Université Sétif2

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة فرحات عباس– سطيف– (الجزائر)

مذكـــــرة

مقدمـــة بكلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

لنيل شهـــــادة

الماجستيـــــــر

مـــن طرف

السيدة: ربيحـــة بـــزان

جدل التراث والحداثة في الخطاب النقدي عند جابر عصفور

بتاريخ.....أمام اللجنة المكونة من:

د.حسان راشديأستاذ بجامعة فرحات عباس– سطيف–رئيسًـــــــا

د. محمد زلاقي أستاذ بالمركز الجامعي – ميلة–مشرفًا ومقررًا

د. رابح الأطرش أستاذ بالمركز الجامعي – ميلة–عضـــــــوًا

د. عبد المالك بومنجلأستاذ بجامعة فرحات عباس– سطيف–عضـــــــوًا

السنة الجامعية:2010–2011.

طلبت العلم فوجدته بعيد المرام، لا يُرى في المنام، ولا يُصاد بالسّهام، ولا يُستعار من الكرام، ولا يُورث عن الآباء والأعمام، فتوسلت إليه بافتراش المدر، وردِّ الضجر، وإدمان السَّهر، وإعمال الفكر، وركوب الخطر، ووجدته شيئًا لا يصلح إلاّ بالغرس، ولا يغرس إلاّ بالنفس.

بديع الزمان الهمذاني.

إهـــــــــــــــــــداء

إليكما... برًا بكما.

إليكم...اعترافًا وتقديرًا.

إليك... أملاً ومستقبلاً.

مقدمـــــة.

شكل تبني مشاريع الحداثة الغربية ومقولاتها أزمة في الخطاب النقدي العربي. فتضافرت الجهود للبحث عن معادلات يمثل حلّها خروجًا مما نعانيه. وهنا اشتد الصراع بين فريقين، قدّم كلٌّ منهما مشروعه باعتباره المخلص من حالة التوتر؛ دعاة الحداثة بمشاريعهم الغربية، وأنصار التجديد وفق الأصول الموروثة.

ولئن كان التيار الأول قد نسي أو تناسى أنّ جلب المناهج الغربية إلى البلاد العربية ومحاولة تطبيقها على نصوص كانت وليدة الحضارة العربية، سيولد حالة من الاضطراب ناتج عن اختلاف الحضارتين. هذا إضافة إلى التناقضات التي وقعت فيها تلك المشاريع بأرض نشأتها، والأوهام التي صنعتها للإنسان الذي أصبح يعيش كلّ المتناقضات. لئن تناسى الحداثيون كلّ هذا، فإنّ التيار التجديدي رفض الحداثة الغربية من هذا المنطلق، مبررًا ذلك بالمركزية التي تكمن وراء تلك المشاريع، والتي تحاول نفي الآخر رغم دعاوى الحوار التي توهمنا بها. فرأى في التراث - بما هو رمز للهوية العربية والمحافظ عليها في آنٍ- المخلص من الاغتراب.

كانت نتيجة هذا الصراع جملة من القضايا الإشكالية التي أرقت النقاد، ومعضلات أرهقت كاهلهم، فسعوا حثيثين للخروج منها. وبرزت إلى الساحة النقدية دعاوى قراءة التراث من منظور حداثي. ومن النقاد الذين أخذوا على عاتقهم هذا المشروع "جابر عصفور"، فقد عُنيَّ منذ وقت مبكر بأزمة النقد العربي، وكانت جهوده تتجه نحو هذا المسعى، إضافة إلى أنّه من الحداثيين الذين ترعرعوا في ظل المناهج الغربية. فلا أحد يمكن له - على حدِّ تعبير "عبد العزيز حمودة - أن يشكك في فهم "جابر عصفور" للحداثة الغربية بعد أن أعطى لها من عمره ما يزيد عن عشرين عامًا. وقد عمد إلى التراث يتفحصه، ويقف عند مقولاته بالدرس والشرح والتأويل، ودعم تنظيراته بممارسات تطبيقية، للإسهام في حلِّ الأزمة التي عصفت بالنقد العربي.

من هنا، جاء عنوان البحث "جدل التراث والحداثة في الخطاب النقدي عند جابر عصفور"، على اعتبار أنّ الجدل يكون بين نسقين بينهما تعارض، إضافة إلى أنّه يكشف عن مواقف الناقد التي بها يتميز مشروعه النقدي الذي يسعى لأن يكون لبنة ترتقي بالمجتمع العربي.

تأسيسًا على هذا، يطرح البحث مجموعة من التساؤلات يحاول الإجابة عنها من خلال الولوج إلى الخطاب النقدي لـــ"جابر عصفور" نجملها فيمايلي: ما مدى حضور الحداثة في خطابه؟ هل اعتمادها بمفاهيمها ومقولاتها في تأسيسه لمشروعه، كان مجرد نقل يجسد الإذعان الذي لا يراعي الخلفيات المعرفية بدعوى العالمية التي كثيرًا ما تتردد في الخطابات الحداثية، أم أنّ الوعي باختلاف الحضارتين كان ملازمًا له وهو يؤسس لمفاهيمه فحاول تأصيل الوافد ليتلاءم مع الثقافة العربية؟.

أين يتموقع التراث في مشروعه النقدي وهو الذي أفرد له جزءًا مهمًا من كتاباته؟ أم أنّ هذا لا يعدو أن يكون محاولة لتضليل القارئ بما يخفيه من توجه للحداثة، على أساس أنّ العودة إلى التراث أصبحت موضة يلجأ إليها النقاد لإخفاء توجهاتهم للحداثة الغربية؟ أيُّ المناهج كان له الحضور المكثف في قراءاته للتراث على أساس المنظور الحداثي الموظف في ذلك؟

انطلاقًا من هذا، كيف ينظر للعلاقة بين الأنا العربية والآخر الغربي، هل سيكون الانفتاح على الحضارة الغربية بما تملكه من إمكانات منهجية، الحلّ الذي به ننتقل من مستوى الضرورة إلى مستوى الحرية، أم أنّ الانفتاح سيفتح أبواب السيطرة والهيمنة التي تحاول المركزية الغربية تحقيقها من وراء إشاعتها عالمية المشاريع النقدية؟ هل يعدّ الانغلاق الذي نادى به التيار المحافظ منعًا للاقتلاع من الجذور حلاً لأزمة التبعية؟

ويتصل اختيار البحث بأسباب ذاتية تتمثل في الميل إلى هذا الناقد والرغبة في معرفة ما قدمه للنقد العربي، وأخرى علمية تكمن في سعة نتاجه النقدي سواء ما تعلق بالتراث أم الحداثة. لذا، وجب الوقوف عند نتاجه الفكري لمحاورته وتحديد معالمه وأسسه بتحديد قيمة الممارسة النقدية نظريًّا وتطبيقيًّا.

الجدير بالذكر هنا، أنّ هناك دراسات سابقة لنتاج الناقد، تشيد بجهوده في قراءة التراث ومجال النقد، لكنّها على جديتها لم تتناول جدل التراث والحداثة عنده بصفة شاملة متكاملة. من ذلك إشارات "عبد العزيز حمودة" في كتابه "المرايا المقعرة" إلى دراسة "جابر عصفور" لمفهوم الشعر والصورة الفنية في إطار حديثه عن النظرية اللغوية العربية والأدبية. إضافة إلى إشارة وإشادة "نصر حامد أبو زيد" بكتاب "جابر عصفور" الصورة الفنية، وما أثاره في نفوس الباحثين من وجوب القراءة المتكاملة للتراث. هذا وقد أفرد له الناقد المغربي" يحي بن الوليد" دراسة في قراءته للتراث،

وكان ذلك في رسالته للماجستير بعنوان: "جابر عصفور وقراءة التراث"، ولم يتوان في متابعة بحث خطاب "جابر عصفور" النقدي الذي استهواه منذ دراساته العليا.

لهذا مثل هذا النقص في تناول جدل التراث والحداثة حافزًا لخوض غمار البحث، متتبعًا حضور هذا الجدل في خطاب "جابر عصفور" النقدي.

سلك البحث في هذا المنهج الجدلي باعتباره المناسب لذلك، كما استعان بالمنهج التاريخي كلما استدعى الأمر، خاصة فيما تعلق بتتبع الحداثة الغربية في أرض نشأتها.

استلزم الخوض في هذا الجدل في خطاب الناقد توزيع خطة البحث على مدخل، ثلاثة فصول وخاتمة. فاختص المدخل بالحديث عن الحداثة الغربية، وذلك ببحث حيثيات نشأة المصطلح، والظروف التي عملت على تبلوره مشروعًا اختص بالآخر/ الغرب، بدءًا بالتنوير الذي مثل ثورة في الفكر الأوروبي انتقل به من العصر الوسطوي إلى أنوار العصر الحديث، وصولاً إلى ما اصطلح عليه مشروع "ما بعد الحداثة" الذي كان مناهضًا له. كما لم يفته التطرق إلى الاستقبال العربي لهذا المشروع الذي بدأ بالاتصال العربي الغربي، وما أثاره من إشكاليات سببت أزمة في خطابه النقدي، كان أهمها ما اتصل بكيفية التعامل مع الوافد الغربي الذي يختلف عن الثقافة العربية، وبروز مشاريع قراءة التراث باعتباره المخرج لهذه الأزمة.

أما الفصل الأول فقد اهتم بخطاب الحداثة عند "جابر عصفور"، حيث تعقّب مفاهيمه للتنوير العربي من خلال إحيائه للمشاريع التنويرية العربية السابقة عليه، فأثارت جملة من القضايا تعلقت بالخلافات الموجودة بين التيار الإصلاحي والعلماني، منها ما تعلق بتأويل القرآن والحرية في هذا الفعل، إضافة إلى الفصل بين السلطات، وكانت هذه المرحلة تأسيسية بالنسبة لـــ "جابر عصفور"، لأنّ بعث مشروع حداثي عربي قرينَ ما وصلت إليه تلك المرحلة. وقد صاغ الناقد مفاهيمه للحداثة التي سجلت حضورًا للتراث على اعتبار العلاقة التي رام عقدها بين الطرفين. وقد استعملت عدة مصطلحات ترتبط بالتراث تمَّ الوقوف عندها. ويرتبط انبثاق حداثة عربية بالخصوصية التي تطبعها فتكون وليدة مجتمعها، خارجة من رحمه لا مستعارة. وإذا كان الأمر كذلك، فإننا نصل إلى محاولة ربط أواصر الحوار مع الآخر / الغربي بما هو المتفوق الذي نحلم ببلوغ مصافه والقضاء على ثنائية المركز/ الهامش.

أما الفصل الثاني فقد اختص بالبحث في بعض القضايا النقدية التي أثارها الناقد في قراءاته للتراث، فحاول الوقوف عند قضية النقد الأدبي، هذا الفرع من العلوم الإنسانية الذي أراد تبني العلمية منهجًا له أسوة بالعلوم الطبيعية. فعالج موقف "جابر عصفور" من هذه الإشكالية مستخلصًا رؤيته لتلك الغاية. و لم يقتصر هدف النقد على هذا بل حاول الارتقاء إلى مصاف العمل الأدبي، فنسج لغة على شاكلته، وتحولت وظيفة الناقد من ذلك الوسيط الذي يعين القارئ على تذليل الصعب من الألفاظ والمعاني في النص إلى مبدع همه نسج لغة فيها من الإبداعية ما يضاهي لغة النص الإبداعي. وكان لاهتمام الناقد بتراث " نقد الشعر" حضوره في البحث الذي خص بعض المفاهيم الشعرية بالدراسة، فبحث في ماهية فن الشعر، واقفًا عند التغيرات التي طرأت على القصيدة المعاصرة، ومدى محافظتها على الخصائص النوعية لهذا الفن، وصولاً إلى المهمة التي يضطلع بها الشعر، فتخلع عن كاتبه وظيفة يؤديها. كما خص الخيال والصورة بالبحث على اعتبار اشتراك الشعر فيهما مع بقية الفنون التي تنتمي إلى دائرته.

وتكفل الفصل الثالث ببحث ما رامه الناقد من مشروعه النقدي في قراءة التراث، وهو التأسيس لنظرية نقرأه بها، فوقف عند مفهومي النظرية والقراءة على أساس أنّهما غاية الناقد، وبحث عن الجذور التي امتدا إليها، خاصة مصطلح "القراءة"، بعده مفهومًا تبلور مع اتجاهات "ما بعد البنيوية"، وقد كشف البحث عن أسس النظرية ومنهجها في ذلك. فكان بحثًا لملامحها عنده. وقد سجل النسق التأويلي، بما هو فن الفهم حضوره، فتمَّ الوقوف عند مفاهيمه التي تأثر بها الناقد موضوع البحث، وكيفية تطبيقه لها على نصوص عربية لها ظروفها وخلفياتها التي أفرزتها.

وكانت الخاتمة خلاصة النتائج المتوصل إليها من الدراسة. وقد استعان البحث بمجموعة من المصادر والمراجع استقى منها مادته العلمية، فسجلت كتب "جابر عصفور" حضورها القوي على اعتبار أنّه مدار البحث، منها: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، قراءة التراث النقدي، مفهوم الشعر، المرايا المتجاورة، هوامش على دفتر التنوير، رؤى العالم، إضافة إلى كتب بعض النقاد العرب الذين شكل "جدل التراث والحداثة" جزءًا من مشاريعهم النقدية والفكرية، نذكر من ذلك: "شكري عياد" في كتبه: على هامش النقد، تجارب في الأدب والنقد، والمذاهب الأدبية عند العرب والغربيين، إضافة إلى "مصطفى ناصف" في كتابيه: الصورة الأدبية ومحاورات في النثر العربي، وكذا

كتب "نصر حامد أبو زيد" أهمها: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، النص الحقيقة السلطة، و"أدونيس".

هذا وقد استفاد البحث من مختلف الكتب التي لها علاقة بالموضوع من قريب أو بعيد. ولا يخلو مجال البحث العلمي من صعوبات وعراقيل يضعف من تأثيرها هدف البحث في الوصول إلى الغاية التي رسمها وحاول جاهدًا الاقتراب منها وعزاؤه ما قدمه من محاولة عسى أن تصيب أكثر مما تخطئ.

ولا يفوتني أن أتقدم إلى الأستاذ المشرف بالشكر والامتنان على رعاية هذا البحث، وإلى كلّ من قدم المساعدة في سبيل أن يكتمل هذا الإنجاز العلمي على صورته هاته. والله الموفق للصواب.

مدخـــــــــل

الحداثة الغربية: حيثيات النشأة والاستقبال العربي.

انبثقت الحداثـــة في أرض نشأتها – هنـــاك بالغرب – من رحم المجتمع، إذ كان للظروف التي مرَّ بها إرهاصات ساعدت على ميلاد هذا المشروع.وقد أحدث ظهوره هزةً انتقلت بالغرب من ربق الإقطاع و التسلط إلى فضاء الحرّية والدّيمقراطية. وقبل الولوج إلى هذا الصرح الذي أخذ من أوروبا الكثير لتأسيسه، يعرِّج البحث على مرحلة يحسبها سابقة ومؤسِّسة للحداثة في آنٍ، ويقصد بذلك التّنوير. فقد استطاعت أوروبا أن تحقق نقلةً نوعيّةً بخروجها من ظلامية عصور القرون الوسطى إلى أنوار العصر الحديث، بما أحدثه الفكر التنويري من ثورة على الفكر اللاّهوتي الذي كانت الكنيسة مركز سلطته ومصدر تسلطه، فأصابت إنسان ذلك العصر بقصور عقلي جعله تابعًا لها، طالبًا لغفرانها، مصدقًا لأساطيرها وخرافاتها. وقد بدأت قصة صراعها مع الإنسان المفكر منذ أيام كوبرنيق [1].

وتمكنت حركة الإصلاح الدِّيني من دحض تلك الأباطيل والترّهات بزعامة "مارتن لوثر" (Martin Luther)، فأضعفت من قوة تلك السلطة، وكان ذلك « بإعادة تنظيم الثالوث المقدّس لصالح الناسوت، وأعاد بلورة المشاعر الدينية حـــول المسيح المخلـــص والمحرر، فانتزع من الكنيسة

---

[1]– ولد في 1473 بمدينة تورن في بروســـيا الغربية، درس الرياضيات والفيزياء والفلك في جامعـــة بولونيا (1497-1500). أحس "كوبرنيق" أنّ نظرية مركزية الشّمس تستطيع أن" تنقذ المظاهر"– بشرحها الظواهـــر الطبيعيّة المشاهدة – بإحكام أشدّ من الرأي البطلمي(نسبة إلى بطليموس). أهم ما جاء في نظريته: – إنّ مركز الأرض ليس مركز الكون، بل هـــو نقطة مركز الجاذبية والكرة القمريّة. – كلّ الكواكب تدور حـــول الشّمس بوصفها نقطتها الوســـطى، وإذن فالشّمس مركز الكون. ظهر الكتاب الذي يضم آراءه في ربيع 1543 بعنوان " في دورات الأجرام السماوية ". قرأ "كوبرنيق" الصفحة الأولى منه وابتسم و مات في الساعة نفسها.
http:// www.edu-prog.com/ folder9/10htm

الكاثوليكيّة الرّمز الأساسي للإيمان »[1]، فأنكر "لوثر" وساطة الكنيسة وصكوك الغفران التي كانت تدرُّها على إنسان ذلك العصر، لتصبح العلاقة مباشرة بين الإنسان وربه، فزال التوسط الذي كان من مهمتها، وظهر المذهب البروتستانتي كنتيجة لهذا الصراع. كما راجت الدعوة إلى الحرِّية في تأويل النصوص المقدّسة.

كان ذلك إيذانًا بخروج الإنسان من براثين الفكر الوسطوي الذي قهرت محاكم تفتيشه المفكّرين، وميلاد حركة التّنوير العلمي الرافضة لتفسيرات الكنيسة التـــي أدانت "غاليليو غاليلي" (GaliliGalileo)[2]لأنّ اكتشافاته لا تتفق مع عقيدتها.

شكل ذلك انتصارًا للعقلانيّة في صراعها ضد اللاعقلانيّة، إذ أضحى الإنسان بهذا الانتصار مركز الوجود وجوهره، واستقل كذات تدرك نفسها. وقد تزامن ذلك مـــع « نمـــو منقطع النظير للفلسفـــة وللميـــتافيزيـــقا كتفكير في الوجود خارج مفـــاهيم اللاّهوت، وأصبحت الفلسفة عقلية بقدر ما أصبح اللاّهوت نقليًا، وتأسست العقلانية بذلك علـــى هـــذه القطيعة بين الفلسفة والدِّين الرسمي، وارتبط تحرر المجتمـــع مـــن الكنيسة بتحرر الفكر من هيمنة المفاهيم اللاّهوتية، وتأكيد سلطة العقـــل كسلطـــة مناقضة للنقل »[3]، إذن،كانت فلسفة هذه المرحلة عقلية، ومؤسسة على القطيعة مـــع الدّين، مناقضة في منظومتها المفاهيمية للنقل. فكانت بدايتها مع " ديكارت" (René Descartes) فيلسوف العقل، الذي احتفى به مسندًا إليه مهمة المعرفة، إذ يبدأ عنده بمسلمات،

---

[1]- برهان غليون : اغتيال العقل، د،ط، موفم للنشر، الجزائر، 1990، ص 241.

[2]- عالم فلكي وفيلسوف وفيزيائي إيطالي، ولد في بيزا في 15 فبراير 1564، وصل "غاليليو" وهو لا يزال طالبًا لتحقيق أول مكتشفاته عندما أثبت أنّه لا علاقة بين حركات الخطار (البندول) وبين المسافة التي يقطعها في تأرجحه، سواء أطالت المسافة أو قصرت. أثبت أنّ الأرض كوكب صغير يدور حول الشّمس مع غيره من الكواكب. وشكا بعض أعدائه إلى سلطان الكنيسة الكاثوليكية بأنّ بعض بيانات "غاليليو " تتعارض مع أفكار وتقارير الكتاب المقدّس. ذهب إلى روما للدفاع عن نفسه، لكنه سرعان ما رضخ للأمر الواقع. وعاد بعد ستة عشر عامًا ونشر الأفكار نفسها، فأرغمته الكنيسة على أن يقرر علانية أنّ الأرض لا تتحرك على الإطلاق، وأنّها ثابتة. ظل منفيًّا في منزله حتى وافته المنيّة في 8 يونيو 1642، و تمّ دفنه في فلورنسا. وقدمت الكنيسة اعتذارًا لغاليليو بعد وفاته. موسوعة ويكيبيديا الحرة، http:// ar.wikipia.org/wiki/.

[3]- برهان غليون : اغتيال العقل، ص 241.

فالهدف ليس البحث عن حقائق مجهولة، بل البرهنة على حقائق معطاة سلفًا[1]، اعتمادًا على المنهج الاستنباطي الذي لم تفارقه نزعة الشّك باعتبارها سمةً مميِّزةً لمنهجه، فالعقل أعدل قسمةً، وكان هذا أساس الكوجيتو « أنا موجود – هذا أمر ثابت-. لكـــن كـــم من الوقت؟ مادمتُ أفكر. إذا انقطعت عن التفكير، انقطعت ربما عن الوجود، انقطاعًا خالصًا. أسلم الآن جبرًا بشيء صحيح. أنـــا شيء يفكر... فأنا، والحالة هذه، شـــيء صحيح وموجود حقًا »[2]. وأثبت من خلال ها وجوده، استنادًا إلى ممارسة التفكير، وانتفاء هذا الأخير يعني انتفاءً للوجود.

في مقابل هذه الفلسفة العقلية،كانت التجريبية التي مثلها كـــلٌّ من" فرانسيس بيكون" (Francis Bacon) و"دافيد هيوم" (David Hum) و"جون لوك"(Jon Lock)، الذين اتجهوا إلى الطبيعة معتمـــدين الحواسالتي رأوا في خطئها أمرًا يمكن تداركه، عكس العقـــل الذي يعـــدُّ خطـــــؤه فادحًا، « فثمة انقلاب واضـــحٌ حدث في أســـس وآليـــة المنهج العلـــمي (...) حيـــــن استتبت التّجربة والاستقراء كمنهج فـــي العلـــوم، ودخلت الريـــاضيات والهندســـة والميكانيكـــا كمقياس ليقيـــن المعرفة على علوم أخرى »[3]، لقد أحدث هذا التّيـــار ثورة في مجال العلـــوم بالمنهج الاستقرائي القائم على الملاحظة والتّجربة، والذّي تبنته الكثير من العلوم لنجاعته.

أما القرن الثامن عشر فيمثل حلقةً هامةً في مسيرة الفكر الغربي، إذ معه انبثقت فلسفة التّنوير، التي تمَّ بفضلها إزاحة الحجر الذي كان عثرة في وجه تقدم أوروبا خطوات ثابتة تنبئ بمستقبلٍ واعدٍ ينتظر هذا البلد الذي أفـــاق من سباته بعد ركودٍ طويلٍ، فكانت تلك الفلسفة « وريثة حركة الإصلاح الدِّيني التي دعت إلى نقد النصوص المقدّسة، وأكدت حرِّية تفسيرها، وانطلقت من الإنســـان وأثبتت استقلاليته وإرادته. كما أنّها الوريث الطبيعي لعقلانية القرن السابـــع عشـــر[4]

---

[1]- ينظر: حسن حنفي: مقدمة في علم الاستغراب، ط2، المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع، لبنان، 1420هـ، 2000م، ص 183.

[2]- رونيه ديكارت: تأملات ميتافيزيقية في الفلسفـــة الأولى، تر:كمـــال الحاج، ط3، منشورات عويدات، لبنان- باريس، 1982، ص9.

[3]- غانم هنا: « النزعة العقلية وأثرها في حركة التنوير »، عالم الفكر، ع 3،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يناير- مارس، 2001، ص 9.

»[1]. وهو قول يؤكد التكامل الذي يطبع تاريخ التفكير الغربي، فهو في تشابكه كالظفيرة التي يتصل بعضها ببعضٍ. فالتنوير لم يكن إلاّ حلقةً في سلسلة كانت حركة الإصلاح واحدة منها، فكان مكملاً لها، منتصرًا لقيمها، متابعًا لمسيرتها، يقوده العقل الذي كان السلطان المتحكم في خط السير، إليه تسند المعارف، وبه تمَّ نقد النصوص المقدّسة التي كانت محتكرةً من قبل الكنيسة، وأصبح للإنسان حرِّية تأويلها، مُبعدًا بذلك تفسيرات الكنيسة التي كانت تَفرضُ عليه الالتزام بها، مضطهدةً كلّ من تسوِّل له نفسه الخروج عن وصايتها.

ساعدت الأسس التي قامت عليها فلسفة التّنوير في إشعال فتيل الثورة الفرنسية، التي هزّت الوجدان الأوروبي- بتعبير حسن حنفي-، فامتدت تأثيراتها إلى أنحاء أوروبا.

ومن مفكري التنوير، "فولتير"(Voltaire) هذا الفرنسي الذي انتقد التعصب الدِّيني ليفضح الممارسات السياسية والإضطهادات التي كان يقوم بها رجال الدّين، فطالب الدّولة بالتخلي عن رعاية العقيدة ملحًا على أن« تصبح العقيدة قضية شخصية يتحمل فيها كلّ شخص مسؤوليته أمامخالقه» [2]، فكان مبشرًا بالدّين الطبيعي. وأشير إلى أنّ "مونتسيكيو"(Montesquieu) حاول ترسيخ مبدأ فصل السلطات، باعتباره أساسًا لقيام الدّولة المدنية الحديثة، وقد تمَّ خلال هذا العصر تأليف الموسوعة العلمية بمشاركة مجموعة من المؤلفين أمثال "ديدرو"(Denis Diderot)و"روسو"(Russu) إضافة إلى "دالامبير"(D'alembert)[3].

أما "كانط"(Kant) والذي رأى الكثيرون في تساؤله ما التنوير ؟ تأسيسًا للحداثة الغربية فقد أجاب عنه بأنّه: « خروج المرء من القصور الذي هو مسؤول عنه »[4]، فالتنوير بالمفهوم الكانطي هو استعمال المرء لعقله دون تبعية للغير لأنّ التبعية تُولِّد القصور.

---

[1]- أحمد عبد الحليم عطية : جدل الأنا والآخر، قراءة نقدية في فكر حسن حنفي، ط1، مكتبة مدبولي الصغير، مصر، 1997، ص 69.

[2]- محمد الشيخ وياسر الطائري: مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة، حوارات منتقاة من الفكر الألماني المعاصر، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، شباط / فبراير، 1996، ص 143.

[3] - ينظر: المرجع نفسه، ص ص142،143.

[4] - Kant(E) Qu'est ce que les lumières ?in Oeuvres p 210

وقد تميّز بفلسفته النقدية التي استعملها في نقد عقل التّنوير لإخراجه من هذيانه، غير أنّه لم يفلح في ذلك[1]. وهو النقد الذي وجهه إليه "هيغل"(Hegel) صاحب الجدل الذي « تمكن من تجديد الفلسفة العقلية وجعلها أكثر صلابة من ذي قبل، إذ أقر مبدأ مركزية مرجعية الذّات الإنسانية في إدراك الحقيقة التي قال بها ديكارت وكانط »[2].

كانت هذه مسيرة التّنوير الغربّي وإن بشكل مختصر، اهتم بالمراحل الهامة فيه، والتي أخرجت أوروبا بحق من الظلمات إلى النور.

إنّ هذه الفترة الانتقالية هي التي أسست للمرحلة التي كانت تالية لها، فيما أطلق عليه "الحداثة"، والتي سيقف البحث عندها فيما يلي.

يُجمع النقاد من أهل الاختصاص على صعوبة تحديد مدلول جامع لهذا الدّال المخاتل الذي تأبّى على التحديد لطبيعته الهلامية، إضافة إلى شيوع المصطلح في مجالات متعدِّدة، إذ يتخذ في كلِّ مرّة معنى مغايرًا بحسب المجال الذي يستعمل فيه. وهذا ما جعل أمر الاستقرار على مفهوم له مستعصيًّا، فهو« ذلك السّؤال المتجدد في كلِّ حين، الذي يرفض الانصياع والخضوع لأي جواب، فهو دائمًا مهاجر، لا يكاد يحطّ الرحال بمكان حتى ينتقل إلى غيره في رحلةٍ دائمةٍ»[3]. إنّ الحداثة انطلاقًا من هذا، "فن السّؤال" الذي يستعصي على كلِّ جواب، لأنّه في رحلته الدّائمة يكون الحاضر/الغائب، ولعلّ هذا ما أضفى عليه الغموض، فكان صعب التحديد. ولتميزه بالحضارية الشّاملة –كما عبّر محمد يحي فرج – كانت الصيرورة سمةً ملازمةً له، فهولا يرتبط بالزمن. وهو ما ذهبت إليه "خالدة سعيد" فـ « الحداثة ليست تقسيمًا زمنيًّا،

نقلا عن: محسن الخوني: التنوير والنقد، منزلة كانط في مدرسة فرانكفورت، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية – سورية، 2006، ص 144.

(1) – و هذا ما يقول به "هوركهايمر" (Max Horkheimer) أحد أقطاب مدرسة فرانكفورت ومؤسسها، إذ يرى أنّ كانط كان واهمًا « إذ اعتقد بأنّه خلّص العقل من هذيانه بفضل النّقد الذي أخضعه إليه، ويقوم وهمه على الخلط بين الإشفاء من الدّاء والتخفيف من أعراضه ». المرجع نفسه، ص 161.

(2)– عبد الغني بارة : إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي، مقاربة حوارية في الأصول المعرفية، د،ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، رمسيس، مصر، ص 55.

(3)–المرجع نفسه، ص 15.

وإن كانت تمثل موقفًا شاملاً»[1]، ذلك أنّنا لا يمكن أن نموضعها ضمن خط الزمن. وهو رأي أكده "عبد السلام المسدي"[2].

يتبيّن من خلال ما تقدم أنّه إضافة إلى صعوبة وجود مدلول للحداثة يحدّد ماهيتها، فمن الصّعب كذلك تحدّيدها بزمن معين يكون علامة على انبثاقها، وهو أمرٌ أدى إلى الاختلاف في تعيين بدايتها، فالتبس مصطلح (odernitéM) مع (Modernisation).

وقد بين مؤلفا كتاب"الحداثة وما بعد الحداثة"[3] تاريخ ظهور كلّ منهما، ففيما ارتبطت "الحداثة" بالثورة الفرنسية عام 1789، يعود تاريخ "التحديث" إلى بدايات عصر النهضة. وهو رأي يؤكد اختلاف المصطلحين وعدم تلازمهما.

لكن "آلان توريـــن" (Aliane Tourine)أكـــد أنّ الولايات المتحدة بتجربتها قد أثبتت تلازمهما، وكان ذلك من البديهيات المتداولة، وفجأة تغير الأمر منذ نهاية القرن التاسع عشر، فاعتدنا – والقول لتورين– منذ « نمو الصناعة الألمانية واليابانية السريع، على التسليم بأنّ من الممكن لبلدان غير حديثة أن تكون أكثر تحديثًا من أكثر البلدان تقدمًا في الحداثة »[4]، فتجربة اليابان وألمانيا قد ألغت ونفت التّلازم الذي تمّ إثباته من قبل، فهي وإن كانت أكثر تحديثًا إلاّ أنّها لم تبلغ الحداثة.

ولعلّ هذا ما يحدو بالبحث إلى القول بأنّ التحديث قرين الجانب المادي، الصناعي أو التقني، فيما تقترن الحداثة بالفكر. وهذا ما لا يستسيغه "فتحي التريكي" الذي يستعمل المصطلحين بمعنى واحد، فلا يفرق بينهما، وهو ما شاع عند الكثيرين. ويرجع ذلك إلى ما هو متعارف عليه في الغرب، إذ« تختلط الفكرة الغربية عن الحداثة بمفهوم عن التحديث خاص بالغرب، و هذا التحديث ليس إنجازًا لطاغية مستنير ولا لثورة شعبية، (...)، إنّها إنجاز للعقل

---

[1]– خالدة سعيد: « الملامح الفكرية للحداثة»، فصول، ع68،م68- 69 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، شتاء – ربيع 2006، ص 152.

[2]– عبد السلام المسدي : النقد والحداثة،د،ط، دار الطليعة للطباعة والنشر،بيروت–لبنان، كانون الأول(ديسمبر)، 1983، ص9.

[3]– و نقصد بذلك : عبد الوهاب المسيري وفتحي التريكي.

[4]– محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي: الحداثة 6، دفاتر فلسفية، نصوص مختارة، ط1، دار توبقال، المغرب، 1996، ص 87.

نفسه، وبالتالي للعلم والتكنولوجيا والتربية »[1]، فتلازم المصطلحين في أرض النشأة يرجع إلى العقل، أداتهما في ذلك، فبالعقل يكون التطور والنهوض الفكري، وبه تكون التكنولوجيا متطورة بفضل العلم.

هذا الارتباط بالعقل، دفع إلى ربط الحداثة بكلّ المشاريع التي انتصرت للعقلانيّة في صراعها ضد اللاعقلانيّة، ومن ثمَّ الاختلاف في تحديد زمنها، فيما تم البتُ فيه. « فالمفكر الأمريكي البرجماتي ريتشارد رورتي يلحق الحداثة بفكر ديكارت (القرنان 17/16 الميلاديان)، والمفكر الألماني يورغن هابرماس يربطها بعصر الأنوار (القرن الثامن عشر الميلادي)،[و]، هناك من أرجع الأصول الجينيالوجية للمفهوم إلى فترة النهضة الأوروبية (...) أو إلى الإصلاح الدِّيني الذي شكّك في البابوية، (...)، وهناك من ربط ميلاد الحداثة بمولد الدولة الوطنية المركزية [فـ] تعزز بنيان الحداثة بسبب تجذر العقلانية في الفكر الأوروبي»[2] .

وقفة متأنية عنّد هذه التحديدات المختلفة تبيّن أنّ "رورتي"(Richard Mckay Rorty) إذ ربطها بفكر"ديكارت" أراد أن يجعلها صنوَ العقلانية، فديكارت صاحب الفلسفة المثالية، جعل من العقل أساسًا للوصول إلى الحقيقة / المعنى، وذلك من خلال الذات المفكرة أو ما أسماه "الكوجيتو"، فيما بقي البدن غائبًا عن فلسفته. ومثلت أفكاره ثورة تمردت على المتعارف من الأفكار في ذلك الزمن. هذا عن رورتي، أما"هابرماس" (JÜrgenHabermas)صاحب نظرية التفاعل التواصلي، وأحد أعضاء مدرسة فرانكفورت، فقد ألحقها – أي الحداثة – بعصر الأنوار في القرن الثامن عشر، حيث كان العقل نبراسه في ثورته على التقاليد فيما تم ذكره من قبل. أمّا ربطها بالإصلاح الدّيني فكان لتلك الثورة التي ارتد متبنوها على الكنيسة لإضعاف قوتها، والتخلص من ترهاتها فيما قام به "لوثر"(Luther) و"كالفان"(Calvin). أمّا تأسيسها بقيام الدولة الوطنية المركزية، فكان لما قامت عليه من انتصار لقيم التقدم ضد التخلف، فظهرت الليبرالية التي أسستها البرجوازية، وتعزز هذا بالكشوفات العلمية التي ارتقت بالإنسان والعالم.

---

[1]– آلان تورين: نقد الحداثة، تر: أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة،مصر، 1997، ص 31.

[2]– محمد الشيخ وياسر الطائري: مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة، ص 10. محمد الشيكَر : هايدغر وسؤال الحداثة، د، ط، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء – المغرب، 2006، ص13. وليد قصاب وجمال شحيد: خطاب الحداثة في الأدب، الأصول و المرجعية، ط1، دار الفكر، دمشق – سوريا، جمادى الأولى 1426هـ حزيران – يوليو 2005، ص 22.

من هنا تتأكد ثورية الحداثة، التي قامت علـــى أسس شكلت هيكلها، وتعد العقلانية والذاتية أبرز تلك الأسس، كما يمكن إضافة التقدم والديمقراطية اللتين شكلتا لحمتها.

ويقود هذا البحث للحديث عن علاقة الحداثة بالتراث أو التقاليد السابقة عليها. ترى ما هي طبيعة هذه العلاقة ؟ هل وهي تستعيده أفادت منه أم أنّ الاقتراب منه كان لمجرد اكتشافه والتعرف عليه ليس إلاّ ؟

إنّ عودة الحضارة الغربيّة في مسيرتها إلى التراث الإغريقي أمـــرٌ لا يمكن نكرانه، وقد أكد "حسن حنفي" ذلك في دراسته "مقدمة في علم الاستغراب ". فتخلق الوعي الأوروبي قد بدأ في أواخر القرن الرابع عشر لإزاحة الفلسفة المدرسية وما كان بينهما من جدل كلامي لصالح منطق وفلسفة أرسطو، وهو ما سمي بعصر النهضة، ولكن الأهم من هذا هو طريقة التعامل مع هذا التراث الأرسطي الذّي تمَّ الإتيان به من زمنٍ وعصرٍ مضى.

إنَّ البحث عن إجابات لتلك الطريقة المعتمدة ينتهي بالباحث فيهـــا إلى رأيين، فبينما يرى الرأي الأوّل بأنّها « تقطع من التراث والماضي، ولكـــن لا لنبذه، وإنّمـــا لاحتوائه وتلوينه وإدماجه في مخاضها المتجدد، ومن ثمَّ فهي اتصال وانفصال، استمرار وقطيعة »[1]. فالحداثة في حركيتها الدائمة الصيرورة، والـــتي لا تتسم بالآنيـــة تتصـــل بالتراث، فلا يكون هذا الاتصال لنبذٍ أو احتقارٍ، بل هـــو احتواء له ليتماشى وتجددها الدّائم، فهي تضع مسافة بينها وبينه تجنبًا لتأثيراته وقدسيته التي تطبع الكثير من العلاقات به. لهذا فهي تأخذ منه ما يتناسب مع ما تروم تحقيقه. وهو بذلك لن يقف حاجزًا أمام انجازاتها المتواصلة اللانهائية، فلا تؤسس معه للقطيعة، فهـــو اتصالٌ لا يبرح أن ينفصـــل ليحقق غاياته. وهي دعوة نجـــدها عند المفكر المغربي "محمد عابد الجابري" في مشروعه لقراءة الفكر العربي. فعلاقة الاتصال والانفصال بالتراث هي ما يسمح بنزع القدسية، فنمارس سلطتنا عليه بدل أن يمارسها هو علينا.

إن تعامل الحداثة مـــع تراثها كان مـــن الحاضر الذي يكون المنطلق إلى الماضي، فالانقطاع يتحول اتصالاً، لأجل ذلك يخضع التراث للدراسة العلمية الموضوعية التي تكـــون مقترنة بالوعي النقدي.

على أنّ العلاقة بالتّراث لم تكن على درجة واحدّة، ففي مقابل النظرة التي تدعو إلى الحوار مع التراث باحترام معارفه وفكره، نجد من الآراء الشديدة التطرف التي تدعـــو إلى القطيعة التاريخية معه،

---

[1]– محمد سبيلا و عبد السلام بنعبد العالي : الحداثة، دفاتر فلسفية، ص 5.

فتنسب إليه صفات الثبات والانغلاق. فتكون – الحداثة – انزياحًا متسارعًا عن المعتقدات والقيم السائدة فيما عبرت عن ذلك "خالدة سعيد". ويؤسس البحث لهذا الرّأي بقولين أحدها لـــ "وليد قصاب " و الآخر لـــ" محمد الشيكَر".

يقول "وليد قصاب": « أبرز مظهر من مظاهر الحداثة الغربية هو القطيعة مع الماضي والثورة عليه، والخروج على ما سلف، وتدمير ما هو موروث من الأفكار والرؤى والمعتقدات والأساليب. الحداثة مغايرة جذرية تامّة لكلِّ ما عرفته البشرية خلال تاريخها الطّويل.[و يؤكد مرّة أخرى على أنَّ] التصور الغربي الأقوى للحداثة (...) أنّها قطيعة مع الماضي، وهي هدم لكلّ ما سبق وزعزعة للثوابِّت واليقينيات »[1]. إنَّ الحداثة الغربيّة واستنادًا إلى هذا القول – الذي استخلصه الناقد بعد وقوفه عند مقولات لأكبر النقاد الغربيين – تهدّم وتدمّر كلّ ما حدث، لتبني أساليب ومعتقدات خاصة بها، مختلفة عما كان متعارفًا ومتوارثًا لدى البشرية. وهي في عملها هذا تبني وتؤسس مقولاتها بنفسها. والتساؤل الذي يطرح: هل الانطلاق يكون من الصفر ؟ هل يمكن للفكر الإنساني أن يوجد ظاهرةً أو أفكارًا من العدم ؟ ويبقى السؤال مطروحًا، ليقف البحث عند القـــول الثاني، والذي جاء في إطار الحديث عن منطق الحداثة وأبعادها التقنية والسيكولوجية والاستيطيقية، فـــ « للحداثة ميسم استيطيقي، فهي تحمل نظرة جمالية تتسم بسمة الطلائعية، والفصلة عن التّراث، والتّدمير الدائب لأشكال التعبير التقليدية وأنماط إنتاج الجمال الماضوية، وبالتالي فهي تتسم بالنزوع إلى إلغاء الثقافة الإرثية عبر تجريب أشكال تعبيرية جديدة »[2]، فالنص وإن اقتصر على البعد الجمالي، فإنَّ التعميم يمكن أن يكون على جميع الأبعاد، فهي ليست مفهومًا تاريخيا أو سوسيولوجيًّا أو سيكولوجيًّا فيما أكّد مؤسسوها. وقد ارتبطت عند الناقد – محمد الشيكَر– بالثورة التي يرافقها التدمير للماضي، مع إلغاء للأنماط والأشكال السابقة لتخلق أخرى جديدة لاغية الثقافات الماضوية السابقة عليها. وإن كان لكلّ رأي الحق فيما يدعيه، فإنَّ الرأي الأول كان أكثر دقة ومعقولية، ذلك أنَّ الانطلاق لا يكون من العدم، أو إيجاد شيء من الفراغ. هذا إضافة إلى أنَّ التأسيس لأفكار جديدة لا يمكن أن يكون إلاّ إذا انطلقنا من أفكار سابقة سائدة نقوم باستيعابها من خلال التعرف عليها، ثم نمارس بعدها

---

[1]– جمال شحيد ووليد قصاب: خطاب الحداثة في الأدب، ص ص 154- 160.

[2]– محمد الشيكَر : هايدجر وسؤال الحداثة، ص 15.

عملية النقد، فيتم تقبل أفكار تخدم الموقف، فيما يستغنى عن أخرى قد تكون الحاجة إليها في لحظة تاريخية تبتعد أو تقترب.

هذه العلاقة بالتراث هي ما فعله "ديكارت" عندما أعاد النظر في الأساليب المدرسية لما دخل "لافلاش"[1]إذ « تستشرف فلسفة ديكارت منذ نشأتها تجاوز الماضي بعد الاطلاع على مخزونه وتفحص محتوياته »[2]. إنَّ "ديكارت" الذي ينسب له فضل التأسيس لحداثة فلسفية تعد تحررًا من الولاء لأشكال التعبير السابقة، بتفجير طاقات العقل وصولاً إلى بناء معرفي يقيني. دخل إلى المدرسة تلميذًا يردد كلّ ما يقوله المدرسون، مستوعبا إيّاه كمرحلة أولى، ليقوم بعد ذلك بعملية هدم لكلِّ ما تعلمه مؤسسا لفلسفته الخاصة به.

ويمثل كلٌّ من "كانط" و "هيغل" إضافة إلى "ديكارت"، مراحل مفصلية في تاريخ الفلسفة الأوروبية، فقد أحدث كلّ واحد منهم قطيعة معرفية مع طرائق التعبير والتفكير السائدة. وإذا كانت الحداثة عند "رونيه ديكارت" تحررًا من القيود والمعتقدات، فقد وجد"هيدغر"(MartinHeidegger) ومن بعده "فوكو"(Michel Foucault) في سؤال كانط" ما الأنوار ؟ تأسيسا للحداثة، فقد أوجد هذا الفيلسوف العقل النقدي، إضافة إلى جمعه بين العقل والتجربة اللذين انفصلا عند التجريبيين. و لم يختلف "هيغل" عن قرينيه، فقد جمع شتات كلِّ ما قبله ليؤسس لحداثة أصبحت معه موضوعة فلسفية.

يؤكد هذا الذي تمَّ الإقرار به، ما قيل من قبل وهو صعوبة تحديد زمن انبثاق الحداثة وصعوبة الاستقرار على ماهية لها.

هذا فيما يتعلق بمفهوم الحداثة الفلسفية. أما في الأدب، فيعزى إلى "بودلير"(charlsBoudlaire) الشاعر الفرنسي فضل التأسيس لها، وقد أسس لنمط كتابة جديد مختلف عن سابقيه،كما كانت الرموز والأساطير والأقنعة آليات لهذه الكتابة الجدِّيدة.

ولأنَّ الحديث عن الأدب لن يكون بمعزل عن النقد،فإنَّه من الضروري أن نقف عند الحداثة النقدية التي تنسب إلى البنيوية، التي ظهرت في القرن العشرين، نظرية مكتملة الآليات، فيما يعود بنا البعض

---

[1] – اسم المدرسة التي تعلم فيها ديكارت.

[2]– سفيان سعد الله :« قراءة في كتاب «قواعد لتوجيه الفكر » لديكارت »، الفكر العربي المعاصر،ع 122-123، تصدر عن مركز الإنماء القومي، بيروت– لبنان، ص 52.

إلى تاريخ سابق فتربط الحداثة بالنقد الجديد والشكلانية الروسية على اعتبار أنّهما سبقتا البنيوية تاريخيا، كما أثارتا قضايا لم يكن النقد البنيوي بعيدا عنها. وكان السؤال الأكثر إلحاحًا: هل النظرية البنيوية امتداد لهاتين المدرستين ؟ وانطلاقا من هذا، هل تعاملت مع إنتاجهما كتراث أُخضِّع للنقد والمراجعة، أم أنّها لا تمت لهما بصلة، وهي إذ ذاك تنسف التقاليد السابقة عليها ؟.

يكتب "ديفيد بشبندر" (David Bouchbander)في صيغة حاسمة بأنَّ « النقد الحداثي يعد امتدادا للنقد الجديد ومعارضًا له في الوقت نفسه »[1]، فبقدر اتفاق النقد الجديد مع النقد الحداثي بقدر اختلافه عنه. مما يؤكد امتداده إلى هذه المدرسة التي رامت الوصول إلى العلمية والموضوعية باستخدام دقة البحث العلمي التجريبي، وهو حلم لم يقتصر عليها وحدها، بل راود جميع العلوم الإنسانية.

لقد كان تحقيق هذا الهدف ثورة على المناهج السياقية التي تعوز تفسير النص إلى عوامل خارجية، تصرف القارئ عن معناه لصالح تلك العوامل، التي وصفها "ويمسات الابن " بأنّها غامضة، وغير مستقرة، مما يجعل أمر الوصول إليها مستعصيًّا، فكان أن أصبح النص « كينونة مكتفية بذاتها » مع النقد الحداثي[2]، الذي صرف النظر عـــن كـــلِّ المؤثرات إلاّ النص، فكانت مقولة "موت المؤلف" تأسيسا لذلك الرفض.

والجدير بالذكر هنا أنّ هذا التيار لم ينشأ منفصلا عن المناخ الثقافي الذي كـــان سائدًا أنئذ، وقد ارتبطت المدارس النقدية بالفلسفات التي كانت سائدة في عصر كـــلِّ مدرسة.

و لم يشذ النقد الجديد عن بقية المدارس التي وقعت في تناقضات جعلت انعدام الأسس والقواعد التي تقوم عليها النظرية في طروحاته مدخلاً لاتهامات طالته، فقد عجز عن تطوير نظرية جمالية لعدم انطلاقه من اللغة النقدية، وهو أمرٌ تفادته البنيوية، فعلمنت اللغة التي كانت البوابة التي علمن النقد من ورائها[3].

---

[1]- ديفيد بشبندر : نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، تر: عبد المقصود عبد الكريم، د، ط، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2005، ص 77.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 25.

[3]- ينظر : المرجع نفسه، ص25.

أمّا الشكلانية الروسية، فقد كانت معاصرة للنقد الجديد ولغويات "سوسير"(FerdinandDe Saussure)، و لم تختلف في بحثها عن العلمية عن النظريات الأخرى، فراودها حلم إنشاء "علم للأدب".

وعاصرت الشكلانية النقد الماركسي الذي اختلف عنها في إعطائه الواقع الأولوية في إنتاج الأدب. غير أنَّ الواقع في عالم الأدب مختلف عن الواقع الحقيقي الذي يصبح آخر بمجرد دخوله ذلك العالم. وكان هذا الاختلاف محط اهتمام مجموعة من النقاد الذين جمعوا بين التيارين في اتجاه واحد عرف بـ"البِّنيوية التكوينية "الذي جمع إلى جانب النص إيديولوجيا الواقع. وقد ارتبط هذا الاتجاه أكثر باسم "لوسيان غولدمان"(Lucian Goldman)، الذي اشتهر بمصطلح "رؤية العالم" ؛ وهي تعبر عن الرابطة العضوية التي توحد بين الكاتب و الطائفة التي ينتمي إليها.

ويعود البحث إلى البنيوية، هاته المدرسة التي تحسب أكثر من غيرها على النقد الحداثي، فقد كان لانحسار المدِّ الوجودي الإسهام الأكبر في ظهورها على الساحة الفرنسية التي رحبت بها للتخلص من الأوضاع التي تعانيها خاصة بعد عجز الوجوديين ومنهم "سارتر" عن الدفاع عما كان يحدث من انتهاك للحريات التي كانت شعاره الذي أذاعه. وقد تبنى الفرنسيون البنيوية رغم أنّها وريثة العلم التجريبي الذي أوصل الدبابات الروسيّة إلى المجر، فيما رفضها الأمريكيون لذات السبب.

كان اهتمامها بالجوهر الداخلي للنص أهم ما يميزها، فقد كان البحث في بنية النص مقصودًا لذاته بعيدًا عن أيِّ افتراضات مسبقة، لتصل إلى القوانين التي تجعل من عمل ما عملاً أدبيًّا. وهي إذ تشترك مع الشّكلية الروسية في هذا، عدت هذه الأخيرة بنيوية مبكرة.

و لم تمكث البّنيوية زمنًا طويلاً، إذ هاجمها مؤسسوها في عام 1968 بجامعة "جون هوبكنز" أين تأسست التفكيكية كاتجاه ثار عليها لإغلاقها على الإنسان في سجن اللغة / النسق، و« التفكيكية المعاصرة باعتبارها صيغة لنظرية النص والتحليل تخرب subverts كلّ شيء في التقاليد تقريبًا، وتشكك في الأفكار الموروثة عن العلامة واللغة والنص والسياق والمؤلف والقارئ، ودور

التاريخ و عملية التفسير وأشكال الكتابة النقدية »[1]، فكان ظهورها تمردًا أسس ما أصبح يسمى "ما بعد الحداثة"، فشككت في كثير من القيود و المفاهيم التي كانت متداولة.

إذا كان "جاك دريدا"(Jacques Derrida) من أسس لهذه المقاربة – إن صح هذا التعبير– لأنّه رفض أن تكون منهجًا أو نظريةً أو مدرسةً، فإنّ ما قامت عليه يعود بنا إلى فيلسوف الشك "فريدريك نيتشه"(Friedrich Nietzche)، الذي قام بتعرية أنساق العقل الغربي و الكشف عن تناقضاته، فأعلن "موت الإله" كبداية لنهاية الميتافيزيقا الغربية التي لم تسلم من الهجوم الديريدي في نقض لمركزيتها وزحزحتها لتبرز الهوامشوقد أسس لعلم الكتابة في(De La Gramatologie) في ثورة على الشفوية التي كانت محط اهتمام الحضارة الغربية القائمة على الصّوت.

على أنّ أهم قضية أثيرت مع النقد التفكيكي هي قضية المعنى، فقد نادت بلانهائيته، وأشاعت فوضى التفسير لإطلاقها العنان لحرِّية القارئ في الدخول إلى النص من أيّة زاوية يشاء.

وشكل القارئ نقطة الانطلاق التي جمعتها مع "نظرية التلقي" رغم الفوارق الجوهرية التي بقيت كلُّ مدرسة محتفظة بها لنفسها، فقد قيدت نظرية "نقد استجابة القارئ" تلك الحرِّية فربطتها بأنساق النص، وقد أرجعت أصول هذه النظرية – أي التلقي– إلى الفلسفة الظاهراتية خاصة عند "هانز جيورج غادامير"(Hans-Georg Gadamer).

أما عن–القراءة–، هذا الفعل الذي ارتبط بها، وكان ناتجًا عن تفاعل بين النص باعتباره فعالية قرائية والقارئ الذي يعد إستراتيجية نصية، فيفترض أن يكون القارئ فيه « متمرسًا حتى يستطيع أن يتحاور مع أنساق النص، وهو إذ يفعل ذلك يغير أفقه في كلِّ مرّة وفق ما تمليه عليه الأنساق، أي يضطر كلّما خاب توقعه إلى تعديل أفقه المألوف أثناء القراءة حتى يصل إلى التفاعل مع النص »[2]، فالقراءة وفقًا لهذا، محاورة مع النص. يكون دخول القارئ كعنصر فيها انطلاقًا من أحكام مسبقة يقوم في كلِّ مرة بتعديلها، لأنّها تتعرض للكسر، وهنا يحدث التفاعل، على أن النص في الأخير هو الذي يفرض طريقة القراءة.

---

[1] – عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، الكويت، ع 232، أبريل 1998، ص 254.

[2]– عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة، ص 106.

يتبّين من خلال وقوف البحث عند الحداثة النقدية ومـــا شكلته من مدارس ونظريات، أنّ كلّ نظرية كانت تتخذ من سابقتها أساسًا لوضع أسسها وقواعدها، وهو مـــا يؤكد ثورية الحداثة على التقاليد السابقة عليها مع عدم إلغائها، و الدليل أنّ الكثير مـــن النظريات التي تمردت عليها أخرى لازالت في الساحة النقدية – وإن اقتصرت على أضيق الدوائر – تمارس من قبل البعض، إضافة إلى أنّه يؤكد الوعـــي النقدي الذي تميزت به، فعدَّ جانبًا من كيانها، وجانبًا مهمًا من تفكيرها، ولذلك كانت نقدًا ذاتيًّا يسهم من عدّة زوايا في تصحيح المســـار وتثبيت الأصـــول[1]، فأصبحت "ما بعد الحداثة" انطلاقًا من هنا تصحيحا لمسار الحداثة الذي لا يكف عن مساءلة نفسه في كلّ مرة.

لكـــن "جون بودريار"(Jean Boudriare) أكّد أفول الحداثة وإلغاء مـــا بعد الحداثة لها، وكان ذلك واضحًا من عنوان مقاله "نهاية الحداثة أو عصر التظاهر". ويناقض عضـــو مدرســـة فرانكفورت "هابرماس" "بودريار" لأنّه اعتبر الحداثة مشروعًا لم يكتمل. وهو ما نجده عند "تودوروف"(Tzvetan Todorov) ذلـــك أنّ « ما يسمى ما بعد الحداثة ليس إلاّ محض لحظة نقدية ومنعطف إشكالي داخل زمن الحداثة، و ليس سوى موجة حداثية مضت الحداثة فيها إلى تشذّيب مفاهيمها وتأزيم قيمها »[2]، فهي لحظة مراجعة للمفاهيم والقيم لتجاوزها، والتأسيس لأخرى انطلاقاً منها. فيما فضل "مارتن هيدجر" العودة إلى أصولها الإغريقية لما قبل "سقراط"، لأنّ الاعتماد على العقل قد أوقعها في التناقض.

لكن هل يمكن اعتبار التناقض الذي تحدث عنه "هيدجر" نهاية للحضارة الغربية التي انتقلت من العقل إلى اللاعقل، ومن اليقين إلى الشك فالعدمية، أم أنّه عود على بدء، فما كاد الإنسان يخرج من سلطوية الميثولوجيا الكنسية حتى عاد إليها مرة أخرى، فتسلط عليه العقل الذي كان أداته في الخروج من العصر الوسطوي.

هل توجيه النقد إلى العقل الذي كان ميزة الحداثـــة تصحيح لمســـاره لجعله أكثر إنسانية، بعد أن أصبح متوحشًا أنانيًا، أم أنّ بديلاً آخر سيخرج من رحم هذه الحضارة كما خرج العقل سابقًا؟، في عصر سيطرت عليه الرقميّة فتلاشت الحدود، وأصبح الإنسان معادلة أو لنقل تشيأ، وهو الذي

---

[1]– ينظر: سعيد المتدين: « الحداثة وما بعد الحداثة، تثبيت الأصول أم كسر الحواجز »، فكر ونقد، ع 22، س3، الرباط– المغرب، 1991، ص 29.

[2]– محمد الشيكَر : هايدجر وسؤال الحداثة، ص 22.

كان مركزًا للوجود وجوهرًا له في عصـــر مضى، إذ « بدأ الوعي الأوروبي متفائلاً، ظانًا أنّه قادر أن يعيش إلى الأبد، وها هو يغشاه التشاؤم وتسوده العدميّة »[1]، هل هي النهاية الأكيدة مـــا ينتظر هذه الحضـــارة بعد شيوع مصطلحات التفكك والتشتت، التي كانت مصاحبة للنقد الذي تعرضت له ؟

إنّ هذا هو حال الحضارة الغربية التي عاشت كلّ المتناقضات، ورغم ذلك فقد حاولت فرض هيمنتها على العالم الذي أصبح يرى فيها مركز إشعاع جدير بالاحتذاء، فتوجهت إليها الأنظار باعتبارها صاحبة العلم والحضارة النموذج، المخلصة للشعـــوب من حالات التخلف التي يعايشونها. واستغل العالم الغربي هذه الظـــروف لمد سلطانه، وتحققت له الهيمنة، فاستعمر البلدان مخضعًا إيـــّاها، طامـــسًا لهويتها، موهمًا إياها بإخراجها مما هي فيه بشعار عالمية الثقافة التي اتخذت فيه الحداثة العنوان البـــارز، فتمَّ التعرف إليها عـــن طريق الاستعمار، ولهذا « لم تقترح الحداثة نفسها (...) بطريقة حضارية « إقناعية » على المجتمعات والثقافات التي اقتحمت قلاعها المحروسة، بل أتتها على حين غرة متوسلة بالغزو الاستعماري حاملاً لها ومحققًا »[2]، فامتنع الحوار والتبادل الثقافي اللذين كانا أساسًا يمكن أن يعتمد لإقامة صلات بين هـــذه الثقافات وتعميقها.

وكانت حملة "نابليون" على مصر فاتحة العهد الاستعماري علـــى العالم العربي، فاستغل فيها الغرب أحدث ما توصل إليه من تحديث تقني وتكنولوجي، حيث كانت الحداثة الفكرية أداته في ذلك. وتمَّ على إثر هذا التعرف على إبداعات وفكـــر الآخر /الغربي. ليتأكد العرب – بهذه الحقيقة – من تخلفهم، في مواجهة انعكس فيها البـــؤس والشقاء العربيين في مرآة الغرب/ الآخر، فنظروا إليها بعين الرهبة. فيما لم يكن العنف الممارس ضدهم حاجزًا أمام البعض للأخذ بها، لأنّها أحد أسباب تلك الهيبة التي تمتعت بها أوروبا كما ذهب إلى ذلك "عبد الإله بلقزيز" [3].

---

[1]– حسن حنفي: مقدمة في علم الاستغراب، ص 506.

[2]– عبد الإله بلقزيز: العرب والحداثة، دراسات في مقالات الحداثيين، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان – بيروت، شباط – فبراير، 2007، ص 64.

[3]– المرجع نفسه، ص64.

على إثر هذه الصدمة توالت محاولات النهوض التي قام بها العربي، فاستحدث "محمد علي" طرقًا جديدة في التعليم على نهج أوروبي. ولعــلّ التناقض الذي وقع فيه هــو وجود هذا التعليم المستحدث/ المستورد إلى جانب التعليم الديني. و قــد أرسلت البعثات العلمية لتكون وسيلة تعرف عن قرب. وكان "أحمد ضيف" أول طــالب يحصل على الدكتوراه من السوربون، داعيًّا إلى « إعادة النظر في الدراســات الأدبية العربية والإفادة من الفكر النقدي الأوروبي ممثلا بالمدرسة اللانسونية الفرنسية »[1]، ذلك أنّه أراد التخلص مــن النّظر إلى الفكــر البلاغي العربي باعتباره فكرًا كاملاً لا يمكن الإضافة إليه. مفضلاً الانفتاح على أوروبا التي رأى فيها معينًا على النقلة النوعية التي يمكن أن تتحقق.

وكان منهج "جوستاف لانسون"(Gustav LanÇon)[2] ما أخذ به "أحمد ضيف" و لم يختلف عنه "طه حسين" في الأخذ بالمنهج اللانسوني الذي عمل على إشاعته في العالم العربي.

كانت هذه الدعوات وأخريات مثيلاتها ما أشعل فتيل الصراعات التي أصبحت ملازمة للفكر العربي منذ ذلك الوقت، فقد لقيت هذه الاقتراحات – التي أصبحت قيد التنفيذ عند متبنيها – اعتراضًا من التيار الأصولي / السلفي الذي غلّق الأبواب رافضًا ذلك الانفتاح. وقد كان مبرره في ذلك ما تعرض له من استدمار تسبب فيه الآخر، هذا أولاً، أما السبب الثاني فيعود إلى تلك المقولة التي تبناها الحداثيون وهي الانفتاح الذي رأوا فيه اقتلاعًا للجذور التي مثل التراث العربي رمزًا لها، فهو وحده الحافظ للهوية التي يسعى الغربي لطمسها بعالمية حداثته. فكان إحياؤه لماضيه والمباهاة بما وصل إليه

---

[1]– سعد البازعي: استقبال الآخر، الغرب في النقد العربي الحديث، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت– لبنان / الدار البيضاء– المغرب، 2004، ص 96.

[2]– المنهج اللانسوني منهج لبحث تاريخ الأدب، و يقول عنه "لانسون": « التاريخ الأدبي يحاول أن يصــل إلى الوقائع العامة وأن يميز الوقائع الدالّة، ثم يوضح العلاقة بين الوقائع العامة. وإذن فمنهجنا هو في صميمه المنهج التاريخي (...). موضوع التاريخ هو الماضي، ماض لم تبق منه إلا أمارات أو أنقاض بواسطتها يعاد بعثه. وموضوعنا نحن أيضا الماضي و لكنه ماض باق، فالأدب من الماضي والحاضر معًا.

نحن ندرس تاريخ النفس الإنسانية والحضارة القومية في مظاهرها الأدبية، وفي تلك المظاهر قبل كلّ شيء نحن إنما نحاول دائمًا أن نصل على حركة الأفكار والحياة خلال الأسلوب. منهجنا كلّه يقوم على الفصل بين التأثر الشخصي والمعرفة الموضوعية التي تحد من ذلك التأثر وتراجعه وتفسره لصالحنا ». لانسون : منهج البحث في الأدب واللغة، تر: محمد مندور، ضمن كتاب: النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، أكتوبر 2004، ص ص397– 414.

العربي قديمًا ردّ الفعل الذي واجه به الحداثة في عملية إسقاطية أصبح معها « الإمام الجرجاني سوسير أو بارت العرب، وأبو تمام مالارميه العرب، وأبو نواس بودلير العرب »[1]، سعيًّا لإعلاء شأن العرب، بردّ أصول الحضارة الغربية إليهم في اعتمادها على الموروث العربي في بداياتها.

غير أنّ العجز الذي نعاني منه والذي يقف وراء نزعة الافتخار، لم يتمكن من « إنقاذنا في مراحل التاريخ من منتهى البؤس والشقاء، فنحن لا نزال إلى اليوم ننكب في أرضنا ونتردى في عار تفاهتنا »[2]، فالمباهاة بالإنجازات القديمة لم يكن الحل الذي به نواجه التكالب الغربي على أراضينا، فهي- أي المفاخرة- واستنادًا إلى قول"يوسف الخال"[3] أبقت على الشقاء الذي وقعنا فيه، و لم تقدم البديل الذي به ننتقل من ظلمات التخلف إلى أنوار التقدم.

ومن مظاهر ردّ الفعل هذا، الحجم الهائل من الكتب التي طُبعت وأعيد تحقيقها، إضافة إلى المؤلفات التي تناولت التراث بالبحث. و لم تقدم هذه المجهودات شيئًا يذكر، ذلك أن ««إحياء التراث»كلمة – هائلة – وكأنّها نفسها في حاجة إلى «إحياء»، أليس معنى إحياء الشيء إعادته إلى الحياة ؟ (...)، فإحياء التراث يعني فهمه، وليس التحقيق والنشر إلاّ مقدمة للفهم، بل إنّ الفهم نفسه غير كاف للإحياء، ففهم النصوص القديمة في ضوء علاقاتها القديمة يمكن أن يبعث فيها الحياة للحظات (...)،لا قيمة للتّراث إلاّ إذا فهمناه في ضوء ثقافة العصر، بحيث يصبح جزءًا من ثقافة العصر »[4]. فـ "شكري عياد" – واستنادًا إلى قوله هذا-، ينظر إلى الإحياء باعتباره إعادة حياة، فأن تحي الشيء يعني أن تفهمه. ولا يقصد بهذه العملية الأخيرة فهم النصوص التراثية في إطار علاقاتها القديمة بقدر ما تعني أن ننظر إلى التّراث في ضوء الحاضر، أو كما يسميها النقاد "القراءة من منظور حداثي "، لأنّ الإفادة منه تكون في إطار ما يؤرقنا من قضايا نحاول معالجتها بالعودة إلى

---

[1]- عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي، ص6.

[2]- يوسف الخال : الحداثة في الشعر، د، ط، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، د، ت، ص 8.

[3]- شاعر وصحفي، ولد في 25 كانون الأول عام 1917 في سوريا. أنشأ مجلة "شعر" الفصلية التي صدرت بين العام (1957–1964). توفي في عام 1987 بعد صراع مع المرض. من أهم مؤلفاته : الحرية (1944)، البئر المهجورة (1958)، قصائد في الأربعين (1960) الحداثة في الشعر (1978). موسوعة ويكيبيديا الحرة، http://ar.wikipedia.org/wiki.

[4]- شكري عياد: على هامش النقد، ط1، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، القاهرة – مصر، مايو 1993، ص 73.

التّـــراث ووعيه نقديًّا ليتحقق لنا الهدف.أمّا أن يكون الإحياء لأجل الاستعادة فقط، أو لرفض الاستعارة فذلك ما لا يسمن ولا يغني من جوع. لكن هل هذا الإصرار من التيار السلفي علـــى أهمية التراث يعني إلغاءه عند الطرف النقيض ؟.

إنّ الحداثيين الذين دعوا إلى الانفتاح لم يكونوا بعيدين عن التراث، فالعودة إلى "طه حسين" – على اعتبار أنّه غالى في دعوته تلك – نجد للتراث العربي في خطابه مكانًا، ألم يدرس الشعر الجاهلي والذي جعله عنوان كتاب أثار ضجة أوصلته إلى المحاكمة. هل هناك من وقف عند "أبي العلاء المعري" كما فعل "طه حسين" ؟ ألم يكن للمتنبي نصيب من جهد عميد الأدب العربي؟. إنّ القرائن تثبت عكس ما ادعى التيار الأصولي. أين الإشكال إذن، فكلا الطرفين قد مثل التراث حجمًا معينًا مـــن خطابه كبر ذلك أو صغُر؟.

إنّ الخلاف يكمن في الطريقة التي يتعامل بها كلّ منهما مع الماضي/التراث، ففيما أضفى عليه التّيار الأصولي صبغة القدسيّة، حاول الطرف النقيض أن يلغي تلك النظرة بوعي نقدي، لكنه وصل في بعض الأحيان إلى اقهام التراث. على أنّ الهدف الذي كان يرومه الطرفين هو الخروج من حالة التخلف، و النهوض بعد سبات طال أمده.

والسؤال الذي يطرح لماذا رفض الأصوليون الحداثة الغربية ؟ هـــل يعود السبب إلى الاستعمار فعلاً، أم أنّه لا يعدو أن يكون خديعة يتخفى وراءها السبب الأصلي ؟.

إنّ معاناة العرب بفعل الاستعمار أمرٌ لا يمكن إنكاره، فحقائق التاريخ تبين ذلك، وتمثيل التراث للهوّية أوكما عبر "شكري عياد" هو ذاكرة الأمة التي يؤدي التخلي عنها إلى فقدانها أمرٌ لا يمكن التشكيك فيه. غير أنّ العلة الـــتي لأجلها كـــان الرفض هو اتفاق الكثيرين حول الحمولة الثقافية والفلسفية التي تقف وراء تلك المشاريع. « فغني عـــن البيان (...) مـــدى وفاء المناهج الغربية لأصول نشأتها، وتحيزها للأنساق الحضارية التي أسهمت في تشكيلها وتأصيلها » فالحداثـــة ليست مجرد نماذج للتطبيق أو مثل وأيقونات تستدعي التطابق وإلاّ سهل نقل العدّة التقنية أو الأرغانون العلمي أو المثال الحضاري بحذافيره مـــن سياقه الجغرافي والتاريخي إلى سياقنا الخاص »[1]. إنّه التّأكيد على الاختلاف، فأن نستعير أدواتٍ إجرائيةٍ من نسق معرفي كانت له ظروفه التي أفرزته، لنقارب بها

---

[1]– عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة، ص 134. محمد شوقي الزين: إزاحات فكرية، مقاربات في الحداثة والمثقف، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005، ص 14.

نصوصًا تختلف عنها في التشكيل، أمرٌ في غاية الصعوبة، فالأفكار والفلسفات تدخل عاملاً في نسيج النصوص والآليات التي تعالج بها، لهذا رفض "شوقي الزين" تلك التطبيقات الآلية التي لا تزيد إلاّ من غموض التحليل وتشويه المنهج، فنخرج إلى التلفيقية. والتعامل مع هذا الاختلاف والتغلب عليه لن يكون إلاّ « بتعديلها وتحريرها بما يتناسب مع وضعه هو الخاص، وهو أمر- إذا تمَّ بوعي- يمكن أن يحقق إضافات حقيقية ومفيدة لهذه المناهج »[1]، فعملية النقل تحتوي بداهة على تحويرات تتم على مستوى المنهج المنقول بما يناسب الذات الناقلة مع وعي بتلك العملية، لأنّ المنهج بعدها سيكون ملكًا خاصًا يتلاءم والطبيعة الفكرية والفلسفية للبيئة المنقول لها، وانطلاقًا من هذا كان العقل الناقد عند "سيد البحراوي" من يملك القدرة على التعامل مع الفكر الأوروبي، ذلك أنّ تكوينه فلسفي قادر على القبول والرفض في العمق لا السطح.

إنّ الاختلاف وارد لا مجال لمناقشته، فنشأة الحضارة الغربية يختلف عنها بالنسبة للحضارة العربية، والسبب أنّ الظروف التي ولّدت كِلتا الحضارتين متباينة، فالعرب قد عاشوا في كنف الإسلام باعتباره الدّين السماوي الذي ختم به الله رسالاته، فاستندوا إليه في صياغة فكرهم الذّي لم يكن منفصلاً عنه، كما أنّهم لم يتعرضوا له بالتحريف، بل احتفظوا به كما أُنزل. أما الغرب فنشأوا في« أحضان وثنية اليونان وعبادة القيصر الإله الروماني، ثم اصطبغ ميراثه هذا بأساطير اليهودية المحرفة ومفاهيم المسيحية التي انصهرت في بوتقة أديان التثليث (...)، فلم يحمل في جوهره إلاّ قدرًا ضئيلاً من ميراث النبوة الحقيقي، الذي حرفه رؤساء الأديان حين اتجهت اليهودية إلى فكرة شعب الله المختار »[2]. أفبعد هذا مجال للشك في خصوصية الثقافة الغربية التي كان ميراث اليونان معتمدها في تأسيسها لحضارتها،كما أنّها لم تحتفظ بكتابها المقدّس بل حرفته، فلم يبق لديهم من ميراث النبوة الحقيقي إلاّ نزرٌ قليلٌ على حد تعبير "الجندي "السابق.

إنّ هذه الحقائق تبرز الرفض الذي رفعه الأصوليون في وجه الحداثين، لكن هل نقف معهم ونفضل الانغلاق على أنفسنا لاختلاف اكتشفناه، فتكون العزلة الحلّ الذي به تتجنب التداخل والتماهي ؟

---

[1]- سيد البحراوي: البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، ط1، دار شرقيات لنشر والتوزيع، القاهرة –مصر، 1993، ص 113.

[2]- أنور الجندي: الفكر الغربي، دراسة نقدية، ط1، وزارة الأوقاف و الشئون الإسلامية، الكويت، 1407 - 1987، ص 21.

هذا مـــن جانب، والجانب الثاني هل فعلاً ينتفي الخطاب الغربي في كتابات السلفيين، أم أنّ ذلك لا يعدو أن يكون وهمًا سرعان ما يتبدد إن وافق البحث "سعد البازعي" في اتهامه لهذا التيار ممثلاً في" سيد قطب" ذلك أنّ « الحضور الصامت وربما غير المحسوس للنقد الغربي في تركيبة الخطاب النقدي لدى سيد قطب مؤشر قوي على أنّ ذلك النقد الغربي بمناهجه وأسسه النظرية،كان أقوى من أن يقاوم بمجرد إعلان الابتعاد عنه وتفادي ذكر رموزه»[1]، فإقرار "سيد قطب" الابتعاد عن دراسة الأدب الغربي، وعدم التعرض له حتى ولو بذكر لرموزه، هو السلاح الذي أدان به "سعد البازعي " "سيد قطب"، فإغراءات الحداثة في صورتها الأصلية أمرٌ يعز التملص منه.

إنّ التناقضات التي تكشف زيف الخطابات النقدية تقف وراء حالة القلق والتوتر التي نعانيها، في استحالة لتحقيق الحلم العربي الذي تضاعف مع نكسة 1967في بناء مشروع نقدي حداثي عربي، له طابعه الخاص، الذي يحمل إيديولوجيا الثقافة العربية دون غيرها.

ورغم ذلك فإنّنا نسمع بين الفنية والأخرى صيحات تعلي من شأن انجازاتها، معتبرة أنّها تؤسس لحداثة أو لنقل هي الحداثة العربية التي ينفي البعض قيامها.

إنّ الواقع ومظاهره التي أمامنا تؤكد عدم وجود تلك الحداثة، وإن كانت فهي في نسختها الغربية. فلو وجدت فعلاً لانتفت الإشكاليات والقضايا التي تثار بين لحظة وأخرى، في تناوش أفكار يتهم فيها هذا بأنّه عميل للغرب، فيما يكون الآخر متعصبًا أصوليًّا. ولو كانت هناك حداثة عربية حقيقية لانتفت معضلة الأخذ عن الأخر وما يرتبط بها من قضايا بين مؤيدٍ لها ومعارضٍ.

ويؤكد "عبد العزيز حمودة"في صيغة حاسمة ما تمَّ الذهاب إليه فـــ « الواقع الثقافي العربي يؤكد عدم صحة المقولة التي يرددها البعض، والتي ترى أنّنا تحولنا من استهلاك الحداثة الغربية المستوردة في الثمانينات إلى إنتاج حداثة عربية خاصة بنا في تسعينات القرن العشرين، وقد سبق لي أن وضعت الحداثيين العرب أمام تحد محدد « فليحدد أحدكم معالم تلك الحداثة العربية التي أنتجتموها »[2]. ولن يكون ذلك التحديد، فمعالمها غير واضحة، لأنّ القواعد التي توضع أساسًا لها لم تؤسس بعد. لكن

---

[1]- سعد البازعي: استقبال الآخر، ص117.

[2]- عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، د،ط، عالم المعرفة الكويت، جمادى الأولى1422هـــ-أغسطس2001، ص13.

هذا لا يمنع من التحدث عن اجتهادات ترتقي – إن هي روجعت بوعي نقدي– إلى مصاف الخطابات التي يمكن الاعتماد عليها في فعل التأسيس العربي.

و لم يذهب "أحمد وهب رومية" بعيدًا عما أكده "عبد العزيز حمودة"، فكان الشعر الجاهلي وجهته، حيث أعاد قراءته « قراءة لا تعلن ولاءها لأية سلطة منهجية، إلاّ منهج القراءة نفسه، الذي يستند، فيما يستند على المعطى التأويلي، فكان ناقدًا قارئًا، ينشد من خلال مقاربته لنصوص الشعر الجاهلي الوصول إلى ملامسة جماليات القصيدة العربية، التي أرهق النقاد كاهلها بمناهجهم الانطباعية»[1]. فكان في عودته لنصوص الشعر الجاهلي الحلَّ الأسلم لأزمة النقد العربي، التي تعدها الحداثة إلى الحياة والثقافة، بل إلى الإنسان صانعِها.

ولأجل هذا « أخفقت الحداثة العربية في أن تكون عربية حقًا حتى حين بهرتها الحداثة الغربية، وعجزت عن محاورتها، فاستسلمت لها، وتبنت مفاهيمها، وجاهدت جهادًا محمودًا للالتحاق بها، وعلت أصوات كثيرة تتحدث عن نقد معاصر لا عن نقد عربي معاصر »[2]. فالمحاولة العربية – استنادًا إلى هذا – موجودة، لكنها عجزت على أن تكون كذلك – أي عربية – بفعل الانبهار والاستسلام لفشل تلك المحاولات. ولعل هذا الإخفاق كـــان وراء أصوات العـــالمية والتي يعكسها قول "أحمد وهب رومية" (نقد معاصر). فكان التأزم عنده سبب الانحياز المنهجي وشطط الاستعارة من الآخر، بعبارته.

ولا يكون الحديث عن الحداثة منفصلاً عن النقد الأدبي، فهو أحد فروع العلم التي تسعى لأن تكون حداثية، فتطور آلياتها، وتضبط مفاهيمها ومقولاتها. وقد تأثر النقد العربي بكل تلك الضجة التي أثيرت حول الحداثة، وكان أكثر من غيره عرضة للإشكاليات، فعانى من تأزّم منهجي حال دون وجود مناهج تقارب بها النصوص العربية دون أن يقع في الخلط أو الآلية التي تَنتُجُ عن أخذ المنهج من بيئة مغايرة، وإفراغ النص، وكأنّه وعاء يسهل ملؤه، دون مراعاة للاختلاف. وقد سبق للبحث أن وقف عند هذه القضية. وانطبعت الدراسات النقدية في مجال قراءة النصوص وفقًا لمناهج معينة بالتلفيقية، إضافة إلى الغموض الذي أصبح يكتنف بعض الخطابات إن لم نقل كلها. فهي طلاسم

---

[1]– عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة، ص ص251-252.

[2]– أحمد وهب رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، د، ط، عالم المعرفة، الكويت، مارس، 1996، ص16.

يقف عندها المتلقي عاجزًا عن فهم رموز تلك اللغة التي استعصت عليه بجداول رياضية وأشكال هندسية.

وسواء أكان ذلك الغموض متعمدًا في فعل من الناقد لتحدي قدرات القراء، أم غير متعمد، ناتج عن سوء الترجمة، أو عدم الوعي بتلك المناهج لانعدام القدرة على الاستيعاب. فإنّ هذا قد ولّد أزمة في المصطلح المنقول من الحضارة الغربية وكيفية التعامل معه وتبيئته مع الثقافة العربية. ولا يخلو كتاب في النقد من الحديث عن هذه الإشكالية التي استعصت على الحلِّ، رغم حجم المؤلفات والجهود التي طبعتها الفردية، فكان المصطلح يأخذ عدة ترجمات، حيث يعرّب مرّة، ويبحث له عن مقابل في التراث فلا يوجد مرّة أخرى.

داخل هذا الوضع تبرز الأسئلة التي تتساءل عن وجود حركة نقدية وعن نظرية نقدية. وهو الاستفهام الذي طرحه "شكري عياد"، هذا الناقد الذي يعلق آماله على من يسميهم بـــ "الخروجيين"، أمثال "ماركس" و "أبونواس" و"ابن الهيثم". فهم لم يصنعوا النظريات في رأيه، بل نسبها إليهم من جاءوا بعدهم.كما أنّهم في فعلهم ذاك لم يطلبوا الاجتماع لوضع تلك النظريات، بل حسبهم فكروا فيها بجد في تساؤل مع الماضي، وغوصٍ في التاريخ ليفهم الحاضر الذي يرافقه حلم بالمستقبل[1]. ولم يختلف "عاطف العراقي" عن "شكري عياد" في تقيمه لوضع النقد العربي، نافيًا وجود حركة نقدية عربية مزدهرة كنظيرتها في عهد "طه حسين". ولعل هذا الغياب أدى إلى فوضى في الكتابة النقدية التي أصبحت مهنة الجميع في ابتعاد كلّي عن القواعد والأسس الأكاديمية[2].

ولم تشكل الحداثة وحدها بؤس العالم العربي، إذ يقف التراث إلى جانبها في اتهامٍ واضحٍ من الحداثيين للتيار المناقض في إضفائه النزعة التقديسية على ماضيه. فأصبح التراث مشكلة أساسية في ثقافتنا العربية عند "أدونيس" ومن يحدو حذوه، فاتهم بالثبات والجمود حيث غدت قيمه غير صالحة لعصر شهد من التقدم والعصرنة ما جعله يقفز عنها. إضافة إلى أنّ هذا الماضي أصبح يستغل من قبل متبنيه، فيطبعه بإيديولوجيته الخاصة خدمة لأغراضه ومصالحه، فجاءت الدعوات لنقد التراث ونزع النظرة التبجيلية، فـــ« بالنظرة الفاحصة وحدها يمكننا أن نميز صحيحه من زائفه، [و] علينا أن نفحصه كلّه لنعرف كم فيه من الصحيح والزائف، بهذا تكون دراستنا للتراث عملية تطهير نجريها في أنفسنا، ولعل أحق

---

[1]- ينظر: شكري عياد: على هامش النقد، ص27- 30.

[2]-ينظر: عاطف العراقي: العقل والتنوير، ص ص78،79.

تراث بأن نفحصه هو هذا التراث الذي لا يزال يحيا معنا. هذا التراث المنكور المزدرى »[1]، فـــ"شكري عياد" يلغي تلك القراءة الاستهلاكية التي نعت بها "أدونيس" الدراسات الإحيائية، لأنّها في فعل الاستعادة لم تكن إلاّ مكررة له. ومن هنا جاء اقتراح "عياد" – الذي يشهد له بصنيعه المتميز في النقد العربي[2] – بفحص التراث لتمييز جيده من رديئه. وهو إذ وصفه ب"المنكور المزدرى" ففي ذلك إشارة إلى تلك التيارات التي رفضت التعامل معه.

أما تميز نظرة "شكري عياد" فنابع من التأصيل الذي استطاع الناقد أن يصل إليه. فهو وإن لاحظ المتناقضات الغربية، فإنه رأى في التعامل مع الآخر الحلّ للخروج من الأزمة التي نعانيها، على أن تؤخذ تلك المتناقضات بعين الاعتبار،لا أن يتم التغاضي عنها كما يفعل البعض.

وقد خالف "شكري عياد" "أدونيس" واتفق و"عبد العزيز حمودة" في محاولة للتفريق بين الحداثة والتحديث. ففيما فضل "علي أحمد سعيد" الأخذ بالحداثة الفكرية التي ليست منفصلة عما نأخذه مـــن تحديث أو ما أسماه "تحسين الحياة"، رفض"عياد" ذلك قائلا:« ففي حين نستطيع فـــي وجـــوه نشاطنا الحيوي القائمة أساسًا على المادة أن نأخذ ما نشاء من علوم الصناعة الغربي دون أن يلزمنا ذلك الأخذ بقيم الغرب الروحية أو نظمه الاجتماعية، فإنّنا لا نستطيع في نشاطنا الأدبي أن نأخذ "علم الصناعة الأدبية" عن الغرب، دون أن نأخذ معه القيم الغربية والنظرة الغربية إلى الحياة»[3]، فالمادة أو التحديث كما يسمى لايحمل- إيديولوجيا- الثقافة التي أنتجته في حين لا يمكن للفكر أن ينفصل عن تلك القيم التي أنتجته. وإن كان الحق فيما يقوله "شكري عياد"، إلاّ أنّ الحضارة الغربية تسعى جاهدة لتُضمِّنَ تحديثها قيما لخدمة أعراضها في السيطرة على العالم، باعتباره نموذجًا أصليًّا مركزيًّا والكلُّ هوامش تمارس فعلها في حضرته.

وكان الخلط بين التحديث والحداثة الدافع في اعتبار التحديث الذي يعايشه العالم العربي في أعلى مستوياته حداثة، مع الفرق الكامن بينهما، وهو الذي بينه "شكري عياد" في قوله السابق.

---

[1]- شكري عياد : على هامش النقد، ص 78.

[2]- « يمثل شكري عياد نموذجًا متميزًا (...)، فالتميز في تلك التجربة على هذين المستويين: مستوى الوعي العميق بالإشكاليات، وهو نادر في التجربة النقدية العربية، (...) ومستوى القدرة على الوصول إلى صيغة أو صيغ جديرة بالتأمل في مواجهة المشكلات المطروحة ». سعد البازعي: استقبال الآخر، ص ص 243، 244.

[3]- شكري عياد: تجارب في الأدب والنقد،ط2، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع – القاهرة- مصر،1994، ص17.

وبين هذا وذاك، يجد سؤال "عبد العزيز حمودة" موقعه وسط كلّ التناقضات التي كشفت عن شقاء ومعاناة العرب. تساءل الناقد: أين أخطأنا ؟ وهو سؤال له وجاهته، أراد من خلاله أن يقف عند السبب الذي هو علّة ما آل إليه حال العرب وحداثتهم العرجاء، التي بقيت مجرد أقوال تتردد على أفواه النقاد، دون أن يكون أثره على الواقع الذي وقف عنده "عبد العزيز حمودة" ليحاول أن يجد إجابة لتساؤله يقول: «أخطأنا حينما حولنا صفته "التحديث" التي تغني الحفاظ على منجزات العقل العربي مع الاستفادة من منجزات العقل الأوروبي في العلوم والتكنولوجيا (...)إلى صفته حضارية وثقافية شاملة وتحولنا من الانتقاء الذكي من ثمرات الحضارة الغربية منذ ذروة عصر النهضة، إلى الارتماء الكامل في أحضان ذلك الآخر. أخطأنا حينما ربطنا بين التحديث وإدارة ظهورها بالكامل لمنجزات العقل العربي، وهو ما يسمونه بلغة الحداثيين البراقة: القطيعة المعرفية مع الماضي»[1]. يعكس هذا القول للناقد الثنائية التي كانت وراء الخطأ، ويتمثل عنصرا هذه الثنائية في الانبهار بالثقافة الغربية، التي تحولنا من أخذ منجزاتها التكنولوجية إلى الفكر والثقافة التي تعكس خصوصيتها، وبين احتقارنا للعقل العربي وما وصل إليه قديمًا، فأدرنا ظهورنا لتراثنا وحققنا ما أسماه بالقطيعة المعرفية التي تُنسَب تسميتها للحداثيين، الذين رأوا في التراث علّة التخلف الذي يَغُطُ فيه المجتمع، وتمثل هذه الثنائية قلب الشرخ الذي وقع للثقافة العربية.

وكانت النتيجة التي وصل إليها الناقد من خلال تحليلاته هي رفضه المناهج الغربية التي وقف عندها كاشفًا تناقضاتها، مبرزًا لحمولتها الفلسفية والمعرفية التي تتكئ عليها، وكان ذلك في مؤلفه "المرايا المحدبة". وقاده الرفض إلى البحث عن بديل آخر، وجد ضالته في التراث العربي الذي مثل بالنسبة له طوق النجاة الذي لابد من التمسك به، لأنّه سيقود لا محالة إلى بناء نظرية نقدية للعرب على شاكلتها التراثية. وقد كشفت عناوين فصوله وجودها في حوزة العربي قديمًا، فكان ذلك جرأة تمتع بها الناقد، لولا أنّه في دراسته للمناهج الغربية اقتصر على سلبياتها، مما أفقد عمله الروح العلمية[2]، لكنه شخّص الوضع العربي بشكل واضح غير آبه بالآلة النقدية التي انهالت عليه منذ صدور ثلاثيته.

---

[1]- عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، ص30.

[2]- ينظر: سمير سعيد: مشكلات الحداثة في النقد العربي، ط1، الدار الثقافية للنشر، القاهرة- مصر،1423هـ-2002م، ص ص26- 30.

ولأنّ البحث يتحدث عن النظرية الثانية التي يمكن أن تكون إن وجد العرب حلاً للمعادلات الصعبة التي تلف حياتهم، يقف عند ناقد كان مشروعه النقدي دراسة للتراث، طارحًا من خلاله وجهة نظره يقول: «نحن محتاجون إلى قراءة ثانية لا تعتمد على ربط بعض البوارق بما استحدث بطريقة عشوائية تعفي على جوهر النقد العربي ومكانته من ثقافتنا. النقد العربي أسئلة شديدة الأهمية يؤدي بعضها إلى بعض، وكلٌّ فهم للمصطلح بمعزل عن الشعر والثقافة العربية وسائر المصطلحات جدير ببعض الشك»[1]، واضح من قول "مصطفى ناصف" اعتراضه على القراءات المقدمة للتراث، فهو يدعو إلى قراءة أخرى ثانية، بعيدة عن العشوائية، مركزة على الجوهر الذي يجب أن يكون منطلقة من الثقافة العربية دون غيرها، وكلٌّ ابتعاد عنها هو جدير بالشك، لأنّ مقاربة التراث لن تكون بأدوات من خارج الثقافة التي ينتمي إليها.

وبهذا فقط يمكن لنظرية ثانية- والقول لناصف- « أن تلوح آفاقها، ويمكن أن تكون تعبيرًا عن الفاعلية التي يتمتع بها النقد العربي، وتعبير عن تفاعلنا في حاضرنا مع هذه الفاعلية، النظرية بطبيعتها حوار بين ماض وحاضر، النظرية تعتمد -كما أومأنا- على باطن النصوص، [فهي]«كشف جانب مستور، عليه دلائل متناثرة، ولا بأس علينا إذن في أن نولي هذا المستور في النقد العربي اهتمامنا»[2].

إنّ ملاح النظرية قد تتشكل وتلوح في الأفق إن هي بحثت عن الجانب المجهول، اللامفكر فيه في ذلك التراث، أي الاعتماد على باطن النصوص دون سطحها، في عملية سبر لأغوارها، والكشف عن عُمقها وثرائها، وهي عملية تفاعلية بين ماضي ديناميكي وحاضر مثقل بالهموم، وملاذه ذلك التفاعل الذي ينحو به نحو مستقبل واعد.

والأمل في هذا المستقبل يكون - حسب ناصف- بما يمكن أن تصنعه الجامعات والدراسات الأكاديمية التي تستطيع أن تخفف من حالة القلق العميق الذي ينتاب الواقع العربي والمشتغلين فيه والمنشغلين بقضاياه.

ورغم كلّ هذا لا يمكن أن نشكك في جهود النقاد العرب الذين سُكنوا بهاجس الارتقاء الذي يحاولون الوصول إليه لمواكبة الركب وبناء حضارة على شاكلة نظيرتها الغربية تساهم في بناء حضارة إنسانية الحق فيها للكلّ على حساب الخاص.

---

[1]- مصطفى ناصف: النقد العربي، نحو نظرية ثانية، د،ط، عالم المعرفة، الكويت، ع255، مارس2000، ص9،

[2]- المرجع نفسه، ص17.

لهذا، فعلى« الفكر العربي الحديث أن يسعى إلى بناء مجتمع يعرف كيف يفيد من تراثه الحي دون أن يتنازل عن حقه في الإبداع...، وعليه أن يتعامل مع التحديث بوصفه حالة حضارية جدلية تصنعها ظروف موضوعية متفاعلة مع الشرط الذاتي«الوعي»»[1]، فالدفاع من أجل البقاء وحده ما يجب أن يحرك الوعي العربي، ليبني مجتمعًا لا يتخلى عن ماضيه باعتباره الذاكرة التي تحفظه من الاندثار الذي يصنع له هويته، ويجمع إلى جانبه ما يحدث أمامه من تطور حداثي، يجمع بين التراث والحداثة في علاقة ديالكتيكية لا سيطرة لعنصر على آخر، فيتم تأصيل الوافد ليتواءم والحضارة العربية فيصبح ابنًا من صلبها، لا يدين لأحد بفضل إيجاده إلاّ لثقافته العربية.

و لم يكـــن الناقـــد المصري "جابر عصفور"[2] بمعزل عن هذا، بل راعه الوضع المزري الذي يعيشه العالم العربي، فانصبت جهوده في هذا الإطار، باحثاً من خلال أعماله عن حلول يمكن أن تقدم شيئًا لثقافته، وسيقف البحث في الفصول التالـــية عنـــد الخطاب النقدي لهذا الناقد، لتعرف منهجه في تعامله مع هذه الأزمة، التي صاغها انطلاقًا من ذلك.

---

[1]- عبود كنجو: «التراث في وعينا المعاصر»، مجلة التراث العربي،ع73، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب –دمشق، س9، 1419هـ تشرين الأول- أكتوبر1998،ج3، ص168.

[2]- جابر عصفور، ولد في25مارس 1944 بالمحلة الكبرى جمهورية مصر العربية.حصل على الليسانس بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف عام1965، وعين عميدا، حيث حصل على الماجستير بتقدير ممتاز عام1969، فعمل مدرسا مساعدا، ثم حصل على الدكتوراه بمرتبة الشرف الأولى عام1969، ليشغل وظيفة مدرس عام1973، ويرقى أستاذا مساعدا، فأستاذا للنقد الأدبي سنة1983.

حاز جوائز أفضل كتاب في الدراسات النقدية من وزارة الثقافة المصرية (1984)، وفي الدراسات الأدبية من مؤسسة الكويت للتقدم العلمي(1985)، وفي الدراسات الإنسانية من معرض القاهرة الدولي للكتاب (1995)، وجائزة سلطان العويس الثقافية في حفل الدراسات الأدبية والنقدية (1997). كما منح الوسام الثقافي من رئيس جمهورية تونس (1998)، ودرع رابطة المرأة العربية (2003). رئيس تحرير مجلة فصول سابقا، والأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة بجمهورية مصر العربية،كان قبل ذلك رئيسا لقسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة (1990-1993). من أهم مؤلفاته: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي (1974)، ومفهوم الشعر(1978)، والمرايا المتجاورة في نقد طه حسين (1983)، والتنوير يواجه الإظلام (1992)، وزمن الرواية (1999)، وضد التعصب (2000)، والرهان على المستقبل (2004). أما أهم ترجماته فهي: عصر البنيوية (1985)، الماركسيةوالنقد الأدبي(1987)، والنظرية الأدبية المعاصرة (1991). ينظر:جابر عصفور:نظريات معاصرة، د، ط، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص8. والخيال، الأسلوب، الحداثة:تر:جابر عصفور، ط1، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية/المجلس الأعلى للثقافة مصر، (2005)، ص ص315-317.

الفصل الأول

خطاب الحداثة عند جابر عصفور.

1- التنوير بين السلطة والعقل.

2- الحداثة ونقد التراث.

3- جدل الأنا والآخر: صراع الحضارات وخطاب النفي.

كان لاتصال العالم العربي بالآخر الغربي واستقباله لحداثته الأثر الواضح. فقد أضحى مشروع الحداثة الشغل الشاغل للنقـــاد العرب، الذين اتجهت جهودهم نحو فهم ومعرفة كنـــه هذا المفهـــوم الهلامي الذياستعصى علـــى التحديد، وصنع للغرب تقدمه فجعله المركـــز الذي يشـــع بالمعرفة، والقدوة التي يجب إتباعها. ونظرًا لما حققه مـــن تطوير لآليات تفكيره ومعرفته، أصبح الوصول إلى مصـــافه حلم يراود إنسان العالم العربي.

شكل هذا الاهتمام بالحداثة جزءًا من المشاريع النقدية، التي سعت إلى تشكيل حداثة عربية، متخلصة من الهزال المعرفي الذي أصاب ذاكرتها بالخواء -كما عبر عن ذلك "شوقي الزين" في وصفٍ لحال العـــرب- رافضة سحر التلقين والتفكير الأسطوري الذي يبقيها حبيسة السلطة الأبوية[1]. وقـــد أرادت تلك المشاريع للحداثة العربية أن تكون على شاكلة نظيرتها الغربية، التي بقدر ما أخذت منها أرادت الاختلاف عنـــها، بما يصنع خصوصيتها وتفردها، الذي ينفي عنها المطابقة والمماثلة.

سجّل التّراث حضوره في هذا المشروع التأسيسي، باعتباره رمزًا للهويّة، وصانع الوجود والكيان العربي. وأصبح في الوعي النقدي به، والتخلص من سلطته وتسلطه ما يفتح الآفاق الرائدة، أمـــام عالم عربي يريد المساهمة في صنع الحضارة الإنسانية، مع المحافظة على الخصوصية التي تحفظ له الاستمرارية والتميّز في آنٍ.

---

[1]- محمد شوقي الزين: إزاحات فكرية، ص 12.

1- التنوير بين السلطة والعقل.

كان للتقدم الذي حققته أوروبا أثره على العالم العربي،إذ أبهرته القوة والترسانة الغربية إثر الحملة النابليونية على مصر، فبدأ التفكير في طرق تُوصِل العالم العربي إلى ما وصل إليه هذا المستعمر من تطور علمي وتكنولوجي.

وانتشرت مصطلحات تعبر عن هذه اليقظة، فكان التنوير واحدًا من تلك المفاهيم، التي أرادت أن تُخرج العالم العربي من ظلاميته وتخلفه بعد الهزيمة النكراء التي مُني بها،إلىأنوار العلم،بحيث يواكب حضارة أوروبا، ويملك من العلم والتكنولوجيا ما يمكنه من الردِّ عليها.يؤكد – محمد السيد الجليند – أنّ « مصطلح التنوير... وفد إلينا من الغرب ضمن مجموع المصطلحات التي غزت ثقافتنا المعاصرة، من خلال حركة الاتصال الحديثة بين مصر والعالم الغربي – خاصة فرنسا – خلال القرنين الأخيرين »[1].حيث يتضح من هذا القول أنّ التّنوير ليس وليد الحضارة العربية، بل هو من المصطلحات المأخوذة عن الغرب، فهولا يمت لنا بصلة، له ظروفه التي أفرزته وكانت وراء انتشاره.

لكن هل يعني هذا انتفاء وجود المصطلح في القاموس العربي؟.

إنّ هذا المصطلح من المصطلحات المتداولة في ثقافتنا العربية، وإن لم يكن بالصياغة نفسها. فالنور من المفاهيم التي نعتقد أنّها ترادف" التّنوير"إن لم نقل إنّها مأخودة منها. وبالعودة إلى القرآن الكريم نُؤكد ما ذهبنا إليه. يقول الحق تعالى « **هُوَالذِي يُصَلِّي عَلَيْكُمْ وَمَلَائِكَتُهُ لِيُخْرِجَكُممِنَ الظُّلُمَاتِإِلَى النُّورِوَكَانَ بِالْمُومِنِينَ رَحِيمًا**»[2]. إنّ هذه الآيةوأخريات، تُؤكِّد انطواء الثقافة العربيةعلى ذلك المصطلح، الذي غالبًا مايرد مقترنًا بالظلمات. مما يدعو إلى القول بأنّه وليد الحضارة العربية، خرج من رحمها.

غير أنّ هذا لا ينفي فعل الاستعارة، فكثيرًا ما يُترك المصطلح العربي ليعوَض بآخر غربي، بحجة أنّه لا يؤدي الدلالة ذاتها، دون اعتبار لتلك المفاهيم التي تحمل شحنات معرفية وإيديولوجية، تجعل من مراعاة هذه الخلفية واجبًا يجب أن نحتاط له لاختلاف الحضارتين.

---

[1]- محمد السيد الجليند: فلسفة التنوير بين المشروع الإسلامي والمشروع التغريبي، د،ط، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة- مصر، 1999، ص12.

[2]- الأحزاب: الآية43.

وهناك مصطلح آخر شاع خلال هذه الفترة، وهو النهضة، ويبدو أنّهأكثر تداولاً.غيرأنّه لا يختلف من حيث دلالته عن "التّنوير"،لأنّه يحمل معاني الخروج من السبات. وهو متداول عند الغرب فيما عرف" بعصر النهضة".

تبدأ النهضة عند "جابر عصفور"«بصدمة الوعي التي تنتج عندما تواجه «الأنا»حضور «الآخر» الذي يستفزّها تقدمه،أو يعصف بها غزوه. هذه الصدمة قرينةرغبة المعرفة التي تنفجر في داخل«الأنا» مجاوزة كلّ النواهي التي تدعوها إلى الانغلاق على نفسها والاكتفاء بذاتها، وإماأن تستيقظ هذه الأنا من سباتها وتفارق خمولها،أو تتمرد على ما اعتادت عليه، ومن ثمة تضع نفسها موضع المساءلة في مواجهة التقدم المؤرق لهذا«الآخر»»[1].

لقد تولدت نهضة الأنا/ العرب من الصدمة، وكان ذلك برؤيتها لنفسها في مرآةالآخر/الغرب، فلاذت بالمعرفة، لتكشف ذاتها، مجاوزة كلّ التخوم نحو الانفتاح. وكانت صدمة العرب نتيجة الاتصالوحركتيه التي دفعت بها إلى النهوض، بعد الانبهار الذيأصابها،فأعدت ما استطاعت لتحصيل ما حققه الغرب.فكانت البعثات العلمية إلى بلاد الإفرنج من بين الوسائل المعتمدة للتعرف عليه، والوقوف على أسباب تقدمه منذ "محمد علي".

ولذلك، تكون الصدمة عند"جابر عصفور" عاملاً لتطور الفكر، الذي لايكون تطوره عفويًّا، بل نتيجة للقطيعة المعرفية التي ترتبط به ترابط العلة بالمعلول؛ فالقطيعة ترتبط بالمراجعة والمساءلة التي يكون ناتجها التجاوز فالتطور. لكن غياب الصدمة انطلاقًا من هذا، يولد ثباتًا للفكر وجمودًا. قد نقول إنّ الغرب طور فكره نتيجة ما رأى عليه الأنا العربية في أوج ازدهارها.ولكن فكره ظلّ يتقدم دون وجود هذه الصدمات، رغم القطائع المعرفية التي شهدها بين الفترة والأخرى.أم أنّالأزمات التي وصل إليها نتيجة هذا التطور، هي الصدمات التي تجعله دائم التقدم لا يركن إلى السكون.

ويُعد"رفاعة الطهطاوي" علامةً بارزةً في حركة الاستنارة العربية، إذ بعد بعثته إلى فرنسا، عاد وهو يحلم بإقامة دولة مدنيَّة حديثةٍ، فدعا إلى الاستفادة من الحضارة الأوروبية،و « استبدل نموذج هذا الشيخ تراثًا بتراثٍ، وأحل التقاليدالعقلانية التي أصّلها المتكلمون والفلاسفة في تراثه من التقاليدالنقلية، التيصاغها السلفيون من الحنابلة والأشاعرةبوجه خاص. وبقدر ما وجد هذا الشيخ من تراثه الفكري عندالمعتزلةوالفلاسفة المسلمين ما يدعم موقفه الجديد في الدولة

---

[1]– جابر عصفور: أوراق ثقافية، ثقافة المستقبل ومستقبل الثقافة، د، ط، المركز العربي، القاهرة– مصر، 2003، ص223.

الجديدة، ويدعم خطاها،فإنّهوجد في التراث الفكري المحدثالذي أخذ يترجم أو يترجم له عنالأمم الأخرى المعاصرةالأكثر تقدمًا، ما يصلح منطلَقًا لحوارٍ مجدد »[1].

كان مشروع "الطهطاوي" جامعًا بين الأخذ من الغرب، الذي دعا إلى الانفتاح عليه، تأسيسًا للحوار، والتراث ممثلاً للهوية العربية. وهي ثنائية تكررت عند الكثيرين،في مقابل صيغة الانفتاح وحدها، أو الانغلاق والاكتفاء بالتراث. وقد مثلت عند البعض حلاً لحالة التبعية التي نعانيها، دون أن تُفضي إلى شيء ذي بال. فنحن وإن حققنا الانفتاح على الآخر الذي يرفضه التيار السلفي، فإنّ الحوار لم يتحقق، و لن يتحقق في ظل الظروف الراهنة.

ويمثل "رفاعة الطهطاوي" مرحلة مفصلية في التاريخ العربي،تمَّ فيها استبدال التراث النقلي السائد بتراث عقلاني، وجد في أعمال المعتزلة والفلاسفة العقلانيين ما يدعمه.

وأكمل"جمال الدين الأفغاني" و" محمد عبده "مسيرة التّنوير التي بدأها"الطهطاوي". وإن كان الطابع العام يوحي باتفاق الرأي بينهم،فإنّ الخصومة لم تنعدم في عمل كلٍّ واحدٍ منهم.و لم تقتصر هذه المسيرة على هؤلاء،بل إنّ الحلم راود كلَّ مفكر كان يسعى للارتقاء بالعالم العربي، والانتقال به من مستوى الضرورة إلى مستوى الحرية إذا استعرنا عبارة "جابر عصفور"،الذي جمعهم في بوتقةٍ واحدةٍ إلى جانب"طه حسين" و"شبلي الشميل" و" فرح أنطون "، إضافة إلى "أدهم إسماعيل" و" فريد وجدي"، مما جعل الاتهامات تطاله بالتزوير. فهذا "محمد عمارة" يعتبر هذا « الصنيع الذي يضع<الإيمان>و<الإلحاد>فيسلةٍ واحدةٍ!!والذييخلط«التّنوير-الغربي-العلماني بـــ«التجديد الإسلامي» هوصنيع يرقى في نظرنا إلى مستوى التزوير، الذي يستدعي وقفةً علميةً موضوعيةً تتحقق فيها بالرجوع إلى كتابات أعلام« التجديد الإسلامي» من صدق وصحة هذه الدعوى !»[2].

---

[1]- جابر عصفور: هوامش على دفتر التنوير، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان/الدار البيضاء- المغرب، 1994، ص221.

[2]-محمد عمارة: الإسلام بين التنوير والتزوير، ط2، دار الشروق، القاهرة- مصر،1423هـــ-2002م، ص228 .

استنادًا إلى هذا،هل يُعد الجمع الذي قام به الناقد تزويرًا ؟وهو رأي لم يقل به "محمد عمارة" وحده[1].وانطلاقا من هذا، فهو ناقد أو مفكر لا يعتد بآرائه،أم أنّ ما قاله كان بتبنيه لإيديولوجيا معينة يؤمن بها ويتحرك في أفقها،خاصة ونحن نعلم الصراعات التي يعانيها المفكرون فيما بينهم،والتي وقفت حاجزًا أمام حلم العرب في التقدم.

و لم يكن "محمد عمارة" بعيدًا عن هذه الاتهامات،فقد هاجمه"نصر حامد أبو زيد"، واتهمه بالتناقض، منطلقًا من موقفه من كتاب" الإسلام وأصول الحكم" لـــ "علي عبد الرازق"؛ذلك أنّ «عمارة السبعينيات وما قبلها(...) أصاب موقفه السياسي تغيُّرٌ ملحوظٌ،فانقلب من الحماس للعقلانية والاستنارة والاشتراكية إلى الحماس لتيار الإسلام السياسي،حتىصار في أواخر الثمانينيات والتسعينيات من أعلى الأصوات دعوة لقيام الدولة الإسلامية،و من أشدها مهاجمة لخطاب النهضةوالتنوير والعلمانية (...). وفي كلِّ الأحوال نلاحظ أنّ السياسة هي التيتوجه الفكر في خطاب "محمد عمارة"،الأمر الذي يعني سيطرةالإيديولوجيا على المعرفة »[2].

قد نقول إنّتغير المواقف أوالانتساب إلى تيار ثم استبداله بآخر، حتى وإن كان مناقضًا ليس مقتصرًاعلى «محمدعمارة" وحده،ولا أدل على ذلك من رواد البنيوية، ولنأخذ "رولان بارت"(Roland Barthes)مثالاً على ذلك،فقد أسس للبنيوية ودافع عنها، وآمن بأفكارها، فسعى إلى إشاعتها، لكنه رأى في إغلاقها على الإنسان في"سجن اللغة" ما يستدعي الثورة عليها، فأسس للتفكيك كاتجاه مناقض لها تمامًا، قام على أنقاضها. وإن كان الاختلاف بين الناقدين واضحًا، فـــ"عمارة" يستند إلى السياسة في مواقفه، مما يجعل من اتهام "نصر حامد أبو زيد" له في محله، إضافة إلى موقف "عمارة" من خطاب "أبو زيد" خاصة في المحنة التي مرَّ بها، فقد كان "محمد عمارة" لايعاديه ويعامله معاملة الصديق لصديقه،لكن وبمجرد جلوسهما على طاولة الحوار أمام الشّاشة،قابله بالعداء والاتهامات فيما ورد عن "نصر حامد أبو زيد "[3].

---

[1]- يقول أحد النقاد، وهو يوافق "محمد عمارة" فيما ذهب إليه:« وكم يتجنى بعض الرجال في تيار الحداثة على الحقيقة، حين يجعلون هؤلاء الرواد الثلاثة روادًا لحركة الحداثة ومسار التنوير بمفهومه العربي». وهو في قوله هذا لايستثني "جابر عصفور، بل يعتبره واحدًا منهم. عبد المالك بومنجل:جدل الثابت والمتغير في النقد العربي الحديث، رسالة دكتوراه،جامعة الجزائر، إشراف:عمر بوقرورة،2004 -2005 ، ص51.

[2]- نصر حامد أبو زيد: الخطاب والتأويل، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان/الدار البيضاء- المغرب،2000، ص92.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص7.

ولفض النزاع،يحاول البحث الوقوف عند بعض القضايا التي أثارها كلّ من التيار الإصلاحي ممثلاً في "محمد عبده"، ومن سلك مسلكه، والعلماني ممثلاً في "طه حسين" و" فرح أنطون" ومن آمن بفكرهما،ليبين مدي صحة الاتهامات، سيما وأنّ "جابر عصفور"يبرر ذلك الجمع، وصعوبة الفصل بينهما قائلاً :« فبقدر ما كانت العلاقة بينهما متكافئةً قائمةً على التسليم المشترك بما بين الحكمة والشريعة من اتصال، والاقتناع بضرورة الإفادة من كلّ الخبرات الإنسانية،(...) كانت العلاقة منطوية على مبادئ التسامح وتقبل الاختلاف والمجادلة بالتي هي أحسن »[1].إلاّ أنّه لايُفهم من إيراد هذا القول محاولة إيجاد تبريرات لـــ" جابر عصفور"،الذي عمد إلى نقاط الالتقاء دون أن يبرزالاختلاف بين الطرفين. وأولى القضايا التي يقف عندها البحث، والتي أثارها كلٌّ من التيارين هي إشكالية العلم والدّين وطبيعة العلاقة بينهما.

لقدكان لصدور كتاب "علي عبد الرازق" الذي سبقت الإشارة إليه، و"في الشعر الجاهلي" لـــ "طه حسين"، ماأدى إلى ظهور هذه القضية واشتدادها،فأكد هذا الأخير غير مرّة في كتاباته أنّ «الخلاف بينهما (...) أساس جوهري لا سبيل إلى إزالته ولا إلى تخفيفه، إلاّ إذا استطاع كلّ منهما أن ينسى صاحبه نسيانًا تامًا، ويعرض عنه إعراضًا مطلقًا »[2]، إنّ الخصومة بين العلم والدّين مؤكدة عند "طه حسين"، ولا يمكن التخلص منها،فكان الحلّ –عنده–أن يتجنب كلّ منهما الآخر. وكأنّنا نتحدث عن خصومة شهدتها أوروبا ولم يشهدها العرب،و ليس هذا بغريب عن "طه حسين"،فقد ردّ العرب إلى أصل أوروبي،وعدّ كلاًّ منهما امتدادًا للآخر، في غمرة انبهاره بتجارب الغرب التي عمد إلى تمثلها،فحاول أن تكون التجربة العربية على شاكلة نظيرتها الغربية.

ولا يختلف عميد الأدب العربي في هذا عن الأفندي "فرح أنطون"،- الذي عدّه "جابر عصفور" علامةً بارزةً في التّنوير العربي- في محاولته الفصل بين العلم والدّين. ويُفهم من هذه الإشادة أنّه يوافقه الرأي فيما ذهب إليه. فكان الفصل بينهما على أساس أنّ «العلم يجب أن يُوضع في دائرة "العقل"، لأنّ قواعده مبنية على المشاهدة والتجربة والامتحان. وأمّا الدّين

---

[1]-جابر عصفور: هوامش على دفتر التنوير، ص261.

[2]- طه حسين: من بعيد،ط4، دار العلم للملايين، بيروت - لبنان، يوليو1967، ص207.

فيجب أن يُوضع في دائرة "القلب" لأنّ قواعده مبنية على التسليم بما ورد في الكتب السماوية من غير فحص في أصولها»[1].

ولا يذهب" فرح أنطون"بعيدًا عما أكده"طه حسين"، الذي أسند إلى الدّين صفات الثبات والاستقرار والمحدودية، فكان القلب مصدره،فيما يستند العلم إلى العقل، فيتسم بالتغير والتجدد. والعلم الذي يتحدث عنه "فرح أنطون"في قوله هذا،هو"التجريبي"الذي نشأ مع فلسفة الأنوار الغربية معتمدًا التجربة أساسًا له،وقد انفصل هذا العلم عن الدّين، لأنّه اعتبر عائقًا يمنعه من الاستمرار،فكان أن نشأ الدين- حسب "فرح أنطون"- منفردًا يهزأ بالعلم،فلما احتاج إليه وتفوق عليه،استند إلى آياته ليطبقها على مبادئه،لينفي العلاقة بينهما.

قد يفعل الغرب كلّ هذا بدينه،لكن"القرآن الكريم"يحمل من كنوز العلم ما تجعل العلم كلما أثبت فرضية،عاد وأكد أنّها وردت في القرآن منذ قرون،وهو مايسمى بالإعجاز العلمي في القرآن.

إنّ هذا الذي ينادي به هذان التّنويريان وكلّ من سار في دربهما، يكرِّس مبدأ الدّين يقف ضد العلم،وفيه مخالفة لعقيدتنا،فالإسلام دينعلمٍ، وهو يحث عليه فيما أنزل على الرسول الكريم لقوله تعالى:«....**اِقْرأ وَرَبُّكَ الأكْرَم، الذِي عَلَمَ بِالقَلَم، عَلَمَ الإنسَانَ مَالمْ يَعْلم**»[2].ولأنّه دعا إلى العلم، فطبيعيأن يحتفي بوسيلته في ذلك وهو العقل،الذي لم يحجر عليه أويهمله بل رفع من شأنه، فلم يكن القلب وحده طريق الإيمان،بل العقل رفيقه في ذلك، مصداقًا لقول الحق تعالى:«**أفَلَمْ يَسِيرُوا فِي الأَرْضِ فَتَكُونَ لَهُم قُلُوبٌ يَعْقِلُونَ بِهَا أَوْ آذَانٌ يَسْمَعُونَ بِهَا،فَإِنَّهَا لاتَعمَى الأَبصَارُ،وَلَكِن تَعمَى القُلُوبُ التِي فِي الصُّدُورِ**»[3].إذن، فالآية الكريمة تسند فعل التعقل إلى القلوب،فيكون القلب عقلاً. وهو رأي نجد صداه عند "محمد أركون"،الذي تطرق إلى هذه القضايا في مشروعه لقراءة التراث الإسلامي، مستخدمًا المناهج الغربية. يقول: «

---

[1]- فرح أنطون: نصوص الفكر العربي الحديث، ابن رشد وفلسفته، مع نصوص المناظرة بين محمد عبده وفرح أنطون، تقديم: طيب تيزيني، ط1، دار الفارابي، بيروت- لبنان، 1988، ص210.

[2]- العلق: الآيات: 3، 4، 5.

[3]- الحج: الآية46.

ومعروف أنّ القلب في القرآن هو مركز المعرفة العذبة والعقلانية في آنٍ »[1].لماذا لم يذهب "محمد أركون" إلى ما ذهب إليه "فرح أنطون" وكلاهما مفتون بالغرب، ويستخدم آلياته.

إنّ هذا التأكيد من القرآن،وقول "محمد أركون" يدحض الإدعاء السابق الذي أخذ مبادئه عن الآخر/الغربي، في فصله لطرفي الثنائية في صراع اشتد بين رجال الدّين، الذين احتكروا تفسيرات النص المقدس بالنسبة للديانة المسيحية،فكان العلم هو ما يصدر عنهم من أقوالٍ،وإذ ثار العلماء ضد هذا الوضع طلبوا بالفصل بين الدّين والعلم،فكان العقل آداتهم في هذا المسعى. ولكن نسيَّ من تبنى هذا وكلّ متحمس لهم ومنهم "جابر عصفور" أنّ الديانة المسيحية ليست الإسلام،وإن كانت تلك الديانة محرّفة بعيدة عن أصلها.

إنّ هذا الرأي في الفصل بين الدّين والعلم، قال به التيار العلماني.وهو ما يختلف فيه مع التيار الإصلاحي، الذي سيقتصر من البحث على رأي واحد من أعلامه البارزين.يقول "محمد عبده": « لم يكن الوجدان ليدابر العقل في سيره داخل حدود مملكته متى كان الوجدان سليمًا، وكان ما استضاء به من نبراس الدّين صحيحًا، إيَّاك أن تعتقد ما يعتقده بعض السذّج من أنّ فرقًا بين العقل والوجدان (القلب) في الوجهة بمقتضى الفطرة والغريزة (...)، وقد أجمع العقلاء على أن المشاهدات بالحسِّ الباطن (الوجدان أو القلب) من مبادئ البرهان العقلي »[2].

إنّ الوقوف عند هذا القول لـــ"محمد عبده" يؤكد جمعه بين العقل والقلب، ومن ثمة فهو لا يفصل العلم عن الدّين،ذلك أنّ الفصلرأي يعتقده السُذج،أمّا العلماء فيعقلون أنّ الوجدان أحد مبادئ البرهان العقلي. وهو في رأيه هذا يستند إلى مرجعية النص الديني. إضافة إلى أنّ العقل والقلب يتموضعان في جسم واحدٍ، مما يجعل التفاعل بينهما أمرًا مؤكدًا، فالقلب إن لم يعتمد على العقل كان أقرب إلى الهوى والتعصب، والعقل إن لم يستعن بالقلب كان تجريديًّا.

إنّ اختلاف التيار الإصلاحي عن العلماني، أمرٌ مؤكد، إن نحن استندنا إلى آرائهما في هذه القضية، و إن لم تكن الأمثلة كثيرة، إذ كان الاقتصار على البارزين منهم.إلاّ أنّ هذا لايحسم الأمر، فهناك عنصر آخر يتدخل ليزيدمن تشابك وتعقد هذه القضية، ونقصد "السياسة"، أو كما يحلو للبعض نعتها بالدولة. إنّ تسلطها هو الذي يؤدي عند "جابرعصفور" إلى «محنة في التنوير، فتوقف تدفقها، إضافة إلى دور الأزهر في ذلك، و هذا ما أدى على خوف كرَّس

---

[1]– محمد أركون: من الاجتهاد إلى نقد العقل الإسلامي، تر: هاشم صالح، ط1، دار الساقي، بيروت– لبنان، د، ت، ص105.

[2]– محمد عبده: الإسلام بين العلم والمدنية، ط1، دار المدى للثقافة و النشر، دمشق– سوريا، 2002، ص121.

التخلفوالإتباع حتى لاينال ما ناله من تجرأ على استعمال العقل »[1]. فانتكاس التّنوير تسببت فيه الدولة، التي تدخلت في شؤون العلم ومحاكمة المفكرين، وهو في اعتراضه على أحكامها وأفعالها يدعو إلى إطلاق سراح العلم ليمارس عمله في حريةٍ تامةٍ بعيدةٍ عن أي تسلط. ولكن الدولة الإسلامية في عهودها الأولى، ومنذ تأسست بالمدينة المنورة، لم تحارب العلم، بل نشأ في أحضانها وترعرع في جنباتها. وما ظهور هذا التعارض إلاّ لأنّ المفكرين أرادوا أن ينقلوا أفكارًا أوروبيةً كانت لها ظروفها التي تولدت عنها. وهنا ظهر هذا التعارض بين الدولة والعلم، في اضطهاد العلماء والمفكرين.

لكن الدولة التي طردت "طه حسين" من الجامعة هي التي أعادته إليها، وهي نفسها التي اضطهدت "سيد قطب". هل نقول إنّ ما حدث في أوروبا يعاود الظهور في عالمنا العربي، فتقرب الدولة مرة رجال الدين لتضطهد العلماء، ويحدث العكس في فترات أخرى. أم أنّ السياسة لا تقبل المساس بمصالحها وتحارب كلّ من تسول له نفسه الاقتراب منها ؟. لماذا يُضطهد المفكر وهو المساعد على تحقيق التطور؟ سؤال تردد عند "نصر حامد أبو زيد" في حيرة مما يحدث.

ولا يقصر "جابر عصفور" هجومه على الدولة فقط،بل يتعداه إلى الأزهر، هذه المؤسسة الدينية التي يرى أنّها تساعد على اضطهاد العلماء. وهو في هجومه هذا يريد أن يفصل بين العلم والدّين. لأنّ الأزهر في اعتقاده يقف عقبة وحجر عثرة أمام التّنوير. فالدولة تستند إليه في إصدارها لأحكامها. لكن كيف نفسر قتلها لـــ"سيد قطب" و هو واحد من أتباعها ؟

إنّ القضية أعقد مما نتصور، إضافة إلى أنّ "جابر عصفور" يحاول أن ينقل حيثيات التّنوير الغربي إلى العالم العربي، فيُبعد "الأزهر"، كما تمّ إبعاد الكنيسة. فينفصل العلم عن الدّين، ويمارس كلٌّ منهما طقوسه في حريةٍ تامةٍ. فلا يحدث التعارض.

أما محاكمة "طه حسين" التي رأى "جابر عصفور" أنّ للأزهر يداً فيها، وأنّ الدولة استندت إليه في إعلانها محاكمته، فإنّ "محمد نور" برأه، لأنّه اتكأ على مواد الدستور التي تحفظ حرية الرأي وحرية المعتقد، فيما قرر ذلك الناقد موضوع البحث. ولا ينفي هذا ما في "الشعر الجاهلي" من مخالفة الحقيقة التاريخية التي نص عليها القرآن، خاصة نفيه لوجود "إسماعيل وأبيه إبراهيم عليهما السلام"[2]، والقرآن لايفتأ يذكرنا بهما وغيرهم من الأنبياء والرسل. فهو

---

[1]– جابر عصفور: هوامش على دفتر التنوير، ص204.

[2]– ينظر: طه حسين: في الشعر الجاهلي، د،ط، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة– تونس، د،ت، ص38.

استعمل منهج الشك الديكارتي في قراءة الشعر الجاهلي، الذي شكك فيه. لكن هذا الشك لا يمكن أن يتعداه إلى النص الديني الذي هو كلام الله الذي أنزله على رسوله.

ولا يختلف هذا الوضع عما عاناه الروائي والكاتب "نجيب محفوظ"، الذي يعتبره "جابر عصفور" أساسًامن أسس التّنوير في عالمنا العربي، إذ لايُخفى إعجابه بهذا الكاتب، خاصة رواياته التاريخية، التي تضمنت النزعة الإنسانية،إضافة إلى تصويره لمشاكل المجتمع وتعريته لها. وقد كان هذا سببًا في مهاجمة الأزهر له بمعية الدولة واتهامه، خاصة روايته "أولاد حارتنا" التي منعت من الطبع،رغم ما تميزت به روايات "نجيب محفوظ" من براعة في الصياغة، وهي على قدرٍ عالٍ من الجمال الفني، والطابع الإنساني الذي أهله لنيل جائزة "نوبل". فـــ"جابر عصفور" يريد من النقاد فقط أن يحاكموه، فلا دخل للدولة والأزهر في هذا، تماشيًّا مع ما كان في أوروبا وما يحدث فيها من حريات التعبير التي جرته إلى المساس بالأخلاقيات و أشاعت الفوضى.

إنّ ديننا لا يحارب الإبداع، وهو الذي نشأ في كنفه. لكنَّ كسرَ "نجيب محفوظ" للطابوهات،وما انطوت عليه كتاباته من محظورات، خاصة فيما يتعلق بالجنس والدّين قد تؤثر على أجيال الأمة وشعبها. وقد أكد "جابر عصفور" نفسه، الذي يدافع عن روايات " نجيب محفوظ" تأثيرها على شباب جيله، خاصة الرومانسية منها بقوله:« تُرى من قرأ هذه الصورة من أبناء جيلي و لم يتأثر بها في سنوات المراهقة»[1].وقد كان العقل أداة هذا التيار في أعماله، ولأنّه تعرض للاضطهاد، رأى "جابر عصفور" أنّ هذا ولد الخوف والإذعان، لأنّ أحداً لن تسول له نفسه استعماله بعد الذي حصل لهؤلاء المفكرين. لكن، هناك مفكرون يستعملون العقل وكانت الاتهامات بعيدة عنهم. ذلك أنّ العقل لم يقدهم إلى التشكيك في صحة ما جاء به القرآن الكريم، أو محاولة نقل أفكار غربية وممارستها في حضارة تتعارض معها، لأنّ لها قيمًا ودينًا يعد المساس بهما أمرًا محضورًا.

كان التخفي وراء الأقنعة والرموز، الوسيلة التي بها تخلص الروائيون والشعراء من العنف الممارس ضدهم، وإن كانت طبيعة النص الإبداعي مكنت الأدباء من ذلك، فإنّ النص التصوري كان بعيدًا عن كلّ هذا، لذلك أكد "جابر عصفور" لجوء النقاد إلى "أدب السيرة" لتأكيد إسلامهم.

---

[1]– جابر عصفور: الاحتفاء بالقيمة، د،ط، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت – لبنان، 2004، ص102.

وقد سمى "جابر عصفور" الأدب الذي أنتجه هذا التيار "أدبًا عقلانيًّا"، لأنّه جعل العقل نبراسًا له. وفي مقابل هذا الأدب يوجد ما أسماه "الأدب الإسلامي"، والذي يدين به التيار النقلي، في إيهام للقارئ بأنّه يمثل الدّين، وهو إذ يطعن في نقيضه العقلاني يتوجس منه المتلقي خيفةً، فيمتنع عنه.

لقيت حملات التكفير والاتهامات التي طالت العقلانيينمن قبل النقليين اعتراضًا شديدًا عند الناقد "جابر عصفور" يقول:«من أين ينطلق هؤلاء الذين يحيطون بنا، يقتحمون ما هو خاص بين المرء وربِّه، ويقفون بين المفكر وضميره، ويحولون بين الأمة ومستقبلها »[1]، إنّه – انطلاقا من هذا– يؤمن بمقولة فولتير «الدين علاقة بين المرء وربه»[2]. ومن ثمة لاأحد له حق التدخل في الأمور التي تتعلق بالعقيدة، قد نقول إنّه سبحانه وحده من يحاسب عباده على أعمالهم، ولكن ديننا يدعو أيضًا إلى الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، إضافة إلى نشر تعاليمه بين الناس،وتغيير المنكر إذا أمكن ذلك.

ويقصد"جابر عصفور" «بالذين يحيطون بنا» السلطة الدينية التي تتكفل بإصدار الفتاوى والأحكام باسم الدّين، وانطلاقًا من تأويله، فهي الراعي له.وهو إذ يهاجمها يريد القضاء عليها كما قضت أوروبا بفضل علمائها على سلطة الكنيسة وكهنوتها، الذي تسلط على العباد فأذاقهم شرالعذاب.ولكن الإسلام لم تكن له يومًا سلطة دينية، منذ أسس الرسول الكريم دولة الإسلام. ودعوة "جابر عصفور" لتنحيتها مرده إلى أنّها تمثل عائقًا أمام تقدم العلم. فأراد أن يفصل الدّين عن العلم أو الأمور الدنيوية، أو بصيغة أخرى، يريد فصل الدّين عن الدولة، و تكريس مبدأ "العلمانية الجزئية"كما اصطلح عليها "عبد الوهاب المسيري"[3] . علىأنّ العلمانية تتعدي هذا إلى أمور أوضحها "حسن حنفي" في المحاورة التي كانت بينه و"محمد عابد الجابري"،إذ أصبحت في الغرب «جزءًا من الحياة اليومية، وقامت عليها الدساتير الأوروبية، فلا دين رسميًّا للدولة،ولا دين لرئيس الدولة كأحد شروط الرئاسة، (...)، ولا تعليم دينيًّا في

---

[1]– جابر عصفور: هوامش على دفتر التنوير، ص125.

[2]– محمد الشيخ وياسر الطائري: مقاربات في الحداثة وما بعدها، ص143.

[3]– يرى "المسيري" أنّ العلمانية علمانيتين: الجزئية، وهي التي يشار إليها بفصل الدّين عن الدولة، وأخرى شاملة، ويقصد بها فصل كلّ القيم الإنسانية والأخلاقية والدينية عن مجمل حياة الإنسان. ينظر: عبد الوهاب المسيري: دراسات معرفية في الحداثة الغربية، ط1، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة– مصر، 1427هـ– يناير 2006م، ص52.

المدارس، ولا دعوات دينية في أجهزة الإعلام »[1]، ويرى " الجابري" أنّ الديمقراطيةوالحرِّية والتقدم بما هي مبادئ للعلمانية، مطالب معقولة وضرورية لعالمنا العربي، على أن يُستبدل المصطلح بالديمقراطية والعقلانية.وهو ما يطالب به"جابر عصفور"، إلاّ أنّه يستعمل "العلماني" عند تصنيفه للتيارات.

ويوافق "أدونيس" "جابر عصفور" في دعواه هذه،«ذلك أنّ الدولة التي تقوم على أساس ديني هي بالضرورة كما يرى الإلحاد، دولة غير عادلة، لأنّها لاتقدر أن تنظر إلى مواطنيها المختلفي الأديان (...) نظرةً واحدةً، ولابد أن تفصل بعضهم عن بعضٍ »[2].يحدثنا "علي أحمد سعيد" هنا عن النظرة الإلحادية التي ترى العدل في انفصال الدّينعن الدولة، وإبعاده في تأسيسها لأركانها. لكن في ظل الدولة الإسلامية وإن استندت إلى الدّين وجعلته أساسًا لها، تمتعت الأقليات غير المسلمة بالحقوق ذاتها التي هي للمسلمين. وهي سنَّة سرت عند العرب منذ أسسوالدولتهم بالمدينة المنورة.ثم كيف نبعد الدّين لأجل هذه الأقليات، والأغلبية تناقض هذا المبدأ.

ولأنّ غاية البحث في هذا المقام هو تحديد أوجه الشبه والاختلاف التي أدت بـــ "جابر عصفور" إلى الجمع بين التيارين: الإصلاحي والعلماني في كفة واحدة، لنبطل أو نؤكد اتهامات "محمد عمارة"، فمن الضروري أن نتطرق إلى رأي كلٍّ من "محمد عبده" و "فرح أنطون" في قضية الجمع والفصل بين السلطتين:الروحية والزمنية.

أما اختيار هذين المفكرين فلأنّ "محمد عبده" يمثل التيار الأول، فيما يمثل "فرح أنطون " التيار النقيض، إضافة إلى أنّ في الحوار الذي كان بينهما – والذي وصفه "جابر عصفور" بالديمقراطية والاحترام الكامل لقواعد الخصومة وحق الاختلاف– ما يوضح اتجاه كلّ منهما.

يقول "فرح أنطون":« ليس من شؤون السلطة الدينية التدخل في الأمور الدنيوية،لأنّ الأديان شُرعت لتدبر الآخرة لا لتدبر الدنيا،ومن يلزمها بتدبير الدنيا فإنّه ينتهي إلى الفشل وإن نجح

---

[1]– حسن حنفي ومحمد عابد الجابري: حوار المشرق والمغرب، نحو إعادة بناء الفكر القومي العربي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت– لبنان، 1990، ص35.

[2]– أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والإتباع عند العرب، الأصول، ط8، دار الساقي، بيروت– لبنان، 2002، ج1، ص60.

فيالبداية» [1]. فممثل التيار العلماني الليبرالي يفصل بين السلطتين،فالروحية ترتبط بالآخرة،وبالتالي لا شأن للدين بالأمور الدنيوية.

أما "محمد عبده" فقد أبان عن موقفه من هذا، في الردود التي تكفل بها إثر الاتهامات التي أطلقها "مسيو هانتو"(M. Hanto) على الإسلام، في محاولة لإضعاف شوكته. على أنّنا سنستشهد بقول "محمد عبده" أورده خصمه "فرح أنطون". فالإمام يؤكد « أنّ السلطة الدينية في الإسلام مقرونة بالسلطة المدنية بحكم الشرع»[2]، فهو لا يفصل بينهما لأنّهما أساسًا غير منفصلتين في الدّين الإسلامي. بينما هما كذلك عند الأوروبيين.

وعندما يجمع "محمد عبده" بينهما، يؤكد انعدام السلطة الدينية عند المسلمين، مما يعني أنّ " الأزهر" مجرد مؤسسة تابعة للسلطة المدنية، التي تمثل كلا السلطتين. وصيغة الفصل هاته نجدها في أوروبا، فقد كان للبابا سلطة على الأمم المسيحية، باعتباره ممثلاً للسلطة الروحية. وقد أسس "مونتيسكيو" لهذا الفصل[3]. والرأي الأصح والأكثر عقلانية، إضافة إلى أنّه يتوافق مع ديننا،وهو ما أكده "محمد عابد الجابري" بقوله:« أنا أرى أنّالإسلام دين ودنيا، وأنّه قد أقام دولته منذ زمن الرسول – صلى الله عليه و سلم –، وأنّ هذه الدولة توطدت أركانها زمن أبي بكر وعمر.وإذن فالقول بأنّ الإسلام دين لا دولة هو في نظري قول يتجاهل التاريخ »[4]، ولأنّ أحدًا لا يتجاهل التاريخ، فإليه نعود في تأكيد الحقائق والتأكد من صحتها.

إنّالاختلاف بيِّن بينهما، غير أنّ هذا لايمنع من وجود نقاط التشابه التي تجمعهما، ذلك أنّهما جعلا من العقل أداتهما في التأسيس لمواقفهما، إضافة إلى إدانتهما للسياسة وتحميلها المسؤولية كاملة فيما يحدث من صراعات، فكانت دعوتهما إلى التزامها الحياد حيال ما يحدث، وإن اختلف الدافع إلى ذلك. فبينما يستبعدها العلمانيون لمواقفها المتغيرة، يستعيذ بالله منها الإمام "محمد عبده"، لأنّها سبب الجمود الذي تعانيه الأديان، وما حملات التكفير إلاّ دلالة على ضعف المعرفة بالدّين. لهذا وجب العودة إليه لمعرفة أسباب الرشاد.

---

[1]– فرح أنطون: نصوص الفكر العربي الحديث، ص250.

[2]–المرجع السابق،ص213.

[3]– ينظر: محمد الشيخ وياسر الطائري: مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة، ص ص142، 143.

[4]– حسن حنفي ومحمد عابد الجابري: حوار المشرق والمغرب، ص ص40، 41.

من هنا،فالعيب ليس بالدين،ولكن فيمن يتأول الدين وفقًا لمآربه وتحقيقًا لمصالح. وهو ما ذهب إليه "أدونيس" ذلك أنّ الدّين صار سلاحًا في الممارسة السياسية، إذ يستأثر به كلّ فريق، ويجعله سلاحه الخاص[1].

ولأن"جابر عصفور" لايحيد عن هذا الرأي، يهاجم التيار النقلي- فيما أسماه -، الذي أسس لمكانته بما يضفيه من قدسية على خطابه، فيوهم الملتقى أو الشعب بأنّه الممثل للدّين، وأنّ تأويلاته تمثل الدّين الصحيح، فـــ «كانت هذه الشعارات بمثابة سلاح إيديولوجي يحول دون الفكر العقلي والتأثير في أذهان العامة،بما انطوت عليه هذه الشعارات من مخايلات تقرن التقليد بسلامة الدّين، وتصل إعمال العقل بالبدع »[2]،وينتمي إلى الدولة الدينية التي يراها امتدادًا له، فهي تدعمه متعصبة له، تلوذ بالتقليد والإجماع كمدلولات عليها، وهي تهاجم التيار العقلاني وتربطه بالبدعة والضلالة،لإعماله العقل.ولكن ذلك لا يعني قمعًا له. قد يتعرض هذا التيار للاضطهاد، لكنه- رغم هامشيته- يمارس نشاطه.

يعيدنا هذا الصراع إلى التراث، أين شهدنا حروبًا فكرية ودموية بين المعتزلة ممثلين للاتجاه العقلاني، والذين لايكف "جابر عصفور" عن الدعوة إلى وجوب استعادتهم، وبين التيارات الأخرى خاصة الأشعرية. وإن كان التيار النقلي سائدًا في عصرنا، -فيما قرره الناقد-، فإنّ التيار النقيض قد ساد من قبل، فقد اعتلى المعتزلة العرش في عهد المأمون، ومارسوا اضطهاداتهم ضد مخالفيهم، خاصة في قضية خلق القرآن وأزلية الذات الإلهية.وإذن فهي سنة التاريخ من تقدم أحدهما ليبقى الآخر في الظل يمارس نشاطه،ويحدث العكس في عصر آخر.وهكذا.

إنّ كلّ هذا العداء للتيار النقلي من "جابر عصفور" قصد إزاحته ودولته، لتأسيس أخرى يصطلح عليها"المدنية"،ويصفها بقوله:«الدولة المدنية الحقة هي الدولة التي يسمح مجتمعها المدني بحرية الاعتقاد،وحريات التأويل الديني،(...)،ولاتفارقها صفة الحرية التي تعني حق الاجتهاد وإطلاق صراحه. «لاتَقدم دون حرية،ولا نهضة من غير ديمقراطية،ولا معنى لتقدم أونهضة في غيبة الدولة المدنيةأو المجتمع المدني» [3]،إنّ هذه المواصفات التي عددها "جابر عصفور"،وأخريات غيرها تأخذ تسميتها من الآخر/ الغرب، خاصة في تياره الليبرالي. وقد

---

[1]- ينظر: أدونيس:الثابت و المتحول،ص57.

[2]- جابر عصفور:قراءة التراث النقدي، ط1، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، 1994، ص158.

[3]- جابر عصفور: هوامش على دفتر التنوير، ص282.

صنفه"فيصل دراج" ضمن هذا التيار، وإن كان يقول أنّه يحسب على الليبرالي اليساري فيما صرح به في أحد اللقاءات التي أجريت معه[1]، أتنعدم كلّ هذه المواصفات في الدّين الإسلامي؟ ألا يتمتع بالحرية؟ وهو الذي يؤكد في كتابه«**لَا إِكْرَاهَ فِي الدِّينِ قَد تَبَيَّنَ الرُّشدُ مِنَ الغَيِّ، فَمَن يَكفُر بِالطَّاغُوتِ وَ يُومِن بِاللَّهِ فَقَد استَمسَكَ بِالعُروَةِ الوُثقَى لَا انفِصَامَ لَهَا وَاللَّهُ سَمِيعٌ عَلِيمٌ**»[2]، فهو لا يكره أحدًا على الدخول فيه، مما يعني حرية المعتقد التي ألح عليها "جابر عصفور"،كأساس من أسس دولته المدنية، ولكنه أخذها عن الآخر.كما أرجع حق الاختلاف والتسامح إلى الغربيين، و جعل كلاً من "جون لوك"و"فولتير"أحد أعلام هاتين الخاصيتين، ونسيَّ أو تناسى في غمرة حماسه لقيم الآخر، أنّ الإسلام لا ينعدم منهما. وتظل هذه القيمة – يقصد التسامح– «تخاتل كلّ من يتحدثون عن الدولة المدنية أو المجتمع المدني »[3]، وإذ نعترض عليه هنا، فليس لأنّه انفتح على الغرب، فهذا الانفتاح ما يحقق لنا التقدم والنهضة، لكن الاعتراض هو أن نأخذ من الآخر مايمكن أن نجده في تراثنا. ثم إنّ هذا الذي نأخذ من عنده التسامح والحرية،ألم يقع في التناقض؟ إذ يدعو إليها ويسلب الشعوب حقها في أن تعيش حرّة،فيستعمرها نافيًا وجودها، مستغلاًلطاقاتها. وانطلاقًا من هذا، كان رأي "محمدأركون"أن نعود إلى الغرب أو التنوير الغربي عودةً نقديةً،تميز ايجابياته من سلبياته التي نستخلص منها الدروس مسبقًا،ذلك أنّه رغم كل الايجابيات يظل محدودًا غير مطلق[4].

ولأنّ الحديث يدور حول الحرِّية، تلقي المرأة وقضاياها اهتمامًا خاصًا في كتابات "جابر عصفور"، الذي يسعى في كلِّ هذا لتحريرها ومساواتها مع الرجل. وقد كان" قاسم أمين" المثير الأول الذي تطلع إلى هذا الحلم في العالم العربي، فحلم بدخول المرأة الجامعة، ومشاركتها الرجل، خاصة في تلك الوظائف التي كانت قصرًا عليه دونها، وخرجت المرأة من العبودية التي كانت فيها وتحررت.

ورغم ذلك يؤكد "جابر عصفور" أنّنا «لا نزال نعيش في ظل ثقافة ذكورية سائدة ومهيمنة، ثقافة لا تزال بعض مكوناتها الجامدة تستريب بحضور المرأة، التي لا تزال عورة ومصدرًا للشَّر والإثم «ويؤدي أيّ تأمل لأحوال المرأة العربية وأوضاعها إلى النتيجة نفسها، وهي أن إبداعاتها

---

[1]– روافد: محمد علي الزين، قناة العربية، 20 مايو2007، 5:30 بتوقيت غرينتش.

[2]– البقرة: الآية256.

[3]– جابر عصفور: هوامش على دفتر التنوير، ص304.

[4]– ينظر: محمد أركون: قضايا في نقد العقل الديني، كيف نفهم الإسلام اليوم، تر: هاشم صالح، ط2، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت– لبنان، كانون الثاني(يناير/2000)، ص 319.

تختنق »[1]. سيادة الثقافة الذكورية أمرٌ لا يمكن لأحد أن ينقضه، إذ لا يزال الرجل هو المسيطر، غير أنّ الانفراج في النظر إلى المرأة أمرٌ مؤكدٌ، ولا أدل على ذلك من المؤتمرات التي نوه "جابر عصفور" بها، والتي تهتم بشؤون المرأة، إضافة إلى "الأدب النسوي" الذي ظهر في أواخر القرن العشرين، والذي يلقي مزيدًا من الضوء على أعمال المرأة في إطار الاهتمام بالهوامش التي أغفلتها النظريات المركزية.

أمّا تمثيل المرأة الإثم والشَّر، إضافة إلى أنّها عورة، هي مقولات تتردد عند الاتجاه النقلي، « فكثيرة هي الحركات والدعوات الإسلامية التي تدعو إلى جعل المترل وحده ميدان عمل المرأة الوحيد.. ومن ثمّ تدعو إلى أن لا تتجاوز في التعليم العلوم التي تؤهلها لعمل المترل وتربية الأطفال.. وهم في ذلك يستلهمون تراثنا عن المرأة في عصورها المظلمة»[2]، وتمثل هذه الآراء اتجاه التيار المتزمت والمتشدد في النظر إلى المرأة، لهذا اتهمه "جابر عصفور" بالتعصب وعدم مراعاة حق الاختلاف، في ابتعاد منه عن الحوارية. ولكنه نسيّ وهو يتهم النقليين بهذا، أنّ التيار الذي ينتمي إليه يقوم على إقصاء الطرف النقيض. وهو ما أكده، ذلك أنّ «الخطوة الأولى التي تخطوها النزعة العقلانية لهذا التيار هي إثبات وجودها بنفي نقائضها»[3]، ألا يتسم هذا التيار أيضًا بانعدام الحوارية بنفيه نقيضه؟

يعدّ الحجاب نقطة اختلاف بين التيارين، ففيما كان فرضًا على المرأة من جانب التيار النقلي، عدّه "جابر عصفور" عنفًا مارسه هذا التيار عليها، حتى وإن كان اختيارًا ورغبةً منها، فهو يبرر ذلك بتشربها لإيديولوجيا القامع، لهذا تحولت إلى قاتلٍ ومقتولٍ[4].

ولكن من هو القامع الذي يقصده الناقد، والقرآن يحوي آيات تدعو إل ارتداء المرأة للحجاب، وإن لم يكن بلفظ صريح. يقول الحق تعالى في سورة النور:«**وَلْيَضْرِبْنَ بِخُمُورِهِن عَلَى جُيُوبِهِن**»[5]؛ والخمار هو غطاء الرأس، ويقول أيضا: «**يَا أَيُّهَا النَّبِيُّ قُلْ لِّأَزْوَاجِكَ وَبَنَاتِكَ وَنِسَاءِ الْمُؤْمِنِينَ يُدْنِينَ عَلَيْهِنَّ مِن جَلَابِيبِهِنَّ ذَٰلِكَ أَدْنَىٰ أَن يُعْرَفْنَ فَلَا يُؤْذَيْنَ وَكَانَ اللَّهُ**

---

[1]– جابر عصفور، الاحتفاء بالقيمة، ص ص129،136.

[2]– محمد عمارة: الإسلام و المستقبل، ط2، دار الشروق، القاهرة/بيروت،1401هـ - 1986م، ص2000.

[3]– جابر عصفور: الاحتفاء بالقيمة، ص18.

[4]–حصة روافد: قناة العربية.

[5]– النور، الآية31.

غَفُورًا رَحِيمًا»[1]؛ والجلباب هو ما تستر به المرأة نفسها، كما جاء في تفسير هذه الآية [2]. وهو ما يُدحض إدعاء "جابر عصفور" السابق.

في ظل هذه الصراعات، بقيت المرأة « الضحية الأولى لهذا الصراع، وعليها أن تحمل في الوقت ذاته ضغط الجناح المحافظ والجناح التقدمي من المجتمع وتسير بهما، وليس أمامها إلاّ الاختيار بين أن تكون أداة ووسيلة في يد هذا أو ذاك، أي؛ أن تهدر شخصيتها أو تقلصها إلى جانبها الجنسي»[3]. وإذا كان "قاسم أمين"صاحب الدعوة،لم يشهد ما أدت إليه الحرية المفرطة في الغرب، ودعوات المساواة بين الذكر والأنثى من إلغاء للفوارق الجنسية، وإلى ما تشهده من اكتساح للعلاقات المثلية لمجال العشق والزواج، فإنّ "جابر عصفور" يعيش هذا العصر، وهو ما يتنافى وعقيدتنا.

على أنّ العودة إلى الدّين الإسلامي وحدها تبين لنا الفصل في كلّ هذا، فلقد « ساوى الإسلام بين المرأة والرجل في الحقوق والواجبات، دون أن تعني مساواته هذه إلغاء تمايز الجنسين، في الطبيعة أو الاختصاص، فقرر للمرأة إنسانيتها، واحتفظ لها بتميزها، بل لقد رأي في هذا التميز قسمة من قسمات إنسانيتها، التي بها تتحقق المساواة بينها وبين الرجل؟!..»[4]، فالتمايز قائم لا مجال لإلغائه، لكن المساواة تظل قائمة. فحتى وإن أقر الإسلام للمرأة بنصف ما للرجل من الميراث، فإنّ ذلك لا يعني إجحافًا في حقها، بل هو تكريم لها كما عبر عن ذلك "محمد عمارة". ولم يذهب "محمد الغزالي" بعيدًا عن هذا، واعتبر إعطاء الرجل ضعف نصيب المرأة مساواة، تختل إن نحن قلنا بعكس ذلك، فالرجل هو المكلف بالإنفاق[5]. فالنص المقدس هو من يحسم الأمر في هذه القضية.

---

[1]- الأحزاب: الآية59.

[2]- وقد فسر "محمد الصابوني" هذه الآية بقوله: « قل يا محمد لزوجاتك الطاهرات – أمهات المؤمنين – وبناتك الفضليات الكريمات، وسائر نساء المؤمنين، قل لهن يلبسن الجلباب الواسع، الذي يستر محاسنهن وزينتهن، ويدفع عنهن ألسنة السوء وتميزهن عن صفات نساء الجاهلية، روى الطبري: عن ابن عباس أنّه قال في هذه الآية: أمر الله نساء المؤمنين إذا خرجن من بيوتهن في حاجة أن يغطين وجوههن من فوق رؤوسهن بالجلابيب ويبدين عينًا واحدةً». محمد علي الصابوني: صفوة التفاسير، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، م2، ص537.

[3]- برهان غليون: اغتيال العقل، ص272.

[4]- محمد عمارة: الإسلام و المستقبل، ص ص204، 205.

[5]-ينظر: محمد الغزالي: هذا ديننا، د،ط، دار المعرفة، باب الواد- الجزائر، د،ت، ص49.

ويحتدم الصراع عنيفًا بين التيارين في قضية حرية تأويل النص القرآني، فبينما يلتزم التيار النقلي بالإتباع وتناقل ما قيل، يفضل التيار الآخر العقل، الذي لا ينعدم عند بعض عناصر التيار النقلي. وإن كانت صياغة العقلانية التي يدعو إليها "جابر عصفور" تقترن بالتجريب، مما يعني أنّها تأخذ أصولها من الغرب الأوروبي. ولئن استند هو إلى الآخر، فإنّ هذا لا ينفي وجود العقل والدعوة إلى استعماله في القرآن الكريم، يقول تعالى:«أَتَأْمُرُونَ النَاسَ بِالبِرِ وَتَنسَوْنَ أَنفُسَكُم وَأَنْتُم تَتْلُونَ الكِتَابَ أَفَلَاتَعْقِلُونَ»[1]، وكثيرة هي الآيات التي تدعو إلى استعمال العقل والتدبر في الكون وموجوداته. ويقترن العقل عند "جابر عصفور" بحرية التأويل. فهل يحق لكلّ إنسان الاقتراب من النص القرآني تأويلاً؟.

يجيب الناقد: «إنّ من حق كلّ أحد أن يتحدث باسم الإسلام، فهمًا واجتهادًا وتفسيرًا وتأويلاً مادام قد اكتملت له أدوات الفهم والاجتهاد، وأتقن العلوم المعينة على التفسير والتأويل. «وليس في الإسلام سلطة تحتكر المعرفة أو تحجبها عن بقية المسلمين، فالاجتهاد حق للعقلاء القادرين عليه دون تمييز، وليس من حق أحدهم أن يحاكم غيره باسم الإسلام »[2]. فالكلّ له الحق في التعامل مع النص الدّيني، ما دام قد أتقن ما يعينه على ذلك من علوم اللغة والتفسير، التي يؤدي غيابها إلى استحالة التأويل. لكن "جابر عصفور" يضيف شرطًا آخر هو عدم إلزام أحدٍ بتلك التأويلات، لأنّه اجتهاد، فمن أصاب فله أجران، ومن أخطأ فله أجر المحاولة. والعلة في هذا أنّه يرفض وجود سلطة دينيةٍ تفرض آراءها. ولكن كيف تتعامل العامة التي لا تفقه هاته العلوم مع النص القرآني؟، هل يحق لها الاجتهادوالتأويل الذي يشيع فوضى تأويل النص المقدس، الذي يخضع لإيديولوجية المؤول؟ فيحدث ما حدث في الغرب من تحريفٍ لنصهم الدّيني. وحضور العقل في خطاب الناقد، يجعل البحث يتساءل عن العقل الذي يقصده. «إنّه عقلٍ لا يركن إلى السكون، [ويربطه بالتجريب]، وكان التجريب(...) قرين العقل الذي يتمرد على كلّ "نظام عتيق"، ويتطلع إلى أن يبني أحدث ما يمكن أن يصل إليه من أنظمة سياسية أو اجتماعية وذلك بتفاعل هذا العقل مع تجارب الأمم الصاعدة »[3]، هذا العقل المتمرد الثائر على الجمود في حركيته، المتطلع إلى الحديث ضد القديم، المقترن بالتجريب في دلالة على الأساس الفكري الذي يجمعهما للوصول إلى مجتمع مدني، وذلك عن طريق التفاعل

---

[1]- البقرة: الآية 44.

[2]- جابر عصفور :هوامش على دفتر التنوير، ص143.

[3]- المرجع نفسه، ص ص314-317.

الحاصل مع الأمم شريطة أن تكون صاعدة،كلّها دوال تومئ مدلولاتها إلى ما كان في عصر الأنوار، الذي ثار على الكنيسة ذات النظام العتيق، مستعملاً التجريب أساسًا لتأكيد مقولاته.

لا ينفي "جابر عصفور" تأثيرات الخطاب النقلي الذي يهاجمه، مما يدعو إلى التحلي بوعي نقدي يتمكن من خلاله الناقد الإفلات من شراكه. ولكن، لماذا لا يحضر هذا الوعي في تعامله مع التيار العقلاني الذي استعاده؟ أم أنّه يتماشى وما يرومه؟ إضافة إلى أنّه من المنتمين إليه. فالإتباع الذي أدان به التيار النقلي – فيما أسماه- يلزمه في تعامله مع العقلانية العربية والغربية. ومن هنا تأخذ دعوة "نصر حامد أبو زيد" مكانتها إذ يدعو إلى مراجعة الناقد لخطابه بين الفينة والأخرى، حتى يزيل التناقضات التي قد تعتوره[1].

ونخلص بعد هذا إلى أنّ الاتهام الذي قال به "محمد عمارة" بجمع "جابر عصفور" بين التيارين كان له أساس من الصحة، وذلك للاختلافات التي كانت بين الطرفين، ولكن نقاط التشابه التي تضمنت خطاب كلّ طرف من دعوة إلى استعمال العقل، والانفتاح على الأخر، ووجوب الأخذ عنه، فوضع الاصلاحيون شروطًا لهذا الانفتاح، فيما فضل العلمانيون نفيها مكرسين مبدأ الانفتاح اللامشروط،كلّ هذا أباح لـــ"جابر عصفور" الجمع بينهما في تيار واحد مثل حركة التنوير العربي. لكن جهود هؤلاء لم تحقق تنويرًا عربيًا قاد الأمة إلى التقدم، والسبب يرجع « إلى الطابع التلفيقي لفكر النهضة التنويري على مستوياتٍ عديدةٍ، تلتقي كلّها في البحث عن حلول وسطى لكلّ المتناقضات التي يزخر بها الواقع الاجتماعي والثقافي »[2]. لهذا كان الحلّ عند "نصر حامد أبو زيد" التنوير الفكري الذي يحرك العقول منذ سن طفولتها، والدخول إلى مناطق اللامفكر فيه بتعبير"محمد أركون".

وبغض النظر عن الاتفاق مع" جابر عصفور" أو الاختلاف معه، لا ينكر حاجد الهدف الذي كان وراء هذه الاستعادة للفكر التنويري يقول:« وما أريد أن أصل إليه في ذلك كلّه، وألح عليه أنّ «التنوير» ليس إرادة فرد، أو مزاج طليعة ولا يتواصل بصلابة أفراده في الدفاع عنه

---

[1]-ويسمي "نصرحامد أبو زيد" ذلك بسلطة الخطاب، ذلك أنّ الخطابات تستعير من بعضها البعض، وإن كانت متناقضة وبينها صراع يقول: «لذلك توقفت عن الكتابة لبعض الوقت، حين تأملت الأمر أدركت أنّ الخطاب النقيض يحاول أن يغزوني من داخلي بالتأثير السلبي على بنية خطابي، وهو تـــأثير يمكن أن يتمدد تمددًا سرطانيًا ليصيبه بالشلل». نصر حامد أبوزيد: الخطاب والتأويل، ص7.

[2]- نصر حامد أبو زيد: النص السلطة الحقيقة، إدارة المعرفة وإدارة الهيمنة،ط4، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان/الدارالبيضاء-المغرب،2000، ص46.

(...)، لكنه حركة أمة، وجانب من لحظة تاريخية، ومكون من مكونات أبنية وعي اجتماعي لا يقوم في الفضاء، بل يتفاعل مع علاقات اللحظة التاريخية، ويتشكل بها بقدر ما يشكلها، ولذلك تختلف كل لحظة «تنويرية» عن غيرها، حسب علاقات الزمان والمكان، في الوقت الذي تتشابه به مع غيرها بالعناصر التكوينية»[1]. إنّ عمله هذا يعد لبنة ضمن لبنات يقوم بها كلّ أفراد الأمة، فلا يمكن أن يحقق فرد ما هو من عمل الجماعة، إذ بتضافر الجهود، وإضافة جهود إلى جهد "جابر عصفور" قد يتحقق ما نصبو ونحلم به، وهو التنوير العربي الذي ينقلنا إلى مرحلة تالية له، وهو في ذلك يختلف عن الجهود السابقة عليه، لأنّه فعل متغير، غير أنّ مكوناته تظل واحدة، فهو وليد الظروف التي تلفظه.

والمرحلة التالية للتنوير هي ما شهده الغرب من حداثة انتقلت به من مستويات الضرورة إلى الحرية، التي مكنته من أن يصبح مركزًا والكلّ هامشٌ تابعٌ له.

وهنا تطرح مجموعة من الأسئلة يتكفل العنصر الموالي بمحاولة الإجابة عنها.

- كيف ينظر "جابر عصفور" إلى هذه المرحلة التي تلي تأسيس تنوير عربي، وماهي الأسس التي قامت عليها؟.

- أين يتموقع الآخر/الغرب وحداثته ضمن خطابه، وماهي المساحة التي يحتلها التراث العربي باعتباره من المهتمين والدارسين له؟

---

[1]- جابر عصفور :هوامش على دفتر التنوير، ص191.

2- الحداثة و نقد التراث:

تكاد تجمع الدراسات على أنّ سؤال التراث قد ألح على الإنسان العربي منذ هزيمة العام السابع والستين، وذلك بسبب ما تعرض له من هزات أفقدته الثقة بنفسه، وهو الذي كان يظن أنّه وصل إلى مرحلة أصبح فيها أحسن حالاً مما كان. فلم يكن أمامه إلاّ التراث، هذا الرمز الممثل للهوية والمحافظ عليها في وجه المستعمر الذي أراد طمسها، بتحويل ثقافته إلى ثقافة عالمية فيما ذهب إلى ذلك "محمد عابد الجابري"، وهي صيغة أكدها "جابر عصفور":« إذ تلاحقت أنماط متعددة من القراءات بعد العام السابع والستين»[1]. وهو تلاحق يؤكد أهميته، باعتباره الملخص من حالة الإحباط التي يعانيها العالم العربي، فكان الوسيلة التي بها يواكب الركب ويحقق التطور، هذا من جهة، ويحافظ على الخصوصية العربية في وجه الغزو الغربي من جهة أخرى.

لكن ما شهده القرن العشرين من محاولات للعودة إلى التراث وإحيائه فاق ما كان متداولاً، فقد أصبح حلمًا يراود الكلّ، وتباينت الآراء بين مسترجع له للإفادة منه، وبين عائدٍ إليه لتعويض النقص الذي اعترى الحاضر العربي، فعجز عن بناء تصور للمستقبل. على أنّ البعض الآخر ظن أنّه سبب الكوارث التي يمر بها العالم العربي.

في ظل كلّ هذه التعارضات وما نتج عنها من تناقضات، تساءل "نصر حامد أبو زيد ": « لماذا يلح علينا هاجس "التراث" هذا الإلحاح المؤرق، والذي يكاد يجعلنا أمة فريدة في تعلقها بحبال الماضي كلما حزَّ بها أمرٌ من الأمور أو مرت بأزمة من الأزمات وما أكثرها»[2]. إنّ هذا الاهتمام المتزايد بالتراث أصبح يوصف عند "أبو زيد" بالهاجس المؤرق، ولذلك كنا عنده – الأمة الوحيدة في تعلقها بالماضي كلما طرأ عليها أمر أو مرت بها أزمة أفقدتها توازنها. وهو في هذا يعيدها إلى الغرب الذي تخلص من تسلط التراث بدراسته العلمية له، فكان أن تجاوز هذه الإشكالية.

وقبل الخوض في كيفية تعامل"جابر عصفور" مع التراث ليؤسس الحداثة كما يراها هو. يعرِّج البحث على تعريفات للتراث عند مجموعة من النقاد، والتي اختلفت عندهم كلٌّ حسب الإيديولوجيا التي تحركه والهدف الذي يريد الوصول إليه من خلال فعل مساءلته للتراث ومحاولة تقديم قراءات له، إضافة إلى أنّ طريقة التعامل، والموضوع الذي يتضمنه التراث تجعل

---

[1]- جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، ص39.

[2]- نصر حامد أبو زيد: النص السلطة الحقيقة، ص13.

الاختلافات بيّنة. فبينما يعرفه "الجابري" بأنّه «كلّ ما هو حاضرٌ فينا أو معنا من الماضي سواء ماضينا أم ماضي غيرنا القريب منه والبعيد »[1]، فالتراث بمفهومه الجابري هو هذا الكلّ من الماضي الذي يحضر فينا فيشكلنا، مما يجعل منه جزءًا من حاضرنا يرافقنا في بناء المستقبل. وهو لا يقصره على الأنا فقط بل يتعداه إلى الآخر / الغير سواء أكان الغرب أم تراث الأمم الأخرى من الهند والفرس، والتي كان لها دور في بناء الحضارة العربية قديمًا، سواء بعُد هذا التراث أم قرُب. وما يلفت الانتباه في هذا التعريف هو الطابع الإنساني الذي يجمع ماضي الأنا والغير مؤكدًا طابع الاستفادة من التراث العالمي. ويعرفه آخر« بأنّه نتاج بشري يعبر عن كينونة الذات ضمن شروط تاريخية أسهمت في تشكيل خصوصيات الأفراد الذين أنجزوا بفعل الإبداع رؤيتهم الخاصة للوجود، وهو وإن كان ثابتًا لدى منتجيه فهو متحول في الأزمنة والعصور، يحتمل الإضافة والتطوير بفعل القراءة الواعية لهذه الأنساق»[2]، وإذا كان تعريف "الجابري" قد جاء في إطار الحديث عن كيفية التعامل مع التراث لأجل الحداثة، وتأكيده لضرورة الانفتاح على الآخر والاستفادة من تراثه، فإنّ هذا القول يأتي ليؤكد أنّ التراث هو كلّ ما أنتجه البشر، مستثنيًا النص الديني لارتباطه بالذات الإلهية فيما يؤكد "إدوارد شيلز"[3]غير ذلك، فيكون النص المقدس تراثًا، وهذا ما يبين الخصوصية التي تميز كلّ حضارة عن الأخرى. وارتباط التراث بالبشر في هذا القول تعبير عن كينونة الذات التي تعبر من خلاله عن رؤاها للوجود، فيكون هو دعامة من دعامات وجودها، ويرتبط أكثر ما يرتبط بالشروط التاريخية التي كانت وراء إبداعه، ولارتباطه بتلك اللحظات فهو ثابت بالنسبة لها، متغير متحول في الأزمنة التي تستعيده قراءة، ولكن بوعي يمكنها من الإضافة إليه تطويرًا له ليساهم في خدمة الحاضر. ولعل هذه الإضافة إلى نص التراث هي التي كانت وراء استثناء النص القرآني الذي لا يمكن لأي كان أن يضيف إليه في نصه، ومن هنا فإضافتنا إلى القرآن تكون

---

[1]- الجابري: التراث والحداثة: دراسات...ومناقشات، ط2، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت- لبنان،حزيران، يوليو1999، ص13.

[2]- عبد الغني بارة: الهرمينوطيقا والفلسفة، نحو مشروع عقل تأويلي، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة- الجزائر/الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت- لبنان، 1429هـ - 2008م، ص563.

[3]- يقول:« وأنا أعتبر من وجهة النظر التي أتبناها هنا أن النص والتفسير(أو الكتاب والسنة)كلاهما يمثل«تراثنا»، فالأشياء المادية- وهي النصوص المدونة- تراث، والنص المقدس نفسه تراث ». إدوارد شيلز:التراث، تأصيل وتحليل من منظور علم الاجتماع، تر:محمد الجوهري وآخرون، مراجعة وتقديم: محمد الجوهري، مطبوعات مركز البحوث والدراسات الاجتماعية – كلية الآداب – جامعة القاهرة- مصر، 2004، ص46.

تفسيرًا وتأويلاً، ولهذا عُدَّ التراث التفسيري بشريًّا يخضع للدراسة، لأنّه نصٌّ ثانٍ كتب على النص الأول الأصل.

أما "جابر عصفور"، هذا الناقد /المفكر الذي هو موضوع البحث، فيندرج تعريفه للتراث في إطار ربطه لهذه الصيغة بالإرث والورث، الذي يؤكد حق "المالك" في التصرف. فهو«كلّ ما ورثناه تاريخيًّا عن أسلافنا الذين هم الأمة البشرية التي نحن امتداد طبيعي لها، فالتراث ميراث إنساني لجهد بشري خلفه الذين أورثونا إياه »[1]. إنّ ما يشترك فيه هذا التعريف مع التعريفين السابقين، أنّه يربط التراث بإنتاج البشرية، فيصبح إنسانيًا، حيث يلتقي وتعريف "الجابري"، أمّا ما يربطه بالتعريف الثاني فهو لأنّه جهد بشري يستثني النص المقدس، غير أنّ ما يميزه، فهو أنّه أورد التراث مقترنًا بالميراث الذي يعني أحقية التصرف فيه لأنّ الأجداد والآباء قد أورثونا إياه، فلنا الحق في التعامل مع هذا الإرث. ولكن، هل يعتبر قوله بأنّ «التراث ميراث إنساني » مساواة بين تراث الأنا والآخر؟ إنّ هذا لا يستقيم، فتراث الآخر نأخذ منه لنستفيد منه، ونحقق انفتاحنا عليه، أما تراث الأنا فهو «موشومٌ على أجسامنا عالقٌ بآذاننا منقوش على جدراننا، حالٌ في لغتنا، مكبوتٌ في لاوعينا »[2]؛ أي أنّه يشكلنا بقدر ما نشكله، حالٌ فينا، يصعب أن نفصل بين ذواتنا وبينه. «لكن، هل يمكننا الحديث عن تراث موجود، أليس التراث هو ذلك الذي لم يكتب بعد، وما كلمة التراث المصطلح عليها إلاّ تجنٍ على نصوص ندعي القدرة على قراءتها، متحاملين على غيرنا لأنّهم أصوليون أو تقليديون، دون أن يدري الواحد منا ما مدى هذه الاتهامات، (...). فليس أمامنا ما يمكن تسميته موروثًا، و ليس التراث ميراثًا»[3]. فنحن – وفقًا لهذا القول– نستعمل التراث على سبيل التجوز، ذلك أنّه لّما يكتب بعدُ، كما أنّه يفرق بين الموروث والميراث، فليس التراث بضاعة نتوارثها عن أجدادنا وآبائنا. وهو ما قال به "جابر عصفور"، فجعل منه ملكًا يحق لنا التصرف فيه، فربطه بالميراث. ويستند الناقد في رأيه هذا إلى ما نجده عند القدماء، في ربطهم بين تلك المصطلحات. ورد في لسان العرب، مادة "وَرَثَ": « الوارث: صفة من صفات الله عز وجل، وهو الباقي الدائم الذي يرث

---

[1]– جابر عصفور: هوامش على دفتر التنوير، ص22.

[2]– عبد السلام بنعبد العالي:ميتولوجيا الواقع،ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 1999، ص91.

[3]– عبد الغني بارة: الهرمينوطيقا و الفلسفة، ص ص532،533.

الخلائق.(...). [وورد عند] ابن سيدة: والورث والإرث والتراث والميراث: ما ورث، وقيل: الورث والميراث في المال والإرث في الحسب»[1]. فساوى بينهما على أسس ما نتوارثه.

إنّ هذه الصورة تبرر القدسية التي يضفيها البعض عليه، حيث «يخادعنا عن أنفسنا، أو نخادع أنفسنا عنه، نقبل عليه بأوهام سرعان ما تجعلنا عبيدًا له، أو تجعل منه حضورًا يقبض بأطرافه على رقابنا، فيعرقل خطونا، ويقودنا إلى حيث يشاء في أحد أزمانه، بدل أن نقوده نحن إلى ما نشاء من أزماننا »[2]، إنّ فعل المخادعة الذي ينسرب في وعينا، أو ينطوي عليه التراث، ونحن نقترب منه، يولد أوهامًا تجعل منا عبيدًا له، فيحكم القبض على رقابنا كما أحكم شيخ البحر على السندباد، و لم يستطع التخلص منه إلاّ برميه، إذ كان يقوده إلى حيث يشاء، فلا إرادة للسندباد، وهو الذي كان يحاول أن يقدم له المساعدة، هذه القصة التي مثل بها "جابر عصفور" لعلاقتنا بالتراث، ليبين لنا كيف يمكن أن ننخدع ونحن نحاول أن نقرأ التراث، لكنه يحذرنا من التعامل معه مثلما فعل السندباد، فنلقي به إلى زوايا النسيان في ردِّ فعل على أحكامه علينا ومنعنا من التحرك، ذلك أنّه أخذنا إلى زمانه. وللتحرر من كلّ هذا يكون الحلّ مع "جابر عصفور" إن نقوده إلى زماننا.

من هنا، يجب أن نفرق بين الاعتزاز بالتراث والتأريخ له، مع تمجيده، وبين الوعي النقدي به حتى لا يحكم قبضته علينا، ويمنعنا من مواكبة الحياة، وبناء المستقبل، والفكر كلّ يوم في تطور وتغير.

إنّ هذا هو ما يمنع من أن نعيش بأجسادنا في الحاضر، وبعقولنا في الماضي كما وصف "يوسف الخال" حال العرب المتمسكين بالماضي /التراث، ومن هنا تكون الإفادة من التراث حسب "جابر عصفور" بقوله: « يمكن أن نفيد منه دون أن نخسر وجودنا، ونتقبله بعضًا من وعينا التاريخي (...) ونقاربه مقاربة العقل النقدي الذي يبدأ من أسئلته هو دون أن يستعير أسئلة غيره، والذي يجاوز نفسه بنفسه عندما يسقط وعيه الضدي على مكنوناته ذاتها »[3]، إنّ هذا النص يبين الطريقة المثلى التي تمكننا من نزع القدسية على تراث فنحافظ عليه ليخدمنا دون أن نخسر وجودنا الذي يُعَدُ هو دعامة من دعاماته، وتعد المقاربة النقدية هي الملخص من

---

[1]– ابن منظور: لسان العرب المحيط، قدم له العلامة الشيخ عبد الله العلايلي، مادة ورث، دار الجيل، بيروت/ دار لسان العرب، بيروت، م6، 1408هـ - 1988م، ص907.

[3]– جابر عصفور: هوامش على دفتر التنوير، ص17.

[3]– المرجع السابق، ص18.

تلك النظرة، فنخضعه للتحليل والفحص لنحكم عليه بعد ذلك، في حوار من الأسئلة التي يفرضها الواقع الذي ننطلق منه، لا أن نستعيرها من الآخر، وخاصة الغرب، كما يفعل بعض النقاد، فيستعير الأسئلة من الغرب ويحاول أن يطبقها أو يجيب عنها بمقاربته للتراث، وهو في ذلك أبعد عن الحصول عما يرومه، ذلك أن تلك الأسئلة التي تم استدعاؤها لها ظروفها التي كانت وراء طرحها، ووحدها تقدم الإجابات عليها. وهنا يبرز دور الوعي الضدي الذي تنقلب فيها الذات على نفسها فتعذو ذاتًا وموضوعًا في آنٍ بتعبير "جابر عصفور"، ذلك أنّه جزء من وعينا، لكنه لا يملكه كلّه.

إنّ نجاح فعل المساءلة والمراجعة هو ما يمكن من التحكم في علاقة المرء بتراثه؟، ذلكّ أنّ تلك العملية تمحو كلّ تسلطٍ وقدسيةٍ، ولكن غالبًا ما لا تحقق هذه المساءلة هدفها، فتنحرف عن مسارها، لأنّها تتحول إلى عملية إسقاط، تحاول أن تسقط الماضي على الحاضر فترى فيه أحلامها وآمالها. نقول ذلك لأنّه لو تحقق فعل المساءلة هذا لشهدنا نحن ما حصل للغرب من تطور، وهو الذي عامل تراثه بوعي نقدي علمي، إضافة إلى أنّ المساءلة ارتبطت عند "جابر عصفور" بالنضج والتقدم خاصة أنّها عملية وعي.

ولا تختلف دعوته هذه عما يطمح إليه كل من "محمد عابد الجابري" و "محمد أركون" في مشروعهما في قراءة التراث العربي. فـــ«الحلُّ يكمن في توليد فكر نقدي جديد عن التراث في الساحة العربية أو الإسلامية،« قلنا ونكرر القول بإعادة كتابة تاريخنا الثقافي بصورة عقلانية وبروح نقدية، لأنّه من خلال ممارسة العقلانية النقدية في تراثنا نكتسب عقلانية ستكون هي التربة الصالحة، الغنية الخصبة »[1].

إنّ هدف كلّ من المفكرين يبرره الدافع إلى التخلص من النظرة التبجيلية المفاخرة بالتراث، والتي تسربت إلى اللاوعي العربي، فجعلته مكتفيًا بذاته، منطويًا على سحر هذا الزخم المعرفي الذي يسمى "تراثا"، فالمفاخرة عند بعض النقاد تعد آليةً دفاعيةً نلجأ إليها لمواجهة الواقع الذي يريبنا وضعه، والشعور بالدونية أمام ذلك الذي بلغ أسباب الرقي التي جعلته المتحكم الوحيد والأوحد في العالم. لهذا كان الحلّ هو الروح النقدية التي ارتبطت عند "محمد عابد الجابري" بالعقلانية، ولا نظنها تفارقها عند"محمد أركون" وهو يدعو إلى إحياء التراث العقلاني ليعرفه

---

[1]– محمد أركون: قضايا في نقد العقل الديني،كيف نفهم الإسلام اليوم، ص303. محمد عابد الجابري: إشكاليات الفكر العربي المعاصر، ص44.

طلابنا. ولا يختلف "جابر عصفور" عنهما، فتحيزه للعقل ظاهر بمعناه الغربي الذي يوافق العقل التراثي خاصة الاعتزالي منه، وإن كان الاختلاف يطبع العقلين لتباين الحضارتين.

وقد حاول "جابر عصفور" أن يحقق هذه المقاربة النقدية في كتاباته، فرغم تحيزاته الواضحة للتيار العقلاني إلاّ أنّه ذلك لم يكن عائقًا أمام عرض هذه التيارات على ميزان النقد، بتبيان السلبيات والإيجابيات، وأن كانت الإيديولوجيا حاضرةً في استعادته للتيار الاعتزالي، موجهًا ومسلطًا عليه آلة النقد، ذلك أنّ تبيان السلبيات يجعلنا نستخلص الدروس مسبقًا كما يرى "محمد أركون" فيما سبق قوله.

يقول "جابر عصفور" في نقده للاتجاه الاعتزالي وإيغاله في استعمال العقل والتجريب: «على أنّ مسلك المعتزلة هذا حول نظرتهم إلى المجاز – دون أن يعوا– نظرةً جامدةً عقيم، لأنّك إذا استبعدت كلّ الجوانب الحسية من التعبير المجازي وأرجعته إلى علاقاتٍ محضةٍ تؤدي معاني مجردة، فإنّك تخنق القدرات الثرية للمجاز، وتقضي على كلّ ما يمكن أن يثيره في مخيلة المتلقي»[1]، وما يؤكد إلحاحه على المساءلة في التعامل مع التراث سواء العربي أم الغربي، هو تكرار هذا المصطلح في دراسته لتراث النقد الغربي، ونقصد بذلك النظريات النقدية الغربية، إذ يعرض لوجهات النظر التي جاءت بها كلّ نظرية، ليقوم بعد ذلك بفعل المراجعة فيقول في العناوين"مساءلة البنيوية التوليدية"،"مساءلة التعبير"،"مساءلة الشعرية"، وذلك في كتابه "نظريات معاصرة".

وتقابل هذه الصورة أخرى مناقضة لها، تعود إلى ماضيها /تراثها لإحيائه والذهاب إليه حيث هو، لا لإحضاره ليساهم في حلِّ الأزمات وما أكثرها، ويكون الناتج هو التّراث يعيد نفسه، أو كما قال "الجابري" "الفهم التراثي للتراث"، فيهاجم هذا التيار – والذي غالبًا ما يطلق عليه صفة"السلفي"–،كلّ قراءة تحاول أن تسائله، فيتهم صاحبها بالبدعة والكفر وما شابه هذه الصفات، ذلك أنّ الهالة القدسية التي كانت للقرآن باعتباره نصًا مقدسًا انتقلت إلى التراث البشري بما فيها النصوص الثواني التي أنتجت شرحًا للنص الأول. « وعندما انسرب المعنى الدِّيني إلى التراث في هذه النظرة (...) وقع الخلط بين التّراث والدِّين، فلم يتوقف أحد للفصل بين التّراث البشري والدّين غير البشري، ليؤكد أنّ التراث كلّه،كما هو بالفعل جهد بشري قابل للتقييم المحايد، والحكم بالإصابة والخطأ، ما ظلّ فعلاً من أفعال الاجتهاد البشري في

---

[1]– جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت– لبنان/الدار البيضاء– المغرب، 1992، ص135.

التاريخ »[1]، وكان هذا الخلط بين الدّين والتّراث وراء الهجوم المتكرر لـــ "جابر عصفور" على هذا التيار في رفضٍ كاملٍ لقراءاته التي لم تتعد الشرح والتلخيص بعيدًا عن التقييم بالخطأ والصواب، والدراسة الواعية التي تساهم بما تقدمه من إجابات عن أسئلة أرقت الحاضر العربي.

قد يكون ما يقوله "جابر عصفور" صحيحًا، ولكن ما يحسب لهذا التيار هو اعتماده في بناء مستقبله على ركيزة من أهم الركائز الممثلة للهوية، والمحافِظة على الخصوصية العربية التي قضى عليها الحداثيون – وليس كلّهم – بقصد أو بدون قصد، بتبنيهم لثقافة لها من الخصوصية ما يجعلها تختلف عنا في نسفٍ كاملٍ للتّراث، غير أنّ الاستماتة في الدفاع عن التّراث بنظرة المخايلة تلك تغلق الذات نفسها، فيستحيل تطورها، لأنّها نسيت أنّها لا تسكن هذا الوجود وحدها.

لا يؤاخذ "جابر عصفور" هذا التيار في محافظته على الهوية، لأنّها عنده (الهوية) سؤالٌ « يطرح نفسه، تلقائيًّا، عند أيِّ تأمل لمستقبل «الأنا» القومية في علاقتها المتوترة بعولمة ذلك «الآخر» الذي يفرض علينا تقدمه اتخاذ ردِّ الفعل الذي تلوذ فيه الأنا بخصوصيتها، أو على الأقل تجتلي حضورها في علاقتها بغيرها الذي يفرض عليها السُّؤال عن مستقبلها في عالمٍ ليس من صنعها»[2]. إنّ بناء المستقبل يطرح تلقائيًّا سؤال الهوية، ذلك أنّنا نسعى لأن يكون لنا مكان في هذا العالم الذي صنعه «الآخر»، فهو يحمل هويته وخصوصيته لا هويتنا، لأنّنا شكل في هذا العلم الذي اكتسحته «العولمة»كنظام يقضي على أحلام التقدم، فإذا تمَّ لنا بناء المستقبل أصبحنا جوهرًا في العالم الذي نطبعه ببعض خصوصيتنا التي تمثلها الهوية العربية.

إنّ ما يعيبه "الجابري" على هذا التيار – نقصد السلفي– هو أنّه حوَّل الوسيلةَ إلى غايةٍ، فـــ« الماضي الذي أُعِيد بناؤه بسرعة قصد الارتكاز عليه لـــ«النهوض» أصبح هو نفسه مشروع النهضة»[3]. فهذا التحول في الهدف قد أضفى على المستقبل صفة ماضوية، أو أصبح صورة من الماضي. وإذا كان "الجابري" يرى أنّ الآلية الدفاعية مشروطة عندما تكون جزءاً من مشروع للقفز أو الطفرة، فإنّ هذا ما عمل عليه المشروع القومي، لكن ذلك تهاوى، والسبب

---

[1]– جابر عصفور: هوامش على دفتر التنوير، ص184.

[2]– جابر عصفور: أوراق ثقافية، ص39.

[3]– محمد عابد الجابري: نحن والتراث، قراءة معاصرة في فكرنا الفلسفي، ط6، المركز الثقافي العربي، بيروت– لبنان/الدار البيضاء– المغرب، 1993، ص13.

عند "جابر عصفور" أنّ تأويل موجب التراث كتأويل سالبه، لأنّ هذا المشروع قد انتهى إلى وعي تخييلي بالتراث حتى وهو يستعمله للتقدم.

وحتى التيار الليبرالي الذي يحسب على "جابر عصفور"، والذي أراد أن ينتج وعيًا عمليًّا ونقديًّا بالتّراث، وهو ينظر إلى الحاضر بمنظار غربي.كانت استعادته له استشراقية، فهو قد فشل – حسب الجابري– في تحقيق مسعاه لأنّه وقع في الاتباعية التي يحسبها علامة ضعف في التيار النقيض، فالتبعية للآخر هي الوجه الآخر لاتباعية التراث.

وكان الفشل مصير كلّ هذه المحاولات، فبقي العرب تائهين بين نقيضين،كلٌّ منهما يغري بالتقدم، الآخر بما وصل إليه من علم وتكنولوجيا جعلت من فكره يرقى إلى حيث يصعب الوصول إلى بيان كنهه، فاكتفيا بالانبهار في عجز عن الوصول إلى الآفاق الرائدة التي وصل إليها. في المقابل نجد التراث/الماضي ممثل الهوية، الحافظ من الذوبان والاندماج كلية في حضارة صنعها غيرنا، الذي يسعى جهده للسيطرة وفرض الهيمنة علينا. يرد "جابر عصفور" كلّ هذا إلى سببٍ واحدٍ وهو أنّ: « أغلب الدراسات المتاحة عن التّراث النقدي تكاد تتحرك في منطقةٍ واحدةٍ، محددةٍ، من مناطق التّراث النقدي، وتنظر إلى مادتها نظرة جزئية تفصل الظواهر عن سياقها وتعالج المعطيات معالجة نقلية اتباعية (...)، والنتيجة هي ما يمكن أن نلاحظه من تلفيقية المنهج وعشوائية المنظور ونقلية الفهم »[1].

لقد كان قول "جابر عصفور" هذا منطلقًا من دراسته لتلك القراءات، ومحاولة تصنيفها في مجموعات حسب الغاية التي ترومها، أما قوله أنّها تتحرك في منطقةٍ واحدةٍ فذلك أنّها اهتمت بالجانب التطبيقي من التراث النقدي دون النظري، الذي حاول أن يضطلع بمهمة دراسته، فكان كتابه «مفهوم الشعر» ثمرة هذا الجهد، وقد حاول ألاّ يفصل تبلور ماهية هذا الفن عن ظروفه التي كانت وراء انبثاقه، والعلوم المساعدة على ذلك، أهمها الفلسفة التي أكد عليها، والتي مكنت "حازم القرطاجني" من صياغة مفهوم عدٍّ عند الكثيرين، ومنهم "جابر عصفور"إن لم نقل عند الكلّ جامعًا مانعًا، لأنّه أراد أن يتخلص من النظرة الجزئية التي تطبع تلك القراءات،كما فعل ذلك في كتابه «قراءة التراث النقدي»، في بحثه عن ملامح الحداثة وتعارضها في الشعر في عصره العباسي، أين كانت الثورة على التقاليد الشعرية القديمة، فقد أكّد أنّ هذا الخروج عن نظام القصيدة الجاهلية لم يكن في الشعر وحسب، بل شمل جميع المجالات فكان تحولاً جذريًّا. يقول:« إنّ كلّ هذه المستويات تتجاوب في علاقات، تشكل

---

[1]– جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، ص24.

نظامًا من التصورات، يجعل من الحداثة طرازًا من الإدراك الشّامل، ينطوي على" الإبداع" في الفن، و"الإحداث" في الفكر، وينتج عنه "المحدث" بكل مستوياته»[1]. فكان أن ربط إبداع الشعر في الفن، بإحداث الفكر بين العقل والنقل، ليربطهما بالوضع الاجتماعي الذي لفظهما.

انطلاقًا من هذا، عاب على الإحيائيين استعادتهم للتراث، إذا تقمص القارئ المقروء، أملاً في أن يسترجع الحاضر تطلعه، لكن نسج صورة للحاضر على شاكلة أخرى ماضية تطابقها، ويمكن أن نسمي هذه الدراسة الفهم التراثي للتراث. وكان السبب الذي يحركهم والغاية التي يصبون إليها هي بناء الحاضر، والمفاخرة أمام الآخر بالماضي المزدهر والذي كان سببًا في تقدمه (الغرب)،كما فاخر أسلافهم، وكانت بلاغة العرب الأفضل عند "رفاعة الطهطاوي" في استعادة لمقولة "الجاحظ" و"القيرواني". فكانت استعادةً آليةً، إذ عارض الشعراء القصائد المطولات لكبار الشعراء، فكتب "أحمد شوقي" على شاكلة "أبي تمام"، حيث كانت قصائده محاكاة لها في الموضوع والوزن والقافية. ولم يسلم العصر الإحيائي بما أنتجه من نقد "أدونيس"، فقد «أحدث هذا العصر انشقاقًا في الحياة العربية – نظرًا وممارسةً– كان من جهة إحياءً تقليديًّا لأشكالٍ تعبيريةٍ نشأت في عصور ماضية، لكي تفصح عن مشكلاتٍ وتجارب راهنة. ولم يكن هذا الإحياء مجرد إحياءٍ لطرق التعبير، وإنّما كان أيضًا إحياءً لطرق الحساسية والمقاربة والتفكير»[2]، فالانشقاق الذي أحدثه كان لاستعاراته المختلفة الجانب الفكري، فكان عقلاً ماضيًا يعيش حاضرًا متخلفًا. ولعلَّ الشعور بالدونية كان وراء كلّ هذه الاستعادات، ويحسب لهذا العصر أنّه أعاد فتح باب الاجتهاد من جديد لمقاربة التراث،كما أنّ سلبياته التي لم تقدم حلاً لمشاكل ذلك العصر، لم تمنع ناقدنا من إدخالها في باب القراءةّ والسبب في ذلك لما «تنطوي عليه من اختيار لقرون الازدهار دون قرون العقم، وإضافة الشرح دون إضافة النقص»[3]، وطبيعي أن تعود إلى عصور الازدهار لأنّها أرادت المباهاة والمفاخرة بانجازات الذات أمام الآخر.

وكانت القراءة التي ثارت على هذه السابقة، متخذةً من انغلاقها مفتاحًا لتأسيس نمط من القراءة، اتخذ من علوم وتراث الآخر نموذجه في الصعود، ضاربًا بالتّراث عرض الحائط، فهو سبب التخلف الذي يعانيه، ولم تكن الاستعارة واعيةً نقديةً، بل نقليّةً تقليديَّةً، فكان عيبها عند "جابر عصفور"هو انفتاحها اللامشروط الذي أخذ عن الغرب ثقافته التي ترمز إلى هويته

---

[1]– المرجع نفسه،ص117.

[2]– أدونيس :الشعرية العربية، ط2، دار الآداب، بيروت – لبنان، 1989، ص85.

[3]– جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، ص29.

وتختلف عنا. و لم تستطع هذه القراءة كسابقتها أن تتقدم خطوة إلى الأمام، ولكنها فتحت الأعين عن هذا الغرب / الآخر، الذي لابد أن نتصل به ونتفاعل معه كما فعلت الذات التراثية مع الروم والفرس واليونان، في إفادة زادت من تطورها.

أمّا القراءة التاريخية التي استهلها أستاذه"محمد شكري عياد"،بترجمته "فن الشعر"لأرسطو، فقد كانت عند "جابر عصفور" محايدةً، عاملت التراث كحدث تاريخي انقضى، متناسيًّا أنّه – أنطولوجيًّا– موجود هناك، لكنه– معرفيًّا– موجود هنا، إلاّ أنّنا لا يمكن أن ننكر فضل هذه الدراسة لـــ"محمد شكري عياد"، ودراساته الأخرى التي شكلت مشروعه الذي قدم رؤية نقدية فذة في السَّاحة العربية، قد تؤدي مع مثيلاتها التي تمثل تراكمًا معرفيًّا إذا خضعت للدراسة النقدية الواعية إلى رفع بعضٍ مما نعانيه.

ومن المصطلحات التي تؤدي إلى الإحالة على التّراث، وإن كانت لا تحمل كلّ دلالاته بل البعض منها فقط واستعملها "جابر عصفور": "الذاكرة"، التي تعمل على استعادة مخزونها وفقًا للحاجة، فهي « لا تستبقي إلاّ ما سبق أن أثارها في هذه اللحظة أو تلك من لحظات تاريخها المتعاقب، ولا تسترجع إلاّ ما يتجسد في وعيها نتيجة فعل الاستعادة (...)، ولذلك فهي لا تتحرك من حاضرها إلى ماضيها إلاّ نتيجة ما ينجذب من مخزون هذا الماضي إلى مواقف الحاضر وأحداثه »[1]؛ إنّ عمل الذاكرة انتقالي، فهي في عملية الاستعادة قد تحتوي في بعض الأحيان على الإتباع، لذلك كانت عند "جابر عصفور"خلاقة، تنتقل في حركة إلى الماضي، ولكن نتيجة ما يثيرها من أحداث في الحاضر، تحرك مخزونها الذي يعمل على خدمة تلك اللحظات.

ويستعير "جابر عصفور" من التفكيك وبالضبط من"جاك دريدا"[2]مصطلحي الحضور والغياب، على أساس أن ما تستعيده الذاكرة من خطاب والذي يكون حاضرًا، يوميء إلى

---

[1]– جابر عصفور :ذاكرة الشعر، د،ط، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2005، ص17.

[2]– « دريدا (جاك) (Jacques Derrida):(1930-2004) فيلسوف فرنسي يمثل الجيل اللاحق للبنيويةPost-Structuraliste، (...). عُرف جاك دريدا عبر مصطلحه الشهير((التفكيكDéconstruction)) ومن ثمة عرفت فلسفته بالتفكيكية،وهي كما يقول هو ذاته ليس منهجا، وليست فلسفة، وليست إيديولوجيا. في كتابه علم الكتابة أو الغراماتولوجيا (1967) نادى دريدا بأولوية الكتابة على الكلام. ومن ثمة خالف القاعدة الأساس التي استند إليها اللسانيون المعاصرون وعلى رأسهم دوسوسير من أن الكلام هو أسبق من الكتابة وأن الأصوات هي أكثر بكثير من الحروف.

نقيضه الغائب على اعتبار علاقات الاختلاف التي تطبعها،فالغياب يغدو حضورًا لمجرد ذكر النقيض.

إنّ فعل الاستعادة الذي تقوم به الذاكرة يقود البحث إلى الحديث عن الحركة الإحيائية التي قام بها الشعراء العرب، في عودةٍ منهم إلى الماضي لاسترجاع أمجادهم و التأسي بها. كما أنّه انطوى على فعل المفاخرة بما وصل إليه العربي قديمًا، خاصة بعد الهزال الذي أصاب الأمة العربية في عصورها المظلمة، فعارض "أحمد شوقي" سينية "البحتري"، واسترجع "البارودي" عمورية "أبي تمام".

كان هذا الفعل الإحيائي محل اهتمام من "جابر عصفور" الذي ربطه بمصطلح آخر معاصر، ظهر في أعقاب الثورة التي كانت على الانغلاق البنيوي، ففتح الدوال على مراح المدلولات في غيابٍ للمعنى أو النص الأصلي، ونقصد بذلك "التناص" (intertextuality)، فهو « تلك التعالقات المتنامية – على نحو ملموس أو خفي – لنصوص مجلوبة أو متسربة في اللاوعي، تحل في نصٍ حاضرٍ، وتمنحه من حمولتها التي يمتصها أو يتقاطع معها أو يتجاوزها، عبر خبرة حاضرة وتفاعل مستمر، يمنح النص إنتاجيةً عاليةً، ويدفع به إلى مناطق رؤياوية جديدة وخصيبة»[1]، فيكون النص شبكة من العلاقات التي تلتقي فيها مجموعة من النصوص سواء أكانت متسربة في لاوعي كاتبها أم كان على وعي بها. ذلك كان السبب الذي لأجله اقترن "الإحياء" – بما هو تضمين نصوص قديمة في شعر رواد النهضة – بالتناص عند "جابر عصفور". وهو إذ يطرح على نفسه إمكانية التطابق بينهما كانت إجابته « بالنفي، من حيث إمكان التطابق بين فعل التناص وفعل الإحياء، فإيقاع التطابق بين الفعلين تشويه لمعنى التناص وعدم إدراك لطبيعة فعل الإحياء في آنٍ، « يرجع السبب في ذلك إلى أنّ التناص أشمل من أن يختزله المعنى الضيق للتقليد وأعقد من أن تستوعبه التقنيات المحدودة لوسائل التضمين أو الاقتباس أو الاستلحاق أو المعارضة أو الموازنة التي ينطوي عليها البعد التراثي من شعر

من أهم كتب دريدا الأخرى: الكتابة والاختلاف – الصوت والظاهرة– التشتيت– هوامش الفلسفة، وقد فاقت مؤلفات دريدا الخمسين عددًا».عمر مهيبل:من النسق إلى الذات، قراءات في الفكر الغربي المعاصر، ط1، الدر العربية للعلوم –لبنان/منشورات الاختلاف، الجزائر، 1428هـ–2007م، ص15.

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

الإحياء»[1]، فالإحياء دالٌ يومئ إلى مدلولات التقليد واسترجاع اللاحق للسابق، فيكون إذ ذاك آليًّا مكررًا لما سبقه في فعل من البعث السلبي الذي ينطوي على بعدٍ واحدٍ.

إنّ تفرقته بين المصطلحين لا تنفي تأكيده على وجود التناص كفعل في شعر الإحيائيين، لكنه يرفض أن يصطلح على هذا "تناصًا "، ويعود السبب في تأكيده على وجود التناص في الشعر الإحيائي إلى مفهومه عن النص، الذي يأخذه بمعناه "البارتي"[2]، فيتضمن النص وفرةً من النصوص، ليصبح نسيجًا من الاقتباسات السابقة عليه، أما إلغاؤه للتطابق فيرجع إلى مفهوم التناص عنده بما شاع في الاستعمال المعاصر، خاصة عند مؤسسته "جوليا كريستيفا "(julia kristeva) يقول « واعترف، ابتداء أنّني أفهم التناص بمعنى قريبٍ إلى حدٍ ما، ومع بعض الاحتراس، من المعنى الذي حدَّدته جوليا كريستيفا julia kristeva، فالتناص تحول من نسق (أو أنساق) علامة إلى نسق آخر(أو أنساق) على نحو يستلزم منطوقًا جديدًا، منطوقًا تحدده العلاقة المتوترة بين الأنساق، خصوصًا ما تؤكده هذه العلاقة من هوةٍ خلافيةٍ تتحدد بها دلالات النص في علاقاته بغيره »[3]، فالتناص يغَّيب المركز أو النص الأصلي، وينفي المعنى (بأل التعريف) لأنّه انفتح على لا نهائيته، فغاب مؤلفه الذي توارى إلى الخلف، حيث حلَّ القارئ مكانه، فأصبح دوره فعالا في نقله للنص من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل، على أنّ العلاقة بين النصوص ترتبط بالعناصر الخلافية، ومرد ذلك إلى المنطوق الجديد الذي تحول من نسق إلى آخر.

هذه المفاهيم التي صاغها "جابر عصفور" للتناص، وكلّ ما ارتبط به، منعته من أن يطابق بينه والإحياء العربي. لكنه يعود، فينفي أن يكون مفهومه للتناص كما سبق أن صاغه. يقول « وأنا لا أشير إلى التناص بمعناه الخاص، الذي أسسته جوليا كريستيفا، وكانت تعني به التحول من نظام (أو أنظمة) علامة إلى نظام آخر (أو أنظمة) بحيث يستلزم التحول منطوقًا جديدًا، و إنّما بالمعنى العام الذي يجعل كلّ نصٍ متضمنا وفرةً من نصوصٍ مغايرةٍ يمثلها بقدر ما يتحدَّد بها على مستويات متعددة (...)، فالتناص حركة مركبة في النص تنطوي على السلب أو

---

[1]- جابر عصفور : ذاكرة للشعر، ص ص 26،28.

[2]- يعرف "رولان بارث" النص بقوله :« إنّنا لنعرف الآن أنّ النص ليس سطرًا من الكلمات، ينتج عنه معنى أحادي،أو ينتج عنه معنى لاهوتي (...) ولكنه فضاء لأبعاد متعددة تتراوح فيها كتابات مختلفة وتتنازع، دون أن يكون أي منها أصلياً، فالنص نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة.»، رولان بارث، نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، ط1، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سورية، 1994، ص 21.

[4]- جابر عصفور: ذاكرة للشعر، ص 29.

الإيجاب، وتؤكد علاقات المشابهة بالنصوص أو المخالفة القصدية لها»[1]. وواضح من هذا القول انتفاء التعريف السابق الذي صاغه للتناص، فهذا القول يؤكد إمكانية إدخال "الإحياء" في "التناص" أو المطابقة بينهما، على أساس أن التحول من نسق إلى آخر قد ألغيَّ، وحضرت علاقات المشابهة التي كانت مستبعدة لوجود العلاقة الخلافية.

ولا يوافق "محمد عبد الله الغذامي" على إبعاد "الإحياء" عن "التناص"، لأنّ هذا الأخير قد يكون اعتباطيًّا يعتمد على ذاكرة المتلقي لمعرفة مضانه، وقد يكون واجبًا فتدل عليه المؤشرات. ويتضمن التناص مقاصد، لهذا كان استخلاص العبرة وراء معارضات النهضة، والتي طابقت بين فعلهم الإحيائي والتناص، فعارض شوقي سينية البحتري، واتفق معه في الوزن والقافية، إضافة إلى الموضوع، لكن المقصدية كانت مختلفة، فالدعوة كانت الإصلاح بالتأسي و الاعتبار[2].

ويمكن أن نبين الفروقات التي عقدها "جابر عصفور" بين المصطلحين، والتي كانت علة للتفرقة بينهما في الجدول الآتي :

التناص	الإحياء
– علاقات الاختلاف.	– علاقات المشابهة.
– تحول من نسق إلى آخر.	– تبادل داخل النسق نفسه.
– منطوق جديد.	– استحضار السابق.
– موت المؤلف.	– وجود المؤلف.
– غياب المركز.	– الرجوع إلى المركز.
– انفتاح على مراح الدوال.	– انغلاق الدوال.

[1]– جابر عصفور : رؤى العالم، ص 316.

[2]– محمد عبد الله الغذامي : الخطيئة و التكفير، من البنيوية إلى التشريحية، ط1، النادي الأدبي الثقافي، السعودية، 1985، ص 132.

وقد كان النص الإحيائي محط اهتمامه، فبحث في تناصاته، التي رغم أنّه استبعد علاقات المشابهة إلاّ أنّه أشار إليها في بحث عن المركز الذي يفترض أنه أصبح غائبًا مع هذه الخاصية [1]. لكن هذا لا يمكن أن يقلل من عمله في تركيزه على الهوية الخلافية، وعلاقات الحضور والغياب التي سجلت حضورها، وذلك للعلاقة بين التناص والتفكيك، و التي تتلخص أكثر في الاختلاف.

انطلاقًا من هذا، كان النص المتناص عند "جابر عصفور" « فسيفساء من الاقتباسات والإيماءات والعلامات والشفرات والإشارات التي تضعه في موضعه الذي يحدد هويته الخلافية، حتى في أحوال تشابهه مع غيره داخل الشبكة الهائلة التي لا حدود لها من النصوص الإبداعية وغير الإبداعية »[2]، ونسجل حضورًا للتراث الباختيني في هذا القول من خلال مبدأ "الحوارية" الذي تتداخل فيه العوالم فتكون أشبه بالكرنفال، فـــ"جابر عصفور" يداخل بين الرسمي والعامي، بين الدّيني والدنيوي، وقد كشف في تطبيقاته عن هذا التداخل.

إنّ "جابر عصفور" بعمله هذا، ينفي تماشيه مع الإسقاطات التي كثيرًا ما ترجع كلّ ما وصل إليه الغرب إلى أصل عربي، وذلك في عدم مطابقته بين الإحياء والتناص، لكنه استعمل المفاهيم التي ارتبطت بهذا الأخير ليقارب النصوص العربية، وهو الذي يلح على أنّ « أي مقاربة للتراث تتم من داخل المجتمع لا من خارجه وفي لحظة تاريخية لها خصوصيتها، وأنّ هذه المقاربة جانب من الحياة الفكرية لهذا المجتمع، ومن ثمة الحياة الاجتماعية ككلّ، « وبداية ذلك أن نكف عن التوجه إليه بوصفه الأصل الأمثل الذي لا بد أن نعود إليه لنستمد منه المبرر لما حولنا وما يستجد في حياتنا، إنّه جهدٌ بشريٌّ متغاير الخواص»[3]. إنّ لحظات التاريخ هي التي تفرض المقاربات، وتطبعها بخاصيتها، فتصبح دالةً عليها، لأنّها خرجت من رحم مجتمعها و لم تتم الاستعارة من الخارج/الآخر الذي له ظروفه التي أنتجت آلياته. لكن هذا لا يجب أن ينسينا التخلص من نظرة المفاخرة التي تطبع علاقة الأنا بتراثها، والتي إن أحدثت تأثيرها انتفت المقاربة التي ترتبط بالمساءلة.

إنّ التعامل مع نصوص التراث يكون انطلاقًا من وصوله إلينا مكتوبًا. لهذا لقيت "الكتابة" بما هي مصطلح أثار الكثير من الجدل، منذ قوّض "جاك دريدا" صرح الفكر الغربي، وخلخل

---

[1]– ينظر : جابر عصفور: ذاكرة للشعر، ص 44. و رؤى العالم، ص 317 وما بعدها.

[2]– جابر عصفور : ذاكرة للشعر، ص 34.

[1]– جابر عصفور : هوامش على دفتر التنوير، ص ص 18، 34.

مفاهيمه المتوارثة، خاصة مفهوم الصوت، لأنّه اعتبر الحضارة الغربية حضارة شفاهية. وأسس انطلاقا من هذا النقض للكتابية التي كانت دالةً عليه، متميزة برؤيته التي أصبحت محل نقاشات، لأنّها قامت « بتفكيك المفاهيم المركزية داخل النسق البنيوي، من خلال استبدال حرامة البنية ونظامها بالعرضي واللامتوقع، أيّ أنّها تسعى إلى البحث عن إمكانية الخروج من هيمنة اللغوس والعقلاني LeRatioالذي يعتبر خاصية محددة للفكر الغربي من أفلاطون إلى الفلسفة الحديثة »[1]، فانغلاق الفكر البنيوي وتركيز الفكر الغربي على المنطوق دون المكتوب هو ما ولد هذه النزعة.

ولأنّ "جابر عصفور" في قراءاته للتراث لا يحيل على أصل المفاهيم، أو يذكر ولو إشارة إلى تأثره بهذا المفكر أو ذاك، فإنّ على القارئ لخطابه أن يقرأ ما بين السطور. فلقد تأثر هذا الناقد بمفهوم الكتابة كما صاغه التفكيكي "دريدا"، وحاول التأسيس لشرعية مفهومه بعودته إلى التراث، فكان مفهوم الصنعة المقابل الذي وجده للكتابة، وإن لم يمنع هذا من استعماله للمصطلح "كتابية" في مقابل "الشفاهية"، فارتبطت هذه الأخيرة عنده بـــ« النظرة الأحادية للكون، والارتجال والتكرار الذي هو تنويع على مركزٍ واحدٍ (...). أما النزعة الكتابية فهي حال وعي مغاير، وبنية إبداع مختلفة، وطريقة مناقضة في التلقي. إنّها وليدةَ وعيٍ مدينٍّ ينطوي على التعدد والتباين، (...)، وهي قرينة علاقات إنتاج إبداعية تستبدل بآليات السماع تبصر العين، وبالطبع الصنعة، وبالارتجال معاودة النظر»[2]. فالشفاهية قرينة الارتجال والصوت الواحد، أمّا الكتابة فمتعددة متباينة. ويكشف هذا التعدد عن حضور مقولات ما بعد البنيوية.

كلّ هذا أدى إلى ربط الشفاهية بمدلولات الطبع / البساطة / الارتجال / الإتباع / الوضوح / الجبر، أمّا الكتابية فارتبطت بالصنعة / التعقيد / التأليف / الإبداع / الغموض / الاختيار (الحرية).

وإذا كانت الشفاهيَّة تعني حضور المتكلم وغياب النص ومحائه بمجرد انتهاء الكلام، فإنّ الكتابة تغيِّب المتكلم ليحضر النص، ومعه القارئ الذي أصبح له دوره الفاعل في هذه العملية. فلم يعد « مجرد مرآة سلبية ينعكس عليها فعل الأداء الشفاهي (...)، فوضعه مختلف وموقفه مغاير وأدواره مناقضة، إنّه ليس مرآة سلبية، وإنّما طرفٌ مشاركٌ (...) ومن ثَمَّ يصبح النص

---

[2]- أنور المرتجي:« جاك دريدا: فيلسوف نظرية الكتابة والتفكيك »، مجلة ثقافات، ع3، تصدر عن كلية الآداب، البحرين، صيف 2002، ص 163.

[1]- جابر عصفور : غواية التراث، ص ص 135،136.

الكتابي صنعًا خاصًا به، وفي الوقت نفسه يتجلى هذا النص تجلياتٍ متعددةٍ بتعدد قرائه، فهو نص يحفزهم دائـــمًا على المشاركـــــة في الإضافة إليه»[1]. فكان التحول ردًا على السلبية التي اقترنت بالبنيوية، التي قصرت دوره على الاستمتاع من غير التفات للثغرات والشقوق التي أصبحت مع تيارات ما بعد البنـــيويـــــة من اهتمامات القارئ، فبفضله ينتقل النص من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل، ويتعدد تعدد قرائه.

وما يؤكد حضور الكتابة بمفهومها الدريدي في خطاب "جابر عصفور" هو عدم ارتباطها بالزمن، « فالتقابل بين النزعة الشفاهية والنزعة الكتابية أمرٌ لا علاقة لـــه بزمن الكتابة أو بعصرها من الزاوية التي يمكن أن نقول معها إنّ عنصر الزمن هو العنصر الحاسم في تمييز هذه النزعة عن تلك»[2]، فزمن ظهور الكتابة لا علاقة له بهذه المفاهيم، ذلك أنّ الشفاهية قد تقترن بالكتابة في زمنٍ واحدٍ، فنجد إلى جانب الشعراء الذين ينثال عليهم الشعر انثيالاً، الشعراء الذين ينقحون قصائدهم فيعودون إليها المرة تلوى الأخرى.

فالكتابة تبقى أبد الدهر، من هنا تتحدد هامشيتها التي صاحبت مكانتها في القرن الثاني الهجري، ذلك أنّها لقيت المعارضة من السلطة التي فضلت نظيرتها الشفاهية لزوالها، وعدم تعريض خطاباتها للفحص الذي قد يقضي عليها، فيما بينه الناقد موضوع البحث.

إنّ التركيز على الكتابة وحضور القارئ في خطاب "جابر عصفور" كان لغاية التأسيس لمشروع الكتابة/ القراءة والقراءة/ الكتابة. وقد أكد "عبد الملك مرتاض" أنّهما وجهان لعملةٍ واحدةٍ. ولا يختلف "منذر عياشي" في حديثه عن هذه الثنائية عن "مرتاض"، فالكتابة عنده قراءة في نصوص، وكذا الأمر بالنسبة للقراءة التي هي كتابة في نصوص، فالأشياء الموجودة في الكتابة تقولها القراءة، وتسجل الكتابة ما في القراءة[3]. و لم تكن هذه الثنائية وليدة حضارتنا، بل هي ابنة الحضارة الغربية، خرجت من رحمها.

وكانت النزعة الكتابية عند "جابر عصفور" «ملازمة لفعل «التأليف» على مستوى الكاتب والقارئ الذي يغدو كاتبًا بمعنى أو بآخر »[4]، فالقارئ يقرأ كتابة ويكتب قراءة، وهو ما جاء

---

[2]- المرجعنفسه، ص 139.

[3]- المرجع نفسه، ص 136.

[1]- ينظر : منذر عياشي، الكتابة الثانية و فاتحة المتعة، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان / الدار البيضاء – المغرب، 1998، ص 6.

[2]- جابر عصفور : غواية التراث، ص 139.

به "دريدا" في إعلائه من شأن القارئ، وجعله مؤلفًا آخر للنص، أي قارئًا مبدعًا. ونشير هنا إلى أن هذه المفاهيم التي صاغها "جابر عصفور" كانت انطلاقًا من عودته إلى التراث بدءًا بالجاهلية الجهلاء – كما وصفها – إلى حيث الأفق المديني الذي يسعى ليكون طرفًا في الحضارة، والانتقال من اللسان إلى القلم بوصفهما الأداة في الشفاهية والكتابية على الترتيب. فكان عمله هذا دراسة للتراث من منظور حداثي، وإن سجل البحث حضورًا للمفاهيم الغربية وهو الذي يقول: « بإعادة كتابة تاريخنا الثقافي بصورة عقلانية وبروح نقدية، لأنّه من خلال ممارسة العقلانية النقدية في تراثنا نكتسب عقلانية أصيلة وجديدة [وبذلك]« نبقي على حضوره المغاير لحضورنا، ونحفظ لأنفسنا كياننا المستقل عن وجوده، فنتحرر من أوهامنا عنه، ونتحرر من خوف أن يحكم قيده على رقابنا [ويكون ذلك]« على أساس القراءة النقدية الواعية بتحديات العصر التي يواجهها الفكر العربي »[1].

إنّ القراءة النقدية وحدها التي تحررنا من سجن التراث، وذلك بأن نعي موضعه منا، فلا نقرأ فيه آمالنا ورغباتنا، لأنّه إذا احتوانا، بطل نقده لفـــقدان الحرية والاستقلالية. إضافة إلى أنّ مشاكل العصر وأزماته هي من يفرض العودة وطريقتها لإعادة اكتشافه بما يحقق آمالنا في التطور والرقي، أملاً في تأسيس حداثـــة عربية على شاكلة نظيرتها الغربية التي قد تمكننا "هذه الحداثة" من زحزحتها عن المركز، لتبرز الهوامش ويكون لها دورها في بناء هذه الحضارة الإنسانية التي يعد الجميع مسؤولاً عن تشيدها، ولكن ليس بما يقترب بالأطراف المشاركة في اتحاد، بل تظل الخصوصية طابعًا مميزًا لكلٍّ واحدٍ منها. وانطلاقًا من هذا، لا يمكن أن تعقد علاقات التشابه بينها إلاّ ما تكشف عنه تلك التأثيرات التي لا تعني أبدًا الذوبان أو الاندماج الكلّي. غير أنّ الواقع المعيش غير هذا، فالكلّ قابع في الدرك الأسفل، لأنّ الغرب يعتلي بسطوته أعلى الدرجات. من هنا يجد قول "جابر عصفور" مصوغاته في إطار ما تمّ الحديث عنه، فبيّن أنّ « العلاقة بين مفاهيم الحداثة الأوروبية ومفاهيم الحداثة العربية لا تنطوي على تشابه الأصل والصورة إلا عند من يؤمن – واعيا أو غير واعٍ – بدونية «الأنا»فيحضرة« الآخر» من ناحية، ومن يفرغ كلّ حداثة من سياقها التاريخي من ناحية ثانية »[2]. إنّ محاكاة العرب للغرب في حداثتهم أمرٌ مستبعدٌ عند الناقد، لأنّها ستكون كالصورة التي تنعكس في المرآة، لا فرق بين الاثنين، ذلك أنّ السياق التاريخي له الدور الأكبر في صياغة المفاهيم وطبعها

---

[3]– محمد عابد الجابري: إشكاليات الفكر العربي المعاصر، ص44. جابر عصفور: هوامش على دفتر التنوير، ص34. عبد الغني بارة: الهرمينوطيقا والفلسفة، ص532.

[1]– جابر عصفور: هوامش على دفتر التنوير، ص ص 75، 76.

بطابعه الخاص الذي يحيل إليه لا إلى شيء آخر. لهذا ترتبط الحداثة عنده بالتاريخ، من المنظور الذي يجعلها وليدة اللحظة التي أفرزتها، فتكون دالةً عليها، مقترنةً بالنسق الذي تولدت عنه، وكان سببًا في ظهورها. ولأجل هذا، فإنّ « لكلّ حداثة نموذجها الخاص، نسقها المعرفي المتميز، أسئلتها التي ارتبطت بهمومها المتعينة، وهي لا تتشابه مع غيرها من الحداثات، أو تتجاوب، أو تؤثر، إلاّ من خصوصيتها التي تحدِّد حتى ملامحها العامة التي تلتقي فيها وغيرها»[1]. من هنا ينتفي وجود حداثة مطلقة/ مركزية، تكون المثال الذي منه ننطلق وإليه نعود، في فعلٍ من المقاربة بينها وما انبثق عنها، فكانت علّة وجوده. ولئن أكد الناقد هذا، فهو يؤمن بأنّ الحداثة العربية لن تكون الصورة المنعكسة لنظيرتها الغربية، لأنّ لحظات التاريخ هي التي تفرض الصور التي يجب أن تكون عليها تلك الحداثة، فتطبعها بطابعها انطلاقًا من علاقات محددة تنتجها. « ومن المؤكد أنّنا لسنا إزاء حداثة واحدة لها تجليات متنوعة،(...) ولسنا إزاء عناصر ثابتة مطلقة وأخرى متغيرة نسبية داخل حداثة كونية واحدة، مفارقة، (...). إنّ وضع فعل الوعي الذي يصوغ الحداثة داخل سياقه التاريخي يؤكد أنّنا إزاء حداثات متعددة على المستوى المتزامن (السنكروني) والمتعاقب (الدياكروني) على السواء »[2]. فنحن لا نملك حداثة عالمية – انطلاقًا من هذا القول– لها جوهر ثابت ينبغي الأخذ به، بل إنّها تنشأ مقترنة بشروط معينة تكون سببًا في انبثاقها. من هنا تجد دعوة الناقد مصوغاتها في بحث عن الشروط التاريخية التي تنتج حداثة عربية خاصة بنا، تأخذ خصائصها من اللحظة التاريخية التي تشكلها، فكانت الحداثات بعدد اللحظات التاريخية. لهذا لم تقترن عنده بزمن معين، فكانت قيم الحداثة التي يريد التأسيس لها تطابق قيم الحداثة الغربية. لكن الحديث عن منظومة مفاهيمية أو كما قال مفهوم للحداثة العربية هنا هو على سبيل التجوز، على اعتبار ما سيكون، لا ما هو كائن، فنحن لا نملك حداثة و إنّما محاولات لبنائها، ولو أنّنا نملكها لما أثير كلّ هذا الجدل بين النقاد عن الوسيلة التي تُبنى بها، أهي التراث أم الحداثة الغربية. والرأي الأخير هو الذي يشعر بالدونية تجاه الآخر، فيكون عمله نسخًا وتقليدًا مكرّسًا للتبعيَّة. إنّ الحداثة عند "جابر عصفور" كالتراث، تُستمد من داخل المجتمع لا من خارجه، فهو لا يشعر بتلك الدونية، وهي شهادة أدلى بها "عبد العزيز حمودة" « فانبهار جابر عصفور مثلاً بانجازات العقل الغربي منذ تفتحت عيناه، كما يقول عام 1977 على البنيوية، لا يقابله احتقار أو تقليل من شأن التراث النقدي العربي، ودراسات الرجل في التراث النقدي لما يقرب عن ثلاثين عامًا في ذلك المجال تعتبر من

---

[1]– المرجعالسابق، ص73.

[2]– المرجع نفسه، ص74.

بين أعمق الدراسات الأكاديمية وأكثرها جدليةً واحترامًا للعقل العربي، لكنّه لا يختلف كثيرًا عن بقية الحداثيين العرب في انبهارهم بالثقافة الغربية عامةً والحداثة خاصةً »[1]. والفرق واضح بين الانبهار والاحتقار. وانطلاقًا من هذا القول، فإنّ "جابر عصفور" جمع بين الانبهار – و الأخذ من الآخر– ، والعودة إلى التراث، وقد استند إلى دراساته للتراث العربي البعيد والقريب. هل نقول استنادا إلى "عبد العزيز حمودة" أنّ حداثة "جابر عصفور" تستند إلى التراث في صياغة مفاهيمها، والتأسيس لمنظومتها المفاهيمية؟ وأنّ الانبهار لم يحد به إلى الوقوع في شراكها؟ أم أنّ الغواية صعبة المراس، عصية على المقاومة. ذلك أنّ غواية الحداثة الأوروبية أمر لا يمكن لأحد تجنبه، وهذا ما أكده الناقد. يقول: « ولكن«الآخر»الأوروبي ينطوي على غواية خاصة تفتن الحداثة العربية المعاصرة، وتتسرب«المركزية الأوروبية » بين أعطاف هذه الغواية، مراوغةً، مخاتلةً، مهددةً بتدمير الخصوصية في غير حالة، على نحو تعلو معه أصوات المودرنيزم الخاصة بغرب أوروبا على كلّ صوت غيرها، وذلك قبل أن تبدأ أصوات ما بعد المودرنيزم post modernismوتتكرر أمثولة ولع المغلوب بتقليد الغالب، ونقرأ تنظيرات عربية عن الحداثة كأنّها ترجمة لدراسات معروفة عن المودرنيزم الأوروبية، على نحو تنقلب معه الغواية إلى مخايلة أيديولوجية تنتفي معها هوية الأنا ويغترب عنها زمانها ومكانها»[2] ، فبقدر ما يؤكد هذه الغواية، يظهر ما تخفيه من مركزية يسعى الغرب لتكريسها، فيتحول الاتصال إذعانًا، يلوذ بالتقليد سبيلاً له، متناسيًا خصوصيته التي تميزه. وبالتالي تلك الترجمات التي تحدث عنها الناقد، والتي تسمى"تنظيرات عربية"، فتنسب إلى العرب، وهم منها براء. إنّه يؤكد على ضرورة التخلّص من نظرة المخايلة التي يمكن أن تطبع نظرتنا إلى الآخر، بما هو المختلف والنقيض الذي يجب أن نتميز عنه بقدر تميزه عنا. فالحوارية هي ما يجب أن نفعله في علاقتنا به، والمساءلة النقدية هي المنهج الذي به ننفي صفة التبعية.

ونعود إلى قول"عبد العزيز حمودة" الذي أكد على حضور التراث في خطاب الناقد "جابر عصفور". قد نوافقه فيما يقول، ، لكن أن تكون الحداثة عنده على علاقة بالتراث فهذا ما لا يكشفه خطابه، إذ إنّ الوعي العربي الحداثي لا يخرج مما هو فيه إلاّ بأن « يدمر ماضيه السالب ليؤسس مستقبله الموجب »[3]،فمستقبلنا يكون زاهرًا موجبًا إذا تبنى النزعة التدميرية مع تراثه، أم أنّنا نؤول كلامه، فيكون الماضي مقتصرًا على سالبه دون موجبه، ولكن ذلك الموجب

---

[1]– عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة، ص38.

[2] – جابر عصفور: هوامش على دفتر التنوير، ص ص78، 79.

[1]– المرجعنفسه، ص86.

يكون من منظاره هو، فوحده يختار من التراث ما يراه يساهم في بناء المستقبل الموجب، ويقصي جانبًا يكون سالبًا من زاوية نظره، وهو ما يختلف فيه مع آخرين يرون فيما تمّ استدعاؤه من التراث غير ما يراه.

لكنه يعود فيؤكد النزعة التدميرية التي شملت الحاضر أيضًا، يقول: « هذا التغيّر يقع في لحظة المفارقة الجذرية التي يدرك فيها الوعي أنّه لكي يبدع العالم، عليه أن يعاكس العالم، في فعل من أفعال الانقطاع (...)، وعلاقة هذا الفعل بماضيه أشبه بعلاقته بحاضره، لا بد أن تنطوي على الانقطاعالحاسم »[1]. إنّ تأكيد القطيعة بات مؤكدًا بهذا القول، فإنتاج رؤى عالم جديدة يرافقه وقوف ضد التيار، في فعل من المعاكسة ينطوي على الانقطاع. وهي الفكرة التي آمن بها الكثير من الغربيين، فكانت أعمالهم جذرية، وهذا ما يؤكده هذا القول.

لكن، إذا كانت الحداثة عنده قطيعة، لماذا عاد إلى التراث؟ كيف نفسر دراساته الرائدة لهذا الماضي؟ أهو التناقض ما يطبع موقفه، أم أنّ هذه الآراء صيغت في خضم التأثر الذي سرعان ما تخلّص منه بفعل المساءلة والمراجعة ؟

إنّ الجمع بين الحداثة الغربية والتراث العربي ممكن عند ناقدٍ لا يؤمن بوجود المتناقضات أو التعارضات، فالإنسان عنده يصنع المعجزة إن استطاع أن يوظف كلّ شيء في مكانه، وقد ضرب مثالاً في الجمع بين الحداثة والتراث/ القديم باليابان التي نجد فيها – إلى جانب القطار– السيارات القديمة، دون أن يكون هناك تناقض أو تعارض، فلكلٍّ عمله الذي يقوم به دون أن يسيء إلى الآخر[2]. من هنا يفهم العمل الذي قام به "جابر عصفور" في جمع بين الأصالة و المعاصرة بموضعة كلّ طرف حيث يجب أن يكون، فقدم دراسات للتراث العربي دون أن يبتعد عن الحداثة الغربية التي يدعو إلى الانفتاح عليها والأخذ منها في حركة تفاعلية حوارية بعيدة عن الهيمنة. إنّه يقارب التراث نقديًّا، وهذا لا يمنع من الأخذ بالحداثة (بعضها) ومساءلة البعض الآخر، ذلك أنّه انتقائي النظرة يميل إلى التراث العقلاني سواء أكان للأنا أو للآخر.

ويبرز الصراع هنا مرة أخرى بين التيارين النقلي والعقلي أو لنقل بعبارته التي أخذها عن "فؤاد زكريا" (البترو إسلام) الذي يمثل التيار الأول، والحداثي الذي يمثل الثاني، فاتُهم

---

[2]– جابر عصفور: رؤى العالم، عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت– لبنان/ الدار البيضاء– المغرب، 1008، ص388.

[2]– روافد: قناة العربية.

الحداثيون بالمروق والخروج عن العقيدة، وهوجموا بخيانة الوطن لانفتاحهم على الغرب، فكانت أعمالهم بدعة. فيما كان هؤلاء الحداثيون يحلمون بمستقبلٍ واعدٍ بالبحث والتجريب، وقد كانت دعوتهم إلى القطيعة مع التراث هي القطرة التي أفاضت الكأس، فأصبح كلّ حديث قرين الابتداع، ومن ثمة فصاحبه كافرٌ جاحدٌ. وقد رأى "جابر عصفور" أنّ هذا الصراع يشتد بالنسبة للنص الشعري، خاصة ذلك الذي يحوي عبارات "الاختيار" التي تنفي الجبر، فيُتهم "عبد العزيز المقالح" وكذا "أدونيس" وغيرهم من الشعراء لأنّهم فضلوا الاختيار في نفيهم للجبر، فيما ورد عن الناقد موضوع البحث.

وترتبط الحداثة الأدبية عند "جابر عصفور" بـــ« المغامرة الدائمة في اللغة وباللغة، لصياغة التساؤل الذي لا ينقطع، واكتشاف الأفق الذي لا ينغلق، وتجريب الأداة التي لا تفارق هاجس التوتر والتغير والتجدد»[1]. إنّ الحداثة سؤال لا ينقطع، وهو دائم البحث عن الآفاق التي تجعله متجددًا، منطلقًا من مكان إلى آخر رافضًا الانغلاق الذي يبقيه حبيس نفسه، منفتحًا حيث يجد الحرية التي تبقيه مغامرًا، لا يأبه بالأجوبة أو اليقينيات التي تجعله مطلقًا.

إنّ صياغته لهذا المفهوم للحداثة كان وراء ربطها بالحداثة في القرن الثاني للهجرة، فكان المصطلح بالغ العراقة والجدة في آنٍ. لأنّها قد ترتبط بأشياء قديمة، مما يعني أنّه لا يربطها بالزمن – كما سبق الإشارة إلى ذلك– ذلك أنّ ثورة "أبي نواس" وغيره من الشعراء كانت على التقاليد المتوارثة في تمردٍ يرفض الإذعان للعصر، متشككًا في المسلمات التي أدت بأبي نواس إلى السخرية من المقدمة الطللية والتمرد عليها. ولأنّها لم تعد ماثلةً أمامه، رفض الوقوف عندها، وهذا ما باعد بينهم والنماذج التي كانت تحتذى، « فالاجتهاد في الشعر، والسعي وراء تصوراتٍ جديدةٍ مخالفةٍ للقديم أجدى على الشاعر من متابعة بلاغة الأطلال »[2]، إنّها الصياغة التي أراد التعبير من خلالها على موافقته للشعراء العباسيين في ثورتهم التي انتقلت من الأدب إلى الفكر والفن، فكان تمردًا على كلِّ المستويات وبكلِّ المقاييس.

لقد كان في هذا الربط تأكيد على شمولية الحداثة في مقابل المعاصرة التي اقترنت عنده بالعصر، فالشك والسؤال ملامح قد تؤسس للحداثة في أي زمان ومكان، فهي إذن تتأبى على التحديد الذي يربطها بزمن دون آخر. إنّه الشَّك الذي ورثه عن أستاذه "طه حسين" ناقلاً إياه

---

[2]– جابر عصفور: هوامش على دفتر التنوير، ص 96.

[1]– جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، ص 144.

عن "ديكارت"، غير أنّه لا ينفي وجوده عند المعتزلي "إبراهيم بن سيار النظّام"، مؤكدًا أنّ الشّك أول الطريق إلى اليقين، ولكن، لماذا يقتصر الشّك على اتجاهات دون أن يطال أخرى.

إنّ الهدف هو "المدينة" التي تجاوزها الأوروبي بما وصل إليه من رقمية، فتلازمت عنده الحداثة والتحديث لتشكل كيانه الذي تلاحم وتشابك رغم تناقضاته، ولكن هل يتلازم العنصران في تشكيل مدينتنا أم أنّ هذه الثنائية لا تتماشى والقرية العربية ؟. يربط كثير من النقاد الحداثيين العرب بين الحداثة والتحديث على اعتبار أنّهما وجهان لعملةٍ واحدةٍ، فيما يخلط البعض الآخر بينهما، فيستعمل هذا مكان ذاك. ولا يختلف "جابر عصفور" في موقفه من هذه الثنائية عن أصحاب الرأي الأول في ربط أشبه بالعلاقة الجدلية الدياليكتيكية التي يؤدي تطور أحدهما إلى تقدم الآخر، كأنّها البنية الفوقية والتحتية التي جاء بها "كارل ماركس"، فيؤكد « أن لا تحديث بدون حداثة، ولا معنى لحداثة لا تؤدي إلى تحديث، الحداثة هي المقدمة الفكرية للتحديث والأساس العقلي الذي يعتمد عليه والدافع الشعوري الذي يتحرك به. وكما تفضي الحداثة المعنوية إلى التحديث المادي الذي دعت إليه ونادت به، فإنّ التحديث المادي يدفع أفكار الحداثة ويفتح الأبواب المغلقة أمام إبداعاتها، متيحًا لها شروط التطور »[1].

يعكس هذا القول ما سبق البت فيه، في ربطه للحداثة بالتحديث، فالتحديث – عنده – يأتي تاليًا للحداثة، فهي المقدمة التي تمهد الطريق لاستكمال ما فات، فإن كان التحديث مثلما سعت، أعاقها على التطور. ولكن هل ينطبق التصور الذي صاغه مع بلادنا العربية ؟. كلاّ، إنّ هذا الذي يذهب إليه كان متداولاً ومن قبيل البديهيات في الغرب كما حدثنا عنه "آلان تورين"(Alian Tourine). وإن كانت هذه المسلمات قد زالت لنقض التجربة اليابانية ذلك، فإن بديهية "جابر عصفور" هذه تنقضها التجربة العربية التي تعيش تحديثًا على أعلى المستويات في غياب شبه كامل أو غياب مؤكد للحداثة. هل نملك حداثة فكرية لها منظومتها المصطلحية وفلسفتها التي تؤصل لمفاهيمها ؟ هل دفعنا ما وصلنا إليه من تحديث مادي إلى تحقيق حداثة عربية؟.

قد تنطبق نظريته هذه على الغرب، لأنّه في تأسيسه لحضارته قد تماشى تحديثه مع حداثته، فكانا متلازمين، لكن الوطن العربي – و بعد الاتصال الذي كان مع أوروبا، وبعد هزيمته العسكرية– كان اهتمامه منصبًا على التحديث المادي دون الحداثة الفكرية / المعنوية، وقد توهم الحداثيون أنّهم تبنوا الحداثة التي أوصلت الغرب إلى ذلك كما نوه"عبد العزيز حمودة ".

---

[2]– جابر عصفور: أوراق ثقافية، ص 140.

وكان الدافع في جمع "جابر عصفور" بين العنصرين، والربط بينهم ترابط العلة بالمعلول، الوصول إلى نتيجة مؤداها أنّ العرب لا يعقل أن يأخذوا التحديث المادي ويعزفوا عن الحداثة المعنوية، في دعوة منه إلى الاستفادة من الآخر / الغرب.

إذا كان التحديث قد تموضع في عالمنا العربي دون أن يفضي إلى إقصاء للهوية أو قضاء على الخصوصية، رغم ما تحمله العولمة من محاولة لفرض الهيمنة، فإنّ الحداثة الغربية لن تجد موضعها لارتباطها بإيديولوجيا ذلك الموطن الأصل، الذي زُرعت فيه فأتت ثمارها، فالخلفية المعرفية التي تحملها بين جنباتها يصعب التخلص منها مما يوقعها في الحرج في كيفية التعامل مع هذا الوافد الذي كثيرًا ما يتبناه الحداثيون في غياب الوعي به، فيوقع في الإسقاط والتلفيق الذي يطبع أعمالهم.

ويخلط الناقد "جابر عصفور" بين المصطلحين، فيستعمل التحديث الذي ينقل المجتمع من التخلف إلى الآفاق الرائدة للتقدم، ويقصد به الحداثة، ذلك أنّه يشمل جميع المجالات وكلّ المستويات بما في ذلك الفكر والاقتصاد والاجتماع والسياسة، « فالحداثة كالتحديث تمردٌ دائمٌ على كلّ ما يحجر أدوات إنتاج المجتمع وعلاقاته في قيود الإتباع التي تعني التخلف، والتحديث كالحداثة تطلعٌ دائمٌ إلى المستقبل الذي يعد بالتقدم اللانهائي »[1]، فهما تمردٌ أبديٌ ضد الجمود والإتباع، وتطلعٌ دائمٌ إلى أفق يعِد بالتطور وينقل المجتمع من التخلف إلى التقدم، فتتغير أدوات الإنتاج التي تغير رؤى العالم التي اعتادت الأنا إدراكها. وكان هذا التمرد وراء ارتباط الحداثة عنده بالسؤال الذي لا يقنع بجواب، والشّك الذي يجعلها تتوفر في كلّ زمان ومكان، فتكون الحداثة انطلاقًا من هذا حداثات، تنطبع كلّ واحدةٍ منها بطابع الزمان والمكان الذي انبثقت منه، مما يجعل فعل الاستعارة من الآخر أمرًا فيه نوع من المخاطرة، إلا ّإذا تم تكييفها فتصبح وكأنّها وليدة تلك الحضارة، لهذا لم يكف "جابر عصفور" عن مساءلتها، وإن كان هذا لا يخفي أخذه بمفاهيمها التي تتناسب والتيار الليبرالي الذي يدين له بأفكاره. يقول عن فعل المساءلة :« وإلحاحي على المساءلة – في مثل هذه السياقات — نابع من إيماني بأهمية الوعي النقدي في هذه المرحلة المتغيرة من حياتنا، فهي مرحلة لابد أن نتأمل عميقًا علاقاتها المائزة وشروطها المتغيرة »[2]، فالوعي النقدي الذي تتوفر عليه المساءلة وحده من يساعد على التغيير من منظوره، لننتقل من مرحلة الضرورة إلى مرحلة الحرية. ولكن هذا يتحقق إذا تمّ ذلك الوعي النقدي دون تأثيرات قد تعوقه على ذلك. والهدف الذي يقف وراء هذه المراجعة

---

[1]– جابر عصفور: هوامش على دفتر التنوير، ص62.

[1]– جابر عصفور: أوراق ثقافية، ص9.

والمساءلة التي يلح عليها، هو أن يتأمل علاقاتنا سواء مع الآخر الذي يسكن الأنا، أو الآخر المختلف عنا.

انطلاقًا من هذا، يتساءل البحث عن طبيعة العلاقة التي يروم الناقد بناءها، وما هي الشروط الواجب توافرها حتى نحقق علاقة التكافؤ و نرتقي إل مصاف الغرب الذي نريد التحاور معه ؟.

هذه الأسئلة و غيرها سيتكفل العنصر الموالي بمحاولة الإجابة عنها.

3- جدل الأنا والآخر:صراع الحضارات وخطاب النفي.

يسعى العربي حثيثًا ليعيد مجد حضارته فيؤسس لأخرى هي امتداد لها، تضرب بجذورها عميقًا، ويعود الهدف الذي يقف وراء كلّ هذا إلى الحلم بالمساهمة في بناء الحضارة الإنسانية التي نحن جزء منها،كما أنّ الآخر يقف وراء هذا المسعى لتعميق الجذور، بتطوره الذي يولد الرغبة في الوصول إلى مصافه لتجنب تأثيراته التي قد تطبع حضارتنا ببعض خصوصيته أو كلّها إذا تمّ الذوبان في الآخر، انتفي المسعى لبناء حضارةٍ متميزةٍ.

وقد تعزز حضور هذا الآخر منذ أن بدأت الأنا تعي نفسها، فدخل معها في صراع منذ الحروب الصليبية، أو كما تسمى حروب العرب والإفرنج، و لم يكن للوفاق مكان في هذه العلاقة، إذ كان كلٌّ منهما يريد التوسع بالقضاء على الآخر، أو السيطرة عليه وإدخاله في زمرته، فكان المسلمون يهدفون إلى نشر الإسلام باعتباره رسالة عالمية، وكان الآخر/ الإفرنج يحاول أن يقضي عليهم وعلى الإسلام.

وإذا تمَّ إسكات الخصم، التفت المسلمون إلى تدشين حضارتهم، دون أن يكون الآخر المختلف في الدين والمعتقد غائبًا في هذا الفعل التدشيني، وقد استمرت الحضارة العربية الإسلامية ردحًا من الزمن فيما كان الآخر يغط في سباتٍ عميقٍ، وقد وسعت في هذه الفترة من امتدادها، وتحقق حلمها في عالمية الإسلام. وفجأة انقلبت موازين القوى، ورجحت الكفة للآخر الذي بدأ ينهض شيئا فشيئا من سباته منذ القرن السادس عشر الميلادي، ليستعيد عافيته بعد الضعف والهزال الذي ألمَّ به طويلاً، والذي انتقل إلى نظيره العربي. وبدأ وعيه بذاته الذي لم يفارقه وعيه بالآخر، وكان ثمرة هذا التحول مقولة "الرجل الأبيض"الذي أصبحت له السيادة على العالم، فكانت عمليات السيطرة والهيمنة للانتشار وتقسيم العالم إلى سيد يمثله هو، وعبد يتمثل في الآخر غير الأوروبي.

منذ ذلك الوقت والغرب ينتشر في بقاع العالم على حساب الآخر، خاصة العربي، فهو من أكثر الأقطاب صراعًا معه منذ الحروب الصليبية إلى أيامنا هاته، فهو الخطر الذي يمكن أن ينفجر في أي لحظة ليردي الغرب قتيلاً، وبقدر ما يشكل العرب هاجسًا للغرب، خوفًا من تفوق قد يعيده التاريخ، نخاف -نحن العرب- الغرب ونحاول جاهدين الوصول إلى مصافه، فهو في نظرنا رمز القوة والتفوق العلمي والتكنولوجي. غير أنّ «الفكرة السائدة في العالم اليوم عن العرب والمسلمين هي أنهم متوحشون ومتطرفون ومتخلفون، وهذا معناه أنّنا من وجهة نظرهم نستحق التدمير الثقافي، وفرض نموذج آخر، وينبغي العمل الجاد على تصحيح هذه الصورة الزائفة المخالفة للواقع والحقيقة»[1]، فالأنا العربية هي رمز التطرف والهمجية، فهي لا تعرف غير لغة السيف التي أكدها "صاموئيل هانتغتون"(Samuel Philips Huntington)[2] في حديثه عن صدام الحضارات، ولأنّ هذه الصورة متوارثة عند الغرب منذ القديم، لم يسع أبدًا لتغييرها، فيتهم العرب في كلّ ما يحدث من جرائم في العالم باسم الإرهاب، فلا يتوانى في تدمير هذه الأنا التي هي في مركز ضعف. لهذا وجب علينا العمل على تغيير هذه الصورة،

---

[1]- مصطفى الشريف :الإسلام والحداثة، مستقبل صراع الثقافة، ط2، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2000، ص20.

[2]- صاموئيل هانتغتون (1927-2008) أستاذ علوم سياسية، اشتهر بتحليله للعلاقة بين العسكر والحكومة المدنية وبحوثه في انقلابات الدول، برز اسم هانتغتون أول مرة في الستينات بنشره بحث بعنوان "النظام السياسي في مجتمعات متغيرة "وهو العمل الذي تحدى النظرة التقليدية لمنظري التحديث والتي كانت تقول بأنّ التقدم الاقتصادي والاجتماعي سيؤديان إلى قيام ديمقراطيات مستقرة في المستعمرات حديثة الاستقلال. أصدر كتابه "صدام الحضارات "عام1993. موسوعة ويكيبيديا الحرة،http://or.wikipedia.org/wiki/.

ذلك أنّ "علم الاستشراق" الذي أسسه الغربي ليدرس الشرقي لم يفلح في تغيير هذه الصورة القاتمة، والسبب في ذلك أنّه يتعامل مع الأنا العربية في القديم، وكأنّه يحاول أن تبقى صورة العربي كما هي عند الأجيال اللاحقة حتى يستمر العداء والصراع.

وفي المقابل يدعو المفكر والناقد "حسن حنفي" لتأسيس علم يتكفل بدراسة الغرب، في مقابل علمه ذاك، وقد كان هذا مشروعه فيما أسماه "علم الاستغراب"، فقد هاله الوضع المغترب للعالم العربي عن العالم، والضغط الذي يمارس عليه من قبل المركز، فحاول التعرف على آليات تقدمه، حلمًا بالقضاء على الإتباع كما يقول "جابر عصفور". يبين "حسن حنفي" هدف هذا العلم المستحدث الذي أثار ضجة وردود فعل تباينت بين متحمس له، ورافض للفكرة مؤكدًا فشل الناقد، فيما لاذ البعض بصمت لم يعرف سخطه من رضاه. فـــ« مهمة "علم الاستغراب"هو إعادة التوازن للثقافة الإنسانية بدل هذه الكفة الراجحة للوعي الأوروبي، والكفة المرجوحة للوعي اللاأوروبي. فطالما أنّ الكفتين غير متعادلتين سيظل الوعي الأوروبي هو الذي يمد الثقافة الإنسانية بنتاجه الفكري والعلمي، وكأنّه النمط الوحيد للإنتاج»[1]. إذًا – وانطلاقا من هذا – يقر "حسن حنفي" برجحان الكفة لصالح الغرب الأوروبي، أمّا ما عداه فمتخلف، مستهلك لما ينتجه وما يمن به عليه، لأنّه النمط الأوحد المنتج في العالم، وما نعيشه خير شاهدٍ على ما يقوله، وهو إذ تجول في مجلده الذي يربو عن ألف صفحة في فيافي الفكر الغربي، أراد تحليل ثقافته، والوقوف على أسباب تقدمه، إيمانًا منه أنّ التحرر من قبضة الآخر/ الغربي لن يكون إلاّ بدراسته، فيما يختلف "عبد الإله بلقزيز" عنه مؤكدًا أنّ الرحلة أنجح وسيلة قد توصلنا إليه، وهو ما قام به أسلافنا في فعل تعرفهم على الأمم الأخرى، لهذا وجب أن نسكن ديارها، أين يصنع وجوده لنتعرف عليه، ذلك أنّه وهو يعيش بين ظهرانينا لايمكن أن نفقه طريقة تفكيره.

أمّا "جابر عصفور" فالوسيلة عنده مختلفة، ذلك أنّه اتخذ من الحوار أداة للقضاء على المركزية وخلق التعددية التي تحقق التوازن في العلاقات، ذلك أنّ الحوار« لغة الأكفاء الواثقين بأنفسهم، الراغبين في تطوير أنفسهم، الطامحين إلى توسيع آفاق معرفتهم، المؤمنين أنّهم لا يمتلكون المعرفة المطلقة أو اليقينية، بل المعرفة النسبية التي تغتني –دائمًا– بالتفاعل (...)، فالمعرفة نتاجٌ مشتركٌ

---

[1]– حسن حنفي : مقدمة في علم الاستغراب، ص30.

يتجاوز الفرد، والفرد لا يتعرف شيئًا إلاّ في فعل جدلي تتجاوز فيه الأنا نفسها إلى غيرها (...)، هذا الفعل الجدلي يبدأ بحوار الفرد مع نفسه ويمتد إلى حواره مع غيره »[1].

إنّ الحوار الذي يريد التأسيس له هو ما توافر على أطراف متكافئة، يرغب كلّ طرف في التطور، إلى المعرفة التي توسع الآفاق وترتقي بالمدركات، وتكتمل فاعليته بإيمانهم أنّ الحقيقة ليست مطلقة أو يقينية، بل بنسبيتها التي يجب أن يعيها كلّ طرفٍ، فلا يفرض معرفته على الآخر، لأنّ الهيمنة تلغي الحوار. ويوافقه "عبد السلام بنعبد العالي" في هذا ذلك أنّ الحوار يبدأ «عندما تتقارب الآراء ويسود الموقف تكافؤ الأطراف وتعادل القوى (...) واحترام الذات والآخرين»[2]. ولكن هل نحن أكفاء بما فيه الكفاية لنحاور الغرب فنكون الندّ الذي لا يُتغلب عليه، والكفؤ الذي يقارعه السؤال بالسؤال؟ إنّ العربي لم يصل بعد إلى كلّ هذا، فلا يزال الغربي مسيطرًا رغم ما يوهمنا به من مؤتمرات يحاول أن يكون لنا فيها صوت. وحتى نرتقي بمداركنا إلى مصافه كانت الوسيلة عند "جابر عصفور" هي أن يكون الحوار مع الذات أولاً، قبل أن تتعداه إلى غيره، فمساءلة الوعي لنفسه هي البداية لمساءلة الآخر.

يجب إذًا على الأنا أن تعي الآخر الذي يسكنها قبل كلّ شيء، فتحاوره وبالتالي تكتمل معرفتها بذاتها لتتعداها إلى غيرها. ولعل من ملامح محاورة الذات لنفسها، أو لنقل تفقه أدبيات الحوار مع الذات أولاً ما يطرحه "جابر عصفور" في الحوار الذي كان بين الأفندي "فرح أنطون" والإمام الشيخ "محمد عبده"، على أساس الاختلاف القائم بينهما، والذي لم يمنع من احترام أحدهما للآخر، ومجادلته بالتي هي أحسن، فلم يستغل الإمام وضعه ومنصبه ليحتكر المعرفة ويقصرها عليه، ليقصي الآخر، بل كان رده بما يؤكد أنّه يفقه جيدًا أدبيات الحوار القائم على الاختلاف. «فضلً الحوار حوار الأكفاء الذين يحلمون بتحقيق التقدم والاستقلال عن الآخر– المستعمر–، وتجاورت التقاليد العقلانية العربية للجدل في التراث الإسلامي داخل هذا الحوار، مع التقاليد العقلانية الأوروبية للاختلاف في "فلسفة التنوير"»[3]. وهو يعدُّ أكمل صورة للحوار والذي من خلاله تحققه على أكمل وجه سنحقق الاختلاف والحوار عن الآخر/ المستعمر كما وصفه. قد نقول معه إنّ مثل هذه الصورة قد تحققت مع كلٍّ من "الجابري "و"حسن حنفي" في محاورات جمعتها بين دفتي كتاب "حوار المشرق والمغرب"، غير أنّ هذا لا يعني أنّنا حققنا حوارا مع ذاتنا بما في ذلك تراثنا، وآن الأوان لنتعداها إلى الآخر /الغرب، وأنّ

---

[1]– جابر عصفور: هوامش على دفتر التنوير، ص265.

[2]– عبد السلام بنعبد العالي :ميتولوجيا الواقع، ص20.

[3]– جابر عصفور :هوامش على دفتر التنوير، ص117.

ما يوجد في الساحة العربية والنقدية من صراعات يغني عن أي كلام، فلغة الأكفاء تنعدم، ذلك أنّ كلّ طرف من الأطراف المتحاورة يسعى ليسيطر على الآخر مع عدم تقبل آرائه، فيصفّى المغاير، ويُتهم بالتطرف، ويُعاقب إن كان فيه مخالفة للدولة الاستبدادية.كلّ هذا يقف حاجزًا أمام بناء مستقبلٍ واعدٍ ذلك أنّ «كلّ نجاح على مستوى الحوار الداخلي يؤدي إلى تعزيز إمكانات الحوار على المستوى الخارجي، والبداية في ذلك هي احترام الاختلاف وتقبل التباين بوصفه عنصرًا موجبًا من عناصر التنوع الخلاق»[1]، فبين تيار يمثل الأصالة، فيرى أناه في تراثه ممجدًا له، وآخر يختزل الأنا في عصره، فيبتعد عن التراث في نقدٍ لاذعٍ له، بينهما اختلافٌ. لكنهما يمثلان الأنا العربية التي لا تقبل التجزئة، فهي أنا متعددة ومزدوجة كما قال "عبد الإله بلقزيز". ويجب أن نعيها بكل تناقضاتها التي تكونها، فهي ككلّ تمثل الهوية العربية، التي تحفظ لنا الخصوصية في حوارنا مع الآخر، الذي يجب ألاّ نجزئه أيضًا، فرغم أنّه عند الأصوليين يمثل دار الكفر والبطش، وعند تيار آخر يمثل التقدم والعقل إلاّ أنّنا يجب أن نعي أنّه هذا الكلّ المتناقض كما وعينا ذاتنا بأنّها كذلك.

ويمثل الآخر المرآة التي ترى فيها الأنا ذاتها فتعي إينيتها وتسعى إلى تطويرها، ذلك أنّنا وانطلاقا من رأي"جابر عصفور"« نعيش في هذا الكون معيشة المستهلك الذي يستجيب إلى متغيرات لا يسهم في صنعها، ويستقبل تحولاتٍ ليس له دور حاسم في توجيهها»[2]، إنّ هذا القول يؤكد أنّنا إلى الآن لم نعد طرفا منتجًا في العالم. بل نحن مستهلكون لإنتاج لم نسهم في صنعه، ونخضع لتحولات لم نكن طرفًا في توجيه مسارها. بل حسبنا نتبع ما يحدث حولنا فنلوذ بالإذعان والصمت، هاته الوسيلة التي أصبحت رمزًا للعالم العربي.

من هنا، تجد مقولات وجوب الانفتاح على العالم موضعها، فـــ "الجابري" يرى في الانفتاح ضرورة، لأنّ الغرب يعيش أعلى مراتب التقدم، ونحن إذ نأخذ منه نبيئ مناهجه وفقًا لحضارتنا، لكنه يعود فيقول بأنّ هذه الآليات إنسانية، أمّا "جابر عصفور" فيحاول أن يبني علاقة مع الغرب كما فعل أسلافنا من قبل، فيعود بنا إلى التاريخ القديم، وهو ما قال به "نصر حامد أبو زيد "، ولذلك فالتعلم يكون من التراث « في التعامل مع الآخر، وذلك حين تجاوز هذا التراث(...) منطق النقل الآلي، والتصديق الإتباعي، والاستهلاك السلبي للاستعارات المعرفية للآخر السابق عليه (...) وانتقل إلى الإسهام في إعادة إنتاج هذه الاستعارات

---

[1]- جابر عصفور: أوراق ثقافية، ص101.

[2]جابر عصفور :«إيقاع لاهث من التغيير» http://www.alarabing.com/common/help.htm

والإضافةإليها (...) إضافة امتلاك»[1]. إنّ الأنا التراثية استطاعت قديمًا أن تحاور الآخر من فرس وهند ويونان، فكانت حضارتها بما استعارته منهم، غير أنّها كانت تضيف إليه بما يؤكد خصوصيتها، فيصبح ملكًا لها، ولكن، هل كانت الأنا تعاني ما نعانيه من هامشية؟، وهل رافقها الشعور بالدونية وهي تحاول الاستعارة ؟كلا إنّ الأنا العربية قديمًا كانت في مركز قوة، مكنها من التعامل مع الوافد بكلّ وعي نقدي، وفي عودة "جابر عصفور" إلى التراث تأكيد منه على أن ما فعلته هذه الأنا التي تعد استمرارًا لها هو ما يجب أن نقوم به لنحقق مكانًا على خارطة هذا العالم. ويعد "حازم القرطاجني" خير مثال على التزاوج بين الثقافتين، فقد استطاع هذا الناقد بما يملكه من حنكة وتعقل الفيلسوف الناقد من الجمع بين الأدبين العربي واليوناني، وكان الناتج عربيًّا خالصًا، ويميز هذا في كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء".

ولقد كان هذا التراث الزاخر بمختلف العلوم وشتى الفنون محط اهتمام أوروبا في بداية عهدها، فقد اعتمدت التراث العربي للانتقال من حال التخلف إلى أطوار التقدم. ولعل هذه المقولة أو الحقيقة كانت الدافع وراء الكثيرين، ومن بينهم "طه حسين "بل لعلّه الأول الذي رأى في العرب امتدادًا للغرب، فدعا إلى الانفتاح عليه واستهلاك ثقافته، ذلك أنّ تلك الثقافة هي ثقافتنا، متناسيًا في خضم الحماس، والرغبة في التخلص من واقعه المتخلف أنّه كيَّف هذه الثقافة وفقًا لمصالحه، فأصبحت جزءًا من كيانه، مطبوعة بطابعه.

ولكن إذا سلمنا مع هؤلاء بعربية إنتاج الغرب، فلماذا لا نقر بيونانية إنتاج العرب وفارسيته، ونسمع أصواتًا من الغرب تقول إنّ إنتاج العرب هو تراثها اليوناني.

إنّ الغربي يدرك جيدًا أنّ العربي وهو يتعامل مع كلّ ذلك الزخم المعرفي لم يكن الوعي النقدي بعيدًا عن عمله، وتأكد ذلك من اطلاعه على التراث اليوناني الذي كان إحدى الوسائل لتحقيق تلك القفزة الطفرة.

ولا تجد هذه المقولات لها صدى في خطاب "جابر عصفور" الذي يدعو إلى الانفتاح بوعي يسائل نفسه قبل غيره، لذلك كلّه انتقد تلك الأنماط من القراءات التراثية، والتي استعارت "التعبير" والتطور" وغيرها من النظريات في محاكاةٍ كاملةٍ للنسخة الغربية، غير مدركين للفوارق بين الثقافتين، مؤكدين انعدام قنوات الاتصال بينهما، إذ كيف يكون هناك حوار والعرب يقوم بدور المقلد، الناقل لعلم الآخر مكرسًا للتبعية. وإحدى الطرق التي مكنت العربي قديمًا من التعرف على الأمم الأخرى، فكان سندبادًا تستهويه المغامرة بحثًا عن أملٍ جديدٍ في

---

[1]- جابر عصفور :قراءة التراث النقدي، ص102.

التعرف، فكان ينتقل من مكانٍ إلى آخر رحالة جوالاً لا يتوقف في مكان إلاّ ليسبر ما في أغواره من كنوز المعرفة، مستفيدًا منها، مترجمًا إياها، ليكون التعرف من الأصول أو الجذور لا سطحيًا عرضيًا. وعُدَّ العصر العباسي من أهم العصور العربية التي ازدهرت بها حركة الترجمة، فنقلت العلوم عن الأمم والشعوب، وقد كان للحكام دور في دعم هذا العمل الذي حقق أكبر انفتاح شهده العرب على الآخر بمختلف جنسياته، دون أن يقتلع من جذوره، وهو يفتح نوافذه، ذلك أنّه كان مدركًا للاختلافات التي تميزه عن غيره، والتي إن انتفت فإنّها تقضي على الخصوصية والهوية العربية.

ولأنّ "جابر عصفور" كان دائمًا على علاقة بالتراث مستفيدًا من آرائه، خاصة الايجابية منها، بعد عرضها على الحاضر لتتماشى معه، استفاد من دور العربي القديم وإسهاماته المتفردة في إخراج الكثير من المخطوطات إلى النور، ولعلّ أكثرها أهمية كتاب "أرسطو" "فن الشعر" وغيرها من كتبه عن النفس والفن، والتي ساعدت الغرب في النهوض، بل لعلّ الكثيرين منهم لازالوا يعودون إليه بين الفينة والأخرى لاستخلاص بعض الأفكارّ وذلك لغنى هذا المُؤَلف. وقد كان اهتمام "جابر عصفور"منصبًا على الترجمة، فهو إضافة إلى عمله ناقدًا ومفكرًا، يقوم بترجمة الكثير من الكتب في تعامله مع الآخر، الذي يحاول أن ينقل فكره إلى القارئ العربي، في سعي دؤوب لاستيعاب فكر الغرب، حتى يشكل آراء قد تتفق أو تختلف معه، فهي تُعد من مظاهر الرُقي والتقدم، وهي عنده خطوة أولى لصعود سلم النهضة، إنّها وسيلتنا في التعرف ونقل أسرار تقدمه، لاكتساب معارفه وعلومه التي بها يتحقق حلمنا في التميز، وتأكيد الحضور الفاعل في صنع الحضارة الإنسانية،كما أنّها عنده « وسيلة حاسمة في تعميق علاقات التواصل مع العالم المتقدم، وفي توسيع دوائر الحوار التي تؤدي إلى امتلاك مفردات العصر ولغاته، وتجسير الهوة الفاصلة بين المتقدم والمتخلف، والسبيل إلى فتح آفاق جديدة من وعود المستقبل الذي لاحد لإمكاناته، وعلاقة الانتساب إلى الحضارة العالمية في تنوعها الخلاق»[1]. لهذا كان حلمه أن يكون لنا مشروع عربي للترجمة يقوم على العمل الفعلي لا الكلام الخطابي، مستندًا إلى تضافر الجهود لا الكفاءات الفردية، التي آلت بالمشاريع السابقة التي قام بها أمثال "الطهطاوي" في "مدرسة الألسن "، و"طه حسين"، وجامعة الدول العربية إلى الفشل بمجرد انشغال مؤسسيها عنها، وقد اعتبر الأرقام الإحصائية للترجمة مخجلة مقارنة بحركيتها الفاعلة في العالم الغربي، ويمكن أن نستدل من كلامه عن ترجمة كتب صاحب "البنيوية التوليدية

---

[1]- جابر عصفور: أوراق ثقافية، ص127.

""لوسيان غولدمان" (L-Goldman)[1] الذي له أثر واضح عليه. إذإنّ كتبه لم تنقل إلينا إلا بعد أن ترجمت من قبل أكثر اللغات،كما أن تبني العرب للمناهج الغربية بعد انحسار مدها في العالم الغربي دليل على ضعف حركية الترجمة التي كان لولاة الحكم في القديم دور في استيعابها لذلك الكم الهائل من الكتب والمخطوطات، فقد كان الخليفة العباسي "المأمون"حريصًا على أن ينقل علوم الشعوب المعاصرة له، والحضارات المندثرة، فكان أن ترجم في عهده أكبر عدد من الكتب، لكن الولاة في عصرنا لا يأبهون لهذه الوسيلة خصوصا إذا كان التيار الأصولي/ النقلي من يتحكم في زمام الأمور، فهو يرفض الانفتاح، ويعدُ الترجمة من الوسائل التي تكرسه، ولهذا تقتصر الترجمة في عالمنا العربي على الكفاءات الفردية التي لا تجد الدعم من حكومتها، لا بتكريمها كما حدث مع "البستاني" لترجمته "الإلياذة" لدعمه معنويًّا، ولا الدعم المادي الذي تحدث عنه "جابر عصفور"، بمنح المترجمين مبالغ رمزية لتحفيزهم على العمل. ولأنّ أغلب المترجمين العرب ينتمون إلى التيار المعادي للحكومة هذا من وجهة نظرها هي، فإن الدعم لن يكون لأنّه يعتبر تحفيزًا لهم في السير على الدرب وهي تقوم بقمعهم.

وبعد استقرائه لوضع الترجمة في عالمنا العربي، وضع مجموعة من الإجراءات كفيلة بمساعدتنا على تخطي الأزمة، وقد استخلصت من خلال دراساته نوجزها فيما يلي :

1- أن تكون الترجمة عن الأصل مباشرة دون وسائط.

2- عدم الاقتصار على اللغتين الفرنسية والإنجليزية، ووجوب الانفتاح على باقي لغات العالم.

3- نقض المركزية الغربية الأوروبية والأمريكية وعدم التقوقع على الذات لتشمل الترجمة جميع المجالات دون استثناء.

4- أن تكون الجهود عربية لا قطرية.

---

[1]-ولد في بوخارست 1913- توفي في باريس 1970مفكر فرنسي دارت أبحاثه، أساساً، حول ما أسماه بعلم اجتماع الأدب وعلم اجتماع الفلسفة، تعتبر أعماله مكملة لأعمال الفيلسوف والناقد المجري"جيورجي لوكاتش".نشر عددًا من الدراسات الفلسفية والاجتماعية النقدية أهمها :الجماعة البشرية والكون عند كانط (1945)، العلوم الإنسانية والفلسفة (1952)، الإله المختفي (1956)، بحوث جدلية(1958)، من أجل علم اجتماع روائي (1964). ينظر: لوسيان غولدمان: المنهجية في علم الاجتماع الأدبي، تر: مصطفى المسناوي، ط1، دار الحداثة، بيروت- لبنان، 1981، ص40.

5- اعتماد طرق وتقنيات مستحدثة في الترجمة منها أشرطة الكاسيت، وأقراص CD.

6- الانتقال من القول الخطابي إلى العمل الفعلي[1].

و لم يكن كلام الناقد مجرد قول خطابي، إنّما تجسد واقعًا، فرغبته في تتميم مشاريع كانت لأسلافه وأساتذته، تحقق حلمه بمجرد اعتلائه منصب أمين عام المجلس الأعلى للثقافة، فكان تأسيس مشروع "المركز القومي للترجمة" الذي جمع شتات المثقفين، واعتبر نافذة القارئ العربي التي يطّلع من خلالها على الكوكب الأرضي الذي لم يرد أن يكون أوروبا وأمريكا، بل ضمَّ إليها إفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية، لهذا لم يقص هذه الدول ويحرم القارئ من إمكانية التعرف عليها. وربط بين الشعارات والإنجاز فكان حصيلة ما أنجز "ألف كتاب مترجم" عن لغات ميتة(لم تعد مستعملة) وأخرى حية فيما هو معروف ومتداول من قبل الجميع، و نقصد هنا المهتمين بالفكر والترجمة.

تحدد من خلال ما تمّ قوله الأهمية التي تحتلها الترجمة في إنجاز مشروع حداثي عربي، والانفتاح الذي يمكن أن يتحقق على العالم بأسره دون أن نخسر هويتنا، فهي علامة طريق بارزة للانتقال من التخلف إلى التقدم، من القرية إلى أضواء المدينة. ولا يبتعد الناقد "عاطف العراقي" عما ذهب إليه "جابر عصفور" في دور الترجمة، وهو يتفق معه في كثير من الآراء. يقول :« إنّ الترجمة تعبيرٌ عن التّنوير، وإذا أهملنا الترجمة، فسنصل إلى حالة تعد تعبيرًا عن الظلام. الترجمة تعبير عن الانفتاح الفكري، ومن يشن حملة على الترجمة فعقله مغلق، منغلق على نفسه.« إنّ من أهم مزايا الترجمة أنّنا من خلالها نطلع على أفكار أمم وشعوب غيرنا، وسواء اتفقنا معهم أم اختلفنا، فلا بد لكي نحدد أسباب الاتفاق أو الاختلاف، أن نعرض أولاً لأفكارهم وبعد ذلك يكون من حقنا أن نتفق أو نختلف»[2]. إنّها عنده خروج من الظلام إلى التنوير، وانفتاح فكري على باقي دول العالم، وكلّ مقاوم لها ورافض لأهميتها فهو منغلق لا يريد أن يتحرر من تبعيته لنفسه، وهو يشترط إصدار أحكام الاتفاق والاختلاف بعد فعل التعرف والعرض للأفكار، إذ لا يمكن أن نهاجم أو نقف مع هذا أو ذاك من أجل المهاجمة أو المساندة، بل يجب أن يكون ذلك انطلاقًا من موقف واعتمادًا على وجهات نظر مستخلصة من خلال دراستنا.

---

[1]- ينظر: جابر عصفور: أوراق ثقافية، ص ص 123- 135.

[2]- عاطف العراقي : العقل و التنوير في الفكر العربي المعاصر، د،ط، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع - عبده غريب -، مصر، 1998، ص ص 63،94.

والسؤال الذي يُطرح: هل حقًا ستقوم الترجمة بالقضاء على المركزية وخلق التعددية استكمالاً لمشروع "دريدا" الذي قوض صرح العقل الغربي؟ هل ستحقق صيغة الحوار بين العالم الأول والعالم الثالث وتتلاشى الفوارق ؟ وإذا حدث ذلك أين تتموقع مقولة "صاموئيل هانتغتون" عن صدام الحضارات خاصة العربية والغربية، وهل نهاية التاريخ مؤكدة تماشيًّا مع ما أعلنه "فوكوياما "(Foucault Yama) ؟[1].

إنّ محاولة تغيير صورة العربي عند الغربي جهود لا يمكن إنكارها، خاصة من قبل النقاد والمفكرين العرب القاطنين ديار الغرب، وقد ساهمت أسماء لامعة في تغيير منظور الآخر إلينا، ولعل اسم "ايهاب حسن " الذي يرتبط باتجاه "ما بعد الحداثة" أبين دليل على ذلك، إضافة إلى الأمريكي الفلسطيني الأصل "إدوارد سعيد" الذي أولاه "جابر عصفور" عنايته، ورأى أنّه كان وراء النهضة التي غيرت مجرى الدراسات الاستشراقية بعد ثورته على التقاليد التي أورثها الغرب لأبنائه، ويصنف عمله ضمن زمرة المفكرين الساعين إلى القضاء على المركزية وخلق التعددية، ويعتقد الناقد موضوع البحث أنّ « أولى العلامات الجذرية الدالة على تأثير كتاب إدوارد سعيد أنّ عددًا غير قليل من الدارسين الغربيين وجدوا حرجًا في الإبقاء على تسمية «الاستشراق» أو «المستشرق»التي أحاطها كتاب إدوارد سعيد بالريب والشكوك وسوء الطوية والاتهام»[2]، والكتاب المقصود هنا هو «الاستشراق»الذي صدر عام 1978 لـــ"إدوارد سعيد" وأثار ضجة هزت كيان الدراسات الاستشراقية التي أولت كتابه أهمية، واستبدلت اسم دراستها فكان مصطلح «المستغربين»ما أصبح يدل عليها. ولا يمكن أن يتنكر لصنيع "إدوارد سعيد" الذي فضح الخطابات الغربية بإظهار المسكوت عنه إلى العيان، فكان عمله عند الناقد مستندًا إلى ما قام به "ميشال فوكو".

ويتواصل احتفاؤه بانجازات الرجل من خلال كتابه «النظرية»في إسهام منه للتأسيس لها، وقد أثار هذا الكتاب الموضوع بشكل نقدي، يبرز كفاءة صاحبه. وكان متزامنًا مع كتاب "جوناثان كوللر" عن الموضوع نفسه ونقصد النظرية، وقد حظي كتاب هذا الأخير بالعناية، وتمَّ الاحتفاء به، فكُرِّم صاحبه فيما قرره "جابر عصفور"، بينما بقي كتاب "إدوارد سعيد" حكرًا على الأوساط الموالية له، ولكن ما بقي مسكوتًا عنه في خطابه أنّ "إدوارد سعيد" عربي،

---

[1]– فرانسيس فوكوياما كاتب ومفكر أمريكي الجنسية من أصول يابانية، ولد بمدينة شيكاغو 1952، من أهم ملفاته : نهاية التاريخ و الإنسان الأخير 1989 http:// or.wikipedia.org/wiki/.

[2]– جابر عصفور :«منظور مغاير للأدب ». http:// www.alarabing.com/common/help / htm، مارس 2007.

والعربي لا يُكرَّم من قبل الغربي، لأنّ ذلك يعني أنّه يعترف به وهو يسعى إلى القضاء عليه وفرض الهيمنة في ردِّ فعل منه على الأعمال التي تسعى للتعددية.

قد يعترض معارض فيقول: وماذا عن الجوائز التي نالها العرب أمثال "نجيب محفوظ" وغيره، وكان الغرب هو المانح لها؟ قد نقول إنّ هذا صحيح، ولكن "إدوارد سعيد" يقطن أولاً بالغرب، ويكتب ثانيًا في الاستشراق، ويريد أن يغير نظرة الغرب إلينا. ويدرك الغرب جيدًا أهمية كتابات الناقد بالنسبة لزحزحته عن مكانه، وخطورة ما قد يؤدي إليه الاعتراف به ومنحه الجوائز، رغم ما يكون قد ناله من تكريمات لكنها لا تعني أنّ الكلّ يوافقه الرأي. وهو الذي يكتب فيما يسمى بـــ"النقد الثقافي".

هذا يؤكد أنّه رغم كلّ المحاولات فإنّ الغرب لا يتوانى لحظة في إجهاضها الواحد تلوى الأخرى، رغم كلّ هذا مازال العربي مغتربًا، وقد أشار "جابر عصفور" إلى هذا في حديثه عن الشاعر، أكثر الناس حساسية ومعاناة، فهو يعبر عما يعيشه من غربة في بلاد الآخر من خلال شعره، ويتوق إلى العودة إلى الموطن الأصل، وهي« عودة تكشف عن شعور جاد بالغربة ورغبة متأصلة في العودة إلى الأصل – الرحم– الوطن، « وإذا كانت العودة إلى الرحم تأكيدًا للهوية، فإنّ كلّ محاولة للغوص في حاضر الآخر تعني الدخول في عالم معاد، يهدد بانشطار الهوية وتمزيقها، « هل نستطيع أن نقول إنّ هذه العودة آلية دفاعية لحماية الأنا من الانشطار الخطر في مواجهة الآخر؟ إنّ الأمر كذلك بالفعل، وهو يبرر سر التحول من ثنائية الفردية /المدنية (...) إلى ثنائية القاهرة /باريس في مرحلة الغربة»[1].

فهذا القول يؤكد خوف «الأنا»من «الآخر»وهي بين جنباته، لأنّه يحكم السيطرة على زمام الأمور، تخاف انشطار هويتها في حضرته، ولهذا تتوق دائمًا إلى العودة إلى الرحم، ولكن اللجوء إلى الأصل يغلق عليها في سجنها، خاصة إذا تحول الخوف إلى هاجسٍ.

إنّ هذا الهاجس هو الذي يولد الصراع، لتبرز مقولة "هانتغتون "عن صدام الحضارات التي لقيت استقبالاً احتفاليًّا وجنائزيًّا في آنٍ. في وصفٍ لمظاهر استقبال هذه المقالة كما صورها "رضوان جودت زيادة"، الذي يبين لنا بداية الحديث عند هذا الصراع، يقول: «ويمكننا هنا أن نرصد أنّ بداية الحديث عن الصراع بمعنى الصدام كان لدى الفكر الألماني في أيام الاشتراكية الوطنية والمعروفة بـــاسم (النازية)، لقد دخل اللفظ صراع إلى القاموس السياسي

---

[1]– جابر عصفور :رؤى العالم، ص ص313،311.

مع النازية بمعنى الصراع الثقافي والحضاري في المنهاج السياسي»[1]، فالحديث عن الصراع كان مع النازية، والتي دخل معها إلى السياسة فكان طابعه سياسيًّا، ولعلّ هذا ما أكده" أحمد برقاوي"[2]، الذي نفى الطابع الفلسفي عن هذا الشعار الذي كان يعني الصدام الثقافي الحضاري، وهذا ما أكده "صاموئيل هانتغتون" الذي أكد أنّ الحضارة الإسلامية تبرز كأشد الخصوم مواجهة للغرب، وفي مقابل هذه المقولة وكردٍّ فعل على الصراع برزت إلى الواجهة مقالة أخرى تناقضها لترى أن العلاقات بين الحضارات هي حوار لا صدام، وكان "حوار الأديان"موازيًّا له.

يُسائل "جابر عصفور" نفسه عن موقفه من حوار الحضارات فيجيب: «أتصور أنّه لابد أن يكون موقف الدعم، ما ظلّ حوار الحضارات من منطلق التنوع البشري الخلاق أولاً، وبحثًا عن أفق متوازن للتفاعل بين العام والخاص، العالمي والوطني ثانيًّا(...). إنّ الهدف من حوار الحضارات- في آخر الأمر- هو تحقيق عالم يخلو من ويلات الحروب، ولا يعرف كوارث التعصب والتطرف (...)، وما ظلّ هذا الهدف قائمًا فإنّ حوار الحضارات هو البديل المنقذ من الصراع»[3].

إنّه أحد الداعمين للحوار، المؤمنين بنجاعته ما ظلّ قائمًا على التفاعل المتوازن، محافظًا على أحقية الاختلاف، داعمًا للحرية، وهذا السبيل هو البديل عن الصراع. لكن رغم دعوات الحوار التي نشهدها، والمؤتمرات التي تعقد لأجل ذلك، إلاّ أنّ الصراع لا يزال وسيظل قائمًا لا سبيل إلى القضاء عليه، والسبب يرجع إلى أنّ الغرب يستعمل الحوار وسيلةً للقوة ومزيدًا من التسلط، موهمًا الأطراف المتحاورة أنّها تتمتع بكامل الأحقية في نقض آرائه، لكن الرأي الأخير يكون له، ضاربًا بتلك الآراء عرض الحائط.

---

[1]- رضوان جودت زيادة: صدى الحداثة، ما بعد الحداثة في زمنها القادم، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان/الدار البيضاء- الغرب، 2003، ص107.

[2]- «ففكرة صراع الثقافات أو الحضارات فكرة سياسية وليست فلسفية، يجري بشكل تعسفي تحميلها طابعًا فلسفيًّا عامًا،كما أنّ الرَّدَّ على فكرة صراع الحضارات بفكرة الحوار بينهما، هو الآخر رَدٌّ سياسي من قبل المستضعفين»،أحمد برقاوي: «أصول الوعي الأوروبي بالآخر«العربي أنموذجا»، الفكر العربي المعاصر،ع 122-123، تصدر عن مركز الإنماء القومي،بيروت- لبنان، صيف2002، ص43.

[3]- جابر عصفور: أوراق ثقافية، ص95.

وإذا كانت هذه الصياغة من الحوار قد تحققت فعلاً، ماذا عن أحداث11أيلول / سبتمبر[1]التي تبقى علامةً فارقةً على الصدام؟ أنقول مع "رضوان جودة زيادة" أنّ التاريخ لا يمكن تصوره إلاّ على أنّه صراع بين الحضارات المختلفة؟ وما الحوار إلاّ وسيلة لتهدئة هذا الصراع، يلوذ بها العالم المستقوي إلى مزيد من السيطرة والعالم المستضعف الذي يريد أن يحمي نفسه من بطش نقيضه.

ثم إنّ "جابر عصفور" ينفي أن يقوم حوار بين حضارة عربية وأخرى غربية، أو بين دين إسلامي ومسيحي، ويجب أن يكون حوارًا بين « تيار بعينه من تيارات الاستنارة الإسلامية مشروطًا بعلاقات مكانه ومتطلبات زمانه، وتيارٍ موازٍ من تيارات المسيحية في امتداداتها وتنوعاتها واختلافاتها، وبالقدر نفسه لا معنى لحوار بين شمال وجنوب (...)، وإنّما بين مؤسسات متقاربة البرامج، متماثلة المطامح، أو بين مجموعات ثقافية تنطوي على قاسم مشترك، يؤسس لبداية حقيقية ملموسة »[2]، وهو يشترط التشابه والتقارب بين التيارات المتحاورة، ليسهل الحوار ويحقق مراميه. وعادة ما تتولى التيارات المؤمنة بضرورة الانفتاح هذه المهمة، لأنّ الأصولية ترفض ذلك خوفًا على انشطار الهوية، كما أنّ مناطق التشابه محصورة إن لم نقل منعدمة عند الأصولية المتعصبة.

إنّ هذا الانتقاء يحدث شرخًا على مستوى الذات قبل أن يتعداها للآخر، فيكون الصراع بين التيارات على تناقضاتها والتعارض القائم بينها، في غيابٍ كاملٍ للحرية التي أكد "جابر عصفور" أنّ المجتمعات العربية تختنق بدونها. ولأنّ الحوار الداخلي منعدم فلا سبيل لنتعداه إلى الآخر. ثم إنّ الانتقائية التي يتحدث عنها لا تشمل كلّ التيارات، فالحضارة لا يمكن تجزئها.

ويتواصل الدعم من قبل الناقد، ليرى أنّ ميثاق الأمم المتحدة الذي أصدر كتاب "عبور الانقسام، حوار الحضارات" نقضًا لمقولة "هانتغتون" التي لم تنطو – حسبه– على جوانب ايجابية إلاّ أنّها نبهت إلى ضرورة إيلاء مسألة الحضارات الأهمية، لتفعيل التعاون و التبادل بينها.

---

[1]– يمثل هذا التاريخ تاريخًا مشؤومًا بالنسبة للولايات المتحدة الأمريكية، إذ تمّ الهجوم على مبنى التجارة العالمي بنيويورك من قبل طائرات مجهولة، وقد تمّ اتهام القاعدة (طالبان). وعلى إثر هذا الحدث غيرت أمريكا من سياستها الخارجية خاصة مع العرب، فكان من تبعة ذلك الهجوم على العراق.

[2]– جابر عصفور: أوراق ثقافية، ص 102.

وإذا كانت حركات التحرّر قد استطاعت أن تقضي على الغزو الاستعماري، فإنّ الغرب قد استبدله بآخر ثقافي، استعملت فيه تقنية الأقمار الصناعية التي تُعدُ وسيلةً للهيمنة أكثر من الأولى، فهي تقضي على كلّ مقومات الخصوصية الثقافية، وإذا تمَّ القضاء على الهوية، فلن يكون هناك عالم عربي[1]، وهذا ما يؤكد سعي الغربي دائمًا إلى سيادة العالم عن طريق العولمة التي تنادي بالطابع الإنساني، والتي أتاحت لدول العالم الثالث الانفتاح، والمساهمة في النقد الأدبي، فأصبح العالم مزاح المركز، وتعددت المراكز، وأخضع خطاب العواصم الكبرى إلى المساءلة خضوع خطاب العواصم النامية، لكن إذا كان هذا ما يقر به "جابر عصفور"، فإنّه يرى في عالمية الأدب التي فرضتها العولمة أقنعة براقة خادعةّ تخفي النزعة المركزية الأورو-أمريكية، فتعددية المراكز التي تحدث عنها لن تتحقق مع تلك النزعة الخفية التي اتخذت طابع الكوكبية. ويقيم علاقة بينها (العولمة) وحوار الحضارات، فلم تكن « قضية «حوار الحضارات»بعيدة عن قضية «العولمة»في سياقات السنواتالأخيرة، فالأولى تبدو استجابة مزدوجة للثانية، والثانية تبدو – في جانب منها – كما لو كانت تستدعي الأولى، وتسعى إلى الإفادة من أهدفها، لخدمة أغراضها التوحيدية»[2]، لقد كان هذا الترابط انطلاقًا من أنّ كلاً منهما قد أضحى من المواضيع المطروحة في الساحة العربية والعالمية بالأهمية نفسها، ورغم اعتماد كلّ واحدة منهما على الأخرى، ومحاولة العولمة الإفادة من حوار الحضارات إلاّ أنّه يرى أنّ العولمة تسعى إلى تجاوز الحدود وإلغائها، بخلق أفق مفتوح يذيب الخصوصيات المتغايرة، بينما تعد مقاومة هذه الهيمنة العولمية والحفاظ على الهويات الثقافية الإيجاب الذي يكمن في "حوار الحضارات "، لكن أيًّا منهما – وحسب الوضع الراهن- لم تحافظ على الأقل على مقولاتها الذي تجهر بها، فالخصوصيات والهويات منشطرة، وقد تعولمنا حقًا، فبينما نسعى لنغير صورتنا عند هذا الآخر، يسعى هو للمحافظة على ما ارتسم في مخياله من إرهاب وسفك للدماء وربطه بالعرب دون غيرهم كما أقر ذلك "هانتغتون"، وتأتي الدعاوى متتاليات لضرورة الاستمرار فيما نحن ماضون فيه، فيدعو "عبد القادر بودومة "إلى «اختراق الآخر، نص الآخر، خطاب الآخر، حياة الآخر. إنّ الذهاب إليه وفق إستراتيجية معرفية أمرٌ ضروريٌ. لِمَ لا دعوته واستضافته؟ ألسنا مجتمعات الضيافة؟ علينا استقبال الآخر، ليس الغرب فقط ذلك الشيطان الأكبر والمستعمر المدمر (...) ، هو أيضًا غوته وبودلير ونيتشه وهيدجر (...)، فلنتخذ منه

---

[2]– ينظر : محمد عابد الجابري : إشكاليات الفكر العربي المعاصر، ص 75.

[2]– جابر عصفور: أوراق ثقافية، ص61.

صديقًا بدل أن يغدو عدوًا»[1]. يكشف لنا هذا النص على ازدواج صورة الغربي لدى العالم العربي، فهو المستعمر الذي أرهق كاهل العرب بقضائه على بنياتها التحتية ومحاولة طمس بنياتها الفوقية، هو ذلك المضطهد الذي سلب العرب حريتهم وأغلق على أنفاسهم، فلم يعدوا يتنفسون إلاّ هواءً عكرًا أنتجه هو دون غيره، وإلى جانب هذه القتامة توجد تلك الصورة التي يرتسم فيها رمز الحكمة والمعرفة، يمتلك من أسباب التقدم والعلم ما يبهر الناظر إليه، وهما صورتان متناقضتان. ويبدو صاحب النص أقرب إلى الصورة الثانية منها إلى الأولى وإن كان لا ينفي وجود الأولى، فهو يريد استضافة الآخر ليكسبه صديقًا قبل أن يصبح عدوًا، لكنه يخادعنا حتى وهو يظهر الود في ضيافتنا له، لهذا وجب الاحتياط، والعمل على تطوير الذات بإنهاء الصراعات الداخلية، وإن كان هذا لا يعني القضاء على الاختلاف، فالاختلاف من سنن الحياة، ولكن العمل والتكاثف في مواجهة أوهام وغوايات الآخر التي يحاول أن يقنعنا بها، ويضفي عليها الطابع الإنساني، هو الذي يمكننا من التقدم. لماذا تكون أعماله ذات طابع إنساني دائمًا؟ لماذا لا نعمل نحن وهو على صنع هذا الطابع؟ ولا يشترط في تحقيق كلّ هذا أن نمر بالمراحل التي قطعها، فالتفاوت كما يقول "محمد أركون" حقيقة واقعة لا يمكن التنكر لها، وما علينا عمله إلاّ أن نحدث القفزة الطفرة التي تفضي على أحلام الغرب في الهيمنة، وتحقق آمالنا في المشاركة في صنع الحضارة الإنسانية، ليعود الغرب إلى حجمه الطبيعي كما دعا إلى ذلك "روجيه غارودي"(Roger Garaudy)[2] في محاولة منه لتحقيق فعلي للحوار، يلتزم كلّ طرف أدبياته، فلا يعتقد بصحة اعتقاده محاولاً فرضه على المُحاور له، بل احترام حق الاختلاف كخاصية تحافظ على تميُّز الآخر.

يتضح بعد كلّ هذا أنّ موافقة "جابر عصفور" على إقامة حوار بين الشرق والغرب، في حال من التكافؤ لا يدني بالأطراف إلى الاتحاد والذوبان، بل بالمحافظة على الخصوصية،كان بهدف تتميم النوع البشري عملاً بمقولة "الكندي". يقول : « ولن نقوم بتتميم النوع الإنساني لو بدأنا من تراثنا أو من تراث الآخر، قديمه أو حديثه، بوصفه البداية المطلقة أو النهاية المطلقة،

---

[1]– عبد القادر بودومة : الحداثة وفكر الاختلاف، ط1، سبتمبر 2003، ص ص69، 70.

[2]– روجيه غارودي (Roger Garaudy)(1913-)، فيلسوف وكاتب فرنسي، أُسر خلال الحرب العالمية الثانية في الجزائر، كان شيوعيًّا، ولكنه طُرد من الحزب الشيوعي لانتقاداته المتكررة للإتحاد السوفياتي.حاول الجمع بين الشيوعية و الكاثوليكية لانجذابه إلى الدِّين. وقد اعتنق الإسلام عام 1982. من أهم مؤلفاته: هل نحتاج إلى إله، المسجد مرآة الإسلام، دعوة إلى الحياة، حوار الحضارات. ينظر: موسوعة ويكيبيديا. http :ar.wikipedia.org/wiki/

وإنّما يكتمل «تتميم النوع الإنساني»، ويأخذ في التحقيق، حين نبدأ من «عادة اللسان» الذي ننطقه و«سنة الزمان» الذي نعيشه، عندئذ يمكن أن« تبتدع بحسب عادة هذا الزمان » كما قال ابن سينا وتكون إضافة حية إلى الحلم القديم وليس نهاية جامدة له»[1].

ونقطة البداية في هذا الحلم ليست التراث ولا الآخر، بقدر ماهي لحظات الحاضر التي نعيشها، ذلك أنّها وحدها التي تفرض الانطلاق لتكون إضافتنا بما يخدمنا، فالعودة إلى تراث الأنا تجعلنا نعاني مشاكل عالم قديم في عالم حديث، والالتفات إلى الآخر يأخذنا إلى حيث وصل هو دون أن نعي المراحل التي مرَّ بها، فالحاضر بمشاكله وضغوطاته هو القادر على تتميم نوعنا البشري على أمل أن يتحقق حوار فعلي بين الأطراف المتحاورة، ويتقدم العالم العربي. يظل السؤال مطروحا: هل نهاية التاريخ التي قال بها "فوكوياما"[2]ما تنذر بنهاية الغرب لتكون بداية تاريخ جديد لنا ؟!..

---

[1]– جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، ص104.

[2]– ينظر: فرانسيس فوكوياما: نهاية التاريخ والإنسان الأخير، إشراف مطاع الصفدي، تر: فؤاد شاهين، جميل قاسم، ورضا شايبي، مركز الإنماء القومي، بيروت – لبنان، 1993 .

الفصل الثاني

قضايا نقدية في قراءة جابر عصفور للتراث.

1- تحولات النقد الأدبي من العلمية إلى الإبداعية.

أ- البحث عن العلمية.

ب- إبداعية الخطاب النقدي.

2- مفـــاهيم شعريـــة.

أ- مفهوم الشعر.

ب- مهمة الشاعر.

ج - الخيال الشعري.

د- الصورة الشعرية.

شكل التراث العربي بإشكالياته- التي أثارها بظهور الحداثة – قضية نالت اهتمام النقاد، حيث أكبُّوا على دراسته والبحث في مضانه، فكان النتاج كمًا هائلاً من المؤلفات .

وقد تعددت القضايا التي نوقشت في تلك الكتابات، ذلك أنّ هذا الزخم المعرفي الذي يسمى تراثاً يتميز بالشمول والاتساع، فلا يمكن لمؤلَف واحد أن يقوم بجرد لكلّ القضايا التي أثارها العربي قديمًا، خاصة وأنّه كان على علاقة مع الأمم الأخرى التي أفاد منها فطوَّر نظرياته.

على أنّ استعادة التراث لدراسته تكون قراءة ومساءلةً، بالانطلاق من الحاضر الذي أرق الإنسان العربي بإشكالاته التي وقفت عائقًا أمام تقدمه. ولعلّ أكثر القضايا التي لقيت الاهتمام من النقاد والمؤلفين هي إشكالية اللفظ والمعنى كما كان يطلق عليها قديمًا، والتي أخذت أسماء متعددة خاصة بعد الاتصال العربي الغربي، منها:المحتوى والصياغة، الشكل والمضمون. على أنّ الفصل فيها لم يتمَ بين مؤيد للفظ على حساب المعنى، ومعارض له بتبنيه للرأي النقيض، فيما آثر البعض التوسط بالجمع بين الاثنين.

ويسمى القول الناتج عن اتخاذ مثل هذه المواقف "نقدًا"، هذا الفرع من العلوم الإنسانية الذي لم يصل بعد إلى مصاف العلمية الحقيقية، والذي تمتد جذوره إلى تراثنا العربي. وقد كانت صورته البدائية تستند إلى الذوق دون الاحتكام إلى معايير نقدية محددة. لكن الصورة البدائية تحولت وشهدنا أطوارًا أصبح فيها النقد من أهم الفروع التي تلقى الاهتمام والرواج في عالمنا العربي والغربي.

فبالنقد نحفظ استمرار الأعمال الأدبية وارتقائها، وهو ما يؤكد التلازم بينهما، واستفادة كلٌ منهما من الآخر في بناء صرحه المفاهيمي.

ويقف هدف الوصول إلى مصاف الآخر لمحاورته وراء كلّ هذه المساعي والجهود، التي اضطلع بها النقاد أملاً في مستقبل واعدٍ يمحو آثار الحاضر المتخلف بكلّ تناقضاته.

و لم يحد الناقد المصري "جابر عصفور" عن هذا، وهو الذي شغل التراث مجالاً مهمًا من مشروعه النقدي، فكانت قراءته له من منظور حداثي، منهجه الذي حاول به الاقتراب من نصوصه.

وقد تّم انتقاء مجموعة من القضايا التي أثارها في كتاباته، لمناقشتها وتحليلها بغرض الوصول إلى معرفة أرائه، وصولاً إلى الهدف الذي يرومه من وراء كلّ هذه الدراسات.

1- تحولات النقد الأدبي من العلمية إلى الإبداعية.

أ- البحث عن العلمية:

أولى القضايا التي سيقف عندها البحث والمستوحاة من قراءة "جابر عصفور" للتراث النقدي العربي والغربي هي قضية "النقد الأدبي". هذه الإشكالية القديمة الحديثة؛ يرجع قدمها إلى امتدادها في العصور الخالية، إذ سعى الإنسان بظهور الأعمال الأدبية إلى تبيان قيمتها، وتمييز جيدها من رديئها. وقد كانت صفة السذاجة والبساطة ما اتسم به هذا النقد في تلك الفترات المبكرة من تاريخه، فلم تكن له معايير يستند إليها أو قواعد تحكم عمله، فغدت أحكامه انطباعية خالصة، تستند إلى ذوق الناقد، في اختلاف حاسمٍ بينه وبين غيره من النقاد، وقد عجزوا عن التوصل إلى استخلاص قيم محددة. إضافة إلى أنّ نقد الأعمال لم يكن عميقًا لاستيحاء مكامن الجمال في النص، بقدر ما كان منصبًّا على النواحي البلاغية، والانصراف إلى الاهتمام بالصيغ والألفاظ، وإبراز الأخطاء والسقطات وتقويمها.

لكن النقد لم يبق على صورته البدائية هاته، إذ تطور وتصاعدت درجات تفاعله مع بقية الحقول المعرفية واتصاله بها. فسعى إلى التخلص من الذوقية التي كانت تلازمه، محاولاً الوصول إلى العملية التي كثيراً ما ارتبطت بالحياد، أي؛ تفسير القول الأدبي بعيداً عن الإيديولوجيا التي قد تتسرب إلى عمل الناقد، فتطبعه بالأهواء الشخصية التي كانت عمدة النقد قديمًا، حيث جرت المفاضلة بين الكتّاب بالنظر إليهم لا إلى نصوصهم ، مما يبعد الأحكام الصادرة عن الموضوعية.

وكان من نتائج هذا التطور، تحول وظيفة الناقد الذي أصبح الوسيط بين النص والقارئ، حيث يعين هذا الأخير على الكشف عن المغلق من المضامين، وإضاءة الجوانب المستعصية للوصول إلى مواطن الجمال بتسهيل عملية الإدراك.

أمّا حداثتها وجدّتها، فتكمن في إشكالياته التي لازلت تطرح، ومنها علميته التي رامها وحَلُمَ بالوصول إليها منذ اتصل بغيره من العلوم. بالإضافة إلى أنّ تحولاته متسارعةٌ وقضاياه شائكةٌ، فهو لا يركن إلى الثبات والسكون، فالتغّير سمته والتطور لازمته التي لا يستغني عنها في صيغة يؤكدها "جابر عصفور" قائلاً: « سرعة تحولات النقد الأدبي الحديث ظاهرة يلحظها كلّ مشتغل بهذا النقد وكلّ قارئ له على السواء، وآية ذلك ما نراه أمام أعيننا من تغيرات متسارعة تقع في الحقبة الواحدة، أو

الجيل الواحد، أو حتى في العقد الواحد، فتتباعد المسافة بين البداية والنهاية القريبة بما يشبه الانقلاب من النقيض إلى النقيض»[1].

كلّ هذا يعكس التتابع اللامتناهي والتعاقب المتسارع للمناهج والنظريات ، إضافة إلى المفاهيم والمصطلحات التي أصبحت تعجّ بها السّاحة النقدية. فلا يكاد يوجد مفهوم إلاّ وينقض من طرف آخر، في حركيّةٍ لا تعرف التوقف. ويمكن أن نمثل لهذا الإيقاع اللاهث المتسارع بـــ"النقد البنيوي" الذي لم يكتب له أن يستمر عقودًا، فبمجرد اكتمال آلياته، كان التفكيك ثورة أزاحته من الساحة، وانتقلنا بهذا من النقيض (سجن اللغة) إلى النقيض (سجن العدمية). وقد تزامنت هذه الرّدة وظهور "إستراتيجية التفكيك" إلى الوجود مع انبثاق "نظرية التلقي".

بقدر ما يعكس هذا الإيقاع المتسارع دينامية النقد الأدبي، فإنّه يؤكد إشكاليات منعته أن يكون علمًا قائمًا بذاته، له أسسه وقواعده التي تميزه. ويُرجع "جابر عصفور" هذا التطور لمجالات المعرفة إلى عصر "ما بعد الصناعة". أمّا "عبد السلام المسدي" فيرُد عامل نماء النقد الأدبي إلى سبب آخر، يقول: « والذي نريد أن نصدح به تاليًا هو أنّ النقد الأدبي مدين في جلّ ما يعرفه في أيامنا من نماء وازدهار إلى المعرفة اللغوية الحديثة، فهي القادح لوقود محرّكه، وهي المفجر لثورته الزكية اليافعة»[2]. فالنقد مدين للمعرفة اللغوية بما حققه من آفاق رائدة وصل إليها؛ فانفتاحه على العلوم زاد من نمائه وتفاعله معها فسعى إلى استحداث مقولاته وتجديد آلياته، ذلك أنّ الحداثة النقدية عند "المسدي" لا تطلق إلاّ على نقد امتلك جهازًا معرفيًّا يباشر به العمل الأدبي.

إنّ إلغاء الحدود بين حقول المعرفة جعل النقد الأدبي ينبهر بالدقة العلمية التي وصلت إليها الطبيعيات، ومحاولة العلوم الإنسانية الوصول إلى مصافها. وكانت "البنيوية اللغوية" حاملة بشارة الدراسة العلمية وطريق الهداية المنهجية إلى النقد فيما ذهب إلى ذلك "جابر عصفور "، فـــ" دو سوسير" (F.De Saussure) أراد المنهج العلمي وسيلةً لدراسة اللغة وصولاً إلى موضوعية بعيدة عن

---

[1] جابر عصفور: إيقاع لاهث من التغير-. http://www.alarabing.com / common/ Htm.helpHtm. أفريل، 1996.

[2] – عبد السلام المسدي: الأدب وخطاب النقد، ط1، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت– لبنان، آذار/مارس – الربيع، 2004، ص9.

المؤثرات الخارجية.وما لبث هذا الحلم أن انتقل إلى باقي فروع العلوم الإنسانية ومنها "النقد الأدب"، في عمل للقضاء على فوضى التفسير والخروج من الأحكام الذاتية التي أرهقت كاهل النقد ودائرته التي ينتمي إليها.

وبرزت إلى الوجود إشكالية تطبيق منهج علمي على حقيقة تُعدُّ الأحاسيس والمشاعر مادتها، إضافة إلى التغير والاختلاف الذي أبعدها عن السُّكون والثبات وجعل من تطبيق هذا المنهج أمرًا مستعصيًا. ولكن "شكري محمد عياد" يَعدُّ تشبه النقد المعاصر بالعلوم الطبيعية آفة[1].

لقد فرق"رولان بارت" (Roland Barthes) بينهما، فـــ«ليس النقد هو العلم، فهذا يعالج المعاني، وذاك ينتجها»[2]، فالهدف المتوخى من كلّ منهما هو الفارق بينهما، فبينما يقوم الناقد بتحليل وتفسير معاني النص معالجًا إياه، يتولى العلم إنتاجها. ولكن، أيقتصر عمل الناقد على تلك المعالجة دون أن يتعدّاها ليأخذ من روح العلم فيصبح منتجًا؟.

إنّ تأكيد "رولان بارت"Roland(Barthes)على ثانيانية[3] اللغة النقدية يجعل منها إنتاجاً، رغم أنّه جعل من الهدف في كلّ من العلم والنقد فارقاً في الإتحاد. هل هذا التباين ينفي حلم النقد في العلمية أم أنّ اعتبار اللغة الثانية إنتاجًا يوحّد بين الطرفين، فيصبح هو والعلم واحدٌ أو لنقل (تَعَلْمَنَ النقدُ).

يبدو الأمر مختلفًا عند "جابر عصفور" في نظرته لعلمية النقد، «ذلك أنّ الخطاب النقدي لم يعد خطابًا بريئًا، و لم يعد هناك مجال للحديث عن الحياد الكامل والموضوعية المطلقة، فالخطاب النقدي خطاب غير بريء، يُبَينُ عن تحيزات فاعل الخطاب ورؤى العالم الخاصة به، في الوقت الذي يبين عن موضوع الخطاب.[...]. إنّ فاعل الخطاب هو إلى حدٍ ما، و- ببعض الاحتراز-، جزء من الخطاب،

---

[1]- ينظر: محمد شكري عياد: على هامش النقد، ص33.

[2]- رولان بارت: نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، ط1، مركز الإنماء الحضاري، سورية، 1994، ص10.

[3]- الثانيانية : يقصد أنّها لغة ثانية تدرس لغة أولى هي اللغة الإبداعية.

ما ظل عنصراً حاسماً في تشكيل دلالته التي تنطقه بالقدر الذي ينطق هو موضوع خطابه»[1]. إنّه يستبعد الموضوعية الآلية التي تميّز العلوم الطبيعية بما فيها من امبريقية (تجريبيّة) وتجريدية، وإن كانت المطلقية التي لطالما ارتبطت بها قد أصبحت وهماً[2]. وهو إذ يؤكد حضور الذاتية يستند إلى الناقد (فاعل الخطاب) في مساهمته الحاسمة في تشكيل دلالة النص المدروس.

بين هذا وذاك، يصل "جابر عصفور" إلى ما أسماه "الموضوعية النسبية" التي لا هي حيادية بشكلٍ مطلقٍ ولا ذاتيةً خالصةً، مدلّلاً حكمه هذا بالاختلاف الذي يلاحظ على نصوص نقدية تناولت نصًا واحداً بالتحليل، والاختلاف يظلُّ ظاهرًا مع إتّباع منهج واحد لدى كلّ الدارسين. لو كانت علميّته مطلقة لتمَّ الوصول إلى نتائج متقاربة. ومن هنا اشترط "السلامة" التي تحاول الإجابة على أكبر قدر من أسئلة النص المقروء.

يرفض "غالي شكري" صيغة "علم النقد" التي لا يمكن أن توجد، حتى ولو اتصل النقد بالعلوم الإنسانية خاصة علم اللغة[3]. ولا يذهب "عبد العزيز حمودة" بعيدًا عن هذا في رفضه للعلمية، غير منكرٍ للمعروف الذي يمكن أن تقدمه، والنتائج التي يمكن أن تترتب على محاولة تبنيها. يقول: « وإذا كانت العلمية، على رغم اعتراضنا المبدئي على دعاوى علمية النقد وعلى رغم فشل البنيوية مسترسلة بالعلمية، في تحقيق تفسيرات نقدية مقنعة في نهاية الأمر، فإنّ الطموح إلى العلمية هو ما أعطى المشروع البنيوي –كنظرية – تماسكه، ووفر أداة لسفينة النقد داخل مرفآ آمن إلى حين»[4]. ورفضه لها لم يكن نهائيًّا، بل هو اعتراض مبدئي مفاده أنّ البنيوية التي نشأت غير منفصلة عن علم اللغة أخذت عنه منهجه العلمي في عملها التأسيسي. لكن البنيوية لم تصمد طويلاً، فالثورة عليها كانت

---

[1]– جابر عصفور: إيقاع لاهث من التغير http://www.alarabing.com / common/ help Htm. أفريل، 1996.

[2]– «تّم إثبات أنّ العلوم الطبيعية وموضوعيتها وهم، ذلك أنّ دخول الإنسان و الظروف العلمية كطرف في البحث يبعدها عن الموضوعية بسبب التحيز». ماجدة حمود: علاقة النقد بالإبداع الأدبي، د– ط، منشورات وزارة الثقافة، سورية – دمشق، 1997، ص12.

[3]– ينظر غالي شكري: النقد والحداثة الشريدة، ط2، الهيئة العامة للكتاب، مصر، 1994، ص13.

[4]– عبد العزيز حمودة: الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، ط1، سلسلة علم المعرفة، الكويت، ع298، رمضان 1424، نوفمبر2003، ص32.

بسبب أنّها نتاج العلم الذي سقط كآخر معاقل المرجعية المعرفية، بعد ما حدث في العالم من كوارث كان العلم المتسبب الأكبر فيها.

أنُسلّم بعد هذا باستحالة علمنة النقد وصعوبة المبتغى، أم أنّ صيغة "الموضوعية النسبية" التي صاغها له "جابر عصفور" هي طوقه الذي لا نجاة إلاّ به.

تأخذ العلمية عند "جابر عصفور" بعداً آخر، خاصة في اختلافه عن أولئك الذين يربطون إمكانية علمية النقد بالعلوم الطبيعية ومنهجها في محاكاة مطابقة لها، فهي عنده «لا أن يكون النقد الأدبي علمًا كالعلوم الطبيعية، ولكنه يجب أن يكون علماً كالعلوم الإنسانية، يسعى مثلها وفي إطار استقلاله الخاص، وليس في إطار محاكاة غيره من العلوم الطبيعية أو الإنسانية »[1]، فعلمية الطبيعيات يعسر على النّقد أن يطابقها لأنّه ليس من جنسها، بل علميته تؤخذ من مجاله النوعي الذي هو جزء منه، ونقصد بذلك "العلوم الإنسانية" بما يحفظ له تميزه وخصوصيته التي تنطبع بالدقة والتحديد المنهجي.

وقد كان لـــ"لوسيان غولدمان" (L.Goldman)الفضل في الوصول إلى صيغة "الموضوعية النسبية"، التي تأثر بها"جابر عصفور"، حيث صرح بذلك قائلاً: فلم «يكن هذا الفهم لموضوعية البحث في العلوم الإنسانيةمن غير غلوٍ في ادعاء الحيدة المطلقة أو التطابق المنهجي مع العلوم الطبيعية هو وحده الذي جذبني إلى أفكار جولدمان»[2].

إنّ أمر التطابق بين الفكرتين واضح، والتأثّر مؤكدٌ إن نحن عدنا إلى ما قاله مؤسِّس "البنيوية التكوينية" عن موضوعية العلوم الإنسانية التي أرادت أن تطابقها بما هو في العلوم الطبيعية. يقول: « ومع ذلك وكيفما كان الحال بالنسبة لهذا الاختلاف بين الصيغتين، فإنّ كليهما تَقُودَان إلى التأكيد على أنّ العلوم الإنسانية ليس لها أن تحصل على طابع موضوعي في موضوعية العلوم الطبيعية، وعلى أن تدخل القيم الخاصة ببعض الفئات الاجتماعية في بنية الفكر النظري قد أضحى اليوم عامًا و لم يعد ممكنًا تجنبه.

---

[1]-جابر عصفور: المرايا المتجاورة، ص318.

[2]- جابر عصفور: نظريات معاصرة، ص102.

وبقولنا هذا فنحن لا نعني مطلقًا أنّ هذه العلوم لا تستطيع، مبدئيًا، الوصول إلى دقّة مماثلة لدقّة العلوم الطبيعية، وإنّما نعني فقط أنّ هذه الدقة ستكون مغايرة لتلك، كما سيكون عليها إدماج تدخل بعض التقويمات التي يستحيل إقصاؤها»[1].

فالاختلاف بين العِلمين (الإنسانيات- الطبيعيات) واضحٌ. إنّ عالم الطبيعية يستعمل التشريح باعتباره الأساس المعتمد في معرفة المكونات التي تنطوي عليها مادته المدروسة، فتكون الملاحظة ميزانه الذي يصل به إلى إصدار الأحكام، ومن ثمة صياغة القوانين التي تصبح قواعد يتكئ عليها بعد ذلك. أمّا الناقد فمادته الأدب، إنّه الفن الذي ينتجه الإنسان، هذا المبدع المنتج الذي له ظروفه التي يكتب فيها، والتي لا تنفصل عن مشاعره وانفعالاته بل ترافقه في لحظات البوح. هذا، وتعدّ أداته في التعبير رمزيةً تستعصي على التفكك، كما أنّ انفعالات النفس تظل غامضةً مستعصيةً على التحليل رغم ما وصل إليه "علم النفس" من تقدم. ولعلّ هذا ما يحول دون علمية النقد، رغم ما قد نلاحظه عند بعض النقاد من استعمالٍ لمصطلح" التشريح" لوصف العملية النقدية، ونذكر من ذلك: "محمد عبد الله الغذامي" في كتابه "الخطيئة والتفكير" من البنيوية إلى التشريحية، حيث يتضح من العنوان، استخدامه للمصطلح في وصفه لعمل الناقد التفكيكي. ولم يختلف "نورثروب فراي"(Noorthrop Fray) عن ذلك، فقد عنون أحد كتبه بـــ"تشريح النقد" في إيحاء بتشابه عمل الناقد وباحث الطبيعيات.

ورغم هذا، ظلّ حلم التطابق وهمًا وصعبًا في آنٍ، فكان الحلُّ عند "جابر عصفور" إلحاق "النسبية" التي توحي بالاختلاف والتميز.

إنّ هذه الصيغة التركيبية توحي بالوسطية التي أراد "جابر عصفور" أن يضع النقد والعلوم الإنسانية فيها. ولكن، هل يعني هذا عدم السيطرة للذاتية التي تظل حاضرة على مستوى اللاوعي النقدي حتى وإن أوهمنا الناقد بالموضوعية؟.

وقبل الحديث عن طبيعة العلاقة بين الذاتية والموضوعية في هذه الصيغة التوفيقية - إن صح الأمر- يتطرق البحث إلى النظر في طبيعة العمل النقدي، وارتباطه بالأدب - مادته - في التأسيس لمفاهيمه وإجراءاته.

---

[1]- لوسيان غولدمان: المنهجية في علم الاجتماع الأدبي، ص9.

إنّ الأدب وثيقة لغوية، فيها من الطاقة الوجدانية والتخيلية ما يجعل الناقد يتجه أولاً، حسب ما ذهب إليه "نورثروب فراي" (N.Fray)إلى «أن يقرأ الأدب، أن يقوم باستعراض استقرائي لحقله، وأن يجعل مبادئه النقدية تتشكل من معرفته لذلك الحقل.فالمبادئ النقدية لا يمكن أخذها جاهزةً من اللاهوت أو الفلسفة أو السياسية»[1]. مبدئيًّا يلفت "نورثروب فراي" (N.Fray)الناقد إلى أنّ الأدوات والمبادئ المستخلصة في العملية النقدية لا توجد جاهزةً، بل تستعار من حقول معرفيةٍ أخرى، حتى وإن كان النقد يستعين بها، فهو وحده من ينتج أدواته التي تكون من داخله لا من خارجه.ويتأتّى كلّ هذا بعد أن يقوم الناقد بعملية استقرائية لحقل العمل الأدبي. ولعلّه يومئ هنا إلى"نظرية الأدب".

يعكس قوله هذا، العلاقة التي تربط النقد بالأدب، على اعتبار أنّ هذا الأخير مادة النقد، فلا يقوم له وجود إلاّ به، لانعدام الصورة في غياب المادة.

نظرًا للتعقيد الذي يتخلل عمل الناقد، وهو يحاول سبر أغوار النص الأدبي وتفسيره بالكشف عن قيمته، جعل "رولان بارت"(Roland Barthes) منالنقد «قراءة عميقة [أو هو أيضاقراءة جانبية]، وهو يكشف في العمل معقولاً معينًا، وإنّه في هذا والحق يقال، ليفكك تأويلاً ويشارك فيه، ومع ذلك، فإنّ ما يهتك النقد ستره، لا يمكن أن يكون هو المعنى»[2]، فالنقد، انطلاقًا من قول "رولان بارت" (R. Barthes)، تأويل وقراءةٌ، تقوم على تفكيك عناصر النص المكونة له، قصد الوصول إلى معنى ما. ذلك أنّه يرفض "المعنى" بألف ولام التعريف، لأنّه يؤمن بلا نهائيته. فـــ"بارت" الذي في النص هو "بارت" التفكيكي، لا البنيوي. وجليٌّ هذا من المصطلحات المضمنة في القول (تأويل، تفكيك، قراءة)، إضافةً إلى المشاركة التي جعلها من عمل الناقد أو القارئ الذي أصبح له الحظ الأكبر مع إستراتيجية التفكيك خاصة، ومع اتجاهات "ما بعد البنيوية" عامة. وكان تبنيه للاتجاه التفكيكي وراء ما ذهب إليه من استحالة أن يجعل الناقد العمل الأدبي أكثر وضوحًا، أو الوصول إلى السِّر النهائي الذي ينهي العمل بتعبيره، وعلة ذلك، الإبداعية التي انتقلت مع التفكيك من النص الأدبي إلى

---

[1]- نورثروب فراي: تشريح النقد، تر: محمد عصفور، د،ط، منشورات الجامعة الأردنية، عمان- الأردن، 1412هـــ -1991م، ص7.

[2]- رولان بارت، نقد وحقيقة، ص109.

الخطاب النقدي. فانتفى التوسط الذي كان وظيفة الناقد في إعانة القارئ على كشف المخبوء والغامض من النصوص.

وغير بعيد عن مصطلحات"رولان بارت" (R. Barthes)يستوقفنا "شكري عياد" عند مهمة الناقد، التي جعل من "أشواك النقد" عنواناً للمقال المضمن فيها. فمهمة الناقد عنده «أن يفسر لا أن يحكم، ولكن التفسير أيضًا درجات، « والناقد قارئٌ أولاً، ولكنه حين يقف أمام العمل الذي سبقت له قراءته، لينقده أو بالأحرى ليفسره، يشعر أنّه يقرأه لأول مرّة، فالقراءة العادية لا تعني أكثر من أنّ دائرة وعي القارئ تماس دائرة وعي الكاتب (...)، أمّا القراءة النقدية فتعني أنّ الدائرتينتتقاربان حتى لتوشكان أن تتطابقا»[1]. "فشكري عياد" لا يختلف عن"بارت" في ربطه للنقد بالقراءة والتفسير، في ابتعادٍ واضحٍ عن التقييم ونفي الحكم. فالناقد قارئ لكنهُ ليس قارئًا عاديًا، حيث يعمد إلى النص يتعمقه ويهتك ستر لغته الرمزية الغامضة، مبتعداً عن السطحية التي قد نجدها غالبًا في القراءة العادية. فبقدر تميز الأديب وسعة خياله التي جعلته مختلفًا، يتميز القارئ لنصه الهادف إلى الكشف والتحليل.

إنّ إبعاد "شكري عياد" الحكم من عمل الناقد فذلك إيماناً منه أنّهُ الوسيط الذي قد يؤدي حكمه إزاء نص إبداعي إلى التأثير على القارئ، الذي يلجأ إلى نصه النقدي ليهتدي به في تذليل الصعاب.

إنّ المهمة الصعبة التي يضطلع بها الناقد لإضاءة جوانب النص الأدبي تحليلاً وتفسيراً، تبيِّن العلاقة بين الأدب والنقد، والتداخل والمشاركة التي وصفت بها "يمنى العيد" صلة القربى التي قال بها "تزيفتان تودوروف" (Todorov Tzvetan)، ذلك أنّ النقد لا ينفصل عن الأدب، لا لأنّ الأدب (النتاج) هو مادة النقد، بل لأنّ التيارات النقدية غالبًا ما تجاور التيارات الأدبية وتحاكيها[2]. فالترابط بات مؤكدًا بهذا القول، إذ لا انفصال بين الأدب والنقد، ووجود الثاني محكوم بمادته (الأدب).

إذاً، كان هذا عمل الناقد في تعامله مع النص الأدبي، فهل يعكس ما ينتجه بعضًا من ذاته، أم أنّ الحياد يلازمه كلّ الوقت؟، وهو الذي يقف أمام العمل الذي يثير تطلعه العلمي، وينطوي على قيمةٍ

---

[1]- محمد شكري عياد: على هامش النقد، ص ص107،109.

[2]- ينظر: يمنى العيد: في مفاهيم النقد وحركة الثقافة العربية، دراسة وحوارات، ط1، دار الفارابي، بيروت-لبنان، 2005، ص ص34-35.

إبداعيةٍ عاليةٍ. لكن، هذا لايعني أنّه حاسوب بشري نُدخل فيه الكتاب فيخرج لنا النقد كما ذهب إلى ذلك "شكري عياد"، الذي أكد اختناق النقد إن هو لم يتنفس الحرية[1].

يرفض "جابر عصفور" النقد الانطباعي، والذي يُعدُّ "طه حسين" واحدًا من متبنيه. فأساس الممارسة النقدية في هذا النوع من النقد هي العاطفة أو الذوق، حيث يغدو وصف وقع العمل الأدبي على إحساس الناقد ومشاعره، الهدف الذي يصبو إليه الناقد، ويذعن للعمل وهو ثمل، كما ذهب إلى ذلك "جابر عصفور" في وصفه لحالة "طه حسين" لحظة تلقيه العمل الأدبي.

إنّ الناتج من كلّ هذا نصٌ، لا مكان فيه للعمل المحلل إلاّ بقدر ما يوصف وقعه على قارئه وهو يتلقاه. وكأنّ التفاعل بين الطرفين (النص/الناقد) منعدم، لافتقاره إلى عقل يبعده عن الأهواء والانفعالات القلبية الذوقية. فالغاية إنتاج نصٍ تصوريٍّ بعيدٍ عن الخيال والشعور، لأنّ ذلك يعكر «على موضوعية عملية التحليل والتعليل أو التفسير والحكم أثناء القراءة وبعدها»[2]، ويعكس الحضور المكثف والطاغي للذاتية التي يرفض"جابر عصفور" مطلقيتها التي تبعدها عن الموضوعية التي لطالما حلم بها النقد الأدبي، ولو بشكل نسبيٍ. أمّا العملية النقدية – وانطلاقًا من قوله هذا– فهي تحليلٌ وتعليلٌ أو تفسيرٌ،كما أنّه لا يستثني الحكم من عمل الناقد في اختلاف منه عن "شكري عياد" فيما تمَّ بيانه.

هل يفهم من هذا أنّه يعصف بالذاتية رغم اتسام الموضوعية بالنسبية، مما يعني الحيادية، فيكون النص مادة تشرَّح قصد الوصول إلى عناصره التكوينية؟. ثم ما مصدر النسبية التي تسربت إلى الموضوعية؟.

يعرِّف الناقد الموضوعية النقدية مبينًا نسبيتها قائلاً: «الموضوعية التي تعني نوعًا من الذاتية المشتركة أو الحضور المنهجي للنسق التأويلي الذي يجمع بين القارئ والمقروء، على نحو لا ينفي الحضور الفاعل لكلّ واحدٍ من الطرفين في علاقته بالعالم الخاص به»[3]، وقوله هذا يجيب على ما سبق السؤال عنه،

---

[1]– ينظر: محمد شكري عياد: على هامش النقد، ص ص109-113.

[2]–جابر عصفور: المرايا المتجاورة، ص323.

[3]–جابر عصفور: إيقاع لاهث من التغيير ،
http// :www.alarabing.com/common/helb.htm
أفريل1996.

فهو لا ينفي الذاتية بقدر ما يحاول كبح جماحها في السيطرة، فتكون علاقتها بالموضوع قائمة على الاشتراك. ولعلّ إدخاله للنسق التأويلي ما يؤكد حضورها، لكن ربطه بالحضور المنهجي الذي يراقب محاولة استئثارها لوحدها بالنص ما يؤكد نسبيتها. والتأويل الذي يقصده "جابر عصفور" في نصه هو النظرية لا الفعل، فالهرمينوطيقا بعدّها "نظرية الفهم والتفسير" تقوم على الجدل بين النص والقارئ في تفاعل حواري، لا تسيطر فيه الذات بما هي ذات مدركة، أو العمل بعدّه موضوعًا مدركًا.وهذا ما يفسر ارتباط النسبية بصفة الموضوعية، ذلك أنّ علمية النقد موضوعية وذاتية في آنٍ؛فموضوعيتها ترجع إلى أنّ العمل يستقل عن الناقد الذي يحلله ويفسره، وذاتيتها تعود إلى تدخله في تكيف الموضوع المدرك[1].

إنّ الصيغة التوفيقية التي انتهى إليها "جابر عصفور" في حوارٍ وتفاعلٍ بين الأطراف، كانت ردّ فعل منه على أستاذه "طه حسين"، الذي جاور بين الأطراف فوضع الذات بجوار الموضوع. ولعلّ تسمية الكتاب بـــ "المرايا المتجاورة" ما يوحي بذلك.

إنّ التوفيق بين الطرفين (الذاتية/الموضوعية)، هو ما سيوصل النقد إلى آفاقه الرائدة، ويحفظ له استقلاله في المنهج، «فلا يمكن لأيَّة عملية نقدية مهما ارتدت لبوس الموضوعية، فإنّها لا محالة تحمل بذوراً إيديولوجيةً، لأنّ الإنسان ببساطة هو من يقوم بعملية القراءة»[2]، فاستبعاد إيديولوجيا القارئ أمرٌ يعزُّ بلوغه على أساس هذا الحضور للإنسان في مقاربته للنص نقديًّا، وإن كان هذا لا يعني الطغيان والسيطرة التي تلغي فاعلية الموضوع.

لقد أصبح الخطاب النقدي عند "طه حسين" ومن خلال ما بينه "جابر عصفور" حديث أصدقاء، يضم العمل إلى جانب الناقد والقارئ. ويعتمد هذا الحديث على الإفضاء، الذي ينتهي بالمتلقي سامعاً سلبيًّا، يفضي إليه الناقد بما يختلج صدره من عواطف وانفعالات تبعده عن العمل. وكان الحضور الطاغي لضمير "الأنا" دلالة على سيطرة الذوق في محاولة لإقناع القارئ بالاستعانة بأدوات الإقناع التي قد تتعداها إلى المراوغة في حالة تأبّى القارئ. وهو إذ يرفض ذلك يؤمن بفاعلية القارئ في العملية

---

(1)- ينظر جابر عصفور: المرايا المتجاورة، ص326.

(2)- عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي، ص219.

النقدية بعدّه طرفًا فيها. وإذا كان الأمر كذلك، فهو لن يكتفي بالسلبية التي تلغي فاعليته من جهة، وتتركه حبيس قناعات الناقد من جهة أخرى .

إنَّ عمل الناقد على تذليل الصعاب أمام القارئ، بفتحه لمساحة أكبر من الاستيعاب، لا ينفي عنه محاولة التأثير في المتلقي. وإذا كان "جابر عصفور" قد عدَّ ذلك عيبًا في كتابات "طه حسين" فإنّ خطابه وإن اتسم بأكبر قدر من الموضوعية لا ينتفي من محاولات التأثير. ويمكن أن نعدَّ مرحلة الحكم التي جعلها في العملية النقدية دليلاً على ذلك، أليست تقييمات الناقد للعمل الأدبي محاولة للإقناع؟ حتى وإن لم يبدِ ذلك فإنّ الرغبة الدفينة تظهر حتى وإن حاول إخفاءها.

ويمكن أن نجد في خطاب"جابر عصفور" دليلاً على ذلك، وإن اختلفت طريقته عن طريقة أستاذه. يقول في وصفه – للغواية – التي أخذها عن "طه حسين" في قراءته للتراث: «أقصد إلى الغواية التي لا أظنني سأتخلص منها، وأرجو أن أصيب بعدواها بعض من يقرأ مقالات هذا الكتاب»[1]، ألا يُعدّ رجاؤه محاولة للتأثير في المتلقي؟، ألا يحثه على أن يصاب بعدوى غواية التراث التي لم ينكر تأثره بها وذلك انطلاقاً من كتابات"طه حسين"؟.

على القارئ للنصوص النقدية أن يكون حصيفًا، يمتلك من الأدوات ما يمنعه من الإذعان لرأي الناقد، فيكون اقترابه منه مقروناً بالوعي النقدي الذي يمنع التأثيرات محاولاً جره إلى السلبيّة في الوظيفة، التي تجعل منه مجرد محاكٍ لأراء الناقد في انتفاء واضح لحضوره، مما أدى إلى وقوعه تحت تأثير المخدِّر الذي وضعه له الناقد وهو يحاول أن يبدد له الغموض الذي يكتنف النص.

إنّ الفاعلية الحوارية بين الأطراف تصنع ميزة التكافؤ، ليغدو التفسير محكمًا والتحليل عقلانيًّا، فالناقد عند "جابر عصفور" يقوم بالكشف عن« العناصر التكوينية للعمل، في الوقت نفسه الذي يكشف فيه العلاقات الدّالة بين هذه العناصر، وبقدر ما تتسم هذه العملية بإجراءات صارمة، فإنّها تتحرك فوق مهاد من المفاهيم التصورية»[2]، فالنص النقدي تصوريٌّ بعيدٌ عن الخيال والأدبية، يتحرك وفق مفاهيم وإجراءات صارمة. أمّا طريقة الكشف فهي "البنيوية" يعكسها قوله "العناصر التكوينية" أولاً والعلاقات بين العناصر ثانياً.

---

[1]– جابر عصفور: غواية التراث، ص 12.

[2]– جابر عصفور: المرايا المتجاورة، ص 501.

هذه الصرامة المنهجية في النقد نجدها في فرع آخر من فروع العلوم الإنسانية. حيث يؤكد كثيرون، ومنهم "رونيه ويليك"(R.Wellek) على اقتران هذا الفرع بالنقد الأدبي، بل على التكاملبينهما، ونقصد بذلك "تاريخ الأدب" الذي يهتم بالوقائع الأدبية مؤرخًا لها وفق تسلسل زمني.

يفرق "جابر عصفور" بين " التأريخ" و "التاريخ" يقول:« أقصد «التأريخ» من حيث هو دراسة لماضٍ ميتٍ، مصمتٍ، ومن حيث هو سرد أو تحقيب معطيات جامدةٍ، مباشرةٍ، متتابعةٍ أو متناثرةٍ، أو متجزئةٍ، على نحو محايد في الظاهر منحاز في الباطن، مدعٍ لتقليد العلم مع أنه خلوٌ منه، وذلك في مقابل «التاريخ» من حيث هو إنتاج معرفةٍ جديدةٍ للتراث العام، أو قراءةٍ شاملةٍ مفسرةٍ لأحداثه الاجتماعية والاقتصادية أو علاقاته الفكرية والسياسية»[1]، فهو – وانطلاقًا من التباين الواضح في قوله بين المصطلحين – انتقد كتب التاريخ التي هي بين يدي القارئ ومعتمده في الآن نفسه على معرفة تراثه. فهي في رأيه توهمه بأنّه يعرف كلّ شيء وهي لا تقدم له شيئًا، لأنّها بعيدةٌ أولاً عن العلم، ولأنّها – ثانيًا – تحقّب للمراحل بسرد لوقائعها بطريقةٍ جامدةٍ، تنطوي على الإيديولوجيا التي تحركها مع أنّ الظاهر يبدي غير ذلك. فكانت الكتب التي تناولت التراث تأريخاً لا تاريخاً، هذا الأخير الذي أعطاه معنىً مغايراً، ذلك أنّ الهدف منه هو إنتاج معرفةٍ جديدةٍ بالتراث تعتمد التفسير والقراءة الشاملة. ولكن هل هذه المعرفة المنتَجة خالية من التحيز، محايدة، مع وجود ذات المؤرخ؟.

إنّ ما يروم " جابر عصفور" تحقيقه من خلال مفهومه للتاريخ قرين ما قام به " هانز روبرت ياوس" (H.R.Jauss) منظّر" نظرية التلقي"، عندما أعاد النظر في قوانين الأدب الألماني، فأعاد مراجعة تاريخ الأدب.وحضور مصطلح "قراءة" في قول " جابر عصفور" ما يدعم ذلك، إضافة إلى الارتباط بالأحداث المتزامنة معه على جميع الأصعدة.

لا ينفصل"تاريخ الأدب" عند "رونيه ويليك" (R.Wellek) عن النقد والنظرية، على اعتبار العلاقة المتشابكة التي تجمعهم، إضافة إلى عدم استغناء الناقد عن أي من هذه الفروع، ذلك «أنّ الناقد الذي لا يحوز على معرفة بالتاريخ، أو يكتفي بالقليل منها، يميل إلى إطلاق التخمينات جزافاً أو

---

[1]– جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، ص 44.

ينغمس في "مغامرات" شخصية بين الروائع »[1]، فيكون وقوعه في المطب نتيجة عدم تسلحه بمعرفة تاريخية للأدب تساعده على تبيان الظروف والملابسات التي تحيط بإنتاج النصوص، كما أنّ في تحقيبه للمراحل والدراسة الآنية ما يعرّفه بالتغيرات التي تطرأ على الأجناس، لمعرفةٍ دقيقةٍ بمواطن الجدة، في جمع بين التعاقبي والآني.

لم يكن التاريخ العربي بمعزل عن النقد، فقد اتخذ هذا الأخير- الذي كان سابقاً على التاريخ-أساسًا جوهريًّا من أسسه فيما أكده "محمد مندور"، الذي استند في بيان ذلك إلى كتاب"طبقات الشعراء "لابن سلام الجمحي"، وإن عُدَّ عنده مؤرخًا أكثر منه ناقدًا، إلاّ أنّ هذا لا يغيِّر من حقيقة تلازم النقد والتاريخ الأدبيين[2].

أمّا "جابر عصفور" فرؤيته لهذه العلاقة تستخلص من دراسته لـــ"طه حسين"، الذي وضع النقد والتاريخ في زمرةٍ واحدةٍ ضمن ما أسماه "الأدب الوصفي"، فيما وضع مادتهما (الأدب) في الأدب الإنشائي. لكن التمييز لا يلبث أن يتحول إلى خلطٍ وعدم تحديدٍ، في إدراك للعلاقة التي تربطهما في عدم استغناء أحدهما عن الآخر. فـــ "طه حسين" « يدرك على أيّة حالٍ، أنّ التاريخ الأدبي لا يمكن أن ينهض إلاّ على أساس النقد الأدبي، ذلك لأّن من يبحث في قصائد عصرٍ من العصور لابد له أن يحدد موضوعها بالقدر نفسه الذي يحددُ أسلوبها وقيمتها الفنية، وذلك كي يستطيع أن يحدد مكانتها من الشعر المعاصر لها والشعر الذي جاء بعدها، وأخيراً الصلة بينها وبين نفس الشاعر أو الشعراء الذين أنتجوها، والصلة بينها وبين نفوس الذين قيلت بينهم»[3]، إنّه يزاوج بين الدراسة الآنية والتاريخية في علاقة ترابطية بين النقد والتاريخ، فقبل كتابة التاريخ الذي ينتج معرفة بالموضوع المدروس، يتم النقد أولاً، فيبيِّن خصائص الأدب ويحللها، ليجمع بين العناصر المتشابهة، لوضعه مع نظائره من بني جنسه المتزامنين معه والمتأخرين عنه، وهو ما يؤكد عدم نهوض أحدهما دون الآخر.

---

[1] – رونيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، تر: محي الدّين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب،ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان،1987، ص46.

[2]– ينظر:محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة، ص ص12،14.

[3]– جابر عصفور: المرايا المتجاورة، ص312.

إنّ التواشج والتداخل بين النقد والتاريخ عند "جابر عصفور" لم يمنع من إشارته إلى الخلط الذي يمكن أن يقع فيه كثيرون بين موضوع العلم ومنهجه، ويقصد بذلك إدخال الأدب ضمن "الأدب الوصفي" حسب تعبير"طه حسين"، فيكتسب الخطاب النقدي بعض خصائص الأدب ويتداخل المنهج مع الموضوع فيلتبس الأمر.

يقودنا الحديث عن تداخل خصائص الأدب مع الخطاب النقدي إلى قضية من أكثر القضايا التي شغلت البيئة النقدية؛ وتتعلق دائماً بالناقد، صاحب القدرة على النفاذ إلى أعماق النصوص واللغة لاستكناه مكامن الجمال والضعف فيها. نتحدث عن ظاهرة النقاد الأدباء والأدباء النقاد، فكثيرًا ما نقرأ كتابًا نقديًّا لشاعر أو روائي، فتذهلنا اللّغة التي يكتب بها، بل يخيَّل للقارئ في أحايين كثيرة وكأنّه يقرأ نصًا إبداعيًّا، فيه من سعة الخيال واللغة الشعرية ما يوحي بذلك. وكان صداها عددًا من المقالات والمؤلفات[1] التي عادت بالظاهرة إلى التراث. وقد أدت ممارسة الناقد لنشاطين مختلفين إلى ظهور ما سمي بالنقد الإبداعي، فتوازى النص التصوريّ والنص الإبداعي. ورغم وجود النقاد المبدعين على مرِّ العصور وامتداد هذا إلى التراث إلاّ أنّ هذه الإشكالية في المزاوجة بين النص النقدي والأدبي في نص واحدٍ لم تظهر إلاّ مع اتجاه "إستراتيجية التفكيك" مما يؤكد أنّ الدوافع في ظهوره تختلف عن ظاهرة المبدع الناقد.

وقد أثيرت عدَّة تساؤلات نجملها في قول "رونيه ويليك" (R.Wellek): «قد يتساءل المرء إن كان يمكن للشاعر كشاعر أن يكون ناقدًا. هل يمكنه أن يكون ناقدًا جيدًا؟ و هل ظهر في التاريخ مثل هذا الناقد؟وهل كان وجوده كشاعرٍ ناقدٍ لخير النقد الأدبي؟. وإن شئنا عكس اتجاه تساؤلاتنا فقد نطرح السؤال هكذا: هل كان النقد مفيدًا للشاعر؟ هل كان اتحاد الشاعر بالناقد أو الناقد بالشاعر اتحادًا ناجحًا؟ أم هل كان كالبيت المنقسم على نفسه؟ أم أنّه كان إنسانًا متكاملاً عقلاً

---

[1]- نذكر من ذلك كتاب ماجدة حمود الذي عنونته "علاقة النقد بالإبداع الأدبي"، وبحثت الظاهرة عند مجموعة من النقاد المبدعين، وعادت إلى التراث فأفردت لابن المعتز حيزاً من الكتاب، وأكدت على وجود الظاهرة في الغرب. ينظر:ماجدة حمود: علاقة النقد بالإبداع الأدبي.

وإحساسًا؟»[1]. وسيتكفل العنصر الموالي بمحاولة إيجاد إجاباتٍ لهذه التساؤلات الحاضرة والأخرى الغائبة عن السياق.

ب –إبداعية الخطاب النقدي:

يهدف الناقد من خلال دراسته للأعمال الأدبية إلى استجلاء معاني النص، هادفًا إلى أن تكون لغته راقيةً رقيَّ عمله الذي أوكلّ إليه. فيعمد إلى أن تكون ألفاظه ومعانيه دقيقةً، بعيدةً عن الخيال والأدبية التي نجدها في النص الإبداعي. وقد فرق "جابر عصفور" بين النصين، فبينما ارتبط النص النقدي بالصورية، كان النص الإبداعي« النقيض الظاهر للغة الوصفية التي يعتمد عليها الناقد، خصوصًا في نزوعه العلمي الذي يرفض التسليم بوجود معطياتٍ تحيط بها المعرفة ولا تؤديها الصفة. أضف إلى ذلك، حرصه على الموضوعية التي تفصله عن موضوعات نقده، حتّى ولو سلّم في شيء من الاحتراز أنّ ذات الناقد هي بعض موضوع نقده»[2]، يتضح من هذا القول الطابع التصوري الذي يطبع لغة النقد، والناتج عن الموضوعية التي ينشدها فيطابق بين معطيات المعرفة وصفتها. وهذا ما يبعد الناقد عن الأدبية التي نجدها في النصوص الإبداعية التي يمتزج فيها الخيال بالعاطفة. فيما يعمد النقد إلى الدّقة والتحديد مبتعدًا عما يجعل القارئ يصوغ التأويلات تلو الأخرى، محاولاً المطابقة بين اللفظة ومعناها. كما أنّ التداخل بين الذات والموضوع لم يمنع "جابر عصفور" من الإلحاح على الفصل بينهما لتحقيق القدر الأكبر من الموضوعية.

إنّ بيان الفرق بين النصين (الأدبي/النقدي) وعدم المطابقة بينهما، ردّ فعل من الناقد على أولئك الذين يمزجون الأدب والنقد في تشكيلة واحدة. فيُكتب النقد بلغةٍ أدبيةٍ. وقد كان مثاله على هذه الظاهرة أستاذه "طه حسين"، فالكلّ يعلم أنّه كتب "الأيام" فكان مبدعًا، وكتب "في الشعر الجاهلي" وغيره فكان ناقدًا. غير أنّ ممارسته للنشاطين حولت لغته النقدية إلى نصٍ إبداعي، يقف القارئ أمامه مذهولاً، في محاولة فك إلغازه. فيصبح النص النقدي بحاجة إلى ناقدٍ آخر يدرسه ويذلل للملتقى الصعب من ألفاظه ومعانيه.

---

[1]– رونيه ويليك: مفاهيم نقدية: تر: محمد عصفور، د،ط، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع 110، فبراير1987، ص 339.

[2]– جابر عصفور: ذاكرة الشعر، ص 16.

ما لفت انتباه النقاد، أنّ هذه الظاهرة تقترن أكثر بعمليات الاستحداث الإبداعية.« ولقد اتخذ دفاع الشعراء عن الشعر في العقود الأخيرة في كلّ من إنكلترة والولايات المتحدة أشكالاً جديدةً، فصار يمثل هجومًا مضادًا ضد النقد والعلم والعقل بشكل عام»[1]، وبيِّنٌ من هذا الطابع الثوري على أسس النقد التي بها يُحافظ توازنه وخصوصيته، من أجل الشعر الذي اكتسح النصوص النقدية. وقد أثار "جابر عصفور" قضية التجديد التي كانت في القرن الثاني للهجرة، ووقف مع المبدع، « فالشاعر المحدث مضطر إزاء سطوة نقد معادٍ، أن يمارس بعض دور الناقد، فيحدد ويصف، كما أنّه مضطر إلى أن يبرز شعره، ويكشف عن جوانب حداثته»[2]، ويكشف الاضطرارُ عن الدور الدفاعي الاقناعي الذي يمارسه هذا المبدع الذي أصبح ناقدًا،- وهو الذي رفض هذه الخاصية الاقناعية في نقد"طه حسين"- ويكون مرتكزه في ذلك الكشف عن الجوانب المستحدثة في فنه. ثم إنّ طبيعة الدافع إلى النقد وهي دفاع الناقد/ المبدع عن فنه المستحدث تجعل من كفة النقد إما أن تميل إلى الذاتية المفرطة في إشادة تصل إلى حدّ الغلوِ، وهو ما يتنافى والموضوعية التي ألح عليها في كتاباته، أو إلى الموضوعية الصارمة، وذلك خوفاً من الاتهامات التي قد تطال هذا المبدع الناقد من النقد المعادي كما ذهب إلى ذلك "جابر عصفور"، فينتهي إلى التجريدية والصورية.

إنّ ما يتضح بعد هذا، هو أنّ "جابر عصفور" لا يرفض ظاهرة النقاد المبدعين، بقدر ما يثور على النقد الذي يكتب بلغةٍ إبداعيةٍ، أو ما اصطلح عليه النقد الإبداعي (الخلاّق)، لأنّه يبتعد عن الموضوعية. ولكن ألا يُعد قوله السابق في ممارسة الشاعر للنقد اضطرارًا، دعوة إلى الذاتية التي رفض حضورها في النقد بشكل مطلق. فيكون الناتج نقداً أدبيًّا، يتأرجح بين الأدب والنقد، فلا هو أدب لتضمنه التحليل والتقييم في بحث عن مواطن الجمال والقبح، ولا هو نقد لاحتوائه اللغة المجازية التي تثير الانفعالات والقوة المتخيلة لدى المتلقي بما فيها من استعاراتٍ وتشبيهاتٍ.

وقد رفض"رونيه ويليك"(R.Wellek) هذا الاتحاد ونعته بالقلقِ، كما أنّه رأى فيه ظاهرة تتزايد مع الأيام، وهي لا تعود بالخير لا على النقد ولا على الشعر فيما قرر[3].

---

[1]- رونيه ويليك: مفاهيم نقدية، ص 346.

[2]- جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، ص 126.

[3]- ينظر : رونيه ويليك: مفاهيم نقدية، ص 355.

كان الحلُّ الذي اقترحه "جابر عصفور" لفض هذا التداخل الذي أثار الكثير من الجدل، هو في تفرد الأديب وتميز الناقد بين نظائرهما، فهو وإن لم يرفض ظاهرة المبدع الناقد أو الناقد المبدع، لا يوافق على الرأي الذي يوجب أن يكون الناقد أديبًا ليكون له الحظ الأكبر في نيل رضا النص الذي يباشره[1]، مستشهدًا على ذلك بأسماء لكبار النقاد لم يكونوا أدباء أصلاً واستطاعوا بمقدرتهم النقدية أن ينتجوا نصوصاً في النقد على قدرٍ عالٍ من الدقَّة.

يقول "جابر عصفور" في محاولته للتقليل من حدّة النزاع بشأن هذا التشابك الذي أنتج نصوصًا لا حصر لها وآراء قد تصل إلى حدِّ التناقض، فـــ« ممارسة شخصٍ واحدٍ لنشاطين مختلفين في النوع لايعني التوحيد أو الخلط بين النشاطين [...]، ونجاح الناقد الأديب في هذه الحالة مرتبط بمدى قدرته على أن يكون ناقدًا خالصًا في نشاطه النقدي[...]، دون أن يخلط بين النشاط التصوري للنقد والنشاط التخييلي للأدب [...]، ولن يختلف الناقد الأديب في هذه الحالة عن غيره من النقاد، بل أن يتميز عنهم بأنّه ميزة خاصة تتجاوز استقلال الموضوع واستقلال المنهج على السواء»[2]. إن تمييزه السابق بين النص التصوري والإبداعي يعاود الظهور هنا وبشكل جليٍ، دلالة على استحالة المطابقة، وإن كان هنا التركيز على الشخص لا على النص، فإقراره بوجود نقاد مبدعين ومحاولتهم ممارسة النشاط النقدي والإبداعي لا يعني خلطاً بينهما، وقد امتزجا في شخصٍ واحدٍ. فيجب أن يكون للأدب دواله التي تدل عليه، وللنقد مجاله الذي لن يحيد عنه، والذي يتميز بمفاهيمه الدّالة عليه، وإجراءاته المساهمة في صنع كيانه.

إنّ ممارسة النقد على عمل أدبي، لا تعني معارضته بنسج نصٍ على منواله، وتحول الناقد من ذلك الرسول الكريم-كما وصف "جابر عصفور" "طه حسين"- الذي يلجأ إليه القراء ليساعدهم على فهم النصوص، إلى مجاراة النصوص الإبداعيّةِ، فيتحوّل النقد من لغة ثانية تفسر وتحلل إلى لغة أولى هي بدورها بحاجة إلى تفسير.

---

[1]- نذكر من الداعين إلى ذلك ت- س إليوت، الذي أوجب أن يكون الناقد شاعراً، وإن اعترف بنواقص ذلك.ينظر: المرجع نفسه، ص 399.

[2]-جابر عصفور: المرايا المتجاورة، ص321.

لايوافق "رونيه ويليك" (R.Wellek) الناقد فيما ذهب إليه من التمييز بين النشاطين، فيذهب إلى أن يتهم النقاد المبدعين (ومنهم الشعراء) بضيق الأفق والتمركز حول الذات، فقد كان "وردزورث" مجحفًا بحق "توماس غري" و "كيتس"، لأنّهما لم يتفقا مع نظريته حول اللغة البسيطة. غير أنّه يستدرك هذا، فلا يستثني النقاد غير الشعراء من الأخطاء، في معاناتهم من مَعْشِيَاتِ البصر كما وصفهم[1].

قد يوافَق "جابر عصفور" على ما انتهى إليه من تخصيصٍ العمل منعاً للخلط، لكن هذا لا يعني تجريدية وصورية المفاهيم النقدية التي تمنع القارئ من الاستيعاب، وهو الذي عاد إليه لفهم النص الإبداعي. كما لا يعني ذلك تبسيط لغة النقد والتدني بها بحجة أنّها تنهض بمهمة التوضيح والتفسير.

ويبقى دور الناقد، ذلك المشجع على القراءة، الهادم للفجوات التي قد تتشكل بين القارئ والنص المقروء، لا أن يترك القارئ هائمًا يبحث عن دلالات النص النقدي الذي كانت عودته إليه استعانة على تحقيق اللذة والمعرفة بين يدي النص الإبداعي. والجدير بالذكر هنا أنّ رَفْضَ هذه الإبداعية في الخطاب النقدي من جانب "جابر عصفور" لم يمنع من تخللها لخطابه وإن بشكل غير لافت وكبير، ويعود ذلك إلى حرصه على الموضوعية. نذكر من ذلك قوله في حديثه عن "شعرية القبح" عند "محمد الماغوط": « فالكلمة فيها إوزة بيضاء مهما علق بها من وحولٍ، والأغنية بستان يطلق نوافيره على رفات القوافي والأوزان،كي تحكي عن كائن مقموعٍ أو وطنٍ بحجم الجرح»[2]، فقد تضمن هذا الخطاب النقدي الأدبية من خلال التشبيهات التي استعان بها ليصف تلك الشعرية.

ويقول في موضع آخر في سياق حديثه عن ذكرياته مع الشاعر "أمل دنقل"، الذي نقل له خبر استبعاده من الجامعة زمن الرئيس المصري السابق "أنور السادات" بطريقته الخاصة، فألقى عليه قصيدة أهداه إياها، « وقرأ أمل القصيدة مرة أخرى، وحلّقتُ معه أثناء القراءة(...)، لا نتوقف إلاّ ليلتقط القلب تنهيدة، والفم العذب تغريدة، ثم نعاود التحليق في امتداد السهام المضيئة، غير عابئين بالنهاية، مدركين أنّ اليد الآدمية واهبة القمح تعرف كيف تسن السلاح، وأنّ عمر الجناح قصير قصير»[3].

---

[1]- ينظر: رونيه ويليك: مفاهيم نقدية، ص341.

[2]- جابر عصفور: رؤى العالم، ص 178.

[3]- جابر عصفور: ذاكرة للشعر، ص 431.

ورغم أنّ قوله هذا يندرج ضمن حقل النقد، الذي يتناول الأعمال الشعرية محللاً ومقيّماً، إلاّ أنّ ذلك لم يمنعه من أن ينسج قولاً نقدياً أدبياً، يخيَّل لقارئه أنّه نص إبداعي.

هذه النصوص وغيرها، – وإن كانت بشكلٍ غير لافتٍ– لقلتها، تعكس وقوع "جابر عصفور" في الخطاب النقيض الذي رفضه وهاجم متبنيه.

إنّ هذا التحول الذي حدث للغة الثانية فيما أطلق عليه "إبداعية النقد"، والذي ظهر كما سبقت الإشارة مع "إستراتيجية التفكيك". كان ردًّا على تلك الصوريَّة والصرامة المنهجية التي أرادت علمنة النقد مع الاتجاه البنيوي، فأراد التفكيكيّون الارتقاء بلغة هذا الفرع من العلوم الإنسانية، وإخراجه من تجريديته التي وضعها فيه البنيويون. وقد تجلت هذه الإبداعية في أجلى صورة لها عند التفكيكي "رولان بارت" (R. Barthes) في كتابه "لذة النص"، الذي قدَّم فيه دراسة لرواية "بلزاك"، فكان الناتج نصًا يضاهي النص الأصلي من جانبين؛ أحدهما اللغة التي أصبحت أدبية أكثر منها نقدية، وثانيها التحليل الذي تضاعف أضعاف النص المدروس. وبقدر ما كان الرواج لهذا العمل، كانت المعارضة. و لم يكن عالمنا العربي بمعزل عن الضجة التي أحدثها الكتاب، ولا أدل على ذلك من تعدد الترجمات لهذا النص النقدي الأدبي[1].

يقول أحد التفكيكيين الأمريكان موضحًا لغة النقد التي استحدثوها « إنّ لغة النقد ستكون لغة اللغة، وإذا كانت الأولى [يقصد لغة الإبداع] تمارس نوعًا من الازدواجية بين المعنى والتعبير، فإنّ الثانية ستجرب ازدواجيتين معًا، وستتضاعف فيها المستويات إلى حدٍّ كبير»[2]، فـــ "بول دو مان" (Paul de man) يبيِّن الازدواجية المضاعفة التي أصبحت عليها لغة النقد التي أطلق عليها "لغة اللغة"، فهي لغة فوق اللغة الأولى الإبداعية، ولأنّها جمعت بين مكونات اللغة النقدية التي تحولت إلى إبداعية، وبين اللغة الأولى، شكلت الازدواجية المضاعفة، التي رفضها "عبد العزيز حمودة" الذي خصص الجزء الأكبر من ثلاثيته (المرايا المحدبة، المرايا المقعرة، الخروج من التيه) للمدارس النقدية الحداثية وما بعد

---

[1]– نذكر من ذلك ترجمة: منذر عياشي، وفؤاد صفا والحسين صحبان، إضافة إلى محمد الرفرافي ومحمد خير البقاعي.

[2]– بول دي مان: العمى والبصيرة، مقالات في بلاغة النقد المعاصر، تر: سعيد الغانمي، د–ط، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، د–ت، ص 10.

الحداثية. وقد كان الدافع وراء هذا الرفض إيمانه بالوساطة التي يقوم بها الناقد في مساعدة القارئ على اجتياز الصعب من الألفاظ والمعاني في النص الأدبي. لكن النقاد الإبداعيين بدعوتهم هاته، والتي يصفها بالمتطرفة قد ابتعدوا عن غايتهم، فكان هدفهم من كلّ ما ابتدعوه لفت انتباه القارئ إلى هذه اللغة الثانية – حسب تعبيره– التي أصبحت لغة أولية[1].

علّة هذا الرفض والدفاع هو القارئ، أكبر الضحايا في هذه العملية، فبدل أن يركز المتلقي/ القارئ على ما يكتبه النقد ليفهم العمل الأدبي نقطة انطلاقه، يصبح اهتمامه منصبًا على هذه الميتا– نقد، محاولاً فهمها، وبالتالي الابتعاد عن هدفه الأول، والانتقال إلى عمل آخر. إنّ هذا الموقف الحداثي قد ولّد غموضًا في المصطلح النقدي وصفه "عبد العزيز حمودة" بالمتعمَد والمقصود، وقد كان "جابر عصفور" من زمرة النقاد المتهمين بالغموض في خطابهم النقدي، رغم الإشادة التي خصها به "عبد العزيز حمودة"[2]. وربّما يعود ذلك إلى الموضوعية التي رامها خاصيَّةً لخطابه.

إن كان "عبد العزيز حمودة" قد ألقى بكامل مسؤوليته على الناقد، فإنّ ناقدًا آخر هو "عبد السلام المسدّي" حمَّل القارئ تبِعَة هذا الغموض، الذي رأى فيه اتهامًا من التيار المحافظ للتيار الحداثي، مبرئًا المصطلح النقدي الذي أولاه الاهتمام في بحوثه. فالإشكال في صلة الإنسان بالمفاهيم لا في المفاهيم[3]، وهو إذ يقر بهذا يروم الارتقاء بمدركات القارئ عامةً والعربي خاصةً، ليواكب حركة النقد العالمية. وعُدَّ "المسدي" انطلاقًا من هذا من الداعين إلى إبداعية النقد الذي عُدَّ هروبًا من المعايير النقدية الأكاديمية التي وصفت بالمتجمدة[4].

إنّ ارتباط هذه الظاهرة بهذا أو ذاك، وإلحاق التبعية بالناقد أو القارئ، في محاولة لإيجاد توصيف لها لا يمنع من تأكيد وجودها في البيئة النقدية، وتحول الخطاب النقدي عن مساره إلى ما يسمى بالإبداعية

---

[1]– ينظر: عبد العزيز حمودة: الخروج من التيه، ص ص 43،292.

[2]– ينظر: عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، ص ص 113–114.

[3]– ينظر: عبد السلام المسدي: الأدب وخطاب النقد، ص193.

[4]– وهو الرأي الذي قالت به "غالية خوجة" في مقال لها عن "قراءة القراءة"، فهي ترى أنّ النقد التقليدي يقف حاجزًا أمام التقدم، ولا يضيف شيئًا، لهذا نادت بالإبداعية التي جعلت كلاً من الفن والعلم والذائقة والرؤيا أهم مقوماتها. ينظر: غالية خوجة: « جماليات قراءة القراءة»، علامات، تصدر عن النادي الأدبي الثقافي، ج50، م13 شوال 1424هـ– ديسمبر 2003، ص 212.

تارة وبالأدبية في أخرى. وقد تحول الخطاب النقدي لـــ"طه حسين" في تناوله للأعمال الأدبية إلى روايات وقصص تروى على لسان أبطال من نسج خيال الناقد، وتحولت اللغة النقدية التصورية إلى تمثيل كنائي وقص خيالي كما وصف "جابر عصفور" أستاذه "طه حسين"، والهدف من هذه الأدبية عند "جابر عصفور" هي« توسيع دائرة قراءة النقد، وجذب أكبر قدر من القارئين إلى متابعة الكتابة النقدية باعتبارها مصدرًا مستقلاً للمتعة الأدبية»[1]، وهو ما يعكس تحول الوظيفة النقدية عن هدفها المعرفي، وإلقاء الضوء على اللغة، التي هي الوسيلة في لفت الانتباه والمتعة التي تتحقق بين فصول النقد أكثر منها في الأدب. ويتم الانتقال من غاية المعرفة المنظمة إلى التباهي باللغة، ويتفق "جابر عصفور" و"عبد الملك مرتاض" في رفضهما للإبداعية، فـــ"مرتاض" يرى أنّ الأدب والنقد لا ينطلقان من المنطلق ذاته، إضافة إلى أنّ النقد يجب أن يبقى محتفظا بملامحه وخصائصه الدنيا التي تميزه، وتجعل منه نقدًا وليس شيئا آخر، ومن هنا كانت نسبية الإبداعية التي انتهى إليها[2].

بقدر ما يعكس هذا التحول التزايد المتسارع لإيقاع النقد، فإنّه يعكس بالقدر نفسه حدةّ الأزمة التي أصبح يعانيها الخطاب النقدي. وكان لزامًا بعد هذا أن يوضع الخطاب النقدي الإبداعي بدوره على محك النقد، فينعكس على ذاته، ويصبح ذاتاً وموضوعاً ، فيُنتج ما سميِّ "نقد النقد" أو "النقد الشارح".

يرد "محمد الدغمومي" ظهور هذا المصطلح إلى العقود الخمسة الأخيرة من القرن العشرين[3]. فيما يعود بنا "جابر عصفور" إلى التراث الذي يحوي تلك الممارسة، دالاً به على تلك المراجعات التي تهده إلى اكتشاف السلامة النظرية للمقولات النقدية والوقوف عند الأدوات الإجرائية، كما تجسد ذلك عند "قدامة بن جعفر" في دراسة "لابن المعتز"، وكذا دراسة "الآمدي" "لقدامة"[4].

---

[1]- جابر عصفور: المرايا المتجاورة، ص 343.

[2]- ينظر:عبد المالك مرتاض: في نظرية النقد، د-ط، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، بوزريعة- الجزائر، 2002، ص15.

[3]- ينظر: محمد الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر،ط1، منشورات كلية الآداب، الرباط. المغرب 1420هـــ-1999م، ص133.

[4]- ينظر: جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، ص88.

إنّ "نقد النقد" وانطلاقًا من هذا ، هو ذلك الخطاب الذي يكون موضوعه النقد الأدبي بعد أن كان هو الدارس للموضوعات ، فتحول من ذات دراسة إلى موضوع مدروس، وهو يقوم بعملية مراجعة نظرية لغاية النقد وطبيعته، باحثًا في أدواته الإجرائية، محللاً لمقولاته، في فعلٍ من الوعي بالذات. واقترانه بهذه المفاهيم جعل "جابر عصفور" ينعت المرحلة التي يعايشها العرب في هذه الفترة بهذا المفهوم. فـــ « النقد الأدبي العربي يمر بمرحلة تنطوي على بدايات انقطاعات معرفية(...)، يوازيها – من الناحية النظرية- تصاعد النشاط الذي يقوم به نقد النقد والنقد الواصف مراجعة وتأصيلاً وتأسيسًا»[1]، فالانقطاع المعرفي عن المراحل السابقة بمراجعتها ومساءلة مقولاتها النقدية يساهم في الارتقاء بالعملية النقدية لتأصيل النظرية، وانتشار هذا النوع من النقد الذي سميّ " ميتا- نقد" في هذه المرحلة التاريخية، نحا بـــ"جابر عصفور" إلى أن يَعُد جهود جيله تندرج ضمن مرحلة "التأسيس"، لأنّ المراحل التمهيدية المرتبطة بثنائية الانبهار بالغرب واستلهام التراث العربي قد تم تجاوزها، وأصبح البحث عن ابتداع صيغة نقدية قادرة على التعامل مع الواقع الأدبي. ويعكس قوله "بدايات" هذه المرحلة التأسيسية التي تبحث عن تميزها بقدر تفردها، فأراد للسؤال أن يكون علامةً دالةً عليها[2].

ولكن إذا كان هذا ما يعايشه النقد العربي، تأسيسًا وتأصيلاً، فلماذا يربط "محمد الدغمومي" أزمة أي نقد بغياب هذا النوع من المراجعة – أي نقد النقد-، خاصة إذا استندنا إلى الواقع العربي وما يعانيه من أزمة في خطابه النقدي. نعم هناك ممارسات للنقد الشارح ولكن الأزمة أيضًا مؤكدة، مما يعني أنّ هذه الممارسات لم ترق إلى المستوى الذي يقضي على الإشكاليات الصعبة لهذا النقد مع بعض الاستثناءات[3].

كلّ هذا، يعكس الدور الذي يضطلع به " النقد الواصف" باعتباره مرحلة مفصلية ينعكس فيها النقد على مرآته، لينظر في ذاته، كاشفًا عن نقائصها، مدركًا لسلبياتها وايجابياتها. من هنا، كان "نقد النقد" هو« ذلك الخطاب النقدي الذي يصدر عن ناقد الأدب، نظرًا وتطبيقًا، ويستحق المراجعة التي تضعه موضع المساءلة للكشف عن المبادئ المحركة له، والمعايير التي ينبني عليها، والغايات التي يسعى إلى تحقيقها، فضلاً عن الأدوات التي يتوسل بها، وأخيرًا المعارف التي يتماس معها أو يأخذ عنها بقدر ما

---

[1]- المرجع نفسه، ص 22.

[2]- ينظر: غالي شكري: النقد والحداثة الشريدة،ص ص 79- 80 .

[3]- نذكر من ذلك ما قام به "محمد شكري عياد"، "مصطفى ناصف"، "عبد السلام المسدي" وآخرون..

يعطيها»[1]، وإلحاح "جابر عصفور" على المراوحة بين النظر والتطبيق ردٌّ على الممارسات النقدية العربية التي جعلت جلّ اهتمامها منصبًا على التطبيق في غياب واضحٍ للتنظير الذي يصل إلى تأصيل النظرية، وهي الغاية التي تصبو إليها هذه العملية.

ويُعد هذا المصطلح – النظرية– من المصطلحات الحاضرة / الغائبة في آنٍ بالنسبة للنقد العربي، ذلك أنّ كلّ الكتابات النقدية تتجه نحو هذا المسعى، وهو إرساء دعائم نظرية، ولكن الحلم يظل غائبًا.

يعرف "محمد الدغمومي" النظرية قائلاً:« كون النظرية "بناء" فهي ككلّ بناء مشروط بالنسقية، ولا يمكن أن تسمى النظرية نظرية إلاّ إذا تمكنت من النسقية، ولو في حدودٍ نسبيةٍ تجعلها ممكنة التسمية وقابلة للتمييز ومنتجة لمعرفة لا تُكرر معرفة سابقة»[2]، وحضور البناء يعني ذلك الترابط والانسجام المطلوب في هذا الكيان المنتظم، الذي لن يكرر بناءات سابقة عليه بقدر ما يستفيد منها، ليحقق التميز ويستحق تسمية "نظرية"، ولو في حدود النسبية، ذلك أنّ الاكتمال مطلب يعزُّ بلوغه في تأصيل النظريات، فوجود الثغرات هو ما يدفع إلى الكشف عن وجود المطبات، فإما التعديل أو التجاوز. على هذا الأساس يمكن أن نصنف الكتابات النقدية العربية فنقول إنّها تنظيرات لا نظرية، معتمدين في ذلك على التفرقة التي عقدها "محمد الدغمومي"[3]، والتي لا تعني انعدام الصلة.

هذه الفروق عند "الدغمومي" تصل حدّ التداخل عند "جابر عصفور" فـــ« عندما يجاوز النقد الشارح حدود العلم النقد– أدبي إلى فلسفة العلم، مؤديًا دوره في المراجعة المعرفية التي تتطلع إلى التقدم، فإنّه يؤكد أهمية "النظرية" في علاقتها به، وفي دلالتها على بعدٍ آخر من أبعاد الوعي الذاتي للنقد الأدبي، وذلك على نحو يختصر المسافة بين النقد الشارح والنظرية ويقيم نوعًا من التداخل

---

[1]–جابر عصفور: ذكريات كتاب، http//www.alarabing.com/common/helb.htm ، أغسطس 2005.

[2]– محمد الدغمومي: نقد النقد، ص122.

[3]– يُقصد بالتنظير جملة العمليات المعرفية التي تشتغل على عناصر ما قبل النظرية أو متفرعة عن نظرية سابقة بحثًا عن نظرية مقترحة، وبهذا المعنى فهو يكون سابقًا للنظرية هادفًا إلى بنائها أو مسبوقًا بها، وبهذا فالتنظير ليس هو نقد النقد، لأنّ القول بذلك يعني مطابقة بين موضوع نقد النقد ومنهج اختياره، فالتنظير والنقد هما موضوع نقد النقد، أما "النظري" فهو يحمل صفة المجرد، في مقابل العملي أو التطبيقي، وهو يعمل على المفاهيم والأفكار وإن لم يكن هدفه النظرية. ينظر: محمد الدغمومي: نقد النقد، ص ص41-49.

بينهما»[1]، وكلا المصطلحين (النقد الشارح/ النظرية) يرتبطان بالوعي الذاتي للنقد الأدبي وتطلعه إلى التقدم في آنٍ.

والجدير بالذكر هنا، أنّ " جابر عصفور" يستخدم "النظرية"، فيدل بها على ذلك البناء المنتظم الذي أشار إليه "محمد الدغمومي"، ويقرنها بالممارسة التي تعني استخدام مفاهيم النظرية في فعل القراءة، وهو ما يسمى عند "الدغمومي" "النظري" في مقابل "التطبيقي"، كما نجد مصطلح التنظير عنده ليدل به على فعل صياغة النظرية[2].

لم تكن صفة النسبية بعيدة عن النظرية في خطاب "جابر عصفور" على غرار ما كانت عند "محمد الدغمومي"، فهي بعيدة عن الشمول والإطلاق، باعتبارها عاجزة عن استنفاد كاملٍ لقيم ومعاني النص الأدبي، فالكمال عصيٌّ عن النظرية.

ولعل تسمية "صحوة النظرية" دلالة على الأزمة التي يمكن أن تقع فيها النظرية نتيجة خلل أو قصور، يؤدي إلى مجاوزتها إن لم يسفر فعل مراجعتها على حلٍّ للتناقضات التي وقعت فيها، وتتكفل "النظرية الشارحة" بفعل المراجعة والمساءلة كما تكفل "نقد النقد" بمراجعة النقد الأدبي[3].

لكن حضور مصطلح "نظرية" يوحي بأنّ فعل مراجعة النظرية التي وقعت في خلل هو بدوره تأسيس لأخرى على أنقاضها، تتضمن المساءلة والتأسيس معًا.

كان ما صاغه "جابر عصفور" من خطاب للنظرية محل انتقاد من بعض النقاد، فهذا "سعد البازعي" يصنفه من النقاد المؤمنين بعالمية النظرية وإنسانيتها، فوقف ضده مع الأمريكي "مللر"(Miller)، الذي رأى أنّ النظرية وليدة الزمان والمكان اللذين أنجباها، تأكيدًا منه على صعوبة نقلها أو تبنيها من طرف ثقافة أخرى، حتى وإن كان التجانس يطبع علاقة الثقافتين فيما نقله عنه "البازعي". وانطلاقًا من هذا، كان "جابر عصفور" من الذين « يتبنون مناهج ومفاهيم ونظريات طورت في فرنسا أو ألمانيا أو الولايات المتحدة كما لو كانت صالحة لكلّ زمان ومكان بعيدًا عن المؤثرات الإيديولوجية»[4]،

---

[1]- جابر عصفور: نظريات معاصرة، ص299.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص314.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص321-325.

[4]- سعد البازعي: استقبال الآخر، الغرب في النقد الأدبي الحديث، ص21.

ورفض التبني يرجع إلى الإيديولوجيا بعدّها عاملاً يقف وراء هذا الفعل، فالنظرية ترتبط بالأنساق المعرفية أو الفلسفية التي ساهمت في تطويرها، إضافة إلى أنّ ذلك المجتمع هو وحده من ساهم بإشكالياته في بروزها.

قد لا نشكك في قول "سعد البازعي" هذا، خاصة في استناده إلى المقال الذي كتبه "جابر عصفور" عن "تسمية النظرية" في جريدة "الحياة" فيما أثبته في كتابه. لكننا لا يمكن أن نتغاضى عمّا قاله الناقد موضوع البحث بصيغة مناقضة في كتاباته. يقول:« والقصد الكامن وراء حركة هذا الفهم هو تأسيس النظرية بوصفها إطارًا علائقيًّا تستهدي به الممارسة، وتسترشد بمنطقه الذي ينبني على نوع من مركزية العلّة أو الإطار الذي يوهم بشموله وقدرته على كلّ ما يدور في فضائه. والحديث عن النقص الكامن في النظرية، من حيث هي نظرية، غائبٌ في هذا النوع من القصد الذي ينبني على استجابة مذعنة لحضور النظرية ، واستسلام للعنصر الإيديولوجي الكامن فيها، سواء في تخييلها بعدم النقص، أو إيهام من يمارسها بقدرتها التجريدية على مجاوزة حدود الزمان والمكان»[1]، وهو هنا يؤكد نسبية النظرية التي سبق الحديث عنها، ويتحدث عن الأوهام التي تتسرب مع النظرية، في إيهام منها على الشمولية التي تعني استسلامًا من متبنيها للإيديولوجيا المضمنة فيها، سواء أتعلق الأمر بكمالها أم تجريديتها، التي تعني أنّها صالحة في غير موطنها إن هي تجاوزته.

إنّ نفيه هذا، يؤكد التناقض بين ما قاله واتهمه به "سعد البازعي" وما أورده هو في خطابه. وإذا أمكن التغاضي عنه، يمكن أن يكون مصوِّغًا للقول بأنّه تحول في مسار خطابه النقدي، إن نحن نظرنا إلى الإيقاع المتزايد للنقد الأدبي، وتبعًا لهذا فقد اندرجت الأعمال التي قدمها "جابر عصفور" ضمن "نقد النقد" ومحاولة التأصيل والتأسيس لنظرية تكون العمدة في قراءة التراث، وهذا ما سيكون محور العنصر التالي.

---

[1]- جابر عصفور: نظريات معاصرة، ص334.

2- مفاهيم شعرية.

إنّ تأكيد الوساطة التي يقوم بها الناقد أمرٌ لا يمكن إهماله أو التغاضي عنه والارتياب فيه، حتى مع ما أصاب لغة النقد من تحولات غدت معها صعبة المراس، غامضةً غموض مادتها، التي يُعد الشعر أكثرها عمقاً وصعوبة لارتياده قارة الأعماق التي بقيت عصية على الاكتشاف.

والشعر ينتمي إلى زمرة الفن أين يلتقي الرسم والموسيقى في كلٍّ يجمعهما، لكنّه الجمع الذي يُبقي على الخصوصية الفردية لكلّ جزءٍ.

ولعل أكثر خاصية يمكن أن تفرق بينهم، هي الأداة؛ تلك الوسيلة التي بها يرى النور، فتكون دالةً عليه. فإذا كانت هي الأنغام في الموسيقى، والألوان في الرسم، فإنّها اللغة إذا تعلق الأمر بالقول الشعري، ذلك أنّ المبدع يختار من كلماتها وصيغها ما يعبر عن انفعالاته ورؤاه التي تأخذ شكل القصيدة بعد تآلفها في انسجام يدل دلالة واضحةً على عبقرية صانعها، ويعكس قدرة تلك الوسيلة التي لا غنى للتطور الإنساني عنها، فهي تميزنا بوصفنا بشرًا، كما عبر عن ذلك "جابر عصفور".

وقد أولاها الناقد الاهتمام، نافيًا عنها العجز الذي رُميت به، فهي« الوسيط الأساسي الذي لا يمكن أن تتم عملية الجدل دونه، فهي الطرف المقابل للذات في عملية الجدل، الطرف الذي يؤثر كما يتأثر، ويحوِّل كما يتحول، إلى أن تتشكل القصيدة بوصفها علاقاتٍ لغويةٍ متميزةٍ عن كلٍّ من طرفي الجدل»[1]، وتحولها قرين رمزيتها التي يطوّعها مستعملها وفقًا لغرضه، فوحده المبدع من ينأى باللغة عن وضعها القاموسي، ناسجًا من ألفاضها صورًا تجمع المختلفات لتؤلف بينها مبرزة تميزها الناتج عن تميز صانعها.

ارتباط اللغة بالفكر عند الناقد، واعتبارها والفكر واحدًا، يحيل على موضوعات الفن، وانتماء الفنان إلى مجتمع معين يجعل ارتباطه بإشكاليات ذلك الواقع أمرًا مؤكدًا عند "جابر عصفور"، لا سيما وأنّ العمل الفني عنده موقف من الواقع، أو وسيط نوعي من الوسائط الاجتماعية التي تسعى إلى التغيير[2].

---

[1]- المرجع السابق، ص77.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص74.

ولئن كان الارتباط واضحًا في خطابه، لا يعني ذلك تلك المحاكاة الحرفية التي ترضى بالنسخ عملاً لها، بل هي رمزية، ورمزيتها نابعة من طريقة إدراك المبدع لذلك الواقع ومحاولة صياغته في قالب جديد.

دلالة هذا الارتباط واضحة – إن نحن تأملنا في عودة إلى عصورٍ سالفةٍ– مكانة الشاعر الذي كان لسان قبيلته، الناطق بها في حال الحرب والسلم، فصوَّر شعره جوانب الحياة المادية والمعنوية، لهذا عُد الشعر "ديوان العرب". غير أنّ هذا الالتصاق بالواقع لا يلغي انفعالات الذات الفاعلة التي لولاها ما وُجد فنٌ على الإطلاق، فهو« فهم للواقع من حيث تأثيره على الذات، وفهم للذات من حيث علاقتها بالواقع، ولا بد أن يصاحب هذا الفهم تغيير للواقع وللذات على نحو من الأنحاء، ويعني ذلك أنّ الفن موقف يصوغه الفنان ليعبر عن علاقة خلاّقة بين الذات والموضوع»[1]، وهذا الحضور لتلك العلاقة الخلاّقة ينفي تعالي الذات التي قد تسكن برجًا عاجيًّا يباعد بينها والواقع الذي تحياه، فيستمد العمل قيمته الجمالية منه وفيه.

إنّ الذات المبدعة في صياغتها لنصها الشعري تتبع قواعد ما هو متعارف عليه في زمنها. وقد تناقل العربي شعر أسلافه ونسج على منواله، آخذًا بطريقتهم، جاعلاً منها مثالاً يُحتذى. فكانت قصائد أبي تمام والبحتري وغيرهم من الشعراء المبدعين نموذجًا للشعر الجيِّد الذي لن يكون عمله أحسن منه.

لكن تعقد الحياة وضغط الظروف التي يعايشها المبدع، جعلته يبتكر طرائق أخرى لهذا الفن، الذي شهد من التحولات ما حدا بـــ"جابر عصفور" إلى العودة سنوات نحو الوراء، حيث يوجد التراث الذي صاغ صانعوه مفاهيم لهذا الفن، فوضعوا له حدًا وبينوا مهمته وأداته في ذلك. ومرد تلك العودة إلى ما شهدته القصيدة المعاصرة من تحولات في بنيتها الشكلية والتركيبية، خاصة بعد الانفتاح الذي شهدته على العالم الغربي، حيث أبهرتها الآفاق الرائدة التي وصل إليها "ت.س.إليوت" (Tomas Eliot) و"عزراباوند"(Ezra Pound) التي كان لها الصدى القوي. وهي ليست السبب الوحيد، بل كان للظروف والتغيرات التي سادت العالم العربي آنذاك الأثر في كلّ ما طال هذا الفن من تغيرات.

---

[1]- المرجع السابق، ص75.

وسيقف البحث عند ماهية الشعر مستكشفاً خصائصه النوعية التي تميزه، ومدى التغيرات التي طالت تلك المفاهيم، باحثاً في المهمة التي يضطلع بها الشاعر الفنان، الذي يتميز عن بني جنسه بالخيال ونسجه للصور التي سيفصل البحث فيهما، فمن خلالهما يجوب الشاعر العوالم وهو قابع في مكانه.

أ – في ماهية الشعر.

لم يكن العربي قديمًا يدخر جهدًا أو وقتًا في سماعه لنص شعري يحقق له لذةً، ويجوب به العوالم من خلال صوره التي يكون اعتمادها على التخيل غاية ينشدها. وكانت معرفته بهذا الفن بديهية لا تحتاج منه جهدًا كبيرًا، فيبدهه بمجرد سماعه، فهو«كائنٌ ماديٌّ محسوسٌ له وجود معين، وإبداع بشريٌّ عريقٌ قديمُ النشأة، ينتمي من حيث مادته إلى الكلام ومن حيث شكله ومهمته إلى الفن، فهو ضربٌ من الكلام له شكل مخصوصٌ يميزه عن سواه من ضروب الكلام وأشكال التعبير الفني الأدبي، وله وظيفةٌ معينةٌ قد يشترك فيها مع غيره من أجناس التعبير» [1]. وكانت اللغة مادته التي بها يتم ذلك التعرف، وإن كانت طبيعة اللغة الشعرية تفرض الرمزية التي تمايز بينها واللغة المتداولة التي يكون اعتمادها على المباشرة لبلوغ الاتصال. غير أنّ هذا لم يمنع من تشابه الشعر مع غيره من الفنون التي ينتمي معها إلى الدائرة الكلية التي تجمعها في شكله أو مهمته، ولكن بما يصنع له خصوصيته وتفرده فيما سبق بيانه.

ولأّن ميزة التاريخ الصيرورة، فقد تغير هذا الفن، وأصابه بعض التحوير والتبدل. فبات صنعة يمتهنها كلّ راغبٍ حتى وإن غاب الطبع. وأدى الخلط الذي حدث لهذا الفن إلى وقوف النقاد عند هذه الظاهرة يتدارسونها، للخروج من مأزق أضحى فيه القضاء على جماليات هذا الفن شبه أكيد.

الحديث هنا يخص أولئك الذين تكفلوا بالنظر في مادة الشعر لا من أجل تحليل النّصوص والوقوف عند مواطن الحسن والرداءة فيها، بل إنّ اهتمامهم انصب على الجانب النظري الذي يسعى إلى صياغة المفاهيم والتصورات، وقد أطلق عليه "نقد الشعر". ولئن كان اقتصار"جابر عصفور" على ثلاثة منهم رأى في جهودهم خير معين على بحث الإشكالية، وفي نصوصهم ما يعكس حسن الصنيع، فقد طُبع عمله بالانتقائية في إقصائه للجهود الأخرى التي لا يمكن التغاضي عنها، من ذلك ما قام به" الجاحظ" و"ابن قتيبة" وغيرهم. لكن هذا لم يمنع من تردد هذه الأسماء في بحثه، وإن بشكل مقتضب.

يقول عن سبب اختياره لكلٍّ من "ابن طباطبا العلوي" و "قدامة بن جعفر" و"حازم القرطاجني":«واختياري هذه الكتب الثلاثة نابع من إيماني بأنّها تمثل محاولات أصليةٍ لتحديد الأصول

---

[1]– عبد المالك بومنجل: جدل الثابت والمتغير في النقد العربي الحديث، ص 306.

النظرية لمفهوم الشعر، (...) فهي- من هذه الناحية- وثائق دقيقة للمفاهيم المتكاملة وصورة لمحاولات فريدة ضاع الكثير منها، و لم يبق سوى هذه الكتب الثلاثة التي لا تنهض إلى جانبها- فيما وصلنا من التراث- محاولات أخرى مشابهة لها في الهدف أو مساوية لها في الانجاز»[1]. فكان ترجيح الجانب الكيفي سببًا للاختيار، إضافة إلى الهم المعرفي الّذي لازم ثلاثتهم فطبع أعمالهم بالعمق. هذا وقد انتمت هذه الأعمال إلى التنظير، الشغل الشاغل لـــ "جابر عصفور" فكان الاختيار لهم دون غيرهم، خاصة وأنّ مثيلات نصوصهم قد ضاعت.

على ألاّ يفهم من كلّ هذا اعتراضٌ على عمل النقاد الثلاثة، أو تنكر لصنيع من كان لهم الفضل في صياغة مفاهيم للشعر كانت محط اهتمام الباحثين سواء المعاصرين لهم أم اللاحقين بعدهم. فمن ذا ينكر صنيع "القرطاجني"، هذا العقلاني الذي جمع بين الثقافة العربية واليونانية فصاغ بحق كتابًا عدّ منهاجًا للبلغاء وسراجًا للأدباء، حافظ من خلاله على الخصوصية العربية التي لم تمنع من وجود نقاط التقاء بين الثقافتين.

رغم أنّ الظروف التي رافقت عمل كلٍّ منهم كانت مختلفةً، إلاّ أنّ الهدف واحدٌ، هو البحث عن علم للشعر يميزه عن غيره من العلوم فيما قرر"جابر عصفور".

حريٌّ بالبحث الوقوف- ولو بشكل مختصر- عند هذا العلم لمعرفة منهجه وقواعد تأسيسه. وأول ما نقف عنده هو المفهوم وذلك في القرون الأولى.

يقول"جابر عصفور":«لقد أصبح مفهوم العلم في القرن الرابع قرين حصول صورة الشيء في العقل، ومرتبطًا بإدراك الشيء على ما هو به. وحصول صورة الشيء أو إدراك ما هو به يعني - على مستوى نقد الشعر- تحديد الخصائص النوعية للفن الشعري، وتحديد العناصر العقلية التي تجعلنا قادرين على تمثل الشيء، وبالتالي الحكم عليه، (...) ويمثل هذا الفهم يمكن أن يكون"علم الشعر" فرعًا مستقلاً من فروع المعرفة، له مكانته داخل تصنيف العلوم وإحصائها»[2].

---

[1]- جابر عصفور: مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي، ط1، دار الكتاب المصري، القاهرة/ دار الكتاباللبناني، لبنان، 1424 هـــ. 2003 م، ص12.

[2]- المرجع نفسه، ص23.

انطلاقًا من هذا، فإنّ مفهوم "العلم" قد تغير ابتداءًا من القرن الرابع، حيث ارتبط بإدراك الشيء على ما هو عليه، وإذا نحن نقلنا هذا المفهوم – الذي يبدو أكثر ارتباطا بالمفاهيم الفلسفية – إلى نقد الشعر غدا قرين البحث عن خصائص مميزة لهذا الفن، وبالتالي نوع من التخصيص الذي سيصيبه، لأنّه يريد الاستقلال عن فروع العلوم الأخرى التي تتخذ من مادته موضوعًا لها.

قريب من هذا – إن لم نقل يعادله– ما دعت إليه الشعرية (poétique) في العصر الحديث، من بحث عن خصائص تميز الأدب الذي يُعَدُّ الشعر نوعًا من أنواعه، فأرادت الاستقلال بمنهجها، استقلالها بموضوعها. وهي لم تهتم في كلّ ذلك بالأعمال الأدبية في حدِّ ذاتها وبشكل منفرد، «فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب الأدبي، وكلّ عملٍ عندئذ لا يعتبر إلاّ تجليًّا لبنية محددةٍ وعامةٍ. ليس العمل إلاّ انجازًا من انجازاتها الممكنة،(...) وبعبارة أخرى يُعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية»[1]، وهي بهذا تهدف إلى تأسيس علم للأدب يميزها عن باقي فروع المعرفة، لتصنع بذلك خصوصيتها.

لم تكن "الشعرية" الوحيدة في اتخاذها للأدب موضوعًا لها[2]، وقد بين "تودوروف" هذا في كتابه "الشعرية". و لم يختلف عنه "جابر عصفور" ببيانه للعلاقة التي تربط بين العلم بالشعر وباقي العلوم، رغم الخصوصية التي بينها، يقول: « قد يقع (يقصد علم الشعر) في دائرة علوم اللسان،...، ولكنه يتميز عنها بخصوصية مادته،...، وإذا كانت خصوصية المادة تصل علم الشعر بعلوم اللسان من حيث هو لغة، فإنّها تصله بعلوم أخرى لم يكن يعرفها العرب، هي علوم الأوائل أو الأعاجم...، ومن هذه الزاوية يتصل علم الشعر – من حيث خصوصية دلالاته وكيفية بنائه– بالمنطق، كما يتصل بالنصاعة المدنية من حيث غاياته، وبالتالي بعلمي الأخلاق والسياسة»[3]، وبيّن من قوله هذا أنّ فرادة الشعر ومحاولة تأسيس علم له، لم تمنع من تواشج الصلة بينه وعلوم أخرى اشتركت معه سواء من حيث مادته التي هي اللغة، فكان علم اللغة (اللسان) أقرب أقربائها، إن استعرنا تعبير"تودوروف"، أم من

---

[1] – ينظر:تزيفتان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت. رجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال للنشر، المغرب، 1990، ص23.

[2]–ينظر: المرجع نفسه، ص ص27،28.

[3]– جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص ص22،23.

حيث طريقة البناء التي ماثلت المنطق. ولم تكن الغاية بعيدة عن ذلك في ربطه بعلمي الأخلاق والسياسة. ومرد ذلك إلى ارتباط الشعر بالمجتمع وتناوله لموضوعاته، إضافة إلى هدفه الأخلاقي.

لكن، هل يمكن لتلك الارتباطات أن تمنع من قيام علم الشعر؟.

لم تتمكن "الشعرية" من تأسيس"علم للأدب"، فقد كان مرهونًا بقيام الأدب بذاته، ووجود خصائص لذلك الفن في مستوى "ذري" لا مستوى "جزيئي"، وعلّة ذلك اشتراكها مع علوم أخرى في المادة، وكان أن تخلت عن حلمها ذاك وقدمت نفسها بموجب نتائجها قربانًا على مذبح المعرفة العامة، وهو أمر لا يجب الأسف له. وضمنت بعد ذلك إلى نظريات الخطاب التي أصبحت جزءا منها[1].

لقد أراد المنظرون للشعر أن يتجاوزوا دراسة النصوص الشعرية بالتحليل وإصدار الأحكام، إلى مجال صياغة المفاهيم والتصورات الخاصة بهذا الفن وانطلاقا منه. «وأول خطوة لقيام "علم" بهذا المعنى هي تحديد مادته الذاتية وحصرها، الخروج من الدلالات التي تنطوي عليها هذه المادة والخصائص التي تقوم بها بمجموعة من القوانين الجامعة، تترتب داخلها مفردات المادة الكثيرة،...فإذا تكاملت القوانين وأحاطت بمادة العلم أو موضوعه، أمكن بسهولة تعلم العلم من ناحية، وأمكن بهذه القوانين المكونة له الكشف عما يمكن أن يقع من خطأ في موضوعه من ناحية أخرى»[2]، وصياغة القوانين رهين حصر المادة التي يكون العلم محصلتها.

لم تتمكن "الشعرية" من حصر الأدب وانتهى مسعاها، ولن يكون "علم الشعر" بعيدًا عن هذا الإخفاق في حصر مادته، خاصة إذا نظرنا إلى الشعر باعتباره جزءاً أو جنسًا من الأجناس التي تنتمي إلى الأدب، فإخفاق الكلّ لن يكون بعيدًا عن الجزء في علاقة تجمعهما.

لم يتوان "جابر عصفور" في عقد مقارنة تميِّز الشعر عن العلم، مع إضافة الفلسفة باعتبارها حقلاً معرفيًّا يشترك مع الشعر، إذا نظرنا إلى فروعها من منطق وعلم أخلاق فيما تَّم ذكره. فـــ«الخاصية الحسية التي تميز الشعر تفصله بالتأكيد عن العلم وتميزه عن الفلسفة، تخاطب الفلسفة شأنها شأن العلم الجانب العقلي الخالص من المتلقي بلغتها المجردة...أمّا الشعر فإنّه يخاطب بمخيلاته... الجانب الذاتي

---

[1]- ينظر: تودوروف: الشعرية، ص ص85-86.

[2]- جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص94.

من المتلقي»[1]، وهو ما يثبت التباعد بين الشعر باعتماد الحسية والعلم لاتصافه بالتجريد، كما أنّ الهدف مختلف، فبينما يخاطب العلم العقل من الإنسان، يتجه خطاب الشعر إلى التخيل بواسطة الصور التي يهدف من خلالها إلى إثارة الجانب الشعوري في المتلقي.

وهو فرقٌ يعكس صعوبة الارتقاء بالشعر إلى مصاف العلمية أو تأسيس علم للشعر. وكان هذا الفرق دافعًا ليميز"جابر عصفور" بين نوعين من الشعرية- إن صح القول- الشعرية بما هي اسم، قصد بها ما ذهب إليه "تودوروف" في تعريفه السابق، والشعرية الصفة من حيث هي واصفة للمبادئ الفاعلة في صنع ظاهرة من الظواهر أدبية كانت أو غير أدبية. وإذا كان وهم الشعرية الاسم قد تلاشى لبحثها عن علم أدبي ثابت اعتمادًا على مادة متغيرة، بقيت الشعرية الصفة الدالة على مبادئ الصنع المتغير، وقرينة التعدد والتنوع والمغايرة، لهذا فمن الممكن أن نتوصل إلى بناء خصوصية للأدب لكنها متغيرة حسب العصور[2].

وانطلاقًا من هذا، يتأكد ما سبق التنبيه عليه، وهو استحالة استقلال الشعر بعلم يدرسه ويميزه عن باقي فروع المعرفة الأخرى، كما كان في"الشعرية"، ولكن هذا لا يمنع من وضع مبادئ الصنعة والتي تخضع للتطور والتغير تبعًا للصيرورة التي هي سمة التاريخ.

يتضح من هذا، أنّ عمل النقاد الثلاثة الذين رأى فيهم"جابر عصفور" خير من عمل على صياغة مفهوم للشعر، يندرج ضمن الشعرية بما هي صفة. فوقوفهم عند الخصائص النوعية التي تميز الشعر باعتباره فنًا أدبيًّا غير ملزمة لكلّ العصور فيما أكد"جابر عصفور". وهو رأي ذهب إليه"علي أحمد سعيد" الذي كان التراث وجهته في تأسيسه لمشروعه النقدي، « فليس هناك وجود قائم بذاته نسميه الشعر، ونستمد منه المقاييس والقيم الشعرية الثابتة المطلقة، ليس هناك بالتالي خصائص أو قواعد تحدد للشعر ماهيةً وشكلاً، تحديدًا ثابتًا مطلقًا»[3]. إنّ التغير سمة للشعر وللخصائص التي تميزه، فهو لا يستقر على حال، فالتطور خاصية من خصائصه لذلك ينتفي الثبات على وجه واحد بالنسبة له. فتفرض عليه طريقة الكتابة والمضمون الذي يعالج فيه.

---

[1]- المرجع السابق، ص 94.

[2]- ينظر: جابر عصفور: نظريات معاصرة، ص ص249- 264. وتودوروف: الشعرية، ص86.

[3]- أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ط3، دار العودة، بيروت - لبنان،1979/1/1، ص107.

يقف البحث عند التعاريف التي صاغها كلٌّ من "ابن طباطبا" و"قدامة بن جعفر" و"حازم القرطاجني" لمعرفة أيُّها كان أكثر دقةً وشموليةً من منظور"جابر عصفور"، وهل الخصائص التي توصلوا إلى ربطها بالشعر لازمة لكلّ العصور، بحيث تميزه عن باقي فروع المعرفة وتمنع من دخول أي عناصر لا تمت بصلة. بعبارة أخرى، هل كانت تلك التعاريف جامعةً مانعةً؟.

أول تعريف يستوقفنا يتعلق بالناقد "ابن طباطبا". والجدير بالذكر هنا، هو أنّ "جابر عصفور" يجعل من تعريف الشعر عامًا وخاصًا، فيشترك مع غيره من الفنون في الخيال، فيما ينفرد بالوزن والقافية كخاصيتين تميزانه عن غيره.

يعرِّف "ابن طباطبا" الشعر بأنّه «كلامٌ منظومٌ، بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خصَّ به النظم الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع، وفسد على الذوق، ونظمه معلوم محدود، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه»[1]، وكانت هذه الصياغة مقتصرة على الجانب الشكلي للشعر حسب ما ذهب إليه "جابر عصفور"، ويظهر ذلك في انتظام الكلمات، أما "العَروض" التي ضمنها في تعريفه فتوحي بالوزن والقافية. و لم يرد عنده ذكر الخيال، الذي يرى بشأنه أنّه كان مضمنًا في تعاريف الفلاسفة وقتئذٍ.« ولكن "ابن طباطبا" لا يلجأ إلى هذا التعريف الفلسفي، ربما لأنّه فهم «التخيل» باعتباره خاصية أساسية في الفن الأدبي بعامة، يمكن أن ينطوي عليها الشعر والنثر على السواء»[2]، ورغم تبريره لعدم ذكر الخيال في المفهوم، إلاّ أنّ ذلك لم يكن كافيًا ليصير تعريفه جامعًا مانعًا، لأنّه ورغم علمه بهذه الخاصية إلاّ أنّه قصر الشعر على الانتظام اللغوي المتميز للشكل، فكان أن صُنِّف عند"جابر عصفور" في مرحلة تشكيل المفهوم.

---

[1]– ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تحقيق وتعليق: محمد زغلول سلام،د،ط، منشأة المعارف بالإسكندرية، د،ت، ص21.

[2]– جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص30.

ولم يكن"قدامة بن جعفر" أفضل حالاً من سابقه في منظور"جابر عصفور"، فقد كان تعريفه بأنّه«القول الموزون المقفى الدَّال على المعنى»[1] يحوي المادة التي منها يتشكل الشعر فلم يفرق بين الشعر والنظم الذي قد يحوي الوزن والقافية.

على أن هذه النقائص التي عددها "جابر عصفور" لم تكن قصرًا عليه، إذ يوافقه "أدونيس" في اتهامٍ واضحٍ منه لتعريف "قدامة" ووصفه بالمشوه، « فذاك التعريف هو العلامة والشاهد على المحدودية والانغلاق، وهي إلى ذلك معيار يناقض الطبيعة الشعرية العربية ذاتها»[2]، فاتسامه بالمحدودية هو الدافع إلى رفضه عند "علي أحمد سعيد". وهو ما لا يتفق معه فيه "عبد العزيز حمودة" الذي يبدي إعجابه وتحمسه لعمل "قدامة بن جعفر"، فهو يأخذ بتعريفه معللاً أنّ ذلك المفهوم عن الشعر لم يسبق الشعرية العربية، بل كانت صياغته انطلاقًا من الإبداع الشعري في زمنه. إضافة إلى هذا، يعدُّ هذا التعريف أكثر تداولاً لعلوقه بالذاكرة. ولكن هذه النبرة الحماسية تقل أو لنقل تختفي إذا تعلق الأمر بـــ" ابن طباطبا" حيث يرى فيه أنّه يتسم بالتعميم والشكلية[3].

ولم يختلف"عبد الملك مرتاض" في إشادته بتعريف "قدامة بن جعفر" للشعر عن" عبد العزيز حمودة"، وقد وصفه بالمدرسي يقول:« والحق أنّ جهود قدامة في تطوير الشعريات العربية لا تنكر، فلعله الوحيد من بين القدماء إلي اجتهد في تفصيل الحديث عن قضايا الشعرية بمعاظم مكوناتها التي كانت سائدة على عهده وفيما قبل عهده »[4].

يتضح مما سبق اتفاق النقاد – وإن بشكل غير كامل– على النقص الذي يعتور مفهوم الشعر عند "ابن طباطبا" و"قدامة بن جعفر"، رغم الإشادة التي قد نسمعها من هذا الناقد أو ذاك.

---

[1]– قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي بمصر والمثنى بغداد،ط2، ص17.نقلا عن: عبد المالك بومنجل: جدل الثابت والمتغير في النقد العربي الحديث ، ص19.

[2]– أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص108.

[3]– ينظر: عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، ص ص327-328.

[4]– عبد الملك مرتاض:« مفهوم الشعريات في الفكر النقدي العربي»، مجلة بونة للبحوث والدراسات، تصدر عن جامعة عنابة، ع7،8، س4،محرم 1428هـــ/ يناير/ جانفي2007/ ذو الحجة1428/كانون الأول/ ديسمبر،337، ص 24.

أمّا التعريف الذي حظي باهتمام النقاد وعُدَّ عند الأغلبية – إن لم نقل جميعهم ومنهم"جابر عصفور" – جامعًا مانعًا، فهو ذاك الذي صاغه "حازم القرطاجني". فقد تمتع هذا الناقد بموسوعية جعلته يفيد من الحضارة اليونانية قدر استفادته من تعاريف الفلاسفة المعاصرين له، كما أنّه لم يغفل تراث أسلافه ومنهم "قدامة بن جعفر". فقد « بدأ من حيث انتهى قدامة... حتى وصل إلى آفاق فريدة مكنته من صياغة انضج مفهوم للشعر في تراثنا... وإذا كان ابن طباطبا وقدامة يمثلان مرحلة "تشكيل المفهوم"، فلا شك أنّ حازمًا يمثل تكامل المفهوم»[1]. وبهذا انتهى إلى صياغة تُعد كاملةً فـــ « الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليه ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهوته، أو بمجموع ذلك»[2]، فحدد الشعر مادةً وشكلاً، وسيلةً وغايةً، وتمَّ في كلّ ذلك «ترتيب عناصر التعريف ترتيبًا علميًّا منطقيًّا محكمًّا، يضع المادة مدخلاً، والشكل الخارجي عنوانًا، والغاية أو المهمة تمييزًا، والأداة أو الوسيلة تخصيصًا ووصفًا»[3]. فكان الشعر جنسًا من الكلام الذي هو مادته والتي يشترك فيها مع فنون من بني جنسه. أمّا شكله فكان موزونًا مقفى، قائمًا على التأثير في المتلقي بصرفه عن فعل أو دعوته إليه، وتلك غايته التي حددها "حازم". أمّا وسيلته في ذلك فهي التخييل أو المحاكاة، هذا المصطلح الأخير الذي كان للفلسفة الأرسطية الدافع إلى صياغته فيما يذهب "جابر عصفور".

إنّ "حازمًا" قد ضمن تعريفه عناصر الشعر العامة التي اشترطها "جابر عصفور" وهي التخييل (الخيال) والتي يشترك فيها مع فنون أخرى، ولكن الوزن والقافية قد ميزت هذا الفن فصنعت له خصوصيته.

بقي هذا المفهوم متداولاً على أنّه ليس في الإمكان أفضل مما كان، والفضل يُعزى إلى "حازم القرطاجني" الذي أكسب هذا التعريف قيمة لم تتغير أو يطالها الشك، إلاّ في القرن التاسع عشر نتيجة الانفتاح على العالم الغربي، فتحولت الثوابت إلى متغيرات. وناوشت الشكوك تلك التعاريف التي رأى النقاد أنّها لا تصلح لعصرٍ شهد من التطور والعصرنة ما يفرض تجاوز كلّ هذا، وهو رأي أكده

---

[1]– جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص14.

[2]– حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966، ص71.

[3]– عبد المالك بومنجل: جدل الثابت والمتغير في النقد العربي، ص313.

"أدونيس" الذي يُعد أحد الشعراء الحداثين الرافضين لذلك، نظرًا لتبنيه الكتابة الشعرية الحداثية نهجًا له. ويتعلق الأمر هنا بالوزن الخليلي الذي عُدَّ عند "حازم القرطاجني" ومعه "جابر عصفور" خاصية مميزة للشعر. والتي رأى فيها "علي أحمد سعيد" تأريخًا للإيقاعات الشعرية زمن الخليل، ولهذا فهي غير جديدة[1]. قد يُفهم من قوله هذا أنّه لا يرفض الوزن كخاصية للشعر، بل يدعو إلى تجديدها لتكون أكثر ارتباطًا بالعصر، ولكن كتاباته لا تكشف ذلك خاصة إذا عرفنا أنّ الإيقاع عنده تابعٌ للدفقة الشعورية التي ترافق الكتابة الشعرية، أي أنّه داخلي لا خارجي، يكمن في الانتظام الشكلي للكلمات.

يفرض هذا الحديث عن التطور والتغير الذي أصاب القصيدة العربية الوقوف عند آراء "جابر عصفور" فيما استحدث من كتابات شعرية اتخذت تسميات متعددةٍ، نذكر منها الشعر الحر، شعر التفعيلة، قصيدة النثر، خاصة وأنّ ما اعتبره الناقد أخص خصائص الشعر قد تمت الثور ة عليه والتبرؤ منه أحيانًا في صياغة وشكلٍ جديدين.

أول ما يتم الوقوف عنده هو خاصية "الوزن والقافية" كميزة للشعر عن باقي الفنون الأدبية، والتساؤل هنا: هل التطور الذي حدث ألغى ما تعارفت عليه العرب وتمَّ تجاوز تعريف "القرطاجني"؟ أم أنّ الكتابات الحداثية لهذا الفن بقيت محافظة عليها مع تغيير في الصياغة لتتماشى والعصر، فتطوعها الظروف وفقًا لمآربها؟

الأوزان في الشعر بمنزلة الألحان في الموسيقى، تطرب السامع. فإذا كانت النغمات أداة الموسيقى في تحقيقها للذة، فإنّ الحروف وما تحويه من سكنات وحركات هي التي تصنع موسيقية الشعر وأوزانه.

يولي"جابر عصفور" القافية أهمية كبيرة، فهي عنده مركز ثقل مهم في البيت. وهو في هذا لا يختلف عن مؤلفي"نظرية الأدب" "أوستن وارين" و"رونيه ويليك" في اعتبار القافية من الظواهر البالغة التعقيد و«ترجع أهميتها ووظيفتها الوزنية باعتبار أنّ القافية تشير إلى ختام البيت... ويفوق ذلك أهمية أنّ للقافية معنى وأنّها بذلك عميقة التشابك مع السمة العامة للعمل الشعري، فالكلمات تقرن بعضها

---

[1]- ينظر: أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص 110.

إلى البعض الآخر بالقافية»[1]، وهو قول يظهر المكانة التي تتموضع فيها القافية، والتي إضافة إلى أنّها تشير إلى ختام البيت، فإنّ لها الفضل في ربط كلمات النص الشعري بعضها ببعضٍ لانطوائها على المعنى.

وقد اتفق "جابر عصفور" مع "القرطاجني" بالنسبة للقافية، لكن الاختلاف يظهر في قصره للقافية على العرب دون غيرهم، « فالقافية في حقيقة الأمر لا يخلو منها شعر عربي أو غير عربي، كلّ ما في الأمر أنّ نظامها يتغير بتغير العصور واختلاف الأمم، وتغير النظام لا ينفي الأساس الثابت للقافية، بل يؤكد وجودها بأشكال متباينة فحسب»[2]. فجوهرها ثابت، ولكنها متغيرة تبعًا لسنة الزمان، واختلاف الأمم. ويمكن أن يكون حديث "ويليك" و "وارين" بشأنها دليلاً على ما ذهب إليه "جابر عصفور" من وجودها عند غير العرب. فهو لا يرفض الكتابة الشعرية الحداثية التي اتخذت من تنويعات القافية سبيلاً لها.

إنّ الأمر لم يقتصر على هذه التنويعات التي حافظت على الإيقاع العروضي، بل تعداه إلى الخاصية النوعية التي اعتُبرت عند "جابر عصفور" ألصق بالشعر دون غيره، وهي الوزن والقافية.

إنّه التمرد على التقاليد الشعرية القديمة ما قام به هذا الشعر المستحدث الذي سميَّ مرةً "شعر تفعيلة" وأخرى "شعرًا حرًا "، وثالثة "قصيدة نثر" أو "شعرًا منثورًا"، فكان « تغير الأساس العروضي لبناء القصيدة هو الوجه الأول من أوجه التمرد على الشعرية التقليدية، لا من حيث الاقتصار على استبدال وحدة التفعيلة بوحدة البيت، أو الانتقال من نظام القافية الموحدة إلى نظام القوافي المتنوعة، وإنّما وصل ذلك ببناء إيقاعي تتموج حركته بتموج انفعالاته، فتطول الأسطر أو تقصر حسب الدفقة التي يجسدها السطر الواحد»[3]، واستبدل نظام الأسطر في البناء الشكلي، وثار الشعراء الحداثيون على عدد التفاعيل، وأصبحت الدفقة الشعورية ودرجة تموج التجربة هي المتحكم في طول البيت وقصره.

لايعني هذا رفض الناقد للكتابات الشعرية المستحدثة، فهو يحتفي فقط بتلك التي بقيت محافظةً على العروض الخليلي، والتي لم تتجرد من الوزن والقافية حتى وإن أحدثت تعديلاً. وقد سميَّ هذا النوع

---

[1]– رونيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، ص167.

[2]– جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص 327.

[3]– جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص 327.

"شعر التفعيلة"، وواضح من التسمية اعتماده التفاعيل المكونة للبحور. فالشاعر حرٌ في التلاعب بالإيقاعات لخدمة القصيدة، وقد ذهب"يوسف الخال" في هذا المضمار إلى أنّ الوزن والقافية ليسا من الضرورة في الشعر، لأنّه يمكن صياغة قصيدة عظيمة دون وزن أو قافية، ولكنه يستدرك موقفه هذا، فيرى أنّ الوزن لا يجب أن يفرض على النص، بل هو من يصنعه[1]، ومرد هذا الاضطراب في الموقف والالتباس الذي يلحظه القارئ إلى التسميات المتعددة التي وضعت لهذا الشكل الإستحداثي. ونمثل لذلك بـــ"محمد الماغوط"، هذا الشاعر السوري الذي كان شعره محط اهتمام من "جابر عصفور"، وقد تعددت التسميات لشعره، فسمي "شعرًا حرًا" طورًا، و"قصيدة نثر" طورًا آخر، و"الشعر المنطلق" مرة أخرى، فيما أورده الناقد، فانتفت عنه صفة الشعر الحر لاعتماده على الإيقاع المراوغ كما عبر "جابر عصفور"، ولكنه لم يخرج عن العروض الخليلي، و لم يوضع مع الكتابات التي صنفت ضمن قصيدة النثر لأنّها لم تكتب على شاكلة النثر، بل كتبت على شكل (طريقة) شعر التفعيلة. وكان هذا الاضطراب وراء التحفظ الذي أبداه الناقد موضوع البحث من هذا الشاعر الذي كانت قصائد ديوانه "حزن في ضوء القمر" « نموذجًا لشعرية مغايرة، شعرية علامتها كثافة الدلالة ومفارقة الصورة وطزاجة التراكيب، مضفورة بإيقاع مراوغ لا يتبع أقراء الوزن المعتادة بتفاعيله المنتظمة، لكنه مشحون بترجيعاته الداخلية التي تمايزه على النثر العادي، هذه الشعرية المجاورة أخذت من الشعر عنصره التخيلي الخالص، وهو أهم عناصره»[2]. لكنه قد سبق إلى القول بأنّ الخيال خاصية نوعية للشعر يشترك فيها مع بقية الفنون، والإيقاع الداخلي هو ما يميز شعر "الماغوط" عن الشعر العادي. و لم يُفض الإشكال بشأن هذه الكتابة، التي أخذت من الشعر الحر الذي التبس بشعر التفعيلة طريقة الكتابة، ومن قصيدة النثر الخروج على الوزن والقافية، وبقيت الحدود غير واضحة بين هذه الأنواع.

ترتبط قضية الوزن عند "جابر عصفور" بقضية أخرى هي المعنى، فربطُ البحور الشعرية كلّ بحرٍ والمعنى الذي يتواءم معه أمرٌ يرفضه الناقد لأنّه يؤدي أولاً إلى الفهم الآلي للعملية الإبداعية والتي جاءت مع "ابن طباطبا" وصولاً إلى "حازم القرطاجني"، كما أنّها تؤدي إلى تسوية للوزن يدعم

---

[1]- ينظر: يوسف الخال: الحداثة في الشعر، ص ص 93-94.

[2]- جابر عصفور: رؤى العالم، ص178.

الثبات المستقل للوزن بعيدًا عن المعنى، لهذا يقرر "جابر عصفور" أنّ كلّ وزن يكتسب خصائصه داخل التجربة، فقد تتعدد أغراض القصائد للوزن الواحد[1].

الحق فيما ذهب إليه الناقد، فالشاعر الجاهلي كان يكتب قصيدة تتعدد فيها الأغراض بين وقوف على الأطلال ووصف للرحلة وتغزل بالحبيبة، وغيرها من الموضوعات التي تنظم على وزن واحد وتتضمنها قصيدة واحدة. «وقد ربط بعض الباحثين بين موضوع القصيدة والبحر الذي كانت تنظم فيه في الشعر العربي، أي بين موقف الشاعر من معانيه وعاطفته وبين الإيقاع والوزن اللذين اختارهما للتعبير عن موقفه، (..). والحق أنّ القدماء من العرب لم يتخذوا لكلّ موضوعٍ من هذه الموضوعات وزنًا خاصًا أو بحرًا خاصًا من بحور الشعر القديمة، فكانوا يمدحون ويفاخرون ويتغزلون في كلّ بحور الشعر»[2].

وخلاصة القول: إنّ التغيرات التي طالت الشعر عبر العصور، هي التي جعلت أمر الاستقرار على تعريف له صعبًا عصيًا، وإن كانت بعض الجهود قد استطاعت أن تقف عند بعض الخصائص التي تمثل جوهره، كما حدث مع "القرطاجني".

---

[1]– ينظر:جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص339. والمرايا المتجاورة، ص 206.

[2]– محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ط3، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، يناير2001، ص441.

ب– مهمة الشعر.

إنّ هذا التعاقب في وضع المهمة بعد المفهوم راجع إلى الدراسات العربية التي اهتمت بالشعر في جانبه النظري سواء أكانت لنقاد أم فلاسفة، فقد أدرجوا المهمة التي يضطلع بها الشاعر ضمن تلك التعاريف، فتداخلت الماهية والمهمة فيما أثبته الناقد "جابر عصفور".

الحق أنّ المبدع يفكر في غاية يصل إليها من خلال إبداعاته، وهي في الغالب تعكس المنحى الذي يريد إتباعه من خلال كتابته لنص إبداعي، فتكون عبارات قصيدته دالةً على ذلك المبتغى، لأنّها تعكس ما يختلجه من انفعالات، وما يجول في عقله من أفكار تصبح ذات طابع حسي حينما تصبح في ألفاظ وكلمات إن هو عبر عنها، وهو ما يسمى بالنص.

قبل الحديث عن هدف الشاعر والغرض الذي يتوخاه من عمله الإبداعي، يعرج البحث لينظر في هذه الذات المبدعة التي تختار من اللغة أرقاها ومن الصور أكثرها إيحاءًا.

تأخذ تسمية الشاعر موضعها من كونه يتميز عن البشر العاديين، وقد ارتبط عند العرب قديمًا بالسحر، إضافة إلى النبوة. وكانت هذه وراء المكانة التي حظيَ بها في قبيلته أولاً، والتي مايزت بينه وغيره ثانيًا،« وظلَّ المأثور الأسطوري العربي يصل تجليات القوى الخارقة، أو غير البشرية، بقول الشعر، إلى أن جاء الإسلام فقطع امتداد هذا المأثور، خصوصًا في نفي القرآن على نفسه صفة الشعر تنزيهًا له وإعلاء شأنه، وقصر صفة الوحي على مصدر آيات الله تعالى، الواحد الأحد الذي ليس كمثله شيء، وذلك لينفي عن صفة الشعر، ويترل الشعر والشاعر من عليائه الأسطوري»[1]. ولأجل هذا أكد "جابر عصفور" أنّ تلك الصورة التي اقترنت بالشاعر قديمًا لم يكن الهدف منها إلاّ« تبرير القدرة المفارقة لهذا النموذج، وتغير طاقاته الإبداعية من حيث مصدرها الذي يجاوز قدرة أقرانه من البشر العاديين، وفي تأثيرها الذي يتسم بقدرته على تغيير حياة البشر ومصائرهم»[2]، وهو تأكيد يبرز تميز الشاعر عن أقرانه، إذ يمتلك من الطاقات ما يجعله مفارقًا لهم، ومن الرؤى ما يجعل منظاره مخالفًا لرؤاهم، فهو ينظر أبعد مما ينظرون، ويكشف من العلاقات ما لم ينتبهوا إليه. «لنقل إنّ الأديب هو الفرد المتميز في المجتمع، فتميزه – بوصفه أديبًا– مرتبط بعمق انفعالاته ودقة إدراكه، ذلك لأنّ عمق

---

[1]– جابر عصفور: رؤى العالم، ص7.

[2]– جابر عصفور: غواية التراث، ص16.

الانفعال هو الذي يجعل الأديب أول من يشعر بالنقص وضغط الضرورة، وأول من ينفعل بما يبدو للآخرين عاديًّا. [إنّه] « الفرد القادر على التقاط المعنى حين يعجز الآخرين، والفرد القادر على تحديد السلوك وما يترتب عليه من نتائج (..)، ومن الطبيعي أن يحتل هذا الفرد المتميز مكان القلب من "الصفوة" القائد التي تقطن ذرى الهرم الاجتماعي، أو ينبغي لها أن تقطن»[1].

إنّ الانفعالات هي أساس الإبداع، فعليها يعول المبدع ولولاها لن يكون هنالك إبداعٌ. وهي تعمق إدراك الأديب / الشاعر وتجعله أكثر دقةً، فهو القادر على التعبير حين يعجز غيره عن ذلك، لهذا ينتابنا شعور ونحن نقرأ النصوص الإبداعية بأنّها تعبر عن ذواتنا وكتبت لأجلنا.

وإذ استطاع هذا الفرد التعبير عن الآخرين جعله "جابر عصفور" يقطن ذرى الهرم بتعبير، فهو من "الصفوة" التي يعول عليها، لأنّها تساهم في التغيير. وكان نتيجة هذه الرؤية أن أصبح المبدع (الأعلى) فيما يمثل الآخرون (الأدنى)، فهم مادته التي بها يشكل عمله الإبداعي.

لكن، هل يعني هذا أنّ الأنا تسكن برجًا عاجيًّا تتقوقع فيه، ولا يربطها بمجتمعها أي صلة إلاّ تلك الصلة التي تجعل منها تهبط/ تنزل إليه لتأخذ مادتها ثم تعود؟ ثم هل يعني هذا أنّ الذاتية تصبح صفة مطلقة لتلك الأعمال التي يتم إنتاجها؟

إنّ النزول الذي تمارسه الذات المبدعة في فعلٍ منها لاستخلاص المادة الخام لا يكون عبثًا عند "جابر عصفور"، لهذا فهو يرفض انزواء المبدع في زاوية حيث لا اتصال بينه ومجتمعه. بل إنّ لذلك الهبوط مغزاه الذي يجعل منه (أي المبدع) يرفع الجماعة إلى مَصَافِهِ، لأنّ طبيعة الأدب تحتم ألاّ ينزل إلى أحد.

كانت هذه الرؤية وراء تلك العلاقة التي عقدها "جابر عصفور" بين المبدع و المجتمع، « بحيث يوجد الطرفان معًا في الوقت نفسه، ويتحولان معًا خلال الجدل، ولكن وجودهما وتحولهما لا يمكن إدراكه بفكر يجزأ الظاهرة الأدبية... بل بفكر يفتش عن الكلية التركيبية لهذه الظاهرة»[2]، فالمبدع جزء من هذا الكلّ الذي لا يمكن أن ينفصل عنه، بل يجب أن يكون على اتصال دائم به، لأنّ التفاعل بين هذا الكلّ والجزء يؤدي إلى تحول يظهر في كلا الطرفين، فيضيف إلى المبدع تعميق وعيه بقضايا مجتمعه

---

[1]– جابر عصفور: المرايا المتجاورة، ص ص 153، 99.

[2]– المرجعنفسه، ص87.

التي هزته، ومنها كان أكثر وعيا بها، ويتحول المجتمع بما سيقدمه هذا الفرد المتميز الذي استطاع أن ينفذ إلى عمق تجاربه.

يقف"يوسف الخال" موقفًا معارضًا للرأي السابق فيبني العلاقة بينهما على التناقض، لأنّ المجتمع يمقت المتمرد والجريء والفذ، هذه الصفات التي ألحقها بالشاعر لتدل عليه. وقد جعل من العداوة أصلاً، لكنه يؤكد وجوب التعايش بينهما رغم تلك العداوة[1]. وقد افترض"جابر عصفور" الصدق باعتباره العامل على التفاعل، فأن يكون المبدع صادقًا، فذلك أن يقول ما لديه دون مراوغة، وهو في عرف الناقد مُعْدٍ لأنّه يؤلف بين قلب الأديب وقلب المتلقي.

والتساؤل الذي يطرح بعد هذا، هل ارتباط الأديب بالمجتمع يعني إلغاءً لحريته، وبالتالي وقوف "جابر عصفور" إلى جانب "الواقعية الاشتراكية" القائمة على مبادئ الفلسفة الماركسية والتي جعلت من الإنسان خاضعًا للحتمية التاريخية، فلا يكون إلا انعكاسًا لها؟[2].

قبل معرفة رؤية"جابر عصفور" لهذا الجدير بالذكر هنا، هو أنّه يؤثر مصطلح «رؤية العالم» (Fusion de monde) في تعبيره عن تلك الرابطة بين المبدع والمجتمع. قد جعلها عنوانًا لأحد كتبه[3].فالشاعر يعبر عن رؤية الجماعة التي ينتمي إليها، وقد ظهر هذا المصطلح مع "لوسيان غولدمان" في تأسيسه للبنيوية التكوينية. وكان أهم المصطلحات التي بنى عليها منهجه. وهي تعني «مجموع التطلعات والعواطف والأفكار التي يلتف حولها أفراد المجموعة أو الطبقة فتجعل منهم معرضين للمجموعات الأخرى من أجل تحقيقها»[4]. وينتمي "المبدع" إلى مجموعة أو طبقة اجتماعية يتأثر بها وبالإيديولوجيا التي تحركها، فيكون عمله تمثيلاً لتلك الرؤية التي تؤثرها. ووفقا لهذا كان "محمد الماغوط" في نظر "جابر عصفور" نموذجًا « للبسطاء الهامشيين من أمثاله، الذين يلقاهم في الحانات، الأزقة، الساحات،

---

[1]– ينظر: يوسف الخال: الحداثة في الشعر، ص87.

[2]– ينظر: عبد المالك بومنجل: جدل الثابت والمتغير في النقد العربي الحديث، ص422.

[3]– نقصد بذلك«رؤى العالم، عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر».

[4] – أحمد سالم ولد أباه: البنيوية التكوينية والنقد العربي الحديث: المكتبة المصرية للطباعة والتوزيع. الإسكندرية.مصر، 2005، ص52. نقلا عن Lucien Goldman :Le Dieu caché, édition Gallimard, paris, 1959,p p26-27

الشوارع الممتلئة بالضجة والدفاتر والأطفال»[1]، وهو إذ يعبر عنهم يريد تغيير العالم ورفع الهامش إلى مصاف المركز. «والأصل في ذلك تمرد على المدينة، التي ينتسب إليها المشهد، واحتجاج على ما يشيع من ممارسات تغترب بالطبيعة عن صفائها، وبالوجود عن إنسانيته، فتنقلب بالجمال والرقة والعاطفة إلى وحشية وخشونة»[2].إنّ الأخذ عن البنيوية التكوينية يعني انتسابًا للتيار الإنساني الهيجلي في الفلسفة الماركسية، وهو الذي صنفه. كما أنّه في موقفه هذا يوافق "جورج لوكاتش" (G. Lukas) أستاذ "غولدمان" في تمثيل الأدب لرؤية الجماعة التي تنظر إليه بعين الرضا[3].

انطلاقًا من هذا، فالجدل حول غاية الشعر هو جدل فلسفي في المقام الأول، وكلّ من يساهم في هذا الجدل لابد أن يستند إلى فلسفة في الحياة أيًّا كان نوعها وصفتها ونصيبها من البساطة أو العمق[4].

إنّ استقلال الأدب وفقًا لهذا غير ممكن، فتمثله لرؤية الطبقة أو المجموعة التي ينتمي إليها، يجعلها تفرض عليه الموضوعات التي يعالجها، فينتهي إلى الجبرية. غير أنّ "جابر عصفور" لا يوافق على مثل هذا، بل إنّ المبدع له الحرية المطلقة في التعبير، ولكن هذه الحرية تلزمه الارتباط بالمجتمع، « إنّ مسؤوليته إزاء ضميره تعني التزامه بالخير المحصن، مثلما تعني حريته المطلقة التي هي حرية خيرة. لأنّها مرتبطة بالضمير... وما دام الأدب يصدر عن الحرية التي تقترن بالإيثار ورفض الضيم، فلا يمكن أن يكون الأدب شرًا، أو يدعو إلى الشر مهما تكن مادته أو موضوعه»[5]، فالمبدع خيرٌ بطبعه، يرفض الظلم ويُؤْثر الإيثار، وحريته قرينة الصدق الذي يجب أن يتصف به عمله، لأنّه عند "جابر عصفور" على ارتباط دائم بالحقيقة التي يسعى وراءها. فينتفي تحسين القبيح، وتقبيح الحسن، لأنّ هذا مجرد مغالطة عنده.

تحيل قضية الحرية والارتباط بالمجتمع إلى قضية أخرى أخذت أبعادًا فلسفية، ويتعلق الأمر بالهدف أو الغاية من الإبداع، ويعني ذلك أنّ إبداع الشاعر يكون لأجل المنفعة أم أنّه للجمال فقط، هل يسعى إلى التربية الأخلاقية إن استعملنا المصطلح التراثي، أم أنّه يهتم بالصياغة والزخرف فقط؟

---

[1]- جابر عصفور: رؤى العالم، ص 186.

[2] -المرجع نفسه، ص 187.

[3] - ينظر: أحمد سالم ولد أباه: البنيوية التكوينية والنقد العربي الحديث، ص42.

[4] - ينظر: عبد المالك بومنجل: جدل الثابت والمتغير في النقد العربي الحديث، ص379.

[5] - جابر عصفور: المرايا المتجاورة، ص104.

لقد سلك النقاد والفلاسفة مسالك في هذا بين متبني للجانب الأخلاقي، ومتحيز للجمال، فيما آثر بعضهم التوسط بين الجانبين. والجدير بالذكر هنا، أنّ قضية الشكل والمضمون هي الصياغة المعاصرة لقضية اللفظ والمعنى في قالب جديد يتماشى والاصطلاح الحداثي.

يبين "جابر عصفور" غاية الشعر قديمًا فيقول: « وجدنا للشعر غايتين: غاية تهدف إلى النفع المباشر، وترتبط بالتعليم والتهذيب والإقناع، وغاية أخرى لا تهدف إلاّ إلى مجرد الإمتاع والتسلية. وعندما يهدف الشعر إلى جانب المنفعة المباشرة، فإنّه يثير في المتلقي انفعالات من شأنها أن تفضي إلى أفعالٍ، فيوجه سلوك المتلقي ومواقفه وجهات خاصة، تتفقد الأغراض الاجتماعية للشعر، كنصرة عقيدة دينية أو كلامية، أو الدفاع عن مذهب سياسي،...، وعندما يهدف الشعر إلى تحقيق المتعة الشكلية، فإنّه لا يُعنى كثيرًا بتوجيه سلوك المتلقي أو مواقفه، فلا يقدم إلاّ نوعًا شكليًّا من المتعة هي غاية في ذاتها وليست وسيلة لأية غاية أخرى، وأوضح ما يظهر ذلك في شعر الوصف»[1]. ونحن إذا أردنا أن نبسط هذا القول قلنا إنّ النقد القديم قد سلك في غاية الشعر اتجاهين، اتجاه يهتم بالشكل، الذي يركز على إظهار مواطن الزينة في النص، فيهدف إلى الإمتاع، واتجاه همه المضمون وما يعكسه من جوانب أخلاقية تتعلق بالحياة، وإذا كان تقييم هذا الأخير فلسفيًّا أخلاقيًّا، فإنّ الأول هو تقييم فني خالص. وقد سبق القول بأنّ هذه الإشكالية حول غاية الفن انتقلت إلى عصرنا الحديث ولا أدل على ذلك من اصطلاح مذهب الفن للفن الذي انتصر للجمال وله فقط.

غير أنّ "جابر عصفور" وفي دراسته لمفهوم الشعر وغايته عند النقاد الذين خصهم بالدراسة، ومن خلال ربطهم لغاية الشعر بالجانب الأخلاقي، آثر الوسطية بين طرف دعا إلى الجمال وآخر أثقل الفن بالمنفعة فكان « الشعر يهدف إلى كمال الحياة، وما دام يسعى نحو هذا الهدف فلا بد أن يتبنى المخطط الأخلاقي الذي يصل الإنسان بهدى منه إلى الفضيلة والسعادة، ولكن الشعر لا يوصل قيم هذا المخطط الأخلاقي بطريقة مباشرة، إنّه يوصلها من خلال وسيط نوعي يقدم قيم هذا المخطط الأخلاقي تقديمًا فنيًّا مؤثرًا»[2]. إنّ مزاوجة القول الشعري بين المخطط أو الغاية الأخلاقية التي تكون أكثر ارتباطًا بالحياة، بإحلاله الفضيلة التي توصل إلى السعادة والتغيير السلوكي، والبناء الجمالي الذي

---

[1] – جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ص 329، 331.

[2] – جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص 209.

أسماه "جابر عصفور" هنا "الوسيط النوعي" وهو يقصد اللغة التي تستغني عن المباشرة، لتفجر طاقاتها الإيحائية والرمزية التي تحقق التعجيب، هو ما يميز موقف الناقد، فيكون الإمتاع والمعرفة في آنٍ. ويخالفه "يوسف الخال" أحد رواد الحداثة الشعرية برأيه، فـــ « الشعر فنٌ، والفن لا غنية له غير التعبير الجميل عن الذات في لحظة الكشف والرؤيا، إنّه نرسيسي، مجاني، لا عقلي بمعنى أنّه لا يخاطب العقل ولا يخضع لقوانينه...»[1]، وهو بهذا ينتصر للجانب الجمالي أو الشكلي، ويعود موقفه هذا إلى أنّه كان من الرواد الذين استحدثوا أشكالاً شعرية جديدة، وتبعًا لهذا لن يكون اهتمامه إلاّ بالتعبير الجميل كما عبر عن ذلك، لأنّه ثار على الشعرية التقليدية والعروض الخليلي، وينتفي هذا الرأي صفحات بعد هذا، إذ يناقض ما تمّ البت فيه، « ويثبت كون القصيدة قصيدة لا بفضل مبناها على حدة أو معناها على حدة، بل بفضل الاثنين معًا كوحدة عضوية لا تتجزأ»[2]. فلا انفصال بين شكل ومضمون، بل إتحادهما هو الذي يصنع وجود القصيدة باعتبارها بناء لغويًا، وهو ما يتناقض وما سبق أن أكده من اهتمامه بالجانب الشكلي دون غيره.

لقد رفض الناقد "جابر عصفور" الموقف التراثي غير المقترن بالجمال، وهو في وسطيته هذه يأخذ من الاستيطيقا الجدلية التي أخذ بها "لوسيان غولدمان"، فـــ « حقيقة الأمر بالنسبة للاستيطيقا الجدلية هو أنّه:

1) – غير صحيح أنّ الفن يكمن في شكل مستقل عن المضمون، أو يمكن أن ينقد من قوته وطهارته إذا اقترب كثيرًا من الحياة الواقعية ومن الصراعات الاجتماعية.

2)– لكنه غير صحيح أيضًا القول بإمكان الحكم على قيمة عمل أدبي من خلال مضمونه وباسم بعض المذاهب أو بعض المعايير المفهومية، فالفنان لا ينسج الواقع حرفيًا ولا يلغي حقائق، إنّه يبدع كائنات وأشياء تؤلف عالمًا واسعًا وموحدًا على وجه التقريف»[3].

---

[1] – يوسف الخال:الحداثة في الشعر، ص 14.

[2] –المرجع نفسه، ص 29.

[3] – لوسيان غولدمان: « المادية الجدلية وتاريخ الأدب»، تر: محمد برادة، ضمن كتاب: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي: لوسيان غولدمان وآخرون، مراجعة محمد سبيلا، ط2، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت– لبنان، الطبعة الأولى العربية، 1984-1986، ص 24.

«نسجل إذن أنّ البنيوية التكوينية تسعى إلى تحقيق وحدة بين الشكل والمضمون، بين حلم القيمة وحكم الواقع، بين التفسير والفهم، بين الغائية والحتمية»[1].

بهذا المسعى، نحافظ على مكانة الفن ودوره في الحياة الإنسانية، أما عن الأولى فبطابعه المؤثر، والثانية بأن يكون أكثر التصاقًا بالقضايا الحياتية التي يروم تغييرها بإعطائها أبعادًا لم يكن المتلقي ليصل إليها، فيتم التجاوز انطلاقًا من الوعي بها.

ج – الخيال الشعري.

إنّ تأكيد تميُّز الشاعر عن غيره أمرٌ لا يمكن الارتياب فيه، فهو يملك من دقة الإدراك وعمق الانفعال والإحساس ما يجعله يتأثر ويعبر حين يعجز الآخرين، فيكون المنبر الذي به يدركون ذواتهم وتجاربهم فيعمقون وعيهم بوجودهم. وانطلاقًا من هذا، يكون إسهامه في تغيير سلوكهم وإفادة المجتمع الذي هو جزء منه.

ينطلق الشاعر/ المبدع في عمله من الواقع ويعود إليه، لكنه لا يقوم بعملية نسخ لمعطيات ذلك الوقع، بل إنّ قدراته التي يتمتع بها تمكنه من ذلك الخلق في فاعلية تهدف إلى التأثير في المتلقي، ويعد الخيال أهم هذه القدرات، هذه الملكة التي يتمتع بها كلّ إنسان سواء أكان مبدعًا أم عاديًّا، غير أنّ المبدع يتمتع بما لا يستطيعه الناس العاديون بحسن استخدامه لهذه الملكة، ولهذا سميَّ الخيال الذي يشترك فيه جميع الناس: أوليًّا"، فيما اختص المبدعون بالخيال "الثانوي" . وهو تقسيم قام به الفيلسوف/ الشاعر/ الناقد الرومانتيكي "صاموئيل كوليردج"(S. T. Coleridge) الذي يعد أول من فلسف نظرية الخيال بتحليل لقدراته بشكل لم يستطعه أحد بعده، فكان ما جاء به خَلَفُهُ شرحًا وتفسيرًا لعمله ليس إلاّ[2].

إنّ إدراك الأشياء والموجودات واحد عند الناس، مألوف، لكن الخيال الثانوي يبتكر عالمًا جديدًا لم نفلح في الوصول إليه، فهو يقوم بتفتيت ما يدركه الخيال الأولي وتحليله، فيستخرج من تلك المادة عالمًا آخر أفضل، ولهذا فهو ابن الحياة المتأملة وأبوها في الوقت نفسه[3]. يسمى ما يقوم به المبدع

---

[1] – بون باسكادي: البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان، تر: محمد سبيلا، ضمن: المرجع نفسه، ص 46.

[2] –بنظر: عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، دراسة في النظرية والتطبيق، ط1، دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن- عمان، 1430هـ- 2009م، ص 76.

[3] – ينظر: مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ط3، دار الأندلس، بيروت- لبنان، 1983، ص 20.

"تخيلاً"،فالشاعر ينسج صور قصيدته من الواقع متجاوزًا تلك الحرفية، ليبتكر صورة أخرى للواقع، يُعدُّ هذا الأخير مادتها الخام، ولكن مع التغيير، لأنّ المطابقة تلغي تفرده.

كان هذا النقل وراء استعمال مصطلح "محاكاة" إلى جانب "الخيال"، وقد وفد إليها ووُجِد في نصوص النقاد القدامى انطلاقًا من ترجمة كتاب "فن الشعر" لـــ "أرسطو" الذي رأى في المحاكاة غريزة فطر عليها الإنسان، فاختلف بذلك عن أستاذه "أفلاطون" الذي ذهب إلى أنّها تبتعد بنا عن الحقيقة الموجودة في عالم المثل. ويمكن أن يكون رأي "أفلاطون" هذا دليلاً للربط بين الخيال والمحاكاة، فكلاهما لا يقوم بنقل للوقائع كما هي، بل يعمل على تغييرها.

والمبدع إذ يستعمل الخيال يعرِّف الناس بشيء لا يعرفونه انطلاقًا من شيء يعرفونه، « فنشعر كما لو كان كلّ شيء يبدأ من جديد، كما لو كان كلّ شيء يكتسب معنًى فريدًا في جدته وأصالته»[1]. ورؤية "جابر عصفور" هذه توافق ما ذهب إليه "كوليردج"، فالانطلاق يكون من المعروف الماثل أمام الأعين، ولكن الناتج شيء آخر نلتقي به لأول مرة، لأنّ المبدع قد أعطاه بعدًا آخر بفعل "التخيل". فيبدأ الوجود وعالم الأشياء من جديد على يد الشاعر أو الأديب، غير أنّ هذا ليس اختراعًا للحياة بل هو اكتشاف لها، لهذا عَدَّ "جابر عصفور" الخيال تأليفًا بين عناصر واقعة على نحو لا يدمر العلاقات القائمة سلفًا بين تلك العناصر، فهو يعيد تشكيلها في علاقات لغوية جديدة[2]، ينبهر لها المتلقي الذي يتأثر بها فيسمي ما يحدث في مخيلته " تخييلا".

لقد عدَّ "جابر عصفور" الخيال من الخصائص النوعية للشعر والتي تميزه – باعتباره فنًا– عن باقي العلوم، ذلك لأنّه يشترك في هذه الخاصية مع بقية الفنون التي تنتمي معه إلى الدائرة نفسها. وقد كانت أهمية هذه الملكة وراء صياغته لتعريف الشعر بأنّه تخيل وتخييل في آنٍ[3]. وواضح من هذا أنّه ينظر للشعر من جانبين: أولهما جانب الماهية وهو ما يفسره استعماله لمصطلح "التخيل" الذي يرتبط بالمبدع، وثانيها جانب المهمة ويتعلق الأمر باستعمال "التخييل" وهو العدوى التي ينقلها المبدع إلى المتلقي، فتثير في مخيلته صورًا بفعل الاستدعاء، فيتأثر إزاء ذلك سلوكًا معينًا.

---

(1) – جابر عصفور: الصورة الفنية، ص 44.

(2) – ينظر: جابر عصفور: المرايا المتجاورة، ص 122. ورؤى العالم، ص178.

(3) – ينظر: جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص 254.

إنّ فاعلية الخيال أدت بـــ"جابر عصفور" إلى التأكيد على تميّز الأعمال الأدبية عن بعضها البعض على أساس بعد الخيال أو قربه، لكن هذا التأكيد لا ينفي وجود الخاصية الخيالية في كلّ الأعمال الأدبية، فالخيال متفاوت في الأعمال الأدبية، لكن غيابه عن النص الأدبي ينفي عنه صفة الأدبية[1].

كان اهتمام النقد العربي القديم منصبًا على التخييل في غياب بارز للتخيل، وهو رأي ذهب إليه "جابر عصفور" مستثنيًا "حازم القرطاجني"، ويعود السبب في ذلك إلى اهتمام النقاد القدامى بالوظيفة دون الماهية، ولكن هذا يقصي جهود "ابن طباطبا" و"قدامة" وباقي المحاولات التي أرادت صياغة مفهوم للشعر مع بيان لمهمته، وإن قال الناقد بضياعها، إضافة إلى أنّ "القرطاجني" عاش في مرحلة تاريخية مكنته من الاستفادة من الفلاسفة والتراث اليوناني، فشمل تعريفه المهمة والماهية معًا.

لكن السؤال الأكثر إلحاحًا يدور حول مفهوم الخيال في التراث، وذلك قبل الاستفادة من التراث اليوناني، وماذا عن مفهومه في العصر الحاضر؟ هل هناك علاقة تجمع بين المفهومين رغم تغير الزمان؟، أم أنّ هذا التغير كان سببًا في انعدام الرابطة؟.

والوقوف عند هذا سيكون من خلال المقارنة التي عقدها "جابر عصفور" بين الخيال بمفهومه التراثي الذي صيغ في الماضي ومفهومه في الحاضر، إذ يستخدم في عصرنا الحالي ليشير« إلى القدرة على تكوين صور ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحسّ، ولا تنحصر فاعلية هذه القدرة في مجرد الاستعادة الآلية لمدركات حسية ترتبط بزمان أو مكان بعينه، بل تمتد فاعليتها إلى ما هو أبعد وأرحب من ذلك، فتعيد تشكيل المدركات وتبني منها عالمًا متميزًا في جدته وتركيبه وتجمع بين الأشياء المتنافرة والعناصر المتباعدة في علاقات فريدة.« أمّا الدلالات العربية القديمة لكلمة "الخيال" فإنّها لا تشير إلى القدرة على تلقي صورة المحسوسات وإعادة تشكيلها بعد غيابها عن الحسّ، إنّها تشير إلى الشكل والهيئة والظلّ، كما تشير إلى الطيف أو الصورة التي تتمثل لنا في النوم أو أحلام اليقظة أو في لحظات التأمل»[2]. إن التعريفين على أهميتهما يبرزان الفرق بين الاستخدامين الماضي والحاضر، ويعكسان البون الشاسع أو لنقل الاختلاف الذي يجعل من الخيال في الماضي يفتقد الإشارة إلى الملكة المسؤولة عن الخيال التي التفت إليها وحددها. ولعلّ هذا يرجع إلى التطورات التي حصلت للعلوم، خاصة "علم

---

[1]- ينظر: جابر عصفور: المرايا المتجاورة، ص122.

[2]- جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ص13-15.

النفس" في حديثه عن القدرات الذهنية، وما أحرزته العلوم الطبيعية من دراسات استكشافية لتلك الملكات وموقعها على قدر عالٍ من العلمية. وتبعًا لهذا، كانت القوة المتخيلة أو المفكرة تستعيد الصور التي تم إدراكها بعد غيابها عن الحسِّ، ولهذا فهي ترتبط بالذاكرة في اشتراكهما في فعل الاستذكار وهذا ما أكده الناقد"مصطفى ناصف"[1]. ولكن عمل القوة المفكرة لا يتوقف عند هذا الجانب، بل يتعداه إلى شيء أخر يجعل منها متفردة في أدائها، فلا تشبه أيَّة قوة من القوى الإدراكية، إذ تقوم بعد عملية الاستذكار بإعادة تشكيل ما استعادته لتخلق منه صورًا، وتجمع بين عناصر تبدو لنا متنافرة أو متباعدة، فيحدث التناسق بين تلك المكونات، خالقًا ومبتكرًا صورًا لا عهد للذات المتلقية بها، وإن كانت مكوناتها مبثوثة أمامها، ظاهرة للعيان.

في تأكيد لا مجال فيه للمناقشة بتّ "جابر عصفور" في محصلة هذه المقارنة التي عقدها، نفى وجود روابط بين الاستعمالين، قد تجعل منها استخدامًا واحدًا، و لم يجد في التراث ما يشير إلى الاستعمال المعاصر إلاّ مادة" تخيل" التي أشار بها بعضهم إلى الصورة الذهنية ومنهم المعتزلة فيما قرره[2]. وهو في كلّ هذا يأخذ بالمصطلح المعاصر الذي أثبت" عبد القادر الرباعي" إفادتنا في تشكيله من الغرب[3]. وربما نجد في مفهوم الناقد"جابر عصفور" للخيال من منظوره التراثي سببًا لانعدام ذكر هذا المصطلح في التعاريف أو المفاهيم التي صيغت حول الشعر، حتى وإن اتصلت بالثقافة اليونانية التي أكسبت المصطلح أبعادًا ورؤى لم تكن العرب قد أودعتها فيه، فالتبس التخيل أو الخيال مع الوهم. وقد برز هذا الخلط عند الكندي باعتباره أول فيلسوف يمكن أن نبحث في خطابه عن هذا الحضور الملتبس للمفهومين، انطلاقًا من إفادته من المعلم الأول فيما ذهب إليه "جابر عصفور"، «فالتوهم هو الفنطاسيا قوة نفسانية ومدركة للصور الحسية مع غيبة طينتها، ويقال الفنطاسيا هو التخيل، وهو

---

[1]-ينظر: مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ص31.

[2]- « ويمكن أن نجد لكلمة "التخيل" بهذه الدلالات شواهد من الاستعمال اللغوي في النصف الأول من القرن الثالث، وخاصة عند المعتزلة، ومن تأثر بهم أمثال ابن قتيبة، وأهم ما نخرج به من تأمل أنواع السياق الذي ترد فيه كلمة "التخيل" عند من أشرت إليهم، أنّ الكلمة كانت تستخدم للإشارة إلى بعض الظواهر النفسية التي يمكن أن نسميها الآن سيكولوجية الإدراك». جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ص15،16.

[3]- ينظر: عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري: دراسة في النظرية والتطبيق، ص79.

حضور صور الأشياء المحسوسات مع غيبة طينتها»[1]، فالمصطلح اليوناني المستعمل للدلالة على التخيل والوهم هو فنطاسيا Phantasie، وَبيِنٌ من هذا أنّ "الكندي" يترجمها مرة بالتوهم وأخرى بالتخيل، ويقصد بهما حضور الصور التي تَّم إدراكها بعد غياب طينتها (ولعلّه بذلك يقصد زمانها ومكانها اللذين ساعدا في إدراكها)، فيكون الوهم هو الخيال. وهذا الاستعمال للخيال والوهم بمفهوم واحد لا يجد صدى عند "جابر عصفور" في تفرقة واضحة من جانبه، فبينما يرتبط الوهم باختراع أشياء لا ائتلاف بين عناصرها، يؤلف الخيال بين تلك العناصر في انسجام يكشف عن علاقات جديدة انطلاقًا من تلك التي تمَّ إدراكها[2]. وهو هنا يؤكد الرأي الذي صاغه الفيلسوف"كوليردج" في تأثر واضح به، فقد فرق هذا الفيلسوف الناقد بينهما، « فالوهم يجمع بين جزئيات بارزة منفصلة الواحدة منها عن الأخرى جمعًا تعسفيًّا. فيما يكون الخيال قوة تركيبية سحرية»[3]. فالصورة الناتجة عن الوهم مشوشة، ذلك أنّ الرابط لم يكن سحريًّا، ابتكاريًا كما هو الحال في الخيال، بقدر ما هو تعسفي في وصف"شكري عزيز الماضي" له.

لم يعد هناك مجال للشَّك في استفادة الناقد "جابر عصفور" من التراث الغربي، وأخذه بمفهوم الخيال الذي صاغه أحد فلاسفتهم. وهو في هذا لا يختلف عن الشعراء والنقاد الإحيائيين الذين شكل الخيال سمةً بارزة في تعريفات الشعر التي صاغوها، بل كان العنصر المهيمن الذي جعلهم يحصرون خاصية الشعر في الخيال. وقد أكد "جابر عصفور" إفادتهم من التراث الأوروبي، « ففتح باب الاجتهاد لم يكن يعني التوقف عند جوانب بعينها من التراث فحسب، فلقد كانت حركة المجتهد الإحيائي تتسع لتستوعب فضلاً عن الإفادة من تراثه، الإفادة من بعض معطيات الفكر الأوروبي الذي أتيح له الاطلاع عليه»[4]، لكن التراث العربي لم يضع تعريفًا للخيال مطابقًا لما هو شائع في عصرنا الحالي والذي صاغه الغرب، إلاّ في الدوائر التي اتصل فيها بالتراث اليوناني، أم أنّ هذا ما يريد الناقد الذهاب إليه؟!.

---

[1]- يعقوب بن إسحاق الكندي: رسائل الكندي الفلسفية، تحقيق: عبد الهادي أبو ريدة، دار الثقافة، بيروت- لبنان،1996، ص167. نقلاً عن جابر عصفور: الصورة الفنية، ص17.

[2]- ينظر: جابر عصفور: المرايا المتجاورة، ص122.

[3]- شكري عزيز الماضي: نظرية الأدب، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان،1414 هـ -1993م، ص61.

[4]- جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، ص275.

سبق القول بأنّ القوة المتخيلة/المفكرة تعتمد على صور المحسوسات التي تمّ إدراكها، فهل يعني اعتمادها على الحواس تعرضها للخطأ فيما تنقله وتركبه؟ ولماذا سميت المفكرة؟ ما حظ العقل في عملها،الذي نتساءل عن كيفية جمعه بين محسوسات جاءت بها الحواس، وعقل يسعى دومًا للتجريد؟.

قام "جابر عصفور" بعمل تشريحي يشبه عمل الجراح لقسمات الدماغ كاشفًا عن تموضع القوى الإدراكية الموجودة فيه، مبيّنا لوظيفة كلّ واحدة منها، كما أنّه لم يغب عنه أن يشير إلى العلاقات التي تجمعهم واستفادة بعضها من بعض[1].

والحديث عن الخيال يفرض التركيز على القوة المتخيلة / المفكرة التي تموضعت في وسط« بين قوى الإدراك الباطن، يقع قبلها في الترتيب – لا الأهمية– الحس المشترك والخيال أو المصورة، وفيها القوة الوهمية والقوة الحافظة الذاكرة، ومن هذه الزاوية يمكن القول إنّ القوة المتخيلة تتوسط ما بين هذين الطرفين المتباعدين وتصل بينهما، مما يجعل عملها متصفًا بصفتين، تبدو كلٌّ منها بمثابة النقيض للأخرى، وهما الحسية والتجريد»[2]. وكان لهذا التوسط أهميته في عمل القوة المتخيلة، إذ أنّها وبحكم ترتيبها تأخذ من الحسِّ المشترك الصور التي تمّ إدراكها وهي ذات طابع حسي، وذلك بعد أن تكون الصورة قد قامت بحفظها، وهي وإن أخذت الحسي فهذا لا يعني أنّها تبقى على مادته، بل تجرده من تلك المادة. ولكن"جابر عصفور" يقر بعدم وصول تجريدية الفن إلى مصاف التجريدية التي وصل إليها العلم والفلسفة. وهذا ما يحفظ له خاصيته. وفي هذا الرأي ما يبرز علة تسميتها "بالمفكرة"، لقربها من العقل الذي لن تكون إياه.

---

[1]– «وتتوالى هذه الحواس أو القوى الباطنة مكانيا في الدماغ، بحيث تقدم كلّ منها ناتج عملها إلى ما يليها.(...) أمّا أولى هذه القوى الباطنة فهو الحس المشترك وهو آلة الإدراك التي تصل الحس الظاهر بالباطن، والثاني هي القوى"الخيال أو المصورة"، تقوم بحفظ ما يقدمها إليها الحس المشترك، وثالثها"المتخيلة أو المفكرة" وتتولى استعادة صور المحسوسات المختزنة، مع وظيفتها الإبتكارية المتميزة، ورابع قوى الإدراك ما يسمى" بالقوة الوهمية" وهي التي تدرك من الصور المؤلفة في القوة المتخيلة المعاني الجزئية، وهي تتميز بالسيطرة والتحكم فيما عداها. أمّا القوة الخامسة والأخيرة فهي القوة "الحافظة الذاكرة" وهي تحفظ ما تدركه القوة الوهمية من المعاني الجزئية غير المحسوسة». ينظر: جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ص28-31.

[2]– جابر عصفور: المرجع نفسه، ص ص33-34.

إنّها تتراوح بين الحسّية والتجريدية المطلقة، وهنا يكمن خيرها وشرها، قوتها وضعفها من منظور"جابر عصفور"، « فإذا مال التخيل إلى المستويات الدنيا اتصف بالحيوانية، وصار الإنسان قرين الحيوان، وأصبح التخيل الإنساني قرين التخيل الحيواني.«أمّا إذا تباعدت المخيلة عن الحسِ وجذبها العقل إلى جنانه الآمنة، فإنّها تستحضره في أمانة وتبتكر في تعقل، (...) فتصل تحت رعاية العقل بعالم منظم ثابت، نحن في النهاية بعض نظامه الفريد وصنعته البديعة. وبذلك وحده تغدو المخيلة ذات أثر مهم في التربية الأخلاقية للأمم، وبخاصة الشيء»[1]. وتعاود تسمية "المخيلة" الظهور هنا، لأنّها ارتبطت بالإنسان والحيوان، وهذا قرين ميلها الشديد إلى أهواء النفس ونزعتها الدونية التي تسعى لإرضاء شهوات الجسد، وهي هنا أقرب إلى الحسية أو الحواس، التي من صفاتها الخطأ الذي ينتقل إلى المتخيل فتصبح صورها أو تخيلاتها كاذبة. أمّا إذا ابتعدت عن الحيوانية والحسّية لترتقي إلى مصاف العقل، حيث التجريد والحقيقة، فإنّها ستكون في مأمن عن كلّ ما قد يؤدي به قربها من الحسِّ، حتى وإن اختلفت في تجريديتها عن العقل كما سبق القول، يرجع كلّ هذا إلى مَنْطِقَتِهَا الوسطى التي تجعلها تتذبذب بين نقيضين كلٌّ منها يغري بما يقدمه. ونظرًا إلى أنّ الشاعر يعول على هذه القوة في صياغته لنصوصه الشعرية، ارتبطت غاية الشعر عند "جابر عصفور" بالتربية الأخلاقية، مما يوحي بأنّه يفضل أن يجذب العقل القوة المتخيلة إلى مِرَاحِهِ الآمنة. بحيث يمنعها من الوقوع في إغواءات الحسِّ.

تبعًا لقربها من العقل والبعد عنه كانت تصنيفات" جابر عصفور" للخيال عند الشعراء الإحيائيين والرومانسيين، فكان متعقلاً عند الإحياء، محلقًا عند الرومانسيين[2]، مما يعني أنّ القوة المفكرة قد اتصفت بالتجريد عند الإحيائيين، وارتقت إلى حيث تجد العقل قائدًا يقودها إلى برِّ الأمان حيث الأخلاق، بعيدًا عن الحسّية التي اقتربت منها القوة المتخيلة عند الرومانسيين، ويرجع هذا القرب عندهم من اعتمادهم على الطبيعة والشعور مصدرًا للإلهام. على أنّ «خير الشعر من هذا المنظور ما توازن فيه النقيضان»[3]، فهذا يظهر الوسطية التي طبعت مواقف"جابر عصفور" للكثير من القضايا، فكان عمل القوة المتخيلة لا إفراط ولا تفريط، فهي وسط بين هذا وذاك، لأن التجريدية المطلقة تصل

---

[1]- جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، ص265.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص257.

[3]- سامح الموجي: «قراءة النقد الأدبي عند جابر عصفور»، ص42.

إلى ما يسمى "جفاف العقل" الذي يبعد الشعر عن دائرته الفنية، والحسية المطلقة تدني به إلى الحيوانية فيما قرره"جابر عصفور".

لم يكن "مصطفى ناصف" بعيدًا عما ذهب إليه "جابر عصفور" في علاقة الخيال بالحس والعقل، وإن كان يستعمل القلب والعقل على اعتبار أنّ القلب هو مصدر العواطف يقول: « إنّ الوحدة التي تسيطر على العمل الخيالي تعني التوافق التام بين العقل والقلب، بين الملاحظة الصادقة والملكة المتخيلة، بين المحسوس وغير المحسوس، لكن الإشارة إلى القلب أو العاطفة يجب أن توضع في نطاقها الصحيح دون تجاوز للوسطية»[1]، لأنّ المطلوب في عمل القوة المفكرة التي يسميها " \العمل الخيالي" في دلالة على فعل الصنع، هو عدم تجاوز العاطفة نطاقها، وذلك للخطر الذي يمثله استعمالها وطغيانها في سيطرةٍ كاملةٍ.

هذا فيما يتعلق بـــ"التخيل" بما هو فعل يقوم به المبدع ويتعلق بغاية يروم الوصول إليها. ويسمى ما يحدثه الشعر في ذهن المتلقي "تخييلاً"، ويقصد به «عملية إيهام موجهة تهدف إلى إثارة المتلقي سلفًا، (...) وتحدث العملية فعلها عندما تستدعي خبرات المتلقي المختزنة والمتجانسة مع معطيات الصورة المتخيلة، فيتم الربط على مستوى اللاوعي من المتلقي، بين الخبرات المختزنة والصورة المتخيلة، فتحدث الإثارة المقصودة»[2]. إنّه – يقصد التخييل– العدوى التي ينقلها المبدع إلى المتلقي قاصدًا في ذلك إثارته، والقصدية تعني أنّ الهدف مسطر سلفًا من قبل القائل (الشاعر). وقد سبق القول في – مهمة الشعر– أنّ الشاعر يفكر في الغاية التي يريد الوصول إليها من خلال كتابته لنصه الشعري بمجرد مباشرته لفعله الكتابي. أمّا عن المقياس الذي به نعرف مدي ذلك التأثير، فهو حدوث الإثارة المرجوة من خلال استدعاء المتلقي لخبراته المختزنة في الذاكرة، على أن الفعل الاستدعائي يتوقف فقط على تلك التي تربطها علاقة تجانس مع الصورة المتخيلة التي تضمنها النص الشعري. كلُّ هذا يحدث على مستوى اللاوعي الإنساني.

حضور اللاوعي هنا له دلالته في ذلك الإذعان الذي يقوم به التخيل بالنسبة للمتلقي إن في طريق الخير أو الشرِّ من غير روية أو تعقل، وهنا يبرز الناقد "جابر عصفور" الدور الذي يؤديه الشعر في

---

[1]– مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ص16.

[2]– جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص196.

المجتمع إن هو اتبع طريق المنفعة التي ترتقي بالإنسان ليسلك سلوكًا خيِّرًا. ولكن إن زاغ هذا النوع من الفن عن ذلك المسلك بإتباعه للغواية فإنّها تسير بالمذعن للهلاك. وانطلاقًا من هذا، اقترنت غاية الشعر بالتربية الأخلاقية التي كشفت عن الاهتمام الواضح للنقاد القدامى بالمضمون.

يكون الناتج عند استعمال ملكة "الخيال" صورًا سواء أكان عند المبدع أم المتلقي، في التخيُّل أو التخييل. ترى هل ارتباطها بالخيال يعني أنّها من جنسه، فتكون لها الوظيفة ذاتها، أم أنّ ارتباطها به لا ينفي الخصوصية التي تطبعها، وهي من طبيعة التداخل الذي يحفظ الاختلاف؟.

هذه الأسئلة وأخرى غيرها ستكون المحك للصورة الشعرية بما هي عنوان العنصر الموالي.

د- الصورة الشعرية.

يعدُّ البحث في الصورة ومعرفة جوهرها، بحثًا في أحد مقومات التواصل التي يتوسل بها الإنسان للتعبير عن حاجته في تعامله مع غيره، لهذا عدَّها "محمد الناصر العجيمي" أهم المباحث التي استقطبت اهتمام الدارسين الغربيين والعرب على حدٍّ سواء[1]. وترجع هذه الأهمية التي تحظى بها الصورة إلى ما تقدمه من خبرة لمستعملها ومتلقيها في آنٍ، لهذا تحتل الصورة مكانةً هامةً في الخطاب الشعري، وإن كانت ليست قصرًا عليه دون غيره. فهي إحدى وسائله التعبيرية التي يستعين بها على توصيل أفكاره ورؤاه عن الوجود.« وإذا كان لكلّ فن واسطة فإنّ واسطة الشعر هي الصورة التي تشكل من علاقات داخلية مترتبة على نسق خاص أو أسلوب متميز»[2]، وبها نقيس براعة الشاعر في حسن اختياره لصوره، وكيفية توظيفها في بناء نصه الشعري، والبراعة لا تعني التحديد المسبق لها، بل تلقائيتها التي تلغي الإبتكارية بقدر ما تؤكدها، وتحيل الإبتكارية هنا على ملكة الخيال وبالضبط القوة المتخيلة/المفكرة.

هذه الحالة كانت وراء الارتباط الذي كان بين الصورة والخيال عند "جابر عصفور"، « فالصورة هي أداة الخيال ووسيلته ومادته الهامة التي يمارس بها ومن خلالها فاعليته ونشاطه، «أي أنّ الصورة هنا هي محصلة الفعل التخيلي الذي يمارسه الشاعر ووسيلته في الوقت نفسه»[3]، وواضح من هذا اعتماد الخيال على الصورة، فهي مادته التي يبني بها صرحه وأداته في عمله، وهي أخيرًا وسيلته في إيقاع الإيهام وتحقيق غايته، فاستعمال ملكة الخيال صورًا تنقل بواسطة اللغة لتتجسد كيانًا يسمى القصيدة.

لم يكن الناقد الوحيد الذي أشار إلى هذه العلاقة، فقد أكد "عبد القادر الرباعي" في دراسته للصورة الفنية أنّ الصورة «مولودٌ نضرٌ لقوةٍ خلاقةٍ هي الخيال، والخيال نشاطٌ فعالٌ يعمل على "استنفار كينونة الأشياء" ليبني منها عملاً فنيًّا متحد الأجزاء منسجمًا فيه هزة للقلب ومتعة للنفس»[4]. يكون البناء الشعري جماليًّا بالصورة، لهذا عدّها "الرباعي" وسيلة فنية جميلة، تعمل في تناسق وانسجام مع

---

[1]– ينظر: محمد الناصر العجيمي : النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، ط1، كلية الآداب. سوسة، دار محمد علي الجامعي، صفاقس– تونس، ديسمبر 1998، ص226.

[2]– عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، ص82.

[3]– جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ص146، 14.

[4]– عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، ص67.

أجزاء النص لتشكل لحمته التي تهتز بها النفس فتنفعل وتلتذ، في غياب واضح منه لحديث عن المنفعة التي تقدمها للمتلقي فيستفيد منها في حياته.

إنّ القوة المفكرة المسؤولة عن تشكيل الصور تتلقى هذه الصور الحسية من الحسِّ المشترك الذي به تَّم إدراكها وتمر إليها عن طريق المصورة، وإذا كانت المفكرة تقوم بتجريد تلك الصور، فإنّها في أثناء فعلها الإبتكاري تخلق صورًا جديدةً انطلاقًا من الصور التي زودها بها الحسُّ المشترك.

الجدير بالذكر هنا، هو أنّ "جابر عصفور" في عقده لتلك العلاقة لم يستند إلى التراث، ذلك أنّه لم يعثر فيه على ما يوحي بذلك، خاصة إذا نحن استندنا إلى مفهوم الخيال الذي كان متداولاً في القديم، فوجد ملاذه في التراث الغربي، وذلك في مصطلحي(Imagination) التي تعني الخيال و(Imagery) التي تعني الصورة، والتواشج بينهما قائم على أساس الاشتقاق[1]، فيما تغيب هذه الصلة في الاستعمال العربي.

لم تلق هذه الاستعارة من "جابر عصفور"، وقوله بانعدام الصلة بين الخيال والصورة في التراث العربي استحسانًا من قبل الناقد – عبد الإله الصائغ– الذي عاب عليه ذلك بقوله: « وكنا نتمنى لو أنّ المؤلف لاحظ العلاقة بين التصور والصورة المخيلة والصورة المتخيلة»[2]، والناقد هنا يستعمل التصور ليدل به على ناتج (الصورة)، أمّا الصورة المخيلة والمتخيلة فهي الملكة التي ترتبط بالمبدع والمتلقي على الترتيب.

يتعلق الحديث هنا بالصورة بما هي نتاج استعمال " الخيال الفني"، لهذا نفى "جابر عصفور" إمكانية العثور عليه في التراث العربي.

غير أنّه وإن كان الاستعمال الحديث قد صاغ ذلك المصطلح تحت وطأة التأثر بمصطلحات النقد الغربي والاجتهاد في ترجمتها، فإنّ "جابر عصفور" يؤكد أنّ المشكلات التي يطرحها المصطلح القديم

---

[1]– «عندما نتعامل مع "الخيال" على هذا النحو، ونشير به إلى مثل هذه المعاني التي أخذت تعتور الكلمة، وتصاحبها في المصطلح المعاصر للنقد العربي، فإننا لا نفكر في الدلالات العربية القديمة للكلمة بقدر مانفكر–مثلا– في الكلمة الأجنبية(Imagination) التي تبرز– على مستوى الاشتقاق– العلاقة الوثيقة بين الخيال والصورة، على نحو لا تؤديه العلاقة اللغوية بين الكلمتين العربيتين». جابر عصفور: الصورة الفنية، ص14.

[2]– عبد الإله الصائغ: الصورة الفنية معيارا نقديا، د،ط. مؤسسة الثقافة الجامعية، مصر،2007، ص122.

– ونقصد الأشكال البلاغية– يعود إلى بدايات الوعي بالخصائص النوعية للفن الأدبي، فهي – الصورة– الجوهر الثابت الذي لن يتغير بتغير نظريات الشعر[1].

قد يكون التلاقح العربي الغربي قد أنشأ هذا المصطلح، الذي أصبح كثير الاستعمال، لكن هذا لا يعني غيابًا لتسميات الأشكال البلاغية القديمة خاصة "الاستعارة"، والتي يفضل بعضهم استعمالها بدل الصورة، فيما يختلف عنهم بعض النقاد مفضلين مصطلح الصورة.

يُدافع "مدلتون موري"(Middleton Murry) عن الصورة، ويُؤْثِرُ استخدامها على التشبيه والمجاز، وذلك لأنّهما يرتبطان بالتصنيف الشكلي للبلاغة، إضافة إلى أنّها تشتملهما معًا، أمّا الاستعارة فهو سيء الظن بها، لأنّها لم تتغير في تعريفها منذ أرسطو. أمّا "ريتشاردز" (Richards) فلا يوافقه الرأي، ويفضل استعمال الاستعارة التي إذا وسع معناه شملت جميع ألوان التعبير الإيحائي[2].

لا يذهب الناقد "مصطفى ناصف" بعيدًا عن "ريتشاردز" في تفضيله للاستخدام الإستعاري على الصورة التي نعت المستخدمين لها بالمتلهفين على تغيير الأسماء، ذلك أنّ « لفظ الاستعارة، إذا حسن إدراكه، قد يكون أهدى من لفظ الصورة– إذا جاز الحديث المفرد عنها — لن تستقل بحال ما عن الإدراك الإستعاري»[3]، فالصورة جزء من الاستعارة التي بها تستعيد الحياة عند "ناصف" توازنها، لشمولها كافة الموجودات. فيما يخالف "عبد القادر الرباعي" "ناصف" متفقًا مع "مدلتون موري" في استخدامه لمصطلح الصورة[4]، والأمر نفسه بالنسبة لـــ"نعيم اليافي"[5].

أما "جابر عصفور" – ومن خلا قوله السابق– فإنّه يستخدم المصطلحين بمعنى واحد، ذلك أنّه رأى أنّ الإشكالات المثارة في كليهما واحدة، وقد تحفظ عن موقفه في أي الاستعمالين أكثر دلالة من الآخر، لكن واضح أنّ الصورة تقتنص في معناها الأشكال البلاغية القديمة فيدلل بها (الصورة) عليها.

---

[1]–ينظر: جابر عصفور: الصورة الفنية، ص7.

[2]–ينظر: عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، ص90.

[3]– مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ص5.

[4]– ينظر: عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، ص92.

[5]– ينظر: نعيم اليافي: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق– سوريا، 1982، ص65.

إنّ تفصيل بعض النقاد لمصطلح الصورة يعود إلى شموليتها التي جعلتها تشمل أشكالاً أخرى لم تكن في القديم كالرمز والأسطورة والقناع. ويبقى هذا الجدل مستمرًا في تفضيل هذا المصطلح أو ذاك كلٌّ والإيديولوجيا والمذهب الذي ينتمي إليه.

إنّ الشاعر/ الأديب عند بنائه لصوره الشعرية (الفنية) لا ينطلق من فراغٍ، بل يستند إلى أصل يأخذ منه مادته. كيف ينظر "جابر عصفور" إلى هذه العلاقة، هل يأخذ بالانعكاس الذي لا يعني التغيير بقدر ما يكون التشويه الذي تقوم به المرآة، أو أنّ المخالفة ما يربط الصورة بأصلها؟. يقول:« إنّ الصورة تعكس أصلاً سابقًا عليها، هي – من هذه الزاوية– لا تنطوي على قيمة مطلقة في ذاتها، تخالف أصلها الذي تصوره تمامًا. إنّ قيمتها الذاتية تظل مرهونة بهذا الأصل على نحو أو آخر، بل إنّها تفقد خاصيتها من حيث هي صورة لو فقدت علاقتها المتعددة بأصلها، (...) ويمثل هذا المنحى من التفكير يدور تحليل الصورة وتقييمها على محورين، يتصل أولهما بالأصل الذي تصوره، ويتصل ثانيهما بالقيمة المضافة إلى هذا الأصل»[1]. إنّ الإحالة على الأصل، وانطلاقًا من هنا، أمرٌ لا مفر منه للناقد، بل إنّ القيمة تنطوي عليها لا يمكن أن تكون إلاّ إذا تّم هذا الربط بالأصل، ولكن الانعكاس المرآوي هنا ينطوي على إضافة يقوم بها المبدع، وبها تظهر إبتكاريته وعدم محاكاة الواقع حرفيًّا.

يوحي هذا الارتباط إلى أنّ الشاعر لا ينطلق من فراغ، أو يأتي بشيء من عندياته، بل إنّ مادته متوافرة ماثلة أمامه، مختزنة في المصورة، وإذاك فعمله يكمن في إيجاد العلاقات بين العناصر التي تكوّن الصورة، ولو كانت في أصلها متباعدة متنافرة. فالشاعر يُخرج بعمله ذاك « الأخفى إلى الأظهر والمجرد إلى المحسوس أو العكس، إضافة إلى نقل ما يدرك ببعض الحواس إلى حواس أخرى، وكذلك تغيير صفات ثابتة في بعض الأشياء واستبدالها بأخرى، ومن أبرز ذلك تداخل الإنساني وغير الإنساني»[2]، وهو انتهاك للغة وتغييرها عن سياقها العادي ودلالتها التي ألفتها إلى أخرى لم يكن لها عهد بها. فتصبح المحسوسات مجردات والإنساني غير إنساني في إبتكارية تدلل عليها الصورة المنتجة. التي قد يؤدي استعمالها المتكرر إلى أن تصبح مبتذلة[3].

---

[1]– جابر عصفور: المرايا المتجاورة، ص21.

[2]– محمد الناصر العجيمي: النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، ص330.

[3]– ينظر نعيم اليافي: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص37.

قبل التطرق إلى الصورة في بناء الشعر، والوظيفة التي تؤديها للمتلقي مع أشكالها المستحدثة، يقف البحث عند الجهد الذي قام "جابر عصفور" فيما يتعلق بمبحث الصورة- وإن بشكل مقتضب- فقد أفرد لها مؤلفًا بعدما وقف عندها في رسالته للماجستير، والتي خصها للشعراء الإحيائيين فيما قرره. حيث كانت له دوافعه في هذا الاهتمام[1].

ما يلفت الانتباه في بحثه، هو وقوفه عند البيئات التي ذهب إلى أنّها أسهمت في صياغة مباحث الصورة. وإن كان لكلّ بيئة النوع البلاغي الذي نال اهتمامها، فكانت جهودها منصبة عليه دون غيره، وكان ذلك تبعًا للظروف والدوافع التي كانت وراء ذلك الاهتمام. فإذا« كان اللغويون ألحوا على التشبيه لأنّه أكثر الأنواع البلاغية للصورة جذبًا للانتباه في الشعر الجاهلي – وهو موضوع درسهم الأساسي-، فإنّ المتكلمين قد ألحوا على المجاز، بسبب مجموعة المشاكل الأسلوبية التي أثارتها نصوص القرآن والحديث من الناحية الدينية الخالصة»[2]. ودراسة الشعر الجاهلي بالتركيز على لغته، هو ما كشف تلك التشبيهات التي جسد من خلالها الشاعر الجاهلي نقاط التماثل بين الموجودات، غير أنّ هذا الاهتمام من جانب اللغويين بالتشبيه لا ينفي وجود باقي الأشكال البلاغية في هذا الشعر، وكان الانتباه إليه لطغيانه على الاستعارة دون غيره، أمّا مجيء القرآن فكان الدافع لبحث المجاز الذي اختص به المتكلمون فجعلوه مقابلاً للحقيقة، واختلفوا به عما كان سائدًا، وتوجههم إلى المجاز كان لنفي التشبيه والتجسيم في الألوهية واعتماد التأويل للآيات القرآنية.

أمّا الفلاسفة، وهم الفئة الثالثة التي أسهمت في توضيح الأصول الأولى لمبحث الصورة، فلهم وضع مختلف، فالأشكال البلاغية التي نالت اهتمامهم كانت نتيجة الاطلاع على التراث اليوناني ممثلاً في كتاب الشعر "لأرسطو". وقد كان لمصطلح «المحاكة» صداه بالنسبة لأعمالهم، فربطوا بها الأنواع البلاغية من تشبيه واستعارة، وكانت الاستفادة من المعلم الأول كما وصفه "جابر عصفور" وراء

---

[1]- «ولقد أحسست إحساسًا قويًا بقصور الدراسات الحديثة في بحث قضية الصورة في التراث، أثناء دراستي لموضوع "الصورة الفنية عند شعراء الأحياء في مصر" – وكانت رسالتي للماجستير – مما دفعني إلى العودة إلى الكتابات النقدية والبلاغية القديمة نفسها (...). على أنّ ما بذلته من جهد في هذا السبيل جعلني اقتنع اقتناعًا عميقًا بأنّ قضية الصورة في التراث النقدي العربي مشكلة جوهرية، تحتاج لا إلى دراسة واحدة فحسب». جابر عصفور: الصورة الفنية، ص9.

[2]- المرجع نفسه، ص164.

التصنيفات التي لحقت الشعر، فضم إلى المنطق واعتبر نوعًا من القياس. ورغم ما قدموه من أعمال إلى «مبحث الصورة الفنية في النقد العربي، عندما ربطوا بين أنماطها البلاغية وبين الخصائص النوعية للشعر ربطًا قويًّا، فإنّهم قد أسهموا- مع ذلك- في الانحراف بمفهوم الصورة الفنية وتشويه طبيعتها الخلاقة»[1].وكان ذلك نتيجة تأثير الفلسفة واهتمامهم الأكبر بها، ورغم ما عابه عليهم، إلاّ أنّ إدراجه لهم ضمن البيئات الثلاث التي أسهمت في وضع اللبنات الأولى للصورة الفنية تأكيد منه على أنّ ايجابياتهم كانت أكثر من أن يتم استبعادهم.

لم تسلم تقسيمات وآراء "جابر عصفور" هذه من النقد، ويعاود "عبد الإله الصائغ" الظهور هنا بانتقاداته، فالقبول بما قاله "جابر عصفور" من إسهامات هذه البيئات، واعتبار أعمالها فعلاً تأسيسيًّا يعني إلغاء للطبيعة الإبتكارية للعقل العربي[2]، وإن كان هذا يصدق على الفلاسفة والمتكلمين فإنّه يستثني اللغويين، ذلك أنّهم اعتمدوا على ما ابتكره هذا العقل في الشعر الجاهلي من صور لتأسيس هذا المبحث نقديًّا.

كان للوعي النقدي الذي دعا "جابر عصفور" إلى وجوب التحلي به في التعامل مع نصوص التراث أهميته في رده على "عبد القاهر الجرجاني" عند حصره لوظيفة الصورة في الانبهار والبراعة العقلية. وواضح من اعتراضه هذا أنّه لا يلحق بالصورة الفنية وظيفةً جماليةً، لهذا نفى "الزينة" التي ارتبطت بها عند "الجرجاني" فهو«لم يرد على خاطره فكرة أنّ التشبيه والاستعارة يمكن أن يوصلا إلى المتلقي حدسًا جزئيًا عن العالم، يتآزر مع غيره من الحدوس الأخرى داخل القصيدة، بشكل يفضي بالمتلقي إلى وعي جديد بذاته، وبالعالم من حوله. وفكرة أنّ الشعر يمكن أن يوصل إلى المتلقي نوعًا خاصًا من الخبرة أو المعرفة لا توصلها الفلسفة أو التاريخ أو أي شيء آخر غيرهما، فكرة لم تكن في حسبان "عبد القاهر" وتقديره»[3]، والفرق واضح بين رؤية الناقدين، كلّ والعصر الذي عاش فيه والإيديولوجيا التي يتحرك في أفقها وتحكم عمله، فكانت عند "جابر عصفور" وسيلة معرفية، وأداة لوعي الذات والعالم من حولنا، بما تقدمه من خلال كشفها للعلاقة بين الموجودات التي نحن جزء منها، وتجعلنا نعيد النظر فيها من زوايا كانت غائبة عن وعينا، لأنَنا ننظر إليها جملةً لا تفصيلاً.

---

[1]-جابر عصفور: الصورة الفنية، ص164.

[2]- ينظر: عبد الإله الصائغ: الصورة الفنية معيارا نقديا، ص85.

[3]- جابر عصفور: الصورة الفنية، ص192.

إذا كان "جابر عصفور" قد رأى أنّ موقف "عبد القاهر الجرجاني" هذا منبثق من ثقافة عصره، فإن موقفه هو نابع من إيمانه بالوظيفة المعرفية والأخلاقية للشعر وكلّ ما يتصل به، فكان الخيال الفني هو ما اقترب من العقل وابتعد عن الحواس، وكانت وظيفة الصورة التي تعد أداته وسيلة معرفية.

لم يذهب "محمد حسين عبد الله" في موقفه من الصورة بعيدًا عما قاله "جابر عصفور"، فهو – وبعد استعراضه لتاريخ الصورة التي بين إبتكاريتها اللغوية– يقول: « وإذن فإنّ طرح السؤال: ما الصورة الشعرية؟ بعد هذه المقدمة عن جدة الصورة، والصورة شكل حتمًا، ولكنها شكل يتفاعل ويومض ويحرك ويصدم ويفجر وهذا كلّه من صفات المادة ولا مادة بغير شكل»[1]، وهو هنا لا ينكر الجانب الجمالي لها، والذي نعته "بالشكل"، ولكنه يؤكد أيضًا على المادة بما تضيفه من معرفة.

ويوافق "محمد الناصر العجيمي" الناقدين في تأكيده على عدم الاقتصار على الملمح الأسلوبي المنعزل واتصاله بالتجربة الكلية[2].

إنّ الجانب المعرفي في الصورة لا يمكن التغاضي عنه، فهو يقدم للإنسان خبرة بذاته وبوجوده، ولكن علينا ألا نبالغ في هذا، بحيث نعزل تمامًا الجانب الجمالي، ذلك أنّ أول ما يبدهه المتلقي في الصورة جانبها الجمالي، وكلما تكامل الجانب المعرفي مع الجمالي أنتج صورة متميزةً تميز عناصرها المكونة لها.

كان البعد المعرفي الذي أضفاه " جابر عصفور" على الصورة وراء المكانة التي حظيت بها في النسيج الشعري فلم تعد «شيئا ثانويا يمكن الاستغناء عنه أو حذفه وإنما تصبح وسيلة حتمية لإدراك نوع متميز من الحقائق تعجز اللغة العادية عن إدراكه أو توصيله، وتصبح المتعة التي تمنحها الصورة للمبدع قرينة الكشف والتعرف على جوانب خفية من التجربة الإنسانية»[3]، فهي الجوهر الثابت الذي لن تقوم القصيدة إلاّ به، إضافة إلى تميزها عن اللغة العادية، بخرقها للمتعارف عليه من اللغة، وتفجير طاقاتها وكشف أسرارها من خلا الاستعمال الإستعاري الذي يكثف معانيها ويعرفنا بالمخبوء والمحجوب منها.

---

[1]– محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، د. ط، دار المعارف، القاهرة، مصر، د.ت، ص 29.

[2]– ينظر: محمد الناصر العجيمي: النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، ص395.

[3]– جابر عصفور: الصورة الفنية، ص383.

غير أنّ الصورة بَعدّها جوهرًا، لا يمكن أن تعمل لوحدها، ذلك أنّ التفاعل مع العناصر الأخرى يكسبها المزية، فالصورة الشعرية منعزلة عن السياق لا يمكن أن تقدم خبرةً أو معرفةً للمبدع والمتلقي على السواء، فتناول صورة ضمن بيت شعري كالذي استشهد به " جابر عصفور" من قول "امرئ القيس":

وَلَيْلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الهُمُومِ لِيَبْتَلِي

مثال واضح على تلك العلاقة والتفاعل مع السياق. ولهذا عدّها من الصورة الناجحة وحققت ما نريده، بتفاعلها مع سياقها الذي جعلها تنظر من خلاله إلى الليل في معنىً جديد، إضافة إلى الكشف الجزئي الذي كان مصاحبًا للربط بين المتباينات بشكل قدم خبرة لمستعملها ومتلقيها[1]. وبيِّنٌ هنا اقتصاره على الجانب المعرفي دون الجمالي في ردِّ منه على مغالاة الاتجاه الإستيطيقي. أمّا الإبتكارية في هذه الصورة فهي جمعها بين الليل، ذلك الوقت الذي يدركه الكلّ، وموج البحر المتعارف عليه. في صورة لم يكن الإنسان العادي ليصل إليها.

نشأت إلى جانب الأشكال البلاغية القديمة من كناية واستعارة إضافة إلى المجاز والتشبيه، أشكال أخرى مستحدثة كان للاتصال العربي بالغرب تأثيره. فأصبحت الأسطورة أداة الشاعر ووسيلته في التعبير، إضافة إلى الرمز، وقد رافق هذا الاستحداث تغيير في القصيدة العربية المعاصرة إن على مستوى الشكل أو الإيقاع.

نظرًا لهذا، أصبحت حداثة القصيدة تقاس بمدى توظيفها لهذه الأشكال المستحدثة من الصورة، فسمي خرقها للغة اليومية "انزياحًا"، وطغى استعمال "الصورة" للدلالة على تلك الأشكال البلاغية. وإنكانت "الاستعارة" الشكل الوحيد الذي استطاع أن يفرض حضوره رغم كلّ هذا، وقد أفرد لها "آي.أ. ريتشاردز" مؤلفا اسماه الاستعارة (The Méthafore)، ونجد صدى لهذا عند صاحبي نظرية الأدب "رونيه ويليك" و "أوستن وارين" في تأكيدهما على ذلك، فقد «حظيت الاستعارة في السنوات الأخيرة باهتمام خاص من المنظرين اللغويين، بعد أن كانت قد لقيت انتباه منظري الشعر والبلاغة منذ أرسطو الذي كان يقوم بالدورين معًا. لقد كان ريتشاردز شديد الاحتجاج على معاملة

---

[1]- ينظر: المرجعنفسه، ص195.

الاستعارة على أنّها انحراف عن الممارسة اللغوية المألوفة بدلاً من النظر إليها كمصدر مميز ولا غنى عنه لتلك الممارسة»[1]، فهي شكل بلاغي قديم وُجِدَ منذ "أرسطو"، لكن الاهتمام به ظل مستمرًا إلى عهدنا هذا، ولا أدل على ذلك من جهود" ريتشادز"، وإن كان "موري" قد رفضها لأن أحدًا لم يضف إليها شيئا منذ عهد أرسطو بها، فيما سبق قوله.

كما يمكن أن نؤكد ذلك بالعلاقة التي عقدها "جابر عصفور" و "مصطفى ناصف" بينها والرمز والقناع، وإن كان الاختلاف بينهما بيّنٌ على أساس الزاوية التي ينظر منها كلاهما إلى تلك الرابطة، فـــ "جابر عصفور" يستند إلى تماهي طرفي التشبيه في الشكلين (الاستعارة/القناع) فتغدو «الاستعارة تتألف من طرفين مثل القناع المشبه والمشبه به، ولكن العلاقة بين الطرفين ليست علاقة استبدال يحل فيها المشبه به مكان المشبه، أو علاقة مقارنة يقارب فيها هذا الطرف بذاك، بل هي علاقة تفاعل بين الطرف الحاضر في السياق، وهو المشبه به أو ما يرتبط به، والطرف الغائب الذي لا تكف فاعليته – وهو المشبه– وناتج هذه العلاقة معنى جديد، ينفصل عن كلا الطرفين، وينبع من كلا الطرفين على السواء »[2]، واستثناء التشبيه راجع إلى إبقائه على الحدود الفاصلة بين الأطراف، فلا تختلط المعالم، أمّا الاستعارة والقناع فالأمر فيهما مختلف، إذ يتماهى الطرفان في فعل ينتج معنى آخر جديدًا يستند إلى هذا بقدر ما يستند إلى ذاك. لكنه بقدر ما يأخذ منهما، لا يكون إياهما، بل هو آخر نتج عن تفاعلهما، فإذا أسندناه إلى هذا لا نلبث أن نشكك في ذلك، فتربطه بالآخر، ولكن الأمر لا يستقيم.

يشير "جابر عصفور" إلى أنّ الاستعارة لم تحض بالعناية من قبل النقاد في التراث إلاّ بمجيء "عبد القاهر الجرجاني"، ذلك أنّ التماهي الذي تقوم عليه قد ارتبط بالريب الذي كان قرين الكذب، غير أنّه يَرُد على كلّ هذا ببيان وجودها في النص القرآني[3].

إذا كان هذا هو الحال عند "جابر عصفور" فإنّ "مصطفى ناصف" يبقي على الحدود الفاصلة بينهما، رغم أنّه يرى في إلغاء الحدود والخلط بين المجرد والمحسوس خلطًا نافعًا، يمكن أن يماهي بين الرمز والاستعارة، «فالرمز كما قلنا، ابن السياق وأبوه، والرمز حقًا سمة القصيدة كلّها، وليس سمة عبارة

---

[1]– رونيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، ص203.

[2]– جابر عصفور: رؤى العالم، ص216.

[3]– ينظر: جابر عصفور: الصورة الفنية، ص200.

مفردة، قد يوجد خارج نطاقها القرين المنشود الذي يجعل الصورة من باب الاستعارة أو التجسيم»[1]، فكان أن دقت الحدود بينهما كما عبّر عن ذلك في ربطهما بالسياق، الذي يحدد نقاط التلاق والاختلاف.

[1]- مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ص158.

الفصل الثالث

نحو نظرية لقراءة التراث عند جابر عصفور.

1- في مفهومي النظرية والقراءة.

2- التراث: كيف نقرؤه؟

إنّ تمثيل التراث للهوية وعدّه رمز الكينونة والوجود، حذا بالدارسين إلى تركيز الاهتمام عليه. وقد أجمعت كلّ القراءات على أنّ التراث نصٌ إشكالي يتوجب فتح أقفاله[1]. وهم في إقبالهم على نصوصه يرومون الوصول إلى فكِ إلغازه، والمساهمة في صنع حاضرٍ يكون له دوره في تأسيس الحضارة الإنسانية.

وقد أفرد "جابر عصفور" لهذا الزخم المعرفي الذي يسمى تراثًا مساحة من مشروعه النقدي، فكشف عن الاهتمام الذي أولاه إياه، من خلال مجموعة من القضايا الإشكالية التي أثارها خطابه النقدي في فعله القرائي لنصوص الماضي. وهو في عودته تلك لم يتبن الانغلاق هدفًا للمحافظة على الخصوصية العربية، بل رام الانفتاح غايةً، ولكن بما يحفظ التمايز الحضاري الذي لا يلغي الأطراف بقدر ما يكافئ بينها في حوارٍ يكون التفاعل خاصيته، والمساهمة في صنع الحضارة الإنسانية مبتغاه. ولهذا ألح على ضرورة الوعي النقدي بهذا الرمز الكينوني (التراث) كما تمّ إثباته في البحث.

يبين "جابر عصفور" أهمية قراءة التراث بقوله:«منذ سنوات طويلة، وأنا منشغل بعملية قراءة التراث النقدي، بوصفها عملية ملحة لها أهميتها في ذاتها، وبوصفها عملية صغرى مرتبطة بعملية كبرى هي قراءة التراث بوجه عام. وبقدر ما كنت أدرك أنّ الإلحاح على قراءة التراث هو الوجه الآخر من الإلحاح على قراءة الواقع أو الحاضر، كنت ازداد اقتناعًا أنّه لا توجد قراءة بريئة محايدة للتراث، ذلك لأنّنا عندما نقرأ التراث ننطلق من مواقف فكرية محددة، لا سبيل إلى تجاهلها، ونفتش في التراث عن عناصر للقيمة الموجبة أو السالبة، بالمعنى الذي يتحدد إطاره المرجعي بالمواقف الفكرية التي ننطلق منها»[2].

إنّ التراث – انطلاقًا من قول "جابر عصفور" هذا– يلّح علينا أن نتجه إليه، ذلك أنّ دراسته هي قراءة للواقع الذي ننطلق منه. والناقد إذ يؤكد ذلك، يدحض الادعاءات القائلة بالحيادية في قراءة نصوص الماضي. فالحاضر بإشكالاته هو يفرض تلك العودة، للبحث عن حلٍّ لقضايا أشكلت على الراهن، واقتضت منه التوجه إلى الماضي. إضافة إلى أنّ القارئ للتراث لا يمكنه– حسب "جابر عصفور" – إن يتنصل من التوجه الذي يدين به، والأفكار التي يؤمن بها، وهذا مايكشف عن الفكر الانتقائي في فعل القراءة.فتوجه الناقد "العقلاني" حذا به إلى قراءة نصوص التراث التي تخدم توجهه هذا ، فاهتم بـــ"حازم القرطاجني"، وأثار قضية "القديم والحديث في الشعر"، فانحاز إلى التحديث الذي شمل عنده

---

[1]– ينظر: عبد الغني بارة: الهرمينوطيقا والفلسفة، ص510.

[2]– جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، ص9.

ميادين أخرى غير الأدب، فرفع من قيمة العقل، ليتزل بالنقل الذي كان قرين الإتباع والخضوع. ولكن انتقائيته لم تمنع من التطرق إلى الرأي النقيض /المخالف.

انطلاق الناقد من مواقف محددة، هو ما أنتج هذا التميز الذي طبع قراءات التراث، ومرد ذلك إلى الأسئلة التي اهتم بها والهدف الذي يود الوصول إليه من خلال فعله القرائي. وكان الناتج أنماطًا متميزةً من القراءات بدأت مع عصر النهضة ولا زالت مستمرة إلى أيامنا هاته. وإيمان"جابر عصفور" بهذا جعله يرد الاختلاف ليس إلى « الماضي وحده، أو التراث في ذاته، وإنما هو خلاف مصدره إلى جانب الماضي أو التراث- الحاضر القارئ، بشروطه الخاصة في إنتاج المعرفة، وعلاقات أنساقها ومستويات هذا الخطاب، ذلك أنّ العائد إلى التراث لا يمكن أن يتنصل من اللحظة التاريخية التي ينتمي إليها، وشروطها المعرفية التي بها يتم إنتاج معرفة جديدة بالتراث»[1]، فالقارئ كائنٌ تاريخي، لا يمكنه أن يتحكم في التاريخ، بقدر ما يتحكم هو فيه. لهذا فقارئ النص التراثي محكوم باللحظات التاريخية التي ينتمي إليها، والأنساق المعرفية التي يرتبط بها والأدوات الإجرائية التي يأخذها من الحاضر هي وحدها التي تنتج له معرفة جديدة بماضيه.

ويتفق"جابر عصفور" في ربطه لهذه العلاقة بين الماضي والحاضر مع"نصر حامد أبو زيد"، ذلك أنّ الباحث عنده يبدأ « من موقعه الراهن وهمومه المعاصرة محاولاً إعادة اكتشاف الماضي، والباحث في هذه الحالة يسلم بما يربطه بالماضي من علاقة جدلية، وينطلق من حق الحاضر في فهم الماضي في ضوء همومه»[2]. وجدل الماضي والحاضر ما يخرج التراث من برجه العاجي الذي ينفي عنه القدسية، ويترع تلك النظرة التبجيلية التي تجعل منه الأصل والمثال الذي يجب أن يُحتذى، ويساهم في إيجاد حلول لتلك الهموم التي كانت منطق الباحث في اكتشاف التراث.

ولعل هذا الارتباط بين الماضي والحاضر بأدواته الإجرائية وأجهزته المفاهيمية هو ما جعل"جابر عصفور" يؤكد على« العلاقة المتبادلة بين جهاز قراءة التراث النقدي من ناحية وأجهزة النقد العربي المعاصر كلّها من ناحية ثانية، فالأول هو بعض الثانية، وما تحرزه الثانية من نتائج ينعكس على ما يقوم به الأول»[3]، فتحولات وتغيرات النقد سواء في المنهج أو الآليات ينعكس على قراءة التراث، ذلك أنّ النصوص التراثية تُدرس بإجراءات العصر الذي ينتمي إليه القارئ، فالتراث لا يقرأ نفسه بنفسه أو بأدواته الإجرائية- كما عبر عن ذلك"جابر عصفور"-. ولهذا كان الاختلاف بين القراءات التي

---

[1]- المرجع السابق، ص9.

[2]- نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص228.

[3]- جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، ص25.

توجهت إلى التراث، كلٌّ والآليات التي يستند إليها، والتي هي في تغيرٍ مستمرٍ، أو أنّ إيقاعها لاهث، كما وصف الناقد سرعة تحولات النقد.

ورغم تأكيده على هذه العلاقة التبادلية بين أجهزة النقد المعاصر وجهاز قراءة التراث، والذي أنتج عددًا لا حصر له من القراءات، فإنّه ينفي عن هاته الأخيرة صفة القرائية، « لأسباب متعددة أبرزها أنّ هذه الدراسات تخلو من أي وعي نظري بموضوعها، خلوها من أي تأمل نقدي لمنهجها »[1]، ويعود رفضه هذا إلى إلحاحه على نزع القدسية، والتخلص من التخييل الذي يلازم فكرنا العربي، والذي جعله يعيش حبيس هذا التراث فلا يتطلع إلى أبعد منه. « إذًا، يتوقف التحرير على أساس القراءة النقدية الواعية بتحديات العصر التي يواجهها الفكر العربي، فإما أن نندمج في الحضارة الكونية، تحررًا وحوارًا، أو أن نبقي الصراع قائمًا بين الحضارات، وهذا ليس في صالح أحدٍ»[2]. فالمساءلة النقدية القائمة على أسس منهجية تفتح أبواب الحوار سواء مع التراث – بما هو رمز الكينونة العربية والحافظ من الاندثار–، أم الآخر بما هو الندُّ الذي يسكن معنا هذا العالم، ويساهم بإنجازاته في صنع الحضارة الكونية التي ليست حكرًا على أحدٍ. فالكلّ يساهم في بنائها ووضع أسسها.

ولا يكتفي "جابر عصفور" بدعوته إلى وجوب الوعي النقدي بهذا الزخم المعرفي الذي يسمى تراثًا، بل يلح على وضع الماضي في سياقه التاريخي، فـــ« عندما نضعه في سياقه التاريخي أو مواضعه التاريخية المخالفة لموضعنا، فإنّنا نبقي على حضوره المغاير لحضورنا، ونحفظ لأنفسنا كياننا المستقل عن وجوده، فنحرره من أوهامنا عنه، ونتحرر من خوف أن يحكم قيده على رقابنا»[3]. وهو بهذا ينفي أن نحضر التراث إلى عصرنا، ونخرجه من سياقاته التي أنتجته وأنساقه المعرفية التي ساهمت في تشكيله. وهو في ذلك يريد أن يحقق الغيرية التي يجب أن تطبع علاقتنا بماضينا، فالقارئ له سياقاته التاريخية المخالفة لسياقات النص المقروء، ومراعاة هذا الاختلاف يحفظ لكلّ طرف كيانه ووجوده، فتنتفي المخايلة والسيطرة التي قد تتسرب، فتطبع علاقتنا بماضينا. وهو إذ يحكم قبضته علينا، فإنّه يمنعنا من الوعي النقدي به، ونبقى حبيسي نسقه.

والهدف الذي يقف وراء عودة "جابر عصفور" إلى نصوص التراث هو تحقيق نهج متميز في القراءة مختلف عن الأنماط السابقة عليه. وطبيعي أن تكون أجهزة النقد المعاصر– بما هو العصر الذي

---

[1]– المرجع السابق، ص24.

[2]– عبد الغني بارة: الهرمينوطيقا والفلسفة، ص532.

[3]–جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، ص34.

ينتمي إليه"جابر عصفور"- تحكم هذه القراءة، عل أساس ما سبق أن أكده في وصفه للعلاقة التبادلية بين هذا الجهاز وأجهزة قراءة التراث.

و لم يختلف"محمود أمين العالم" عن الناقد موضوع البحث، في تأكيده على وضع التراث في سياقاته التي أنتجته، يقول، بعد أن رفض النظرة التجزيئية الانتقائية التي تقسم التراث إلى اتجاهاتٍ وشيعٍ: « أنا لا أختار من بين هذه الاتجاهات، ولا أنتقي، وإنّما أستوعب التراث كلّه استيعابًا نقديًّا في إطار واقعه التاريخي الاجتماعي – الخاص-، الاستيعاب النقدي ليس انتقاءًا فحسب، أو تقييمًا لجانب منه على حساب جانب. وإنّما هو إدراك ووعي موضوعي لحقيقة التراث في ملابساته الموضوعية التاريخية»[1]، فوضع التراث في إطاره الخاص به الذي أنتجه هو ما يحقق القراءة النقدية التي تنتج معرفةً جديدةً بالتراث، فيساهم في حلٍّ إشكاليات الراهن.

[1]-محمودأمين العالم: مواقف نقدية من التراث، د، ط، دار قضايا فكرية للنشر والتوزيع، القاهرة- مصر، د، ت، ص ص5،6.

1- في مفهومي النظرية والقراءة.

ستكون البداية مصطلحية، إذ يقف البحث عند مصطلحي النظرية والقراءة، باعتبارهما الكلمتين المكونتين للعنوان، إضافة إلى أنّ "جابر عصفور" في ولوجه عالم التراث محللاً ومناقشًا قام بفعل يسمى القراءة، وكان هدفه من كلِّ هذا هو تأسيس نهج مميز، دالٍ عليه يسمى "نظرية".

ونبدأ بالنظرية، هذا البناء الغائب في العالم العربي، إن هو قورن بنظيره الغربي، الذي تحظى عنده بأهمية تعكسها الكتابات المتزايدة والواسعة الانتشار الخاصة بها. تساءل"جابر عصفور" عن كلّ هذا التزايد الذي جعل النظرية تستقطب اهتمام المؤسسات الثقافية، وقد كان لهذا التصاعد مدلولان: « الأول يتصل بجدوى النظرية من المنظور الذي يكشف عن معناها الوظيفي، والثاني يرتبط بدوافع الاهتمام بها، خصوصًا حين تتصاعد هذه الدوافع وتتكاثف»[1]، وهو قول يكشف الدور الوظيفي الذي تقوم به النظرية، والذي يبرر الدافع إلى الاهتمام بها، وجعلها نقطة الارتكاز في بناء العلم والمعرفة لارتباطها بهما. ولعل هذا ما يبرز الاهتمام العربي المتزايد بها، ومحاولة وضع أسسها.

وقد نفى "جابر عصفور" عن النظرية، - سواء أكانت أدبية أم نقدية- صفة الشمولية والكمال، فهي أبعد عن ذلك، لهذا قرنها بالنسبية، هذه الصفة التي تجعلها عاجزةً عن استنفاذ إمكانات موضوعها، لهذا تتعرض للمساءلة والنقض، فإما الاستمرار أو التهاوي، لتخرج أخرى من عباءتها، انطلاقًا من سلبياتها، التي تعد بمثابة الثغرات التي بها يتم الولوج إلى عالم تلك النظرية لنقضها وتأكيد محدوديتها.

انطلاقًا من هذا، فإنّ« النظرية ليست تركيبة سحرية قادرة على حلّ كلّ مشكلات الناقد، وليست وصفة عجائبية تصنع الناقد المتميز، وإنما تركيبة نسبية، تستمد قيمتها من فعل ممارستها»[2]، فالمطلقية هي ما يرفضه الناقد، ذلك أنّ الممارسات وحدها من تحدد قيمة النظرية، ولهذا فهي تبقى مفتوحة على بدائل مغايرة.

يقول في تعريفه لها: هي« بناءٌ عقلي مؤلف من مفاهيم أو تصورات منسجمة تؤدي إلى ربط النتائج بالمقدمات، وهو بهذا يتميز تميّزًا نسبيًّا عن الممارسة العملية في مجال الواقع [أو هي]« الدراسة المنظمة التي تعتمد على الانتقال من التجربة الاستقرائية إلى المبادئ الصورية الاستنباطية»[3]،

---

[1]- جابر عصفور: نظريات معاصرة، ص ص315، 316.

[2]- المرجع نفسه، ص 310.

[3]- جابر عصفور: قراءة التراث التقدي، ص 226. ونظريات معاصرة، ص 301.

فسمتها الانسجام بين عناصرها في بناء تصوري يتم الوصول إلى نتائجه انطلاقًا من مقدمات تمّ وضعها، وكانت فاتحة البحث في اتساق منطقي، يعتمد الاستقراء منهجًا له، واستنباط المبادئ غايةً يهدف إليها. ورغم هذا الاتساق والانسجام بين عناصر هذا البناء العقلي، إلاّ أنّ صفة النسبية تظل ملازمة لها، وهذا ما أكده الناقد، ذلك أنّ هذه الأداة التي يستخدمها الكلّ بعدّها وسيلة توصل إل هدفٍ معينٍ،سرعان ما تكشف عن عطب يجعل الاهتمام بها منصبًا عليها، لمعرفة مكان الخلل، وهو ما أسماه بـــ"صحوة النظرية"، فنحن « لا نلتفت إلى النظرية في ذاتها إلاّ إذا كان هناك خللٌ ما، قصورٌ، عجزٌ في العلاقة بالذات المتناولة للموضوع. هذه الأزمة هي التي تجعل من صحوة النظرية إمكانًا وضرورةً وعلامةً»[1]، فالنظرية تعمل دون الالتفات إليها، والخلل والقصور وحدهما من يولّد هذه الصحوة التي تسعى إلى المراجعة، فإما الإصلاح أو التجاوز. هذا الذي يحدث للنظرية ويؤدي إلى التوجه إليها في ذاتها بعد أن كانت مجرد وسيلة لهدف معين، يبين أولاً عن أزمة يجب معالجتها، ويكشف عن اللاشمولية التي قد يرفضها الكثير من النقاد في تأسيسهم للنظرية، ذلك أنّهم في غمرة انشغالهم بما تقدمه من آلياتٍ وأدواتٍ إجرائيةٍ، يصعب عليهم الالتفات إليها والوعي بها. وما الخلل الذي يتضمنها إلاّ تعبير عن الأزمة التي تقع فيها، وتؤدي إلى المساءلة النقضية لها. أما ما يمكّننا من معرفة عدم جدوى النظرية فهي الممارسة التي تكشف عن عدم صلاحيتها. وهو إذ يؤكد ذلك، فقد أولى الممارسة هي الأخرى اهتمامه في عدم الفصل بينهما (النظرية والممارسة). يقول:

« كما ترتبط النظرية بالممارسة ارتباطًا جدليًّا في هذا السياق، فإنّها تنير الممارسة وتساعد على تقدمها، في الوقت الذي تستقي منها ما يؤكد سلامتها الذاتية، هادفةً إلى إلقاء المزيد من الضوء على موضوعها ووضعه موضع المساءلة [وانطلاقًا من هذا فكلّ]« خبرةٍ مضافةٍ إلى المستوى الأول مؤثرة في المستوى الثاني ومتأثرة به، والعكس صحيح بالقدر نفسه»[2]، فالنظرية و التطبيق رغم التمايز الذي يطبع كلّ واحدٍ من الطرفين بخصوصيته، فيميزه عن نظيره، إلاّ أنّه لا يمكن بحالٍ التغاضي عن تلك العلاقة التأثرية بينهما، والتي نعتها "جابر عصفور" بالجدليّة. ذلك أنّ التنظير أو فعل النظرية كما أسماه الناقد، لا يتأتى إلاّ إذا كانت هناك ممارساتٍ عملية، فهو ينطلق منها و يعتمد عليها في بناء تصوراته عن موضوعه. غير أنّ هذا لا يعني أنّ الممارسة لا تستفيد من النظرية، فقد أكد الناقد على تلك الفائدة التي يجنيها التطبيق منها؛ أي النظرية، فهي تنيره وتساعده على التقدم، بوضعها للقواعد والأسس، فلا تكف فاعليتها عن التأثير في دياليكتيك يجمعهما، وتأثرٌ وتأثيرٌ يرافق مسارهما.

---

[1]- جابر عصفور: نظريات معاصرة، ص 322.

[2]- جابر عصفور: نظريات معاصرة، ص 302. وقراءة التراث النقدي، ص 21.

وما يجب أن يقال عن هاته العلاقة هو وجوب التركيز عليها، فلا النظرية يمكنها أن تستغني عن التطبيق، ولا هذا الأخير تقوم له قائمةٌ في انفصاله عنها.

وانطلاقًا من هذه العلاقة التي ركز عليها "جابر عصفور"، تجد عبارة "قراءة التراث النقدي" موقعها ضمن خطابه النقدي الذي تشكَل بفعل القراءة. فقد أخذت – العبارة– عنده بعدين؛ فأن تقرأ التراث لتصوغ التصورات والمفاهيم، فذاك جانب نظري، أما أن تعمد إلى النصوص فتقاربها بآليات وأدوات إجرائية تكفل لك الكشف عما تزخر به من معاني مكثفة، ودلالات يتم التوصل إليها بتعمق ألفاظها، لاستخراج رؤى تكتنفها خاصة بالإنسان والوجود، فذاك هو تطبيق أو ممارسة النظرية.

هذا وقد قام الناقد "جابر عصفور" بوضع تصورات ومفاهيم حاول من خلالها أن يضع أسس وقواعد النظرية إن هي اكتملت نقرأ بها التراث، وهذا ما سيكشف عنه البحث في حينه. وهو بعد تلك الصياغة، قام بتطبيق هذه المبادئ التي تمَّ التوصل إليها على نصوص من الماضي. فكان ما قام به هو قراءة لذلك الزخم المعرفي المسمى"تراثًا"، كاشفًا في فعله هذا عما سبق أن أكده من تلاقح العلاقة بين النظرية والممارسة.

قلنا إنّ ما قام به الناقد في فعله هذا يسمى "قراءة"، ولهذا أضحت عنده « تأويلاً وتفسيرًا، اكتشافًا وتعرفًا، إنتاجًا لمعرفة جديدة بالقارئ والمقروء معًا»[1]. إنّ تعريفه هذا – إن صح نعته بذلك– يشتمل على رؤيته للفعل القرائي، فهو أولاً لا يأخذ بالمعنى السطحي لهذا الفعل، والذي يعني التتبع البصري لنظام الكلمات. كما أنّه يضم طرفي العملية التواصلية (القارئ/ النص) في غياب واضح للمؤلف، الطرف الثالث، مما يبتعد بمفهومه للقراءة عما كان متداولاً في المناهج السياقية، إضافة إلى تأكيد "موت المؤلف"، هذه المقولة التي تعزز ظهورها مع اتجاهات "ما بعد البنيوية"، في إلغائها لكاتب النص في القراءة.

أمّا النص فيردنا إلى الاتجاهات النصانية أو البنيوية، التي جعلت جلَّ اهتمامها النظام اللغوي، كاشفةً عن معانية القابعة بين شقوقه، جاعلةً منه المتحكم والمتسلط في هذا الفعل، نافيةً لإرادة قارئه، هذا العنصر الذي كان من أكبر المنسيين في النظريات الكلاسيكية إن استعار البحث عبارة "تزيفتان تودوروف". فقد أغلق عليه النص ضمن أنساقه، وجعله تابعًا له، فكان حبيسه.

---

[1]– جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، ص 56.

غير أنّ انغلاق النسق وغياب فاعلية القارئ ما برحت أن انتفت مع اتجاهات "ما بعد البنيوية"، التي كانت تمردًا على الأولى، مؤكدةً الوجود الفعّال للقارئ بعدّه ناقل النص من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل. غير أنّ اللافت للانتباه في قول "جابر عصفور" أنّه تضمن عنصرين من عناصر الاتصال وهما النص والقارئ. وهو ما يضعنا على عتبات أطروحة"نظرية التلقي"، التي يرجع فضل تأسيسها للألمانيين"هانز روبرت ياوس (Hans Robert Jauss) و"فولفجانج إيزر"(Wolfgang Iser) المنتسبين إلى مدرسة "كونستانس". فقد أضحى القارئ علّة وجود النص، فاقترن عمله بالاكتشاف والتعرف،قصد إنتاج معرفةٍ به وبالنص الذي وقع عليه الفعل، بعد أن كان فيما مضى الفاعل والمتحكم في إعطاء الدلالة.

لكن ما العلاقة التي تصل بين الطرفين؟ هل في حضور أحدهما إلغاء للطرف الآخر؟ هل حضور النص يعني إلغاءً لفاعلية القارئ الذي يصبح إذ ذاك تابعًا لنسق النص، أم أنّه لا يرضى بأن يحكم النص عليه قبضته، فيكون تابعًا له؟

يقول "جابر عصفور" في وصفه لتلك العلاقة: « فكلّ قراءة هي نتيجة للفاعلية المتبادلة بين طرفيها القارئ والمقروء»[1]، فالعقد بين الطرفين هو التفاعل، ومتى حصل كان للفعل نجاعته. ولئن كان التبادل بينهما انتفت صيغة السيطرة والتحكم التي تدني بتعالي طرف على آخر، واستبدلت بها صيغة أخرى يكون الحوار مركبها الأساسي في تفاعل ينتج صيغة كيميائية تسمى"القراءة".

وتعود بنا هذه العلاقة إلى أحد أقطاب التلقي، وهو "إيزر"(W. Iser). فـــ« نقطة البدء في نظرية "فولفجانج إيزر" الجمالية هي تلك العلاقة الدياليكتيكية التي تجمع بين النص والقارئ، وتقوم على جدلية التفاعل بينهما في ضوء استراتيجيات عدّة، ويرد "إيزر" هذا التفاعل إلى الاتجاه الفينومينولوجي»[2]، فالدياليكتيك يجمع القارئ والمقروء، في جدلٍ تفاعلي، يحافظ فيه كلّ طرفٍ على خصوصيته، فيُؤثر ويتأثر. وواضح من عنوان أحد فصول كتابه "فعل القراءة" ما يعقده بين الطرفين في فهم النص، فقد عنونه " التفاعل بين القارئ و النص".

يقول في وصفه لهذا الذي ينتج الفعل القرائي: « والقراءة ليست عملية ((تلقين))مباشر، لأنّها لا تسير في اتجاه واحدٍ، وسنولي اهتمامنا إلى إيجاد وسيلة لوصف عملية القراءة كتفاعل دينامي بين

---

[1]- جابر عصفور: رؤى العالم، ص 17.

[2]- سامي إسماعيل: جمالية التلقي ، دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس وفولفجانغ إيزر، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، مصر- القاهرة، 2002، ص 111.

النص والقارئ»[1]، وغياب "التلقينية" من مفهوم القراءة عنده مرده إلى وجود عنصرٍ واحدٍ من طرفي العملية في غياب الطرف الآخر، وهو الذي يؤكد على الفاعلية الدينامية بينهما.

ويردّ هذا العضو من مدرسة "كونستانس"، وأحد مؤسسي التلقي مقولة "التفاعل" إلى الاتجاه الفينومينولوجي، الذي ينسب إلى "إيدموند هوسرل"(Edmund Husserl)، و التي تقوم على مبدأ القصدية، و مفادها؛ أنّ كلّ وعي هو وعي بشيء ما.

وقد أخذ "جابر عصفور" خاصية التفاعل بين الطرفين (النص/ القارئ) في فعل القراءة من الألماني"إيزر"، والتي أكدها في قوله السابق الذكر.

إنّ إيمان الناقد "جابر عصفور" بالعلاقة التفاعلية بين القارئ والنص، والتي أخذها من "إيزر" تحدو بالبحث إلى القول بأنّ ما قدمه من دراسات للتراث العربي تعدّ قراءة لا ممارسة نقدية، إن استعان البحث بالفرق الذي أقامه الكاتب المغربي"مبارك ربيع"، فالقراءة عند أقطاب التلقي ليست تأويلاً، وإنّما هي منهج له أدواته الإجرائية وتصوره للعملية الإبداعية[2]. لكن"جابر عصفور" يأخذ القراءة بالمفهومين، فتكون عنده تأويلاً، وهي في هذا فاعلية متبادلة بين النص والقارئ. أيمكن أن نعتبر هذا خلطًا بين المفاهيم، وعدم استيعاب للنظريات الغربية؟.

والجدير بالذكر هنا، هو أنّ الناقد في تأسيسه لمفهوم القراءة اشترط وجود ثلاثة عناصر أساسية، فإلى جانب التفاعل بين القارئ و النص، أضاف عنصرًا آخر، هو الأنساق التي تحيط بالعنصرين الآخرين، فتتفاعل هذه العناصر مجتمعة لتكوّن الحدث القرائي. « وإذا كان حدث القراءة يتضمن ثلاثة عناصر أساسية(القارئ، المقروء، الأنساق المعرفية التي تصل بينهما وتحيط بهما تندرج في علاقات تنسج خصوصية الحدث نفسه، فإنّ اتصاف القراءة الناتجة عن هذا الحدث بالموضوعية رهين الحضور الفاعل لهذه العناصر في علاقاتها المتكاملة، وفي الوقت نفسه فإنّ غياب هذه الصفة، ومن ثمَّ اتصاف القراءة بصفات مغايرة أو مقابلة رهين غياب أحد هذه العناصر، أو بعض جوانبه، أو تقليص علاقاته المتكاملة أو حذفها، أو التضخيم البالغ لحضوره على حساب غيره »[3]. وانطلاقًا من هذا، فكلّ قراءة تروم الموضوعية هدفًا لها، عليها ألاّ تغيب هاته العناصر، التي يؤدي التركيز على أحدها في غياب الآخر أو إقصاء لفاعليته إلى ابتعاد الحدث القرائي عن صفة الموضوعية، التي تُعدُّ

---

[1]– فولفجانغ إيسر: فعل القراءة: تر: عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص 115.

[2]– ينظر: محمد المتقن: « في مفهومي القراءة والتأويل»، علم الفكر، ع2، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أكتوبر/ ديسمبر، 2004، ص16.

[3]– جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، ص 71.

الهدف والحلم الذي يراود العلوم الإنسانية بجميع فروعها، بما فيها النقد الأدبي. و"جابر عصفور" بإضافته للأنساق الخاصة بالقارئ والمقروء، أراد التأكيد على وجوب التركيز على تاريخية العنصرين المتفاعلين، ذلك أنّ القارئ في إقباله على النص لا يمكن أن يلغي ما يحيط به من ظروف وملابسات. « وإذ يؤكد هذا البعد تاريخية القراءة فإنّه يؤكد معها تاريخية المقروء، وذلك على نحو لا ينفصل معه التراث المقروء عن علاقات متعينة حددته، وعن بشرٍ بأعيانهم صنعوه، داخل علاقاته المتباينة، ومستوياته المغايرة، وعصوره المتعددة، ليؤدوا وظائف مختلفة، آنية أو متعاقبة من ناحية، متآلفة أو متنافرة من ناحية ثانية»[1]، ولئن حدث التفاعل بين هاته العناصر في مراعاةٍ كاملةٍ لدور كلّ منها، كان الناتج قراءة تفاعلية موضوعية.

على أن ما يلقى اهتمام البحث، ويحاول أن يركز عليه هو آلية التفسير التي يلجأ إليها الإنسان إن هو أراد معرفة الأشياء، والتي نجدها مبثوثة في قول "جابر عصفور" الذي سبق التدليل به في تأكيده العلاقة التفاعلية بين القارئ والمقروء، وقرنها بالقراءة.

إن التفسير في خطاب الناقد يرِد مقترنًا بالتأويل، وهو في هذا يردنا إلى اتجاه آخر أكثر قربًا من التلقي والفينومينولوجيا، وإن كان منفصلا عنهما، فاستفاد من الثاني بقدر استفادة الأول منه. ويسمى"الهرمينوطيقا"(hermentique) كما يحلو للبعض ترجمتها. وواضح من التسمية الثانية إقرانها بالتأويل، الذي استمدت منه تسميتها. أما عن علاقتها بالتلقي والقراءة فهي التأثر الذي يحفظ الخصوصية والتميز، فأعلام التلقي وخاصة "ياوس"(H.R.jauss) أخذوا عن الهرمينوطيقا بعض المفاهيم .إلاّ أنّ ذلك لم يمنعهم من الاختلاف. ولعل الدافع إلى توظيف"جابر عصفور" لمفاهيم كلا الاتجاهين في قوله السابق، قرن القراءة بالتأويل والتفسير، وان كان يركز على التأويل (interpritation) بعده فعلاً يقوم به القارئ في علاقته بالنص. وقد كان للنظرية التأويلية الحظ الأكبر في مشروعه القرائي، والعلة في ذلك تعود إلى آرائها فيما يتعلق بالتراث، خاصة الغادامرية منها (نسبة إلى هانز جورج غادامير). فهي « بوصفها فن الفهم والممارسة بامتياز، لا تتردد في الإلحاح على مساءلة التراث ومراودته عن نفسه، وذلك لما له من قيمة في وجود الكائن الإنساني وما يحمله من هموم الإنسان، فعليه يقوم المشروع الحضاري للإنسانية، لذا يتحول التراث في الزمن الراهن هاجسًا كينونيًّا به نستعيد ذواتنا وندرك وجودنا الحاضر، فلا حاضر لمن لا ماضي له»[2]. فواضح من هذا، الأهمية التي توليها الهرمينوطيقا – بوصفها فن الفهم بامتياز– للتراث، والطريقة التي تقترب بها منه مساءلة ومراودة. من هنا وجد الناقد موضوع البحث ملاذه فيها، خاصة لارتباطها بالفهم،

---

[1]– المرجعالسابق، ص 43..

[2]– عبد الغني بارة: الهرمينوطيقا والفلسفة، ص 510.

وهو ما يرومه كل متجه إلى نصوص التراث، محاولاً سبر أغواره، عله يمن عليه بفتح يكون الفهم خاصيته. بالإضافة إلى هذا، فهي تنظر إلى التراث باعتباره رمزًا لكينونة الإنسان الذي يحمل همومه، فهو هويته التي بها يعرف، وذاته التي بها يدرك، فيصنع وجوده به من حاضره الذي قام على أساس من الماضي في تأسيس أمل مستقبلي.

الجدير بالذكر هنا، هو أن المصطلح الغربي (hermentique) قد أخذ تسميات عربية عدة، ذلك « أنّ الباحث في الهرمينوطيقا يصاب بالدوار أمام كثرة التعاريف العربية والأجنبية، التي تضرب في كلّ صوب وتعمل جاهدة على إضاءة المصطلح، فلا تزيده إلاّ غموضًا واضطرابًا إلاّ ما ندر. (...)، فمن الباحثين من يخلط خلطًا غير مبرر بين التفسير والتأويل، في تعريفه للهرمينوطيقا، ومنهم من يترجم مصطلح herméneutique بالتأويل أو علم التأويل، ويترجمه فريق ثالث بالتفسير، بينما يترجمه فريق آخر بفن التأويل»[1]. وإن كان هذا التنوع إغناء للمصطلح فيما يعتقد، فإنّه بلا شك يعكس حالة التشتت والفوضى التي يعانيها النقد العربي، والتي خلقت أزمة مصطلحية لم يتمكن معها النقاد العرب من توحيد المصطلحات المستعملة في مجال بعينه، وإن كنا هنا نركز على النقد الأدبي ومجالاته.

أما "جابر عصفور"، فيستعمل "نظريات التفسير" للتدليل عليها، ولا يفوته استعمال المصطلح معربًا، ويتضمن خطابه أيضا "التأويل". على أنّه يجب التفرقة بين (interpritation) بوصفه فعلاً يقوم به القارئ في تعامله مع النصوص، وبين (hermentique) بعدها نظرية له.

إن اللافت للانتباه في خطاب الناقد النقدي هو استخدامه للتأويل والتفسير بمعنى واحد، فيوضع هذا مكان ذاك، لأنّه يجمعهما في بوتقةٍ واحدةٍ هي "القراءة"، فـــ « كلّ قراءة هي عملية تفسير أو تأويل، وكلّ عملية تفسير أو تأويل هي قراءة في الوقت نفسه، فكلتاهما عملية أداء لمعنى أو إنتاج له »[2]، فعمل القارئ تأويل أو تفسير النصوص، ما دام الهدف هو الوصول إلى إنتاج معنى للنص المقروء، وما دامت القراءة تجمع لحمتهما.

والسؤال الذي يُطرح: ما مصدر هذا الترادف؟ أهي النظرية التأويلية أم أنّه التراث العربي الذي لطالما أكد على العودة إليه ومراجعته ومساءلته؟

---

[1]- محمد المتقن، « في مفهومي القراءة والتأويل»، ص 19.

[2]- جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، ص 19.

يجمع "عبد الكريم شرفي" آراء مجموعة من أصحاب النظرية في المصطلحين اللذين انضم إليهما مصطلح آخر هو"الفهم". فشلاير ماخر(Schleiermacher Friedrich) قد أقصى التأويل لارتباطه بالمعنى الحرفي، فيما وضع الفهم في قلب الممارسة التأويلية. أما "دلتاي"(Wilhelm Dilthey) فقد وضع كلاً من الفهم والتأويل في ميزان واحد، لأنّهما يتناسبان وحقل الفكر والعلوم الإنسانية، أما التفسير فيختص بالعلوم الطبيعية لمنهجها العلمي. غير أنّ"بول ريكور"(Paul Ricoeur) حاول أن يبحث عن صيغة توفيقية فيكون التأويل عنده تاليًا للتفسير[1]. إنّ الفروق بينه في أرض نشأة المصطلح، فكلّ واحدٍ من النقاد الفلاسفة الذين تمّ الاستشهاد بآرائهم، قد استند إلى سبب أو أسباب جعلت الفروق ظاهرة، حتى "ريكور"(Ricoeur) الذي أراد أن يؤسس لصيغة توفيقية لم يستعمل المصطلحين بمعنى واحد، فقد أعطى الأولوية للتفسير على التأويل الذي جعله تاليًّا. في اختلاف منه عن "دلتاي"(Dilthey) و"ماخر"(Schleiermacher).

أما عن استخدامهما في التراث العربي، فسيكون الاطلاع عليهما من خلال قول الناقد المفكر "نصر حامد أبو زيد" في توضيحه لعلة التفرقة الموجودة بينهما، وهو رأي متأخر فيما يقرر، فكان التأويل ذاتيًا، فيما اقترن التفسير بالموضوعية. والراجح في هذا القول أنّ الأول ارتبط بالذات القارئة أكثر، أما الثاني فكان أكثر التصاقًا بالنص- على أنّه حاول تجاوز كلّ هذا بالعودة إلى الأصل، « وهو التوحيد بينهما على أساس أنّ المفسر في علاقته بالنص، لا يستطيع تجاهل البعد التاريخي الذي يفصله عن زمن النص، ولا يستطيع من ثمة أن يحل نفسه في الماضي وصولاً إلى موضوعية مطلقة في فهم النص، وليس معنى ذلك أنّ ذاتية المفسر تلغي الوجود الموضوعي للنص (...)، فمثل هذا التصور يُعَدُ- من جانبنا- ترجيحًا للذاتية على الموضوعية وإلغاء للوجود التاريخي للنص لحساب المفسر»[2]. فرفض التمييز كان بدافع الوصول إلى موضوعية مطلقة تلغي فاعلية الذات القارئة (المؤولة- المفسرة) التي لن تستطيع أن تحل نفسها في الماضي بفعل البعد التاريخي (الزمني) الذي يبعدنا عنه. إلاّ أنّ هذا لا يضرب صفحًا عن النص في اهتمام ملحوظ بالذات، بل يكون التفاهم والحوار ما ينتج تأويلاً/ تفسيرًا. وبهذا يتفق "نصر حامد أبو زيد" مع "جابر عصفور" في استنادهما إلى الأصل الذي يوحد أو يرادف بينهما.

---

[1]- ينظر: عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ط1، الدارالعربية للعلوم ناشرون، بيروت- لبنان/منشورات الاختلاف، الجزائر، 1428،2007، ص ص 16-18.

[2]- نصر حامد أبو زيد: فلسفة التأويل، دراسة في تأويل القرآن عند محي الدين بن عربي، ط1، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، 1983، ص 13.

ويختلف كلّ من "مصطفى ناصف" و"أحمد وهب رومية" مع ما انتهى إليه الناقدان، في فصلٍ واضحٍ بين المفهومين، فاقترن التفسير عند "ناصف" بالظاهر، واستأثر التأويل بالبحث في ما وراء الظاهر، لأنّه تأمل عميق في أعطاف النص، فعُدّ فنًا صعب المراس[1]. وفي طريق مساوٍ له كان رأي "رومية"، أين جعل للقراءة مرحلتين، كانت أولاهما تسمى "التفسير"، وفيها يتم التعرف على النص، لهذا كان جانبه اللساني قائمًا على الخطأ والصواب، أما المرحلة التي يدخل فيها القارئ في حوارٍ مع النص فهي "التأويل". وقد خلص إلى سبق التفسير عن التأويل[2]. وهو يردنا في هذا إلى"بول ريكور" الذي بحث عن الصيغة التوفيقية.

و لم يذهب"رومية" بعيدًا عن "جابر عصفور" إذ عُدّت القراءة عنده اكتشافًا. و لم يمنع الخلاف من وجود نقطة مشتركة اتفقوا فيها على النظر إلى العلاقة بين القارئ والمقروء باعتبارها جدلاً وحوارًا يقوم على التفاعل، كما نادى بها قطبا مدرسة "كونستانس"، وقبلهما صاحب "الحقيقة والمنهج" في نظريته الهرمينوطيقية.

---

[1]- ينظر: مصطفى ناصف: محاورات مع النثر العربي، د،ط، علم المعرفة، الكويت، ع218، فبراير1997، ص7 . ونظرية المعنى في النقد، د،ط، دار الأندلس، بيروت- لبنان، 1981، ص 66.

[2]- ينظر: أحمد وهب رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، ص ص 23، 24.

2- التراث: كيف نقرؤه؟

سبقت الإشارة إلى أنّ كلّ ناقد يتجه إلى التراث مسائلاً نصوصه، واقفًا عند عتباتها، يحاول أن يؤسس لنهج مميز يكون دالاً على تلك القراءة المنجزة. وكان التراث،- خاصة النقدي منه- وجهة "جابر عصفور" التي بها يؤسس لمشروعه النقدي، فيكسب خطابه الشرعية في الوجود.

وهو في فعله القرائي هذا لم يتوان في النظر إلى بعض القراءات التي قدمت لنصوص الماضي، باحثًا في ثغراتها، مسائلاً منهجها، واصفًا لآلياتها وأدواتها الإجرائية. وإن كان ذلك بشكل مقتضب. وكانت النتيجة التي توصل إليها بعد مراجعته تلك، أنّ هاته القراءات لم تخرج عن الأسئلة التالية:

ما التراث النقدي؟

لماذا نقرؤه؟

كيف نقرؤه؟

أما السؤال الأول فيتعلق بلا شك بماهية التراث التقدي، ومحاولة معرفة حدوده ومكوناته. أما الثاني فيهدف إلى الإجابة عن الغاية التي لأجلها يُدرس التراث، والفائدة التي يمكن أن نحصلها من خلال ذلك الفعل. أما فيما يتعلق بالسؤال الثالث، فهو محاولة إيجاد الطريقة أو الكيفية التي بها يُدرس ذلك الزخم المعرفي –أي التراث-. وهي « أسئلة متكررة الطرح متغيرة الإجابة، ذلك لأنّها أسئلة متضمنة بالضرورة، وإن اختلف ترتيبها في كلّ إتجاه نقدي، (...). إنّ ثبات الأسئلة يرتبط بحضورها الضمني في كلّ حركة أدبية (نقدية) تتكامل جوانبها النظرية والتطبيقية»[1]، فالدارس للتراث –انطلاقًا من هذا- لا يمكنه أن يخرج عن هاته الأسئلة، التي تختلف من اتجاه إلى آخر، فتطبعه بالتغير، ولعل العلة في ذلك ما سبق أن أكده من أنّ جهاز النقد العربي على علاقة بأجهزة قراءة التراث، ذلك أنّ كلّ تغيير في الأول، يصاحبه تغيير بالنسبة للثاني، وتبعًا لهذا تختلف الإجابات التي تقدم لهذه الأسئلة، التي يختلف ترتيبها من اتجاه إلى آخر تبعًا للأولوية التي تقدم أحدها على الآخر، ولكنها لا تلغي البقية. وتأكيده على عدم الإلغاء ذاك مرده إلى محاولة أن تكون القراءة متكاملة الجوانب، حتى تحقق معرفة كلية وواضحة عن النص المقروء.

---

[1]- جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، ص 26.

والمتأمل في خطاب "جابر عصفور" النقدي، خاصة ذلك الذي أولى فيه التراث عنايته، يلاحظ أنّ السؤال الثالث ويقصد: كيف نقرأ التراث؟ من حظيَّ بالترتيب الأول، ذلك أنّه أراد أن يبحث ويؤسس لمنهج يقرؤه به. على أنّه لم يغيِّب السؤالين الآخرين، لكنهما لم يحظيا بالأهمية نفسها التي كانت للأول. فاكتفى بالإشارة إلى ماهية هذا التراث الذي أولاه اهتمامه، فبيّن ما يقصده من استعمال المصطلح "التراث النقدي"، والحدود التي يمكن أن تحدده. أمّا عن السبب في التوجه إلى الماضي فهو بلا شك ما كان يهدف إليه من حلّ إشكالات أثقلت الراهن العربي، فجعلته حبيس نفسه، يعاني من قضايا، رأى البعض أنّ العودة إلى التراث مساءلةً ومراجعةً يمكن أن يخفف من وطأتها ووقعها على الحاضر العربي.

والجدير بالذكر هنا، أنّ العودة إلى التراث، بما هو رمز الهوية والوجود، يجب ألاّ يرافقه انغلاق على الذات التي تبني شرنقتها فلا تغادرها. وإنّما الانفتاح على الآخر/ المختلف، هو ما يجب أن نقوم به ونحن نعود إلى الماضي، فنحن لا نسكن العالم لوحدنا، والتقوقع على الذات لن يجر معه إلاّ التعصب والإتباع. غير أنّ هذا الانفتاح يجب ألاّ يقتلعنا من جذورنا، بل هو حوارٌ يحفظ لنا الخصوصية العربية، فنحاول تأصيل الوافد الغربي ليتلاءم مع الثقافة العربية، ونصنع تاريخنا الذي به نساهم في وضع أساس من أسس الحضارة الإنسانية التي ننتمي إليها ونحن جزء منها.

إنّ النص المقروء الذي يتحدث عنه البحث ويقصده"جابر عصفور" هو التراث، هذا الذي يقع هناك، أين تفصلنا عنه آلاف السنوات. ولعل أكثر الإشكاليات التي أُثيرت تتعلق بكيفية استعادة نص زالت الملابسات التاريخية التي أسهمت في إنتاجه، كيف يمكن للقارئ الذي ينتمي إلى عصر غير عصر النص المقروء، أن يفهم نصًا وينتج دلالة لما هو غريب عنه؟.

كانت هذه الأسئلة وغيرها وراء اقتراح "غادامير" التفسير آلية لإزالة هذا الاغتراب، فهو –أي التفسير– « محاولة لتجاوز حالة من الاغتراب نستشعرها إزاء موضوع ما لكونه غير مفهوم بالنسبة لنا؛ وبالتالي لا نشعر بنوع من الألفة والتواصل معه»[1]، فاتخاذ التفسير وسيلة هو ما يضمن كسر ذلك الحاجز الذي يقف بين المفسر والنص، ويزيل اللبس والغموض ليصبح الموضوع مفهومًا للذات. وهو ما يفسر اهتمام هرمينوطيقاه بعملية الفهم في ذاتها، كما يعكس تضمين "جابر عصفور" لهذه الآلية– إن صح وصفه (التفسير) بذلك– في إلحاحه على قراءة التراث التي اقترن بها. ونحن إذا اعتبرنا

---

[1]– هانز جيورج غادامير: تجلي الجميل، تحرير: روبرت برنا سكوتي، تر: سعيد توفيق، د،ط، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ص 11.

الموضوع هو التراث، فإنّ التفسير وحده من يمكننا من فهم نصوصه، فنحن نقترب منه تفسيرًا، لتزيل الاغتراب الناتج عن بعده عنا ووقوعه في زمن غير زماننا.

غير أنّ "جابر عصفور" ينظر إلى علاقتنا بالتراث/ الماضي من منظار مغاير، « لن نستطيع أن نفصل موقفنا من الحاضر عن موقفنا من الماضي« لسبب بسيط مؤداه أنّ التراث موجود بنا وفينا في الوقت نفسه، (...)، رغم بعده التاريخي، مازال يؤثر فينا بالقدر الذي نؤثر فيه، كأنّه يشكلنا بقدر ما نشكله»[1]، فالرؤية هنا إذن مختلفة، والرابط بين الماضي والحاضر أعقد مما نتصور، فالتراث الذي تربطنا علاقة الانفصال معه تاريخيًّا أو انطولوجيًّا، بوقوعه "هناك" في الماضي، أصبح جزءًا من كياننا، فنحن من يكسبه شرعية الوجود،لأنّه داخل في تركيبنا، يصنع حاضرنا الذي هو امتداد له.

لقد تلاشى الزمن، وانتفت الحدود التاريخية، الماضي والحاضر معًا، يشكلان الذات التي لم ولن تنقطع عن ماضيها، ولن تنفصل عن حاضرها لتصنع مستقبلها.

إن الأمر يتعلق باعتماد التراث لبناء الحاضر، فإذا تأكد أن لا حاضر لمن لا ماضي له، أضحت مقولة "جابر عصفور" مؤكدة. فالاستناد إليه – أي الماضي / التراث- لبناء الحاضر يجعله حاضرًا فينا، أو لنقل يصبح الماضي بعض الحاضر. فاستعادتنا له هي ما عبر عنه الناقد بقوله « موجود بنا»، فالماضي إذا لم تستدعه الذات، وتخرجه من برجه الذي يسكنه، فتبعثه إحياءً، لن يكون له وجود بيننا. وحضوره الدائم باعتباره جزءًا من كياننا وصانعًا لذواتنا هو ما عبر عنه الناقد بعبارة « موجود فينا»، متخللٌ لذواتنا. التراث فاعل في تغييرنا التاريخي.

وتعود بنا هاته العلاقة التي عقدها "جابر عصفور" بيننا وبين التراث إلى "هانز جورج غادامير" في توصيفه لهذه الرابطة، التي لا شك أنّ "جابر عصفور" قد تأثر بها فتبناها، في وصفه للرابط الذي يجمع بين الماضي والحاضر. وإن كان هذا لا ينفي تحقق هذا واقعًا إن نحن تأملنا هذا جيدًا.

يقول"غادامير":« بأي حالٍ، فإنّ علاقتنا العادية بالماضي لا تتميز بابتعادنا عن التراث، وتحررنا منه، بل إنّنا بالأحرى متموقعون ضمن التراث، وتموقعنا هذا ليس تموقعًا بإزاء موضوع، فنحن لا نتصور التراث شيئًا آخر، أو شيئًا غريبًا عنا. فالتراث دائمًا جزء منا، كنموذج أو كمثال أو كنوع من الإشارة المميزة التي تفيد أنّه من الصعب لحكمنا التأريخي الأخير أن يعتبر نوعًا من المعرفة، بل هو

---

[1]- جابر عصفور:مفهوم الشعر، ص ص11،9.

صلة روحية حميمة بالتراث»[1]. فعلاقتنا بالتراث عنده، ليست علاقة ذات بإزاء موضوع، ذلك أنّه نفى أن يكون التراث موضوعًا يخضع لدراسة الذات، وكان ذلك في ردّه على نقد عصر التنوير للتراث بعدّه سلطةً في اختلافٍ منه عن الرومانسية، فهو- أي غادامير- يرفض التعامل مع التراث/ الماضي بعدّه أحداثًا انقضت وأضحت موضوعًا للدراسة، بل إنّه الأصل الذي نحن فرعٍ منه. إنّه من يصنع كينونتنا ووجودنا لأنّه مكونها، فانفصاله الأنطولوجي عنا لم يمنع من اتصاله المعرفي بنا. لكن "غادامير" يجعل منه مثالاً يجب أن نتبعه، ولعل هذا كان سبب النقد الذي وجهه له "ياوس" فيما يتعلق بفكرة الروائع، و التي سيقف عندها البحث في حديثه عن انصهار الآفاق.

من خلال هذا، يتضح ما وصل إليه "جابر عصفور" في اعتبار إنتاج معرفة بالنص التراثي إنتاجًا لمعرفة بالذات القارئة التي أضحت الذات والموضوع، لدخول الموضوع عنصرًا تكوينيًّا فيها، وهي في هذا تكشف عنه وعنها، فتزيل الحجب والإلغاز عن كليهما.

لكن، هل هذا الحضور للذات من خلال آدائها للفعل القرائي ، وكذا بحضورها مع التراث الذي يشكلها، يعني إنتفاءً للموضوعية التي لطالما كانت حلم العلوم الإنسانية وإعلاءً للذاتية في عملٍ منها لوعي ذاتها؟

نفى الناقد إمكانية تحقيق موضوعية مطلقة بالنسبة للنقد الأدبي، فيما تمّ إثباته في موضعه، فأقر بالنسبية خاصية تلازم الموضوعية. ولكن هل ينطبق هذا مع التراث؟ هل قراءة التراث والنقد الأدبي متماثلان؟ وبهذا تكون الموضوعية نسبية في عجزٍ عن ارتياد حلم تحقيق موضوعية كتلك التي تتمتع بها العلوم الطبيعية، والتي أكد البحث أنّها أصبحت غير مطلقة بدخول ذات الإنسان كعنصر في التجارب.

إنّ إلحاق صفة النسبية بالموضوعية ظلّ ثابتًا عند الناقد، حتى وهو يقترب من التراث مساءلةً ومراجعةً. لأنّ الأمر يتعلق بذات وموضوع غير منفصلين. « ولا مجال – والأمر كذلك- للحديث عن حياد موهوم أو انفصال بين الذات والموضوع، فعندما يكون القارئ بعض المقروء والموضوع بعض أزمة الذات، فإنّ القراءة لن تكون بريئة أو محايدة بحالٍ. «ولا تعارض بين اتصاف قراءة التراث بأنّها قراءة غير بريئة، وحرص كلّ قراءة على أن تكون موضوعية في الوقت نفسه»[1]. إنّ الحياد منعدم نظرًا للتداخل بين الذات والموضوع، فالنسبية هي الجامع لتلك العلاقة بين القارئ والمقروء،

---

[1]- هانز جيورج غادامير: الحقيقة والمنهج، الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، تر: حسن ناظم، علي حاكم صالح، راجعه عن الألمانية: جورج كتوره، ط1، دار أوبا للطباعة والنشر والتوزيع والتنمية الثقافية، طرابلس، الجماهيرية العظمى، آذار/مارس، الربيع2007، ص 388.

ذلك أنّ تحقيق حيادٍ مطلقٍ مبرأ من الإيديولوجيا، ينظر إلى التراث نظرةً فوقيةً متعاليةً أمرٌ يعز بلوغه، فوجود القارئ والإقرار بفاعليته في عملية القراءة نفي للإدعاء القائل بالموضوعية. ولكن هذا لا يعني تغليبًا للذاتية في نفي للموضوع وتسلط من القارئ على التراث إلغائه وقبر وجوده، بإحضاره إلى واقعه، دون الاهتمام به، و الاكتفاء بطمس نصوصه، و التركيز على الذات في محاولة لتحقيق وعي بها دون الالتفات إليه. وبين هذا وذاك جمع "جابر عصفور" الإيديولوجيا التي لا يمكن للقارئ أن يتنصل منها ويتبرأ من وجودها، وبين الموضوعية بما هي حلم كلّ قراءة جادة للتراث. وما يلفت الانتباه هنا، هو أنّ هاته المقولة في عدم وجود قراءةٍ بريئةٍ خاليةٍ من التحيز تعود إلى "لوي آلتوسير" (Louis Althusser) التي قالها في قراءته لماركس في كتابه "رأس المال"[1]. ويتفق "نصر حامد أبو زيد" مع "جابر عصفور" في التأكيد على عدم إمكانية الدراسة الموضوعية التي تُوقِع متبنيها في التناقض ، ذلك أنّهم « يسلمون بإمكانية « الدراسة الموضوعية» للماضي كما لو كان الماضي شيئًا محايدًا مستقلاً عن وعينا الحاضر وموقفنا الراهن(...)، إنّ العلاقة بين الماضي والحاضر – بهذا الفهم- علاقة جدلية، وكذلك العلاقة بين التراث والباحث»[(2)]، وهو إذ يؤْثر الجدل خاصية لتلك العلاقة، يروم نفي الحياد و الاستقلالية التي لا يمكن أن تكون في علاقتنا بالماضي.

ولا يذهب"غادامير" بعيدًا عن هذا، في مشروعه "إعادة تفعيل التراث" أو ما أسماه الوعي بنشاط التاريخ، عندما برهن على « مدى فشل المعرفة الموضوعية في الإمساك بالمعرفة الإنسانية، فهي بدعوتها للعلمية في تفسير الماضي، إنّما تبحث امتلاكٍ متعالٍ لا تاريخي للتراث وهو ما لا يمكن تحقيقه»[(3)]، فتعالي التراث أمر غير محقق من الوجهة الغادامرية، ذلك أنّه من صنع البشر، إضافةً إلى أنّ الإنسان من يقوم بتفسيره، ولأنّ الموضوعية صعبة التحقق في العلوم الإنسانية، فهي كذلك بالنسبة لقراءة التراث الذي يمتد ليكون منها.

وإذْ ذكر التعالي، يشير البحث إلى ما عابه "جابر عصفور" على أستاذه"محمد شكري عياد" في منهجه المعتمد في كتاب" أرسطو" الذي قام بترجمته، وكان أطروحته للدكتوراه، في سعيه إلى كتابة تاريخ صرفٍ بعيدٍ عن التحيزات، فالمرء لا يستطيع أن يتغاضى عن مدركاته السابقة عن الموضوع، ويضع إيديولوجيته بعيدًا عن النص المقروء، فهي متسربة في كلّ فعلٍ قرائي.

[(1)]– جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، ص ص 56،67.

[(2)]– Alhusser Louis:Reading capital, translater by Ben Brewster,NLB,1977.p14.228 نقلا عن نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص

[(3)]– عبد الغني بارة: الهرمينوطيقا، ص 290.

هل فعلاً يمكن أن نضرب صفحًا عن معارفنا وتوجهاتنا، ونحن نقترب من النصوص تحليلاً ومناقشةً ومساءلةً؟

إنّ وقوف القارئ بين يدي النص لا يعني أنّ خالي الذهن من أيّة فكرةٍ، حتى ولو لم يسبق له أن قرأه، فهو يلتقي معه لأول مرة. إلاّ أنّه يعي ويملك على الأقل مسبقات على الجنس الذي ينتمي إليه مثلاً، عن التطورات التي لحقت أمثال هاته النصوص، سبق وأن قرأ وتعرف على نصوص من تلك الشاكلة. وهو ما أكده "جابر عصفور" في إيمانٍ منه أنّ القارئ « يباشر قراءته وهو منطوٍ سلفًا على أنساقٍ قبلية، سابقة على حدث القراءة[ذلك] « أنّ القارئ الذي يقرأ المقروء لا يقوم بفعل تعرف بكر على ما يقرأ، (...)، ومعنى ذلك أنّنا لا نبدأ من درجة صفر القراءة لأنّ هذه الدرجة غير موجودة ابتداءً، ولا نعاني – أبدًا- في هذا الحال من التعرف البكر»[1]. إنّ تدليل البحث بهذا القول للناقد هو إبراز لموقفه مما سمي في الهرمينوطيقا بالأحكام المسبقة أو ما اصطلح عليه هو في قوله"الأنساق القبلية" أو" المتوسطات القرائية"[2]، على أساس أنّها قراءاتٍ سابقةٍ لا نمر عليها دون أن تحدث تأثيرها فينا، لهذا استبعد التعرف البِكر، ونفى الدرجة صفر القراءة لانعدام وجودها.

لكن ،ألا يعني حضور الأحكام المسبقة نفيًا لمعاني النص، وتأكيدًا لما يريد القارئ إسقاطه عليه؟ ألا تنتج هذه الأحكام المسبقة أو البنية المسبقة كم أسماها "هيدجر" سوء الفهم؟

إنّ اعتماد القارئ على أحكامه المسبقة لا يعني أن يطلق العنان لكلّ مدركاته متجاهلاً معاني النص الذي بين يديه. « فالشخص الذي يحاول أن يفهم شيئًا ما لن يكيف نفسه منذ البداية على الاتكال على معانيه المسبقة العرضية، متجاهلاً بثباتٍ وعنادٍ ممكنين المعنى الفعلي للنص، إلى أن يصبح هذا النص مسموعًا على نحوٍ دائمٍ بحيث أنّه [النص] يتغلب عن الصورة التي يتخيلها المؤول عنه. بل في الحقيقة إنّ الشخص الذي يحاول أن يفهم نصًا ما هو شخص يهيئ نفسه للنص كي يخبره شيئًا ما. وهذا هو السبب في وجوب أن يكون الوعي موجه تأويليًّا وعيًّا حساسًا بالمضمون، ولا يتضمن منذ البداية لآخرية النص. بيد أن هذا النوع من الحساسية لا يتضمن ((الحيادية)) فيما يتعلقنكران المرء

---

[1]- جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، ص 85.

[2]- يقصد بالأحكام المسبقة التي سماها "جابر عصفور" أنساقًا ومرة متوسطات قرائية مايلي: « تعبير «حكم مسبقprèjudice» يعني بالفعل حكمًا jugment ثم اتخاذه قبل أن ينظر نهائيًا في العناصر التي تحدد قضية ما. فـــ «الحكم المسبق »، بمقتضى المصطلح القانوني الألماني، هو الرأي أو الحكم القانوني المؤقت قبل أن يتم التوصل إلى حكم نهائي. (...). وعلى نحو موافق لذلك، تعني الكلمة الفرنسية (préjugé) والكلمة اللاتينية(praeguddicum) ، ((نتيجة عكسية))، أو ((أذى)) و((ضررًا))...». هانز جورج غادامير: الحقيقة والمنهج، ص 374.

ذاته، بل يتضمن منح المرء الصدارة لمعانيه وأحكامه المسبقة وتكيفها. والشيء المهم أن يعي المرء انحيازه الخاص، وبذلك يستطيع النص أن يقدم نفسه من حيث آخريته، وهكذا يؤكد حقيقته الخاصة بمقابل معاني المرء المسبقة»[1].

فـــ"غادامير" هنا، يؤكد حضور الأحكام التي اشترط تكيفها، فنحن إذ نقترب من النص نسعى إلى أن يخبرنا شيئًا ما، لا أن نسقط عليه معارفنا المسبقة فما الفائدة التي يمكن أن تجني من فعلٍ كهذا؟ لا شك لأنّها تلغي النص الذي أكد "غادامير" على وعيه في غيريته.

إنّ الغرابة الموجودة بين النص والقارئ، والتي أدت بالقارئ إلى التوجه إليه تأويلاً وتفسيرًا، لا تعني أنّ معاني النص تختفي لصالح مسبقات القارئ ، وتكييفها هو منحها الفرصة لتمارس فاعليتها التي لا تنكر الذات القارئة ولا النص المقروء.

والجدير بالذكر هنا، أنّ هذه الأحكام المسبقة التي تحدث عنها أصحاب الهرمينوطيقا، وبالضبط "غادامير"، سبقه إليها أستاذه "هيدجر" الذي كان له كبير الأثر على التلميذ فيما عُرف بـــ" النية المسبقة" بطبقاتها الثلاث، وقد اعتبرها خاصية لخبرة المفسر بالنص، لا متعلقة بالنص، وأكد بعد هذا على عدم سيطرة الذاتية وطغيانها في غياب للموضوعية[2]. فالنص لا يمكن أن تكون له أحكام مسبقة، بل وحده المفسر من يملكها، و يحاول ألا يتركها تطغى حتى لا تغيب الموضوعية.

و"جابر عصفور" بتبنيه للموقف الهرمينوطيقي الذي عُرف عند كلٍّ من "هيدجر" و"غادامير"، يختلف عن أصحاب الفينومينولوجيا في تعليقهم لتلك الأحكام فيما سمي بـــ" الردّ الماهوي" (الفينومينولوجي) أو " الإبوخية"، ففي هذه المرحلة من المنهج يتم وضع المدركات السابقة بين قوسين أو استقبال الموضوع بوعي خالٍ . ورفضه هذا نابع من إيمانه بعدم إمكانية تحقيق موضوعية مطلقة تُقصي الذات، وهو الذي أكد حضور هذه الأخيرة في العملية التأويلية بصيغة " الموضوعية النسبية". ذلك أنّ مغالاة « هوسرل بعزل الذات الفردية عن الموضوع والإسرار على إلغاء الفروض المسبقة في فعل التأويل، و إلغاء دور الوجود أو العالم في التعبير عن كينونته جعلته يقف إلى جانب النزعة الموضوعية التي تعتقد أنّه لا مناص من تطبيق مبادئ العلوم الدقيقة على مجال العلوم الإنسانية، ومن ثمّ الإدعاء بالقبض على الحقيقة داخل النصوص »[3]. فالمطلقية التي تتمتع بها العلوم

---

[1]– المرجع السابق، ص 372.

[2]– ينظر: سعيد توفيق: الخبرة الجمالية، د،ط، دار الثقافة والنشر والتوزيع، مصر،2002، ص 125.

[3]– عبد الغني بارة: الهرمينوطيقا والفلسفة، ص569.

الطبيعية صغبة التحقق في العلوم الإنسانية، لوجود الذات ، بعدّها طرفًا فاعلاً في هذا الفرع من الدراسة.

وإذا كان "جابر عصفور" قد ابتعد عن الردّ الماهوي، فإنّ ناقدًا آخر هو: "محمد عابد الجابري" تأثر بـــ"هوسرل" فقد قال بوجوب « التحرر من الفهم الذي تؤسسه المسبقات التراثية أو الرغبات الحاضرة، يجب وضع ذلك كلّه بين قوسين والانصراف إلى مهمةٍ واحدةٍ هي استخلاص معنى النص من ذات النص نفسه أي من خلال العلاقات القائمة بين أجزائه»[1]، فالأنساق القبلية عند "الجابري" توضع بين قوسين والباقي هو الضروري واليقيني. وهو إذ يعلقها، يتوجه إلى النص ليستخلص المعنى منه. وواضح من قوله إيثاره للتحليل البنيوي الذي يبحث عن العلاقات بين أجزاء النص. ويهتم بالنص بعيدًا عن أي شيء آخر.إلى جانب إيمانه بضرورة الإبوخية.

و السؤال هنا هل فعلاً بإمكان المرء أن يضرب صفحًا عن مدركات وعيه؟

إنّه لمن الصعب إن لم نقل المستحيل أن يضع الإنسان كلّ ما يملكه عن الموضوع المقروء بين قوسين، أي أن يتخلص منه، فهو لن يستطيع منع خاصية الاستعادة التي تقوم بها الذاكرة بمجرد أن تدرك النص المقروء، فهو يثيرها لتستعيد مخزونها سواء ما تشابه معه أم ما تضاد.

حين أصر "جابر عصفور" على وجود الأحكام المسبقة أو ما أسماه "القراءات السابقة"، حرص على بيان خضوعها للاختبار لتمييز صحيحها من زائفها ، خاصة وأنّه جعلها على علاقة بأنساق القارئ و المقروء معًا، فهذه « "المتوسطات" لابد من تقرير حضورها السالب، قبل الموجب- في أية قراءة للتراث النقدي- لأنّها تؤدي في غيبة الوعي النقدي بها إلى قراءة "تقليد" يتحول معها القارئ إلى نقلي دون أن ينتبه عندما يستسلم إلى الصيغ التفسيرية المتراكمة داخل القراءات السابقة فيستقبلها استقبالا آليًّا ويعيد إرسالها لاشعوريًّا»[2].

فاحتواء وعي الإنسان على مسبقات ذاتية لا يعني خضوعه التام لها بتركها تمارس فعلها في وعي أو دون وعي بها، وانطلاقًا من الخطر الذي قد تمثله على فعل القراءة الخاص بالتراث، كانت دعوة الناقد لوجوب الوعي النقدي بها، لاختبار زائفها من صحيحها، ومنعها من السيطرة، وهو بتركيزه على نقد السالب منها قبل الموجب، يؤكد المسار الذي يؤدي به الخنوع لتأثيرها، فيكون الناتج قراءة تتصف بالتقليدية تارةً وبالاتباعية تارةً أخرى، لأنّها لا تضيف شيئًا إلى سابقتها، لا تصنع

---

[1]– محمد عابد الجابري: نحن والتراث، ص23.

[2]– جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، ص 86.

خصوصيتها وتفردها بتجاوزها للسائد والمعتاد، لأنّ الهدف هو إثراء لحظة القراءة وتميزها في الوقت نفسه.

ويتفق ناقد آخر مع "جابر عصفور" في فكرته هاته، إذ « لا يمكن أن يقوم فهم أو فكرة بوعي مجرد من الفروض أو الأحكام المسبقة التي تخضع داخل الحلقة التأويلية لاختبار صحيحها من زائفها، هذا ما يجعل تحقيق تأويل/ فهم لنصوص التراث بعيدًا عن أحكام الذات في الحاضر أمرًا متعذرًا »[1]. فالذات القارئة وتموضعها في الحاضر في اتصال مع نصوص التراث الماضية هو ما يمنع تحيزها التام وحيادها الذي نادت به"الفينومينولوجيا".

و لم يختلف"سعد البازعي" عن الرأيين السابقين في تصريح منه على انعدام الحياد التام الذي رأى فيه صفة للإله وفوق مستطاع البشر[2].

على أنّ الرأي الذي انتهى إليه " غادامير" فيما يتعلق بهذه الأحكام يمكن أن يكون الرأي الأكثر قابلية. يقول: « ولكن لا شيء من هذا يغير من الحقيقة الأساسية التي مؤداها أنّ الأحكام المسبقة الصادقة يجب أن تسوغها في النهاية المعرفة العقلية، حتى وإن لم يتم استكمال هذه المهمة على نحوٍ تامٍ مطلقًا»[3]، ذلك أنّ العقل هو الحكم الذي نعود إليه، حتى نمنع أنفسنا من الزيغ في فعل القراءة.

إنّ الكشف عن توظيف "جابر عصفور" للمفاهيم الهرمينوطيقية في دراساته سيكون استنادًا إلى ما أورده "محمد المتقن" في مقاله عن القراءة والتأويل، فقد أورد هذا الباحث عناصر القراءة التأويلية وخصائصها، فبيّن أنّ التأويل لا يمتلك يقينًا وثوقيًّا ، بقدر ما يحتمل معنىً ما ينتجه المؤول، ذلك أنّ « التأويل درجات، وهو يتوقف على قدرة المؤول الواحد و مؤهلاته العلمية وما أوتي من خبرة، (...). فالتأويل إذن عملية ذاتية، وليس المقصود بالذاتية أنّها نقيض الموضوعية، فهذا ليس تأويلاً بقدر ما هو استعمال للنص.(...)، وإنّما المقصود بالذاتية، أنّ الاختلاف في عملية التأويل مرده إلى التفاوت الحاصل بين مؤولين متعددين للنص الواحد، فطرف يعد ما يقدمه بين يدي قراءته التأويلية دليلاً، بينما طرفٌ آخر لا يرى بالمنظار نفسه، وقد يُعد الدليل المقدم فاسدًا.ومن ثمَّ ينتج هذا الاختلاف وتعدد القراءات »[4]. إنّ التأويل – استنادًا إلى هذا– ينتج تعدد القراءة ولا نهائيتها،

---

[1]– عبد الغني بارة: الهرمينوطيقا والفلسفة، ص295.

[2]–ينظر: سعد البازعي،: استقبال الآخر، ص13.

[3]– هانز جورج غادامير: الحقيقة والمنهج، ص 377.

[4]– محمد المتقن:« في مفهومي القراءة والتأويل»، ص 33.

فالقارئ الواحد قد يقدم عددًا لا حصر له من القراءات/ التأويلات، ما دام الأمر متوقف على قدرات المؤول وخبرته التي تؤهله لأن يُقدم على النص، فيتأوله، لا أن يستعمله، و الاستعمال هنا مرده إلى خدمة اتجاه يدين به المؤول، فيبتعد به عن الهدف المنشود، وهو انتاج معرفة بالنص. أما عن الذاتية المضمنة في القول، والتي لم تكن نقيض الموضوعية، فمرد ذلك إلى أنّ التأويل غير مشروط بأدوات وآليات يجب أن تتوافر لدى المؤول حتى يكون تأويلاً صحيحًا، بقدر ما هي مرتبطة بذاته هو، أي بقدراته ومهاراته القرائية – كما سبق القول–.

يقول "محمد المتقن": « هناك مجموعة ضوابط يشترط كبار المنظرين للهرمينوطيقا توافرها في القراءة التأويلية، من أجل أن تكون القراءة التي ينشدونها قائمةً على أسسٍ متينةٍ، ويمكن اعتبار هذه الضوابط بمثابة عناصر تؤسس هيكل القراءة التأويلية»[1]، وتوفرها في القراءة التي تتخذ من النظرية الهرمينوطيقية (التأويلية) منهجها في كشفها عن النصوص الغامضة، و المعاني المخبوءة، تجعلنا نطلق عليها تسمية (قراءة تأويلية).

وسيقف البحث عند هذه العناصر الواحد تلو الأخرى، ناظرًا في مفهومها، محللاً إياها، واقفًا عند توظيفات الناقد لها، على المستوى النظري الذي يبحث في تشكيل المفاهيم وصياغتها، و الجانب التطبيقي الذي اتخذ المفاهيم مادته لينظر في النصوص الإبداعية والنقدية.

وأولى العناصر التي يشترطها الهرمينوطيقيون، هي الفرضية، فـــ « عندما يعمد القارئ إلى تأويل نص ما فإنّه ينطلق في قراءته من معرفة قبلية بالنص، وتمثل هذه المعرفة أبجديات الإدراك الجمالي، ومن دونها يستعصي النص على الفهم.هذه المعرفة القبلية هي ما ينعته هانس اينخن بالفرضية التي قد لا تكون واحدة، بل فرضيات، ومرة أخرى ليست فرضيات كيفما اتفق، بل فرضيات مقبولة منطقيًّا»[2]، ومنطقيتها قرينة فحص معقوليتها.

إنّ هذا العنصر الذي يتحدث عنه القول، والذي أسماه فرضية، هو ما أشار إليه "جابر عصفور" ونعته بالأحكام المسبقة، التي يجب ألاّ تتحكم في تأويلاتنا بقدر ما نخضعها للفحص والوعي النقدي. فالفرضية هي المدخل الذي نقول أنّ التأويل قد وضع قطاره على سكته – كما عبر عن ذلك– "محمد المتقن". وإن كان مثاله على هاته الفرضية النص الشعري، ووجوب المعرفة المسبقة بكلّ خصائصه. يعمد البحث إلى قراءات الناقد موضوع البحث التي قده\مها للنصوص الشعرية الحداثية، كمثال يوضح به توفر قراءته على هذا العنصر.

---

[1]– المرجع نفسه، ص35.

[2]– المرجع نفسه، ص 35.

والجدير بالذكر هنا، أنّ المفهوم النظري لهذا العنصر عند "جابر عصفور" هو ما تم إثباته مسبقًا فيما يتعلق بالأحكام المسبقة. أما عن تواجدها في دراسته التي سيمثل البحث بها، فتكمن في معرفته القبلية بالشعر، وهذا من خلال وقوفه عند مفهومه في التراث العربي في كتابه "مفهوم الشعر"، إضافة إلى معرفته ببعض خصائص الكتابة الشعرية الحداثية بوقوفه عند ما كتبه الشعراء الإحيائيون، في كتابه "ذاكرة الشعر". وإن كانت هذه المعرفة تمثل أبجديات الإدراك الجمالي فقد توفرت عند الناقد، أما عن منطقة هذه المفاهيم القبلية وعقلنتها فيُكتشف من خلال تحليلاته التي لم يحد عنها ويخرج فيها من التطبيقي إلى النظري إلاّ بما يخدم الموضوع، فاستثمر معرفته بعناصر الكتابة الشعرية ليحكم على النصوص الشعرية التي تناولها بالدراسة.

كما تكشف أيضًا معرفته بأبجديات هذه الكتابة التي انزاحت عن المتعارف، فشكلت إبداعًا، وقوفه عند الرموز التي اتخذها الشعراء الحداثيون أقنعة يتخفون من خلالها، إضافة إلى ما تضفيه على النص من جمال. فهو وقبل أن يقف عند قناع "مهيار" في شعر "أدونيس"، قام باستعراض لما يملكه من فرضيات عن دلالة هذا الاسم، إضافة إلى وقوفه عند القناع، ماهيته، وظيفته، أهميته في القصيدة. يقول: «((القناع)) رمز يتخذه الشاعر العربي المعاصر ليضفي على صوته نبرةً موضوعيةً، شبه محايدة، تنأى به عن التدفق المباشر للذات، ولكن بما يشف عن رؤيا عالم محددة، وبما لا يخفي المنظور الذي تُحدد به هذه الرؤية موقف الشاعر من عصره»[1]، وقد استخدم معارفه هذه في دراسته، فحاول عقلنتها، بما يتناسب مع ما يرومه من خلال وقوفه عند هذا القناع الذي سيطر على ديوان الشاعر – كما أشار الناقد- . ولو لم يكن على علم بكلّ هذا لما تمكن أولاً، من الوصول إلى دلالات لهذا النص المستحدث، وعقلنتها ثانيًا بما يتماشى مع الدراسة.

يشير البحث أيضًا، إلى دراسته للصورة الفنية في التراث العربي، فهو يملك فرضيات عنها من خلال دراسته لها عند الشعراء الإحيائيين في رسالته للماجستير – كما أقر بذلك-، ويكشف البحث مَنْطَقَتَهُ لمعارفه المسبقة من خلال عدم إشارته أو خلطه لمفهومها بين ما توصل إليه وما يدرسه، فلا نجد ذكرًا لها عند الإحيائيين، بل حسبه وقف عندها في التراث العربي القديم، ولاشك أنّ هاته الأحكام المسبقة ساعدته على الولوج إلى عالمها في تراثنا العربي.

ولا يتوقف تأثير الأفكار الهرمينوطيقية في "جابر عصفور" عند هذا الحدّ، بل يتعداه إلى أفكار أخرى، لعل أهمها ما كان عقدًا مشتركًا بين "غادامير" و"ياوس" في نظريته الجمالية للتلقي.

---

[1]- جابر عصفور: رؤى العالم، ص215.

وإناختلفت التسمية بين الأصل الغربي والمصطلح العربي المستورد، فسميت في أصل وضعها (آفاقًا) وسماها "جابر عصفور" (أنساقًا). إنّ الأمر يتعلق بـــ"انصهار الآفاق".

إنّ القارئ لا يمكنه أن ينفصل عما يحيط به من ظروف وملابسات، فهو كائن تاريخي، لا يمكنه أن يمنع تأثيرات التاريخ. إضافة إلى أنّ النص له تاربيخيته التي أسهمتفي تشكيله، وأنساقه التي فيها تأسس وخرج إلى الوجود. والذات القارئة إذ تستعيده لا يمكن لها أن تنسف تلك الآفاق لأنّها بذلك تلغي تاريخيته، وهي كذلك لا تستطيع أن تنتشل ذاتها من حاضرها، فتلغي الزمان والمكان، عائدة القهقري إلى الوراء.

وكان مصطلح "انصهار الآفاق" هو الحلّ الذي لن يسيطر نسق على الآخر، أو يُلغى أحدهما لحساب الآخر. و« الأفق هو مدى الرؤية الذي يشتمل على كلّ شيء يمكن رؤيته من نقطة نظر معينة.(...). وقد استخدمت كلمة الأفق في الفلسفة منذ نيتشه وهوسيرل لتوصِّف الطريقة التي تقيد الفكر بتحدده المتناهي، ولتوصِّف الطريقة التي يتسع فيها مدى رؤية المرء توسعًا تدريجيًا. فالمرء الذي يفتقر إلى أفق لا يرى أبعد من أرنبة أنفه، ومن ثمّ فهو يضخم قيمة الأشياء القريبة منه، ومن الجهة الأخرى، إنّ المرء الذي ((ينطوي على أفق)) يعني أنّه لن يتحدد بما هو قريب منه، إنّما يكون قادرًا على رؤية ما يتجاوزه»[1]. فالأفق هو الذي يسمح للذات القارئة بأن توسع من نظرها(رؤيتها) للموضوع، ويتغير الأفق بتغير زاوية الرؤية التي تحدد لنا مجال النظر في النص المقروء. ولأنّ "ياوس" في حديثه عن "انصهار الآفاق" قد تأثر بـــ"غادامير"، يتعامل البحث مع الأفكار الأصل التي وضعها مؤسسها، لنصل إلى كيفية توظيف التاقد لها.

تساءل "غادامير" عن وجود أفقين مختلفين، أفق المرء وأفق النص المقروء. هل قراءتنا لذلك النص (التراث) يعني أن نلغي أفقنا لنضع أنفسنا في أفقه هو، أو كما عبر "غادامير" ننقل أنفسنا؟ ولأنّ الذات لن تلغي أفق النص، ولا يمكنها أن تلغي أفقها، كان الجدل بينهما ما به ينتفي الإقصاء. وهو – أي الجدل– « عند غادامير ليس ارتقاء بأطروحتين متضادتين؛ إنّه جدل بين أفق المرء وبين أفق ((التراث)) –tradition أي ذلك الذي ينحدر إلينا ويلاقنا ويخلق لحظة السلب negativityالتي هي حياة الجدل وحياة التساؤل »[2]، وإذا حضر الجدل انتفى الإلغاء، وساد الحوار والتفاعل، وانصهر الماضي مع الحاضر في قراءة هي ناتج هذا الانصهار، فلا هي تنتمي إلى الماضي ولا إلى الحاضر، بل تأخذ منهما، لتكون متغيرة.

---

[1]– هانز جورج غادامير: الحقيقة والمنهج، ص ص 412، 413.

[2]– عادل مصطفى: مدخل إلى الهرمينوطيقا، ص197.

ويأخذ "جابر عصفور"مفهوم الأفق الذي سماه "نسقًا" من أعلام الهرمينوطيقا، ليشمل "رؤية العالم". هذا المصطلح الذي تردد كثيرًا في كتاباته، فكشف عن تأثره بصاحب البنيوية التوليدية "لوسيان غولدمان". وقد عرّف النسق به، فكان النسق/ الأفق رؤية عالم، يعكس مقولات الجماعة المفسرة إذا تعلق الأمر بالذات القارئة، ويعكس وعي الجماعة المنتجة إذا تعلق الأمر بالنص المقروء[1]. وهو ما يكشف وجود نسقين (نسق القارئ/ نسق المقروء).

نظرًا لأهمية هذه الأنساق حظيت باهتمام "جابر عصفور" فجعلها عنصرًا من العناصر التي لن يكتمل الفعل القرائي في غيابه، إلى جانب الذات القارئة و النص المقروء. « فالأنساق المعرفية التي تتوسط ما بين القارئ و المقروء وتحيط بهما هي العنصر الذي لا بد أن نلتفت إليه من حيث ما نقوم به من دور حاسم، مزدوج، في حدث القراءة فهو- من ناحية- يكشف عن الفعالية المتبادلة لكل من القارئ والمقروء ويكشف – من ناحية ثانية- عن القواعد الضمنية التي تتحكم في توجيه حدث القراءة »[2]، وهو إذ جعل التفاعل خاصية للعلاقة بين القارئ والمقروء، فطبيعي أن يكون للأنساق المرتبطة بهما العلاقة ذاتها، في فاعلية متبادلة تؤكد الحوار الذي يربطهما. أما عن "التوسط" الذي ضمنه في قوله هذا، فراجع إلى العلاقة التي تربط بين الذات والموضوع، الذي هو بعضها، أو داخل في تشكيلها. وقد جعل من هذا التداخل خصوصية للثقافة العربية في ارتباطها بتراثها. « وهي خصوصية لا تجعل من التراث المقروء بعض أزمة القارئ المعاصر وإشكالياته من حيث العلية فحسب، بل تجعل من هذا التراث (الأزمة) بعض مكونات وعي القارئ، من حيث حضوره المعرفي أو تأثيره الإشكالي في الوقت نفسه »[3]، وهذا راجع- كما سبق القول- للعلاقة الموجودة بين الذات العربية وماضيها الذي انسرب في تكوينها، فغدى الذات والموضوع.

لقد سمى"محمد المتقن" هذه الأنساق سياقا، وهو عنصر من العناصر التي يجب أن تتوفر في القراءة حتى تكون تأويلية.و« للسياق أهمية قصوى في القراءة التأويلية، فأي نص يواجهه المؤول، لا يواجهه معزولا عن سياقه، أو معزولا عن سواه من النصوص»[4]. والتركيز هنا كان على النص دون إشارة إلى القارئ، أم أن قيامه بالقراءة واستخدامه لآليات وأدوات إجرائية مأخوذة من عصره، بديهية لا تحتاج حتى مجرد الإشارة.

---

[1]- ينظر: جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، ص 66.

[2]- المرجع نفسه، ص 63.

[3]- المرجع نفسه، ص63.

[4]- محمد المتقن: «في مفهومي القراءة والتأويل» ، ص 37.

وإذ أولى"جابر عصفور" هذه الأنساق اهتمامه، أكد على وجوب مراعاة ما يحيط بها سواء تضاد ذلك معها أو تشابه. وعودة إلى دراساته التطبيقية التي اتخذت التأويل، بما هو نظرية وجهتها، يبين عن حضور هذا العنصر. والأمثلة كثيرة، سيحاول البحث الإشارة إلى بعضها، ونبدأ من دراسته لـــ"ابن المعتز"، فقد كان نسقه النقلي على علاقة بأنساق مشابهة له، أين تماثل مع فكر الحنابلة، في تضاد منه مع النسق العقلي المعتزلي والفلسفي. والتنويه بهذا من طرف الناقد أثناء دراسته، يكشف عن وضعه للنص ضمن سياقه الذي أنتجه، وظروفه التي أفرزته، وهو بعمله هذا لا يلغي تاريخية الموضوع، بوضعه لهذا الشاعر/ الناقد ضمن أنساقه المحيطة به. أما عن أنساق القارئ، ونقصد"جابر عصفور" فهي العقلي الليبرالي بكل القيم التي انتصر لها، الذي يتماثل مع نظيره الذي يشابهه في عصره، ويتضاد مع الإتباعي/ النقلي الذي يرفضه. ويمكن أن يكشف عنوان الدراسة عن ذلك،إذ نعتها بـــ "قراءة محدثة في ناقد قديم، ابن المعتز"، فلفظ"قديم" توحي بوضعه النص ضمن إطاره الخاص به، أما"محدثة" فهي متعلقة بالقارئ وأدواته الإجرائية التي يباشر بها النص.

والأمر ذاته حدث في دراسته للشعر، من ذلك"نازك الملائكة" التي قام بدراسة لرمزية الليل في شعرها، فهو وبعد وضع القصائد التي تنسب إلى التقاليد الرمزية المقترنة بالليل، كما عبر عن ذلك، يربطها بغيرها من النصوص، يقول: « ويلفتنا تجاوب الدوال- الذي ينسرب من العنوان إلى القصائد- إلى ما يصل ((عاشقة الليل)) بمن سبقها من العشاق في تقاليد الليل الرمزية. هذا الوصل تنسرب فيه دلالات الليل عند جبران والشابي وعلي محمود طه، لتمتزج بدوال ((عاشقة الليل)) »[1]، فهو بهذا يربط بين قصائدها التي تحوي رمزية الليل، وباقي الشعراء من الحقبة ذاتها- أي المؤسسين للحداثة الشعرية- الذين استعملوا الليل باعتباره رمزا.

كما يمكن أن نلحظ أجلى صور مراعاة السياق عند الناقد، وربطه للنص بظروفه التي فيها نشأ وإليها يعزى ظهوره للنور، في دراسته لقضية القديم والمحدث في الشعر، وذلك في القرن الثاني للهجرة. فقد وضع الناقد نصوص الشعراء أو لنقل مفاصل هذه القضية في سياقاتها التاريخية، فبين ملابسات نشأتها، وظهورها، إضافة إلى ربطها بغيرها من النصوص الحاضرة/الغائبة التي تماثلها والتي تتضاد معها. «إن التعارض الذي خلقه الشعر، إذن، بين أنصار القديم وأنصار الحديث، مستوى من مستويات تعارض أكبر. ولذلك كان هذا التعارض موازيا لتعارض آخر بين قديم وجديد في أنواع أخرى من الفنون، أهمها الغناء والموسيقى، كما كان التعارض في الفنون موازيا، بدوره، لتعارض آخر، على مستوى الفكر، بين ((حديث)) يتمثل في الإيمان بالعقل و((قديم)) يتمثل في الإيمان بالنقل

---

[1]- جابر عصفور: رؤى العالم، ص 29.

أو التقليد. وأخيرا كان لهذا التعارض ما يوازيه على المستوى الاجتماعي»[1]، فالسياق الأكبر الذي ساهم في بروز قضية الشعر المحدث واضحة في هذا القول، إذ تم ربطها بفن الغناء، على أساس أنّه ينتمي إلى زمرة الفنون التي يصنف الشعر في إطارها، إضافة إلى ذلك، تمت الإشارة من قبل الناقد أثناء دراسته إلى المستوى الفكري، أين تعارض العقل مع النقل، فكان الأول موازيًا للثورة على التقاليد الشعرية، ومتضادًا مع الكتابات التي آثرت الحفاظ على تلك التقاليد.

ولا يمكن أن نسجل حضور النظرية التأويلية، دون التطرق إلى الدائرة أو الحلقة الهرمينوطيقية، التي ظهرت أول ما ظهرت مع "شلاير ماخر"، الذي إليه يعزو الدارسون نقل الهرمينوطيقا من النص المقدس إلى النصوص الدنيوية (البشرية). وقبل أن يتطرق البحث إلى مفهوم هذه الحلقة عند مؤسسيها، وأصلها الذي انبثقت منه، وكيفية تطبيق "جابر عصفور" لمفهومها في مشروعه النقدي،يعرّج على ما أسماه الناقد"حدود التراث النقدي"، والتي رأى أنّها لا تزال ناقصة،ذلك أنّنا لم نحاول أن نضيف إليها، بقدر ما نحن مقلدون لما توارثناه من أسلافنا. « و إذا كانت حدود التراث النقدي تتحدد على أساس من العلاقات الذاتية لحقله المعرفي أولاً، وعلى أساس من علاقة هذا الحقل بغيره من الحقول ثانيا، وعلاقته بالتيارات أو الأنساق الفكرية لعصره ثالثًا، فإنّ ما نراه في كتب ((تاريخ النقد الأدبي عند العرب)) إلى الآن لا يزال قاصرًا في المستويات الثلاثة»[2]. وهو في انتقاده هذا يحاول أن يؤسس لنهج آخر نؤرخ به لتاريخ أدبنا، فنعرف حدود الحقل المراد دراسته أولاً، ثم بعد ذلك نربطه بالحقول المعرفية الأخرى التي لها علاقة به ثانيا، غير متجاهلين الأنساق التي ساهمت في ظهوره ثالثا. على أنّع شدّد على عدم التركيز على أنساق دون أخرى بدافع الإيديولوجيا، فهو وإن عاب على المؤرخين والدارسين تغييبهم مثلاً للنسق النقيض في دراستهم لقضية الشعر المحدث قديمًا، حاول من خلال وقوفه عندها أن يكون أكثر عقلانية، فلم يغيب النسق النقلي المضاد للعقلي، رغم تحيزاته لهذا الأخير.

أما عن حضور الدائرة التأويلية، فكان انطلاقا من نقده لتلك الدراسات التي تؤرخ للأدب، فهي مازالت« قاصرة في وصل الحقل المعرفي للنقد الأدبي بغيره من الحقوق المعرفية في التراث»[3]. وهو ما حاول أن يقوم به في دراسته للتراث، والتي سيقف عندها البحث بعد أن ينظر في مفهوم هذه الحلقة في أرض نشأتها بالمغرب. ومفادها أن « الجزء في شيء لا يفهم دائما إلا في إطار الكل، والعكس صحيح، فمعنى أية كلمة على سبيل المثال- يتحدد من خلال الجملة التي تعد هذه الكلمة

---

[1]- جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، ص ص 132،133.

[2]- المرجع نفسه، ص 88.

[3]- المرجع نفسه، ص 89.

جزءا منها، وإن كان لا يمكن فهم الجملة إلا من خلال الكلمات التي تشكلها، والفهم هو نتاج التوتر الدائب بين الجزء والكل»[1]. إن هذه العلاقة بين الكل والأجزاء، في توترها الدائب الأشبه بحركة الدولاب، تجعل من فاعلية الجزء غير ممكنة إلا بربطها بالكل، هذا الذي لا يكتسب معناه إلا بأجزائه المكونة له.

يرد"غادامير" هذه الحلقة إلى أصولها، فيجعلها سابقة على الهرمينوطيقا. يقول: « إن القاعدة التأويلية التي تعتبر أن الكل ينبغي أن يفهم انطلاقا من الجزء، والجزء انطلاقا من الكل هي وليدة الخطابة القديمة. فقد عمل فن التأويل في العصور الحديثة على نقلها من فن الخطابة إلى فن الفهم في كلتا الحالتين يتعلق الأمر بعلاقة دورية- الاستحضار المسبق للمعنى- الذي بفضله يدرك الكل لا يثير فهما واضحا إلا إذا حددت الأجزاء- المحددة تبعا للكل- بدورها هذا الكل »[2]. وهو قول يبين منشأ هذه الدائرة التي يسميها "غادامير" "حركة الفهم الدائرية"، والتي تعود إلى الخطابة في استخدامها لها، وهي إذ نقلت إلى الهرمينوطيقا، بعدها فن الفهم، حافظت على تلك العلاقة الدائرية التي تربط الكل والأجزاء، فلا يأتي فهم أحدهما إلا بفهم الآخر. وقد نفى عنها "غادامير" الشكلية.

أما عن التحولات التي حدثت في مسارها، فيعود إلى "هيدجر"، صاحب الهرمينوطيقا الأنطولوجية، والذي نقل التأويل إلى فهم الوجود الإنساني، كما أنه عاد إلى الفينومينولوجيا وهو يؤسس لمفاهيم نظريته. وكذا الأمر مع هذه الحلقة، إذ « يمثل وصف هيدغر للدائرة التأويلية وتأسيسها وجوديا نقطة تحول حاسمة، لقد كانت النظرية التأويلية في القرن التاسع غالبا ما تناقش بنية الفهم الدائرية، ولكن فقط ضمن إطار العلاقة الشكلية بين الجزء والكل، أو طبقا للتوقع الحدسي التأملي الذاتي للكل وتمفصل هذا الكل لاحقا في أجزائه. وترى هذه النظرية أن حركة الفهم الدائرية تسير إلى الأمام و الخلف على امتداد النص، وتنقطع هذه الحركة عندما يفهم النص تماما. (...). يصف "هيدغر" الدائرة بطريقة تفيد أن فهم النص يظل يتحدد على الدوام بحركة توقعية للفهم المسبق، فدائرة الكل والجزء لا تنحل من خلال الفهم التام بل على العكس فهي تدرك كليًّا»[3]، وكليتها قرينة تلك الحركة التوقعية للفهم المسبق.

---

[1]- سامي إسماعيل: جمالية التلقي، ص 76.

[2]- هانز جيورج غادامير: فلسفة التأويل، تر: محمد شوقي الزين، د،ت، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2000، ص 111.

[3]- هانز جورج غادامير: الحقيقة والمنهج، ص 402.

وإذا تطرق البحث لهذا الجانب، فلكي يبين امتدادات المفاهيم الغربية وأصولها التي تأخذ منها، حتى نكون أكثر حذرا ووعيا في استقبالنا لحضارة الأخر/المختلف، الذي لا شك أن مشاريعه الفكرية تحمل إلى جانب الإيديولوجيا المضمنة فيه، هدف المركزية الغربية في السيطرة وإلغاء الآخر.

وحضور الدائرة التأويلية في خطاب"جابر عصفور" نابع من محاولته استثمار مفاهيمها في دراسة التراث بما هو (كلّ)، وربطه بأجزائه المكونة له، إضافة إلى دراسة النصوص في كليتها بربطها بعناصرها التكوينية التي تشكل لحمتها. وهو إذ رام ذلك، فإنه وجد ملاذه فيها، فهي تربط الكل التراثي بأجزائه التي هي الحقوق المكونة له، والتي لا تكتمل فاعليتها إلا إذا درسناها من أجل ذلك الكل،« حيث لا تنفصل ضرورة النظر إلى النصوص المقروءة داخل علاقتها المتكاملة عن ضرورة النظر إلى التراث كله، من حيث هو بناء لا يقبل التجزؤ،للكل فيه الأولوية على الأجزاء، ولا معنى للأجزاء بعيدا عن العلاقات الكلية للبناء»[1]، وانطلاقا من هذا، كانت دراسة حقل من حقول التراث، وليكن النقد الأدبي، مثلا، لا تكتمل إلا بربطها ببقية الحقول الأخرى التي تشكل في انسجامها وتكاملها ذلك الكل التراثي، فلا تتجزأ مكونات التراث.

وقد كشف الناقد عن وجوه القصور التي اكتنفت القراءات المقدمة لنصوص الماضي، والتي طبعتها الجزئية، فعزلت النص المدروس عن باقي الحقول التي تربطها علاقة به، لأنها تنتمي في النهاية إلى كل يسمى"التراث". وحاول من خلال قراءته أن يتدارك النقص الذي شخصه، وبغض النظر عن نجاحه في ذلك أو فشله، لا يمكن أن يتغاضى البحث عن الإشادة التي نوه بها "نصر حامد أبو زيد" في هذا الجانب، «فقد لفت انتباه الباحثين بشدة إلى أهمية قراءة « النقد والبلاغة » في ضوء علوم التراث كلها، الفلسفة وعلم الكلام وعلم النفس والتصوف والتفسير وعلوم اللغة على حد سواء، وهي الدراسة التي فتحت باحثين كثرين منهم كتاب هذه السطور [أبو زيد] لارتياد مجال الدراسات التراثية مسلحين بمنهجية للقراءة الواعية لا تفصل بين عناصر التراث لا تجزئ مجالاته»[2].

لقد كان بحثه" الصورة الفنية" محل إعجاب فتح شهية الباحثين لارتياد الأفاق التي سار فيها الناقد، وهو تصريح بشيء بحجم الصنيع الذي قام به "جابر عصفور" في ربطه بين مختلف فروع المعرفة التراثية التي لا يكتمل معنى أحدها إلا في علاقته بباقي الحقول التي تشكل لحمة الكل التراثي. فعنوان الكتاب يوحي بحضور البلاغة والنقد باعتبارها الفرعين المعنيين بالدراسة، لكن الولوج إلى عالم الكتاب والتأمل في نصوصه يبرز غير ذلك، ويبين البون بين ما قد يفكر فيه القارئ أول الأمر،

---

[1]- جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، ص 51.

[2]- نصر حامد أبو زيد: نظريات القراءة وآليات التأويل، ص 6.

بمجرد قراءة العنوان، وبين ما يجده مبثوثا أمامه من حضور لعلم النفس إذا تعلق الأمر بالخيال، والفلسفة والتفسير وعلم الكلام، هاته الفروع التي ساهمت برؤاها الخاصة في صياغة مفهوم للصورة اكتملت جوانبه بتلك الإسهامات.

يقول الناقد عن عمله هذا: « لقد حاولت أن أتعامل مع التراث النقدي والبلاغي على الأساس من النظر إلى علاقته المتفاعلة بغيره من العلوم والمعارف التي ساهمت في إثرائه، أو توجيه مسار قضاياه الأساسية المرتبطة بمبحث الصورة، مثل الفلسفة وعلم الكلام، واللغة والتفسير»[1]، فهو قد تجاوز النظرة الجزئية، وحاول أن يدرس مبحث الصورة في كليته، بتوظيف فروع المعرفة التراثية التي تناولته وكانت على علاقة به، غير أن العلاقة التي وضعها الهرمينوطيقيون بين الكل والأجزاء تبدو حلقة مفرغة، إن لم نقل إنها ممتنعة أو مستحيلة التحقق، أو كما وصفها "عادل مصطفى" تنطوي على تناقض منطقي أو مفارقة paradoxe، ولكنه رأى هذا التناقض في التفكير الخطي المستقيم الذي يعجز عن تقديم شرح لعمل الفهم يكون مقنعا، ويكون وجه الأمر بتلك القفزة التي تحدث إلى داخل دائرة التأويل، فتجعلها تفهم الكل والأجزاء معًا[2].والراجع في الأمر أن "جابر عصفور" كان على بينه من ذلك، فأن تولي الكل الأهمية ويكون هو المبتغى، يعني أن ندرس أجزاءه المكونة له ففي فهمها تحقيقا لفهمه هو (الكل)، أما إذا توجهنا إلى الكل لمحاولة فهمه فلن يكون ذلك بعيدا عن الأجزاء باعتبارها عناصر ينتمي إليه ويحتويها.

وقد وظفت هذه الحلقة من قبل الناقد في كتاباته النقدية، سواء تلك التي اضطلعت بتحليل النصوص الإبداعية أم النصوص النقدية، فيما سمي"نقد النقد"، فكان يعمد إلى أعمال ناقد، وليكن "طه حسين" على سبيل المثال المتكرر، فيدرس قضية من القضايا، باحثا في جزئياتها، محللا لها في إطار الكل الذي تنتمي إليه، وهو الفكر النقدي لهذا الناقد[3].

ويضيف البحث مثالا آخر، يكون دليلا على محاولة الناقد استثمار المفاهيم الهرمينوطيقية في دراساته، ويتعلق الأمر بوقوفه عند دواوين شعرية لبعض الشعراء الحداثيين، فهو يعمد إلى الديوان يتحدث عنه، بما هو (كل)، ثم يدرس بعد ذلك أجزاءه المكونة له (النصوص الشعرية المضمنة فيه). كان ذلك مع ديوان"الناس في بلادي" لـــ"صلاح عبد الصبور"[4]، كما تكرر مع مجموعة"محمد

---

[1]- جابر عصفور: الصورة الفنية، ص 11.

[2]- ينظر: عادل مصطفى: مدخل إلى الهرمينوطيقا، د،ت، دار النهضة العربية، مصر، د،ت،ص 68.

[3]- ينظر: جابر عصفور: المرايا المتجاورة.

[4]- ينظر: جابر عصفور: رؤى العالم، ص ص 87-163.

الماغوط" "حزن في ضوء القمر"، يقول: « كانت قصائد « حزن في ضوء القمر» لمحمد الماغوط نموذجًا واعدًا لشعرية مغايرة، شعرية علامتها كثافة الدلالة ومفارقة الصورة وطزاجة التركيب، مضفورة بإيقاع مراوغ لا يتبع أقراء الوزن المعتادة بتفاعيله المنتظمة، لكنه مشحون بترجيعاته الداخلية التي تمايزه عن النثر العادي»[1]. فالشعرية التي يتحدث عنها الناقد في هذا القول الذي تم الاستشهاد به، تتعلق بكل قصائد المجموعة، ولكن حكمه هذا لايمكن أن يكون إلا بعد الاطلاع على هاته الأجزاء ودراستها. ويشير البحث إلى مثال عن دراسته لجزء من هذا الكل حتى يتضح الأمر، من ذلك وقوفه عند هذه الأبيات:

« أيها الربيع المقبل من عينيها

أيها الكناري المسافر في ضوء القمر

خذني إليها

قصيدة غرام أو طعنة خنجر

فأنا متشرد وجريح

أحب المطر وأنين الأمواج البعيدة

من أعماق النوم استيقظ

لأفكر بركبة امرأة شهية رأيتها ذات يوم

لأعاقر الخمرة وأقرض الشعر .

إن شعرية المقطع لا تأخذنا في مداها الرومانتيكي إلى النهاية، إذ سرعان ما تنقلب على أفق التوقعات الذي تهيؤنا له ترابطات الأسطر الأولى»[2]. إن الشعرية المقصودة في هذا تتعلق بالجزء بعد أن تم الوقوف عند الكل.

لكن اللافت للانتباه في تطبيقات الناقد، واستخدامه لهذه الدائرة، أن وقوفه عند الكل لا يعاود الظهور، بل يقتصر فقط على الأجزاء. هل يعني هذا إخفاقًا في تطبيق الدائرة التأويلية؟ أم أن المفارقة

---

[1]- المرجع نفسه، ص 178.

[2]- المرجعنفسه، ص 183.

التي تحدث عنها" عادل مصطفى"، والتي أكد فيها وجوب فهم الكل والأجزاء معا هو ما قام به "جابر عصفور".

لم يشر "جابر عصفور"بلفظٍ صريح إلى عنصرين اشترطهما الهرمينوطيقيون في القراءة التأويلية، ونقصد بذلك "المقصدية"، والتي تتعلق بالمؤلف، أو ما أسماه "شلاير ماخر" – وكان هدفه من التأويل- البحث عن المقصد الأصلي للمؤلف.أمّا الآخر فيتعلق بما تمت الإشارة إليه في قول "محمد المتقن" من وجوب البعد عن استعمال النصوص ومحاولة التأويل، فلا يكون هدف المؤول « الوصول إلى المعنى الذي يحتمله النص بقدر ما يكون هدفه تأييد المذهب الذي ينتمي إليه»[1]، وقد بين "أمبيرتو إيكو" (Umberto Eco) الفرق بين المصطلحين، فاعتبر "جاك دريدا" مؤولاً، فيما كانت "ماري بونابرت" مستخدمة نصوص من حلال استخراجها لاستدلالات عن الحياة الخاصة، في دراستها لـــ"إدجارد آلان بو"، وأدخلت معلومات من السيرة الذاتية، فيما بيّن ذلك الناقد"محمد المتقن". وبالعودة إلى كتابات "جابر عصفور" الذي وإن كان مؤولاً جيدًا، لم يمنع ذلك من وجود بعض النصوص التي يعتقد البحث أنّه كان فيها مستعملاً أكثر منه مؤولاً. من ذلك ما قاله في تحليله لخطاب أستاذه "طه حسين" :« وعندما تقع آفة البصر، تحديدًا في بؤرة هذا القص الخيالي، يتم التركيز على المعطيات نفسها، ولكن من منظور مغاير، وفي هذا المنظور يختفي صوت أبي العلاء ليبرز صوت الناقد القاص الذي يتحدث عن هذه الآفة، من حيث هي مشكلة ذاتية، يحاول القاص – أو الناقد- استبطان مشاعره إزاءها»[2]. فهو في هذا يعمد إلى السيرة الذاتية لعميد الأدب العربي، ويسقطها على نصوصه.وقد تكررت هذه الظاهرة في الدراسة، خاصة فيما يتعلق بالقضايا التي كانت نقاط اشتراك بين "طه حسين" و"أبي العلاء المعري"، كما حدث مع آفة فقدان البصر.

يمكن القول بعد هذا، إنّ الحضور المكثف للهرمينوطيقا في خطاب "جابر عصفور" نابع من توسطها بين ماضي موروث وحاضر يمثل إبداعًا وتأويلاً لذلك الماضي من منظور أفق اللحظة الراهنة التي ينتمي إليها المؤول[3]. فالناقد "جابر عصفور" بتموضعه في الزمن الحاضر أراد استعادة نص (فكر- نقد) فصله الزمن عنه، وهو إذ أحضره إلى زمنه أخضعه للمراجعة مسائلاً، محللاً، مناقشًا، ليكون له(التراث) دور المساهمة في حلِّ إشكاليات الحاضر التي كانت الدافع إلى تلك الدعوة.

---

[1]- محمد المتقن: « في مفهومي القراءة والتأويل»، ص 29.

[2]- جابر عصفور: المرايا المتجاورة، ص 359.

[3]- ينظر: عبد الغني بارة: الهرمينوطيقا والفلسفة، ص 305.

والجدير بالذكر هنا، والذي يجب أن يلفت البحث الانتباه إليه، هو أن النظرية الهرمينوطيقية التي اعتمدها "جابر عصفور" تمتد بأصولها إلى التراث الإغريقي والمسيحي. « إذ إنّ الأصول الدينية المسيحية اليهودية، مثلاً، ستبقى الجهاز المرجعي الذي يقف فوق دلالات المصطلح؛ فالمقول في الثقافة المنتجة للمصطلح، إنّ الخلفية الدينية التي كانت أساس ارتباط مصطلح الهرمينوطيقا بمفهوم الترجمة تقف دائمًا أمام المترجم/ المؤول لكتابة نص ثاني هو بمثابة تأسيس لنص جديدٍ، يمكن تسمية "نص التأويل"، أو "نص المختلف".لكنّ المسكوت عنه هو أنّ المفاهيم الدينية التي قامت عليها العقيدة المسيحية/ اليهودية، مثل: فكرة التجسد و التجلي ومعتقد التثليث، وفكرة الكلمة/ الخلق/الأصل ، هي من التغلغل والانتشار بحيث يصعب تجاهلها أو إبعادها»[1]. وعدم مراعاة هذه الخلفية توقع متبنيها في التبعية والمطابقة مع الآخر/ المختلف، الذي له ظروفه التي أفرزت مشاريعه النقدية، والتي تختلف عن ظروف الثقافة العربية. والهرمينوطيقا إذ ارتبطت بالعقيدة المسيحية، وبتأويل النصوص الدينية، فإنّه من الصعب أن ننفي هذا الارتباط، حتى بعد انتقالها إلى النصوص الدنيوية مع "شلاير ماخر"، فكيف يمكن إذن نقلها بكلّ عوالقها الفلسفية والمعرفية والدينية، واستعمالها لدراسة نصوص مغايرة لها في المنشأ. إنّ تأصيل الوافد الغربي ليتلاءم والثقافة العربية هو ما يجب أن نقوم به حتى نحفظ الخصوصية والهوية العربية من الاندثار، ونساهم في وضع أساس من أسس الحضارة الإنسانية.

والسؤال الذي يُطرح ويبقى مفتوحًا على تعدد الإجابات ولا نهائيتها، هل استناد "جابر عصفور" إلى الهرمينوطيقا في تأسيسه وبنائه لنهجه المتميز في قراءة التراث كان لأنّ النظرية تتعلق بالفهم والتفسير، خاصة إذا تعلق الأمر بالنصوص الغريبة ؟، أم لأنّها تقوم على ربط العلاقة بين الماضي والحاضر، وقد شكل التراث مبحثًا هامًا من مباحثها خاصة عند "غادامير"، الذي أخذ عنه الكثير من مفاهيمه؟. هل تبني المفاهيم الغادامرية كان للطابع الكوكبي الذي رامه "غادامير" وأستاذه في نقي لوجود ذات متعالية تُقصي الآخر، وتؤسس للحوار والتفاهم؟. مع العلم أنّ « دعاوى الانفتاح على الآخر لتحقيق عملية الفهم الحواري/ التواصلي بين اللغات والبشر، إنّما تخفي وراءها مركزية هذه الذات في فرض نموذجها، الذي تزعم بأنّه أصل وجوهر وأول وأبدي، وتعمل على رسم خارطة جديدة للعالم تقوم على مبدأ العقيدة المسيحية كديانة تملك حقيقة الوجود البشري، وخلاص الإنسان والوسيط الذي يحمل رسالة الإله الحقة، التي لا يلحقها نقصٌ ولا يشوبها غموض»[2]. فيغدو الحوار سيطرة، والتفاعل هيمنة، والإلغاء هدفًا يخفي بين طياته حلم المركزية الغربية في السيطرة وفرض ذاتها.

---

[1]- المرجع نفسه، ص 567.

[2]- المرجع نفسه، ص 111.

إنّ ما أنتجه "جابر عصفور" كان قراءةً / تأويلاً / تفسيرًا، يحمل بصمته وخصوصيته، تتميز به بقدر ما يتميز بها، فتكون دالةً عليه وعلى نمط قراءته...

خاتمـــــــة:

كان وقوف البحث عند الخطاب النقدي لجابر عصفور بغرض كشف حضور الحداثة والتراث باعتبارهما نسقين متعارضين عند هذا الناقد، الذي تنوعت أعماله بين الأدبي والفكري والنقدي. وقد توصل البحث من خلال هذه الرحلة إلى جملة من النتائج نجملها فيما يلي:

– تهدف استعادة "جابر عصفور" للمشاريع التنويرية السابقة إلى إعادة إحياء فكرة التنوير للخروج من الظلام الذي يعتم علينا الرؤية، وقد اتهم بالتزوير في جمعه بين التيار الإصلاحي والآخر العلماني، وإذ كشف البحث حقيقة هذه الاتهامات، تبين له أنّ الجمع كان لاعتماد نقاط التشابه دون الاختلاف. ولم يمنع هذا من تحيزه الواضح للتيار العلماني الذي يحسب عليه خاصة في اتجاهه الليبرالي، فكان أن نادى بفصل الدِّين عن الدولة، من منطلق حرية المعتقد التي أصبحت فيها العلاقة بين المرء وربه خاصة، وحرية التعبير التي تريد إزاحة الأزهر باعتباره السلطة الدينية المسؤولة عن انتكاس التنوير العربي إلى جانب السياسة. وهو يروم من كلِّ هذا استعادة مبادئ وقيم التنوير الغربي القائم على العقل والتجريب اللذين لم يكن خطاب"جابر عصفور" بمعزل عنهما، إضافة إلى دعوته إلى حرية تأويل النص المقدس.

–كانت المرحلة التي يمكن أن يؤدي إليها هذا التنوير – إن تحقق بهاته القيم التي أراد إشاعتها "جابر عصفور"– هي الحداثة، والتي تقترن دائمًا بالتراث على أساس التعارض الذي يقيمه الكثيرون. وقد شكل التراث حضوره الواضح في خطاب"جابر عصفور" النقدي، على أساس تلك الدراسات التي خصها به. وقد ارتبط عنده – أي التراث– بمعاني الإرث والورث التي تعطي للمالك حق التصرف في الموروث، وكان ذلك بهدف نزع النظرة التقديسية بممارسة الوعي النقدي.

– أكد على مقاربة التراث من داخل المجتمع بما يفرضه من إشكالات، لكن البحث كشف عن حضور الآليات الحداثية الغربية التي لم يشر إليها، فاستعار التناص بمفهومه الباختيني، والكتابة استنادًا إلى ما صاغه التفكيكي "جاك دريدا"، ليؤسس لمشروع القراءة / الكتابة.

– لم ترتبط الحداثة عنده بزمن معين، لهذا انتفت مقولة الحداثة المركزية أو الشاملة، فكان تأسيس حداثة عربية حسبه، قرين اللحظة التاريخية التي تفرزها، فتطبعها بطابعها الخاص، فتأخذ قيمها منها. لكن هاته القيم التي أراد أن تكون مرتبطة بها، مأخوذة من الحداثة الغربية، فاقترنت عنده بالشك والانتصار للعقل، والتمرد الدائم على القيم والتقاليد الماضية.

– إن التناقضات التي كشف عنها البحث بالجمع بين التراث والحداثة الغربية لا مكان لها عند"جابر عصفور" الذي يؤمن بإمكان الجمع بين المتعارضات، فتكون ثنائية (الأصالة / المعاصرة). وهو في دعوته إلى الأخذ بمفاهيم الحداثة الغربية التي لم تكن بعيدة عن مساءلاته في كثير من الأحيان – يروم الانفتاح على الآخر الغربي الذي يريد أن تكون علاقتنا به قائمةً على الحوار والتفاعل.

– تعني دعوته إلى الحوار أنه لا يرفض الانفتاح، لكنه يشترط في ذلك الحوار التكافؤ الذي لن يتحقق للأنا العربية إلاّ إذا حققته مع ذاتها، من خلال حوارها مع إينيتها أولاً، لتتعداه إلى الآخر /الغربي الذي رغم الوعي النقدي الذي أكد عليه "جابر عصفور"، إلاّ أنّه لم يمنع نفسه من فعل الاستعارة.

– تعد الترجمة آليةً ناجعةً عند الناقد للتعرف على الآخر، وسبر أغوار فكره، وقد كان للمشروع القومي للترجمة الذي سهر على رعايته الفضل في تبديد بعض الضبابية التي تكتنف رؤيتنا للآخر، الذي يوهمنا بما يدعو إليه من حوار للحضارات التي وإن لم يعارضها "جابر عصفور" إلاّ أنّه يرى في العولمة جانبها السلبي الذي يحاول أن يخفيه الغربي.

– لقد كان وقوف البحث عند إشكالية النقد الأدبي، – على اعتبار ما لهذا الفرع من دور في بناء مشروع حداثي عربي، وما لقيه من اهتمام من الناقد – كشفًا عن حلم هذا النقد في الوصول إلى العلمية التي رأى فيها "جابر عصفور" إمكانية مستحيلة، لأنّه يرفض العلمية الآلية، فكان أن أسس لصيغة "الموضوعية النسبية" تأثرًا بصاحب البنيوية التوليدية "لوسيان غولدمان"، وعلة ذلك، حضور الذات القارئة التي تحاور أنساق النص، في عدم إلغاء لأحد الطرفين، أو سيطرة لطرف على آخر.

– رفض "إبداعية النقد" التي تحول معها الخطاب النقدي من غاية المعرفة المنظمة إلى التباهي باللغة، وإن كان خطابه لم يخل من تلك الإبداعية، وإن بصورة غير لافتة، وذلك للموضوعية التي رامها وجعلها خاصية لكتاباته. وكان نتيجة هذا التحول في خطاب النقد خضوعه للدراسة لينتج ما أسمي "نقد النقد" الذي ارتبط عنده بالنظرية، هذا المفهوم الذي أوقعه في التناقض، إذ قال بشموليته، لكنه ما لبث أن تحول به إلى الارتباط بالزمان والمكان.

– التطورات التي حدثت للقصيدة المعاصرة جعلته يقف عند تراث "نقد الشعر"، الذي أكد من خلاله أنّ الوزن والقافية خاصيتان مميزتان لهذا النوع من الإبداع، لهذا لم يرفض الاستحداث الشعري الذي أبقى عليهما، وإن كان التغيير خاصية يفرضها الزمان. أما الخيال، هذه الخاصية التي تشترك فيها جميع الفنون، فقد أخذها بمفهومها الغربي الذي وضعه "كوليردج"، على أساس أنّ التراث لم يبدع ذلك المفهوم الذي يتعلق بهذه الملكة التي تجمع بين المتباعدات، فتشكل صورًا، هذه الصور التي أعطاها بعدًا

معرفيًا، لارتباط الشعر عنده بالأخلاق، والمجتمع الذي كشف عنه من خلال مصطلح "رؤية العالم" الذي استعاره من "غولدمان" .

– قراءة التراث التي شكلت حيزًا كبيرًا من اهتماماته، كانت تهدف إلى صياغة نظرية نقرأ بها التراث، وهو إذ يريد ذلك، فإنّه أولى سؤال: كيف نقرأ التراث اهتمامه الخاص. لكن المفاهيم النظرية عنده لا يمكن أن تكون بمعزل عن الممارسة أو التطبيق التي أراد للدياليكتيك أن يكون ميزة للعلاقة بينهما .

– سجل البحث حضورًا لنظرية القراءة بمفهومها الغربي، ذلك لارتباط الفعل القرائي بالقارئ الذي يحاور أنساق النص التراثي. كما لم يهمل "جابر عصفور" مقولات الهرمينوطيقا بما هي نظرية الفهم والتفسير، خاصة في مفاهيمها الغادامييرية، على اعتبار أنّ "غادامير" أولى سؤال التراث أهميته، فلم يكن من الناقد إلاّ تبني تلك الأفكار والمقولات التي كانت لها ظروفها التي أفرزتها، وكانت وراء انبثاقها، وخاصة ارتباط "نظرية التأويل" بالتراث المسيحي. فكانت العلاقة بيننا والتراث اتصالية انفصالية في آنٍ، وعلة هذه الصيغة دخوله كعنصر كينوني في تشكيل الذات، التي شكل حضورها انطباع قراءة التراث بالموضوعية النسبية التي أرادها "غادامير" وقبله أستاذه "هيدجر"، وذلك لأنّهما رفضا تعليق الأحكام المسبقة التي أكد "جابر عصفور" على حضورها وخضوعها للنقد لتمييز سالبها من موجبها. كما سجل البحث حضورًا للدائرة التأويلية باعتبارها أحد المفاهيم الهامة في النظرية التأويلية ونظرية "جابر عصفور" القرائية للتراث، فكان أن ربط قراءة التراث ككلّ بالنظر في أجزائه.

– وكان السؤال الأكثر إلحاحًا متعلقًا بسبب تبنيه لهاته المقولات الهرمينوطيقية، والتي تفتح الإجابات على مراح المدلولات المختلفة التي قد تتكفل بحوث أخرى بالكشف عنها.

– القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

قائـــمـــة المصادر و المراجع.

أولاً : المصادر:

1– ابن طباطبا (محمد بن أحمد العلوي): عيار الشعر، تحقيق وتعليق: محمد زغلول سلام، د،ط، منشأة المعارف بالإسكندرية، د،ت.

2– القرطاجني(أبو الحسن حازم): منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966 .

3– ابن منظور(أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي): لسان العرب المحيط، قدم له العلامة الشيخ عبد الله العلايلي، دار الجيل، بيروت/ دار لسان العرب، بيروت، م6، 1408هـــ–1988م.

ثانيًا: المراجـــع:

1– بالعربية:

1– أحمد سالم ولد أباه: البنيوية التكوينية والنقد العربي الحديث، المكتبة المصرية للطباعة والتوزيع، الإسكندرية، مصر،2005.

2– أحمد عبد الحليم عطية: جدل الأنا والآخر، قراءة نقدية في فكر حسن حنفي، ط1،مكتبة مدبولي الصغير، مصر،1997.

3– أحمد وهب رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، د،ط، عالم المعرفة، الكويت، مارس، 1996.

4– أدونيس: – الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والإتباع عند العرب، الأصول، ط8، دار الساقي، بيروت – لبنان،2002، ج1.

– الشعرية العربية، ط2، دار الأدب، بيروت– لبنان، 1989.

– مقدمة للشعر العربي، ط3، دار العودة، بيروت. لبنان، 1979/1/1.

5- أنور الجندي: الفكر الغربي، دراسة نقدية، ط1، وزارة الأوقاف والشئون الإسلامية، الكويت، 1407- 1987.

6- عبد الإله بلقزيز: العرب والحداثة، دراسات في مقالات الحداثيين، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان - بيروت، شباط - فبراير،2007 .

7- عبد الإله الصائغ: الصورة الفنية معيارا نقديا، د،ط، مؤسسة الثقافة الجامعية، مصر، 2007.

8- برهان غليون: اغتيال العقل، د- ط، موفم للنشر، الجزائر، 1990 .

9- جابر عصفور:- أوراق ثقافية: ثقافة المستقبل ومستقبل الثقافة، د،ط، المركز العربي، القاهرة، مصر ، 2003.

- الاحتفاء بالقيمة، د،ط، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت – لبنان، 2004.

- ذاكرة الشعر، د،ط، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2005.

- رؤى العالم، عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان/ الدار البيضاء- المغرب، 2008.

- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان/ الدار البيضاء- المغرب، 1992.

- غواية التراث، ط1، مطبعة حكومة الكويت، 15 أكتوبر 2005.

- قراءة التراث النقدي، ط1، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، 1994.

- المرايا المتجاورة،ط،ت،دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع - عبده غريب- القاهرة - مصر ، 1998.

- مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي، ط1، دار الكتاب المصري، القاهرة/ دار الكتاب اللبناني، لبنان، 1424هـ-2003 م.

- نظريات معاصرة، د، ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

- هوامش على دفتر التنوير،ط1، المركز الثقافي العربي،بيروت- لبنان/الدار البيضاء، المغرب، 1994.

10- جمال شحيد ووليد قصاب: خطاب الحداثة في الأدب، الأصول والمرجعية، ط1، دار الفكر، دمشق - سوريا، جمادى الأولى 1426 هـ حزيران - يوليو 2005 .

11- حسن حنفي ومحمد عابد الجابري: حوار المشرق والمغرب، نحو إعادة بناء الفكر القومي العربي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، 1990 .

12- حسن حنفي: مقدمة في علم الاستغراب، ط2، المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع، لبنان، 1420هـ- 2000 م.

13- رضوان جودت زيادة: صدى الحداثة، ما بعد الحداثة في زمنها القادم، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان/الدار البيضاء- المغرب، 2003.

14- سامي إسماعيل: جمالية التلقي، دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس وفولفجانغ إيزر، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، مصر- القاهرة، 2002.

15- سعد البازعي: استقبال الآخر، الغرب في النقد العربي الحديث، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان / الدار البيضاء- المغرب، 2004 .

16- سعيد توفيق: الخبرة الجمالية، د،ط، دار الثقافة والنشر والتوزيع، مصر،2002 .

17- سمير سعيد: مشكلات الحداثة في النقد العربي، ط1، الدار الثقافية للنشر، القاهرة - مصر، 1423هـ، 2002م.

18- سيد البحراوي: البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، ط1، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة - مصر،1993.

19- شكري عزيز الماضي: نظرية الأدب، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، 1414هـ - 1993م.

20- شكري عياد: - تجارب في الأدب والنقد،ط2، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع – القاهرة- مصر، 1994.

- على هامش النقد، ط1، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، القاهرة - مصر، مايو 1993.

21- طه حسين: - في الشعر الجاهلي، د،ط، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة- تونس، د،ت.

– من بعيد،ط4، دار العلم للملايين، بيروت– لبنان، يوليو 1967.

22– عادل مصطفى: مدخل إلى الهرمينوطيقا ،د،ط، دار النهضة العربية، مصر، د،ت.

23– عاطف العراقي: العقل والتنوير في الفكر العربي المعاصر،د،ط، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع– عبده غريب، مصر، 1998.

24– عبد السلام بنعبد العالي: ميتولوجيا الواقع، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب،1999.

25– عبد السلام المسدي: – الأدب وخطاب النقد، ط1، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت

– لبنان، آذار/مارس – الربيع، 2004.

– النقد والحداثة، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت– لبنان، كانون الأول (ديسمبر)، 1983.

26– عبد العزيز حمودة: – المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، الكويت، ع232، أبريل،1998.

– المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، د،ط،عالم المعرفة الكويت، جمادى الأولى 1422هـ– أغسطس 2001.

– الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، ط1، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع298، رمضان1424، نوفمبر 2003.

27– عبد الغني بارة : – إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي، مقاربة حوارية في الأصول المعرفية، د، ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، رمسيس، مصر.

– الهرمينوطيقا والفلسفة، نحو مشروع عقل تأويلي، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة – الجزائر/ الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت– لبنان، 1429هـ – 2008م .

28– عبد القادر بودومة: الحداثة وفكر الاختلاف، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، سبتمبر2003.

29- عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، دراسة في النظرية والتطبيق، ط1، دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن- عمان، 1430هـ- 2009م.

30- عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت - لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، 1428هـ - 2007م.

31- عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، د،ط، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، بوزريعة - الجزائر، 2002.

32- عبد الوهاب المسيري: دراسات معرفية في الحداثة الغربية، ط1، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة- مصر، 1427هـ - يناير 2006.

33- عمر مهيبل: من النسق إلى الذات، قراءات في الفكر الغربي المعاصر،ط1،الدار العربية للعلوم- لبنان/ منشورات الاختلاف، الجزائر،1428هـ- 2007م.

34-غالي شكري: النقد والحداثة الشريدة، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1994.

35- فرح أنطون: نصوص الفكر العربي الحديث، ابن رشيد وفلسفته مع نصوص المناظرة بين محمد عبده وفرح أنطون، تقديم: طيب تيزيني، ط1، دار الفارابي، بيروت- لبنان، 1988.

36- ماجدة حمود: علاقة النقد بالإبداع الأدبي، د،ط، منشورات وزارة الثقافة، سورية- دمشق،1997.

37- محسن الخوني: التنوير والنقد، منزلة كانط في مدرسة فرانكفورت، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية- سورية، 2006.

38-محمد أركون:- قضايا في نقد العقل الديني، كيف نفهم الإسلام اليوم، تر: هاشم صالح، ط2، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، كانون الثاني (يناير) 2000.

-من الاجتهاد إلى نقد العقل الإسلامي، تر: هاشم صالح، ط1، دار الساقي، بيروت – لبنان.

39- محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، د،ط، دار المعارف، القاهرة، مصر، د،ت.

40- محمد الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، ط1، منشورات كلية الآداب، الرباط- المغرب، 1420 هـ - 1999م.

41- محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي: الحداثة 6، دفاتر فلسفية، نصوص مختارة، ط1، دار توبقال، المغرب، 1996.

42- محمد السيد الجليند: فلسفة التنوير بين المشروع الإسلامي والمشروع التغريبي، د،ط، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة- مصر 1999 .

43- محمد شوقي الزين: إزاحات فكرية، مقاربات في الحداثة و المثقف، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005.

44- محمد الشيخ وياسر الطائري: مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة، حوارات منتقاة من الفكر الألماني المعاصر، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، شباط/ فبراير، 1996.

45- محمد الشيكر: هايدغر وسؤال الحداثة، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء- المغرب،2006.

46- محمد عابد الجابري: - إشكاليات الفكر العربي المعاصر، ط5، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت – لبنان، شباط- فبراير، 2005.

- التراث والحداثة، دراسات...ومناقشات، ط2، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت –لبنان، حزيران، يوليو 1999.

- نحن والتراث، قراءة معاصرة في فكرنا الفلسفي،ط6، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان/الدار البيضاء- المغرب، 1993.

47- محمد عبد الله الغذامي: الخطيئة والتفكير، من البنيوية إلى التشريحية، ط1، النادي الأدبي الثقافي، السعودية، 1985.

48- محمد عبده: الإسلام بين العلم والمدنية، ط1، دار المدى للثقافة والنشر،دمشق- سوريا،2002.

49- محمد علي الصابوني: صفوة التفاسير، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، م2.

50- محمد عمارة: - الإسلام بين التنوير والتزوير،ط2، دار الشروق، القاهرة – مصر،1423هـ-2002م.

- الإسلام والمستقبل، ط2، دار الشروق، القاهرة / بيروت، 1401هـ-1986م.

51- محمد الغزالي: هذا ديننا، د،ط، دار المعرفة، باب الواد، الجزائر، د،ت.

52- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ط3، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، يناير، 2001.

53- محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، أكتوبر 2004.

54- محمد الناصر العجيمي: النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، ط1، كلية الآداب، سوسة، دار محمد علي الجامعي، صفاقس- تونس، ديسمبر 1998.

55- محمود أمين العالم: مواقف نقدية من التراث، د،ط، دار قضايا فكرية للنشر والتوزيع، القاهرة – مصر، د،ت.

56- مصطفى الشريف: الإسلام والحداثة، ط2، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر،2000.

57-مصطفى ناصف:- الصورة الأدبية، ط3، دار الأندلس، بيروت- لبنان، 1983.

- محاورات مع النثر العربي،د،ط، عالم المعرفة، الكويت، ع218، فبراير،1997.

- نظرية المعنى في النقد،د،ط، دار الأندلس، بيروت- لبنان.

- النقد العربي، نحو نظرية ثانية، د، ط،عالم المعرفة، الكويت، ع255، مارس، 2000.

58- منذر عياشي: الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان/الدار البيضاء- المغرب، 1998.

59- نصر حامد أبو زيد:- الخطاب والتأويل،ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان/الدار البيضاء- المغرب،2000.

- فلسفة التأويل، دراسة في تأويل القرآن عند محي الدين بن عربي، ط1، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، دار الوحدة للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، 1983.

- النص السلطة الحقيقة، إدارة المعرفة وإدارة الهيمنة، ط4، المركز الثقافي العربي: بيروت لبنان/الدار البيضاء-المغرب، 2000.

60- نعيم اليافي: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق- سوريا، 1982.

61-يمنى العيد: في مفاهيم النقد وحركة الثقافة العربية، دراسة وحوارات، ط1، دار الفارابي، بيروت- لبنان، 2005.

62- يوسف الخال: الحداثة في الشعر، د،ط، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، د،ت.

2- المترجمة:

1- آلان تورين: نقد الحداثة، تر: أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1997.

2- إدوارد شيلز: التراث، تأصيل وتحليل من منظور علم الاجتماع، تر:محمد الجوهري وآخرون، مراجعة وتقديم: محمد الجوهري، مطبوعات مركز البحوث والدراسات الاجتماعية – كلية الآداب – جامعة القاهرة، مصر،2004.

3- بول دي مان: العمى والبصيرة، مقالات في بلاغة النقد المعاصر، تر: سعيد الغانمي، د،ط، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، د، ت.

4- تزيفتان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال للنشر، المغرب،1990.

5- ديفيد بشبندر: نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، تر: عبد المقصود عبد الكريم ،د،ط، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2005.

6- رولان بارت: نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، ط1، مركز الإنماء الحضاري، سورية، 1994.

7- رونيه ديكارت: تأملات ميتافيزيقية في الفلسفة الأولى، تر: كمال الحاج، ط3، منشورات عويدات، لبنان/ باريس، 1982.

8- رونيه ويليك: مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، د،ط، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع 110، فبراير، 1987.

9- رونيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، 1987.

10- فرانسيس فوكوياما: نهاية التاريخ والإنسان الأخير، إشراف: مطاع الصفدي، تر: فؤاد شاهين، جميل قاسم، ورضا شايبي، مركز الإنماء القومي، بيروت- لبنان، 1993.

11- فولفغانغ إيسر: فعل القراءة، تر: عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، مصر،2000.

12- لوسيان غولدمان: المنهجية في علم الاجتماع الأدبي، تر: مصطفى المنساوي، ط1، دار الحداثة، بيروت –لبنان، 1981.

13- لوسيان غولدمان وآخرون: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مراجعة: محمد سبيلا، ط2، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى العربية، 1984-1986.

14- نورثروب فراي: تشريح النقد، تر: محمد عصفور، د،ط، منشورات الجامعة الأردنية، عمان-الأردن، 1412هـ 1991م.

15- هانز جيورج غادامير: - تجلي الجميل ، تحرير: روبرت برناسكوني، تر: سعيد توفيق، د،ط، المجلس الأعلى للثقافة، مصر.

- الحقيقة والمنهج، الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، تر: حسن ناظم، علي حاكم صالح، راجعه عن الألمانية: جورج كتوره، ط1، دار أوبا للطباعة والنشر والتوزيع والتنمية الثقافية، طرابلس، الجماهيرية العظمى، آذار/ مارس/ الربيع، 2007.

- فلسفة التأويل، تر: محمد شوقي الزين، د،ط، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2000.

المجلات:

1- مجلة بونة للبحوث والدراسات، تصدر عن جامعة عنابة، ع7،8، س4، محرم1428هـ/يناير/ جانفي 2007/ذو الحجة 1428/كانون الأول/ ديسمبر،2007.

2- مجلة التراث العربي، ع73، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق، س 9، 1419هـ تشرين الأول- أكتوبر 1998، ج3.

3- مجلة ثقافات، ع3، تصدر عن كلية الآداب، البحرين، صيف، 2002.

4- مجلة عالم الفكر، ع2، ع3، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يناير-مارس، 2001/ديسمبر2004.

5- مجلة علامات، تصدر عن النادي الأدبي الثقافي ، ج50، م13، شوال 1424هـ-ديسمبر2003م.

6- مجلة فصول، ع68، م68-69، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، شتاء- ربيع2006.

7- مجلة الفكر العربي المعاصر، ع122-123، تصدر عن مركز الإنماء القومي، بيروت- لبنان، صيف2002.

8- مجلة فكر ونقد، ع22، س3، الرباط- المغرب، 1991.

الرسائل والمخطوطات:

- عبد المالك بومنجل: جدل الثابت والمتغير في النقد العربي الحديث، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، إشراف: عمر بوقرورة، 2004-2005.

مواقع الأنترنت:

- جابر عصفور: إيقاع لاهث من التغيير.http://www.alarabing.com ، أفريل 1996.
- http://ar.wikipedia.org/wiki/ موسوعة ويكيبيديا الحرة.
- جابر عصفور: منظور مغاير للأدب.http://www.alarabing.com/common/help.htm، مارس 2007.

جابر عصفور: ذكريات كتاب.http://www.alarabing.com/common/help.htm، أغسطس 1996.

- http:// www.edu-prog.com/folder9/10htm.

فهرس الموضوعات.

- مقدمة.
- مدخل.....1
- **الفصل الأول**:خطاب الحداثة عند جابر عصفور.....29
- **1**– التنوير بين السلطة والعقل.....31
- **2**– الحداثة ونقد التراث.....49
- **3**– جدل الأنا و الآخر: حوار الحضارات وخطاب النفي.....72
- **الفصل الثاني**: قضايا نقدية في قراءة جابر عصفور للتراث.....87
- **1**– تحولات النقد الأدبي من العلمية إلى الإبداعية.....90
- أ– البحث عن العلمية.....90
- ب–إبداعية الخطاب النقدي.....104
- **2**–مفاهيم شعرية.....116
- أ—في ماهية الشعر.....118
- ب–مهمة الشعر.....131
- ج–الخيال الشعري.....138
- د–الصورة الشعرية.....147
- **الفصل الثالث**: نحو نظرية لقراءة التراث عند جابر عصفور.....157
- **1**– في مفهومي النظرية والقراءة.....162
- **2**–التراث: كيف نقرؤه؟.....171
- خاتمة.....193
- قائمة المصادر والمراجع.....196
- فهرس الموضوعات.....206

ملـــخص.

لما كان جدل التراث والحداثة من القضايا الإشكالية التي أثيرت في النقد العربي، ارتأى البحث الخوض في هذا الجدل من خلال الوقوف عند خطاب ناقد من النقاد الذين أخذوا على عاتقهم البحث عن حلول لهذه الأزمة التي عصفت بالنقد العربي، فكان مشروع "جابر عصفور" النقدي محط الاهتمام، فتم البحث عن مدى حضوره في خطابه النقدي، سواء ما تعلق بالتراث العربي أم الغربي. وصولاً إلى الهدف الذي يرومه من مشروعه، خاصة وهو يعد لبنة من اللبنات التي ستساهم في ارتقاء العالم العربي.

Résumé

Lorsque le débat dans le patrimoine et la modernité était l'un des problématiques soulevées dans la critique arabe, la recherche a estimé d'entrer dans cette controverse en se tenant à un discours de l'un des critiques qu'ils ont endossé la recherche sur des solutions à cette crise qui a frappé la trésorerie arabes, le projet de " Gaber Asfour " a été le centre d'attention, et la recherche sur l'étendue de sa présence dans sa trésorerie a été effectué, soit sur le patrimoine occidental ou arabe en accédant au but recherché de son projet, surtout qu'il est considéré comme l'un des brique qui contribueront à l'évolution du monde arabe.