الفهم القديم للصورة ينطلق من التركيز على المتلقي، هذا التركيز الذي أدى إلى زيف النتائج، وإلى اعتبار الصورة شيئا ثانويا، وبالتالي ثنائية المعنى والصورة، الشكل والمحتوى، في حين أنّ الصورة لابدّ أن يُنظَر إليها من زاوية المبدع أيضا لتصبح «وسيلة حتمية لإدراك نوع متميّز من الحقائق(...)وتصبح المتعة التي تمنحها الصورة للمبدع قرينة الكشف والتعرّف على جوانب خفية من التجربة الإنسانية، ويصبح نجاح الصورة أو فشلها في القضية مرتبط بتآزرها الكامل مع غيرها من العناصر » [2] إنّ هذا المعنى الذي يرومه للصورة يتصل بالمنجز النقدي الغربي المعاصر، الذي تصبح فيه الصورة جزءا أساسيا من التجربة الإبداعية، بل التجربة في حدّ ذاتها تتخلّق داخل الصورة، وهذا في ظلّ اختلاف زاوية النظر لعلاقة الفكر باللغة، فالنظرة النقدية القديمة للصورة، ظلّت وفيةً للنسق المعرفي السائد آنذاك ومنسجمة مع التيّار الفكري ككل، ومن هذا المنطلق يصعب على الناقد العربي القديم أن يفكّر في الصورة من خارج هذا الإطار، ومع هذا فما وصل إليه الناقد القديم في مبحث الصورة الفنيّة قمين بأن يُنظَر إليه بعين الإعجاب والتقدير، فالقول بخصوصية المعنى والتأثير

[1] جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 362.

[2]جابر عصفور: المصدر السابق، ص 382.

الذي تقتضيه الصورة على المعنى له أهميته الخاصة ،إذا نظرنا إلى السياق المعرفي الذي أنتج هذه الفكرة .

إنّ قراءة عصفور لمبحث الصورة الفنيّة يتسم بعمق القراءة وقدرتها على أن تلامس حقيقة الأفكار التي كانت توجّه الحركة الابداعية انطلاقا من مفهوم الصورة الفنية، وهي القراءة التي يطلق عليها "محمد صابر عبيد" القراءة "الأنموذجية" ومن خصائصها أنّها «تسهل إعادة الإنتاج لفضاء المقروء ومساءلته ومحاكمته والتدقيق في طروحاته ومقولاته وإشكاليته، ومن اقتراح نتيجة قراءة واضحة بإزاء المقروء على النحو الذي يقودنا إلى الزعم بقراءة فاعلة منتجة » [1]فلقد حاول الناقد إعادة تأثيث المقروء عبر الفصل بين الظاهرة المدروسة والسياقات المعرفية التي أدت إلى نضوج هذه الظاهرة وبروزها يحتكم في ذلك إلى فعل المسائلة الذي صاحب القراءة من بدايتها إلى نهايتها وهذا ما قاد القراءة الى أن تنتج معرفة واضحة بالنص المقروء .

ما يميّز هذه القراءة أيضا أنها لم تقع في المزالق التي تقع فيها عادة الأنماط القرائية الأخرى، خاصة الحداثية منها في إسقاط النصوص النقدية المعاصرة على النص التراثي والسقوط في مطب المقارنة بين هذه النصوص، ما يحول القراءة إلى صراع قراءات يفقد فيها النص التراثي حضوره، كما يفقد فيها النص النقدي الغربي هو الآخر حضوره عبر هذا الفعل التعسفي و اللاواعي في فعل القراءة، فالتملك المعرفي للنص النقدي الغربي عند عصفور سمح له بأنّ يصبح عدسة يقارب بها النص النقدي القديم، دون أن يحاول فرض توجه معين على هذا النص القديم، فيصبح المعاصر في خدمة القديم في حركة يروم منها عصفور التملك المعرفي للتراث النقدي، عبر تجاوزه معرفيا، أي الوصول في فهمه إلى حالة من النضج القرائي، تسمح له بأن يصبح نصا فاعلا بآلياته النقدية والإجرائية في حركة النقد المعاصر عبر الناقد الحداثي الذي

[1]- محمد صابر عبيد : تجلي الخطاب النقدي، المرجع السابق ، ص 3

يستثمر معطياته ويحوّلها إلى إجراءات نقدية يقارب بها النصوص النقدية، فينتقل التراث النقدي من هناك إلى هنا، ويتجاوز بالتالي تلك الثنائية الحادة بين التراث و الحداثة .

إذا هذه طريقة عصفور في قراءة التراث النقدي في كتابه مفهوم الصورة الفنيّة الذي خصّصه لتناول جزئية مهمة جدا في التراث النقدي وهي الصورة عبر التركيز على العناصر المشكلة لها والوقوف على التصوّرات التي كانت تحرك فهم القدامى للصورة عبر الأنواع البلاغية، مستخدما المنجز النقدي الغربي المعاصر لتفكيك هذا النص النقدي التراثي في فعل مسائلة خضعت له هذه النصوص على مدار القراءة.

هذا عن الصورة الفنيّة فماهي الآليات التي وظفها عصفور في قراءته لمفهوم الشعر في التراث النقدي؟ وهل هي نفسها التي وظفها في قراءة الصورة؟ لا سيما وأنه انتقل في هذه الدراسة من الجزء إلى الكل فبعد الصورة جاء مفهوم الشعر الذي أراد منه عصفور الوقوف على تصوّر القدامى لمفهوم الشعر من الجانب النظري المفاهيمي خاصة بعد التحولات الجذرية التي حصلت على مستوى القصيدة العربية.

## المبحث الثاني: مفهوم الشعر والقراءة المحايثة

يحرّك عصفور في قراءته لمفهوم الشعر في التراث النقدي هدف إعادة النظر في مفهوم الشعر من ناحية المهمّة والماهية والأداة على السواء، وما يحفّز هذه العودة لديه، هو التحولات الجذرية التي طرأت على القصيدة العربية «ومثل هذا الطرح لقضية الشعر يتطلب تركيزا على التأصيل النظري لمهمة الشعر وماهيته وأداته على السواء ويستلزم إعادة النظر إلى مفهوم الشعر في التراث، وتأمله من منظور مختلف يحرص على تكامل جوانب المفهوم من ناحية وتأكيد القضايا التي تتجاوب مع القضايا المعاصرة » [1]بمعنى أنّ الحافز من وراء هذه العودة هو الواقع وليس التراث ، من أجل خدمة قضية في النقد المعاصر .

فقد غدا البحث عن مفهوم للشعر في التراث النقدي حلا لأزمة النقد العربي الحديث الذي على ما يبدو فقد تصورا حقيقيا لماهية الشعر، ومن ثمّ فكأنّ التراث النقدي بهذا المفهوم قادر على أن يعيد توجيه هذا الفهم لماهية الشعر، باعتبار أنّ الوصول إلى فهم مستنير لقضية الشعر أو القضية الإبداعية ككل هو الكفيل والقادر على بعث الحركة النقدية وطرح التساؤلات الكبرى التي ينجرّ عنها بلا شك تصورات نظرية أكثر تماسكا وفاعلية.

ومن ثمّ يرى عصفور« أنّ إحدى المشكلات التي تؤرّق حياتنا النقدية المعاصرة مرتبطة بمفهوم الشعر، خاصة بعد التحولات الجذرية التي طرأت على القصيدة العربية منذ ما يزيد على ربع قرن، ولقد فرض هذا التغيّر طرح قضية الشعر بأسرها على المستوى النظري » [2] ومن ثمّ نذر نفسه للقيام ببعض هذه المهمة بالتركيز على مفهوم الشعر في جانبه النظري عند ثلاثة نقاد: "قدامة بن جعفر"، و "ابن طباطبا

[1]ـ جابر عصفور: مفهوم الشعر. دراسة في التراث النقدي . ص 11.

[2]جابر عصفور: المصدر نفسه، ص 11.

"و "حازم القرطاجني"، لأنها تمثل في نظره ثلاث محاولات أصيلة لتحديد الأصول النظرية لمفهوم الشعر، ولأنها تتفاعل مع المحاولات السابقة عليها في ذلك المسعى .

فكانت دراسته "مفهوم الشعر" بمثابة البحث عن مفهوم كلي متماسك في التراث لماهية الشعر ووظيفته وأداته، مفهوم كلي يتجاوز جزئية مفهوم الصورة من جهة ويساعد على فهمها في سياق أوسع من جهة أخرى معتمدا في ذلك على الكشف عن طبيعة المشكل المؤرّق لكل من "ابن طباطبا" و "قدامة" و "حازم"، وعن جذور المشكل في الحياة الأدبية والنقدية، وعن امتداده في جوانب الحياة الأخرى «لقد اتّسعت عدسة الرؤية أكثر من زاوية المنظور، كما أنّها اتسعت من زاوية ربط النشاط النوعي . النقد الأدبي . بمجالات النشاط الفكري الأوسع وربط ذلك كله بالهمّ الاجتماعي، بالإضافة إلى ذلك اهتمت الدراسة اهتماما مرهقا بالكشف عن الكيفية التي يقرأ بها التالي السابق » [1] في حركة تعتمد على التصوّر البنائي للظاهرة وذلك ضمن سيطرة فكرة البنية والنظام على تصوّرات عصفور النقدية، فدائما يبحث في القضية المدروسة على هذا البناء لفهم الظاهرة باعتماد آلية الهدم والتفكيك لعرى هذا النظام من أجل فهم أوسع وحركة جدلية مرنة في القراءة، حيث تسمح هذه الآلية لعصفور بتحديد الأدوار والخصائص والمميّزات لكل ناقد والكشف عن الفاعلية النقدية عند كل واحد، فضلا عن تتبع الظاهرة النقدية المدروسة وتطوّرها بما يضيفه اللاحق للسابق؛ أي تحقيق تراكم معرفي من شأنه أن يصل إلى إقامة تصوّرات ناضجة عن مفهوم الشعر في التراث النقدي، وهذا ما جعل عصفور يفضّل "حازم القرطاجني" الذي بلغ معه الشعر تكاملا في المفهوم نظرا للإضافات التي كان يقدّمها للدرس النقدي العربي عبر الاستفادة من آراء من تقدموه «إذا فما يميّز كتاب مفهوم الشعر هو هذا الاتساع في

[1] نصر حامد أبوزيد: قراءة التراث النقدي وعدسة الناقد الحداثي،المرجع السابق، ص 294.

عدسة الرؤية، على مستوى الانتقال من الجزئي إلى الكلي »[1] لكن هل استطاع عصفور أن يحقق هدف قراءته الذي أعلن عنه في مقدمة كتابه وهو الخروج من الأزمة التي وقع فيها الشعر العربي المعاصر الذي لم يعد يمتلك تصورا ناضجا لمفهوم الشعر؟ وهو الأمر الذي حتّم عليه أن يعود إلى التراث ليبلور مفهوما للشعر يرتكز على أصل، في اعتقادي أنّ عصفور فارق هدفه حين لم يستطع أن يتحرّر من سلطة النص النقدي القديم، إذ نجح في امتلاكه معرفيا ولكنه لم ينجح في جعله حلا للأزمة التي أراد أن يعالجها .

هناك قضية أخرى لا بدّ أن نشير إليها وهي أنّ عصفور أراد أن يدرس مفهوم الشعر عند ثلاث نقاد، لكنّ وقع أسير ناقده المفضل حازم القرطاجني الذي استحوذ على معظم مفاصل الدراسة ،حيث تخلص الباحث من ابن طباطبا وقدامة في القسم الأول من كتابه، وهو ما سماه مرحلة" تشكيل المفهوم" في فصلين ،في حين بقي القسم الثاني الموسوم "بتكامل المفهوم" من نصيب حازم القرطاجني في خمسة فصول كاملة، لتتحول الدراسة وكأنها دراسة في جهود جازم النقدية وهذا الفعل لا يخلو من دلالة ،إذ يبدو تأثير أستاذه عبد "العزيز الأهواني" أكبر من أن يخفى وهو أستاذ الدراسات الأندلسية وكان له تأثيره الكبير جدا على تكوينه النقدي.

إنّ الجامع بين هذه المحاولات الثلاث لكل من ابن طباطبا وقدامة وحازم هو صيغة العلم التي طرحها هؤلاء النقاد الثلاثة والتي ارتقت بالنقد الأدبي من منطقة الانطباعات إلى منطقة التصورّات والمفاهيم الكلية، وما كان لها أن تصل هذه الأفاق لولا صلتها الوثيقة بالفكر الفلسفي لتتميز بذلك عن المحاولات السابقة .

[1]. نصر حامد أبو زيد: المرجع نفسه ، ص 294.

**المبحث الثالث: مرحلة تشكل مفهوم الشعر بين ابن طباطبا وقدامة بن جعفر**

يذهب عصفور إلى أنّ الذي جعل ابن طباطبا يؤلف كتابه "عيار الشعر" هو وعيه بمشكلة الخصائص النوعية لفنّ الشعر، وهذا ما يجسده كتابه الذي أراده إجابة عن سؤالين أساسين يتصل أولاهما بتحديد مفهوم لفنّ الشعر من حيث ماهيته ووظيفته وأداته ويتصل ثانيهما بتحديد جانب القيمة في هذا الفنّ، لأنّ هاجس ابن طباطبا يتمثل في معالجة محنة الشاعر المحدث الذي وجد نفسه أمام ضيق في المعاني وعدم القدرة على الخروج من مضامين الشعر العربي القديم، ومن ثمّ اتجه الحلّ إلى التركيز على تعلم قواعد الصنعة القديمة وإعادة صياغة ما هو موجود ومتاح ضمن ثلاث قواعد أساسية في الصنعة وهي الحفظ وفهم المحفوظ وإتباع المشهور والاقتداء بالمحسن، فضمن هذا التصور للأزمة ولطريقة معالجتها يتبلور مفهوم الشعر عند ابن طباطبا الذي اتجه الحلّ عنده «إلى إعادة النظر في صنعة الشعر ذاتها وتأصيلها تأصيلا يساعد الشاعر المحدث على تجاوز محنته وبالتالي التوجه إلى ذلك الشاعر توجها تعليميا يبدأ بالحدّ والتقنين »[1] وذلك بما يتوافق مع المقتضى الاجتماعي ويرى عصفور أنّ الحل الذي ارتضاه ابن طباطبا للخروج من الأزمة لم يستطع أن يمس جذور الإشكالية بأيّ صورة من الصور.

ركّز الباحث على فهم ابن طباطبا من خلال مجموعة من القضايا المركزية في العمل الشعري والتي من خلالها يتكشّف تصوّر مفهوم الشعر عند ابن طباطبا، فنظر إلى :

. ماهية الشعر حيث وجد الناقد يركّز على الجانب الشكلي عوض التركيز على جانب الخيال من منطلق مؤداه أنّ الخيال مرتبط بالفن عامة، ومن ثمّ فليس خاصية

[1]. جابر عصفور : مفهوم الشعر، المصدر السابق، ص 29.

نوعية في الشعر، وهذا يقود إلى الحديث عن المعنى الشعري حيث يفترض ابن طباطبا ثبات المعنى في حالتي الشعر والنثر؛ أي لا وجود لما يسمى المعنى الشعري الذي تخلقه القصيدة وهذا ما ترفضه النظرية النقدية المعاصرة التي ترى «أنّ الموقف الذي تقدمه القصيدة هو ضرب من الإدراك الجمالي للواقع يتميز تميّزا نوعيا عن أي إدراك آخر » [1]ومن ثمّ فالمعنى الذي تقدمه القصيدة لا يمكن أن يوجد خارجها ، وهذا الفهم لا وجود له في تصوّر ابن طباطبا.

. وظيفة الشعر هي الأخرى تلقي بضلالها على تصوّر "ابن طباطبا" لمفهوم الشعر، فهو ينطلق من جانب أخلاقي في تصوّره لهذه المهمة، وتبعا لهذا يربط الجيّد من الشعر بتصوير المثل الأخلاقية التي امتدحها العرب، ومن ثمّ تصبح القصيدة مجموعة من الآثار لها فعلها في المتلقي على نحو يؤدي به إلى نزوع سلوكي معين، هذه الفكرة لها جذورها الفلسفية التي ترتبط أساسا بأثر أنواع الفن المختلفة على السلوك ومن ثمّ تصبح «خصوصية الخطاب الشعري تكمن في قدرته على تمرير رسالته الأخلاقية والمعرفية في سياق مسلك يمتع ويلذ » [2]ومن ثمّ فغاية الشعر هي التأثير .

. ويقف عصفور أيضا في قضية علاقة الوزن الشعري بالمعنى، والذي لا يعدو دوره عند ابن طباطبا مجرد قالب خارجي ،حيث يفصل بين المعنى الشعري و الوزن، ولا يتوقف عند هذا ، بل تصبح الصورة في حدّ ذاتها مجرد وسيلة شارحة للمعنى وكل ذلك تحت وطأة مفهوم الصنعة.

ويصل عصفور إلى مجموعة من المزالق وقع فيها الناقد نتيجة التركيز على الوظيفة الأخلاقية للشعر نجملها في النقاط الآتية:

---

[1]جابر عصفور: المصدر نفسه ، ص 37.

[2]. الأخضر جمعي : نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ،1999م، ص 147.

ـــ خطورة مصطلح الصدق نقديا هو أنّه يصرفنا عن الشعر إلى الشاعر.

ـــ الإلحاح على الصدق أيضا يغفل الطابع التشكيلي لعملية الإبداع الشعري ويجعل القصيدة مجرد محاكاة أو انعكاس آلي لعالم داخلي أو خارجي، بدل أن تكون القصيدة إعادة تشكيل لكلا العالمين على السواء .

ـــ التركيز على الشعر من الناحية الأخلاقية قضى على الكثير من الجوانب الفنيّة والجمالية في القصيدة .

ـــ تمسّكه بالصدق كمبدأ شعري يتناقض مع الشعر المحدث الذي لا يعني له الصدق شيئا فالمهم عنده هو البراعة في إنجاز ما يطلب منه، بمعنى أنّ وظيفة الشعر تغيّرت ولا بدّ لابن طباطبا أن يتكيّف مع هذه الوظيفة الجديدة.

ـــ الإلحاح على الصدق ومقاربة الحقيقة في الصورة من شأنه أن يشكّل قيدا على فاعلية الخيال أو حركته، ومن ثمّ كان ينبغي لابن طباطبا في نظر عصفور أن يشغل نفسه بالجانب الوظيفي للصورة ومدى قدرتها على تحقيق وظيفتها التعبيرية .

ـــ ينتقد عصفور أيضا مبدأ الوحدة الذي يقوم على التناسب المنطقي بين العناصر الثابتة القائم على التجاور وليس التفاعل والتجاوب ومن ثمّ يفقد هذا المبدأ فاعليته النقدية .

إذا تصورات ابن طباطبا للشعر ظل تحكمها سلطة العقل باعتباره الأصل في تحديد القيمة في الشعر، ومن ثمّ فلم يستطع الناقد أن يحلّ أزمة الشعر المحدث ولكنه في نظر عصفور استطاع أن يقدم المحاولة الأولى لإقامة مفهوم الشعر .

أما قدامة بن جعفر فالهدف الذي يحرك كتابه "نقد الشعر" هو وضع أسس موضوعية تتحدّد بها القيمة الشعرية أي وضع معيار متميّز «يهدي عملية التذوق

والحكم على السواء، ويشد العملية النقدية إلى عنصر محدد للقيمة الشعرية فيتميز جيّد الشعر عن رديئه » [1] ولأجل هذا فأوّل خطوة في هذا الاتجاه هي تحديد المادة الشعرية التي سيعتورها الحكم النقدي ويتم ذلك عن طريق التعريف أو الحدّ، ومن ثمّ كان الشعر عنده «قول موزون مقفى يدل على معنى » [2] حيث يرى عصفور أنّ هذا التعريف ينطوي على تحديد المادة فقط ولا ينطوي على أيّ تحديد للقيمة .

لقد حاول عصفور أن يقرأ تصوّر قدامة للشعر عبر التركيز على بعض القضايا الرئيسية فبدأ بعلاقة الشعر بالأخلاق، حيث وصل إلى أنّ قدامة يختلف عن ابن طباطبا في كونه يمتلك تصوّرا ناضجا لمسألة الأخلاق في الشعر، لأنّه يفصل بين الحكم الأخلاقي الذي مجاله علم الأخلاق والحكم الشعري، ما يجعل المعنى وليد التجربة الشعرية ذاتها والحكم عليه يكون من داخل هذه التجربة ذاتها «علينا أن نحكم على المعنى، أو نميّز جيّده من رديئه لا باعتباره معنى أخلاقيا وإنّما باعتباره معنى شعريا في المحل الأول » [3] هذا الطرح لقضية العلاقة بين الشعر والأخلاق يؤدي إلى ضرورة الفصل بين الشعر والشاعر وتوجيه الجهد النقدي كله للشعر، ويفيد أيضا في تجاوز مسألة النظر إلى شعر الغزل والمجون.

وهذا يقودنا إلى مفهوم الفضائل الأخلاقية عند قدامة وهو الأساس في تحديد المعنى عنده، إذ يرى أنّ الفضائل التي ينبغي أن يُمدَح بها تخضع للاكتساب ويتوصّل الإنسان إليها بقمع رغباته والتسامي بأفعاله ،ومن ثمّ فلا يجوز مدح الشخص بكرم الآباء والأجداد ،لكن هذا التصوّر له خطره في التطبيق النقدي حينما «يتحول إلى

---

[1]. جابر عصفور :مفهوم الشعر . دراسة في التراث النقدي . ص 93.

أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ت محمّد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، د ت، ص [2]64.

[3]جابر عصفور: المصدر السابق، ص 99.

معيار صارم يواجه شعر المديح والهجاء في التراث العربي » [1]ويؤدي إلى تزيّيف جانب غير هيّن من جوانب شعر الفحول الكبار.

ثمّ إنّ وظيفة الشعر عنده لا تخرج عن الوظيفة الأخلاقية، فغاية الشعر عنده غاية أخلاقية، فقدامة يسلّم بأنّ الشعر يوصّل القيّم توصيلا متميّزا، بمعنى أنّ الشعر لا يقدّم الفضائل تقديما حرفيا وإنّما تقديما شعريا.

القضية الثانية هي المعنى حيث حاول عصفور من خلاله أن يقدّم تصور قدامة للمعنى الشعري الذي جعله أساسا للمهمة الأخلاقية أو ذا أهمية أخلاقية إن شئنا، وهذا المعنى ناتج عن التلازم بين الصورة و المحتوى، إذ لا يمكن الحكم عليه إلاّ من خلالها .

صحيح أنّ قدامة استطاع أن يبني خصوصية للمعنى الشعري عبر إلغائه للحكم الأخلاقي على الشعر، ولكنه وقع في التناقض وهدم ما كان يبنيه وهو "خصوصية المعنى الشعري" بعدما أخضعه لقوالب ومقولات منطقية جامدة، ومن ثمّ لم يستطع أن يميّز الشعر عن المنطق، وإن نجح في تميزه عن العلوم التقليدية وعن السياسة والأخلاق، لأنّ قدامة فهم المنطق باعتباره أداة للفكر بوجه عام يطبق على الشعر كما يطبق على غيره.

لكن مع هذا يرى عصفور أنّ قدامة وضع نقد الشعر في التراث النقدي على أول طريق للأصالة عبر تلك المحاولة التي أراد من خلالها أن يؤسس علما يقضي على فوضى الأذواق في نقد الشعر، ويبرز الجانب الجمالي والأخلاقي من القيمة الشعرية إبرازا متميّزا فكانت البداية الصحيحة والنهاية الخاطئة، لأنّه فشل عندما أخضع الظاهرة الأدبية لقواعد المنطق، وبالتالي لم يستطع أن يميّز نقد الشعر عن المنطق، لأنّه كان يصدر في رؤيته عن المنطق واعتبار الشعر قسما من أقسامه.

[1]. جابر عصفور : مفهوم الشعر في التراث النقدي ،ص 119.

**المبحث الرابع: حازم القرطاجني وتكامل المفهوم**

يختلف حازم القرطاجني في الهدف والغاية عن نظيره قدامة، كون هذا الأخير، كان يعاني من فوضى الأحكام النقدية في عصره فاضطلع بمهمة تحديد علم يضبط خطى الازدهار فألّف كتابه في نقد الشعر، في حين حازم كان يعاني وضعا مختلفا سادت فيه فوضى القيّم نتيجة اضطراب المجتمع وبداية سقوط الحضارة، وما استتبع ذلك من تهوين لشأن الشعر وخلط في الحكم عليه، ما جعله يضطلع بمهمة إعادة الاعتبار لهذا الشعر بإقامة العلم الذي يواجه اختلاط القيّم واضطرابها فألّف كتابه المنهاج، لأنّه كان يؤمن أنّ الشعر لا يمكن له أن يتحرك صوب الاتجاهات الراقية إلاّ بتأكيد جانب القيمة وهذا يتطلب منهاجا يهدي عملية التذوق، وأول خطوة لإقامة هذا العلم هي تأمل مادته والخروج بمجموعة من القوانين الكلّية التي تحدد مفهوما متكاملا للشعر .

إنّ حازم يعرف الشعر بقوله: «كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها ،ويكرّه إليه ما قصد تكريهه لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه بما يتضمّن من حسن تخيّيل له ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصوّرة بحسن هيأة تأليف الكلام أو قوة صدقه أو شهرته أو بمجموع ذلك وكلّ ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب فإنّ الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها » [1] يصف عصفور تعريف حازم بالدقة، كونه حافظ على الخصائص النوعية للشعر، إذ يتكشّف العنصر الشكلي للشعر من ناحية وزنه وقافيته، كما يتكشّف العنصر الإبداعي فيه، حين يقرن الشعر بالتعجيب والاستغراب، وأيضا عنصر التأثير في المتلقي من زاوية التخيّيل، فتعريف حازم للشعر إذا يرتكز على عنصرين هامين

[1]. حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ت محمّد الحبيب ابن خوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966م، ص 81.

يتفاعلان فيما بينهما ليحققا ماهية الشعر وهما التخيّيل والوزن والقافية «ففاعلية التخيّيل في الشعر لا تنفصل أصلا عن البنية الإيقاعية التي لا تنفصل بدورها عن البنية التركيبية أو الدلالية »[1] ولا يختلف الباحث "محمد أديوان" عن عصفور في أهمية تعريف حازم القرطاجني وتميّزه فهو في منظوره «نص قد جمع إلى دقة المصطلح النقدي استيعاب المفهوم وتحديده تحديدا يُدخل في الاعتبار سائر مكونات هذا المفهوم"[2] ويذهب عصفور إلى أنّ تركيز حازم على فاعلية التخيّل الشعري الغرض منه الدفاع الأخلاقي عن الشعر، وهذا ينسجم مع الوظيفة الأخلاقية التي يخلعها حازم على الشعر، لأنّ التخيّيل الشعري في الأساس عملية إيهام موجّهة تهدف إلى إثارة المتلقي إثارة مقصودة سلفا؛ أي تحتكم للمضمون الأخلاقي الذي يرومه الشاعر من خلال قصيدته، لتصبح وظيفة الفعل التخيّلي بهذا الفهم هي التأثير في القوة النزوعية للمتلقي بتحسين الشيء أو تقبيحه، مما يفضي به إلى اتخاذ وقفة سلوكية محددة، وتساهم البنية اللغوية الخاصة بالشعر في تحقيق عملية الإيهام هاته عبر صيغتها المجازية وكذلك الوزن ودوره في تدعيم هاته الوقفة السلوكية.

إذا فمفهوم التخيّيل الشعري مرتبط بالجهة الأخلاقية، وهذا الفعل الذي قام به حازم ضروري ليرد به على أعداء الشعر والهجمة الأخلاقية الشرسة عليه ويرد له الاعتبار عندما يجعله ذا مهمة أخلاقية .

عندما يقرأ عصفور حازم فإنّه يقرأه ضمن الشروط الاجتماعية التي تحكّمت أو ساهمت في توجيه هذا التفكير وجهات معينة، ومن ثمّ فالمحنة التي وقع فيها الشعر أصبحت عاملا موجها في قراءة عصفور، فهو يبرّر عديد القضايا المركزية عند حازم

[1]. جابر عصفور: مفهوم الشعر في التراث النقدي، ص 194.

[2]. محمد أديوان : قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني ،مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء ،ط 1، 2004م،ص145.

بالارتكاز على هذا العامل، خاصة ما تعلّق بالوظيفة الأخلاقية للشعر وقضية شعر الغزل والنسيب، بمعنى أنّ حازم كان يستطيع أن يلج أفاق من التفكير أعمق من هذه بكثير لو لم يخضع لهذا الضغط المجتمعي .

إذا فالشعر عند حازم ذا طبيعة أخلاقية بمعنى أنّه ينطوي على قيمة أخلاقية بالضرورة، وهذا لا يعني غياب القيمة الجمالية، ولكي يحقق الشعر هاته الغاية الأخلاقية عند حازم لابدّ أن يركّز على مسألة الأخلاق المكتسبة متابعا في ذلك رأي قدامة، ومن ثمّ لابُدَّ من التهوين من قيمة العِرْق أو الأسرة أو الثراء بالقياس إلى الفضائل الذاتية للعقل «إذ بدون التسليم بهذه المقولة يغدو الأثر الأخلاقي للشعر بلا أي أساس واضح » [1] فالهاجس الأخلاقي للشِّعر هو الذي يحكم تحركات حازم القرطاجني .

من الانتقادات التي وجهها عصفور لنظرة حازم لوظيفة الشعر الأخلاقية :

♦رفضه للتميّيز بين طريقي الجِدّ والهزل في التعبير الشعري الذي استخدمه حازم ليخرج من ورطة شعر الغزل التي تتعارض مع الغرض الأخلاقي الذي يرومه من الشعر عبر مفهومي الإيناس والاستجمام، ليبرر هذا اللون من الشعر تبريرا يجعله مقبولا على أساس من الأخلاق وينبني رفضه على منظور أنّ «التسليم بتداخل الجِدّ والهزل أحيانا ما يؤكد انطواء الهزل على فائدة غير مباشرة ذات صلة بسلوك الإنسان » [2]وذلك من منطلق أن طرق الشعر لا تتباين في الهدف أو القيمة، فالشعر من منظور عصفور لابُدّ أن يقوم على هدف وهو: تعميق وعي المتلقي بالعالم الذي يعيش فيه، ومن ثمّ لا يصبح هناك فرق بين الجِدّ والهزل .

[1]. جابر عصفور : مفهوم الشعر في التراث النقدي، ص 214.

[2]. جابر عصفور: مفهوم الشعر، المصدر السابق، ص 227.

♦كما يرفض أيضا تصوره للأخلاق طريقا لخلاص الجماعة وسعادتها لأنّه يتصوّر أنّ الأخلاق لا يمكن أن تتشكّل في عزلة عن أساس أشمل هو علاقات المجتمع ذاتها «وأيّ نظرة تركّز على الأخلاق فحسب، وتتجاهل علاقات المجتمع ذاتها، لا يمكن إلا أن تكون نظرة ضيقة تلمح ــ فحسب ــ قشرة المشكلة، دون أن تنفذ إلى لبها الأساسي » [1] وذلك من أجل فهم المهمة الأخلاقية بشكل أرحب وأوسع من شأنه أن يستوعب شعر الغزل والمجون ،من منظور مفهومه لمهمة المبدع باعتبارها تَجاوُزًا لما هو كائن، إذ ينبغي للشاعر أن يرتقي إلى المستوى الإنساني الذي يتجاوز النسبي ويتحرر من الثابت.

بعد هذه الانتقادات التي وجّهها عصفور لتصوّرات حازم القرطاجني للوظيفة الأخلاقية للشِّعر ينتقل للحديث عن المحاكاة وتصوّر حازم لها؛ أي الكيفية التي يتشكّل بها العمل الإبداعي، خصوصا وأنّ مفهوم الشعر ومهمته يتحدّد عند حازم بالاستناد إلى فكرة المحاكاة والتخيّيل.

موضوع المحاكاة عند حازم هو كل شيء يمكن أن يقع في محيط الخبرة الإنسانية؛ أي ما يمكن أن تقع عليه الحاسة يمثّل مجالا لاشتغال المحاكاة، لكن هناك فرق بين الكيفية التي توجد بها هاته الأشياء في الأعيان أو العالم المادي والكيفية التي تتبدي بها في ذهن المبدع، فالكيفية الأولى تتميّز بخلوها من الدلالة الذاتية فهي مجرد مادة خام تنتظر التصنيع، أمّا الكيفية الثانية فتأخذ فيها هذه الموجودات مدلولاتها مما يخلعه عليها المبدع، بمعنى أنّ المعنى الذي تقدمه المحاكاة معنى متميّز يأخذ تميّزه من موقف المبدع وغايته ومن ثمّ فالمحاكاة من الجانب الإدراكي لا يمكن أن تكون مجرد نقل حرفي للواقع أو العالم، وإنّما هي صياغة لموقف المبدع من الواقع،

[1]. جابر عصفور: المصدر نفسه، ص 228.

والمحاكاة عند حازم لها جانبان: جانب تخيلي مرتبط بتشكلها في مخيلة المبدع، وجانب تخيّيلي مرتبط بآثارها في المتلقي .

ومفهوم المحاكاة عند حازم يقودنا إلى الحديث عن حركة الفعل التخيّلي الذي يرتبط بالمخيّلة وبالتالي يلوح دور العقل في المحاكاة، لاسيّما إذا استحضرنا تصوّر حازم لتشكّل العملية الإبداعية الذي يقوم على مراحل مختلفة وقوى متباينة، متابعا في ذلك آراء الفلاسفة القدامى في نظرية المعرفة التي تقوم عندهم على الحسّ والتخيّل والعقل كمنافذ للإدراك البشري[1] على أنّ للعقل الأهمية الكبرى في هاته النظرية.

يعطي حازم الذات المدركة الحرية في التعامل مع معطيات المادة المحاكاة لكن من خلال مجموعة من القيود تشدّ إلى إطار من القيّم تشدّ إليها المحاكاة كلها، وهي: المعايير الأخلاقية، قواعد العقل الثاقب، الاستجابة إلى الأصول الكبرى التي صنعتها تقاليد الشعراء الفحول[2] وأيضا لابُدَّ من شرط آخر يحكم الفعل التخييلي وهو ضرورة أن يشاكل الواقع؛ أي أن تكون له صلة بالواقع حتى يحدث نوع من الالتقاء المثمر لمعطيات المبدع مع ما تختزنه ذاكرة المتلقي، فيحدث قبول للرسالة الأخلاقية الجمالية التي ينطوي عليها النص الإبداعي، لاسيما وأنّ الذي يحرّك القصيدة عند حازم هو الغرض الأخلاقي أو التأثير في النزوع السلوكي عند المتلقي، ومن ثمّ فلا بُدّ أن لا يغادر المتفق عليه بين المبدع والمتلقي، ويلخص عصفور تصوّر حازم لحركة الفعل التخيّلي بقوله«إنّ حرية الذات المبدعة في تعاملها مع موضوع إبداعها وكيفية تشكيلها لهو أمر مسلم به عند حازم، كل ما في الأمر أنّ حازم يُكيِّف هذه الحرية تكيّيفا يتوافق مع فهمه لمهمة الشعر"[3].

[1]. ينظر، الأخضر جمعي : نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، المرجع السابق، ص 162.

[2]. جابر عصفور : مفهوم الشعر، المصدر السابق، ص 247.

[3]. جابر عصفور : مفهوم الشعر، المصدر السابق، ص 250.

والفعل التخييلي بهذا المفهوم عند حازم يقوم على مبدأ أساسي لا يمكن له الاستغناء عنه وهو: الحسية كمبدأ جوهري وأساسي في فعل التخيّيل أو المحاكاة، بل هو المبدأ الذي تقوم عليه المحاكاة عند حازم باعتبار التخيّل تابع للحس، لأنّ الإنسان لا يستطيع أن يتخيّل مالا يعرفه؛ أي ما لم تقع عليه حاسته، ولذلك كان الإنسان يتخيّل ما لا يعرفه عن طريق ما يعرفه من مدركات الحس المألوفة لديه، لكن الحسية في الشعر تقتصر على طبيعة مادته من حيث صلة هذه المادة بالمدركات، ومن ثمّ فإنّ تشكل الشعر يقوم على عناصر حسّية لا تفارق مادته رغم ما يتطلبه إعادة تشكيل المادة داخل الخيال من تجريدية، غير أنّ التجريد في الشعر لا يتجاوز تعديل العناصر الحسّية داخل إطار متميز من العلاقات و الإقترانات حتى تتجاوب مع الوظيفة الأخلاقية التي يخلعها حازم القرطاجني على الشعر.

والعلاقة بين التجريد والحسية لابّدَ أن تفهم على أساس أنّها علاقة تكامل وليست علاقة تناقض، حيث «تظلّ الخاصية الحسية للشعر قائمة على ضرب من التجريد يميّزها عن مجرد نسخ المدركات، ويوائم بينها وبين قدرة التخيّل على التحرر من أثقال المادة ولولا هذا التجريد لما استطاع الشعر أن يصوّر الأشياء على ما هي عليه »[1].

إذا فالشعر عند حازم لابد أن يقوم على هذين العنصرين الحسي والتجريدي حتى يستطيع أن يقوم بوظيفته الأخلاقية المنوطة به، ثمّ إنّ الشعر لا يوصل القيم إلى المتلقي توصيلا مجردا، وإنما عبر وسيط حسي، لأنّ الحاسة أشد تمكنا في ذهن المتلقي من التجريد، ومعنى هذا أنّ التخيّل الشعري لا يمكن أبدا أن يفقد صفة الحسيّة. وبالتالي فلا مجال فيه للمجردات المفارقة للحس أو المدركات التي أدركناها بغير الحس، وهذا يقودنا إلى حديث حازم عن المحاكاة وهي عنده على نوعين :المحاكاة المباشرة والمحاكاة غير المباشرة.

[1]. جابر عصفور: مفهوم الشعر في التراث النقدي ، المصدر نفسه، ص 254،255 .

المحاكاة المباشرة : تُصَوِّرُ الشيء تصويرا مجملا يرُكِّز على بعض خواصه وأعراضه القريبة الشهيرة فيه، كما أنّها قد تُصَوِّرُه تصويرا مفصلا؛ أي أنّ هذا النوع من المحاكاة المباشرة يجعلك أمام حضرة المشهد تتمثله وتظلّ في حضرته من خلال ترتيب أجزائه، ويرتكز هذا النوع من المحاكاة على دقة الوصف المراد للشيء، ومن هنا تتأكد صلة هذا النوع من المحاكاة بالرسم، من منطلق أنها تعرض موضوعها بنفس الكيفية التي تعرض بها اللوحة موضوعها بشكل مباشر، أي أنها تخضع للمبدأ نفسه الذي تخضع له اللوحة.

المحاكاة غير المباشرة: تعرض موضوعها من خلال وسائط، وبالتالي تصبح هذه المحاكاة التي يسميها حازم "التشبيهية" تنطوي على طرفين وتتجلى خلال التشبيه والاستعارة و الإرداف وغيرها، فصفة التشبيه إذا التي تلتصق بهذا النوع من المحاكاة لا تعني التشبيه بالمعنى البلاغي الحرفي وإنّما المعنى العام، ولكي يحقق هذا النوع من المحاكاة وجوده النوعي يُصِرّ حازم على ضرورة الانتقال من المعنوي إلى الحسي حتى تحقق المشابهة غرضها المقصود ومن ثمّ تضيف إلى إدراك المعنى أو الموضوع الأصلي؛ أي أنّها تجعلنا نتعرف الموضوع من خلال غيره، فالفائدة الجمالية من المحاكاة التشبيهية أنها تبطئ إدراكنا للموضوع وتفرض علينا الوقوف أمام عتبات المشهد الواحدة تلو الواحدة فندرك جمالية الموضوع، وذلك عبر مفهوم الاقتران الذي يتطلّب فطنة ذهنية تمكّن من اكتشاف المشابهة التي تولج المختلف في إطار المؤتلف.

وبعد هذا ينتقل عصفور للحديث عن اجتهادات حازم القرطاجني في العروض والإضافات الجادة التي قدمها في المجال، لأنّ الحديث عن مفهوم للشعر لا يستقيم دون الحديث عن الوزن الشعري، باعتباره مكونا أساسيا فيه، ثمّ إنّ«الوزن من العناصر الداعمة للتخيّيل الشعري، ذلك أنّ القول يكون شعرا إذا ما توفّر على خاصية المحاكاة

والوزن، فإذا كان جوهر المحاكاة يرتدّ إلى خواص تصويرية في القول أساسا تُتَرجمها الصُور البلاغية وأنماط من التأليفات اللغوية، فإنّ مردّ الوزن الشعري إلى أشكال من التناسب التي تنتظم أجزاء القول وتكفل لها تحقيق مقتضيات الانسجام والتوازن » [1]وفي ظلّ هذه القناعة الفلسفية ينطلق حازم في معالجة ظاهرة الوزن الشعري، ومن ثمّ فلا بدّ لعصفور أن يعرض لتصورات حازم عن الوزن الشعري، إذ يرى أنّ التصوّر الذي قدمه حازم القرطاجني للوزن الشعري يعدّ أنضج تصوّر للوزن في التراث النقدي في بنائه وأصالته، لأنّ حازم استند في رؤيته للوزن الشعري على الأساس الموسيقي، ولذلك رفض منهج العروضيين في التعامل مع الظاهرة العروضية فاعتمد على اجتهادات الفلاسفة في المجال وأعلن «استنكافه من منهج العروضيين الذي يبحث الوزن بالاستناد إلى التفاعيل أو الدوائر العروضية مفتخرا بالأساس الموسيقي الذي اعتمده في بحث الإيقاع الشعري عبر التقابل والتوازي بين الأسباب والأوتاد، وتركيب بعضها مع بعض معتمدا على الحاسة الموسيقية خاصة وعلى خصائص الجمال الصوتي الناتج من أصناف التماثل والتناسب بين الحركات والسواكن في البحور ونسبة بعضها إلى بعض وما إلى ذلك » [2] ورغم أنّ عصفور يشيد باجتهادات حازم إلى أنّ ذلك لم يمنعه من انتقاده في عديد القضايا، حيث يرفض عصفور:

♦ مسألة الفصل بين الوزن والمعنى وتناسب كلاهما في علاقة احتواء تقوم على المشاكلة، لأنّه يؤمن بأنّ حركة الوزن «حركة آنية لا تنفصل عن المعنى أو تعقبها، فالشاعر يفكّر في مستويات التجربة وأبعادها تفكيرا آنيا لا انفصام بين

[1]. الأخضر جمعي : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، المرجع السابق، ص 176.

[2]. الأخضر جمعي : المرجع نفسه ، ص 180.

عناصره » [1]لأنّ عصفور ينظر إلى الوزن باعتباره طرفا فاعلا في علاقات متعددة يأخذ قيمته من هذا التفاعل داخل التجربة الشعرية.

♦يدحض جابر عصفور فكرة حازم القرطاجني القائلة بوجود خصائص ذاتية للبحر الشعري تجعله مناسبا لغرض دون غرض، وفكرة خاصية الوزن المستقلة وطبيعته الموسيقية المشحونة بطاقة تعبيرية من قناعات الفلاسفة، حيث ترسّخ لديهم ضرورة المقابلة بين الوزن والغرض[2]، ويبني عصفور رفضه هذا على أساس أنّه لا يوجد خصائص سابقة للوزن، إذ يكتسب كل وزن خصائصه داخل التجربة ذاتها، ومن ثمّ نجد قصائد متعددة الأغراض من الوزن نفسه.

♦يرفض أيضا فكرة التعويض المصاحبة للزحاف والعلة، حيث تخرجهما من طبيعتهما الجمالية التي تفرضها التجربة الشعرية ومنحنياتها إلى فكرة القالب أو النموذج، ومن ثمّ تعكّر على الضرورة الشعرية الداخلية التي تفرض الزحاف والعلة وتجعله محصورا في المستوى الزخرفي المنفصل عن حركة التجربة والمعنى على السواء، هذا على الرغم من أنّ عصفور يُقِرُّ بأنّ الفرق بين حازم ومن سبقه، يكمن في أنّه نظر إلى الزحاف والعلة على أساس نقدي وحاول أن يضع شروطا تحافظ على القيمة الجمالية للزحاف والعلة مستفيدا من علم الموسيقى، لأنّ للزحاف عند حازم وظيفة جمالية، كونه يقوم على التنوع ما يجعله مرتبط بغاية جمالية تتصل بتدفق الوزن وطوله وتنوعه في الوقت نفسه.

♦يرفض عصفور أيضا تلك الخصائص التي جعلها حازم للبحور الشعرية، خاصة صفتي "السباطة" و"الجعودة" فالأوزان الشعرية عند حازم تتفاضل فيما بينها تبعا للخصائص الصوتية المكونة لكل وزن ولتعاقب عناصرها في الزمن ومن ثمّ ف

---

[1]. جابر عصفور : مفهوم الشعر . دراسة في التراث النقدي . ص 329.

[2]. ينظر، لخضر جمعي : المرجع السابق، ص 187.

"السباطة" في الوزن قرينة الاسترسال والتدفق والسهولة والاستواء، بينما "الجعودة" على عكس ذلك فهي قرينة التقطع والتقبض والكزازة[1]، حيث المبدأ العام الذي يحتكم إليه حازم هو التناسب، وهذا المبدأ جعله يشترط عددا معينا للسواكن في كل بحر وهو الثلث حتى يحافظ على صفة الاسترسال والسباطة وإلاّ وقع في الجعودة، ويرى عصفور أنّ فكرة الثلث هاته فكرة صحيحة، إذا نظرنا إليها من ناحية التحليل الكمي للتفاعيل العروضية نفسها.

إذا فالمبدأ العام الذي يحتكم إليه حازم ويُؤَطِر تصوراته للوزن الشعري هو التناسب «حيث مثلت فكرة التناسب منطلق الفلاسفة في معاينة ظاهرة الإيقاع الشعري وترتّب على ذلك أن نظر الفلاسفة إلى هذه المسألة من منظور موسيقي بعد أن عادلوا بين الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقي على تمايز المواد التي يتشكل منه الإيقاعان"[2] ويبدو أنّ حازم كان يتابع خطى الفلاسفة في هذا المبدأ.

ويذهب الباحث "محمد أديوان" إلى القول بأنّ التناسب وإن شكّل أساسا نظريا اهتم به حازم في دراسته لقضايا نقدية كثيرة، فإنّه يكاد يقيم عليه دراسته الطريفة لقضايا الإيقاع والأوزان في الخطاب الشعري[3]ومن ثمّ فمزية حازم تكمن في التفريع والتفصيل وبذلك استطاع أن يقدّم أنضج تصور نقدي لمسألة الوزن الشعري في التراث النقدي عبر اعتماده الزاوية الموسيقية في النظر إلى الوزن الشعري، وهو ما سمح له أن يرتاد أفاق لم يصل إليها سابقوه .

لقد حاول عصفور أن يقرأ تصوّر حازم للوزن الشعري عبر التركيز على بعض القضايا الرئيسية فركّز عن علاقة:

---

[1]. ينظر، جابر عصفور : مفهوم الشعر، ص 313.

[2]. الأخضر جمعي : المرجع السابق، ص 177.

[3]. ينظر ، محمد أديوان : قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني، المرجع السابق ، ص 476.

♦الوزن بالزمن لأنّ الزمن عنصر أساسي في تعريف البحر أو الوزن عند حازم، فالتركيز عليه في الشعر«يبرز خاصية التناسب الصوتي بين أحرف كلماته كما يبرز الكيفية التي يتحدّد بها الوزن من حيث تساويه في مقادير زمن نطق العناصر المكونة له » [1]ومن منطلقه رفض حازم بعض البحور الشعرية كالمضارع، الذي يرى أنّ العرب كانت أفضل من أن يكون لها مثل ذلك البحر، والخبب أيضا، والرفض والقبول يؤطره فكرة الانتظام في الزمن والتناسب في السمع .

♦أيضا عرج عصفور على علاقة الوزن باللغة باعتبار أنّ موسيقى الشعر تنبع أيضا من طبيعة أداته الخاصة وهي: اللغة والإمكانات الصوتية التي تحويها خاصة وأنّ الوزن الشعري ينبع من تآلف الكلمات صوتيا، بحيث لا ينبغي أن تنفصل عن العلاقات الدلالية والنحوية، لأنّ الوزن أحد عناصر التخيّيل الشعري وهو لا ينفصل عن المعنى أو الدلالة التي تنطوي عليها اللغة، غير أنّ حازم لا يسلّم بارتباط الوزن بالمعنى فالعلاقة بينهما علاقة احتواء .

♦كما ركّز على علاقة الوزن بالمعنى حيث يفترض حازم وجود علاقة بين الوزن والمعنى فكل وزن يتمتع بخصائص مستقلة تجعله قادرا على أن يلتقي بنوع معين من الأغراض الشعرية، وهذا تصور قديم لعلاقة اللغة بالفكر بحيث يصبح المعنى شيئا مستقلا عن الوزن أي أنّ هناك معنى يكتمل في غيبة من الوزن.

لقد اهتم حازم بالأصول الفلسفية والنظرية لمبادئ الإيقاع وطرق تحقق أنظمته المتنوعة في التجربة الشعرية «ليفلح بذلك في تقديم دراسة إيقاعية دقيقة وشاملة لمكونات الفضاء الإيقاعي في البناء الوزني للبيت الشعري ولقد كان نزّاعا أبدا إلى

[1]. جابر عصفور :مفهوم الشعر . دراسة في التراث النقدي . ص 294.

وضع الأصول النظرية للدرس الإيقاعي العربي »[1] ليختلف بذلك عمن سبقه من النقاد القدامى .

ويبدو أنّ هذه النزعة التنظيرية التي تطبع تعامل حازم القرطاجني مع الظاهرة النقدية في عمومها هي التي أغْرَت عصفور على الوقوع تحت تأثير هذا الناقد القديم، فلقد تحوّلت الدراسة من مفهوم للشعر في التراث النقدي إلى مفهوم للشعر عند حازم القرطاجني.

فلقد كانت الدراسة كلها من بداية فصولها إلى نهايتها تشير إلى هذا المنحى ويكفي أنّي أشرت من قبل إلى الحيّز الكبير الذي شغله حازم القرطاجني في هذه الدراسة بالمقارنة مع الحيّز الذي شغله كل من ابن طباطبا وقدامة بن جعفر في مرحلة "تشكل المفهوم" هذا فضلا على أنّ العامل الثاني في هذا التأثير هو سقوط عصفور تحت تأثير أستاذه عبد العزيز الأهواني أستاذ الأدب الأندلسي.

على أنّ الملاحظة الأساسية حول الطريقة التي اعتمدها عصفور في قراءته لمفهوم الشعر تكمن في أنّه لم يغادر النص القديم حيث ظلّ وفيا لأبعاده السّياقية، بمعنى أنّه لم يسع في تطبيق النظرية النقدية المعاصرة على النص النقدي القديم بكثافة، بحيث ظلّ تملك المفهوم في هذه الدراسة هاجسه الوحيد ولعلّ هذا المنحى من الدراسة ينطوي على مفارقة، فمن جهة استطاع عصفور أن يضيء الكثير من القضايا النقدية المتعلّقة بمفهوم الشعر في التراث النقدي، لكن من جهة أخرى وقع في التناقض مع الهدف الذي انطلق منه في هاته الدراسة والذي أعلن عنه في مقدمة دراسته وهو: الوصول إلى مفهوم للشعر يصبح حلا للأزمة التي وقع فيها الشعر العربي الحديث بعد التغيّرات الجذرية التي طرأت على القصيدة العربية والتي فرضت إعادة النظر في

[1]. محمد أديوان: قضايا النقد الأدبي، المرجع السابق، ص 499.

مفهوم الشعر، ومن ثمّ فالهدف الذي يؤطّر هذه العودة هو هدف معاصر وهو الوصول إلى مفهوم للشعر من منطلقه نتجاوز المحنة، لكن هذا ما لم يتحقق في هذه الدراسة التي اكتفت بالوقوف على مفهوم للشعر في التراث النقدي وحسب.

ومن أجل هذه تختلف الصورة الفنيّة من ناحية آلية القراءة عن مفهوم الشعر، إذ تحضر النظرية النقدية المعاصرة بقوة في الصورة الفنية، ومن هذه الناحية تجدر الإشارة إلى أن عصفور استطاع أن يخلق حوار عميقا مع المناهج، وكل ذلك في المنظور الذي يفيد على مستوى استجلاء أسئلة التراث العميقة. فمدلول القراءة عنده يفارق "تطبيق" المناهج والتصوّرات الغربية بدون وعي بأسسها التَصوُّرية والفلسفية، مما يعكّر على التراث ويزيد من حالات إرباك النقد والمهام المنوطة به على مستوى تعضيد الثقافة العربية المعاصرة. فإفادته من المناهج الغربية بعيدة عن "الانبهار" أو "الصنمية المنهجية".

إذا فالطريقة التي اعتمدها عصفور في قراءة مفهوم الشعر تختلف نوعا ما عن الطريقة المعتمدة في الصورة الفنيّة التي تحضر فيها النظرية النقدية المعاصرة بقوة، في حين يبدو صوت هذه النظرية خافتا في مفهوم الشعر الذي بقي فيه عصفور داخل التراث النقدي يستنبط المقولات الكبرى التي كانت تؤطر فهم الشعر، ويقدم تفسيرات لهذا الفهم عند كل ناقد على حدا مبيّنا أوجه الاختلاف بين النقاد ونقاط التقاطع وهو جهد مضني بلا شك.

وقد استطاع بذلك أن يقدّم صورة بالغة الوضوح والنضج لمفهوم الشعر في التراث النقدي تختلف تماما عمّا تعودناه من القراءات السابقة التي يحضر فيها المقروء في غالب الأحيان بصورة باهتة، يبدو فيها التراث النقدي ذا صورة مضطربة تخلو من

التناسق بسبب تلك القراءة التي اكتفت بمهمة تنسيقية[1] فقط بين آراء النقاد القدامى بدلا من أن تتخذ لها دورا في محاورة هذه الآراء من موقع ثقافة العصر أو دور القارئ الذي ما فتئ عصفور يصرّ على دوره الفاعل في قراءة التراث النقدي، لاشك إذا أنّ قراءة عصفور للتراث النقدي تتميّز باستخدام عدسات مختلفة في القراءة أنتجت دراسات قيّمة ودلت على تنوع في آليات القراءة، وهو ما وقفنا عليه في الصورة الفنيّة ومفهوم الشعر و"قراءة محدثة في ناقد قديم ابن المعتز" وهي المقالة التي جاءت في كتابه "قراءة التراث النقدي" ولكنه التنوع الذي يندرج تحت إطار من الوحدة ينظم كتابات عصفور النقدية في التراث النقدي كلها، ذلك الإطار الذي يصرّ فيه عصفور على ربط الظاهرة النقدية بالنسق المعرفي والثقافي الذي نشأت فيه وهو ما يطلق عليه . "تاريخية المقروء". أي الوقوف على الحيثيات التي أدت إلى ظهور هذا المفهوم في هذا الوقت وعند هذا الناقد بعينه من منطلق أنّ عصفور يؤمن بالطبيعة البنائية للظاهرة النقدية الأمر الذي سمح له بالوقوف على الأسئلة المحرّكة للنقد القديم. وسمح لقراءته أن تكون نمطا متميّزا عن الأنماط القرائية الأخرى .

[1]. ينظر، عبد القادر الحسّون :المرجع السابق ، ص 121.

# الخاتمة

**الخاتمة**

لقد خَلُصَ هذا البحث الموسوم ب" التراث النقدي وسلطة المنهج . بين عبد العزيز حمودة وجابر عصفور" إلى جملة من النتائج نجملها في هذه النقاط:

. إنّ قراءة التراث النقدي لا تنفصل عن السياق الثقافي والحضاري الذي نشأت فيه والذي يوجّه فعل القراءة ويتحكم حتى في النتائج المُتوَصل إليها حيث ظلت إشكالية الأصالة والمعاصرة تؤطر هذه العودة إلى التراث.

. قراءة التراث النقدي تنطوي على إشكالات متعددة تتعلق بالماهية والكيفية التي ينبغي بها مقاربة هذا النص التراثي الذي يتمتع بالتنوع والتعدد والغاية التي من أجلها يمارس فعل القراءة، كلها حيثيات تلعب دورا مهما في نوعية القراءة وفي توجهها عند كل ناقد على حدا.

. لن تستقيم قراءة التراث النقدي على الوجه الأكمل إلا إذا تجاوزنا هذه الإشكالية نحو بناء وعي نقدي جديد نستبدل فيه الولاء من ولاء إيديولوجي إلى ولاء معرفي رحب يضمن للقراءة بعدها العملي الوظيفي العلمي.

. النظر في قراءات التراث النقدي المختلفة يثبت حقيقة مؤداها أنّه كلما ارتفعت درجة الوعي المنهجي إلاّ وارتفع معها مردود القراءة واتسع مداها، واستطاعت القراءة أن تكشف مساحة جديدة في النص .

. تتم قراءة التراث من داخل المجتمع لا من خارجه في لحظة تاريخية بعينها وتعد هذه القراءة جانبا من الحياة الفكرية التي تُحدّد هوية المجتمع ورغبته المُلِحَة في الارتقاء الحضاري، لأنّ قراءة التراث معناها تكوين موقف منه قصد تجاوزه معرفيا.

. يبدو أن الخطاب النقدي العربي مازال مشغولا بفكرة التأسيس لمنظومة نقدية عربية أصيلة تسعى لتجاوز الراهن النقدي من قوقعة الجمود والركود.

. لم تخرج قراءة عبد العزيز حمودة عن منطق المفاضلة والمقارنة في قراءته للتراث النقدي في كتابه المرايا المقعرة، إذ ظلت آلية المقارنة تحكم فعل القراءة عنده على الرغم من أنه كان بصدد التأسيس لبديله النقدي الذي أراده عربيا خالصا.

. الرغبة في تأسيس بديل نقدي عربي تحكمت في نوعية القراءة عند حمودة، إذ انطلق من نظرية النظم وحاول من خلالها أن يثبت أنّ العقل العربي استطاع أن يناقش مجمل القضايا التي ناقشها العقل الغربي واستفاد منها في تأسيس نظريته النقدية.

. حاول أن يثبت أنّ النقد والبلاغة العربية قدما نظرية نقدية ونظرية لغوية لا تنقصهما العلمية.

. ما يحاول حمودة فعله هو استنباط نظرية نقدية عربية، بمعنى انبثاق هذه النظرية من خصوصية الواقع العربي، بكل أبعاده الدينية والاجتماعية والسياسية والفكرية والأدبية والفلسفية ولذلك كان الانطلاق من التراث لوضع أسس ومبادئ هذه النظرية.

. تختلف قراءة حمودة عن الأنماط التي عرضنا لها سابقا خاصة في الهدف باعتباره نمطا تحكمه رؤية معينة وطريقة خاصة في التناول يسيطر عليها الرغبة في إعادة تنظيم المعطيات النقدية بغرض تأسيس نظرية نقدية عربية وتسيطر عليها فكرة الخصوصية الثقافية

. لم يلتفت حمودة كثيرا لدور الأنساق الثقافية في قراءته للنصوص النقدية التراثية ،إذ ظلّ يؤول هذه النصوص بما يتوافق مع تلك النصوص النقدية الغربية التي جعلها تقف في مقابل بعضها البعض وكل ذلك ليثبت مبدأ التكافؤ.

. ارتكاز حمودة على النظرية السوسيرية . كإطار مرجعي يبني من خلاله تصوره للنظرية النقدية العربية باقتفاء أثر الطريقة التي بني عليها سوسير نظريته اللغوية. تحكّم في نوعية البديل النقدي الذي طرحه ما جعله يقع فريسة المقارنة والمفاضلة.

. لم يلتزم السياق التاريخي الذي ينظمه تتابع القرون في قراءته للنص النقدي التراثي، ولكنه كان يتحرك على حسب القضايا المطروحة أمامه، ذلك أنّه يحكمه هدف وهو تجميع

عناصر نظرية نقدية عربية، والتجميع لا يخضع للترتيب التاريخي بقدر ما يخضع للانتقاء وكثرة الترحال داخل المنجز النقدي العربي.

. حاول حمودة أن يؤسس لنظرية نقدية عربية فخاض في كل القضايا المركزية في الخطاب النقدي القديم، فظهرت في كتابه هاته النزعة التجميعية التي حولته إلى زخم معرفي هائل يستفيد منه الطالب في معرفة النقد القديم، لكن في المقابل فشل في ايجاد البديل النقدي الذي يدعو إليه.

. انصبَّ جهد حمودة على استقراء المدونة النقدية القديمة بحثا عما يكمن في نصوصها من تصورات ومفاهيم يمكن أن تضاهي ما توصل إليه الغربيون لأجل إثبات أنَّ العقل العربي وصل إلى مرحلة من تجريد القضايا لا يمكن الاستهانة بها.

. أما جابر عصفور فيبني مشروعا مغايرا في قراءة التراث النقدي مداره على دراسة الجانب النظري في النقد العربي القديم، دراسة تستهدف الكشف عن الأسس والأصول الثاوية وراء الخطاب، ومن ثمّ تختلف قراءة جابر عصفور للتراث النقدي في المنهج والآلية والغاية عن قراءة عبد العزيز حمودة وعن غيرها من القراءات التي انتشرت داخل الخطاب النقدي العربي، إذ تميزت قراءته للتراث النقدي بمراعاة الجانب التأصيلي والنظري في القراءة.

. ما يُميّز قراءة جابر عصفور هو البعد المنهجي في القراءة، ولذلك ذهب يقدّم مقترحا نظريا في قراءة التراث النقدي في كتابه قراءة التراث النقدي والتي عنونها ب"مقدمات منهجية في قراءة التراث النقدي" والتي أرادها كبديل نظري في قراءة التراث. هذا البديل كان نظرية القراءة.

. غاية عصفور من قراءة التراث هو الوقوف عند جوانب الأصالة فيه وكشف مواطن الزيف التي تعتوره، والغاية الكبرى هي: تشكيل موقف واضح وصريح من هذا التراث ليكون متفاعلا مع الحاضر.

. اتساع أفق جابر عصفور القرائي كان سببه اتصاله الثقافي بالآداب الغربية تدريسا وترجمة وهو ما سمح له بأن يقدم دراسة نوعية للنصوص التراثية كنتيجة لذلك الانفتاح المنهجي.

. تعد قراءة جابر عصفور للتراث النقدي استكمالا للمسار المعرفي الابستمولوجي في قراءة التراث وفتح هذه النصوص على المناهج النقدية المعاصرة بمعنى أنّ خطابه النقدي هو امتداد لخطابات أخرى سبقته في الوجود في خريطة النقد العربي .

. استخدم عصفور عدّة عدسات نقدية مختلفة مكّنته من النظر إلى النص النقدي من زوايا متعددة، تتداخل هاته العدسات فيما بينها لتُكوِّن بؤرة العدسة الأم التي يلج بها النص النقدي.

. لا يؤمن جابر عصفور كثيرا بمسألة الخصوصية الثقافية، إذ ينظر للمعرفة النقدية على أساس أنّها فكر إنساني، ومن ثمّ لا تهم مسألة انتماء المعرفة لحيّز جغرافي معين على عكس عبد العزيز حمودة.

# قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم

**قائمة المصادر والمراجع**

**المصادر**

**_جابر عصفور**

1. تحديات الناقد المعاصر، دار التنوير للطباعة والنشر، لبنان، ط ،2014م
2. دفاعا عن التراث، الدار المصرية اللبنانية، ط1، القاهرة، 2013م.
3. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، دار الكتاب اللبناني ، دار الكتاب المصري ، ط 1 ، 2003م
4. غواية التراث ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة، مصر، ط1، 2011م،
5. قراءة التراث النقدي ،دار الكتاب اللبناني ،دار الكتاب المصري ،مصر ،بيروت ط1 ،2009م.
6. المرايا المتجاورة دراسة في نقد طه حسين الهيئة المصرية العامة للكتاب ،مصر، 1983م.
7. مفهوم الشعر . دراسة في التراث النقدي . دار الكتاب المصري ، دار الكتاب اللبناني ، ط1 ، 2003م

**_ عبد العزيز حمودة**

1. الخروج من التيه سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، 2003م.
2. المرايا المحدبة ، من البنيوية إلى التفكيك ، عالم المعرفة ،المجلس الوطني للثقافة والفنون ، 1997م.
3. المرايا المقعرة . نحو نظرية نقدية عربية . عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون، 2001م،

**ثانيا: المراجع**

1. إبراهيم أحمد ملحم : الخطاب النقدي . قراءة تكاملية ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، 2007م.
2. ابن طباطبا العلوي : عيار الشعر ، ت طه الحاجري ومحمد زغلول سلام ، القاهرة ، المكتبة التجارية ، 1965م.
3. أبو الفتح عثمان ابن جني: الخصائص ،تح محمد علي النجار ،دار الكتب المصرية ج 01.
4. أبو علي الحسين بن عبد الله ابن سينا: الشفاء (العبارة) تح: محمد الخضري القاهرة 1970م.
5. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الافريقي المصري: لسان العرب، مج 2، دار صادر، بيروت، (د.ط)، (د.ت)،مادة (ورث).
6. أجـ كراتشوفسكي: علم البديع عند العرب إعداد محمد الحجيري ،دار الكلمة للنشر ،بيروت، 1981م.
7. احسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ،بيروت دار الثقافة ،ط2، 1992م
8. إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ن بيروت 1971م.
9. أحمد أحمد بدوي: أسس النقد الأدبي عند العرب، دار نهضة للنشر والتوزيع ،القاهرة 1999م.
10. الأخضر جمعي : نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ،1999م.

11. أدونيس علي أحمد سعيد : الثابت والمتحول ، ج 1 ، دار الساقي ، بيروت ، ط 6 ،1994م.
12. ألفت محمد كمال عبدالعزيز: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة، 1984م.
13. الباقلاني : في إعجاز القرآن ، ت السيد أحمد صقر ، القاهرة ، دار المعارف 1977م.
14. بنديتو كروتشه: المجمل في فلسفة الفن ،تر سامي الدروبي ،دار الفكر العربي القاهرة ،ط 1، 1947م.
15. تمام حسان: قراءة جديدة لتراثنا النقدي، النادي الأدبي الثقافي ، جدة، 1990م.
16. توماس ستيرنس اليوت: فائدة الشعر وفائدة النقد ترجمة يوسف عوض وجعفر هادي حسن، دار القلم بيروت، ط1، 1982م.
17. الجاحظ : البيان والتبيين ، ت عبد السلام هارون ، القاهرة ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ج 1، 1948م.
18. الجاحظ : البيان والتبيين ، ج 1 ، ت عبد السلام محمد هارون ، القاهرة ،المطبعة التجارية ، 1937م،
19. الجاحظ : الحيوان ، ج 3 ، ت عبد السلام هارون ، القاهرة ، مصطفي البابي الحلبي ، 1948م
20. جونثان كللر: النظرية الأدبية ،ترجمة رشاد عبد القادر ،منشورات وزارة الثقافة سوريا، 2004م.
21. جهاد فاضل : أسئلة النقد. حوارات مع النقاد العرب، الدار العربية للكتاب، دت.

22. حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ت محمد الحبيب بن الخوجة ، بيروت ، دار الغرب الإسلامي 1981م.
23. حسن حنفي: التراث والتجديد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط4، 1992م.
24. حسن مخافي : المفهوم والمنهج في القراءات العربية المعاصرة للتراث النقدي ، أفريقيا الشرق ، المغرب 2016م.
25. خال سليكي : الخطاب النقدي بين إدماج التراث وأفق التأويل ،سليكي إخوان ،طنجة ، ط 1،2007م.
26. الخطابي : بيان إعجاز القرآن ، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرماني والخطابي وعبد القاهر ت ، محمد خلف الله أحمد ومحمد مندور وزغلول سلام ، القاهرة ، دار المعارف 1976م .
27. سعد البازعي وميغان الرويلي : دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط3 ، 2002م
28. سعدالدين التفتازاني: شروح التلخيص دار الكتب العلمية ،بيروت ج 3 ( دت).
29. شكري عيّاد ، كتاب أرسطو طاليس في الشعر ، دار الكتاب العرب ، القاهرة 1967م.
30. شوقي ضيف: في الأدب والنقد ،دار المعارف ،القاهرة، 1999م.
31. صلاح فضل : حواريات الفكر الأدبي ، آفاق للنشر والتوزيع، القاهرة ، 2006م.
32. ضياء الدين بن الأثير : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، ت محمد محي الدين عبد الحميد ، القاهرة ج 1 ،1939م

33. طه أحمد إبراهيم : تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن 4هـ ، دار القسطنطينية ، مكة المكرمة ، 2004م.

34. الطيب تيزيني : من التراث إلى الثورة ج1 . حول نظرية مقترحة في قضية التراث العربي . دار بن خلدون ، بيروت، ط2 ، 1978م.

35. عباس محمود العقاد: الوجودية الجانب المريض منها بين الكتاب والناس، القاهرة،1952م.

36. عباس محمود العقاد: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، ط1، القاهرة، 1937م.

37. عبد الإله بلقزيز : نقد التراث . العرب والحداثة . مركز الوحدة العربية ،المغرب ط 1، 2014م.

38. عبد الحكيم راضي: النقد الإحيائي وتجديد الشعر في ضوء التراث، دار الشايب للنشر،ط1، 1993م.

39. عبد العزيز جسوس: إشكالية الخطاب العلمي في النقد الأدبي المعاصر ،الوراقة الوطنية مراكش،ط1، 2007م.

40. عبد العزيز لحويدق: نظرية الاستعارة في التراث البلاغي العربي، افريقيا الشرق، المغرب، 2015م. .

41. عبد القادر حسون : قراءات التراث النقدي ، مركز النشر الجامعي ، تونس ، 2015م.

42. عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة في علم البيان ، محمد رشيد رضا ، القاهرة ، مكتبة محمد علي صبيح ط6 ، 1959م .

43. عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز في علم المعاني ، ت محمد عبده ومحمد الشنقيطي ، بيروت ، دار المعرفة1978م.

44. عبد الله حمودي: الحداثة والهوية. سياسة الخطاب والحكم المعرفي حول الدين واللغة. المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 1، 2015م.
45. عبدالحكيم راضي: دراسات في النقد العربي ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة، 2007م.
46. عبدالمالك مرتاض: نظرية النص الأدبي ،دار هومة ،الجزائر ،ط 2، 2010م.
47. علي حرب: هكذا أقرأ ما بعد التفكيك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ط1، 2005م.
48. عيد بلبع : خداع المرايا ما قبل النظرية ، اتراك للطباعة والنشر والتوزيع ، مصر ، ط1 ، 2001م .
49. فضل حسن عباس : البلاغة المفترى عليها . بين الأصالة والتبعية . دار النفائس ، عمان ط1 ، 2011م.
50. القاضي عبد الجبار : المغني في أبواب التوحيد والعدل ، ج 16 ، ت ، أمين الخولي ، القاهرة ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، 1960م.
51. قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ت محمد عبد المنعم خفاجي ، بيروت ، دار الكتب العلمية .
52. محمد أديوان : قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني ،مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء ،ط 1، 2004م.
53. محمد القزويني: الايضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان ،مختصر تلخيص المفتاح ،تح عماد بسيوني زغلول ،دار الأرقم بن الأرقم ،بيروت ،ط1، 2005م.

54. محمد زغلول سلام : تاريخ النقد العربي إلى القرن 4 هجري ، دار المعارف ، مصر 1964م.

55. محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد الأدبي المعاصر ،دار الشروق ،القاهرة، 1994م.

56. محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث ،دار النهضة العربية للطباعة والنشر ،بيروت ،دت،

57. محمد سعيد: ارتياد السعر في نقد الشعر، مجلة الروضة المدارس المصرية، الأعداد،17، 22، 1876م.

58. محمد صابر عبيد : تجلي الخطاب النقدي من النظرية إلى الممارسة ، منشورات الاختلاف ، ط 1 ، 2013م.

59. محمد عابد الجابري : التراث والحداثة . دراسات ومناقشات . مركز دراسات الوحدة العربية ط1، بيروت 19

60. محمد عابد جابري بنية العقل العربي . دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية ،بيروت ،دار البيضاء المركز الثقافي العربي ط2، 1999م.

61. محمد عبد المطلب : قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني ، القاهرة ، 1990م.

62. محمد مندور : النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ،مصر ،1996م.

63. محمد مندور : النقد والنقاد المعاصرون، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، مصر ، د ط/ 1997م.

64. محمد نبيل صغير : تشريح المرايا ، منشورات الاختلاف ، ط1 ، 2015م.

65. محمود أمين العالم : الوعي والوعي الزائف في الفكر العربي المعاصر ، منتدى مكتبة الإسكندرية .

66. محمود ميري : أسئلة النقد العربي الحديث خلال العقدين السابع والثامن من القرن العشرين . الفضاء الثقافي والبناء المنهجي . دار الأمان ، الرباط 2015م.

67. مشكاة الأنوار ت ،أبو العلا عفيفي ، القاهرة ، الدار القومية للطباعة والنشر ،1966م.

68. مصطفي بيومي عبد السلام :دوائر الاختلاف، قراءات التراث النقدي ،دار ميم للنشر والتوزيع ، الجزائر ،ط،2 ،.2015م

69. مصطفي ناصف : نظرية المعنى في النقد العربي ، دار الأندلس ، بيروت ، دون تاريخ .

70. منقور عبدالجليل: علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي ،منشورات اتحاد كتاب العرب ،دمشق، 2001م..

71. ميجان الرويلي وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط3 ،2002م

72. نبيل فرج : نقاد الأدب في مصر في النصف الثاني من القرن العشرين ، القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة ، ط1 ، 2012م

73. نصر حامد أبو زيد : النص والسلطة والحقيقة ، . إرادة المعرفة وإرادة الهيمنة. المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط5، 2006م.

74. نصر حامد أبوزيد : إشكاليات القراءة وآليات التأويل ، المركز الثقافي العربي ،ط2 ، 1992م.

75. نواري سعودي أبو زيد : ممارسات في النقد واللسانيات، بيت الحكمة، الجزائر، ط 1، 2012م.

76. اليامين بن التومي :تشريح العواضل البنيوية والتاريخية للعقل النقدي العربي ،مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، المغرب، ط 1 ، 2017م.

**ثالثا : الدواوين**

1. ديوان ابن الرومي: شرح أحمد حسن بسج، ج 2، دار الكتب العلمية بيروت، ط 3، دار المعارف 2002م.
2. ديوان البحتري: شرح وتحقيق حسان كامل الصيرفى، ج 3، دار المعارف، مصر ط 3، 1964م.
3. ديوان المتنبي: دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1983م.
4. ديوان بشار بن برد: جمع وتحقيق محمد الطاهر بن عاشور ،ج 1، وزارة الثقافة الجزائر، 2007م.
5. ديوان كثير عزّة: جمع وتحقيق إحسان عباس، نشر وتوزيع، دار الثقافة، بيروت، 1971م.

ديوان عمرو بن كلثوم: جمع وتحقيق ايميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي بيروت، ط1، 1991م.

**رابعا : المعاجم والموسوعات**

1. إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية ،المؤسسة العربية للناشرين المتحدين ،تونس، 1986م.
2. ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، د ط 1992م.
3. سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ،دار الكتاب اللبناني بيروت ،ط1، 1985م.
4. علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني : معجم التعريفات ، ت ، محمد الصديق المنشاوي ، دار الفضيلة مصر.

**خامسا :أعمال الملتقيات والندوات**

1. حارس التنوير جابر عصفور، وقائع ندوة الصالون الثقافي العربي حول كتاب زمن جميل مضى ، دار بدائل للطبع والنشر والتوزيع ط 1 ، مصر 2014م.
2. قراءة جديدة لتراثنا النقدي ،النادي الأدبي جدة ،المجلد 2، 1990م .
**3.** مرايا جابر عصفور . دراسة مهداة ج1 ، المجلس الأعلى للثقافة ، ط 1 ، 2010م.
4. مؤتمر ثقافة الصورة في الأدب والنقد ،فيلادلفيا ،مؤتمر الدولي 12، 24،26 أفريل 2007م.
5. الندوة الشهرية التي ينظمها مركز الدراسات العربية بالخارج ، معهد اللغة العربية بالجامعة الأمريكية والتي عقدت لتناول أعمال جابر عصفور النقدية وكانت بعنوان : جابر عصفور ناقدا . تأملات وقراءات.

**سادسا: المجلات والدوريات**

1. ابراهيم العريس: ألف وجهل ألف عاما التقاليد والموهبة لإليوت العقل في الابداع الشعري،جريدةالحياة،2009/07/25م.
2. جابر عصفور: قراءة محدثة في ناقد قديم " ابن المعتز" ،مجلة فصول ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،العدد الأول ،مج 06،ديسمبر 1985م.
3. حسن حنفي : قراءة النص ،مجلة ألف دار قرطبة للطباعة والنشر،المغرب،ط2، 2003م.
4. علي بن تميم: إليوت والكتابة اللاشخصية ،جريدة الملحق الثقافي ،تاريخ النشر، 6مارس 2008م.
5. نصر حامد أبوزيد: مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني ،مجلة فصول ،ع 1،مج 5،مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ،نوفمبر ،ديسمبر، 1984م.

6. محمد عبدالمطلب : النحو بين تشومسكي وعبد القاهر الجرجاني ،مجلة فصول مج 5 ع 1 مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب. نوفمبر، ديسمبر 1984م.
7. عزالدين اسماعيل: قراءة في معنى المعنى عند عبد القاهر الجرجاني ،مجلة فصول ،العدد 3و4 المجلد السابع، أبريل ، سبتمبر 1987م.
8. يوسف حامد جابر المفاهيم الأساسية للبنيوية ،موقع أرنتروبوس الموقع الأول في الأنثروبولوجيا، 15 أكتوبر 2017م.
9. مولاي يوسف الإدريسي : مفهوم التخييل في التراث النقدي عند العرب بين الأصول البيانية والمرجعيات الفلسفية ، مجلة مصطلحية ع 8 ، نوفمبر ، 2015م.
10. علي صالح مولى :سلطان التراث ومأزق الحداثة ،مقال منشور في مجلة نقد وتنوير العدد الثالث ،شتاء ديسمبر.
11. علي البطل : إشكالية القديم والجديد في الوساطة بين المتنبي وخصومه ، مقال في كتاب : قراءة جديدة لتراثنا النقدي ، النادي الأدبي جدة ، المجلد 2، 1990م.
12. جابر عصفور: عودة إلى الأدب ،مجلة العربي ،العدد 654 ماي 2013م.
13. عبدالعزيز المقالح : جابر عصفور وتحديث الخطاب النقدي ،مقال في كتاب حارس التنوير جابر عصفور.
14. طه حسين: إحياء الأدب العربي، ضرورته وبعض صوره، مجلة الهلال فبراير، 1934م.
15. سعيد سريحي : مشكلة السرقات الشعرية ، مقال في كتاب : قراءة جديدة لتراثنا النقدي.
16. إبراهيم أمغار : قراءة في الخطاب المدافع عن التراث ، الأزمة النقدية وإشكالية البديل في المرايا المقعرة.

17. مصطفي بيومي عبد السلام: اشكالية قراءة التراث، مجلة فصول، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد 63، شتاء 2004م.
18. جابر عصفور: معضلة التراث، إبداع، مصر العدد 11، 1نوفمبر 1991م .
19. لطفي عبد البديع :دراما الخيال ،مجلة فصول ع 02 مج 06 فبراير، مارس 1986م.

**سابعا: رسائل دكتوراه**

1. عبد المنعم تليمة: نظرية الشعر في النقد العربي الحديث، رسالة دكتوراه جامعة القاهرة، 1966م.
2. أحمد رحيم كريم خفاجي : التراث النقدي والتقويل الحداثي المعاصر ،أطروحة دكتوراه ،جامعة بابل، 2009 م.

# فهرس الموضوعات

| عنوان | الصفحة |
|---|---|


مقدمة..... 1- 7

مدخل..... 8

1. التراث من الناحية المعجمية..... 12

2. مفهوم التراث في الفكر العربي المعاصر..... 13

3. سؤال التراث عند الجابري..... 14

4. سؤال التراث عند حسن حنفي..... 19

5. سؤال التراث عند الطيّب تيزيني..... 23

الفصل الأول

أنماط قراءة التراث النقدي

1. المبحث الأول: القراءة الاحيائية ..... 31

2. المبحث الثاني: القراءة الإسقاطية..... 43

3. المبحث الثالث: القراءة التاريخية..... 50

4. المبحث الرابع: القراءة الحداثية..... 64

الفصل الثاني

قراءة التراث النقدي عند حمودة واشكالية البديل اللغوي

المبحث الأول: مسوّغات تأسيس البديل النقدي وحيثياته..... 77

المبحث الثاني: مفهوم النظرية عند حمودة وامتداداتها المعرفية..... 86

المبحث الثالث: إواليات النظرية اللغوية العربية..... 96

1. حرية الحركة داخل التراث النقدي والبلاغي..... 105

2. نظرية النظم مقابلا لمفهوم النسق..... 110

3. علاقة الجوار والاختيار في مقابل المحور الرأسي والأفقي..... 120

4. الكلام واللغة..... 126

5. ثناية اللفظ والمعنى..... 129

**الفصل الثالث**

قراءة التراث النقدي عند حمودة واشكالية البديل النقدي

المبحث الأول: الأثر اليوناني على البلاغة العربية والنقد..... 142

المبحث الثاني: النقد التطبيقي في الدراسات العربية القديمة..... 146

المبحث الثالث: مفهوم الشعر في التراث النقدي..... 148

المبحث الرابع: إواليات النظرية الأدبية العربية..... 153

1. الأدب بين المحاكاة والإبداع..... 153

2. المجاز بين الجمالي والوظيفي..... 171

3. الصدق والكذب والتأسيس للاتجاه الجمالي..... 180

4. السرقات الأدبية بوصفها تناصا..... 185

5. الطبع والصنعة معادلا للموهبة والتقاليد..... 191

الفصل الرابع

قراءة التراث النقدي عند جابر عصفور وإشكالية البديل القرائي

المبحث الأول: الأسس النظرية للمنهج في "قراءة التراث النقدي"..... 198

المبحث الثاني: مرجعية جابر عصفور النقدية..... 201

المبحث الثالث: أهمية قراءة التراث النقدي عند عصفور..... 206

المبحث الرابع: الموضوعية والحياد في قراءة التراث..... 220

المبحث الخامس: النسق المعرفي ودوره في توجيه حدث القراءة..... 229

الفصل الخامس

تجلّيات البديل القرائي في كتابات عصفور النقدية

المبحث الأول: الصورة الفنيّة وآليات القراءة..... 236

المبحث الثاني: مفهوم الشعر والقراءة المحايثة ..... 264

المبحث الثالث: مرحلة تشكل مفهوم الشعر بين ابن طباطبا وقدامة بن جعفر.. 267

المبحث الرابع: حازم القرطاجني وتكامل المفهوم ..... 272

الخاتمة..... 286

ثبت المصادر والمراجع..... 291

فهرس الموضوعات..... 303

# الملخص

مقاربة التراث النقدي لا تنفصل عن السياق الثقافي والحضاري الذي نشأت فيه، والذي يوّجه فعل القراءة ويحكم هذه العودة للتراث، بمعنى أنّه يمارس سلطة معنوية ما، حيث يتحكم حتى في النتائج التي ينبغي التوصل إليها ، ومن ثمة فقراءة التراث النقدي تنطوي على اشكالات معرفية ؤلعبت دورا مهما في نوعية القراءة واتجاهها عند كل من عبد العزيز حمودة وجابر عصفور، فقد تحكمت غاية تأسيس نظرية نقدية عربية في فعل القراءة عند حمودة إذ جعلته يسلك مسلكا قرائيا خاصا، يعتمد آلية المقارنة أو المقايسة. تحت سيطرة فكرة الخصوصية الثقافية، بينما اتّجهت قراءة جابر عصفور للتراث النقدي إلى بناء نظرية في قراءة التراث النقدي، مستعينة في ذلك بالمناهج النقدية المعاصرة متسلّحة برؤية تنويرية للمعرفة، تنظر للتراث على أساس أنّه لابد أن يخدم واقع آنيا، ولذلك تميزت قراءة جابر عصفور بالانتقائية ، إذ تعود إلى قضايا بعينها في التراث، يحتم إعادة طرحها على الساحة الواقع النقدي واللّحظة الآنية، فكانت دراسته للصورة في التراث النقدي والبلاغي وكذا مفهوم الشعر في التراث نتيجة لهذه الرؤية التي تؤطر فهم جابر عصفور للتراث والمعرفة بصفة عامة و من ثم تختلف القراءتان في المنهج والكيفية والغاية.

Summary

The approach of critical heritage is inseparable from the cultural and the historical context in which it originated, which directs the act of reading and governs this return to heritage, in the sense that it exercises moral authority. It controls even the results to be reached. Hence, reading the critical heritage involves cognitive problematics related to how such critical heritage should be read and the purpose behind the practice of reading, all of them played a crucial role in the quality of reading and its

direction in both Abdel Aziz Hammouda and Jaber Asfour. The establishment of an Arab critical theory has determined the act of reading at Hammouda, on the one hand, which made him take a special reading that relies on Comparative mechanism Or Indexation under the control of the idea of cultural specificity. On the other hand, Gaber Asfour's reading of the critical Heritage tended to build a theory of reading critical heritage, drawing on contemporary critical approaches strengthened by a vision of enlightened knowledge, thus, both readings differ in the approach, the means and the end.