الجمهـورية الجزائريــة الديمقراطيــة الشعبيــة

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة وهران1– أحمد بن بلة

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم اللغة العربية وآدابها

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه علوم بعنوان:

تجليات المثاقفة الغربية في الخطاب النقدي العربي المعاصر

- كمال أبو ديب أنموذجا -

إعداد الطالب: عبد القوي أحمد إشراف الأستاذ: مختاري خالد.

السنة الجامعية 2017 -2018

الجمهـورية الجزائريــة الديمقراطيــة الشعبيــة

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة وهران1– أحمد بن بلة

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم اللغة العربية وآدابها

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه علوم بعنوان:

تجليات المثاقفة الغربية في الخطاب النقدي العربي المعاصر

-كمال أبو ديب أنموذجا -

إعداد الطالب: عبد القوي أحمد إشراف الأستاذ: مختاري خالد.

السنةالجامعية 2017 -2018

الجمهـورية الجزائريــة الديمقراطيــة الشعبيــة

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة وهران1– أحمد بن بلة

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم اللغة العربية وآدابها

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه علوم بعنوان:

تجليات المثاقفة الغربية في الخطاب النقدي العربي المعاصر

-كمال أبو ديب أنموذجا -

إعداد الطالب: عبد القوي أحمد إشراف الأستاذ: مختاري خالد.

أعضاء اللجنة المناقشة:

أ.د عبد القادر شرشار	..... رئيسا
أ.د خالد مختاري	..... مشرفا ومقررا
أد الطيب بوشيبة	..... عضوا مناقشا
أ.د محمد حمودي	..... عضوا مناقشا
أ.د التاج بودالي	..... عضوا مناقشا
أ.د محمد سغوان	..... عضوا مناقشا

السنة الجامعية 2017 -2018


بسم الله الرحمن الرحيم

إهـــــــــداء

إلى روح والدي الطاهرة.... أتضرع إلى الله أن يغمره بجميع أنواره ورحماته.

شـــــــكـــــــر

أتوجّه بشكر خاص للأستاذ المشرف الدكتور خالد مختاري، على جميع ما أسداه إليّ من فضائل التوجيه، والمعرفة، والكرم، والأناة، والصبر... فله مني كل الشكر والإكبار والتوقير أستاذا قديرا وإنسانا فاضلا.

كما أشكر جميع أصدقائي الذين أمدُّوني بيد العون والتشجيع والتعاطف.

وأشكر جميع أفراد عائلتي التي ساندتني وآزرتني في كل مراحل البحث، وسائر مواقف الحياة، فكل المودة والحب والتوقير لوالدتي العزيزة، وإخوتي الأجلاء، وزوجتي الكريمة، وأولادي أكبادي الذين ينشرون الفرح من حولي.

وتحية إكبار وإجلال لجميع زملائي بجامعة الجيلالي بونعامة، بخميس مليانة -عين الدفلى -وتحية تقدير وامتنان وتوقير لأساتذتي الأفاضل في جامعة أحمد بن بلة 1.

لهؤلاء جميعا شكري وامتناني.

مقدمة:

شهد الخطاب النقدي المعاصر تحوُّلات كبرى وعميقة في العقود الأخيرة من القرن العشرين، كانت ثمرة الإنجازات العلمية والفلسفية المتلاحقة. فتحولت القراءة النصية النقدية من قراءة أفقية معيارية – سياقية - إلى قراءة عمودية متسائلة – نسقية - تحاول سبر أغوار النص لا غير، مبتعدة عن مقارباته من خلال السياقات التي أحاطت به يوم إنشائه وإنتاجه، وبذلك أصبحت المعالم النصية (البُنى) للمادة الحقل الأساسي للقراءة. هذا التغيُّر في الرؤية ما كان ليتحقَّق لولا الثورة التي أَحدَثتها اللسانيات الحديثة، وتأسيسها لرؤية ومناهج جديدة في طرائق التعامل مع النص، فأَقصَت الخارج وقراءاته السياقية – التاريخية والاجتماعية والنفسية - وأخذت بالقراءة النسقية التي تتناول النص بنية مغلقة في علاقاتها الداخلية معزولا عن التأثيرات الخارجية، فمجَّدَت الداخل النصي عَمَّا هو خارجه.

ولما كان النقد العربي الحديث مدين بشكل مطلق لإنجازات النقد الغربي، بمناهجه وأدواته الإجرائية، التي أنتجتها عمليات المثاقفة المتواصلة مع الغرب، في محاولة اللحاق بهذه المنجزات الباهرة التي تتسارع في التأسيس والتعديل، بحثا عن النماذج المُثلى للمناهج والقوانين التي تتحكم في سائر المحدثات والمتغيرات المادية والمعنوية، بما في ذلك النتاج الفكري والأدبي، كان لِزاما البحث في مجالات النقد عن المحاولات الجادة التي قام بها بعض النقاد العرب المحدثين، الذين اضطلعوا بمَهمَّة الاجتهاد في البحث، عن طريق المثاقفة والاطلاع على منجزات الغرب، من أجل التأسيس والتأصيل للنقد العربي الحديث والمعاصر، لكي يكون مَعلَماً له خصوصيته، وإسهامه في الحركة النقدية العالمية، ليُجَاوِرَ المُنجَز الإنساني في الثقافة والمعرفة، ليكون للأمة العربية دورها الحيوي في رَكب الحضارة الإنسانية. هذه المحاولات الجادة لتَفعيل حركيَّة النقد العربي الحديث والمعاصر، حاولت أن تصحِّح مسار النقد وتخليصه من هيمنة المرجعية الثقافية الغربية، فتحتم ربط الصلة بين المنجز الغربي والتراث العربي في منابته الأصيلة التي لا تعدم بعض اللمعات النقدية التي تسمح بتأصيل نقدي عربي له خصوصيته، كما سعت أيضا إلى تخليص النقد العربي مما علق به من الإيديولوجيات التي ارتبطت بعمليات المثاقفة، لأن المناهج النقدية الغربية الجديدة ارتبطت بمرجعياتها الفلسفية، باعتبارها ممارسات فكرية وثقافية لها إيديولوجيتها التي توجهها نحو

مسارات معينة، لتحقيق غايات محدّدة، وفرض رؤى معيّنة. لذلك كان السعي لاكتناه طبيعة هذه المثاقفة والوعي بخبايا التأثر التي يمكن أن تكتنف طبيعة الأخذ عن الآخر، إذ أن تأصيل وتأسيس نقد عربي له خصوصيته، اعتمادا على منجزات الغرب، لا يتأتى سليما مشذّبا من علائقه الإيديولوجية، مما يستوجب الوقوف بوعي أمام طبيعة الإيديولوجيات الكامنة في الأنساق الفكرية والمعرفية التي ننهل منها، بغية تجنب تلك المزالق التي طالما أثارت الجدل والصراع، وتنتهي في غالب الأحيان بضياع تلك الجهود، واستحالة تقبلها فكريا، ناهيك عن تطبيقها عمليا في واقع الثقافة والحياة، خاصة تلك التي تتصادم مع طبيعة البنية الفكرية والثقافية الموروثة في المجتمع العربي.

فالثقافة هي مجموعة النشاطات الذهنية والسلوكية التي تميز شعبا أو أمة، وهي بنية فكرية تتشكل من النتاج العقلي والأدبي، فيُعَبَّرُ عنها بطرائق العلم أو الفن أو السلوك في تفاعلها المستمر مع واقع الحياة تُغنيها وتغتني منها، فهي الصورة الذهنية التي تعكس الواقع المادي كما هو في حقيقته، أو كما يصوِّرُه الإبداع في أشكاله الفنية، لذلك لا غُرْوَ أن نجد ثقافة راقية في مجتمعات فاسدة ومتخلفة تأمُل فكريا وفنيا أن تصنع مستقبلا يغاير الواقع ، تطلعا لتجاوز مفاسده. إنه السعي لفهم واقع الحال الذي يعيشه الإنسان، انطلاقا من تحليل موروثاته الثقافية، وتحولاته الكبرى، التي صاغت تاريخه، وشكّلت عبر الزمن خصوصياته الأصيلة، والتي تنضام فيما بينها لتكون جملة من التعميمات الصحيحة، أو القوانين العامة لخصوصية شعب من الشعوب، أو أمة من الأمم، لتكون مفاتيح التحريك الناجعة لكل ميدان يُراد له إحداث التحوُّل والتغيُّر فيه نحو التطوُّر والرقيّ. إن الثقافة بنية متلاحمة، تتواشج فيها علاقات الموروث بمعطيات الحاضر وتطلُّعات المستقبل، إنَّه الوعي بالمُكوِّنات الداخلية للأمة، وكشف علاقات السابق باللاحق، وإحداث التحويلات الملائمة، من أجل اكتساب علاقات جديدة، تُلاحِق على الدوام تلك الصورة المُثلى المتعالية التي ينبغي أن تكون عليها.

كانت الثقافة - في معظم العالم العربي بعد النصف الثاني من القرن العشرين - تعني الثقافة القومية، أو الثقافة الإيديولوجية، التي تخدم شعارات التوجه الاشتراكي القومي لمعظم البلدان العربية التي تحرَّرَت من رِبقة الاستعمار الغربي، والتي كانت تطمح إلى تحقيق الوحدة للوطن العربي، بما في ذلك الوحدة الثقافية التي تحدِّد الهويّة العربية وخصوصيتها

المشتركة في تاريخها وآمالها المستقبلية. لكن ذلك الطموح اضمحلَّ مع الزمن وزال، كما زالت الاشتراكية في منابتها الأصليّة، وصارت الثقافة شكلاً من الصراع مع الآخر الغربي الذي نستمدُّ منه منجزاته الباهرة في شتى مجالات العلوم والآداب والفنون، هذا الآخر الغربي الذي توفَّرت له كل أسباب القوّة، بإمكاناته العلمية والتكنولوجية، التي أدَّت إلى الحاجة الملحَّة للثروات الطبيعية - خاصة موارد الطاقة - التي تتوزَّع على بلدان العالم - بما في ذلك العالم العربي بصفة خاصة - فكانت أساليب التمكُّن من القوّة الاقتصادية مدعاة للتوجُّه نحو الإمبريالية العدوانية في علاقاتها مع الدول الضعيفة وبخاصة الدول العربية التي تَمتلِك مخزونا مُعتبَرا من هذه الثروات الطبيعية، فكانت هدفا استراتيجيا للاختراق والهيمنة، تحت شعارات التّضليل، كالمثاقفة والعولمة والتحرُّر والديمقراطية، وغيرها من الشعارات البرَّاقة التي تُغري الشعوب الضعيفة المتطلِّعة إلى تلك الآمال بوعي وحذر أو بدونهما.

فانسحَبَ الصراع الإيديولوجي لحساب الصراع الثقافي، أو ما يسمَّى الهيمنة الثقافية التي تهدِّد كيان الأمة باختلاف توجُّهات أهلها ومفكِّريها، فالمثاقفة مع الآخر ليست نسيجا واحدا، ولا مصدرا واحدا، بل هو انفتاح على متعدِّد، يستدعي الحرص والوعي اللازمين لفرز ما هو مقبول يمكن أخذه برضى، وما هو مرفوض ومستهجن يجب الحذَر والتحذير من مخاطره، خاصة ما تعلَّق بتهديد الأمة في كيانها وهويَّتِها، فكان لِزَاماً وَضع المعايير والمقاييس والآليَّات التي تسمح بغربلة هذا الكمّ الهائل من الروافد الثقافية، التي تتَّفِق مع أذواق الأمة وخصوصيّتها الحضارية.

هذا العطاء المعرفي الغزير الذي أنتجته الحضارة الغربية المعاصرة أفاد الإنسانية جمعاء، وكان التفاوت بارزا بين المجتمعات التي استفادت من زخم هذا العطاء الذي فرض نفسَه وتأثيرَه، كلُّ مجتمع بقَدر طرائق تعامُله معه، وقدرته على الاصطفاء والتخيُّر الذي يتلاءم مع إمكانات الأخذ تأصيلا أو استيلابا، تَبَعاً لِطرائق التعامل مع نِتاج هذه الحضارة المتدفِّقة برشادة أو شطَط.

إن المثاقفة الرشيدة تستدعي ذاتاً واعيةً، تُثري ثقافتها الأصيلة بثقافة الآخر، تواصلا وتفاعُلاً بعيداً عن مزالق الاستِتباع والاستعباد، ذاتاً فاعلةً تُفيد من الثقافات المختلفة دون تهيُّب من

الاستيلاب وهيمنة الآخر، ودون تخوّف من إزالة الثقافة الوطنية تحت مبرِّرات التحْدِيث والتطوّر العلمي والتكنولوجي، ذاتاً تُسهِم وتُشارك ولا تظلُّ معطَّلة عن التّعديل بما يتلاءم مع شخصيتها وهويّتها، ومحاولة النهوض والمشاركة النِدّية الفعلية في النِتاج والنَّماء الذاتي بعيداً عن النَّقل والاستِنساخ عن الآخر.

إنَّ الوعي بأهمية المثاقفة والتلاقُح مع الآخر يؤدِّي حَتْماً إلى إدراك الموضِع الحقيقي للأمة في مسار الحِراك الحضاري الإنساني، ومَشروعيَّة البحث عن طرائق الإفادة من هذا الرَّصيد والمشاركة الفعَّالة، والانتماء إلى هذا العالَم الذي يَمضي قُدُماً نحو التطوُّر، مُتَجاوِزاً كلَّ فُروض القطيعة، أو الرَّفض، أو التَّصادُم، فيصنَع لنفسه كياناً له خصُوصيَّته وتفرُّدَه، بلا طَمءسِ لهويَّتِه، أو تغييبٍ لدَورِه الحضاري، أو ذوبانٍ في غيره.

هذه الاعتبارات الموضوعية لطبيعة المثاقفة التي تَفرِض نفسَها على الأمَّة العربيَّة، بحثاً عن موضِع لائِقٍ في الرَّكْب الحضاري، أدَّى بِنَا إلى اختيَّار موضوع بحثنا الموسوم: **" تجليات المثاقفة الغربية في الخطاب النقدي العربي المعاصر – كمال أبو ديب أنموذجا"**.

وقد قسَّمنا البحث إلى بابين، وكل باب يتضمن ثلاثة فصول، وجعلنا الباب الأول تحت عنوان: **الخلفيات الفكرية والأنساق المعرفية للمناهج النقدية**. وحاولنا في هذا الباب الوقوف على أهم ملامح الحداثة الغربية التي أحدثت ثورة جذرية في مسار الحضارة الأوروبية، لما أبدلت المرجعية الفكرية التي تحكم وتوجه السلوك الإنساني في الفكر والحياة، من مرجعية دينية إلى مرجعية إنسانية، مرتكزة على عملين أساسيين هما: العقل والعلم. وتولد عن ذلك أهم اتجاهين فلسفيين معرفيين هما: الفلسفة المثالية/المعرفة العقلية، وعمادها فلسفة "ديكارت" التي أقامت من العقل العلم الكلي، ومناهج البحث في جميع العلوم، سعيا لتحقق المعرفة اليقينية التي تنطلق من داخل الإنسان نحو خارجه. أما الثانية فهي الفلسفة الوضعية/المنطقية، وعمادها فلسفة "بيكون" التي تؤمن بالعلم أداة مطلقة في يد الإنسان، وهي الفلسفة التجريبية التي تمنح الحواس أولوية في المعرفة التي تنطلق من خارج الإنسان وتتجه داخله.

ومن أجل أن نضيء الطريق، الذي ارتسمت عليه معالم المرجعية الغربية، التي أحدثت تلك التحوّلات الجذرية، في الأنساق الفكرية والاجتماعية والسياسية، في الحضارة الغربية الحديثة، ارتأينا تقسيم الباب الأول كما يلي:

الفصل الأول: **السياقات العامة التي تولّدت عنها المناهج النقدية.**

وفيه حاولنا أن نوضح أهم مرتكزات النهضة الغربية الحديثة، التي تحوّلت فيما بعد أنموذجا حضاريا، ونمطا فكريا، لكل أمة تسعى للتغيير والتقدّم والتحرّر. فكان البدء: **بالمرجعية الدينية، وصراع الكنيسة والعلم،** ثم وضحنا قوام الفكر الفلسفي الحديث الذي يقوم على العقل، ويستند في الأحكام على شواهد الحس والتجربة، وهذا كان نتاج الاتجاهين الفلسفيين الذين رسما طريق المعرفة الحديثة؛ **الفلسفة العقلية/المثالية، والعلم التجريبي/التفسير المادي، إضافة إلى التأثير الكبير الذي أحدثته فلسفة الشك عند نيتشه،** تلك الفلسفة التي قالت بالموت الرمزي للمَثل الأعلى، وأنها طريق الخلاص للبشرية من ظلام العدمية، وأنها تعيد للعالم غايته وللإنسان رجاءه في السيطرة على العالم. وختمنا هذا الفصل ببيان **تأثير الفلسفة الأوروبية (الألمانية والفرنسية والانجليزية) في الفكر العربي الحديث،** ومدى استيعابها في المناهج النقدية العربية المستحدثة.

الفصل الثاني: بدأ فيه الربط بين المرجعية الفكرية والفلسفية التي ولّدت أهم المناهج النقدية عند الغرب، والتي انتقلت فيما بعد إلى سائر العالم، بما في ذلك العالم العربي، باعتبارها قيّما ثقافية تفرض نفسها على الجميع، كونها تتّسم بالسبق والموضوعية والنزعة العلمية في حركيّة الإبداع وتطوّر الفكر الإنساني. فكان التركيز على أهم المناهج السياقية التي أثّرت في حركيّة الإبداع والنقد الأدبيين، فصدّرنا الفصل بالتركيز على أهم موجِّهين، رسما خط المثاقفة الحديثة في بوادرها الأولى، وهما: مركزية العقل الغربي، وموجِّهات الاستشراق، وهما الموجّهان الرئيسيان –إضافة إلى عوامل أخرى -اللذان اصطدما بالتَّركة العربية الموروثة في مجالي الفكر والسياسة بصفة خاصة، فخلّفا صراعاً محتدماً بين إرادة المعرفة وإرادة الهيمنة، فتجلّت ملامحه في الصراعات الفكرية والسياسية المتَّسمة بالأيديولوجية، ولم يُحسم لأحدهما بالنصر أو الهزيمة إلى الآن، فكان لزاما علينا تعقُّب المناهج التاريخية أو السياقية،

وخلفياتها الفكرية والمعرفية التي أسّست للنقد الحديث معالمه، وللإبداع الأدبي أشكاله وأنواعه، وانتماءته، والتي احتوته في مجموعها المناهج التالية:

1 -المنهج التاريخي ومحاضنه الفكرية. 2 - المنهج الاجتماعي وأسسه الفلسفية. 3 - المنهج النفسي ومرجعياته المعرفية.

الفصل الثالث: كان الاستهلال فيه بمعاودة بيان تأثير المرجعية الفكرية والإيديولوجية التي احتضنت ظهور المناهج النسقية الحداثية، ثم حاولنا توضيح وضبط بعض المفاهيم التي ارتبطت بهذه المرجعيات؛ مفهوم الحداثة، والمثاقفة، والبنية، ثم فصَّلنا خصائص البنية دلالياً وفلسفياً، لِنُبَيِّنَ بعدها تمايُز القراءة اللسانية والبنيوية، لنصل إلى مناقشة جدل البنيوية، باعتبارها فلسفة أم منهجاً، عند الغرب والعرب.

هذا الفصل جعلناه عرضاً نظرياً للبنيوية في أسُسِها الفكرية وحمولتها المعرفية؛ ومنه حاولنا أن نُبَيِّنَ التحوّل الجذري للدراسات النقدية التي تولّدت عن الفتوحات اللسانية التي أسّستها دراسات "فرديناند دوسوسير"، الذي أحدَثَ ثورةً لغويةً في بداية القرن العشرين، لما أخْضَعَ الدراسات اللغوية للقوانين العلمية، ووضع قواعد التفكير البنيوي التي شملت جميع العلوم الإنسانية، والتي دفعت إلى تطوير تيارات العلوم واتجاهاتها، من حيث المنهجية التحليلية أو من حيث منظورها العلمي لميدان دراستها. من هنا بدأ السعي من أجل تخليص النصوص الأدبية من التأثير المرجعي والإيديولوجي الخارجي، الذي يمارس شكلا من التوجيه للعملية النقدية، وجرى التركيز على دراسة الموضوع في الأدب أو غيره، على نظام العلاقات الداخلية الثابتة، التي تحدّد السمات الجوهرية لأي كيان يقع تحت البحث، بكشف نظام العلاقات بين عناصره الداخلية، لإدراك كيفية وجودها، والقوانين التي تتحكّم في تطوّرها. فكانت البنيوية الجسر الذي دفع النقد الأدبي، وسائر الدراسات الإنسانية نحو التصوّر العلمي، وسعت مع الكشوف العلمية إلى هدم التركة النقدية، ونقضت طرائق الاستنباط والتخريج المنطقي، وأحلَّت مكانه منهجا علميا، لا يعدم بعدا فلسفيا ينظر إلى الأدب والإنسان والمعرفة والكون؛ أنها بنيات صغرى لها استقلاليتها وخصوصيتها رغم انغلاقها على ذاتها بعيدا عن المؤثرات الخارجية، ويمكن أن تنضام مع بعضها لتشكل بينة كبرى، لكنها تظل تحتفظ كل بينة

باستقلاليتها وبنظامها الداخلي، مما يسمح بتحليلها ضمن بنيتها المغلقة وتفكيكها وإعادة تنسيقها من جديد، قصد التعرّف على مكوناتها الأساسية، وعلاقاتها الداخلية التي تحكمه.

ثم حاولنا خلال العناصر والعناوين التي تناولت البنيوية، وما سبقها من عناصر، أن نبين تأثير كل ذلك على النقد العربي، ومدى تمثُّل هذه الاتجاهات الفلسفية والنقدية، في الحركية النقدية العربية الحديثة والمعاصرة، وركزنا على الجدل الذي أحدثته البنيوية، وما أعقبها من صخب فكري، خاصة ذلك الاستفهام الكبير الذي أفرزته النقاشات الطويلة بين النقاد والمفكرين، حول مفهومها وماهيتها، وهل هي اتجاه فلسفي، أم مجرد منهج في البحث العلمي؟ وماهي تفريعاتها، وطرائق تطبيقها؟ وهل هي منهج واحد أم متعدّد، يتعدّد تَبَعاً لمؤسِّسِيها الرواد وخلفياتهم الفكرية؟ ثم، ماهي حدود نجاحها في بيئتها الغربية التي نشأت فيها؟ وما مدى قبولها في الخطاب العربي المعاصر؟

في **الباب الثاني** الذي خصصناه للجانب التطبيقي من البحث؛ توقّفنا فيه في الفصل الأوّل أمام الطرح النظري للرؤية الفكرية التي يقدّمها كما أبو ديب، ذلك الطرح الذي لا يكتفي بالنظر إلى البنيوية على أنها منهج نقدي لتحليل الأدب فحسب، بل تبدّى لنا مشروعاً حضارياً يطمح إلى تجاوز جميع النكسات العربية السابقة، في مجالات النهضة والتطوّر والتحديث، ويضعه بديلاً حضارياً وإنسانياَ، يستوعب كل ظروف التكوين، وإمكانيات النجاز، نظراً لطبيعته الشمولية، وتعاليه على التناقضات الفكرية والإيديولوجية، واستيعابه لجميع التجارب والرؤى، التي تمكّنه أن يستقيم رؤيةً مغايرة لما سبق من التجارب التقليدية الفاشلة، ويمتلك القدرة اللازمة على المعاينة، والنَّجاز والنجاح. لذلك كلِّه؛ عرضنا هذا المشروع الحضاري، في تصوّره الفكري والنظري لأبي ديب، وحاولنا مقارنته ببعض المشاريع الحضارية السابقة التي قدّمها بعض المفكرين العرب في مجال السعي نحو النهضة العربية المنشودة، فجعلنا هذا الفصل بعنوان: **المشروع الحضاري بين الطرح النظري والتطبيقي**؛ وتتبّعنا تفاصيله مع العناوين التالية: المشروع الحضاري في بنيوية أبي ديب، كيفيات تجاوز الأزمة، آليات الانتظام في المشروع الحضاري، تجربة النهضة العربية الأولى، تجربة النضة الأوروبية، تطابق الرؤى الفكرية للمشروع الحضاري، الثنائيات الجدلية/المفاتيح، ثم خلُصنا إلى: نتيجة.

وفي **الفصل الثاني**؛ وَلَجْنَا المجال التطبيقي التحليلي في البحث، لتوضيح دعائم المنهج البنيوي التطبيقي عند أبي ديب، وفيه ركّزنا على تمثُّل الخطاب النقدي العربي المعاصر للنقد الغربي، خاصة النقد البنيوي، وماهي حدود التطابق بينهما؟ وما هي المجالات المتاحة أمام النقد العربي لتحقيق التمايز والاختلاف، في ظل هيمنة المرجعيات الغربية على هذا الخطاب؟ وماهي الإشكاليات الكبرى التي اعترضت محاولات التأسيس والتأصيل للخطاب النقدي العربي المعاصر، الذي يمتلك خصوصيتَه الثقافية العربية الأصيلة؟ وما هي سُبُل بناء مشروع حضاري عربي له مقوماته، ووماهي عوامل نجاحه ونجازه؟

فاخترنا أنموذجا من الإسهامات النقدية العربية المميزة التي توغلت في حقول النقد الغربي بالتحليل والتطبيق والاستنتاج، فكان الناقد العربي " كمال أبو ديب" هو اختيارنا الأثير لما له من إسهامٍ بارزٍ ومثيرٍ للجدَل في ميدان النقد العربي الحديث والمعاصر، وهو أحد النقاد الرواد الذين اضطلعوا بمَهَمَّة بلورة النقد الحداثي الغربي، والعمل خصيصاً على تطبيق هذه المناهج المأخوذة من الثقافة الغربية، كالبنيوية وما واكبها من تيارات فكرية، وفلسفية، ومناهج نقدية، اتّسمت بالنزعة العلمية الصارمة، في عمليات تحليلها للنصوص التراثية والحداثية على السواء، باعتبار أن هذه المناهج تتوافر لها إمكانيات اكتناه النص، وربط علاقاته المتشابكة بسائر الأنساق الثقافية والفكرية، لتُجَاوز حدود النقد الأدبي، فتلامِس أهداف الفكر الحديث الذي يُمَكِّن من رؤية العالم رؤية مختلفة، فتأخذ بيد الفكر العربي نحو التثوير، وتغيير النظر في طرائق معاينة الثقافة والإنسان والفن، فيجعل النقد العربي الحديث مسايرا لخطوات النقد العالمي، وإدماجاً له ضمن الحركية المتلاحقة للمعرفة المعاصرة.

واخترنا في مجال التطبيق في هذا البحث أبرز المشاريع النقدية المعاصرة على الساحة العربية، ألا وهو مشروع الناقد العربي " كمال أبي ديب"، واقتصرنا على أهم مؤلفاته التي أثارت جدلا ليس بالهيِّن في الأوساط الثقافية، خاصة مجالات النقد الأدبي الحداثي التي تنهل من المرجعية الغربية، فكان اختيارنا على كتابيه النقديين، الأول منهما هو: " جدلية الخفاء والتجلي – دراسات بنيوية في الشعر" الذي صدر في طبعته الأولى سنة 1979م.

فتناولنا في الفصل الثاني من الباب الأوّل مناقشة العناوين التالية: الخطاب النقدي في كتاب "جدلية الخفاء والتجلي"، ثم الاكتناه وآليات التفسير، وفي هذا العنوان الأخير، تقفّينا

طرائقه في تحليل الصورة الشعرية، ثم الصورة الشعرية بين الخلق الشعري واستجابة المتلقّي، لنختم الفصل ببيان تشابك الترابطات البصرية (الدلالية) والنفسية للصورة الشعرية عند أبي ديب.

أما الفصل الثالث من الباب الثاني، فقد قسّمناه إلى جزءين رئسيين، هما:

الجزء الأوّل: وفيه أَتْمَمْنَا أهمّ المجالات التطبيقية في كتاب "جدلية الخفاء والتجلي" لأبي ديب ، وجعلناه تحت عنوان: أبعاد المنهج البنيوي في تحليل الشعر؛ وفيه ناقشنا العناوين الفرعية التالية: الفضاء الشعري (البنية والتصوُّرات المتخلَّلة)، ثم البنية الصوتية، ثم نحو قوانين بنيوية لتطوّر الايقاع الشعري، ثم الأنساق البنيوية في الفكر الإنساني والعمل الأدبي (الأنساق الثلاثية في النثر والشعر).

الجزء الثاني: وفيه عرضنا وناقشنا الدراسة التطبيقية للكتاب الثاني لأبي ديب، هو: " الرؤى المقنعة – نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي" الذي صدر في طبعته الأولى سنة 1986م.

وخلال هذه الدراسة التطبيقية للكتاب الثاني، فقد جعلنا عنوان هذا الجزء: **الرؤى المقنعة ومحاولة إرساء دعائم منهج نقدي**. وضمن هذا العنوان قمنا بدراسة ومناقشة العناصر التالية:

الجذور الغربية في بنيوية أبي ديب، ثم بنية القصيدة الجاهلية، النشاط النقدي وسلطة القارئ، ثم بنية القصيدة ورؤيا الشاعر، ثمرؤيا الشاعر في القصيدة الشبقية.

وختمنا الفصل الأخير برصد أهم الموجّهات الفكرية التي صاغت الرؤية النقدية لأبي ديب، والتي رسمَت أيضا أهدافه وغاياته، وجعلناها في نهاية هذا البحث تحت عنوان: فضاءات الإغراء والغواية.

وجاءت خاتمة البحث إيجازاً لأهم نتائج البحث التي توصلنا إليها في جانبيه النظري والتطبيقي.

ولقد استخدمت المنهج التاريخي في التحليل والمقارنة، في الباب الأوّل بسبب طبيعته النظرية، التي تُحتِّم تقصّي الظروف التاريخية، والملابسات التي أحاطت بظهور وتطوّر المرجعيات الفكرية، التي أسهمت في ظهور المناهج النقدية المتنوّعة، والتي تعاقبت وتزامنت أحيانا، من

أجل التعديل والتوسيع والتكامل، وتدافعت وتناقضت بالنقض أو الهدم من أجل التجديد أحياناً أخرى. أما في الباب الثاني الذي يضم الجانب التطبيقي من البحث فقد اعتمدنا المنهج البنيوي، في شكله اللساني اللغوي أحياناً، وفي شكله التوليدي أحياناً أخرى، تَبَعاً للطرح الذي يتبناه الناقد أبي ديب في رؤيته النقدية، وفي مناقشة طرائقه المعتمدة في عمليات التحليل والاكتناه.

وأشير في هذا المقام، إلى أهم الصعوبات التي واجهتني في مسار هذا البحث، وهي:

-كثرة المراجع والمصادر – على غير المألوف -وهذا بفضل ما توفِّره شبكة الأنترنت من كتب مصوّرة وإلكترونية، ودوريات، لكنها في الوقت ذاته طرحت مشكلة في الاختيار والانتقاء بما يلائم ويتناسب مع هويّة البحث وغاياته.

-أما الثانية والمهمّة، فهي شَسَاعَةُ البحث وتفريعاته العديدة غير المنتهية، والتي فتحت أمامي جبهات عِدّة، فلم استطِع أنْ أسُدَّ جماع الثغور المتعدّدة، لكنني بذلت جهدي -القاصر حتماً - على ما يخدم البحث، ويلمُّ أجزاءه المتناثرة، وما يخدم البحث ويُثريه، من غير إفراط أو تفريط، فأرجو أنْ أكون موفَّقاً في ملامسة حدود البحث، وغاياته -على الأقل في أدنى مستوياته -.

أخيرا أتوجُّه بالشُّكر والامتنان إلى كل الذين أمدُّوني بالعَون والمساعدة على إنجاز هذا البحث، وأخصُّ الأستاذ المشرف: خالد مختاري، بالتقدير والعِرفان على جميع ما أسْدى إلينا من فضائل النُّصح والتوجيه؛ التي قرّبت لنا المسافات، وبلَّغتنا الغايات، وعلى المُعاملة الطيِّبة؛ التي أمدّتنا بالثقة والتحفيز، وعلى الصَّبر والحِلم في جميع ما صدَر مِنَّا من التقصير والهَنات. ولَهُ كلَّ الشكر والمحبة؛ أَباً وصدِيقا، وأستاذا قديرا، وإنساناً فاضلاً، ووطنِيّاً أصيلاً مُخلِصاً في كلِّ ما يسعى إليه.

وأتوجَّه بالشُّكر المسبق للجنة المناقشة التي تتكرّم بفحص هذا البحث، وتتجشم عَنَاء قراءته وتقييمِه. والشُّكر لكلِّ أساتذة قسم اللغة العربية بجامعة أحمد بن بلة (1) وهران.

البـــاب الأول

الخلفيات الفكرية والأنساق المعرفية للمناهج النقدية

الفصل الأول

السياقات العامة التي تولدت عنها المناهج النقدية

1 -المرجعية الدينية:

الإيمان بالله، أو الإرادة العليا، أو القوة الخارجية التي تتحكم في الكون أو العالم، وغيرها من المسميات المتعدّدة، ظلت منذ بدء الخليقة إلى الدوام، في طليعة القضايا التي شغلت فكر الإنسان، واستبدّت بأذهان الفلاسفة والعلماء والمفكرين، فتفاوتت التصوّرات حول طبيعة هذا الإله، وحول قوته أوصفاته، وكانت أغلبها تصورات منحرفة، أوغلت في التجريد أو التجسيم الذي يجانب الحقيقة إلا نُتَفا. لكن فضول المعرفة عند الإنسان دفعه بقوة وإصرار إلى البحث عن حقيقة هذا الخالق، فكان الاختلاف في التفسير بقدر الاختلاف الموجود بين البشر في العقول، والمدارك، والآراء، وسبل الإيمان، وطرائق الاستدلال، ومهاوي الأهواء.

" ...نظروا فقال قوم: إنه أرواح تمثّلها الأصنام والأوثان، وقال آخرون إنَّما تمثِّله الشمس والكواكب، وذهبَ آخرون إلى أن مظاهرها قِوى الطبيعة، ومال غيرُهم إلى أنَّه إلهٌ واحدٌ جالسٌ في السماء، ورأى سواهم أنَّه حلَّ في أجساد بعض أهل الأرض، وافترض آخرون افتراضات أخرى سخروا لها عقولَهم، فحدَثَ الخلاف بين الناس لتعدّيهم حدود فطرتهم، وجَوَلانهم في مجالات لم يُخلقوا للجولان فيها"[1]. هذا التخبُّط، والقصور عن إدراك حقيقة الخالق، كان لِزاما على إيجاد الوسائط بين الله وخلقه، فبعث الله الأنبياء والرُّسُل، لهداية الناس إلى الحق والخير، ومعرفة الله بالطريقة الصحيحة التي تُعيدُهم إلى الفطرة الكامنة في أعماقهم، بعيداً عن الإدلاج في ظلمات الأهواء، فرَكَنَ الذين تفتَّحت عقولُهم وقلوبُهم إلى نور الحقيقة التي جاء بها الرُّسل والأنبياء عن طريق الوحي الإلهي، الذي يَنفُذ إلى قرارة النفس عن طريق الوجدان ومناجاة القلوب، فيكون الهديُ لفئة معيَّنة من الناس لفترة زمنية قد تقصُر أو تطول. لكن تلك العقائد تتحوَّل مع الزمن إلى شعائر متوارثة، وعادات اجتماعية، تنتظِم ضِمن التراكُم المَعْرِفي للإنسانية الذي يستند إليه في رحلة البحث الحثيثة عن حقائق الوجود.

الحضارة ليست وَقْفاً على جنس دون آخر، بل أينما توافَرَت الظروف المادية (الجغرافية والاقتصادية) تولَّدت عنها ثقافة تُصاغ على نمط تلك الظروف، ثم تنتقل تلك الثقافة بمجموع معارفها وأخلاقها وتقاليدها وفنونها، عن طريق الاتصال وتبادل الأفكار على مرِّ الأجيال، فيتم التزاوج بين هذه العناصر المادية والثقافية، تنتهي إلى بناء حضارة لها مقوِّماتُها

1 - محمد فريد وجدي: دائرة معارف القرن العشرين، دار المعرفة، ط 3، المجلد 1، بيروت/لبنان 1971، ص 481.

وعناصرُها الأساسية من نُظُمٍ اجتماعية، وتشريعاتٍ خلقية، ونشاطاتٍ ثقافية، فتظلُّ هذه الحضارة تمارس سلطانَها على الناس، في بيئةٍ مدنيةٍ، فتشكِّل شعباً متجانساً نسبياً، يسودُه نظام سياسي ينأى به عن الفوضى[1]. لكن هناك دائما ما يعوق مسار الحضارة - من حين لآخر - منهم عناصر من الناس تدَّعي أنها أعلى من سِواها، فعِوَضا من دعم جهود العلماء في اكتشاف العالم وتفسيره، وتغييره في منحى التطوُّر، فإن هذه العناصر تدَّعي لنفسها حق الوصاية على البشر، فتكبَحُ مسيرةَ الحضارة– على الأقل لفترة معينة -.

يرى "سالم يفوت" المفكر المغربي أن سنة 1543 هي السنة التي نشأ فيها العلم الحديث[2]، وفيها نُشِر كتاب حول "حركات الأجرام السماوية" لرجل الدين الفيلسوف البولندي "نيكولاس كوبرنيكوس Nicolas Copernicus" (1473 – 1543). ويعدُّ هذا العالم مؤسِّس علم الفلك الحديث، وهو أوَّل من صاغ نظرية مركزية الشمس، وكَون الأرض جُرماً يدور في فلكها. وكان ذلك تحدِّياً للقوانين السائدة، إذْ قدَّم النظرة العلمية على العقائد الدوغمائية. ظهر هذا الكتاب أياماً قبل وفاته سنة 1543 فاعتبرت سنة ظهور كتابه بداية العلم الحديث. وإنْ كان بعضُ الأوربيين أمثال الإنجليزي "أرنولد جوزيف توينبي" Arnold Joseph Toynbee(1889 –1975) يؤرِّخون لبداية نهضتهم الحديثة، كما جاء في كتابه الضخم حول تاريخ العالم: دراسة التاريخ AStudy Of History، بأنَّ منتصف القرن الخامس عشر (1453)، هي الفترة التي اصطُلِح عليها في تقسيم التاريخ إلى حِقَب باسم حقبة النهضة والإصلاح، والتي تمثِّل الانتقال من العصر الوسيط إلى العصر الحديث[3]. وتتقارب النظرة التأريخية لمَّا نجد مؤرِّخي الغرب في القرن التاسع عشر، يوضِّحون المعالم المتمايزة بين العصرين الوسيط والحديث؛ التي تمثّلت في الإصلاح الديني، وبروز الحركة الإنسانية، واختراع الطباعة، والكشوف الجغرافية، وتفكُّك الوحدة الدينية للعصر الوسيط، والتي وقَعَت

---

1 - ول وايرل ديوارنت Will Durant: قصة الحضارة، تر: زكي نجيب محمود، إصدار جامعة الدول العربية/المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس. أو: دار الجيل للطبع والنشر والتوزيع، بيروت/لبنان، المجلد1(نشأة الحضارة) الباب الأول، الصفحات 6 -8 .

2 - ينظر: سالم يفوت - الفلسفة والعلم في العصر الكلاسيكي(سيادة العصر الميكانيكي) - ط 1، المركز الثقافي العربي، بيروت/ لبنان ،الدار البيضاء/ المغرب، 1989 ص 09.

3 -ينظر: كرين برينتون Crane brinton، تشكيل العقل الحديث، ترجمة: شوقي جلال، سلسلة عالم المعرفة رقم 82، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت أكتوبر 1984، ص 17.

جميعُها تحديداً فيما بين عامي 1453 و 1517م، وبالنَّظر للكشوف الجغرافية، اتَّخذ الأمريكيون عام 1492م بداية ملائمة للتاريخ الحديث[1]. لكن يظل منتصف القرن السادس عشر هو الفترة التي نَشَطت فيه الحركة العلمية، وتصادف في هذه الحقبة الزمنية، مع بداية البحث البيولوجي، ظهور دراسة لجسم الإنسان سنة 1543، لمؤلفه: أندرياس فيساليوس (Andereas Vesalius ويكتب اسمه بالفرنسية: André Vésale) وهو عالم بلجيكي، مؤسس علم التشريح البشري (1514 – 1564) أصدر كتابه: عن بنية جسم الإنسان (De Humani Corporis Faprica) وهو بالفرنسية تحت عنوان: La Du Corps Humain Fabrique. فَعُدّا الكتابان –بصفة خاصة – وباقي المنجزات العلمية –بصفة عامة – مطلع الثورة العلمية، وبداية في أوروبا والعالم أجْمَع[2]. هذا التاريخ أحدَث تحوُّلاً في الرؤية العلمية، خاصة في علم الفلك الرياضي، وكان له صدى في المستويين الفلسفي والديني؛ فعلى المستوى الديني وجد "كوبرنيكوس" قَبُولا لدى الأوساط الدينية والعلمية والفلسفية بالتخلِّي عن فكرة الأرض الثابته، تَبَعاً لنظرية الفيزياء الأرسطية التي ظلَّت قبل هذا الزمن عقيدة سائدة لا تقبل المناقشة[3]. لكن هذه الأوساط نفسها – خاصة الأوساط الدينية – وقَفَت موقف العداء والرفض من النتائج الفيزيائية التي ترتَّبَت عن ذلك. وهو ما تجلَّى في الاضطهاد الذي تعرَّض له "غاليليو" (1564 – 1642) وغيرُه من فيزيائيي وفلكيي القرنين السادس عشر والسابع عشر. لأنَّهم صرَّحوا بما تعمَّد كوبرنيكوس أن يُبقيه مسكوتاً عنه، فهو أيْقَنَ أنَّ الكنيسة ستَعتبره من العقائد الباطلة التي يجب معاداتها و محاربتها، فرجال الكنيسة يعتبرون أنفسَهم وسطاء بين الإله وبين خَلقِه، وما يفعلونه – حسب ما يُظهِرون للناس – حقٌّ إلَهي مُنِح لهم لا يقبَل الاعتراض. وكانت الكنيسة آنذاك تعتبر أنَّ قمَّة الضلال هو البحث عن الحقيقة خارج الكتاب المقدَّس "والمصدر الوحيد لتلك المعرفة هو الكتاب المقدَّس"[4]، وعليه

---

[1] – ينظر: كرين برينتون ، تشكيل العقل الحديث (م.س)، ص 28.

[2] –ينظر: جون غريبين John Gribbin، تاريخ العلم A History… Science(1543 –2001)، ترجمة: شوقي جلال، سلسلة عالم المعرفة، الجزء الثاني، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 2012، ص 14.

[3] – ينظر: توماس كون، بنية الثورات العلمية، تر: شوقي جلال، الكويت 1992.

[4] – زيغود هونكه: شمس العرب تسطع على الغرب، ترجمة: فاروق بيضون، وكمال دسوقي، دار الجيل/دار الأفاق الجديدة ، ط 8، بيروت/ لبنان 1993، ص370 .

كان القول بـ " دوران الأرض" صدمةً قويَّةً للكنيسة التي ظلَّتْ دهراً تعتَقِد أنَّ الأرض هي مركز الكون لأنَّ عيسى – عليه السلام - تجسَّد فيها، والخلاص إنَّما يتمُّ عليها، وكذا ما يَلحَق بذلك من طقوس إنَّما وقعت عليها، ومن ثمَّ فالقول بحركتِها يتعارضُ مع ما تقرِّرُه الكنيسة. من هنا كان تأثير النظرية صادماً للكنيسة التي تقدِّس فكرة مركزية الأرض تقديسها للمسيح، ثم كون النظرية تُفقِد الكنيسة مصداقيتها، وهي التي سوَّقت للناس على الدوام أنَّها المصدر الوحيد للمعرفة، وكان من أشهر ضحايا هذه النظرية "جيور دانو برونو" (1548 – 1600)، وهو دارسٌ ديني وفيلسوف ايطالي، حُكِم عليه بالهرطقة أو الزندقة ومخالفة المعتقدات المستقرة، وهو الذي اعتنق نظرية كوبر نيكوس عن دوران الأرض على الرَّغم أنَّها كانت محرَّمة من قِبَل رجال الدين آنذاك، وذهب أَبْعَد من ذلك بوضعِه فرضية أنَّ النظام الشمسي هو واحد من مجموعة نُظم تغطي الكون في صورة نجوم، وأنَّه لا نهائي، وذهب إلى أنَّ كل النُّظم النجمية الأخرى تشتَمِل على كواكب ومخلوقات عاقلة أخرى.،هذه الأفكار التي تعارض معتقدات الكنيسة أدَّت إلى سجنه ثم لاحقا قطع لسانه حتى لا يتفوَّه بكلام يؤثر في جمهور الحاضرين أثناء المحاكمة، وتمَّت إدانته بالكُفر وتَمَّ إحراقه، ومازالت الكنيسة تقرُّ بهذه الأحكام ولا تنكِرُها إلى درجة تمجيد وترقية الكاردينال "بلارمين" الذي تولَّى إدانة "برونو" مؤخَّراً فقط سنة 1930 بإضفاء عليه رتبة كبير علماء الكنيسة[1].

لم يتوقَّف الأمر عند هذا الحدّ، وتواصل الصراع بين الدين والعلم، وظلَّت الكنيسة تمارس قمعَها ضدَّ كل محاولة للابتكار في مجالات البحث في العلم، وظلَّت تمارس سيطرتها الكاملة على رقاب الناس، فكانت المواجهة عنيفة مع "غاليليو" الذي أثبت أن كوبرنيكوس كان على حقّ فيما ذهب إليه من اكتشافات علمية، وأضاف أنَّ الشمس هي مركز الأرض المتحرِّكة، وأنَّ القمر ليس جسماً مستوياً، فكان مصيره المحاكمة أمام رجال الكنيسة وتمَّ إحضاره بالقوَّة رغم شيخوخته وسوء صحَّتِه، وجرى التحقيق معه بسبب تأييده فكرة تحرُّك الأرض، فحكَمَت الكنيسة عليه بالسّجن والمكوث في بيته (قيد الإقامة الجبرية) إلى أنْ يموت[2].

---

[1] - ينظر: زينب عبد العزيز، الإلحاد وأسبابه (الصفحة السوداء للكنيسة)، دار الكتب المصرية (د.ط)، مصر/القاهرة 2003، ص 100.

[2] - ينظر: ول وايرل ديورانت: قصة الحضارة،ترجمة: محمد علي أبو درة، (بداية عصر العقل 1) المجلد رقم 40، ص 300.

ومن مواقف الاضطهاد الذي مارسته الكنيسة ضد العلماء، ما حصل لعالم الفيزياء "إسحاق نيوتن" الذي ارتبط اسمه بقانون الجاذبية العام وقوانين الحركة، وُلِد في العام الذي توفِّيَّ فيه جاليليو 1642م، هذا العالم الذي وضَع نظرية من أعظم النظريات العلمية المؤيَّدة بقانون رياضي مطَّرِد، أكسَبَت العلماء وأصحاب الاتِّجاه العلمي حُجَّةً دامغةً، وسلاحاً قوياً، يواجهون به المشكِّكين في نتائج العلم، وكذا السعي إلى تأكيد النظريات التي ذَهَبَ إليها السابقون من العلماء، خاصة نظريات كوبرنيكوس وبرونو وغاليليو. هذا الابتكار العلمي أحْدَث أثراً عميقاً في الحياة الأوروبية، وأسَّس للفكر المادي الغربي، وإليه يُعزى الفضل الأكبر في نجاح كلٍّ من المذهب العقلي والمذهب الطبيعي[1]. وأرسى الحقيقة العلمية التي رَكَن إليها العلماء أنَّ الكون يعمل وِفْق مبادئ رياضية وميكانيكية، خلافاً للظنِّ السائد آنذاك، أنَّه يعمل وِفق قِوَى خارقة للطبيعة – وإنْ كان نيوتن وبعضُ معاصريه من العلماء يؤمنون بوجود إرادة أقوى تَضمَن سلامةَ واطراد حركة الكون - لكنَّه فتح أُفُقاً جديداً للعلماء مَفادُه أنَّ الكون ليس مظهراً معقَّداً ومغلقاً، بل تحكُمه قوانين يمكن اكتشافها وفهمُها. انتشرت هذه الحقائق بعد "نشر كتابه الملحمي المؤلف من ثلاثة مجلدات في العام 1687 تحت عنوان(المبادئ الأساسية لرياضيات الفلسفة الطبيعية – Philosophiae naturalis principia mathematica)، الذي أرسى فيه أسُس الفيزياء برُمَّتها، ولم يقتصر الكتاب على بيان دلالات قانون التربيع العكسي للجاذبية، وقوانين الحركة الثلاثة التي تصف سلوك كلَّ شيء في الكون، وإنَّما عَمَدَ إلى توضيح أنَّ قوانين الفيزياء هي في الحقيقة قوانين كونية وكلِّية وشاملة تؤثِّر في كلِّ شيء"[2]. حقَّقَت هذه النظرية التي يُطلق عليها "نظرية المادية الميكانيكية" سَبْقاً لا مثيلَ لَهُ في تاريخ العلوم، وقدَّمت التفسير العلمي المؤسَّس على الحلول الرياضية الدقيقة لمُجمل المعضِلات والقضايا التقليدية المتعلِّقة بحركات الأجرام السماوية ومشكلات التنبُّؤ بمساراتها وأحوالها.

هذه الحقائق العلمية المبهرة، أزالت كثيراً من الشكوك التي كانت تنتاب بعض المشتغلين في الحقل العلمي، فتماثَلَت أمامهم نظرية علمية تقوم على أسُس رياضية دقيقة، ولها منهجُها وأسلوبُها في تفسير كافَّة المحاولات الجادة لتحليل ظواهر الطبيعة، مهما كان نوعها

---

[1] - ينظر: سفر بن عبد الرحمن الحوالي، العلمانية (نشأتها وتطوُّرها وآثارها في الحياة الإسلامية المعاصرة)، دار الهجرة (د ت. د ط. كتاب غير مفهرس)، ص 156.

[2] - جون غريبين: تاريخ العلم (م . س) ، ص 237 -238.

وتفسيرها تفسيراً علمياً، أي فهمُها وِفق النموذج الميكانيكي، بردِّها إلى وحداتها البسيطة وكيفية تأثير هذه الوحدات على بعضها حسب قوانين محضة[1]. كما استند عليها أصحاب النزعة المادية لتأكيد مزاعمهم –السابقة على الأقل - أنَّ الكون كلَّه مربوط بالأسباب والمسبِّبات دون تدخُّل خارجي، وهو إنكارٌ واضح للعناية الإلَهِيَّة. هذه الرؤية الجديدة التي تخالف الرؤية اللاهوتية للكنيسة، جَعلتْها تستنفِر كلَّ قوتِها وتستخدم كل أدواتها القمعية للتشنيع بهذه النظرية باعتبارها زَنْدَقةً وتحدياً لتعاليم الكنيسة، تستوجِبُ عقاباً شديداً لكلِّ القائلين بها، لِتطهير أنفسِهم من الإلحاد الذي يُنكِر عناية الله بالكون وإيعازِه إلى قِوى مادية ميكانيكية. فثَارَ رجالُ الدين ضد نيوتن كونُه صاحبَ النظرية التي تُفضي إلى إنكار وجود الله بنفي العناية الإلهية للكون. على الرَّغم أنَّ رجال الكنيسة كانوا يُدرِكون ولاءَه للكنيسة الرسمية بحُكم أستاذيته في كمبريدج، ويعلمون عنه اهتمامَه بالكتاب المقدس، بِنَفْسِ الجُهد والغَيْرة التي درسَ بها الكون، وكان مُلِمّاً بالأسفار المقدَّسة ، وأَلَّفَ في اللاهوت ما يفوقُ جميعَ مؤلَّفاته العلمية، حتى أَثْنَى عليه رئيسُ أساقِفة بقوله " إنَّك تعرف من اللاَّهوت أكثر ممَّا نعرفُه نحن مجتمعين"[2] . وعلى الرَّغم من المكانة العلمية التي بلغَها، حتى اعتبرَهُ "غوتفريد ويلهيلم ليبنتز" فيلسوف ألماني وعالم طبيعة ورياضيات (1646 –1716م) وكان منافساً له في الرياضة، أنَّ إسهاماتِه في الرياضيات تعدل في قيمتها كلَّ المؤلَّفات السابقة في ذلك العلم، وذهب "ديفيد هيُّوم" الفيلسوف الانجليزي (الاسكتلندي، 1711 – 1776م) إلى أنَّ نيوتن أعظم وأندَر عبقري ظهرَ ليُشَرِّفَ النوع الإنساني ويعلِّمه، وقال "جوزيف لويس لجرانج" عالم الرياضيات الإيطالي (1736 –1813م) في وصفه لكتاب المبادئ بأنَّه أعظم إنتاج أنتجَه الذِّهن البشري. وبلغَت درجةُ تعظيمه باعتبار تأثيره وطول بقاء هذا التأثير، أنَّه لا يناظره إلا مؤسِّسي الأديان العالمية والفلسفات المحورية[3]. لكن القَبُول الذي حظيَّت به النظرية الميكانيكية لدى العلماء والفلاسفة، وسَّعت الاعتقاد أنَّ الفضاء والزمان والحركة مطلقة، مستقِلَّة عن العناية الإلَهِية، فتلقَّفَها أعداءُ التفسير اللاَّهوتي، فازداد إلْحَاد الكثيرين من الفلاسفة، فذهبوا إلى تصوُّر عالمٍ قائمٍ بنفسه، دعامتُه ميكانيكية الكَون، وأنَّ العِلم التجريبي الحسِّي، هو الكَفيل

---

[1] - ينظر: صادق جلال العظم، نقد الفكر الديني، دار الطباعة والنشر، ط 2،بيروت/لبنان، 1970، ص 212.

[2] - ول وايرل دوارنت: قصة الحضارة، تر: فؤاد أندروس، الجزء 3، المجلد 8 (مرجع سابق) ص 245.

[3] - ينظر: المرجع نفسه، ص 249.

بالبَرهنة وِفق المنهج العلمي الصَّارِم، الذي يقوم على الملاحظة والاختبار، لوضع القوانين التي تتطابقُ مع الحقيقة الموضوعية.

لمَّا نفحص من منظور التاريخ الطرق التي أدَّت إلى سيادة التصوُّر العلمي (الميكانيكي) في القرن السابع عشر يُحيلُنا البحث إلى تَتبُّع مراحل تكوين النظرة الآلِيَّة التي سيطرَتْ على العقول، وفرضَت معاييرَها على البحث العلمي. وهو تحوُّل انبعَثَ في أوربا –في العصر الوسيط – أحدَثَ ثورةً في الرؤية، دفعَت السُّلطة السيَّاسية (الدولة) والسُّلطة الدينية (الكنيسة) إلى تجنيد كلِّ وسائلها القَمْعِية لِفَرْضِ سلطتها على رِقاب الناس، ومُحاربة كلِّ جديد يتعارض مع ما رسَمتْهُ الكنيسة كطريقة للبَحْثِ منْ خلال معارفها ونظرياتها، بدعوى السحر والشعوذة. واعتبرَت كلَّ خارجٍ عن هذا الإطار المحدّد مُنْحَرِفاً عن الدين يستوجِبُ المُحاكمة والعِقاب، وصوّرت الكنيسةالدين والعلم على أنهما عدوَّان لا يلتقيان أبداً، لكنَّه تصوُّر الكنيسة لا الدين الصَّحيح الذي أُنزِل على سيَّدنا عيسى –عليه السلام –فالكنيسة المُمثَّلة في رجال الدين الذين جمَّدوا تعاليم الإنجيل الصحيحة، وضمَّنوه تعاليم جديدة تتوافَقُ مع أهوائهم، مُعتمِدين بعض النظريات الفلسفية التي تُعارض العقل، وتُناقِض النظريات العلمية، غير أنَّ هذا التسلُّط والعُدول عن الحق والعقل والموقف العدائي من العلم، أثْمَرَ سلوكاً مناقضاً لغايات الكنيسة؛ فتفتَّحت أذهان الناس للمُكتشفات العلمية أكثر، خاصة تلك التي يَدعَمُها البُرهان العقلي، ويصدقها الواقع الحسّي، الذي نَشَط مع التجريب وضبط القوانين العلمية التي تتحكّمُ في الظواهر المادية[2].

2 –العلم التجريبي والتفسير المادي:

يمثِّل العلم على مرِّ العصور، مَلْمَحاً بارزاً لتميُّز الإنسان عن سائر الموجودات والكائنات، وهو مُنجَزٌ تفرَّدَ به البشر، فهو نِتاج التأمُّل والبحث، وخُلاصة الفَرضيَّات والتجريب، وآليَّة التغيُّر والتطوُّر، وهو الإنجاز الأعظم الذي حقَّقه الإنسان لمعرفة حقيقته، وحقيقة العالم الذي حَولَه. هو الفَعالية الأقوى في تشكيل العقل، وتغيير الواقع، وتَقدُّم المَدَنِيَّة، وبناء الأشكال الحضارية التي تمثَّلت في الأساليب الفنية التي يَصطنِعُها الإنسان للتعامل مع بيئته. والعلم

2 –أحمد بن عبدالله آل سرور الغامدي، الصراع بين الكنيسة والعلم – أسبابه وآثاره، دار الحصاد للنشر والتوزيع، سوريا، (د ت.د ط. كتب غير مفهرس)، ص 334 –335.

لا يلتَفِت إلى منجزاته، بل يمضي قدُماً في البحث والسَّعي لإعادة تشكيل المناهج وأساليب الاستدلال، وطُرُق التجريب، للتثبُّت من النتائج المحقَّقة، وتنمية البنية المعرفية، وتوسيع مجالات البحث إلى آفاق غير محدودة، وتظلُّ الغاية دائماً حلِّ المشكلات التي تعتَرِض الإنسان في مجالات الفكر والحياة. ولمَّا كان العلم غافلاً عن مساره التاريخي، ومنجزاته لا تتِمُّ دُفعةً واحدة، ولا تتحقَّق في حقبةٍ زمنيةٍ واحدةٍ، بَلْ هو مسيرة جُهدٍ، ونشاطٍ إنسانيٍ متكاملٍ، أدَّى إلى تراكم معرفي، تفاعَلَ وتطوَّرَ عبر التاريخ. فإنَّ فلسفة العِلم هي التي اضطَلَعت بتاريخ العلم وتَتبَّعت تطورَه وتراكمَه، واطِّراد مسيرته، ومَدَى تفاعُله مع البنيات الحضارية والاجتماعية، وبَحثت في مناهج العلم، وخصائصه المعرفية، وشروط تقدُّمه، وعلاقته بالمتغيّرات المعرفية الأخرى [1].

فالإنسان يتطوّر فِكرُه تَبَعاً للعلوم السائدة في عصره، وتَبَعاً للمناهج والآليات التي يستخدمُها لتحقيق معارف يركَن إليها حول كلِّ ما يَهُمُّ أمور الحياة ويؤثِّر فيها، فيتّخِذُ النَّقد نهجاً في الحياة ، وطريقةً في التفكير، وموقفاً من الحضارة، وهو دليلٌ على نشاط الفِكر، وشَكلٌ من أشكال تجدُّدِه. والحقيقة تَتَجرَّد من الزَّيف كلَّما تجرَّد طالبُها من الهوى. وتعرَّض في النهاية إلى حُكمٍ نهائيٍ بعد التحقُّق والتثبُّت والإحاطة بجميع الملابسات، لذلك عَمَد التجريبيون إلى توجيه مسار الحكم على الحقيقة إلى سلطة نهائية هي سلطة الحواس والملاحظة، لكن الفكر الحرّ يرفض فكرة المصدر النهائي، ويتجنّبُ الوقوع في شَرَك أيِّ سُلطة أو مصدَرٍ نهائيٍ للمعرفة. وتظلُّ المعرفة عصيَّةً على الحُكم الحاسم، وتظلُّ في المقابل تتفتَّح أمام الانتقاد الدائم الذي يَهدِف إلى تعديل معارفنا الأوَّلية. فالبحث في أصل المعرفة يقود إلى الميتافيزيقا حين تتقطع الخيوط الواصلة إلى المصادر النهائية الموغِلة في القِدَم حيث لا شيء يركَن إليه العقل أو تستند إليها المعرفة، فينتهي حتماً إلى انتحال معايير أسطورية تقوم على الفَرض أو الترجيح، أو الحدَس العقلي. وهي معايير تتأبَّى - في الغالب – النَّفي أو الإثبات في مراحلها البدائية.

تعزى هذه النتائج والمعايير إلى الفلسفة، التي كانت منذ البدء، مَهد التأمُّل، وحاضِنة المعايير التي أسَّست لمناهج البحث المختلفة، وهي أيضاً مصدر الأسئلة المُلِحَّة، وميدان التقصِّي عن

---

[1] - ينظر: يُمنى طريف الخولي، فلسفة العلم في القرن العشرين (الأصول -الحصاد -الآفاق المستقبلية) عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت 2000، ص 10.

الحقيقة الكامِنة في الإنسان وما حوله بدءاً بالبحث في طبيعة الوجود. ومُنذ ظهورها حوالي القرن السادس قبل الميلاد – باعتبار ما عُرِف عن "فيتاغورس (572 – 497 ق م)" أنَّه أوَّل مَنْ أطلق على نفسه كلمة "فيلسوف" أيّ "مُحِبُّ الحكمة"، وعرّف الفلاسفة بأنَّهم الباحثون عن الحقيقة بتأمُّل الأشياء – فظلَّت الفلسفة تعني المعرفة أو العِلم الكلِّي الذي يبحث في أصول وغايات الكون والطبيعة والإنسان. ولقد بلغت الفلسفة اليونانية الذِّروة التي يمكِن أنْ تبلغَها عند أرسطو وأفلاطون، وتشكَّلت الفلسفة الطبيعية – وإنْ كانت قد أُقِيمَت على قواعد ميتافيزيقية - فإنَّها كوّنت نظرةً شاملةً في الوجود، ولم يَعُد النَّظرُ مقصوراً على الناحية المادية مِن الطبيعة، بل تَحتَّم الاعتراف بوجود ثنائية مطلقة لا سبيل لإنكارها داخل نظام الوجود، وهي الثنائية بين الروح والمادة، أو بين الهيولي وبين الصورة. كما تكوَّنت الفلسفة الأخلاقية التي بدأت مع سقراط وانتهت إلى الاعتقاد أنَّها ليست مجرَّد أقوال متناثرة، لا تقوم على قواعد ميتافيزيقية محدَّدة، ولا تَسري فيها وحدة تُمسِك أجزاءها، وارتبط ما بينها وبين السياسة، فَلَمْ يَعُد للواحد وجود دون الآخر، وأصبحت ذاتُ أساسٍ ثابتٍ بالنسبة للحضارة اليونانية[1].

كان الفلاسفة اليونانيون أيام أفلاطون وأرسطو – وما بعدهما - يَثِقون ثِقَةً مطلقةً في الموجودات الخارجية، ولم يشعروا بوجود تضاد بين العقل (القوة المدركة) وبين الأشياء التي هي موضوع الإدراك، أيء عدم التمييز بين الذات والموضوع، مِمَّا جعل فلسفتهم خليطاً من الموضوعية والذاتية، لأنَّهم ينطلقون من فكرة الانسجام بين العالم الخارجي (العالم الأكبر) وبين العالم الباطني (العالم الأصغر)، فَطَغَتْ فلسفة التصوُّرات التي لا تفرِّق بين الذات والموضوع. هذا التصوُّر عطَّلَ تحليل طبيعة المعرفة/طبيعة الوجود تحليلاً عميقاً، لذلك لم تقدِّم الفلسفة كَشْفاً جديداً، ولَمْ تُضِف شيئاً مُلفِتاً لِما سَبَق بُلوغه، لأنَّ طبيعة هذا البحث القائم على التصوُّرات لا يؤدِّي إلى نتائج ثابتة[2].

أمَّا التقدُّم العظيم الذي حقَّقه البحث العلمي –في العصر الحديث - قام على إدخال التجربة والمشاهدة في كشف الحقائق العلمية، وصار مبدأ التصوُّرات وتحليلها خطوة ثانية

---

[1] - ينظر: عبد الرحمن بدوي، خريف الفكر اليوناني (سلسلة الفلاسفة)، مكتبة النهضة المصرية، ط 4، القاهرة/مصر 1970، ص 3.

[2] - ينظر: عبد الرحمن بدوي، خريف الفكر اليوناني (م.س)، ص 4

تلي التجربة والمشاهدة، كما اعتمد البحث العلمي على الأجهزة التقنية التي تُعيِّن الظواهر تعييناً دقيقاً. ولَمَّا طَغَتْ فلسفة التصوُّرات على الفكر العلمي، وتأبَّى الكشف والتجديد على البحث العلمي، اتَّجهت الفلسفة اتِّجاهاً آخر تركَّزَ على العناية بمسألة الأخلاق. وكانت العناية بالفَردية والبحث في أسباب السعادة والخَلاص، التي يُمكِن للفرد بلوغها أو للمجموع باعتباره مجموعة أفراد. ودعَّم هذا الاتجاه الواقع السياسي الذي عرفه اليونانيون حيث فقدوا استقلالهم، وحريَّتهم الفردية. حدث هذا بعد معركة " كيرونا أو خيرونا" سنة 338 ق. م، وهي المعركة التي قادها " فيليب الثاني المقدوني" بمعية ابنه " الاسكندر الأكبر" الذي كان عمره آنذاك 17 سنة، حيث رغب فيليب الثاني في القضاء على الفُرس، فكوَّن جيشاً من المقدونيين واليونانيين، بشرط أن تكون اليونان تحت السيطرة المقدونية، وفعلاً تحقَّقَ له ذلك، فسيطر بعد هذه المعركة على كل اليونان[1]. هذا التحوُّل التاريخي في الحضارة اليونانية فتح الباب واسعاً للثقافة اليونانية للتواصل والامتزاج مع الثقافة الشرقية، التي لمْ يبقَ منها غير تهاويل الخوارق والسِّحر، وروحانيات شكَّلَتْها بقايا أديانٍ طَغَت عليها الكثير من الخرافات. هذا الامتزاج بين الثقافتين أدَّى إلى ظهور مزيج ثقافي جديد أَطلَقَ عليه المؤرخون "الحضارة الهيلينية" وهي تسميَّةٌ أُطلِقَت نسبة إلى الاسم العرقي لليونانيين (Hellen) وتُنسَب أيضا إلى التسمية التي أطلقها اليونانيون على بلادهم "هيلاس Hellas" أو "الهيلاد Hellad". وأَطلَق المؤرخون الأوروبيون على هذه الفترة " حضارة العصر الكلاسيكي (Classical)، إذْ عدّوا أنفسهم ورثة هذه الحضارة التي تميَّزَت بإنجازاتها التاريخية، وهي حضارة امتدَّتْ من أوائل القرن الرابع قبل الميلاد إلى القرن الخامس قبل الميلاد، في هذه الفترة أصبحت الثقافة الإغريقية مُلكاً مشتركا بين جميع بلدان البحر المتوسط، وصارت اليونانية لغة العلم، وأطلقت كلمة " الهلينستية" على هذه الثقافة المركَّبة من الثقافة اليونانية الطاغية، والثقافة الشرقية الوافدة بروحانِيَّتِها وبقايا نُظُمِها وعلومها، يقول "عبد الرحمن بدوي" عن الفترة الهيلينية في تاريخ الحضارة اليونانية، أنَّ تَقابُل حضارة (يونانية) بلغت أوْجَها، مع حضارة أو ثقافة (شرقية) انحلَّت منذ زمن طويل، أحدَثَ فساداً وانحطاطاً في مستوى الثقافة

[1] - ينظر: حسين الشيخ، دراسات في تاريخ الحضارات القديمة - اليونان - دار المعرفة الجامعية، (د.ط)، الاسكندرية/مصر 1992، ص 49.

الأعلى (اليونانية) لحساب الثقافة الأدنى (الشرقية)، ومن ثَمَّ أخذتْ الحضارة اليونانية في الاضمحلال[1]. يُعزى هذا التغيُّر في مسار الحضارة اليونانية، إلى الظروف السياسية التي أثَّرت في التفكير اليوناني، خاصة الأثَر الأكبر الذي أحدَثَهُ "الأسكندر الأكبر" (356 – 323 ق م) والذي تولَّى الحُكم سنة 336 ق م ، وقَادَ حملةً عسكريةً على بلاد فارس سنة 334 ق.م، وتمكَّنَ من كَسْر الجيش الفارسي والإطاحة بالشَّاه " داريوش الثالث"، وتفتَّحت بذلك أبواب الثقافة اليونانية على الثقافة الشرقية، بعدما جَمَع الاسكندر الأكبر بلاد اليونان بالممالك الشرقية، حيث يؤكِّد بعض الدارسين لحياته " أنَّه من أرباب السيَّاسة والتدبير...يَضَعُ الخُطَطَ لإقامة امبراطورية عالمية، وأنَّه كان لا يرى فيما يَعمل مجرَّد فتحٍ مقدوني للعالم، بل صَهْراً ومَزْجاً لتقاليد الأجناس البشرية بعضها ببعض"[2].

هذه الظروف السياسية كانت مِحْنةً شديدةً على الروح اليونانية، حيث تحوَّلت النظرة من الفكر الذي يبحث في مظاهر الوجود بُغية وضع القوانين التي تخضع لها الطبيعة، إلى التفكير الذي يبحث في السلوك والعمل، فاتَّضحت ملامح هذا الاتجاه في التفكير في المذاهب الفلسفية التي نشأت بعد أرسطو من الأبيقورية والرواقية والشكّية[3]. ثم اتَّجه الفكر نحو العقل باعتبار أنَّ الكون يعمل على نَحْوِ ما يعمل العقل حين يفكِّر بصورة منطقية وموضوعية، وأنَّ المعقول هو الطبيعي، ولا وجود لشئ خارق للطبيعة، أو غيبي، وأن الغيبي أو الخارق للطبيعة، ما هو إلا مجهول يمكِن أن يُصبح يوماً ما معلوماً، وعليه نَمَت المعارف وازدادت القُدرة على استخدام المناهج العلمية للإجابة عن القضايا الكبرى للإنسان، وإرساء قواعد نظرة جديدة إلى الكون والإنسان، خاصة لمَّا طغى الافتراض التجريبي أنَّ الفكر تابعٌ للأشياء فقط، فتَماثَلَ أمام الفكر سؤال محوري؛ كيف يمكن الوصول إلى حُكم مؤكّد في موضوعات لا تخضع للتجربة؟ فظهرت الفلسفة العقلية لتقول أن الملاحظة والتجربة لا تقدّم العلم كاملاً، وأنّ العقل يُمَكِّن

---

[1] - ينظر: عبد الرحمن بدوي، خريف الفكر اليوناني (مرجع سابق)، ص 6.

[2] - هربرت جورج ولز: معالم تاريخ الإنسانية، ترجمة: عبد العزيز توفيق جاويد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد2، الكتاب 4، ص 132.

[3] - ينظر: عبد الرحمن بدوي، خريف الفكر اليوناني (مرجع سابق)، ص 7.

من اكتشاف قانون الظواهر في العالم بما يفرضه على الطبيعة، بمبادئه ويَضَعُه هو فيها، فسجّلت بذلك حضوراً قوياً ومتبادلاً بين الفلسفة والعلم[1] .

3 - الفلسفة العقلية (المثالية):

تاريخ الفلسفة والعلوم جدير بالدراسة، لأنَّه يَتَتبَّع جهود الإنسانية في وضع النظريات العامة التي ساعدت على فهم حقيقة الكون وكَشْف أسراره، ويوضِّح خطوات نُشوء العقل، ونُضوج الفكر، ويَعْرِض جهود الفلاسفة والعلماء في ميدان البحث عن أسرار العالم، وكيف نشأت النظريات، وكيف تناقضَت مع بعضها وتكاملَت مع البعض الآخر، وكيف اتَّصلَت النتائج اللاحقة بالسابقة، وكيف تشكَّلَ هذا التراكُم المعرفي الإنساني الضخم، وظلَّ عَبْر العصور المَرجِع الأساس لكلِّ بحث، وجَسْر العبور الوحيد إلى أيِّ كشفٍ جديدٍ، يقول ميخائيل باكونين (1814 –1876م) : "إن التاريخ للعلوم هو كالبصر للجسم يُبصِر به ما بين يديه وما مرَّ به لِكَيْ يعلَم الجِهَة التي ينبغي له أنْ يقصدَها"[2].

لذلك فالفلسفة ظلَّت مُلازِمَةً لعهود التطوُّر والتحوُّل في الحضارة الأوروبية والتاريخ الإنساني بشكل عام، أيْ منذ سقراط الذي اتُّهِمَ بإفساد عقول الأثينيين، حين كان يحاوِرُ الشبَّان في بعض أركان المدينة، فرأوا أنَّه يَصرِفُهم عن الأمور الجدِّية، ومروراً بالعصور الوسْطى لمَّا عَرَفت الفلسفة الغربية فترةً من الركود والضُّعف، لكنَّها لمْ تَلْبَث أنْ استيقظت بجهود فلاسفة المسلمين ومفكِّريها، وصولاً إلى الفلسفة الحديثة التي تمظْهرَت خاصة في الفلسفة الوضعية أو المادية أو المثالية أو الوجودية، وما أعْقَبَ كلَّ هذه النظريات من تصوُّرات متعارضة، وصراعات فكرية، اتَّسمَت حديثا – خاصة في القرن العشرين - بالكَثرة والثَّراء. وظلَّت الفلسفة - مخلصة لغايتها - لا تَهتَمُّ باللحظة الحاضرة أو العارضة، وإنَّما قوَّةً تاريخيةً مؤثِّرةً وقادرةً على التجديد، والتأثير في الفكر والواقع، تستهدف على الدَّوام فَهْم الإنسان وما حوله، فهي "تقوم بواحدةٍ من أكبر القوى العقلية والروحية التي تمنَعُ الإنسان من الهبوط إلى مستوى البربرية، والتي تساعد على بَقاء الإنسان إنساناً، وعلى أنْ يصيرَ إنساناً على نحو أفضل

---

[1] -ينظر: سالم يفوت، العقلانية المعاصرة بين النقد والحقيقة، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط 2، بيروت/لبنان 1989، ص 22.

[2] - محمد علي مصطفى و أحمد عبده خير الدين: تاريخ الفلسفة، المطبعة الرحمانية، ط 1، مصر 1933، ص 18.

وأفضل"[1] وقد تشكَّلَ الفكرُ الفلسفي الغربي منذ نشأته في شكل صورتين كبيرتين، تتمثل إحداهما في نظرية أفلاطون، التي ترى أن المعرفة الحقّة هي أنْ تدرِك النَّفسُ حقيقة جوهرها ومصيرها، ويَعرِضها أفلاطون بطريقة أسطورية على الأقل بوصف الفلاسفة " فهو يتخيّل أنَّ النفس كانت تعيش، قبل هذه الحياة الدنيا، في عالمٍ إلهيٍ تتأمل فيها الحقائق الثابتة الدائمة وهي المعاني أو المُثل؛ وكانت تنعَمُ هناك بحياة سعيدة كاملة في صُحبَة الآلهة؛ ثمَّ فقدَت أجنحتها، فهبطت إلى الأرض؛ ومع هذا فإنَّها تَشعُرُ برغبةٍ كامنةٍ تدعوها إلى العودة إلى حالتها الأولى، وهذه الرغبة في السمُوِّ بذاتها تتجلَّى في المعرفة تهيّئ لنا حالة الكمال التي حُرِمنا منها، وذلك عن طريق اتصالنا بالعالم الإلهي"[2] ، أمَّا الصورة الثانية فهي التي ترى أنَّ المعرفة ليست غاية في ذاتها، وإنَّما هي وسيلةٌ إلى السيطرة على العالم الخارجي بالكشف عن القوانين التي يخضع لها، وهذا هو التصوُّر العلمي التجريبي، الذي سعى إلى التخلِّي عن الميتافيزيقا باعتبارها دراسة عقيمة، والذي طغى على الفلسفة الغربية الحديثة والتي دعا إليها "فرانسيس بيكون"* وأخذ بها العلماء الذين يمثِّلون الصورة العامة الأكثر حضورا في الفلسفة الحديثة[3]. وهي الفكرة التي أخذها فيما بعد "أوجست كونت"**

وعليه ركَّزتْ الدراسات الإبستمولوجية في مجال البحث عن الوجود وتفسيره، على تحديد مصدر المعرفة الإنسانية، وانطلقت من بعض المسلَّمات التي أثبتها العلم، أنَّ الكون يخضع لنظام، فكلُّ جُزءٍ يتَّسِق مع أجزائه الأخرى، ليَقوم على نظامٍ ثابتٍ، يتَّفِق مع نِظام العقل "ذلك أن الحقيقة الجزئية لا تُعدُّ حقيقةً ما لمْ يُطابِق نظامُها نظامَ الأجزاء الأخرى، وإذا أردنا أنْ

---

[1] - إ.م.بوشنسكي: الفلسفة المعاصرة في أوروبا، تر: عزّت قرني، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الإصدار 165، الكويت سبتمبر 1992، ص 16.

[2] - إميل برييه: اتجاهات الفلسفة المعاصرة (Les Thèmes Actuels De La Philosophie ,par Emile Bréhier, Presses Universitaires De France)، تر: محمود قاسم، دار الكشاف للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت/لبنان 1956، من تصدير الترجمة، ص 19.

* - فرنسيس بيكون François Bacon، بالانجليزية: Francis Bacon (1561 - 1626)، فيلسوف انجليزي، رائد الثورة العلمية، والمنهج التجريبي.

[3] - ينظر: إميل برييه، اتجاهات الفلسفة المعاصرة (مرجع سابق)، ص 9.

** - أوجست كونت Auguste Comte(1798 - 1857) فيلسوف وعالم اجتماع فرنسي، مؤسس الفلسفة الوضعية.

نَبلُغ الحقيقة فلا بُدّ من العمل على أنْ تكون كلُّ أجزاء المعرفة متَّسِقةً على نظام واحد"[1]. أمَّا ما نَجِدُه من اضطراب وتفكُّك في نظام المعرفة، فمَردُّه أنَّ العقل الإنساني لَمَّا تكفَّلَ بالبحث عن أسرار الكون، لم يستطِع أنْ يبدأ بالتدرُّج الذي نجِدُه في الترتيب الطبيعي للقوانين الكَوْنية، أيْ مِن أبسطها وأعمّها وأدناها، إلى أعمقِها وأخصِّها وأرقاها، فكان البَدءُ بما له صلةٌ بالإنسانيات، ثُمَّ اتَّبعها البحث في علوم الحياة، ثُمَّ علوم المادة، وهذه الأخيرة تطلَّبت أجهزة تقنية دقيقة - كما هو الحال في العصر الحديث - لم تتوافَر للإنسان عند أوَّلِ عهده بالتفكير، أمَّا مجال الإنسانيات فكانت أداته العقل والتفكير الخالص، وهو أمرٌ مُيَسَّرٌ من أوَّلِ الأمر، ومن هنا نَمَت المعرفة وِفْق نظامٍ يبدأ من أعلى إلى أسفل، مثخالِفا للنظام الكوني الذي يبدأ من أسفل إلى أعلى، "وهي أصل كلِّ ما في المعرفة من اضطراب، ولولاها لكانت المعرفة اليوم وحدةً تامَّة النظام، كاملةَ الترتيب، شأنُها في ذلك شأن النظام الكوني الذي هو صورتُه في العقل"[2]. فتحوَّل الصِّراع إلى مجال العلم والعقل، بعد ما خَفَتَ صوت الصراع بين الكنيسة/اللاهوت والعلم، وحصل بعض التوافق بين التعاليم الدينية - الكنسية - والآراء العلمية بتأويل النصوص المقدَّسة، لتبرير انتصار العلم على اللاهوت، بأنَّ العلم إنَّما ينصُر مذاهب اللاهوت ويوطِّد قضاياه .

4 -اللحظة الديكارتية:

يطلق معظم الباحثين على"رينه ديكارت" لقَبَ (أبو الفلسفة الحديثة)، بسبب الثورة التي أحدَثَها بفلسفته الجديدة، المُغايرة لفلسفة أفلاطون وأرسطو التي سادت التفكير الفلسفي في أوروبا زمن العصر الوسيط. يقول عنه الفيلسوف الانجليزي "برتراند راسل": " يُعتبَر رينيه ديكارت عادةً مؤسس الفلسفة الحديثة، وبَحِقٌّ لَهُم ذلك كما أظن.."[3]. وقال عنه الفيلسوف الألماني هيجل: "إنَّ ديكارت هو مؤسِّس الفلسفة الحديثة...إنَّه بطل. فقد استطاع أن يعود بالأشياء إلى بداياتها، وعاوَدَ البحث عن أرض الفلسفة حتى استعادها بعد ضَياع استمَرَّ أَلْفَ

---

[1] - محمد كامل حسين: وحدة المعرفة، مكتبة النهضة المصرية، ،(د ط. د ت)، القاهرة/مصر، ص 2.

[2] - المرجع السابق، ص 3.

[3] - برتراند راسل: تاريخ الفلسفة الغربية (الفلسفة الحديثة)، تر: محمد فتحي الشنيطي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة/مصر1977، ص 104.

سنة" [1]، ويُرجِّح الباحثون أنَّ تاريخ 10 نوفمبر/تشرين الثاني 1619م هو التاريخ الذي اكتشف فيه ديكارت منهجاً كليّاً للبحث في جميع العلوم، شرحَه كتابُه الذي سمَّاه: "خطاب في المنهج Discours de la Méthode" سنة 1637م، وتُرجِم إلى العربية تحت عنوان : "مقال عن المنهج" [*]، وهو الكتاب الذي حدَّد فيه القواعد العقلية التي يَجِب أنْ تتوافَر لتحقيق المعرفة اليَقِينية، المتَّبعة للبحث عن الحقيقة في العلوم [2]. ثم تَلاهُ بكتابه " تأمُّلات ميتافيزيقية في الفلسفة الأولى Méditations " وفِيهِ يُبَرهِن ديكارت على وجود الله وتميّز الروح عن الجسد، وخلود النفس. ثم أَصدَر كتابَه المُهِمّ: "مبادئ الفلسفة" سنة 1644م، والذي تُرجم إلى الفرنسية، وتَمَّ نَشرُه سنة 1647م، وفيه يَعرِضُ ديكارت لفلسفته، عَرْضاً شاملاً يتناول خلاله أصول منهجه/مذهبه الفلسفي، ومواقفَه من المسائل الفلسفية، مع بَيَان أَوْجُه الخلاف بين فلسفته والفلسفات القديمة [3].

فالفلسفة القديمة التي سادَت قبل ديكارت هي فلسفة القرون الوسطى، وهي فلسفةٌ موروثةٌ عن اليونان، لكنَّها تغيَّرت بتغيُّر ظروف الحياة، وجعلتهم يؤمنون بغير ما كان يُؤمِن به اليونان من عقائد وأديان، هذه التحوُّلات أحدَثتْها الروافد الجديدة مع ما كان من الروافد الموروثة، فشكَّلَتا معاً رافدين هامين هما:

1 -**الرافد الديني/الإيمان** : وتمثِّله الكُتُب السماوية؛ من مسيحية ويهودية وإسلام، ومعتقدات أخرى شَكَّلَت النظرة الدينية التي اطمأنُّوا إليها، ووجدوا فيها المَثَل الأعلى لتمثُّل الكون وتصوُّره وتفسيره.

2 -**الرافد الفلسفي/العقل**: وتمثله مجموعة المذاهب العقلية، والقواعد المنطقية، والنَّظرات التي تَأَرجَحَت بين الميتافيزيقا والنظريات العلمية والمبادئ الأخلاقية.

---

[1] - عبد الوهاب جعفر: أضواء على الفلسفة الديكارتية، دار الكتب، د.ط، القاهرة/مصر 1990، ص 114. نقلا عن: HEGEL : « Histoire de la philosophie »,Cité par : Paul LEMAIRE : « Les Méditations Métaphysique », Hatier, Paris ;1946 ;p 4.

[*] - رينيه ديكارت: مقال عن المنهج، ترجمة: محمود محمد الخضيري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985.

[2] - ينظر: مهدي فضل الله، فلسفة ديكارت ومنهجه (دراسة تحليلية ونقدية)، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط3، بيروت/لبنان 1996، ص 79.

[3] - ينظر: مهدي فضل الله، فلسفة ديكارت ومنهجه (م.س)، ص 83.

ولا شَكَّ أنَّ الرافد الثاني/الفلسفة، تَمتلِك من أدوات الإغراء، ما يَجعلُ الناس يُقبِلون عليها أكثر، وفيها ما يُناهِض العقيدة، ويناقِض الإيمان، مِمَّا أدَّى إلى صِدامٍ بين الفلسفة والدين. فكان حَرِياً برجال الدين - المعتدلين - وقادة الفكر أنْ يَلتمِسوا طريقا للتوفيق بين الفلسفة/العقل والدين/الإيمان، فكان المجهود المميَّزُ الذي تركَّزَت عليه قوَّة الفكر الإنساني في العصور الوسطى. ولم تَسلَم هذه المهمَّة -بسبب طغيان رجال الدين - من النزوع نحو إخضاع العقل للإيمان أكثر من التوفيق بينهما. كما يُمكِن تصنيف هذا المجهود الفكري -التوفيق بين الفلسفة والدين - ضِمن المَهام التي اضطَلَعَت به الفلسفة المدرسية*/النصرانية/السكولاستية Scholasticism السائدة في القرون الوسطى، التي انبثقت من المدارس التي أنشئت في عهد "شارلمان Charlemagne" (742 - 814م)، أي من أواخر القرن الثامن للميلاد، والتي بُنِيَّت أساساً على مَنْطِق أرسطو ومفهومه لما وراء الطبيعة، وظلَّت مسيطرةً على الفكر المسيحي حتى أوائل عصر النهضة/القرن السادس عشر[1].

اِنطلقَت الفلسفة الحديثة باتِّخاذ منهجٍ جديدٍ في البحث عن حقيقة الكون وقيمة الكائنات، ووَسَّعَت نِطاق البحث حتى شملت قضايا متعدِّدةً من مجالات المعرفة؛ فقد وَجَّهَت العِلمَ وأَمدَّتهُ بالمناهج المناسبة، ووضَعَت قواعد الحُكم وأصوله في السياسة والاجتماع، وقارَبَت تفسير حقيقة النفس الإنسانية، والحياة الأخلاقية، وأثَّرَت في الأدب ومدارس النقد المتعدِّدة... واندسَّت في كلِّ شيء في محاولةٍ للسيطرة على كلِّ شيء[2].

ينطلق ديكارت/أبو الفلسفة الحديثة، من مُعارضة سُلطة الفلسفة القديمة/الفلسفة المدرسية - خاصة فلسفة أرسطو - التي أثَّرَت على الفلاسفة الذين عاصروا ديكارت، فشاع مذهب اللاأدري* في فرنسا، وعلى رأسهم " ميشال دو منتاين Michel De Montaigne"

---

* - الفلسفة المدرسية/المدرسي: من يأخذ بمنهج القرون الوسطى وآرائها، ولو كان من القرن العشرين -أو غيره - كما تطلق المدرسية أيضا على الفكر الفلسفي الإسلامي الكلاسيكي. (المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، مصر 1983، حرف الميم – مدرسة، ص 173).

[1] - مجموعة من الباحثين منهم: توفيق الطويل، محمود الخضيري، عثمان أمين، ...)، المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة/مصر 1983، ص 173.

[2] - رينيه ديكارت: مقال عن المنهج، ترجمة: محمود محمد الخضيري (مرجع سابق)، من تقديم: محمد مصطفى حلمي، ص 23.

* - اللاأدري أو اللاأدريون: عند القدماء هم سفسطائيون يقولون بالتوقف في وجود كل شيء وعلمه. وعند المحدثين: إنكار قيمة العقل وقدرته على المعرفة/إنكار معرفة المطلق/ بطلان علم ما بعد الطبيعة.

(1533 –1592م) –الذي تأثَّرَ به ديكارت كثيراً – وكان هؤلاء اللاأدريون يؤمِنون أنَّه يَستَحِيل على العقل الإنساني أنْ يُدرِك الحقيقة الجازمة[1]. مِن هنا بدأت معارضة ديكارت للفلسفة القديمة السائدة في عصره، فكان أوَّلُ إيمانه أنَّ العقل من شُمول الفطرة السليمة/النور الفطري، وعلينا أنْ نَستعمله استعمالاً جيِّداً للتمييز بين الخطأ والصواب، وعليه وضع قواعده الخاصة بالمنهج، على غِرار القواعد الرياضية الأكثر دقَّةً، مستبعداً النتائج القائمة على الظنون، ومُعتمِداً على الحُجَج العقلية اليقينية "لأنَّ الحُجَّة العقلية إذا كانت يقينيةً جَلِيَّةً، أَمْكَن أنْ نَعرِضها على الآخرين فنُقنِعُهم إقناعاً عقلياً"[2]، فالعقل فطرةٌ ونورٌ طبيعيٌ، وهو جَوهَرُ متميِّزٌ عن الجسم، والجَوهَر يعني الشيء أو الكيان، الذي ليس له وجودٌ ماديٌّ قابل للملاحظة، وإنَّما الجوهر يوجد بذاته وفي ذاته وجوداً مستقِلاً، ولا يَعتمِد في وجوده إلاَّ على الكينونة المطلقة/الله[3]. وكانت من أسُسِه الجديدة تحديد الشروط التي تسمح للعقل الإنساني بأَنْ يَنتقِل من الفكرة إلى الوجود مع تبرير صِحَّة البُرهان، عبر إثبات وجود الله، للإثبات يقيناً مطابقة الأحكام العقلية لقوانين الطبيعة[4]. أيْ أنَّ النظام العقلي هو نفسه نظام الوجود الطبيعي، وأنَّ العقل غير مُتناهٍ يَضمَنُ حُسنَ العمل والتفكير، ويَضمنُ في الوقت نفسِه العلاقة بين المُثُل والأشياء، أو ترتيب العلاقات بين الأشياء المختلفة، وهي ما يسمِّيها الفيلسوف الفرنسي"مارلو بونتي Merleau-Ponty" (1908 –1961م): "العقلانية الكبرى" التي أوجدَت أساساً مُشتَرَكاً بين معرِفة الطبيعة ومعرِفة الفلسفة الميتافيزيقية، فالعقلانية الديكارتية لمْ تتناول ضِمن موضوعاتها الوجود من حيث هو وجود، ولمْ تُسرِف في البحث عن طبيعتِه ومبادئِه أوْ خصائصِه وأنواعِه، وإنَّما كانت غايتُها تحديد المبادئ الأولى التي تَسند الاستِدلال على كلِّ ما يُمكِن معرفته، أيْ تَحديد مبادئ المعرفة، فكان التقابُل بين العِلم والفلسفة باعتباره ظاهرةً ثقافيةً أساسيةً، فأحدَثَت توافُقاً بين العالم الخارجي والعالم الداخلي بتوسُّط قُوَّةٍ ايجابية غير متناهية... أيْ أنَّ الكيانات التي يُنشِئها المذهب التجريبي لا

---

[1] – رينيه ديكارت: مقال عن المنهج، ترجمة: محمود محمد الخضيري (مرجع سابق)، ص 121.

[2] – ديكارت: حديث الطريق، ترجمة: عمر الشارني، مركز الدراسات العربية، ط 1، بيروت/لبنان 2008، ص 41.

[3] – ينظر: محمود حمدي زقزوق، المنهج الفلسفي بين الغزالي وديكارت، دار المعارف، القاهرة/مصر 1998، ص 88.

[4] – ينظر: جنفياف روديس لويس Geneviève Rodis-Lewis، ديكارت والعقلانية، ترجمة: عبده الحلو، دار منشورات عويدات، ط4، بيروت/باريس 1988، ص 11.

يُمكِن تفسيرُها دون الرجوع إلى المبادئ العقلية الفِطرية أو التي يستمدُّها العقل مباشرة من اتِّحاده بفكرة الألوهة المطلقة، فالعقل هِبَةٌ وليس نتيجة اكتساب، وهو يحدَّد طبيعة الإنسان من حيث صِلتِه بالحقائق الأزلية[1]. ثمَّ كان النظر إلى المنهج العلمي الذي يتطلَّبُه التطبيق العلمي، كونُه متميِّزاً عن طرائق الفكر التقليدية في الفلسفة، فكان من نتائجه فَصْل الفلسفة عن الدين/اللاهوت، والتمهيد –فيما بعد - لفَصْل مناهج الفلسفة عن مناهج العِلم.

5 -المنهج عند ديكارت:

اتَّخذَ ديكارت لنفسه منهجاً جديداً، يُغاير مناهج البحث في الفلسفة المدرسية/السكولاستية التي مثَّلت الفلسفة التقليدية في عصره، فكان منهجُه تجاوزاً للأخطاء السابقة، منها تجاوُزُ العدد الكبير الذي يتألَّف منه المنطق، لأن "كَثرة المبادئ والقوانين كثيراً ما تهيِّئ المعاذير للنقائص، وحَصْرُها في أربعة مبادئ رئيسية بشرط أن يكون عزمي على ألاَّ أُخِلَّ مَرَّةً واحدةً بمُراعاتِها صادقاً ودائماً"[2]:

الأولى: ألاَّ أَقْبَلَ شيئاً على أنَّه حقٌ، ما لَمْ أعرِف يَقيناً أنَّه كذلك؛ بمعنى أنْ أَتجنَّبَ بعِناية التهوُّر، والسَّبق إلى الحُكم قبل النَّظر، وأَلَّا أُدخِل في أحكامي إلاَّ ما يتمثَّلُ أمام عقلي في جلاءٍ وتميُّزٍ، بحيث لا يكون لديَّ أيَّ مجالٍ لوضعه موضعَ الشَّك.

الثانية: أنْ أُقَسِّم كلَّ واحدةٍ من المُعضِلات التي سأختَبِرُها، إلى أجزاءٍ قَدْر المُستطاع، على قَدْر ما تَدعو الحاجَةُ إلى حلِّها على خيرِ الوُجوه.

الثالثة: أن أسيِّر أفكاري بنِظامٍ، بادِئاً بأبْسَط الأمور وأَسْهَلِها معرفةً، كي أتدرَّجَ قليلاً قليلاً حتى أَصِل إلى معرفةٍ أكثرها ترتيباً، بَلْ وأَنْ أَفرِض ترتيباً بين الأمور التي لا يَسبِق بعضُها الآخر بالطبع.

الرابعة: أنْ أَعمَل في كلِّ الأحوال من الإحصاءات الكاملة والمُراجعات الشامِلة ما يجعلني على ثِقَةٍ مِنْ أنَّني لمْ أُغفِل شيئا"[3].

---

[1] - جنفياف روديس لويس، ديكارت والعقلانية (م . س)، ص 13 - 14.

[2] - رينيه ديكارت: مقال عن المنهج، ترجمة: محمود محمد الخضيري (مرجع سابق)، ص 190.

[3] - المرجع نفسه، ص 190 - 192.

ما يميِّز منهج البحث الفلسفي عند ديكارت إذن هو وضوح المبادئ ويقين النتائج؛ التي تقوم على نمط القوانين الرياضية الدقيقة، التي تستبعد الظنون، وتَستهدِف النتائج العقلية اليقينية، يقول ديكارت: "هذه السلاسل الطويلة من الحُجَج، وكلُّها بسيطةٌ وسهلةٌ، التي اعتاد أصحاب الهندسة بها، للوصول إلى أصعب براهينهم، يسّرت لي أنْ أتخيَّل أنَّ كلَّ الأشياء، التي يمكن أنْ تقع في متناول المعرفة الإنسانية تُتابَع على طريقةٍ واحدةٍ، وأنَّه إذا تحامى المرءُ قَبول شيء منها على أنَّه حقٌ مع أنَّه ليس حقاً، وإذا حافظ دائماً على الترتيب اللازم لاستنباط بعضها من بعض، فإنَّه لا يُمكِن أنْ يوجد بين الأشياء ما هو من البُعد بحيث لا يُمكِن إدراكه، أو من الخفاء بحيث لا يُستطاع كشفُه"[1]. إذن فتحقيق خصائص الدقَّة الرياضية واليقين العقلي، وإمكانية الإحاطة الشاملة بجميع الموضوعات المعرفية، دون الإحساس أنَّها تستعصي على الإدراك، تَستوجِب فقط الالتزام بقواعد المنهج بالتدرُّج والترتيب القائمين على أساسين رئيسيين هما: البداهة والاستنباط[2].

1 -**البداهة:** هي المعرفة/الرؤية الذِّهنية المباشرة للأشياء، يَنتقِل فيها الذهن/العقل من شيءٍ معلومٍ، إلى شيءٍ مجهولٍ، انتقالاً ليس فيه تفكُّر أو زمن، كقولنا: الكلُّ أكبر من الجزء، والمثلَّث يتكوَّنُ من ثلاثة أضلاع متساوية، وكلُّ جسمٍ ماديٍّ له شكلٌ وحجمٌ ووزنٌ...إلخ.

البداهة عند ديكارت تَختلِف عن الحَدَس؛ فالحدَسُ عند المناطقة العرب، كابن سينا مثلاً: يرى أنَّ الانتقال من المعلوم إلى المجهول يَتِمُّ في زمنٍ معيَّنٍ مهما قلَّ، بَيْدَ أنَّ البداهة عند ديكارت لا تحتاج إلى زمن مطلقاً مهما قَصُر.

وتختلف البداهة/الرؤية الذهنية/العقلية عن الرؤية الحسِّية، هذه الأخيرة تقوم على الحواس؛ والحواس خادعةٌ غالباً، لا تُدرِك الأشياء على حقيقتها؛ فرؤية القمر بحاسَّة العين، لا يعني أبدا أنَّ القمر - في حقيقته - بذلك الحَجْم أو اللون أو الشَّكل. لذلك فالرؤية الحسَّية لا تَبلُغ مَبلَغ البداهة، ولا يُمكِن أنْ تَصلُح أساساً لأيِّ معرفةٍ يقينيةٍ.

كما يُميِّز ديكارت بين أحكام البداهة وأحكام الخيال: فالخيال لا ضابط له، وأحكامُه تختلف من شخص لآخر، بينما البداهة تتَّسِم بالوضوح Clarté فلا تحتاج إلى تفسيرٍ أو تدليلٍ، و

---

[1] - رينيه ديكارت: مقال عن المنهج (م.س)، ص 193 - 194.

[2] - ينظر: مهدي فضل الله، فلسفة ديكارت ومنهجه (مرجع سابق)، ص 104 - 107.

تتَّسِم أيضاً بالتميُّز Distinction أيْ لا يَلتبِس معناها مع معنى آخر؛ فقولك مثلاً: أنا أُفكِّر، أنا أقرأ، أنا أمشي..كلُّها أفكارٌ بديهيةٌ واضحةٌ ومتميِّزة فيما بينها وبين الأفكار الأخرى، وتَجعلُنا نُدرِك وجودَنا الحسِّي ونحن نقوم بهذه الأفعال، والتمييز بينها دون حاجة إلى برهانٍ أو استدلالٍ.

2 -**الاستنباط:** هي تلك العملية العقلية، التي نَنتقِلُ من خلالها، من فكرةٍ معلومةٍ بداهةً، إلى فكرةٍ أخرى جديدةٍ ومجهولةٍ؛ وهي عملية استنباط واكتشاف لحقيقة جديدة، لكن يمكن الشكُّ في صدقِها، لأنَّ الاستنباط يحتاج لإدراك العلائق/الروابط القائمة بين الأفكار البديهية والأفكار المُستنبَطة منها، فالفكرة الجديدة قد لا تكون بديهيةً بالضرورة، رغم استنباطها من فكرةٍ بديهية، فهي نتيجة تفكُّر في الزمن تحتاج إلى شكل من أشكال الاستدلال القياسي أو الاستدلال الرياضي، الذي يؤدِّي إلى المعرفة اليقينية. هذا معناه أنَّ أساس الاستنباط يستنِد إلى فكرة بديهية، وإنْ لم تَكُنْ بديهيةً فإنَّ جميع الاستدلالات على الفكرة المستنبطة/الجديدة لا تؤدِّي إلى معرفةٍ يقينيةٍ، وبالتالي فإنَّ البحث لا يتقدَّم خطوةً واحدةً.

6 -الكوجيتو:

"أنا أفكِّر إذن أنا موجود" إنَّه اكتشاف الصِّلة الثابتة بين الفكر والوجود، وهي مرحلة الإدراك العقلي الذي يَلحَظ ترابطاً ضرورياً بين أمرين: وعي الفكر لذاته، والشعور بالوجود، فقولنا في المقطع الأول من العبارة "أنا أفكر" تحمِل الصفة الأولى للمبادئ العقلية، وهي الوضوح التام الذي يجعل العقل عاجزاً عن التشكُّك فيها عندما يَنصرِف إلى تأمُّلها، فلحظة الوعي بالفكر هي لحظة اليقين بالوجود وبحضور الذات "أنا موجود"، وهي ما يسمِّيها بـ "الأنيَّة الواقعية Ego Existo"، والتي تدل على "شيء مفكر Res Cogitans"، أي أنَّ الوعي بالذات لحظة التفكير تؤدِّي إلى اليقين بالوجود، والذي ينقطع بانقطاع التفكير، يقول ديكارت في تأمُّلاته (التأملات الجزء2) مؤكِّداً ارتباط التفكير بلحظة اليقين بالوجود: " أنا موجود. هذا أمرٌ

ثابتٌ. لكن كم من الوقت؟ ما دُمْتُ أفكِّر. إذا انقطعتُ عن التفكير، انقطعتُ ربَّما عن الوجود، انقطاعاً خالصاً"[1].

فكرة "الكوجيتو" التي قال بها ديكارت تعرَّضَت لكثير من الانتقادات، نورِدُ مثالاً موجزاً على سبيل الاستدلال فحسب، لأنَّنا لسنا بصدد مناقشة الفكرة واستقصائها من كل جوانبها، بقدر ما نحاول بيان مدى تأثير أهم الفلسفات والأفكار التي شيَّدت صرح الفكر الغربي المعاصر. وعليه يعترض "كانط" على "كوجيتو" ديكارت، بقوله: يمكن التسليم بأنَّ التفكير مرتبط بوحدة المعنى: "أنا أفكر" لكن بأيِّ منطقٍ يسمح ديكارت لنفسه أن ينتقل من الصورة الفارغة إلى محتوى معيّن؛ وهو رفضٌ صريح للأسُس الفلسفية التي اعتمد عليها ديكارت، والقول أنَّ الفكر يصِل إلى الوجود الفعلي انطلاقا من وجودنا الخاص[2].

7 -الثنائية الديكارتية Dualisme (النفس والجسم):

يُقيمُ ديكارت انطلاقا من الكوجيتو: " أنا أفكر إذن أنا موجود" تمييزاً حاسماً بين النفس والجسم، فالنفس جوهر ماهيته: الفكر، والجسم جوهر ماهيته: الامتداد، وهو جزءٌ من العالم المادي الذي تحكُمُه قوانين الطبيعة. والنفس وجودها يقيني، لا يَحتمِل الشك، بالرَّغم من إمكانية افتراض؛ عدم وجود جسم أو أيِّ وجود للعالم الخارجي المادي (شجر، حجر، حيوان، ماء، سماء،..)، في لحظة التفكير؛ فإنَّه لا يمكن تجاهُل وجود النفس المفكرة على وجه اليقين. وبالتالي فوجود النفس لا يقتضي بالضرورة وجود الجسم، فالنفس شيء مُباين للجسم، وهي لا تقتضي أن تشغل حيّزاً من المكان، أو أنْ يكون لها وجودٌ ماديٌ محسوسٌ له شكلٌ معيَّنٌ، بخلاف الجسم الذي يقتضي أنْ يكون له هذا الوجود الحسِّي باعتباره جزءاً من المادة.[3]

والنفس واحدة غيرُ قابلةٍ للتجزئة أو القسمة، بينما الجسم ككلِّ الأجسام يَقبَل القسمة والتجزئة. النفس واحدة تامة في الإنسان، وليست أجزاءً، بالرَّغم من تعدُّد مظاهر نشاطها، فإذ قلت: أنا أغضب، أنا أرغب، أنا أرسم، أنا أتجوَّل ...، لا يعني أن النفس تتألَّف من أجزاء؛ وأنَّ

---

[1] - رينيه ديكارت: تأملات ميتافيزيقية في الفلسفة الأولى، تر: كمال الحاج، منشورات عويدات، بيروت/باريس 1988، ط 4، (هذه النسخة غير مرقمة، فاعتمدت على ترتيب الصفحات في الـ pdf، بدءا من الصفحة الأولى للغلاف الخارجي)، التأمل الثاني، الفكرة رقم 7، ص 21.

[2] - ينظر: جنفياف روديس لويس، ديكارت والعقلانية (مرجع سابق)، ص 40.

[3] - ينظر: مهدي فضل الله، فلسفة ديكارت ومنهجه (مرجع سابق)، ص 119.

الجزء من النفس الذي يغضب غير الجزء من النفس الذي يرغب، أو الجزء الذي يرسم يختلف عن الجزء الذي يتجول، بل كلُّ هذه الأفعال والنشاطات تَصدُر من مَعينٍ واحدٍ هو النفس الواحدة بكُلِّيَّتِها. وفي المقابل نجد الجسم قابلاً للقسمة، ويتكوَّن من أجزاءٍ حسِّيةٍ مختلفةٍ باديةٍ للعَيان، كالأطراف، والحواس، والجِلد والعظام وغيرها، وكلُّ جُزءٍ/عضوٍ له وظيفةٌ محدَّدَةٌ لا يقوم بها جزءٌ/عضوٌ آخر من الجسم ذاتِه، فالبصر للعين ولا يقوم بها عضو آخر، والسَّمع للأذن لا يقوم بها عضو آخر، وما تقوم به الغُدَد لا تقوم به الأطراف، وكل جزء/عضو له استقلاليته ووظيفته الخاصة بشكل من الأشكال وإنْ كانت تنتمي إلى البنية البدنية الواحدة. وأنَّ فَقْد أيِّ جزءٍ/عضوٍ من هذه الأجزاء/الأعضاء لا يعني التلاشي والفَناء بل يبقى وجودُه كإنسان من حيث النفس، ويَظَلُّ محتفظاً بنفسه كإنسانٍ مُفكِّرٍ موجود[1].

يؤكِّد ديكارت هذا التمايُز البائن بين النفس والجسم بقوله: " إنَّ هناك فرقاً كبيراً بين النفس والجسم، الجسم بطبيعته يَقبَل التجزئة. النفس لا تقبَل. فأنا عندما أتفحَّصُ نفسي، أيْ ذاتي باعتبار أني شيءٌ يفكِّر فقط، لا أستطيع أن أميِّز بين أجزاء، لكنَّني ألتقِط ذاتي كشيءٍ واحدٍ تام، وعلى الرَّغم أنَّ النفس تبدو مُتَّحِدة بكلِّ الجسم، فأنا أعرف جيداً أنَّ لا شيء ينفصل عنها، إذا انفصلت عن الجسم قدَمٌ أو ذِراعٌ، أو بُتِرَ جزءٌ من أجزائه الباقية. وكذلك مَلَكات الإرادة والحسّ والتذهُّن...إلخ. لا يُقال عنها أنَّها أجزاءٌ من جسمي، أمَّا الأجزاء الجسمية أو الممتدَّة، فهي على العكس تماماً، إذْ أستطيع بفِكري أنْ أجزّيء أيَّ واحدٍ منها، مهما يبلغ من الصِّغر، وأن أُجَزِّئَه أجزاءً كثيرة، وأنْ أعرف بالتالي أنَّه قابلٌ للتجزئة، مِمَّا يكفي لإعلامي (إنْ لمْ أَكُن قد عرفت ذلك من قبل معرفة وافية) إنَّ ذِهن الإنسان، أو نفسه مغايرةٌ تماماً لجسمه"[2].

8 -الله والحقيقة عند ديكارت: (من الشك إلى الحقيقة):

أكَّد ديكارت في فلسفته مبدأ الثنائية Dualisme، حيث ميَّز بين النفس والجسم، وميَّز بين الروح والمادة، فلا يُمكِن ردَّ الروح إلى المادة، ولا يُمكِن ردَّ المادة إلى الروح؛ فلكلٍّ منهما طبيعته المستقلَّة المُتمايزة. هذا الاعتقاد يختلف عن المألوف عند أصحاب المذاهب الواحدية

---

[1] - ينظر: مهدي فضل الله، فلسفة ديكارت ومنهجه (مرجع سابق)، ص 120.

[2] - رينيه ديكارت:تأملات ميتافيزيقية في الفلسفة الأولى (مرجع سابق)، التأمل السادس، الفكرة رقم 33، ص 64.

Monistes، الذين يردُّون كلَّ أنماط الوجود إلى الروح فقط، أو إلى المادة فقط. وكان للوجود المادي الأسبقية في الفلسفة القديمة - خاصة عند أرسطو - وأنَّه أوَّلُ ما يخطر للبال، ويأتي الوجود الذهني/الروحي/النفسي تابعاً له.

فكرة "الكوجيتو" عند ديكارت هي المبدأ الأساسي الأول في فلسفته، وهي تُعارِض مبدأ التفكير في الفلسفة القديمة/التقليدية، وتجعل الوجود الذهني/الروحي/الفكري له الصدارة والحضور على الوجود المادي، ويُصبِح الوجود المادي تابعاً له، وكلُّ ما ليس له وجودٌ ذهنيٌ أولاً، لا وجود له حقيقةً، " أنا أفكر إذن فأنا موجود" إنَّه المبدأ الأساسي والأوَّل في فلسفته الجديدة.

يَنطلِق ديكارت من الشك في قيمة المعرفة الفلسفية - خاصة تلك المعرفة التي سادَت في عصره ووسَّعَها اللاأدريون أو الشكاكون، فشكّ في المعرفة التي تصدُر عن الحواس الظاهرة، لأنَّها مخادعةٌ لا تَنقلُ لنا الأشياء كما هي حقيقةً؛ فالمريض باليرقان يخدعُه بصرُه فيرى كلَّ شيءٍ أصفر اللون، والناظر إلى الشمس يراها كحجم الدينار، في حين أنَّها أكبر من الأرض بأضعاف، وأنَّ الأبراج تبدو مستديرةً حين ننظر إليها من بعيد، وتبدو مربَّعةً إذا نظرنا إليها من قريب، ثم انتقل شكُّه إلى الحواس الباطنة، فوجدَها مخادعةً أيضا؛ إذ أيقن من تجربة الآخرين أنَّ الذي بُتِرت له ساقٌ أو ذِراعٌ، مازال يُحِسُّ بالألم في الجزء المبتور من جسمه، فأدرك أنَّه لا يُمكِن الوثوق في الحِسّ الباطني الذي يُخادعك بوجود ألمٍ في جزءٍ مبتورٍ من الجسم، ثم شكَّ أيضاً في المعرفة الحاصلة من الأحلام، ووجد أنَّ ما نراهُ في الحلم نعتقده في تلك اللحظة أنَّها الحقيقة التي لا شكَّ فيها، بينما إذا استيقظنا تبدَّدَت تلك الحقيقة، واكتشفنا أنَّ تلك الصوُّر والأفكار التي وَرَدَت على أذهاننا أثناء النوم تزول تماماً أثناء اليقظة، الشك في الأحلام واكتشاف زيفها، جعله يشكُّ أيضاً في المعرفة الحاصلة من طريق اليقظة يثمكِن أنْ تكون مثل الأحلام مجرَّدَ خيالاتٍ وأوهام " ... ثمَّ لما رأيتُ أنَّ نفسُ الأفكار، التي تكون لنا في اليقظة، قد تَرِدُ علينا ونحن نِيَّام، دون أنْ تكون واحدةٌ منها إذ ذاك حقيقةً، اعتزمتُ أنْ أرى أنَّ كلَّ الأمور التي دخلت إلى عقلي، لم تَكُنْ أقرب إلى الحقيقة من خيالات"[1].

والفرق بين الحلم واليقظة في حظهما من الحقيقة أن الذاكرة لا تستطيع أن تصل الأحلام بعضها مع بعض ومع مجرى حياتنا كما هو شأنها في أصل الأشياء التي تحصل لنا ونحن في

[1] - رينيه ديكارت: مقال عن المنهج، ترجمة: محمود محمد الخضيري (مرجع سابق)، القسم الرابع، ص 213.

اليقظة[1]، فصار إذن " من الحكمة ألاَّ نطمئنَّ أبداً كلَّ الاطمئنان إلى مَنْ يخدعُنا ولو مرَّةً واحدة، ويجب الامتناع عن تصديق ما يمكن الشكُّ فيه، بقدر الامتناع عن تصديق ما يتَّضِح فيه الخطأ اتضاحاً شديداً" [2].

ولما تلاحقت الشكوك بدءاً من الشك في وسائل الإدراك الحسِّية، الظاهرة والباطنة، ثم الشك في المعرفة الحاصلة في النوم واليقظة، وبلغ به الشك في كامل الوجود الحسِّي، وكذا الوجود بصفة عامة سواء كان مادياً أو غيرَ مادي - بما في ذلك وجود الله - هنا وصل إلى درجة الشك في وجوده هو، وهو نوع من الشك يقول عنه مهدي فضل الله: "لا نَلحظُه عند أحدٍ من الفلاسفة قبله، على حدّ عِلمِنا" [3]، هذا الشك الذي امتدَّ إلى كل شيء، وأعوزَه الوسيلة التي تمكِّنه من بُلوغ الإدراك اليقيني/ المطلق، جعله يتساءل تساؤلاً – غريباً - أنَّ عِلَّة شكِّه، وُجودُ شيطانٍ ماكرٍ خبيث، يعمل على تضليله، بكل ما أوتي من قوَّةٍ وما وَسِعَه من حِيلٍ، "سأفترض ... أنَّ شيطاناً سيِّئاً لا يَقِلُّ خُبثُه ومَكرُه عن بأسِه، قد استعمل كلَّ ما أوتِيَّ من حِنكة لتضليلي.... تَدفعُني على الأقل أنْ أتوقَّفَ عن الحُكمِ، لذا سأحذَرُ كثيراً من التسليم بما هو باطل. سأواجه كلَّ الحِيَّل، التي يَعمدُ إليها ذلك المخادِعُ الكبير، حتى لا يتمكَّنُ – مهما يَكُن بأسُه ومَكرُه - أن يُنيخَني لشيءٍ أبدا" [4]. لكن يجب مواصلة البحث والسير في هذه الطريق إلى غاية الاهتداء إلى شيء ثابت، فإذا لم يحصُل ذلك، تبيَّنَ –على الأقل - أنَّه لا يوجد في العالم شيءٌ ثابت.

هذا الحد من الشك الذي طال كلَّ شيءٍ، جعل ديكارت يعتقد أنَّ كلَّ شيءٍ باطلٌ، فما الذي يمكن أن يكون صحيحاً؟ وما الذي يمكن أنْ يكون يقيناً لا يمتدُّ الشكُّ إليه؟ مَنْ أنا؟ هذا التساؤل أَوْجَدَ الإجابة في ذاته وموقفه، كَمَنْ يهتدي إلى الشيء في يَدِه بعد أنْ أطال البحث عنه، فأَسعفَه البحث أو النور أو الحظ...أنْ يعلم أنَّه شيءٌ يفكر، يشك، يُثبِت ، ينفي، يتخيَّل، يحسُّ، يريد، يرغب، يتذهَّن، يُدرِك.... "ليس من القليل أنْ تكون كلَّ هذه الأشياء من

---

[1] - رينيه ديكارت: مقال عن المنهج (م.س)، الهامش رقم 3، ص 213.

[2] - مهدي فضل الله، فلسفة ديكارت ومنهجه (مرجع سابق)، التأمل الأول، الفكرة رقم 3، ص 14.

[3] - المرجع نفسه، ص 91.

[4] - رينيه ديكارت: تأملات ميتافيزيقية في الفلسفة الأولى (مرجع سابق)، التأمل الأول، الفكرة رقم 12، ص 17.

خصائص طبيعتي"[1] إنَّه كائنٌ يفكِّر؛ حتى الشكُّ تفكيرٌ،... إذَن ما دمتُ أفكِّر فأنا موجود، إذن يُمكِن أن نَشُكَّ في كلِّ شيء إلاَّ أنْ نَشُكَّ في وجودنا ونحن نشُكُّ أو نُفكِّر، من هنا كان المبدأ الأول في فلسفة ديكارت، "ولما انتبَهْتُ إلى أنَّ هذه الحقيقة (أنا أفكر إذن فأنا موجود) كانت من الثبات والوثاقة واليقين بحيث لا يستطيع اللاأدريون زعزعتَها بكلِّ ما في فروضهم من شَطَطٍ بالغ، حَكَمتَ أني أستطيع مطمئِنّاً أنَّ آخُذَها مبدأً أوَّلَ للفلسفة التي أتحرَّاها"[2]. وكان "الكوجيتو الديكارتي Le Cojito".

إنَّ الاطمئنان الذي حصل لديكارت بتحقُّق الكوجيتو "أنا أفكِّر إذن فأنا موجود" جعله يثق أنَّه يقول الحق، وأنَّه يدرك ما يقول إدراكاً واضحاً متميّزاً، وأنَّ الأشياء التي نَتصوَّرُها تصوُّراً قوِيَّ الوضوح والتميُّز هي جميعاً حقيقة، " لذا يَلوح لي أنِّي قادرٌ، منذ الآن، على تقرير هذه القاعدة العامة؛ إنَّ الأشياء التي نتذهَّنُها، بوضوح تام وتمييزٍ تام، هي صحيحةٌ كلُّها"[3]. ثم يرى أنَّ الماهيات والصوُّر الذهنية تقوم في الذهن وتفكِّر في النفس.

بلوغ اليقين لتحديد مبادئ الفكر الفلسفي بعد الرِّحلة الطويلة من البحث والشك، مكَّنَت ديكارت خلالها من إثبات وجود الله بناءً على الحُجَج الثلاثة الواردة – على الترتيب - في كتابه "مقال في المنهج"، والتي يشرحُها "محمد مصطفى حلمي" في تقديم للكتاب نفسه، وهي كما يلي[4]:

أ -الدليل الأنطولوجي (الوجودي) Preuve Ontologique:

ويعرف أيضا بالبرهان السببي أو مبدأ العلّية؛ إذ وجود أيّ شيء يقتضي بالضرورة وجود سببه بصورة مباشرة أو غير مباشرة – وهذا الدليل أَشْبَهُ بـ "الدور"* في علم المنطق. مهما يكن، فإنَّ ديكارت ينطلق من كونه يفكِّر ويشكُّ ويحتار، فوجد أنَّ الشكَّ والحيرة من علامات النقص،

---

1 - رينيه ديكارت: تأملات ميتافيزيقية في الفلسفة الأولى (م.س)، التأمل الثاني، الفكرة رقم 9، ص 21.

2 - رينيه ديكارت: مقال عن المنهج، ترجمة: محمود محمد الخضيري (مرجع سابق)، القسم الرابع، ص 214.

3 - رينيه ديكارت: تأملات ميتافيزيقية في الفلسفة الأولى (مرجع سابق)، التأمل الثالث، الفكرة رقم 2، ص27.

4 - ينظر: رينيه ديكارت، مقال عن المنهج، ترجمة: محمود محمد الخضيري (م.س)، من التصدير الذي وضعه: محمد مصطفى حلمي ، كتقديم للكتاب، ص 123 - 134. وينظر أيضا: صبري محمد خليل: أدلة وجود الله بين الفلسفة والدين، في موقعه الإلكتروني: https://drsabrikhalil.wordpress.com.

* - الدور: في علم المنطق، هو توقف الشيء على ما يتوقف عليه (تعريف الجرجاني) - ويعني الدور: الحلقة المفرغة Cercle Vicieux، وهو تعريف شيء أو البرهنة عليه بشيء آخر لا يمكن تعريفه أو البرهنة عليه إلا بالأول (المعجم الفلسفي،مجمع اللغة العربية، مصر1983، كلمة "دور" رقم 463، ص 85).

والقصور عن إدراك الحقيقة، وما دام موصوفاً بالنقص والقُصور، وليس تام الكمال، فإنَّه يفكِّر في شيءٍ تام الكمال، فيقول ديكارت: "فإنَّني لمَّا فكَّرتُ في شكوكي، وأنَّ مؤدَّى هذا أنَّ ذاتي لم تَكُنْ تامة الكمال، لأنَّني تبيّنتُ أنَّ المعرفة كمال أكبر من الشكِّ، رأيت أنْ أبحثَ أنِّي تعلَّمتُ أنْ أفكِّرَ في شيءٍ أَكْمَلَ مِنِّي"[1] فكانت من بين أفكاره الفطرية فكرة الكائن الكامل اللامتناهي، والتي لا يمكن أنْ يكون هو سبَبُها لأنَّه شاكٌّ ناقص، والناقص لا يمكن أنْ يكون سبباً لما هو كامل، كما أنَّه من المُحال الحصول على فكرة اللامتناهي من تراكم أشياءٍ متناهية، إذن لابُدَّ أن تكون صادرةً من كائنٍ لامتناهي، طبيعتُه أكثر كمالاً، بل ولها كلُّ الكمالات. هذا الكائن هو الله.

ب - الدليل الشخصي:

وهو دليل يستند على الدليل السابق، إذ ينظر ديكارت إلى نفسه، فيجد أنه إنسان يفكر ويشك، فهو ناقص، وبالتالي فهو ليس الكائن الوحيد في الوجود، ولا بد لوجوده من علة، وهذه العلة لابد أن تكون مكافئة على الأقل للمعلول أو أكثر فضلا وكمالا. ولو كان هو علة وجود نفسه، لأمكنه أن يحصل على جميع الكمالات التي تنقصه، يقول في هذا الصدد: "بما أنني عرفت بعض الكلمات التي ليس لي شيء منها، فإنني لست الكائن الوحيد الذي في الوجود...بل يجب بالضرورة أن يكون هناك كائن آخر أكثر كمالا، أنا تابع له، ومن لدنه حصلت على كل ما هو لي"[2]، فالكمال ليس إلا محمولا من محمولات الوجود، والذي يستطيع أن يهب الوجود يستطيع أن يمنح الكمال، إذن فعلة وجوده ذات لها كل الكمالات التي نتصورها والتي لا نتصورها، ومنزهة عن الكمالات التي لا تليق بها، وهي ذات الله.

ج -الدليل الهندسي:

عندما ننظر إلى الهندسة نجد أنَّ ما يُردُّ إلى براهينها من يقين، عمادُه التصوُّر بوضوح وتميُّز تَبَعاً لقاعدته العامة، ففكرتُنا عن المثلَّث تستتبع أن تكون زواياه الداخلية مساوية لقائمتين (180 درجة)، يقول ديكارت: " فإنَّني مثلاً أرى أنَّه إذا فرضتُ مثلَّثاً، لَزِم أنْ تكون زواياه الثلاث مساوية لزاويتين قائمتين، ولكن ليس في هذا ما يجعلني استيقن أنَّ في العالم مثلثاً، ذلك

---

[1] - رينيه ديكارت: مقال عن المنهج (م.س)، القسم الرابع، ص 219.

[2] - رينيه ديكارت: مقال عن المنهج (م.س)، القسم الرابع، ص 221.

على حين انني عندما عدت إلى امتحان ما عندي من الصورة الذهنية لموجود كامل، ألفيت أن الوجود كان داخلا فيها على الوجه الذي يدخل به في الصورة الذهنية لمثلث أن زواياه الثلاث مساوية لقائمتين، أو كما يدخل في الصورة الذهنية لدائرة أن كل اجزاء محيطها متساوية البعد عن مركزها بل وهو اكثر من هذين وضوحا، وينتج عن ذلك أن كون الله، الذي هو هذا الموجود الكامل، موجودا على الأقل مساو في اليقين لخير ما يمكن أن يكون برهانا هندسيا"[1]، كذلك فإن فكرتنا عن الله باعتباره كائنا كاملا متناهيا تستلزم وجوده بالضرورة. فكما يكون من التناقض القول أن الزوايا الداخلية للمثلث لا تساوي قائمتين، فمن التناقض أيضا أن نقول أن الله غير موجود، لأن الوجود متضمن في ماهية الله على نحو ما تكون مساواة الزوايا الداخلية لقائمتين متضمنة في تعريف المثلث. وما دام معنى الكمال المطلق، أو معنى غير المتناهي يشتمل على معنى الوجود، فإن الله الذي له كل الكمالات موجود، وعلينا أن نثق في وجود الله أكثر من ثقتنا في أي برهان هندسي.

" إن فساد الجسم لا يقتضي جبرا موت النفس. وهكذا يطمئن الناس إلى أنه يوجد حياة ثانية بعد الموت.

9 -فلسفة الشك عند فريديريش نيتشه Friedch Nietzsche(1844 -1900م):

من أجل استيعاب فلسفة "نيتشة"، لابد من الوقوف على المراحل المتعاقبة التي عرفتها الفلسفة قبل نيتشة، وفرز مجموعة من المعطيات المعرفية التي تشكَّلت عبر أزمنة سابقة، وتفاعلت فيما بينها بطرائق مختلفة؛ تترابط وتأتلف، وتتفاصم وتختلف، وتتناقض أحيانا، فتهدم ما سبق لتبني على أنقاضه صرحا قد يحجب ما دونه – وَلَوْ لزمنٍ قصير - لكن مشاعل الفكر تظل مضيئة في فضاء الحياة الإنسانية، بقليل أو كثير، وكلما خفت ضوء، أو أوشك مشعل من الاحتراق إلاَّ كان بجانبه من يمسك بمشعل جديد يحضره ليستوقده منه، ليدوم نور العلم والفكر دوام الإنسان في الكون.

هذا التشاكل والانبناء الذي عرفته المعرفة الإنسانية عبر تاريخها، والتي أحدثت تغيرات نوعية، تميزت بطابع التجديد والتطوُّر؛ أحيانا في الفكر، وأحيانا أخرى في نشاطات الواقع،

[1] - رينيه ديكارت: مقال عن المنهج (م.س)، القسم الرابع، ص 226.

أكسبت الإنسان خاصية الحركية والتغير والتطور في المستويين المعنوي والمادي، وهي خاصية تميزه عن سائر الكائنات والموجودات المدركة التي حافظت على بدائيتها الأولى. إن هذا التراكم المعرفي أنتج -مما أنتج من مختلف العلوم والأفكار والفنون - فلسفات تقوم على حوار ودي متكامل عبر تاريخها، فكل لحظة/فكرة ترتبط باللحظات/الأفكار السابقة عليها، واللحظة/الفكرة لا يمكن فهمها بمعزل عن تاريخها، فالجزء مرتبط بالكل، والكل ثمرة هذه الأجزاء، لكن فلسفات أخرى اتخذت طريقا مغايرا يقوم على حوار ناف؛ يسعى إلى التثوير والتغيير الجذري، الذي يهدم ما قبله، ويبحث عن النقيض، فنجد مثلا الكانطية نقيضا وهدما لعقلانية القرنين السادس والسابع عشر اللذين مثلتهما الفلسفة الحسِّية لـ " هيوم، وكوندیالي، وبركلي"، ثم جاءت الفلسفة الهيغلية نقيضا للفلسفة الكانطية اللاإرادية - ولو في حدود معينة -ثم كانت الماركسية فلسفة مادية/دياليكتية تناقض وتهدم مثالية "هيغل" [1].

وبناء على نسق المعطيات السابقة، التي توضح قيام بعض النظريات الفلسفية على مبدأ نقض وهدم ما قبلها، قامت فلسفة "نيتشه" على القاعدة التي استند عليها هو نفسه " من أجل بناء معبد لابد من هدم معبد آخر" [2]، ومن أجل صياغة مثال من المُثل العليا لابد من تنكيس آخر، ولتأسيس نظرية جديدة تمتلك أدوات التغيير الثورية، لابد من هدم نظرية سابقة، كرَّست – فترة وجودها وتداولها - نوعا من السيطرة على النفوس ومن الضبط لها، لتحل محلها فكرة/نظرية أخرى، تصدر من رجل عظيم يمتلك ذهنية خلاقة، يستطيع بها أن يخلّص البشرية وينقذها من العدم والعدمية/اللعنة التي أنزلها عليه المثال الأعلى الحالي، أو ذلك الذي يمكن أن يقوم عنه بالضرورة، هذا المحرر الذي يقهر "الإله" والعدم ويعيد للعالم غايته وللإنسان رجاءه [3].

---

[1] - ت.أ.ساخاروفا، من فلسفة الوجود إلى البنيوية (دراسة نقدية للاتجاهات الرئيسية)، ترجمة وتقديم: أحمد برقاوي، دار دمشق/دار المسيرة، ط 1، لبنان 1984، ص 4.

[2] - فريديريك نيتشه (Nietzs-che): أصل الأخلاق وفصلها، ترجمة: حسين قبيسي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، د.ط.ت، بيروت/لبنان، ص89.

[3] - المرجع نفسه، ص 90 -91.

هذه القاعدة "النيتشوية" هي التي أضاءت نظريته، تلك النظرية التي يراها هو نفسه أنها تصحيح للفهم السيّء الذي كرَّستهُ النظريات السابقة، فهو مُخلِّص البشر من أكاذيب وافتراءات المَثَل الأعلى الذي أدَّى إلى العدمية، فكانت نظريَّتُه بمثابة نور عظيم أجَّجه من تلك الأنوار الخافتة للنظريات السابقة، لتصدر ساطعة كالشمس تخفت أمامها كل أضواء النظريات السابقة، وقد تمّحي أو تنجلي دونها كل الأنوار، لتكون طريق الخلاص للبشرية من ظلام العدمية إلى عقل الإنسان الذي يسيطر على العالم.

إن نظرية "نيتشه" قامت على مخلفات الأفكار السابقة له، وهو شكل من التناص مع تلك الأفكار التي أحدثت تأثيرا ملفتا في زمنها، ومازالت تمارس فعاليتها على سائر الأفكار والفلسفات الجديدة. ويمكن حصر ذلك التناص تبعا للتعاقب الزمني لمجموعة من النظريات الفلسفية بالشكل التالي[لخ]:

1 -**لحظة باروخ سبينوزا Baruch Spinoza** (1632 -1677م)، وفكرة الإله والإلحاد. فالإله عند سبينوزا تمثِّله فكرة خلود القدرة الإنسانية، وهو ينطلق من فكرة حلول الإله في كل الموجودات، وفي كل أجزاء العالم، والإنسان جزء من هذا العالم الذي حلّت فيه الصفات الإلهية، وتمظهرت في سلوكه البشري، بمعنى تضمين المطلق اللامتناهي في المحدود المتناهي. وهي نزعة روحانية (أو تصوُّفية) تسعى لمنح الإنسان مكانة عظيمة، تجعله يحلّ محلَّ الإله، وهي فلسفة لها جذورها التاريخية، إذْ تتداخل مع اعتقاد أفلاطون أنَّ الإنسان من جنس الآلهة، واعتقاد المسيحية أنَّ المسيح هو الإله، أو أنّه ابن الإله، غير أنَّ إلحاد نيتشه ينبثق من عزل الإله بل الحكم عليه بالموت، وإعطاء سلطاته إلى الإنسان الذي سيمارس دور الإله المطلق في الحُكم والتشريع[ير].

---

[1] - محمد سالم سعد الله الشيخ علي ، الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية (رسالة دكتوراه فلسفة، في اختصاص الأدب العربي)، كلية الآداب، جامعة الموصل، العراق 2002، ص 72.

[2] -ينظر: بغداد محمد حيرش، الخطاب المثالي في الفلسفة الألمانية، ابن النديم للنشر والتوزيع، ط 1، الجزائر 2015، ص 101، و ص 161. وينظر أيضاً: - محمد سالم سعد الله الشيخ علي ، الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية (رسالة دكتوراه فلسفة، في اختصاص الأدب العربي)، كلية الآداب، جامعة الموصل، العراق 2002، ص 73.

2 -**لحظة غوتفريد لايبنز Gottfried Leibniz** (1646 - 1716م) وفكرة المونادة Monada. وهي الفكرة التي تصوّر الإنسان على أنّه وحدة عاملة متعالية على مظاهر الكون، وأنه أساس التفرُّد، وأنّ العقل الإنساني يشكِّل مُنَادَة عُليا تتحكَّم في المُنَادَات السفلى التي تكوِّن الجسم البشري، "وهو يميِّز بين ما هو مناقض للعقل، وبين ما هو فوق العقل؛ فالحقائق الدينية وإنْ كانت فوق العقل، فهي ليست مناقضة له، لأن ما هو مناقض للعقل هو مناقض للحقائق المطلقة (وهي فكرة تتلاقى مع فكرة ابن رشد التي مفادها أنَّ الحقيقة لا تناقض الحقيقة)، وما هو فوق العقل هو مناقض فقط لما اعتدنا على اختباره أو على فهمه[1]. ويُقيم ليبنز علاقةَ قُربٍ شديدة تربط الإنسان بالله، فما تتلقّاه الروح من مدركات (المُنادَة العليا) هو فيض إلهي؛ وهو المِرآة التي تعكِس جلال الله وعظمته وحكمته[2]. وقد استثمر نيتشه هذه الفكرة في بناء إرادة الإنسان الخارق الذي تُنسَب إليه مشروعية التحكم بالموجودات بوصفها مونادات جزئية تخضع كلياً للمونادة العليا؛ فما يَنسِبُه ليبنز لله يَنسِبُه نيتشه للإنسان الخارق[3].

3 -**لحظة إيمانويل كانط Immanuel Kant** (1724 - 1804م) نقد العقل والأنا النقدية المتعالية. تأثر "كانط" كغيره من الفلاسفة بفلسفة "ديكارت"، حتى قيل: "...لو لم يكن منهج ديكارت ومذهبه، لما كانت فلسفة كانط النقدية.وإذا حللت النقد الكانطي إلى عناصره، لا تقف في الحقيقة إلا على صورة جديدة للشك الديكارتي.."[4]. لأن كانط ربط بين العقل والواقع الحسّي، أي بين العقلانية والتجريبية، ومنح للعقل منزلة التنظيم الأبدية لإدراك وتنسيق الحقائق الكونية، وعدَّ الإدراك العقلي أداة لمعرفة قائمة بذاتها، فالعقل ينقُل من الفوضى إلى النظام ومن الإدراكات الحسِّية الفورية إلى حكمة كليّة، فهو ينقد العقل الخالص، كما ينقد التجريبية التي تنطلق من الحواس والموضوع، ويستبدله بما يسمِّيه العقل الأخلاقي، الذي يوجّه نشاط الناس، ويمكِّنهم من تلمّس الطريق المؤدي من الحكمة

---

[1] - ينظر: بغداد محمد حيرش، الخطاب المثالي في الفلسفة الألمانية (م.س)، ص 127.

[2] - ينظر: بغداد محمد حيرش، الخطاب المثالي في الفلسفة الألمانية (م.س، ص 134 -135.

[3] -ينظر: محمد سالم سعد الله الشيخ علي ، الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية (م.س)، ص 73 -74.

[4] - محمد مصطفى حلمي، من مقدمة كتاب، المقال عن المنهج، تر: محمود محمد الخضيري، دار الكاتب العربي، ط2، القاهرة/مصر 1968، ص 27 - 28.

البشرية إلى النور الإلهي، وهي الدعوة إلى تحقيق الإنسان المثالي، القادر على فهم العالم وتنظيمه من غير الحاجة إلى قوى غيبية، ويؤسِّس العلم والأخلاق على العقل والتجربة، ثم اتّجه كانط إلى نقد الحُكم في مجال السياسة، من خلال فلسفته العقلية المتعالية السابقة على التجربة، باحثاً عن السلام كشرط دائم لحرية البشر أجمع، لإزالة الصراع بين الدول. وهو الأمر الذي يعارضه نيتشه، فلا يتوافق مع رؤية كانط حول السلام والديمقراطية، خاصة في فكرة إلغاء القوّة والتنافس بين الدول للوصول إلى مرحلة السِّلم والاستقرار، وفكرة إلغاء الحرب واللجوء إلى هيئة عليا (هيئة الأمم) التي تفك النزاعات وتضمن للشعوب حقوق العدالة والسلام، وهي فكرة تتعارض بقوّة مع فكرة نيتشه للبحث عن إمكانات جديدة للحياة للتعبير عن إرادة القوّة، على أساس الصراع و المنافسة، من أجل التفوّق[1].

4 -**لحظة فريديريتش هيغل Frierich Hegel**(1770 - 1831م) الديالكتيك وموت الإله. هذه الفلسفة تربط الفكر بالمنطق، وهو يخالف كانط الذي ربط الفكر الفلسفي بالرياضيات، أما في مجال الدين، فيميِّز هيجل بين الدين الوضعي والدين الطبيعي أو الشعبي؛ فالدين الوضعي هو دين الوحي الذي تمثِّله الديانات السماوية، وهو نسق من المبادئ التي (تدَّعي) تنظيم الفكر والسلوك، والتي تفرض نفسها انطلاقاً من سلطة خارجية، أساسها الإقناع بالمعجزات والنبوءات والغيب، ومن ثَمَّ فهو دين مناقض للدين الطبيعي (العقلاني، الشعبي) الذي يختلط مع الأخلاق والتقاليد وفكرة الدولة والحياة السياسية، في شمولية مدينة جمهورية. وهو يربط بين الإنسان والله؛ ويرى أن الإنسان يملك قدرات طبيعية كالعقل، والحرية، وتقرير المصير؛ لذلك خُلِق على صورة الله، فالإنسان بعقله هو الكائن الوحيد الموجود في الطبيعة الذي يمتلك امكانية التفكير الكبيرة التي تمكّنه من الوعي والحرية، وكشف النظام الكلي للكون، وبلوغ الوحدة المطلقة للوجود. وينطلق في كل ذلك من فكرة الديناميكتيك، تلك القوّة الفاعلة في إنتاج الممارسة الفكرية من خلال صراع الأضداد، فالعقل يضع فكرة مجرّدة، ثم يُناقض نفسه بأن يضعَ فكرة مضادة للأولى؛ ثم يستعيد وِحدتَه في مرحلة ثالثة، يجمع فيها هاتين الفكرتين المتضادتين في فكرة مركّبة

[1] -ينظر: بغداد محمد حيرش، الخطاب المثالي في الفلسفة الألمانية (م.س)، ص 178 و ص 195. وينظر أيضاً: محمد سالم سعد الله الشيخ علي ، الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية (م.س)، ص 74.

Synthèse، وهكذا يتقدّم العقل من فكرة مركبة إلى أخرى، فيسير شيئاً فشيئاً نحو الحقيقة الواقعية[لخ]. هذه الصورة التي تقولها فلسفة الوعي التاريخي عند هيجل أن العقل يقوم بالتدبير المطلق للعالم، هي التي أَوْحَت لنيتشه بفكرة الإنسان الخارق الذي يمتلك عقلاً مسيطِراً، عقلاً يوجِّه العالم.

5 -**لحظة أرتور شوبنهاور Arthur Schopenhauer** (1788 - 1860م) الإرادة والتدمير. وهي رؤية فلسفية تقوم على تطوّر الاتجاه العقلاني، وتتسم بالتشاؤم الذي يعطي فكرة عن غياب القيمة عن التاريخ والمجتمع، وأنّ إرادة الحياة تدفَع مجمل النشاطات الاجتماعية في مَصبّ النوازع والأهواء والمصالح الفردية، ولا يُقيم أيّ اعتبار للقيّم العُرفية أو التقليدية أو القانونية، أو الدينية،فهي فكرة تدميرية في أساسها، تسعى وراء الظواهر المادية استجابة لإرادة الحياة، لا تبالي بضوابط الدين أو الأخلاق أو القانون أو الطبيعة، كأنها تقدّم دفاعاً للاتجاه التدميري في النظام الاجتماعي الرأسمالي، الذي يتجنّب الخوض في الظواهر الغائبة الميتافيزيقية أو اللامرئية، وعدَّ الإنسان مشروعاً يمتلك أسباب قوّته ونجاحه في السيطرة والهيمنة والقوّة، التي تتكفَّل بتحرُّره وانعتاقه من أوهامه وأخلاقه التي تشكِّل عائقاً أمام سُبل التطوُّر والإرادة الحرّة للحياة. ونيتشه يتّفق مع شوبنهاور في هذا الاتجاه العدمي، والنظر إلى العالم على أنّه محكوم بالفوضى والاضطراب واللاانتظام واللاانسجام، وهو ما يبرّر لديه فكرة الانتخاب الطبيعي، والصراع من أجل البقاء، على أساس قانون الصراع والتطاحن لا التكامل والسلام، ليصل أن الحياة فعلاً إرادة، لكن الإرادة عند نيتشه هي إرادة القوّة وتقديسها، وأنَّ القيمة هي أكبر مقدار من القوّة يستطيع الإنسان الحصول عليها[*].

6 -**لحظة تشارلز داروين** Charled Darwin(1809 - 1882م) = الانتخاب والصراع من أجل البقاء. فداروين الذي يرى أن الكائنات الحيّة في صراعها من أجل البقاء، تنمو وتتطوّر بتأثير الأزمنة والبيئات المختلفة، حتى تصل إلى مرحلة النضج والكمال، هي فكرة خاطئة في نظر نيتشه، ويراها فكرة منادَى بها أكثر ممّا هي نظرية مبرهن عليها؛ فالتاريخ يُثبت أن

---

[1] -ينظر: إميل برييه Emile Bréhier، اتجاهات الفلسفة المعاصرة Les Thèmes Actuels de la Philosophie، ترجمة: محمود قاسم، منشورات دار الكشاف للنشر والطباعة والتوزيع، الاسكندرية/مصر 1998، ص 97.

[2] -ينظر: أحمد عبد العليم عطيّة، نيتشه وجذور ما بعد الحداثه، دار الفارابي، ط 1، بيروت/لبنان 2010، ص 178. وينظر أيضاً: محمد سالم سعد الله الشيخ علي ، الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية (م.س)، ص 75 -76.

الأقوياء لا ينتصرون دائماً، بل الضعفاء أو الدونيين Les Inférieures هم الذين ينتصرون بفضل كثرة عددهم، وبالحذر والخديعة، وهو ما يعزِّز مخاوفه من سيطرة الميتافيزيقا والأهواء على فاعلية الإنسان وقدرته على السيطرة في هذا الطرح السلبي ، لكنه غير متشائم حول ما ستؤول إليه الإنسانية، فيقول في مؤلفِه عن إرادة القوّة، لا بُدّ من هدم هذه النظريات السلبية، وبعث نظريات إيجابية تبحث عن شروط الرجل العظيم الخلاق الذي يُخلِّص البشرية من قهر الطبيعة، والدين والعدمية، ويُعيد للعالم غايته وللإنسان تميّزه وقدرته على السيطرة على الذات وعلى الآخرين [1].

7 -**لحظة كارل ماركس Karl Marx**(1818 - 1883م) = صراع الطبقات والمادية التاريخية. وهي لحظة تقديم تصوّرات فاعلة في سبيل عقلنة الممارسة الاجتماعية، وتجاوز الآثار التي أحدثتها الرأسمالية، وحاولت أن تخلق نموذجاً جديداً للتوازن الاجتماعي، يقضي على الاستغلال ويحقِّق توازن الإنسان. وضمن هذا التصوّر إلتَقَت الماركسية مع النيتشوية في : فكرة الصراع بشكل عام، وفكرة التضاد والتناحر بين الطبقات، وفكرة تحقيق الإنسان إنسانيته، واتَّفقَتَا عملياً على تفكيك الفرضيات الموروثة، والتقاليد الطقوسية، وتعديل تفسير الطرح المعرفي، من خلال تحويل الشك؛ من الشك في الشئ إلى الشك في الوعي ذاته وصولاً إلى العقل، ونظرتهما للإله تتشابهان إلى حدٍّ كبير؛ فكلاهما تنكران وجود الإله ويعطيان سلطته إلى جانبين مختلفين؛ فماركس يمنح سلطة الإله للجماعة، فيؤلِّه المجموع، ونتشه يمنح سلطة الإله للإنسان الخارق (السوبرمان)، فيؤلّهُ الفرد [2].

10 -استقبال العرب للفلسفة الألمانية:

ظلت الفلسفة تؤلف بين الحس والعقل والتجربة، تحاول كشف حقائق الأشياء، وتفسير الوجود تفسيراً منهجياً يعلِّل وجودها، ويحلّل علَلها، منذُ نَبَتَتْ شجرتُها في أرض اليونان، ثم امتدّت أغصانها شرقاً وغرباً، بالتعهُّد والتداول، حتى نضجَت ودَنَتْ ثمارُها في أوروبا الحديثة، فشاركت الإنسانية جمعاء في قطف ثمارها؛ فكانت غذاءً للعقل من ناحية الفكر، وصفاءً وبهجة للنفس من ناحية الروح، ونزهة ونقاءً للقلب من ناحية الأخلاق، فأرسَت القواعد

---

[1] -ينظر: بغداد محمد حيرش، الخطاب المثالي في الفلسفة الألمانية (م.س)، ص 69.

[2] -ينظر: محمد سالم سعد الله الشيخ علي ، الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية (م.س)، ص 76 -77.

والمبادئ في الفكر والبحث والتجريب، وضبطت المناهج المنظمة، التي تبحث في شتى المجالات التي لها صلة بالمادة والروح، سعيا لبلوغ النتائج اليقينية، أو تلك القريبة من مِنْهُ.

هذه الفلسفة التي وسَّعَت مجالات البحث، وولّدت المناهج المختلفة، وضعت خلال مسارها القواعد الدقيقة التي تؤدي إلى المعرفة الصحيحة؛ كالموضوعية وعدم الميل مع الهوى، وتبسيط المركّب، وتتبُّع الجزئيات في كل عنصر، لإدراك العلاقة القائمة بين الحدود، والتدريب المنظم في عمليلت التحليل لبلوغ التأليف النهائي، وضبط المبادئ العامة والقوانين المتحكمة في الظواهر،...وغير ذلك من القواعد التي تحاول ضبط المناهج العلمية المعرفية، والتي تختلف كثيرا في المنطلقات والأصول، وطرائق البحث العقلية أو التجريبية، لكنها تلتقي جميعاً في تطوير الروح العلمية، وازدهار المعرفة الإنسانية.

يهمُّنا في هذا المقام الحديث عن الفلسفة الألمانية المثالية/العقلية، التي أثّرت تأثيرا بالغً في الفكر العربي الحديث، لارتباط المثالية الألمانية بالحركة العلمية والأدبية التي ظهرت مع بدايات عصر النهضة؛ الغربية والعربية، وظلت لصيقة بها في مراحلها التطوّرية والتعاقبية، وكذلك لارتباطها الوثيق بالبحث في علائق الدين والروح والنفس والفكرة والمعنى وغيرها من الأبعاد والقضايا التي تتقارب كثيرا من القضايا ومشكلات البحث العربي الحديث، وتشكِّل النسيج الفكري العربي في أصوله وهويّته، التي تحاول أن تنأى عن النمط الحياتي المادي والتقني الذي أفقد الحياة كل معنى، وعليه يلتقي الفكر العربي بالفكر الألماني أيضاً في ارتباطهما بالموروث القديم، ومحاولة البناء على الفرضيات السابقة، ومحاولة المشاركة الفعَّالة في الحداثة انطلاقاً من الخصوصيات الحضارية[1]. أيضاً من المهمِّ الإشارة إلى تأثر رواد الفكر العربي الحديث بالثقافة الفرنسية، لأن الفلسفة العقلية ظهرت وتأسّست في فرنسا (ديكارت)، ثم تطوّرت وتوسّعت في ألمانيا، ولَعَلّ وَسْم الفلسفة الألمانية بالمثالية يُعزى للقراءات والتأويلات الفرنسية، التي صنَّفت فكرها الفرنسي على أنّه سياسي، والفكر الإنجليزي على أنه اقتصادي، باعتبار الغايات المستهدفة، كما يظهر جلياً تأثر الفلسفة الألمانية والأروبية عامة بالموروث الفلسفي اليوناني القديم، وهو أساس التنظير والتطوير لمعظم الاتجاهات والتيارات؛ فالمادية ظهرت مع ديمقريطس، والمثالية مع أفلاطون، والتجريبية مع أرسطو، والنفعية مع

[1] -ينظر: بغداد محمد حيرش، الخطاب المثالي في الفلسفة الألمانية (م.س)، ص 7.

أبيقور، والروحية مع أفلوطين؛ وعن هذا الموروث اليوناني الضخم والخالد، أخذ الفرنسيون عقلانيتهم، وعنه أخذ الألمان مثاليتهم، وعنه أيضاً أخذ الإنجليز تجريبيتهم، فتشكّلت الثقافة الحديثة على هذا الإرث الفكري الذي مازال يغذّي روح العصر، وروح الإنسانية[1].

إن الفكر الفلسفي الألماني أثَّر تأثيراً بالغاً ومُلفِتا في الثقافة العربية الحديثة، ولعلَّ المؤلفات والترجمات الكثيرة التي تناولت هذه الفلسفة أقوى دليل على مدى هذا التأثير، الذي يستعصي على الإحاطة به، أو تعقُّبه، لكن يكفي الاقتصار على بعض النماذج التي نستدل بها علىسبيل المثال لا الحصر، وعلى سبيل الإقناع لا التوضيح والتفسير، منها مؤلفات الرواد الأوائل؛ مثلاً فقط، نذكر عبد الرحمن بدويالذي ألّف وترجم الكثير من الأعمال الخاصة بالأدب والفلسفة الألمانية، منها: "شوبنهاور" (1942)، و "إمانويل كانط" و "الأخلاق عند كانط" و "فلسفة القانون والسياسة عند هيغل" (1979)، "حياة هيغل" (1980)، "الأدب الألماني في نصف قرن" (1994). وفي الجزائر نجد مثلاً: أبو العيد دودو، قد ركّز كثيراً على ترجمة الأعمال الفكرية الألمانية إلى العربية، منها: "الجزائر في مؤلفات الرحالين الألمان" (1975)، وترجم مؤلف هيدغر بعنوان "أصل العمل الفني"، ويوجد في الجزائر أيضاً "مؤسسة غوته Goethe Institut" وهي مؤسسة ثقافية عالمية، تمثِّل الثقافة الألمانية خارج ألمانيا، تأسَّست إثر إقامة مركز للحوار الألماني في جامعة وهران[2].

وشكلت فلسفة كانط حضورا مميزا في الفكر العربي المعاصر، لأنها اتخذت اتجاها عقلانيا في إثارة الفكر وتوليد الأفكار، وجرى التفاعل معها باستلهام خِصب، إيمانا برؤيتها الفلسفية التي تمتلك قدرة هائلة على طرح القضايا الهامة، وإثارة المشكلات النقدية مع اقتراح الحلول المعقولة لها. ويمكن رصد بعض المحاولات الفكرية العربية الرائدة التي اهتمت بالفلسفة الألمانية، والتي يمكن تصنيفها ضمن الأعمال الفكرية الفلسفية التي اهتمت بفلسفة كانط نذكر ما أورده أحمد عبد الحليم عطية في كتابه "كانط وأنطولوجيا العصر"، والذي رصد تلك المحاولات الرائدة لكيفية تلقي العرب للفلسفة الكانطية، من خلال المؤلفات التي ناقشت

---

[1] -ينظر: بغداد محمد حيرش، الخطاب المثالي في الفلسفة الألمانية (م.س)، 269 -270.

[2] - ينظر: المرجع نفسه، ص8 -9.

القضايا العربية المختلفة اعتمادا على هذه الرؤية، وأجملها في قضايا؛ النظر إلى التراث والدعوة للعقل والحرية والنقد والتنوير، فحدَّدَ أهم المؤلفات في هذا المجال كما يلي[1]:

-كتاب "الجبر الذاتي" لـ زكي نجيب محمود سنة 1973، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، على الرغم أننا نقف في الصفحة 30، من هذا المرجع على مؤلف آخر صدر قبل هذا التاريخ بعقد من الزمن، وفي المجال نفسه، وهو كتاب "كانط والفلسفة النقدية" لـ زكريا إبراهيم سنة 1963.

-كتاب "الفلسفة الخلقية: نشأتها وتطورها" لتوفيق الطويل سنة 1976. هذا الكتاب اهتم بالنشاط الفلسفي الذي تغلب عليه الدراسات الأخلاقية التي أطلق عليها" المثالية المعتدلة"، وبه أيضا ارتبطت المفاهيم الكانطية لدى محمد الجابري، مثل مفهوم بنية العقل وتكوين العقل.

-كتاب "النقد الذاتي" لـ علال الفاسي، سنة 1952، و "النقد المزدوج" لـ عبد الكبير الخطيبي، سنة 1980، و "نقد النص" لـ علي حرب سنة 1983، و "نقد العقل العربي" سنة 1986م، لـ محمد عابد الجابري، و "النقد الحضاري" لـ هشام شرابي،سنة 1990م، وأيضا "نقد العقل الغربي، الحداثة وما بعد الحداثة" لـ مطاوع صفدي، سنة 1990م، ، هذه المؤلفات تناولت القضايا النقدية في الأدب والفكر في إطار اهتمام المفكرين العرب المعاصرين بالفلسفة الكانطية خاصة والفلسفة الألمانية بصفة عامة، من خلال البحث والترجمة للأعلام المشهورين أمثال: شوبنهاور وهيغل وهوسرل وهايدجر...ممن أثَّروا في الفكر العربي الحديث.

-دراسة بعنوان " كانط والغزالي إشراف عرفاني أم تنور عقلاني" لـ ناصف نصار، نشرت في مجلة " أوراق فلسفية" العدد 11، ديسمبر 2002م، (وكان رئيس تحريرها أحمد عبد الحليم عطية، وكان محور الملف حول الفلسفة الألمانية)، الصفحات من 211 وما بعدها. وهي دراسة تناقش إشكالية مقابل التراث العرفاني، بمقابلة التفكير الإشراقي الصوفي بالتفكير العقلاني، من أجل الإجابة عن كيفية تحقيق النهضة العربية الثانية – بعد الحضارة العربية الإسلامية في العصر العباسي - وذلك بالمقارنة بين كانط عند الغرب، وأبي حامد الغزالي عند المسلمين، وبَيَانِ أَثَر كلٍّ مِنهما في تُراثِه، وركَّز اهتمامه بتوضيح موقف كانط من

[1] - أحمد عبد الحليم عطية: كانط وأنطولوجيا العصر، دار الفارابي، ط 1، بيروت/لبنان 2010، ص 10 - 12.

التنوير، والمواقف المختلفة من التراث، مثل ما فعل كاظم جهاد في تحليله "دراسة فوكو عن كانط".

-كتاب " الدين والسلام عند كانط" لـ فريال خليفة سنة 2001، وهي دراسة تهتم بقضايا الدين في حدود العقل وحده، ومناقشة قضايا الجمود العقائدي والتعصب اللاهوتي/الديني، من أجل مواجهة الأصولية والعنف بالرؤية العقلانية في الدين، أو بما أطلق عليه كانط " الدين الأخلاقي".

نخلص من هذا العرض لأهم المؤلفات التي اهتمت بالفلسفة الألمانية وتحديدا فلسفة ديكارت وكانط وهيغل ، أنَّ الاهتمام الذي شَغَلَ الباحثين العرب في تلقِّيهم لهذه الفلسفات، توزَّع على فترات تاريخية مختلفة هي: القضايا الميتافيزيقية والأخلاق وما تعلق بأعمال الفلاسفة، ورؤاهم الفكرية، ثم قضايا النقد والأدب، لتصل أخيرا إلى قضايا التنوير والعقل وما تعلق بالنظر العقلي النقدي في العقائد والإسلام، والأدب والفكر، والتي شكّلت في مجموعها مرجعية أساسية في ابتكار المناهج النقدية الجديدة، التي اِضْطَلعت بدراسة الأدب العربي القديم والحديث، وشكّلت مِهَاداً أساسياً للمُثاقفة العربيةالحديثة مع الغرب ، والتحليل النَّسقي للأدب الذي استوى منهجاً مميّزاً عند الكثير من النقاد العرب، منهم كمال أبو ديب الذي نحاول خلال هذه الدراسة مقاربة خصائص منهجه البنيوي، وكشف مرجعياته الفكرية التي كوّنت رؤيته النقدية؛ تلك الرؤية التي أحدثَت ثورة جذرية على النقد التاريخي التقليدي الذي رافق التراث العربي منذ ظهوره، إلى أن استوى مناهجَ نقدية مميّزة لها صبغتها العلمية التي اكتسبتها من تيارات الاحتكاك والمثاقفة مع إنجازات الغرب الحديث في المجالات المعرفية والعلمية، والتي شكّلت تراكماً أدبياً ونقدياً تزامن مع بوادر النهضة العربية الحديثة. ومراعاة للتطوّر التاريخي التعاقبي لهذه المرجعية الفكرية التي هيَّأت الأرضية الصلبة لهذه النهضة، كان لِزاماً علينا تَتبُّع الخلفيات المعرفية والفكرية التي ولَّدت المناهج التاريخية التي استفادت من مناهج العلم التجريبية بصفة عامة، ومن مناهج علوم التاريخ والاجتماع والنفس بصفة خاصة، وهي المناهج الخارجية أو السياقية التي عايَنَتْ النص الأدبي كوثيقة تتَّسع لقراءات مختلفة، من خلال السياقات المحيطة بالمبدع والنص.

الفصل الثاني

المناهج السياقية وخلفياتها الفكرية والمعرفية.

تمهيد:

يتطوّر النقد الأدبي وتتغيّر آليات قراءته، وأدوات منهجه تبعا للتغيرات التي تحدث في مجالات العلوم والمعارف، وما يعقبها من تطوّر واستحداث في أساليب التفكير ومناهج البحث، لذلك كان النقد الأدبي الحديث وثيق الصلة بالتطور الملفت الذي عرفه الغرب –خاصة أوروبا - في مجال العلوم التجريبية، والنشاط الفكري المتميّز الذي مكّن من طرح النظريات، ووضع المناهج، أفادت النقد إيما إفادة، لأن النظريات التي تم إنجازها في ميدان العلم لم تكن بعيدة عن متناول النقد، وإنجازات العلوم في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين كانت إيذانا بظهور مناهج واتجاهات فكرية ونقدية متعددة، فغَدَت النظريات النقدية لا تنهض إلاَّ على أسُس فكرية وخلفيات فلسفية وجمالية ومرجعيات معرفية، وهي نتاج روافد حقول متعدّدة، مثل علوم: النفس والاجتماع والجمال والتاريخ والمنطق والفلسفة، وكذا علوم اللغة واللسان وسائر العلوم الإنسانية. هذا الزخم الحضاري الثقافي الوافد من الغرب دفع العرب إلى التطلّع إلى واقع جديد، يبعث الأمة من ربقة التخلُّف والهيمنة والتسلّط، إلى نهضة شاملة تشمل جميع نواحي الحياة، وكان في مقدمة تلك النواحي الحياة الأدبية التي تُعدُّ من أهم مظاهر هذه النهضة، واضطلع النقد بمهمّة العمل التثقيفي التنويري الهادف لإشاعة الروح النقدية في مختلف مستويات الفكر؛ في مجالات الأدب والاجتماع والسياسة والثقافة.

لعل الاحتكاك الثقافي الأهم الذي التفت إليه معظم الدارسين والنقاد في العصر الحديث، سعياً نحو الاستفادة من الثقافة الغربية التي فرضت نفسها كثقافة عالمية إنسانية، هي رحلة "رفاعة الطهطاوي" إلى فرنسا في بعثة علمية، والتي شكّلت "لحظة احتكاك خطيرة تُعدُّ امتدادا لما ابتدأه نابليون حين جاء إلى مصر في أول القرن التاسع عشر في عملية استفزازية أدت إلى حركة تفاعلية طويلة مرّت بالكثير من لحظات الصعود والهبوط، واالنجاح والفشل، وما تزال معنا إلى اليوم"[1]. ولحظة الاحتكاك التاريخية هذه، تقابلها لحظة تأثير من الجانب الغربي وتأثر من الجانب العربي في بلاد الشام، عن طريق البعثات التبشيرية التي أفاد منها المثقفون العرب الرواد في مجال المثاقفة الحديثة أمثال: سليم البستاني الذي يُعدُّ من رواد النهضة

[1] -سعد البازغي: قلق المعرفة، -إشكاليات فكرية وثقافية، -المركز الثقافي العربي، ط 1، الدار البيضاء/المغرب 2010، ص 141.

الحديثة. وعَدّ الكثير من النقاد والدارسين هذه اللحظة، أنها مرحلة التنوير -بالنسبة للعرب -ومرحلة التفاعل مع عصر الأنوار الفرنسي بشكل خاص، لكنها لا تعدو أن تكون مرحلة اللقاء مع أوروبا واكتشاف واقعها الثقافي المتقدّم، وتحديد مرحلتها التاريخية والشخصيات التي كانت مؤثرة فيها، أما مرحلة التنوير في أوروبا كما يراها الأوروبيون أنفسهم، فهي مرحلة الانتقال إلى العقلانية، وإعطاء الإنسان مركزيته في الكون، بدءاً من الكشوفات العلمية لـ كوبرنيكوس وغاليليو، وبيكون وديكارت، وسبينوزا...وغيرهم من رواد التغيير الذين وسموا النهضة بالعقلانية والعلمانية، حتى صارت السمات الأساسية لما يُعرف بعصر التنوير[1]. لكن ما يهمّنا هنا هو ذلك الجهد الذي بذله رواد النهضة العربية الأوائل، الذين أدركوا باكرا -رغم محدودية المعرفة المتاحة آنذاك، وضعف التطور الاجتماعي الذي يستوعب حاجيات النهضة -أن الإفادة من ينابيع الفكر الغربي على تعدّد اتجاهاته، هو الأساس الصلب لإحداث التنوير المطلوب، وتعيين سُبل الخلاص من التخلّف واللحاق بركب العالم المتقدّم. فكان إحداث النهضة أوإحقاق التحديث مشروعا جوهريا يستقطب الجهود الفكرية والثقافية للعالم العربي منذ انكماش العهد التركي، وبدء التوسُّع الأوروبي بوجهه الاستعماري الذي يسعى إلى تزويد إمكاناته العلمية الوافرة، بالمواد الأولية التي تمكنه من تحويل نظريات العلم الكثيرة إلى آليات وتقنيات وصناعات. فكانت بدايات القرن العشرين الذروة التي بلغها العالم الليبرالي والرأسمالي، من جهة التطور ، والغنى والرفاه الذي توفر للأفراد والدول، لما صار العالم كله يرسل المحاصيل والغلال والثروات المعدنية والطاقوية إلى أوروبا، بحكم الاستعمار ونهب ثروات الدول المستعمَرة، خاصة تلك التي تضن بها حقول أوروبا، فازدهرت الصناعة، وأزيحت الحواجز أمام البضائع والسلع ورؤوس الأموال، والأفكار، حتى بلغت حركة الانتاج والتجارة أعلى مستوى عرفه تاريخ البشرية جمعاء[2]. هذه المظاهر الحضارية في أوروبا -قبل بلوغ ذروتها –خلّفت هاجسا ثقافيا في المجتمع العربي خاصة لدى رواد الإصلاح، منذ اللقاء الأول مع الحضارة الأوروبية، ممثلا في حملة نابليون على مصر، وانتقال رواد العلم العرب إلى الجامعات الأوروبية، فتعالت أصوات الإصلاح لدى الكواكبي

---

[1] -ينظر: سعد البازغي، قلق المعرفة (م.س)، ص 144.

[2] -ينظر: موريس كروزيه، تاريخ الحضارات العام (العهد المعاصر)، المجلد السابع، ترجمة: يوسف أسعد داغر و فريد م . داغر، ط 2، بيروت -باريس 1987، ص 7.

ورشيد طه وجمال الدين الأفغاني، ومحمد عبده ورفاعة الطهطاوي؛ هذان الأخيران يشكلان حركة الاتصال المباشر بمظاهر الحضارة الأوروبية التي أسست فيما بعد لحوار/صراع حضاري بين العقل العربي والعقل الغربي. تماثل هذا الصراع في التضارب الحاد بين التصورات والرؤى والمرجعيات التي توظّف بطريقة تمويهية تغذّيها أيديولوجيات خفية —في الغالب -أدت بقصد أو بغير قصد إلى تمزيق النسيج الداخلي للثقافة العربية الحديثة، والتي أفضت إلى نتيجة خطيرة وهي: " أن الثقافة العربية الحديثة أصبحت ثقافة "مُطابقة" وليست ثقافة "اختلاف". فهي في جملة ممارستها العامة، واتجاهاتها الرئيسة، تهتدي بـ "مرجعيات" متَّصلة بظروف تاريخية مختلفة عن ظروفها، فمرَّةً تتطابق مع مرجعيّات ثقافية أفرزتها منظومات حضارية لها شروطها الخاصة، ومرَّة تتطابق مع مرجعيات ذاتية تجريدية متصلة بنموذج فكري قديم، ترتيط مضامينه بالفروض الفكرية والدينية الشائعة آنذاك؛ فتندرج الثقافة في علاقة ملتبسة يشوبها الإغواء الأيديولوجي مع "الآخر" و "الماضي" بحيث أصبح حضورهما "استعارة" جُرّدت من شروطها التاريخية، ووُظّفت في سياقات مختلفة"[1]. هذا الرأي المكثّف دلاليا الذي يوجز إشكالية التمزّق الداخلي للثقافة العربية الحديثة، يسعفنا أن نحدّد أن هذه الإشكالية تُعزى لسببين رئيسيين هما: مركزية العقل الغربي، وإشكالية التوازن الحضاري من خلال عمليات المثاقفة والإفادة من الرصيد العلمي والمعرفي الإنساني الذي أنتجته الحضارة الحديثة من مختلف جهود البشرية في مختلف الأمم.

1 -مركزية العقل الغربي:

يتَّجه الفكر الغربي إلى جعل الرصيد الإنساني العلمي والمعرفي وليدا أوروبيا خالص النسب، والعالم ينبغي أن يكون مركزا يمثّله الغرب، أما ما دون المركز فهو هامش يمثّله سائر العالم. هذه الرؤية الغربية هي التي أنتجت تلك الثنائية الضدية بين الشرق والغرب، وهذا يعود إلى التقسيم اليوناني القديم للعالم إلى: إغريق وبرابرة، أو إلى أحرار بالطبيعة وعبيد بالطبيعة، ثم صار في القرون الوسطى تقسيما يتكون من مؤمنين وكفَّار، ليصبح في العصر الحديث يتكوّن من متحضّرين ومتخلّفين، وهو شكل من التعصّب الذي يغالي في سجن الفكر الإنساني في حدود مصطنعة.

---

[1] -عبدالله إبراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة (م.س)، ص 9.

يقول عبد الله إبراهيم في كتابه: "الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة"، أن الغرب الأوروبي اعتبر نفسه وصيّاً على العلم والمعرفة والحضارة الإنسانية، وأن تاريخ العالم وثقافته لا يعدو أن يكون في أعين الغربيين تاريخا موسّعا للغرب. فهذه النظرة تضرب بجذورها في التاريخ الإغريقي القديم، وترجع إلى تراث المفكرين اليونانيين، فأرسطو في القرن الرابع قبل الميلاد يقسم العالم إلى "أحرار" و "عبيد" على أساس من التعصب العرقي والثقافي، فاعتبر الإغريق جنساً صافيا متفوّقا وحرا، وأن باقي الأجناس والحضارات تفتقر إلى العبقرية.في هذا الصدد يقول المؤرخ الأمريكي "كافين رايلي[1] Kevin Reeilly" في قضية التمركز العرقي، أن اليونانيين هم خليط من جماعات مختلفة من الشرق الأوسط وآسيا والبحر الأبيض المتوسط، أي أنهم ينحدرون من خليط من الأسيويين والأفارقة والقوقازيين والأوروبيين، لذلك يُعزى أحيانا الازدهار الخيالي للثقافة اليونانية لهذا الخليط من الشعوب الذي يتسم بالحرية، على الرغم من ذلك يقول "كافين رايلي" كان اليونانيون يزدرون كل الأجانب بالتساوي وبصرف النظر عن الجنس، إذ كانوا يشعرون بأن الأجانب ينقصهم الاستقلال والحيوية اللذان تقدّمهما الثقافة اليونانية. ويؤكد الفيلسوف الانجليزي "برتراند راسل Bertrand Russell" (1872 - 1970) هذا التعصب الثقافي بقوله: "الفلسفة والعلم كما نعرفهما، اختراعان يونانيان، والواقع أنّ ظهور الحضارة اليونانية التي أنتجت هذا النشاط العقلي العارم، إنما هو واحد من أروع أحداث التاريخ، وهو حدث لم يظهر له نظير من قبله ولا بعده. ففي فترة قصيرة لا تزيد عن قرنين، فاضت العبقرية اليونانية في ميادين الفن والأدب والفلسفة بسيل لا ينقطع من الروائع التي أصبحت منذ ذلك الحين مقياسا عاما للحضارة الغربية" [2].

وتأتي ثنائية الإيمان/الكفر كحلقة أخرى تفصل الذات الغربية عن الآخر على أساس ديني، في سلسلة التفكير الغربي تجاه الآخر، وخاصة حقبة الحروب الصليبية إبان القرون الوسطى، التي شوّهت صورة الشرق في المخيلة الغربية، وبخاصة ضد العنصر العربي/الإسلامي، الذي وُصف آنذاك بأنه يتكوّن من "كفار تافهين" يماثلون الشعوب البربرية، ونظر إلى الإسلام على

[1] -ينظر: كافين رايلي، الغرب والعالم (تاريخ الحضارة من خلال موضوعات)، ترجمة: عبد الوهاب محمد المسيري، و هدى عبد السميع حجازي، القسم الثاني، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقفة والفنون والآداب، الكويت 1986، ص 101.

[2] -برتراند راسل: حكمة الغرب، ترجمة: فؤاد زكريا، سلسلة عالم المعرفة، الجزء 1، الكويت 1983، ص 21.

أنه مجرد تحوير لليهودية والمسيحية، وليس دينا مستقلا، إنما هو خليط من كتابات منحولة لصالح العرب، وأن العرب/المسلمين زمن حكم الأتراك يسيئون معاملة السكان/المسيحيين، ويدمرون مشاهدهم وأضرحتهم، وأن الحجاج/المسيحيين أثناء سفرهم إلى بيت المقدس يعانون من العذاب والمتاعب. وعليه أعلن البابا "إيربان" في 27 نوفمبر 1095م في مجمع "كليرمونت" حيث يحتشد رجال الكنيسة، عن الحرب الصليبية المقدسة، بأن يزحف "مسيحيو الغرب" نحو نجدة إخوانهم "مسيحيي الشرق"، وأقنعهم ان من يستجيب لندائه فإنما يستجيب لنداء الله، وأن مَنْ يلق مصرعه في المعركة تحلّل ذنوبُه، ويغفر الله ذنوبَه، وأن الاقتتال والشرور التي بينهم يجب أن توجّه لمحاربة الكفار/المسلمين، وأن الله سيُبدل فقرهم وبؤسهم سعادة ونعيما، في حربهم المقدّسة، ويكونون أصدقاء أوفياء لله، فلا ينبغي التمهّل والإرجاء. فكانت الحروب الصليبية تخلّصا من الأزمة الداخلية التي كانت تعصف بالكنيسة، وتوجيها سياسيا لمظاهر الاقتتال والبؤس الذي يعانيه المسيحيون في الغرب، وخلق ميدان آخر خارج المجتمع للحرب باسم الله، وإعطائها طابعا مقدّسا في بعدها الديني، ليخفي المقاصد الحقيقة التي تمثلت في البحث عن موارد الثروة، واحتلال الشعوب، وترسيخ التفوّق العرقي والثقافي، واستثماره ماديا وروحيا، لتغذية المخيال الغربي بدونية الآخر/الشرقي، عرقا ودينا وثقافة[1].

وفي العصر الحديث تتجلى ثنائية التحضّر/التخلّف بارزة في ثنايا التفكير الغربي، فكرّست النظرة التي رتّبت العالم حول مركز غربي متحضّر، وعالم آخر متخلّف، وإن تجلّت فيه بعض مظاهر الحضارة فهي لا تعدو أن تكون صدى لتلك المركزية في الآخر، وبدا الشرق العربي/الإسلامي في المخيال الغربي -مما تحدّر من مراحل تاريخية قديمة -موطنا للغرابة والسحر والخرافة.. يمثّل الإنسانية في طفولتها الأولى، أو بدايات الإنسانية التي اكتملت ملامحها في الغرب، وتكلّست روح الشرق في الوعي الأوروبي وتحوّلت إلى صورة من صنعه، سهل عليه تحويلها فيما بعد إلى شيء، إلى شعوب يستعمرها، ومناطق شاسعة يحتلها، ومواد أولية ينهبها، لتجريب الذكاء الغربي في مجالات الصناعة والتقنية، وإنجاز المشاريع الاقتصادية الكبرى التي حققت لها فيما بعد التفوق والتحكم في مصائر الدول المتخلفة، و العمل على ابقائها أسواقا للاستهلاك، تعيش على الفتات والبقايا التي تجود بها يد التفوّق الغربي. وكل

[1] -ينظر: عبدالله إبراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة (م.س)، ص 176 -178.

محاولة للتغيير والتطور التي يطمح إليها الآخر غير الغربي، لا يمكن أن تتم إلا طِبقا للمحددات التي تنظم الأطر المتحكمة في طبيعة الأنموذج الغربي الذي يتصف بالكونية والشمولية، ويضبط التغيرات في الصورة الأوروبية المثالية، التي تقود الحياة والوجود نحو قطب مركزي واحد وخالد، والعالم يكتسب أهميته بقدر اتصاله بهذا المركز، ويفقده بقدر انفصاله عنه، ولا قيمة لأي شيء يقع خارج هذا المدار الجوهري[1].

2 -مُوجِّهات الاستشراق:

الاستشراق مثاقفة واضحة المعالم، ظهرت في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر كضرورة للتقارب والتبادل الثقافي بين حضارتي الشرق والغرب، ويمكن وصفها بأنها منظومة فكرية غربية تقوم على دراسة آثار الحضارة الشرقية المادية والروحية، بما اشتملت عليه من علم الاقتصاد والتاريخ والجغرافيا والسياسة والآداب والفلسفة والأديان والفنون...وغيرها من المجالات التي أمكنت من تحديد المنطلقات الأساسية للعلاقة بين الشرق والغرب. لكننا لا نروم في هذا العرض والتحليل تتبع تاريخ الاستشراق، وذكر أعلامه ، ورصد انجازاته، وإنما نستهدف توضيح الموجّهات التي استجاب لها الاستشراق، والتي رتّبت شؤون الآخر أو أعادت ترتيبه بما يُرسّخ المركزية الغربية بدعوى الثقافة العالمية، وكيف مارست سلطتها التوجيهية بأدواتها الثقافية والعلمية والتكنولوجية على الآخر، وبخاصة على المثقفين العرب، وكيف اختزلت ثقافات العالم وجعلتها تدور في فلك المركز الغربي. إذن فالاستشراق لم يكن تأريخا لثقافة الشرق، كما هو حقائق تاريخية وطبيعية، ونمط ثقافي وفكري كما أنتجه أهله، لم يكن مجرد فضول معرفي قام به أفراد لجعل الشرق موضوعا للدراسات الغربية، وإنما هو غاية فكرية اقتضتها حاجة العقل الغربي لأن يشمل ببنيته المعرفية الكلية المعطيات الثقافية للآخر، وإعادة إنتاجها وفق أنساق عقلية غربية، ثم إدراجها ضمن سياقات تلك المنظومة المركزية[2]. فالشرق تصوُّرٌ استشراقي مختلف عن حقيقته الموضوعية، ومغاير لشروط تكوّنه الثقافي والتاريخي، إنه خلق غربي وفق محدّداته العرقية والثقافية، يوافق الرؤى الغربية وتصورات مخياله.

---

[1] - ينظر: عبدالله إبراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة (م.س)، ص 183.

[2] - ينظر: المرجع نفسه، ص 175.

ولما كانت الاحاطة بتجليات الرؤى الغربية عن الشرق يصعب تتبعها بجميع تمفصلاتها، فإننا نقتصر على بعض الملامح التي ظهرت في فكر بعض الأعلام الذين أثروا بشكل فعَّال في الفكر الحديث، وصاروا مصدر إرواء للرؤية النقدية والمنهج البنيوي الذي يتبناه الناقد كمال أبو ديب المعني بالدراسة في هذا البحث، الذي يتكشّف لنا صنيعا واضحا للمناخ الفكري الذي ساد في بدايات القرن العشرين، والذي تطور وتكاثف بفعل اتجاهات فلسفية فكرية عديدة، تمخضت لاحقا بالمنهج البنيوي الذي حاول استيعاب جميع الملابسات الفكرية والعلمية والأدبية في نسق من التماسك والشمولية الكلية. وكانت المثالية الهيجلية قوية الحضور في هذه الرؤية النقدية، التي تعتز بالعقل كأداة فعالة لتنظيم الواقع وفق متطلبات التفكير العقلي الحر، لأن الواقع زائف لا يمثّل الحقيقة النهائية، لذلك لا يمكن الخضوع لسلطة الأمر الواقع، بل يجب تنظيم العالم بالعقل الذي حكمه ومازال يحكمه. ثم تأتي النظرة المادية الماركسية لتؤلف بين النظرة التجريبية والنظرة العقلية، التي تسعى إلى نموذج الإنسان النظامي الذي يُخضع معطيات الحواس لمنهج عقلاني في مجالات البحث والعلم، لتنتهي إلى رؤية بنيوية تعمل على تجاوز الأيديولوجيا، والتخلي عن جدلية التاريخ للدخول في جدلية المعاصرة والإيمان بفاعلية النهج الغربي الذي يمتلك تصورا ثوريا تأسيسيا، قادرا على معاينة الثقافة بنيويا. هذه الرؤية هي أسيرة النظرة الاستشراقية التي كرّست فكرة الشمول والإنسانية كغطاء لتعميم النموذج الغربي.

وعليه لما ننظر إلى الموجِّهات الفكرية والفلسفية التي تأثر بها أبو ديب، سنقف قسرا أمام الجدلية الهيجلية التي اتخذها آلية اكتناه للثنائيات الضدية في النص الشعري العربي، لفهم القصيدة العربية، ومعاينة الثقافة والفكر والمجتمع، في صورة من الذوبان المعرفي والشمولية الغربية لتستعيد الأمة العربية دورها الحيوي وتلحق بركب الحضارة الإنسانية. فهذه النظرة ذات التوجيه الهيجلي، تنطوي على المحددات التي توجه فاعلية العقل الغربي، التي تقوم على أساس التفوق على الآخر. فهيغل يُثبت هذا التمركز الغربي، وينظر إلى الشرق في معرض وضع فلسفة التاريخ، أن الفكرة التي تقول إنَّ الطبيعة هي تجسيد للعقل وأنها تخضع دوماً لقوانين كلية، وأن العقل يُوجِّه العالم، كانت مألوفة في الفكر الإغريقي، فهي نقطة انتقال في تاريخ العقل البشري، فقد سيطرت على الفلسفة منذ سقراط، وقال بها

أرسطو وأفلاطون، باستثناء مدرسة أبيقور التي كانت تعزو كل الحوادث إلى الصدفة. ويقول هيجل أن التدبير العقلي المطلق للعالم، يتفق مع النظرة الدينية القائلة أن العالم لا يُترك نَهْباً للمصادفات والعِلل الخارجية العرضية، وإنما تحكمه عناية إلهية Providence، لكن هذه العناية خافية عن الأعين، تستوجب تطبيقا عبقريا للبشر لكشف هذا المسار الذي تحدده العناية الإلهية، فمن التهوّر إبداء مجرد الرغبة في معرفتها، دون السعي إلى وضع تطبيق عقلي يستنبط من المبدأ، ليتم فهم الوحدة بين العيني والكلي[1]. فهذا القانون الكلي هو الذي يعبر عن العقل، والعقل بدوره يكشف النظام الكلي للكون، والتاريخ حركة جدلية تقوم على الوعي بالحرية، ووعي الحرية هو وعي الروح لذاتها؛ حينما يتبع الإنسان ماهيته الخاصة وهي العقل، فالعقل يعبر عن المرحلة العليا للروح، واقتضى التحقق الكامل للروح "أن تنمو المجتمعات لكي تعبر تعبيرا عن العقل وتجسّده"[2]. وفهم الروح لنفسها يتحقق في الدولة التي تعني المشاركة في حياة اجتماعية أوسع، هي الدولة التي تجعل للإنسان وجودا عاقلا وحرا، ومسار التاريخ حلقات متتابعة تمثل درجات مختلفة من الوعي بالحرية، وتاريخ العالم هو عرض لمسار الروح في أعلى صورها، لكي تصل إلى وعي بذاتها وتكون بالتالي حرة. "إن التاريخ عند هيجل هو عرض للروح، وماهية الروح الحرية، ومن ثمَّ كان مسار التاريخ هو تقدّم الوعي بالحرية، لكنها ليست حرية فردية سلبية تعسّفية، فالتاريخ غائي؛ كل ما يحدث له معنى، وله ما يبرّره، والغائية هي الجانب الموضوعي الذي يمثل الضرورة في هذا المسار، لكن الضرورة - أو الجانب الموضوعي - لا تعمل وحدها فهناك الجانب الذاتي الحر للأفراد، ومن ثمَّ كان التاريخ ارتباطا وثيقا بين الضرورة والحرية، والدافع لهذه الحركة هو التناقض الموجود بين الواقع الخارجي وما تريد الحرية أن تحققه"[3].

فالصين هي الشكل الأول الذي توجد فيه الروح في رحلتها الطويلة عبر التاريخ لكي تتحرر من الطبيعة، وكان وجودها خارجيا، فالمبدأ الذي يحكمها هو المبدأ الأبَوِي البطرياركي، فالأمبراطور هو الذات المركزية التي يدور حولها كل شيء؛ فهو الذي يشرّع القوانين ويجازي

---

[1] - ينظر: هيجل، محاضرات في فلسفة التاريخ (العالم الشرقي)، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، المجلد 2، ط 3، بيروت/لبنان 2007، ص 11.

[2] - المرجع نفسه، ص 8.

[3] - المرجع نفسه، ص 7.

المذنِب والمحسِن، وهو الذي يحدّد القيّم، ويرشد إلى تعاليم الدين، ويضبط الأخلاق التي لا تنبع من داخلهم؛ لذلك لا وجود لتأنيب الضمير، فالفعل الأخلاقي مفروض على الذات من الخارج، فالعقاب يكون خارجيا أيضا. "إذ يُنظر إلى الشعب على أنهم أبناء قُصَّر، لم يبلغوا بعدُ سن الرّشد، ومن هنا يقوم القانون المنظّم والإشراف الأخلاقي للأمبراطور عندهم مقام قرارهم الأخلاقي"[1]. وهذا القرار خارجي، يُبعدها عن كل ما يتعلّق بالروح، أي عن الأخلاق الحرة النابعة من الداخل.

أما الهند فإنَّها تُمثِّل عند هيجل الخطوة التالية بعد الصين، في انتقال الروح من الخارج إلى الداخل طِبقا للقوانين العامة لسير الجدل عبر التاريخ، فالذات تتّحد مع الوجود بطريقة هلامية مثالية، لكنها ليست مثالية حقيقية بل مثالية الخيال الذي يغيّر التصوّرات وينقلها من الواقع إلى خيال محض، وإلى أحلام، لكنها ليست ذات فردية وإنما هي أحلام الروح المطلق، فلا وجود لتعارض الذات عن العالم الخارجي، وإنما هناك وحدة وجود تُستمد من قوّة الخيال لا من قوّة الخيال، ومنه كان التأليه العام لكل ما هو موجود، وتصوّر الإله في تجسيدات الحشرات أو الحيوانات التي لا ترتفع فوق طبيعتها، لتجسّد بعضا من طبيعة الإله المطلقة كالكمال والقدرة والسيطرة، لذلك تخلو النظرة الهندية من المعقولية، فيفقد الإنسان تبعا لذلك الوجود الحر، والاستقلال الذاتي، ويصل هيجل إلى وصف حياة الهنود أنها كلها خرافة وأحلام وعبودية، وأن وجودهم أشبه بوجود شخص ينساق عن طريق الأفيون إلى خلق عالم من الأحلام والنعيم الهذياني[2].

أما بلاد فارس القديمة عند هيجل فإنها تمثل بلاد الشرق القريبة من أوروبا، واعتبار الصين والهند بلاد آسيا البعيدة عن أوروبا، وهما يمثلان الجنس الأسيوي الأصيل وهو الجنس المغولي. أما شعوب الأمبراطورية الفارسية القديمة التي تمتد من فارس عبر سكان الساحل السوريين والفنيقيين، وسهول دجلة والفرات إلى غاية وادي النيل، فإنهم ينتمون إلى الجنس

---

[1] - هيجل، محاضرات في فلسفة التاريخ (العالم الشرقي)، م.س، ص 28.

[2] -ينظر: المرجع نفسه، ص 29.

القوقازي، وبالتالي إلى العِرق الأوروبي، فيشتركون معهم في كثير من الفضائل والعواطف الإنسانية، وهم لذلك يشكلون خطوة أرقى إلى الأمام في مسار التاريخ[1].

مع مصر نَصِلُ إلى المركَّب النهائي في العالم الشرقي فهو الجسر الذي عبَرت عليه الروح من الشرق إلى الغرب، فالعناصر التي كانت مشتَّته في المملكة الفارسية توحَّدت في مصر. فالوعي الأوَّلي العيني للروح كان منغمسا في الحسّ بين البابليين والسوريين، ثم ظهر فكراً خالصا عند اليهود، وتوحَّدت هذه العناصر المتناقضة في مصر، فهيجل يجد صورة "أبي الهول" رمزا للروح المصري؛ نصفه حيوان ونصفه إنسان، فنصفه الإنسان يمثِّل مرحلة الانبثاق وانتزاع الروح من الطبيعة، لكنها حرية منقوصة لم تتحرَّر تماما من قيود الطبيعة، فظل الارتباط بين ما هو روحي ومادي/طبيعي مع وجود رغبة ملحَّة في التحرُّر من الطبيعة/المادة[2]. بالانتقال الى العالم اليوناني في مسار التاريخ، وسقوط الأمبراطورية الفارسية وسقوط مصر باعتبارها إقليما من أقاليم المملكة الفارسية، فتَمَّ الانتقال التاريخي لأول مرة حسب هيجل بانتقال السيادة من الفرس إلى اليونان، وحينها تَمَّ تحرُّر الروح الشرقي وإدراك أن ماهية الطبيعة هي الفكر الذي لا يوجد إلا في الوعي البشري. وعبْر مسار التاريخ يُسلم اليونان صولجان السلطة والحضارة للرومان، والرومان يخضَعون فيما بعد للجرمان[3].

فالتاريخ الكلي عند هيجل هو المسرح الذي نشاهد فيه تطور الروح، وفهم واقعها العيني الحقيقي، بالكشف عن ماهيتها وخصائصها الطبيعية، وجوهر ماهية الروح هي الحرية؛ لأن الروح لها وجودها في ذاتها، خلاف ماهية المادة التي تقع خارجها، "فالمادة تمتلك الثقل/الجاذبية لأنها تميل نحو نقطة مركزية. وهي بالضرورة خليط مركّز من أجزاء يستبعد بعضها بعضا. فهي تسعى نحو الوحدة ولذا تبدو كشيء يهدم نفسه ويتجه نحو نقيضه (نقطة لا تقبل القسمة). ولو استطاعت ان تبلغ ذلك لما أصبحت مادة، بل تكون قد تلاشت. إنها تسعى نحو تحقيق فكرتها؛ إذ أن وجودها الفكري إنما يكون في الوحدة أما الروح فيمكن تعريفها بأنها ما يوجد مركزه في ذاته"[4]. وهذا الوجود للروح في ذاتها ليس سوى

---

[1] -ينظر: هيجل: محاضرات في فلسفة التاريخ -العالم الشرقي -(م . س)، ص 36.

[2] -ينظر: المرجع نفسه، ص 47.

[3] -ينظر: المرجع نفسه، ص 48.

[4] - ينظر: المرجع نفسه، ص 86.

الوعي الذاتي الحر -وعي الروح بوجودها الخاص -وهي الفاعلية التي تمكنها من تحقيق نفسها واكتساب المعرفة بما تكونه بالقوة. فحرية الروح هي الغاية الوحيدة التي يستهدفها باستمرار مسار التاريخ الكلي، وهي قطب السكون الوحيد وسط تغيرات في الظروف والحوادث لا تهدأ، وهذه الغاية النهائية هي الغرض الذي وضعه الله للعالم -إذا ما ترجمنا الدين إلى لغة الفكر -فالله هو الوجود الكامل على نحو مطلق، ومن ثَمَّ فلا يريد غير ذاته وإرادته الخاصة، وطبيعة إرادته ذاتها هي ما نسميه هنا بفكرة الحرية[1].

يستنتج هيجل من تأمُّلِه في تاريخ العالم أنَّ البذرة تحمل في جوفها كل طبيعة الشجرة؛ شكلها وثمرتها وطعم فاكهتها، فكذلك تكشف البوادر الأولى للروح تاريخها كله. وعليه استنتج " إن الشرقيين لم يتوصَّلوا إلى معرفة أن الروح، أو الإنسان بما هو إنسان، حر، ونظرا إلى أنهم لم يعرفوا ذلك فإنهم لم يكونوا أحراراً. وكل ما عرفوه هو أن شخصا معيَّناً حُرٌّ. ولكن على هذا الاعتبار نفسه فإن حرية ذلك الشخص الواحد لم تكن سوى نزوة شخصية وشراسة، وانفعالا متهوِّرا وحشياً، أو ترويضاً واعتدالاً للرغبات لا يكون هو ذاته سوى عرض من أعراض الطبيعة، أي مجرَّد نزوة كالنزوة السابقة. ومن ثَمَّ فإن هذا الشخص الواحد ليس إلا طاغية، لا إنساناً حراً. ولم يظهر الوعي بالحرية لأول مرة إلا عند اليونان، ومن ثَمَّ فقد كانوا أحرارا"[2].

هذه النظرة الغربية التي عاينت الشرق، صوّرت ماهية الإنسان الحر غائبة عن التفكير الشرقي منذ بداياته التاريخية الأولى، فهم يعيشون عبودية دائمة، فما يتصورونه حرية ليس إلا ضربا من الطغيان، وأن الفضاء الجغرافي للشرق يشكل نسقا مختلفا عن الغرب، وعليه يمكن تحديد سكانه على أساس ثقافي وعرقي وحتى ديني خاص، لا يرق رقي الوعي الغربي تاريخيا بضرورة الحرية، وهذا ما سوّغ التفوق الغربي، و أفضى إلى تبرير المطامع الاستعمارية، واحتقار الآخر - غير الغربي -حتى النظرة الاشتراكية/الماركسية -وهي تيار هيجلي - والتي وُضعت أصلا من أجل تحرير الشعوب المستضعفة من ربقة الأقطاعية الطاغية، نظرت إلى

---

[1] -ينظر: ، هيجل: محاضرات في فلسفة التاريخ -العالم الشرقي -(م . س)، ص 89.

[2] -المرجع نفسه، ص 87.

الشرق نظرة دونية واستصغار، مشبَّعة بنزعة التمركز الغربي حول الذات، فقال ماركس نفسُه عن الشرقيين "إنهم عاجزون عن تمثيل أنفسهم؛ ينبغي أن يُمثَّلوا" [1].

هذه الموجِّهات كلها هي التي صنعت صورة للشرق على غير حقيقته، فهو صنعة تطابق ما يريده الغرب له، إلى درجة اعتبار أنه ليس ثمّة شرق قائم بنفسه، وإنما هو نتاج غربي شكَّلَه تبعا لمقتضيلت حاجاته، لتخصيب بنيته الكلية، وبلغ ذروته باكساب ثقافته المؤسسة قدرة هائلة على تمجيد الذات، واختلاق مبررات القمع ورفض الآخر، أو استباحة استغلاله أو قهره.

3 -إرادة المعرفة إرادة الهيمنة:

هذا العنوان استعرناه من العنوان الفرعي لصاحبه: نصر حامد أبو زيد، بعنوانه الأساسي: "النص والسلطة والحقيقة"، وهو الكتاب الذي يماثل جهد "هيجل" في طرحه الفكري والفلسفي، الذي يقارب مسار الوعي التاريخي للثقافة العربية الإسلامية، مبيِّنا أزمة العقل العربي/الإسلامي الذي طمح عبر مساره التاريخي إلى التنوير، لكن إرادة الهيمنة الممارسة من الموجِّهات المتعددة حالت دون إحداث ذلك التغيير المنشود.

فالشرق لما طغت عليه رؤيا الآخر الفوقية، بدءاً من الموجهات الاستشراقية، ومرورا بمسوغات الاستعمار، إلى غاية هيمنة التمركز الغربي، كان دعماً وانتصارا لأحد طرفي الصراع، في ثنائية إرادة المعرفة إرادة الهيمنة، حيث كرّست ورسّخت الجانب السلبي في المعادلة وهي إرادة الهيمنة، التي تولّدت ونمَت عبر التاريخ، منذ تم اختزال التراث العربي في الدين الإسلامي، وصار "هويَّة يمثِّل التخلي عنها وقوعا في العَدَميَّة وتعرُّضا للضياع. صار مُعبِّرا عن عراقتنا وأصالتنا في تاريخ الوجود الإنساني" [2]. وصار النظر إلى الحضارة الغربية الحديثة من بعدين: أحدهما وجه استعماري يطمع في احتلال الشعوب المستضعفة ويسعى لنهب ثرواتها؛ يجب محاربته والتصدي له. ووجه متحضر يمثل نقلة علمية وفكرية وتكنولوجية باهرة، حققت نجازا حضاريا أفادت منه الإنسانية جمعاء، وجبَ التعامل معها بشكل نفعي فحسب؛ يكتفي

---

[1] -إدوارد سعيد: الاستشراق، ترجمة، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت/لبنان 1984، ص 84.

[2] - نصر حامد أبو زيد: النص والسلطة والحقيقة (إرادة المعرفة وإرادة الهيمنة)، المركز الثقافي العربي،ط 5، بيروت – لبنان/الدار البيضاء -المغرب، 2006، ص 13.

بالإفادة من منجزاته التكنولوجية، والحذر من الإيديولوجيات التي تلتبس عادة بالفكر والعلم الذي أنتجته.

إن ازدواجية النظر إلى الحضارة الأوروبية الحديثة بحذر، والنظر إلى الدين الإسلامي الذي احتوى التراث العربي، وصار هوية للذات العربية في مواجهة الآخر، هو طريق الخلاص لتقبل المدنيةالأوروبية بوعي وانتقائية، فتفيد منها من غير أن تذوب فيها، وباعتبار التراث الديني – أي الدين الإسلامي الذي استوعب التراث العربي -هو الإطار المرجعي الوحيد للعقل العربي.

ثم إذا كانت النهضة الأوروبية الحديثة قد قامت أساسا على استبعاد الدين/الكنيسة عن مجالات الفكر والعلم والحياة، وأبقتها حرية فردية منزوية في الكنيسة فقط، لا تُلزِم العامة، باعتبارها تقييد للحرية والابتكار والتجديد، ولأن رجال الكنيسة نصبوا أنفسهم وسطاء بين الآلهة وخلقه، فأجازوا لأنفسهم التصرف في النصوص المقدسة، وجعلوا من أنفسهم معيار الحقيقة، فما وافق هواهم رضوا به وما خالفه عُدَّ قمة في الضلال. وفي المقابل يرى المسلمون أن القرآن لم يلحقه التحريف الذي لحق باقي الكتب المنزلة، وعليه لا يمكن السير على نهج الأوروبيين في معاداة الدين، بل على العكس من ذلك ظل الاعتقاد الراسخ عند المسلمين أن الله تولى حفظ القرآن فلا يأتيه الباطل من بين يديه، ولا يلحقه أي تحريف، أو زيادة أو نقصان، وهو التشريع الذي ارتضاه الله لعباده، وهو الطريق الوحيد المعتد به لحياة الناس. ومن هنا كانت نداءات العلمانية وغيرها من الأصوات التي طالبت باتباع نهج الأوربيين في إبعاد الدين عن مقومات النهضة قد قوبلت بالتردّد حينا والرفض في الغالب الأعم أحيانا أخرى. لكن الدين الإسلامي الذي استوعب التراث وكل طرائق الفكر والسلوك في حياة الناس ، في المجتمع العربي عبر التاريخ، "ليس منظومة فكرية موحدة -كما يتوهم البعض -بل هو مجموعة من الأنساق الفكرية المختلفة الرؤى والتوجهات، تعبيرا عن التعددية الاجتماعية والعرقية والثقافية لبنية المجتمعات التي تضمها الإمبراطورية الإسلامية" [1].

هنا تتماثل أسئلة جوهرية أمامنا من قَبيل: كيف يمكن بناء وعي جامع بالدين والتراث؟ وماهو التراث المؤهل للتواصل مع أوروبا؟ وما هي ملامح المثاقفة التي تحفظ الهوية، وتنهض بالأمة نحو الحضارة المنشودة؟

[1] - نصر حامد أبو زيد: النص والسلطة والحقيقة (م. س)، ص 14.

إن الإجابة عن هذه الأسئلة وما يمكن أن يتفرع عنها من أسئلة فرعية توسع الإشكالية القائمة حول هذا الطرح، تجعل البحث عن جذور الموجهات التي رسمت خط النهضة العربية في منابتها الأولى التي حقَّقها الدين الإسلامي منذ ظهوره، توضح معالم الحركة والجمود في تاريخ الثقافة العربية. فالدين الإسلامي الذي تجسَّدت مبادئه ومعالمه في القرآن الكريم، وفي السنة النبوية التي شرحت وبيّنت ما ورد فيه مجملا، يظل مقدّسا في صفائه الأول، على الأقل –في اعتقادنا نحن المسلمين -لكن هذا الوحي المقدّس الذي يتجاوز التاريخ ويعلو عليه، حين ينزل إلى الواقع ليتجسّد فكرا وسلوكا؛ يمتزج بالحقيقة والوهم تَبَعًا لمدارك البشر ، ويضيع صفاؤه "في زحمة الصراعات العقائدية والسياسية، وتضارب المصالح والتنافس على المال الأرزاق يؤدي إلى تلويثه بالماديات وينزل من علياء تنزيهه إلى حمأة الواقع" [1]، فيكون إخضاعه لتجربة النقد عملا ملحّاً للوقوف على الزلل الذي وقع فيه التجسيد التطبيقي لهذه المبادئ المثالية الروحية، ومحاولة تجريده من علائق الضلال والزيغ التي لصقت به عبر مساره التاريخي، والتي مارست توجيهها القسري لحياة الناس على أنها من جوهر الدين، وهي لا تعدو أن تكون ضمن ما يسمى "التيولوجي السكولاستيكي"*، وهنا يشبّهها محمد أركون بما يُعرف في الديانة المسيحية بقول القانون وفرض الأرثوذكسية**، والذي سيطر على عقول الناس دهرا على أنه من موجبات الدين ومقاصده، لكنه في الحقيقة محض اجتهادات وآراء تقوم على الفهم الشخصي لأهلها لها ثواب المحاولة والاجتهاد، ولا تعصمها من الخطأ في الفهم والاستنباط، كما لا تعصم صاحبها من الاكراهات الإيديولوجية والسياسية، وغيرها من المؤثرات النفسية والخارجية التي يمكن أن تُوقِع المجتهد في بعض الاستنتاجات والتأويلات الخاطئة بقصد أو بغير قصد، فيتكرّر تداول هذا الزلل عبر السنين والقرون على أنَّه الفهم الصحيح للمقاصد النهائية للدين، وهي ليست منه، فيخطو فكر العامة وسلوكهم نحو وجهات خاطئة تتكرّس عبر السنين فيتعسّر تداركها أو حتى محاولة تصويبها أوتصحيحها،

---

[1] -محمد أركون: من الاجتهاد إلى نقد العقل الإسلامي، دار الساقي، ط 1، بيروت/لبنان 1991، من مقدمة المترجم لهذا الكتاب: هاشم صالح، ص 8.

* -التيولوجي: نعني المعرفة الإلاهية أو اللاهوتية، أو ماهية الدين بدليل الكتاب المقدّس. والسكولاستيكي: تعني المدرسي أو الرأي الذي يُعلَّم في المدارس أو حلقات التعليم.

** - المقصود بالأرثوكسية هنا فرض "التفسير الصحيح والمستقيم" للنصوص المقدّسة، واعتبار كل ما عداه هرطقة وضلالا. (من هامش كتاب: من الاجتهاد إلى نقد العقل الإسلامي، لـ: محمد أركون، ص 16.).

وقد يلقى كل مَن حاول إعادة النظر فيها ألوانا من التُّهم والتكفير والمروق عن مِلَّة المسلمين. على أن هذه الأخطاء ليست بالهيِّنة، ساهمت مع غيرها في ركود الأمة أمدا من الدهر.

إن الإيمان والاعتقاد الراسخ عندنا نحن المسلمين أن القرآن الكريم هو التشريع الذي ارتضاه الله لعباده، وهو النهج الأمثل الذي يضبط سلوك الناس مع ربِّهم ومع أنفسهم وسائر الكون حولهم، وهو الجامع لأصفى ما جاء في الشرائع السماوية السابقة، وأنه الشريعة الوحيدة المعتدُّ بها " ومَنْ يَبْتَغِ غَيرَ الإسلامِ ديناً فَلَنْ يُقْبَلَ مِنْهُ" (سورة آل عمران، الآية: 85). ثم تأتي السُّنة النبوية الشريفة أقوالا وأفعالا شارحة ومبيِّنة لما أجمله القرآن الكريم. ولما كان الدين الإسلامي بهذا الحسم المطلق أنه الشريعة المُلزمة بالاتباع، صار نص القرآن الكريم هو النص الأول والمركزي للتشريع وإنتاج المعرفة وتوليد الثقافة. من هنا بدأ رسم خط الفكر/العقل العربي/الإسلامي الذي تَشَكَّل في محيط اجتماعي وثقافي أساسه التراث القابع في الذاكرة الجمعية للأمة، التي انصهرت شريعة سماوية مع التراث لتكون دينا وطريقة في الحياة والتفكير.

إن الجمع بين التراث والدين هنا نقصد به ما ذهب إليه "نصر حامد أبو زيد" من أن الإسلام اختزل التراث فيه، باعتبار دلالة الألفاظ في اللغة على تلك المفاهيم؛ فالدين هو الشريعة، وكلا اللفظين يحيلان إلى "طريقة الحياة"، ويشير مفهوم "السُّنة" إلى الدلالة نفسِها، وهي شرح للمجمل في القرآن[1]. وهو إقرار بالسنن الصافية للأوَّلين كالأنبياء والصالحين أمثال: إبراهيم وموسى وعيسى، والخَضِر ولقمان.. وغيرهم ممن ذكرهم الله في القرآن أو ذكرهم الرسول –صلى الله عليه وسلم –في أقواله، وهم الذين أمر الله ورسوله باتباع نهجهم في الحياة والفكر، لأن منهجهم يصدر من مشكاة واحدة هي الإسلام.

ولما بدأ التدوين في بداية نشوء الحضارة العربية، وتوالت المؤلفات التي أسست لإنتاج المعرفة في الثقافة العربية، كان التراث المعتد به هو ما تضمّنه الإسلام في نصي القرآن والسنة النبوية. ولما كان نص القرآن الكريم هو القول الفصل وكلام الله المنزّه عن أي كمال لايليق به، فإن السنة النبوية كانت محل اختلاف بين الفقهاء لما فرّقوا بين "سنة الوحي" و "سنة العادات"، فسنة الوحي يقصد بها طاعة الرسول صلى الله عليه وسلم فيما يُبلِّغه عن الله من الوحي

[1] -ينظر: نصر حامد أبو زيد: النص والسلطة والحقيقة (م. س)، ص 15.

فقط؛ ولذلك كان الصحابة –رضوان الله عليهم -يستفسرون الرسول (ص) عما كان خارج القرآن إنْ كان وَحْياً واجبا أم رأياً ومشورة يمكن الاجتهاد فيها، وعليه طرح الرسول (ص) مبدءاً هاما هو: "أنتم أدرى –أعلم -بشؤون دنياكم"، وهو المبدأ الذي كثيرا ما أغفلته ثقافتنا عبر تاريخها. أما سُنَّة العادات فهي السُنَّة التي لا يُقصد منها التشريع، وإنما يُنظر إليها أنها أقوال وأفعال غير مُلزمة للمسلم[1]. وهذه التفرقة بين سُنّة الوحي وسُنّة العادات هي نقطة الخلاف بين الفقهاء المجتهدين. فالمجتهدون من أئمة الأمة الإسلامية صنفان لا ثالث لهما: أهل الرأي وأهل الحديث؛ فأهل الرأي من أهل العراق، وهم أصحاب أبي حنيفة النعمان بن ثابت (ت 150هـ)، ومن أصحابه أيضا محمد بن الحسن (ت 189هـ)، وأبو يوسف يعقوب بن إبراهيم بن محمد القاضي (ت 182 هـ)، وأبو مطيع البلخي (ت 197 هـ)... وسُموا أهل الرأي لأنهم يُقدمون القياس الجلِيّ على آحاد الأخبار، وأكثر عنايتهم بتحصيل وجه القياس، والمعنى المستنبط من الأحكام، وبناء الحوادث عليها، أما أهل الحديث فهم من أهل الحجاز، وهم أصحاب مالك بن أنس(ت 179هـ)، وأصحاب محمد بن إدريس الشافعي (ت 204 هـ)، وسفيان الثوري (ت 161 هـ)، وأحمل بن حنبل (ت 241هـ)... وسُموا أهل الحديث لأن عنايتهم بتحصيل الأحاديث ونقل الأخبار وبناء الأحكام على النصوص، ولا يرجعون إلى القياس الجليّ والخفيّ ما وجدوا خبرًا أو أثرًا[2]. وقد ذهب أهل الرأي إلى التفريق بين سُنن الوحي وسُنن العادات، بينما أصرَّ أهل الحديث على التوحيد بينهما، فحُسم الخلاف لصالح أهل الحديث بفضل جهود الإمام الشافعي الذي أدمج السنة بمفهومها الواسع في مجال الفقه فجعلها في دلالة القرآن، ومثل ذلك فعله أبو الحسن الأشعري (ت 330 هـ) في مجال العقيدة وأصول الدين، ثم توسّع مفهوم السّنَّة ذاته بإدخال " الإجماع" فيه، فلم يترك لفاعلية العقل إلا مجال "القياس" الذي اشترط فيه شروطا تجعله نوعا من "الاستنباط" المقيّد بحدود الأصل السابق، وعليه نفر الشافعي من مبدأ "الاستحسان" الذي أقرّه أبو حنيفة، وناهض الأشعري عقلانية المعتزلة في التجسين والتقبيح بالعقل، وأسّس بديلا عنها سلطة "النقل"؛ وبذلك أسّس كل

---

[1] -ينظر: نصر حامد أبو زيد: النص والسلطة والحقيقة (م.س)، ص 17.

[2] -ينظر: أبو الفتح محمد بن عبد الكريم بن أبي بكر أحمد الشهرستاني، المِلل والنِّحَل، تحقيق: أمير علي مهَنا، و علي حسن فاعود، دار المعرفة، الجزء 1، ط3، بيروت/لبنان 1993، ص 43 -45.

من الشافعي والأشعري سلطة النصوص التي واجهت التيارات الأخرى التي تؤسس لسلطة العقل ، على الرغم أن هذه الأخير لا تغفل سلطة النصوص في مجال وجوبها وفاعليتها [1].

إن الهيمنة التي مارستها هذه السلطة الدينية الممثّلة في سلطة الفقهاء المجتهدين، والتي عضدتها السلطة السياسية، هي التي رسمت خط الثقافة العربية منذ عصر التدوين ووضع القوانين التي تحدد أنماط التفكير والسلوك في حياة الناس، وعلى أساسها تتولّد أشكال الثقافة والمعرفة التي تكوّن الذاكرة الجمعية للأمة، هذا الخط استند أساسا على سلطة النصوص، وهو أمر طبيعي وضروري في أمور التشريع الديني، لكن أمور الدنيا وملابسات الحياة ومعايشها فهي أمور يتولاها أهل الدراية والاختصاص، وليس شرطا أن يكونوا فقهاء في الدين، بل يُشترط فيهم فقط الأيطار الأخلاقي الديني فقط الذي صار مشاعا بين الناس، لئلا يقدح في أصول الدين الأساسية والوعي الإيماني للناس، وعلى نخبة الفقهاء وعلماء الدين أن يكونوا وسطاء الثقة للتوحيد بين الجهود الإيمانية والوعي بمتطلبات الحياة والمعرفة العلمية لشروط الوجود التاريخي، فيتم إحداث التوازن بين طرفي المعادلة فلا يمارس أي طرف إكراهات معينة يقدح أحدهما في الآخر، لتستمر حركية إعمار الأرض بقدر استمرار حركية التعبّد والإيمان، فلا تفصم روابط الوصل والتكامل بينهما. وتظل محاولات الاجتهاد في المجالين الديني والدنيوي محاولات بشرية تصيب وتخطئ، ولا أحد يجوز له ادِّعاء العصمة من الزلل، فيظل النقد والتعديل قائما يحفز على النشاط والبحث فكرا وتطبيقا، سعيا لملامسة المثال الأعلى وبلوغ منازل الأفضل والأحسن. فالرسول (ص) نفسُه كما مرَّ بنا في حديث "أنتم أعلم بأمر دنياكم" وهي الزيادة التي أضافتها عائشة -رضي الله عنها -عن الحديث الذي رواه مسلم من حديث رافع بن خديج، قوله: "إنما أنا بشر إذا أمرتكم بشئ من دينكم فخذوا به، وإذا أمرتكم بشئ من رأيي، فإنما أنا بشر". وهذا يوضح بجلاء مطلق أن الرسول (ص) في أمور الدين إنما ينطق به عن الوحي "إذا حدّثتكم عن الله شيئا فخذوا به فإني لن أكذب على الله عزَّ وجلّ" وإذا أمرتكم بشئ من رأيي أي: متعلِّق بالدنيا التي لا ارتباط لها بالدين وأخطأت فلا تستبعدوا، وقيل فمن شاء فعله، ومن شاء لم يفعله، فإنما أنا بشر أي: فإني أخطئ وأُصيب ...(وهذا قول الملا علي القاري في مرقاة المفاتيح).

---

[1] - ينظر: نصر حامد أبو زيد: النص والسلطة والحقيقة (م. س)، ص 17 -18.

هذه الشواهد التي تمتلك سلطة الحسم كما تمتلكها سلطة النصوص الأخرى هي اللمعات الاجتهادية التي أغفلتها الثقافة العربية في طور التأسيس، فأيّدت أهل الحديث وسلطة النص وقصرت وظيفة العقل في مجال توليد النصوص عن النصوص، حتى غدت بعد القرن الرابع الهجري مجرد شروح للمتون في الحواشي، وتحوّلت قداسة النصوص الثانوية بقدر قداسة النصوص الأولية، فأهدرت فرص التجديد والاجتهاد في أمر الدنيا والدين، فأدى كل ذلك إلى ركود الواقع العربي الذي ينتج هذه الثقافة. ومن عجب أن صارت كل دعوة لتفعيل دلالة التصريف في أمور الدنيا كتفعيل العقل والأخذ بالعلوم التجريبية والذهنية التي تعمِّق تجربة الإنسان في الحياة، تتعرض إلى جملة من الاتهامات من قبيل العلمانية واللائكية ومحاولة فصل الدين عن الحياة والسياسة، وتصل غالبا إلى التكفير والإبعاد عن ملة المسلمين، وهي في حقيتها تعطيل لجهود البشر من أجل التجديد والتطوُّر والاستجابة للوجود التاريخي للبشر.

إن شمولية الدين الذي استوعب التراث ثم اختزله في حدود التراث الديني، وتم تحويل النصوص الثانوية إلى نصوص أولية لها قداسة النصوص الأصلية، على الرغم أنها اجتهادات بشرية في فهم وتأويل القرآن الكريم والسُّنة النبوية لكنها عُدَّت تفسيرا حاسماً لا يتعداه معنى آخر، فرُفع في وجه العقل والاجتهاد مبدأ "لا اجتهاد مع النص"، فتمكّنت هذه النصوص من فرض هيمنتها بتحديد مجالات الفكر والثقافة والسلوك في نطاق مُغلَق، لا يتعدى الحدود التي رسمها العلماء المجتهدون، فكان إهدار التراث بقطعه عن الوجود التاريخي، فتكرّست مظاهر الخضوع والسلبية، كما أهدرت فرص التأويل والاجتهاد التي تُتيحُها رحابة النصوص الأصلية التي تتعدّد فيها المعاني والدلالات. هذا ما جعل الثقافة العربية/الإسلامية تتميّز بالسكون أكثر من الحركة عبر مسارها التاريخي، حتى وَضْعُ العلوم والآداب والفنون تمّت تقريبا في فترة واحدة -عصر التدوين -وظلت تمارس هيمنتها وقوّتها التوجيهية، بقدر هيمنة النصوص الأصلية في الدين، والتي حوّلت الثقافة العربية/الإسلامية إلى ثقافة متزامنة بدلا من أن تكون متعاقبة، تعيش القديم والجديد في زمن واحد، أشبه بزمن اللاشعور

الذي يمارس نشاطه وتوجيهه على السلوك خفية، مستعصيا عن تحديد زمن تكوينه ومُتَفلِّتا عن الزمن الطبيعي في تراكمه وتأثيره[1].

هذا الحضور الطاغي للنصوص حوّل التراث الديني الإطار المرجعي الوحيد للثقافة والفكر العربيين؛ فالمراحل الثقافية المختلفة زمنيا وتاريخيا تتعايش في نفس الفكر، فالزمن الثقافي واحد ما دام الجديد لا ينفصل عن هيمنة الأصول القديمة، وهذا الذي يسمِّيه نصر حامد أبو زيد الموقف النفعي الإيديولوجي لعلماء الاجتهاد المسلمين، الذين أهدروا البُعد التاريخي رغم إدراكهم لحقيقة وجود فعالية النصوص ومجالات أخرى –من المصالح الدنيوية على الأقل – تكون فيها فعالية العقل والخبرة أجدى من فعالية النصوص فيها[2].

هذه الرؤية الطاغية لسلطة النصوص تجلّت أيضا في المجال السياسي عبر تاريخ الدولة الإسلامية، فمنذ بدء الخِلافة بدأ الخلاف بين المسلمين في أمر تولّي السلطة أو التداول عليها، فلما توفِّي الرسول (ص) رفضت قريش قطعيا مبدأ المشاركة في السلطة "وذلك حين طرح الأنصار –أهل المدينة –"مِنَّا أمير ومنكم أمير" أو "منكم الأمراء ومِنَّا الوزراء "وكان معنى هذا الرفض من جانب قريش تحويل المشروع الإسلامي المطروح في القرآن الكريم –وهو مشروع عربي إنساني –إلى مشروع قبلي، وربط النبُوَّة بآفاق القبيلة"[3]. ثم انحصر الصراع فيما بعد بين الأسر الحاكمة؛ بين بني هاشم وبني أمية، ثم بين بني أمية وبني العباس، ثم بين الأسر الأيوبية، ثم بين الأسر العثمانية، وظلت آليات التداول الإسلامي تعتمد على مبدأ "الغَلَبة العسكرية" أو ما يُعرف باسم "الشوكة" في الفقه السياسي، وتَمَّ تحويل هذه الآلية إلى مبدأ فقهي استنادا إلى مذاهب بعض الفقهاء الذين ارتكزوا على مبدأ "دَرْءِ المفاسد مُقدَّمٌ على جلب المصالح" فأفْتوا بعدَم الخُروج على الحاكم الذي استولى على السلطة بقوّة الشوكة وغَلَبَة السلاح، وهو تحيُّز واضح للسلطتين الدينية والسياسية والتحالف بينهما لإضفاء الشرعية بطريقة غير مباشرة لأنماط الحُكم الاستبدادي عبر التاريخ العربي/الإسلامي، ومازالت هذه

---

[1] -ينظر: محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط 10، بيروت/لبنان 2010، 46 – 47.

[2] -ينظر: نصر حامد أبو زيد، نقد الخطاب الديني، سينا للنشر، ط 2، القاهرة/مصر 1994، ص 85.

[3] – نصر حامد أبو زيد: النص والسلطة والحقيقة (م. س)، ص 21.

الهيمنة تمارس حضورها وفاعليتها في الفكر السياسي والاجتماعي في الحياة العربية المعاصرة.

وعليه لما ظهرت طلائع النهضة العربية الحديثة مع مطالع القرن التاسع عشر، بعد اللقاء/الصدام مع الحضارة الأوروبية الحديثة، ارتكزت في سعيها للنهوض على اتجاهين أساسيين هما [1]:

اتجاه سلفي يضم في شموليته كل مَن ينشد الأصالة، ويحتمي بالهوية الإسلامية، ويتخذ المرجعية الدينية التي تعتمد على الينابيع الأولى للنصوص الدينية قبل الاختلاف، لتكون إطارا مرجعيا لتقبُّل المَدَنيَّة الأوروبية على أساس منفعي يستفيد من الكشوف العلمية والثمار التكنولوجية، دون التورّط في خطر المُوجِّهات الفكرية والعقلية. أما ما نجده في خطابات الاتجاه السلفي من تنويه بالعقل ودعوات الاحتكام إليه، فهي لا تعدو أن تكون ضربا من الدفاع عن الاتهامات التي ظلت لصيقة بهم وهي الاعتماد على النص سمعا ونقلا، ونبذ مناهج العقل التي وضعها الفلاسفة المسلمون، وعلماء الكلام، فرضيّت فقط بذلك العقل الذي يحبس صاحبه أو يعقِلُه عن التورّط في المهالك، ويكبح فيه جِماح الشَّطَط؛ والعقل بهذا المعنى يتدبّر في أسرار الكون في حدود الحقائق الثابتة، وليس له فاعلية الانطلاق والبحث، والتجريب العيني الذي يضبط الظواهر في قوانين، عقل يتحرك في دائرة عصر الانحطاط، فلا يُنتج علما، ولا يُبدع جديدا، عقل محدود في بنيته المغلقة التي عطَّلت نهضة الماضي التي شيَّد ركائزها فكر المعتزلة والفلاسفة والعلماء. كما عطَّلت بوادر النهضة الحديثة التي صاغتها الذهنية الأوروبية، وحاولت التعامل معها على أساس منفعي باختزالها في ثمارها التكنولوجية فقط، واتخاذها إطارا لتأويل النصوص الدينية، وتلوينها بلون جديد يعيد طلاء القديم ويُحافظ على بنيته كما هي، واعتبار المنهج السلفي مُتَجاوزا للزمن لأنه يحمل المعاصرة الدائمة. فأنتج هذا الاتجاه وعيًا زائفا يُغيِّب اللحظة الزمانية والتاريخية الراهنة، ويعيش

[1] -ينظر: محمد عابد الجابري، الخطاب العربي المعاصر (دراسة تحليلية نقدية)، مركز دراسات الوحدة العربية، ط5، بيروت/لبنان 1994، ص 39.

لحظته ممزّقا بين التَّبَعِيَّة -المنفعية/الاستهلاكية - للتكنولوجيا الغربية، والتبعية لإحدى لحظات الماضي على مستوى الوعي[1].

اتجاه ليبرالي (قصدنا هنا بلفظ "ليبرالي" شمولية المنتمين للمركَّبات الذهنية الأوروبية)، الذي يُنشِد الحداثة والمعاصرة، ويحتمي بالعقل والعلم ويعتبرهما القضية الحضارية الأولى؛ فالعقل يَعِي الصِّلة الحَركية بين الفكر والحياة، والعلم يضبط القوانين والنظريات التي تتحوّل إلى تطبيقات تقنية وصناعة للأشياء، بدلا من اجترار النصوص والمنظومات الكلامية، والتحوُّل إلى الإدراك الحقيقي الذي يَصِل المفاهيم بالسلوكات، ويمتلك الاقتدار الذي يَنظِم الفكر والحياة نَظْماً إبداعيا جديداً. هذا الاتجاه يقطع الصلة بالماضي، ويرتبط بالحاضر الأوروبي الذي أنتج المعرفة العلمية بدلا من العقائد الموروثة، بمُركَّبات ذهنية جاهزة منفصلة عن تاريخ بنائها؛ لأنها وُجدت في بيئة جغرافية وفكرية عبر فترة تاريخية منفصلة عن بيئته وتاريخه[2].

والنتيجة أن كلا الاتجاهين قفزا على التاريخ ولم يُسهِما في صُنعه؛ فالسَّلفي غيّبَ اللحظة الراهنة، واحتمى بعقل الأمس، وقيّم الماضي التي لا تتفاعل بإيجابية مع معطيات الحاضر.

والليبرالي غيّب تاريخا طويلا أصيلا مثقلا بالتراث مازال جاثما على صدر الأمة، متغافلا أو متنكِّرا لتأثيره، والتَقَط فكرا أوروبيا جاهزا مقطوع الصلة بموطن بنائه، وغريبا عن الفضاء الذي يُنقَل إليه، فلم يلق إلا قَبُولا محدودًا لا يُنجيه من شَرك التبعية والانبهار.

وظلَّت محاولات التوفيق والمواءمة بين الاتجاهين مستعصية، وأحلام النهضة مؤجلة؛ لأن القديم استمرَّ حاضرا، والجديد بقيَّ ثابتا مأمولاً، فلا أَحَدَ يُغني الآخر فيؤصل له ليَدفَع به نحو الحركية والتطوُّر، وظلت مساعي النهضة تتأرجح بين الاتجاهين، كلٌّ يضايق الآخر وينافِسُه.

لكن السعي الجاد يظل قائما لتوفير شروط الإصغاء والتسامح والتوافق، ما دامت غاية النهضة واحدة، والتناقض الحاد يَخْلُقُ في النفس توتُّرا وانفصاماً، والتعايش يخلُق توازناً ونفساً سويَّة، تركَن باقتناع إلى وجوب تغيير ما بالفكر من رؤى للأمور، وما بالروح من رتابة

---

[1] -ينظر: نصر حامد أبو زيد: النص والسلطة والحقيقة (م.س)، ص26.

[2] ينظر: محمد عابد الجابري، الخطاب العربي المعاصر (م.س)، ص 42.

وجمود، وأنَّ الفكر يتغيَّر ويتجدَّد كما يتغيَّر المجتمع ويتجدّد عبر مساره التاريخي، " وكما أن للمجتمع مقبرة يستودعها موتاه، فإن لديه مقبرة يستودعها أفكاره الميِّتة؛ الأفكار التي لم يَعُدْ لها دورٌ اجتماعي" [1].

4 -بوادر المثاقفة الغربية في النقد النقد العربي الحديث:

كان حال الثقافة العربية جامدا راكدا لما بدأت بوادر الاتصال بالزخم الحضاري الغربي، وكانت البداية مع رواد الإصلاح الذين نظروا إلى أوروبا المسيحية كخصم متفوّق يمكن التصالح معها والاستفادة من نجازها الحضاري، وذلك قبل الكشف عن وجهها الاستعماري الشرس فيما بعد، فكانت نظرة رواد الاصلاح أمثال عبد الرحمان الكواكبي وجمال الدين الأفغاني، ومحمد عبدُه، ورفاعة الطهطاوي، ثقوم على عكس النظرة الاستشراقية التي ترى أن هُوِيَّة الثقافة العربية هُوية إسلامية، وأن سرَّ تخلفها هو الإسلام، فكان لِزاما دحض هذه الرؤية بِقَلْبِ الفهم في الوعي العربي بما يعاكسها تماما، لترسيخ ما دأب عليه العلماء والمصلحون على مرّ التاريخ الاسلامي أن سرّ التخلف ليس الإسلام وإنما هو البُعد عن الإسلام، والبُعد عن الفهم الصحيح لمقاصد الشريعة والغايات الإسلامية الإنسانية النبيلة.

وكان رفاعة الطهطاوي في باريس –لما أُرسِل في بعثة علمية -لا يَجِدُ تناقضا بين مظاهر التطوّر الحضاري في أوروبا وبين القيّم الإسلامية الصحيحة، بل أن مظاهر التقدّم هذه، هي من صميم النتائج التي ينبغي للإسلام أن يحققها، وأن المفاهيم والقيَّم الصحيحة في أوروبا الحديثة هي إعادة إنتاج للقيم بشعار مسيحي مع اختلاف في التسمية أو وضع المصطلحات، يقول الطهطاوي: "ومَن زاول علم أصول الفقه، وفَقِهَ ما اشتمل عليه من الضوابط والقواعد، جزم بأن جميع الاستنباطات العقلية التي وصلت عقول أهالي باقي الأمم المتمدّنة إليها، وجعلوها أساسا لوضع قوانين تمدّنهم وأحكامهم، قَلَّ أن تخرج عن تلك الأصول التي بنيّت عليها الفروع الفقهية التي عليها مدار المعاملات. فما يُسمَّى عندنا بعلم أصول الفقه يسمَّى ما يُشبهه عندَهم بالحقوق الطبيعية أو النواميس الفطرية، وهي عبارة عن قواعد عقلية، تحسينا وتقبيحا، يُؤسسون عليها أحكامهم المدنية. وما نسمِّيه بفروع الفقه يُسمى عندهم بالحقوق

[1] -ينظر: مالك بن نبي، مشكلات الحضارة –مشكلة الثقافة -ترجمة: عبد الصبور شاهين، دار الفكر، ط4، دمشق/سوريا 2000، ص 47.

والأحكام المدنية، وما نسمِّيه بالعدل والإحسان يُعبِّرون عنه بالحرية والتسويّة"[1]. ومثل ذلك يذهب إليه محمد عبده في دعوته الإصلاحية التي خاض فيها سجالا للرد على الموجّهات الاستشراقية، التي رأى فيها تضليلا للمسلمين لصرفهم عن النبع الصافي للإسلام الذي أقام دينا قيِّما، وعلما مُحكما، ومَدنيَّة سعيدة، وسياسة رشيدة، ولما تخلى القائمون على رعايته و تعاهده وتطويره، ووضعوا فيه أنقاضا من خرائبهم وخرائب جيرانهم، غاض ماؤه ولم يبق منه إلا مستنقعات آسنة، ولم يلبث بعدما غاض ماء الإسلام الصافي في موطنه أن فاض منه شئ في مواضع أخرى، فانتفع أهلها منه، ولكن الكثير منهم يجهلون مصدره أو يتنكرون له، وعليه أخذ الغربيون من الاسلام كل أصول الإصلاح الذي هم فيه، وهم يهاجمون الإسلام ويحمّلونه كل مظاهر التخلّف والانحطاط، وأولى بالمسلمي أن يدركوا أن ما أزهر حدائق الحضارة الأوروبية إنما ماء الإسلام الصافي، وهو ماء ينبوعهم، وأنهم لو أزالوا عنه -الآن -ما تراكم عليه عبر التاريخ من الأنقاض والعلائق لَفاض عليهم نقيا صافيا ورجع إليهم خصبهم ونماؤهم كأحسن مما كان، إذا هم تعلموا من غيرهم كيفيات وآليات استخدام الماء للإحياء والنماء، والحفاظ عليه صافيا لا تكدّره الدلاء[2]. وكان الطهطاوي أيضا يردُّ سِرَّ تخلُّف المسلمين إلى حالة الجمود والتراكم التي هُم عليها لقرون خَلَت بعد وضع الأصول الصحيحة للإسلام، ثم انقطعت حالة التعاقب والحركية، وسادت الفوضى وحالة التراكم والركود والانحطاط، وهي اللحظة التاريخية التي أفادت منها الثقافة الأوروبية فأقامت صرحها الحضاري الحديث على أسُس الأصول الإسلامية الصحيحة، وهو الطرح الذي يعترف به بعض المستشرقين الموضوعيين الذين أقرُّوا بأن ثقافة العرب والمسلمين كانت حلقة وصل بين الثقافة اليونانية القديمة والثقافة الأوروبية الحديثة، ويُضيف المفكّر العربي محمد عابد الجابري بإصرار: "...وهُم يجعلون حلقة الوصل هذه مؤقتة استغنت عنها أوروبا سريعا بعودتها إلى الأصول اليونانية. هذا في حين أن الثقافة لم تكن في الواقع مجرد حلقة وصل بين الثقافة اليونانية والثقافة الأوروبية الحديثة، بل لقد كانت بالفعل إعادة إنتاج للثقافة اليونانية، وكانت الثقافة الأوروبية الحديثة في بداية أمرها إعادة إنتاج للثقافة العربية الإسلامية. وإذن فحضور

---

[1] - نصر حامد أبو زيد: النص والسلطة والحقيقة (م. س)، ص 23 -24.

[2] -ينظر: محمد عبده، الإسلام والنصرانية ، من مقدمة محمد رشيد رضا لهذا الكتاب، دار الحداثة، ط 3، القاهرة/مصر 1988، ص 6 -7.

الثقافة العربية الإسلامية في التاريخ الثقافي العالمي (الأوروبي) حضور مؤسِّس، وليس مجرّد حضور الوسيط المؤقت. وعلينا نحن اليوم أن نثبت ذلك، ليس بمجرَّد الإدِّعاء والتنويه الذاتي، العاطفي، بل بالعمل على إعادة كتابة تاريخنا الثقافي وإعادة ترتيب العلاقة بينه وبين التاريخ الثقافي العالمي على أسُس علمية موضوعية، وبروح نقدية"[1]. هذا الوعي العلمي بالدين والتراث، الذي يفصل بين الإسلام والمسلمين، يعمِّق الوعي أن العَقبة الحقيقية في وجه التطور والتقدُّم هو تخاذل المسلمين في فهم دينهم فهما صحيحا، وأن الإسلام في أصوله وصفائه الأول ينهض بالحضارة، وبما تنهض به عمليات تحرير الإنسان وتحرير عقله المبدع، من غير أن نَعمَد إلى ما عمدت إليه أوروبا في بداية نهضتها، لما تحررت من الكنيسة، فالإسلام يختلف عن النصرانية التي لَحقها التحريف عبر مسارها التاريخي، والإسلام وُجد كاملا كنظام للدين والحياة، وظل محافظا على نصوصه وأصوله في صفائهما الأول، وما أَعْوَزَتْهُ إلا طرائق الفهم والتفعيل الصحيحة.

استقر في أذهان النقاد حديثا أن هذا العصر عصر العلم والعقل، وعصر التجريب والتقنية، فكانت فتوحات الغرب الحديثة في هذه المجالات النموذج الثقافي الجاهز الذي يُمكِن تمثُّله من أجل إرساء أرضية صلبة للنهضة العربية الحديثة، بدءا من الجهود الأساسية للثورتين العلميتين، اللتين أرستا ركائز العصر الجديد في البحث العلمي، وهما: النظرية الوضعية التي أسسها فرانسيس بيكون (1561 -1626)، عندما حذر من استخدام المنطق الأرسطي وأقيسته في علوم الطبيعة، (ص 83 البحث الأدبي شوقي ضيف).

وقد عرف الأدب العربي القديم المنهج التاريخي معرفة جزئية، ومن مظاهر التاريخانية الجلية، تأثير البيئة والعصر/الزمن في شاعرية الشاعر، فالأصمعي يُقسِّم الشعراء على أساس الفحولة في كتابه (فحول الشعراء)، مفاضلا القدماء من الشعراء على المحدثين، مبيِّنا تكوُّن الشعراء الفحول تبعا للتحولات التي وقعت في قبائلهم زمانيا ومكانيا. ويصنِّف ابن سلام الجمحي الشعراء إلى طبقات في كتابه (طبقات الشعراء)، معتمدا على أساس الزمان والمكان، ويضيف لهما تأثير العقيدة او الدين. وينفي ابن قتيبة في (الشعر والشعراء) تأثير الزمن/العصر في جودة الشعر أو رداءته، وهو يتتبع الصراع بين القديم والجديد، ويُناقش قضية السرقات

[1] - محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي (م.س)، ص 49.

الأدبية. ويرجع الاهتمام بالزمن في كتاب الآمدي (الموازنة بين أبي تمام والبحتري) حين يوازن بين الشاعرين من خلال آرائه وآراء النقاد فيهما، لإثبات الأصالة الشعرية في تقليد ما سميُّ بـ (عمود الشعر). ومثل ذلك ذهب عبد العزيز الجرجاني في كتابه (الوساطة بين المتنبي وخصومه) حين ربط تطور الإنسان بالبيئة والعصر، وارتكز على الأشباه والنظائر، وقاس شعر المتنبي بشعر السابقين له، وأقرَّ بتأثير المتقدِّم في المتأخِّر. هذا التراث النقدي لا يعدم اللمعات التاريخية التي تبيِّن تأثيرات البيئة والزمن في تطور الأدب، وتمايز الشعر والشعراء بفعل هذه الموجِّهات. وإن كانت في الغالب الأعم آراء شخصية، أو عامة تَعوزُها الأصول الواضحة والمناهج القويمة التي تَنْظِم شتاتها.

فالمنهج التاريخي له جذور ولمعات مهمّة في بعض تراثنا الثقافي، خاصة في مجال ربط الأثر الأدبي ببُعدي الزمان والبيئة، أو بالمؤثرات السياسية والاجتماعية (بالاصطلاح الحديث). وهي النظرة التي ارتكز عليها أعلام النقد الحديث الذين استلهموا مناهج العلوم الطبيعية التي سيطرت على الدراسات الأدبية الغربية في القرن التاسع عشر، خاصة بعد سيادة الفلسفة الوضعية عند "أوجست كونت"، والتي ولّدت ما يُعرف بالتاريخ الطبيعي للأدب، الذي أنجب المنهج التاريخي على يد أَعلامه البارزين أمثال (بيف، تين، برونتيار)، الذين أنكروا كل ما يتصل بالذوّق وأحكامه فيما يُعرف بـ (النقد الانطباعي Critique Impressioniste)، وحاولوا وضع قوانين ثابتة للدراسات الأدبية، تُطبَّق على الأدباء، كتلك القوانين الثابتة التي تُطبَّق على كل العناصر وكل الجزئيات وكل الكائنات في العلوم الطبيعية[1]. وتجلى ذلك في جهود النقاد الفرنسيين الذين سيأتي ذكرهم على التوالي، وهُمْ:

شارل أوغستان سانت -بيف Charles Augustin Sainte-beuve(1804-1869)، أول أعلام المنهج التاريخي الذي دعا في دراساته النقدية، وأحاديثه المعروفة (أحاديث الإثنين، وأحاديث الإثنين الجديدة) إلى دراسة الأدباء دراسة علمية، ليُوصَلَ بينَهم وبين فصيلتهم الأدبية، فالأدباء برأيه يتشكّلون من ظروف أُسرتِهم ومجتمعِهم وثقافتهم، وخواصهم الشخصية وما يشتركون به مع غيرهم من الأدباء والعادات والأفكار وسائر المؤثرات الخارجية، على نحو ما تتشكّل فصائل النبات والحيوان في العلوم الطبيعية، وهذا التوزيع للأدباء على

[1] -ينظر: شوقي ضيف، البحث الأدبي (طبيعته ،مناهجه ،أصوله ،مصادره)، دار المعارف، ط7،القاهرة/مصر 1992، ص85.

فصائل مهّد لنمو وتطوير فكرة المدارس الأدبية؛ لأن المدرسة تعني مجموعة الخصائص التي تشترك فيها مجموعة من الأدباء، إذْ في عصره نَمَت المدرسة الرومانسية التي عبَّرت عن الذاتية، ولجأت إلى الطبيعة للتعبير عن آلام النفس وقلق الذات، فعارضت بذلك غُلُوَّ المدرسة الكلاسيكية في تمجيد العقل، والعناية الشديدة بالقواعد والتقاليد الموروثة، ثم تَلَتها مدرسة البرناسيين* التي ركّزت على إبراز الجمال الفني للأدب، وسخرت من مبالغات الحزن والألم في الرومانسية، وسرعان ما ظهرت المدرسة الرمزية التي استعانت بالإيحاءات التصويرية والموسيقية للتعبير عن المعاني التي تستعصي على اللغة أن تؤديها [1]. ويذكر أهم هذه المدارس الأدبية يتبيَّن لنا دور "سانت بيف" في تطبيق قوانين علم النبات والحيوان على تاريخ الأدب، والتي أدَّت بدورها إلى ظهور المدارس الأدبية التي تصنِّف الأدباء تبَعاً لخصائص آدابهم المشتركة.

وفي الاتجاه العلمي التاريخي نفسه واصل "هيبوليت تين"Hippolyte Adolphe Taine (1828 -1893) جهود أستاذه "سانت بيف" فتعمّق أكثر في بحوثه الأدبية والتاريخية، وحاول نفي الخصائص الفردية للأديب، وإثبات أن هناك خصائص جماعية للأديب تجمع بينه وبين أدباء أمته، تتحكم فيها قوانين حتمية مثل قوانين الطبيعة، وهي: الجنس أو العِرق، والبيئة أو المكان، والعصر أو الزمان.

أما الجنس أو العِرق (La Race) وهي الفطرة الموروثة في كل أمة أو عِرق يشترك فيها السَّلَف والخَلَف، وهذه الفكرة تتقاطع مع فكرة الجاحظ عن الأجناس في بعض رسائله، ونجدها عند ابن خلدون حين يتحدَّث عن الجِنس العربي وخصائصه [2].

أما القانون الثاني فهو البيئة أو المكان أو الوسط (LE Milieu) وهو يعني انعكاسات الوسط الجغرافي في الآثار الأدبية، والفرد مرتبط بالوسط الذي يعيشه مع أمته في حياة مشتركة في العادات والأخلاق والروح الاجتماعية. وهذا القانون يذكره ابن خلدون مراراً في مقدِّمته مبيِّنا تأثير المناخ في أفراد الإقليم الواحد ؛ فيقول في أهل السودان مثلاً: أنهم في أمزجتهم من الحرارة يغلب عليهم الفرح والميل إلى الطرب، لكن "شوقي ضيف" في هذا الشأن يعترض على تحكيم

---

* البرناسية: نسبة إلى جبل البرناس؛ وهو مأوى آلهة الشعر عند الإغريق.

1 - ينظر: شوقي ضيف، البحث الأدبي (م.س)، ص 86 -87.

2 -المرجع نفسه، ص 88.

قانون البيئة في الشعر العربي، مبرِّرا ذلك أن أدباء العالم العربي في مشارقه ومغاربه يرتفعون عن بيئاتهم ويندمجون في بيئة عامة واحدة[1]. (ولعل شوقي ضيف يؤكد القانون من حيث يريد أن يَنفيه، لأن البيئة العربية عموما تشترك في العِرق الواحد واللغة الواحدة والتراث الواحد والتضاريس الجغرافية المتشابهة على الرغم من تعدُّد واختلاف بعض الأقاليم).

والقانون الثالث هو: العصر أو الزمان LE Temps، ويعني به مجموع الظروف السياسية والثقافية والفنية والدينية، التي تؤثر وتصاحب عمليات إبداع النصوص الأدبية، وتتأثر بها الشعوب لمدة طويلة، وقانون البيئة والزمن حاضران بقوّة في فكر ابن خلدون في مقدّمته لأنها من العناصر الأساسية للتأريخ، والنظر في قيام الدول وتقلُّبها وزوالها، والتغيرات الي يُحدِثها التقدم الحضاري والثقافي، وعليه ظهر علم الاجتماع الذي يسميه ابن خلدون علم العمران البشري[2].

وثالث الأثافي في هذا الاتجاه التاريخي الذي تأسّس على منهج العلوم الطبيعية الجبرية، هو "فرديناند برونتيار Ferdinand Brunetière" (1849 -1906)، الذي حاول أن يُطبِّق نظرية تشارلز داروين (1809 -1882) في علم الأحياء على الأدب وأنواعه؛ فرأى أن الأنواع الأدبية تنقسم إلى فصائل مثل الفصائل في الكائنات الحيَّة، وأنها أيضاً تنمو وتتطور بتأثير الأزمنة المتعاقبة والبيئات المختلفة والظروف الاجتماعية والتاريخية، فتنتقل من البساطة إلى التركيب حتى تصل إلى مرحلة النضج والاكتمال، ، فبعضُها يستمرّ، والبعض الآخر يتحول إلى نوع آخر، وبعضها يتلاشى نهائيا وينقرض كما انقرضت بعض فصائل الحيوان عبر التاريخ الطويل[3].

وعلى الرغم مما لاقته هذه النظرية من الترحيب والانبهار في أصقاع العالم، والتأثير الواسع في الأدب والأخلاق والدين والسياسة وغيرها، واعتبرها البعض سببا رئيساً للكثير من المآسي التي عانت منها الإنسانية في العصر الحديث، فمَثَلاً كانت سندا فكرياً في تبرير وتكريس العنصرية لما اعتبرت أن البشرية بلغت مستويات متنوعة ومتقدمة في التطور وصلت إلى أوجها في حضارة الرجل الأبيض، وتلقّفها "نيتشه" (1844 -1900) سَنَداً للقضاء على الأخلاق

---

[1] - ينظر: شوقي ضيف، البحث الأدبي (م.س)، ص 90.

[2] - المرجع نفسه، ص 92.

[3] -المرجع نفسه، ص 94.

المسيحية التي يسميها (أخلاق العبيد)، ودعا أن يَحلّ محلَّها نوع آخر من الأخلاق، هو أخلاق (الإنسان الأعلى Superman) القادر على التخلص من معوِّقات أخلاق العبيد، ويُنظر إليه أنه مصدر المعرفة والسيطرة والقوّة[1]. وأنها أيضاً أدت إلى ظهور الفاشية النازية، لمَّا تأثَّر "أدولف هتلر" (1889 -1945) بنظريات داروين ونيتشه عن "الانتقاء الطبيعي" و "الصراع من أجل البقاء بين الأجناس" فظهرت الفاشية النازية، التي أغرقت العالم في بحور من الدم في الحرب العالميةالأولى، كما مهّدت هذه النظرية لانتشار الشيوعية الماركسية فتأثر بها كل من "ماركس وانجلز" فتولَّدت فكرة صراع الطبقات والصراع المادي الجدلي الذي طوّره "هيجل"، ووجدا فيها تصورا جديدا للعالم يقوم على المادية المتماسكة، فنتج عن ذلك خضوع الإنسان للمادة والطبيعة التي تخلق كل شيء، فأدى كل ذلك إلى ترك الأديان وانتشار الإلحاد وسيطرة الأفكار المادية على عقول المفكرين.

وعلى الرغم من التأثير الواسع لهذه النظرية في المناهج الفكرية التي تولّدت عنها، فإن الدراسات الحديثة في القرن العشرين وما بعده في علم الوراثة وعلم الكيمياء الحيوية، تثبت خطأ هذه النظرية التي ظهرت في زمن كان فيه العلم بدائياً، فلم تستطع أن تقدم دليلا علميا مؤكدا على صحتها، لكن بعد تسارع الكشوفات العلمية، بدءا من جهود عالم النبات النمساوي غريغور مندل الذي اكتشف قوانين الوراثة سنة 1865، والذي تولَّد عنه علم الوراثة في القرن العشرين، كان من أقوى الضربات التي وجِّهت لنظرية داروين، والتي ذهب معظم العلماء إلى رفضها وإثبات خطئها[2]. ووصل الأمر إلى رفض تدريسها في معظم الجامعات الأمريكية والعالمية، لأن النظرية خاطئة ووصلت إلى طريق مسدود، ولا تقوم على أساس علمي تجريبي ثابت علميا، ولكن تداولها في الأوساط الفكرية والعلمية ظل حاضرا بقوّة ليس من باب الوجود التاريخي فحسب، بل لارتباطها القوي بالفكر المادي الذي ينفي بشدَّة أيَّ تفسير ديني أو إلاهي، ولا يَقبل بأي تدخُّل خارق فوق حدود الطبيعة، ويسعى لمنع أيّ تصوُّر من هذا القَبيل أن يدخل إلى المسرح العلمي.

---

[1] -ينظر: ناهدة البقصمي، الهندسة الوراثية والأخلاق، سلسلةعالم المعرفة، رقم 174، الكويت 1993، ص 68.

[2] -المرجع نفسه ، 72.

5 -الاتجاهات السياقية في النقد العربي الحديث : المنهج التاريخي:

إن تأثير النظريات العلمية في الفكر الإنساني كان جليّاً، والنقد الأدبي الغربي أو العربي لم يكن بعيداً عن اصطناع هذه النظريات العلمية وتمثُّلها، مما شكَّل تراكما معرفياً أسهم بقوّة في تطوير المناهج النقدية الحديثة.

وأفاد النقد العربي الحديث أيضا من هذه الخلفيات المعرفية، التي صارت رصيدا إنسانياً عالميا لا تخصُّ أمة دون أخرى، وكان المنهج التاريخي أكثر المناهج قَبُولاً وحضورا واكتساحا في الدراسات النقدية العربية الحديثة مع بداية القرن العشرين، لصلته الوثيقة بالتراث النقدي العربي الذي قام على علائق البيئة والزمن في تصنييف الشعراء والمفاضلة بينهم، وبين النهضة العلمية في أوروبا التي اكتسحتها العلوم التجريبية في القرن التاسع عشر، وامتد تأثيرها ليَمَسَّ واقع المجتمع في السياسة والفكر والثقافة.

إنَّ النقاد العرب الذين مثَّلوا الاتجاه التاريخي في النقد العربي الحديث، أمثال: طه حسين، ومحمد مندور وعباس محمود العقاد وغيرهم هم أيضا الذين مثَّلوا ملامح المثاقفة والاتصال التي طغى عليها المحمول الغربي. وكان طه حسين أحد الرواد الذين حملوا لواء التنوير في عالمنا المعاصر. فمنهجه في الدراسات الأدبية والفكرية والتاريخية حمل فكرا نهضويا وتمرُّدا على الفكر السائد، وقطيعةً معه. فهو امتداد لأصوات الإصلاح التي سبقته؛ أصوات أعلام الإحياء من الشعراء، كالبارودي وحافظ وشوقي، وأصوات المصلحين في مجالات الدين والاجتماع والسياسة، كمحمد عبده وقاسم أمين وسعد زغلول، والتي كانت تدعو جميعاً إلى الحرية السياسية وإلى الحرية بمعناها الواسع العميق؛ التي تمكِّن الإنسان أن يتحرّر من جميع الأثقال التي أَلصَقتهُ بالماضي ومنعته من التقدّم[1]. ووجد طه حسين بعد البحث والتقصي أنَّه لا يوجد فرق جوهري بين العقل المصري والعقل الأوروبي، وعليه فليس أمامنا إلا أن نتَّصل بأوروبا لنمتلك مقوّمات الحياة والاندماج الكلي، حتى نُصبحَ جُزءاً منها لفظاً ومعنى وحقيقة وشكلاً، ويرى أن الغرب ومصر والشرق القريب من أوروبا تنحدر من أصل واحد وتشترك سويا في التاريخ الثقافي، ولم تنقطع هذه الصلة إلاَّ بالعامل العثماني، ثم تدخّلت

[1] -ينظر: طه حسين، أدبنا الحديث والمعاصر ما له وما عليه (الكتاب هو مجموعة محاضرات ألقاها طه حسين من إذاعة القاهرة ولم يسبق نشرها من قبل)، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة/مصر 2012، ص 8.

الحملة الفرنسية على مصر لِتُوصِل ما انقطع؛ ويؤكد طه حسين هذا الكلام في خاتمة أطروحته للدكتوراه التي ناقشها في فرنسا سنة 1917م، تحت إشراف عالم الاجتماع الفرنسي إميل دوركايم E.Durkheim، عن (فلسفة ابن خلدون الاجتماعية) فيقول: "إني أعتقد أنه يَكاد يكون مؤكداً أن التُّرك العثمانيين لو لم يوقفوا سير الحركة العقلية في مصر مدة طويلة لكان الذهن المصري من تلقاء نفسه ملائما للأذهان الأوروبية في الأعصر الحديثة، ولا استطاع أن ينال -بل أن يُقدِّم -قِسطَه من الرقي العام للحضارة. لكن سيادة التُّرك كانت عقَبة كؤودا في سبيل ذلك التقدّم. فنامت مصر بينما خَطَت أوروبا خطوات كبيرة، ولم تستيقظ إلاَّ بتأثير الحملة البونابرتية المباركة، فنهضت واحتكَّت بالأوربيين الذين غدوا أساتذتها، وإني أعتقد بمنتهى اليقين أنَّ تأثير أوروبا، وفي مقدّمتها فرنسا، سيُعيد إلى الذهن المصري كل قوّته وخِصبه الماضيين"[1]. إن طه حسين في المقبوس السابق يقرّر أن مصر – والشرق بصفة عامة -تتصل بالغرب في مصادر الثقافة الواحدة، وأن الثقافة الغربية ذات طابع إنساني شمولي، وأنه يمثِّل تحوُّلاً مميزا في تمثُّل الثقافة الغربية، التي تختلف جذريا عن النظرة التي كرّسها الطهطاوي ومحمد عبده والتي حاولت أن تُرجِع قِيَّم التقدّم في الغرب إلى القيَّم الصميمة التي دعا إليها الإسلام –أشرنا إليها سابقاً -ف طه حسين ينظر إلى الثقافة الغربية في شتى تجلياتها أنها أداة كاملة وجاهزة تحتاج إلى الأخذ بها وتفعيلها من أجل تحقيق النهضة، وأنها في بعض مظاهرها تسلك سلوكاً عقليا في فهم الطبيعة، مما حقَّق لها النصر والسيطرة على العالم، وأن العقل العربي/الشرقي تَمَّ إبعاده عن مجالات الحياة والفكر، بعدما كان حيّاً وفعّالا لفترة قصيرة، هي تلك الفترة التي صنعت مجد الحضارة الإسلامية زمن العباسيين، ثم أعقبها الضعف والانحطاط فانهزم العقل لما تحجّر في عقل ديني، تأملي، اعتباري، يقنع بالظواهر ولا يبحث في عِللها وأسبابها، وتكرّس هذا الانهزام زمن العثمانيين، فلم يُخلِّف هذا التاريخ إلاَّ ألواناً من الضعف والخمول والانحطاط[2]. فطه حسين في بداية تكوينه الفكري احتفى بالموجّه الغربي وتطلّع إلى مناهج البحث الأدبي التي ترتكز على الموضوعية العلمية الراسخة، وتتصدى للأحكام الذاتية والانطباعية والوصفية السطحية،

---

[1] - عبدالله إبراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة (م.س)، ص 20.

[2] -ينظر: المرجع السابق، ص 27. و ينظر أيضا: طه حسين، أدبنا الحديث والمعاصر ما له وما عليه (م.س)، ص 9.

فوجد في الرؤية الغربية التحررية الأداة الجاهزة الكاملة لدراسة الأدب العربي ونقد قديمه وجديده، فتأثر بالمنهج العقلاني لديكارت للبحث عن حقائق الأشياء، الذي يُلزم الباحث أن يتجرّد من المعارف المسبقة لما يستقبل موضوع بحثه، ورأى فيه أنه أخصب المناهج وأقومها وأحسنها أثرا، لما أحدثه من تجديد في العلم والفلسفة والأدب والفن، وأنه الطابع الذي يمتاز به العصر الحديث[1]. كما تأثَّرَ طه حسين بالمنظور الاستشراقي الذي أحاط به منذ 1908م، فعلى المستشرقين الإيطاليين: إغناطيوس جُوِيدي (1844 -1935) دَرَسَ الأدب الجغرافي والتاريخي، وعلى كارلو نالِّينو (1872 -1938) درس الأدب العربي، وعلى دافيد سنتيلانا (1855 -1931) درس تاريخ الفلسفة الإسلامية، وعلى المستشرق الفرنسيي: لويس ماسينون (1883 -1962) درس تاريخ الشرق القديم، وعلى المستشرق الألماني: أنو ليتمان (1875 -1958) درس اللغات السامية، وهذه الموجّهات تجلت واضحة في كتابه عن أبي العلاء المعري، كما تأثر كثيرا بالثقافة الفرنسية من خلال دراسات الاجتماعي ليفي برول (1857 -1939) لفلسفة ديكارت، والتأثر بأستاذه الذي أشرف على أطروحته في الدكتوراه عالم الاجتماع الفرنسي إميل دوركايم (1858 -1917)، وأعلام المنهج التاريخي أمثال هيبوليت تين، وسانت بيف، وقد أشاد بهذه المؤثرات الثقافية في كتابه (الأيام)[2]. هذا وكان التراث العربي حاضرا في المكون الفكري لطه حسين، من خلال دروس المرصفي التي كثيرا ما قارن بينها وبين دروس المستشرق كارلو نالينو؛ فيقول عن دروس المرصفي أنها كانت ترده إلى حياة الطلاب القدماء الذين كانوا يختلفون إلى العلماء في مساجد البصرة والكوفة وبغداد، أم دروس نالينو فكانت تدفعه إلى حياة الطلاب في الجامعات الكبرى في روما وباريس، وكان ينظر إلى التراث الأدبي العربي نظرة متحررة من المعرفة السلفية له، نظرة تبحث عن معرفة علمية جديدة للتراث القديم، من أجل إنتاج أدب جديد ومعرفة جديدة معاصرة لهذا الواقع التاريخي الموضوعي، فيقول طه حسين أن المرصفي* علّمني كيف أقرأ النص العربي القديم،

---

[1] - ينظر: محمود أمين العالم، مفاهيم وقضايا إشكالية،(كتاب إلكتروني غير مفهرس)، ص 292.

[2] -ينظر: عبدالله إبراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة (م.س)، ص 34 -35.

* -المرصفي: هو حسين أحمد المرصفي، ناقد مصري، ضرير، درس في الأزهر، صاحب كتاب ضخم في النقد الأدبي بعنوان (الوسيلة الأدبية للعلوم العربية)، وهو كتاب من جزأين يتجاوز 900 صفحة،جامع لأصول النقد وعلوم اللغة والبلاغة في نقد الكلام، توفي 1889م.

وكيف أتمثّله في نفسي، وكيف أحاول محاكاته، أما نالينو فقد علّمني كيف استنبط الحقائق من ذلك النص، وكيف أُلَائِم بَينَها، وكيف أصوغُها آخر الأمر عِلما يقرأُه الناس، فيجدون فيه شيئا ذا بال[1]. ففي أطروحته للدكتوراه، عن (تجديد ذكرى أبي العلاء) سنة 1914م، وفي كتابه (في الشعر الجاهلي) سنة 1926م، أبان طه حسين تأثره بالمنهج التاريخي الذي رفع لواءه النقاد الفرنسيون (تين، بيف، وبرونتيار)، فعوّل على منازعهم في إعلاء العقل والحقائق التاريخية على نهج الحقائق الطبيعية التجريبية، فانحاز للعقلانية تنديداً منه بالتفكير الغيبي الذي ساد فكر المشتغلين بالتاريخ قبله، وأبدله بفهم التاريخ على جبر آخر هو القانون الطبيعي Naturalisme، الذي تتحكم به قوانين قابلة للدّرس والفهم والفرز والتعليل، وتعطي للنقد طابع الشمول والتكامل، وعليه قدّم نفسه في خلاصة تجربته الفكرية، أنه مجدّد في ميدان البحث الأدبي التاريخي، واعتبار الأدب مرآة تعكس صورة العصر[2] ومعلناً تبنّيه منهج الشك الديكارتي الذي تجلى بوضوح في كتابه (في الشعر الجاهلي) حيث أعاد تحقيق التراث العربي القديم، على أساس المنهج الفلسفي الذي استحدثه ديكارت للبحث عن حقائق الأشياء، فأَلَحَّ عليه الشك في قيمة الأدب الجاهلي، فأنْكَر وجودَه، وقال إن كله منحول، وبنى إنكاره على أساسين رئيسيين: أولاً، عدم وجود اختلاف في لغة هذا الشعر رغم انتماء قارضيه لقبائل مختلفة لها لغاتها التي تختلف عن لغة قريش. والأساس الثاني أن ذلك الشعر لم يعكس حياة الجاهلية بكل صوّرها، ولا يعبِّر عن الحياة الدينية (الوثنية) للعرب قبل الإسلام، وإنما هو شعر منحول بعد ظهور الإسلام، يمثِّل حياة المسلمين وميولهم وأهواءهم أكثر مما يمثّل حياة الجاهليين، ويقول لا أكاد أشكُّ في أنَّ ما بقي من الأدب الجاهلي الصحيح قليل جدا لا يمثّل شيئا ولا يدلُّ على شئ ولا ينبغي الاعتماد عليه في استخراج الصورة الأدبية الصحيحة لهذا العصر الجاهلي[3]. وقد أثار هذا الكتاب جدلا واسعا في الأوساط الفكرية والدينية لم يتوقَّف بعدُ، لأنه لامس فكرة إلغاء الأصول المكوّنة للتراث، وحاول تنظيفه من العلائق المكدّسة فيه تاريخياً، ولفت النظر إلى أهمية الاعتناء بالأدب

---

[1] -ينظر: عبدالله إبراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة (م.س)، ص 33.

[2] -المرجع نفسه، ص 35.

[3] -ينظر: أحمد عثمان، في الشعر الجاهلي واللغة العربية، وكتبة الشروق، القاهرة/مصر (كتاب pdf غير مفهرس)، ص 13.

القديم تحقيقاً ودراسة، على أُسُس منهجية علمية صارمة، تحذو نمط الثورة الفكرية التي أحدَثتها الفلسفة الديكارتية في الثقافة الغربية.

ومن النقاد الذين أخذوا بالمنهج التاريخي ، وفضَّلوه على غيره، وآمنوا بجدواه، نجد الناقد المصري محمد مندور، الذي أسهم بجهد مشهود في تطوير المنهج التاريخي في الحقل النقدي العربي الحديث، وتجلى ذلك في أهم مؤلفاته النقدية (في الميزان الجديد 1944، النقد المنهجي عند العرب 1972، الأدب وفنونه 1974، في الأدب والنقد 1988)، ويقول عن المنهج التاريخي؛ أنه المنهج الذي استقرّ الباحثون على جدواه، وبفضله جدّدت الإنسانية من معرفتها بتراثنا وزادته خِصبا، ويقرُّ أنه مدين لأستاذه طه حسين بأمرين: أخذ عنه الشجاعة في إبداء الرأي، والإيمان بالثقافة الغربية، وهو يؤمن إيمان طه حسين أن الحملة الفرنسية على مصر سنة 1798م كانت السبب الحقيقي وراء التحديث، وأن المنهج الفرنسي في معالجة الأدب هو أدَقّ المناهج وأَفْعَلِها في النفس، وأن حركات التجديد في الأدب العربي المعاصر تستمدُّ وَحْيَها من مذاهب الأدب الغربي الذي يمثّل العالم الحيّ، تُرانا ندعو جاهدين إلى نقل الثقافة الغربية، إن كنّا نريد نهضة حقيقة[1]. ويؤكد مندور أن السنوات التسع التي قضاها في فرنسا هي التي بلورت اتِّجاهَهُ النقدي، وأسّست لتكوينه العقلي والعاطفي والإنساني، فكان تأثُّره جليّاً بالنقاد الفرنسيين، وبخاصة الناقد: غوستاف لانسون Gustave Lanson (1857 - 1934)، وظل مندور طوال حياته النقدية، رغم تنوعها واختلاف مراحلها، مخلصاً ومتمسِّكاً بمبادئ لانسون التي تقوم على المنهج التاريخي[2].

---

[1] - ينظر: عبدالله إبراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة (م.س)، ص 61.

[2] -المرجع نفسه، ص 64.

6 -المنهج الاجتماعي:

وإذا كان المنهج التاريخي يمثّل مرحلة التطوّر الأساسي في الفكر الإنساني الذي انتقل من مرحلة العصور الوسطى إلى العصر الحديث، فإن المنهج الاجتماعي قد تولّد في أحضانه وتأسس على منطلقاته الأولى، ببروز الوعي التاريخي وانبثاق المدرسة الرومانسية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر التي تمثّلت مسيرة الإنسان المنتظمة عبر التاريخ، وانتقاله بالتدرّج من العصور البدائية/الأسطورية إلى العصور الدينية، إلى العصور الحديثة التي أدركت علاقة الفرد بالمجتمع، باعتباره عنصرا فعَّالا في التعبير عن تدفّق الحياة وانهمارها، وتحمُّل مسؤولية ربط الأدب بالحياة، والسعي لتغيير الواقع، خلاف الكلاسيكية التي تقتصر على محاكاة الأقدمين[1]. إذن فالوعي التاريخي وامتلاك فكرة سير المجتمعات وتطوّرها، مكّنَ من معرفة سرّعمل المجتمعات، فنَمَت حركة العلوم الاجتماعية، وتوجّه الفكر نحو تفسير الأدب عن طريق المجتمعات التي تنتجه وتتلقاه، فهو نتاج اجتماعي لا يقتصر على مجالات الفن والجمال فحسب، بل يتعداه إلى المجال النضالي، فيجعل الأدب أداة للكشف والفهم والتحرك نحو التغيير، كما ذهبت إلى ذلك الناقدة -الفرنسية ذات الأصول السويسرية - مدام دو ستايلMadame de Staèl (1766 -1817)، في كتابها (الأدب في علاقته بالأنظمة الاجتماعية)، حيث ظهرت الارهاصات الأولى للمنهج الاجتماعي مع صدور هذا الكتاب سنة 1800م، وفيه تَبَنّتْ هذه الناقدة مبدأ أن الأدب تعبير عن المجتمع[2]. ثم تطوّر النقد الاجتماعي بظهور الدراسات الاجتماعية التي تناولت الظاهرة الأدبية من جوانب شروط إنتاج النص، والمصير الذي ينتهي إليه بعد القراءة والتأويل والانتشار، وما يُحدثه في مصير الثقافة والمجتمع، ومعرفة الواقع الغني بقضاياه المعقّدة، من خلال الخطابات التي تتناوله، ومنها جاءت القراءة النقدية الاجتماعية التي تجمع بين علم التاريخ وعلم الاجتماع، الذي يبحث عن وعي الواقع بأشكاله المتعدّدة؛ كعلائق الفرد مع العالم، والأشياء مع الأحداث، والمادة مع الروح، والنص والمرجع، الأشكال المتوارثة والأشكال الحديثة المبتكرة، وكل نقاط الالتقاء

---

[1] -ينظر: صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر والمعلومات، ط 1، القاهرة/مصر 2002، ص 26.

[2] -بيير باربيريس Pierre Barberis، النقد الاجتماعي La Sociocritique، ضمن كتاب: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تأليف مجموعةمن الكتاب، ترجمة: رضوان ظاظا، عالم المعرفة، رقم 221، الكويت 1997، ص 134.

والتناقض، والتنبُّه لكل جديد يظهر من أجل تنميته وتطويره بما في ذلك طرائق الكتابة والإبداع، فالنقد الاجتماعي لا يضع نهاية للنص، بل هو نتيجة تمثّل نقطة انطلاق جديدة[1].

هذه النظرة الاجتماعية للأدب تطوّرت وأخذت شكلا منهجيا ومذهبيا مع الفكر المادي الماركسي، الذي أعاد النظر في الأدب والثقافة، كما حصل الأمر في القانون والسياسة والأفكار والإيديولوجيا، وصار التفسير قائما على العلاقات الاجتماعية وصراع الطبقات المبرمج على نظرية البُنى الفوقية؛ فكان التفسير المادي للمجتمع الذي يقوم على بنيتين: دنيا وعليا؛ فالبنية الدُّنيا يمثّلها النتاج المادي المتجلي في البنية الاقتصادية، والبنية العُليا تمثّلها النُّظم الثقافية والفكرية والسياسية؛ وهي تتولَّد من البنية الأساسية الدُّنيا[2].

ومع تحوّل الماركسية إلى مذهب شامل، قِوامُه التفسير المادي، والتفاعل الجدلي، والحتمية التاريخية، ظهرت "نظرية الانعكاس" التي طوّرتها الواقعية، وهي بحث في نظرية المعرفة؛ معرفة العالم الذي يعيش فيه الإنسان، ومعرفة العلاقة بين الوجود المادي الواقعي المحسوس والنشاط الفكري الإنساني، وهي امتداد للاتجاهات الفكرية والفلسفية الثلاثة منذ القِدم؛ فَمَنْ اعتقد أن الفكر انعكاس للعالم الواقعي (أو محاكاة الطبيعة بتعبير أرسطو) فهو يمثّل الاتجاه المادي، ومَن اعتقد أن العالم الواقعي انعكاس لعالم الفكر (أو عالم المُثُل بتعبير أفلاطون) فهو يمثّل الاتجاه المثالي، ومَن حاول التوفيق بين الاتجاهين يُعدُّ من أصحاب الاتجاه التلفيقي.

ومع الفكر الماركسي صارت الطبيعة والمجتمع كلاهما انعكاساً لما في ذهن الإنسان، وهي النظرة التي عزّزت التوجّه الاجتماعي لدراسة الأدب، ليس من منظور بيان انعكاسات المجتمع في الأدب فحسب، بل تعدّاه إلى معرفة طبقة الأديب الاجتماعية التي ينتمي إليها وكيفية الاستجابة لها، مما أدّى إلى ظهور مقياس اجتماعي جديد هو مقياس الالتزام في الأدب؛ فالأديب يعبّر عن أحاسيس مجتمعه، وقضايا أمّته، وعليه أن يكون فعّالا مؤثرا يُسهم في تحوّل المجتمع من الإقطاعية والرأسمالية إلى عالم الاشتراكية والعدالة الاجتماعية[3].

وفي مجال التفاعل الجدلي، طوّر ماركس فكرة الجدلية عند هيجل، انطلاقا من فكرته الأساس القائمة على الصراع الطبقي في المجتمعات، أو المنازعة والمغالبة، ليَنقُل فكرة المثالية

---

[1] -ينظر: بيير باربيريس ، النقد الاجتماعي (م.س)، ص 135 -136.

[2] -ينظر: المرجع نفسه، ص 149.

[3] - ينظر: شوقي ضيف، البحث الأدبي (م.س)، ص 100 -102.

الجدلية إلى فكرة الجدلية المادية أو التاريخية ذات الطابع العلمي، بجعل العلاقة متبادلة ومتفاعلة بين البُنى التحتية والبُنى الفوقية في الانتاج الأدبي والثقافي. وفي هذا المجال برز النقد المجري "جورج لوكاش" منظِّرا للاتجاه الواقعي في النصف الأول للقرن العشرين، فدرس العلاقة بين الأدب والمجتمع باعتبار الأدب انعكاسا وتمثيلا للحياة، وربط بين نشأة الجنس الأدبي وازدهاره وبين طبيعة الحياة الاجتماعية والثقافية، أَسْمَاها بـ "سوسيولوجيا الأجناس الأدبية" تناول فيها طبيعة ونشأة الرواية اقترنت وتزامنت بنشأة حركة الرأسمالية العالمية، وصعود البورجوازية الغربية[1].

ومع تطور الدراسات الاجتماعية منتصف القرن العشرين، اتجه النقد الأدبي إتجاها كمياً متأثرا بالتيارات التجريبية التي تستفيد من التقنيات التحليلية كالإحصائيات والبيانات التي يتم تجميعها من الأعمال الأدبية التي تظهر في بيئة معينة، ثم تحليلها وتوصيفها كِمِّياً ببيان تأثيرها، ودرجة انتشارها، ومدى استجابة القراء لها، كأنها ظاهرة اقتصادية تُستخدم فيها مصطلحات الإنتاج والتسويق والتوزيع والرواج، لستخلاص نتائج مهمة تكشف عن حركة الأدب في المجتمع[2].

ولما اتّسع الاهتمام بالمنهج الاجتماعي في الأدب والنقد، اتسعت معه الانتقادات التي تعترض على الرؤى التي تجعل الأدب مجرد انعكاس للظروف الاجتماعية، وتعزله عن الفعالية الذاتية والمؤثرات الأخرى المعنوية والدينية والغيبية التي تسهم بقوة أحيانا في إبداع النصوص ناهيك عن المؤثرات المادية، كما كان الاعتراض شديدا على الإفراط في الاهتمام بمضمون العمل الأدبي ومدى استجابته للمجتمع، وفرض الالتزام وتسخير الأدب للحياة، وإهمال جوانب الشكل والجمال. هذه الانتقادات وغيرها عزّزت ظهور أفكار أخرى قبالة الالتزام في الأدب، كفكرة الفن للفن التي تقصر غاية الفن لذاته، وتجعل عناصر الجمال والامتاع في الأدب والفن هي مقوماته الأساسية بغض النظر عما يطرحه من قضايا اجتماعية أو أخلاقية.

كما ساهم لوسيان غولدمان في إنضاج المنهج الاجتماعي، لما ذهب إلى أن الإبداع الفردي جزء من إبداع الجماعة، وأن الأديب كلما كان على درجة عالية من القوّة والعمق، كلما كان

---

[1] - ينظر: صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر (م.س)، ص 56 -57.

[2] -المرجع نفسه، ص 49.

تجسيده للمنظور الجماعي أوضح وأقوى، وأن رؤية العالم لدى الأفراد متفاوتة، وعليه لابد من البحث عن دلالة كلية تتعدّل باستمرار كلَّما عَبَرنا من جزء إلى آخر في مجموع الأعمال الإبداعية التي يربطها نسق اجتماعي واحد ومرحلة زمنية واحدة، تتكوّن لدينا القيمة الجمالية العظمى، والأبنية الكلية للوعي الجماعي. من هذا المنطلق تأسّس منهج غولدمان في سوسيولوجيا الأدب، عُرف فيما بعد في النقد العربي الحديث بالمنهج البنيوي التوليدي أو التكويني، الذي تأثر به الكثير من النقاد العرب أمثال كمال أبو ديب، ومحمد بنيس، والناقد الاجتماعي التونسي الطاهر لبيب، وغيرهم من النقاد الذين اهتموا بإبراز رؤية العالم لمراحل معينة من تاريخ الأدب العربي، بإقامة العلاقة بين الأبنية الاجتماعية وأبنية الأعمال الإبداعية[1].

وإجمالا فإن المنهج الاجتماعي مثّل خطوة أخرى في مسار تجلي المثاقفة الغربية في الخطاب النقدي العربي الحديث، وكان لبعض الأعلام دور كبير في ترسيخ هذا المنهج في الدراسات الأدبية الحديثة، أمثال: شبلي شمِيِّل (ناقد لبناني 1850 -1917م)، وسلامة موسى، وعمر الفاخوري (ناقد لبناني 1895 -1946)، واقترب أكثر في ترسيخ دور الفرد في المجتمع مع أدباء ونقاد المهجر مع ميخائيل نُعيمة في كتابه "الغربال" سنة 1926م الذي ركّز على ضرورة استيعاب الأدب لأبعاد الكون، ودعّم فكرة الالتزام والانعكاس، مع تحديد مفهوم الشعر وتحويل وظائف الأدب مع جماعة الديوان للعقاد والمازني بصدور كتاب الديوان سنة 1921م، والمقدّمات النقدية التي صدّر بها عبد الرحمان شكري دواوينه، وأبرز الفعالية الجدلية مع محمود أمين العالم، وعبد العظيم أنيس (ناقد مصري يَسَاري 1923 -2009)، ولويس عوض، وكان تجليه في النقد الإيديولوجي عند محمد مندور، وبلغ النضج الفكري/الاجتماعي مع نازك الملائكة وشوقي ضيف، ومحمد النويهي، وغنيمي هلال، وشكري عياد، الذين أصروا على توظيف الأدب –غالبا -لخدمة حركة المجتمع في تطلعها إلى التنمية والعدالة والتجديد والحداثة، وأسهموا بفعالية في تطوير الذائقة الأدبية، وتنمية المجالات المعرفية التي لها صلة بالأدب والنقد وسائر العلوم والفنون، وكانت الموجِّهات

[1] - ينظر: صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر (م.س)، ص60 -62.

الأيديولوجية حاضرة بقوة، خاصة الاتجاه الاشتراكي الطاغي عند معظمهم، باستثناء الاتجاه الإسلامي الظاهر عند سيد قطب أثناء اشتغاله بالأدب والنقد [1].

[1] -ينظر: صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر (م.س)، ص 189 وما بعدها.

7 -المنهج النفسي:

المنهج النفسي من المناهج النقدية السياقية التي أفادت من الكشوفات العلمية التجريبية مع بداية القرن العشرين، فقد بدأ مع بداية علم النفس ذاته، فالتحليل النفسي اختص حصراً بحقل الأمراض الذهنية (عصاب، ذهان، جنون، انحراف...)، وذلك في علاقته المحدّدة بالممارسة السريرية، التي تعتمد على الإيحاء أو التداعي الحرّ أو التنويم المغناطيسي، من أجل كشف مواطن الكبت والرغبات والأحلام، والمواطن الخفية للغرائز والميولات، التي تسعف على علاج الأمراض العقلية والنفسية. ثم تحوّل هذا العلم من الحقل الطبي المحض إلى تطبيق مكتسباته في مجال الانتاج الثقافي، ودراسة النصوص الأدبية، فتغيّر المشهد النقدي بتغيُّر طرائق القراءة للنصوص الأدبية، وتغيّرت الرؤية العامة لماهية الممارسة الفنية، فجرى السعي في الظواهر الأدبية؛ للكشف عن عِلَلها وأسبابها ومنابعها الخفية وخيوطها الدقيقة، وما لها من أعماق خفية، وأبعاد وآثار ممتدة، لأن علم النفس والأدب يتقاطعان في موضوعات مشتركة لها صلة بالخيال والأفكار والعواطف والمشاعر، وطرائق الكلام والخطاب[1].

وللمنهج النفسي في النقد الأدبي العالمي جذور قديمة، فأفلاطون يستبعد الشعراء عن مدينته الفاضلة أو المثالية، لما يجدهم يلحقون الضرر بالمجتمع الرشيد، ويرى أن الشاعر يَنظِم شعرَه عن إلهام وحال تشبه حال الجنون، ويكون عقله مشلولا كالمريض النفسي أو العصبي، وبالتالي فإن شعره لا يصدر عن عقله، وعليه رأى أن الشعر والفنون لها تأثير سلبي على المجتمع الفاضل،.وكذلك ذهب أرسطو إلى الرأي نفسه، في "نظرية التطهير" لما ربط الإبداع الأدبي بوظائفه النفسية، وقصد بالتطهير معنى الانفعال الذي يحرّر من المشاعر الضارة، ويخفّف من الأهواء وشطط العواطف، ثم ضعفت هذه التأملات في نقد العصور الوسطى، وظهرت مجدّدا مع كولريدج في كتابه "سيرة أدبية" سنة 1817م، لما فرّق بين الشعر والعلم،؛ فالعلم يخاطب العقل، ويفسِّر الوجود بالطرائق العلمية والعقلية للكشف عن حقائقه، بينما الشعر يشبه الحُلم؛ فهو يخاطب العاطفة، وهو انفعال حاد ورؤية روحية للوجود، وهو يوهم

---

[1] -ينظر: مارسيل ماريني Marcelle Marini، النقد التحليلي النفسي، ضمن كتاب: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، (م.س)، ص50.

بالحقائق، وإعادة النظام لِمَا يحدُث من فوضى في الوجود بخلق واقع ممزوج بين العواطف والانفعالات النفسية، عن طريق ملكته الخيالية، التي تجعل هذه الحقائق أشبه بالحُلم، مع تمايز ظاهر أن الشعر فعل إرادي، والحُلم فعل غير إرادي، وفي هذه إشارة واضحة إلى نظرية اللاوعي أو اللاشعور التي تصدُر من مناطق في النفس تتجاوز حدود العقل الواعي، فكانت بذلك إرهاصاً قوياً للدراسات النفسية الحديثة [1].

إذن فالبداية الحقيقية للمنهج النفسي في النقد الأدبي الحديث يُؤرَّخ لها بصدور كتاب "تفسير الأحلام L'interprétation des Réves" سنة 1899م للمفكر النمساوي "سيجموند شلومو فرويد" Sigmund Schlomo Freud (1856 -1939)، فأسّس بذلك علم النفس، وبدأ النظر إلى الأدب والفن كتجليات للظواهر النفسية، وأن الأحلام هي النافذة التي يطل منها اللاشعور L'inconscient أو العقل الباطن الذي تُستودَع فيه الرغبات والدوافع المكبوتة، والتي تتفاعل في هذه الأعماق الخفية بشكل متواصل، فلا تطفو على السطح أو على مستوى الشعور إلاَّ إذا توفّرت لها الظروف المحفّزة لظهورها، فالأدب والفن تعبير عن اللاوعي الفردي، وفيهما تتجلى العوامل الخفية في الشخصية الإنسانية. فكانت نقطة الارتكاز في الدراسات النفسية لـ فرويد تقوم على افتراضين أساسيين يقَع تبريرهما في نتائجهما: الأوّل هو تحديد العمليات النفسية في مناطق ثلاث هي؛ الهو Le ça، الأنا LE Moi، الأنا الأعلى Le Surmoi، والثاني هو التمييز بين أحوال الجهاز النفسي التي يسمِّها الكيفيات النفسية، وهي التمييز بين الشعور واللاشعور، أو الوعي واللاوعي؛ فالهو منطقة عميقة في النفس وهي مستودع الرغبات والغرائز المكبوتة والطاقة النفسية التي تحرّك الإنسان، ويسيطر عليها مبدأ اللذة Le Principe de Plaisir، وهي منطقة لايضبطها الواقع ولا العقل ولا المنطق، ولا تتأثّر بالزمن ولا ترتبط بالحاضر ولا المستقبل. أما الأنا فهو جزء من الهو، تكوّن نتيجة الاحتكاك المستمر بالواقع، فأصبح منطقة يوجّهها مبدأ الواقع Pricipe de Realité، ومن وظائفه أن يحفظ للذات سلامتها عن طريق الادراك الحسّي، وتتجاذبه قوّتان متضادّتان؛ قوة داخلية هي رغبات الهُوَ، وقوة خارجية هي مطالب الواقع، لذلك فالأنا يستجيب لرغبات للهُوَ بناءً على معطيات الواقع، فيقوم بتلبيتها لِلهُوَ أو يرجِئُها أو يُعَدِّلها أو

[1] - ينظر: شوقي ضيف، البحث الأدبي (م.س)، ص 105 -106.

يقمَعُها ويكبَتُها، فالأنا هو الذي يُكسب النفس توازنها حين يقوم بترضية مبدأ الواقع ومبدأ اللذة؛ باستخدام كيفيلته التي تجنِّبه الصراع مع الهُوَ، منها: طريقة التسامي Sublimation، وطريقة التقمُّص L'indentification، ففي التسامي يتقبَّل الأنا رغبات الهُوَ ويحوّلها إلى أهداف سامية يرضى عنها المجتمع، ويُرضي بها مَبْدَأَيْ اللذة والواقع معاً، وفي التقمُّص يلجأ الأَنَا إلى تجميع الموضوعات التي يحبُّها الهُوَ في مكان ما منه، ثم يحوّل الشّحنات التي يُطلقها الهُوَ نحو هذه الموضوعات مدّعياً أن هذه هي تلك، وهي حيلة غالباً ما تنطلي على الهُوَ، أما إذا تساهل الأَنا مع رغبات الهُوَ وانقاد لأحد المبدأين دون الأخر، أي انتصر للذة دون الواقع أو انتصر للواقع دون اللذة ، فإن الشخصية تفقد توازنها [ح]. أما المنطقة الثالثة بعد الأنا والهُو، فهي ألأنا الأعلى التي يقول عنها فرويد أنها تنشأ في السنوات الأولى من الطفولة المبكِّرة، وهي مجموعة القيّم التي يتلقاها الفرد من الوالدين والمجتمع والبيئة الجغرافية والثقافية التي تمتدّ إلى الموروث القديم الذي تكوّنَ أثناء نشوء النوع، والتي تتحوّل إلى استعدادت خُلقية فطرية، وهذه الفكرة الأخيرة هي التي طوّرها عالم النفس السويسري "كارل غوستاف يونغ carl gustav jung" (1875 -1961م) لما أضاف ما يسمّيه "اللاشعور الجماعي أو الجمعي L'inconscient collectif"، ويوافق فرويد أنَّ الفن شبيه بالحلم، لكن الفن لا ينشأ عن العُقد الذاتية فحسب، بل الحلم والفن ينشآن من التجارب الإنسانية البدائية أيضاً، فكل ما تختزنه الطفولة البشرية؛ وما ارتبط بها من صور وأساطير ورموز باسم التماذج العُليا، تكمن في اللاشعور الجمعي، ويُورث في أنسجة الأذهان، وينبعث تلقائيا في أعمال الفنانين، كأن الفنان وسيط شفاف لوجودنا البشري، فيربط الفن بالوجود الإنساني ربطاً مُحكماً، ويجعل من اللاشعور الجمعي المتصل بالعهود الأولى للحياة الإنسانية هي القوّة المُشكِّلة لكل عمل فنّي، وهو عنده أقوى من اللاشعور الفردي الذي يَقصِره فرويد على المكبوتات الشخصية؛ كالنرجسية واللبيدو Libido، وعشق الذات، أو عشق الأم (عقدة أوديب) وغيرها من العُقد النفسية التي تجد طريقها إلى الفن على نمط طريق الحلم الذي يتسامى فيه الفنان أو الأديب على ما بداخله من توتّر. وتكتمل سلسلة العُقد الذاتية او

---

[1] -ينظر: عبد الله ابن حلي، الفكر الفرويدي وأثره في النقد العربي، رسالة دكتوراه نوقشت بجامعة الجزائر، معهد اللغة والأدب العربي، تحت إشراف: أبو العيد دودو، الجزائر العاصمة، السنة الجامعية 1988 - 1989، ص 11 -12.

الفردية مع الطبيب العقلي النمساوي "ألفريد أدلر Alfred Adler" (1870 -1937)، مؤسس مدرسة علم النفس الفردي،الذي ذهب إلى أن القوّة الدافعة في حياة الإنسان هي الشعور بالنقص، والتي تبدأ حالما يدرك الطفل وجود الآخرين (علاقات الفرد مع الأصدقاء، زملاء العمل، المحبوبين)، فيدرك أن هؤلاء الآخرين لديهم قدرات أحسن منه للعناية بأنفسهم والتكيّف مع بيئتهم، وحين الإحساس بالدونية يبدأ النضال من أجل الرِّفعة والكمال. وعليه رأى "أدلر" أنَّ الفن ما هو إلاّ ثمرة لمركّب النقص، حين يجمع الفنان كل قواه الفنية والسحرية من أجل تلافي هذا النقص والانتصار عليه. من هنا رأى يونغ أن تفسير الآثار الفنية بهذه النقائص فقط، تؤول إلى الاهتمام بالفنان ذاته وإهمال ما في العمل أو الأثر من دلالات إنسانية جماعية، فالفنان تحرّكه دوافع الفن السامية التي تجعله يُعلي الدوافع الفنية الخاصة على الدوافع البشرية العامة[1].

فمن هذه المنطلقات اعتبر فرويد الأدب والفن تعبيرا عن اللاوعي الفردي، وهو الميدان الذي تظهر فيه صراعات النفس الداخلية، فالقوانين التي تتحكم في الحلم؛ كمثل خصائص الإزاحة Le Déplacement والتكثيف La Condensation والرمز Le Symbole، هي نفسُها القوانين التي تتحكّم في طبيعة الأعمال الأدبية والفنية؛ فالفن والحلم كلاهما "يعمد إلى الظواهر المبسوطة فيوجِزها بإسقاط تفاصيلها الكثيرة، ويكثِّفها بطريقة بالغة بجمع ملامح مختلفة في هيئة واحدة، ثم يقوم بنقلها من مجال حسِّي إلى مجال حِسِّي آخر، ويستخدم في ذلك رموزا متعدّدة"[2].

أثّر المنهج النفسي في الأدب والنقد بشكل واسع لما هيّج الرغبة في المعرفة، وجعل النص الأدبي المكتمل ظاهرياً موضع تحوّلات لا نهائية، وانتقل إلى مجال القراءة، وحوّل التحليل النفسي من نظرية إضافية في الأمراض العقلية والنفسية، أو في الفلسفة، إلى منهج نقدي في الأدب يكشف عن القوانين الكلية في التعبير الأدبي. ومن المحاولات التي أرسَت نظرية نفسية جديدة في تقويم الأدب، ما ذهب إليه الناقد الانجليزي "إيفو ر آرمسترونغ ريتشاردز" I.A.Richards (1893 -1979م)، في كتابيه: مبادئ النقد الأدبي، والعلم والشعر، إذْ أخذ يقيس الأدب

---

[1] - ينظر: شوقي ضيف، البحث الأدبي (م.س)، ص 115 -116.

[2] - صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر (م.س)، ص68.

بقيّم سيكولوجية تقابل ما يتحدّث عنه فلاسفة الجمال من قيّم جمالية في الأعمال الفنية، وخلاصتها أن الصراع والتنافر الذي يحدث داخل النفس لاشعوريا إثر تدافع الغرائز والأحاسيس والدوافع، فتلتقي الرغبات مع الأخلاق، والدين مع الإلحاد، والقيّم الرفيعة مع المنحطة، وكل المتناقضات من كل رافد ومن كل لون تتآلف في النهاية بصورة لاشعورية، بمجرد أن نقرأ قصيدة، فنستجيب للشاعر استجابة منسقة، فتتوازن مشاعرنا وتمّحي صور الفوضى والدوافع المتصارعة، فتحدث في النفس نشوة محققة، كأن كل شيئ يبدأ من جديد [1].

لقد كان التفكير الجمالي في الماضي لا يقوم على أساس علمي، وكان ينصبُّ على تأمّل الجمال المجرّد، باعتباره معنىً كليّاً بسيطاً غامضاً لا يمكن تحليله ، حتى كانت النظرية السيكولوجية لـ "ريشاردز" التي تقوم على تحليل الخير والجمال، وتنسيق الدوافع المتناقضة، إثر اللذة والنشوة التي يحدثهما الشعر في النفس المتلقية، والأفراد السعداء هم الذين تمكنوا من الوصول إلى حياة منظمة تلاءمت وتعدّلت فيها المطالب المتباينة للدوافع المختلفة، [2]. لكن ليست كل القصائد يمكن أن تُحدث هذه القيمة النفسية في المتلقي، إلا أن النظرية السيكولوجية تَظَلُّ ضرباً من الدفاع عن الشعر وبيان أهميته في حياتنا البشرية، تتخذ الأدب أو الشعر كنماذج للكشف عن حقائق النفس الإنسانية، تماما كما كان اللغويون العرب يستخدمون الشعر كشواهد على وضع قواعدهم النحوية، والاحتجاج به في تفسير بعض معاني القرآن الكريم، وبالنهج نفسه اتّخذ النقاد النفسانيون وعلماء النفس المحدثين الأدب كشواهد على مبادئهم وقواعدهم، ونظرياتهم النفسية، فتحوّلت دراسات الأدب ونقده بهذا المنظور، مجرد هامش للتوضيح والتدليل، على المنظور العلمي التجريبي الذي يرتبط بدراسة النفس الإنسانية بتجلياتها المختلفة، كما أنارت نزرا قليلا من الأدب الذي تكثر فيه الاشارات النفسية، وأغفلت غالبية الأدب الذي يتعسّر على عمليات التحليل النفسي [3].

---

[1] - ينظر: شوقي ضيف، البحث الأدبي (م.س)، ص 117.

[2] -ينظر: إ.أ. ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، المشروع القومي للترجمة، ط1، القاهرة/مصر 2005، ص69.

[3] -ينظر: صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر (م.س)، ص 72 -73.

وظهرت في الاتجاه التجريبي للتحليل النفسي، النظرية الجشطالتية* في ألمانيا، التي طَرَحت بديلا منهجيا واضحاً، يبحث في كيفية تأليف العمل الفني، وفي الصيغة الكليّة التي يتمُّ بها إدراك الأثر وتلقّيه وتذوّقه، اعتمادا على منهج التفكير الفينومينولوجي** (علم الظواهر)، الذي طوّر الدراسات النفسية والنفسية الاجتماعية، وهو ردّ فعل للمدرسة الارتباطية التي استخدمت المنهج التجريبي المستوحى من علوم الميكانيكا والفيزياء، معتقدة أن مجرد تكرار التجارب واستخدام الأسلوب الرياضي كافيان في حدّ ذاتهما لضمان صحّة النتائج، لكنها أغفلت أهم جانب من جوانب الحياة النفسية وهو الخبرة المباشرة للشخص، والتي تتجلى أكثر في التحليل الكيفي للخبرة في المنهج الفينومينولوجي[1]. فالنظرية الجشطالتية تعتمد على البيانات التجريبية أيضاً لدراسة سيكولوجية التفكير وقضايا المعرفة بصفة عامة، ثم امتدت إلى مجالات الإدراك والجماليات الشخصية وعلم النفس الاجتماعي، ورأت انه من المستحيل الاضطلاع بدراسة الوظائف العقلية -المثقلة بفعل الكوجيتو الديكارتي -دون تناول علاقة الإنسان بالإنسان، فالفكر الفردي يجري في حقل اجتماعي، له صلات وترابطات بالآخرين وبالطبيعة؛ فهو جزء من كل، كما ركّزت اهتمامها بقضايا التعلُّم باعتباره عملية انتقال من موقف غامض يُجهل معناه وكُنْهَهُ إلى حالة يصبح معها المجهول معروفاً والغامض واضحاً غاية الوضوح، والتي يسمونها عمليات التنظيم والاستبصار؛ حيث تتحدّد سيكولوجية التعلُّم بالتحكّم في البنية، بربط الأجزاء وضبطها، وإعادة التنظيم بتجاوز التناقضات وإحلال الاستبصار محلّها للانتقال من الغموض إلى الوضوح، فالأجزاء مترابطة بتداخل متبادل في الكل، والإحساسات والصور والمشاعر لا يمكن أن تُعزل عن الكل، أي أن التأثيرات الذاتية هي التي تضبط في كل لحظة فكرة تأثير الانتظام السابق على الإدراك الحالي، وهو سعي لِجَعل

---

* -نظرية الجشطالت: بالألمانية Gestalt Theorie، استُخدمت في العربية بالمصطلح نفسه في الألمانية، لأن الترجمة العربية لا تناظر تماماً الدلالة الاصطلاحية للكلمة في الألمانية، والتي لم تضبط أيضا في اللغة الفرنسية، وظلّت تتراوح بين الدلالات التالية: بنية Structure، أو انتظام Organisation، أو صيغة Forme.

** -الفينومينولوجيا: هو علم الظواهر، يدرس الموجودات كظواهر ومعاني، وكافة أنواع الخبرة الإنسانية كالوعي الجسماني ونشاطات الفكر والفعل الرمزي (التمثيلي) والنشاط اللغوي والاجتماعي، من أعلامه: ادموند هوسرل، ومارتن هيدغر، وميرلو بونتي، جون بول سارتر، ويطلق عليه البعض "فلسفة العقل" نسبة إلى هيجل وكانت.

[1] -ينظر: بول جييوم Paul Guillaume، علم النفس الجشطلت (La Psychologie de la Forme)، ترجمة: صلاح مخيمَر، و عبده ميخائيل رزق، مؤسسة سجل العرب، القاهرة/مصر 1963، من مقدّمة مراجع الترجمة: يوسف مراد، ص 6 -7.

هذه التأثيرات الذاتية في عمليات الإدراك والتعلّم تخضع للقوانين العامة للانتظام، شأنها في ذلك شأن التأثيرات الموضوعية، فذكاؤنا المتّجِه إلى الفعل لا يقطع سيلان الظواهر في وحدتها المتَّصلة، فهو أشبَه ما يكون بالنهر، بكيان سيَّال ومتّصل[1] . هذه الأفكار الجشطالتية التي تكتسي طابع الفلسفة، هي التي أدّت إلى تسارع الدراسات التي تبحث في مصادر المعرفة، وكيفية بلوغ البشرية إلى كل هذه المعارف المتعدّدة، على نمط السؤال الذي طرحه "برتراند راسل Bertrand Russell" في كتابه المعرفة البشرية، وهو: "ما الذي يجعل المخلوقات البشرية، التي لها اتصال قصير وشخصي ومحدود بالعالم، قادرة مع هذا، على معرفة الكم الذي تعرفه"[2]. وعليه كانت لدراسات اللغة التي لها صلة بعلم النفس إسهاماً كبيرا في فهم الطبيعة البشرية، لما انطلقت من فكرة أن العالم مُبَنْيَن (Structuré)، يمكن الانطلاق من حالات فردية إلى النوع، ثم إلى الجنس لتصل إلى تعميمات أكبر، أي إدراك الكليات انطلاقاً من الجزئيات -كما هو الشأن في الموقف الأرسطي من المعرفة -ومنها يتمكّن الفكر الإنساني من إدراك البنية الكلية للمعرفة البشرية[3] .

ومع ظهور المناهج النقدية الحداثية التي تجاوزت المناهج التاريخية، ظلت المقولات النفسية تمارس تأثيرها في هذه المناهج الجديدة، كما هو الشأن مع البنيوية التوليدية التي تأسست على يد أحد أعلام التفكير البنيوي "جان بياجيه" الذي اهتم بعلم النفس الطفولة، ودرس كيفيّة تكوُّن اللغة عند الأطفال، وحاول كشف الخصائص النوعية للذكاء الإنساني، فربط بين اللغة ومعرفة الطبيعة البشرية، وعلى هذا الأساس ربط "تشومسكي" العلاقة الوثيقة بين الدراسلت اللغوية اللسانية وعلم النفس، واعتبر اللغة جزءاً من علم النفس الذي يعنى بدراسة القدرات الإنسانية في سلوكها وتأويلها للتجربة الفكرية، فجعل للغة مكان الصدارة في نظرية المعرفة، التي تجاوز من خلالها المشاكل التي اعترضت نظرية المعرفة الكلاسيكية، فاقترح أن الوصول إلى فهم ظواهر اللغة والفكر والاكتساب والتعلُّم فهما عقلانياً، لابُدَّ من

---

[1] - ينظر: بول جييوم ، علم النفس الجشطلت (م.س)، ص 22.

[2] -امحمد الطيب بن كيران (أستاذ بكلية الآداب –المحمدية -المغرب): في النظرية التوليدية، مجلة عالم المعرفة، مج 25، العدد 3، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1997، ص46.

[3] -المرجع نفسه، ص 46.

دراسة الأسُس البيولوجية للإدراك، فلا مناص إذن من علم النفس المعرفي[1]. ومن هنا بدأ التصوُّر البنيوي الذي ارتبط بعلم النفس اللغوي الذي يدرس كل نظام معرفي كعضو ذهني خاص، له بنيته الخاصة، ثم يدرس التفاعل بين هذه البنيات.

وتعزّز الربط بين اللغة وعلم النفس مع "لاكان" الذي تطوّرت معه مناهج التحليل النفسي للأدب بشكل جذري، لما اعتبر اللاشعور مبنياً بطريقة لغوية، وأن البنية التي تحكم اللاوعي هي بنية لغوية في جوهرها، تعتمد على التداعي، وأن الكلمات تكشف مواطن التكثيف والتقنُّع، ويمكن استغلال قوّتها التعبيرية، إلى أبعد من الصوّر البلاغية، لتمتدّ إلى بلاغة أخرى يفرضها نسق الرغبة في التحليل النفسي، وهي بلاغة القلق، والأفكار الاستحواذية، واللذة وانعدام اللذة، واللذة السابقة واللذة التالية، والكبح، والتذكّر، وهي تشبه البلاغة شِبها كبيرا من حيث قدرتها على مضاعفة مقولاتها، مع فصل هذه المقولات والربط بينها وبين علم اللغة ونسق الرغبة والقوى الدافعة في حياة الإنسان، قال عنها "مالكولم بوي Malcolm Bowie" في دراسته: لاكان والأدب (بالانجليزية Lacan and Literature)[2]: إن التحليل النفسي (مع لاكان) ولّد بلاغة لا تزال في طور الإنشاء؛ هي بلاغة التخاطر؛ بلاغة تبدع مقولات حسب شهوتها، تربط علاقة معوّقة ومتفاقمة تكمُن كل من البلاغة والتحليل النفسي بالنسبة لبعضهما.

ومن الميادين التجريبية الكثيرة التي تشعّبت إليها علم النفس، دراسة "الذاكرة" وكيفية عملها، والقوانين التي تحكُم وظائفها، فطوّرت فرعاً جديدا يسمى "الذكاء الاصطناعي" له أهميته البالغة في كيفية تلقّي الآثار الأدبية، وكيفية الاستجابة لها ذهنياً وتخييليّاً وحسِّياً، إضافة إلى ضبط شروط الفهم في مستوياتها المختلفة للتلقّي[3].

---

[1] -ينظر: امحمد الطيب بن كيران، في النظرية التوليدية، (م.س)، ص 48، والصفحة 51.

[2] -ينظر: مالكولم بوي، لاكان والأدب، الفصل الرابع (ص 180 -ص217)، من كتاب: جان لاكان وإغواء التحليل النفسي، ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية (المشروع القومي للترجمة)، القاهرة/مصر 1999، ص 216.

[3] - ينظر: صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر (م.س)، ص 78 -79.

8 -تجلي التحليل النفسي في النقد الأدبي العربي الحديث:

اهتم النقاد العرب حديثا بالمنهج النفسي باعتباره فتحاً نقديا جديدا في حينه، وباعتباره إضافة معرفية في سلسلة الكشوفات العلمية التي أضاءت منطقة جوهرية في فهم الطبيعة البشرية، خاصة منطقة اللاشعور/اللاوعي التي ظلت خفية دهورا عن اهتمام العلماء والدارسين بشكل منهجي، رغم انبثاقها في أحايين متباعدة كإشارات وتلميحات عن العمق النفسي للإبداع في شتى المجالات خاصة ما تعلّق بالأدب والفن -وقد لمّحنا سابقا إلى هذه الإشارات عند أفلاطون وأرسطو -ولما استوى المنهج النفسي بشكل علمي منظم عند الغرب بداية القرن العشرين، وتوسّعت فروعه وموضوعاته، حتى تأسس منهجا نقدياً في الأدب يتقفى جميع العلاقات المتشابكة التي تحكم العملية الإبداعية في أطرافها الأساسية الثلاثة؛ المبدع/المرسِل، والأثر/ الرسالة، والمتلقّي/المرسَل إليه، ثم تشعّبت الاهتمامات بكل المجالات المجاورة لعلم النفس والتي انطلقت من النفس/الذات لتشمل كل عالمها الداخلي الفيزيولوجي والروحي، الواعي وغير الواعي لتجلية سيطة الذات، ثم ربطه بعمليلت الإبداع المختلفة، وكشف العلاقات التي تمتد من الداخل إلى الخارج مع الآخر والمجتمع والعالم لتجلية علائق النص بشروطه الاجتماعية والتاريخية والثقافية.

ولعلَّ التوسّع الذي عرفه المنهج النفسي عند الغرب في تشعباته وموضوعاته، هي التي أغرت النقاد العرب حديثاً إلى استيعابه والافادة منه نظريا وتطبيقيا، سعياً لإرساء مثاقفة فاعلة مع الغرب، وتطوير المناهج النقدية التي تلائم الأدب العربي قديمه وحديثه للوقوف على خصائصه الفنية إلى أبعد الحدود، خاصة في ظل التراكم المعرفي الغربي الغزير، وتتابع ظهور المناهج النقدية الجديدة إثر عمليات الترجيح والتعديل والابتكار المتسارعة، مما ولّد قلقاً منهجيا في كيفيات مواكبة جميع هذه التطورات المتلاحقة، بحثا عن استيعابها، وتمثُّلها في الثقافة العربية. فبرز فريق من النقاد العرب آمنوا أن التحليل النفسي هو الحقل الخصيب الذي يوفر لها المنهج المطلوب، فكانت المحاولات الأولى قد تزامنت مع إرساء المنهج التاريخي في النقد العربي الحديث بداية القرن العشرين، مع كتاب طه حسين "تجديد ذكرى أبي العلاء" سنة 1914م، ثم التفت النقاد إلى المنهج النفسي كمنهج مستقل له طريقته وآلياته مع كتاب محمد النويهي "نفسية أبي نواس" حيث سعى إلى استنباط الخصائص النفسية

ومظاهر السلوك المتجلية في شعره، ففسّر تعقيداته النفسية بالاضطراب الجسماني المتصل بطبيعة تكوينه؛ نتيجة رهافة حسِّه، وتوتر أعصابه، وأرجع تعلّقه بالخمرة نتيجة التعلّق بالأم التي تزوّجت زوجاً آخر عقِب وفاة والده؛ مما قاده إلى بعض الشذوذ، وتشبيه تعلُّقه بالخمرة بتعلُّق الولد بأمّه. ودعا أمين الخولي إلى الربط بين البلاغة وعلم النفس في العملية النقدية في كتابه "البلاغة وعلم النفس"، وأسهمت المدارس الأدبية النقدية المختلفة التي أعقبت زمن الإحياء، ودفعت الأدب العربي الحديث نحو التجديد، خاصة تلك المدارس التي ارتبطت بالمذهب الرومانسي والنزعة الوجدانية؛ كمدرسة المَهجر/الرابطة القلمية، وجماعة الديوان وجماعة أبولو، التي دعَت إلى التعبير عن ذات الإنسان باعتباره مستودع الأسرار والألغاز في الوجود[1]. ثم توالت المؤلفات النقدية التي تستلهم آليات المنهج النفسي في دراسة الأدب العربي، منها[2]:

من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، لـ محمد خلف الله سنة 1947م، وفيه يدعو الناقد إلى أهمية الأخذ بالمنهج النفسي كونه من المناهج العلمية التي تحفظ للأدب ذاتيته وموضوعيته في الوقت نفسه، ويُجلي بوضوح عملية الخلق الفني، وينتقد بشدّة أولائك الذين يعارضون إدخال التحليل النفسي في النقد، ويقول عنهم أنهم هم أنفُسهم غارقون في التفسير السيكولوجي في أعمالهم النقدية من حيث لا يعلمون، كما أشار –مثلما يعمد الكثير من النقاد العرب -إلى وجود جذور قديمة في التراث النقدي العربي، خاصة في كتاب "أسرار البلاغة" لعبد القاهر الجرجاني، خاصة فيما تعلّق بتأثير الصور البيانية في نفس متذوّقها، كما يشير أيضا إلى أن النقد الحديث مع طه حسين، قد أفاد كثيرا من الاتجاه النفسي، ولم يقتصر الانتفاع من النواحي الشعورية فحسب، بل كانت لنواحي العقل الباطن مكانة مهمة في دراساته وتحليلاته ونقده بوجه عام.

ثقافة الناقد الأدبي لـ محمد النويهي سنة 1949م، وفيه انتقد النويهي حصيلة الحركة النقدية في الربع الثاني من القرن العشرين لسببين هما: أولا اعتماد الساحة الأدبية على رواد النقد الثلاثة الأوائل الذين أفادوا من الثقافة الغربية؛ وهم طه حسين والعقاد والمازني، والأخذ

---

[1] -ينظر: عبد الله ابن حلي، الفكر الفرويدي وأثره في النقد العربي (م.س)، ص126.

[2] -ينظر المرجع نفسه، ص 128 -134.

بآرائهم سواء أكانت صحيحة أو خاطئة دون تمحيص او نقد، وثانيا انتقد المشتغلين بالنقد الذين اكتفوا بالثقافة الأدبية، وفاتتهم أبسط الكشوفات والحقائق العلمية، مما انعكست على طرائق دراساتهم للأدب، فجاء الكثير منها فاسداً. فطالب النقاد أن يتزوّدوا بعلوم الأحياء إلى جانب العلوم الإنسانية، خصوصا في مجال التحليل النفسي للأدب، ويستشهد بالنجاح النسبي الذي حقّقه العقاد في كتابه (ابن الرومي حياته من شعره) في فهمه لنفسية الشاعر، وإخفاقه في بعض الجوانب لعدم اطلاعه كفاية على الحقائق العلمية في علم الوراثة.

دراسات في علم النفس الأدبي لـ حامد عبد القادر سنة 1949م، وهذا الكتاب لم يحظ بالعناية التي حظيت بها المؤلفات الأخرى في هذا الميدان، كونه يضم مجموعة من المحاضرات التعليمية التي تقترب من التلقين أكثر مما تقترب من النهج النقدي العلمي الدقيق، رغم إلحاحه على ربط الأدب بالعلم، واعتبار المنهج النفسي هو الكفيل بتعيين الباعث على الإبداع عند الفنا ن أو المبدع؛ فقصرها على وظيفتين هما إبراز الرغبات المكبوتة، والاحساس بالسرور والراحة بعد التنفيس عن الانفعالات المكبوتة، مركزا على تأثير العقل الباطن في الإبداع الأدبي، وأن الصراع اللاشعوري المؤلم للعقل الباطن يؤثر في نفسية الفنان فيقوده إلى التعلّق بأهداف شاذة نتيجة قوّة الصراع المؤلم، وقوّة الشهوات الغريزية، واستشهد بالموسيقار الألماني فاخنر، والشاعر العربي أبي العلاء المعري، ليوضّح تأثير الحياة الخفية للفنان في إبداعه وفنِّه.

وفي الإجمال اتسمت آراء الناقد في هذا المؤَلَّف بالخلط الواضح بين أقوال علماء النفس؛ فنسب إلى يونغ ما قاله آدلر، كما سوّى أحيانا بين عمليات اللاشعور المتنكرة بمظاهر الشعور الصريحة، وتناقض كثيرا في آرائه النظرية والتطبيقية، فأعطى بذلك صورة واضحة للتخبُّط الذي وقع فيه الرواد الأوائل في محاولاتهم الافادة من الثقافة الغربية بشكل يتسم بنقص الاقتدار اللازم الذي تقتضيه المثاقفة الفاعلة التي تستوعب الوافد الغربي بدقة وفاعلية، ويعكس أيضا وجها من وجوه الحركة النقدية التي اكتسبت أهميتها التاريخية، لأنها تزامنت مع فترات النهوض الأولى التي تشفع لهم العيوب والأخطاء التي وقعوا فيها.

الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لـ مصطفى سويف سنة 1951م، هو من المؤلفات التي حظيت بالعناية في الأوساط النقدية، لاهتمامه بالأسُس النفسية التي تدفع الفنان إلى الإبداع، وإثبات الأقوال النظرية بما يسمّيه "المنهج التجريبي الموجَّه"، وخلاصته في

تكوين فكرة نظرية عن الإبداع؛ تخضع للتجربة توجيهاً وتعديلا وإثراءً، وعكف على دراسة تجارب الشعراء، وتتبُّع القصائد في سيرورتها من الخطوات الأولى إلى غاية تشكُّلها النهائي، وكان في كل خطوة يتحقق من الافتراض الذي انطلق منه، والذي كوّنه من الرجوع إلى آراء علماء النفس التي جمعها، ووحَّده حتى استقامت في يده افتراضا واحداً.

وإجمالاً فإنَّ هذه المناهج في مجموعها، أطلِق عليها المناهج التاريخية أو الخارجية أو السياقية، كانت الملامح الأساسية البارزة التي رسَمت وجه المثاقفة العربية الحديثة مع الغرب، وكانت الأرضية الصلبة التي انطلقت منها مساعي النهضة والتحديث، وكانت نزعة علمية واضحة في مجالت البحث والدراسة؛ بما في ذلك بحوث النقد الأدبي، لكن طغيان المرجِع حيناً، والنظرة الذاتية حيناً آخر، والميل نحو التجريد وتأمُّل التجربة البشرية تارة أخرى، وكلّ ذلك على حساب النص ذاته، أدى إلى ظهور مناهج نقدية أخرى ركّزت اهتمامها بالنص كبنية مستقلّة عن السياق الخارجي، وعزّزت النزعة الوضعية العلمية درجة التأليه، إذْ وصف جون بول سارتر هذه النزعة (البنيوية) "بأنها تُؤلِّه النزعة العلمية Scientidme، عن طريق وَلَهِها باللسانيات والرياضيات بوصفها نماذج يجب على العلوم الإنسانية أن تنحو نحوها"[1]. وبذلك ظهرت البنيوية في الأدب والنقد، وسائر العلوم الإنسانية، كمشروع أساسي أفرزته الحداثة.

[1] -أحمد يوسف: القراءة النسقية –سلطة البنية ووهم المحايثة -الدار العربية للعلوم، بيروت/لبنان، و، منشورات الاختلاف، ط 1، الجزائر 2007، ص 147.

الفصل الثالث

المناهج النسقية ومرجعياتها المعرفية.

1 -الحداثة:

إن البحث في الأصول المفاهيمية يحيل حتما إلى المرجعيات الفلسفية والمعرفية التي صاحبتها، ونظرا لامتزاج النقد الأدبي بالفكر والفلسفة، صارت المفاهيم والمقولات النقدية مثقلة بحمولة فلسفية وفكرية لا يمكن تجاوزها، لأن ضبط المفاهيم – خاصة الجديدة - ارتبط بالتحوُّلات والابتكارات التي حصلت في البنية الفكرية للإنسانية، وتبعها تغيّرات جذرية في البنية الاجتماعية، وهذه الحركية المستمرة - والمتسارعة أحيانا - حتمت تعقُّبها مرحلة بعد أخرى لكشف العوامل التي أدّت إلى استحداث النظريات، وتحديد المفاهيم والمصطلحات في مجالات المعرفة والأدب بصفة خاصة، تُمكّن من فهم علائق التحولات ومبرراتها المختلفة التي أنتجت هذه الآليات الصارمة في الضبط والتحديد لجميع المفاهيم والمصطلحات.

وانطلاقا من بداهة التسليم أن الطبيعة والحياة تتسمان بالاختلاف، فلا عجب أن نقف على التباين الموجود في الفكر والأدب والنقد، فلا شيء يجبر ما حوله كي يصير مثله، شكلا طاغيا على سائر الأشياء، وإنما يعيش الكل في تجاور وتحاور؛ كل بلغته وطريقته، دون أن يلغي أحدهم الآخر، بل ويفيض بعضهم على بعض بتفاعل عجيب، ينبغي كشفه كما هو دأب المعرفة والعلم. فالاختلاف حالة طبيعة، وضرورة وجود، وهي قاعدة تحكم كل موجود سواء أكان ماديا أو عقليا [1].

فلا غرو أيضا أن نجد الاختلاف والتباين في مفاهيم الأدب والنقد، ومنها "الحداثة" التي ظلت مفهوما زئبقيا استعصى على التحديد مفهوما مستساغا يلقى القبول الموضوعي الذي يحيله مرجعية – شبه ثابتة على الأقل - ضمن مقولات النقد الحديثة، لكن المقاربة الأساس – قبل التحديد المفاهيمي لها - دلت على الحركية الحيوية التي تتطلع إلى التجديد في مجتمع تخطى التقليدية، فشملت كل الابتكارات الجمالية التي يتم الإحساس بها على أنها حديثة بشكل مختلف أو ملفت في لحظتها التاريخية الخاصة، وتتماثل الحداثة ملمَحاً بارزاً حين يواكب الفكر والأدب والفن، هذه الحركية التي أزاحت من أمامها كل المخلفات التقليدية.

---

[1] - ينظر: عبد الله محمد الغذامي، الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، دار الأرض، ط 2، الرياض 1991، ص 8.

عرفت أوروبا في نهضتها الحديثة تطورا هائلا في مجال العلوم، وانكفأت المعرفة على التفسير الميكانيكي، وساد الاعتقاد أن المنهج التجريبي وحده القادر على تتبع أسباب الظواهر؛ تستوي معها أعماق الإنسان وظواهر الأحياء والطبيعية وسائر أطراف الكون الخارجية، وأن المعرفة العلمية كفيلة بتحقيق السعادة والكمال للإنسان، ثم تلاحقت الكشوف العلمية التي غيّرت وجه الحياة في العالم – خاصة في القرنين السابع عشر والثامن عشر - وصار نموذج المعرفة السائد هو النموذج الآلي، وصار فهم الظواهر يقتضي تنظيمها في نسق تكون فيه كل منها مؤدية إلى الأخرى بطريقة آلية خالصة، ودعم هذا الاتجاه أيضا فلاسفة عصر التنوير الفرنسيون الذين دعوا إلى تفسير كل الظواهر بنفس المنهج الذي ثبت نجاحه في العلم، وأبرز هؤلاء الفيلسوف الفرنسي " أوجست كونت" Auguste Comte (1798- 1857 م) الذي وجّه الفلسفة نحو العلم التجريبي الدقيق، وقال أن المعرفة الحقيقية هي تلك التي تُستمد من الملاحظات والتجارب العلمية، ثم ترسّخت فكرة الآلية لما توسع تطبيقها على كل شيء، حتى على الأجسام الحية والإنسان نفسه، وتلاحقت النظريات العلمية في القرن التاسع عشر تؤكد أن المرحلة التجريبية هي المظهر الجلي لنضوج العقل البشري؛ فكانت نظرية التطور على يد "تشارلز داروين" Charles Darwin (1809 – 1882) أواسط القرن التاسع عشر إحدى الدلائل القوية التي دعمت مبدأ الآلية الذي يسري على الكائنات الحية تماما كما يسري على الظواهر الطبيعي؛ إذ فسرت هذه النظرية أن تطور الأنواع الحية وتنوع صفاتها بمرور الزمن يخضع للآلية البحتة، لا دخل للتفسيرات الأسطورية واللاهوتية والميتافيزيقية السائدة في العصور السابقة، وإنما تخضع فقط للعوامل الطبيعية الخاصة بالتكيف مع البيئة[1].

وازداد الإيمان المتطرف بالعلم حين أمد البشرية بقدرة هائلة على التصنيع، وتطويع الآلة في يد الإنسان، وتحويل الإمكانات العلمية النظرية، إلى تطبيقات عملية، بدء بظهور الآلة البخارية، واختراع الهاتف والتلغراف وآلة التصوير الفوتوغرافي والسينما، وسائر الآلات الصناعية كالسيارة والطائرة وآلات الحفر والتنقيب، وكذا الآلات التي ساعدت على تطوير وتكثيف البحوث العلمية التجريبية، ولم تغفل هذه النزعة العلمية أنواع المعرفة الأخرى التي

[1] - ينظر: فؤاد زكريا، التفكير العلمي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت، الإصدار 3، 1978، ص 145 .

يقدمها الفن بما في ذلك الأدب، ودعت أن تقوم على أسس علمية، تخضع جميعها للملاحظة والتحقيق التجريبي.

هذا الفتح العلمي الرهيب، الذي بلغ ذروته أواخر القرن التاسع عشر، وحوَّل العالم إلى نظام ميكانيكي، يقابله النظام نفسه في العقل البشري، هو وحده القادر على إخضاع الظواهر بأنواعها للملاحظة والتجريب، لكشف أسبابها وعلاتها ، وضبط القوانين التي تتحكم فيها، وبالتالي يمكن حسابها بدقة كاملة.

2 -المثاقفة في النقد الحديث:

استدعاء مفهوم المثاقفة هو شكل من التعاطي بإيجابية مع فكرة انتقال المصطلحات بين الثقافات والشعوب، وهي المثاقفة عينها نمارسها عمليا في هذا المسعى، محاولة لضم المفهوم إلى حقل العلم الإنساني والمعرفة الكلية التي تتجاوز الهويات والانتماءات، لبلوغ الكيفية الايجابية للتفاعل معها، والوقوف على المجالات التي تخدم الشخصية الثقافية العربية، وتتفق مع الهوية العربية، التي تشكلت عبر القرون بفعل الترجمة والاستقبال والاستشراق والاستغراب وأدب الرحلات وصورة الآخر. هذا الطرح اضطلع به علم الأدب المقارن لما تناول علاقات التشابه بين النصوص والمفاهيم، ثم علاقات التأثر والتأثير بين الأدب والحقول المعرفية الأخرى.

إن توليد أي مفهوم مهما كان مجال توظيفه، يقتضي الرجوع إلى جذره اللغوي، الذي يولَّد منه حتى يكون منسجما مع نظام اللغة التركيبي والدلالي، ويصير قابلا للانتقال والتنقل داخل لغة مخصوصة ونظام بياني محدد. فالمثاقفة بدءا هي اشتقاق من لفظ "الثقافة"، وفعلها الثلاثي "ثقف" ويعني: برى وصقل وسوّى وهذّب، وعليه جاء معنى الثقافة بأنها: صقل الذهن والذوق والسلوك وتنميته وتهذيَبه، أو أنها ما ينتجه العقل أو الخيال البشري لتحقيق هذا الهدف، ويقول فؤاد زكريا: "أن هذا المعنى يرتبط بالأصل اللغوي لكلمة Culture في اللغات الأجنبية، وهي كلمة تعني تعهُّد النبات وحرثه ورعايته حتى يثمر (منها جاءت كلمة زراعة Agriculture)، بل إنه يرتبط بهذا المعنى نفسه في اللغة العربية، لأن الأصل "ثقف" يحمل معنى التهذيب والصقل والإعداد، وهنا تكون الثقافة عملية رعاية وإعداد مستمر للعقل

والروح البشرية، أما معناها بوصفها منتجا يؤدي هذه الوظيفة، فلم تكتسبه إلا فيما بعد"[1].

ففي معجم كازيميرسكي kazimirski يحدِّد مفهوم المثاقفة بأنه: الصراع الذي لا تتساوى أطرافه[2]. وفي الموسوعة العالمية للمصطلح نجد أصل كلمة "المثاقفة" Acculturation تعني التقارب، في حين يستخدم الانجليز عبارة "التبادل الثقافي"Cultural Change، وآثر الأسبان مصطلح التحول الثقافي Tranculturating وهذا الاستخدام عند الأسبان يدل أكثر على التبادل الثقافي الذي تتساوى فيه الأطراف، وغايته الإسهام في توسيع المعرفة الإنسانية بعيدا عن الأهداف الاستعمارية التي تضمر التخطيط للاحتلال والتوسع، أما الفرنسيون فقد وظفوا عبارة "التمازج الحضاري" وهو توظيف لم يصمد كثيرا إذا ما قورن بالأول، فالمثاقفة تمثل التفاعل بين الذات والآخر من أجل صياغة جديدة تعكس رؤية تطوّرية وحضارية للعالم تختزل واقع تعايش وتلاقح ثقافات مختلفة، تقوم على أساس من الشراكة الضمنية بين "الأنا" و "الآخر" بغية إنتاج معرفة موضعية تهدف إلى الارتقاء بالإنسان وشروط حياته، كما تعني التواصل الثقافي بين الأمم والثقافات، وهو ما ذهبت إليه الكثير من الكتابات الفكرية الأنتروبولوجية. وما الحضارة إلا صورة للإنسان، والإنسان لا يستطيع أن يستقل بذاته عن سائر البشر، ويدّعي أنه الجوهر الكامل، فيستغني بنفسه عن غيره، كذلك الحضارة لا يمكن لأمة من الأمم أن تدّعي أنها تفردت في إنتاجها، أو أنها تملك المثال المطلق لها، وبالتالي لا حاجة لها في غيرها من الأمم. وإذا كان هذا التفرد والاستقلالية محالا، فإن التفاعل مع الآخر؛ بين البشر والأمم والحضارات يصير جبرا وحتميا، ويكون الأخذ والعطاء، وتبادل التجارب والخبرات مطلبا ملحّا، لتحقيق التطور والسعي نحو الأفضل؛ وتجنب كل ألوان الجمود والانكماش والانغلاق.

هذه العلاقات المتداخلة بين الحضارات المختلفة، أنتجت عملية "المثاقفة" فصارت أحد المصطلحات المتداولة بشدّة في السنوات الماضية، باعتبارها ملمَحاً حضاريا وبُعداً إنسانيّاً يُلغي الحدود الجغرافية، ويعلو فوق المنظور الإقليمي، ويمثّل رافدا أساسيا من روافد العولمة.

---

[1] - فؤاد زكريا، خطاب إلى العقل العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، القاهرة/مصر 2010، ص 17.

[2] - Kazimirski : Dictionnaire Arabe – Français T1 « lutter avec un autre à qui se monterera plus ingénieux, plus intelligent,p 229.

3 -مفهوم البنية/الدلالة اللغوية :

تشتقُّ كلمة "بنية" من الفعل الثلاثي "بَنَى" وتعني البناء أو الطريقة، وتدل أيضا على معنى التشييد والعمارة والكيفية التي يكون عليها البناء [1]. [و"البنية" كلمة يقِلُّ تداولها بين الكُتَّاب والباحثين، إلاَّ أنَّ دلالتها واضحة وتعني المعمارية، ويرجع اشتقاقها إلى الفعل الثلاثي: "بنى، يبني، بناء، وبناية، وبنية" وبنية الشيء "تكوينه"، وتدل أيضا على "الكيفية التي شيد على نحوها هذا البناء أو ذاك" وحين كان أهل اللسان العربي يفرقون في اللغة بين "االمعنى" و"المبنى"، فإنهم كانوا يعنون بكلمة "مبنى" ما يعنيه اليوم بعض علماء اللغة بكلمة "بنية"، أما في اللغات الأجنبية فإن كلمة "Structure" مشتقة من الفعل اللاتيني "Struere" [2].

أما الكاتب/الفيلسوف "جميل صليبا (1902 – 1976م)" في "المعجم الفلسفي" فيقول: [كلمة "بنية" في الفرنسية والانجليزية Structure، وفي اللاتينية Structura، وتعني "البنية" في اللغة العربية: البنيان، أو هيئة البناء، وبنية الرجل فطرته، تقول: فلان صحيح البنية، والبنية عند الفلاسفة ترتيب الأجزاء المختلفة التي يتألف منها الشيء] [3].

ويترجم محمد عناني [مصطلح Structure بالبناء بسبب شيوع اسم المذهب منها وهو "البنيوية" أو "البنائية"، وإن كانت الكلمة تستعمل في سياقات أخرى بمعنى "هيكل" أو "مبنى" وذلك تبعا لطبيعة السياق، وهو بعد ذلك يرجع كلمة "البناء" التي ينصرف معناها في المذهب البنيوي إلى: " التنظيم الكلّي للعمل الأدبي باعتباره بناء هرميّاً تعلو فيه العناصر السائدة على العناصر الثانوية"] [4]. إذن فالدلالة المتكررة في كل رؤية هي "البناء" وكذلك يدل المفهوم اللغوي في دلالاته على المرحلية في عملية البناء، والتي تستدعي بدورها الكيفية التي تم بها إيجاد تنظيم وتجانس بين مكونات وعناصر عديدة، تنتظم كلها في شكل نهائي يتسم بالثبات.

---

[1] - ينظر. ابن منظور(أبو الفضل جمال الدين)، لسان العرب، المجلد 9، دار صادر للنشر، بيروت/لبنان، ط1،

[2] - زكريا إبراهيم: مشكلة البنية(م س)، ص 29.

[3] - ينظر: جميل صليبا، المعجم الفلسفي، الشركة العالمية للكتاب ش م ل/دار الكتاب العالمي،الجزء 1، د.ط، بيروت /لبنان 1994، ص 217 - 218.

[4] - ينظر: محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان) القاهرة/مصر، ط1، 2003، ص 80 - 81.

الاختلاف حول مفهوم البنية حفّز اللسانيين والبنيويين على تعميق الدراسات لضبط المفاهيم والتمييز بينها، لتأكيد العلاقات اللغوية الفاعلة التي تربط اللسانيات بالنصوص الأدبية، فكان أن ميّزوا بين "البنية" و "الشكل" و "الصورة"، فالشكل هو الهيكل الناجم عن قوانين الصياغة ومبادئ التكرار والقوالب التي توضع فيها، أما البنية فإنها تتحكم في تشكيل العمل الأدبي وخلقه، ويترتب عليها نظام تتخذه الوحدات المكونة من الداخل، وهذا يعني أن مفهوم البنية يتصل ببنية العمل الداخلية، في حين يتصل مفهوم الشكل بالصورة الخارجية للصورة، أما الفرق بين البنية والصورة ، فإنه يتبدى أن هناك تقاربا بين المعنى لكل منهما.

4 -خصائص مصطلح البنية:

اختلف النقاد كثيرا حول المفهوم الاصطلاحي للبنية، كلّ حسب تصوره الخاص، فبنية "فوكو" غير بنية " بارت"، وأحيانا نجد الاختلاف عند الناقد الواحد في مؤلفاته المختلفة، مثل ما نجده عند "ليفي ستراوس" حيث مفهوم البنية في كتابه "الأنثروبولوجية البنائية" يختلف عما نجده في دراساته "الأسطورية"، وهذا الاختلاف الموجود عند الدارسين الغربيين ينسحب أيضا عند النقاد العرب، وموضع الاختلاف يتجلى أكثر في التداخل الذي يحدث حين الاستخدام – غير الدقيق غالبا - للكلمات القريبة من المصطلح مثل "الوظيفة" و "النظام" والإجراءات المتصلة بهما، لكن إجمالا تميزت البنية بثلاث خصائص حدَّدها صلاح فضل في كتابه "نظرية البنائية في النقد الأدبي" وهي: تعدُّد المعنى والتوقُّف على السياق والمرونة[1].

تعدُّد المعنى، هو اختلاف الدارسين والنقاد المؤسسين للبنيوية حول مفهوم البنية، ف "ليفي ستراوس" يرى أن، "البنية مجرّد طريقة أو منهج يمكن تطبيقها في أي نوع من الدراسات تماما كما هي بالنسبة للتحليل البنيوي المستخدم في الدراسات والعلوم الأخرى"[2]، وهذا مؤداه أن الظواهر المختلفة تشترك في تلك العلاقات الثابتة التجريبية التي تجمع بينها، وينبغي تبسيط هذه الظواهر من خلال إدراك العلاقات بينها، وتجاوز التشتت والتعقيدات الموجودة في الأشياء نفسها.

---

[1] - ينظر: صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة/مصر، ط 1، 1998، ص 121 - 122.

[2] - عز الدين المناصرة: علم الشعريات (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)، دار مجلاوي، عمان/الأردن، ط 1، 2007، ص 540.

المعنى السابق لـ ستراوس يتقارب مع رؤية " لوسيان سيف" الذي يوسع مفهوم البنية إلى أنه "نظام من علاقات داخلية ثابتة، يُحدد السمات الجوهرية لأيّ كيان، ويشكّل كُلً متكاملاً لا يمكن اختزاله إلى مجرّد حاصل مجموع عناصره، وبكلمات أخرى يشير إلى نظام يحكُم هذه العناصر فيما يتعلق بكيفية وجودها وقوانين تطوّرها"[1]. يلاحظ على هذا التعريف استخدام لفظ " النظام" بدلا من لفظ " البنية" – كما نبهنا إلى ذلك سابقا - إضافة إلى أنه يتقاطع مع خاصية " الكلية" التي يشترطها " جان بياجيه" في البنيوية، وهو المعنى الذي ذهب إليه "لوسيان سيف" وهو علاقة الجزء بالكل/المجمل؛ فالأجزاء ليست عناصر مستقلة، بل هناك قوانين تتحكّم في بناء العلاقة التي تجمع هذه الأجزاء في بنية "كلية/مجاميع" لها سمات تختلف عن سمات العناصر كلّ منها على حدة، وتتميز بدورها عن مجموع هذه العناصر.

ويذهب "ليونارد جاكوبسون" بعيدا في فهم معنى البنيوية، حين يراها " القيام بدراسة ظواهر مختلفة كالمجتمعات، والعقول، واللغات، والأساطير، بوصف كلّ منها نظاما تاما، أو كلاً مترابطا، أي بوصفها بنيات، فتتم دراستها من حيث أنساقُ ترابطها الداخلية، لا من حيث هي مجموعات من الوحدات أو العناصر المنعزلة، ولا من حيث تعاقبها التاريخي"[2].

الخاصية الثانية هي أن مفهوم البنية يتوقف على السياق بشكل جلي، وأن محور العلاقات لا يتحدد مسبقا وإنما يختلف موقفه باستمرار داخل النظام الذي يضمه مع غيره من العناصر. وأسهم علم اللغة بدور كبير في تأكيد هذه الخاصية عندما حسم أنه لا يمكن تحديد أي عنصر منفصل إلا بعلاقته الخلافية مع العناصر الأخرى. وهناك تمييز بين نوعين من السياق؛ نوع يستخدم عن قصد، نجده في الفلسفة، وعلم الاجتماع، وعلم النفس الذي يرتكز على نظرية "الجشطالت"، التي أدت دورا مهما في تطوير نظرية الشكل التي نتجت عن بعض التجارب النفسية – وعاصرت هذه المرحلة حلقة براغ اللغوية - إذ اكتشفت أن البواعث

---

[1] - عز الدين المناصرة: علم الشعريات (المرجع نفسه)، ص 540.

[2] - المرجع نفسه، ص 542.

الأولى للرغبات تكون مركبة ولا تكون بسيطة، وأنها بنية تتشكل من نقطة ذات أبعاد خاصة تقوم على سطح ما، تكون جوهرية لفهم عمليات الإحساس والتلقي[1].

❖ -أما النوع الثاني من السياق فيستخدم بطريقة عملية فحسب، ويظهر واضحا في بعض الدراسات الرياضية الحديثة، انطلاقا من نظرية "بورباكي Bourbaki" التي ركزت بحوثها على الأبنية الرياضية التجريدية، واستخلصت الأبنية الكبرى العامة، وحددت أنواع العناصر الرياضية[2]؛ فمثلا يضع الرياضيون خصائص للمسلمات أهمها: التوافق أي عدم التناقض بين المسلمات نفسها أو بين النظريات المشتقة منها، وخاصية الاستقلال وتعني أن كل مُسَلمة مستقلة عن غيرها، والثالثة هي الاكتمال وتعني أن مجموعة المسلمات كافية للبرهنة على أية قضية تربط بين المصطلحات والعناصر الأولية في البنية الرياضية، والخاصية الرابعة تتميز بالتصنيف ومؤداها أن النماذج المختلفة لنفس البنية الافتراضية متماثلة، فتفسيرها من خلال نماذج مختلفة يبقى تفسيرا واحدا.

الخاصية الثالثة هي المرونة، وتتعلق أساسا بالسياق، الذي يكسب مفهوم البنية مساحة واسعة للتوصيف أو التعريف تبعا لزاوية الرؤية والمعاينة – وهو مجال الاختلاف - بالنظر إلى كونها منهجا في البحث فقط، أم أنها مذهبا فكريا/فلسفة.

اِتَّضَحت معالم البنيوية منذ ظهور الطروحات الفلسفية التي أعقبت الحربين العالميتين؛ الأولى والثانية، فالواقع الذي اتصف بالدمار، وتفكُّك الأسُس المادية والمعرفية ، أتاح مساحة واسعة للرهانات المعرفية التي تبحث عن البدائل المناسبة للوقوف على أرضية صلبة، تتجاوز أخطاء الماضي، وتتخطى العقبات التي تعترض تخطيط مستقبل العالم الجديد، في أحضان فلسفة وثقافة جديدتين. فكانت التحوُّلات المعرفية بمثابة ثورة على السائد، الذي مارس سلطته القهرية، وهيمن دهراً طويلاً على طرائق الفكر، ونعني بها تلك الفلسفة التي امتدَّت من سنة 1600 إلى غاية 1900 ميلادية.

تعدَّدَت معاني "البنية" بتعدُّد الحقول المعرفية، فقد شملت جميع نواحي المعرفة الإنسانية، وإِنْ كانت اشتهرت وتوسَّعت من خلال البحوث الجادة والمعمَّقة، في مجالي علم اللغة والنقد

---

[1] - ينظر: صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي (مرجع سابق)، ص 172 - 173.

[2] - المرجع السابق، ص 143.

الأدبي، حتى أننا نجد علماء اللغة يتحدثون عن بُنى صوتية وأخرى تركيبية وثالثة دلالية، ولكل من هذه البُنى الكلية بُنى أخرى فرعية؛ فمنها ما يتعلق ببنية المفردة، ومنها ما يتعلق بالبنية الوظيفية، أي أنها تحمل في أصلها تحمل معنى المجموع أو الكل، الذي يتألف من ظواهر متماسكة، تحكمها علاقات فيما بينها. وهي في المجمل تتسم بالخصائص الثلاث الآتية: الكلية، والتحويلات، والتنظيم الذاتي.

أ -الكلية:

لا تتألف البنية من عناصر خارجية تراكمية مستقلة عن الكل، بل من عناصر داخلية خاضعة لنظام النسق، فخصائص الكل تتمايز عن خصائص العناصر التي تتألف منها في إطار المنظومة نفسها، ويسميها "جان بياجيه" الجملة la Totalité، بحيث تخضع العناصر التي تشكل البنية لقوانين تميّز المجموعة كمجموعة أو الكلّ ككلّ واحد، فالنص الأدبي مثلا هو بنية تتكون من مجموعة من العناصر؛ هي أجزاء الكيان الأدبي ، وكل جزء/عنصر له خصائص مستقلة ضمن نظامه الداخلي تتمايز مع الخصائص الكلية التي تنتمي إليها[1]. وهكذا كل بنية تتكون من عناصر داخلية، تحكمها علاقات تنبني على قوانين تحافظ على تماسكها واستقلالها عن باقي البنيات أو أية سياقات أخرى تتماس معها، لتتميز نظاما مستقلا له قابلية التحول إلى بنى أخرى متعلقة بها. هذه السمة تشكلت من موقف البنيوية في مواجهة النزعة الذرية، التي تتناول العناصر باعتبارها أشياء معزولة لا يحكمها تراكب معيّن، بل تراكم ، يسمح بعزلها عن بعضها، ودرسها دون الالتفات إلى الروابط القائمة بينها. فالبنيوية تأخذ وضعا مغايرا للنزعة الذرية التي كرستها التجريبية " إنه الوضع الذي يتبنى موقفا ترابطيا منذ البدء، والذي حسبه ليس المهم لا العنصر ولا الكل المفروض ككل دون أن نتمكن من التحديد كيف ... ويكون الكل حصيلة هذه العلاقات أو التراكيب التي تشكل قوانينها، قوانين المجموعة[2] ". هذه النظرة الكلية تقف أمام العناصر لتعطيها قيمة/معنى، تكتسبها من الصلات والعلاقات المترابطة فيما بينها، ضمن تشكيل كلي، يوسم بالحركة والنشاط عبر مجموعة من التحويلات تنفي عنها أي شكل سكوني. وعليه كانت النظرة

---

[1] - ينظر: جان بياجيه، البنيوية (مرجع سابق)، ص 9.

[2] -جان بياجيه، البنيوية (م.س)، ص 10.

البنيوية للنص، أنه بنية كبرى، ذو طبيعة دلالية ومتعلقة بمدى التماسك الكلي للنص، وأن الذي يحدد إطارها هو المتلقي، لأن مفهوم التماسك يضبطه مجال الفهم والتفسير الذاتي الذي يضيفه القارئ على النص.

ب -التحويلات Transformations:

تتشكل البنية من مكونات كلية، توسم بالتواصل والحركية والتحول وهذا يعني أنها ليست ثابتة أو مندمجة فيما بينها في حالة جمود، وإنما تنطوي على دينامية ذاتية تحدث تغيرات داخلية تتخلل النسق/النظام فتظل خاضعة للقوانين الداخلية التي تحكمه، فتنشأ التحولات تبعا لما تقتضيه حاجات علاقات النسق وتعالاقته، فكل عنصر لا يتحقق له وجود إلا في علاقته ببقية العناصر، ثم في علاقته بالمجاميع الكلية.

فالبنية إذن لها خاصية الحركة المستمرة؛ وهي حركة عناصرها ضمن نظامها الذاتي المغلق، فبنية النص تقتضي إنتاج عدد لا نهائي من البنى/الجمل، للتعبير عن الفعالية الإنسانية المتنامية في عمليات التحليل والتفكيك، وهو ما يعطي للغة حيويتها، وينتفي عنها مظهر السكون، الذي يؤدي إلى الجمود والتحجر. وتكون البنية النواة التي يتفجر منها التحليل بآليات الداخل، فيتحقق التفاعل نتيجة ارتقاء مجموعة من العوامل على حساب أخرى، وعزل كل ما هو خارج البنية المغلقة، ويترك لمناهج علمية أخرى تناول العالم الخارجي والظروف السياقية المتشابكة، التي تصل الموضوع بغيره من الظواهر الإنسانية[1]. فنشأت عن هذه الخاصية النظرية التوليدية والتحويلية في علم اللغة، والتي أسسها "نعوم تشومسكي" بناء على خاصية التحويلات.

ج - الضبط الذاتي/التحكم الذاتي Autoréglage:

تعد خاصية الضبط الذاتي نتيجة حتمية، تقيم قاعدة أو قانونا، يحفظ للبنية استقلالها في نظامها الداخلي المغلق، فهي تنظم نفسها بنفسها، ويضمن تماسكها أثناء عمليات التحويل التي تجري في علاقاتها بين عناصرها الداخلية، ويضبط الإطار الذي تنتظم من خلاله

[1] - ينظر: ترنس هوكز، البنيوية وعلم الاشارة، تر: مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد/العراق 1986، ص 13.

علاقاتها مع البنيات الأخرى، في عمليات التعالق والاتصال، باعتبار الاتحاد لا التراكم، الذي يحفظ للبنية تماسكها الداخلي، واستقلاليتها ضمن البنيات الكبرى أو الكلية التي تنتمي إليها. ومعناه أن البنية تتكون من فاعلية العلاقات والتحولات التي تحدث في نسقها الداخلي، وليست ناجمة عن تراكمات عرضية، أو تقاطع بعض العوامل الخارجية عنها، ولكن يمكن للبنية الواحدة أن تندرج تحت بنية أخرى أوسع، مشكلة بنية سفلية/تحتية Sous-Structure،ضمن وحدتها وانغلاقها الذاتي؛ وعليه فإن البنيويين لا يغفلون هذه الخاصية حين يقاربون مفهوم البنية، أنها نسق من المعقولية، يتم بها إدراك العلاقات المادية الظاهرية التي تحقق الترابط بين عناصر المجموعة الواحدة " البنية" وتفسر العمليات الجارية في نطاقها [1].

5 -أثر اللسانيات في ظهور البنيوية:

ظهرت البنيوية في العشرينيات من القرن العشرين، وذلك بعد صدور كتاب "دوسوسير" "محاضرات في اللسانيات العامة" الذي نشر في باريس سنة 1916م، ثم كتابه الآخر بعنوان "دروس في علم اللغة العام"، وكانت الغاية من الدرس اللساني هي التعامل مع النص الأدبي من الداخل وتجاوز الخارج المرجعي الذي ميّز القرن التاسع عشر، حيث شهدت الدراسات اللغوية تطوُّرا مهمّا ارتبط بالدراسات المقارنة، التي كانت سببا في تطور البحوث اللسانية، وتتبع تطور اللغات ومقارنة بعضها ببعض، لرصد أوجه التفاعل والتوافق للغات متعددة، على مدى زمن طويل، فظهرت توافقات بين لغتين أو أكثر في أشكال مختلفة، وكان من نتائج هذه الدراسات المقارنة إثبات "ج. بيريون J.Perion" أن الفرنسية منحدرة من الإغريقية، مما دفع اللغويين والأدباء الأوروبيين إلى الاهتمام أكثر بمشكل أصل وتطور اللغات الإيطالية والفرنسية والإسبانية؛ والتي هي لغاتهم التي يتحدثون بها، لإثبات أن هذه "اللغات العامية" ترتفع إلى مرتبة اللغات الأدبية، وأنها تتطابق في البنية مع اللغات الكلاسيكية الكبيرة (الإغريقية)، وذهب اليهود/العبريون بعيدا حين اعتبروا أن العبرية هي لغة الوحي، تمثل في حالتها القديمة اللغة الأصلية للبشرية، ومنها انحدرت كل اللغات المعروفة، ودعّم هذا التوجه المؤَلف الذي أصدره "إ. قيشار E.Guichard" في القرن السابع عشر بعنوان: L'harmonie

[1] - ينظر: زكريا إبراهيم، مشكلة البنية أو أضواء على "البنيوية"، مكتبة مصر، (د ط. د ت)، ص 29 - 30.

élymologique des langues …déscendues de l'Herbraique، وهذه الفكرة محدودة الخطر إذا نظرنا إليها أنها أشبه بالأسطورة التي تستند على نص التكوين الخاص ببابل، ويرجع تفسيرها إلى الاعتقاد الديني المتمثل في الأصل المشترك للبشرية، وتم سنة 1781م اقتراح مصطلح "السامية" للدلالة على هذه المجموعة من اللغات التي تتميز بالتقارب والتوافق فيما بينها[1]. وتبعا لهذه الدراسات أثبت الدانمركي "راسموس راسك Rasmsus Rask" (1818 -) قرابة اللغة الإسلندية واللغات الجرمانية مع الإغريقية واللاتينية والبلطيقية والسلافية، وسجل الإيطالي "ف. ساسيتي Ph. Sassetti" توافقات بين اللغة السنسكريتية وبين الإيطالية في أسماء الأعداد مثلا، وفي نفس السياق أذهلت التشابهات الموجودة بين السنسكريتية واللاتينية كلا من "كوردو Coeudoux" والانجليزي "و. جونس W. Jones" وهي التشابهات التي تدعم النظرة القائلة بالأصل المشترك بينها[2].

وهذه الدراسات المقارنة للغة أدت إلى تأسيس تاريخ اللغات أو علم التاريخ اللغوي الذي يبحث عن الأسباب؛ أسباب تطور اللغة، فتحولت الدراسات من النظر إلى اللغة كجسم يتطور بذاته، إلى النظر إليها كنتاج للفكر الجمعي للمجموعات اللسانية، لتتجلى اللغة كمؤسسة اجتماعية ذات طبيعة خاصة مبنية على استعمال الكلام لتبليغ الأفكار[3]. ثم جاءت نظرية "داروين" سنة 1870م لتطرح تصورا جديدا مفادها: أن طبيعة التغيرات اللغوية تشبه التغيرات الطبيعية (عالم الحيوان والنبات)؛ فاللغات واللهجات كائنات حية يمكن تصنيفها حسب أنواعها، وتتطور طبقا لتطور النباتات والحيوانات، فيمكن في هذه الحال الحديث عن علاقات النسب بين اللغات مثلها مثلما يحدث في التاريخ الطبيعي. وتفسير لماذا يتكلم الفرد عندما يتكلم.

6 -القراءة اللسانياتية في النقد المعاصر:

يكاد يُجمع النقاد والدارسون أن تأسيس البنيوية الحديثة كانت على يد "فرديناند دو سوسير Ferdinand De Saussure" الذي قاد ثورة لغوية في بداية القرن العشرين، من خلال

---

[1] - ينظر: ينظر: جان بيرو، اللسانيات، ترجمة: الحواس مسعودي، و مفتاح بن عروس، دار الآفاق (سلسلة العلم والمعرفة)، د.ط، الجزائر 2001، ص 67 - 68.

[2] - ينظر: المرجع السابق، ص 69 - 70.

[3] -ينظر: المرجع السابق، ص 3.

محاضراته (دروس في الألسنية العامة)، ووضع قواعد التفكير البنيوي، وجعل اللسانيات الحديثة علما يقوم بدراسة اللغة الإنسانية دراسة تستند على القوانين العلمية، مما أسهم فيما بعد في إثراء وتطوير الدراسات اللسانية، والتي دفعت بدورها إلى تطوير تيارات العلوم الإنسانية واتجاهاتها، سواء من حيث المنهجية التحليلية أو من حيث المنظور العلمي لميدان دراستها. وقال أن اللغة نظام محكوم بالبناء العلائقي، تكون العلامات أصلا فيه،ومعرفا اللغة بأنها نظام علامات (الألفاظ)، وقصد بالبناء أو البنية ذلك النظام من العلاقات داخل الظاهرة أو شبكة من العلاقات الخفية المجردة. بحيث يقول: " إن اللغة منظومة لا قيمة لمكوناتها إلا بالعلاقات القائمة بينها، وبالتالي لا يمكن للألسني اعتبار لغة ما كيانات مستقلة، بل إن لزاما عليه وصف العلاقات التي تربط هذه المفردات"[1]. لذلك فالبنيوية ثمرة من ثمرات جهود "دوسوسير" الذي نظّر للغة بوصفها نظاما من العلامات/الإشارات، تشتمل على عدد من الثنائيات يمكن التمييز بينها ؛ مثل التمييز بين اللغة La Langue والكلام La Parol ؛ فاللغة سابقة في وجودها على استخدام الكلمات، وهي الجانب الاجتماعي الذي نعوّل عليه لا شعوريا بوصفنا متكلمين، أي أن اللغة هي التي تتحكم في تحديد الملفوظات ومواقعها حتى يتم إدراكها، ذلك لأنها هي مجموعة القواعد والقوانين المحددة التي تهيّء حدوث الممارسة الفعلية لعملية القول. بينما الكلام هو الممارسة الفعلية أو التحقق/ التلفظ الفردي لنسق اللغة. وهذا التمييز هو الأساس الذي انطلقت منه النظريات البنيوية فيما بعد، فإذا كان النسق الكامن وراء كل ممارسة لغوية دالة هو موضوع الدرس اللغوي، فإن اكتشاف النسق الكامن من القواعد المستخدمة في القصائد أو الأساطير أو الممارسات الاقتصادية هو الموضوع الحق للدراسة في العلوم الإنسانية[2]. ومن ثم التمييز بين العلاقات التأليفية/التبادلية Les Relations Systagmatique ، وهي ارتباط الكلمات المتجاورة في نص معين، والعلاقات الأمثالية /التتابعية / Les Relations Paradigmatique ، وهي علاقات الغياب التي تتبادل بها الكلمة مع بقية الكلمات في الموقع الواحد.

---

[1] - عماد الضمور: فضاءات نصية (دراسة في الشعر الأردني المعاصر والرواية العربية)، دار الكتاب الثقافي (د ط. د ت)، إربد/الأردن، ص 12.

[2] - ينظر: إبراهيم عبد العزيز السّمري، اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين ، دار الأفاق العربية، ط1، القاهرة/مصر 2011، ص 196.

والتمييز بين العلامة/Signe، والدال Signifiant، والمدلول Signifie ؛ والدال هو الصورة الصوتية أو المكافئ الكتابي، أما المدلول فهو المفهوم أو المعنى؛ والعلاقة بين الدال والمدلول ذات طبيعة اعتباطية[1]. فالدال عنصر محدد في النظام ، بينما لا يرجع المدلول إلى غرض في العالم الطبيعي.

وأخيرا التمييز بين الدراسات التزامُنية Siachronie والدراسات التزمُّنية[2] Synchronie، أي دراسة اللغة كنظام مكتمل عند لحظة زمنية معينة، وليس تعاقبيا Diachronic في تطوره التاريخي، ويوضحه "زكريا إبراهيم" أكثر بقوله: " ...التزامنية تمثل محورا أفقيا تقوم فيه العلاقات بين الأشياء المتواجدة أو المتواقتة على أساس ثابت ليس للزمان فيه أي مدخل...أي وجهة نظر وصفية تقتصر على النظر إلى حالات اللغة.... نجد أن وجهة النظر"التعاقبية" تمثل محورا رأسيا تقوم فيه العلاقات بين الأشياء المتتابعة على أساس التغير الزمني أو التاريخي....(أي التعاقبية) وجهة نظر تاريخية تحرص على وصف تطور اللغات"[3]. وهذا يعني أن الدراسة التزامنية للغة هي دراسة اللغة باعتبارها نظاما يؤدي وظيفته في لحظة ما دون وجود اعتبارات للزمن. أما الدراسة التعاقبية/التتابعية فهو دراسة اللغة باعتبارها نظاما يتطور عبر الزمن ويرصد التغيرات التي تطرأ على اللغة تاريخيا. وهو نفس المعنى الذي يذهب إليه البنيويون - بعد دوسوسير - إلى أن البنيات ذات استقلالية عن التاريخ، فيما استخدم "دوسوسير" مصطلح "نظام" اللغة الذي يجب أن يكون مستقلا عن تطورية التاريخ في الدراسة التزامنية للغة، فانتقد التوجّه الدياكروني لأنه "لا تدرس اللسانيات الدياكرونية العلاقات القائمة بين كلمات توجد معا في حالة واحدة من حالات اللغة، ولكنها تدرس العلاقات القائمة بين كلمات تتعاقب في الزمان وينوب بعضها على بعض"[4]، مع الإشارة إلى أن مصطلح التزامنية يُطلق في النقد العربي بألفاظ عديدة ترادفية منها: التزامن/المواكبة/الآنية/المعية/المواقتة... وكلها تعني الدلالة الأكثر تداولا وهي

---

[1] - ينظر: محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، دمشق/سوريا 2003، ص26.

[2] - ينظر: توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب، د.ط، تونس 1984، ص 16.

[3] - زكريا إبراهيم، مشكلة البنية (مرجع سابق)، ص 48.

[4] - Ferdinand De Saussure : Cours De Linguistique Générale, ED, Payot , Paris 1978, p 193 .

"التزامنية"، لاعتبار الدلالة المقصودة في الاصطلاح الغربي وهي: إخضاع كل حالة من اللغة إلى دراسة سكونية متزامنة بغض النظر عن الدراسات المقارنة التاريخية التي تنظر إلى اللغة من المنظور التطوري "التعاقبي" ورصد التطورات التي تطرأ عليها تاريخيا؛ على الرغم أنه يُعد امتدادا له. وعليه التزمت البنيوية بمفهوم "التزامنية" في الدراسات الأدبية واعتبرت النص بنية مغلقة تستقل بنظامها الداخلي عن جميع المؤثرات الخارجية، فتدرس اللغة كما هي "تزامنيا" في لحظة معينة، ومحاكمتها داخليا وفق نسقها المغلق، وليس بقوانين غيرها - تاريخية كانت أو اجتماعية أو نفسية - ودون تقعيد لغرض الدراسة نفسها، بشكل موضوعي بغية الكشف عن حقيقتها ضمن علائقها الداخلية[1]. وقد أطلق "دسوسير" على حوادث السلسلة التزامُنية: علاقات، بينما هي أحداث تطرأ على النظام في السلسلة التزمُنيّة/التعاقبية، وعليه ربما طوّر "جاكوبسون" نظرة البنيوية للنظام اللغوي فيما يتعلق بمفهومي التزامن/المواقتة والتزمّن/التعاقبية، فقال أن النظام Systeme ليس مغلقا ولا ثابتا، لأنه نظام تحولات على مستوى البنية في زمن معين أو في أزمنة متعاقبة، فهو يملك من المرونة ما يجعله يقبل بعض التغييرات التي تفرضها طبيعة التطور والتفاعل مع النص في أزمنة مختلفة، لكنها لا تؤثر فيه، إذ سرعان ما يستعيد توازنه، فتصبح تلك التغييرات عناصر فاعلة في النظام الجديد، وهذا ما يفسر التطور الذي يحدث في اللغة والشعر القائمين على أساس التغيرات التي تحدث لعناصر النظام اللغوي والشعري عبر مراحلهما المتعاقبة[2].

ولما كانت اللغة نظاما من العلامات الاصطلاحية، أو نسقا من الإشارات التي يصدرها الإنسان بصوته، فإن كل شيء في هذا النظام تماثل وتخالف؛ وهو يعني بذلك أن أي دال من الدوال لا يؤدي وظيفته بوصفه صوتا له دلالته المباشرة على شيء أو معنى ما، بل بوصفه في جوهره، مختلفا عن غيره من الدوال، ومعنى هذا أن معاني الكلمات تتوقف على مواقعها في الجمل واختلافها عن غيرها.

---

[1] - ينظر: رشيد عبد الرحمن العبيدي، البحث اللغوي وصلته بالبنيوية في اللسانيات، مجلة آداب المستنصرية، العدد 12، بغداد/العراق 1985، ص55.

[2] - ينظر: يوسف حامد جابر، النص الأدبي بين البنيوية واللسانيات، مجلة الموقف الأدبي (الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب)، العدد 288، دمشق/سوريا، أفريل 1995، ص 12.

7 -القراءة البنيوية:

لم تحظ أية ظاهرة معرفية بالاهتمام والدراسة في القرن العشرين، قدر ما حظيت به مفاهيم البنيوية، أسهمت البنيوية بشكل ملفت إلى دفع النقد الأدبي نحو التصور العلمي، واصطفته إلى جانب سائر العلوم– خاصة العلوم الإنسانية -على عتبة الفحص، لمراجعة المنجزات السابقة والوقوف أمام الذات، لمساءلتها عم تحقق، بقصدية الكشف عن الثغرات ومواطن الداء، فكان العلاج بإعادة النظر في الموضوع والبحث عن منهج جديد يمتح من معين العلم ويستعير مصطلحاته ومفاهيمه، فكانت البنيوية الجسر الذي أقام للدراسات الأدبية قاعدة علمية بقدر الإمكان، فسعت مع الكشوف العلمية إلى هدم التركة النقدية، وتعارضت مع ما رسخ في الأذهان من خطل الاعتقادات، وأتت على الصرح الوهمي من أسُسه، ونقضت طرائق الاستنباط والتخريج المنطقي، وأحلَّت مكانه منهجا علميا يرتكز على أسس علمية، فكانت النظرة – ذات البعد الفلسفي - إلى الأدب والإنسان والمعرفة والكون على أنها بنيات صغرى لها استقلاليتها وخصوصيتها رغم انغلاقها على ذاتها بعيدا عن المؤثرات الخارجية، تنضام إلى بعضها، لتشكل بنية كبرى، يمكن عزل كل بنية منها مستقلة بنظامها الداخلي من أجل تحليلها وتفكيكها وإعادة تنسيقها من جديد، قصد التعرف على المكونات الأساسية، والعلاقات الداخلية التي تحكمه، في عمليتي هدم وبناء،"فهي ليست مجرد نسق ناجز وإنما هي "كيفية" يُستفسر منها على الطرائق والخطوات التي أفضت إلى تكوين الشيء، فهي جملة المراحل التي جعلت العناصر تتآلف فيما بينها لتشكل هذا البناء، ولا يكون ذلك إلا إذا تحددت الغاية منه ووضح الغرض فيه" [1].

يتكشف للباحث من هذا المنظور أن البنيوية كانت نتاج فوضى التراكم المعرفي، والتداخل والتشابك الذي وسم به الفكر الشمولي، فتحتم وقف حركة الفكر الإنساني حتى يمكن إعادة بنائه وفق نهج جديد، يقوم على تفكيك المنظومة الفكرية الكبرى إلى بنيات صغرى مستقلة قائمة بذاتها، لها كيانها ونظامها الداخلي الذي يتسم بالانغلاق عما سواه من المؤثرات الخارجية، ثم تتجاور مع باقي البنيات دون تداخل أو إلحاق، بل منعزلة على ذاتها،

[1] - حبيب مونسي : المنجز العربي في النقد الأدبي – دراسة في المناهج - منشورات دار الأديب، وهران/الجزائر 2007، ص 158.

فتنضم إلى غيرها، محافظة على نفسها وخصوصيتها، لتشكل البنية الكبرى التي تنتمي إليها ضمن المنظومة الفكرية العالمية[1]. وعليه استعارت البنيوية طرائق العلم في البحث، وغدت "البنية" هاجسا معرفيا في معظم العلوم، لكنها ارتدت إلى أنواع كثيرة تبعا للنقاشات الدائرة في كل علم، لكن ضبط المفهوم، المشترك في الميزة المخصوصة ممكن، "بشرط واضح وذلك أن نفرق ما بين المشكلتين المرتبطتين فعلا، رغم استقلاليتهما قانونا: بين الفكرة المثالية الإيجابية التي تغطي مفهوم البنية في الصراعات أو في آفاق مختلف أنواع البنيات، وبين النوايا النقدية التي رافقت نشوء وتطور كل واحدة منها مقابل التيارات القائمة في مختلف التعاليم[2] ". إن النتائج التي توصل إليها جان بياجيه* في كتابه " البنيوية" كانت مصدر إثراء لمعظم الدراسات الغربية والعربية التي تلقفت البنيوية درسا وبسطا وترويجا، لذلك لا غرو إذ اقتصرنا على هذا المرجع باعتباره المعين الذي غرف منه معظم النقاد الغربيين والعرب، فهو استقصاء دقيق لمعظم نواحيه التي تستهدفها فروع المعرفة التي نحت نحوه لتحديد البنية باعتبارها سعيا جادا لتحقيق معقولية كامنة، عن طريق تكوين بناءات مكتفية بنفسها، لا تحتاج من أجل بلوغها إلى العناصر الخارجية.

يقرّ "بياجيه" بدءا في دراسته أن البنيوية اتجهت نحو الهجوم على التاريخية والنفعية، إلى درجة انتزاع تأثير الذات الإنسانية، والقول بموت الإنسان كما أعلنها رولان بارت، وهي فكرة لا تعني قتل الإنسان في ذاته ووجوده، وإنما تعني نفي تأثيره باعتباره صانعا للتاريخ ومحققا للحياة الاجتماعية؛ وهي بالتالي إخلاص لفكرة البنية المستقلة بذاتها بعيدا عن أي سياق تاريخي أو اجتماعي أو نفسي مما خلفه الإنسان في مسار إنجازاته المعرفية. وهي فكرة تضارع قصدية "فريديريك فيلهيلم نيتشة Fridirich Wilhelm Nietzche"(1844 – 1900) الذي أعلن موت الإله، وهو انتقاد لفلسفة الميتافيزيقا التي فرضها فكر الثلاثي سقراط وأفلاطون

---

[1] - ينظر: حبيب مونسي، المونجز العربي في النقد الأدبي (مرجع سابق)، ص 154.

[2] - جان بياجيه: البنيوية، تر: عارف منيمنه، و بشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت - باريس، ط 4، 1985، ص 7.

* - جان بياجيه Jean Piaget (1896 - 1980) عالم نفس وفيلسوف سويسري، رائد المدرسة البنائية في علم النفس، طوّر نظرية التطور المعرفي عند الأطفال، فيما يعرف الآن: علم المعرفة الوراثية.

ثم أرسطو، ثم أحالت بعد ذلك الفكر الأوروبي إلى العدمية الارتكاسية*، التي تتسم بالجمود بفعل الميتافيزيقا التي لا تنتج إلا التشابه بدل الاختلاف، فأفرغت الإنسان من محتواه وفاعليته، ثم كانت المسيحية ثالثة الأثافي إلى جانب الميتافيزيقا والعدمية التي استغلت ضعف الإنسان فأفرزت لنا كائنات متشابهة قتلت الحياة، وفاعلية الإنسان، وأنتجت لنا كائنات متشابهة ربطت ملابسات الحياة بعالم ما ورائي. إن فكرة "موت الإله" تعني إعادة الإرادة للإنسان – الإنسان الأعلى - أي إحلال فلسفة في الأرض وليس في السماء، وفلسفة حياة ووجود خلاق، لا فلسفة أفكار وقيم متعالية، ووجب معه تجاوز الإنسان الضعيف المستسلم المتخاذل – الإنسان العادي - الذي يخضع ويسلم للقدر ولا ينشد التفوّق الخلاق " فإن الإنسان العادي ما هو إلا شيء وجب تخطيه "[1]. إن نظرة نيتشه تجعل كل شيء يتعلق بقوة قادرة على تفسيره، ولا شيء خارج إرادة القوة، فكل عجز يمكنه أن يرجعنا إلى العدمية، التي ترد الحياة إلى عالم مفارق، عالم الميتافيزيقا، أو عالم الله.

وفكرة موت الإله عند نيتشه، التي تلتها فكرة موت المؤلف (الإنسان) عند بارت، تدلان على استمرار سعي الفكر – أو حلم الفكر الإنساني - بلوغ الجوهر الذي يطمئن إليه كآلية لتفسير كنه الإنسان والعالم الذي حوله، وكشف الحقائق عارية من كل زيف أو تضليل. لذلك يرتد السعي أحيانا إلى الماضي لبعث أفكار قديمة لم تنضج حين ظهورها، وحين انتشارها وتداولها ردحا من الزمن، ويعاد استحضارها لما يتوسع البحث، وينضج الفكر، بتداول الأزمان وتراكم المعرفة، فيخرج المارد من قمقمه بعد أن تُرك طويلا محبوسا في الظلام. كذلك ارتدّ الفكر الحديث إلى فكرة " الغنوصيةGnostocism " وهي فكرة أو مصطلح حديث الاستعمال، لكنه ظهر في القرنين الثاني والثالث الميلاديين، وتمتد جذوره في القدم أنه من بعض المعتقدات الشرقية القديمة، من أبرزها الزرادشتية

* - الارتكاسة: من فعل" ارتكس" بمعنى عاد فوقع في خطر، أو عودة حالة مرضية، أو صفة وراثية انقطعت زمنا طويلا وعادت إلى الظهور، (معجم المعاني الجامع).

[1] - Nietzsche :Ainsi Parlait Zarathoustra « Le Livre de Poche » édité par la société « La Librairie Générale Française » Paris 1983, Traduit Par : Georges Arthur Goldschmidt pp : 19-20.

8 -جدل البنيوية:

الجدل يدل على المنازعة والمغالبة، وهو مقابلة الحجة بالحجة، وهو المناظرة والمخاصمة وطلب الغلبة، وفي الاصطلاح الفلسفي يعني الجدل Dialectic، فن الحوار أو النقاش، وهو علم القوانين الأكثر عمومية التي تحكم الطبيعة والمجتمع والفكر.

يُعدّ " لويس بيير ألتوسير* (1918 - 1990) أحد النقاد الفرنسيين الذين أسسوا " البنيوية الماركسية" القائمة على "المادية الجدلية" أو "التاريخية" وهي ذات الطابع العلمي لا الأيديولوجي، وكان ينفي عن نفسه صفة المفكر البنيوي – كسائر معظم البنيويين – باعتبارها ليست مذهبا فكريا، أو اتجاها فلسفيا يمكن أن يوصف به، ويقول أنه " مجرد باحث ماركسي يحاول أن يكشف عما تنطوي عليه الماركسية من نزعة علمية، مستندا في ذلك إلى الدور "الإبستمولوجي" الذي لعبته فكرة "البنية" في تفكير ماركس العلمي، خلال المرحلة الأخيرة من مراحل تطوره العقلي"[1]. لكن جهده يظل واضحا في تحرير الجدل الماركسي من طوق الجدل الهيجلي، ودفع الماركسية نحو تيار البنيوية الجارف ضمن المعرفة المعاصرة، وهو يؤكد دائما أنه مخلص للفلسفة الماركسية، وما يقوم به من جهود تدخل ضمن إسهامه في توسيع المفاهيم التي ظلت مطوية في تضاعيف مؤلفات ماركس، أي معاودة قراءة ماركس وتدارك النقص الملاحظ في البنية النظرية/الإبستمولوجية، وإخراجها إلى آفاق جديدة من البحث العلمي النظري، معتمدا في كل ذلك على مبادئ البنيوية.

هذه العملية/المهمة التي قام بها "ألتوسير" باقحام الماركسية في مجال البنيوية، يشرحها "زكريا إبراهيم" أنها تعتمد على جدلية/ديالكتيك "الذهاب والإياب" فهو يستفيد من المنجزات العلمية والمعرفية لتكملة نقائص الفلسفة الماركسية، وبلوغ نظرية فلسفية متكاملة؛ وما يستعيره من مفاتيح أو مفاهيم معزولة عن سياقها؛ من فرويد، ولاكان، وفوكو وغيرهم، يتخذها جميعا – كما فعل ليفي ستراوس من قبل - لتدعيم حتمية "المادية التاريخية"، فرحلة الذهاب لاستعارة مفاتيح القراءة من نظريات أخرى، لا يعني إقحام الماركسية في

---

* - لويس أَلْتُوسير: فيلسوف فرنسي ماركسي، ولد في الجزائر (بئر مراد رايس)، كان عضوا في الحزب الشيوعي الفرنسي، من مؤلفاته: دفاعا عن ماركس، قراءة رأس المال (أربعة أجزاء)، لينين والفلسفة.

1 - زكريا إبراهيم: مشكلة البنية (مرجع سابق) ص 191.

إيديولوجيا خارجية، وإنما يكون الإياب إلى بنية النظرية الماركسية المغلقة، فلا يُفسر ماركس إلا بماركس نفسه، ولا حاجة إلى تفسيرات خارج النظرية، لأنها فلسفة تملك القدرة على تفسير ذاتها [1].

9 -البنيوية فلسفة:

أثارت البنيوية جدلا اصطحبه صخب فكري، لا يكاد يهدأ حتى يتكرر صخبه مجددا؛ هذا الجدل يتضمن سؤالا دقيقا أفرز نقاشا طويلا بين النقاد والمفكرين، وهو: هل البنيوية فلسفة أم منهج؟ هل يمكن اعتبارها مذهبا فكريا/فلسفة، أم أنه مجرد منهج في البحث العلمي؟.

إنْ لم تكن البنيوية فلسفة، فهي نتاج مخاضها بعد صراع طويل دام قرونا، بدءا من الصراع بين الفكر اللاهوتي الكنسي والفكر المتحرر الذي انحاز إلى العقل والعلم منذ عصري النهضة والتنوير، وكان القرن الثامن عشر زمن الهيمنة العلمانية، وفيه حدثت الثورة الفرنسية التي كانت أعظم سند لقيام المنهج الوضعي الذي رسخه في عالم الفكر والبحث الفيلسوف وعالم الاجتماع "أوجست كونت" وجعله فلسفة تقف في وجه كل تفكير يخرج من دائرة الحس، سواء أكان تفكيرا دينيا أم فلسفيا، أم عقليا، ودعا أن تحتذي العلوم الإنسانية بالعلوم الطبيعية في منهج البحث، فالإنسان ليس إلا جزءا من الطبيعة،وقال "إننا ما دمنا نفكر بمنطق وضعي في مادة علم الفلك أو الفيزياء، لم يعُد بإمكاننا أن نفكر بطريقة مغايرة في مادة السياسة أو الدين. فالمنهج الوضعي الذي نجح في العلوم الطبيعية غير العضوية، يجب أن يمتد إلى كل أبعاد التفكير" [2] . وكانت فلسفة العلوم الوعاء الذي واءم بين المعارف والعلوم، حيث اضطلعت بمهمة التحليل النقدي لمناهجها وافتراضاتها ومعطياتها، ويؤكد هذا التوجه الفيلسوف الفرنسي " موريس ميرلوبونتي 1908 – 1961" بقوله: "لا توجد أي عداوة بين المعرفة العلمية والمعرفة الميتافيزيقية؛ إذ الثانية تضع الأولى أمام المهام المكلفة بها. فالعلم بدون الفلسفة يجهل ما يتحدث عنه، والفلسفة بدون دراسة منهجية للظواهر لن تصل سوى إلى حقائق صورية أو شكلية" [3]

---

[1] - ينظر: زكريا إبراهيم، مشكلة البنية (م.س) ص 195 - 196.

[2] - Raymond Aron : Les étapes de la Pensée Sociologique, Ed ; Tel Gallimard 1976, pp 86-87.

[3] - Maurice Merleau-ponty : Sens et non- sens, Paris, Les éditios Nagel 1966, p 171.

. ف "ميشال فوكو" يقر – مبدئيا – أن البنيوية ليست فلسفة، لكنه يتراجع ليقول إنها يمكن أن تربط بفلسفات مختلفة، ويبرر ذلك بقوله: إن "ليفي ستراوس" رب **البنيوية عند لوسيان غولدمان:**

إن التعرض لأعلام البنيوية الذين أسسوا لهذا المنهج بطرق متباينة، يحيلنا إلى التناول الأصيل والرؤية الفلسفية الشاملة، التي تساعدنا على فهم ظواهر الإبداع في مجالات العلم والثقافة والمعرفة.

ومن هؤلاء الأعلام يتماثل أمامنا ناقد وفيلسوف أسهم بوضوح في ترسيخ البنيوية، وتأسيس تفريع مهم مكّن لهذا المنهج من تجاوز حدوده المغلقة، وتصحيح بعض المثالب التي وقعت فيها البنيوية، فكان هذا التفريع بداية وصل النص الأدبي بسياقه الاجتماعي – الاقتصادي الذي سبق تكوينه/تشكيله؛ فكان صاحب هذا الانجاز المفكر الروماني: "لوسيان غولدمان Lucien Goldmann (1913 – 1970)، الذي تأثر بالفكر الماركسي، أو لنقل الماركسية النمساوية تحديدا في بداية تكوينه الفكري والفلسفي، ثم تجلى تأثره الواضح بالمقولات الفلسفية للمفكر الهنغاري "جورج لوكاتش Georg Lukàcs"(1885 – 1971م)، خاصة وأنهما ينتميان معا إلى المدرسة الماركسية، وكما حاول لوكاش في كتاباته تجديد الفكر الماركسي، وإلقاء الضوء على جوانبه الثورية خصوصا البعد الجدلي منه، وإعادة الاعتبار للذات؛ إذ التاريخ برأيه ينتج عن التفاعل بين الذات والموضوع أي عن وعي الناس بالقوانين التي تحكمهم، فإن غولدمان حاول أيضا أن يجدد بدوره النقد الماركسي، ليضفي عليه صبغة/قيمة معاصرة تتجاوز إطاره الدغمائي*، وقد مكّنه اهتمامه الواسع بالفلسفة الألمانية –كما هو شأن لوكاش الذي تأثر بالفلسفة المثالية وخاصة الألمانية – فكان لـ غولدمان أن ابتكر منهجية جديدة في الدراسة الأدبية، تسمى "السوسيولوجيا الجدلية للأدب" أطلق عليها فيما بعد تماشيا مع موضة الدراسات السائدة آنذاك: "البنيوية – التكوينية" [1].

---

* – الدوغمائية/الدوغماتية: هي التعصب لفكرة معينة من قبل مجموعة، دون قبول النقاش فيها، وتعني لدى الإغريق الجمود الفكري. وهي التشدد في الاعتقاد الديني أو المبدأ الأيديولوجي.

1 – ينظر: محمد نديم خشفة، تأصيل النص (المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان)، مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب/سوريا 1997، ص 9.

ينطلق غولدمان من النظرة الشمولية في فكره التي شكلت علامة منهجه الخاص، متأثرا بالنظرة الهيغلية؛ إذ يعتبر هيغل أن الفن تعبير حسي عن الفكرة، وهو المعنى الذي يذهب إليه غولدمان في تحديده للقيمة الجمالية والقيمة الأدبية؛ لأن الحسي مرتبط دائما بالجزئي والعيني، فينشأ عن ذلك جدلا قائما بين الجزئي والكلي، وبين المجرد والعيني/المحسوس في العمل الأدبي مما يفصح عن رؤية شمولية للعالم.

وفي سياق تقديم الموقف النقدي العربي الحديث من البنيوية، وفلسفة البنية والاختلاف المعرفي والفلسفي الحاصلين عند النقاد العرب، في هذا الإطار فإن الذي يعتبر البنيوية فلسفة نذكر: زكريا إبراهيم في مؤلفه " مشكلة البنية" وفؤاد زكريا في "الجذور الفلسفية للبنائية" ونهاد صليحة في "المسرح بين الفن والفكر" وشكري عياد في " بين الفلسفة والنقد" وعبد السلام المسدي في " قضية البنيوية" وسعد البازغي في " ما وراء المنهج" وعبد العزيز حمودة في " المرايا المحدبة" ومحمد مفتاح في " دينامية النص" ومحمود أمين العالم في " الجذور المعرفية والفلسفية للنقد العربي". يشير هؤلاء إجمالا إلى أن النقد الأدبي هو في حد ذاته ممارسة فلسفية، وهو امتداد تطبيقي للفلسفة، وإذا كانت – الفلسفة بمعناها العام - هي محاولة للتفكير والتأملفي القوانين الكلية المنظمة للوجود الطبيعي والإنساني، فإن النقد الأدبي هو محاولة للكشف عن القوانين الكلية في التعبير الأدبي بشكل خاص، وهو ينطلق من جذور معرفية وأيديولوجية هي التي تحدد مناهجه، ونتائجه النظرية والتطبيقية على حدّ سواء. فمثلا فؤاد زكريا في نظرته للبنيوية باعتبارها فلسفة يقترب من نظرة "فوكو"، حيث يرى أن المنهج البنيوي " الذي يبدو على شكل انبثاق مفاجيء، والذي اتخذ صورة مذهب فكري متكامل قد ارتبط بظروف تاريخية معينة، كان لها تأثيرها في الفلسفة الفرنسية بالذات، إذ أن أول البنائيين وأهمهم كانوا الفرنسيين"[1]. يحاول فؤاد زكريا في محاولته الجادة هذه، الكتابة عن الجذور الفلسفية للبنيوية، ويعزوها بشكل مجمل إلى فلسفة كانط Kant ، لأنها تبحث عن الأساس الشامل لتحقق وحدة النظام، وأسند اكتشافات البنيويين إلى أصول ومبادئ فلسفية انطلاقا من الكتابات الأولى لهم، وحتى تخليهم عنها منتصف القرن العشرين

[1] - ينظر: عبد الله إبراهيم وأخرون، معرفة الآخر (مدخل للمناهج النقدية الحديثة)، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء/بيروت 1990، ص 39. - وينظر أيضاً: محمد سالم سعد الله، الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية، ص 79.

تقريبا، فيرى أن البنيوية كانت لها جذور فلسفية أقدم كثيرا من العصر الذي ظهرت فيه، فالفلسفة البنيوية مثل فلسفة "كانط" تبحث عن الأساس الشامل اللازماني، الذي ترتكز عليه مظاهر التجربة، وتؤكد وجود نسق أساسي ترتكز عليه كل المظاهر الخارجية للتاريخ.

أما زكريا إبراهيم فقد كتب في حديثه عن فلسفة البنيوية، عن مشكلة البنية فلسفيا بوصفها سيدة العلم والفلسفة، وهي ضرب من الوضعية الجديدة فضلا عن قدرة الفكر البنيوي في خلق عقلانية جديدة في مجالات متنوعة لم تعرف هذا التنظيم الفكري الذي جاءت به البنيوية، وأكد أيضا أن البنيوية تنطوي على منظور فكري خاص يحمل في طياته انقلابا فلسفيا جذريا حقيقيا، ويمثل ثورة من نوع جديد. فالبنيوية هي القانون الذي يفسر تكوين الشيء ومعقوليته، إنها مجموعة بُنى منظمة لأنساق ذات صفة عقلانية[1].

نصل إلى أن البنيوية تبعا لما سبق، مدرسة ثورية لم تأتي من عدم، وإنما كانت لها خلفيات كبرى: فلسفية وتاريخية كالماركسية والظاهراتية وبنيوية " ليفي ستراوس".

10 -الفلسفة الماركسية:

اتجه الفكر في أوروبا في مطلع القرن العشرين، إلى مقابلة أو إبدال التركة الفلسفية بفلسفة أخرى تكون محل تأسيس لفكر جديد، يستجيب للمعطيات الجديدة التي أفرزها الفكر الإنساني، فحركية الصراع والاختلاف تولِّد الإضافات التي تغيِّر مسار الفكر وتُنتِج طرائق جديدة في البحث والتفكير لتجاوُز صدمة اللاجدوى التي تنتاب الفكر الإنساني حين يصل إلى تلك الحدود أو النهايات غير المُجدية.

هذه الحلقات النهائية تكون دوما لحظة ميلاد للأفكار الجديدة، التي تكمل المسار وتغنيه بالطروحات الجديدة، وعليها كانت الفلسفة الماركسية نتاجا جديدا يقوم على بقايا الفلسفة السابقة التي تمثلت في المحاور الثلاثة الكبرى التالية: الشك الديكارتي (1650)، والأنا المتعالية لـ "إيمانويل كانط" (1724 – 1804)، ومثالية هيجل (1831)، وقد شكلت هذه الأركان مرجعية النظريات والمناهج المختلفة التي هيمنت على المشهد الفكري والنقدي منذ القرن السابع عشر إلى غاية بداية القرن العشرين، وهو التاريخ الذي يتفق عليه الدارسون والمؤرخون أنه ليس نهاية مرحلة فقط، وإنما إسدال الستار على مرحلة تاريخية طويلة، انتهى

[1] - ينظر: زكريا إبراهيم، مشكلة البنية(م.س)، ص 25.

أمرها وصارت من الماضي الذي يجب تخطيه، ثم عدّوها ثورة تتجاوز حجم الثورة الأوروبية في النهضة الحديثة[1].

فكانت اتجاهات الفلسفة الحديثة تسعى إلى نقض هذه الأركان، فطرحت أفكارا بديلة تمثلت في ثلاثية أخرى هي: الإله، والأنا، والبنية، تقابل الأركان التي تولدت عن الفلسفة السابقة التي أشرنا إليها آنفا وتمظهرت في ثلاثية: المطلق، والكينونة، والحقيقة.

فكان تأثير الماركسية في نشأة البنيوية يتَّضح انطلاقا من مصطلحي المشروع الماركسي الشهيرين : البنية التحتية والبنية الفوقية، وكذلك ما نتَج عن ذلك من تحوُّل سلطة الذات/الأنا/الإنسان إلى سلطة البنية، أي التحول من الذات الفاعلة إلى الموقف اللغوي الذي يمتلك حق الرهانات الدلالية، والاستئناف المتواصل للحصول على قدر كبير من تنوعات المعنى، لهذا أوجد اللغويون الماركسيون قاعدة فلسفية للغة الإنسان لها ثوابت من حيث ماهيتها، فضلا عن إنشاء وحدات مهمتها متابعة جميع النشاطات التي لها علاقة باللغة من أجل وضع قيم محددة، يتم الرجوع إليها في تقييم الأعمال الأدبية[2].

أصبح الحكم على الإنسان وفق هذه الرؤية الماركسية، لا يتأتَّى إلا عن طريق اللغة، فعلى قدر الاهتمام بها، يكون الاهتمام الثقافي، ويتحدَّد دورُه، وتأثيرُه في المجتمع. كما ورثت البنيوية ذلك وذهبت إلى صياغة اللغة والحفاظ عليها، فاعتبرت اللغة ظاهرة اجتماعية، فهي بناء فوقي ثانوي شأنه شأن أشكال الفكر الأخرى التي تجسدها الثقافة بكل مظاهرها، وأن المجتمع سابق على الوعي الفردي، وستصبح اللغة بوصفها واقعا موضوعيا مستقلا عن الفكر (لأن الفكر انعكاس للغة) بحكم استقلاليتها الموضوعية التامة غير خاضعة لتأثيرات الفكر، ومن ثم فإنها تتطور وفق حركة المجتمع ومسيرته التطورية. فاللغة تكتسب دلالتها عبر حركتها الارتقائية، ولابد للفكر من الرضوخ لقوانين اللغة وأنظمتها. وبهذا تكتسب اللغة سمة الأولوية في علاقتها بالفكر الذي تراجع إلى ظاهرة ثانوية لاحقة ليصبح تابعا للغة كظاهرة مادية مشروطة بعلاقات اجتماعية معينة.

---

[1] - إ.م.بوشنسكيBochenski,Innocenty Maria: الفلسفة المعاصرة في أوروبا، تر: عزّت قرني، الإصدار 165،عالم المعرفة، الكويت 1992، ص 33.

[2] - ينظر: محمد سالم سعد الله، الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية،(م.س)، ص 60.

من هنا انطلقت الشكلانية الروسية في ضوء تلك المعطيات الفلسفية، بترجيح فكرة المادي على المجرد بوصفه ظاهرة غير قابلة للدراسة وفق شروط المنهج العلمي التجريبي. وبالتالي، أعلنت الشكلانية الروسية أولية الشكل اللغوي بوصفه نظاما لغويا له مبرِّراته الذاتية ووظائفه بعيداً عن تأثيرات الفكر الإنساني، معنى ذلك أن البنيويين عوَّلوا على النص بوصفه كياناً مغلقاً وتجاهلوا المبدع بدعوتهم إلى إزاحة المؤلف والتركيز التام على البنية اللغوية بعد تجريدها من علاقاتها بمجمل حياة البشر وممارستهم وتاريخهم[1] وهذا إيمانا بضرورة انسحاب المعرفة والفكر إلى خارج نطاق التمثيل. ووفق هذا المنظور، يتجه النظر إلى اعتبار اللغة واقعا موضوعيا له وجوده المتميِّز واستقلاله الذاتي عن الأسباب، فلا يمكن فهمها على أنَّها ظاهرة تحيل إلى فعل إنساني.

وتعتبر الظاهراتية أيضاً رافدا من روافد البنيوية الفلسفية والمعرفية لِمَا تحمله من رؤية جديدة للغة، فهي تعتبرها خزانا من الأسئلة تتطلب البحث عن أجوبة لها، وهذا يعني أن المنجز العلمي للغة أصبح مرتبطا بالتوجهات الظاهراتية التي أصبحت تنظر إلى البنية على أنها: "منظومة من علاقات وقواعد تركيب، ومبادلة تربط بين مختلف حدود المجموعة الواحدة، بحيث تعين هذه العلاقات، وهذه القواعد معنى كل عنصر من العناصر"[2]، حدود هذه البنية حددت المعرفة البنيوية التي لا تعود إلى تمثلات مرئية، أو منظورة، وإنما تعود إلى مفاهيم وشيكة من علاقات منبنية، ومتعالقة، ومتراكبة ومنتظمة، وهذا باضبط ما أدى إلى تحويل "ستراوس" نموذجه الألسني من نظرية في اللغة إلى نظرية في الفعل الإنساني، إلى نظرية في الأسطورة، إلى أن انتهى إلى نظرية عامة في المجتمعات. ومن هنا، أوجدت البنيوية طريقة للبحث في العلاقات، لا في الأشياء، وحاولت بناء ذلك على قاعدة علمية منتظمة ودقيقة، وأن البحث في العلاقات يقود إلى البحث في فكرة النظام الذي أوجدها.

أما بنيوية "ستراوس" فتمثِّل مرحلة مُهِمَّة أَبْرَزت البنيوية بشكل منهجي، حيث أسهَم نموذج "ستراوس" في تعميق نظرية الوعي بالبنية الفوقية التي دعت إليها الماركسية في سياق

---

[1] - ينظر: مسلم حسب حسين ، جماليات النص الأدبي، دراسات في البنية والدلالة، دار السياب، ط1، لندن/بريطانيا 2007.ص 156.

[2] - روجيه غارودي: البنيوية فلسفة موت الإنسان ، ترجمة: جورج الطرابيشي، دار الطليعة، ط3، بيروت/لبنان، 1985، ص 14 - 15.

تقسيمها الجدلي لحركات المجتمعات والتاريخ إلى بنية فوقية وبنية تحتية. ورأى "ستراوس" أن كل شيء يخص النتاج البشري يتعلق بنظام رمزي وينتمي من ثم إلى نظام من الدلالات، ويذهب إلى أن التناغم السري الذي يربط الإنسان بالعالم، ويتسم بالانسجام هو أساس طبيعي للابيستمولوجيا البنيوية التي تحاول وصف ووضع الوعي في مواجهة الظواهر البشرية[1]. وهذا يعني أن الأوجه المتعددة للفاعلية البشرية تتصف بكونها أنظمة للعلامات كثيرة متنوعة تتشكل من أنظمة رمزية دالة...وعلى هذا آمن "ستراوس" بقدرة البنيوية وسلطة بنيتها على تصدير النموذج اللساني إلى مجمل العلوم الإنسانية، واستند عمل "ستراوس" هذا إلى دراسة "دوسوسير" للغة بوصفها نسقا مستقلا بذاته، نسقا يقوم على التسليم بعلاقة فاعلة تصل مكونات العلامة اللغوية، أي تصل بين نسق اللغة والكلام الفردي من ناحية، وبين الصورة الصوتية (الدال) والصورة الذهنية (المدلول) من ناحية ثانية.

11 -البنيوية منهج:

صار معلوما درجة البداهة أن البنيوية تكونت في مجال اللسانيات/علم اللغة الحديث، ثم امتدت لتشمل العلوم الإنسانية/العلوم الاجتماعية، فأصبحت بالتالي جزءا من تاريخ الفكر والمعرفة، ولم تعد مجرد موضة أو حدث إعلامي عارض، بل ارتكزت على خلفيات فلسفية ومعرفية سابقة - كسائر النظريات الناشئة - لتمتلك رؤية خاصة يتم من خلالها الحكم على الإنسان والعلم والفلسفة والأدب والتاريخ. لكن الكثير من المفكرين بما فيهم أعلام البنيوية تعاملوا معها باعتبارها منهجا للبحث العلمي، ولا يمكن أن تشكل موضوعا لعقيدة أو فلسفة؛ ينطلقون أساسا من الاعتقاد أن البنيوية إنما ظهرت لتعبر عن حاجة الإنسان المعاصر إلى نظرية في العلم، مما يجعل منها مجرد محاولة علمية منهجية جاءت لتدرس الظواهر عموما، والظواهر البشرية خصوصا، وبالتالي فهي تمثل وجها ابستمولوجيا أو نظرية في المعرفة، ولا تمثل موقفا عقائديا/ايديولوجيا.

ومن الذين يرون أن البنيوية منهج فعّال في شتى العلوم، ولا يمكن أن تشكل منظورا مذهبيا/ أيديولوجيا نجد عالم النفس السويسري **"جان بياجيه"** الذي يقر في نهاية كتابه "البنيوية" وسيلة معرفية صارمة، تتصف بالمعقولية ومواءمة البحث العلمي، فيقول: "...إذا كان تاريخ

[1] - محمد سالم سعد الله، الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية،(م.س)، ص 69.

البنيوية طويلا بعض الشيء، فالدرس الذي يجب ان نستخلصه من هذا التاريخ هو أن البنيوية لا يمكن أن تشكل موضوعا لعقيدة أو فلسفة، وإلا لأمكن تجاوزها بسرعة، بل تشكل بالضرورة طريقة مع كل ما تنطوي عليه هذه اللفظة من التقنية ومن الالتزامات، والشرف الفكري، ومن التطور في التقريبات المتتالية"[1]. وهو يعترف قبل هذه المقولة أن للبنيوية تراثا طويلا في تاريخ الفكر العلمي، لكن تكوينها حديث نسبيا بالنظر إلى مراحل الاستنتاج والربط، التي ميزت تطور الفكر الذي يميل في العادة إلى تتبع طريقه من السهل إلى المركب، قبل أن تفرض صعوبات التحليل نفسها للتعرف عليها ضمن مستويات مختلفة، ولا تظهر جملة واحدة؛ ومن هذا المنطلق يؤاخذ "بياجيه" طريقة "ميشال فوكو" تغييب المسألة الكلية للمستويات، أي أنه ينكر الترابط الموجود بين أشكال البحث والمناهج، فلا تستنتج الأولى من الثانية لا شكليا ولا ديالكتيكيا، ولا تنتهج الواحدة بعلاقتها مع الأخرى، كأن العقل عبر تاريخه الطويل، يتحول وتظهر بنياته وتختفي بطريقة فجائية، وبدون سبب، هذا ما حداه أن يقول عن "فوكو": "لا نبالغ إذن إذا نعتنا بنيوية فوكو بالبنيوية الخالية من البنيات؛ هذه البنيوية تأخذ من البنيوية السكونية جميع مظاهرها السلبية: عدم تقييم التاريخ والتكوين، نفي الموضوع نفسه لأن الإنسان سائر إلى الزوال"[2]. وفي هذا إقرار أن البنيوية لها تاريخ طويل،تكونت من مستويات مختلفة، إثر ترابط المناهج بعضها ببعض، على نمط التبادلية والتفاعلات في مسار التطور الذي عرفه العقل في مجال البحث العلمي، فالبنيوية طريقة في البحث فرضتها الدراسات العلمية عبر تاريخها الطويل في التكوين والتفاعل، وهي بالتالي منهج علمي بحت وطريقة في البحث ، وليست مذهبا أو تيارا فلسفيا.

هذا التعريض الذي يورده بياجيه في كتابه " البنيوية" عن" ميشال فوكو Michel Foucault (1926 – 1984 م)، يحتم علينا الوقوف على رأي هذا الأخير في البنيوية؛ هل هي عنده منهج أم فلسفة؟ فنجد فوكو يذهب بعيدا في هذا الموضوع؛ فلا يكتفي بنفي صفة المذهبية عن البنيوية فقط، بل ينكر عنها أيضا صفة العلمية؛ فلا تستقيم عنده منهجا علميا له أسُسه وآلياته، مستدلاً على ذلك بتبايُن طرائق التحليل لدى كل من "بروب" و "فرويد"

---

[1] - جان بياجيه: البنيوية (مرجع سابق) ص 111.

[2] - المرجع نفسه، ص 108.

وكذلك اختلاف وتباين النتائج المتوصل إليها عند كليهما، لذلك يقول "يبدو لي أننا لا نستطيع بحق تحديد البنيوية كمنهج، ذلك أنه من الصعب جدا ملاحظة وجه الشبه بين الطريقة البنيوية لتحليل القصص الشعبية عند بروب وبين طريقة تحليل الفنون الأدبية عند فرويد بأمريكا وبين تحليل الأساطير عند ليفي ستراوس"[1] . إذن فوكو يرى أن الاختلاف في الرؤية عند البنيويين أدى إلى تباين النتائج، لذلك لا يمكن اعتبار البنيوية منهجا لعدم تشابه النتائج المتحصل عليها حين يتعلق الأمر بطرائق مختلفة لإجراءات البحث البنيوي، ولا يمكن اعتبارها فلسفة، لأنها لا تشكل مذهبا فكريا شاملا تنطوي تحته جميع القراءات والتفسيرات، وعلى العكس وَجَد أن فلسفات مختلفة هي التي ارتبطت بالبنيوية، لتستفيد من آلياتها لا أن تمثَّلها كاتجاه فكري، ويؤكد هذا المعنى بقوله: "ليست البنيوية – كما نعلم – فلسفة إنما يمكن أن تربط بفلسفات مختلفة، فقد ربط ليفي ستراوس بوضوح منهجية البنيوية بفلسفة مادية الطابع، وعلى عكس ذلك قام جيرو بربط طريقته الشخصية في التحليل البنيوي بفلسفة مثالية، في حين يستعمل ألتوسير مفاهيم التحليل البنيوي داخل فلسفة من الواضح أنها ماركسية الاتجاه، لهذا لا أعتقد أن بإمكاننا إثبات وجود رابط وحيد وحتمي بين الفلسفة والبنيوية"[2]. هذه الخلاصة القائلة أن البنيوية ليست مذهبا فلسفيا جامعا، ينبثق عن مدرسة فكرية واحدة، يمكن أن يُقارن مثلا بالمذاهب الفلسفية المعروفة كالمثالية والوجودية والماركسية وغيرها.

ما يُلاحظ على رؤية فوكو للبنيوية أنه ينكر عليها صفات؛ العلمية والمنهجية والمذهبية، لكنه اتخذها منهجا في سائر بحوثه، وأثبت ما ينفيه عن البنيوية في كثير من مقولاته، حتى عدّه بعض النقاد – منهم زكريا إبراهيم – من أوائل العلماء الذين أسسوا للبنيوية، فربط تاريخ سيادة البنيوية بسنة 1966م، وهو التاريخ الذي ظهر فيه كتاب "ميشال فوكو" بعنوان "الكلمات والأشياء Les Mots et les choses"، فقد كان هذا الكتاب أول تطبيق للاتجاه البنيوي في مجال البحث الابستمولوجي، وعليه قال زكريا إبراهيم في تصدير كتابه "مشكلة

---

[1] – ميشال فوكو: البنيوية والتحليل الأدبي، تر: محمد الخماسي، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد 1، بيروت/لبنان 1988، ص 15.

[2] – المرجع نفسه ص 15.

البنية" منتشيا بسيادة البنيوية على العلوم والمعرف، قال: " البنية La Structure (بألف ولام التعريف) صاحبة الجلالة "البنية" سيدة العلم والفلسفة رقم واحد، بلا منازع، ابتداء من سنة 1966م حتى اليوم، وربما في المستقبل القريب أو البعيد أيضا...قفزت - على حين فجأة - من مؤخرة الصفوف، لكي تجيء فتحتل - في أقل من عشر سنوات - مكان الصدارة بين مفاهيم الفكر الحديث..." [1]. كأنه يقر أن سنة صدور هذا الكتاب هي بدية سيادة البنيوية على مجالات البحث العلمي والفلسفي. ونفس الاتجاه يذهب إليه النقاد الغربيون مثل "جان لاكروا" الذي يعتقد أن البنيويين رغم اختلافهم في نظرتهم للبنيوية إن كانت منهجا أو فلسفة، إلا أنهم يتفقون أنها منهج في العلم، ومن خلالها انتهت القطيعة بين العلم والفلسفة؛ و "إن أصدق ما يُقال عن الدراسات (البنائية) المعاصرة هو أنها اتجاه في البحث بين العلم والفلسفة" [2]. وعليه يحكم "جان لاكروا" أن البنيويين أجمعوا على نزوعهم العلمي، ووجدوا ضالتهم في البنيوية منهجا علميا يمكن أن يُطبق على جميع مجالات البحث،فيقول: "ليس ثمة مذهب (بنائي)...، بل إن هناك – وهذا أمر له مغزى أعمق ودلالة أكبر - لقاء ذهنيا بصفة عامة، ومنهجيا بصفة خاصة، بين مفكرين متباينين يعيشون معا عصرا واحدا بعينه، ألا وهو عصر انتهاء الأيديولوجيات، وربما أيضا عصر انتهاء"النزعة الإنسانية" - من حيث هي صورة من صور الإيديولوجيا - . والحق أن كل ما يجمع بين ليفي ستراوس، وفوكوه، ولاكان، وألتوسير (وهم فرسان البنائية الأربعة)، إنما هو ذلك المشروع العلمي الذي أرادوا تطبيقه على معرفتنا الإنسانية..." [3]

12 -البنيوية منهج عند النقاد العرب:

ومن الذين يرون أن البنيوية منهج في المعاينة، وطريقة في الرؤية مما ينفي عنها صفة المذهبية أو كونها حركة فكرية أو فلسفية، نذكر صلاح فضل وكمال أبي ديب وفؤاد أبو منصور. فصلاح فضل ينفي صفة المذهبية والطابع الفلسفي عن الاتجاه البنيوي ردا على من يعتقد ذلك، فيقول: "وقد يصف بعضُهم هذا المذهب بأنه علمي دقيق وقد يصفه البعض الآخر بأنه

---

[1] - زكريا إبراهيم: مشكلة البنية (مرجع سابق)، ص 7.

[2] - عبد الوهاب جعفر: البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشال فوكو، دار المعرف (د ط)، الاسكندرية/مصر 1989، ص 14.

[3] - زكريا إبراهيم: مشكلة البنية (مرجع سابق)، ص24.

فلسفي لاشتماله لنظرية منتظمة عن الإنسان والعالم، وتنير بشكل جذري مشاكله المرهقة، بالرغم من ذلك إلا أن زعماء النظرية أنفسهم يؤكدون أن البنائية ليست مدرسة مذهبية ولا حركة فكرية، ولا ينبغي حصرها في مجرد نزعة علمية بحتة" [1].

أما كمال أبو ديب فأنكَر كون البنيوية فلسفة، وهي لا تتجاوز كونها طريقة في الرؤية ومسارا في معاينة الوجود، وهي فكر متسائل، وقلق، وجدلي، وشمولي. ثم يصف البنيوية بأنها حركة نقدية أثرت مع ماركس، ومفهوم الجدلية، والصراع الطبقي ومع الفن الحديث، والإصرار على العلاقات، أثرت مع ذلك جميعا في تاريخ الفكر الحديث. وأراد أبو ديب من تبنِّي البنيوية منهجا لتفسير الفكر العربي في معاينة الثقافة والإنسان، وإلى تغيير الفكر الجزئي، والسطحي والشخصي، الذي تُقرأ به النصوص العربية، إلى فكر يطمح إلى تحديد المكونات الأساس في الظواهر، واقتناص شبكة العلاقات التي تشعّ منها، والدلالات التي تتبع تلك العلاقات، وهذا كله - حسب أبي ديب - يأتي لغرض البحث عن التحوُّلات الجوهرية للبنية التي تنشأ عبرها تجسيدات جديدة للظواهر المختلفة [2].

وهذا ما يؤكد أن البنيوية منهج حديث له ملامحه الواضحة والمتكاملة في الفكر الحديث، وتبلورت من الحوار مع نظريات سابقة، ومع علم أو مجموعة علوم مستقرة، كاللسانيات والانتروبولوجيا وعلم النفس، لكنها – مع ذلك - ظلت أداة للنظر والتناول والتحليل، فلم تتحول إلى فلسفة أو مذهب أو أيديولوجيا.

ما ينفي اعتبار البنيوية فلسفة هو أن أي مشروع نقدي بديل لا تتأسس شرعية وجوده إلا باندحار المشروع السائد الذي يختفي بعد أن يستنفذ طاقته وقدرته على المعاينة والدراسة والتحليل، هذا ما يؤكده عبد الغني بارة: " إن المشروع النقدي يخرج إلى الوجود كنتيجة طبيعية لتراجع المشروع السائد، الذي يتوارى معلنا أحقية المشروع البديل...لكن لكي يؤسس شرعية وجوده عليه أن ينفي من كان له فضل وجوده فيستقيم بذلك مشروعا متكاملا" [3].

---

[1] - صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 204 - 205.

[2] - ينظر: كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي،(دراسات بنيوية في الشعر)، دار العالم للملايين، ط 3، بيروت/لبنان 1984، ص 7 -13.

[3] - عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر (مقاربة حوارية في الأصول المعرفية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة/مصر 2005، ص 38.

يعود الفضل في نشوء المشاريع النقدية للمعطى/المناخ التاريخي، وهذا دليل واضح على نشأة البنيوية كمنهج نقدي، حتى وإن استندت إلى اللسانيات وعلوم أخرى زودتها بالمصطلحات والآليات التي استعانت بها في مجال النقد الأدبي، فإن هذا لا ينكر ولا يُلغي المناخ الفكري والفلسفي الذي يكاد يكون المحضن الثقافي الذي نشأت في كنفه البنيوية. ومن جهته يؤكد فؤاد أبو منصور أن البنيوية ليست فلسفة، وإنما طريقة صارمة تصر على الاكتناه المتعمق، والإدراك متعدد الأبعاد، ثم الغوص في المكونات العقلية للنص، والعلاقات التي تنشأ من خلالها، ووصفها بأنها: سؤال متقص جدلي شمولي، يطرح مفاهيم التزامن، والثنائيات الضدية والعلاقات بين العلامات المختلفة[1].

يتضح من أراء: صلاح فضل وكمال أبو ديب وفؤاد أبو منصور، أن البنيوية طريقة في التحليل تمتلك آليات لغوية لسانية يمكن مقاربتها للنصوص الإبداعية من دون النظر إلى ما تحمله البنيوية من خلفيات فلسفية أو معرفية، فهي صيغة نقدية موضوعية يمكن الاستفادة من إجراءاتها ومقاربتها للنصوص في قراءة النص وتحليله، وأنَّ علاقة الدال بالمدلول هي علاقة عليَّة تَنتُج عن حركة الأنساق والبُنى النصية، ولا توصف بأنها علاقة مشحونة بفكر أو فلسفة.

ومن هذه المنطلقات فإن البنيوية بالنسبة لكمال أبي ديب تحديداً، تشكِّل له رؤية فكرية مركّبة، ونسقاً حضارياً، يجعل منها مشروعاً حضارياً يقدّم حلولاً جذرية، ليس للنقد الأدبي فحسب، بل لكلّ مساعي النهضة العربية المنشودة، ضمن مجموع المشاريع النهضوية المعاصرة التي حاولت مقاربة المشروع الحضاري، الذي يدفَع بالأمة نحو متطلبات الحضارة المعاصرة.

---

[1] - ينظر: فؤاد أبو منصور، النقد الأدبي الحديث بين لبنان وأوروبا (نصوص: جماليات، تطلعات)، دار الجيل، ط 1، بيروت/لبنان، ص 510.

الباب الثاني

إشكالية المنهج عند كمال أبي ديب.

الفصل الأول

المشروع الحضاري العربي بين الطرح النظري والتطبيقي.

1 -آفاق المشروع الحضاري:

الإنسان جزء من الطبيعة، لكنه يختلف عنها بمنحة العقل المفكر، هذه المنحة لا تجعله جزءا جامدا يتناغم معها آليا، فيتأثر ويتشكَّل ويتحوَّل ببطء، قدر ما يحدث في الطبيعة؛ من ثبات دائم نسبيا، وتحوُّل بطيء لا يكاد يَبين إلا بعد أزمان ودهور، وإن حدث فيها تغيُّرٌ مفاجئ وسريع فبسبب كوارث نادرة، قَلَّما تحدث، وإن حدثَتْ فهي لا تمس إلا جزءا محدودا من الطبيعة، فيكون التغيّر محدودا أيضا في بقعة صغيرة من هذا الوجود الواسع. لكن الإنسان المميز بمنحة العقل، التي تمكنه من إدراك ذاته وما حوله، له خصوصية النظر، والتدبُّر، والتأمُّل، والملاحظة، والمقارنة، والتأليف، والتقسيم....وما إلى ذلك من الملَكات والقدرات التي ينفرد بها عن سائر الموجودات المدركة، جعلته ينفصم عن هذه الطبيعة، ويحاول فهمها والتحكُّم فيها، وتسخيرها لطموحه، والحد من معوقاتها أو تهديدها، ليُحدث تغييرات باهرة في حياة الإنسان معنويا وماديا، يعجز ما دونه إحداثها.

لا شك أن العقل أداة المعرفة، وآلية الإدراك، وسبيل التجديد والتغيير والتطور، الذي يتحقق باتساع جهود البشر في مختلف المراحل التاريخية، ليصير رصيدا إنسانيا مبذولا للجميع، وكل أمة لها الحق في طريقة الاستفادة من هذا الميراث الإنساني، شرط أن تمتلك وعيا حضاريا كافيا، يحقق لها الفاعلية والوجود، من خلال القدرة على الاستيعاب، وفاعلية الإنتاج حسب تصورها الخاص. ولتحقيق هذه الغاية، تحتم على العرب حديثا التواصل الثقافي مع الغرب للاستفادة من إنجازاته العلمية الباهرة في مختلف مجالات الحياة المادية والمعنوية. لكن هذا التواصل مع الغرب أفرز أسئلة مهمة في مسار هذا التعاطي مع الآخر، تحتاج بإلحاح إلى إجابات مقنعة لتقييم مدى فاعلية هذه المثاقفة، وهذا التواصل المستمر الذي لم تتحدد هويته بعد، ولم تتضح نتائجه في الواقع المحسوس والمنجز.

ومن الأسئلة التي تتماثل واضحة أمام الباحث في مسار هذا التواصل: هل التواصل المعرفي مع الغرب كان واحداً أم متعدداً؟ وهل هناك اِتِّزان في الأخذ بين النظري والتطبيقي؟ ما مدى فاعلية محاولات التوافق والتكامل والمواءمة بين هذه الثنائيات؟ وهل أَحْدَثت طرائق المثاقفة تواصلاً بين الفكر والواقع؟ وما مدى تحقُّق طموحات الأمة في النهضة والمعاصرة؟

مقاربة الإجابة عن هذه الأسئلة، صعبة ومعقَّدة بقدر تعقد الوضع العربي الحديث فكريا وماديا، لأن العلم العربي لا يعدم الإمكانات المادية والفكرية، بقدر ما يفتقد إلى آليات التواصل الثقافي والمعرفي، لإحداث التوافق والمواءمة المأمولة بين مجموع التناقضات والثنائيات القائمة في بنية الفكر/العقل العربي، التي أنتجته مختلف المكونات المتناقضة من الفكرين القديم والحديث. لكن رغم ذلك فإن جهود المفكرين والنقاد والباحثين لم تتوقف عن السعي في وضع المناهج وتقديم الرؤى، والتي تراوحت بين التطبيقي والنظري، والتي تطمح جميعها إلى بناء مشروع حضاري يليق بطموحات الأمة. وكان اختيارنا للجانب التطبيقي منه، قد وقع على المشروع البنيوي لـ " كمال أبي ديب" في كتابه " جدلية الخفاء والتجلي"، ثم النظر في الطرح النظري لكل من: " زكي نجيب محمود" في كتابه " تجديد الفكر العربي"، و محمد عابد الجابري" في كتابه " إشكالية الفكر المعاصر"، محاولين تبيُّن إمكانات هذه الطروحات أن تتحقَّقَ مُنجزات فعلية، صَرحاً نَهْضوياً له وجوده، وخصوصيته، وفاعليته، في واقع الحياة العربية المعاصرة

2 -المشروع الحضاري في بنيوية "كمال أبي ديب" :

يفتتح كمال أبو ديب كتابه "جدلية الخفاء والتجلي" برؤية فكرية، تسعى إلى التكوين والتشكيل، رؤية تَدُل على موقف حضاري أكثر مِمَّا تدل على منهج نقدي فحسب، تجعل البنيوية مشروعاً حضارياً إنسانياً، يتضمَّن طموحاً واضحاً في إِحداث "تثوير فكري" في العالم العربي (الإسلامي) باعتبار الانتماء القطري للناقد، وهو طموح يوحي بالإصرار والثقة؛ إصرار على الأخذ بالحل السحري، الذي يعتقد أنه عثر عليه، بعد طول بحث، وتجاوز لكل الانتكاسات السابقة التي عرفها العالم العربي في مجالات النهضة والتطوُّر والتحديث. وفيه من الثقة ما يوحي أنَّ الناقد قد خَبِر كلَّ التجارب الإنسانية - خاصة التجارب الغربية التي تمثِّل منها الجانب الأكبر في مجالات الفكر والفلسفة والعلم والأخلاق والسلوك.. وقد أدرك المسيرة العلمية والثقافية، وتراكمات الانجازات الصغيرة والكبيرة، التي تزامنت أو تلاحقت أو تباعدت في المكان والزمان لجهود عدد لا يحصى من العلماء والمفكرين في العالم، واستوعب كل ظروف التكوين والتطور الحاصل إلى غاية المرحلة النهائية، والتي انصهرت جميعا في الرؤية البنيوية، هذه الرؤية التي اتسعت نظرتها وصارت إنسانية شاملة تتجاوز

الانتماء لاتِّجاهٍ فكري معيَّنٍ، أو نظام سياسي محدَّدٍ؛ إنَّها الرؤية التي تمكَّنَت من استيعاب كل هذه التجارب والرؤى، لتستقيم رؤية مُغايرة لما سبق، لها كل القدرة على معاينة الوجود المادي والمعنوي. وفيه من الثقة أيضا ما يوحي بوعيه الراسخ أنَّ العالم العربي (الإسلامي) يتملَّكُه الخوف والتردُّد من كلِّ ما هو جديد، باعتباره تهديدا لهويَّتِه ومقدَّساتِه، خاصة ما تعلَّق باللغة، والدين، والمجتمع، لذلك نجد الناقد يسارع في بدء طرحه للمشروع الحضاري الذي يطمح إليه، بطمأنة هذا العالم الذي يخاطبه، أنَّ مشروعه لا يمحو هويَّةً، ولا يزعزع يقيناً، ولا يدنِّس مقدَّساً، ولا يفكِّك مجتمعاً، وإنما هو مشروع ناجح بموضوعيته ومعاييره، التي تؤسِّس لبناء حضارة بعد فشل وإفلاس، وأنه يلائم خصوصيتنا، ويصلُح خريطةَ طريق، ودليلا للنهوض والتقدم. فكانت رسائل الاطمئنان واضحة في قوله"...في اللغة، لا تغيّر البنيوية اللغة، وفي المجتمع، لا تغيّر البنيوية المجتمع؛ وفي الشعر، لا تغيّر البنيوية الشعر"[1]. كأنَّ أبا ديب يقول أن النموذج الغربي المبذول، الذي تمثَّل في الرؤية الحضارية للبنيوية، هو الصيغة النهائية المتاحة، التي تحقِّقُ طموحَ الأمة في النهضة والتحديث، وهي النموذج المثالي الفعَّال، والصيغة الحضارية اللائقة للحاضر والمستقبل، بوصفها مشروعا حضاريا للعصر كله. كما أنها مجرد منهج ورؤية، إذا تعاملنا معها بوعي وفاعلية، كانت أرضاً ثابتةً، وصمَّامَ أمان، يعصم هويَّتنا من الذوبان، ويحافظ على جميع أبعادنا الثقافية، بعيدا عن جميع المخاوف التي يمكن أن تكون مَحَلَّ تهديد أو تردُّد في التعاطي معها، ما دامت هذه الرؤية تستوعب الأطُر الفكرية الكبرى، للمشاريع النهضوية المطروحة في الفكر العالمي.

لكن...هل تحقيق هذا الطموح ممكن؟ ماهي أدواته وإجراءاته؟ وكيف يمكن إنجازه حقيقة وواقعا، وتجاوز حدود الطرح؛ كمجرد فكرة وطموح؟ وكيف يكون بديلا مُقنِعا، لكل المحاولات السابقة التي باءت بالفشل؟ وهل التغيير في صورة الشيء دون ذاته، أم باستبدال الشيء بغيره؟ وهل التغيير يكون معنوياً أم مادياً، أم في كليهما معا؟....أسئلة لا حصر لها تتماثل أمام هذا الطموح، الذي يتَّسِع حجمُه ليكون مشروعاً حضارياً تأمُلُه الأمة بكل كياناتها، وتسعى إلى تحقيقه، وتَجْهَد في توفير شروطه، وإيجاد بيئته.

---

[1] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي (دراسات بنيوية في الشعر)، م.س، ص 7.

لا يبدو كمال أبو ديب أنه يطرح فكرة المشروع الحضاري فكرة عابرة، فهو صحيح أنه لا يقف عندها، ولا يجيب عن الأسئلة التي طرحناها سابقا، أو غيرها مما يمكن أن تُوجد أو تُطرح، لكنه يطرح مشروعه وهو يعي وَعْياً كاملا، أن الأمة أيضا تَعِي جيِّداً أنَّ الواقع الراهن، مأزوم حد الاستفحال، وأن إدراك الأزمة متاحا يقينا، فالدراسات التي تتناول أزمة الواقع العربي كثيرة، والتي قتلتها بحثا في جميع جوانبها المختلفة، فقامت بتحليل عناصرها ومكوناتها وانعكاساتها وآثارها، "وقدمت قراءات نقدية لا حصر لها، وفق رؤى ومناهج مختلفة، تناولت واقعنا العربي من جوانبه الفكرية والثقافية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية والأخلاقية. وبقطع النظر عن القيمة المعرفية المنهجية لتلك الدراسات والبحوث، إلا أنَّ كَثرتها وتراكمها وما اشتملت عليه من تحليلات، ومحاولات لتحليل بنية الواقع يجعلنا نقول: إنَّها تصلُح لأن تُبْنى عليها دراسات تحليلية تستخلص منها معالم "مشروع حضاري بديل" مخرج للأمة من هذه الأزمة إذا أمكن توظيف تلك الدراسات والتحليلات والمحاولات في إطار منهجي بناء يستوعب النقد، ويتجاوز إشكالياته المعرفية، ويوصل إلى نهايات ترتبط ببديل منهجي للخروج من الواقع المأزوم؛ فالواقع الذي تعيشه أمتنا صار يمثل مأزقا حضاريا متعدد الوجوه، مركب العناصر، جعل أمتنا تعيش حالة انفعال واستتباع للغير، وتخضع لضغوط مختلفة ومتضاربة، أفقدتها القدرة على الاستبانة، والثقة بنفسها وبنسقها الثقافي والحضاري"[1]. إذن فالجهود الكثيرة والمتلاحقة للمشتغلين بالهم الفكري والإصلاحي، لا تعوز الأمة، إنما ما يعوزها حقا هو الثقة في المنهج، وتجاوز الاختلاف في الرؤى والطروحات التي بلغت حد الصراع والتناقض، حتى تماثلت أزمة جوهرية، كالصخرة العظيمة التي تتكسر أمامها جميع الأمواج المتلاحقة من المشاريع الطموحة؛ إنها أزمة الأزمات التي لا تزول إلا بالثقة في المنهج، والحسم في اتخاذ القرار، والبدء في الإنجاز دون تردد.

3 -تجاوز الأزمة:

هل يكفي أن يُعلِن أبو ديب أن البنيوية "طريقة في الرؤية ومنهج في معاينة الوجود" قد وجد أخيرا – بعد كل المساعي الفاشلة - الحل السحري المقنع الذي يتجاوز به كل الأزمات؟

---

[1] - طه جابر العلواني: الأزمة الفكرية ومناهج التغيير، دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت/لبنان، ط 1، 2003م، ص 9.

وهل تتوافر فيه الشروط العلمية التي تحقق الانسجام داخله، فيكون في أعلى درجات الفعالية، والاقتدار على الوجود الفعلي؟

صحيح أن البنيوية قد شملت جميع العلوم الإنسانية والاجتماعية، وتوسَّعت لتشمل جميع العلوم والمعارف - زمن انتشارها - خاصة في بيئة نشأتها، لكنها لم تلق القبول والترحيب في البلاد العربية، على غرار ما كان عليه الأمر في البيئة الغربية، فكيف يكون الشأن بالنسبة إلى قبولها منهجا ورؤية، ومشروعا حضاريا يتوفر على شروط الإقناع والفاعلية.

حَتماً بعد مُرور هذا الزمن؛ منذ صدور كتاب "جدلية الخفاء والتجلي" لـ كمال أبي ديب سنة 1979م، الذي تجلَّت فيه ملامح المشروع الحضاري، لما صرَّحَ بطموحه الكبير في تغيير الفكر العربي، وطرح رؤية جديدة في معاينة الثقافة والإنسان والشعر، بل ومعاينة الوجود كله، وكان قبله قد صدَرَ كتابان مُهِمَّان أسْهَمَا بشكل ملفِتٍ في التعريف والتقديم للبنيوية في العالم العربي، هما: كتاب " مشكلة البنية" لـ زكريا إبراهيم سنة 1976م، ويتَّسِم هذا الكتاب بالطابع الشمولي، والطرح الفلسفي، والتعريف بأعلام النظرية البنيوية؛ من "دوسوسير" الألسُني، إلى "ستراوس" الأنثروبولوجي، إلى " لاكان" النفساني، وإنْتِهاءً بـ "ألتوسير" الماركسي، ثم كتاب " نظرية البنائية" لـ صلاح فضل سنة 1977م، الذي تميَّز بدوره بتعريف البنيوية، ورَصْد مسار التحوُّلات التي عرفتها هذه النظرية، ومناقشة أهم المفاهيم والطرائق التي اعتمدها النقاد المنتسبين إليها [1]. إننا نلفي أن هذا الطرح الذي يطمح إليه أبو ديب – بصفة خاصة - أن يجعله مشروعا حضاريا، لم يتجاوز الهم الأكاديمي الضيق، ولم يستطع أن يمتد فروعا ثابتة في منابت الحياة الفكرية، ناهيك عن منابت الاجتماع والسياسة، ولم يتحقق له الانبثاق الحقيقي الذي طمح إليه الناقد، وبقي صوتا ائتلق برهة، ثم أخذ يخبو كما خبت سائر الأصوات السابقة، وكما خبت البنيوية بسرعة في منابتها الأصلية.بل « إن الحديث عن تغلغل المشروع البنيوي في واقعنا الثقافي في منتصف الثمانينيات أمر مؤلم حقا، فقد كانت البنيوية في بلاد النشأة قد دُفنت و ووريت التراب منذ عام 1966م على وجه التحديد

[1] - ينظر: عمر عيلان، النقد العربي الجديد (مقاربة في نقد النقد)، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان/منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر 2010، ص 46 - 47.

بعد محاضرة "جاك دريدا" المشهورة في مؤتمر بجامعة "جونز هوبكنز"[1]» ، لكن لِنَفرِض أننا نؤمن إيمان الناقد بمنهجه المتميِّز، إذ يُصرِّح أنَّ بنيويته تختلِف حتى عن بنيوية الفرنسيين، أو بنيوية الأوروبيين بصفة عامة، وأنَّ بنيويته الخاصة به قد اقتحمت مجال الشعر، وظلَّت البنيوية تتعامل باستمرار تقريبا مع النثر - والسرد بشكل خاص - وقد أعلن أكثر من ناقد، بينهم "لوسيان غولدمان" أن الشعر أصعب مجالات العمل، وأن مشروعه - مشروع أبي ديب - في دراسة الشعر عامة والشعر الجاهلي بصفة خاصة، مازال محدوداً، مازال يطمح أن يتطوَّرَ إلى رؤيةٍ نقدية متكاملة، فهو "مشروع مستمر لا يستعجل الوصول إلى نهاية، بل يسعى إلى تطوير وسائل التحليل وزيادتها رهافة ودقة وكفاءة"[2]. ويضيف أبو ديب: "أن مشروعه، ينطلق بأناة، متجنِّباً إطلاق الشعارات الجاهزة والزائفة، وفي يقيني أن العمل المتأني الدقيق الذي يسعى إلى بلورة إشكاليات قائمة، ويحاول أن يقدِّم حلولاً جذرية لها، قبل أن ينتقل إلى إشكاليات أخرى تستند أصلا إلى الأولى، هو العمل الوحيد الذي يمكن أنْ يؤدِّي في نهاية المطاف إلى تحقيق فَهْمٍ أكثر شمولية ودقَّة في آن واحد للبُنى الفكرية والاجتماعية والاقتصادية والأدبية السائدة في ثقافة معينة. ولتحقيق مثل هذا الفهم يطمح البحث الحالي في ما أُنْجِزُه الآن، فيما يظل متضمِّناً فيه مشروعا قابلاً للإنجاز"[3]. يقول "سيد البحراوي" في هذا السياق: " إلى أن وجود المنهج في النقد العربي يحتاج إلى سند اجتماعي قوي، إما من الطبقات السائدة، في حالة توافق مشروعها مع هدف تقدُّم المجتمع، أو من الطبقات التي تسعى إلى الصعود، ولأن هذا السند غير متوفِّر بالقدر الكافي في مجتمعنا العربي المعاصر، حيث أن الأزمة المستحكمة – في تقديري - وقوف الطبقات السائدة في وجه التقدُّم، لأنه أصبح ضد مصالحها، بينما الطبقات الجديدة المَسودة لم تستطِع بعدُ أن تكون صاعدةً وقويةً؛ فإن الشروط الموضوعية لتحقُّق المنهجية، ليست متوفِّرةً في نقدنا الأدبي كما في كثير من مظاهر

---

[1] - عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (عالم المعرفة رقم: 232)، الكويت 1998، ص13.

[2] - كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة (نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر 1986، ص 11.

[3] - المرجع نفسه (الرؤى المقنعة)، ص 13.

نشاطنا الذهني والعملي"[1]. معناه أن السند الاجتماعي والسياسي لم يتوافر أيضا لتحقيق هذا الإنجاز الطموح، فالسَّنَد الاجتماعي لم يلق في المشروع البُعْد الفلسفي الذي يحقِّقُ حاجاته الذهنية والمادية، والتي يتطلَّعُ إليها أن تتحوَّل سلوكاً ملموساً في مستويات الأسرة والشارع والمجتمع ككل، وفي شتى طرائق الحياة المعيشة، ومِثلُه السَّند السياسي لا يتحمَّلُ عَناءَ التكفُّل المادي، والتغطية الرسمية للمشروع، ما لم يَدعَم أركان المُلك، ويُعزِّز مشروعية السلطة الحاكمة داخلياً وخارجياً، ناهيك عن الرغبة المُلازمة للسياسيين في تَبَنِّي المشاريع الفكرية.

فالمنهج الناجح والفعَّال، إذن يقتضي أن يقوم على أسُس نظرية ذات أبعاد فلسفية، وإيديولوجية بالضرورة، ويمتَلِك الأدوات الإجرائية الدقيقة القادرة على تحويل الأسُس النظرية، إلى فعالية وإنجاز حقيقي في الواقع. وهذا الشرط –البعد الفلسفي - يَنتَزِعُه أبوديب من مشروعه "الحضاري" الذي يقترحه، فهو يقرُّ في استهلال كتابه "جدلية الخفاء والتجلي" أن البنيوية ليست فلسفة؛ كأنَّه يؤكِّد تَوجُّهَه نحو طَمْأَنَة الذِّهنية العربية (الإسلامية) التي تتوجّسُ مِمَّا يَكتَسي طابعاً فلسفياً، فتَحذَرُ منه لأنَّه ينطوي على تهديد لعقيدتها الدينية والأخلاقية، فنلفي الناقد يبادر في البَدْء إلى نفي الصِّبغة الفلسفية للبنيوية، ويُسارع إلى التأكيد على أنها مجرد طريقة في الرؤية، ومنهج يمتلك كل الأدوات والقدرات التي تُمكّن من معاينة الوجود. إنها طريقته - ربما - في ولوج الذهنية العربية بيسر، لتبديد جميع الترددات والمخاوف القابعة فيها، والتي تُقرن وتُبرَّر دوما أنها شكل من الحماية والحفاظ على الذات، أو الخصوصية، أو الهوية، أو المقدَّسات أو غيرها من المسميات التي نتوارى خلفها –غالبا - لرفض كل ما هو دَخيل على ثقافتنا –الراكدة - دون أن نُكلِّف أنفسَنا عَناء الفَرْز والتمييز. فالرأي السائد في حياتنا الاجتماعية المعاصرة، أنَّنا إلى الفعل والحركة أحوج مِنَّا إلى القول والتأمُّل والنظر، وصارت الفلسفة والتفلسف مصطلحاً مُدانا أكثر من أي وقت مضى، وصار العُرف الاجتماعي يَنزَع إلى استباق النتائج في (الما بَعْد)، ويَعَافُ البحث عن الأسباب والمقدِّمات في (المَا قَبْل)، وفي العُرف السياسي الذي يرى فيه نوعاً

---

[1] - سيد البحراوي: البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، دار شرقيلت للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة/مصر، 1993، ص 9.

من اللهو واللاجدوى، وفي العُرف الديني الذي يعدُّه نوعا من الزندقة وازدراء الدين[1]. ثم نجد الناقد في الاستهلال نفسه، بل في الصفحة نفسِها يقرُّ أيضا أن البنيوية " تُغيّر الفكر المُعاين للغة والمجتمع والشعر وتحوّله إلى فكرٍ مُتسائلٍ، قلقٍ، متوثّبٍ، مُكْتَنِهٍ، مُتَقصٍّ، فكرٍ جدلي شمولي في رهافة الفكر الخالق وعلى مستواه من اكتمال التصوُّر والإبداع"[2]، إنه نكوس نحو إثبات البُعد الفلسفي للبنيوية، بشكل من أشكال التخفّي، مَخافة الرفض أو –على الأقل – التردُّد في قَبول الوافد الجديد، كما هو دَأْبُ الأمة المنغلقة على ذاتها، أو ربما رفض الناقد للطابع الإيديولوجي الذي يُمكِن أن يُفهَم بدءاً إذا أقَرَّ بالطابع الفلسفي للبنيوية. لأن الطابع الفلسفي يُحيل بالضرورة إلى الطابع الإيديولوجي، الذي يجعل الفكر ينظر إلى الأشياء طِبقاً لمنطِق النظرة الفلسفية الإيديولوجية، لا طِبقاً لمنطق الأشياء، فهي بالتالي تشكِّلُ حاجِباً أو قِناعاً، يَمنَع الناسَ من الوصول إلى نور الحقيقة من أقصر الطُّرق. وتَحضُرُ في ذهن الناقد تلك التجارب الفلسفية التي ادَّعت – زمن وجودها – أنَّها بَلغَت بالمعرفة علماً مطلقاً، يستنفذ مبادئ الوجود، وأن الحقائق الطبيعية والدينية والذهنية يمكن إدراكها، وأن الواقع أمر بسيط يَقبَل الإدراك المباشر والإدراك التام، الذي يستنفذ الحقيقة، ويَعرِضُها على ما هي عليه، بخلاف ما يقول كبار الفلاسفة القدماء منهم والمحدثون، مثل ما زعم أهل المعرفة الفلسفية القديمة، أنَّ علم النفس الأرسطي ونظرية الخيال نهاية المعرفة بأسرار النفس البشرية، وزعم حديثا الماركسيون أنَّ فلسفتهم هي نهاية التاريخ، فجاء تصوُّرهم لما يصفونه بالإيديولوجيا عند كلامهم في كل فلسفة أخرى غير المادية الجدلية التي يعتبرونها فلسفة علمية[3]. مثل هذا التحيُّز الإيديولوجي للأفكار التي لم تستطع تحقيق ما تصبو إليه، رغم ادعائها أنها أدركت الحقائق النهائية، والتي وضعت الفلسفة ومدّعي التفلسف في موضع التهمة. هذه المزاعم وغيرها هي التي جعلت الناقد حين يمارس هذا الشكل من التخفي، وعدم التصريح بالبعد الفلسفي/الأيديولوجي للبنيوية، فإنه يمارس شكلا من أشكال الإصلاح التي تعد جزءا لا يتجزأ من النظرية التي يدعو إليها، ويلتزم التزاما صارما بواجباته، باعتباره

---

[1] – ينظر: ، أبو يعرب المرزوقي، و طيب تيزيني، آفاق فلسفية عربية معاصرة، مقدمة الناشر في هذا الكتاب، دار الفكر المعاصر، ط1، بيروت/دمشق 2001، ص 7.

[2] – كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي (مرجع سابق)، ص 7.

[3] – ينظر: أبو يعرب المرزوقي، و طيب تيزيني، آفاق فلسفية عربية معاصرة، (مرجع سابق)، ص 85 – 86.

ناقدا ومصلحا، وداعيا إلى نظرية جديدة، فلزم عليه أن يبدد جميع الأوهام التي يمكن أن تكتنف نظريته، ليُرجع العقل إلى صفائه الأول، كي تظهر الأمور جلية وواضحة على حقيقتها، بعيدة عن كل احتمالات؛ التخوف أو التوجس أو التردد [1].

واجتهد "أبو ديب" أن يُكسِب مشروعه طابعاً من الموضوعية، لتسويغه وتقريبه أكثر من جمهور النُّخبَة أوَّلاً، ثم الجمهور الواسع تالياً، فالنخبة من الباحثين والمفكرين، حين الاقتناع بمشروع ما؛ يمتلك الكفاية من الموضوعية والفعالية، تجعلهم يُسهِمون بفعالية واجتهاد لتوسيع المنهج، وتذليل الصعوبات والعَقَبات التي يمكن أن تعترضه، وتغذية جميع روافده، ليتجلى المنهج واضحا مقنعا في صيغته المكتملة، ويحقق بالتالي النفاذ المأمول بين الجمهور الواسع، ويكتسب المنهج/المشروع الحضاري مغزى فلسفيا، فيتحول اعتقادا فكريا في الذهن، وسلوكا مَعيشا في الحياة. ولا ضير إن تأخرت قناعة الناس عن قناعة النخبة؛" فالجمهور الواسع يتأخر دائما في مفاهيمه الفلسفية حوالي مئة عام على تطور الفلسفة الاحترافية/الأكاديمية" [2].

على الرغم من أن ادعاء الموضوعية، والبعد عن تدخل الذات، ضرب من الوهم، لأن أية فكرة لا يمكن فصلها نهائيا عن صاحبها، وتظل دائما جزءا منه، إذ لا يمكن تحقيق الموضوعية حتى في العلوم الطبيعية، التي تُعرف بشدّة الاحتياطات المتخذة، لوضع المادة الخام أثناء التجربة المعملية، في ظروفها الطبيعية، لتحقيق الحيادية، فهي لا تخلو من توجيه عقل الباحث لمسار التجربة، الذي لا يمكنه أن يتنصل من خبرته الخاصة، وأهدافه الخاصة أيضا، والتي تنطلق أساسا من قوانين علمية، ثبتت – إلى حين - صحَّتُها، ومن تحيُّزات إيديولوجية للباحث نفسه، أو من قِبل العالِم الذي اكتشف هذه القوانين في ظل ظروف معينة، وهذه الظروف، في حالة اكتشاف القوانين أو ممارستها، أصبحت جذورها الفكرية والاجتماعية والتاريخية أمرا لا يمكن إخفاؤه؛ يضاف لها أن كلمة "الظروف" أصلا لها معنى: مجموع الأنظمة الاجتماعية والأفكار الموروثة المسيطرة على الإنسان في فترة زمنية معينة [3]. إذا كان هذا التحيُّز الإيديولوجي قائم في العلوم الطبيعية، فكيف يكون الحال في العلوم الإنسانية؟ حتما فإن

---

[1] -ينظر: عبد الله العروي، مفهوم الأيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، ط7، الدر البيضاء/بيروت 2003، ص 29.

[2] -إ. م. بوشنسكي Bochenski,Innocenty Maria: الفلسفة المعاصرة في أوروبا، تر: عزّت قرني، الإصدار 165، عالم المعرفة، الكويت 1992، ص 69.

[3] - ينظر: سيد البحراوي: البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث (مرجع سابق)، ص 10.

حجم التحيز الأيديولوجي في العلوم الإنسانية أقوى وأكبر منه في العلوم الطبيعية، رغم التوجه والنزوع الظاهر في الأدب والنقد وسائر العلوم الإنسانية نحو العلمية، والتوجه البنيوي الذي يفصل الأدب أو أي موضوع عن صاحبه والظروف المحيطة به، يظل حضور الذات قائما وبالقرب من موضوع درسه، وفي درجة أعلى من التحيُّز الإيديولوجي - مما في العلوم الطبيعية - وحضور الذات النابع من الانتماء إلى جماعة أو مذهب، أو دين أو حزب ... وغيرها من الانتماءات الممكنة، ناهيك أن القدر المعقول من تدخل الذات في المادة المدروسة، يصير من شروط الدراسة العلمية، ولا ينفيها أو يقدح في موضوعيتها [1].

يزداد أبو ديب من ممارسة التخفي إزاء البنيوية، ليبعد عنها الطابع الفلسفي أو الأيديولوجي، لتفادي احتمالات رد الفعل غير المتوقعة، وحتى لا يُفسَّر مشروعه أنه أحادي الأساس أو الإتجاه، حين يجعل البنيوية " ثالث حركات ثلاث في تاريخ الفكر الحديث يستحيل بعدها أن نرى العالم ونعاينه كما كان الفكر السابق علينا يرى العالم ويعاينه. مع ماركس ومفهومي الجدلية والصراع الطبقي، بشكل خاص، أصبح محالا أن نعاين المجتمع كما كان يعاينه الذين سبقوا ماركس. ومع الفن الحديث، وبعد أن رسم بيكاسو كراسيه – كما يعبّر روجيه غارودي - أصبح محالا أن نرى كرسيا كما كان يراه الذين سبقوا بيكاسو" [2].

وكان يَقصُد النزاع القائم بين المثالية والمادية، وهل الأشياء هي انعكاسات عن الفكر، أم أن الفكر هو انعكاس عن الأشياء؛ فالفكر كما يُشخِّصه "هيغل"، ويُطلِق عليه اسم " الفكرة" وهو خالق الواقع وصانعه؛ فيقدِّم العقل على الطبيعة في الوجود. أما المادية فلا تنكر وجود العقل أيضا، وإنما ترى أن المادة هي الواقع الأول، وأن العقل هو المُعطى الثاني؛ فالعقل والفكر والأحاسيس (الفن)، ما هي إلا نِتاج وانعكاس للواقع الأول/المادة، أي أنَّ الفكر حركة واقعية، منقولة من العالم الخرجي إلى دماغ الإنسان ومستقرة فيه [3]. هذه العلاقة القائمة بين الفكر والواقع تبدو غير مفهومة، وتُكرِّس الربط والمصالحة بين البنيوية والماركسية، وتنحَاز للعلمانية أو الإلحاد الذي يثير توترا ليس بالهين في تلقي الرؤية من قِبل المجتمع العربي،

---

1 - ينظر: سيد البحراوي: البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث (مرجع سابق)، ص 10 - 11.

2 - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي (مرجع سابق)، ص7.

3 - ينظر: روجيه غارودي ماهي المادية (سلسلة النظرية المادية في المعرفة)، تر: محمد عيتاني، دار المعجم العربي، د.ت.ط ، بيروت/لبنان، ص 40 - 41.

الذي كثيرا ما يتوجس من مثل هذه الطروحات، والتي تفقد بالتالي فرص تلقيها ومناقشتها ناهيك عن قَبولها والاقتناع بها*

4 -تجارب النهضة الإنسانية:

يقول "محمد عابد الجابري" في كتابه: " إشكالية الفكر العربي المعاصر"[1] مُستعرِضاً تجارب النهضة الإنسانية، التي أَحدَثَت تغييرات جذرية في مسار التاريخ الإنساني، وظلت آثارها حاضرة بقوة واستمرار، في كل ما تَبِعَها لاحقاً من تموُّجات تتراوح بين القوة والضعف. وإذْ نعْتدُّ بهذا العرض الموضوعي، نبسطه فيما يلي بما أمكننا من التوسيع والمناقشة، في حدود أطرافه وتجلياته الفكرية التي تكشف جوهر الإشكالية، وتطرح إمكانات الحل، وفق رؤية عالية من الاتِّزان و الموضوعية والعلمية، تصلُح مرجعية فكرية لكل مشروع حضاري يسعى إلى النَّجاز والفعالية. فكانت هذه الرؤية ما مفادها : أن البحث في طبيعة النهضة وتحليلها يستدعي البحث عن آليات (ميكانيزمات) العملية النهضوية، وإن لم يكن هناك قانون عام واحد يعبر عن آليات النهضة في كل العصور والبلدان؛ لكن جميع النهضات في العالم عبرت إيديولوجياً، عن بداية انطلاقها بالدعوة إلى الانتظام في تراث، وتدقيقا بالعودة إلى الأصول، لكن من المُهِم الوقوف هنا في هذه اللحظة المفصلية، والوعي بدرجة عالية من الأهمية أن هذا الأمر لا يعني مطلقا اعتبار " الانتظام في التراث أو العودة إلى الأصول" معناه أن هناك نهضة قد مضت يجب بعثها من جديد[2]، كما هو الشأن عند الكثير ممن جرى العرف على تسميتهم بالمحافظين أو السلفيين أو الأصوليين أو التقليديين، أن " لا يصلح الخلف إلا بما صلُح به السلف"، هذا الشعار أو هذه النظرة قاصرة –حسب رأينا -عن الوعي بتلك المرحلة التاريخية؛ لأنها تستحضر أفرادا فقط عُرفوا بالوعي والصلاح في ذلك الزمن القابع دوما في أذهان البكائين على أمجاد الماضي، كما أن صلاح القلة من الأفراد كانوا يمثلون في الغالب النخبة من العلماء والأدباء، الذين أسهموا بفعالية في النتاج الثقافي والعلمي، فتحقق في الواقع بسبب

---

* - ينظر ما صدر عن المؤتمر الثاني للأدباء السعوديين، المنعقد في جامعة أم القرى بمكة المكرمة بين 5 - 7، 1419هـ/1999م، ثم تلاه صدور كتاب لـ: محمود حسن زيني، نظريات النقد الحداثي في الميزان، 2000م، وفيه نقد لمجموعة من النقاد العرب لبنيوية كمال أبي ديب، وباقي المناهج النقدية الحداثية.

1 - ينظر: محمد عابد الجابري، إشكالية الفكر العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، ط2، بيروت/لبنان 1990.

2 - ينظر: محمد عابد الجابري، إشكالية الفكر العربي المعاصر (م.س)، ص 21.

صلاح بعض الحكام الذين تكونوا في نشأتهم الأولى في أحضان هؤلاء العلماء والأدباء، قبل تولي الحكم (أمثال الرشيد وأبنائه)، ولما تولوا الحكم تضافر جهدهم السياسي مع الجهود العلمية والفنية للعلماء والأدباء، فكانت الحضارة (العباسية) التي مثلت الذروة التي بلغها العرب والمسلمون منذ المنابت الأولى للنهضة العربية، وأسهمت بشكل مُلفت في تطور الفكر الإنساني، بما أضافته في رصيد المعرفة الإنسانية. لذلك بقيت عالقة في أذهان الأمة أنها مثال الزهو والفخر بأمجاد الماضي، وأنها المثال الذي يُحتذى لبناء أي مشروع نهضوي جديد، لكن صلاح هؤلاء الأفراد من المثقفين والحكام في تلك الفترة الزمنية الزاهرة –والقصيرة بالنظر إلى حضارات الأمم الأخرى - لم يمتد للفئات الواسعة من المجتمع –إذا صح إطلاق هذا اللفظ عن تلك الفترة - ولم يدم طويلا التواصل الذي قام بين الحكام (السلطة التي بيدها قرار الإنجاز والتكفل المادي) وبين العلماء والأدباء والمفكرين، فكانت النقائص معتبرة، والجهود المبذولة لاحتوائها وتجاوز العقبات المتتالية قليلة، بل تنعدم أحيانا، لغياب ما نُسمِّيه – الآن على الأقل - الإستراتيجية المستقبلية؛ التي تحافظ على منجزات الحاضر، وتخطط بوعي يتجاوز العقبات السابقة لتحقيق المأمول.

يُضاف إلى ذلك كله -حسب رأينا دائما -أن ما تحقق من إنجازات في هذه الفترة من تاريخنا، كانت أحلاماً شخصية للسلطة الحاكمة (هارون الرشيد وأبناؤه)، لتحقيق أمجاد شخصية يُسجِّلها التاريخ، لتكون خاصِيَّةً مميزة لهم عن سائر الخلفاء والحُكّام، فكانت شروط الحضارة -إذا جاز إطلاق هذا المصطلح - مرتبطة بالحُكَّام إلى حدٍّ بعيد، وكلما تغيَّرَ الحاكم تغيَّرت معه الشروط، وعلى قدر عزم الحاكم تأتي عزائم الحضارة - كما قال المتنبي - فلم تكن هناك ثقافة شمولية تمتد من القلة الواعية إلى الفئات الواسعة من الأمة، بل نُحِسُّ كأن سائر الأمة آنذاك كانت في فِصامٍ مع سلطة السياسة وسلطة الثقافة، اللتين يمكن تسميَّتهما بالفئة الواعية، فسائر الأمة لا تُدرك بوعيٍ ما يَحصُل بين السلطتين، وما يصدر عنهما، فكانت تستهلك ما يَصدُر عن السلطتين بامتنان، وترضى عَمَّا تحَامَتْ منه برضى وخضوع.

هذه الأسباب وغيرها -مما لا يمكن حصرها في بحث واحد - هي التي أدَّت إلى تَسارُع الفساد الذي دضبَّ في كلِّ شيء، وشمل كل شيء، وبأشكال مختلفة، فتهاوى كل شيء نحو الضعف

والهوان، والانقسام والتشتُّت، فتلاحقت الظروف والأسباب والأزمات، وظلت محاولات الانبعاث من جديد أحلاماً تراود الأذهان ولا تمتد إلى الواقع المحسوس إلا نادرا ثم سرعان ما تضعف مجدّداً، وتتبدَّد ويمحوها الزمن.

هذه التجارب التاريخية لأمتنا، وما يُمَاثِلُها من تجاربِ الأمم الأخرى، وكذا الظروف والمعطيات التي تفاعلت وتضافرت عبر كل هذه الأزمان، صار لِزاماً لكسب الرِّهان مجدَّداً، أنْ يكون الوعي بالمشروع الحضاري المأمول أكثر وعياً وإدراكاً بشروطه، وأدوات إنجازه، وآليات استمراريته، ليُحقِّقَ حضوره وتميُّزَه وهويَّته، ليُشكّل مَلمَحاً له خصوصيته التي يُشار إليها ضمن ذكر الأسُس التي تقوم عليها الحضارة الإنسانية الحديثة واللاحقة، والشروع في المساهمة والإنجاز، وتجاوز مراحل الانبهار والإتِّكال والاستهلاك.

هذا الحلم المأمول إنجازه، لا يتحقق ما لم ننظر إلى التراث والأصول نظرة نقدٍ موضوعية، تنطلق من نقد الحاضر والماضي القريب؛ باعتبارهما محاضن الزيف والوَهْم والسلبية التي أدت جميعها إلى الضعف الذي استدعى تاليا الحاجة الملحة إلى النهضة والانطلاق من جديد؛ هذا النقد يجب أن يكون من الموضوعية والعلمية والعقلانية والوعي الكامل، ما يمكّن من الوقوف على النقائص لتداركها، وعلى الأوهام لإزالتها، وعلى السلبية لتلافيها. ولتحليل طبيعة السؤال البهضوي؛ كيف نقيم مشروعا نهضويا يستجيب لطموحاتنا، ويحقق أحلامنا؟ لابُدَّ من استقراء التاريخ، والوقوف على آليات التجارب السابقة التي حققت وجوداً معتبرا، في تاريخنا وتاريخ الأمم الأخرى.

5 – آليات الانتظام في المشروع الحضاري:

إن البحث في آليات الانتظام في المشروع الحضاري يكون مُلِحًّا لما َشتدُّ الصراع بين "القديم" و"الجديد"؛ فالقديم مُمثَّلا في الذين يتمسكون بالتراث بكل محتوياته، باعتبار النظرة التي تمجِّده وتقدِّسه، والرضى بما هو سائد، على الرغم مما يتضمَّنُه من مظاهر الجمود والضعف؛ ما دام يُمثِّل امتداداً لهذا التراث القديم، ولا يُعاديه – وإِنْ كان في أَضعَف مراحله – أما القِوى المُمثّلة للجديد فهي التي تحمل لواء التغيير، وتنشد مستقبلا مُغايراً يَعكس التطور الذي بلغه المجتمع، الذي يتطلَّع إلى تجاوُز الحاضر المثقل بمخلَّفات الماضي، ويرسم طريقا

يشرع في السير فيه؛ يحدِّد معالمه، ويُشرّع القوانين والآليات التي ينتظم فيها، ويحدِّد أهم الأهداف التي يطمح لتحقيقها، والتي يمكن تعديلها أو تجديدها، تَبَعاً للظروف والمعطيات، فيجعل الطريق سالكا إلى أبْعَد الحدود، ويضمن للمشروع نسبة عالية من النجاح.

إن قوى التجديد التي تتبنى المشروع الحضاري، تجهد في البدء على الإقناع بمشروعية التغيير، واقتراح البديل، وشرح أهدافه، ومراحل إنجازه؛ فتشرع بتضييق الخناق على قوى التقليد، مركزة على قناعة أساسية - ترضي الجميع إلى حد ما - وهي: أن رفض الماضي الذي آل إلى ما هو كائن في الحاضر، ليس تنكرا للماضي ككل، " بل العكس: إنه إذ ينطلق من نقد الحاضر والماضي القريب يحتمي بالماضي البعيد "الأصيل" ليُوظِّفه لمصلحة النهضة، أي لمصلحة مشروعه المستقبلي"[1]. من هنا تأتي أهمية استعراض التجارب النهضوية في العالم، التي تؤيِّد هذه الفكرة الأساس التي تكون غالبا مفتاح الإقناع، وتعبئة الأغلبية الساحقة من فئات المجتمع، وأصحاب السلطة السياسية والمادية التي تُموّل المشروع، وتكسبه شرعية رسمية، فيحظى بالتالي المشروع الحضاري على شبه إجماع على مشروعيته وإمكانية تحقيقه.

أ -النهضة العربية الأولى:

ومن هذه التجارب النهضوية نقف على تجربة النهضة العربية الأولى التي حقَّقها الإسلام عند ظهوره، إذ تؤكد المصادر المتوافرة، والقرآن على رأسها، أن الصراع القائم قبل الإسلام، كان بين قِلَّةٍ من الناس أُطلِق عليهم اسم " الحُنفاء" يُمثِّلون التجديد، مُمَثَّلاً في عقيدة "التوحيد" التي بَشَّروا بها على مستوى الدين، وبين كَثرةٍ مَثَّلَها المَلأُ من قريش، التي تتمسَّك بالوَثَنيَّة تقليداً واحتفاظاً بالموروث المباشر، وتملك سُلطة المال والجاه والنَّسب والحسب، وتُمارس نفوذها على عامة الناس. فكان الصراع بين قوى التوحيد وقوى الوثنية - وإن كان ميزان القوى غير متعادل - فإنه يدل على المضمون الإيديولوجي الذي اصطبغ به الصراع، والذي تكشّف لاحقا، بظهور الإسلام الذي أيد قوى التجديد، وذهب بالدعوة الحنفية إلى أبعد مداها، وتم تجاوز السلطة الروحية للوثنية، والسلطة المادية لقريش، حامية الوثنية والمكرّسة لعبادتها، فكان النصر والفتح للإسلام ممثلا لقوى التجديد وعقيدة التوحيد، فكان هذا النصر الحاسم،

[1] - محمد عابد الجابري، إشكالية الفكر العربي المعاصر (م.س)، ص 21.

بداية انطلاق النهضة العربية الأولى، تحت راية الإسلام، تصنع حاضرا مغايرا للماضي، وتبني مستقبلا طموحا[1]. فصار الإسلام ديناً جامِعاً، لم يشتمل احتواء الماضي العربي فحسب، بل احتوى ماضي الشرائع عند العرب، وعند جميع الأمم، فأَحدَث صراعاً ضارياً ليس على مستوى شبه الجزيرة العربية فحسب، بل صراعاً عالمياً - فيما بعد - امتدَّ دهوراً ، ومازالت آثاره قائمة إلى الآن.

ب -النهضة الأوروبية:

لا تختلف النهضة الأوروبية الحديثة عن النهضة العربية الأولى في ميكانيزماتها، ونجدها تتخذ الآلية الإيديولوجية ذاتها، في مضمون الصراع بين قوى "القديم" الذي تمثله سلطة الكنيسة، و جملة الآداب والفلسفات التي ورثتها أوروبا عن الرومان والإغريق، وبين قوى "الجديد" الذي مَثَّلته الثورة العلمية الكوبرنيكية، والثورة الفلسفية العقلانية التي قادها رائد النهضة الأوروبية الحديثة "ديكارت"، وقيام النزعة الإنسانية Humanisme –قبلهما - كثورة على الأخلاق المسيحية السائدة التي كرست سلبية الخضوع والتسليم، فدعت إلى الإصلاح الديني والعودة إلى المسيحية في "أصولها" وصفائها الأول. يُضاف إلى ذلك كله، ما رافق هذه الحركات التجديدية من صيغ جديدة للتنظيم والتطور، الاقتصادي والاجتماعي، فنشأت على إثرها المدن وظهرت القوى الاجتماعية التي أسندت قيام كيان الدولة القومية[2].

الخلاصة التي ينتهي إليها " عابد الجابري" أن النهضة عند جميع الأمم، تقوم على أساس صراع بين قوى الجديد وقوى القديم، تكتسي طابعا إيديولوجيا، ينطلق من الانتظام في التراث "الأصيل"، برفض حالة الجمود والركود التي آل إليها هذا التراث، الذي يتمظهر في حاضر الأمة، فيكون احتواء الماضي والحاضر، بتصفية الحساب معهما، وتجاوز جميع نقائصهما الموروثة، واتخاذ أصوله الأولى الصافية أساسا لتشريع جديد لمشروع حضاري يملك آليات الإنجاز والنجاح والاستمرار، يَنشُد المستقبل في اتزان ووضوح وثقة، دونما قلق أو خوف من تشوه الهوية، أو فقدان الأصالة، أو ذوبان الخصوصية.

---

[1] - محمد عابد الجابري، إشكالية الفكر العربي المعاصر (م.س)، ص 22 - 23.

[2] - ينظر: محمد عابد الجابري، إشكالية الفكر العربي المعاصر (م.س)، ص23 -24.

6 -تطابق الرؤى الفكرية للمشروع الحضاري:

تكاد الرؤى الفكرية المطروحة لتحقيق المشروع الحضاري المعاصر تتطابق في قضايا وعي الإشكاليات، وتحديد المقترحات والاستراتيجية التي تتجاوز العقبات، وكيفيات تحقيق المشروع وإنجازه، في ظل المعالم الكبرى للهوية الثقافية، ومعاصرة الحضارة القائمة وآفاقها. فالطرح النظري الذي يقدمه "محمد عابد الجابري" والذي سبق لنا الوقوف على أهم معالمه، يتطابق مع الرؤية الفكرية النظرية التي قدمها قبل عقدين من الزمن – حسب تاريخ إصدار كتبهما -"زكي نجيب محمود" في كتابه: " تجديد الفكر العربي" وما تناثر منه من أفكار حول الموضوع نفسه، توزعت في بحوث كتب مختلفة؛ لعل أهمها: " مجتمع جديد أو الكارثة" و " ثقافتنا في مواجهة العصر" و " حياة الفكر في العالم الجديد".

ونحن إذْ نقارب الرؤية التي طرحها " زكي نجيب محمود" نجدها مطابقة لرؤية "الجابري" فلم نخُضْ في عرضها ومناقشتها، أو الحفر في منابتها وتفريعاتها، واكتفينا بتوضيح حدود التطابق في الطرح، والمرجعيات الفكرية والفلسفية التي أسْنَدَت ووَجَّهَت رؤيتهما:

ففي المرجعية الفكرية، نجد كليهما يمتح من الفكر الأوروبي –قديمه وجديده - باعتباره الفكر الإنساني الذي تقصَّى سائر الموضوعات الأشياء، ووضع النظريات والمناهج وطرائق البحث والانتظام في القوانين، فكانت خلاصة ثقافتهما بعد مراحل متعددة من التطور الطبيعي في حياتهما الفكرية ، بلغت بهما حدا من التكامل في تمثُّل معطيات الفكر الإنساني، أن المعرفة تحصل من طريقين هما:

أ -**المعرفة العقلية**: وعمادها فلسفة الفرنسي "ديكارت"، الذي يؤمن إيمانا مطلقا بالعقل أداةً للمعرفة اليقينية، وعليه يقوم العلم الكلي، أو المنهج الكلي للبحث في جميع العلوم، وبه تتحقق المعرفة اليقينية، التي تنطلق من داخل الإنسان وتتجه خارجه، إذ تمنح الحدس والإدراك الداخلي، أولوية مطلقة، تهدف إلى بناء تصورات ذهنية مجردة، لا تُعنى بأي نوع من أنواع التطابق مع الوقائع الخارجية، وهي النظرة التي يذهب إليها المثاليون أنصار الفلسفة العقلية الذين يؤمنون بقدرة العقل على حل مشكلات الطبيعة والإنسان، وما يحقق فيهما الاطراد والاتساق والنظام، و"يرون أنه لا بد من أصول ومقولات مجبولة في فطرة العقل على

أساسها يمكن استنباط دقائق المعرفة، كما تستنبط الرياضة من مسلماتها دون حاجة منا إلى اللجوء إلى مشاهدات خارجية" [1].

ب -**المعرفة الوضعية/المنطقية**: وعمادها فلسفة الانجليزي " بيكون"، الذي يؤمن إيمانا مطلقا بالعلم أداةً في يد الإنسان، تعينه على فهم نفسه والطبيعة حوله، وتمكنه من السيطرة على العالم؛ وهي المعرفة التي تنطلق من خارج الإنسان وتتجه داخله، وهي الفلسفة التجريبية التي تمنح الحواس أولوية مطلقة سعيا وراء التطابق بين الواقعة الخارجية والصورة الذهنية المجردة الدالة عليها، وهي نظرة التجريبيين الذين يرون " أن لا معرفة ما لم نبدأ بتحصيل معطيات حسية تجيئنا عن طريق الحواس، مرئيات ومسموعات وملموسات إلى آخر ما قد تخصصت حواسنا في نقله إلينا عن طريق العالم الخارجي، عالم الأشياء" [2].

هذا التركيب التكاملي الذي يجمع النقيضين ويؤلف بينهما، ليس بِدْعاً صدر عنهما، وإنما هناك " من الفلاسفة من يحاول الجمع بين الطريقين في عملية المعرفة، ليقول أنَّه لابُدَّ من مقولات العقل ومبادئه إلى جانب معطيات الحواس لكي يتم تحصيل المعرفة" [3]، ولا ضير من الجمع بين هذين النقيضين، واعتبارهما أساسين من أسُس مصادر المعرفة، ما دامت بهما تتمثل الحقيقة العليا التي تستهدفها المعرفة. ثم إن قوام الفكر الفلسفي الحديث الحرية والتعقيل؛ فالحرية هي التفكير المستقل، المتحرر من قيود الجهل والوهم والخرافة، والتخلص من عقال النص المنقول*، أما "التعقيل" فهو الاحتكام إلى العقل بموضوعية دون النزوة والهوى؛ ويشمل "العقل" أحد طريقين، أو الطريقين معا في عمليتي التفكير والبحث: إما الاستناد في الأحكام إلى شواهد الحس والتجربة، إذا كان البحث في ظاهرة خارجية من ظواهر الطبيعة أو المجتمع، وإما الاستناد في الأحكام إلى سلامة الاستدلال في استخراج تلك

---

[1] - عبد الله إبراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة (م.س)، ص 154.

[2] - المرجع نفسه، ص 154.

[3] - زكي نجيب محمود: من زاوية فلسفية، دار الشروق، ط1، القاهرة/مصر 1979، ص 61.

* - يُقصد بالنص المنقول ما كان سائدا عند العرب في عصر الضعف من شروحات وتعاليق على النص المنقول دون تجديد في الفكر والطرح.

الأحكام من مقدماتها، إذا كان البحث في فكرة نظرية، ويمكن الجمع والتركيب بين الطريقين معا في بحث واحد بعينه[1].

هذا الموجّه الفكري أدى بالباحثين إلى التوجه صوب المستودع الغربي بحثا عن أدوات الطرح والاستنطاق، والتحليل والتفسير، فكان تبني إستراتيجية مستوحاة من منظومة "الجدل الهيغلي" في طرح إشكاليات المشروع الحضاري العربي، وهي إستراتيجية قائمة على الثنائيات الضدية،التي تنهض على مجموعة من الفروض العقلية المجردة، التي تحدد جملة الصراعات القائمة بين الأفكار والنظم الثقافية في العالم الحديث،مما حتَّم البحث عن طرائق التركيب والمواءمة بين هذه الثنائيات المتناقضة، وهو شكل من تطبيق المناهج الغربية على الموضوعات التي لها صلة بالأمة العربية، لترسيخ الإيمان أن ما حقق لأوروبا النهضة والتطور على أسس عقلية وعلمية، أدى إلى تقدم علمي باهر، أشرك الإنسانية جمعاء في الانتفاع من ثمراته، يصلُح أساساً مَتيناً للأمة العربية، ولسائر الأمم التي تسعى إلى الأخذ بأسباب الحضارة، والإقناع أيضا أن هذه الإجراءات المنهجية تتسم بالدقة العلمية، وتتمسك بفلسفة التحليل المنبثقة عن الجمع بين المعرفة العقلية والحسِّية، والتزام الطرح الموضوعي العلمي، والدقة في التحليل؛ لتكوين رؤية متكاملة تستجيب للصيغة الثقافية المطلوبة في الحضارة المعاصرة. من هنا جاءت إستراتيجية التركيب السحري للثنائيات الضدية، التي تُعد حلا سحريا لتجاوز العقبات التي طالما اعترضت مشاريع النهضة، وهي مفاتيح البواب المغلقة في صرح المشروع الحضاري العربي.

7 -الثنائيات المفاتيح[2]:

أ -المواءمة بين الفكر الغربي والتراث العربي: هذه الثنائية تَتَّخِذ أشكالاً وتصوُّرات ومفاهيم عديدة، هي مترادفات لمعنى واحد: التقليد والتجديد، المحافظة والتحديث، الجمود

---

[1] - ينظر: زكي نجيب محمود، من زاوية فلسفية (م.س)، ص 5 - 6.

[2] - ينظر: زكي نجيب محمود: تجديد الفكر العربي (مرجع سابق)، ص 11 وما بعدها. وينظر: محمد عابد الجابري، إشكاليات الفكر العربي المعاصر (مرجع سابق)، ص 20 وما بعدها. وينظر: عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة (مرجع سابق)، ص 153 وما بعدها. وينظر: حسن حنفي، حديث الأصالة والمعاصرة، حديث الأصالة والمعاصرة، مقالة منشورة في الموقع الإلكتروني: التجديد العربي، www.arabrenewal.info بتاريخ:27 -11 -2011م. وينظر: فرحان السليم، الثقافة العربية بين الأصالة والمعاصرة، الموقع الإلكتروني، ملف pdf، من عشرين صفحة، في elibrary.mediu.edu.my/books/MAL06799:

والتحرّر، الرجعية والتقدمية، المحلي والعالمي، التراث والحداثة، الأنا والأخر، الأصالة والمعاصرة، هي ثنائية حاضرة في كل محاولات الانتقال والتجديد، وإشكالية فكرية مطروحة بين النخبة المثقفة أساسا، ولها امتدادها في أوساط العامة التي تتلقف غالبا ما يلامس ذاتيتها ونرجسيتها. رغم العلاقة المتوترة والمتناقضة بين الطرفين التي تنتهي غالبا بغلق الأبواب من أحدهما دون الآخر، إلا أن طريق المواءمة والجمع بينهما ممكن، وقائم أساساً، ما دامت الغاية واحدة، هي الأخذ بأسباب التقدم التي أنتجتها الحضارة الغربية، وتجاوز كل أسباب التخلف والجمود، والتمثُّل الفاعل والواعي للموروث القديم، دون غُلوّ أو إقصاء لأي طرف؛ لأن التجربة التاريخية القصيرة –قصر عمر محاولات النهضة الحديثة - أثبتت أنَّ غُلوّ أحد الفريقين يؤدي إلى إقصاء الآخر، حين يدَّعي أحدهما امتلاك اليقين والحقيقة دون سواه، فيشتدُّ الصراع إلى درجة المواجهة فكريا أو أدبيا أو ماديا، فيكون التحالف من جهات مختلفة، بما في ذلك السلطة السياسية، فيؤول الأمر في النهاية إلى فشل الطرفين، وضياع الجهد المبذول الذي افتقد إلى الدعم والمساندة، لغياب الوسطية والمواءمة بين الطرفين. لأن التجربة التاريخية هذه أثبتت أيضا أن غلو المحافظين والداعين إلى التمسك بالتراث، إلى حد التعصب وإنكار الإحساس بالمعاصرة، وغلق الباب دون التغيرات المهولة الحاصلة في مختلف شؤون الحياة والعالم، وما تبعه من تأثير في الأفراد والجماعات ماديا وفكريا، فهو ضَرْبٌ من الخَبَل والجنون، لا يقابله إلا غُلوّ الداعين إلى المعاصرة، الذين ينكرون تراثا ثقافيا له وجوده الأنطولوجي، وحضوره القوي المستمد من المكوِّنين الرئيسيين للهويَّة العربية وهما: اللغة العربية والإسلام. فاللغة وعاء الدين والفكر، وأداة الإفهام والتعبير العلمي، والفني، ووسيلة التأثير في العقول والمشاعر. والدين وعاء الثقافة الأصيلة، الذي يشمل المفاهيم النظرية التي لا تنفصل عن الإجراءات التطبيقية، فيما يتصل بالعقيدة الإيمانية، والشعائر التعبُّدية، ولأحكام التشريعية، والقيم الخلقية، والآداب السلوكية العملية.

هذان المكونان للثقافة العربية والإسلامية، أنتجا تراثا ضخما من أصوله، ومما استفاد من فعل المثاقفة والاتصال بجهود الأمم الأخرى، فأقاما بتضافر عوامل أخرى، حضارة بلغت ذروتها في العصر العباسي، هي مصدر فخار واعتزاز للعرب والمسلمين، على مرّ العصور، بما أسهموا به في بناء الحضارة الإنسانية، في ذلك الزمن، وبما أسسوا له - بطريقة غير مباشرة -

كدعامة من دعائم النهضة الأروبية الحديثة، التي استفادت هي أيضا من كل أشكال التأصيل والمثاقفة، التي دعمت نهضتها، وأقامت حضارتها الإنسانية المعاصرة. هذا يدل أن ما آلت إليه الحضارة الإسلامية من ضعف وهوان، هو احتواؤها على التناقضات الطبيعية، التي تخلفها ملابسات الظروف في كل حضارة؛ ففيها الغث والسمين، والصواب والخطأ، والحق والباطل، ولما كانت الغلبة للجوانب السلبية، آل الأمر إلى الفشل والضعف. هذه الحقائق التاريخية والمنطقية، تجعل الدعوة إلى الأخذ بالتراث كله، مقدسا معصوما، أمرا لا يقارب العقل والمنطق في شيء، فيكون لِزاما وجديرا نقد الماضي بوعي واقتدار على تخير الجوانب الإيجابية فيه، أساسا متينا لبعث النهضة الحديثة، والحفاظ على الهوية، في أشكالها الصافية، النقية من كل علائق الوهم والخرافة، لتظل حية في النفوس والعقول، تجاري تطلعات النهضة والمعاصرة في صفاء واقتدار. هذه المواءمة بين التراث العربي القديم، والاستفادة من ثمرات الفكر الغربي، الذي يمثل كل أشكال التجديد والمعاصرة، لا يقدح في الهوية، ولا يتنكر للتراث، ويرسم طريق المثاقفة والأخذ من الآخر، بمعقولية واتزن، فتتضافر الجهود ولا تتشتت، ويلقى القبول والاقتناع الذي يكسب الدعم والمساندة، فينتفي الصراع والتناقض، وتتحقق المواءمة المطلوبة، وتفتح الباب المغلّق في وجه النهضة الحديثة.

ب -**السلطة الفكرية والسلطة السياسية:** هناك وجهٌ حاضرٌ للسلطة السياسية الخارجية/ الغربية، تمثَّلت في غطرستة وعنجهيَّتِه وظلمه، التي وَلَّدت أشكالاً من العداء والممانعة والمقاومة، للوقوف في وجه مشاريعه، لكنها ليست مبرِّرا لرفضه وإلغائه كلية، لأن المواءمة في النظرة الإيجابية لا تجعل من الغرب عدوا مباشرا، وإنما هو أقرب إلى ما يسمى تنازعا على البقاء[1]. ولما كان الغرب بهذا الجذب الحضاري القوي، ويسعى سياسيا - أكثرها طُرقاً غير مباشرة - إلى فرض ثقافته باعتبارها ثقافة كونية، وما سواها ثقافات دونية، وغير حضارية، أدَّى إلى إلزامية الحذر في التمييز بين مواقف الأخذ بلا تهيُّب، ومواقف المقاومة ضد ممارسات الإجبار والهيمنة المطلقة، لنمارس سلطتنا الفكرية اللائقة، كما تقتضيها شروط المثاقفة المتَّزِنة، فندرك بيقين أن الفرق واضح بين حاجتنا الملحَّة إلى الاقتدار العلمي والتقني الذي يمتلكه هو، ونفتقده نحن، وبين الوجود الحضاري والأخلاقي العربي

[1] - ينظر: محمد راتب الحلاق، نحن والآخر، منشورات اتحاد الكتاب العرب (د.ط)، دمشق/سوريا 1997، ص 34.

الأصيل، المتمكِّن من نفوسنا وعقولنا، وهو حِصنُ هويتنا وخصوصيتنا، والذي يُغنينا عما سواه، إذا جرَّدناه من علائق الأوهام والخرافات التي لَحِقَت به عبر أزمان التخلُّف والضعف، وأمكننا وَصلُه مع طرائق السلوك المعاصرة.

إن تحقيق المواءمة بين السلطة الفكرية – المحلية/العربية - وبين السلطة السياسة الخارجية/الغربية، بذكاء ودهاء، والنأي بالمشروع الحضاري عن أساليب التحدي والتهويل، يجعل إمكانية إحداث مواءمة داخلية، بين السلطة الفكرية والسلطة السياسية المحلية ممكنا، خاصة إذا انتفت أشكال الوصاية والضغوط الخارجية، أو قلَّت إلى أبعد الحدود، تجعل المشروع النهضوي يلقى القبول من النخبة الحاكمة، التي تمتلك الإمكانات المادية والمعنوية لتنفيذه على أرض الواقع، خاصة إذا لم يقتصر المشروع على النخبة الفكرية التي صاغت المشروع، وامتد بين الجماهير الواسعة، فيكون شكلا من أشكال الترويج لرشادة السلطة الحاكمة، وقوة مساعدة لتحقيقه، وحمايته من الإخفاق أو الانكسار المحتمل في أي مرحلة من مراحل إنجازه، سواء كانت صادرة من سلطة سياسية أو مادية، يمكن أن تهدده، أو تسعى إلى إخفاقه والقضاء عليه[ن]. إنه مفتاح الباب المغلق دون الاتصال بين سلطة السياسة والفكر.

ج -**العقلية العلمية والتفكير السحري:** تتضمن هذه الثنائية أيضا، ثنائيات جدلية أخرى يمكن أن تنطوي تحتها، منها: العلمانية والدين، الخرافة والحقيقة، الأسطورة والعلم، وغيرها من التسميات التي تتحدد تبعا للمرجعية الفكرية، وزاوية النظر، التي ينطلق منها كل مَنْ يتناولها بالطرح والتسمية، وإن كانت بعض التحديدات تثير الكثير من التصورات والتوترات، التي تؤجج الصراع، ولا تبحث عن المواءمة بينها، بل يذهب الاعتقاد بعيدا عند بعضهم، أن مجرد التفكير في المواءمة بينها، ضرب من الخطل والانحراف - خاصة إذا اقتصر التحديد على ثنائية العلمانية والدين - لكن، السعي الجاد للذهنية الحديثة من أجل النهوض بمقومات الوجود، تجعل من شروط المراجعة، والنقد والفرز، أمرا ملحاً غاية الإلحاح والأهمية، لتنقية الأفكار من الخرافة، والتفسير السحري، ومما علق بها عبر عهود الضعف

---

[1] - ينظر: نصر حامد أبو زيد، النص والسلطة والحقيقة (إرادة المعرفة وإرادة الهيمنة)، ط5، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/المغرب - بيروت/لبنان 2006، ص 62 - 63.

والظلام، والذي يُعدُّ تناقضا وإبعادا للتفكير العقلي/العلمي السليم، الذي يعطل المسعى وينحرف عن الغاية المنشودة.

إن المواءمة بين هذه الثنائية ليس مستحيلا، وليس ضربا من التفكير السحري الخرافي الذي تنبذه العقلية الحديثة السليمة - بل والعقلية القديمة أيضا - لأن الإيمان بإمكانية تجاوز العقبات مهما تماثلت ضخمة، هي عين التفكير العلمي السليم. فالإنسان وحده لديه القدرة على الإدراك والإحساس، والتفريق بين الحقيقي والممكن بفطرة العقل ومكتسبات العلم، دون سائر الكائنات الأدنى منه، التي تتقبل الواقع كما هو، ولا تسعى إلى الحلول الممكنة[1].

فجوهر المواءمة الممكنة، تنطلق من خلاصة المناقشات الفكرية الحادة التي دارت بين نخب أنصار طرفي الثنائية (التفكير العلمي والتفكير السحري)، حيث ينتهي الأمر –غالبا - إلى قناعة يتفق معها الجميع - يمكن الأخذ بها طريقا وسطا وسالكا، إذا استثنينا منها خطرات الغلُوّ والتعصُّب - فيكون النظر في الأمور من زاوية علمية، تتجاوز الخطابات التمويهية والنرجسية والجماهيرية، والتي تنزع غالبا إلى التضليل، أو فرض الرأي، أو مجاراة خط الأغلبية، سعيا وراء أهداف معينة ومحدودة، وتكون بالتالي على حساب الموضوعية والعلمية المنشودة. لكن المواءمة المتزنة هي التي تنظر إلى الدين - بصفة عامة - وإلى الدين الإسلامي بصفة خاصة، باعتباره دين الأغلبية الساحقة للمجتمعات العربية أنه: الجانب الروحي للإنسان والذي شكلته التراكمات التاريخية، للتأويل والتفسير والاجتهاد للنصوص الأصلية المقدسة، وهو أساس تكوين وتوجيه الكثير من الثقافات في العالم، بما في ذلك الثقافة العربي، يكون محالا إلغاؤه ورفضه كلية، لأنه يشكل حضورا قويا في الوعي واللاوعي، بصورة لا يمكن إنكار وجوده وتأثيره، كما لا يمكن أخذه كلية كما هو، من غير تنقيته مما علق به تاريخيا، من التفسيرات الخرافية والسحرية والأسطورية...وغيرها مما ليس منه في صفائه الأول، وأصوله الجوهرية.

فالنظرة المتزنة إلى هذه الثنائية، تتحقق بالنظر إلى الدين من محورين أساسيين هما: محور العلاقة بين الإنسان والله، ومحور العلاقة بين الإنسان والإنسان.

---

[1] - ينظر: محمد راتب الحلاق، نحن والآخر (م.س)، ص 64.

فالعلاقة بين الإنسان والله تحكُمها العقيدة الإيمانية، والشعائر التعبُّدية، والقيم الخلقية، التي تجعل الإنسان في صلة وجدانية مع الله، وهي أمور محدَّدة في التشريع الأصلي للدين الإسلامي ممثلا في القرآن الكريم والسنة النبوية، وفي المصادر والمراجع الموثوقة التي شرحت وفصّلت فيها. على أن يُسمح بحرية للأفراد إتِّباع ما يتوافق مع قناعتهم في أمور المذهبية، وطرائق التعبُّد والإتباع للباطنية أو الظاهرية، أو غيرها من القناعات الفكرية، على أن تقتصر على القناعات الشخصية فقط، أو تنتظم في جماعات محدودة، تظل خاضعة للقوانين المعمول بها في المجتمع، ولا تتخطى حدودها المرسومة، ولا يُسمح لها بفرض توجُّهها على الآخرين بأي شكل من أشكال الجبر والقسر معنويا أو ماديا. إذا تَمَّ عزل هذه العلاقة عن بنية المجتمع الشاملة، وقَصرِها على بنية الأفراد، فإن ما يحدث فيها أحيانا من غُلوّ في التعبُّد والتصوُّر والسلوك، لا يكون ذا شأن في تأثيره على بينة المجتمع ككل.

أما علاقة الإنسان بالإنسان فهي جوهر السعي نحو تكوين العقلية العلمية التي تفي بمقاصد الإنسان المعاصر، والتي تعتمد أساسا على العقل والبرهان المقنع أو بالتجربة والدليل، وهي عين المعرفة الوضعية والمعرفة العقلية (التي سبق لنا توضيحها في العنوانين نفسهما)، ولا ضير إذا احتكمت في معاييرها الأخلاقية إلى المرجعية الدينية الصافية، التي لا تشوبها شوائب الوَهْم والخرافة.

د - **الهوية والآخر**: باستقراء التاريخ يقول "الجابري" ما مفاده: أن النهضة العربية الأولى التي انطلقت بظهور الإسلام، والنهضة الأوروبية الحديثة التي ارتكزت على حركة الإصلاح الديني والثورة العلمية والصناعية، قد قامتا في أعقاب سقوط " الآخر" المنافس القوي والمهدِّد لنهضة كل منهما؛ فبعد زمن قصير من قيام دولة الإسلام في المدينة، مع بداية التأريخ الهجري، تم للمسلمين القضاء على بقايا دولة الفرس، ودحروا الروم بعيداً عن حدودهم، ومجال نشاط دولتهم. كذلك الأمر مع النهضة الأوروبية الحديثة، التي بدأت خطواتها الأولى في القرنين الثاني عشر والثالث عشر الميلاديين، وهو الزمن الذي يشمل تاريخ 656هـ الموافق لـ 1258م، وهو تاريخ سقوط بغداد عاصمة العباسيين على يد التتار والمغول، ثم كانت ثالثة الأثافي بعد قرنين من الزمن وتحديداً سنة 976ه الموافق لـ 1492م حيث قضى الإسبان على الحُكم الإسلامي في الأندلس، وهو التاريخ نفسُه الذي حدث فيه اكتشاف القارة الأمريكية،

من قِبل البحارة " كريستوف كولومبس"، وما جَرَّ بعد ذلك لإسبانيا من ثمرات، فكان الحجر الأساس للاستعمار الإسباني صوب القارة الأمريكية.

هذه الشواهد التاريخية تثبت أن بمقدار تقدُّم النهضة في أمة ما، يكون تراجع " الآخر" المنافِس، وتضييق الخناق عليه، هذه الآلية القائمة على الاحتماء بالماضي لإثبات الهوية/الذات، والتثبُّت في المواقع الخلفية للدفاع عن النفس، وتحدِّي الخطر الخارجي، تَصلُح في الحرب أو في الصِّدام المباشر؛ لكن في حالة النهضة، مع انتفاء التهديد الخارجي/الآخر المباشر، لا يكون الرجوع إلى الماضي بنفس الميكانيزم الذي يكون في حالة الحرب، وإنما يكون مجرَّد انفتاح على الماضي، لاختزال " أصول" يَتِمُّ انتقاءها بعناية معمّقة، في عمليات نقد الماضي، لفرز ما يصلح منه عنصرا فعَّالا في النهضة المأمولة، ومِفتاحاً نَلِج به بعض أبوابها المغلَّقة، فتكون بالتالي آلية استحضار الماضي، على صعيد الوعي، باختيار ما يَدعم الحاضر لبناء أساس متين وقوي، ونضرب صَفحاً عمَّا يمكن أن يهدمه، أو جميع ما يمكن أن يناقض طرائق التوجُّه الجديد في مسالك النهضة، فيكون لِزاماً تجاوز الماضي بنقائصه التي آلت إلى الحاضر، والقفز إلى المستقبل، من أجل تأكيد الوجود وإثبات الهوية/الذات.

نتيجة: هذه خلاصة أهم الرؤى المعاصرة، التي تراوحت بين النظرية والتطبيق، لصياغة المشروع الحضاري العربي، الذي ابتدعته عقول أهم المفكرين، الذين عبروا عن الطموح الجماعي للوطن العربي الذي يتطلع إلى العيش في كنف الحضارة المعاصرة بكل مُكوِّناتها، من غير أن يَفقِد الانفصال عن هويَّته وذاته، أو يفقِد الاتِّصال بحاضر الحداثة والمعاصرة. وهو طريق لا يمكن السير فيه، بغير المواءمة بين المنقول من الفكر الغربي الوافد الذي بغيره تفلت منا المعاصرة والحداثة، وبين التراث الأصيل الذي بدونه تفلت منا أصالتنا وهويتنا، فالمواءمة بين تلك الثنائيات الأساسية التي تنطوي على ثنائيات أخرى تُماثِلها أو تتقارب معها، شكَّلت مُجمَل الصراعات والتناقضات التي ظلَّت على مرِّ السنين عقبات استعصت على التجاوز، لتحقيق النهضة المأمولة، وظل الإشكال قائما يطرح المشاريع، من غير أن يملك طرائق فهمه ووعيه، ومفاتيح تحقيقه وتنفيذه، ويظل السعي جاريا من أجل فكِّ العقول من قيودها، وتنقية الفكر من أوهامه، وإزالة الأنقاض من مسار الطريق، لبناء صرح النهضة على أرض

ثابتة وأساس متين، في غاية الوعي والجدَّة، وأعلى درجات التخطيط، والتنفيذ، والحذَر من الانكسارات، إلى غاية النجاح والتحقيق والنَّجَاز.

الفصل الثاني

دعائم المنهج النقدي البنيوي

1 -الخطاب النقدي في كتاب " جدلية الخفاء والتجلي":

تَنتظِم القراءة النقدية وفق مجموعة من الشروط لتفعيل الحوار مع النصوص الأدبية، حوار يلتقي مع استراتيجية واضحة يحدِّدها الناقد قصد بلوغ أهداف معيَّنة، ومقاصد مُضمرة للنص تتكشَّف خلال القراءة، تنبني على منهجية منظّمة تسمح بمقاربة النصوص ضِمن الممارسة النقدية، التي تتعدَّد اتجاهاتها: " منها ما يستنطِقها بهدف استخلاص قيِّم ثقافية واجتماعية، ومنها ما ينطلق من مرجعياتها بغاية التفسير والتأويل، ومنها – أخيرا - ما يربط بين المكوِّنات النصية والمرجعيات الخارجية التي تحتضنها في محاولة لردّ الإيحاءات النصية إلى نُظم ثقافية".[1] هذه الاتجاهات تنفصم على مقاربتين بارزتين، تركتا أثرا لا يمّحي في تاريخ النقد – سواء أكان غربيا أو عربيا - وهما: المقاربة الخارجية والمقاربة الداخلية.

فالمقاربة الخارجية Approche Externe تقوم على تغذية العملية النقدية بجملة المرجعيات والسياقات التي أسهمت في إبداع النص، وأثرت في تشكيله، وتحديد مضامينه ومقاصده؛ وتمثلت هذه المقاربة في المناهج السياقية البارزة مثل المنهج التاريخي والاجتماعي والنفسي.

أما المقاربة الداخلية Approche Interne فقوامها الكلية أو المجموع المنتظم، واعتبار النص بنية مغلقة، يمكن مقاربتها ضمن نظامها الداخلي، بمعزل عن العوامل الخارجية عنها. ومثلت هذه المقاربة مجموعة من المناهج تلاحقت فيما بينها بفعل التوسيع والتعديل لتشكل ما يسمى بالمناهج النسقية؛ يمثلها العنوان البارز "البنيوية" وما بعدها من مناهج، التي حاولت الإفادة من كشوف المقاربتين – الخارجية والداخلية - بغرض تدارك النقائص والاستماتة في البحث عن البدائل التي تمكن النقد من مقاربة النصوص بأدق الطرائق العلمية والموضوعية؛ وتجلت هذه المحاولات في منهج التفكيك ونظرية القراءة والتلقي، ولا يعني هذا – مطلقا - أن النقد الأدبي اطمأن إلى منهج صحيح يؤدي إلى حقائق ثابتة.

ولما كانت المناهج – دائما - قاصرة عن تأدية قراءة نقدية كاملة، فإنه من المتعذر أيضا أن نجد ناقدا كاملا في أداء هذه المهمة؛ لأن علاقة الناقد بالمنهج أصلا علاقة متحوِّلة، لا تثبت على حال بين زمن وزمن، كون المعرفة والتجارب النقدية تتصف بالتغيير والحركة - وتكون

[1] - عبدا لله إبراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة (م.س)، ص 57.

متسارعة أحيانا كما هو الشأن في العصر الحديث - وتوسَم أيضا بالتعديل والإضافة والتجديد، مما يجعل الناقد نفسه يتفاعل مع هذه التحوُّلات المعرفية، والكشوفات النقدية، المفتوحة على آفاق لا نهائية، فيَنال منها ما يُغني تجربته، ويستزيد في توضيح رؤيته، قصد امتلاك ما أمكنه من الأدوات والآليات التي تسعفه على تحليل النصوص واستنطاقها.

ومن أجل أن يمتلك الناقد هذه الآلية، القادرة على أداء فعالية عالية في تنشيط النصوص الأدبية، لابد أن تتوافر فيه جملة من الأفكار والرؤى، التي تجاري الموضوعات المتغيّرة، والتي تنتظم جميعها في نسق فكر. هذا التمثّل لمعطيات الفكر، لامتلاك الاقتدار على القراءة النقدية، يجب أن تنضاف إليها شروط أخرى من أجل أن تكتمل الصورة التي يجب أن يكون عليها الناقد، ونستعير هنا ما اقترحه الناقد " عبد الله إبراهيم" الذي يشترط ثوابت أساسية تقتضيها الممارسة النقدية الواعية؛ وأجملها في ركيزتين أساسيتين هما: الرؤية والمنهج؛ ف " الرؤية التي يصدر عنها الناقد، والمنهج الذي يتبعه لتحقيق الأهداف التي يتوخاها من قراءته، ف "الرؤية"هي: خلاصة الفهم الشامل للفعالية الإبداعية، أما "المنهج" فسلسلة العمليات المنظمة التي يهتدي بها الناقد وهو يباشر وصف النصوص الأدبية وتنشيطها واستنطاقها" [1].

ويضيف الناقد أن قضية " الرؤية والمنهج" كانت على الدوام محل اهتمام النقاد والدارسين، وأن المواءمة بينهما في العملية النقدية، يكسب النقد خصبا وقدرة على الاكتناه والتحليل، وتفجير مضمراته ودلالالته الخفيّة، وينأى عن كل ضروب التضليل والخداع والانطباعات الساذجة، ويخلق تجاذبا فعّالا يصل بين النص والمتلقي، هذا الأخير يحتاج أيضا إلى هذا الاقتدار النقدي، الذي يمكنه من تحويل تصوراته الثقافية إلى نشاط تأملي وعقلي وجمالي، يمكنه من بلوغ حالة الإحساس المشترك بالمتعة والمعرفة في آن واحد.

إن عملية انتقاء النصوص، تشي بشكل من أشكال النكوص نحو السياق، الذي لازم النقد عامة، والنقد العربي بصفة مخصوصة، فهو لم يستطع أن يمحو حضور صورة المبدع لحظة الاختيار والانتقاء، فلم يستطع عزل النص عن صاحبه، وعن الظرف الذي وجد فيه، وإن كان المبرر المعول عليه بداهة هو اختيار النصوص ذات الجودة العالية، لتكون مقياسا على النضوج الفكري والفني لصاحبها، وشاهدا على القيم الحضارية لتلك المرحلة، ورؤية مخصوصة

[1] - عبد الله إبراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة (م.س)، ص58.

للإنسان والتاريخ والعالم مرتبطة بزمانها ومكانها ؛ وفي الحالتين تعد تفاعلا ولصاقا مع السياق، وعجزا في تجاوزه، والفكاك عنه.

2 -الاكتناه وآليات التفسير:

الاكتناه لغة: من كَنَهَ، يَكنهُ، كَنهاً، فهو كانِه، والمفعول مكنُوه. كنهَ الأمر: أدرك حقيقتَه وغايتَه وجوهرَه. واكتناهُ الموضوع: سبرُ غورِه، والتعمُّق فيه. واكتناهُ الفكرة: استيعابُها، بلوغُ جوهرِها وحقيقتها. (المعجم : اللغة العربية المعاصرة،المعجم الغني)

من خلال عنوان كتاب "أبي ديب" تتجلى الغاية التي يصبو إليها الناقد والتي يصرح بها في مقدمة الكتاب، وهي اكتناه جدلية الخفاء والتجلي، وأسرار البنية العميقة وتحولاتها، طموحا في تجاوز الفكر الموروث الذي تطغى عليه الجزئية والسطحية والشخصانية، والفكر الترقيعي الذي عجز عن إدراك الجدلية التي تشدّ المكونات الأساسية للثقافة والمجتمع، والعاجز أيضا أن يبلور تصورا بنيويا لأي من مشروعاته السياسية والاجتماعية والأدبية والفنية. لذلك فالطموح البديل هو السعي إلى بناء فكر ينشأ في مناخ الرؤية المعقدة، المتقصية، الموضوعية، والشمولية والجذرية في الوقت نفسه؛ فكر بنيوي يسعى إلى تحديد المكونات الأساسية للظواهر – في الثقافة والمجتمع والشعر - ثم اقتناص شبكة العلاقات والتحولات الجوهرية للبنية، من خلال الوعي الحاد لنمطي البنية السطحية والبنية العميقة، والنظر إلى بنية القصيدة كأي بنية أخرى يُراد تأسيسها؛ سواء أكانت بنية سياسية أو اقتصادية أو علمية أو أدبية، ذلك أن منهج الاكتناه يرى أية بنية، كما هو الشأن في بنية القصيدة، هي آلية للدلالة وديناميكية لتجسيد الدلالة في سلسلة من المكونات الجذرية والعمليات المتصلة والتفاعلات التي تتكامل لتُحوّلَ اللغة - بمعناها الأوسع - إلى بنية مُعقَّدة تنتظم بالعلاقات بين العناصر المختلفة التي تتفرع وتنجذب إلى بعضها ضمن البنية الكلية المغلقة، لتختفي تحت هذه التفاعلية جدلية عميقة هي التي تؤسس المعنى: ذلك أن العلاقات بين الثنائيات قد تكون علاقات نفي سلبي وتضاد مطلق، كما هي في النماذج الأدبية التي اختارها الناقد للتطبيق بقصدية أو عشوائية[1]. وكان الشعر اختياره الأول لدراساته البنيوية ذات الطبيعة النقدية التطبيقية، لأن "للمضمون بنية مستقلة تتطلب معاينة بنيوية

[1] - ينظر: كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي (مرجع سابق)، ص 8 - 9.

متعمقة، تنبع من رؤية شمولية للشعر بما هو فاعلية إنسانية تتجاوز الشروط الزمكانية للفرد أو اللغة...ويرجى أن تستطيع المعاينة البنيوية لهذا الجانب من الخلق الشعري أن تضئ لا منابع الرؤية الشعرية فقط بل تحولاتها وتجسداتها وتقمصاتها لبنى لغوية متميزة متعددة وعبر تراثات إنسانية كثيرة تكشف كثرتها وتعددها خصائص جوهرية لبنية الفكر الإنساني نفسه ولوجود الإنسان في العالم وقلقه الميتافيزيقي لاكتناهه وتعميق وعيه به"[1].

إن فاعلية الشعر تكمن في أهميته في الحياة الإنسانية، بما للشعر من جوهر في طريقة قوله وإبداعه، وهي جوهر شعريته، ولا يتحقق له وجوده الأدبي إلا من خلال التذوق الواعي الذي يُكسبه روحا أخرى، بل أرواحا أخرى تنبعث مرات أُخَر كلما تجدَّدت عمليات التلقي التي تضيء من داخله أنواراً ظلت آفلة، تنتظر من يُذكي نارها، ويجدِّد طاقتها ويبعث فيها حياة أخرى قد تطول أزمانا. لذلك تتجلى أصالة الشعر في الوجود الإنساني؛ إنه قديم قِدَم الإنسان نفسه، ويواكب مساره الطويل، ويتغير بتغير الظروف والملابسات، لكنه يظل ملازما لوجود الإنسان، يعبر عن مكنوناته بشكله الفني المتميز، الذي يكسبه روحا خالدة تستعصي على الزوال والانتهاء. ربما زاحم الشعر أو تقدم عليه جنس أدبي آخر في مسار وجوده التاريخي، كسائر الأشياء التي تتنافس مع ما يشاكلها وتتصارع مع ما يناقضها، ليكون التمايز والغلبة لأحد طرفي التنافس والصراع، ظل الشعر قائما يسجل حضوره القوي نظرا لشكله الفني الخاص، ورغم المضايقات الكثيرة التي استبدت به - خاصة - في الزمن الحاضر بعد هيمنة ثنائية العقل والعلم، وكذا بعض الأجناس الأدبية التي زحزحت إلى حين مكانته، لكنه ظل يسجل حضوره المعتبر، في ظل هذه الأجناس السردية المختلفة التي يسهل تحويلها إلى أنواع فنية مختلفة تشاكلها في الجناسة والرواج، كالمسرح، والصناعة التلفزيونية والسينما، التي لاقت قبولا ورواجا منقطع النظير من الفئات الجماهيرية الواسعة، كما تُدِرُّ أموالا طائلة على أصحابها، وتحقق لهم شهرة واسعة، وحضورا إعلاميا لامعا، في ظل التقدم المهول لتكنولوجيا الإعلام والاتصال.

هذه المتغيرات الحديثة التي هددت مكانة الشعر بشكل من الأشكال، وأضعفت شأنه وتأثيره، لم تمنع حضوره كشكل فني أدبي له أهميته وأصالته، وبنيته الجوهرية كإحدى البُنى الفكرية

[1] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي (م.س)، ص 13.

للإنسان، ولوجوده في العالم. هذا الحضور المتميز للشعر له ما يبره، حين نقف مع طبيعة الخصوصية المميزة للشعر من خلال الدرس البنيوي التطبيقي للشعر في كتاب " جدلية الخفاء والتجلي" لكمال أبي ديب، لبيان طريقة الاكتناه وآليات التفسير في هذا المنهج الذي يؤسس للطرائق الحداثية الجديدة في مقاربة النصوص الأدبية نثرا وشعرا، وقديمها وحديثها، والتي كانت نتاج فعل المثاقفة والمواكبة التي يسعى إليها الفكر العربي الحديث والمعاصر. فكانت هذه الدراسة البنيوية رؤية جديدة في مقاربة الشعر من حيث الأبعاد الأولى – كما يسميها أبو ديب - والتي شكلت العناوين الأساسية للفصول الأربعة من الكتاب، وهي: في الصورة الشعرية، في الفضاء الشعري، في بنية الإيقاع الشعري، في الأنساق البنيوية.

أ -في الصورة الشعرية:

آلية الاكتناه والتفسير في هذا الجزء تقوم على ثنائية **النمطية والتقصّي** – إذا جاز لنا تركيب هذه الثنائية - **فالنمطية** عند أبي ديب تتجلى في رفض التصوُّر الشائع الذي يُحلِّل الصورة تحليلاً سطحياً وهشّاً، سواء تعلق الأمر بالتصوُّر النقدي الأوروبي الحديث، أو بالتصوُّر النقدي العربي الحديث والمعاصر.

فالتصوُّر النقدي الأوروبي الحديث مازال يُنَمِّي اتِّجاهات متعدِّدة في تحليل الصورة، وكشف علاقاتها الحيوية بالعمل الأدبي شعرا ونثرا. ففي مجال النثر الأوروبي أضاء عدد من النقاد طبيعة الصورة الشعرية ودورها البنيوي في القصة، والرواية، والمسرحية، منها: دراسة " ستيفن أُلمان Stephen Ullmann" للصورة في الرواية الفرنسية. أما في الشعر – يضيف أبو ديب -، فقد بلغت درجة من التعقُّد والكشف والذكاء النادر في دراسة أبعاد الصورة، انطلاقا من الأساس الفني لأهم مدرستين في الشعر الأوروبي الحديث: الرمزية Symbolisme، والصورية Imagisme، وهما المدرستان اللتان تتخذان الصورة أساسا للخلق الشعري، و كان الاتجاه النفسي أهم الاتجاهات النقدية الحديثة في دراسة الصورة، مثل: تحليل الصورة في شعر شكسبير لـ " كارولاين سبيرجين Caroline Spurgeon"، وتحليل الأنساق النمطية في الشعر لـ " مود بودكن Maud Bodkin". لكن هذه الدراسات –حسب أبي ديب - من معطيات المنهج النفسي في تحليل الصورة، والتي يجب تجاوزها لأنها تظل نمطية بعيدة عن التقصي المطلوب، لذلك ظلت تحلل الصورة من منطلق أبعاد شخصية الفنان الخالق وبيئته

الحضارية؛ ويركز على هذا التحديد بما يضعه بين قوسين[1]: (وهو الصعيد الذي تتحرك فيه الدراسات الأوروبية حتى الآن).

أما التصور النقدي العربي الحديث فإنه **نمطي** هشّ لسببين هما:

أولا: مازال نقداً ذوقياً وجزئياً وقاصراً، يفتقد التحليل النقدي المعمَّق الذي يجاري الأعمال الإبداعية المعاصرة؛ فلم يستطع مثلا أن يحلل بعمق الصورة الشعرية عند " أدونيس" الذي تبلغ الصورة الشعرية عنده درجة من التعقيد، والكثافة، والإضاءة الداخلية، تُذكّر بالصورة التي نجدها في أكثر نماذج الشعر الغربي عُمقاً، ومازالت تنتظر من يتناولها بالتحليل النقدي المعمق، كون النقد العربي الحديث مازال نقدا سطحيا، وصحفيا في أغلب أحواله، ومن النادر العثور على دراسة متخصصة للصورة، وإن تكن فهي إشارات مبعثرة في دراسات عامة.

ثانيا: الاعتماد المطلق للنقد العربي الحديث على معطيات النقد الأوروبي، والعجز عن تنمية آفاق نقدية جديدة، تدل على تفعيل المثاقفة على أساس المشاركة والاكتشاف، وليس على أساس النقل والتمثُّل فحسب؛ ويستشهد أبو ديب[2] بما يمثِّل هذا الاتجاه بوضوح، ما نجده في دراسة لـ : مصطفى ناصف، في كتابه "الصورة الأدبية"، دار القلم، القاهرة 1958. ويضيف أبو ديب أن هذه الخاصية متجذرة في النقد العربي الحديث، وتبعث على الأسى لأنها لا تقتصر على النقد فقط، وإنما تشمل الفكر العربي المعاصر عامة، فيزداد حجم الأسى حين ندرك أن الأمة التي تعجز عن تفعيل المثافقة بالشكل الذي يؤدي إلى المشاركة في إغناء الفكر العالمي المعاصر، تظل عاجزة أيضا على أن ترتقي إلى المعاصرة الحضارية المأمولة.

ب -المستوى النفسي والمستوى الدلالي للصورة الشعرية:

وانطلاقا من رفض هذه النمطية المتكررة في النقد الحديث عند العرب والغرب، تحتم النفاذ إلى الصورة الشعرية من طريق جديد، أساسه التقصي عن هذا الجزء، الذي يُعَدُّ عنصرا من العناصر التي تؤلف الكل البنائي للنص، هو **صعيد البنية الوجودية للصورة**، التي تتشابك فيها العلاقات وتتفاعل لتنتج الأثر الكلي الذي ينفتح على العمل الفني ليضيء أبعاده، كما تتفاعل أبعاد هذا العمل لتضيء بنية الصورة. هذه النظرة البنيوية تقتضي رفض النظرة

---

[1] - ينظر: كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي (م.س)، ص 20 - 21.

[2] - المرجع نفسه، إشارات في آخر الفصل الأول، الهامش رقم 9، ص 59.

التقليدية للنقد في شتى مناهجه، التي تعتبر الصورة مجرد عنصر دلالي يكتسب أهميته من قدرته على التقرير والتوصيل لمعنى، وهو **المستوى الدلالي** الذي يمكن أن يكون سطحيا مباشرا، أو تضمينيا غير مباشر. فالمستوى الجديد الذي يضيفه أبو ديب هو **المستوى النفسي** الذي يمثل جانبا من فاعلية الصورة الشعرية التي أغفلها النقد التقليدي. فغرض الدراسة الجديدة التي يقدمها أبو ديب تسعى إلى تأسيس نظرة نقدية بنيوية جديدة تحلل الصورة الشعرية عن طريق الجمع بين مستويين من الفاعلية، أحدهما تقليدي وهو المستوى الدلالي، والآخر جديد وهو المستوى النفسي، الذي يكشف من فاعلية وحيوية الصورة الشعرية.

هذه النظرة النقدية الجديدة التي يؤسِّس لها أبو ديب نظريا، هي نتاج **التقصِّي** لآخر ما أبدَعه النقد الغربي المعاصر، و**التقصِّي** لأصفى ما خلَّفه النقد الأصيل في تراثنا العربي، فيفترض افتراضا مبدئيا، " أن الناقد الأول الذي اكتنه هذه الطبيعة البنيوية للصورة هو ناقد عربي: **عبد القاهر الجرجاني** (في كتابه المعروف: أسرار البلاغة). وأنَّ فقرنا أمام الفكر الغربي فقر معاصر، وأن نقلنا المباشر عنه، في كثير من الأحيان، يصبح مهزلة فكرية: إذْ أنَّ ما ننقله عنه جزء أصيل من تراثنا الذي نجهله جهلا مؤسيا"[1]. هذا التقصي النقدي الذي يمثل المبادرة الفردية على مستوى الفكر والتحليل، لا يقتصر على النقل والتمثُّل من طرف واحد فقط، وإنما يجسِّد تلك المواءمة الملحَّة بين أصفى ما في الفكر الغربي الحديث وبين أنقى ما في تراثنا النقدي العربي الأصيل، تلك المواءمة التي يتولَّد معها فكر أو نقد جديد له هويته وخصوصيته، ولا يغفل عن قيم الفكر الصافية في أي ثقافة كانت غربية أو تراثية، ما دامت تسعف الإنسان – خاصة الإنسان العربي - في ابتداع وبناء رؤية فكرية أو نقدية مميزة لها حضورها القوي في المشهد الحضاري المعاصر، كما هو الشأن في عملية التقصي المبدعة للناقد أبي ديب، التي أفضت إلى النظرة النقدية الجديدة – مهما كانت قيمة هذه الرؤية النقدية - التي تجمع بين رافدين أساسيين في بناء التصور الحضاري العربي الحديث الذي يفترض أن يستقي من أصفى ما في منابع التراث الأصيل، ومن أصفى منابع النتاج الفكري الغربي الحديث والمعاصر. ولعل التقصي النقدي لأبي ديب الذي أنتج هذه المواءمة الإبداعية بين النظرة النقدية لـ عبد القاهر الجرجاني، والنظرة النقدية الغربية، لتحليل الصورة الشعرية،

[1] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي (م.س)، ص 22.

فجمعت رافدين مختلفين يؤسسان لرؤية نقدية، تجعل فاعلية الصورة الشعرية تقوم على مستويين أساسيين هما: المستوى النفسي والمستوى الدلالي، أو الوظيفة النفسية والوظيفة المعنوية، وتكسبُها حيوية وقدرة على الكشف والإثراء، وتوليد أبعاد متتالية من الإيحاء في الذات المتلقية، فيتماثل الاتساق والانسجام محققين بين هذين المستويين للصورة.

ومن أجل توضيح وتأكيد هذه الرؤية البنيوية الجديدة التي تبين فاعلية الصورة الشعرية، نجد أبا ديب يستعرض أمثلته التوضيحية من منطلق آلياته في الاكتناه والتفسير التي تنتقل من السطحي إلى المعمق المكثف ، ومن البسيط إلى الأكثر تعقيدا،سيرا في طريقه المرسوم لتحقيق طموحه المتمثل في تغيير الفكر العربي من فكر مجزأ وسطحي، إلى فكر يترعرع في مناخ الرؤية المعقدة، تلك الرؤية التي يجسدها المنهج البنيوي،المتقصي، الجدلي، الشمولي، الذي يكتنه نظام الأشياء، ويكتنه نظام النظر إليها.

لذلك كان البدء بشواهد بسيطة وسطحية للتحليل والاستدلال على **الفاعلية المعنوية/الوظيفة المعنوية والفاعلية النفسية/الوظيفة النفسية** في الصورة الشعرية، فيوازن بين تعبيرين شعريين هما: "القمر وجه مستدير" و "القمر رغيف خبز"، كلاهما يؤديان وظيفة دلالية واحدة، وهي تشبيه بطرفيه: القمر مستدير، وأن الوجه ورغيف الخبز مستديران، وهذا هو المستوى الدلالي المباشر للتعبيرين. إلا أن للصورتين صعيدا آخر مختلف تماما؛ فالأولى تتضمن معاينة جمالية، تدل على شعور الشاعر بالعلاقة التقليدية بين الوجه الجميل والقمر. أما الصورة الثانية فإنها تتضمن شعورا مختلفا عما في الصورة الأولى تجاه الخبز، فقد يكون الشاعر جائعا، ولم يقصد بوعي أن يدل على هذا التضمين، وقصد وجه الشبه فحسب، لكن الصورة جلت وكشفت حالته الوجودية كلها. وهذه الخصيصة الأخيرة هي التي تمثل فاعلية الصورة الشعرية على المستوى النفسي أو الوظيفة النفسية[1].

يتابع أبو ديب مناقشة أمثلة أخرى أكثر تعقيدا - كما يقول - ويوازنها مع الصورتين الأوليين البسيطتين، ليؤكد فاعلية المستوى النفسي حين يُضاف إلى المستوى الدلالي، فيشكّلان معاً مفتاحا مُهِمّاً لِفَكِّ شفرة البنية العميقة المتشابكة للصورة الشعرية. هذه

[1] - ينظر: كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي (م.س)، ص 22 - 23.

الأمثلة المتنوعة بدءا بالصورة الشعرية لـ عبد الله بن المعتز* ومقارنتها بالمثالين البسيطين الأولين من جهة، ثم مقارنتها بأمثلة أخرى من شعر الجاهلية لكل من امريء القيس والنابغة، ثم لاحقا مع شاعر متأخر هو الشريف الرضي، ليؤكد علاقة مهمة في الصورة الشعرية، يستخلصها أبو ديب من عملية التقصي لدراسة الجرجاني للصورة، وهي **العلاقة بين الصورة والسياق الكلي**[1]، باعتبار الصورة الشعرية جزء من التجربة الإنسانية المتكاملة كلها. ثم يستتبع هذه الأمثلة التراثية بأمثلة أخرى من الشعر العربي الحديث بأمثلة من شعر أدونيس وخليل حاوي، ليدعم طبيعة العلاقة بين الصورة والسياق الكلي للتجربة الشعرية، أين تبلغ – في الشعر الحديث - " حدا من الكثافة والتوتُّر في صورة شعرية ما يُحيل فاعلية الصورة إلى عملية من الفيض والإضاءة والكشف لا حدود لها. هنا تستحيل الصورة إلى انحلال للعالم المألوف للأشياء والترابطات والتداعيات التي تثيرها في النفس، ثم إعادة تركيب له"[2]. ثم يختم الشواهد الشعرية بمثال من الشعر الغربي ممثلا في قصيدة – من صفحتين من الحجم القصير - مترجمة عن الاسبانية للشاعر: غارسيا لوركا، ويقارنها مع مقطع قصير بالانجليزية لـ ويليام شكسبير، ليؤكد خاصية مهمة في الصورة الشعرية هي أن " الصورة الشعرية الرائعة هي الصورة التي تتخلل بنية التجربة الشعرية منتشرة في اتجاهين متناغمين: اتجاه الدلالة المعنوية، واتجاه الفاعلية على مستوى النفس؛ مستوى الإثارة لما بين أشياء العالم والذات الإنسانية من فعل، واستجابة وتنافر وتعاطف"[3].

هذا مسح موجز لآلية الاكتناه والتفسير التي اتبعها أبو ديب فيما أسماه (الأبعاد الأولى)، وكان ضمن هذه الأبعاد بنية الصورة الوجودية للصورة الشعرية، وهو البعد الذي لم ينل حظه من النقد الموسع مقارنة مع باقي الأبعاد والعناوين الأخرى مثل: في بنية الإيقاع الشعري، و في بنية الأنساق البنيوية. هذان البعدان كانا محل توسيع ونقد من قِبَل أهم

---

* - عبد الله بن المعتز بن المتوكل بن المعتصم بن هارون الرشيد، عاش ما بين (247هـ - 296هـ/ 861م – 909م). شاعر وأديب من أهم كتبه: كتاب البديع، طبقات الشعراء، الزهر والرياض. تولى الخلافة العباسية يوما وليلة، بعد خلع الخليفة المقتدر بالله الذي تولى الخلافة سنة 295هـ وهو ابن ثلاث عشرة سنة، وقُتل ابن المعتز خنقا على يد أحد غلمان المقتدر يسمى " مؤنس الخادم".

1 - ينظر: كمال أبو ديب ، جدلية الخفاء والتجلي (م.س)، 44.

2 - المرجع نفسه، ص 45.

3 - المرجع نفسه، ص 56.

الدراسات التي وقفنا عليها في سياق هذا البحث، والتي تناولت كتاب كمال أبي ديب "جدلية الخفاء والتجلي" بالدراسة التي يمكن وصفها أنها كانت جدِّية ومعمَّقة، كشفت ما فيه من مكاسب ومثالب، وهي: دراسة للباحث يوسف حامد جابر، وهو أستاذ بكلية الآداب والعلوم الإنسانية – جامعة تشرين - سوريا، بعنوان " بنيوية كمال أبو ديب (عرض ومناقشة لدراسات الناقد البنيوية)" وهي الدراسة التي نُشرت في مجلة "عالم الفكر"*،المجلد الخامس والعشرون، العدد الرابع، أفريل/جوان 1997م، وتشغل الصفحات من 269ص إلى 298ص. ودراسة أخرى تكتسي الأهمية نفسها لـ أحمد علي محمد، بعنوان " التطبيقات البنيوية العربية في ميزان النقد"، نُشرت في مجلة الموقف الأدبي*، العدد 424، أوت 2006م، من الصفحة 06 إلى الصفحة 26 ، تضع في ميزان النقد كل من: كمال أبي ديب، و يُمنى العيد، و عبد الله الغذامي. ودراسة أخرى لها أهميتها -وإن كانت ذات طابع إيديولوجي - ، وهو أستاذ الأدب العربي ونقده - جامعة أم القرى - مكة المكرمة، المملكة العربية السعودية، وكانت بعنوان " نظريات النقد الحداثي في الميزان"* وهي الدراسة التي نُشرت ضمن البحوث التي صدرت عن الجزء الثاني لـ "المؤتمر الثاني للأدباء السعوديين"، المنعقد في مكة المكرمة سنة 2000م، وتمتد من الصفحة 331 إلى غاية الصفحة 360. وهناك لفتات نقدية عابرة لهذا الكتاب - جدلية الخفاء والتجلي - كانت مجملة واستنتاجية في الغالب، لبعض أهم النقاد العرب الذين أسهموا بفاعلية في النقد الحديث والمعاصر، أهمها: ما جاء في كتاب "نظرية البنائية في النقد الأدبي" 1977، لـ (صلاح فضل). وكتاب "المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك) 1998م، لـ (عبد العزيز حمودة). وكتاب "تحليل الخطاب الأدبي في ضوء المناهج النقدية الحداثية" 2003م لـ (محمد عزام). وكتاب "الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة" 2010م، لـ (عبد الله إبراهيم).

---

* - عالم الفكر: المجلة المحكمة التي تصدر أربع مرات في السنة، عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - دولة الكويت

** - الموقف الأدبي: مجلة أدبية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق/سوريا.

*** - هذه الدراسة منشورة في ملف pdf، بنفس العنوان والمصدر والتاريخ المذكورة أعلاه، لكن بدون إحالة عن دار النشر أو الطبعة.

ولعل السبب في إهمال الفصل الأول (في الصورة الشعرية) من قِبَل الدارسين والنقاد، وعدم الوقوف عندها بما تستحق من التحليل والمناقشة، يرجع – حسب رأينا - إلى سببين مهمين هما:

الأول: رفض الفكرة من أساسها، باعتبارها نكوس إلى التراث العربي، لما فيها من عرض لنظرة عبد القاهر الجرجاني الذي حلَّل الصورة تحليلا حداثيا، على الرغم أنه عاش قبل ألف عام، وهي بالتالي دخيلة لا تصلُح نهجاً في الرؤية النقدية الآن، لأنها لا تتلاءم مع الرؤية المعاصرة التي تنهل من المناهج المستعارة من الفتوحات النقدية الغربية الحديثة. وهو نزوع - تعسفي - نحو الاتصال بالغرب المتطور فقط، وقطع الصلة كلية بالتراث المتخلف.

الثاني: رفض هذه الرؤية النقدية، لما فيها من تجديد ومشاركة في الاكتشاف، بحكم التعوُّد على انتقاد النقائص، ودَرْإِ مواطن الإضافة والإبداع، وتكون - غالبا - إما إنكاراً لجهود بعض نقادنا الذين استطاعوا أن يجسِّدوا رؤية شخصية في النقد، تَنمَّ عن اقتدار على الإبداع والمشاركة وعدم الاقتصار على النقل والتمثُّل فقط، و إمَّا هو الشعور بالنقص في الذات العربية، التي ترى نفسها عاجزة عن اللحاق بإنجازات الغرب، وكل ادعاء بالتجديد – في أي شأن كان صغيرا أو كبيرا - يكون عند الغرب - حين الاطلاع عليه - قد قُتل بحثا وتوسيعا، فيكون الحكم بالرفض مسبقا، قبل التحري والتحقق.

من أجل ذلك قد يتوارى بعضُهم خَلْف حُكمٍ غير مبَّررٍ علميا أو منطقيا، فلا يكشف عن مرجعيته أو أسبابه ونوازعه، كأن يقول: هذا الغصن ليس من هذه الشجرة. ولا يكلِّف نفسه عناء التبرير والاستدلال، وهذا ما وقفنا عليه عند (محمد عزام) في كتابه "تحليل الخطاب الأدبي في ضوء المناهج النقدية الحداثية" لَّما تناول عنصر (الصورة الشعرية) عند أبي ديب، بعجلة وعبور سريع إلى الاستنتاج المُجمل والموجز، من غير مناقشة أو تبرير، بقوله: "وهذا كلُّه ليس من البنيوية في شيء، لأن المنهج البنيوي لا يُعنى بالصوُّر، بل بالعلاقات بين هذه البنيات" [1].

---

[1] - محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي في ضوء المناهج النقدية الحداثية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، دمشق/سوريا 2003، ص 77.

أليست الصورة - مبدئيا - بنية صغرى ضمن البنية الكبرى للنص - شعره ونثره -؟ ولماذا الإقصاء التعسفي؟ لما يسميه أبو ديب: البنية الوجودية للصورة التي تتفاعل في علاقاتها المتشابكة، لتضيء أبعاد الأثر الكلي للعمل الفني[1]. وهو نهج مألوف عند النقاد البنيويين، يتناولون فيه الصورة كتشكيل لغوي يتألف من الكلمات التي تتكون منها الصورة، والتماس العلاقات القائمة بينها في حدود البنية الصغرى للصورة،التي تتراوح بين الحركة والثبات، وبين الحضور والغياب، والإشارات البشرية والطبيعية، وغير ذلك من العلاقات التي تقوم بين التشكيل اللغوي للصورة وغيرها من التشكيلات اللغوية، والبنيات المتشابكة التي تتكون منها البنية الكبرى للأثر الأدبي[2].

تَبَعاً للأسباب التي أدَّت إلى العبور والاستنتاج السريعين للدراسات النقدية التي تناولنا هذا البُعد الأولي (الصورة الشعرية) في كتاب "جدلية الخفاء والتجلي"، ارتأينا أن نقف عندها أكثر من غيرها من أبعاد هذا الكتاب، لنعرض آليات الاكتناه والتفسير في هذا الجزء، ومناقشتها واستنتاج ما يمكن استنتاجه في حدود جهدنا - لتوضيح الرؤية النقدية البنيوية لأبي ديب، والتي يراها – هو ذاته - فتحا جديدا في العمل المتقصي، والمبادرة الشخصية في الاكتشاف والمشاركة على مستوى الفكر والتحليل.

ينطلق أبو ديب في تجسيد أبعاده العميقة، والجذرية –كما يسمِّيها - في اكتناه الصورة الشعرية، من مثال للشاعر ابن المعتز، ويعتمد على مصدر البيتين حسب هامش الدراسة[3]، على المؤلفات التي حقَّقها المستشرقون، ككتاب "أسرار البلاغة" لـ عبد القادر الجرجاني، تحقيق المستشرق الألماني(هلموت ريتر H. Ritter 1892 - 1971)، مطبعة وزارة المعارف، اسطنبول 1954م، كما يتناول بالدراسة والمناقشة بيتين من ديوانه الشاعر العباسي "عبد الله بن المعتز" الذي حققه المستشرق: برنارد لوين Bernard Lewin، مطبعة المعارف، اسطنبول 1950. يقول فيهما ابن المعتز:

قَدْ اِنْقَضَتْ دولةُ الصيامِ بشَّرَ سُقمُ الهلال بالعيدِ

---

[1] - ينظر: كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي (م.س)، ص 21.

[2] - ينظر: محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت/لبنان و الدار البيضاء/المغرب 1990، ص281.

[3] - ينظر: كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي (م.س)، هامش الفصل الأول، ص59.

يتلُو الثُّريا كفاغرٍ شَرِه يفتحُ فاهُ لأَكلِ عنقُودِ

ج -المستوى الدلالي/المعنى:

يقول أبو ديب أنَّ تحليل الصورة في البيتين على نمط المعلقين التقليديين هي: البيتان يقرران أنَّ رمضان يوشك على الانتهاء، وعلامة اعتلال (ظهور) القمر هلالا في أواخر الشهر وَعْدُ خير يبشر بقدوم العيد. ثم يُقارن الهلال في شكله المقعَّر وهو يواجه الثريا التي تتقدمه، بآكلٍ شرهٍ فاتحٍ فمه لالتِهام عنقود عِنَب أمامه. فالصورة المؤلفة في خيال الشاعر على صعيد الدلالة المجرَّدة، هي تتشكَّل من أبعاد حسِّية هندسية في المكان (الأفُق) تناظر بأبعادها وتفاصيلها صورة حسِّية في المكان (الأرض) تتشكَّل من عناصر أخرى تُشبِهُها.

يقول أبو ديب أن هذا الشرح التوضيحي لمعنى البيتين، يجعل الصورة تبدو فقيرة في طاقاتها الفنية، الشكلية، شحيحة الدلالة، وهي كما يقول "كوليريدج" مجرد " فعل الوهم" وليست خلقا للخيال الشعري الجذري الفاعلية. إلا أن إضافة مستوى آخر في تحليل الصورة، هو **المستوى النفسي** الذي يجسد أبعادا أخرى، أكثر عمقا وجذرية وأهمية من النظر إلى الصورة، أنها مجرد تشكيل حسي يناظر تشكيلا حسيا آخر.

د -المستوى النفسي/الوظيفة النفسية:

هذا المستوى يضيء تفاعلا حيا في بنية الصورة – ظل معتما في النقد التقليدي - هذا التفاعل يكشف الدافع الأساسي لتشكيل الصورة، واختيار المشبه به، باعتباره خلقا فرديا مميزا للذات الإنسانية للشاعر (**يُلاحظ هنا النكوص إلى المؤثرات الخارجية للنص، وهو يناقض اتجاه البنيوية التي تجعل النص مغلقا في علاقاته الداخلية مستبعدة كل ما هو خارج هذه البنية المغلقة**). فالناقد يرجع بعض ملامح شخصية الشاعر، فيقول: أن "ابن المعتز لم يُعرف بتقاه وورعه وتدينه. بل عرف بامتلاء شعره، وامتلاء وجوده، بشُرب الخمر والمتعة بالأطعمة – وغير هذين من اللذات المرتبطة بهما - لكنه، رغم ذلك كان مجبرا على الصيام في رمضان، **على الأغلب**، بسبب ضغط الواقع الاجتماعي وتقاليده عليه، **وربما** أيضا، بسبب ضغط السلطات، أي الدولة ذاتها عليه"[1]. لقد جعلت العبارتين: (على الأغلب...و ربما) بخط بارز، لأُلفت النظر إلى ما في العبارتين من ترجيح واستنتاج للناقد لا ترق إلى التأكيد واليقين مما

[1] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي (م.س)، ص 24 - 25.

ينسبه إلى الشاعر، أو يحاول تقريره من خلال المستوى النفسي لدلالة الصورة الشعرية في البيتين.

فالناقد أبو ديب يَنسِب للشاعر ابن المعتز أنَّ الصوم لديه يجسِّد الحرمان من اللذات، خاصة لذّة الشرب في نهار رمضان، ويعتمد في ذلك على ما تُكسبه كلمات البيتين من إغراء لاكتناه الأبعاد الدلالية المكثفة للتشكيل المعجمي واللغوي للبيتين؛ إذ يبيح لنفسه فهما بنيويا منطقيا انطلاقا من تفاعل الكلمات في التراكيب المشكلة للبيت والتي تُغوي بإكسابها بُعداً نفسياً يتوافق مع بنية ذات الشاعر. فعبارة "**دولة الصيام**" فيها انتقاء لكلمة "دولة" وهي ذات ارتباط وثيق بضغط السلطة/الدولة – **في عالمه وعالم الآخرين** - بالصيام والحرمان من اللذات. وعبارة "**سقم الهلال**" ترتبط فيزيائيا بتقلص واعتلال شكل القمر المستدير إلى شكل هلال رقيق مقعر يواجه حبات الثريا المنتظمة أمامه، كأنه يفتح فمه لالتهامها، حتى يضيء ثانية بكامل شكله كقمر مستدير. هذه الصورة الحسية في السماء (الأفق)، تشبه الصورة الحسية التي تقابلها في مكان ما في الأرض، هي صورة الشخص الجائع النحيف المعتل، الذي يفتح فمه بشراهة أمام عنقود من العنب، يستعجل التهام حبات العنقود المنتظمة كالثريا أمامه، ليستعيد بنيته الجسمية (الصحية) فيصير ممتلئا كما كان قبل الحرمان والجوع والاعتلال.

هذا الفهم والاستنطاق البنيوي للبيتين يمكن تبريره من خلال الثنائيات الضدية التي يتكون منها هذا التشكيل اللغوي، وهي: (انقضت، بشَّر) و (دولة الصيام، هلال العيد) و (الثريا/الأفق، العنقود/الأرض) و (فاغر شره،آكل) و (سُقم الهلال، العيد/الشهر الجديد). على الرغم أن الناقد يقصر الضدية على (الاعتلال، بشرى) وهي في النص بلفظ "سُقم" وليس باللفظ المرادف"الاعتلال" الذي يكرره الشاعر في تحليله، ويجعل هذه الضدية تعكس وجدان الشاعر، حيث يجعل الاعتلال فيزيائيا هو بمثابة (نذير) وهي نقيضة لفظ (بشرى) حين تتحول في وجدان الشاعر خلاف ما يتجسد عند رجل تقي ورع، فيصير العيد وعدا بالخصب والخير، وحرية مطلقة في أكل وشرب ما يشاء حين يشتهي. ويستخلص أن الشاعر يحول الاعتلال إلى بشرى، ويجعل من مكونات عالمه النفسي/بشرى العيد، بعدا نقيضا لأبعاد العالم

الخارجي/اعتلال الهلال، ويرى فيه بعدا فنيا للشعر، الذي "يصبح خلقا: تحويلا وإعادة صياغة الوجود بطراوة وهشاشة تفيضان من الذات الخلاقة" [1].

هذه النتيجة التي أقامها الناقد على أساس التناقض بين (الاعتلال، بشرى) بلا داع منطقي معقول، يجعل الصورة القائمة على التشبيه هدما لأساس بنائها، الذي يرتكز فيه على وجه الشبه، لذلك نرى -من وجهة نظرنا - أن الصورة لا تقوم على تناقض بين ثنائية (الاعتلال، بشرى) كما يناقشها أبو ديب، فيجعل (الاعتلال) سمة العالم الفيزيائي للثريا أمام الهلال، و(البشرى) سمة الحالة النفسية للشاعر، وبالتالي يعيد الشاعر صياغة عالمه النفسي بما يناقض العالم الخارجي للهلال أمام الثريا، كشكل من أشكال الخلق الخيالي للذات الشاعرة. فأين وجه الشبه الواحد الذي يجمع بين الصورتين المختلفتين؟ لذلك نرى أن الصورة تتشكل من مجموع الثنائيات التي أشرنا إليها سابقا، فيكون اعتلال القمر بوشك انقضاء أيامه حتى صار هلالا نحيفا مقعرا كمن يفتح فمه أمام الثريا المنتظمة كحبات اللؤلؤ، تقابل جوع الشخص(الشاعر) وحرمانه من اللذات حتى صار نحيفا مقوسا يفتح فمه بشراهة أمام عنقود عنب انتظمت ولمعت حباته، يكون وجه الشبه بينهما واحدا مشتركا لا متناقضا، والذي ينعكس في وجدان الشاعر وهو **الوعد والبشرى بالعيد**، فكما ينبعث القمر كاملا مستديرا لشهر جديد – وهو شهر شوال - بعد انقضاء أيام رمضان، ينبعث الشاعر من جديد كامل الامتلاء والصحة، بعدما تزول دواعي الجوع والنحافة وانقضاء أيام الصيام، فيتحقق الأخذ من الملذات بحرية. فيظل وجه الشبه واحدا لا تناقض فيه بين الصورتين، ويظل التوق فيهما معا إلى الاكتمال بعد زوال الاعتلال. ويمكن الإشارة هنا إلى البعد الرومانسي في الصورة – بعيدا عن البنيوية - حيث تنعكس الطبيعة في وجدان الشاعر بطريقة جمالية مؤتلفة.

[1] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي (م.س)، ص 25.

هـ -اللاتناسق بين مستويي الصورة:

الانسجام والتناسق بين الوظيفتين النفسية والمعنوية، اللذان نجدهما في البيتين السابقين لابن المعتز - وهو يصف انقضاء دولة الصيام - لا يتحقق دائما في الشعر، بل كثيرا ما تفعل الوظيفتان باتجاهين متضادين أو متغايرين قد يوجد في القصيدة نفسها، أو عند الشاعر نفسه، وينتج عن ذلك اللاانسجام في الصورة الشعرية، ، فتخفق أن تكون خيالا خلاقا، ولتأكيد ذلك يناقش الناقد ثلاثة أمثلة هي:

المثال الأول: هو بيت لابن المعتز يقول فيه:

وَأَرَى الثُّريا في السماءِ كأنَّها قَدَمٌ تَبَدَّتْ من ثِيابِ حِدادِ

يقول أبو ديب[1] أنَّ سياق هذه الصورة من خلال بينة القصيدة ككل، تبرز الصباح والشاعر يدعو نديمه ليُشاركَه جلسة شرابه، فالسياق الكلِّي للموقف الشعري أو التجربة الشعرية يقرِّر شعورا بالنشوة والسرور والمرح، بالنظر إلى القصيدة كوحدة متكاملة، فهي تتكون على الأكثر من أحد عشر بيتا ووَرَدَت في بعض الدواوين من تسعة أبيات[2]، نوردها كاملة في الصورة التالية لتوضيح بنية القصيدة الكلية، شاهداً على التجربة الفنية الكلية.

قُمْ يا نَديمي نَصْطَبِحْ بِسوادِ قَدْ كادَ يَبْدو الصبحُ أَوْ هُوَ بَادِ

وأَرَى الثُّريا في السماءِ كأنَّها قَدَمٌ تَبَدَّت في ثِيابِ حِدادِ

فأجابَني بيمينِها، فمَلأْتُها بِزُجاجةٍ كالكوكبِ الوقَّادِ

يا صاحِ لا يَخدعْك ساعةُ غَفلةٍ عنْ لَذَّةٍ، أو فِكرةٍ لِمَعادِ

واشرَبْ على طيبِ الزَّمانِ فقد حَدا بالصَّيفِ من أيلولَ أسرعُ حادِ

وأشمَّنا في الليل بَردَ نسيمِهِ، وارتاحتِ الأرواحُ في الأجسادِ

وافاكَ بالأندءِ قُدَّامَ الحيَا فالأرضُ للأمطارِ في استعدادِ

---

[1] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي (م.س)، ص 26 -27.

[2] - ينظر: ديوان أشعار الأمير أبي العباس (عبد الله بن محمد المعتز بالله الخليفة العباسي)، دراسة وتحقيق: محمد بديع شريف، دار المعارف، القاهرة/مصر 1989، الجزء الثاني(د ط)، قافية الدال، بحر الكامل، ص 240. وينظر: ديوان عبد الله بن المعتز، فسر ألفاظه الغريبة ووقف على طبعه: محي الدين الخياط، مطبعة الإقبال، بيروت/لبنان 1332هـ، (القصيدة في هذا الديوان من تسعة أبيات، في باب الشراب والخمريات، قافية الدال)، ص 219. وأيضا ينظر: ديوان ابن المعتز، تقديم: كرم البستاني، (كاتب غير مفهرس)، دار صادر بيروت/لبنان، د ت، د ط ، دون ذكر للمحقق، القصيدة وردت فيه من تسعة أبيات، ص 177.

كَمْ في ضمائرِ تُربِها من روضةٍ بمَسيلِ ماءٍ، أو قرارةَ وادِ

تبدو، إذا جاءَ الزَّمانُ بِقَطرةٍ فكأنَّما كانا على ميعادِ

يُصِرُّ أبو ديب أنَّ صورة الثُّريا (في البيت الثاني المقصود بالتحليل)، ليست عنصرا فاعلا في بنية القصيدة أو الموقف الشعري المسيطر المتخلل بالفرح والنشوة، ذلك الشعور المسيطر الذي - يضيف أبو ديب - يجعله " كولريدج"[1] الشرط الأساسي لفاعلية الخيال الشعري الخلاق، ويظهر هذا الشرط واضحاً في صورة "سُقم الهلال" السابقة. لكن هذا البيت يصور الثريا قَدَمًا إنسانية بيضاء تتبَدَّى من خلال ثِياب الحداد، عبر شعور متخلل من الحزن والحِداد، وهو أمر معقول لو اعتبرنا البيت بنية قائمة بذاتها، كما هو الشأن في النقد القديم؛ لكن العودة إليه في النقد البنيوي ليس له مبرر، وبالتالي لا يمكن النظر إلى الصورة معزولة عن سياقها الكلي للموقف الشعري، لأن الصورة دون سياق – بنيويا - وجود مسطح وليس بنية متكاملة متشابكة العلاقات.

ويضيف أبو ديب أن اللاتناسق بين مستويي الصورة ينشأ – بناء على إشارات عبد القاهر الجرجاني - من أن الشاعر معروف بولعه المشهور بتقصي الشبه الحسي الفيزيائي، وهو المسؤول عن حدوث اللاتناسق. ونورد هنا أيضا ما قاله " كرم البستاني" في مقدمة ديوان ابن المعتز: " على أن تشابيهه وإن تكن ميّزته من سائ شعراء عصره بما فيها من دقّة تعبير عن الصورة الذهنية. بصور مادية محسوسة، ملونة، ينقص أكثرها الحياة، ويشوبه أثر الصنعة الظاهر فيه. حتى ليبدو ماديا أكثر منه روجانيا، لا ينبض القلب لعاطفة حنون فيه، وإنما هو مشغلة للخيال، ومدعاة إلى الإعجاب"[2]. ويضيف أبو ديب – تأكيدا للإشارات السابقة - "أن الشاعر يركز على المخطط اللوني على الخطوط البيانية للموضوعين، ويحاول أن يربط بينهما بكشف التناظر بين خطوطهما البيانية"[3]. ويشير الناقد إلى فرضية مبدئية أن هذه الظاهرة شائعة في الكثير من الصور في الشعر العربي، وأن الشاعر العربي عبر العصور، يهتم بالأبعاد الهندسية للوجود، والمعطيات الحسية المادية، وحتى المجردات يعمد إلى إعطائها أبعادا حسية تظهرها بحدة وسطوع، فتجعلها موضوعات للإدراك الحسي المباشر. وهذه الظاهرة من

---

1 - صامويل تايلر كولريدج (1772 - 1834)، بالانجليزية Samuel Taylor Coleridge، شاعر وناقد إنجليزي.

2 - ديوان ابن المعتز، تقديم: كرم البستاني، دار صادر (كتاب غير مفهرس)، مقدمة الديوان، ص 6.

3 - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي (م.س)، ص 28.

الفاعلية الشعرية يحفل بها كثيرا الشعر الجاهلي والأموي، وهي منشأ اللاتناسق بين مستويي الصورة الشعرية في سياق الموقف الشعري، والبنية الكلية المتكاملة للقصيدة.

يسترسل أبو ديب في مناقشة اللاانسجام بين مستويي الصورة، بالارتداد إلى الشعر الجاهلي، ويُورِدُ بيتاً لامرئ القيس، ثم يقارنه ببيت آخر من المعلقة نفسها، يفصل بينهما بيتان في الغالب كما وقفنا عليها في المصادر والمراجع التي تناولت ديوان امرئ القيس بالشرح والتحقيق. ويشير إليهما الناقد في الهامش دون ذكر المصدر[1]، وهما:

دَريرٍ كَخُذْروفِ الْوَليدِ أَ مَرَّهُ تَتابُعُ كَفَّيهِ بِخيطٍ مُوَصَّلِ

كأنَّ على المَتْنَينِ، إذا انْتَحى مَداكُ عروسٍ أو صلايَةَ حَنْظَلِ

يقول أبو ديب أن امرأ القيس يقارن فيه سرعة فَرسِه بـ "حذروف الوليد" وهي (لعبة معروفة عند العرب قديما، يلعب بها الصبيان، تُسمع لها صوتا خَرْخَرْ، وهي سريعة المَرِّ، من الإمرار بخيط مُوصَّل، أي لُعِبَ به حتّى خفَّ وصار أملس)[2]، وبيت آخر يصور فيه "ملاسة" جوانب الفرس عن طريق تشبيهها بـ " مَداك عروسٍ أو صَلايَةَ حنظلٍ". يُلاحظ من حيث المستوى الدلالي أن "مَداك العروس" هو الحجر الذي يسحقه عليه العطار، والمَداك: الموضع والصلابة، ويدل على بريق المَداك لأنه قريب عهد بالسحق، وشُبِّه بـ "صَلايَة حَنظَلٍ" لأن مثل هذا الحجر يفلقون به الحنظل، وفي بعض الروايات، يَرِدُ البيتُ بلفظ " صَلاءَةَ حنظل " وكذلك صلاءة الحنظل تبرق، أما لفظ " الصِراية" في بعض الروايات بدلا من " الصلاية" فهي الحنظلة إذا اصفرَّتْ صارت تبرق. ويَرِدُ شطرُ البيتِ الأول في بعض الروايات بلفظ: " كأنَّ سَراتَهُ لدى البيت قائماً"[3]، ونحن لا نريد أن نخوض في اختلاف الروايات – كما هو شأن الشعر القديم المروي شفويا - وإنما نُشير إلى ذلك بغرض إثبات وجهة نظرنا - فيما بعد - حول رأي أبي ديب في تحليل هذه الصورة.

---

[1] - ينظر: كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي (إحالات – إشارات - الفصل الأول، الرقم 16 و 17)، ص 60.

[2] - ينظر: أبو جعفر النحاس (توفي 338هـ)، شرح ديوان امرئ القيس، تحقيق: عمر الفجاوي، مطبعة السفير، وزارة الثقافة، المملكة الأردنية الهاشمية 2002م، د.ط ، فصل التحقيق، ص 35.

[3] - ينظر: أبو سعيد السكري: ديوان امرئ القيس وملحقاته، تحقيق: أنور عليان أبو سليم و محمد علي الشوابكة، مركز زايد للتراث والتاريخ، ط1، 2000م، (كتاب من ثلاث مجلدات، تم دمج هذه المجلدات للتسلسل في هذه النسخة من pdf، وهي نسخة غير مفهرسة)، ص 263.

إذْ يرى أبو ديب في الصورتين أن فيهما "تُعزل حيوية الفرس، وقوّتها، وسحرها، وروعة اندفاعها، من مجال الخيال بتضييق الأبعاد المكانية للمشبَّه به وقطمها. فردة فعل المتلقي، نفسيا، لاندفاع الفرس وحيويتها وحركتها المتفجرة، ثم للحجر الجامد، مفارقة من الحِدَّة، بحيث أن الشعر يعجز عن خلق الانسجام والتناسق،الضروريين، بين مستويي الصورة لتتحول إلى فعل خلق خيالي مكتمل"[1].

نلاحظ في مناقشة هذه الصورة، أن الناقد ينتقي من الأمثلة ما يناسب تأكيد وجهة نظره، على الرغم من أن الشعر الجاهلي فيه اختلاف في اللفظ والدلالة تبعا لاختلاف الروايات، لذلك نجد أنه لا جدوى من البحث عن الانسجام والتناسق أو انعدامهما بين مستويي الصورة، مادام المستوى الدلالي غير ثابت في الشعر القديم خاصة الشعر الجاهلي، باعتبار الشك في صحته من قبل النقاد قديما وحديثا، واختلاف الروايات في نقله، مما يتعذر الحسم والجزم في أصالة لفظه ومعناه، وبالتالي إذا تعذر إثبات الدلالة في الصورة نحو وجه من الوجوه، يكون وصلها بالمستوى النفسي ضربا من الدوغماتية Dogmatism، وإقحاما غير مبرر لإثبات وجهة نظر معينة، تنأى عن حدود الموضوعية التي يجب توافرها في العملية النقدية. لذلك نجد الناقد لا يتوقف عندها طويلا، ويوجزها إيجازا عابرا.

كما أننا نلاحظ أن الناقد أبا ديب يحصر اللاتناسق في مستويي الصورة على ما يسميه تضييق الأبعاد المكانية للمشبه به، وهو بذلك ينتقي بدوغمائية ظاهرة دلالة معينة تخدم رأيه فحسب، مستبعدا دلالات أخرى يمكن الأخذ بها، مثل اعتبار أن الصورة تشبيها لصلابة ظهر الفرس بصلابة الحجر الذي يسحق عليه العطار، أو يُفلق بها الحنظل، أو، أنه شبه عرق الفرس وهو يلمع من أثر السرعة ببريق مَداك العروس لَّما يكونُ قريبَ عهدٍ بالسّحق، أو ببريق الحنظل (صلاية الحنظل)، يخرجُ دهنُه فيبرق على الصلاية أو الصلاءة، مدق الطيب أو الحنظل. هذه الدلالات المختلفة تجعل الجزم بدلالة معينة إيهام بالحقيقة، وتوجيه متعمد لفرض رأي غير مبرر.

كما نضيف لهذه الملاحظات أن السياق الكلي للتجربة الشعرية التي يشترطها الناقد في مستويي الصورة الشعرية متوفرة، فسيرا على طريقة الناقد في ربط البيت بما يليه من الأبيات

[1] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص 29.

نجد الشاعر لا ينقطع عن الشعور المسيطر، وهو الاهتمام بالألوان التي تزينت به فرسه، وهي قريبة الشبه بما تتزين به العروس، أو سائر النساء، وذلك بتشبيه الفرس يلطخ نحره بدم الصيد، أو دم الوحش على نحر الفرس بشيبٍ قد غُسل عنه الحناء، نجد ذلك في البيت رقم 57، وهو يلي البيت المقصود بالتحليل الذي رقمه 55، أي يفصل بينهما بيت واحد في ترتيب المعلقة[1] وهو قول الشاعر:

كأنَّ دِماءِ الهادِياتِ بنَحْرِهِ عُصارةُ حِنَّاءٍ بِشيبٍ مُرَجَّلِ

هذا ويُضاف لما سبق أنَّ امرأ القيس كما أورد ابن قتيبة[2] في الطبقات أنه أول الشعراء الذين وصلنا شعرهم، وسبق شعراء العرب إلى أشياء ابتدعها، واستحسنها العرب، واتَّبعته عليها الشعراء، من استيقافه صحبه في الديار، ورقَّة النسيب، وقُرب المأخذ؛ فذَلَّلَ الطريق للشعراء، وبصّرهم بمعاني الشعر فاحتذوا به، وهو أحسن الشعراء تشبيها في الجاهلية " وكثيرا ما كان امرؤ القيس يرتدّ إلى أعماق التجربة الإنسانية فيتمثّلها ويشكّلها تشكيلا فنياً يُضفي على الوجود معنًى وروحاً ونظاماً"[3].

وفي سياق الأمثلة من الشعر الجاهلي، يضيف أبو ديب مثالا آخر ينتقيه من شعر النابغة الذبياني ليستدل على ظاهرة اللاانسجام بين مستويي الصورة الشعرية في إطار بنيتها الكلية للقصيدة، ويقول أن هذه الظاهرة كثيرة في شعر النابغة. البيت في وصف الأطلال وهو قول النابغة:

كأنَّ مَجَرَّ الرَّامِساتِ ذُيُولها عليه، حصيرٌ، نَمَّقَتْهُ الصّوانِعُ

يقول أبو ديب أن الشاعرَ يقرّرُ أنَّ الأطلال امَّحَتْ آثارُها بفعل الرياح وحوَّلت سطح المكان إلى مكان ناعم دقيق النسق، وهذا هو مُخطَّط الأبعاد الهندسية للمنظر، فالشاعر يحاول أن يضيء المنظر عن طريق الصورة الشعرية، فيُشبّهُ صورةَ فعل الرياح تمسِّدُ المكان (الأطلال)، وتُنعِّمه تسوية، بصورة الحصير المنمّق الذي حبكت أجزاءه يَدُ فنان ماهر، فجعلته ناعم الملمس، أنيق

---

[1] - ينظر: أبو جعفر النحاس ، شرح ديوان امرئ القيس (م.س)، ص 37.

[2] - أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة : الشعر والشعراء، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف (د.ط)، ج1، القاهرة/مصر 1982، ص 110.

[3] - أبو سعيد السكري: ديوان امرئ القيس وملحقاته (م.س)، ص 11.

الصنع[1]. يستنتج أبو ديب أن الصورة على المستوى الدلالي تنجح الصورة في رسم الأبعاد الهندسية للمشهد، وتكتسب قيمة فنية كبيرة على هذا المستوى الحسي، لكنه يقرر أن النظر إلى الصورة كوحدة قائمة بذاتها لا يُجدي في النقد البنيوي، **إلا أن تكون ضمن غرض كلي ينبع من الموقف الشعري المتكامل**، فالصورة جزء حيوي في عملية الخلق الفني الكلي وينبغي أن تحلل في إطاره. وعليه فالشعور المسيطر على حالة الشاعر أمام الأطلال هو حالة من الحزن والمأساوية، من أثر ارتحال الأحبة، وامّحاء الأثر، وذكريات الطيب الذاهب. هي النقيض المباشر للحالة التي يثيرها الحضور أمام حصير أنيق منمّق على يد فنان ماهر، وهي لذة جمالية مناقضة لحالة الحزن السائدة في وصف الأطلال، وبالتالي فاللاانسجام بين المستوى الدلالي والمستوى النفسي المسيطر واضح لا يمكن إنكاره، والصورة لم تحقق الفاعلية الفنية والشعورية التي تنسجم مع السياق المأساوي الكلي للموقف الشعري[2].

يستدرك أبو ديب في مناقشة اللاانسجام بين مستويي الصورة في بيت النابغة، أنه يمكن للتناقض الموجود بين حالة الحزن أمام فعل الرياح بالمكان وتشبيهه بالحصير المنمّق، الذي يثير لذة وترفا فنيا، أنْ يكتسب دلالة جديدة في حالة واحدة فقط؛ أنَّ النابغة أمام الأطلال، لم يجرِّبْ الحزن ولم يسيطر الموقف المأساوي على حالته الشعورية، وإنما حاول أنْ يبعث الحياة والحيوية في الأطلال، ليتغلب على حالة الفناء والحزن، وأنْ نؤمن بجدلية التجربة الشعورية الجاهلية. يقول أبو ديب أن هذا التفسير معقول في إطار عام، لم يثبت حتى الآن بشكل حاسم، لذلك يظل السياق الكلي للتجربة الإنسانية المكتملة في القصيدة هو الفاعل الأول في التحليل الفني للصورة. ثم يشير الناقد في الإحالة إلى دراستين[3] قام بهما لتحليل هذا البعد لتجربة الإنسان الجاهلي مع الموت، محاولة منه لإثبات ما يسميه (جدلية التجربة الشعرية الجاهلية)، ويمكن للصورة أن توحد بين نمطين من التفاعل، عبر ما يمكن أن يسمى بـ (فاعلية التضاد)، " التي تتحول الصورة من خلاله إلى عالم فريد من الكثافة والغموض ومن الضوء

---

1 - ينظر: كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي (م. س)، ص 29.

2 - ينظر: المرجع نفسه، ص 30.

3 - ينظر: كمال أبو ديب ، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي (دراستان لمعلقة لبيد بن ربيعة و معلقة امرئ القيس)، نشرت الدراستان بالانجليزية عامي 1975 - 1976 على التوالي، وظهرت ترجمة الدراسة الأولى في مجلة "المعرفة"، دمشق، ماي وجوان 1978م. أما الدراسة الثانية فهي في مجلة "أدبيات"، جامعة بنسلافانيا، فيلادلفيا 1978م، ص 3 - 71.

والكشف في آن واحد"[1]. لكنه يظل مُصِرّاً أنَّ السياق الكلي للشعور المسيطر على بنية القصيدة كلِّها هو الفاعل الأول للتحليل الفني للصورة.

ويُورِدُ أبو ديب مثالا آخر، يقول عنه أنه أكثر تشابكا وتعقيدا من الأمثلة السابقة، وهو بيت للشاعر العباسي: الشريف الرضي*، في قوله:

كأنَّه، والخَالُ في خَدِّه ساعةَ هَجْرٍ في زَمانِ الوِصالِ

يقول أبو ديب في تحليله لهذا البيت، أن في سياق القصيدة** تتحدَّد الوظيفة التوصيلية، وهي تشبيه الخد الأبيض (وربما كان الوجه كبيرا) والخال فيه أسود (وصغير)، بزمن الوصال إذا تخلله زمن قصير من الهَجر) ساعة). يضيف أبو ديب أن الصورة وصفية (فوتوغرافية) مرسومة بالكلمات، ويصر في هذا المقام على إثبات ظاهرة (مخطط الأبعاد الهندسية) للصورة في الشعر القديم، وعليه نجد الشاعر في هذا البيت يركز على الأبعاد والأحجام والألوان (كبير - صغير، قصير، أبيض - أسود)، وهي المدركات الحسية للصورة؛ فالمشبه به إنْ يَكُنْ معنويا (دوام الوصال تتخلله ساعة هجر) فإن المقاربة الحسية تجعل الوصال شيئا أبيض طويلا وشاسعا، يتخلله سواد قصير وقليل وهو ساعة الهجر. فالبياض قيمة جمالية في بيئة الشاعر؛ فبياض الوجه جمال وسعادة، والخال نقطة سوداء في الوجه الأبيض، وَلَّدَ حِسّا بالتعاسة والنفور (وهو إحساس نادر وشاذ) باعتبار الخال عند العرب – وكثير من الأمم - قيمة جمالية أيضا، تشعر النفس بالسعادة والجمال، لكن يمكن أن ننظر إليها من وجهة ذوقية – فالأذواق لا تُناقش - والشاعر حر فيما يحب ويكره؛ لذلك شبه هذه الهيئة بحالة الوصال، وهو أيضا بياض وسعادة، يتخلله قليل من السواد يتمثل في ساعة الهجر، وهذا كله لارتباط السعادة بالبياض والانشراح والصفاء، وارتباط السواد بالشقاء والنفور والتعاسة. يرى أبو ديب أن هذه الصورة تفعل باتجاه معاكس للغرض الأساسي الذي ظن أنه يستخدمها من أجله، وعِوض أن يجعل الخال مصدر متعة جمالية، جعله مصدر نفور وتعاسة، لهذا كانت للصورة تأثيرا عكسيا على المستوى النفسي، في سياق الموقف الشعري المتكامل. يبرر أبو ديب هذا

---

[1] - كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، (م.س)، ص 49.

* - الشريف الرضي (309هـ/970/ - 406هـ/1016م): هو الحسن محمد بن الحسين بن موسى بن إبراهيم المرتضي بن موسى الكاظم بن جعفر الصادق بن علي زين العابدين بن الحسين بن علي بن أبي طالب.

اللانسجام بين مستويي الصورة بالظاهرة التي يشير إليها دائما في سياق هذا التحليل؛ وهو أن الشاعر العربي –غالبا - كما هو شأن الشاعر في هذا البيت، يركز على المظهر الفيزيائي والأبعاد الهندسية، والألوان والأحجام، والمدركات الحسية في عناصر الصورة الشعرية، ولا يُولي اهتماما كبيرا للانفعالات والأبعاد النفسية التي تثيرها هذه العناصر[1].

نُلاحظ خلال استعراض تحليل أبي ديب، أنه ينتقي من الأبيات ما يتناسب مع وجهة نظره التي يريد إثباتها، ويقع في بعض التناقضات التي تجعل تحليله ضربا من الدوغماتية، وتنأى عن الموضوعية المطلوبة في النقد، والإقناع المنطقي الذي يجب أن يتوافر لإثبات الرأي النقدي، حتى يصلحَ قاعدة أو معيارا منهجيا يؤخذ به في سائر العمليات النقدية، وبخاصة في التحليل البنيوي الذي يريد الناقد أن يُرسي قواعده ومقاييسه الجديدة في النقد العربي المعاصر. ومن الملاحظات التي تبدت لنا خلال عرض الناقد، والتي تقوّض رأيه النقدي، ما يلي:

1 -نَجِدُ أبا ديب حين يُورد بيت الشريف الرضي لتحليله بغرض إثبات اللانسجام بين مستويي الصورة الشعرية، يوردُه بيتا (يتيما)، مبتورا عن سياقه، ويشير في هامش الفصل بقوله " لا أجد البيت الآن في ديوان الرضي، لكنه عالق بالذاكرة بوضوح"[2]. وهذا البيت بحثنا عنه في ديوان الشريف الرضي ولم نعثر عليه فعلا، لكنه يَرِدُ شاهدا عند بعض النقاد، وينسبونه أحيانا للشريف الرضي، والبعض منهم يُورِدُه بقولهم: قال الشاعر، أو، ومثله قول القائل؛ دون ذكر أو إحالة لصاحبه[3].

2 -إيراد البيت يتيما مُنفَرِداً، أو نُتْفَةً من بيتين، لا يسمح هذا الموقف بالتدليل والاحتجاج بسياق القصيدة على اللانسجام بين مستويي الصورة كما ذهب إليه أبو ديب في تحليله واستنتاجه، وهو الذي ردّدَ كثيرا من العبارات على ذلك النمط أثناء تحليله البيت؛ مثل

---

1 - ينظر: كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي (م.س)، ص 31 -32.

2 - المرجع نفسه، هامش الفصل الأول، رقم الإحالة 20، ص 60.

3 - تقي الدين أبو بكر علي (ابن حجة الحَموي): خزانة الأدب وغاية الأرب، شرح وتحقيق، عصام شعيتو، دار الهلال، ط1، الجزء الأول، بيروت/لبنان 1987، ص 402. يُورده المؤلف في باب " التشبيه" نتفة؛ وهما البيتان ينظمهما الشاعر، بعبارة: ومثلُه قول القائل:

أَسفرَ ضوءُ الصبحِ من وجههِ فقام خَالُ الخدِّ فيه بلال

كأنما الخَالُ على خَدّهِ ساعة هجر في ليالي الوصالِ.

ويُلاحظ، أن البيت وَرَدَ بعبارة (على خده)، بدلا من (في خده) كما ثبَّته أبو ديب.

أقواله: "في سياق القصيدة تتحدد الوظيفة التوصيلية....في سياق الموقف الشعري المتكامل....لا تَرفُدُ الأبعادَ الأخرى في بنية التجربة الفنية)[1]. مثل هذه العبارات التي يركن إليها الناقد حججا وأدلة إقناع، لا وجود لها، ما دام قد أوردَ البيت يتيما؛ من غير سياق ولا مرجع أو مصدر يستند إليه، ويشير إليه أنه لم يجده في ديوان الشاعر، وإنما هو بيت منفرد مازال عالقا في ذاكرته. أو كما وَرَدَ نُتفة؛ من بيتين فقط في بعض المصادر التي رجعنا إليها؛ هذا الحال لا يسمح للناقد أن يستشهد بالسياق أو الموقف الشعري، أو ببنية التجربة الفنية، وهي صيغ أقحمها الناقد إقحاما، أو أنه افترض سياقا بناء على مقياس وحدة البيت،وهو الذي سبق أن انتقده ورفضه، واعتبره نهجا تقليديا لا يُجدي في التحليل البنيوي. وهذا أيضا يجعل التناقض بنفي أمر سابق، ثم تقريره لا حقا نقدا مرفوضا، وغير منطقي، لا يُجدي في أيّ نوع من النقد أو المناهج، ناهيك في النقد البنيوي الصارم.

3 -ويستدل أبو ديب أيضا على اللاانسجام بين المستوى الدلالي والمستوى النفسي في البيت، بالتناقض الحاصل بين طرفي التشبيه؛ فالمشبه (الخال) في الوجه الأبيض يثير متعة جمالية، بخلاف المشبه به (ساعة الهجر في زمان الوصال) الذي يثير نفورا وتعاسة. يقول الناقد أن الخال قيمة جمالية في بيئة الشاعر، فمن التناقض واللاانسجام تشبيه شيء جميل يثير المتعة والسعادة بشيء منفر يثير الشقاء والتعاسة، فهذا يخلقُ تناقضا في الشعور المسيطر الذي يجب أن يتوافر في الموقف الشعري. لكنه يمكننا أن نسير على نهج الناقد حين يستند على السياق المتعارف عليه في بيئة الشاعر؛ أن الخال قيمة جمالية في الوجه الأبيض، إذْ الثابت أن الجمال مسألة ذوقية، لا تخضع لمقاييس أو معايير محددة، ثم إن الخال يكون قيمة جمالية تبعا لحجمه وموضعه في الوجه؛ فقد يكون حجمه كبيرا، أو نخاله كذلك، كما نخال ساعة الهجر طويلة، وإن تكن في حقيقتها قصيرة. ثم إن لون الوجه لم يذكره الشاعر صراحة حتى يُسمح باعتبار الخال قيمة جمالية، فقد يكون الوجه كبيرا في الحجم، أو يميل إلى السواد، أو السمرة، أو به نتوء فتجعل الخال قيمة سلبية لا جمالية، فيكون الشعور المسيطر منسجما وسلبيا في طرفي التشبيه، ولا تناقض من أساسه. يُضاف إلى ذلك أن الشعور بالسعادة – في مثل هذا الموقف في البيت - لا يعني أن هذا الشعور يظل قائما ومسيطرا فكثيرا ما يستحضر

[1] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي (م.س)، ص 35 -36.

المرء لحظات التعاسة أثناء الشعور بالسعادة، أو عكس ذلك مما يجعل الحياة – كما هي العادة - ليست سعادة دائمة ولا شقاء دائما، وإنما تغالب بينهما.

4 -نلاحظ في تحليل أبي ديب خاصية مهمة تتكرر كثيرا في ثنايا تحليله، مثلما هو الحال في هذه الصورة وسائر نقده، أنه يثير فضول القارئ إلى اصطياد الرسالة الكامنة في النص الإبداعي، تلك الرسالة التي تمثل المواطن المشتركة بين المبدع والمتلقي أو الناقد، تلك التجربة التي تحقق متعة القراءة، وتُحدِثُ تجاوبا لدى المتلقي الذي يجد رغباته وخيالاته مجسدة في تلك التجربة. لذلك ليس غريبا عندما نتعود على طريقة طرحه، وتلقف إشاراته وتلميحاته، التي يلح عليها بطرق متوارية، لكنها سرعان ما تتماثل واضحة لمن تعوَّدَ أو اكتسب طريقته في التفكير الجدلي، واستنطاق النصوص تبعا لمنهجه النقدي البنيوي، ولمعاته التفكيكية، وقناعاته الفكرية. لذلك جاز لنا فهم بعض مقاصده الخفية، أنه لا يختار نصوصه وشواهده، للتحليل والتطبيق عشوائيا، بل ينتقيها بعناية بالغة حتى تكون سندا قويا ومقنعا، لما يستهدفه من غايات، لترسيخ منهجه في معاينة الوجود، وتأصيل طريقته في البحث والرؤية والاكتناه المتعمق – قد أشرنا إلى هذه الفكرة سابقا - وهي بعض غاياته وأسبابه في اختياره للمنهج البنيوي مشروعا حضاريا لا يختلف جوهريا عن بنية أي مشروع سياسي أو اقتصادي طموح. لذلك ينتقي أبو ديب تلك النصوص التي تُسعِف على " تحديد المكوّنات الأساسية للظواهر في الثقافة والمجتمع والشعر،ثم إلى اقتناص شبكة العلاقات التي تشع منها وإليها، والدلالات التي تنبع من هذه العلاقات، ثم إلى البحث عن التحولات الجوهرية للبنية، التي تنشأ عبرها تجسيداتٌ جديدة لا يمكن أن تُفهم إلا عن طريق ربطها بالبنية الأساسية وإعادتها إليها، من خلال وعي حادٍّ لنمطي البُنَى: البنية السطحية والبنية العميقة"[1]. هذه الرؤية الغاية ذاتها التي جعلت أبا ديب حين يختار هذا البيت المفرد، ويقول أنه مازال عالقا في الذاكرة، ولم يعثر عليه في ديوان الشريف الرضي، لكنه أصر على الاستشهاد به للوقوف على دلالاته المعنوية والنفسية، فإنه حتما وهو يسعى في البحث عنه في المصادر التي تضمنته، قد

[1] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي(م.س)، ص 8.

وجد كما وجدناه نحن في مثل مسعاه، أنه يَرِدُ نُتفة - مع بيت آخر ووحيد فقط - في كتاب: " خزانة الأدب وغاية الأرب" لابن حجة الحموي[1]، وهو في هذا المصدر كما يلي:

أَسفرَ ضوءُ الصبحِ من وجهـــهِ فقام خَـــالُ الخـدِّ فيـه بـلال

كـأنَّمـا الـخَـالُ عـلـى خَـدّهِ سَاعةُ هَجْرٍ في ليالي الوصالِ

البيت الأول الذي وَرَدَ في هذا المصدر – كما أشرنا إليه سابقا - ويشكِّل مع البيت المعني بالتحليل نُتْفَةً – من بيتين، كما يقول العروضيون - وهذا البيت لم يُشِر إليه أبو ديب، وهي من بعض طرائقه في إثارة فضول القارئ أو المتلقّي للبحث والاستزادة لفهم مقاصده التي يخفيها؛ ومنها أنه أشار إلى التناقض بين القيمة الجمالية للخال وبين الشعور بالتعاسة من زمن الهجر، مما ولّد شعورا سلبيا تجاه الخال، يناقض المألوف من القيم العربية. وهذا الاستنتاج تسنده الدلالة التي سكت عنها الناقد، والتي وردت في معنى البيت الأول؛ فوجدنا الناقد يلمح من خلال إشاراته، أن المألوف في البيئة العربية أن السواد علامة قبح، ومثارا للتعاسة والشقاء، وأن الدلالة العميقة التي يمكن كشفها، وإباحتها من خلال الآليات البنيوية وربما أيضا بالرؤية التفكيكية، لا تكون بالضرورة موافقة أو مطابقة للقيم السائدة التي فرضتها التوجهات السياسية والأخلاقية، وبالتالي فلا غرو أن نستنطق النص بدلالة أخرى لها ما يبررها بنيويا، وهي أن هناك تعريض بسواد بشرة الصحابي الجليل بلال بن رباح، وأن دلالة الصورة من حيث بعدها الحسي تدل أن صورة سفور وجه الصبح ساعة الفجر تخللها سواد تمثّل في شخص بلال الذي يخرج في مثل هذه الساعة لرفع آذان الفجر، لذلك نلفي الناقد أبا ديب كأنه يقول إذا اعتبرنا السياق الكلي للنص يثير شعورا مسيطرا واحدا، فإن دلالة الخال في الخد الأبيض لا تثير جمالا، مادامت قد اقترنت بساعة الهجر زمان الوصال، فكذلك يفهم من سياق البيت الأول أن الدلالة التي يثيرها خروج بلال – ببشرته السوداء - ساعة الفجر لا تثيرا إحساسا بالجمال، وبالتالي يكون البيت تعريض خفي بالصحابي الجليل، تؤكده وتسنده الدلالة الواردة في البيت الثاني. والناقد أبو ديب يُورِد في سياق هذا التحليل ما يبرر هذا الاستنتاج أن الشاعر العربي القديم " لا يُولي... اهتماما كبيرا للانفعالات والأبعاد

[1] - تقي الدين أبو بكر علي (ابن حجة الحَموي): خزانة الأدب وغاية الأرب، شرح وتحقيق، عصام شعيتو (م.س)، ص 402.

النفسية التي تثيرها هذه العناصر، سواء بشكل مباشر، أو عن طريق التداعي والترابطات الشعورية" [1].

فالناقد في هذه الحالة كأنه يقول لنا: إما أن نقبل بالدلالة التي تناقض القيم الأخلاقية والقيم الجمالية السائدة في المجتمع؛ بحيث تقبل أن الشاعر من الناحية الجمالية لا يعتبر الخال قيمة جمالية في الوجه الأبيض ما دام قد قرنه أو شبهه بساعة الهجر زمن الوصال، وقبله أيضا في البيت الأول، من الناحية الأخلاقية لا يعتبر سواد بشرة بلال، قيمة إيجابية جديرة بالثناء كما هو الشأن لشخص بلال بن رباح، كشخص له قيمته الأدبية باعتباره صحابيا جليلا له وقاره عند المسلمين بما صنعه من مجد إثر مواقفه، واختياره من قِبَل الرسول الأكرم - صلى الله وسلم - مؤذنا له. فتكون هذه الدلالة تتوافق مع الترابطات النفسية التي أشار إليها الناقد، لكن طبيعة القيم السائدة في المجتمع العربي جماليا، أو في المجتمع المسلم أخلاقيا، تجبر الشاعر أن يخفي مقاصده، كما يخفيها الناقد أيضا في تحليله تجنبا للصدمة وإثارة ردة الفعل التي ترفض مثل هذه المقاصد التي تتناقض مع القيم الجمالية والأخلاقية السائدة في المجتمعات العربية المسلمة قديما وحديثا.

أو إما أن نقبلَ أن هناك تناقضاً في الصورة الشعرية تعاكس الغرض الأساسي الذي من أجله أُستُخدِمَت الصورة، فأحدثت اللاانسجام بين مستويي الصورة، كما ذهب إلى ذلك الناقد أبو ديب، والتي يبرِّرها أنها ظاهرة شائعة في بعض النصوص الشعرية القديمة.

ويصر أبو ديب على هذه الخاصية، تمثُّلا لطرائق التحليل النفسي في فك مغالق العملية الإبداعية، خاصة وهو يردّد أنه أضاف المستوى النفسي للمستوى الدلالي الذي يجب أن يتوافر في الصورة الشعرية، كي يضيء جميع أبعاد العمل الفني وعلائقه. ويقول أنه لا يهدف إلى المبالغة في تأكيد أهمية المستوى النفسي للصورة، لكنه في الوقت نفسه لا يمكن التقليل من هذه الأهمية. لذلك فالناقد يطرح تناولا جديدا يجمع فيه بين اللمعات النقدية في التراث العربي، خاصة عند الجرجاني، وبين آخر الدراسات المعاصرة حول طبيعة الصورة الشعرية.

[1] - كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي (م. س)، ص 32.

و -الطرح الجديد لأبي ديب حول طبيعة الصورة الشعرية:

يقول أبو ديب أنه تجاوز الطرح الغربي في تناول الصورة، ويأمل في تناوله الجديد، أن تتضح الأهمية الكبيرة في اكتشاف الصورة، من خلال "**طرح مقاييس جديدة لتقييم الدور البنيوي لها في العمل الفني كله**"[1]. فإذا كان الناقدان المعاصران الغربيان " روني ويليك وأوستن ويرين René Wellek et Austin Warren" يريان أنَّ: " النقاد المحدثين، الذين جاؤوا بعد (نظريات) فرويد وعمله، يظهرون ميلا واضحا لاعتبار كل صورة شعرية كشفا للاوعي"[2]، ويدعوان إلى حفظ توازن ملائم لتجنب الاهتمام البلاغي الصرف بالصورة، من جهة، واستيفاء الصورة النفسية من الصورة واصطياد الرسالة التي تكمن فيها، من جهة أخرى[3]، فإنني – يضيف أبو ديب - أطرح تناولا جديدا في إطار المنهج النفسي، يستند إلى الإشارات المبدعة التي قدمها ناقد عربي، هو عبد القاهر الجرجاني، منذ حوالي عشرة قرون. وهنا يؤكد أن تحليل الأمثلة السابقة تدل على طبيعة هذا التناول الجديد وتنبئ بمعطياته اللاحقة.

يستعرض أبو ديب أولا الطرح الحديث لبعض النقاد الغربيين الذين جابهوا طبيعة الصورة الشعرية، منهم:

لويس ماكنيس Louis Mac Neice (شاعر وناقد إنجليزي 1907 - 1963)، الذي يقول " إنه من الخطأ أن ننظر إلى صورة لشاعر على انها زخرفة فحسب. صحيح أن ثمة صورا تبدو كأنها ألصقت على القصيدة من الخارج، زائدة على معناها، لكن الصورة في الأغلب، كما هي في شعر دانتي، توجد (في القصيدة) لتوضِّح المعنى أو تثبّته في نفس المتلقّي، ثم إنه، في قصائد كثيرة تنسج الصورة والمعنى (أو يلحمان) بشكل يستحيل معه فصلهما (وقد جعل الرمزيون هذا مبدأ من مبادئهم)"[4]. هنا يقرر الناقد الإنجليزي "ماكنيس" أن الصورة تستخدم لتحقيق وظيفة معنوية، ولا يقول شيئا عن الكيفية التي توضح بها الصورة المعنى، لكنه يفرّق

---

[1] - كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي (م. س)، ص 33.

[2] - المرجع نفسه، ص 33، نقلا عن: R. Wellek & A. Warren, The Teory of Literature,Paperback ed, (London, 1963) p, 193.

[3] - كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي (م. س)، ص 33.

[4] - المرجع نفسه، ص 34، نقلا عن: Louis MacNeice: Modern Poetry, A Perssonal Essay,2 nd, ed, Clarendon Press (Oxford, 1968),p 90.

بين نسقين من الصور: نسق ذهني أو ميتافيزيقي، ونسق آخر انفعالي (أو عاطفي) أو حسي أو حدسي.

ثم يورِدُ أبو ديب بعض الشواهد النقدية التي تبين دوافع الاختيار الأساسية عند الغرب في تشكيل الصورة الشعرية، معتمدا على ما جاء في كتاب : نحوية الاستعارة A Grammar Of Metophor " للناقدة الإنجليزية: كريستين بروك - روز Christine Broke- Rose (1923 - 2012)، وقد أحال الناقد إلى هذا المرجع[1] في نهاية الفصل الأول تحت رقم 14، ص 61. ويقول عما جاء في هذا الكتاب، أن ما دفع الناقد اللساني الفرنسي إدموند هوغيت Edmond Huguet (1863 - 1948م)، إلى تحليل الصور الشعرية عند الشاعر الفرنسي " فيكتور هيغو Victor Hugo (1802 - 1885)، هو **حِسُّ الشكل**. وهو ما دفع أيضا " كريستين بروك - روز" إلى الملاحظة أن الشاعر الإنجليزي " جون دون John Donne (1572 - 1631)، المعروف بالشعر الميتافيزيقي؛ لاستخدامه الاستعارة الميتافيزيقية، وبقصائده الواقعية التي تتسم بأسلوبها الحسي، هو شاعر ذو خيال فكري، لأن استعاراته " عادة وظيفية. إذ يقارن شيئا عن شيء آخر أو يسميه إياه على أساس ما يفعله (الشيء) لا على أساس مظهره (مثل، صورة البوصلة المشهورة)"[2]. يعلق أبو ديب على مثل هذه الدراسات، التي تناولت هذا الجانب من جوانب الصورة، أنها لم تَزَلْ غامضة لم تستوف حقها بعدُ من الاستقصاء والتحليل.

ويُشير أبو ديب أيضا إلى دراسة فرنسية لـ " كونراد ايدفيك Konrad Hedwig"[3]، في كتابها: "دراسة في الاستعارة". أنها تطرح فكرة طريفة في تناول هذا الجانب من الصورة الشعرية، إذْ قررتْ أنَّ المقاييس المنطقية التي أسماها أبو ديب بين قوسين (المحكَّات المنطقية) غالبا لا تكفي: فالكرز واللحم كلاهما أحمر، يؤكل، وغض (عصيري). لكن أحدهما لا يُشبَّه بالآخر. واقترحت كونراد أنَّ على الدارس أن يُطوِّر (محكّات بنيوية) أيضا، وبهذا تعني العلاقة

---

[1] - Christine Broke- Rose: A Grammar Of Metophor, Mercury Books ed, (London, 1965) p p 13.

[2] - كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي (م. س)، ص 35. نقلا عن كريستين بروك - روز (م. س).

[3] - Konrad Hedwig : Etude Sur La Métaphore, 2 ed , Librairie Philosophique ,J.Vrin (Paris,1958).

(أو حقل العلاقات) بين الخصائص التي يمتلكها أيّ جسم، فكلمة "زهرة" في الاستعمال العادي يمكن الوعي بجميع خصائصها وصفاتها مثل (الأشواك، الأوراق،إلخ) لكن هذا الوعي ليس حتميا. أما في الاستعارة (زهور خدّيها) فينبغي علينا أن نقوم بعملية تجريد كاملة أي للعطر، واللون، والملمس أو التركيب. وفي نهاية هذا المقبوس الذي يستعرضه أبو ديب دون أن يحدد الصفحة التي اقتبس منها، لكنه يعلق على هذا الطرح أنه قاصر عن اكتناه البنية المتشابكة للصورة؛ لأن "كونراد" تركّز تركيزا مطلقا على الخصائص الموضوعية أو الفيزيائية للأشياء الداخلة في الصورة، وتؤكد على ضرورة عملية الاستقصاء، ثم التجريد، دون أن تُحدِّدَ الأسس التي تقوم عليها عملية التجريد. وهنا أبو ديب يستثمر في هذه الخصيصة ليطرح إضافته التي يراها تناولا جديدا يطوّره استنادا أو تبنيا للطرح الذي قدمه عبد القاهر الجرجاني – منذ عشرة قرون - يصفها أنها معطيات نقدية مدهشة في قدرتها على الكشف والإضاءة، فإذا كانت "كونراد" تركز على عملية التجريد، فإن دراستها تنحصر على طرف واحد في عملية الفاعلية الشعرية هو **المتلقّي**. أما طرحه الجديد الذي يشير إليه بقوله (الدراسة الحاضرة) والجرجاني (لأنه يتبنى طرحه ويطوّره وينمّيه)، فإن اهتمامهما يتجاوز طرح "كونراد" الذي اقتصر على طرف المتلقي فقط، إلى التساؤل عن الفاعلية الشعرية بكونها المطلق، باعتبارها أولاً عملية خلق في الذات (المبدعة)، ثم ثانيا، عملية انحلال، وإيقاظ، وكشف، وإضاءة، على المستوى الآخر المتجسّد في المتلقّي؛ وهو بذلك يشير إلى طبيعة الصورة الشعرية، ودلالتها النفسية وعلاقتها بذات الفنان، وفعلها في ذات المتلقّي[1]

عرِض أبو ديب طرح الجرجاني في معالجة الصورة، في معرض تحليله للعلاقة بين التمثيل والاستعارة، من حيث وجه الشبه الذي يتقصاه كل منهما؛ ويعلق عنها: أنها ملاحظات غير مسهبة لكنها ذات قيمة كبيرة، وطاقات كامنة، جديرة أن تُسْتَكْنَهَ وأنْ تُطَوَّر. فالجرجاني في كتابه "أسرار البلاغة"[2]، يؤمن بأن عملية التجريد التي تتحدّث عنها "كونراد هيدفيك"

---

[1] - ينظر: كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي (م.س)، ص 35 - 36.

[2] - ينظر: عبد القاهر بن عبد الرحمان بن محمد الجرجاني (أبو بكر)، أسرار البلاغة، اعتنى يه، ميسّر عقاد، ومصطفى شيخ مصطفى، مؤسسة الرسالة ناشرون، ط 1، دمشق/سوريا، بيروت/لبنان، 2007، فصل في الفرق بين الاستعارة والتمثيل، ص 174 - 186. أثبّتُ هذه الإحالة لأن أبا ديب أحال في هامش الفصل الأول، تحت رقم 30، ص 61، إلى مرجع غير مفهرس، بالشكل التالي: را، الفصل الذي كتبه في الموضوع في ورد، 219 - 239.

كشرط أساسي لفهم الصورة الشعرية، تنطلق عنده في الاستعارة مثلا، من إدراك صفة، أو حقل من الصفات يشترك فيها كلا الطرفين المستعار له والمستعار منه، أو يمكن أن يحس هذا الوجود على صعيد الفاعلية النفسية، لكل منهما في ذات المتلقّي، ولا يوجد في العملية الاستعارية موضوعان أو شيئان يستحيل إدراك وجود شبه مشترك بينهما،وفي هذا السياق نورد ما قاله الجرجاني حرفيا تأكيدا لهذه الفكرة: " أنْ يُراد تحقيق التشابه بين الشيئين وتكميله لهما (في الاستعارة)* ، ونفي الاختلاف والتفاوت عنهما، فيُقال (عن المشبه به المذكور والمشبه المحذوف):"هو هو" أي لا يمكن الفرقُ بينهما، لأن الفرق يقع إذا اختص أحدهما بصفة لا تكون في الآخر" [1]. ويكون ممكنا – كما يوضِّح أبو ديب - اكتشاف وجه للشبه بين الموضوعين أو الشيئين، إما عبر السياق الكلي للعمل الفني، أو عبر وسيلة أخرى، كالتراث الفكري والثقافي، أو التراث الحضاري العام للغة والمجموعة البشرية التي تنتج الصورة فيها. وهذا ضرب من استدعاء للخارج النصي الذي يستنكفه المنهج البنيوي المغلق.

ولتأكيد هذا الطرح، يُورِد أبو ديب ما يمثّل به الجرجاني من شواهد يعمّق بها فكرته، من خلال بيت من أبيات القصيدة المشهورة للنابغة الذبياني، التي يمدح فيها ملك الحيرة النعمان ويعتذر إليه، وهو قوله:

فإنَّكَ كَاللّيلِ الذي هو مُدْرِكي وَإنْ خِلْتُ أَنَّ المُنْتَأى عَنْكَ واسِعُ [2]

يحلل أبو ديب هذا البيت، مستندا كلية على تحليل الجرجاني، فالدلالة الواضحة التي تتثبّتُ في نفس المتلقي هي: أن الشاعر يعجز عن الهرب من الملك، لأن الملك كالليل يصل إلى كل بلد؛ وما من موضع في الأرض ألا ويدركُه، وإن كان الشاعر يظن أنه أبعَد في الهرب وصار إلى أقصى الأرض، لِسَعة مُلك المَلِك وطولِ يده، وأنَّ له في جميع الآفاق عاملا وصاحبَ حبس ومطيعا لأوامره، يردُّ الهاربَ عليه، ويسوقه إليه [3].

---

* – ما ورد بين قوسين محاولة مني من أجل التوضيح.

1 – عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة (م.س)، ص 182 - 183.

2 – ينظر: ديوان النابغة الذبياني، تحقيق: كرم البستاني، دار صادر/دار بيروت للطباعة والنشر، (د ط)، لبنان 1963، ، حرف العين، ص 81. وينظر أيضا: ديوان النابغة الذبياني، شرح وتقديم: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، ط 3، بيروت/لبنان 1996، ص 56.

3 – ينظر: كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي (م. س)، ص 37 - 38. أو ينظر أيضا، عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة (م.س)، ص 178، وما بعدها.

ويصرُّ الجرجاني في هذا البيت إلى استحالة تحويله إلى استعارة أو تشبيه بليغ؛ فطريق الاستعارة فيه يؤدي إلى تعسُّف، فلا يجوز إمكانية القول: (إن فررتُ منك وجدتُ ليلاً يُدركُني، أو، إنْ فررتُ أظلني الليل)، فهذا يخالف الثقافة السائدة، وهو ما لا تقبله الطباع، لأن العُرف لم يَجْرِ بأنْ تجعلَ الممدوح ليلا، وإنما يَصلُحُ استعارة الليل لِمَنْ يُقصد وصفُه بالسواد والظلمة؛ وهذا قول الجرجاني الذي يؤكد أنه " ليس كل شيء يجيء فيه التشبيه الصريح بذكر الكاف ونحوها، يستقيم نقل الكلام فيه إلى طريقة الاستعارة، وإسقاط ذكر المشبه جملةً، والاقتصار على المشبه به"[1]. ولما كان الشاعر بشكل خفي يمدحُ الملك – يُضمّنه في المعنى - فإنه يحتال في دفع ما يغشى النفسَ من الكراهة بإطلاق الصفة التي ليست من الصفات المحبوبة، فإنه يصل بالكلام ما يخرج به إلى نوع من المدح، وأنه اختار في الشّبَه وصفا معروفا في الشيء، قد جرى العُرْفُ بأنْ يُشبَّهَ من أجله به، وتعارف كونه أصلا يُقاس عليه؛ كالنور والحُسن في الشمس، وكالطيب في المسك، والحلاوة في العسل، والمرارة في الصاب، والشجاعة في الأسد... وما شاكَل ذلك من الأوصاف التي لكل وصف منها جنس هو أصل فيه، وهو أخصُّ ما يوجد فيه، ومُقدّم في معانيه. من هنا فالسياق الحضاري المحدّد أو بيئة الشاعر أوالثقافة السائدة لا تسمح بأن يُفهم أن دلالة الليل هي السواد والظلمة، وإنما الدلالة التي تفرض نفسها دون غيرها من الدلالات، هو ما تروّى في ذات الشاعر الخالق، أنَّ العُرف يفرض شكلا وحيدا مقنعا، كمثل الدلالة التي تتطابق فيما "جاء في الخبر عن النبي صلى الله عليه وسلم:" لَيدخُلنَّ هذا الدين ما دخل عليه الليل"[2]. فكما تجرّد المعنى ههنا للحُكم الذي هو لليل من الوصول إلى كل مكان، ولم يكُن لاعتبار ما اعتبروه من شبَه ظلمته وجه، كذلك يجوز أن يتجرَّدَ في البيت له ويكون ما ادَّعوه من الإشارة بظلمة الليل إلى إدراكه له ساخطا، ضربا من التعمُّق والتطلب، لِما لعلَّ الشاعر لم يقصده"[3]. ثم إن النهار بمنزلة الليل في وصوله إلى كل مكان، لكن الشاعر تخيّر من اللفظ " الليل" ليُطابق بين اللفظ والمعنى -

---

[1] – عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة (م.س)، ص 179.

[2] – الحديث النبوي الشريف: عن تميم الدارين، قال: سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول: " ليبلغن هذا الأمر ما بلغ الليل والنهار، ولا يترك الله بيت مدر ولا وبر إلا أدخله الله هذا الدين بعز عزيز أو ذل ذليل، عزا يعزُّ الله به الإسلام وذلاً يُذل الله به الكفر ". أخرجه الكثير من المحدثين، منهم: أحمد بن حنبل في المسند، رقم (16998) 103/4، والطبراني في مسند الشاميين رقم (951) 2/79، والحاكم في المستدرك رقم (8326) 4/477.

[3] – عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة (م.س)، ص 175.

كما يقول البلاغيون - ويُطابق في الوقت ذاته بين حالته النفسية (الشعورية)، لما علِم أن حالة إدراكه وقد هرب من المَلِك حالة سُخط، فرأى التمثيل بالليل أولى.

ويَنتصِر الجرجاني لاختيار النابغة لِلَفظِ "الليل" بدلاً من لفظ "النهار" أو "الشمس"، لأن اللفظين الأخيرين وإنْ دلاَّ على بلوغهما كل مكان كالليل، إلا أنهما في العُرف يدلان على ما يُؤنس القلوب ويُلبِس العالم البهجة والبهاء، ومن الخطأ التمثيل بهما، لأن ذلك يُخالف الشعور المسيطر على الشاعر(كما يشترط كولرديج)؛ وهو الخوف من المَلِك، ولا يتطابق اللفظ مع مقتضى الحال - كما يذهب إلى ذلك البلاغيون - ولو فعل الشاعر لأخطأ خطأً فاحشاً لأن هناك فرق بين ما يُكره من الشّبه وما يُحَبُّ.

ويرى الجرجاني أيضا أن الصورة الشعرية في البيت لا يمكن أن تكون تشبيها بليغا، فحذفُ أداة التشبيه تجعل المشبَّهَ والمشبّهَ به شيئا واحدا، وحين يختفي وجهُ الشبه أيضا (مدركي)، فيكون العُرف الذي يستحضر الصفة الأصلية للشيء، كما الحال في قولنا: الرجل أسَدٌ. فالخصيصة التي تتوفر في جعل الرجل أسدا هي الشجاعة، فيكون من الطبيعي أن الخصيصة التي تحضر في ذهن المتلقي وهو يجد توحيدا بين الشيئين (إنك الليل) في حالة التشبيه البليغ، هو السواد أو الظلمة، وهذا لا يجيء ولا يستقيم في السياق الشعري، والسياق الثقافي كله، لأن مثل هذه الصفات لا يمكن أنْ يُواجَه بها الممدوحون ولا تُستعار الأسماء الدالة عليها لهم إلا بعد أن تُتَدارك وتُقرن إليها أضدادها من الأوصاف المحبوبة، كقولنا " أنت الصَّابُ* والعسل"، أو "أنت ليلي ونهاري"، فيكون المقصود؛ بك تضيء الدنيا وتُظلم، فإذا رضيتَ فدهري نهارٌ، وإذا غضبتَ فليلٌ. ومثله قولهم: أنت دائي ودوائي، وبُرئي وسقامي. لذلك لا يجوز تحويل هذه الصورة إلى تشبيه بليغ، لأنه يُخرجه من السياق والمعنى المقصود، فيصير القول "أنت ليل" على معنى أن سَخطَك تُظلم به الدنيا، فإن العبارة بالذم أقرب، وبالوصف بالظلمة وسواد الجِلد وتجهُّم الوجه أخصُّ[1]، وهذا ما يبرّر اختيار الشاعر، ويكشف عن بعده الخلاق في إنشاء الصورة الشعرية على شكل وحيد مقنع دون سائر الأشكال الأخرى التي يراها غيرُه ممكنة، لأنها فاعلية شعرية تتحرك من ذات الفنان لتضيء العمل الفني، وتجلوَّ من خلالها أبعاد العالم في سياق

---

* - شجر مُرّ له عُصارة كاللبن، بالغة المرارة، إذا أصابت العين أتلفتها.

1 - ينظر: عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة (م.س)، ص 175 - 176.

نفسي وحضاري محدّد، وعليه يتضح المعنى وتتثبَّتُ الدلالة المقنعة في نفسية المتلقّي؛ فتتكوّن شبكة من العلاقات المتداخلة، تحقّق بنية التجربة المكتملة في العمل الفني، ويتوافر الانسجام بين المستوى الدلالي والنفسي في الصورة الشعرية. وهي البنية التي يكتَنِهُ أبعادها الناقد أبو ديب، في مزاوجة مقنعة بين ما جاء في تراثنا لأصيل وآخر الدراسات الغربية المعاصرة التي تقيم مقاييس جديدة للدور البنيوي للصورة الشعرية في العمل الفني كله.

ليؤكد "الجذور النفسية للصورة الشعرية، وأصولها النابعة من ذات الفنان الخالق، العاكسة لأبعاد الوجود النفسي والعاطفي الذي يشكل جزءا حيويا من التجربة الشعرية المتكاملة"[1]. إذْ يحاول أبو ديب أنْ يُخرِجَ هذه النظرة التي يطرحها الجرجاني إخراجا بنيويا، وعليه فهو يقول أنه يُنَمِّي هذه النظرة ويتبنَّاها، مُوقِنا – حسب رأيه دائما - أنها نظرة تطرح الأسئلة الجذرية في تحليل الصورة بالدقة التي لم تخطُر للنقد الحديث إلا في العقود القليلة الأخيرة، وهذه النظرة التي تركز على الدور الخلاق للشاعر، وبُعد الوعي بالمكونات المتشابكة لتجربته، فهو يَختار موضوعا دون غيره، بفاعلية تتحرك من ذات الفنان باتجاه العالم - كما يُحسُّها من ذاته - لترتبط الدلالة في سياق نفسي - ثقافي -حضاري محدّد، تجعل المتلقّي يستجيب بفاعلية خلاقة لا تقلُّ عن فاعلية الفنان ذاته، في إعطاء الصورة أبعادها النهائية التي تحدد دورها في العمل الفني وعلاقتها به.

نجد أبا ديب في هذا التحليل يريد أن يثبت أن الجرجاني في هذا المثال، يشير إشارات لامعة دقيقة لمعظم الشروط التي أصر عليها النقاد الغربيين في النقد الحديث، بدءا من طرح " كولريدج" الذي أصرّ على توفُّر شرط الشعور المسيطر في الصورة لتحقيق فاعلية الخيال الشعري الخلاق. ثم شرط " لويس ماكنيس" الذي يحدّد النسق الذهني والنسق الانفعالي الحدَسي الذي يحقّق الوظيفة المعنوية، عن طريق توضيح المعنى وتثبيته في نفس المتلقي بقوة. كذلك ما تستنتجُه "كريستين بروك - روز" أن للاستعارة عند فيكتور هيغو عادة وظيفية؛ إذ يُقارن شيئا بشيء آخر أو يسميه إياه على أساس ما يفعله، لا على أساس مظهره. انتهاء إلى ما ذهبت إليه "ادفيك كونراد" التي تشترط على الناقد أو المتلقي أن يقوم بعملية الاستقصاء

[1] - كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي (م. س)، ص 41.

ثم التجريد للخصائص التي يمتلكها أي جسم له مظهر فيزيائي يدخل في تكوين الصورة، دون أن تحدّد كيفية الاختيار النهائي.

هذه الشروط - السابقة - كلُّها، يحاول أبو ديب أن يُثبت أن الجرجاني طرحها بدقة منذ عشرة قرون، في كتابه "أسرار البلاغة"، محددا مجموع السمات المميزة للصورة الشعرية (البلاغية)، ضمن جنس الشعر المميّز بخطابه الخلاق. وهو إدراك ووعي بالوظيفة التي يسميها رومان جاكوبسن .Jakobson R "الوظيفة الإنشائية" باعتبارها مجموع السمات التي تميّز الشعر عن سائر الكلام، فتجعله أثرا خلاقا يثير استجابة جمالية في نفسية المتلقّي. ويراها رؤية تتطابق مع الطرح البنيوي الحديث، المطعم بالتحليل النفسي، وأنها تصلح ركائز أساسية لتأصيل نقد عربي حداثي يناظر نَجاز النقد الغربي المعاصر. كما تؤسس مثل هذه المقاربة لنظرية جديدة تكتنه بنية المضمون الشعري، وتبحث في ملامح النسق في الرؤيا الشعرية الكلية والمتكاملة.

3 -الصورة الشعرية بين الخلق الشعري واستجابة المتلقّي:

يركّز أبو ديب في هذا المقطع الأخير، من دراسته البنيوية – الشمولية - للصورة الشعرية على علائق الخلق الشعري التي تنبُع من ذات الفنان/الشاعر عبر عالم من الكثافة والغموض، لتضيء عوالم غير مألوفة لدى المتلقّي، تستثيرُ خلالها رموزٌ غير مباشرة، حقلا من الانفعالات والاستجابات والدلالات، تفيض على العمل الفني كله. هذه الاستجابات تمثّل فاعلية الصورة الشعرية على المستوى النفسي في ترابطها الخلاق مع المستوى الدلالي، فتأتي غالبا على نمطين: الاستجابات الايجابية أو الاستجابات السلبية. وثمة صور توحّد بين النمطين مستغلة التفاعل بينهما عبر ما يمكن تسميته بـ (فاعلية التضاد) [1].

ينطلق أبو ديب في اكتناه هذ البعد العلائقي للصورة الشعرية في إطار بنيتها الشمولية، من توطئة قصيرة يشير فيها إلى ما تثيره بعض الرموز والترابطات كالمطر والاخضرار مثلا في بيئة جغرافية ووضع ثقافي معيّن. فمن دلالات الاخضرار؛ الحياة، الاستمرار، اليناعة، الوعد، الخصب، وغيرها من الدلالات التي ظلت حاضرة في التراث الشعري العربي مثلا، من الجاهلية إلى الحياة العربية المعاصرة. لكن هذه الأبعاد التي تثيرها مثل هذه الرموز التي تُعدُّ استمرارا

[1] - ينظر: كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي (م. س)، ص49.

لحنين عميق متأصل في الوعي و(اللاوعي) الجماعي العام، صارت تَرِدُ في الشعر الحديث خلقا جديدا، لها من المعطيات ما يستدعي استجابة وكشفا جديدين. ويمثّلُ أبو ديب لهذا البُعد بصورتين الأولى لـ "أدونيس" والثانية لـ "خليل حاوي".

فالصورة الأولى لـ "أدونيس" تتجلى في قوله:

لِأَبٍ مات أخضراً كالسحابَة وعلى وجْهِهِ شِراع ..." [1]

يقول أبو ديب أنَّ عبارة " أب أخضر" تُفجِّر ترابطات جديدة تختلف عن السياق المألوف التي تحيل إليه لفظة "أب" التي تجسد –في العادة - أشياء نمطية، لا يعدُّ الاخضرار واحدا منها. وخلق "أب مات أخضرا" يثير ترابطات جديدة، فموت الأب يتحول إلى موت الوعد والأمل، وموت احتمال الخصب. والاخضرار يَظل كالسحابة، فعلى مستوى الفاعلية النفسية، السحابة ليست مطرا؛ بل احتمال للمطر، وإمكانية للخصب. وتظل الذات هكذا تتطلع في الأمل والوعد والتوقّع. هذا الشكل الجديد في الصورة (الأب والسحابة) والوعد بالأمل والإمكانية،يكتسب بعده الجديد بالاخضرار الذي يجسّد في الضمير الجماعي كل معاني الخصب والبناعة والوعد، تؤكده الصورة التالية (على وجهه شِراع): الشِراع في الوجه شُروعٌ في الإبحار، وإمكانية لبلوغ عوالم جديدة، وطاقة حنين إلى مسافات مأمولة لم تُعرف بعدُ.

لكن الخيال الخلاق في موقف شعري آخر، قد يحيلُ الرموزَ ذاتها إلى أبعاد جديدة، فالسياق الكلي للقصيدة قد يُناقض الاستجابات الايجابية المألوفة في الضمير الجمعي. وهو شكلٌ "الانتقال باللغة من كونها شيئا محدّدا، ثابتا إلى كونها بؤرة من الاحتمالات، والخروج بالمفردة اللغوية من كونها علامة ثابتة الدلالة، (في) قاموسيتها، إلى كونها طاقة إيحائية وبؤرة دلالية تشعّ في جسد النص بإمكانيات متعددة مثرية إياه بهذه التعددية، وخالقة حول نفسها شبكة من الترابطات والدلالات التي لا يمكن أن تُقلص إلى الدلالة القاموسية الواحدة" [2]. هذه الخصيصة تتماثل بكثافة فريدة في الصورة الشعرية التالية لـ "خليل حاوي"، في بيادر الجوع:

---

[1] – علي أحمد سعيد (أدونيس): قصيدة "وطن"، الأعمال الكاملة، دار العودة (د.ط)، ج1، بيروت/لبنان 1972، ص 453.

[2] – كمال أبو ديب: الواحد/المتعدّد (البنية المعرفية والعلاقة بين النص والعالم "1")، مجلة " الكرمل" العدد 32، فلسطين، 1 أفريل 1989، ص 27.

في هذه الصورة يستحيل "الاخضرار" من رمز الخصب والحياة والأمل، إلى دلالة مختلفة، يتم فيها تكسير الدلالة المألوفة المستقرة، فتصير؛ ولادةً للموت، وخلقاً للشر وتطويره إلى شرّ أكبر ؛ فكل نمو "لعازر" يتحوّل إلى عنف أعمق، وإلى اغتيال قاس للحياة. فالنمو المألوف في صورة "أدونيس" المأمول بالخصب والخير، يتحول في صورة "خليل حاوي" إلى نمو للشر، ويُجسّد الخوف والرعب من الآتي؛ النقيض يولّد النقيض، والصورة تجسّد اللاوعي المصعوق الذي تنقلب فيه أشياء العالم، ويصير الازدياد في الاخضرار، امتداداً ليد الاخطبوط التي تخنق الحياة. إنها الاستجابة السلبية التي يحيل إليه السياق الشعري، الذي تؤكده الصورة التاليةّ في سياقها الكلي:

" اِمسَحي الخِصبَ الذي يَنبُت

في السنبُل أضراسُ الجَرادْ

اِمسحيه ثَمَراً من سُمرة

الشمس على طَعم الرماد

اَمسحي الميت الذي ما برحَت

تَخْضَرُّ فيه لحية، فخذ، وأمعاء تطول".

فيجعل رموز الاخضرار والنمو والطول، فيضاً للرعب، وتنامياً للشر، ودفعاً للدمار والفَناء.

4 -تشابك الترابطات البصرية (الدلالية) والنفسية:

ينطلق أبو ديب في تعميق هذه الفاعلية في الصورة الشعرية، من تحليل أغنية من "أغاني الغجر" للشاعر الاسباني " لوركا"*، وهي بعنوان " مشاجرة Fraca"**، واخترنا منها مقطعا

* - فيديريكو غارسيا لوركا Federico Garcia Lorca (1889 - 1936): شاعر إسباني وكاتب مسرحي وعازف بيانو، من أشهرأعماله الشعرية " أغاني الغجر", وعنوانها الأصلي بالاسبانية Romancero Gitano، والتي نشرت سنة 1928، وترجمها إلى الانجليزية الأمريكي، رولف همفريز George Rolfe Humphries (1894 - 1969)، تحت عنوان: The Gypsy Ballads.

** - يشير أبو ديب إلى إحالة في الفصل الأول، تحت رقم 46، ص 62، أن ترجمة الأغنية وعنوانها، قامت بها إحدى طالباته بجامعة بنسلفانيا وهي الآنسة Janet Stevens، وما بين قوسين في الترجمة هو بديل اقترحه أبو ديب شخصيا لتحقيق المزيد من الوضوح.

من الترجمة التي أشرنا إليها سابقا، لأن القصيدة كما أوردها أبو ديب تمتد إلى ثمانية وثلاثين سطرا، نُثبت منها ما يوضح التحليل ويَفي بالغاية، وهي كالتالي:

مشاجرة (عراك):

" في وسط الخافق الصخري

خناجرُ البسيط

جميلة (من) بدم المتنافسين (الخصوم)

تلتمعُ وترتهج مثل الأسماك (السمك)

ضوء قاس كورقة (من الورق) اللعب

يقطع عبر الخضرة الهشة (المرة)

خيول ثائرة،

وخطوط إطارية لراكبين (لفرسان)

.....

.....

من خناجر البسيط

خوان انتونيو من مونتيا

يدور، ميتا، المنحدر،

جسده ممتلئ بالزنابق،

ورمانة في جيبه (صدغيه).

الآن يركب صليبا من نار

طريق الموت الرحب.

....."

ينطلق أبو ديب في تحليله لأغنية "مشاجرة" للشاعر الاسباني "لوركا"، من التصوّر أو الانطباع الذي تركه المترجم الأمريكي "رولف همفريز" في مقدمته لترجمته الانجليزية للأغاني، أن الصور الشعرية عند "لوركا" تبلغ درجة عالية من الغرابة، لكن هذه الغرابة والصعوبة تزول لحظة فهم نظرية "لوركا" الشعرية، والتي يختصرها المترجم في قوله: " معظم (هذه الصور)

يعتمد على معطى واقعي من معطيات الإدراك الحسي، وتحيّرُنا (الصور) لسبب واحد هو أنها غير متوقّعة" [1]. ويُضيف أبو ديب أن فهم الصورة عند لوركا – حتى وإن كانت تبدو غريبة وصعبة - بتطبيق المنهج المُتبنىً في هذا البحث؛ بدراسة تفاعل المستويين المعنوي والنفسي للصورة، ودور هذا التفاعل في انفتاح الصورة على بنية القصيدة: تغذيتها والاستقاء منها. وهو (الفتح البنيوي الذي يقترحه أبو ديب على أنه الآلية في التفسير واكتناه فاعلية الصورة الشعرية، في أي نص شعري؛ سواء أكان عربيا أم غربيا، قديما أم حديثا).

يقول أبو ديب لو اقتصرنا في تحليل الصورة على ما يقترحه "ماكنيس" أنَّ وظيفتها توضيح المعنى - كما مرَّ بنا سابقا - ينبغي تقصّي وجوه الشبه بين أشياء تبدو متباعدة فيما بينها بعدا عظيما (بين الخناجر والأسماك)، وإن كان الربط بينها من خلال (البريق والرهجة والالتماع) ممكنا في ضوء المذهب الشائع في ثقافات كثيرة تجعل الصورة عملا ذهنيا مجردا، وتكشف ولوع الشاعر العقلي الصِّرف. وأن الصورة تقر أن (خناجر البسيط* تلتمع كالأسماك) لذلك فهما متشابهان. هنا يقول أبو ديب أنه لا يُؤمن أنَّ هذا السبب كاف في غِنى هذه الصورة، **لأن المستوى الدلالي وحده قاصر عن توضيح قدرتها على الإضاءة، وتشابك أبعاد فاعليتها، وأن تحليلها على مستوى نفسي ضرورة مطلقة.**[2]

إذن فالصورة من خلال آلية الاكتناه الجديدة عند أبي ديب، تُضاء من خلال تشابك الترابطات البصرية والنفسية التي يثيرها طرفا الصورة (الخناجر والأسماك)، فالخناجر وهي تبرق (بدم المتنافسين/الخصوم، وسط الخافق الصخري)، تجسّد الموت واغتيال الحياة الإنسانية، ثم يدفع الشاعر إلى مدّ الرؤية لصورة (الأسماك تلتمع وترهج)، ولأسماك لا تلتمع وترهج وهي طليقة مبحرة تحت الماء، فالماء يحجب بريقها عن العين، فإذن الأسماك تلتمع وهي خارج الماء – في قارب صيد، أو في يد صياد - فيصبح البريق واللمعان في كل من

---

[1] - : كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي (م. س)، ص 50، نقلا عن: The Gypsy Ballads Of Garcia Lorca ;Translator, Indiana University Press, (Bloomington- London, 1953,p 10.

* - لم نجد توضيحا لأبي ديب في تحليله لعبارة "خناجر البسيط"، لذلك بحثنا عن سبب اقتران صفة البسيط بالخناجر أنها: اسم لمدينة اسبانية (Albacete) تقع في وسط اسبانيا، تابعة لمنطقة "كاستيا"، وهي تسمية أطلقها العرب زمن حكمهم، وهي مدينة مشهورة بصناعة الخناجر والسكاكين الجيدة. كما وجدنا أن هذه الصفة تُطلق أيضا على السيوف والخناجر المستقيمة ذات الانحناء البسيط.

[2] - ينظر: كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي (م. س)، ص 53.

الخناجر والأسماك، لا رمز حياة، بل دلالة موت واغتيال. إننا نجد فعلا أن هذه المقاربة التي تستكنهُ الصورة، عن طريق الإدراك الحسي للأشياء، اعتمادا على القرائن اللغوية والرؤية البصرية، تُسهم بفعالية عالية على مشاركة المتلقّي لذات الفنان في عملية الخلق الشعري للصورة من مستويين؛ دلالي ونفسي، فيزول التنافر والغرابة، فتُحدِثُ إضاءة جديدة، وبعدا آخر يقوم على التعاطف والمشاركة بين الشاعر والمتلقّي، ويصير الأغنية بهذا الكشف الجديد تطرح شبكة الموت بحدّة و(التماع غريب)، وهذا ما لم تتحدث عنه الأغنية بعدُ، لكن سياق الأغنية الذي يتشكّل فيما يصرح بهذا البُعد في (الآن يركب صليباً من نارْ، طريقُ الموت الرحب). فالاكتناه بهذه الآلية الجديدة، تجعل الصورة تنبثق على تضاد غريب بين الضوء والحياة؛ فالضوء يصير رمزا للموت لا رمزا للحياة –كما هو مألوف - ويصير عنصرا للرثاء لا عنصرا للاحتفال، فيأتي الضوء في هذه الصورة كشفا جديدا غير متوقّع. وإنْ كان أبو ديب في تحليله يجد التضاد يتراوح بين الضوء والموت.

هذا التحليل يؤكده أبو ديب بتحليل موجز لصورة شعرية أخرى من شاعر آخر، هو " وليام شكسبير" ، ليُقرر خاصيَّة واضحة هي: أن تحقيق التناغم بين المستويين الدلالي والنفسي، ليس عملا آليا يُتاح لكل شاعر في أيّ سياق، بل هو تحوّل للخيال الشعري الخلاق، إلى عالم متشابك الأبعاد، معقّد العلاقات، يجعل الذات المبدعة – في أي مكان أو زمان - وحدة تفيض بالحيوية والإضاءة، تمتد إلى المستوى الآخر المتجسد بالمتلقّي؛ وهو موقف يتمظهر في أشكال مختلفة، لكنه يظل هو الجوهر الأصيل ذاتُه.

فالصورة التالية لـ "شكسبير" تتضمن تشبيها للجنود الهاربين من المعركة بالسهام المنطلقة نحو أهدافها :

" That arrows fled not swifter toward their aim
Than did our soldiers,aiming at their safety.
Fly from the field…"

يُترجِم أبو ديب هذا المقطع* كما يلي:

" بحيث أن السهام لم تهرب (تنقذف) نحو أهدافها

بأخفّ وأسرع مما طار جنودنا من الميدان

مسدّدين نحو سلامتهم (قاصدين سلامتهم)... "

في هذه الصورة يستدل بها أبو ديب ليؤكد ما قرّره سابقا؛ أنّ تحقيق التناغم بين مستويي الصورة المدروسين، ليس عملا آليا يُتاح لكل شاعر في كل سياق، حتى لو كان شاعرا عظيما بقامة "شكسبير".

ففي هذه الصورة يقول أبو ديب أن "شكسبير" حقق غرضه بدقة على مستوى الدلالة المعنوية، لما تمثّل سرعة الجنود في هربهم أثناء المعركة نحو سلامتهم، بحركة السهام وسرعتها نحو أهدافها. غير أن الصورة على المستوى النفسي حين نتصور الموضوعين المقارنين نلفي تناقضا بين استجابتين مختلفتين: استجابة إيجابية لأصحاب الأقواس يعدّونها بانتظام وترتيب ودقة، وإطلاق السهام في خط مستقيم لا تحيد عنه، بغرض إصابة الهدف وتحقيق الفوز.

واستجابة سلبية تثيرها حالة الهرب السريعة للجنود أثناء المعركة، وما ينجر عنها من موت وذعر وهزيمة، تجعل حركة الهرب في غاية الفوضى والتشتت، وهي إحساسات مختلفة جذريا عن حركة الانتظام التي يتم بها إطلاق السهام.

فالشاعر "شكسبير" وإن يكن مصنّفا عالميا من بين عظماء الشعراء في العالم، يظل كغيره من الشعراء – بما فيهم الشعراء العرب - يتقصى الأبعاد الفيزيائية لطرفي الصورة، لكنه لا يستطيع في بعض السياقات الشعرية أن يحقق ذلك التناغم والانسجام المطلوب كخصيصة أساسية في الصورة الشعرية، التي تتكامل فيها الفاعلية الخلاقة، والتناسق الضروري بين الوظيفة المعنوية والوظيفة النفسية، لتكون صورة معبّرة تمتلك القدرة على الكشف والإضاءة والإقناع[1].

---

* - هذه الترجمة يقول عنها أبو ديب: أنه ترجمتُه الشخصية، يُوردها في أربعة عشر سطرا لتوضيح سياق الصورة كاملا، ثبّتنا منها ثلاثة أسطر بما يتناسب مع النص الأصلي بالانجليزية. ينظر: "الخفاء والتجلي"الإحالة رقم 49، إشارات الفصل الأول، ص 62،

1 - ينظر: كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي (م. س)، ص 58.

يحلّلُ أبو ديب هذه الصورة لـ "شكسبير" في خاتمة هذا الفصل، ليقرر أمرين جوهريين في المنهج الذي يطرحه كرؤية بنيوية لاكتناه فاعلية الصورة الشعرية على المستويين الدلالي والنفسي:

أولا: خلق بنية تتداخل فيها العلاقات بإضاءة الدور العضوي للصورة، وارتباطها بالبنية الكلية للعمل الفني، وكشف علائقها المتشابكة انطلاقا من ذات الفنان الخلاقة، ثم أهمية اختيار موضوع دون غيره، في سياق نفسي ينسجم مع الثقافة الحضارية السائدة، والبيئة الحاضنة.

ثانيا: خلق انسجام في الصورة بين المستوى الدلالي والمستوى النفسي؛ بتحقيق تناغم وتناسق بين طرفي الصورة (مشبه ومشبه به)، في إطار شعور مسيطر يعكس فاعلية الخيال الشعري الخلاق، ليَنسرِب تيار داخلي مضيء من ذات الفنان نحو المتلقّي، في استجابة إنسانية، تعكس قدرة الصورة الشعرية على الكشف والإضاءة والإقناع، والتفاعل المتكامل مع بنية العمل الفني كله.

وأخيرا فهذه الدراسة تشكيل نقدي، يفيد من الدرس النقدي العربي القديم ممثّلاً في الرؤية النقدية التي عالج بها عبد القادر الجرجاني الصورة الشعرية،برصد الدلالات النفسية من زاوية المبدع والمتلقي، وربطها بالسياق العام للتجربة الشعرية؛ تلك المعالجة التي تتماهى مع الرؤية النقدية الغربية الحديثة، ممثّلة في إسهامات كل من كولريدج،و لويس ماكنيس، و كريستين بروك - روز، و إدفيك كونراد. هذه الرؤى التي تفيد بدورها أيضا من المنهج النفسي، ومن الطرح البنيوي خاصة منهج التحليل البنيوي للأسطورة كما طوّره واستخدمه كلود ليفي - شتراوس، ليصل إلى اقتراح هذه الرؤية المشكّلة لمنهج نقدي جديد، هو مصب جميع هذه الروافد المتعددة، يستوعب أصفى ما في هذه الرؤى من أبعاد، ليُغذي مقاربة الصورة الشعرية بطاقة جديدة كامنة فيها، تجعل هذا المنهج أغنى مردودا وأعمق قدرة على إضاءة بنية القصيدة من المناهج السابقة.

والحصيلة النهائية أن أبا ديب يبلور تيارات نقدية مختلفة من النقد العربي القديم، ومن النقد الغربي الحديث ليصل إلى رؤية جديدة، أو منهج نقدي جديد نهائي، يفيد من جميع هذه الروافد، ويستثمر جميع الطاقات الكامنة في كل تيار نقدي، ليطرح رؤية تنفتح على جميع الآليات الممكنة، في وحدة متشابكة تتكامل فيما بينها، وتتبلور في النهاية إلى منهج

نقدي يمتلك إمكانيات وآليات متعددة، تكسبه قدرة غير مسبوقة في الاكتناه والإضاءة والإقناع.

الفصل الثالث

أبعاد المنهج البنيوي في تحليل الشعر

1 -الفضاء الشعري (البنية والتصورات المتخللة):

هذا المستوى من مستويات بنية القصيدة يسميه كمال أبو ديب " المجال الإحساسي والتصوري الذي تسبح في فضائه القصيدة كلها"[1]. وهو مجال تتنامى فيه الأنساق الناشئة من مجموعة من المفاهيم والتصورات من جهة، ومن جهة أخرى على صعيد اللغة، ضمن علاقات التشابه والتضاد والتوسط. فمثَّل لفضاء هذه التصورات بمقطوعات شعرية قصيرة. كان أولها قول تميم بن مقبل*

" وما الدهرُ إلا تارتان، فمِنهُما أموتُ، وأخرى أبْتَغي العَيشَ أكدَحُ
وكلتاهما قَدْ خُطَّ لي في صَحِيفَتي فَلَلعيشُ أشْهَى لِي، ولَلْموتُ أروَحُ
إذا متُّ فانْعِينِي بِما أَنا أَهْلُه وذُمِّي الحياةَ - كلُّ عيشٍ مُتَرَّحُ"[2]

تتحرَّك هذه الأبيات في فضاء من التصوُّرات الثنائية، تتجسَّد في المثنى " منهما" أولا، ثم في التركيب: أموت/أكدح، منهما/أخرى، أموت/ أبتغي العيش، لكنها ليست ثنائيات ضدية مطلقة كما هو الشأن بين الحياة/الموت، أو التقابل بين وجهيي الدهر، على أنه سعادة/شقاء. بل تُنمّي القصيدة تصورا للدهر بشق الزمن إلى لحظتين "وما الدهر إلا تارتان" فالرؤيا تُقَسِّمُ الواحدَ إلى اثنين؛ فالتارتان إحداهما موت، والأخرى درب كدح وشقاء، لا وجه للسعادة، بل هو صورة من صور الموت. وبين اللحظة الأولى والثانية تقاطع جوهري يكمل الرؤيا في القدر المحتوم " خُطَّ لي في صحيفتي"، هذه الرؤيا توحّدُ بين هوية الحياة وهوية الموت، وتولّد الصرخة التي تقرّب بين الاستجابة للحياة (فلَلعيش أشهى لي)، والاستجابة للموت (ولَلموت أرْوَحُ)، وينعكس التوازن في الاستجابتين باستخدام صيغة التفضيل فيهما، و "واو" العطف الذي يساوي بين الاستجابتين، من غير أن تكونا مطلقتي التوحد؛ فالولى تخصص بالتجربة الفردية عن طريق النسبة الفردية "لي"، دون الثانية التي تعطي صفة شاملة. لكن فضاء الرؤيا الأساسية للكينونة الإنسانية يظل تصورا ثنائيا بصورة شمولية، يتجسد في تصور الشاعر للموت الذي لا ينفصل عن الحياة، بل يتقاطع معها في الشقاء والكدح، وتنتهي إلى نقطة

---

[1] - كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي (م. س)، ص 65.

* - هو تميم بن أبيّ بن مقبل بن عوف بن حُنيف بن قتيبة بن العجلان، من شعراء قبيلة قيس، شاعر مخضرم عاش في الجاهلية وأدرك الإسلام، عمّر طويلا حتى أدرك معاوية حسب ما يدل عليه شعره، يُقال أنه تحسّر على الجاهلية ومُثُلها.

[2] - ابن مقبل (الديوان): تحقيق عزة حسن، دار الشرق العربي، د.ط، لبنان/سوريا 1995، ص 38 -39.

التقاطع النهائية بعد الموت، بدعوة المخاطَبة أن تنعيه بما هو أهل له، بقوله: " إذا متُّ فانعِيني... وذُمِّي الحياة"، وهو تقارب درجة التوحُّد بين هوية الحياة وهوية الموت.

المثال الثاني الذي يجسد التصورات المتخللة في بنية القصيدة، قول أبو محجن الثقفي* :

" كفى حَزَناً أنْ تُطرد الخيلُ بالقَنَا وأُترَكَ مشـــدوداً عليَّ وثاقيا

إذا قُمْتُ عنّاني الحديدُ وأُغـــلِقتْ مصاريعُ من دوني تَصُمُّ المناديا [خ]

.. أريــني ســلاحي، لا أبَا لك، إنني أرى الحربَ ما تزدادُ إلاَّ تماديا* "

تتحرك هذه الأبيات في فضاء من التصورات الثنائية المتشكلة في إطار: المغلق/ المفتوح، المقيّد/المطلق، السكون/ الحركة؛ تتبلور هذه التصورات الثنائية على مستويين[1] هما: البنية التركيبية والبنية الصوتية.

أ -البنية التركيبية:

تتجلى الثنائيات في جملة " كفى حَزَناً" من جانب أن تصور مقدار من الحزن كافٍ وغير كافٍ، وبالتالي مقدار مقيّد ومقدار مطلق، أو قدر محدّد/مقابل قدر لا حدّ له. ومن جانب آخر فإن لفظة "حَزَناً" تبلور تصور المغلق/المفتوح، أو السكون/الحركة، لأن الصيغة الطبيعية للكلمة في اللغة هي "الحُزْنُ" بتسكين حرف "الزين" غير أنها استخدمت بصيغة "حَزَناً" بتحريك حرف "الزين" بالفتح.

ويتعمّق تصور الثنائيات الأساسية عبر التراكيب التالية: " تُطرد الخيل/أُتركُ مشدوداً"، حيث تتكثّف صورة الخيل مطرودة مندفعة ومنطلقة تسعى للنجاة، مقابل صورة الشاعر المشدود إلى

---

* - هو أبو محجن بن حبيب بن عمرو بن عمير، من بني عقدة بن عنزة بن عوف بن ثقيف، شاعر وفارس، عُرف بمعاقرة الخمرة، وطالما عوقب عليها. أوصى ولده وقال: إذا متُّ فادفني إلى جنب كرمة...تروي عظامي بعد موتي عروقُها. توفي نحو سنة 28هـ في أيام عثمان بن عفان (ض).

[1] - أبو محجن الثقفي (الديوان)، شرحه: أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل (توفي أواخر القرن الرابع الهجري)، مطبعة الأزهار البارونية (د، ت. د،ط)، مصر، ص 17. ملاحظة: الشطر الثاني للبيت الأول جاء بلفظ: "... وأصبحَ مشدودا عليَّ وثاقيا". والبيت الثالث غير مثبّت في هذا المصدر.

** - هذا البيت يُورده محمد بن سلام الجمحي (ت 231هـ) في كتابه: طبقات الشعراء، باب شعراء القرى العربية (شعراء الطائف)، بلفظ: «أريني سلاحي لا أبا لكَ إنّني ...أرى الحرب (لا)تزداد إلاَّ تماديا» ، هذا الكتاب مع تمهيد للناشر الألماني جوزف هل، ودراسة عن المؤلف والكتاب لـ: طه أحمد إبراهيم، دار الكتب العلمية،(د.ط)، بيروت/لبنان 2001، ص 103.

[2] - ينظر: كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي (م.س)، ص 69 - 70.

وثاقه، المقيّد في أَسْرِه أو سجنه، ممنوع عليه الانطلاق. فالصيغتان " مشدود، وثاق" تؤكدان بُعد المُغلق المقيّد، صيغة "تطرد" تؤكد بُعد الانطلاق نحو الفضاء المفتوح.

وتتعمّق ثنائية التصورات الضدية بعد محاولة الحركة لكسر القيد وفتح المغلق بصيغة "إذا قمتُ"، وصيغة "المناديا" التي تدل على محاولة الانفتاح على العالم الخارجي أو الانتشار على العالم الخارجي عبر الصراخ والاستغاثة، لكن هذه المحاولة تُصدُّ بالمصاريع المغلقة التي "تصمّ المناديا" وتشدُّ السجين إلى مكانه "عناني الحديد"، وتحجبه عن العالم الخارجي "أُغلقت المصاريع"، ليبقى في دائرة الحصار وضمن الفضاء المغلق.

ولما يبلغ التوتّر ذروته في ظل التصورات الثنائية، ويستحيل الانطلاق إلى العالم الخارجي: تأتي الصرخة المأساوية الفاجعة في صيغة "... أريني سلاحي - لا أبا لك"، بخلق رؤية على صعيد الانفعال والوهم، وانفتاح على صعيد داخلي صرف، لأن الرؤية هي انفتاح على المغلق اللامرئي.

ومقابل هذا الانغلاق تظل صورة الحرب تتمادى وتزداد تناميا "أرى الحرب ما تزداد إلا تناميا"، وهذا يجسّد بعمق بُعد الفضاء الخارجي الذي يزداد انفتاحا، مقابل الانغلاق والقيدية التي تجسدها كينونة الشاعر.

ب -البنية الصوتية:

هذا المستوى الصوتي يجسِّد بعدا آخر من لغة القصيدة، فتتجلى ثنائية ضدية بين المكوِّنات الصوتية بين قطبين: الثقل المقيد والسلاسة المنطلقة. فقافية القصيدة مطلقة، تنتهي بألف ممدودة (القنا، وثاقيا، المناديا، تماديا)، تجسّد حنينا ونُزُوعا إلى الانطلاق خارج المدار المغلق (مشدود، وثاق،الحديد، مصاريع). فالقافية المطلقة، والإيقاع الذي يصدر عنها، والذي يتجدد مع كل بيت جديد، يشكل نزوعا نحو دلالة الانطلاق، الذي يمثل القرار النهائي للقصيدة.

التجلي الثاني للمستوى الصوتي الذي يجسد أشكالا من الثنائيات الضدية، هو ما يسميه أبو ديب التناوس(التذبذب أو التعالق) بين الأصوات الخفيفة (ف، ح، د، خ، و) في الكلمات (كفى، حزنا، تطرد، الخيل، دوني)، وبين القاف الثقيلة في الكلمات (القنا، وثاقيا)، وتتبلور أكثر في لحظة الصدام بين القيد والانطلاق، حيث تتكرر القاف في الشطر الأول من البيت الثاني (قمت، أغلقت)، بنما تطغى حروف المد في الشطر الثاني من البيت الثالث، كما تطغى

الحروف الصامتة (يحدث اعتراض في مجرى الهواء أثناء النطق به)، والحروف الصائتة الممدودة (ذات الصوت المجهور، وتُنطق دون عوائق ظاهرة، ويمر الهواء حرا طليقا خلال الفم أثناء النطق) هذه الحروف تطغى في البيت الثاني، كما يتجلى التشديد والتكرار في البيتين الثاني والثالث (عنّاني، تصمُّ، إنّني، إلاَّ، عليَّ)، وإن كانت هناك مفارقة على هذا الصعيد، وهي تبلور صورة التقييد أحيانا في بنية صوتية مؤلفة من حروف المدّ واللين (مشدودا، وثاقيا، الحديد). هذا كله يُجلي بنية اللفظة الصوتي والصرفي حين تصبح بنية نووية تجسد التجربة الجذرية في القصيدة، وتعمّق الحس المأساوي الطاغي عليها، ضمن جدلية الثنائيات الضدية.

في الخلاصة؛ نتعرض للمثالين الباقيين من هذا الفصل، في سياق فضاء القصيدة والتصورات المتخللة، بالإيجاز والاستنتاج، لأن تتبع جميع التفاصيل المغرية، والجديرة بالتعقّب والتجلية، تكلفنا حجما واسعا من هذا البحث الذي يفترض فيه حدودا معينة، تفرضها تقنية التحكم في البحوث الأكاديمية. لذلك رأينا وجوب الاكتفاء بما سبق من التفاصيل في الأمثلة السابقة، لنركز أخيرا على أهم النتائج التي تجليها هذه الآلية البنيوية في اكتناه فضاء القصيدة. لذلك تصرفنا في المقطوعتين الشعريتين، اللتين يحللهما أبو ديب، بقدر الإيجاز الذي يوخّيناه في هذا الموقف.

يقول عمر بن أبي ربيعة في:

لوحة وصفية

"خَوْدٌ تضيءُ ظلامَ البيت صورتُها كما يُضيء ظلامَ الحندس القمرُ
مجدولة الخلق لم توضع مناكبها ملء العناق، أَلُوفٌ، جيبها عطرُ
هيفاء لفَّاء مصقول عوارضها تكاد من ثقل الأرداف تنبترُ
لا أصرف الدهر ودّي عنك، أمنحه أخرى أواصلها، ما أورق الشجرُ

القمر

" ...للّتي قالت لأتراب لها قطف فيهن أنس وخفر
قد خلونا، فتمنّين بنا إذ خلونا اليوم، نُبدي ما نسر
قلنا نسترضينها: منيتنا لو أتانا اليوم في سرّ عمر

بينا يذكرنني أبصرنني دون قيد الميل يعدو بي الأغر

قن: عرفن الفتى؟ قلن: بلى قد عرفناه - وهل يخفى القمر؟"

التصور الثنائي لهذا المثال، يبدأ من ثنائية: **الانغلاق/الانتشار.**

ثمة إطار مكاني مغلق (ظلام البيت)، والحبيبة تضيء البيت كالقمر يضيء ظلام الليل وينتشر ضوؤه عبره. في الصورة تحوّل بنيوي تصبح الحبيبة في صورتها تتجلى في تصور ثنائي: الصورة الفيزيائية متمثلة في نقطة التقاطع؛ الاستدارة، والصلابة والالتفاف (وهي صورة القمر وتشكّل جسد الحبيبة)، يتنامى منهما الانتشار والانفتاح؛ فالقمر يشع بنور منشر على الآخر، يقابله انتشار المودة اتجاه الآخر (أَلُوف)، وعطر يفوح (جيب عطر)، وثقيلة الأرداف تكاد تنبتر؛ فالانبتار توزّع للشيء إلى متعدّد. وباكتمال الانتشار تتبلور الحبيبة رمزا ونبعا للعطاء، وإشعاعا لاستجابات غامرة.

تلي هذه الصورة، صورة العاشق في سياق ثنائي **أنا/أنت**، مؤكدا ثنائية التصورات الأساسية: **الانغلاق/الانفتاح**. فقلب العاشق مليء بالود (انتشار)، لكن هذا الود ينتشر نحو الحبيبة فقط، وينغلق دون الأخريات (لا أصرف الدهر ودي عنك أمنحه أخرى). فنقطة التقاطع والالتقاء هنا هي ذات العاشق، وثنائية الانتشار والانغلاق تتوحد في ذات مركزية، تشكّل نقطة انفجارية في القصيدة كلها، وهي مركز الثقل الانفعالي في القصيدة أيضا.

في المقطوعة الثانية تتنامى التصورات الثنائية: المغلق/المفتوح، المغلف السري/المعترض المكشوف، المكبوت/المنتشر.

تتجلى هذه التصورات الثنائية، في صورة الحبيبة مع صاحباتها، في سياق من الإحاطة والتغليف، وهن مليئات بالأنس والخفر؛ فالأنس انتشار نحو الآخر، والخفر التفاف على الذات. في الخلوة التي تصل إليها الفتيات، تأكيد للسرية والانغلاق (نبدي ما نسر)، ثم يجلو الانفتاح عبر تمني الآخر الذي ينتمي إلى عالم خارجي على عالم الخلوة، فتجلو الأمنية عبر ظهور العاشق الذي يمتطي حصانا أغر؛ فينتشر الفضاء المغلق باختراق سرية الخلوة، وتأتي حركة عمر - الشاعر - تجسيدا لتوحد الانغلاق بالاختراق، فحضوره يكون سرا عن الآخرين، ومكشوف للفتيات، وهنا تتوحد الثنائية من جديد في الذات المركزية، وتصبح ذات العاشق مركز الثقل الانفعالي في القصيدة.

ففي المقطوعتين الشعريتين لـ عمر بن أبي ربيعة، اللتين يتناولهما أبو ديب بالتحليل والاكتناه، يشير إلى خاصية في غاية الأهمية هي: "أن التصورات المتخللة التي تشكّل فضاءهما قد تكون خصيصة أساسية في شعر عمر كله" [1]. ومثل هذه الخصيصة يمكن الوقوف عليها في أي نص شعري، يتوسل المنهج البنيوي ومثل هذه الآليات في الاكتناه والتفسير، ولعل أهم ملامح هذه الخاصية ما يلي:

تتحرك التصورات الأساسية في فضاء القصيدة من التصورات الثنائية، التي تتنامى في رؤيا شمولية، تتميز في البدء بحركات تضاد جوهرية، ثم يتطوّر الانقسام الثنائي من خلال بنيتين لغويتين أساسيتين في الغالب هما: البنية التركيبية والبنية الصوتية. وضمن هذا التنامي الذي يتحرك في المجال الإحساسي والتصوري الذي تسبح في فضائه القصيدة، تتشكّل بوادر نقاط مركزية من التقاطع؛ تكون نهائية أو تتجدّد إلى غاية القرار النهائي للقصيدة. وضمن هذه الحركية الضدية المتنامية والمتقاطعة، يتخلل فضاء القصيدة – غالبا - اختراق رمزي لا تفصح عنه البنية الدلالية بسهولة، يشكّل مركزا لطرفي الثنائية، ومنبع للثقل الانفعالي للقصيدة. هذا كله يُعمّق الرؤيا الشمولية الكلية، لبنية القصيدة، على صعيد التصورات وعلى صعيد اللغة، في إطار التشابه والتضاد والتوسط.

[1] - كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي (م. س)، ص 70.

2 -نحو قوانين بنيوية لتطور الإيقاع الشعري:

الإيقاع نظام يتشكل من علاقات التعارض والتناغم والتوازي والتداخل، وهي دلالة عميقة الارتباط بالموسيقى، فمنذ القِدم أدرك الإنسان تلك الإمكانات الصوتية المنتظمة المتوافرة في الشعر، فسعى إلى قرنها بالإمكانات الكائنة في الموسيقى، فأنتج لغة منغّمة صوتيا ومعنويا وشكليا مبنية على تنظيم موسيقِي. لذلك لا غرو أن يرتبط الشعر بالموسيقى عند العرب – كسائر الأعراق والأجناس - وأن يكون الشعر مادة للغناء والإنشاد،[1]. فالوزن لا يمثّل إلا جزءاً من البنية الإيقاعية الكلية للشعر، لكنه يظل جزءاً أساسيا، لأنه يُعمّق الإيقاع ويرفُده، ويميّز الشعر عن سائر الأجناس الأدبية التي يمكن أن تتقاطع معه في الإيقاع الداخلي، كالنثر الفني. والإيقاع في النقد العربي الحديث يستند في مفهومه على النقد الغربي، بعيدا عن الدائرة العروضية التي كان يسبح في حدودها في النقد القديم، لكن تحديد المفهوم، والأسس التي يقوم عليها الإيقاع، اختلف حولها الدارسون والنقاد – كما يحدث الخلاف عادة حول المفاهيم والمصطلحات - لكن الاتفاق جرى على أنَّ الإيقاع لا يعني الوزن فقط، وإنما هو بنية أساسية في الفن عامة، ولما كان الأدب فنّاً كلاميا، فإنه مثلا عند الناقد "محمد مندور" يقوم على أساسين مهمّين هما: الإيقاع والكم. وقال "مندور" أن الإيقاع موجود في النثر والشعر لأنه يتولّد عن رجوع ظاهرة صوتية أو تردّدها على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة أو متقابلة، أما الكم فيقتضي في الشعر الانتظام والتحديد، وهو محدّد بكم التفاعيل التي يستغرق نطقها زمنا ما وهو الوزن، لكنه في النثر محدّد بمقدار الزمن الذي تستغرقه الجملة في نطقها [2].

فالإيقاع هو تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتوالى في نمط زمني؛ فما اعتمد على كم المقاطع أساسا، يُسمى إيقاعها كمّياً Quantitive، وما اعتمد على علو الصوت، أو تعلى النبر أساسا،

---

[1] - مسعود وقاد: جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البيّاتي - دراسة في الجذور الجمالية للإيقاع -أطروحة دكتوراه علوم في الأدب العربي ونقده، جامعة الحاج لخضر - باتنة، الجزائر - السنة الجامعية 2010 - 2011، ص 14.

[2] - ينظر: محمد مندور، في الميزان الجديد، مكتبة نهضة مصر، القاهرة ط 2، د.ت، ص 187. نقلا عن: مسعود وقاد: جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البيّاتي، م. س.

يُسمى إيقاعا كيفيا Qualitive أو نبرياً، وتنظيم هذه الخصائص الصوتية هو الذي يخلق الإيقاع في الشعر[1].

وفي هذا الفصل يحاول أبو ديب أن يطرح تفسيرا بنيويا لاتجاهات التغير في البنية الإيقاعية للشعر العربي، الذي يتكون من نمطين من التشكّلات الإيقاعية (أو أكثر)، وهذه الإشارة الأخيرة بين قوسين ربما قصد بها أن هذه التشكّلات الإيقاعية تتجاوز النمطين إلى أكثر من ذلك، لمَّا تلحقها الزحافات والعلل، فالزحاف يقع في الحشو غالبا، ويدخل على الحرف الثاني من السبب، ويكون اختياريا غير لازم في جميع الأبيات. بينما العلل تحويل يطرأ على وزن البحر ويحدد نموذج القصيدة، ويدخل على الأسباب والأوتاد، ويقتصر بطبيعته على العروض والضرب دون الحشو، ويكون لازما – في الغالب - في جميع أبيات القصيدة[2].

أحدهما يعتمد على تبادل وحدتين إيقاعيتين مثل بحر الطويل (فعولن مفاعيلن، مرتان في كل شطر)، أو البسيط (مستفعلن فاعلن، مرتان في كل شطر). والآخر على تكرار وحدة واحدة؛ مثل الوافر (مفاعلتن، ثلاث مرات في كل شطر)، أو الهزج (مفاعيلن، مرتان في كل شطر).

يصوغ أبو ديب مبدأ للتطور الإيقاعي، هو **مبدأ التركيز**: الذي يقرر أن تركيز الفاعلية الشعرية على نمط الصورة الواحدة، حيث ينشأ الإيقاع من تكرار تفعيلة واحدة عددا من المرات؛ سيؤدي إلى حتمية كسر الرتابة التي تنشأ من التكرار المطلق، وخلق تنويع إيقاعي غني. هذا المبدأ ينطبق على الشعر الحر الذي تحوّل عن البحور الممزوجة، وركّز على البحور ذات التفعيلة المتكررة، فكانت الحاجة ملحة لتمزيق بنية هذه البحور ، ووصفها بصيغة قوانين بنيوية أساسية لتطور الإيقاع. فالقانون الذي يبيح بداهة تجاوز البنية الإيقاعية السائدة، ويكسر رتابة تكرار الوحدة، هو قلب أو عكس الوحدة المؤلفة من (SL) إلى (LS). ومثّل أبو ديب لهذا التغير تطبيقيا بما يمكن أن يحصل في بحر المتدارك الذي يتألف من التفعيلة المتكررة

---

[1] - ينظر: سيد البحراوي، العَروض وإيقاع الشعر العربي (محاولة لإنتاج معرفة علمية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب (د.ط)، مصر 1993 ، ص 112.

[2] - ينظر: مصطفى حركات، قواعد الشعر (العروض والقافية)، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية - وحدة الرغاية - د.ط، الجزائر 1989، ص 32 - 38.

(فاعلن)، أي من النواتين (فا/علن). فالتغيّر الذي حدث على بنية هذا البحر هو إدخال التفعيلة (علن/فا) = (فعولن) في تركيب بحر المتدارك.

وثم يقول أبو ديب أنه هكذا يتوقع أن يتشكّل المتدارك من: (فاعلن فاعلن فعولن فاعلن) أو (فاعلن فعولن فاعلن فاعلن). ويقول أن هذه الظاهرة تحدث في الشعر العربي الحديث، خصوصا في شعر أدونيس، مثل قصيدته: "الدهشة الأسيرة"، ثم أصبحت ظاهرة طاغية في كثير من الشعر الحديث، كما هو الحال عند الشاعر علي الجندي* الذي مثّل له بقصيدة: " التحديق في المجهر اللولبي"، ونماذج أخرى من شعر ممدوح عدوان**، وخليل حاوي. ليؤكد أن هذه الظاهرة لا تنبع من تأثير أدونيس على الشعر الحديث، وإنما هي تطور عفوي ينبع من شروط البنية الكلية لا الجزئية، التي تحكم التصور الكلي لخصائص التطور والتحولات التي تقبل التعميم، ضمن طرح بنيوي يعاين بجذرية وشمولية السياق الكلي للثقافة، وقدرة على اكتناه بُنى أكثر تعقيدا وخطورة ودلالة، تمتد وتُعَمَّمُ ضمن تفسير بنيوي شمولي للثقافة والحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية.

وبالعودة إلى الطرح الذي يقترحه أبو ديب، ممثّلا بالتغير الذي يطرأ على بحر المتدارك، باعتباره شكلا جديدا يثور على الرتابة المعهودة في الشعر القديم، ويدخل ضمن التثوير الحداثي المفتوح على التجديد، وكسر القوالب الجاهزة. وتجاوزا للتفاصيل التي يُوردها في إطار مناقشة أمثلة شعرية حداثية، للإقناع برؤيته، يوجز ملاحظات مهمّة يسميها (جوهرية) لتفسير الظاهرة، هي جديرة بالمناقشة، وهي:

أ - أن (فعولن) في المتدارك لا تَرِدُ إلا ضمن سلسلة تشكل حلقاتها الأخرى (فاعلن)؛ فالمتدارك

لا يتحوّل إلى المتقارب، الذي تتألف تفعيلاته الأساسية من تكرار (فعولن).

---

* - علي محمد الجندي: شاعر سوري، ولد عام 1928، عمل في الصحافة في كل من سوريا ولبنان، من دواوينه: في البدء كان الصمت 1964، الراية المنكّسة 1969، قصائد موقوتة 1978، صار رقادا 1987، سنونوة الضياء الأخير 1992.

** - ممدوح صبري عدوان (1941 - 2004): شاعر ومسرحي سوري، له 26 مسرحية، وروايتان، و8 كتب متنوعة، و26 كتابا مترجما، و22 مجموعة شعرية، أهمها: الظل الأخضر 1967، للخوف كل الزمان 1980، أبدا إلى المنافي 1990، كتابة الموت 2000.

ب - الانتقال – حتى الآن - يقتصر على التحرك من (فاعلن) إلى (فعولن)، ولا أعرف أمثلة للتحرك من (فعولن) إلى (فاعلن)؛ أي بينما أصبحت (فعولن) جزءاً من بنية المتدارك، لم تصبح (فاعلن) جزءاً من المتقارب.

ت - أن المتدارك من الشكل (فاعلن) مكررة، يكثر فيه -في الشعر القديم - ورود (فَعَلُنْ)، مع جواز إسكان الثاني في الضرب والعَروض، فتأتي (فِعْلُنْ).

ث - المتدارك من الشكل (فاعلن) مكررة، ترِدُ فيه في الشعر الحديث (فَاعِلُ).

ج - الملاحظة الأخيرة والمهمّة –بعد تحليل عدد كبير من القصائد - هي: أنّ (فعولن) حين تَرِدُ في المتدارك تأتي بعد (فاعلن) فقط، ولا تأتي مطلقا بعد (فَعَلُنْ)، كما لا تأتي أيضا بعد (فَاْعِلُ).

والنموذج التالي لـ "أدونيس" من قصيدة: " الدهشة الأسيرة"، يبيّن هذه الخاصيات بوضوح:

1 - أَصِلُ الغُصْنَ بالشُّطُوطْ

أَصِلُ لْ غُصْنَ بِشْ شُطُوْطْ

0/// 0/ /0/ 0// 0

فَعَلُن فاعلن فَعُوْلْ

2 - وَ إذا ضَاعَتِ المَرَافِىءُ وَاسْوَدّتِ الخُطُوطْ

وَإِذَاْ ضَاْعَتِ لْ مَرَاْفِىْ ءُ وَسْوَدْ دَتِ لْخُ طُوْ طْ

0/// 0//0/ 0/0// 0/0// 0//0// 0// 0

فَعَلُنْ فَاْعِلُنْ فَاْعِلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَاْ _ْ / فِعْلْ

3 - أَلْبَس الدَّهْشَةَ الأَسِيرَه

أَلْبَسُ دْ دَهْشَةَ لْ أَسِيْرَهْ

0//0/ 0//0/ 0/0//

فاعلن فاعلن فعولن

4 - خَلْفَ حِصْنِ السَّنَابِلِ والضَّوْءِ في مَوْطِنِ الهَشَاشَهْ

خَلْفَ حِصْ نِ سْسَنَاْ بِلِ وَضْ ضَوْءِ فِيْ مَوْطِنِ لْ هَشَاْشَهْ

0/0// 0 //0/ 0/ /0/ 0 / // 0//0/ 0/ /0/

فاعلن فاعلن فَعَلُنْ فاعلن فاعلن فعولن

نلاحظ من خلال هذا الشاهد، أنّ (فعولن) لا تَرِدُ إلا بعد (فاعلن).

وأنه يمكن إضافة الساكن كما هو الحال في السطر الأول والثاني، ويدخل ضمن ما يُجيزه العروضيون، كما يُجيزون أن تأتي (فعولن) بحذف نونها وتسكين ما قبلها.

وفي الشعر الحديث يزيد المتدارك على باقي الشعر العمودي أضرُبا أخرى ترِد في الشعر الحر، منها ما ورد في المثال السابق (السطر) رقم 1، حيث كثيرا ما يأتي الضرب (فَعُوْلْ)، كما أجازوا (فعولن) في الحشو والضرب[خ]. واستخدموا أيضا في الضرب (فَعْلْ) بحذف العين واللام من (فاعلن) لتصبح (فَاْنْ)، وتُنقل إلى (فَعْلْ) بإسكان العين واللام[ح]. وفي حالة تحريك الحرف الأخير في الضربين رقم 1 و2 ، ومد الحرف – كما هو مألوف في الكتابة العروضية، تأتي التفعيلة رقم 1 (فعولن)، وتأتي التفعيلة في الضرب رقم 2 (فِعْلُنْ).

ونلاحظ أيضا أن بحر المتدارك، من البحور التي تركها الخليل بن أحمد الفراهيدي، ولم يذكره من جملة بحوره؛ لأنه يُخالف أصول الشعر والقوانين التي تحكم إيقاعه وأوزانه، بدخول التشعيث (حذف أول الوتد المجموع)، أو القطع (حذف آخر الوتد المجموع وتسكين ما قبله وهو اللام)؛ دخولهما في الحشو وهما مختصان بالأعاريض والأضرُب فقط. كما أن المتدارك سمّي بالمحدث لحداثة وضعه في البحور، من قِبل الأخفش* تلميذ الخليل، الذي تدارك ما تركه الخليل؛ لأنه يخالف أصول الشعر - كما ذكرنا آنفا - ولأن العرب لم تستعمله إلا قليلا. لكن الشعراء المحدثين والمعاصرين استعملوه كثيرا في الشعر الحر، "ولعله يأتي في المرتبة الثانية في كثرة الاستعمال في الشعر الحر بعد الرجز، حتى لقد كتب بعض

---

[1] - ينظر: محمود علي السّمان، العروض الجديد (أوزان الشعر الحر وقوافيه)، دار المعارف (د.ط)، القاهرة/مصر 1983، ص 71.

[2] - ينظر: محمود علي السّمان، العروض الجديد (أوزان الشعر الحر وقوافيه)، م.س، ص 65.

* - الأخفش الأوسط، هو أبو الحسن، سعيد بن مسعدة، مولى بني مجاشع، عاش في القرن الثاني للهجرة، من النحويين البصريين، صحب الخليل بن أحمد، وأخذ النحو عن سيبويه، من مؤلفاته: الاشتقاق، الأوسط في النحو، العروض، القوافي، تفسير معاني القرآن...وغيرها. الأخفش هو لقب اشتهر به أحد عشر عالما من النحويين سماهم السيوطي في "المزهر"،

الشعراء بالشعر الحر دواوين كاملة منه، كمحمود أمين العالم الذي كتب به وحده ديوانه "أغنية الإنسان"، وهو ديوان غير صغير" [1].

وأن ظاهرة الإبدال في الشعر الحديث موجودة في كثير من الشواهد، لكنها لا تعدو أن تكون مزجا بين بحرين هما المتدارك والمتقارب، وهو بذلك يخالف أساسا نظريا جذريا للعروض الخليلي، الذي اعتبره العرب تجسيدا لإيقاع الشعر العربي خلال عصوره كلها [2]. هنا يتساءل أبو ديب – كما يتساءل كل عارف بالقوانين العروضية الخليلية - كيف تحدث (فعولن) بعد (فاعلن)، رغم أن التفعيلة الأخيرة تنتهي بوتد مجموع، وتبدأ (فعولن) بعدها بوتد مجموع أيضا، والخليل يُصرّ على امتناع أن يتجاور وتدان في أوزان الشعر العربي. وكذلك رتبة الوتد تظل ثابتة في البيت؛ أي إذا ابتدأ البيت بوتد فإن كل التفاعيل تبتدئ بوتد، وإذا كان الوتد في الرتبة الثانية من البيت فإن كل التفاعيل تحمل الوتد في الرتبة الثانية، وإذا كان الوتد في الرتبة الثالثة من البيت فإن كل التفاعيل تنتهي بالوتد [3].

يقول أبو ديب أن العروض التقليدي يعجز عن تفسير هذه الظاهرة، كما أن العروض الحديث الذي يصف الإيقاع الشعري العربي على أساس المفاهيم الكمية يخفق أيضا في تفسير الظاهرة.

يقول أبو ديب أن ثمة تفسير وحيد هو محاولة تفسير الظاهرة بنيويا كما يلي:

1 -أن (فعولن) لا تأتي إلا ضمن التشكلات من سلسلة (فاعلن)، ولا تأتي أبدا بعد (فَعِلُنْ) أو (فاعلُ)، أي أن التتابع الإيقاعي النووي (فعولن) لا يحدث إلا مسبوقا بالتتابع الإيقاعي (فاعلن).

2 -هذا التتابع الإيقاعي النووي (فاعلن، فعولن) مألوف في الشعر العربي، ويَرِدُ جزءاً من أكثر من بحر حسب وصف الخليل: فهو يحدث في الرجز (مستفعلن -مكررة)، والذي يتكون من سببين خفيفين ووتد مجموع (/0/0//0، س س و)، فإذا عزلنا السبب الأول صار (/0//0 فاعلن)، وإذا جمعنا الوتد الأخير للتفعيلة الأولى مع السبب الأول للتفعيلة الثانية تحصلنا

---

[1] - محمود علي السمّان، العروض الجديد (م.س)، ص 65.

[2] - ينظر: كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي (م. س)، ص 100.

[3] - ينظر: مصطفى حركات، قواعد الشعر (العروض والقافية)، م.س، ص 151.

على فعولن //0/0)، فنلاحظ تتابعا إيقاعيا نوويا لـ (فاعلن و فعولن). ومثل هذا التتابع يحدث أيضا في السريع (مستفعلن مستفعلن فاعلن)، وفي المضارع (مفاعيلن فاع لاتن)، وفي المجتث (مستفع لن فاعلاتن)، وفي المنسرح (مستفعلن مفعولات مستفعلن).

ويبرّر أبو ديب التركيز على هذا التتابع النووي الحاصل في كثير من البحور، أنَّ "عمل الخليل يُخفي النوى الإيقاعية المؤسِّسة بتركيزه على التفعيلات الوزنية الكبيرة التي تُضلُّ الباحث بتنوع أسمائها وأشكالها، وتحجب عن نظره وجود نوى أساسية تدخل في تركيب الوحدات الإيقاعية كلها"[1]. ويقصد هنا توالي السبب الخفيف والوتد المجموع.

أن هذه البحور التي يقول عنها أبو ديب تشترك في التتابع الإيقاعي النووي (فاعلن ، فعولن)، معظمها تكاد تكون مفقودة في الشعر العربي، وخاصة بحور: المجتث والمضارع والمتقارب.

3 -ويمكن القول أيضا أن المتدارك قد أهمله الشعراء، والخليل أهمله لأنه لم يكن موجودا في الشعر، وتداركه الأخفش نظريا فقط، فالبحر لا يُكتشف من قِبل المنظر، وإنما يظهر إلى الوجود مع الشعراء؛ وهؤلاء لم يستعملوا المتدارك - وهو مقلوب المتقارب نظريا[2] قبل الأخفش - وظل المتدارك مجهولا قرونا بعده، حتى ظهر إلى الوجود وزنٌ خاص لا علاقة له إطلاقا بالمتقارب، مع القصيدة الشهيرة للحصري القيرواني(أبو إسحاق علي بن عبد الغني 420هـ - 488هـ)، والتي مطلعها:

يا لَيلُ الصَّبُّ متى غَدُهُ أَقِيَّامُ السَّاعةِ مَوعِدُهُ

فَعِلُنْ -فعْلن -فعلن - فعلن فَعِلُنْ -فعْلن -فعلن - فعلن

4 -من الأهمية أيضا الرجوع إلى بحر مستقل، أو إلى شكل من أشكال بحر البسيط -كما يعرِّفه العروضيون - يسمى **مُخَلّعُ البسيط**، يتألف من (مستفعلن فاعلن فعولن)، وهو قليل في الشعر القديم، فامرؤ القيس مثلا استعمل هذا النموذج مرة واحدة في قصيدة عدد أبياتها خمسة عشر، ومطلعها:

---

[1] - كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي (نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدّمة في علم الإيقاع المقارن)، دار العلم للملايين، ط1، بيروت/لبنان ديسمبر 1973، ص 8.

[2] - ينظر: مصطفى حركات، قواعد الشعر (العروض والقافية)، م . س، ص 137.

عَيناكِ دَمْعُهُما سِجَالُ كَأَنَّ شَأْنَيْهِمَا أَوْشَالُ*

0/0/0/- 0//0/- 0//0// 0/0//- 0////- 0//0/0/

مستفعلن - فعلن - فعولن مُتَفعلن - فاعلن - مَفْعُوْلُنْ

يُلاحظ الضربُ جاء على وزن (مفعولن)،وهو أصل المخلّع، وإنما التَزم غالب الشعراء بحذف الساكن الثاني فصارت مَعُوْلُنْ وتساوي (فعولن)[1].

يقول أبو ديب أن مخلّع البسيط أيضا يحدث فيه التتابع الإيقاعي النووي؛ فتأتي فيه (فعولن) بعد (فاعلن)، ورغم قلة استعماله إلا أنه اكتسب بنية ثابتة ومحبّبة إيقاعيا منذ العصر العباسي إلى الآن، وقد غَنَّى أحدُ الموسيقيين المعاصرين (وهو الموسيقار المصري محمد عبد الوهاب) قصيدة مشهورة بعنوان " النهر الخالد"** مطلعها:

مسافرٌ زادُهُ الخيالُ (مستفعلن - فاعلن - فعولن)

والحُبُّ والسِّحرُ والجَمَالُ (مستفعلن – فاعلن - فعولن).

وهناك أمثلة كثيرة في الشعر الحديث من مخلع البسيط، منها على سبيل المثال، قصيدة "حبيبي"[2] لـ نزار قباني، التي غنّتها فيروز***:

"لا تسألوني ما اسمُهُ حبيبي أخشى عليكم ضوعَة الطيُوبِ" وهي على وزن:(مستفعلن مستفعلن فعولن).

5 -إن التغيّر الذي طرأ على هذه البنية الإيقاعية ينبع من البنية الكلية لا الجزئية، فهو تركيب إيقاعي يروق بعمق للأذن العربية، وينبع من المكونات الإيقاعية للغة، ليَتأسّس بنية إيقاعية جديدة يستجيب لشروط التطور التاريخية، ويرتبط بتطور الشعر الحر، من خلال التركيز على البحور وحيدة الصورة، ليتسرب هذا التتابع بأكمله في تركيب بحر المتدارك.

---

* أبو جعفر النحاس: شرح ديوان امرئ القيس، م.س، ص 72. شرح المفردات: سجال: دلاء من الماء. الشأن: جمعها شؤون، وهي مواصل قبائل الرأس، ومنها يجيء الدمع. الوشل: الماء يقطر من الجبل.

[1] - ينظر: مصطفى حركات، قواعد الشعر (العروض والقافية)، م.س، ص 76.

** - "النهر الخالد" قصيدة للشاعر محمود حسن اسماعيل (1910 - 1977)، شاعر مصري، عمل محررا مساعدا لـ طه حسين بالمجمع اللغوي المصري، وعمل مستشارا ثقافيا بالإذاعة المصرية، من دواوينه: لا بدّ، تائهون.

[2] - نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت لبنان، (دت، دط)،الجزء الأول ديوان : أنتِ لي، ص 250.

*** - - فيروز، اسمها الحقيقي (نهاد رزق وديع حداد)، مغنية لبنانية مشهورة عربيا وعالميا، ولدت عام 1935.

6 -هذا التفسير البنيوي لظاهرة الإبدال في الشعر الحديث، تستند إلى إدراك البنية الكلية للطبيعة الجدلية للعلاقات التي تتكون منها البُنى الثقافية والاجتماعية بكل تجلياتها.

النتيجة:

إن النتيجة النهائية من هذا الاكتناه لظاهرة الإبدال في البنية الإيقاعية للشعر الحديث، لم يصرّح بها أبو ديب في كتابه جدلية الخفاء والتجلي،وإنما طرح فيه تفسيرا بنيويا يقوم على مبدأ **التركيز** في الفاعلية الشعرية التي تكسر الرتابة الناشئة من تكرار تفعيلة واحدة عددا من المرات، في البحور وحيدة الصورة/ النمط. وقدّم دراسة تطبيقية على بحر المتدارك في الشعر الحديث، الذي طغت فيه هذه الظاهرة الجوهرية في بنية التشكلات الإيقاعية، ومحاولة تفسيرها بنيويا - كما أظهرنا سابقا - ليصل الناقد بعد تطبيقات واسعة، واطلاع على أهم الإسهامات النقدية التي تناولت تطور الإيقاع الشعري، واتجاهات التغير في البنية الإيقاعية للشعر الحديث؛ يصل في النهاية إلى نتيجة في غاية الأهمية يصرّح بها، في الفصل الثالث من كتابه: "في البنية الإيقاعية للشعر العربي"، وخلاصتها [1] هي:

1 -طريقة وصف التشكلات الإيقاعية في الشعر العربي تختلف جذريا عن الطريقة العروضية التقليدية.

2 -رفض مفاهيم العروض عن النموذج المثالي التام للبحر.

3 -رفض مفهومي الزحاف والعلة، من أجل إعادة الحيوية الكاملة لإيقاع الشعر العربي.

4 -رفض المثال النظري الذي ينقص عنه البيت مقادير أو يزيد مقادير، وإنما هو بيت مستقل في تشكّله الإيقاعي.

5 -يكتسب البيت هوية جديدة، من العلاقات الناشئة بين النوى الموجودة، وليس من المثال النظري الذي يفترض تغيرات طارئة، فُقدَت من البيت.

ويَضرِب أبو ديب مثالا توضيحيا لتأكيد رؤيته، نوردُه بنصه كاملا، لإيماننا أنه يرسّخ الفكرة في الأذهان والنفوس، حينما يلي التطبيقات العروضية المعقّدة، وليكون دليلا مقنعا - بشكل

[1] - ينظر: كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي (م.س)، ص 105.

من الأشكال - للنظام الجديد الذي يقترحه أبو ديب كبنية جديدة في تطور الإيقاع في الشعر العربي. والمثال التوضيحي كما يلي:

" نظام الزحافات والعلل يجعل من المحلّل لبيت شعري رجلا يجلس في غرفة فيها شمعتان في زاويتين منها، وهو يصر على أنه ليس في الغرفة ضوء، ويقضي عمره يبحث عن شمعة يتوهم وجودها في زاوية ثالثة، مؤمنا بأنه لا يمكن أن توجَد غرفة مضاءة إلا إذا كان فيها ثلاث شمعات (لإيمانه، مثلا، بفكرة الثلوث المقّس وتوحّده في ذات واحدة). النظام الجديد المقترح هنا يصر على أن الضوء في بيت من الشعر – إيقاعه - هو ما يتركّب منه البيت فعلاً، هو مجموعة الأشعة التي تنبعث من النقاط الضوئية فيه - نواه الإيقاعية - ويرفض البحث عن كُتل ضوئية متوهّمة قال عالم عربي (الخليل) إنها كانت موجودة أصلا ثم اختفت"[1].

ولتأكيد أهمية هذا المثال في التوضيح، نلاحظ تداخلا كثيرا بين تفعيلات البحور؛ إثر القوانين الصارمة التي وضعها الخليل. منها اللبسُ الذي نجده بين بحري الهزج والوافر؛ حيث يلتقيان في تفعيلة (مفاعيلن)، حين تدخل عليهما التغيرات. ومثله أيضا - على سبيل المثال دائما لا الحصر - يحدث لَبْسٌ بين بحور الرجز والسريع والمنسرح في تفعيلة (مستفعلن). ويظهر التداخل واضحا أكثر، في اللبس الذي يقع بين بحري الهزج والكامل؛ حيث يصرُّ العروضيون أن التفاعيل الستة على الشكل (مستفعلن)، لا تَسمح بنسب البيت إلى الرجز إلا إذا خَلَت القصيدة بأكملها من تفعيلة (مُتَفَاعلن)، وإذا ظهرت هذه التفعيلة (متفاعلن) مرة واحدة فقط في القصيدة، فإنها تُنسبُ إلى بحر الكامل[2].

إنّ القراءة البنيوية للإيقاع العربي في الشعر الحديث، التي يقدّمها أبو ديب في هذه الدراسة، ليست خروجا جذريا عن العروض الخليلي، وإنما هي تعديل وتوسيع لها، من باب الالتزام الذي يُصر عليه أبو ديب، بأن البنيوية منهج ورؤية واكتناه، لذلك فهو لا يركن إلى النظرية ليُخضع النماذج المدروسة للقوانين الصارمة للنظرية، بل نجده على العكس من ذلك؛ يؤمن أن الفن - بما في ذلك الأدب والشعر خاصة - لا يتقيد بالنظريات، وإنما النظريات هي التي تُصاغ من الواقع الفني والأدبي والشعري. وهو في هذه الدراسة ينطلق من رؤية بنيوية، يجعل

---

[1] - كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي (م.س)، ص 105 -106.

[2] - ينظر: مصطفى حركات، قواعد الشعر (العروض والقافية)، م.س، ص 101.

الاستقراء بدلا من الاستدلال، والواقع الشعري أقوى من النظرية العروضية، والتجديد والإبداع أكثر جذرية من الأصول المطلقة. إن التنوّع في الإيقاع العربي في الشعر الحديث، الذي لا يتوافق مع النظرية العروضية، يحتاج إلى رؤية بنيوية قادرة على اكتناه علائقها المتشابكة ضمن البنية الكلية، كآلية جديدة لفهم مكونات هذا الإيقاع ووظيفته في الشعر.

3 -الأنساق البنيوية في الفكر الإنساني والعمل الأدبي:

حظيت دراسة الأنساق باهتمام الدرس النقدي الغربي، منذ أن طرح الشكلانيون الروس مفهوم الانتظام بوصفه خصيصة أساسية مميّزة في لغة الشعر، ثم جاء "جاكوبسون" وطوّر مفهوم الأنساق باعتباره؛ خصيصة للغة الشعر، والآلية الرئيسية لخلق ما سمّاه "موكروفسكي: Mukarovsky" التأريض الأمامي. وَسَعَتْ دراسات عديدة – مدعمة وجهة نظر جاكوبسون - محاولة تمحيصه وتطويره، للبلوغ بالمفهوم درجة الفاعلية النقدية، وإن كان بعض النقاد قد اتخذوا مواقف مشككة من عمل جاكوبسون، منهم: مايكل ريفاتير Riffaterre، و جونتان كلر Culler، وتشكيكهما لم يكن منصبا على شرعية التصوّر أو كون الأنساق خصيصة للغة الشعر، وإنما كان تساؤلهما المحوري عن عملية تمييز الأنساق ذاتها وعن المستوى الوظيفي للنسق. فـ "ريفاتير" ركّز على ضرورة البحث عن دلالة النسق وعلائقيته بنيويا، و"كلر" ركّز على التناظرات و ضد - التناظرات التي يمكن أن توجدَ في أي مقطع نثري، وأنه ليس هناك من نمط من التنظيم يعجز المرء عن إيجاده في أيّة قصيدة[1].

لذلك فإن دراسة أبو ديب للأنساق البنيوية ارتكزت على الجمع بين ما ذهب إليه كل من "ريفاتير" و "كلر" وهما اللذان اكتنها التجليات المختلفة للأنساق. إذْ أيقن معهما أن لغة الشعر تمتلك خصائص تنظيمية، وتناظرية، وتنسيقية طاغية، تشكل مكوّنا أساسياً من مكوّنات الشعرية، تميّزها عن الاستخدامات الأخرى للغة. أما في الدراسات العربية فإن مفهوم النسق ودوره في تشكيل بنية العمل الأدبي ما يزال شبه غائب، لذلك اجتهد أبو ديب في إبانة دور النسق الثلاثي في النص الأدبي (شعره ونثره)، ففي الشعر حاول اكتناه الأنساق المتشكّلة في دراسته لمعلقة امرئ القيس التي اصطنع لها مصطلحا خاصا بغرض الإيجاز، ولأسباب

---

[1] - ينظر: كمال أبو ديب، الأنساق والبنية، مجلة فصول (مجلة النقد الأدبي) تصدر عن: الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد 4، 1جويلية 1981، ص 73.

جوهرية - يقول أبو ديب - تتعلق بطبيعة خصائصها البنيوية المميّزة، و هو: "الرؤية الشبقية[1] Eros Peom"، أو "قصيدة الشبق[2] Eros Poem "، ثم دراسة " في بنية المضمون الشعري" من خلال قصيدة أدونيس: " كيمياء النرجس - حلم"[3]، وفي الفصل الرابع من كتاب " الخفاء والتجلي" سنحاول استعراض المقاربة التي ناقش فيها أبو ديب أنماطا أدبية مختلفة؛ ففي النثر تناول مجموعة من الحكايات الخرافية وحكايات الأطفال والحكايات الشعبية، وهي خمس حكايات ذات منابع إنسانية وثقافية عامة، ثم تلاها بحكايتن عربيتين من العمل الفردي (أي ليست حكايات شعبية)، وهما: "الكسلى" و "الفأر رساماً" لـ "زكريا تامر"، والقصة التاسعة: "أربع أغنيات لأجل توباماروس" لـ "هاني الراهب".

وفي الشعر تناول نماذج من الشعر الغربي القديم، وهي " أغنية إفريقية"، ثم نموذج من شعر "السونيت" لـ "شكسبير"، ومن الشعر الغربي الحديث ميّز عددا من الأنساق الثلاثية، في بنية ثلاث قصائد للشاعر الشيكوسلوفاكي فلاديمير هولان Holan. وفي الشعر العربي الحديث أبان أبو ديب النسق الثلاثي في النص الشعري الحداثي عن طريق دراسة قصيدتين؛ الولى بعنوان: "من قانون الأحوال الشخصية" لـ " فايز خضور"، والثانية بعنوان: "الدخول بين الورد والدم" لـ "محمّد عمران.

سنعرض بالإيجاز لنموذجين؛ أحدهما نثري والآخر شعري، وسنقتصر على النص العربي شعرا ونثرا، لتعميق الاكتناه البنيوي لمفهوم النسق، الذي يظل شبه غائب في الدراسات العربية – كما أشار إلى ذلك أبو ديب - ولإثارة قضية عميقة الدلالة هي ميل الفكر البشري إلى تشكيل النسق الثلاثي في الأعمال الإبداعية، والعلوم الإنسانية كما هي في سائر العلوم، ثم تجسيد هذه الأنساق البارزة لخصائص أصيلة في بنية الفكر الإنساني.

نلاحظ من خلال معاينة هذه الدراسة:

---

[1] - K . Abu Deeb, The Eros Vision, Edebiyat Vol. 1. No 1, Philadelphia 1976, pp, 3-77.

[2] - ينظر: كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة (م.س)، ص 141.

[3] - ينظر: كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي (م. س)، الفصل السادس، ص 262 وما بعدها.

أن أبوديب لا ينكر أنه تأثر بالدراسات الغربية للأنساق، وخاصة النقد التحليلي الذي طوّره "رومان جاكوبسون" ووسّعه كلاً من "ريفاتير" و "كلر"، واجتهد أن يعمّقه في الدرس النقدي العربي الحديث.

أن الدراسات الموسعة لنماذج عديدة ومختلفة للنصوص النثرية والشعرية، سواء أكانت غربية (قديمها وحديثها)، أو نصوصا عربية قديمة أو حداثية، تؤكد كلها وجود ثلاثة أنماط رئيسية متميّزة من الأنساق: النسق الثنائي، والنسق الثلاثي، والنسق الرباعي، لكن النسق الثلاثي يشكل ظاهرة هامة في طغيانه "لا في الشعر وحده، بل في العمل الأدبي بشكل عام، وفي الفكر الإنساني نفسه: في الأسطورة، والحكاية الخرافية، والقصة، وفي التصورات الاجتماعية والنفسية والسياسية" [1].

يشير أبو ديب أن الدراسات الحديثة للنسق اقتصرت على تمييز الظاهرة، ولم تسع إلى فهمها واكتشاف دلالتها ووظيفتها في البُنى التي تقع فيها. فمثلا معاينة "جاكوبسون" للنسق اقتصرت على تشكُّل النسق فقط، ولم ينظر إلى أهمية انحلاله وللتغيرات التي تطرأ على النص والعمل الأدبي بعد اكتماله.

فالشيء الجديد الذي أضافه أبو ديب في دراسته للنسق، هو ما يراه قد أغفله النقد الحديث وهو: **ظاهرة تشكيل النسق وانحلاله**؛ أي أنه في جذوره ينبع من تمايز ظواهر معيّنة في جسد النص، ثم تكرارها عددا من المرات، ثم انحلال هذه الظواهر واختفائها، فيكتسب النسق بهذه الصفة طبيعة جدلية تقوم على التمايز والتضاد، حيث تتشكل بنية النص من تفاعل ثلاث حركات متكررة (نسق ثلاثي)، ثم يتوقف هذا التكرار لينحل بعد الحركة الثالثة، فينشأ تغيّر أساسي له فاعليته في بنية النص عن طريق التغاير (الحضور والغياب) مع الحركات الثلاث السابقة، ويكون نابعاً من عملية التلقي الأدبي التي تغذي عنصر التوقع أو المفاجأة في ذهن المتلقي، فلولا النسق الثلاثي لبقي النص مسطحاً فاقدا لعنصر المفاجأة، ثم أن التغير بعد الحركة الثالثة يشعر المتلقي بانحلال النسق واكتماله، ويميّز حركة تغيّر جوهرية في نمو بنية النص [2].

---

[1] - كمال أبو ديب، الأنساق والبنية، مجلة فصول (م. س)، ص 76.

[2] - ينظر: كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي (م. س)، ص 109 - 110.

سأختار من هذه النماذج التطبيقية لدراسة النسق الثلاثي، حكاية من التراث الشعبي العربي، لاعتبار أنها عربية من جهة، ومن جهة ثانية لأنها موجزة لا زمنا ولا حجما كبيرا من البحث.

4 -الأنساق الثلاثية في النثر:

حكاية (الشاب الذي خبّأ أباه):

"الحكاية تروي قصة شاب خبأ أباه في حائط بيته، لينقذه من الموت، لأن ملك المدينة أمر بقتل كل رجل بلغ سن الشيخوخة. كان للشاب جَارٌ يعرف بأمر إخفائه لأبيه، فيُخبر الملك بذلك، فيستشير الملك وزيره في أمر الشاب، فيشير الوزير بإحضار الشاب وطرح أسئلة مُعجِزة عليه، إذا استطاع الإجابة عنها عرف الملك أن الخبر صحيحا وإذا عجز فخبر الجار (الواشي) كذب. لما يحضر الشاب، يسأله الملك ثلاثة أسئلة معجِزة إن لم يُجِب عنها قطع رأسه، فيقول له:

هل تستطيع أنْ تَحضُرَ إلِيَّ وأنت حافٍ القدَمين ولاَبِسٌ حذاءً في الوقت نفسه، وراكبٌ وماشٍ، وتأتي معك بعدوّك وصديقك.

يحتار الشاب في أمره، فيرجع إلى البيت ويُخبر أباه عن أسئلة الملك. فيقول الأب: هذه أسئلة سهلة، أَحضِر حِمارَك الصغير واركَبْ عليه حيث تمسُّ قَدَماك الأرض، والْبَسْ إحدى نعليك وانزَعْ الأخرى، وخُذْ معك زوجتَك وكلبَك واذهب إلى المَلِك. ستصله وأنت حافٍ إحدى القدمين، وأنت راكبٌ ماشٍ تمسُّ قدماك الأرض، وحين تصل اضرَبْ كلبَك ضربة قوية وسوف ينبَحُ ويهرُب منك، لكنه سيعود إليك، فهو صديقك، ثم اضرب زوجتَك بعصاك وسوف تَصيحُ وتصرخ وتنقم منك بأن تقول للمَلِك: يا ملك الزمان، إنه يكذب عليك، هذا الرجل خبّأَ أباه في حائط في البيت. يمضي الشاب كما أمره أبوه أن يفعل وينفّذ ما خطّط له أبوه ويعود إليه الكلب بعد أن يضربه، أما زوجته فإنها تشي بأبيه إلى الملك. ويعفو الملك عن الشاب وعن أبيه" [1].

يُشكّل النسق الثلاثي محور القصة الأساسي، فالشخصيات تتحرك في ثلاثة أماكن: البيت، الطريق، وقصر الملك. تمثّل الشخصيات في قصر الملك التي تتهم الشاب بإخفاء أبيه محورا ثلاثيا يتشكّل من الملك والوزير وجَارِ الشاب الواشي، وفي البيت تتحرك ثلاث شخصيات هي:

[1] - كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي (م. س)، ص 120 - 121.

الأب، الشاب، الزوجة، وبين الثلاثة علاقات توتُّر واضحة. والمَلِك يطرح على الشاب ثلاثة أسئلة مُعجِزة. والشاب يستعين بثلاث شخصيات مساعدة للإجابة عن الأسئلة المعجِزة هي: الزوجة، الحمار ، الكلب. وحل الألغاز أو الأسئلة الثلاث يمثّل انحلال النسق وبدء التنوّع، وجلاء عنصر التوقّع الذي يمثّل عنصرا رئيسيا في الفن، كما يجلو عنصر آخر مرتبط به ونابع منه هو عنصر المفاجأة، التي تستند أساساً إلى تغذية التوقع وتنميّته، فالنهاية المقترحة هي انحلال النسق، وإخراج البنية عن مسارها المتوقع، وخلخلة التوقعات المتشكلة في ذهن المتلقّي [1].

5 -الأنساق (الثلاثية) البنيوية في الشعر:

"من قانون الأحوال الشخصية" للشاعر: فايز خضور*

تبدأ سلسلة من أفعال الأمر مشكّلة نسقا ثلاثيا كما يلي:

1 -مُدِّي (عريك الصيفي للضيف المباغت)

2 -أسْلِسي (فتح الإزار القز يا مَمْهُورةً بالغنج)

أعشاشُ السنونو أقفرت

والثلج ينذر بالهلاك

وكل أرصفة البلاد بكت

وكلَّلها الحداد

3 -تفتّحي يا أخت:

بعد هذا النسق الثلاثي ينكسر النسق لتبدأ جملة جديدة تمثل من حيث المضمون استمرارا للنسق الثلاثي، لكن من حيث اللغة تمثل خروجا عن النسق الثلاثي فيتحول فعل الأمر الإثباتي إلى فعل نهي (مضارع مسبوق بنهي):

- لا تتقنّعي بالله يا جورية خجلى -

ثم يبدأ نسق جديد بالتشكّل يتألف من أربع جمل يتصدر كلا منها فعل ماض يرتبط بامخاطب (الأنتِ):

---

[1] - ، كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي (م. س)، ص 121.

* - فايز خضور: شاعر سوري، ولد في القامشلي سنة 1942، صاحب مدرسة شعرية خاصة، له عدة دواوين شعرية، منها: ويبدأ طقس المقابر، اتحاد الكتاب العرب 1977، منه هذه القصيدة، ص 28 - 40.

1 -طلبتثكِ (ناهبا جسد المسافة مثقلا بالشوق حرّضني إلى ناري حنيني)

2 -رحلتُ إليكِ (أشرع زورقا للسفك

انتهكَ النعاسُ معي سرير الريح والتكوين والجدل

الملوث والخيانة أقتدي بالحكمة الحرباء)

3 -جربتُ (الليونة والغرابة والتعاويذ التعيسة)

واحتميتُ (بنكهة الجنس الجليلة).

يتجلى أن النسق الثلاثي ينكسر بعد الجملة الثالثة لتبدأ جملة جديدة (غير مرقّمة)، يتصدرها فعل ماض مسبوق بواو العطف، بينما تكرّرت الأفعال الماضية في النسق الثلاثي قبله تكرارا مباشراً دون عطف. ثم يأتي نسق ثلاثي (يتشكل من أدوات النفي: مل، لا،لا):

1 -وحين خطفت **لم** تنفع بفك الأسر

كل مهابة الوجهاء

2 -و**لا** حبي

3 -و **لا** فزاعة الشهداء

هنا ينتهي النسق نهاية كاملة لتتغير حركة القصيدة وتبدأ الجملة الثالثة في موقف مع الآخر، والآخر هنا ليس الأنثى - كما في الجُمل السابقة - بل يتحوّل الخطاب إلى الجماعة:

1 - خُدِعتُ (بعرشكم زمنا)

2 - وصِحتُ (المجدُ للفقراء)

3 - وأعلنتُ (الصلاة المستحيلة)

باكتمال النسق يبدأ انكساره، ويتخذ شكل الانتهاء الفعلي للمقطع الأول وبداية المقطع الثاني في القصيدة:

-2-

- "واحدة ... واحدة ..."

يشير أبو ديب أن النسق الثلاثي في المقطع الأول (السابق) من قصيدة "فايز خضور" له بنية أكثر تعقيداً يضيء اكتناهها أبعادا أدق للعمل الفني؛ إذ أنّ النسق الثلاثي لا يتشكّل فقط من الحركات الأساسية للمقطع، بل يتشكّل من الحركات الفرعية التي تتفرع عن كل حركة أساسية. يقرّر أبو ديب من خلال الحقيقة أن لها دلالات تؤكد سلامة النظرية المطروحة هنا حول دور النسق الثلاثي في بنية العمل الفني.

يتبلور هذا الدور ويتضح أكثر من خلال اكتناه ما يتفرع عن الحركات الأساسية؛ فنلاحظ مثلا: أنّ النسق الثلاثي الذي يتشكّل من الحركات الأساسية، التي تمثّلها الأفعال المضارعة (مُدِّي، أسْلِسي،تفتّحي) ثم ينكسر النسق بفعل مضارع مسبوق بنهي (لا تتقنّعي)؛ تتخلله حركة فرعية مشكِّلة نسقا ثلاثيا بعد الجملة التي يتصدّرها فعل الأمر (أسلِسي). وهي كما يلي:

1 - مُدِّي.....

2 - أسلسي.....

أ - أعشاش السنونو أقفرت

ب - والثلج يُنذر بالهلاك

ت - وكل أرصفة البلاد بَكَتْ

- وكلّلها الحِداد

3 - تفتَّحي.....

- لا تتّقنّعي.....

يتضح هنا أن النسق الثلاثي المتشكّل من أعال الأمر، يتفرع خلاله نسق ثلاثي (أ،ب،ت) بعد جملة فعل الأمر الثاني، ليتشكل نسيج داخلي يتكون من ثلاث جمل تبدأ كل منها من مبتدأ (أعشاش، والثلج، وكل أرصفة)، وكل جملة اسمية يأتي خبرها فعلا؛ على التوالي (أقفرت، ينذر، بَكَتْ). وباكتمال النسق الثلاثي ينكسر النسق في الجملة الخبرية الرابعة التي تختلف عما سبقها في أمرين: 1 - أنها جملة فعلية تبدأ بالفعل ويتلوه فاعل. 2 - أنها جزء من الجملة الثالثة (ما تُخبر به يرتبط بفاعل فعل الجملة الثالثة).

يُلاحظ أنه فور انكسار النسق في الحركة الفرعية، تعود القصيدة إلى حركتها الأساسية، بالفعل الثالث (تفتّحي....)ثم يَرِد المضارع المسبوق بالنهي (لا تتقنّعي...) ليكسر النسق الأساسي لأفعال الأمر.

خلاصة هذه الدراسة أنّ الأنساق ظاهرة بنيوية في العمل الأدبي وفي الفكر الإنساني، ومحاولة اكتناه طبيعتها، وطرائق تشكّلها تمثّل درجة قصوى من الأهمية، لذلك يقرّ أبو ديب أن مثل هذه المحاولة تتطلب تطوير وسائل بحث تخرج عن نطاق الدراسة الأدبية، ومشاركة باحثين آخرين في مجالات المعرفة الأخرى. وإن تكن محاولة أبي ديب في تقصّي النسق الثلاثي قد توسّلت بلسانيات الجملة – كما يذهب إلى ذلك الباحث أحمد يوسف[1] - بتَتَبُّعُ تكرار الأفعال وانكسارها، حيث تتجلى طبيعة الأنساق، وطرائق تشكّلها ضمن حركات أساسية تتخللها حركات تنبني هي أيضا على نسق ثلاثي، ينتهي إلى انحلاله وانكساره ليبدأ التنويع والتغيّر من جديد. غير أن مقاربة أبو ديب للأنساق لا تقتصر على الأفعال وتراكيب الجمل فقط، بل تتعداه إلى اكتناه النسق الثلاثي الذي يتجلى في القوافي وفي الحوار وفي الشخصيات والأحداث والفضاء المكاني والزماني وفي الأعداد، وهذا من خلال مدارسة نصوص عديدة ومختلفة نثرا وشعرا، من الأدب الغربي والعربي قديمهما وحديثهما، فتجلت إثرها آليات تفسير واكتناه بنيوية لا يمكن حصرها في المفاهيم والمصطلحات المستقاة من اللسانيات، بل هي مفاهيم أصيلة في المنهج البنيوي الذي تفرع عن الدرس اللساني، ثم استقل منهجا له خطره وأهميته في الدراسات الأدبية والإنسانية. واستطاع أن يُضيء جانبا –شبه غائب - من النقد العربي، ويوسع البحث فيه، ويربط الصلة بالبحث الغربي الذي له السبق والنجاز في هذا الميدان. ولم تكن مقاربة أبو ديب مقصورة على النقل والتمثّل فحسب، بل تعدّته إلى إضافة بُعدٍ جديدٍ أغفلته الدراسات الغربية تمثّل في انحلال النسق إلى نهايته وبدء التغيّر والتمايز من جديد، واكتشاف أنساق فرعية تتولّد عن الأنساق الأساسية في النص، وهي تلك الحركات الفرعية التي تنشأ ضمن النسيج الداخلي للنسق الأساسي، وفور انحلاله إلى نهايته، يبدأ التمايز والتغير بالعودة إلى الحركة الأساسية التي تستمر في اكتمالها

[1] - ينظر: أحمد يوسف، القراءة النسقية - سلطة البنية ووهم المحايثة - منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر/الدار العربية للعلوم - ناشرون ، بيروت/لبنان 2007، ص 454 - 455.

وانحلالها أيضا إلى نهايتها، لتؤكد علاقة خبيئة ينطوي عليها النص أساسها غالبا النسق الثلاثي. ثم أن النسق الثلاثي ليس بدعاً في النسق الأدبي، فهو يتردّد على درجة جذرية في الفكر الإنساني وبعض التصورات الجوهرية في تطوّره، مثل:

1 -نسق الأبعاد الثلاثية (الطول، العرض، الارتفاع) في الهندسة الإقليدية، نسبة إلى (إقليدس Euclid، عالم رياضيات إغريقي ولد حوالي 330/300 م. ق. م)، وتسمى أيضا الإحداثيات الموضعية الفضائية (البُعد الأفقي، البُعد العمودي، والبُعد القائم)، رغم إضافة بُعد رابع هو إحداثي الزمن الذي أضافه عالم الرياضيات الألماني "هرمان منكوفسكي Hermann Minkowski(1864 - 1909)"، الذي أصبح يُعرف بـ (فضاء منكوفسكي). لكن النسق/البعد الثلاثي يظل جذريا في الهندسة، لأن إضافة البعد الرابع (إحداثي الزمن) لا يُضاف إلا في حالة وصف حركة جسم معيّن في الفضاء، ليقدّم وصفا كاملا لحركة الجسم، أو وصف موضع الجسم المتوقّف كذلك. كما يمكن إضافة بُعد خامس هو (بُعد الوزن أو فضاء الوزن)، وفي حالة وصف الشخص مثلا يمكن إضافة أبعاد عديدة مثل لون الشَّعر، والجنس (ذكر أم أنثى)، وعليه بلغت الفيزياء الحديثة إلى أنه يمكن أن يكون هناك عدد لا نهائي من الأبعاد في الفضاء، وهذا هو الفضاء متعدّد الأبعاد، الذي وصفه "ديفيد هلبرت Dived Hilbert (1862 - 1943)"، والذي أصبح يسمى اصطلاحا (فضاء هلبرت Hilbert Space بالانجليزية)[1].

يمكننا هنا ملاحظة أن النسق/البعد الثلاثي له جذرية عميقة في التفكير العلمي والإنساني، ومنه يحدث التغيّر والتطوّر نحو اكتشاف أبعاد متعدّدة للنسق، تُمكّن من بلوغ وصف دقيق للظاهرة، وبأبسط الصور الممكنة، وهذا يُضارع ما ذهب إليه أبو ديب في دراسته للنسق، أنه يرتكز على البُعد الثلاثي للحركات الأساسية في النص، ثم يتفرّع داخله أو بَعده إلى أبعاد أخرى، ليؤكد على علائقية النص الذي ينبني أساساً على النسق الثلاثي.

---

[1] - ينظر: أحمد عبد الرزاق سلمان (أستاذ في قسم علوم الفلك والفضاء، جامعة بغداد)، فضاء هلبرت: عالم متعدد الأبعاد، مجلة علوم الإلكترونية - مجلة شهرية تصدر عن كلية العلوم - بغداد/العراق، العدد التجريبي الثاني (تموز/جويلية 2013)، الموقع الإلكتروني: http://scbaghdad.edu.iq/ .

2 -نسق الوحدات الثلاث في المسرح الكلاسيكي (الزمان، المكان، والموضوع). وهو قانون حدّد الشكل المسرحي، وَضَعَهُ "أرسطو" في كتابه "فن الشعر"، معتقدا أنَّ وجود خشبة المسرح (المدرَّج الإغريقي) في مكان واحد، وأنَّ فترة جلوس المشاهدين تتم في زمن واحد، لرؤية موضوع واحد. رغم أنَّ المسرح تطوّر عبر الزمن، من هوميروس إلى شكسبير، إلى العصر الحديث وتعدّد طرق ووسائل العرض الدرامي كالمسلسلات الإذاعية والتليفزيونية والأفلام السينمائية؛ التي حطّمت قانون الوحدات الثلاث، فامْتَدَّ الزمن إلى أزمنة متعدّدة، واتسع المكان إلى أمكنة مختلفة، وتنوّعت الأحداث، وتفرّعت الموضوعات من نسيج الأصل أو من اختلاق موضوعات موازية. لكن جذرية الوحدات الثلاث تظل الأصل الذي تنبني عليها جميع التغيرات والتحوّلات التي تقتضيها طبيعة التطور والتجديد.

3 -نسق الثالوث المسيحي (الأب، الابن، الروح القُدس). وهو معتقد ديني مسيحي؛ يعني أن الله الواحد ثلاث أقانيم* أو ثلاث حالات في نفس الجوهر المتساوي، فالأب أرسل الابن إلى العالم، بواسطة الروح القدس، والأقنوم الأوّل هو الآب الأول،هو الأصل من حيث الأقنوم، وهو مكوّن الكائنات، والأقنوم الثاني هو الابن، وهو المولود من حيث الأقنوم، وهو المخلّص من الخطيئة، والأقنوم الثالث هو الروح القدس، وهو معطي الحياة، ويقولون أن الثلاثةَ أقانيم واحد، ويعتقد المسيحيون أنه لا يمكن قبول أحد الأقانيم منفردا بل يجب التسليم بها جميعاً، ويستشهدون على التثليث بما جاء في إنجيل يوحنا (5: 7) : "فإن الذين يشهدون في السماء هم ثلاثة: الآب والكلمة والروح القدس، وهؤلاء هم واحد، والذين يشهدون في الأرض هم ثلاثة: الروح والماء والدم، والثلاثة هم واحد" [1].

4 -نسق الثالوث النفسي لدى "فرويد" الأنا، الهو، والأنا الأعلى).

5 -نسق البنية الطبقية في المجتمع (عليا، دنيا، ووسطى).

6 -نسق التفسير الجدلي للتاريخ؛ فالحركة الديالكتيكية/الجدلية تفترض تصوّر ثنائية أساسية تقوم بتسيير الفكر والواقع وهي: تفاعلات النفي المتتالي للطرح ونقيضه، وحلٍّ

---

* - الأقانيم: مفردها،أقنوم وهو الجوهر أو الأصل، كما يعني الأقدوم: مبادئ العالم الثلاثة – عند أفلاطون - وهي: الواحد، العقل، والنفس الكلّية.

1 - ينظر: محمد وصفي، المسيح والتثليث، دار الفضيلة للنشر والتوزيع (د ط . د ت)، القاهرة/مصر، ص 105 - 106.

إشكاليات المتناقضات من خلال **بُعد ثالث** ينشأ عن العلاقة بين طرفيها، وهو **التركيب** في شكله الهيغلي، الذي يَقبَل به الماركسيون في تفسير الظواهر التاريخية والاجتماعية وخاصة دراسة الظواهر الاقتصادية. على الرغم من الاختلاف حول أولية المادة عند ماركس، وأولية الفكر عند المثاليين (هيغل).

هذه الدراسة تخلُص إلى أن الأنساق الثلاثية خصيصة جوهرية ملازمة للتفكير الإنساني، وتلعب دورا هائلا في تطور الفكر والعلم والثقافة، وتنمية البنية في كلٍّ منها، وهي ليست بالضرورة صفة في الأشياء نفسِها، وإنما نابعة من ميل طبيعي في العقل البشري لتصوّر انتظام للعالم من منظور أنساق ثلاثية تشكّل بُناه المختلفة. فسائر العلوم لها طبيعة تراكمية؛ أشبَهُ بالبناء الذي يُشيّد طابقا فوق طابق، لكن يظل الطابق الأرضي الأساس الذي ترتكز عليه باقي الطوابق.

يُنهي أبو ديب دراسته مُقراً أنَّ النسق الثلاثي الذي يطغى على التفكير الإنساني، يؤكد الأهمية المطلقة التي تمتلكها دراسة الأنساق البنيوية، وأنّ محاولة تجليتها في أنماط تعبيرية مختلفة، لمقاربة طرائق تشكّلها، قد ابتعدت أحيانا عن مجال الدراسة العلمية الجادة الجديرة بالتقصّي، فإنها إنْ أثارت الاهتمام الجاد بها فقد حققت إحدى أغراضها الأساسية[1].

[1] - ينظر: كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي (م. س)، ص 166.

6 -الرؤى المقنَّعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي:

في هذه الدراسة التي تمتد إلى أكثر من سبعمائة صفحة من الكتاب، وتوزّعت في عشرة فصول، لا يمكن تتبع جميع تفاصيلها بالتقصي والتحليل، إلا إذا توخينا أقصى طرائق الإيجاز الممكنة، وحاولنا أن نصمِّم لها تصورا محصورا، يقتصر على أهم النقاط المضيئة في المنهج الجديد – البنيوي - الذي يبشر به أبو ديب، ويعتبره تصورا مغايرا وجذريا لجميع الدراسات العربية والاستشراقية التي تناولت التراث العربي عامة والشعر الجاهلي خاصة، ويضيف أبو ديب أنَّ هذه الدراسات لم تعمّق فهمنا لبنية القصيدة الجاهلية، ولم تتجاوز بكثير آراء نقاد القرون الثلاثة الأولى بعد الهجرة، ولا يستثني أحدا عدا مقطع نقدي لابن قتيبة يُشير إليه بأنه أعمق المقاطع النقدية التي وصفَت العملية التي طوّر بها الشاعر الجاهلي قصيدته، إذْ يُفسّر الخصائص البنيوية للقصيدة تفسيرا وظيفيا، يؤكد أن عملية نمو القصيدة ليست اعتباطية أو خالية من منطق داخلي، بل ترتبط بالبنية الكلية للقصيدة، فهي ليست في عزلة عن، بل في إطار من، علاقتها ببُنى قصائد أخرى في التراث[1]. أما الدراسات النقدية الحديثة فإنها لم تُحدِث أثرا حقيقيا في الآراء السائدة المقبولة حول بنية القصيدة، لأنها وقعت في خلط واضح بين التصورات الحديثة للوحدة بما فيها الوحدة العضوية عند "كولريدج" وبين التطور والانتقال المنطقيين من موضوع إلى آخر في القصيدة. لكن هذا الاعتراف باللمعة النقدية لابن قتيبة، وإسهامات النقد الحديث، لم تمنَعْ أبا ديب كما هو شأنه دائما حسب الناقد صلاح فضل، أنْ يتجاهل ما سبق أن أرساهُ النقاد السابقون، وأن يُصِرَّ أنه يمتلك وحده السبق النقدي، وأنْ يتجاهل تجاهلا منظما لكل الكتابات السابقة عليه، وعدم الدخول في أي حوار معها، والإصرار على أن يكون الأول في كل شيء[2]. وأن يقول ما مجمله: أنه من السذاجة أن تظل معرفتنا النظرية هي المعرفة التي امتلكها ابن قتيبة في القرن الثالث الهجري، أو طه حسين وشوقي ضيف في القرن الرابع عشر الهجري، ومن السذاجة أيضا ألاَّ نطوّر مناهجنا كما فعلت الأمم الأخرى التي لها تراثات تداوم على دراستها، وتطوّر من أجلها

---

[1] - ينظر: كمال أبو ديب، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، مجلة: المعرفة، العدد 193 - 194، سوريا ماي 1978، ص 29.

[2] - ينظر: صلاح فضل، في حب كمال أبو ديب ونقده، جريدة الأهرام، صفحة الكتّاب، العدد 43673، الاثنين 3 جويلية 2006.

مناهج للتحليل، داخل إطار الشعر وخارجه، لها قدرة عالية على المعاينة والاكتشاف والبلورة والتعميم النظري[1].

7 -الجذور الغربية في بنيوية كمال أبي ديب:

يُقدِّم أبو ديب منهجَه البنيوي؛ أنه أغنى مردودا وأعمق قدرة على إضاءة بنية القصيدة من المناهج السابقة، وأنه يفيد من منجزات الدراسات المعاصرة في مجالات معرفية متعدّدة أهمها: علم الإنسان (الأنثروبولوجيا)، واللسانيات، والسيميائيات، والنقد الأدبي، ونظرية الأدب، وعلم اجتماع الأدب، ودراسة التأليف الشفهي للشعر، وبنية الحكاية. ويحدّد مرجعياته البنيوية من تيارات بحثية مميزة في القرن العشرين، يُجملُها في خمسة مصادر أساسية هي:

1 -التحليل البنيوي للأسطورة كما طوّره "كلود ليفي - ستراوس" في الأنثروبولوجيا البنيوية، ويقول أبو ديب عن هذا العمل أنه كان لصيقا بمشروعه، وأفاد كثيرا من معطياته التحليلية ومصطلحاته التي أسّست لمشروعه البنيوي، ويُصرُّ أن هناك درجة من التمايز بين دراسته للشعر، ودراسة "ستراوس" للأسطورة، تجعل مَهمَّة إدراكها جوهرية لفهم عمله وإعطائه حقّه في المبادرة والريادة.

2 -التحليل التشكيلي للحكاية كما طوّره الباحث الروسي "فلاديمير بروب Vladimir Propp (1895 - 1970)" لبنية الحكاية، في دراسته للتركيب التشكيلي (مورفولوجيا) لحكاية الحوريات (Fairytale). ويبرر أهمية هذه الدراسة من جانبين هما:

أ -أسهمت في تطوير منهج "ليفي - ستراوس" في تحليل الأسطورة، وأسهمت في بلورة مفهومي البنية والتحولات إسهاما مميّزا سبق بزمن طويل استخدام اللساني الأمريكي "نعوم تشومسكي Chomsky Noam (ولد: 1928)" لمفهوم التحويل (Transformation).

ب -إدراك التمايز بين بينة الحكاية وبنية القصيدة في ترتيب الوظائف في كل منهما، وعلاقة هذا الترتيب بالرؤيا العميقة التي تجسّدها القصيدة.

2 -طرائق التحليل اللساني والسيميائي، عند كل من: رومان جاكوبسون، والبنيويين الفرنسيين (جيرار جينيت G. Genette، رولان بارت R. Barthes، تزيفيتان تودوروف

[1] - ينظر: كمال أبو ديب، الرؤى المقنّعة (م.س)، ص5.

Tzvetan Todorov). على الرغم أن أبا ديب يُصِرُّ أنه كان سبَّاقا في بنيويته عن الدراسات الفرنسية، وأنّه أفاد كثيرا من الأسُس النظرية لدراسات "ليفي -ستراوس" من أجل تطوير منهج جديد في النقد الأدبي بشكل عام، وفي دراسة الشعر الجاهلي بشكل خاص. ثم بعد سنوات من التأمل، والعمل الصعب أدت في 1970 إلى بلورة صيغة أولية للمنهج الذي رسمته دراسته لمعلقتي لبيد وامرئ القيس. وأن أمثال (تودوروف وجينيت وبارت) لم تكن أسماء مألوفة في المجال الذي يعمل فيه، أي دراساته البنيوية التي يقول عنها: "ولقد تم ذلك في عزلة مطلقة عن الدراسات الفرنسية التي اتَّضح لي فيما بعد أنها كانت قد بدأت (في الوقت نفسه الذي كنت أعمل فيه على تطوير المنهج) باتخاذ مسار محدّد لها في الدراسة البنيوية، أعلن "ليفي - ستراوس" فيما بعد تبرؤه منه نهائيا، واعتبر منطلقه النظري نقيصاً للمنطلقات النظرية لعمله البنيوي"[1].

3 -المنهج النابع من معطيات الفكر الماركسي، الذي اهتم أساسا باكتناه العلاقة بين بنية العمل الأدبي وبين البُنى الاجتماعية (الاقتصادية، والسياسية والفكرية)، ويمثّل "لوسيان جولدمان (1913 - 1970)" أبرز النقاد الذين أسهموا في تطوير تصوّر جديد للعلاقة بين الرؤيا المركزية في الثقافة، ورؤيا الثقافة المضادة كما تتجليان في بنية النص الشعري نفسه. كما أحدث "غولدمان" نوعا من المصالحة بين الماركسية والبنيوية، واعتبار نشاطه امتدادا فكريا لأعمال "جورج لوكاش (1885 - 1971)، لانتمائهما معا إلى المدرسة الماركسية، كما أن تركيز "غولدمان" على علم اجتماع المعرفة وعلم اجتماع الأدب، جدّدت النقد الماركسي - بعد اضمحلال الشيوعية - "وأضفَتْ عليه قيمة معاصرة تتجاوز إطاره الدوغمائي (التعصب للمعتقد الأوحد)،وقد أهّله اطلاعه الواسع على الفلسفة الألمانية لبتكار منهجية جديدة في الدراسة الأدبية تُدعى "السوسيولوجيا الجدلية للأدب"، ولكنه اتباعاً للموضة الشائعة أسماها: "البنيوية - التكوينية"[2].

---

[1] - كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة (م. س)، ص 9.

[2] - محمد نديم خشفة: تأصيل النص – المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان -، مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب/سوريا1997، ص 9.

4 -تحليل عملية التأليف الشفهي في الشعر السردي، ودور الصيغة(Formule) في آلية الخلق، كما طوّره العالمان الأمريكيان: " باري ميلمان Parry Milman (1902 - 1935)"، عن الإلياذة والأوديسة، و" ألبرت لورد Albert Lord (1912 - 1991)"، الذي استكمل عمل ألبرت لورد بعد وفاته المفاجئة، باعتباره كان تلميذه ورفيقه في البحث الميداني، وإضافة إلى بحوث تالية، اكتملت ما يُعرف بـ : نظرية الصياغة الشفوية (بالانجليزية The Oral Formulatic Theory)، وهي نظرية تُعَدُّ من أحدث النظريات في مجال البحث العلمي المتعلق بالتراث الشفهي من حيث الجمع والتعامل. وأنتجَت إرهاصات هذه الدراسات قبل صياغة النظرية بزمن، نقدا بارزا للكتاب المقدس، وللشعر القديم، مثل المسألة الهوميرية؛ نسبة للشاعر الإغريقي: "هوميروس Homer (عاش في 850 ق.م. تقريبا)"، حيث اِلتفَت بعض النقاد (منهم فرانسوا هدالين Hedeline) في القرن السابع عشر، إلى أن الإلياذة والأوديسة كانتا تختلفان عن الشعر اليوناني، وأن أصولهما كانت غامضة، وأنه لم يكن هناك "هوميروس" قط، وذهب فيلسوف التاريخ الإيطالي "جيامباتستا فيكو (1668 - 1744)" إلى أنه لم يكن ثمة هوميروس ولكن الملاحم الهومرية كانت بطريقة ما إبداعات شعب بأكمله. يوازي هذا النقد للشعر القديم ما ذهب إليه "طه حسين" في كتابه: "في الشعر الجاهلي" عام 1926، لما اعتبر القصائد الجاهلية منحولة، وأنها من وضع الإسلاميين فيما بعد الحقبة الجاهلية[1]. وظلت نظرية الصياغة الشفاهية من الدراسات التي تُذكر بانتظام في مجال اللغة التطبيقي وعلم اللغة الاجتماعي، التي تتناول تقابلات الشفاهية والكتابية. ومنه مُسمى الرواية الشفاهية التي تحولت إلى التاريخ الشفاهي؛ والذي أصبح الآن فرعا متناميا من فروع علم التاريخ[2].

من الملفت أن أبا ديب لا يَنْسِبُ السبق في تطوير المنهج البنيوي في النقد العربي الحديث فحسب، بل يذهب إلى حدّ اعتبار دراسته البنيوية لمعلّقة امرئ القيس، وكتاب جوناتان كلر: (الشعريات البنيوية Structuralist Poetics)، هما اللذان لعبا دورا هاما في جعل النقد

---

[1] - ينظر: والترج - أونج، الفاهية والكتابية، ترجمة: حسن البنا عز الدين، عالم المعرفة، رقم الإصدار 182، الكويت فيفري 1994، ص 12 - 15.

[2] - ينظر: والترج - أونج، الشفاهية والكتابية، ترجمة: حسن البنا عز الدين، (م.س) ص 43.

البنيوي مألوفا للقارئ باللغة الانجليزية في وقت واحد، أما في النقد العربي فيقول أبو ديب أنه لم يكن هناك –بقدر ما أعرف – دراسات من هذا النوع، ولم يكن المنهج البنيوي مألوفا لدى الباحثين في مجال الدراسات النقدية واللغوية.

إذن فالمرجعيات الغربية التي يثبّتها أبو ديب في كتابيه (الخفاء والتجلي، و الرؤى المقنعة)، والتي أفاد منها كثيرا، لا يعترف لها بالسبق في تطوير المنهج البنيوي في دراسة الشعر، بل نظرته لهذه المرجعيات يَقصِرها على أمرين فقط هما:

-الأمر الأول أنها وضعَت في مرحلة مبكرة الأسس النظرية للمنهج البينيوي، وأنها تعاملت مع النثر، والسرد بشكل خاص في الدراسات التطبيقية، ولم تدخل مجال الشعر بشكل جاد، باستثناء دراسة ليفي ستراوس و جاكوبسون لقصيدة بودلير "القطط".

-الأمر الثاني أن أبا ديب يعتبر نفسه رائدا وسباقا في تطوير المنهج البنيوي في أوروبا؛ بدراساته التطبيقية للشعر، إلى جانب "جونتان كلر"، وأنه اختار مجال الشعر بعدما كان الاهتمام مُنصَباً على النثر من وجه، ومن وجه آخر أن عمله تزامن مع عمل مجموعة باحثين غربيين في مجال تطوير منهج بنيوي في دراسة الأدب، وكانا يَتِمَّان في خطين متوازيين ومتزامنين دون احتكاك بينهما، وأن إرهاصات الصيغة الأولية للمنهج البنيوي – خاصة في مجال الشعر – كانت سباقة للبنيويين الغربيين من حيث تاريخ النشر. فأبو ديب يقول أن دراسته لمعلّقة امرئ القيس كُتِبَت ونُشرَت* في وقت مبكر عن الدراسات الغربية، بما فيها أعمال الفرنسيين (بارت، تودوروف، وجينيت)، فأعمالهم لم تُعرف، ولم تترجم إلى الانجليزية إلا في نهاية السبعينيات وبداية الثمانينيات.

يُضيف أبو ديب أن دراساته التطبيقية المبكرة للشعر الجاهلي، وفق المنهج البنيوي الجديد، كانت في غاية الصعوبة، لأنه كان يفتقد لتراث نقدي في هذا المجال يستند إليه عَمَلُه، لكن

---

* – نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي: كُتبت بالانجليزية بين عامي 1971 – 1974، ونُشرت بالانجليزية أيضا في المجلة العالمية لدراسات الشرق الأوسط، مج 6، ع2، كامبريدج (بريطانيا)، نيسان/أفريل 1975،ص 48 – 84. ونُشرت الحلقة الثانية من هذه الدراسة – التحليل البنيوي لمعلقة امرئ القيس – بالانجليزية في مجلة "أدبيات": مجلة دراسات آداب الشرق الأوسط، فيلادلفيا 1976، ص 3 – 71. (فيلادلفيا:هي أكبر مدن بينسلفينيا الأمريكية، ولا يعني بها، جامعة فيلادلفيا الأردنية التي تأسست أصلا في عام 1989). ونُشرت هذه الدراسات بالعربية – ترجمها أبو ديب نفسه – في مجلة "المعرفة"، الجزء الأول في العدد: 193 – 194، سوريا 1 ماي 1978، والجزء الثاني في المجلة نفسها: العدد 196، 1 جوان 1978، م. س. ثم شكّلت هذه الدراسات أساس متن بعض الفصول في كتابيه: (الخفاء والتجلي، والرؤى المقنّعة).

النتائج التي تجلَّت نظريا وتطبيقيا؛ والتي اكتشفت مكوّنات وملامح الشعر الجاهلي، وطوّرت رؤية نقدية جديدة متكاملة له، وللتجربة الإنسانية التي يجسّدها، وهي الطريقة التي لم تكن ممكنة بالسبُل التقليدية. وتفرّعت عنها أبحاث جديدة، واستطاعت أن تصبح محل عناية في كثير من الجامعات الغربية والعربية، وخارج الجامعات. هذه الأسباب كلها، وغيرها، أغرته بمتابعة البحث، ومواجهة الصعوبات لارتياد آفاق مليئة بالجدّة والإثارة. ويؤكد أبو ديب أنه مازال يغذي هذه الدراسات بروافد جديدة من الانجازات المتلاحقة التي تتحقّق في مجالات معرفية متعدّدة، ولا يدّعي أنه قدّم إجابات نهائية لما يثيره من إشكالات، لكنه طوّر منهجا جديدا، وآليات لم تعهدها المناهج السابقة ولم تميّزها، ولم تقدّم الحلول المقنعة لها، فالمنهج البنيوي مكّن من اكتشاف مكوّنات جوهرية للشعر الجاهلي وللبُنى التوليدية فيه، وللرؤى المتعارضة ضمنه. وتظل إثارة إشكاليات جديدة، وطرح آليات جديدة لحلها هي الغاية، فإن لم تصل إلى حلّها جميعا، تكفي بلورتها وترك مَهَمّة البحث عن معالجتها لأبحاث أخرى، يتكفّل بها المستقبل لاستكمال المشروع (الحضاري)، الذي يرفض التفكير الجزئي القاصر، والعمل الانطباعي التقليدي المتعجل، بل السعي نحو بلورة منهج بنيوي قادر على تحقيق رؤية جذرية متشابكة، وكلية في آن واحد، تفجّر طاقات جديدة بناءة في ثقافتنا المعاصرة، وتنقذها من الهامشية، والتفتّت والخضوع، للفكر الجزئي الغوغائي التقليدي[1].

ومما يدعم أكثر أسبقية أبي ديب في تطوير المنهج البنيوي، ذِكر بعض التواريخ التي لها صلة بالفترة التي بدأ فيها مشروعه، ثم تلك التي أنجز خلالها بحوثه، فهي إن تكن من باب الاعتراف والامتنان بمن قدموا له يد المساعدة والمشاركة في التقصّي والتدقيق والترجمة والتوجيه، فإنها أيضا توثّق لتاريخ هذا المنجز، وفترات بدئه وتطوُّره وتناميه. فمن الأسماء والجامعات التي لها الفضل في إثراء بحوثه يَذكُرُ: أدونيس، وخالدة سعيد، وروث أبو ديب، وبينهم أ.ف.ل بيستون (جامعة أكسفورد)، ومنح خوري (جامعة كاليفورنيا - بيركلي)، وتوماس ناف (جامعة بنسلفانيا). ثم يذكُر فضل اعتدال عثمان في ترجمة الفصل الثاني من هذا البحث – من الانجليزية إلى العربية - ونشره في مجلة "فصول"، ثم فضلها في تدقيق ومراجعة المخطوط واستكمال أجزائه، ثم يذكُر فضل ومشاركة كل من "أحمد طاهر

[1] - ينظر: كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة (م. س)، ص 9 - 11.

حسنين" و "عز الدين إسماعيل" في ترجمة فصولٍ من هذا الكتاب. ولما يعدّد هذه الأسماء والجامعات، وفضل طلبته في مساعدته، وتحديد التواريخ، يشير بشكل غير مباشر إلى أهمية هذه الجامعات ذات الصيت العالمي، وأهمية الأعلام العرب الذين ساعدوه في البحث والإنجاز، وكذا أهمية النقاد الذين يشكّلون هيئات التدريس في هذه الجامعات العالمية. هذا كله يوحي حقيقة - وبإيعاز منه - عن مدى تفوّقه كعَلَمٍ بارز ضمنها، وتحديدُه للتواريخ توثيق لأسبقيته في تطوير المنهج البنيوي – الجديد آنذاك - على الصعيدين الغربي والعربي - أو على الأقل هذا ما يريد الناقد ترسيخه في الأذهان. ومما يؤرّخ له، ذِكر جهود طلبته في إنجاز بحوثه مثل قوله: طلبتي في جامعة أكسفورد (1970 - 1972 و 1976 - 1977)، وطلبة الدراسات العليا في جامعة بنسلفانيا (1972 - 1974)، وفي جامعة كاليفورنيا - بيركلي (1975)، وأخيرا طلبتُه من العالم العربي، في جامعة اليرموك (1977 - 1981)، الذين تحملوا عبء العمل، والتحليل، وإبراز النتائج التي يصلها، فكانت لاستجابتهم ومشاركتهم في البحث، الأثر العميق في اتخاذ هذا المشروع صيغته الحالية[1].

وبعد أن أرَّخَ أبو ديب لفترات بحثه، وذكرَ الأعلام و الهيئات الأكاديمية (الجامعية) التي ساعدته في إنجازه، أدرج قسما تمهيديا في الفصل الأول لأهمّ الأعمال النقدية الغربية التي أسّست نظريا لتطوير منهجه البنيوي التطبيقي، واكتفى - بعد نظر وتأمُّل - بتقديم دراسة لعمل "فلاديمير بروب"، لاعتقاده - آنذاك - أنها غير متوفّرة بالعربية. أما الآن فقد وقفنا على ثلاث ترجمات* لهذا العمل، وصارت من المراجع التي تُذكَر كثيرا وبانتظام في الدراسات النقدية المعاصرة. فالمراجع والدراسات الغربية المميّزة في البنيوية، وتلك التي تناولت الشعر من جوانب فردية محدّدة منه، من منظورات نقدية جديدة، وغيرها من الدراسات الأدبية والعلمية المميّزة، صارت نشاطا مميَّزاً لعملية الترجمة* التي أمدّت القارئ العربي فرصة

---

[1] - ينظر: كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة (م. س)، ص 13 - 14.

* - تُرجمَت أعمال "فلاديمير بروب" من قِبل: إبراهيم الخطيب، بعنوان(مورفولوجية الخرافة)، الدار البيضاء/المغرب 1988. والثانية: لكل من: أبو بكر أحمد باقادر، بعنوان (مورفولوجيا الحكاية الخرافية)، جدة/السعودية 1989. وثالثة لكل من: عبد الكريم حسن، وسميرة بن عمُّو، بعنوان (مورفولوجيا القصة)، ط 1، دمشق/سوريا 1996.

* - أهم الدراسات البنيوية التي أفاد منها أبو ديب ثم تُرجمت إلى العربية: البنيوية، لـ جان بياجيه، ترجمة: عارف منيمنة و بشير أوبري، بيروت 1971. الأنتروبولوجيا البنيوية، لـ كلود ليفي ستراوس، ترجمة: مصطفى صالح، دمشق 1977.

الاطلاع على النجاز العلمي والمعرفي للآخر - غير العربي - وبخاصة ما يهمُّنا في هذا السياق، والذي يتعلّق بالأسس النظرية والتطبيقية التي يمتلكها المنهج البنيوي في تحليل النصوص الأدبية، والتي تمكّن –على الأقل - إدراك أهمية تلك المرحلة الجذرية من السيرورة الثقافية العالمية.

8 -بنية القصيدة الجاهلية:

يقدّم أبو ديب، هذه الدراسة بهدف وضع بنية القصيدة في منظور جديد تختلف جذريا عن النظرة السائدة إلى الشعر الجاهلي، ويفيد هذا المنهج من البنيوية، والنظريات النقدية الحديثة، وبشكل خاص من منهج التحليل البنيوي للأسطورة كما طوّره واستخدمه "كلود ليفي - ستراوس"، وهو يتبنى بعض مبادئه النظرية، ويقتبس بعض مصطلحاته، مع تعديلها أحيانا تبعا لطريقته في التحليل. لكن أبا ديب يصرّ على إظهار حدود التطابق والاختلاف بينه وبين ستراوس، فهو يتمايز عنه: كون ستراوس درس مائة قصة (شعبية، أسطورية)، أما هو فقد تناول مائة وخمسين قصيدة شعرية؛ فلم يعامل القصيدة كأنها أسطورة، لأن هويتهما ليست متحدة حتى بنيويا، كما أن ستراوس يرى أن الأسطورة لا تمتلك لحظة معيّنة، أو وحدة خبيئة ينتهي إليه التحليل الأسطوري لاكتشاف نمط معيّن، بل يمكن للخطوط المضمونية أن تقسّم إلى أجزاء أصغر فأصغر إلى ما لا نهاية، وليست لها وحدة اتجاهية أو إسقاطية. لكن أبا ديب على العكس من ستراوس يعتقد أن عددا كبيرا من القصائد يمتلك وحدة خبيئة تبقى لتُدرك وتقود لاكتشاف وحدة من نمط معيّن؛ مثل نمط: سيطرة نبض واحد وحالة انفعالية مفردة، لأنماط شعرية مختلفة مثل الهجاء، وشعر الحب، قصائد الخمر، المرثيات. ونمط ثان له دلالة وجودية أكثر عمقا، يسميه أبو ديب: "مستوى الكينونة على شفار السيف التي عاناها الإنسان الجاهلي، ويشكل التوتر السياقي الكلي الذي تنمو فيه القصيدة وتتسع، وفيه يتواشج الاحتفاء بالحياة مع إحساس مأساوي بحتمية الموت والطبيعة اللانهائي للحياة نفسها، والعكس بالعكس"[1]. هذه الخصيصة المميزة في تحليل أبي ديب لـ 150 قصيدة جاهلية - يُورد بعضَها في هذه الدراسة وبعضها الآخر في دراسات أخرى - أمكنته من صياغة نظرية جديدة وجذرية حول بنية القصيدة الجاهلية،يحدّد أبو ديب أبعادها كما يلي:

[1] - كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة (م. س)، ص 48 - 49.

يمكن تمييز تحت الخيوط المضمونية/المعنوية المتعددة (موتيف) تيارين من التجارب الجذرية في بنية الشعر الجاهلي، يشكلان ثنائية ضدية:

التيار الأول: هو **تيار وحيد البُعد**؛ ينبع من الذات في مسار لا يتغيّر، مجسّدا انفجارا انفعاليا يكاد أن يكون لا زمانيا، وخارجا عن السيطرة والكبح. وهذا التيار يتبلور في إحدى البنيتين الطاغيتين اللتين يسميهما أبو ديب:

1 -البنية وحيدة الشريحة، ويشير إليها بالرمز (ب.و.ش).

2 -البنية متعددة الشريحة، ويُشير إليها بالرمز (ب.م.ش).

التيار الثاني: هو تيار **متعدّد الأبعاد**؛ هو نقطة التقاء لروافد متعدّدة، تتفاعل وتنمو في سياق زمني، يجسّد عملية خلق للفاعلية المعاكسة وتحقيق التوازن بين الأضداد في الوعي، فالزمن قوّة فاعلة في تكوين وصياغة وعي الشاعر ورؤياه للوجود. هذا التيار يتبلور دائما في **بنية متعدّدة الشرائح**.

ومن أجل تحديد النتائج التي توصل إليها أبو ديب ، في دراسته لبنية القصيدة الجاهلية، في كتابه "الرؤى القنعة"، سنقتصر على بعض الملامح العامة التي توصّل إليها البحث، من خلال التركيز على التحليل الذي تناول معلّقتين/قصيدتين جاهليتين هما:

1 -معلّقة/قصيدة لبيد بن ربيعة العامري؛ التي أطلق عليها مصطلح: القصيدة المفتاح (بالانجليزية The Key Poem). وأتبع هذا التحليل بشبه موازنة بين قصيدة لبيد وقصيدة أبي ذؤيب الهذلي التي عَنْوَنَها بـ "رعب اليقين" باعتبار التمايز الظاهر بين رؤيا الشاعرين اللذين عاشا في الجاهلية ثم أدركا كلاهما الإسلام، لكن الأول ألّف قصيدته زمن جاهايته، والثاني ألّفها بعد إسلامه.

2 -معلّقة/قصيدة امرئ القيس؛ التي أطلق عليها مصطلح: قصيدة الشبق (بالانجليزية Eros Poem).

إن منهج التحليل الذي اتبعه أبو ديب، في تحليل القصيدتين هو تطبيق لمنهج ستراوس في تحليل الأسطورة - مع التمايز بين الدراستين كما أشرنا إلى ذلك سابقا - ووجود تشابه بين بنية الأسطورة، وبين ما يسميه أبو ديب **تيار متعدد الأبعاد** في الشعر الجاهلي. وهنا يتساءل الناقد: هل يمكن الحديث عن البنية الأسطورية لـ تيار متعدد الأبعاد في الشعر

الجاهلي، كما هو الشأن في منهج ستراوس في تحليل الأسطورة؟. ويوضح أبو ديب أن هذه الدراسة تحاول الإجابة عن هذا التساؤل، ليس من منظور تنظيري، وإنما من منظور تطبيقي، وبطريقة مقارنة على قصيدة أخرى من النمط: بنية متعددة الشريحة. ثم يوضّح أبو ديب – قبل أن يُتّهم بالتقصير -أن هذه الدراسة مرحلة أولى، لا تمثّل منهجا بنيويا محكما، بل منهجا يطوّره خصيصا من أجل تحليل القصيدة باعتبارها نتاجا لخيال خلّاق يحقق ذاته عبر اللغة، تلك اللغة التي يختلف دورها الشعر اختلافا جوهريا عن دورها في الأسطورة -كما يذهب إلى ذلك ستراوس نفسه في دراسته - وهذه الصياغة الأولى تحتاج فيما بعد خلال مراحل تطوير المنهج إلى التنقية والتعديل.

القصيدتان المعنيتان هنا بالدراسة لا يمكن تثبيتهما؛ أولا لطولهما نسبيا، فمعلقة لبيد من ثمانية وثمانين بيتا ومعلقة امرئ القيس من اثنين وثمانين بيتا، لذلك سنكتفي بمطلعهما، والإحالة إليهما في الكتاب محل الدراسة* وفي ديوانيهما [1].

فمعلقة لبيد بن ربيعة (القصيدة المفتاح)، مطلعها:

عَفَتِ الدِّيارُ مَحَلُّها فَمُقامها بمنًى تأبَّد غَولُها فَرِجامُها.

ومعلقة امرئ القيس (قصيدة الشبق)، مطلعها:

قِفا نَبْكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ بِسِقطِ اللِّوَى بين الدخُولِ فحومَلِ [2].

9 -النشاط النقدي وسلطة القارئ:

يبدأ النشاط النقدي في القصيدة المفتاح من قسم الأطلال، لإظهار أن النظرة إلى الأطلال في الشعر الجاهلي كله، تعبِّر عن الأسى والفقدان والدمار، نظرة غير صحيحة. وهي النظرة التي دأب عليها الشراح والمعلقون، وكرّسها النقاد – القدامى والمستشرقون والمعاصرون - أنها غير صحيحة –على الأقل - في القصيدة المفتاح/معلقة لبيد، في وصف خصائص الأطلال.فالثنائيات الضدية واللفظية؛ التي تقوم على التضاد والمزاوجة، والتي تنمو القصيدة

---

* - القصيدة –المفتاح: معلقة لبيد بن ربيعة، كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة (م.س)، ص 51 - 56.

القصيدة الشبقية: معلقة امرئ القيس، كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة (م.س)، ص 117 - 121.

[1] - ديوان لبيد بن ربيعة، شرح الطوسي، تقديم وتهميش: حنا نصر الحتّى، دار الكتاب العربي، بيروت/لبنان 1993، ط 1، قافية الميم، ص 199 - 242.

[2] - أبو جعفر النّحاس، شرح ديوان امرئ القيس(م.س)، النص المحقق المسمّى بـ "التعليقة"، ص 11 - 46.

من خلالها، مثل: محلُّها (نزول مؤقت) - مُقامها (إقامة مستمرة)، غولها (منخفض) - رجامها (مرتفع)، القرار - الرحيل، الإخصاب - العقم، الحاضر - الماضي، الجدب - الخصب، السكون - الحركة، الصخب - الصمت، الظلام - النور، التغطية/الإخفاء - الجلاء/الكشف.... هذه الثنائيات وغيرها التي تضمّنتها القصيدة المفتاح، هي ثنائيات أساسية في هذه القصيدة، وفي الشعر الجاهلي بشكل عام، وخاصة في القصائد التي يصنفها أبو ديب أنها ذات بنية – تبعا لمصطلحات ستراوس - يسميها: التيار متعدد الأبعاد؛ التي أشرنا إليها سابقا أنها تتبلور دائما في بنية متعددة الشرائح، ويشكل الزمن فيها قوة فاعلة في تكوّن وعي الشاعر ورؤياه للوجود. وعليه فالشاعر في رؤياه للأطلال لا يراها مشهدا للخراب الشامل، فثنائية (محلها - مقامها)، ترتبط بلفظة "تأبّد" تحمل عنصرا من المفارقة (Parodox) يتشكّل في اللفظة، فهي إن كانت تعني (هجر وخلا)، فإنما تعني أنها خلت من الإنسان فقط، ولا تنفي الحياة مطلقا، بل تظل مستمرّة وموجودة في صورة الطبيعة، في قوله: فَعَلاَ فروعُ الأيهقان، أي عاشت الأرض وعاش ما فيها (البيت 6)، ورزقت مرابيع النجوم -أي المطر (البيت 4)، وهو المطر الذي يكون في أول الربيع، والجهام (البيت 24) وهو السحاب الذي أمطر. وصورة الحيوانات كوصف الناقة: فأبكروا/ارتحلوا، وظُعن الحيّ، أي النساء اللواتي في الهوادج(البيت 12)، وعلاقتها بنمطين من الحيوانات: الحمر الوحشية (الأنثى والذكر)، والبقر الوحشي - الأنثى وولدها - (العِينُ، البقرُ الواحدُ عَيناء -، بهامُها، جمع بهمة وهي الصغيرة من أولادها -البيت 7 -).

هذه الرؤيا تُضفي الحياة والحيوية على مشهد الخراب واليباب، ويشكل السياق الزمني للقصيدة، ونسق علاقاته الانكسارية من مشهد إلى آخر، أن لحظة الخلق الشعري ليست حتما هي لحظة الوقوف حقيقة على الأطلال، فقد تكون على مسافة زمنية تقصر أو تطول، بل يمكن اعتبارها تجربة تخيّلية إبداعية صرفة. وهنا يطرح أبو ديب السؤال التالي: "هل تحقق الأطلال وظيفة رمزية صرفا، بدلا من أن تكون تمثيلا لحدث وقع بالفعل وقام الشاعر بتسجيله ببساطة كما رآه؟" [1].

[1] - كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة (م. س)، ص 64.

يقول أبو ديب أن الإجابة عن هذا السؤال تحتاج إلى تحليل متقصّ للتراث كلِّه، من أجل إدراك الظاهرة التي تتكرر عند الشاعر ذاته، أو تمتدّ تقليدا فنيا يكرّسه الشعراء في قصائدهم رغم تباعد الزمان والمكان أحيانا. ولما كان أمر التقصّي الشامل للتراث متعسِّرا على باحث واحد، ويحتاج إلى تضافر جهود مجموعة من الباحثين والدارسين، وقد يستغرق زمنا وجهدا ومالا ليس بالقليل ولا الهيّن، وهيئة أكاديمية أو رسمية تشرف عليه –وهذا أمر نادر في مجتمعاتنا العربية -فإنّ أبا ديب في مرحلة بحثه وتقصّيه يقترح فرضية – تحتاج إلى تدليل وتأكيد -جوهرها " أنَّ خصائص وحدة الأطلال ليست اعتباطية أو مفروضة من قِبل التقاليد التراثية، بل أنها تمتلك قيمة رمزية لا تقلّ أهميةُ دورها الأساسي بالنسبة للتجربة، أو المعنى أو المحتوى الكائن في القصيدة، عن أهمية أي وحدة أخرى"[1]. ويستدل الناقد على صحة هذه الفرضية بما يتشكّل من وحدة بين الثنائيات الأساسية في القصيدة، بل في الشعر الجاهلي كله: الجدب/الخصب، السكون/الحركة، الصمت/الصخب، الإخفاء/الجلاء.... ، فرؤية الديار بالية، جدبة، صامته، ساكنة... كان عملا تخيّليا صرفا يقوم على صور الذاكرة والاسترجاع، أي استحضار تجربة شخصية ماضية، وهي لحظة زمنية تسبق من حيث ترتيبها التاريخي لحظة الإحتكاك البصري مع الأطلال كما هي في الواقع، فإنها –بعد أن جلت عنها السيول -قد تفجّرت فيها الحياة في صورة النبات والظباء والنعام والبقر الوحشي مع أطفالها. فهذه الصورة أيضا يستحيل على الشاعر أن يعاين مراحل تشكّلها ونموّها واكتمالها، وتصوُّر ما حدث من تفجير للحياة بشكل آخر –نباتات وحيوانات -هو عمل تخيُّلي أيضا.

فاختيار الشاعر لذكر الديار خالية، كما تخيّلها أو رآها من بعيد، في ملمح عابر لا يقف عنده إلاَّ لمحياً، لا يتجاوز به البيت الثالث في المعلّقة، بقوله:

دِمَنٌ تَجَرَّمَ بعدَ عَهدِ أنيسِها حِجَجٌ خَلَونَ حلالُها وحَرامُها

فالشاعر يتصوّر أن توالي الشهور الحلال والحُرُم، على الديار جعل الناس يجتنبونها، فلا يدخلها آمن ولا خائف، لخرابها ومحو آثارها.

[1] -كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة (م. س)، ص 64.

لكن الرؤية الجوهرية الأساسية للشاعر في القصيدة – تمثُّل الوجود المتزامن للحياة والموت - تظل حاضرة كمضمون أساسي وجوهري في الأطلال، كما هي حاضرة في سائر أجزاء القصيدة، لذلك فالشاعر لا يقف طويلا، ولا يسترسل في وصف تفاصيل الخواء والجدب والوحشة في الأطلال، بل يختار لنفسه –كرؤية ذاتية متفرّدة -مجموعة أخرى من الصفات والملامح، تصور مشهدا قائما في الواقع الخارجي، أو يخلقه خلقا تخيُّليا مجرّدا، يعمّق به رؤيا الأطلال، تتجاوز المستوى السطحي لوحدة الأطلال، كما تفسِّرها وتكرِّسها الدراسات التقليدية.

هذه الرؤية القائمة على الإيمان باستمرارية الحياة، دفعت الشاعر إلى التحوّل على عجل إلى تصوير الأطلال كعالم ينبض بالحياة، تقوم فيه الطبيعة والحيوانات بدور توسُّطي (Mediation) بين الحياة والموت، فالطبيعة في دورتها الموسمية تمطر وترعد، وتنبت وتخضرّ، والحيوان يجد مرتعا، فيتناسل ويتكاثر وينتج صغارا. لذلك سرعان ما تنمو القصيدة عبر ثنائيات ضدية للجدب والخراب والسكون، فتتشكّل وحدات ضدية، تتفاعل مع الوحدات الإبتدائية الجزئية، في بنية متكاملة كلية، ذات طبيعة لغوية مكثفة، تعمّق التفاصيل الدقيقة –خلاف الوصف العاجل للخراب والدمار في الديار -لتأكيد الدلالة الإشارية للرؤية الجوهرية في القصيدة، التي تؤكد فكرة الصراع من أجل تأكيد الحياة في لجّة الموت. فمن البيت الرابع تبدأ ملامح الحياة والحركة:

رُزِقَتْ مَرابيعُ النُّجوم وصَابها وَدقُ الرَّواعدِ جَودَها فَرِهامُها

إذن رزق المكان –الأطلال -مطرا خفيفا وشديدا (الجَوْدُ و الرِّهام)، فأنبتت الأرض بعد جدب، واجتمعت الحيوانات بعد وحشة، فأفرخت النعام، وتكاثرت الظباء والبقر والشَّاء، وصارت الديار مألفاً للحيوانات. ثم يتكثّف الوصف ليشمل صراع الحيوانات فيما بينها من أجل البقاء، وصراعها مع الصيادين الذين يريدون لحمها وجلودها. فيحفل النص بالمواقف المتناقضة – كشأن الإنسان في صراعه الدائم مع مواقف الحياة - تارة بالانتصار وتارة بالاخفاق.

هذه الصور المتلاحقة لطبيعة الحيوانات وصراعها الدائم فيما بينها، تشكّل من خلال اختيارها وانتقائها، ووصف ملامحها، وكشف قيم العلاقات بينها، تشكّل بوضوح عن رؤيا

الشاعر للوجود، من خلال معاينة الذوات في الإنسان والحيوان أنها تمتلك طبيعة ضدية، إذ أنها إيجابية وسلبية في الوقت نفسه.

وهنا يقترح أبو ديب طريقة، أو (طرقا) لنظم حزم العلاقات الناتجة من تحليل القصيدة، ملتزما بالمنهج الذي اتَّبعه "ليفي -ستراوس" في التحليل البنيوي للأسطورة، وهي "طريقة في التنظيم ألصق بالمذهب (التكنيك) البنيوي الذي طوّره ليفي -ستراوس، مع أنها لن تكون إياه تماما، بسبب طبيعة المادة المدروسة، من جهة، والغرض الذي تستخدم الطريقة لتحقيقه من جهة أخرى"[1]. والاختلاف هنا يقصد به؛ الاختلاف القائم بين بنية الأسطورة عند ستراوس، وبنية القصيدة عند أبي ديب. ففي حالة بنية القصيدة يقول أبو ديب أنه يمكن للباحث أن يأخذ عددا كبيرا من القصائد متعددة الأبعاد، ويعزل وحداتها المُشكَّلة، ليُكوّنَ وحدات توضع في "أعمدة " أو "دوائر" لتشكيل حزم من العلاقات المميزة لكل وحدة، وتنتج هذه الطريقة مخططا ثلاثي الأبعاد، يستخدم البعد الثالث منه لتحليل الوحدات المشكّلة بوصفها عناصر من بنية القصيدة من حيث هي بنية كلية، وكلٌّ شامل، " وهو قادر على أن يُلقي ضوءاً كاشفا على قضايا هامة: كدور التراث في عملية الخلق الشعري، والمعاينة الفردية لموضوعات (تقليدية) معيّنة، والأنساق البنيوية في القصيدة، على سبيل المثال لا الحصر"[2].

وهنا يمكن ان تتجلى الأنساق البنيوية في القصيدة، من خلال نظام الدوائر أو الأعمدة، التي يمكن أن نصنّف خلالها أنساقا ثلاثية تتألف منها القصيدة، ويمكن تقسيمها إلى فئتين أو مجموعتين كل منهما تشكل نسقا ثلاثيا:

الفئة الأولى: هي مجموع الذوات التي تكوّن عالم الشاعر، وهي: الشاعر (الذات الفردية)، ثم القبيلة أو (المجموعة البشرية)، المرأة (نوار) وهي حبيبته التي هجرته.

الفئة الثانية: وهي مجموع مظاهر الطبيعة والحيوانات التي فجرت الحياة في الأطلال بدلا من الإنسان هجرها، وهنا تظهر الحيوانات مشكّلة من: حيوانات بريّة متوحّشة تدمّر وتقتل (السباع)، وحيوانات برية تنشر الحياة وتجدّدها،ولا تدمّرها (الظباء ، حمار الوحش)، وحيوانات

---

[1] - كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة (م. س)، ص 93.

[2] - المرجع نفسه، ص 93 -94.

لها طبيعة ثنائية (البقرة الوحشية التي تخلق الحياة وتجددها في أحد المواقف، لكنها تدمّر الحياة وتفنيها في مواقف أخرى من أجل أن تنقذ حياتها هي).

يقول أبو ديب أن هذه الدوائر او الأعمدة تكشف ملمحا بنيويا أساسيا من ملامح القصيدة: هو الغياب شبه الكلي للذوات من الشرائح المحايدة، فتندر نسبيا الذوات الإيجابية بشكل مطلق أو الذوات السلبية بشكل مطلق، وهي تجلو رؤيا الشاعر الذي يعاين الوجود باعتباره مكوّنا من ثنائيات ضدية ومفارقات. فالقبيلة إحدى الذوات التي تقع في الشريحة الإيجابية من دائرة الشاعر، ومع ذلك فالقبيلة ذاتها تمتلك ملمحا سلبيا يتمثّل في ذكر لئامها الذين يميلون مع أعدائها، فيشكلون موقفا سلبيا يقع موقع النقيض من القبيلة في دائرة الشاعر. ثم تمثّل المرأة (نوار) التي هجرته، علاقة سلبية بشكل مطلق بالنسبة للشاعر (والمرأة سلبية بالإشارة إلى القيم الأخلاقية والنظام الفكري عند الشاعر والقبيلة، فهي تجهل هذه القيّم أو تتجاهلها)، وهي ما يقدّم للشاعر نقطة الانطلاق في وحدة الاعتزاز بالنفس. ويضيف أبو ديب أنه يمكن التأكيد "على حقيقة أساسية أن الشاعر لا يعتزّ في أيّ موضع من القصيدة بقتل الأخرين، ولا يقدّم صورة لنفسه أو القبيلة تبرزهم قتلة غزاة يتباهون بعدوانهم وقدرتهم على إحلال الدمار والإفناء" [1].

وفي الحالتين فإن نظام التقسيم في القصيدة يشير إلى التصوّر التالي: الرحلة والبحث عن تحقيق الذات، والصراع في الحياة من أجل البقاء، ترافقها المشقة والألم والصراع ضد قوى الدمار الطبيعية، والحيوانية والإنسانية. والملمح المشترك في رحلة جميع الذوات الموصوفة هو أنها جميعا تبدأ الرحلة حين يموت الخصب، والمرأة تفارق الرجل (الشاعر) في حالة من التوتر والصّد، وحمار الوحش (في وصف الحيوانات) يرحل بعدما تلقّى الضرب واللطم من قِبل الحُمر الأخرى، والبقرة تبدأ رحلتها بعدما هاجمتها السباع وأفقدتها ولدها، وناقة الشاعر تبدأ الرحلة ضعيفة أعيتها الأسفار، وحتى الطبيعة حين نقرنها بما يجري للإنسان والحيوان، نجد (السحابة قد أفرغت شحنتها من المطر، وهي الآن مسلوبة من القدرة على إخصاب الأرض وخلق الحياة. "إلا أن الرحلة دائما تقود إلى السلامة، رغم المشقات التي تعترضها وتولج فيها.

[1] - كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة (م. س)، ص 90.

وهكذا يبدو أن نهاية الرحلة، بنيويا، تشكّل حركة معاكسة لبدايتها وتخلق توازنا وقرارا في العملية كلّها، وهي عملية جذرية الأهمية في الشرط الإنساني (والحيواني) القائم"[1].

إن تطبيق نظام الدوائر أو الأعمدة لمقاربة نظام القصيدة، يكشف أن القصيدة تمتلك بنية "أسطورية" في منحاها التخيّلي، وأن مجموع الوحدات التي تشكل الطبيعة والحيوانات التي فجرت الحياة في الأطلال بعدما خَلَت من الإنسان وتعرَّضت للفناء والخواء، وخلقت صراعا في مواقف الحياة من أجل الحفاظ على الذات. فهذه الوحدات تشكّل تحوّلات Transformations، لعلاقات أخرى، في مرحلة مبدئية على الأقل، وهي أكثرحسّية، تتماهى مع الحياة الإنسانية التي يعيشها الشاعر مع ذاته والقبيلة والمرأة (نوار). وهي في كل منهما تمثّل التحوّلات التي تخلقها قوى الحياة في رحلة الصراع والتجدّد والاستمرارية في التصور الجاهلي.

10 -بنية القصيدة ورؤيا الشاعر:

يلتبس في هذا المقام من التحليل لفظان متجانسان نطقا، مختلفان معنًى واصطلاحا، وهما: "الرؤيا" و "الرؤية "؛ فـ " الرؤيا" لها معنى الكشف العلوي الموحى، أي أنه وحي سماوي، له خاصية قدسية، ووظيفة نبوية تقوم على توجيه الفكر الإنساني نحو معاني جاهزة سابقة على التجربة المعرفية والتاريخية، وهي أشبه بـ " اللغوس الديني الميتافيزيقي" التي تتعامل مع المعلوم بما هو حقيقة كلية ثابتة ومعطاة سلفاً[2].

أما " الرؤية" فهي تصوّر فكري، ونظام معرفي، قوامه ثنائية الوجدان والعقل، والمرجعية الذاتية التي تدرك حقائق الوجود والإنسان والحياة... رؤية خاصة في مقاربة الأشياء والعالم، قوامها النظر والتأمل والتساؤل والكشف، بعيدا عن قسرية التوجيه والتسليم والتقبّل. ويذهب أدونيس إلى اعتبار أنّ الشعر له رؤية فكرية فضلاً عن فنيته، فهو ليس تصويرا تخييليا/فنياً لما

[1] - كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة (م. س)، ص 93.

[2] - ينظر: سهيلة ميمون، جدل الرؤية والرؤيا في الشعر (من منظور أفق حداثي عند أدونيس... الدلالات والأبعاد)، مجلة: الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية، العدد 8، السداسي الثاني 2016، ص 157.

يثيره الوجدان من المحسوسات فحسب، بل هو أيضا نمط فكري له نهجه وخواصه المعرفية في إدراك الحقائق، "فالشعر لا يكتفي بأن يحسّ بالأشياء وإنما يفكّر بها" [1].

إن مفهوم "الرؤية" عند أدونيس يُطرح بديلا معرفيا ونظاما فكريا يبلغ شأو النظام المعرفي الديني، الذي يقوم على المرجعية الذاتية التي تتجاوز السلطة الدينية أو أيّة سلطة ثقافية متعالية، سواء أكانت سياسية أو أخلاقية، أو قَبَلِيَّة كما هو الشأن في الشعر الجاهلي. لذلك نلفي أبا ديب يستخدم كلمة "رؤيا" في معرض تحليله للقصائد الجاهلية وهو لا يلتفت بقصد أو بغير قصد إلى الفروق الدلالية للصيغتين " رؤيا و رؤية" عند أدونيس، رغم التقاطع الواضح بين الناقدين في رؤيتهما الحداثية للشعر قديمه وحديثه، تصل أحيانا درجة التماهي. فإن الاستخدام المتكرّر لأبي ديب لكلمة "الرؤيا" في تحليلاته واستنتاجاته تنزع الفرق الدلالي بين الصيغتين وتجعلهما شيئاً واحدا.

لذلك حين يعبّر أبو ديب عن رؤيا الشاعر لبيد، فإنه يعتدّ برؤيته الذاتية وإن يكن لها بعدا توجيهيا تمارسه سلطة القبيلة لا السلطة الدينية. ومن أجل إظهار التباين بين رؤيا كل شاعر في العصر الجاهلي، فإنه يجري ضربا من الموازنة بين رؤيا لبيد ورؤيا أبي ذؤيب الهذلي في قصيدته العينية التي رثى بها أبناءه الخمسة الذين توفوا جميعا بعدما أصابَهم الطاعون إثر هجرتهم إلى مصر. وهي قصيدة تربو عن الستين بيتاً، فهي مثلاً، في دراسة وتحقيق وتخريج لـ "أحمد خليل الشال" [2] نجدُها ثلاثا وستين بيتاً، وفي "ديوان الهذليين" [3] تورَدُ القصيدة في سبعين بيتاً. مطلعُها:

أَمِنَ المَنُونِ وَرِيْبِهَا تَتَوَجَّعُ وَالدَّهْرُ لَيْسَ بِمُعْتِبٍ مَنْ يَجْزَعُ

وهي القصيدة التي اشتملت على الحِكم المعروفة والمتداولة في الدراسات الأدبية، في مثل قوله [4]:

والنَّفسُ راغِبةٌ إذا رَغَّبتَهـا وإذاَ تُرَدُّ إلى قـلـيلٍ تَـقنَعُ

ولَقدْ حَرِصتُ أَنْ أُدافِعَ عنهُمُ فإذا المَنِيَّةُ أَقْبَلَتْ لا تُدْفَعُ

---

[1] - أدونيس: الشعرية العربية، دار الأداب، ط2، بيروت/لبنان 1989، ص 60.

[2] -ينظر: ديوان أبي ذؤيب الهذلي، تحقيق وتخريج: أحمد خليل الشال، مركز الدراسات والبحوث الإسلامية، ط1، بور سعيد/مصر 2014.

[3] - ينظر: ديوان الهذليين، دار الكتب المصرية، الطبعة 1، 1945، أو الطبعة 2، 1995، القسم الأول ، ص 1 -21.

[4] -ينظر: المصدر السابق، ص 2 -3.

وإذا المَنِيَّةُ أَنْشَبَتْ أظفارَها أَلْفَيْتَ كُلَّ تَمِيمَةٍ لا تَنفَعُ

في هذه القصيدة يُورِد أبو ذؤيب الهذلي قصةً عن حمار الوحش وأتانه، في صراعهما من أجل البقاء، فهما ينتقلان مع سربٍ من حُمَر الوحش من مكان مَجدِب إلى آخر خصب، فرفرفت السعادة على أفراده، لكنها سعادة مؤقتة، إذْ لم يلبث الصائد أن أقبل بكلابه التي حوّلتْ سعادة السرب إلى شقاء بل إلى موت وفناء.أشبه بقصة البقرة الوحشية التي تصارع هي أيضا من أجل البقاء وتدافع عن صغيرها، في قصيدة لبيد التي يطلق عليها "القصيدة - المفتاح". وهي عادة دأب عليها الشعراء القدامى، فالصراع بين الكلاب وبقر الوحش، أو مع حُمر الوحش، عادة حرص عليها الشعراء القدامى؛ ومثل هذه الصورة نقف عندها في شعر امرئ القيس والنابغة الذبياني والأعشى وأوس بن حجر، والمتلمِّس، والمثقّب العبدي، والنابغة الجعدي وغيرهم، فأبو ذؤيب الهذلي لم يخرج عن هذه العادة، فأورد القصة، ليُوظّفها بالطريقة التي نُطلق عليها حديثا "الأسلوب الرمزي" للتعبير عما يُريد؛ فصراع الحيوانات من أجل البقاء، رمزٌ لحياةِ أبنائه: كِفاح ثم استقرار ورخاء ونهاية مُفجعة، تمَّتْ في وقت قصير لأن الوباء كان فتّاكاً ولم يَكُن يُمهِل ضحيَّتَه طويلاً[1].

هذا التشابه بين القصيدتين جعل أبا ديب يستنتج فروقا جوهرية بين رؤيا لبيد ورؤيا أبي ذؤيب للوجود، وللثنائية الضدية الأساسية: الحياة -الموت.

أبو ذؤيب الهذلي: يرى الموت واقعا حتمياً مطلقاً، والإنسان يعجز عن درأ الموت عن الآخرين مهما بلغ حبَّه لهم وحنينُه لإنقاذهم، وهذا ينطبق على الحيوان أيضا. فلا الفرد القوي يستطيع دفع الموت، ولا قوّة الجماعة تستطيع حماية الفرد أو نفسِها أو الآخرين؛ فليس ثمّة طريقة لتجنب الموت، فكل بحث عن ملجأ ومهرب في الذات أو في الآخرين هو مسعى عبثي، فلا توسّط ذي معنى بين الحياة والموت. فاحمل والإنجاب بالنسبة للإنسان والحيوان، وتجدّد الطبيعة بعد الموت في دورة من الجفاف والخصب، لا يقدّم أي عزاء بل يُعمِّق المأساة حين يضرب الموت أخيراًضربَتَه، ("لو أنَّ شيئاً ينفعُ" يصرُخ الشاعر محوّلاً هذه الصرخة إلى ركيزة بنيوية أساسية تقابلها ركيزة أخرى تطغى على كل شريحة من شرائح القصيدة: "والدهر لا يَبْقَى

[1] -ينظر: نورة الشملان، أبو ذؤيب الهذلي (حياته وشعره)، عمادة شؤون المكتبات، جامعة الرياض، ط1، المملكة العربية السعودية 1980، ص 60 -62.

على حدَثانِه" أحد. والشاعر يُدرك أن "لا شيء ينفع" فالقيّم الأخلاقية، والشهرة، والنُّبل والسُّمعة الحسنة لا تُعايَن بوصفها منابع للعزاء كما هي عند شعراء آخرين)[1].

أما رؤيا لبيد بن ربيعة للوجود (للحياة والموت)، فهي: أكثر كثافة وتشابكا وتعقيدا، فاعالم هو كون من المتناقضات والمفارقات، فهو عكس أبي ذؤيب يرى كل كائن حي ذا طبيعة ثنائية تكمن فيها بذور الموت والحياة وتنمو معا في تزامن مطلق، والوجود الإنساني وجود على شفار السيف: الحياة والموت يلتمعان على كلا جانبي غامر بالحياة، والإنسان يتحرك في سياق الموت وحلقته كل لحظة من لحظات وجوده، وهناك دائما قوى معيّنة تشكل توسّطا بين الحياة والموت؛ فالتوالد يؤكد الحياة في قلب الموت، والدورة الموسمية للطبيعة تمنح يعدا جديدا للحضور المتزامن للحياة والموت في كل شيء. والقبيلة مستمرة على مستويين: مستوى البقاء والاستمرار الفيزيائيين (التوالد والحماية). ومستوى القيّم الأخلاقية ونظام إيمانها وتصوّراتها التي سنّها الأجداد، والتي أكسبتها فرادتها وتميّزها عن الذوات الأخرى، ومعنى بقاء الفرد هو التوحّد المطلق بين هويته ونظام قِيّمه وبين هويّة القبيلة ونظام قيّمها[2].

يصل أبو ديب في نهاية التحليل إلى نتيجة ملفتة، حين يبرّر الرؤيا المتمايزة لكل شاعر: فهو يرى أنّ كلاً من الشاعرين، لبيد وأبي ذؤيب، كان شاعرا جاهليّاً أدرك الإسلام إلا أن الأول - لبيد -ألَّفَ معلَّقته في الجاهلية والثاني ألّف عينيته بعد الإسلام –وكان الشاعر قد أسلم - وهنا يمرّر أبو ديب رؤيته الشخصية التي يحاول على الدوام إثباتها، كنزوع فكري يسعى إلى ترسيخه عبر مراحل التحليل البنيوي لجميع القصائد الشعرية التي يختارها لبنة على لبنة، من عصور أدبية مختلفة، ليؤكد فعالية منهجه البنيوي في دراسة الأدب، وكشف أسرار العالم عبر رؤية فكرية تصطبغ بالإيديولوجية التي تمتح من رؤى فلسفية مختلفة، تمتزج فيها الوجودية مع الماركسية، والعقلانية مع التجريبية، والنيتشية مع الأفلاطونية، والبنيوية مع التفكيكية...لتنتهي عنده رؤية ومنهج يمتلك تفسيرا كليًّا للوجود، مناهضا لكل أشكال التقليد والجمود والتبعية، لكنه أيضا منهج لايخلو من إيديولجية ترسم ملامحه الرؤية الفكرية، وتجليه اللغة تصريحا وتلميحا في ثنايا الدراسة، وزوايا التحليل. فتكون

---

[1] - كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة (م. س)، ص 99.

[2] - ينظر: المرجع نفسه، ص 99 - 101.

الإيديولوجيا إذن وظيفة من وظائف اللغة، وقد نقع على رؤية للأيديولوجيا كامنة في جزئيات لغوية صغيرة، فكل إيضاح للناقد –أبي ديب – في التشكيل الثقافي لأي مرحلة من مراحل التاريخ الثقافي العربي يفيض في بؤرة أيديولوجية، وأن الفرق الذي يقوم بين إفصاح وآخر، هو فرق في درجة التجلي لا في الانبثاق عن بؤرة أيديولوجية أو عدم الانبثاق عنها [1].

هذا النزوع الأيديولوجي لأبي ديب الحاضر في ثنايا ممارساته النقدية، هو الذي دفعه إلى طرح التساؤل الذي يغذي نزعته الفكرية، قائلا: "هل يمكن عزو الفرق بين رؤيا الشاعرين إلى السياق الثقافي، والفكري، والاجتماعي الذي كُتبت فيه كل من القصيدتين؟" [2]. ونجده كعادته في مثل هذه المواقف، يمارس لعبة الخفاء والتجلي في إبداء رؤيته. فهو لا يكشف عن رؤيته بوضوح، وإنما يتوارى خلف تساؤلات يمكن أن تطرح، وتفسيرات يمكن أن تُقترح، من قبيل: "أيمكن أن يُفسر الغياب المفاجئ من قصيدة أبي ذؤيب لأي اشارات إلى وحدات أكبر من وحدة الذكر -الأنثى، الأب -الإبن، وتُفسّر حقيقة كونه لا يتصوّر القبيلة أو الذات الجماعية بوصفها قوة من قوى الحفاظ على الحياة والاستمرارية، في إطار إنهيار القبيلة وتفككها من حيث هي وحدة للتفاعل الجماعي، والولاءات، وأنظمة الإيمان والتصوّرات والحماية المتبادلة في السنين الأولى بعد ظهور الإسلام؟" [3].ويظل أبو ديب يتخفى برؤيته، ولا يجليها إلا من خلال أنها اقتراح يمكن أن يتبادر إلى ذهن أي دارس أو ناقد، وليست بالضرورة رؤية شخصية يتبناها ويَنسبُها إلى نفسه، كأنه يخشى على نفسه سيل الإتهامات التي يمكن أن تُلصق به في مثل هذا الموقف إذا تبنى الرؤية لنفسه، وربما يجدها أهون إذا تقاسمها مع غيره. فيُعلِّق على هذا التفسير: أنه معقول، ويُمكن أن يُقترح في مثل حالة هذا الشاعر الفرد -على الأقل -أن الشاعر بعد إسلامه، بقيَّ مهجورا في عزلة مطلقة عن الماضي والمستقبل، ولم تتكوّن لديه وحدة أخرى تحلّ محل القبيلة، فلم يكُن هناك توحُّد بين هويته وبين المجتمع الإسلامي الجديد، ولم يكن لديه كما كان زمن الجاهلية، وكما هو الشأن عند لبيد في جاهليته، ذلك التصور للمجتمع بوصفه وحدة للاستمرار والحفاظ على الحياة

---

[1] -ينظر: كمال أبو ديب، الأدب والأديولوجيا، مجلة فصول، مج 5، ع 4، مصر 1985، ص 52 -53.

[2] - كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة (م. س)، ص 101.

[3] -المرجع نفسه، ص 101.

ونُظم الإيمان والقيّم. وتجسّدت هذه العزلة التي كان عليها أبو ذؤيب بعد إسلامه في بنية قصيدته وفي الرؤيا التي تجلوها هذه القصيدة.

هذا الاستنتاج الرؤيوي الذي يريد أبو ديب أن يُثبتَه يتعدّى فكرة أن الإسلام لم يتمكّن بعدُ من نفس الشاعر، وأن الإسلام لم يستطع أن يُغيّر من نظرة أبي ذؤيب للموت، ولم يجعله يستسلم للقضاء والقدر، وأن يرى الموت حقا على كل نفس، وأنها أجَلٌ محدّد ينتقل خلالها الإنسان من دنيا فانية إلى حياة آخرة، هي خير من الأولى. هذا بعض ما يقرّه الإسلام لينفي عن النفس الجزع في مُصاب الموت، ويُعزيها بثواب الآخرة، ويُبعد عنها الإحساس بالضياع وفقدان الشئ إلى الأبد. بل يُضيف إلى ذلك أبو ديب أن الشاعر فقد هويَّتَه القبلية، ولم تتكوّن لديه هوية جديدة نابعة من التصوّر الذي يقرّه الإسلام، بل بقي الشاعر في عزلة عن ماضيه ومستقبله، فتجلى ذلك في رؤياه القائمة للوجود وللقوّة المصيرية الحتمية للموت، وكأن لا شيء يقدّم له العزاء، فجعل حياته سلسلة متصلة من الألم والحسرة، دائم البكاء والعويل.

11 -رؤيا الشاعر في القصيدة الشبقية:

نعني بـ "القصيدة الشبقية Eros Poem" معلقة امرئ القيس، التي يصفها أبو ديب أنها "أشهر المعلقات وأكثرها تلقّيا للإطراء، بل أكثرها إثارة للحيرة، على الأقل فيما يتعلق بخصائصها البنيوية" [1].

يقول أبو ديب أن القصيدة الشبقية تتوافر على عدد من الخصائص التي تجعلها مثالا آخر على البنية متعدّدة الأبعاد Multi Dimensional Stricture (M.D.S)، وبنيتُها تتولّد عن التفاعل بين حركتين رئيسيتين، يمكن أن نطلق عليهما: الوحدتان الكليتان الأساسيتان Gross Constituent Units، وكل وحدة رئسية تتكون من عدد من الوحدات التكوينية Formative Units، وكل وحدة تكوينية تتكون بدورها من عدد من الوحدات الأولية Elemmentary Units. تنتظم الحركة الرئيسية الأولى في الأبيات من 1 إلى 43، وتنتظم الحركة الرئيسية الثانية في الأبيات من 44 إلى 82، أي إلى نهاية المعلقة* .

---

[1] - كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة (م. س)، ص 114.

* -معلقة امرئ القيس هنا برواية "أبي بكر محمد بن القاسم الأنباري" (271هـ -328هـ)، وهي من 82 بيتا.

ينطلق أبو ديب في دراسته لهذه القصيدة من إقراره أن هناك إمكانيات متعدّدة تسمح بتناول القصيدة بالتحليل، تبعا لرؤية الناقد ومنهجه، لذلك يوحي بعبارته: "لوأخذنا القصيدة الشبقية على أنها بنية تتولد من من جدل ثنائيات..." [1]، أنها قابلة لقراءات مختلفة، لذلك أختار تبعا لمنهجه البنيوي، البنية التي تتولد من ثنائيات مثل: الموت/الحياة، الجفاف/الطراوة، الضجة/الصمت ، الحركة/السكون، افتقاد الحيوية/الحيوية، الزوال/الديمومة، الهشاشة/ الصلابة، مذكر/مؤنث، هذه الثنائيات تتعالق بالنظر إلى مستوى الحركتين الرئيسيتين لتشكّل نسيج القصيدة ومصدر التوتر الذي يُغذي التفاعل بين الحركتين، ويُثري البنية غنى واتساعا.

فالحركة الرئيسية الأولى هي حركة الأطلال، فصيغة المثنى "قفا" تمثّل وجود صاحبين، أي تضاد "الأنا/الآخر"، ثم الدعوة إلى الوقوف والبكاء وتذكّر الحبيبة، ومن ناحية الزمن هناك، الزمن الحاضر والزمن المنقضي، فالماضي ذكرى من السرور والحاضر وقت للنحيب والوحدة. وتظل ملامح الأطلال تتخلل المعلقة كلها؛ فالقبيلة تترك مضرب الخيام، والمطر يُذكر تجسيداً للحيوية الحسيّة التي تجتاح الحيوانات والنباتات، والحصان رمز الصلابة والشهوانية التي تغزو العذارى، والنباتات (الفلفل والحنظل) لا ترمز للخصب بقدر ما ترمز للمرارة والأسى. فيأتي ذكر الحيوانات، كبقر الوحش مثلا أنها تجسيد للغياب، فلم يبق منها شيء سوى ما خلّفته من بعر، فلا تناسل ولا تجديد في مظاهر الحياة، وتصير وحدة الأطلال محكومة بالموت، وتجسّد لحظة الفقدان وانحسار كل شيء،.عكس مظاهر الخصب التي تجسّدها الأطلال في القصيدة –المفتاح -لـ لبيد بن ربيعة.

الوحدة الرئيسية الثانية تستدعيها وحدة الأطلال، بظهور الماضي مع نساء أخريات، في حياة عاطفية تملأها الحدّة الشهوانية كقوّة مضادة لحياة الفقدان لحظة الوقوف على الأطلال، "هذا التركيب في العلاقات إنما يحدّد المستوى العاطفي للقصيدة، ويولّد بنية دلالية تؤكد السَّبق لحدّة الاستجابات العاطفية والشهوانية على التفكير المتأمّل أو عقلنة التجربة.... ...وبهذا المعنى تكون الحركة الثانية في جوهرها (بحثا عن الزمن الضائع A la recherche du temps perdu). إنها محاولة يائسة لنفي انقضاء الزمن وطبيعته الزائلة، والطبيعة

[1] - كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة (م. س)، ص 115.

الهشّة للعلاقات البشرية، وللتلاقي، وللعالم المستقِرّ، وللتواصل العاطفي الحميم، وذلك عن طريق بعث تجارب الماضي الذي تبدو علاقته بالحاضر غامضة"[1]. هذه الحركة الرئيسية الثانية إذن تلتمع مع صور شهوانية، في سلسلة مغامرات شبقية، وأيام طيّبة مع نساء كثيرات (عنيزة، فاطمة، أم الحويرث، أم الرباب)، تمتدّ من البيت العاشر:

ألاَ رُبَّ يوم لك منهنَّ صالح ولا سيَّما يومٌ بِدارةِ جُلجُلِ

إلى غاية البيت الثالث والأربعين:

ألاَ رُبَّ خصمٍ فيك أَلْوى رَدَدْتُهُ نَصِيحٍ على تِعذالِهِ غيرِ مُؤْتَلِي

تبدأ الأبيات بلفظ "رُبَّ" بعد "ألا" الاستفتاحية، وتنتهي بهما، في علاقة توقّع لكثرة اللحظات السعيدة في الزمن الماضي، ويصل إلى رفض العذل والنصح عن ابتعاث هذه اللحظة الشعورية التي تكسبه نوعا من التوازن بين ألم الواقع، ولذة الماضي السعيد. لكن لما كانت التجربة محض خيال، فإنها تولّد السعادة لحظة استعادتها بكامل حيويّتها فقط، ولما تتلاشى تخلف ألماً شديداً، وتصير زمنا منقضيا يعجز عن ابتعاث الكثافة الشعورية لسعادة الماضي في صورته الحيّة.

وهنا يتشكّل ملمح بنيوي من وحدة الصورة الشهوانية وصورة الأطلال، فتتعمّق ثنائية (الفناء/البقاء) للحظتين متباعدتين في الزمن، تخلق لحظة زمنية حاضرة توسم بالألم والضياع. وهنا تتكشّف رؤيا الشاعر في القصيدة الشبقية، بعد التحوّل إلى وصف الليل وثقله، فيظهر الشاعر كيانا معزولا، لا ينتسب إلى شيء، فلا شعور بالانتماء للقبيلة التي لا تظهر في القصيدة، إلا من خلال رفضها لتمرّده وعربدته، ولاشعور بالتعاطف مع الأصحاب الذين يواجهونه بالنصح والعذل، حتى علاقاته مع النسوة في حياته تنتهي بصور يغلب عليها السكون، فلا نسل ولا توالد، وإنما وحدة أثقل من الليل. وهو لا يرتبط بالحيوان أو النبات إلا ما يجسّد الحدّة الحسيّة الشهوانية الزائلة؛ فحصانه ليس كحصان "عنترة" الذي يشكو إليه مصاعب الحرب، ولما يذكر جَمَلَهُ فإنه لا يجسد ما يجسد جَمَل "طرفة" ولا جَمَل "لبيد" بكل ما يحملان من ايحاءات التحمّل والمساعدة على تجاوز الصعاب. فتتجلى علاقة الشاعر بالعالم حوله علاقة سلبية، فلا شيء يملأ قلب الشاعر بالشعور بالانتماء والتوحّد بالآخر.

[1] - كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة (م. س)، ص 130.

يصل أبو ديب إلى أن القصيدة الشبقية تقدّم الرؤية الفردية، رؤية الإنسان الذي لا يرتبط بغيره، رؤية من لا يرتبط بغيره، ولا يتعاطف معه أحد، فالآخر يلعب دورا معاديا، لذلك فهو خارج الجماعة، وحين يُقدم على الفعل أمام القبيلة أو أمام الأصحاب، فإنه يفعل ذلك من أجل أن يتحدّى القيم وأن يسخر منها، فلا اعتراف بالقيم الاجتماعية، ولا بالقيم القبلية، فهو كائن منفرد معزول لا يرتبط بأي شيء آخر خارج ذاته. وتبقى الحدّة الحسية الشهوانية هي القوّة المضادة التي تمتلك القدرة على مجاوزة الموت والتغيّر. فهي تلتقي برؤيا أبي ذؤيب من حيث تفكك الذات عن القبيلة التي تشكل وحدة للتفاعل الجماعي، وقوّة من قوى الحفاظ على الهوية، والانتماء، والاستمرارية[1].

وتتمايز مع القصيدة المفتاح، كون هذه الأخيرة تقدّم الرؤية الجماعية ، حيث معنى البقاء الوحيد هو التوحُّد المطلق بين هويّته ونظام قيّمه، وبين هويّة القبيلة ونظام قيّمها.

12 -فضاءات الإغراء والغواية:

من المُغري دائما أن يجد الناقد أبوديب مَنْفَذاً يستنطق به النص - سواء أكان من التراث أم من الحداثة - ليستدلَّ به بما يتوافق مع إيديولوجيته، ومنه ما يستنتجه من قول ابن المعتز - وقد مرَّ بنا ذكر البيتين في الصورة الشعرية - أن نظرته للعيد أو حتى صوم رمضان لا تجسِّد ما يجسِّده العيد أو الصوم لرَجُلٍ تقيٍّ ورِع، وإنَّما يجسِّد الشوق إلى الحرية المطلقة، والانعتاق من قيود السلطات التي تُمَارس على حريَّة الأفراد، تلك السلطات الدينية والسياسية والاجتماعية، التي يَراها الناقد خاصية حاضرة في مجمل النصوص الأدبية – قديمها وحديثها - كأنها قهر ممارس بطريقة متواترة – على مرِّ التاريخ - على الأفراد وخاصة الشعراء، أو أولائك الذين تأبَّتْ نُفوسهم أن ترضخَ للقهر والتدجين الممارس عليهم، من العلماء والفنانين الذين يعبرون عن هذا الرفض بطرق متوارية وخفية خشية الوقوع تحت طائلة العقاب من تللك السلطات حين الجهر بما يُضمرون في أعماقهم، فلا يجدون إلا الطرائق الفنية للتعبير عن تلك النزعات والفلتات - كما الشأن في الشعر - وهي طرائق لا يقف على مضامينها ودلالاتها إلا قلة من النقاد الماهرين الذين يمتلكون الاقتدار والآليات

[1] -ينظر: كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة (م. س)، ص 194 -197.

التي تمكنهم من سبر تلك المكامن والدلالات الخفية في النصوص، التي تظل في الغالب متداولة بين النقاد والعلماء والمثقفين بصفة عامة، ولا تتسرب إلى دواليب السلطات التي بيدها آليات العقاب عن طريق المحاكمة أو بدونها، تبعا لطبيعة السلطات القائمة.

هذا التوجُّه نحو استنتاج ما يسمِّيه أبو ديب، "إعادة صياغة الوجود بطراوة وهشاشة تفيضان من الذات الخلاقة" (وقد سبق الإحالة على هذا المقبوس في فصل الصورة الشعرية) يتكرَّر مع الكثير من النصوص التي يتناولها أبو ديب بالنقد والتحليل، نقف عليه في نصوص مختلفة كما الحال عند : ابن المعتز، وأبي نواس، وأدونيس...، ولعلَّ هذا التوجُّه الإيديولوجي في استحضار القهر المُمارس على الأفراد منذ قيام مفهوم الدولة في هذه المجتمعات العربية، من قِبل السلطات التي توجِّه مصيره وتتحكم فيه، وتمارس عليه كل أشكال الضغوط التي تسعى أن تجعله متناغما مع توجُّهاتها الدينية والسياسية، هي المشكلة نفسها التي يعاني منها الناقد وسائر المثقفين في العالم العربي الحديث والمعاصر. لذلك فهذا التوجُّه إن لم يكن في النص المدروس صريحا وواضحا، فالناقد يعمد بقصديَّةٍ غير خفية، ومتكرِّرة، أن يُقَوِّل النص هذه الدلالة، لأنها تستجيب لتوجُّهه الشخصي والمنهجي نحو الحرية التي يلمسها في المجتمعات الأوروبية الحديثة – التي يعيش فيها - ويفتقدُها في العالم العربي الذي ينتمي إليه، ويسعى شأنه شأن معظم المثقفين والعلماء الذين يجتهدون من أجل تحقُّق التطوُّر والحرية التي تنعم بها البشرية - حديثا - في غير البلدان المتخلِّفة كما هو الحال في العالم العربي. كما يستجيب هذا التوجُّه الإيديولوجي المُغري للناقد لطبيعة نفسه التي تصبو إلى الحرية والتطوُّر، التي يدِّعيها الكثير من المثقفين العرب حديثا - وبصفة خاصة أولائك الذين تأثروا بالمناهج الحداثية كالبنيوية بتفريعاتها، وما بعدها - أو أولائك الذين يسمِّيهم (ليونارد جاكسون) منظِّري الأدب الجُدُد، "فاهتمامهم منصبٌّ على ما هو غريب، أو مختلِف، أو صوفي، أو فلسفي، مِمَّا يمكن استخدامه في تعزيز رؤية للعالم تقوم على المعارضة"[1]، فهي حركة مناهضة لجبر وقهر السلطات، الذين يرون الخلاص في التحرُّر من سلطة الدين والسياسة لتحقيق النهضة المأمولة، كما حدث مع النهضة الأوروبية التي تخلَّصت من ربقة الكنيسة

[1] - ليونارد جاكسون: بؤس البنيوية (الأدب والنظرية البنيوية)، ترجمة: ثائر ديب، دار الفرقد، ط2، دمشق/سوريا 2008، ص 37.

والسياسة فانطلقت في آفاق الحرية والعقل والعلم فتمكَّنت من تحقيق منجزاتها النهضوية الباهرة. وهذا ينطبق على الكثير من المثقفين العرب بما فيهم أبي ديب، الذين اتخذوا العلمانية و الإلحادية (الماركسية) نزوعا أو إيمانا يعتقدونه خَلاصاً من أشكال التخلُّف التي طالما شدَّت المجتمعات والعقول العربية إلى الخلف، ومنعتها من التقدُّم والتحرُّر. ومن هذه الانتقادات -ما أشرنا إليه سابقا - في دراسة لـ محمود حسن زيني، الناقد السعودي الذي كثيرا ما يتهم أبا ديب أنه يريد بعث الاشتراكية في ثوب جديد بعدما قُبِرَت في بيئتها التي نشأت فيها، ويراه اشتراكيا علمانيا ملحِدا يشكِّل بمنهجه البنيوي الذي يدعو إليه خطراً على الدين الإسلامي، وخطراً على النص القرآني، وخطراً على العالم الإسلامي كلِّه، الذي يسعى إلى إثبات هويَّته وقيَّمِه الحضارية، لكنه يتعرض للهجوم ومحاولات إضعافه وتفكيكه من قوى خارجية وداخلية من أمثال هؤلاء الملحدين - ويقصد أمثال أبي ديب - سَعياً للقضاء عليه، وفرض سياسات النظام العالمي الجديد الذي نادت به القوى العظمى في العالم، ضمن ما يسمُّونه مقتضيات العولمة والحداثة[1].

وفي السياق ذاته، نلاحظ كأن الناقد أبا ديب، حين يستعرض المستويات الدلالية والنفسية لابن المعتز، في معرض حديثه عن تبرُّم الشاعر من قهر الصَّوْم، وجميع السلطات التي تفرض عليه قيوداً تمنعُه من اللذات التي يشتهيها، فيستعجل انقضاء رمضان، وزوال تلك القيود، كأنه يستحضر في ذهنه قصيدة أحمد شوقي في هذا المجال، أو يتحدَّث بلسانه (في شكلها التناصي)، كما قال:

رمـــضانُ وَلّى هـاتها يا ساقـي مشتاقــة تسعى إلى مــشتاقِ
مـــا كان أكثرَه على أُلَّافـها وأقــلَّه في طـاعـــــة الخـلَّاقِ
اللـــهُ غـفّـارُ الذنوبِ جـمـيعِها إن كان ثمَّ من الذنوب بَواقي
بالأمس قـد كنا سجينَي طاعة واليوم مَـنَّ العيدُ بالإطــلاقِ
ضحكتْ إليَّ من السرور ولم تَزَلْ بنتُ الكـرومِ كريمةَ الأعـراقِ

[1] -ينظر: محمود حسن الزيني، نظريات النقد الحداثي في الميزان، بحوث المؤتمر الثاني للأدباء السعوديين، الجزء الثاني، جامعة أم القرى، مكة المكرمة/السعودية 2000، ص 345 -346.

وقد ناقض وردَّ على هذه القصيدة الدكتور جابر قميحة*، مجسدا روح التقي الورع الذي ينظر إلى رمضان نظرة المتشوِّق، لمضاعفة العبادة والإنفاق والبذل في سبيل الله، لما في رمضان من أجر عظيم، ليناقض ما جاء على لسان ابن المعتز وشوقي، أو غيرهما ممن يتذمَّرون من شهر الصيام، ويستعجلون انقضاءه، لمعاودة أطايب اللذات. معتبرا كلَّ ما جاء على لسانهم باطلا، وخروجا عن قِيَّم رمضان المقدَّسة عند المُسلِم التقيّ، فيقول في معارضته:

رمضانُ ودَّع وهو في الآمـــاق	يا ليته قـد دام دون فراقِ
ما كان أقصَرَه عــلى أُلاَّفِه	وأحبّـه في طاعـةِ الخـلاقِ
زرع النـفـوسَ هدايـةً ومحـأبة	فأتى الثمارَ أطايـبَ الأخلاقِ
"اقرأ" به نزلتْ، ففاض سنـاؤُها	عطرًا على الهضبات والآفاقِ
ولِليلةِ القدْر العظيمةِ فضلُـــها	عن ألفِ شهر بالهدى الدفَّاقِ
فيـها المـلائكُ والأمينُ تنـزَّلوا	حتى مطالـعِ فجرِهـا الألاقِ
في العـامِ يأتـي مَـرةً..لكنّه	فاق الشهورَ به على الإطلاقِ
شهرُ العبادةِ والـتلاوةِ والتُّـقَى	شهرُ الزكـاةِ، وطيبِ الإنفاقِ

وفي كتابه "الرؤى المقنعة"حاول أبو ديب في هذه الدراسة النقدية، أن يستخدِم المنهج البنيوي في دراسة الشعر العربي (قديمه وحديثه)، من أجل إقامة علاقات تفاعل بين كشوف المدرسة البنيوية وخصوصية تراثنا الأدبي، وهي حصيلة جهود مضنية لسنوات عديدة، وجِماع عدد من الدراسات المنفصلة التي نُشرت في مجلات مختلفة عربية وأجنبية على شكل بحوث قصيرة ومقالات – أشرنا إلى بعضها في ثنايا هذا البحث -أي أنَّ لها طبيعة تراكمية نتيجة تجميع دراسات كُتبت في مراحل زمنية متعدّدة ومتباعدة من حياة المؤلِّف، ولَمَّا جمعَها في كُتبٍ مخصوصة نَقَلها كَمَا هيَّ، ولَمْ يَقُمْ بتنقيحها وربط بعضها ببعض ربطاً مُحكَماً لتتولّد دَرْساً متنامِياً متكاملاً، لذلك انطوَت على بعض المثالب والمعايب التي حالت دون قيامه بما يأمُل النهوض به من مَهَام نقدية وثقافية، والتي خَفِيَت عن أعيُن المراقبين والنقاد في حينها، لأنها تولّدت في أرض بكر، وتتحرّك في مجال نقدي وتأويلي مغاير لِما سَبَقها من دراسات، وتتَّسِم

* - جابر قميحة (1934 – 2012)، عمل أستاذا للأدب العربي الحديث، بكلية الألسن - جامعة عين شمس - القاهرة/مصر، من مؤلفاته: التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، 1987، صوت الإسلام في شعر حافظ إبراهيم 1987.

أيضاً بالنزعة الإرجائية؛ إذ كثيرا ما يردّد أبو ديب في معرِض دراساته التي تصطدم ببعض القضايا الخِلافية أو القضايا الكبرى التي تحتاج إلى التوسيع والتخصُّص والبرهنة أكثر، أو تلك التي تتفرّع إلى تفصيلات عميقة، فيَزعُم أنَّها تحتاج إلى بحث آخر، لا يسمح المجال لتتبُّعها وتَقَصِّيها، فيَعِدُ بإنجازها، أو يُحيلُها مشروعات نقدية يمكن للآخرين من النقاد والدارسين الخوض فيها لتنميَّتها وتوسيعِها؛ وغالباً لا يُنجزُ هو نفسُه ما وَعَد به، ولا الآخرون يُحقِّقون آمالَه، لذلك تظل بعض زوايا بحوثه تُجانِبُ الإقناع، لأنَّه يَعمَدُ خلالها إلى التعميمات التي تفتقر إلى البرهنة والتدليل على صِحَّتِها، أو يَعوزُها التخصُّص لِتَتَبُّع تفاصيلها العميقة والخبيئة[1]. كما يُعاب على الناقد أنه يذكر مصادره المنهجية الغربية التي استقى منها أساسيات الإطار النظري لمنهجه التطبيقي، والتي تَسَعُ مجالات معرفية مختلفة؛ تمتدّ من علم الإنسان (الأنثروبولوجيا) حتى علم اجتماع الأدب، مرورا بالدراسات اللغوية أو اللسانية، إلى دراسات الشكلانيين الروس، إلى علم السيمياء (اليسميولوجيا)، انتهاءً إلى الاجتهادات الجديدة في نظرية الأدب، وغيرها من منجزات النقد الأدبي في القرن العشرين، من أجل صياغة مقترب نقدي تركيبي وَسمَه بالنقد البنيوي لدراسة الشعر العربي، رغم تعدّد مرجعياته وتوجُّهاته التي تفرّعت عن البنيوية نفسها، وهو في كل ذلك لا يذكر هذه المصادر للاعتراف بفضل أصحابها عليه، بقدر حِرصه على نَسْبِ السّبق لنفسه في هذا الميدان؛ ليس في مجال النقد العربي الحديث فحسب، بل يعتبر نفسه أحد مؤسِّسي هذا المنهج في منابتِه الغربية أيضاً، مستخدِماً في خطابه النقدي كل مرّة عبارات؛ التثوير والتجذير، والسبق والتأصيل، والاكتناه العميق، والإبهار في عمليات كشف مناطق التخفِّي والتقنُّع في النصوص الأدبية، وكل ذلك بحشد ما أمكَنه من الأسماء والمصطلحات، وابتكار لغة نقدية توازي اللغة الإبداعية، أو يحاول التفوّق عليها، ليجعل من الخطاب النقدي في مستوى الابهار الإبداعي، الذي يتجاوز المألوف ويضيء آفاقاً جديدة طالما ظلّت قابعةً في الظلام.

لكن ذلك كلّه لَمْ يَعصِمه من النقد والانتقاد كسائر المنجزات الإنسانية التي تشوبها النقائص، وتعوزها الجهود لتعديلها وتوسيعها وتنميّتها، فالناقد المصري "صبري حافظ"

---

[1] -ينظر: صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي –دراسة نظرية وقراءات تطبيقية -دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط 1، القاهرة/مصر 1996، ص 235.

يؤاخذه على ذكر مصادره المعرفية التي تأثَّرَ بها في تأليف كتابه "الرؤى المقنّعة" دون أن يَضع مخطّطاً لمنهجه، يوضِّح فيه التعديلات الإجرائية التي أدخلها على هذه المصادر، التي تختلف وتتناقض في أكثر من موضِع، خاصة وهو يلحُّ مراراً أنَّ مشروعه النقدي له طبيعة خلافية مع مرجعياته الأصلية، كما يدّعي الاختلاف مع ستراوس والإضافة إليه، وتميّز عمله ورؤيته بنوع من الريَّادة والتميُّز والمبادرة، معتقداً أن القارئ العربي في تلك المرحلة المبكِّرة من نشر مُؤلَّفِه – سبعينيات القرن العشرين -يجهل حقيقة مصادره المنهجية، وبالتالي استبعد إمكانية اكتشاف ما بينها من تناقض، لذلك لم يحدّد التعديلات والتغييرات التي أجراها على مقتربه المنهجي لتتقارب وتتراكب بما يتناسب مع تطبيقها في الشعر عامة والشعر الجاهلي بصفة خاصة، وهي مأخوذة من منبتها الأصلي عن القصة لا عن الشعر؛ في التحليل البنيوي للأسطورة عند كلود ليفي ستروس، والتحليل الشكلي للحكاية عند فلاديمير بروب، مما جعل دراسة أبي ديب تتَّسم بكثير من الارتباك والتعقيد في فهم منهج الناقدين الغربيين -بروب وستروس -خاصة لما يَقسِر النصوص على الاستجابة لبنية أسطورية وطقوسية ليست فيه، أو في مجال إصدار تعميمات خاطئة بناءً على شواهد جزئية، تبلغ أحياناً حدَّ الاستثناءات – عند ستراوس خاصة -، لكنه في المقابل يعترف لأبي ديب الاستفادة الكبيرة من منجزات بروب، خاصة برهنته النقدية على ضرورة رؤية النص الأدبي بطريقة تركيبية، تُسهِم في الكشف عن العلاقة بين البنية والتاريخ، وتضع الجزئيات في سياق خريطة كلية للعلاقات داخل النص الأدبي[1].

ويُعاب عليه أيضاً طريقته التدميرية لكل شيء، فهو يدّعي السبق في تأسيس المنهج البنيوي لتحليل الأدب العربي، ويُلغي كل الاجتهادات النقدية التي تناولت الشعر الجاهلي في العصر الحديث، ويتجاهل كل الدراسات النقدية العربية الحديثة في هذا المجال، فيقول صبري حافظ: "ولو قَرأ الكاتب دراسة الأستاذ محمود محمد شاكر الهامة (نمط صعب ونمط مُخيف) وحدها، لطامَن من كبريائه قليلاً. ناهيك عن عشرات الدراسات الأخرى التي أظن أنه لا يعرِفُها..... ومن الغريب أن تبدأ دراسة تزعم لنفسها التجديد المنهجي بتجاهل أولى قواعد المنهج، وهي معرفة ما كُتِبَ في الحقل الذي يعمل فيه وتناوله بالنقد والتمحيص.

[1] - ينظر: صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي (م.س)، ص 236.

والدخول معه في حوار علمي تتبلور عبرَه مصادرات البحث ومنطلقاته. فَمِنْ المُهِمّ حقّاً أن يَعِيَّ الناقد ما يَدور في الواقع الغربي من تجديدات نقدية ومنهجية، ولكن الأهمّ من ذلك أن يَعرِف حال الدراسات التي تناولت موضوعه، في ثقافته، وفي غيرها من الثقافات، قبل جَلْبِ آخر مكتشفات الغرب النقدية وتطبيقها عليه"[1]. ولعلّ الاعتداد بالنفس والغرور، وإهمال جهود الآخرين في الميدان نفسِه، وبخس الجديد لكلِّ قديم، من العوامل الأساسية التي تُبعِدُ أيّ جُهد مأمول لِمَنْ بعدَه بأن يُقارب هذا العمل لتعديله وتنميَّتِه، لأنه يَسلِبُه كلّ قيمة يمكن أن ينالها مسبَقا للتعديل أو الجهد الذي يمكن أن يُضيفه، لذلك تَظل الأعمال النقدية والعلمية والإبداعية العربية حبيسة جهد فرد واحد –غالباً -فلا تُطوّر ولا تُعدّل ولا يُبنى عليها للخلق والتجديد -عكس ما يقع عند الغربيين -لأنّ الغرور والاعتداد بالنفس، واعتبار كل عمل يقوم به الفرد العربي، يبدأ منه وينتهي إليه، يقتل كل مبادرات التنقيح والتوسيع، التي تؤدي إلى التراكم المطلوب للتأصيل والتجذير، وعليها يتخصّب التجديد سعياً لتفادي النقائص وتحقيق التكامل، أو المُضِي قُدُماً نحو ابتكار الآليات الجديدة التي تشقُّ مسارات أخرى غير معهودة، هذا الذي يجعل الإبداع العربي لا يُبنى عمودياً، طبقاً غلى طبق في صرح واحد، وإنما يُبنى أُفُقياً بالتجاور الذي يفتقد إلى التواصل والتعاقُب، مِمَّا أفقدَه القوّة والتكامل المعرفي المطلوب، فبقيت جهود الأفراد منعزلة عن الجهود الأخرى التي تتفاعل بإيجابية من أجل تعميق البحوث والجهود للصالح العام والإنسانية جمعاء. هذا الذي تبدّى لنا من جهود أبي ديب على الرغم أنه يُقِرُّ في مَعرض تأسيسه للمنهج البنيوي، أنَّه منهج مُطوّر وأوّلي يحتاج إلى تعديل، وأنّ كل جزء من جزئياته، وكلّ ملاحظة من ملاحظات التحليل، تحتاج إلى المزيد من الدرس والتمحيص في دراسات قادمة -منه أو من غيره - من هذا المشروع المتنامي، وهو يُغلق وراءه الباب بالمزلاج دون التعديل والتطوير.

كما يَعيب عليه صبري حافظ، بعض الأخطاء اللغوية، وعدم التفريق بين بعض المصطلحات في ترجمتها ووضعها، كالخلط بين "الشكلية" و "الإشكالية" التي يصف بها المدرسة التي ينتمي إليها بروب أكثر من مرّة.

[1] - صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي (م.س)، ص 237.

أما أهم القضايا المضيئة التي يطرحها أبو ديب في تقديم منهجه البنيوي الجديد لتحليل الشعر الجاهلي، فإنَّه ينطلق من مصادرة أساسية تناقض ما تداوله كثيراً نقاد الأدب قديماً وحديثاً، بأن جلّ الشعر العربي ليس شعراً وصفياً أو غنائياً، ولا تنهض علاقته بالاطار المرجعي الذي يصدُر عنه، ويتوجَّه إليه ويتعامل معه، كما تفسِّره علاقة الانعكاس، أو العلاقة الكنائية التي تجعل الجزء/ الفرد ينوب عن الكل/المجتمع، وإنما يتضمّن هذا الشعر مجموع التصوُّرات العقلية، والخبرات المعرفية للثقافة السائدة والموروثة بالمعنى الأنثروبولوجي، أي الاستيعاب العميق لكل مكوّنات الواقع التاريخية، والثقافة الشفهية والمكتوبة، لتكوِّن مجتمعة هذا الاطار العام الناضج المتماسك، الذي ينبثق منه النشاط الإبداعي ويتوجَّهُ إليه في الآن نفسه، كما استطاع أبو ديب -إلى حدٍّ بعيد -كشف الرؤى العميقة ،المقنّعة، المتراكبة في مستويات عديدة من المعنى، تتوارى خلف مجموعة من الأقنعة التي تتجلى فيها الذات الواحدة وقد اتّخذت أكثر من صورة، فتتلاقى في منحنياتها وتحويلاتها مع عناصر مشتركة، مشكلة علاقات متشابكة تكشف عن الرؤية الجمعية التي ينطوي عليها الشعر الجاهلي، حين يربط صلات جوهرية بين الإنسان والحيوان والطبيعة، فيعطيه تصوّرا فلسفياً للكون وللوجود الإنساني فيه، ويجعل للقبيلة مكاناً محورياً -في هذا التصوّر الوجودي الجاهلي -باعتبارها قوّة من قوى الحفاظ على الحياة والاستمرارية، مما يجعل العناصر الجمعية في هذا التصوّر الأساسي للوجود، أعلى وأبرز من العناصر الفردية فيه، ويُكسب البنية الأساسية للقصيدة الجاهلية بنية تكرارية[1]. وعلى الرغم من هذا الامتداح والثناء النادر على النقاط المضيئة في دراسات أبي ديب، يعود الناقد صبري حافظ، إلى الانتقاد ومؤاخذة الدراسة في كثير من التناقضات التي جَنَت على اجتهادات أبي ديب، ولم تُكسبه القدر اللازم من الإقناع؛ خاصة لمَّا يتناول الشاعر أبي ذؤيب الهذلي، في قصيدته التي يرثي فيها أبناءه، ويقارنها بالقصيدة "المفتاح" للشاعر المعاصر له؛ لبيد بن ربيعة، فيستنتج أن أبا ذؤيب لما دخل الإسلام، بقيَّ "مهجوراً في عزلة مطلقة، عزلة عن كلا الماضي والمستقبل، وتجسّدت هذه العزلة المطلقة نفسها في بنية القصيدة، وفي الرؤية الوجودية التي تجلوها هذه القصيدة"[2]. وهنا يتعجَّب

---

[1] - ينظر: صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي (م.س)، ص241.

[2] -كمال أبو ديب، الرؤى المقنّعة (م.س)، ص 102.

صبري حافظ من التحليل غير المقنع، والمتناقض في نتائجه التي تستند على مبررات نفسية واجتماعية واهية، "وهي تفتُّت القبيلة كوعاء للحماية. في حين أن الحقائق التاريخية تشير إلى أنَّ الإسلام دعّم هذا الجانب المتعلِّق بالاطار الاجتماعي الأوسع، لحماية الفرد؛ ولرؤيته كعضو في جماعة بالغة الترابط، إذا اشتكى منها عضو تداعى له سائر الأعضاء بالسهر والحمى"، ثم يعيب عليه إشاراته إلى أنَّ الإسلام عزّز مفاهيم التوحيد والتجانس والشمولية، بظهور تصوّرات جديدة كالأمة والمجتمع المتناغم، وشمولية العقيدة والتوحُّد فيها، فأين هذا من العزلة وانهيار القبيلة[1]. والحقيقة أنّ ما بين الناقدين؛ صبري حافظ و كما أبي ديب، من المفارقة في الرؤية النقدية، والاتجاه الفكري والأيديولوجي لكل منهما، يجعل هذه الانتقادات -وما يماثلها مِمَّنْ انتقد أبي ديب -غير مقنعة أيضاً، لأن أبا ديب ينطلق من رؤية نقدية تشكِّلها روافد فكرية متنوعة، مصاغة في قالب أيديولوجي -واضح -هي الفكر الجدلي الماركسي، الذي أفاد من شتى النظريات الفلسفية والعلمية، التي تناقض تماماً أيَّ تفسير يحتكم للأيدلوجية الدينية، أو يُحيل إلى وقائع ما ورائية لإصدار الأحكام، لأنها تمثِّل -في نظره -نقدا تقليديا موروثاً، يمثِّل الفكر الاسترجاعي الذي يتسم بطوابع الفكر القبلي والديني في آن واحد، له طبيعة لا تاريخية راسخة، يقبع في وهم الجمود، واللاتغيُّر واللاتعاقب، وهو الفكر عينُه الذي يجتهد من أجل نقضه وهدمه. ولا يمكن فهم الرؤية النقدية لأبي ديب إلاَّ بفهم مرجعياته الفكرية والأيديولوجية

وهذه المصادرة التي ينطلق منها أبو ديب في تحليل الشعر الجاهلي، ليست رؤية نقدية خاصة به فقط، بل هي حصيلة المثاقفة مع الغرب، التي شكّلت هذه الرؤية نتيجة الموجِّهات الفكرية المتلاحقة التي أسّست المرجعية النظرية للمنهج البنيوي، والتي أكسبت الكثير من الدارسين والنقاد العرب الذين تناولوا الشعر الجاهلي بالدراسة آليات التحليل والاكتناه، التي تختبر لغة الكتابة الأدبية؛ لكشف مدى تماسكها وتنظيمها المنطقي والرمزي، بما في ذلك الناقد أبي ديب، وهي تشكّل في مجموعها الروافد الفكرية التي صاغت الاتجاه الأيديولوجي الماركسي للبنيوية التوليدية، التي تفرّعت عن الدراسات البنيوية اللسانية المحايثة، وشكّلت الملامح البارزة في الرؤية النقدية لأبي ديب.

[1] - صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي (م.س)، ص 242.

هذه الروافد الفكرية الغربية المختلفة –والتي أشرنا إليها في أكثر من موقف في هذا البحث –ويُمْكِن الاستناد عليها، وإيراد البعض الآخر، لإيجاز أهم المرجعيات التي شكّلت الرؤية النقدية لبنيوية أبي ديب، وهي:

الأيديولوجية الاشتراكية التي تنطلق من الحتمية التاريخية، وهي قِوام التفسير الماركسي، التي تَجلَّت في نظرية الانعكاس والواقعية التي تبحث في نظرية المعرفة عن علاقة الإنسان بالعالم، وتنظر إلى الأدب نظرة تاريخية، والتي ارتكزت على على المثالية الهيجلية، التي تعتقد أن العالم الواقعي انعكاس لعالم الفكر، فقُلِبت هذه الجدلية المثالية إلى الجدلية المادية أو الصراع التاريخي، واعتبار الفكر والأدب انعكاس للحياة والواقع والعالم. ثم اتَّجهت القراءة النقدية نحو القراءة الاجتماعية التي تجمع بين عِلم التاريخ وعِلم الاجتماع، للبحث عن وعي الواقع بأشكاله المتعدّدة؛ كعلائق الفرد مع العالم، وعلائق الأشكال المتوارثة مع الأشكال الحديثة المبتكرة، وعلائق النص والمرجِع، وكل نقاط الالتقاء والتناقض. وهذا كلُّه يلامس الاتجاه النفسي في النقد، في قطب اللاشعور الجمعي عند غوستاف يونغ، الذي يذهب إلى أن الفن ينشأ من التجارب الإنسانية البدائية، وأن الجبرية الميثولوجية/الأسطورية هي القوّة المشكِّلة لأي عمل فنّي، وهي التي تحدِّد المسار الفكري للفنان وطرائق تواصله.

وبظهور الدراسات اللسانية عند دوسوسير بدأ التعمال مع النص الأدبي من الداخل، وتجاوز الخارج المرجعي، فاتَّجَهَ البحث نحو المنهج العلمي الذي يدرس الأدب والإنسان والمعرفة، على أنها بنيات صغرى لها استقلاليتها وخصوصيتها ضمن علائقها الداخلية بعيدا عن المؤثرات الخارجية. وعنها تفرّعت البنيوية الماركسية لتعزيز توجّهها العلمي، وملاحقة التطوّر الفكري، وتدارك النقص المعرفي للماركسية، وإقحامها في مجال البنيوية المغلقة، باستعارة مفاتيح ومناهج من نظريات أخرى معزولة عن سياقها؛ من فرويد، ولوكاش، ولاكان، ومشال فوكو، وغيرهم –كما فعل ليفي ستراوس في البنيوية الأنثروبولوجية –لتدعيم حتمية المادية التاريخية، للإقناع بأنّه يُمكن الرجوع إلى بنية النظرية الماركسية المغلقة، وتبَنِّي المنهج البنيوي الذي يُفيد من مرجعيات فلسفية مختلفة، وإخضاعه للنظرة الماركسية التي تمتلك القدرة على تفسير ذاتها. وعليه ربط ميشال فوكو Michael Foucault (1926 –1984م)، الذي اتّخذ المنهج البنيوي أساساً للربط بين التاريخ ونظرية المعرفة، لمَّا رفض استقلالية الخطاب

وانغلاقه عن السيرورة الاجتماعية والتاريخية، وقال بالانقطاعات المعرفية؛ فكل حِقبة تاريخية تسودها معرفة معيَّنة تُنتِج منظومتها من المعايير والقيِّم والمفاهيم الخاصة التي تميِّز كل حقبة عن أخرى، وهو الذي دفع إلى ظهور التاريخانية الجديدة في أمريكا سنة 1980م، مع الناقد "ستيفن جرينبلات Stephen Greenblatt" الذي دعا في كتابه: "الصدى والأعجوبة" الذي صدر سنة 1990م، إلى استكشاف الأنساق الثقافية المضمرة، والتأثير التاريخي في إبداع الأثر الأدبي، الذي يتعدّى حدود العمل الفردي في خلقه، وبالتالي لا يمكن فصله عن علائقه بالمجتمع والتاريخ، وتُعدُّ التاريخانية الجديدة إحدى الإفرازات النقدية لمرحلة ما بعد البنيوية، التي جمعت بين الماركسية والتفكيكية التي تؤثر الأيديولوجيا وصراع القوى الاجتماعية في تشكُّل النص، والتي أُطلِق عليها فيما بعد: النقد الثقافي[1]. ثم اتّجه النقد نحو النكوس إلى بعض الأبعاد السياقية الأقل نسقية -كما هو الشأن في البنيوية اللسانية المحايثة - لاستدعاء تصوُّرات علم الاجتماع وعلم النفس والتاريخ، بغية التحليل الكلي للأدب، وربط الصلة بين طروحات البنيوية في صيغتها الشكلانية، وأسُس الفكر الماركسي أو الجدلي، والتي بدأت مع المجري لوكاش، والفرنسي بيير بورديو، ثم تجلّت بوضوح مع الناقد الفرنسي الجنسية الروماني الأصل "لوسيان غولدمان (1913 -1970م) الذي أسَّس البنيوية التوليدية (أو التركيبية أو التكوينية)، التي تتناول النص الأدبي بوصفه بنية إبداعية متولِّدة عن بنية اجتماعية، من منطلق التسليم بأنَّ الإبداع الثقافي تجسيد لرؤى العالَم المتولِّدة عن وضع اجتماعي بعينه[2]. فرفض بذلك البنيوية الصارمة التي تعزل النص عن الفعل الإنساني، وتراه متحقِّقاً في نسق علاماته اللغوية والدلالية فحسب، وهو في الوقت نفسه لا يعني برؤيته الجديدة النكوس نحو نظرية الانعكاس، وإنّما يسمِّيها "الرابطة الوظيفية" التي تُبرِز قدرة الوعي الجماعي في خلق بنيات دلالية في النص الأدبي.

هذه المرجعيات الفكرية والثقافية التي تشكّل الرؤية النقدية لأبي ديب، والتي كثيرا ما يشير إلى معظمها في معرض دراساته النقدية، هي التي تبرّر منهجه، وانتقاءه للنصوص، والأهداف التي يرسُمها، والآليات التي يستخدمها، من أجل الوصول إلى النتائج التي يَأمُلها، وهو غالباً

---

[1] - ينظر: ميجان الرويلي و سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، (م.س)، ص 80.

[2] - ينظر: ميجان الرويلي و سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، (م.س)، ص 76.

ما يصرّح بها أو يشير إليها بشكل من الأشكال، كما فعل في ختام كتابه "الرؤى المقنّعة" لمّا قال: "ولأنَّ غرضي هو بلورة المنهج، لا تقصِّي الدراسة التطبيقية، فإن التناول سيكون انتقائياً ومن منظور دقيق التحديد" [1]، وهو أيضاً يصرّح بالتوجُّه الأيديولوجي لمنهجه النقدي، فيعتبر مثلاً، دراساته لطبيعة البُنى السائدة في الشعر الجاهلي "يمكِن أن يُشكّل مصدراً أساسياً لفهم البنية الاجتماعية في أبعادها الثقافية، والاقتصادية (الطبقية بشكل خاص)/ والسياسية. ولقد غدا جلياً تماماً أنَّ ثمَّة رؤيا مركزية في الثقافة تتجسّد في بنية طقوسية طاغية (دائرة الثقافة الرسمية المركزية)، وأنَّ ثمَّة رؤيا مضادة تتجسّد في بنية لا طقوسية(دنيوية/واقعية). والعلاقة بين هاتين البيتين هي العلاقة بين المركزي والهامش، المسيطر وفاقد السيطرة أو الخاضع لها، والجماعي والفردي. ولذلك فإنها، في جوهرها، ليست علاقة فنية صِرفاً، بل إنها لعلاقة عقائدية (أيديولوجية): اجتماعية (طبقية)، وسياسية" [2]. ثم يصرّح بالمرجعية الفكرية التي أسْنَدَت هذا الطرح، وهي الدراسات الغربية التي ساعدت على صياغة التطوّر النهائي لرؤيته النقدية، التي تمتح من نظرية المعرفة وعلم الاجتماع، خاصة عند عالم الاجتماع الفرنسي "بيار بورديو P.Bordieu" (1930 –2002م) في كتابه "القوّة الرمزيّة Sumbolic Power" الذي ترجم إلى العربية سنة 1994م تحت عنوان: العنف الرمزي. فأبو ديب يقول أن عمل "بورديو نُشر عام 1977م، وتُرجم إلى الانجليزية عام 1979م، واطّلع عليه عام 1984، وهو يضع اللمسات النهائية لكتابه "الرؤى المقنّعة" والتي بدأت أواخر الستينيات ونَشر قسمان رئيسيان منها قبل عام 1976م [3].

وهذا الطرح لا يَبعُد، عن طرح النظرية النقدية، والتي تلتقي جميعها مع نظريات ما بعد البنيوية، أو ما بعد الحداثة، أي أنّها تتماهى مع التوجُّه الفكري والفلسفي لمدرسة فرانكفورت الألمانية، التي تأسَّست عام 1923م، على يد "هور كهيمر" و "تيودور أدورنو" في جامعة "غوته" بمدينة فرانكفورت لاحتضان الأبحاث النظرية الاشتراكية، والتعامل مع السوسيولوجيا والفلسفة والسياسة والثقافة، كأبعاد متداخلة ومتشابكة في عمليّة تكوُّن ودراسة النظريات الاجتماعية، والأفاق المعرفية والحضارية التي رافقت التطوّرات والتحوّلات التي شهدها

---

1 - كمال أبو ديب، الرؤى المقنّعة (م.س)، ص 645.

2 - كمال أبو ديب، الرؤى المقنّعة (م.س)، ص 663.

3 -المرجع نفسه، ص 666.

المجتمع الأوروبي في ميادين الاقتصاد والسياسة، وبروز النظام الرأسمالي كعامل حاسم ترك آثاره على الأدبيات الفلسفية والاجتماعيّة. وهذه النظرية النقدية ظهرت كرد فعل على أهم تيارين أثرا تأثيرا لا محدودا لا في النهضة الغربية فحسب، بل في النهضة الإنسانية الحديثة عموماً؛ وهما: العقلية/المثالية، والوضعية التجريبية. فهي ترفض غلو الوضعية التجريبية التي تدرس الظواهر الاجتماعية دراسة علمية موضوعية من خلال ربط الأسباب بالمسبِّبات بطريقة آلية ميكانيكية، وتقدِّم أيضا قراءة نقدية للعقل الجدلي ليس بالطريقة الكانطية، بل في ضوء رؤية ماركسية واقعية جدلية، تبحث عن المؤثرات الاجتماعية والأيديولوجية في النصوص الدبية بوصفها "صورة للعالم"، وهي تتماهى مع دراسات غولدمان وبياجيه ولوكاش وستراوس وألتوسير، وهي في الوقت ذاته تمثِّل المرجعية الفكرية الأساس التي كوّنت الرؤية النقدية لأبي ديب، وكل هذه الدراسات تتضافر لتعمل على نقد الواقع الاجتماعي، وتقويض تصوراته الإيديولوجية الليبرالية، والبحث عن تجليات الاغتراب الذاتي والمكاني سواء في النصوص والخطابات أو في واقع الممارسة اليومية[1].

وأخيرا فإنَّ كمال أبا ديب بقدر تنوّع مرجعياته الفكرية المتعدّدة، فإنه قد صاغها جميعاً في توجُّهه الاشتراكي الماركسي، وبقدر تنوّع البنيويات في دراساته؛ اللسانية والسيميائية والتوليدية، وحتى بعض مبادئ التفكيك، فإنه قد صاغها جميعا في المنهج البنيوي دون أن ينسبه إلى أحد فروعه، ولم يخلِّصه من براثن الأيديولوجية الماركسية، بل ظل مخلصاً لها في جميع أهدافه وغاياته، حريصاً على الحرية والتغيير والتجديد في جميع منطلقاته ونهاياته، فكثافة المرجعية الفلسفية، وطغيان الضابط الفكري هي التي حدّدت هويّة التوجُّه الفكري لديه، وستظل رؤيته النقدية ملمحاً بارزا، وبصمة واضحة في تاريخ النقد العربي الحديث والمعاصر الذي أفاد من فعالية المثاقفة الإيجابية مع الغرب، وحاول تأصيل مناهج علمية تتوافق مع ثقافتنا وهويّتنا، للمشاركة الفعالة في المعرفة الإنسانية العالمية الحديثة، بتميُّز واقتدار. وستبقى مجهودات أبي ديب نموذجاً لمحاولات الاستيعاب والتأصيل، التي تحتاج كما يقول هو نفسُه في نزعته الإرجائية المتكرِّرة في أبحاثه، إلى المزيد من مساعي التعديل والتطوير

[1] - ينظر: ميجان الرويلي و سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، (م.س)، ص 77 -78.

من أجل مقاربة النماذج المُثلى في طرائق الفهم والإدراك، والتفعيل والنَّجاز، في شتى مجالات الحياة، بما في ذلك النقد الأدبي.

الخاتمة:

-يكاد حصول اتفاق بين النقاد الحداثيين – باعترافهم - أنهم ركزوا كثيرا على الدراسات الغربية في مجالات الإبداع، والنقد تنظيرا وتطبيقا، باعتبار أنَّهم خريجي الجامعات الغربية، مما قلَّل لديهم فرصة الاطلاع الواسع على الموروث العربي القديم، ففاتهم إدراك خصوصية هذه النصوص، فولَّد لديهم نوعاً من الإهمال لها، واعتبارها مجرد تراكيب لغوية لا تستجيب لمتطلَّبات الإبداع والشعرية والجمالية، بالقدر الذي يتوافر في النصوص الإبداعية الغربية؛ فكان من نتائجه تطبيق الإجراءات والآليات المنهجية الغربية الصارمة على النصوص العربية – خاصة القديمة منها - بشكل أفرَغ العملية النقدية من المعرفة الحقيقية بأحوال اللغة وطبيعة النص.

-إن العقل العربي لم يستطع مسايرة التحوُّلات الكبرى التي عرفها العالم فكرياَ ومادياَ، حيث انقطع عن تراثه الحيويّ الأصيل بسبب طول فترة الضعف والانحطاط، التي امتدَّت قرابة ستة قرون، وانقطاعه عمَّا يجري حوله في العالم – خاصة العالم الغربي - فنَجَمَ عن ذلك حديثاً، تخبُّطاً في عملية النهوض، وعجزاً عن إدراك ماهية التحوُّلات التي أسَّست للثقافة الحديثة، ومنها انبثقت طبيعة الحياة الفكرية والاجتماعية المعاصرة.

- امتلك الغرب قدرة على تجاوز أزماته المستمرة، منذ ديكارت حتى اليوم –على الأقل - منذ تبلور أزمة مركزية الإنسان أو الإله في الطبيعة، وظلت أحلام النهضة عند العرب/المسلمين مؤجلة؛ لأن القديم استمرَّ حاضرا، والجديد بقيَّ ثابتا مأمولاً، فلا أَحَدَ يُغني الآخر فيؤصِّل له ليَدفَع به نحو الحركية والتطوُّر، وظلَّت مساعي النهضة تتأرجح بين الاتجاهين، كلٌّ يضايق الآخر وينافِسُه.

-موجّهات الاستشراق، رتّبت شؤون الآخر أو أعادت ترتيبه بما يُرسّخ المركزية الغربية بدعوى الثقافة العالمية، فمارست سلطتها التوجيهية بأدواتها الثقافية والعلمية والتكنولوجية على الآخر، وبخاصة على المثقفين العرب، واختزلت ثقافات العالم وجعلتها تدور في فلك المركز الغربي. فالشرق تصوُّرٌ استشراقي مختلف عن حقيقته الموضوعية، ومغاير لشروط تكوّنه الثقافي والتاريخي، إنه خلق غربي وفق محدّداته العرقية والثقافية، يوافق الرؤى الغربية وتصورات مخياله.

-الحداثة في مفهومها المعاصر عند العرب، هي حداثة نصية واقتباسية من الحداثة الغربية، ولم تكن جزءا منها، بل تَمَثُّلٌ منهجي مما عند الغرب بحمولتها المعرفية والإيديولوجية، ومحاولة لوعي الذات في زمن الحركية والتغيير نحو كل ما هو جديد في شتى مجالات الحياة.

- ظلَّت النظرة إلى الإبداع العلمي والثقافي عند الغرب كإنتاج جاهز، نستورده مُعَلَّباً في مرحلته الأخيرة الناجزة، كما نستورد سائر البضائع جاهزة ومعلَّبة، ولا ندرك من ظروف التكوين والتطوُّر الحاصل إلى غاية المرحلة النهائية إلا لَمَماً، وفي زمن لاحق عن زمن تكوينه يطول أو يقصر، وفي مجال المعرفة أيضا نجهل المسيرة العلمية والثقافية، وتراكمات الإنجازات الصغيرة التي تزامنت أو تلاحقت أو تباعدت في المكان والزمان لجهود عدد لا يحصى من العلماء والمفكرين، والمساعدين لهم من الطلاب والعاملين في المخابر، والناشرين للأعمال والناقدين الذين استحسنوا او استهجنوا هذه الانجازات ...وما إلى ذلك من ظروف البحث والإخراج والترويج، في مجالات العلم أو المعرفة أو الثقافة أو التقنية، ومنه ما يصل إلينا بعد ميلاده بقليل ومنه ما يصل إلينا في منتصف عمره... ومنه ما يصل إلينا ميِّتاً أو بعد موته بزمن.

- ظلَّت الكنيسة عند الغرب تمارس قمعَها ضدَّ كل محاولة للابتكار في مجالات البحث في العلم، وظلَّت تمارس سيطرتها الكاملة على رقاب الناس، فكانت المواجهة عنيفة، وتواصل الصراع بين الدين/الكنيسة والعلم، فكانت النهضة الأوروبية الحديثة تقوم أساساً على استبعاد الدين/الكنيسة عن مجالات الفكر والعلم والحياة، لأن رجال الكنيسة نصَّبوا أنفسهم وسطاء بين الآلهة وخلقه، فأجازوا لأنفسهم التصرُّف في النصوص المقدَّسة، وجعلوا من أنفسهم معيار الحقيقة، فما وافق هَواهُم رضوا به وما خالفه عُدَّ قِمَّة الضلال. وفي المقابل يرى المسلمون أن القرآن لم يلحقه التحريف الذي لَحِق باقي الكتب المنزَّلة، وعليه لا يمكن السير على نهج الأوروبيين في معاداة الدين، بل على العكس من ذلك ظلَّ الاعتقاد الراسخ عند المسلمين أنَّ الله تولَّى حفظ القرآن فلا يأتيه الباطل من بين يديه، ولا يلحقه أي تحريف، أو زيادة أو نقصان، وهو التشريع الذي ارتضاه الله لعباده، وهو الطريق الوحيد المعتدّ به لحياة الناس. ومن هنا كانت نداءات العلمانية وغيرها من الأصوات التي طالبت باتِّباع نهج الأوربيين في

إبعاد الدين عن مقومات النهضة قد قوبلت بالتردّد حيناً والرفض في الغالب الأعمّ أحياناً أخرى. لكن الدين الإسلامي الذي استوعب التراث وكل طرائق الفكر والسلوك في حياة الناس، في المجتمع العربي عبر التاريخ، يراه الكثير من المثقفين –حديثاً - ليس منظومةً فكريةً موحَّدة -كما يتوهَّم البعض -بل هو مجموعة من الأنساق الفكرية المختلفة الرؤى والتوجُّهات، تعبيراً عن التعدُّدية الاجتماعية والعرقية والثقافية لبنية المجتمعات التي يضمُّها العالم الإسلامي.

-إن الهيمنة التي مارستها السلطة الدينية المتمثّلة في سلطة الفقهاء المجتهدين، والتي عضدتها السلطة السياسية، هي التي رسَمَت خط الثقافة العربية منذ عصر التدوين إلى الآن، ووضَعَت القوانين التي تحدِّد أنماط التفكير والسلوك في حياة الناس، وعلى أساسها تتولّد أشكال الثقافة والمعرفة التي تكوِّن الذاكرة الجمعية للأمة، هذا الخط استند أساساً على سلطة النصوص، وهو أمر طبيعي وضروري في أمور التشريع الديني، لكن أمور الدنيا وملابسات الحياة ومعايشها، هي أمور يتولاَّها أهل الدِّراية والاختصاص، وليس شرطاً أنْ يكونوا فقهاء في الدين، بل يُشترط فيهم فقط الإطار الأخلاقي الديني فقط الذي صار مُشاعا بين الناس، لئلا يقدح في أصول الدين الأساسية والوعي الإيماني للناس، وعلى نخبة الفقهاء وعلماء الدين أن يكونوا وسطاء الثقة للتوحيد بين الجهود الإيمانية والوعي بمتطلبات الحياة والمعرفة العلمية لشروط الوجود التاريخي، فيَتِمُّ إحداث التوازن بين طرفي المعادلة فلا يمارس أيُّ طرف إكراهات معيَّنة يقدح أحدهما في الآخر، لتستمرَّ حركية إعمار الأرض بقدر استمرار حركية التعبُّد والإيمان، فلا تفصم روابط الوصل والتكامل بينهما. وتظل محاولات الاجتهاد في المجالين الديني والدنيوي محاولات بشرية تصيب وتخطئ، ولا أحد يجوز له ادِّعاء العِصمة من الزلل، فيظل النقد والتعديل قائما يحفِّز على النشاط والبحث فكراً وتطبيقاً، سَعْياً لملامسة المثال الأعلى وبلوغ منازل الأفضل والأحسن.

-الموقف النفعي الإيديولوجي لعلماء الاجتهاد المسلمين، أَهدَرَ البُعد التاريخي للثقافة العربية/الإسلامية، رغم إدراك هؤلاء العلماء لحقيقة وجود فعالية النصوص ومجالات أخرى –من المصالح الدنيوية على الأقل -تكون فيها فعالية العقل والخبرة أجدى من فعالية النصوص فيها، ذلك ماحوّل الصراع بين العلم والدين أشبه بصراع العلم مع الكنيسة -

عندالغرب الأوروبي -وهي الشواهد التي حاولت تفعيل العقل والفكر الحُرّ والتي تمتلك سلطة الحسم كما تمتلكها سلطة النصوص، هي اللمعات الاجتهادية التي أغفلتها الثقافة العربية في طور التأسيس، فأيّدت أهل الحديث وسلطة النص وقَصَرَت وظيفة العقل في مجال توليد النصوص عن النصوص فقط، حتى غَدَت الثقافة بعد القرن الرابع الهجري مجرَّد شروح للمتون في الحواشي، وتحوّلت قداسة النصوص الثانوية بقدر قداسة النصوص الأولية، فأهدرت فُرص التجديد والاجتهاد في أمر الدنيا والدين، فأدَّى كل ذلك إلى ركود الواقع العربي الذي ينتج هذه الثقافة وصارت كل دعوة لتفعيل دلالة التصريف في أمور الدنيا كتفعيل العقل والأخذ بالعلوم التجريبية والذهنية التي تعمِّق تجربة الإنسان في الحياة، تتعرض إلى جملة من الاتِّهامات من قَبيل العلمانية واللائكية ومحاولة فصل الدين عن الحياة والسياسة، وتصل غالبا إلى التكفير والإبعاد عن ملة المسلمين، وهي في حقيتها تعطيل لجهود البشر من أجل التجديد والتطوُّر والاستجابة للوجود التاريخي للبشر.

-والنتيجة أن كلا الاتجاهين؛ السلفي/أهل الحديث، والعقلي/أهل الرأي: قفزا على التاريخ ولم يُسهِما في صُنعِه؛ فالسَّلفي غيّبَ اللحظة الراهنة، واحتمى بعقل الأمس، وقيّم الماضي التي لا تتفاعل بإيجابية مع معطيات الحاضر.

والليبرالي الحديث –بصفة عامة -الذي ينشُد العقل والحرية غيّب تاريخا طويلاً أصيلاً مثقلاً بالتراث مازال جاثِماً على صدر الأمة، مُتغافلا أو مُتَنكِّرا لتأثيره، والتَقَط فكراً أوروبياً جاهزا مقطوع الصِّلة بموطن بنائه، وغريبا عن الفضاء الذي يُنقَل إليه، فلَمْ يلق إلا قَبُولاً محدودًا لا يُنجيه من شَرك التبعية والانبهار.

-الحداثة العربية محاولة لإدراك صورة العالم كما طوَّرها الغرب، ومعاينة أطوار تشكُّلها تاريخيا وثقافيا، لوضع نموذج حضاري عربي يسعى لمسايرة الحضارة الإنسانية المعاصرة.

-اجتهد الكثير من الأدباء والعلماء والنقاد عن طريق معرفتهم الأصيلة، واستثمار جميع عوامل المثاقفة الحديثة، من أجل وضع تصوُّر - نظري أو تطبيقي - لأركان المشروع الحضاري العربي، الذي يُجاوِز جميع الصراعات والتناقضات والصعوبات، ويستوعب باقتدار علمي جميع الغايات الكبرى، لنَجَازِه وَثْبَةً حقيقة نحو المواكبة الفعَّالة التي تقتضيها الحضارة الإنسانية المعاصرة، بكلِّ ما تستدعيها من إمكانيات وثبات ومنافسة.

-أهمية الوعي التاريخي لجملة التغييرات في حركية المعرفة الإنسانية، لإدراك أنماط التحديث الجديدة، وبدائل التغيير المكتملة بأدواتها الفعَّالة، بعيداً عن أساليب البهرجة الكلامية المخادِعة التي تصنع الأوهام وتُكدِّس الأحلام، حتى تصير عائقا ذهنيا وفعلياً تَحُول دون النَّجاز والتحقيق.

-إن الجهود التي قدَّمها كمال أبو ديب في مجال النقد، وترسيخ البنيوية في الدرس النقدي العربي، صورة بارزة لفعالية المثاقفة الفعالة التي تسعى لتأسيس رؤية جديدة تماثِل الطرح الغربي في معاينة الأدب والثقافة والمجتمع، وبالتالي الوجود كله؛ فهي رؤية رائدة، لبعث نشاط فعال لاكتناه عالم جديد، يمتاح من الكُشوف المعرفية الجيدة، التي تستهدف الغايات الكبرى التي يطمح إليها الإنسان العربي في معاينة الأدب والفن، وتمكِّنه من اختراق جدران الجمود والعطالة، ليكتسب إيمانا راسخا بإمكانية التحقيق والوصول إلى جميع الأمال والطموحات التي بلغها الغرب في مسار حضارته المعاصرة.

-مَكَّننا هذا البحث على التعرُّف بالمنهج البنيوي، من حيث مفاهيمه ومبادئه، وطرائق تلقيه عند النقاد العرب.

-عرضنا في هذا البحث جهود كمال أبي ديب في النقد البنيوي تنظيرا وتطبيقا، وأثر نقده البنيوي في الساحة العربية، وطرح أهم القضايا الفكرية والنقدية التي أثارتها تجربته البنيوية في الخطاب النقدي العربي الحديث والمعاصر.

- المنهج البنيوي الذي يتبناه الناقد كمال أبو ديب المعني بالدراسة في هذا البحث، يتكشّف لنا صنيعا واضحا للمناخ الفكري الذي ساد في بدايات القرن العشرين، والذي تطوّر وتكاثف بفعل اتجاهات فلسفية فكرية عديدة، تمخَّضت لاحقاً بالمنهج البنيوي الذي حاول استيعاب جميع الملابسات الفكرية والعلمية والأدبية في نسق من التماسك والشمولية الكلية.

- يُصِرُّ أبو ديب على أنَّ النموذج الغربي المبذول، الذي تمثَّل في الرؤية الحضارية للبنيوية، هو الصيغة النهائية المُتاحة، التي تحقِّقُ طموحَ الأمة في النهضة والتحديث، وهي النموذج المثالي الفعَّال، والصيغة الحضارية اللائقة للحاضر والمستقبل، بوصفها مشروعاً حضارياً للعصر كلِّه.

-اهتمت البنيوية في أوَّل ظهورها بجميع نواحي المعرفة الإنسانية، ثم تبلورت في ميدان البحث اللغوي والنقد الأدبي.

-البنيوية نموذج تصوُّري مُستعار من علم اللغة، تنطلق من نظرة كلِّية، لتبحث في المقام الأول عن العلاقات الآنية/المحايثة التي تشكِّل النسق.

-استقبلت الساحة العربية البنيوية أواخر الستينيات وبداية السبعينيات من القرن العشرين عبر طرائق المثاقفة التي تمظهرت في جهود المترجمين والبعثات العلمية، على شكل كتب مترجمة ومؤلفات للتعريف بالبنيوية كما هي عند الغرب، ثم تحوّلَت تالياً إلى منهج نقدي لدرس النص العربي قديمه وحديثه.

-اتسم النقد الحداثي خاصة النقد البنيوي، بمحاولات النقاد العرب ربط الصلة بينه وبين النقد الأصيل في التراث العربي، لبيان بعض ملامحه ولمعاته عند بعض كبار النقاد القدامى في المجالين؛ الأدبي واللغوي، أمثال الجرجاني والفراهيدي.

-وُلِدت البنيوية من رحم الدراسات اللغوية واللسانية، ونشأت مع جهود الشكلانيين الروس، ومدرسة النقد الجديد في أمريكا، في عشرينيات وثلاثينيات القرن العشرين.

-اهتمت البنيوية بأدبية الأدب، واعتباره صورة رمزية للواقع، وليس انعكاسا له، فاللغة أساسٌ لتحقق الشعرية في الأدب، والنص الأدبي بنية مستقلة عن صاحبه، وسياقه التاريخي.

-للبنيوية القدرة على تحليل النصوص الأدبية؛ لفهم دلالات مكوناتها، والعلاقات المتشابكة بين ظواهرها علاماتها الأساسية، وتمنح الفكر النقدي اقتداراً على معاينة الوجود من خلال معاينة الأدب والإنسان والثقافة والمجتمع.

-البنيوية تبحث في ركام الأدب جيده ورديئه، باعتباره كلاماً ألسُنياً، سَعْياً لكشف نَسقِه الداخلي عبر علاقاته ومكوِّناته، بعيداً عن أحكام القيمة التي تحدِّد خصوصيات النصوص الأدبية والفنية، ومكانتها في خط سير الأدب.

-البنيوية أَخلَصت لمرجعيَّتِها الفكرية العقلية والعلمية، فجرَّدت النقد الأدبي من سلطتي الذات والعاطفة، ودَفعَت به في أحضان العقلانية والعلمية التي تجرِّد الموضوع المدروس من صِلاته الإنشائية المتعلِّقة بالنفس المُبدِعة ووجودها الزماني والمكاني.

-تتقاطع البنيوية مع النزعة العقلية التي ترى العالم الحقيقي هو عالم الأفكار الذي يسبق العالم الحسِّي المادي المتغيِّر، فالأدبُ نِتاجُ عقلٍ وروحٍ ووجدان، في حدود التجربة الممكنة، فالحقيقة تتماثل في العقل والمعرفة الإنسانية فحسب، فالحقائق ترتبط بالعقل الذي يتَّسِم بالثبات والإطلاق، بينما معطيات الحواس تتسم بالتغير والنسبية.

-المثالية الهيجلية قَوِيَّة الحضور في هذه الرؤية النقدية، التي تعتزُّ بالعقل كأداة فعَّالة لتنظيم الواقع وِفق متطلَّبات التفكير العقلي الحُرّ، لأن الواقع زائف لا يُمثِّل الحقيقة النهائية، لذلك لا يمكن الخضوع لسلطة الأمر الواقع، بل يجب تنظيم العالم بالعقل الذي حكمه ومازال يحكمه. ثم تأتي النظرة المادية الماركسية لتؤلف بين النظرة التجريبية والنظرة العقلية، التي تسعى إلى نموذج الإنسان النظامي الذي يُخضِعُ معطيات الحواس لمنهج عقلاني في مجالات البحث والعلم، لتنتهي إلى رؤية بنيوية تعمل على تجاوز الإيديولوجيا، والتخلي عن جدلية التاريخ للدخول في جدلية المعاصرة والإيمان بفاعلية النهج الغربي الذي يمتلك تصوراً ثورياً تأسيسياً، قادراً على مُعاينَة الثقافة بنيوياً. هذه الرؤية هي أسيرة النظرة الاستشراقية التي كرّست فكرة الشمول والإنسانية كغطاء لتعميم النموذج الغربي.

-عملية المعرفة، تَتِمُّ ضمن تركيب تكاملي؛ يُؤلِّف بين النقيضين، فيجمع بين مقولات العقل ومبادئه، وبين مُعطيات الحواس لكي يَتِمَّ تحصيل المعرفة الحقَّة،

أخيرا فإن البحث وما يشتمله من تحليل وتفسير وعرض أفكار ومناقشة أراء، لا يعدو أنْ يكون محاولة توضيح جهد نقدي متميّز، أسهم بشكل فعَّال في تقديم رؤية نقدية جديدة، وتأسيس منهج بنيوي كامل الملامح، يمتلك آليات بحث حداثية، يَكْتَنِهُ النص الأدبي قديمه وحديثه من جوهره وذاته، ويضع النقد الأدبي العربي المعاصر في مكانته اللائقة التي تُزاحم به النَّجاز النقدي العالمي بهويَّةٍ مائزة واقتدارٍ مشهود. ولا ندّعي أحكاماً قطعيةً حاسمة، وإنَّما مجرَّد نقاش يتفاعل مع جميع الأفكار التي تَدفَع إلى إثراء الموضوع، أو تصحيحه أو تعديله، أو تمحيصه ونقده، فكل مجهود من هذا النوع فهو إضاءةٌ جديدة، وكشفٌ يُبَلوِر الأفكار، ويوجِّهها نحو المسار الصحيح، والتفكير المُثمِر، والبحث الدؤوب عمَّا يُضاعِف الفائدة، ويهدي نحو الغايات المنشودة بصدق وثبات. ولا أدّعي لنفسي إلا جهد المحاولة ونُبل المقصد.

Résumé de la thèse:

Cette étude aborde les manifestations de l'interculturalité occidentale dans le discours critique arabe contemporain, en vue de déterminer les principaux courants intellectuels et philosophiques qui ont produit de profondes mutations dans les systèmes intellectuels, littéraires, sociaux et politiques. Ceux-ci sont considérés comme des valeurs culturelles, avancées et objectives, qui se sont imposées partout. Et comme la critique arabe contemporaine et moderne doit carrément tout aux exploits de la critique occidentale, avec ses méthodes contextuelles et systématiques, allant vers l'avant dans la fondation, le rajustement et le développement, et s'est ainsi imposée dans le monde de façon dominante et extraordinaire, il nous ait impératif de traiter les plus importantes et sérieuses tentatives d'appropriation qu'ont fait quelques critiques arabes contemporains, se donnant pour mission de faire des efforts de recherche, par le biais de l'inteculturalité et de l'exploration des réalisations intellectuelles occidentales. Exploits caractérisés – comme l'affirment leurs pionniers – par la globalité et l'universalité, ils constitueront un principal affluant pour l'authentification d'une critique arabe contemporaine et moderne. Et ce en prenant comme model et forme, les méthodes et processus occidentaux forgés à partir de références fertiles, compliquées et diverses, dans le cadre desquels cette critique opérera. Ce model est soumis à des postulats scientifiques et intellectuels qui le rendent apte à élever l'œuvre critique de l'état de subir l'influence et d'être impressionné, à celui de forme de connaissance des plus importantes. Ces efforts ont tenté de fonder une vision méthodologique aux niveaux théorique et pratique, éveillant de ce fait la conscience critique à l'existence de formes créatives proprement arabes, émanant d'une vision essentielle de soi. Cela implique une liaison entre les exploits de la critique occidentale et le patrimoine arabe dans ses origines qui ne manquent pas d'étincelles critiques permettant une authentification critique arabe, avec une spécificité et une identité particulière. Cette identité qui ne se rétracte pas sur elle-même pour se dissimuler derrière la rigidité du spécifique et sa solidité, et prétend ainsi une nouvelle vision dans un nouveau texte, alors qu'elle ne fait que légitimer le pouvoir d'un texte ancien. La nouvelle vision critique arabe moderniste doit avoir une conscience critique contrastive réalisant la possibilité d 'e l'existence de gouffres internes dans le tout global-occidental, ainsi que des dirigeants intellectuels et philosophiques dont il faut nier ou rectifier une partie, et favoriser ce qu'il en peut convenir à la stratégie de la vision de soi qui fertilise sa structure et sa spécificité. Loin de prétendre à la pure essence de soi, et du refus du contact objectif avec l'autre, surtout lorsqu'il s'agit de tentative en état de constitution et d'authentification, qui veut se faire une présence active en réunissant les efforts afin de côtoyer l'exploit occidental en culture et en connaissance. La nation arabe jouera donc son rôle vital dans la civilisation humaine.

Cette étude aborde aussi les efforts critiques et culturels arabes qui ont œuvré pour débarrasser la critique arabe contemporaine des résidus idéologiques de l'interculturalité, ceux qui émanent de confrontations philosophiques et intellectuelles ayant des fins déterminées, et visant à imposer des points de vues, notamment celles qui sont en lien avec l'orientalisme, la reproduction de l'autre et l'imposition de la domination et de la centralité occidentales. Puisque l'interculturalité est une ouverture sur un pluriel débutant d'un long parcours historique, qui a forgé avec le temps ses spécificités, et s'est imposé à la culture humaine sous l'apparence de la totalité et de la globalité, avec ses exploits extraordinaires dans les différents domaines scientifiques, littéraires et artistiques. C'est pourquoi nous avons choisi ce thème qui poursuit de manière sélective les données cognitives les plus importantes que la civilisation occidentale ait produit et en ait fait bénéficier l'humanité entière. Notre choix a été le critique arabe Kamel Abou Dib, comme un model et une manifestation de l'interculturalité occidentale dans le discours critique contemporaine, et ce pour éclaircir les repères de sa méthode structuraliste considéré comme un pont qui a orienté la critique littéraire contemporaine, ainsi que toute les études de l'homme, vers la conception scientifique. Il a tenté aussi, à travers cette approche d'observer le patrimoine arabe, à partir de son interaction avec les approches occidentales contemporaines, et non de sa réaction envers elles. Son objectif est de libérer la critique arabe de la perspective unique, et d'examiner la santé logique et sa cohérence intellectuelle, de créer aussi une vision critique développée susceptible de détruire le lègue critique traditionnel, et de proposer une nouvelle méthode structuraliste abordant la structure intérieure du texte afin de constater le système de relations intérieures essentielles, et de dévoiler les lois et les composantes principales qui en régissent le développement.

Pour le volet pratique, nous avons sélectionné dans cette étude l'un les plus grands projets critiques contemporains dans la scène arabe, il s'agit de Kamel Abou Dib, dont nous avons pris les principaux ouvrages qui ont provoqué un important débat dans les milieux culturel, surtout dans les domaines de la critique littéraires moderniste qui s'inspire de références occidentales, il s'agit de ces deux livres critiques :

Dialectique de l'obscurité et de la clarté – étude structurale de la poésie, paru pour sa première édition en 1979.

Les visions masquées – vers une méthode structurale dans l'étude de la poésie Djahilite, paru pour sa première édition en 1986.

Kamel Abou Dib était un représentant de marque de l'interculturalité raisonnée qui appelle un Moi conscient, qui enrichit sa culture avec la culture de l'autre, avec le contact et l'interaction, loin des périls de la dépendance et de la soumission. Un Moi actant qui s'inspire des autres cultures sans craindre l'acculturation et la domination de l'autre, ni la suppression de la culture

nationale sous prétexte de modernisation et de développement scientifique et technologique, un Moi qui contribue et qui participe, et qui ne reste point inerte quand il s'agit de changement compatibles avec sa personnalité et son identité, et de tentative de soulèvement et de participation effective en rival à la production et au développement de soi, loin de la copie et du clonage de l'autre.

فـــهـــرس المراجع والمصادر

المراجع العربية:

1) إبراهيم عبد العزيز السّمري، اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين ، دار الأفاق العربية، ط1، القاهرة/مصر 2011.

2) ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين)، لسان العرب، المجلد 9، دار صادر للنشر، ط1، (ب. ت)، بيروت/لبنان.

3) أبو الفتح محمد بن عبد الكريم بن أبي بكر أحمد الشهرستاني: المِلل والنِّحل، تحقيق: أمير علي مهنا و علي حسن فاعود، دار المعرفة، الجزء 1، ط3، بيروت/لبنان 1993.

4) أبو جعفر النحاس: شرح ديوان امرئ القيس، تحقيق: عمر الفحاوي، مطبعة السفير، د.ط ، وزارة الثقافة، المملكة الأردنية الهاشمية، 2002.

5) أبو سعيد السكري: ديوان امرئ القيس وملحقاته، تحقيق: أنور عليان أبو سالیم ومحمد علي الشوابكة، ط 1 ، مركز زايد للتراث والتاريخ، 2000.

6) أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، د.ط ، الجزء 1، القاهرة/مصر 1982.

7) أبو يعرب المرزوقي و طيب تيزيني، آفاق فلسفية عربية معاصرة، دار الفكر المعاصر، ط1، دمشق/سوريا 2001.

8) أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1964.

9) أحمد بن عبدالله آل سرور الغامدي، الصراع بين الكنيسة والعلم – أسبابه وآثاره، دار الحصاد للنشر والتوزيع (د ت. د ط . كتاب غير مفهرس) سوريا.

10) أحمد عبد الحليم عطية: كانط وأنطولوجيا العصر، دار الفارابي، ط1، بيروت/لبنان 2010.

-أحمد عبد العليم عطية: نيتشه وجذور ما بعد الحداثة: دار الفارابي، ط1، بيروت/لبنان 2010.

11) أحمد عثمان: في الشعر الجاهلي واللغة العربية، مكتبة الشروق (كتاب مصور، غير مفهرس)، القاهرة/مصر.

12) أحمد يوسف: القراءة النسقية -سلطة البنية ووَهْم المحايثة - منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، بيروت/لبنان 2007.

13) بغداد محمد حيرش: الخطاب المثالي في الفلسفة الألمانية، لبن النديم للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر 2015.

14) تقي الدين أبو بكر علي (ابن حجة الحموي): خزانة الأدب وغاية الرب، شرح وتحقيق: عصام شعيتو، دار الهلال، ط 1 ، الجزء الأول، بيروت/لبنان 1987.

15) توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب، د.ط، تونس 1984.

16) جميل صليبا، المعجم الفلسفي، الشركة العالمية للكتاب ش م ل/دار الكتاب العالمي،الجزء 1، د.ط، بيروت /لبنان 1994.

17) حبيب مونسي : المنجز العربي في النقد الأدبي – دراسة في المناهج -منشورات دار الأديب، وهران/الجزائر 2007.

18) حسين الشيخ، دراسات في تاريخ الحضارات القديمة - اليونان - دار المعرفة الجامعية، د.ط، الاسكندرية/مصر 1992.

19) ديوان ابن المعتز، تقديم: كرم البستاني (كتاب غير مفهرس)، دار صادر، د.ت، د.ط ، بيروت/لبنان.

20) ديوان ابن مقبل: تحقيق عزة حسن، دار الشرق العربي، د.ط، لبنان/سوريا 1995.

21) ديوان أبو محجن الثقفي، شرحه: أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل ، مطبعة الأزهار البارونية (د، ت. د،ط)، مصر.

22) ديوان أبي ذؤيب الهذلي، تحقيق: أحمد خليل الشال، مركز الدراسات والبحوث الإسلامية، ط1، بور سعيد/مصر 2014.

23) ديوان أشعار الأمير أبي العباس (عبد الله بن محمد المعتز بالله الخليفة العباسي)، دراسة وتحقيق: محمد بديع شريف، دار المعارف، د.ط ، القاهرة/مصر 1989.

24) ديوان النابغة الذبياني، تحقيق: كرم البستاني، دار صادر/دار بيروت للطباعة والنشر، (د ط)، لبنان 1963.

25) ديوان الهذليين: دار الكتب المصرية، ط1، 1945، و الطبعة 2، 1995.

26) ديوان لبيد بن ربيعة، شرح الطوسي، تقديم وتهميش: حنا نصر الحتّى، دار الكتاب العربي، ط1 ، بيروت/لبنان 1993.

27) زكريا إبراهيم، مشكلة البنية أو أضواء على "البنيوية" (د ت.ط ت)، مكتبة مصر.

28) زكي نجيب محمود: من زاوية فلسفية، دار الشروق، ط1، القاهرة/مصر1979.

29) زينب عبد العزيز: الإلحاد وأسبابه (الصفحة السوداء للكنيسة)، دار الكتب المصرية، (د.ط)، القاهرة/مصر 2003.

30) سالم يفوت: الفلسفة والعلم في العصر الكلاسيكي -سيادة العصر الميكانيكي - ط 1، المركز الثقافي العربي، بيروت/ لبنان ، الدار البيضاء/ المغرب 1989.

-سالم يفوت: العقلانية المعاصرة بين النقد والحقيقة: دار الطليعة للطباعة والنشر، ط 2، بيروت/لبنان 1989.

31) سعد أبو الرضا: النقد الأدبي الحديث. أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة. رؤية إسلامية، ، (ب.ط)، 1425هـ.

32) سعد البازغي: قلق المعرفة -إشكاليات فكرية وثقافية -المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء/المغرب 2010.

33) سفر بن عبد الرحمان الحوالي: العلمانية – نشأتها وتطوُّرها وآثارها في الحياة الإسلامية المعاصرة -دار الهجرة (د ت. د ط. كتاب غير مفهرس)، المملكة العربية السعودية.

34) سيد البحراوي: البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، دار شرقيلت للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة/مصر 1993.

-سيد البحراوي: العَروض وإيقاع الشعر العربي -محاولة لإنتاج معرفة علمية - الهيئة المصرية العامة للكتاب،(د.ط) ، مصر 1993.

35) شوقي ضيف: البحث الأدبي (طبيعته ـ مناهجه ـ أصوله ـ مصادره)، دار المعارف، ط7، القاهرة/مصر 1992.

36) صادق جلال العظم، نقد الفكر الديني، دار الطباعة والنشر، ط 2، بيروت/لبنان، 1970.

37) صالح هويدي النقد الأدبي الحديث . قضاياه ومناهجه، ، منشورات جامعة السابع من إبريل، ط1، 1426هـ.

38) صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي -دراسة نظرية وقراءة تطبيقية -دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة/مصر 1996.

39) صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر والمعلومات، ط1، القاهرة/مصر 2002.

-صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، ط1، القاهرة/مصر 1998.

40) طه جابر العلواني: الأزمة الفكرية ومناهج التغيير، دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت/لبنان، ط 1، 2003.

41) طه جابر العلواني: الأزمة الفكرية ومناهج التغيير، دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت/لبنان 2003.

42) طه حسين: في الأدب الجاهلي، دار المعارف، ط2، القاهرة/مصر1929.

-طه حسين: أدبنا الحديث والمعاصر ما له وما عليه: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، د.ط، القاهرة/مصر 2012.

43) عبد الرحمن بدوي، خريف الفكر اليوناني (سلسلة الفلاسفة)، مكتبة النهضة المصرية، ط4، القاهرة/مصر 1970.

44) عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة -من البنيوية إلى التفكيك - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (عالم المعرفة رقم: 232)، الكويت 1998.

45) عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر - مقاربة حوارية في الأصول المعرفية -الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، القاهرة/مصر 2005.

46) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ، المكتبة الشاملة، الإصدار الثاني: رقم 50.

47) عبد القاهر بن عبد الرحمان بن محمد الجرجاني (أبو بكر)، أسرار البلاغة، اعتنى به، ميسّر عقاد، ومصطفى شيخ مصطفى، مؤسسة الرسالة ناشرون، ط 1، دمشق/سوريا، بيروت/لبنان، 2007.

48) عبد الله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر -مدخل للمناهج النقدية الحديثة - المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء/بيروت 1990.

49) عبد الله إبراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، بيروت/لبنان 2010.

50) عبد الله العروي: مفهوم الأيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، ط7، الدر البيضاء/بيروت 2003.

51) عبد الله بن قتيبة الدينوري (أبو محمد): الشعر والشعراء، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت/لبنان 1985.

-عبدالله بن قتيبة: الشعر والشعراء، المكتبة الشاملة، الإصدار الثاني: 6.

52) عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير -من البنيوية إلى التشريحية - الهيئة المصرية العامة للكتاب.

-عبد الله محمد الغذامي: الموقف من الحداثة ومسائل أخرى: دار الأرض، ط 2، الرياض/ السعودية 1991.

53) عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، دار هومة، الجزائر 2002.

54) عبد الوهاب جعفر: أضواء على الفلسفة الديكارتية، دار الكتب، د.ط، القاهرة/مصر 1990.

-عبد الوهاب جعفر: البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشال فوكو: دار المعارف، د.ط، الاسكندرية/مصر 1989.

55) عز الدين المناصرة: علم الشعريات (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)، دار مجلاوي، ط1، عمان/الأردن 2007.

56) علي أحمد سعيد (أدونيس): قصيدة "وطن"، الأعمال الكاملة، دار العودة، د.ط ، ج1 ، بيروت/لبنان 1972.

-علي أحمد سعيد (أدونيس): الشعرية العربية: دار الآداب، ط2، بيروت/لبنان 1989.

57) علي بن عبدالعزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، الكتبة الشاملة، الإصدار الثاني.

58) عماد الضمور: فضاءات نصية -دراسة في الشعر الأردني المعاصر والرواية العربية - دار الكتاب الثقافي (د ط. د ت)، إربد/الأردن.

59) عمر عيلان: النقد العربي الجديد -مقاربة في نقد النقد -الدار العربية للعلوم ناشرون/منشورات الاختلاف، ط1، بيروت/الجزائر 2010.

60) عمر محمد الطالب: المذاهب النقدية (دراسة وتطبيق)، دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، طبعة 1993.

61) عيار الشعر، ابن طباطبا، المكتبة الشاملة، الإصدار الثاني: 6.

62) فائق مصطفى، عبد الرضا علي: في النقد الأدبي الحديث، منطلقات وتطبيقات، مديرية الكتب للطباعة والنشر، ط 1، الموصل/العراق 1989.

63) فؤاد أبو منصور، النقد الأدبي الحديث بين لبنان وأوروبا (نصوص: جماليات، تطلعات)، دار الجيل، ط 1، (د. ت)، بيروت/لبنان.

64) فؤاد زكريا، التفكير العلمي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الإصدار 3، الكويت 1978.

-فؤاد زكريا: خطاب إلى العقل العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، القاهرة/مصر 2010.

65) القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، ط1، بيروت، 2006.

66) كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة (نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر 1986.

-كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي (دراسات بنيوية في الشعر)، دار العالم للملايين، ط 3، بيروت/لبنان 1984.

-كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي (نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدّمة في علم الإيقاع المقارن)، دار الملايين، ط1، بيروت/لبنان، 1973.

67) الماوردي (أبو الحسن علي بن محمد بن جبيب البصري)، أدب الدنيا والدين، المكتبة الشاملة، الإصدار الثاني 55.

68) مجموعة من الباحثين منهم: توفيق الطويل، محمود الخضيري، عثمان أمين، ...)، المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة/مصر 1983.

69) محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز القافي العربي، ط1، الدار البيضاء/بيروت 1990.

70) محمد بن سلام الجمحي: طبقات الشعراء، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط5، 2002.

71) محمد راتب الحلاق: نحن والآخر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، دمشق/سوريا 1997.

72) محمد عابد الجابري: إشكالية الفكر العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، ط2، بيروت/لبنان 1990.

-محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربي: مركز دراسات الوحدة العربية، ط 10، بيروت/لبنان 2010.

-محمد عابد الجابري: الخطاب العربي المعاصر – دراسة تحليلية نقدية -ط 5، بيروت/لبنان 1994.

73) محمد عبده: الإسلام والنصرانية، دار الحداثة، ط 3، القاهرة/مصر 1992.

74) محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي في ضوء المناهج النقدية الحداثية، منشورات اتحاد الكتاب العرب (د . ط)، دمشق/سوريا 2003.

75) محمد علي مصطفى و أحمد عبده خير الدين: تاريخ الفلسفة، المطبعة الرحمانية، ط 1، مصر 1933.

76) محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، ط1، القاهرة/مصر 2003.

77) محمد فريد وجدي: دائرة معارف القرن العشرين، دار المعرفة، ط 3، المجلد 1، بيروت/لبنان 1971.

78) محمد كامل حسين: وحدة المعرفة، مكتبة النهضة المصرية (د ت . د ط)، القاهرة/مصر.

79) محمد مصطفى حلمي، من مقدمة كتاب، المقال عن المنهج، ترجمة: محمود محمد الخضيري، دار الكاتب العربي، ط 2، القاهرة/مصر 1968.

80) محمد مندور: في الأدب والنقد، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، (د.ت)القاهرة/مصر.

-محمد مندور: في الميزان الجديد: مكتبة النهضة، ط 2، القاهرة/مصر 1987.

81) محمد نديم خشفة، تأصيل النص -المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان - مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب/سوريا 1997.

82) محمد وصفي، المسيح والتثليث، دار الفضيلة للنشر والتوزيع (د.ط ، د. ت)، القاهرة/مصر .

83) محمود أمين العالم: مفاهين وقضايا إشكالية (كتاب مُصوَّر غير مفهرس).

84) محمود حسن زيني: نظريات النقد الحداثي في الميزان، بحوث المؤتمر الثاني للأدباء السعوديين، الجزء الثاني، جامعة أم القرى، مكة المكرمة/السعودية 2000.

85) محمود حمدي زقزوق، المنهج الفلسفي بين الغزالي وديكارت، دار المعارف، القاهرة/مصر 1998.

86) محمود علي السمّان: العروض الجديد (أوزان الشعر الحر وقوافيه)، دار المعارف، د.ط ، القاهرة/مصر 1983.

87) مسلم حسب حسين ، جماليات النص الأدبي -دراسات في البنية والدلالة -دار السياب، ط1، لندن/بريطانيا 2007.

88) مصطفى حركات: قواعد الشعر (العروض والقافية)، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية –وحدة الرغاية -د.ط ، الجزائر 1989.

89) مهدي فضل الله، فلسفة ديكارت ومنهجه (دراسة تحليلية ونقدية)، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط 3، بيروت/لبنان، 1996.

90) مولاي علي بوخاتم -مصطلحات النقد العربي السيميائي (الإشكالية والأصول والامتداد) -منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق/سوريا 2005.

91) ميجان الرويلي و د. سعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء/بيروت 2000.

92) ناهد البقصمي: الهدسة الوراثية والأخلاق، عالم المعرفة رقم 174، الكويت 1993.

93) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، (د. ت، د. ط)، بيروت لبنان.

94) نصر حامد أبو زيد، النص والسلطة والحقيقة -إرادة المعرفة وإرادة الهيمنة - المركز الثقافي العربي، ط5، الدار البيضاء/ بيروت 2006.

95) نورة الشملان: أبو ذؤيب الهذلي (حياته وشعره)، عمادة شؤون المكتبات، ط1، جامعة الرياض، المملكة العربية السعودية 1980.

96) الولي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت/لبنان و الدار البيضاء/المغرب ، ط 1، 1990.

97) يُمنى طريف الخولي، فلسفة العلم في القرن العشرين (الأصول -الحصاد - الآفاق المستقبلية) عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت، 2000.

98) يوسف خليف: مناهج البحث الأدبي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة/مصر 1997.

المراجع المترجمة:

1) -إ. أ. ريتشادرز، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، المشروع القومي للترجمة، ط1، القاهرة/مصر 2005.

2) إ. م. بوشنسكي: الفلسفة المعاصرة في أوروبا، ترجمة: عزّت قرني، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت، الإصدار 165، سبتمبر 1992.

3) إدوارد سعيد، الاستشراق، ترجمة: كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت/لبنان 1984.

4) إميل برييه: اتجاهات الفلسفة المعاصرة، تر: محمود قاسم، دار الكشاف للنشر والطباعة والتوزيع، الاسكندرية/مصر 1998.

5) أندري ريشار: النقد الفني، تر: صباح الجهيم، وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق طبعة 1979.

6) برتراند راسل: تاريخ الفلسفة الغربية (الفلسفة الحديثة)، تر: محمد فتحي الشنيطي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة1977.

-برتراند راسل: حكمة الغرب، ترجمة: فؤاد زكريا، سلسلة عالم المعرفة، الجزء 1، الكويت 1983.

7) بول غيوم، علم النفس الجشطلت، ترجمة: صلاح مخيمّر، مؤسسة سجل العرب، القاهرة/مصر 1963.

8) بيار باربيريس، النقد الاجتماعي، ضمن كتاب: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تأليف مجموعة من الكتاب، ترجمة: رضوان ظاظا، عالم المعرفة، رقم 221، الكويت 1997.

9) ت. أ. ساخاروفا، من فلسفة الوجود إلى البنيوية (دراسة نقدية للاتجاهات الرئيسية)، ترجمة: أحمد برقاوي، دار دمشق/دار المسيرة، ط 1، لبنان 1984.

10) ترانس هوكز، البنيوية وعلم الاشارة، ترجمة: مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد/العراق 1986.

11) توماس كون، بنية الثورات العلمية، ترجمة: شوقي جلال، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1992.

12) جان بياجيه، البنيوية، ترجمة: عارف منيمنة و بشير أوبري، منشورات عويدات، ط4، بيروت -باريس 1985.

13) جان بيرو، اللسانيات، ترجمة: الحواس مسعودي و مفتاح بن عروس، دار الآفاق (سلسلة العلم والمعرفة)، د.ط، الجزائر 2001.

14) جان بيرو، اللسانيات، ترجمة: الحواس مسعودي، و مفتاح بن عروس، دار الآفاق (سلسلة العلم والمعرفة)، د.ط، الجزائر 2001.

15) جنفياف روديس لويس، ديكارت والعقلانية، ترجمة: عبده الحلو، دار منشورات عويدات، ط 4، بيروت/باريس، 1988.

16) جون غريبن: تاريخ العلم (1543 -2001) تر: شوقي جلال، عالم المعرفة/ المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، جوان 2012.

17) روجيه غارودي: البنيوية فلسفة موت الإنسان ، ترجمة: جورج الطرابيشي، دار الطليعة، ط 3، بيروت/لبنان، 1985.

-روجيه غارودي، ماهي المادية، (سلسلة النظرية المادية في المعرفة)، تر: محمد عيتاني، دار المعجم العربي، (د ت. دط)، بيروت/لبنان .

18) رينيه ديكارت: رينيه ديكارت: مقال عن المنهج، ترجمة: محمود محمد الخضيري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985.

-رينيه ديكارت: تأملات ميتافيزيقية في الفلسفة الأولى، تر: كمال الحاج، منشورات عويدات، ط4، بيروت/باريس 1988.

-رينيه ديكارت: حديث الطريق، ترجمة: عمر الشارني، مركز الدراسات العربية، ط1، بيروت/لبنان 2008.

19) زيغود هونكه، شمس العرب تسطع على الغرب، تر: فاروق بيضون، وكمال دسوقي، دار الجيل/دار الأفاق الجديدة، ط 8، بيروت/ لبنان، 1993.

20) فريدريش هيغل، محاضرات في فلسفة التاريخ (العالم الشرقي)، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، المجلد 2، ط3، بيروت/لبنان 2007.

21) فريديريک نيتشه: أصل الأخلاق وفصلها، ترجمة: حسين قبيسي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع (د.ط. ت)، بيروت/لبنان.

22) كافين رايلي، الغرب والعالم (تاريخ الحضارة من خلال موضوعات)، ترجمة: عبد الوهاب محمد المسيري و هدى عبد السميع حجازي، القسم الثاني، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1986.

23) كرين برينتون، تشكيل العقل الحديث، ترجمة: شوقي جلال، عالم المعرفة، رقم 82، الكويت أكتوبر 1984.

24) ليونارد جاكسون: بؤس البنيوية (الأدب والنظرية البنيوية)، ترجمة: ثائر ديب، دار الفرقد، ط 2، دمشق/سوريا، 2008.

25) ليونارد جاكوبسون، بؤس البنيوية (الأدب والنظرية البنيوية)، ترجمة: ثائر ديب، دار الفرقد، ط 2، دمشق/سوريا 2008.

26) ماسال ماريني، النقد التحليلي النفسي، ضمن كتاب: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تأليف مجموعة من الكتاب، ترجمة: رضوان ظاظا، عالم المعرفة، رقم 221، الكويت 1997.

27) مالک بن نبي، مشكلات الحضارة -مشكلة الثقافة -ترجمة: عبد الصبور شاهين، دار الفكر، ط4، ط4، دمشق/سوريا 2000.

28) مالكولم بوي، لاكان والأدب، الجزء الرابع من كتاب: جان لاكان وإغواء التحليل النفسي، ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية (المشروع القومي للترجمة)، القاهرة/مصر 1999.

29) محمد أركون، من الاجتهاد إلى نقد العقل الإسلامي، ترجمة: هاشم صالح، دار الساقي، ط1، بيروت/لبنان 1991.

30) موريس كروزيه، تاريخ الحضارات العام (العهد المعاصر)، المجلد السابع، ترجمة: يوسف أسعد داغر، و فريد.م داغر، منشورات عويدات، ط2، بيروت -باريس 1987.

31) ميشال فوكو: البنيوية والتحليل الأدبي، ترجمة: محمد الخماسي، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد 1، لبنان 1988.

32) هربرت جورج ولز: معالم تاريخ الإنسانية، تر: عبد العزيز توفيق جاويد، الهيئة المصرية العامة للكتاب،(د ط. د ت)، المجلد2،الكتاب 4، القاهرة/مصر.

33) والترج -أونج، الشفاهية والكتابية، ترجمة: حسن البنا عز الدين، عالم المعرفة، رقم الإصدار 182، الكويت فيفري 1994.

34) ول وايرل ديوارنت : قصة الحضارة: المجلد 1، نشأة الحضارة، ترجمة: زكي نجيب محمود، إصدار جامعة الدول العربية/المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس. أو: دار الجيل للطبع والنشر والتوزيع، (ب ط.ب ت)، بيروت/لبنان.

-ول وايرل ديوارنت: قصة الحضارة، المجلد رقم 40، بداية عصر العقل 1، ترجمة: محمد علي أبو درة.

-ول وايرل ديوارنت: قصة الحضارة، ترجمة: فؤاد أندروس، الجزء 3، المجلد 8.

الدراسات المنشورة في الدوريات:

1) أحمد عبد الرزاق سلمان: فضاء هلبرت: عالم متعدد الأبعاد، مجلة علوم الإلكترونية - مجلة شهرية تصدر عن كلية العلوم - بغداد/العراق، العدد التجريبي الثاني، تموز/جويلية 2013..

2) أحمد عبد الرزاق سلمان، فضاء هلبرت: عالم متعدد الأبعاد، مجلة علوم الإلكترونية - مجلة شهرية تصدر عن كلية العلوم - بغداد/العراق، العدد التجريبي الثاني، تموز/جويلية 2013.

3) امحمد الطيب بن كيران ،في النظرية التوليدية، مجلة عالم المعرفة، مج 25، العدد 3، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1997.

4) رشيد عبد الرحمن العبيدي، البحث اللغوي وصلته بالبنيوية في اللسانيات، مجلة آداب المستنصرية، العدد 12، بغداد/العراق 1985.

5) سهيلة ميمون، جدل الرؤية والرؤيا في الشعر (من منظور أفق حداثي عند أدونيس... الدلالات والأبعاد)، مجلة: الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية، العدد 8، السداسي الثاني 2016.

6) صلاح فضل: في حب كمال أبو ديب ونقده، جريدة الأهرام، صفحة الكُتَّاب، العدد 43673، الإثنين 3 جويلية 2006.

7) صلاح فضل، في حب كمال أبو ديب ونقده، جريدة الأهرام، صفحة الكتّاب، العدد 43673، الاثنين 3 جويلية 2006.

8) عبد الجواد المحمص، المنهج النفسي في النقد، دراسة تطبيقية على شعر أبو الوفا، مجلة الحرس الوطني، تصدر عن رئاسة الحرس الوطني السعودي، السنة 16، العدد 155، صفر 1419هـ.

9) كمال أبو ديب: الأدب والإيديولوجيا، مجلة فصول، مج 5، ع 4، مصر 1985.

-كمال أبو ديب: الأنساق والبنية، مجلة فصول (مجلة النقد الأدبي)، تصدر عن الهيئة المصرية العمة للكتاب، العدد 4 ، جويلية 1981.

-كمال أبو ديب: الواحد/المتعدّد (البنية المعرفية والعلاقة بين النص والعالم "1")، مجلة "الكرمل" العدد 32، فلسطين، 1 أفريل 1989.

-كمال أبو ديب: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي ، مجلة "المعرفة" العدد 193 - 194، دمشق/سوريا، ماي وجوان 1978.

10) يوسف حامد جابر، النص الأدبي بين البنيوية واللسانيات، مجلة الموقف الأدبي (الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب)، العدد 288، دمشق/سوريا، أفريل 1995.

الرسائل الجامعية:

1) عبد الله بن حلي، الفكر الفرويدي وأثره في النقد العربي (رسالة دكتوراه)، معهد اللغة العربية وآدابها، الجزائر العاصمة 1989.

2) محمد سالم سعد الله الشيخ علي ، الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية (رسالة دكتوراه فلسفة، في اختصاص الأدب العربي)، كلية الآداب، جامعة الموصل، العراق 2002.

3) مسعود وقاد: جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي –دراسة في الجذور الجمالية للإيقاع -أطروحة دكتوراه علوم في الأدب العربي ونقده، جامعة الحاج لخضر، باتنة -الجزائر -السنة الجامعية 2010 -2011 .

المراجع الأجنبية:

(1 Christine Broke- Rose: A Grammar Of Metophor, Mercury .Books ed, London, 1965.

(2 Ferdinand De Saussure : Cours De Linguistique Générale, ED, Payot , Paris 1978.

(3 HEGEL : « Histoire de la philosophie »,Cité par : Paul LEMAIRE : « Les Méditations Métaphysique », Hatier, Paris ;1946.

(4 Kamal Abu Deeb,The Eros Vision,Edebiyat,Vol 1,No 1,Philadelphia 1979.

(5 Kazimirski : Dictionnaire Arabe – Français T1,Toutes Les Racines De La Langue Arabe,A Paris,1846.

(6 Konrad Hedwig : Etude Sur La Métaphore, 2 ed , Librairie Philosophique ,J.Vrin ,Paris,1958.

(7 Louis MacNeice: Modern Poetry, A Perssonal Essay,2 nd, ed, Clarendon Press, Oxford, 1968.

(8 Maurice Merleau-ponty : Sens et non- sens, Paris, Les éditios Nagel 1966.

(9 Nietzsche :Ainsi Parlait Zarathoustra « Le Livre de Poche » édité par la société « La Librairie Générale Française » Paris 1983, Traduit Par : Georges Arthur Goldschmidt.

(10 René Wellek & Austin Warren, The Teory of Literature ,Paperback ed, London, 1963.

(11 Raymond Aron : Les étapes de la Pensée Sociologique, Ed ; Tel Gallimard 1976.

(12 The Gypsy Ballads Of Garcia Lorca ;Translator, Indiana University Press, Bloomington- London, 1953.

المواقع الإلكترونية:

1 -صبري محمد خليل: أدلة وجود الله بين الفلسفة والدين، في موقعه الإلكتروني: https://drsabrikhalil.wordpress.com.

2 - حسن حنفي، حديث الأصالة والمعاصرة، حديث الأصالة والمعاصرة، مقالة منشورة في الموقع الإلكتروني: التجديد العربي، www.arabrenewal.info بتاريخ:27 -11 - 2011م.

3 - فرحان السليم، الثقافة العربية بين الأصالة والمعاصرة، الموقع الإلكتروني، ملف pdf، من عشرين صفحة، في :elibrary.mediu.edu.my/books/MAL06799

فهرس الموضوعات:

مقدمة ..... ص أ –ر.

البـاب الأول: ..... ص 1 –122.

الخلفيات الفكرية والأنساق المعرفية للمناهج النقدية ..... ص 01.

الفصل الأول: .....ص 2 – 39.

السياقات العامة التي تولّدت عنها المناهج النقدية .....ص 2.

1 –المرجعية الدينية. ..... ص 3 –9.

2 –العلم التجريبي والتفسير المادي. ..... ص 9 –14.

3 –الفلسفة العقلية /المثالية ..... ص 14 –16.

4 –اللحظة الديكارتية/الكوجيتو ..... ص 16 –20.

5 –المنهج عند ديكارت ..... ص 20 –22.

6 –الكوجيتو ..... ص 22 –23.

7 –الثنائية الديكارتية (النفس والجسم)..... ص 23 –24.

8 –الله والحقيقة عند ديكارت (من الشك إلى الحقيقة)..... ص 25 –27.

أ – الدليل الأنطولوجي (الوجودي)..... ص27 –28.

ب – الدليل الشخصي.....ص 28.

ت – الدليل الهندسي..... ص 28 –29.

9 – فلسفة الشك عند نيتشة..... ص29 –35.

10 –استقبال العرب للفلسفة الألمانية..... ص 35 –39.

الفصل الثاني..... 40 –90.

1 –**المناهج السياقية وخلفياتها المعرفية**..... ص40.

1 -تمهيد..... ص 40 -43.

2 -مركزية العقل الغربي ..... ص 43 -46.

3 -موجِّهات الاستشراق ..... ص 46 -52.

4 -إرادة المعرفة إرادة الهيمنة ..... ص 52 -62.

5 -بوادر المثاقفة الغربية في النقد العربي الحديث ..... ص 62 -68.

6 -الاتجاهات السياقية في النقد العربي الحديث: المنهج التاريخي..... ص 69 -73.

7 - المنهج الاجتماعي ..... ص 73 -78.

8 -المنهج النفسي ..... ص 78 -86.

9 -تجلي المنهج النفسي في النقد العربي الحديث ..... ص 87 -90.

الفصل الثالث: ..... ص 91 -122.

المناهج النسقية ومرجعياتها المعرفية..... ص 91.

1 -الحداثة ..... ص 92 -94.

2 -المثاقفة في النقد الحديث. ..... ص94 -95.

3 -مفهوم البنية: الدلالة اللغوية ..... ص 95 -97.

4 - خصائص مصطلح البنية..... ص 97 -100.

أ -الكلية..... ص100 -101.

ب -التحويلات..... ص 101.

ج -الضبط الذاتي/التحكم الذاتي..... ص 101 -102.

5 -أثر اللسانيات في النقد المعاصر..... ص102 -103.

6 -القراءة اللسانية في النقد المعاصر..... ص 103 -106.

7 -القراءة البنيوية ..... ص107 -109.

8 -جدل البنيوية ..... ص110 -111.

9 -البنيوية فلسفة ..... ص111 -114.

10 -الفلسفة الماركسية..... ص 114 -117.

11 - البنيوية منهج ..... ص 117 -120.

12 -البنيوية منهج عند النقاد العرب ..... ص 120 -122.

الباب الثاني: ..... ص 123 -258.

إشكالية المنهج عند كمال أبي ديب..... ص 123.

الفصل الأول: ..... ص 124 -149.

المشروع الحضاري بين الطرح النظري والتطبيقي ..... ص 124.

1 -آفاق المشروع الحضاري ..... ص 125 -126.

2 -المشروع الحضاري في بنيوية "كمال أبي ديب" ..... ص 126 -128.

3 -تجاوز الأزمة ..... ص 128 -135.

4 -تجارب النهضة الإنسانية. ..... ص 135 -137.

5 – آليات الانتظام في المشروع الحضاري. ..... ص 137 –138.

أ –النهضة العربية الأولى. ..... ص 138 –139.

ب –النهضة الأوروبية. ..... ص 139.

6 –تطابق الرؤى الفكرية للمشروع الحضاري. ..... ص140.

أ –المعرفة العقلية ..... ص 140 –141.

ب –المعرفة الوضعية/المنطقية ..... ص 141 –142.

7 –الثنائيات المفاتيح. ..... ص 142.

أ –المواءمة بين الفكر الغربي والتراث العربي ..... ص 142 –144.

ب –السلطة الفكرية والسلطة السياسية ..... ص 144 –145.

ج –العقلية العلمية والتفكير السحري ..... ص 145 –147.

د –الهُويُّة والآخر ..... ص 147 –149.

الفصل الثاني ..... ص 150 –193.

دعائم المنهج النقدي البنيوي ..... ص 150.

1 – الخطاب النقدي في كتاب "جدلية الخفاء والتجلي"..... ص 151 –153.

2 –الاكتناه وآليات التفسير. ..... ص 153 –155.

أ –في الصورة الشعرية. ..... ص 155 –156.

ب –المستوى النفسي والمستوى الدلالي للصورة الشعرية..... ص 156 –163.

ج –المستوى الدلالي/المعنى..... ص 163.

د –المستوى النفسي/الوظيفة النفسية ..... ص 163 –165.

هـ –اللاتناسق بين مستويي الصورة ..... ص 166 –177.

و –الطرح الجديد لأبي ديب حول طبيعة الصورة الشعرية .... ص 171 –185.

4 –الصورة الشعرية بين الخلق الشعري واستجابة المتلقّي .... ص 185 –187.

5 –تشابك الترابطات البصرية (الدلالية) والنفسية ..... ص 187 –193.

الفصل الثالث ..... ص 194 –258.

أبعاد المنهج البنيوي في تحليل الشعر ..... ص 194.

1 –الفضاء الشعري: البنية والتصورات المتخللة ..... ص 195 –197.

أ –البنية التركيبية ..... ص 196 –197.

ب –البنية الصوتية ..... ص 197 –200.

2 –نحو قوانين بنيوية لتطور الإيقاع الشعري ..... ص 1201 –211.

3 –الأنساق البنيوية في الفكر الإنساني والعمل الأدبي ..... ص 211 –214.

4 –الأنساق (الثلاثية) البنيوية في النثر ..... ص 214 –215.

5 –الأنساق (الثلاثية) البنيوية في الشعر ..... ص 215 –221.

6 –الرؤى المقنّعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي.. ص 222 –223.

7 –الجذور الغربية في بنيوية كمال أبي ديب ..... ص 223 –229.

8 –بنية القصيدة الجاهلية ..... ص 229 –231.

9 –النشاط النقدي وسلطة القارئ ..... ص 231 –237.

10 –بنية القصيدة ورؤيا الشاعر ..... ص 237 –242.

11 –رؤيا الشاعر في القصيدة الشبقية ..... ص 242 –245.

12 –فضاءات الإغراء والغواية ..... ص 245 –258.

الخاتمة ..... ص 259 –265.

مُلخَّص البحث بالفرنسية ..... ص 266 –268.

فهرس المراجع والمصادر ..... ص 269 –287.

فهرس الموضوعات ..... ص 288 –292.

ملخص

شهد الخطاب النقدي المعاصر تحوُّلات كبرى وعميقة في العقود الأخيرة من القرن العشرين، كانت ثمرة الإنجازات العلمية والفلسفية المتلاحقة. فتحولت القراءة النصية النقدية من قراءة أفقية معيارية – سياقية- إلى قراءة عمودية متسائلة – نسقية- تحاول سبر أغوار النص لا غير، مبتعدة عن مقارباته من خلال السياقات التي أحاطت به يوم إنشائه وإنتاجه، وبذلك أصبحت المعالم النصية (البُنى) للمادة الحقل الأساسي للقراءة. هذا التغيُّر في الرؤية ما كان ليتحقَّق لولا الثورة التي أحدَثتها اللسانيات الحديثة، وتأسيسها لرؤية ومناهج جديدة في طرائق التعامل مع النص، فأقصَت الخارج وقراءاته السياقية – التاريخية والاجتماعية والنفسية- وأخذت بالقراءة النسقية التي تتناول النص بنية مغلقة في علاقاتها الداخلية معزولا عن التأثيرات الخارجية، فمجَّدَت الداخل النصي عَمَّا هو خارجه. ولما كان النقد العربي الحديث مدين بشكل مطلق لإنجازات النقد الغربي، بمناهجه وأدواته الإجرائية، التي أنتجتها عمليات المثاقفة المتواصلة مع الغرب، في محاولة اللحاق بهذه المنجزات الباهرة التي تتسارع في التأسيس والتعديل، بحثا عن النماذج المُثلى للمناهج والقوانين التي تتحكم في سائر المحدثات والمتغيرات المادية والمعنوية، بما في ذلك النتاج الفكري والأدبي، كان لِزاما البحث في مجالات النقد عن المحاولات الجادة التي قام بها بعض النقاد العرب المحدثين، الذين اضطلعوا بمَهمَّة الاجتهاد في البحث، عن طريق المثاقفة والاطلاع على منجزات الغرب، من أجل التأسيس والتأصيل للنقد العربي الحديث والمعاصر، لكي يكون مَعلَماً له خصوصيته، وإسهامه في الحركة النقدية العالمية، ليُجَاوِرَ المُنجَز الإنساني في الثقافة والمعرفة، ليكون للأمة العربية دورها الحيوي في رَكب الحضارة الإنسانية.

الكلمات المفتاحية:

النقد؛ المثاقفة؛ كمال أبو ديب؛ بنية القصيدة؛ النسق؛ المناهج البنيوية؛ الإكتناه؛ تحليل الشعر؛ رؤيا الشاعر؛ الرؤى المقنعة.

نوقشت يوم 16 أبريل 2018