إهداء

إلى

وَالِدَيَّ

زوجتي

بِنْتَيَّ

إخوتي

أساتذتي

زملائي

أصدقائي

إلى كل من يحب أن يراني ناجحا

إلى الفشل

إلى جنوده

الأصل في الخطاب النقدي أن يتخرج وفق آليات اللغة الشارحة، كما أن الأصل في الخطاب الأدبي أن يتخرج وفق آليات اللغة الأدبية، لكن ربما حصل العكس فتداخل الخطابان إلى درجةِ توليدِ خطابٍ هجينٍ مُذَبْذَبٍ بين ذلك لا إلى هذا ولا إلى هذا! فيستعصي حالتئذٍ على التصنيف!

في هذا السياق تأتي ظاهرة "أدبية الخطاب الشارح" حيث نجد خطابا شارحا ـ وليكن نقديا فهو من أجلى صوره ـ متسما بأدبية سارحة وشعرية طافحة.

هنا تبرز عدة إشكالات منها ما يتعلق بالنماذج التي تجلت من خلالها هذه الظاهرة، ومنها ما يتعلق بالمقولات المؤسسة لها.

وحيث إن هذه الظاهرة رافقت الخطاب الشارح عند العرب قديما وعند الغرب حديثا على السواء، إلا أنها عند الغرب وفي السنواتِ الأخيرة بالضبط: سنواتِ ما بعد الحداثة شَكَّلَتْ تيارا كبيرا لعله أن يكون سمةَ تلك المرحلة! ولا ريب أن قارئًا ما يكون قد التفت إلى تلك الظاهرة عند الغرب أَوَّلًا فَتَنَبَّهَ إلى نظيرتها عند العرب ثانيا، فيبرز إليه حينها إشكال آخر يتعلق بطريقة التعاطي مع الظاهرة بين الضفتين المتجافيتين زمانا ومكانا، هل ستكون طريقة واحدة تُسْقِطُ نفس المقولات على الصورتين دون ملاحظةٍ لتحيزات كلٍّ منهما إلى السياق الذي أفرزها؟ أو أن هناك طريقة أخرى تقف على الخصوصيات المحلية لكل صورة؟

من هنا ومقاربةً لحل هذا الإشكال تأتي هذه الدراسة محاوِلةً أن تُقَدِّم "نموذجا تفسيريا" تحصل به الكفاية في معالجة إشكالات الظاهرة عند العرب والغرب، من خلال عقد مقارنة تُبْرِزُ تجلياتها في المذاهب النقدية والأشكال الفنية، وتناقش جدلياتها في النظريات والمفاهيم المساوقة لإنتاجها، وتقف على تحيزاتها إلى بيئتها المحلية التي طبعتها بطابع الخصوصية.

وفي سبيل ذلك جاءت خطة البحث في مدخل وأربعة فصول، تناول المدخل بيان المقاربة المعتمدة لدراسة الظاهرة، وهي المقارنة القائمة على الوعي بالتحيز البنيوي للمعارف، المتجاوزة للمقارنات القائمة على الوصل عن طريق التأثير والتأثر، وفيه تم شرح مفهوم التحيز عند رائد الدراسات التحيزية عبد الوهاب المسيري، فيما تناول الفصل الأول تجليات أدبية الخطاب الشارح عند الغرب في تياراته ونظرياته النقدية خاصة في مرحلة ما بعد الحداثة، وفي ضمن تلك التجليات تتضح بعض المقولات المؤسسة للظاهرة عند الغرب، أما الفصل الثاني فاضطلع بتقرير خصوصية تلك التجليات وتحيزها إلى مزاجها المحلي، وأنها بقدر ما فيها من المشترك العالمي فيها من المتحيز الخصوصي، ووقع الاختيار تأكيدا للخصوصية على التحيزات الدينية والخلفيات اللاهوتية، فهي أوفى التحيزات بتأكيدها خاصة إذا استحضرنا الحساسية المفرطة بين الحداثة واللاهوت، حينها يكون الكشف عن العناصر اللاهوتية والأسطورية داخل بنية الظاهرة الغربية مدعاة إلى مراجعة بعض الأحكام المترسخة عن الفكر الغربي من قبيل عالميته وعلميته، كما سيكون مدعاة إلى التجافي عن قراءة الظاهرة عند العرب في ضوء جدلياتها الغربية، فذلك لا يعدو أن يكون إسقاطا لإشكالات محلية على غير محلها! وعليه فلابد من الحفر في التراث العربي عن الجدليات اللصيقة بالسياق الحضاري الذي أنتج الظاهرة، وهذا ما تكفل به الفصل الثالث الذي تولى إبراز حيثيات القراءة الإسقاطية وتداعياتها السلبية، ثم حاول الحفر عن الجدليات والمفاهيم التي تخرج وفقها الخطاب الشارح في صورة أدبية، وجاء الفصل الرابع ليأخذ بنتائج سابقه، فرصد الأشكال الفنية التي تجلى فيها الخطاب الشارح.

ولا ريب أن المنهج الأليق بهذه الدراسة هو المنهج المقارن كما يكون قد تبين، لكن المقارنة المعتمدة هنا ليست تلك المقارنة الكلاسيكية التي تبحث عن عقد الصلات بالبحث في علاقات التأثير والتأثر تحت إلحاح النزعة العالمية! بل هي مقارنة تصدر عن وعي عميق

بالتحيز البنيوي للمعارف الذي يؤكد على الخصوصية أكثر من العالمية، فجاء البحث مُرَكِّزًا على التفكيك مُتَعَاشِيًا عن التقريب، وهي طريقة في المقارنة غير معتادة.

لذا كانت الدراسات في هذا المجال قليلة جدا، بل لا تكاد توجد دراسة بحثت في أدبية الخطاب الشارح تجليا وجدلا وتحيزا عند الغرب والعرب، إنما نجد أطرافا مما حواه هذا البحث في دراسات أخرى، كتلك التي اعتنت بالبحث في تحيزات النقد الغربي.

أما موارد البحث فهي كثيرة ومتنوعة من فصل لآخر، ففي المدخل وبحكم التعرض لإشكالية التحيز وقع الاعتماد على عبد الوهاب المسيري إما دارسا أو مدروسا، وفي الفصل الأول كانت كتب النقد الغربي هي المرجع الرئيس: كالمرايا المحدبة لعبد العزيز حمودة والبنيوية وما بعدها لجون ستروك والنظرية الأدبية المعاصرة لرامان سلدن، وفي الفصل الثاني عن التحيزات الدينية كان الاستناد شبه كلي على موسوعة المسيري عن اليهودية، أما في الفصلين الأخيرين فتحضر المصادر التراثية ككتب النقد والأدب والبلاغة والتراجم والمعاجم والدواوين، فنجد مقدمة ابن خلدون، والمثل السائر لابن الأثير، والموشح للمرزباني، وتاريخ النقد لإحسان عباس، وقراءة التراث النقدي لجابر عصفور، وكتب شوقي ضيف والغذامي، وكشاف اصطلاحات الفنون للتهانوي، وسير أعلام النبلاء للذهبي، وغير ذلك...

ومع إشكالية بهذا العمق والتعقيد ستكون مهمة الباحث غاية في الصعوبة، لاتساع دائرته بين العرب والغرب ما يتطلب تمكنا في التراث والحداثة سوية، ولجدته وقلة مراجعه، أو عدم ترجمة المهم منها، بالإضافة إلى ضيق الوقت بالموازاة مع الحجم الذي يفرضه الهيكل العام للبحث.

لكن وعلى رغم المصاعب والمتاعب تيسر إنجاز جانب لا بأس به من البحث ربما يكون منطلقا للقول أكثر حول إشكاليته، وما ذاك بعد عون الله ولطفه إلا تتويج لجهود مشتركة بيني وبين كثير ممن أحب أن يقتسم معي فرحة النجاح، كلٌّ بما أطاق!

على أن أصدقهم مشاركة وأكرمهم تفضلا أستاذي المشرف الذي كنت أرى فيه كل ما يراه طالب في أستاذه من أدب وعلم ولطف... فوجدته كذلك! ووجدت فيه اهتماما بعد ذلك بالبحث وإصرارا على مواكبته وإنجاحه بل واستمتاعا به! فقد رافقني وبحثي طيلة موسم كامل قراءة ومناقشة وتصحيحا مجسدا بذلك أسمى ما كنت أحلم به، ويعلم ربي أنني لم يسترسل بي الحلم أكثر من ذلك:

تراه إذا ما جئته متهللا **** كأنك تعطيه الذي أنت سائله

فلك مني **"أستاذي الحبيب الدكتور رشيد مرسي"** صادق الشكر والعرفان على ما أسديت من معروف، وأسأل الرب العزيز أن يعلي قدرك وأن يزيدك من فضله وأن يطيل بقاءك وأن يمتعنا بك إنه بعبده لرؤوف رحيم!

ننطلق من هذا البحث إلى كشف الجدليات والتجليات والتحيزات التي تكتنف "لغة الخطاب الشَّارِح" عندما يَتِمُّ إخراجُه في صورةٍ "أدبية خالصة"، ذلك:

أن الخطاب الشَّارِح هو الخطاب الذي تطغى عليه وظيفةُ اللغةِ إذا ارتدت إلى نفسها شارحةً بحسب النموذج الجاكبسوني.

وأنه يشتمل على خطابات النقد والتعليق والتفسير المتجهة إلى النصوص الدينية والأدبية والنقدية وغيرها.

وأنه يُصَنَّفُ عادةً ضمن الخطابات غير الأدبية ما دامت الوظيفةُ الغالبةُ عليه غَيْرَ "الوظيفة الأدبية"!

لكن يحصل أن يَتِمَّ إخراجُ الخطاب الشارح في "شكل أدبي" لا يَقِلُّ أدبية عن النصوص الأدبية الأخرى! بحيث يَلْفِتُ إلى نفسه أحيانا أكثر مما يَلْفِتُ إلى النص الذي سِيقَ أصالةً لشرحه والتعليق عليه وإنارته، تماما كحال تلك العروس الحسناء التي تُصَدِّرُها للناظرين جاريةٌ أحسن منها، فينشغل الناظرون بجمال المصدِّرة عن جمال المصدَّرة:

إذَا سَايَرَتْ أَسْمَاءُ يَومًا ظَعِينَةً ** فَأَسْمَاءُ مِنْ تِلْكَ الظَّعِينَةِ أَمْلَحُ*

فإذا ما حصل ذلك فإنه يَضَعُنَا أمام إشكالية معقدة تتصل في بعض زواياها بالجانب التصنيفي لـ"الخطاب الشارح" بل ولـ"سائر الخطابات" وهو أَمْرٌ كان سيفرض علينا منهجيةً ما في مناقشة هذه الإشكالية، غير أن اختيارنا البحثي لَمَّا وقع على رصد تجليات "أدبية الخطاب الشارح" عند كلٍّ من العرب والغرب فإن الإشكالية ازدادت تعقيدا، وازدادت افتراضاتها المنهجية تَبَعًا لذلك، فخرجت إشكالية البحث إلى زوايا أخرى: يتصل بعضها بالمقابلة بين النموذجين، ما قد يسوقنا إلى عقد "المقارنة"، كما يتصل بعضها الآخر بكيفية

* ديوان جرير، دار بيروت، 1986، ص84.

التعاطي مع "المنقول الغربي"، وهو الذي يتطلب منا وضع "صيغة" على أساسها نحاور الظاهرة الغربية، حتى لو لم تَحْظَ تلك الصيغةُ بالصفة المنهجية المكتملة.

وإذا كانت هذه الإشكاليةُ تُرتِّبُ زواياها وَفْقَ التَّسَلْسُلِ المرْتَسِمِ أعلاه، فإن افتراض أَيِّ منهجيةٍ لمقاربة حَلِّها سيكون في عكس ذلك الترتيب: منطلِقًا بادئ الأمر من محاولة اقتراح "صيغة" نحاور المنقول الغربي في إطار شرائطها، قبل الاتجاه إلى "عقد المقارنة" بين النموذجين أو "إبراز الجدل" الذي في ضوئه يتم إخراج الخطاب الشارح، لأنه لا يمكن المقارنة بين الأنا والآخر قبل تشكيل تَصَوُّرٍ ما عن "الآخر" بل وحتى عن "الأنا"، لذا يمكن أن نقرر بأن أَيَّ مقارنة لا بد وأن تكون خاضعةً في خلفياتها وآلياتها ونتائجها للتصور المشَكَّلِ عن الآخر، فهو بمثابة الأحكام المسبقة التي تكاد أن لا تتخلص منها أكثر الدراسات الساعية للحيادية.

وعليه نجد أنفسنا ملزمين بفتح نافذة نُلْقِي منها نظرةً على أهم المشاريع العربية المقترحة لتنظيم عملية المثاقفة مع الغرب، فَبَعْدَ مرور مرحلة التلاقي الأولى والتي حَلَّتْ على العقل العربي بمثابة الصدمة مما رأى مقارنةً بما كان يرى، فأورثته خطابا تشحنه العاطفة أكثر مما تؤطره المنهجية، ما قد يدفع بالبعض إلى وسمه بخطاب الانبهار أو الانهزام أو غير ذلك مما هو شائع: خلاصة هذا الخطاب أنه لا مناص من متابعة الغرب والأخذ عنهم دون تمييز ولا تمحيص، يقول طه حسين عن وجوب الصراحة في الأخذ بأسباب الحضارة الأوربية: "لكن السبيل إلى ذلك ليست في الكلام يُرْسَلُ إرسالا، ولا في المظاهر الكاذبة والأوضاع الملفقة، وإنما هي واضحة بَيِّنَةٌ مستقيمة، ليس فيها عِوَجٌ ولا التواءٌ، وهي واحدة فَذَّةٌ ليس لها تَعَدُّدٌ، وهي أن نسير سيرة الأوربيين، ونَسْلُكَ طريقهم، لنكون لهم أندادا، ولنكون لهم شركاءَ في الحضارة: خَيْرِها وشَرِّها، حُلْوِها ومُرِّها، وما يُحَبُّ منها وما يُكْرَهُ، وما يُحْمَدُ منها وما يُعَابُ!*"[1] ، إذن، بعد مرور هذه المرحلة بدأ يتشكل شِبْهُ اتفاق بين المثقفين العرب حول ضرورة المثاقفة أَوَّلًا، وضرورة تنظيمها وَفْقَ رؤيةٍ منهجيةٍ ثانيا، وهذا في حَدِّ ذاته إنجازٌ يُحْسَبُ

* للأمانة أن هذا النص جاء في سياقٍ يَذُمُّ فيه طه حسين هؤلاء الذين يَدَّعون الحداثة مظهريا ولا يأخذون بأسبابها، بل يلفقون الأمور تلفيقا، فهو نص لا يدعو إلى متابعة الغرب بقدر ما ينتقد الحداثة العربية الزائفة التي يبدو أن نقد طه حسين هذا لم يَزَلْ يَطَالُ الكثير من جوانبها حتى اليوم.

[1] طه حسين: مستقبل الثقافة في مصر، مؤسسة هنداوي، القاهرة، مصر، ص43.

لصيرورة التاريخ وما يمنحه إمكانُهُ من احتمالاتٍ أكثرَ مما يُحْسَبُ لوعي المثقف العربي، لكن ضمن ذلك الاتفاق نجد الكثير من الاختلافات حول الطريقة الأمثل للمثاقفة مع الغرب، فكل باحثٍ يضع ما يسميه مشروعا، قد يكون عاما لكل مجالات الثقافة، وقد يقتصر على جانب من جوانبها كالأدب والنقد مثلا، حيث يذكر أحمد مرزاق أن الموقف المعرفي العربي من المعرفة المنقولة من الغرب لم يخرج في الغالب عن أربعة أشكال تُعَبِّرُ في نظره عن أهم مواقف الثقافة العربية الحديثة عامة والمعاصرة خاصة من المعرفة الغربية في مجال العلوم الاجتماعية والفلسفية والدراسات الأدبية:

الموقف الأول: حاول توظيف المعرفة الغربية عامة والمناهج خاصة كما هي واكتفى بالدعوة إلى تملكها على حد تعبير يمنى العيد، أو الدعوة إلى استيعابها وتمثلها قبل الشروع في تطبيقها كما يرى ذلك صلاح فضل، وهذا الموقف يعني حسب سعد البازعي القناعةَ بسلامة هذه المناهج وعالميتها وصلاحيتها في كل مكان إن لم نقل: كل زمان!

الموقف الثاني: ادعى "التأسيس" أي: تأسيس معرفة عربية عبر المشاركة والمبادرة، وليس عبر النقل والتمثل، لأن الزمن حسب كمال أبو ديب لم يَعُدْ زمنَ القبول بالرُّقَع الصغيرة التي أسميناها خلال مائة عام "منجزاتِ عصر النهضة العربية"، فإذا كان الداعي إلى التمثل يَعُدُّ المنهج المنقول مكتملا، فإن الداعي إلى التأسيس يزعم الانطلاق من رؤية تنفي تطبيق مناهج جاهزة، أو نقلها من المجالات التي استخدمت فيها إلى مجال جديد، كما ويثبت هذا المؤسس لنفسه المساهمة الشخصية في التأسيس.

الموقف الثالث: دعا إلى التركيب كما هو حال "المنهج المتكامل" في النقد عند سيد قطب، والمناصرون لهذا الموقف يسمونه توفيقا وتكاملا وتفاعلا ونحتا، والمخاصمون له يسمونه تلفيقا وهرطقة، ويتساءلون عن جدوى التوفيق بين منهجين نقديين يصدران عن خلفيتين فلسفيتين متصادمتين مثلا!

الموقف الرابع: آمن دعاته بفكرة "تَحَيُّزِ" المعرفة عامةً والمعرفة الغربية خاصةً، لذا اتجه إلى نقد المناهج الغربية من جهة ونقد المواقف الثلاثة السابقة من جهة أخرى، وهذا التيار في

الحقيقة ليس حديثا أو معاصرا بل يضرب بجذوره في عمق التاريخ العربي[1]، فهذا الموقف الرابع يتقدم خطوات بالنظر إلى المواقف الثلاثة الأولى التي لا تتجرأ على تقديم نقد صريح وصارم للمنقول الغربي، وتكتفي بدل ذلك بِتَبَنِّيهِ وفق صورة أو أخرى، وحيث إننا نُؤْثِرُ "الموقف الناقد" فسنقف على النموذج الذي يمثل الاكتمال النظري والتفسيري لهذا الموقف، وهو نموذج "التحيز" الذي ارتبط بالناقد عبد الوهاب المسيري:

1 ـ عبد الوهاب المسيري والتَّحَيُّز:

يُقَدِّم عبد الوهاب المسيري مشروعا يحمل رُؤْيَةً نقدية للفكر الغربي، فيقرر ابتداءً أن العقل العربي الإسلامي في العصر الحديث قد دخل نتيجة لظروف عديدة في حلقة مفرغة ستزيد من تفككه وتآكله وتقويض ثقته بنفسه وضمور إبداعه، فالنهضة أصبحت تعني بالنسبة للكثيرين اللحاقَ بالآخَر/الغرب، والابتعادَ عن الذات والتراث، بل وإعادةَ صياغتهما بما يتفق مع المقاييس الغربية، والجهد المعرفي الوحيد لمشروع النهضة هو نقل ما يقوله الآخَرُ: إما دون اجتهاد أو بقليل من التعديل والتحوير، وهذا يؤدي إلى مزيد من الاعتماد المعرفي على الآخر والتبعية المعرفية له، وبالتالي يرى المسيري أنه لا يمكن للإنسان المسلم أن يبدع معارف حديثة من تراثه ونماذجه المعرفية إلا بعد أن يتحرر من قبضة الغرب عن طريق ما يسميه بـ:"المحور النقدي للمشروع الحضاري الإسلامي"، اعتقادًا منه بأن كل من يَوَدُّ أن يُطَوِّرَ مشروعًا معرفيًا حضاريًا مستقلًا عليه أن يبدأ ـ شاء أم أبى ـ بنقد المشروع الغربي نظرًا لذيوعه وهيمنته[2]، وعليه يرى المسيري أن هذه العملية النقدية يمكن أن تُحَقِّقَ منجزاتٍ من أهمها:

ـ **تأكيد نسبية الغرب:** بمعنى أن الغرب إذا كان قد تحول إلى "مطلق" فيجب أن يستعيد نسبيته وتاريخيته، وإذا كان يشغل "المركز" فيجب أن يصبح مرة أخرى عنصرا واحدا ضمن

[1] ينظر: أحمد مرزاق، مفهوم التحيز: دراسة في بعض تحيزات الأستاذ المسيري، مجلة إسلامية المعرفة، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، السنة الرابعة عشرة، العدد53، 2008، ص63 إلى ص66.

[2] ينظر: عبد الوهاب المسيري: الفكر الغربي: مشروع رؤية نقدية، مجلة إسلامية المعرفة، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، السنة الثانية، العدد الخامس، 2008، ص125.

عناصر أخرى تُكَوِّن عالم الإنسان، وإذا كان يعتبر نفسه عالميًّا وعامًا فيجب أن نبين خصوصيته ومحليته، أي: أن الغرب يجب أن يصبح "غَرْبيًا" مرةً أخرى لا "عالميًا".

ـ **تراجع المركزية الغربية:** ومما يساعد على تأكيد نسبية الغرب أن حضارته قد فقدت مركزيتها المزعومة حتى على المستوى المادي، إذ ظهرت مراكز حضارية أخرى ناجحة حتى بالمعايير المادية المقبولة لدى الحضارة العلمانية، مثل اليابان والصين وشرق آسيا، وعملية تحول الغرب من مركز مطلق إلى أحد التشكيلات الحضارية تجعل من الممكن لنا أن ننظر إليه براحة دون قلق، إذ ليس علينا قبوله مطلقا، أو رفضه مطلقا، وإنما يمكننا دراسته كمتتالية حضارية تتسم بما تتسم به من سلبيات وإيجابيات.

ـ **أزمة الغرب:** فإذا كان الغرب قد حقق إطلاقه ومركزيته من خلال الانتصارات المعرفية والمادية التي حققها في المراحل الأولى من ظهور النموذج العقلاني المادي، فقد حان الوقت لأن نعيد النظر في هذه الانتصارات والنجاحات، ونبين نقط القصور التي ظهرت من خلال التطبيقات المختلفة لنموذجه المعرفي، وهنا يُسَجِّلُ المسيري مفارقة عجيبة وهي أن دعاة اللحاق بالغرب لا يزالون يدورون في إطار عقلانية القرن الثامن عشر وعلوم القرن التاسع عشر، ويكررون تفاؤل الغرب بخصوص مستقبله، في الوقت الذي سقطت فيه عقلانية القرن الثامن عشر، وظهر مدى قصورها، وتَخَلَّى كثير من المفكرين الغربيين عن تفاؤلهم بخصوص حضارتهم التي لم تعد تشعر بالثقة الكاملة بنفسها كما كانت تفعل حتى نهاية القرن التاسع عشر، وفقدت كثيرا من إحساسها بمكانتها الخاصة في التاريخ ومركزيتها وعالميتها، وهذا أمر طبيعي ومتوقع مع تصاعد أزمات هذه الحضارة ابتداءً من حَرْبَيْها العالميتين، أي: الغربيتين، وانتهاءً بمشاكلها المتنوعة الكثيرة، مثل: تآكل مؤسسة الأسرة، وانتشار الإيدز والمخدرات، وتزايد اغتراب الإنسان الغربي عن ذاته وعن بيئته[1].

ثم يشير المسيري إلى ثلاثة محاور مهمة لكشف أزمات الغرب وهي[2]:

[1] ينظر: عبد الوهاب المسيري، المرجع نفسه، ص126، 127.

[2] ينظر: عبد الوهاب المسيري، المرجع نفسه، ص127 إلى ص137.

أَوَّلًا: الفكر الاحتجاجي أو المضاد: ويقصد به كل الأفكار المعارضة للمشروع الغربي من داخله، أي ما يمكن أن يسمى: "حالة الغرب ناقِدًا للغرب"، وهي حالة تعود إلى عصر النهضة إلا أنها كانت متوارية في ظل انتصارات الحضارة الغربية، وما زالت تبدو شيئا فشيئا حتى صارت تمثل الصوت الأعلى في الغرب، لذا يدعو عبد الوهاب المسيري إلى ضرورة توفير أهم أدبيات هذا الفكر المضاد للقارئ العربي*، ويأسف من غياب الفكر الاحتجاجي عن المثقفين العلمانيين العرب الذين ما زالوا يعيشون على شعارات القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، فهم بهذا غير علميين ولا لحقوا بالحضارة الغربية كما يزعمون*، ويضرب المسيري للفكر الاحتجاجي مثالا بالاحتفال المئوي للثورة الفرنسية حيث انبرى الحداثيون العرب للتبشير المتكرر بمثاليات الثورة الفرنسية كالحرية والإخاء والمساواة، وللحديث عن "دَيْنِنَا" للثورة الفرنسية، بينما نجد أن الاحتفال بالعيد المئوي الثاني في فرنسا ذاتها كان يتسم بالتوتر الشديد والانقسام والمراجعات الحادة، ومن هنا يُعَدِّدُ المسيري جوانب مهمة من النقد

---

* وفاءً بأمانة النقل على الأقل! إذ من المؤسف أن تُنْقَل للقارئ العربي أفكارٌ مع التعاشي عن نقل ما يعارضها، فَتَصِلُهُ على أنها محل اتفاق وتسليم، ومن المؤسف أَشَدَّ وأَشَدَّ أن تُنْقَل تلك الأفكار المعارِضة لكن مع تحويرٍ يحيد بها عن سياقها الذي وُضِعَتْ فيه، فالتفكيك الذي يَتَّجِهُ إلى تقويض مركزية الحضارة الغربية يُنْقَل لتفكيك التراث، ومفهوم "الجماعة المفسِّرة" الذي تقترحه نظرية التلقي لضبط عملية التأويل عن العبث يُنْقَلُ تحت اسم "الأُمَّة المفسِّرة" لنقد سلطة التفسيرات التراثية المستندة إلى فهم السلف، أي: في الاتجاه المعاكس تماما للغاية التي وُضِعَ لها المفهوم الغربي، وهكذا النقد الثقافي الذي يكشف الأنساق المضمرة التي تُحَرِّك الخطاب الحداثي المبشِّر بقيمٍ زائفة، يُنْقَلُ لكشف الأنساق المضمرة في الخطاب التراثي والتي هي "أنساق معلنة!" في أغلب أحوالها، وفي أحسن الأحوال يُنْقَلُ لنقد الخطاب الحداثي لكن العربي لا الغربي، مع أن الأول نسخة عن الثاني، وفي هذا السياق الأخير يمكن أن نُسَجِّلَ أن أدونيس بعد أن نقل الحداثة الغربية للقارئ العربي سمع بدراسات نقد الحداثة الغربية التي تقف عند أوهامها وتناقضاتها في صورة دراسة هنري لوفيفر لكن بدل أن ينقل ذلك النقد كما هو للحداثة الغربية التي نادى بها من قبل راح يُحَوِّرُ النقل إلى نقد الحداثة العربية، لكنه لم يَسْلَمْ له ذلك فقد نقل الغذامي النقد الثقافي من نقد للحداثة الغربية إلى نقد للحداثة العربية في صورتها الأبرز: أدونيس! وهكذا يضيع مصير النقد الاحتجاجي المضاد وتغيب حقيقته عن القارئ العربي. عن أدونيس والغذامي ينظر: كاظم جهاد، أدونيس منتحلا، مكتبة مدبولي، ط2، 1993، ص112. وعبد الله الغذامي: النقد الثقافي، المركز الثقافي العربي، المغرب، الدار البيضاء، ط3، 2005، ص270.

* يُشَار إلى أن النقد الداخلي كما هو موجود في الحداثة الغربية يوجد في التراث العربي الإسلامي، وكما نجد المسيري يستثمر هذا النوع من النقد في حالته الغربية اليوم، نجد المستشرقين قد استثمروه في حالته العربية حينما اعتنوا بالخطابات المعارضة للخطاب المركزي في التراث، فأبرزوها واستندوا إليها في إجرائهم لعملية نقد التراث.

الاحتجاجي المضاد كنقد الحداثة الذي له دوريات متخصصة في الغرب، وكالمراجعات الجديدة للتاريخ الغربي التي تُعِيدُ كتابة تاريخ الاستعمار من منظور الشعوب المقهورة، والتي تُعِيد كتابة تاريخ الثورة الفرنسية حيث ظهر ما يقرب من خمسمائة كتاب عنها! يطرح بعضها رؤى جديدة تماما من قبيل الدراسات التي تبين أن العنف الذي صاحب الثورة لم يكن مجرد ظاهرة عرضية، وإنما كان سمة بنيوية فيها، فالعنف هنا ليس انحرافا عن العقل، وإنما هو إعادة صياغة الواقع بما يتفق مع مقاييس العقل الرياضية الباردة غير الإنسانية، والدراسات التي تشير إلى موقف الثورة الفرنسية من الأقليات، وكيف أنها أبادتها، إما فعليا أو مجازيا عن طريق علمنتها وإسقاط سماتها الخصوصية، وهناك دراسة ثالثة تبين أن الثورة أدت إلى إعاقة تطور فرنسا الاقتصادي، ومن ثم أعطت الفرصة لإنجلترا لتصبح الدولة الصناعية العظمى دون منازع، بل إن هناك مُعْجَمًا نقديا للثورة الفرنسية.

ثانيًا: علم الأزمة: ويدعو المسيري من خلاله إلى عقد مؤتمر لدراسة هذا العلم أو التخصص الذي سيشكل نقطة التقاء بين كل الاتجاهات الفكرية، فالمتحيزون للمناهج الغربية في التفكير لن يجدوا غضاضة في الإسهام في مثل هذا المؤتمر، فهو لن يقدم خطبا حماسية أو شجبا وإنما سيحاول أن يقدم رؤية متكاملة لحضارة الغرب الحديثة باستخدام أدوات التحليل العلمية المتعارف عليها، كما أن مثل هذا المؤتمر سيحاول أن يدرس رؤية الغرب ذاته لأزمته، ويرى المسيري أن أهم مباحث هذا العلم الجديد هو "ثمن التقدم" ويرى أنه قد حان الوقت لأن نتسلح بالشجاعة ونحاول أن نُحَوِّل الكيف إلى كم، فنأتي لظواهر مثل الأمراض الاجتماعية المختلفة (المخدرات، الإباحية، تآكل الأسرة، الشذوذ الجنسي) وهي ظواهر ذات طابع بنيوي في المجتمعات الغربية التي يقال لها متقدمة ونحسب تكلفتها المادية الظاهرة كما نحوِّل تكلفتها المعنوية الكامنة إلى أرقام، وبالنسبة للمشروع الصناعي عموما ثمة إحصائية تذهب إلى أنه لو حسبت التكاليف الحقيقية لأي مشروع صناعي لظهر أنه مشروع خاسر، وأن المشروع الصناعي الغربي قد حقق ما حقق من نجاح واستمرار لأن الآخرين دفعوا الثمن.

ثالثًا: دراسات نقدية في خصوصية الحضارة الغربية: سواء كانت من تأليف غربي أو من إسهامنا نحن، وهي دراسات تهدف إلى نزع صفة العالمية والعلمية والإطلاق عن الحضارة

الغربية، وتبين أن كثيرا من "القوانين العلمية" التي يدافع عنها الحداثيون على أساس أنها تصلح لكل زمان ومكان هي في واقع الأمر نتيجةُ تطور تاريخي وحضاري محدد وثمرةُ تضافر ظروف فريدة في لحظة فريدة، وقد تراكمت مثل هذا الدراسات الآن في العالم الغربي كدراسات الترشيد عند ماكس فيبر، والأزمة المعرفية في العلوم الطبيعية فعلم القرن التاسع عشر كان منطلقا من إيمان بالسببية البسيطة وبإمكانية التحكم في الواقع، وبأن رقعة المجهول تتناقص نتيجة لتزايد رقعة المعلوم، وقد تحطمت السببية البسيطة تماما، ولم يَعُدْ أحدٌ يحلم بالتحكم، بل لم يعد أحد يحلم بإمكانية استيعاب كل المعرفة المتاحة، أي أن عملية التراكم قد وصلت إلى درجة أصبح من المستحيل معها على عقل الإنسان استيعابها، وهذا يعني أن الإنسان أدرك حدوده من خلال انتصاراته، وهي مفارقة تستحق التأمل، كما أن وهم تناقص المجهول وتزايد المعلوم سقط تماما، فالمعلوم يتزايد ولكن بتزايده يتزايد المجهول، وهذه مفارقة أخرى، ومن ذلك دراسة الأسس الدينية والثقافية للمعارف الغربية* حيث يشير المسيري إلى دراسة تسمى: "ماركس والبعث" يذهب مؤلفها إلى حدود معادلتين متوازيتين متساويتين: الأولى: ميلاد المسيح، وصلب المسيح، وبعث المسيح، والثانية ظهور الإنسانية الشيوعية البدائية، والصراع الطبقي، وثورة البروليتاريا والحكومة الشيوعية*، ومن ذلك دراسة بعض المصادر اليهودية للفكر الغربي* ففي الأفكار نجد القبالة والغنوصية، وفي الأعلام نجد اسبينوزا وفرويد وكافكا ودريدا، وآخيرا يذكر المسيري المدرسة التفكيكية التي تُشكِّلُ أعنف وأعمق تيار ناقد للحداثة الغربية كما سنراه في هذا البحث الذي نُقَدِّمُهُ.

في إطار هذا المشروع النقدي للمسيري يحتل مفهوم "التَّحَيُّزِ" بُعْدًا مركزيا لا قيمة للمشروع بأكمله دونه، وهو مفهوم ارتبط بالمسيري فلا يُذْكَرُ التحيز إلا مقرونا بالمسيري، لكن "هذا لا يعني أن الأستاذ المسيري لم يُسْبَقْ إلى هذا الموضوع من قبل، بل فكرة التحيز وتحت

* وهذا البحث يحمل جزءًا من هذا الاهتمام بدراسة الأسس الدينية للمعارف الغربية.

* فبحسب هذه الدراسة تكون أشد الفلسفات قطيعةً مع التفكير الماورائي مستندةً إلى "بنية أسطورية" تفرض متتاليةً لا تجد لها أيَّ تبرير في مقولات العقلانية الصارمة!

* وقد قدم المسيري قسطا وافرا عن هذا الجانب في موسوعته، كما يمكن أن نذكر في هذا السياق كتاب سعد البازعي "المكون اليهودي في الحضارة الغربية" المركز الثقافي العربي، المغرب، الدار البيضاء، ط1، 2007.

مسميات أخرى نوقشت من جانب الكثيرين، وربما كان الفكر الماركسي أكثر وعيا بهذه القضية، لكن الجديد الذي ننسبه إلى المسيري هو دراسة القضية بشكل منهجي وشامل"[1]، وعليه نحاول أن نُجَلِّيَ هذا المفهوم أكثر ومن ثَمَّ نشير إلى جانبٍ من تاريخه سواء على مستوى الوعي به أو على مستوى ممارسته في النقد، فالتحيز في بعض دلالاته العامة يُحِيلُ على معنيين: أحدهما "الميل والانحراف"، وثانيهما "أن يشغل الشيءُ حَيِّزًا، والحيِّز هو الناحية أو الفراغ"[2]، وعلى كلا المعنيين يكون تَحَيُّزُ المعارف دالا على ميلها إلى أصحابها، أي: أنها غير محايدة، كما يكون دالا على أن المعارف تشغل حَيِّزًا محددا لا تتعداه فهي ذات خصوصية في الزمان والمكان وغيرهما، وليست عالميةً بل تتكيف بحسب السياق الذي تولدت فيه*، وهذا وثيق الصلة بالدلالة الاصطلاحية له إذ المقصود به ارتباط الثقافة ومنتجاتها بالخصائص المميزة لتلك الثقافة، وبالظروف الزمانية والمكانية التي حَكَمَتْ تَشَكُّلَ تلك الثقافة ومنتجاتها في مرحلة معينة[3]، ومن شأن وقوع الثقافات في قبضة التحيز حصول الصعوبة الشديدة في أمرين هما:

أولا: تَمَثُّلُ وفَهْمُ تلك الثقافات المتحيِّزة دون الوعي بجوانب تحيُّزها لنفسها ولظروفها المكانية والزمانية، فالثقافة في حال تحيُّزها متأصلةٌ في جذورها بحيث ينبغي إرجاعها إلى تلك الجذور للوصول إلى فهمٍ وتعاملٍ أفضلَ معها.

[1] أحمد مرزاق، مفهوم التحيز: دراسة في بعض تحيزات الأستاذ المسيري، مجلة إسلامية المعرفة، ص69.

[2] عن معنى التحيز لغة ينظر مثلا: السيد محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق مجموعة من المحققين، مطبعة حكومة الكويت، 1975، ج15، ص120 وما بعدها، وينظر: أحمد مرزاق، مفهوم التحيز، مجلة إسلامية المعرفة، ص74.

* هناك دلالة أخرى للتحيز تحيل على الجور في الحكم، وهي مرتبطة بالتحيز في غالب الاستعمالات الجارية ما يجعل منه مصطلحا موشوما تنفر منه الأسماع، وهي في الحقيقة دلالة لا تأتي في قائمة محدِّدات هذا المصطلح عند معتنقيه.

[3] ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2002، ص102.

ثانيا: نقل تلك الثقافة ومنتجاتها إلى "حَيِّز ثقافي"* آخر دونما غربلة لبعض السِّمات الأساسية تُخَلِّصُها من ذلك التحيُّز أو الخصوصية أو تُقَلِّلُ من مُعَدَّلهما ثانِيًا[1].

وكما قلنا سابقا ليس الوعي بالتحيُّز وإشكالاته أمرا جديدا فقد تنبه له فلاسفة ومفكرون في العالمين العربي والغربي قديما وحديثا، فقد كان ابن سينا على وعي قوي بخصوصية المنطق اليوناني لذا وسم كتابه بمنطق المشرقيين، كما نجد هذا الوعي أكثر مباشرة في مناظرة السيرافي لمتى بن يونس حيث يقرر الأول أن المنطق وضعه رجل من يونان على لغة أهلها، أي بخلاف ما هو معروف عن المنطق من أنه "آلة عقلية مشتركة"، وهكذا تَنَبَّهَ حازم القرطاجني إلى خصوصية البويطيقا اليونانية[2]، وهكذا يتعمق الوعي بالتحيز أكثر فأكثر في نقض ابن تيمية لمنطق اليونان حيث كشف الكثير من الخلفيات العقدية بل والوثنية التي تستند إليها مقولات المنطق[3]، أما في العالم الغربي حديثا فتعد الماركسية واليسارية عموما من أهم بيئات الوعي بالتحيز، فالنقاد الماركسيون في أوربا وأمريكا كثيرو الإشارة إلى جوانب من التحيز في الثقافة الرأسمالية انطلاقا من تحليلهم الطبقي المادي للثقافة وسعيهم لكشف جوانب الاختلاف بين البيئتين الاشتراكية وما عداها، وكذلك ما تنطوي عليه المعرفة من مصالح فئوية وصراعات داخلية، فالناقد فريديريك جيمسون يرى أن الحداثة الغربية إيديولوجيا تفرض حدودها الإدراكية على تفكيرنا الجمالي وذوقنا وما نصدره من أحكام، هذا ويعتبر حقل التأويل عند جادامر أكثر الحقول المعرفية وعيا بتحيز المعرفة، حيث يقرر هذا الفيلسوف التأويلي إلغاء الاعتقاد المترسخ منذ عصر التنوير بمقدرة العقل على فهم الظواهر الإنسانية والثقافية من خلال ما يعرف بـ"المنهج العلمي"، فهو يرى ـ وشأنه في ذلك شأن فوكو وتوماس كون ـ أن تلك الظواهر متغيرة والفهم الإنساني لها محكوم بمفاهيم مسبقة تجعله متحيزا، وفي هذا السياق

---

* عبارة "الحيِّز الثقافي" تأتي هنا باعتبارها تفريعا إجرائيا للمصطلح الأصلي وهو التحيز، فهو يفترض متحيِّزا وحيِّزا، كما أن هناك من يُعَبِّرُ بلفظة السياق، ويُفَضِّل طه عبد الرحمن عبارة "المجال التداولي" على عبارات أخرى من قبيل: المجال الثقافي الاجتماعي، والمجال الإيديولوجي، والمجال التخاطبي، ويدافع عن اختياره كما في كتابه تجديد المنهج، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، ص246.

[1] ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص102.

[2] ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي، المرجع نفسه، ص102، 103.

[3] ينظر مثلا: ابن تيمية، مجموع الفتاوى، تحقيق أنور الباز وعامر الجزار، دار الوفاء، ط3، 2005، ج5، ص205.

يطرح مفهوم "الأفق" الذي يقصد به أفق الإدراك الفردي أو حدوده، وكيفية "مزج الآفاق" بتجاوز تلك الحدود عند مقابلة أفق مختلف لمتحدث آخر أو لنص أو لظاهرة تاريخية تختلف في أفقها، مما يتطلب تجاوز الفرد لأفقه والالتقاء بالأفق الآخر عند مستوى أعلى من الإدراك، لكن وبالرغم من هذا الوعي الغربي بالتحيز فإنه يبقى حبيس الثقافة الواحدة، أما تَعْدِيَتُهُ لما بين الثقافتين المختلفتين فلا نكاد نجده إلا عند المثقفين غير الغربيين خصوصا في دراسات الخطاب ما بعد الاستعماري عند إدوارد سعيد والناقد الهندي إعجاز أحمد[1].

وهكذا تتوالى الدراسات والمشاريع الواعية بالتحيز والمناهضة على أساسه لعالمية النموذج الغربي حيث نجد حسن حنفي وكتابه "مقدمة في علم الاستغراب" الذي يدعو فيه إلى فك عقدة النقص التاريخية في علاقة الأنا بالآخر، والقضاء على مركب العظمة لدى الآخر الغربي بتحويله من ذات دارس إلى موضوع مدروس! كما يرى أن الاستغراب قادر على التزام الحياد والموضوعية لأنه لا يمتلك نوايا السيطرة، بخلاف الاستشراق فإنه متحيز منذ البداية لاستبطانه تلك النوايا[2]، لكن وبغَضِّ النظر عن تحيز حنفي نفسه للاستغراب مسبقا يُلَاحظ أن الاستغراب ليس مكافئا للاستشراق وإن كان مقابلا له! فالاستشراق هو دراسة الغرب للشرق بآليات غربية، وأما الاستغراب فهو وإن كان دراسة شرقية للغرب، فإنه بآليات غربية مستفادة من الفتوحات المعرفية والنقدية لتيار ما بعد الحداثة بما في ذلك مفهوم التحيز نفسه*، وهكذا نجد مشروع طه عبد الرحمن خصوصا في الفلسفة، فإن ما أسماه المجال التداولي لا يعدو أن يكون تعبيرا آخر عن الحيز الثقافي الذي يمنح الخصوصية لكل معرفة بما

[1] ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص103، 104، 105.

[2] ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي، المرجع نفسه، ص40.

* يلاحظ أن غالب الدراسات الناقدة للغرب والتي تأتي في سياق الاستغراب تستند إلى مقولات غربية أفرزها نقد الحداثة الذي انتهض به تيار ما بعد الحداثة من قبيل التفكيك والنقد الثقافي، ما يعني أن الوعي المنهجي للمثقف العربي بما يخص "تحيز الغرب" لا يزال مَدِينًا للثقافة الغربية، أي أنه ما زال يقتات على النقد الاحتجاجي المضاد كما سماه المسيري وكما صرح بضرورة الاستفادة منه فيما ذُكِرَ سابقا.

يتناسب مع مجال إنتاجها، كما أن إثبات تحيز الثقافات المنقولة يأتي في صدارة الأدوات التي يستند إليها التهوين المعرفي للمنقولات ضمن مشروع التقريب التداولي عنده[1].

أما في مجالات الأدب والنقد فنجد "مشروع التأصيل" عند الناقد شكري عياد، حيث إن التأصيل عموما يتنوع إلى ثلاثة أنواع:

أحدها: "التأصيل التوطيني" الذي يسعى إلى توطين المعارف المستجدة في سياقها المناسب داخل البيئة المحلية حتى لا تكون عنصر نشاز وتشويش.

وثانيها: "التأصيل التراثي" الذي يربط الموروث بما يستجد من معارف*.

وثالثها: "التأصيل التحيزي" وهو إرجاع المنقولات إلى أصولها التي أنتجتها لإثبات تحيزها إلى سياقاتها المحلية.

أما شكري عياد فَيُفَرِّقُ بين التأصيل وبين كلٍّ من المثاقفة والامتصاص اللذين يشكلان بحسبه موقفا حضاريا متحيزا يقتبس فيه الأقوى من الأضعف مما يجعلهما عاكسين لعصر الاستعمار، وعليه فالتأصيل عنده هو عملية إعادة إنتاج المفاهيم والعلوم الغربية! عبر استيعابها استيعابا ناقدا لا يتخذ موقفا دونيا ولا مسبقا، هذا أَوَّلًا، ثم ربط تلك المفاهيم بأصول عربية إسلامية ثانيا، ولا يكتفي عياد بالتنظير بل يتخذ من علم الأسلوب نموذجا يلتقي في صياغة تأصيلية مع علم البلاغة العربي القديم، لكن وكغيره من المفاهيم يتعرض التأصيل لمنتقدات عدة منها الإيديولوجية، ومنها المعرفية، هذه الأخيرة تطرح إشكالا على مفهوم التأصيل بصفته يفترض مفهوما مسبقا للمعارف وهو "الأصل" الذي تعرض

[1] ينظر: طه عبد الرحمن، تجديد المنهج في تقويم التراث، ص244، 250، 283، 286.

* هذا النوع من التأصيل وإن أثار حفيظة الكثير من الباحثين فإنه يتحرك في اتجاه التهوين المعرفي للمنقول "منهجيا"، أي أنه يجب التفريق بين أولئك الذين كلما اطلعوا على معرفة منقولة ادعوا بأن ثقافتنا سباقة إليها على جهة "الازدهاء"، وبين من يواجه المنقول ببعض ما يشاكله في الثقافة المحلية بغية التخفيف من "التهويل المعرفي" الذي يتقدم به المنقول والذي يُشَكِّلُ عائقا في طريق التمثل، فيكون عمل هذا الأخير منهجيا في إطار التهوين المعرفي الذي هو أصل من أصول تقريب المنقولات عند طه عبد الرحمن.

للتشكيك من جهة أنه مفهوم ميتافيزيقي*، كما أن التأصيل يُوَاجَهَ بمفهوم مناقض له في الثقافة المعاصرة وهو "القطيعة المعرفية"* التي تفترض في تاريخ المعرفة انقطاعاتٍ لا امتدادات[1].

إذن وفي إطار هذه السلسلة من الباحثين الذي يتبنون مشاريع مناهضة لعالمية الغرب يأتي عبد الوهاب المسيري بمفهوم التحيز في أرقى أشكاله الواعية فهو الذي رعى ندوات "إشكالية التحيز" التي خرجت أشغالها في مجلدات عدة، لذلك ارتبط به هذا المفهوم أكثر من غيره، فهو الذي أسس له منهجيا من جهة، وأدار دراساته كلها في فلكه من جهة أخرى.

يرى المسيري أن المناهج والنماذج المعرفية ووسائل البحث ليست محايدة تماما، بل هي تُعَبِّرُ عن مجموعة من القيم التي تُحَدِّدُ مجال الرؤية ومسار البحث وتقرر مسبقا كثيرا من النتائج، فالمنهج ليس فارغا من المحتويات الفلسفية والعقدية، بل هو وغيره من أدوات التفكير يتكون من معتقدات وفروض ومسلَّمات وإجابات عن أسئلة كلية ونهائية تتعلق بالإله والإنسان والطبيعة[2]، وبالتالي فهي مفاهيم متحيزة لا محالة وتحيزها على نوعين: الأول ناجم عن ارتباط الدال بسياقه الحضاري الذي نشأ فيه ومحدودية حقله الدلالي، ومِنْ ثَمَّ قصوره عن الإخبار

* الحقيقة أن هذا الاعتراض الذي يسوقه صاحبا دليل الناقد الأدبي يكون وَجِيهًا في إطار الثقافة الغربية القائمة على العلمانية الشاملة وإنكار الأصول اللاهوتية للوجود والمعرفة والأخلاق، أما الثقافة القائمة على الإقرار بالأصولية فلا يتجه إليها هذا الاعتراض، بل لا بد من الارتفاع إلى الاشتغال قبل ذلك بالاعتراض على الإلهيات فإذا حصل التسليم بإنكار الإلهيات اتجه حينها الاعتراض على كل تفاريعها، فالحاصل أن هذا الاعتراض لا يجد مدخله في الثقافة الإسلامية ولا يُسَاقُ هنا إلا في إطار إغفال الفوارق بين خصوصيات تجارب الثقافات عند نقل المفاهيم وما تتعرض له من منتقدات.

* سيأتي لاحقا الإشارة إلى أن مفهوم القطيعة نفسه لا يخلو من إشكالات عميقة، كما أن من إشكالات الاعتراض به على التأصيل أن القائلين بالقطيعة يُحِيلون التفكير الأصولي ويمنعون استدعاء نماذج تراثية لتطبيقها الآن، استنادا إلى أنها نماذج تخضع في تشكلها إلى سياق معين له شرائطه الخاصة، فلا يمكن تعميمه، لكنهم في الوقت نفسه ينقلون النماذج الغربية إلى البيئة العربية أو قل يفرضونها، رغم أنها نماذج لا تخرج عن سلطان القطيعة المعرفية فهي خاضعة في تشكلاتها أيضا إلى السياق الحضاري الغربي، فلا يمكن نقلها وتعميمها، وهذا في الحقيقة شكل تحيزي في استخدام المفاهيم.

[1] ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 82 وما بعدها.

[2] ينظر: أحمد مرزاق، مفهوم التحيز، مجلة إسلامية المعرفة، ص78، 79.

عن مدلوله إن نُقِلَ إلى سياق حضاري جديد، ويضرب المسيري لذلك مثلا بمفهوم الأسرة الذي يعني في السياق الحضاري العربي تكوينا إنسانيا تراحميا يجعل من الوالدين يهتمان بأبنائهما إلى سن متقدمة، مما يجعله مفهوما مختلفا عنه في سياقه الغربي حيث يكون عادة تعاقديا تنتهي فيه العلاقة بالأبناء في سن مبكرة نسبيا، فيحصل التحيز عند استعمال نفس الدال لمدلولين متباينين، أما النوع الثاني من التحيز فهو في المركزية التي يَتَسَنَّمُها واضعُ المصطلح أو المفهوم، وهي مركزية تجعله يحدد الدلالات التي تُضْفِي عليه احتراما أو إنجازا لم يستحقه أو يحققه فعلا، كما في مصطلح "عصر الاكتشافات" الذي يجعل وصول "الغرب" إلى ناحية من نواحي الكرة الأرضية اكتشافا! بينما هي معروفة لأهلها وغير أهلها ممن يعرفونها قبل مجيئ الغربيين، وهكذا مصطلح "الحرب العالمية" الذي يتبنى فهما غربيا للعالم يجعل الغرب هو المركز بحيث إنه حين يدخل الغرب وبالذات أوربا في حرب فكأن العالم كله قد دخلها[1].

ومما يدل على عمق النقد التحيزي عند المسيري أنه يذهب إلى أن التحيز حتمي بحيث لا تسلم منه أَيُّ معرفة*! فلا توجد مناهج أو مصطلحات أو نماذج معرفية محايدة وبريئة، بل الكل متحيِّز، وترجع حتمية تحيُّزِه إلى ثلاثة أشياء مترابطة هي: العقل والواقع واللغة، فإذا كانت الرؤية الموضوعية تنظر إلى العقل بوصفه صفحة بيضاء فإن المسيري يخالف ذلك ويرى أن العقل يتمتع بقدر من الاستقلال عن المعطيات المحيطة به، فهو يواجه الواقع المتنوع المركب فَيُبْقِي ويستبعد، ويجرد ويفكك، ويركب ويصحح، ويضخم ويهمش، فالعقل البشري هو الذي يمنح للتحيز حتميته، وهكذا عن الواقع فهو عند المسيري ليس بسيطا ولا منبسطا، وإنما هو مركب ومليء بالثغرات والتنبؤات، ولا ترتبط معطياته الحسية برباط السببية الصارمة الواضحة، وما بين تركيبة الواقع وفعالية العقل تتأكد حتمية التحيز، التي يزيدها تأكيدًا كونُ اللغة عند المسيري أداةً غيرَ محايدةٍ ولا بريئةٍ، فهي ليست قناة شفافة تعكس الواقع كما هو

[1] ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص106.

* أي أنه حتى الدراسات التحيزية نفسها متحيزة وغير بريئة، وهذا يعني أن التحيز كغيره من الأدوات التفكيكية يعود دائما على نفسه بالتفكيك، أي: يفكك نفسه بنفسه في صورة ما يسمى بالتفكيك الذاتي.

بل هي مركبة متداخلة ومرتبطة ببيئتها الحضارية[1]، وبالتالي يكون المسيري متبنيا لفكرة مفادها أن التحيز سمة بنيوية للتفكير البشري وما يُنْتِجُهُ من معارف، وعليه فالوقوف مثلا على تحيزات المسيري نفسه في صورة دراسة أحمد مرزاق لا ينبغي أن يعدو مدخل الكشف والتعديد، أما أن يكون نقدا وتفكيكا له فلا يتجه لأنه لا يجد مدخله في مشروع المسيري الذي يرى أن التحيز لازم لأي تفكير بما فيه تفكير المسيري نفسه، إنما يجد التحيز مدخله التفكيكي في مشروع يتقدم على أنه موضوعي أو عالمي أو محايد وهو في حقيقة الأمر متحيز.

وإذا ما أردنا أن نُقَدِّم نقدا ما إلى مشروع الميسري أو حنفي أو طه عبد الرحمن فهو في كونهم لم يتخلصوا من الاقتيات على الغرب الذي يتفقون على نقده، حيث إنهم يستثمرون مقولات ما بعد الحداثة التي قدمت نقدا عنيفا للحداثة وكشفت عن الكثير من مكامن الزيف فيها واهتمت أكثر بالهامشي ورجحت الخصوصية على الشمولية، كمقولة التفكيك التي كشفت تمركز الحضارة الغربية وتحيزها كما سنقف عليه لاحقا، ومقولة النقد الثقافي التي تكشف الأنساق المضمرة وراء الخطابات، وهي ـ أي الأنساق المضمرة ـ عبارةٌ أخرى عن التحيزات، وهكذا عن الفكر التداولي، فالحاصل أن إشكال المنهج لا يزال مطروحا وبإلحاح.

2 ـ الصيغة المنهجية للبحث:

ذكرنا في بداية المدخل أننا نهدف إلى إيجاد صيغة نُجْري وَفْقَها هذا البحث الذي يُحْضِرُ نموذجين متباينين لإخراج الخطاب الشَّارح في صورة أدبية، أحدهما غربي والآخر عربي، وقد ذكرنا حينها أن هذا البحث يفرض علينا إشكالا حول طبيعة الخطاب الشَّارح، وثانيا حول الطريقة الأمثل للتعاطي مع المنقول الغربي، وثالثا حول المقارنة بين نموذجين من ثقافتين مختلفتين، كما ذكرنا أننا سنشتغل بالإشكال الثاني هنا، وها نحن قد أتينا عليه مُؤْثِرين الرؤية الناقدة للمنقول والتي تجلت في "آلية التحيز"، وعلى هذا سيكون البحث في فصلين: الأول منهما للظاهرة الغربية والثاني للتجربة العربية، وسيكون المنهج المقارن حَكَمًا بينهما، لكن ليس المنهج المقارن الكلاسيكي الذي يشتغل على آلية التأثير والتأثر ليقف على نقاط

[1] ينظر: أحمد مرزاق، مفهوم التحيز، مجلة إسلامية المعرفة، ص80، 81، 82.

الالتقاء والافتراق بين الظاهرتين ثم يرسم نقاط التكامل بغية التأسيس لظاهرة عامة مشتركة، فهذا الضرب من المقارنة ينطلق من الرؤية "العالمية" التي أَطَّرَتْ للدراسات المقارنة خصوصا في الفنون والآداب، غير أن مفهوم العالمية الذي يرجع لعصور النهضة والتنوير يبدو أنه يتعرض الآن لكثير من المنتقدات تماما مثل مفهوم "العولمة"[1]، فالعالمية مفهوم متحيز للرؤية الغربية للعالم ثم هو قائم على مقولات من قبيل العقل الإنساني المطلق والمشترك، والإنسان الكلي، وما إلى ذلك من مقولات عصر الأنوار التي أضحت تتلاشى في مرحلة ما بعد الحداثة لصالح معاني الخصوصية والنسبية والجزئية، ثم هو مفهوم قائم على اكتساحٍ واحتواءٍ لخصوصيات الأقليات الثقافية*، لذا لم تنطلق مقارنتنا هنا من "الرؤية العالمية" لتستند إلى مقولة "التأثير والتأثر"، بل انطلقت من "الرؤية الخصوصية" فاستندت إلى مقولة "التحيز" كما يتضح من هذا الجدول:

الرؤية	المنهج	الأداة
العالمية	**المقارن**	**التأثير والتأثر**
الخصوصية	**المقارن**	**التَّحَيُّز**

أي أننا نقترح "مقارنة تَحَيُّزِيَّة" للظاهرتين يتم من خلالها الوقوف على تجليات أدبية الخطاب الشارح عند كلٍّ من العرب والغرب، مع ملاحظة التحيزات والجدليات التي تسم كل ظاهرة في سياقها الذي أنتجها.

إن الهدف من هذا البحث هو التأكيد على الخصوصية أكثر فأكثر، فإذا كان الغرب قد تحول إلى مطلق فيجب أن يستعيد نسبيته وتاريخيته، وإذا كان يشغل المركز، فيجب أن يصبح مرة أخرى عنصرًا واحدًا ضمن عناصر أخرى تُكَوِّن عالم الإنسان، وإذا كان يعتبر نفسه

[1] عن مفهومي العالمية والعولمة والنقد الموجه لهما ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص186، 193.

* يلاحظ أن مفهوم الأقليات في الثقافة غيره في السياسة والديمغرافيا، فالعالم العربي أقلية ثقافية مهددة تحت سلطة العولمة، وإن لم يكن أقلية بالمفهوم السياسي أو الديمغرافي.

عالميًّا وعاما فيجب أن نبين خصوصيته ومحليته، أي: أن الغرب يجب أن يصبح "غربيا" مرة أخرى لا "عالميا"، وهذا لا يمكن أن يتم إلا باستعادة "المنظور العالمي المقارن" بحيث يصبح التشكيل الحضاري الغربي تشكيلا حضاريا واحدا له خصوصيته وسماته، تماما مثلما لكل التشكيلات الأخرى خصوصيتها وسماتها، و"المنظور المقارن" لا يعني علاقة "التأثير والتأثر" الشائعة في الدراسات الجامعية! وإنما يعني محاولة الوصول إلى رؤية عالمية حق من خلال مقارنة البنى والأشكال الحضارية المختلفة التي تَعامَلَ الإنسانُ من خلالها مع العالم، فأبدع أشكالا حضارية خاصة متنوعة، لها قوانينها الداخلية، وتنبع إنسانيتها من خصوصيتها لا من اتساقها مع قانون عالمي عام وهمي هو في نهاية الأمر "قانون غربي"[1].

الحاصل أن هذه الدراسة تهدف إلى ترسيم الحدود وتأكيدها لا إلى محوها واكتساحها.

[1] ينظر: عبد الوهاب المسيري، الفكر الغربي: مشروع رؤية نقدية، مجلة إسلامية المعرفة، ص126.

نشتغل في هذا الفصل على تقصي تجليات "أدبية الخطاب الشارح" في النقد الغربي من خلال التيارات والنظريات النقدية.

1 ـ أدبية الخطاب الشارح في التيارات النقدية:

نرصد أسفل هذا العنوان ظاهرة أدبية الخطاب الشارح ضمن أهم التيارات النقدية التي تجلت فيها بوضوح، انطلاقا من المدرسة الانطباعية والنقد الأسطوري ونقد ما بعد البنيوية مرورا بنقد التفكيك الدِّريدي، والذي سيكون محور اهتمامنا لجلاء الظاهرة فيه أكثر ولانتهاضها فيه على خلفيات فلسفية عميقة، فقط نشير إلى أننا لا نسعى هنا للتعريف الشامل بهذه المنازع النقدية إذ المفترض أن القارئ يمتلك حولها تَصَوُّرًا ما، فنكتفي منها بما يخدم قضيتنا من قريب.

1 ـ 1 ـ النقد الانطباعي:

الانطباعية من أشد الاتجاهات النقدية المغرقة في الذاتية من جهة والمعاكسة لدعاة الموضوعية والعلمية في النقد الأدبي من جهة أخرى، فإذا كان كلٌّ من العلماء والعقائديين قد أرادوا أن يتوصلوا إلى معرفة موضوعية أو حكم موضوعي، أي: مستقِلَّيْنِ عن وجهة النظر الخاصة للناقد، فإن الانطباعيين يريدون على العكس أن يقتصروا على تثبيت التقاء الأثر بذاتيتهم، إن كلمة "انطباع" تعني بدقة هذا اللقاء الآني والساذج بين النص والقارئ والتبدل الذي ينتج عن ذلك في نفس القارئ، وهكذا فإن النقد الانطباعي يعدو نظريا إلى المفهوم النقي والبسيط لردود فعل الناقد الذاتية أمام نتاج أدبي[1]، وعلى هذا فإن أي شخص يُلَوِّنُ العملَ الذي يقرأه في حرية، طبقا لمزاجه وتربيته وحالة داخله، وفضلا عن ذلك عندما يقرأ شخص ما الصفحة نفسها مرتين يمكن أن يتغير تقديره، وإذن يوجد من رواية "دون كيخوته" نسخ

[1] ينظر: كارلوني وفيللو، النقد الأدبي، ترجمة كيتي سالم، منشورات عويدات، بيروت/ باريس، ط2، 1984، ص67.

بعدد القراء، وفي حياة القارئ الواحد توجد أكثر من رواية "دون كيخوته" بقدر عدد المرات التي قرأها[1].

هذه الذاتية المفرطة تنفي المنهجية عن الانطباعية، وتَصْرِفُ مقولة "المنهج" المركَّبة معها إلى معنى "الطريق" عموما[2]، فلا غرو إذ ذاك أن نُعَدِّدَ أشكالا للانطباعية بعَدَد رُوَّادِها، كأناتول فرانس وجول لوماتر وأندري جيد، وحتى سانت بوف المحسوب على النقد العلمي فقد كان يكتب نقدا بلغة الشعر، ما يعني أن طغيان الانطباعية لا حدود له، "وبالفعل فإن كل النقاد حتى أشدهم منهجية هم انطباعيون في ناحية ما"[3].

إن ظاهرة أدبية الخطاب الشارح تتجسد في أمثل الصور لدى هؤلاء الانطباعيين، بل إنهم يتخذون من التعليق النقدي فرصة للتعبير الأدبي، لكن أَيُّ تعبير هذا؟ إنه التعبير عن النفس وأفكارها الخاصة من خلال ما ترك النصُّ المقروء فيها من آثار وانطباعات، ما يعني أن النقد الأدبي يتحول إلى فن أدبي، أشبه ما يكون بالرواية أو قل صراحة: بالسيرة الذاتية، فأناتول فرانس أحد أكابر الانطباعيين يقول إن النقد: "نوعٌ من الرواية تستخدمه العقول الواعية الساعية وراء المعرفة، وإنَّ كلَّ روايةٍ إذا أُحْسِنَ فَهْمُها هي سيرة ذاتية، والناقد الجيد هو الذي يروي مغامرات النفس وسط روائع المؤلفات"[4].

أي أنه يمكن أن نُعَدِّدَ فنونا أدبية تجلى الخطاب النقدي من خلالها، كـ"النقد المنظوم" عند بوف، و"شعر الشعر" الذي أشار إليه رينيه ويليك*، و"الرواية" عند بروست*، وتُضِيفُ لنا

---

[1] ينظر: إنريك أندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي، ترجمة الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، القاهرة، 1991، ص205، 206.

[2] ينظر: كارلوني وفيللو، النقد الأدبي، ص68. وإنريك أندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي، ص206.

[3] ينظر: كارلوني وفيللو، النقد الأدبي، ص34، 35، 69، 77.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص70.

* سيأتي الكلام عنه في الفصل الرابع.

* ذكر إنريك أندرسون إمبرت عن بروست أنه بدأ ناقدا وحتى ناقدَ نُقَّادٍ، ثم مضى من النقد إلى الرواية، وفي الرواية أعطانا خلاصة فكره النقدي، نقدا بالغ الثراء معقدا وعميقا، حتى إنه حَيَّرَ النقاد المحترفين. ينظر: مناهج النقد الأدبي، ص46.

الانطباعيةُ هنا فَنَّ "السيرة الذاتية"، ولا تكتفي بل تقدم لنا فَنًّا أَدَبِيًّا آخَرَ تجلى من خلاله النقد المتأدِّب، ألا وهو "المقالة النقدية" التي لا تختلف عن المقال في شكله الصحفي المألوف إلا أنها تتقلد التعليق على عمل أدبي بإبراز انطباعات النفس تجاهه في لغة تأثرية تتسم بغير قليل من الانفعالات والمزاجات الموالية أو المعادية للعمل المعروض[1].

أخيرا نشير إلى عنصر هام في نقد التأثريين كما يُسَمَّوْن أيضا، وهو عنصر التَّنَاص، أَيْ: أن خطاب النقد عند أولئك يتشكل مِنْ تقاطعٍ بين النص المقروء وبين رواسبَ من نصوصٍ سابقة عَلِقَتْ بذاكرة القارئ، فمادتهم النقدية "ذكريات مِنْ قراءات احتفظ بها بشغف إنسانٌ مُثَقَّفٌ"[2]، هذا التناص سيُكَوِّنُ فيما بعد صورةً جليةً لاتحادٍ جوهريٍّ بين النقد والأدب، تزول به الرسوم، وتَنْماعُ فيه الحدود، وتَغْدُو وَهْمًا من الأوهام الزائفة، التي كرستها الثنائيات الميتافيزيقية، بالطبع: كما يرى أربابها.

1 ـ 2 ـ النقد الأسطوري:

رغم أن النقد الأسطوري ـ أو "نقد النماذج العليا" الذي ارتبط بالناقد نورثرب فراي وكتابه "تشريح النقد" ـ ينتمي إلى النقد الذي سعى نحو علمنة الدراسات الأدبية وذلك باستثمار بعض نتائج العلوم الإنسانية مثل علم النفس من خلال نظرية اللاشعور الجمعي عند كارل يونغ، ومثل الإناسة ودراستها للأساطير في المجتمعات البدائية[3]، فإنه ومن جانب خفي وقع في فَخِّ أدبية النقد، والسر في ذلك أنه يبالغ في التحليل القائم على الأسطورة وتأويلاتها، والأسطورة في حد ذاتها نوع من الأنواع الأدبية، ومن هنا يتقاطع الأدب بالأدب، يوضح رينيه ويليك ذلك بقوله: "لكن النقد الذي يخلق عالما من صنع الخيال لم يَنْتَهِ أَمْرُهُ بعدُ، فقد ظهر بيننا تحت قناعٍ جديدٍ: قناعِ الناقدِ الأسطوري مِنْ أمثال نورثرب فراي الذي يَغْزِل أَوْهامَهُ باستخفافٍ تامٍّ بالنص، ويَشِيدُ عَوالِمَه المخْتَلَقَةَ مع الإصرار الغريب على دَعْوَتِها

[1] عن الصحفيين وكُتَّاب المقالات من الانطباعيين ينظر: كارلوني وفيللو، المرجع نفسه، ص77، 78.

[2] المرجع نفسه: ص68.

[3] عن النقد الأسطوري ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص337.

تشريحَ النقد"[1] ثم يبين التفاوت بين ما يدعيه فراي من علمية وبين واقع نقده الذي يغرق في الأدبية، فيقول: "إن فراي يريد لنظامه النقدي أن يُعِيدَ وَصْلَ الصِّلاتِ المقطوعة بين الخَلْق والمعرفة، بين الفن والعلم، بين الأسطورة والفكر، لكن نقده في حقيقة الأمر ما هو إلا اختلاقٌ معقد تضيع فيه كل علاقة ممكنة مع المعرفة والعلم والفكر، فهو يبيح لنفسه كل أنواع التعويض والتكثيف والمطابقة في عالم الأحلام هذا...ويصبح النقد مثله مثل الأدب والأساطير في المقايسات المضللة والهويات الخاطئة..."[2]، ثم يستخلص ويليك خلاصةً هي مَحَطُّ اهتمامنا هنا فيقول في شَطْرٍ منها: "قد يعترف المرء لهؤلاء النقاد بالمهارة الفائقة والقدرة على الابتكار، وقد يرى في هذا النقد نوعًا جديدًا مِنَ الأدب"[3]، فهذا تصريح بتحول الخطاب النقدي إلى جنس أدبي جديد!

1 ـ 3 ـ نقد ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة:

ينبغي أَنْ نُنَبِّهَ إلى أَنَّ تجاوُزَنا للبنيوية إلى "ما بعدها" لا يعني أن ظاهرة النقد المتأدب لم يكن لها حضور في النقد البنيوي، إنما أضربنا عنها لأن ذلك الحضور لم يكن بالصورة الأدبية المألوفة، بل كان أشبه بالتمهيد لـ:"أدبية النقد" كما تَشَكَّلَتْ في"ما بعد"، تماما مثلما كانت مقولات البنيوية تمهيدا لما بعدها، فاتسامُ لغةِ البنيويين الشارحةِ بالغموض والمراوغة ولَفْتِ الانتباه إليها أكثر من النص[4] تأكيدٌ على المسحة الفنية التي بدأتْ تَعْلُو لغةَ النقد في منهج من أشد مناهج النقد علمية وصرامة، وهكذا ما يقوم به المحلل البنيوي من إعادة تركيب النص وترتيبه حسب ما يمليه النسق العام، فهو عمل لا يخلو مِنْ تَقَمُّصٍ خَفِيٍّ لِدَوْرِ المُبْدِعِ[5]،

[1] رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة، 1987، ص342.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] ينظر: جون ستروك، البنيوية وما بعدها/من ليفي شتراوس إلى دريدا، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، 1996، ص21، 22، 23، وعبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، 1998، ص7، 49، 244، 250.

[5] ينظر: عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص204، 245.

بل إن دراسة شتراوس ـ وهي أشهر دراسة نقدية اعتمدت التحليل البنيوي للأساطير ـ اعتبرها هو نَفْسُهُ: "أسطورةً عن الأساطير"[1].

لكن هذا كله لا يكفي لِعَدِّ النقد البنيوي أدبا خالصا، كما هو الشأن مع نقد "ما بعد البنيوية" و"ما بعد الحداثة" الذي نشرع في استجلائه الآن، انطلاقا من هذين المصطلَحَيْنِ الذَيْنِ نرى أن محاولة التفريق بينهما فيما نحن بصدده ليس وراءها كبير فائدة، لأنهما ـ بالتقريب ـ تسميةٌ لتمظهرٍ مرحليٍّ واحدٍ[2] يأتي في موازاة البنيوية والحداثة بمقولاتهما المركزية، كما لا ينفعنا هنا الخوض في هذا "الما بعد" هل هو امتداد وتصحيح لما قبله أو أنه انقلاب عليه وانقطاع عنه؟[3] إنما الذي يهمنا أن نستوضح كيف تحول النقد إلى أدب في هذه المرحلة التي تُعَدُّ مرحلةَ "النقد المتأدِّب" بامتياز إن لم نَقُلْ "باحتكار"، فكل ما سبق ما هو إلا توطئة لاستعراض هذه البؤرة، من خلال بيانات: أَوَّلُها أن نقد ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة لا يشكل مدرسة واحدة أو تَوَجُّهًا منسجما بل هو شتات من البحوث والاستراتيجيات يجمعها شيء واحد هو "الما بعد" الذي يعتبر "مظلة عامة تتشظى داخل نفسها لتُكَوِّنَ ذاتها، فتتعد وتنقسم إلى ما بعد حداثات مجموعها العام يشكل ما بعد الحداثة العامة"[4] التي تستوعب في مجال النقد كُلًّا من التفكيك والنقد الثقافي والتاريخانية الجديدة والنقد النسوي والتداولية ونظريات القراءة والتأويل والخطاب، وغيرها[5]، وثانيها أن هذا التحول حصل بعد تزعزع ثقة الغرب في الحداثة ومقولاتها التي بدأ يتبدى لهم زيفها فهرعوا إلى تجاوزها لكن عن

---

[1] ينظر: جون ستروك، البنيوية وما بعدها، ص202.

[2] عن العلاقة بين ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية ينظر مثلا: بيتر بروكر، الحداثة وما بعد الحداثة، ترجمة عبد الوهاب علوب، مراجعة جابر عصفور، منشورات المجمع الثقافي، الإمارات، أبو ظبي، ط1، 1995، ص31، 33، 34. وميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص228. ويوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2009، ص168.

[3] إجابة عن هذا السؤال ينظر: بيتر بروكر، الحداثة وما بعد الحداثة، ص34 وما يليها. ورامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء، القاهرة، 1998، ص117، وميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص228.

[4] ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص223.

[5] ينظر: جميل حمداوي، نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، مكتبة المثقف، ص28.

طريق هدمها وتفكيكها وفضحها وتعريتها في جهد تقويضي معاكس أكثرَ مِنْ كونه بَنَّاءً، حيث إن الحداثة انتهضت على مقولات منهجية وخطابات تبشيرية من قبيل "الحرية والمساواة والإيمان بقدرة الإنسان العقلية وعالمية الجهاز الإدراكي...والتطور والتقدم والرفاه الإنساني..."[1] في مسرد يمكن صهر عناصره في "الثقة المطلقة في العقلانية المطلقة" اعتقادا بتعالي النموذج العقلاني ومطلقيته، غير أن مخاضا تاريخيا وسياسيا وثقافيا وفلسفيا كشف زيف تلك التباشير بتحيزاتها الكامنة نحو مركزية موهومة لا قيام لها إلا على كاهل الميتافيزيقا التي جرى الاعتقاد زمنا بموتها وتجاوزها، ذلك المخاض تجلى أكثر حينما اصطدمت الحداثة "بالحياة الواقعية باللحظة العابرة المعاشة، اصطدمت بتجربة القرن العشرين المريرة، إذ كانت حصيلتها لسعادة الإنسان حروبا ومشاحنات طاحنة واستعمارا وإرهابا وهيمنة وقمعا للآخر وتفاوتا طبقيا واقتصاديا وقمعا عسكريا وقنابل ذرية وخطرا نوويا..."[2]، فكانت النتيجة أن استُبْدِلَتْ مقولات الحداثة ومرتكزاتها بمسرد معاكس من العناصر التي يمكن جمعها تحت شعار سقوط العقلانية والمركزية وقيام اللاعقلانية واللامركزية بل ربما كان شعارُها الأنسبُ لازِمَتَيْ: "اللا..." و"الما بعد..." بدلالاتها العميقة[3]، وسقط بالتالي كل مرجعٍ مطلقٍ أو مرتكزٍ متعالٍ يمكن الإحالة عليه بما في ذلك العقل نفسه، وبسقوط التمركز سقطت الثنائيات الضدية المتراتبة هرميا فلم يعد ثمة ثابت يحكم المتحول وليس ثمة عقل يُفَسِّر تفسيرا غير متحيز، كما لا وجود لثقافة عالية نخبوية وأخرى دنيوية جماهيرية، بل كل ما هنالك هو تشكيل مستمر لا يمكن تبريره أو تفسيره بالإحالة على نموذج متعالٍ، وإنما يقبل التفسير فقط من داخله، مما يجعل التفسير نفسه محكوما بأشكال مادته، فالثابت نفسه شكل من أشكال المتحول[4]، أي أن المادة المدروسة في المقاربة الحداثية مفصولة عن الآليات الدارسة، لاتسام هذه الأخيرة بالثبات والارتكاز على العقل المطلق، لكن مقاربة ما بعد الحداثة ترى أن إضفاء المطلقية والثبات على جانب ما وبالتالي التقديس وبالتالي الإقصاء للمخالف، هو سبب كل دمار

[1] ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص225.

[2] المرجع نفسه: ص226.

[3] عن دلالة لازمة "الما بعد" ينظر: عبد الوهاب المسيري، موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية، دار الشروق، مصر، ط1، 1999، ج1، ص146، 294..

[4] ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص226.

وإرهاب، وهو قبل ذلك لوثة ميتافيزيقية خفية، تكشف زيف الحداثة القائمة على العلمنة، فتحولت لذلك النظرةُ إلى العقل، وغدا ـ أي العقل ـ مجردَ "تشكيل" يحكمه "الإمكان التاريخي" وليس جوهرا مشتركا كما يبدو عند الحداثيين في ممارساتهم على الأقل، فلئن "دعت الحداثة إلى الفصل بين الثابت كقاعدة تفسيرية والمتحول كمادة للتفسير، فإن ما بعد الحداثة قد وصلت الفصل وجعلت من المحال تمييزَ أو اختلافَ الأول عن الثاني، بل إن ما بعد الحداثة لا تؤمن بالفواصل والفوارق الثقافية المعرفية لأن أشكال المعرفة هي نفسها تتبع أشكال المادة المدروسة نفسها وتتأثر بها، وليست كما تفترض الحداثة أي: أن أشكال المعرفة تتسم بالعلمية والتجرد غير المتحيز، ولهذا ألغت ما بعد الحداثة كل الفواصل التي تسم الثنائيات الضدية"[1].

وثالثها أن هذا الانقلاب لا شك أنه عاد على ثنائية "الأدب/النقد" بعوائده: مِنْ سقوط الحواجز الوهمية والثنائيات المتمركزة، فتهاوى على إِثْرِ ذلك كلُّ تحديدٍ أو تَراتُبٍ بين الأدب ونقده، وغدا الاثنان واحدا تحت مظلة "الكتابة" أو "النص" أو حتى "الْـ بَيْنَ ـ نَصّ"!

وبيان ذلك أن ثنائية "نقد/أدب" قائمة على افتراض الفصل بين القاعدة التفسيرية الثابتة والمادة المدروسة المتحولة، وقد رأينا كيف سخرت ما بعد الحداثة من هذا الفصل المنطوي على إيمان بمركز إحالة متعال تنتهي إليه التفسيرات، فيكون مرجعا مطلقا حاسما، "ولهذا يرى منظرو ما بعد الحداثة أن جزءًا كبيرا من مفهوم ما بعد الحداثة يعتمد على صعوبة الفصل بين البنية المعرفية وبين ما تنتجه هذه البنية من معرفة، إذ أن هناك تداخلا مستمرا بين أشكال المعرفة وبين ما تسعى إلى دراسته...من هنا تكون أهم سمات ما بعد الحداثة هي هذه الانعكاسية الذاتية (self – reflexivity) فهي تفيد من مقولات ما بعد البنيوية في أن المنهجية المتبعة في درس مادةٍ ما لا شك تشكل المادة ذاتها..."[2]، أي أنه قد تزعزع الإيمان لدى نقاد ما بعد البنيوية بوجود خطاب ثابتِ اللغةِ متناهي الدلالةِ يسمى "النقد" يأتي بإزاء خطاب مراوغ مفتوح الدلالة يسمى "الأدب"، إنما يوجد خطاب واحد ولغة واحدة لا تراتب

[1] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2] المرجع نفسه، ص224.

في ذلك، الكل واقع في شبكة اللغة التي لا تكون إلا مراوغة، فهم "ينكرون أن يكون الأدب مُفارِقًا، ويفككون الخطابات غير الأدبية بقراءتها على أنها أدب"[1] "فالكتابة والمعارف تُعَدُّ جميعها مجازية وبلاغية"[2]، ويبدو هذا التداخل واضحا في حالة النقاد الخمسة الذين حرر جون ستروك دراستهم وهم شتراوس وبارت وفوكو ولاكان ودريدا* حيث قال عنهم: "إن المفكرين الخمسة الذين يتناولهم هذا الكتاب كُتَّابٌ أيضا، فهم شديدو الإحساس بالشكل الذي تتخذه كتاباتهم ومطلعون على حيل البلاغة وتأثيراتها" ثم أضاف قائلا" والواقع أن أمثال هذه التفريقات بين الكتابة الإبداعية والنقدية في حالة بارت وبين الشعر والكتابة عن التحليل النفسي في حالة لاكان أو بين الأدب والفلسفة في حالة فوكو ودريدا هي التي يسعون إلى إزالتها"[3].

فأدبية الخطاب الشارح هي السمة المشتركة في كتابات هؤلاء النقاد جميعا.

1 ـ 4 ـ استراتيجية التفكيك:

ذكرنا أن ما بعد الحداثة قامت أساسا على نقد المركزية الغربية بتجلياتها المختلفة، ولا ريب أن التفكيك كان الاستراتيجية الأكثر عمقا وصراحة وعنفا في استهداف تلك المركزية وتعريتها، خصوصا في تجليها الفلسفي، حيث يرى أشهر التفكيكيين جاك دريدا أن الفلسفة الغربية منذ أفلاطون قائمة على مُسَلَّمات ميتافيزيقية ترتكز عليها كل الخطابات الفلسفية وتنتهي عندها سلسلة الإحالات، أي أنها يُحال عليها ولا تُحيل على غيرها قَطْعًا للتسلسل، فعلى سبيل المثال "فكرة البنية كانت تفترض دائما مركزا مِنْ نوعٍ ما للمعنى حتى في البنيوية، هذا المركز يحكم البنية ولكنه هو نفسه ليس موضوعا للتحليل البنيوي"[4] لماذا يا ترى؟ يجيب رامان سلدن: "إذ إن إيجاد بنية للمركز يعني إيجاد مركز آخر"[5] ويعني بالتالي البحث لهذا المركز عن

---

[1] رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ص158.

[2] بيتر بروكر: الحداثة وما بعد الحداثة، ص35.

* الأربعة الأخيرون من أعلام ما بعد البنيوية الذين كانوا بنيويين أَوَّلًا.

[3] جون ستروك: البنيوية وما بعدها، ص22، 23.

[4] رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ص135.

[5] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

مركز وهكذا إلى ما لا نهاية، ففكرة المركز جاءت لتضع حَدًّا ونهايةً للإحالة، لكنها فكرة لا تجد لها سندا في العقل الذي يذهب إلى افتراض التسلسل، لماذا إذًا هذا التمركز رغم أنه زائف عقليا؟ "ذهب دريدا إلى أن البشر يرغبون في المركز لأن المركز يضمن لهم الوجود من حيث هو حضور"[1]، أي أن الفكر الغربي أمام مفارقة حقيقية عندما يضفي مركزية نهائية على "شيء" لا يتحدد إلا بآخَرَ، إنه يضفي عليه نوعا من القداسة، مِنْ هنا تتجلى الميتافيزيقا الخفية للعقل الغربي، الذي طالما تظاهر بتجاوزها، ومن هنا يتجه دريدا نحو تعرية فكرة المركز الذي عبر عنه الفكر الغربي بألفاظ لا حصر لها "من مثل: الوجود، والماهية، والجوهر، والحقيقة، والشكل، والمحتوى، والبداية، والنهاية، والغاية، والوعي، والإنسان، والإله..."[2]، وهي مبادئ عليا مطلقة تَرَتَّبَ على التمركز عليها نشوءُ ثنائيات ضديةٍ هرميةِ التَراتُب "كثنائية: العقل/العاطفة، العقل/ الجسد، الذات/ الآخر، المشافهة/الكتابة، الرجل/المرأة، وما إلى ذلك"[3] من ثنائياتٍ طرفها الأول مركز، وطرفها الثاني هامش أو إضافة أو ملحق، لكن دريدا إذ ينخرط في تفكيك هذا الفكر المتمركز لا يهدف إلى القضاء على التناقض والتخلص من الميتافيزيقا نهائيا، إنما يسعى إلى كشفها وإبراز آثارها ماثلة للعيان من خلال التراتبية التي تفرضها، حتى يتضح الشرخ المتخفي داخل كل خطاب قد يَدَّعِي التجانس والانسجام، وحتى يسوغ للمُفَكِّك ـ بصيغة اسم الفاعل ـ أن يعبث بتلك التراتبية المرتكزة إلى وَهْمٍ في رأيه، فيُنَكِّسُها مستندا إلى نفس المنطق الذي فرض التراتب الأول، كما سنمثل له، يقول الناقد التفكيكي جوناثان كلر: "ورغم أننا لا نستطيع أن نتخيل نهاية الميتافيزيقا أو أن نضع لها حدا، فإن بوسعنا أن نعمل على انتقادها من الداخل بالتعرف على النظام الهرمي الذي أقامته، وبقلب هذا النظام رأسا على عقب"[4]، إن التفكيكي هَمُّه أن يفضح الأمر على حقيقته لا أن يعالجه، أن يجعل الإنسان متفرجا على واقع مأساوي ساخر يُسْلِمُهُ إلى الصيرورة اللانهائية، التي متى ما حاول الإنسان وضع حَدٍّ أو مركز لها تناقض،

[1] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص108.

[4] جوناثان كلر: جاك دريدا، ضمن كتاب البنيوية وما بعدها، تحرير جون ستروك، ص180.

ولكنه مضطر إلى ذلك، فليتناقض لكن شريطة أن يرى تناقضه، ومن هنا سخرية التفكيك وعبثيته، التي لا ينبغي الاعتقادُ بأنها نوعٌ من الترف الفكري، بل هي نتيجة حتمية لطريقة في التفكير شديدة الحساسية تجاه المركزية، فلو كانت غايةُ التفكيك هدمَ المركز الموهوم لكان مستندا ضرورة إلى الطرف الآخر الذي يُشَكِّل معه ثنائية، وفي الاستناد إليه استحداث لمركز جديد، وهو الأمر نفسه الذي جاء التفكيك لإبطاله! يقول سلدن:"من المهم ملاحظة أن دريدا لا يجزم بإمكان التفكيك خارج نطاق مثل هذه المصطلحات* فهو يرى أن أي محاولة لإبطال مفهوم من المفاهيم محكوم عليها بالوقوع في شراك المصطلحات التي يعتمد عليها هذا المفهوم، فإذا حاولنا على سبيل المثال إبطال المفهوم المركزي لـ"الوعي" بتأكيد القوة المدمرة لـ "اللاوعي" فإننا نواجه عندئذ خطر استحداث مركز جديد، لأننا لا نملك سوى الدخول في النسق المفهومي (شعور/لاشعور) الذي نحاول إبطاله، وكل ما نستطيع هو رفض السماح لأي من القطبين في نسق ما (جسد/روح، خير/شر، جاد/هازل) بأن يكون هو المركز"[1]، من هنا يبدو للتفكيكيين أن ما يُرَى في حقهم عَدَمِيَّةً له كل المسَوِّغات، لأن البحث عن البدائل لما قَوَّضوه لا يخلو مِنْ سعي نحو تشييد لمركزية جديدة، " ولئن انطوى مفهوم التقويض على انهيار البناء، فإن إعادة البناء تتنافى مع مفهوم دريدا للتقويض، إذ يرى في محاولة إعادة البناء فكرا غائيا لا يختلف عن الفكر الذي يسعى دريدا إلى تقويضه"[2]، بل إن الحساسية المفرطة تجاه المركزية فرضت على دريدا طريقة غريبة في ممارساته التفكيكية على الخطابات المختلفة، حيث إنه لا يؤسس لمفاهيم قارَّةٍ خارجَ النص لِيُواجِهَهُ بها كما جرت عادة النقاد، بل يشتق من النص المدروس مصطلحات لا حياة لها إلا في سياق ذاك النص، يسعى من خلالها إلى تقويضه، ثم بمجرد نهاية وظيفتها داخل النص المُقَوَّض يتخلص منها، اعتقادا منه بأن إخراجها من النص يحولها إلى مفاهيم متمركزة، وهو الأمر الذي أَعْنَتَ دريدا نَفْسَهُ لتقويضه أساسا، وهكذا في كل عمل نقدي تبرز مصطلحات جديدة تزيح سابقاتها، حتى لا يكتسب

* يقصد بالمصطلحات الثنائيات المتمركزة.

[1] رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ص135.

[2] ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص107، 108.

أي مصطلح وجودا وحضورا، يؤسس كل منهما لنظرية جديدة أو نظام جديد[1]، لذا سنرى في التفكيكية التحاما تاما بين النقد والمنقود بل لن نرى وجودية للنقد إلا أثناء النص، وهذه صورة جلية لاتحاد النقد بالأدب، يقول صاحبا دليل الناقد الأدبي: "في كل قراءاته النقدية يقوم دريدا بسك مصطلحات يشتقها مما هو قيد الدراسة، ولا يتأتى فهم تقويضيته إلا من خلال متابعة هذه المصطلحات والكيفية التي بها تعمل داخل النص المدروس، إذ تصبح هي الأساس الذي يقلب ما يصرح به النص، لكنها جميعا تستعصي على الوجود إلا نتيجة تفاعلها داخل نصها، ويعتبر إخراجها من بيئتها ومحاولة فهمها خارج النص الذي استخرجت منه مجرد حركة ميتافيزيقية لا تختلف عن رفع الذات وغيرها من المفاهيم على السُّلَم الطبقي التقييمي"[2]، من هنا يتضح تَعَسُّرُ مفردات دريدا على المَفْهَمَة والتنظير، فهي غير موجودة ولا حاضرة لتوقف تحديدها على الاختلاف مع غيرها، هذا الغير الذي يتوقف تحديده بدوره على الاختلاف مع غيره... وهكذا يتسلسل الأمر، فهي مفردات مؤجلة الدلالة، أشبه ما يكون بـ"اعتبارات" علماء الكلام أو "أحوال" أبي هاشم الجبائي، لذا يلتجئ في تحديدها إلى "السَّلْب" أي: أن كذا هو ما لا يكون كذا وكذا، تماما كما كان يصنع المتكَلِّمَةُ النُّفَاةُ مع صفات الحَقِّ سبحانه، حيث يرون أن نَعْتَهُ بالصفات الثُّبوتية لا يخلو مِنْ تشبيه، فيقتصرون على السُّلُوب، وهذا ما يسلكه دريدا تنزيها لمفرداته عن الوقوع في شَرَك المفاهيم والنظريات المتمركزة ميتافيزيقيا، بدءًا بالمفردة التي أطلقها على استراتيجيته وهي "التفكيك" مرورا ببقية المفردات مثل: الاختلاف، والملحق، والانتشار، والتكرارية، والأثر الأصل، يقول دريدا في رسالة إلى صديق ياباني حول مفردة ومفهوم التفكيك: "لدى ممارسة التفكيك كان عليَّ مثلما أفعل هنا أن أكثر من التحذيرات وأن أستبعد نهائيا جميع مفهومات التراث الفلسفية، مع إعادتي التوكيد على ضرورة الرجوع إليها عبر عملية تشطيب على الأقل، قيل حينئذ وباستعجال: إن هذا كان نوعا من اللاهوت السَّلْبي: شيء لا بالصحيح ولا بالخاطئ...إن التفكيك وبأية حال ورغم المظاهر ليس تحليلا ولا نقدا"[3] ثم

[1] ينظر: جوناثان كلر، جاك دريدا، ضمن كتاب البنيوية وما بعدها، تحرير جون ستروك، ص181.

[2] ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص110.

[3] جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، دار توبقال، المغرب، الدار البيضاء، ط2، 2000، ص60.

يبين وَجْهَ عَدَمِ كونه تحليلا بقوله: "لأن تفكيك عناصر بنية لا يعني الرجوع إلى العنصر البسيط، إلى أصل غير قابل لأي حلٍّ، فهذه القيمة ومعها قيمة التحليل نفسها بالذات هي عناصر فلسفية خاضعة للتفكيك"[1]، ويواصل تحديده السَّلْبي للتفكيك بأنه ليس منهجا، ولا فعلا ولا عملية، بل كلمة لا تستمد قيمتها إلا من اندراجها في سلسلة من البدائل الممكنة[2]، ثم يختم تحديده بتساؤل يُلَخِّصُ كُلَّ هذا العَنَتِ: "ما الذي لا يكونُ التفكيكُ؟ كلُّ شيء! ما التفكيك؟ لا شيء!"[3]، وهكذا يمضي الأمر مع البقية من "أشباه المفاهيم" التي يمارس من خلالها قراءته التقويضية للنصوص، وهي قراءة مزدوجة تسعى إلى دراسة النص ـ مهما كان ـ دراسةً تقليدية أَوَّلًا، لإثبات معانيه الصريحة، ثم تسعى إلى تقويض ما تصل إليه من نتائجَ في قراءةٍ معاكسةٍ تعتمد على ما ينطوي عليه النص من معانٍ تتناقض مع ما يصرح به، هادفةً إلى إيجاد شَرْخٍ بين ما يصرح به النص وبين ما يخفيه[4]، مُظْهِرَةً أن هذه النصوص قد نُسِجَتْ من خيوط مختلفة لا يمكنها أن تؤدي إلى نسيج متكامل، بل يزيح الواحد منها الآخر[5]، عندها يَقْلِبُ دريدا الطاولةَ على النص، وذلك أن النص يتمركز على طرف ثنائية مهمشا طرفها الآخر، ومستنده في ذاك التمركز وهذا التهميش مقولةٌ ما، يأتي دريدا ليثبت أن نفس تلك المقولة تشهد بمركزية ما كان هامشيا وهامشية ما كان مركزيا سواءً بسواء، وهنا يأتي بذلك المركز المزعوم ويضيفه إلى عبارة "ميتافيزيقا، أو "مركزية" فيقول فيما لو كان المركزُ هو "الحضورَ" في مقابل "الغياب" مثلا: "ميتافيزيقا الحضور" أو "مركزية الحضور"، وهكذا فيما لو كان المركز هو "الصوت" في مقابل "الكتابة" فيقول مثلا: "مركزية الصوت"، ويعبر دريدا عن هذا النزوع إلى المركزية عموما بـ "نزعة التمركز على اللوجوس" أو "التمركز المنطقي"، واللوجوس على تعقيد دلالته يشير إلى "الكلمة" باعتبارها أصل بداية الخلق كما في الكتب

[1] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص61، 62.

[3] المرجع نفسه: ص63.

[4] ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص108.

[5] ينظر: جوناثان كلر، جاك دريدا، ضمن كتاب البنيوية وما بعدها، تحرير جون ستروك، ص180.

المقدسة، كما يشير إلى العقل واللغة والصوت والحضور، فهو عبارة جامعة لكل المراكز والأصول التي استند إليها الفكر عبر تاريخه الطويل[1].

المهم أنه بعد الإتيان بالمركز المزعوم وليكن "ميتافيزيقا الحضور" يشرع في تفكيكه عن طريق مفهوم مِنْ أشباه المفاهيم وليكن "الاختلاف" أو "الملحق"، فميتافيزيقا الحضور كامنة خلف تفكيرنا كله ومع ذلك فهي كامنة على جملة من التناقضات، حيث إنها تُحَدِّدُ الوجود بوصفه حضورا، فنحن لما نفكر في "الوجود" نربطه باللحظة الحاضرة، فالماضي قد وجد والمستقبل سيوجد، أما الموجود فهو الحاضر، و"الأنا" قبل ذلك حاضرة في لحظة التفكير بها كما هو أصل الكوجيتو الديكارتي، وهكذا "المعنى" هو الحاضر في الذهن لحظة الخطاب، لا معنى قبله ولا بعده، هذه أمثلة لسيطرة التفكير الحضوري علينا، لكن المفارقة تدخل هذا التفكير عندما نتساءل عن أي لحظة يتحدد من خلالها الوجود والأنا والمعنى؟ إننا أمام سلسلة من اللحظات، فاللحظة الحاضرة التي نتعلق بها كمُحَدِّدٍ سرعان ما تصير لحظة ماضية=غير موجودة، وتحل محلها لحظة كانت من المستقبل= لم تكن موجودة، لا شك أننا سنتعلق بهذه اللحظة الأخيرة وهكذا بما بعدها ويتسلسل الأمر، أي أن الوجود لم يَعُد الحاضرَ كما كنا نعتقد بل هو سلسلة من حالات الحضور المتعاقبة، لكن حتى هذا التصور الأخير لا يخلو من ميتافيزيقا، فنحن ننظر إلى تلك اللحظات على أنها بسيطة أساسية قائمة بنفسها يحيل إليها الوجود دفعة واحدة دون أن تحيل هي على شيء، وهذا في الوقع غير صحيح، بل إن كل لحظة من تلك اللحظات تعتمد على غيرها في تحديدها، ولعل مثالا من أقدم أمثلة الفلسفة يوضح ذلك: وهو حركة السهم المنطلق من نقطة البداية إلى نقطة النهاية، ففي كل لحظة حاضرة يكون السهم في مكان معين ولا يتحرك، أي أننا بالنظر إلى كل لحظة على حدى في حضورها لا نثبت حركة السهم، إذ إن حركته لا تكون حاضرة في أي لحظة من لحظات سلسلة الحضور، ومع ذلك فإننا مصرون على حركته، لأن حركته حقيقة أساسية من حقائق عالمنا ومع ذلك لا ترتكز على الحضور، بل لا يمكن تصورها إلا إذا كانت كل لحظة، كل حالة حاضرة، فيها آثار من الماضي والمستقبل، ويحتاج تفسير ما يحدث في أي لحظة من

[1] ينظر: رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص135، 136، وميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص218.

اللحظات إلى الرجوع إلى لحظات ليست حاضرة، ولذا فإن ثمة معنى حاسما يكون فيه غير الحاضر ساكنا في الحاضر ويُشَكِّلُ جُزْءً منه، كما اتضح من هذا المثال الذي له نظائر عديدة تدل على أنه ليس ثمة من شيء يكون حاضرا ببساطة، وكل ما نعتبره حاضرا هو معطى يعتمد في تحديد هويته على اختلافات وعلاقات لا يمكن أن تكون حاضرة[1].

إذن ليس ثمة حضور بالمعنى النقي البسيط: حضور أساسي لا يعتمد إلا على نفسه، ولا يحيل إلى غيره، بل كل ما نتوهمه حضورا كذلك هو في حقيقة الأمر مفتقر في تحديده إلى الاختلاف مع غيره مما هو غائب، فيصبح الغائب جزءً من دلالة الحاضر يلوث حضوره ويرهنه ويعقده، ومع ذلك فلا ينبغي أن يحملنا ذلك على القول بأنه ما ثَمَّ إلا الغائب، فهذا وقوع مرة أخرى في شرك التمركز والميتافيزيقا[2]، لأن الغائب نفسه لا يتحدد إلا بالاختلاف مع الحاضر، فليس ثمة غياب نقي بسيط، الحقيقة أنه ليس ثمة إلا الاختلافات والاختلافات وفقط، لكن هل الاختلاف موجود؟ هل هو مركز جديد؟ وهل هو بديل للمراكز المُفَكَّكة؟

دريدا يأبى ذلك كله، ويرى فيه مجرد تفكير غائي يدور مرة أخرى في فلك الميتافيزيقا، لأن الاختلاف نفسه يفتقر في تحديده إلى سلسلة الأحداث المتعاقبة، وهي التي تمنحه شرط الإمكان، فلا تنتهي الإحالة عنده حتى يغدو مركزا، رغم أنه يوفر هو أيضا الإمكان لتلك الأحداث[3]، أي أن الاختلاف لا يتمتع بوجود حقيقي واقعي هو بذاته ليس شيئا ماديا يقبل الكنه والإدراك، هو فراغ أو هوة أو صدع، لكنه مع ذلك يبقى أساس الفصل الذي يميز الأشياء عن بعضها فتتم معرفتها ويتم إدراكها، لكن الاختلاف نفسه يستعصي على الفهم والإدراك[4]، إننا في هذه الدائرة الإحالية أمام ما يسمى في المنطق بـ:"الدَّوْر" وهو في صورته السَّبْقِيَّة من المستحيلات الشهيرة، وإن دريدا بـ "اختلافه" هذا يمنح الوجودَ كلَّه صفةَ ما كان يسمى في المنطق بـ"الاعتبار"، أي أن الوجود غير موجود بل هو مجرد اعتبارات لا تُدْرَك إلا

[1] لخصنا كل هذا الكلام عن "ميتافيزيقا الحضور" من مقالة جوناثان كلر: جاك دريدا، ضمن كتاب البنيوية وما بعدها، تحرير جون ستروك، ص187، 188، 189.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص189.

[3] ينظر مثلا: المرجع نفسه، ص191.

[4] ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص110، 111.

في إطار التضايف بين شيئين أو أكثر، كما أن "الفَوْق" غير موجود إلا باعتبار ما هو أسفل منه، وإلا فهو "تَحْتٌ" عند من هو أعلى منه.

والاختلاف في صياغته غير العربية حسب دريدا يشير إلى معنيين: أولهما مكاني وهو الاختلاف، وثانيهما زماني وهو الإرجاء والتأجيل[1]، فالاختلاف يكسر ميتافيزيقا الوجود، والإرجاء يكسر ميتافيزيقا الحضور، فلا وجود لمعنى مركزي ما دامه لا يتحدد إلا في معطى اختلافه مع غيره، ولا حضور لمعنى ما دامه مرتبطا بسلسلة من المعاني المتعاقبة زمنيا، فليس ثمة إلا اختلافات، وجميع المعاني مؤجلة وواقعة في صيرورة لا نهائية، وكل محاولة لوضع حَدٍّ لهذه السيولة اللامتناهية من المعنى تُعَدُّ رضوخا لنزعة التمركز الميتافيزيقي، فحتى لو سَلْسَلْنَا الأمر إلى الوراء إلى إنسان الكهوف فلن يستطيع هذا الأخير أن ينجح في ابتكار اللغة بجعله "هَمْهَمَةً" ما تعني شيئا مثل "الطعام" إلا إذا افترضنا أن هذه الهمهمة تختلف عن همهمات أخرى، أو يمكن تمييزها عنها، وأن العالم كان قد انقسم فعلا إلى صنفي الطعام واللاطعام، إن الدلالة تعتمد دائما على "الاختلاف" على "المقابلة" [2]، وإن إيقاف الدلالة عند نقطة ما ولو كانت لحظة المواضعة يعني بالضرورة نكوصا إلى الميتافيزيقا، ما يعني أيضا أن نظرية المواضعة في نشأة اللغة وهي النظرية المتشبعة بالعلمية لا تخلو من تمركز ما ورائي.

تفرع عن ثنائية "الحضور/الغياب" ثنائية أخرى من الثنائيات المتراتبة هرميا، اشتغل دريدا كثيرا على تفكيكها، وهي ثنائية "الصوت/الكتابة"[3]، حيث لاحظ دريدا أن ميتافيزيقا الحضور تتجلى في تفضيل الصوت أو الكلام على الكتابة لما فيه من الحضور وما في الكتابة من الغياب، هذه النزعة التفضيلية للصوت هي ما يسميه دريدا بـ "التمركز المنطقي" الذي دعمته الفلسفة الغربية رغبة في الحفاظ على الحضور ونقائه، ففي الكلام نرى حضورا مباشرا

[1] ينظر رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص136.

[2] ينظر: جوناثان كلر، جاك دريدا، ضمن كتاب البنيوية وما بعدها، تحرير جون ستروك، ص190.

[3] كل ما سيأتي من كلام عن هذه الثنائية ملخص من: جوناثان كلر، جاك دريدا، ضمن كتاب البنيوية وما بعدها، تحرير جون ستروك، ص192 إلى 198، وميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص109، 110، ورامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص136، 137، وجون ليشته: خمسون مفكرا أساسيا معاصرا من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، ترجمة فاتن البستاني، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، بيروت، ط1، 2008، ص225.

متجسدا في ذاتي المتكلم والمستمع لحظة التلفظ، بينما في الكتابة يغيب المتكلم أو يُجْهَلُ، ما يفتح الباب للتأويلات ما دام المتكلم غير موجود ليفسر للمستمع ما يدور بذهنه، في الكلام يتلاشى الصوت في الهواء بمجرد خروجه، وفي الكتابة يُثَبَّتُ الكلام بل ويُكَرَّرُ بالطباعة وإعادتها ما يفتح الباب مرة أخرى للتأويلات، لأن الكتابة ستكتسب لحظات زمنية متعددة بحسب قارئيها، فالكتابة على هذا تُشَكِّل خَطَرًا على الفكر، تُشَوِّهُ نقاءه الخالص، لذا أبدى الفلاسفة ـ ومنذ أفلاطون ـ توجسهم وامتعاضهم منها، ونظروا إليها على أنها مجرد نقوش ورسوم ملحقة بالكلام، مجرد وسيط تمثيلي طفيلي ناقص للكلام، هي في أفضل حالاتها استعادة غير مباشرة للحضور الذي يجسده الكلام، إن في هذه التراتبية الهرمية التجاءً إلى ما سماه دريدا بمنطق "الملحق" أو "التكملة" أو "الإضافة"، أي أن يُنْظَر إلى الطرف الهامشي من الثنائية المتمركزة على أنه مجرد تكملة للطرف المركزي، لكن يأتي دريدا ليقلب هذا المنطق بما يكفل للملحق صفة المركز والعكس، فالفكر الغربي الذي يقيم تضادا حادا واختلافا صارما بين نظامي الكلام والكتابة يتناقض لما يجعل الكتابة مجرد تمثيل للكلام، فلو كانت الكتابة كذلك لما اختلف فهمنا لها عن فهمنا للكلام، ويتناقض مرة أخرى لما يلجأ للكتابة من أجل تمثيل الكلام، بل ويُفَضِّلُ الكلامَ على الكتابة عن طريق استخدام الكتابة! لذا يرى دريدا أن الكتابة لا تختلف عن اللفظ من جهة النظام فكلاهما يستند إلى الاختلاف، بل لو أردنا أن نُفَضِّلَ أو نفاضل لفضلنا الكتابة على الكلام لأنها أوفى بتجسيد شرط الاختلاف، وأما الحضور الذي امتاز به اللفظ فقد سبق تفنيده عند الكلام على ميتافيزيقا الحضور، وأنه مفتقر إلى ما قبله وما بعده في تحديده، وواقع في شبكة من الاختلافات اللانهائية، إذن الكتابة=النقوش والكلام=الأصوات ليسا هما اللغة إنما هما مجرد مَوادٍّ، اللغة كغيرها عند دريدا اختلاف داخل النظام النحوي وعلائقه، والرجوع إلى حالة أولى يتوحد فيها اللفظ والمعنى متعذر، فـ"في البداية كان الاختلاف" هذا الاختلاف الأصلي هو أساس اللغة وبدونه لا وجود للغة، يسمي دريدا هذا الاختلاف الأولي بـ"الكتابة الأصلية" وهي شرط إمكان الكلام والكتابة بمعناهما الضيق، إنها ليست ما يتم إنتاجه، بل ما يجعل الإنتاج ممكنا، أي: أنها افتراضية، يمكن وصفها ولا يمكن استنفادها.

من هنا ومِنْ جَعْلِ الكتابةِ اختلافا، تسقط الحدود بين مختلف الخطابات بما في ذلك الفلسفية والنقدية والأدبية، فكلها خاضعة لشرط الاختلاف بما يفرضه من لا نهائية في الدلالة ولعب حُرٍّ بالمدلولات، فقد زالت الحواجز وغدا الكل تحت مظلة "الكتابة" بمعناها الدِّريدي، كما سيأتي توضيحه أكثر.

يمضي دريدا في تقويض الثنائيات من منطلق ما سماه "الملحق" أو "التكملة"، حيث إن الفكر الغربي يجعل من الكتابة مجرد تكملة للكلام، أما الكلام فهو مكتمل بنفسه يمثل حالة الوفرة الأولى، فهو ينتمي إلى الطبيعة بخصائصها النقية، بينما تنتمي الكتابة إلى الثقافة بتعقيدها، فالثقافة بدورها مجرد تكملة للطبيعة، إنها ثنائية ضدية أخرى، يرى دريدا أنها منطوية على مفارقات عدة: منها أن هؤلاء الذين فضلوا الكلام=الطبيعة وصفوه باستعارات كتابية=ثقافية، فالكلام مفتقر إلى الكتابة في الهجوم عليها، على النقلة التفكيكية الأهم تتمثل في قلب دريدا لهذه الثنائيات، إذ كيف يمكن تعريف الطبيعة دون جعلها ضدا لشيء غير طبيعي؟ لا يمكن تعريف الطبيعة دون تمييزها عن الثقافة، ومن ثَمَّ تحتفظ الطبيعة بأثر الثقافة كمميز للطبيعة، وستكون الثقافة هي الأساس الذي تقوم عليه الطبيعة، أي أن الثقافة سبب في معرفة الطبيعة، ومعرفة الطبيعة نتيجة لمعرفة الثقافة، وحسب منطق التكملة فإن السبب سابق على النتيجة، ما يعني أن الثقافة=الكتابة سابقة على الطبيعة=الكلام، وأصل له، والكلام مجرد تكملة للكتابة! من هنا المفارقة: كيف يكون الشيء مجرد تكملة وفي الوقت نفسه يكون أساسا لتمييز الأصل؟ وكيف يكون الشيء مكتملا وفي الوقت نفسه يفتقر إلى تكملة؟ هكذا تكون أسبقية الكلام وامتيازه على الكتابة مجرد رغبة وحنين إلى أصل أولي غير موجود، ولا يتأتى له الوجود إلا باختلافه عما سواه، هنا واعتمادا على أسبقية الاختلاف يذوب امتياز الأولية وفوقيتها[1].

وبسقوط التَّراتُب تسقط الحواجز وتحل محلها الاختلافات، وتصبح الخطابات كلها خاضعة للاختلاف الذي يحكم اللغة عامة ويولد فيها ما أسماه دريدا بـ:"الانتشار" وهو تكاثر المعنى وانتشاره بطريقة يصعب ضبطها والتحكم بها، وإنما يوحي باللعب الحر الذي لا يتصف

[1] ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص124، 125.

بقواعد تحد هذه الحرية، بل هو حركة مستمرة، تبعث المتعة وتثير عدم الاستقرار والثبات، ويتسم بالزيادة المفرطة، ويركز دريدا في هذا المصطلح على فيضان المعنى وتفسخه: أي فائض المعنى وزيادته المفرطة على ما يفترض أنه يعني، وهذه السمة تصف استخدام اللغة عامة[1]، فتصبح اللغة عند دريدا تَبَدِّيًا للاختلافات وانتشارا للآثار والتكرارات التي تجعل المعنى ممكنا تحت ظروف يمكن وصفها ولكن لا يمكن استنفادها[2].

وفي هذا السياق أي سقوط الحواجز الموهومة بين الثنائيات يأتي هجوم دريدا على ذلك التعارض المزعوم بين لغة الفلسفة ولغة الأدب، باعتبار الأولى لغة شفافة دقيقة علمية تتصل بالحقيقة مباشرة، بينما الثانية لغة بلاغية صلتها بالحقيقة ملتوية، إن في هذا تخوفا من اللغة وتهديدها للحقيقة، وذلك عن طريق تهميش لغة الأدب من جهة، والحلم بلغة شفافة رصينة طالما بحث عنها الفلاسفة في مشاريع "المنطق" الذي يحمي اللغة من كيد الكلمات وميولها الاستعارية، فأهل المنطق الوضعي وسموا الخطاب الميتافيزيقي بأنه يتخبط في أحابيل لغته، أو أنه نظام من الاستعارات نسيت طبيعته الاستعارية، بل ووسموا كثيرا من الخطابات الفلسفية بكونها أدبية، وتواصلت هذه المحاولات التي لن تمثل سوى ذلك الحنين للأصل الأول، الذي أثبت دريدا أنه غير موجود، إن تفضيل الخطاب الفلسفي على الأدبي لا يعدو أن يكون صيغة من صيغ التعارض بين الطبيعة والثقافة، بين الكلام والكتابة، فالبحث عن لحظة أولى كانت اللغة فيها شفافة ـ كأن تكون لحظة المواضعة ـ مجرد وَهْمٍ ميتافيزيقي، ليس ثَمَّ سوى شبكة الاختلافات التي تعزل الدال عن المدلول والتي تَسِمُ اللغةَ بكل أشكالها، بل لا تتحد اللغة الشفافة إلا بالاختلاف مع اللغة الأدبية، ما يعني أسبقية الأدب على الفلسفة، أي أن هناك مفهوم "الأدب الأصل" مثل "الكتابة الأصل" وهو الذي يمنح للأدب والفلسفة بمفهومهما الضيق إمكانهما، إن الفلسفة لا تستطيع الهرب من البلاغي من الأدبي من اللغوي، إن ما يدعى بالنصوص الفلسفية يبلغ أعلى درجات الفطنة والدقة عندما تدرس

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص119،120.

[2] ينظر: جوناثان كلر، جاك دريدا، ضمن كتاب البنيوية وما بعدها، تحرير جون ستروك، ص198.

مجازاته واستراتيجياته البلاغية بعناية فائقة[1]، ما يعني أن جميع النصوص في رأي دريدا تتسم بالأدبية، سواء كانت نصوص أدب أم فلسفة أم نقد أم غير ذلك، ببساطة لأن القول بوجود لغة شفافة متوقف على وجود لحظة أولى تطابق فيها الدال والمدلول بأن قال أهل الوضع مثلا بأن لفظة كذا تدل على كذا كما في نظرية المواضعة التي تتقدم على أنها نظرية مارست قطيعة مع التفسيرات الميتافيزيقية لنشأة اللغة، لكنما هذا الزعم عند دريدا لا يخلو من ميتافيزيقا خفية، كيف ذلك؟ لأن الأمر ـ كما سبق التمثيل له بإنسان الكهوف والهمهمة ـ متوقف على اختلاف تلك اللفظة=الهمهمة الأولى عن لفظات أخرى تحيل على معان أخرى، لذا ستكون دلالتها مرهونة بوجود لفظات أخرى، وهكذا تتحدد كل لفظة بالاختلاف عن الأخرى، ولا توجد أولية ولا أولوية، فكل دال يحيل على مدلول، غير أن هذا المدلول لا يتحدد إلا بالاختلاف أو الإحالة على مدلول آخر، ويتسلسل الأمر، ما يعني أن المدلول دائما في حالة هرب وشرود، بل في حالة تشتت وانتشار وتَشَظٍ، إن المسافة بين الدال والمدلول لا منتهى لها، والدلالة دائما مُرْجَأَةٌ ومُؤَجَّلَةٌ، فلا وجود في عُرْف دريدا للحقيقة بل كل ما في الأمر أن هناك مجازات، أما الحقيقة التي هي استعمال اللفظ لما وضع له، فهي رهينة بوجود الوضع الأول، وقد علمت أنه مجرد حنين للحظة أولى لا وجود لها، وأنه ما ثم سوى الاختلافات، أو قل المجازات، على أن هذا التسلسل اللانهائي للدلالة ليس مقصورا على دريدا فقد وجد عند شتراوس الذي قال بأنه "لا وجود للمدلولات بل توجد دالات فقط: إذ إننا بمجرد تحديد مدلول ما سرعان ما يتحول هو نفسه إلى دالة جديدة تشير إلى مدلول آخر، وهكذا دون توقف، في عالمه إذن تحول كل شيء إلى دالة"[2]، وهذا ما يوافقه عليه أيضا جاك لاكان[3].

[1] ينظر: جوناثان كلر، جاك دريدا، ضمن كتاب البنيوية وما بعدها، تحرير جون ستروك، ص203، 204، وميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص110.

[2] عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، ص239.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص304.

الحاصل أن اللغة عند دريدا واحدة لا تفاضل فيها بين لغة فلسفة أو لغة أدب أو لغة نقد، الكل يخضع لمفهوم الكتابة على أنها اختلاف، الكل يخضع للغة بصفاتها المراوغة والمجازية، والتي يعتبر البحث لها عن أصل كانت فيه شفافةً مجردَ تمركز ما ورائي.

2 ـ أدبية الخطاب الشارح والنظريات النقدية:

بعد أن رصدنا تجليات أدبية الخطاب الشارح في التيارات النقدية ضمن خطوطها العريضة، نستهدف الآن بعض النظريات المؤسسة للظاهرة بصورة مباشرة، والتي تُعَدُّ مسؤولة عن انقلاب الخطاب النقدي إلى خطاب أدبي مراوِغٍ يَلْفِتُ أكثر إلى نفسه، شاغلا القارئ بشكله الغريب عن النص الأدبي المنقود، ولا ريب أن بعض تلك النظريات أو"أشباهها" قد مر معنا سابقا كالاختلاف والانتشار والتكملة عند دريدا، ويبقى بعضٌ آخَرُ نتناوله هنا، لا على سبيل الشرح والاستطراد، لكن من جهة بيان كيف أَدَّتْ تلك النظريات إلى نزوع لغة النقد نحو لغة الأدب بالتحديد.

2 ـ 1 ـ موت المؤلف:

"موت المؤلف" نظرية نقدية ترتبط بـ"موت الإله" لاهوتيا وبـ"موت الإنسان" فلسفيا، غير أن هَمَّنا هنا ليس الوقوف عليها في بُعْدَيْها اللاهوتي* والفلسفي، ولا حتى الوقوف على الطريقة التي مات أو قُتِل بها المؤلف، فالموت ـ وإنْ تَعَدَّدَتْ أسبابُهُ ـ واحدٌ، إنما الذي يهمُّنا هنا أن نبين كيف أَسْهَمَ "موت المؤلف" في تَحَوُّل النقد إلى ممارسة أدبية، حيث إن هذه المقولة تنتمي لمرحلتي البنيوية وما بعدها، غير أنها في بنيويتها تعلن موت المؤلف للتأكيد على ميلاد النص بأنساقه وأنظمته، بينما تعلن في ما بعد بنيويتها عن ميلاد القارئ، إن المؤلف عند رولان بارت ـ وهو أشهر مَنْ نَعَاه ـ يتحول إلى مجرد ساحة ـ مفترق طرق ـ تلتقي وتعيد الالتقاءَ فيها اللغةُ التي هي مخزون لا نهائي من حالات التكرار الأصداء والاقتباسات والإشارات، على نحو يغدو معه القارئ حُرًّا تماما في أن يدخل النص مِنْ أَيِّ اتجاهٍ شاء، فليس هناك طريق هو وحده الذي يُعَدُّ صائبا، فالقراء عنده أحرار في فتح العملية الدلالية للنص وإغلاقها

* في الفصل التالي سنشير إلى البُعْد اللاهوتي لموت المؤلف وذلك عند الكلام عن التحيزات.

دون أي اعتبار للمدلول، وعلى نحو يغدو معه القراء أحرارا في أن ينالوا "لَذَّتَهُم" من النص، وأن يُتَابِعُوا حين يشاؤون تقلبات الدال وهو ينساب وينزلق مراوغا قبضةَ المدلول[1]، إن بارت بقتله المؤلف يمنح كل صلاحياته التقليدية للقارئ بما في ذلك "التأليف" وحقوقه المحفوظة فيغدو القارئ مبدعا، وتغدو القراءة=النقد إبداعا، أما دريدا فيخالفه في بعض ذلك حيث لا يؤكد على موت أيٍّ من هذه الأشياء حتى ترثها بدائل لا تقل عنها سلطة ومركزية، إنما يؤكد على الكتابة بدل المؤلف وعلى القراءة بدل القارئ[2] تأكيدا على "عزل" الإنسان في كلا الحالتين وعلى "تعويم" الذات في شبكة الاختلافات اللامتناهية "داخل النص" الذي لا تحدده الحواجز التقليدية المؤسسة للأجناس.

إن مما ينبغي الإشارة إليه بهذا الصدد أن "موت المؤلف" لا ينفك عن القول بـ"خرافة القصدية"[3] حيث قام النقد التقليدي على مغالطة! تقرر أن معنى النص يكمن في قصدية المؤلف، ولا يمكن فك شفرة النص إلا بفك شفرة المؤلف، غير أن "الفتوحات" اللغوية والفلسفية الكبيرة زَيَّفَتْ هذا المزعم، وأكدت على سلطة اللغة ثم على سلطة القراءة، وفي كلٍّ على تَعَدُّد المعنى بل على لا نهائيته، ما يعني أن بنية "الناقد" أو "النقد" تحددت تقليديا على أساسٍ مِنْ واحدية المعنى والقصدية، أي أنها تأسست على بنية "المؤلف" التقليدية، فإذا ما أعلن رولان بارت وأضرابه عن موت المؤلف فإن في إعلانهم ذلك إعلانا عن موت "الناقد" و"النقد" معه[4]، وإعلانا آخر عن ميلاد لون جديد من اللغة الشارحة التي تَلْفِت إلى نفسها أكثر.

إن نظرية "موت المؤلف" فتحت الباب على مصراعيه أمام القارئ الذي يأتي إلى النص متسلحا باستراتيجيةٍ ما للقراءة والتلقي ومُحَمَّلا بآفاق من التوقعات ورواسب من التناصات، لذا يمكن القول بأن الناقد تحول إلى قارئ وأن النقد تحول إلى قراءة أو تناصٍّ، فنظريات القراءة والتناص أسهمت هي أيضا في شيوع ظاهرة أدبية الخطاب الشارح.

---

[1] ينظر: رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص121.

[2] ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص245.

[3] عن هذه الخرافة أو المغالطة ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص239.

[4] ينظر: يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين، مصر، ط1، 1994، ص45، 46.

2 ـ 2 ـ البَيْنَصِّيَّة:

البَيْنَصِّيَّة أو التناص* كموت المؤلف نظريةٌ لها أبعادها اللاهوتية والفلسفية والنقدية، ولها صيغتها البنيوية والما بعد بنيوية، ولا ريب أننا نصرف انشغالنا هنا إلى بُعْدِها النقدي وصيغتها الما بعد بنيوية، ففي ذلك البُعْدِ وبتلك الصيغة يمكن أن نلاحظ كيف أسهمت البَيْنَصِّيَّةُ في تحول الخطاب النقدي إلى خطاب أدبي، على أن نختزل ما هو متعارف من أثر البينصية في تكوين الأدب عموما، ونعكف على بيان أثرها في ظاهرة أدبية الخطاب الشارح.

لأجل بيان ذلك لنا طريقان في اتجاهين متعاكسين، نختصر الأول ونسهب في الثاني، أما الطريق الأول فيُمْكِنُ أن نُعَبِّرَ عنه بـ: "الأدب نقدا" في ضوء البَيْنَصِّيَّة، وأما الثاني فيمكن أن نُعَبِّرَ عنه بـ: "النقد أدبا" في ضوء البَيْنَصِّيَّة أيضا.

في الطريق الأول يكون الأدب نقدا من جهة ما أسماه جيرار جينيت بـ: "الماورائية النصية"* وبـ: "الاتساعية النصية"*، وذلك أن هاتين العلاقتين بالرغم من انخراطهما في تكوين الأدب تتضمنان قسطا من العمل النقدي الكامن، حيث يقرر جينيت أن النص المتسع له قيمة الشرح، فالتنكير كما في رواية "فرجيل منكرا" هو على طريقته نقد للإنياذة، ويقول بروست: "إن التقليد نقد في حالة عمل"، وإن ما وراء النص ـ النقد ـ يمكن أن يتصور ولكنه لا يمارَس دون أن تكون فيه حصة معتبرة غالبة من التناص الاستشهادي المؤيد[1].

* "البَيْنَصِّيَّة" هي التعريب الأكثر وفاءً بدلالة المصطلح عند الغرب، والأشد مطابقة لتركيبه الصرفي عندهم، ينظر: عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، 316.

* هي العلاقة التي شاع تسميتها بالشرح الذي يجمع نَصًّا ما بِنَصٍّ آخَرَ يتحدث عنه دون أن يذكره بالضرورة، وهي العلاقة النقدية في أسمى صورها. ينظر: جيرار جينيت، طروس، الأدب على الأدب، نص مترجم ضمن دراسات في النص والتناصية، ترجمها وقدم لها وعلق عليها محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1998، ص128.

* كل علاقة "تُوَحِّدُ" بين نص متسع وآخر منحسر، بحيث يُنْشِبُ المتَّسِعُ أظفارَه في المنحسر، دون أن تكون العلاقة ضَرْبًا مِنَ الشرح. ينظر: جيرار جينيت، المرجع نفسه، ص130.

[1] ينظر: جيرار جينيت، المرجع نفسه، ص134.

وفي الطريق الثاني يكون النقد أدبا تحت وطئة البَيْنَصِّيَّة، غير أننا لا نقصد هنا إلى البرهنة على وقوع النص النقدي في شبكة البينصية عموما! فهذا أمر يكاد يكون في حكم المفروغ منه، فما من نص نقدي إلا ويتقاطع مع نصوص نقدية سابقة*، خصوصا في النقد النظري، أو يتقاطع مع النص الأدبي المنقود بالاستشهاد والاقتطاع والتمثيل بجمل منه، خصوصا في النقد التطبيقي، لكن هذا التقاطع لا يمنح النقد صفة الأدبية بالضرورة، إلا إذا استرسل الناقد في ضرب من التحوير والتحويل للنص المقتطع فربما يُقَرِّبُهُ ذلك من الإبداع، ومع ذلك يبقى هذا الضرب من البينصية النقدية بعيدا عن الأدبية الخالصة، لذا لا بد من تجاوز النقد لهذه البينصية التقليدية نحو جوهرها القائم على التشرب والتحويل كما ترى كريستيفا[1].

في سبيل ذلك كان على النقد أن يتحدى ثلاث إشكاليات متراكبة: إشكالية الحدود والأجناس، وإشكالية المِلْكِيَّة، وإشكالية علاقة النقد بالأدب، أما الإشكال الأول فبدأ ينحل مع تماهي الأجناس الأدبية "فما إن تشظت وحدة النص وتجانسية الخطاب حتى وجد النقد نفسه ملزما بالتفكير عميقا بنفسه وبالخطابات الأخرى وبالأثر الأدبي"[2]، لكن هذا التماهي اقتصر في البدء على الأجناس الأدبية وبقي النقد على مسافة من جميعها، يفصل بينه وبينها حدود مثبتة، ويحيل كل منهما إلى نمط من الكتابة يختلف عن الآخر، حتى جاء "عدد من النقاد الكُتَّاب تمثلت أحد مساعيهم الأساسية في إزالة الحواجز بين الأنواع، لا بين الشعر والسرد وحدهما مثلا، بل كذلك بين التعليق النقدي والإنشاء الأدبي"[3]، وأما إشكال الملكية فقد عالجه رولان بارت رَادًّا أولا على أولئك الذين يكسرون جدار الملكية تحت شعار أن اللغة ملك مشاع للجميع، ومقترحا ثانيا استراتيجية تضمن معالجة معاني الآخرين بحيث لا

* ينظر نموذج تراثي لهذا التناص عند: عبد الحميد الحسامي، التناص النقدي صدى الموازنة في المثل السائر، مجلة جذور، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ج30، مج12، يناير 2010، ص461.

[1] ينظر: كاظم جهاد، أدونيس منتحلا دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتحالية الترجمة يسبقها: ما هو التناص؟، مكتبة مدبولي، ط2، 1993، ص67، 68، فقد عَنْوَنَ "في التناص النقدي، أو عندما يصبح النقد...كتابة" وتحت هذا العنوان استعرض دراسة شيقة لليلى بيرون موازيس في نفس الموضوع، بحيث تتداخل عباراتها بعباراته على مدار الدراسة، فوجب التنبه للإحالات هنا وَفْقَ هذا المعطى.

[2] ينظر: كاظم جهاد، المرجع نفسه، ص67.

[3] ينظر: كاظم جهاد، المرجع نفسه، ص68.

تعود تمت لمقالهم الأصلي بصلة، فيشدد على ضرورة العمل بإجراءات من التقطيع والبعثرة وإعادة الصياغة والتضعيف والاستنطاق تصبح فيها العناصر المستعارة متعذرة على التمييز أي: جديدة[1]، وهذا العمل نفسه وباقتدار وامتياز قام به بارت في قراءته لنص بلزاك كما سنرى، وأما إشكال العلاقة بين النقد والأدب فإن الأديب يتمتع بإزاء نص الآخر بحرية كبيرة، يعيد خلقه كما يشاء، بل إنه بقدر ما يعيد خلقه يبتعد عن المنزلة الاختزالية والخضوعية، منزلة المقلِّد والمكرِّر والمنتحِل، أما الناقد فالأمر ليس كذلك بالنسبة إليه، بل يجب عليه أن يصرح بما يأخذه من الآخر وأن يتمسك به بحدوده، وعلاقة الناقد في النقد الكلاسيكي موشومة بالخضوع للمبدع، أو على الأقل بالاعتراف المطلق بملكية الأخير، إن العلاقة بين نص إبداعي وآخر مثله هي علاقة تذويب وابتلاع وتحويل، أما العلاقة بين النص النقدي والنص الإبداعي فهي علاقة "تجاور"[2].

حتى يتجاوز النقد هذه الإشكالات حاول بعض النقاد أن يعيدوا صياغة البَيْنَصِّيَّة أو أن يوسعوا نظرتهم إليها بما يكفل للخطاب النقدي حُرِّيَّةَ السُّقُوط في شبكتها تماما كما يحصل للخطاب الأدبي، فالناقدة ليلى بيرون موازيس رجعت إلى مفهوم الحوارية كما طورته كريستيفا في أثر باختين، حوارية تحدد علاقة الكاتب ومتلقيه والنصوص الأخرى، ترى كريستيفا أن هذه العلاقة ترتسم في محورين: محور أفقي تنعقد فيه العلاقة بين الكاتب ومتلقيه، ومحور عمودي يخوض فيه النص حوارا مع نصوص أخرى، أما في حالة النقد فينضاف محوران آخران: محور أفقي يخوض فيه الناقد حوارا مع قارئه هو، ومحور عمودي ينشأ فيه حوار النص النقدي مع نصوص نقدية أخرى[3].

إن في شق من عمل هذه الناقدة استثمارا لما يعرف في نظريات التلقي بـ:"أفق توقعات القارئ" حيث إن البينصية لا تحدث على مستوى النص فحسب، بل لها محور آخر يرتسم على مستوى النص وقارئه، هذا القارئ الذي ورث كل حقوق الناقد التقليدي، والذي يقدم

[1] ينظر: كاظم جهاد، المرجع نفسه، ص69.
[2] ينظر: كاظم جهاد، المرجع نفسه، ص68، 69.
[3] ينظر: كاظم جهاد، المرجع نفسه، ص69، 70.

على النص محملا بالكثير من رواسب النصوص الأدبية، فيقرأ النص الأدبي من خلال تقاطعات بينه وبين تلك الرواسب، فإذا ما كتب نصه النقدي كان بالضرورة نصا واقعا في حبال البينصية، تلك الحبال التي لا يمكن نكث أليافها لتمييز الأدبي من النقدي منها، ما يعنى مرة أخرى أننا أمام نص جديد بين النقد والأدب، يقول عبد العزيز حمودة :"النص النقدي يلقى نفس مصير النص الأدبي في كل شيء تقريبا بما في ذلك التناص، ومع ذلك فإن بارت انطلاقا من موت المؤلف وانتفاء القصدية ومولد النص في القراءة يؤكد من جديد أن التناص يتحدد داخل وعي القارئ، ودون وعي ذلك المتلقي فالتناص شأنه شأن النص نفسه لا وجود له، وهذا ما يذكرنا مرة أخرى بأفق توقعات القارئ كما عرفه جادامر"[1].

لكن هذا الجانب من البينصية لا يمنح صفة الإبداع للأدب دائما، بل قد يدعم الحدود ويمنع الذوبان ويبقي النقد في بينصية التجاور، كما ترى الناقدة، فعندها لا يبلغ النقدَ بمعناه الإبداعي إلا نقدٌ يتقدم هو نفسه باعتباره كتابةً، نقد لا يعود في هذه الحالة تعليقا إيضاحيا لما قد يكونه خطاب الكاتب، بل هو مرافقة له تزيده غموضا وعتمة، العتمة الجوهرية التي تصنع قوة النص نفسه، بهذا المعنى وبحسب لعب على الكلمات للناقدة يكون الناقدُ كما عرفناه حتى الآن "تابِعًا" والناقدُ الجديدُ "مُتابِعًا" أي: مترصدا لـ:"إمكانات الغموض"[2]، وهو ما جسده في أجلى صوره رولان بارت الذي يعتقد أننا لا نكتب "حول" عمل وإنما "انطلاقا" منه، ويطالب بنقد يعيد كتابة النص، فهو ينطلق من تصور علاقة لولبية لامتناهية بين النصوص، يشكل كلٌّ من النص ونقده فيها نقطتين صغيرتين في لولب أو حلقة[3]، فالعمل الأدبي عند بارت وأضرابه لا يستعيد حياته إلا في الحوار الذي يعقده معه الناقد ممارسا عليه عمل تناصٍّ، يمارسه عندما يضطلع بخطابه النقدي الخاص باعتباره هو الآخر كتابةً: لغة بمثل شعرية العمل الأدبي[4].

[1] عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، ص323، وينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص244، 245.

[2] ينظر: كاظم جهاد، أدونيس منتحلا، ص70.

[3] ينظر: كاظم جهاد، المرجع نفسه، ص71.

[4] ينظر: كاظم جهاد، المرجع نفسه، ص74.

2 ـ 3 ـ القراءة والتلقي والتأويل:

سنقتصر هنا على بيان إسهام النظريات المتجهة إلى القارئ في تحول خطاب النقد إلى لغة أدبية، بالرغم من أننا أشرنا في نظريتي موت المؤلف والبينصية إلى جانب مهم من ذلك، فقد وقفنا على كيفية تحول النقد إلى الاعتناء بالقراءة والتلقي بعد إعلان موت المؤلف الذي كان إعلانا لموت الناقد التقليدي وليلاد الخليفة عنهما وهو "القارئ" الذي صار هو المؤلف والمبدع وصارت قراءته=نقده هي التأليف الإبداع، كما وقفنا على دور "أفق توقع القارئ" في الإيقاع بنص النقد في شبكة البينصية التي تُسْلِمُهُ إلى الأدبية بطريقةٍ ما، ومع هذا نحاول هنا أن نزيد تلك الوقفات تثبيتا من خلال بعض الإضافات.

يبين رامان سلدن الدور المحوري للقارئ في العملية الإبداعية بقوله: "إن القصيدة ليس لها وجود فِعْلِيٌّ إلا عند قُرَّائها، وإن معناها لا يمكن مناقشته إلا بقُرَّائها، إننا لا نختلف في التفسير إلا لأن طرائقنا في القراءة مختلفة، ولأن القارئ هو الذي يطبق الشفرة التي كتبت بها الرسالة فيحقق معناها وإلا ظل المعنى مجرد إمكان فحسب"[1]، ويعني هذا أن القراءة ـ والحال أنها نقد ـ في حَدِّ ذاتها إبداعٌ، وإن مما يكفل لها تلك السمة ما أسماه آيزر بالفراغات والفجوات التي تحتويها النصوص، فيتجه القارئ إلى ملئها مشاركا في العمل الأدبي، لأنّ المعنى كما يُفْهَم اليوم ليس معطى حرفيًّا يحمله النص، وإنّما صورة تُشكَّل أثناء التقاء النص بالقارئ، فلا تكون بالضرورة شيئًا يحمله النَّص، بل يشارك في بنائه فقط، ومن هنا غدا "التأويل" عملية "حفر" في البناء القائم لهدمه وبلوغ النَّص التَّحتي الذي تشكِّله "الفراغات" وتملأ آفاقه، والفراغ الذي كان يرتطم به الناقد القديم وينزعج منه أضحى بنية نموذجية في التأويل الحديث لأنّه ديناميكية تنضاف إلى النص، فتساعده على خلق شيء آخر غيره، أو ما يمكن تسميته اليوم بـ"نص القارئ"، إلا أنّ هذا الأخير لا يمكن التّسليم به كمعطى قارٍّ، بل لا بد من الاحتراز إزاءه، لأنّه سرعان ما يتحوّل إلى نص آخر، إذا غَيَّرَت الذاتُ القارئةُ نمط القراءة ونسقها ووضعيتها وزمنها، لأنّ الشرح والتفسير إنّما هما تحجيم لمعنى قائم في النّص

[1] رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ص166.

من خلال حرفيته، أما بناء المعنى -بحسب ما يقتضيه فعل المشاركة- فهو خَلْقٌ، قد يلامس النّص، ويتوافق معه، وقد يشتطّ بعيدا عنه[1].

إن فكرة الفراغ الدلالي مرتبطة في بعض صورها بفكرة "الفراغ المعرفي" أو "القطيعة المعرفية" عند فوكو والتي تنظر إلى الحركة التاريخية والمعرفية للثقافة على أنها تتعرض لانقطاعات أو انزياحات تفصل ما بين عصر وآخر، وتجعل مِنَ الصعب مِنْ ثَـمَّ القول بأن مفهوما حديثا ذو صلة بمفهوم أو سياق تفصله عنه فواصل تاريخية طويلة، هذه الفكرة المعرفية ارتبطت فلسفيا ولاهوتيا بفكرة عن تفسير بدء الخلق ترى أن الإنسان خُلِقَ داخل "الفراغ" الذي نشأ عن انسحاب الإله من جزء من ملكوته ليخلفه الإنسان فيه، وهكذا يقال عن اللغة التي كانت واضحة في شكلها الأصلي الذي منحه الإله للبشر، فكانت تضرب بجذورها في العلامات، لكن وضوح علامات اللغة قد تبدد عندما انقسمت اللغات، واكتسبت معاني جديدة متعددة ووظائف رمزية، أي أن الفراغ الذي أحدثه انفصال اللغة عن تمثيل الواقع أو انفصال الدال عن المدلول هو الذي صير اللغة نسقا مستقلا بذاته وظهر بالتالي "مفهوم الأدب" الذي طبع اللغة البشرية عموما وغدت وظيفة اللغة جَرَّاءَهُ لا تهدف إلى تمثيل الواقع بقدر ما تسعى إلى اكتشاف فراغات غير معروفة تتطلب من الإنسان محاولات مستمرة لشغلها، غير أن الطريقة الوحيدة لشغل تلك الفراغات وإنطاق تلك الصوامت هي التوليد والإبداع وإلقاء الضوء لا على ما يقوله النص ولكن على ما لا يقوله[2]، ما يعني أن اللغة "كلها" أدبية بعد حدوث الفراغ والهوة بين الدال والمدلول في الأزل، وأن النقد أو التأويل "كله" إبداع لأنه يشغل تلك الفراغات ويحاول إنطاقها، فاللغة والحال أنها أدب تكشف دوما عن مجاهل جديدة، والنقد والحال أنه إبداع يسعى لملئها وتأويلها.

هذا وما يؤكد دور القارئ في "كتابة النص" أفق توقعه الذي يُوقِعُ نَصَّهُ في شِراك البينصية بلانهائيتها الدلالية، فينقلب النص النقدي إلى نص أدبي تتعدد أشكاله بتعدد القراء وآفاق

[1] ينظر: حبيب مونسي، القراءة والحداثة مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000، ص258.

[2] ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص87. وإديث كريزويل، عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1993، ص309. وعبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص212، 213.

توقعاتهم والفترات الزمنية لقراءاتهم، حيث إن أفق التوقع متغير تغير الزمن والتاريخ وتغير قيم جماعة التفسير التي ينتمي إليها ذلك القارئ، فهو أفق تشكله عوامل مختلفة من بينها معرفته بالنصوص الأدبية السابقة[1].

2 ـ 4 ـ لغة اللغة:

إن النظرية الأدبية في صيرورتها التاريخية سعت لأن تفسر الأدب وتكشف عن أدبيته وأسلوبيته من خلال التركيز على أحد عناصر العملية الإبداعية، فلو أردنا أن نقارب تلك الصيرورة من خلال وظائف اللغة عند جاكبسون فإننا سنرى أن الأدب تحدد في مرحلة من مراحله من خلال المرسِل=المؤلف، فكان الأسلوب في تلك الحقبة هو الشخص ونمط تفكيره، ثم تحدد في مرحلة تالية من خلال الرسالة=النص، فكان الأدب هو اللغة، ثم تحدد من خلال المرسَل إليه=القارئ، فكان الأدب هو ما في وعي المتلقي.

تلك هي ثلاثية الخطاب التي دارت في فلكها النظريات الأدبية والمناهج النقدية، غير أن هناك وظيفة من وظائف الخطاب بدأت تَلْفِتُ إلى نفسها وبدأت في الوقت نفسه تلتفت إليها النظريات والمناهج، وهي وظيفة "لغة اللغة" أو ما يُسَمَّى باللغة الشارحة أو الواصفة أو ما وراء اللغة*، وهي ـ على كلٍّ ـ تلك اللغةُ التي تُعَلِّقُ على اللغة، والتي تُعْطي النصَّ إذا طَغَتْ عليه وصفَ النص الشارح، أو النص النقدي إذا كانت اللغة الأولى أدبية، من هذا المنظور الجاكبسوني كان يسير الاعتقاد نحو التفريق بين الأدب ونقده على أساس أن الأدب لغة مستقلة قائمة بذاتها، وأن النقد لغة في اللغة، لغة تُعَلِّقُ على أخرى، مما يعني أن الكاتب يُنْشِئُ عبر لغته خطابا في العالم، على حين يسعى الناقد في لغته إلى إنشاء خطاب حول خطاب الكاتب في العالم[2]، لكن هذا الوضع التجاوري للخطابين لم يبق كما هو، بل تدخلت عدة عوامل وَحَّدَتْ بين الخطابين وأسقطت الحدود الزائفة بينهما وأثبتت أن في لغة الأدب لغةً عن اللغة، وأن في لغة النقد لغةً عن العالم، من تلك العوامل ما أشرنا إليه سابقا

[1] ينظر: عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص300.

* عن هذه التسميات ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، دار هومة، الجزائر، 2005، ص224.

[2] ينظر: كاظم جهاد، أدونيس منتحلا، ص69.

من أن جميع الخطابات غارقة في البينصية، ومن أن لغة الأدب لا وجود لها إلا في وعي القارئ فإذا ما كتب فهو يقوم بإنشاء النص أكثر مما يُعَلِّقُ عليه، بل إن الاتجاه بدأ يحتفي بـ"لغة اللغة" أكثر من "اللغة الأولى"، صار مهوسا بتلك "الوظيفة"[1] التي رأى فيها الإبداعَ الحقيقيَّ للوجود لأنها بحثٌ في الفراغات الممكنة للوجود الكامن داخل اللغة، فإذا كان الأدب في النظرة الكلاسيكية لغةً تحاكي الوجود، والنقد لغة تشرح تلك اللغة المحاكية، فإن كثيرا من الفلاسفة المحدثين يذهبون إلى "أن الوجود لا يسبق اللغة لكن اللغة في حقيقة الأمر تسبق الوجود ، أو على الأقل أننا نُولَدُ في اللغة، وأن الوجود لا يتبدى إلا في اللغة...بمعنى أن ما تُسَمِّيه اللغةُ أو تدل عليه ليس ما هو معروف أو موجود بالفعل، لكن تلك الأشياء التي يُشار إليها عن طريق اللغة تجيئ إلى الوجود فقط في نفس لحظة التسمية أو الإشارة"[2]، وعليه فإن اللغة الأولى أو لغة الأدب تساوي الوجود وبالتالي يصبح التعليق عليها تعليقا على الوجود وهذا بحده تعريف الأدب حسب النظرة الكلاسيكية، ما يعني في الأخير أن "التعليق النقدي أصبح أدبا" كما عبر عنه التفكيكي الأمريكي جوفري هارتمان[3]، بل إن الأمر يتجاوز ذلك إذا علمنا أنه حتى "لغة اللغة" ليست بمعزل عن هذه المعادلة المتسلسلة ما يفسر الهوس مرة أخرى بـ:"نقد النقد" أو "لغة لغة اللغة"[4] على أنها إبداعات لا تختلف عن الإبداع المعهود كما سنرى عند دريدا، وهذا كله راجع إلى لانهائية الدلالة وتعدد التفسيرات.

هذا الاتجاه إلى "لغة اللغة" يصفه عبد العزيز حمودة بأنه اتجاه عريض يتدفق في حيوية وأنه بإمكان التعليق النقدي فيه أن يعبر الخط ويصبح له طلباته الملحة بحسب هارتمان الذي يضيف واصفا هذا الاتجاه بأنه لون لا يمكن التنبؤ به وغير ثابت، لا يمكن إخضاعه مسبقا لوظيفة الإحالة أوالتعليق، فقوة المنظور النقدي لا بد أن تصل إلى درجة لا يكون فيها المقال النقدي مكملا لشيء آخر، بل يجب أن تتحول معه هذه الكتابة الثانوية إلى كتابة أولية، إنه

[1] عن إعطاء رولان بارت ـ مثلا ـ أهميةً أكبر لهذه الوظيفة يُنْظَرُ: جيزيل فالانسي، النقد النصي، ضمن كتاب مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تأليف مجموعة من الكتاب، ترجمة رضوان ظاظا، مراجعة المنصف الشنوفي، عالم المعرفة، الكويت، 1997، ص186.

[2] عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، ص79.

[3] ينظر: عبد العزيز حمودة، المرجع نفسه، ص312، 313.

[4] ينظر تعليق على طَرَفٍ من هذه المصطلحات عند: عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص223، 224.

اتجاه يمثل ـ حسب ليتش ـ عصر نقد النقد، فبدلا من الدراسة النقدية للأعمال الأدبية نشهد استكشاف وإنتاج النصوص النقدية باعتبارها إبداعات أدبية، ولم يَعُدْ هناك وجود للتفرقة بين هذين النظامين للنص النقدي أو التحليل تحت مظلة التناص[1].

وبهذا نكون قد أتينا على تجليات أدبية الخطاب الشارح في النقد الغربي من خلال تياراته ونظرياته النقدية.

[1] ينظر: عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص310، 312، 313.

في هذا الفصل نأتي إلى ظاهرة أدبية الخطاب الشارح لنضعها في سياقها الثقافي الذي أنتجها حتى نصل إلى أنها ـ بقدر ما تحمله من عناصر إنسانية مشتركة ـ تتحيز إلى خصوصية غربية محلية أملاها المزاج الثقافي العام في الغرب والذي يمنح شروط الإمكان لأي ظاهرة في إطار تحيزاته التاريخية والجغرافية والإيديولوجية والفلسفية والدينية، هذه الأخيرة وهي التحيزات الدينية سنركز عليها دون ما سواها.

وإنما اخترنا التركيز على التحيزات الدينية دون غيرها لأن التحيز الديني أَدْخَلُ في تحصيل مطالب التحيز التي على رأسها: إثباتُ خصوصية الظاهرة وتجريدُها من صبغتها العالمية وإرجاعها إلى محيطها المحلي، ذلك لأن تلك المناهج والظواهر المنقولة طالما تقدمت إلينا في صورة المشترك الإنساني العام الذي أنتجته الحداثة بعد أن مارست قطيعة صارمة مع التفكير الماورائي واللاهوتي، وعليه فإن أَيَّ شكل من أشكال التحيز الأخرى قد لا يمس تلك الدعوى في قوامها، أما التحيز الديني فهو الأكثر وفاءً بنقضها وتقويضها، لأن خصوصية "الديني" وحساسيته في الحداثة الغربية فوق كل خصوصية وحساسية، فإذا ما اقتدرنا على كشف العنصر الديني "الخصوصي" داخل مكونات تلك الحداثة كان ذلك مغنيا إلى حَدٍّ ما عن كشف ما سواه في مثل ما نحن بصدده، أي: أننا لو أردنا أن نضع سُلَّمًا تراتبيا لأشكال التحيز بمقياس مدى تحصيل كل شكل لمطلب "الخصوصية والمحلية" في الثقافة الغربية ذات البنية "اللادينية" لكان التحيز الديني على رأس السُّلَّم.

لذلك نحاول هنا أن نقف على بعض صور التحيز الديني في هذه الظاهرة التي سبق أن بَيَّنا أنها ظاهرة ما بعد حداثية بامتياز، ما يفرض علينا أن نميز بين النَّفَس الديني الذي سيطر على مرحلة الحداثة والنَّفَس الديني الذي سيطر على ما بعد الحداثة، فإن هذه الأخيرة تتبادل اختياريا مع اليهود واليهودية إلى درجة يمكن أن نَعُدَّ فيها ما بعد الحداثة أو ما بعد الهولوكوست ظاهرة يهودية بامتياز، كما سيتجلى لنا، وأما مرحلة الحداثة التي تبدو لادينية فإن جاك دريدا بتفكيكيته التي عرضنا طرفا منها يكون قد كفانا مؤونة كشف العنصر

الميتافيزيقي فيها*، فهي وإن أعلنت "موت الإله" شعارا لها فإنها بمركزيتها تدثرت بـ"ظلال الإله" أي أن الحداثة ـ وبحسب دريدا ـ أنكرتْ "الإله" ولكنها ترتكز في مقولاتها المعرفية على ما يَثْبُتُ بمثله "الإله"، ومن هنا جاء تناقضها وتفكيكها الذاتي، فالحقيقة أن تفكيك دريدا لم يكفنا كشف تحيزات الحداثة ميتافيزيقيا فحسب، بل أغنانا أيضا عن عقد عنوان للتحيزات الفلسفية* لما أثبت تحيز الفلسفة نفسها بتمركزها الميتافيزيقي الموهوم بحسبه، ولا يعني هذا أن التمركز الميتافيزيقي كان التَّحَيُّزَ الدِّينيَّ الوَحِيدَ للنقد في مرحلة الحداثة، فقد وجد صدى الكاثوليكية في النقد الأمريكي الجديد مثلا، كما حضرت اليهودية في نقد التحليل النفسي الفرويدي بكل قوة، هذا الأخير الذي يحضر صداه في مرحلة ما بعد الحداثة أكثر وإن كان متقدما عليها زمنيا.

1 ـ العناصر اليهودية في التيارات النقدية المؤسسة لأدبية الخطاب الشارح:

ذكرنا في الفصل الأول مجموعة من التيارات النقدية التي تجلت من خلالها أدبية الخطاب الشارح، ونسعى هنا إلى الوقوف على التحيزات الدينية في تلك التيارات، على أن نختص منها تيار ما بعد الحداثة وفي ضمنه تيار التفكيك، فإن الظاهرة تجلت فيهما بصورة لا لبس فيها.

1 ـ 1 ـ النقد اليهودي:

تشير عبارة "النقد اليهودي" إلى مجموع الإسهامات اليهودية في تشكيل النقد الغربي الحديث، وتقوم على أطروحة فحواها أن تلك الإسهامات تشكل في مجموعها وعلى الرغم من تباينها كيانا فكريا ونقديا على قدر من التجانس يبرر تناولَهُ بوصفه متصلا ببعضه بعضا ومستقلا عن غيره، تلك الإسهامات اليهودية التي ستكون الثقافة الغربية بدونها متضائلة

* وهو عنصر مركزي ومؤسس فيها!

* الحقيقة أن كشف تحيزات النقد الغربي للفلسفة الغربية ما كان يفي بمطلب التحيز الذي هو إثبات الخصوصية، لأن هؤلاء الذي يروجون لعالمية النقد الغربي يروجون في الوقت نفسه لعالمية الفلسفة الغربية، فيكون عملنا حينها متطلِّبا لمرحلة أخرى تخرج عن هذا البحث وهي إثبات تحيز الفلسفة الغربية نفسها للمزاج الثقافي والسياق التاريخي في الغرب، لذا استغنينا هنا عن ذلك بالإشارة إلى تفكيك دريدا لها وإثباته ميتافيزيقيتها وأنها ذات بنية قصصية أسطورية.

القيمة حسب جورج شتاينر* تُرَدُّ إلى عوامل منها تلك القدرات الذهنية التي امتلكها اليهود من تجربة الاضطهاد ثم الخلاص، ومنها تعامل اليهود مع الثقافة الغربية باعتبارهم غرباء عنها غير منتمين إليها بل يُشَكِّلون "الآخَرَ" بالنسبة لها، وهو ما سَهَّل لهم نقدها وأزاح عنهم عوائق تبجيلها[1]، على أن عامل يهوديتهم لا يكفي وحده لتفسير عبقريتهم فقد كانت سياقات أخرى متدخلة في تكوينها[2]، كما أن تلك الإسهامات لم يكن جميعها مطبوعا بسمات يهودية، فلو نشرنا مسردا ببعض الأسماء الفلسفية والأدبية والنقدية لرأينا ذلك التفاوت ماثلا من مُسْهِمٍ لآخر، ومن عصر لآخر، فبخصوص العصر مثلا نجد حضور العنصر اليهودي بكل أشكاله الدينية والاجتماعية طاغيا في مرحلة ما بعد الحداثة، وبصورة أقل نجده في مرحلة الحداثة، لكن لا بأس أن نسرد بعض الأسماء ليتبين حَجْمُ الإسهام ومُبَرِّر إطلاق عبارة "النقد اليهودي" فنبدأ باسبينوزا الأب "الروحي" للعلمانية، ويليه كل من كارل ماركس، وبرجسون، وفرويد مؤسس التحليل النفسي وتلميذه آدلر، وعالم الاجتماع إميل دوركايم، وآينشتاين، وهوسرل مؤسس الظاهراتية، وأعلام مدرسة فرانكفورت: هوركهايمر وأدورنو وماركوز، وهكذا والتر بنجامين، وجاكبسون، وتشومسكي، وليفي ستراوس، وجورج لوكاتش، وفتغنشتاين، وجاك دريدا حامل لواء التفكيك، وأتباعه من أعلام مدرسة ييل جوفري هارتمان وهارولد بلوم، ومن الأدباء بروست وكافكا[3]، وغير هؤلاء كثير في الفلسفة* والفكر والأدب والنقد، هذا الأخير والذي بنظرة خاطفة من عارف به نحو هذه القائمة يتجلى الإسهام الكبير لليهود في تأسيسه، فتيارات نقدية من قبيل النقد الماركسي والنفسي والاجتماعي والظاهراتي* والتوليدي والبنيوي والبنيوي التكويني والتفكيكي، كلها مدينة بوجه

* مؤلف وعالم لغوي يهودي.

[1] ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص339.

[2] عن إشكالية تفسير العبقرية اليهودية ينظر: عبد الوهاب المسيري، موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية، ج2، ص40.

[3] عن هذه الأسماء وغيرها ينظر: عبد الوهاب المسيري، موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية، ج2، ص40، وج3، ص275، 363، 418، 434. وميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص339 وما بعدها.

* خصوصا الفلسفة الألمانية، وللمزيد ينظر: يورغن هابرماس: الفلسفة الألمانية والتصوف اليهودي، ترجمة نظير جاهل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1995.

* والظاهراتية أهم روافد نظرية القراءة كما هو شائع.

أو آخر لهؤلاء، وكما ترى أن تلك التيارات منها ما ينتمي لمرحلة الحداثة ومنها ما ينتمي لمرحلة ما بعدها، ومنها ما يستند إلى عناصر من اليهودية ومنها ما ليس كذلك، فمن تيارات الحداثة التي تستند إلى التراث اليهودي التحليل النفسي الفرويدي[1]، ومن تيارات ما بعد الحداثة التي تستند هي أيضا للتراث اليهودي النقد التفكيكي والنقد النسوي في بعض اتجاهاته[2]، أما نحن فنقف عند "ما بعد الحداثة" وأسطولها الكبير "التفكيك" ففيهما تجلت ظاهرة أدبية الخطاب الشارح بصورة بارزة وباستناد مثير إلى التراث اليهودي، ما يسمح لنا بكشف التحيز الديني للظاهرة.

1 ـ 2 ـ اليهودية ومرحلة ما بعد الحداثة:

فأما مرحلة ما بعد الحداثة فإنها تتبادل فكريا مع التراث اليهودي تأثرا وتأثيرا، فالمكون اليهودي حاضر بكل قوة في تشكيل ما بعد الحداثة، وأعلام ما بعد الحداثة الكبار أكثرهم يهود، وكلمة اليهودي هنا لا تعني يهودية التوراة أو حتى التلمود، وإنما يهودية القَبَّالة، خاصة القَبَّالة اللوريانية، التي سيطرت تماما على اليهود وعلى المؤسسات الدينية اليهودية ابتداءً من القرن السادس عشر، والقبالة اللوريانية باختصار شديد: هي فلسفة حلولية متطرفة تُوَحِّد تماما بين الخالق والمخلوق، حتى تتلاشى الفوارق بينهما، وحتى يصبح الإنسان هو الخالق، وتصبح الطبيعة هي أيضا الخالق، وقد أدت هذه الفلسفة إلى ما يسمى بتصاعد الحمى الماشيحانية أي: الاعتقاد بقرب وصول المسيح المخلِّص اليهودي، والنزعة الماشيحانية نزعة

[1] عن يهودية التحليل النفسي الفرويدي ينظر: دافيد باكان، فرويد والتراث الصوفي اليهودي، ترجمة طلال عتريسي، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 2002، وقد ذكر المترجم في مقدمته ص13 كتاب صبري جرجس: التراث اليهودي والصهيوني والفكر الفرويدي، وأنه استند بشكل أساسي على دافيد باكان.
وعلى كتابي باكان وجرجس اعتمد عبد الوهاب المسيري في موسوعته ج3، ص458.

[2] عن النقد النسوي عامة ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص329، وعن علاقته باليهودية ينظر: عبد الوهاب المسيري، موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية، ج5، ص474.

عدمية معادية للحدود، ترى الإنسان كائنا لا حدود له أي: أنه إله، ولذا تُتَرْجِمُ هذه النزعةُ نفسها إلى اتجاهات ترخيصية إباحية تُسْقِطُ الشرائع الإلهية والإنسانية[1].

والقبالة في عمومها تشير إلى التراث الصوفي اليهودي وهو تراث ضخم وَضَعَ أُسُسَ التفسيرات الصوفية الحلولية في "الزوهار" و"الباهير" وغيرهما من الكتب، وحَلَّ محل "التوراة" و"التلمود"، أو هي مجموعة التفسيرات والتأويلات الباطنية والصوفية عند اليهود، والاسم مُشتَّق من كلمة عبرية تفيد معنى التواتر أو القبول أو التقبل أو ما تلقاه المرء عن السلف، أي: التقاليد والتراث أو التقليد المتوارث، وكان يُقْصَد بالكلمة أَصْلًا تراث اليهودية "الشفوي" المتناقل فيما يعرف باسم "الشريعة الشفوية"، وهو تراث يعكس انتشار الحركات الماشيحانية الصوفية الحلولية بين الجماعات اليهودية في العالم عبر التاريخ، فكان التفكير الفلسفي بين اليهود نادرا، ولم يظهر إلا تحت تأثير الحضارات الأخرى، كما أنه كان ينحو منحى حلوليًّا في أغلب الأحيان...أما في العصر الحديث، مع ظهور فكر فلسفي يهودي حديث، فإننا نجد اسبينوزا بفلسفته الحلولية على رأس المفكرين، كما أن أهم مفكر ديني يهودي مارتن بوبر كان مهتمًّا بالتصوف أشد الاهتمام، بل نجده أحد عُمُد التصوف في تاريخ الفكر الحديث في الغرب، والواقع أن الفكر الديني اليهودي الحديث ينحو في جوهره هذا المنحى الصوفي الحلولي[2].

هذا ويمكن التمييز بين نمطين من التصوف: واحد يدور في نطاق إطار توحيدي، ويَصْدُر عن الإيمان بإله يتجاوز الإنسان والطبيعة والتاريخ، ومن ثم يؤمن بـ"الثنائيات" الدينية الفضفاضة سماء/أرض، إنسان/طبيعة، إله/إنسان، وتتبدَّى هذه الرؤية في تدريبات صوفية يقوم بها المتصوف ليكبح جماح جسده تعبيرا عن حبه للإله وعن محاولته التقرب منه وهو يعرف مُسْبَقًا استحالة الوصول والتَّوَحُّد مع الإله، فالحلول الإلهي يتنافى مع الرؤية التوحيدية، وهذا النمط قليل في التصوف اليهودي، أما النمط الثاني من التصوف فيدور في إطار حلولي

[1] ينظر: عبد الوهاب المسيري، الفكر الغربي: مشروع رؤية نقدية، مجلة إسلامية المعرفة، السنة الثانية، العدد الخامس، ص 135، 136.

[2] ينظر: عبد الوهاب المسيري، موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية، ج5، ص163، 164.

يصدر عن الإيمان بالواحدية الكونية حيث يحل الإله في الطبيعة والإنسان والتاريخ ويتوحد معها ويصبح لا وجود له خارجها، فيُخْتَزَلُ الواقعُ بأسره إلى مستوى واحد يخضع لقانون واحد، ومِنْ ثَمَّ يستطيع من يعرف هذا القانون (الغنوصي) أن يتحكم في العالم بأسره، وهذا هو هدف المتصوف في هذا الإطار، فبَدَلًا من التدريبات الصوفية التي يكبح بها الإنسان جسده ويطوع لها ذاته، يأخذ التصوف شكل التفسيرات الباطنية والبحث عن الصيغ التي يمكن من خلالها التأثير في الإرادة الإلهية، ومن ثم التحكم الإمبريالي في الكون، وحتى لو أخذ هذا التصوف شكل الزهد، فالهدف من الزهد ليس تطويع الذات وإنما الوصول إلى الإله والالتصاق به والتوحد معه والفناء فيه ليصبح المتصوف عارفا بالأسرار الإلهية، ومن ثم يصبح هو نفسه إلهًا أو شبيها بالإله، فهذا النمط من التصوف وخصوصا في أشكاله المتطرفة هو شكل من أشكال "العلمنة" فإذا كان الإله أو الخالق هو مخلوقاته، فإن مخلوقاته هي هو، وإذا حَلَّ الإلهُ في المادة، فإن الطبيعة تصبح هي الإله كما يؤكد اسبينوزا، كما أن "صاحب العرفان" يصبح قادرا على التحكم في الإله والطبيعة والكون، ويمكننا هنا أن نرى ملامح "سوبرمان" نيتشه، الذي لا يؤمن إلا بإرادة القوة ويتجاوز أخلاق الضعفاء[1].

والحقيقة أن نقطة تقاطع ما بعد الحداثة بالتصوف اليهودي القبالي هي "العلمانية الشاملة"، فإذا كانت القبالة عبارة عن كمون وسريان مركز الكون/الإله في كل جزء من أجزاء الكون، وكانت خلاصة ما بعد الحداثة هي سقوط أيِّ مركزيةٍ متجاوزةٍ أو مرجعِ إحالةٍ متعالٍ بحيث تُشَكِّلُ "حالةً من التعددية المفرطة التي تؤدي إلى اختفاء المركز وتساوي كل الأشياء وسقوطها في قبضة الصيرورة بحيث لا يبقى شيء متجاوز لقانون الحركة المادية أو التاريخية، فتصبح كل الأمور نسبية وتغيب المرجعية والمعيارية، بل ويختفي مفهوم الإنسانية المشتركة باعتباره معيارية أخيرة ونهائية، فَتَفْسُدُ اللغة كأداة للتواصل بين البشر وينفصل الدال عن المدلول وتطفو الدوال وتتراقص دون منطق واضح فيما يُطْلَقُ عليه "رقص الدوال"، وتختفي فكرة الكل تماما، وما بعد الحداثة تعبير عن انتقال الفكر الغربي من مرحلة الثنائية الصلبة إلى مرحلة الحلولية الكمونية الكاملة والسيولة حيث يختفي المركز تماما"[2]، إذا كان كلٌّ مِنْ "ما

[1] ينظر: المرجع نفسه، ج5، ص163، 164.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ج5، ص415.

بعد الحداثة" و"القبالة" كذلك فإن العلمانية "تبدأ بحلول مركز الكون في الكون نفسه، ورغم حلوله في الكون إلا أنه يظل مصدر تماسك الكون ويمكن أن يتم التجاوزُ باسمه، وفي هذا الإطار يحاول الإنسان أن يستمد معياريته من الطبيعة، وهذه هي مرحلة "التحديث" البطولية والثنائية الصلبة، ولكن درجات الحلول تزداد تدريجيا ويتوزع المركز الكامن في أكثر من عنصر واحد حتى تصبح كل عناصر الواقع موضع الحلول والكمون فتصبح كل الأشياء مقدَّسة، ويتساوى المقدَّس والمدنَّس، والمطلق والنسبي، ويختفي المركز وتصبح كل الأمور نسبية، وهذه مرحلة وَحْدة الوجود المادية الكاملة وما بعد الحداثة"[1] وهي ما يعرف بالعلمانية الشاملة التي تختلف عن العلمانية الجزئية التي تعني فصل الدين أي: المؤسسة الدينية عن مؤسسات الدولة فحسب، وأما بخصوص القيم الدينية والأخلاقية فتلزم الصمت[2]، في حين أن العلمانية الشاملة تؤدي إلى فصل كل مجالات النشاط الإنساني عن الإنسان ليشير كلُّ مجال إلى نفسه ويستمد معياريته من ذاته وهذا ما يُسمَّى "التحييد" الذي يتصاعد إلى أن يصبح العالم بأسره مجالات محايدة لا يربطها رابط فيتفكك وتختفي أية معيارية إنسانية عامة، وتتآكل القيم والمفاهيم الكلية وتسود النسبية التي تنكر على الإنسان المقدرة على تجاوز صيرورة عالم الطبيعة المادة والحركة فيسقط في قبضتها تماما وتسقط فكرة الحقيقة والحق والخير والجمال والكل، ثم تسقط فكرة الطبيعة نفسها، البشرية والمادية، في قبضة الصيرورة، أي تسقط كل المنظومات المعرفية والأخلاقية والجمالية، فهي عملية تفكيك كاملة، وهذا الانتقال من عالم متماسك فيه مرجعية ومعيارية حتى لو كانت مادية إلى عالم متفكك بلا مرجعية أو معيارية، هو الانتقال من عصر التحديث والحداثة الصلب إلى عصر ما بعد الحداثة السائل، وعليه فـ"العلمانية الشاملة" شكل من أشكال "الحلولية الكمونية"[3].

إذن هذه هي الصورة العامة لما بعد الحداثة: علمانية شاملة خلفها عقيدة يهودية صوفية حلولية، أما لو ذهبنا إلى التفاصيل فإننا سنقف على العناصر اليهودية المؤثرة في فكر ما بعد

[1] ينظر: المرجع نفسه، ج5، ص415.

[2] ينظر: عبد الوهاب المسيري، اليهودية وما بعد الحداثة: رؤية معرفية، مجلة إسلامية المعرفة، السنة الثالثة عشر، العدد العاشر، ص93.

[3] ينظر: عبد الوهاب المسيري، موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية، ج5، ص415.

الحداثة خصوصا في صورته الأدبية والنقدية لأنها محط اهتمامنا، حيث يمكن أن نميز مَلْمَحَيْنِ في المكون اليهودي المؤثر: أحدهما يتعلق بالجانب الديني اللاهوتي والآخر يتعلق بحال ووضع اليهود تاريخيا واجتماعيا ونفسيا*، وهما ملمحان متلاحمان إلى حدٍّ ما، ويمكن للقارئ ملاحظة الخيط الرفيع الفاصل بينهما فيما سنسرده من عناصر يهودية أثرت في فكر ما بعد الحداثة الذي ذكرنا في محله أنه فكر يُسْقِطُ الحدود بين الخطابات المختلفة، ويرى أنها تشترك جميعا في كونها خطابات أدبية مراوغة، لا فرق في ذلك بين الفلسفة والنقد والأدب، كما ذكرنا أنه فكر يُلْغي المركزية المتعالية ويفتح بالتالي الفضاء بين الدال والمدلول للعب الحر بالدلالة ما يفضي إلى لا نهائية التفسيرات، وها هي بعض نقاط التلاقي بين اليهودية وما بعد الحداثة من هذه الحيثية التي تأتي في ضمنها ظاهرة أدبية الخطاب الشارح:

ففيما يتصل بسقوط الثنائيات الضدية وهي سمة ما بعد الحداثة يمكن أن نذكر وَحْدة الوجود التي تقررت عند الحلولية القبالية، ما يعني أن الوجود واحد لا تفصل بينه فواصل، وهو وجود سائل يفتقد إلى مركز إحالة متجاوز، إنما مركز إحالته كامن في كل جزء من أجزائه، فهو يحيل إلى نفسه، في صيرورة لا حد لها[1].

وفيما يتعلق بفقدان أيِّ معيارية لتحديد الهوية داخل التراث اليهودي وعلاقته بسقوط أي قانون يحكم الدلالة ويقيها التناقض أو اللانهائية يمكن أن نذكر أن العقيدة اليهودية تضم عددا من العقائد غير المتجانسة والمتناقضة بشكل عميق، ومن هنا إمكانية الحديث عن يهودي ملحد! داخل إطار العقيدة اليهودية، فاليهودية تركيب جيولوجي يتسم بأنه يتكون من طبقات جامدة مستقلة، تراكمت الواحدة فوق الأخرى، ولم تلغ أية طبقة جديدة ما

* هذان الملمحان يتنازعان الأولوية في تحصيل مطلب التحيز الذي هو الخصوصية والمحلية، فإذا كان التحيز لليهودية بتفسيرها القبالي أَدْخَلَ في بيان الاختصاص بأهلها وفي تحقيق فرادة التجربة وفي تعسير التمثل على غير معتنقيها، فإن التحيز لحالة الجماعات اليهودية التاريخية والاجتماعية والنفسية لا يقل عن سابقه في تحصيل تلك المطالب إن لم يكن أدخل منه في ذلك، لأن الخصوصية تشتد إذا ما وازيناها بتراكم التجربة اليهودية تاريخيا واجتماعيا ونفسيا، كيف وقد ذكرنا سابقا أن العبقرية اليهودية راجعة بصورة ما إلى تلك التجربة، وعلى كلٍّ يكون تحيز فكر ما بعد الحداثة لليهودية عائقا دون التمثل التام لتجارب ذلك الفكر بما فيه تجربة أدبية الخطاب الشارح.

[1] عن علاقة سقوط الثنائيات في ما بعد الحداثة بالفكر اليهودي ينظر: عبد الوهاب المسيري، موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية، ج5، ص423.

قبلها، ولذا تتجاور الطبقات وتتزامن وتتواجد مع بعضها البعض، ولكنها لا تتمازج ولا تتفاعل ولا تلغي الواحدة الأخرى، وقد أشار الفيلسوف اسبينوزا حين طُرِد من حظيرة الدين اليهودي إلى أن مجلس السَّنْهَدْرِين ـ أعلى سلطة دينية يهودية في عصر المسيح وهو الذي قام بمحاكمته ـ كان يسيطر عليه فريقان دينيان: الصدوقيون والفريسيون، وبينما كان الفريق الأول لا يؤمن بالبعث أو اليوم الآخر كان الفريق الثاني يؤمن بهما، ومع هذا تعايشا وتقاسما السلطة الدينية، فكأن اليهودية تفتقر إلى معيارية حقيقية واحدة محددة، ولذا فمن الممكن أن يشير الدال الواحد إلى مدلولين متناقضين[1]، ومما يؤكد ذلك أن اليهود في العالم المسيحي هم قتلة المسيح، ولذا فهم شعب منبوذ، ولكن اليهود في الوقت نفسه شعب شاهد على عظمة الكنيسة ولذا لابد من حمايته، وهو يعيش في المجتمع المسيحي الذي يحميه ولكنه يرفض التجسد فهو لا يزال في انتظار الماشيَّح رغم أن المسيح من وجهة نظر المسيحيين قد جاء وصُلِب ثم قام، وهو شعب مختار كما يقول كتابه المقدَّس ولكنه في واقع الأمر شعب منبوذ، وهو شعب يَنْسبُ له الأغيارُ والمعادون لليهود قوى عجائبية كالشر والمؤامرات والسحر، ولكنه في واقع الأمر لا سلطة له، وكل هذا يجعل من الصعب على أعضاء هذا الشعب تَبَنِّي مرجعية ثابتة أو معيارية واحدة، واليهود بهذا يصبحون دالًّا بدون مدلول[2]، والحقيقة أن مشكلة الهوية اليهودية تُسْهِم بشكل بَيِّنٍ في حالة التشتت والتناقض وتداخل حالتي الحضور والغياب، فاليهودي يُشَارُ إليه باعتباره صاحب هوية واضحة، ولكنه في واقع الأمر مفتقد تماما للهوية، فهو يزداد اندماجا في الحضارة الغربية رغم كل محاولات الإفلات من قبضتها، ومن المفارقات أن "إسرائيل" قامت للدفاع عن الهوية اليهودية ولكنها أصبحت الآلية الكبرى لطمس معالم هذه الهوية، ومن ثَمَّ فإن "العودة" التي كان المفترض فيها أن تكون نقطة التحقق والحضور الكامل، أصبحت لحظة الغياب الكامل، وهو ما يعني اختلاط المدلولات وتعددها، ومما زاد من زعزعة ما يُسمَّى "الهوية اليهودية" تزايد تعريفات اليهودي، فهو يمكن أن يكون إصلاحيا أو محافظا أو تجديديا، وهناك "اليهودي الملحد"! و"اليهودي غير اليهودي"! و"اليهودي المتهود" و"اليهودي بالاختيار" وقد عُرِّف اليهودي بأنه "من يصفه

[1] ينظر: المرجع نفسه، ج5، ص416.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ج5، ص417.

الناس بأنه كذلك" وهو في تعريف آخر "من يشعر في قرارة نفسه أنه كذلك" ولعل سؤال "من اليهودي؟" المطروح بحدة في الدولة اليهودية، هو تعبير عن هذا الفصل الحاد بين الدال والمدلول واستحالة التعريف بسبب سقوط الدال في قبضة الصيرورة[1]، بل إن حالة الانفصام هذه أثرت في بعض الجماعات اليهودية إلى درجة اعتمادها على تقِيَّة من نوع خاص وهو أن يقول الإنسان شيئا وهو يعني عكسه تماما، ويأتي هذا في ما يسمى بالأسلوب الماراني الذي انتشر في التفكير بين بعض قطاعات الجماعات اليهودية في الغرب ابتداءً من القرن الثامن عشر، والمارانو هم يهود شبه جزيرة أيبريا الذين أبطنوا اليهودية وادعو الكاثوليكية وأظهروها، ومما له دلالته أن اسبينوزا ودريدا وجابيس كلهم ينتمون للتراث السفاردي الذي دخل فيه مُكَوِّنٌ ماراني قوي[2].

وفيما يتعلق بتعدد التفسيرات وتعرضها للتناقضات والتغيرات وفيما يتعلق بالسلطة التي للمفسِّر ـ باسم الفاعل ـ نَصًّا أو قارئا على حساب المفسَّر ـ باسم المفعول ـ يمكن أن نذكر أن العقيدة اليهودية في شكلها الحاخامي تذهب إلى أن التوراة هي الشريعة المكتوبة، ولكنها ليست الشريعة الوحيدة، إذ يؤمن اليهود بأن هناك ما يُسمَّى "الشريعة الشفوية" وأن الإله أعطى كلا من الشريعتين، المكتوبة والشفهية، لموسى في جبل سيناء، وقد توارث كل اليهود الأولى، أما الثانية فقد توارثها الحاخامات، والتفسيرات الحاخامية التي دُوِّنَتْ في التلمود هي هذه الشريعة الشفوية، وتذهب العقيدة اليهودية في شكلها الحاخامي إلى أن الشريعتين متساويتان في الأهمية، بل إن الشريعة الشفوية أكثر أهمية من الشريعة المكتوبة وتَجُبُّها، كل هذا يعني أن الثابت هو المتغير وأن اللامعيارية هي المعيارية، كما تعني أن الدال الإلهي الوارد في العهد القديم لا يتحدد مدلوله إلا من خلال تفسيرات الحاخامات، وهي تفسيرات متغيرة، ويتأكد هذا إذا علمنا أنه توجد مدارس يهودية في التفسير تفترض أن المعنى

[1] ينظر: المرجع نفسه، ج5، ص417.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ج5، ص416.

الباطني غير المنظور للعهد القديم أكثر دلالة من المعنى الظاهري، وحيث إن المعنى الباطني في بطن المفسِّر، فإن هذا يفتح الباب على مصراعيه لنسبية لا نهاية لها ولا معيارية كاملة[1].

وحتى التسمية التي حملتها هذه المرحلة تحمل في دلالتها عناصر يهودية، فلازمة "الما بعد" تؤكد أن النموذج السائد كـ"الحداثة" مثلا لم يَعُدْ له فعالية ولم يَعُدْ قادرا على تفسير الواقع الذي يشار إليه بأنه "حداثي"، ولكن رغم أن القديم قد أخذ يموت إلا أن الجديد لم تتضح معالمه تماما، ونظرا لعجز الإنسان الغربي عن تسميته الظاهرة الجديدة فإنه يكتفي بالإشارة إليها من خلال كلمة "ما بعد" وفي تَصَوُّرنا ـ يُضِيف المسيري ـ أن كلمة "ما بعد" تعني "نهاية"* ولكن لعل الإنسان الغربي قد وجد كلمة "نهاية" راديكالية وجذرية وتبلور الأمور أكثر مما ينبغي، ولذا اكتفى بكلمة "ما بعد"[2]، على أننا لو رحنا نقايس دلالة هذه اللازمة من منظور الفكر اليهودي فسنرى أن النهاية هنا هي بالأحرى "حُمَّى النهاية" وأن دلالة "الما بعد" قبل ذلك تدل على الإرجاء والتأجيل وعلى الغيبة والانتظار والصيرورة، حيث ترتبط التسمية المفتوحة لهذا العصر بالفكر المشيحاني وهو فكر حلولي متطرف يُعَبِّر عن فشل الإنسان في "تَقَبُّل الحدود"، وعن ضيقه بالفكر التوحيدي الخاص بفكرة الإله المتجاوز للطبيعة والمادة والتاريخ، وعن ضيقه بفكرة حدود الإرادة الإنسانية والعقل البشري، وبالتاريخ باعتباره المجال الذي تركه الإله للإنسان ليمارس حريته، يضيق الإنسان بكل هذا و"يتخيل تساقط الحدود" ليحل الإله في التاريخ والطبيعة والإنسان وينهي كل المشاكل دفعة واحدة إما بتَدَخُّلِه الفجائي والمباشر في التاريخ أو بإرساله المخلِّص، وهذا الفكر قائم في بعض نواحيه على الاتجاه إلى استعجال ظهور الماشيح والعصر المشيحاني بأحد طريقين: إما التوبة لأن الذنوب هي سبب تأخر ظهوره، وإما كثرة الإفساد لأنه لا يظهر إلا إذا بلغ الفساد ذروته، وبسبب غيبة الماشيح تسود تلك الحالة من التأجيل والانتظار حتى يُظِلَّ البشرية العصر المشيحاني: عصر السلام، لكن وعلى الرغم من كون "المشيحانية" تبدو عقيدة دينية جزئية

[1] ينظر: المرجع نفسه، ج5، ص416.

* الحقيقة أن عصر ما بعد الحداثة هو عصر النهايات فقد أُعْلِن فيه عن موت كلٍّ من الإله والإنسان والمؤلف والقارئ والفلسفة والتاريخ والنقد...

[2] ينظر: عبد الوهاب المسيري، المرجع نفسه، ج1، ص146.

ساذجة إلا أنها تحولت إلى نموذج فكري وفلسفي شديد التعقيد، قد لا يتصل باليهودية فحسب بل يتعداها للأديان الأخرى، بل قد يكون نموذجا لا دينيا، فنجد المشيحانية الحلولية والإباحية كما نجد مشيحانية بدون ماشيح وهكذا...هذا النموذج في التفكير ألقى بظلاله على كثير من الطروحات الفلسفية الثورية أو العدمية في مرحلتي الحداثة وما بعدها كتلك التي عند اسبينوزا وماركس ودريدا[1].

وأما حالة الصيرورة وعدم الاكتمال التي تسم ما بعد الحداثة فلها علاقة بنظرية تفسير بدء الخلق في القبالة اللوريانية القائمة على ثلاثية: "الانكماش الإلهي" و"تهشم الأوعية" و"الإصلاح الكوني" فالانكماش هو العملية التي من خلالها ينكمش الخالق إلى نقطة داخل نفسه، ثم تَصْدُر عنه التجليات النورانية العشرة بعد ذلك، ومن منظور لوريا* كان الخالق يملأ الوجود باعتبار أن الذات الإلهية لا نهائية ولا تقبل التجزئة، ولا يوجد مكان لا يملؤه "الحضور" الإلهي، وهذه الذات لا تسمح بوجود شيء آخر، ولتتم عملية الخلق كان لابد أن تنكمش هذه الذات أي: تترك فراغا للخلق، ولكن هناك رأيا آخر يذهب إلى أن الانكماش هو محاولة من جانب الخالق لا لخلق فراغ وحسب وإنما لتطهير ذاته التي كانت تضم عناصر غير إلهية، ومن ثم فإن الذات الإلهية لم تكن قط لا طاهرة ولا متوحدة، كما أن عملية توحد الذات الإلهية وتخليصها مما فيها من أدران إن هي إلا عملية تاريخية تُسْتَكْمَل في نهاية التاريخ، ثم تقع حادثة تهشُّم الأوعية أثناء عملية الخلق، حينما تخرج من عيون الإنسان الأصلي أشعة النور الإلهي التي تأخذ شكل شرارات كان من المفترض أن تُجمَع في أوعية، ولكن الأوعية كانت أضعف من أن تتحمل هذا النور، فتهشَّمت وتبعثرت، ثم تأتي عملية إصلاح الخلل الكوني بتخليص الشرارات الإلهية المبعثرة، بهدف أن يصل الإله إلى وَحْدَتِه ويعم الخلاص العالم، وهي عملية كونية تاريخية شاملة يشارك فيها الجنس البشري بأسره، ولكنها تعتمد بالدرجة الأولى على جماعة يسرائيل، ويضمر المصطلح فكرة أن الذات الإلهية لا تشكل "وحدة كاملة" لا في الماضي ولا في الحاضر، وأنها ستصل إلى هذه الوحدة في المستقبل من خلال جهد الإنسان وهذه فكرة حلولية متطرفة، ترى أن الخلق لم يكمل بعد،

[1] عن المشيحانية ومختلف أبعادها ينظر: المرجع نفسه، ج5، ص294 وما بعدها.

* إسحاق لوريا من أهل القرن السادس عشر الميلادي، إليه تُنْسَبُ القبالة اللوريانية.

بل ترى أن الذات الإلهية لم تكتمل أيضا، وأن البشر يساعدون الإله في تكميل ذاته[1]، وبالتالي فالحقيقة أصلا غير حاضرة ولا مكتملة بل هي في صيرورة وتأجيل، والمركز الثابت مفتقر إلى الهامش المبعثر في تحصيل مركزيته، ولك أن تُعَدِّد من أفكار ما بعد الحداثة ما مر بك وتَنُوطُه بهذه الأفكار اليهودية.

1 ـ 3 ـ اليهودية والتفكيك:

إذا كان دريدا قد كفانا مؤونة بيان انطواء الفكر الغربي على الميتافيزيقا فإننا سنرتد على فكر دريدا نفسه لإثبات أنه ميتافيزيقي ما يخول لنا حكما على الكل بأنه غارق في أحبال اللاهوت بطريقة أو بأخرى، حيث إن دريدا وإن بدا "لا دينيا" لأنه يكشف زيف الحداثة في ادعائها القطيعة مع الدين، فإن تفكيكيته في الحقيقة لا تسلم هي أيضا من استنادها إلى عقيدة دينية، غير أن الذي يوهم ذلك هو كون تلك العقيدة قائمة بين الإلحاد والإيمان! قائمة على الإيمان بإله مؤجل غير مكتمل، فهي إلحاد مؤقت لحين لحظة الحضور والاكتمال التي رأينا كيف يصر دريدا على رفضها ويسعى إلى تأجيلها نحو لحظة الحلول التام، إن إله دريدا غير حاضر=إلحاد، ولكنه غير غائب=إيمان، بل هو في حالة صيرورة مستمرة، وبالتالي لا يجد دريدا أي إشكال في إنكار المركزية والاسترسال مع الاختلافات والتسلسلات اللانهائية، إنهما ـ أي إنكار المركز وإثبات التسلسل ـ يتساوقان لديه في تناغم مع عقيدته التي تنكر اكتمالَ المركز وحضورَه التام، من هنا نكتشف سر هجوم دريدا على المركزية وما تؤسسه من ثنائيات، فالتمركز "حول اللوجوس في التراث اليهودي، حالة مستحيلة توجد في الماضي السحيق حينما كان "يهوه"* يَحلُّ في الشعب ويقوده في البادية ويدخل معه في علاقة حوارية مباشرة، كما يوجد التمركز حول اللوجوس في "نهاية التاريخ" في اللحظة المشيحانية حين يجمع الإله شعبه "المبعثر" ويحل فيه ويقوده مرة أخرى إلى أرض الميعاد ليسود العالم، أما "ما بين اللحظتين" وهو التاريخ بأسره فإن الإله غائب واللوجوس غير موجود لا يمكن التمركز حوله، على عكس ما يتصوره المسيحيون، فهي حالة تبعثر وتشتت وصيرورة عبثية

[1] ينظر: المرجع نفسه، ج5، ص186، 416.

* إله اليهود.

كاملة...وقد تطوَّر اللاهوت اليهودي تدريجيا ليصبح لاهوتا بلا مركز ولا لوجوس، وهو ما يُسمَّى لاهوت موت الإله"[1]، إن اللوجوس يساوي المركز الذي تقف عنده الدلالة وترتكز إليه حتى لا تنتشر، فهو المدلول المتجاوز والركيزة الأساسية لكل الدوال ويقف خارج لعب الدوال، فهو "غير مُلَوَّث" بهذا اللعب، وهو ليس جزءًا من اللغة التي تحاول أن تُوقِف لعب الدوال وانزلاقيتها وانفصالها عن المدلولات، ويُشَار إلى المدلول المتجاوز أحيانا بأنه "الإله" و"روح العالم" و"المادة" و"الحضور المطلق" و"اللوجوس" ووجود مدلول متجاوز مفارِق هو الطريقة الوحيدة لكي نخرج من عالم الحس والكمون والصيرورة ونوقف لعب الدوال إلى ما لا نهاية، ونحرز التجاوز والثبات ونؤسس منظومات فلسفية معرفية وأخلاقية*، وكل النظم المتمركزة حول اللوجوس لابد أن تتضمن مدلولا متجاوزا لعالم الدلالات: هو "الإله" في المنظومات الدينية، وهو "الكل المادي" الثابت المتجاوز في المنظومات المادية، وقد بيَّن نيتشه الميتافيزيقا الكامنة في فكرة المركز والكل والمعنى المتجاوز للصيرورة، وبَيَّن أنه رغم "موت الإله" فإن "ظلاله*" لا تزال جاثمة، وتتبدَّى في مثل هذه الأفكار، ولذا طالب بمحو ظلال الإله من

---

[1] ينظر: عبد الوهاب المسيري، المرجع نفسه، ج5، ص424.

* دريدا يرى أن رغبة الفكر الغربي في إيجاد مركز ولو على أساس ميتافيزيقي ترتبط بتوقف كل الأنظمة على مركزية، فلو سقطت المركزية "لاستحال علينا أن نضع معجما إنجليزيا نافعا فما بالك بنقد قصيدة" كما يقول ليونارد جاكسون، لأننا مهما حددنا كلمة في معجم فإننا في الحقيقة نحددها بكلمة أخرى تفتقر إلى التحديد أيضا وهكذا بلا نهاية، لذا يجب وضع حد لهذا التسلسل ولو على حساب العقل الذي يفترضه: من هنا ازدواجية الإبستيمولوجيا الغربية وتناقضها عند دريدا. ينظر: ليونارد جاكسون: بؤس البنيوية الأدب والنظرية البنيوية، ترجمة ثائر ديب، دار الفرقد، سوريا، دمشق، ط2، 2008، ص248.

* أي أن الفكر الغربي الذي يتبدى أنه قائم على الإلحاد لما صرح بموت الإله في مرحلة الحداثة ينافق نفسه ويرتد! إلى الإيمان بـ"ظلال الإله"، والمقصود بظلال الإله باختصار هي كل المقولات المنطقية العميقة التي يستند إليها الفكر الغربي والتي بمثلها تثبت الألوهية، فالألوهية في أقدم المناقشات اللاهوتية قائمة على إنكار التسلسل في طور مهم من أطوار إثباتها، فإذا ما أنكر "ملحد" التسلسل لرغبته في مركزية تكفل له بناء أنظمة نافعة فإنه ينقض إلحاده ويقر بما بمثله تثبت الألوهية، من هنا التفكك الذاتي للحداثة، غير أن الحداثة وإن تراءى لها هذا التناقض فإنه لا خيار لها إلا الرجوع إلى الوراء إلى الكنيسة، أو التقدم إلى الأمام إلى اللامركزية إلى العدمية والعبثية، لكن الحداثة تتمسك بموقفها ولا تتزحزح عنه، حيث يأتي هذا التمسك في إطار ما يسمى في دراسات ما بعد الحداثة بـ: "اللامرجوع عنه" أي: أن الحداثة لا يمكن أن ترجع عن مقولاتها ولو اكتشفت فيها كل هذا التناقض، والحقيقة أن "اللامرجوع عنه" موجود في كل المنظومات المعرفية والثقافية قديما وحديثا.

خلال ضَرْب هذه الأفكار وتقويضها عن طريق ضَرْب المدلول المتجاوز[1]، وبالتالي فتح العلاقة بين الدال والمدلول على اللعب الحر واللانهائي في ظل عدم وجود مرجع إحالة متجاوز، وقد حاول الحاخامات إنجاز شيء من هذا القبيل في اليهودية، فالحاخام المفسر جزء من صيرورة التاريخ ولكن تفسيراته التي لم تفلت من قبضة الصيرورة مساوية لكلمات الإله=المدلول المتجاوز، ثم تتجاوز كلماتُ الحاخامات النسبية المبعثرة كلمةَ الإله الثابتة وتصبح بديلا لها، وبذلك يسقط كل شيء في قبضة الصيرورة ويصبح العالم بلا مدلول متجاوز، وتتساوى كل الأمور وتصبح نسبية لا معنى لها[2].

وإذا كان تفكيك دريدا قائما على تعرية التمركز الميتافيزيقي للفكر الغربي، فإن أبرز تجليات هذا التمركز عنده ما سماه "ميتافيزيقا الحضور" حيث إن الحضور له مركزية في كل عمليات التفكير فهو المحدد للوجود وللدلالة، لكن وكما سبق يرى دريدا أن المحدد الحقيقي هو الاختلاف وليس ثمة حضور مطلق بل كل لحظة حضور لا تتحد إلا بالاختلاف مع لحظة غائبة سابقة أو لاحقة، واللحظة الحضورية مهما قَصُرَتْ فهي قابلة للتجزئة إلى لحظات لا متناهية بحيث يستحيل أن نحدد اللحظة الحضورية المطلقة لأن اللامتناهي كلُّ نقاطه مركز له وعليه فكل اللحظات حضور مطلق! فنحن أمام "اللاغياب" لكن كل لحظة من تلك اللحظات تُحَدِّدُ لحظاتٍ غائبة إما سابقة وإما لاحقة، وعليه فكل اللحظات غائبة! فنحن أمام "اللاحضور" هنا يرتبك الحضور بالغياب، ويتناقضان فيتساقطان ويقوم مقامهما الاختلاف: ليس ثمة إلا الاختلاف، وما الحضور إلا تعبير بشري عن حنين إلى لحظة ثقة بالذات، هذا الموقف الدريدي من الحضور يرتبط بعناصر من اليهودية خصوصا في تراثها القَبَّالي، حيث إن اللاحضور واللاغياب أو الصيرورة الكاملة مفهوم أساسي في اليهودية فالإله في اليهودية ليس بَشَرًا ولكنه ذو سمات بشرية، وهو مطلق يتجاوز الطبيعة والتاريخ ولكنه نسبي لأنه مقصور على اليهود، دائم التدخل في الطبيعة والتاريخ، بل يحل في الشعب اليهودي والتاريخ اليهودي، وفي القبَّالة هو الذي "لا مثيل له" ولكن هو أيضا "اللاشيء"

[1] ينظر: عبد الوهاب المسيري، موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية، ج5، ص422.

[2] ينظر: المرجع نفسه، الجزء نفسه، الصفحة نفسها.

والكلمتان في العبرية ـ كما يشير القبَّاليون ـ مكونتان من الحروف والأصوات نفسها تقريبا، فكأن الإله لا هو هذا ولا ذاك ولا هو بالغياب ولا هو بالحضور[1].

وقصة بدء الخلق في القبَّالة تتصل بهذا المنزع الدريدي فحادثة تَهشُّم الأوعية نتج عنها تَبَعْثُرُ الشرارات الإلهية واختلاطها بالمادة الكونية الرديئة، وقد شُبِّهت هذه الحادثة بِهَدْم هيكل القدس ونفي اليهود وتَبَعْثُرِهم في بقاع الأرض وإحلال شعب آخر محلهم، وبعد تَهشُّم الأوعية يأتي الإصلاح الكوني، إذ يبدأ الإله في جمع شتات ذاته إلى أن تكتمل، ولكنه لن يصل الإله إلى مرحلة الوحدة والتكامل هذه إلا بمساعدة اليهود، فالإله هنا حاضر/غائب، ومطلق/نسبي، وثابت/متغير، ومتجاوز/ حال، وكلٌّ غير متكامل، وفي هذا السياق يشير الأديب الفرنسي اليهودي جابيس إلى حادثة تحطيم ألواح الوصايا العشر على يد موسى نتيجة غضبه من الشعب لعبادته العجل الذهبي، وما بين لحظة تحطيم الوصايا العشر وإعطاء موسى النسخة الثانية، ثمة حالة من الحضور والغياب، فالشريعة غائبة/حاضرة، وحاضرة/غائبة[2].

وكما أن اليهودية بعناصرها العقدية حاضرة في إشكالية الحضور والغياب، فهي حاضرة أيضا بعناصرها الاجتماعية، حيث إن اليهودي نفسه تجسيد لهذا الحضور/الغياب، فهو منفيٌّ أزليٌّ ولكنه منفيٌّ أزليٌّ يرفض العودة إلى الدولة اليهودية، وهو صاحب أصول راسخة ولكنه متجول لا حدود له، وهو يبحث دائما عن جذوره ويعلم مسبقا أنه لن يجدها، ويُقَال إنه صاحب هوية ولكنه في واقع الأمر صاحب هويات لا هوية واحدة، فهو أيضا المطلق/النسبي، الحاضر/الغائب[3]، وحتى يتضح الأمر أكثر لا بد أن نقف على الفرق بين الحضارة العبرية والحضارة الغربية بمكونيها اليوناني والمسيحي، فالحضارة الغربية حضارة مكانية والمكان رمز الصورة والأيقونة لذا نجد هذه الحضارة تحترم الثبات والحضور وتؤكد على التحديد والوضوح، أما الحضارة العبرية فليست حضارة مكانية وإنما حضارة زمانية، فالارتباط

[1] ينظر: المرجع نفسه، ج5، ص423.

[2] ينظر: المرجع نفسه، الجزء نفسه، الصفحة نفسها.

[3] ينظر: المرجع نفسه، الجزء نفسه، الصفحة نفسها.

بالمكان (الأرض) مستحيل بالنسبة لليهودي، فالمكان ليس مكانه حيث يعيش في الزمان متجولا، والزمان نفسه يتم إلغاؤه تقريبا، فالزمان ليس زمانه لأن اليهودي يعيش في بداية الزمان وفي نهايته، ومع هذا يظل الزمن العنصر الأساسي والحاسم بالنسبة لليهودية، ولا تشغل "الصورة" حَيِّزًا أساسيا في الوجدان اليهودي ولا تحظى "الأيقونة" بكثير من الاحترام، بل إن اليهودية بأسرها تعبير عن رفض للحظة التجسد والثبات هذه أفلاطونية كانت أم مسيحية، ولذا فإن اليهودي يعيش في عالم الإشارات الزمانية التاريخانية المختلطة، لا يحاول تجاوزها، ويصبح هو حامل لوائها، ولأن النفي بالنسبة لليهودي ليس حالة مؤقتة يتغلب عليها المرء وإنما حالة دائمة بل نهائية، ولأن اليهودي يرحل من مكان لآخر دون حلم بالعودة، أي دون حنين للمعنى والحقيقة والبنية الميتافيزيقية الثابتة التي تمنح الاطمئنان، لكل هذا يصبح الانقطاع المستمر جوهر حياته والاقتلاع سمتها، ولذا فهو يقبل النفي والانقطاع ولا يحاول الاتحاد بنقطة الأصل الثابتة لتجاوز اغترابه، كما أنه لا يحاول تَجاوُز عالم الصيرورة، أي أنه يصل إلى حالة الكمون الكاملة حيث تصبح الصيرورة هي البداية والنهاية، وحيث لا يوجد فارق كبير بين الحضور والغياب، وتصبح التعددية اللغوية أَمْرًا مقبولا تماما فتفسد اللغة وينطلق لعب الدوال خارج أية حدود أو قيود أو سدود، وكما قالت الناقدة اليهودية سوزان هاندلمان: إن تَقبُّل التعددية اللغوية هو محاولة لفرض الشرك أي: تعدُّد الآلهة بَدَلًا من التوحيد[1]، إذن دريدا لا يرى للحضور أيَّ مرجعية في التحديد والتمييز، لأن الحضور لو كان كذلك لكان اليهود أول ضحاياه، لأن هويتهم تفتقر إلى عنصر الحضور، فمن هنا يمكن أن نفهم حساسية دريدا المفرطة تجاه الحضور، والتي تكاد أن تنقلب إلى مُرَكَّب نفسي، لكن إذا كانت معيارية الحضور مرفوضة باعتبارها محددا للوجود والدلالة عند دريدا، فإن المحدد عنده هو الاختلاف بناءً على أنه لا توجد حقائق قائمة بنفسها إنما هناك اختلافات فحسب، وهذا المحدِّد يتناسب تماما مع الهوية اليهودية التي تتحدد بالاختلاف مع غيرها، لأنها هوية لا تقوم بنفسها، فهي مفتقرة في تحديدها إلى الآخَرِ، لذا يقال إن اليهودي هو "من يصفه الناس بأنه كذلك"[2]، ثم إن كلمة الاختلاف في صياغتها الأصلية تحيل أيضا على الإرجاء

[1] ينظر: المرجع نفسه، الجزء نفسه، ص418.

[2] ينظر: المرجع نفسه، الجزء نفسه، ص417.

والتأجيل، فإذا كانت الحقائق لا تتحدد إلا بالاختلاف مع غيرها فإن هذا الغير بدوره مفتقر في تحديده إلى غيره وهكذا يتسلسل التحديد إلى ما لا نهاية، لكن دريدا يَلْتَفُّ* على هذه اللانهائية ويُسَمِّيها "التأجيل*"، والسر في ذلك هو الاستجابة للخلفية الدينية، لأن الحقائق عنده لا تتسلسل في لانهائية عبثية بل لا بد لها من نهاية غير أنها نهاية غائبة لذا تتأجل الدلالات لحين لحظة النهاية، تلك اللحظة تتعلق لاهوتيا بـ"حمى المشيحانية" وبـ"قصة بدء الخلق القبالية" التي تنص على أن الإله=المركز لم يكتمل بعد، بل هو في طور الاكتمال، كما شرحنا سابقا، لذلك يمكن القول بأن فكر دريدا نفسه لا يخلو من تمركز ميتافيزيقي لكن حول مركز مؤجَّل، وعليه فدريدا يرفض التمركز بصورته المسيحية وهو التمركز على اللوجوس أو "الكلمة"[1] فيسعى جاهدا لتقويض هذا المركز كما سعت أعلى سلطة يهودية وهي مجلس السنهدرين إلى صلب المسيح=الكلمة، وهو أيضا بهجومه على المركزية يعبر عن "رغبة اليهود في الانتقام لأنفسهم بسبب ما حاق بهم من كوارث تاريخية، وبسبب حالة النفي والتبعثر التي يعيشونها وعملية الإحلال التي فُرِضَتْ عليهم، إنها محاولة اليهودي الانتقام من العالم اليوناني المسيحي الذي يزعم أن العالم يدور حول اللوجوس وحول نقطة ثبات نهائية، ولكن هذا العالم الذي يبحث عن الثبات قام باقتلاع اليهود وفَرَض عليهم النفي والتحول والصيرورة، ولذا فَهُمْ رَدًّا على ذلك يفرضون على النص المقدَّس التفسير وسوء القراءة المتعمد، الذي هو في واقع الأمر تفكيك وتقويض له وفرض الصيرورة عليه"[2]، تلك الصيرورة التي يجسدها "الاختلاف الأصل" الذي يمنح لكل الاختلافات إمكانها، فهو بمثابة البنية الكلية التي تدور في فلكها البنى الجزئية عند البنيويين، وهكذا تأتي "الكتابة الأصل" تفكيكا لثنائية

* وجه هذا الالتفاف أن دريدا نعى على الفكر الغربي تمركزه الميتافيزيقي زاعما أن العقل الغربي يفترض الاختلاف اللانهائي ومع ذلك يلجأ الفكر الغربي إلى إيقافه عند عتبة مركزٍ ما، وكان الواجب حسب دريدا الاستجابةَ للعقل ولو على حساب النِّظام، غير أن دريدا نفسه ورغم تصريحه بالاختلاف إلا أنه ضَمَّنَهُ معنى التأجيل الذي يحيل على نهايةٍ ما، ولم يستجب للانهائية التي لن تُسْلِمَ إلا للعبثية والعدمية.

* التأجيل نفسه مُنْطَوٍ على معنى النهاية لأنه دال على أَجَلٍ ما، وهكذا التأخير الذي يدل على آخريةٍ ما.

[1] عن علاقة التمركز حول اللوجوس بالمسيح "كلمة الله" ينظر: رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص135، 136.

[2] ينظر: المسيري، الموسوعة، ج5، ص420.

"النطق/الكتابة" فهي التي تمنح لكلٍّ من المنطوق والمكتوب إمكانه، وهي كتابة قائمة على الاختلاف لا وجود لها بالرغم أنه لا وجود للنطق وللكتابة إلا بها، فهي التي تَهَبُ الوجود لغيرها وتفتقده لنفسها، إن كل الكتابات ما هي إلا صدى لهذه الكتابة الأصلية التي لم يرها أحد، تماما كما هو الحال في القبالة اللوريانية مع التوراة التي هي توراتان: توراة الخلق وهي القائمة على الشريعة والظاهر، وتجسد عالم القيود والإلزام، وتوراة الفيض وهي القائمة على الحقيقة والباطن، وتجسد عالم التحلل والإباحية، غير أن الفرق بينهما أن الأولى موجودة ومكتوبة ومقروءة، أما الثانية فقد كُتِبَتْ بِحِبْرٍ أبيض لا يراه إلا أهل العرفان: الحاخامات والماشيح، ومع هذا فالسلطة للثانية على الأولى بل هي تأويلها الحقيقي الذي يمنحها الإمكان[1].

يضاف إلى ذلك أن الكتابة الأصلية عند دريدا لما كانت قائمة على الاختلاف فهي متسمة بالتشتت والانتشار وهما عبارتان عن أحد أشباه المفاهيم الدريدية التي تنص على انتشار المعنى وتشتته في كل الجهات بصورة تخرج عن السيطرة وتجعل تجميع المعنى ضربا من الأحلام، وهذا في الحقيقة مرتبط بعناصر يهودية أشرنا إليها مرارا على غرار تهشم الأوعية وانتشار الشرارات الإلهية في قصة بدء الخلق القَبَّالية، وهي ترمز أيضا إلى تشتت الشعب اليهودي وتناثره في كل مكان[2].

تلك الكتابة باختلافها اللانهائي وانتشارها الدلالي وبلامركزيتها قبل ذلك كله أفرزت ما يسمى بتماهي الأجناس وتهافت الحواجز بين الخطابات الأدبية والفلسفية وغيرها، وصار الكل غارقا في حبال لغته، وعليه فقد سقطت تلك الثنائية التي أطرت دراسات تحليل الخطاب لدهور وهي الثنائية التي تفترض في اللغة مستويين: أحدهما شفاف يحيل مباشرة إلى مرجع إحالة خارجي=مركز متجاوز، وثانيهما غامض كثيف يحيل على نفسه ويُلْفِت إلى تشكيلاته اللغوية بصورة غالبة، وكانت المستوى الأول يجسد خطابات النظرية والفلسفة والنقد والعلوم، والثاني يتمحض للخطابات الأدبية، غير أنه وبنظرة خاطفة يتضح أن أساس

[1] عن توراتي الخلق والفيض وعلاقتهما بالكتابة الأصلية ينظر: المرجع نفسه، الجزء نفسه، ص429.

[2] عن ارتباط الانتشار الدلالي باليهودية ينظر: المرجع نفسه، ج5، ص427.

التفريق هو مركز الإحالة الخارجي أو المدلول المتجاوز، وعليه فإن تهافت هذه المركزية كما هو في التفكيك هو تهافت لتلك القسمة وتَوَحُّدٌ لتلك الخطابات، فإذا علمنا أن ذلك المركز المتهافت قد حل في كل الأجزاء التي كانت تحيل إليه تقرر لدينا أن تلك الخطابات ستتسم بسمتين: الأولى هي الإحالة على نفسها ما دام المركز كامنا فيها وبالتالي فهي خطابات أدبية بالنظر إلى المقياس الذي يحدد الأدبية بالإحالة على النفس، والثانية هي التجزؤ والتفكك لأن المركز حال في كل الأجزاء ما يعني أن كل شيء هو مركز نفسه، وهنا تغيب الأنظمة الكلية وتسود بدلها الجزئية، من هنا نفهم تسمية النظريات والفلسفات عند التفكيكيين بـ"القصص" فهي جنس بلاغي مراوغ ليس فيه أي شفافية، ثم هم ينكرون القصص الكبرى وهي الأنظمة الفلسفية القائمة على المركزية والكلية، ويؤكدون على القصص الصغرى القائمة على اللامركزية والجزئية، وفي كل ذلك نجد العقيدة الحلولية التي تنص على حلول الإله في كل أجزاء المادة ما يُكْسِبُ كلَّ جزءٍ قداسته في ذاته، يقول المسيري:" أما القصة الصغرى فهي مرتبطة تمام الارتباط بسياقها، فتفترض المطلق الخاص الذي يذكِّرنا بالحلوليات الكمونية الوثنية والوثنيات القديمة، التي لم تكن تؤمن برؤية عالمية ولا أخلاقيات عالمية ولا إنسانية مشتركة...فهي جميعا تدور في إطار قصص صغرى يؤمن بها أصحابها ويستمدون قداستهم منها، ويستبعدون الآخر بالضرورة إذ لا توجد قصة إنسانية عظمى تضم الجميع ويمكن الاحتكام لها...والقصة الصغرى قصة الشعب المختار الذي يؤمن بأن الإله غير مفارق له، يسكن في وسطه ويتحد به، وهم يعاملونه معاملة الند لنده، فيدخلون معه في علاقة حوارية، ويعصون أوامره ببساطة شديدة وفي نهاية الأمر يتحدث الحاخامات بدلا منه، ولكنهم لا يأتون بقصة كبرى، وإنما بقصص حاخامية متعددة مختلفة"[1]، وفي سياق القول بسقوط كل الخطابات في فَخِّ اللغة المراوغة وبعدم وجود لغة شفافة محايدة، والقول بأن كل خطاب موشوم بسمته الجزئية التي تجعل منه قصة صغرى: في هذا السياق يمكن أن نذكر أن مشروع دريدا قائم على كشف الـ"شيبوليت" أو "Shibboleths" في جميع الخطابات ليتضح أنها غير محايدة وأنها تحمل افتراضات مسبقة، والشيبوليت أو السنبلة بالعربية هي تعبير عن الكلمات المميزة لخطاب عن آخر، وهي تسمية مأخوذة من أصل عبراني يحيل إلى اللكنة التي

[1] ينظر: المرجع نفسه، الجزء نفسه، ص425.

تميز قوما عن آخرين، وقصتها في العهد القديم أن الجلعاديين لما هزموا الإفراييميين وهرب الأخيرون، صار الجلعاديون يعترضونهم فإن أنكر أفراييمي نسبته طلبوا منه أن ينطق بكلمة "شيبوليت" ـ وقد كان في الإفراييميين لكْنَة قَلْبِ الشِّين سِينًا ـ فإن نطقها بالسِّين "سيبوليت" عرفوا أنه إفراييمي فذبحوه[1]، فتلك اللكنة صارت عند دريدا رمزا لوقوع كل الخطابات في تحيزٍ ما وإشارةً لعدم وجود أَيِّ خطابٍ شفافٍ نَقِيٍّ من "اللكنة"، إن عمل دريدا إذن هو تفكيك الخطابات للكشف عن تلك اللَّبِنَة القلقة في البناء التي إذا ما حَرَّكها انهار البناء بأكمله، تلك اللبنة هي المركز الموهوم وهي اللكنة المميزة.

1 ـ 3 ـ 1 ـ التفكيك والهرمنيوطيقا المُهَرْطِقَة:

يستظهر التفكيك على مستوى الممارسة تقاليد "الهرمنيوطيقا المهرطقة"، حيث إن الهرمنيوطيقا نفسها تُعَدُّ فرعا من فروع "اللاهوت يختص بتفسير النصوص الدينية تفسيرًا رمزيًا متعمقًا يركز على الجانب الروحي، وقد اسْتُعِير المصطلح للعلوم الإنسانية وأصبح يعني عِلْمَ تفسير النصوص والظواهر الإنسانية الذي يركز على تميُّز الإنسان عن الظواهر الطبيعية، والهرمنيوطيقا المهرطقة عبارة تتواتر في عدة أعمال حداثية، وخصوصا كتابات سوزان هاندلمان الكاتبة الأمريكية اليهودية المتخصصة في فكر أعضاء الجماعات اليهودية في الغرب، وتُسْتَخْدَم العبارة للإشارة لمحاولة بعض المهرطقين من المثقفين اليهود تحطيم النص المقدَّس وتفكيكه لا تفسيره، ورغم أنها محاولة تقويضية إلا أنها تتلبس لباس الهرمنيوطيقا التقليدية وتستخدم آلياتها"[2]، هذا وحتى تتحقق الهرمنيوطيقا المهرطقة لا بد من تحقيق خطوتين أساسيتين[3]:

الخطوة الأولى: وهي فتح النص المقدس حيث يفقد حدوده ويتداخل مع النصوص الأخرى ويصبح قابلا لتَحَمُّل أَيِّ معنى يريده المفسِّر، وتتشكل هذه الخطوة من نقاط أبرزها: أن الإله

[1] عن هذه اللكنة وعلاقتها بمشروع دريدا ينظر: جون ليشته، خمسون مفكرا أساسيا معاصرا، ص228. وعبد الوهاب المسيري، موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية، ج4، ص143.

[2] المسيري: الموسوعة، ج5، ص417.

[3] ينظر: المرجع نفسه، الجزء نفسه، ص418.

بالنسبة لليهود لا يأخذ حُضُورُه في التاريخ شكلَ تجسدٍ مباشر في لحظة، بل حضوره يوجد في النص المقدس، غير أن هذا الحضور ليس كاملا بل هو مجرد أثر أو صدى، ثم إن النص المقدس نص مشفر لا يفهم مباشرة، بل هو مفتقر إلى تكميله بالتفاسير الحاخامية، تلك التفاسير التي تعتبر بمثابة الكناية عن النص، ما يعني: غموضَها هي أيضا من جهة، وحلولَها محل النص الأصل ونيابتها عنه من جهة أخرى، يضاف إلى هذا أن التفاسير ليست واحدة بل تتشابك لدرجة أن التفسير قد يشير إلى تفسير سابق أو حتى لاحق، إلى ما لا نهاية له، فهي حالة اختلافية تناصية لا حدود لها، كما يضاف إليه أن المفسِّر يصبح أهم من النص، لكن المفسر نفسه ليس واحدا، فهو مختلف في نفسه ومع غيره من المفسرين.

بهذه النقاط تتم عملية فتح النص التي تعقبها الخطوة الثانية من خطوات الهرمنيوطيقا المهرطقة:

الخطوة الثانية: وهي تحميل النص المقدس بالهرطقة، عن طريق إحضار التفاسير الحاخامية وفرضها على النص، ثم تحويلها بالتدريج إلى تفسيرات غنوصية قبالية باطنية، سرعان ما تأخذ صفة التفسير المركزي بدل الهامشي، فينقلب الباطن ظاهرا، وتغدو الهرطقة شريعة.

هذه هي تقاليد الهرمنيوطيقا المهرطقة التي إذا تحولت إلى دراسة النصوص الدنيوية والظواهر الإنسانية فإنها ستلبس لبوس التفكيك، الذي يقوم به المفكِّك متخذا موقعا خارج التراث الغربي المركزي محاولا تحطيمه عن طريق تقويض المركز وإحلال الهامش محله، فمن ماركس وتفكيك بنية المجتمع المتمركز، إلى فرويد وتفكيك بنية الذات الشعورية وإحلال عناصر الهرطقة المكبوتة محل المعيار القائم، إلى دريدا وتفكيك بنية الفلسفة، إلى بلوم وتفكيك بنية الأدب، لكن هذا لا يعني أن التفكيك خاصية يهودية قاصرة عليهم، بل على العكس من ذلك نجد كثيرا من غير المثقفين اليهود يعتنقون التفكيك، لأن العلمانية الشاملة في أصل تكوينها قائمة على التفكيك، لذا رأينا كيف كان دريدا يُحاجُّ الغرب بمنطلقات الغرب، وكأنه يُذَكِّرُهم بأن التفكيك هو جوهر الحضارة الغربية، وأن أي نكوص نحو بناء مركزيةٍ ما لن يكون سوى خطوة نحو الميتافيزيقا التي أجهد الغرب نفسه في إحداث القطيعة معها، إن الذي يجعل التفكيك مرتبطا باليهود أكثر هو كونهم العنصر الأقدر والأكثر استعدادا

لتجسيد حالة التفكيك، لما تميزت به اليهودية من تراكمات تاريخية تتناسب كل التناسب مع تقاليد التفكيكية[1].

1 ـ 3 ـ 2 ـ التفكيك ويهودية دريدا:

إذن يمكن أن نستخلص أن التفكيك متحيز لتقاليد لاهوتية، وأنه في روحه وحركته يجسد حالة الجماعات اليهودية عبر التاريخ، وأن جاك دريدا لأنه يهودي كان الأكثر ترشيحا لحمل لواء تفكيك الأنطوثيولوجي* فتجربة الشتات اليهودي والرحيل الدائم نحو مكان آخر دون حلم بالعودة أي: دون حنين للمعنى والحقيقة هو رفض عميق للثبات والميتافيزيقا ولأي شكل من أشكال الطمأنينة، ولكي ينجز هدفه قَرَّر دريدا أن يهاجم الكتابة المتمركزة حول اللوجوس التي ورثتها الحضارة الغربية المسيحية من الآباء المسيحيين، وهو يشير إلى فيلسوف يهودي آخر هو معلمه إيمانويل ليفناس الذي أكد ضرورة البحث عن العناصر التي تسبب عدم الاتساق في الميتافيزيقا الغربية، ويذهب دريدا إلى أن الميتافيزيقا الغربية تعتمد على تهديد خارجي لتحتفظ بتماسكها، وهذا التهديد هو اليهودي، ولذا فإن القضاء على معاداة اليهود يتطلب القضاء على الميتافيزيقا الغربية. وفي كتابه Glas الذي كُتب على هيئة عمودين: يؤكد هيجل في الأول منهما أهمية الأسرة باعتبارها وحدة تستند إلى العلاقة الجنسية السوية بين ذكر وأنثى، فيما يؤكد جينيه في الثاني منهما الشذوذ الجنسي، أما دريدا فهو اليهودي الذي يقف بين شكلين من أشكال معاداة اليهود: الألماني والفرنسي، وفي مقال له عن جابيس، يتحدث دريدا عن صعوبة أن تكون يهوديا، تلك الصعوبة التي تشبه صعوبة الكتابة، فاليهودية والكتابة هما الشيء نفسه، الانتظار نفسه، إن دريدا عضو في جماعة وظيفية استيطانية هي جماعة المستوطنين الفرنسيين البيض الذين كانوا مرتبطين عضويا بالوطن الأم فرنسا، والجماعة اليهودية في الجزائر كانت جزءا لا يتجزأ من الجماعة الاستيطانية الفرنسية، وقد مُنِح يهود الجزائر جميعا الجنسية الفرنسية عام 1830، وبهذا يكون اليهودي الجزائري الذي أصبح جزءا من الجماعة الاستيطانية شخصا يمارس الاقتلاع والهامشية مرتين،

[1] ينظر: المرجع نفسه، الجزء نفسه، ص420، 421.

* الأنطوثيولوجي هو لاهوت الأنطولوجيا أي: الأنطولوجيا المستندة إلى أصل إلهي.

مرة لكونه مستوطنا فرنسيا اغتصب الأرض من أصحابها ويعيش عليها في وسط عربي، ومرة أخرى باعتباره يهوديا نشأ في بلد عربي، ولكنه ومع هذا حوَّل ولاءه إلى مغتصبي البلد الذي وُلِد ونشأ فيه، ولا شك في أن سفارديته ساهمت في عملية تهميشه، فاليهود السفارد كانوا يتمتعون بمركزية ثقافية بين أعضاء الجماعات اليهودية، وكانوا أرستقراطيتها الثقافية، ولكن عملية الطرد والنفي والتشتيت والتناثر والتبعثر ـ التي تُذكِّرنا بتناثر المعنى وبعثرته في النص ـ أثرت فيهم بشكل عميق، وكانت لهذا آثاره في القبَّالة اللوريانية التي وضع أسسها يهودي سفاردي آخر هو إسحق لوريا، كما يُلاحَظ أن التجربة الأساسية في تاريخ اليهود السفارد هي تجربة المارانو* الذين تآكلت يهوديتهم المستبطنة واختفت، ولذا كان اليهودي السفاردي إنسانا هامشيا تماما في مختلف التقاليد الدينية والثقافية التي يتحرك فيها، فهو لا يؤمن بالكاثوليكية ولا يعرف اليهودية: يهودي غير يهودي على حد قول دريدا، وهو لا يعرف لا الختان ولا الاعتراف وإنما يعرف شيئا "تناصيا" يُسَمَّى "الختانعراف"* فلا هو كاثوليكي ولا يهودي ولكنه يُفْقِد الكاثوليكية حدودها وهويتها ويُفْقِد اليهودية حدودها ومضمونها وهويتها، إن هامشية دريدا جعلته مرشحا لأن يكون فيلسوف التفكيك الأول، فهو نفسه إنسان مفكك تماما: فهو فرنسي ولكنه من أصل جزائري، وهو جزائري ولكنه عضو في جماعة استيطانية فرنسية، وهو يهودي سفاردي لا ينتمي إلى التيار الأساسي لليهودية، وهو لا يؤمن بهذه اليهودية ولا يُكِنُّ لها الاحترام ولكنه مع هذا يشير إليها دائما، وإن كان هناك "دال بدون مدلول" فإن جاك دريدا الفيلسوف الفرنسي الجزائري اليهودي السفاردي هو هذه الحالة، فهو ليس فرنسيا ولا جزائريا ولا يهوديا ولا سفارديا، كما أن مشروعه الفلسفي هو إنهاء الفلسفة[1].

* من كلمة "مرائي" وهم يهود شبه جزيرة أيبريا الذين أبطنوا اليهودية وأظهروا الكاثوليكية.

* "الختانعراف" كلمة ينحتها المسيري من كلمتي الختان والاعتراف، ليحاكي عمل دريدا الذي ينحت من كلمتي circumcision أي: الختان و confession أي: الاعتراف، كلمة circumfession، كما ينحت من الاختلاف والإرجاء كلمة "اخترجلاف" محاكيا دريدا أيضا.

[1] عن يهودية دريدا وعلاقتها بتفكيكيته ينظر: المرجع نفسه، الجزء نفسه، ص435 وما بعدها.

من هنا يمكن أن نقرر بأن التفكيك الدريدي يتعسر نقله واستيعابه وتمثله على غير اليهودي الذي عاش تجربة التفكك بجميع أشكالها، لأنها تجربة مغرقة بتفاصيلها في الخصوصية، لذا يبدو من العسير التعايش مع "مفاهيم" لا هي حاضرة ولا هي غائبة إلا من قِبَل من يعيش بين الحضور والغياب، كما يبدو من الأعسر استيعاب مركزٍ للإحالة مفكَّكٍ مؤجلٍ غير مكتمل إلا من قِبَل من ينتمي إلى معتقد يرى أن الإله لم يكتمل بعد وأن اكتماله مرهون بأن يعينه معتنقوه على جمع شتاته! إن التفكيك ـ وبعيدا عن اللاهوت ـ يتعذر نقله بحرفية خالصة لأنه تجربة متحيزة لتقاليد مغرقة في الخصوصية من جهة ولأنه تجربة تحاور تجربة أخرى تدعي العالمية وهو يسعى إلى إثبات تحيزها وتمركزها، فالتفكيك متحيز باعتبار ما يصدر عنه وباعتبار من يحاوره، وفي هذا الاعتبار الأخير يمكن أن نقرر أن التفكيك يفرض نفسه من خلال تلك الازدواجية الميتافيزيقية في الفكر الغربي الحداثي بين إعلان موت الميتافيزيقا وبين التمركز الخفي حولها، وعليه يمكن أن نتساءل عن تفكيكية "عربية" تتوجه إلى تفكيك الخطاب التراثي العربي على الرغم من أنه خطاب "مُتَّسِقٌ ميتافيزيقيا"* أي: أنه يتمركز ميتافيزيقيا ويعلن عن هذا التمركز دون مواربة، وعليه فالمدخل الدريدي في التراث العربي غير متاح، ويترتب على ذلك أن التفكيك الدريدي بكل آلياته لا إجرائيةَ له ضمن التراث العربي لأن المفاهيم التفكيكية ـ كما سبق ـ مشتقة من المادة المدروسة ولا وجود لها خارجها، وقد علمت أن المادة التي درسها دريدا وهي الحداثة الغربية تفترق عن التراث العربي في المدخل الذي يفرض التفكيك منه نفسه وهو التمركز الميتافيزيقي، وبالتالي لا مَفَرَّ من التحوير والتكييف الذي يُخْشَى أن لا يتجاوز تقاليد الإلزامات الجدلية العتيقة.

إن هذا التحيز في التجربة الدريدية للتفكيك يُقِرُّ به دريدا نفسه فقد سئل في حوار أجراه معه كاظم جهاد عن تلك المفارقة بين كونه الفيلسوف الأكثر اهتماما بالاختلاف وبنقد التمركزات بكل أشكالها حتى العرقية وبين كونه لا يرجع إلى مراجع خارج الثقافة الأوربية في صورة الثقافة العربية مثلا، كما سئل عن مدى إمكانية أن تُقَدِّمَ تلك الثقافاتُ غيرُ الأوربية نظرياتٍ وأدواتٍ قابلةً للتضافر مع ما جاء به دريدا:

* صُورِيًّا على الأقل!

فكان جواب دريدا ـ بعد التأكيد على أن تلك الثقافات تُفْلِتُ من قبضة التمركز العرقي الغربي* ـ أنَّه يعترف بحدود الثقافة التي يعمل داخلها، وأنه تلقى تعليما وثقافة لا يسمحان له بالكلام بنحو مسؤول وجِدِّيٍّ عن ثقافات أخرى غير غربية، وأن المعرفة البسيطة وغير المباشرة التي يمتلكها عن تلك الثقافات لا تسمح له بمعالجتها، وأنه قد تأكد من ذلك في كل مناسبة حاول الكلام فيها عن هذه الثقافات، ثم يضيف في نبرة مترددة :"ربما كان بإمكان آخرين يعملون داخل هذه الثقافات، أن يمارسوا عليها عملا قد يلتقي مع ما أقوم به أنا، ولكنني لا أستطيع القيام به من جهتي، لك أن تأخذ بها كاعترافٍ بانعدامِ متابعةٍ واطلاعٍ لا يغتفر! إنني ببساطة: لا أستطيع أن أتحدث عن هذه الثقافات بالقدر الكافي من الإحاطة والتشخيص"[1]، إنها بحقٍّ شهادةٌ واعترافٌ من فيلسوف التفكيك الأول على خصوصية تجربته وانحصار أفقها داخل الحضارة الغربية.

2 ـ العناصر اليهودية في النظريات المؤسسة لأدبية الخطاب الشارح:

ذكرنا في الفصل الأول النظريات النقدية التي أسست لظاهرة أدبية الخطاب الشارح، أما هنا فنسعى إلى الوقوف على بعض العناصر اليهودية المساهمة في تكوين بعض تلك النظريات التي نختزلها في ثالوث: النص والقارئ والمؤلف، هذا الأخير الذي نَعُدُّه هنا أهم الثلاثة لا لنفسه وإنما لآثار إعلان موته التي منها ميلاد النص والقارئ، لذا نبدأ بالكلام عن موت المؤلف وبنيته اللاهوتية ثم نعرج على المكونات اليهودية في كلٍّ من نظريات النص ونظريات القارئ.

2 ـ 1 ـ نقد موت المؤلف ولاهوت موت الإله:

موت المؤلف نظرية كان لها أثر بالغ في نقل النقد من الخطاب العلمي إلى الخطاب الإبداعي، وهي نظرية لا تخلو من تحيزات لاهوتية يمكن إدراجها في صورتها الأكثر اكتمالا ضمن ما يُعَبَّرُ عنه بـ"لاهوت موت الإله" وهو تعبير صادم في الحقيقة: لأن اللاهوت يحيل في العرف إلى الدفاع عن العقائد بداية بـ"إثبات الإله" لكن هذا اللاهوت على العكس يضطلع بالبرهنة

* يعني هذا أن ثقافتنا العربية مثلا تشترك مع اليهودية في الإفلات من مركزية الغرب ما يؤهلها لأن تشارك مع الثقافة اليهودية في تفكيك تلك المركزية، لكن بعض الدراسات التفكيكية العربية ارتدت إلى تفكيك الثقافة العربية!

[1] ينظر: ترجمة كاظم جهاد لكتاب جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ص54.

على الإلحاد وموت الإله، فالعبارة في بنيتها تحمل عناصر التناقض التي لا تنسجم إلا مع عصر ما بعد الحداثة الصارخ بالمفارقات[1]، حيث إن موت الإله الذي أعلن عنه نيتشه في إطار القضاء على الفكر اللاهوتي قد تحول إلى لاهوت متطرف يعلن موت الإله وموت ظلاله معه، وهو في ذلك يستبطن القبالة اليهودية التي تعتقد أن الإله حالٌّ في المخلوقات لا وجود له خارجها، وأنه إله غير مكتمل بل هو في طور الاكتمال بمساعدة خلقه، أي أن لاهوت موت الإله هو الوجه الآخر للحلولية الكمونية أو وَحْدَةِ الوجود، التي تُتَرْجم في أدبيات ما بعد الحداثة إلى معاداة للمركزية المتجاوزة سواء كانت الإله أو الإنسان أو غير ذلك، ومن ثم يُعْلَن عن سقوط أَيِّ مرجع مطلق للإحالة بما في ذلك "المؤلف" الذي كان يُنْظَرُ إليه وَفْقَ الفكر المتمركز بمثابة النقطة التي تنتهي إليها الدلالة وتقوم عليها القصدية.

وإذا كان لاهوت موت الإله رديفا للحلولية الكمونية وللعلمانية الشاملة فإنه لا يَسْلَمُ من عناصر عقدية ذات بنى أسطورية مستمدة من الغنوصية والقبالة، بل ومستندة إلى ما يمكن الإشارة إليه بأَسْطَرَة التاريخ اليهودي، بنى لا تجد لها أَيَّ شفيع في "العقل الخالص"، فالتاريخ اليهودي تُضْفَى عليه القداسة إلى درجة التأليه حينما تُصْبِح حوادثه متجاوزة للتاريخ عامة، فالهولوكوست باعتبارها أهم تلك الحوادث تنفي وجود الخير المطلق لفظاعتها بل إنها تنفي وجود الإله نفسه! وحتى وإن كان موجودا فيجب ألا يوثق به لأنه تخلى عن اليهود! بل إن تاريخ اليهود المقاوم هو السبب الوحيد لاكتمال الإله وكلما زادت مقاومة اليهود للحوادث زادت عملية إصلاح الإله، على أساس أن وجود الإله مرهون بوجود اليهود كما في القبالة اللوريانية[2].

2 ـ 2 ـ النَّصِّيَّة والبَيْنَصِّيَّة:

التفريق بين النص المكتوب والنص المقروء أو بين النص المفتوح والنص المغلق أو بين النص والعمل، على أساس أن هناك نصا منفتحا على تعدد القراءات ولانهائية الدلالات في مقابل آخر محدود المعنى ثابت الدلالة، هذا التفريق هو منطلق الهرمنيوطيقا المهرطقة كما أسلفنا

[1] عن التناقض الأساسي في عبارة "لاهوت موت الإله" ينظر: المسيري، الموسوعة، ج5، ص445.

[2] عن العناصر اليهودية في لاهوت موت الإله ينظر: المرجع نفسه، الجزء نفسه، ص445 وما بعدها.

ذلك، والنص المفتوح الذي لا مركز له هو الوجود الذي لا إله له، بل كل عناصره بمثابة الإله، حيث ترى المفكرة اليهودية سوزان هاندلمان أن التعدية التي جاء بها دريدا هي محاولة لنقل الشرك إلى عالم الكتابة، وأن تعددية المعنى بمثابة تعددية الآلهة[1]، بل يرى المسيري أن ثمة تبدلا اختياريا بين اليهودية الحاخامية ووضع اليهود من جهة وفكرة النص ما بعد الحداثي من جهة أخرى، فاليهودية الحاخامية تفرض تفسيرًا على النص المقدَّس فيتناصّ النصُّ المقدَّس مع النصوص التفسيرية، ثم تتناصّ التفسيرات نفسها ولا تنتهي هذه العملية، واليهودي المتجول المغترب ليس له مضمون محدد، فهناك اليهودي الأرثوذكسي واليهودي الملحد، وقد عُرِّفَ اليهودي بأنه "من يراه الآخرون كذلك" كما عُرِّفَ بأنه "من يشعر في قرارة نفسه بذلك"، فتعددية التعريفات تعني أنه لا يوجد يهودي، فاليهودي مثل النص ما بعد الحداثي، ولذا يُسْأل في الدولة اليهودية: من اليهودي؟ هو كل شيء ولا شيء، بسبب التعددية المفرطة، ويرى الأديب اليهودي جابيس أن النص اليهودي/التفسيرات الحاخامية نشأ في الشقوق التي نتجت عن تحطيم الوصايا العشر، فهو كالأعشاب والطحالب التي تقتل النباتات[2].

ومن ذلك أيضا فكرة "لذة النص"* التي تقرن بين لذة القراءة ولذة الجنس فهي فكرة نجد صداها في بعض مدارس التفسير اليهودية التي ترى أنَّ فَهْمَ التوراة يُشْبِهُ الجماع مع أنثى عارية، بل إنها فكرة أعمق من ذلك وأشد إغراقا في الميتافيزيقا حيث إن دريدا كان ينوه بالشعر اللفظي لأرتو لأنه لا يمثل لغة محاكاتية ولا خلق أسماء، بل يقودنا إلى حوافِّ اللحظة التي لم تُولَدْ فيها الكلمةُ بعد، اللحظة التي يكون فيها التكرار أو الترديد ومعه اللغة بعامة مستحيلا تقريبا: انفصال المفهوم والصوت، المدلول والدال، إنها حسب دريدا العَشِيَّة السابقة لأصل اللغات*: كل هذا الصخب يعني أنها لغة آدم قبل أن يتعلم الأسماء كلها، أي لغة آدم قبل أن ينفخ فيه الإله من روحه، أي لغة آدم حين كان كائنا طبيعيا بلا أصل إلهي، غيرَ قادرٍ

[1] ينظر: المرجع نفسه، الجزء نفسه، ص431.

[2] ينظر: المرجع نفسه، الجزء نفسه، ص433.

* الغريب أن عبارة "لذة النص" تأتي عنوانا لأحد أشهر كتب رولان بارت.

* تأمل كيف يقر دريدا أو يحن إلى تلك اللحظة الحضورية الميتافيزيقية وقارن ذلك بتقويضه لميتافيزيقا الحضور على أساس الاختلاف، تلك الميتافيزيقا التي تتحرك نحو الاعتقاد بأصل أول لوضع اللغات.

على الحديث، فوَعْيُهُ لم يظهر بعد، ولكنه قادر على الصراخ كالحيوان وإصدار أصوات أخرى مرتبطة بالاستجابات الحسية المختلفة، لذا فاللغة الحقيقية هي الصيحات الجنسية أو صيحات الألم ذات المقطع الواحد، إذ الدال يلتصق بالمدلول حتى يُصْبِح الدال مدلولا [1].

ومن ذلك فكرة "البَيْنَصِّيَّة" التي تجد أكمل تجسداتها في التراث اليهودي حيث إن تفسيرات الحاخامات جزء مكمِّل للتوراة يتداخل معها ويتناص، وهي تفسيرات متشابكة يتناص بعضها مع بعض إلى ما لا نهاية، والبينصية تحيل إلى تضاؤل قيمة النص واختفاء حدوده وهو ما نلحظه في تداخل النص البشري مع النص المقدس، وفي ضعف سلطة الثاني وقيمته لصالح الأول[2]، بل إن الناقد التفكيكي هارولد بلوم أبرز نقاد أمريكا في النصف الثاني من القرن العشرين كان يستظهر المنظومة القبالية بتفاصيلها في تفسيره للبينصية، وهو ناقد يهودي غنوصي قبالي قوي الانتماء لعقيدته لدرجة أنه أَلَّف كتابا بعنوان "النقد والقبالة" كما أن العناصر اليهودية تحيط بمشروعه النقدي على كل المستويات لحد القول بـ"أنه الحاخام الناقد"، غير أن الذي نقف عليه هنا هو تفسيره للبينصية في إطار ما أسماه بـ "قلق التأثير" قاصدا به ذلك القلق الذي ينتاب الشاعر المتأخر من تأثير الشاعر المتقدم فيه، فيورثه عقدة أوديبية تجاه الأب الشعري الذي يسعى إلى قتله لإثبات نفسه عن طريق قراءته قراءة خاطئة ما يفضي في المآل إلى أن الأدب كله تفكيك للتقاليد وقراءات خاطئة للموروث تتجسد في أمثل صورها من خلال القراءة القبالية التي تسيء قراءة كل لغة غير قبالية كما يرى بلوم، أما أشكال الدفاع النفسي التي يتسلح بها الشاعر المتأخر للتخلص من قلق تأثير المتقدم فيه فهي ستة: اشتق بلوم مصطلحاتها من الفلسفات القديمة لكنه استبدلها في دراسات لاحقة بمصطلحات قبالية مثل شفيرات هكليم=تهشم الأوعية وتسيم تسوم=الانكماش وتيقون=الإصلاح الكوني[3] تلك الأشكال تحصل بواسطتها عملية المراجعة للنصوص السابقة:

[1] ينظر: المرجع نفسه، الجزء نفسه، ص416، 437.

[2] ينظر: المرجع نفسه، الجزء نفسه، ص 418، 419، 432.

[3] ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص210، 341. وبيير زيما، التفكيكية، ص148. وسعد البازعي، المكون اليهودي في الحضارة الغربية، ص380 وما بعدها. والمسيري، الموسوعة، ج5، ص440 وما بعدها.

مراجعةً تُعَدُّ الكتاباتُ القبالية نماذج مرجعية لها إذ يعتقد بلوم أن القبالة اللوريانية نموذج مثالي للطريقة التي كان يُرَاجِعُ بها الشعراءُ اللاحقون الشعراءَ السابقين في شعر ما بعد النهضة، وهو يستخلص من صيغة لوريا ثلاث مراحل من المراجعة هي: التقييد=اتخاذ نظرة جديدة، والاستبدال=إحلال نظرة بأخرى، والتمثيل=استعادة المعنى، وعندما يكتب شاعر "فحل" فإنه لا ينفك يمر بهذه المراحل الثلاث بطريقة جدلية، وذلك في تصارعه مع الشعراء "الفحول" في الماضي[1].

2 ـ 3 ـ ميلاد القارئ الحاخام:

لبيان علاقة نظريات القارئ والقراءة بالمكونات اليهودية نقف على ثلاثة عناصر تتجلى فيها تلك العلاقة بشكل واضح، وهي: سلطة القارئ، وتعدد القراءات، والفراغات الدلالية.

أما عن سلطة القارئ وأنه جزء من العملية الإبداعية التي لا تكتمل دائرتها إلا به، وأن النص كامن في وعيه، فيمكن ربط ذلك بالحاخام المفسِّر وتلك السلطة التي يمتلكها تفسيره لا على المتلقين للنص فحسب وإنما على النص المقدس نفسه، حيث إن العقيدة اليهودية تذهب في شكلها الحاخامي إلى أن التوراة هي الشريعة المكتوبة، ولكنها ليست الشريعة الوحيدة، إذ يؤمن اليهود بأن هناك ما يُسمَّى الشريعة الشفوية، وأن الإله أعطى كلا من الشريعتين، المكتوبة والشفهية، لموسى في جبل سيناء، وقد توارث كلُّ اليهود الأولى، أما الثانية فقد توارثها الحاخامات، والتفسيرات الحاخامية التي دُوِّنت في التلمود هي هذه الشريعة الشفوية، كما تذهب إلى أن الشريعتين متساويتان في الأهمية، بل إن الشريعة الشفوية أكثر أهمية من الشريعة المكتوبة وتَجُبُّها، كل هذا يعني أن الدال الإلهي الوارد في العهد القديم لا يتحدد مدلوله إلا من خلال تفسيرات الحاخامات، فهي ليست مجرد مقدمة ضعيفة للمعنى الحقيقي للنص المقدس، كما هو الحال في التفسيرات المسيحية، وإنما هي جزء مكمِّلٌ للوحي الإلهي الأصلي[2]، وإذا كان موت المؤلف في المنظومة النقدية إعلانا لميلاد القارئ فإن موت الإله في المنظومة اللاهوتية هو إعلان لميلاد الحاخام الذي سيكون أهم من النص المقدس ومُنْزِلِهِ،

[1] ينظر: رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص146.

[2] ينظر: المسيري، الموسوعة، ج5، ص416، 419.

وعليه فحقائق النص ليست في السماء بل في الأرض في وعي وعقل الحاخام[1]، ولعل هذه السلطة التي يكتسبها الحاخام في اللاهوت ثم القارئ في النقد راجعة إلى أن الإله/المؤلف لم يكتمل بعد وأنه مفتقر في اكتماله إلى الإنسان/القارئ كما في قصة بدء الخلق القبالية.

أما عن تعدد القراءات فإنها وثيقة الصلة بالتفسير الحاخامي حيث إن الحاخام قد ينطق عن الهوى وقد يتناقض بل إنه لا يوجد حاخام واحد وبالتالي تهيمن التعددية المفرطة[2] تحت نظام اللاقانون بعد سقوط المرجعية التي على أساسها تقبل التفسيرات أو ترفض، وعليه فجميع التفسيرات صحيحة أو جميعها خاطئ لأن الدوال لا تشير إلى أيِّ مرجعٍ تُوصَفُ إذا وافقته بالصواب وإذا خالفته بالخطأ، فهي تشير إلى "شيء" يشير إلى آخر...إلى ما لا نهاية، فكل تفسير أو قراءة لا يوصف بصحة ولا خطأ لعدم قابليته لذلك، لأن الذي يوصف بهما هو ما له مرجع أو قانون من شأنه أن يوافقه فيكون صحيحا أو يخالفه فيكون خاطئا، أما الذي لا قانون فوقه يحكمه فلا تتنزل أحكام القيمة في حقه، وهذا عين التأليه للوجود عن طريق الحلولية الكمونية، أما وصف القراءات أو التفسيرات كلها بالصحة تارة وبالخطأ تارة أخرى فهو تَجَوُّزٌ في العبارة، أو أنه مبني على النظرة إلى الحلولية الكمونية فالذي يراها "حلولية روحية" يصف التفسيرات كلها بالصحة، والذي يراها "حلولية مادية" يصف التفسيرات كلها بالخطأ*.

وأما عن الفراغات الدلالية التي يَسُدُّها القارئ فقد أشرنا في الفصل السابق إلى أنها فرع عن نظرية الفراغ المعرفي أو القطيعة المعرفية عند فوكو الذي يرى بأن الأفكار لا تتسلسل تاريخيا في شكل أفقي متصل، بل تتعرض لانقطاعات بسبب الفراغات الناشئة عن انكماش الفكرة السابقة عن شغل حيزها فتشغله الفكرة اللاحقة ما يعطي لسلسلة الفكر البشري شكلا عموديا منفصلا، هذه النظرية والتي تتقدم على أنها من أشد النظريات وفاءًا بالشرط الابستيمولوجي المتجافي عن الأسطرة ومن أشد النظريات اعتراضا على التفكير الأصولي

[1] ينظر: المرجع نفسه، الجزء نفسه، ص419.

[2] ينظر: المرجع نفسه، الجزء نفسه، الصفحة نفسها.

* عن الحلولية بصيغتيها المادية والروحية ينظر: المرجع نفسه، ج1، ص196، 197.

والتأصيلي نجدها وبخلاف الدعوى من أشد النظريات استنادا إلى البنية الأسطورية والفكرة التأصيلية، فهي تستبطن قصة بدء الخلق القبالية التي تبدأ بانكماش الإله وانسحابه من جزء من ملكوته تاركا "فراغا" لِيُخْلَقَ فيه الإنسانُ ويملأه حتى يُعِينَ الإله على تنقية ذاته من العناصر غير الإلهية، فنظام الكون يسير وفق عمليتي "الانقطاع والإحلال" وما كان لهاتين العمليتين أن توجدا لولا الانقطاع الأول، فبعد أن كان الكون واحدا حدثت عمليات الانكماش والتهشم والانتشار التي فرضت عملية الإصلاح عن طريق الإحلال وملء الفراغات، يقول عبد العزيز حمودة: "من دون ذلك التفتيت لم تكن عمليات الإحلال ممكنة، وهكذا أزاح العقلُ بالمفهوم الكانطي العالمَ الخارجيَّ في حقبة معرفية، ثم أزاح الاقتصادُ والماديةُ الإلهَ في حقبة أخرى، ثم أزاحت اللغة العقل والاقتصاد وهكذا"[1] ويقول عن الفراغ الذي نشأ عن تفرق اللغات وتشتتها :"لكن الفراغ الذي نتج عن الانفصال بين اللغة وما تمثله هو في الحقيقة جزء من كلٍّ أشمل وأهم، وهو الفراغ المعرفي، أو قل الفلسفي الذي يتحدث عنه فوكو والذي ترتب على إزاحة الإنسان وإحلال اللغة محله، وهذا بدوره في رأي فوكو جزء من فراغ قديم قدم الأزل، فالإنسان حسب مفهوم كلاسيكي قديم خُلِقَ داخل الفراغ الذي نشأ حينما انسحب الإله من جزء من ملكوته وخَلَقَ الإنسان ليشغل الفراغ الناشئ، تماما كما احتل الإنسانُ الفراغَ بين اللغة وبين الأشياء التي تمثلها"[2]، كل هذا يعني أن نظرية القطيعة المعرفية ذات بنية أسطورية في منطلقاتها، وحتى في نهاياتها التي كثيرا ما ترتبط عند فوكو وأضرابه بـ"نهاية التاريخ" التي لا تجد لها في البحث الابستيمولوجي وصفا سوى "الأسطورية" رغم تلك المحاولات التي سعت إلى البرهنة على فكر النهايات معرفيا، ويعني أيضا أن "القطيعة المعرفية" نفسَها بتحيزاتها اللاهوتية تستبطن "حركة تأصيلية" تجعل من اعتراضها على "الفكر الأصولي" ومن تأكيدها على "استحالة التأصيل" ضربا من التفكيك الذاتي عند دريدا.

كذلك يمكن ربط الفراغات الدلالية بعناصر من التراث اليهودي حيث يرى جابيس أن الشريعة الشفوية أي: التفسيرات الحاخامية نشأت في الشقوق التي نجمت عن تحطيم الوصايا

[1] عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، ص212.

[2] عبد العزيز حمودة: المرجع نفسه، ص213.

العشر كالأعشاب والطحالب التي تقتل النباتات المزروعة التي تأتي بالثمر[1]، فالألواح كانت تمثل النص المكتمل بذاته، ولكن بعد إلقائها وتكسرها نشأت تلك الشقوق التي أخفت جانبا من النص الأصلي ما جعله نصا غير مكتمل بل مفتقرا إلى من يسد تلك الشقوق والفجوات، وهو الحاخام/القارئ.

3 ـ النقد الديني:

"النقد الديني" عنوانُ خاتمةِ كتابِ إدوارد سعيد "العالَم والنَّصّ والناقد" والذي كان قد افتتحه بمقدمة عنوانها "النقد الدنيوي" أو "المدني" ليشير إلى أن النقد الغربي واقع في أحبال التفكير الميتافيزيقي اللاهوتي[2]، وهي الإشارة التي تعنينا هنا حين نسعى إلى البرهنة على أن النقد الغربي خاصة في مرحلة ما بعد الحداثة وبالأخص في ظاهرة "التعليق أَدَبًا" هو نقد ديني لا بحضور عناصر ونزعات دينية فيه فحسب، بل باستبطانه لبنية لاهوتية أسطورية في التفكير لا تجد لها مُسَوِّغا في مقولات العقل الحداثي الخالص، وهذا ما يفي لنا بتحصيل مطلب "التحيز" في أعلى مراتبه، حيث إن اعتناقَ الغرب "اللاديني" لمذهب "عقدي" كوَحْدة الوجود أو الحلول ثم استنادَه في منظوماته المعرفية والثقافية إليه لا يُعَدُّ إخلالا بروح الحداثة عند الكثير من أنصارها: مادام ذلك الاعتناق وهذا الاستناد لا يؤديان إلى أيِّ حَجْرٍ على الحريات كما كان الحال مع المنظومات اللاهوتية الكلاسيكية، فالحلولية أو الغنوصية بإباحيتهما مثلا لا يُشَكِّل اعتناقهما واستبطانهما "فكريا" انتكاسا للحداثة التي قامت على العقل في مقابل الدين، بل على العكس يرى هؤلاء الأنصار أن مثل تلك العقائد تتماهى مع الحداثة والعلمانية، وهذا كله قد يُتَجاوَز، غير أن الذي لا يمكن تجاوزه هو تلك المفارقة بين استظهار الفكر الغربي للخطاب العقلاني المعادي للأسطورة والميتافيزيقا وبين استبطان بنى أسطورية ولاهوتية تتحرك في عمق ذلك الخطاب وتحركه.

---

[1] ينظر: المسيري، الموسوعة، ج5، ص420.

[2] ينظر: إدوارد سعيد: العالم والنص والناقد، ترجمة عبد الكريم محفوض، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000، ص5، وص352 وما بعدها.

فالنقد الغربي وإن تخلص من سلطة الدين واللاهوت في كثير من جوانبه فهو لا يزال يتحرك من جوانب أخرى وَفْقَ أنظمة لاهوتية ميتافيزيقية متسامية، وهنا يمكن أن نستذكر النقد العربي القديم الذي قُدِّم ـ فيما قُدِّمَ إليه من نقد ـ على أنه "نقد ديني" غايته الأولى خدمة النص الإلهي وإعجازه لا النص البشري الذي تكمن وظيفته في أنه يُسَاق في مدونات النقد شاهدا على الأول وخادما له، بل قد يصل الأمر بالبعض إلى الإشارة إلى النقد العربي القديم وأعلامه كعبد القاهر بعبارة "ولاية الناقد الفقيه"*، ولا شك أن هذه الأحكام على النقد القديم يطلقها النقاد العرب الأكاديميون المعاصرون بمرجعياتهم المستندة إلى النقد الغربي الذي تبين لك عبر تلك السطور السالفة أنه نقد لا ينفك عن النَّفَس الديني، وأنه إذا كان النقد العربي القديم "ولاية ناقد فقيه" ففي النقد الغربي "الناقد القبالي الحاخام" كدريدا وبلوم و"الناقد الصوفي" كرولان بارت الذي يصفه ليونارد جاكسون مشيرا إلى صوفيته بأنه "guru" وهو المعلِّم الروحي في بعض الديانات كالهندوسية والسيخ[1].

وفي خاتمة هذا المبحث يمكن أن نلخص الخلفية الدينية لظاهرة "التعليق أدبا" في العقيدة الحلولية الكمونية ففي تلك العقيدة سقط فكر الثنائيات وسقطت الحدود التي يفرضها، بدايةً بثنائية الإله/الطبيعة وصولا إلى ثنائية النقد/الأدب، فقد حلَّ كل شيء في كل شيء مشكلا وحدة وجودية.

* يُطْلِق هذه العبارة حسين قاصد في كتابه "النقد الثقافي: ريادة وتنظير وتطبيق، العراق رائدا"، القاهرة، ط1، 2013، ص38، وفي هذا الكتاب مغالطة حول عبد القاهر الذي يُقَدِّمه حسين قاصد على أنه "ولي ناقد فقيه" ما كان قصده نقد الشعر أصلا وإنما كان يفسر القرآن وإعجازه ويستخدم الشعر في ذلك، والحقيقة أن هذا الكلام يستقيم لو أن الجرجاني ادعى أنه يُقَدِّم مشروعا في نقد الشعر من خلال كتابه، وإلا فالواقع خلاف ذلك فالجرجاني سمى كتابه صراحة "دلائل الإعجاز"، بل إن الأمر ينقلب تماما إذا علمنا أن الجرجاني أجرى أكثر كتابه في شواهد الشعر لا في آي القرآن مخالفا في ذلك دلالة عتبة العنوان، وعليه يمكن القول وبمنطق حسين قاصد بأن الجرجاني قدم مشروعا ظاهره دراسة الإعجاز وداخله نقد الشعر!

[1] ينظر: ليونارد جاكسون، بؤس البنيوية، ص230، 233.

تتحدد طبيعة "لغة الخطاب الشَّارح" في النقد الغربي بين الأدبية وغيرها وفق مدخلين حاسمين هما:

أَوَّلًا: جدل العلم والفن أو الموضوعية والذاتية، حيث إن النقد يخرج في صورة أدبية عند من يرى أنه فن يخضع للذاتية، فيما يخرج في صورة غير أدبية عند من يرى أنه علم يخضع للموضوعية، ويأتي ضمن هذا المدخل جدل السياق والنسق، حيث إن اعتماد القراءة السياقية على العلوم الإنسانية جعل من النقد عِلْمًا، كما يأتي ضمنه أيضا جدل تمركز النقد حول أحد أقطاب العملية الإبداعية الثلاثة: المؤلف أو النص أو القارئ، حيث إن التمركز على قطب القارئ يحوِّل النقد إلى إبداع[1].

ثانيًا: تقسيم الكلام إلى مستويين: أحدهما أدبيٌّ، والآخر غير أدبيٍّ أي: عاديٌّ شفَّاف، وهي قسمة انتهضت على أساسها عامة الدراسات الأدبية والشعرية والأسلوبية في الغرب، حيث إن تلك الدراسات تتمحور في البحث عما من شأنه أن يجعل من الكلام العاديِّ كلامًا أدبيًّا، كما أنها قسمة تَتَخَرَّج استنادًا إلى نموذج وظائف اللغة الذي قَدَّمَهُ جاكبسون، والذي يتلون فيه الخطابُ بلون الوظيفة الغالبة عليه، فإذا غلبت عليه الوظيفةُ الأدبية كان خطابا أدبيا، وإذا غلبت عليه الوظيفة الشارحة كان خطابا شارحًا، ما يعني الفصل وَظِيفِيًّا بين الأدب والنقد الذي يُعَدُّ من أبرز الخطابات التي تتجلى فيها الوظيفة الشارحة، لكن هذا الفصل يبقى نظريا، فقد نجد خطابا تغلب عليه وظيفة الشرح والتعليق على نصٍّ آخر، ولكن في نفس الوقت نجده يَلْفِتُ إلى نفسه بما يحمله من سماتٍ تشغل القارئ عن المشروح بالشارح، فتغلب عليه الوظيفة الأدبية أيضا، وهنا نجد أنفسنا أمام خطاب تغلب عليه الوظيفتان، فيتهافت الفصل بين الخطابين!

أما إذا جئنا إلى التراث العربي فلا نجد إشكالية "أدبية الخطاب الشَّارح" مطروحةً فيه أصلا! كما لا نجد لمداخلها الغربية في تراثنا أَيَّ حضور! لذا نميل إلى عَدِّ القراءات التي طرحت

[1] عن هذا الجدل وبعض تفريعاته ينظر مثلا: عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص14 إلى 18، وص25إلى 33.

ذلك الجدل ومن تلك المداخل على التراث العربي مجرد قراءاتٍ إسقاطية لم تلاحظ الفوارق التحيزية بين التجربتين، إذ لا نُلْفِي ضمن التراث العربي جدلا بين العلم والفن أو الموضوعية والذاتية، لأن هذا الجدل وليد السياق الحضاري في الغرب وما انطبع به من تقلبات بين التمركز على الذات تارة وعلى الموضوع أخرى، تحت إلحاحات صيرورة التاريخ وأحداثه والمزاج الثقافي وتغيراته، وحتى هؤلاء الذين بحثوا في "علمية" النقد القديم لم يتخلصوا من الإسقاط حيث لم يُرَاعوا الفرق بين المقصود بمصطلح "العلم" في السياق الغربي وبين المقصود به في التراث العربي، وهكذا يقال عن القراءات التي أسقطت جدل "السياق/النسق" أو جدل "المؤلف/النص/القارئ" على النقد القديم، وهي في الحقيقة جدليات وثيقة الصلة بمسار الحضارة الغربية وتحيزاتها.

فإذا كان النقد القديم غيرَ مَعْنِيٍّ بتلك الجدليات التي تحدد طبيعته فماذا عساه أن يكون؟ الجواب أن النقد قديما كان يصنف على أنه "صناعة"، وإذا ما أردنا الوقوف على جدلٍ شغل النقد القديم في هويته فإننا لا نجد أنسب من جدلية: "الطبع/الصنعة" وهي جدلية لا تُشَكِّل مدخلا صالحا لتحديد طبيعة الخطاب الشَّارح بين الأدبية وغيرها، وإن وُجِدَتْ محاولات تسعى إلى ذلك من مدخل "الطبع والصنعة" فقَسَّمَتِ النقدَ إلى "انطباعي ومنهجي"! فهي للأسف أيضا قراءات لم تَسْلَمْ من الإسقاط، وحتى نبين كل ذلك لا بد أن نعقد عنوانا نشرح فيه المقصود بالصناعة وعلاقتها بالعلم، ونقف فيه على جدل الطبع والصنعة لِنُفَسِّرَهُ تفسيرا لصيقا بسياقه الحضاري الذي أنتجه، على أن نتخلل ذلك ببيان وجه الإسقاط الذي لا يُرَاعي التحيز في تلك القراءات المشار إليها.

هذا وإذا كان النقد القديم غير مَعْنِيٍّ بجدل العلمية والفنية، لكونه صناعة، فإنه من جهة أخرى غير مَعْنِيٍّ أيضا بافتراض انقسام الكلام إلى مستويين: أدبي وغير أدبي، حتى يحدد انتماءه لأحد المستويين، فهذا الجدل أيضا لا نجد له مدخلا في التراث الأدبي عند العرب لأن القانون الذي يُنَظِّمُ الخطابات في التراث هو "قانون البلاغة" الذي لا يفترض هذه القسمة بل يُوَحِّدُ كلَّ الخطابات تحت مظلة البلاغة ثم يمنح داخلها إمكانات التفاوت

والتراتب، لذا سنعقد عنوانا آخر لقانون البلاغة نبين فيه شموليتها لكل الخطابات بما فيها الخطاب النقدي.

لكن قبل عقد ذينك العنوانين نستبقهما بعنوان ممهد لهما نحاول من خلاله أن نقف على بعض حيثيات القراءة الإسقاطية خصوصا تلك الحيثية المتعلقة بإسقاط إشكالات على النقد القديم لا عهد له بها، على أن نعتمد في هذا العنوان بشكل شبه كلي على جابر عصفور الذي يبدو أنه كان من أشد النقاد المعاصرين وَعْيًا بحيثيات القراءة الإسقاطية.

1 ـ جابر عصفور والقراءة الإسقاطية:

يفتتح جابر عصفور كتابه "قراءة التراث النقدي" بمقدمة يُقِرُّ فيها بازدياد اقتناعه أنه لا توجد قراءة بريئة أو محايدة للتراث، مُعَلِّلًا ذلك بأننا 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، وهو ـ أي جابر عصفور ـ إذ يُقَرِّرُ ذلك لا يستثني نفسه من طائلته، بل إن وَعْيَهُ العميق بما قرره حمله على الاعتراف بوقوعه هو أيضا في ذلك الجنس من القراءة في كتابيه "الصورة الفنية" و"مفهوم الشعر"[1].

بعد ذلك يسترسل جابر عصفور في تجلية جوانب تلك الافتتاحية من خلال عشر مقدمات منهجية وقف فيها على الكثير من حيثيات القراءة الموجهة، على غرار إشارته إلى قلة القراءات المتميزة للتراث النقدي، وإلى أن أغلب الدراسات المتاحة عن التراث النقدي تكاد تتحرك في منطقة واحدة محدودة من مناطق التراث النقدي، وتنظر إلى مادتها نظرة جزئية، تفصل الظواهر عن سياقها، متسمة بتلفيقية المنهج وعشوائية المنظور[2]، غير أن أخطر قضية يقف عليها في مقدماته تلك هي قضية "القراءة الإسقاطية" المستندة إلى "الاستعارات المعرفية" التي تفرز كثيرا من التداعيات والإشكالات، حيث يرى جابر عصفور أن قراءاتنا للتراث النقدي كانت موجهة مسبقا بما يتبناه القارئ في مرحلةٍ ما من رؤية مستعارة عن

[1] ينظر: جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، مؤسسة عيبال، ط1، 1991، ص5.

[2] ينظر: جابر عصفور، المرجع نفسه، ص17، 18.

الآخر، بداية بالرؤية الإحيائية مرورا بالرومنسية والتاريخية وصولا إلى الألسنية والبنيوية، حيث إن تأملا لتعاقب أنماط قراءة التراث النقدي عبر تاريخ نقدنا الأدبي الحديث يؤكد أن كل تغير يصيب النقد الأدبي الحديث في المنظور والمنهج والإجراءات والآليات ينعكس على قراءة التراث النقدي، هذه العلاقة الوثيقة تعاقبا وتزامنا بين أجهزة النقد الأدبي الحديث من ناحية وجهاز قراءة التراث النقدي من ناحية ثانية هي التي تجعل من الأسئلة التالية*: ما التراث النقدي؟ لماذا نقرؤه؟ كيف نقرؤه؟ أسئلة متكررة الطرح متغيرة الإجابة! ذلك لأنها أسئلة متضمنة بالضرورة وإن اختلف ترتيبها في كل اتجاه نقدي، من حيث ما يواجهه هذا الاتجاه في علاقته بحركة أدبية موازية في الواقع وفي علاقته مع هذه الحركة بموروث لابد من التواصل مع بعض عناصره والانقطاع عن بعضها الآخر[1]، فبخصوص الإجابة عن السؤال الأول مثلا وهو المتعلق بماهية التراث وحدوده نجد إجاباتٍ متباينةً تَبايُنَ تعريفِ كلِّ قارئٍ للنقد بحسب خلفيته التي يستعيرها عن الآخر ويستند إليها، فالقارئ الرومنسي يتحيز التراثُ النقديُّ عنده إلى المنجزات الانطباعية والتطبيقية أكثر من المنجزات العلمية والنظرية، فيما نجد القارئ المتأثر بالنزوع المنهجيِّ والنظريِّ المكتملِ يُقَلِّلُ من شأن المساحة الانطباعية في التراث النقدي، ومن هذا وذاك وغيرهما تتسع دائرة التراث النقدي وتضيق، وتتحيز في مساحات وتنكمش عن أخرى، وهذه إحدى أبرز تداعيات القراءة الإسقاطية التي سيأتي توضيحها أكثر.

وهكذا يبين جابر عصفور كيف أَجابَتْ كل مرحلة عن تلك الأسئلة الثلاثة: سؤال الغائية وسؤال الكيفية وسؤال الماهية، وكيف رَتَّبَتْها في الأهمية، فأول إجابة كانت تلك التي اضطلع بها الإحيائيون مُقَدِّمين سؤال الغائية أي: لماذا نقرأ التراث النقدي؟ فأجابوا بأن غاية القراءة استعادة المعايير الأدبية لمراحل التراث المزدهرة، ثم أجابوا عن سؤال الكيفية ـ تفريعا على ما سبق ـ بأن كيفية القراءة تكون بإعادة رواية الكتب القديمة وشرحها وتحقيقها، فكانت قراءتهم استعاديةً للماضي، لذا كانت الإجابة عن سؤال الماهية إجابةً تحدد التراث النقدي في مساحة "نقد الشعر وصناعته" مع إهمال الأشكال الأدبية الأخرى! تحت إلحاح التراتب

* وهي أسئلة عن الماهية والغائية والكيفية على التوالي.

[1] ينظر: جابر عصفور، المرجع نفسه، ص19، 20.

الهرمي للوعي التراثي بالأنواع الأدبية الذي يضع الشِّعْر في القِمَّة، وفي هذا الإطار الاستعادي للماضي المجيد تعلو نبرة تلك النصوص التي تزدهي بتراث الأنا مباهيةً به تراث الآخر من قبيل قول الجاحظ بأن البديع مقصور على العرب ومن أجله فاقت لغتهم كل لغة[1]، على أن هذا التحجيم للتراث النقدي داخل مساحة "نقد الشعر" صاحبه تحجيم آخر داخل مساحة "الأعمال الرائدة والأصول الكاملة" كمصنفات الجاحظ والجرجاني، في تهوين من شأن مساحة أخرى مهمة جدا وهي مساحة "الشروح والتلخيصات والحواشي" التي نجدها عند السكاكي والقزويني وأتباعهما.

أما الإجابة الثانية فكانت في عصر الوجدان الذي سيطرت فيه النزعة الفردية على كل المجالات، فغدا الفن والأدب خاضعا للمذهب الرومنسي، والنقد الأدبي خاضعا لـ "نظرية التعبير"، فعلا الوجدانُ على الفكر، والخيالُ على العقل، والطبعُ على الصنعة، والفنُّ على العلم، والشِّعْرُ على النثر، وعليه فالإجابة عن سؤال الغائية لم تكن بصيغة استعادة الماضي بل بالتحرر منه والقطيعة معه، غير أن الاستعادة التي اختفت هي "استعادة الماضي" وخلفتها استعادة من نوع آخر وهي "استعادة الآخر"! الذي أصبحت قيمه الأدبية والنقدية مرجعيةً في تشكيل آليات قراءة التراث، فكانت الإجابة عن سؤال الكيفية باستعارة الآليات الغربية التي أسهمت بدورها في الإجابة عن سؤال الماهية فحددت التراث النقدي نافيةً كل ما لا يتناسب مع الإطار المرجعي الجديد من جهة، فخَبَتْ نبراتُ نصوص عصر الإحياء الازدهائية، ومثبتةً ما يوافق ذلك الإطار من جهة أخرى، لِتَعْلُوَ نبراتٌ أخرى من قبيل قول أبي أحمد العسكري: إن البلاغة ليست مقصورة على أمة دون أمة، بل هي مقسومة على أكثر الألسنة...وكانت قراءات أمين الخولي وطه حسين وطه إبراهيم ومحمد مندور وعبد القادر القط وغيرهم صادرة عن هذا الإطار المرجعي الجديد الذي استعارته الذات القارئة من الآخر وحاولت أن تفتش في تراثها عن صدى له! فحدث أن تقلصت دائرة التراث النقدي في مساحة النقد التطبيقي الذاتي على حساب النقد النظري الموضوعي، فلم يبق عند مندور مثلا من التراث النقدي كله إلا الآمدي والقاضي الجرجاني وعبد القاهر، أما الصولي فيوصف

[1] ينظر: جابر عصفور، المرجع نفسه، ص20، 21، 22.

بفساد الذوق، ولا يَسْلَمُ قدامةُ صاحبُ النزوع النظري المنطقي من هذا الوسم بل تُلْصَقُ به أيضا صفات الغباء والحمق[1]!

أما الإجابة الثالثة فقدمتها القراءة التاريخية التي وبتأكيدها على العقلية الوضعية تكون قد حددت التراث النقدي في تلك الأعمال الموصوفة بالنظر والتعليل والمتصلة بالمنطق والفلسفة، لترفع من شأن حازم القرطاجني على حساب الآمدي! في صورة قراءة شكري عياد، أما إحسان عباس الذي ينتمي هو أيضا إلى تقاليد القراءة التاريخية فإنه كان يؤكد أن النقد لا يُقَاس دائما بمقياس الصحة أو الملاءمة للتطبيق، وإنما يُقَاسُ بمدى "التكامل" في "منهج" صاحبه، ما يعني أنه يحتكم إلى أساس بنيوي لا قيمي، وعليه فكتابات قدامة وابن طباطبا ستكون جديرة بالكثير من التقدير لأنها ترسم أبعاد موقف فكري غير مختل ولو كانت مؤسسة على خطأ في تقييم الشعر[2]، ولا ريب أن هذه النَّفَسَ المتصاعد في نزوعه إلى "المنهجية" ستكون له عوائده العكسية على مساحة التراث النقدي التي تنكمش تحت إلحاحاته عن كل تلك الممارسات والآثار النقدية التي تقصر عن الوفاء بصفة الاكتمال المنهجي والتي تتناثر هنا وهناك في تراثنا عامة.

وهكذا يواصل جابر عصفور مع القراءة الحداثية عند أدونيس والتي تُعْلي من شأن المتحول على حساب الثابت، فيكون لذلك الإعلاءِ أَثَرُه في تحديد دائرة التراث النقدي، والأمر نفسه مع القراءة البنيوية التي تتجه عند كمال أبو ديب إلى عمل عبد القاهر على أنه يؤسس مدخلا فَذًّا إلى بنية اللغة التعبيرية[3].

بعد ذلك ينتقل جابر عصفور إلى قضية أخرى لا تَقِلُّ أهميةً وهي قضية ما يُعَبِّرُ عنه بـ "الاستعارات المعرفية" التي نأخذها عن الآخر والتي تتحول إلى قوى تحكم توجهاتنا في قراءة التراث وتغدو الإطار المرجعي الذي تنتسب إليه أحكامنا القيمية، فكل نمط قرائي للتراث النقدي ينطوي على استعارة معرفية كامنة قد تشكل خطرا كبيرا وتأثيرا سلبيا ما لم تُوَاجَهْ

[1] ينظر: جابر عصفور، المرجع نفسه، ص24 إلى 30.
[2] ينظر: جابر عصفور، المرجع نفسه، ص29 إلى 32.
[3] ينظر: جابر عصفور، المرجع نفسه، ص32، 34.

بوعي نقدي يقظ، فهي القطب الذي يحدد محيط القراءة ومداها، والمركز القيمي الذي تنطلق منه القراءة داخل النسق المعرفي لتعود إليه.

وحتى يتضح الأمر أكثر يضرب جابر عصفور مثالين للاستعارة المعرفية هما "استعارة التطور" و"استعارة التعبير" باعتبارهما الأهم والأكثر تكرارا وإلحاحا في هذا المجال، فاستعارة التطور لها صيغة يتضمن مدلولُها شكلَ خَطٍّ مستقيمٍ صاعدٍ قائمٍ على مبدأ التراكم الكَمِّي مناقضٍ للأشكال الدائرية، فيترتب على تبني هذه الاستعارة الوقوعُ في قبضة حكمٍ قيمي مسبق على القديم والجديد على نحو يغدو معه الأول أقرب إلى السَّلْب والثاني أقرب إلى الإيجاب! على أنه أي عصفور يؤكد على أن تبني هذه الاستعارة لا يؤدي بالضرورة إلى تبني كل الأفكار المصاحبة لها، ولكنه يخلق على الأقل ترابطا اختياريا بين القارئ وبين هذه الأفكار، بعضها أو كلها، الأمر الذي يوجه الرؤية من زاوية دون غيرها، فيحدد الإطار الذي يتحرك القارئ داخله راصدا للظواهر قائما بعمليات حذف أو إضافة، تأكيد أو تهوين، تصغير أو تكبير، تلوين أو تمكين! حسب تناسب العناصر مع الاستعارة الكامنة[1]!

ما يعني أن التراث النقدي سيتَحَيَّزُ في مساحات وينكمش عن أخرى دائما تحت إلحاح الاستعارات المعرفية التي تتعاشى في صيغتها التطورية عن طرفي المنجز النقدي مُسَلِّطَةً أضواءها على الوسط الذي يُشَكِّل قمة الهرم التي ترمز للاكتمال! أما البدايات فهي ترمز للنشأة الطفولية الساذجة فلا يُهْتَمُّ بها كثيرا، تماما مثل النهايات التي ترمز للشيخوخة العقيمة، والحقيقة أن هذه الصيغة التطورية هي التي جَعَلَتْ القراءةَ التاريخية المستندة إليها تَتَقَالُّ النصوصَ النقدية المنتمية للمراحل الأولى والأخيرة لمسيرة النقد القديم، وتَسِمُها بالسَّذاجة والتأثرية في الأولى وبالجمود والعقم في الأخيرة، بل وتبخل عليها بوصف النقد أحيانا، وفي هذا ما يشير إليه جابر عصفور من تحول القراءة التاريخية "إلى تأريخ نمطي متكرر، قائم على استعارة تطورية بيولوجية آلية، تتحرك دائما حركة دائرية ما بين قطبي الفتوة والشيخوخة، ومُؤَدَّى هذه الاستعارة أن تاريخ النقد العربي هو تاريخ ظواهر طبيعية تبدأ وليدة من أدنى نقاط التطور في العصر الجاهلي، وتتحرك فتية صاعدةً سُلَّمَ التطور حتى تصل ذروته

[1] ينظر: جابر عصفور، المرجع نفسه، ص83، 84، 85.

ما بين القرنين الرابع والخامس، ثم يحل بها ما يحل بالكائنات أو الأعضاء من شيخوخة وتحلل، فتهبط نازلةً سُلَّمَ التدهور حتى تصل إلى قرارته منذ القرن السابع للهجرة حيث الجمود والتعقيد والجفاف..."[1]، وهكذا تمضي بقية الاستعارات من "التعبير" إلى "الخلق" و"الانعكاس" و"البنية" و"التفكيك" أخيرا، وجميعها تكثيف لغوي لأطر مرجعية تنتمي إلى ثقافة الآخر ومن إنتاجه، ونستهلكها نحن في حدث القراءة بطريقة تؤكد الحضور المؤثر لهذا الآخر على كل قراءة نقوم بها في تراثنا العام أو الخاص[2]، أي أننا أمام خطر تداعيات سلبية لتلك الإسقاطات والاستعارات ما لم نتعامل معها بكثير من الوعي النقدي الفاحص.

لكن قبل أن نقف على ما يقترحه جابر عصفور للتعامل مع تلك الاستعارات بصورة إيجابية، نشير إلى بعض تداعيات الإسقاط الاستهلاكي لتلك الاستعارات على التراث النقدي، وهي تداعيات يمكن تصنيفها ـ بما يخدم أهداف هذا البحث ـ إلى نوعين متداخلين: أولهما يتعلق بتحديد مساحة التراث النقدي، وثانيهما يتعلق بإسقاط جدليات على التراث النقدي لا صلة له بها.

فأما ما يخص تحديد مساحة التراث النقدي فقد سبق التنبيه على ذلك غير مرة، حيث وقفنا على القراءات المتعاقبة التي حددت التراث النقدي في مساحات دون أخرى تبعا للخلفية الأدبية والنقدية التي تصدر عنها، فـ"الإحياء" ـ باعتباره استعادةً للنقد العربي في مرحلته المزدهرة عند الجاحظ والجرجاني ـ يَقْصُرُ التراث النقدي على منجزات تلك المرحلة وعلى توجهاتها التي من أبرزها الإعلاء من شأن الشِّعْر، و"التعبير" برفعه من شأن الذاتية على حساب الموضوعية قلص التراث النقدي في الأعمال ذات النَّفَس الذوقي التطبيقي في صورة الموازنة للآمدي وتغاضى عن الأعمال ذات النزوع التنظيري المنطقي في صورة أعمال قدامة، وهكذا القراءة التاريخية باستبطانها لاستعارة التطور انحصر التراث النقدي عندها في المرحلة الوسطى زمنيا باعتبارها قمة التطور والاكتمال، وانحسر عن الأطراف كلما تجافت عن الوسط، وهكذا الأمر مع بقية القراءات كما قد سبق بيانه.

[1] جابر عصفور: المرجع نفسه، ص65.

[2] ينظر: جابر عصفور، المرجع نفسه، ص86.

وفي سياق حدود التراث النقدي دائما يقرر جابر عصفور أن ارتسامها يعتبر تجليا من تجليات قراءة التقليد، ويبين أنه بسبب الانقياد وراء سيطرة المد العقلاني تم إقصاء "التراث الصوفي" خارج تلك الحدود على الرغم من ثرائه في المجالين الأدبي والنقدي، وهنا ينعى عصفور على القارئ العربي تقصيره عن القيام بأي جهد مؤثر في استكمال حدود التراث النقدي، واسترجاع ما نفاه عنه الصراع القديم بين طوائفه، لأن حدوده المرتسمة إلى الآن ما زالت حبيسةَ الحدود المتوارثة*، قاصرةً عن الأسس العلائقية التي يتحدد وَفْقَها التراثُ النقدي والتي يجعلها عصفور ثلاثة: العلاقات الذاتية لحقل النقد، وعلاقته بغيره من الحقول، وعلاقته بالتيارات أو الأنساق الفكرية لعصره، وكانت نتيجة هذا القصور إخراج الكثير من مشتملات النقد عن حدوده كشروح الشعر وكتب المعاني، ومقدمات الشعراء لدواوينهم، ونصوصهم الشعرية التي تنعكس على نفسها لتصف الشِّعْر*، وردودهم على خصومهم ودفاعهم عن اتجاهاتهم المخالفة*، ومختارهم* وشروحهم لشعر غيرهم، بل لا يقف الأمر هنا حينما يتم استبعاد ما في التراث النقدي نفسه من ممارسات تدخل ضمن "النقد الشارح" و"نقد النقد"*، وهكذا يسترسل الأمر نحو إهمال الأنواع الأدبية غير الشعر كالخطابة والرسائل والتراجم وأشكال القصة والرواية التاريخية*[1].

لهذا كله يأتي بحثنا هذا محاولا أن يتلافى هذه الآفة، ساعيا نحو توسيع مساحة التراث النقدي بتركيز الضوء على ظاهرة "أدبية الخطاب الشارح" التي تتجلى في أشكال شتى ضمن التراث

* بل إنها داخل تلك الحدود نفسها: تتقلص وتنكمش على مساحات دون أخرى بحسب خلفيات القراءة!

* وهو تمت الإشارة إليه في الفصل الأول بـ"شعر الشعر"، وستأتي نماذجه التراثية لاحقا.

* وكثيرا ما تكون تلك الردود والدفاعات شعرا، كما سيأتي.

* ولا يخفى على القارئ ذلك الجدل حول اعتبار الاختيارات الشعرية نوعا من النقد، مع ميل الأغلب إلى عدم اعتبارها كذلك، في مشهدٍ يؤكد ما تتم الإشارة إليه من تقليص حدود النقد تحت إلحاح الاستعارات المعرفية التي تحدد النقد على أنه علم له أسسه وقواعده مُقَلِّلَةً من قيمة جانب الممارسة فيه!

* الفرق بين "النقد الشارح" و"نقد النقد" عند جابر عصفور أن الأول يكون ذاتيا بأن يشرح الناقد أُسُسَ نفسِهِ، والثاني يكون بأن ينقد الناقد غيره.

* وتزداد درجة التقصير إذا كانت تلك الروايات والرسائل تحمل في طياتها أفكارا نقدية كما هو حال رسالة الغفران والمقامات النقدية.

[1] ينظر: جابر عصفور، المرجع نفسه، ص76، 77، 78.

العربي، بل التي تكاد تستغرق التراث النقدي الموروث على ما سيأتي، كما أننا سنقف على نماذج لتلك الظاهرة في التراث الصوفي خاصة التفسير الإشاري، فنكون بذلك قد أدخلنا التراث الصوفي ضمن التراث النقدي عملا بما نادى به جابر عصفور!

أما ثاني التداعيات السَّلْبِيَّة للقراءة الإسقاطية فهو إقحام التراث في جدليات لا عهد له بها، مع محاولة استنطاقه قسريا بإجاباتٍ لها، والجناية على التراث هنا أشد لأن القضية السابقة وهي قضية حدود التراث النقدي تعتبر فرعًا عن هذه القضية ونتيجةً من نتائجها، حيث يعمد البعض إلى "فرض إشكاليات على التراث مجافية له، أو ليست من صنعه، ولم تكن مطروحة عليه في عصوره الخاصة، وذلك بَدَلَ البحث في التراث نفسه عن صيغه الداخلية، ومن ثم اكتشاف الأسئلة الخاصة التي كانت مطروحةً على هذا التراث، والتي هي من صنعه، والتي تتحول إجاباتها في النهاية إلى أسئلة مطروحة علينا"[1]، أما تلك المشكلات المضمنة في الاستعارات المعرفية فهي في الحقيقة مشكلات متحيزة إلى سياقها الحضاري الذي تولدت فيه، فجدل العلم والفن أو الذاتية والموضوعية هو في صورته الأعمق جدل التمركز حول الذات أو الموضوع الذي طبع دورة الحضارة الغربية، لكننا وللأسف نجده مطروحا على تراثنا النقدي فارضا عليه توصيفاتٍ هي بدورها مستعارة من قبيل "الانطباعية" مثلا، أي أننا أمام إشكالات مستعارة وإجابات أيضا مستعارة! وهو ما يشير إليه جابر عصفور بتحول تلك المشكلات إلى أسئلة بلا "صدى" مُوجَبٍ عند طرحها الآلي على التراث النقدي، وهي أسئلة بقدر ما تقلص من حدود التراث الأدبي فإنها تقلص من مفهوم النقد الأدبي، فإذا أضفنا أن عدسة الرؤية الاستعارية ملونة سلفا وأن عمقها البؤري جاهز من قبل فإن ما سوف تراه هذه العدسة لن يكون هو التراث بالضرورة!! بل ما يتلون بلون العدسة، أو يقع في بعدها البؤري، فتغدو أداة الرؤية معكرة على الرؤية، ومن ثم سبيلا إلى تزييف الوعي بالتراث! ومن المؤكد أن هذا التزييف يزداد حدة وخطرا عندما تنتهي الأسئلة المضمنة في الاستعارات المطروحة على التراث إلى إجابات سالبة بالنفي! عندئذ يحدث نوع من التقابل اللاشعوري بين الاستعارة في سياقها الأصلي المستعارة منه و"صداها" الشاحب في التراث المستعارة له، وتتخلق "مقارنة*"

[1] ينظر: جابر عصفور، المرجع نفسه، ص87.

* هذا الضرب من المقارنات هو من ضروب المقارنات التي يأتي هذا البحث ليتجاوزها، مقترحا مقارنة واعية بالتحيزات.

شاجية مؤسية على مستوى الوعي أو اللاوعي، يتأكد معها الإحساس بالدونية أمام الآخر وبالنفور من التراث "المتخلف" الذي لا يستجيب لما يبديه الآخر "المتقدم"، وإلا فقد يجبر القارئ تراثه على الاستجابة "الموجبة" القسرية لما يرد عن الآخر، بالتضخيم أو التكبير، والتركيز على المشابهة السطحية أو المماثلة الجزئية، حتى ينفي عن نفسه الدونية ويفاخر بتراثه مسقطا عليه كل استعارة جديدة، ليجد نفسه في حالتيه واقعا في مفارقة ساخرة ذلك لأن الاستعارات المعرفية الواردة عن الآخر متقلبة متغيرة لا تثبت على حال ولا تظل محافظة على بريق أحدث الموضات طويلا، في عصر ميزته السرعة، فليس أمام هذا القارئ الآلي سوى اللهاث وراء استعاراتٍ أَجَدَّ وأكثرَ بريقا![1]

هذا وإذا كانت القراءة الإسقاطية عادت على حدود التراث النقدي بالتقليص فجاء هذا البحث لتوسيعها، فإنها إذ تفرض على التراث جدليات مجافية له يأتي بحثنا مرة أخرى ليكشف تحيز "جدلية الفن والعلم" إلى سياق النقد الغربي ومجافاتها للتراث العربي، وليبحث عن الأسئلة المطروحة في التراث حقيقةً وعن الإجابة التي قدمها التراث نفسه عليها: كل ذلك في ضوء تلك الإشارات التي قدمها جابر عصفور، والتي تأتي ضمن ما يقترحه عموما للتعاطي مع الاستعارات المعرفية بصورة إيجابية، فهو يطرح فَرْقًا دقيقا بين "القراءة" و"الإسقاط" على أساس أن القراءة إنتاج معرفة جديدة بالتراث يؤطرها الوعي بالحاضر في جدله مع الماضي، وأن الإسقاط يعني قصور هذا الوعي وعجز الذات عن التخلص من حبالة الواقع عندئذ تستبدل الذات القارئة الماضي بالحاضر أو العكس! فيغدو النص سلاحا إيديولوجيا آخر الأمر، وبعد هذا التفريق يزيح عصفور كل احتمالات إساءة الفهم مؤكِّدًا الجانب الإيجابي للاستعارات المعرفية من حيث كونها أدوات ضرورية لا سبيل إلى الاستغناء عنها أو تجاهلها أو الجهل بها في تطوير كل معرفة قائمة بالتراث، على الأقل إلى أن تستطيع ثقافتنا أن تصل إلى الطور الذي يُمَكِّنُها من الإنتاج الذاتي لمثل هذه الأدوات! وحتى لو وصلت ثقافتنا إلى هذا الطور فإن الجدل مع الآخر المنتج لهذه الاستعارات سيظل ـ كما كان دائما ـ شرطا أساسيا لاكتمال وعي الأنا بنفسها من ناحية، وقدرتها على تطوير نفسها

[1] ينظر: جابر عصفور، المرجع نفسه، ص87، 88، 89.

بالحوار مع غيرها من ناحية ثانية، أما الجانب السَّلبي لهذه الاستعارات فهو قرين غياب الوعي النقدي بها وتقبلها بمنطق الاستهلاك لا منطق الإسهام في إعادة الإنتاج، أي أن هناك تسليما اتباعيا بسلامة الاستعارة دون استدلالٍ على صحتها واختبارٍ لتناسبها، أو فحصٍ لإمكانياتها، ذلك الاستدلال والاختبار والفحص يتم حسب جابر عصفور على مستويين:

الأول: المستوى الذاتي للاستعارات وهو المقترن بسياقها التاريخي ونسقها المعرفي الذي أُنْتِجَتْ ضمن علاقاته.

الثاني: المستوى الأدائي الوظيفي، حين يستخدم القارئ تلك الاستعارات في سياق تاريخي مغاير أو نسق معرفي ينطوي على "إشكالات مغايرة"[1].

بعد هذا كله يمكن أن نعود إلى تأكيد ما بدأنا به هذا العنوان من اعتبار جابر عصفور أحد أشد النقاد المعاصرين تعمقا في الوعي بإشكالات القراءة وحيثياتها الإسقاطية، على نحو يمكن عَدُّهُ رائدا في التنظير للدراسات التحيزية التي لا نراه مذكورا على قوائمها، فهو يُقَدِّمُ وعيا عميقا بالتحيز في مستوييه المتعلقين بالمعارف المستعارة والمتوارثة، ويُشَدِّدُ على الوعي الصارم بالخصوصية، وهو حين يقرر أنه قد آن الأوان لأن ننتقل من المباهاة المؤسية بعبد القاهر في حضرة دي سوسير، إلى الفهم الموضوعي العميق والتاريخي لنصوصه ونصوص دي سوسير، في علاقاتها المتباينة، وأنساقها المغايرة، بوعي نقدي لا يتضاد عاطفيا، بل يتماسك إجرائيا، ويتأسس منهجيا، في سعيه لإنتاج معرفة جديدة لا إيديولوجية جديدة بالتراث، إذ يقرر عصفور ذلك فإنه يؤكد على الوعي بالآخر وبالتراث ومن ثم ضرورة البحث عن المشكلات النوعية التي انطوى عليها التراث والأسئلة الفارقة التي صاغها، والإجابات الخاصة التي اهتدى إليها[2] من جهة، على أنه يُلْمِحُ إلى نموذج مؤسسٍ للدراسة المقارنة القائمة على الوعي بالتحيزات والخصوصيات في صورة عبد القاهر ودي سوسير من جهة أخرى!

[1] ينظر: جابر عصفور، المرجع نفسه، ص71، 86.

[2] ينظر: جابر عصفور، المرجع نفسه، ص90.

2 ـ النَّقْد العربي القديم ومفهوم الصِّناعة:

إذا كان الفكر الغربي يختلف في تحديد ماهية النقد وَفْقًا لجدليات عديدة من قبيل: "العلمية/الفنية"، و"الموضوعية/الذاتية"، و"السياقية/النسقية"، فإننا في النقد العربي القديم لا نجد ذلك الاختلاف، بل نرى اتفاقا على مُحدِّدٍ واحد لماهية النقد، وهو "الصناعة" منذ أن صنف محمد بن سلَّام الجُمَحي [139 ـ 231 هـ] كتابَهُ طبقات فحول الشعراء الذي قال فيه:" وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات منها ما تثقفه العين ومنها ما تثقفه الأذن ومنها ما تثقفه اليد ومنها ما يثقفه اللسان...من ذلك الجهبذة بالدينار والدرهم لا تعرف جودتهما بلون ولا مس ولا طراز ولا وسم ولا صفة ويعرفه الناقد عند المعاينة..."[1]، وأبي هفان المهزمي [000 ـ 257 هـ] الذي سمى كتابه "صناعة الشعر"، وأبي أحمد العسكري خال أبي هلال العسكري [293 ـ 382 هـ] الذي سمى ـ هو أيضا ـ كتابه "صناعة الشعر"، والحاتمي [000 ـ 388 هـ] صاحب أربعة مصنفات نقدية تحمل اسم الصناعة، من أشهرها "حلية المحاضرة في صناعة الشعر"*، وأبي الفرج المعافى بن زكريا الجَرِيري* [305 ـ 390 هـ] الذي قال تحت عنوان: صناعة نقد الشعر: "ونقد الشِّعر والتحقيق في معانيه من الصناعات التي أَكْثَرُ المضطلعين لها قد عُدِمُوا وقد قَلُّوا"[2]، والقاضي الجرجاني القائل في الوساطة: "وأقل الناس حَظًّا في هذه الصناعة من اقتصَرَ في اختِياره ونفيه، وفي استِجادته واستسقاطه على سلامة الوزن، وإقامة الإعراب، وأداء

---

[1] محمد بن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود شاكر، دار المدني، جدة، ج1، ص5.

* يقول في مقدمته: "وأُودِعُهُ من ذلك ما وقع إجماعُ نُقَّاد الكلام والعلماء بسرائر الشعر على أنه أشعر ما قيل في معناه من كل نوع تتناوله المحاضرة وتتهادى جواهره المذاكرة". ينظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، لبنان، بيروت، ط4، 1984، ص254.

* كَانَ مِنْ أَعلمِ النَّاسِ فِي وَقتِهِ بِالفِقْهِ، وَالنَّحْوِ، وَاللُّغَةِ، وَأَصنَافِ الأَدبِ، والكتاب المنقول منه قوله هنا يُعَدُّ موسوعة أدبية، ينظر: الذهبي، سير أعلام النبلاء، مجموعة من المحققين بإشراف شعيب الأرناؤوط، مؤسسة الرسالة، ط3، 1985، ج16، ص545.

[2] المعافى بن زكريا: الجليس الصالح الكافي والأنيس الناصح الشافي، تحقيق محمد مرسي الخولي، عالم الكتب، بيروت، ط1، 1993، ج2، ص416.

اللغة..."[1]، وأبي هلال العسكري [000 ـ بعد 395] صاحب "كتاب الصناعتين" في الشعر والنثر، والباقلاني [338 ـ 403 هـ] الذي كثيرا ما أطلق على النقاد في كتابه "إعجاز القرآن[2]" عبارة "أهل الصنعة"، والخالع [333 ـ 422 هـ] صاحب كتاب "صناعة الشعر"، وابن رشيق [390 ـ 456 هـ] الذي سمى كتابه " العمدة في صناعة الشعر ونقده وعيوبه"، والمنتخب [000 ـ 611 هـ] صاحب كتاب "صناعة الشعر"، وابن أبي الأصبع [595 ـ 654 هـ] الذي سمَّى كتابه "تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر"، والمظفر بن الفضل العلوي [584 ـ 656 هـ] القائل في كتابه "نضرة الإغريض في نصرة القريض": "إنَّ نَقْدَ الشِّعْر صناعةٌ لا يعرفها حقَّ معرفتِها إلا مَنْ قد دُفِع إلى مضائِقِ القريض وتَجَرَّع غُصَصَ اعتياصِهِ عليه، وعَرَفَ كيف يَتَقَحَّمُ مَهاوِيَهُ ويترامى إليه"[3]، وأبي الحسن حازم القرطاجني [608 ـ 684 هـ] الذي قال:" فهذه قوانين مقنعة فيما يتعلق بالطريقة الجدية وما يتعلق بالطريقة الهزلية وما يتعلق بهما معا، ومعرفتها أكيدة في صناعة النقد والبصيرة بطرق الكلام وما يجب بها، فكثير من وجوه النقد والنظر في هذه الصناعة يتعلق بها"[4]، وابن خلدون [732 ـ 808 هـ] الذي عقد في مقدمته فصلا في "صناعة الشعر ووجه تعلمه"[5] في ضمن ما ذكره من صنائع، وبَيْنَ ابنِ سلَّام وابنِ خلدون الكثيرُ ممن سمى النقد "صناعة" بطريقة أو بأخرى[6].

[1] القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2006، ص343.

[2] ينظر: الباقلاني، إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط7، ص 38، 66، 71، 113، 124، 165، على سبيل المثال.

[3] المظفر بن الفضل العلوي، نضرة الإغريض في نصرة القريض، تحقيق نهى عارف الحسن، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، ص231.

[4] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 2008، ص303.

[5] ينظر: عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، دار الفكر، لبنان، بيروت، 2007، ص621.

[6] عن هذه المؤلفات النقدية ينظر مثلا: الزركلي، الأعلام، دار العلم للملايين، ط15، 2002، ج2 ص191، 196، 254، ج3 ص 30، 70، ج4 ص65، ج6 ص82.

فأنت ترى أن النقاد منذ بداية التدوين يعتبرون النقد "صناعة" من الصناعات، ذكروا ذلك في متون الكتب وفي عناوينها، بل ربما حضر مصطلح "الصناعة" في العناوين أكثر من مصطلح "النقد"* نفسه، لذا وجب علينا أن نجلي مفهوم الصناعة في عرف القدامى، ثم ننظر في نسبة هذا المفهوم إلى المفاهيم الأخرى التي تَحَدَّدَ النقدُ من خلالها عند الغرب خاصة مفهوم "العلم".

يذكر ابن خلدون وجوه المعاش وأنها أربعة: إمارة، وتجارة، وفلاحة، وصناعة، وبعد أن يقرر أن الفلاحة متقدمة على جميع تلك الأوجه لكونها فطرية فهي أقدم وجوه المعاش، يقف على الصنائع مُبَيِّنًا تَأَخُّرَها لكونها مُرَكَّبَةً وعِلْمِيَّةً تُصْرَفُ فيها الأنظارُ والأفكارُ، ولهذا لا توجد غالبًا إلا في أهل الحَضَر الذي هو مُتَأَخِّرٌ عن البَدْو وثانٍ عنه[1].

بعد ذلك يُعَرِّفُ ابن خلدون الصناعة* بأنها "مَلَكَةٌ" في أمر عملي فكري، وبكونه عمليا هو جسماني محسوس، والأحوال الجسمانية المحسوسة نَقْلُها بالمباشرة أَوْعَبُ لها وأكمل، ثم يُعَرِّفُ المَلَكَة بأنها صفة راسخة تحصل عن استعمال ذلك الفعل وتَكَرُّرِهِ مرةً بعد أخرى، حتى ترسخ صورته، ويُقَسِّمُ الصنائع إلى ما يختص بالمعاش وما يختص بالأفكار، كما يَعُدُّ الشعر وتعليم العلوم من جملة الصنائع [2].

وأما التهانوي فَيُسَوِّي الصناعةَ بالحِرْفَة، ويُعَرِّفُ الصِّناعة بأنها في عُرْف العامَّة هي العلم الحاصل بمزاولة العمل كالخياطة ونحوها ممَّا يتوقَّفُ حصولها على المزاولة والممارسة، وأنها في

* نجد مصطلح النقد بمدلوله الأدبي أول ما نجده في عنوان كتاب قدامة بن جعفر [ت 337 هـ] "نقد الشعر"، وكتاب الخطيب الإسكافي [ت 420 هـ] "نقد الشعر" أيضا، وكتاب ابن رشيق "العمدة في صناعة الشعر ونقده وعيوبه"، وكتاب أسامة بن منقذ [488 ـ 584 هـ] "البديع في نقد الشعر"، وكتاب ابن جبارة [554 ـ 632 هـ] "نظم الدر في نقد الشعر"، وغيرها، كما نجد أبا حيان التوحيدي ينسب للناشئ الأكبر [000 ـ 293 هـ] كتابا ينعته بنقد الشعر، فإن كان هذا عنوان الكتاب الحقيقي فهو متقدِّمٌ زمنيا على كتاب قدامة! ينظر: الزركلي، الأعلام، ج1 ص291، ج4 ص264، ج5 ص191، ج6 ص227. وإحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص64.

[1] ينظر: عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، ص387، 388.

* وذلك تحت الفصل السادس عشر "في أن الصنائع لابد لها من العلم"!

[2] ينظر: ابن خلدون، المصدر نفسه، ص404.

عُرْف الخاصَّة هي العلم المتعلِّق بكيفية العمل، ثم يذكر لها تعاريف أخرى منها: أنها كلُّ علم مارسه الرجل حتى صار كالحرفة له، ومنها أنها اسم للعلم الحاصل من التَّمَرُّن على العمل، ومنها ـ وهو أَدَقُّها ـ أن الصناعة مَلَكَةٌ يُقْتَدَرُ بها على استعمال موضوعاتٍ ما لِنَحْوِ غَرَضٍ من الأغراض صادِرًا عن البصيرة بحسب الإمكان، ويُفَسِّرُ الموضوعات على أنها آلاتٌ يُتَصَرَّفُ بها سواءٌ كانت خارجية كما في الخياطة أو ذهنية كما في الاستدلال[1].

ويُعَرِّفُ الشريفُ الجرجانيُّ الصناعةَ بأنها "مَلَكَةٌ نفسانية تَصْدُرُ عنها الأفعالُ الاختياريةُ من غير رَوِيَّةٍ"[2].

فالصناعة بحسب هذه النصوص تجمع بين العلم والعمل، أي: الممارسة والمران، وتُخَوِّلُ للذي حَصَّلَ مَلَكَتَهَا أن يُصْدِرَ أحكامًا أو أفعالًا اختياريةً دون رَوِيَّةٍ أو معاناةِ تفكيرٍ، فيصير الصادِرُ عنها أَشْبَهَ بغير الاختياري، وتحصل الصناعة بكثرة التكرار حتى ترسخ الملكة في النفس، وهي ـ أي: الملكة ـ بالرغم من كونها هيئة نفسانية فإن حصولها لا يكمل إلا بالمباشرة الحسية، وهي التي تمنح لصاحبها الاقتدار على استعمال الآلات.

وإذا كان العلم والتعليم* من جملة الصنائع، فإن علم الشعر ـ أو النقد ـ سيكون داخلا تحت مفهوم الصناعة بكل ما يحيل إليه، فهو علم وممارسة، وكونه عِلْمًا لا يعني أنه مجموعة من القواعد والآلات فحسب! كما لا يعني أنه فهمُ تلك القواعدِ والآلاتِ والوعيُ بها فقط! بل يعني قبل ذلك أنه صفة راسخة في النفس من طول المزاولة والمباشرة، فالناقد ليس من يحفظ قواعد نقدية ويفهمها، بل هو الذي له ملكةٌ تمنحه الاقتدارَ على استعمال تلك القواعد والآلات بعد التبصر بها، وُجِدَتْ تلك القواعد بالفعل أم لم تُوجَدْ! فوجودها كمالي*، أما تحصيل الملكة فضروري، فابن خلدون يعقد فصلا عن كون تعليم العلم من جملة الصنائع

[1] ينظر: التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، ترجمة عبد الله الخالدي، وجورج زيناتي، تحقيق علي دحروج، إشراف رفيق العجم، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، بيروت، ط1، 1996، ج2، ص1093.

[2] الشريف الجرجاني: التعريفات، تحقيق إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، لبنان، بيروت، ط1، 1405، ص176.

* وهنا يُذْكَرُ أن غلبة النزعة التعليمية على علم النقد قديما كانت من أسباب تصنيفه ضمن الصناعات.

* يُقَرِّرُ ابنُ خلدون أن "الكمال في الصنائع إضافي، وليس بكمالٍ مطلق". المقدمة، ص424.

مُقَرِّرًا فيه أن الحذق في العلم والتفنن* فيه والاستيلاء عليه إنما هو بحصول الملكة في الإحاطة بمبادئه وقواعده والوقوف على مسائله واستنباط فروعه من أصوله، وأنه ما لم تحصل هذه الملكة لم يكن الحذق في ذلك الفَنِّ* المتناوَل حاصلا، ثم يُنَبِّهُ على أَمْرٍ مُهِمٍّ جِدًّا وهو أن هذه الملكة هي في غير الفهم والوعي، لأننا نجد فهم المسألة الواحدة من الفن الواحد ووَعْيَها مشتركا بين من شَدَا* في ذلك الفن وبين من هو مبتدئ فيه وبين العامي الذي لم يعرف علما وبين العالم النِّحْرِير، والملكة إنما هي للعالم أو الشادي في الفنون دون من سواهما، فدَلَّ على أن هذه الملكة غَيْرُ الفهم والوعي[1]، ويزيد في التأكيد على أن الملكة هي غير القواعد وغير الوعي بها فيُشَبِّهُ من يعرف قواعد العلوم ويحفظها بمن يعرف صناعة من الصنائع علما ولا يُحْكِمُها عملا، مثل أن يقول بصير بالخياطة غيرُ مُحْكِمٍ لملكتها في التعبير عن بعض أنواعها: الخياطة هي أن تدخل الخيط، في خَرْتِ الإبرة، ثم تغرزها في لِفْقَيِ الثوب مجتمعين، وتخرجها من الجانب الآخر بمقدار كذا، ثم يتمادى على وصفه إلى آخر العمل، وهو إذا طُولِبَ أن يعمل ذلك بيده لا يحكم منه شيئًا[2]!

وعليه فكونُ النقدِ صناعةً أو ملكةً معناه أنه ليس عِلْمًا مُجَرَّدًا، وإنما هو عِلْمٌ وتَفَنُّنٌ وممارسةٌ، أي أننا لا نرى أثَرًا لأَيِّ جدلٍ بين ثنائيتين أثارتا الجدل الكبير في النقد الغربي وهما: "العلم والفن"، و"النظر والتطبيق"، فالنقد الغربي يتراوح بين العلم والفن ويفصل بين النظر والتطبيق، وأما النقد العربي فهو صناعة تنتهض بالعلم والممارسة والتفنن منصهرةً في بوتقة الملكة، ومن هنا ينبغي ملاحظة تحيزات كل تجربة لسياقها، فالنقد الغربي كان خاضعا لتلك الجدليات مستجيبا لجدلٍ أعلى وأعمقَ وهو جدل الذات والموضوع، الداخل والخارج، فكان النقد يتأرجح متمركزا حول أحد القطبين حسب ما يمليه المزاج العام، وهكذا جدلية النظرية

* لاحظ كيف يقرن ابن خلدون بين العلم والفن دون أي جدل!

* تتوارد كلمة "علم" وكلمة "فن" على معنى واحد في نص ابن خلدون، وهو أمر شائع في عرف القدامى الذين كانوا يسمون العلوم فنونا، وهذا ملحظ آخر في انتفاء الجدل بين المفهومين في التراث.

* شدا أي: أخذ طَرَفًا من العلم واستدل به على الآخر. ينظر: الفيومي، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، مكتبة لبنان، لبنان، بيروت، 1987، ص117.

[1] ينظر: ابن خلدون، المقدمة، ص438.

[2] ينظر: ابن خلدون، المصدر نفسه، ص613.

والتطبيق ففيها الكثير من ملامح التَّحَيُّز والتمركز تَبَعًا لمزاجٍ ثقافيٍّ عامٍّ أيضا[1]، أما النقد العربي فلم يكن سياقه العام مَعْنِيًّا بأي جدل من ذلك القبيل، بل إننا نلمح من مفهوم الصناعة إشارةً إلى أولوية وأولية التطبيق على التنظير، والممارسة على العلم، من جهة أن الملكة علم يحصل بالعمل، وهو ما يأتي في الاتجاه العكسي للعرف السائد.

وما دُمْنَا نتكلم عن التحيز فلابد من التنبيه على التحيزات في المصطلحات، فمصطلح "العلم" وإن أُطْلِقَ على النقد فليس المقصود به في التراث نَفْسَ ما يُقْصَدُ به في الغرب، لأن بعض قراء النقد القديم وقعوا في قراءة إسقاطية لهذا المصطلح حيث ساقوا تلك النصوص التراثية التي تُسَمِّي النَّقْدَ عِلْمًا[2] بُغْيَةَ عَقْدِ جَدَلٍ شَبِيهٍ بذاك الحاصل في الغرب بين العلمية والانطباعية، فقسموا النقد القديم وفق هذه الثنائية إلى انطباعي تأثري وعلمي منهجي، ما يعني أن العلم مُفَسَّرٌ عندهم مُسْبَقًا بما يتوافق مع معناه في السياق الغربي، وهذا شكل من أشكال التحيز التي نقلناها عن عبد الوهاب المسيري في المدخل، حيث ذكر أن التحيز يحصل عند استعمال نفس الدال لمدلولين متباينين! وهو تحيز ناجم عن ارتباط الدال بسياقه الحضاري الذي نشأ فيه ومحدودية حقله الدلالي، ومِنْ ثَـمَّ قصوره عن الإخبار عن مدلوله إن نُقِلَ إلى سياق حضاري جديد، فالعلم دال على معنى في سياقه الغربي، ولا يدل بالضرورة على نفس المعنى في السياق العربي، بل له معنى ألصق بسياقه، فإذا ما وقع أن أُطْلِقَ العلم بمعناه الغربي على مقابله العربي دون مراعاة الفرق بينهما فهنا يكون المصطلح قد تحيز إلى معنى وأغفل الآخر!

[1] عن جانب مهم من هذا التحيز ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص276، 277، 278.

[2] كابن سلام والجاحظ وقدامة الذي قال: العلم بالشعر ينقسم أقسامًا: فقسم ينسب إلى علم عروضه ووزنه، وقسم ينسب إلى علم قوافيه ومقاطعه، وقسم ينسب إلى علم غريبه ولغته، وقسم ينسب إلى علم معانيه والمقصد به، وقسم ينسب إلى علم جيده ورديئه، وقد عني الناس بوضع الكتب في القسم الأول وما يليه إلى الرابع عناية تامة، فاستقصوا أمر العروض والوزن، وأمر القوافي والمقاطع، وأمر الغريب والنحو، وتكلموا في المعاني الدال عليها الشعر، وما الذي يريد بها الشاعر، ولم أجد أحدًا وضع في نقد الشعر وتخليص جيده من رديئه كتابًا"، وقال أيضا :"فأما علم جيد الشعر من رديئه، فإن الناس يخبطون في ذلك منذ تفقهوا في العلم، فقليلا ما يصيبون". ينظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، لبنان، بيروت، ص61، 62. ومحمد عزام، المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، دار الشرق العربي، لبنان، بيروت، ص385.

أما عن وجه افتراق مدلول العلم بين السياقين: فالعلم عند العرب وخاصةً إذا أُضِيفَ إلى الصناعات العلمية كالنقد مثلا فإنه يُطْلَقُ على أحد ثلاثة معانٍ: القواعد المدونة، وإدراكها، وتحصيل ملكةٍ بها[1]، وقد رأينا كيف عرفوا الصناعة بأنها ملكة أي: أن العلم عند العرب مأخوذٌ في حَدِّه العَمَلُ والممارسةُ، أما عند الغرب ـ وخاصة في سياق الجدل بين الموضوعية والذاتية ـ فالعلم هو النظري المجرد الذي يستند في تحديده اِبستيمولوجيًا إلى النزعة الوضعية التي تتعامل مع الماديات فحسب، لذلك كان إخضاع العلوم الإنسانية ـ ومنها الأدب ـ لمقولات العلم الطبيعي محل نزاع واسع حتى في الغرب، لما في ذلك من التحيز للظاهرة المادية على حساب الظاهرة الإنسانية، فـ"الظواهر الأدبية ليست موجوداتٍ طبيعية وإنما موضوعات إنسانية، تتحدد بظروف إنتاجها وإعادة إنتاجها معا، وظروف إرسالها واستقبالها في آن، فهي في آخر الأمر داولٌ لا تكتمل مدلولاتها إلا بحضور من يفهمها، بالمعنى الذي يجعل من المفسِّر بعضَ المفسَّر، والقارئِ بعضَ المقروء"[2]، ما يعني الاختلاف التام مع مقولات "العلم الطبيعي حيث الذات منفصلة عن موضوعها انفصال الموضوع عنها"[3]، لذلك كان التسليم ببعض فرضيات العلم الطبيعي في دراسة الظاهرة الأدبية منتهيا لا محالة إلى "تزييف الوعي بالخصوصية المغايرة [وليس المناقضة بالضرورة] للعلوم الإنسانية، تلك التي تتميز ابتداءً بهذه الوحدة الجزئية بين الذات والموضوع[4].

إذن: العلم في عُـرْف الغـرب باعتباره نظريا مجردا يفترق عنه في عرف العرب الذين جعلوا من الممارسة مُحَدِّدًا فيه، وهو ـ أي: العلم ـ عند الغربيين وإن اعتمد في جانبٍ منه على التجربة ـ بصفتها شكلا من الممارسة ـ فهي تجربة قاصرة على الماديات المحسوسة فلا تلتفت

[1] ينظر مثلا: التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون، ج1 ص4.

[2] جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، ص65.

[3] جابر عصفور، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] ينظر: جابر عصفور، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

إلى الوجدانيات مثلا[1]، بالرغم من كونها ـ أي الوجدانيات ـ تُشَكِّلُ مُحَدِّدًا حاسما لأغلب الظواهر الإنسانية*.

وهنا يمكن أن نسترجع ما ذكره جابر عصفور عن لجوء القارئ العربي في إسقاط الاستعارات المعرفية إلى التركيز على المشابهة السطحية أو المماثلة الجزئية، فَيُجْبِرُ تُراثَهُ على الاستجابة "الموجبة" القسرية لما يرد عن الآخر، وهذا عين ما نقف عليه من التغاضي عن الفارق في مدلول "العلم" بين العرب والغرب تحت المشابهة السطحية في "التسمية"، كما يمكن أن نسترجع ما ذكره عصفور أيضا عن المشكلات المستعارة التي يسلطها القارئ العربي على تراثه فتتحول إلى "أسئلة بلا صدى".

وعليه فليس النقد العربي القديم منحصرا في تلك القواعد المدونة في كتب قدامة بن جعفر وابن طباطبا مثلا بل هو أيضا تلك الملكات التي حصلها الناقد العربي من طول ممارسة الأدب وملابسته، والملكة في الحقيقة عرض من الأعراض لا يدخل تحت سلطة الحواس*، ولذا وقع إهمالها تحت إلحاح "العلم" في صورته المستعارة، فكان لزاما إعادة توسيع التراث النقدي بما يشمل جانب "الملكة" ويكفل دراستها بشكل عميق، الأمر الذي ستكون له تداعياتٌ كبيرة لعل أهمها اتساع دائرة المسكوت عنه في التراث النقدي حيث إن الملكة تُكْتَسَبُ من خلال ملابسة الظاهرة باستمرار، ويحصل لسبب أو لآخر أن يُعَبِّرَ صاحب الملكة عن بعض مرتكزاتها فتخرج في شكل قواعد تعليمية ليست هي كلَّ ما عند صاحب الملكة، فيبقى كثير من النقد كامنا في الظاهرة أو عند الناقد، وهذا حال كل الصنائع التي "لا يزال الفكر يُخْرِج أصنافَها ومُرَكَّباتِها من القوة إلى الفعل، بالاستنباط شيئا فشيئا على التدريج حتى تكمل، ولا يحصل ذلك دفعة، وإنما يحصل في أزمان وأجيال، إذ خروج الأشياء من

[1] عن هذا الجانب من القصور في العقل الغربي ينظر: طه عبد الرحمن، العمل الديني وتجديد العقل، المركز الثقافي العربي، المغرب، الدار البيضاء، ط2، 1997، ص61، 123.

* كان إغفالُ العلم الوضعي للوجدانيات مدخلا أساسيًّا في مشروع محمد أركون الناقد للاستشراق الكلاسيكي الذي يستند إلى مقولات ذلك العلم، فقد كان كثير التنبيه إلى أهمية هذه القضية. ينظر مثلا: محمد أركون، التفكير الأصولي واستحالة التأصيل، ترجمة وتعليق هاشم صالح، دار الساقي، لبنان، بيروت، ط1، 1999، ص20 مع هامش المعلِّق.

* فمفهوم الملكة يدخل في إطار المسكوت عنه والهامشي في التراث النقدي.

القوة إلى الفعل لا يكون دفعة، لا سيما في الأمور الصناعية، فلا بد له إذن من زمان"[1]، فالنقد المدَوَّنُ بعض النقد العربي القديم، أو قل هو النقد بالفعل لا بالقوة، ولا يزال الكثير من النقد كامِنًا هنا وهناك في الظواهر الأدبية وسياقاتها وعند النقاد والشعراء وفي سيرهم واختياراتهم*، وإذا ما أردنا الوقوف في هذا الشأن على نقطة محددة فلْنَنْتَبِهْ مثلا إلى أن مصطلح "صناعة الشعر" كان يُطْلَقُ على معنيين مَعًا: أحدهما الإجادة في قرض الشعر وهو هنا خاص بالشاعر، وثانيهما: نقد الشعر وهو هنا خاص بالناقد، والذي يُوَحِّدُ بينهما هو تلك "الملكة" التي يُحَصِّلُها كلٌّ منهما بتكرار الممارسة للأدب ولتلك الكتب التعليمية التي وضعها النقاد، فالملكة عند الشاعر والناقد واحدة، غير أن أحدهما يصرفها لقول الشعر والآخر لنقده، فبهذا الاعتبار ـ أي اعتبار الملكة ـ يكون الشعر نقدا والنقد شعرا، فقط يختلف الإخراج من القوة إلى الفعل، فهذا يُخْرِجُ شكلا والآخر يُخْرِجُ شكلا آخر، فتحت مُسَمَّى الملكة يَتَّحِدُ النقد بالأدب*، فيتعين على قارئ النقد أن يَتَمَثَّل مفهوم الملكة التي يفترض تمثُلُها قراءةَ كلٍّ من التراث النقدي والتراث الأدبي على السَّواء.

فإذا وصلنا إلى قناعة بمجافاة تلك الجدليات المستعارة للتراث النقدي العربي وأنه تحت مفهوم الصناعة لا يعرف الاستقطاب الحادَّ بين العلم والفن، فلنتنبه مرة أخرى إلى ما ذكره جابر عصفور من التجاء القارئ العربي إلى المشابهة السطحية والمماثلة الجزئية في إسقاط بعض الإشكالات الغربية على التراث النقدي، ومن هنا يمكن القول بأن القارئ العربي وجد مشابهة سطحية بين جدلية "الذاتية والموضوعية" عند الغرب وبين جدلية "الطبع والصنعة" عند العرب، فقرأ هذه في ضوء تلك، وحكم على جزء من التراث النقدي بأنه ذاتي

---

[1] ابن خلدون: المقدمة، ص405.

* قال الراغب الأصبهاني:"معرفة نقد الشعر: قال أبو عمرو: انتقاد الشعر أشد من نظمه، واختيار الرجلِ الشِّعْرَ قِطْعَةٌ من عقله، وقيل: إنما يعرف الشعر من دفع إلى مضايقه، وقيل: كن على معرفة الشعر أحرص منك على حوكه، وقال الفرزدق: لا يكون الشاعر متقدما حتى يكون باختيار الشعر أحذق منه بعمله". محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ج1، ص37.

* فلو "استعرنا" مصطلحاتٍ معاصرةً لقلنا بأن الشاعر والناقد يشتركان في "الكفاءة" ويختلفان في "الأداء" الذي يرجع إلى الموهبة والميول الشخصي. وعن مفهوم الكفاءة الأدبية ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص208.

انطباعي، وعلى جزء آخر بأنه موضوعي منهجي، دون أن يقف على حقيقة الفرق بين الجدليتين في السياقين، وبين كل قطب من أقطاب الجدليتين وما يقابله في الجدلية الأخرى وما يقابله في نتيجة القراءة الإسقاطية، أي: الفارق بين ثلاثية: "الذاتية/الطبع /الانطباعية"، وثلاثية "الموضوعية/الصنعة/العلمية".

فالذاتية عند الغرب تتعلق بنظرة فلسفية، بينما يُشَكِّل الطبع عند العرب مرحلة تاريخية، والموضوعية عند الغرب تعني ـ كما نقلنا عن عصفور سابقا ـ انفصال الذات عن الموضوع، بينما تعني الصنعة عند العرب التحامهما تحت مسمى الملكة، والصراع بين الذاتية والموضوعية صراع فلسفي إبستيمولوجي في مرحلة متحضرة عند الغرب أي أن الذاتية لا ترمز عندهم للسذاجة ولا للبداوة، أما عند العرب فالصراع بين الطبع والصنعة ـ في جانب مهم منه ـ جدل مرحلي بين البداوة والحضارة، وهو في جانبه هذا لا يُشَكِّلُ أَيَّ استقطابٍ بل يُعَبِّرُ عن انتقال مَرَّتْ به الثقافةُ العربيةُ من مرحلة لأخرى، حيث إن المعارف العربية مَرَّتْ بمرحلة كانت فيها سليقية مركوزة في الطبائع لا يلجأ أربابها إلى كتاب مُدَوَّنٍ ثم جاءت مرحلة أخرى اقتضت متطلباتها إخراج تلك المعارف وتدوينها، يقال هذا في حق العلوم العربية كالنحو والبلاغة وفي حق العلوم الشرعية كالفقه وأصوله، التي يقول عبد الله العَلَوِيُّ عنها: "إن غير الشافعي من المجتهدين كالصحابة فمن بعدهم كان معرفة علم الأصول سليقة له، أي: مركوزا في طبيعته، كما كان علمُ العربية من نحوٍ وتصريفٍ وبيانٍ خليقةً أي: مركوزا في طبائع العرب فطرةً فطرهم الله عليها، والألقاب كاسم المبتدأ والخبر، والفاعل والمفعول، وغير ذلك اصطلاحات وضعها أئمة النحو، وكذلك وضع أئمة الأصول الذين صنفوا فيه اسم المنطوق والمفهوم، والفحوى والمخالفة، والعام والخاص، والمطلق والمقيد، وغير ذلك"[1]، فهذه المعارف كلها تحولت إلى صناعات بعد أن كانت طبائع تحت إلحاح الحضارة التي تَكْمُلُ الصنائعُ بسببها وترسخ برسوخها وطول أمدها، فالناس ما لم يُسْتَوْفَ العمران الحضري وتتمدن المدينة إنما همهم في الضروري من المعاش وهو تحصيل الأقوات، ولهذا تجد الصنائع في الأمصار الصغيرة ناقصة، ولا يوجد منها إلا "البسيط" فإذا تزايدت حضارتها ودعت أمور الترف فيها

[1] عبد الله العَلَوي: نَشْر البُنُود شرح مَراقي السُّعُود، تحقيق محمد الأمين بن محمد بيب، ط1، 2005، ج1 ص57.

إلى استعمال الصنائع خرجت من القوة إلى الفعل[1]، وهذا كله يقال عن النقد القديم فقد كان في مرحلة ما قبل الحضارة "بسيطا" فلما تزايدت الحضارة صار "صناعة" تداولتها الأيدي فأَخْرَجَتْ ما كان منها بالقوة إلى الفعل عبر أزمان وأجيال حال كل الصناعات التي "لا يزال الفكر يخرج أصنافها ومركباتها من القوة إلى الفعل، بالاستنباط شيئا فشيئا على التدريج حتى تكمل، ولا يحصل ذلك دفعة وإنما يحصل في أزمان وأجيال، إذ خروج الأشياء من القوة إلى الفعل لا يكون دفعة، لا سيما في الأمور الصناعية، فلا بد له إذن من زمان"[2]، وعليه فجدل الطبع والصنعة جدل مرحلي حضاري، يمكن من خلاله تقسيم النقد القديم إلى نقد مطبوع ونقد مصنوع، بدلا عن القسمة الشهيرة: نقد انطباعي ونقد منهجي، فالتسمية الأولى أشد التصاقا بالسياق التاريخي للنقد القديم وأوفى تعبيرا عن جدليته، أما تسمية الانطباع فهي تحيل إلى مدرسة غربية لها خصوصياتها المغايرة تماما للنقد العربي في مرحلته الطبعية، فعلى مستوى السُّلَّم الزمني مثلا تأتي الانطباعية الغربية في مرحلة تاريخية متوسطة فهي لا ترمز أبدا للبداوة والبساطة، وهكذا يقال عن الذاتية التي تستند إلى فلسفة معقدة ترمز إلى قمة التطور الفكري في الغرب، فكيف يكون النقد الجاهلي انطباعيا وذاتيا والحال هذه؟

ومن الغريب جدًّا أن يصف القارئ العربي تلك المرحلة العربية بالانطباعية ثم يقرأ نصوصها على أنها نصوص علمية فيصدر عليها أحكاما سلبية من قبيل الجزئية وعدم التعليل محتكما في ذلك إلى استعارة "العلمية"! فهذه ازدواجية حتى في الإسقاط حيث يقع إسقاطٌ وفق استعارةٍ في حالة التصنيف ثم يُلْجأُ إلى إسقاطٍ آخرَ وفق استعارةٍ أخرى في حالة "القراءة"! والأولى أن تتسق الأحكام حتى ولو كانت إسقاطية، بمعنى أن توصيف نصوص النقد الجاهلي بالانطباعية يلزم منه أن تلك النصوص تتسم بالأدبية وعليه فلابد أن تُقْرَأَ على أنها أَدَبٌ فيه ما فيه من تكثيف الدلالة بالارتكاز على الإيجاز والمجاز وقلة الالتزام بالأنساق المنطقية الصارمة، وعندها لا يمكن وصف تلك النصوص بالجزئية مثلا، فهي تكثف دلالاتها بآلياتها الخاصة.

[1] ينظر: ابن خلدون، المقدمة، ص405، 406.

[2] ينظر: ابن خلدون، المصدر نفسه، ص405.

والحقيقة أن الوعي العميق بهذا الجدل بقدر ما ستكون له تداعيات على قراءة النقد القديم ستكون له تداعياتٌ أخرى على نتائج بعض القراءات الإسقاطية التي قرأت هذا الجدل في ضوء جدل آخر لمشابهةٍ سطحيةٍ أو مماثلةٍ جزئيةٍ ـ كما يُعَبِّرُ عصفور ـ، فمن ذلك القراءة التاريخية المستندة إلى "استعارة التطور"* والتي رسمت مسار النقد القديم وفق ثلاثية "النشأة والتطور والجمود" مُعْلِيَةً من شأن اللاحق على السابق، والقمة على الطرفين، فنجدها تبعا لذلك تقلل من شأن "النقد المطبوع" على أساس أنه يُشَكِّل النشأة الطفولية، والحقيقة أنه باعتبار الصناعة واكتمال شرائطها يكون النقد المطبوع كذلك، أما باعتبار النقد نفسه فلا يمكن القول بأن المتأخرين كالجرجاني أقوم بالنقد من الجاهليين كالنابغة إلا تحت إلحاح "استعارة التطور"، إنما التعبير الأليق والألصق أن يقال بأنهم "أقوم بالصناعة"، وعليه فلا يمكن النظر بعين النقص إلى الأولين لأن "الكمال في الصنائع إضافي وليس بكمال مطلق" كما مر عن ابن خلدون، والأصوب من الانجرار وراء هذه المفاضلات أن تُقْرَأَ كلُّ مرحلة في إطار سياقها، مع مراعاة الخصوصية الانتقالية بين المراحل، فمرحلة الصناعة عند العرب لم تكن تعني عند نقادها انقطاعا عن مرحلة الطبع، بل كان الأمر على العكس تماما، حيث كان جهد النقاد منصرفا إلى استكمال ما فات من الطبع بالصناعة، لذلك أرشد ابن خلدون من يبتغي هذه الملكة إلى أن يأخذ نفسه بحفظ كلامهم القديم الجاري على أساليبهم من القرآن والحديث وكلام السلف، ومخاطبات فحول العرب في أسجاعهم وأشعارهم، وكلمات المولدين أيضا في سائر فنونهم، حتى يتنزل لكثرة حفظه لكلامهم من المنظوم والمنثور منزلة من نشأ بينهم ولقن العبارة عن المقاصد منهم، ثم يتصرف بعد ذلك في التعبير عما في ضميره على حسب عباراتهم وتآليف كلماتهم، فتحصل له هذه الملكة بهذا الحفظ والاستعمال، ويزداد بكثرتهما رسوخًا وقوة، والذوق*يشهد بذلك وهو ينشأ ما بين هذه الملكة والطبع السليم، ومن حصل على هذه الملكات فهو الناقد البصير بالبلاغة[1]، وهذا

* وقد مرت الإشارة إليها سابقا نقلا عن جابر عصفور.

* ونرى في نص ابن خلدون أن "الذوق" داخل في مفهوم النقد عند العرب، ما يؤكد مرة أخرى أنهم لم يعرفوا جدل العلم والفن!

[1] ينظر: ابن خلدون، المقدمة، ص612.

التوجيه من ابن خلدون نجده عند عامة النقاد قبله فالآمدي مثلا يَنْصِبُ أَمارةً يُعْرَفُ من خلالها الناقد الحق بأن يقيس أحكامه بأحكام الأولين، حيث يقول" فإني أدلك على ما ينتهي بك إلى البصيرة والعلم بأمر نفسك في معرفتك بأمر هذه الصناعة* أو الجهل بها، وهو أن تنظر ما أجمع عليه الأئمة في علم الشعر من تفضيل بعض الشعراء على بعض، فإن عرفت علة ذلك فقد علمت، وإن لم تعرفها فقد جهلت...فهذا الباب أقرب الأشياء لك إلى أن تعلم حالك في العلم بالشعر ونقده، فإن علمت من ذلك ما علموه، ولاح لك الطريق التي بها قدموا من قدموه وأخروا من أخروه، فثق حينئذ بنفسك، واحكم يستمع حكمك، وإن لم ينته بك التأمل إلى علم ذلك فاعلم أنك بمعزل عن الصناعة...فإن قلت إنك قد انتهى بك التأمل إلى علم ما علموه لم يقبل ذلك منك حتى تذكر العلل والأسباب"[1]، فانظر كيف يجعل الآمدي من "التعليل" رتبةً أدنى حيث يشترطه على الناقد المتأخر بينما يرتفع شأن التعليل في القراءة المعاصرة، وما ذلك إلا لكون النقاد القدامى يرون أن النقد ملكة قد تحصل للسابق بصورة أفضل من اللاحق، وما ميزة اللاحق إلا في إخراج ما كان بالقوة إلا حيز الفعل، وعليه فالاقتدار على النقد الذي تمنحه الملكة للناقد ليس من أماراته كَثْرَةُ القواعد ووَفْرَةُ الكتب بالضرورة، فلا يصح وصف النقد الجاهلي تحت عبارة القراءة الانطباعية! بـ"العجز عن مواجهة النص"[2] إلا في ضوء تحديد النقد بالقواعد المدَوَّنة، أما مع مراعاة الملكة باعتبارها محدِّدا حاسما للنقد فالأمر يختلف تماما، فربما شَكَّلَ إكثارُ الكلام حول النص صورةً أخرى من صور العجز عن مواجهته!

وإذا كانت هذه الأحكام الإسقاطية التي تُفَضِّل اللاحقَ على السَّابق والمصنوعَ على المطبوعِ راجعةً في بعض جوانبها إلى "استعارة التطور" حديثا، فإن من القدامى من كان يذهب ذهنه هذا المذهب في تفضيل أهل الصناعات على غيرهم دون مراعاة للفوارق الحضارية، فقد أشار

* الآمدي أيضا يسمي النقد صناعة!

[1] الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط5، ج1 ص417، 418.

[2] ينظر: مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ص5. وحبيب مونسي، القراءة والحداثة مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية، ص11.

ابن خلدون إلى أن أهل المشرق أرسخ في سائر الصنائع، حتى إنه ليظن كثير من رحالة أهل المغرب إلى المشرق في طلب العلم أن عقول المشارقة أكمل من عقول أهل المغرب، وأنهم أشد نباهة وأعظم كيسًا بفطرتهم الأولى، وأن نفوسهم الناطقة أكمل بفطرتها من نفوس أهل المغرب! ويعتقدون التفاوت بيننا وبينهم في حقيقة الإنسانية! ثم بين ابن خلدون أن الأمر ليس كذلك، وليس بين قطر المشرق والمغرب تفاوت بهذا المقدار الذي هو تفاوت في الحقيقة الواحدة، وإنما الذي فضل به أهلُ المشرق أهلَ المغرب هو ما يحصل في النفس من آثار الحضارة من العقل، لأن حسن الملكات في التعليم والصنائع وسائر الأحوال العادية تزيد الإنسان ذكاء في عقله وإضاءة في فكره بكثرة الملكات الحاصلة للنفس، فلما امتلأ الحضري في الصنائع وملكاتها وحسن تعليمها، ظن كل من قصر عن تلك الملكات أنها لكمالٍ في عقله، وأن نفوس أهل البدو قاصرة بفطرتها وجبلتها عن فطرته، ويَرُدُّ ابن خلدون ذلك مبينا أننا نجد من أهل البدو من هو في أعلى رتبة من الفهم والكمال في عقله وفطرته[1]!

الحاصل من هذا كله أن الجدل الذي شغل مسار النقد القديم هو جدل الطبع والصنعة، ويمكن من خلاله تقسيم النقد القديم كالشعر إلى مطبوع ومصنوع، وأن هذا الجدل وإن تشابه سطحيا مع جدلٍ غربي فلا يصح إسقاطه عليه، فالانطباع ليس هو الطبع لا في الجوهر ولا في المسار، والعلم عند الغرب ليس هو العلم عند العرب، كما لا يصح إقحام طرف الجدل العربي المحدِّد للنقد وهو "الصناعة" في جدل مع ثنائية الغرب "العلم/الفن"، كما قد يأتي ذلك عند عبد الملك مرتاض الذي استعرض إشكالات النقد عامة* مصنفا إياها تحت ثلاثة أقطاب هي: العلم والفن والصناعة*، مشيرا إلى أن النقد لدى قيامه على نزعة الصناعة والاحتراف كأنه لا يعدو أن يكون ثرثرة أو مظهرا من السفسطة الفارغة، لأنه يغتدي غيرَ مُنْتَمٍ إلى العلم ولا إلى الفن! ثم يعود ويؤكد على أن الصناعة تنضوي تحت: العلم أو الفن! لأنه لا يخلو العالم أو المتفنن من اصطناع مهارة[2]، ثم تحت إلحاح الإسقاط

[1] ينظر: ابن خلدون، المقدمة، ص440.

* أي: دون ملاحظة الفوارق بين تجارب الحضارات!

* أو الاحتراف.

[2] ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص31، 33.

المصطلحاتي يحاول التفريق في نص ابن سلام* بين مصطلح "الصناعة" ومصطلح "العلم" الواقع في عبارة "أهل العلم" على أساس أن العلم هنا هو التنظير، والصناعة هي التطبيق! مُفَرِّقًا بين أهل العلم وأهل الصناعة[1]! وقد رأينا أن الصناعة في عرفهم تنتهض بالعلم والممارسة معا، ولا تعرف التفريق بينهما، وأن العلم مأخوذٌ في حَدِّ الصناعة، والحقيقة أن سياق النَّصِّ يأبى هذا التفريق فقد ذكره ابن سلام لما كان بصدد تقرير حجية "أهل العلم بالشعر" وامتناع الخروج عن أحكامهم لأن للشِّعر صناعةً ولكل صناعة أربابها، فكيف يستقيم مع هذا السياق أن يكون أربابُ الصناعة غَيْرَ أهل العلم؟!

أخيرا يمكن القول بأن ما أفرزته جدلية النقد الغربي بين العلم والفن من تفاوت في لغة الخطاب الشَّارح بين الأدبية والشفافية، لم تفرزه جدلية النقد العربي بين الطبع والصنعة، بل إن الأمر على العكس من ذلك، حيث لا نرى فارقا كبيرا في اللغة الأدبية بين النقد المطبوع والنقد المصنوع، ما يؤكد أن قراءة جدل الطبع والصنعة تحت إكراهات جدل العلم والفن لا تعدو أن تكون إسقاطا لا نسمع له ذلك الصدى الواسع في لغة التراث النقدي، وهو ما سيتأكد أكثر في العنوان التالي:

3 ـ النَّقْدُ العربي القديم وقانون البلاغة:

إذا كان اختلاف لغة النقد عن لغة الأدب عند الغرب مستندا إلى الدراسات التي تفترض مستويين للغة: أحدهما أدبي مكثف يحيل على نفسه، والآخر عادي شفاف يحيل على غيره، فإن الدراسات التراثية لا تكترث كثيرا لهذا الافتراض، بل نراها تسعى إلى وضع قانون شامل للخطابات ـ أَدَبِيِّها وغير أَدَبِيِّها ـ تشترك فيه جميعا، ثم تتفاوت داخلَه مُتَرَاتِبَةً على سُلَّمِهِ أو مُتَمَيِّزَةً بخصائصها، ذلك القانون هو قانون البلاغة الذي يُؤَطِّرُ كل الخطابات وفق ثنائية "المطابقة والفصاحة" كما هو معلوم، حيث يُقَرِّرُ البلاغيون أن لبلاغة الكلام طرفين: "أعلى"

* النص تم نقله سابقا والمستهدف منه هنا قوله: "وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات".

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض، المرجع نفسه، ص35.

إليه تنتهي وهو حَدُّ الإعجاز وما يقرب منه، و"أسفل" منه تَبْتَدِئُ، وهو* ما إذا غُيِّرَ الكلام عنه إلى ما هو دونه التحق عند البلغاء بأصوات الحيوانات! وإن كان صحيح الإعراب وبين الطرفين مراتب كثيرة متفاوتة[1].

هذا النص الذي يتردد كثيرا في مقدمات كتب البلاغة يضع الكلام على سُلَّمٍ بلاغيٍّ له رتبتان: عُلْيَا وهي رتبة الإعجاز فلا فَوْقَها، وسُفْلَى وهي رتبةٌ إذا نزل الكلام عنها التحق بأصوات الحيوانات، أي: خرج عن اللغة البشرية، فليس هناك مستوى بلاغي وآخر غير بلاغي، بل الكل بليغ، إنما هناك بليغ وأبلغ، وأما خارِجَ البلاغة فلا يوجد إلا أصوات الحيوانات، وعليه فالخطابات كلها ـ الأدبي وغيره ـ تخضع لقانون البلاغة، ما يعني أن أَيَّ كتابٍ في أَيِّ علم لابد أن يكون ذا لغة بلاغية، وإلا التحق بأصوات الحيوانات، فالبلاغة عند العرب لا تختص بالأدب والشِّعر، بل تشمل كل الخطابات بما في ذلك الخطاب الشَّارح المشتمل على النقد.

هذه النتيجة تجعلنا نُغَيِّرُ نظرتنا إلى الفرق في "اللغة" بين الأدب والنقد، فكلاهما كلام بليغ يأخذ من شرائط البلاغة بِطَرَفٍ، وإذا ما وُجِدَتْ بينهما مسافة فهي قريبة بالمقارنة مع تلك التي تمتد بينهما في الافتراض الغربي*.

إذن يمكن أن نَعُدَّ قانونَ البلاغة بشموليته مدخلا إلى تقرير "أدبية الخطاب الشَّارح" في التراث، كما يمكن أن يتقرر ذلك أكثر من خلال مفهوم علم الأدب وعُمُومِيَّتِهِ، حيث إن ابن خلدون وإن جعل علم الأدب قِسْمًا من أقسام علوم اللسان الأربعة* فقد عاد وعرفه بما يشتمل على تلك العلوم اللسانية وعلى غيرها فقال: "ثم إنهم أرادوا حدَّ هذا الفن فقالوا:

---

* الضمير عائد على الطرف الأسفل.

[1] الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، دار إحياء العلوم، بيروت، ط4، 1998، ص15.

* لعل أبرز ما دفع إلى توسيع الهوة بين الخطاب الأدبي وغيره عند الغرب هو ذلك النزوع الشديد نحو العلمية الصارمة، حيث كان العقل الغربي ومنذ أمد بعيد يحلم بتلك اللغة الشفافة التي تحيل على الحقيقة دون أي حواجز أو التواءات، فبحث عنها في المنطق مثلا، وهو نزوع لا نجده لدى العقل العربي، ومن هنا يجب ملاحظةُ تحيزِ كلِّ افتراضٍ إلى سياقه الذي أَفْرَزَهُ!

* هي اللغة والنحو والبيان والأدب.

الأدب هو حفظ أشعار العرب وأخبارها، والأخذ من كلِّ عِلْمٍ بطَرَفٍ: يريدون من علوم اللسان أو العلوم الشرعية من حيث متونها فقط، وهي القرآن والحديث..."[1]، ما يعني أن علم الأدب عام وشامل لكل العلوم والمعارف اللسانية والشرعية، فَتُذْكَرُ فيه الأشعار والأخبار، والسير والتواريخ والأنساب، واللغة والنحو، بل وحتى الغناء[2]، وفي هذا الاتجاه أيضا ينقل التهانوي أن علم العربية المسمَّى بـ"علم الأدب" علم يُتَعَرَّف منه التفاهمُ عمَّا في الضمائر بأدلة الألفاظ والكتابة، ومنفعته إظهار ما في نفس الإنسان من المقاصد وإيصاله إلى شخص آخر من النوع الإنساني، حاضرا كان أو غائبا، وهو حلية اللسان والبنان، وبه تميَّز ظاهر الإنسان على سائر أنواع الحيوان، وأنه ينقسم إلى اثني عشر قسما، منها أصول ومنها فروع، فالأصول هي علم اللغة والصرف والاشتقاق والنحو والمعاني والبيان، والعروض والقوافي، والفروع هي الخط أو قوانين الكتابة، وعروض الشِّعر الذي ربما يقصد به الجانب التطبيقي، وإنشاء النثر من رسائل وخطب، والمحاضرات وضمنها التواريخ، ويلتحق البديع بالمعاني والبيان، ثم يذكر تقسيما آخر يزيد فيه على هذا قوانين القراءة[3]، فهذا الكَمُّ الكبير من المعارف كان داخلا ضمن مفهوم علم الأدب الذي كانت ثمرته الإجادة في فني المنظوم والمنثور أو بعبارة أدق: تحصيل الملكة* فيهما[4]، وعلى كلٍّ فالأدب بهذا الاتساع يمنح المسَوِّغَ لوضع كثير من المعارف والخطابات والمؤلفات تحت مفهومه العام بالرغم من الإقرار بالتفاوت في درجة اقترابها من مفهومه الخاص المتعلق بثمرته، ولا ريب أن التراث النقدي لا يختلف عن تلك المعارف والخطابات والمؤلفات في هذا الشأن، فهو وإن كان مُصَنَّفًا ضمن الخطاب الشَّارِح فإنه يأخذ من "الأدبية" بنصيب، فابن خلدون الذي نقلنا عنه مفهوم الأدب نجده ينقل عن شيوخه في مجالس التعليم أن أصول هذا الفن ـ أي: الأدب ـ وأركانه أربعة دواوين وهي: "أدب الكاتب" لابن قتيبة، وكتاب "الكامل" للمبرد، وكتاب "البيان والتبيين" للجاحظ، وكتاب "النوادر" لأبي علي القالي البغدادي، ثم يقف عند كتاب الأغاني لأبي

[1] ابن خلدون: المقدمة، ص606.

[2] ينظر: ابن خلدون، المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] ينظر: التهانوي: كشاف اصطلاحات الفنون، ج1، ص17.

* يلاحظ أن تحصيل الملكة كان هدفا لعلم الأدب كما كان هدفا أيضا لعلم النقد وصناعة الشعر!

[4] ينظر: ابن خلدون، المقدمة، ص606.

الفرج الأصفهاني واصفا إياه بديوان العرب[1]، فهذه الكتب الخمسة التي يَعُدُّها ابن خلدون "أدبيةً" هي في واقع الأمر "نقدية" أيضا، على تفاوتٍ بينها في الاقتراب من متن التراث النقدي*، فالبيان والتبيين للجاحظ أحد أقدم وأهم المدونات النقدية قديما وحديثا، بحيث لا تكاد تخلو قراءة للنقد القديم من التعريج عليه، فهو في الحقيقة أشبه ما يكون بالنص المؤسِّس، كما نجد الكامل للمبرد وأدب الكاتب لابن قتيبة محل اهتمام قراء النقد أيضا[2]، غير أن الاهتمام يَقِلُّ ببقية الكتب لأسباب منها ما نقلناه سابقا عن جابر عصفور من كون القراءات الحديثة للنقد القديم ما زالت جزئية تشتغل على المتن فقط: ذلك المتن الذي يتسع وينكمش بحسب ما تفرضه القراءة الإسقاطية.

من هذا كله يمكن أن نلمح دخول كتب النقد قديما ضمن كتب الأدب لأسباب منها اتحاد الغاية التعليمية، ومنها ـ وهو الذي يهمنا ـ اتحاد اللغة في صفة "الأدبية" مع مراعاة التفاوت من فَنٍّ لِفَنٍّ، وهذا الملمح ـ بسببه الثاني ـ نجده حاضرا حتى مطلع العصر الحديث حيث نرى طه حسين يُقَسِّمُ الأدب قسمين هما الأدب كما نعرفه، والنقد الأدبي، ويسمي الأول أدبا إنشائيا، والثاني أدبا وصفيا*، فيقول: "الأدب أدبان: أحدهما أدب إنشائي والآخر أدب وصفي، فأما الأدب الإنشائي فهو هذا الكلام نظما ونثرا، هو هذه القصيدة التي ينشدها

[1] ينظر: ابن خلدون، المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

* لو تأملنا المعارف اللسانية في التصنيفات التراثية لأمكننا أن نرسم متن التراث النقدي أو دائرته الضيقة في مثلث تتشكل رؤوسه من ثلاثة علوم هي: علم النقد أو ما يسمى بصناعة الشعر، وعلم البلاغة وعلم الأدب.

[2] ينظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص90. ومحمد زغلول سلام، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص320.

* تأمل كيف يُوَحِّدُ بينهما تحت مسمى الأدب، ويخالف بينهما على مستوى الوظيفة، فوظيفة الأول "إنشائية" ووظيفة الثاني "وصفية"، ثم تأمل المصطلحين اللذين عَبَّرَ بهما عن الوظيفتين وقارنهما بما تُرْجِمَتْ به وظائف جاكبسون حينما سميت وظيفة اللغة لما تشرح نفسها بالواصفة أو الشارحة، وحينما تلفت إلى نفسها بالأدبية أو الإنشائية! الفارق أن الوظيفتين عند جاكبسون تختصان باللغة عموما وتقسمان مستوياتها إلى اثنين: أدبي وغير أدبي، أو قل إنشائي ووصفي، أما عند طه حسين فكلٌّ من الوظيفتين داخل تحت الأدب! ما يعني أن الكتابة الأدبية إلى عصره بقيت مشتملة على الكتابة النقدية، على أنه ينبغي ملاحظة المنزع الانطباعي عند طه حسين الذي ربما كان أيضا حافزا له لتبني أدبية النقد.

الشاعر والرسالة التي ينشئها الكاتب..."[1]، هذا عن القسم الأول الذي نرى ـ في بقية النص التي حذفناها ـ طه حسين يصفه بلغة أدبية رائقة رغم أن الكتاب نقدي! ما يدل على تحقق طه حسين عمليا بما يقرره علميا، ثم ينتقل إلى القسم الثاني وهو الأدب الوصفي فيقول: "الأدب الوصفي لا يتناول الأشياء من حيث هي، لا يتناول الطبيعة وجمالها، لا يتناول العاطفة وحرارتها...وإنما يتناول الأدب الإنشائي الذي يمثل هذه الأمور تمثيلا مباشرا...وهو يتناول هذا الأدب مفسِّرا حينا، ومحلِّلا حينا، ومؤرِّخا حينا آخر، وهو يتناول هذا الأدب الإنشائي بما اتفق الناس على أن يسموه نَقْدًا"[2]، إننا أمام أَدَبٍ، وأَدَبٍ على الأَدَب! ودائما في إطار هذه النظرة التي تجعل من النقد أَدَبًا يجعل شوقي ضيف من النقد القديم فَنًّا من الفنون الأدبية التعليمية[3].

الحاصل أن التراث النقدي داخل بصفة أو بأخرى تحت قانون البلاغة ومفهوم الأدب، وهو أمر وإن احتاج منا كلَّ تلك المساعي لتقريره، فإن الواقع شاهدٌ به دون تَكَلُّف عناءِ البحثِ والتسويغ، حيث إن نظرةً عابرةً في عامة كتب التراث النقدي ستوقفك على هذه الحقيقة، عندما ترى النقاد يكتبون بلغة أدبية جمالية، قد لا تتسامى إلى لغة الشِّعر، لكنها لا تقصر عن لغة النثر الفني، فالبيان والتبيين لا يختلف اثنان على أن مكتوب بلغة فنية راقية رغم أنه كتاب نقد، بل إن كتاب الحيوان الذي لا ينتمي للنقد ولا للأدب نجده ذا عبارة بلاغية فائقة، وحيث إنه يحتوي هنا وهناك على نصوص نقدية فإنها لا تخلو من سمة الأدبية، وها هي عبارةٌ وَقَعَتْ فيه، ولعلها من أكثر نصوص النقد شهرةً وإثارةً للجدل من جهة وتأسيسًا لمقولات النقد من جهة أخرى، وهي قوله: "المعاني مطروحةٌ في الطريق يعرفها العجميُّ والعربيُّ والبدويُّ والقَرَوِيُّ والمدنيُّ، وإنَّما الشأنُ في إقامةِ الوزن وتخيُّر اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحَّة الطبع وجَوْدَة السَّبْك، فإنما الشِّعر صناعةٌ وضَرْبٌ من النَّسْج وجِنْسٌ من التَّصوير"[4]، فهذه العبارة بِقَدْرِ ما تُعْطينا رأيا نقديا، تُقَدِّمُ لنا نَصًّا أَدَبِيًّا! لا يخبرنا الجاحظ:

[1] طه حسين: في الأدب الجاهلي، مطبعة فاروق، القاهرة، ط3، 1933، ص30.

[2] طه حسين: المرجع نفسه، ص31.

[3] ينظر: شوقي ضيف، النقد، دار المعارف، القاهرة، ط5.

[4] الجاحظ: الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، لبنان، بيروت، 1996، ج3، ص131.

ما المعاني؟ لكن يخبرنا ـ على جهة التشبيه! ـ بأنها مطروحة في الطريق! طاويا عنا وجه الشبه الذي يفتح طَيُّهُ باب التأويلات، ثم يشير إلى أن الشأن إن لم يكن في المعنى المطروح فهو في أمور منها "كثرة الماء" كنايةً عن شيءٍ ما! ثم يُشَبِّهُ الشِّعر بالنسج والتصوير! إننا أمام نص نقدي تمت عملية إنتاجه وإخراجه وفق آليات أدبية بلاغية! لا يستريب الباحث أن لها دورا حاسما في صعوبة قراءة هذا النص وتأويله، ومن ثَمَّ إثارته للجدل واللغط: هنا ـ وقبل الاسترسال في ذكر نماذجَ للنقد المتأدِّب ـ يجب الوقوف على أمرٍ مُهِمٍّ للغاية لا يجوز إهماله أبدا، بل إن لإهماله أعراضا سلبية كثيرة تصيب عملية قراءة التراث النقدي، هذا الأمر هو "الطبيعة الإبداعية للنص النقدي" على مستوى اللغة وآليات إنتاجها، وما لتلك الطبيعة من تداعيات على عملية القراءة:

إن إغفال الطبيعة الإبداعية للنص النقدي تمت تحت إكراهات القراءة الإسقاطية، خاصة تلك التي استندت إلى "استعارة العلمية" حيث قررت تلك القراءات مسبقا أن "النقد عِلْمٌ" تتسم لغته بالصرامة والمنطقية، فحينما واجهت التراث النقدي أغفلت جانبه الأدبي ونظرت إلى نصوصه على أنها نصوص علمية، مع إقصاء أو تهميش تلك الكتب والنصوص النقدية التي تغرق في الطابع الأدبي والاحتفاظ بالكتب الأقل إغراقا في الأدبية والتي يبدو أنها تحقق صفة العلمية ولو بدرجات متفاوتة، هذا الإغفال ترتبت عليه عدة أعراض سلبية للقراءة الإسقاطية، ومنها:

أ ـ عَرَضُ تقليص التراث النقدي وتحديده: حيث أُخْرِجَتْ منه كل الكتب والنصوص النقدية التي تبالغ في الأدبية وتغرق فيها، وهي كثيرة جدا في التراث*، من ذلك أن إحسان عباس لما تكلم عن نقد الشعر للناشئ الأكبر نقل شهادةً عن أبي حيان يُفَضِّل فيها جهد الناشئ على جهد قدامة! واصفا تلك الشهادة بالقيمة لما هو معروف من ذوق أبي حيان ونفاذ نظراته وسداد رأيه، لكنه يستدرك على ذلك قائلا: "لكن النُّقُول التي اقتبسها أبو حيان في القسم المنشور من كتاب البصائر تدل على نزعة أدبية خالصة في الكلام على الشِّعر، فلعل

* وسنفسح لها مجالا في المبحث التالي عن التجليات.

أبا حيان إنما أُعْجِب فيها بتدفق الأسلوب وبراعة العرض"[1]، فهنا نجد إحسان عباس يَتَقَالُّ تلك النقول لأنها ذات نزعة أدبية! لكنه في المقابل يحتفي أيما احتفاء بتلك الكتب التي تتسم بالعلمية والمنهجية ولو كان ذلك على حساب المادة النقدية نفسها! فيقول: "وأحب أن أقرر هنا أن النقد لا يقاس دائما بمقياس الصحة أو الملاءمة للتطبيق! وإنما يقاس بمدى التكامل في منهج صاحبه، فمنهج مثل الذي وضعه ابن طباطبا أو قدامة قد يكون مُؤَسَّسًا على الخطأ في تقييم الشعر ـ حسب نظراتنا اليوم ـ ولكنه جدير بالتقدير لأنه يرسم أبعاد موقف فكري غير مختل، وعن هذا الموقف الفكري يبحث دارس تاريخ النقد، ليدرك الجدية والجدة لدى صاحبه في تاريخ الأفكار"، فالقيمة إذن في البنية وهي في المآل لغوية! وليس في المعنى والفكرة، من هنا يُؤْثِرُ إحسان عباس قدامةَ على الناشئ، فيما ينعكس الأمر لدى أبي حيان!

ب ـ عَرَضُ ازدواجية القراءة: حيث إن تلك النصوص التي أُخْرِجَتْ من "دائرة التراث النقدي" بذريعة أنها انطباعية أدبية! حينما تمت قراءتها وتأويلها لم تُلْتَزَمْ معها نتيجة القراءة الأولى التي تُعْتَبَرُ نتيجةً تصنيفيةً تضع تلك النصوص ضمن "دائرة التراث الأدبي"، بل قُرِئَتْ على أنها "نصوص علمية"! من هنا الازدواجية: فالاتساق يقتضي موقفا موحدا من النص فإذا ما تم الحكم عليه بالأدبية تحت إلحاح "استعارة العلمية" فلابد أن يُقْرَأَ على أنه "أدب" يُعَامل بكل ما تُعَامل به النصوص الأدبية، أما أن يُحْكَمَ عليه بأنه نص انطباعي انفعالي، ثم تُسَلَّطُ عليه أجهزة القراءة العلمية فهذا هو الازدواج! الذي لعل أبرز نماذجه تلك النصوص النقدية المأثورة عن الجاهليين غالبا والتي تسمى "الانطباعية"*، فقد تم إخراجها من دائرة النقد تحت إلحاح "علمية النقد" ما يعني التحاقها بالأدبية، ثم لما قُرِئَتْ لم تُرَاعَ فيها الصبغة الأدبية، بل وقع التعامل معها وكأنها نصوص علمية منطقية، فجاء الحكم عليها بالجزئية مثلا، وهي في الحقيقة "جزئية" باعتبار حجم العبارة مادِيًّا! أما لو قرأناها على أنها عبارة أدبية فإن الأمر سيتغير تماما، لأن الأدب يُكَثِّفُ الدلالة ويمنحها آفاقا أوسع وأرحب في التأويل.

[1] ينظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص63، 64.

* سيتم فسح مجال أيضا لهذه النقدات في المبحث التالي عن التجليات.

وعليه يمكن القول بأن الطبيعة الإبداعية للنص النقدي القديم تَفْرِض مزيدا من الحذر عند القراءة والتأويل، إن لم تَفْرِضْ تركيب جهازِ قراءةٍ مغايرٍ يتناسب مع تلك الطبيعة ويتكيف معها، فما لم يحصل الانتباه إلى هذا التفاوت تبقى قراءاتنا أسيرة للأحكام القاسية والمجافية لواقع النص وسياقه.

إذن إننا أمام دعوة إلى إعادة تركيب جهاز للقراءة قبل إعادة القراءة، وهو عين ما يدعو إليه جابر عصفور* الذي يقرر أن فعل قراءة التراث بوجه عام فعل واحد، لا ينفصم من حيث المنظور المنهجي، ولا يختلف في آلياته أو إجراءاته من حقل معرفي إلى حقل آخر من حقول التراث، أدبية أو نقدية، فلسفية أو فكرية، فالآلية التي يقارب بها القارئُ المقروءَ واحدة، سواء كان المقروء نصا إبداعيا، أو نصا تصوريا[1]، على أن هذه التسوية بين النمطين من النصوص قد تبدو مجازفة لدى البعض: "فمن ذا الذي يجرؤ على أن يجعل قصيدة للمتنبي أو ابن عربي مساوية لما يكتبه قدامة بن جعفر أو عبد القاهر الجرجاني، أو يضع اللغة الشعرية الخاصة بذي الرِّمَّة على المستوى نفسه الذي يُنْظَرُ منه إلى اللغة التصورية الخاصة بحازم القرطاجني؟!"[2]، يتساءل جابر عصفور ثم يجيب مقررا أن الفارق بين هذه النصوص "كَمِّيٌّ"! لأن كل نص ينطوي على مجموعة من اللوازم أو الإشارات أو القرائن التي لا يمكن تجاوزها في دوائر المعاني الممكنة، وكل نص يرتبط بنسق أو أكثر من الأنساق التي تتجاوب في تحديد دوائر بعينها لما يمكن وما لا يمكن فهمه من هذا النص، من هذا المنظور يكون الفارقُ بين نصٍّ نقديٍّ وآخرَ أدبيٍّ مجردَ فارقٍ كَمِّيٍّ أي: أنه فارق في درجة اتساع الدوائر الممكنة للمعنى وفي درجة التعدد في التفسير[3]، فعلى مستوى "الكيف" كل النصوص متحدة في اشتمالها على ثغرات ومساحات للتأويل، لا يوجد نص شفاف مرآويٌّ يعكس الأمور كما هي! إنما

* مع ملاحظة أن عصفور يستند في ذلك إلى منجزات نقد ما بعد الحداثة خاصة نقد التلقي والتأويل، حيث انكشفت هناك "وهمية" المسافة بين الأدب والنقد على مستوى اللغة.

[1] ينظر: جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، ص37، 38.

[2] جابر عصفور: المرجع نفسه، 38.

[3] ينظر: جابر عصفور، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

تختلف النصوص على مستوى "الكَمِّ" فهناك نصوص* تحتوي على تلك الثغرات والمساحات أكثر من غيرها*.

والملاحظ على جابر عصفور أنه يستند في ما قرره من اتحاد النصوص في القراءة إلى مدخلين متفاوتين:

أما الأول: فهو أحد أبرز منجزات نقد القراءة والتلقي في دراسات ما بعد الحداثة، حيث تم التأكيد هناك على وهمية تلك القسمة الصارمة بين النصوص العلمية والأدبية*، وعلى أن النصوص أمام عملية التأويل واحدة، وهذا المستند بنتائجه ينتمي إلى سياقٍ مغايرٍ للسياق التراثي! فلن يَسْلَمَ من صفة "الاستعارات المعرفية"*.

وأما الثاني: فهو مدخل لصيق بالسياق التراثي، وهو دخول النصوص ـ أَدَبِيِّها ونَقْدِيِّها ـ تحت "ثنائية الظاهر والباطن التي يتوهم بعضنا أنها مقصورة على النص الإبداعي، مع أنها ملازمة للنص التصوري"، فالناقد بقدر ما كان يُظْهِرُ أمورا ويجهر بها، كان يُبْطِنُ أخرى ويُكَنِّي عنها، لأسبابٍ ترجع إلى العلاقة غير المتكافئة بين مؤسسات السلطة من ناحية، والمثقف أو المفكر أو الناقد من ناحية ثانية، وتفرز أشكالا من الخوف والتحرز عند قوم، ومن الضن بالعلم على غير أهله عند آخرين، ما يفضي في المآل إلى أن كُلًّا من النص الأدبي والنقدي ينطوي على نفس العلامات الدالة وعلى نفس الأبنية اللاواعية الخفية، التي تتكشف عن طريق تفسير التحولات والتناقضات ونقاط الصمت[1].

أما هذا البحث فله مدخل آخر لتقرير اتحاد النصين الأدبي والنقدي أمام القراءة، وهو مدخل أكثر التصاقا بالسياق التراثي وأشد تعبيرا عن إشكالاته، وهو الذي مضى شرحه

* كالنصوص الأدبية.

* كالنصوص النقدية.

* كما وقفنا عليه بإسهابٍ في الفصل الأول.

* وقد نقلنا عن جابر عصفور سابقا أن الاستعارات بالرغم من سلبياتها تبقى حلا وحيدا لإنجاز عملية القراءة إلى أن يتهيأ السياق العربي لإبداع فكر تنظيري.

[1] ينظر: جابر عصفور، المرجع نفسه، 39.

بإسهاب تحت مفاهيم "الصناعة والبلاغة والأدب"، لكن أيًّا كان المدخل فالنتيجة واحدة وهي كون النص النقدي لا يختلف جذريا عن النص الأدبي، بل إن في الأول من الآليات التي يتم بها إخراج الثاني ما فيه! وهو ما يحسمه عبد القاهر الجرجاني في ذلك النص الذي نقله عنه جابر عصفور، يقول الشيخ: " واعلم أنك لا ترى في الدنيا عِلْمًا قد جرى الأمر فيه بديئًا وأخيرًا على ما جرى عليه في علم الفصاحة والبيان، أما البديء فهو أنك لا ترى نوعاً من أنواع العلوم إلا وإذا تأملت كلام الأولين الذين علموا الناس وجدت العبارة فيه أكثر من الإشارة، والتصريح أغلب من التلويح، والأمر في علم الفصاحة بالضد من هذا فإنك إذا قرأت ما قاله العلماء فيه وجدت جُلَّه أو كُلَّه رمزًا ووحيًا وكنايةً وتعريضًا وإيماءً إلى الغرض من وجه لا يفطن له إلا من غلغل الفكر وأدق النظر ومن يرجع من طبعه إلى ألمعية يقوى معها على الغامض ويصل بها إلى الخفي! حتى كان بَسْلًا* حرامًا أن تتجلى معانيهم سافرةَ الأوجهِ لا نقاب لها، وباديةَ الصفحة لا حجاب دونها، وحتى كأن الإفصاح بها حرام، وذكرها إلا على سبيل الكناية والتعريض غير سائغ"[1]، فالنصوص النقدية المأثورة عن الأولين قد تم إخراجها ـ حسب الجرجاني ـ وفق آليات أدبية خالصة من رمز ووحي وكناية وتعريض وإيماء! فأكسبتها غموضا وخفاءً! فأي فرق بينهما وبين نصوص الأدب إذن؟! ثم تأمل وصف الجرجاني للبيان بأنه "علم" وبأن أهله "علماء" بالرغم من إقراره بأدبية نصوصه، ما يؤكد مرة أخرى أن مقصودهم بالعلم لم يكن يتجه أبدا إلى المفهوم النظري المجرد المنقول عن الغرب، وتأمل أخيرا هذه القطعة للجرجاني فهي وإن كانت نقدية لا تخلو من لمسة فنية ومسحة أدبية!

نرجع الآن إلى ذكر نماذج النقد المتأدب من خلال كتب النقد المشهورة والتي وقفنا منها على كتب الجاحظ سابقا، ونقف هنا على كتاب "عيار الشعر" لابن طَباطَبا، فهو وإن كان معدودا ضمن أكثر الكتب النقدية تمثيلا للنزعة العلمية التنظيرية المعقلنة[2]، فإن القارئ بنظرة سريعة إلى بنائه اللغوي قد يرى ما يخالف هذا المزعم، فالكتاب آخِذٌ بتقاليد اللغة الأدبية التي

* البَسْلُ هو الحرام.

[1] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص455.

[2] ينظر مثلا: جابر عصفور، مفهوم الشِّعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط5، 1995، ص19، 20، 21.

تجعل منه تَرَسُّلًا أَدَبِيًّا فائقًا ونَثْرًا فَنِّيًّا رائقًا، إلى درجة أن إحسان عباس وصفه بأنه "مقالة استطرادية في النقد معتمدة على صفاء الذوق الفني دون سواه"[1].

وهكذا كانت أغلب كتب النقد القديم لا في المراحل الزمنية المتقدمة فحسب، بل حتى بعد مرور الزمن واستقرار العلوم العقلية، ففي القرن السابع نجد كتاب "المثل السَّائر" لابن الأثير ينحو في لغته النقدية منحى أَدَبِيًّا لا منازعة فيه، حيث نراه يُصْدِرُ نَصًّا نَقْدِيًّا يُعَلِّقُ فيه على الشُّعراء الثلاثة: أبي تمام والبحتري والمتنبي، فلا نكاد نستخرج معانيه من إشاراته إلا بتأمل ومعاناة، يقول فيه: "وقد اكتفيت في هذا بشعر أبي تمام حبيب بن أوس وأبي عباده الوليد وأبي الطيب المتنبي، وهؤلاء الثلاثة هم: لاتُ الشِّعر وعُزَّاهُ ومَنَاتُه، الذين ظهرت على أيديهم حسناته ومستحسناته، وقد حوت أشعارهم غرابة المحدثين إلى فصاحة القدماء، وجمعت بين الأمثال السائرة وحكمة الحكماء"[2]، فبالإضافة إلى هذا الإيقاع الذي تحدثه التسجيعات، نجد ابن الأثير يلجأ لتوصيف مراتب هؤلاء الشعراء إلى تشبيههم بآلهة العرب، ما يحيلنا إلى نص غائب* هو قول الله تعالى: "أفرءيتم اللات والعزى ومناة الثالثة الأخرى"[النجم: 19 ـ 20] وهو نص إذا ما قرأنا مقصود ابن الأثير في ضوئه فإننا سنفتح دوائر من المعنى غير مصرَّحٍ بها، حيث إن ترتيب ابن الأثير يتوافق مع ترتيب الآيات، فهل هذا التوافق راجع عند ابن الأثير إلى التراتب الزمني لهؤلاء الشعراء فحسب؟ ما يعني أنه لا توجد أي دلالات لربط كل شاعر بالآلهة التي تقابله في الترتيب! أم أن هناك قصدا خفيا إلى ذلك الربط؟ فيكون أبو تمام مقابلا للآلهة الأقوى عند العرب، ما يشي بتحيز ابن الأثير إليه وتفضيله عن أخويه وهو ما نلمسه في بقية النص، ويكون المتنبي مقابلا للآلهة الأضعف وهي "مناة" الموصوفة بـ"الثالثة الأخرى" أي: "المتأخرة الذليلة"[3]، ما يشي بتحامل ابن الأثير عليه وتأخيره عن أخويه وهو ما نلمسه أيضا في بقية النص، الذي يقول فيه عن أبي تمام: "أما أبو تمام فإنه ربُّ معان،

[1] إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص133.

[2] ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، 1995، ج2، ص348.

* أي: أننا أمام نص نقدي يستعمل تقنية التناص!

[3] ينظر: فخر الدين الرَّازي، مفاتيح الغيب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ج28، ص247.

وصقيل ألباب وأذهان، وقد شُهِد له بكل معنى مبتكر، لم يمش فيه على أثر، فهو غيرُ مُدَافَعٍ عن مقام الإغراب، الذي بَرَّزَ* فيه على الأضراب، ولقد مارست من الشعر كل أول وأخير، ولم أقل ما أقول فيه إلا عن تنقيب وتنقير، فمن حفظ شعر الرجل وكشف عن غامضه، وراض فكره برائضه، أطاعته أَعِنَّةُ الكلام، وكان قوله في البلاغة ما قالت حذام، فخذ مني في ذلك قول حكيم وتعلم ففوق كل ذي علم عليم"[1]، فهذا نص نقدي في صورة بديعية متأنقة يتناص مع بيت حذام الشهير تارة، ومع آية سورة يوسف تارة أخرى، ثم يصف البحتري بقوله:" وأما أبو عبادة البحتري فإنه أحسن في سبك اللفظ على المعنى، وأراد أن يَشْعُرَ فَغَنَّى، ولقد حاز طرفي الرقة والجزالة على الإطلاق، فبينا يكون في شظف نجد إذ تشبث بريف العراق...فإن أبا عبادة أتى في شعره بالمعنى المقدود من الصخرة الصماء في اللفظ المصوغ من سلاسة الماء، فأدرك بذلك بعد المرام مع قربه إلى الإفهام، وما أقول إلا أنه أتى في معانيه بأخلاط الغالية*، ورقى في ديباجة لفظه إلى الدرجة العالية"[2]، فَتَدَبَّرْ مقصوده بالمعنى المقدود من الصخرة الصماء في اللفظ المصوغ من سلاسة الماء! وتأمل تعبيره عنه بهذا التصوير الذي قد يكون تمثل الكثير من شعر البحتري أيسر من تمثله! ثم تأمل عبارة "أراد أن يَشْعُرَ فَغَنَّى" ما المراد بها؟ وما العلاقة بين الشعر والغناء؟ وهل يمكن أَوَّلا أن تُقْرَأَ على أنها نص علمي يلتزم الرسوم والتقاسيم المنطقية فنقول بأن ابن الأثير يفصل بين الشعر والغناء وينفي عن البحتري الشعرية؟![3]، ثم يختم بوصف المتنبي على نفس الشاكلة قائلا: " وأما أبو الطيب المتنبي فإنه أراد أن يسلك مسلك أبي تمام فقصرت عنه خطاه، ولم يعطه الشعر من قياده ما أعطاه، لكنه حظي في شعره بالحكم والأمثال واختص بالإبداع في وصف مواقف القتال، وأنا أقول قولا لست فيه متأثما ولا منه متلثما: وذاك أنه خاض في وصف معركة كان

* بَرَّزَ ـ بتشديد الراء ـ فاقَ أصحابَهُ.

[1] ابن الأثير: المثل السَّائر، ج2، ص348.

* الغالية طِيبٌ معروف.

[2] ابن الأثير: المثل السَّائر، ج2، ص348، 349.

[3] للإشارة فإن الغذامي قرأ هذه العبارة مُتَّجِهًا فيها إلى تجريد البحتري عن الشعرية من ناحيةٍ ما! بالرغم من وعي الغذامي بالطبيعة المفخخة لهذا النص! ينظر: الغذامي، المشاكلة والاختلاف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994، ص108.

لسانه أمضى من نصالها، وأشجع من أبطالها، وقامت أقواله للسامع مقام أفعالها، حتى تظن الفريقين قد تقابلا، والسلاحين قد تواصلا، فطريقه في ذلك تضل بسالكه، وتقوم بعذر تاركه...ومع هذا فإني رأيت الناس عادلين فيه عن سنن التوسط، فإما مُفْرِط في وصفه وإما مُفَرِّط، وهو وإن انفرد بطريق صار أبا عُذْرِه*، فإن سعادة الرجل كانت أكبر من شِعْرِه! وعلى الحقيقة فإنه خاتم الشعراء ومهما وصف به فهو فوق الوصف وفوق الإطراء"[1].

فهذا النص من ابن الأثير مشحون باللغة الأدبية المكثفة التي تفرض على القارئ مزيدا من التحرز عند التلقي والتأويل، وهو شأن لا يختص بهذا النص بل يتعداه إلى كافة نصوص النقد العربي القديم، كما سيتبين أكثر عند الكلام عن البنية السردية الحكائية لمدونات النقد القديم في الفصل الآتي.

* أي: هو الذي اخترعه ولم يسبقه إليه أحد، وهو مستعار من قولهم هو أبو عُذْرتها أي: هو الذى افتضها، ويقال إن المرأة لا تنسى أبا عُذْرَتها. ينظر: الثعالبي: ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1965، ص249.

[1] ابن الأثير: المثل السَّائر، ج2، ص349.

بعد أن ناقشنا جدل النقد العربي القديم ووقفنا على صلة ذلك الجدل بالطبيعة الأدبية للخطاب الشَّارح في التراث النقدي، نحاول هنا أن نستعرض جانبا من التجليات الأدبية للخطاب الشَّارح عموما، على أن نقسمها إلى قسمين: يتعلق أحدهما بالتراث الأدبي والنقدي في صورته العامة، فيما يتعلق الآخر بالتراث الصوفي، الذي يمثل التجلي الأبرز لهذه الظاهرة عند العرب تماما كما يمثله التفكيك عند الغرب.

وتأتي هذه التجليات في سياق توسيع دائرة التراث النقدي من جهة، والتنبيه إلى الطبيعة الفنية للنَّصِّ الشَّارح من جهة أخرى، وإذا كان توسيع التراث يمنحنا آفاقا أرحب في الدراسة ونظرة أشمل عند القراءة، فإن التأكيد على أدبية الخطاب الشَّارح تُلْزِمنا قبل إعادة القراءة بإعادة تركيب جهازٍ لها يتناسب والطبيعة الأدبية للنص المقروء، ما يعني فتح الباب أمام "مناهج قراءة الأدب" حتى تُسْهِمَ هي أيضا في مقاربة النص النقدي، وعدم الاقتصار على المناهج العلمية الصارمة.

وقد وصلنا في الفصل السالف إلى نتيجة مفادها أن جميع كتب النقد القديم قد تم إخراجُ نصوصها وإنتاجُ متونها وفق آليات بلاغية وأدبية، وأنها ـ أي: كتب النقد ـ وإن تم تصنيفها في دائرة التراث النقدي فهي مصنفة أيضا في دائرة التراث الأدبي، كما ضربنا لتلك النتيجة أمثلتها من كتب الجاحظ وابن طباطبا وابن الأثير، مستدلين بها على غيرها، أما هنا فنختص من تلك النتيجة العامة أَفْرَادًا لها نسعى إلى التنبيه عليها دون غيرها لسببين: إما لأنها أدبية أكثر من غيرها، أي: أنها تجسد أدبية الخطاب الشَّارح بصورة جلية جِدًّا لكونها مغرقة في الأدبية، وإما لأنها هامشية مغفول عنها، فيأتي سردها هنا كَشْفًا لها ولَفْتًا للأنباه إليها.

1 ـ تجليات "أدبية الخطاب الشَّارح" في التُّراث العربي العام

إن القارئ للتراث العربي يقف على الكثير من النقد الذي تم إخراجه في شكل أدبي، لذا نحاول هنا أن نتعرض لبعض تلك الأشكال وحيثياتها، مبينين وجه انتمائها المزدوج للخطابين الشارح والأدبي:

1 ـ 1 ـ النقد المطبوع:

النقد المطبوع أو الذي جرى تسميته بالانطباعي*: يُقْصَدُ به تلك النقدات المأثورة عن الجاهليين غالبا، والتي تتسم بالوجازة في التعبير، وتأتي هذه النقدات في صور وأشكال مختلفة، غير أن الذي نستهدفه منها هنا هو تلك الحالة التي تصدر فيها الملاحظة النقدية في صورة فنية وشكل أدبي تُؤَطِّرُهُ عبارة تتسم بالإيجاز والتكثيف، من ذلك ما حكاه المرزباني في الموشح من تحاكم الزِّبْرِقان بن بدر، وعمرو بن الأهتم، وعَبْدَة بن الطبيب، والمخبَّل السعدي، إلى ربيعة بن حُذَار الأسدي في الشِّعر: أيهم أشعر؟ فقال للزبرقان: أما أنت فشعرك كلَحْمٍ أُسْخِنَ لا هو أُنْضِجَ فأُكِلَ ولا تُرِك نَيِّئًا فَيُنْتَفَعُ به! وأما أنت يا عمرو، فإن شعرك كبُرُودٍ حبر، يتلألأ فيها البصر، فكلما أعيد فيها النظر نقص البصر! وأما أنت يا مخبَّل فإنَّ شعرك قَصَّر عن شعرهم، وارتفع عن شعر غيرهم، و أما أنت يا عَبْدَةُ فإنَّ شعرك كمَزادةٍ أُحْكِمَ خرزها فليس تَقْطُر ولا تمطر![1] ، فهذا الشاهد ـ وبصرف النظر عن التفاوت في ألفاظ رواياته ـ بقدر ما يعطينا أحكاما نقدية يتقدم إلينا في صورة أدبية "أقرب إلى الشعر نفسه"[2]، حيث تشغل قارئها بالحكم عن المحكوم عليه، لما تحمله من لغة فَنِّيَّةٍ تَمَّ إنتاجُها وَفْقَ آلياتٍ أدبية بلاغية*، تفترض مقاربتُها تأويلا على مستوى القراءة وتَعَدُّدًا على مستوى الدلالة، إنه نَصٌّ يمتاز بالغموض والدِّقة في المأخذ.

ومن ذلك قولهم: أشعر الناس امرؤ القيس إذا ركب، وزهير إذا رغب، والنابغة إذا رهب، والأعشى إذا شرب[3]، فهي عبارات تشير إلى قضية نقدية مهمة وهي تفاوت البواعث والدواعي لقول الشعر، إلا أنها تتقدم في شكل فني يُؤَطِّرُهُ الإيقاع الذي تحدثه التجسيعات

---

* في الفصل السابق وقع التنبيه على أن تسمية هذا الشكل من النقد بالمطبوع أنسب من تسميته بالانطباعي، لأسباب مَرَّ ذكرها هناك.

[1] ينظر: المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، لبنان، بيروت، ط1، 1995، ص93.

[2] إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص7.

* لا يخفى أن آلية التشبيه هي التي تحكم هذا النص.

[3] ينظر: السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998، ج2 ص406.

المتوالية على فواصل الفقرات المتساوية، ومن ذلك قول ابن الأعرابي: "إنما أشعار هؤلاء المحدثين مثل أبي نواس وغيره مثل الريحان يُشَمُّ يومًا ويَذْوِي فَيُرْمى به، وأشعار القدماء مثل المسك والعنبر كلما حركته ازداد طيبا"[1].

وربما قَصُرَت العبارةُ أكثرَ فأصابت من الشعر مُنْتَقَدًا قد تقصر عنه طويل العبارات، فمن ذلك قول الأصمعي في شعر لبيد: "كأنه طَيْلَسانٌ طَبَرِيٌّ"[2]، وهو تشبيه يحيل وجهه المطوي إلى أن شعر لبيد محكم الأصل جَيِّد الصَّنعة ولا رونق له ولا حلاوة*، "أي: فيه القوة وليس فيه الجمال، فيه التركيب وليس فيه الفن"[3]، وقولُ أبي عمرو في لبيد أيضا "شعره رَحَى بَزْرٍ"[4]، وهي عبارة كسابقتها تنتهض على تشبيه يحيل وجهه المطوي على أن شعر لبيد "ذو جعجعة وطنين، وليس وراءه كبير شيء"[5] بحسب إحسان عباس، فعبارة أبي عمرو على هذا لا تختلف في المؤدَّى عن عبارة تلميذه الأصمعي، ولعل إحسان عباس يعتمد في تأويله هذا على أن الرَّحَى مضرب مَثَلٍ فيما له جَلَبة ولا نفع تحته، فكأنه بذكر الرَّحى وبحرصه على التسوية بين حكمي أبي عمرو والأصمعي حصل له انتقال ذهني فاستحضر المثل السائر: "أسمع جعجعة ولا أرى طِحْنًا"![6]، غير أن الأقرب إلى مقصود أبي عمرو غيرُ هذا الذي تَأَوَّلَهُ إحسان عباس، فقد كان بإمكان أبي عمرو أن يعدل عن التعبير بـ "رحى بزر" إلى التعبير بـ "أسمع جعجعة ولا أرى طِحْنًا"، ولكنه قصد إلى معنى آخر تفيده رحى البزر التي كانت مضرب المثل في الثِّقَل، فقيل في حق الثقيل "أثقل من رحى البزر[7]"، والثِّقَل هنا حسي

---

[1] ينظر: المرزباني، الموشح، ص286.

[2] ينظر: المرزباني، المصدر نفسه، ص88.

* فالطيلسان كساء بالرغم من إحكام نسجه وخياطته وقوته وخشونته فهو أسود لا وَشْيَ فيه، ولذا أكثروا من تشبيه الليل به.

[3] الرافعي: وحي القلم، راجعه درويش الجويدي، المكتبة العصرية، بيروت، ج3، ص338.

[4] ينظر: المرزباني، الموشح، ص89.

[5] إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص50.

[6] ينظر مثلا: الميداني، مجمع الأمثال، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السنة المحمدية، 1955، ج1 ص160.

[7] ينظر مثلا: محمد بن أبي الحديد، شرح نهج البلاغة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الجيل، لبنان، بيروت، ط2، ط2، 1996، ج20 ص194.

ومعنوي، فإذا نظرنا إلى الحسي فقد يلتقي مراد أبي عمرو من الرحى بمراد الأصمعي من الطيلسان ولو في ناحيةٍ ما، ففي كلٍّ من الرحى والطيلسان قوة وغلظ وخشونة، وأما إذا نظرنا إلى الثِّقَل المعنوي وهو المقصود من المثل* فيكون في مراد أبي عمرو معنى غير الذي في مراد الأصمعي، وهو كون شعر لبيد ثقيلا على النفس!

فأنت ترى أن هذا النوع من النقد بسبب لغته الفنية قد فتح للتأويلات وللاحتمالات أبوابا، كما أنه ليس نقدا جزئيا إلا في حجم عبارته، وإلا فهي صادرة عن قراءة شاملة لشعر الشاعر يضطلع بها ناقد كأبي عمرو أو الأصمعي، ثم يعطي حكمه في شكل خلاصة موجزة مكثفة تكون بمثابة "العنوان" لذلك المقروء، فيتحول إلى "عتبة نصية" لا ينبغي المرور إلى النص دون الوقوف عندها إما على سبيل التَّأْكيد عليها وإما على سبيل التَّفْنِيد لها، لكن بعد القراءة الشاملة، فهي بذلك مفتاح لدراسات وقراءات أخرى، أما أن يُنْظَرَ إلى هذه النقدات بعين الاستصغار فهو أمر لا يعدو أن يكون صادرا عن تصنيف غير مؤسس لهذا النوع من النقد.

هذا ولعل القارئ يكون قد انتبه إلى أمر لافت فيما ذكرناه، ألا وهو أن تلك النقدات قد تخرج في شكلِ "مَثَلٍ سائر" فتتأكد حينها أدبيتها*، لأن المثل جنس من الأجناس الأدبية التي تمتاز بِبِنْيَتَيْهَا: اللغوية والفنية عن سائر الأجناس[1]، ومن ذلك وجازتها في العبارة وكثافتها في الدلالة، فهي تحيل إلى قصة سابقة هي "مورد المثل" كما تحيل إلى واقعةٍ تتكرر جزئياتها مُشَكِّلةً "مضرب المثل"، وبين الإحالتين السابقة والمتكررة يحصل تراكم عبر الزمان وتقلباته والاستعمال وتوظيفاته، فتتكثف الدلالة وتكتسب ثقلا تراكميا وأبعادا تأثيرية، تنفي عن المثل أن يكون "جزئيا" إلا باعتبار حجم المنطوق أما المسكوت فلا حد لسعته، وبهذا يُشَكِّلُ المثلُ

* لأنهم يطلقونه على الثُّقَلاء في معاشرتهم وأخلاقهم.

* ضَرْب المثل قد يكون على سبيل التشبيه التمثيلي أو الاستعارة التمثيلية أو الكناية، كما قد يكتسي المثل بعض المحسنات البديعية، وكلها آليات بلاغية! قال إبراهيم النظام: "يجتمع في المثل أربعة لا تجتمع في غيره من الكلام: إيجاز اللفظ، وإصابة المعنى، وحُسْن التشبيه، وجَوْدة الكناية، فهو نهاية البلاغة"! ينظر: الميداني، مجمع الأمثال، ج1، ص6.

[1] عن الخصائص الفنية للأمثال ينظر: عبد المجيد قطامش، الأمثال العربية دراسة تاريخية تحليلية، دار الفكر، سورية، دمشق، ط1، 1988، ص249 إلى 298.

نوعا من النهايات التي تُقْفَلُ بها الأعمالُ الأدبية، لأنه يأتي بمثابة التتويج لقصةٍ ما، فيمكن اعتباره بهذا "عتبة نصية" مرة أخرى، أي: أنه بالنظر إلى مورده يتخذ صورة "الخاتمة" وبالنظر إلى مضربه يتخذ صورة "العنوان"*، وعلى هذا الأساس وصورتيه يجب أن تقرأ تلك النقدات التي نجد أمثلتها كثيرة في التراث، فمن ذلك أن المتلمس لما وصف جَمَلَه بالصَّيْعَرِيَّةِ وهي سمة للناقة، قال له طرفة بن العبد: "استنوق الجمل"[1]، ومنها أن شاعرا سئل عن قِصَر شعره فأجاب: " يكفيك من القِلادَة ما أحاط بالعُنُقِ"[2]، وقد يكون مورد المثل في حدِّ ذاته قصةً نقديةً كقول رسول الله صلى الله عليه وسلم مُعَلِّقًا على "بلاغة" عمرو بن الأهتم :"إن من البيان لَسِحْرًا" فسار هذا القول مثلا يُضْرَبُ في استحسان المنطق وإيراد الحجة البالغة[3]، على أنه ينبغي الإشارة إلى أنه اختلف في هذا القول هل خرج مخرج المدح أو الذَّمِّ؟[4] مما يؤكد إشكالية الدلالة في هذا النوع من النقد: تلك الإشكالية التي تؤكد بدورها أدبيةَ هذه النصوص النقدية وانفتاحها على التأويل، بل ربما وصل الأمر إلى حد التعمية التي لا يخرج منها القارئ بحكم واضح خصوصا في المفاضلات، فمن ذلك استعانة الأخطل بِمَثَلَيْنِ في حكمه بين جرير والفرزدق بقوله: "الفرزدق ينحت من صخر، وجرير يغرف من بحر"، فلم يرض جرير بحكمه[5]، بالرغم من أن الأخطل كان يُفَضِّلُ جريرا بقوله ذلك![6]، فما الشيء الذي لم يُرْضِ جريرا؟ لعله أمر لا يعرفه إلا جرير، لذلك لما سمع هشام بن عبد الملك هذا

* وبهذا يتخذ المثل بنيته السردية التي تؤكد بنيته الأدبية أكثر، وعن البنية السردية للأمثال ينظر: لؤي حمزة عباس، سَرْد الأمثال دِرَاسةٌ في البنية السّرديّة لِكتبِ الأمثالِ العربيّةِ مع عنايةٍ بكتابِ المفضّل بن محمّدٍ الضّبّي (أمثال العرب)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.

[1] ينظر: الميداني، مجمع الأمثال، ج2، ص93.

[2] عن القصة ينظر: الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب، تحقيق يوسف علي طويل، دار الكتب العلمية، لبنان، بيروت، ط1، 1997، ج2، ص52، وعن المثل ومضربه ينظر: الميداني، مجمع الأمثال، ج1، ص196.

[3] ينظر: الميداني، مجمع الأمثال، ج1، ص7.

[4] ينظر: ابن منظور، لسان العرب، تحقيق عبد الله الكبير ومحمد حسب الله وهاشم الشاذلي، دار المعارف، ص1951، 1952.

[5] ينظر: أبو الفرج الأصفهاني، تحقيق سمير جابر، دار الفكر، بيروت، ط2، ج8، ص327.

[6] ينظر: أبو الفرج الأصفهاني، المصدر نفسه، ج11، ص64.

الوصف من ابن عقال قال له: "ما فَسَّرْتَ لنا شيئًا نُحَصِّلُهُ!"[1]، ومن ذلك أيضا ولكن في غير باب الأمثال قولُ عمارة بن عقيل: "أجود الشعر ما كان أَمْلَس المتون، كثير العيون، لا يمجُّهُ السمع، ولا يستأذِنُ على القلب"، وقولُ الجاحظ لما أُنْشِدَ شِعْرَ أَبي العتاهية فلم يَرْضَهُ: "هو أملَسُ المتون ، ليس له عيونٌ"[2]، فما المقصود إذن بملاسة المتون وبكثرة العيون؟ وما المقصود بالعيون قبل ذلك؟!

فهذه الخصائص كلها تؤكد أدبية النقد المطبوع التي يبدو أن الأولين كانوا على وعيٍ بها، بل وعلى وعي بأن مثل هذا النقد يلفت إلى نفسه أكثر، ومما يدل على ذلك أن إبراهيم بن العباس الصُّولي أنشد أبياتا لخاله العباس بن الأحنف، ثم عَلَّقَ عليها بقوله: "هذا والله الشِّعْر الحسن المعنى، السهل اللفظ، العَذْب المستمع، الصعب الممتنع، العزيز النظير، القليل الشبيه، البعيد مع قُرْبِه، الحَزْن مع سهولته" فجعل الناس يقولون: "هذا الكلام أحسن من الشعر"[3]، فتأمَّلْ كيف التفت "الناس" إلى هذا التعليق أكثر من التفاتهم إلى المعلَّق عليه، وكيف تنبهوا إلى أن التعليق أحسن من الشعر!

يبقى فقط أن نشير إلى أن هذا النمط من النقد كان في عصوره الأولى مطبوعا يجري على أسلوب الإيجاز والإصابة، ثم بدأ يتحول شيئا فشيئا إلى صناعة يشوبها نوع من التكلف، فطالت الفقرات وكثرت التسجيعات، لِتُمَهِّدَ بذلك إلى نشوء فَنٍّ يبلغ الغاية في هذا النمط من التعليقات وهو "المقامة النقدية"[4] التي سنعقد لها عنوانا خاصا بها لاحقا، أما هنا فنسرد بعض تلك النقدات التي تتسم بشيء من الصنعة والتكلف، فمن ذلك قول الناشئ الأكبر في تعريف الشعر: "الشعرُ قَيْد الكلام، وعقل الآداب، وسُورُ البلاغة، ومعدن البَراعة، ومجال الجنان، ومسرح البيانِ، وذريعة المتوسِّل، ووسيلةُ المتوصل، وذِمام الغريب، وحُرْمَة الأديب، وعِصْمة الهارب، وعدة الراهب، ورحلة الداني، ودَوْحَة المتمثل، وروحة المتحمل، وحاكم

[1] ينظر: أبو الفرج الأصفهاني، المصدر نفسه، ج8، ص86.

[2] ينظر: الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب، ج2، ص47.

[3] ينظر: الحصري، المصدر نفسه، ج2، ص45.

[4] يشير إحسان عباس في تاريخ النقد ص7 إلى أن تلك النماذج الجاهلية قد عادت إلى الحياة في تعليقات المقامات النقدية وما أشبهها.

الإعراب، وشاهِدُ الصواب"[1]، وعلى هذه الشاكلة يواصل الناشئ توصيف الشعر وبيان موضوعاته، مُقَدِّمًا نصوصا أدبية قد تكون أحسن من الشعر نفسه[2]، فهي على حَدِّ تعبير إحسان عباس: "منزع غريب في النقد إن صحت التسمية"[3]، وإذا كان أبو حيان التوحيدي يسوق نصوص الناشئ ويستحسنها، فهو أيضا يعمل على شاكلته مُقَدِّمًا نَقَدَاتٍ إبداعيةً وَصَّفَ من خلالها أدباء عصره فقال في السلامي: "هو حلو الكلام، متسق النظام، كأنما يبسم عن ثغر الغمام، خفي السرقة، لطيف الأخذ، واسع المذهب، لطيف المغارس، جميل الملابس، لكلامه ليطةٌ بالقلب، وعبثٌ بالروح، وبردٌ على الكبد"، ووَصَّفَ الحاتمي قائلا: "غليظ اللفظ، كثير العقد، يحب أن يكون بدويا قحا، وهو لم يتم حضريا، غزير المحفوظ، جامعٌ بين النظم والنثر، على تشابهٍ بينهما في الجفوة وقلة السلاسة، والبعد من المسلوك، بادي العورة فيما يقول، لكأنما يبرز ما يخفي، ويكدر ما يصفي، له سكرة في القول إذا أفاق منها خمر وإذا خمر سدر، يتطاول شاخصا، فيتضاءل متقاعسا، إذا صدق فهو مهين، وإذا كذب فهو مشين"، ووَصَّفَ ابن جلبات فقال: "مجنون الشعر، متفاوت اللفظ، قليل البديع، واسع الحيلة..."، وهكذا تتوالى توصيفاته للخالع ومسكويه وابن نباتة وابن حجاج[4]، وهي توصيفات يبدو أنها راقت لإحسان عباس فنفى أن تكون مرسلة تعميمية قائلا: "إن التدقيق في هذه العبارات قد ينفي القول بأن كلام أبي حيان تعميمي، لأن كل حكم يرسله يدل على تعمق في الدراسة، مع انتحاء الناحية التصويرية أحيانا في هذه الأحكام، وحسبك أن تقرأ قوله مثلا: وأما ابن جلبات فمجنون الشعر، حتى تحس أن جملة مثل هذه تستوعب كثيرا مما لو أخذ بالتحليل لأفردت له دراسة كاملة!"[5]، وهذا انتباه وتنبيه من إحسان عباس إلى أن مثل هذه النقدات لا ينبغي أخذها بعين الاستصغار دائما، ففيها ما هو صادر عن دراسة عميقة ومُقَدَّم في صورة دقيقة، بحيث تعادل دراسة كاملة، ثم يتساءل عن أمر ربما

[1] ينظر: الحصري، زهر الآداب، ج2، ص45.

[2] ينظر نماذج لذلك عند: إحسان عباس، تاريخ النقد، ص65. والحصري، زهر الآداب، ج2، ص46.

[3] إحسان عباس: تاريخ النقد، ص65.

[4] ينظر: أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تحقيق محمد حسن إسماعيل، دار الكتب العلمية، لبنان، بيروت، ط1، 2003، ص120، 121.

[5] إحسان عباس، تاريخ النقد، ص230.

يكون فاتحة لدراسات جديدة فيقول مجيبا: "ولكن هل كانت هذه الأحكام تنطبق على هؤلاء الشعراء تماما؟ ذلك أمر يَعِزُّ اليوم القطع به!"[1]، أي أنه لابد من عقد دراسات حول هؤلاء الأدباء والشعراء تكون منطلقاتها وعناوينها تلك النقدات، لتعود عليها في الأخير بالإثبات أو التزييف، كما أشرنا إليه غير مرة.

وهكذا يواصل إحسان عباس إعجابه بنقدات أبي حيان ذات البُعْد التصويري فيقول: "وحسبنا أن أبا حيان فَذٌّ في هذه "الطريقة التصويرية" في النقد، تلك الطريقة التي استخدمها أيضا في الحديث عن الناثرين فقال في الصابي مثلا: "لا يثب ولا يرسب، ولا يكل ولا يكهم، ولا يلتفت وهو متوجه، ولا يتوجه وهو ملتفت "[2]، فما حقيقةُ أدبٍ لا يلتفت وهو متوجه ولا يتوجه وهو ملتفت؟!! إن الأَوْلى مِنْ تهميشِ هذه النقدات والمرورِ عليها دون أيِّ اكتراثٍ أن يُبْحَثَ عن طرائق مناسبة لدراستها ومقاربتها! وهكذا يواصل إحسان عباس تقريضه لأبي حيان فيشير إلى تمهيد هذا النوع من النقد لما بات يُعْرَفُ فيما بعد بالمقامات النقدية، لكنه يشير أيضا إلى قصور تلك المقامات عما جاء به أبو حيان فيقول: "وقد حاول من كتبوا "المقامات النقدية" من بعد ـ كما سنوضح ذلك في موضعه ـ أن يحتذوا هذه الطريقة، فلم يكن لهم ذكاء أبي حيان ولا جمال تَصَوُّره وتصويره"[3]، لكن إحسان عباس الذي وازن بين نقدات أبي حيان ونقدات أصحاب المقامات النقدية، منتصرا للأول على الثاني، لم يوازن بين نقدات أبي حيان وأهل عصره وبين نقدات الجاهليين والمطبوعين كربيعة بن حذار وأضرابه، فلسنا ندري لأي الفريقين كان سينتصر لو فعل.

1 ـ 2 ـ الحكاية النقدية:

مثلما تَجَلَّتْ أدبية الخطاب الشَّارح في "النقد المطبوع" تَجَلَّتْ أيضا في "الحكاية النقدية"، التي يُقْصَدُ بها تلك القصص المروية عن عصور ما قبل التدوين غالبا، بحيث يدور موضوعها حول النقد، مع اكتمال بنيتها الحكائية بحضور الشخوص والحوار والسرد والخاتمة التي تمثل النتيجة

[1] إحسان عباس، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2] إحسان عباس، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] إحسان عباس، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

النهائية للقصة، والحقيقة أن تلك القصص كالتي درات بين النابغة وحسان ليست جديدة على قراءات النقد القديم، إنما الجديد الذي يُرَادُ لَفْتُ الأنباه إليه هنا هو الجانب السردي لتلك النقدات، فهي ـ بالإضافة إلى إخراجها غالبا في عبارة فنية ـ تتقدم في إطار بنية سردية محكمة، تمنحها مزيدا من الأدبية بل وإغراقا فيها، وسواءٌ صحت تلك القصص أم لم تصح! فهي تعكس تصورًا ما كان يدور في مخيال حقبةٍ ما، فلا ينبغي الانشغال عن تحليلها وفق تقنيات علم السرد بالاستفاضة في الحديث حول وثوقيتها تحت إلحاح المنهج التاريخي التوثيقي[1]، فالتوثيق مهم! غير أن الإشارات والتلويحات التي تحملها تلك الحكايات لا تقل أهمية عنه، فلا يجوز بأية حال أن يُقْتَصَرَ على قراءة العبارة النقدية المحكية دون الالتفات إلى سياقها المعروض في شكل قصصي لا يخلو من إحالات خفية قد يكون مصدرها الشخوص أو طبيعة الحوار أو بنية السرد أو غير ذلك من خصائص العمل الروائي، ففي القصة التي ذكرناها سابقا عن المتلمس وطرفة بن العبد يقف النقاد عند عبارة طرفة: "استنوق الجمل" محللين ومناقشين، لكنه يقع التغافل مثلا عن كون طَرَفَةَ في تلك القصة صَبِيًّا صغيرا يلعب مع الغلمان! وهو أمر له دلالةٌ ما، لا تعطيها العبارة النقدية وإنما تُقْتَنَصُ من البناء الحكائي للنص.

الحاصل من هذا أننا نريد التنبيه على شيئين:

أولهما: أن تلك النقدات تتأكد أدبيتها أكثر بالانتباه إلى سرديتها! وهو مطلب البحث. وثانيهما: ضرورة الوعي بالطابع السردي لتلك النقدات، فتترتب على ذلك ضرورة إجراء "تعديلاتٍ" على جهاز قراءتها، تأخذ في اعتباراتها بالمفاهيم السردية وآلياتها النقدية.

[1] هناك قراءات نقدية تاريخية اهتمت بهذا الشكل من النقد من منظور الوثوقية، فطرحت "قضية التعليل" الوارد في بعض النقدات المحكية والمستند إلى آليات لغوية وبلاغية ترجع لعصر التدوين لم تكن معروفةً زَمَنَ ورودِ تلك النقداتِ، وهي حسب تلك القراءات قضيةٌ تجعل من وثوقية تلك القصص محلَّ شكٍّ، كما يجدر الإشارة إلى أن هناك دراسة أكاديمية لزهور القرشي خصصتها للحكاية النقدية لكنها مع أهميتها اعتمدت المنهج التاريخي الوصفي، وكانت الأمنيةُ أن تُدْرَسَ تلك القصص النقدية في ضوء المفاهيم السَّردية أيضا، حتى تتم إنارةُ أكبرِ مساحةٍ ممكنةٍ من زواياها. ينظر: طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، المكتبة الفيصلية، مكة، 2004، ص32 وما بعدها. وزهور القرشي، الحكاية النقدية دراسة وتحليل، رسالة ماجستير تحت إشراف حامد الربيعي، جامعة أم القرى، 2008.

هذا ويمكن تصنيف أكثر النقد المطبوع ضمن الحكايات النقدية، فقد سبق ذكر قصة النابغة وحسان وقصة المتلمس وطرفة وقصة الأخطل وحكمه بين جرير والفرزدق وقصة هؤلاء الثلاثة وحكم ابن عقال بينهم بحضور هشام بن عبد الملك، وهكذا تُذْكَرُ قصة حكومة أم جندب بين امرئ القيس وعلقمة الفحل[1]، وتتوالى القصص فيما بعد بحيث تجد الكثير منها منثورا في بطون الكتب خاصة كتب النقد والأدب والتاريخ والطبقات، كالأغاني لأبي الفرج الأصفهاني والجمهرة لأبي زيد القرشي والموشح للمرزباني.

ويبدو أن الغذامي من بين المعاصرين كان أشد وَعْيًا بالقيمة الإحالية للقصص التراثية عامة والنقدية خاصة، فقد ذكر أن من السمات الأساسية للثقافة العربية القديمة تصاحبَ الحكي مع الشعر، في المرويات والمدونات، وما من شاعر وقصيدة إلا وهناك بإزائهما حكاية، والمدونة العربية هي مدونة "شعرية/سردية" في حال تلازمٍ تامٍّ! ومثالها الأبرز هو كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني*، الذي أخذ هذا التقليد الثقافي إلى أقصى مجالاته، وما رواه من حكايات عن الشعراء يفوق ما رواه لهم من شعر![2]

ثم يقف الغذامي على أهمية الوعي بالطابع الحكائي لتلك الروايات وما يحيل إليه ذلك الطابع فيقول: "والحكاية دائما ما تأتي في الموروث كسند يسند الشعر ويفسره، بل إنها لتكشف أشياء أبعد من مجرد التفسير اللغوي، ولذا فإن تَتَبُّعَ الحكايات ومحاولةَ كشف ما تَنُمُّ عنه وما تنطوي عليه من مضمرات نسقية سيفيد كثيرا في التعرف على السيرة الذاتية لا للشعراء بل للثقافة ذاتها، والشعر في حقيقة تكوينه الأصلية هو كشفٌ وبَوْحٌ! ولكن الحكي هو تَقَنُّعٌ وتَسَتُّرٌ، ولذا فإن ما لا يمكن قوله في العَلَن هو ما تتولى الحكاية التعاملَ معه، ومِنْ ثَمَّ فإن

[1] ينظر مثلا: أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ج10، ص208.

* وهذه لفتة مهمة جدا تشير إلى أن البنية السردية لا تخص الحكايات النقدية المروية، بل تشمل حتى بعض المدونات الكبرى كالأغاني! وفي هذا السياق يحسن التنبيه إلى الدراسة السردية التي عقدها عبد الفتاح كيليطو حول كتاب أسرار البلاغة للجرجاني في إطار توسيع التراث السردي عند العرب، مؤكدا على الطابع الحكائي القصصي للكتاب، وهو بهذا يقرر مرة أخرى ما ذكرناه في الفصل السابق من انتهاض كتب النقد القديم في إنتاجها على آليات أدبية. ينظر: كيليطو، الحكاية والتأويل دراسة في السرد العربي، دار توبقال، المغرب، الدار البيضاء، ط1، 1988، ص7.

[2] ينظر: عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص206، 207.

الحكاياتِ مَخْزَنٌ نسقي مهم...نجد فيها الخلاصة الثقافية بما للثقافة من هواجسَ وما فيها من رغبات مقموعة"[1]، على أنه ينبغي ملاحظةُ أن الغَذَّامِيَّ يستثمر تلك الحكاياتِ في كشف الأنساق الثقافية المضمرة من مداخل النقد الثقافي التي تستند عنده إلى مفاهيم التلقي والتأويل، وأما المفاهيم السردية فهي التي تأتي الدعوةُ هنا إلى ضرورة توظيفها أيضا لقراءة تلك الحكايات في بنيتها السردية.

ولا يكتفي الغَذَّامي بالتنبيه على أهمية الحكاية بل نجده يباشر بنفسه قراءةَ بعضِ تلك الحكايات قراءاتٍ تأويليةً غيرَ معتادة في القراءات النقدية السابقة، حيث وقف بعد كلامه الذي نقلناه سابقا على قصة شهيرة في التراث، وهي القصة المعروفة بـ "صحيفة المتلَمِّس" وهي قصة وثيقة الصلة بقصة "استنوق الجمل" بين طَرَفَةَ والمتلمس، فعَقَدَ حولها قراءةً كاشفةً للأنساق الثقافية المضمرة بحسب منهج النقد الثقافي[2].

ونجد الغذامي مرة أخرى واقفا على قصة نقدية بطلها الفرزدق، حيث حكى أبو زيد القرشي في "جمهرة أشعار العرب"* أن رجلا أتى الفرزدق فقال: إني قلت شِعْرًا فانظره، قال: أنشد، فقال:

وَمِنْهُمُ عُمَرُ المَحْمُودُ نائِلُهُ....كأنَّما رَأْسُهُ طِينُ الخَواتيمِ

قال: فضحك الفرزدق ثم قال: يا ابن أخي! إن للشعر شَيْطانَيْنِ يُدْعَى أحدهما الهوبر والآخر الهوجل، فمن انفرد به الهوبر جاد شعره وصح كلامه، ومن انفرد به الهوجل فسد شعره، وإنهما قد اجتمعا لك في هذا البيت فكان معك الهوبر في أَوَّلِهِ فأَجَدْتَ، وخالطك الهوجل في آخِره فأفسدت، وإن الشعر كان جَمَلا بازلا عظيما فَنُحِرَ! فجاء امرؤ القيس فأخذ رأسَهُ، وعمرو بنُ كلثوم سنامَه، وزهيرٌ كاهلَه، والأعشى والنابغةُ فَخِذَيْهِ، وطرفةُ ولبيدٌ كِرْكِرَتَهُ، ولم يبق إلا الذِّراعُ والبَطْنُ فتوزعناهما بيننا، فقال الجزار: يا هؤلاء! لم يبق إلا الفَرْث والدَّم، فأْمُرُوا لي به، فقلنا: هو لك، فأخذه ثم طبخه ثم أكله ثم خرئه! فشِعْرُك هذا من خرء

[1] الغذامي: النقد الثقافي، ص207.

[2] ينظر: الغذامي، المرجع نفسه، ص207 وما بعدها.

* هذا الكتاب من مَظَانِّ الحكايات النقدية فهو يُشَكِّل خَزَّانًا لها.

ذلك الجزار! فقال الفتى: فلا أقول بعده شعرا أبدا"[1]، ويجتزئ الغذامي من هذه القصة بالمقطع المتعلق بالجمل ونحره، فيستفيض في تحليلها وتأويل إشاراتها مستعينا بحكايات أخرى سابقة ولاحقة، فيقف على دلالة تشبيه الشعر بالجمل دون الناقة، وعلى دلالة الاقتسام، مؤكدا على البعد السلطوي الذي تكرسه هذه الحكايات للمتقدم على المتأخر[2]، غير أنه لم يتغلغل في القصة ليسبر أغوارها ويحيط بشواردها، بل جعلها مدخلا جامعا لشتات إشارات نقدية متناثرة هنا وهناك، فجاءت بمثابة المناسبة لقول بعض الأشياء! بخلاف ما تأتي الدعوةُ إليه هنا من ضرورة إشباع القصة بتحليلٍ وتأويلٍ لا يغادر صغيرة ولا كبيرة إلا أحصاها، آخذا في اعتباره الطبيعة السردية للحكاية وما تقتضيه من تقنيات تحليل الخطاب السردي عند القراءة.

فمما أغفلته قراءة الغذامي لهذه القصة أن الجمل المنحور يحيل إلى الميسر والاستقسام بالأزلام عند العرب فقد كانوا يتقامرون على جمل يقسم عشرة أجزاء أو أكثر، ويتنافس عليها سبعة رجال، بِقِداح أو أسهم معروفة بأسمائها وأنصبتها وعددها غير أنه لا حَظَّ إلا لسبعة منها، فإذا خرجت كل القداح وبقي من الجزور شيء أعطي للضعفاء والأسوء حالا، والذي يدير عملية المقامرة رجل ساقط مرذول لا يأكل لحما بثمن إلا أن يجده عند غيره أو يعطيه الفائزون في العملية، ويبدو أن الفرزدق هنا يستحضر هذا الموروث الجاهلي بحذافيره، فالشعراء الذين قُسِمَ بينهم الجزور عددهم سبعة، والجمل مقسوم إلى أعشار، والجزار وهو بمثابة من يدير المقامرة يستأذن في أخذ الفرث والدم فَيُعْطاهما[3]، ولا ريب أن قراءة قصة الفرزدق هذه في ضوء قصة الميسر الجاهلية ستمنح أبعادا أخرى للمعنى والدلالة، بداية بالميسر ودلالته على الحظ، ثم بالأجزاء والقداح ودلالتها، مرورا بالأجزاء التي اختارها الفرزدق

[1] ينظر: أبو زيد القرشي، جمهرة أشعار العرب، تحقيق علي محمد البجاوي، نهضة مصر، 1981، ص63.

[2] ينظر: الغذامي، رحلة المعنى من بطن الشاعر إلى بطن القارئ، الموقف الأدبي، العدد17، اتحاد الكتاب العرب، ص38.

[3] عن الميسر وطريقة الاستقسام بالأزلام ينظر: جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، دار الساقي، ط4، 2001، ج9 ص126.

لنفسه ولأهل عصره ودلالتها، وصولا إلى الفاضلة التي تَبَقَّتْ فأخذها الجازر وصنع بها ما مر معك في القصة!

ويبدو أن المقام يفرض علينا أن ننتقي قصة نقدية نتخذها نموذجا للتحليل والتأويل بالصورة التي تأتي الدعوةُ إليها هنا، ولعل القصة الأنسب لذلك تلك التي درات حول أبي تمام وخصومه، فقد روى غير واحد أن أبا تمام قال قصيدة سينية في مدح المعتصم أو ابنه أحمد فلما بلغ قوله:

إِقْدَام عَمْرٍو فِي سَمَاحَةِ حَاتِمٍ××××فِي حِلْمِ أَحْنَفَ فِي ذَكَاءِ إِيَاسِ

اعترض عليه بعض الحضور ـ ويُرْوَى أنه الفيلسوف الكندي المعتزلي* ـ بقوله: "شَبَّهتَ أَمِيْرَ المؤْمِنِيْنَ بِأَجْلَافِ العَرَبِ"، أو قوله: "الأمير فوق من وَصَفْتَ!"، فأطرق أبو تمام ساعة، ثم رفع رأسه وأنشد مرتجلا على البديهة:

لاَ تُنْكِرُوا ضَرْبِي لَهُ مَنْ دُوْنَهُ××××مَثَلًا شَرُودًا فِي النَّدَى وَالْبَاسِ

فَاللهُ قَدْ ضَرَبَ الأَقَلَّ لِنُــوْرِهِ××××مَثَلًا مِــنَ المِشْكَــاةِ وَالنِّبْرَاسِ

ولما أُخِذَتِ القصيدة من يده لم يجدوا فيها هذين البيتين، فعجبوا من سرعته وفطنته![1]

فهذه القصة وما شاكلها كثيرا ما ساقها البعض للاستملاح والطُّرْفة، غير أن القراءة الفاحصة لحيثياتها تحيل على نسق خفي كان يتحرك من خلالها، ذلك النسق الذي لا يمكن فهمه بالتقوقع داخل القصة والاعتقاد باكتفائها الذاتي في إنتاج المعنى، بل لابد من إحضار السياق العام الذي وقعت فيه مجريات القصة، بل وإحضار قصص أخرى تساعد على الفهم والتأويل إن أمكن، وعليه فالسياق الذي جرت فيه قصتنا هذه كان محموما بالخصومة بين مذهبين في

* شهرة الكندي كانت بالفلسفة أكثر من علم الكلام والاعتزال، حتى سمي فيلسوف العرب، لذلك لا يذكر ضمن المتكلمين وفرقهم. وعن اعتزاليته ينظر مثلا: محمد البهي، الجانب الإلهي من التفكير الإسلامي، ط4، 1966، ص348.

[1] ينظر مثلا: ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ج 2، ص 15، والذهبي، سير أعلام النبلاء، ج 11، ص 68.

الشعر، أحدهما لأهل الطبع وأنصار القديم، والآخر لأهل الصنعة وأنصار المحدث، هذا المذهب الأخير كان أبو تمام حامل رايته وحوله درات الخصومة، وبالموازاة مع هذا السياق كان هناك سياق آخر* يُغَذِّيه الصراع الكلامي بين من يثبت الصفات الإلهية على ظواهرها، ومن يؤولها وينفيها لإيهامها صفات التجسيم في حق الله تعالى، وهذا المذهب الأخير وإن لم يكن أبو تمام حاملا لرايته فقد كان من مُنْتَحِلِيه*، لذلك نحاول أن نحضر السياقين الكلامي والإبداعي لنفترض في البداية أن أبا تمام كان يسعى إلى الانتصار للأول/الكلامي من خلال الثاني/الإبداعي، كما كان يؤصل للثاني من خلال الأول، كل ذلك تحت ما نسميه بـ"التصوير التجسيدي المغرق" الذي هو عبارة عن إخراج المعنوي في صورة الحسي والإغراق في التفاصيل التشخيصية له، والإغراب في علاقات التصوير، وهو عنصر من عناصر الصنعة الذي لم يخل منه شاعر من شعرائها غير أن اختصاصنا أبا تمام دونهم، جاء لإكثاره منه وتوسعه فيه حتى انطبع باسمه، وغدا من أهم ما أخذ عليه في خرقه لعمود الشعر، هذا من جهة، ومن جهة ثانية لشعورنا باستناد أبي تمام إلى قضية التجسيم الكلامية* في تقنيته التصويرية دون غيره من أهل الصنعة، تلك القضية التي شغلت المعتزلة كثيرا، فبالرغم من نفيهم عن الله كل ما يوهم التجسيم، وتصديهم لكل نص كذلك ـ ولو في نظرهم ـ بسلاح التأويل، فهم قد اصطدموا بالكَمِّ الهائل للنصوص التي تحمل صفات الجسمية في رأيهم، فكان ذلك تعكيرا عليهم في سلامة مسلكهم التأويلي خصوصا ممن اعتمد القراءة السياقية للنص كابن القيم الذي يرى أن السياق المغرق في تفاصيل هذه الصفات يتأبى على التأويل كلَّ التأبي، فوَصْفُ اليد في حقه تعالى قد يَتَأَوَّلُها المعتزليُّ بالنعمة أو القدرة، لكن سياق النص الذي ـ وبلغة نقدية ـ يغرق في تفاصيلَ من قبيل: التثنية لليد ونسبةِ الخَلْق لها نسبةَ الصناعة لآلتها ثم اختصاص آدم بالخلق بها دون غيره والحال أن غيره مخلوق بالقدرة، أو وصفهما بالقبض والبسط والطي، أو باليمين، أو حتى بالأصابع والأنامل، في قوله تعالى:

* لا يُهِمُّ هنا معرفة نسبته إلى السياق الأول وعلاقته به.

* عن اعتزالية أبي تمام ينظر مثلا: ينظر، أحمد بن المرتضى اليماني، طبقات المعتزلة، تحقيق سوسنة ديقلدوقلزر، نشر فرانز شتاينرفيسبادن، بيروت، لبنان، 1961، ص 132.

* نُفَرِّقُ فَنُعَبِّرُ في اصطلاح الكلاميات بعبارتي الوصف والتجسيم، وفي اصطلاح النقديات بعبارتي التصوير والتجسيد أو التشخيص، وهي اصطلاحات متداولة في الحقلين.

{ما منعك أن تسجد لما خلقت بِيَدَيَّ}[ص 75]، وقوله: {بل يداه مبسوطتان}[المائدة 64]، وقوله: {والأرض جميعا قبضته يوم القيامة والسموات مطويات بيمينه}[الزمر 67]، هذا السياق أحرج المعتزلة كثيرا*، لكنهم بقوا مصرين على التأويل، واعتبروا ـ فيما نتوهم ـ أن تلك الطريقة في وصف الوحي للذات الإلهية طريقة جديدة غير معهودة عن العرب، وهي طريقة الوصف التجسيمي المغرق في التفاصيل لما ليس بجسم، وهذا بلغة الكلاميات، وأما بلغة النقديات، فهي ما أسميناه طريقة التصوير التجسيدي المغرق، التي يبدو أن أبا تمام كان قد استوعبها في إبداعه لا بإغراقه في هذا النوع من التصوير فحسب، بل بإحداثه خصومة نقدية تاريخية، بينه وبين أنصار عمود الشعر الذي وإن زعم البعض أنه خرق الكثير من مقوماته، فالناظر بعمق لا يرى مسوغا لتلك الخصومة يرقى إلى قضية التصوير التي استغرقت ثلاثة من عناصر العمود السبعة وهي الإصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، وما سواه من المؤاخذات على أبي تمام فلا يخلو منه شاعر وإنما جيء بأكثره لمزيد التشنيع.

في خضم هذه المعركة يمكن أن نلمس كيف استند أبو تمام إلى قضية التجسيم لتمرير تجسيداته المفصلة، من خلال هذه القصة التي سردناها أعلاه، فأول ما يواجهنا هو اعتراض الكندي على تشبيه أبي تمام للممدوح بمن هو أقل منه! والمراد بهذا الاعتراض أن طريقتك في التشبيه والتصوير لا تليق بهذا المقام فقد شبهت الأعلى بالأدنى*، وهنا نتساءل: أليس من هذا الباب عند المعتزلة وصف الله بصفات الجسمية، والله أعلى؟ فإن كان كذلك فهل يستحضر أبو تمام نموذجا قرآنيا يحمل نفس الطريقة في التصوير ليتخلص من اعتراض خصمه؟ يستحضر أبو تمام "آية" تجيب عن سؤالينا بـ"نعم!" وفي سرعة هذا الاستحضار دليل على قرب هذه الطريق الجديدة من ذهنه فكأنها مُلْهِمُهُ في اللحظة، ومستنده في المذهب، تلك الآية يصف الله فيها نوره بأوصاف مغرقة في التجسيم لدرجةٍ غيرِ مماثلة في القرآن: {اللَّهُ نُورُ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ

* ينظر: ابن الموصلي: مختصر الصواعق المرسلة لابن القيم، تحقيق سيد إبراهيم، دار الحديث، القاهرة، مصر، ط1، 2001، ص23 إلى 27.

* وفي رواية أن الكندي قال: " ضَرَبْتَ الأقلَّ مَثَلًا للأعلى"، ينظر: المرزباني، الموشح، ص366.

الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ}[النور 35]، فيستند إليها أبو تمام في جواز تشبيه الأعلى بالأدنى، ويُطْرِقُ لِيُنْشِدَ بَيْتَيْنِ لا يَعْدُو أن يكونا مُحاجَّةً كلامية على طريقة المعتزلة، فيتعجب الناس لسرعته وفطنته* لأن الأبيات لم تكن في قصيدته وإنما قالها في حينه، ما يوحي بأنه كان يستند إلى أمثالها في ما يتعاطاه*.

وإذا كنا سابقا قد أشرنا إلى ضرورة قراءة القصة النقدية في ضوء القصص الأخرى فإننا نتوقف عند قصة أخرى تؤكد المعنى الذي تَأَوَّلْنَاهُ من القصة الأولى، تلك القصة تحكي أن أبا تمام لما قال:

لا تسقني ماء الملام فإنني×××صَبٌّ قد استعذبت ماء بكائي

وأُخِذَتْ عليه الاستعارة في قوله "ماء الملام" فأرسل إليه بعضهم كأسا، وقال: ابعث لي فيه شيئا من ماء الملام، استهزاءً بهذا التصوير التجسيدي، فرد عليه أبو تمام بقوله: ابعث لي

* فارتجاله وبداهته لا ينفيان تفكيره ورَوِيَّتَهُ فقد كان شديد الاعتمال الفكري في نصرة مذهبه، لذا ذُكِر في القصة التي نحن بصدد تحليلها أن جبريل بن بختيشوع الطبيب كان من الحاضرين في مجلس الخليفة، فقال: والله لقد شممت رائحة كبده لفرط اتقاده، فمات أبو تمام بعد أيام! وأن الكندي قال: أي شيء طلبه أعطه ما سأل فإنه لا يعيش أكثر من أربعين يومًا لأنه قد ظهر في عينيه الدم من شدة الفكر! وأنه قال: رأيت فيه من الذكاء والفطنة ما علمت أن النفس الروحانية تأكل جسمه كما يأكل السيف المهند غمده! وحكى المرزباني عن محمد بن أبي كامل قال: شهدت أبا تمام الطائي في منزل الحسين بن الضحاك، وهو ينشد شعره، وعنده إسحاق بن إبراهيم الموصلي، فقال له إسحاق: يا فتى! ما أشدَّ ما تَتَّكِئُ على نفسك! يعني أنه لا يسلك مسلك الشعراء قبله، وإنما يستقي من نفسه. ينظر: رَضِيُّ الدين الأستراباذي، شرح شافية ابن الحاجب، دار الكتب العلمية، بيروت، ج4، ص298. وابن الحنبلي، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، تحقيق عبد القادر الأرنؤوط ومحمود الأرناؤوط، دار ابن كثير، دمشق، 1406، ج2، ص74. والمرزباني، الموشح، ص367.

* وهناك أيضا "قصص" تحكى عن سرعة بديهته من أشهرها أنه لما قصد عبد الله بن طاهر بخراسان وامتدحه بالقصيدة التي أولها: "أَهُنَّ عوادي يوسف وصواحبه"، أنكر عليه أبو العميثل وقال له: لِمَ لا تقول ما يُفْهَم؟! فقال له: لِمَ لا تفهم ما يقال؟!! فاستحسن منه هذا الجواب على البديهة، ويروى أيضا أنه كان إذا كلَّمه إنسان أجابه قبل انقضاء كلامه، كأنه قد علم ما يقول فأعدَّ جوابه! ينظر: المرزباني، الموشح، ص365، والعباسي، معاهد التنصيص، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، عالم الكتب، بيروت، 1947، ج1، ص41.

ريشة من جناح الذل حتى أبعث لك قليلا من ماء الملام[1]، وهذه الإجابة وإن كان فيها شيء من الممازحة، فهي مبطنة باستدلال قوي على صنيعه هذا، حيث استند إلى طريقة القرآن في التصوير التجسيمي، حينما يقول تعالى: {واخفض لهما جناح الذل من الرحمة}، [الإسراء 24] فهو تجسيم للذل بنسبة الجناح له، ويغرق أبو تمام مازحا فينسب لجناح الذل ريشا، وهذا ــ بالإضافة إلى دلالته على سرعة الاستحضار الموحية بوعي أبي تمام التَّامّ بطريقة القرآن ــ، دال على أن الطائي واع بما يتعاطاه وأنه طريقة قرآنية وأنه لا يتوانى في تأصيله قرآنيا، ثم الاستطراد في اتخاذه تقنية إبداعية، لا أَدَلَّ عليها من بيت له يذكر فيه "ريش العقوق" وهو مقابل لريش جناح الذل المذكور في بر الوالدين، فاستبدل الذل بالبر ثم قابله بضده وهو العقوق، واسْتَلَّ من الجناح ريشا، وألصقه بـ"سَهْمٍ" جَسَّد فيه القطيعة، فقال:

نَزَعوا بَسهْمِ قَطيعةٍ يَهْفُو بِهِ××××رِيشُ العُقُوقِ فكَانَ غَيْرَ سَدِيدِ[2]

بل تمادى فيجعل للجود ريشا وللسمو ريشا فيقول:

فَتَّى تَريشُ جَنَاحَ الجُودِ رَاحَتُهُ××××حتى يخالَ بأنَّ البخلَ لم يكُنِ[1]

---

[1] ينظر: ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، ج 2، ص 122.

[2] ما يؤكد ما نذهب إليه أكثر أن هذا البيت قاله أبو تمام في مدحية للقاضي أحمد بن أبي دؤاد المعتزلي الذي سخر حياته لنشر عقيدة "العدل والتوحيد" عند المعتزلة بالبيان والسِّنان معا، فأنشده داليَّةً قَرَنَهُ فيها مرة أخرى بأجلاف العرب! كعبٍ وحاتمٍ قائلا:

وَشرِكْتُمُوهُم دُونَنَا فَلأَنتُـمُ××××شركاؤنا من دونهمْ في الجـودِ

كعبٌ وحاتمٌ اللذانِ تَقَسَّما××××خطط العلى منْ طارفٍ وتليدِ

ثم استدرك ببيان ما لممدوحه المعتزلي من فضل على هؤلاء قالبا سُلَّمَ تراتب القيم مؤثرا القيم الاعتقادية على الأخلاقية فقال:

ما قَاسَيَا في المجْد إلَّا دُونَ ما ** قَاسَيْتَهُ في العَدْلِ والتَّوْحيدِ

فهؤلاء الأجلاف لم يقاسوا في سبيل المجد إلا أقل مما قاساه القاضي المعتزلي في نصرة العدل والتوحيد! ثم بعد أبيات يأتي هذا البيت الذي سُقْنَاهُ هنا: "نزعوا بسهم قطيعة يهفو به ريش العقوق..."، وبعده بأبيات يذكر البيتين السائرين: "وإذا أراد الله نشر فضيلة..."، فأنت ترى أن جَوَّ القصيدة بل وسائر القصائد والقصص محموم بالاعتزال وأنساقه المضمرة. ينظر: شرح ديوان أبي تمام للتبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، ط5، ج1، ص384 وما بعدها.

ويقول:

كيفَ يُضْحي برأسِ علياءَ مُضْحٍ××××وجَنَاحُ السُّمُو مِنْهُ مَهِيضُ

وقد عَلَّق التبريزي على استعارة هذا البيت بأنها آتية "على ما جَرَتْ به عادة الطائي"![2]

فأنت ترى كل هذا التفصيل في الإغراق التجسيدي وكيف تحرك بالطريقة التصويرية للآية القرآنية في كل مراحله.

فالحاصل أن هاتين القصتين وإن وقع التشكيك في صحتهما، قد تؤكدان ما افترضناه من حضور قضية التجسيم الكلامية في قضية التجسيد الفنية عند أبي تمام، انتصارا للمذهب العقدي وتأصيلا للمذهب الشعري، كما تفيدان بأن شاعرنا ثبت على النص على الأقل من منظور اعتزالي، ولم يحدث قطيعة مع القديم، نعم كان مجددا، لأنه وببساطة حين كان يخرق العمود العربي = الجاهلي، كان يؤسس لما يمكن تسميته: "عمود القرآن"، ولو من وجهة نظر المعتزلة! فهو بالتالي يبني نسقا لغويا وبلاغيا يستلهم طريقة القرآن ويريح المعتزلة من عناء اجتلاب الشعر الجاهلي الذي وإن أغناهم في تفسير الكثير من المغمضات، فقد وقف عاجزا عن حل أزمتهم تجاه نصوص الصفات وبخاصة نصوص التجسيم! التي لم يَعُدِ الشعر الجاهلي قادرا على مواكبة تصوراتها الجديدة المبنية على القطيعة مع التصورات الوثنية التي حملها الشعر الجاهلي، أي أن الشعر الجاهلي قد يُحَصِّل الكفاية على مستوى النسق اللغوي المجرد لكن لا يحققها على مستوى التصور فهو حجة في اللغة لا المفاهيم والتصورات، غير أن استحالة الفصل بين اللغة وحمولتها من التصورات المتأثرة بالبيئة التي لا تسلم دائما من الزَّيغ، أحدث أزمة في الاحتجاج بكلام العرب في أبواب الصفات، أزمة تَعَدَّتْ المعتزلة إلى غيرهم، فنجدها عند ابن تيمية فيما بعد، حين كان يرد على من استند إلى الشعر القديم في شرح مفاهيم عقدية كاستواء الله على العرش وكتفسير حقيقة كلامه سبحانه، في بيت:

قد استوى بشر على العراق××××من غير سيف أو دم مهراق

---

[1] ديوان أبي تمام بشرح التبريزي، ج3، ص339.

[2] المصدر نفسه، ج2، ص288، 289.

الذي يفسر الاستواء بالاستيلاء، وبيت:

إن الكلام لفي الفؤاد وإنما××××جعل اللسان على الفؤاد دليلا

يقول ابن تيمية تعقيبا على من استند إلى البيت الأخير في تحديد حقيقة الكلام: "الْحَقَائِقُ الْعَقْلِيَّةُ أَوْ مُسَمَّى لَفْظِ الْكَلَامِ الَّذِي يَتَكَلَّمُ بِهِ جَمِيعُ بَنِي آدَمَ لَا يُرْجَعُ فِيهِ إلَى قَوْلِ أَلْفِ شَاعِرٍ فَاضِلٍ دَعْ أَنْ يَكُونَ شَاعِرًا نَصْرَانِيًّا اسْمُهُ الْأَخْطَلُ وَالنَّصَارَى قَدْ عُرِفَ أَنَّهُمْ يَتَكَلَّمُونَ فِي كَلِمَةِ اللَّهِ بِمَا هُوَ بَاطِل"[1]، ويقول أيضا: "النَّاطِقُونَ بِاللُّغَةِ يُحْتَجُّ بِاسْتِعْمَالِهِمْ لِلْأَلْفَاظِ فِي مَعَانِيهَا لَا بِمَا يَذْكُرُونَهُ مِنْ الْحُدُودِ"[2]، فحقيقة هذه الأزمة أن صيحة ابن عباس بالرجوع للشعر الجاهلي لم تعد كافية في زمن احتدمت فيه المناقشات الكلامية[3]، بل تَعَيَّنَ البحثُ عن طريقة أخرى لحل مثل هذه الإشكاليات، كأن يُسْتَخْرَجَ من القرآن نفسِهِ منهجٌ للتعاطي مع نصوص الصفات الإلهية، وذلك بالوقوف على طريقته في التصوير، للولوج من خلالها إلى تفسير سليم للصفات حسب كل مذهب، وتلك الطريقة حسب المعتزلة وأبي تمام بالضبط، هي الإغراق في التجسيم لا حقيقةً، بل مجازًا له جماليته البلاغية، وبالتالي يَسْهُلُ لهم التأويل ويَسْلَمُون من اعتراضات من ألزمهم بالتَّجَنِّي على السياق النَّصِّيِّ*، فقط ما فعله أبو تمام هو نقل هذا المنهج من النظرية إلى الممارسة لكن في غير الصفات بل في التصوير الفني واستطرد فيه أيما استطراد.

وحتى الآن لم نُقْحِم المفاهيم السردية المعاصرة في تحليل هاتين القصتين، فقد وقعت الدعوةُ غيرَ مرةٍ إلى الاستفادة منها في فَكِّ شِفْرَة البنية الحكائية لتلك الروايات التي وإن تَحَمَّلَتْ

[1] ابن تيمية: مجموع الفتاوى، تحقيق عبد الرحمن بن قاسم، نشر مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، المدينة المنورة، السعودية، 1995، ج 6، ص 297.

[2] ابن تيمية: المصدر نفسه، ج 7، ص 138.

[3] ينظر: نصر حامد أبو زيد، الاتجاه العقلي في التفسير دراسة في قضية المجاز في القرآن عند المعتزلة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1996، ص 115، 157، 158، 160.

* لأنهم سيظفرون حينها بشعر يستندون إليه في مواجهة الشعرِ الجاهليِّ مستندِ خصومهم، لذلك نجد الزمخشري المعتزلي يحتج بشعره مخالفا للإجماع ويدعو إلى جعل ما يقوله بمنزلة ما يرويه من شِعْرٍ كما سننقل عنه، أي: أنه يدعو إلى تسوية شعر أبي تمام بشعر سائر المتقدمين من الشعراء في الاحتجاج!

أبنيتُها الأخرى بمعانٍ متنوعة وقفنا على بعضها، فإن بنيتها السردية لا تزال تُخَـزِّنُ حُزَمًا من الدلالة الكامنة، لذلك نسعى من الآن إلى الانخراط في تحليل سردي للقصتين نُوَظِّفُ من خلاله مفهوم "**النَّمُوذج العامِلِي**" عند **غريماس** الذي يُعَدُّ مفهوما سرديا لدراسة بنية الشخصيات أو العوامل بغية الإمساك على المعنى من خلال الوقوف على العلاقات القائمة بين العوامل، فالخطاب السردي حسب غريماس يتمحور حول "موضوع" مرغوب فيه من قِبَل "ذات" راغبة فيه، حيث تقوم هذه الأخيرة بمحاولة تحقيق اتصالها بموضوع الرغبة، غير أن الذات لا يمكنها تحقيق مشروعها السردي والقيام بالإنجاز إلا إذا كانت متحصلة على مجموعة من المواصفات أو المحددات التي تسمح لها وتؤهلها للقيام بالفعل، أي أن الذات الفاعلة بامتلاكها مجموعة من المؤهلات تصبح عاملا مؤهلا لإنجاز الفعل.

ويتكون النموذج العاملي من ثلاث مجموعات من الأزواج ينتمي كل زوج منها إلى "محور دلالي" من خلاله تحدد طبيعة العلاقة التي تجمع بين طرفي كل زوج، كما يحدد أيضا طبيعة العلاقة التي تربط بين هذه الأزواج الثلاثة، تلك الأزواج ترتسم كما يلي:"الذات/الموضوع"، "المرسِل/المرسَل إليه"، "المساعد/المعارض"، فالعلاقة بين الذات والموضوع "علاقة رغبة" أي: أن الذات ترغب في امتلاك القيم المتضمنة في الموضوع لا الموضوع في حد ذاته، والعلاقة بين المرسل والمرسل إليه "علاقة تواصل"، فالمرسل هو مصدر الرغبة التي للذات تجاه الموضوع ومُوَجِّهُهَا، فهو الذي يتعاقد مع ذاتٍ ما "تعاقدا إجباريا" حينما يُرْغِمُ الذات على قبول المهمة، و"تعاقدا ائتمانيا" حينما يُقْنِعُ الذات على قبول المهمة فلا تشك الذات في صحة كلامه، و"تعاقدا ترخيصيا" حينما تُخْبِرُ الذاتُ المرسِلَ بإرادة الفعل، فيوافق المرسِلُ على ذلك، أي أن المرسِل وعن طريق تعاقده مع الذات لتحقيق رغبةٍ نحو الموضوع يقوم بتوجيه رسالة معينة إلى طرف آخر هو المرسل إليه، وأما العلاقة بين المساعد والمعارض فهي "علاقة الصراع" حيث يسعى المساعد لإعانة الذات على تحقيق رغبتها فيما يسعى المعارض لإعاقتها عن ذلك، فهذه هي العوامل الستة التي لا يخلو منها خطاب سردي بحسب غريماس الذي لا يقصر صفة العامل على الكائنات الإنسانية أو الحيوانية أو المادية بل قد يكون العامل

معنويا كأن يكون فكرة ما، كما أن العامل الواحد قد يقوم بوظيفتين بأن يكون ذاتا مثلا وفي الوقت نفسه مساعدا، وهكذا[1].

فإذا ما أردنا أن نقرأ قصتي أبي تمام في ضوء هذا النموذج فإننا نستخرج عواملها الستة ونقف على علاقاتها وما تحيل إليه، ففي القصة الأولى يكون أبو تمام هو الذات الراغبة، فيما يكون الموضوع المرغوب فيه هو الطريقة الجديدة في التصوير والتي نموذجها في القصة هو تشبيه الأدنى بالأعلى، أما المساعد لأبي تمام على تحقيق رغبته فهو إما نفسه* لأنه كان كثير الاتكاء على نفسه! كما وصفه الموصلي، وإما القرآن الكريم بما جاء به من طريقة جديدة للتصوير حسب التأويل الاعتزالي لأن أبا تمام استدعى في القصة نموذجا قرآنيا هو آية النور، ويمكن أن نَعُدَّ كُلًّا من نَفْس أبي تمام والقرآن مساعدا، فقد يتمثل العامل الواحد في عدة فاعلين، وأما المعارض فهو هنا الفيلسوف الكندي الذي لا شك أنه يرمز لمعنى أعمق سيأتي تبيانه، وأما المرسل الذي كان دافعا لأبي تمام نحو تحقيق رغبته فهو عقيدة الاعتزال* ولا ريب أن أبا تمام إن كان مقصوده بطريقته الجديدة في التصوير أن ينتصر للاعتزال فالأقرب أن يكون التعاقد إجباريا أو ائتمانيا لأن نصرة المعتقد فرض على الأعيان أو الكفايات*، وأما إن كان مقصوده مجرد التأصيل لمذهبه من خلال القرآن فالأقرب أن يكون العقد ترخيصيا، والرسالة التي أراد الاعتزال توجيهها فهي رسالته الكبرى "التوحيد والعدل"* وأما المرسل إليه فقد يتعدد أيضا إلى خصوم المعتزلة من مُثْبِتَةِ الصفات الموهمة للجسمية وإلى عامة المثقفين

[1] لخصنا كل ما تعلق بالنموذج العاملي مع بعض التصرف من دراسة راضية لرقم، النص السردي عند الحطيئة وعمرو بن الأهتم، دراسة سيميائية، رسالة ماجستير، إشراف محمد بن زاوي، جامعة منتوري، قسنطينة، 2008. 2009، ص 42 إلى ص50.

* وقد ذكرنا أعلاه أن غريماس يجيز للعامل الواحد أن يتولى وظيفتين، فأبو تمام هنا هو الذات الراغبة وهو المساعد الذي كان كثير الاتكاء على نفسه!

* فهو شديد الصلة بأقطابه فقد تتلمذ على يدي أبي هذيل العلَّاف ورثاه بقصيدة فريدة، وكان مُقَرَّبا من القاضي أحمد بن أبي دؤاد قائد فتنة القول بخلق القرآن، ينظر: ابن المرتضى، طبقات المعتزلة، ص132.

* وهو في ذلك يصدر عن الأصل الخامس من أصول الاعتزال "الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر" الذي من صميمه أَخْذُ الناس بالانقياد لقولهم في التوحيد والقدر بالقوة! كما يحكي عنهم الأشعري في مقالات الإسلاميين واختلاف المصلين، تحقيق نعيم زرزور، المكتبة العصرية، ط1، 2005، ج 2، ص 348.

* وقضية التجسيم التي يصدر عنها أبو تمام تُعَدُّ جوهر عقيدة التوحيد لدى المعتزلة!

الذين ينبغي عليهم بحسب المعتزلة أن يفقهوا اللغة العربية ومَجازاتِها حتى لا يقعوا في التجسيم، بل وإلى عامة المسلمين وغيرهم ممن يتصدر لقراءة القرآن، ومضمون الرسالة هو الدعوة إلى تمثل طريقة القرآن في التصوير لا المسارعة في أخذ النصوص على ظواهرها!

وأما القصة الثانية فلا تكاد تختلف عن سابقتها فأبو تمام دائما هو الذات الراغبة، والطريقة الجديدة في التصوير هي دائما الموضوع المرغوب فيه، غير أن نموذجها هنا هو تصوير المعنوي الذي هو الملام في صورة الحسي الذي هو الماء، أي التصوير التجسيدي، والمساعد دائما أبو تمام نفسه، والقرآن الذي يستدعي منه شاهدا هو آية الإسراء*، وأما المعارض فقد أُبْهِمَ في هذه القصة غير أن طبيعة اعتراضه والسياق العام الذي دارت فيه الخصومة يوحي بأنه من أهل الطبع وأنصار القديم، وأما المرسل فهو دائما الاعتزال كما أن المرسل إليه هم خصوم المعتزلة بالدرجة الأولى وعامة المثقفين والمسلمين بالدرجة الثانية.

ومن هذين النموذجين العامليين يمكن أن نضع "نموذجا عامليا أعلى" للقصتين معا، فيكون أبو تمام فيه بمثابة الذات الراغبة والتي ترمز إلى المثقف المعتزلي* الذي كان يتحرك وفق عقيدته وأصولها تأصيلا ودفاعا بحسب ميدان نشاطه، فالعَلَّاف مثلا يدافع من جبهة الكلام والجاحظ من جبهة البلاغة وابن أبي دؤاد من جبهة القضاء والسياسة، والرُّمَّاني من جبهة الإعجاز، وابن جني من جبهة اللغة والنحو، والزمخشري من جبهة التفسير، وأبو تمام من جبهة الشعر! وهكذا...وهذه الذات الراغبة تسعى لامتلاك ما ينطوي عليه الموضوع من قِيَمٍ لا إلى امتلاك الموضوع في حد ذاته، فالموضوع الذي هو هنا "الطريقة الجديدة في التصوير" يسعى أبو تمام إلى امتلاك قيمه التي ترجع إلى القرآن الكريم وما جاء به من عقيدة التوحيد

* ((واخفض لهما جناح الذُّلِّ من الرحمة)).

* قال الجاحظ مبينا فضل المعتزلة في الحراك الثقافي الميداني نصرة لمذهبهم: "لولا مكان المتكلمين لهلكت العوامُّ من جميع الأمم، ولولا مكان المعتزلة لهلكت العوامّ من جميع النِّحل، فإن لم أقل: ولولا أصحاب إبراهيم وإبراهيم لهلكت العوامّ من المعتزلة، فإني أقول: إنه قد أنهج لهم سبلا، وفتق لهم أمورا، واختصر لهم أبوابا ظهرت فيها المنفعة، وشملتهم بها النعمة" ويقصد بإبراهيم شيخه النظام، كما أنه يمكن استجلاء طبيعة المرسل إليه من هذا النص الجاحظي في صورة العوام من جميع الأمم ومن جميع الفرق ومن المعتزلة! ينظر: الجاحظ، الحيوان، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1424, ج 4، ص 360.

التي قررها وفق نسق لغوي مميز يفترق عن النسق اللغوي السائد، أي أننا أمام قيم اعتقادية وأخرى بيانية، ووظيفة أبي تمام هنا أن يحقق "القيمة البيانية" لأن الذات العاملة لا تكون مؤهلة لهذا الدور إلا إذا اشتملت على مواصفات تسمح لها بتحقيق "موضوع الرغبة" وأبو تمام له كل تلك المواصفات بل إنها تجتمع فيه أكثر من غيره، لأنه من القلة الذين جمعوا بين الشعر ونقده، فهو "شاعر عالم"* إلى درجة أن الزمخشري وهو معتزلي استثناه من الإجماع[1] على منع الاحتجاج بشعر المولدين فاحتج بشعره لكونه عالما فقال: "وهو وإن كان مُحْدَثًا لا يستشهد بشعره في اللغة، فهو من علماء العربية، فاجعل ما يقوله بمنزلة ما يرويه، ألا ترى إلى قول العلماء: الدليل عليه بيت الحماسة، فيقتنعون بذلك لوثوقهم بروايته وإتقانه"[2]، فأبو تمام هو الأحق بالتعاقد معه لتحقيق موضوع الرغبة الذي يمكن تحديده بـ "عمود القرآن"* أي طريقته في البيان، في مقابل "عمود الشِّعْر" الذي كان أبو تمام يخرقه.

أما المرسل فهو الاعتزال الذي تعاقد مع أبي تمام باعتباره ذاتا فاعلة، ووجه من خلاله رسالة التوحيد والعدل إلى "مرسل إليه" يتحدد في عامة المثقفين من كل الطوائف أولا وفي عامة الناس من كل الأمم ثانيا.

أما المساعد لأبي تمام في مهمته فيتحدد في القرآن وشواهده من جهة ونَفْس أبي تمام العالمة من جهة أخرى، أي أن أبا تمام يقوم بوظيفتين عامليتين: أولاهما كان فيها ذاتا عاملة تتقمص أبا تمام الشاعر، وثانيهما كان فيها عاملا مساعدا يتقمص أبا تمام العالم الموصوف بأنه شديد الاتكاء على نفسه، فيما يكون المعارض متعددا أيضا فهو الكندي والرجل الذي استهزأ بأبي تمام سائلا إياه كأسا من ماء الملام، وكل واحد منهما يحيل إلى نسق معارض لنسق أبي تمام المعتزلي، فالكندي فيلسوف يرمز للنسق الفلسفي والمنطقي الذي كان له

* "والشاعر العالم أفضل من الشاعر غير العالم"! كما كان يُرَدِّدُ أنصار أبي تمام. ينظر: الآمدي، الموازنة، ج1، ص25.

[1] عن هذا الإجماع يُنْظَرُ: السيوطي، الاقتراح في علم أصول النحو، تحقيق محمود ياقوت، دار المعرفة الجامعية، 2006، ص 144 وما بعدها.

[2] الزمخشري: الكشاف، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3، 1407، ج 1، ص 86.

* تحديد موضوع الرغبة بعمود القرآن يحقق القيم الاعتقادية والبيانية معا.

أنصاره في النقد كقدامة وابن وهب، والرجل الآخر يرمز للنسق القديم المحافظ على تقاليد عمود الشعر والذي كان له أنصاره كالأصمعي وابن الأعرابي، وبينهما نسق المتكلمين الموفقين بين القديم والمحدث بين الأصيل والوافد، وكان لهذا النسق أنصاره كالجاحظ وعبد القاهر الجرجاني، أي أن النسق البياني الذي سعى المتكلمون ـ وعلى رأسهم المعتزلة ـ إلى تأسيسه كان وسطا بين نسقين اثنين يشكلان معارضة له وهما: نسق اللغويين المحافظين ونسق الفلاسفة المنطقيين[1].

وجاء الكندي في القصة الأولى ممثلا للفلاسفة أصحاب النسق المنطقي بالرغم من أنه منسوب أيضا للمعتزلة! فكيف تأتي المعارضة من نفس النسق؟ والجواب أن الكندي مشهور بالفلسفة أكثر وغالب مؤلفاته فيها ولا نرى له ذكرا في أقطاب الاعتزال وفرقهم المذكورة في كتب المقالات، فذكره في القصة يحيل إلى الفلاسفة الذين كانوا في صراع محتدم مع المتكلمين استمر لقرون طويلة، كما قد يستشكل البعض وضع المناطقة في معارضة المتكلمين بالرغم من اعتماد علماء الكلام على المنطق اليوناني في تخريج العقائد! والجواب أن المتقدمين من علماء الكلام كانوا من أشد الناس إنكارا للمنطق وفائدته إنما حصل التوافق بين المنطق والكلام عند المتأخرين منهم وعلى رأسهم الغزالي وابن الخطيب[2].

والذي يؤكد أن "الكندي" يرمز في هذه القصة للفلاسفة أهل منطق اليونان أننا نجده في قصة مشهورة أيضا يتقمص مرة أخرى وظيفة "المعترض"، فقد ذكر عبد القاهر الجرجاني عن ابن الأنباري أنه قال: ركب الكندي المتفلسف* إلى أبي العباس* وقال له: إني لأجد في كلام العرب حَشْوًا! فقال أبو العباس: في أي موضع وجدت ذلك؟ فقال: أجد العرب يقولون: عبد الله قائم، ثم يقولون: إن عبد الله قائم، ثم يقولون: إن عبد الله لقائم، فالألفاظ متكررة والمعنى واحد! فقال أبو العباس: بل المعاني مختلفة لاختلاف الألفاظ، فقولهم: عبد الله قائم

[1] عن البيئات الثلاث التي نشأ البيان العربي ضمنها ينظر: شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف، ط9، ص62 وما بعدها.

[2] عن موقف المتكلمين من المنطق ينظر مثلا: ابن خلدون، المقدمة، ص474، 518.

* تأمل وصفه بالمتفلسف رغم أنه فيلسوف العرب!

* أي: المبرّد.

إخبار عن قيامه، وقولهم: إن عبد الله قائم، جواب عن سؤال سائل، وقولهم: إن عبد الله لقائم، جواب عن إنكار منكرِ قيامِهِ، فقد تكررت الألفاظ لتكرر المعاني، قال: فما أَحارَ المتفلسفُ جوابا، ثم يعلق الجرجاني قائلا: "وإذا كان الكندي يذهب هذا عليه حتى يركب فيه ركوب مستفهم أو معترض، فما ظنك بالعامة، ومن هو في عداد العامة ممن لا يخطر شبه هذا بباله؟"[1]، فهذه القصة تعيننا على فهم القصص الأخرى حيث نرى أن إحضار الكندي فيها وبدور المعترض دائما لا يخلو من نية مبطنة لتمرير رسالة قد يكون فحواها أن الفيلسوف أو قل المتفلسف لا شأن له بفقه دقائق أسرار العربية*، فهو في كل مرة يعترض مستندا إلى نظرته السطحية للكلام ولكنه يخرج من اعتراضه وقد أُفْحِمَ! فعلمه بالفلسفة والمنطق لا يخوِّل له بالضرورة أن يكون عالما بالعربية، ولعل مما يؤكد هذا أن الكندي معدود في تاريخ البلاغة من طائفة الفلاسفة والمناطقة كقدامة وابن وهب، وله في ذلك مختصر على كتاب الشعر لأرسطو ربما يكون أقدم الخلاصات في بابه[2]، وله قصة أخرى تدل على نزوعه الفلسفي في باب الشعر فقد سمع قول الشاعر:

وفي أربع مني حَلَتْ منك أربـــــع××××فما منه أدري أيها هـــــاج لي كربي

أَوَجْهُك في عيني أم الريق في فمي××××أم النطق في سمعي أم الحب في قلبي

فقال هذا تقسيم فلسفي![3]، وعليه فهذه القصص تأتي في سياق الصورة التي رسمها المخيال التراثي عن الفلاسفة والمناطقة في إطار الصراع بينهم وبين خصومهم، تلك الصورة التي تضع المنطقي جاهلا بدقائق كلام العرب وأن المنطق الذي معه لا يعدو أن يكون مختصا بلغة اليونان لا يغطي غيرها من اللغات، بداية بالكندي والمبرد، مرورا بأبي بشر متى بن يونس المنطقي ومناظرته الشهيرة مع أبي سعيد السيرافي المعتزلي*، تلك المناظرة التي حضرها الناقد

[1] ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص315.

* وإلا فهل كان الكندي حقا يجهل أضرب الخبر الثلاثة؟!

[2] عن الانتماء البلاغي للكندي ينظر: شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، ص75.

[3] ينظر: العباسي، معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، ج2، ص312.

* فالاعتزال مرة أخرى في مواجهة الفلاسفة والمناطقة! وعن اعتزالية السِّيرافي ينظر: الذهبي، سير أعلام النبلاء، ج16، ص248.

قدامة بن جعفر! يقول فيها السيرافي لأبي بشر متى: " إذا كان المنطق وضعه رجل من يونان على لغة أهلها واصطلاحهم عليها وما يتعارفونه بها من رسومها وصفاتها، فمن أين يلزم الترك والهند والفرس والعرب أن ينظروا فيه ويتخذوه قاضيًا وحَكَمًا لهم وعليهم، ما شهد لهم به قبلوه، وما أنكره رفضوه؟"[1].

يبقى إشكال أخير قد يَرِد على وضع النسق الفلسفي ضمن "العامل المعارض" لأبي تمام، وهو أن أبا تمام نفسه كان معدودا عند البعض فيلسوفا، فقد قال له خصومه: " فإن شئت دعوناك حكيما أو سميناك فيلسوفا، ولكن لا نسميك شاعرًا، ولا ندعوك بليغًا، لأن طريقتك ليست على طريقة العرب ولا على مذاهبهم"[2]، فكيف يكون الفيلسوف معارضا للفيلسوف؟ والجواب أن هذه الوسمة أطلقها الخصوم المنتمون لعمود الشعر، فهم يرون أن كل ما خرج عنه التحق بالفلسفة ولا يفرقون بين الفلاسفة والمتكلمين، لهذا جاءت تلك القصص لِتُمَرِّر مرسوم براءة لأبي تمام من تلك التهمة ولتضع النسق الفلسفي ضمن معارضيه، حتى يتمحض النسق القرآني للمتكلمين، فلا تعدو تلك التهمة أن تكون مثل نظيراتها التي يُشَنِّعُ بها خصومُ المتكلمين عليهم بأنهم فلاسفة، رغم الفارق الكبير بين الفلسفة وعلم الكلام!

أي أننا أمام توزيعٍ جديد للمواقع، فالنسق الفلسفي الذي كان يُعْتَقَدُ لزمنٍ طويل أنه من أنصار أبي تمام قد تَبَدَّى الآن أنه على خلاف ذلك، وأنه من معارضيه، فالزَّجُّ بأبي تمام مع الفلاسفة لم يكن سوى تهمة من خصومه أهل الظاهر الذين اعتادوا اتهام المتكلمين بالتفلسف والزندقة*، فمن هنا دخل الوهم على الكثيرين فاعتبروا أبا تمام شاعرا فيلسوفا بالمعنى الاصطلاحي الدقيق للفلسفة، ولا ريب أن للفلاسفة "منظومة معرفية" تخالف تلك التي للمتكلمين، حيث درج المتكلمون على الاستناد إلى آليات معرفية تنتمي إلى ما يسمى

[1] ينظر: التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ص101.

[2] ينظر: الآمدي، الموازنة، ج1، ص425.

* كما أنهم ربما قصدوا بالفلسفة معناها اللغوي العام وهو إعمال العقل، وعلى كلٍّ فينبغي الاحتراز عند التعاطي مع مثل هذه الإطلاقات!

عندهم بقياس الغائب على الشاهد*، وعند الأصوليين بقياس الفرع على الأصل، وعند الفلاسفة والمناطقة بالقياس التمثيلي، والكل داخل تحت القياس الجدلي الذي يتألف من مقدماتٍ مُسَلَّمة ومشهورة، فهو دون القياس البرهاني المؤلف من مقدمات يقينية كالأوليات مثلا[1]، فهذا القياس الأخير هو القياس المنطقي الذي يحكم "منظومة البرهان" عند الفلاسفة الذين لم يبرحوا التشنيع على المتكلمين لأجل اعتمادهم على الأقيسة غير البرهانية، ذلك التشنيع الذي بلغ أَشدَّهُ على يد ابن رشد الذي لم يكتف بنسبة أقيسة المتكلمين إلى الجدل كما هو شائع، بل تقدم أكثر فنسبها إلى السَّفْسَطة![2]، وعليه فلا يَبْعُدُ أن يكون اعتراض الكندي "الفيلسوف" على أبي تمام "المتكلم" داخلا تحت تداعيات هذا السِّجال المزمن، فالكندي يعترض على قياس أبي تمام لخصال ممدوحه الأعلى على من هو أدنى منه*، وفي ضمن ذلك اعتراض مُبَطَّن على قياس الغائب/الخالق الأعلى على الشاهد/المخلوق الأدنى، لذا تفطن أبو تمام بسرعة فاستحضر لقياسه صورة نطق بها القرآن وفي باب الإلهيات! فنظمها على البديهة ليقطع بها خصمه.

وإلى هنا يمكن أن نضع الترسيمة التي يتضح من خلالها النموذج العاملي الأعلى للقصتين كما في الصفحة التالية:

* خلاصة هذا القياس أنه يسعى إلى إثبات الأحكام الاعتقادية في حق الله وصفاته وأفعاله بناءً على وجود نظائرَ لها في الواقع، فالغائب هو الله، والشاهد هو الواقع، وقد دار جدل كبير حول جدوى هذا الدليل في الإلهيات. ينظر عنه مثلا: حسن الشافعي، المدخل إلى دراسة علم الكلام، إدارة القرآن والعلوم الإسلامية، كراتشي، باكستان، ط2، 2001، ص 161.

[1] عن أقيسة المتكلمين ينظر : علي المغربي، الفرق الكلامية الإسلامية مدخل ودراسة، مكتبة وهبة، ط2، 1995، ص20، 21.

[2] ينظر مثلا: طه عبد الرحمن، تجديد المنهج، ص149.

* أي أنه أخرج معنى شعريا وفق آلية حجاجية، فالمحافظون يرون أنه ولج بذلك أبواب الفلسفة، والفلاسفة كالكندي يرون أنه لم يصب الغاية وقَصَّرَ عنها، لأن قياسه غير برهاني!

1 ـ 3 ـ المقامة النقدية:

من البنية الفنية للنقد المطبوع والبنية السردية للحكايات النقدية تطور جنس فريد من النقد المتأدب يأخذ في أدبيته بشرائط البنيتين فَيُغْرِقُ في الأدبية إلى درجة معتبرة، بينما تبقى قيمته النقدية محل نظر.

ذلك الجنس هو "المقامة النقدية" كما يسميها إحسان عباس الذي نقلنا عنه سابقا أنه يعتبرها امتدادا للنقد المأثور عن الجاهليين كربيعة بن حذار، وعن بعض المتأدبين فيما بعد كأبي حيان التوحيدي، بالرغم من أنه نقد لم يُوَفَّقْ في مجاراة سابقه المأثور عن أبي حيان، دائما بحسب إحسان عباس.

والمقامة النقدية لا تختلف عن بقية المقامات سوى أن موضوعها الذي تدور حوله يكون نقديا، وهي في الحقيقة قليلة جدا، ففي مقامات بديع الزمان مثلا نجد المقامة الأولى المسماة بـ "المقامة القريضية" تتخذ من المساجلات النقدية موضوعا لها، ففيها يحكي الراوي عيسى بن هشام أنهم كانوا في مجلس يتذاكرون القريض وأهله وتلقاءهم شاب هو بطل المقامة المتنكر أبو الفتح الإسكندري الذي وبعد صمت مريب تدخل في المحاورة طالبا منهم أن يسألوه فيجيب، فسألوه عن الشعراء: امرؤ القيس والنابغة وزهير وطرفة وجرير والفرزدق والموازنة بينهما والمتقدمون والمحدثون والمفاضلة بينهما، فأجاب عن كل سؤال بعبارات مسجوعة كتلك التي فاضل فيها بين المتقدمين والمتأخرين قائلا: "المتقدمون أشرف لفظا وأكثر من المعاني حظا، والمتأخرون ألطف صُنْعا وأَرَقُّ نَسْجا"[1]، وهكذا في "المقامة الجاحظية" التي ينتقد فيها أبو الفتح أدبَ الجاحظ، ليمرر رسالة عنوانها "لكل زمان جاحظ"[2]، وتستمر المقامات التي تلت بديع الزمان في محاكاته، فالحريري في مقامته الثانية المسماة بـ "المقامة الحلوانية" يتولى بَطَلُهُ المتنكر أبو زيد السروجي وظيفة الناقد فيسأل في

[1] بديع الزمان الهمذاني: المقامات، موفم للنشر، 1988، ص5.

[2] بديع الزمان، المصدر نفسه، ص114.

مجلسٍ للمتأدبين من يليه: "ما الكِتابُ الذي تنظُرُ فيهِ؟ فقالَ: ديوانُ أبي عُبادة*، المشْهودِ لهُ بالإجادَة، فقال: هلْ عثَرْتَ لهُ فيما لحْتَه، على بَديعٍ استَملَحْتَه؟ قال: نعمْ! قولُه:

كأنَّما تَبْسِمُ عن لُؤلُؤٍ××××مُنَضَّدٍ أو بَرَدٍ أو أَقاحْ

فإنّهُ أبدَعَ في التّشبيهِ، المودَعِ فيهِ، فقالَ لهُ: يا لَلعجَب، ولَضَيْعَةِ الأدبِ، لقدِ استَسْمَنْتَ يا هَذا ذا وَرَم، ونَفَخْتَ في غيرِ ضرَم، أينَ أنتَ منَ البيْتِ النَّدْرِ، الجامِعِ مُشَبَّهاتِ الثَّغْرِ؟ وأنْشَد:

نَفْسي الفِداءُ لثَغْرٍ راقَ مَبْسِمُهُ××××وزَانَـــهُ شَنَبٌ ناهيكَ مِن شنَبِ

يَفْتَرُّ عن لُؤلُؤٍ رطْبٍ وعـن بَرَدٍ××××وعن أقاحٍ وعن طَلْعٍ وعن حَبَبِ"

فيستجيد الحاضرون البيتين ويسألون عن قائلهما هل هو من الأحياء أو الأموات، فيخبرهم بأنه هو قائله، وتستمر المقامة في هذا السياق الذي يحيل إلى الصراع الذي كان دائرا بين المتقدمين والمحدثين[1]، وهو صراع تدور حوله "المقامة المراغية" أيضا، فيحكي الراوي الحارث بن همام قائلا: " حضَرْتُ ديوانَ النَّظرِ بالمراغَة، وقدْ جَرى بهِ ذِكْرُ البَلاغَة، فأجمَعَ مَنْ حضَرَ منْ فُرْسانِ اليَراعَة، وأرْبابِ البَراعة، على أنَّهُ لمْ يبْقَ مَنْ يُنقِّحُ الإنْشاء، ويتصرَّفُ فيهِ كيفَ شاء، ولا خَلَف، بعْدَ السَّلَف...وأنَّ المفْلِقَ من كُتَّابِ هذا الأوانِ، المتَمَكِّنَ من أزِمَّةِ البَيانِ، كالعِيالِ على الأوائِل، ولو ملَكَ فَصاحَةَ سحْبانِ وائِل"، فيتدخل حينها البطل أبو زيد السروجي رافضا هذا الحكم الجائر زاعما خلافه، فيتعرض بسببها لامتحان عسير جدا يثبت من خلال اجتيازه صحةَ مَزْعَمِه[2]، وعلى هذا السنن تجري بقية المقامات النقدية، ففي "مقامة الشعراء" وهي المقامة الثلاثون من "المقامات اللزومية" للسرقسطي يُسْأَلُ البطل عن الشعراء فيصدر حولهم أحكاما عامة من امرئ القيس إلى مهيار[3]، وفي مقامته الخمسين يعقد مفاضلة

* يقصد البحتري وبيته المذكور ذائع الصيت.

[1] الحريري: المقامات، تحقيق يوسف بقاعي، دار الكتب اللبناني، بيروت، ط1، 1981، ص24.

[2] الحريري: المصدر نفسه، 48.

[3] ينظر: السرقسطي، المقامات اللزومية، تحقيق حسن الوراكلي، عالم الكتب الحديث، الأردن، إربد، ط2، 2006، ص264.

بين الشعر والنقد لم يقل فيها شيئا يستحق أن نتوقف عنده، وإنما كان قوله ترديدا للعموميات التي جاء بها من سبقوه حسب إحسان عباس الذي يرى أن هاتين المقامتين اللتين اتخذتا النقد موضوعا لهما عند السرقسطي، زادتا من يقينه بأن شكل المقامة لم يكن صالحا للنقد! لا لأنها موجزة وحسب، بل لأن بناءها على السَّجع كان يزيد في صدرها ضيقا عن الخروج بآراء دقيقة، وبهذا تكون المقامة ـ فيما عدا استثناءات يسيرة ـ ارتدادًا عن النقد التحليلي وعودةً إلى النشاط النقدي الذي كان سائدًا في النقد العربي قبل مطلع القرن الثالث[1].

والحقيقة أن رأي إحسان عباس بقدر ما فيه من إصابة لا يمكن أن يَسْلَم له من الاعتراضات، وذلك أن حكمه هذا منوط بالطريقة التي عالج بها المقامة النقدية حيث نظر إلى أحكامها النقدية باعتبارها "مادة معزولة" للتحليل والتقييم، وحينها لا يمكن أن تخرج عن كونها أحكامًا مكرورة أو سطحية عامة، وكان الأولى أن يُسْتَحْضَرَ عند قراءة المقامة النقدية تلك البنية المميزة للمقامة عموما، لأنها فن أدبي قصصي ظهر في فترة معينة كان يستهدف خلالها كثيرا من القضايا المشكلة، فَتُمَرَّرُ في أثنائها رسائلُ مشفرةٌ ما كان بالوسع أن تُمَرَّرَ بغير ذلك، فما كان قولُهُ غيرَ متاح للناقد يمكن أن يحكِيَهُ على لسان بطل المقامة ويُقَوِّلَهُ إياه، فهناك قضايا ربما شغل التنقيب عنها كثيرا من جهود القراء المعاصرين فلم يظفروا بها وافية المقصود، نجدها مصرَّحا بها في المقامة النقدية دون أي موانع! ومن ذلك تفضيلُ الناقد لشعراء وأدباء عصره على السابقين، بل والجرأةُ على القدح في أهل النموذج المحتذى بصورة ما كان لتخرج إلا في الطابع القصصي الهزلي للمقامة، فيقول الحريري على لسان السروجي: " وهلْ للقُدَماء إذا أَنْعَمَ النَّظَر، مَنْ حضَر، غيرُ المعاني المطْروقَةِ الموارِد، المعْقولَةِ الشّوارِدِ، المأثورَةِ عنهُمْ لتَقَادُمِ الموالِد، لا لتقدُّمِ الصَّادِرِ على الوارِد؟"[2]، فكسر الحواجز بمثل هذه العبارات قد يكون أشد فاعلية من كثير من النقد التحليلي! الذي لم تكن له الجرأة الكافية لكسرها، فها هو الباقلاني لسان الملة الذي كان لا يهاب في مجادلاته الكلامية أحدا، لم

[1] إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص501.

[2] الحريري: المقامات، ص50.

يتعرض لامرئ القيس=النموذج بالانتقاد إلا بحيلةٍ: وَضَعَهُ من خلالها قربانا لقضية الإعجاز القرآني، فلم تُسْقِط ذا القروح إلا معركة الإعجاز.

وعليه فلابد أن يُرَاعَى السياقان الداخلي والخارجي للمقامة النقدية عند القراءة وألا يُجْتَزَئَ بالمادة النقدية للحكم عليها.

1 ـ 4 ـ الرسالة النقدية:

تجلت أدبية الخطاب النقدي في فن آخر من فنون الأدب وهو فن الرسائل، حيث وُجِدَتْ بعض الرسائل الأدبية التي اتخذت من قضايا النقد موضوعا لها، وهي على قِلَّتِها جديرة بوقفة سريعة عند ثلاث منها وهي: رسالة الغفران للمَعَرِّي، ورسالة التوابع والزوابع لابن شُهَيْد، ورسائل الانتقاد لابن شرف، ففيما تتخذ الأُولَيان طابعا قصصيا أسطوريا، تكتسي الأخيرة قالبا نقديا في صورة "مقامة طويلة" بطلها اسمه أبو الريان الصلت بن السكن بن سلامان، وقد كانت هذه النقلة إلى هذا القالب غير موفقة لأن المقامة في أساس مبناها تعتمد السجع، ولأنها ـ مهما تطل ـ سيقتصر النقد فيها على اللمح السريع، خصوصا إذا تذكرنا أن مقامة ابن شرف قد تعرضت بالنقد لما لا يقل عن أربعة وأربعين شاعرا، عدا شعر الغزل العذري الذين تحدث عنهم مجتمعين، وربما لم يزد حديثه فيها عن بعض الشعراء على كلمات، وقد تكون هذه الكلمات غير ذات جدوى في باب النقد، غير أنه لم يلتزم أسلوب المقامة في جميع رسالته، بل وسع من أعطاف القول، فجاءت رسالته في قسمين واضحين: أولهما المقامة نفسها التي تحدث فيها عن الشعراء، والثاني: بيان سقطات عدد من الشعراء وبعض العيوب في الشعر، وعُنِيَ في القسم الأول بإبراز أهم ما يتميز به كل شاعر في الشعر وفي غيره، على نحو تعميمي يتضمن الحكم والخبر على السواء، وأما في قسم عيوب الشعراء فَتَعَرَّض على غير عادة عامة النقاد إلى القدح في شعر امرئ القيس وزهير![1]

أما رسالة ابن شهيد فإنها رسالة إخوانية كتبها ابن شهيد لصديقه، ليعرض فيها أروع نتاجه ويتهكم بمن كان يكايده من أهل قرطبة، وهي تعتمد الفكرة القديمة في أن لكل شاعر تابعًا

[1] عن رسالة ابن شرف ينظر: إحسان عباس، تاريخ النقد، ص460 وما بعدها.

من الجن يُلْهِمُهُ الشعر! ولكن ابن شهيد قد أبطل المعتقد السائد الذي وضحه المرزوقي في أن النثر والشعر لا يتفقان على درجة واحدة في الجودة لشخص واحد، ولذا عرض ابن شهيد شعره على قدامى الفحول حين زار "ديار الجن" مثل: امرئ القيس وطرفة وقيس بن الخطيم، وكبار المحدثين مثل: أبي نواس وأبي الطَّيِّب، فكلٌّ أجازه وشَهِد له بالإجادة، ثم عرض نثره على تابِعَيْ الجاحظ وعبد الحميد فأجازه كذلك، فاستوت له التقدمة في الصناعتين، وهرب منه تابع بديع الزمان حسدا وكمدا، وقال له صاحبا عبد الحميد والجاحظ: "اذهب فإنك شاعر خطيب"، ثم تحدث ابن شهيد في باقي الرسالة عن قضية السرقات الشعرية[1].

فالجديد في هذا النقد هو الطابع الأسطوري الذي لا ريب أن وراءه مقاصد خفية قد تلتقي بتلك التي سعى أصحاب المقامات النقدية إلى تمريرها.

أما "رسالة الغفران" فهي أكثرها فرادةً في بابها حيث كتبها المعري ردا على رسالة ابن القارح، فبنى أساسها على فكرة الرحلة إلى العالم الآخر وتخيل ما يجري هناك من الغفران لبعض والحرمان لآخرين، ومن هنا سميت "رسالة الغفران"، ففيها يَتِمُّ اللقاءُ مع جملة كبيرة من الشعراء وتجري محاورتهم بصورة طريفة جدا، كما يتم اللقاء مع غيرهم من الملائكة وآل بيت النبوة، وبين تلك اللقاءات والحوارات ينثر المعري طائفة من آرائه النقدية كأن يُعَرِّفَ الشعر ويقف على فكرة شيطانه، أو أن يعالج قضية التكسب به، أو أن يَعْرِض موقفه من الرَّجَزِ، وهكذا يعقد المعري محاكمة أُخْرَوِيَّةً للشعر والشعراء، ينتقل فيها بالنقد الأدبي من شكله المعتاد إلى شكل جديد مبناه على الخيال القصصي الذي يمزج بين الجد والهزل، لكنه لا يَنْفَكُّ عن تمرير رسائل نقدية يطبعها التشفير أكثر من التقرير، فهي تُعَدُّ وبحقٍّ من النصوص المؤسسة لـ"الرواية النقدية" التي رأينا في المبحث الأول من الفصل الأول كيف برع فيها

[1] ينظر: إحسان عباس، المرجع نفسه، ص476.

بروست وقد كان ناقدا فاشلا ثم انتقل إلى الرواية فأودعها خلاصة فكره النقدي الذي حَيَّر النقادَ أنفسَهم![1]

في الأخير نَلْفِتُ إلى أن المقامات والرسائل النقدية كما كانت امتدادا للنقد المطبوع والحكايات النقدية فقد كانت تمهيدا لكتب أدبية نقدية مطولة اتخذت من اللغة الفنية الرائقة سبيلا إلى تقييم الشعراء والترجمة لهم، من قبيل دمية القصر للباخرزي وسلافة العصر لابن معصوم ونفحة الريحانة وذَيْلِها للمحبي[2].

1 ـ 5 ـ شِعْرُ الشِّعْر:

ذكرنا في سابقا أنواعا من الأدب التي تجلى من خلالها الخطاب النقدي، ووقفنا هناك على نموذج مميز ولطيف يمكن أن يُسَمَّى: "شِعْرَ الشِّعْرِ" أشار إليه رينيه ويليك حين قال: "ظل بعض الشعراء يحاولون التَّحَدُّثَ في شعرهم عن الشعر والشعراء، أي أن يَخْلقوا شيئا سُمِّيَ "شِعْرَ الحديث عن الشعر": "meta_poetry"*، مثلما نتكلم عن "لغة الحديث عن اللغة" ويهتم هذا الشعر الذي يتحدث عن الشعر بتحديد هوية الشاعر ووظيفته ورسالته" ، أي أنه يطرح قضايا من صميم النقد يعالجها ويُبْدي رَأْيَه فيها، فهو يمارس النقد عن طريق

[1] عن رسالة الغفران وبعض الآراء النقدية فيها ينظر: المعري، رسالة الغفران ومعها نص رسالة ابن القارح، تحقيق عائشة عبد الرحمن، دار المعارف، ط9، ومحمد عبد المنعم خفاجي، مصادر المكتبة الأدبية، دار الجيل، بيروت، ط1، 1992، ص198، وإحسان عباس: تاريخ النقد، ص387.

[2] ينظر مثلا: المحبي، نفحة الريحانة ورشحة طلاء الحانة، تحقيق أحمد عناية، دار الكتب العلمية، لبنان، بيروت، ط1، 2005.

* إذا وقع التعليق على الشعر بشعرٍ فيما يُطْلَقُ عليه "meta_poetry"، فإن الأنسب من التعبير بـ"ما وراء الشعر" أن نُعَبِّر بـ"شعر الشعر" ، تماما كما اصْطُلِحَ على التعبير عن ظاهرة: اللغة لَمَّا تتجه إلى نفسها شارحةً بـــ" لغة اللغة"، وعن ظاهرة: النقد إذا اتجه إلى نفسه مناقشا بـ" نقد النقد"، لما يتصف به نحو هذا التركيب الإضافي من تداولية في التراث حيث نجد مصطلحات من قبيل: "معنى المعنى" عند الجرجاني ، و"مجاز المجاز" وهو شائع عند البلاغيين وأهل المعاجم، بل نجد أبا حيان التوحيدي يعبر عن النقد بـ"الكلام على الكلام"، وهو تعبير لصيق جدا بما نحن فيه، كما يمكن تعليل عبارة "شعر الشعر" بأن الشعر يكتسب اسمه من إضافته لموضوعه، فإذا كان موضوعه الغزل سمي "شعر غزل" وإذا كان موضوعه الخمر سمي "شعر خمر" وهكذا إذا كان موضوعه الشعر نفسه سمي "شِعْرَ شِعْرٍ"! فقط تجدر الإشارة إلى أن "شعر الشعر" تعبير جرى به قلم الرافعي في سياق ربما يقرب مما نحن بصدده، فينظر: وحي القلم، ج3 ص227، وعبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص221 إلى 224، والتوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ص 298.

الشعر، ولا ريب أن هذا الصنف من الشعر إذا توجه للرَّدِّ على نَقْد ناقدٍ ما بهجائه مثلا فإنه يكتسب صفة "نَقْد النَّقْد شِعْرًا".

هذا الصنف من النقد المتأدب لا تكاد تخلو منه أي مدونة شعرية للعرب ولغيرهم، إلا أن ما يعنينا هنا منه هو المأثور عن شعراء العرب فقد كان لهم فيه القِدْح المعلَّى حينما تناولوا في أشعارهم جملةً من القضايا النقدية كـ"مفهوم الشعر" و"طبيعة العملية الإبداعية" وغير ذلك من القضايا التي أثارها الشعراء في شعرهم فكان على قُرَّاء النقد أَخْذُها بعين الاعتبار توسيعا لحدود التراث النقدي كما نَبَّهَ إلى ذلك جابر عصفور فيما سبق نقله عنه.

فأول تلك القضايا وصف الشعراء للشعر وعَمَلِهِ، وهي قضية تنبه لها غير واحد من الأدباء والنقاد القدامى فأتاحوا لها مساحة في كتبهم، ويأتي على رأسهم عبد القاهر الجرجاني الذي ساق أكثر من عشرين قطعة شعرية تتراوح بين البيت الواحد والثمانية أبيات مُصَدِّرًا إياها بقوله: "هذه جملة من وصفهم للشعر وعمله وإدلالهم به"، فمما ساقه قول عَدِيِّ بن الرقاع:

وقصيدة قـد بِتُّ أجمع بينها××××حتى أُقَوِّمَ مَيْلَها وسِنادَها

نَظَرَ المثَقِّف في كُعُوب قَناتِهِ××××حتى يُقِيـمَ ثِقافُهُ مُنْآدَها

وقول كعب بن زهير:

فمن للقوافي شَانَها مَنْ يَحُوكُها××××إذا ما ثَوَى كعب وفَوَّزَ جَرْوَلُ

يُقَوِّمُها حتى تَلِيـــنَ متـــونها××××فَيَقْصُرُ عنها كـــل مـا يُتَمَثَّلُ

وقول أبي تمام:

كَشَفْتُ قناع الشِّعْر عن حُرِّ وجهه××××وطَيَّرْتُهُ عن وَكْـــــــرِهِ وهْو واقعُ

بِغُـرٍّ يراها مـــــــن يراها بسمعه××××ويدنو إليها ذو الحِجا وهْو شاسعُ

يَوَدُّ وِدادًا أن أعضـــــــاء جسمه××××إذا أُنْشِدَتْ شـــوقًا إليها مسامعُ*

وقوله:

إليك أَرَحْنَـــا عازِب الشِّعْر بعدما××××تَمَهَّلَ في روض المعـــاني العجائبِ

غرائب لاقت في فنائك أُنْسَـــــها××××من المجد فهـــي الآن غير غرائبِ

ولو كان يَفْنَى الشعر أفناه ما قَرَتْ××××حياضُك منه في السِّنين الذواهبِ

ولكنه صَـــوْبُ العقول إذا انجلت××××سحائبُ منـــه أُعْقِبَتْ بسحائبِ*

وقول البحتري:

أيذهب هذا الدَّهْر لم يَرَ موضعي××××ولم يَدْرِ ما مقدار حَلِّي ولا عَقْدِي؟

ويَكْسُد مثلي وهْو تاجـــرُ سُؤْدُدٍ××××يبيع ثمينات المكـــــــارم والمجدِ

---

* وقبل هذه الأبيات يقول أبو تمام:

ألا إنَّ نَفْسَ الشِّعرِ ماتَتْ وإن يكن××××عداها حِمامُ الموتِ فَهْي تُنَازِعُ

سأبكـــي القـــوافي بالقـــوافي فإنها××××عليها ولم تَظْلِمْ بِذاك جَوَازِعُ

ففي هذين البيتين يرثي أبو تمام الشعر بالشعر، أو كما عبر هو "القوافي بالقوافي"! ينظر: ديوان أبي تمام بشرح التبريزي، ج4، ص583.

* شعر أبي تمام حافل بظاهرة "شعر الشعر" كما يشير إلى ذلك شوقي ضيف، فمما له في ذلك قوله:

إليكَ بعثتُ أبكـــارَ المعاني××××يليها سائقٌ عَجِـلٌ وحادي

جَوائرَ عن ذُنابى القَوْمِ حَيْرَى××××هـوادِيَ للجَماجمِ والهَوَادي

شِدادَ الأَسْـــرِ سالمة النواحي××××من الإقـــواء فيها والسِّنادِ

يذللها بذكرك قَـــرْنُ فِكْرٍ××××إذا حَرَنَتْ فتَسْلَسُ في القِيادِ

لهَا في الهَاجِسِ القِـدْحُ المعَلَّى××××وفي نَظْم القـــوافي والعِمادِ

مُنَزَّهَةً عن السَّرَق المُـــوَرَّى××××مُكَرَّمَةً عـن المعْنى المُعَـــادِ

وهي أبيات تُفْتَتَحُ وتُخْتَتَمُ بقضية واحدة وهي التجديد في المعاني وتجنب السرقات، وتلك قضية أثيرت كثيرا حول أبي تمام! كما أن له أبياتا أخرى ساقها الجرجاني من داليته في مدح ابن أبي دؤاد التي نقلنا سابقا أبياتا منها، ينظر: شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي العصر العباسي الأول، دار المعارف، ط8، ص501. وديوان أبي تمام بشرح التبريزي، ج1، ص380.

سوائرَ شِعْرٍ جامـــــعٍ بَدَدَ العُلَى××××تَعَلَّقْنَ مَنْ قبلي وأَتْعَبْنَ مَنْ بَعْدِي

يُقَـــدِّر فيها صـــــانعٌ مُتَعَمِّلٌ××××لإحكـــامها تقديرَ داودَ في السَّرْدِ[1]

وعبد القاهر لم يَسُقْ هذه الأشعار للتَّأَدُّب كما هي عادة غيره، بل قصد بها إلى غرض نقدي كان ينتصر له، ومن هنا يتميز عبد القاهر الذي يكون قد التفت إلى جانب مهم جدا من التراث النقدي وقع التغافل عنه وعن قراءته قديما وحديثا! وكان الغرض النقدي هو الموجه له في اختياره لهذه الأشعار وإلا فهي كثيرة جدا، لأنه كان يقصد إلى الاستدلال بها على بطلان مذهب من يُرْجِعُ المزية في البلاغة للجانب الصوتي وسلاسته، فكل تلك الأشعار التي ساقها تُرْجِعُ البلاغة الشعرية إلى الفكر والعقل لا إلى الحس الذي هو محل إدراك سلامة الكلام مما يثقل على اللسان، وفي ذلك يقول: "وهذه كلها عبارات عما يُدْرَكُ بالعقل ويُسْتَنْبَطُ بالفكر، وليس الفكرُ الطريقَ إلى تمييز ما يثقل على اللسان مما لا يثقل، إنما الطريق إلى ذلك الحس"[2]، لذلك وقع اختياره على الأبيات التي تؤكد على دور العقل والفكر في عملية الإبداع، فأنت ترى كيف استثمر الجرجاني هذه الظاهرة نقديا!

وهكذا يُقَدِّمُ الشعراء آراءهم النقدية التي لا يتفقون فيها مع النقاد بالضرورة، فأبو نواس يشير إلى قضية الغموض في الشعر وما تثيره فيقول واصفا شعره:

غَيرَ أنَّي قائِلٌ مـــــا أتاني××××من ظُنُوني مُكَـــذِّبٌ للعِيانِ

آخِذٌ نفسي بتأليفِ شيءٍ××××واحدٍ في اللفظِ شتَّى المعاني

قائِمٌ في الوَهْمِ حتى إذا ما××××رُمْتُهُ رُمْتُ مُعَمَّى المكـــانِ

فكأنِّي تابِـــعٌ حِسَّ شيءٍ××××مِنْ أمامي ليسَ بالمُسْتَبانِ

[1] ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص511 إلى ص518.

[2] عبد القاهر الجرجاني: المصدر نفسه، ص519.

ويقف المتنبي على نفس القضية موضحا ومن طَرْفٍ خفي أن الاحتمالات التي تثيرها القصيدة لا تتنافى أبدا مع تأثيرها وبلوغها للفهم، فشعره مع أنه يراه الأعمى ويَسْمَعُه الأصمُّ فإن شوارده تُتْعِبُ القُرَّاءَ وتُثِيرُ الخصومةَ بينهم:

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي××××وأسمعت كلماتي من به صممُ

أنام ملءَ جفوني عــن شواردها××××ويسهر الخلق جرَّاها ويختصمُ[1]

ويَقْرُبُ من هذا المأخذ الذي يشير إليه المتنبي وصف الشعر بالسَّهْلُ الممتنع كما هو حال الناشئ الأكبر مع شعره:

يَتَحَيَّرُ الشعراءُ إن سمعـوا به××××في حُسْـــــنِ صنعته وفي تأليفِهِ

فكأنه في قُـــرْبه من فَهْمِهم××××ونُكُولهم في العَجْـزِ عن ترصيفِهِ

شجرٌ بَدَا للعَيْنِ حُسْنُ نباتِه××××ونَأَى عن الأيدي جَنَى مقطوفِهِ[2]

ومن القضايا التي توقف عندها الشعراء كثيرا قضية "التناص" منذ أن قال عنترة فيها:

هل غادر الشعراء من مُتَرَدَّمِ××××أم هل عرفت الدار بعد تَوَهُّمِ

والمترَدَّم هو الموضع الذي يُسْتَرْقَعُ ويُسْتَصْلَحُ لوهنه أو هو التَرَنُّم، والمعنى أن الشعراء لم يترك الأول منهم للآخِر شيئا، فلم يغادروا معنى إلا وقالوا فيه وترنموا به[3]، وقد سبقت أبيات أبي تمام في الهامش عن جِدَّة معانيه وتنزهها عن السَّرَق المورَّى وعن المعنى المعاد، غير أن زهيرا أو ابنه كعبا يخالفه في ذلك ويؤيد رأي عنترة فيقول:

ما أرانا نقول إلا مُعَارا××××أو مُعَادًا من قولنا مَكْرورا[4]

[1] انظر قراءة في بيتي المتنبي وأبيات أبي نواس قبلها عند: الغذامي، المشاكلة والاختلاف، ص93، 96.

[2] ينظر: الحصري، زهر الآداب، ج2، ص45.

[3] ينظر: الزَّوْزَني، شرح المعلقات السبع، بيت الحكمة، الجزائر، ط1، 2010، ص154.

[4] ينظر: جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج18، ص6.

ويأتي المتنبي فيقلب الأمر تماما بقوله:

وما الدَّهْر إلا من رواة قلائدي*××××إذا قلتُ شِعْرًا أصبح الدَّهــر مُنْشِدَا

فسار به مـــــن لا يسير مشمِّرًا××××وغنَّى بـــه مـــــن لا يغنِّي مُغَـرِّدَا

أجـــزني إذا أُنْشِدْتَ مَدْحًا فإنَّما××××بشعري أتـــاك المادحـــــون مُرَدَّدا

ودَعْ كلَّ صوتٍ بعد صوتي فإنّني××××أنا الصّائح* المُحْكِيّ والآخَرُ الصَّدَى[1]

ومما أثاره الشعراء أيضا قضية "الصدق والكذب" فقد قال حسان قديما:

وإنما الشِّعْرُ لُبُّ المرْءِ يَعْرِضُهُ××××على المجالس إن كَيْسًا وإن حُمُقَا

وإنّ أشعــرَ بيتٍ أنتَ قائلهُ××××بَيْتٌ يُقَالُ إذا أنشـدتَهُ: صَدَقا![2]

وإذا كان حسان ينتصر لمقولة "أفضل الشعر أصدقه" فإن البحتري يخالفه في ذلك ويقرر أن "أفضل الشعر أكذبه" فيقول:

كَلَّفْتُمُونا حُدُودَ مَنْطقكُمْ××××والشِّعرِ يُغْنى عن صِدقه كَذِبُهْ

وَلَمْ يَكُنْ ذو القُــرُوحِ يَلهَــجُ بالمنْــــــطقِ ما نَوْعُهُ؟ وَمَا سَبَبُهْ؟

والشّعرُ لَمْحٌ تَكفي إشَارَتُهُ××××وَلَيسَ بالهَــذْرِ طُوِّلَتْ خُطَبُهْ

وهذه الأبيات تأتي من البحتري ردا على من انتقصه لضعف ثقافته الفلسفية كعبيد الله بن طاهر وابن الرومي، فبين لهم أن الشعر لا يخضع للمقاييس المنطقية الصارمة وأن بابه الكذب واللمحة الخاطفة، ودليله على ذلك أن ذا القروح امرأ القيس لم يكن يَدْرِ ما المنطق وهو أشعر الناس، ثم يُعَرِّضُ بشعر ابن الرومي المتسم بالطول فَيُلْحِقُهُ بالهَذْر أو الخُطَب، ففي

* ورُوِيَ "قصائدي" بَدَلَ "قلائدي".

* ورُوِيَ "الشاعر" بَدَلَ "الصائح".

[1] ينظر: المعري، معجز أحمد، تحقيق عبد المجيد دياب، دار المعارف، ط2، 1992، ج3، ص384.

[2] ديوان حسان بن ثابت، تحقيق عبدأ علي مهنا، دار الكتب العلمية، لبنان، بيروت، ط2، 1994، ص174.

هذه الأبيات ـ بالإضافة إلى قضية الصدق والكذب ـ تعريف للشعر، ومجادلة للخصم الناقد، بحيث يمكن أن يتجسد فيها "نَقْدُ النَّقْدِ شعرا"[1].

ومن القضايا التي مَرَّتْ إشاراتٌ إليها في أثناء الأبيات السابقة قضيةُ الإنشاد والغنائية في الشعر، وفيها يقول حسان:

تَغَنَّ بالشِّعْر إمَّا كنتَ قائلَهُ××××إن الغناء لهذا الشِّعْرِ مضمارُ[2]

ومنها قضية التلاحم والتلاؤم وفيها يقول أبو البيداء الرِّياحي:

وشِعْرٌ كَبَعْرِ الكَبْشِ فَرَّقَ بَيْنَهُ××××لِسَانٌ دَعِيٌّ في الْقَرِيضِ دَخِيلُ[3]

وقضية شيطان الشعر التي يقول فيها أبو النجم:

إني وكل شاعر من البشر××××شيطانه أنثى وشيطاني ذَكَرْ[4]

والحقيقة أن هذه الظاهرة تتعسر الإحاطة بها في الكم الهائل من الشعر العربي القديم، وإنما اكتفينا هنا بالإحالة على بعض القضايا الكبرى مع انتقاء طَرَفٍ من شواهدها، ليكون المذكور دليلا على غيره.

كما أنها ظاهرة تجلت فيها أدبية الخطاب النقدي في أشد صورها إغراقا، وقد يُعْتَرَضُ على هذا بكون تلك الأبيات تتضاءل قيمتها الشعرية لتقريريتها المفروضة تحت إكراهات طبيعة القضايا المعالجة فتلتحق حينها بالنظم والشعر التعليمي! فالجواب أن تلك الأبيات لا ينبغي أن تُقْرَأَ بمعزل عن سياقها النصي، فلابد من ملاحظة موقعيتها في القصيدة وعلاقتها بما قبلها وما بعدها وبالموضوع الذي أُنْشِدَتْ فيه القصيدة، حينها تتبدى للقارئ وظيفتها النصية في بناء شعرية القصيدة.

---

[1] عن هذه الأبيات وقصتها ينظر: شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي العصر العباسي الثاني، دار المعارف، مصر، ط2، ص286.

[2] ينظر: جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج17، ص413.

[3] ينظر: الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق فوزي عطوي، دار صعب، بيروت، ط1، 1968، ص49.

[4] عن هذه القضية ينظر: جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج17، ص121.

1 ـ 6 ـ النقائض والمعارضات:

من الفنون الأدبية التي تجلت من خلالها أدبية الخطاب النقدي "شعر النقائض" الذي يقوم أساسا على نَقْضِ نَصٍّ آخر وتقويض بنائه، فالعمل النقدي مُكَوِّنٌ بنيوي فيه، لا يقل قيمة عن المكَوِّن الفني، أي أن صاحب "النقيضة" يجعل لنقد نَصٍّ خصمه أولويةً على بناء نَصِّهِ هو، ومما يؤكد نقدية شعر النقائض أن التقنية التي تقوم عليها المناقضة هي نفسها تلك التي قامت عليها أوليات النقد الجاهلي في حكومة أم جندب والتي تطورت فيما بعد عند أصحاب النقائض لتتجلى بعد ذلك في صورة نقدية خالصة اتخذت لها اسم "الموازنة" على يد الآمدي بالكف عن الحكم على أحد الشاعرين بأنه أشعر مطلقا والاجتزاء منهما بقصيدتين تجمعهما وحدة الموضوع والوزن والقافية، يقول شوقي ضيف: "فالآمدي يستعير منهجه في الحكم بين أبي تمام والبحتري من عمل شعراء النقائض"[1]، وبغض النظر عن حجم ونوعية وقيمة العمل النقدي في النقائض فإنها ومن دلالة تسميتها تحيل على جوهرية الممارسة النقدية في العمل الأدبي، وهو أمر سبق أن ذكرناه عن الناقد التفكيكي هارولد بلوم الذي كان يرى بأن الأدب يتطابق مع النقد وفق استراتيجية واحدة هي تفكيك التقاليد، فما من أديب إلا ويسعى قبل أن يبني عمله الأدبي إلى هدم عملٍ آخر، هذا في الأدب عامة فكيف في أدب قائم على التصريح بالمناقضة كشعر النقائض؟ ويتأكد هذا أكثر فأكثر إذا علمنا أن "النَّقْض" يُشَكِّلُ المقابل العربي الأكثر مناسبة لترجمة المصطلح الدِّرِيدِي "deconstruction" الذي شاعت مقابلته بمصطلح "التفكيك"[2].

ومثل النقائض في انطوائها على الممارسة النقدية تأتي المعارضات الشعرية التي تتأسس على أن يأتي المعارِضُ ـ باسم الفاعل ـ في المعنى المعين بأفضل مما أتى به المعارَضُ ـ باسم المفعول ـ وفي ضمن ذلك لا محالة نقد لقصور السابق في معناه عن اللاحق، فالمعارضة كالمناقضة في كونهما تسمياتٍ لنوع من الشعر تحيلُ إلى جوهرية العمل النقدي فيه.

---

[1] شوقي ضيف: النقد، ص82.

[2] ينظر: يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص189.

ولعل في نقيضة الفرزدق السائرة "إن الذي سمك السماء بنى لنا..." خير تمثيل لذلك، فقد استطرد بأبيات تفوق العشرة لا تعدو أن تكون مساجلة نقدية لا تختلف عن تلك التي استهل بها الآمدي موازنته، يقول فيها:

وَهَبَ القَصَائدَ لي النَّوابغُ إذْ مَضَوْا××××وَأبُو يَزِيدَ وَذو القُــرُوحِ وَجَرْوَلُ*

وَالفَحْــلُ عَلقَمَةُ الذي كانَتْ لَهُ××××حُلَلُ المُلُوكِ كَلامُــهُ لا يُنْحَلُ

وَأخـــو بَني قَيْسٍ وَهُـــنَّ قَتَلْنَهُ××××وَمُهَلْهِلُ الشُّعَـــرَاءِ ذاكَ الأَوَّلُ**

وَالأَعْشَيَـانِ كِلاهُـــمَا وَمُرَقِّشٌ××××وَأخُـــو قُضَاعَةَ قَوْلُهُ يُتَمَثَّلُ♦

وَأخُـــو بَني أسَدٍ عَبِيدٌ إذْ مَضَى××××وَأبُو دُؤادٍ قَـــوْلُـهُ يُتَنَحَّـلُ♣

وَابْنَـــا أبي سُلْمَى زُهَيْرٌ وَابْنُــهُ××××وَابنُ الفُرَيعَةِ حِينَ جَــدَّ المِقْوَلُ•

وَالجَعْفَرِيُّ وَكَـــانَ بِشْــرٌ قَبْلَهُ××××لي من قَصائِدِهِ الكِتابُ المُجْمَلُ♥

وَلَقَـــدْ وَرِثْتُ لآلِ أوْسٍ مَنْطِقا××××كَالسُّمِّ خالَــطَ جانِبَيْهِ الحَنْظَلُ♠

وَالحــارِثِيُّ أخُـــو الحِمَاسِ وَرِثْتُهُ××××صَدْعا كما صَدَعَ الصَّفاةَ المِعْوَلُ••

يَصْدَعنَ ضَاحيَةَ الصَّفا عن مَتْنِها××××وَلَهُنَّ مِـــنْ جَبَلَيْ عَمــايَةَ أثْقَلُ

---

* النوابغ هم الجعدي والذبياني والشيباني، وقيل عددهم ثمانية، وأبو يزيد هو المخَبَّل السَّعْدي، وذو القروح امرؤ القيس، وجرول هو الحطيئة.

** أخو بني قيس هو طرفة بن العبد.

♦ الأعشيان هما أعشى قيس وأعشى باهلة، وأخو قضاعة هو أبو الطمحان القيني.

♣ عبيد هو ابن الأبرص الأسدي، وأبو دؤاد هو جارية بن حمران.

• ابن زهير هو كعب، وابن الفريعة هو حسان بن ثابت.

♥ الجعفري هو لبيد، وبشر هو ابن أبي خازم.

♠ أوس هو ابن حجر.

•• الحارثي أخو الحماس هو النجاشي.

دَفَعُـــــــوا إليَّ كِتابَهُـــنَّ وَصِيَّةً××××فَوَرِثْتُهُنَّ كَأَنَّهُـــــنَّ الجَنْـــدَلُ

فِيهِنَّ شَارَكَني المُسَـــاوِرُ بَعْدَهُمْ××××وأخُـــو هَوَازِنَ وَالشَّآمي الأخطَلُ◆◆

إنَّ استراقَكَ يا جَـــرِيرُ قَصَائِدِي××××مِثْلُ ادِّعَاءِ سِـــوَى أبِيكَ تَنَقَّلُ[1]

ففي هذه الأبيات يُعَدِّدُ الفرزدق الشعراء الذين ينتمي إلى مدرستهم فيذكر طرفا من أخبارهم وخصائصهم، ولا ريب أن هذه الأبيات لا تُشَكِّلُ النقد الجوهري الذي يقع التنبيه عليه هنا، وإنما تُشَكِّلُ الجانب المصرَّح به من النقد، والذي ينتمي إلى ظاهرة "شعر الشعر" السابق ذكرها.

1 ـ 7 ـ النقد المنظوم:

كانت تلك الفنون الأدبية الملتبسة بالنقد بمثابة التمهيد لنوع من الشعر التعليمي الذي يتخذ من النقد موضوعا له فيُقَدِّمُ لنا "نقدا منظوما" يتجلى في شكلين: تتضاءل أدبية الأول منهما بدرجة كبيرة كما هو حال المنظومات البلاغية على غرار عقود الجمان للسيوطي، ولا نريد الوقوف على هذا الشكل هنا، فيما يحتفظ الشكل الثاني بأدبيته كما هو حال بعض القصائد التي قد تُصَرِّحُ بغايتها التعليمية كما في قصيدة الناشئ الأكبر، وقد تتكتم عنها كما هو حال القصائد البديعية التي شاعت عند المتأخرين.

أما قصيدة الناشئ فقد قال مُصَرِّحًا بغايته منها: "وقد قلتُ في الشعر قولا جعلته مثلا لقائليه، وأسلوبا لسالكيه، وهو:

الشِّعْرُ ما قَوَّمْتَ زَيْـــغَ صُدُورِهِ××××وشَدَدْتَ بالتهذيب أَسْـرَ مُتُونِهِ

ورَأَبْتَ بالإطناب شَعْبَ صُدُوعِهِ××××وفَتَحْتَ بالإيجاز عُـــوْرَ عُيُونِهِ

◆◆ المساور بن هند بن قيس بن زهير العبسي، وأخو هوازن هو الراعي.

[1] ينظر مثلا: ديوان الفرزدق، شرحه وضبطه وقدم له علي فاعور، دار الكتب العلمية، لبنان، بيروت، ط1، 1987، ص493، 494، وقد رَدَّ عليه جرير ناقضا عليه قصيدته، فيقول مثلا:

أَعْدَدتُ للشعراء سُمًّا ناقعا××××فسَقَيْتُ آخِرَهُمْ بكأسِ الأَوَّلِ

ينظر: ديوان جرير، ص357.

وجَمَعْتَ بين قريبـــه وبعيـــدِهِ××××ووصَلْتَ بين مجمِّـــه ومَعِينِهِ

وعقدت منه لكلِّ أمـــر يقتضي××××شَبَـــهًا بـــــه فقرَنْتَهُ بقرِينِهِ

فإذا بَكَيْتَ بـــه الدِّيارَ وأهلَها××××أَجْرَيتَ للمحـــزون ماءَ شُؤُونِهِ

ووَكَلْتَهُ بهمـــومـه وغمـــومـه××××دهرا فلم يَسْرِ الكَـــرَى بجُفُونِهِ

وإذا مدَحْتَ به جـــوادا ماجدا××××وقَضَيتَه بالشُّكر حـــق دُيُونِهِ

أصفيتـــه بِنَفِيسِـــهِ ورَصِينِـــهِ××××ومَنَحْتَـــــهُ بخطيره وثمينِـــهِ

فيكون جَـــزْلًا في اتِّفاقِ صُنُوفِهِ××××ويكون سَهْـلًا في اتِّسَاق فُنُونِهِ

وإذا أَرَدْتَ كنايةً عـــــن رتبة××××بايَنْتَ بين ظُهـــورِه وبُطُـونِهِ

فجَعَلْتَ سامعَهُ يَشُـوبُ شُكُوكَهُ××××ببيـــانِهِ وظُنُـــــونِهِ بِيقِينِهِ

وإذا عتبتَ على أخٍ في زَلَّـــــةٍ××××أَدْمَجْتَ شِـــــدَّته لـه في لِينِهِ

فتركتَـــهُ مستـأنِسًا بدمـــــاثـةٍ××××مستيئسا لوُعُـــــوثِهِ وحُزُونِهِ

وإذا نَبَـــذْتَ إلى التي عُلِّقْتَـــها××××إن صارَمَتْك بفاتناتِ شُـؤونِهِ

تَيَّمْتَـــها بلطيفـــه ورقيقـــه××××وشَغَفْتَـــــها بخفِيِّهِ وكَمِينِهِ

وإذا اعتـــذرتَ إلى أخٍ في زلَّـــةٍ××××وَاشَكْـــتَ بين مُحِيـــلِهِ ومُبِينِهِ

فَيَحُـــــورُ ذَنْبُكَ عند من يَعْتَدُّهُ××××عَتْـبًا عليك مُـطَالبًا بيمينِهِ

والقـــــولُ يَحْسُنُ منـــه في مَنْثُورِهِ××××ما ليس يَحْسُنُ منه في مَوْزُونِهِ[1]

[1] عن هذه الأبيات ينظر: الحصري، زهر الآداب، ج2، ص46. وابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، لبنان، بيروت، ط5، 1981، ج2، ص115. وابن خلدون، المقدمة، ص629.

وهي أبيات تلخص قضايا نقدية كثر تداولها قديما، حيث يتعلق معظمها بالمناسبة بين الشعر وموضوعه، واختيار الأسلوب الأصلح لكل مقام من مقامات القول، فيما يستهل الأبيات بقضية التثقيف والتحكيك، ويختتمها بالموازنة بين الموزون والمنثور، كما أن له قصيدة أخرى أطول تسير على سنن هذه القصيدة[1].

أما "البديعيات" فهي قصائد تتنازعها الغايتان الشعرية والتعليمية، فهي تقصد إلى تعليم ألوان البديع وتشقيقها في أمثلةٍ لمعانٍ مدحيةٍ موضوعها الحضرة النبوية، ففيها مَدْحٌ وتعليمٌ معا! حيث يُضَمَّنُ كلُّ بيت من أبياتها بنوع من أنواع البديع على طريق "التورية" فيؤتى بلفظ ظاهره المديح وباطنه الإشارة إلى مصطلح البديع، ففي البيت الأول من بديعية ابن حجة الحموي* يأتي ذكر استهلال الدمع على عادة شعراء العرب في مطالع قصائدهم كقول البحتري:

إن سير الخليط حين استقلا×××كان عونا للدمع حتى اسْتَهَلَّا

غير أن ابن حجة لا يقصد من لفظة الاستهلال معناها الشعري فحسب، فهو يشير بها أيضا إلى مصطلح "براعة الاستهلال" عند البديعيين، فيقول:

لي في ابتدا مَدْحِكُمْ يا عُرْبَ ذي سَلَمِ×××براعةٌ تَسْتَهِلُّ الدَّمْعَ في العَلَمِ

وهكذا تجري أبيات القصيدة إلى نهايتها التي يأتي فيها بذكر حسن الخاتمة وكنه يقصد به أيضا مصطلح حسن الختام عند البديعيين، فيقول:

حسن ابتدائي به أرجو التخلص من×××نار الجحيم وهذا حُسْنُ مختتمي[2]

وتطول أبيات البديعية فيتجاوز عددها المائة بحسب عدد أنواع البديع[3].

---

[1] انظرها في العمدة لابن رشيق، ج2، ص113. والمقدمة لابن خلدون، ص628

* وهي من أشهر البديعيات وقد شرحها صاحبها في "خزانة الأدب وغاية الأرب".

[2] ينظر: ابن حجة، خزانة الأدب، تحقيق عصام شعيتو، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط1، 1987، ج1، ص19، وج2، ص493.

[3] عن البديعيات ينظر مثلا: شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، ص358 وما بعدها.

1 ـ 8 ـ الشَّرْحُ الممزوج وحَلُّ المنظوم:

الشرح عند علمائنا قديما كان يخضع لتقنيات محددة، حيث قسموه إلى أقسام مختلفة يختص كل قسم منها بشروطه، وهي في الجملة تنقسم إلى "شرح مفصول" يتمايز فيه النص الشارح عن النص المشروح، بأن يُصَرِّحَ الشارح فيقول مثلا: "قال المؤلف:" أو "قولُه:" ويسوق ما يريد شرحه، ثم يُعَقِّبُ عليه بالشرح مُصَدِّرًا إيَّاه بعبارة : "أقول" أو "قلت" مثلا، وإلى "شرح ممزوج" وهو الذي يتداخل فيه النصان الشارح والمشروح فلا يتمايزان لولا الأقواس التي تحدد المشروح، ولا يُفْصَلُ بينهما بـ"قال" ولا بـ"قلت"، وفي هذا القسم من الشرح يجتهد الشارح في مسايرة عبارة المشروح فلا يخرج عن نسقها ما استطاع إلى ذلك سبيلا، بحيث لا يشعر القارئ أنهما نصان مختلفان بل يظن أنهما نص واحد، ففي الشرح الممزوج يضطلع الشارح بوظيفتين: الأولى هي الشرح نفسه=الوظيفة الشارحة، والثانية هي إنشاء نص جديد من الثغرات والشقوق التي يخلفها النص الأول=الوظيفة الإنشائية، فقد ذكروا أن من دواعي الشرح "احتمالَ اللفظ لمعان تأويلية، أو لطافةَ المعنى عن أن يُعَبَّرَ عنه بلفظ يُوضِحُهُ"[1].

فالذي نريد التنبيه عليه هنا أن لغة الشرح الممزوج قد لا تكون "أدبية" حتى تحقق لنا تَجَلِّيًا من تجليات أدبية الخطاب الشارح، غير أنها تتخرج وفق آليات القراءة الإبداعية، فالشارح يسعى إلى تأويل المشروح وسد فجواته وملء فراغاته بتفتيت النص المشروح وتوزيعه بين عباراته الشارحة دون تمايز واضح بينهما، بحيث يجهد الشارح في مجاراة أسلوب المشروح حتى لا يُشْعِرَ المتلقي بأي تفاوتٍ بينهما، فالمقصود هنا ليس الشرح نفسه، وإنما التقنية التي تُقَرِّبُ الشرح من التأليف، والتفسير من التصنيف، فقد يقع الالتفات إليها اليوم لتكون سندا منهجيا للقراءة العربية المعاصرة في قراءة الروايات والأشعار وإعادة إبداعها وفق آلية "الشرح الممزوج"، الذي تبارى الشُّراح قديما في تحقيقه، لكن للأسف لم يحدث ذلك في شرح دواوين الشعراء وقصائدهم فقد سلك شارحوها مسلك الشرح المفصول، ولو تم ذلك لرأينا وجها

[1] عن أقسام الشروح ومُخْرِجاتِهِ ينظر: صديق حسن القنوجي، أبجد العلوم، تحقيق عبد الجبار زكار، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1978، ج1، ص190، 191، 192.

آخر لعملية القراءة والتأويل عند العرب، خاصةً وأنَّ أغلب الشراح كانوا من ذوي الملكات الراسخة في الأدب!

ومع ذلك فإن أدباء العرب قد مارسوا عملا قريبا من الشرح الممزوج يجمع بين الأدب والشرح فيما عُرِفَ قديما بـ"حَلِّ المنظوم"، والمقصود به أن يَنْثُرَ الكاتبُ شِعْرًا لِغَيْرِهِ، بأن يكون سَبْكُ الحلِّ حسَنَ الموقع، مُسْتَقِرًّا غيرَ قَلِقٍ، وافِيًا بمعاني الأصل، غَيْرَ ناقصٍ في الحُسْنِ عن سَبْكِ أصْلِه، أو أن يكون بمثابة الشَّرْح لدقائقه، وإلا كان عملًا غَيْرَ مقبولٍ في الأعمال الأدبية[1]، وقد تكلم القدماء عنه في مؤلفاتهم كما أفردوا له مؤلفاتٍ مستقلةً على غرار كتاب "الوَشْي المرقوم في حَلِّ المنظوم"، لابن الأثير الذي يذكر أن حَلَّ الأبيات الشعرية ينقسم إلى ثلاثة أقسام:

الأول منها وهو أدناها مرتبة أن يأخذ الناثر بيتا من الشعر فينثره بلفظه من غير زيادة وهذا عيب فاحش ومثاله كمن أخذ عقدا قد أتقن نظمه وأحسن تأليفه فأوهاه وبدده وكان يقوم عذره في ذلك أن لو نقله عن كونه عقدا إلى صورة أخرى مثله أو أحسن منه.

وأما القسم الثاني فهو أن ينثر المعنى المنظوم ببعض ألفاظه ويعزم عن البعض بألفاظ أخر، وهناك تظهر الصنعة في المماثلة والمشابهة ومؤاخاة الألفاظ الباقية بالألفاظ المرتجلة.

وأما القسم الثالث وهو أعلى من القسمين الأولين فهو أن يؤخذ المعنى فيصاغ بألفاظٍ غيرِ ألفاظه، وثَمَّ يتبين حذق الصائغ في صياغته ويعلم مقدار تصرفه في صناعته فإن استطاع الزيادة على المعنى فتلك الدرجة العالية.

ومَثَّلَ لهذه القسم بقول المتنبي:

إِنَّ الْقَتِيلَ مُضَرَّجًا بِدمُوعِهِ××××مِثْلُ الْقَتِيلِ مُضَرَّجًا بِدِمَائِهِ

[1] ينظر: عبد الرحمن حبنكة الميداني: البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، دار القلم، دمشق، ط1، 1996، ج2، ص541.

فقد حَلَّهُ ابن الأثير بقوله: "القتيل بسيف العيون كالقتيل بسيف المنون! غير أن ذلك لا يُجَرَّدُ مِنْ غِمْدِهِ ولا يُقَادُ صاحبه بِعَمْدِهِ"[1].

فهذه الأقسام الثلاثة مِنْ حَلِّ الشِّعْرِ تنطوي بالضرورة على ثلاثةِ أشكالٍ من القراءة*: لا يَعْدُو الشَّكْلُ الأَوَّلُ منها أن يكون إزالةً للوزن والقافية وإعادةً لترتيب الكلمات بحسب مواقعها الأصلية، فيما يتقدم عليه الشكل الثاني بمشاركة الحَالِّ في الصياغة عن طريق تبديل لفظٍ بآخر، أما الشكل الثالث فيُمَثِّلُ قراءة جديدة بقدر ما تحتفظ بالنص الأصلي تُعِيدُ إنتاجه مرة أخرى بأن تجعل منه مناسبة لقول معنى آخر غير الذي قاله، يقول ابن الأثير: "ومن سبيل المتصدي لهذا الفن أن يأخذ المعنى من الشعر فيجعله مثل الإكسير في صناعة الكيمياء! ثم يخرج منه ألوانا مختلفة من جوهر وذهب وفضة كما فعلت في هذا الموضع، فإني أخذتُ معنى هذا البيت من الشعر فاستخرجت منه ما ليس منه، وهذا أعلى الدرجات في نثر المعاني الشعرية"[2]، والإكسير عبارة عن مادةٍ تُحَوِّلُ الأشياء الخسيسة إلى معادن نفيسةٍ فيما يزعمون، فالقارئ المبدع بمثابة صاحب الإكسير، يستخرج من "المعاني المطروحة في الطريق" ألوانا من الصياغة والنسج والتصوير.

وبهذا نكون قد أتينا على عشرة من الأشكال الأدبية التي تجلى من خلالها الخطاب الشارح، وهناك أشكال أخرى أهملناها لفرصة أخرى، منها تفسير القرآن بالقرآن وبالقصص خاصة الإسرائيليات، وتفسير القرآن بالشعر، وغيرها، وهي أشكال تتصنف ضمن الخطاب الشارح عموما وليست من الخطاب النقدي بالضرورة.

[1] ابن الأثير: المثل السائر، ج1، ص93 وما بعدها.

* قارن هذه الأشكال بثلاثة أخرى عن النقد الحداثي في كتاب الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998، ص77.

[2] ابن الأثير: المثل السائر، ج1، ص119.

2 ـ تجليات "أدبية الخطاب الشَّارح" في التُّراث الصوفي

بعد أن أتينا على تجليات أدبية الخطاب الشارح في التراث العربي عامة، نأتي هنا على تجلياتها في التراث الصوفي، الذي لا يقتصر تَفَنُّنُهُ على الإبداع الأول، بل يتعدى إلى التعليق على النص الإبداعي، ففي الوقت الذي يُعَلِّقُ البعضُ على النصوص الإبداعية تعليقا علميا بلغة شارحة ليس فيها من الجمالية شيء، نجد الصوفية يُعَلِّقون عليها تعليقا فنيا أدبيا، موازيا لها في الجمالية أو أجمل، والفرق في ذلك راجع إلى طبيعة التجربة التي يمارسها كل طرف في تعاطيه مع النص الإبداعي، حيث يتسلح ذلك البعض بالمناهج العلمية الموضوعية، ويسلط الآليات الصارمة على الأدب، فتأتي تحليلاته من جنس آلياته صارمةً وجافةً، أما الصوفي فيعيش مع النص تجربة ذوقية يتماهى فيها وجدانه مع العمل الإبدعي، ليكاشف حقيقته وباطنه، ثم يعبر عن تلك المكاشفة بلغة الذوق والعرفان، فيشفع الإبداع الأول بإبداع ثان، ربما يلفت إلى نفسه أكثر من الأول، هذه التجربة ليست متكلفة، بل لا يمكن للصوفي الحقيقي في تعليقه على الإبداع، إلا أن يبدع، بخلاف ما قد يتكلفه البعض من تنميق عبارات على طريقة المقامات ليذيل بها النص، إن حالة الصوفي حالة قسرية لا مناص له منها.

وحتى يتبين ذلك بجلاء نضع بعض النماذج فنختار نصوصا من السنة وكلام الصحابة ومأثورات الصوفية وأشعارهم، ثم نسوق تعليقات للصوفية عليها لتقف بنفسك على إبداعية التعليق الصوفي:

قال تعالى:{إياك نعبد وإياك نستعين}[الفاتحة 5]، وقال الصوفية: إياك نعبد ظاهرا وإياك نستعين عليها باطنا، إياك نعبد فأسقط بإياك عنا رؤية العبادة، وإياك نستعين فأزل عنا بإياك رؤية الاستعانة، وقال تعالى:{اهدنا الصراط المستقيم}[الفاتحة 6] فقال الصوفية: مل بقلوبنا إليك وأقم بهممنا بين يديك، وكن دليلنا منك إليك، حتى لا ينقطع عما بك لك[1].

[1] ينظر: أبو عبد الرحمن السلمي، حقائق التفسير، تحقيق سيد عمران، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ج 1، ص 37، 38.

هذه التعاليق التي مثيلاتها لا تعد في تفاسير الصوفية، لا يمكن أن تكون تفسيرا، فالتفسير يكشف المعنى، وهذه تحجبه، إنها صادرة عن تدبر، عن تجربة عملية مع مقامات العبادة والاستعانة والهداية، قال الزركشي: "فَأَمَّا كَلَامُ الصُّوفِيَّةِ فِي تَفْسِيرِ الْقُرْآنِ فَقِيلَ: لَيْسَ تَفْسِيرًا وَإِنَّمَا هِيَ مَعَانٍ وَمَوَاجِيدُ يَجِدُونَهَا عند التلاوة"[1].

وقال رسول الله صلى الله عَلَيْهِ وَسلم: "صُومُوا لرُؤْيَته وأفطروا لرُؤْيَته" فَقَالَ أبو عمرو الدمشقي: "لَا ترجعوا عَن الْحق بإفطار وَلَا تُقْبِلُوا عَلَيْهِ بِصَوْم ليكن صومكم كإفطاركم وإفطاركم كصومكم عِنْد دوَام حضوركم"[2].

وقال عمر بن الخطاب رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ: "حَاسِبُوا أَنْفُسَكُمْ قَبْلَ أن تحاسبوا وزنوها قبل أن توزنوا"، فعلق عليه الغزالي بقوله: "إِنْ مَاتَ قَبْلَ رَدِّ الْمَظَالِمِ أَحَاطَ بِهِ خُصَمَاؤُهُ فَهَذَا يَأْخُذُ بِيَدِهِ وَهَذَا يَقْبِضُ عَلَى نَاصِيَتِهِ وهذا يتعلق بلببه، هذا يَقُولُ ظَلَمْتَنِي، وَهَذَا يَقُولُ شَتَمْتَنِي، وَهَذَا يَقُولُ استهزأت بي، وهذا يقول ذكرتني في الغيبة بما يسوؤني، وَهَذَا يَقُولُ جَاوَرْتَنِي فَأَسَأْتَ جِوَارِي، وَهَذَا يَقُولُ عاملتني فغششتني، وهذا يقول بايعتني فغبنتني وأخفيت عني عيب سلعتك، وهذا يقول كذبت في سعر متاعك... فبينا أنت كذلك وقد أنشب الخصماء فيك مخالبهم وأحكموا في تلابيبك أيديهم وأنت مبهوت متحير من كثرتهم حتى لم يبق في عمرك أحد عاملته على درهم أو جالسته في مجلس إلا وقد استحق عليك مظلمة بغيبة أو خيانة أو نظر بعين استحقار، وقد ضعفت عن مقاومتهم ومددت عنق الرجاء إلى سيدك ومولاك لعله يخلصك من أيديهم، إِذْ قَرَعَ سَمْعَكَ نِدَاءُ الْجَبَّارِ جَلَّ جَلَالُهُ: {الْيَوْمَ تُجْزَى كُلُّ نَفْسٍ بِمَا كَسَبَتْ لَا ظلم اليوم}، فعند ذلك ينخلع قلبك من الهيبة وتوقن نفسك بالبوار...فما أشد فرحك اليوم بتمضمضك بأعراض الناس وتناولك أَمْوَالَهُمْ، وَمَا أَشَدَّ حَسَرَاتِكَ فِي ذَلِكَ الْيَوْمِ إذا وقف ربك على بساط العدل وشوفهت بخطاب السياسة وأنت

[1] الزركشي: البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة دار التراث القاهرة، ط3، 1984، ج 2، ص 170.

[2] ينظر: أبو عبد الرحمن السلمي، طبقات الصوفية، تحقيق مصطفى عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998، ص 216.

مفلس فقير عاجز مهين لا تقدر على أن ترد حقا أو تظهر عذرا"[1]، فنص أبي حامد الغزالي لم يشرح نص عمر بن الخطاب بقدر ما جعله مناسبة لإنشاء نص آخر.

وأما في النثر الصوفي فالنماذج لا تنحصر، ومن أشهرها مواقف النفري وما كتب عليها من تعاليق، نقتطف منها قول النِّفَّري في مواقفه: "وقال لي: الكبرياء هو العز والعز هو القرب، والقرب فوت عن علم العالمين"، فعلق عليه العفيف التلمساني: "الكبرياء هو العز مع اعتبار تكبر عما ينافيه، والعز هو القرب مع اعتبار إحاطته بمن قرب إليه بصفة محوه عن نفسه وبقائه بربه، والقرب فوت عن علم العالمين مع اعتبار آخر وهو أن يمحى وصف العلم الذي هو لسان الفرق، ويبقى لسان الشهود وهو نطق الحقيقة لنفسها"، وقال النفري أيضا: "وقال لي: الحق لا يستعير لسانا من غيره"، فعَلَّقَ العفيفُ: "الوجود لا يفتقر شهوده إلى عبارة"[2]!

وأما التعليق على الشعر فيقول ابن عربي في مطلع قصيدة له ظاهرها غزل حسي وباطنها صبابة عُلْوِيَّةٌ:

مرضي من مريضة الأجفان××××عَلِّلاني بذكرها عَلِّلاني

ثم يُعَلِّق عليه بقوله: "لما مالت عيون الحضرة المطلوبة للعارفين من جانب الحق سبحانه بالرحمة والتلطف إلينا أمالت قلبي بالتعشق إليها، فإنها لما تنزهت جلالا وعَلَتْ قدرا، وسَمَتْ جبروتا وكبرا، لم يكن أن تعرف فتحب، فتنزلت بالألطاف الخفية في قلوب العارفين"[3]، بل قد يصل الأمر إلى شرح الشعر بالشعر كما يقع كثيرا في تعليق العفيف على مواقف النفري، ومثاله قول ابن عربي:

يا من يراني ولا أراه××××كم ذا أراه ولا يراني

فسأله البعض: كيف تقول إنه لا يراك وأنت تعلم أنه يراك؟ فقال ابن عربي معلقا على بيته:

يا من يراني مجــرما××××ولا أراه آخذا

[1] أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، دار المعرفة، بيروت، ج 4، ص 521.

[2] العفيف التلمساني: شرح مواقف النفري، تحقيق جمال المرزوقي، ص 83، 93.

[3] زكي مبارك: التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ج 1، ص 178.

كم ذا أراه منعما××××ولا يراني لائذا[1]

ففي هذا البيت إلغاز، حله في البيتين، والحق أن ابن عربي مبرز في هذه الظاهرة فهو الذي كتب ديوانا ظاهره التغزل الحسي بالمرأة وسماه ترجمان الأشواق، ثم ارتد عليه بشرحٍ/تعليقٍ قَلَبَ فيه جميعَ المعاني الغَزَلِيَّةِ الحسيةِ إلى أخرى روحية عُلْوِيَّةٍ، وسماه "ذخائر الأعلاق"، فتصور كيف ستكون الكلفة وما مقدار الصعوبة؟

وربما تطور الأمر لدرجة الربط بين أثرين أدبين لم يكتب أحدهما تعليقا على الآخر أصلا! فَيُجْعَلُ كذلك، وهنا تأتي القصة التي تحكي أن "سلطان العارفين" ابن عربي راسل ""سلطان العاشقين" ابن الفارض يطلب منه شرح تائيته الكبرى الشهيرة، فأجابه ابن الفارض بأن كتابك المسمى "الفتوحات المكية" شَرْحٌ له، فالأول نَظَمَ قصيدةً، والثاني كَتَبَ كتابا، ولا نية لتعليق أحدٍ بالآخر، فَيُجْعَلُ الكتاب شرحا للقصيدة! يُعَلِّق زكي مبارك قائلا: "وفي كلا الأثرين غموض، ولا مانع من أن يُشْرَحَ الغموض بالغموض، فَنَفْيُ النَّفْيِ إثباتٌ"[2]!.

الخلاصة أن فن التعليق صوفي بامتياز من أراده وجده حيثما التفت لافتا نظره إليه شاغلا إياه عن المعلَّق عليه، وفي تفاسير الصوفية من "التفسير الإشاري" ما يصلح شاهدا قويا لهذه الظاهرة، والتي يحكمها كما بينا التجربة الذوقية التي يعيش الصوفي من خلالها حقائق النص لا ظواهره.

[1] ينظر: زكي مبارك: المرجع نفسه، ج 1، ص 82.
[2] زكي مبارك، المرجع نفسه، ج 1، ص 82.

تتويجا للبحث يمكن أن نُسَجِّلَ بعض النتائج والتوصيات في هذه النقاط:

هناك قوانين وجدليات تنظم الخطابات لدى كل ثقافة، فالغرب يرجعون إلى قانون الوظيفة الذي يقسم الخطاب إلى أدبي وغيره، ويتحاورون مع جدل الذاتية والموضوعية، فتترجح صفة الخطاب بحسب اتجاهه إلى أحدهما، أما العرب فيرجعون إلى قانون البلاغة ونظام الأدب فيحشرون كل الخطابات تحت ذلك القانون والنظام، فيتخرج الخطاب النقدي أو الشارح عموما وفق نفس الآليات التي يتخرج بها الخطاب الأدبي، ثم داخل ذلك القانون يحصل التفاوت.

تجلت أدبية الخطاب لشارح عند الغرب في تيارات نقدية كالانطباعية والأسطورية وما بعد الحداثة والتفكيك، كما ارتفدت ببعض المفاهيم النظرية كموت المؤلف ونظريات القراءة والتناص، أما عند العرب فكل الخطابات النقدية أدبية، وتتأكد أدبية بعض الأشكال النقدية التي اكتست لبوس الأدب كالنقد المطبوع والحكايات والمقامات والرسائل النقدية، وشعر الشعر والنقائض والمعارضات والنقد المنظوم وغيرها.

كما كان التفكيك هو التجلي الأبرز للظاهرة عند الغرب، فإن التراث الصوفي هو التجسيد الأجلى لها عند العرب، ففيه يفسر الإبداع بالإبداع، في خطاب تحكمه الإشارة أكثر من العبارة، وفي كل من التفكيك الغربي والإشارات الصوفية خلفيات دينية صوفية.

إن الظاهرة عند الغرب وإن وجد لها مشاكه عند العرب فلا يعني هذا أن الأمر واحد، فلكل ظاهرة تحيزاتها لمزاجها الذي أفرزها، فالتفكيك مثلا وإن بدا أنه الأكثر عالمية وانتشارا بعد البنيوية لا يمكنه أن يتخلص من رواسب المحلية في صورة الخلفيات اللاهوتية التي يستند إليها من تراث القبالة اليهودي.

لا يصح أبدا أن تُسْقَطَ إشكالاتُ ظاهرةٍ غربيةٍ على أخرى عربية لمجرد المشابهة السطحية أو المماثلة الجزئية، بل لابد من مراعاة خصوصيات كل تجربة، فقد ساد قبل وقت أننا استوردنا حلولا غربية لإشكالاتنا، أما الآن فقد تبين أننا استوردنا إشكالات غربية ثم رحنا نبحث لها عن حلول مستعارة عن الغرب أيضا!

إن الوعي بالطابع الأدبي والسردي للنقد العربي القديم لا يخلو من تداعيات لعل أبرزها توسيع دائرة التراث النقدي وإعادة تركيب جهاز قراءة يتناسب والبنية الأدبية للنص النقدي القديم.

إن الوعي بالتحيزات الدينية للنقد الغربي يجعل الباحث العربي يراجع كثيرا من أحكامه المسبقة عن النقد العربي الديني! ويأخذ في حسابه أن كل تلك الدراسات التي عقدها طيلة قرن من الزمن لكشف الخلفيات الدينية للنقد العربي القديم لا تعدو أن تكون دراسات لكشف التحيزات على أنه ينتظره عقد مثلها مع النقد الغربي الذي يمثل ساحة خصبة للحفر في ذلك لأن النسق الديني فيه يتصف بالإضمار، ما يعني أنه بإزاء دراسةٍ للكشفِ عن الأنساق المضمرة التي تحرك الخطاب الغربي!

القرآن العظيم برواية حفص عن عاصم

المصـــــــــــادر:

1. الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط5.
2. أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، تحقيق محمد حسن إسماعيل، دار الكتب العلمية، لبنان، بيروت، ط1، 2003.
3. أبو زيد القرشي: جمهرة أشعار العرب، تحقيق علي محمد البجاوي، نهضة مصر، 1981.
4. أبو عبد الرحمن السلمي: حقائق التفسير، تحقيق سيد عمران، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2001.
5. أبو عبد الرحمن السلمي: طبقات الصوفية، تحقيق مصطفى عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998.
6. أبو الفرج الأصفهاني: تحقيق سمير جابر، دار الفكر، بيروت، ط2.
7. أحمد بن خلكان: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت.
8. أحمد بن المرتضى اليماني: طبقات المعتزلة، تحقيق سوسنة ديقلدوقلزر، نشر فرانز شتاينرفيسبادن، بيروت، لبنان، 1961.
9. الأشعري: مقالات الإسلاميين واختلاف المصلين، تحقيق نعيم زرزور، المكتبة العصرية، ط1، 2005.
10. الباقلاني: إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط7.

11. بديع الزمان الهمذاني: المقامات، موفم للنشر، 1988.
12. التبريزي: شرح ديوان أبي تمام، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، ط5.
13. تقي الدين ابن تيمية، مجموع الفتاوى، تحقيق أنور الباز وعامر الجزار، دار الوفاء، ط3، 2005. وتحقيق عبد الرحمن بن قاسم، نشر مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، المدينة المنورة، السعودية، 1995.
14. تقي الدين ابن حجة: خزانة الأدب وغاية الأرب، تحقيق عصام شعيتو، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط1، 1987.
15. الثعالبي: ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1965.
16. الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق فوزي عطوي، دار صعب، بيروت، ط1، 1968.
17. الجاحظ: الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، لبنان، بيروت، 1996. وطبعة دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1424.
18. جرير: الديوان، دار بيروت، 1986.
19. حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 2008.
20. الحريري: المقامات، تحقيق يوسف بقاعي، دار الكتب اللبناني، بيروت، ط1، 1981.
21. حسان بن ثابت: الديوان، تحقيق عبدأ علي مهنا، دار الكتب العلمية، لبنان، بيروت، ط2، 1994.
22. الحسن بن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، لبنان، بيروت، ط5، 1981.

23. الحصري: زهر الآداب وثمر الألباب، تحقيق يوسف علي طويل، دار الكتب العلمية، لبنان، بيروت، ط1، 1997.

24. الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، دار إحياء العلوم، بيروت، ط4، 1998.

25. الذهبي: سير أعلام النبلاء، مجموعة من المحققين بإشراف شعيب الأرناؤوط، مؤسسة الرسالة، ط3، 1985.

26. الراغب الأصفهاني: محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت.

27. رَضِيُّ الدين الأستراباذي: شرح شافية ابن الحاجب، دار الكتب العلمية، بيروت.

28. الزركشي: البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة دار التراث القاهرة، ط3، 1984.

29. الزمخشري: الكشاف، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3، 1407.

30. الزَّوْزَني: شرح المعلقات السبع، بيت الحكمة، الجزائر، ط1، 2010.

31. السرقسطي: المقامات اللزومية، تحقيق حسن الوراكلي، عالم الكتب الحديث، الأردن، إربد، ط2، 2006.

32. السيوطي: الاقتراح في علم أصول النحو، تحقيق محمود ياقوت، دار المعرفة الجامعية، 2006.

33. السيوطي: المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998.

34. صديق حسن القنوجي: أبجد العلوم، تحقيق عبد الجبار زكار، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1978.

35. ضياء الدين ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، 1995. وتحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة.

36. عبد الحي الحنبلي: شذرات الذهب في أخبار من ذهب، تحقيق عبد القادر الأرنؤوط ومحمود الأرناؤوط، دار ابن كثير، دمشق، 1406.

37. العباسي: معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، عالم الكتب، بيروت، 1947.

38. عبد الرحمن بن خلدون: المقدمة، دار الفكر، لبنان، بيروت، 2007.

39. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة.

40. عبد الله العَلَوي: نَشْر البُنُود شرح مَراقي السُّعُود، تحقيق محمد الأمين بن محمد بيب، ط1، 2005.

41. العفيف التلمساني: شرح مواقف النفري، تحقيق جمال المرزوقي.

42. علي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2006.

43. الغزالي: إحياء علوم الدين، دار المعرفة، بيروت.

44. فخر الدين الرَّازي: مفاتيح الغيب، دار إحياء التراث العربي، بيروت.

45. الفرزدق: الديوان، شرحه وضبطه وقدم له علي فاعور، دار الكتب العلمية، لبنان، بيروت، ط1، 1987.

46. قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، لبنان، بيروت.

47. المحبي: نفحة الريحانة ورشحة طلاء الحانة، تحقيق أحمد عناية، دار الكتب العلمية، لبنان، بيروت، ط1، 2005.

48. محمد بن أبي الحديد: شرح نهج البلاغة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الجيل، لبنان، بيروت، ط2، 1996.

49. محمد بن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود شاكر، دار المدني، جدة.

50. محمد بن الموصلي: مختصر الصواعق المرسلة لابن القيم، تحقيق سيد إبراهيم، دار الحديث، القاهرة، مصر، ط1، 2001.

51. المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، لبنان، بيروت، ط1، 1995.

52. المظفر بن الفضل العلوي: نضرة الإغريض في نصرة القريض، تحقيق نهى عارف الحسن، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق.

53. المعافى بن زكريا: الجليس الصالح الكافي والأنيس الناصح الشافي، تحقيق محمد مرسي الخولي، عالم الكتب، بيروت، ط1، 1993.

54. المعري أبو العلاء: رسالة الغفران ومعها نص رسالة ابن القارح، تحقيق عائشة عبد الرحمن، دار المعارف، ط9.

55. المعري: معجز أحمد، تحقيق عبد المجيد دياب، دار المعارف، ط2، 1992.

المراجـــــــــع:

56. إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، لبنان، بيروت، ط4، 1984.

57. جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، مؤسسة عيبال، ط1، 1991.

58. جابر عصفور: مفهوم الشِّعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط5، 1995.

59. جميل حمداوي: نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، مكتبة المثقف.

60. جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، دار الساقي، ط4، 2001.

61. حبيب مونسي: القراءة والحداثة مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000.

62. حسن الشافعي: المدخل إلى دراسة علم الكلام، إدارة القرآن والعلوم الإسلامية، كراتشي، باكستان، ط2، 2001.

63. حسين قاصد: النقد الثقافي ريادة وتنظير وتطبيق، العراق رائدا، القاهرة، ط1، 2013.

64. الرافعي: وحي القلم، راجعه درويش الجويدي، المكتبة العصرية، بيروت.

65. زكي مبارك: التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة.

66. سعد البازعي: المكون اليهودي في الحضارة الغربية، المركز الثقافي العربي، المغرب، الدار البيضاء، ط1، 2007.

67. شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف، ط9.

68. شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي العصر العباسي الأول، دار المعارف، ط8.

69. شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي العصر العباسي الثاني، دار المعارف، مصر، ط2.

70. شوقي ضيف: النقد، دار المعارف، القاهرة، ط5.

71. طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، المكتبة الفيصلية، مكة، 2004.

72. طه حسين: مستقبل الثقافة في مصر، مؤسسة هنداوي، القاهرة، مصر.

73. طه عبد الرحمن: تجديد المنهج في تقويم التراث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2.

74. طه عبد الرحمن: العمل الديني وتجديد العقل، المركز الثقافي العربي، المغرب، الدار البيضاء، ط2، 1997.

75. علي المغربي: الفرق الكلامية الإسلامية مدخل ودراسة، مكتبة وهبة، ط2، 1995.

76. عبد الرحمن حبنكة الميداني: البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، دار القلم، دمشق، ط1، 1996.

77. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، 1998.

78. عبد الفتاح كيليطو: الحكاية والتأويل دراسة في السرد العربي، دار توبقال، المغرب، الدار البيضاء، ط1، 1988.

79. عبد المجيد قطامش: الأمثال العربية دراسة تاريخية تحليلية، دار الفكر، سورية، دمشق، ط1، 1988.

80. عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، دار هومة، الجزائر، 2005.

81. الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998.

82. الغذامي: المشاكلة والاختلاف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994.

83. الغذامي: النقد الثقافي، المركز الثقافي العربي، المغرب، الدار البيضاء، ط3، 2005.

84. كاظم جهاد: أدونيس منتحلا دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة يسبقها: ما هو التناص؟، مكتبة مدبولي، ط2، 1993.

85. لؤي حمزة عباس: سَرْد الأمثال دِرَاسةٌ في البنية السّرديّة لِكتبِ الأمثالِ العربيّةِ مع عنايةٍ بكتابِ المفضّل بن محمّدٍ الضّبّي (أمثال العرب)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.

86. محمد البهي: الجانب الإلهي من التفكير الإسلامي، ط4، 1966.

87. محمد زغلول سلام: تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري، منشأة المعارف، الإسكندرية.

88. محمد عبد المنعم خفاجي: مصادر المكتبة الأدبية، دار الجيل، بيروت، ط1، 1992.

89. مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة.

90. ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2002.

91. نصر حامد أبو زيد: الاتجاه العقلي في التفسير دراسة في قضية المجاز في القرآن عند المعتزلة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1996.

92. يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين، مصر، ط1، 1994.

93. يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2009.

الكتب المترجمة:

94. إدوارد سعيد: العالم والنص والناقد، ترجمة عبد الكريم محفوض، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000.

95. إديث كريزويل، عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1993.

96. إنريك أندرسون إمبرت: مناهج النقد الأدبي، ترجمة الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، القاهرة، 1991.

97. بيتر بروكر: الحداثة وما بعد الحداثة، ترجمة عبد الوهاب علوب، مراجعة جابر عصفور، منشورات المجمع الثقافي، الإمارات، أبو ظبي، ط1، 1995.

98. جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، دار توبقال، المغرب، الدار البيضاء، ط2، 2000.

99. جون ستروك: البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، 1996.

100. جون ليشته: خمسون مفكرا أساسيا معاصرا من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، ترجمة فاتن البستاني، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، بيروت، ط1، 2008.

101. جيرار جينيت: طروس. الأدب على الأدب، نص مترجم ضمن دراسات في النص والتناصية، ترجمها وقدم لها وعلق عليها محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1998.

102. جيزيل فالانسي: النقد النصي، ضمن كتاب مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تأليف مجموعة من الكتاب، ترجمة رضوان ظاظا، مراجعة المنصف الشنوفي، عالم المعرفة، الكويت، 1997.

103. دافيد باكان: فرويد والتراث الصوفي اليهودي، ترجمة طلال عتريسي، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 2002.

104. رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء، القاهرة، 1998.

105. رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة، 1987.

106. كارلوني وفيللو: النقد الأدبي، ترجمة كيتي سالم، منشورات عويدات، بيروت/ باريس، ط2، 1984.

107. ليونارد جاكسون: بؤس البنيوية الأدب والنظرية البنيوية، ترجمة ثائر ديب، دار الفرقد، سوريا، دمشق، ط2، 2008.

108. محمد أركون: التفكير الأصولي واستحالة التأصيل، ترجمة وتعليق هاشم صالح، دار الساقي، لبنان، بيروت، ط1، 1999.

109. يورغن هابرماس: الفلسفة الألمانية والتصوف اليهودي، ترجمة نظير جاهل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1995.

المعاجم والموسوعات:

110. التهانوي: كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، ترجمة عبد الله الخالدي، وجورج زيناتي، تحقيق علي دحروج، إشراف رفيق العجم، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، بيروت، ط1، 1996.

111. الزركلي: موسوعة الأعلام، دار العلم للملايين، ط15، 2002.

112. السيد محمد مرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق مجموعة من المحققين، مطبعة حكومة الكويت، 1975.

113. الشريف الجرجاني: التعريفات، تحقيق إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، لبنان، بيروت، ط1، 1405.

114. عبد الوهاب المسيري: موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية، دار الشروق، مصر، ط1، 1999.

115. الفيومي: المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، مكتبة لبنان، لبنان، بيروت، 1987.

116. محمد بن منظور: لسان العرب، تحقيق عبد الله الكبير ومحمد حسب الله وهاشم الشاذلي، دار المعارف.

117. محمد عزام، المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، دار الشرق العربي، لبنان، بيروت.

118. الميداني: مجمع الأمثال، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السنة المحمدية، 1955.

المجلات:

119. إسلامية المعرفة، المعهد العالمي للفكر الإسلامي.
120. جذور، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ج30، مج12، يناير 2010.
121. الموقف الأدبي، العدد17، اتحاد الكتاب العرب.

رسائل جامعية:

122. راضية لرقم: النص السردي عند الحطيئة وعمرو بن الأهتم، دراسة سيميائية، رسالة ماجستير، إشراف محمد بن زاوي، جامعة منتوري، قسنطينة، 2008. 2009.
123. زهور القرشي: الحكاية النقدية دراسة وتحليل، رسالة ماجستير تحت إشراف حامد الربيعي، جامعة أم القرى، 2008.

إهداء

مقدمة

مدخل: 02

الفصل الأول: تجليات أدبية الخطاب الشارح في النقد الغربي.....20

الفصل الثاني: تحيزات أدبية الخطاب الشارح في النقد الغربي.....51

الفصل الثالث: جدليات أدبية الخطاب الشارح في التراث العربي.....86

الفصل الرابع: تجليات أدبية الخطاب الشارح في التراث العربي.....126

خاتمة.....179

قائمة المصادر والمراجع.....182

فهرس الموضوعات.....194