الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعـــــــــة تلمســـــــــان

كلية:الآداب واللـــــغات

قسم:اللغة العربية و آدابها **تخصص** : النقد الأدبي العربي المعاصر بين النظرية و التطبيق

النظرية النقدية عند عبد العزيز حمودة

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في النقد الأدبي العربي المعاصر

إعداد الطالب: اللقاني بن محمد

إشراف الدكتور: محمد بلقاسم

أعضاء لجنة المناقشة

. أ.د.أمينة بن جماعي	أستاذة التعليم العالي	جامعة تلمسان	رئيسا
. أ.د. محمد بلقاسم	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	مشرفا
. أ.د. العيد جلولي	أستاذ التعليم العالي	جامعة ورقلة	عضوا
. أ.د. هواري بلقاسم	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران	عضوا
. د.بدرة قرقوي	أستاذة محاضرة "أ"	جامعة سيدي بلعباس	عضوا
. د.فتيحة بن يحي	أستاذة محاضرة "أ"	جامعة تلمسان	عضوا

السنة الجامعية : 2018 /2019 م 1439 /1440 هـ

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعـــــــــــة تلمســـــــــان

كلية:الآداب واللـــــغات

قسم:اللغة العربية و آدابها **تخصص** : النقد الأدبي العربي المعاصر

بين النظرية و التطبيق

النظرية النقدية عند عبد العزيز حمودة

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في النقد الأدبي العربي المعاصر

إعداد الطالب: اللقاني بن محمد إشراف الدكتور: محمد بلقاسم

السنة الجامعية : 2018 /2019 م 1439 /1440 هـ

[[رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ

وَعَلَىٰ وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي

بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ]]

سورة النمل آية19

الإهداء

إلى والدتي الكريمة تغمدها الله برحمته وأسكنها فسيح جنانه

والى والدي وإخوتي وأخواتي

والى زوجتي وأبنائي أسامة وأسماء وعصام وموسى ومسعودة

والى كل من ساعدني من قريب أو بعيد

أهدي هذا العمل المتواضع

اللقاني بن محمد

شكر و عرفان

يسعدني أن أتقدم بجزيل الشكر و العرفان إلى أستاذي الفاضل الدكتور : بلقاسم محمد، الذي قبل الإشراف بكل تواضع على هذه الأطروحة ، وتابع بالسؤال و النقد والتوجيه والحوار مراحل إنجازها، فكان بهذا خير مرشد ومعين.

فجزاك الله عن ذلك خير الجزاء. وكنت طيبا و فاضلا .

ومن خلاله أتقدم بجميل التحية وجزيل الشكر للجنة الموقرة التي قبلت بكل تواضع مناقشة هذه الأطروحة.

و إلى كل الأساتذة الأفاضل بقسم اللغة العربية و آدابها بجامعة أبي بكر بلقايد بتلمسان.

وإلى كل من مدّ لي يد العون لإنجاز هذه الأطروحة من قريب أو بعيد .

اللقاني بن محمد .

مقدمة

بسم الله الواحد الصمد . بسم الله الذي إذا أعطى أحب الشكر ، و إذا منع أحب الرضى ثم الصلاة و السلام على عين الرحمة المهداة سيدنا و نبينا محمد (صلى الله عليه و سلم) و على آله وصحبه ومن تبعه إلى يوم الدين أما بعد :

إن المتتبع لمسيرة النقد الأدبي العربي الحديث والمعاصر يمكنه أن يعتبر دخول المناهج الغربية عامة، والمنهج البنيوي خاصة، إلى مجال النقد الأدبي العربي نقطةً فاصلةً بين مرحلتين من تاريخ هذا النقد، فقد أعلن هذا التغيّر عن ميلاد فكر جديد، تحوّل فيه الناقد الأدبي، إلى العالِم الخبير الذي استفاد من النظريات البويطقية والسيميوطيقية .. فراح من خلالها يختبر النص ويحلّله ، وبرز فيه الاهتمام بالتمذهب النقديّ إلى حدٍّ لم يعرفه النقد العربيّ من قبل .

فإشكالية المنهج من المعضلات الشائكة في النقد المعاصر، وقد لعبت الدور المحرك في الساحة النقدية العربية. مما دفع مجموعة من النقاد المتمرسين إلى إعادة قراءة الخطاب الثقافي العام قراءة جديدة تتجاوز القراءة التلفيقية أو الإقحامية.

فالمنهج بوصفه إطارا علميا يساعد على كشف جماليات النصوص و فهم مكوناتها و أبعادها الدلالية إذ هو طريقة في البحث توصلنا إلى نتائج مضمونة أو شبه مضمونة في أقصر وقت ممكن، كما أنه وسيلة تحصن الباحث من أن يتيه في دروب ملتوية من التفكير النظري فالمنهج بهذه الوجهة هو المفتاح الإجرائي الذي يساعدنا على كشف بواطن النصوص وحقائقها، لأنه ليس مجرد أداة منهجية فحسب،وإنما يختزل رؤية خاصة للعالم شارك في تفعيلها مجموعة الخلفيات السوسيوثقافية وغيرها التي أدت إلى ظهوره، وبالتالي فهو يساعدنا على رصد أبعاد النص الإبداعية . لقد حمل لواء التجديد في النقدية العربية الحديثة مجموعة من النقاد اشتهروا بثقافتهم الغربية وتطعموا بإنجازات النقد الغربي المعاصر، وتبنوه منهجا، وبشروا به في مؤلفاتهم، وقد أداروا أظهرهم كليا إلى تراثهم النقدي العربي ؛الذي أنجزته أمتهم خلال خمسة عشر قرنا، وبعض هؤلاء قد قطع بالفعل كل صلة له بالمنجز النقدي الأدبي العربي ـــ القديم والحديث ـــ سائراً في تيار الحداثة الغربي .

وقد تولّد عن هذا الوضع ردّة فعل عند كثير من الدارسين العرب، يمكن التمثيل لها بدراسة محمد شكري عياد "موقف من البنيوية"، ودراسة اللساني المصري سعد مصلوح "اللسانيات العربية وقراءة النص الأدبي، قول في «نقد الذات» و«مكاشفة الآخر»"، و"مـــرايا" المرحوم عبد العزيز حمودة .

غير أنني سأكتفي بكشف النقاب عن شخصية أدبية نقدية مثيرة للجدل ، قلما نجد لها نظيرا في تاريخنا النقدي الحديث والمعاصر، ذلك أنها شخصية ترعرعت في أحضان الآخر/الغربي و نالت الأوسمة و منازل الشرف و السدنة عنده ، ثم فجأة يدير ظهره إلى الغرب و ثقافته ، و يلتفت إلى تراثه الأدبي، ويكشف النقاب عن المؤامرة، و يفضح الغرب و ثقافته من خلال ثلاثيته النقدية ؛ المرايا المقعرة (نحو نظرية نقدية عربية) و المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيكية) و الخروج من التيه (دراسة في سلطة النص).

تميَّز الدكتور عبد العزيز حمودة بأنه قدم رؤيةً معارِضةً تمامًا لرؤية الحداثيين العرب، وكشف طريقتهم في التأليف والاستعانة بالكتب الأجنبية، كما أنه من كتَّاب المسرح السياسي التقليدي، وقدم له المسرحُ مسرحياتٍ في طيبة وليلة الكولونيل الأخيرة، والرهائن، والظاهر بيبرس، والمقاول.

يحاول عبد العزيز حمودة التأسيس لنظرية نقدية عربية قوامها التراث ، و من خلال ثلاثيته يصوغ الموقف الإشكالي العام القائم على البحث عن الهوية وعن الأنا الضائعة، لذلك نجده متحاملا على أفكار عصر النهضة العربية التي يتسم معظمها ـــ حسبه – بموقف معاداة التراث والانفصال عنه بغية تأسيس وعي نقدي جديد. كما يرى بأن الحداثيين العرب قاموا باستعا رة الفكر الغربي من منطلق الانبهار أو الإحساس بالدونية اتجاه مورثهم ، الشيء الذي ألبهم على التراث فانعكس سلبعلى نتاجهم الفكري وينطلق هذا الناقد من حالة الشرخ التي بلغتها الساحة النقدية العربية، في علاقتها مع مور وثها وكذلك في عجزها عن إنتاج فكر نقدي نابع من خصوصية الثقافة العربية .لذلك نجده في كتابه المرايا المحدبة متحاملا على المنهجين الغربيين (البنيوية والتفكيك)، ويؤكد بأن الوسط النقدي العربي الحداثي أعاد صياغته ما بشكل مشوه ، وذلك بسبب إخراجهما من وسطهما الأصلي إلى وسط فكري آخر غريب عنهما ، فالنسخة العربية المشوهة لهذين المشروعين ظهرت نتيجة لتجاهل الحداثيين العرب للمرجعيات الفلسفية والفكرية والسياسية والثقافية ،التي أنتجتهما ، و يرى بأن ذلك التشويه الذي لحقهما أمر طبيعي ومتوقع، لأن نقادنا لم يعيشوا عسر مخاض بروزهما إلى الواقع وبالتالي فإن تطبيق هذين المشروعين على النصوص التراثية سيؤدي حتما إلى تشويه النتائج المتحصل عليها ، لأن المقدمات الإجرائية التي انطلق منها النقاد نستطيع وصفها بالمستلبة وبالتالي ستكون القراءة خاطئة ومن ثم تشويه البعد الفني و الجمالي للنصوص التراثية، و يرى هذا الناقد أن سياسة تحديث التعليم التي بدأها (محمد علي) في مصر هي السبب الرئيس في تصدع الموقف النقدي العربي، لذلك يناقش آراء رواد الحداثة على اختلاف الثقافتين العربية والغربية، بسبب تعدد الحداثات الغربية من جـــهة وعلاقاتها الوطيدة بوسطها الفكري و الابستمولوجي من جهة أخرى ، بالإضافة إلى أن مشروع الحداثة العربية ظل معزولا عن الجماهير لارتباطه بالنخب السياسية العربية ، وبذلك تحولت الحـــداثة العربية من دعوة شاملة إلى التغيير إلى دعوة إيدولوجية أفرزتها السلطة . و لم يتعرض هذا الناقد في نقده للفكر الحداثي إلى نقد تلك الايدولوجيات التي فرضت عمليات التحديث، كما أنه لم يتعرض إلى نقد العلاقة القائمة بين المفكر المثقف و السلطة السياسية.

من خلال هذه المقدمة – الطويلة نسبيا- يبدو لي أن فكرة ((مشروع الأطروحة)) قد بدأت تتبلور ويمكن حصرها في العنوان التالي : النظرية النقدية عند عبد العزيز حمودة وهذا العنوان يحمل في طياته مادة الأطروحة وموضوعها :

فالمادة في أغلبها مادة نقدية أدبية أنتجها ناقد مصري معاصر هو: عبد العزيز حمودة .

أمّا موضوع الأطروحة فكان:"النظرية النقدية عند عبد العزيز حمودة"وصاحبها من أوائل النقاد الحداثيين العرب الذين تربوا في أحضان النظرية الغربية ، إذ خبر الموروث الغربي و دان له معينه ، ثم لم يفتأ يخرج من عباءته ، بل ويعلن عن موت الحداثة و كسادها في عقر دارها و يصرح أن الحداثيين العرب في أفضل حالاتهم ناقلون عن الحداثة الغربية وما بعدها أو مترجمون عن نصوصها، وفي أسوأ حالاتهم ناقلون من دون فهم ومن دون إدراك

ويمكن أن ألخص إشكالية الأطروحة في التساؤل الآتي : إذا كان عبد العزيز حمودة قد سعى إلى التأصيل لاتجاه نقدي يستند إلى مناخ ثقافي بعينه ، و فكر فلسفي فما ملامح هذا الاتجاه ؟. و هل نجح في التأصيل له؟. وهل نحن اليوم في الطريق الذي رسمه لتطوير و بلورة مشروع نقدي ثقافي خاص بنا نحن العرب؛ يوقف الشرخ ويرأب الصدع؛ مشروع يحقق الهوية الثقافية الخاصة بنا، ويحافظ عليها ضد محاولات الاقتلاع الثقافي وسلب الهوية التي تحاصرنا بها ثقافة التغريب القادمة عبر العولمة . ونستطيع أن نجلي هذا الموضوع من خلال الإجابة عن الأسئلة الفرعية الآتية :

*لماذا. عبد العزيز حمودة دون غيره و الساحة الأدبية تعج بالأدباء و النقاد و المفكرين؟.

*ما الدوافع لخروج عبد العزيز حمودة من عباءة الحداثة الغربية و العربية ؟ إذ كان من أوائل المبشرين بالحلم الأمريكي.

*ما هي الخلفيات الفكرية و الفلسفية للنظرية النقدية عند عبد العزيز حمودة؟.

*أي حداثة يقف ضدها؟. إذ يصرح (في المرايا المحدبة) بأنه ليس ضد الحداثة في إطلاقها،

*لماذا سكت- في المرايا- عن تلك الايدولوجيا التي فرضت عمليات التحديث، كما سكت عن العلاقة القائمة بين المفكر المثقف و السلطة السياسية .

*ما هو المبدأ المعرفي الثابت في منهجه الفكري الذي تبناه ، وأثر في مواقفه وأرائه النقدية ؟ .

*إذا كان الحداثيون العرب يدعون إلى نبذ التراث والقطيعة معه، والانفلات من القيم والثوابت العقدية، والتقليل من إنجازات العقل المسلم طوال قرون ازدهار الحضارة الإسلامية . فما موقف عبد العزيز حمودة من التراث العربي ؟. و من القطيعة الإرادية واللاإرادية التي نمارسها مع تراثنا العربي .

*هل وجدت رسالة الأديب و الناقد عبد العزيز حمودة صدى لدى من ندعوهم اليوم بالنخبة/ المثقفين؟.

*هل آن الأوان أن نرأب هذا الشرخ الثقافي و الفصام المؤلمين ؟خصوصا ونحن نعاصر تشكل (العالم الجديد)

*إلى أي حد صدقت إرهاصات عبد العزيز حمودة في قدرتنا –نحن العرب- في تكوين اتجاهين: لغوي ونقدي، لا يقلان تقدمية عن الاتجاهات والتيارات اللغوية والنقدية الغربية التي انبهرنا بها في القرن العشرين.

*ثم إلى أي حد نجاري الباحث الناقد(حمودة) في أن البلاغيين العرب قد سبقوا الغرب في مقولات انبهرنا بها بغباء في القرن العشرين، وفي مقدمتها مقولات (دي سوسير) التي خرج من عباءة فكره الكثير من اتجاهات علم اللغويات والنقد الأدبي في القرن العشرين

*ما هي إرهاصات عبد العزيز حمودة في غزو الآخر الغربي في عقله وفكره وإبهاره بعظمة موروثنا الحضاري ولفت أنظاره إلى ذلك، بعيداً عن الكتابات الموتورة هناك ؟.

*هل استطاع عبد العزيز حمودة غرس بذرة الشك في الرافد الغربي عند مثقفينا ؟. أو بعبارة أخرى هل نستطيع اليوم – بعد رحيل حمودة – أن نتحدث عن ثمار (المرايا و الخروج من التيه) في إرساء مشروع نقدي عربي بخلفية فكرية نابعة من تراثنا ؟.

من خلال هذه الأسئلة تتجلى **أهمية الموضوع**: و الذي يمكن إبرازه من خلال الآتي:

*أهمية الناقد والمفكر عبد العزيز حمودة في المشهد الثقافي العربي: وتتجلى هذه الأهمية من خلال الثورة التي أحدثها و الدنيا التي أقامها و لم تقعد إلى اليوم بعد صدور كتابه المرايا المحدبة أضف إلى ذلك تكريمه في الساحة الأدبية العربية.

*ندرة الدراسات المخصصة للبحث في المفاهيم والأصول التي استند إليها الناقد عبد العزيز حمودة في تشييد كتابته النقدية، إذ لم يخرج الاهتمام بكتابته، في نظري، عن ثنائية (الاحتفاء/التذمر) بكل ما تعنيه هذه الكلمة من معنى ، إذ جلّ الدراسات المنجزة لم تكن أبحاثاً أكاديمية مخصصة لدراسة قضايا كتاب معين، أو قضية من القضايا التي عالجها في بعض كتبه، وعند هذه النقطة بالذات تأتي الأهمية التي أزعمها لهذه الرسالة.

إن **الدراسة الأكاديمية السابقة** لكتب عبد العزيز حمودة لم تتم- في حدود علمي- إلى حدّ الآن بالشكل الذي سأحاول في هذه الأطروحة القيام به، والذي تمّ -كما سلفت الإشارة- هو مجموعة من الدراسات أو التعليقات التي أنجزها بعض أصدقاء الباحث في ظروف احتفائية، وتكريمية ، أو بعضا من خصومه في ظل الزوبعة التي أعقبت صدور ثلاثيته وما فيها من ملاسنات وسجال بعيد عن الطرح العلمي الأكاديمي.

وقد تتداخل **الدّوافع الموضوعية والذاتية** في البحث الأكاديمي تداخلاً قد يصعب تبيّن الذاتي فيه من الموضوعي، ويمكن منهجياً تقديم بعض دوافع البحث في الشكل الآتي:

الدافع الموضوعي: من أهم الدوافع الموضوعية ما سبق أن أشرت إليه في عنصريْ أهمية البحث، والدراسات السابقة، ويضاف إليه ما تطمح اليه هذه الدراسة في كشف النقاب عن أهمية الهامش في مقابل المركز للتأسيس لنظرية نقدية عربية قوامها التراث.

الدافع الذاتي:إن التشريف بالبحث في التراث العربي هو مطمح طالما راودني في سنوات الدراسة الجامعية و قد طرقت الباب في دراسة الماجستير و ذلك بإظهار عالمية الرواية العربية من خلال رواية الطيب صالح (موسم الهجرة الى الشمال) و الآن أجد نفسي تتوق إلى إظهار قدرة الفكر العربي على الاختلاف وذلك بكشف النقاب عن أصول المفاهيم و النظريات النقدية العربية عموما وما خلفه عبد العزيز حمودة خصوصا.

وقد حاول البحث **اعتماد آليات المنهج** الوصفي وذلك من خلال توظيف المنهج التاريخي في كل من المدخل والباب الأول ، من خلال التأريخ لعبد العزيز حمودة ومؤلفاته و كيف خرج من عباءة الحداثة الغربية . أما الباب الثاني فقد كان المنهج التحليلي أنسب في إجلاء أصول النظرية و إرهاصاتها و تطبيقاتها.

وسأحاول أن أعرض **محتوى البحث** من خلال العناصر الآتية : مقدمة، ومدخل وبابين اشتمل كل واحد منهما على فصلين ، وخاتمة، وقائمة للمصادر والمراجع، وفهرس.

فالمقدمة تشتمل على أهم العناصر التي تقوم عليها الأبحاث الأكاديمية من تنصيص على: الأطروحة، والموضوع، ودوافع البحث، ومنهج الدراسة، والدراسات السابقة، ومحتوى البحث، والصعوبات، والمراجع .-كما وحاول المدخل توضيح أمرين؛ الأول يتعلّق بتحديد منهجية نقد النقد و الثاني يحدد طبيعة الهـــوية العلمية للمجال الذي تنتمي إليه أعمال عبد العزيز حمودة.

أما الباب الأول: "الرؤية النقدية لعبد العزيز حمودة للنقد العربي و الغربي" إذ عالجت في فصله الأول : رؤية عبد العزيز حمودة للنقد العربي و في الفصل الثاني : رؤية عبد العزيز حمودة للنقد الغربي .

أمّا الباب الثاني:فكان "البدائل النظرية و النقدية في مراجعات نقد النقد" ، إذ وفق الرؤية المنهجية المحددة في مشروع الأطروحة سأقوم بدراسة : رؤية حمودة للذات و النص والمصطلح في الفصل الأول أما الفصل الثاني فسأحاول التأصيل المعرفي للمنهج و النظرية و يذيل بمبحث تطبيقي في الخاتمة حصرت نتائج البحث التي تم التوصل إليها.

و ككل دراسة أكاديمية لابد من وجود جملة من **الصعوبات التي قد تعترض الدراسة** فيمكن إجمال الصعوبات في العناصر الآتية:

- **إشكالية عنوان الأطروحة** : إن العنوان هو العتبة الجوهرية التي تدور حولها الدراسة و لذلك ظل في مخيلتي العنوان المذكور آنفا إلا أنني مع تقدم البحث عجت عدة عناوين في نفسي و كنت أراجعها مع المشرف غير أن الرأي استقر على (النظرية النقدية عند عبد العزيز حمودة) و يمكن أن أذكر من تلك العناوين : (المشروع النقدي عند عبد العزيز حمودة) و كذلك (الخطاب النقدي عند عبد العزيز حمودة) وكذا (التأصيل للنظرية النقدية العربية – عبد العزيز حمودة أنموذجا)..الخ.

– طبيعة مجال "النقد الأدبي" الذي تنتمي إليه أغلب الكتب المدروسة؛ إذ ظلّ هذا المجال "يستعير" عدّته المنهجية من حقول معرفية مجاورة، وبهذا يكون الناقد الأدبي، أو محلّل النصوص الأدبية، أشبه إلى حد كبير بالمتعدد الحرف وتعدّد الحرف هذا يشكّل عائقاً أمام الوفاء بشروط الصرّامة المنهجية.

– طبيعة الكتابة عند الباحث عبد العزيز حمودة ، إذ كثيراً ما يغلب التعميم الذي لا يستطيع معه الدّارس الإمساك بالقضية المعالجة، أو بالمفهوم الموظّف، كما كان الباحث يغفل أحياناً ذكر مصادره، أو يذكرها مع بعض الأخطاء التي تعوق العودة السريعة إلى المصدر المقصود.

– تعدد المرجعيات التي اعتمدت عليها كتب عبد العزيز حمودة المدروسة؛ فالعدة المنهجية تقتضي الإلمام بالتخصّصات العلمية الحديثة المختلفة منها: التاريخ (مدرسة الحوليات الفرنسية)، والتحليل النفسي، والأنثروبولوجيا، وعلم الاجتماع، واللسانيات بمستوياتها؛ الصوتية، والصرفية، والتركيبية، والدلالية، وبمدارسها؛ البنيوية، وبأعلامها، ثم سيميائيات (Greimas)، وفلسفة اللغة والمنطق المعاصر، والدراسات الأدبية، أو الشعريات المعاصرة، يضاف إلى ذلك كلّه ما تستمده هذه الكتب من مفاهيم ترجع إلى العلوم العربية القديمة؛ البلاغة، والنحو، والمنطق.

وأنهيت البحث **بخاتمة** تضمنت جملة من النتائج والاستنتاجات التي أفضت إليها رحلة البحث وقد كانت لهذه الرحلة الشاقة و الشائقة في بحر (النقد) و(نقد النقد) و(نقد نقد النقد) نتائج طيبة ذلك أن هذه الدراسة كشفت من جديد دور الهامش في إرساء التغير ولو على مستوى الذات المفكرة المبدعة . وكذا فإن البحث كشف حقيقة ممانعة عبد العزيز حمودة للانصهار في بوتقة الآخر الغربي . كما يبين أن هذه الممانعة لم تذهب سدا و أن إرهاصات نظريته النقدية قد أينع ثمرها في التأسيس لنظرية نقدية عربية قوامها الذات/التراث

إن طبيعة الأطروحة اقتضت منّي الحذر الشديد في التعامل مع **المصادر والمراجع**، وعدم الركون، أثناء قراءة النصوص الأساسية والمصطلحات، إلى ما جاء في كتب عبد العزيز حمودة نفسه، أو غيره من الدارسين العرب المحدثين، إلاّ بعد التأكد من صحة القول؛ ولهذا تعدّدت المصادر والمراجع المعتمدة في هذه الرسالة، وتنوّعت حسب الكتاب المدروس الذي كان يفرض نوعاً معيّناً من المصادر والمراجع، فمعلوم أن العدة المنهجية التي استند إليها حمودة في كتبه الثلاثة تنتمي بشكل عام، ودون تفصيل، إلى حقول علمية متنوعة، وأذكر من ذلك الكتب التالية :

المصادر:

- عبد العزيز حمودة (المرايا المحدبة : من البنيوية إلى التفكيك) و (المرايا المقعرة: نحو نظرية نقدية عربية) و (الخروج من التيه (دراسة في سلطة النص).

المراجع

- سعد البازعي (ما وراء المنهج: تحيزات النقد الأدبي الغربي) و (ما وراء المنهج، تحيزات النقد الأدبي الغربي)
- سعد البازعي وميجان الرويلي:(دليل الناقد الأدبي).
- سعد مصلوح: (اللسانيات العربية وقراءة النص الأدبي، قول في «نقد الذات» و«مكاشفة الآخر»)
- عبد العزيز بن عرفة : (الدال والاستبدال)
- عبد الله إبراهيم (الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة) و(المركزية الغربية إشكالية التكون والتمركز حول الذات) و عبد الله الغذامي : النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)
- عبد الوهاب المسيري وفتحي التريكي(الحداثة وما بعد الحداثة)
- علي حرب (التأويل والحقيقة (قراءات تأويلية في الثقافة العربية) و(الممنوع والممتنع (نقد الذات المفكرة)، و (نقد النص)
- محمد مفتاح: (الدرس الأدبي في الجامعة المغربية وغياب المشروع الحضاري)
- يمنى العيد (في معرفة النص (دراسات في النقد الأدبي))

المراجع المترجمة إلى اللغة العربية:

- بول ريكور (نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى) ترجمة :سعيد الغانمي
- جاك دريدا(في علم الكتابة) المجلس الأعلى للثقافة .
- رامان سلدن (النظرية الأدبية المعاصرة) ترجمة جابر عصفور

كما أن قلة المصادر والمراجع المتخصصة بالممارسات القرائية في نقد النقد عن عبد العزيز حمودة كانت عائقا ربما في الوصول إلى قراءة نقدية دقيقة متميّزة عدا ما نجده من كتاب (تشريح المرايا) للأستاذ :نبيل محمد صغير. وبالرغم من ذلك فالبحث قد اِجتهد قدر الإمكان للوصول إلى هذه القراءة من خلال اِطلاعه على ممارسات نقدية قليلة .

وبعد هذا ، يسعدني أن أتقدم اليوم بجليل الشكر والامتنان لمن كان له الفضل الكبير في إنجاز هذا العمل وهو الأستاذ الفاضل الدكتور: محمد بلقاسم ، الذي قبل الإشراف بكل تواضع على هذه الأطروحة ، وتابع بالسؤال و النقد والتوجيه والحوار مراحل إنجازها، فكان بهذا خير مرشد ومعين .

ومرة أخرى أتقدم له بتحية خالصة وخاصة و جازاك الله عن ذلك خير الجزاء ودمت طيبا و فاضلا.دون أن أنسى في الأخير ، التقدم بجميل التحية وجزيل الشكر لكل الأساتذة الأفاضل بقسم اللغة العربية و آدابها بجامعة تلمسان ، وإلى اللجنة الموقرة التي قبلت بكل تواضع مناقشة هذه الأطروحة ، وإلى كل من مدّ لي يد العون في إنجاز هذه الأطروحة من قريب أو بعيد .

وفي الختام أسأل الله النجاح والتوفيق ، وإن تكن هذه الدراسة قد أصابت أهدافها المنشودة وبلغت قيمتها المرجوة، فلله الفضل والمنة ، وإن تكن قد قصرت عن ذلك فيكفيها شرف المحاولة والصدق و الإخلاص في العمل ، وتبقى خطوة متواضعة في بداية الطريق إن شاء الله .

تلمسان : 24 أفريل 2019 م .

21 شعبان 1440هـ.

بن محمد اللقاني

مدخل

عبد العزيز حمودة و خطاب نقد النقد المعاصر

إن مصطلح "نقد النقد " من المصطلحات النقدية الحديثة التي تخوض في خطابات النقد ويقترب من بنيتها الشكلية و أهدافها المعرفية، وقد عرضه تودوروف في كتابه (نقد النقد) و فيه يقول بأنه يرغب " في معاينة الكيفية التي تم فيها التفكير بالأدب و النقد في القرن العشرين ، و أن أسعى في الوقت نفسه لمعرفة ما قد تكون عليه فكرة صحيحة عن الأدب و النقد فضلا عن أنني أرغب من ثم في تحليل التيارات الإيديولوجية الكبرى لهذه المرحلة كما تتجلى من خلال التفكير حول الأدب ، و أن أسعى في الوقت نفسه إلى معرفة أي موقف أيديولوجي كان أكثر متانة من المواقف الأخرى " [1] و قبل أن نستعرض ما فيه من دلالات لابد أن نعرج إلى مفهوم الإيديولوجا باعتبارها " نظام من الأفكار و المعتقدات و القيم لأعضاء مجتمع ما، من غير أن أعارضه بالوعي ، أو بالعلم ، أو بالحقيقة" [2] . ومن ذلك يتجلى أن مفهوم نقد النقد عند تودوروف هو حديث و كلام عن النقد الأدبي نفسه و نظر و تفكير فيه .

كما إن جابر عصفور من أوائل النقاد الذين قدموا مفهوما له فيقول بأنه " قول آخر عن النقد يدور حول مراجعة القول النقدي ذاته ، و فحصه و أعني مراجعة مصطلحات النقد و بنيته المنطقية و مبادئه الأساسية وفرضياته التفسيرية و أدواته الإجرائية "[3] ، ومن ذلك نستطيع القول بأن نقد النقد ما هو إلا مستوى أعلى من النقد و مصاحب له ، و يبقى "نشاطا معرفيا و نقديا يُخضع النصوص النقدية لمجموعة من الأطروحات و الفرضيات التي تتعامل مع الإنتاج النقدي بوصفه موضوعا للمساءلة و الاختبار من زوايا مختلفة أو متصلة مما يؤدي إلى تنوع الداخل و المناهج التي يعول عليها دارسو تلك المجالات "[4] .

فإذا جاز للنقد الأدبي أن يكسر المسافة الموضوعية ، و أن يمارس الانتقاء بل أن يستخدم مصطلحات و مفاهيم مستقاة من مصادر معرفية مجاورة له ، ومن علوم أجنبية عنه، فإن نقد النقد ملزم أن يبني استدلاله و أن تكون مفاهيمه و مصطلحاته نقدية من جهة و ابستيمولوجية من جهة ثانية ، ليقوم بمعاينة و تمحيص المعرفـــــة التي

1 – تزفيتان تودوروف– نقد النقد. رواية تعلّم– تر:سامي سويدان، مراجعة: ليليان سويدان، مركز الانماء القومي ، بيروت ، ط1،1986م، ص16

2 – المرجع نفسه ، ص:20.

3 – جابر عصفور– نقاد نجيب محفوظ ملاحظات أولية– مجلة فصول،مجلد1، ع03، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ابريل جمادى الآخرة1401هـــ،1981 ، ص :164 .

4 –سامي سويدان – حفريات نقدية .دراسات في نقد النقد العربي المعاصر– ط1،مركز الحضارة العربية ، القاهرة ، 2006، ص:07.

يطرحها نقد أدبي ما، على مستوى المصطلحات و المفاهيم و الأنساق الفكرية ، ومعالجة التطبيق النقدي بهدف تصحيحه أو إغنائه ومحاولة صوغ نموذج لاتجاه نقدي مخصوص.

أما (محمد الدغومي) فيذهب إلى أن نقد النقد " بناء معرفي إجرائي وظيفي يعمل بإستراتيجية واحدة... ليست أبدا إستراتيجية التنظير أو النظرية الأدبية أو النقد و إنما تستهدف من خلال معرفة طبيعة الممارسات النقدية (آلياتها ، مبادئها، غاياتها، ومعرفتها) الوصول إلى أحد المرامي الآتية :

- كشف الخلل فيها
- تدعيم هذه الممارسة
- تبرير هذه الممارسة
- تحديد تشغيل الإجراءات في ممارسة منهج ما
- فحص النظريات النقدية و الأدبية بما هي بناءات معرفية"[1]

ومن خلال ما سبق يتبين لنا أن رؤية الدغمومي لنقد النقد على أنه " ليس سوى مشروع يصعب تحديده وتعريف وظيفته و مقاصده"[2] كما فرق بين إستراتيجية النقد بوصفه موضوعا و إستراتيجية (نقد النقد) بصفته فعلا يختبر ذلك الموضوع و يدرسه مما يؤدي في الأخير إلى الاختلاف في الآليات و المبادئ و الأهداف التي يتوخاها كلا هما.

و حينما نربط كلامنا السابق بما قدمه الدكتور عبد العزيز حمودة فإننا نستطيع أن نصنف خطاب نقد النقد عنده داخل مجالين متنقلا بين حيثياتهما فتارة :

[1] –محمد الدغومي –نقد النقد و تنظير النقد العربي المعاصر–سلسلة رسائل و أطروحات (44)، منشورات كلية الآداب،الرباط، ط1،1999،ص52.

[2] – المرجع نفسه ، ص:113.

1-يناقش نصوصا تطبيقية لنقاد عرب [*] و غربيين [**] و تارة أخرى نجد له قراءات ابستيمولوجية خاصة بالفكر البنيوي و إستراتيجية التفكيك لإدراك الخلفية المعرفية التي يتحركان فيها و علاقتها بالمكونات الفلسفية لنظرية التلقي و فلسفة ما بعد بعد الحداثة [***]

2-التنظير النقدي و ذلك حينما حاول الإتيان بالبديل النقدي القومي فرصد الخيوط النسقية التي تربط البلاغة بنقدنا العربي القديم من أجل خلق نظرية أدبية و نظرية لغوية بعيدة عن التمركز الغربي و الاستلاب الثقافي .

ومن أجل ذلك راح عبد العزيز حمودة يدحض و يسفه **الحداثة النقدية العربية** عبر دحض التطبيقات العربية للبنيوية و التفكيكية هذا من جهة ومن جهة أخرى **نقد حمودة النظريات و المناهج النقدية بحمولاتها الفلسفية الغربية الصرفة** بكشف مضمراتها النسقية ليصل من خلال جملة التطبيقات إلى أن هذه النظريات لا يمكن بأي حال من الأحوال استزراعها في بيئة غير التي نشأت فيها .

وبناء على ما سبق من تصورات يمكننا تقسيم الخطاب النقدي لـــعبد العزيز حمودة إلى قسمين ؛

الأول: خطاب ما قبل المرايا، الذي تبني فيه تصورات النقد الجديد عن الأدب والنقد، وطبقها على عدد من الأعمال الأدبية. والثاني: هو خطاب المرايا وما بعد المرايا ،الذي يمكن أن ينتمي إلى ما سمي بدراسات نقد النقد.

- فالقسم الأول :يشمل المرحلة الأكاديمية، مرحلتي الماجستير والدكتوراه، إذ كتب باللغة الانكليزية في جامعة كورنيل- الولايات المتحدة، رسالته الموسومة بـــ (بلد الغيلان: دراسة لتسني وليمز) عام 1946 م ، وأطروحته المعنوية بـــ (مسرح الصحف الحية: دراسة في الخيوط وأشكل) عام 1986، ثم ألف بعد ذلك كتبا ومقالات نقدية باللغتين الانكليزية والعربية، إذ ألف باللغة الانكليزية كتابا بعنوان

[*] - الدراسة التي قدمها لكمال أبي ديب و هدى وصفي ويمنى العيد . ينظر: عبد العزيز حمودة- المرايا المحدبة ، من البنيوية الى التفكيك ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد : 232، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ،الكويت، 1998، ص44

[**] -الدراسة التي قدمها لهيدجر،ونتشيه وغادمير وهوسيرل وجون إليس . ينظر : عبد العزيز حمودة- الخروج من التيه . في سلطة النص ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد:298،المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ،الكويت، 2005، ص162

[***] -المرجع نفسه ، ص:99 .

(مشكلة أولى:دراسة في الخيوط والتقنية)، أما كتاباته باللغة العربية فله بحث عنوانه (الوهم والحقيقة: من يخاف فرجينيا ولف وأليس الصغيرة) ، وله كذلك (بليوجرافيا مشروحة عن مسرحية شكسبير روميو وجوليت)،وكتب مقدمات لعدد من المسرحيات،كـــ (عربة اسمها الرغبة، لتنسى وليمز،وموت قومسونجي وبلدتنا،لثونتون وايلدر)،وحرر كتابا بالاشتراك مع سمير سرحان، عنوانه (منتخبات من القصص القصيرة و مشرحيات الفصل الواحد والشعر)وهو في جزأين.

وله مقالات عدة كتبها في عدة من الكتاب المسرحيين الأمريكيين على ضوء مشاهدته لبعض عروضهم على خشبة المسرح الأمريكي،وهم: تنسي وليمز ، جيمز بولدوين،يوجين أونيل ميلر،وليم هانلي،إدوارد أولبي ، وكتب مقالات أخرى عن الأدب الأوربي، وهي:ثلاث سنوات ،لانطوت تشكوف،جريمة في جزيرة الماعز، للكاتب الايطالي أوجو بيتي، ملاحظات حول إخراج برخت وله مقالات عن الأدب العربي، وهي: هذه المسرحية عن مسرحية الواغش لرأفت الدويري،محمد سلماوي وعالم المنطق المعكوس، والشعب الأخضر، عن أستاذه رشاد رشدي، في كتاب: رشاد رشدي بأقلام مختلفة (1987)، والمسرح العربي والبحث عن الهوية، والمعادلة الصعبة (عن مسرحتي محمد سلماوي: فوت علينا بكره، واللي بعده)، ودراسة لديوان إسماعيل عقاب (من وحي عينيها) منشورة في نهاية الديوان،وكتب مقالا عن كتاب:المسرحية الأمريكية الحديثة، ومقالة عن كتاب (صدام الحضارات لصمويل هنتنجتون)، نشرها في مجلة الهلال،وله كذلك بعض المقالات والملخصات والمرجعات لعدة كتب في الفلسفة بصورة عامة وفي فلسفة علم الجمال خاصة، وفي النقد الأدبي وفي علم الاجتماع الأدبي، أعاد نشر أغلبها في نهاية كتابه (علم الجمال والنقد الحديث) في طبعته الثالثة،وهي : [1] علم

[1] – نشرت جميعها في :مجلة (المجلة) ،في الأعوام 1963،1962، 1964

الجمال اليوم، بتحرير، موريس فيلبسون، الثقافة والمجتمع للناقد البريطاني رايموند ويليامز، الرؤيا المنحنة، ستانلي هايمن،علم الجمال والنقد هارولد أوزبورن، ما حققه ت س.اليتوب، ف.أ.ماثيسن، علم الجمال،لكروتشي، ما وراء الواقعية والمثالية، ويلبر مارشال إيربان، إيهاب حسن والخروج من مصر .

أما كتبه فهي: علم الجمال والنقد الحديث (ط 1،1963)،والمسرح السياسي (1980)،مسرح رشاد رشدي: دراسة تحليلية (1982)،والبناء الدرامي (1976)، والمسرح الأمريكي (1978)،الحلم الأمريكي (1993).

ففي كتابه (علم الجمال والنقد الحديث) ويقصد بالنقد الحديث النقد الجديد،إذ كانت هي الترجمة السائدة في الستينات،حاول إلقاء الضوء على أراء المفكر الايطالي كروتشي رائد المدرسة التعبيرية في القرن العشرين، لا عن طريق عرض لأرائه فقط، بل عن طريق تتبعها والكشف عنها فيما يكتبه النقاد المحدثون [1]،أي أصحاب النقد الجديد، إذ تناول في كتابه هذا مفاهيم الكل والجزء، من وجهة نظر كروتشي والنقاد الجدد، والشكل والمضمون و وحدة العمل الفني، ومفهوم القوانين الفنية وعلاقتها بالعمل الفني، والجمال في العمل الفني وعلاقته بالواقع الحقيقي، وعلاقة العمل الفني بالغايات العملية والأخلاقية. أما كتابه (المسرح السياسي) ، فقد تناول فيه علاقة المسرح بالقضايا السياسية، أما كتابه (مسرح رشاد رشدي: دراسة تحليلية)، كان دراسة تطبيقية، طبق فيه المنهج التحليلي وأفكار النقد الجديد في دراسته لثمان من مسرحيات رشاد رشدي، التي تناولها من ناحية الرؤية الفنية والبناء الفني ، أما كتابه (البناء الدرامي)،فقد تطرق إلى مفاهيم عناصر البناء الدرامي في المسرح التراجيدي، وهي الحدث والصراع والحوار ، مع تطبيقها على عدد من الأعمال المسرحية.

[1] – عبد العزيز حمودة–علم الجمال والنقد الحديث–تقديم ماهر شفيق فريد،ط2،1999،الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ص28.

وكتابه (المسرح الأمريكي)، فقد احتوى على عدد من الدراسات عن أعمال لمسرحيين أمريكيين مثل جاسنر وجوزيف ودكرتش ولا يونل ترلنج ... وغيرهم ، جمع فيه عددا من المقالات التي كتبها بشكل أسبوعي في جريدة الأهرام الدولي في أثناء انتدابه مستشارا ثقافيا لمصر في واشنطن بين عامي 1989 و 1992، والتي سبق أن نشرها تحت عنوان الحلم الأمريكي عام 1993، وهي مقالات تناولت انطباعاته والتجارب التي مر بها في أمريكا، والتي اتسمت في معظمها بأسلوب ناقد ساخر .

إن هذا القسم من خطابه النقدي يشير بوضوح إلى أن حمودة كان متبنيا لتصورات النقد الجديد ومنهجه التحليلي، وهو يؤكد ويصرح بأنه ابن النقد الجديد ومنهجه التحليلي، إذ يقول: " تربيت في أحضان مدرسة النقد الجديد ومذهبها التحليلي وأسهمت بهذا الجهد في الدعوة لها" [2] فضلا عن انه يشير بشكل بين إلى أن النقد العربي استورد نظريات نقدية غربية ومنها النقد الجديد وعاش النقاد وهو من بينهم على أفكاره لبضعة عقود. إن هذا القسم لم يكن موضوع هذه الأطروحة إلا في مجال محدد لبيان الانطلاقة الثقافية الأولى لخطابه النقد بوصفه مكونا من مكونات خطابه، لأنه نقد غربي معروف و عبد العزيز حمودة لم يكن سوى مستعير وناقل لمقولات النقد الجديد،وهو لم يزعم أكثر من ذلك.

القسم الثاني : من خطابه النقدي، وهو خطاب المرايا وما بعد المرايا، فقد خرج من عباءة النقد الجديد وقدم حمودة رؤيته النقدية فيه، إذ رأي أن النقد الجديد وان استطاع وضع نهاية للنقد التاريخي والذاتي في الثقافة الأمريكية، وقاوم اتجاه الواقعية الاشتراكية نحو تقييم النص داخل السياق الاجتماعي والسياسي والاقتصادي الذي كتب فيه، لكنه فشل في تطوير نظرية علمية ما كاملة للغة كما كتب حمودة ناقدا اتجاهه السابق،وقدم رؤيته

[2] – عبد العزيز حمودة – علم الجمال والنقد الحديث:ص20

النقدية في عدد من الاتجاهات النقدية المؤثرة في النقد العربي، أو التي يحاول عدد من النقاد العرب التمهيد لها في النقد العربي،ثم حاول تقديم رؤية نقدية تنطلق من التراث وتستفيد من النقد الأخر سواء أكان غربيا أم شرقيا، وقد شمل هذا الخطاب بصورة رئيسة ثلاثة كتب نقدية وهي: المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك (ابريل 1998)،المرايا المقعرة: نحو نظرية نقدية عربية (أغسطس 2001) الخروج من التيه: دراسة في سلطة النص (نوفمبر 2003)، وضم أيضا المعركة النقدية التي دارت بينه وبين د.جابر عصفور على صفحات جريدة أخبار الأدب (1998) فضلا عن مقالة له بعنوان:النقد العربي بين القومية والعالمية.

إن هذا القسم من خطاب (د.عبد العزيز) النقدي هو في حقيقة يدخل في باب ما سمي بنقد النقد، أي هو كلام عن النقد الأدبي الذي يتخذ الأدب موضوعا له، أو بصورة أصح هو خطاب في النقد الأدبي.

إن خطاب حمودة النقدي لم يخص بدراسة متخصصة، لذلك فان هذه الدراسة تعد أول دراسة في هذا المجال، لكننا وجدنا عددا من المقالات والدراسات اعتنت بقراءة جزء من خطابه المتعلق بمضامين المرايا وما بعد المرايا،أي تناولت أحد كتبه في هذا الخطاب،ولاسيما كتابه المرايا المحدبة، الذي دارت حوله معركة نقدية أدبية بين حمودة و جابر عصفور اشترك فيها أيضا عدد من النقاد والأدباء والباحثين، والتي سميت بمعركة القرن واتسم أسلوبها بالمناظرة أو بالسجال كما وصف.

لذلك سنحاول من خلال هذه الأطروحة مناقشة المقولات الأساسية التي أثارها خطاب حمودة النقدي المتعلق بالمرايا وما بعد المرايا،وسوف نركز على قضيتين أساسيتين هما المنهج الفكري الذي انطلق منه خطابه النقدي ورؤيته النقدية التي صاغها على شكل نظرية أدبية عربية بحسب ما عرضه،فأنا أسلم بأن لكل خطاب نقدي كما بينا رؤية للوجود وللمعرفة توجه مقولاته.وبذلك فإننا سندرس خطاب (د.عبد العزيز) النقدي، من

حيث البحث عن رؤيته التي يتبناها عن الوجود والمعرفة التي توحد نظره وتحدد منهجه الفكري ورؤيته النقدية، سواء رؤيته للنقد الغربي المؤثر في النقد العربي، والمتمثل لدى خطاب (الناقد) بالنقد الرومانسي، والنقد الشكلاني والماركسي، والنقد التفكيكي ،أو هذه الرؤية النقدية التي حاول أن يصوغها على شكل نظرية نقدية عربية لها مصطلحاتها ومفاهيمها،

البـاب الأول

الرؤية النقدية لعبد العزيز حمودة للنقد العربي /الغربي

الفصـــل الأول:

رؤية عبد العزيز حمودة للنقد العربي

تمهيد

أولا: إشكالية الخطاب النقدي المعاصر بين الأنا العربي و الآخر الغربي

ثانيا : الحداثة النقدية العربية و علاقتها بالتراث

ثالثا : نقد حمودة لتجربة الحداثيين العرب من خلال المرايا

تمهيد

لقد عرف المجتمع الأوربي خلال القرنين السادس عشر و السابع عشر الميلاديين، سلسلة من التحوّلات الاقتصاديّة والسياسيّة و التي توّجت بالثورة في انجلترا، وفرنسا وبذلك ارتسم عالم جديد، عالم يطبعه التصنيع، و ديمقراطيّة الجماهير؛ وبموازاة ذلك ظهرت قيم جديدة، حيث أصبح العقل السيّد الوحيد الذي يقبل الإنسان الخضوع لسيادته، وتمّ تسجيل الحريّة والمساواة كحقوقٍ كونيّة في ميثاق حقوق الإنسان والمواطن؛ فكانت مجمل هذه التحوّلات هي ما اعتدنا على تسميته بعصر الحداثة .

وفي هذه اللحظة التاريخية التي تمر بها أوربا يعلن " نيتشه" مقولته المشهورة ((موت الإله)) حيث لاقت هذه الفكرة ترحيبا كبيرا في الأوساط الأوربية الفكرية ، ذلك أنها فكرة تجعل التفكير دائما محصورا فيما هو من إمكانية الإنسان، و تلغي كل تفسير ميتافيزيقي غيبي .

وسرعان تلقفت الثقافة الغربية الفكرة فأعلن الأدباء موت الشخصية و أعلن النقاد موت المؤلف و أضحت الشخصية الواقعية الحسية عند(بلزاك) و(ديكتز) ضربا من الماضي الأوربي الذي يلفه ما يلف عصر الظلمات من صغار و تخلف وجهل.

أما في الضفة المشرقية و بعد قرن و نيف يبدأ بريق نهضة عربية تتلمس طريقها للتألق و الظهور، و لم تكن لها من كعبة يومئذ غير أوربا فولت وجهها نحوها و ارتمت في أحضانها ، ولبست ثوبها وشربت من معينها.

و قد تعددت مشارب هؤلاء ومسمياتهم من علمانيين و مستشرقين و حداثيين غير أنهم جميعا صهروا في بوتقة واحدة وشربوا من نفس الكأس و ظلوا يبذلون كل ما في وسعهم للترويج لمذهب الحداثة المنقول عن الغرب، باعتباره في زعمهم كشفا جديدا وتيارا أدبيا يقدم رؤية نقدية تكفل تحديث حياتنا الأدبية والفكرية، وجعلوا أنفسهم سدنة وكهانا في معبد الحداثة، رغم أنها دعوة لنبذ الموروث الأدبي و الفكري ، والقطيعة معه، والانقلاب على القيم والثوابت العقدية، والتقليل من إنجازات العقل المسلم وقت العصور الذهبية للحضارة الإسلامية .

واستطاع هؤلاء السيطرة على مجمل النشاط الأدبي والثقافي في كثير من البلاد العربية وأصبحوا ينظرون لمن ليس على مذهبهم نظرة استعلاء واستكبار وغطرسة، وفي هذه الأثناء خرج من داخل موقعهم الفكري ناقد مرموق استطاع قلب المائدة عليهم وإنزالهم من عليائهم، وكشف حقيقة حداثتهم.ذلكم هو الناقد و الأديب الدكتور عبد العزيز حمودة وذلك من خلال ثلاثيته (المرايا المحدبة – من البنيوية الى التفكيك-) و (المرايا المقعرة – نحو نظرية نقدية عربية -) و(الخروج من التيه – دراسة في سلطة النص) .

وفي هذه المؤلفات الثلاث نجده متحاملا على أفكار عصر النهضة العربية ومعاداة نقادها للتراث و رغبتهم الجامحة في الانفصال عنه بغية تأسيس وعي نقدي جديد. كما يرى بأن الحداثيين العرب قاموا باستعارة الفكر الغربي من منطلق الانبهار أو الإحساس بالنقص تجاه مورثهم، وعلى كل حال لا يستطيع جاحد إنكار قيمة الجهد الذي بذله هذا الناقد من أجل بلورة نظرية عربية أصيلة أساسها التراث العربي.

لابد من أن أعرج معرفا بالأستاذ الدكتور عبد العزيز عبد السلام حمودة ، أستاذ الأدب الإنجليزي بجامعة القاهرة. والذي و لد عام 1937م بقرية دلبشان مركز كفر الزيات بالمحافظة الغربية لمصر،وتلقى تعليمه الأولي بمدينة طنطا، ثم التحق بكلية الآداب بجامعة القاهرة حتى تخرج منها عام 1962م ، والتحق بجامعة كورنيل الأمريكية للحصول على درجة الماجستير في الأدب المسرحي. ثم حصل على الدكتوراه من نفس الجامعة عام 1968م، وعاد إلى جامعة القاهرة ليعمل بتدريس النقد والدراما والأدب المسرحي. ثم عميدا لكلية الآداب عام 1985م كما عمل مستشارا ثقافيا لمصر بالولايات المتحدة الأمريكية. وبعد العودة عمل بكلية الآداب رئيسا لقسم اللغة الإنجليزية بجامعة القاهرة، وعميدا للدراسات العليا بجامعة الإمارات ونائبا لرئيس جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا ثم رئيسا لها إلى أن توفي –رحمه الله- سنة 2006م.

لقد أحدث عبد العزيز حمودة زلزالا في النقدية العربية ومازالت ارتداداته مستمرة إلى اليوم و ذلك من خلال ثلاثيته المنشورة في سلسلة عالم المعرفة التي تصدر عن المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب بالكويت.

-ففي سنة 1998 صدر له الكتاب الأول ضمن العدد 332 بعنوان: (المرايا المحدبة – من البنيوية الى التفكيك-) وفيه: تمهيد وأربع فصول و تجري عناوين الفصول بالترتيب الآتي : الحداثة.. النسخة العربية . الحداثة..النسخة الأصلية . البنيوية وسجن اللغة، التفكيك والرقص على الأجناب ، و أخيرا المراجع و الهوامش .

-و في سنة 2001 صدر له الكتاب الثاني ضمن العدد 272 بعنوان : (المرايا المقعرة – نحو نظرية نقدية عربية -) وفيه تمهيد و جزئين، أما الجزء الأول فموسوم بالحداثة و القطيعة مع التراث و فيه فصلين؛ الأول بعنوان : ثقافة الشرخ، والفصل الثاني بعنوان : من النتائج إلى المقدمات . أما الجزء الثاني فعنوانه: وصل ما انقطع:نحو نظرية نقدية عربية . و به مدخل، و فصل أول بعنوان:النظرية اللغوية العربية، وفصل ثان بعنوان: النظرية الأدبية العربية، و خاتمة (عود على بدء)، و الهوامش والمراجع.

-وفي سنة 2003 صدر له في نفس السلسلة – عالم المعرفة- ضمن العدد رقم 298 الكتاب الثالث و الأخير بعنوان: (الخروج من التيه–دراسة في سلطة النص–) وفيه: تمهيد، وفصل أول بعنوان:(عتبات التيه غير المقدس)، وفصل ثان بعنوان:(من سرق المشار إليه)، وفصل ثالث: (الذين سرقوا النص 1/ النقد الشكلاني)، وفصل رابع: (الذين سرقوا النص 2/ مابعد الحداثة نظرية التلقي)، وفصل خامس : (الذين سرقوا النص 3/ ما بعد الحداثة :التفكيك وخصي النص)، وفصل سادس (ما بعد بعد الحداثة :العودة الى

النص، لكن أي نص ؟)، وفصل سابع (الخروج من التيه) و كلمة أخيرة : نحن و التيه ، و المراجع، والهوامش .

و هذه الكتب – على الأرجح – هي من المصادر التي سيشتغل عليها بحثنا باعتبارها تصب في غالب واحد و هو(نقد النقد) و تكشف بجلاء عن الرؤية الحقيقية للدكتور عبد العزيز حمودة سواء في نظرته للحداثة العربية ، أو الحداثيين العرب أو ما توصف عند بعض النقاد بالتقويلية* العربية.

* – التقويل في أبسط معانيه : هو التحميل الدلالي الفائض على حد النص و حاجته كقولنا: " قولي ما لم أقل "

أولا : إشكالية الخطاب النقدي المعاصر بين الأنا العربي و الآخر الغربي

إن إعطاء الثقافة الغربية هذا الطابع الكوني هو ما حذر منه نخبة من المفكرين والفلاسفة ولعل مقولة إحسان عباس تكشف ذلك بجلاء فيقول : "إننا وقعنا بوهم يعتقد بكونية المعايير النقدية الأدبية وهو افتراضٌ فاسد يؤدي إلى التبعية الثقافية، أو يفضي إلى المحاكاة الصماء في أحسن الأحوال[1].

فالأصل في الأشياء هو ذلك الواقع الإنساني الذي يبدأ من الإنسان، وينتهي إليه من خلال شراكة فاعلة بين قدرات البشر، الأمر الذي صادق عليه كثيرون ممن رأى صعوبة النظر إلى الثقافة باعتبارها نتاجاً لحضارة مخصوصة. فتشيع لدينا أقوال من مثل: "إنها لقراءة بلهاء للثقافة أن نقرأها على أنها سجل لتجربة ثقافية مخصوصة"[2]، أو: "الثقافة الرفيعة تتسم بنوع من قابلية الفصل عن سياقها، ومن هنا تشير الثقافة إلى صلة بين حضارة مخصوصة وإنسانية كونية"[3]. وهي أقوال يؤكد عليها جابر عصفور بقوله: "إن النظرية النقدية أو الأدبية لا تنسب إلى هوية سياسية أو قومية أو دينية، إلا إذا فارقت صفتها النوعية من حيث هي صياغة تتسم بالتجريد الآخر والعمومية"[4]. ويصبح بديهاً لدينا الاعتراف بمقولة هوراس الشهيرة "ما من شيء إنساني غريب علي"[5].

فالحديث عن البعد الإنساني الشمولي للخطاب بأبعاده المختلفة (الأدبية والنقدية والثقافية)، يقتضي ثقافة حوارية تنطلق من الاختلاف وتنتهي إلى التسامح مع الآخر، وهو ما لا ينطبق على الثقافة الغربية التي يعتقد كثيرون أنها وجهت خطابها إلى الإنسان الأوروبي، و لم تلتفت إلى الإنسان إلا قليلاً، فالإنسان الشامل الذي تحدثت عنه أوروبا يبدأ بها وينتهي بها أيضاً[6]. حتى إنّ عملية الالتفات إلى الإنسان الآخر ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بالقوة والسلطة، ذلك أن الغرب وكما يقول إدوارد سعيد قادرٌ على إيهامنا بأنه يفهم الثقافات جميعها من الداخل أفضل مما تستطيع هي ذاتها أن تفهم ذاتها[7]. وهذا التدخل الثقافي قد يؤدي إلى إعطاء الغرب الحق في التدخل في شؤوننا ولمصلحته الخاصة. بل وأكثر من ذلك، إذ يصبح الغرب قادراً على فرض تصوره للعالم بالطريقة التي تجعل له الغلبة، وتفرض على غيره الطاعة[8].

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، فإن الاكتفاء بالحديث عن هذا الجانب الإنساني الشمولي يلغي حقيقة هامة في كون الخطاب الأدبي والنقدي هو خطابٌ اجتماعي Social discourse ينتجه الكاتب والناقد

---

[1] – إحسان عباس ، الكرمل، عدد 51، ربيع 1997، ص 101.

[2] – تيري إيجلتون ، فكرة الثقافة، ترجمة ثائر ديب، دار الحوار، 2000، ص 118.

[3] –المرجع السابق ،ص 119.

[4] – جابر عصفور ، "تسمية النظرية"، جريدة الحياة، الاثنين 4 مايو 1998، ع 12844، ص 22.

[5] – تيري إيجلتون ، فكرة الثقافة، ص 105.

[6] – فيصل دراج ، "ما بعد الحداثة في عالم بلا حداثة"، الكرمل، عدد 52، ربيع 1997، ص 88.

[7] – إدوارد سعيد، العالم والنص والناقد، ترجمة عبد الكريم محفوض، منشورات اتحاد الكتاب العربي،2000.

[8] – ميشيل فوكو ، نظام الخطاب، ترجمة محمد سبيلا، بيروت، دار التنوير، 1984، ص 90–91.

(وكلاهما عضوٌ في هذا المجتمع) لأعضاء آخرين هم القراء، استجابة لمتطلبات اجتماعية لها أنظمتها وأغراضها وقيمها وأهدافها، وهي بمجملها تشكل جزءاً أساسياً في تشكيل هذا الخطاب[1]. الأمر الذي يؤكده عبد النبي اصطيف في قوله: "إن النص النقدي شيء تاريخي أنتجه كائن بشري في زمن معين، وفي ظروف معينة، ورغم استقلاليته الظاهرية عن الخبرات والعواطف التي يصدر عنها الناقد في كتابته لنصه، فإن الخبرات والعواطف، وأموراً أخرى كثيرة تتصل بحياته بمختلف جوانبها تشكل جزءاً أساسياً من الأسباب الداخلة في صنعه لهذا النص"[2].

حتى إنّ الأعراف الجمالية التي يستند إليها النقد في ممارساته هي "أعراف اجتماعية من نمط معين، وتترابط في صميمها مع بقية الأعراف الاجتماعية الأخرى"[3].

وبالتالي يكون من القصور بمكان محاولة فهم الخطاب النقدي بعيداً عن السياق الذي يقوم بتحديد طبيعة النص النقدي، وهو سياقٌ مرتبط بكل من: النص الأدبي، والناقد الأدبي، والمتلقي مستهلك النص النقدي، إضافة إلى المؤسسة الاجتماعية التي ينتج فيها هذا النص[4].

ولعلّ الحديث عن قرائن حضارية مرتبطة بالنص النقدي يقتضي تنويهاً بخطأ إطلاق أحكام عامة على الذات الجماعية العربية، أو ما يسمى (العقل العربي) يدفعنا إلى حديث –على سبيل المثال– عن كره مترسخ للمنطقي والفلسفي في العقلية العربية، أدى إلى تراجع ملموس في النشاط النقدي باعتباره نشاطاً نظرياً معرفياً فكرياً مرتبطاً بالفلسفة[5]، وهو ما يمكن ردّه باعتماد الآتي:

- لم يكن النشاط النقدي الأدبي المكتوب بالعربية من صنع العرب وحدهم، بل شاركت فيه عناصر كثيرة، وبالتالي يستحيل تقييم هذا التراث النقدي باستخلاص صفات عقلية منبثقة عن أصحاب هذا التراث، وهو ما يؤكده وجود تاريخ للنقد عند العرب، لا لنقد عربي، وهو ما أدركه إحسان عباس عندما قدّم كتابه تحت عنوان، تاريخ النقد عند العرب، فنسب النتاج النقدي إلى الهوية العربية بحكم اللغة، لا بحكم الأجناس، فهم عرب باللغة والتكوين ومصادر الفكر[6].
- لم يكن تاريخنا العربي بمعزل عن تاريخ الفلسفة الإنسانية، حتى "إن ثمة اتجاهاً قوياً لدى مؤرخي الفلسفة العالمية إلى النظر إلى هذا الإسهام على أنه جزء لا يتجزأ من هذه الفلسفة، وأنه لا سبيل إلى فهم الفلسفة الغربية الكلاسية والوسيطة من عصر النهضة وما تلاه من قرون دون الاطلاع على الإسهام العربي المهم،

---

[1] – عبد النبي اصطيف ، و عبد الله الغذامي ، نقد ثقافي أم نقد أدبي، دار الفكر المعاصر،2004، ص 87 .

[2] – المرجع نفسه ، ص 127.

[3] – رينيه ويليك ، أوستن ووارين ، نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، ط3، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1981، ص 21.

[4] – عبد النبي اصطيف ، و عبد الله الغذامي ، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص ص 15–19.

[5] – المرجع نفسه، ص 15

[6] – يمنى العيد – في مفاهيم النقد وحركة الثقافة العربية– إعداد محمد دكروب، الفارابي، 2005، ص 82.

بل الخطير في تاريخ الفلسفة الإنسانية"[1].

قد تبدو النظرية النقدية موضوعية وعالمية، لكنها في حقيقتها وكما ترى هذه الدراسة، تنمو في مكان وثقافة ولغة محددة، وتبقى مرتبطة في ذلك المكان واللغة. وتأكيداً لتلك العلاقة التي تربط النظرية النقدية بالتركيبة الثقافية التي تفرزها، ترى هذه الدراسة أن الخطاب النقدي العربي بحكم احتكاكه بالآخر الأوروبي واتصاله بأطروحات النقد الغربي – وهي جزء من أطروحات ثقافية عالمية – قد طبع بعلامات فارقة أبرزها: الغموض والازدواجية،و الالتفات إلى التراث.

وهو ما ستحاول هذه الدراسة إبرازه مستعينة بعدد من الاجتهادات البارزة في مجال تحليل واقع النقد العربي، وذلك بغرض البحث عن أية حلول ممكنة تحترم مكونات الحياة العربية وتسجل طموحاتها ورؤاها بعيداً عن التبعية. علماً أن هذه الدراسة تدرك أن الفعل المعرفي هو أمر حتمي لا يجوز رفضه لمجرد صدوره عن هذا المكان أو ذاك، كما تدرك أن معرفة الآخر تشكل مدخلاً للفائدة والمناظرة، إلا أنها ترى ما يراه طاغور إذ يقول: "إنني على استعداد لأن أفتح نوافذي في وجه جميع الرياح، لكن شريطة ألا تقتلعني هذه الرياح من مكاني"[2].

1–التفكيكية نمطٌ تفكيريٌ غربيٌ خالصٌ

في كتاب (سجن اللغة)[3] ، ينطلق المؤلف من فكرة أن تاريخ الفكر هو تاريخ نماذج، والنموذج هو نمط فكري أو طريقة تفكير تهيمن في مرحلة تاريخية، ولفهم النموذج علينا أن نفهم الأنظمة الاجتماعية التي تقف وراءها. فالنظرية حين تطرح لتفسير ظاهرة أدبية معينة، فإنما تطرح ضمن شروط تاريخية وثقافية محددة، تجعل من الصعب نقلها كما هي، الأمر الذي يؤكده (ملر) في قوله: "على الرغم من أن النظرية قد تبدو موضوعية وعالمية، مثل أي اختراع تقني، فإنها في حقيقة الأمر تنمو في مكان وزمان وثقافة ولغة محددة، وتبقى مربوطة في ذلك المكان واللغة"[4].

ومن ثم، فإن الحديث عن المنتج النقدي الأدبي يقتضي بالضرورة إقراراً بخصوصية الأفراد منتجي النظريات والمؤثرين فيها، ولابد كذلك من التنبه إلى الاختلافات النسبية بين الحضارات، وهي اختلافات قائمة على تراكمات تاريخية وتفاعلات بيئية ومجتمعية، دون أن يكون ذلك مدعاة لإدعاء الانقطاع عن الآخرين أو التفوق عليهم .

تأكيداً لتلك العلاقة التي تربط النظرية النقدية بالتركيبة الثقافية التي تفرزها، يقارن عبد العزيز حمودة بين مزاجين ثقافيين: المزاج الثقافي الفرنسي الذي ينفي وجود الذات بشكلها الحر المستقل، والمزاج الثقافي الأمريكي الذي يميل للحفاظ على ذات حرة شبه ديكارتية، وبالتالي فإنه يرى أن فرنسا قامت باحتضان البنيوية بما تحويه

[1] – عبد النبي اصطيف ، و عبد الله الغذامي ، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص184–185.

[2] – نجيب العوفي ، ظواهر نصية، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط1، 1992–ص 13.

[3]– Jameson, Frederic, The Prison –House of Language (Princeton: Princeton up, 1972)

[4]– The Translatability of Cultures: Figurations of the space between Sanford Budick and Wolfgang Iser eds. (Stanford: Stanford up, 1996) P. 210

من تركيز على القوانين والأنساق الداخلية للنص الأدبي بطريقة تغيب قدرة الذات إلى درجة رفض ذات المؤلف أساساً. وهو السبب نفسه الذي أدى إلى تأخر وصول البنيوية إلى أمريكا التي استمرت فيها شعبية أفكار سارتر من حرية الفكر وتأكيد الذات، وهي بمجملها أفكار تتفق مع المزاج الثقافي الأمريكي الذي يقوم على التعددية الثقافية ويحتفي بها، لذلك احتفت أمريكا بالمهاجرين الجدد وربطت جامعاتها بالتفكيك[1]. ولا بد في هذا السياق من الإشارة إلى أن القدرة التقويضية التي أتت بها التفكيكية ترتبط بجدول أعمال تحريري، يضع الثقافات تحت المجهر ويحدد علاقات القوى فيها، ويقدم بعض استراتيجيات المقاومة لهذه العلاقة، بغرض التقويض من حيث هو بديل للرواية المسرودة من وجهة نظر السلطة، ومن هنا تأتي ضرورة التفرقة بين مزاجين في إطار المجتمع الأمريكي: مزاج سلطوي أحادي النظرة، ومزاج ثقافي معارض[2].

كذلك يبدو جلياً في هذا السياق التعارض البارز بين النظرية النقدية في الماضي والحاضر. فالتفكيكية ظهرت في إطار خطاب ما بعد حداثي متشكك إزاء التاريخ الكوني، ونقصد بذلك التاريخ الذي اكتشف وجود شعوب بلا تاريخ، كما يبدي تشككاً إزاء الحكايات الغربية التي خدمت الإمبريالية، كما يميل إلى ثقافات الأطراف التي أخرسها المركز حين أخرس تواريخ تطرح رؤية للعالم لا تتطابق مع رؤية الغرب[3].

بناءً على ما تقدم، فقد يبدو للعالم بأسره أن التفكيك يحمل رسالة إنسانية من خلال النظرية النقدية التي تبناها، ودعا فيها إلى محاربة المفاهيم القمعية ، وكلنا يدرك أهمية نجاح الأطراف في حيازة خطاب ثقافي وطني على صعيد عالمي. من هنا يأتي الحديث عن التفكيكية باعتبارها مكتسباً نقدياً يعكس بشكل مباشر حق الإنسان في الاختلاف، وفي التعبير الحر عن هذا الاختلاف، في ما يمكن أن يسمى (تعددية التأويل) وفق بول ريكور[4].

إلا أن هذا الانفتاح اللانهائي المنكر للحد والحدود، والذي يجعل النص قابلاً للتأويل المستمر قد لا يجد له مناخاً مناسباً في المزاج العربي، فالبعض يتصدى للتفكيكية باعتبارها دعوة إلى السيولة والتسيب الفكري[5] يعكسان رغبة في نفي التعميمات والقوانين العامة وإثارة الشك في المعتقدات، وآنئذ يصبح القول بتعدد التفسيرات بصورة لا نهائية معضلة أمام بعض النصوص الثقافية العربية الدينية، من هنا نصل إلى القول: إن التفكيك يقتضي رغبة ملحة في التعددية الفكرية والمذهبية. فمن وجهة نظر معينة ضمن مزاج تاريخي وثقافي معين ينظر إلى التفكيك باعتباره رسالة إنسانية تحارب المفاهيم القمعية وتتصدى لها، ومن وجهة نظر أخرى فقد ينظر إليه باعتباره مدمراً للتقاليد وثورة عليها.

---

[1] – عبد العزيز حمودة– المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، (الكويت: سلسلة عالم المعرفة،1998) ص:94، 161، 163.

[2] – نذكّر هنا بإنجازات بارت وامبرتوإيكو وفوكو ودريدا وتشومسكي، وجامعها المشترك هو نقد المركزيات التقليدية في سياق حضاري كامل. وانظر ذلك في: سيم، ستيورات، فان لوون، بورين، النظرية النقدية، ترجمة جمال الجزيري، المجلس الأعلى للثقافة، 2005، ص 174.

[3] – صبحي حديدي –الحديث، الحداثة، ما بعد الحداثة– الكرمل، ع 51، ربيع 1997، ص 59.

[4] – صبري حافظ– أفق الخطاب النقدي– ط1، ، 1996،دار شرقيات، ص 39.

[5] – نبيل سليمان– فتنة السرد والنقد–دط، 1994، دار الحوار، ص 78.

عموماً يأتي التفكيك –بما يحمله من مفهوم الاختلاف الجامع بين الاختلاف والإرجاء – أداة منهجية لتقويض التمركز المنطقي في الفلسفة الأوروبية منذ اليونانيين[1]، في وقت نجد فيه من يقول: "إن التاريخ العقلاني للحضارة الغربية يجعلها مهيأة لما نسميه بالغزو التقويضي" [2]. فلتفكيكية بعد سياسي في التاريخ الأوروبي الحديث يتماشى مع توجهات شمولية جديدة ضد الفاشية والنازية، وهي توجهات وجدت قبولاً لدى مناهضي المحرقة اليهودية –المزعومة– الذين سعوا إلى تأصيل الاختلاف، أو جعله الأصل أو المتن، بدلاً من أن يكون الهامش[3].

ولعل تأملات سعد البازعي في الصلة اليهودية بالتقويضية، تدعم إلى حد كبير مقولة الخصوصية الحضارية للنظرية النقدية، وهي تأملات ذهبت به إلى القول إن التقويض هو محصلة نقدية فلسفية للتراث التفسيري للتوراة، أو هو رؤية دينية عقلانية أو لا دينية للعالم، تنتهي إلى ما يسميه دريدا (لعب التفسير) أو عدم ثباته في مرجعية الحقيقة أو المعنى المتفق عليه.

الأمر الذي يستند فيه البازعي إلى دراسات بعض المتخصصين في الدراسات العبرية، ومنهم سوزان هاندلمان التي تؤكد صلة الموروث العبري بالتقويض من خلال موت الإله، بمعنى أن الإله اليهودي منسحب وغائب عكس آلهة الإغريق الحاضرة، وبالتالي يتحول شعب الله إلى شعب الكتاب أثناء المدة الفاصلة بين النفي وعودة المسيح[4].

قد تشكل هذه المسألة عائقاً نفسياً بيننا وبين التفكيك[5]، لكن هذا لا يمنع من القول إن التفكيكية — في بعض بعض نواحيها – مكتسب نقدي لا يلتقي مع غايات الغرب في جانبه القمعي الاستعماري، أو نظامه الذي تأسس على محو صورة الإنسان العادي، وعلى حساب الإنسان الفقير المهمش.

2–المقولات النقدية تمت صياغتها لآداب غربية محضة

يقول رولان بارت: "على اللغة النقدية أن تتعامل مع نوعين من الصلات: صلة اللغة النقدية بلغة المؤلف المدروس، وصلة هذه اللغة الموضوع بالعالم. إن الاحتكاك ما بين هاتين اللغتين هو ما يحدد النقد" [6].

وإذا كان الأدب بوصفه مادة الدرس الأدبي، هو ما يملي قواعد درسه، فإن هذا يدفعنا إلى الإقرار بأن المقولات النقدية مستخلصة بالضرورة من النصوص الإبداعية نفسها، فالنقد لا ينفصل عن الأدب، ولذلك يصبح

[1] – سعد البازعي– استقبال الآخر– ص 87.

[2] – المرجع نفسه، ص 81.

[3] – المرجع نفسه ، ص 88.

[4] – المرجع نفسه ، ص ص : 84، 85.

[5] – يصل البازعي إلى أن التفكيك له خصوصيته النابعة من خلفية دريدا الثقافية بوصفه يهودياً، والمعروف أنّه وقع بعض مقالاته بعبارة حاخام على نحو تحدثت عنه سوزان هاندلمان في كتابها قتلة موسى.البازعي، سعد، استقبال الآخر، ص237.

[6] - سعد البازعي– استقبال الآخر– ص 87.

من غير الفطنة في رأي محمد مندور محاولة تطبيق آراء الأوروبيين على هذا الأدب، وهي آراء تمت صياغتها لآداب غير آدابنا[1].

هذا التعارض بين تعاليم بعض النقد وحقائق أكثر الأدب تشير إليه يمنى العيد في دراستها (المعنى الغائب) بقولها: "وقد يفارق نقدنا العربي الأدب الذي يتحدث عن حياتنا، وقد يدعوه ليحاكي الأدب الذي تتحدث عنه هذه التيارات العالمية، أو قد يترك الأدب يفارقه: يحكي الأدب عن الحياة، حياتنا، ويستمر النقد، نقدنا الحديث عن الكتب العالمية... وبدل القربى تظهر المفارقة. بدل أن يشارك النقد الأدب رأيه في الحياة ويحاور معناها في رؤيته لها، أي بدل أن يسأل النقد عن العلاقة المركبة بين الأدب والنقد والحياة، ينحصر في علاقته بالنموذج، يسأل عن أدواته، ويركب منها قوالب يحشد فيها الأدب"[2].

وبالتالي، يتم تقويم الأدب أو النصوص العربية بالاعتماد على معطى غربي، أو نموذج ثقافي خاص، تغدو قيمه أساساً للتقويم، ويغدو هو الأصل، مما يوصلنا إلى حالة اغتراب تتولد في رأي فيصل دراج حين يهرب الناقد لاستيراد مناهج غربية لا علاقة لها بالنص الأدبي العربي[3]. كما يعتبر فيصل دراج أن إخضاع النصوص الأدبية للنظريات الجاهزة هو نوع من العجز والتبعية ويقول في هذا الشأن: "لا يمكن الوصول إلى صيغة نقدية إلا من خلال قراءة خصوصية الرواية العربية بمفاهيم مشتقة من هذه الأعمال الروائية، لأن المعايير النقدية الأوروبية ولدت وتتوالد من نصوص أوروبية، لها إشكاليات وتاريخ وثقافة وظروف مغايرة لظروف مجتمعنا العربي، لذا فهي لا تصلح للتطبيق على الأعمال العربية"[4].

إلا أننا في هذا السياق، نشير إلى أن الناقد الروائي العربي كان مضطراً إلى الانجذاب المطلق نحو المنجز النقدي الروائي الغربي، بحكم أن نقد الرواية لا يمتلك جذوراً في التراث النقدي العربي، خلافاً للشعر الذي امتلك التراث العربي بشأنه ممارسة نقدية تتيح للنقاد فرصة تمثله والالتفات إليه في كثير من الأحيان. الأمر الذي يمكن التدليل عليه من خلال غزارة الإحالات على المراجع الغربية المترجمة التي تزخر بها أغلب الدراسات النقدية عن الرواية العربية. وبهذا تتحول الأعمال الروائية لفضاء غرضه إثبات كفاية المنهج الإجرائية، وبذلك تصبح النصوص في خدمة المنهج لا العكس[5].

وقد يُحكم على توظيف بعض النقاد للمناهج الغربية بعدم التوفيق، من حيث إنه مجتزأ وخارج عن السياق، كما حكم على طه حسين حين وظف المنهج الديكارتي متخطياً رموز الثقافة العربية، مكرساً ذاتاً ثقافية مغايرة، تساعد على التخلص من هيمنة التقديم لبعض نصوص التراث العربي، وهو التوظيف الذي أنجزه طه حسين، ضمن مسعى عام مشدود إلى أوروبا في صميم الاستقبال العربي للمذاهب النقدية الغربية ومناهجها

---

[1] – محمد مندور– النقد المنهجي عند العرب– 1944، ص 6.

[2] – يمنى العيد – في مفاهيم النقد وحركة الثقافة العربية– ص 19–20.

[3] – عن لقاء مع فيصل دراج، الخليج الثقافي، العدد 6910، 20 إبريل، 1998، ص 20.

[4] – المرجع نفسه –ص21.

[5] – عبد العالي بوطيب ، "إشكالية تأصيل المنهج في النقد الروائي العربي"، عالم الفكر، المجلد السابع والعشرون، العدد الأول يوليو / سبتمبر 1998، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، صفحات 11، 12، 16.

ومصطلحاتها[1].

لا بد من الإقرار بأن النقد الغربي بمنهجه وأسسه النظرية فرض حضوراً قوياً على الساحة العربية، بل وأصبح أمراً بديهياً أن يكون لهذا النقد حضوره الملموس في تركيبة الخطاب النقدي العربي، إلا أن هذا الحضور بدا لبعض النقاد، ومنهم شكري عياد وكأنه تقليد منجزات تقنية العصر دون ربط هذه المنجزات بظروفنا وحاجاتنا الخاصة، بمعنى استيراد تكنولوجيا ليس بوسع الإنسان عندنا أن يتعامل معها[2].

ويبدو الأمر وكأننا نلهث وراء هذا النقد في محاولة نقل المفاهيم الصادرة عنه، وهو ما صوره جابر عصفور حين وصف عملية النقل هذه بأنها "عرض يغلب عليه الانبهار، الذي لا يعدو أن يكون نوعاً من أنواع المباهاة بمسايرة أحدث صرعات العصر وصيحاته"[3].

نصل إلى القول إن الخطاب النقدي العربي الحديث هو نتاج ظروف مواجهة واسعة ومتعددة المستويات مع الغرب، وقد كانت لهذه المواجهة تجلياتها التالية : الغموض والتناقض .

2/أ- الغموض في الخطاب النقدي العربي:

لا بد أن تكون لغة النقد واضحة ومحددة ودقيقة، ذلك أن النقد الأدبي يمثل جملة من العمليات الذهنية الواعية القصدية التي تحكمها أطر ومعايير متعارف عليها، وتشكل في مجموعها نوعاً من التفكير المنظم، ولتيسير هذا التفكير، فإنه بحاجة إلى لغة ميسرة سليمة واضحة دقيقة، تساعده على تأدية وظيفته بالشكل المطلوب وتمكنه من خوض غمار هذه العمليات بكفاءة[4].

هنا، لا بد من الإقرار أولاً بأن لغة النقد الحديثة في أصلها تحوي بمجملها مفاهيم نقدية غامضة، وأن الإلمام بمقولاتها الرئيسية ليس بالأمر السهل. صحيح أن الكلاسيكية والرومانسية والواقعية كانت لها مصطلحاتها النقدية الخاصة بها، إلا أن هذا الإرباك في المصطلح النقدي لم يكن قائماً كما هو الحال الآن، الأمر الذي يربطه جابر عصفور بالإيقاع المتسارع للإنجازات المعرفية في مجال النقد الأدبي، فالكلاسيكية أو الرومانسية أو الواقعية احتواها مدى زمني طويل، خلافاً للبنيوية والتفكيكية اللتين احتواهما مدى زمني قصير[5].

إذا كان الأمر كذلك، فإنه يكون لزاماً علينا الاعتراف بمعاناة النقد العربي في توضيح المفاهيم النظرية التي يعتمدها، ولذلك فهو يبذل جهداً مزدوجاً من حيث اكتساب المعرفة وتوظيفها. وهي المعرفة التي تعتمد الترجمة التي تعد مسؤولة إلى حد كبير عن حالة الفوضى والتشويش التي أصبحت تشكل علامة من علامات

---

[1] – سعد البازعي ، استقبال الآخر، ص 184.

[2] – انظر في ذلك، أحمد الهواري ، و شكري عياد– جسور ومقاربات ثقافية، ط1، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 1995، ص 19.

[3] – جابر عصفور– "خصوصية النقد المعاصر"، جريدة الحياة، الاثنين، 6 يوليو 1998، ع 12907، ص 13.

[4] – عبد النبي اصطيف، عبد الله الغذامي، نقد ثقافي أم نقد أدبي: ص ص83–85.

[5] – جابر عصفور– من وقائع أعمال المؤتمر الدولي "حول قضايا المصطلح الأدبي" الذي شارك فيه نقاد من مختلف الدول بتنظيم من المجلس الأعلى للثقافة بمصر، الاتحاد، صفحة ثقافة وفكر،18 مايو 1998، ص10.

الخطاب النقدي العربي، ذلك أنها لا تلتزم الدقة في عملية النقل إلى اللغة العربية، ولا تراعي ضبط المصطلح، ومن هنا يرى عبد النبي اصطيف أنها في نهاية الأمر توصلنا إلى سوء الفهم و سوء الإفادة وبالتالي سوء التوظيف، لذلك كان لزاماً الدعوة إلى ضرورة إنجاز هذه الترجمات من قبل مختصين في علوم اللسانيات المتقنين للغتين المعنيتين كي تكون الإفادة أكثر[1].

إضافة إلى ما ذكرنا من أسباب في محاولتنا لتفسير هذا الغموض الذي يجتاح الخطاب النقدي العربي، فإن سعد البازعي يحيل هذا الغموض إلى طبيعة الثقافة العربية التي يصدر عنها الناقد العربي، من حيث تمركزها حول الإنسان وإيمانها بالمؤلف والمبدع، فيغدو من الصعب عليه إدراك الجانب غير الإنساني في الأسس الفلسفية لكثير من المناهج الغربية المعاصرة[2].

كما أن للناقد حميد لحميداني رأي آخر في **الغموض** إذ يجعل فيه نقاد المشرق العربي هم الأكثر غموضاً وذلك بسبب ارتباطهم بالنقد الانجلو سكسوني الذي لم يحرص برأيه "على مسألة التمييز الواضح بين المناهج النقدية، وهو أمر حرصت عليه المدرسة الفرنسية شديد الحرص"[3].

عموماً، كثيراً ما تطالعنا آراء بشأن الفعاليات النقدية العربية بأنها لا تليق بالمنهج الغربي وامتداداته، فنجد يوسف حامد جابر –على سبيل المثال– في كتابه "البنيوية في النقد العربي المعاصر"، يتحدث عن فوضى منهجية عارمة على المستويين النظري والتطبيقي، وهي الفوضى التي تلمسها ضمن فعاليات كل من عبد الله الغذامي، الذي يصف طريقة عرضه بأنها تمت خارج إطار منهجي محدد، فظهرت كأنها معلومات متراكمة انفلتت من المنهجية، وضاعت في إطار من الفوضى والتفكيك[4]. أما محمد مفتاح، فرغم الفعاليات المضيئة في تحليله، غير أن نمو هذه الفعاليات كان يتعثر، وأحياناً يضيع في زحمة هذا الحضور الكبير من المعلومات والمعارف المتشعبة[5].

2/ب– التضارب في الآراء والتوجهات المنهجية:

سنبدأ بكمال أبو ديب، الذي بقي المنهج النقدي لديه مشوشاً، إلى درجة تجعل من ملاحقة خطواته في التحليل أمراً صعباً، والتحول الذي نجده يكاد يقتصر على التنويع في المفاهيم وطرائق التحليل التي حشدها في دراساته، والتي يستشف منها تحول على مستوى فعالية المنهج النقدي لا على مستوى طريقة عرض المعلومات التي ازدحمت وتراكمت في دراساته، حتى إن تحليله للنصوص الشعرية يكاد يقتصر على ملاحقة حركاتها وتفكيك مكوناتها، والنظر إليها بوصفها ثنائيات يمتلك كل منها دلالات خاصة، وهي ثنائيات تم رصدها

[1] – عبد النبي اصطيف –نحن والبنيوية، ثلاث ترجمات عربية عن البنيوية– مجلة الموقف الأدبي، العدد 202، 1988، صفحات من 95–114.

[2] – سعد البازعي – استقبال الآخر، ص184.

[3] – حميد لحميداني– النقد الروائي والأيديولوجيا: من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي– المركز الثقافي العربي، 1990، ص 116.

[4] – يوسف حامد جابر، البنيوية في النقد العربي المعاصر، مؤسسة اليمامة الصحفية، 2004، ص 223.

[5] – المرجع نفسه ، ص 327.

وتحليلها بقسرية تامة، مما يجعل من نتائج ممارسة (أبو ديب النقدية) موضع أخذ ورد على أكثر من مستوى[1].

كثيرة هي الدراسات النقدية التي تقف على حالة التشويش والغموض التي أوقعت الناقد العربي في حالة من التناقض، نذكر منها على سبيل الإيضاح الأمثلة التالية:

- ما يراه سيد البحراوي بأن محمود أمين العالم وأنيس يستخدمان مصطلحي الصياغة والمضمون، ومصطلح الوحدة العضوية بطريقة متعارضة[2].
- ما يراه سعد البازعي بأن جبرا يتبنى آراء متناقضة إذ يؤكد في أحد المواقع منحاه الشكلاني الجمالي، ثم يعود ليؤكد منحى سيرياً أو شخصياً[3]. وهو التناقض الذي يلمسه عند الغذامي في دراسته (الخطيئة والتكفير) حيث بدا حائراً بين خليط من المناهج ينقض بعضها بعضاً[4].
- ما يراه عبد الغني باره، بأن مصطفى ناصف يخلط مفهوم موت المؤلف كما فهمه بارت بمفهوم آخر مستمد من التراث العربي، إذ يقول في هذا الشأن: "إن المبدع حين يكتب، فهو يعبر لا شعورياً عن إرادة الجماعة التي ينتمي إليها"[5].

وكثيراً ما يعلق النقاد العرب على محاولات تعديل الأطروحات البنيوية أو تطويرها كي تلائم الثقافة العربية، مما جعلوه مظهراً من مظاهر التناقض، فما قدمته نبيلة إبراهيم من مفاهيم في دراساتها البنيوية لا تتوافق حسب رؤية حميد لحميداني والمنهج البنيوي الذي تتبناه، بل إن هذه المفاهيم ذاتها –برأيه– تهدمها البنيوية، ولا تعترف بها[6] كذلك نرى عبد العزيز حمودة ينكر على حكمة الخطيب محاولته ا التصرف في فهم البنيوية عن طريق طريق الربط بين العلاقات الداخلية للنص، والمرجعيات الثقافية الخارجية، بل يذهب أبعد من الإنكار حين يسخر من عمله الذي يراه محاولة لتزاوج مستحيل بين نقيضين، وهي محاولة لا يملك الإنسان أمام فشلها كما يقول بتهكم إلا أن يتعاطف مع الباحث في مهمته المستحيلة[7]. وهي المحاولة التي تتجاوب مع محاولة كمال أبي ديب في في سعيه نحو تحطيم القمقم الذي حبست البنيوية نفسها داخله، بالتحرك من العلاقات الداخلية المقفلة، إلى ربطها بالعلاقات الخارجية المنفتحة على منافذ الحياة والكون والإنسان.

ويعلق عبد العزيز حمودة على محاولات تعديل الأطروحات البنيوية أو تطويرها كي تلائم الثقافة العربية بالقول: "أراد البنيويون العرب إمساك العصا من منتصفها وتحقيق معادلة خاصة بهم، تقوم على أساس دراسة العلاقة باعتبارها (داخل)، وباعتبارها (خارج) غير منفصلة عن الواقع المادي الذي أفرزها، مما أوقعهم في بعض

---

[1] – جابر يوسف حامد– البنيوية في النقد العربي المعاصر– ص330.

[2] – سيد البحراوي– البحث عن منهج في النقد العربي الحديث– القاهرة، دار شرقيات، 1993، ص94.

[3] – سعد البازعي – استقبال الآخر– ص 153.

[4] – المرجع نفسه ، ص 165.

[5] – بارة عبد الغني– مجلة فصول– عدد 16 شتاء 2003، ص 264.

[6] – حميد لحميداني– بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي– بيروت ، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط2، 1993، ص 109.

[7] – عبد العزيز حمودة – المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك– ص 179.

التناقضات الواضحة"[1]. علماً أن حمودة نفسه امتدح هؤلاء التوفيقيين، ممن اتخذوا الوسطية مبدءاً لهم كمحمد مندور الذي حذر من نقل الفكر الغربي والانفصال عن الواقع، متبنياً دعوة للوسطية الثقافية تتمثل في رفضه للنقل وتقبله للتأثر[2].

لا ننسى في سياق الحديث عن التناقض والازدواجية لدى الناقد العربي، ما عرف عن طه حسين من اعتماده نقداً تذوقياً انطباعياً يعتمد على الأساليب البلاغية العربية بعيداً عن جفاف التنظير النقدي، في نفس الوقت الذي يدرس فيه بعض النقاد على طريقة بيف وتين[3].

نصل في نهاية هذه الجزئية إلى القول إن التضارب في الآراء والتوجهات المنهجية هو إحدى خصائص نقدنا العربي وطريقة التفكير والإحساس الذي تكمن وراءه. وهو تناقض تتعدد أسبابه، إلا أننا نستطيع من خلال ما أسلفنا إيجازه فيما يلي:

- تعارض الثقافة النقدية المكتسبة مع الموروث النقدي أو البيئة التي يعيش فيها الناقد[4] وهو ما يصفه شكري عياد بازدواجية الولاء التي تفسر عملية الانشطار الدائمة والتناقضات القائمة والمستمرة عند من يضع قدماً في المشرق العربي، وقدماً في الغرب الأوروبي والأمريكي[5].
- عدم هضم الثقافة النقدية المكتسبة أحياناً (وهو ما قامت الدراسة بتوضيحه في مقدمة حديثها عن هذه الجزئية).
- تعارض الثقافة النقدية المكتسبة أحياناً مع معطيات النصوص الأدبية موضع الدراسة، (وهو ما تم إيضاحه أيضاً في موقع سابق في هذه الدراسة).

يبقى أن هذه الأسباب مجتمعة تدخل في نطاق المنطلق الأساسي لهذه الدراسة، وهو اختلاف الشرط التاريخي الذي انبثقت منه هذه المناهج النقدية عن الشرط التاريخي الذي تلقى هذه المناهج وحاول تفعيلها.

3-الالتفات إلى التراث

أصبح الربط بين الموروث العربي الإسلامي والثقافة الغربية الحديثة أمراً مألوفاً على الساحة النقدية العربية، وهو ما ينم عن رغبة إشكالية في المواءمة بين فكر وافد يخشى بغيره أن يفلت منا عصرنا أو نفلت منه، وبين تراث آفل يخشى بغيره أن تفلت منا عروبتنا أو نفلت منها. وهي رغبةٌ قديمة كانت لها تجلياتها التي عبّر عنها محمد مندور بقوله: "في الحق أن في المكتبة العربية القديمة كنوزاً نستطيع إذا عدنا إليها وتناولناها بعقولنا المثقفة

[1] – المرجع السابق ، ص 61.
[2] – محمد مندور– الميزان الجديد– القاهرة، ط2 (د.ت) ص 48.
[3] – سعد البازعي – استقبال الآخر – ص99.
[4] – المرجع نفسه، ص 147.
[5] – المرجع نفسه، ص 148.

ثقافة أوروبية حديثة، أن نستخرج منها الكثير من الحقائق التي لا تزال قائمة حتى اليوم"[1].

إلا أنّ هذه الرغبة أخذت في التزايد بدءاً من النصف الثاني من القرن العشرين، خصوصاً في مجال النقد الشكلاني الذي يعد من أكثر أنواع النقد العربي الحديث اهتماماً بتأصيل توجهه في التراث النقدي العربي في محاولات متكررة، لتأكيد أسبقية العرب في مجالات متعددة[2].

الحقّ أننا لا يمكن تجاهل هذا الربط، إذ لا بد من أن تستوقفنا بعض أوجه الشبه ودعاوي الأسبقية نفسها، إلا أننا لا نملك في بعض الأحيان سوى الانزعاج لكثرة ما تم إسقاطه من مفاهيم نقدية حديثة على نقدنا العربي القديم، ظناً بأن هذا الإسقاط يرفع من شأن التراث، وقد نستاء لهذه الإسقاطات لكثرة الخلط فيها وانعدام الدقة[3].

ففي كتاب "نظرية النقد الأدبي الحديث" ، نلاحظ أن المؤلف يقدم لنا عبارات صادمة يصعب قبولها من مثل: "إن الحكم النقدي الجاهلي كان يخضع لمنهجية هرميوناطيقية، تقوم في أساسها على مبدأ الخبرة.. ويعني ذلك أن المبدأ النظري الذي قام عليه النقد الجاهلي هو مبدأ الاستقبال في الفكر الألماني الحديث"[4]. وهو لا يخالجه شك في أن "محمد بن سلام كان يدرك جوهر فكرة التناص"[5]. بل يذهب إلى أنه كان "مدركاً أيضاً للمفهوم الذي نطلق عليه في الوقت الحاضر مصطلح ريجستر"[6]. وبكل ثقة يقول: "إن قدامة كان المؤسس الأول للبويطيقيا، أو علم الأدب في التراث العربي، وخاصة في مجال الشعر"[7]. بل ويلمح عنده "البوادر الأولى للمبادئ التي يمكن أن يقوم عليها علم النص[8]. ومما يزيد القارئ عجباً أن يكون ابن طباطبا من أوائل من قال بنظرية استجابة القارئ للأدب[9].

لا شك في أن هذه الأقوال وغيرها مما يدل على التفات إلى التراث ينبع عن خوف من مواجهة الواقع[10]، بل ونستطيع أن نعزو هذا الالتفات إلى الظروف التاريخية التي يمر بها العالم العربي في الوقت الحاضر. فالعرب يدركون إدراكاً واضحاً أنهم متخلفون عن حضارة العصور لذلك فهم محتاجون إلى الاحتماء بالتراث لتحقيق التوازن النفسي، فهذا الالتفات يحمل بعداً ثقافياً نفسياً، وكأننا نعيد قراءة تراثنا، لا لنكتشف هويته

---

[1] – محمد مندور – النقد المنهجي عند العرب– ص 6.

[2] – سعد البازعي – استقبال الآخر– ص 157.

[3] – يمنى العيد – في مفاهيم النقد وحركة الثقافة العربية– ص 218.

[4] – يوسف نور عوض – نظرية النقد الأدبي الحديث– دار الأمين، ط2، 2002، ص 118.

[5] – المرجع نفسه. ص 66.

[6] – المرجع نفسه ، ص 119.

[7] – المرجع نفسه ، ص 121.

[8] – المرجع نفسه ، ص 123.

[9] – المرجع نفسه ، ص 126.

[10] – لمزيد من الأمثلة المتعلّقة بنقّاد عرب أعادوا قراءة التراث بعد أن اعترضتهم الحداثة، يمكن الاطّلاع على كتاب: إبراهيم، رزان، الاستقبالية العربية للحداثة وما بعدها، دار الكرمل، 2004، ص38 وما بعدها

بنفسه أو تميزه، وإنما لنتبين شبهه بغيره المتفوق حضارياً لتخفيف كآبة الوعي بالتخلف[1].

4-المسافة التاريخية الفاصلة بين فضائي النشأة والاستقبال:

يغلب على الممارسة النقدية العربية تطبيقات آلية تتجاهل الحقيقة التاريخية والحضارية لمناهج النقد الغربية في علاقاتها بواقعنا العربي الحاضر. وهي على الأعم تنتهج انفتاحاً غير مشروط على الثقافة الغربية بحكم الانجذاب التام للنموذج الغربي الأوحد. الأمر الذي يترتب عليه –خصوصاً في مجال نقد النقد الروائي- هيمنة صيغة المقارنة على أغلب الأبحاث العربية المنجزة، حيث نلاحظ اهتماماً مكثفاً برصد الاختلافات الموجودة بين النماذج العربية والأصول الغربية سعياً وراء ضبط حثيث لدرجات تمثل المناهج الغربية، بل إنّ تقييم التجربة العربية قد يتم في ضوء ما تحققه من انصهار في الآخر وذوبان فيه بحجة أن المناهج العلمية ملك إنساني للجميع[2]، وهو ما دفع عدداً عدداً من نقادنا العرب إلى مراقبة عملية الانفتاح هذه داعين إلى وضع استراتيجيات محددة توفر شروط الاستفادة الحقيقية من هذه المناهج. وتعمل على إعادة صياغتها على نحو يستجيب لاحتياجاتنا كأصحاب ثقافة عربية مغايرة في سياقها للثقافة الغربية، بحيث نغدو قادرين على الإسهام بشكل أكثر فعالية في تطور المشهد النقدي العالمي بعيداً عن الاستلاب والتبعية.

وإذا كانت التبعية تعني احتذاء النموذج بطريقة عاجزة تفرضه على الواقع دون أن تكيفه معه، فهذا ما يحرص شكري عياد على تجاوزه بالتأصيل. وهو حسب هذا الناقد عملية إنتاج حضاري تنتقد وتقوم وتكون بديلاً للتكيف والتمثل اللذين لا يعدوان أن يكونا نوعاً من مواءمة الذات لكي تنسجم مع متطلبات الثقافة الوافدة[3]. لذلك نجده في معرض حديثه عن اقتباس فن التمثيل عن الغرب يستدعي رأي توفيق الحكيم إذ يقول: "يبدأ الفن من النقل، وينتهي إلى الأصالة. يبدأ من المحاكاة وينتهي إلى الابتكار"[4].

وخير تمثيل على محاولات التبيئة في العالم العربي، ما شهدناه في عالمنا العربي في الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين، إذ استلهم بعض النقاد العرب التيار الواقعي حتى إن عياد جعله (هو النقد وكفى) على مدى عقدين كاملين. حتى إن الاستلهام المكثف في مصر للأطروحات الماركسية جاء منسجماً مع التوجه الاشتراكي للثورة الناصرية. ومن هنا أيضاً ندرك حماس النقاد العرب للبنيوية التكوينية باعتباره منهجاً يرضي الرغبة في الإخلاص للنواحي الشكلية في دراسة الأدب دون أن يتخلى عن مجموع القيم والالتزامات الواقعية اليسارية التي لعبت دوراً هاماً في تشكيل التجربة السياسية والثقافية والاجتماعية في الوطن العربي[5].

فالاستفادة الحقيقية من المناهج الغربية لا تكون بالنقل والتكرار فحسب، بل بإعادة إنتاجها في سوق

---

[1] – شكري عياد – الأدب في عالم متغير، دار الكتاب العربي ،القاهرة ، د ط ، 1971، ص 22. يبدو في هذا السياق وكأن النموذج الغربي وحده القادر على إغلاق نوافذ أخرى في حالة عدم توفر الشبه، مما يؤدي إلى عدم الالتفات إلى إنجازات كبرى، لا يوجد ما يشبهها لدى الآخر. وانظر سعد البازعي- استقبال الآخر- ص158.

[2] – عبد العالي بوطيب – إشكالية تأصيل المنهج في النقد الروائي العربي – ص 15.

[3] – شكري عياد – الأدب في عالم متغير- ص 22.

[4] – شكري عياد وأحمد الهواري – جسور ومقاربات ثقافية- ص 34.

[5] – سعد البازعي- استقبال الآخر- ص 177.

النقد الأدبي العربي عبر رؤية تاريخانية تقوم على دراسة متأنية ومعمقة للمادة النقدية الغربية في شرطها التاريخي والحضاري، مما يمكننا من فرز الصالح من الطالح في ضوء ما يسميه العروي المسافة التاريخية الفاصلة بين فضائي النشأة والاستقبال[1].

علماً أن الحماس الشديد لاستخدام المصطلح النقدي الغربي في الواقع العربي أفرز جرأة شديدة لمسناها عند عبد الله الغذامي الذي يؤكد أهمية أن تكون للمستعير شخصيته الخاصة به، فلا يكتفي بالتقليد الببغاوي الذي يجري وراء سابقيه وبالتالي، فإن التعريب لديه هو تهجين يفضي على مولد جديد، وهو كذلك تحويل جذري للتاريخ الحضاري والنفسي للكلمة من عالم إلى آخر[2]. من هذا المنطلق نجده حريصاً على صياغة المصطلح النقدي صياغة عربية تساعده على دخول نسيج الأسلوب العربي، وحين يقتبس يستبدل بأمثلة بارت الفرنسية — على سبيل المثال– أمثلة عربية تجد مرجعيتها في ذهن القارئ العربي[3].

ولعل هذه الرغبة الحثيثة في التبيئة دفعت الغذامي إلى تفادي الإشارة إلى الدلالة التقويضية أو الهرمية في مصطلح (Deconstruction) وهو تفادٍ ينهجه الغذامي تماشياً مع طبيعة الثقافة العربية من حيث حرصها على إخفاء الجانب المرفوض من تداعيات مصطلح ما[4]. الأمر الذي يشبه تفادي بعض النقاد الماركسيين العرب الإشارة إلى منهجهم بأنه ماركسي، لما تحمله هذه الكلمة من إيحاءات غير مرغوبة داخل البيئة المحلية التي يعيش فيها الناقد. كذلك فإن هذا التفادي بدا أمراً واضحاً في كتاب "النقد الأدبي ومدارسه الحديثة" إذ آثر المترجمان تغيير العنوان الأصلي لهذا الكتاب وهو (The Armed Vision) كما أخّرا حذف استهلال المؤلف الذي يسبق المقدمة، لما يتضمنه الأصل من مواقف فكرية قد تتعارض مع ما هو سائد تاريخياً في العالم العربي[5].

مقابل استراتيجية التفادي —وهو نوع من التبيئة — قد تعترضنا استراتيجية أخرى من مثل الجرأة على إضافة عنصر جديد، كما فعل الغذامي حين قام بتعديل الإطار المرجعي لأنموذج ياكبسون في الاتصال اللغوي حين اقترح إضافة العنصر النسقي، الأمر الذي يرفضه عبد النبي اصطيف بدعوى أن "تعديل أي إطار مرجعي، أو أنموذج نظري، أو أي نظام فكري، لا يمكن أن يتم إلا استناداً إلى معطيات جديدة في البحث الواسع والمثابرة والأداء... وإلا فإن هذا الاجتهاد يغدو ميداناً مفتوحاً لكل متطفل على العلم والمعرفة"[6].

نصل في نهاية المطاف إلى القول بأن المنهج النقدي هو تجربة تاريخية، فإن أردنا الإفادة منها، لابد من تجربة أخرى موازية لا تتجرد من تاريخيتها، هي بمثابة إنتاج ما سمّاه العروي إبداع اتجاه ثالث يستند إلى معرفة بتجربتنا التاريخية.

---

[1] – عبد العالي بوطيب – إشكالية تأصيل المنهج في النقد الروائي العربي– ص 20.

[2] – عبد الله الغذامي– ثقافة الأسئلة – جدة، النادي الأدبي الثقافي، ط1، 1992، ص 204.

[3] – محمد خير البقاعي – تلقي رولان بارت في الخطاب العربي النقدي واللساني والترجمي– عالم الفكر، المجلد السابع والعشرون، العدد الأول — يوليو/ سبتمبر 1998، ص 36.

[4] – عبد الله الغذامي– الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية– جدة، النادي الأدبي الثقافي، 1985، ص 50.

[5]– سعد البازعي– استقبال الآخر– ص 126.

[6] – عبد النبي اصطيف– نقد ثقافي أم نقد أدبي– ص193.

وهو ما يضمن لنا استقبالاً معرفياً كريماً للنظرية النقدية الغربية (فلكي ننفتح لا بد أن نكون أولاً)، ولكي نكون لا بد من إحداث تحول جذري في نمط البنية الثقافية الاجتماعية في عالمنا العربي، ابتداءً من مؤسساتنا الأكاديمية التي قد تشكل مشروع نظرية نقدية، حين تدرك أهميتها في تكوين وعي نقدي يحاور من موقع منفتح يستوعب معنى اللحظات التاريخية.

كما أن عبد العزيز حمودة حاول التأسيس لنظرية نقدية عربية قوامها التراث ،و يصوغ من خلال ثلاثيته (المرايا المحدبة والمرايا المقعرة و الخروج من التيه) الموقف الإشكالي العام القائم على البحث عن الهوية وعن الأنا الضائعة، لذلك نجده متحاملا على أفكار عصر النهضة العربية التي يتسم معظمها بموقف معاداة التراث والانفصال عنه بغية تأسيس وعي نقدي جديد. كما يرى بأن الحداثيين العرب قاموا باستعا رة الفكر الغربي من منطلق الانبهار أو الإحساس بالدونية اتجاه مور وثهم ، الشيء الذي ألبهم على التراث فانعكس سلبعلى نتاجهم الفكري.

وهذا ما سنطرق له بالتفصيل في ثنايا المبحث الآتي :

ثانيا: الحداثة النقدية العربية و علاقتها بالتراث:

قبل أن ندلف الموضوع لابد أن نرسي تعريفا دقيقا للتراث، و قبل ذلك يجدر بنا أن نعرف الحداثة ؛لأن البحث عن حقيقة الأشياء يستلزم بالضرورة معرفة المصطلح المقصود وذلك يستدعي العودة به الى بيئته التي نشأ فيها وبلسان أصحابه ، فما المقصود بالحداثة عند الغرب ؟ .

1 ضبط مصطلح الحداثة عند الغرب:

ورد في المعجم الغربي ما يلي*(يرجع للهامش):الحداثة بمفهوم الغرب تنشد الجديد دائما وأنها كمصطلح ظهر في النقد وشمل الفن والأدب تحديدا في نهاية القرن. وبعبارة أصحابه: هو مصطلح يصعب علينا أن نمسك بالمعنى فيه لأنه يتغير ويتبدل ويظهر كل مرة بشكل جديد (ترجمة للتعريف الغربي).

إذًا مفهوم الحداثة يوضع إلى اليوم تحت الترجيح منفلتا بذلك من كل من يحاول الإمساك به وبالتالي السيطرة عليه، فبصنيعه هذا يبقى مفهوم الحداثة مستعصيا لا تكاد تحدد معناه حتى يظهر لك بمعنى أخر " فالحداثة تدخل ضمن المفاهيم المستعصية على التعريف والتحديد الرافض لكل نمذجه "1.

وهذا ما يجعله مستقطبا للأنظار محتلا للصدارة ، ولأنه كذلك ما لبث أن شمل مجالات عديدة مستوليا بذلك على العقول، فسرعان ما أصبح شعارا للفرد الغربي وملاذا أخيرا ، وجده بعد رحلة بحث دامت قرون ، فيصبح بهذا المعنى طريقة في التفكير قبل أن يرحب به أي علم ويوظّف ما جاء به.

* - modernisme : systématique de nouveau le mot est souvent employé par la critique pour s'appliquer aux arts et a la littérature depuis la fin du siècle cependant il est très défficile de lui donner un sens précis dans la mesure ou c'est tout l'art contemporain pratiquement qui se définit par la volonté de trouver de novelle formes expression.

- dictionnaire fondamental du français littéraire / Philippe Forest Gérard gonion, imprime en France sur presse offset par brodard toupine , (2004), p:268.

1 -زيادة رضوان جودة – صدى الحداثة ما بعد الحداثة في زمنها القادم- ص:17.

لكن لا يختلف اثنان في كون الحداثة محاولة لتجاوز كل ما هو تقليدي، فهي تهدف الى التجديد. وبالتالي تنبذ القديم وتتركه وراءها معتبرة إياه ضربا من التاريخ، فهو أحد المسائل التي عملت الحداثة على تجاوزها.

إذا فالحداثة وان كانت مفهوما يصعب تحديده إلا أنها تبقى ذلك المفهوم الساعي إلى الجدة ومواكبة كل ما هو مستحدث، وبفضل هذه الصفة التي ميزتها، استطاعت أن تمتص كل المشاريع التي جاءت بعدها " والحداثة في النهاية ثورة على التقييد ورهانا على التجريد والتجريب والتجديد "[1]

إن هذه المفاهيم التي أعطيت لها تجعلنا نتساءل عن السبب أو الظروف التي نشأت في ظلها.و تجرنا إلى طرح مجموعة من الأسئلة من قبيل : لماذا هذا النبذ للماضي؟. ولماذا تحتقر الحداثة التاريخ وتسعى الى تجاوزه وتغييبه ؟. ربما هي أسئلة تجر البحث الى الحفر في جذور الحداثة وبالضبط في الفترة السابقة لظهورها فبم يخبرنا التاريخ عنها ؟.

2 جذور الحداثة الغربية :

عاش العالم الغربي فترة ظلام دامس عرفت بالقرون الوسطى أو العصور الظلامية ، مر فيها الغرب بأحلك أيامه وأسوئها على الإطلاق نزل فيها الفكر الى أسفل الدركات وعم الجهل نتيجة سيطرة رجال الكنيسة حيث منعت كل أنواع الفكر والوعي، وعدت المعرفة نوعا من التطاول ينبغي القضاء عليها .

كان من حق رجال الدين معاقبة أي كان دون أن يكون له الحق في الدفاع عن نفسه حتى أنهم حاكموا الموتى وصادروا أملاكهم، هي بالفعل فترة يشهد التاريخ على أنها سبقت عصر النهضة.

والمثير للدهشة إن من مهد للنهضة هم رجال الدين أو المتدينين أكثر الناس تعصبا ، وطبعا كان هذا شعاع النور الذي توسط دياجير الظلام في أوربا ، بعدما كانوا يؤمنون بالأسطورة أو التفكير الأسطوري وهو ما كان سببا كافيا ليعم الجهل "الأساطير غالبا تدخل فيها قوى وكائنات أقوى وارفع من البشر تدخل في نطاق الدين فتبدو عندها نظاما شبه متماسك لتفسير الكون"[2] و كنتيجة منطقية لتغييب العقل عاش هؤلاء حياتهم معتمدين على

---

1 -الشيكر محمد- هايدغر و سؤال الحداثة –ص 16.

2 -بيار غريمار-الميثولوجيا اليونانية-تر:هنري زغيب، منشورات العويدات، بيروت، ط1، 1982، ص:108.

ما تمليه عليهم أوهاهم وجهلهم " إن في وسع المخيلة البشرية إفراز هذيان كثير حين هي ليست تحت سلطة العقل والمنطق"1.

كان لظهور العلم والأفكار التنويرية كبير الأثر في تخليص أوربا من ظلامها وأول خطوة خطاها هؤلاء هو التخلص من السيطرة الإقطاعية والعمل على إثبات مبدأ العدل والمساواة فقد كان المجتمع آنذاك مقسما الى طبقات، طبقة قاهرة وأخرى مقهورة. يقول ارلوند بهذا الصدد : " من اليسير أن نرى أن نقاط الضعف في حضارتنا إنما ترجع الى عدم المساواة الشاسع من حيث الطبقات والملكية الذي جاء إلينا من العصور الوسطى والذي نحافظ على بقائه لدينا دين عدم المساواة ,أقول :هذه الحال قد أدت الى نتيجتها الطبيعية والضرورية ففي ظل الشروط الراهنة نحن نضفي طابعا ماديا على الطبقة العليا وطابع الابتذال على الطبقة الوسطى، وطابع الوحشية على الطبقة الدنيا وهذا كله يعني إخفاق حضارتنا....."2

كما أصبح العلم الراية الوحيدة التي استطاع الغرب من خلالها تجاوز الترهات والخرافات التي فرضتها الكنيسة فحجبت من خلالها حقائق كثيرة أهمها المكانة التي يحتلها الفرد في المجتمع و قيمته كذات عاقلة تنشد الحرية يقول آرلوند: "... إن حاجة الإنسان الى الفكر والمعرفة ورغبته في الجمال وغريزته نحو المجتمع .. كلها تتطلب الإحساس . بمثيراتها الإحساس بها وإشباعها.."3

من ذلك يتجلى لنا بوضوح أن الحداثة الغربية مرتبطة أشد الارتباط بالمسار التاريخي، و ما مر به الفرد الغربي للتخلص من العصور الظلامية، و لا يمكن بأي حال من الأحوال إدراك معنى الحداثة دون العبور على المرحلة التاريخية التي كانت سببا في ظهورها، "فالحداثة نتاج غربي محض و حصيلة لسياق التطور التاريخي الغربي "4

إذا فالحداثة صورة حقيقية للحلم الغربي الذي يبحث عن عالم مثالي يعيد الاعتبار للإنسان بعد أن أرهقته قوانين الكنيسة المتغطرسة . و تعتبر الثورة الفرنسية رأس الحداثة الأول و بداية نضج الوعي و الفكر التنويري الأوربي الذي بدأ مع القرن السابع عشر من خلال الثورة الصناعية و العلم التجريبي .وصولا الى تلك "التحولات الجذرية

---

[1] –المرجع نفسه، ص:154.

[2] –جاكوبي راسل – نهاية اليوتوبيا(الثقافة و السياسة في زمن اللامبالاة)– ترفاروق عبد القادر، عالم المعرفة ،الكويت،2001، ص:116

[3] –المرجع نفسه، ص:119.

[4] –رضوان جودت زيادة – صدى الحداثة ما بعد الحداثة في زمنها القادم– ص:32.

في ميدان الثقافة و العمران البشري و الاقتصاد و السياسة ومعلوم أن هذه التحولات الشاملة بلغت ذروتها مع الثورة الصناعية في انجلترا و الثورة الفرنسية "1 .

و لم يكن العلم وحده من أخرج العالم الغربي من ظلامه بل كان للفلسفة أيضا دور كبير في تعديل مسار الفكر الغربي ذلك أن التفكير الفلسفي يعتمد العقل طريقا للوصول الى الحقيقة ، مما روج للمذهب المثالي القائل " لا وجود لكائنات أخرى غير الكائنات العاقلة و الموضوعات الأخرى التي نظن أننا ندركها بالعيان ليست إلا تمثيلات في الكائنات العاقلة لا يقابلها في الواقع أي موضوع خارجي "2 .

و يتجلى في هذا المضمار دور ديكارت و ما أحدثه من شك منهجي للوصول الى المعرفة بمقولته المشهورة (أنا أفكر إذا أنا موجود) مما مهد الطريق للخروج من الأفكار الظلامية و تأسيس معرفة جديدة ممنهجة مبنية على المنهج العقلي التجريبي.

إن هذه الثورة الفكرية و الصناعية قد أثرت بشكل واضح في الأدب ، كما كان لرجوع الفلسفة الى حضن الأدب بالغ الأثر في النقد و نظرياته .

وبناء على ذلك نستطيع أن نقول بأن الحداثة الغربية مرتبطة بالفكر و الايدولوجيا –لما لا– و بقناعات هؤلاء أيضا فهي ليست بريئة كما تبدو للناظر بل تحمل في طياتها حضارة أمم بأكملها .

و السؤال الذي يطرح نفسه الآن ما حقيقة الحداثة العربية ؟.

3 ضبط مصطلح الحداثة النقدية العربية :

جاء في لسان العرب " الحديثُ نقيضُ القديمِ و الحُدُوث نقيضُ القُدْمةِ . حَدَثَ الشيءُ يَحْدُثُ حُدُوثا وحداثة. وأَحْدَثه هو فهو مُحْدَثٌ و حَديث و كذلك اسْتَحدثه و أخذني من ذلك ماقَدُمَ و حَدُث . و لا يقال حدُث بالضم إلاَّ مع قَدُمَ كأَنَّه إتباع و مثله كثير و قال الجوهري لا يُضَمُّ حَدُثَ في شيء من الكلام إلا في هذا الموضع و ذلك لمكان قَدُمَ على الازْدواج و في حديث ابن مسعود (رضي الله تعالى عنه) أنه قال سَلَّمَ عليه و هو يصلي فلم يَرُدَّ عليه السلامَ قال فأخذني ما قَدُمَ و ما حَدُثَ يعني همومه

[1] -الشيكر محمد – هايدغر و سؤال الحداثة –ص:37.

[2] –إمانول كانط–مقدمة لكل ميتافيزيقا مقبلة متبوع بأسس ميتافيزيقا الأخلاق–تر:نازلي إسماعيل حسين ومحمد فتحي الشنيطي، ص:43.

و أفكاره القديمةَ و الحديثةَ يقال حَدَثَ الشيءُ فإذا قُرِنَ بقَدُم ضُمَّ للازْدواج ابتدَعه أَهلُ الأَهْواء من الأشياء التي كان السَّلف الصالحُ على غيرها"[1]

كما ورد في المعجم الوسيط مادة (حدث) ما يلي:

"الحداثة:سن الشباب.ويقال:أخذ الأمر بحداثته بأوله وابتدائه"[2].فيتضح من التعريف أن الحداثة تمثل بدايات الأمور لتحافظ على نظارتها و لا تقبل التجاوز بأي حال من الأحوال. غير أن مفهومها عند النقاد العرب قد تشعب وغمض بل وصل به الحال الى حد التناقض مع الذات المبدعة "فكلمة الحداثة تجري مجرى الدال المتعدد الوجهات طبق تعدد صوره اللغوية القائمة في أذهان المستعملين"[3] وإن اختلف مفهوم الحداثة من مجال الى آخر يبقى في الأخير يجتمع في نقطة ربما تكون هي البؤرة التي تقوم عليها الحداثة وهي مفهوم التجاوز و رفض التقليد و كل ما هو قديم " الحداثة سمة للأقوال و الأشياء غير المعروفة من قبل و بهذا المعنى لكل عصر حداثته"[4] .

وفي النقد العربي كان ارتباط الحداثة باللغة يوحي بأنها تغيير يصيب اللغة فتقضي بعدولها عن المعيار المألوف و كسرها للنظم الرتيبة التي تحكمها و كأنها تصنع لنا لغة تتعمد الخطأ بغية الوصول الى التفرد و التميز .و يمكن أن نرجع ذلك الى القرن السابع الهجري أي أنها" بدأت بوادر اتجاه شعري جديد تمثل في بشار بن البرد و أبي نواس و مسلم بن الوليد و أبي تمام و ابن المعتز و الشريف الرضي و غيرهم "[5] فمثلا أبو نواس من أوائل الشعراء العرب الذي هدم عمود الشعر العربي و جدد بناءه فوضع المقدمة الخمرية بديلا للمقدمة الطللية ، و قس على نفس المنوال ما فعله أبو تمام و بشار بن البرد و غيرهم .

هذا في مجال الشعر أما في مجال النقد فيؤكد الدارسون أن الحداثة بدأت مع طه حسين إذ يذهب " إلى أن وسائل الاستقلال العقلي و النفسي لا تكون إلا بالاستقلال العلمي و الأدبي و الفني و يقتضي ذلك

[1] – لسان العرب لابن منظور . مادة (حدث). ص102

[2] –مجمع اللغة العربية – المعجم الوسيط – دار المعارف مصر، ج1 ، ط2 ، 1972 ، ص160 .

[3] –عبد السلام المسدي–النقد و الحداثة(مع دليل بليوغرافي)– دار النهضة للنشر ،بيرت ، ط1 ،1983 ،ص 07.

[4] –أدونيس – النص القرآني و آفاق الكتابة،دار الآداب بيروت ،ط1، 1993 ،ص96.

[5] –أدونيس – زمن الشعر– دار العودة، بيروت ، ط2 ، 1978 ، ص27 .

بالضرورة أن نتعلم كما يتعلم الأوربي لنشعر كما يشعر الأوربي و نحكم كما يحكم الأوربي و نصرف الحياة كما يصرفها"[1].

فحداثة العرب لا يختلف اثنان في كونها بضاعة غربية محضة ارتبطت بالحياة الراهنة ، فكانت استجابة لها، فهي لم تنشأ بناء على فكر أو فلسفة معينة بل هي تجديد لعدم جدوى الوسائل التقليدية ، لذلك لا يمكن الحديث عن حداثة عربية، بل هي حداثة غربية حاولنا أن نؤقلمها مع مناخنا الفكري ، و ربما ذلك هو سبب غموضها و فوضى المصطلح فيها و صعوبة ترجمته.

فمثلا : الدارس للمناهج النقدية يجدها في مجملها تستند الى فلسفة معينة أو علم "فالبنيوية مثلا كانت استجابة لرغبة منهجية علمية خالصة "[2] . كما أن إستراتيجية التفكيك نتيجة فلسفة الشك التي قال بها نيتشه و قس على ذلك باقي المناهج .. فالحداثة هي مرحلة تبلغها المجتمعات من خلال عملية التراكم التاريخي إذ "ليس في المجتمع العربي حداثة علمية . وحداثة التغيرات الثورية الاقتصادية،الاجتماعية، السياسية، هامشية لم تلامس البنى العميقة، لكن مع ذلك، وتلك هي المفارقة ، هناك حداثة شعرية عربية ، و تبدو هذه المفارقة كبيرة حين نلاحظ أن الحداثة الشعرية في المجتمع العربي تكاد تضارع في بعض وجوهها الحداثة الشعرية الغربية ، ومن الطريف في هذا الصدد أن حداثة العلم متقدمة على حداثة الشعر، بينما نرى على العكس، أن حداثة الشعر في المجتمع العربي متقدمة على الحداثة العلمية .الثورية"[3] وفي ظل هذا الوضع المتخلخل أصبحت الحداثة العربية في هذا الإطار تبدو متأثرة بإنجازات الحداثة الغربية،إذ غدت تابعة لها من الجانب الإبداعي، حتى وصلت الى الحد الذي أصبح فيه الحداثي العربي لا يكتب إلا لمن يماثله في التفكير (حداثي مثله) و كأنه في برج عاجي معزول عن مجتمعه، يقول محمد عابد الجابري في هذا الصدد معبرا " إن الكتاب الذي يصدر بيننا و يؤلفه واحد منا نتداوله فيما بيننا نحن فقط ، و لا يوزع منه إلا حوالي ستة آلاف نسخة في شعب يزيد على مائة و خمسون مليونا "[4] .

---

[1] –شرف عبد العزيز – طه حسين وزوال المجتمع التقليدي –الهيئة المصرية العامة للكتاب ،دط ، 1977، ص 146.

[2] –عبد الله ابراهيم وآخرون–مباحث تأسيسية في اللسانيات –مؤسسات ابن عبد الله للنشر والتوزيع،تونس،1997،ص:13.

[3] – أدونيس –فاتحة لنهايات القرن – دار العودة ، بيروت ، دط ،1993 ،ص:322.

[4] – محمد عابد الجابري –ندوة العدد الحداثة في الشعر– مجلة فصول ، العدد 01 ، 1982 ، ص 213.

4 **جذور الحداثة العربية:**

من باب الترتيب المنهجي للبحث لابد أن نبحث عن جذور الحداثة العربية مثلما بحثنا في جذور نظيرتها الغربية ؛إلا أن هناك صعوبة معقودة بهذا المبحث حيث أن أول تغيير طرأ على الفكر العربي يتجلى في الرسالة السماوية (الإسلام) و ما أحدثه من هزة عنيفة في بنية المجتمع العربي عموما و الجاهلي خصوصا ، و لم تكن اللغة العربية أو بالأحرى الأدب العربي لم يكن بمنأى عن هذا التغيير الذي مس الأفكار و المعتقدات حيث تحولت بعض القيم الجاهلية لتحل محلها قيم إسلامية .و يرجع بعض النقاد البداية الفعلية للحداثة العربية الى القرن السابع الهجري إذ "بدأت بوادر اتجاه شعري جديد تمثل في بشار بن البرد بني هرمة و العتابي و أبي نواس و مسلم بن الوليد و أبي تمام و ابن المعتز و الشريف الرضي و آخرون"[1] ثم تلتها مرحلة جمود و سذاجة في التفكير نتيجة مرحلة تاريخية ضعفت فيها السلطة السياسية ، و ضعف معها الأدب بشكل عام ، أما في العصر الحديث فإن الدارسين يكادوا يجمعون أن الحداثة بدأت مع طه حسين خاصة في دعواه بضرورة " أن نتعلم كما يتعلم الأوربي لنشعر كما يشعر الأوربي و نحكم كما يحكم الأوربي و نصرف الحياة كما يصرفها"[2]. وهو ما سعى الى تطبيقه حينما كان وزيرا للتعليم بمصر، كما ساهم بعض من الفلاسفة و المفكرين في التبشير بالعقل الغربي و إنجازاته إذ يقول محمد أركون "ينبغي أن نعلم أن العقل في أوربا الغربية قد أخذ يقلع حضاريا بدءا من القرن السادس عشر أو السابع عشر مرة أخرى أعود الى سبينوزا وديكارت ... لقد حررا العقل الفلسفي من هيمنة العقل اللاهوتي المسيحي .بدءا من تلك اللحظة أخذت أوربا تتفوق على العالم الإسلامي بشكل لا مرجوع عنه . بدءا من تلك اللحظة راح التحرير الكبير للروح و العقل يحصل تدريجيا و ما فعلاه لا يقدر بثمن لقد أعطيا الاستقلالية الذاتية للعقل البشري و للذات البشرية "[3]. و لئن كان الوعي التحديثي العربي مدين للحداثة الغربية ،أسير لأطروحاتها و توجهاتها ، فإن أخطر ما في الأمر – كما يقول عبد العزيز حمودة [*] – أن الحداثة الغربية أحلت (فكرة العلم) محل (فكرة الله) في قلب المجتمع وهذا ما لا يجب إغفاله و التغاضي عنه. ولقد اضطلع بهذه المهمة جملة من المثقفين بقصد أو بدون قصد نتيجة المثاقفة الغربية و مجارات

---

[1] –محمد عابد الجابري – ندوة العدد الحداثة في الشعر– ص213 .

[2] –شرف عبد العزيز – طه حسين وزوال المجتمع التقليدي – ص: 146.

[3] – محمد سبيلا و عبد السلام بنعبد العالي – التفكير الفلسفي –دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، ص: 16.

[*] – عبد العزيز حمودة – المرايا المقعرة – ص:56.

الفكر الغربي كما يقول اليوسفي محددا هذا التيار و أساس التجديد عنده "ثمة إجماع على أن غياب العقلانية و أفول العقل هو الذي أودى بالثقافة العربية إلى خرابها ، سيجمع مثلا كل من فرح أنطوان و سلامة موسى و طه حسين و أدونيس و العروي و الجابري و صادق جلال العظم و حسين مروة و طيب تيزيني و زكي نجيب محمود، و برهان غليون على إقامة العقل العربي الذي تهاوى في مرحلة ما سمي بعصور الانحطاط هو الخيار الأمثل لتجديد الفكر العربي و التجديد لا يعني الاكتفاء بقراءة الراهن قراءة عقلانية فحسب، بل يعني إعادة النظر في القديم العربي"[1] و على الرغم من التباين الواضح و الشديد بين اتجاهات أقطاب التحديث كما بعرض لها اليوسفي، و يتناول مشاريع أصحابها بالمساءلة و النقد و التفكيك ، فإن ما يجمع بين هذه الاتجاهات و يوحدها هو تقاطعها في الرؤية و كذا اشتراكها في المرجعية فهذه الاتجاهات و إن جمعت بين :ليبرالية لطفي السيد و سلامة موسى و عقلانية – ديكارتية طه حسين ، و ماركسية حسين مروة ، و وضعية–منطقية زكي نجيب محمود و غيرها ، فإنها تتفق جميعا في كونها ليبرالية تؤمن بحرية الفرد و الفكر، و علمانية – عقلانية تؤْثِر العلم و العقل .

كما أن هذه الاتجاهات تشترك في الأخذ عن الغرب و الاقتباس منه، يقول نور الدين أفاية "و إذا ما استثنينا الاتجاه السلفي الإسلامي الذي انبثق من داخل البنية الثقافية العربية الإسلامية ، فإن باقي الاتجاهات الأخرى التي أثرت في الحقل الثقافي العربي استلهمت مباشرة من أوربا مثل الليبرالية ، الماركسية و مدارس فكرية أخرى كالوضعية المنطقية والديكارتية و الوجودية، الخ"[2] .

ولعل تأملات سعد البازعي في الصلة اليهودية بالتقويضية، تدعم إلى حد كبير مقولة الخصوصية الحضارية للنظرية النقدية، وهي تأملات ذهبت به إلى القول إن التقويض هو محصلة نقدية فلسفية للتراث التفسيري للتوراة، أو هو رؤية دينية عقلانية أو لا دينية للعالم، تنتهي إلى ما يسميه دريدا (لعب التفسير) أو عدم ثباته في مرجعية الحقيقة أو المعنى المتفق عليه.

الأمر الذي يستند فيه البازعي إلى دراسات بعض المتخصصين في الدراسات العبرية، ومنهم سوزان هاندلمان التي تؤكد صلة الموروث العبري بالتقويض من خلال موت الإله، بمعنى أن الإله اليهودي منسحب وغائب عكس آلهة الإغريق الحاضرة، وبالتالي يتحول شعب الله إلى شعب الكتاب

[1] – محمد لطفي اليوسفي – فتنة المتخيل : خطاب الفتنة و مكايد الاستشراق –المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1 ، 2002، ص:243.

[2] – نور الدين أفاية –الغرب في المتخيل العربي –منشورات دائرة الثقافة و الاعلام ، الشارقة ،دط، 1996م ،ص:37.

أثناء المدة الفاصلة بين النفي وعودة المسيح[1].

قد تشكل هذه المسألة عائقاً نفسياً بيننا وبين التفكيك [*]، لكن هذا لا يمنع من القول إن التفكيكية – في بعض نواحيها – مكتسب نقدي لا يلتقي مع غايات الغرب في جانبه القمعي الاستعماري، أو نظامه الذي تأسس على محو صورة الإنسان العادي، وعلى حساب الإنسان الفقير المهمش.

ومن ذلك كله نصل إلى حقيقة مفادها أن الغالب في الممارسة النقدية العربية أنها تطبيقات آلية تتجاهل الحقيقة التاريخية والحضارية لمناهج النقد الغربية. وهي على الأعم تنتهج انفتاحاً غير مشروط على الثقافة الغربية بحكم الانجذاب التام للنموذج الغربي الأوحد. الأمر الذي يترتب عليه هيمنة صيغة المقارنة على أغلب الأبحاث العربية المنجزة، حيث نلاحظ اهتماماً مكثفاً برصد الاختلافات الموجودة بين النماذج العربية والأصول الغربية سعياً وراء ضبط حثيث لدرجات تمثل المناهج الغربية، بل إنّ تقييم التجربة العربية قد يتم في ضوء ما تحققه من انصهار في الآخر وذوبان فيه بحجة أن المناهج العلمية ملك إنساني للجميع[2]، وهو ما دفع عدداً من نقادنا العرب إلى مراقبة عملية الانفتاح هذه داعين إلى وضع استراتيجيات محددة توفر شروط الاستفادة الحقيقية من هذه المناهج. وتعمل على إعادة صياغتها على نحو يستجيب لاحتياجاتنا كأصحاب ثقافة عربية مغايرة في سياقها للثقافة الغربية، بحيث نغدو قادرين على الإسهام بشكل أكثر فعالية في تطور المشهد النقدي العالمي بعيداً عن الاستلاب والتبعية.

نصل في نهاية المبحث هذا إلى القول بأن المنهج النقدي هو تجربة تاريخية، فإن أردنا الإفادة منها، لابد من تجربة أخرى موازية لا تتجرد من تاريخيتها، هي بمثابة إنتاج إبداع ثالث يستند إلى معرفة بتجربتنا التاريخية.

وهو ما يضمن لنا استقبالاً معرفياً كريماً للنظرية النقدية الغربية (فلكي ننفتح لا بد أن نكون أولاً)، ولكي نكون أو لا بد من إحداث تحول جذري في نمط البنية الثقافية الاجتماعية في عالمنا العربي، ابتداءً من مؤسساتنا الأكاديمية التي قد تشكل مشروع نظرية نقدية، حين تدرك أهميتها في تكوين وعي نقدي يحاور من موقع منفتح يستوعب معنى اللحظات التاريخية.

---

[1] – سعد البازعي، سعد، استقبال الآخر، ص84

[*] – يصل البازعي إلى أن التفكيك له خصوصيته النابعة من خلفية دريدا الثقافية بوصفه يهودياً، والمعروف أنّه وقع بعض مقالاته بعبارة حاخام على نحو تحدثت عنه سوزان هاندلمان في كتابها قتلة موسى.البازعي، سعد، استقبال الآخر، ص237.

[2] – بوطيب عبد العالي– إشكالية تأصيل المنهج في النقد الروائي العربي– عالم الفكر، مج27 ، العدد 01، 1998، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ص 15.

5-الحداثة النقدية العربية وعلاقتها بالتراث:

يرتهن مفهوم الحداثة النقدية العربية بمفهوم الحداثة بشكل عام لدى النقاد العرب الذين تأثروا بالحضارة الغربية إذ أن عقليتنا قد أخذت بمرور الزمن تتغير و " تغدو غربية أو قل أقرب إلى الغربية منها إلى الشرقية و هي كلما مضى عليها الزمن جدت في التغيير و أسرعت في الاتصال بأهل الغرب "[1] بفعل الاحتكاك المباشر مع الغرب على الصعيدين المادي و الفكري من جهة الاستهلاك لا المبادلة الإنتاجية، و نقصد بذلك " أننا قد استوعبنا نتائج الحداثة الغربية من غير المرور بمقدماتها المادية و الفكرية "[2] فكان أن تسربت إلينا معبأة بفوضاها و تناقضاتها.

و الحداثة ليست مجموعة من الأنماط المجتلبة أو الوافدة ،كما هي ليست حزمة من العنوانات و الأشكال الجاهزة و إنما هي" مرحلة تبلغها المجتمعات من خلال عملية التراكم التاريخي و الجهود التي يبذلها أبناء المجتمع في سبيل الخروج من القصور الذي يقترفه الإنسان بحق نفسه و عجزه عن استخدام عقله و إمكاناته في سبيل البناء"[3] فالحداثة ليست صفة للمجتمع و إنما هي مرحلة يصل إليها المجتمع عن طريق تطوره النوعي في مجالات الحياة كافة ؛في السياسة و الاقتصاد والتعليم .. وهذا ما افتقرت إليه الحداثة العربية .

وعلى هذا الأساس يمكن القول "أن نشوء نقد حديث لا يمكن أن يكون إلا تحصيلا مكثفا لجملة من المعارف والعلوم والفعاليات الفكرية في مرحلة نمو وتغيير وتحول مستمر فهم مرآة لمستوى التقدم الحضاري فكريا واجتماعيا"[4]. ونحن اليوم لا نكاد نجد اتجاها نقديا ذا شأن إلا ونجد خلفه اتجاها فكريا أو في الأقل نظرة إلى مفهومات الكون والمجتمع والعقيدة.

---

1 -طه حسين – في الشعر الجاهلي-دار الكتاب المصرية ، القاهرة ،ط1 ، 1926، ص45.

2 -عبد العزيز حمودة – المرايا المقعرة –ص57 .

3 -محمد أركون – الاسلام و الحداثة –تر :هاشم صالح،دار الساقي لندن،ط1995،1، ص332.

4 -حسام الخطيب-الناقد العربي المعاصر و الموروث النقدي-مطابع دار الثورة، بغداد ،دط1986،ص18.

و"هذا الموقف الفكري من الوجود بشكل عام وخاص موجود في الحضارة الغربية ومفتقدا عندنا"[1]،لأننا لا نمتلك :

1= ماضيا مستمرا على صعيد الإنتاج الفكري والمادي، لتولد حداثة منبثقة منه ومتواصلة معه ومباينة له .

2= حاضرا منتجا على الصعيدين المذكورين يورث لنا منظومة أو نسقا من الثقافة المعاصرة المباينة أو المقاطعة للجذور لتكون لنا بعد ذلك حداثة عربية حقا .

وعلى أساس ذلك تبدت الحداثة النقدية لنا في لبوسين من حيث علاقتها بالتراث , هما :

1- جدلية العلاقة بالتراث : نفيا وإيجابا , استحضارا وإسقاطا ،,بعثا وتنقية . ولا يتأتى هذا بطبيعة الحال من دون أن نقتل التراث معرفة كما كان يقول بعض علمائنا ، "هذا القتل الذي يشبه في بعض جوانبه قتل الأدب هو الوسيلة الأولى للتحرر من سطوته ، وإفساح المجال للنمو الطبيعي ،وهو يقع في المنطقة الإيجابية بين موقعين سلبيين احدهما التبعية المطلقة له ، والأخر هو الثورة القاطعة عليه وكلاهما طريق مسدود "2.

2- قوة الوعي بالواقع ومكوناته المختلفة ، فإذا ترسخ هذا الوعي في ضمير الناقد جعل بالضرورة علاقته بالتراث جدلية انتقائية . "ففي هذا الواقع سواء كان في مستواه المحلي أو على صعيده العالمي لا تتمثل العناصر المستجدة فحسب بل تتمثل الخمائر التي لن تلبث أن تؤتي أكلها في المستقبل أيضا"3.

ويبدو أن هذا الموقف غير منسجم إذ كيف تستقيم علاقة الماضي بالحاضر في ظل ادلجة الخطاب المؤسس على الانتقائية (الاستحضار والإسقاط) و (البعث والتنقية) فضلا عن إيمان الخطاب بعدم إسقاط المقاربات الخارجية في النظرية والتطبيق في أثناء الممارسة النقدية . ثم هل ينجي القائل بمعيار الانتقاء المبني على فروض عقلية حديثة , من الموقفين السلبيين ماري الذكر , من التراث ويضعه في خانة الوسطية ؟

1 –المرجع نفسه، ص 12.

2 –صلاح فضل–إنتاج الدلالة الأدبية –مؤسسة مختار ، القاهرة ، ط1،دت، ص:129.

3 –المرجع نفسه ، ص 172.

وقد فطن الدكتور زكي نجيب محمود في السبعينيات من القرن المنصرم , إلى ضابط (الانتقائية) في مواءمة التراث بمنجزات حداثة اليوم وما لزمه من رفع شعار(التراث أو الأصالة والمعاصرة) , ووقف بإزائه حائرا مترددا وقد تجلى ذلك في قوله : "إني لأقولها صريحة واضحة إما أن نعيش عصرنا بفكره ومشكلاته . وإما أن نرفضه ونوصد دونه الأبواب لنعيش تراثنا.... فنحن في ذلك أحرار لكننا لا نملك الحرية في أن نوحد بين الفكرين"1. إذ لا مكان لالتقاء قديم الأمس بجديد اليوم لتقاطعهما فكريا وتاريخيا وحضاريا واجتماعيا واقتصاديا .

فهو تنازع على البقاء وموقف (إما) أن يكون لصالح (أو) ضد أحدهما . لذا لا تحول من قديمنا إلى الحديث إلا إذا بدأناه من الجذور من المبادئ نقتلعها لنضع مكانها مبادئ أخرى.

إلا أن هذا الأمر لم يستطع القيام به زكي نجيب محمود نفسه ولا غيره إلى الآن فقد اصحب المكيال الغربي بروافده المنهجية محددا لـــ(موقع التراث)و(درجة الأهمية)2 في العصر الحاضر. "وهو تأثر سلبي أودى بمطامح أصحاب المثاقفة الإيجابية , وحول الممارسات النقدية الراهنة إلى ضرب من (الاستعراب المقلوب)"3 كما يرى حسن حنفي , لان المفكر العربي عوض أن يرى "صورة الآخر في ذهنه رأى صورته في ذهن الآخر , وبدل أن يرى الآخر في مرآة الأنا ،رأى الأنا في مرآة الآخر ، ولما كان الآخر متعدد المرايا ظهر الأنا متعدد الأوجه"4.

وقد اتخذت مظاهر الحداثة النقدية اتجاهات متعددة في بداية نشوئها وهي :

1) مقاطعة التراث العربي والإيمان بمسلمات المنجز الحداثي للغرب وتنبيه بوصفه مشروع تحديث وتطوير لواقع الحضارة العربية المعاصرة .

2) قراءة التراث العربي والتمسك به ومقاطعة المنجز الحديث والدعوة إلى بعث التراث في صيرورة النهضة العربية.

---

1 –زكي نجيب محفوظ –تجديد الفكر العربي– دار الشروق بيروت، لبنتن ، ط9 ،1993،ص:189.

2 –عبد الله إبراهيم –الثقافة العربية و المرجعيات المستعارة(تداخل الانساق و المفاهيم و رهانات العولمة–المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ، المغرب، ط1 ،1999،ص90.

3 –المرجع نفسه، ص:90.

4 –المرجع نفسه، ص:91.

3) الأخذ من الحاضر والماضي ومواشجتهما عبر مركب منسجم . ويتضح هذا لدى أصحاب (التراث والمعاصرة) و(الأصالة والمعاصرة) و(وتحديث التراث وتجديده) والقراءات العصرية الحديثة للتراث العربي جميعا. وهو موقف يقوم على(انتقاء المتشابهات)"1. بيد أن الدكتور عبد السلام المسدي يشظي هذه الاتجاهات الثلاثة إلى" ست فئات هي :

1- نقاد يتابعون الخط المرسوم ويصادرون على الوصية وليس في الإمكان مما كان ... ويغمضون العين عما يخالفهم .

2- تقاد يستحدثون ويبتكرون مقلدين ومجتهدين وقد تملكهم اليأس الشديد من فاعلية المناهج السالفة التي هم أنفسهم بعض من ثمارها، تربو عليها وما يصيبون من تأثيرها رضوا أم تمنعوا، ولكنهم يلوذون بالصمت في أمر من خالفهم .

3- فئة يحترفون النقد الحديث ويتوسلون إليه بمداخل شكلية يتغزلون فيها بالجديد الوافد .

4- فئة تمارس النقد الكلاسيكي ولا تباشره إلا بإسباغ المديح والثناء وخلعه على النقد القديم بسخاء .

5- يقف بين هاتين نقاد لا يمارسون مناهج النقد الحديث إلا بعد نفي التراث وقتله وتهميشه من دائرة الاشتغال والنفاذ .

6- فئة من النقاد تبالغ في التقليد التراثي وترفض التطور الحاصل حولها وتحارب الجديد ومن حمل لواءه متهمة إياهم بالتخاذل وضعف الولاء.

ونستطيع أن نعرض هنا على سبيل المثال لا الحصر ما ذكره (محمد عباس) في مسوغات قراءته لـــ(عبد القاهر الجرجاني) وإنما تتحرك في نقاط ثلاث وهي:

أ - عامل السبق ب- عامل التفوق ج- عامل الإبداع [2]

كما أن قراءة في المنتج النقدي لعبد العزيز حمودة بخصوص إعادة قراءة التراث البلاغي و النقدي يفضي إلى رؤية نقدية عربية تتأسس فيها النظرية اللغوية و النقدية و يتجلى ذلك في قوله :" إن موقفنا

1 -حسن حنفي –موقف من التراث القديم –دار التنوير بيروت، لبنان، ط1981،1،ص:23

2 -محمد عباس:الابعاد الابداعية في منهج عبد القاهر الجرجاني دراسة مقارنة-دار الفكر،دمشق،سورية،ط1 ،1999،ص8.

المبدئي سواء هنا في المرايا المقعرة ، أو في كتابنا السابق المرايا المحدبة ،يقوم على أن تراثنا العربي من الثراء و التنوع و المعاصر بحيث يكفي لرفض القطيعة معه ، و إننا لو وصلنا ما انقطع منه فسوف نصبح قادرين على تطوير نظرية لغوية و نقدية عربية تأخذ من التراث أفضل ما فيه ، ومن الآخر خير ما يقدمه و ما يتفق مع ذلك التراث الخاص ، و إذا لم نفعل ذلك فسوف ينتهي بنا الأمر عاجلا قبل آجل إلى تبعية ثقافية قد يصعب الانعتاق منها فيما بعد، وفي هذا كله لا ندعي بأي حال من الأحوال أننا نحقق سبقا فكريا لم يسبقنا إليه آخرون [1].وينطلق عبد العزيز حمودة من حالة الشرخ التي بلغتها الساحة النقدية العربية، في علاقتها مع مور وثها وكذلك في عجزها عن إنتاج فكر نقدي نابع من خصوصية الثقافة العربية . لذلك نجده في كتابه المرايا المحدبة متحاملا على المنهجين الغربيين (البنيوية والتفكيك)، ويؤكد بأن الوسط النقدي العربي الحداثي أعاد صياغته ما بشكل مشوه ، وذلك بسبب إخراجهما من وسطهما الأصلي إلى وسط فكري آخر غريب عنهما، فالنسخة العربية المشوهة لهذين المشروعين ظهرت نتيجة لتجاهل الحداثيين العرب للمرجعيات الفلسفية والفكرية والسياسية والثقافية ،التي أنتجتهما ، و يرى بأن ذلك التشويه الذي لحقهما أمر طبيعي ومتوقع، لأن نقادنا لم يعيشوا عسر مخاض بروزهما إلى الواقع، حيث يقول: " الحداثة الغربية وتجلياتها البنيوية والتفكيكية على وجه الخصوص، خرجت من عباءة المزاج الثقافي الغربي على مدى ثلاثة قرون أو تزيد ، ثم أن أي حداثة أخرى لا بد أن ترافق ثقافتها هي وليست أي ثقافة أخرى، وإلا فقدت مفرداتُها و مصطلحاتُها دلالاتَها المحددة وأصبحت تشير إلى دلالات لا وجود لها أصلا في الثقافة التي تزرع فيها"[2] .

وبالتالي فإن تطبيق هذين المشروعين على النصوص التراثية العربية سيؤدي حتما إلى تشويه النتائج المتحصل عليها ، لأن المقدمات الإجرائية التي انطلق منها النقاد نستطيع وصفها بالمستلبة وبالتالي ستكون القراءة خاطئة ومن ثم تشويه البعد الفني و الجمالي للنصوص التراثية، و يرى هذا الناقد أن سياسة تحديث التعليم التي بدأها (محمد علي) في مصر هي السبب الرئيس في تصدع الموقف النقدي العربي، لذلك يناقش آراء رواد الحداثة على اختلاف الثقافتين العربية والغربية، بسبب تعدد الحداثات الغربية من جهة و علاقاتها الوطيدة بوسطها الفكري و الابستمولوجي من جهة أخرى .

بالإضافة إلى أن مشروع الحداثة العربية ظل معزولا عن الجماهير لارتباطه بالنخب السياسية العربية، وبذلك تحولت الحداثة العربية من دعوة شاملة إلى التغيير إلى دعوة إيديولوجية أفرزتها السلطة . و لم يتعرض هذا الناقد في نقده للفكر الحداثي إلى نقد تلك الايدولوجيات التي فرضت عمليات التحديث، كما أنه لم يتعرض إلى نقد العلاقة القائمة بين المفكر المثقف و السلطة السياسية.

1 –عبد العزيز حمودة – المرايا المقعرة– ص148

2 – عبد العزيز حمودة – المرايا المحدبة من البينوية إلى التفكيك– ص86.

ويبني عبد العزيز حمودة مشروعه النقدي انطلاقا من نقد آراء النقاد الح داثيين العرب ، حيث يرى بأن آراءهم و كتاباتهم عاجزة عن بلورة نظرية نقدية عربية نتيجة تمسكهم بالفكر الغر بي إذ المشترك بين أصحاب هذا الفكر الجديد مجموعة من العناصر؛ نذكر منها:

1. "اللغة الواصفة" (Métalangage) التي تتجلّى في بلاغة جديدة أساسها استدلال يهدف إلى الاستمالة والإقناع بأن ما يقال قول جديد في منهج جديد.

2. اهتمام بعض نقاد الأدب بتحديد مناهجهم في بدء دراساتهم، وحرصهم على الدخول في نقاش نظريّ لتلك المناهج، يكاد يفوق ما تطالعنا به كثير من كتب النقد الأدبي الغربي.

3. إن أغلب ممثّلي هذا الفكر الجديد ينحدرون من مجال النقد الأدبي، فهم يعترفون أنهم ليسوا مختصّين بعلم من العلوم الإنسانية كعلم النفس، أو علم الاجتماع، أو اللسانيات، أو فلسفة اللغة، يقول عبد العزيز حمودة: "إنّني أدرك تمام الإدراك أنني لست عالم لغة ... إن النقاد الحداثيين وما بعد الحداثيين العرب، على الأقل ممن أعرفهم شخصيًّا منهم من البنيويين والأسلوبيين والتفكيكيين، ليسوا متخصصين في الدراسات اللغوية اللسانيات بالمعنى الدقيق للتخصص"[1].

وهذا الأمر يؤكّده كثير من نقاد الأدب العربي؛ ويكفي هنا الاستشهاد بقول محمد مفتاح الذي يذهب إلى أنّ ما يطلق عليه «النقد الأدبي» لم يُفلح، في أيّة فترة من الفترات التاريخية التي مرَّ بها، في أن يكوّن نموذجه الخاص، وأنّ "الدراسة الأدبية والتنظير الأدبي يستمدان مفاهيمهما وآلياتهما الإجرائية من المواد العلمية"[2].

إن السؤال النقدي العربي – الذي لا يمثل جزءا من أسئلة حضارية كونية تحتدم في ثنايا العقل العربي – لن يجد جوابه الحق ، إلا في إطار مرجعياته التاريخية/المكون الأساسي لبنيته الفكرية/الإنسانية، في سياق موقف عقلاني يقظ ، يتفاعل مع مختلف الثقافات ، فيذيبها و يمثلها في إطار خصوصيته الفكرية الإنسانية ، ولا ضير في استعارة عربة الآخر، لننقل بها بضاعتنا إلى حيث نريد ، لا أن ننقل بها بضاعته إلى حيث يريد هو. و ربما كان لزاما علينا أن نرى كيف نقل النقاد العرب الحداثة الغربية إلى الساحة العربية وذلك بلسان واجد من أكبر نقادهم وهو الدكتور الناقد عبد العزيز حمودة.

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

[2] – محمد مفتاح– الدرس الأدبي في الجامعة المغربية وغياب المشروع الحضاري– مجلة الآداب، بيروت،عدد5 ،2001،ص20.

ثالثا: نقد حمودة لتجربة الحداثيين العرب من خلال المرايا:

إن أول ما يلفت النظر في قراءتنا لكتابات عبد العزيز حمودة عموما و المرايا والخروج من التيه خصوصا هو التزامه القراءة التبسيطية للفكر النقدي العربي والغربي؛ وربما يرجع ذلك أساسا إلى مخالفته للحداثيين الذين تعمدوا حسبه التعقيد، والغموض في طرح الأفكار النقدية إن على مستوى اللغة أو في إتباع أنماط أسلوبية تستعسر على قراء النقد و باحثيه .

يقول (د حمودة) في هذا الشأن "لقد أعمانا هذا البريق على حقائق كثيرة ، أبرزها المراوغة المقصودة، و الغموض المتعمد مما جعل الحداثة في نهاية الأمر ناديا لنخبة النخبة ، ومن ثم تعمدت التبسيط الشديد في محاولة لفك طلاسم المصطلح النقدي، والشفرة الفكرية والنقدية للمشروع البنيوي وإستراتيجية التفكيك"[1]. بل نجده أكثر من ذلك يعترف في سياق آخر بممارسته تبسيط التبسيط [2] على خلاف رؤية عبد السلام المسدي الذي يقول " فالغامض غامض بذاته، و المستعصي مستعصي بغيره، فالغموض أمر محايث قد نشأ مع الشيء الحامل نشوءا قاهرا ، و الاستعصاء أمر مفارق قد يحل في الشيء و قد لا يحل فيه لأنه متعلق بالرابطة المعقودة بينه و بين من يتلقاه"[3]. وهذا الغموض و التبسيط هو المحرك لنقد حمودة لكثير من النقاد العرب الذين يختلفون معه في المنطلقات الفكرية و الفلسفية مثل (جابر عصفور) و (كمال أبي ديب) و (هدى وصفي) و غيرهم

1-قراءة في لغة الاختلاف النقدي بين حمودة و جابر عصفور .

تعتبر القراءة عملية معقدة و شائكة تشبه تعقيد النصوص الأدبية ، بل إن امتدادات هذا المفهوم في الحقول المعرفية الأخرى جعل استجلاءه في غاية الصعوبة ، فليست القراءة عند الباحثين المعاصرين ذلك الفعل البسيط الذي نمرر به البصر على السطور ، و ليست هي أيضا بالقراءة التقبلية التي نكتفي فيها عادة بتلقي الخطاب تلقيا سلبيا اعتقادا منا أن معنى النص قد ضيع نهائيا وحدد و لم يبق إلا العثور عليه كما هو،أو كما كان في ذهن الكاتب "[4] و يقول جادمير Gadamer في هذا المجال إن القراءة "تجربة وجودية مع النص المقروء، فمن خلالها لا تتجلى الحقيقة كمضمون في ذاته و لذاته ،بل ككشف و انفتاح جديد على العالم "[5] و هذا ما يجعلنا أمام قراءات تختلف باختلاف المرجعيات و الأسس النظرية ، خصوصا إذا كان هذا النص غير معاصر للقارئ ، فالقراءة لا تبدأ من عدم بل هي إجابة عن أسئلة صريحة أو مضمرة كما يقول جابر عصفور في هذه المسألة " إننا لا نبدأ من درجة صفر القراءة لأن هذا غير موجود ابتداءً " [6] و هذا ما يؤدي إلى أن القراءة

---

[1] -عبد العزيز حمودة –المرايا المحدبة ،ص08.

[2] – المرجع نفسه ، ص 255 وما بعدها.

[3] -عبد السلام المسدي –الأدب و خطاب النقد-دار الكتاب الجديد المتحدة،ط1،بيروت 2004، لبنان، ص221.

[4] – محمد مبارك –استقبال النص عند العرب-المؤسسة العربية للدراسات و النشر،بيروت،لبنان،ط1999،1،ص:28.

[5] – حميد لحمداني –القراءة و توليد الدلاله(تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي)-المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء،ط1 ، 2003، ص:116

[6] – جابر عصفور- قراءة التراث النقدي- ص 85

عموما و قراءة التراث بالخصوص تشوبها إشكاليات متعددة و تحيطها أسئلة متنوعة تتغير أجوبتها من عصر إلى عصر و من قارئ لآخر،حسب التصورات النظرية والمرجعيات الفلسفية ، و كذا المناهج الموظفة ، فإعادة قراءة التراث تفضي إلى قراءات جديدة لا تقرأ و لا تؤول إلا من حيث هي نصوص قديمة تتضمن شحنة تاريخية ،نشأت و تطورت و فق نسيج من العلاقات المعرفية و التاريخية في سياق ثقافي و فكري و سياسي وإغفال هذه الظروف من شأنه أن يؤدي إلى قراءة ملتبسة لهذا التراث ، يقول جابر عصفور في هذا الشأن "إننا لا نستطيع أن نفهم القدماء فهما محايدا تماما، إنما نحن نفهمهم في ضوء ما يؤرقنا من مفاهيم معاصرة ، و نبحث لديهم عن إجابات أو حلول لمشاكل تحيط بنا. ومهما تذرعنا بالنُصفة و الحياد، و تحدثنا عن أخلاق العلماء فلن نستطيع أن ننفصل عن عصرنا تماما ولن نستطيع أن نفصل موقفنا من الحاضر عن موقفنا من الماضي"[1] لذلك كان لزاما على قارئ التراث النقدي أن تكون له (رؤية العالم) لتلك الفترة الزمنية ، وكما هو معلوم فإن هذا المصطلح –رؤية العالم– قد استعمل في الدراسة النقدية الغربية لأول مرة عند الناقد (لوسيان غولدمان) في دراساته البنيوية التوليدية (التكوينية) فبنية العمل الأدبي و دراسته بما يكشف عن الدرجة التي يجسد بها هذا العمل (أو الإعمال) بنية الفكر عن طبقة أو مجموعة اجتماعية ينتمي إليها المبدع[2] لذلك فإن جولدمان يهتم بدراسة بنية العمل الأدبي للكشف عن الدرجة التي يجسدها هذا العمل في بنية الفكر عند مجموعة اجتماعية أو طبقة معينة لتلك التي ينتمي إليها صاحب العمل ، و ذلك باكتشاف بنية فكرية تتمثل في رؤية العالم .

فعلينا أن نفكر في هذه الرؤية " من حيث هي كيان وجودي (انطولوجي) قار داخل العمل الأدبي وخارجة في آن واحد، ويعني ذلك فهم هذه الرؤية من حيث هي أساس معرفي (ابستمولوجي) لفهم العلاقة بين الأجزاء و الكل داخل كل بنية من منجزا ت الخلق الثقافي بما فيها الأدب "[3].

فالعمل الأدبي وفق جولدمان ليس نتاج مؤلفه بوصفه فردا مبدعا فحسب، و لكنه يكشف أيضا عن الوعي الجماعي للطبقة، على أن أبرز الأعمال الأدبية هي التي تعبر باتساقها عن (رؤية العالم) المحكومة بالفئة الاجتماعية التي ينتمي إليها الأفراد و التي تضعهم في المقابل مع مجموعة إنسانية أخرى .

فجابر عصفور حينما قدم كتابه الموسوم بـــ: (قراءة محدثة في ناقد قديم : ابن المعتز) لم يغب على ذهنه استعانته بالمنهج البنيوي التوليدي كاشفا الأنساق الحاضرة و الغائبة في نصوص التراث كاشفا الأبنية الفكرية و العقدية لابن المعتز* وكيف قسم الشعراء المحدثين إلى طبقات وفق معيار مدح الخلفاء و الوزراء و الأمراء من

---

[1] – جابر عصفور –مفهوم الشعر(دراسة في التراث النقدي)–الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط5 ،1995،ص:09.

[2] –جابر عصفور –رؤى العالم عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر– المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008،ص:15.

[3] –جابر عصفور – نظريات معاصرة– الهيئة المصرية العامة للكتاب ،مكتبة الأسرة،دط،1998، ص ص 108–109.

* –أحد خلفاء العصر العباسي الثاني . لم يحكم إلا يوم و ليلة.

بني العباس و كأن أولئك الشعراء المقموعين [*] – رغم شاعريتهم و بلاغتهم- ليس لهم مكان في طبقات ابن المعتز لأن رؤيتهم للعالم تخلف والخليفة (ابن المعتز).

وفي رد عبد العزيز حمودة لهذه الدراسة يقول بأن "البنيويين إذن يقدمون خمرا قديما في قوارير جديدة"[1] بل يصل الأمر إلى السخرية مما قدمه جابر عصفور مبينا أنه لم يقدم للحداثة سوى كلمات جاهزة و تعميمات غربية قائلا " إذا كانت الحداثة هي الإبداع بهذه العمومية ؟. فلماذا إذن كل هذه الضجة التي يثيرها الحداثيون العرب"[2]. ثم يتساءل عمّا إذا كان العرب قد عرفوا حداثة خاصة بهم ، ويجيبنا عن ذلك دون تردد : " أن النسخة الأولى من الحداثة modernisme وما بعد الحداثة post-modernisme نسخة غربية في المقام الأول، ولا أظن أنّ حداثيا عربيا واحدا يستطيع أن يماري في ذلك"[3] .

ولذلك فإن عبد العزيز حمودة يفرق بين مفهوم الحداثة و التحديث، الذي لا يندمج –حسب رأيه–مع مفهوم الحداثة ، كما حاول الحداثيون إقناعنا بذلك ، إذ عدو من معاني الحداثة – كما يذهب د حمودة مستشهدا بكلام جابر عصفور – بأنها " البحث الذي لا يتوقف لتعرف أسرار الكون و السيطرة عليه فكريا و علميا "[4] و ذلك ليضفوا على ثقافتهم صفة العالمية و العلمية التي لا تقبل الاختلاف " إلى درجة يؤكد معها الجميع أن الحداثة في أحد معانيها الجوهرية صنو العقلنة أو العقلانية أو مرادف لها "[5] أي العقلانية التجريبية ومن هذه الحداثة الحداثة النقدية التي سعت إلى تكوين علم نقدي أدبي ، فأنتجت البنيوية الأدبية المعتمدة على البنيوية اللغوية.

في حين أن عبد العزيز حمودة يرى أن التحديث يعني "الحفاظ على منجزات العقل العربي مع الاستفادة من منجزات العقل الأوربي في العلوم و التكنولوجيا"[6] أي أنه يفصل بين الحقائق العلمية التي لا تقبل الجدل و الاختلاف مثل دوران الأرض حول الشمس و التي ترتبط بالتحديث و بين الآراء و وجهات النظر و الرؤى المختلفة ،التي لا تقبل الاختلاف و التي ترتبط بالحداثة فليس صحيحا أن هذه الاستفادة لا تتم إلا بتبني الحداثة بأخطائها وصوابها ،بعيوبها و محاسنها بشرها و خيرها و الارتماء الكامل في أحضان الحضارة و الثقافة الغربية و الوقوع في خطر التبعية الثقافية لها، فالحداثة الثقافية هي ليست حقائق علمية لابد من التسليم بأفكارها

---

[*] –الشعراء المقموعين : مصطلح أطلقه جابر عصفور عن أوليك الشعراء المعارضين للحكم العباسي من التيار الاعتزالي و الشيعي.

[1] –عبد العزيز حمودة –المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك – ص:19.

[2] –المرجع نفسه ، ص: 20.

[3] –المرجع نفسه ، ص : 23.

[4] –المرجع نفسه ، ص: 24 .

[5] –عبد العزيز حمودة – المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية- ص:55.

[6] –المرجع نفسه، ص:30.

وأطروحاتها، بل هي انجازات ثقافية غربية لها خصوصيتها يمكننا الاتفاق أو الاختلاف معها، ولا تعني هذه الاستفادة ضرورة قطيعة المعرفية مع الماضي أو التراث بكامله و إنجازات العقل العربي و احتقارها و عدم الانطلاق منها لبناء إنجازاتنا الحاضرة، و "إنما هذا سوف يعني قطع جذورنا مع واقعنا و حضارة و ثقافة امتنا و الوقوع في خطر الغربة أو الاستغراب و الابتعاد عن الهوية الواقية"[1]

فالثقافة الغربية مارست خديعة كبرى مع ثقافة الشعوب المقهورة حينما ربطت بين الكونية الجديدة والعقلانية بكل ما فيها من إغراءات و غواية لكنه قبل ذلك كان قد قصر العقلانية على عقلانيته هو ، و هذه العقلانية تقوم على عدم الاعتراف بأي مكتسبات من الماضي ، و لهذا تدعو " للتخلص من كل المعتقدات و الأنظمة السياسية و الاجتماعية التي لا تتأسس على العقلانية العلمية "[2]

2-قراءة في لغة الاختلاف النقدي بين حمودة و كمال أبو ديب .

انبرى د حمودة للرد على دراسة قدمها الدكتور و الناقد كمال أبي ديب بوصفها أفضل دراسة تطبيقية للمنهج البنيوي في الوطن العربي، سعى من خلالها صاحبها إلى الارتقاء بالشعر الجاهلي إلى مصاف العالمية من خلال إظهار الرؤى الإنسانية العربية للشعر الجاهلي مختلفا في ذلك –ومتفوقا حسب رأيه- عن الرؤى الغربية نفسها .

حيث أن النقدية الحداثية تؤكد "أن النقد الأدبي قبل البنيوية اهتم بالجانب الإنساني في دراسة النص الأدبي"[3] و قد سعى كمال أبو ديب إلى تأكيد ذلك في كتابة : الرؤى المقنعة.بقوله "تهدف الدارسة الحاضرة إلى اقتراح الخطوة العامة لمنهج نقدي جديد هو من حيث الطاقات الكامنة فيه أغنى مردودا و أعمق قدرة على إضاءة بنية القصيدة من المناهج السابقة و يفيد هذا المنهج من النظريات النقدية الحديثة ومن البنيوية و بشكل خاص من منهج التحليل البنيوي للأسطورة كما صوره و استخدمه كلود ليفي-شتراوس claude lif- chtraws "[4]

وبعد اطلاعه على تطبيق كمال أبو ديب صرح قائلا " لكنني و الحق يقال،توقفت كثيرا عند لوغارتماته كلها،عند دوائره ومثلثاته، خطوطه المتقاطعة و المتوازية و المنحرفة، وزواياه الحادة و المنحرفة دون أن أفهم شيئا"[5] و كتاب الأستاذ كمال أبي ديب الموسوم ب(الرؤى المقنعة)مليء بمثل هذه الرسومات و الأشكال البيانية و الدوائر الرياضية .

---

[1] – المرجع نفسه – ص:25.

[2] – عبد العزيز حمودة – المرايا الحدبة من البنيوية الى التفكيك– ص:72.

[3] – المرجع نفسه ، ص:16.

[4] – كمال أبو ديب–الرؤى المقنعة. نحو منهج بنيوي في دراسات الشعر الجاهلي .دراسة أدبية–الهيئة المصرية العامة ، ط1 ، 1986، ص:46.

[5] –عبد العزيز حمودة–المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك– ص: 16.

و الدارس لمثل هذا النقد عليه أن يتسلح بقواعد الجبر و الهندسة وذلك لما يجده من حشد لجداول إحصائية و دوائر هندسية ، وعموما –فالقارئ يجد نفسه قد ابتعد عن النقد الأدبي و الشعر و أصبح أمام دراسة رياضية إحصائية يقول الدكتور عبد العزيز حمودة في هذا الشأن "ويقف الإنسان في ارتباك أمام تلك الدوائر محاولا فك طلاسمها، وتثور في الذهن أسئل كثيرة مقلقة: أين القصيدة في كل هذا؟. فإذا استطعنا فك طلاسم الرسم التوضيحي فرض السؤال التالي نفسه فرضا: هل اقتربنا حقا من القصيدة؟.ثم هل تحولت رائعة امرئ القيس إلى ذلك الطلسم الذي يلفت الانتباه إلى نفسه أولا و أخيرا"[1]

وعموما قد خرج عبد العزيز حمودة من تجربة الحداثة العربية و البنيوية إلى أن:

أولا: لقد فشلوا في إنشاء حداثة عربية حقيقية، ورغم تأكيداتهم بأنهم لا ينقلون عن الحداثة الغربية ، فإن الواقع يؤكد نقيض ذلك .ربما يكون الطابع العربي الوحيد الذي استطاعوا إظهاره ، والذي يخرجهم بشكل ملحوظ عن تيار الحداثة الغربية، خاصة في تجلياتها البنيوية هو الاحتفاظ بالطابع الماركسي للبنيوية"[2]

استطاعت البنيوية الماركسية أن تخرج الحداثة العربية من التقليد الكلي للحداثة الغربية ،وإعطائها الصبغة العربية ، وذلك لكون البنيوية الماركسية بعثت النزعة الاجتماعية للدراسة البنيوية .

ثانيا:" لقد فشل النقاد الحداثيون العرب مرة أخرى ...في نحت مصطلح نقدي جديد خاص بهم تمتد جذوره في واقعنا الثقافي ، كما أنهم فشلوا في تنقية المصطلح الوافد من عوالقه الثقافية الغربية، ونحن لا نتحدث عن المصطلح النقدي الغربي في حد ذاته أو عن أزمة نقله و ترجمته، لكننا نتحدث عن المناخ الفكري و الاجتماعي و السياسي الذي أنتج المصطلح الغربي في المقام الأول ، و هذا المناخ الذي يمثل الخلفية المرجعية الدائمة للمصطلح النقدي من ناحية، و يفسره و يمنحه شرعية من ناحية أخرى" [3] إن واقعنا النقدي الراهن يثبت إلى حد كبير جدا هذا القول ، و أزمة المصطلح النقدي في الوطن العربي خير دليل على ذلك .

3–قراءة في لغة الاختلاف النقدي بين حمودة و يمنى العيد .

نستطيع أن نجلي قراءة (حمودة) من خلال نقده لعدة نصوص للناقدة يمنى العيد في كتابها الموسوم ب (في معرفة النص) ليكشف خروجا صارخا عن الفكر البنيوي النسقي عند ربط علاقة بين الفرد المتخيل و الواقع المادي إذ أخضعت نظام العلامات بالعلاقة سالفة الذكر و هذا ما يعيبه حمودة فيها [*] و بخاصة في خروجها عن جوهر مبادئ المشروع البنيوي القائل باستقلالية " العلامة (اللغة) عن أي علاقات مادية خارج

---

[1] –المرجع نفسه ، ص: 39.

[2] – المرجع السابق ، ص 53.

[3] –المرجع نفسه، ص:55.

[*] – عبد العزيز حمودة –المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك – ص:15.

النص"[1] و السؤال المطروح هنا: هل البنيوية الغربية واحدة ؟. و بطبيعة الحال سنجدها تصنيفات و أنواعه؛ فمنها البنيوية الشكلية التي تلغي الواقع (المرجع) و بنيوية تكوينية (توليدية/ غولدمانية لوكاتشية).

و بالرجوع إلى النصوص التي قدمتها حكمت صباغ الحكيم (يمنى العيد) الموسوم ب(في معرفة النص) فإن ما يعده عبد العزيز حمودة نقيصة هو خروجها عن مبادئ المشروع البنيوي القائل باستقلالية العلامة (اللغة) عن أي علاقات مادية خارج النص" [2] ومن جهة أخرى ينتقدها حمودة في حديثها عن الداخل و الخارج فيعيب عليها قصورها في تأصيل و نسب هذه المقولة إلى التيار التفكيكي الذي رأى الداخل خارجا ، والخارج داخلا و لم يعترف بأي فروقات معيارية بينهما ، يقول حمودة :"ما تؤكده الباحثة في دراستها في أكثر من موضع عن إخضاع نظام العلامات ، وهو جوهر المبحث البنيوي للعلاقة بين الفرد المتخيل و الواقع المادي الخارجي الاقتصادي و السياسي و الاجتماعي وهو الذي يعتبر خروجا شبه متفق عليه على مبادئ المشروع البنيوي القائمة على استقلال العلامة(اللغة)عن أية علاقات مادية خارج النص"[3] .

و لم يكتف عبد العزيز حمودة عند هذا الحد بل بين الغموض النصي عند يمنى العيد فيرى مثلا في نص ليمنى العيد من الصفحة الخامسة من كتابها (في معرفة النص) يقول حمودة : "أنه وقف أسيرا للانبهار" [4] و يقول "و توقفت كثيرا عند ذلك الدور الجديد الفاعل الذي يحدده نقاد الحداثة للقارئ في إقامة حياة النصوص و في صنع الثقافة بعد أن كان النقاد الجدد قد ألغوا إمكانية قيام القارئ بأي دور في تحديد معنى النص "[5].

وفي نهاية هذا المبحث نستطيع أن نجزم أن الهوة كانت جد كبيرة بين الناقد عبد العزيز حمودة و كل من يمنى العيد و كمال أبي ديب و جابر عصفور و غيرهم من النقاد العرب الحداثيين و يعزى ذلك إلى :

- تلقف الحداثيون العرب فكر الحداثة النقدية الغربية ، مهللين لتلك الانجازات النظرية الباهرة ، معتبرين إياها فتحا (علميا) بل ((بشارة العهد الآتي)) كما قال جابر عصفور.

- فحداثة العرب لا يختلف اثنان في كونها بضاعة غربية محضة ارتبطت بالحياة الراهنة ، فكانت استجابة لها، فهي لم تنشأ بناء على فكر أو فلسفة معينة بل هي تجديد لعدم جدوى الوسائل التقليدية ، لذلك لا يمكن

---

[1] – عبد العزيز حمودة – المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك – ص:15.

[2] –المرجع نفسه، ص 15.

[3] – المرجع نفسه، ص: 15.

[4] –عبد العزيز حمودة – المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك– ص:16.

[5] –المرجع نفسه ، ص:16.

الحديث عن حداثة عربية، بل هي حداثة غربية حاولنا أن نؤقلمها مع مناخنا الفكري ، و ربما ذلك هو سبب غموضها و فوضى المصطلح فيها و صعوبة ترجمته.

-الدارس للمناهج النقدية يجدها في مجملها تستند الى فلسفة معينة أو علم "فالبنيوية مثلا كانت استجابة لرغبة منهجية علمية خالصة "[1] . كما أن إستراتيجية التفكيك نتيجة فلسفة الشك التي قال بها نيتشه و قس على ذلك باقي المناهج .. فالحداثة هي مرحلة تبلغها المجتمعات من خلال عملية التراكم التاريخي.

-إن عبد العزيز حمودة حاول التأسيس لنظرية نقدية عربية قوامها التراث ،ويصوغ من خلال ثلاثيته (المرايا المحدبة والمرايا المقعرة و الخروج من التيه) الموقف الإشكالي العام القائم على البحث عن الهوية وعن الأنا الضائعة، لذلك نجده متحاملا على أفكار عصر النهضة العربية التي يتسم معظمها بموقف معاداة التراث والانفصال عنه بغية تأسيس وعي نقدي جديد. كما يرى بأن الحداثيين العرب قاموا باستعارة الفكر الغربي من منطلق الانبهار أو الإحساس بالدونية اتجاه موروثهم ، الشيء الذي ألبهم على التراث فانعكس سلبا على نتاجهم الفكري.

[1] -عبد الله ابراهيم وآخرون-مباحث تأسيسية في اللسانيات-مؤسسات ابن عبد الله للنشر والتوزيع،تونس،1997،ص:13.

الفصـــل الثـــاني:

رؤية عبد العزيز حمودة للنقد الغربي

مدخـــــــل

أولا : بعد ما بعد الحداثة و النص الإشكالي

ثانيا : رؤية حمودة للنقد الشكلاني

ثالثا : رؤية حمودة للنقد الجديد الانجلوسكسوني

رابعا :رؤية حمودة لاختلاف المرجعيات في خطاب التفكيك

مدخـــل

ظهر مصطلح الغرب تأسيسا لمفهوم التمركز ،حيث سعت الخطابات الغربية موضعته في إطار من الفوقية وإبرازه على أنه نموذج مكتمل في مقابل الشرق الدوني الذي يجب أن يبحث عن اكتماله في هذا الغرب، إذ قصد من هذا المصطلح إقصاء الآخر المغاير وتحويله إلى مكون هامشي، حيث تتحدد أهميته ومكانته أو تعدل حسب مدى مطابقته لمنظور الأنا وتصوراتها ،وقد تجلى من خلال ظاهرتين:الكشوفات الجغرافية الكبرى التي أعلنت عن بداية الزمن الأوربي، وتشكيل هوية محددة إعمالا للمركزية الغربية، مع عبور كولمبوس للمحيط الأطلسي عام 1492،حيث أقصيت أمريكا وتاريخها القديم، وطمست معالمها ابتداء من تحديد تسمية تحتفي بالاتباعية للذات الغربية،هذه التسمية التي حاولت ممارسة الإقصاء بإخفاء هويتها الحقيقية وإخماد وطمس أصلها،ومن ثمة كان الإعلان عن هوية أوربا الغربية وذاتها بقتل الأخر واستبعاده ، من هنا ظهر الغربي بمظهر كوني، مظهر من يريد إخراج الآخر من جهله بحقيقته ،وليس دفعا له للحاق بركب الحضارة ،عن طريق قتل هويته وتركيب شخصية تابعة خاضعة للذات الغربية، تنفذ أوامرها وتتغاضى عن ارتباكاتها.إن هذه الثنائيات لا تعني فقط صراعا بين كيانين متعارضين ،بل أكثر من ذلك حيث يتحدد كل طرف منها بتعارضه مع الآخر .

إن خطاب العولمة مارس اكراهاته المختلفة ،من خلال التبشير بقيم غربية وتعميم نموذجها وإصباغها بصبغة كونية، دون مراعاة شروط تشكل المجتمعات وخصوصيتها الثقافية وهويتها، وهذا ساعد في ظهور الفكر الامتثالي للآخر واختزال الذات إلى عنصر هامشي واستبعاد المكونات القابلة للتطور،وتفجر الحراك الاجتماعي بطريقة فوضوية وكل ذلك بسبب اهيارات متعاقبة في الأنساق الثقافية الأصلية ،مما يسبب زعزعة للنظم وانفلاتا للاختلاف ،على اعتبار أن القيم الغربية حتى ولو تبناها مجتمع بملء إرادته فإنه لن يحقق بذلك سوى تمزقا في الهوية. إن العولمة بما تمارسه من سياسة للاستبعاد والطمس للتشكيلات الثقافية الأصيلة ،إنما تسهم في ظهور أيديولوجيات تخلق مفاهيم جديدة حول صفاء الهوية ونقاء الأصل،كما أنها تؤصل لمفهوم المحاكاة للنموذج الغربي الذي يقود إلى سلسلة لا نهائية من التقليد المفتعل الذي تصطرع فيه التصورات ،وهو يصطدم بالنماذج الموروثة التي ستبعث على أنها نظم رمزية تمثل رأسمال قابل للاستثمار الأيديولوجي عرقيا وثقافيا ودينيا

إن فكرة التمركز موجودة في ثنايا الخطابات الفكرية الغربية ،التي تعبر عن منظومات فكرية تؤصل لهذا المفهوم وتحاول تركيب صورة نقية للأنا،وفي مقابل ذلك تقصي الآخر وتتعامل معه بالتهميش،حيث تصطنع له صورة مشوشة ،ونتساءل الآن هل علينا التسليم بهذه النظرة الاقصائية؟وإن كان الجواب نفيا فما هو الحل؟ .لا يمكن تغيير راهنا إلا إذا قمنا بنقد كل خطاباتنا وخطابات الآخر عن طريق سلاح النقد بحكم أنه قادر على الوقوف على التناقضات الكامنة في ثنايا هذه الثقافة المتمركزة، إذ أن هذا السلاح سيسمح لنا بمعرفة مضمراتها ، وذلك بتتبع كل الممارسات الملتوية للمفاهيم المكونة لها ،وبالتالي سيهيئ لهوية ثقافية جديدة قائمة على مسار

متحول ومتجدد ومتشعب الموارد من المنظورات والمكونات الثقافية المنتجة،أو المعاد إنتاجها في ضوء الشروط التاريخية للذات الثقافية

إذا لابد من الحوار الدائم، والمساءلة النقدية الواعية التي تأبى الامتثالية وترى الاختلاف بديلا ضروريا للقضاء على ثقافة المطابقة . فعملية النقد ممارسة تسعى لتأكيد هذا المفهوم، وذلك بطرحه تعريفا متضمنا لهذا المعنى، إذ يصبح معه الاختلاف انفصالا إجرائيا عن الآخر،بما يمكن من رؤيته بوضوح كاف،وانفصال رمزي عن الذات بما يجعل مراقبة أفعالها ممكنة.والنقد هو الممارسة التي يمكن اعتبارها دعامة الاختلاف الشرعية.

أن العوالم هي منشآت خطابية وتلاعبات لغوية، والشرق صنعة غربية عن طريق اللغة... ومن هنا فالحديث عن خطاب محايد هو من قبيل المغالطة ،إذ المركزيات الكبرى وتعزيزا لمكانتها تمرر رسائل من خلال تمثيل الذات تمثيلا متعاليا وتمثيل الآخر تمثيلا منتقصا هزيلا ،فالغرب قبل أن يسيطروا علينا عسكريا وسياسيا تمكنوا منا خطابيا فصاغوا الوعي العام العالمي بما يخدم هذه الصورة النمطية عن الأنا/الآخر، لكن ما يجب علينا الآن وتصديا لهذه الهيمنة الغربية أن نؤمن بحدود إمكاناتنا وبذواتنا من خلال فتح باب المساءلة والحوار واحترام الاختلاف بما يؤمن عدم المساس بالحريات أو إلى التحجر الذي يضفي إلى نوع من الارتماء على الآخر والذي في نهايته يؤدي إلى إحساسنا بالاغتراب.إن الإسلام بفتحه لباب التحاور إنما مكن من تجاوز هذا المنظور الضيق وفتح العالم على تعدد ياته المختلفة حيث يتم احترام الآخر بما يكفل التعايش سلميا معه ومن ثمة القضاء على عقدة التعالي والاصطفاء الأيديولوجي حتى تحترم الهويات ويكون التوجه اختياريا .

أولا : بعد ما بعد الحداثة و النص الإشكالي:

لقد تم التأسيس لنظام فكري جديد، رتبت على إثره الوقائع والأحداث بما يتناسب مع الرؤية المنبثقة من فعل الخطاب الأيديولوجي،وعدلت التوجهات بما يوافق السنن الثقافية والدينية الغربية المهيمنة في العالم،ومن ثمة وقع تكييف وإعادة نظر في صياغة الموروث الثقافي والتاريخي والسياسي...فالتمثيل يتم عبر آليات خطابية مختلفة من أبرزها آلية الطمس والإقصاء ، إذ يتم من خلالها حجب كل الخطابات المتعارضة مع النسق المهيمن، حيث يتم إعادة إنتاج الخطابات القديمة والتلاعب بها لتساير القيمية السائدة، و التلاعب بالنصوص والحقائق لتساير حاجات التلقي في حكم الموجود.

إن التمثيل يتم عبر آليات مختلفة تمتثل لهذه التوجهات، منها الإقصاء أو اقتطاع جزء من الذاكرة تخدم فعل التمركز، وقد تقصى عبد الله إبراهيم هذه الحيل ابتداء من الفلسفة القديمة ، فأرسطو أقدم على بناء فلسفة عقلية مجردة أساسها العقل المطلق الذي ترأس الكون ثم العقل الإنساني الذي ترأس الطبيعة، وبناء على ذلك عرض الأفكار التي تهمه وغذاها ببراهين عقلية ومنطقية ، وانتقى من سلفه ما يخدم تصوره وأقصى الباقي ، فمثلا قام بانتقاء بعض آراء طاليس وقدم قراءة ذاتية تدخلت فيها المرجعيات ،مما جعلها تخفي حقيقتها، وذلك بفعل الاستقطاع، حيث أبعدت هذه المقتطفات عن سياقاتها الفلسفية القديمة، وبنيت الأفكار على أساس من الانتقاء، سعيا منه لبناء تاريخ فلسفي متماسك ومستمر ابتداء من لحظة سقراط/ أفلاطون / أرسطو ،خاصة إذا علمنا أن الفلسفة الشفاهية تعرضت للاكراهات أثناء تدوينها.

من هذا المنطلق فإن الفكر الغربي في محاولة إثباته لأولية أرسطو في تأريخ الفلسفة كتابيا، لم يكن يمارس سوى عملية دمج واستبعاد لما يخالف منظومته الفكرية، التي حاول فيها إثبات المركزية للعقل ، ومن ثمة إصدار حكم منحاز يتم من خلاله وسم الفلسفة الإغريقية بأنها فلسفة العقل وفي ذبك إعادة للتمثيل والتكييف الحاصل بما يخلق صورة متعالية للذات ، واصطناع ماض عريق أو تاريخ متماسك لها، فيعاد تشكيل المرويات على هذا الأساس بما يضفي عليها رفعة وسموا وصفاء، وبما أن للخطاب تلاعباته فهو يسعى لإعادة ترتيب القيم وفق هذا التصور ، فالأنا هي الحاملة لكل قيم الخير والعدل والمساواة.. بينما تركب صورا تبخيسية للآخر تهيئة للمسار الاستعماري وللنظام الاستبعادي، فحتى يسهل استغلال المغاير يجب أن يسبق عمليات هذا الاستغلال تمثيل رمزي للذات والآخر، تركب على أساسه صورة متخيلة تدعي للآخر كل القيم المخالفة، والتي يقصد منها الانتقاص له والحط من قيمته ، وإلصاق كل ما هو دوني به من جهل وتخلف، ومن ثمة تصبح التقاليد الثقافية والفكرية للتراث اليهودي والمسيحي تمثل التقدم والتنوير والعقلانية،بينما تمثل العوالم الأخرى – وعلى رأسها العالم الإسلامي– الشر، الظلمات، اللاعقلانية، والتعصب.

لكن طبيعة الفكر الإنساني في حركية مستمرة ، فبعد أن سادت الحداثة ونسقيتها وشموليتها لدى النقاد والأدباء في زمن معين، ثارت عليها ما بعد الحداثة لتنقض السلطة النسفية ، وتؤسس للفوضى والسخرية والتشتت.ثم ماذا جاء بعدها ؟. هل هي موضة في الاستعمال اللانهائي" للما بعد ؟" أم أنه يحوي خصائص ومميزات ومبادئ تبرر وجوده وتؤسس لمشروعيته ؟.

يقول إيشلمان:" وضعت كتابا سنة 1996 يحاول شرح كيف بدأت ما بعد الحداثة في الاتحاد السوفييتي، وكنت أعلم أنه إذا بدأت الحقب، فإنها ستنتهي لا محالة ، ومن هنا بدأت أبحث عن علامات النهايات في الأدب الروسي، فلاحظ فورا أن أعمال الكاتب الروسي فكتور بلفين تحيد عن قواعد ما بعد الحداثة غير المكتوبة. وبلفين الروسي البوذي، يقوم بأمرين: الأول هو انه يكتب قصصا يصل فيها الإبطال إلى مرحلة التجاوز والتعالي على العالم المادي، وثانيا: فإن الكاتب يكتب قصصا تخدع القارئ بجعله يتخذ مواقف بوذية نحو العالم سواء أراد ذلك أم لم يرد وبسبب هذه الحيل فإن القارئ يعتقد أن بلفين يسخر منه على غرار التهكم الساخر أو الفارقة ما بعد الحداثة [1]إن هذا النص المفتاح لايشمان–على طوله–يوضح لنا عدة نقاط تعبر عن فهمه لهذه المرحلة الفكرية والنقدية الجديدة، فهي حسبه تستند إلى الديانة البوذية– كما استند تفكيك ما بعد الحداثة إلى القبلانية اليهودية. ومن هنا يتضح مركز ظل مهمش في الفكر الإنساني، وهو: إسهام الديانات في الفكر الإنساني والمناهج النقدية والتيارات الفلسفية، كما تبين لنا كذلك من خلال ذلك النص فكرة الصيرورة والتواصل، فعلى الرغم من سيادة الفكر ما بعد الحداثية، فإن إيشلمان انطلق من مسلمة تقول : "بوجود حدود يقف عندها، ومناطق لا يصل إليها" ، فاتخذ مدونة سردية ليصل إلى تلك المناطق ويوضح الحدود.إلا أنه لم يقل بالتعارض التام بين ما بعد الحداثة و بعد ما بعد الحداثة فقد عثر على تيمة تميز الاتجاهين أو المرحلتين،وهي السخرية والتهكم من العالم ومكوناته.لكن أي عالم؟ وأية نوعية من السخرية ؟.

يشير إيشلمان إلى أن التهكم والسخرية ما بعد الحداثية تكون متمركزة حول المظاهر المادية التي تزعم امتلاك الحقيقية أو القدرة على الإشارة إليها،أما السخرية بعد ما بعد الحداثة فهي ناتجة حول الميتافيزقية بطريقة نسبية.لان أساس المرحلة الجديدة ،بعد ما بعد الحداثية، يتمركز حول نقطتين هما [2]:

1 -أن تكون المرحلة الجديدة ردة فعل تاريخية، ضد التهكم والسخرية والفوضى.
2 –أن توظف نوعا من العلامة بحيث يتحقق نوع من الوحدة بين العلاقات والأشياء.

[1] –راؤول إيشلمان– نهاية ما بعد الحداثة ، مقالات في الاذائية وتطبيقات في السرد والسينما والفن – تر: أماني أبو رحمة تقديم: راؤول إيشلمان، مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر، ط1، القاهرة، 2013، ص 5.

[2] – المرجع نفسه – ص 07.

فالنقطتان مشروعيتان وضروريتان لقيام بديل مفارق ما بعد الحداثة، وقد جاءتا لتفككا ما مركزته التفكيكية من فوضي وسخرية وتهكم على العلاقات الداخلية لنسقية العالم.كما دعمت التفكيكية قتل العلاقة بين العلامة والمرجع (الشيء/ المشار إليه). ولعل هاتين النقطتين التي تحاول بعد ما بعد الحداثة تقويضهما تتناسبان مع التوجه الفكري النسقي لحمودة المعارض للبعث وضياع المعنى سواء في شكلانية الفكر البنيوي ورياضيته،أو عبثية التفكيك وجنونه.

يظهر أن استقراء حمودة للفكر النقدي الغربي في مرحلة متأخرة من مشروعة النقدي، قد بين له أن بعض التوجهات والتيارات النقدية لا يمكن تصنيفها في إطار ثنائية بنيوية / ما بعد بنيوية [1]، وهذا يعود في الأساس إلى تعاملها وفهمها للنصوص وعوالمها خارج إطار النسق المغلق أو اللانسق و اللا تحديد.وهذا يطرح إشكالية في التصنيف البنيوي للتوجهات النقدية معضدا بالمعطى التاريخي والسياقي لشكلها.

إن ما يمكن أن يوضع من توجهات نقدية تحت راية ما بعد الحداثة، أو ما يطلق عليه أيضا ما بعد التفكيك ، لتقاطعهما مع التفكيك في عدة مفاهيم ومقولات إجرائية. هذه التوجهات هي : ما بعد الكولونيالية والمادية الثقافية، والماركسية الجديدة.والتاريخية الجديدة، والنقد النسوي والنقد الثقافي.وقد تمردت على التفكيك بقدر تمردها أيضا على البنيوية، ولهذا تطرح إشكالية تصنيف وتحقيب التوجهات النقدية الغربية المعاصرة نفسها عندما يتعلق بالتوجهات النقدية التي لا يمكن تصنيفها أو غير / ما بعد نصية [2]

كذلك تعرف هذه التوجهات **بما بعد التفكيك**، وهناك قراءات عربية لهذا المصطلح ومن أهمها قراءة علي حرب الذي تناول في مؤلفه **هكذا أقرأ بما بعد التفكيك** ، دريدا وحاول تجاوز طروحاته تجاه الحقيقة والنص.وكذلك طروحات المفكرين نيتشه ونصر حامد أبو زيد التفكيكية.[1]

إن علي حرب يربط ما بعد التفكيك بالتحول الذي حدث لمفهوم مصطلح القراءة من توسع وتغير في الحقل أو في المفهوم،إذ قلب العلاقة بين النص والواقع، فلم تعد هذه العلاقة وحيدة الجانب،بل أصبحت مركبة ومزدوجة أو متداخلة في بنائها [2]

نجد إن **سلطة النص** هي التي **وجهت فكر حمودة** النقدي وفهمه للحركات والنظريات النقدية الغربية الأخرى، فهو يرى أن توجه ما بعد الحداثة يقف بجانب النص خلافا لما سبقه من توجهات ونظريات– متناسيا–البنيوية،

[1] – عبد العزيز حمودة– الخروج من التيه – ص 220 .

[2] –المرجع نفسه ، ص221.

[1] – علي حرب – هكذا أقرأ ما بعد التفكيك – ص 14.

[2] –المرجع نفسه – ص19.

بل جاعلا أيها من النظريات التي أهملت وألغت النص، وهذا غير مبرر إطلاقا فقد اشترك البنيويون والتفكيكيون وأصحاب في ضرب سلطة النص بدرجات متفاوتة، وبدوافع مختلفة إما بتجاهل تلك السلطة أو نفي وجودها...أما الاتجاهات الجديدة، فإنها تشترك في تأكيد أهمية النص وسلطته بصورة مبالغ فيها [3].إن القارئ لهذا النص يجد نفسه متعارضا بل متناقضا حينما يقرأ نصا آخر يحكي عن اهتمام البنيوية الكبير بالنص.يقول حمودة "حينما نتحدث عن البنيونة فإن حديثنا يدور دائما عن اللغة ومفهوم البنيونين الجديد عن وظيفتها داخل النص الأدبي"[4]، وهناك نصوص عديدة تنحو هذا المنحى في فهم البنيوية للنص الأدبي،سواء التي ذكرها أوالمذكورة في معظم الكتب النقدية، هذه المسالة في حالة من الدهشة والتعجب.يمكن تبريرها بفهم حمودة للبنيوية والتفكيك على أساس أنهما وليدتا مشروع الحداثة، ولا تبرير لهذه المسالة غير هذا، في حدود الاجتهاد النقدي. فلا يجعل حمودة الاتجاهات التي تنطوي تحت ما سماه بعد ما بعد الحداثة عودة إلى الاتجاهات النظرية السياقية بطريقة كلية ومطلقة وهذا حينما يقر بأن تلك التوجهات "تشترك في ضرورة دراسة النص الإبداعي في علاقته بخطابات ثقافية أخرى، قد تكون الخطاب الاستعماري كما في الكلونيالية، وقد تكون الخطاب التاريخي كما في المادية والتاريخية الجديدة وقد تكون الخطاب الاقتصادي والاجتماعي كما في الماركسية الجديدة، وقد تكون الخطاب النسوي كما في النقد النسوي،وهذه كلها خطابات ثقافية "[1]

إن تحديد مفهوم أو منظور دقيق للنص في تيارات بعد ما بعد الحداثة يستوجب حسب حمودة مقارنة لمفهوم النص وحضوره في مجالات وتوجهات شكلت منطلقا لبعد ما بعد الحداثة يذكر حمودة تشابك المنطلقات في تلك التوجهات: الماركسية الجديدة والمادية الثقافية والتاريخية / التاريخانية الجديدة التي جاءت لتشارك مجالا أوسع هو النقد الثقافي .بعدما أعادت قراءة بنيتها وفكت ارتباطها القسري بالماركسية التقليدية التي نشأت فيها، وفي مقولاتها عن الانعكاس والصراع الطبقي [2] إلا أنها لم تبق رهينة تلك المقولات التقليدية بسبب احتكاكها بكل معطيات التفكيك.مما جعلها تعيد أحياء وبناء معطيات حول النص الجديد.

إن الرؤية الماركسية التقليدية تصنف النص على أساس انه "وثيقة اجتماعية أو اقتصادية لا تحاسب فقط على صدق أو كذب ما تحققه من انعكاس للواقع، بل تفتح الباب أيضا أمام الخطابات الأخرى في البنية الفوقية ليجري تحليلها"[3]، فالتحليل يكون خارجيا مفروضا على النص لا مبثوثا في النص.

---

[3] – عبد العزيز حمودة – الخروج من التيه– ص222

[4] – عبد العزيز حمودة– المرايا المحدبة –ص160.

[1] – عبد العزيز حمودة – الخروج من التيه – ص224

[2] – المرجع نفسه ، ص225.

[3] – المرجع نفسه ، ص321.

إذن إن ضرورة تأسيس فهم للنص يتجاوز الفهم السطحي للماركسية، والفهم الغامض والأحادي المبادئ للبنيوية وما بعدها ، يتوجب رؤية معمقة بقيم فلسفية مطورة عن اتجاهات نقدية وفكرية ومعرفية، غير تلك التي شكلتها الحداثة وما بعدها، وقد تم تصنيف النقد الثقافي بما يحويه من توجهات جزئية في ذلك التوجه،فهو لا يؤمن بانغلاقية النص ولا بانفتاحية غير المقيدة، بقدر ما يؤمن بوجود أنساق ثقافية واجتماعية وتاريخية تتحكم في إنتاج النصوص وكذلك تأويلها.

إن تقديس الذات في طروحات المشاريع الفكرية استمر مع طرح بعد ما بعد الحداثة،وقد استمد ذلك من "المزاج الأمريكي الخاص الذي يقدس الذات والفردية" [1] التي شكلت خطابات النسوية والمجتمعات الثقافية التي بدورها شكلت مدونة ومنطلقا خصبا لبناء تيار لا يمكن إدراجه بسهولة ضمن الطرح التفكيكي لنوعية وزاوية النظر إلى الذات العارفة.

هل يمكن أن نفهم انطلاقا مما سبق أن أطروحة ما بعد الحداثة هي عودة إلى الحداثة /البنيوية بمجموعة مفاهيمها المشهورة مثل:الوحدة الكلية،النسق، التكتل الشمولية؟.

لا يمكن الإجابة بنعم،لأنه على الرغم من كل هذه الالتماسات،تظهر الذات الإنسانية والمعطيات الثقافية ظاهرة في هذه الرؤية الجديدة، وهي بذلك تلامس بعض مفاهيم ما بعد الحداثة.وهذا هو تقريبا المأزق التصنيفي الذي وقع فيه كل من حمودة وايشلمان على الرغم من تنوع مفاهيمها والياتها القرائية للحداثة وما بعدها.

أمام هذا التخوف يحاول ايشلمان تأسيس مقلات نقدية مميزة لطرحه ما بعد بعد الحداثين كي ينأي بنفسه عن الغموض والزيف ما بعد الحداثي،وهذا نقطة اشتراك له مع حمودة.ولعل أهم مقولة جوهرية هي مقولة: الأدائية Performâtes [1] التي يمكن تحديدها " ببساطة بوصفها الحقبة التي ابتدأ فيها التنافس المباشر– أو الإزاحة – بين المفهوم الموحد للعلامة واستراتيجيات الغلق من ناحية،والمفهوم المتشظي للعلامة واستراتيجيات انتهاك المميز لما بعد الحداثة من ناحية أخرى [2].

قد يوحي لنا هذا الكلام عن فترة الصراع بين النزعة الحداثية النسقية القائلة بوحدات مكونات الظواهر والعالم وبين النزعة ما بعد الحداثة التشكيكية القائلة بتفتت بنية العالم وانتفائها أصلا إلى أن ما بعد الحداثة عبر مقولتها الأدائية تحاول إمساك العصا من الوسط، أو التمركز بين نقطتين قد لا يملكان أصلا منطقة وسطى وهنا

[1] – عبد العزيز حمودة – المرايا المحدبة – ص 318.

[1] – امابي ابو رحمة – نهايات ما بعد الحداثة،ارهاصات عهد جديد –ص 323.

[2] – المرجع نفسه ، ص15.

نتساءل ما هي مميزات هذه المنطقة الوسطى؟ وما هي فاعلية الأدائية في قراءة النصوص والخطابات الثقافية؟

إن مسألة التصنيف في الفلسفة والنقد الغربيين، ناتجة عن فعل التجاوز المعرفي ، فنحن نرى أن إيشلمان قد نحا نحو الناقد الايطالي جياني فاتيمو في مفهوم "تجاوز الماضي إلى المستقبل" [1] . حينما عنون كتابه:" نهاية الحداثة"،مبشرا بسلطة ما بعد الحداثة، فسعى بذلك إلى تجاوز التي هي أصلا **تجاوز الحداثة** التي هي أصلا تجاوز، هذا ما يسميه الناقد نك كاي " **بتجاوز التجاوز**"[2]، يقول نك شارحا التجاوز المزدوج: "إن استخدام ما بعد الحداثة **postmodernité** بمعناها الحرفي للدلالة على تجاوز الحداثة **modernité**، إنما يعني في نهاية الأمر ترسيخ مفهوم الحداثة الذي يسعى المصطلح الجديد (ما بعد الحداثة) إلى نفيه وتجاوزه، ويترتب منطقيا أن مصطلح ما بعد الحداثة يطعن في مصداقية التوجه الحداثي نحو المستقبل... ومن هنا يمكن اعتبار خطاب ما بعد الحداثة وإبداعها الفني مجرد محاولات لتفكيك وكشف ادعاءات الشرعية التي طرحتها الحداثة " [3] وكل المعطيات تلك الشرعية تدور في فلك السرديات الكبرى التي سعت إلى تحقيقها عبر النزعة العلمية.

يتحدث جياني فاتيمو عن مفهوم التجاوز والياته في الطرح ما بعد الحداثي لدى كل من هيدجر ونيتشه:" إن مفهوم التجاوز، الذي يحتل موقعا هاما في مجمل الفلسفة الحديثة، يتصور مجرى الفكر بوصفه تطورا تدريجيا، حيث يتطابق الجديد مع القيمة بوساطة استيعاب وامتلاك للأساس- الأصل الأساس، والفكر بوصفه تأسيا ومعبرا إلى الأصل هي بالضبط المفاهيم التي يضعها كل من نيتشه وهيدجر موضع السؤال بالشكل الجدري [4]

فقد تجاوز مجموعة من المسلمات العلمية العقلانية التي قامت عليها الحداثة التنويرية وتجاوزها إلى التشكيك في أسس ومنطلقات تلك الحداثة.وهنا نتساءل إلى أي حد يقترب تجاوز ما بعد الحداثة للما بعد الحداثة، من تجاوز نيتشه وهيدجر، ودريدا للحداثة ؟ .

يقول حمودة مقتربا من طروحات ايشلمان القائلة بفعل التجاوز:" إن اللافتات البراقة التي تعد بالاختلاف- بعيدا عن المعنى الدريدي- تلتقي جميعا عند الربط بين الأدب والنص الأدبي،باعتباره إحدى الممارسات الاجتماعية، وبين الخطابات الاجتماعية للإنتاج عند مستوى البنية التحتية" [1] ،وهذه دعوة ضمنية إلى

---

[1] – نك كاي –ما بعد الحداثة والفنون الادائية – تر :نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكاتب،القاهرة، ط2، 1999 ص(د) المقدمة.

[2] – المرجع نفسه ، ص (د) المقدمة .

[3] – نك كاي- ما بعد الحداثة، و الفنون الادائية – تر: نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط1999،2،ص د

[4] – جياني فاتيمو – نهاية الحداثة،الفلسفات العدمية والتفسيرية في ثقافة ما بعد الحداثة،تر:فاطمة الجيوشي منشورات وزارة الثقافة،دمشق، دط، 1990 ص4

[1] –المرجع السابق.ص247

النقد الاجتماعي في صيغته الجديدة، التي تمازج بين البنية التحتية والبنية الفوقية، بين الاقتصاد وهذا أساس المادية الثقافية.

لا يرى محمد أركون مسالة التجاوز من الماضي إلى المستقبل حاضرة في ما بعد الحداثة، لان فهمه لها هو تجاوز لكن إلى الماضي من الحاضر. يقول في مقال له بعنوان" ما بعد الحداثة، حنين ما قبل الحداثة"،كاشفا خبايا ما بعد الحداثيين:إنهم يفترضون مسبقا بأنهم قد تجازوا الحداثة، و إنهم في طور عمل كل شيء وكأنه مختلف جذريا عما قدمته الحداثة، وهذا فارغ أو تعجرف لا مبرر له، فما بعد الحداثة هو استمرار للحداثة،من الأفضل أن نقول مع الفيلسوف الألماني هابر ماس بأن الحداثة مشروع لم يكتمل " [2].وعلى الرغم من هذا التقارب بين محمد أركون وحمودة في فهمهما للعلاقة بين الحداثة وما بعدها،إلا أن فهم حمودة يفتقر إلى مبرر وتعليل منطقي واضح،عكس ما هو الحال في طرح أركون لتلك العلاقة، مستندا إلى مفكر من الجيل الثاني لمدرسة فرانكفورت هو هابر ماس الذي حاول الخروج من الحالة المزرية التي وصلت إليها نتائج الحداثة، نتيجة إدراجها للذات كعنصر من عناصر بنية العالم، فأهملت إنسانيته وأخلاقياته،فغاب جانب التواصل لديه كردة فعل لنزعة التشيؤ التي وصل إليها.وهنا نجد هابر ماس غير مقتنع بالحداثة في استعمالها المبالغ فيه، ومعارض لما بعد الحداثة في فوضويتها لذا نجده يقترح نماذج لمعالجة الحداثة ،بدلا من الاستغناء عنها،

وقد اقترح نموذج **نظرية الفعل التواصلي** لإحياء ذات الإنسان والنأي بها عن النزعة التشيئية.يقول هابر ماس:" فقد حاولت في إطار نظرية الفعل التواصلي، إرساء معقولية سلوكية مفادها أن شخصا معينا، ومهما يكن محيطه الاجتماعي ولغته وشكل حياته الثقافية، فإنه ليس بمقدوره عدم الانخراط داخل الممارسات التواصلية"[1]. لهذا سعى هابر ماس إلى تطوير نظرية تداولية لإخراج ذات الإنسان من بنية العالم وإدراجه كمسؤول عن عناصره التي تكون منتظمة في سياقات ومقامات ثقافية واجتماعية معينة.بل حتى تاريخية:، يقول ستيفان هابر:"إن أخلاق المناقشة هي ما يتبقى من موضوع العقل التواصلي عندما يجد نفسه منطقيا،منتزعا من النظرية الاجتماعية،ومن وضع المنظورات التاريخية،باختصار إلى جوار السوسيولوجيا والى إشكالية الحاضر التي تتضمن خصوبة النظرية" [2]، فعودة الذات تجلب في أخلاقيات النقاش والحوار التي حاول هابر ماس أن يقيم حدودا معيارية لها.

---

[2] – محمد أركون – مابعد ، الى ما قبل الحداثة –جريدة الشرق الأوسط، العدد 1998/02/06 ، ص4 .

[1] – يورغن هابرماس – اتيقا المناقشة ومسالة الحقيقية – تر:عمر مهيبل، منشورات الاختلاف،الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، بيروت ، ط1، 2010، ص30.

[2] – ستيفان هابر، – هابرماس والسوسيولوجيا– تر:محمد جديدي. منشورات الاختلاف،منشورات ضفاف دار الامان،الجزائر، ط1، 2012 ص125.

لقد بسط هابر ماس أطروحة عن مناهضة النزعة التشييئية في كتاب له بعنوان العلم والتقنية كأيديولوجيا وقد اشتملت هذه الدراسة على تطوير لأطروحة: "زميله هبرت ماركيوز والتي مؤداها أن القوة المحررة للتكنولوجيا تحويل الأشياء إلى أدوات. تنقلب إلى قيد التحرير وتحول الإنسان إلى أداة " [3] بسبب فقدانه لإنسانيته وإدراجه كعنصر في إطار بنية العالم.

يقول ألان هاو: "إذا ما كانت الحياة ترتبط برابط ما مع السعادة، والحسية وإيجاد معنى للحياة، فإن النتاجات التي تقدمها الصناعات الثقافية لم تقدم الذات صوب تحقق السعادة، والحسية والمعنى، بل حرفتها بعيدا عن ذلك كله"[1]، فالذات لم ينظر إلى خصائصها المكونة لها.وإنما إدراجها في الرأسمالية المادية التي شكلتها في مرحلة تالية أطروحة العلم التنويرية.

إن مسألة تشيؤ الذات عالجها كذلك ماركوز في كتابه الإنسان ذو البعد الواحد، وقد اعتبر انضواء الإنسان تحت الماديات سبب اضمحلال إنسانيته.يقول:" افتقاد الحرية: ذلكم هو ما يميز الحضارة الصناعية المتقدمة ويشهد على التقدم التقني. وهل ما هو أكثر عقلانية من إلغاء الفردية عن طريق مكننة الأعمال الضرورية اجتماعيا" [2]، فما سعت إليه التجريبية والآلة، وخصوصا إسعاد الإنسان سرعان ما تحول إلى **غول أو وحش يفترس إنسانيته.**

المقصود هنا بالحضارة هو **الجانب العلمي والتجاري** في السوق الحرة التي شكلتها المركزية الفكرية والاقتصادية الغربية لتسيطر على الأخر،وتبقى ذاتها مهيمنة ومنتشرة على نطاق أوسع. وفي السياق بالتحديد ينتقد ماركوز"ماكس فيبر في انه، دون أخذ هذه الرؤيا الماركسية بعين الاعتبار، يتمسك بمفهوم مجرد عن العقلنة، لا يكشف عن المضمون النوعي الطبقي لتلاؤم الإطار المؤسساتي مع تحت الأنساق المتقدمة للفعل العقلاني الهدف، بل على العكس يغطيه" [3] فعوض وجود تلاؤم بين العقل والمؤسسة الصناعية لخدمة الذات الإنسانية، أصبحت الذات رهينة طغيان العقل على المؤسسة الصناعية، فاختفت قيم الحرية والكرامة، بذلك من **ذات الإنسان الصناعي.**

من أهم الذين طوروا أطروحة **ماركوز هابر ماس** في **تحرير الذات الإنسانية** من سلطة الآلة نذكر "**فريدريك جايمسون** الذي اعترض على ما بعد الحداثة من منظور ماركسي خالص باعتبار أن ما بعد الحداثة، مثلها في ذلك

---

[3] – يورغن هابرماس– العلم والتقنية كايديولوجيا –تر:حسن صقر، دار الجمل المانيا، ط1 ،2009،ص5.

[1] – الن هاو – النظرية النقدية،مدرسة فرانكفورت–تر : ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، دط، 2005،ص65.

[2] –هاربرت ماكوز – الانسان ذو البعد الواحد– تر:جورج طرابيشي،منشورات دار الاداب،بيروت لبنان،ط3،1988،ص37.

[3] – يورغن هابرماس – العلم والتقنية كايديولوجيا – ص67.

مثل المذاهب النقدية الأخرى في الفلسفة الماركسية منتج اجتماعي- اقتصادي، أي إنها منتج يرتبط بمرحلة متأخرة من الرأسمالية التي تتخذ منها الماركسية، التقليدية والجديدة على السواء،موقف العداء"[1].

يندرج حديث آخر المادية الثقافية، وهو التاريخية الجديدة، ضمن فضاءات بعد ما بعد الحداثة كما فهمها حمودة. والتاريخية الجديدة يحتاج فهمها إلى مقارنتها بالنقد التاريخي"والاختلاف الدقيق الذي يضع "لوي مونتروز" يده عليه يتمثل في رفض الفوارق الساذجة أو المبسطة. في إشارة واضحة إلى النقد التاريخي. بين الأدب والتاريخ. باعتبارهما خطابين مستقلين كل عن الأخر، أو بين النص وسياقه الاجتماعي والأدبي أي التقاليد الأدبية للعصر"[2].

إن هذه العودة إلى النص في اتجاه بعد ما بعد الحداثة " تحولت إلى دعوة صريحة إلى استخدام النص،كوثيقة تاريخية واجتماعية، وقد كانت نقطة ضعف تلك الاتجاهات،وفي مقدمتها المادية الثقافية والتاريخية الجديدة والماركسية الجديدة، وما بعد الكلونيالية، ثم النقد الثقافي انتمائها وتبنيها للموقف الماركسي، كنقطة إحالة مرجعية تتم في ضوء الممارسات في تحليل النص الأدبي وتفسيره" [3]. ورغم الربط القسري لهذه الاتجاهات في إطار النقد السياقي، فإن أصل التسمية أساسا يبدو حمودة مرتبكا حين يقول بإمكانية اندراج تلك التوجهات في إطار النقد الثقافي [4].شكلت **رؤية حمودة بعد ما بعد الحداثية مخرجا وسيطا للازمة** التي يعيشها النقد الغربي، فقد هذا المصطلح، كتجاوز معرفي، فيما نظر إليه إيشلمان على أساس أنه إشكالية تصنيفية للأدب والنقد في وقتنا الحالي.

[1] –عبد العزيزحمودة – الخروج من التيه – ص239

[2] – المرجع نفسه ،ص 250

[3] – المرجع نفسه، ص 272

[4] – المرجع نفسه، ص257.

ثانيا : رؤية حمودة للنقد الشكلاني

وسنقسم رؤيةعبد العزيز حمودة للنقد الشكلاني إلى محورين، النقد الشكلاني والذات، أي موقف النقد الشكلاني من ذات المؤلف والناقد، والرؤية النقدية الشكلانية، أي رؤيتها لطبيعة الأدب ووظيفته وسلطة النص الأدبي وكيفية قراءته.

أ –النقد الشكلاني والذات:

إن عبد العزيز حمودة ينتقد تبني النقد الشكلاني للمبدأ الأحادي المادي غير الجدلي في إبعاده للعامل الإنساني، المتمثل بذات المؤلف والناقد، وعنايته بالعامل المادي المتمثل باللغة الأدبية والشكل المحسوس، فقهر الذات وإبعادها يتم بإحلال اللغة بوصفها قوة جبرية جديدة محل العقل بمفهومه المثالي، فالنقد الشكلاني اعتمد على العنصر اللغوي مدخلا وحيدا لرؤية طبيعة الأدب ووظيفته وكيفية قراءته [1]، وذلك لأن اللغة يمكن ملاحظتها علنا وقياسها بالمعايير التجريبية، فهي تضعهم في أقرب صورة إلى العلمية[2] وهذا النقد الذي يوجهه حمودة ينطلق كما يرى البحث من تبنيه للمبدأ الثنائي، الذي يحاول الموازنة بين العامل الإنساني والعامل المادي،وبين العامل البشري والعامل الديني،فالنقد الشكلاني أقصى أي علاقة فاعلة ومؤثرة للذات في الأدب والنص الأدبي، سواء أكانت ذات المؤلف أو ذات الناقد، مبقيا على النص الأدبي فحسب،المحكوم بعلاقة سببية مادية حتمية غير جدلية.

لذلك نجد أن خطاب حمودة يرصد موقف الشكلية الروسية والنقد الجديد والبنيوية الأدبية من الذات، الذي يقف منه موقفا مخالفا، إذ أنهم رفضوا أي دور إيجابي للذات، مخالفين بذلك الرؤية الرومانسية المثالية التي جعلت الذات مركز الوجود، ومصدر المعرفة العليا أو الأعلى من الحقائق الحسية، ومتفقين مع الرؤية التجريبية، التي ترى أن كل أفكار ومضامين العقل الأساسية تأتي عن طريق الإدراك الحسي والتفكير أو الاستبطان، والأفكار المركبة على شكل تراكيب من تلك الأفكار أو على شكل تنظيم لها، لذلك فإن النقاد الشكلانيين عموما ينادون بضرورة العودة إلى إعمال العقل المادي في مواجهة الذات المثالية، فهم يرفضون الذات الفردية العليا بمفهومها الديكارتي أو الكانطي أو السارتي التي يمكن أن تعرف على أنها الكيان الواعي الشخصي الحافز، المتصل بحقيقة تمكن الكشف عنها واكتشافها من خلال عملية ذهنية، فهي قادرة على تحقيق وتشكيل المعرفة الإنسانية، حينما تفشل الحواس ويتوقف دورها عند حدود الظاهر والمادي من ناحية، وقادرة على تحقيق معرفة عليا لا تحتاج إلى استخدام أدوات المنهج التجريبي لإثبات صحتها من ناحية أخرى [3] لذلك فإن إليوت يرى أن الشعر هروب من

---

[1]–عبد العزيز حمودة – المرايا المحدبة–ص: 265–266.

[2]–شكري عياد – موقف من البنيوية – مجلة فصول، المجلد،1 العدد، 2، 1981م:ص 190.

[3]– عبد العزيز حمودة – المرايا المحدبة– ص: 135.

الذات أو الشخصية وانفعالاتها وليس تعبيرا عنها [1] فذات المؤلف هي ليست ذاتا مثالية، بل هي كالعامل الوسيط، مجرد وسيط كيميائي أو عامل مؤكسد في المعادلة الكيميائية، لا يمكن أن يتم التفاعل الكيميائي من دونه، إلا أنها تختفي تماما من العمل الجديد، فنحن لا نستطيع أن نعثر عليها في القصيدة، أو بالأحرى لا يفترض أن نبحث عنها في المقام الأول، فهي ذات توفيقية قادرة على التنظيم والتجميع والتركيب بين الانطباعات الحسية والتجارب الإنسانية المفردة فحسب، سواء جاءت من الداخل، من الأرشيف الذهني للشاعر أو عن طريق الإدراك الحسي، وهي تقدم في النهاية شكلا جديدة لا علاقة له بذات المبدع أو ذات المتلقي، أو حتى بالمكونات الأولى للتجربة المركبة الجديدة، والذات على هذا الأساس يمكن الاستعاضة عنها بالموهبة الفردية على أساس أن الموهبة الفردية، على نقيض التقاليد الأدبية المتاحة للجميع، هي التي تميز المبدع وتؤكد تفرده، وهي البوتقة التي تنصهر فيها تجاربه لتخرج عملا أصيلا متفردة، فالشعر يدور لدى إليوت حول التجربة الإنسانية والتنظيم الشعري لها كما أن القصيدة التي سوف ينتجها المؤلف تشبه الطفل الجديد [2]– كما يذهب حمودة معتمدا على مقولة إليوث ونورثورب فراي –فكما أن الطفل يجسد مجتمعه الذي يعود للظهور فيه مرة أخرى، بوصفه وحدة فردية، فكذلك القصيدة تتمتع بعلاقة مماثلة مع مجتمعها الشعري، لأن الشاعر أو المؤلف ينتمي إلى مجموعة من التقاليد الأدبية السابقة عليه، بخلاف الذات الرومانسية التي تعد سابقة لمجتمعها بصورة مثالية [3].

فالنقاد الشكلانيون يدعون إلى استقلال النص عن حياة المؤلف وفلسفته وفكره، وفي هذا إقصاء لأي دور فاعل وإيجابي للمؤلف في العملية الإبداعية [4]. وجوهر المشروع البنيوي نفسه، كما يعده حمودة، هو من أعدى أعداء الذات، متمثلا بجعل النسق اللغوي يسبق اللغة نفسها [5]، فالذات عند لاكان هي الرغبة التي تكبت منذ الطفولة وتحرم حرية التعبير عن نفسها،ويعد اللغة من أبرز هذه القيود التي تسبق الطفل في وجودها بوصفها أكثر العناصر أهمية في أقلمتنا الاجتماعية، فاللغة ليست شيئا يقوم كل منا بإحضاره معه إلى هذا العالم لحظة الميلاد، بل هي تشبه عالما رمزية أو مؤسسة يدخلها الإنسان مجبرا منذ طفولته بصورة تدريجية، ولهذا لا تعد أداته الأولى لتحقيق المعرفة فحسب، بل إنها أيضا تحدد شكل عالمه وتحدد كينونته ذاتها، فنسق اللغة يسبق الذات ويشكلها، فأي استخدام للغة للاتصال بالآخرين أو حتى بأنفسنا، تدخلنا بصورة حتمية في عملية التخلي عن جزء على الأقل من تفردنا، وعلى حد كلمات لا كان، يجب التخلي عن بعض الليبيدو من أجل النسق، وهذه العملية تتسع دائرتها باتساع دائرة النسق، فإذا دخلنا دائرة النسق الأدبي فسوف يتم فرض قيود أكثر قسوة عن طريق التقاليد الأدبية لمنع الذات من استخدام اللغة بالحرية التي تريد، فالكتاب،إذا لا يكتبون، كما يقول رولان بارت، للتعبير

---

[1]– ويلبريس. سكوت–خمسة مداخل إلى النقد الأدبي– تر: عناد غزوان إسماعيل وجعفر صادق الخليلي ،ص:194.

[2]– عبد العزيز حمودة – المرايا المحدبة– ص: 135.

[3]– المرجع نفسه ص: 157.

[4]– المرجع نفسه ،ص: 125.

[5]– المرجع نفسه ،ص: 214.

عن ذواتهم، إنهم يملكون القدرة فحسب على تجميع أو تركيب كتابات موجودة بالفعل وإعادة نشرها معتمدين في ذلك على قاموس اللغة والثقافة الضخم، المكتوب بالفعل قبل مجيء الذات المبدعة، ونتيجة لذلك فقد أصبحت البنيوية تمثل طريقة تفكير تعارض الذاتية، وإذا كان للذات وجود في المشروع البنيوي فإنها الذات التي تكونها اللغة وتشكلها وليست الذات بمفهوم كانط أو ديكارت[1] .

إن المؤلف قد مات بالفعل عند كل من الشكليين الروس والنقاد الجدد والبنيويين عموما، وانتفت قصيدته، قبل أن يعلن رولان بارت عن موته رسميا. فالمؤلف ليس له وجود سابق على النص، بل يولد معه أثناء كتابته ، ويتوارى نهائيا ويموت بعد كتابته،أي أن العلاقة المفترضة بين العمل ومنشئه تنقطع نهائيا بينهما بمجرد ظهور هذا العمل إلى الوجود [2]، وهذا يقتضي انتفاء قصدية منشئ العمل، وهذا الموقف ينطلق كما يرى البحث من رؤيتهم التجريبية للوجود التي أقصت الإله عن الوجود بعد أن خلقه، وأعلنت موته و لم تعطه أي دور فاعل في الوجود كما بينا سابقا.

فضلا عن أن النقد الشكلاني لم يعط ذات الناقد دورا إيجابيا في قراءته للعمل الأدبي، فحمودة ينتقد هذه الرؤية ولا يتفق معها،إذ إنه يؤكد على أن للمؤلف دورا إيجابيا في العملية الإبداعية من خلال المقاصد التي يبثها في نصه الأدبي، والتي لها صفة إلزام القارئ بتوجيه النص بحسب مقتضاها وكذلك للقارئ دور إيجابي في اكتشاف هذه المقاصد من خلال لغة النص الأدبي، وفي استخدام ذوقه الأدبي ،وحمودة يسعى أيضا في نقده للنقد الغربي إثبات تصوره للتطور، انطلاقا من مفهومي الاختلاف والتحيز، لذلك نجده يذهب إلى أن إجماع البنيويين على كبت الذات أو الهروب منها أو حتى تفتيتها لم ينشا من فراغ، إنما جاء نتيجة لعوامل عدة ، إذ اجتمعت تركيبة فريدة من العوامل الفلسفية واللغوية والنقدية بل السياسية أدت إلى أن الذات المستقلة لا تتفق مع الأفكار البنيوية الجديدة، فلسفيا، فلقد أصبحت التجريبية هي البديل الجديد للشك في الذاتية المثالية، مع بداية القرن العشرين، بعد أن فشل العقل وحده، بمقولاته المنطقية المسبقة، في تفسير الوجود وتحقيق المعرفة ، ثم جاءت النجاحات المذهلة للتطبيقات العلمية لتضع نهاية لسيادة العقل في مثالية كانط، ولسيادة الذات في وجودية ديكارت، فعاد الإنسان الغربي مرة أخرى إلى أحضان التجريبية التي أصبحت أيضا وسيلة الدراسات اللغوية ثم الأدبية فيما بعد لتحقيق درجة من العلمية[3] .

ب – الرؤية النقدية الشكلانية:

إن نقد حمودة للمبدأ الأحادي غير الجدلي تجلى في هذا السياق في أخذه على الرؤية النقدية الشكلانية عنايتها بعامل واحد من العوامل المكونة للنص الأدبي، وهو العامل المادي أيضا، الذي تمثل هنا بالشكل دون المضمون، والشكل له مفاهيم عدة كما بينا، فضلا عن أن النقد الشكلاني أقصى العوامل المادية الأخرى التي قد

[1]– المرجع السابق، ص:214.

[2]– عزالدين إسماعيل– جدلية الإبداع والموقف النقدي، مجلة فصول، العددان 1–2، 1991: ص145،ص 146.

[3]– عبد العزيز حمودة – المرايا المحدبة–ص: 214.

يكون لها تأثير في الأدب، كالعوامل الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية، فضلا عن إقصاء العامل الديني، وفي ذلك ترف فكري وثقافي لا يمكن أن يقبله الواقع العربي، كما يرى حمودة في ظل الظروف الحالية التي تعيشها المجتمعات العربية .وهذا النقد نجده واضحا في قراءتنا لخطاب حمودة النقدي، فالنقد الجديد والشكلية الروسية والبنيوية الأدبية عندما أقصوا أي دور فاعل ومؤثر للذات في الأدب، فإن ذلك يعني اتفاقهم على أمور عدة تكلم عنها حمودة في خطابه النقدي، يمكن تلخيص أهمها في ثلاث مسائل:

1 -أن العمل أو النص الأدبي أصبح عملا مغلقا ونهائيا و دائرة مستقلة كاملة، هذا العمل يكتمل بمجرد انتهاء الكاتب من كتابته، منفصلا عن ذات كاتبه[1] فهو ليس نافذة على العالم -كما يكتب حمودة معتمدا على جولي فكين ومايكل رايان – ننظر من خلالها إلى موضوعات اجتماعية أو أفكار فلسفية أو معلومات خاصة بسيرة المؤلف[2] .

2 -ويعني كذلك أن معنى النص يوجد داخله ولا يمكن فرضه ها الخارج، سواء من تاريخ المؤلف أو الظرف الاجتماعي أو السياسي الذي كتب ولا من انطباعات وآراء المتلقي أو نظرته إلى العالم. أي أن العمل الأدبي أصبح شيئا خارجا محسوسا غير جدلي، ومنتجا مستقلا في حد ذاته عن العناصر المخ تلفة المأخوذة من الواقع، والتي دخلت في صناعته، إذ يصبح ذاته واقعا جديد ا. فهو أشبه بجدارية أو لوحة على جدار شيء له وجوده الخاص به الذي يجذب إليه الأنظار ويستحق الدراسة[3] فالأدب – كما يذهب حمودة معتمدا عل الشكلاني الروسي بوريس ايخيوم – " شأنه في ذلك شأن أي نظام آخر للأشياء لا يتولد عن حقائق تنتمي إلى أنظمة أخرى، ومن ثم لا يمكن اختزاله إلى تلك الحقائق، ولا يمكن أن تكون العلاقة بين حقائق النظام الأدبي والحقائق الغريبة عنه علاقة سببية، بل مجرد علاقة تماثل أو تفاعل أو تبعية أو شرطية" [4]. والبنيوية الأدبية ترفض" الربط اللغوي بين النظام اللغوي الداخلي للنص وأي أنظمة أخرى خارجية" [5].

3 -وبما أن الأدب هو لغة، فإن المدخل اللغوي هو المدخل الوحيد لدراسة النص الأدبي، بعيدا عن مستخدم لغته ومقصده، مؤكدين على نصية النص الأدبي، فدراسة اللغة حلت محل دراسة البنية التحتية في تفسير طبيعة الأدب ،خلافا لوجهة نظر الواقعية الاشتراكية والبنيوية الماركسية فالأدب يرتبط علاقة سببية حتمية مع النظام اللغوي الآني (Sysnchronic) العلمي المادي، لأنه جزء منه وليس غريبا عنه بخلاف الحقائق الأخرى[6]. فهو "الجسر الذي عبره الأدب إلى العلمية، بعد أن ظلت تلك العلمية تراوغ المتشيعين لعلمية

---

[1]- عبد العزيز حمودة – المرايا المحدبة–ص: 160، 313. و عبد العزيز حمودة – الخروج من التيه–ص:285.

[2]- عبد العزيز حمودة – الخروج من التيه– ص: 81.

[3]- عبد العزيز حمودة – المرايا المحدبة –ص: 98. و عبد العزيز حمودة – الخروج من التيه –ص: 81.

[4]- عبد العزيز حمودة – المرايا المحدبة– ص: 188 . عبد العزيز حمودة – الخروج من التيه: 301.

[5]- عبد العزيز حمودة – المرايا المحدبة– ص: 178.

[6]- عبد العزيز حمودة – المرايا المحدبة– ص: 102. عبد العزيز حمودة –الخروج من التيه – ص: 23.

الأدب والمنادين بها منذ ساد التجريب والفكر العلمي، ووصل إلى ذروته في القرن العشرين. إذ كان ارتفاع نجم العلم المادي وغلبة المذهب التجريبي قد وضعا النقد والدراسات الأدبية في مأزق حقيقي بسبب التناقض الأساسي في محاولات تطبيق المنهج التجريبي العلمي على حقيقة أدبية أو شاعرية ، لا يمكن قياسها لإثبات صحتها أو كذبها عن طريق الحواس وأعمال العقل. إلى أن بزغ نجم الدراسات اللغوية فوجد نقاد الأدب فيها وسيلة توفيقية تقضي على ذلك التناقض وتحقق علمية الأدب في نفس الوقت ومن ثم لم يعد النقد في محاولته تحقيق حالة العلم، بحاجة إلى الاعتماد على نظرية خارج اللغة نفسها لا على علم النفس أو الاجتماع أو التاريخ أو وضعية القرن التاسع عشر"[1].

لذلك نجد أن خطاب حمودة ركز على تمييز النقد الشكلاني عموما بين الشعرية واللغة اليومية ، لأن البحث عن أدبية الأدب أو خصائص اللغة الأدبية، يتطلب معارضتها بنظام لغوي آخر، وهذه المعارضة جعلها تودوروف عليهم مأخذا،إذ عدها نوعا من الخروج عن دراسة نصية النص أو دراسة تاريخية لغته [2] فالنقد الجديد ذهب إلى أن الحقيقة العلمية التي يمكن إثباتها عقليا وبإعمال الحواس، لا تتعارض بالضرورة مع الحقيقة الشعرية التي تفقد ذاتيتها وتقترب من موضوعية الحقيقة العلمية [3] إلا أنه في الوقت الذي يمكن أن يشير فيه معنى النص العلمي إلى حقيقة مادية محددة يمكن إثباتها أو تكذيبها، فإن معنى القصيدة لا يشير إلى حقيقة مادية يمكن أن تطبق عليها نفس معايير التجريب العلمي [4]. فاللغة داخل العمل الأدبي تكسر قوالب الدلالة التصويرية، إذ تؤدي بطريقة ما دور ا مستقلا عن عملية التغطية الإخبارية للتجربة الخارجية والأفكار، فهي تختلف عن لغة العلم، ولهذا فرق رتشاردز بينهما كما يكتب حمودة "فالجملة يمكن استخدامها بغرض الإحالة التي تسببها به النظر عن صحة تلك الإحالة أو عدم صحتها، وتلك هي لغة العلم. لكن الآن يمكن استخدامها أيضا من أجل الآثار العاطفية التي تتولد عن الإحالة التي تحدثها وهذا هو الاستخدام الانفعالي (Emotive) للغة [5]، فاللغة الشعرية ليس لها قيمة مرجعية تتمثل في الدلالة على شيء شيء أو أشياء خارجية، ومعنى النص الأدبي أو القصيدة لا يمكن تحديده بمقارنته مع أي من العناصر الخارجية أو إحالتها إليه، وان كان موضوع الأدب –كما قال ألان تيت–هو قضايا أخلاقية محددة، لكن غاية الأدب ليست تقديم درس أخلاقي، بل إن القصيدة لا تجسد فكرة كانت موجودة عند الشاعر قبل كتابتها- كما يذهب بروكس - وإنما هي توصل نفسها، فالعلاقات و التأكيدات تؤكد داخل القصيدة التي تمتلك حقائقها قيمة درامية وليس دقة فرضية، فالدلالة كلها داخل نسق القصيدة والبيت فحسب، ومن ثم يجب

---

[1]– عبد العزيز حمودة – المرايا المحدبة– ص: 107–108.

[2]– تزفيتان تودوروف–نقد النقد– تر:سامي سويدان،مر:ليليان سويدان، دارالشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986ص: 36–38.

[3]– عبد العزيز حمودة – المرايا المحدبة– ص: 98.

[4]– المرجع نفسه –ص: 96.

[5]– المرجع نفسه – ص: 339.

الحكم على القصيدة، لا على أساس صحة أو زيف الفكرة التي تحتويها، بل على أساس، قيمتها بوصفها دراما، على أساس تماسكها وحساسيتها وعمقها وثرائها وصلابتها، فالحقيقة التي تقدمها القصيدة، وهي حدث يقدم في كليته، تمثل -كما يقول تيت- رؤية للكل تم إدراكها على أسس خارجية. فالحديث عن المعنى والدلالة داخل النص الأدبي لا يمكن فصله عن الشكل واللغة، إذ يستحيل -حسب وجهة نظر النقد الجديد - الفصل بين شكل النص الأدبي ومضمونه[1] والمقصود بالمضمون هنا المضمون الشكلي .

و الشكليون الروس يفرقون كذلك بين اللغة اليومية و لغة العلم التقريرية إذ يتساوى الدال والمدلول، وبين اللغة الشعرية التي تعتمد أساسا على اختفاء ذلك التساوي[2]، بل إن جاكوبسون مي عام 1923 بين اللغة الشعرية واللغة الانفعالية[3]. لذلك فهم يدعون الأديب إلى التغريب في اللغة الأدبية وكسر ألفتها وتعمد تعقيد بنيتها، وجعل الأشكال أكثر غموض، بل كسر ألفة الأشياء ذاتها، ومفردات العالم الخارجي حتى يبدو المألوف غير مألوف، ويتحقق ذلك عن طريق إعادة ترتيب الأشياء، أو تقديم وجهة نظر جديدة، ليضاعف صعوبة الفهم الأدبي، وإطالة صعوبة الإدراك الحسي والزمن الذي يستغرقه، كما يذهب شلوفسكي فيعيد للقارئ الإحساس بالحياة، ويتسنى له التقاط أثر الفن ويفهم الفن على أنه وسيلة لتحطيم الآلة الإدراكية، لأن عملية الإدراك الحسي غاية جمالية في حد ذاتها، ومبدأ الإحساس بالشكل هو الصفة المميزة للإدراك الجمالي، وهدف الفن " صنع الإحساس بالأشياء كما نلمسها وندركها حسية عن طريق الانطباعات و تصلنا عن طريق الحواس المختلفة، وليس كما ندركها ونعرفها عقليا، فالفن هو طريقة لإدراك حِرفية أو فنية الشيء، أما الشيء ذاته فلا أهمية له، مما يقتضى به حقائق النظام الأدبي مستقلة عن أي حقائق غريبة عنها، فالأدب له لغته الخام وحقائقه الخاصة[4].

والبنيوية الأدبية تتفق مع النقد الجديد والشكلية الروسية في التفريق بين اللغة العلمية واللغة الشعرية لذلك فهي تدرس اللغة بعيدا عن مستخدمها ومقصده .إلا أنها لم تكتف بذلك بل استفادت من تطور الدراسات اللغوية التي تبوأت مكانة مميزة في القرن العشرين- كما يذهب حمودة نتيجة لتطورات وتغيرات سياسية واجتماعية وعلمية وفلسفية تجريبية، إذ أصبحت اللغة علما مستقلا بذاته، استطاعت البنيوية الأدبية أن تتخذ منها مدخلا إلى العلمية المادية والعالمية، بل هي سبب رئيس لظهور البنيوية. والبنيوية نتيجة تأثرها بالفلسفة التجريبية - كما يرى حمودة معتمدة على فردينار دي سوسير -لا تسلم بوجود الأفكار المسبقة، بل ترى أنه لا شيء واضح قبل دخول البنية اللغوية[5]. "ولذلك تتفق نقطة انطلاق سوسير في الفصل بين العلامة والأشياء في العالم الخارجي مع تجريبية لوك الذي يرى أن العلامة تشير إلى مفهوم داخل

[1]- عبد العزيز حمودة-المرايا المحدبة-ص، 141-142.

[2] - المرجع نفسه -ص: 128.

[3]- جان ايف تاديه-النقد الأدبي في القرن العشرين-تر:قاسم المقداد،وزارة الثقافة و المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، ط1، 1993م، ص: 24.

[4] - عبد العزيز حمودة - الخروج من التيه-ص: 80، 82.

[5] - عبد العزيز حمودة - المرايا المحدبة-ص: 107-108

العقل، وكان لوك يتنبأبآراء سوسير حول اللغة كعلامات إذ أن سوسير سوف يعرف العلامة على أساس أنها تتكون من دالة (الصوت) ومدلول هو المفهوم داخل العقل وليس شيئا موجودا في العالم الخارجي ، وهو ما يثبت أن البنيوية هي تجريبية جديدة[1] أي أن أي صوت محدد يمكن استخدامه حتى تصبح الكلمة بشكل اعتباطي (Arbitrary) هي علامة الفكرة ،[2] إلا أن جون لوك يقول بمرجعية اللغة التي تصبح وظيفتها عملية مقابلة (Corres Pondence) محددة، بل ارتباطا صريحة بين الدال والمدلول يؤكد القيمة الاحالية (Referential)) الواضحة للغة، سواء كانت أصواتا أو كلمات، فالعلاقة بين الألفاظ والأشياء علاقة طبيعية لا تترك مجالا للغموض أو التعقيد أو تعدد الدلالات، فالألفاظ علامات للأفكار داخل العقل، يستخدمها الإنسان لنقل أو توصيل تلك الأفكار التي ولدتها الأشياء الخارجية ، أو عن العلاقات القائمة بين الأشياء، المهم بالنسبة لواقعية(لوك) أن الأفكار التي تولدها الأشياء موجودة سواء عبرنا عنها باللغة أم لا ،[3] في حين أن البنيوية تثور على ربط لوك بين اللغة أو العلامة والشيء الذي يسبق وجوده وجودها، سواء كان ذلك الشيء، هو المفهوم أو حتى الموجود المادي خارج العقل واللغة [4]، فالكلمة، بالرغم من ارتباطها بالمشار إليه، لا ترتبط بالمشار إليه بنفس الدرجة التي قصدها لوك، فالكلمة أو الإشارة الصوتية لها قيمة في حد ذاتها، مستقلة عن المرجع[5] ، وقيمتها ووظيفتها راجعة للنسق اللغوي الذي هي فيه، فجوهر البنيوية - كما يرى حمودة قائم على إنكار القيمة المرجعية أو الاحالية (Referential)، للوحدة اللغوية خارج النسق الذي يحدد هو فقط قدرتها على الدلالة ، ويرى حمودة أن ما يذهب إليه سوسير من فصل بين الدال وأي مدلولات مادية خارجية هو ذروة تطور منطقي للتفكير اللغوي منذ منتصف القرن السابع عشر، وهو تطور يتمثل في تحول تدريجي من وجهة نظر جزئية (Atmistie)ترى الكلمة المفردة ممثلة لشيء محدد في الواقع الخارجي، أي أن اللغة أداة شفافة، وظيفتها تصوير وتمثيل الشيء المادي نفسه في العالم الخارجي، أو تصوير مفهوم عقلي ولدته التجربة الحسية إلى رؤية سياقية (Contextual) ترى أن اللغة عبارة عن تراكيب أو أنساق من مفردات لغوية ترمز لعمليات ذهنية[6]، هذه النظرة تميل في موقفها من ثنائية الدخل والخارج في لغة النص الأدبي، لصالح الداخل فحسب "على أساس أن اللغة ليست تمثيلا شفافا للمعنى الخارجي، لأن فكرة الاستخدام الحرفي أو المرجعي (Referential)للغة وهم يرجع إلى أننا ننسى الجذور المجازية للغة[7].

[1] – المرجع السابق– ص: 269.
[2] – المرجع نفسه – ص: 180.
[3] – المرجع نفسه – ص: 95-96.
[4] – المرجع نفسه – ص: 252.
[5] – المرجع نفسه – ص:207.
[6] – المرجع نفسه –ص: 269.
[7] – المرجع نفسه –ص: 108.

إن حمودة كما يرى البحث يقر بأهمية المدخل اللغوي في تشكيل رؤيته النقدية لأركان النظرية الأدبية، لذلك يفرد فصلا كاملا في كتابه (المرايا المقعرة) للحديث عن النظرية اللغوية العربية، والبحث يؤيد أهمية المدخل اللغوي، لكنه يسلم مع حمودة على أن لا نجعله المدخل الوحيد والحتمي في تشكيل الرؤية النقدية ، وكذلك يشترط البحث أن لا يتحول النص الأدبي إلى وثيقة تاريخية لغوية، يستخدم لأغراض علوم اللغة ، وإنما لابد أن يفيد المدخل اللغوي النص الأدبي نفسه[1]، في تقصي خصائص لغته ووظيفتها الجمالية والتواصلية ، ثم إن مأخذ حمودة هذا على النقد الشكلاني عموما، كما يرى البحث يجسد رفضه لذلك المبدأ الأحادي وتبنيه للمبدأ الثنائي .

والبحث يتفق مع حمودة في أن الشكلية الروسية والنقد الجديد والبنيوية الأدبية تنطلق من رؤية تجريبية لا مثالية، في تركيزها على الجانب الشكلي والمحسوس، وفي بحثها عن الأنساق الأدبية قياسا على الأنساق اللغوية، وهذه الأنساق هي مستنبطة من النصوص الأدبية المحسوسة، والبحث يخالف ما ذهب إليه عدد من المفكرين والنقاد في أن الشكلية الروسية والبنيوية ينطلقان من رؤية مثالية لا تجريبية [2]. إذ يذهب تودوروف إلى أن فكرة ذاتية الغائية بوصفها تعريفللجمال والفن، أي أن الأدب يتميز بأدبيته أو شعرية لغته، فيشير إلى ذاته ونفسه، وكذلك التضافر بين ذاتية الغائية والنسقية المتزايدة في اللغة الشعرية، تأتي هذه الأفكار مباشرة من الكتابات في الجماليات لمفكري المثالية، الذين أكدوا على تعويض الغائية أو الوظيفة الخارجية الإحالية للعمل الأدبي بزيادة غائيةأو انتظامه الداخلي، فالخطاب الأدبي غايته قائمة في ذاته [3].
ويرجع د .فؤاد زكريا الجذور الفلسفية للبنيوية إلى الفلسفة المثالية الكانتية، التي كانت بدورها تبحث عن نسق قبلي أو أساس شامل، لا زماني، سابق على الأنظمة البشرية، تنظم إطاره التجربة ويتألف من صور أو قوالب ذات طبيعة ذهنية" [4]،ولكن البحث يسلم أيضا بأن الرؤية التجريبية تنطلق من فرضيات يصوغها الباحث، لذلك يمكن أن يدخل ضمن هذه الفرضيات العديد من الأفكار المثالية أو المعتقدات الدينية أو غيرها، فمن هذه الحيثية يمكن أن يتفق البحث جزئيا مع من ذهب إلى أن البنيوية تنطلق من فكرة مثالية في افتراض وجود أنساق لغوية أو أدبية، يمكن أن تحكم الأدب، ولكن تخالفهم القول في أن البنيوية تنطلق من فلسفة مثالية، والبحث يرى أيضا أن الفلسفة الغربية نفسها هي غير مستبعدة من التأثر بالفلسفات الأخرى أو حتى بالمعتقدات الدينية المسيحية السابقة، ففكرة الجدل مثلا عند هيجل مأخوذة من فكرة العقل النقدي عند كانت،وفكرة المادية الجدلية مأخوذة من فكرة الجدل عند هيجل ... إلى غير ذلك، لذلك يمكن أن تتأثر الفلسفة التجريبية في فكرتها بوجود قوانين مطردة في الكون، بحيث يمكن أن تتحول المعرفة الإنسانية إلى معرفة عالمية واحدة إذا تم اكتشاف تلك القوانين، بفلسفات أخرى بل بأفكار دينية، وهذا ما يذهب إليه تزفتان تودوروف الذي يقول: " لقد ساد الاعتقاد فيما مضى بوجود حقيقة مطلقة ومشتركة ، ذات

[1] – تيري ايغلتون – نظرية الأدب– تر: ثائر ديب ص: 225-227.
[2] – عبد الغني بارة– المسارات الابستمولوجية للبنيوية: قراءة في الأصول المعرفية– مجلة فصول، العدد 24، 2004: 49.
[3] – تزفيتان تودوروف–نقد النقد– تر:سامي سويدان ، ص: 25.
[4] - فؤاد زكريا– –الجذور الفلسفية للبنائية – ص:5

معيار عالمي، واتفق أن تطابق هذا المعيار خلال قرون عدة مع العقيدة المسيحية. وأدى انهيار هذا الاعتقاد والاعتراف بالتنوع والمساواة بين البشر، إلى النبوية والفردوية، وأخيرا إلى العدمية[1] . فتأثير الثقافة الدينية المسيحية لم يستبعد كليا عن الثقافة الغربية وإن أخضعت لما سمي بالعقلنة أو الأنسنة، إذ تسربت في الثقافة الغربية وأفكارها، مؤثرة فيها .وعليه فإن هناك تداخلا بين الفلسفات و بينها وبين المعتقدات الدينية المسيحية، لهذا دعت الفلسفة الوضعية المنطقية إلى ضرورة تطهير أو تصفية اللغة الفلسفية من أي دلالات دينية ميتافيزيقية[2]، فضلا عن أن البحث يخالف من يتبنى الافتراض القائل بأن البنيوية هي منهج متصف بالموضوعية المطلقة، وهي غير متحيزة لفلسفة ما[3]

أما وظيفة الأدب عند النقد الشكلاني فهي وظيفة جمالية فحسب، كما يذهب حمودة ، فالشكلية الروسية، وإن رأت استحالة الفصل بين شكل النص الأدبي ومضمونه إلا أنها أخضعت المضمون بالكامل للشكل حينما ركزت عنايتها على إنشاء علم الأدب الذي يعتني بدراسة الخصائص التي تجعل الأدب أدبا، حيث يتحول كل شيء إلى شكل تحدد القيم الجمالية وحدها وظيفته، كما يذهب بان موكاروفسكي، إذ لا تتصل كل قيمة اتصالا مباشرا بقيمة حياتيه مقابلة[4]، فاستخدام آليات التمثيل قد تنجح في خلق نظير للواقع، وتعطي المرء انطباعا بأنه من خلال زجاج، لكن الآليات فقط هي التي تخلق ذلك الانطباع، وهي فقط تجعل الأدب أدبا[5] ، فالأدبية هي التي تقوم بالدور الأساسي في بنية الأثر الأدبي المركبة، كما يذهب بوريس ايخنبوم[6]. والنص الأدبي عند البنيوية الأدبية كما يقول بارت البنيوي هو نوع من الكرنفال اللفظي تكون فيه فيه اللغة في إجازة من مهام الحياة اليومية الصاخبة، إن العمل اللغوي ينتج مشهدا لغويا، والمطلوب من القارئ أن يستمتع بذلك المشهد أو المنظر في حد ذاته بدلا من النظر إلى العالم من خلال اللغة، إن النص ينتج في الواقع عن الدالات وترك المدلولات تهتم بنفسها ذاك هو شعر الفكر[7].

إن البحث يتفق مع حمودة في كون وظيفة النص الأدبي هي وظيفة جمالية عند النقد الشكلاني عموما، وإن ادعى النقد الشكلاني أنه يفصل بين التحليل والتقويم، لأنه يسعى إلى إنشاء علم أدبي مستقل، أساسه المقومات التي تنفرد بها المادة الأدبية[8]. والبحث لا يسلم بهذا الفصل إذ إن الشكلية الروسية تقيم العمل

---

[1] تزفيتان تودوروف–نقد النقد– تر:سامي سويدان، ص: 21–22.

[2] –محمد عابد الجابري– مدخل إلى فلسفة العلوم:العقلانية المعاصرة وتطور الفكر العلمي–مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت–لبنان، ط5، 2002م، ص: 29.

[3] – عبد الله محمد الغذامي– الخطيئة والتكفير– ص: 41.

[4] –عبد العزيز حمودة – الخروج من التيه – ص: 82.

[5] – المرجع نفسه – ص: 81.

[6] – المرجع نفسه –ص: 301.

[7] –عبد العزيز حمودة – المرايا المحدبة– ص: 204.

[8] – تيري ايغلتون–نظرية الأدب– ص: 319.

الأدبي على أساس المعيار الجمالي[1]. الموجود في شكله أي في أساليب توظيف لغته وسياقه الداخلي ، أو في الشكل التنظيمي لعناصره[2]، فوظيفة النص الأدبي عندها هي وظيفة جمالية ، وليست اجتماعية أو اتصالية أو أو تواصلية، لذلك، يفرقون بين اللغة الشعرية واللغة اليومية، ويطالبون الأديب بالغموض[3]. فالفن هو أيضا حياة، كما يشير تبنيانوف، ولا ضرورة للبحث عن فوائده لأننا لا نبحث عن فائدة الحياة ، وحينما يتسرب اليومي إلى الأدب فإنه يتحول إلى أدب ، وعلينا أن نقومه على أساس أنه واقعة أدبية[4].

ويؤكد حمودة في هذا السياق أيضا على مفهومه للتطور، إذ يرى أن النقاد الجدد طوروا المفهوم الرئيس للغة الشعرية الذي أدخله الرومانسيون، الذين قاموا بدور الريادة في تحطيم القوالب الجامدة للغة، ثم أكمل الرمزيون الفرنسيون بقيادة (مالارمي) المهمة في نهاية القرن التاسع عشر باستخداماتهم البلاغية والرمزية التي أعطت للغة الأدب قدرة على الإيحاء ، ووضعت نهاية لذلك التوازن الدقيق الذي يساوي بين الدال والمدلول داخل العلامة اللغوية، وأصبحت طبقات المعنى للنص الشعري مثلا تعتمد على اختلاف ذلك التوازن الذي جعل المدلول يفوق الدال بصفة دائمة داخل النص الشعري[5] ، ثم أكد هذا المفهوم بندتوكروتشي في أوائل القرن العشرين والقائل بأنه لا توجد لغة شعرية ولغة غير شعرية، ولا توجد كلمة شعرية وأخرى غير شعرية في حد ذاتها، أو لا توجد كلمة جميلة وأخرى قبيحة في حد ذاتها، لأن الكل، أي السياق الشعري ، هو الذي يحدد قيمة الجزء وليس النقيض. إن طريقة المعالجة أو التنظيم (السياق) هي التي تجعل القصيدة قصيدة، فضلا عن استخدام الإمكانات الشكلية للغة مثل المجاز والتكنيك كالوزن والموسيقى[6].

ت – سلطة النص الأدبي وكيفية قراءته:

إن الاتجاهات الثلاثة في النقد الشكلاني تتفق عموما فيما بينها في نقاط عدة حول رؤيتها النقدية لطبيعة الأدب والنص الأدبي ووظيفته وحتى في كيفية دراسة النص الأدبي، إذ إنها تعتني بالجواب عن السؤال الذي يقول :كيف يجسد النص الأدبي ما يقوله؟ ولا تعتني بماذا يقول النص الأدبي؟ إلا أن المبدأ الأحادي المادي غير الجدلي الذي انطلق منه النقد الشكلاني يسمح ضمن نطاق ماديته اللغوية بإمكانية اختلاف مناهج الاتجاهات النقدية المنضوية تحته :

(فالشكلية الروسية) تبنت في مرحلتها الأولى منهجا نقديا آليا، لا يعتني بالبحث عن الوحدة والتماسك في بنية العمل الأدبي بل يتوقف عند جزيئات العمل الأدبي، لانطلاقه من شعار شلوفسكي القائل: بأن مضمون أو روح العمل الأدبي هو مجموع حيله الأسلوبية، وعليه فإن الخاصية الداخلية التي يمتلكها عمل أدبي والتي تميزه عن

---

[1] –المرجع السابق– ص: 319.

[2] –نبيل راغب – موسوعة النظريات الأدبية –دار نوبار للطباعة، القاهرة ، ط1، 2003م، ص: 390.

[3] – تزفيتان تودوروف–نقد النقد– تر:سامي سويدان –ص: 25.

[4] – نبيل راغب ،موسوعة النظريات الأدبية– ص: 390.

[5] –تزفيتان تودوروف–نقد النقد– تر:سامي سويدان –ص: 25.

[6] – عبد العزيز حمودة – المرايا المحدبة– ص: 141.

غيره من الأعمال الأدبية التي اعتنى بها النقد الجديد في منهجه التحليلي - سوف يفقدها في هذا المنهج الآلي ، وذلك لاقتصاره على تقسيم العمل الأدبي إلى جزئيات بصورة آلية، أي أن الاعتناء بالجزئيات لا يفسرها بالضرورة، ولا يقيم علاقات يمكن الوصول منها إلى نظرة كلية بوصف العمل الأدبي كيانا عضويا[1]، والشكلية الروسية ترى أن الفن يقع خارج الانفعال، وإذا أردنا فهمه علينا فهمه كما لو أردنا فهم إحدى الآلات ، بالتركيز على تقنياته الفنية، فأشكال الأدب تفسر بمنطقها الأدبي وليس بالذرائع التي تقدمها لها الحياة اليومية [2]. فما يعتد به في الفن، وما يؤخذ بعين الاعتبار أثناء التعامل النقدي مع النص الأدبي هو المنتج النهائي (النص) ، بل(حرفية) النص أو تكنيك البناء، وبصورة أكثر تحديدا، حِرفية جعل المألوف غير مألوف[3] ، فهم يتجاهلون تجاهلا شبه كامل المضمون إذ يرفضون الإقرار بأهميته في المقام الأول، حتى وصلوا مرحلة ما إلى إنكار الموضوع أو إنكار رسالة الأدب ووظيفته الاجتماعية [4]. ولم يعتنوا بالدلالة الاجتماعية ولا بالفكرة أو الرسالة أو الهدف الذي يرمي الكاتب تحقيقه من خلال نصه[5]، ثم إنهم لم يميلوا إلى تحميل الشكل الجمالي دلالة ما كما فعل النقاد الجدد واكتفوا بتفسير كيف تنتج الوسائل الأدبية آثارا جمالية[6]، إذ إن كل شيء في العمل الأدبي تحول إلى شكل شكل : تحدد القيمة الجمالية وحدها وظيفته[7] ، لذلك يصف حمودة الشكلية الروسية بأنها شكلانية سطحية ، لاعتناء منهجها بكلية العمل الأدبي فحسب، ويصف النقد الجديد بأنه شكلانية داخلية للعمل الأدبي، لاعتناء منهجها بالوحدة العضوية لمكوناته.[8].

ثم إن الشكلية الروسية كما يذهب حمودة تطورت بعد تخطيها سطحية التعامل مع النص الأدبي وفهمه، كما لو تفهم إحدى الآلات، بالتركيز على تقنياتها الفنية، إذ يجيء حديثها في أحيان كثيرة قريبا جدا من آراء (بندتيو كرونشى) عن العلاقة بين الكل والجزء، والوحدة العضوية عند بروكس والتقاليد عند إليوت والنقد الجديد عموما، إذ إن عناصر علم النفس والتاريخ والاجتماع ... الخ، والتي يحتويها العمل لا يعتنى بها في حد ذاتها -كما يقول (سكافتيموف) في معرض حديثه عن وحدة الأدب- لكنهم يعتنون بالدفعة التي تحققها داخل وحدة الكل[9] ، إلا أن مفهوم الوحدة والكلية عند الشكليين يختلف عن مفهومهما عند النقد الجدي د - كما يذهب حمودة- فهي تعني " العلاقة بين النص بوصفه نظاما اصغر والنظام العام الذي يحكم قواعد الكتاب في هذا النوع وهذا ما يؤكده سكافيتموف نفسه: أن الدراسة التي تهدف إلى الكشف عن طبيعة موضوع يكتب

---

[1]- المرجع نفسه -ص: 125-126.

[2] - جان ايف تاديه-النقد الأدبي في القرن العشرين-تر:قاسم المقداد -ص: 38-39.

[3]- عبد العزيز حمودة - الخروج من التيه- ص: 81.

[4] - عبد العزيز حمودة - المرايا المحدبة- ص: 120.

[5] - رامان سلون- المصطلحات الأدبية - ص: 69- 70، 71.

[6]- رامان سلون - النظرية الأدبية المعاصرة، ، ترجمة سعيد الغانمي- ص: 13-14.

[7] -عبد العزيز حمودة -الخروج من التيه- ص: 285.

[8] - المرجع نفسه -ص: 57.

[9] -عبد العزيز حمودة- المرايا المحدبة- ص: 185.

لتحديد هدف ما، يتحتم عليها أن تنظر إلى ذلك الموضوع بوصفه وحدة. بعد ذلك يتم التعبير عن هذا المفهوم عن طريق وصف العلاقات ما بين العناصر المكونة للموضوع والنسق العام لعمليات التوافق والأوضاع الموجودة داخل الكل[1] ، فهوية كل حقيقة أدبية تحددها مجموعة من المعايير نسميها أنواع Geners أو مدارس أو أساليب تاريخية، حتى القول بأن الكلام أدبي يحدده وجود عادة اجتماعية نسميها (الأدب)[2].

والبحث يتفق مع حمودة في أن الشكلية الروسية مرت بمرحلتين، المرحلة الأولى دراسة بعض القضايا الشكلية الجزئية في العمل الأدبي، بشكل مفصول عن العمل الأدبي ككل، التي اكتسبت منها بعض المبادئ النقدية مثل التمييز بين اللغة الشعرية واللغة اليومية،ووجهوا جل عنايتهم للطبقة الصوتية من اللغة، واستخدموا المنهج الإحصائي، لدراسة العمل الأدبي الذي عدوه نتيجة الوسائل الفنية التي يتكون منها، فلقد كانوا وضعيين يحدوهم مثال علمي في البحث الأدبي، ثم اتجهت في مرحلتها الثانية إلى دراسة القضايا المحسوسة بدقة وأكثر شمولية، فلقد أتاحت تلك المبادئ النظرية إمكانية قراءة وفهم الأعمال نفسها[3]. فقد ذهبت الشكلية الروسية إلى إلى القول بأن الروابط الشعرية توجهها وتقودها الديناميكية العامة للبنية،وهذا التعبير الأخير يبين كيف ستفرز الشكلية الروسية فيما بعد الدراسات البنيوية والطابع التجديدي للنظريات الشعرية مجموعة الشكلين الروس ، إذ سيصل الوصف الشكلي للأدب ذروته، التي ستؤثر على النقد الغربي ولاسيما في الستينات[4]. فالأدب أصبح في تصور الشكلية منظومة أو نسقا (system)، فهو أكثر بناء من أي لغة أخرى، إذ يستوعب كل شيء فيه ، فالعمل الأدبى كما يذهب شكلوفسكي، مركب بأكمله، ومادته كلها منظمة، فهو نسق كما يذ هب تينانوف، وانطلاقا من هذا المبدأ يمكن تأسيس علم أدبي ، قائم بذاته[5].أي الشكليين الروس رأوا أن الخاصية المميزة للأدب لا تكمن في مجمل أو مجم وع العناصر التي يتكون منها الأثر ، وإنما تكمن في الاستعمال المخصوص الذي تخضع له تلك العناصر، أي في وظائفها وعلاقة بعضها ببعض داخل الأثر الأدبي ونسقه الذي ينظم تلك العناصر، ثم تحديد العلاقة بين الأثر الأدبي والأدب الوطني الذي ينتمي إلى سياقه، ويعيش في كنفه[6]. فالشكلية الروسية في مرحلتها الثانية فيما وقفت عليه اعتنت بأدبية الأدب(Litterarite) ، فموضوع الأدب كما يذهب جاكوبسون، هو ليس الأدب بل أدبيته، وبذلك ينقطعون عن التاريخ ويوجهون دراساتهم نحو اللسانيات بوصفها علما يعتني بالشعرية، فالأدب هو ليس انعكاسا أو ظلا للواقع كما تذهب الواقعية الاشتراكية، بل هو

---

[1]–المرجع السابق –ص: 185–186.

[2] – رامان سلون – النظرية الادبية المعاصرة ص: 187.

[3] – جان ايف تاديه–النقد الأدبي في القرن العشرين–تر:قاسم المقداد – ص: 24.

[4] –المرجع نفسه – ص: 44.

[5] – جان ايف تاديه–النقد الأدبي في القرن العشرين–تر:قاسم المقداد ص: 44– 45.

[6] –محمد القاضي –الشكلانية وأثرها في الدراسات السردية الحديثة– المجلة العربية للثقافة، تونس،العدد23،1997م، ص: 165–166.

واقع مواز وشيء مرئي محسوس، لذلك عارضت الدراسات التاريخية التي تكتفي بدراسة السير ونفسية كبار الكتاب، ورفضوا الدراسات الانطباعية، وعارضوها بفكرة التطور الأدبي والأدب بحد ذاته[1].

وتطورها الأخير هذا جعل أفكارها تمهيدا للبنيوية كما يرى حمودة[2] وهذا لتأكيد لمفهوم التطور لديه. ولهذا يذهب إلى القول بأنه " على هذا الأساس لا يتردد بعض مؤرخي النقد الأدبي في الربط بين البنيوية والشكلية الروسية، بل يذهب بعضهم إلى القول بأن الشكلية هي في حقيقة الأمر بنيوية مبكرة، وقد كان تينياتوف أول من استخدم لفظة (بنية) في السنوات المبكرة من العشرينيات، وتبعه (رومان ياكبسون) الذي استخدم كلمة البنيوية لأول مرة عام 1929[3] . والبحث يتفق مع حمودة حول تأثر البنيوية بالشكلية الروسية، إلا أن هذا التأثير اقتصر على المبادئ العامة أو على بعض تقنيات التحليل، ولا نستطيع القول أن البنيوية استعارت أفكارها بصورة كاملة من الشكلية الروسية .

ويذهب (النقد الجديد) إلى أن تبني المنهج التجريبي العلمي في التحليل، ضرورة منهجية، لذلك رفعوا شعار العودة إلى الداخل، الذي يعني لديهم العودة – كما يرى حمودة– إلى داخل النص الأدبي مستقلا عن ذات المبدع والمتلقي، ودراسته من داخله، وهو بذلك يخرج عن جوهر مفهوم النقد الرومانسي الذاتي للداخل بوصفه نقطة انطلاق مبدئية. لذلك رأوا وجوب إخضاع العمل الأدبي أو القصيدة لتحليل موضوعي من ناحية البناء ومعطيات الشكل . فمنهجهم النقدي اعتنى بوصف العمل الأدبي وتحليله وبحثه عن الوحدة العضوية الداخلية، التي هي نوع من الوحدة الكلية التي قد ينجح العمل الأدبي في تحقيقها أو لاينجح وهي تجعل البناء العضوي للعمل الأدبي متماسك وكليا، وهي تتشكل بعلاقة الأجزاء المختلفة داخل العمل الأدبي بعضها ببعض ، فهي العلاقات العضوية بين مجموعة أجزائه أو بين مكونات ووحدات القصيدة مثلا، بغية تحديد دلالة الشكل من الداخل، أي إن القوانين التي تحكم العلاقات بين مكوناته هي قوانين العمل نفسه[4]، ولهذا يسعى هذا المنهج في تحليله للنص الأدبي لإحداث التوافق أو التقريب والتوفيق بين الأضداد والمتقابلات وربطها بالدلالة، ورفض الاختلاف ، لتحقيق البناء المتماسك ووحدته العضوية[5]، والنقاد الجدد في تحليلهم الداخلي للنص وإبرازهم للوحدة العضوية بين مكوناته لم يتوقف منهجهم النقدي أبدا عند (كيف) تؤدي الوحدات وظيفتها فحسب كما فعلت الشكلية الروسية، بل انه يحدد المعنى الذي يقدمه النص، إلا أنه يبحث عن المعنى الشكلي ودلالته، فالفهم الكامل للشكل العضوي للنص، ممكن التحقيق لديهم، فالنص بما انه كل ومغلق، فالتحليل أيضا مغلق ونهائي، فالنص له كليته ووحدته العضوية وتماسكه، وهي المفاهيم التي تحكم المنهج التحليلي، وهذا يقتضي معاملة العمل الأدبي بوصفه شيئا متميزا متفردا، يجب دراسته في ذاته، فهو يفرض على الناقد التعامل معه بشروطه هو[6]. إلا أن هذا لا يعني

---

[1] – جان ايف تاديه–النقد الأدبي في القرن العشرين–تر:قاسم المقداد –ص: 23.

[2] –عبد العزيز حمودة – المرايا المحدبة –ص: 127.

[3] – المرجع نفسه –ص: 187.

[4] –عبد العزيز حمودة– الخروج من التيه– ص: 289–290.

[5] – بول دي مان – العمى والبصيرة. مقالات في بلاغة النقد المعاصر، تر: سعيد الغانمي: 262.

[6] –عبد العزيز حمودة –المرايا المحدبة – ص: 207.

أحادية التفسير من منظور النقد الجديد كما يذهب حمودة، فالنص الجيد يتيح تعدد المعاني، ووظيفة النقد أن يكشف عن هذه المعاني المتعددة[1]، إذ إن هناك تفرقة تقليدية بين الاستخدام العلمي او الحرفي للغة ، وبين الاستخدام المجازي والبلاغي للغة في الأدب، إذ يصبح للنص الأدبي أكثر من طبقة للمعنى[2] إلا أن تلك المعاني تدور حول الشكل فحسب كما بينا. وأرى أن إليوت استطاع أن يطور القول أن عمل الشاعر لا يمكن تقويمه أو تثمينه إلا في علاقته بمجموع سابقيه؛ لأن الترتيب الحالي يتغير بمجمله عن طريق إدخال عمل جديد فعلا ، وعليه ينبغي إعادة تقييم مجمل منظومة علاقات ونسب، وقيم العمل قياسا بالمجموع. فكل شاعر يعدل التقاليد وعليه أن يكون واعيا لذلك، أي أنه خرج عن العمل الأدبي المفرد باتجاه مجموع الأعمال الأدبية، ممهدة بذلك الطريق للبنيوية[3].

أما البنيوية فيرى حمودة أن الدراسات اللغوية الحديثة كانت ومازالت تنطلق من دراسة اللغة بوصفها علامة ، فالعلامة صنو العناية المتزايدة باللغة ،ومن ثم فإن الموقف من العلامة اللغوية يقوم بالدور الأساسي إن لم يكن الوحيد، في تحديد علاقة البنيوية بسلطة النص. فالتقارب أو التباعد بين شطري العلامة اللغوية–الدال والمدلول– هو الذي يؤكد سلطة النص أو ينفيها، فاللغة هي نسق من العلامات- كما يذهب سويسر وتشارلز بيرس - تتحدد دلالاتها على أساس شبكة علاقات داخل نظام محدد، وأساس اللغة هي توحد التركيبات الصوتية والمفاهيم العقلية، أي أن التوحد يتم بين العلامة اللغوية (Sign) والمفهوم العقلي عن الشيء (Concept) وليس الشيء المادي، سواء أكان هذا المفهوم سابقا على الشيء المشار إليه المحدد فوق السلم الأفلاطوني المثالي، أم كان مفهوما تشكل بعد قيام العقل بعمليات التبويب وتقسيم للانطباعات الحسية التي تلقاها من مئات أو آلاف الأشياء المادية من الجنس نفسه، التي تمت تجربتها حسيا، كما في فلسفة (جوك لوك)[4] ، فهذا التوحد بين الدال الدال والمدلول هو أساس حدوث الدلالة أو المعنى، وهو جوهر سلطة النص، وحينما يتم نسف ذلك التوحد ، بمعنى أن الدال لم يعد يشير إلى مدلول محدد بل إلى أي مدلول، تضرب سلطة النص في الصميم، بعد أن استحال تحقيق الدلالة، مادام المدلول يقاوم التثبيت في عملية مراوغة لا نهائية للدال ،[5] إلا أن علاقة التوحد هذه لا تعني أحادية الدلالة أو المعنى، بل قد يكون هناك تعدد الدلالة. وهذا التعدد الدلالي أو مواقع الصمت أو الفراغ أو المراوغة (Indeterminaey) كما يرى الناقد معتمدة على فوكو، هي التي أدت إلى ظهور الأدب، فحينما انفصلت اللغة عن تمثيل الواقع وأصبحت نسقا مستقلا بذاته تحول الأدب إلى لغة خاصة، أصبح الوجود الطاغي المتمرد للكلمة، تعبيرا عن لغة لا تعترف بأي قوانين سوى تلك التي تؤكد وجودها، فذاتية النسق اللغوي ورفض الربط التقليدي الحالي أو المرجعي بين الدال والمدلول، هو الذي يميز النص الأدبي من النص غير الأدبي، فالدلالة التي يعبر عنها النسق اللغوي غير الأدبي محددة إلى حد كبير ، فالدال مساو للمدلول ، لأن اللغة في

---

[1]– المرجع السابق– ص: 313.

[2] – المرجع نفسه – ص: 159.

[3] – جان ايف تاديه–النقد الأدبي في القرن العشرين–تر:قاسم المقداد –ص: 374.

[4] – ميلكا إفيتش– اتجاهات البحث اللساني، تر: سعد عبد العزيز مصلوح ووفاء كامل فايد– ص: 194.

[5]– عبد العزيز حمودة – الخروج من التيه: 56.

الأنساق غير الأدبية لا تعتمد على المراوغة أو المداعبة أو تعدد الدلالة، ولا تعتمد على الرمز أو البلاغة لتحقيق ذلك. ولا ينطبق ذلك الحكم على الأنساق العلمية الصرفة كالكيمياء والفيزياء ووظائف الأعضاء فحسب ، بل أيضا على العلوم الاجتماعية والسلوكية وهكذا لا يمثل تحليل الأنساق اللغوية لنص غير أدبي مشكلة فيما يتعلق بتحديد الدلالة، بل إن المؤلف غير موجود[1]، إذ لا مكان في تجربة القراءة العلمية للحديث عن الفجوة بين (قصدية) محتملة للمؤلف والدلالة التي تصل إلى المتلقي فالقصدية والدلالة تتوحدان داخل النسق أو النص العلمي، وإذا ظهرت مثل هذه الفجوة فان ذلك يعد كارثة علمية حقيقية أقل نتائجها أن المؤلف أخطأ في نقطة ما، أو أن المتلقي غير مسعد أو مؤهل علميا لتلقي الدلالة[2]. وهذا يقتضي أن المداعبة أو المراوغة أو ثراء الدلالة وتعددها، وعدم القدرة على تثبيت دلالة الدالة التي يقوم بإثارتها على تعدد دلالتها، هي صفات ترتبط بطبيعة الدلالة في النصوص الأدبية، وهي السمة الأولى في الوحدة اللغوية داخل النسق الأدبي[3].

إن البنيوية الأدبية تسلم نظريا بوجود المعنى أو الدلالة أو حتى التعدد الدلالي في النص الأدبي، وأن النص يثبت له معنى، فهو أمر مفروغ منه لديها، لأن علمية التحليل البنيوي للغة النص الأدبي تعتمد أساسا على وجود ثوابت مرجعية، في مقدمتها العلم، من ناحية، وعلى علاقة التوحد بين الدال والمدلول بالمفهوم السوسيري، من ناحية ثانية، ولكنهم منهجيا لا يعتنون به بل يركزون على آلية الدلالة، على آليات صنع المعنى حسب قواعد علمية مادية، ومن ثم فهي تضرب سلطة النص، بتجاهلها لمعناه والتقليل من سلطته باستثناء سلطة العلاقات اللغوية من ناحية والبنائية من ناحية ثانية، فانطلاقا من العلمية التجريبية تلك تعتني بمادية وشكلانية العلامة والنص الأدبي كذلك. لذلك تنصرف إلى دراسة كيفية حدوث الدلالة وليس ماهية الدلالة[4]. فالناقد البنيوي لا يعتني بسلطة النص في تحقيق دلالة ملزمة إلى حد ما، فالمعنى أو الرسالة هو على وجه التحديد ما يتجاهله المنهج البنيوي الذي يضحي أولا بالمعنى من اجل البنية، ثم بالنص الفردي من أجل النموذج أو النسق العام، ولاسيما أنه يربط ذلك التحرك في الاتجاهين بحلمه في تحقيق العمومية أو العالمية (Universality) وليس بتفرد النص الأدبي، فالاتجاه البنيوي عموما يعارض القومية والذاتية بصفة عامة، وفي مجال العلوم يؤكد على ما هو عام وملتزم بالنظام على حساب ما هو فردي وذاتي، فهو يضحي بالفرد من اجل العمومية، فالبنى الكلية والمفرغة للنص، هي على وجه التحديد ما يحقق للمشروع البنيوي عالميته مقارنة باتجاهات ومشاريع نقدية أخرى، تتسم بالشعوبية والعرقية بل القومية[5]. فالمنهج البنيوي الأدبي يعتني في المقام الأول بتحديد الخصائص التي تجعل الأدب أدبا، والتي تجعل القصة أو الرواية أو القصيدة نص أدبيا، إذ إن البنيويين يهدفون إلى رؤية كل قصص العالم في بنية واحدة مفردة كما يذهب عبد العزيز حمودة معتمدا على بارت- إذ إنهم يستخلصون من كل رواية

---

[1] - المرجع السابق- ص: 52-53.

[2] - عبد العزيز حمودة - المرايا المحدبة-ص: 240.

[3] -المرجع نفسه- ص: 244-245.

[4] -عبد العزيز حمودة - الخروج من التيه -ص: 59، و عبد العزيز حمودة - المرايا المحدبة- ص: 160.

[5] -محمد عناني- المصطلحات الأدبية الحديثة:دراسة و معجم انجليزي-عربي-دار نوبار للطباعة ، القاهرة،ط3، 2003م، - ص: 101.

نموذجها، ومن هذه النماذج سوف يصوغون بناء روائيا عظيما، سوف يطبق من وجهة النظر البنيوية، بهدف التحقق من شموليته على أية قصة قائمة، ويجب أن يقبل التطبيق، على النصوص الفردية على اختلاف انتماءاتها القومية[1].

فالبنيوية الأدبية نتيجة تأثرها بالفلسفة التجريبية، وتبنيها لأدوات المنهج التجريبي إقتداء بالعلوم الطبيعية وسعيها لتحقيق العلمية المادية والعالمية والموضوعية الكاملة، وتبنيها لمقولات البنيوية اللغوية، تنطلق من فرضية أساسية وهي وجود نظام حيثي يحكم العالم المادي والأشياء، ومن ضمن هذا العالم الظاهرة الكلامية، وعليه فإن البنيوية الأدبية في تحليلها سوف تتحرك في طريق ذي اتجاهين: الاتجاه الأول، هو اتجاه البحث عن النسق العام أو النظام الكلي، من خلال دراستها للكلام أو النصوص الأدبية الفردية، لتستخلص من بناها الصغيرة التي ترتبط بعلاقات تحكمها قاعدة التضاد الثنائي (Binary Opposition) نموذجا أو نسقا واحدا، ومن دراسة هذه الأنساق الفردية تستخلص نسقا عاما أو نظاما كليا ينتهي معه الاتجاه الأول للطريق، ليبدأ الاتجاه الثاني، المضاد إذ تنطلق من النسق العام أو النظام الكلي إلى تحليل النصوص الفردية لتطبقه عليها، بهدف التأكد من مطابقتها للنسق العام أو خروجها عليه[2]، فالبنيوية الأدبية كما يذهب حمودة معتمدا على رؤية بارت" تحاول معرفة ما الذي يجعل المعنى ممكنا، بأي ثمن وبأي وسيلة، أكثر من اهتمامها بتحديد معان مكتملة للأشياء التي تكتشفها[3] فمقاربة النص الأدبي من منظور بنيوي سوف تعتني أولا وأساسا بالبنية والوحدات اللغوية في علاقات بعضها ببعض من ناحية، وفي علاقتها بالنظام الكلي الذي يفرضه النوع من ناحية أخرى .فالتركيز إذن يكون على الدالات، أما المدلولات فلا تهم الناقد البنيوي كثيرا[4]، إذ ليست وظيفته قراءة المعنى أو تفسيره إما لأنه شفاف لا يحتمل قراءة أو قراءات تفسيرية جديدة، أو لأن الانشغال بالمعنى يبعد الناقد البنيوي على العملية المنشودة[5].

إن عبد العزيز حمودة يسعى في هذا السياق أيضا- كما أرى -إلى تأكيد مفهومه للتطور، فلذلك يؤكد أن البنيوية الأدبية لم تنشأ من فراغ بل هي امتداد للشكلية الروسية بقدر ما هي ثورة عليها، وتطوير للنقد الجديد بقدر ما هي رفض له إلا أنها مع ذلك تعد النتيجة المنطقية لإنجازات العقل والتفكير العلمي والفلسفي من ناحية، وللتطورات التي حدثت في مجال الدراسات اللغوية من ناحية أخري [6]، فالبنيوية الأدبية لا تتوقف علميتها عند تشريح جزئيات النص الادبي وعزل بعضها عن بعض، بوصفها عناصر متراكمة تراكما آليا ميكانيكيا، كما عند الشكلية الروسية في مرحلتها الأولى، لأنها علمية جزئية منقوصة .فالطفل يستطيع أن يشرح ضفدع ا، ولكن ذلك لا يجعل منه عالم تشريح بأي حال من الأحوال[7] ،بل هي تنطلق من نظرة كلية (Holistic) للأدب، لا

[1]- عبد العزيز حمودة - المرايا المحدبة - ص: 218.
[2] - المرجع نفسه - ص: 258.
[3] - عبد العزيز حمودة -الخروج من التيه-ص: 96.
[4] - عبد العزيز حمودة -المرايا المحدبة- ص: 204.
[5] - عبد العزيز حمودة -الخروج من التيه-ص: 96.
[6] - عبد العزيز حمودة- المرايا المحدبة- ص: 178.
[7] - المرجع نفسه – ص: 126.

لا من نظرة مجزأة(Atomism) ، فالشيء في كليته أكبر وأعظم من مجموعة أجزائه، والمنهج البنيوي الأدبي متأثر في نظرته هذه بالعصر والمزاج الثقافي الذي عاش فيه، والذي اتسم- كما يرى حمودة معتمدا على N S Trubetzoy- بالميل في كل الأنظمة العلمية علوم الفيزياء أو الكيمياء والبيولوجيا وعلم النفس والاقتصاد...الخ، إلى إحلال النظرة الكلية محل الجزئية، والعالمية محل الفردية[1]، والبنيوية الأدبية مع اختلافها مع نظرة الشكلية الروسية إلا أنها -كما يعدها حمودة معتمدا على تودوروف -امتدادا للشكلية الروسية في مرحلة تطورها في تركيزها على ضرورة النظر إلى النص الفردي باعتباره تجسيد ا لبناء عام مجرد يجيء ذلك النص أحدى صور تحققه[2] أما اختلاف منهج البنيوية الأدبية مع منهج النقد الجديد، فيكمن في عدم ركونه إلى كل عمل أدبي بصورة مستقلة فحسب كما يفعل النقاد الجدد، الذين يعتنون بالكشف عن العلاقة العضوية بين مكونات أو وحدات القصيدة مثلا، بغية تحديد الدلالة التي يحملها النص الشعري من داخله[3]، أي أنهم يحملون الآليات الشكلية دلالة ما ،ولا يسلطون الضوء على النظام الكلي، الذي تشترك فيه الأعمال مما أدى بهم ذلك- كما يذهب حمودة معتمدا على نورثورب فراي إلى تأخر تطور النقد الأدبي العلمي ، وإلى فشلهم في تطوير نظرية كلية للغة كما يتهمهم البرنيويون ، فالنسق الفردي داخل النص الأدبي، لا يمثل عند البنيويين مجموع أجزاء النص، لأن النسق الفردي هو جزء من نسق عام، أو من بنية كلية تحكم قواعد الدلالة داخل النسق الفردي، فالبنيوية الأدبية تبحث عن القوانين العامة للنوع داخل النص الفردي، ثم إن المنهج البنيوي عندما يربط دلالة العلامة داخل النص الأدبي بالمحورين العمودي والأفقي، يختلف اختلافا جذريا عن منهج النقد الجديد في ربطه بين الدلالة والتوفيق بين المتقابلات والأضداد في النص، لتحقيق البناء ووحدته العضوية[4] .

وأخيرا فإن رؤية حمودة تؤكد على أن هذه المناهج النقدية (المنهج الآلي عند الشكلية الروسية والمنهج التحليلي عند النقد الجديد والمنهج البنيوي عند البنيوية الأدبية) ، تشترك جميعها في نفيها لسلطة النص الأدبي إذ تتوقف في تعاملها مع النصوص الأدبية، عند آليات الدلالة، في تجاهل واضح لماهية الدلالة، سواء كان ذلك من منطلق الاعتقاد بأن القول بوجود معنى للنص أمر مفروغ منه أو مسلم به، أو من منطلق أن ذلك المعنى قد تحول إلى شكل، وهو ما يحدث في حالة الشكليين الروس بشكل واضح، أو من منطلق أن المعنى ربما لا تكون له أهمية ، وهو ما ينم عن موقف البنيويين بصفة عامة[5] أما النقد الجديد فصحيح انه- كما يذهب عبد العزيز حمودة "لا يتجاهل المعنى كما فعل الشكليون الروس على الرغم من ادعائهم بعكس ذلك ولا يأخذ ذلك المعنى كأمر مسلم به كما فعل البنيويون دون أي ادعاءات بعكس ذلك لكنه برغم اهتمامه المحوري ببنية المعنى - يظل نقدا شكلانيا في تركيزه الواضح على قضايا البناء والوحدة والكلية والاستقلال والمفارقة، وكلها ندخل بالقطع في صميم بنية المعنى (stracturation of Meaning) في عزلة كاملة عن الخارج الذي يرفض النقد الجديد

[1] – المرجع السابق ص: 181.
[2] – عبد العزيز حمودة –الخروج من التيه– ص: 96.
[3] – عبد العزيز حمودة –المرايا الحلدبة- ص: 182.
[4] – المرجع نفسه –ص: 158.
[5] – المرجع نفسه ص: 258.

الإحالة إليه[1]. ومن ثم فإن الإلزام الوحيد الذي يمارسه النص مع قارئه هو إلزام شكلاني خالص قائم على الاهتمام بالآليات الدلالة وليس بالدلالة ذاتها[2]. وذلك لأن هذه المناهج، تسلحت بأدوات ومناهج التفكير العلمي المادي في تعاملها مع النصوص الأدبية، إذ حدث ما يشبه الإجماع في عصرهم، ابتداء بالشكلية الروسية م رورا بالنقد الجديد وانتهاء بالبنيوية الأدبية، على الحاجة إلى نظرية تضبط عمليات النص الإبداعي، وتنظير يقنن للنقد، ويرسي قواعد بسميها بعضهم موضوعية ويسميها بعضهم الآخر علمية، فالحماس للمنهج العلمي هو نقطة بداية جميع هذه المناهج، لكنهم سرعان ما يفترقون بعد نقطة البداية مباشرة.

وأنا أتفق معه في هذه النتيجة إلا أني أتحفظ على مصطلح النقد الشكلاني والإلزام الشكلاني والشكل ، وأعتقد أن هذا النقد الذي يوجهه (الناقد) إلى المناهج النقدية للشكلية الروسية والنقد الجديد والبنيوية الأدبية ، إنما ينطلق من رفضه التسليم بالمبدأ الأحادي المادي غير الجدلي، الذي تجلى في هذا السياق بالعناية بدراسة النص دون السياقات الاجتماعية والسياسية والثقافية والتاريخية التي يمكن أن يكون لها تأثير في النص الأدبي ، وتبنيه للمبدأ الثنائي الذي يوازن بينهما .

[1] – المرجع السابق –ص: 158.

[2] – عبد العزيز حمودة –المرايا المحدبة–ص: 129.

ثالثا:رؤية حمودة للنقد الجديد الانجلوسكسوني

1 - بين النقد الجديد الفرنسي و النقد الجديد الانجلوسكسوني :

يوظف عبد العزيز حمودة مصطلح النقد الحديث الذي راج في ستينات القرن الماضي ويقصد به النقد الجديد الأنجلوسكسوني. فكان مصطلح MODERN CRITICISM أي النقد الحديث تعني في أذهان النقاد NEW CRITICISM لأن الحداثة، كما نعرفها اليوم، لم تكن مألوفة لنا بعد في الثقافة العربية،كما يجب التفرقة بين النقد الجديد في نسخته الفرنسية وفي نسخته الأنجلوسكسونية، على الرغم من التقارب الموجود بين التوجهين، إلا أن عنصر التحديد يفرض عدم الخلط كون عبد العزيز حمودة كان قارئا للتوجه الثاني الذي يمثله ريتشاردز وغيره - في بداية مشواره النقدي في ستينات القرن الماضي ومقارباته للخطابات المسرحية والدرامية. أما النسخة الفرنسية فتميزها أعمال رولان بارت الذي جدد النقد الأدبي في فرنسا، فصار نشاطا فكريا أكثر تنوعا وفائدة مما كان عليه، وأخذ يساعد في تحديده خارج فرنسا مع انتشار ترجمات كتبه.. أما من الناحية الزمنية فالنقد الجديد الفرنسي جاء متأخرا عن النقد الجديد الأمريكي.

ينطلق عبد العزيز حمودة في قراءته للنقد الجديد، بشكل المدافع عليه ، من مسلمة نقدية، عامة، تقول باستمرارية الفكر النقدي، وتوالدية الجديد من القديم، وتؤمن أن تطور النقد الأدبي، لا يتم في صورة دوائر مغلقة تكتمل كل منها ويغلق محيطها قبل أن تبدأ الدائرة الجديدة، [1]وفي سياق تأكيده على مسألة دينامية المناهج النقدية واستمراريتها في الوجود الضمني والصريح في جوانية المناهج المختلفة، كأنه يريد القول أن النقد الجديد لا يموت، لأن مبادئه متشربة ومنغرسة في جميع المناهج النقدية الحداثية وما بعد الحداثية. ويذهب حمودة، في هذا الصدد إلى: "أن المعالجة التحليلية للنصوص الأدبية، وهي موقع المركز للنقد الجديد، قد عادت إلى دائرة الضوء. فبعد أن هدأ غبار النقد الحداثي، وما بعد الحداثي ظهر تيار نقدي قوي يرى أن المقاربات البنيوية للنص الأدبي هي تلك التي تعتمد التحليل منهجها"[2]، وإن كنا سنفهم من هذا النص دفاعا ضمنيا للنقد الجديد ومحاولة لإحيائه، ووصفه بالبنيوي، فإننا نستغرب وجود منهج بنيوي آخر لا ينتمي إلى الحداثة أو إلى ما بعد الحداثة.

من خلال هاته المسلمة النقدية، يشرع حمودة في تبيان مبادئ النقد الجديد، وتعليل وجهة نظره القائلة بعدم انتماء النقد الجديد إلى الحداثة أو ما بعد الحداثة، على الرغم من ذلك التلاقي السطحي والعميق بين تلك التوجهات. ففي علاقة الأسس الفلسفية لكل من النقد الجديد بالتفكيك والرومانسية، تتضح بعض أسباب ذلك الاستبعاد.

تؤمن الفلسفة الرومانسية بذاتية الإنسان، وضرورة حضوره في أدبها وتوجهها النقدي الذي أنتجته (كولردج، ووردزورث)، لأن الإنسان أساس في بنية هذه الفلسفة. وهذا يلتقي مع بعض توجهات النقاد الجدد

---

[1] -المرجع السابق- ص100.

[2] -عبد العزيز حمودة - علم الجمال والنقد الحديث- ص 20.

(نسبة إلى النقد الجديد) إذ نلفي حمودة ينتقد بشدة بعض المسلمات أو الأوثان التي تقول أن النقد الجديد جاء تمردا مباشرا على الرومانسية، وأن النقاد الجدد يؤسسون موضوعية شبه علمية في تعاملهم مع النص الأدبي تنسف الذاتية المفرطة في الشعر الرومانسي فهؤلاء يتناسون ما تشترك فيه الرومانسية مع النقد الجديد، كمحاولة إعادة توحيد الكون في الرؤية الرومانسية المتفائلة التي تنافي النظرة التشاؤمية الإنسان العصر الحديث[1] الذي أعاد صياغة أطروحاته الفلسفية جذريا فأسسها على إلغاء الذات واختفاء الإنسان سواء باهتمامه الزائد بالمفاهيم، والأنساق، والبنيات، أو منهج التفكيك و التقويض [2]. ولكن حمودة يجد بين النقد الجديد والرومانسية عدة علاقات يمكن اختصارها في ثنائية مشتركة

1 -الوحدة العضوية التي تدعو إليها الرومانسية، فتقترب إلى ما يدعو إليه النقد الحديد المسمى نسقا مغلقا

2 -التفرقة بين اللغة العادية واللغة الجءازية[3].

من أجل إثبات الصلات الوثيقة بين الرومانسيق، نقدا وإبداع، والنقد الجديد، يحاول حمودة قراءة نص فلوبير - وهو من رواد التيار الرومانسي- الآتي: " إن ما يبدو جميلا بالنسبة لي ما أريد كتابته ؛ كتاب عن لا شيء. كتاب لا يعتمد عن لا شيء، تتماسك أجزاؤه بقوة أسلوبه تماما كالأرض وهي محلقة في الفراغ، تعتمد على شيء خارجي لدعمها، كتاب لا يكون له موضوع تقريبا ....

فالأسلوب في حد ذاته هو طريقة مطلقة لرؤية الأشياء"[4]، ولقد استخرج حمودة تلك الثنائية السابقة من هذا النص، فذلك التماسك الذي يحدث بين الأشياء على أنه مفهوم للنصية مع بعض البداوة[5]، أما المفهوم الثاني الذي يتم فيه الفصل بين المجازي والحقيق في اللغة، فقد استنتجه من رغبة فلوبير الاستغناء عن كل خارجي، لأن الداخل يشكل ذاته بطريقة تجعله تغريبيا متميزا عن سواه، فارتأى بذلك، حمودة، اقتناص هذا الكلام وربطه بمسألة الداخل والخارج، هذه الثنائية التي هيكلت كل المنظومة النقدية الغربية الحداثية وما بعد الحداثية.

يؤكد حمودة على وجود علاقة جامعة بين الرومانسية والنقد الجديد على أساس وجود تيمة الذات إذ: "هنالك شبه اتفاق بين المتابعين للحداثة في صورتها الأمريكية بما في ذلك النقد الجديد الذي انطلق من رفض صريح لمعطيات المذهب الرومانسي في الأدب، لا يخلو من حنين رومانسي واضح[6] " فإعادة الاعتبار للذات

---

[1] – عبد العزيز حمودة- المرايا المحدبة من البنيوية الى التفكيك – ص 102.

[2] – عبد الرزاق الدواي- موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، هيدجر، ليفي ستروس، ميشيل فوكو- دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت،دط، 2000، ص 06.

[3] – عبد العزيز حمودة- المرايا المحدبة من البنيوية الى التفكيك- ص 102.

[4] -See: Gustave Flaubert, sellected lettres, trans, and ed.: Francis Steegmuller, New York, farrar straus and young, 1995, p 127, 128.

نقلا عن عبد العزيز حمودة- المرايا المحدبة من البنيوية الى التفكيك ، ص 102.

[5] – المرجع نفسه، ص 104.

[6] – المرجع السابق ، ص 79.

القارئة والناقدة في النقد الجديد - خصوصا عند ريتشاردز - مأخوذة من المذهب الرومانسي الذي بحث عن ذاته في الطبيعة وهروبا من سلطة الآلة والتقنية التي سيطرت على القرن العشرين، " فالرومانسية بنزعتها الذاتية والنفسية واندماجها بالطبيعة... أقامت أسسها في تقديم جمال الطبيعة عبر نتاجات شعراء، على تنظيم الوعي الخارجي"[1]، أي تنظيم عناصر الطبيعة المتنوعة والمتباينة في لغة مجازية وبطريقة تغريبية /غرائبية.

وعلى الرغم من كثرة نقاط الاختلاف بين الرومانسية والنقد الجديد، إلا أن ذلك لم يمنع من وجود التقاءات في عدة إواليات متعلقة بمفاهيم العقل والذات والتقنية؛ إذ ارتكزت الرومانسية على رأب ذلك الصدع بين العقل والعاطفة، وعلى تأكيد هذه الثنائية المستمرة بين العلم (العقل) والذات لا تحكمها علاقة تضاد وتعارض بالضرورة[2]، ويضيف حمودة أن الرومانسية تتفق مع النقد الجديد في كلية العالم، والفكرة القائلة بعدم وجود تعارض بين الحقيقة الشعرية والحقيقة العلمية إلا على مستوى التشكيل اللغوي، لا غير؛ هذا على الرغم من أن فكر العلمية ترتبط بالحداثة التي وضعتها محل فكرة الله في قلب المجتمع، وذاتية الإنسان مشاعره وأحاسيسه القبلية[3].

يمكن، إذن، تبري تأثر حمودة بالنقد الجديد، الذي لم تكن تنكر دور الذات في تشكيل المعين على الرغم من النسقية الشكلية التي ميزت المبادئ العامة المعروفة عن النقد الجديد الذي من خلاله تحققت" درجة صحية من التوازن بين طرفي الثنائية (الذات الآلة والتقنية)، توازن لا يسمح بقهر الذات وكبت حريتها، إلا أنه في الوقت نفسه لم يسمح لتمييزه المبدئي للذات، بأن تطغى على التقدم وإنجازات الإمبرقية والتطبيقات التكنولوجية "[4]، عكس ما حدث في أوروبا التي تعرضت لموجة من التشييء *(Réification)في النسيج الثقافي والاجتماع الإبداعي والنقدي، فتصدت له مدرسة فرانكفورت في جيلها الثاني. والثالث المتمثل في تيودور آدورنو وكارل أو تو آبل و هابر ماس، الذين حاولوا أن يعيد الذات الإنسانية التي قتلتها الحداثة.

كانت الإستراتيجية الأساسية للنقد الجديد إيجاد بديل للانطباعية والتاريخية الواقعية التي طبعت دراسة الأدب؛ وفي هذه النقطة بالتحديد كانت هناك مماثلات مع الشكلانية، إذ لم يهتم النقد الجديد. بمسائل من قبيل مقاصد المؤلف والنظريات التاريخية والأخلاقية ... فقد احتفت دراساته بالتوتر والسخرية والتناقض الظاهري والغموض واللغة الشعرية التي تتشكل حسبهم عبر العناصر المتناقضة ، وهذا يقترب إلى مفهوم التغريب الشكلاني ،ومن ثم، يمكن القول إن النقد الجديد في اهتمامه بالإنسان والذات الإنسانية، قد ثار على نزعتين أساسيتين، هما[5]:

---

[1] – مصطفى درواش– خطاب الطبع والصنعة،رؤية نقدية في المنهج والأصول– منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ،دط، 2005، ص 162.

[2] – عبد العزيز حمودة– المرايا المحدبة– ص 97.

[3] – ألان تورين– نقد الحداثة — تر: أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، دط ،1997 ، ص 29.

[4] –عبد العزيز حمودة– المرايا المحدبة– ص 78.

*–نزعة التشييء هي النظر إلى الإنسان على أساس أنه بمجرد أداة أو بضاعة بغض النظر عن المبادئ الأخلاقية التي تجعله إنسانا.

[5] – تزفيتان تودوروف، رولان بارت، وأمبرتو إيكو، ومارك أنجينبنو– في أصول الخطاب النقدي الجديد– ط 1. تر: أحمد المدين، دار الشؤون الثقافية العام آفاق عربية، بغداد،1987 ، ص 05.

1-نزعة الدرس النقدي الكلاسيكي (التقليدي): الذي ينظر إلى اختصاصات وخصائص الكلام كحلية، وهذه النزعة لا تتوصل إلى إعادة بناء النص وتحديد مكوناتها عبر تفكيكيه ومعلمة نظامه؛

2-النزعة النقدية التفسيرية: التي تصوغ تقييما وتقويما تعسفيين للإنتاج الأدبي بواسطة مقولات ومعايير خارجية ومستعارة من الحقول المتنوعة، فتكرس للدرس النقدي التلقين .(didactique)

إن هذه الثورة على النزعة النقدية الكلاسيكية والتفسيرية، تقترب إلى روح المشروع الحداثي وتقترب إلى ما يؤكده فنسنت ليتش عن حداثية النقد الجديد – وهو هنا يدحض أطروحة حمودة كليا- في نصه الآتي : " كان النقاد الجدد يكرهون النغمة الإيحائية للنقد الانطباعي والنزعة الأخلاقية للإنسانية الجديدة والنقد الثقافي المعادي للحداثة عند مانكن وفان ويك بروكس[1]، فنقدهم للانطباعية بقربهم من الحداثة التي قامت على العلمية والعقلانية المضادة لكل رجعية أو تراجعية أو فكر أسطوري[2].

في السياق نفسه، نجد كلينيث بروكس يؤكد أن الاهتمام الرئيس للنقد، إنما هو مسألة الوحدة الكلية العضوية، التي يشكلها العمل الأدبي أو يخفق في تشكليها، وعلاقة الأجزاء المختلفة أحدها بالآخر في إقامة هذه الوحدة، كما أن علاقات الوحدات داخل العمل الأدبي تتجاوز علاقات المنطق، كما أن الأدب ليس نائبا عن الدين، لأن هذا من مهمات النقد الخارجي السياقي الذي يتخذ النص وثيقة.

إن هاته النظرة النسقية اللاتاريخية للنقد الجديد تبرز في حديث بروكس عن التجربة الإنسانية، التي يعتبرها بمثابة ثوب لا يمكن فصل جزء منه عن سائره. فهو يرى أن التأمل في العمليات العقلية للمؤلف يبتعد بالناقد عن العمل إلى السيرة والنفس ... ومثل هذه الدراسات الأخيرة تصف عملية التأليف وليس بنية الشيء المؤلف[3]، والنص الآتي لفراي ينحو المنحى نفسه: " لا شك أن النظر إلى النسق المتكامل المنفصل - عن الخارج - سواء كان نسقا من الكلمات أو من سواها، يعد من أكبر مصادر الإحساس بالجميل واللذة" [4] فالبعد الجمالي لا يكمن في الجانب التاريخي الذي يحمله النص بل في علاقات الوحدات فيما بينها. ولا ضير أن نتحجج بنص ديفيد بشبندر الآتي في السياق نفسه: "عندما يقبل الناقد على فحص وتقييم النص يفترض منذ البداية أنه كل مركب مساحي من الكلمات ذات الارتباطات المعقدة، وقد ألفت القصيدة كقفازة محكمة الصنع أو آلة أو شيء مصوغ غير شخصي ولا تاريخي"[5].

إن فهم حمودة يقترب إلى كل من فراي وبروكس وفنسنت ليتش في طبيعة العلاقة الموجودة بين الأديب والناقد والتاريخ، فقد عزا بروكس دورا متواضعا للناقد. يقول: "وبشأن المساعدة التي يستطيع الناقد أن يعطيها

---

[1]- فنسنت ليتش- النقد الأدبي الأمريكي، من الثلاثينيات إلى الثمانينيات- تر: محمد يحي، مراجعة : ماهر شفيق فريد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000 ، ص 47.

[2] - فتحي التريكي ورشيدة التريكي- فلسفة الحداثة - مركز الإنماء القومي، بيروت، 1992 ص 13.

[3] - ك. م. نيتن- نظرية الأدب في القرن العشرين- ص 47.

[4]- فراي نورثروب - تشريح النقد، محاولات أربع- ترجمة: محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية عمادة البحث العلمي، عمان، 1991، ص 94.

[5] - فنسنت ليتش- النقد الأدبي الأمريكي- من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، ص 50.

للفنان البارع... ه ي ربما أن يفعل أكثر قليلا من الإشارة إلى أن العمل قد نجح أو أخفق في رأيه" [1] وهذا ما يقر به حمودة في نقد النقد. أما في مسألة الناقد والتاريخ، فيرى فراي" أن الناقد الذي يعتمد على السيرة هو الناقد الذي يعتمد على التاريخ ويتحول من عبادة الأبطال إلى تقبل شامل للأشياء دون تمييز ولا يكون هناك شيء في حقله يعرض من قراءته قراءة المستمع" [2] ففراي هنا يوجه سهام نقده إلى النقد التاريخي، الذي يصبح الناقد من خلاله، مجرد جامع لوثائق تاريخية، لا فائدة منها حين إنارة النص الأدبي، إلا أن فراي لا ينتقد كل التاريخ وإنما يدعو إلى تعضيد النقد التاريخي "بنقد مجازي / بلاغى" [3].

في السياق نفسه، يتساءل كلينت بيرك - وهو من أعلام النقد الجديد الامريكي - عن ماذا يمكن أن يقال عن العمل إن لم يكن لديك شيء غيره، لدرجة أنك لم تعرف من كتبه؟ ها هنا سيكون تحليلك لا محالة داخليا، تماما في حقل الشعريات، فالبيانات الخارجية لا يمكن لها أن تنير النص الأدبي، وهي بالأساس غير موجودة. فأهمية التحليل لدى بيرك تتأسس ضمن ما يسميه بشروط الشعريات، التي تحلل العمل من حيث هو شكل فقط لا مادة، دون أية إشارة إلى شخصية المؤلف ."[4] لأن أساس النقد الجديد وجذوره الفلسفية تعود حسب ميجان الرويلي إلى الفلسفة الكانطية والديكارتية التي تؤكد على قيمة الذات في إدراك. العام، وكذلك رؤية كولريدج النقدية التي أكدت على مفهوم المخيلة، والوحدة العضوية، والتي تؤكد على تفوق اللغة الأدبية على لغة العلم واللغة الحياتية المؤسساتية[5]، ولعل هذا التوجه المعرفي هو الذي ما جعل حمودة يرفض أن تكون اللغة النقدية أرقى أرقى من اللغة الأدبية والشعرية.

إلا أن النقد الجديد لم يخل من اختلافات إبستيمية بين أقطابه، في مسألتي الذات والتاريخ، فهاهو كنث بيرك يرى أن كلينيث بروكس لم يكن شكلانيا، وهذا في قوله: "أنا لا أناقش هنا صحة تعليقات السيد بروكس أو زيفها بل أشير فحسب إلى أنها ليست شكلانية. قد تدعى "سوسيولوجية"، وقد تكون ماركسية في علاقتها بكتاب تعكس فيه موقفا اجتماعيا. وتتضمن الفصول الثلاثة الأول "فولكنر الريفي" و"الناس البسطاء: الفلاحون الصغار"... أشياء كثيرة قيمة جدا تقال حول المواقف غير الشعرية التي يكتب عنها فولكنر" [6]، فكنث قرأ هاته العناوين التي تومئ إلى أن الباحث بروكس يشتغل في مجال النقدي الاجتماعي؛ الذي يتخذ الأدب عاكسا لمظاهر العيش الثقافية والمادية، ويبتعد ع ن النطاق الشكلاني والنسقي. ولهذا السبب يقر نيوتن أن كلينيث بروكس - على الرغم من توجهه الشكلاني - لا يقصد أبدا إنكار الدراسات الأدبية والنقدية التي تقوم على سيرة الحياة أو

---

[1] – ك. م. نيوتن – نظرية الأدب في القرن العشرين– ص 46.

[2] – فراي– تشريح النقد– ص 29.

[3] –المرجع نفسه، ص 30.

[4] – ك. م. نيوتن– نظرية الأدب في القرن العشرين– ص 52.

[5] – ميجان الرويلي وسعد البازعي– دليل الناقد الأدبي. إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا– ط.3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت، 2002، ص 312.

[6] – ك. م. نيوتن، نظرية الأدب في القرن العشرين، ص .54

الحياة، فقد تثبت أهميتها لفهم النص رغم أنها لا تست أن تقرر قيمته الأدبية[1] إذا سلمنا بأن كلينيث بروكس كان اقل شكلانية واهتماما بنسقية اللغة فإن المبادئ الأتية التي يراها مشكلة للنقد الجديد تحليلي نيوتن والان ريت؛ وهذه المبادئ:

1 يبتعد النقد الجديد عن دراسة المصادر والخلفيات الاجتماعية وتاريخ الأفكار، والسياسة والاهتمامات الخارجية ويركز اهتمامه على الموضوع الأدبي نفسه.

2 -يستكشف بناء العمل، وليس عقل المؤلف، ولا ردود أفعال القراء.

3 -يدعو إلى نظرية عضوية للشعر بدلا من المفهوم الثنائي عن الشكل والمادة، فيركز على كلمات النص في علاقاتها الكلية. [2]

4 -يسعى إلى قراءة مدققة للأعمال الأدبية ويعني بظلال المعاني في الكلمات والأشكال الأدبية والبلاغية.

لكن هذه المبادئ الخاصة بالنقد الجديد المركزة على الداخل والمقصية للخارج، لم تكن، أو لم تبق سائدة في النقد الجديد على الدوام، بسبب التحولات الإبستيمولوجية للمدرسة؛ إذ يفسر لنا فنسنت ليتش ذلك التحول من الشكل المغلق إلى الاهتمام بمصاحبات ذاتية أخرى فيقول ":عندما أخذ بعض كبار النقاد الجدد يتحولون عن الممارسات الشكلية البحتة إلى اهتمامات ثقافية أوسع كانت عقائدهم آخذة في الانتشار بين أتباعهم من الجيلين الثاني والثالث [3] فمسألة شكلانية النقد الجديد من ذاتيته وانفتاحه على التاريخ بقيت مطروحة على الأجيال الثلاثة للنقد الجديد. فها هو إليوت الذي يعد من الجيل الأول يتحدث عن تعريف للثقافة - في كتابه: ملاحظات نحو تعريف الثقافة - بطريقة تعتمد على التحليل العضوي؛ فهو يشترط إمكانية التحليل-إلى أجزاء مشكلة -لأية ثقافة معينة لتسمى ثقافة[4]، وحينما يتناول إليوت الشعر والنقد الذي أنتجه الشاعر والناقد ماثيو آرنولد، في مقال له عن العلاقة التي تحكم الشعر بالنقد في إنجلترا، يرى أنه على الرغم من دفاع مائيو عن مكانة الناقد وصده للفكرة الرومانسية القائلة بأن الناقد شاعر فاشل، إلا أنه لم يذهب إلى إهمال دور الذات والتاريخ في التجربة الشعرية والنقدية[5] وقد وجه إلى ماثيو آرنولد مجموعة من الملاحظات النقدية نذكر من بينها ما يخدم موضوعنا. يقول إليوت عن تجربة آرنولد النقدية:

---

[1] المرجع نفسه، ص 50.

[2] - كلينيث بروكس- النقد الجديد -موسوعة برينستون للشعر وعلم الشعر، طبعة موسعة، تحرير: أليكس بريمنجر وآخرون، دار نشر جامعة برينستون،1974 ، ص ص568 ،567 ، نقلا عن: فنسنت ب. ليتش- النقد الأدبي الأمريكي، من الثلاثينات إلى الثمانينات- ص 47.

[3] - فنسنت ليتش- النقد الأدبي الأمريكي، من الثلاثينيات إلى الثمانينيات- ص 45، 46.

[4] - ت. س. إليوت- ملاحظات نحو تعريف الثقافة- تر: شكري محمد عياد، مراجعة: عثمان نوية تحري: محمد عنان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2001، ص 21.

[5] -عبد العزيز حمودة- المرايا المحدبة- ص 88.

"حاولت أن أشير إلى بعض نقاط الضعف في آرنولد عندما جازف بإقحام أقسام من الفكر لم يكن عقله صالحا لها أو معدا لمعالجتها، لقد كان في الفلسفة واللاهوت في مستوى ما قبل التخرج، وكان نفعيا"[1]، فإليوت لا ينتقد استعمال هذه الأدوات الخارجية في قراءة الشعر وكتابته عند ماثيو بقدر ما ينتقد الطريقة التي يشكل من خلالها شعره ونقده، مستعملا تلك المؤثرات الخارجية الموازية لبنية اللغة الشعرية. لأن تلك الخصائص الخارجية من منظور إليوت لا يمكن الاستغناء عنها بطريقة نائية، هذا ما يجعله متوافقا آرنولد في نقده لوردزروث، وتأكيده على العلاقة الوطيدة التي تربط الشعر بالنقد حينما يقول: "(إن الشعر في أعماقه نقد للحياة). في أعماقه: إن هذا يعني نزولا إلى عمق عظيم، فالأعماق هي الأعماق. وعند قاع الهوة ما لا يراه غير القليلين... إن هذا أشبه بما لو كان آرنولد قد قال إن العبادة المسيحية في أعماقها نقد للثالوث. ونستطيع أن نرى على نحو أفضل ما تصل إليه كلمات آرنولد حينما نتبين أن شعره، على وجه اليقين شعر نقدي "[2] ولكن هذا الشعر الذي يحمل طابعا نقديا لليد - منظور النقد الجديد الذي لا يغالي في استعمال اللغة الشارحة، عكس النقد الذي يميل إلى اللغة الشارحة الشعرية فيحدث خللا في الفهم لدى المتلقي، ود التهمة التي وجهها حمودة إلى النقد الحداثي وما بعده، ونفاها عن النت الذي كانت لغته مباشرة إلى حد معين. ينحو محمد مصطفى بدوي في: الريتشاردز أنه قام بتنقية لغة النقد، وتخليصها من الإسراف في استخدام باند العاطفية فحاول النقاد بعده أن يتوخوا الاقتصاد، ويكتبوا بأسلوب قرى الأسلوب العلمي. فلغة النقد يراها حمودة حاملة لمعين معين؛ فلا يجب أن تتسم بالمجازية أو الشعرية التي رسمت النقد الحداثي وما بعده.

في الحديث عن علاقة الذات الإنسانية بالأشياء الخارجية، استعار النقد الجديد تصوراته من الرومانسية التي جعلت وحدة الإنسان وعزلته موقفا يتردد كثيرا في أشعارها وغنائياتها المعاصرة، موسيقى البلوز على سبيل المثال[3]. فحسب إليوت لا يمكن إنكار دور الذات باعتباره متأثرا ببعض مفاهيم الرومانسية، لكن عامل الذات لا بشكل أساس التجربة الشعرية لدي إليوت إلا إذا دعم بعاملين هما[4]:

1 -وعي الشاعر بالتقاليد الفنية، أي الموروث الذي انحدر إليه.

2 -موهبته الفردية القادرة على أن تضيف إلى التراث.

من خلال هذين المبدأين يمكن تلمس رؤية إليوت الرومانسية ومبادئ ضمنية للنقد الجديد الذي لم يكن متعصبا في شكلانيته وإهماله للتاريخ، وهما النقطتان اللتان نقدهما مدرسة شيكاغو وعابتهما في تلك المدرسة[5]

---

[1]- ت. س. إليوت - جدوى الشعر وجدوى النقد ، دراسات في علاقة النقد بالشعر في إنجلترا-جزء03، تر: ماهر شفيق فريد، مقال. مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، يناير1992 ، العدد39 ، 40 ،ص 229.

[2] - المرجع نفسه - ص231 .

[3] - المرجع نفسه - ص237 .

[4] - أسرة تحرير مجلة فصول - مدارس النقد الأدبي، ت. س. إليوت- مقاله الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد33 ، مايو1973 ، ص15 .

[5] - ديفيد بشبندر- نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر- ص 31.

إذن، يظهر إليوت من خلال هذين المبدأين محاولا الدمج بين الشكل اللغوي الخاص بلغة الشعر والموروث التاريخي الخاص بمضمون الشعر.

إن لآراء الناقد الإيطالي بنتندو كروتشي علاقة معينة بالتوجه النسقي، فقد توصل في دراسته لعملية الإدراك عامة، وإدراك وفهم النص الأدبي خاصة تتأسس على الكل لا على النظرة التجزيئية. يشرح كروتشي هذه المسألة في قوله: " توصلت إلى أن الإدراك لا ينعزل عما يتم إدراكه، بل هناك دائما علاقة وثيقة بين مادة الإدراك والإدراك ذاته، والذات المدركة الفاعلة والوسيط الذي يهيئ هذه العملية (اللغة)[1].

إن كروتشي ينص على أهمية الذات في فهم الأنساق عامة؛ لأنه بدون ذات لا يمكن أن تتشكل أو تفهم هاته الأنساق. إذ يرى حمودة أنه: " في أحيان كثيرة يجيء حديث الشكليين الروس قريبا جدا من أراء بندىتو كروتشي... عن العلاقة بين الكل والجزء، وكيف تتحدد قيمة أجزائه، وهو المبدأ الذي سوف يلعب دورا محوريا عند النقاد الجدد الذين يؤكدون على الوحدة العضوية للنص"[2]، وهذا نص آخر من كتاب علم الجمال والنقد الحديث يدلل على الفكرة ذاتها. يقول حمودة:" لا تكاد نظرية كروتشي في الجمال تختلف عن هذا (يقصد النظرة الكلية النسقية) في كثير أو قليل، فهما يتفقان في أنهما لا يجدان ضرورة حتمية لأن يكون الشيء الجميل في الواقع جميلا، أيضا، في العالم الفن، أو سببا لأن لا يكون الشيء القبيح في الواقع جميلا في العمل الفني"[3]، فمسألة الجمال تتحدد عبر مجموعة علائق متداخلة تساهم الذات المؤلفة والمتلقية في تشكيلها.

إن حمودة يؤكد في أكثر من موضع على القدرات المعرفية والنقدية لكروتشي التي لا تستند إلى فلسفة نسقية مغلقة، فتلغي ذاتية الناقد وقدراته المعرفية؛ هذا مما جعله يمثل أهم أعلام النقد الجديد، فقد تنوعت لديه مشارب الثقافة وأدوات الكشف، وتكاثرت أمامه مسالك الولوج إلى اللغة والأدب [4]. هاته العوامل والخلفيات النقدية لكروتشي تحكمت نسبيا في قراءة حمودة باعترافه هو في قوله: "ربما نقطة الضعف عندي أني أحاول دائما أن أي حديث على ضوء صورة خلفية لا أحاول إبعادها: صورة خلفية كروتشى ونظريته. أحاول دائما أن أرد الفكرة التي أقرأها للناقد الحديث إلى ما قاله كروتشي في هذا الصدد "[5]، إلا أن هذه القراءة يمكن تبريرها بكونها مقاربة مقاربة لآراء كروتشي النقدية في ضوء معطيات المناهج النقدية المعاصرة .

يمثل آخيور أرمسترونغ ريتشاردز منعرجا هاما لتطور النقد الجديد واكتماله ففي سياق التوجه النسقي التأويلي،" حاول رصد وقياس نجاح قراءة الشعر جامعا في تجاربه بين الأدب وعلم النفس حتى يوجد أساسا علميا صلبا يؤدي بدوره إلى ممارسة نقدية تطبيقية"[6]، بحيث تستند على قدرات القارئ التأويلية لنسق العمل الأدبي العام .ولهذا قدم ريتشاردز محاولة نقدية تطبيقية امتحن من خلالها طلبته، إذ أعطاهم قصائد مجهولة

---

[1]- ميجان الرويلي وسعد البازعي-دليل الناقد الأدبي- ص 68.

[2]- عبد العزيز حمودة- المرايا المحدبة- ص 185.

[3]- عبد العزيز حمودة- علم الجمال والنقد الحديث- ص 68.

[4]- عبد السلام المسدي- الأدب وخطاب النقد- ط. 1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت2004 ، ص 121.

[5]- عبد العزيز حمودة -علم الجمال والنقد الحديث- ص 26.

[6] - ميجان الرويلي وسعد البازعي- دليل الناقد الأدبي- ص313.

المؤلف، وطالبهم بتحليلها بطريقة محايثة فكانت النتائج متفاوتة [1]، ومن هنا، نبه ريتشاردز إلى تعدد مستويات المعنى، وإلى المشكلات التي يواجهها القراء ذوي القدرات المتفاوتة، كما نبه إلى الحذر من استخدام أو سوء استخدام الشعراء للرخص الفنية... فنبذ قصد المؤلف، وأصر على قضايا الأسلوب الفنية"[2]، إلا أنه لم يلغ القدرة التأويلية للذات المتلقية، فكان الحد، إذن، من الذات الكاتبة المؤلفة، التي تم استبعاد البحث عن مقصديتها. وهذا قريب جدا، بل نواة لمفهوم موت الكاتب عند رولان بارت.

لا يستبعد ريتشاردز وجود الدلالة، ولكن لا يحضرها في معنى واحد. وقد انتقد من يقوم بذلك في مصطلح خرافة المعنى الخالص. إذ إن: "السبب الرئيس في سوء الفهم، هو خرافة المعين الخالص proper meaning superstition، أي ذلك الاعتقاد الخالص بأن للكلمة معن ثابتا محددا، مستقلا عن شروط استعماله"[3]، فمفهوم الاستعمال هنا يحدده السياق النصي والذات المتلقية له. لهذا نلاحظ أن ريتشاردز لا يتعصب لمفهوم النسق الداخل في دراساته النقدية، وهنا نتساءل عن كيفية مشاركة القارئ عن وعي في عملية إبداع القصيدة؟ نجد، تقريبا الفكرة نفسها عند إليوت كما سبق في إقحامه للتاريخ، ونحن نعدها خروجا نوعيا عن مفاهيم النقد الجديد -ولو أن حجة ريتشاردز هي اهتمامه بالدراسات النفسية، ومن ثم ظهر للمتلقي دور محوري في رؤيته النقدية - وهذا، كما قلنا قبل قليل خروجا عن مسارات النقد الجديد التي تعطي النص كل الحرية في تشكيل معناه، يقول إليوت معضدا رأي ريتشاردز في قضية تعدد المعاني وانفتاح النص على الخارج: "إن الخطر الأول في قراءة الخطاب الشعري يكمن في الاعتقاد بضرورة وجود تفسير واحد للقصيدة، وإن ذلك التفسير هو التفسير الصحيح... فمعنى القصيدة العام لا يوافيه أي تفسير معين لأنه يتوقف على ما توحيه القصيدة"[4]، ومن ثم، قد نفهم أن ذلك الإيحاء مرتكز على وجود قارئ يستنطق إيحاءات وفراغات القصيدة. مفهوم آلت نظرية التلقي الألمانية.

ولكن المثير للانتباه، هو أن حمودة يعترف بذلك الخروج الإبستيمولوجي في عملية التأويل عند مدرسة النقد الجديد من النصية إلى ما يشبه لا نهائية التأويل، لكنه يبرر ذلك في كون اللغة النقدية التي استعملت في توضيح مفاهيم أليوت وريتشاردز؛ مثل المعادل الموضوعي(Objective correlative) ، وخرافة المعنى الخالص، كانت واضحة وغير معقدة، كما هو الحال في مصطلح الإرجاء التفكيكي على الرغم من التقارب المضموني بينها[5]، وعلى الرغم من أنه ينتقد الإرجاء والانتشار التفكيكي، فهو لا ينتقد خرافة المعنى الخالص.

---

[1] – روبرت شولز– السيمياء والتأويل – تر: سعيد الغانمي، ط1. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، بيروت، عمان، 1994، ص40.

[2] – ميجان الرويلي وسعد البازعي– دليل الناقد الأدبي– ص 314.

[3] – آيفور أرمسترونغ ريتشاردز– فلسفة البلاغة – تر: سعيد الغانمي وناصر حلاوي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء بيروت، 2002، ص 20.

[4] – ت. س. إليوت –حدود النقد الأدبي – مجلة فصول، ص 289.

[5] – عبد العزيز حمودة – الخروج من التيه– ص 193.

ومن ثم، فهذه التحليلات المتعلقة بحضور الذات والتاريخ تخطيها إلى فكرة التعدد والتنوع في استراتيجيات النقد الجديد فتجعلنا نتساءل بإلحاح شديد: لماذا يفصل حمودة بين النقد الجديد وتيارات البنيوية على الرغم من اعترافه بالتقاء النقد الجديد بالشكلانية في عدة مفاهيم، من بينها: البحث كيفية تشكل النص[1]. ولو أن الجواب الضمني الذي يقدمه حمودة لنا، والذي يبرئ من خلاله النقد الجديد من متاهات الحداثة وما بعدها هو أنه؛ أي النقد الجديد لم يقم بطمس النص الإبداعي حين تحليله، وفي هذه المسألة بالتحديد يقترب حمودة من ريتشاردز في دفاعهما عن حضور النص الأدبي وتبيان مكانة النص النقدي، بحيث لا يجب على هذا الأخير أن يتخذ الأول سلما للتمركب عالية[2].

بالإضافة إلى ذلك، نجد أن النقد الجديد، حسب حمودة، لم يهمل المعنى بصفة كلية، كما أنه لم يكن ماديا؛ إذ للذات مكانة فيه. ولهذا السبب يؤكد مؤلفا دليل الناقد الأدبي على ضرورة تصنيف النقد الجديد تحت توجه عام معين، فيدرجانه تحت المضلة الشكلانية، فهم يلتقيان في مسألة الجمع بين الشكل والمعنى[3] وهذه النتيجة التي قدمها ميجان الرويلي وزميله بخصوص نسقية أو شكلية النقد الجديد نتخذها كفرضية من أجل مناقشتها في العنصر الموالي، على الرغم من وجود مناقشات عابرة لها في عنصرنا الحالي؛ فالذات دائما كانت في صراع مع الأنساق والبين التي تحيط بما في هذا العالم.

2-بين النقد الجديد والبنيوية :

إن الحديث عن النقد الجديد من الناحية التاريخية أو من الناحية المفاهيمية يمكن أن يوقع الباحث في خلط مع تيار أخر متزامن معه تاريخيا ومتشابه مفاهيميا إلى درجة معينة، وهذا التيار هو البنيوية الفرنسية التي يلتقي النقد الجديد في بعض المبادئ (النسق والنص المغلق)، وتختلف معه في أخرى، وكان لحمودة دور كبير في الفصل بينهما عن طريق تبيان أوجه اختلافهما.

يقول كريستوفر نوريس موضحا وجود علاقات شبه، سنحاول الحفر داخلها لتبيان صحتها: " سرعان ما اتضح أن النقاد الجدد إذا ما جردناهم من رغبتهم في منطقة، قصره على النظام المنطقي، إنما ينكبون على الحفاظ على وحدة الشعر وتفرده بعزله ليصبح داخل بلاغتهم المنتقاة "[4]، والبلاغة، كما هو ظاهر كان له ا دور واضح في مفاهيم النقد الجديد عند ريتشاردز رينيه وليك في مرحلة متأخرة.

يبرر حمودة تردده من إعادة نشر كتاب علم الجمال والنقد الحديث، باحتمال اعتقاد البعض أنه" سيكشف عن لونه الحقيقي باعتباره أحد تلامذة النقد الجديد، وهو اليوم يحاول إحياء مدرسة نقدية تخطتها الحركة النقدية والأدبية منذ سنوات طويلة"[5]، ولكن، في حقيقة الأمر، ليس هذا هو السبب الوحيد الذي يجعله يتردد من إعادة إعادة نشر الكتاب، وإنما لأنه سيصبح على شاكلة النقاد العرب الذين ينطلقون من تأسيسات ومنطلقات نقدية

---

[1]- المرجع نفسه، ص 23.

[2]-آيفور أرمسترونغ ريتشاردز- مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر- ص 47.

[3] - ميجان الرويلي وسعد البازعي- دليل الناقد الأدبي- ص 312.

[4] - كريستوفر نوريس- التفكيكية، النظرية والممارسة- تر: صبري محمد حسن، دارالمريخ للنشر، الرياض 1989، ص 33.

[5] - عبد العزيز حمودة- علم الجمال والنقد الحديث- ص 19.

غربية في تناول متون أدبية وفكرية عربية تختلف عن خلفيات المنهج الغربي نشأة وتأسيسا وتطبيقا، وتفارق الأسس الفنية والجمالية والقيم المعرفية المختزنة داخلها.

إن حمودة يقر في أكثر من موضع في كتابه علم الجمال والنقد الحديث بأنه ينتمي إلى مدرسة النقد الجديد؛ فقد تربى في أحضان مدرسة النقد الجديد ومذهبها التحليلي وساهم هذا الكتاب النقدي في الدعوة إليها[1]. وقد كان في ستينات القرن العشرين يدعو إلى تبني النقد الجديد في قراءة الأدب وخصوصا. وهذا نص أخر يذهب فيه المذهب نفسه – في كتابه الأخير الخروج من التيه، إذ يقول: "واقع النقد الأدبي بعد النقد الجديد... كصورة سفينة ألقت بمراسيها في مرفأ نظرية متواضعة الادعاءات تحمي العواصف. ثم رفعت تلك المراسي لتصبح السفينة في مهب الريح والعواصف والأمواج العاتية وما زاد الطين بلة، أنه تم محو الخرائط اللازمة لإعادتها إلى بر الأمان"، فحمودة يصور لنا هنا– في لغة مجازية – حالة النقد الأدبي بأنها متألمة ولكنه هنا يدحض مقولة أساسية له وهي أن "المدارس والمذاهب النقدية تموت بالكامل، كما قد يتوهم البعض، ومتابعة تاريخ النقد الأدبي منذ الإغريق إلى اليوم تؤكد أن المذاهب النقدية تمثل دوائر تكون مناطق التداخل بينها أكثر من مناطق التباعد والافتراق"[2]، ولكن هذا المبدأ عندما يتعلق عند حمودة بمدرسة النقد الجديد فإنه يختفي وراء إعجابه وتعلقه الشديد بها. ومقارنتنا الآتية بين النقد البنيوي والنقد الجديد ستبين لنا مدى اجتهاد حمودة في تبيان مواطن الافتراق، خصوصا في مقولة النسق حتى لا يقع في مأزق ابستيمي يعيق نجاح مشروعه النقدي.

إن معالجة مفهوم النسق بين الطرح البنيوي الشكلاني ، والطرح الذي قدمه النقد الجديد الأنجلوسكسوني صعب وشائك للغاية، وقد حاول حمودة أن يبين أهم الفروقات الموجودة بينهما على مستواه، لكي يثبت أهمية النقد الجديد وفعالية إجراءاته، وعدم غموضها، وبالمقابل عدم كفاءة وفاعلية الطرح البنيوي النسقي المغلق تماما، وصعوبة مبادئه وغموضها.

لا ينكر حمودة وجود بعض أوجه التلاقي بين البنيوية والنقد الجديد، وبالخصوص، في تأثير هذا الثاني على البنيوية وما بعدها، فيقول: "النقد الجديد بالرغم من فشله الواضح في تطوير نظرية متكاملة للغة ...إلا أنه مهد الطريق التطوير نظرية اللغة والدلالة لا ينكرها غلاة البنيوية أنفسهم. ومما لا شك فيه أن جذور النص الأدبي المغلق، والنص اللغوي المغلق الذي سيركز عليه البنيويون فيما بعد، ثم الحديث عن النص المفتوح ولا نهائية المعنى عند التفكيكيين تبدأ في داخل تربة النقد الجديد الذي يجمع بين كل المتناقضات" [3] ، إذن فهو يقترب إلى ما يذهب إليه ديفيد بشبندر من وجود علاقة بين مقولة النسق في الطرح البنيوي، ومقولة الوحدة العضوية التي قدمتها مدرسة النقد الجديد .حيث ":تبدأ الوحدة العضوية في صورة بذرة (seed) أو جرثومة (Germ) في مخيلة الشاعر الخلاقة، إن نموها عملية لا شعورية تتوقف على تمثلها لمواد غريبة ومتنوعة، ويتحدد تطورها

[1]– المرجع نفسه– ص 20.

[2]– عبد العزيز حمودة– الخروج من التيه – ص 31.

[3]–عبد العزيز حمودة– المرايا المحدبة– ص 139.

وشكلها النهائي ذاتيا، وتكون النتيجة شبيهة بشيء حي من حيث اندماج التعددية والوحدة، والخاص والعام، والمحتوى والشكل وانصهارهما" [1].

نستنتج أن حمودة، وإن أشار إلى فشل النقد الجديد، لكنه في نهاية النص يعود إلى تأكيد قوته وفاعليته الكبيرة، إذ إنه يمثل من منظوره التربة التي قدمت مجموعة من المبادئ لمعظم نظريات النقد الحداثية وما بعد الحداثية، وهذا تنوع، وليس تناقضا؛ إذ أثبتت نتائج بحثنا سالفا بأن النقد الجديد متنوع المبادئ والرؤى بين إليوت وريتشاردز وبروكس، وألان تيت. لأن حركة النقد الجديد من الناحية التاريخية- حسب حمودة – هي" المحطة الرئيسية السابقة مباشرة لنقد الحداثة من بنيوية وما بعد بنيوية" [2]، ولعل هذا التصنيف التاريخي الذي يجعل النقد الجديد سابقا للحداثة البنيوية وما بعد الحداثة / ما بعد البنيوية، هو ما يجعل حمودة لا يتعرض للنقد الجديد بالنقد والتفكيك، على الرغم من أن هناك مفاهيم مشتركة بين كل تلك التيارات لأن:" مدرسة النقد الجديد... أسفرت في تجربتها الفكرية والمنهجية عن نتائج مماثلة وموازية لتلك النتائج التي تمخضت عنها كما اشرنا إليها في الفكر اللغوي والأدبي العام (أوروبا الشرقية)"[3]،ويذهب سعيد بنكراد إلى: "أن النقد الجديد يتعلق بتصور نقدي يستند في ما رمت البنيوية و تارة إلى السيميائيات بنواحيها المختلفة، وتارة إلى جماليات التلقي ومرات قليلة إلى التيار التفكيكي"[4]، فهذا التنوع جاء نتيجة المناخ العلمي التجريبي الذي اعتمد التدريب والتقنية والذاتية، إذ إن النقد الجديد رفع بمجموعة كانت توازي تلك النتائج المنهجية التي توصلت إليها المدارس السببية وأخذ كل ذلك يتفاعل مع المناخ النقدي العالمي بصفة عامة [5]، وهذا المناخ الذي يقترب إلى ما يسميه عبد الوهاب المسيري بالعقلانية المادية التي تعني "الإيمان بأن الواقع المادي (الموضوعي) يحوي داخله ما يكفي لتفسيره دون الحاجة الى وحي أو غيب، وأن هذا الواقع يشكل كلا متماسكا مترابطة أجزاؤه برباط السببية الصلبة، بل والمطلقة"[6] فحديث المسيري هنا هو حديث عن نزعة نسقية لا من غير المعيار والنظام الداخلي المطلق، والتالي أية عشوائية أو اعتباطية. أن تهمة عدم الاتساق هي أبشع تهمة يمكن توجيهها إلى نظرية أو منهج نقدي معين، لكن التفكيكية كيفت هذه التهمة وحولتها إلى خصيصة تميزها ومبدأ تسير عليه، مثلما فعل بول دي مان الذي جعل التناقض والانسجام نسقا وصرفيا"[7]، ولكن كيف يمكن أن يضم النسق تناقضا ؟ .

وفي هذا الصدد، لا ضير أن نشير إلى ما يقابل النظرة النسقية النظامية البنيوية الحداثة التي سماها المسيري بالعقلانية المادية، والتي تمثل استنارة مضيئة تقابل تيارات ما بعد الحداثة/ ما بعد البنيوية المسماة بالاستنارة

---

[1] – ديفيد بشبندر- نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر- ص 31.

[2] –عبد العزيز حمودة- المرايا المحدبة- ص 133.

[3] – صلاح فضل- مناهج النقد المعاصر- دار الافاق العربية، القاهرة، 1996، ص 84.

[4] – سعيد بن كراد – التيارات النقدية الجديدة، الأصول النظرية وشروط الاستنبات، ص 15.

[5] – صلاح فضل- مناهج النقد المعاصر- ص 85.

[6] – عبد الوهاب المسيري وفتحي التريكي- الحداثة وما بعد الحداثة- ، دار الوعي، الجزائر العاصمة، ط2، 2012، ص 17.

[7] – بول دي مان- العمى والبصيرة : مقالات في بلاغة النقد المعاصر- تحرير: قلاد غوزيتش، تر: سعيد الغانمي، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص 24.

المظلمة التي تمثل اللاعقلانية المادية؛ أي توجه لا عقلاني فوضوي تشتيتي تجاه المادة المشكلة للكون"[1]، ومن هذا المنطلق، يمكن أن نفسر ذلك التنوع المفاهيمي للنقد الجديد الذي أقر به حمودة على أنه كان جامعا لفلسفة نسقية في مرحلته الأولى، ثم الفلسفة تجاوزت النسق في مرحلة ثانية، وإلا كيف كان مرتكزا و منبعا للبنيوية ثم التفكيكية ونظرية التلقي ؟ .

يقول نوريس مؤكدا على هذا التخريج الذي طرحناه: "ازداد ذلك التحدي قوة عندما أعلن الناقد جيفري هارتمان عن التوائه هو وأمثاله من النقاد الانفصال كلية عن المدرسة النقدية الجديدة والتحرك إلى ما وراء الشكلية" [2] أي الانعتاق من سلطة الشكل ومقولة النسق. يقول أمبرتو إيكو عن انفتاح بنية النص وانغلاقه على نفسه: "كان الاعتقاد السائد أن النص ينبغي أن يعالج في صلب بنيته الموضوعية، كما تتبدى للناقد في سطحها الدال .بالمقابل فقد أهملت مداخلة المرسل إليه (المتلقي) التأويلية، وباتت في الظل"[3]، إلى أن جاءت نظريات التلقي لتكشف عن انفتاح النسق ودورها في تشكيله؛ والنقد الجديد طرأ له ما طرأ للبنيوية في مرحلة متأخرة من انفتاح على القارئ، مثلما ذكرنا في تجربة ريتشاردز النقدية.

كان ذلك الانفتاح، نتيجة المناخ المعقد، والمحدد بالعقلانية المادية، قد شكل خلفية عامة للنقد الجديد والبنيوية وما بعدها على حد سواء، لكن الجانب الإجرائي والمفاهيمي الذي بلوره اختلف نسبيا في انغلاق النسق وانفتاحه على التأويل الذاتي .ولو أن الرؤية الفلسفية العامة كانت مشتركة؛ وهي تتمثل في فلسفة التنوير العقلانية المادية، التي أقامت علاقة عكسية تناقضية بينها وبين الرؤية الذرية والشذرية، أو كما قلنا سالفا، اللاعقلانية المادية، التي طغت في أوروبا، وهي القائلة بتشظي المعرفة وتفرعها إلى تخصصات دقيقة متعددة ... ومن ثم، هذا يؤدي إلى عزلة الإنسان وانفصامه عن الواقع[4]، لعدم قدرته الاندماج في نسق والواقع المكون من بنيات لا توافق بنية الإنسانية الأخلاقية.

رابعا:رؤية حمودة لاختلاف المرجعيات في خطاب التفكيك.

[1] – عبد الوهاب المسيري وفتحي التريكي– الحداثة وما بعد الحداثة– ص 22.

[2] – كريستوفر نوريس– التفكيكية، النظرية والممارسة– ص 47.

[3] – أمبرتو إيكو– القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية– تر: أنطوان أبو زيد، ط1.، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت،1996 ، ص 08.

[4] – ميجان الرويلي وسعد البازعي– دليل الناقد الأدبي– ص 67.

إن البنيوية هي النواة المنهجية المولدة لما تلتها من اتجاهات عُرفت باسم اتجاهات ما بعد البنيوية، كالتفكيكية والسميولوجيا و التأويل وجمالية التلقي ، فأعطيت أهمية قصوى للقارئ والقراءة على حد سواء في الممارسة النقدية، فمن طبيعة النص أن ينفتح على عدد لا حصر له من القـــراءات، وبالتـالي من التأويلات وإمكانية انفتاح النص على قراءات متعددة هو النظير الجدلي للاستقلال الدلالي للنص.

إن" التفكيك ما هو إلاّ تصحيح للمسار البنيوّي" [1] ،حسب اعتقاد عديد النقاد"إذ أن حركة ما بعد البنيوية الّتي ظهرت في منتصف ستينيات القرن العشرين أي في عزّ الرواج البنيوي ليست قطيعة في المسار البنيوي ،إنّما هي في أقصى تقدير نقطة اِنعطاف بالمفهوم الرياضي في منحى الدالة البنيوية" [2]، لتكون مرحلة ما بعد البنيوية تعبر عن مراجعة البنيوية لنفسها وتأمل ذاتها في مسار تطورها.

فالتفكيكية خرجت إلى الخطاب النقدي الغربي المعاصر ،نتيجة التّكون المتنافر للفكر الغربي فهي دعوة لتعريته وإبراز تناقضه وتبيان اشتباكه الهش، وترجع التفكيكية في أصولها الأولى"لنتشه" لاتفاق معظم التفكيكين على ريادته لإستراتيجية التفكيك، إضافة إلى ذلك كانت مساهمته كبيرة في إبراز الاشتباك الّذي يعتري الفكر الغربي ،فانبرى للبحث في أهم أسباب هذا الاشتباك ،فوجدها ترتد بشكل كبير إلى العدمية ،إذ تبين له أن العدمية موجودة منذ زمن طويل بل هي تسكن صميم الأخلاق المسيحية ،وهذا عين ما ألمح إليه الناقد التفكيكي "ج هلس ملر" حين قال : "أن العدمية استوطنت في الميتافيزيقا الغربية منذ زمن طويل ، وأن التفكيك المعاصر الذّي كان "نتشه" أحد رواده ليس جديدا ،فقد تكرر بشكل أو بآخر على مدى قرون منذ السفسطائيين والبلاغين والإغريق بل منذ أفلاطون نفسه" [3]، "فيتشه" و " هايدغر"، أحدثا زعزعة للإطمأنينة الميتافيزيقا الغربية، فهما من :" قَرَعَ نواقيس نهاية الميتافيزيقا، وعلّمانا أن نسلك معها سلوكا "استراتيجيا" يقوم على التّموضع داخل الظاهرة ، وتوجيه ضربات متوالية لها من الداخل أي؛ أن نقطع شوطًا مع الميتافيزيقا ، وأن نطرح عليها أسئلة تظهر أمامها من تلقاء نفسها عجزها عن الإجابة، وتفصح عن تناقضها "[4].

وجماع القول فإن النص وفق إستراتيجية التفكيك يتطلب المساءلة والبحث والتنقيب في طبقاته الحالكة، وبنياته القلقة وفجواته وفراغاته الصامتة ، ليجد في نهاية المطاف حقلا أو مجالا مفتوحا لما لم يُقل أو يُعْقل، بمعنى مجالا لذلك المسكوت عنه / اللامفكر فيه .

هدفنا في هذا المبحث، البحث عن أسباب ومصوغات نقد حمودة للنقد التفكيكي، وعن آليات اعتماده النقد الغربي للتفكيك، كمنطلق لنقده الشخصي للتفكيك، إذ نلفيه يستعين كثير بآرت بيرمان في كتابه من النقد

---

[1]- يوسف وغليسي:مناهج النقد المعاصر(مفاهيمها وأسسها ،تاريخها وروادها،وتطبيقاتها العربية)، جسور للنشر والتوزيع ، الجزائر،،ط1،2007،ص168.

[2]- المرجع نفسه :الصفحة نفسها .

3- سعد البازعي-استقبال الآخر (الغرب في النقد العربي الحديث)-المركز الثقافي العربي،المغرب،لبنان،ط1،2004،ص79.

4 - جاك دريدا-الكتابة والاختلاف-، ترجمة: كاظم جهاد، ط1،دار توبقال، الدار البيضاء، 1988، ص47.

الجديد إلى التفكيكية، كما نجده يعتمد على مؤلف جون ستروك البنيوية وما بعدها، وكذلك مؤلف جون إليس ضد التفكيك، بالإضافة إلى كتاب نقد الحداثة لألان تورين، وغيرهم ...

1-إشكالية الغموض في خطاب التفكيك

حينما يعالج حمودة إشكالية الغموض في الطرح التفكيكي، فإنه لا يعزلها عن الطرح البنيوي الذي يراه واقعا في الإشكالية نفسها، ولكن بدرجة أقل نسبيا [1] سواء في نسخته الأصلية أو في نسخته العربية المستعارة. وهنا نجد أنه من المشروع التساؤل عن هذا الغموض ومصدره، هل هو مرتبط بفهم حمودة؟ أم أنه مرتبط بنية الخطاب التفكيكي المعرفية والفلسفية واللغوية؟

إن تحليل حمودة للخطاب التفكيكي يرتبط بتحليله للخطاب البنيوي في مجموعة من الأساسات الفلسفية المشتركة بينهما، ومن أهمها: الداخل والخارج، والذات والموضوع، والشك واليقين، بل إنه يقيم ربطا طريفا وذكيا بينهما على مستوى الإجراء التطبيقي والرؤية الفلسفية والنظرية فثنائية الخارج والداخل تقودنا إلى ثنائية أخرى أكثر تأثيرا وعمقا، وهي ثنائية الموضوع والذات. وإذا كانت الثنائية الأولى ترتبط... بفكر سياسي واقتصادي فرض أيديولوجية جديدة على الواقع الثقافي للقرن العشرين، فإن ثنائية الموضوع والذات نشأت واستمرت فلسفية [2]، ومن ثم، نجده يتخذ هذين الأساسين الفلسفيين منطلقا لمعاينة البنية المفاهيمية، ومستوى الوضوح في الطرح التفكيكي، مدعما بالطرح البنيوي في كثير من الأحيان للمقارنة والشرح.

يقول ستروك مؤكدا على ما يقوله حمودة في معظم كتاباته، عن صعوبة الكتابة النقدية عند دريدا وفوكو وبارت: "أعطت البنيوية وما بعدها سيئة في بعض الأوساط، فقد تسببت هذه الكتابات في قدر كبير من التصلب ضدها عند أولئك الذين يصورون على أن وضوح العرض هو من الصفات الأساسية في أي مفكر"[3]، وفي سياق الكلام نفسه عن تعقيد وغموض الطرح التفكيكي عند ممثل بارز له وهو جان لا كان: "توصل معلقون وشراح أذكياء لا يتسمون بما يكفي من الصبر والأناة إلى نتيجة مفادها أن لاكان لا يفهم وأن أتباعه لذلك لا يمكن أن يكونوا أكثر من حمقى طائعين" [4] ولكن ستروك لا يقبل بتلك النتيجة ويدعو للبحث عن الأسباب التي تدعو لاكان إلى الكتابة بتلك الطريقة والأسلوب. فيقدم في الصفحات التالية تفسيرا منطقيا وعقلانيا لمسوغات ذلك الغموض اللاكاي: إذا ما قرأنا لاكان بصعوبة بالغة، فإن لاكان سيقول لنا إن ذلك حسن، سيقول لنا إننا في سعينا لتفسير ما يقصده لأنفسنا سنجرر عقولنا من عقالها. أي أن العلاقة بين الكاتب والقارئ تصبح أشد ديموقراطية عندما يتوقف الكاتب عن إتحافنا من عليائه بمذهبه الثابت بكل ما فيه من معاملة وهمية" [5] بما يحوي الحقيقة؛ عكس السطح الذي يحوي الوهم.

---

[1]- عبد العزيز حمودة -المرايا المحدبة- ص 178.

[2]- المرجع نفسه ، ص 179.

[3]- جون ستروك- البنيوية وما بعدها، من ليفي شتراوس إلى دريدا- ص 26.

[4]- المرجع نفسه ، ص 27.

[5]- المرجع السابق، ص 27.

ويعترف جاك دريدا في رسالة وجهها إلى صديقه البروفيسور اليابان أزوتسو بوجود ذلك الغموض اللغوي، والدلالات السلبية في كلمة التفكيك، ومن ثم يعمد إلى تجنبها وتفاديها أثناء إجابته عن السؤال الآتي ":ما الذي لا يكون التفكيك؟ أو بالأحرى ما الذي لا يجب أن يكون؟" [1] ولعل دريدا بتوجيهه السؤال إلى منحى هامشي/غير مركزي يكون مدركا لتلك الدلالات السلبية التي يمكن أن تنتج لو حاول طرح سؤال ما الذي يكونه التفكيك؟ ارتبط بالنزعة العلمية الهدامة لأنطولوجيا الإنسان، بكل ما يحتويه من تصفية واختزال سلبي[2].

إن الوضعية تمردت على الذات الإنسانية، وأنقصت من قيمتها، وجعلتها تعيش في زيف وغموض لا نهائي، وهذا يندرج فيما يسمى بالتشييء، وهو نتيجة ابتعاد وسائل الإعلام عن الوظائف الحقيقية المنوطة بها، وهي نقل الواقع، فأصبحت تنتج واقعا تحركه أيديولوجيات معينة، فصارت تمثل خطابات زائفة، حتى وإن اتسمت بالوضوح، تصبح أحيانا، فعندما "تتحول التلفزة إلى فضاء استراتيجي وافتراضي للحدث فإنها تبع آلة للتصفية، حيث تتم إبادة موضوع الواقعي، لصالح افتراضي في قبضة الوسيط الإعلامي [3]، وهذا التشويش الإعلامي مرتبط، أساسا، بمفهوم مفهوم الإرجاء أو الانتشار la dissemination وضياع العلامة في علاقاتها بالمرجع (المشار إليه)، وهذا يقود إلى ضياع الحقيقة بصفة عامة.

إن ذلك التشويش الإعلامي الذي تحدث عنه بودريار هو تطبيق عملي ونتيجة حتمية للسؤال الذي طرحه وعالمه حمودة؛ وهو الذي يتعلق بإشكالية سرقة المشار إليه (المرجع) يتساءل حمودة في هذا الصدد: "من الذي سرق المشار إلي Le référent! كان ذلك السؤال العابث الذي أثاره فنسنت ليتش في محاولة لوضع يده بدقة على جوهر النقد ما بعد الحداثي... مما أدى إلى طوفان من المدلولات المراوغة والدوال الهائمة[4]، التي لا تعترف بالمعنى وتكرس للغيبي وغير المفهوم.

في هذا الصدد تقريبا، يعبر مؤلف كتاب ضد التفكيك جون إليس عن خواء التفكيك من أي منطق ضابط له في قوله: "إن أي بيان أو تحليل منطقي لما يكونه التفكيك يرتكب خطأ في حق كنهه أو ماهيته؛ إذ لا يمكن وصف التفكيك بعينه على نحو ما يحدث في مواقف أو حالات أخرى [5]، لأن كهنة التفكيك، ولا منطقه، لا يعترفان بأية قاعدة أو معيار، فهو، أساسا لا يؤمن بأي قانون موصل إلى حقيقة، بل يستند على حالات القانون الشاذة في نقد القانون نفسه. وفي اللغة لا توجد - حسبه – نظرية واضحة في عملية الفهم والتأويل.

إن وصف حمودة للتفكيك بأنه لعب وعبث يصح كثيرا، ويتلاءم مع ذهب إليه إليس في تحليلاته السابقة، نتيجة اعتماد حمودة على نقد إليس الذي فكك لغز الغموض التفكيكي حين شبهه بضعي النظر إلى صندوق لم يفتح بعد، ولكن يفتح ويقال عن ثمة شيئا قيما فيه" [6]، أو بتعبير آخر لدريدا نفسه": ما يتصل بالحقيقة يرفض

---

[1]–جاك دريدا– الكتابة والاختلاف– ص 58.

[2]– المرجع نفسه، ص 58.

[3]–المرجع نفسه، ص 46.

[4] –عبد العزيز حمودة – الخروج من التيه– ص 49.

[5] –جون إليس– ضد التفكيك– ترجمة : حسام نايل، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة 2012، ص 17.

[6]–المرجع السابق ، ص 19.

الانقياد" [1] ومن يحاول الإمساك بما ما هو إلا سفسطائي يتظاهر بمعرفة كل شيء" [2]، فما فائدة التفكيك إذا لم نعرف كيفية اشتغال آلياته واستراتيجياته الكشف عن الحقيقة؟

2-التفكيك و لانهائية الدلالة :

إن نقد حمودة للمبدأ اللاحتمي التعددي الشكي انطلاقا من المبدأ الثنائي القائم على التوازن، تجسد في أخذه على النقد التفكيكي إبعاده للعاملين الإنساني والمادي معا، المتمثل بذات المؤلف /القارئ والنص، فلا معنى يمكن الوثوق به، يمكن إرجاعه للمؤلف أو القارئ أو النص، لذا يرصد حمودة يرصد موقف النقد التفكيكي من ذات المؤلف والقارئ، ويكشف تحيزه لرؤى فلسفية سابقة عليه أو متزامنة معه، لكي يحدد بعد ذلك موقفه من ذلك، إذ يتفق النقد التفكيكي مع النقد الشكلاني عموما في تغييب ذات المؤلف مع اختلاف الدوافع، لذلك أعلنوا عن موت المؤلف مع بارت عام 1968، وانتفاء قصديته. فالمؤلف أو الكاتب يولد مع النص، ولا يملك بأي طريقة كانت وجودا يسبق الكتابة أو يتبعها، لأن الذات ليست سوى منتج لغوي يفرزه اللعب الحر للمدلولات، فهي نص طويل مفكك في حالة تبعثر، ثم إن مولد القارئ التفكيكي يعتمد على موت المؤلف. إذ إن التسليم بوجوده -من وجهة نظر التفكيك- يعني الإقرار بوجود معنى نهائي أو سري للنص قصد المؤلف توصيله،والتسليم بوجود معنى نهائي يعني وجود حقيقة أو حقائق مسبقة وهذا سيشكل قيدا على القارئ وتفسيره، إذ سيقتصر عمله على تحديد المعنى مشدودا إلى قصد المؤلف، وهذا الرفض لوجود المؤلف مرتبط برفض مركز ثابت للوجود -من ضمنه وجود الله ذاته أو وجود ثالوث: العقل والعلم والقانون – بل رفض وجود الذات والقارئ نفسه، والتشكيك في قدرته على تقديم قراءة موثوقة ويقينية للنص، إذ إن التفكيك يعطي للقارئ حريته في قراءة النص التي تعني لديه إعادة كتابته أو تفسيره، إلا أنه مع ذلك يقول بأن كل قراءة هي إساءة قراءة، لأن كل قراءة تفكيك وتدمير للقراءات السابقة والتقليدية إلى أن تصل إلى النموذج الأول الذي تحققت فيه حيوية اللغة بصورة كاملة أو أصل الإنشاء وهو أصل لا وجود له في نظر التفكيك، بل إن كل أصل هو أثر لأثر آخر وكل نص يشير إلى نص آخر، كما أن العلامة تشير إلى علامة أخرى، ومن ثم فلا وجود لخارج النص الذي تعد مكوناته بدائل أو مكملات للأصول أو المنابع الأولى، فهم يفتحون الباب على مصراعيه أمام لا نهائية الدلالة وفوضى النقد[3]، وأمام أدبية النص النقدي الذي يلفت النظر إلى نفسه، فذات القارئ إذن هي ليست أكثر ثباتا وديمومة وأقل انمحاء أو مراوغة من ذات المؤلف، بل هي لا وجود لها بمعنى أنها لا تملك وجودة محددة وثابتا، فهي تخضع لعمليات تفكيك مستمرة بوصفها إلى المجال الأول الذي يعبر فيه التناص (Intertextualité)عن نفسه، فالتناص يبدأ عند القارئ في أثناء عملية التلقي، وإن كان النص هو التجسيد

---

[1] -جاك دريدا، المهماز، أساليب نيتشه- ترجمة وتقديم :عزيز نوما وإبراهيم محمود، د، ط 1، دار الحوار للنشر والتوزيع اللاذيقية، 2010، ص 79.

[2] – جاك دريدا- صيدلية أفلاطون- ترجمة: كاظم جهاد، دار الجنوب للنشر، تونس، 1998، ص 62.

[4] – ينظر: عبد العزيز حمودة – المرايا المحدبة- ص 105-106، 175 و الخروج من التيه- ص: 100، 134.

الحي لهذا التناص، لكن التناص لا يكتسب وجوده إلا من وعي المتلقي به، والقارئ غير المسلح بهذا الوعي لن يكون قادرا على إدراك تناص النص، وهذه الدائرة تشبه دائرة المعرفة الهرمنيوطيقية عند هيدجر[1].

إن عبد العزيز حمودة في هذا السياق وانطلاقا من مفهومه للتطور يؤكد أن موقف النقد التفكيكي لم ينشأ من فراغ، وهذا صحيح لحد ما، بل له جذور و متحيز لفكرها ويكتسب شرعيته منها، قد يتفق أو يختلف معها، أي أن التأثر لدى حمودة لا يقتصر على التأثر الإيجابي أو الأخذ، ففي أحيان كثيرة يكون التأثر بالاختلاف أو النقض أو التعديل[2]، أي أنه غير منقطع عن تراثه بل هي عملية تطورية متداخلة الحلقات أو الموجات، وهذا شأن العلوم الإنسانية، فهو منبثق عن أسباب وجودية معرفية بالدرجة الأولى، انعكست على الواقع النقدي الأدبي ومنطلقاته اللغوية[3]. فالتفكيك فلسفيا كما يرى حمودة مرتبط بتاريخ الفلسفة الغربية منذ لوك وهيوم، ومرورا بكانط وهيجل ونيتشه وسارتر، وانتهاء بهوسرل وهايدجر وجادامير، ولاسيما بمناقشاتهم حول الذات والكينونة والكون والوجود واللغة والأدب، بل إنه يرى أن فلسفة هيدجر التأويلية أثرت في المشروع التفكيكي منذ انطلاقه مع دريدا عام 1966 بحيث لا يستطيع القارئ في كثير من الأحيان التمييز بين أفكار هيدجر ودريدا في أثناء قراءة نص نقدي له[4]. فالمشكلة في أساسها فلسفية، فنظرية التلقي وبالتبعية التفكيك لأنها جزء منه بحسب وجهة نظر عبد العزيز حمودة متأثرة بفلسفة الفيلسوف الأمريكي المعاصر رتشارد رورتي، في نقض الماهوية أو نقض التأسيسية، التي رفضت مبادئ كل فلسفة ماهوية ترى أن المعرفة الإنسانية قائمة على حتمية وجود معطيات ومبادئ ومعتقدات مؤسسة لا تقبل الشك أو الطعن في صحتها أو حقيقتها تعتمد عليها المبادئ والمعتقدات الأخرى في وجودها، والتي ترى أنها وحدها هي مستودع الحقيقة والعقل والتي تؤمن أيضا بمبدأ التناظر ... أساسا الحقيقة التي توجد حينما يحدث التقابل أو التناظر بين العقل أو الوحدات اللغوية وبين الواقع ملم يعنيه ذلك من إيمان بشفافية اللغة التي تتحول إلى مجرد آلية للوصف والإحالة، إذ لم يسلم رورتى بوجود حقيقة يمكن تمثيلها لغويا في نص شفاف أو غير شفاف، بل إنه يسخر من فكرة قدرة اللغة على أن تعكس الطبيعة كما تعكس المرآة الأشياء، من ناحية، وكون المعرفة انعكاسا داخليا للواقع، من ناحية ثانية، مقتربا بذلك من موقف فردريك نيتشه الذي عد تاريخ المعرفة سلسلة من المحاولات الطائشة للامساك بالأشياء المعكوسة داخل المرآة أو النظر إلى المرآة بوصفها شيئا مستقلا عما تعكسه، ولذلك يجد صاحب المرايا أن نقاد التلقي ومنهم ستانلي فيش، سلموا بأن داخل النص لا يوجد فيه حقيقة الإمساك بها بل هي مجرد خيالات لا وجود لها من ناحية، ثم إن النص (المرآة) لا يمكن عده كيان مستقلا في حد ذاته. مبقيا بذلك على سلطة وحيدة هي سلطة القارئ، وهذا التحول من سلطة النص إلى سلطة القارئ – مع بعض التحفظان القليلة بين آن وآخر - هو الموقف الذي يشترك فيه جميع أعضاء نادي التلقي، وهذا يتسق كذلك مع فلسفتي الظاهراتية والتأويلية. ثم إن أعضاء نظرية التلقي متأثرون كذلك بموقف (فرويد) من المعرفة ودور المشاهد، إذ أكد على أن

---

[1] – عبد العزيز حمودة – المرايا المحدبة– ص: 342.

[2] – عبد العزيز حمودة – الخروج من التيه– ص: 157.

[3] – عبد العزيز حمودة –المرايا المحدبة– ص: 402 .

[4] – المرجع نفسه – ص: 342.

المشاهد يصبح جزءا مما تجري مشاهدته، لكن المعرفة –كما يذهب حمودة مستشهدا بدافيد بليتش – التي جرى اكتسابها في ظل افتراض الموضوعية الذي ظل سائدة حتى الآن، أي القول بأن المشاهد مستقل عن المشاهد، لم تفقد شرعيتها، لكن حدودها أصبحت تتحكم فيها معارف جديدة. فإذا كان الوصول إلى معرفة جديدة حول المادة لم يعد ممكنا دون أن نأخذ في الاعتبار تأثير ملاحظة المادة الأصغر من الذرة فإن المعرفة المنفصلة عن العقل لم تعد هي الأخرى ممكنة دون أن نأخذ في الاعتبار تأثير ملاحظة عقل الفرد ذاته[1]. أما تأثير فلسفة سارتر الوجودية في التفكيك فقد تمثلت — كما يذهب حمودة معتمدا على إدريث كروزويل -في رفض سارتر البنيوي القائل بوجود نظام كلي عام لم يكتشف بعد، يحدد طبيعة الأصغر ويوجه كل المتغيرات الاجتماعية، لأن ذلك يعني أن الأفراد سوف يصبحون حوامل لا واعية لنظام كلي غير معروف، لذلك عد هذا الافتراض جبرية مسبقة تجرد الإنسان من حرية الاختيار والإدراك الواعي للواقع، وتطرح مفهوما مزيفا عن الوجود، بل مفهوما تحيطه الريب الأخلاقية، ويمسخ البشر في موضوعات ثابتة لا زمان لها، ولا ترتبط بغيرها من البشر أو الأشياء إلا بمجرد روابط شكلية لا زمان لها، في حين ذهب سارتر إلى أن الوعي الإرادي للفرد ليس سوى إدراك الواقع، والكاتب والقارئ على السواء ملتزما بالدعوة إلى الحرية، حرية القارئ على وجه الخصوص، ومن ثم حرية المجتمع أجمعه، فالإنسان لا يكتب للعبيد، بل يذهب في دعوته للحرية إلى الترحيب بحرية القارئ للمشاركة في إنتاج النص الأدبي، وهو في حديثه عن مفهوم الوعي يقترب كثيرا من مفهوم هوسرل عن العلاقة بين وعي الفرد والواقع الخارجي. وظاهراتية هوسرل في جوهرها- كما يراها حمودة هي إعادة لتأكيد الذات الرومانسية، مع تخطيها شكوك (كانط) الذي لم يستطع حل مشكلة كيفية معرفة الذهن للأشياء الموجودة خارجه على الإطلاق، وذلك لأنها رأت أن الواقع الخارجي يوجد من خلال الوعي وعند إدراكنا له، فهي تنطلق من صورة العالم في وعي الإنسان، ومن ثم فهي تنفي إمكانية النظر إلى العالم بوصفه كيانا مستقلا عن الوعي البشري، وتسعى للوصول إلى الواقع المجسد من خلال خبرتنا به، ويعد هوسيرل الوعي هو وعي بشيء ما في كل حالة، أي أنه يتجه إلى الخارج لا إلى الداخل. وهذه المواقف ينطلق منها التفكيك لدعم موقفه اتجاه الذات، كما ينطلق من رؤية هيدجر - كما يذهب عبد العزيز حمودة للوجود الفردي، فالفرد ليس منتجا نهائيا أو مكتمل الوجود، فالوجود البشري مفتوح النهاية (Open ended) ، إذ إن كل وجود فرد ي ه و عملية القاء (Throwness)، يتم فيها إلقاء الفرد وسط عالم تم تثبيت بنيته منذ زمن طويل، مما يعني أن الأفراد مضطرون للتعايش مع معطيات التقاليد التي أصبحوا جزءا منها، وهي التقاليد التي يرتبط معناها بمعنى وجودهم، لكنهم يستطيعون أن يحققوا ذاتهم متعايشين مع حالة الإلقاء هذه ورافضين لها في الوقت نفسه، وهو ما يسميه هيدجر (بالتواجد- هناك Dascin)[2]. ويتفق البحث مع حمودة في تحيز للفلسفة الظاهراتية والتأويلية والمثالية الكانطية، إلا أننا نضيف تأثره بالخطاب التوراتي اليهودي والرؤية اليهودية القبلانية، فهدف التفكيك الظاهر هو تقويض ما يسميه بنماذج الحضور التي تستند عليها الحضارة الغربية، لكي تظهر بدائل حضارية وفلسفية أخرى مفترضة، تختلف في نظمها عما أرسته الميتافيزيقا الغربية، أما هدفها الباطن فهو الوصول إلى اللاعقلانية السحرية الرمزية

[1] – عبد العزيز حمودة – الخروج من التيه– ص: 116.

[2] – عبد العزيز حمودة– المرايا المحدبة– ص: 148.

الأسطورية المغيبة وراء منطق عقلاني خارجي، فهو نوع من الحنين إلى زمن الآباء الروحانيين القدامى، الزمن الذي لم يكن فيه العقل السيد المطلق، بل الكلمة الحية، الزمن الذي لم يكن قد شوهه بعد ذلك العقل المتعالي الذي ابتكره الإغريق، الزمن الذي كان فيه الحضور حقيقيا وكليا، ولم يكن الإنسان قد انفصل فيه عن الله، وكانت الصلة بينهما حسية مباشرة، كلاهما يكلم الأخر كلاما مباشرا، لذلك نجد أن المفاهيم الأساسية التي قام عليها الخطاب التفكيكي، ولاسيما مفهوم الاختلاف، والأثر، والأصل، والهوية، والتناص وثنائية الكلام والكتابة، والكتابة الأصلية مستلهمة، إما بشكل مباشر أو غير مباشر، من نمط العلاقة بين الله والإنسان والأشياء في التقاليد والتحليلات القبلانية، فهذه العلاقة تقوم هي الأخرى على نظام من الاختلافات والارجاءات والإحالات المتبادلة، فكل عنصر لا يستمد قيمته من ذاته، بل ما يميزه عن غيره، والعناصر كلها، وإن كانت منفصلة بعضها عن بعض يحيل كل منها إلى الآخر، فليس لها كلها أصل محض، لأن الأصل هنا يحيل إلى لاحقه دائما، والهوية تحيل إلى آخرها والهوية آخرها، وبذلك تعيش جميعا نظاما من الحالات المتبادلة، وتمنحها مقامها وعملها، وتجعل كل منها يكمل الآخر، ونظام الإحالات شرط متعال عليها كلها، وهو فوق في كل شرط آخر، و إلا لما كان لها وجود، أو لما كان لوجودها كلها من معنى[1]. لذلك فإن الناقد التفكيكي يشك في مظهر العلامة، لأنه يحمل قناعة وما أن ما يظهر له هو ليس كل شيء، وإنما هناك شعور أزلي باطني يؤكد أن هناك شيئا مفقودا أو غائبا هو الكتابة الأصلية، وهذه الكتابة هي البديل عن الحقيقة أو الواقع المتعالي أو الكينونة أو المصدر... الخ، الذي لا يسلم النقد التفكيكي بوجودهم، يصفهم بالأوهام الميتافيزيقيا، والتي عدها أصحابها النقطة النهائية التي وصلوا إليها وأضفوا عليها نوعا من القدسية، أما بصمات ذلك الحضور الغائب المدرك في كل مكان فهو الأثر[2].

إن نقد حمودة للمبدأ اللاحتمي التعددي الشكي تجسد في هذا المقام كما يذهب البحث، في أخذه على النقد التفكيكي تشكيكه في وجود المعنى سواء أكان منتميا للنص بوصفه نصا موضوعيا، أو كان منتميا للمؤلف أو للقارئ، ورأى انه لا توجد قراءات حتمية وموضوعية للأدب، بل هي قراءات متعددة ولا نهائية فالمعنى ليس موضوعيا ولا ذاتيا بل هو مؤجل ولانهائي، مع أن (د.حمود) يقر بإمكانية تعددية المعنى ولا يقر بلا نهائيته، وهذا النقد نجده واضحا في قراءتنا لخطاب عبد العزيز حمودة النقدي.

3-رؤية التفكيك لطبيعة الأدب و وظيفته:

بعد الدمار الذي لحق بأوروبا، في أثناء الحرب العالمية الثانية، وسقوط العديد من القيم الميتافيزيقيا والفيزيقيا، بدأ عصر الشك في كل شيء، مما أدى إلى ظهور ثلاثة متغيرات على مستوى النقد الأدبي تفاعلت مع بعضها بعضا كما يذهب حمودة والبحث يتفق معه في ذلك، وهذه المتغيرات هي: أولا، سقوط العلم المادي منذ بداية الخمسينات بوصفه سلطة مرجعية جديدة قادرة على تفسير كل شيء، وعلى تحقيق السعادة للبشر،

---

[1] - مهدي سامي - تفكيك التفكيك: قراءة أولى- مجلة المواقف الثقافي، العدد6، 1996،ص: 25-27. و عبد الوهاب المسيري- اليهودية وما بعد الحداثة: رؤية معرفية -مجلة إسلامية المعرفة، العدد10، 1997،ص: 06

[2] – س رافيندران - البنيوية والتفكيك: تطورات النقد الأدبي- تر: خالدة حامد، ص: : 154.

وارتبط الإحساس بالخديعة الذي تمخض عن تجربة الإنسان مع العلم والتكنولوجيا بإحساس جديد باستحالة المعرفة، مما أدى إلى الشك حتى بالمنهج العلمي المادي وإمكانية تحقيق علمية حتمية يقينية، وخيم شك نيتشوي على ذلك العصر الغربي، الذي عد المعرفة مجموعة متحركة من المجازات والتشبيهات. فالتفكيك يمثل ذلك العصر عصر الشك في قدرات العقل والعلم والشك النهائي في وجود أي مركز مرجعي خارجي يعطي الأشياء شرعيتها والشك في الثوابت والتفتت والتشرذم المعرفي، عصر اختفاء الإحالات المرجعية الثابتة والموثوقة، والعلم في نظر دريدا مثل الدين والفلسفة والميتافيزيقية يقيم نظامه على ما يسميه بالحضور. ومن ثم لم تعد قضية علمية النقد، أو علم الأدب، تعني النقاد ما بعد الحداثيين في شيء، فموقف دريدا الفلسفي القائم على رفض ميتافيزيقا الحضور في الفلسفة الغربية، هو الذي يفسر إستراتيجيته التفكيكية بما في ذلك نظرته إلى العلامة اللغوية. وهو المتغير الثاني، إذ تم نسف جوهر مفهوم سوسير للعلامة اللغوية، القائم على توحد طرفي العلامة، وثالثا، إبعاد المؤلف وقصديته عن النص وإعلان موته. فسقوط العلم بوصفه سلطة إحالة موثوق بها، ثم نسف ميتافيزيقية الحضور التي تكفل بتحقيقها الفلاسفة ابتداء بنتشيه وانتهاء بالظاهراتيين والتأويليين، وأخيرا التأكيد على عجز العلامة اللغوية عن تحقيق الدلالة بعد أن تحول التوحد السابق بين الدال والمدلول إلى مراوغة دائمة يتحرك المدلول فيها بصفة مستمرة ويحرم الدال، الذي يتحول إلى صوت الذي يتحول إلى صوت أو كلمة هائمة، قدرته على دلالة، كل هذه العوامل الجديدة تآمرت على سلطة النص وعلى إلى إحداث معنى محدد أو حتى معاني متعددة.[1] ومن ثم فإن المحور الذي سيشغل حيزا كبيرا داخل معسكر التفكيك سوف يدور حول القارئ وفعل القراءة، إذ أصبحت العلامات لا تستطيع أن تقول أي دلالة أو معنى— كما يذهب عبد العزيز حمودة معتمدا على مورس بيكام — إلا في وجود متلق يستقبلها ويستجيب لما تريد قوله، وإذا كان المعنى لا يتحقق دون استجابة، فلا يمكن أن يكون المعنى إذن داخليا، وإذا لم يكن المعنى داخليا، فلابد أنه الاستجابة، إي أنه تم التحول من النص الأدبي بوصفه كيانا قائما، موجودا و مستقلا وكاملا في ذاته، إلى لا نص في حد ذاته، وتم التحول عن المؤلف بوصفه كاتب النص ومنشئه الذي قصد إلى قول شيء أو توصيل معنى، أو رسالة قصد إليها، إلى لا معنى ولا رسالة، إذ لا وجود للمؤلف أصلا لأنه قد مات بعد كتابة النص، ولم تعد القراءة هي التي تحدد معنى النص فحسب، بل أصبحت هي تثبت وجوده، فالنص يولد حينما يقرؤه القارئ، وهذا الموقف يتسق مع موقف فلسفتي الظاهراتية والتأويلية من اللغة والمعنى، وكيف أن المعنى في حقيقة الأمر لا وجود له خارج اللغة، ومن ثم لا يمكن إدراكه قبل أو خارج السياق اللغوي، مما يعني أن معنى النص لا يوجد إلا في أثناء إدراكه أو داخل وعي المتلقي للنص اللغوي، فالأشياء لا توجد إلا عند الوعي بها، فالقارئ بعد أن مات المؤلف، وانتقلت السلطة بالكامل إليه، أصبح هو الذي يصنع النص ومعناه[2].

فالتفكيك ينطلق من موقف فلسفي في رؤيته النقدية لطبيعة الأدب فهو متأثر بأتباع الفلسفة الظاهراتية، ولاسيما أعضاء (مدرسة جنيف النقدية) الذين طوروا نظرية أدبية تقول بأن الأدب شكل من أشكال الوعي، وكذلك بعض تلامذة هوسرل مثل رومان إنجاردن، الذين يرفضون النظر إلى النص الأدبي بوصفه شيئا مثالية

[1] –ينظر: عبد العزيز حمودة– الخروج من التيه، ص: 100 ،و عبد العزيز حمودة– المرايا المحدبة، ص: 195.

[1] – عبد العزيز حمودة – لمرايا المحدبة– ص: 150.

صرفة أو كيانا ماديا خالصا، بل هو موضوعا مقصودا، أي يدرك في وعي، ويتكون داخل الوعي في أثناء عملية القراءة، فالنص الأدبي لا يأتي إلى العالم كحزمة مكتملة نظيفة الغلاف من المعنى، فالمعنى في التحليل الأخير يعتمد على الموقف التاريخي للمفسر، كما يرى جادامر الذي استطاع أن يطور بعض المفاهيم لدى هيدجر، عن الذات والمعنى في اتجاه التفكيك، ومن ثم فإن هذا الربط الفلسفي بين الذات والموضوع، الذي يؤكد على أنه لا يمكن لعملية الوعي بالشيء أن توجد دون وجود الشيء، فإن الشيء ذاته أو الموضوع لا يمكن أن يوجد دون إدراكه، سيفتح الباب على مصراعيه- كما يذهب حمودة أمام تعدد القراءات ولانهائية الدلالة عند التفكيك[1]. والبحث يقر بأن التفكيك هو الذي يتبنى لانهائية الدلالة في حين أن التلقي يقر بتعددية القراءة، ومن ثم فإن هناك اختلافا بينهما.

ومن ثم فإن القارئ بوصفه مشاهدة سوف يتوحد مع النص بوصفه موضوعة في أثناء التجربة وفعل القراءة، إلى درجة يصعب معها الفصل بينهما، في رفض صريح لاستقلالية النص عن القارئ وفعل القراءة، ولذلك يذهب (هانز روبرت ياوس) - كما يرى حمودة إلى أن النص الأدبي ذاته لا يوجد إلا بعد إعادة إنشائه أو تجسيده داخل عقل قارئه مع تقليله من أهمية كل من المؤلف والنص هما، فالنص الأدبي ليس شيئا يقف في ذاته، شيئا يقدم الرؤية نفسها لكل قارئ في كل عصر، أنه ليس أثرا تاريخيا يكشف بشكل منفرد عن ماهيته التي لا تعرف الزمن، والعلاقة بين النص والقاري في حقيقتها كما يذهب (إيزر) وغالبية نقاد التلقي هي علاقة بين النص وفعل القراءة وليست بين النص والقارئ في حد ذاته ومن ثم فإن النص، في وجوده الجديد بعد فعل القراءة، ليس عملية التفاعل المتبادل بين النص والقاري أو حتى فعل القراءة، ولكنه ما ينتج عن القراءة[2].

4-النقد الثقافي والاتجاه الجدلي اللاحتمي :

يذهب البحث إلى أن حمودة انطلاقا من المبدأ الثنائي القائم على علاقة التوازن بين المحدود واللامحدود، الذي يتبناه في خطابه النقدي يأخذ على النقد الثقافي تبنيه للمبدأ اللاحتمي الاحتمالي، إذ يتداخل الذاتي مع الموضوعي، وتلغي الفاصل بينهما، فالمبدأ اللاحتمي الاحتمالي لا يقوم على الموازنة بين المحدود. اللامحدود، أو بين الإنساني والإلهي، ولا يقر بالتمايز بين الذات والموضوع، وبإمكانية وجود علاقة توازن بينهما، في حين ينطلق عبد العزيز حمودة كما يفترض البحث من المبدأ الثنائي وعلاقة التوازن، وهذا انعكس على نقده للنقد الثقافي، فالنقد الثقافي لم يستطع الموازنة بين النص وذات المؤلف والناقد، وبين القيم الدينية والأخلاقية والقيم الجمالية، فالنقد الثقافي كما يرى عبد العزيز حمودة وإن تبني دعوة العودة إلى النص، متمردا على جوهر الممارسة التفكيكية التي ألغت سلطة النص، لكنه وضع النص داخل سياقه الثقافي من ناحية، وداخل سياق القارئ أو الناقد من ناحية أخرى، فهو يؤكد على أهمية الخطابات والسياقات الثقافية المنتجة للنص والمحددة له، وضرورة دراسة النص الأدبي في علاقته بهذه الخطابات الثقافية، سواء كانت سياقات تاريخية أو سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية أو سياقات (الجنس)، ولكن هذه العلاقة بين النص والخطابات الثقافية لم تتخذ شكل العلاقة الحتمية بل هي علاقة لا حتمية احتمالية، منطلقة من الفكر الماركسي المعدل، بوصف هذا الفكر نقطة إحالة مرجعية، تتم

[1] – المرجع السابق ، ص 88.

[2] – عبد العزيز حمودة – الخروج من التيه–ص: 125.

في ضوئها رؤية طبيعة الأدب والنص الأدبي ووظيفته، وتتم الممارسات النقدية في تحليل النص الأدبي وتفسيره، هذا الفكر الذي خفف من قوله بوجود علاقة جبرية سببية بين البنية الفوقية والبنية التحتية، لذلك

البـاب الثانـي

البدائل النظرية و التطبيقية في مراجعات عبد العزيز حمودة

الفصـــل الأول:

رؤية عبد العزيز حمودة للذات و النص و المصطلح

أولا – رؤية عبد العزيز حمودة للذات و النص.

ثانيا– آلية قراءة النص وإشكالية المصطلح.

ثالثا–رؤية الإسلام للوجود و المعرفة.

رابعا–أصول النظر النقدي في التراث و مقابلته مع أسس النقد الحداثي .

أولا – رؤية عبد العزيز حمودة للذات و النص.

انطلق الدكتور عبد العزيز حمودة من المبدأ الثنائي القائم على علاقة التوازن بين المحدود واللامحدود المستمد من الرؤية – للوجود وللمعرفة – العربية الإسلامية، التي يتبناها في خطابه النقدي، رافضا بذلك تبني مبدأ أحادي سواء أكان ذاتيا، أو ماديا، أو مبدأ لا حتميا، المستمد على التوالي من: الرؤية الفلسفة المثالية، أو الرؤية الفلسفية التجريبية، أو الرؤى الفلسفية اللاحتمية للوجود والمعرفة، ونقد انعكاس تلك المبادئ الفلسفية على تصورات عدد من النظريات الأدبية الغربية في موقفها من ذات المبدع أو القارئ وعلاقتها بالنص الأدبي، واستخدم حمودة المبدأ الثنائي كذلك بوصفه أداة بحثية في قراءته للنقد البلاغي والنقدي والعربي، الذي تجسد في رؤيته النقدية لأركان النظرية الأدبية الثلاثة (الأديب والنص والناقد) وطبيعة العلاقة بينها، وسنقسم حديثنا عن هذه الرؤية الى قسمين، رؤيته لذات الأديب، ورؤيته لطبيعة الأدب والنص الأدبي ووظيفته.

1 – رؤية عبد العزيز حمودة لذات الأديب :

لقد حاول حمودة تأسيس موقف وسط يوازن بين ثنائيات عدة، أهمها الموازنة بين إعطاء الأهمية لقدرات الأديب التخيلية والذهنية في إبداعه للأدب وبين الاستفادة من الواقع بجميع مستوياته، والموازنة أيضا بين الحرية الإنسانية المطلقة المعطاة للأديب وبين التقيد بإطار من القيم الأخلاقية والدينية، لذلك سوف يدور موضوع هذه النقطة حول هاتين المسألتين.

أ –ذات الأديب بين التخيل والواقع:

إن البحث يرى بخصوص الموازنة الأولى، أن حمودة لا يعطي لذات الأديب دورا مثاليا بحيث تصبح سابقة لمجتمعها وللوجود أجمعه، مع عدم إقصاء أي علاقة فاعلة ومؤثرة لذات الأديب في النص الأدبي. لذلك لم يسلم حمودة بتصور الرؤية المثالية للذات، التي لا تقر بالوجود المادي المستقل عن الذات، وتجعل العقل هو المصدر الوحيد للمعرفة، ومن ثم تجعل ذات الأديب أو الشاعر هي السبب الحتمي في إبداع الأدب فحسب، ويعبر حمودة عن هذه الرؤية باعتماده على فلسفة هيدجر، الذي يجعل ذات الشاعر واقفة في منطقة بين الآلهة والبشر، لتؤسس الوجود بتسمياتها اللغوية الأولى له، أي أنه لا يسمي ما هو موجود كما فعل آدم عليه السلام بتعليم من الله (جل جلاله)، وعليه سوف تكون لغته الشعرية هي المصدر الوحيد للفن والتاريخ والكينونة والزمن والحقيقة، ويكون الشاعر هو خالق الوجود أو الوجود المعرفي والشعري ومنتج التفكير، فلا شيء له وجود خارج الشعر، فالوجود نص خالق من البداية إلى النهاية [1]، والبحث يتفق مع عبد العزيز حمودة في عدم تسليمه بهذا التصور، ويعد ذلك تصورا فلسفيا بعيدا عن الواقع الأدبي. فضلا أن عن عبد العزيز حمودة لم يسلم كذلك بسلبية ذات المبدع كما في المفهوم التجريبي، الذي يجعل ذات الأديب تحاكي الواقع محاكاة حرفية، بل يرى أن

[1]– عبد العزيز حمودة –المرايا المحدبة – ص302 .

الأدب هو محاكاة إبداعية، أي أنه بحث عن مفهوم الإبداع عن طريق قراءته لدلالات مصطلح المحاكاة في سياق كتابات البلاغين والنقاد العرب، فهو يرى أن ذات الأديب هي ذات مبدعة، ولكنها ليست مبدعة من لا شيء بل هي متصلة أيضا بالواقع، لذلك نجد عبد العزيز حمودة يتكلم عن ضرورة أن يتوفر في المؤلف أو المبدع لكي يكون مبدعا شرطا الموهبة الفردية والاتصال والدراية بالتقاليد والثقافة، أو الطبع والصنعة أي إتقان صناعة الشعر أو الأدب، فالشاعر المطبوع هو الشاعر الموهوب أو صاحب الموهبة التي هي مجرد مبدأ أولي يقوم عليه الشعر والأدب عموما، والتي تحتاج إلى إتقان صناعة الأدب، مما يستلزم من المبدع المعرفة والاتصال الجيد بكل ما يتصل بالعملية الإبداعية نفسها وبالعلوم المختلفة، والوقوف على التقاليد الشعرية أو الأدبية عموما أو التقاليد الفنية، متبنيا كما يقول إجماع البلاغيين العرب من الجاحظ إلى حازم القرطاجني[1]. ورأى من خلال هذه الدراسة أن من البديهيات لديه أن تتوفر الموهبة والتقاليد والثقافة في الأديب المبدع فبعضها يكمل الآخر، وإجماع البلاغيين العرب على هذا الأمر هو من المسلمات[2].

ونرى أن حمودة يستلهم بصورة رئيسية في هذا السياق تجربة حازم القرطاجني (574-648هـ، 1211-1258م) النقدية، لأنها امتداد للجهود البلاغية والنقدية السابقة عليها، وهي تجربة لا ينفصل عنها الواقع العربي مدة متوغلة في القدم كنهايات القرن الثاني الهجري مثلا، بل هي تنتمي إلى القرن السابع الهجري، الثالث عشر ميلادي، فضلا عن تقارب الواقع التاريخي والسياسي كما يكتب د. حمودة معتمدا على قراءة جابر عصفور – سقوط الأندلس وتراجع الحضارة العربية والإسلامية في أنحاء متفرقة من الدولة الإسلامية، ومن ثم كانت العودة إلى التراث بالنسبة له عودة إلى أمجاد الأمة الإسلامية، فهو كما يصفه بلاغي وناقد مسلم يحاول وحيدا أن يعيد النظام، ليس إلى عالم مضطرب فوضوي فحسب، بل إلى حضارة على حافة الهاوية [إلى عالم عربي إسلامي سادته الفوضى قبل السقوط] وهو ما يفسر حرص حازم الواضح على أن يقنن في تفصيل شديد قضية الإبداع والصناعة الشعرية، مستفيدا، كما لم يستفد بلاغي من قبل، من انجازات كل من البلاغة العربية والبلاغة اليونانية[3]، ولكن هذا الدافع السياسي التاريخي لم يقلل لديه من أهمية التقاليد التي عدها القرطاجني مكملة للموهبة أو الطبع الذي يراه في حالة احتياج دائمة للتقويم، لذلك عد حمودة القرطاجني من أكثر النقاد الذين أكدوا ضرورة وجود الطبع والصنعة معا، أو الموهبة والتقاليد، فهما متلازمان تلازما حتميا، ومتوحدان توحدا كاملا، تتحول معه التقاليد والقواعد والقوانين إلى جزء لا يتجزأ من الطبع أو الموهبة، فالموهبة لا تكفي

---

[2] – ينظر: عبد العزيز حمودة– المرايا المقعرة–ص: 458 و الحاحظ– البيان والتبيين– تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، الجزء1، ص: 135 و الحاحظ – الحيوان– تحقيق: عبد السلام هارون، الجزء3 ، ص: 131.

[3] – ينظر:الجاحظ– البيان والتبيين، الجزء1، ص: 138. و أبو هلال العسكري – الصناعتين– ص: 20.

[1] – عبد العزيز حمودة –المرايا المقعرة – ص 349.

لإنتاج شعر جيد، أي لابد من توفر درجتي الوعي واللاوعي اللتين يتطلبهما فعل الإبداع.[1] ويرى حمودة – معتمدا على قراءته لمقولات القرطاجني وعلى قراءة موال الإبراهيمي لتلك المقولات– أن الواقع الفني، أي التجربة داخل القصيدة ومن حيث إنها ليست نقلا حرفيا للتجربة الأولى، تمثل كيانا جديدا، بخلقها علاقات جديدة وإن كانت محتملة، فالشيء قد يخيل على ما هو عليه، وقد يخيل على غير ما هو عليه، وهذا لا يعني اختلاف الصورة عن الأصل، بل جدتها بالكامل، وعليه فإن الفنان يستطيع أن يعدل في مفردات الواقع ويضيف إليه، فالعلاقة بينهما هي علاقة تكامل، وليست علاقة تناقض، فالتخيل الجيد هو محاكاة للواقع ولكنه أيضا تعديل وإضافة عليه، ومن ثم لا يمكن إرجاع التجربة الفنية إلى التجربة الواقعية بغرض المقارنة بين التجربتين أو حتى إصدار حكم بالصدق أو الكذب على التجربة الفنية في علاقتها بالواقع، وهذا ما يؤكده القرطاجني إذ يشير إلى أن النفس شديدة الولوع بالتخيل والانفعال له، مما يدفعها– ويدفع المتلقين عموما– إلى الانفعال بالصورة الجديدة حتى إنها ربما تركت تصديق للتخيل الجيد، فأطاعت تخيلها وألغت تصديقها، إذ إن التخيل للأمر يبسطها أو يقبضها عنه، سواء كان الأمر الذي وقعت المحاكاة فيه على ما خيلته لها المحاكاة حقيقة، أو كان ذلك لا حقيقة له، وهذا يعني أيضا– كما يكتب عبد العزيز حمودة معتمدا على قراءة د. جابر للقرطاجني — أن القدرة التخيلية لدى الشاعر تمكنه من إعادة تشكيل كل تجربة يعالجها في إبداعه من دون أن يعانيها واقعيا، ولهذا يجعل القرطاجني أولى قوى الطبع هي القوة على التشبيه فيما لا يجري على السجية ولا يصدر عن قريحة [2]. على أن تفهم هذه القوة بمعناها الشمولي، فهي قدرة الشاعر على تجاوز ذاته وخلق تجارب جديدة.

والبحث يرى أن حمودة يقر بأهمية العامل الإنساني المتمثل بذات المبدع في العملية الإبداعية، وأن له علاقة فاعلة ومؤثرة في النص الأدبي، إلا أنه لا يجعل هذا العامل هو العامل المؤثر الوحيد في النص الأدبي، ولا يجعل العلاقة بين الأديب والنص الأدبي علاقة حتمية سببية، مستبعدا العلاقة بين الذات المبدعة والواقع ومؤثراته، وإنما يسعى انطلاقا من المبدأ الثنائي الذي يتبناه إلى الموازنة بين العامل الإنساني والعامل المادي الاجتماعي والتاريخي والثقافي، والموازنة بين العامل البشري والعامل الديني أيضا، وهذا ما يجعلنا ننتق إلى المسألة الثانية.

ب – ذات الأديب بين الحرية المطلقة والإطار القيمي:

إن عبد العزيز حمودة يسلم بأهمية الدين بوصفه مؤثرا في الثقافة العربية، لذلك يسعى إلى طرح رؤية نقدية تنظم علاقة الأدب بالقيم الدينية والأخلاقية من خلال طرحه لما يسمه خطوطا حمراء يطالب الإبداع بعدم تجاوزها أو تخطيها، أو إطارا عاما للقيم الأخلاقية والدينية، أو مخططا أخلاقيا يمثل إطار القيم المسلم بقيمتها، وهذا الإطار قائم بالضرورة خارج مجال الفن، يشد إليه الأدب، وتدور داخله رؤية الأديب [3]، وأنا أقر بذلك لأن

[2] –المرجع السابق – ص 463.

[1] – عبد العزيز حمودة – المرايا المقعرة، ص: 370 .

[3] عبد العزيز حمودة– المرايا المقعرة ، ص: 434 .

العملية الإبداعية هي مزيج من الوعي واللاوعي، سواء أكان النص الأدبي لا يأتي دفعة واحدة، مثل الرواية والمسرحية والخطاب السردي عموما، أو يأتي دفعة واحدة مثل الخطاب الشعري، فالشعراء كذلك ينقحون قصائدهم بصورة واعية بعد كتابتها، بل إن بعضهم كان يترك القصيدة سنة كاملة قبل عرضها على المتلقين، لهذا خرج ما يعرف بشعراء الحوليات، وحتى في العصر الحديث تجد أن الشعراء ينقحون قصائدهم بأنفسهم أو يعطونها لشعراء آخرين، فإليوت عندما كتب قصيدته الأرض اليباب، أعطاها إلى الشاعر عزرا باوند ليراجعها، فحذف منها الكثير وعدل فيها.

ولذلك يرى عبد العزيز حمودة أن القرطاجني عندما يجعل المحاكاة اختلاقا بمعنى الابتداع أو الإبداع، يؤكد على تحرر الشعر بالكامل من قيود حرفية النقل أو المحاكاة، وفي الوقت نفسه، يعطي للأديب حرية في إبداع الأدب، إلا أن هذه الحرية المعطاة للأديب، هي ليست حرية مطلقة، بل تحكمها قيود يفرضها العقل والممارسات الشعرية أو إطار من القيم – كما يكتب عبد العزيز حمودة معتمدا على د. جابر عصفور – يضم المعايير الأخلاقية وقواعد العقل الثاقب والاستجابة إلى الأصول الكبرى التي صنعتها تقاليد الشعراء الفحول أو الأدباء عموما، فعملية التخيل أو المحاكاة تتنازعها هاتان القوتان [1]. ويضيف إليه عبد العزيز حمودة القيم الدينية الإسلامية، فحرية المبدع بحسب رؤية عبد العزيز حمودة ليست مطلقة، بل هي مقيدة بإطار من القيم الأخلاقية والدينية الإسلامية التي تتعارض مع قيم والعلم، فهو موقف وسط بين الصدق والكذب، أو بين فنية الأدب وطبيعته الإبداعية الجمالية المطلقة وبين علاقته بالواقع الخارجي أو بالغايات العملية والقيم الأخلاقية والدينية والاجتماعية والسياسية، فالمبدع بين مراعاة خصوصية الثقافة العربية من ناحية، وبين كون هذه الثقافة هي مكون من مكونات الثقافة العالمية من ناحية أخرى، وهو يرى في ذلك موقفا وسطا ناضجا بين الحرية والتقيد، وعليه فسوف يتجنب اتهامه بالأصولية والرجعية أو بالردة والفرنجة، ثم إنه يرى أن هذه القيم الدينية الإسلامية أكثر مرونة من القيم الدينية الأخرى، إذ أن المتطهرين (puritains) الأوروبيين مثلا في القرن الخامس عشر الميلادي رفضوا جميعا أنواع الإبداع بوصفها محققة للذة، مما لا يتفق مع طبيعة العقاب المفروض على كل أبناء آدم بوصفهم حمالين للخطيئة الأولى، خطيئة العصيان، و لم يستثن من ذلك الحظر إلا الكتابات الدينية والشعر الديني المسيحي حسب رؤية المتطهرين[2]. أما مدى درجة التوازن التي يجب أن تتحقق بين الانتماءين، فإن الأديب بموهبته وبحسه الناضج أي بحسه الدقيق بواقعه المعاصر من ناحية وبأساسيات الفن الجيد من ناحية ثانية [3]، هو الذي يحدد درجة التوازن، وهذا التوازن ضروري، لأن الواقع الثقافي العربي والتحديات المعاصرة هي التي فرضت

[1] – عبد العزيز حمودة – المرايا المقعرة، ص: 367 .و جابر عصفور– مفهوم الشعر، ص: 258.

[2]– عبد العزيز حمودة – المرايا المقعرة– ص 415

[3] – حازم القرطاجني – منهاج البلغاء وسراج الأدباء– ص: 35.

ذلك، إذ أن الاكتفاء بالقيم الجمالية أصبح يعد ترفا فكريا في الواقع الثقافي العربي المكتظ بالقضايا الاجتماعية والسياسية والأخلاقية والدينية المتأزمة.

2- رؤيته لطبيعة النص الأدبي ووظيفته:

إن حمودة لا يعتني بعامل واحد من العوامل المكونة للنص الأدبي، سواء أكان عاملا ماديا، متمثلا بالشكل دون المضمون، أو ماديا متمثلا بالمضمون دون الشكل، فالبحث يرى أن عبد العزيز حمودة انطلاقا من المبدأ الثنائي القائم على علاقة التوازن، الذي يتبناه في خطابه النقدي يحاول تبني فكرة الموازنة بين الشكل والمضمون أو اللفظ والمعنى في رؤيته لطبيعة النص الأدبي، بوصف اللفظ صورة أو كل ما يدخل في تكوين الصورة النهائية، فهو لا يفصل بين اللفظ والمعنى أو بين الشكل والمضمون، بل يراهما وجهين لعملة واحدة، ولا يمكن مناقشة جانب بمعزل عن الآخر، فالأدب لا يأتي إلى الوجود مفرغا من المعنى والمضمون، والمعنى أو المضمون الأدبي لا يوجد إلا داخل الأدب، في شكل وصورة أدبية معينة، فالأدب هو بناء من الاثنين معا يستحيل الفصل بينهما، فتحقق المعنى شرط تحقق النظم الجيد، وتحقق النظم الجيد طريق تحقق المعنى، ولا فصل بين الاثنين، فهو إعطاء النص الأدبي في الواقع، وضعا خاصا ولكنه يحوله إلى قيمة تسمو به فوق المعرفة الحسية وأدوات قياسها، فالأدب وإن كانت له خصوصيته، إلا أنه لا يتحول إلى حقيقة سامية تأبى على التحليل التجريبي اللغوي[1]، لذلك فإن طبيعة الأدب عند عبد العزيز حمودة قائمة على المحاكاة الإبداعية كما يسميها، إذ نجد أن عبد العزيز حمودة يذهب إلى القول بأن الممارسة الإبداعية العربية عرفت قبل أن تجيء البلاغة العربية إلى الوجود بوصفها علما نظريا، فالعلاقة بين المادة أو المعاني المطروحة في الطريق والصورة الشعرية النهائية هي ليست علاقة نقل حرفي أو سلبي، بل كانت دائما علاقة ابتداع تقوم على خلق علاقات جديدة، وتناسبات لا وجود لها في الواقع، فالعقل العربي المبدع سبق تنظير البلاغيين، وفي هذا لا تختلف الثقافة العربية عن الثقافات الأخرى [2]. والبحث يقر بذلك ويعد هذه المسألة بديهة من البديهيات النقدية.

إن عبد العزيز حمودة في هذا السياق – كما رأى – يعتمد بصورة رئيسة على القرطاجني ثم الجرجاني، إذ يعد الجرجاني امتدادا لمن سبقه من البلاغيين والنقاد العرب، كما أنه استطاع الجمع بين الأصالة والمعاصرة، وذلك باعتماده على الدراسات النحوية والبلاغة النقدية العربية السابقة عليه، فضلا بتأثره بآراء أرسطو وتطويره لتلك الآراء، كما يذهب (د حمودة) [3]، والبحث يختلف معه في هذه المسألة، إذ إن البحث يتبنى الرأي القائل

---

[1] -ينظر: عبد العزيز حمودة – المرايا المقعرة – ص: 469.و ابن طباطبا- عيار الشعر-ص: 8. . و عبد القاهر الجرجاني – دلائل الإعجاز-ص: 40.

[2] -عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة- ص 355 .

[3] - المرجع نفسه – ص: 348.

بعدم تأثر الجرجاني بآراء أرسطو، بل إن رؤيته منبثقة عن العلوم العربية والدراسات القرآنية، وهي امتداد لمناقشات البلاغيين والمتكلمين لعلاقة اللفظ بالمعنى[1]، إن طبيعة الأدب كما يرى (د حمودة) قائمة على الإبداع أو المحاكاة والتخيل المبدع للواقع، فهي كما يكتب (د حمودة) مستشهدا بكلام عبد القاهر الجرجاني، صنعة من الصور وتشكيلة من البدع، فهي توقع في النفوس من المعاني التي يتوهم بها الجامد الصامت في صورة الحي الناطق، والموات الأخرس في قضية الفصيح المعرب، والمبين المميز، والمعدن المفقود في حكم الموجود المشاهد، بحيث تهز المتلقي وتحركه وتعجبه وتخلبه وتروقه وتدخل في نفسه من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن من قبل رؤيتها، فالأديب أو الشاعر فيها يعتمد الاتساع والتخييل، ويدعي الحقيقة بما أصله التقريب والتمثيل، فيبدع ويزيد ويبدأ في اختراع الصورة ويعيد، ويصنع من المادة الخسيسة بدعا يغلو القيمة ويعلو، ويصادف مضطربا كيف شاء واسعا، ومددا، من المعاني متتابعا، ويكون كالمغترف من غدير لا ينقطع والمستخرج من معدن لا ينتهي[2]، العقل البلاغي النقدي العربي عندما تأثر بأفكار أرسطو استطاع تكييف تعريفه للمحاكاة ليتفق مع الواقع الشعري العربي والأنواع المعروفة لديهم وهي المديح والهجاء، فالمديح يمكن أن يرفع قدر الوضيع والشريف في حين أن الهجاء يمكن أن يغض من شرف الرفيع والوضيع معا، أما الواقع الشعري اليوناني، فهو يعرف التراجيديا التي تقدم النبيل أكثر نبلا أو الشجاع أكثر شجاعة، والكوميديا التي تجعل الخسيس أكثر خسة والجبان أكثر جبنا، فمفتاح الشخصية في الفن من منظور أرسطو هو المبالغة، إيجابا أو سلبا، لكنه لا يقدم النبل أو الخسة حيث لا توجد، فهو لا يقدم ما لا وجود له[3]، و (د حمودة) بذلك لا يتفق مع الذين ينفون تأثر البلاغة العربية بالفكر اليوناني أو المنظور الأرسطي[4]، ولا يتفق مع الذين يرجعون ازدهار الدراسات البلاغية العربية إلى اكتشاف أرسطو وكتبه[5]. فالعقل العربي- كما يرى (د. حمودة) — كان أكثر استعدادا لتقبل آراء أرسطو عن المحاكاة من استعداده لتقبل الآراء أفلاطون لأن الرؤية الوجودية المعرفية الأفلاطونية شكت في عالم الحواس وهو الشك الذي يحمل الحقيقة عند نهاية السلم الصاعد، في عالم المثل، في حين أن رؤية العقل العربي الإسلامي للوجود والمعرفة لم تسلم بهذا التصور الفلسفي، بل إنها اقتربت من الرؤية، انعكس على رؤيتهم النقدية، فأفلاطون، رفض الشعر ونفى الشاعر خارج جمهوريته الفاضلة، لأن الفن محاكاة للأشياء المحسوسة، وعالم الحس

---

[1]- محمد عابد الجابري -بنية العقل العربي-ص: 77

[2] -ينظر :عبد العزيز حمودة – المرايا المقعرة- ص: 338 .و عبد القاهر الجرجاني- أسرار البلاغة-ص: 33 .

[3] ينظر: عبد العزيز حمودة -المرايا المقعرة ،ص: 332 و كتاب أرسطو طاليس- في الشعر- تحقيق وترجمة :شكري محمد عياد، ص : 237

[4] – عبد العزيز حمودة – المرايا المقعرة – ص: 340 .

[5] – ينظر : عبد العزيز حمودة – المرايا المقعرة -ص: 341.و كتاب أرسطو طاليس – في الشعر- تحقيق وترجمة : شكري محمد عياد ، ص: 247.

في سلمه يحتل أدنى مرتبة في الوجود، بوصف الأشياء الموجودة في العالم الحسي محاكاة أو نسخا لا يعتد به للحقائق المثالية العليا، أرسطو فلم يقل إن الشعر أو التراجيديا محاكاة للأشياء في صورتها الحسية، بل محاكاة لأفعال وسلوك الشخصيات، ومن ثم كان هذا التوحد الأرسطي بين السلوك والشخصية أما البلاغي العربي فوجد التطور الأرسطي أقرب لرؤيته الفكرية وهو يخدم أغراض الشعر العربي، وفي مقدمتها المديح والهجاء، لكنه طور هذا التصور وأضاف إليه، فالقرطاجني نتيجة لاستفادته من معطيات علم النفس القديم قدم مفهوما للمحاكاة أكثر تفصيلا وتركيبا وعمقا من مفهوم أرسطو نفسه، ومن المفاهيم العربية السابقة عليه، بوصفها تخييلا بالمعنى التقليدي للمحاكاة، وبوصفها نشاطا لملكات الخيال والمخيلة بمعانيها الحديثة[1].

ويرى عبد العزيز حمودة أن القرطاجني – الذي يعود نصه النقدي والبلاغي العربي إلى القرن الثالث عشر الميلادي – توقف أكثر من غيره عند مسألتين، المعنى أو المادة الخام التي تتحول إلى صورة شعرية، وطبيعة المادة المحاكاة في انقسامها إلى ثلاثة أنواع، الممكن والممتنع والمستحيل، فهو يحدد المعاني –المادة الخام– التي يفضل قيام الشاعر بمحاكاتها، فهو بهذا يتفق جزئيا مع أصحاب المعنى أو المادة ومن ثم لا يقصر القيمة على الشكل، ولكنه حين يقصر المعاني موضوع المحاكاة على المعتقدات العادية أو المشتركة بين الناس بوصفها الهدف الأول للمحاكاة والتخييل، يخفف من درجة التركيز على المعاني ويبرز قيمة الشكل، فليست وظيفة الشاعر البحث عن المعاني الجديدة وغير المطروقة، والأفكار التي تفرزها العلوم والصناعات على أساس أنها قد تعني بعضهم ولا تعني مجموع الناس ولا تثير فيهم المشاعر المشتركة مثل الفرح أو الترح، فالمعاني المتعلقة بهذه الطرق الخاصة ببعض الجماهير لا تحسن في المقاصد العامة المألوفة التي ينحي نحو ما يستطيبه الجمهور أو يتأثرون له بالجملة [2]، ثم إنه – كما يرى عبد العزيز حمودة – يقسم المادة التي يجسدها التعبير الشعري إلى الاختلاق لإمكاني، الذي لا يوجد في النص المبدع ولا في الواقع الخارجي ما يثبت كذبه، والاختلاف الامتناعي وهو ما لا يقع في الوجود، ولكنه متصور في الذهن، ويستبعد من معاني الشعر الاختلاق الاستحالي وهو ما لا يمكن إدراجه تحت أي من النوعين السابقين، فلا هو ممكن في عالم الواقع، ولا يمكن مجرد تصوره عقليا، والقرطاجني هنا كما يعلق عبد العزيز حمودة يتفق مع أرسطو في جانب، ويختلف في جوانب أخرى، يتفق معه في أن الشاعر يتعامل مع ما هو ممكن أو محتمل حدوثه وإن كان الهدف يختلف عند الاثنين، ويختلف معه في الوقت نفسه، في توسيع مظلة الممكن أو المحتمل لتغطي

---

[1]– عبد العزيز حمودة– المرايا المقعرة –ص: 335.

[2] ينظر :عبد العزيز حمودة –المرايا المقعرة، ص: 364. حازم القرطاجني – منهاج البلغاء وسراج الأدباء–ص: 20 .

كلا من المحتمل الأرسطي والممتنع، ثم يضيف فئة ثالثة في وصفه للمعاني أو المادة الأولى وهي الاختلاق الاستحالي، وهي إضافة فرضتها طبيعة التراث العربي ذاته الذي خلال من الأساطير اليونانية التي سماها خرافات مستحيلة الحدوث، و لم يستطع أن يفهم كيف وضعها العقل اليوناني المبدع داخل دائرة الاحتمال أو الإمكان، أي أنه في الوقت الذي عارض فيه أرسطو بين ما هو ممكن أو محتمل وبين ما هو كائن أو كان بالفعل، عارض فيه القرطاجني بين ما هو يمكن أو ممتنع من ناحية، وبين ما هو مستحيل، من ناحية ثانية [1]. وتأخذ على (د.حمودة) عدم تحديد رأيه وموقفه من الاختلاق الاستحالي، فهل هو يحاول أن يطور آراء القرطاجني ليضيف إليها إدخال الاختلاق الاستحالي أو لا، ولاسيما أننا في سياق تطوير آراء القدماء مع الاستفادة من مصطلحاتهم أي أنه يترك المسألة معلقة.

والمحاكاة عند القرطاجني نوعان: المحاكاة المباشرة وهي التي تخيل الشيء نفسه بأوصافه التي تحاكيه، وتمثل صورته، والمحاكاة غير المباشرة وهي التي تخيل الشيء في غيره، أي بأوصاف شيء آخر يماثل تلك الأوصاف، فهي المحاكاة التي لا تهدف إلى تحقيق التمثيل الحرفي للمحاكي، وتقوم على ضرب متميز من العلاقات المجازية، تربط بين طرفين أو أكثر، هذه العلاقات يسميها القرطاجني بالاقتران، ويراها خاصية أساسية في محاكاة غير المباشرة ما دامت تقرن الشيء بغيره، ونظير ذلك من المحاكاة في حسن الاقتران أن يقرن بالشيء الحقيقي في كلام ما يجعل مثالا له مما هو شبيه على جهة من المجاز تمثيلية أو استعارية، والمحاكاة غير المباشرة هي التي مال إليها القرطاجني بشكل واضح، فهي أساس الإبداع، فضلا عن أنه أكد ما أكده البلاغيون العرب، من أن اللغة في المحاكاة هي أداة التخييل المباشر وغير المباشر، إلا أن الإبداع يعتمد بالدرجة الأولى على الاستخدام الخاص للغة، أي استخدامها على المجاز حتى تبتعد عن مباشرة الدلالة بالمواضعة أو على الحقيقة [2].

ف عبد العزيز حمودة يتبنى التفريق بين الحقيقة والمجاز، في رؤيته لطبيعة النص العربي، فلغة العلم تقوم على المواضعة في عملية التوصيل العلمي، وذلك باستخدام الألفاظ على الحقيقة، في حين أن لغة الأدب أو الشعر، تقوم على الاستخدام الخاص للغة، عن طريق التحرير أو العدول عن الدلالة بالمواضعة، إلى استخدام الألفاظ على المجاز، فالحقيقة هي الكلمة المستعملة فيما هي موضوعة له غير تأويل في الوضع، فهي تدل على نفسها دلالة ظاهرة، والمجاز هو اللفظ الذي يطلق ويراد به غير ظاهره[3].

---

[1] –ينظر: عبد العزيز حمودة – المرايا المقعرة–ص: 366. و–حازم القرطاجني – منهاج البلغاء وسراج الأدباء–ص: 76.

2 – ينظر : عبد العزيز حمودة– المرايا المقعرة –ص: 352 و – حازم القرطاجني – منهاج البلغاء وسراج الأدباء –ص: 94.

3 –ينظر: عبد القاهر الجرجاني– أسرار البلاغة –ص: 21– 22..و – السكاكي – مفتاح العلوم– ص: 169. و– محمد عابد الجابري – اللفظ والمعنى في البيان العربي– مجلة فصول، العدد1، 1985 ، ص: 29. عبد العزيز حمودة – المرايا المقعرة، ص: 271.

فالشاعر يبدع باللغة أي باستخدام اللغة على المجاز، ومفهوم المجاز هنا يستخدمه عبد العزيز حمودة بصورة أكثر مونة من استخدامه لدى البلاغيين المتأخرين، مع وعيه بوجود أزمة في المصطلح البلاغي والنقدي داخل البلاغة والنقد العربي ذاته، إذ تتداخل المفاهيم وتغيير الدلالات، فهناك تبادل في الأدوار بين مصطلحي البلاغة والبيان والبلاغة والبديع، وهناك تداخل بين المصطلحات المجاز والتشبيه والتمثيل والاستعارة، وهناك تداخل بين البلاغة والنقد[1]. والبحث يتفق معه في هذه المسألة، إذ إن للمجاز مفهوما شموليا قبل أن يستقر على مفهوم محدد في كتب البلاغيين المتأخرين، فابن قتيبة يطلقه على النصوص التي لا يراد منها ظاهرها، فقد شملت لديه مثلا الاستعارة والتمثيل والقلب والتقديم والتأخير، والحذف والتكرار والإخفاء والإظهار والتعريض والإفصاح والكناية والإيضاح ومخاطبة الواحد مخاطبة الجميع والجميع خطاب الواحد والواحد والجميع خطاب الاثنين والقصد بلفظ الخصوص لمعنى العموم وبلفظ العموم لمعنى الخصوص...الخ، والمجاز عند ابن جني هو ضد الحقيقة التي هي ما أقر على أصل وضعه في اللغة، ويؤتى بالمجاز لمعان ثلاثة، الاتساع والتوكيد والتشبيه[2]، ثم إنهم جعلوا المجاز والاستعارة كلمتين مترادفتين، و لم يفرقوا بينهما، كما نجد ذلك عند الباقلاني وأسامة بن منقذ وابن شيق القيرواني وابن سنان الخفاجي[3]، في حين أن الجرجاني، شرع من الجملة في بناء دراسته المجازية على أساس مفهوم الإسناد، مقسما المجاز على نوعين، مجاز لغوي، يعرف من طريق اللغة ويقع في الكلمة المفردة، ومجاز عقلي يعرف من طريق المعقول وبحسب قصد الناظم، ويقع في الجمل، فهو كل جملة خرج الحكم المفاد بها عن موضوعه في العقل لضرب من التأويل، كما أنه تارة يجعل الاستعارة ضمن النوع الأول وتارة أخرى ضمن النوع الثاني[4].

ويرى عبد العزيز حمودة أن المجاز ابتداء بالجرجاني في القرن الخامس، أصبح بجميع أشكاله هو الأداة الأولى ي تحويل المادة أو المعنى النثري إلى شعر، بل أصبح أساس نظرية الشعر العربية، والاستخدام المجازي الخاص للغة، سوف يقود إلى معنى المعنى أو المعاني الثواني أو تعدد الدلالة التي تعد سببا ونتيجة له، فتعدد الدلالة يؤسس شرعية المجاز من ناحية، ويحدد وظيفته من ناحية أخرى، فوظيفة اللغة المجازية هي التركيز الحسي الشديد والقدرة على الإيحاء أو تعدد طبقات الدلالة[5]. ثم إن الجرجاني يربط بين القدرة على الإيحاء أو تعدد الدلالة الذي تحققه اللغة

---

[1] – عبد العزيز حمودة – المرايا المقعرة- ص: 289 .

[2] –ينظر: ابن قتيبة- تأويل مشكل القرآن – شرحه ونشره، أحمد صقر،ص: 20 . و ابن جني –الخصائص- تحقيق: محمد علي النجار، الجزء2 ، ص: 444 .

[3] –ينظر: أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني –إعجاز القرآن،ص: 106.و- اسامة بن منقذ –البديع في نقد الشعر- تحقيق: أحمد أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، ص: 41. و–ابن رشيق القيرواني –العمدة في محاسن الشعر وآدابه- تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، الجزء1، ص: 285.

[4] –ينظر:عبد القاهر الجرجاني- أسرار البلاغة–ص:331 و–عبد القاهر الجرجاني- دلائل الإعجاز في علم المعاني،ص: 333

[5] –عبد العزيز حمودة – المرايا المقعرة- ص: 392و – – الولي محمد- الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي–ص: 65

المجازية، وبين عدد الشروط المحددة، وهي تباعد العلاقة عند نقطة البداية بين المتشابهين، ثم معقولية العلاقة التي يقيمها الشاعر بين المتباعدات، وعدم تكلف الغموض من أجل الغموض، ثم ضرورة أن يستحق المعنى عناء البحث عنه والحفر عند جذور اللغة من أجله. فالتباعد هو أساس غرابة الصورة وجدتها، والتقريب بين المتباعدات والتأليف بين المتناقضات والجمع بين المتباينات في تكوينات وعلاقات جديدة داخل الصورة الواحدة، يحقق للصورة تلك الغرابة والجدة والمفاجأة، ويحقق للنص الأدبي بلاغته وأدبيته، وإن كان مفهوم الغرابة لا ينفرد به الجرجاني إذ يمكن تتبعه على الأقل من الجاحظ مرورا بابن طباطبا ويمكن أن نجد كذلك امتدادا له إلى حازم القرطاجني، فليس من بين وظائف الأديب اكتشاف أفكار أو معان جديدة، بل إدخال المعاني القائمة في علاقات جديدة، تجعل المألوف غير مألوف أو غريب أو جديد، وهذا التقريب بين المتباعدات والجمع بين المتباينات والتوفيق بين الأضداد والائتلاف بين المختلفات في الأجناس ثم غرابة الصورة يوصل إلى الغموض ولكن ليس التناهي في الغموض والخفاء إلى أقصى الغايات على حساب تحقق الدلالة والمعنى، والوصول إلى الإبهام والتعقيد الذي يستهلك المعنى، فالجرجاني يضع ضوابط وشروط تحكم الغرابة والغموض، فهو كما يرفض الوضوح الكامل والمباشرة الصريحة والعلاقات المجازية التي تحولت بسبب كثرة الاستعمال إلى ما يشبه العرف اللغوي، لأنها لا تكلف القارئ عناء البحث عنها، فإنه يرفض الغموض القائم على اختلاق علاقات وهمية لا وجود لها ولا يقبلها العقل أو غير معقولة، فهو لا يقبل المشابهة التي ليس لها أصل في العقل والعلاقة بين طرفي التشبيه فيها ليس شيئا تراه العين على السطح، بل قد يكون خفيا يصعب الوصول إليه ويتطلب الغوص إليه من جانب المتلقي، فهو يريد أن يكون الجمع بين المتباعدات في علاقات جديدة صحيحا من حيث العقل في الصورة المجازية، وأن يكون وضوح هذا الجمع في وضوح علاقات الاختلاف بين المتباعدات من حيث العين والحس في الواقع الحقيقي، فضلا عن أنه يشترط أيضا ويتفق معه حازم القرطاجني في ذلك لتحقيق الدلالة بعيدا عن الغموض وفوضى الدلالة، نقل أو استعارة الصفة أو الصفات الغالبة أو الصفات المتناهية في الشهرة من المشبه به للمشبه، التي تعني ارتباط المشبه به في العرف الاجتماعي اللغوي بصفة جرت العادة اللغوية على ربطه بها، فتجاهل الصفة الغالبة ونقل صفة غير معروفة من المشبه به إلى المشبه يعني الغموض المعقد ما دام المرسل والمستقبل ليس متفقين على كون تلك الصفة من صفات المشبه به، ومن ثم فإن الصفة الغالبة في المجاز هي مركز إحالة وتدليل يحمي من عبث التفكيك، إلا أن المحك ليس في ألفة الصفة في حد ذاتها بل في بعد المسافة بين تلك الصفة الغالبة والمشبه الذي سنستعيرها له ونشبه بها، فهذه هي ضوابط الغموض في استخدام اللغة المجازية التي تحدد أكبر قدر من الحرية في الإيحاء بتعدد الدلالة والمعنى، وتضمن عدم انزلاق الشعر المبدع إلى هوة فوضى الدلالة، التي تتولد عن غياب المركز، فضلا عن أن الجرجاني يشترط للتأليف بين المتباعدين أن تكون الصورة المجازية تستحق عناء

---

[6] –المرجع نفسه – ص99.

البحث عنها والغوص عليها، فليس المعقول أن يجهد المتلقي خياله ويقدح ذهنه في فك شفرات النص الشعري الذي يعمد إلى تحقيق شدة الاختلاف ليصل في النهاية إلى معنى لا يستحق كل هذا العناء[1].

أي أن وظيفة النص الأدبي عند حمودة كما يرى البحث هي وظيفة جمالية ودلالية، فالنص الأدبي هو ليس معزولا بالكامل عن جميع القوى المؤثرة في إنتاجه، من ناحية، أو القوى التي يستطيع أن يؤثر فيها من ناحية ثانية، بل هو نص يؤدي وظيفة أو وظائف في عالم متغير، ويحتفظ بقيمه الجمالية في الوقت نفسه، نص يجمع بين متعة الفن وجماليته وبين أدائه لوظيفة محددة، فهو نص يقع في منطقة وسط، منطقة (البين–بين)، فهو لا ينتمي بكامله إلى السياقات الواقعية والتاريخية والذاتية المختلفة التي أثرت فيه ولا يرفض هذه السياقات في الوقت نفسه، النص الذي لا ينتمي بكامله إلى القيم الجمالية الخالصة ولا يفرط في تلك القيم في الوقت نفسه، أي أن مهمة الأدب تحدد في ضوء مخطط وإطار من القيم المسلم بقيمتها، مع الحفاظ على القيم الجمالية[2].

[1] – ينظر :عبد العزيز حمودة – المرايا المقعرة– ص: 300.و– عبد القاهر الجرجاني– أسرار البلاغة –ص: 113.

[2] – ينظر: عبد العزيز حمودة – المرايا المقعرة– ص: 376.و –عبد العزيز حمودة – الخروج من التيه– ص: 327.

ثانيا : آلية قراءة النص وإشكالية المصطلح.

إن تبني النظريات أو المذاهب أو المناهج الغربية مع مصطلحاتها بصورة تامة، سوف لن يقود النقد العربي إلى إنتاج معرفة أدبية لها مصطلحاتها الخاصة، ولن يجعله يصل إلى نظرية تخص فكره وواقعه الذي ينتمي إليه، بل إن تلك الجهود سوف تصب في سلة النقد الغربي فحسب، وبذلك سوف نثبت أن نظرياته ومنهجه ومصطلحاته، يمكن أن تنطبق على آداب لا تنتمي إلى واقعه الغربي، وبذلك يمكن أن تتسم بسمة العالمية، فلا يمكن مثلا إذا تبنينا البنيوية الأدبية أو التوليدية الماركسية أن ندعي أنها بنيوية عربية، وذلك لأن خطابها النقدي ينتمي إلى رؤاها الفلسفية أو حركتها الإيديولوجية، ومقولاتها ومصطلحاتها الخاصة المرتبطة بواقعها المعرفي لقرون عدة. لذلك يرى البحث أنه من الضروري عند تقديم طريقة يتم بها قراءة النص الأدبي، التدقيق في المصطلحات المستخدمة، إذ إن أي قراءة نقدية لنص أدبي تحتاج إلى مجموعة من المصطلحات المرتبطة بنسق معين، وهذه المصطلحات تشير إلى الاتجاه النقدي الذي تنتمي إليه، فإذا استخدم في قراءة ما، مصطلحا الوحدة العضوية والمعادل الموضوعي فسوف تنتمي هذه القراءة إلى النقد الجديد، وستشير إلى المنهج البنيوي إذا تم تبني مصطلحات البنية والعلاقة التعاقبية والعلاقة الرأسية...الخ، أما تبني مصطلحات التفكيك والإرجاء والتأجيل والحضور والغياب...إلى غير ذلك، فسوف تصرح بأنها قراءة تفكيكية، وهكذا فمشكلة المصطلح من المشكلات التي تجابه أي باحث يسعى لقراءة نص أدبي، لذلك سوف نلقي الضوء على جزء من هذه المشكلة.

1 – خطاب عبد العزيز حمودة ومشكلة المصطلح:

من المعلوم أن لكل علم أو معرفة أو منهج أو دراسة، منظومة اصطلاحية لها امتداها في السياقات المعرفية والثقافية والفكرية التي انبثق عنها، وهي تشكل خلفيتها المرجعية من ناحية وتفسرها وتمنحها الشرعية والقبول في الثقافة التي تنتمي إليها من ناحية أخرى، فالمصطلح ليس مجرد عبارة براقة أو لفظ حديث، أو مجرد ثوب جديد يتيه فيه المثقف، ويستدل على تقدمية ثقافته، وحداثية بل هو عالم زاخر يجر وراءه تداعيات ذهنية، فالمصطلحات تنتمي إلى فلسفة كل حضارة وموقفها من الإنسان والكون[1]، أي إلى رؤيتها للوجود والمعرفة. ومن ضمن هذه المعارف المعرفة الأدبية، التي تضم النظريات الأدبية والمناهج النقدية، التي لابد أن تكون لها مصطلحاتها النقدية الأدبية التي تميزها عن غيرها من المعارف، والتي تستوعب الظاهرة الأدبية المدروسة.

[1]– عبد الحميد إبراهيم– الوسطية العربية مذهب وتطبيق–ص: 11.

فالمصطلح الأدبي هو تعبير يرمز إلى حركة أو فكرة، أو مجموعة من الأفكار والمذاهب، ذات سياق تاريخي وفلسفة جمالية، وملامح فنية، ترسبت مع مرور الزمن، وأصبح لها من تحديد ما يسوغ اتفاق جماعة ما على استخدامه، فالمصطلح الأدبي ليس مجرد اجتهاد فردي أو وجهة نظر تتغير من فرد إلى آخر أو من زمن إلى زمن، أو يمكن الاعتراض عليه أو رفضه، إنه رمز لذوق وتفكير جماعي، وتفكير الجماعة لا نستطيع بطريقة صارمة أن ننسبه إلى لحظة زمنية محددة، أو إلى فرد بعينه، لأنه جزء من حضارتها، التي تتداخل فيها المنجزات والاجتهادات الفردية في تيار عام، والمصطلح يملك صفتي العمومية والثبوت إلى حد ما حتى وإن تغير بعد ذبك، ومن ثم فإن استعارة المصطلحات الغربية الحديثة، ونقلها إلى بيئة وسياقات أخرى ولاسيما السياق العربي، سيجر معها تاريخها وتقاليدها، مما سبب غموض مفاهيمها في الواقع العربي المنقولة إليه، لأنها لم تنشأ من داخله، و لم تخضع لحجاته الذوقية والفكرية، ومن هنا تتعرض لسوء الفهم، وسوء التطبيق، وتداخل المفاهيم، فضلا عن كونها غامضة في واقعها، الذي تتداخل في فلسفها مختلفة، ونظريات علمية نسبية متعددة في الكون والإنسان، مما يجعل المفهوم صعبا، ولا يمكن تلخيصه في نظرية معينة، ولا يخضع لمنطق جامع مانع، بل يخضع للشيء وضده، وينفي نفسه بنفسه في كثير من الأحيان، مما يلقى على الواقع المستعار له، قوالب غريبة عنه، تحاول إخضاعه لتفسريها فتضلل حركته، وتنحرف به إلى طريق غير صحيح، وتوقع الباحث في أحكام متعسفة، فيؤدي هذا إلى قطيعة مع الماضي، ويتحول الباحث إلى ترديد ما يقوله الآخرون، فالمصطلح الأدبي يعني في دلالته الحضارية، أن تكون، ذلك هو التحدي الحقيقي[1].

والمصطلح كما رأى يمارس دورا فاعلا وأساسيا في تجسيد المعرفة التي ينتمي إليها، وفي الوقت نفسه، فإن المعرفة التي نشأ فيها المصطلح عبر تطوراتها التاريخية وتفاعلها مع موضوعاتها، توجه مفهومه، وتحدد دلالته، وهذه المعرفة هي التي تنتج مصطلحاتها بحسب ما تستدعيها الحاجة المباشرة أو غير المباشرة في عملية التكوين المعرفي، سواء على صعيد الإجراءات النظرية أو على صعيد الممارسة، ثم إننا نسلم بتأثير الأنساق المعرفية أو الثقافية الكبرى التي ينتمي إليها، في تكوين مفهوم المصطلح، الذي ينبغي أن يأتي متسقا معها، فضلا عن أن الثقافات الأخرى التي يتواصل معها، يمكن أن تدخل بوصفها مؤثرا في إضفاء دلالات ما على مفهوم المصطلح. كما لابد أن يتصف المصطلح بالوضوح، الناجم عن الأرضية المعرفية التي يتركز عليها، فضلا عن طاقة إجرائية تطبيقية وقدرة تداولية تجعله يرتقي إلى مستوى الثقافة المصطلحية.

إن عبد العزيز حمودة يمتلك وعيا بمشكلة المصطلح، لذلك يذهب إلى القول أن العقل العربي من خلال طرائق تفكيره أدرك أن المصطلح ليس دالا يشير إلى مدلول حسي واقعي خارج العقل، ولكنه رمز لغوي، سواء أكان يدل على مفهوم بسيط أم مركب، يشير إلى صورة ذهنية داخل العقل وليس خارجه، وهي حقيقة أدركها

[1] -ينظر: عبد الحميد إبراهيم- قضية المصطلح الأدبي- مجلة الأقلام، العدد1، 1986، ص: 128 .و- مصطفى ناصف- النقد العربي نحو نظرية ثانية – ص:09.

النقاد العرب القدامى، ومادام هناك ترابط بين الدال أو المصطلح أو المفهوم العقلي، فلا بد أن تتوحد المدركات العقلية بين الثقافات المختلفة لكي تتوحد دلالة المصطلحات، إلا أن اختلاف فلسفات الثقافات المختلفة أو داخل الثقافة الواحدة، يستبعد ذلك ويؤكد نسبية الثقافات وخصوصيتها واختلافها وتعددها، مما يؤثر في دلالة المصطلحات ويجعلها نسبية أيضا، فضلا عن تأثير التطور والتغير المستمر في انجازات العلم وقضاياه [1]. لذلك سعى عبد العزيز حمودة – كما أرى – إلى التدقيق في استخدام المصطلحات الأدبية في خطابه النقدي. إذ إن كل قراءة نقدية جادة لابد أن تملك مصطلحاتها المنبثقة من واقعها الثقافي والفكري والاجتماعي والنقدي والبلاغي واللغوي والأدبي.

2 – النص وكيفية قراءته:

إن عبد العزيز حمودة ينطلق من مبدأ الثنائي القائم على علاقة التوازن بين الذات والموضوع، لتحديد رؤيته النقدية لعلاقة القارئ بالنص الأدبي، هذا المبدأ المستمد من الرؤية العربية الإسلامية للوجود وللمعرفة التي تقر بثنائية الذات والموضوع، فالموضوع مستقل عن الذات، وغير متوحد معه، سواء أكان الموضوع ماديا أو غير مادي، إذ إن هذه الرؤية انعكست على رؤيته لعلاقة القارئ بالنص العربي.

وهو يشير إلى ذلك بقوله إن الحديث عن سلطة النص يعني تحديد موقفنا النقدي من العلاقة بين القارئ والنص في (...) التحول من الثنائية (Dunism) إلى التوحد (Monism) أو العكس التي تحكم العلاقة بين الذات القارئة (Subject) والنص كوجود في العالم (Object)، والواقع أن تحديد نوع العلاقة بين الذات القارئة والنص بوصفه موضوعا هو أساس تحديد علاقة المذهب النقدي بالنص وسلطته منذ بداية الأدب المسجل تاريخيا في علاقته بالقارئ أو المتلقي [2]. ويرى البحث أن عبد العزيز حمودة يرفض فكرة التوحد (Monism) النهائي بين النص والقارئ، بين الموضوع والذات، ويرفض أيضا التوحد بين النص والمؤلف، ويقر بثنائية (Dualism) الذات القارئة والموضوع المقروء، أي يسلم بوجود نص مستقل عن كل من مؤلفه وقارئه من ناحية، ووجود قارئ قادر على قراءة جديدة أو تفسير أصيل للنص من ناحية ثانية، فالنص وان احتوى على فراغات ومناطق غير محددة يقوم القارئ بملئها وتحديدها، لكن وجوده لا يقتصر على وعي القارئ به، لأن داخل النص يحتوي أيضا على بنى ثابتة أو محددة المعنى، أي أن القارئ سوف يمارس الكشف والإضافة في الوقت نفسه[3].

---

[1] – عبد العزيز حمودة – المرايا المقعرة– ص: 94.و– صالح غرم الله زياد– المصطلح الأدبي بين غناه بالمعرفة وعناه بالتاريخ– مجلة عالم الفكر، العدد3، 2000، ص: 103. و–مصطفى ناصف –النقد العربي نحو نظرية ثانية–ص: 9.

[2] –عبد العزيز حمودة– الخروج من التيه–ص: 303.

[3] – المرجع نفسه– ص: 334 .

إن مبدأ الثنائية المتوازنة، يتضح أيضا- كما أرى – في الدور الذي يتصوره عبد العزيز حمودة للقارئ في كيفية قراءته للنص الأدبي، إذ يرى أن القارئ لا يمكن أن يقرأ النص الأدبي من زاوية جمالية موضوعية بحتة وكاملة، ولا يمكنه أن يقرأه من زاوية ذاتية بحتة أيضا، ولا يمكنه تجاهل تأثير سياقته، وإنما لابد من التوازن ولابد من منطقة وسط، فالأدب له علاقة ما بالظروف السياسية والاقتصادية والحضارية التي عاش فيها الأديب، لكن مع وجود الضمانات تحمي النص الأدبي من أن يتحول إلى وثيقة إيديولوجية أو اجتماعية ووثيقة للعصر وشاهدا عليه، في عزلة عن القيم الجمالية للأدب ، وهي الضمانات التي لا تحرمه حقه الذي يجب أن يمارسه في الاتصال بالقوى المختلفة المؤثرة فيه والتي يمكن أو توجه رؤية القارئ في قراءته للنص الأدبي[1].

وأهم هذه الضمانات كما أرى التي يضعها عبد العزيز حمودة لعدم حدوث تلك الردة كما يسميها تخوفه من ذلك التحول للنص الجديد، هي: ضرورة الفصل بين حق القارئ بالعناية، بالسياقات الخارجية أو الظروف التاريخية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية والحضارية والشخصية النفسية وانتماءاته الفلسفية والرجوع إليها، وبين نقد النص وتقييمه، فالنص الأدبي يرتبط بمؤلفه ويحمل مقاصده ويرتبط بالسياقات المختلفة للواقع العربي وبالعالم ويخاطب بشرا آخرين، وهو فعل اختيار وبقاء في عصر تدافع ثقافي وحضاري قائم بالفعل، وهو قد يضيء الماضي ويؤثر في المستقبل إلا أن اختزال النص الأدبي إلى مسبباته لا يعد نقدا أدبيا، فضلا عن أن المبدع يجمع في إبداعه بين تجارب ذاتية وغير ذاتية تضم سياقات تاريخية واقتصادية واجتماعية، فهو منطقيا لا يعيش في برج عاجي، بل يعبر عن واقعه بأشكال مختلفة ويخاطب هذا الواقع، أي أن النص سوف يؤثر فيه النسق الثقافي والاجتماعي...الخ.

ويعد هذه المقولة النقدية من البديهيات التي لا يملك أحد أن يختلف عليها، إلا أن الأديب في نهاية الأمر نتيجة لموهبته يوازن موازنة دقيقة بين القيم والمضامين الواقعية التاريخية والاجتماعية والأخلاقية والدينية، وبين القيم الجمالية فيبدع مادة جديدة هي النص الأدبي، ولذلك لابد للقارئ أو الناقد في تحليله وتفسيره للنص الأدبي من الموازنة الدقيقة بين مسببات النص والقوى التي أثرت فيه، وبين القيم الجمالية التي يحملها في داخله والتي تمثل الطبيعة الجمالية للأدب، من دون أن يتحول النص في أثناء تفسيره إلى وثيقة تاريخية توثق انتماءاته أو مقطوعة دعائية، أو يتحول إلى تدريبات جمالية مفرغة من الرسالة أو المعاني والدلالات[2]، إن جعل الأدب وثيقة تجسد حياة الأديب أو السياقات التاريخية والثقافية والاجتماعية...الخ، سوف تنفي سلطة النص، وتعمل على تجزئته وتفتيته، لأنها ستأخذ من النص ما يناسبها، دون العناية بلغة النص ومقصده ورسالته.

فعبد العزيز حمودة يعطي النص الأدبي سلطته، ويسلم بتأثير القيم التاريخية والاجتماعية والسياسية والثقافية والأخلاقية والدينية...الخ في الأديب ونصه الأدبي، فهو مع دراسة سيرة الكاتب والسياق الثقافي والاجتماعي

---

[1]-عبد العزيز حمودة – الخروج من التيه- ص: 336.

[2]- ينظر:المرجع نفسه-ص: 344 و- عبد العزيز حمودة . المرايا المحدبة-ص: 212.

والتاريخي الذي عاش فيه الأديب، لكن دون إسقاط نتائج هذه الدراسة على النص الأدبي، وجعل العلاقة حتمية بين حياة المبدع ونصه الأدبي، أو بينه وبين السياقات التاريخية والاجتماعية والثقافية التي تأثر بها، فإن وجدت في سيرة المبدع وحياته والسياقات المختلفة التي أثرت فيه، نتيجة يمكن أن تضيء النص الأدبي أو تكون لها قيمة تفسيرية في النص فلا بأس في ذلك، إذ من الخطأ عندنا أن تكون للسيرة ولحياة الكاتب أو للسياقات المختلفة التي أثرت فيه، قيمة نقدية يقوم على أساسها العمل الأدبي، فإذا طابق العمل الأدبي سيرة كاتبه وتجربته ومشاعره وسياقاته المختلفة، فهو صادق وجيد، وإذا لم يتطابق فهو مرفوض، فهذه المسببات لا يمكن أن تحكم النص بعلاقة سببية مادية حتمية، سواء أكانت جدلية أم غير جدلية.

إن أساس رؤية عبد العزيز حمودة في الإجابة عن سؤال كيفية قراءة النص الأدبي، هي العودة إلى النص وتأكيد سلطته بوصفه نصا أدبيا أولا بوصفه منتجا ثقافيا ثانيا، وليس العكس[1].

إن تسليم عبد العزيز حمودة بوجود سلطة النص الأدبي، يعني التسليم بوجود نص له كيان لغوي مادي محسوس صاغه المؤلف لتوصيل رسالة ما تتمتع بقدر من الالتزام، فالرسالة جزء أصيل من دائرة التواصل، وهذه الرسالة تقصد إلى توصيل شيء ما لا يمكن تجاهله من جانب القارئ، وهي معنى النص سواء سلمنا بوجوده عند نقطة الإرسال أو عند نقطة الاستقبال، فهي قدرة النص على فرض معنى أو معان تتمتع بقدر من الإلزام، وليس بقدرة النص على فرض شكل ملزم للمفسر، وحتى حينما تتولى عمليات التفسير، تقديم تفسيرات متعددة، مما يؤدي إلى تعدد دلالة النص، فإن الالتزام بسلطة النص يعني تحمل النص نفسه لتلك التعددية [2]. وعندما يكون هناك سلطة للنص أو معنى في النص ملزم للقارئ لا يستطيع تجاوزه، فإن ذلك يعني أن ليس ك القراءات النقدية هي قراءات صحيحة، فضلا عن أن ذلك لا يعني أن كل قراءة هي إساءة قراءة، بل هناك قراءات صحيحة وقراءات خاطئة ومسيئة للنص، لأن هناك معنى في النص ملزم لكل القراء، ومع ذلك يمكن لذلك النص أن تتعدد قراءاته، فتكون له قراءة صحيحة أو قراءتان أو ثلاث، إذا كان النص نفسه يتحمل تلك القراءات، مادامت ملتزمة بالمعنى الملزم الموجود في النص، أما إذا لم يوجد هذا المعنى الملزم في النص، فإن النص يخرج من دائرة النظم والقصد بل حتى التواصل المباشر وغير المباشر، إلى دائرة العبث والهذيان واللامعنى.

ومن خلال قراءتي لخطابه النقدي افترضت افتراضا نظريا، بأن المصطلحين الرئيسين الذين يعتمد عليهما عبد العزيز حمودة في الدراسة النظرية التي يقدمها، أو النموذج الذي يطرحه لقراءة النص الأدبي، هما مصطلحا النظم والقصد، فالمصطلح الأول تناوله من خلال كتابه (المرايا المقعرة) الذي تكلم فيه عن نظرية النظم، معتمدا في دراسته في الغالب على مصادر عربية، أما المصطلح الثاني فقد تناوله في كتابه (الخروج من التيه) معتمدا على مصادر أجنبية فحسب، فهو لم يربط بينهما بل كنا منفصلين، فضلا عن أنه بم يقدم دراسة تطبيقية لنعرف من

---

[1]- عبد العزيز حمودة -الخروج من التيه-ص: 278

[2]- - عبد العزيز حمودة- الخروج من التيه-ص: 280، 284.

خلالها، أهو يربط بين المصطلحين في دراسته يستفاد منهما في التطبيق أم لا؟ ولكننا مع ذلك نفترض هذا الافتراض ومحاولة سبر أغواره، فمحاولة التوحيد بين المصطلحين هي محاولة تستحق المثابرة والاجتهاد، فهما يستدعيان معهما شبكة من المصطلحات النحوية والبلاغة اللغوية والنقدية، بل يمكن أن نطلق على مثل هذه الدراسة اسم الدراسة (النظمية القصدية)، وسنبدأ الحديث عنها من خلال مصطلحيها الرئيسين

ولكن قبل الحديث عن مصطلحي القصد والنظم، يأخذ البحث على خطاب (د حمودة) النقدي تبنيه لمصطلح النص ترجمة لمصطلح (Text) دون محاولة البحث والتدقيق في مفهومه، في الثقافة العربية التي استقبلته، والتي استخدمت لفظ النص بوصفه مصطلحا في علوم الشريعة ما تزال تستخدمه، و لم يبحث عن إمكانية الاستفادة من استخدامات علوم الشريعة لهذا المصطلح، وإمكانية توظيفها في الدراسات الأدبية، ثم إن عدم مراعاة خصائص مصطلح النص التي اكتسبها ضمن حقله المعرفي الأصل، وتحميله بدلالات أخرى تنتمي إلى ثقافة أخرى، وإلى حقول معرفية مختلفة، قد يؤدي إلى مشكلة دلالية [1]. فالنص في اللغة العربية يشير إلى معنى الظهور والارتفاع والانتصاب، وكل ما ظهر فقد نص [2]، وهذا المعنى اللغوي تشربه المفهوم الاصطلاحي للنص، فالنص يطلق في مقابل مصطلح الظاهر، الذي هو اللفظ الذي يتبادر معناه اللغوي إلى العقل بمجرد قراءة الصيغة أو سماعها، في حين أن النص هو اللفظ الأكثر وضوحا من الظاهر، لكن زيادة الوضوح هذه لم تأت من ذات الصيغة، لأن صيغة كل من الظاهر والنص على درجة سواء من حيث الوضوح، بل من حيث إن المعنى في النص مقصودا قصدا أوليا، أو مقصود أصالة، في حين أن المعنى في الظاهر مقصودا تبعا، ويعرف قصد المشرع للمعنى الأصلي من النص – أي النص القرآني والنبوي، – من سياقه، أو سبب نزوله – أي سبب نزول النص القرآني والنبوي – من سياقه، أي سبب نزوله– أي سبب نزول النص القرآني– أو وروده– أي ورود النص النبوي، لا من الصيغة نفسها، والاستخدام الأخير للنص في هذا السياق يشير إلى المفهوم الثاني للنص، فالنص في الدراسات الشريعة يستخدم بمفهومين، المفهوم الأول وقد بيناه، أما المفهوم الثاني فهو يشير إلى كلام الله عز وجل وألفاظه في القرآن الكريم وإلى سنة نبيه محمد صلى الله عليه وسلم ، فهو في عرف علماء الشريعة كل ملفوظ مفهوم المعنى من الكتاب والسنة سواء أكان ظاهرا أو نصا أو مفسرا، حقيقة أو مجازا، عاما أو خاصا، اعتدادا منهم للغالب لأن عامة ما ورد من صاحب الشعر نصوص، وهذا المعنى هو المراد بالنصوص في قولهم عبارة النص وإشارة النص دلالة ودلالة النص واقتضاء النص [3]، ونصوص الكتاب والسنة تنقسم من حيث الدلالة إلى قسمين: نص قطعي الدلالة ونص ظني الدلالة، فالأول هو نص بين بذاته، لا اجتهاد فيه ولا تأويل، أما الثاني فهو ما

---

[1]– عبد الله إبراهيم – الثقافة العربية و المرجعيات المستعارة–ص: 96.

[2]– ابن منظور – لسان العرب– المجلد3 ص: 648 (نصص).

[3]– كشاف اصطلاحات الفنون، المجلد2.ص: 1405.

يحتمل الاجتهاد فيه والتأويل بدليل[1]، والبحث يرى أنه كان بالإمكان الاستفادة من مصطلحات عبارة النص وإشارة النص ودلالة واقتضاء النص، وكذلك تقسيم النص مي حيث الدلالة إلى نص قطعي الدلالة ونص ظني الدلالة، في تحليل النص الأدبي، وكذلك يرى البحث أنه لابد من التنبيه إلى أن مصطلح النص، في الثقافة العربية الإسلامية يطلق على اللفظ المكتوب، لأن القرآن الكريم دون منذ زمن الرسول صلى الله عليه وسلم، والسنة المطهرة كتبت بعد ذلك أيضا، في حين أن النص (Text) في الثقافة الغربية، وإن ارتبط بداية بالكتابة أيضا هو مشتق من الفعل اللاتيني (texeve) أي ينسج، فهو يوحي بنسج أشكال الحروف المكتوبة أكثر مما يوحي بالكلام[2]، وهو في الأصل يطلق على نصوص الكتاب المقدس كاملة، أو فقرات منه أو يدل على النص الأساسي (المتن) للكتاب مجردا من الملاحق والهوامش والملاحظات[3]. إلا أنه تجاوز مفهومه الكلام المكتوب، إلى كل شيء له معنى متكامل وموضوع، مبعوث من مرسل إلى متلق[4]. أي أن كل جنس لساني أو غير لساني هو نص، مدام يحمل موضوعا ومعنى ومنسوبا لمرسل ومبعوثا لمتلق، فالكلام المكتوب أو الشفاهي لوحات الرسم والتشكيل والنحت والعمارة... وغير ذلك، تعد نصوصا لتماثلها، مع تلك الشروط، وفي ذلك يقول رولان بارت في كلامه عن التناص، إن من الاستحالة العيش خارج النص اللانهائي، سواء كان هذا النص بروست أو الصحيفة اليومية أو الشاشة التلفزيونية[5]. فالنص في الثقافة العربية الإسلامية القديمة والحديثة كما نجده عند علماء الشريعة، لم يستخدم بهذا المفهوم الشمولي، والفضفاض.

أ –مصطلحا القصد والمقصد:

إن الحديث عن سلطة النص الأدبي من خلال وجود معنى داخل النص يكون قادرا على فرضه على المتلقي، يعني بالضرورة الحديث عن مصطلح القصد، والقصد عند عبد العزيز حمودة لا يعني ما قصد إليه المؤلف معلقا في فراغ أو ما راود خياله، وإنما ما قصد إليه المؤلف لا يدرك إلا محققا في النص ويسميها قصدية النص أو قصدية المؤلف في النص، ثم إن تركيزه على دراسة القصد إنما هن يعني دراسة النص من الداخل، وعزله عن السياقات

---

[2] – أصول الإفتاء والاجتهاد التطبيقي، المجلد1، الجزء2، ص: 34.

[3] –ينظر:رولان بارت–نظرية النص– تر:منجي الشملي وآخرون، مجلة حوليات كلية الآداب، العدد27، 1988،ص: 69.

[4] –ينظر: –منير البعلبكي و روحي البعلبكي – المورد القريب–ص: 391. و رفقة محمد عبد الله دودين –توظيف الموروث في الرواية الأردنية المعاصرة، ص: 26.

[5] – ب. إ. أوسبنسكي وآخرون –نظريات حول الدراسة السيميوطيقية للشقافات ، تر: نصر حامد أبو زيد،ص: 323.

[4] ينظر: مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، مارك أنجينو، ضمن كتاب: تزفيتان تودوروف، رولان بارت، وأمبرتو إيكو، ومارك أنجينبنو، ص: 107.

الخارجية، وفي مقدمتها حياة الأديب وتجربته الذاتية والقوى المختلفة التي أثرت في النص، أي استخدام التحليل اللغوي للنص، فهو الذي يحدد

قصد النص ويفتح الباب أيضا أمام تعددية التفسير إذا كان النص نفسه يحتمل تلك التعددية، إذ إن للغة النص قدرة على الإيحاء لا تنفي قصده، كما لا تنفي ارتباط اللغة ذاتها بغرض قائلها [1]، فالقصد هو محور التفسير المنضبط، الذي يعني تفسير النص الأدبي في ضوء قصد محتمل التحقيق في النص، ومهما اختلفت القراءات والتفسيرات للنص الواحد، فإنها لا تقدم قراءة على النقيض تماما مما قصد إليه النص، وإذا حدث ذلك فإما أن المؤلف لا يجيد استخدام أدواته وفي مقدمتها اللغة، أو أن القارئ يكره لغة النص على قول ما لم تقله من المعاني بسبب الإفراط والإغراب في التأويل، وتكثير الوجوه الدلالية، حبا للتشوف أو قصدا إلى التمويه، أو أن عقد النقد قد انفرط بالكامل، أي أن التفسير المنضبط لا يعني أحادية المعنى والتفسير، كما في قراءة النصوص الإخبارية الشفافة المقيدة بالمواضعة اللغوية التي تقدم حقائق علمية لا تقبل التفسير أو التأويل[2].

إن البحث يأخذ على عبد العزيز حمودة بخصوص اعتماده على مصطلح القصد، عدم رجوعه إلى دراسات علماء الشريعة، الذين استخدموا مصطلح المقصد، ومازالوا يستخدمون هذا المصطلح تحت مباحث مقاصد الشريعة، فالبحث يسلم بإمكانية الاستفادة من هذه الدراسات وخاصة أن نظرية النظم نفسها منبثقة أصلا عن الدراسات القرآنية والتفسير، فالبلاغيون العرب عموما تعلموا أسرار البلاغة والمجاز طبيعته ووظيفته من دراستهم للنصوص القرآنية والبحث عن إعجازها، ومن ثم قاموا بتطبيقها على النصوص الشعرية[3]، فضلا عن أن النقد الأدبي الحديث أصبح منفتحا على حقول معرفية متعددة ومتنوعة، فهو يمكن أن يأخذ مصطلحاته من التحليل النفسي وعلم الأنثربولوجيا، والفلسفة، وعلم الاجتماع..الخ.

إذ يجد البحث أن علماء الشريعة باعتنائهم بمقاصد الشريعة الإسلامية، اشترطوا لفهم نصوص القرآن والسنة، والوصول إلى الحكم الشرعي، معرفة مقصد الشارع (الله عز وجل والرسول صلى الله عليه وسلم)، فضلا عن شرط المواضعة اللغوية وشروط أخرى، وهذا المقصد عند المعتزلة يفهم عن طريق الاستدلال العقلي، لأنه بخلاف العلم بمقاصد المتكلم البشري الذي يعلم اضطرارا بحكم ما يصاحب كلامه من إشارات، وهذا الأمر مستحيل في حق الله، أما عند الأشاعرة ففيهم عن طريق النصوص نفسها [4]، فضلا عن أنهم بحثوا في كيفية معرفة تلك المقاصد وكانت أجوبتهم مختلفة إذ قالوا إن النظر بحسب التقسيم العقلي ثلاثة أقسام: أحدها: أن يقال: إن مقصد الشارع غائب عنا حتى يأتينا النص الذي يحصرون مظان العلم بمقاصد الشارع في الظواهر والنصوص.

---

[1]- عبد العزيز حمودة – الخروج من التيه–ص: 308.

[2]- المرجع نفسه–ص: 318 .

[1] – مهدي صالح السامرائي –تأثير الفكر الديني في البلاغة العربية، ص: 92.

[2] – القاضي عبد الجبار– المغني في أبواب التوحيد والعدل– تحقيق: محمود محمد الخضيري، الجزء5، ص: 163.

الثاني: دعوى أن مقصد الشارع ليس في هذه الظواهر ولا ما يفهم منها وإنما المقصود أمر آخر وراءه ويطرد ذلك في جميع الشريعة حتى لا يبقى في ظاهرها متمسك نعرف منه مقاصد الشارع. وهذا الرأي كل قاصد لإبطال الشريعة وهو الباطنية. الثالث: أن يقال باعتبار الأمرين جميعا على وجه لا يخل فيه المعنى بالنص ولا العكس لتجري الشريعة على نظام واحد لا اختلاف فيه ولا تناقض وهذا الذي أمه أكثر العلماء [1]. لذلك عرفوا تلك المقاصد بأنها المعاني والحكم أو الغاية والأهداف الظاهرة والخفية التي قصدها الشارع[2].

وأذهب في هذا البحث إلى أنه كان بالإمكان الاستفادة من هذه التقسيمات والمصطلحات في دراسة النص الأدبي، فيمكن مثلا الاستفادة من تقسيم المقصد إلى مقصد ظاهر ومقصد خفي، واستخراجه من النص الأدبي نفسه.

وأرى أن مصطلح المقصد نفسه هو من المصطلحات التي يستدعيها أيضا مصطلح النظم، فالإسناد يحصل بقصد المتكلم، فالتأليف الذي هو إسناد فعل إلى اسم، أو اسم إلى فعل، والمجاز العقلي الذي يختص بالجمل دون اللفظة ويقوم على الإسناد، يتم بقصد الناظم، فلكي يدل الناظم على مقاصده يتم ذلك بمراعاة أحكام النحو فيه من الأعراب والترتيب الخاص[3]، إذ يقول الجرجاني وليست شعري كيف يتصور وقوع القصد منك إلى معنى كلمة من دون أن تريد تعليقها بمعنى كلمة أخرى. ومعنى القصد إلى معاني الكلم أن تعلم السامع بها شيئا لا يعلمه. ومعلوم أنك أيها المتكلم ليست تقصد أن تعلم السامع معاني الكلم المفردة التي تكلمه بها، فلا تقول: خرج زيد، لتعلمه معنى خرج في اللغة ومعنى زيد، كيف ومحال أن تكلمه بألفاظ لا يعرف هو معانيها كما تعرف، ولهذا لم يكن الفعل وحده من دون الاسم ولا الاسم وحده من دون اسم آخر أو فعل كلاما، وكنت لو قلت خرج و لم تأت باسم ولا قدرت فيه ضمير الشيء، أو قلت: زيد و لم تأت بفعل ولا اسم آخر و لم تضمره في نفسك، كان ذلك وصوتا تصوته سواء[4]، ويشير القرطاجني إلى تلك المقاصد في معرض حديثه عن إغماض المعاني والتصريح بها، إذ يقول إن المعاني، وإن كانت أكثر مقاصد الكلام ومواطن القول تقتضي الإعراب عنها والتصريح عن مفهومها، فقد يقصد يف كثير من المواضع إغماضها وإغلاق أبواب الكلام دونها. وكذلك أيضا قد نقصد تأدية المعنى في عبارتين: إحداهما واضحة الدلالة عليه، والأخرى غير واضحة الدلالة لضروب من المقاصد [5]، أما فهم مقاصد الناظم فهي من الضرورات كما يشير الجرجاني بقوله، وقد أجمع العقلاء على أن العلم بمقاصد الناس في

---

[1]- الشاطبي –الموافقات– الجزء2، ص: 247. و– محمد الطاهر ابن عاشور –مقاصد الشريعة الإسلامية،ص:22

[2]– أحمد الريسوني– نظرية المقاصد عند الإمام الشاطبي،ص: 22.

[3] – عبد القاهر الجرجاني– أسرار البلاغة –ص: 62.و – عبد القاهر الجرجاني– دلائل الإعجاز–ص: 311.

[4]– عبد القاهر الجرجاني– دلائل الإعجاز في علم المعاني–ص: 315.و– عبد القاهر الجرجاني– بلاغته ونقده–ص: 59.

[5]– حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء–ص: 172.

محوراتهم علم ضرورة[1]، ويتم فهم مقاصد الناظم عن طريق الاستدلال العقلي بمراعاة فهم أحكام النحو فيه من الأعراب والترتيب الخاص[2].

ثم إن عبد العزيز حمودة يغيب عن خطابه النقدي بعض الأسئلة فضلا عن أجوبتها، فمثلا هل عندما يبدأ الناقد بقراءة النص الأدبي يقوم أولا بالبحث عن قصد المؤلف كما تجسد في النص؟ لأن هذا القصد سوف يؤثر في دلالات تراكيب النص ونظمه، أم يبدأ بالتحليل اللغوي ومن ثم يتم التوصل إلى قصد النص أو قصد المؤلف كما تجسد في النص، أي أن هذا القصد ليس له تأثير على دلالات تراكيب النص، بل إن تلك الدلالات هي التي سوف تكون تلك القصد.

ب – مصطلح النظم:

إن عبد العزيز حمودة كما رأينا أكد أن النص الأدبي كيان لغوي له نظمه وعلاقاته التي تصنع عالما جديدا مختلفا عن مفردات الواقع الذي استفاد منه واتصل به، إنما يدعو إلى قراءته وفقا لنظمه ونسيجه اللغوي الدلالي الخيالي الجديد ضمن سياقه وعلاقاته الداخلية.

فـــعبد العزيز حمودة يقر بأهمية المدخل اللغوي في قراءة النص الأدبي، وأن البيانين العرب والبلاغة العربية تميزت بالتحليل اللغوي، الذي لا يستبعده من دائرة النقد التطبيقي، كما يفعل بعض النقاد العرب، إذ حظيت البلاغة العربية دون الدراسات البلاغية القديمة في العالم، بكم كبير من الدراسات التنظيرية والتطبيقية في علوم البيان والمعاني والبديع، فضلا عن أن التحليل اللغوي الذي مارسته لم يتوقف عند آلية تحقق الدلالة دون الدلالة نفسها، كما فعل البنيويون وغيرهم، بل إن البلاغة العربية تجمع في دراستها بين البحث عن آلية تحقق الدلالة والدلالة نفسها[3]. فالدراسات اللغوية العربية عينت بمكونات التشكيل اللغوي الفصيح والبنية الأدبية المتميزة بدءا بالحرف منفردا ومؤتلفا، ومرورا باللفظة المؤتلفة ومنفردة ومقترنة بغيرها، ومواجهة الإشكاليات النظرية والمنطقية التي تثيرها قضية اللفظ والمعنى، وانتهاء بكلام من شأنه بيان سر التفاوت بين نظم ونظم والاختلاف بين أسلوب وأسلوب مما لا يمكن حصره من ضروب التحسين الكلامي، وتوظيف إمكانات الدلالات المجازية، وسبل إدراك المعاني واستشعار آثارها وإيحاءاتها[4].

لذلك فهو يتبنى مصطلح النظم وهو من لمصطلحات البلاغية والنقدية العربية الأصيلة، الذي يعني تعليق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب من بعض[5]، ويتفرغ عن مصطلح النظم كما نرى شبكة من

---

[1]– عبد القاهر الجرجاني– دلائل الإعجاز في علم المعاني–ص: 408.

[4] –المرجع نفسه–ص : 302.

[3]– عبد العزيز حمودة – المرايا المقعرة– ص: 374.

[4]– المرجع نفسه– ص: 221.

[5]– عبد القاهر الجرجاني– دلائل الإعجاز في علم المعاني– ص:25.

المصطلحات المتصلة به، فهذا المصطلح يستدعي معه مصطلح الكلم وما يسحبه معه من مصطلحات نحوية وبلاغية متعددة، ويشير إلى مصطلحي اللفظ والمعنى أو الدال والمدلول والدلالة، أو العلامة اللغوية، ويستدعي كذلك مصطلحي رباط أو علاقة الضم أو الجوار، ورباط أو علاقة الاختيار، والمعنى معنى المعنى، والتصوير والصورة والقصد.

ويشير عبد العزيز حمودة إلى عدد من هذه المصطلحات فمصطلح النظم كما يذهب عبد العزيز حمودة- معتمدا على عدد من المصادر – يشير إلى أن الألفاظ لا تفيد ولا تحقق معنى أو دلالة، حتى تؤلف ضربا خاصا من التأليف، يعمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب، فهو نظام ونسق مخصوص يبنى عليه البيت الشعري أو النص الأدبي، وفيه يفرغ المعنى، وتحدد على أساسه صحة الأماكن وأوجه التشابه والتعالق التي تربط الألفاظ في سياق جديد، فهو يقع على الألفاظ مرتبا على المعاني المرتبة في نفس المنتظمة فيها على الوجه الذي اقتضاه العقل، بحيث تتناسق دلالات الكلم وتتلاقى معانيها، فهو نظم يعد فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وهو نظير كل ما يقصد به التصوير، مثل الصياغة والتحبير والنقش[1]. فاللغة هي نظم من العلامات تحكم وحداته شبكة علاقات تمكنها من تحقيق الدلالة، فالعلامة متكونة من دال ومدلول، والدال لا يشير إلى الشيء الحسي، بل إلى فكرته أو مفهومه الذي هو المدلول، فهي المعاني القائمة في صدور العباد المتصورة في أذهانهم كما يذهب الجاحظ، فهي المعاني الحاصلة في الذهن كما يذهب غالبية البلاغيين العرب، وباتحادهما تتكون الدلالة[2]، فشروط تحقق الدلالة أو المعنى في الكلام كما يذهب الخطابي هي ثلاثة شروط، لفظ حامل للمعنى، أي علامة لغوية تدل على المعنى، ومعنى قائم باللفظ ومحمول عليه، أي مدلول يدل عليه اللفظ الدال، ورباط لهما ناظم، الذي هو نظام أو شبكة علاقات تحقق للألفاظ أو العلامات ائتلافها وارتباطها بعضها ببعض، لتمكنها من تحقيق الدلالة، وأنواع هذه العلاقات أو الرباط الناظم، هو نوعان، رباط أو علاقة الضم أو الجوار التي هي العلاقة التي تربط بين الكلمة والكلمة، بين اللفظة واللفظة داخل البنية اللغوية، التي تحكمها قواعد النظم على أساس من النحو، فمعنى اللفظ يتحدد من خلال علاقة الجوار التي تربطه بالألفاظ الأخرى التي تسبقه والتي تليه داخل السياق، ورباط أو علاقة الاختيار، التي تقوم على انتقاء اللفظة المناسبة أو الأفضل عن الأحسن من وجوهها، من ألفاظ أخرى متشابهة أو مرادفة أو حتى متخالفة[3]، فقيمة اللفظة تحددها وظيفتها داخل النظم، فاللفظة قد تنفرد في مكان أو موضع أو سياق، لا توال عنه، فتروق للمتلقي وتؤنسه، بحيث لو استبدلت بلفظة أخرى لفسد النظم، واللفظة بعينها قد

---

[4]- محمد خلف الله -ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرماني والخطابي والجرجاني تحق: محمد زغلول سلام،ص: 26

[2]- ينظر: أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني -إعجاز القرآن، ص: 148.و- عبد القاهر الجرجاني- دلائل الإعجاز في علم المعاني،ص: 38 و عبد العزيز حمودة – المرايا المقعرة-ص: 252.

[3]- ينظر: عبد القاهر الجرجاني- دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص:36.و- عبد العزيز حمودة – المرايا المقعرة- ص: 255.

تثقل على المتلقي وتوحشه في موضع أو سياق آخر، كما يذهب الباقلاني، والجرجاني [1]، وهذه المزية الظاهرة للفظة وهذا الحسن والفضيلة وخلاها، يرجع إلى تركيبها، من حيث علامة معنى اللفظة معنى اللفظة لمعنى التي تليها أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ، فلاقت الأولى بالثانية والثالثة بالرابعة وكذلك إلى أخرها بحسب أحكام النحو ومعانيه، وبحسب حسن اختيار المؤلف للفظة المناسبة، كما يذهب الجرجاني. فالكلمات أو الألفاظ كما يذهب الجرجاني، لا يرص بعضها إلى جوار بعض داخل البنية اللغوية بشكل اعتباطي، ولكنها ترتبط بعضها ببعض ويجيء بعضها بسبب بعض، وحين ينفرط عقد العلاقات أو الروابط، التي تنظم البيت الشعري أو النص الأدبي، عندما يعاد تقديم كلماته وألفاظه نفسها دون علاقات، سوف يؤدي ذلك إلى فوضى الدلالة[2].

إن الكلمة في حد ذاتها دالة تدل على شيء بالمواضعة اللغوية أو ما جعلت العلامة دليلا عليه، وقد يقال أن هذه اللفظة مألوفة مستعملة وتلك غريبة وحشية، لكنها خارج سياق أو نسق لغوي لا تحقق معنى، وحينما تدخل السياق أو الجملة أو البنية اللغوية وتأخذ لها موقعا من التأليف والنظم، وتضم وتسند إلى غيرها من الألفاظ وتبنى معهم، فإن اللفظة الموصولة بالألفاظ الأخرى تحقق معنى تحدده علاقة معنى اللفظة بمعاني الألفاظ التي تليها وبالحركات الإعرابية كان تكون فعلا، أو فاعلا أو مفعولا أو صفة أو حالا، فيأتي الضم على طريقة مخصوصة، يحسن فيها اتفاق معاني الألفاظ وتلاؤمها، بحسب الوضع الذي يقتضيه علم النحو ومعانيه، وقوانينه وأصوله، ومناهجه ورسومه، كما يذهب القاضي عبد الجبار والجرجاني[3].

ثم إن مصطلح النظم يستدعي كذلك مصطلحي المعنى ومعنى المعنى، لأن النظم هو نظم معاني الألفاظ، ومن هذه المعاني ما تأتي ألفاظها ليس على الحقيقة بل على المجاز، أي أن علاقة أو روابط الجوار لم يأت بحسب المواضعة اللغوية أو بحسب وضع واضع اللغة وهي لغة الإخبار والعلم، بل تم الإسناد على المجاز وهي لغة الأدب، أي أن علاقات أو روابط الجوار في النظم المخصوص أو في اللغة الأدبية هي علاقات مجازية، قائمة على علاقات التشابه والاختلاف أيضا[4].

والمجاز لدى الجرجاني نوعان، مجاز لفظي يعرف عن طريق الكلمة المفردة التي تجاوز المواضعة اللغوية، ومجاز عقلي يختص بالجمل، ويعرف عن طريق المعقول دون طريق اللفظ، والذي يحدده قصد الناظم داخل السباق في تعالق

---

[1]- ينظر: عبد القاهر الجرجاني- دلائل الإعجاز في علم المعاني،ص: بداية المدخل.و عبد العزيز حمودة- المرايا المقعرة،ص : 255.

[2]- عبد العزيز حمودة - المرايا المقعرة، ص : 241.

[3]- ينظر: القاضي عبد الجبار- المغني في أبواب التوحيد والعدل، الجزء16،ص: 199.و عبد القاهر الجرجاني- دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص: 35.و عبد القاهر الجرجاني- أسرار البلاغة -ص: 55.

[4]- ينظر: عبد القاهر الجرجاني- أسرار البلاغة -ص: 303.و عبد العزيز حمودة-المرايا المقعرة- ص: 271.

وحداته حسب أصول النظم وأحكام النحو، ويفك المتلقي شفرته عن طريق إعمال العقل، فالعقل هو أداة تأليف الجملة أو البيت أو النص تأليفا مخصوصا، لأن المعاني ترتب داخله أولا قبل أن يعبر عنها بعلامات لغوية منظومة، وهو أيضا أداة فهم دلالات هذه اللغة المنظومة بطريقة مخصوصة، عن طريق ما يتعلق برؤيته، فالتأليف يحص بقصد المتكلم، والمجاز العقلي الذي يختص بالجمل دون اللفظة، يحصل كذلك بقصد المتكلم، لذلك فإن فهم واكتشاف هذا المجاز يتم عن طريق العقل[1].

وقد توقف حازم القرطاجني كما يذهب عبد العزيز حمودة عند العملية الذهنية التي تحصل داخل العقل الإنساني، عندما يتصل بالخارج الذهني، وعندما يعبر عن تصوراته، ولاسيما عقل المبدع، مستفيدا من معطيات علم النفس القديم التي انعكست على تصوره لعملية الإبداع، إذ تتم داخل عقل وذهن المبدع من خلال استخدام قوى أو ملكات تمثل الأنشطة الذهنية التي يمارسها العقل في أثناء عملية التخيل، بعضها، أنشطة مدركة واعية، وبعضها الآخر تتم ممارستها بصورة غير واعية، أبرزها ما يسميها القوة الحافظة وقوة التخيل والقوة المائزة ثم القوة الصانعة، فالإنسان والشاعر خاصة يدرك الأشياء التي هي لها وجود حسي حقيقي خارج الذهن، وهو إدراك يحدث عن طريق الذهن وداخله، لأنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق ما أدرك من الأشياء، ثم يجيء دور القوة الحافظة التي هي نشاط عقلي يمارسه البشر الأسوياء جميعا، والتي تتولى حفظ هذه المدركات أو الانطباعات الحسية حسب ترتيب حدوثها أو إدراكه، فإذا أراد الإنسان العادي أن يوصل الصورة الذهنية الحاصلة عن إدراكه لهذه الأشياء إلى وعي أو عقل إنسان آخر فسوف يترجم تلك المدركات عن طريق مواضعة لغوية بسيطة ومباشرة وحقيقية دون زيادة أو نقصان، أي يقيم اللفظ المعبر به هيئة تلك الصور الذهنية في إفهام السامعين وأذهانهم، فيصير للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ، أما الإنسان الشاعر فهو يتميز بموهبته فلهذا يستخدم قوة التخيل، التي تقوم بالربط بين هذه المدركات الحسية، ويمارس القوة المائزة التي تقوم باختيار اللفظ (الصورة) التي تلاءم المعنى، ثم القوة الصانعة التي هي أهم تلك القوى جميعا مع اعتمادها عليهم جميعا، من حفظ واسترجاع وتمييز ليربط بين متباعدين عن طريق الضم والنظم والاستخدام الخاص للغة عن طريق العدول عن الدلالة بالمواضعة، إلى استخدام الألفاظ على المجاز، وبهذا سوف يقدم الشاعر علاقة لا وجود لها في المادة أو الواقع خارج القصيدة، إذ أدخل جزئيات أو انطباعات استدعاها خياله من مخزون الذاكرة أو أدخلها في علاقات جديدة تماما، محققا بذلك فعل الإبداع، فإذا احتيج إلى وضع رسوم الخط تدل على الألفاظ لمن لم تتهيأ له لسماعها من المتلفظ بها، صارت رسوم الخط تقيم في الأفهام هيئات الألفاظ فتقوم بها في الأذهان صور المعاني، فيكون لها أيضا وجود من جهة دلالة الخط على الألفاظ الدالة عليه[2].

---

[3] -ينظر: عبد القاهر الجرجاني- دلائل الإعجاز في علم المعاني-ص: 329. عبد القاهر الجرجاني- أسرار البلاغة -ص:137.

[1] -ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 18و عبد العزيز حمودة -المرايا المقعرة،ص: 351.

إن وظيفة المجاز أو الاستخدام الخاص للغة، هو ليس تحقيق المعنى المباشر الذي تحققه المواضعة اللغوية أو استخدام اللغة على الحقيقة وليس التقرير، بل وظيفته تتمثل (باللامباشرة والإيحاء والإيماء والتجسيد والتصوير وتعدد الدلالة أو معنى المعنى والمعاني الثواني)، فالمعنى الذي لا يحتاج القارئ في إدراكه من النص الأدبي إلى غلغلة فكر ودقة نظر وطلب واجتهاد- كما يتبنى عبد العزيز حمودة مذهب الجرجاني- هو معنى عديم الفائدة، أما المعنى ذو الفائدة والقيمة المجازية أو ذو القيمة الجمالية والقدرة على الدلالة، فهو المعنى المحتجب الذي يحتاج إلى جهد ونظرة ثاقبة قادرة على خرق الحجب، وهو الدر في قاع البحر الذي يحتاج لغواص ماهر ليخرجه، وهو الممتنع في شاهق يحتاج إلى مشقة الصعود إليه، وهو عرق ذهب مشابك لغيره يحتاج من يحفر عن، فهذه الصور جميعها تعني أن تحقق الدلالة يمثل عملية كشف مستمرة لطبقات جديدة من المعنى وراء المعنى الظاهر على السطح أي كشف معنى المعنى أو المعاني الثواني، ومن ثم فإن تفسير المجاز لا يتم بالتوقف عند ظاهره، إذ إن هذا التوقف سوف يفسد المعنى ويبطل الغرض، بل إن الجرجاني يخرج المجاز الذي لا يحتاج القارئ معه لنظر وتدبر ومعاناة من دائرة المجاز المفيد، تماما كما فعل مع الاستعارة المبتذلة أو المطروقة والتي اقتربت لكثرة ترددها واستخدامها من العرف اللغوي أو المواضعة اللغوية[1]. وقيمة اللغة المجازية تعتمد على أصالة المجاز وخصوصيته وجدته، وخروجه على المألوف، وعلى المعاني العادية والغفل من المعاني، وتشكيله لصور شعرية خاصة، وهو معيار المفاضلة بين النصوص الأدبية وأساس التقويم[2]، ففي أي استخدام مجازي نجد المعنى أو المعنى الأول وهو الذي نصل إليه بدلالة اللفظ وحده، ودلالة اللفظ تقوم على العلاقة الاعتباطية بين الدال والمدلول أو بين اللفظ والمعنى، وهذه الدلالة لا تحتاج إلى إعمال العقل، فهي دلالة غير عقلية، وهي ليست الغرض الذي تحمله الرسالة، أما معنى المعنى أو المعنى الثاني فهو الغرض، إذ يفضي المعنى أو المعنى الأول الذي عقله القارئ من الفظ إلى معنى آخر، فهي عملية استدلال عقلي تتخطى المواضعة اللغوية والعلاقة الاعتباطية، ومن ثم فإن الذي يفك شفرة الصورة اللغوية، المجازية إلى معنى معناها الظاهري أو المعنى الثاني الذي يمكن ويحتجب خلف القراءة السطحية، هو القارئ أو المتلقي في عملية قلب للعملية التي تم بها تشفير المعنى، إذ إن القارئ يتلقى الصورة المجازية ليحفر تحت الجذور اللغوية ليصل إلى الغرض أو معنى المعنى، أو إلى ما وراء المعنى الظاهر وما تحته، أي أن القارئ يسهم- كما يذهب عبد العزيز حمودة معتمدا على قراءة د. محمد عابد الجابري للجرجاني- في إنتاج المعنى المقصود بواسطة عملية استدلالية ينتقل فيها من خلال اللفظ ومعناه المتعارف عليه، إلى المعنى الذي يقصده المتكلم، فهي عملية توازن بين نظام الخطاب ونظام العقل[3].

---

[2] -ينظر :عبد العزيز حمودة -المرايا المقعرة، ص: 290.و عبد القاهر الجرجاني- أسرار البلاغة -ص: 273.

[2]- الولي محمد- الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي-ص: 54.

[1] -ينظر: عبد العزيز حمودة - المرايا المقعرة- ص: 251.و عبد القاهر الجرجاني- دلائل الإعجاز في علم المعاني،ص:202.

ولكن النقد والبلاغة العربية كما يرى عبد العزيز حمودة وقفت في تحليل النص الأدبي عند حدود البيت الشعري، فالوحدة المعنوية، أو وحدة المعنى في الشعر العربي، تتوقف في الغالب الأعم على نسق البيت الشعري الواحد، وبصورة تجعل الحديث عن وحدة تنظم القصيدة كلها وتعتمد على التطور صعبا إن لم يكن مستحيلا [1]، لذلك يرى البحث أن (د. حمودة إلى أن الباحث المصنف، لا يجد صعوبة في سحب ما قاله النقاد والبلاغيون العرب والجهود النقدية والبلاغية التي قدموها، ولاسيما جهود عبد القاهر الجرجاني في دراستهم للفظ والجملة أو الوحدة اللغوية الصغيرة، وكلامهم عن المعنى وشروط تعدديته والقصد، يمكن سحبها إلى الوحدة الأكبر أو النص ككل[2].

ولكن البحث يذهب إلى أن قول عبد العزيز حمودة بأن من المستحيل العثور على درس تطبيقي بلاغي ونقدي عربي تجاوز البيت الشعري قول غير دقيق، بل توجد دراسات بلاغية ونقدية تطبيقية تجاوزت البيت الشعري إلى دراسة القصيدة كاملة، سواء من حيث دراسة منهج القصيدة، أي ما شرطه النقاد، في ابتداء القصيدة وتخلصها من غرض إلى غرض، وما ينبغي أن تكون عليه الخاتمة، وكذلك ما يتعلق بتناسب القصيدة وتقارب الأفكار وتلاؤمها فيما بينهما[3]. أما من حيث كونها نصا أدبيا متكاملا، فيمكن أن نجد ذلك عند البلقاني في نقده لقصيدتي امرئ القيس والبحتري [4]، وكذلك يمكن أن نجد دراسة لنصين كاملين مع الموازنة بينهما، كما نجد ذلك عند ابن الأثير وموازنته الأدبية بين قصيدتين للبحتري وللشريف الرضي وفي وصف الذئب، وبين البحتري والمتنبي في وصف الأسد، وبينهما أيضا في الرثاء [5]. بل إن دراسة الباقلاني بما أنها اعتنت بالإعجاز القرآني لم تتقيد بالقصيدة بل هي تناولت تحليل السور القرآنية، إذ حللت تحليلا كليا لا جزئيا سورتي غافر وفصلت، مركزة على الجانب الموضوعي والجمالي فيهما [6]. بل إن الجرجاني نفسه في نظرية النظم لم يعتن بخصوصية نظم معاني الألفاظ داخل الجملة فحسب، أو بحثه عن جمال النظم بين الجمل عن طريق عنايته بالفصل والوصل، بل تعداه إلى النظر الكلي في الصورة الأدبية، بمعنى أنه لم ينظر في جانب جمالي واحد، وإنما تناول أوجه

---

[1]- عبد العزيز حمودة – المرايا المقعرة- ص: 374.

[2]- عبد العزيز حمودة- الخروج من التيه-ص: 320.

[3]- طه مصطفى أبو كريشة- النقد العربي التطبيقي بين القديم والحديث-ص: 37.

[5] -ينظر: أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني -إعجاز القرآن،ص: 158.و طه مصطفى أبو كريشة- النقد العربي التطبيقي بين القديم والحديث-ص: 46.

[1] -ينظر: ابن الأثير- الاستدراك،ص: 70.و- ابن الأثير-المثل السائر،الجزء3،ص: 285.

[2] -ينظر: أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني -إعجاز القرآن،ص:09 .و- محمد زغلول سلام- أثر القرآن في تطوير النقد العربي إلى آخر القرن الرابع الهجري-ص: 286.

الجمال التي يحتويها النص[1]. ثم إن النقد الغربي الحديث نفسه ينقسم إلى قسمين، الأول نقد جزئي يبحث عن مواطن الجمال أو القبح في الكلمة والعبارة والصورة البيانية والموسيقى الداخلية والخارجية، والثاني نقد كلي، وهو على أنواع نقد نصي يعتني بداخل النص فحسب، ونقد يعتني بخارج النص، كحياة الأديب أو السياق التاريخي والاقتصادي والاجتماعي...الخ[2].

ويرى عبد العزيز حمودة أن الناقد في قراءته للنص الأدبي وتقويمه، يعتمد على أساس التوازن بين القيم الجمالية المتحققة في النص وصلة النص الأدبي بالقوى المختلفة التي أثرت فيه من ناحية ثانية، أما درجة التوازن في القراءة فإنها سوف تتم من خلال الحس الناضج، أي حس الناقد الدقيق بواقعه المعاصر من ناحية، وبأساسيات الفن الجيد من ناحية ثانية من خلال الدراسة أو التحليل اللغوي للنص الأدبي. وضمن ضوابط أهمها: أن الناقد من حقه أن يرجع للسياقات التاريخية والاجتماعية لفهم النص الجديد، ولكن على أن لا يختزل النص الأدبي الجديد إلى مسبباته.

فعندما نتوقف- كما يكتب (د. حمودة حسب قراءته للجرجاني- عند خاتم لم يتوافر له تمام الصنعة أو تجويدها ثم نصدر حكما بالقيمة على أساس أنه على الرغم من رداءة الصنعة فإن ذلك الخاتم قيمة لأنه مصنوع من ذهب أو فضة ثمينة أو أنه محتمل بفص ثمين فإننا بذلك لا نحكم على الخاتم بكونه خاتما أو متقن الصنعة والتصوير، بل نحكم عليه باعتباره فضة أو ذهبا أو فصا ثمينا. الشيء نفسه عند تقويمنا لقصيدة رديئة لا تتوافر لها مقومات الشعر الجيد. فإذا حكمنا عليها على أساس ما تعبر عنه من أفكار جديدة أو قيمة أو عميقة فإننا بذلك لا نحكم عليها بوصفها قصيدة، بل نحكم عليها بوصفها فلسفة أو موعظة أو أخلاقا. والناقد الذي يجيد أدواته النقدية يجب ألا يخلط بين الحكمين[3]، وإنما أساس الحكم القيمي على النص الأدبي- كما يرى عبد العزيز حمودة معتمدا على الجرجاني- هو الإبداع الكامل، أي ابتداع أشياء وعلاقات لا وجود لها في المادة التي يحكيها وجعل المألوف غير مألوف، إذ يقارن الجرجاني في حالة الرسم أو النقش بين الرجل وصاحبه، وفي حالة الشعر بين الشاعر والشاعر الآخر، وحتى تكون المقارنة عادلة بين عمل الرسام والرسام أو بين الشاعر والشاعر فلابد أن تكون المادة الأولى، الهيولى واحدة، ففي حالة الشعر لابد أن تكون المقارنة بين قصيدة وأخرى في الغرض الشعري نفسه أو حول المعنى نفسه، فأساس المقارنة والحكم بالإجادة على عمل الرسام الأول وعدم الإجادة على عمل الرسام الثاني، هو أن أحدهم تهدى إلى ضرب من التخير والتدبر في أنفس الأصباغ ومواقعها ومقاديرها وكيفية مزجه لها وترتيبه إياها إلى ما لم يهتد إليه صاحبه، فجاء نقشه أعجب وصورته أغرب، وكذلك أحد

---

[3] -ينظر: عبد القاهر الجرجاني- دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص: 36. و - الولي محمد- الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي- ص: 45.

[2]- حاتم الصكر- ترويض النص-ص: 145.

[3]-ينظر:عبد العزيز حمودة - المرايا المقعرة- ص: 362. وعبد القاهر الجرجاني-دلائل الإعجاز في علم المعاني-ص: 196.

الشاعرين تهدى إلى ضرب من التخير والتدبر في أنفس المعاني، فأجاد نظمها بتوخيه لمعاني النحو ووجوهه وأبدع فيها فجاءت قصيدته أكثر عجبا وغرابة وكسرا للمألوف، أما الآخر فقد بقيت معانيه المألوفة مألوفة، إذ توقف عند حدود المحاكاة المباشرة[1].

إن دراسة عبد العزيز حمودة النظرية النقدية للنص الأدبي- كما أرى وأفترض- تجمع بين دراسة جماليات الأدب القائمة على دراسة النص من داخله دراسة نظمية قصدية، وبين دراسته للسياقات الخارجية المختلفة والوظائف والاستخدامات الممكنة للنص الأدبي. وهي تؤكد أن للقارئ دورا إيجابيا في اكتشاف مقاصد المؤلف التي يبثها في نصه الأدبي، والتي لها صفة إلزام القارئ بتوجيه النص بحسب مقتضاها، من خلال لغة النص الأدبي، وله دور إيجابي في استخدام ذوقه الأدبي، وفي تكملة ما هو غير مصرح به في النص الأدبي. وهو مع حرصه على علمية دراسته للأدب، إلا أنه لا يدعي الموضوعية الكاملة والحيادية التامة في طروحاته النقدية أو كشفه عن الأسباب الحتمية المؤثرة في النص الأدبي، وهو لا يدعي تكاملية جهوده، بل هي اجتهادات قابلة للزيادة والنقصان والتعديل. لكننا نأخذ على خطاب عبد العزيز حمودة النقدي أنه خطاب نظري، لم يحاول تطبيق رؤيته على نص أدبي، ليتبين مدى فاعليتها، ولتستبين رؤيته النقدية بصيغة أكثر وضوحا، إن شهد جزء من هذه الرؤية المتمثل بمصطلح النظم دراسات تطبيقية، إلا أن ذلك غير كافي لبيان طبيعة رؤيته النقدية بصورة كاملة في جانبها التطبيقي لا بصورة جزئية، ومن هذا المنطلق يمكن أن نقول أن (د حمودة) قدم رؤية نقدية يمكن وصفها بالنظرية، بمعنى أنها رؤية نأت بنفسها عن الممارسة والتطبيق، ومع تسليم البحث بأهمية الرؤية النقدية التي ينظر منها الباحث أو الناقد إلى النص الأدبي ليقوم بتحليله ودراسته، إلا أن الجانب التطبيقي لا يقل أهمية عن الجانب النظري.

ثالثا–رؤية الإسلام للوجود و المعرفة:

إن الواقع العربي الحديث وجد نفسه أمام رؤيتين كليتين شموليتين (للوجود وللمعرفة)، هما الرؤية العربية الإسلامية، التي تأسس عليهما النموذج الحضاري العربي الإسلامي، التي تأسس عليها النموذج الحضاري العربي الإسلامي، الذي شكل الأساس الذي تستند إليه الذات في إجابتها لمواجهة التحديات الثقافية وتقديم البدائل، على مر العصور، والثانية هي الرؤية الغربية، التي تأسس عليها النموذج الحضاري الغربي، الذي اخترق الواقع العربي ثقافيا بصورة اختيارية أو قسرية، بعد أن اخترقه عسكريا بصورة قسرية، مقدما إجابته وتحيزاته، ومن هذا

[1] –ينظر:عبد العزيز حمودة– المرايا المقعرة، ص: 277.وعبد القاهر الجرجاني– دلائل الإعجاز في علم المعاني،ص: 69.

الواقع الذي تأثر برؤية كلا النموذجين، الواقع الأدبي العربي بأدبائه ونقاده، وعليه فإن أي خطاب نقدي لابد له من أن يحمل معه رؤيته الفكرية الكلية مهما كان سهلا سواء أكان واعيا بذلك أم لا، وخطاب (د. عبد العزيز حمودة) النقدي موضوع البحث، يقع ضمن ذلك الواقع، ولا يخرج عن هذا السياق.

إن الكشف عن طبيعة الرؤية الكلية (للوجود وللمعرفة) التي تبناها (الناقد) في خطابه النقدي، سوف تساعدنا في سبر أغوار منهجية الفكري، وفهم منطلقاته والأسس التي اعتمد عليها في نقده للنظريات الأدبية الغربية ومناهجها النقدية، وفي قراءته للتراث البلاغي والنقدي العربي، كما ستعيننا على فهم تصوراته واختياراته ورؤيته النقدية التي صاغها تحت مصطلح النظرية الأدبية، أي سوف تعيننا على فهم خطابه النقدي بصورة أعمق وأوضح، لأنه انتقال من الكلي لفهم وتفسير الجزئي في إطار الكلي، والحكم عليه، مع وجود مسافة فاصلة بينهما[1]. إذ بات من الضروري التسليم بأن الأمور تؤخذ بالمفاهيم الكلية أو بالرؤية الكلية (للوجود وللمعرفة)، لكي ننطلق منها لفهم الآراء الجزئية فهما صحيحا لا فهما اسقاطيا أو غير مكتمل، إذ أن النظرة التجزيئية غير صحيحة وغير علمية، ومن ثم فإن هناك علاقة ترابطية تكاملية، بين المنهج الفكري والرؤية، إذ إن دراسة المنهج لا تكتمل إلا بدراسة الرؤية، فهي الأساس الذي يقوم عليه المنهج ويتشكل فيه ومن خلالهـــ إذ إن كل منهج فكري يحمل في مكنوناته مفاهيمه عن موضوعات أساسية مثل الإنسان والعالم، والفكر والثقافة والدين والأخلاق والقيم والمجتمع والطبيعة...وما إلى ذلك، لا يمكن تجريدها عنه، وعليه فإن المنهج يرتبط بعناصر فلسفية كامنة فيه، ومحيطة به، مما يجعل الوعي بها مقدمة أساسية للتعرف على كثير من تحيزات المنهج الكامنة فيه أو الظاهرة منه.

1 – الوعي بقضية الرؤية:

إن عبد العزيز حمودة في خطابه النقدي مدرك أهمية الرؤية، وأنه لابد لكل ناقد أو اتجاه نقدي أن ينطلق من رؤية فكرية كلية (للوجود وللمعرفة)، توجه رؤيته النقدية ومنهجه ونتائجه ونظريته التي يبينها، فضلا عن أنه لابد أن ينحاز لواقعه الخاص، لهذا وجدنا عبد العزيز حمودة– حسب قراءتنا لخطابه النقدي– يذهب إلى القول بأن من الضرورة العلمية والمنطقية والواقعة أن ينطلق النقاد أو النقد العربي المعاصر من رؤية فلسفية ومعرفية تنتمي للأنساق الفكرية الكبرى لتراثه وحضارته العربية، التي ينتمي إليها وتشكل واقعه العربي، وأن ينطلق من هذا الواقع العربي المعاصر، لكي يوصله اجتهاده إلى نظرية أدبية عربية ومنهج نقدي منبثق عنها، لذلك فهو يأخذ

[1] – شكري عياد– المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين– ص: 15.

على النقاد الحداثيين أو الناقد الحداثي العربي افتقاره إلى فلسفة خاصة به عن الحياة والوجود والذات والمعرفة، فهو يستعير المفاهيم النهائية لدى الآخرين ويقتبس من المدارس الفكرية الغربية، ويحاول في جهد توفيقي بالدرجة الأولى، تقديم نسخة عربية خاصة به، إنها كلها عمليات اقتباس ونقل وترقيع وتوفيق لا ترتبط بواقع ثقافي أصيل، ومن هنا تجيء الصورة النهائية مليئة بالثقوب والتناقضات [1]، وهذا الواقع النقدي مرتبط بواقع فكري أكبر، لذلك نجد (الناقد) يشير إلى أنه بالرغم من حماس الحداثي العربي المحمود عموما المتبني للرؤية الغربية، لتحقيق نهضة فكرية عربية، وسعيه الدؤوب لتحقيق استنارة ثقافية، فشل في إنشاء حداثة عربية حقيقية، بل فشل في نحت مصطلح نقدي جديد خاص به تمتد جذوره في واقعنا الثقافي العربي، فضلا عن فشله في تنقية المصطلح الوافد من عوالقه الثقافة الغربية، لارتباطه بمناخه الفكري والاجتماعي والسياسي الذي أنتجه، والذي يمثل الخلفية المرجعية الدائمة له من ناحية، والذي يفسره ويمنحه شرعيته من ناحية أخرى، فالحداثة الغربية لم تنشأ من فراغ، وإنما هي النتاج الطبيعي المنطقي لتطورات الفكر الغربي في الثلاثمائة عام الأخيرة على الأقل، التي أدت بصورة حتمية سببية إلى ظهور المدارس الأدبية والنقدية الجديدة بمصطلحاتها الخاصة، وعليه فإن نقل هذا المصطلح في عزلة عن خلفيته الفكرية والفلسفية سوف يفرغه من دلالته ويفقده القدرة على أن يحدد معنى، ونقله بعوالقه الفلسفية سوف يؤدي إلى الفوضى والاضطراب والترف الفكري الذي لا يتقبله الواقع العربي، إذ إن القيم المعرفية القادمة مع المصطلح تختلف، بل تتعارض أحيانا مع القيم المعرفية التي طورها الفكر العربي المختلف عن الفكر الغربي [2].

فالحداثيون العرب كما يذهب عبد العزيز حمودة أعطونا فكرا لقيطا مجهول النسب، بالرغم من محاولاتهم المستميتة في تأصيله داخل الواقع الثقافي العربي بالعودة إلى التراث لإبراز بعض جوانبه الحديثة، بدعوى الجمع بين (الأصالة والمعاصرة، وهو شعار رفعه الحداثيون العرب، الذي يعد خروجا على مبادئ وأسس الحداثة الغربية التي تدعي القطيعة المعرفية مع الماضي، وهو في حقيقته لا يجمع بينهما، وإنما هو يقرأ التراث من منظور حداثي غربي منحاز، أو من منظور استقراء الحداثة الغربية، في بعض مفردات التراث الثقافي العربي، للوصول إلى شرعية الحداثة الغربية، لا شرعية التراث، وهو تناقض واضح بين ادعائهم الرؤية النهضوية المستقبلية التي تنطلق إلى الأمام رفضا للحاضر والواقع الذي فقد شرعيته، وتمردا على التقاليد الموروثة، وبين محاولة إعادة تفسير التراث الثقافي، أو استقراءه للوصول إلى تأكيد تراثي لمقولاتهم الحداثية الجديدة، ثم إن القيم القادمة مع التبعية الكاملة لهذا الفكر

[1] – عبد العزيز حمودة – المرايا المحدبة– ص 62.

[2] – عبد العزيز حمودة – المرايا المحدبة، ص: 61.

الغربي تختلف بل تتعارض أحيانا، مع القيم التي طورها الفكر العربي المختلف[1]. وهذا يقتضي أن المنطلق أو المدخل الحقيقي لتأسيس نظرية أدبية عربية حسب وجهة نظره، هو الارتكاز على فلسفة منتمية إلى أنساق الواقع الثقافي العربي الكبرى، ولا تكون غريبة عنه، وهي التي جسدها سؤاله عن الذات والهوية الثقافية الواقية: من أنا؟ ومن نحن[2]. وما يعنيه بسؤاله هذا هو البحث عن دور فاعل لهذه الذات في واقعها الحاضر وفي علاقتها مع الآخرين، يخرجها من التبعية له، ويحافظ على شخصيتها وهويتها الخاصة من الذوبان في الآخر، ويحدد لها دورها على الصعيد الإنساني العالمي، والواقع الذي يهتم به وما يعنيه في هذا السياق هو الواقع النقدي الأدبي، ثم إن تشكيل صوت أدبي ونقدي خاص يفرض البحث الدائب عن منهج، وهو ما يعني- في التحليل الأخير – تشكيل رؤية حضارية متميزة، وكل هذا يعني- أو يفضي بالضرورة إلى الإسهام في تشكيل علاقة متوازية بين الذات والآخر (الغرب)، أي يسهم في معادلة الفكاك من أسر التبعية، هنا تتجلى خطورة الممارسة النقدية المنهجية وارتباطها الحميم بالإطار الحضاري.

إن أهمية الممارسة النقدية وخطورتها وفاعليتها لا تكمن في مدى جدتها وجديتها وعمقها فحسب بل تكمن – فضلا عن ذلك – في مدى استجابتها لحركة الواقع المعاش وتلبية حاجاته المستجدة المتغيرة، وكما ذكرت سابقا إن الواقع الذي يركز عليه عبد العزيز حمودة في محاولة إجابته عن سؤاله السابق هو الواقع النقدي الأدبي، لهذا يذهب إلى القول أنه قد تعني الإجابة والقدرة على اتخاذ قرار مع كل (ولائم لأعشاب البحر) – مثلا – القادمة، قرار يرضي البعض ويغضب البعض. فقد نتفق على أن (وليمة لأعشاب البحر) – مثلا – عمل إبداعي تكفل حرية التعبير وحداثتنا لصاحبه الاستقلال عن أي أحكام أخلاقية أو دينية، وسوف يغضب ذلك بالتأكيد دعاة العودة إلى الأصولية لكونها المدخل الوحيد لتحديد الهوية الثقافية القومية. وقد نتفق على أن الرواية، بصرف النظر عن أي قيمة إبداعية وجمالية تملكها، عمل مسف يخدش الحياء ويعيب في حق الذات الإلهية، وسوف يغضب ذلك بشكل أكيد دعاة حرية التعبير. لكن الاتفاق يفترض أنه سوف ينهي حالة الفصام ويضع حدا للشرخ و يرأب الصدع. وهكذا سنعود إلى درجة من التوحد الصحي والكلية التي راوغتنا لما يقرب من قرنين من الزمان. عندئذ سنكون أسعد حالا بعد أن نخرج من الدائرة الجهنمية الحالية، التي ندور داخلها مغمضي العيون مسلوبي الإرادة، تتقاذفها تيارات القديم والجديد دون أن ننجز شيئا، يتمثل جل جهدنا في السير

[1]- عبد العزيز حمودة – المرايا المحدبة، ص: 61. و- شكري عياد- المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين- ص: 15.

[2]- عبد العزيز حمودة – المرايا المقعرة، ص: 20.

فوق أحبال التوازنات الدقيقة[1]، وإلا إن هذه المفارقات ستظل تفرض نفسها ما استمر عجزنا عن تحديد هوية ثقافية خاصة بنا وما استمر اعتمادنا على الآخر الثقافي، سواء استعرنا فكرة فقط أو مناهجه فقط، أو الاثنين معا[2]. ونحن نتفق معه في هذه المسألة، كما يتفق معه العديد من النقاد العرب [3]، ولكن ما الرؤية الكلية المنتمية إلى الأنساق الكبرى للواقع الثقافي العربي، وغير الغربية عنه، التي انطلق منها عبد العزيز حمودة في خطابه النقدي؟ سواء في نقده للنظريات الأدبية الغربية ومناهجها النقدية، أو في قراءته للتراث البلاغي والنقدي العربي القديم، أو في عرضه لرؤيته النقدية، التي صاغها تحت مصطلح النظرية الأدبية. وسوف نحاول في هذا المبحث عن طريق تحليل مواقفه الكشف عن رؤيته للوجود وللمعرفة والاستدلال عليها من خلال آرائه ومنطلقاته في خطابه النقدي، وأول تلك الاستدلالات هي الغاية التي يريد الوصول إليها، بوصفها موجهة لطريقة تفكيره على منظوره الثقافي أو رؤيته للوجود والمعرفة التي يتبناها.

2 – غاية خطابه النقدي ومقصده:

إن نتيجة الاستقراء لخطابه النقدي المتمثل في ثلاثيته النقدية، وخاصة في كتابيه (المرايا المقعرة والخروج من التيه)، تقـــــــــــــول: إن الغاية الأساسية، التي يقصدها (الناقد) ويريد تحقيقها، هي تقديم (نظرية نقدية عربية)[4]، مستندة إلى نظريتين جزئيتين، هما (النظرية اللغوية العربية والنظرية الأدبية العربية) [5]، وهذه الغاية تشير بصورة جلية إلى نقطتين أساسيتين هما: (النظرية) و (العربية)، فالنظرية هي الموصوف، والعربية هي الصفة الثانية للموصوف بعد (النقدية أو اللغوية أو الأدبية)، وما يعنينا في هذا المبحث هو صفة العربية، فما المقصود بالعربية بوصفها صفة ثانية (للنظرية) في خطابه النقدي ؟.

3 – النظرية العربية:

إن صفة (العربية) التي يصف بها النظرية انحصرت في دلالتين في خطابه النقدي:

---

[1]– عبد العزيز حمودة – المرايا المقعرة– ص: 24.

2– المرجع نفسه، ص: 170.

[3]– شكري عزيز الماضي– الخطاب النقدي وإشكالية العلاقة بين الذات والآخر،مجلة الموقف الثقافي،العدد9،1997،ص16.

1– عبد العزيز حمودة – المرايا المقعرة–ص: ولا سيما العنوان الفرعي للكتاب وهو (نحو نظرية نقدية عربية)، فضلا عن أن مطالعة الفهرست تشير إلى أن الجزء الثاني من الكتاب، يسميه بـــ (وصل ما انقطع: نحو نظرية نقدية عربية)، والذي ضم فصلين، الأول معنون (بالنظرية اللغوية العربية) والثاني (بالنظرية الأدبية العربية)والخروج من التيه: 321،287،11،8.

[5]– إشارته المتكررة في المرايا المقعرة، لهاتين النظريتين، 11، 12، 13، 184، 186، 189، 190.

– أولاهما: انبثاق هذه النظرية من خصوصية الواقع العربي بكل أبعاده الدينية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية والفكرية والثقافية والأدبية والفلسفية.

–ثانيهما: هو الانطلاق من التراث لوضع أسس أو أركان أو مبادئ هذه النظرية من التراث العربي البلاغي والنقدي، الذي هو نتيجة جهد فكري للعقل العربي في الحضارة العربية، ولاسيما جهد البلاغيين العرب في العصر الذهبي، ابتداء بالجاحظ وانتهاء بحازم القرطاجني، هذا العقل الذي استطاع– في وقت كان عقل أوربا يغط في سبات الجهالة– أن يقدم فكرا لغويا ونقديا، كان من الممكن أن يتطور إلى مدارس لغوية ونقدية كاملة النضج، لو لم يحدث زمن الانقطاع الطويل من القرن الرابع عشر ميلادي حتى النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ولو لم يتخذ الحداثيون العرب في العصر الحديث موقف القطيعة الاختيارية والإدارية من ذلك التراث القديم، لانبهارهم بانجازات العقل الغربي، على أن يكون هذا الانطلاق من التراث هو بقصد تأسيس شرعية الماضي التراثي، لا الحاضر الحداثي أو غير الحداثي، فضلا عن حتمية النظر إليه من رؤية تعكس الحجم الحقيقي لانجازات العقل العربي والبلاغة العربية، من دون تضخيم لانجازاتها، ولا تقليل أو تصغير من شأنها، مع استلهام الثقافات والمعارف الإنسانية الأخرى والاستفادة منها ولاسيما الغربية، لا القطيعة معها[1].

إن اختيار عبد العزيز حمودة للتراث منطلقا إذ يعده المنطلق الضروري العلمي والمنطقي والواقعي للنقد العربي المعاصر، يدل بداية– كما أرى – على التنبيه للرؤية الكلية (للوجود وللمعرفة) التي تأسس عليها هذا التراث، أي أن عبد العزيز حمودة يتبنى التراث على جميع مستوياته ليس على مستوياتهم اللغوية والبلاغية والنقدية والأدبية فحسب، بل على مستواه الفكري أيضا، إذ لا انفصال بين هذه المستويات، بل إن هذا التراث أنتج و لم يكن هناك فصل بين التخصصات إذ يمكن أن يكون الناقد أو البلاغي نحويا ولغويا وقاضيا وفيلسوفا ومتكلما وفقيها...الخ[2]، ثم إن البلاغة العربية انطلقت منذ البداية من الدراسات القرآنية والدراسة اللغوية للنص القرآني، كما يسلم عبد العزيز حمودة بذلك، والنص القرآني هو منبع هذا الفكر وموجهه، والواقع التاريخي – كما يسلم – عبد العزيز حمودة لتطور البلاغة العربية، يؤكد بأن البلاغي العربي كان يتحرك على محورين: محور الدين الذي بدأت البلاغة موظفة في خدمته وتبيان إعجاز كتابه السماوي (القرآن الكريم)، ومحور التأثير الأجنبي الذي جد

[1]– عبد العزيز حمودة – المرايا المقعرة ، ص:9– 13.

[2]– محمد عابد الجابري –تكوين العقل العربي–ص:06.

فيما بعد، ولاسيما نظرية المحاكاة ومبادئ المنطق كما قدمها أرسطو، إذ شق البلاغي طريقه بين المحورين في براعة واضحة مكنته من تحاشي الصدام المحتمل في أكثر من موقع، وطور موقفا وسطا ناضجا[1].

ونحن نتفق معه في ذلك، إذ إن الفكر العربي الإسلامي بدأ مع الإسلام وكتابه السماوي، ومع أحاديث نبيه الكريم محمد (صلى الله عليه وسلم) وعلمه النبوي، فهو فكر إسلاميين إذ لا يمكن الادعاء بأن ذلك الفكر كان مثاليا ذاتيا أو تجريبيا ماديا أو كان ماركسيا منطلقا من أفكار ماركس، أو ليبيراليا... وغير ذلك، وعليه فإن الانطلاق من التراث العربي البلاغي والنقدي اللغوي يعني تبني الإطار الفكري الذي أنتجتهم، وهو الإطار العربي الإسلامي.

ويمكن القول أن مفهوم العروبة لديه قائم على الرؤية الإسلامية بالأساس، وهو بذلك متأثر كثيرا بآراء د. عبد الحميد إبراهيم- الذي يرى- أن العربي بدون الإسلام هو شيء هلامي غير محدد ليس له تاريخ. وأي مفهوم يقوم وراء هذا المصطلح أو يتجاهله إنما هو يتنكر للحقائق، مهما حاول صاحبه أن يتستر وراء المصطلحات الحديثة عن القومية التي تقوم على تعصب، فالإسلام يعترف بالمسيحية *- وهي الدين الثاني في العالم العربي- ويتعايش معها ولا يتعصب ضدها، ولكنه يضيف إليها الواقعية والقرب من طبيعة الأشياء [2]. فالإسلام دين سماوي، نزل بلغة القوم في الجزيرة العربية، فهو لم يخاطبهم بلغة لا يفهمونها، و لم يتجاوز طبيعتهم البشرية فهو دين الفطرة، و لم يترل في فراغ، لذلك أبقى على أشياء رآها صالحة، وألغى أشياء أخرى، وفجر طاقات كامنة في نفوسهم، فهو لم يتنكر للمكان أي انعكاس المحتوى الجغرافي والواقعي على الإنسان وتكوينه النفسي، ولكنه وضع المكان في الزمان، أي وضع هذا المحتوى في التاريخ، ونقاه وأعطاه قيما ضابطة، ونقله من المحلية العالمية التي تعني الإنسانية، لا على أساس أن الإنسان هو محور كل شيء، وأن العقل هو المعول عليه في فهم الكون والوجود، وإنما تعني الاعتزاز بكرامة الإنسان، وإنما فوق المادة والتجسيد وأن هذا الإنسان مرتبط بقوة أخرى، تتجاوز مصالحه المادية، وترتفع فوق منافعه الشخصية، وتتجاوز قدراته العقلية، فلقد هدانا بذلك إلى العنصر الأساسي في تركيب آية حضارية، وهو العلاقة اللازمة بين الخاص والعام، فلا يمكن لأي حضارة أن تنشأ في فراغ ولا تنمو في جمود، لذلك قدمت الحضارة العربية الإسلامية أروع ما عندها للإنسانية جمعاء، من مواقف سلوكية واجتماعية وعقائدية وكونية وعلمية[3]. ثم إن الدراسات القرآنية ولاسيما التي دارت حول إعجاز القرآن

---

[1]- عبد العزيز حمودة – المرايا المقعرة-ص: 416- 417، 491.

[2]- عبد الحميد إبراهيم- الوسطية العربية مذهب وتطبيق- ص: 26.

[3] -المرجع السابق-ص: 26.

الكريم كان لها تأثير في الدراسات البلاغية والنقدية القديمة، والقرآن و المصدر الأول من مصادر المعرفة في الفكر الإسلامي[1]. فالتراث الثقافي كان يصوغه المفكر العربي الإسلامي الذي انطلق من الوحي (القرآن والسنة) ، لتأسيس فكره ونظريته المعرفية، فلقد سعى المفكر الإسلامي إلى المعرفة وارتحل من أجلها واتسعت دائرة معارفه من مجرد الرغبة في جمع الأحاديث النبوية وتحقيقها إلى البحث عن المعرفة بمجالاته كافة وأنواعها المختلفة، كالمعرفة التاريخية، والمعرفة الفلسفية، والمعرفة الدينية، والمعرفة الصوفية...الخ، وفي ذلك وصل نضجه العقلي إلى درجة اقتدر بها على إنتاج نظرية خاصة عن المعرفة (Epistémologie)، لم تهمل المعرفة الحسية أو التجريبية – كما فعل الفكر الديني المسيحي- ومن ثم لم يجد الفكر الإسلامي نفسه مضطرا إلى مشاركة أفلاطون شكه في المعرفة المكتسبة عن طريق الحواس ورفضه لها، كما يكتب عبد العزيز حمودة معتمدا على المستشرق الإنجليزي إيان ريتشارد نتون[2].

وهذا الكلام صحيح إلى حد ما، إذ إن الرؤية الكلية الإسلامية أقرت بأن المعرفة الممكنة وصحيحة من ثلاثة مصادر معرفية، وهي العقل، والحس أو التجربة، والوحي، ولا يشكك أحدها بمعرفة الآخر أو ينفيها أو ينقضها، بل يكمل أحدها معرفة الآخر، فهي علاقة تكاملية بين مصادر المعرفة، وهذا الموقف من المعرفة منطلق في أصله من موقف من الوجود، إذ إن الرؤية الكلية (للوجود والمعرفة) الإسلامية تنطلق من الوجود إلى المعرفة وليس العكس، فالنظرة التي تحكم الوجود هي نفسها التي تحكم المعرفة، فليس هناك بحث مجرد ينطلق من الفراغ ليؤسس مذهبا في الوجود، فالوجود أسبق زمنا من الفكر والعلم الإنساني[3]، والوجود لا يتوقف على الإدراك فمن الأشياء الموجودة ما يدركها مدرك ويعجز عن إدراكها مدرك آخر، ولا يكون ذلك قادحا في وجودها، بل هي موجودة سواء أدركها أم لم يدركها، فالإدراك ليس شرطا في الوجود وإنما الوجود شرط الإدراك[4]. فالحقائق و الأشياء لابد من وجودها أولا مستقلة عن الإنسان وعقله وحواسه، بكي يمكننا معرفتها وإثباتها والتسليم بها ثانيا، أي أن هناك علاقة اعتمادية بينهما، وأول تلك الحقائق وجود هذا الوجود بما فيها الإنسان، والإقرار بقدراته على المعرفة بما ركب فيه الله (جل جلاله) من قدرات عقلية وحسية، ووجود واجب الوجود خالق هذا الوجود والإنسان، فإثبات الواضح تحصيل حاصل لا قيمة له، بل هو امتهان للعقول البشرية، والتشكيك في

---

[1] – محمد زغلول سلام- أثر القرآن في تطوير النقد العربي إلى آخر القرن الرابع الهجري-ص: 263.

[2] –عبد العزيز حمودة- المرايا المقعرة-ص: 313.

[3] – لؤي الصافي –في معنى المنهجية الإسلامية-ص: 66.

[4] – راجح عبد الحميد –نظرية المعرفة بين القرآن والفلسفة، ج2،ص: 234.

ذلك إنما هو مجارات للشكاكين واللا أدريين في منهجهم، الذين ينكرون الحسيات والبديهيات عنادا، ولا يبتغون الحق[1].

ثم إن مفهوم الوجود – في الفكر الإسلامي – لا يقتصر على الوجود المادي فحسب، بل إنه وجودان أو عالمان، عالم الشهادة وعالم الغيب، فعالم الشهادة هو كل ما يستطيع الإنسان رؤيته وقدر على مشاهدته ومعاينته وشهوده، بصورة مباشرة بواسطة حواسه وعقله، أو بصورة غير مباشرة بواسطة الأجهزة التقنية التي يصنعها، وهو عالم محدود بزمان ومكان معينين، أما عالم الغيب فهو كل ما لا يستطيع الإنسان مشاهدته ومعاينته بصورة مباشرة، وإنما يأتي خبره عن طريق الوحي من الله (جل جلاله) – والمقصود بالوحي إسلاميا القرآن والسنة – [2].

والنظام والتناسق في عالم الشهادة، ويقوم على ترتيب المسببات على الأسباب، فالعلاقة ضرورية بين السبب والمسبب، إذ يتوقف وجود المسببات على وجود تلك الأسباب، فهي قوانين وسنن ماضية لا تتخلف إلا إذا أراد الله خرقها في حالات معينة ولغايات محدودة لا تقع ضمن الحسبان والمسؤولية البشرية.

لكون هذه الأسباب هي من خلق الله (جل جلاله)، ركبها في الموجودات، فالله (عز وجل) أوجد موجودات بأسباب سخرها لها من خارجها، وبأسباب أوجدها في ذوات تلك الموجودات، فهذه الأسباب هي ليست الفاعلة الحقيقية بذاتها في النتائج دون أن يكون للقومية الإلهية دور في ذلك، بل إن الله (جل جلاله) هو الذي يحفظ وجودها في كونها فاعلة مجازا، ويحفظ مفعولاتها بعد فعلها، ويبدع جواهر المفعولات عند اقتران الأسباب بها، وكذلك يحفظها في نفسها[3]، فالعالم أن الوجود إذن لم يوجد اتفاقا عابثا من غير قصد و لم يتم بذاته أو بأسبابه المادية أو بقوة ذاتية فيه أو بتفاعل كيميائي فحسب من دون حاجة إلى موجد، و لم توجده الطبيعة بذاتها، إذ من المستحيل وجود المخلوقات كلها متوالدة عن بعضها إلى مالا نهاية، بحيث يكون كل واحد منها معلوما لما قبله وعلة لما بعده، دون أن تبدأ هذه السلسلة أخيرا من علة واجبة الوجود، وهي التي تضفي التأثير المتوالد على سائر تلك الحلقات[4]، فالمادة ليست أبدية أو أزلية كما تدعي الفلسفات المادية، بل إن الطبيعة بكل ما فيها وبأسبابها، هي مخلوقة لله (جل جلاله) محفوظة بحفظه، وعليه فهي خاضعة لإرادته ومشيئته فالعالم هو ليس كالساعة – كما يقول نيوتن– خلقه الإله وضبطه وتركه يدور من تلقاء نفسه، دون حفظه لوجوده ولأسبابه،

---

[1] –المرجع نفسه، ج1، ص: 159.

4 –ابن رشد – الكشف عن مناهج الأدلة–ص: 118.

1 –ابن رشد: الكشف عن مناهج الأدلة، ص: 169.

2– محمد عابد الجابري –تكوين العقل العربي – ص: 90.

كما أن الله (جل جلاله) يستحيل أن يكون حالا في الطبيعة ومندمجا فيها، كما تذهب بعض الفلسفات المثالية، بل هو ذات مستقلة عن الكون والإنسان، فهو المركز غير المنظور للكون[1]. فهذه الرؤية تدور حول ثلاثة محاور رئيسية وهي: الله والإنسان والوجود (عالمي الشهادة والغيب)، وهي من ثوابت الفكر الإسلامي التي تميزه عن الفكر الغربي ومنظوره[2]، أي أن هذا الفكر لا يسلم بفكرة وحدة الوجود الروحية (panthéisme)، ولا بوحدة الوجود المادية (pancosmisme)، وإنما يقر بتعدد مستويات الوجود، أي أن هناك هرمية وجودية حقيقة بالغة الاختلاف وهي (الله والإنسان والوجود) وهذا يقتضي تعدد مصادر المعرفة، لا أحادية المصدر- إما العقل وإما الحس والتجربة- وإنما تبلغ مصادر المعرفة ثلاثة مصادر وهي، العقل الإنساني، والحس والتجربة، والوحي (أي القرآن والسنة) من الله (جل جلاله)[3].

4 - موقفه من الواقع الغربي ورؤيته للدين:

ثم إن رؤية عبد العزيز حمودة للواقع والعالم الغربي الأوروبي وفكره وموقف هذا الفكر من الدين، تؤكد انطلاقه من رؤية للوجود وللمعرفة عربية إسلامية، إذ يرى أن ذلك الواقع أصابته تغيرات اقتصادية واجتماعية وسياسية وفكرية وفسلفية لم تصب الواقع العربي، تغيرات أسست عصر نهضته الذي وصل إلى ذروته في القرن السابع عشر، والذي بث روح المغامرة الفردية والمخاطرة والمبادرة، والرغبة في اكتشاف المجهول ومعرفة غير المألوف والغريب، أي أن تلك النهضة ارتبطت برحلات الاستكشاف، التي أدت في النهاية إلى الفتوحات والغزو الأوروبي لمناطق عديدة من العالم واستعماره، وإلى ظهور الثورة الصناعية التي جعلت الإنسان الغربي في القرن التاسع عشر يؤمن بقدرته على صناعة عالمه، ويتوقع السيطرة على العالم أجمع أو التحكم فيه، إذ بعد اكتشافه كيفية صنع القطارات والآلات الأخرى- كما يذهب عبد العزيز حمودة مستشهدا بكلام جريجوري بيتسون- رأى الإنسان الغربي نفسه بوصفه أوتوقراطيا يملك قوة السيطرة على عالم مكون من الفيزياء والكيمياء، بحيث ظن أنه من الممكن التحكم بالظواهر البيولوجية مثل عمليات في أنبوبة اختبار، لأن مفهوم التطور العلمي في ذلك الوقت كان يدور حول هذا المعنى، فهذه الثورة الصناعية غيرت الكثير من الثوابت في العلاقات الاجتماعية

---

3 - راجح عبد الحميد -نظرية المعرفة بين القرآن والفلسفة، ج2،ص: 55.

4 -محمد عابد الجابري -تكوين العقل العربي-ص: 29.

5 - أحمد داود أغلو- تحليل مقارن للنماذج المعرفية الإسلامية والغربيةص: 122.

والاقتصادية والسياسية في العالم الغربي[1]، وهذا يقتضي تغير العديد من الثوابت السابقة في العلاقات الفكرية الفلسفية الغربية، محدثة قطيعة معرفية معها، إذ يعد عبد العزيز حمودة القرن السابع عشر هو المحطة الوحيدة التي يمكن أن تمثل قطيعة معرفية واضحة، فهي بداية التفكير العلمي بتجربتيه، وهي أيضا بداية فاصلة تبعدنا عن الفكر الغيبي للعصور الوسطى (الأوروبية). وما حدث بعد ذلك من تحولات جذرية، بل متعارضة في أحيان كثيرة داخل الفكر الفلسفي الغربي لا مع بداية جديدة للعلم وقد تختلف معها وترفضها. وفي كلتا الحالتين يولد الفكر الفلسفي موقفه الذي يتفق أو يختلف مع الفكر العلمي الجديد[2].

ومن أهم التغيرات التي يعدها عبد العزيز حمودة من الاختلافات الجوهرية والثابتة بين الثقافة الغربية والثقافة العربية وما قبلها وما بعد الحداثة، وتوابعها أيضا من مشاريع ومدارس اجتماعية ونفسية ولغوية وأدبية ونقدية... وغير ذلك، هي التغيرات الجذرية التي أصابت أضلاع المربع الأربعة: عالم الميتافيزيقا (الله)، والإنسان، والعالم المادي الفيزيقي من حوله (الطبيعة)، ثم اللغة باعتبارها أداة التعبير عن المعرفة التي تولدها تلك العلاقات المتشابكة[3]، أي حدثت تغيرات أصابت إطارهم المرجعي أو رؤيتهم الوجودية الفلسفية (الله والإنسان والعالم)، ومن ثم رؤيتهم المعرفية العلمية ومصادر المعرفة التي ينطلقون منها، وهذه التغيرات أو الانشطارات أو الانفصامات – كما يصفها – هي التي أدت إلى توالد المذاهب الفلسفية من واقعية أو تجريبية إلى مثالية إلى وجودية ...الخ، وهي مذاهب أحدثت تغيرات في العلاقة بين تلك الأضلاع بدرجات متفاوتة، مما ترتب عليها تغيرات مقابلة في استخدام الإنسان للغة ونظرته إليها[4]، أي للمعرفة والعلم لأنه بواسطة اللغة دونت المعارف والعلوم، ومن ضمنها نظرته للأدب ونحن نتفق معه في ذلك، إذ إن الفكر الغربي انشطر إلى رؤيتين كليتين، انطلقتا من موقفين اثنين إزاء العالم والمعرفة، الرؤية الأولى، بدأت من الفكر أو المعرفة إلى الوجود، وهي رؤية الاتجاهات الذاتية، أما الرؤية الثانية، فبدأت من الوجود إلى المعرفة أو الفكر، وهي رؤية الاتجاهات التجريبية، مما أدى إلى اختلاف مفهوم طبيعة العالم أو الوجود لديها، ومن ثم مصدر المعرفة وطبيعتها ومعاييرها. إن هذه التغيرات التي أصابت الأضلاع الأربعة في الفكر الغربي، جعلت العلاقات داخل العقل والفكر الغربي تتمحور حول قطبين اثنين هما: الإنسان

1 –عبد العزيز حمودة– المرايا المحدبة–ص: 68.

2 –المرجع نفسه–ص: 110.

3– المرجع نفسه–ص: 111

1 –المرجع السابق–ص: 67.

والطبيعة، وعليه فإن الاتجاهات الفلسفية المتزامنة التي انبثقت عن ذلك المناخ الفكري المتغير، هي إما اتجاهات تجريبية أو اتجاهات ذاتية.

وبهذا فإن الفكر الغربي بعد أن كان يرى الوجود وحدة متكاملة تجمع بين الله والوجود والإنسان والمعرفة لمدة طويلة، حل التفتت والشرذمة، وحل عصر الإزاحات المعرفية، حيث يزيح عصر معرفي – كما يذهب د. حمودة معتمدا على ميشل فوكو – عصرا آخر مولدا فراغا في المنطقة المفصلية، فالعقل مثلا بالمفهوم الكانتي أزاح العالم الخارجي في حقبة معرفية، ثم أزاح الاقتصاد والمادية الله في حقبة أخرى، ثم أزاحت اللغة العقل والاقتصاد...وهكذا[1].

وعليه فإن الشرذمة أو التيه أو الانشطارات أو الانفصامات التي أصابت الثقافة الغربية وإطارها المرجعي، والتي ولدت أزمة الإنسان الغربي المعاصر، هي غربية عن الثقافة العربية الإسلامية [2]، التي ظلت العلاقات تتمحور داخلها حول ثلاثة أقطاب هي الله والإنسان والطبيعة وهي من ثوابتها الفكرية[3]، بخلاف الثقافة الغربية.

لذلك نجد أن الاتجاهين الفلسفيين (التجريبي والذاتي) وقفا ضد سلطة الكنيسية القديمة والجديدة، وأقصيا من رؤيتهم التأثير الفاعل للإله في الوجود، حيث لم يعد (الله تعالى) لديهم كما تؤمن الأديان السماوية، قادرا على الثواب والعقاب، والعفو والمغفرة، بل صار عاجزا عن التدخل لإثابة المفضلين من عباده [4]، إذ أن الفكر الأوروبي عموما غربه وشرقه، اتخذ العلم المادي بعد صعود نجمه إلها جديدا للثقافة العربية، بعد أن أزاحوا الإله بمفهومه الميثافيزيقي وأعلنوا موته، وهذا ما حصل مثلا في روسيا عام 1917، التي كانت نقطة الانفجار الأخيرة التي سبقتها عمليات غليان مستمرة ضد نظام حكم القياصرة والانحطاط السياسي والتخلف الحضاري منذ بداية القرن العشرين على الأقل، ولهذا لم يكن غريبا احتضان المثقفين الروس العلم الجديد بوصفه الإله والمنقذ الجديد والاختيار القادر على إخراج البلاد من عصر الانحطاط قبل الثورة النهائية بسنوات طويلة[5]. فضلا عن أن الكنيسة الأوروبية كانت عائقا أمام التطورات العلمية، فتحت ضغوطها أعلنت القطيعة المعرفية مع التراث اليوناني-الروماني، وطمسه ونسيانه، أي أنها أوقفت حركة التطور المنطقي لهذا التراث، في حين أن النهضة الأوروبية

---

[1] -ينظر: ميشل فوكو - الكلمات والأشياء- ص: 292.و عبد العزيز حمودة- المرايا المحدبة-ص: 254.

[2] -عبد العزيز حمودة - المرايا المحدبة-ص: 66.

[3] - محمد عابد الجابري -تكوين العقل العربي-ص: 28.

[4] -عبد العزيز حمودة -المرايا المحدبة -ص: 106.

[5] -عبد العزيز حمودة - الخروج من التيه-ص: 89.

قامت في انطلاقتها الثقافية على وصل ما انقطع مع التراث الغربي القديم، وإعادة الاكتشاف لانجازات الحضارة اليونانية- الرومانية[1].

ومن ثم أقصيا كذلك الدين المسيحي عن التأثير الفاعل في المعرفة، فوقفا ضد الحق الإلهي للملوك والخرافة أو التفكير الغيبي المسيحي للعصور الوسطى بمذاهبه المختلفة والمتناقضة، الكاثوليكية والأرثوذكسية والبروتستانتية وأخيرا البيوريتانية أو التطهيرية (pritanism)، ومن ثم نبذوا القيم الروحية التقليدية المسيحية، فلا منقذ أو مخلص، ولا حقيقة أو مثل، وفتحوا الطريق أمام المعرفة القائمة على التفكير المنطقي من ناحية- وهو فكر عقلاني بالدرجة الأولى- والتفكير العلمي القائم على التجربة الحسية والمادية من ناحية أخرى [2]. وهذان الاتجاهان اتفقا على أسطرة الإنسان سواء بمفهومه لمادي أو المثالي، وأنسنة الدين المسيحي فالثقافة الغربية فكر غيبي يتعارض مع التفكير العلمي والعقلانية[3]، وعليه لا يمكن عده مصدرا معرفيا مستقلا، يسهم في المعرفة أو العلم، مما أدى إلى ظهور نلك الأنسنة أو العقلنة، التي تعني عند عبد العزيز حمودة معتمدا على د. شكري عياد إرجاع الدين إلى الإنسان وإحلال الأساطير محل الدين [4]، حتى أمكن أن يفهم اللاهوت المسيحي حول صلب المسيح وقيامته فهما أسطوريا غير حقيقي على أنه يرمز إلى تجديد الحياة، أو اقتران الموت بالحياة، بل إن هذه التحولات الفكرية الخطيرة، أو التصدعات الحداثية والانزياحات المعرفية، وفي الثقافة الغربية، وبتأثير التقدم في العلوم البيولوجية، نقلت حقل المقدس والأسراري والغيبي في مجال العلاقات والقيم الدينية والماضوية إلى مجال الإنسان والتجربة والمعيش، كما يذهب عبد العزيز حمودة مستشهدا بكلام د. سكري عياد وخالدة سعيد [5].و عبد العزيز حمودة يرفض هذا التوجه ويجعل للدين الإسلامي دورا أساسيا في الثقافة العربية، ولذلك فإن كلمتي حديث وحداثة في الثقافة الغربية من المستحيل أن تطلق، كما يذهب عبد العزيز حمودة مستشهدا بكلام (ألان تورين)، على مجتمع يسعى قبل كل شيء لأن ينتظم ويعمل طبقا لوحي إلهي أو جوهر قومي، أي أن الحداثة تستبعد أي غائية، فهي ليست مجرد تغيير أحداث: إنها انتشار لمنتجات النشاط العقلي، العلمية التكنولوجية، الإدارية، فالعلمنة وإزالة سحر الأوهام، اللتين تحددان الحداثة بوصفها عقلنة، تبرزان القطيعة الضرورية مع الغائية الدينية التي تنادي

---

[1]- عبد العزيز حمودة – المرايا المقعرة-ص: 194.

[2]- عبد العزيز حمودة – المرايا المحدبة-ص: 38.

[3]- عبد العزيز حمودة –المرايا المقعرة-ص: 91.

[4]- عبد العزيز حمودة- المرايا المحدبة-ص:35.

[5]-ينظر:شكري عياد- المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين-ص:66.و عبد العزيز حمودة- المرايا المحدبة-ص: 35.

دوما بنهاية التاريخ، سواء عن طريق تحقيق تام لمشروع إلهي أو اختفاء لإنسانية منحرفة لم تخلص لرسالتها، فالحداثة الغربية الفلسفية كما يقول تورين: أحلت فكرة العلم أي العلم المادي محل فكرة الله في قلب المجتمع، وقصرت الاعتقادات الدينية على الحياة الخاصة بكل فرد فحسب[1].

ونحن نتفق مع عبد العزيز حمودة في مسألة أن الدين الإسلامي له دور رئيس في الثقافة العربية، وهو غير متناقض بوصفه مصدرا معرفيا مع المصدرين الآخرين الحس أو التجربة والعقل، والتناقض وإن كان يصدق على الدين والوحي بمفهومه المسيحي، فإنه لا يصدق على الدين والوحي بمفهومه الإسلامي، وذلك لأن هذا الرأي يكسب شرعيته من غموض مفهوم الوحي لدى الفكر الغربي، فضلا عن كون كلمات الرب لديهم اتصفت بالتناقض واللاعقلانية وعدم توفر الأدلة الكافية على مفاهيم دينهم المسيحي، وذلك لإدخال كلمات رجال الدين الإنسانية، ضمن تلك الكلمات وجعلها مقدسة إلهية، مما أدى إلى تحريف معاني كلمات كتابهم، والدعوة إلى أنسنة أو عقلنة تلك الكلمات لكي تتفق مع مصالح الإنسان وعدم عدها مصدرا معرفيا مستقلا، في حين أن دين الوحي بمفهومه الإسلامي واضح لا غموض فيه، مما يستلزم عدم وجود أي تناقض أو إقصاء أو انشطار أو انفصام بين المعطيات والحقائق التجريبية والعقلية والمعطيات والمعرفة الدينية، بمفهومها الإسلامي، بل هناك علاقات تكامل بينها، فعلمنة المعرفة هي نتيجة تاريخية ومنطقية في سياقها الغربي، الذي عرف الغموض والتعقيد في مفهوم الوحي ومحاولة عقلنته وأنسنته مشروعة، ولهذا نجد الغموض لديهم قرين الميثافيزيقا والوضوح قرين الفيزيقا[2].ولقد حاولت الاتجاهات الذاتية سواء التي انتهجت نهجا شكيا أو نقديا أو جدليا التوفيق بين معتقداتها وقيمها وبين المعارف الجديدة المكتشفة، فذهبت إلى القول بوجود مبادئ عليا حدسية، ضرورية وكلية، سواء كانت نتيجة العلاقة الحدسية الخالصة بين العقل الإنساني والعقل الكلي الإلهي، يضمن هذا الأخير يقينها، أو لم تكن كذلك، إلا أن الاتجاهات التجريبية انتقدت ذلك و لم تسلم به، حتى ساوى (برتراندرسل) في الدلالة بين مفاهيم (الوحي والبصيرة والحدس)، ثم جعلها جميعا طرائق تؤدي إلى الأضاليل والأوهام الخادعة، ومقابلا نقيضا للعلم والتحليل المنطقي، وقاموا بتفسير الدين والتدين تفسيرا حسيا، إذ عد (دوركايم) التدين محاولة إنسانية يعبر المتدين بها عن إخلاصه للنظام الاجتماعي، وجعل بعضهم الدين انعكاسات لإسقاطات نفسية شتى ومتنوعة، كأن يكون إسقاطا لتصور أب كوني للعالم حسب التصور اللاهوتي المسيحي، أو إسقاطا لرغبة اختلاق رمز يشكل قوة ربط جامعة في المجتمع، وإسقاطا لمصالح السلطات الحاكمة في الكهنوت والملوك، أو

[1]-ينظر: ألان تورين –نقد الحداثة، تر: أنور مغيث،ص: 29.و عبد العزيز حمودة– المرايا المقعرة،ص: 56.

[2] – حسين الأمراني– ثقافتنا المعاصرة بين الكائن والممكن، مجلة ضياء، العدد 8، 1998، ص: 109.

تعبيرا عن الاغتراب، أو أداة للسيطرة الاقتصادية واستغلالا لجهد لعمال من الرأسماليين، كما يذهب إليه الماركسيون عامة[1]، ومنهم من تبنى موقفا لا أدريا اتجاه قضايا ما بعد الطبيعيات أو الميثافيزيقا، وذهبوا إلى أن هذه القضايا لا يستطيعون إثباتها ولا نفيها، لأن التحقيقات التجريبية والاستدلالات العقلية لا تستطيع التطرق إلى خارج الوقائع وظواهر الأشياء[2].ثم إن هذه السمة الانفصالية أو الإقصائية أضحت من سمات الفكر الغربي، إذ إن الاتجاهات الذاتية والتجريبية عموما، أقصتا الإله على صعيد الوجود والمعرفة معا، إذ لم يعد ذاتا مستقلة بنفسها عن الوجود والإنسان، و لم يعد (الوحي) مصدرا معرفيا مستقلا بنفسه عن العقل والحس أو التجربة، و لم يعد له دور في المعرفة والعلم.

ولهذا نجد أن (الناقد) – بوصفه عربيا مسلما – ينتقد موقف الحداثة أو الفكر الغربي من الدين، إذ إنه لا يعد الدين الإسلامي والتفكير الغيبي الإسلامي مناقضا للعقل والعلم، ولا يرى من الضروري إحلال العلم محل الله في قلب المجتمع، وقصر الاعتقادات الدينية الإسلامية على الحياة الخاصة بكل فرد، فضلا عن أن العلمية والفكر الديني لا يمكن أن يكونا على طرفي نقيض- كما في الفكر الغربي – على أساس أن الدين فكر غيبي يتعارض مع التفكير العلمي والعقلانية[3].بل هو يعد الدين عنصرا مؤثرا في إنتاج الثقافة العربية، وينتقد رأي ألان تورين في المجتمع الحديث، وبرفض كذلك أسطرة الإنسان وذاته وجعله مصدر جميع القيم، وفي القوت نفسه ينتقد موقف ما بعد الحداثة في رفضها للثالوث العقل والعلم والقانون، ودعوتها لتفكيك المؤسسات بجميع أشكالها بوصفها سلطات قمعية تقهر الذات وتكبل حريتها[4]. يضاف إلى ذلك أنه يرفض أنسنة الدين الإسلامي من خلال كتابه السماوي (القرآن الكريم)، التي تجسدت في محاولة بعض الحداثيين العرب، بأنسنة الدين الإسلامي وعقلنته، بوصفه الإطار المرجعي الذي تأسس عليه التراث، من خلال محاولة قراءة النص القرآني باستخدام بعض المناهج النقدية الغربية المنحازة لثقافتها، أو تطبيق عليه مقولات نقدية بنيوية أو تفكيكية...الخ، منحازة لمرجعيتها الفكرية الفلسفية الغربية، وإن هذه الأنسنة لتعد ترفا فكريا- كما يصفها عبد العزيز حمودة – يرفضه الواقع العربي والثقافة العربية، وإذ كانت الثقافة الغربية، بتطوراتها الفكرية المتلاحقة عبر مئات السنين، قد قدمت شرعية ثقافية

[1]– برتنارد رسل- تاريخ الفلسفة العربية- تر محمد فتحي الشنيطي،ج3،ص: 112.

[2]– عبد العزيز حمودة –المرايا المحدبة – ص: 61.

[3]–عبد العزيز حمودة –المرايا المقعرة–ص: 91.

[4]–المرجع السابق –ص: 54.

لهذه المحاولات، فإن واقعنا الثقافي غير مستعد للتعايش مع هذه المحاولات [1]، ثم إن هذا الأمر سوف يوقعنا في محاذير ربما لا نقصدها، ربما يحدث ذلك – وقد حدث مؤخرا – عن خطأ في تطبيق المنهج النقدي، وليس عن إلحاد أو تجديف، لكنه يمثل خطأ منهجيا في استخدام أدوات نقدية مثيرة للجدل في تحليل نصوص غير أدبية، وفي مثل هذه الحالات فإن الرد يجب أن يكون داخل نفس الإطار الفكري، وعلى تلك الأسس [2]، والإشارة واضحة إلى كتابات د. نصر حامد أبو زيد، في كتابه مفهوم النص: دراسة في علوم القرآن، أو غيره من الكتاب من أمثال محمد شحرور في كتابه، الكتاب والقرآن.

وهذا الموقف يؤكد فرضيتنا الأساسية في هذا المبحث، وهي أن عبد العزيز حمودة ينطلق من رؤية إسلامية للمعرفة تجعل المعرفة ممكنة من ثلاثة مصادر رئيسة وهي العقل، والحس أو التجربة، والوحي، ولا تناقض بينها، فالوحي هو ليس حدسا، أو إلهاما نفسيا، أو إشراقا روحيا، بل هو كلام الله (جل جلاله) الدال على علمه المطلق، غير المقيد بشروط الزمان والمكان، وطريق الوحي هو النبوة، فهو ليس عاما لجميع البشر [3]، والعقل والحس هما الوسيلتان الأوليتان للمعرفة، اللذان يتعرف الإنسان من خلالهما على الوحي والوجود، فما يحكم علاقة الإنسان بالوجود، هي أسباب داخلية وخارجية، فالأسباب الداخلية هي القوى والقدرات الحسية والعقلية التي خلقها الله (جل جلاله) في الإنسان لكي يقدر بها على اكتساب أشياء هي أضداد بمواتاة الأسباب الخارجية التي سخرها الله (جل جلاله) في الموجودات، التي تعد متممة للأفعال التي يروم فعلها أو عائقة عنها، والسبب في إرادة أحد المتقابلين، أي أن الأفعال المنسوبة للإنسان، إنما يتم فعلها بإرادته وموافقة الأسباب التي من خارج لها، وإرادته محفوظة بالأمور التي من الخارج ومربوطة بها [4]. فالسعي لاكتساب المعرفة بالمشاهدة من خلال الحواس وبالتجريب ممكنا، لأن الله (جل جلاله) جعل سلوك الأشياء منضبطا بسنن وقوانين وأسباب يمكن أن تحصل هذه المعرفة بمشاهدة الحوادث ذاتها واستقرائها وتحليلها وتركيبها، ويمكن وضع القواعد لها وصياغة النظريات، فالمصادفة ليست واردة في سنن الله (جل جلاله)، وإنما هي تعبير عن جهل الإنسان بالأسباب

---

[1]–المرجع نفسه ص: 36.

[2]–المرجع نفسه –ص:36.

[3]– ابن رشد – الكشف عن مناهج الأدلة،ص: 129.

[4]–المرجع السابق–ص: 188.

والعلل وراء الظواهر الطبيعية نتيجة لطبيعة العلم البشري المتصف بالمحدودية، وقد يزيل جزء من ذلك الجهل مزيد من التقدم في المعارف المكتبسة[1].

ولكن العقل يمكن أن يكون أسمى ما تنتجه المادة – كما يرى لينين وماركس – وليس الفكر هو نتاج المادة متى بلغت درجة عالية في تطورها، لأن المادة لا يمكن أن تنتج أفكارا، بل هو ملكة من ملكات الإنسان، معبر عن فعل التعقل والإدراك[2]، وهو ليس عقلا مثاليا، يجعل وجود الوجود تابعا لإدراكه أو عدم إدراكه، بحيث يصبح الوجود والمعرفة متمركزين حوله، ثم إن الذات الإنسانية سوف تصبح عالمة ومحيطة بكل شيء[3]، فضلا عن أنه ليس عقلا ماديا سلبيا غير فعال وغير مركب- كما في المفهوم المادي- ليس له استقلال عن القوانين المادية وعن الوحدانية المادية، بحيث تصبح علاقته بالواقع- المادي غير المركب كذلك بحسب تصورها- علاقة آلية تراكمية، بل إن العقل الإنساني يمكن أن يكون عقلا توليديا، ومركبا وفعالا، لا ينظر إلى الواقع بحواسه فيسجله فحسب، وإنما له دوافع مركبة، فهو يواجه الواقع المتنوع المركب، فيبقي ويستبعد ويجرد ويحلل ويركب ويصحح، ويولد نماذج معرفية، فالإنسان مختلف كيفيا وجوهريا عن الظواهر الطبيعية، بل ويشكل ثغرة معرفية كبرى في النسق المعرفي المادي، فهو ليس جزء لا يتجزأ من الوجود، بل هو جزء يتجزأ منها، وهو قادر على تجاوزها، وهو لهذا مستخلف ومؤتمن في الأرض، وقادر على عمارتها بخلاف الظواهر الطبيعية[4]. ثم إن الاختلاف في الهرمية الوجودية بين (الله والإنسان والوجود) الذي لزم عنه تنوع في مصادر المعرفة (الوحي، والعقل، والحس أو التجربة)، اقتضى اختلافا في المستويات المعرفية، إذ أوجد نوعين من العلم والمعرفة، هما العلم والمعرفة، هما العلم الإلهي المطلق والعلم الإنساني المحدود والمقدر والمقيد بشروط الزمان والمكان، ومن ثم فإن هذه الرؤية المعرفية تعرف الحد الفاصل بينهما، فمصدر العلم المطلق هو الله (جل جلاله) الذي أنزل من علمه للإنسان بقدر معين ولغاية محدودة، وهذا العلم حدد في الفكر الإسلامي بالقرآن كلام الله (جل جلاله) المنزل والخاتم الأكمل[5]، وبذلك ختم طريق النبوة مما اقتضى انصراف الفكر الإسلامي إلى قراءة القرآن وفهمه، فهو وحده مستودع العلم الإلهي في عالم الشهادة الذي يعصم العقل من الضلال، ويبعده عن النسبية المطلقة والشك

---

[1]-المرجع نفسه –ص: 189.

[2]- يوسف بن عبد الله القرضاوي –الحل الإسلامي بين الوجود والتطور،مجلة الضياء، العدد8، 1998،ص: 15.

[3]- عبد القاهرالجرجاني –التعريفات–ص: 125، مادة (العقل).

[4]- عبد الوهاب المسيري – فقه التحيز- ج1،ص: 71.

[5]-ينظر: قوله تعالى: " وأنزلنا إليك الكتاب بالحق مصدقا لما بين يديه من الكتاب ومهيمنا عليه "سورة المائدة، الأية 48). وقوله تعالى: " اليوم أكملت لكم دينكم وأتممت عليكم نعمتي ورضيت لكم الإسلام دينا " سورة المائدة، الآية 3).

اللاهائي في المعرفة، أما مصدر المعرفة النسبية فهو الإنسان من خلال اكتشافه لخصائص الوجود ووضعه للنظريات من خلال مناهج معينة، أو من خلال اجتهاده في فهم نصوص الوحي (القرآن والسنة) القطعية الإسناد والظنية الدلالة، والبحث المضني للوصول إلى قاعدة معينة، بحسب مناهج محددة كذلك، فالفضل الواضح في الرؤية المعرفية الإسلامية بين نصوص الوحي، والاجتهاد الإنساني يبين بشكل علمي الخط الفاصل بين العلم المطلق والأحكام النسبية الفردية المحدودة[1]، الأمر الذي يؤدي إلى علم ومعرفة محددة وجوديا ومختلفة في مستوياتها المعرفية، إذ كل معرفة تتجه صوب إحدى مستويات الوجود، إلا أن هذا الفصل بين العلم المطلق والإنساني المحدد لم يتحول إلى علمنة معرفية في الفكر الإسلامي محورها الإنسان أو الوجود، ولا إلى فكر إلحادي في الوجود بمختلف أشكاله، وإنما بالرغم من وجود هذا الاختلاف بين مصادر المعرفة، إلا أنها منسجمة تربطها علاقة تكاملية لا تعارضية، إذ يكمل بعضها بعضا، ولا تشكل أقساما وبدائل يقضي بعضها بعضا كما في الرؤية المعرفية الغربية، إذ إنها متجهة جميعها لإنجاز وحدة العلم والحقيقة النابعة من الخالق، إذ أساس الوجود والعلم والمعرفة معا، هو الله خالق الوجود[2].

فالمعرفة هي ناتجة عن علاقة تكاملية بين الحس والعقل، واكتشاف الوجود وتجربته وقراءة الوحي، فالمعرفة هي كل معلوم دل عليه الحس والتجربة، أو العقل، أو الوحي، فالحواس هي بداية الإدراك الإنساني، والمكونة لأوائل الحس، والتمييز هو بداية فاعلية العقل حيث يدرك الإنسان أمورا زائدة على الإدراك الحسي، ثم يأتي التعقل فيدرك الإنسان الواجبات والجائزات والمستحيلات، وهو ما يسمى بالبديهيات[3]، ثم تزداد هذه المعرفة باكتشاف خصائص الوجود ووظائفه من خلال التجريب، وفهم نصوص الوحي من خلال القراءة، هذا الفهم الذي يعطي الإنسان أصول المعرفة وأصول الاقتصاد والاجتماع والسياسة والحكم، والقيم والأخلاق والسلوك، فضلا عما فيه من حقائق أخبار أول البشرية والخليقة، وأخبار النبوة والرسالة والرسل، وأخبار عالم الغيب وصفات الذات الإلهية...وغيرها من الأمور[4].

---

[1]-ينظر: ابن رشد – الكشف عن مناهج الأدلة-ص: 131.و -أحمد عادل كمال- علوم القرآن،ص: 29.

[2]- أحمد عادل كمال- علوم القرآن،ص: 49.

[3]- طه جابر العلواني- المقدمة في علم العلم وإسلامية المعرفة، مجلة الضياء، العدد9، 1999،ص: 19.

[4]-ينظر: محمد عابد الجابري -تكوين العقل العربي،ص: 159.و- قطب مصطفى سانو- معجمى مصطلحات أصول الفقه- ص:249 .

ولهذا نجد عبد العزيز حمودة يعد الدعوة التي تنادي بتطوير حداثة لا تفصل بين سيادة العقل أو الفكر العلمي وبين الدين، هي من الدعوات القوية والأكثر معاصرة في الوقت الحالي، وإذ ارتفعت دعوة في قلب الحضارة الغربية ذاتها إلى تصفية المشروع التنويري بعد أن أوصلت سيادة العقل والعلم هذه الحضارة إلى طريق مسدود أبرز علاماته كبت الذات التي قام المشروع التنويري لتحريرها أصلا، فضلا عن سيادة القيم المادية، قيم السوق ورأس المال، والتفتت والتشرذم والتراجع المؤسسي للقيم الروحية، من أبرز ملامح الدعوات لتصفية المشروع التنويري الغربي تلك الدعوة القوية التي ظهرت في السنوات الأخيرة من القرن العشرين للعودة إلى القيم الروحية التقليدية، أو لضرورة تطوير حداثة لا تفصل بالضرورة بين سيادة العقل والفكر العلمي وبين الدين، وهذا اختيار ما زال، لحسن الحظ، قائما بالنسبة لنا، مشروع التنوير الغربي استغرق أكثر من ثلاثة قرون في تاريخ الفكر الغربي قبل أن يدرك العقل الغربي صلابة الحائط الذي يواجه الحضارة الغربية في نهاية الطريق، أما نحن فما زال أمامنا حرية الاختيار والانتقاء[1]،ويضيف قائلا إن العالم الغربي اليوم، الذي ينبهر بعضنا بانجازاته الحداثية وما بعد الحداثية إلى درجة العمى عن إدراك الاختلاف، هذا العالم قد بدأ مرحلة الحنين إلى الماضي: ماضي التقاليد والنظام والتوازن الصريح بين منجزات العقل وتحقيق الذات والقيم الدينية، بعد أن اقترب العالم الغربي نفسه من حالة الهمجية والفوضى، ويزداد الحنين حدة في الثقافات التي فرضت عليها الحداثة من الخارج عن طريق قوة استعمار قاهرة (..) فإذا كان أصحاب الحداثة الغربية أنفسهم يشعرون بالحنين (Nostalgie) إلى الماضي بمراتبه وطقوسه فكيف بنا، بكامل إرادتنا، ندخل السباق المهلك للتغيير القائم بالدرجة الأولى على تحقيق قطيعة معرفية مع الماضي[2]، فهذه الإشارات لهي دليل قوي على وجهة نظرنا بأن عبد العزيز حمودة ينطلق من رؤية للوجود وللمعرفة عربية إسلامية.

5 - موقفه من الاتجاهات الفلسفية التجريبية والذاتية واللاحتمية:

إن موقف حمودة من هذه الاتجاهات لهو مؤشر واضح كذلك على انطلاقه من الرؤية العربية الإسلامية في موقفه ذلك كما سنبين، فالاتجاهات التجريبية والذاتية، وان اتفقت على مواقف معينة، إلا أن ذلك لا يلغي وجود تعارض وتناقض واختلاف، قائم ومستمر بينهما أيضا إذ نجد أن أحدهم ينفي معرفة الآخر ويشكك فيها،

[1]- عبد العزيز حمودة – المرايا المقعرة–ص: 482.

[2]المرجع نفسه،ص: 64.

ويقصيها من دائرة العلم والمعرفة بحسب معاييره التي تلزم بها. فهم يختلفون في رؤيتهم لطبيعة المعرفة ومصدرها ومعاييرها، الأمر الذي أدى فيما بعد إلى ظهور اتجاهات لا حتمية، أو كما يصفها د. عبد العزيز حمودة (ما بين بين).

6 – موقفه من الحداثة الغربية وشروطها:

إن ما يؤكد انتماء (الناقد) للرؤية العربية الإسلامية انتقاده لشرط الحداثة العربية وجوهرها، ورفضه الشديد لكون القيم والمبادئ الجمالية الأدبية التراثية القديمة العربية أضحت قرينة إطار مرجعي مرفوض، صار التمرد عليه قرين التحرر الفردي الذي ينطلق من إطار مرجعي مضاد، هذا الإطار المرجعي المضاد الجديد يعني استبدال الحاضر بالماضي، والغرب المتقدم بالشرق المتخلف، والحداثة بالتراث الذي أصبح من الضروري القطيعة المعرفية معه أو هدمه، ومن ضمنه القطيعة مع القيم الجمالية والأدبية والأصول النقدية القديمة والتعويل على الأصول النقدية الغربية التي هي ليس من صنع العقل العربي المتخلف ولا من تراثه، بل من صنع الغرب المتقدم الذي أصبح اللحاق به منذ ذلك الوقت حلا لأزمة التخلف، وهذا التحرر من الإطار المرجعي القديم ونتاجه المعرفي والقيمي المتخلف المكبل للحريات اتخذ تسميات متعددة وصيغا متنوعة، فهو تحرر وثورة مثلا على التقاليد السائدة، أو على القيم والأعراف المهيمنة، أو خروج على المعايير المستتبة، أو هو إدانة للمجتمع وقوانينه وأنظمته لما فيه من ظواهر التخلف والتعسف والكبت والظلم والتشويه، أو هو دعوة لأنسنة الدين وتغيير الفكر العربي القديم المتخلف والعاجز عن التفكير الكلي والمركب وتوقفه عند الجزئيات، أو هو في مجال الإبداع تحطيم للأساليب التقليدية، أو يأخذ شكل اتهام اللغة العربية بالقصور...وغير ذلك، فخطاب عبد العزيز حمودة يرفض قرن الإطار المرجعي العربي القديم بصفة التخلف، بل يذهب إلى أن العقل العربي القديم لم يكن متخلفا ونتاجه غير علمي، و لم تكن الثقافة العربية القديمة مفلسة أبدا، وهو ينتقد هذا الاحتقار المعلن أو الخفي لانجازات العقل العربي القديم أو تجاهل هذه الانجازات[1].

بل إنه يرى أن الأطر الثقافية والقيم المعرفية العربية متميزة ومغايرة تماما للأطر الثقافية والقيم المعرفية الغربية، لذلك فهو يرفض تبني أي إطار فكري غربي بصورة كاملة وعد ذلك تحيزا وسقوطا في التبعية لثقافة الغربية، وهو مع الاستفادة والتزاوج مع الضروري من فكر الآخر الحديث، إن كان منسجما مع الثقافة العربية والواقع العربي، وبذلك نستطيع تطوير هوية واقية من فناء ثقافة المغلوب في ثقافة الغالب، فضلا عن أنه لا يميل إلى تبني الفكر

[1]– ينظر : عبد العزيز حمودة – المرايا المقعرة، ص: 43. و –كمال أبو ديب –جدلية الخفاء والتجلي (دراسات بنيوية في الشعر)، ص09.

الغربي وحداثته المختلفة، فهو كذلك لا يميل إلى تبني أصولية دينية تدعو إلى القطيعة مع الآخر، بل هو يتبنى العودة إلى الأصول وتطوير حداثة عربية دون انسحاب جزئي أو كلي من ثقافة الآخر وحضارته، فهو مع تحديث العقل العربي ذاته في آليات ومناهج أدائه دون أن يؤدي ذلك بالضرورة إلى قبول مقولات الحداثة الغربية من ناحية، أو أصولية مغالية تقهر الذات وحرية التفكير والتعبير من ناحية أخرى، ولتحقيق ذلك لابد من الفهم الكامل للحداثة الغربية حتى يتم اختيار ما يغني الفكر العربي [1]. مع الانطلاق من التراث، ورفض موقف من يرفض التراث العربي القديم بشكل لا يخلو من الحدة، أو موقف من يدعو صراحة إلى تحقيق قطيعة معرفية مع التراث قبل تحقيق تحديث العقل العربي، أو موقف من يحاول إمساك العصا من منتصفها بين التراث العربي والحداثة الغربية، فينادون بوسطية ثقافية نقدية ثم يستخدمون كل أدوات المناهج النقدية الحديثة وما بعد الحداثة الغربية ومصطلحاتها[2]. فهو مع الموقف الوسطي الذي يتعامل مع التراث من موقف اتصال مع عدم الانفصال عن الحداثة الغربية[3].

والبلاغي العربي[4]. لذلك يسعى في خطابه إلى البحث كما يقول عن توازن أكثر خصوصية بثقافتنا بين تحديث الحداثة الغربية والقيم الدينية والروحية العربية [5] كما يصفها، ويحاول تخليق (synthesis) نظرية أدبية من معطيات عربية وغير عربية في تأكيد انتمائه إلى الجذور الثقافية العربية والاتصال بالآخر[6]. وقد استطاع لعقل العربي أن يحدد موقفا خاصا به ولاسيما في باب البلاغة والنقد الأدبي، معتمدا في ذلك على الاستعارات التي يمكن إغفالها وعلى خاصية الثقافة العربية وأغراض الشعر العربي الخاصة، أي أنه استطاع أن يطور موقفا أصيلا من ناحية، ومعاصرا يمكن وضعه داخل تيار النقد العالمي، في القرن العشرين من ناحية أخرى[7]. أما اللغة العربية

---

[1]– عبد العزيز حمودة – المرايا المحدبة–ص: 33.

[2]– ميخائيل نعيمة – الغربال– ص: 47 .

[3]– ينظر: الولي محمد– الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي،ص: 173.و شكري عياد– اللغة والإبداع(مبادئ علم الأسلوب العربي)،ص:09.

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

[5]– المرجع نفسه–ص: 56.

[6]– عبد العزيز حمودة – الخروج من التيه، ص: 321.

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

فقد عبرت عن الثورة الفكرية العربية في مجال الرياضيات، وعلوم الفلك، والطب والفلسفة، وتم نقلها إلى الثقافات الغربية غبر قنوات كثيرة، أبرزها الوجود العربي في الأندلس، وساهمت في تحقيق النهضة الأوروبية[1].

7 – موقفه من الأسرة والمجتمع والتعليم:

كما أن رؤيته العربية الإسلامية (للوجود والمعرفة) تتجسد في رفضه لرؤية التيار الفكري الحداثي الغربي وما بعد الحداثي للأسرة ووظيفتها وللمرأة والتعليم أيضا، إذ يعد هذه الرؤية غير مقبولة من جانب العقل العربي وثقافته الدينية والتقليدية وتقاليده العربية، لأنها تجعل الأسرة قوة قهر وظيفتها ترسيخ التقاليد وتكبيل الذات وتقييدها، وتجعل وظائف التعليم تحرير الفرد من الرؤية الضيقة واللاعقلية التي تفرضها عليه أسرته وانفعالاته الخاصة، ويفتح أمامه مجالا للمعرفة العقلية المادية والاشتراك في مجتمع ينظم نشاط العقل المادي، وعليه سوف تكون المدرسة مكانا للقطيعة مع وسط النشأة وللانفتاح على التقدم المادي بواسطة المعرفة

رابعا– أصول النظر النقدي في التراث و مقابلته مع أسس النقد الحداثي

سنحاول في هذا المبحث أن نجيب عن السؤال :كيف نظر العقل العربي قديما إلى قضايا النقد والبلاغة ؟ و بالمقابل كيف هي الرؤية الغربية في عصرنا الحديث ؟.

[1]– المرجع نفسه–ص: 195.

1 – قضايا النقد والبلاغة عند العرب

- الاهتمام بإبراز المعاني المشتركة بين الشعراء ؛كقضية (الفحولة) وتوزيع الشعراء بحسبها إلى طبقات و قضية (اللفظ والمعنى) عند الجاحظ ومن تبعه، ومحاولة ابن قتيبة ترتيب الشعراء بحسبها إلى طبقات.
- أثر الجانب النفسي في قول الشعر وتلقيه كما نجده عند ابن قتيبة، وما له من أثر في بروز مقولة (المقام والمقال) في صحيفة بشر بن المعتمر.
- السرقات الشعرية.
- الصدق الفني: (أعذب الشعر أكذبه أو أصدقه ؟) واختلاف النقاد حول ذلك. فمثلا لو أخذنا هذه القضية لدى ابن طباطبا العلوي لتكشفت لنا نظرته إلى الشعر التي تقوم على أن :الصدق في الشعر يعني: "سلامة اللفظ من الخطأ. و تناسب التركيب. و صحة المعنى. و صدق الذات عند كشف المعاني. وصدق التجربة الفنية" .[1] "كما أن الصدق التاريخي (نقل الأحداث كما وقعت) . و الصدق الأخلاقي (صحة نسبة الصفة للموصوف) . والصدق التصويري (صدق التشبيه). و كانت معاني الصدق كلها عنده ترجع إلى مطابقة الكلام للواقع" [2]
كما أن " الجودة والرداءة وأخطاء الألفاظ والمعاني و التقاليد الشعرية المتوارثة بصفتها أساس في حسم الأدب القديم والمحدث"[3].
- الموازنة بين الشعراء.

ومن أسس الموازنة مثالا لدى الآمدي:

- تشابه البيت أو المقطع الشعري من حيث البنية اللفظية
- تشابه البيت أو المقطع الشعري من حيث المعنى.
- تشابه الوزن والقافية
- أخذ الشاعرين بالتقاليد الشعرية في نظم الشعر.
- الذوق– أي ذوق الأمدي النقدي – الناشئ عن طول التأمل في آثار الشعراء السابقين وجعله أساسا في النظر بين الشاعرين المتخاصمين
- الكشف عن السرقات.
- أخطاء الألفاظ والمعاني[4].

---

[1] – إحسان عباس – تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري– دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط2، 1987: ص 144.

[2] – المرجع نفسه ، ص 142.

[3] – عز الدين إسماعيل –الأسس الجمالية في النقد العربي– عرض وتفسير ومقارنة ، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ط3، 1986:ص 188.

[4] – أبو القاسم الحسن بن بشير بن يحي الآمدي –الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري – تح: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة

وخير الأبيات ما استغنى بعض أجزائه ببعض إلى وصوله إلى القافية " كما يقول المرزاني[1]. وقد سَرَت هذه العقيدة في كتب النقد والبلاغة، إذ نجدها مثلا عند ابن قتيبة ، وقدامة بن جعفر، وابن رشيق والمرزوقي وتقبيحهم للتضمين وكثرة حديثهم عن البيت المبتور وطريقة نظم القصيدة بيتا بيتا مرفقا في خاطر الشاعر ثم جمعها بعد ذلك بغية الربط والمناسبة فيما بينهما إلا دليل على أهمية بناء البيت الشعري من ضمن السلسلة الشعرية في القصيدة العربية إذ الاتصال والتدرج بين الأبيات تبعا للفكر والشعور لا قيمة له عند الناقد العربي، بل هي أبيات تنظم منفردة، ثم يلاءم بينها – إلا لإيمانهم بالبيت المفرد القائم بنفسه غير المتصل بسواه، على أن هذه النظرة التجزيئية لم تنسحب على عملية إبداع الشعر فقط، بل امتدت إلى رحاب أوسع. ولربما نشأ هذا الميل بفعل تأثير الدراسات اللغوية ولاسيما الاهتمام بالقيمة النحوية على حساب قيمة التصوير وجمالياته وعلائقه السياقية أضف إلى ذلك تأثيره في الرؤية البيانية التي تنطلق من الوضوح والتحديد للأشياء وعزلها عن محيطها من أجل إدراك كنهها. ولعل مرد ذلك يرجع إلى أمرين هما:

أولا: ذوق الناقد يوصف معيارا تقييميا في الحاكم على تجربة الشاعر ككل في بيت يتيم.

ثانيا: الأعراف الاجتماعية والثقافية التي تشكل بمثابة مرجع الإجماع في الحكم النقدي، ثم يلي:

ذلك الاحتكام إلى العقل على أبيات مفردة فمثلا ابن قتيبة يستمد حكمه من بيت واحد أو بيتين أو ثلاثة في الأكثر ، وكذلك من جاء بعده وصولا إلى عبد القهار الجرجاني الذي لم يطبق نظرته إلى (النظم) إلا على أبيات منتقاة لم يستطع مجاوزتها إلى نص شعري كامل، فضلا عن إهماله لجانب سياق الأبيات ومجالات اشتغالها الأخرى كالصوت وبناء الكلمة والمعجم الشعري..... إلخ باستثناء محاولة الباقلاني وحازم القرطاجني ، فالباقلاني اصطفى قصيدتين: الأولى لأمرئ القيس، والثانية للبحتري بغية موازنتهما بالنظم القرآني.

وقد شابت محاولته أمور عدة؛ أهمها:

- ✓ عقيدته بتفرد النظم القرآني قبل مباشرته للتحليل.
  - تحليله للقصيدتين (بيت بيت) من دون الربط بين الأبيات أو ملاحظة السياق من خلال اشتغاله على الجانب الدلالي .
  - الحط من شعرية امرئ القيس والبحتري بإيهاق نفسه بالبحث والتفتيش عن أخطاء في الترتيب والإيقاع واللغة بحكم نظرته إلى النظم القرآني[2] .

العلمية، بيروت– لبنان، دط، دت، ص:126

[1] – أبو عبيد الله محمد بن عمران المرزباني– الموشح، مآخذ العلماء على الشعراء –تح: علي محمد البجاوي، نهضة مصر للطباعة ، دط، دت ، ص:30.

[2] – أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني –إعجاز القرآن، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط5، 1998، ص 159

وأما حازم القرطاجني فلم يفلت تحليله اتجه إلى تقسيم قصيدة أبي الطيب المتنبي التي يفتحها بقوله:

أُغالِبُ فيكَ الشّوْقَ وَالشوْقُ أغلَبُ ** وَأعجبُ من ذا الهجرِ وَالوَصْلُ أعجبُ

على مقاطع وفصول مهتما– على نحو مكثف– بطائفة من الصور والموضوعات والدلالات التي سادت فيها مع ملاحظة بعض ارتباطات المقاطع وكأن القصيدة بنية موضوعية أو مقطعية – أي لوحات متنوعة من موضوعات شتى والناظم لها الإحساس النفسي ومكابدة الشاعر لما يعانيه فيها فحازم القرطاجني لم يعن بالتحليل لقصيدة على النحو الذي نعرفه اليوم من التحليل.

وللمستشرق النمساوي غوستاف فون غرنبام تصنيف مهم للمقياس النقدية لدى العرب تتوزع في خمسة مآخذ هي:

أ– المآخذ اللغوية:

- ❖ أن يكون اللفظ جاريا على غير سبيل اللغة والإعراب.
- ❖ الخطأ في استعمال الألفاظ.

ب– المآخذ البنائية

- ❖ التكلف والخروج عن اعتدال الكلام.
- ❖ التناقض والاستحالة.
- ❖ الإخلال وقصور التعبير.
- ❖ عيوب الائتلاف بين اللفظ والمعنى.

عيوب في النظم:

أ) ضعف الصلة بين مصراعي البيت.

ب) ضعف الصلة بين أبيات القصيدة.

ت) الخروج عن العروض.

ث) الإخلال في التعبير.

ج) تكرار اللفظ في البيت.

ح) استعمال أسماء المواضع المنفرة.

المآخذ النفسية:

1. أخطاء في فهم النفس الإنسانية.
2. أخطاء في فهم العواطف ومخالفة العرف.

ج– مآخذ على المعاني:

1– أخطاء في المعنى لذاته.

2– أخطاء في الوصف أو في نسبة الصفة [1]

[1] – غوستاف فون غرنبام – دراسات في الأدب العربي– تر: إحسان عباس وآخرين، منشورات دار مكتبة الحياة، نشر

ونجد أن نظر النقد الحديث إلى العيوب الواردة في هذه الأسس تكشف عن توجه مخالف، إذ لا عيب لديه في القصيدة ؛ " لأنه لا ينطلق من مهمة الحكم على العمل الأدبي أولا، ومن ثم قد لا يكون النقص في التماسك- وحتى التناقض الداخلي الذي يمكن اكتشافه في عمل- في الحقيقة عيبا وإنما بالأحرى علامة، غنية بالمعنى..."[1] ثانيا ؛ لأن التحليل النصي في النقد الحديث هو رد المركب إلى عناصره بإعادته إعادة قد لا تتطابق تماما مع قصود الأديب، "[2]. كما أنه ليس ثمة قواعد مقررة لقراءة النص وتحليله يمكن أن نستعين بها في التحليل النصي وإن وجدت فهي لا تصلح دائما لاستقصاء النصوص المماثلة أو تحليلها، وحتى المناهج ذات الطابع النصي، كالبنيوية، نجدها تفشل حين يتعلق الأمر بمستوى النص الفردي فهي لا تقرأ النص لنا، لأنه لا توجد طريقة قادرة على قراءته لنا. ذلك لأن القراءة نشاط فردي ، وقد يعجز الناقد أحيانا أو يتهيب المحاولة كما يقول أمبرتو إيكو "عازيا ذلك إلى تعدد القراءات؛ وانفتاح النص على تذوق لانهائي، مما يبيح وصفه بأنه (حرباوي وزئبقي) كناية عن تلونه وتموج مستوياته وزوغانه من التحديد "[3] حتى ليصيب المحلل ما يطلق عليه رولان بارت (القلق الإجرائي) الذي يعبر عنه بالسؤال (من أين نبدأ لتحليل نص ما ؟)[4]. فهل نستطيع أن نتلمس طريقة منهجية في التحليل النصي في التراث العربي ؟. أو كانوا على دراية بطرائق أو معنى تحليل النص الأدبي المعاصر كما هي اليوم عندنا ؟ .

و لم يكن حظ البلاغة العربية أفضل من حال النقد فهما متمازحان، إذ تشكلت أهم أسس النقد والنظر إلى الإبداع من خلال البلاغة عبر مبدأ (المشابهة) و(المماثلة) الذي نراه موزعا على ثلاثة قواعد هي:

- قاعدة الحسن والجودة.
- قاعد الإصابة.
- قاعدة اللغة الفصيحة.

وهذه المحاور يتوزع كل منها على خمسة أسس هي:

- المقاربة والمناسبة في الوصف والتخيل.
- الغرابة والطرافة.
- الوضوح والدقة.
- المبالغة.

بالاشتراك مع مؤسسة فرنلكين المساهمة للطباعة والنشر، بيروت، ونيويورك، ط1، 1959،ص 102.

[1] -تزفيتان تودوروف-نقد النقد- تر:سامي سويدان،مر:ليليان سويدان، دارالشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986، ص 139.

[2] - حاتم الصكر - ترويض النص دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر إجراءات. ومنهجيات- الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1998،ص 27.

[3] -المرجع نفسه ، ص28 .

[4] -المرجع نفسه ،ص29.

- الإيجاز والإطناب"[1].

على أن هذه الأسس جعلت البلاغيين يصبون اهتمامهم على الحديث في موقع الشاهد الشعري وطريقة الإجراء ونوع المصطلح، ومن ثم يلي ذلك البحث عن طاقاته الشعرية مستندة في ذلك إلى ثلاثة سنن في النظر إلى الشواهد هي:

- القيمة العامة: وهي الاكتفاء بشرح المعنى العام للشاهد.
- القيمة الخاصة: وهي الاهتمام باختيارات المتفنن لوجه من الوجوه في التعبير عن المعنى، ووجه الشبه بين احتمالات عدة.
- قيمة القيمة: وهي ما يستدعيه مقام القول من معان تناسب المقام بصورة عامة .

ويمكننا لمح حركة تطور البحث البلاغي من خلال الآتي :

2 - مراحل تطور البحث البلاغي عند العرب:

1- النقد العملي: أي الذوقي ،وغايته المعرفة.

2- النقد النظري: أي الصناعة، وغايته التقعيد للأصول والفروع. ومن سمات النقد النظري أو العلمي:

1 - **الموضوعية**: وتشتمل على مجموعة من الخصائص هي:

- الاستقراء الناقص.

- الضبط:أو إمكانية تحقيق النتائج. وتحقيق النتائج يتم من خلال خصائص أبرزها :

أولا : القياس.

ثانيا : الشمول، ويتضمن:

أ-مبدأ الحتمية.

ب-تجريد الثوابت.

ثالثا: التماسك، ويتحقق من خلال:

أ-التصنيف.

ب-عدم التناقص.

[1] - محمود خليف عبيد الحيالي-المعايير البلاغية في الخطاب النقدي العربي القديم في القرنين الرابع والخامس الهجريين ، ص15.

رابعا: الاقتصاد؛ الاستغناء بالكلام في الأصناف عن الكلام في المفردات ويتمثل في (التقعيد)[1]، إلا أن هذا القالب العلمي المفترض لعلوم البلاغة قد لا ينسجم وطبيعة الدرس البلاغي العربي نفسه من حيث إن من خواص الضبط العلمي-كما يقول الدكتور صلاح فضل- الموضوعية والشمول والتماسك والاقتصاد وهذه تتنافى وطبيعة الأجناس الأدبية و عدم تحديد مستويات البحث فضلا عن هذا اعتماد البلاغة على المثال و الشاهد اليتيم مما لا يمكن عدها استقراء ناقصا بأية حال،وكان تماسكها عقليا منطقيا مسبقا لا تجريبي انبثاقا ، وحتميتها مثالية متعالية على الزمان والمكان واقتصادها مطعونا فيه للإسراف في التقسيمات المتداخلة ، فإنها تجافي حال العلم بالمنظور الحديث" [2]. فضلا عن هذا نرى أن علم البلاغة قد أسس اغلب قواعده على استنباط القاعدة البلاغية أو اللغوية من النصوص الماضية وكأن للنص الماضي قدرة على استشراف واستيعاب النص المستقبلي بخلق المشابهة بين قواعد البلاغة والنحو والعروض وغيرها التي من الممكن أن تستوعب الظواهر المستقبلية وبحسب ذلك سادت نزعة الأنموذج البلاغي والصورة المثال على حساب تأمل النص ووصفه وتحليل مكوناته وصولا إلى استهداف بناه الأسلوبية المهيمنة فيه و المؤثر له . أضف إلى ذلك عناية البلاغة العربية بالبناء الشكلي للغة الأدبية على مستوى اللفظ المفرد وصولا إلى الجملة وسيطرة النزعة المنطقية في بحث القضايا البلاغية مثل هيمنة قضية التصور في معالجة اللفظ في مبحث المجاز والاستعارة والكناية والتصديق في معالجة دلالة الترتيب في بحث مسائل الخبر والإنشاء والذكر والحذف والقصر والتأخير. وفي دراسة الصور البيانية كان المنطق حاضرا من خلال (المقاربة) في دراسة (التشبيه)و(الانتقال) في بحث (الاستعارة) و(الالتزام) في النظر إلى (الكناية) .

نخلص من ذلك كله إلى تحديد أهم سمات النقد والبلاغة عند العرب وهي:

1-الاعتناء بالكلمة والجملة والصور والمفردة بمعزل عن السياق والبنية الكلية للإبداع النصي مما جعل النقد الأدبي والبلاغي يتأرجح من غير قرار بين بلاغة العبارة والنص ، فنتج عنه إخفاقهم في صناعة نظرية نقدية متكاملة لعدم خروج نظرهم وتطبيقاتهم عن دائرة بلاغة العبارة والمفردة والجملة والبيت الشعري إلى رؤية نصية شاملة . فقد ضبطوا جملة من القيود التي حددوا بها حرية الأدب في اختياراته اللفظية والمعجمية فقد شرطوا الاستعمال والطرافة والألفة في الألفاظ التي ينتقيها الشاعر ويستعملها في بنية تجربته الأدبية) فلا بد أن تكون ألفاظه من ضمن التداول الاجتماعي الوضعي أو المتواضع عليه وزادوا عليها تحكمهم ببنية التركيب اللغوي الذي يبتدعه الشاعر من إضافات لغوية في المعجم البياني و الاستعاري والتصويري ولاسيما فيما يخص إضافة الكلمة إلى غيره[1].

2-كانت الغاية من كثير من دراسات إعجاز القرآن هي تعليل بلاغة العبارة القرآنية وإعجازها، فضلا عن هذا أننا يمكن أن نشير إلى أمرين مهمين وقفا حائلا دون تقدم تطور دراسات الإعجاز القرآني هما:

أ- أن أغلب الدراسات الإعجازية لم تستطع تصور النص القرآني إلا بمعارضته مع نصوص شعرية ونثرية مما أفضى إلى عدم إقرار التصورات الفنية والجمالية للنصوص الأدبية وتعارضهما تعارضا صريحا مع

---

[1]- محمد محمد يونس علي- علم التخاطب الإسلامي، دراسة لسانية لمناهج علماء الأصول في فهم النص، ص: 213.

[2]- صلاح فضل- بلاغة الخطاب وعلم النص،ص: 111

الإيديولوجية الغنية التي يحملها القرآن.

ب- لم تمتلك دراسات إعجاز القرن خصوصيته1 إلا بلحاظ تصنيف الكلام إلى:

- . كلام عادي.
- .كلام أدبي أي شعر و نثر.
- . القرآن. كلام مقدس

وهذا التصنيف عكس عجزا عن محاولة تبين الأجناس الأدبية والكشف عن خصوصياته الداخلية ، وذلك لوجود المعارضة والمرجعية الخارجية المهيمنة في النظر إلى النص القرآني، ومن الطريف الإشارة إلى أن المصطلحات المستعملة في بيان الفرق بين الطرفين الأوليين هي نفسها المصطلحات التي استعملت بين طرفي المجموعة الثانية.[1]

وقد أدى ذلك إلى تناقض أطرافه والإيمان بالإعجاز وإقرار محاولة تفسيره، "بمعنى أن مالا تقدر الطبيعة البشرية على الإتيان بمثله ولو كان بعضه لبعض ظهيرا، تقدر على تفسيره و لكن بأية مقاييس ؟ بمقاييس بشرية استقوا جناها من علمهم بالشعر. ثم ألسنا بتفسيرها المعجز نكون قد أنزلناه عن مرتبه المعجز والاستدلال على الإعجاز أليس نقضنا له ؟ " [2]، لذا تغدو وظيفة هذه الدراسات رهينة بقدراتها على إنتاج الإيمان بالنصوص ليس قدرتها على استشراف بناه أو ما وراءه [3]. فضلا عن هذا فإن قياس بنية الخطاب القرآني على أساس لغة الشعر قياس إمكان لا إعجاز .

فضلا عن عدم وجود منظومة مصطلحيه مستقرة وضابطة للأصول لديهم سواء في النقد أو في البلاغة. ثم إن أهم القضايا التي شكلت عمود النقد و البلاغة لديهم أربع وهي:

أولا: اللفظ والمعنى: ويشتمل على:

أ. الترابط.

ب. الإيجاز و الإطناب.

ت. علاقة اللغة بالفكر.

ث. السرقات.

---

[1]- اللسانيات في خدمة اللغة العربية- إشغال ندوة اللسانيات في خدمة اللغة العربية، تونس،23-26 نوفمبر1981، مركز الدراسات والأبحاث في الجامعة التونسية، المطبعة العصرية، تونس1983،ص: 376.

[2]- المرجع نفسه- ص: 371.

[3]- سرحان جفات سلمان -التأويل وقراءة النص في دراسات إعجاز القران،ص: 129.

ج. الجودة والرداءة.

ح. الوضوح والدقة.

ثانيا: القديم والجديد: ويشتمل على:

أ- الطبع والصنعة.

ب- الأصالة والتقاليد.

ثالثا–وحدة البيت.

رابعا–التخييل والوصف: ويشتمل على:

أ)–الإهالة

ب)–الصدق.

ت)–الغرابة والطرافة.

ث)–الأصالة والتقليد.

ونستطيع أن نرد هذه الأركان الأربعة إلى ركنين كبيرين سيطرا على حركة النقد والبلاغة العربية وهما:

1– اللفظ والمعنى.

2– القديم والجديد.

ونرى أن النتاج الأبرز، الذي يبدو متماسكا منهجيا ويصلح لقراءة عصرية هو ما قدمه عبد القاهر الجرجاني في (الدلائل) و(الأسرار)، وحازم القرطاجني في (منهاج البلغاء) أما ما قدم قبلهما فلا يمكن أن يكون إلا محض تصور تفرد حول الخطاب الأدبي لا يمتلك البعد والإطار المنهجي والنظري الذي نلحظه في عمل هذين البيانين.

2–معيارية الأحكام النقدية والبلاغية: وهذه من أهم الأسس التي تحول دون عصرية التراث والنظر إليه بعيون نقدية جديدة، إذ يكاد يكون شبه إجماع على سمة (المعيارية) للنقد والبلاغة عند العرب بين النقاد والباحثين العرب المعاصرين. ويمكننا أن نصنف المعايير لدى النقاد والبلاغيين العرب إلى:

أ) معايير أخلاقية.

ب) معايير دينية.

ت) معايير ذوقية.

ث) معايير فنية.

وهذه المعايير كانت سببا رئيسا في تقعيد النقد والبلاغة إذ حصرت قاعدة الذوق وقيدته في دائرة الشكل، ثم حصرت الشكل في دائر المعايير اللغوية والبلاغية التي حددها البلاغيون. ومن أجل ذلك لم يكتب للنقد الأدبي على الرغم من هذه المحاولة أن يتقدم في ظلال بلاغة ،وإنما خلف النقاد تعبيرات محدودة يصفون بها النصوص الأدبية، ولا تكاد تجد في أي تعبير منها دلالة محددة على ما يريد الناقد أن يقول.

وهذا بطبيعته ينافي المناهج العلمية المعاصرة التي تعنى أولا وآخر بالإجابة عن (كيف) تتم هذه الظاهرة أو تلك، فإذا تعدى هذا النوع من الإجابة إلى محاولة الإجابة عن (لماذا) تتم هذه الظاهر أو تلك، لم يعد منهجا علميا، بل لا مفر من وصفه بالحدس والتخمين وتفسير الإرادة؛ إذ عماد مناهج اليوم هو (الاستقراء) و(التقسيم) و (التقعيد).

وطريق الاستقراء هو الملاحظة وجمع العادة والظواهر من النص المدروس لتحديد أوجه الإنفاق والاختلاف بين ظواهر النص بغية الكشف عن شبكة العلاقات المتآزر في ما بينها، ومن ثم يأتي بعد ذلك التقسيم الذي يعنى بوضع (الاصطلاحات الفنية) وتسمية الظواهر بأسمائها وينتهي دور الاصطلاح في التقسيم بدور التقعيد؛إذ ينظر الباحث في أنواع التشابه المطردة بين المفردات التي تم استقراؤها، فيصفها بعبارة مختصر وليست القاعدة هنا قانونا يعرضه الباحث على المتكلمين باللغة، فمن وافقه كان محسنا ومن خالفه كان مسيئا، وإنما هو تعبير عن شيء لاحظه الباحث وكان عليه أن يصفه فالتقعيد هنا وصف بلا أثر للمعيار فيه، والغرق بين القاعدة بهذا الفهم بينهما المعياري يبدو واضحا في حالة من يتكلم اللغة بالسليقة فيتحرف عما رأى الباحث أنه القاعدة، فإذا كان اللغوي ميالا إلى الصيغة الوصفية فسيلاحظ هذه الحالة الجديدة، ويعرضها على معلوماته السابقة، فإذا ناسبته أدخلت في نطاقه، وإذا خالفته كانت المخالفة سببا في اتهام أصالة هذا النص، أو الحكم عليه بأنه خارج طرق اللغة في التركيب، وإنما يروي هذا النص باعتباره ظاهرة فرعية إلى جانب القاعدة التي قد تعضدها دون أن تطعن فيها.

ولا نلحظ مثل هذا النفس في المصنفات النقدية والبلاغية عند العرب ما خلا شذرا تتناثر في كتبهم أتت ممزوجة بلغة السنن والمقاييس؛ لأننا نستنشق رائحة المعايير أحيانا من عناوين كتبهم كـــ (عيار الشعر) لابن طباطبا العلوي، و(كتاب الصناعتين) لأبي هلال العسكري، و (العمدة في صناعة الشعر ونقده) لابن رشيق القيرواني، و(المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر) لابن الأثير ، و (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) لحازم القرطاجني وغيرهم.

الفصـــل الثـــاني:

التأصيل المعرفي للمنهج و النظرية

أولا : مفهوم النظرية النقدية عند عبد العزيز حمودة

ثانيا :التأصيل المعرفي للنظرية النقدية العربية

ثالثا: منهج عبد العزيز حمودة الفكري ومفاهيمة الأساسية

رابعا: مبحث تطبيقي للنظرية.

أولا : مفهوم النظرية النقدية عند عبد العزيز حمودة

الهدف من هذه الدراسة يتوافق وما ذكره عبد العزيز حمودة نفسه إذ " لا نهدف في الدراسة الحالية إلى التوقف في عجالة أو إطالة عند تلك المصطلحات البلاغية والنقدية لأنّها ليست اهتمام موضوعنا من ناحية ولأّننا لا نستطيع أن نضيف شيئا للدراسات التراثية المتميزة الّذي شهدها الّنصف الثاني من القرن العشرين وبناء على ذلك سوف نتوقف فقط عند محاولة تحديد ملمحونات الّنظرية الأدبية العربية أو على الأقل سوف نتتبع الخيوط الرئيسية في ظهورها وانقطاعها الّتي **يمكن أن تجدل معا ضفيرة نظرية أدبية** والّتي كان من الممكن أن تطور هي الأخرى إلى نظرية أدبية عربية متكاملة لو لم نختر القطيعة مع التراث العربي، وهنا أيضا سوف نعيد قراءة التراث العربي في حضور خلفية معاصرة إذن سوف نحاول تحديد أركان النظرية وآلياتها انطلاقا من وجود أدب أو حركة إبداع أدبي نشطة ممّثلة في العصر الذهبي للشعر العربي، تعامل معها البلاغيون والنقاد العرب التعامل مع الأدب يعني ببساطة أن هؤلاء البلاغيين والنقاد كانت لديهم نظرة خاصة بهم عن ماهية الشعر بوصفه الّنوع الأدبي الغالب آنذاك ووظيفته طوّروا في ضوئها آليات للتعامل مع الّنص"[1]

ومن خلال هذا النص نستشف أن عبد العزيز حمودة لم يؤسس لنظرية موجودة في التراث في عموميته و ظاهره، بل كان يسعى إلى لم شتات خيوط عريضة لمجموعة من الأسس تظهر حينا و تختفي حينا آخر لتؤسس لمفهوم متواتر و أداة إجرائية مبثوثة على عدة مستويات ، فرؤيته بنيوية لمفهوم النظرية ، إذ تفهم ككل نسقي محكم غير مربوط بشخوص معينة "فقد يعكف عقل واحد عبر مساحة زمنية من حياته إلى تطوير نظريات مماثلة أو مختلفة و قد تكون النظرية إنتاج مجموعة عقول تنتمي لعدد من الأجيال[2].

و الحقيقة أن حمودة لا ينتمي لناقد أو لغوي أو بلاغي معين بقدر ما ينتمي إلى نسق من التفكير المنهجي . كما يمكن التأكيد على بنيوية النظرية عند حمودة انطلاقا من المفاهيم المتعددة للنظرية ، إذ يرى عودة ناظم انه " إذا ما اتفقنا على أن النظرية نظام فكري مجرد، يصاحب عمليات الإدراك التي نقوم بها لمعرفة و تفسير الأشياء و الظواهر، و تكمن وظيفتها في تنظيم عملية الإدراك بغية الوصول إلى الحقائق المقترنة ، فإن تاريخها ممتد في

[1] – عبد العزيز حمودة – المرايا المقعرة –ص:306.

[2] –المرجع نفسه – ص: 198

حضور المعرفة و نشأة العلوم الإنسانية "[1] فالنظرية لا ترتبط بالشخوص ، بقدر ما ترتبط بنظام و انساق التفكير المجرد ، خصوصا في نظريات اللغة و النقد و الأدب .

إن مفهومه للنظرية وإن ارتبط بالشخوص، فهو يقابل " التغيير والتحرير " والإضافة والنقص دون أن يغير ذلك من قيمتها كنظرية "[2]. فالنسق بمفهومه لدى جون بياجيه، من خصائصه: الكلية أو الشمولية والتحول أو التغيير والتنظيم الذاتي، وبالتالي نظرية حمودة نسقية.

إن أول نقطة يمكن أن نسجلها على عبد العزيز حمودة في هذه المسألة، هي أن مفاهيم الشمولية والتغير والتنظيم الذاتي لم تأت من أرضية فلسفية ابستيمولوجية عربية بقدر ما جاءت من علاقة ناتجة عن مقارنته بين ما يسعى إليه وما طرحه سويسر في كتابه محاضرات في اللسانيات العامة، هذا الكتاب "الذي لا يختلف عليه مفكران باعتبار الكتاب العمدة الذي بدأ النظرية اللغوية الحديثة... كما أنه تعرض في أرائه للتعديل والتغيير والإضافة والنقص دون أن ينسف ذلك كله النظرية اللغوية التي قدمها المفكر السويسري أو سيبطل وجودها " [3]، وهنا نتساءل: ألا يعد استناده على الطرح السوسيري في تحديد النظرية العربية تحيزا معرفيا ؟.

إن حمودة لا يخطئ ولا يصوب الآراء النظرية المتباينة في قضية واحدة، تحت غطاء مفهوم التغير والمرونة النظرية، فهو يؤمن بالاختلافات التي توجد في المحيط النقدي التراثي، وفي النظرية التي يكشف عن خطوطها العامة، إذ وجود الاختلاف في القضايا التي يحددها مع قضايا أخرى، في زوايا النظر، ليس خطأ حمودة، أو خطأ من يعارضه أو يناقضه، وإذا كان يؤكد أن الاختلاف قائم، فهو لا يعني " خطأ الحالات الفردية التي لا تتفق مع تلك المبادئ العامة بالضرورة "[4]، وكأنه يتأثر بمفهوم الاختلاف، من زاوية تقترب نسبيا إلى المفهوم التفكيكي.

يدافع حمودة عن مفهوم الاختلاف والتغير في تعريفه للنظرية من منظور جونثان كللر الذي يؤكد على ديناميتها وتحولاتها المستمرة. فيستند على فكرة الديناميكية، لكي يدافع بها عن المرونة الابستيمولوجية، وقيمة الاختلاف التي تميز النظرية، بحيث لا يكون فيما بعد محط نقد بدعوى اختلاف الآراء والتوجهات في النظرية التراثية التي يكشف عنها، فيقارن النظرية بالعلم، ليجعل سمة العلمية والموضوعية سمة قارة في العلم، وليجعل سمة النظر والتدبر والتحول سمة قارة في النظرية. فيقول: "لا أظن أن القارئ يحتاج حقيقة إلى تذكير بأن مصطلح " علم " أكثر انضباطا وتحديدا من لفظة " نظرية " التي تسمح بالقطع بمرونة أكبر مما يسمح به مفهوم العلم "

---

[1] –ناظم عودة –تكوين النظرية في الفكر الإسلامي و الفكر العربي المعاصر، دار الكتاب الجديد المتحدة ،ط1، 2009م، بنغازي ليبيا، ،ص19

[2] عبد العزيز حمودة– المرايا المقعرة– ص:198.

[3] المرجع نفسه، ص198.

[4] المرجع نفسه، ص198.

والعلمية "[1]. وهذا التعريف المطاطي للنظرية، الذي يقترب من طروحات التفكيك النسبية يبعد عنه النقد الذي قد يوجه له، في حالة مخالفة مبدأ أو ركن لنظريته رؤية أخرى لنقاد آخرين.

يستند حمودة في هذا الصدد، إلى رؤية جونثان كللر القائلة بأن: " النظرية أكثر من مجرد فرضية، لا يمكن أن تكون واضحة بل تشمل علاقات معقدة ذات نوع نظامي موجود ضمن عدد من العوامل، ولا يمكن إثباتها أو دحضها بسهولة "[2]. فالواضح أن النظرية بمفهوم كللر تتشكل من مجموعة من الأسس والمبادئ والفرضيات التي تستند عليها، وتترابط تلك الأسس في إطار علائقي نسيجي منظم في إطار نسق ابستيمولوجي، ليس بالسهولة نقضه وتفكيك تكويناته الداخلية.

من هذا المنطلق، يمكن التفريق بين النظرية والعلم بوصف " العلم ما لا يرقى إليه الشك البتة، وبتعبير كانط: ما يكون موضوع يقين واجب، أو بتعبير ديكارت: كل معرفة يمكن الاشتباه بها لا يجوز أن يطلق عليها اسم علم...لكن النظرية أقل احتفاء باليقين والإدراك واكتشاف القوانين، إنما هي فكرة جمالية ذات مترع ذاتي، تصل حد الاعتقاد بها ".[3]

في حقيقة الأمر، عندما نتحدث عن مصطلحي النظرية والعلم لا يمكن أن نغفل عن الحديث عن مصطلحين آخرين هما: الإستراتيجية والمنهج، فهذه المفاهيم شرط أساس في مجال النقد الأدبي والنظرية على حد سواء.

وفي مسألة المنهج والنظرية يمكن القول أن: " ما بين العلم والنظرية، يقف المنهج موقف الوسيط الضروري، الذي لا يستغني عنه في انجاز أغراض العلم أو النظرية فهو، إذا : "مجموعة طرائق وتخطيطات صورية سابقة على ذلك الإنجاز، تتضمن منطقا مقنعا وواضحا، بغية الوصول إلى نتائج مقبولة، لها القدرة على حل تلك المناهج، وغايته إضفاء العلمية والموضوعية على الحكم الذي يتوصل إليه "[4].

عندما نلتفت إلى مفهوم الإستراتيجية نجدها لا تستند إلى مفهوم التنظيم والكلية والشمولية، لأنها تستند إلى تحقيق أهداف معينة، قد تكون شمولية نسقية، وقد لا تكون. ولكن عند الرغبة في تحقيق ذلك لا تراعي التنظيم والمتانة في ضبط العلاقات العقلية، بقدر ما هي تؤسس لشرعية الخرق، ولهذا رأت التفكيكية أن الإستراتيجية أقرب إليها كثيرا من النظرية.

يمكن التدليل على أن مفهوم حمودة للنظرية يستند إلى ما قدمه سوسير، حينما يجعله نموذجا يقتدي به في الكشف عن أركان نظرية عربية في التراث، ولهذا يحاول أن يفهم طروحات سوسير أولا، للكشف ثانيا عما يقابلها في التراث البلاغي العربي.

---

[1] المرجع نفسه، ص199.

[2] جونثان كللر- ما النظرية الأدبية- تر: هدى الكيلاني، منشورات اتحاد كتاب العرب، سوريا، 2009، ص09.

[3]- ناظم عودة- تكوين النظرية- ص16.

[4]- المرجع نفسه- ص17.

عندما يتحدث حمودة عن دي سوسير يجعل فكره اللساني مقصورا في ثلاثة أركان أساسية هي[1]:

1 -الركن الأول يقوم على القول: إن اللغة نظام من العلامات يكسب قوة العرف الاجتماعي عندما يتفق عليه المستخدمون له بصورة اعتباطية.

2 -الركن الثاني: قوامه أن نظرية سوسير تقوم على أن العلامة اللغوية التي نتحدث عنها هي الصوت أو الأصوات، وسوف تمثل ثنائية الكلام (parole) واللغة المكتوبة (langue) العمود الفقري، ليس لنظرية سوسير اللغوية فقط، بل لكل النظريات اللغوية والنقدية التي شهدها القرن العشرين دون استثناء.

3 -الركن الثالث: يتكون من عنصرين أساسيين:

- رفض النظرية التقليدية التي تقول بشفافية اللغة على أساس أن العلامة تتكون من دال يشير إلى شيء – مدلول – ويدل عليه ويمثله. أما في فكر سوسير اللغوي فإن الدال لم يعد يشير إلى شيء، بل إلى مفهوم الشيء أو فكرته في العقل.
- القول إن تقسيم العلامة إلى دال ومدلول لا يعني أنهما في حالة انفصال، فهما عنصران لا يوجدان إلا بوصفهما مكونين للعلامة.

هذا تلخيص حمودة لمبادئ دي سوسير الأساسية وفق رؤيته الخاصة. لكن نتساءل في الوقت نفسه: هل معالم النظرية العربية تستند على هذا ؟ أو أنها ستتزحزح عنه لتتخذ مفهوما جديدا لمصطلح النظرية؟ .

يقوم حمودة بإدراج مجموعة من الأسس الأخرى في إطار الأركان الثلاثة في مجال الحديث عن اللغة كنظام علامات وشبكة علاقات، وما تبع ذلك، من تحديد وظيفة التحليل باعتبارها تركيزا على كيفية حدوث الدلالة، يقدم دي سوسير نوعين من العلاقات الداخلية التي تنظم هذه العلامات من تحقيق الدلالة هما: العلاقة السياقية: syntagmatic والعلاقة الاستبدالية paradigmatic[2]. فالأولى تحدث على المستوى الأفقي التركيبي، والثانية تحدث على المستوى العمودي.

إن فهم حمودة لنظرية سوسير، مستند كذلك على كللر، يربط تلك العلاقات الأفقية والعمودية بمفهوم آخر في النقد المعاصر واللسانيات كذلك، وهو مفهوم الاختلاف من زاويتين أو منظورين: المنظور الأول ما تحدث عنه حين " ترتبط تحقق الدلالة بالاختلاف الذي يعتبر أساس " الثنائيات المتعارضة " أو " التعارضات الثنائية عند البنيويين"[3]، أما المنظور الثاني الذي يرتبط به مفهوم الاختلاف، فهو المنظور من بعد البنيوي الذي استمده من ثنائية الاستبدال والتركيب، وكذلك من الفكرة القائلة بأن المدلول ليس ما يشير إليه الدال وإنما يخلقه

[1] – عبد العزيز حمودة– المرايا المحدبة– ص202، 203.

[2] –عبد العزيز حمودة– المرايا المقعرة– ص: 204.

[3] – المرجع نفسه– ص: 204.

الدال من أثر دلالي معنوي في العقل، فالدال الواحد أو المتعدد قد يخلق عدة مدلولات متباينة، الاختلاف أساس الثنائيات في العقل وهذا يقترب نسبيا إلى مفهوم السيميوزيس.

كذلك، في إطار الانطلاق من الكل إلى الجزء، في الأركان التي رأى فيها حمودة دعائم نظرية سوسير إلى الجزئيات والأطر والتيمات التي تميز دقائق طرحه النظري.

يؤكد حمودة على انضواء مفهوم الاعتباطية تحت مظلة الركن الأول[1]، فالدال سيارة، لا توجد بينه وبين الأثر الذهني/ المدلول أية علاقة نظامية، فالظاهر في العلاقات بين الدوال ينتج أساسا عبر علاقة اعتباطية بين ركني الدليل اللغوي. مما يعزز الفرضية القائلة بأن حمودة اتخذ من نظرية سوسير مؤطرا في بديله النظري كلامه الآتي: " سوف ندرس فيما بعد أن الحديث عن اعتباطية العلاقة بين شرطي العلامة اللغوية وتعريف اللغة كنظام للعلامات لم يكن أبدا غريبا على النظرية العربية، بل إن القضايا في الواضع في قلب تلك النظرية التي نحن بصدد تحديد معالمها"[2]. أليس حمودة هنا متحيزا إلى الأركان النظرية اللسانية الغربية؟. ثم ألا يحتوي تراثنا العربي على سمات ومقولات نقدية تقترب إلى النظريات الغربية المعاصرة مثل نظرية التلقي والنظرية السيميائية؟ لماذا يقصر حمودة التراث فقط على النموذج البنيوي السوسيري؟

ثم ألا يختلف بالأساس مفهوم النظرية التراثية عن المفهوم المعاصر لهذا المصطلح؟ .لكنه في المساق نفسه يقدم نصا يدحض فرضيتنا، بطريقة نسبية، إذ رأى أننا " لو قمنا بداية عصر النهضة في القرن العشرين...بتطويرها – يقصد النظرية اللغوية – لكان لدينا اليوم نظرية لغوية أغنتنا عن الاستعارة والنقل والحداثة وما بعد الحداثة من ناحية، وكونت صمام أمان يحمينا من التبعية الثقافية التي تهدد بمحو هويتنا محوا تاما، من ناحية ثانية " [3]، ولكن هل يمكن لنا أن نعرف أن تراثنا يحوي بذورا لنظرية بنيوية أو سيمائية ونظرية التلقي دون مقارنات ومرجعيات ترتكز عليها؟ ثم ألا يمكن للتراث العربي أن يكون حاويا لنظريات أخرى غير هذه المكتشفة في الغرب؟ ومن ثم، تنتفي فكرة التاريخ التي قرأها وحددها. ثم هل كانت لأفكار من قبيل نظرية لغوية عربية لتأتي لذهن حمودة لولا اطلاعه العميق على التراث الغربي؟ وبصدد حديثه عن التبعية، ألا يعتبر التفكير بآليات الفكر النظري الغربي تبعية؟ فكيف يمكن مناهضة هذه التبعية بفكر تكون آلياته تابعة ومستعارة؟ أم يمكن إرجاع هذا الأمر، لما يطلق عليه الفكر العالمي أو الكوني، الذي يرتبط بالموضوعية القائلة أن هنالك " منهجا علميا واحدا يمكن أن يوصل إلى الحقائق الموضوعية"[4]. وهذا هو القول بالمطلق، ودحض لمفهوم النسبية.

---

[1] –المرجع السابق – ص:205.

[2] –المرجع نفسه– ص:209.

[3] –المرجع نفسه– ص:209

[4] –طه جابر العلواني– إشكالية التحيز، رؤية معرفية ودعوة للاجتهاد–، ط2، ج1، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، فيرجينيا، الولايات المتحدة الأمريكية، 1996،ص: تصدير الكتاب.

لكن حمودة لا يعترف بالكونية أو العولمة الثقافية والفكرية، لأنه يؤكد على الطرح العربي القومي، ومن هنا يمكننا أن نقول: إن حمودة قد تحيز في إدراكه وتوظيفه لمفهوم النظرية إلى ما طرحه سوسير من ثنائيات، ومن ثم سنحاول تحديد امتدادات نظرية حمودة المعرفية، وكذلك سنحاول تجاوز طروحات سوسير البنيوية أو التي شكلت أساس البنيوية فيما بعد، عند بارت وميشال فوكو في مرحلة من مراحل تفكيرهما النقدي.

2- التأصيل لإرهاصات النظرية النقدية العربية :

سنحاول رصد الامتدادات المعرفية للنظرية النقدية، من منظور حمودة، ابتداء من قدامة بن جعفر الذي يبدو أنه نظر إلى الشعر نظرة بنائية: هنالك مكونات قائمة وهناك صناعة لم تقم بعد لعدم وصف تلك المكونات وصفا وظيفيا، حسب وظيفة الشعر، وعدم إدخالها في تفاعل"[1] وهنا نتساءل هل اقتراب قدامة من الطرح البنيوي، هو امتداد لقضية النظم نعم، يمكن أن يكون امتداد له، ولبنة لتأسيس نظرية نقدية عربية؛ هي نظرية النظم.

إذا نستنتج أنه لم تكن معالم نظرية النظم مقصورة فقط على الجرجاني، بل على العديد من النقاد العرب القدامى كابن سنان الخفاجي الذي يقرؤه حمودة من خلال نصه الأتي: إن الحروف التي هي أصوات تجري من السمع مجرى الألوان من البصر لا شك في أن الألوان المتباينة إذا اجتمعت كانت في النظر أحسن من الألوان المتقاربة ، و لهذا كان السواد مع البياض أحسن من الصفرة لقرب ما بينه و بين الأبيض و بعد ما بينه و بين الأصفر إذا كان هذا موجود على الصفة لا يحسن النزاع فيه كانت العلة في حسن اللفظة من الحروف المتباعدة هي العلة في حسن النقوش إذا مزجت من الألوان المتباعدة [2] إن إيراد نص الخفاجي يأتي لاستكشاف حصافة التفكير السيميائي النسقي بالإضافة إلى رؤيته لمفهوم النظم ، الذي لم يحصر هيكليا في اللفظ و إنما بما يحويه اللفظ من مقومات و سمات جوهرية فيه تكون قائمة على مبدأ الاختلاف وهو بذلك يقترب إلى ما ذكره سوسير عن تحقق الدلالة في الوحدات اللغوية ، و طوره عنه دريدا في مفهوم آخر.

لقد جعل ابن سنان مفهوم النظم موجودا في اللفظ الذي يأتي عبر اختلاف تشكيلاته الصوتية، ومن ثم الدلالية ،و شابه بين هذه الحالة و حالة البصر التي تفرق بين المتباعدات و لهذا جعل فهمه يقوم على مفهوم التباين بين الوحدات اللغوية أو التواصلية بصفة عامة.

لهذا لا يكفي الجانب الصوتي في نظم الكلام ، و لا التداولي و إنما مزجهما ابن سنان ليشكل رؤية لمفهوم النظم و الفصاحة لديهن وهو يقترب هنا نسبيا إلى ما يذهب إليه ميشال فوكو في قوله :التنافر يحافظ على

---

[1] محمد العمري- البلاغة العربية أصولها وامتداداتها- أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1999، ص306.

[2] -ابن سنان الخفاجي –سر الفصاحة-ط1، دار الكتب العلمية ،بيروت ،1982م،ص:64.

الأشياء في عزلتها و يمنع التمثيل، كما يحبس كل نوع في تمايزه المتصلب و نزوعه في ما هو فيه " [1] فخصائصه المميزة هي التي تضمن تفرده و هويته و هنا يمكن أن نخلص إلى أن رؤية ابن سنان جاءت كامتداد لبنيوية قدامة بن جعفر و انفتاح على فضاءات الطرح السيميائي، الذي نجده ناضجا عند عبد القاهر الجرجاني

ولهذا ينحو حمودة في قراءته لإشكاليات النقد العربي التراثي في ضوء المعطيات النقدية الحداثية ، فيذهب إلى أنه لا توجد مشكلة نقدية توقفت عندها نظرية /نظريات الأدب الحداثية لم يتوقف عندها العقل العربي منظرا و ممارسا[2] وهذا إقرارا منه بالمقارنة بين النقد العربي و الغربي لإبراز فاعلية الأول ، و لكم سرعان ما ينفي حمودة هذا الكلام :"ليس معنى ثنائية الأمامية و الخلفية أننا سنحاول إثبات أن النقد العربي أتى بكل ما أتى به المعاصرون ، أو انه سبق النقد الحديث إلى هذه أو تلك الموضوعات الحديثة و المعاصرة[3]

إن ثاني أهم هدف يسعى حمودة إلى تحقيقه ، هو إثبات أن النقد التراثي العربي قد اتسم بالتنظير و التطبيق فلم يقدم أحكاما جزافية في تنظيره و إنما عمد إلى الجانب التطبيقي من أجل القياس و الاستنتاج "صحيح أننا.و نحن نتحدث عن عصر لم يكن قد تم له الفصل أو التمييز بين التنظير و التطبيق يندر أن نجد نصا تراثيا يقوم بالدرجة الأولى و الأخيرة على التعامل التطبيقي مع قصيدة قديمة أو جديدة لكن صفحات دلائل الإعجاز و أسرار البلاغة على سبيل المثال لا الحصر تشهد بعمليات انتقال مستمر من النظرية في جزئية منها إلى التطبيق في بيت شعر أو أبيات أو على آية قرآنية كنموذج للإعجاز"[4]

ومن هنا يمكن فهم ثنائية التطبيق و التنظير بطريقة مفارقة لما هو قائم في الدراسات النقدية المعاصرة التي تلتجئ إلى صياغة مقولات نظرية و تطبيقها قسرا على مدونات أدبية قد لا تتوافق مع نوع الآلية اللازمة للكشف عن المعنى أو لتحقيق أهداف أخرى لهذا فمسايرة التطبيق للتنظير يولد نظريات متكاملة قد يعسر للقارئ أو الباحث المعاصر الكشف عنها لمجرد فهمه لمفهوم النظرية و لثنائية التطبيق و التنظير من الزاوية النقدية الغربية ، لذا ففهم التراث في كثير من حيثياته يجب أن يتم داخله ، فلا مجال لإسقاط مفاهيم غريبة عنه و مطالبته بتحملها و استيعابها.

يقول محمد مفتاح مؤكدا على الفرضية نفسها أو التوجه نفسه:" حان للناقد العربي أن يقف ممحصا، ولكن بموضوعية و تجرد، لكل ما يرد عليه من أنواع المقاربات النقدية الأجنبية، و أن يبتعد عن التقليد الأعمى بغية التكاثر بالمصطلحات، وقصدا للتطبيق الفج. ومطلوب منه أن يمارس على واضعيها و ممارسيها ما يدعى بعلم

---

[1] –ميشال فوكو– الكلمات و الأشياء– تر:مطاع صفديو سالم يفوت ، مركز الانماء القومي ، بيروت،1989م،ص44.

[2] –عبد العزيز حمودة – المرايا المحدبة –ص:308.

[3] – المرجع نفسه –ص:309

[4] –المرجع نفسه – ص:316.

اجتماعيات المعرفة"[1] لكن الذي حصل للناقد العربي أنه يقول بأهمية نقد التحيز لكنه يقع فيه، وهذا ما يشرحه المسيري في قوله:حدث أن كثيرا من شعوب العالم بدأت تتخلى عن تحيزاتها النابعة من واقعها التاريخي و الإنساني و الوجودي وبدأت تتبنى تحيزات الأخر،بما في ذلك تحيزاته ضدها، وبدأت تنظر لنفسها من وجهة نظره [2] ولعل هذه الحالة تصدق على حالة النقد العربي المعاصر الذي قتل هويته التاريخية و الوجودية ،واستبدلها بهوية غربية متمركزة حول ذاتها

وإن كان إشكال التحيز يرتبط بالعلاقة التي تحكم فهم النقد العربي لمسألة التطبيق و التنظير في التراث النقدي وعلاقتهما بالموضوعية العلمية فإنه كذلك: يرتبط ببنية عقل الإنسان ذاتها... فهو يدرك الواقع من خلال نموذج فيستبعد بعض التفاصيل ،و يبقي بعضها الآخر و يضخم بعض ما تبقى و يمنحه مركزية، و يهمش الباقي"[3] فالتحيز أساسا يرتبط بعملية التلقي فالناقد الذي يستند إلى فهم حيثيات على أساس حيثيات أخرى في الظاهرة النقدية فهو ناقد متحيز.

و لعل ظاهرة التنظير/التطبيق خير مثال على هيمنة الفكر النقدي الغربي على النقاد المعاصرين القارئين للتراث . كما يذهب إلى ذلك ناقدنا عبد العزيز حمودة و هو ما تفطن إليه محمد مفتاح حينما يدمج بينهما في قراءته للنصوص قصد التطبيق ، فيخرج في الوقت عينه بمقولات نقدية نظرية تكون لبنة للاختبار على نصوص ومتون أخرى

[1] –محمد مفتاح –النص من القراءة الى التنظير– ص:105

[2] –عبد الوهاب المسيري –إشكالية التحيز – ص:03

[3] –المرجع السابق – ص:19

ثانيا :التأصيل المعرفي للنظرية النقدية العربية

انطلاقا من الفكرة القائلة بحتمية وجود أساسيات لكل نظرية في المعرفة ، يتعين علينا التنقيب والحفر في تلك الأركان التي قدمها حمودة لنظريته اللغوية البديلة عما هو سائد في البحث والدراسات اللغوية الراهنة. فما هو أوجه تشابههما مع ما هو قائم؟ وما هي اختلافاتها معه؟

يظهر لنا أن حمودة قد اختار الحديث عن النظرية اللغوية قبل النظرية الأدبية لسبب يراه واضحا وبسيطا " فمنذ أن بدأ الاهتمام المتزايد بالدراسات اللغوية في السنوات المبكرة من القرن العشرين، ونجاح النموذج البنيوي اللغوي في اكتساب القيمة العلمية في مواجهة انطباعية النقد الأدبي. اتجه العقل الغربي إلى محاولة تحقيق عملية النقد"[1]. لكن هنا من الواجب علينا أن نتساءل عن مصداقية ومشروعية هذا السبب، فهل لاختيار البحث في النظرية اللغوية العربية له علاقة معينة بالنظرية النقدية والأدبية في الغرب؟ ألا يمثل هذا تحيزا للفكر الغربي ذي المناخ المعرفي المفارق للمناخ المعرفي السائد في التراث العربي في مجاليه الأدبي واللغوي، وكذلك مجاله النقدي والمعرفي؟

يردف حمودة سببا آخر أكثر إقناعا من السبب الأول، لأنه نابع أساسا من المناخ المعرفي العربي التراثي حين يذكر بأن " المدخل اللغوي هو المدخل الأساسي ليس لدراسة النص الأدبي أو القصيدة فقط بل لدراسة أصول الفقه الإسلامي"[2]، وهو يحاول أن يخلق إطارا ابستيمولوجيا للبحث اللغوي والنقدي العربي مفارقا للإطار المغربي.

يؤكد محمد يونس في كتابه علم التخاطب الإسلامي، على العلاقة الوطيدة بين الرؤية اللغوية والفقهية في صناعة الأحكام والمعاني، حين جعل كتابه هذا: " يرمي إلى صوغ الأصول والنظريات اللغوية التي تبعثرت أجزاؤها وفروعها في كتب الأصول"[3]. فهو يبحث عن نظرية لغوية شاملة وكلية داخل الموروث من أصول الفقه الإسلامي. هذا دليل على احتواء الدرس الأصولي على نظرية لغوية ساهمت في تأسيسه.

في السياق نفسه، يؤكد محمد يونس على ضخامة المادة العلمية المتعلقة بالمسائل اللغوية، والتخاطبية المبثوثة في كتب الأصول، الأمر الذي أدى إلى تراكم علمي ومعرفي يسمح باستقلاله [4]. يظهر، جليا كذلك التأثر

---

[1]- عبد العزيز حمودة- المرايا المقعرة- ص:217.

[2] -المرجع نفسه- ص:217، 218.

[3] -محمد محمد يونس علي- علم التخاطب الإسلامي، دراسة لسانية لمناهج علماء الأصول في فهم النص- ط1، 2006 ، دار المدار الإسلامي، بيروت، ص:7.

[4] - محمد يونس علي- علم التخاطب الإسلامي- ص:09.

والتضمن من قبل أصول الفقه للقواعد حين يحصر ابن الجزري في كتابه النشر في القراءات العشر، صحة القراءات يتوافر ثلاثة شروط من بينها شرط لغوي، وهذه الشروط هي[1]:

1 -موافقة أحد المصاحف العثمانية ولو احتمالا.

2 -موافقة العربية ولو بوجه من وجوهها المتعددة.

3 -صحة سندها واتصال روايتها.

ومن ثم، فإن استناد حمودة على البيئة العربية والرؤية المعرفية المبثوثة في مناخها، يقدم مبررا مقبولا للبدء في الحفر في الدراسات العربي القديمة، للبحث عن سمات أو أسس ودعائم لنظرية لغوية، لكن يجب ألا تكون تلك الأسس مؤطرة من عامل مفارق لعوامل المعرفة العربية التراثية.

1 -نظام اللسان العربي ونظرية النظم. أي علاقة؟

من خلال عرض حمودة للقصة المشهورة عن نشأة النحو العربي التي دارت بين أبي الأسود الدؤلي وابنته، حينما أرادت التعجب من شدة الحر، فحققت معنى الاستفهام عن زمن اشتداد الحر، وهذا عندما غيرت حركة حرف الدال في كلمة " ما اشد الحر ! " من الضمة التي تفيد الاستغراب والتعجب، إلى الفتحة التي تفيد الاستفهام والتساؤل.

يحدد حمودة انطلاقا من تعليق للجابري، حول هذه القصة ما مفاده أن التغير الذي حدث على مستوى المعنى لم يكن على مستوى تحققه من عدمه، وإنما كان مربوطا ومرهونا بتحديده وتنظيمه وتعيينه، فوظيفة النحو إذا. ليست مجرد ضبط الوحدات داخل النص اللغوي، كما يتصور البعض، بل تحديد المعنى وتخصيصه" [2]، ولما كان النحو مجرد مستوى من مستويات نظام اللسان العربي، فإن حمودة يحاول أن يستبدل ذلك الكل المحتوي فيه والمسمى " نسقا" أو " نظاما " في الرؤية الغربية. يريد تغيير ذلك المصطلح بمصطلح عربي هو " النظم ". ومن هنا نتساءل أية علاقة تجمع بينهما؟

لقد نظر حمودة إلى النظرية النقدية من منظور بنيوي نسقي ضيق جدا، فهو يحاول أن يثبت علاقتها، بشتى الطرائق، بالنظرية السويسرية والنظريات التي انبثقت عنها، والتي ترى بإمكان ضبط النصوص والخطابات عن طريق القدرة على الكشف عن طريقة اشتغال وحدتها اللغوية. يقول في ربطه النظم الجرجاني بالبنيوية: " عنيت – نظرية النظم – بمكونات التشكيل اللغوي الفصيح والبنية الأدبية المتميزة بدءا بالحرف منفردا ومؤتلفا، واللفظة

---

[1] – ابن الجزري– النشر في القراءات العشر– ص9. نقلا عن: أحمد مختار عمر– البحث اللغوي عن العرب مع دراسة لقضية التأثير والتأثر– ط6، عالم الكتب، القاهرة، ص20.

[2] – عبد العزيز حمودة– المرايا المقعرة– ص:219.

مؤتلفة ومنفردة ومقترنة بأخرى أو بأخريات، ومواجهة الإشكاليات النظرية والمنطقية التي تثيرها قضية اللفظ والمعنى... وانتهاء بكل ما من شأنه بيان سر التفاوت بين نظم ونظم الاختلاف بين أسلوب وأسلوب، مما لا يمكن حصره من ضروب التحسين الكلامي" [1]. وفي الحقيقة ليست محايدة لنظرية النظم، وإنما إسقاط نظرية البنية والنسق عليها، وما ذهبت إليه نظريات الشعرية المعاصرة التي تخوض في تمايز وتشكل البنى المشكلة للنصوص والخطابات. كما يراها صلاح رزق ويؤكد عليها محمودة ويتبناها، دون تفطن إلى أن نظرية النظم يمكن النظر إليها من عدة جوانب أخرى، كالمنظور السيميائي، وهو ما فعله محمد سالم مسعد الله في مؤلفه مملكة النص إذ يقول: " اشتغل الخطاب المجازي الجرجاني على ثلاثة أنظمة تواصلية، كان الغرض منها تصوير الفعالية التي يشتغل بها الخطاب، ويمكن تحديد تلك الأنظمة كالآتي:

1 -النظام اللساني: الألفاظ/ الدوال.

2 -النظام الدلالي: المعنى/ المداولات.

3 -النظام الماورائي: معنى المعنى/ المدلولات الثانية[2].

فهذه الرؤية التي انطلق منها محمد سالم سعد الله، تنبهنا إلى مفهوم المجاز والنظم لدى الجرجاني، بأنه لا يمكن تناولهما من زاوية بنيوية ضيقة، فعلاقتهما بالأبحاث السيميائية الظاهرة في أكثر من موضع في كتبه وتفكيره، خصوصا عندما يعتبر النظم توافق سمات معينة بين الألفاظ بعضها ببعض، فلا يميل إلا اللفظ، ولا إلى المعنى

يقول عبد القاهر الجرجاني في فهمه للعلاقة القائمة بين ثنائية المشبه والمشبه به، في إطار قراءة تشبيهات العرب بالشمس للممدوح من خلال بيت أبي تمام:

ما ترى نعمة السماء على الأر**** ض وشكر الرياض للأمطار

وإن الشمس تستعير من الممدوح وتستفيد، أو تتعلم منه الإشراق وتكتسب منه الإضاءة [3]. فالإضاءة سمة مشتركة بين الممدوح وبين الشمس، لكنها مكون أساسي من سمات الشمس فقط. ولكي يقوم الشاعر بعملية التغريب، حاول أن يجعل سمة الإشراق مكونا رئيسيا من سمات الممدوح الأساسية وجعل الشمس تستعيره منه، أي الممدوح أصبح هو المركز والشمس كوكب من كواكبه تدور حوله.

أما في قراءته لبيت أبي تمام السابق، فيحاول الجرجاني أن يربط السمة المشتركة في الدال بالثقافة العربية التي تتحكم في توليدها وتوظيفها. يقول الجرجاني: " استتار السماء بالغيم هو سبب رجاء الغيث الذي يعد في مجرى

---

[1] -المرجع السابق، ص: 221.

[2] - محمد سالم سعد الله- مملكة النص، التحليل السيميائي للنقد البلاغي الجرجاني نموذجا- عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، جدار للكتاب العالمي، الأردن،دط، 2007، ص:39.

[1] -عبد القاهر الجرجاني- أسرار البلاغة - تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، القاهرة، ط1، 1991، ص:277.

العادة جودا منها ونعمة صادرة عنها"[1] فسمة الجود جعلتها من المقومات الجوهرية في الغيث دون سواه، ومن هنا نخلص أن مفهوم السمة مرتبطة بالثقافة التي تنتج فيها دوال. لذا جعل الشتاء نعمة السماء على الأرض، و لم يعكسها، فسمة الجود كامنة في الغيث والسماء مكان وجوده.

يؤكد سالم سعد الله في كتابه مملكة النص، أن الجرجاني يمكن مقاربته من منظور غربي سيميائي، ففي قراءته لقول الجرجاني: " لكل واحد من حكم الإثبات والنفي حاجة إلى تقييده مرتين وتعلقه بشيئين"[2] . يقول سالم سعد الله: "نجد بعض المعاني الجزئية التي تنبئ عن التشكل الدلالي للعلاقات في داخل تلك العلاقات، يمكن أن تحدد البناء العلامي في النص"[3]. فالنص من منظور سيميائي هن أنساق تؤطر سيرورة السمات في بناء المعنى وإنتاجه، ففي حالة الإثبات مثلا في جملة " ضرب زيد" نحتاج إلى تضافر سمات المسند وسمات المسند إليه ليحدث الإثبات، وكذلك في حالة النفي تحتاج الجملة المكونة من مقومات المسند والمسند إليه إلى كلمة ذات مقومات وسمات النفي. مثل "ما" النافية في جملة " ما ضرب زيد "، ولا يتحقق النفي إلا بانتظام سمات تلك الكلمات في سياقها التركيبي.

يقول الجرجاني في هذا الصدد: " إذا رمت الفائدة أن تحصل لك من الاسم الواحد أو الفعل وحده، صرت كأنك تطلب أن يكون الشيء الواحد مثبتا ومثبتا له، ومنفيا عنه، ذلك محال" [4]. فالعلامة الواحدة لا تؤدي معنيين إلا بارتباطها لدوال ذات مقومات وسمات متنوعة، فالجرجاني يكرس هنا لمبدأ الكلية البنيوية، ولا يؤمن بانفرادية الوحدة وانعزالها عن الوحدات الأخرى

يتحدث بوجمعة شتوان عن تعالق السمات في التفكير البلاغي في مبدأ المشابهة ويؤكد: " أن الأسماء ترتب بعضها البعض، وتؤثر في بعضها البعض وتشكل سمات مستوى علائقيا توسطيا بين حقل وآخر، وتعد الركيزة الأساسية التي يتم من خلالها الانتقال من الصفة إلى الموصوف" [5]. وهذا الكلام شرح غير مباشر لكلام الجرجاني السابق ذكره، خصوصا مبدأ النظام الكلي الذي يبتعد كثيرا عن مبدأ المشابهة المشروح/ المطروق.

كما يمكن أن يقرأ الجرجاني، في بعض نصوصه، من منظور نظرية التلقي، وهذه المعالم الخاصة بالتلقي ظاهرة في قوله: "إذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعرا أو يستجيد نثرا، ثم يجعل الثناء عليه من حيث

---

[1] – المرجع السابق – ص277.

[2] –المرجع نفسه– ص367.

[3] –محمد سالم سعد الله– مملكة النص– ص:41.

[4] –عبد القاهر الجرجاني– أسرار البلاغة– ص266.

[2]– بوجمعة شتوان– بلاغة النقد وعلم الشعر في التراث النقدي– منشورات مخبر تحليل الخطاب، دار الأمل، تيزي وزو، 2007، ص:272.

اللفظ فيقول: حلو رشيق، وحسن أنيق، وعذب سائغ، وخلوب رائع فاعلم أنه ليس ينبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف، وإلى ظاهر الوضع اللغوي، بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده، وفضل يقتدحه العقل من زناده"[1]. ورغم أن النص يحمل فكرة نقدية مفادها أن المعنى يقع لدى المتلقي والقارئ، إلا أن محمد الولي لا ينتبه لذلك حين يقول وهو يتفحص ذلك النص: " يتضح من هذا النص أن الجرجاني يحاول الكشف عن حقيقة استحسان الشعر بسبب لفظه. وقد ذهب إلى أن هذا الاستحسان لا يتوجه إلى المادة الصوتية وإنما يتوجه إلى شيء يقع للمرء في فؤاده، أي إلى المعنى"[2]. واضح أن محمد الولي لم يلتفت إلى ما يحمله قول الجرجاني من مؤشرات تؤكد دور القارئ في إنتاج المعنى، وتقييم العمل، هذا ما تقوله نظرية التلقي على لسان علم من أعلامها، حين يقول: " إنه بدا من الصعب أن يخطر ببال النقد أن النص ليس في وسعه أن يمتلك المعنى، إلا عندما يكون قد قرئ"[3]. إن كلام إيزر قد صرح به الناقد الجرجاني في القرن الرابع، إلا أن أحدا من النقاد العرب لم يتفطن له إلا بعد قراءة معطيات نظرية التلقي التي تؤكد في نسختها عند ياوس على مركزية القارئ وقطبيته على خلاف رؤية إيزر التفاعلية بين الذات والموضوع: المتلقي والنص.

حين يتحدث ياوس عن أحادية القارئ ودوره في إنتاج المعنى وتحديد الدلالة فهو يقترب أكثر إلى ما ذهب إليه الجرجاني، أي أكثر مما يلتقي فيه هذا الأخير مع إيزر. يقول ياوس عن مكانة المتلقي: "تعود خصوصية العمل الأدبي إلى مجموعة من التأثيرات الخارجية التي يمكن إلى مالا نهاية،وبكيفية اعتباطية، حسب إرادة الباحث وكفاءته"[4]. فالمعنى لا ينحصر في النص بقدر ما يوجد لدى ذائقة المتلقي أو الباحث، وهو يحدث بطريقة ذوقية، كما يصطلح عليها الجرجاني، أو بطريقة اعتباطية كما يراها ياوس.

إن نص الجرجاني السابق، لا يحتمل قراءة من منظور ياوس وإيزر فقط، بل يصل صداه إلى ما يكتبه علم من أعلام التأويلية المعاصرة، وهو أمبرتو إيكو الذي يؤكد على دور القارئ في تحديد سيرورة التأويل وحدوده عندما ينفي أولا دور الكاتب في تشكيل النص. يقول إيكو: " أعتقد أنه ليس على القاص أو الشاعر مطلقا أن يقدم أية تفسيرات لعمله، فالنص بمثابة آلة تخيلية لإثارة عمليات التفسير، وعندما يكون هناك تساؤل بخصوص نص ما،

---

[1] –عبد القاهر الجرجاني– أسرار البلاغة– ص:05.

[2] –محمد الولي– الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي– ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1990، ص:46.

[3] –فولفغانغ ايزر– فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب– تر: حميد الحمداني والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، 1995، ص11.

[4] – أمبرتو إيكو– حكايات عن إساءة الفهم– تر: ياسر شعبان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، القاهرة، 2006، ص66.

فمن غير المناسب التوجه به إلى المؤلف"[1]، وإنما القارئ عبر التأثير من النص –الآلة التخيلية –هو من يخلق المعنى ويحدده عبر موسوعته التأويلية، إذ إن نصا في حال ظهوره من خلال سطحه أو تجليه اللساني، يمثل سلسلة من الحيل التعبيرية التي ينبغي أن يفعلها المرسل إليه...والنص الذي يكون موضوعا للتفعيل، يصير غير كامل فكماله يتأسس عبر تفعيل القارئ لمضمونه عبر سلسلة بالغة التعقيد من الحركات التعاضدية بين النص والذات لتأويل مناطق البياض، مما قد يستدعي العودة إلى القاموس والتسليم بمدلولات الدوال القاموسية في حالة كان المتلقي لا يفقه سنن اللسان أو اللغة المكتوبة نصا[2].

إن النصوص الجرجانية، تقترب بل تتوافق مع ما ا حصر له من أدوات الإجرائية والمفاهمية المرتبطة بالنظريات النقدية الغربية، ما اختلفت تأسيساتها الفلسفية وما اتفقت. ولعله من المهم أن نبني معلما من معالم/ مفاهيم نظرية أفعال الكلام التداولية في فكر ونصوص الجرجاني، حتى لا نحصره، كما فعله حمودة، في النظرية البنيوية النسقية، من أجل إثبات ضيق نظرة حمودة السويسرية إلى التراث.

2 -معالم نظرية أفعال الكلام لدى الجرجاني.

إن حديثنا عن نظرية تداولية، أو معالم من طروحات أفعال الكلام، لا يعني أننا سنحفر في فكر الجرجاني، لإيجاد بناء نسقي محكم المنطق– لأن هذا يحتاج إلى بحث منفرد– على الرغم من أن حمودة أحيانا يجعلنا نقترب من رؤية البلاغة تداوليا، خصوصا حينما يتساءل: " من الذي يسبق الآخر: العلامة اللغوية أو الوجود؟ اللغة أم العالم[3]، لكنه سرعان ما يميل إلى اللغة في شكلها الوضعي متناسيا كلام الجرجاني عن التداول اللغوي، حينما يميل في ثنائية اللغة والكلام إلى اللغة[4] متأثرا بثنائيات سوسير التي أعاد صياغتها ضمنيا في تأسيسه للنظرية اللغوية العربية.

إن خطاب الجرجاني، على هذا، يمكن أن يقرأ من عدة منظورات، فهذا النص الذي أورده محمد سالم سعد الله ليؤكد على سيميائية التفكير الجرجاني يمكن فهمه من منظور تداولي. يقول الجرجاني: " الألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضربا خاصا من التأليف، ويعمد ادها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب"[5]، بالإضافة إلى أن هذا التأليف يمكن أن يعود إلى توافق واشتراك في السمات، يمكن أن يعود على مستوى أعمق وأوسع إلى السياق الخارجي المهيكل

[1] –المرجع السابق ، ص 22.

[1] – أمبرتو إيكو– القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية– تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1996، ص61، 62.

[3] – عبد العزيز حمودة– المرايا المقعرة– ص279.

[4] – المرجع نفسه – ص261، 262.

[5] – محمد سالم سعد الله– مملكة النص– ص40، 41.

والمنظم لسيرورة الوحدات وتشكيل معناها الكلي في شروط تداولية مخصوصة، أو ما يمكن تسميتها " ماهيات النص " التي تضم كل من علاقة المرسل بالمتلقي وعلاقة المرسل بالمرجع، وعلاقته بالسياق[1].

علاوة على البعد البنيوي المبثوث في معظم كتب البلاغة، فإن الشق التداولي حاضر لدى الجرجاني: " فالتعبير يصبح شكلا بلاغيا عندما نستطيع تلقيه باعتباره كذلك، وهذا التلقي في صميمه عملية اجتماعية ومعنى هذا بوضوح أن فكرة الشكل البلاغي ليست منبثقة من المستوى اللغوي الصرف"[2].

لعل النزعة التداولية تظهر أعمق في دلائل الإعجاز حين لا يقصر إعجاز لقرآن على التشكيل اللفظي فيه، وإنما يربط التشكيل بسياق التلفظ يقول الجرجاني: أعجزتهم مزايا ظهرت لهم في نظمه، وخصائص صادفها في سياق لفظه، وبدائع براعتهم في مبادئ آية ومقاطعها، ومجاري ألفاظها وموقعها، يضرب كل مثال ومساق كل خبر" [3].

والسياق مؤكد مرتين في هذا النص الشارح لإعجاز المعنى واللفظ في القرآن الكريم، فجاء في المرة الأولى ليبين السياق النصي الداخلي للألفاظ، وجاء ثانيا ليبين المساق أو المقام الذي قبلت فيه تلك الألفاظ، وإن كانت مسألة السياق، هنا يمكن ربطها بالنظرية السياقية الانجليزية لفيرث، لا يمكن عزلها عن الفكر التداولي الذي جاء به فيغنشتاين وسيرل متمما له ومؤسسا لهذا نعثر على ربط طريف وعلاقة وطيدة بين الجرجاني وأوستين في تشكلات المعنى على اختلاف على اختلاف المدونتين الاوستينية التي اعتمدت الخطاب اليومي، والجرجاني التي اعتمدت الخطاب الشعري التخييلي، وطرائق تحديده سواء المباشر أو غير المباشر والتخييلي، وفي تعالقات هذه الأنواع أو المستويات بظروف التلفظ التي يمكن اختصارها في المتحدثين والمتخاطبين والزمان والمكان، هذه الظروف أسماها جون سيرفوني – متأثرا بتوجه أوستين – بالمكون الملفوظي، والذي من خلاله تصبح الجملة ملفوظا[4]، بل أكثر من ذلك يمكن أن يساعد المكون الملفوظي في خروج الملفوظ من معناه الحرفي إلى معناه المجازي. يقول الجرجاني في تحديده لعلاقة العقل بالسياق القولي، حين يقرأ المجاز العقلي: " فعل الربيع" في كونه خروج عن موضعه في العقل لأن إثبات الفعل لغير القادر لا يصح في قضايا العقول، إلا أن ذلك على سبيل التأول وعلى العرف الجاري بين الناس أن يجعلوا الشيء سببا أو كالسبب[5].

---

[1]– عبد القهار الجرجاني– أسرار البلاغة– ص04.

[2] – محمد سالم سعد الله– مملكة النص– ص41.

[3] –صلاح فضل– بلاغة الخطاب وعلم النص– سلسلة عالم المعرفة، العدد: 164، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992، ص133.

[4]–جون سيرفوني– الملفوظية– تر: قاسم مقداد، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق،ص:28

[5] – عبد القاهر الجرجاني– أسرار البلاغة– ص:385.

فتقديم فاعل آخر يقوم بفعل معين يتم حسب الجرجاني عبر شرطين متلازمين، أولهما هو التأويل العقلي، وثانيهما: هو مراعاة ذلك التأويل العقلي للعرف الاجتماعي، وذلك العرف الاجتماعي هو بمثابة العنصر التداولي المؤثر على المفاهيم العقلية الموظفة في الكلام؛ التداولية الذهنية.

يقترب الجرجاني وغرايس من بعضهما في قضية الانتقال من المعنى الحرفي إلى المعنى غير الحرفي. يذهب، في ذلك، شكري المبخوت أي أن: " بعض الأغراض الأخرى تقوم على دلالة اللفظ على معناه الوضعي الظاهر، ويستدل السامع من هذا المعنى الوضعي على معنى ثان، وقد ضرب الجرجاني على هذا الصنف من الكلام أمثلة مثل:

1 -كثير رماد القدر.

2 -طويل النجاد.

3 -نؤوم الضحى.

4 -رأيت أسدا.

فالمثال (1) و (2) و (3) كنايات عن صفات المضايفة، وطول القامة، وكون المرأة المترفة مخدومة، ولا يدل عليها اللفظ بدلالته الوضعية، بل يعقل السامع من اللفظ معنى يتخذه دليلا على معنى آخر [1]، وتمثل بلاغة الكناية في المشروع الجرجاني أهم بعد في الطرح التداولي العربي التراثي؛ إذ لا تفهم الكناية العربية في السياق التداولي الغربي؛ لأن السياق يسهل عملية الاستدلال المنطقي.

3 أركان النظرية الأدبية العربية:

يمكن القول أن العقل العربي طور في العصر الذهبي للبلاغة نظرية للأدب جمعت بين التنظير الأصيل والتأثر الصحيح بفكر الآخر والتطبيق على نصوص أدبية كانت دائما نقطة انطلاق التنظير من ناحية ثم نقطة العودة للتطبيقات الفردية من ناحية ثانية فما أركان هذه النظرية ؟.

وهنا نذكر بصعوبة الفصل بين ما هو لغوي وبين ما هو أدبي أو نقدي في العصر الحديث، ولهذا لابد أن تعكس الصفحات القادمة كل أشكال التداخل التي لا يمكن تحاشيها والّتي تتحدى جميع محاولات الفصل التعسفي بين القضايا الّتي يتناولها الفصل الحالي إذ حدد حمودة أركان نظريته الأدبية في مجموعة من القضايا[2]:

[1] - شكري المبخوت-الاستدلال البلاغي-دار الكتاب الجديد المتحدة بنغازي، ليبيا،ط2، 2010،ص29

[2] -عبد العزيز حمودة- المرايا المقعرة- ص333 وما بعدها.

1 -الأدب بين المحاكاة و الإبداع :

إن مناقشة بعض جوانب نظرية المحاكاة تؤكد من حسن حظ البلاغة العربية أن عمليات الترجمة والنقل تعرضت لسوء الفهم والتشويه، وهذا خدم الفكر العربي في أحيان كثيرة من هنا جاءت مناطق الاختلاف مع مفهوم المحاكاة الأرسطية التي طور فيه البلاغيون العرب وعدلوا فيه وأضافوا إليه[1].

فكيف وظف البيانيون العرب إذن مفهوم المحاكاة الأرسطي؟ وماذا أضافوا من تعديلات أو مواءمات حتى يتفق مع طبيعة البلاغة العربية ؟ ثم ماذا كانت رؤيتهم النهائية للعلاقة بين الأدب والواقع الّذي يحاكيه؟.

إن أول ما يستوقفنا في صياغة حمودة لهذا الركن؛ هو لفظة المحاكاة التي تواترت بين فلاسفة اليونان، بداية من سقراط إلى أفلاطون إلى أرسطو، بمنظورات متباينة جدا[2]. فهل سيؤسس حمودة أول ركن لنظريته الأدبية بواسطة ركن أصله يوناني، ومتجذر كذلك في الشعرية العربية القديمة، عبر علاقات تأثير؟

إن ما يؤكده حمودة، قبل بدايته التأسيس للنظرية، عبر هذا الركن، هو حتمية التأثر والتأثير، وكذلك عرضيته ونسبيته، إذ" لا يوجد ما نعتذر عنه في التراث العربي... وإن التأثير اليوناني كان عرضا تاريخيا لم يكن من الممكن تفاديه، ولكنه لم يكن سببا في عبقرية البلاغة العربية... هذه البلاغة كانت تسير في اتجاه كان محتما أن يؤدي إلى تطوير النظرية الأدبية متكاملة سواء حدث التأثير اليوناني أو لم يحدث"[3]، على الرغم من الحكم العام الذي قدمه حمودة في قضية تطوير البلاغة العربية واقتدارها المنهجي الذي صنعته لنفسها، إلا أنه من غير المعقول اعتبار التأثير اليوناني من خلال المنطق حالة عرضية، لم تكن لتؤثر على سيرورة البلاغة العربية في حالة عدم وجود ذلك التأثير.

إن أهم ميزة اكتشفها حمودة لدى النقاد العرب الذين استعملوا مفهوم المحاكاة للكشف عن استراتيجيات الخطاب الشعري؛ هو تحيينهم لهذا المفهوم، وعدم الاعتماد على الطرح الأفلاطوني أو الأرسطي؛ القائل بمحاكاة عالم المثل بكل موضوعاته وصفاته. يقول حمودة: " تصوير الباطل في صورة الحق، والحق في صورة الباطل بمثل التعديل الذي أضافه البلاغيون العرب إلى مفهوم أرسطو الأصلي، فجعل الجميل قبيحا والقبيح جميلا لم يقل به أرسطو الذي تحدث عن محاكاة القبيح بصورة أكثر قبحا والجميل بصورة أكثر جمالا، وشتان بين النظريتين" [4]،

---

1 -عبد العزيز حمودة :المرايا المقعرة، ص344 :

2 - المرجع نفسه ، 333.

3 -المرجع نفسه، ص335.

4 -المرجع نفسه، ص336.

وعلى الرغم من وجه الاختلاف في مفهوم المحاكاة بين اليونان والعرب، واقع في كون العرب عكسوا وجه المعادلة القائلة بالانعكاس؛ أي إضافة الجميل لما هو جميل والقبح لما هو قبيح. أما العرب فساروا بطريقة عكسية؛ أي جعلوا القبيح جميلا والجميل قبيحا. خصوصا في أغراض شعرية معينة، وهذا من منظور حمودة، براعة وحصافة، ميزت البلاغة العربية التي " تعاملت مع مفهوم المحاكاة الأرسطية بحرفية واضحة أحيانا، وبحرية كبيرة في أحيان كثيرة، جاءت نتيجة عمليات تكييف مقصودة ومدركة للمفهوم الأرسطي لمقتضيات البلاغة العربية وواقع الإبداع العربي من ناحية، ولسوء فهم المحاكاة بسبب تشوه الترجمة والنقل من ناحية أخرى"[1].

والمراجع للأسباب التي قدمها حمودة، يراها مجرد فرضيات لا يمكن التسليم بها، ولكن حمودة سلم بها، فاعتبر فاعلية البلاغة العربية المكتسبة في بعض حيثياتها من المنطق اليوناني ولكن ذلك حدث بطريقة نظامية مقصودة. وبطريقة اعتباطية غير مقصودة، فالطرائق الأولى كانت متمحورة في الفهم، والقراءة والتحيين مع ما ينسجم والنتاج الأدبي لذلك العصر، فتم أخذ ما يمكن الإفادة منه من المحاكاة اليونانية للكشف عن خصائص الظاهرة الأدبية، أما الطريقة الاعتباطية فقد تمت حسب حمودة – عبر الفهم الخاطئ لمحاكاة أرسطو، وفي هذه القضية نجد تعارضا واضحا في الطريقة الأولى أو الثانية؛ إما الفهم الصحيح للمحاكاة اليونانية وتحيينها الحصيف وإما عدم فهمها.

لكن هذا التعارض يمكن تجاوزه، أما أن يتقبل حمودة ذلك في التراث البلاغي العربي ويعتبره ظاهرة صحية، ولا يتقبل ذلك مع النقاد العرب المعاصرين، أمثال كمال أبي ديب الذي قام بتحيين معطيات كلود ليفي ستراوس وفلاديمير بروب، وفي تحليله للقصائد العربية، وكذلك الشيء نفسه، لدى يمنى العيد في تأثيرها بغولدمان واستفادتها منه.

إن هذا التناقض في الرأي لا يمكن فهمه، فهل التأثر وقراءة ما هو أجنبي عن الثقافة والنقد العربيين مقبول فقط إذا كان قديما؟ يجب أن يكون معيار القراءة واحدا، لا أن يكون متساهلا متفهما مع ما هو تراثي، ومتزمتا مع ما هو عصري.

يحاول حمودة ربط عنصر التخيل والمحاكاة بأكبر عدد من النقاد والبلاغيين العرب ومن أهمهم :

أ – **قدامة بن جعفر :**البلاغي العربي المبكر الّذي كان تعريفه للشعر باعتباره كلاما موزونا مقفى يدل على معنى، تأثر بصورة شكلية ببعض أفكار أرسطو ورغم توقف كل من شكري عياد ، وجابر عصفور عند تأثير الفكر اليوناني على إنتاج قدامة بن جعفر إ لا أنهما يسلمان في نهاية الأمر بضعف ذلك التأثير فشكري عياد يرى أن دراسة الفلسفة اليونانية ساهمت في تطوير منهج البحث الّذي تبناه قدامة في نقد الشعر وكتابه (نقد الشعر) يكتب عياد :" مؤلف على طريقة الفلاسفة يبدأ بحد الشعر وبيان أقسامه (الفصل الأول) ثم يصف نعوت كل قسم (الفصل الثاني) ثم عيوب كل قسم

[1] –عبد العزيز حمودة– المرايا المقعرة– ص337.

(الفصل الثالث) وهذه محاولة واسعة المدى لتنظيم علم الشعر تنظيما أشبه بالعلوم العقلية وتحويله عن الدراسة الجزئية والموازنات الجزئية إلى أن يكون علما معياريا يوقف به على تمييز جيد الشعر عن رديئة بوجه عام"[1]. وحينما يحاول شكري عياد تتبع تأثير كتاب الشعر لأرسطو على وجه التخصيص وهو الكتاب الذي كان يجب أن يكون في مقدمة المؤثرات في كتاب قدامة في نقد الشعر ينفي تأثر قدامة بكتاب أرسطو خاصة أن تعريف قدامة للشعر على أنه الكلام ال موزون المقفى الذي يدل على معنى قد خلا من صفة الشعر الذاتية التي ذكرها أرسطو، وهي المحاكاة[2]. ويصل شكري عياد إلى النتيجة نفسها عندما يتوقف عند أحد الأركان البارزة في بلاغة قدامة كما قدمها في نقد الشعر وهي العلاقة بين المادة والصورة الشعرية فالتأثير هنا – كما يقول عياد – فلسفي أيضا وبعيد بشكل واضح عن كتاب الشعر لأرسطو[3]وعلى هذا فإن تأثير الفكر اليوناني في تلك المرحلة من تاريخ البلاغة العربية يتمثل في تقديم الإطار المنهجي والعلمي لتأصيل البلاغة العربية وتقنينها، أما موضوع العلاقة بين مادة الشعر وصورته فله حديث آخر.

ب – **عبد القاهر الجرجاني :**نقف الآن عند البلاغي الأكبر عبد القاهر الجرجاني، نموذج فذ للعقل العربي الّذي خبر قديم البلاغة العربية ورعاه، ولا يمكن أن يكون هذا قد انفصل بالكامل عن تيار الفكر اليوناني من حوله عن طريق الترجمة والتلخيص ابتداء بالكندي ومرورا بالفارابي ثم قدامة بن جعفر نفسه وأخيرا ابن سينا، ورغم ذلك استطاع أن يصل بالبلاغة العربية إلى مرحلة من النضج تمثلت في تطوير مذهب لغوي وآخر أدبي أو نقدي تختفي المسافة بينهما، وبين أبرز قضايا اللغة والنقد في قلب القرن العشرين الميلادي"[4].

ذكر الأستاذ محمد خلف الله :" ولن تعطينا النظرة السريعة التي نظرناها في كتاب الشعر لأرسطو أكثر من ترجيح أن عبد القاهر متأثر بأرسطو على العموم في مترعه النفساني في فهم ظواهر الأدب، وتأثره هذا إّنما هو تأثر العالم بما يصل إليه من ثقافات وليس التأثير أو التقليد المباشر الّذي ينفي عن صاحبه الأصالة في البحث العلمي "[5] مضيفا أن عبد القاهر تأّثر على نحو بالبحوث الإغريقية المترجمة وانتفع بها انتفاعا ظاهرا في دراسته لآثار البلاغة وهذا التأثر أظهر ما

1 – أرسطو طاليس– في الشعر - تحقيق وترجمة شكري عياد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1993 ،ص:233

2 – عبد العزيز حمودة :المرايا المقعرة، ص233 :

3 – المرجع نفسه ، ص343 :

4 –المرجع نفسه ، ص346

5 – محمد خلف الله :من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، ص158 .

يكون في النواحي التفريعية والتحقيقية ولكّنه باد أيضا في المزع النّفساني العام عند عبد القاهر ... غير أن هذا لا ينافي الأصالة ولا ينفي عن عبد القاهر صفة العالم المبتكر ولا يقّلل من أهمية نظريته التي لم يسبق سابق إلى عرضها وتحقيقها وإفراد موضوعها بالدرس "[1] والواقع أن ما حّققه الجرجاني في توظيفه العربي الخالص لمفهوم المحاكاة الأرسطي يعتبر نموذجا يحتذى لتأصيل الفكر الوافد داخل الثقافة العربية ثم يحقق النقلة النوعية لا نملك إلا أن نقف أمامها في احترام وإعجاب، لقد حول الجرجاني مفهوم المحاكاة أو التشبيه أو المشابهة إلى نظرية ابتداع عربية ترى أن الشعر إبداع قبل أن يكون محاكاة أو مشابهة يقول الجرجاني: " الاحتفال والصنعة في التصويرات التي تروق السامعين وتروعهم، والّتخييلات التي تهز الممدوحين وتحركهم وتفعل فعلا شبيها بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكّلها الحذاق بالتخطيط والنقش أو بالنحت والنقر، فكما أن تلك تعجب وتخلب وتروق وتوفق وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها، ويغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه، ولا يخفى شأنه ...كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور ويشكله من البدع ويوقعه في النّفوس من المعاني الّتي يتوهم بها الجامد الصامت في صورة الحي الناطق، والموات الأخرس في قضية الفصيح المعرب والمبين المميز، والمعدن المفقود في حكم الموجود المشاهد، كما قدمت القول عليه في باب التمثيل"[2] إّننا أمام رجل على دراية كاملة بمفهوم المحاكاة الأرسطي، ولا يمكن لقارئ أن ينكر ذلك، وهذه حقيقة تؤكدها مصطلحات مثل : التصويرات و التخييلات وفي الوقت نفسه فإن المحاكاة الّتي يتحدث عنها عبد القاهر هنا خرجت عن دائرة المفهوم الأرسطي إلى دائرة النقد الجديد والحديث الّذي يرى المحاكاة إبداعا كاملا. فنحن في تعاملنا مع نظرية المحاكاة الأرسطية عادة نجهد أنفسنا ونقدح فكرنا ونلجأ إلى الكثير من التأويل والتحميل وقراءة ما بين السطور لنثبت أن المحاكاة عند أرسطو لا تعني: إعادة إنتاج الواقع في سلبية. ولكّنها تعني أيضا قدرا محدودا من الإبداع ، وليس الأمر كذلك مع عبد القاهر الجرجاني الّذي يقدم تفسيرا بالغ العصرنة للأدب كإبداع كامل كأن الرجل بعد أن تعرف على محاكاة أرسطو نظر إليها في مسافة نقدية كانت كافية لإعادة تفسيرها كإبداع كامل ولماذا نقول: إعادة تفسيرها ؟ إّننا أمام نظرية عربية بالغة العصرنة " للمحاكاة "باعتبارها إبداعا .فهل يمكن أن يكون هناك حماس لتفسير المحاكاة كإبداع أكثر من حماس عبد القاهر وكلماته ؟ . فالمعاني في النص الشعري تحول "الجامد الصامت "إلى" حي ناطق "والموات الأخرس" إلى فصيح"و" العدم "أو ما لا وجود له إلى "موجود مشاهدة "ولذا لم يكن غريبا أن يحور الجرجاني كثيرا في مفهوم المحاكاة الأرسطية التي

1 -المرجع السابق ، ص158

2 - عبد القاهر الجرجاني :أسرار البلاغة، ص : 276 .

تهدف إلى تصوير النبيل أكثر نبلا والجميل أكثر جمالا والقبيح أكثر قبحا إلى" إكساب الدنيء رفعة والغامض القدر نباهة وعلى العكس يغض من شرف الشريف ويطأ قدر ذي العزة المنيف ويخدش وجه الجمال ويتخونه " أي إلى إيجاد الشيء حيث لا يوجد . لقد تحولت المحاكاة عند عبد القاهر إلى نظرية إبداع متكاملة [1].

ت - **حازم القرطاجني (608 هـ،648 هـ)**: ربما كانت فكرة التخييل والمحاكاة من أبرز الأفكار التي عالجها حازم في (المنهاج) بقدر من الإفاضة والتوسع وتمّثل معالجة حازم لهذه الفكرة اتكاء واضح المعالم على الفكر النقدي اليوناني الّذي عبر إلى ضفاف الساحة النقدية العربية من خلال ترجمة (فن الشعر) لـ (أرسطو) وشروحها التي قدمها ابن سينا والفارابي وابن رشد، وقد لاحظ حازم أن كلام أرسطو على المحاكاة يصور مقتضيات المحاكاة في أشعار اليونانيين لكّنه لا يفي بمطالب المحاكاة في الشعر العربي" [2]ومن ثم يقول حازم : " ولو وجد هذا الحكيم أرسطو في شعر اليونانيين ما يوجد في أشعار العرب من كثرة الحكم والأمثال، والاستدلالات واختلاف ضروب الإبداع في فنون الكلام لفظا ومعّنى وتبحرهم في أصناف المعاني وحسن تصرفهم في وضعها ووضع الألفاظ بإزائها وفي أحكام مبانيها واقتراناتها ولطف التفاتاتهم وتتميماتهم واستطراداتهم وحسن مآخذهم ومنازعهم وتلاعبهم بالأقاويل المخيلة لزاد على ما وضع من الأقاويل الشعرية "[3]

وهكذا جاء مفهوم القرطاجني ليس أكثر عمقا وتفصيلا وتركيبا من المفاهيم العربية السابقة فحسب بل من مفهوم أرسطو نفسه، فحازم على عكس ما قد يرى البعض لم يكن مجرد بؤرة التقت فيها في نهاية العصر الذهبي للبلاغة جميع خيوط التأثير اليوناني، فقد كان إنتاجه امتدادا قويا لتيارات البلاغة العربية منذ بدايتها حتى القرن السابع، بل إّنه لم يستطع في الكثير مما كتبه أن يبتعد عن تيارات الحياة المضطربة من حوله ولهذا لم يكن غريبا أن يبدأ تعريفه للشعر بمفردات قدامة بن جعفر ويتوقف قرب نهاية التعريف عند حسن هيئة تأليف الكلام (الّذي يضع تعريفه في قلب نظرية النظم) الجرجاني (من هنا تجئ أصالة تعريفه، وفي الوقت نفسه فإن مفهومه عن المحاكاة ووظيفتها

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

[2] - عيسى علي العاكوب :التفكير النقدي عند العرب، ط1 ،2000 ،دار الفكر العربي المعاصر، دار الفكر، دمشق، لبنان، ص: 334 .

[3] - حازم القرطاجني :منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 69

يضعه في قلب التعريف الأرسطي حينما يحدد الغاية من المحاكاة الشعرية على أنّها: تحبيب ما قصد تحبيبه إلى النفس وتنفيرها مما قصد تكريهها له" [1].

ويمضي حازم ليتحدث في تفصيل شديد عن طبيعة المحاكاة وآلياتها والعلاقة بين العمل المحاكي والمادة المحاكاة وهو إنجاز لم يسبقه إليه بلاغي عربي وإن كان ذلك لا يعني بالضرورة أنّنا نتفق أو يجب أن نتفق مع كل ما كتبه حازم وقد حددنا منذ البداية أن

الحديث عن نظرية أدبية عربية وتحديد أركانها لا يعني الاتفاق مع كل جزئياتها .ويكفينا فقط أن نثبت وجودها وهكذا يتحدث حازم القرطاجني عن دائرة التخييل والمحاكاة بلغة تختلف في جوهرها عن لغة الدائرة نفسها أو الدوائر الحديثة" [2] كل شيء له وجود خارج الّذهن فإنّه إذا أدرك حصلت له صورة في الّذهن تطابق ما أدرك فيه، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام الّلفظ المعبر به هيئة تلك الصور الّذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ، فإذا احتيج إلى وضع رسوم من الخط تدل على الألفاظ لمن لم يتهيأ له سمعها من المتلفظ بها صارت رسوم الخط تقيم في الأفهام هيئات الألفاظ فتقوم بها في الأذهان صور المعاني فيكون لها أيضا وجود من جهة دلالة الخط على الألفاظ الدالة عليه"[3] وكلام حازم يمكن التعامل معه من مدخلين :واحد لغوي والآخر نقدي"[4] المدخل اللغوي في حد ذاته يضع حازم القرطاجني في قلب علم اللغة الحديث إذ أن دائرة الإرسال والتلقي والشفرة اللغوية المتلفظة والمكتوبة المستخدمة لا تختلف في أي من جزئياتها عن دائرة سوسير المغلقة التي سبق أن أشرنا إليه في سياق حديثنا عن النظرية الّلغوية العربية، فالمرسل يكون صورة ذهنية للشيء المحاكي وحينما يحتاج إلى نقل هذه الصورة الذهنية إلى ذهن المتلقي في عملية التوصيل اللغوي يعبر عن تلك الصورة بلفظ أو بألفاظ هو اللفظ الصوتي عند سوسير فيما بعد هذا التلفظ الصوتي عموما يستقبله المتلقي ويقوم من ثم بتحويله داخل ذهنه إلى الصورة أو الدلالة المتفق عليها وإذا كانت الدائرة السوسيرية لا تكتمل عند حازم لأنه يتوقف عند إرسال الرسالة وتلقيها ولا ينتقل إلى إعادة إرسال الرسالة من جانب المتلقي إلى المستقبل نفسه ولكن هذا لا ينفي وجود الدائرة المغلقة في فكر القرطاجني . في داخل هذه الدائرة أيضا يكون التركيز على الّلفظ (التلفظ الصوتي /الكلام

[1] – عبد العزيز حمودة :المرايا المقعرة، ص: 351

[2] – المرجع نفسه ،ص:351.

[3] – حازم القرطاجني :منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص71

[4] – عبد العزيز حمودة :المرايا المقعرة، ص352

Parole) قبل الكتابة ويمكن في ضوء كلمات حازم رسم دائرة أخرى يتم فيها محاكاة الكلام كتابة ونقله إلى متلق كان غائبا أي لم يتهيأ له سلمعها من المتلفظ الأول بها كما يقول حازم فيقوم وعي المتلقي بتحويل الصورة الخطية الكتابة إلى صورة صوتية تحاكي الشيء المحاكى أصلا.

أما المدخل النقدي الّذي يحدد العلاقة بين الشيء المتخيل والصورة المتخيلة والأداة فنقطة انطلاقه لغوية صرفة .

2 الإبداع باللغة:

يضع حمودة قضية الإبداع باللغة مجاورة أو تالية لقضية التخييل والمحاكاة لأن الخطاب الشعري يتمحور أساسا حول الإبداعية باللغة عن طريق الخروج عن مألوفها في تخييلات ومحاكيات معينة لهذا يجعل حمودة من الّنقد الّلغوي الّذي يتمحور حول بنية بيت شعري أو قصيدة كمتن للكشف عن كيفية إبداع الشاعر لنصوصه وخطاباته وكيفية فهم الّناقد البلاغي التراثي لتلك الإبداع "[1]

لذا دعا حمودة إلى التزام المنهج الّلغوي في دراسة الأدب ونقده حيث يقول : " لماذا يحيل البنيويين في جميع بقاع الأرض التعامل مع الّنص الأدبي من مدخل لغوي ويحرم ذلك على البيان العربي على الرغم من أن التحليل البنيوي الّلغوي يتوقف عند آلية تحقيق الدلالة؟ ولا يكترث للدلالة نفسها بينما يحقق التحليل الّلغوي العربي الاثنين معا" [2] كما سعى حمودة إلى إثبات وجود نقد تطبيقي في التراث الّنقدي والبلاغي من خلال نماذج قدمها الجرجاني لكن تم فهمها على أساس أّنها مجرد تحليل لغوي مبسط لا يتجاوز البعد النحوي إلى الأبعاد الجمالية والدلالية، كما لا ننسى أن المجال التطبيقي الّذي دار فيه عبد القاهر كان محدودا إلى حد كبير بالأبيات المحدودة وبالجمل والشواهد المبتورة و لم يتناول بالتحليل الآثار الفنية الكاملة التي تحتاج إلى ربط بالعمل الفني بشخصية الفنان وإنتاجه من ناحية وشخصية المعاصرين له وإنتاجهم من ناحية أخرى ثم هذا كله بالتطور الفني عبر العصور"[3] وأهم ما توصل إليه حمودة بعد عرض مجموعة من الشواهد للجرجاني الدالة على وجود نقد تطبيقي عربي هو تجاوز حمودة لهدف الكشف عن آليات تحقيق الدلالة ومستوياتها المحتملة إلى تحديد المعنى وهذا ما لم يحققه الّنقد البنيوي بحجة علمنة الأدب وما لم يحققه الّنقد التفكيكي بحجة تشتت المعنى وانتشاره المستمر.

1 – حازم القرطاجني – منهاج البلغاء وسراج الأدباء – ص: 118.

2 – عبد العزيز حمودة - المرايا المقعرة- ص:374 .

3 –محمد زكي العشماوي -قضايا الّنقد الأدبي بين القديم والحديث- دار المعرفة الجامعية، دط، 1998 ، ص: 339 .

وحينما نتحدث عن الإبداع باللغة أو استخدام اللّغة على المجاز نجد أنفسنا في قلب النظرية الأدبية العربية من ناحية وفي قلب الجدل اللّذي عاشه نقد القرن العشرين من ناحية ثانية، وللإشارة فقط أن مفهوم المجاز وطبيعته يندرج ضمن النظرية اللّغوية أما

وظيفة المجاز فهي قلب النظرية الأدبية. وكان للمجاز نصيب كبير في البلاغة العربية واللّنقد، ولكن لم يأخذ صورته العلمية الدقيقة إلّا عندما ألّف عبد القاهر كتابيه أسرار البلاغة و إعجاز القرآن"[1] بل إّننا لا نبالغ إذا قلنا أن المجاز أصبح مع عبد القاهر أساس نظرية الشعر (Poetics) وهكذا ننطلق مع عبد القاهر الجرجاني في محاولة لتحديد وظيفة المجاز وهو حينما يفعل ذلك في القرن الخامس الهجري يضع يده مرة أخرى على الكثير من القضايا التي تنشغل بها اللّنقد في القرن العشرين الميلادي مثل :المباشرة والتجسيد والتقرير والتصوير ومراوغة المدلول للدال وتعدد الدلالة [2] .

يقول الجرجاني : " ألا ترى أنك إذا قلت" كثير الرماد " أو قلت" طويل النجاد " أو ... فإّنك في جميع ذلك لا تفيد غرضك اّلذي تعني من مجرد اللفظ ولكن اللفظ على معناه اّلذي يوحيه ظاهره ثم يعقل السامع من ذلك المعنى على سبيل الاستدلال معنى ثانيا هو غرضك" [3].

ويضيف د .أحمد مطلوب "أن المعاني الإضافية عند الجرجاني هي أساس جمال الكلام وإليها ترجع فضيلة المزية وهذه الفكرة لم يلتفت إليها أحد من اللّنقاد السابقين وقد تحدث عنها المعاصرون في الغرب وسموها معنى المعنى أيضا "

وقد توقف حازم القرطاجي عند المعاني الأولى والمعاني الثواني بقوله: " والمعاني الشعرية منها ما يكون مقصودا في نفسه بحسب غرض الشاعر ومعتمدا إيراده، ومنها ما ليس بمعتمد إيراده ولكن يورد على أن يحاكي بما اعتمد من ذلك أو حال عليه أو غير ذلك، ولنسم المعاني التي تكون من متن الكلام ونفس غرض الشعر المعاني الأول ولنسم المعاني التي ليست من معنى الكلام ونفس الغرض ولكنها أمثلة لتلك أو استدلالات عليها ...المعاني الثواني[4] في حين هناك من يرى أن هناك فرقا شاسعا بين مفهومي حازم و الجرجاني حيث تقول فاطمة الوهيبي: "وكلام حازم هنا عن المعاني الأول والمعاني الثواني مع شرحهما وربطهما بالغرض الشعري لا يمكن أن يمت بصلة بربط د .مطلوب مصطلحي حازم بمصطلحي الجرجاني المعنى ومعنى المعنى فالبون شاسع بين مصطلحي

---

1 – أحمد مطلوب :عبد القاهر الجرجاني بلاغته ونقده، ط1 ،1973 ،وكالة المطبوعات، بيروت ، ص386 .

2 –عبد العزيز حمودة - المرايا المقعرة– ص: 386.

3 – عبد القاهر الجرجاني– دلائل الإعجاز في علم المعاني – تحقيق محمد عبده ومحمد الشنقيطي، تصحيح وتعليق : محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة، دط، 1978 ، ص:202.

4 – حازم القرطاجني–منهاج البلغاء وسراج الأدباء– ص: 23.

حازم ومصطلحي الجرجاني كما هو ظاهر"[1]. وبالرغم من ذلك فإن أفكار البلاغيين العرب خاصة أفكار الجرجاني لا تختلف في جوهرها عن تعدد الدلالة بالمعنى الحديث خاصة عند النّقاد الجدد، بل إن البعض يذهب إلى أن تحديد المعاني الثواني أو معنى المعنى يتطلب درجة مشاركة القارئ أو المتلقي في إنتاج النّص تماما كما يقول أصحاب نظرية التلقي واستراتيجية التفكيك وعلى هذا فإن الفارق بين القديم والحديث هنا أكثر من فارق درجي"[2] وهذا ما أ كده محمد عابد الجابري : " إن أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز في الكلام العربي المبين كامنة في كون الأساليب البلاغية العربية تجعل المخاطب أو المتلقي يسهم في إنتاج المعنى المقصود بواسطة عملية استدلالية ينتقل فيها من اللفظ ومعناه المتعارف عليه إلى المعنى الّذي يقصده المتكّلم "[3].

وإلى جانب سبق عبد القاهر إلى تقديم مصطلح مألوف في الدراسات اللّغوية والأدبية في القرن العشرين (معنى المعنى) فقد كان أيضا محددا أو صريحا في وضع سلسلة ضوابط التدليل وهي:

- تباعد العلاقة بين المتشابهين عند نقطة البداية.
- معقولية العلاقة عند نقطة البداية بين المتشابهين.
- عدم تكّلف الغموض من أجل الغموض"[4].

وهذه الضوابط تحقق أكبر قدر من الحرية في الإيحاء وتعدد الدلالة والمعنى ويضمن عدم انزلاق الشعر إلى الغموض وفوضى الدلالة (اللامعنى) وهذا تأكيد آخر على أن البلاغة العربية قادرة على مباغتتنا بالكثير فبعد أن كان الغموض أكبر ميزة للنقد البنيوي والتفكيكي نجده غائبا تماما في البلاغة العربية.

هذا عن ربط حمودة بعض آراء الجرجاني بشذرات المقولات النقدية الحداثية والذي يبدو أمرا مستساغا من منظور بعض الباحثين في النظرية النقدية التراثية، إّلا أن تلك المقارنات لا تقدم أية إضافة حسب تعبير نبيل محمد صغير في كتابه" تشريح المرايا."

لكن ربط فكر الجرجاني البلاغي النسقي الضابط لحدود التأويل والمعنى – على الرغم من إعطائه المتلقي وظيفة في التأويل- ربطه بجاك دريدا بثمانية قرون لا يختلف كثيرا عن مفهوم الناقد التفكيكي، أو كبير كهنة التفكيك. فعبد القاهر حين شرحه المطول للمعاني الأولى والمعاني الثواني قائلا: " فهاهنا عبارة مختصرة وهي أن تقول المعنى ومعنى المعنى ؛ تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي يتصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى أن

---

[1] –فاطمة عبد الله الوهيبي – نظرية المعنى عند حازم القرطاجني– ص: 304.

[2] – عبد العزيز حمودة – المرايا المقعرة – ص : 393.

[3] – محمد عابد الجابري - اللفظ والمعنى في البيان العربي – فصول، العدد الأول ، المجلد 6 أكتوبر /نوفمبر /ديسمبر1985 ، ص:44.

[4] – عبد العزيز حمودة -المرايا المقعرة- ص: 399 .

تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك إلى معنى آخر"[1] فإنه بذلك يضع الأساس الأول لجوهر ميثافيزيقا الحضور، ولمفهومي الحضور والغياب دون أن يستخدم المصطلح الفلسفي الهرمينوطيقي الجذاب أو المصطلح النقدي الباهر"[2].

إذا سلمنا بصحة هذا الربط، ما هي الفائدة التي سيضيفها لطرح الجرجاني؟ أو لنا؟ وإذا أخذنا نقد حمودة اللاذع لجاك دريدا في كتابيه المرايا المحدبة والخروج من التيه، هل يمكن تصنيف هذا الربط على أنه مدح وإعلاء من قيمة الطرح البلاغي الجرجاني؟ أم أنه قدح ووضع من قيمة الجرجاني البلاغية، ومن ثم فهو غير متسق في طرحه المعرفي والنقدي؟ كما أن إسقاط حمودة لجمل ة متممة لنص الجرجاني، وهي " كالذي فسرت لك " يكشف عن رغبة حمودة الوصول إلى إيجاد مقاربة بين الطرحين المتناقضين جدا، بل حتى أن نص الجرجاني عبر تلك الجملة يحمل تقييدا محكما لكيفية الاستدلال، إضافة إلى الاستدلال المضبوط الذي تشير إليه كلمة " تعقل "؛ وهي إعمال العقل وآلياته المنطقية في الانتقال من معنى أولي إلى معنى ثان وهذا الإعمال للمنطق العقلي لا يرضاه دريدا على الإطلاق، فهو أساسا ثار على المركزية العقلية اللوجيستية، وأشاد بسلطة العاطفة، الباتوس.

يدافع حمودة عن نفسه من أي رد فعل أو نقد له، في ربطه بين المتناقضات ويقول: " لا بد أن نفكر في كثير من الأناة قبل أن نقول أن قراءتنا لتحليل الجرجاني للأبيات حملت ذلك التحليل أكثر مما يتحمل" [3]. وهذا علم من قبله بصعوبة الإيمان أو إقناع المتلقي بوجود ترابطات بين الجرجاني ودريدا، على الرغم من استناده إلى التحليلات التي قدمها محمد الولي، في مؤلفه الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي.

من خلال قراءة هذا الركن يمكن استخلاص نقطتين أساسيتين هما:

- ✓ لا يمكن اعتبار كل ربط بين النقد الحداثي من جهة، والبلاغة العربية من جهة ثانية، عنصر قوة واستراتيجية خادمة للنقد العربي، والتحليل الأخير لتقارب افتراضي بين دريدا والجرجاني يثبت ذلك.
- ✓ إبداعية اللغة ومجازيتها في الخطاب الشعري لا تمثل ظاهرة عربية خالصة فهي تميز الخطاب الشعري الإنساني.

وفي الأخير نقول أن ظاهرة الإبداع باللغة ظاهرة إنسانية خاصة باللغات جميعا وليست ظاهرة عربية خالصة كما لا يمكن اعتبار كلّ ربط بين النّقد الحداثي وما بعد الحداثي من جهة والبلاغة العربية من جهة ثانية عنصر قوة واستراتيجية خادمة للنقد العربي

[1] عبد القاهر الجرجاني- دلائل الإعجاز في علم المعاني- ص263.

[2] عبد العزيز حمودة- المرايا المقعرة- ص399.

[3] -المرجع نفسه - ص415.

3 -الصدق والكذب في التجربة الشعرية.

ناقشنا في الركنيين السابقين من أركان النّظرية الأدبية قضية المحاكاة والإبداع واللّغة كأداة إبداع ودور المجاز في تحقيق ذلك، ويرتبط بقضية العلاقة بين المادة المحاكاة والصورة أو اللّغة قضية أخرى انشغلت بها البلاغة العربية وكان لابد لها أن تنشغل بهامنذ البداية وهي قضية الصدق والكذب وإن كانت المدارس النّقدية الغربية منذ السنوات المبكرة من القرن العشرين على الأقل قد نحت قضية الصدق والكذب جانبا وتخطتها وارتفعت فوقها بدرجات متفاوتة فقد اكتسبت تلك القضية أهمية خاصة في الثقافة العربية وفرضت نفسها فرضا على حركة النقد العربي في ربع القرن الأخير من القرن العشرين فما موقف البلاغة العربية القديمة من قضية الصدق أو الكذب ؟"[1]

سوف نثبت في الواقع أن العقل العربي طور موقفا واضحاً من قضية الصدق والكذب يمثل خيطا واضحا في ضفيرة النظرية الأدبية العربية. ولكن عن أي صدق وأي كذب نتحدث؟ هل نعني بالصدق مجرد الإفادة بأمر تثبت الشواهد الحسية والأدّلة العقلية صحته؟ وهل نعني بالكذب بالطريقة نفسها الإفادة بأمر نثبت الشواهد الحسية والأدلة العقلية عدم صحته؟.

إن قضية الصدق والكذب كما سنتوقف عندها وبالقطع كما توقف عندها البلاغيون العرب أكبر وأخطر بكثير، إنّها مظّلة عريضة واسعة تندرج تحتها كل القضايا الخاصة بعلاقة الأدب بالواقع بل وبصورة أكثر تحديدا بالغايات العملية والأخلاقية الغريبة على طبيعة الإبداع.

الواقع التاريخي للبلاغة العربية يؤكد أن البلاغي العربي كان يتحرك على محورين: محور ديني أخلاقي، ومحور التأثير الأجنبي الذي وجد فيما بعد وقد شق البلاغي العربي طريقة بين هذين المحورين في براعة واضحة مكنته من تحاشي الصدام المحتمل في أكثر من موقع فطور بذلك موقفا وسطا ناضجا"[2] و كان من الطبيعي والمنطقي أن يرتبط الشعر في صدر الإسلام بعجله الصدق الديني والأخلاقي وأن تعتمد الأحكام النقدية في الشعر على درجة الصدق والكذب .وهذا ما يؤكده أحمد طاهر "هذا على حين أّننا خلال الحقبة المبكرة لظهور الإسلام وحتى أواخر القرن الثاني الهجري تقريبا، نجد مبادئ نقدية توافرت لها صفة التوثيق ...ولكن في عمومها تتركز حول بعض المبادئ الإسلامية :العقيدة الإسلامية، وأهم ما تعتمد عليه هو الصدق، صدق المسلم في عقيدته،

[1] -عبد العزيز حمودة -المرايا المقعرة- ص415 .

[2] -المرجع نفسه – ص:417.

وصدقه مع إخوانه ونبل العاطفة وتساميها مما يرفعها إلى الإطار الذي رسمه الإسلام لتحرك المسلم، والعّفة أو الخلق أو التقوى بصفة عامة"[1].

إننا حين تستقرئ قضية الصدق والكذب في التراث البلاغي والنقدي العربي، يعود القارئ مباشرة إلى النقد الذي أنتجه صدر الإسلام وما بعده، والذي استند إلى رؤية دينية إسلامية فصلت كليا، في القضية إلى درجة "تكفير الشاعر الذي يخرج على القيم الدينية كما حدث مع الشاعر قيس بن ذريح الذي كفره الخليفة عبد الله بن مروان "[2]، لكن مصطلح الصدق أساسا لا يمكن تناوله على الإطلاق إذ نجد عثمان موافي يقسمه إلى: "صدق علمي، وهو صدق بالفعل، لأنه يعني موافقة أو مطابقة وقائعه للواقع. وصدق فني، وهو صدق بالإمكان، يعرف بقبول النفس بوقائعه أو نفوره منها "[3] .

1 السرقات الأدبية بوصفها تناصا:

شكلت العلاقة بين السرقات الأدبية في التراث الشعري والنقدي العربي والتناص، مفهوما وإجراء نقديا قطبا في النظرية الأدبية والنقدية الحمودية، على الرغم من أن هذا المبحث أو العلاقة قد قتلت بحثا ودراسة من عدة جوانب، إلا أن حمودة يجعلها كدليل لوجود نقد تطبيقي عربي. يقول حمودة: " إن ذلك الجدل التطبيقي هو الذي فتح الباب أمام التنظير البلاغي والنقدي فيما بعد، مما يعني أن الانتقال من مرحلة التطبيق إلى التنظير " [4]، فمن خلال البحث في قضية السرقات الأدبية، من منظور نصي، يتضح ذلك الفهم العربي الخالص لمفهوم النظرية.

يريد حمودة أن يربط بين السرقات والتناص ما بعد الحداثي، ليقدم شرعية لفاعلية دراسة السرقات، يقول حمودة في هذا الصدد: " إن السرقات الأدبية التي انشغل بها البلاغيون انشغالا كبيرا لمدة قرنين على الأقل هي البداية الحقيقية للمفهوم ما بعد الحداثي والمصطلح النقدي الباهر الذي استخدم للدلالة عليه وهو التناص أو البينصية Intertextualité [5]، على الرغم من الصبغة الإيجابية التي تميز التناص، والصبغة السلبية التي تميز السرقات. فالسرقة يتعين فيها إرجاع النص إلى الأصل، عكس التناص الذي يبقى في نصه المستعار إليه دون عملية إحالة أو إرجاع إلى الأصل. لأن لا ثبات للأصل في الطرح ما بعد الحداثي.

ولهذا فالربط بين السرقات الشعرية والتناص بشكل مطلق، يبدو أمرا مبالغا فيه فعلى الرغم من أنه " لم تكن فكرة تداخل النصوص وترابطها غريبة عن تقاليدنا النقدية القديمة، بل نجدها متصلة بحديث القدماء عن

---

[1] -أحمد طاهر-حول روافد النقد الأدبي عند العرب- ص: 14 .

[2] -عبد العزيز حمودة-المرايا المقعرة- ص420، 421.

[3] - عثمان موافي- في نظرية الأدب، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم- ج1، ط3، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، 2000، ص173

[4] -عبد العزيز حمودة- المرايا المقعرة- ص443.

[5] -المرجع نفسه- ص443.

مجموعة من الأبواب النقدية أهمها السرقات "[1]، إلا أن الإطار الايبسيمولوجي يختلف نسبيا بين الظاهرتين. فكيف يمكن ربط تقاليد القدماء المؤكدة على وجوب الحفاظ على مجموعة من المعاني، مما يؤدي إلى تلامسات وتشاكلات في بعض السمات على مستوى المعاني والألفاظ، وبين التناص الغربي الذي جاء ليهدم الفكر البنيوي؛ قائل بنسقية وانغلاق في النص. على الرغم من أن حمودة يحاول أن يجد تقاربا بين الطرحين الابستيمولوجيين حين يقول: " تمحور الحديث عن السرقات الشعرية وشرط تحققها أو انتفائها حول محور المعاني والألفاظ، أو المادة والصورة. وسوف يكتسب المحور نفسه الأهمية نفسها في مفهوم البينصية في المذاهب ما بعد الحداثية[2]. فقد حاول حمودة الربط بين علاقة الدال بالمدلول المضطربة في الطرح التفكيكي بالطرح البلاغي العربي في قضية المعنى واللفظ.

حينما يربط حمودة بين تقنين الجرجاني للسرقات وفهم كريستيفا ودريدا للتناص، فهذا تحميل للشيء أكثر مما يحمل في إدراك العلاقات بين القضايا المعرفية يجب الإشارة إليه. يقول حمودة: " بعد ترويض المفهوم وتقليم أظافره وأظلافه الجارحة، يصبح التناص في الواقع هو الصياغة ما بعد الحداثية البراقة للسرقات الأدبية المقننة، والتي عرفها عبد القاهر بالاحتذاء"[3].

ومرة ثانية نلاحظ اهتمام حمودة بإدراك علاقة بين المفاهيم النقدية العربية، ومفاهيم ما بعد الحداثة. كما نلاحظ عدم تقديم إستراتيجية التقليم والتحيين، التي يجب أن تجرى على مفهوم التناص، وإن كان يقصد تلك المراوغة الدلالية الموجودة فيه. فهو حينئذ يقضي عليه ويقصيه كليا عبر افراغه من مقوماته وإجراءاته الأساسية التي يختصرها محمد مفتاح في[4]:

1 فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة؛

2 -ممتص لها يجعلها من عندياته وبتصييرها منسجمة مع فضاء بنائه ومع مقاصده؛

3 محمول لها بتمطيطها أو بتكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالتها أو بهدف تعضيدها.

وعلى الرغم من أن السمات الثلاثة توحي بالتوجه ما بعد الحداثي المفتوح، إلا أن السمة الثالثة هي التي تقترب إلى المقولة التفكيكية المركزية: الانتشار، فالنص. بذلك ليس وحيدا، ولا مشكلا لنفسه، وإنما عبر عدة بنيات مختلفة منسجمة وغير منسجمة.

---

[1] - عبد القادر بقشي-التناص في الخطاب النقدي البلاغي، دراسة نظرية وتطبيقية- تقديم: محمد العمري، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2007، ص30.

[2] -عبد العزيز حمودة- المرايا المقعرة- ص446.

[3] -المرجع نفسه- ص452.

[4] -محمد مفتاح- تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص- ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1986، ص121.

5-الشكل والمضمون بوصفهما داخلا وخارجا:

انطلق عبد العزيز حمودة في هذا الركن من قضية الشكل والمضمون، معتمدا؛ على الطرح البنيوي. لتتداعى الأسئلة التي تصب في رافد واحد، وهو كيف كتب ما كتب؟ أي كيف ينتج النص الأدبي عند " سقوط المحور الرأسي على المحور الأفقي "[1]؛ لكن ربط حمودة هذه القضية بالتراث النقدي العربي. ليقف وقفة اندهاش أمام باكورة الدراسات البلاغية العربية، التي تعرضت لهذه المسألة (الشكل والمضمون). والتي لها علاقة مباشرة بثنائية اللفظ والمعنى أو الصورة والمادة.

ليشرع كل ناقد عربي قديم كان أم حديث، في معالجة هذا الطرح؛ كل حسب مشاربه الثقافية، فنجد تعدد مواقف البلاغيين العرب، ما أثرى المكتبة العربية وساهم في إنعاش النقد العربي. إذ هناك من انحاز للشكل على حساب المضمون أو المعنى، على حساب الشكل. ومنهم من حاول أن يكون وسطي؛ بإمساك العصا من المنتصف والتوفيق بين الشكل والمضمون.

فبدأ حمودة بعرض المواقف المتعددة، إذ استهل بعبد القاهر الجرجاني الذي أعطى لقضية اللفظ والمعنى مساحة أكبر، وخلاصة موقفه هي أقرب بكثير إلى ما جاءت به حداثة القرن العشرين، فالجرجاني حداثي في عصره؛ ففي حديثه " عن العلاقة بين العلاقة بين المعنى والصنعة، أو المادة – الهيولي – والصورة، يكتب الجرجاني في دلائل الإعجاز: " إن سبيل المعاني سبيل أشكال الحلي كالخاتم والشنف والسوار، فكما أن من شأن هذه الأشكال أن يكون الواحد منها غفلا ساذجا لم يعمل صانعه فيه شيئا أكثر من أن يأتي بما يقع عليه اسم الخاتم إن كان خاتما...، كذلك سبيل المعاني أن ترى الواحد منها غفلا ساذجا عاميا موجودا في كلام الناس كلهم ثم تراه نفسه وقد عمد إليه البصير بشأن البلاغة وإحداث الصور في المعاني فيصنع فيه ما يصنع الصنع الحاذق حتى يغرب في الصنعة ويدق في العمل ويبدع في الصياغة"[2].

[1] -عبد العزيز حمودة- المرايا المقعرة- ص468.

[2] -عبد القاهر الجرجاني- دلائل الإعجاز- ص324.

ثالثا: منهج عبد العزيز حمودة الفكري ومفاهيمة الأساسية

تعد قضية المنهج من أهم القضايا الفكرية الكلية التي اعتنى بها الفكر الإنساني عموماً، والفكر الإسلامي والغربي خصوصاً ، فهي متعلقة بالسؤال عن الكيفية، أي إذا أراد الباحث قراءة الثقافة الغربية أو التراث العربي والإسلامي سوف يتساءل عن كيفية قراءته لتلك الثقافة وذلك التراث، وإذا أراد الاجتهاد لإنتاج معرفة جديدة، سوف يحتاج لبيان كيفية هذا الاجتهاد، فالمنهج ضروري للوصول إلى مقاصد وغايات الباحث.

وهو ليس أمراً طارئاً أو مستحدثاً، بل هو مصاحب للإنسان عبر تاريخ وعيه، وهذا الوعي لم يقتصر على دائرة حضارية دون أخرى، ولا مجال تخصص محدد دون غيره ، بل هو يدخل في جميع الحقول المعرفية، ومنها حقل النقد الأدبي[1]، وهو مرتبط بعلاقة اعتمادية وترابطية ، بالرؤية للوجود والمعرفة التي تسبق المنهج وتوجهه، والمنهج هو طريقة تفكير محددة يسير عليها المفكر وفقاً لمبادئ معينة أو مفاهيم أساسية قاعدية ، وحسب نظام معين لتوصله إلى غاية مقصودة، ومنطلقة من رؤية فكرية كلية، للوجود وللمعرفة ، فقولنا: (طريقة تفكير محددة) يستلزم وجود فكر ، و أفكار، وصور للتعبير عن هذه الأفكار، ومفكر.

فالفكر بصورة عامة يقصد به إعمال الخاطر في الشيء والتمعن فيه ، إلا أنه كذلك هو مجموعة الأفكار التي أنتجتها أجيال من المفكرين، فالأفكار هي بنات الفكر كما يقول ابن منظور[2] ، فهي النتاج العام له وخَلَفُهُ، وما يتمخض ويتولد عنه، فضلا عن كونها ردود أفعال صاحبها اتجاه واقعه الحضاري، فلا فكر بدون أفكار ولا أفكار بدون فكر، ولا وجود لأيهما بدون عقل أو عقول مفكرة، عايشت مؤشرات حضارية متعددة الأصول والمصادر وسياقات تاريخية معينة، تركت بصمتها عليها، وعلى فكرها عموما الذي تفاعل معها وانفعل بها وأثر فيها، والتي قد يتجاوزها أو يتجاوز بعض مؤثراتها، فضلا عن وجود صورة عامة، يظهر من خلالها المفكر والأفكار وتتشكل بها، والتي قد تبرز في صورة آراء، أو تأملات، أو تصورات، أو اقتراحات،أو حلول، أو مبادئ، أو علامات استفهام، أو انتقادات، أو تقويمات أو مراجعات.....الخ[3].

إن ما يعنينا من فكر حمودة وصوره – إذ لا انفصال بينها – في البحث، (المبادئ أو المفاهيم الأساسية القاعدية ، التي وضعها وفق نظام معين ومنطلق من رؤية فكرية كلية ، للوجود وللمعرفة)، التي كانت منطلقاً له، لإنتاج أفكاره، من حيث كونها آراء وأقاويل، وتصورات أو وجهات نظر متبناة، وهذه (المبادئ والمفاهيم أو المقولات) هي التي تحدد طبيعة منهجه، أو طريقة تفكيره فنحن سنتناول مفاهيمه الأساسية التي استخدمها بوصفها أدوات

---

[1]– محمد عابد الجابري– بنية العقل العربي،ص: 239.

[2]–ابن منظور – لسان العرب، المجلد 2: 1120، مادة (فكر)

[3]– مصطفى محمود منجود– قضايا منهجية في خبرة تدريس الفكر السياسي الإسلامي، ص: 78–85.

فكرية في قراءته ونقده وتشكيل تصوراته و آرائه ، إلا أن هذه المقولات والمفاهيم الأساسية ، هي ليست معزولة لوحدها ، بل هي داخلة في شبكة من العلاقات المترابطة ، وذلك لأن المفكر لا بد منطلق من فكر سابق ، فهذه الشبكة من العلاقات المتداخلة تسهم جميعها في تحديد طبيعة تلك المبادئ أو المفاهيم الأساسية القاعدية ، ونحن نفترض من خلال هذا البحث أن حمودة ينطلق من معادلة أساسية في خطابه النقدي، تقول: لبناء معرفة أدبية عربية منبثقة عن ثقافة الأمة وغير تابعة للآخر الغربي، لابد من تبني منهج فكري له مفاهيمه المنبثقة عن المنظور الحضاري أو رؤية الأمة للوجود وللمعرفة، فما المقولات والمفاهيم الأساسية لهذا المنهج؟

إن منهج حمودة الفكري كما أري – يتأسس على (أربع) مقولات أو مفاهيم أساسية، يستخدمها بوصفها أدوات فكرية في قراءته ونقده وتشكيل تصوراته وأرائه، وهي: (مفهوم الاجتهاد العلمي مفهوم الاختلاف مفهوم الثابت والمتغير مفهوم التحيز) وهذه المفاهيم أعدها مفاهيم جوهرية ومحورية في منهجه الفكري، ينبثق بعضها عن بعض وتشكل شبكة متداخلة فيما بينها، ويكمل أحدهما الآخر

1 – مفهوم الاجتهاد العلمي:

إن البحث يرى أن حمودة استخدام هذا المصطلح ومفهومه في خطابه النقدي بصورة متكررة[1]، فهو يعد من المفاهيم الرئيسة في منهجه الفكري، يقتضي الوقوف على مفهومه في اللغة والاصطلاح؟

الاجتهاد لغة: الجهد بفتح الجيم وضمها يعني الطاقة، وقرئ بهما قوله تعالى" الذين يَلْمزون الْمُطوّعين من المؤمنين في الصدقات والذين لا يجدون إلا جهدهم فيسخرون منهم سخر الله منهم ولهم عذاب اليم"[2] والجهد بالفتح المشقة يقال جهد دابته وأجهدها إذا حمل عليها في السير فوق طاقتها، وجهد الرجل في كذا جد فيه وبالغ، والاجتهاد والتجاهد بذل الوسع والمجهود[3].

أما اصطلاحاً: فيعد من المصطلحات التي استخدمت في أصول الشريعة الإسلامية والفقه، وهذا المصطلح أخذ من قوله (صل الله عليه وسلم):" إذا حكم الحاكم فاجتهد ثم أصاب فَلَهُ أجران وإذا حَكَمْ فَاجتهد ثم أخطا فله أجر"[4]، ثم إن رسول الله صل الله عليه وسلم بعث مُعَادًا إلى اليمن فقال: كيف تقضي؟ . فقال: أقضي بما في كتاب الله.قال: قان لم يكن في كتاب الله؟ . قال: فبسنة رَسُول الله صلى الله عليه وسلم.قال: فإن لم يكن في سنة رسول الله صلى الله عليه وسلم؟ قال: اجتهد رأيي.قال: الحَمد لله الذي وفق رسول رَسُول الله[5].

---

[1]–عبد العزيز حمودة –المرايا المقعرة – ص: 201.

[2]– القرآن الكريم – رواية ورش عن نافع –سورة التوبة، الآية (79).

[3]– ابن منظور – لسان العرب، المجلد 1: 520–521، مادة (جهد).

[4]– محمد البخاري – صحيح البخاري، ، الجزء 3: 438، رقم الحديث (7352).

[5]– محمد الترمذي –الجامع الصحيح (سنن الترمذي)، محمد الترمذي، رقم الحديث (1331).

وهو في اصطلاح الأصوليين " بذل المجتهد وسعه في طلب العلم بالأحكام الشرعية بطريق الاستنباط[1]، وهذا المفهوم انبثق جزء منه عن المعنى اللغوي ، فإن يبذل المجتهد وسعه، أي يستفرغ غاية جهده بحيث يحس من نفسه العجز عن المزيد عليه[2]، لهذا يذهب الجويني إلى أن الاجتهاد هو "تفريغ الوسع في تحصيل المقصود، ولذلك لا يقال لمن حمل خفيفاً : اجتهد في حمله ولذلك لم نقل لمن عرف الحكم بالنص: أنه اجتهد[3]، أي أن الاجتهاد كذلك يكون في النصوص (أي نصوص الكتاب والسنة) القطعية الدلالة، التي يكون الحكم فيها منصوصا عليه لا يحتاج إلى أي استنباط أو تأويل ، بل في النصوص الظنية الدلالة، لهذا جعل الجويني من يعرف الحكم بالنص ، أي النص القطعي الدلالة، غير مجتهد[4].

والمجتهد عند الأصوليين نوعان: المجتهد المطلق، والمجتهد المنتسب أو المقيد فالأول هو له الأهلية التامة يمكنه بها معرفة أحكام الشرع بالدليل وسائر الوقائع الأخرى، أو يضع مذهباً كاملاً أو يختص بأحكام اجتهادية مضافة إليه، أما الثاني فهو الذي ينطلق من مذهب محدد ويجتهد فيه، أو مسائل معينة[5].

ولهذا أجازوا الإتباع في الاجتهاد دون التقليد، مع التفريق بينهما، فالتقليد هو الرجوع إلى قول لا حجة لقائله عليه، بحيث يوجب عليك قبوله ويلزمك إياه، أما الإتباع فهو الرجوع إلى قول ثبت عليه حجة ودليل بحيث يوجب عليك قبوله[6].

ونحن نرى أن حمودة استفاد من هذه التعريفات، والتمييز بين عدد من المصطلحات المرتبطة بمصطلح الاجتهاد، مع إضافة صفة (العلمي)إليه، فاستخدامه لهذا المصطلح يستند إلى مفهومه اللغوي وجزء من المفهوم الإصلاحي، فالاجتهاد العلمي يتطلب من الباحث كذلك بذل في وسعه في طلب العلم، وتفريغ غاية جهده في تحصيل المقصود بحيث يحس من نفسه العجز عن المزيد. وصفة العلمية تقتصر عنده على العلم بمفهومه التجريبي، فالعلم بحسب الرؤية التجريبية الغربية، يشير إلى معنى ضيق ينحصر في المعرفة التي تحكمها قوانين المادة، والتجريب المادي فحسب، فيفسر كل الظواهر على أساس مادي تجريبي، فيقبل ما يثبت التجريب المادي وجوده وصحته . ويرفض ما يثبت التجريب المادي عدم وجوده أو صحته أو حتى ما لا يقبل القياس أو الحكم التجريبي[7].

---

[1]- محمد أحمد الراشد -أصول الإفتاء والاجتهاد التطبيقي،: المجلد 1، الجزء 1،ص: 43.

[2]- عبد الكريم زيدان -الوجيز في أصول الفقه، ص: 314.

[3]- أصول الإفتاء والاجتهاد التطبيقي، ص: 60.

[4] - ابن قيم الجوزية- أعلام الموقعين عن رب العالمين،الجزء 2، ص:309.

[5]- سيف الدين الآمدي -الإحكام في أصول الأحكام،الجزء 4، ص:203.

[6]-أعلام الموقعين عن رب العالمين ،الجزء 2،ص:197.

[7]-عبد العزيز حمودة- المرايا المقعرة- ص:484.

في حين ان حمودة يرفض حصر مفهوم العلم بهذا الإطار الضيق، لأن هذا العلم بمعناه الضيق التجريبي إذا كان قادراً على تفسير الموجودات الحسية فهو يقف عاجزاً عن تفسير العديد من الظواهر الميتافيزيقية، وهذا ما أدركه العقل الغربي أخيرا، لذلك فإن حمودة لا يقبل تطبيق قواعد العلوم الطبيعية والتطبيقية أو تعميمات التاريخ الطبيعي أو قوانين الفيزياء على أمور لا تخضع للتجريب والقياس العلمي بهذا المعنى الضيق ولا ينبغي إخضاعها له، مثل العلوم الإنسانية ويتبنى مفهوماً واسعاً وشاملاً للعلم، أوضحه شكري عياد بأنه معرفة منظمة أو نافعة، يقينية أو غير يقينية أي ظنية ، تشتمل قضايا كلية يمكن تسميتها أحكاماً، أو قواعد، أو قوانين تنطبق على كل حالة خاصة، يمكن أن تعرض مما يدخل تحت موضوعها[1]، فتحت هذا المفهوم يمكن أن يدخل مفهوم العلم التجريبي ومفاهيم العلوم الإنسانية والشرعية، لأنها جميعها معارف تنطبق عليها صفة التنظيم والنفع، واليقينية والظن فضلا عن احتوائها على أحكام عامة أو قواعد أو قوانين.

وانطلاقاً من هذا المفهوم أن حمودة يشترط بذل الجهد والوسع لفهم منجزات العقل العربي (التراث /الأصالة)وإنجازات العقل الغربي(الحداثة وما قبلها وما بعدها /المعاصرة) ، لكي نستطيع الوصول إلى نظرية أدبية ونقدية عربية وعدم تبسيط الأمور والأخذ بأبسط الحلول المتمثلة بالتقليد والسقوط بخطر التبعية الغربية، وبذلك نزيل التكلسات التي رسبتها عصور الانحلال الطويلة فوق تراث البلاغة العربية حتى نعيد الاتصال وليس القطيعة مع ذلك التراث ونطوره في ضوء معارفنا، ومعارف الآخرين الجديدة.، ليصبح أكثر خصوصية وارتباطاً بالعقل العربي[2]، مع إدراك الاختلاف بين الثقافتين العربية والغربية، وإدراك ثوابت ومتغيرات كل منهما، ومن ثم انعكاس ذلك على الآراء والمفاهيم والنظريات والمصطلحات، مما يؤدي إلى تحيزها للرؤية الكلية الفكرية الوجودية والمعرفية التي انبثقت عنها.

ثم إن هذا لا يمنع من الاستفادة من ثقافة الآخرين وإتباعهم إذا توفر الدليل والحجة على آرائهم وأقوالهم، دون تقليدهم تقليداً اعمي من دون توفر دليل يلزمنا بذلك، وهو بهذا يستفيد من تفريق علماء الأصول بين الإتباع والتقليد، لذا نجد حمودة لا يدعي لرؤيته النقدية والنظرية الأدبية والنقدية التي يسعى للوصول إليها أن تكون جديدة كل الجدة، بل إن هذا أمر مستحيل في العلوم الإنسانية بخلاف العلوم الطبيعية[3]. ونحن نتفق معه في ذلك إذ إن الظن بوجوب الصيرورة إلى اجتهاد علمي جديد يفي بحاجة النقد الأدبي العربي في عالم سريع التغير ظن صحيح، لكننا فتنا بجاذبية الاجتهاد الجديد والتطور والتقدم فشغلتنا عن تدقيق العلم اللغوي والبلاغي والنقدي السابق، الذي فيه العديد من الحلول التي تفي بحاجاتنا المعاصرة، مما يعفينا من تكلف اجتهاد جديد.

---

[1]- المرجع السابق – ص: 16.

[2]- المرجع نفسه – ص: 200.

[3]- المرجع نفسه – ص: 184.

إلا أننا نأخذ على حمودة عدم تطرقه للنصوص الدينية من القرآن والسنة التي تناولت موضوع الأدب والمتمثل بالشعر، مع أنه يقر في رؤيته الكلية ، بان للدين الإسلامي دورا في الثقافة العربية، ويعتمد على مفهوم الاجتهاد العلمي بوصفه مفهوماً من مفاهيم منهجه الفكري ، فما نأخذه على خطابه النقدي انه لا يوضح لنا الرؤية القرآنية والنبوية للأدب وموقفها منه، وتأثير هذه الرؤية في الأدباء من حيث رؤيتهم لطبيعة الأدب، وعلى النقاد من حيث رؤيتهم له ولطبيعة النقد، وقد نوقشت هذه القضايا من نقاد عدة، أوضحوا فيها رأيهم وقولهم[1]، و خطاب (د حمودة) يفتقر لهذا الأمر، وإن وجدناه يرجع في هذه المسالة إلى آراء معاصرين له، بينوا رأيهم في عدد من النصوص الدينية، وفي آراء بعض الفقهاء[2]، مع أنه يصل إلى نتيجة –اتفق معه فيها– إلا أنها من دون مقدمات في خطابه النقدي يقول فيها والموقف الفقهي من الشعر والشعراء في صدر الإسلام كان اقل صراحة وتشنجاً بشكل واضح من موقف المتطهرين (puritans) الأوربيين منذ منتصف القرن الخامس عشر الذي قام على رفض جميع أنواع الإبداع لكونها محققة للذة، مما لا يتفق مع طبيعة العقاب المفروضة على أبناء آدم لكونهم حمالين للخطيئة الأولى خطيئة العصيان، و لم يستثن من ذلك الحظر إلا الكتابات الدينية والشعر الديني[3]، المنتمي للمتطهرين بالطبع بخلاف الكتابات والأشعار الدينية الأخرى، إلا أن حمودة وجدناه يشترط وجود إطار من القيم يتقيد بها المبدع في كتابته، بوصف الإبداع نتاج الوعي فضلا عن اللاوعي، ويتقيد بها الناقد أيضا في قراءته وتقيمه للنص الأدبي[4].

إن مفهوم الاجتهاد الذي يقتضي تحفيز الباحث لبذل وسعه وجهده في الاستقراء والفهم والتأويل والإضافة العلمية، وعدم التقليد الأعمى مع إمكانية الإتباع، وليس التبعية، يقتضي كذلك إدراك وجود ثقافات مختلفة، لكل ثقافة رؤيتها الخاصة للوجود والحياة والمعرفة، التي تختلف عن رؤية الثقافة الأخرى، أي لابد من إدراك وجود مبدأ الاختلاف، فليس نتاجات الثقافات هي نتاجات إنسانية وعالمية موضوعية غير متحيزة في غالبيتها، بل هناك الخصوصية والاختلاف، فما مفهوم الاختلاف في منهجه الفكري؟

2 – مفهوم الاختلاف.(على المستوى الفكري والواقعي):

الاختلاف هو ضد الاتفاق، والفرق بينه وبين الخلاف، أن الاختلاف يستعمل في القول المبني على دليل، على حين أن الخلاف لا يستعمل إلا فيما لا دليل عليه. والاختلاف عند بعض المتكلمين هو كون الموجودين غير متماثلين وغير متضادين[5] .

---

[1]– عيسى علي العاكوب – التفكير النقدي عند العرب–ص : 62.

[2]–عبد العزيز حمودة –المرايا المقعرة– ص:422.

[3]– المرجع نفسه – المرايا المقعرة– ص: 421.

[4]– المرجع نفسه – ص:436.

[5] المعجم الفلسفي، الجزء 1، ص: 47.

فالاختلاف يعني أن الثقافات الإنسانية غير متماثلة وغير متفقة في كل شيء، بل لابد من وجود خصوصيات تخص كل ثقافة و لا تدخل ضمن المشترك الإنساني، أو النتاج العالمي، ثم إن وجود الاختلاف لا يعني أن الثقافات متضادة في كل شيء ولا يوجد ما يجمعها، بل لابد من وجود ما يتفقون عليه، ويتبع بعضهم بعضا مع وجود الدليل.

ثم إن ممارسة حق الاختلاف لا يعني بالضرورة صحة مقولات الثقافة العربية أو المثقف العربي المنتمي لها، أو خطأ مقولات الآخرين، وتقبلنا لمقولات الآخرين واتفاقنا معهم لا علاقة له بوجود تلك المقولات ومدى تأثيرها، ثم إن اختلافنا معها لا يبطل وجودها أو تأثيرها، ولا يعني كذلك اتهام المخالفين بالجهل أو القصور أو التقصير، ما دام يقوم هذا الاختلاف على الحوار البناء، ومقارعة الحجة بالحجة والدليل بالدليل[1].

وهذا الاختلاف يقع كما يرى حمودة على مستويين، على المستوى الفكري وعلى مستوى الواقعي، فعلى المستوى الأول نجده لا يسلم بالموضوعية المطلقة لما أنتجته الحداثة النقدية وما بعدها، وما قبلها ومصطلحاتها النقدية ، و يؤكد انحيازها للفكر والثقافة التي انطلقت منها، مما يجعله يقارن بين الرؤية الغربية حسب ما تجلت في مقولات النقاد الغربيين، والرؤية الإسلامية حسب ما تجلت في مقولات البلاغيين والنقاد العرب، للبحث عن نقاط الاختلاف بين الثقافتين الغربية والعربية[2]. ونحن نتفق معه في ذلك إذ لا نسلم بفرضية من يرى بأنه علينا التغاضي عن تحيزات ونقائص الحداثة حتى تندمج بها ونصبح جزء منها[3]، لأن التغاضي عن تحيزات المقولات النقدية الغربية، والرؤية الفلسفية الكلية المنطلقة منها، يجعلنا نقرا تلك المقولات قراءة جزئية ومنقوصة، لا تصل إلى الأبعاد الحقيقة لتلك المقولات، بل إننا نجردها من شروطها التاريخية، ونوظفها في سياقات مختلفة عنها، بل قد تكون متناقضة ومتضادة معها[4]. فهناك اختلاف بين الثقافتين الغربية والعربية بصورة عامة، واختلاف بين الفكر الحداثي وما بعد الحداثي، وبين الفكر العربي بصورة خاصة، فالأزمة هي أزمة حضارية ثقافية فكرية بالدرجة الأولى[5].

أما على المستوى الثاني، فيذهب حمودة إلى أن العالم الغربي هو عالم صناعي اقتصادي إنتاجي، في حين أن العالم العربي هو عالم استهلاكي، مستهلك لمنتجات الصناعة الغربية المتقدمة على الرغم من كل شعارات التصنيع والتحديث التي رفعها العالم العربي لما يقرب من قرنين، بل إن الاختلاف في التطور الصناعي والزراعي. الاقتصادي يوجد داخل الواقع الغربي والدول الاستعمارية المسيطرة نفسها، ومن ثم فإن اندفاع دول العالم الثالث

---

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

[2] –عبد العزيز حمودة– الخروج من التيه – ص: 8.

[3]- شكري عياد– المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين–ص: 15.

[4]- عبد الله إبراهيم –الثقافة العربية و المرجعيات المستعارة– ص: 7.

[5] –عبد العزيز حمودة – المرايا المقعرة– ص: 55.

ومنها الدول العربية في اتجاه الحداثة أو ما بعد الحداثة الغربية دون أن تتوفر لها الحالة الاقتصادية والاجتماعية التي أفرزتها، هو شبيه بتبني نتائج تقوم على مقدمات ليست مقدماتها، فإن النتيجة المؤكدة هي وقوع المجتمعات في حالة فصام مرضية ، واختراق لثقافتنا العربية[1]، لأن ذلك سوف ينعكس على المجتمعات، مع أن هناك اختلافاً واضحاً بين المؤسسات الاجتماعية ووظائفها في المجتمع العربي وعلى رأسها الأسرة، وبين المؤسسات الاجتماعية الحداثية وما بعد الحداثية[2].

ولهذا نجد حمودة يرى أن الحداثة الثقافية والنقدية على وجه الخصوص وما قبل الحداثة وما بعد الحداثة، ما هي إلا نتاج لواقع غربي خاص (بها)، بكل أبعاده السياسية والاقتصادية والاجتماعية والدينية والثقافية والفكرية الفلسفية خصوصاً، أي أنها لم تنشأ من فراغ، بل هي النتاج الطبيعي والمنطقي لتطورات الفكر الغربي الفلسفي بمذاهبه المختلفة، منذ القرن السابع عشر وحتى الآن، وثوراته العلمية الصناعية التي قلبت موازين العلاقات التقليدية في مجتمعاتها، وهي تطورات خاصة بالواقع والإنسان الغربي، وهي تطورات أدت بصورة ضرورية إلى ظهور المدارس الأدبية والنقدية بمصطلحاتها الخاصة التي تكتسب دلالتها وشرعيتها من ذلك الفكر بالدرجة الأولى، والتي تفسر ردود الفعل التي تثيرها الحداثة أو الحداثات الثقافية وما قبلها وما بعدها، ثم إنها بالطبع تفسر التعديلات المختلفة التي تدخلها كل ثقافة على مشاريعها النقدية. وعليه فإن نقل مفاهيمها ومصطلحاتها النقدية – كما يذهب (د. حمودة) – إلى الثقافة العربية في عزلة عن خلفيتها الفكرية والفلسفية سوف يفرغها من دلالتها، ويفقدها القدرة على تحديد معنى معين، ونقلها بعوالقها الفلسفية سوف يؤدي إلى الفوضى والاضطراب، بل يعده نوعاً من الترف بل العبث الفكري – كما يصفه — و ذلك لأن القيم القادمة مع تلك المصطلحات تختلف بل تتعارض أحيانا مع القيم المعرفية التي طورها الفكر العربي المختلف لذلك يتساءل: كيف يمكننا نقل تلك المصطلحات بنفس المفاهيم التي تكتسب دلالتها من انتمائها للفكر و الثقافة التي أفرزتها في المقام الأول، إلى الثقافة العربية المختلفة تمام الاختلاف عن مناخيا الفكري ؟ وعليه فإن عدم إدراك ذلك الاختلاف بين الثقافتين سيؤدي إلى الوقوع في خطر التبعية الثقافية للأخر الغربي[3].

إن مفهوم الاجتهاد العلمي والاختلاف يقتضي وجود أمور ثابتة في كل ثقافة تمثل خصوصيتها واختلافها عن الثقافة الأخرى، فضلاً عن وجود المتغيرات التي قد تكون من المشتركات بين الثقافات وإمكانية الاستفادة من ثقافات الآخرين لتقديم حلول لها، وهذا يجعلنا ننتقل إلى المفهوم الثالث المكون لمنهجه الفكري.

---

[1]– المرجع السابق–ص: 62.

[2]–المرجع نفسه–ص: 65.

[3]– المرجع نفسه – ص: 10.

3 – مفهوم الثابت والمتغير:

الثابت لغة: هو كل ما لازم الشيء و لم يفارقه، يقال ثبت فلان في المكان يثبت ثبوتا، هو ثابت إذا أقام به. وأثبته السقم إذا لم يفارقه[1]، واصطلاحاً هو ضد المتغير، فكل شي. لا تتغير حقيقته بتغير الزمان فهو شيء ثابت، ومنها الحقائق الثابتة الأبدية التي لا تتغير، كما يطلق الثابت على الموجود، أو على الأمر الذي لا يزول بشكيك المشكك[2].

أما المتغير لغة: فهو الذي يتحول من حال إلى حال أخرى مختلفة، نقول غيرت الشيء فتغير، وتغايرت الأشياء إذا اختلفت[3]، فهو اصطلاحا ما يمكن تغيره، أو ما يمكن تغييره، أو ما يترع إلى التغير، والمتغير في المنطق حد غير معين يجوز إبداله بعدة حدود معينة من جهة ما هي قيم مختلفة له[4].

فهذا المفهوم مرتبط بالمفهوم السابق، فإذا سلمنا بوجود الاختلاف والخصوصيات، فلابد من وجود أمور ثابتة لا تتغير مسلم بها وغير قابلة للنقاش، تحيز لها الثقافات وتمثل خصوصيتها وتتأسس عليها، وتنطلق منها رؤاها الكلية. ثم إن كل حركة متغيرة لابد لها من محور ثابت ومن فلك تدور فيه، فلا وجود للحركة المطلقة من كل قيد، ولا وجود للتطور المطلق لكل الأوضاع والقيم[5].

لهذا نرى أن حمودة انطلق مما هو ثابت في الرؤية – للوجود وللمعرفة– الكلية العربية الإسلامية، في نقده لما هو ثابت في الرؤى الغربية كما تجلت في النظريات الأدبية الغربية ومناهجها النقدية أولا، وفي سعيه لبناء نظرية أدبية ومنهج نقدي عربي ثانيا. فما هو الثابت في رؤية الثقافة العربية الإسلامية الكلية؟ الذي تبناه وأخذه وأسس عليه، والذي يختلف بالضرورة عمّا هو ثابت في رؤى الثقافة الغربية؟. وما هو المتغير الذي اجتهد فيه، مع الاستفادة من نتاجات الثقافية الغربية؟.

حسب هذا المفهوم يمكن للمتغيرات أن تظهر بشكل أوضح بين الثقافتين، وتخضع للاجتهادات العلمية المختلفة، دون التخلي عن ثوابتنا الفكرية وهويتنا الثقافية الراقية، ودون الوقوع في التبعية الثقافية، والإقصاء المتعمد.

ان من الثوابت الأساسية التي استند إليها حمودة في منهجه الفكري– حسب تحليلي لخطابه النقدي– والتي انتقد على أساسها النظريات الأدبية الغربية، وقدم من خلالها رؤيته النقدية، هما (مبدأ الثنائية: القائم على علاقة الوسطية / ومبدأ الأحادية الاقصائية)

---

[1]–ابن منظور– لسان العرب، المجلد 1: 342، مادة (ثبت).

[2]– المعجم الفلسفي، الجزء 2، ص: 373.

[3]–ابن منظور– لسان العرب، المجلد 2: 1035، مادة (غير).

[4]– المعجم الفلسفي، الجزء 2، ص: 330.

[5]– سيد قطب – خصائص التصور الإسلامي ومقوماته– القسم الأول، ص: 83 .

مبدأ الثنائية القائم على الوسطية المتوازنة:

وهذا المبدأ يقر بالثنائيات المعرفية ولا يقصيها، لصالح الأحادية المادية أو المثالية، وهو ينطلق من رؤية وجودية إسلامية، لا تختزل الواقع أو الوجود إلى عناصره الأولية المادية، أو إلى عناصر مثالية، بل إن الوجود يضم عناصر من المحدود واللامحدود، التي تعد صدى للثنائيات الكبرى، ثنائية الخالق والمخلوق، الإنسان والطبيعة، ولذلك فهي لا تركز على الكلي دون الجزئي، ولا على العام دون الخاص، ولا على الاستمرار دون الانقطاع، ولا على عكس هذه الثنائيات، فالعالم هو كل متماسك مكون من كليات متماسكة مكونة بدورها من أجزاء متماسكة لكل شخصيتها ووظيفتها المقدرة وقيمتها في ذاتها، ولكنها لا تفهم إلا بالعودة إلى الكليات، ولكنها ليست كليات صلبة مادية، بل إن مركزها ومصدر تماسكها يوجد خارجها، ولذا فهي تظل كليات فضفاضة تحوي ثغرات داخلها، وعليه فإن هذه المعرفة تحاول الوصول إلى خصوصية الظاهرة وتنوعها دون أن تهمل عموميتها، وتحاول الوصول إلى النقط المفصلية التي تصل بين ظاهرة وأخرى وتفصل بينهما، دون أن ترد الجزء إلى الكل، أو الخاص إلى العام، أو تفرض الاستمرارية على الانقطاع[1].

فهي ثنائية قائمة على علاقة الوسطية أو التوازن والتكامل، التي تعني تجاور الأشياء مع تمايزها، وتوازنها وعدم اختلاطها واندماجها وفناء احدها بالآخر، أو توحدها، فكل منها لا يفقد خاصيته سواء أكانت هذه الأشياء أضدادا أم غير أضداد، فلا يقصي احدهما الآخر بل يكمل بعضها بعضا، فهي تجمع بين الشيئين في علاقة تجاورية، كما يقتضي الواقع الطبيعي الجغرافي، ثم تحاول أن توازن و تعادل بينهما، من أجل ما يتطلبه الاتساق والضبط والربط ، وتستلزمه مجريات التاريخ والزمان، أي أن هناك عنصر التدخل الواعي في الأشياء الطبيعية، وإخضاعها للنظام والاختبار والتوجيه، أي أن الإنسان أصبح يملك حركته ويوجهها ولا تملكه هي، فهو ليس حبيس المادة والواقع، فهي ليست عملية تلفيقية لا جهد فيها إلا الجمع، بل هي عملية اجتهادية تسعى إلى الحكمة والحق، لتضمه في نظم جديد، وهي بذلك لا تجمد الإنسان ومواقفه الواقعية في نقطة رياضية هي مركز الدائرة التي يمكن تحديدها بالقياس[2]، وهي ليست الحد الأوسط في قضية منطقية، يكون له كيانه المستقل، ويمكن الوصول إليه بالقدرة العقلية، ولا تفترض شيئا، ثم تضعه مقابل شيئين، وهي لا تعتني بتوليد شيء أو انبثاقه أو استنباطه من شيئين بعد أن يفني بعضها بعضا ليخرج شيء آخر يعيد ذلك الصراع ، ويكون له وجوده المستقل، الذي يلغي أصله كما في الفكرة الجدلية[3]، إن مثل هذه التصورات إنما هي نتيجة لعقلية أخرى وتركيبة مختلفة، تقوم على امتزاج الأشياء وتداخلها واندماجها، فهذه الوسطية المتوازنة تقرب وجود الثنائيات المتضادة ولكنها غير داخلة في علاقة صراع، بل هي تدخل في حركة وعلاقة تدافع فيما بينها لا يلغي احدها الآخر بل كل يحتفظ

---

[1] – عبد الوهاب المسيري –فقه التحيز، ص: 49 .

[2] –زكي نجيب محفوظ –تجديد الفكر العربي – ص:284

[3] – يوسف كرم– تاريخ الفلسفة اليونانية –ص:78.

بتميزه ليصل إلى شيء آخر جديد، وهو تدافع يحتاج إلى الإرادة البشرية لتغليب موقف على موقف كما يحتاج إلى الإرادة والعناية الإلهية، لأن الإنسان محدود القدرات، ولا يعني هذا مصادرة حريته وتجميد حركته وإبعاده عن مسؤوليته، بل إن هذه الإرادة حسب التصور الإسلامي، هي قوة تحث الإنسان على العمل وتجعل التغير الاجتماعي والتاريخي مرهونا بالفعل الإنساني والمبادرة البشرية، وهي مرحلة تالية لتنظيم القلق، وطبعه بطابع الصحة، وتخليص الإنسان من الإحساس بالعبثية والعدم واللاجدوى والتمزق كما احسه (نيتشه)، وبذلك فإن الأضداد لا تتصارع في جو العناية والإرادة الإلهية بل تتدافع، والدفع هو حركة لازمة بين الناس لا تصل إلى الشقاق والصراع، لأن الكل يدور بإذن الله وتحت عين رعايته، فهي عملية توازن بين القيم الروحية والقيم المادية[1].

فهذا المبدأ يسلم بالتعددية السببية وتعددية المؤثرات في فهمنا للطبيعة والإنسان وتفسيرنا لهما ، لان الظواهر الطبيعية والإنسانية معقدة ومركبة ، فهي غير بسيطة ، فمن الخطأ ردها إلى عنصر مادي واحد ، وإنما لابد من النظر إلى الظاهرة بأبعادها الكاملة ، ومن ثم يتم بعد ذلك تحديد أكثر الأبعاد فعالية أو تأثيراً [2] ، ومن ينطلق من هذا المبدأ لا يحاول تفسير ما هو إنساني بما هو طبيعي غير إنساني ، فيخضع الإنسان والظواهر الاجتماعية بشكل مغلق لمنهج الضبط والقياس و التحكم والتفسير ، أي لممارسات مناهج البحث في العلوم التجريبية نفسها ، وهي المنهجية التي يتم عن طريقها فرض الواحدية المادية على جميع مستويات الوجود ،و فرض منطق الأشياء على الإنسان ، واختزال العالم إلى بعد طبيعي مادي واحد ، تسري عليه القوانين العامة الطبيعية ، ومن ثم تسقط الأبعاد القيمية ، الغائية والأخلاقية . . . الخ ، وتظهر الحتميات المختلفة التي تفسر مستويات الوجود المختلفة بشكل حتمي مادي مما يفضي إلى تركيز المعرفة على الكمي وما هو محسوس ومحدود وما يقاس ماديا ، على حساب الكيفي وغير المحسوس واللامحدود ومالا يقاس مادياً ، وهذا ما يسمى بوحدة العلوم ، وإنما نرى بان الإنسان لا يمكن تجاهله لصالح الطبيعي أو المادي ، والتاريخ لا يمكن إسقاطه لصالح الحاضر ، وكيفية الجمع بين هذه الثنائيات هو جوهر أطروحتها ، فضلاً عن أن العلوم الإنسانية هي مستقلة عن العلوم الطبيعية وعن العلوم الشرعية ، مع وجود علاقات تكاملية فيما بينها .

. فهذا المبدأ يسلم بأن العلم الإنساني علم محدود ونسبي ، ولا يعني ذلك أنه غير يقيني ولا وجود للحقائق كما في النسبية المطلقة ، بل هو محدود قياساً إلى العلم الإلهي المطلق والكامل واللامحدود ، فالعلم الإنساني محدود بقدرة الإنسان العقلية والحسية التي خلقها الله (سبحانه و تعالى) وقدرها له بقدرها ، فهو لا يمكنه الإحاطة بكل شيء ، ولا يستطيع الوصول إلى المعرفة الكاملة والقانون المطلق، فضلاً عن أنه ليس صفحة بيضاء ينسخ عليها كل شيء ، ومحدود بالأسباب التي خلقها الله (سبحانه و تعالى) في الموجودات والتي تجري على نظام

[1]– عبد الحميد إبراهيم– الوسطية العربية مذهب وتطبيق– –ص:130.

[2]– عبد الوهاب المسيري –فقه التحيز – ص: 55

محدود بحسب تقديره ومشيئته ، وإرادة الإنسان وأفعاله لا تتم بالجملة إلا بموافقة تلك الأسباب ، مما يقتضي أن تجري أفعالنا على نظام محدود ، أي توجد في أوقات محدودة ، ومقدار محدود ، فهو قدر الله فالإنسان لا يستطيع الإحاطة بالكائنات و أسبابها وحقائقها بصورة مطلقة كاملة ، والوقوف على تفاصيل الوجود كله ، لأن خلق الله، و كونه بظواهره الطبيعية والإنسانية غير محدود ، فالوجود عند كل مدرك منحصر في مداركه لا يعدوها ، والأمر في نفسه بخلاف ذلك، ومن ثم فإن معرفتنا , بهذه الأسباب هي معرفة محدودة غير مطلقة فالمقولة المفترضة بوجود الموضوعية المطلقة في العلوم الطبيعية فضلا عن غيرها غير دقيقة، والقوانين المكتشفة نتيجة النظر في الوجود وتجريبه هي ليست قوانين حتمية مطلقة بحيث يتيقن أن حالة معينة للنظام الطبيعي نقود دائماً و بالضرورة لحالة أخرى تليها ، وإنما هي قوانين احتمالية ناتجة عن كثرة في الاستقراء الإحصائي التجريبي . فضلا عن أن الوحي الذي هو كلام الله المنزل والخاتم ، انزله تعالى كذلك بقدر محدد ، فهو محدود بسبب محدودية الخير الذي جاء عن طريق الوحي ، وهذه المحدودية لها علاقة بوظيفة الإنسان في هذا الوجود ولذلك عندما سئل الرسول(صلى الله عليه و سلم) عن الروح ، نزل الوحي بقوله تعالى : (وَيُسأَلونك عن الروح قل الروح من أمر ربي وَما أوتيتم من العلم إلا قَلِيلاً) ، وعندما سئل الرسول (صلى الله عليه و سلم) عن وقت الساعة قال:(ما المسئول عنها بأعلم من السائل) ، ويشير القرآن الكريم بوضوح إلى أن كلام الله (جل جلاله) لا ينفد وغير محدود ، قال تعالى "وَلَوْ أَنَّمَا فِي الْأَرْضِ مِن شَجَرَةٍ أَقْلَامٌ وَالْبَحْرُ يَمُدُّهُ مِن بَعْدِهِ سَبْعَةُ أَبْحُرٍ مَّا نَفِدَتْ كَلِمَاتُ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ عَزِيزٌ حَكِيمٌ)[1] ، ويقول أيضاً (قُل لَّوْ كَانَ الْبَحْرُ مِدَاداً لِّكَلِمَاتِ رَبِّي لَنَفِدَ الْبَحْرُ قَبْلَ أَن تَنفَدَ كَلِمَاتُ رَبِّي وَلَوْ جِئْنَا بِمِثْلِهِ مَدَداً)[2] . وهذا يقتضي وجود الثابت والمتغير في هذه المعرفة ، فهي معرفة لثوابتها الملتزمة بها ، المأخوذة من نصوص الوحي القطعية الدلالة والثبوت التي لا تدخل التاريخية في شيءمنها ، والتي تعد أطراً تتم فيها الحركة الفكرية البعيدة عن الانفلات والعدمية والنسبية المطلقة ، ثم إنها تسلم بأوائل الحس وبديهيات العقل وحقائق العلم التجريبي ، أما المتغير فيها، فهي دلالات النصوص الظنية الدلالة ، التي تحتمل أكثر من دلالة ، إذ يدخل الفهم والتفسير الإنساني في علاقة معها لتحديد وترجيح إحدى الدلالات ، وهو ما كلفنا بالاجتهاد لتحقيقه وطلبه ، فالمعرفة الناتجة عن الاجتهاد في معرفة تاريخية ومتغيرة غير مطلقة لأننا لم نكلف بإصابة الحقيقة في اجتهادنا، فالصواب والخطأ ممكن وقوعه فيه ، نتيجة لتفاعل العقول البشرية مع دلالات تلك النصوص ، فالمعرفة من هذه الجهة نسبية إذا ما نظر إليها في تطورها التاريخي ، وتعددها البشري وهي محدودة بحدود وظيفة الإنسان في هذا الوجود ، فضلاً عن نسبية واحتمالية القوانين المكتشفة في الوجود ، وهذا ما بينته وأثبتته الاكتشافات التجريبية الحديثة ، فالإنسان كلما تقدم باكتشاف مجهول ليصبح معلوما ، زادت سعة المجاهيل . وهكذا فان غاية العلم وهدفه لا يمكن أن يكون السيطرة على العالم والوجود والتحكم به من خلال اكتشاف

[1] –القرآن الكريم – رواية ورش عن نافع ،سورة لقمان ،الآية: 27

[2] – القرآن الكريم – رواية ورش عن نافع ،سورة الكهف ،الآية:109

جميع قوانينه الحتمية- بحسب رؤية المادية – نازعا من الوجود كل قيمه ، بل إن المعرفة الإسلامية تسلم بان كل شيء في الطبيعة له قيمة في حد ذاته مقدرة بقدرها ، وان العالم وكل ما فيه له غرض ووظيفة معينة فالعلم ليس نشاطاً محايداً ومجرداً من القيم ، والكون ليس فيه الإنسان فحسب ، إن الإنسان مستخلف في الأرض من الخالق الذي خلقه وخلق هذا الوجود ،ليعمره لا ليتصارع معه ويهزمه ، ويحقق العبودية لله الخالق جل في علاه.

فالرؤية العربية الإسلامية ليست عقلية محصنة تجمد التجربة خلال أشكال ذهنية كما عند أرسطو، ولا ترتبط ماهية الإنسان بالتفكير وتجعله سابقا على الوجود كما عند ديكارت ، بل إنها تضيف إلى الحسابات الذهنية عنصر الاحتمال والتوقع ، والطبيعة ليست مقصودة لذاتها بل هي متغيرة ومتقلبة ومتحركة فالظواهر الطبيعة متحركة ، والواقع متحرك أيضا بين تدافع الخير والشر ، فالشر والظلم والقبح لازم للحياة والخير والحق والجمال لازم أيضا ، فالوسطية تقر بالأضداد وإنها لازمة لمسيرة الحياة ولفهمها ، والإنسان مستقل عن الطبيعة وغير متوحد بها أو مندمج ومتشيؤ فيها ، بل هو يتأمل حركتها ليتجاوزها ، فهي موضوع للذات التي تحاول احتواءها ثم تجاوزها ، لتصل إلى الحقيقة ، والله هو خالق لها ومنفصل عنها فهو جوهر ثابت لا يتغير ، فالحضارة الإسلامية توازن بين الله والإنسان ، والحق والواجب ، والدين والدنيا ، والعقل والوحي ، فالوسطية العربية لا تركز على النفي أو على مجرد الانتقاء ، بل تجمع بين الأصلين في نظم تبرز فيه شخصيتها .

أي أن المنهج الفكري الذي ينطلق من هذا المبدأ القائم على علاقة الوسطية والتوازن والتكامل ، يرفض مبدأ الأحادية الاقصائية ، فيسجل المتغيرات كما يُسجل الثوابت ، ويعترف بالنسبي كما يقر بالمطلق ، وهو ما يتبناه حمودة في خطابه النقدي ، فهو يحاول الانطلاق من وسطية متوازنة متكاملة ، أكثر خصوصية بالثقافة العربية كما يصرح ، توازن بين العلم التجريبي الإنساني وبين العلم الإلهي ، بين الخطاب الإنساني وبين الخطاب الإلهي ، بين تحديث الحداثة الغربية وبين القيم الدينية الروحية الإسلامية ، فهي منطقة وسط يأخذ فيها المثقف العربي من التراث أفضل ما فيه، ومن الأخر خير ما يقدمه وما يتناسب مع ثقافته العربية وتراثه الخاص ، فهو توازن صحي بين إنجازات العقل العربي وإنجازات العقل الغربي ، يرتكز على الوعي بالحاضر بدلاً من تقديس الماضي ، لا يرفض الجديد كله ، ولا يقبله كله ، ولا يقف عنده القديم بتفاخر بإنجازاته في سلبية وعجز ، بل يتعامل مع التراث من موقف اتصال ، مع عدم الانفصال عن ثقافات الآخرين وفتح باب الاجتهاد العلمي في ذلك، فعلاقة حمودة بالتراث هي علاقة اتصال وانفصال متزامنين ، فهي عودة للتراث لتأكيد شرعيته لا شرعية الحداثة ، والتمسك بهذا التراث وإحيائه وتطويره ، ثم إن قراءة النص القديم لا تحقق عملية تأثير الماضي في الحاضر فقط ، بل تأثير الحاضر في الماضي بالقدر نفسه ، فنحن عندما نقرا نصاً لعبد القاهر عن الصورة الشعرية فلابد أنه يؤثر في فهمنا المعاصر للصورة لغوياً وبلاغياً ، وفي الوقت نفسه فان القارئ الحديث ، وهو يحمل تحت جلدة وعيه

كل ما يعرفه من التراث النقدي ، داخل أرشيفه الثقافي ، الذي جاء بعد عبد القاهر ، من ناحية ، وتراثه الحاضر من ناحية أخرى ، يدرك أشياء لم يدركها الماضي عبد القاهر في هذه الحالة عن نفسه[1] .

أي انه يحاول قراءة التراث ضمن سياقه ومحيطه التاريخي الخاص ، وفي عصره الذي عاش فيه ، مع عدم إسقاط المفاهيم المعاصرة عليه ، وبذلك سوف ينفصل عنه ثم إن هذه المفاهيم التراثية سوف تؤثر في مفاهيمنا المعاصرة وواقعنا النقدي فنحاول توظيفها فيه ، فضلاً عن إضافة ما استجد من اجتهادات نقدية علمية ، لم يدركه التراث ، في عصره .

فهو في سعيه لإيجاد مذهب أو نظرية أدبية عربية ، يسعى ان تكون وسطية توازن بين القيم الدينية والأخلاقية وبين الحرية الجمالية المطلقة ، فرؤيته النقدية لا ترفض القيم الدينية والأخلاقية ، كما تحرر الإبداع من قيود الحكم القيمي على أساس تلك القيم في الوقت نفسه . وهو في قراءته للنظريات الأدبية الغربية، يقرؤها ضمن سياقاتها وشروطها التاريخية التي عاشت فيها ، ووفقا للرؤية الفلسفية المعرفية والوجودية التي تأثرت بها ، مع مقارنته بين الرؤيتين الرؤية العربية الإسلامية ، والرؤية الغربية ، ليصل إلى نقاط الاختلاف و الاتفاق بينهما في الجوانب إن توفرت الشروط التاريخية نفسها ، فهو لا يتبنى ما اسماه : عبد الله إبراهيم مبدأ المقايسة الذي يجعله يماثل ويطابق بين الحضارة العربية والحضارة الغربية تحت مؤثر أيديولوجي غربي[2] .

مبدأ الأحادية ، المادية أو المثالية :

وهو المبدأ الذي يختزل الواقع إلى أحادية واحدة في تعليلاته وفي رؤيته ، وهي إما أحادية مادية تختزل الواقع أو الوجود إلى عناصره الأولية المادية وتقصي ما عدا ذلك كما عند الاتجاهات التجريبية الغربية ، أو أحادية مثالية ، تختزل الواقع إلى عناصر مثالية وتلغي ما دون ذلك ، كما عند الاتجاهات الذاتية الغربية . فالأولى تسلم بأحادية سببية صلبة مادية ، وتستخدمها بوصفها معيارا وحيدا تفهم من خلاله الظواهر وتفسر به ، فهي تسلم بالموضوعية المادية المطلقة ، بحيث تدعي أن الباحث قد تجرد من خصوصيته الثقافية ومن التزامه الخلقي ، ومن عواطفه الإنسانية الذاتية ، بحيث يتحول عقله إلى صفحة بيضاء يسجل الحقائق ويرصد التفاصيل بحياد شديد وسلبية كاملة، وبذلك تتحول الظاهرة موضوع الدراسة إلى مجرد شيء مادي ، تهمل فيه القيم والغائيات والمركب والتعددي وغير المتجانس والدوافع الداخلية ، لأن كل ما لا يمكن اختزاله من الظواهر المدروسة وتنميطه وإدخاله في شبكة السببية الواضحة المادية ، فانه يهمش ويقصى ويصبح غير علمي ، فوضوي ، غير طبيعي ، ولا يصلح موضوعا للبحث ، ويصبح كل منهج ومعرفة يعتمدان تمثل هذه المواضيع هما غير علميين ، ومن ثم لكي تكون التفسيرات تفسيرات علمية مادية شاملة ونهائية- حسب الرؤية المادية – لابد أن تمثل قوانين عامة مادية بسيطة خالية من القيم والغائيات ، متسمة بالتراكم والاستمرار ، متطابقة مع الواقع المادي البسيط ،

[1]-عبد العزيز حمودة – المرايا المقعرة- ص:180.

[2]-المرجع نفسه –ص:422.

إذ كلما تجردت الظواهر من خصوصيتها القيمية والإنسانية والغائية ، وارتفع المستوى التعميمي فيها ، ازدادت المعرفة علمية ودقة ، وأصبحت معرفة عالمية ، تسد فيها كل الثغرات وتصفى فيها كل الثنائيات ، إذ تصل إلى مستوى القانون الطبيعي المادي العام ، وهذا تحيز لرؤية مادية ، تفترض موضوعا مرصودا دون ذات راصدة وتفترض واقعا ماديا بسيطا وعقلا ماديا بسيطا يسجل كل شيء بصورة آلية تراكمية ، أما الثانية فهي تسلم بالذاتية المطلقة ، المنغلقة على ذاتها، التي تشترط ترابط الأفكار فيما بينها واتساقها فحسب ، وتستخدمها بوصفها معياراً أحادياً للمعرفة ، وعلى أساس هذا المبدأ – حسب تحليلي – نقد عبد العزيز حمودة للنظريات الأدبية الغربية ، كما سنبين في الفصل الثاني ، بوصف هذا النقد تمهيدا لبيان رؤيته النقدية . وبما أن هناك ثوابت ومتغيرات تختلف من رؤية إلى أخرى ومن ثقافة إلى أخرى ، وهناك مفاهيم تحتمل وجهات نظر متعددة واحتمالية ، فهذا سوف يقودنا إلى مفهوم التحيز .

4– مفهوم التحيز:

التحيز لغة: مأخوذ من قولهم حاز يحوز حوزاً وحاز الشيء واحتازه أيضا، هو كل من ضم شيئاً إلى نفسه بحيث يقبضه ويملكه ويستبد به ، وتأتي بمعنى جمعت الشيء أو نحيته، والحيز هو ما انضم إلى الدار من مرافقها ، وكل ناحية حيز، والحوزة الناحية ، وانحاز عنه ، أي عدل عنه وانحاز القوم ، تركوا مركزه م إلى مركز آخر ، والحوز والتحيز والانحياز بمعنى واحد ، إن المعنى اللغوي يشير إلى الاختيار والتملك والخصوصية ، أي انك تحوز الشيء وتحتازه ، أي تختاره لتملكه بيدك وتقبضه إليك دون غيره من الأشياء وتجعله جزء من أشيائك الخاصة فيصبح خاصاً بك ويمثل خصوصيتك تجمعه إليك وتنحي أشياء أخرى لا ترغب فيها ، وكذلك إذا انحاز شخص عن شخص آخر[1] ، فهو يتركه ويعدل عنه باختياره وإرادته ، لسبب ما إلى شخص آخر قد يجد فيه صفات يرغب فيها تعجبه وتوافق خصوصيته وشخصيته ، أو توافق صفات يمتلكها أو يرغب في امتلاكها ، كذا انحياز القوم هو تركهم مراكزهم وانضمامهم إلى مراكز أخرى ، أكثر موافقة لهم ، أما الحيز فهي الحدود الخاصة بالدار وما يلحقه من مرافق ، أو الحدود الخاصة بالناحية التي تحدها وتحوزها ، مكونة منها حوزة أي ناحية .

إن هذه المعاني الحسية ، المتمثلة في الاستخدام اللغوي ، تحولت من خلال المفهوم الاصطلاحي إلى معان معنوية ومفهوم مجرد ، يدل على الانضمام أو الموافقة أو تبني رؤية (أو تركيبية ثقافية أو منظور حضاري) للوجود وللمعرفة شاملة وكلية خاصة باتجاه فكري معين وواقع محدد ، لها سياقها التاريخي والاجتماعي والسياسي والاقتصادي والثقافي والديني والفلسفي الخاص بها ، وقيمها الكامنة فيها ومعاييرها الخاصة بها ومعتقداتها ومسلماتها وفروضها وإجاباتها عن أسئلتها الكلية و النهائية، دون غيرها من الرؤى وهذه الرؤية و القيم الكامنة سوف توجه مناهج النقاد ومفاهيمهم و تحدد مجال رؤيتهم سواء شعروا بذلك أم لم يشعروا، في معالجة موضوع البحث، والسبل التي يتبعوها على طريق الوصول إلى غايتهم المحددة ، بحيث تلقي مجمل آليات التفكير والاستنباط

[1] –ابن منظور – لسان العرب، المجلد1: 753، مادة (حوز).

المعرفي منسجمة مع الرؤية أو الأنساق الكبرى للثقافة أو الحضارة التي تصدر منها تلك الآليات وتؤثر في المعارف أو النظريات أو المشاريع التي ينتجها كذلك ، وقد، تقرر مسبقاً كثيراً من النتائج بل قد تكون جزء لا يتجزأ منها ، وعليه فسوف تكون المناهج متحيزة ، غير محايدة أو موضوعية بصورة نهائية أو إنسانية عالمية ، وكذلك المعارف أو النظريات أو المشاريع أو المدارس الناتجة عنها .

وهذا ما تم تأكيده من عدد من الباحثين العرب ، إذ إن هذه القضية باتت تشغل مساحة واسعة في المحيط الفكري والثقافي والعلمي ، فقد عولجت هذه القضية بشكل منهجي وشامل ، شمل الحقول المعرفية كافة ، إذ تجد أن هناك باحثين تناولوا التحيز في الأدب والنقد واللغة ، وفي المصطلح عموماً ترجمه وتعريبا. . . الخ ، وباحثين آخرين تناولوه في الفكر العربي الحديث ، وفي الفن والعمارة ، وفي العلوم الاجتماعية ، وعلم النفس والتعليم والاتصال الجماهيري ، بل وحتى في العلوم الطبيعية[1] .

وهذا التصور أجده كذلك عند(الناقد)الذي يذهب في خطابه النقدي إلى أن نتاجات النقد الحداثي وما قبله وما بعده ، على مستوى نظرياتهم الأدبية ورؤيتهم للنص الأدبي ، وعلى مستوى مناهجهم النقدية وكيفية قراءتهم له ، هي ليست حقائق علمية إنسانية عالمية يجب التسليم بها وعدم مناقشتها ، بل هي أطروحات وفرضيات ومبادئ ومفاهيم قابلة للنقاش والحوار والجدل والاختلاف أو الاتفاق معها ، فهي نظريات متأثرة باتجاهات ذلك الفكر ، بوصفها جزءا من الثقافة الغربية ، متحيزة إلى رؤى فلسفية غربية خاصة بواقعهم[2] .

ونحن نؤيد هذا الطرح ، فالنقل السهل والاستعارة المجانية غير ممكنة،وإنما لابد من ضرورة التمحيص والتساؤل وتأصيل طرائق التفكير ضمن سياقاتها الاجتماعية والثقافية والاقتصادية ، لكي يتم الحوار الحضاري في حدود الشخصية الحضارية الواعية بالاختلاف ، فهذه القضية تمثل إشكالية حضارية كبرى لا تمس النقد الأدبي وحده بل تمس العلوم الإنسانية بشكل عام ، فغالبية نظريات ومناهج النقد الأدبي الغربية متحيزة في جوهرها للأنساق الحضارية التي نشأت واستمرت من خلالها ، فهي تحمل مضامين ثقافية تجعلها متلائمة مع بيئتها الحضارية الغربية فالتراث المتكون عبر التاريخ له خصوصيته وتفرده ، ومن ثم له تحيزاته لرؤيته وإطاره المعرفي[3] ، ثم إن الوعي بالتحيز ظهر قبل ذلك على مستوى الإبداع ، إذ نجد من الأدباء من قاوم في كتاباته الرؤية العنصرية الغربية للعالم الثالث ومجتمعاته وحضارته فغالبا ما يحس المبدع – قبل الباحث – بإشكالية ما ، مثل التحيز في المنهج والمنظور ، فيعبر في كتاباته عن هذا الإحساس ، ويحاول أن يواجهه في ساحة الإبداع والتحيز ضد العالم الثالث فكريا ومنهجيا أمر معروف ، وهو التحيز النظري المرافق والمكمل للممارسة العنصرية والتهميش العملي لأبناء وبنات هذا العالم . ونجد إرهاصات المقاومة لهذا التحيز في أعمال إبداعية تشكل مواجهة فنية لهذه الظاهرة الهدامة ، ففي

---

[1] – عبد الوهاب المسيري –اشكالية التحيز، رؤية معرفية ودعوة للاجتهاد، تحرير– الجزء1 و2. ص:28

[2] –عبد العزيز حمودة– الخروج من التيه– ص: 102.

[3] – صلاح فضل– تأملات حول إشكالية المنهج في نقد الشعر الحديث– مجلة الأقلام، العدد1، 1986، ص: 108-109.

الآداب والفنون تتم معارك من نوع غير مسلح ليس فيها قاتل وقتيل ،ولكن فيها جهات تتصادم وتتصارع على الوعي والقيم[1].

ولذلك فقول عدد من النقاد بإمكانية فصل المنهج عن سياقه دون إحداث أية تغيرات ، أو بعد إدخال تعديلات طفيفة ، **هو نوع من الوهم الذي سرعان ما يكتشف تحت محك التحليل التاريخي للخلفية الثقافية الفلسفية التي تحملها تلك المناهج** ، وهذا الطرح هو ليس جديدا على الوعي النقدي العربي ، بل هو أحد المرتكزات الأساسية للحوار العربي – الإسلامي الطويل مع الحضارة الغربية منذ كانت موروثاً يونانيا، حتى أمست هذه القضية ضرباً من التفكير البديهي الذي لا يحتاج إلى دليل ، وهذا ما أشار إليه حازم القرطاجني في القرن السابع الهجري الذي رأي أن الأسس النقدية التي جاءت في كتاب أرسطو (فن الشعر) لا تصلح للأدب العربي ، لأن الفيلسوف اليوناني اعتني بالشعر بحسب المذاهب اليونانية فيه ، أي أنه له خصوصيته الحضارية ، وعليه فإن إسقاط صفات العالمي والموضوعي على النقد الأدبي الغربي كما يذهب عدد من النقاد ، هو تحيز لرؤى ومرجعيات غربية[2] . بل إن الفكر الغربي المعاصر نفسه ، يواجه إشكاليات التحيز وعلاقته بالآخر ، إذ نجد فكراً ونقداً واعياً إلى حد كبير بمحدوديته واختلافه ، ضائقا بنماذجه السائدة ، متطلعا إلى كسرها ، فهو لا يدعي الكمال والحياد والعالمية ، فالادعاء باستقلال المنهج عن غايته المعرفية ، أو إطاره الفلسفي ، ادعاء بانفصال الشكل عن المضمون ، والطريق عما بوصل إليه وعن أسباب شقه وتمهيده ، ووجود أهداف إنسانية مشتركة لا يلغي تنوع الوسائل المؤدية إلى تلك الأهداف ، بل لقد أصبح في عداد البديهيات القول :ان الغاية والوسيلة مكملتان لبعضهما حتى لا يمكن معرفة الغاية دون بلورة الوسيلة أو المذهب إليه[3] .

ثم إن من أهم المفاهيم التي ركز عليها عبد العزيز حمودة في خطابه النقدي ، والتي انحازت إلى روى مختلفة للوجود وللمعرفة هما:(**الحداثة و التحديث/والتطور**).

أ – الحداثة والتحديث :

إن الدمج بين مفهومي الحداثة والتحديث ليس اعتباطاً عند الحداثيين الغربيين العرب على السواء ، بل له إطار مرجعي أو رؤية وجودية فلسفية ومعرفية علمية ، تركيبة ثقافية معينة ، وكذلك الفصل بين مفهومي الحداثة والتحديث الذي يتبناه حمودة ، له إطاره المرجعي أو رؤية وجودية فلسفية ومعرفية علمية أو تركيبة ثقافية معينة .

ولذلك فإن حمودة يفرق بين مفهوم الحداثة ومفهوم التحديث ، الذي لا يندمج – حسب رأيه – مع مفهوم الحداثة ، كما حاول الحداثيون إقناعنا بذلك ، إذ عدو من معاني الحداثة – كما يذهب حمودة مستشهداً بكلام

[1] – فريال جبوري غزول –أشكال مقاومة التحيز في أدب العالم الثالث– ص: 315.

[2] – حازم القرطاجني –منهاج البلغاء وسراج الأدباء– تحق: محمد الحبيب بن الخوجة ص:276.

[3] – نيكولاس رزبرج – توجهات ما بعد الحداثة– تر: ناجي رشوان ، ص:8.

جابر عصفور – بأنها البحث الذي لا يتوقف لتعرف أسرار الكون والسيطرة عليه فكرياً وعلمياً[1] ، وذلك ليضفوا على ثقافتهم صفة العالمية والعلمية ، التي لا تقبل الاختلاف ، فالحداثة الثقافية الغربية تبنت ذلك المفهوم الضيق للعلم ، وجعلته جزءاً لا يتجزأ من مفهوم حداثتها " إلى درجة يؤكد معها الجميع أن الحداثة في أحد معانيها الجوهرية صنو العقلنة أو العقلانية أو مرادف لها[2] أي العقلانية التجريبية ، ومن هذه الحداثة ، الحداثة النقدية التي سعت إلى تكوين علم نقدي أدبي ، فأنتجت البنيوية الأدبية ، المعتمدة على البنيوية اللغوية.

في حين أن حمودة لا يدمج مفهوم العلم بمعناه التجريبي بمفهوم الحداثة ، إذ يرى أن التحديث يعني " الحفاظ على منجزات العقل العربي مع الاستفادة من منجزات العقل الأوربي في العلوم والتكنولوجيا[3] والحقائق العلمية ، والمختبرات التجريبية ، فهو يقوم بالفصل بين الحقائق العلمية التي لا تقبل الجدل و الاختلاف مثل دوران الأرض حول الشمس و التي ترتبط بالتحديث وبين الآراء ووجهات النظر والرؤى المختلفة ، التي تقبل الاختلاف ، والتي ترتبط بالحداثة ، فليس صحيحا أن هذه الاستفادة لا تتم إلا بتبني الحداثة بأخطائها وصوابها ، بعيوبها و محاسنها بشرها وخيرها ، والارتماء الكامل في أحضان الحضارة والثقافة الغربية، و الوقوع في خطر التبعية الثقافية لها ، فالحداثة الثقافية ، هي ليست حقائق علمية لابد من التسليم بأفكارها وأطروحاتها ، بل هي انجازات ثقافية غربية لها خصوصيتها ، يمكننا الاتفاق أو الاختلاف معها ، ولا تعني هذه الاستفادة ضرورة القطيعة المعرفية مع الماضي أو التراث بكامله ، وإنجازات العقل العربي واحتقارها ، وعدم الانطلاق منها ، لبناء إنجازاتنا الحاضرة ، وإنما هذا سوف يعني قطع جذورنا مع واقعنا وحضارة وثقافة امتنا والوقوع في خطر الغربة أو الاستغراب والابتعاد عن الهوية الواقية[4] .

فدوافع نشر الحداثة الغربية في الثقافات الأخرى ليست الرغبة البريئة في نشر سيادة العقل والتفكير العقلاني ، بل الرغبة في سيطرة المركز الحداثي على الثقافات الواقعة على المحيط بهدف استغلالها تجاريا وصناعيا وعن طريق الاستعمار غير المباشر[5] ، والاستعمار الغربي مارس خديعة كبرى مع الشعوب المقهورة حينما ربط بين الكونية الجديدة والعقلانية بكل ما فيها من إغراءات وغواية . لكنه قبل ذلك كان قد قصر العقلانية على عقلانيته هو، وعلى قوميته الخاصة، وهكذا حينما يبيع لنا الغرب الكونية الجديدة فإنه يبيع لنا نسخته القومية الخاصة من

---

[1] –عبد العزيز حمودة – المرايا المحدبة، ص: 24.

[2] –عبد العزيز حمودة –المرايا المقعرة ، ص: 55.

[3] –المرجع نفسه، ص: 30.

[4] –المرجع نفسه ،ص : 25.

[5] –المرجع نفسه–ص: 72.

سيطرة العقل والحداثة. ونسخة الغرب العقلانية تقوم على عدم الاعتراف بأي مكتسبات من الماضي و لهذا تدعو للتخلص من كل المعتقدات و الأنظمة السياسية و الاجتماعية التي لا تتأسس على العقلانية و العلمية [1]

ب – التطور

هناك اختلاف واضح بين الرؤية العربية الإسلامية و الرؤية الغربية في مفهوم التطور ؛فحسب الرؤية العربية الإسلامية هي ليست نسبية مطلقة و لا حتمية و لا تاريخية بمجملها و لا معصومة عن الخطأ فهي مجرد حركة خطية ذات اتجاه واحد تتم حسب قانون طبيعي واحد يتبدى في كل زمان و مكان و في جميع المجتمعات والمجالات فالمعرفة الإنسانية تراكمية بشكل مطرد و من ثم يزداد تحكم الإنسان في بيئته و مجتمعه ومن ثم يكون هو الوسيلة و الغاية ،فنحن نتقدم و نتطور بشكل حتمي و نهائي و يصبح هدف العالم هو السيطرة على الأرض و الكون و هزيمة الطبيعة و لتحقيق ذلك لابد من إدخال كل الأمور الإنسانية و الطبيعية في شبكة السببية الصلبة حتى يتم شرحها و إخضاعها للقوانين الطبيعية[2].

إن عملية التطور في العلوم الإنسانية حسب تصور عبد العزيز حمودة لا يلغي اللاحق فيها السابق، فيصبح اللاحق ثقافة رجعية، بل إن التطور يأخذ شكل أمواج متداخلة ، وحلقات يربط بعضها بعضا.

أن من لوازم العلمية والثقافة هو القطيعة المعرفية مع المعطيات السابقة والتراث والماضي ، كما ادعت الحداثة والنقد الحداثي ، فتاريخ الفكر لا يمثل بالضرورة موجات متعاقبة أو متوالية تكمل الواحدة منها الأخرى اتفاقا أو اختلافا ، لكنه في الواقع يمثل موجات يكون فيها التداخل أكثر من التعاقب المحدد البدايات والنهايات[3] . . لذلك يرى الناس المدارس والمذاهب النقدية منذ عصر النقاد الأول ، وحتى الآن ، تتطور على شكل دوائر يكون فيها تداخل المحيطات أكبر بكثير من تباعدها[4] ، وبناء على ذلك يتبنى الدعوة إلى التطوير انطلاقا من التراث ومرورا بالحاضر ، والانطلاق من الدراسات الجادة للتراث ، والتأسيس عليها ، بما يتفق مع روح العصر ومتطلبات العالم الجديد في عصر العولمة وثورة المعلومات بهدف تطوير نظرية نقدية عربية خاصة بنا[5] .

لذلك فهو يحاول إكمال هذا المنهج وتلك الدراسات ، بالبحث عن نظرية أدبية ومنهج نقدي ينتميان للتراث الثقافي والفكري والبلاغي والنقدي واللغوي لهذه الحضارة ، إذ بعد التسليم بوجود التحيز في جميع العلوم على مستوى النتائج والمناهج ، ولاسيما في العلوم الإنسانية ، والنقد الأدبي من هذه العلوم ، والإقرار بان التطور في العلوم الإنسانية يأخذ شكل أمواج متداخلة لا يلغي اللاحق منها السابق بل يضيف عليه أو يعدله، أو يكمله أو

---

[1] –المرجع السابق – ص:72.

[2] – فقه التحفيز– ص: 6.

[3] –عبد العزيز حمودة –المرايا المحدبة–ص: 68.

[4] – المرجع نفسه–ص: 302.

[5] –عبد العزيز حمودة– المرايا المقعرة–ص: 52، 53.

ينقض بعضه . . . إلى ما هنالك ، أصبح من الضروري والمنطقي ، والعلمية بمكان، الانطلاق من التراث الثقافي والفكري لهذه الحضارة العربية الإسلامية وأنساقها الفكرية والثقافية الكبرى ، للقيام بعملية التطوير والاجتهاد العلمي ، أي أنه ليس من لوازم العلمية والموضوعية القطيعة المعرفية مع المعطيات السابقة والتراث والماضي ، كما ادعت الحداثة والنقد الحداثي .

رابعا: مبحث تطبيقي .

كثيرا ما يلجأ بعض النقاد لحل إشكالية الأصالة والمعاصرة إلى رؤية توفيقية يرونها المسلكن لهذه الإشكالية الملحة، إلا أن يرى عبد العزيز حمودة يرى ن هذه الثنائية لا تزال تفرض حضورها في الفكر النقدي المعاصر، فيقول: الأصالة والمعاصرة هي الحل ولكن عن أي أصالة ومعاصرة نتحدث؟.

إن الأصالة التي نتحدث عنها،في مواجهة المعاصرة، لا يقصد بها، ولا ينبغي أن يقصد بها، العودة للتراث ودراسته وقتله بحثا، ثم تجميده فوق ر ف من رفوف الذاكرة الثقافية البعيدة والمنسية، .... إذ إن هؤلاء (النقاد العرب) يعودون إلى التراث ليلقوا الضوء على كنوزه ويضعوا أيديهم على أفضل انجازاته، لكنهم حينما يتحولون إلى التنظير- وما أقلة- أو التطبيق- وما أ كثره- يستخدمون المصطلح النقدي الغربي الباهر برغم أنهم يدركون جيداً، وأكثر من غيرهم أنهم كانوا يستطيعون استخدام مصطلحات عربية أصيلة، أو تطوير مصطلح نقدي عربي، بدلا من نقل المصطلح الأجنبي بعوالقه المعرفية أو قيمه المعرفية الغربية إلى الثقافة العربية [1]

فالأصالة التي يتحدث عنها عبد العزيز حمودة هي تلك التي تمكن العقل العربي من تطوير هويته الواقية كما قال العقاد: " وقد تبين أن الهوية الواقية كانت ألزم للعالم العربي في هذا الدور مما كانت في جميع الأدوار الماضية منذ بداية النهضة في العصر الحديث. فإن الدعوات العالمية خليقة أن تجور على كيان القومية وأن تؤول بها إلى فناء كفناء المغلوب في الغالب"[2] وذلك لمواجهة الأخطار القادمة من الغرب دون تمييز، والتي تهدف إلى طمس هذه الهوية وإذابتها في الدعوات المنادية برفع لواء عولمة الثقافة، حقا أصبحت ثقافتنا العربية الراهنة ثقافة مأزورة " لا أعرف عبارة يمكن أن نصف بها مزاج عصرنا العربي الراهن أدق من عبارة شكري عياد (إنه مزاج حاد جريح قوامه الإحساس العميق بالفجعة والمرارة والحسرة) بحيث لا يجب أن تسود إلا ثقافة واحدة، تمارس على جميع جهات الأرض طقوسها، وتذيب كل ألوان الطيف الثقافي لدى شعوب العالم في لونها الرمادي القاتم، حين

[1]- عبد العزيز حمودة- المرايا المقعرة-ص:487.

[2]- عباس محمود العقاد- الوجودية، الجانب السلبي-دط، 1952،سلسلة بين الكتاب والناس، القاهرة ،ص:20

يقول في نهاية المرايا المقعرة: " إن البحث عن الهوية الثقافية لا يعني العزلة وإغلاق النوافذ والأبواب. حتى لو افترضنا أن هذا- اختيار ممكن- ورأب الصدع والخروج من مأزق ثقافة الشح لا يع نهان أن ندفن رؤوسنا في الرمال متظاهرين بأن العالم من حولنا، العالم الذي يموج بالتحولات والتغيرات،لا وجود له، فهو موجود بكل تحولاته وتغيراته.."[1]

لكن برغم كل ذلك يجب ألا نغفل تأثير البلاغة العربية بشقيها البارزين البيان والمعاني في تأثيرهما في النقد الحديث، وهذا ما يدفعنا للاعتراز بتراثنا البلاغي العربي باعتباره شرعية الحاضر تتأسس على ، شرعية الماضي، بل وكما يقول فوكو إن الحاضر هو الذي يضفي على الماضي شرعيته. ففي الإبداع باللغة يتحدث حمودة بل ويعجب كثيراً عندما يستبعد البعض التحليل اللغوي الذي يمارسه البيانيون العرب مع بعض القصائد العربية من دائرة النقد التطبيقي باعتباره مجرد تحليل لغوي" لا يرقى إلى النقد لكن الحقيقة أنه لم تتوافر أمام الناقد التطبيقي العربي إلا ذلك التحليل اللغوي في ظل التركيبة لثقافية الخاصة للأدب العربي، وأن أحادية هذا المدخل النقدي أدت إلى أن حظيت اللغة العربية، كما لم تحظ أي لغة قبلها، أو بعدها حتى عهد قريب، بكم هائل من الدراسات التنظيرية والتطبيقية في علوم البيان والمعاني والبديع، ولا نجد لها مثيلا في تاريخ البلاغة في العالم.[2]

حيث يطرح حمودة السؤال التالي: لماذا يحل للبنيويين في جميع بقاع الأرض التعامل مع النص الأدبي من مدخل لغوي ويحرم ذلك على البيان العربي، على الرغم من أن التحليل البنيوي اللغوي يتوقف عند آلية تحقق الدلالة ولا يكترث للدلالة نفسها، بينما يحقق التحليل اللغوي العربي الاثنين معا ؟.

1-النقد التطبيقي: الإيجاز بالحذف:

ويستدل حمودة بالشعر من مدخل لغوي، ليرى ما يحققه، إن كان يرقى إلى مرتبة النقد التطبيقي أم أنه مجرد تحليل لغوي ينظر إليه في استغلاء حيث يقول: " يتوقف الجرجاني عند بيت للبحتري ليحل له في باب القول في الحذف" والبيت المأخوذ من قصيدة يمتدح فيها الشاعر محاسن ممدوحه ودفاعه عنه وديانته له ودفعه نوائب الزمان عنه:"

[1]- عبد العزيز حمودة- المرايا المقعرة- ص: 375

[2]- المرجع نفسه - ص:483

وكم ذدت عني من تحامل حادث وسورة أيام حززن إلى العظم[1]

الأصل لا محالة حززن اللحم إلى العظم إلا أن في مجيئه به محذوفاً وإسقاطه له من النطق وتركه في الضمير مزية عجيبة وفائدة جليلة، وذلك أن من حذق الشاعر أن يوقع المعني في نفس السامع إيقاعا يمنعه به من أن يتوهم في بدء الأمر شيئا غير المراد، ومعلوم أنه لو أظهر المفعول فقال: وسورة أيام حززن اللحم إلى العظم لجاز أن يقع في وهم السامع إلى أن يجئ إلى قوله: "إلى العظم" أن هذا الحز كان في بعض اللحم دون كله وأنه قطع ما يلي الجلد و لم ينته إلى ما يلي العظم فلما كان ذلك كذلك ترك ذكر اللحم وأسقطه من اللفظ ليبرئ السامع من هذا ويجعله بحيث يقع في أنف الفهم (أول الفهم) ويتصور في نفسه من أول الأمر أن الحز مضى في اللحم حتى لم يرده إلا العظم، أيكون دليل أوضح من هذا وأبين وأجلى في صحة ما ذكرت لك . مرة انك قد ترى ترك الذكر أفصح من الذكر ، والامتناع من أن يبرز اللفظ من الضمير أحسن للتصوير ."[2]

يشير الدكتور حمودة أن هذه الإطالة لم يكتبها الجرجاني في تحليل بيت من الشعر، بل في تحليل الوظيفة الجمالية والدلالية التي أداها حذف كلمة واحدة في البيت، وهي المفعول به في "حززن إلى العظم "

حيث لم يتعرض الجرجاني بالمناقشة إلى نظم البيت أو حتى لمناقشة الصورة الشعرية، ولنا أن نتصور ماذا كان سيكتب عبد القاهر، والصفحات التي كان سيملؤها تحليله للبيت نفسه من جمع جوانب النقل، ولغة الايجاز والموسيقى.

يقول عبد العزيز حمودة: «أليس اللفظ المحذوف هنا هو المسكوت عنه في لغة النقد الحداثي وما بعد الحداثي اليوم؟ ألا يخلق السكوت عن اللحم" هنا "فجوة" يقوم المتلقي بملئها، بالمعنى ما بعد الحداثي أيضا؟ أليس هذا على وجه التحديد ما يعنيه عبد القاهر الجرجاني حينما يحول الحذف إلى مبدأ نقدي سبق إليه نقاد النصف الثاني من القرن العشرين؟ "[3] أفيكون دليل أوضح من هذا وأبين وأجلى في صحة ما ذكرت لك من أنك قد ترى ترك الذكر أفصح من الذكر" وفوق هذا وذاك، فإن عبد القاهر يقدم تحليلا لغويا بالدرجة الأولى للبيت، لكنه لا

[1]- عبد القاهر الجرجاني-دلائل الإعجاز- ص: 22.

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

[3]- عبد العزيز حمودة -المرايا المقعرة-ص:382.

يتوقف عند حدود التحليل اللغوي أو لماذا تحدث الدلالة هكذا، بل بدلا من هكذا، بل يقدم الدلالة أو المعنى أيضا في حركة مكوكية يخرج بها من التحليل اللغوي ليدخل المعنى ثم ليعود مرة أخرى إلى اللغة وهكذا"[1] .

2-النقد التطبيقي الموضوعي:

ويضيف عبد العزيز حمودة مثالا آخر من أسرار البلاغة حيث يمارس فيه البلاغي اللغوي النقد الموضوعي التطبيقي في ظل مفهوم واضح لوظيفة اللغة وانجاز في تحقيق الأدلة بل تحقيق الزيادة من مستوى لغوي إلى آخر، فيقول: "يورد عبد القهار أبياتا ثلاثة لثلاثة شعراء، تدور كلها حول مادة ه يلية واحدة، ثم يناقش صياغتها الشعرية عند الشعراء الثلاثة الأبيات هي:

بيت بشار:

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا ... وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

ثم بيت المتنبي:

يزور الأعادي في سماء عجاجةٍ ... أسنته في جانبيها الكواكب

وأخيراً بيت عمرو بن كلثوم:

تبني سنابكها من فوق رؤوسهم ... سقفا كواكبه البيض المباتير[2]

ويناقش الجرجاني الدلالة وآليات تحققها معا في مقارنة نقدية تطبيقية رائعة: التفاصيل في الأبيات الثلاثة كأنه شيء واحد لأن كل وحد منهم يشبه لمعان السيوف في الغبار بالكواكب في الليل، إلا أنك تجد لبيت بشار من الفضل ومن كرم الوقع ولطف التأثير في النفس. ما لا يقل مقداره ولا يمكن إنكاره، وذلك لأنه راع ى ما لم يراعه غيره وهو أن جعل الكوكب تهاوى فأتم الشبه وعبر عن هيئة السيوف .... وهي تعلو وترسب، وتجيء

[1]-المرجع نفسه ، ص:398-399.

[2]- المرجع السابق ، ص:399

وتذهب، و لم يقتصر على أن يريك لمعانها في أثناء العجاجة كما فعل الآخران وكان لهذه الزيادة التي زادها حظ من الدقة يجعلها في حكم تفصيل بعد تفصيل.

ذلك ان قلنا أنّ هذه الزيادة هي إفادة هيئة السيوف في حركتها إنما أتت في جملة لا تفصيل فيها فإن حقيقة تلك الهيئة لا تقوم في النفس إلا بالنظر إلي أكثر من جهة واحدة ، وذلك أن تعلم أن لها في حال احتدام الحرب، واختلاف الأيدي بها في الضرب، اضطراباً شديداً وحركات بسرعة ثم إن تلك الحركات جهات مختلفة، وأحوالاً تنقسم بينا لاعوجاج والاستقامة ، والارتفاع والانخفاض، وإذا السيوف باختلاف هذه الأمور تتلاقى وتتداخل ويقع بعضها في بعض، ويصطدم بعضها مع بعض. ثم إن أشكال السيوف مستطيلة، فقد نظم هذه الدقائق كلها في نفسه ثم أحضرك صورها بلفظه واحدة، ونبه عليها بأحسن التنبيه وأكمله بكلمة وهي قوله (تهاوى)لأن الكوكب إذا تماوت اختلفت جهات حركاته وكأن لها في تهاويها تواقع وتداخل، ثم إنها بالتهاوي تستطيل أشكالها، فأما إذا لم تزل عن أماكنها فهي على صورة الاستدارة..لقد حول الناقد هنا وصف تلك اللحظة في المعركة إلى مشهد يعجب الحياة: صوتا وصور وألواناً وحركة، هل يمكن أن يقول مكابر، مهما بلغ انبهاره بإنجاز العقل الغربي أن عبد القاهر الجرجاني هنا لم يكن ناقدا تطبيقياً من الطرز الأول ؟!.

لكن عبد القاهر لم يكن في الواقع ناقداً تطبيقياً فقط، لأنه يتحرك في تحليله لجزئيات الصورة المرئية السمعية Audio visual من نظرة لا تقل نضجاً للشعر ووظيفة اللغة . ويستطيع من يشاء أن يعيد قراءة تلك السطور العبقرية ليحدد حسب قدرته مفهوم الإبداع الشعري باعتباره تركيزا concentration كما قال إليوت، ومفهوم الزيادة، ومدى اتفاقه واختلاطه مع مفهوم الزيادة والإكمال بالمعنى أبدى قصده دريدا"[1] !.

ويردف عبد العزيز حمودة أنه حينما يتحدث عن الاستخدام الخاص للغة، أو المجاز، نجد أنفسنا يقول في قلب النظرية الأدبية العربية من ناحية ثانية ويسوق نموذجاً للتجسيد الذي يحققه الاستخدام المجازي الخاص للغة، سواء عن طريق التشبيه أو الاستعارة والتي تحقق دلالة المعقول بالمحسوس هذا نصه: " إن ما يقتضي كون الشيء على الذكر، وثبوت صورته في النفس أن يؤثر دورانه على العين ويدوم تردده في مواقع الإبصار، وأن تدركه الحواس في كل وقت أو أغلب الأوقات، وبالعكس وهو أن من سبب بعد ذلك الشيء عن أن يقع ذكره بالخاطر، وتعرض صورته في النفس قلة رؤيته، وأنه مما يحس بالفينة بعد الفينة، وفي الفرط بعد الفرط وعلى طريق الندرة. وذلك أن العين هي التي تحفظ صور الأشياء على النفوس وتجدد عهدها بها، وتحرسها من أن تندثر وتمنعها أن

[1]– عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، ص08.

تزول ولذلك قالوا:(من غاب عن العين غاب عن القلب) [1]. لم أمنع ن فسي من تأكيد كل كلمة. في نص الجرجاني لما يمثله النص كله من أهمية بالنسبة للتصور ا لمجازي، والصورة الشعرية ومبدأ التجسيد الذي يج مع بينهما، ليس في البلاغة أو البيان العربي، أو حتى نظرية الأدب العربي، فقط، بل في النقد الجديد الحداثي على السواء في القرن العشرين.

دعونا نتوقف عند المبادئ الثلاثة التي يحددها نص عبد القاهر، أولا، إن بناء الشيء وثبوت صورته في النفس يعتمد على: دورانه على العيون "ودوام" تردده في مواقع الإبصار" أي تجسيده حسياً، ثانياً، يحدث العكس، فيبتعد الشيء عن الخاطر، ويندر الإحساس به، إلا في الفرط بعد الفرط إذا قلت رؤيته، ثالثاً: العيون، والتجربة. الحسية هي التي حفظ صورة الأشياء في النفوس وتحفظها من الاندثار والزوال، ولتأكيد ذلك كله يلخص عبد القاهر ذلك في موقع آخر في كلمات تؤسس للمبدأ النقدي كاملا : " ليس الخبر كالمعاينة"[2] "

ولتأكيد ذلك التميز الذي تميزت به بلاغتنا العربية وسبقها في سك المصطلحات النقدية، بل و تأثيرها في الدرس النقدي الحديث يقول عبد العزيز حمودة : " هل تختلف آراء عبد القاهر الجرجاني هنا عن آراء ت . س إليوت عمدة التحليليين، حول التجسيد الذي سك له مصطلحاً نقدياً هو المعادل الموضوعي .... وهو الأداة البلاغية الإبداعية التي يستخدمها الشاعر حتى لا يقع في فخ التقرير أو الاخبار أو التعبير المباشر عن العاطفة، وبدلا من المباشرة يبحث الشاعر عن صورة حية، تجتذب العاطفة وتعبر عنها، أي تعادلها، وحينما يتلقى القارئ أو المستمع هذه الصورة الحسية ذلك المعادل الموضوعي للعاطفة، فإنها تثير فيه العاطفة التي يجسدها المعادل الموضوعي أو الصورة الحسية..... هل أضاف إليوت حقيقة، .أي جديد لما سبقه إليه عبد القاهر الجرجاني، البلاغي العربي بقرون طويلة"[3]

3-ثنائية الحضور والغياب:

يتوقف عبد العزيز حمودة عند مصطلحي الحضور و الغياب اللذين حظيا كثيراً بالاهتمام، وكيف كان أثرهما كالذي أثير في بلاغتنا العربية فيقول:يظهر أنه لم يحظ مصطلحان . نقديان غربيان بالاهتمام الذي حظي به مصطلحا "الحضور" و "الغياب" اللذين ارتبطا بما أسماه دريدا ميتافيزقيا الحضور "ولا شك أن مفردات مثل

[1]- عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة ص: 124

[2]-عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة – ص123

[3] -المرجع السابق – ص 125-

ميتاقيزقيا و "حضور" و"غياب" بريقا خاصاً أعمى المنبهرين عن رؤية الحقيقة الواضحة :إنما قاله عبد القاهر الجرجاني ،قبل دريدا بثمانية قرون، لا يختلف كثيراً عن مفهوم الناقد التفكيكي، أو كبير كهنة التفكيك، فحينما ينهي عبد القاهر شرحه المطول للمعنى الأول والمعاني الثواني قائلاً : فها هنا عبارة مختصرة وهي أن تقول المعنى و(معنى المعنى) و تعني (المعنى) بالمفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة و (بمعنى المعنى) أن نعقل من اللفظ معنى ثم يفضي ذلك إلى معنى آخر " فإنه بذلك يضع الأساس الأول لجوهر "ميتافيرقيا الحضور" ولمفهومي "الحضور" والغياب دون أن يستخدم المصطلح الفلسفي الهرمنيوطيقي الجذاب أو المصطلح النقدي الباهر، هل نحمل البلاغة والبيان العربيين أكثر مما يحتملون ؟"[1]

والبلاغة العربية ، خاصة ، بلاغة عبد القاهر الجرجاني ،تربط بين القدرة على الإيحاء الذي تحققه أنوع المجاز اللغوي، و القدرة الإيحائية من مفاهيم معاصرة مثل، تعدد الدلالة، ومراوغة المدلول للدال، ثم الحضور والغياب وبين عدد من الشروط المحددة، مثل تباعد العلاقة، عند نقطه البداية، بين المتشابهين، ثم معقولية العلاقة التي يقيمها الشاعر بين المتباعدات، وعدم تكلف الغموض من أجل، الغموض، ثم ضرورة أن يستحق المعنى عناء البحث والحفر عند جذور اللغة من أجله . وفي حديثه عن فوضى النقل عن الحداثة وما بعد الحداثة وسوء فهمها، تنظيراً وتطبيقا، يشير حمودة أنها لم تتجسد في شيء كما تجسدت في ثنائية الحضور والغياب، أو كما عند كمال أبي ديب، الخفاء والتجلي، معيباً على الحداثيين العرب تفسيراتهم وتطبيقاتهم في دهشة وعجب شديدين.

ففكرة دريدا عن ثنائيه الحضور والغياب، والتي ترجع أصولها إلى ميتافيزيقا الحضور كما قدمها مارتن هايدجر من قبله، حيث تتفق عند الحداثيين العرب، وعند من لم يقرأ دريدا وهايدجر إلى تشعيبات وتخريجات، وبالتالي إلى تطبيقات لا علاقة لها بمفهوم الناقد التفككي أو الفيلسوف الألماني، وإلى سوء الفهم هذا، تزحف بعض المفاهيم الأخرى التي يحملها الحداثيون العرب أكثر مما تطيق مثل الفراغ والفجوة مع ما يصاحبها من سوء التطبيق.

وفي هذا السياق يورد تطبيقاً لثنائية الحضور والغياب عند نموذج عربي يقدمه ناقد تفكيكي فيقول: "دعونا نتوقف عند نموذج عربي يقدمه ناقد تفكيكي مبكر. كنموذج للتطبيق المبالغ فيه للثنائية من ناحية، وفي تجاهل واضح لمفهوم يقع في صلب ألوان المجاز في العربية، وهو مفهوم لو استعان به الناقد العربي الذي لا يستطيع أحد

[1]- ينظر: عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص:398-399.

أن ينكر دوره التنويري الرائد لأغناه عن الاستعارة من دريدا وما بعد الحداثة الغربية، من ناحية أخرى، في شرحه لمفهوم الغياب يذكر الغذامي بيت المتنبي المشهور:

أعيذها نظرات منك صادقة * أن تحسب الشحم في من شحمه ورم**

ثم يعلق عليه بالسطور التالية: " فإنه يطلق البيت معلقاً في الهواء معتمدا بذلك على فهمنا لأبعاد إشارات هذا البيت، وهولا يريد منا أن نفهم المعنى الموجود في هذا القول، ولكنه يريد منا أن نفهم الغائب عنه، أي دلالته المجازية. فالشحم والورم لا يعنيان هذا الشحم والورم المعروفين، وهذان المعنيان يعزف عنهما الشاعر ولا يريدهما، ولذا فإن شحم وورم، هما إشارتان حرتان، وهما وجود مع لق، يعتمد على (غياب) سيتولى القارئ إحضاره إلى البيت في كل مرة يقرأ فيها هذا البيت . ويتنوع هذا الحضور ويتشكل حسب ماهية الالتقاء بين الإشارة ومفسرها، فقد يكون معنى الشحم والورم هو الهدية والرشوة، أو المحبة والنفاق، أو العلم والجهل أو أي متضادين قد ينبعثان في ذهن القارئ لحظة احتكاكه بهاتين الإشارتين، وهذا هو معنى القراءة أو تفسير النص"[1] يردفها عبد العزيز حمودة بتعليقه عليها فيقول: إن كلمات الغذامي في نقد بيت المتنبي أو تفسيره يخفي براقد آخر من نقاد نقد النقد، لأنها تجسد المنحنى الذي وصلنا إليه في المصطلح ما بعد الحداثي، وهو الغياب والحضور في حالتها لينسحب على بيت شعر بسيط من ناحية، وفي تجاهل واضح لمصطلح نقدي عربي جاهز يعتبر واحداً من أقدم المصطلحات النقدية العربية من ناحية ثانية.

يعتمد معنى بيت الشعر البسيط البالغ البساطة في الواقع على كناية لغوية لا تحتاج إلى كثير تفلسف، ولا تحتاج بالقطع إلى المصطلح "الدريدي" البراق. ومهما قلنا البيت على أكثر من وجه فلن يخرج عن واحد من المعاني البسيطة التالية: أرجو أن تنظر بعينين فاحصتين حتى لا تسيء الحكم علي"أو" ألجأ إليك أن تبصر الأمور حتى أن يجيء حكمك على صائبًا" أو" ألجأ الحكم إليك لتحكم على حقيقتي ولبس على ظهري.

والواقع أن اعتماد معنى البيت على القيمة المجازية وفك دلالتها لم يخف على عبد الله الغذامي، كما ذكر في تعليقه، ولكنه بدلا من تطوير المجاز الذي أدركه مستخدماً المصطلح النقدي العربي الواضح، وهو الكناية في هذه الحالة، اختار أن يرتحل غربا إلى ثنائية الحضور ولغياب الهرمنيوطيقية والتفكيكية، دون أن يصل إلى ما كان

[1]- عبدالله الغذامي ، الخطيئة و التكفير ، ص80.

بوصله إليه استخدام أبرز مصطلحات المجاز العربي. ولا أكون مبالغاً إذا قلت إنه أوصل تفسير البيت البسيط إلى فوضى لانهاية الدلالة...."[1].

4-التشبيه:

ويتوقف عبد العزيز حمودة عند هذه الشروط، ففيما يتعلق بالتباعد بين المتشا بهين في الجاز اللغوي فإنه يورد ما قاله عبد القاهر لتأكيد أهمية ذلك التباعد فيقول: "وهكذا إذا استقويت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشذ، كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب... وذلك أن موضع الاستحسان، ومكان الاستظراف، والمثير للدفين من الارتياح .... أنك ترى بها الشيئين مثلين متباينين، ومؤتلفين مختلفين، وترى الصورة الواحدة في السماء والأرض، وفي خلقة الإنسان وخلال الروض، وهكذا طرائف تتثال عليك إذا فضلت هذه الجملة وتتبعت هذه اللمحة، ولذلك تجد تشبيه البنفسج في قوله:

ولا زوردية تزهو بزرقتها بين الرياض على حمر اليواقيت

كأنما فوق قامات ضعفن بها أوائل النار في أطراف كبريت.

أغرب وأعجب، وأحق بالولع وأجدر [2](إن ما يقوله الجرجاني عن وظيفة التشبيه في الجمع بين شيئين متباينين مختلفين، وأنه كلما كان التباعد بين المشبه والمشبه به أكبر، ووجه الاختلاف أبين كان ذلك أعجب إلى النفوس وأطرب، هذا القول لا يحتاج إلى تعليق أو شرح ..."[3] لقد جسد ابن المعتز الجمع بين المتباينين ابتعدت المسافة بينهما إلى أقصى درجات الابتعاد، وهما أزهار النرجس يانعة فوق أعناقها ورؤوس الكبريت مشتعلة فوق أعوادها.إن أزهار النرجس في الواقع الحسي لا علاقة لها بأعواد الكبريت، وما ح ققه ابن المعتز هنا أنه أقام علاقة لم تكن قائمة. يقول عبد العزيز حمودة :".....وما يقوله الجرجاني هنا، مرة أخرى، مبدأ نقدي مبكر سبق نقد القرن العشرين الذي يقول بأن النشاط الإبداعي، في جانب منه، عملية "توفيق بين الأضداد" يقرب المتباعدات ويجمع بين المتباينات في تكوينات وعلاقات جديدة".[4]

5-المجاز في الشعر:

[1]- – عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة ص 124

[2]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص:101

[3]- عبد العزيز حمودة، المزايا المقعرة، ص:400

[4]- المرجع نفسه، ص:124

ويشير عبد العزيز حمودة عندما يتطرق إلى تأكيد عبد القاهر على وظيفة ا لمجاز في الشعر والإبد اع إلى تقديم نموذج تطبيقي يقارب فيه بين المعنى النثري لبيت شعر، قامت الاستعارة هذه المرة بالتأليف داخله بين متباعدين شديدي التباعد والمعنى كما ج سدته الاستعارة. فالاستعارة في بيت الشعر حققت أهداف الجذاز الأساسية وهي الغرابة والجدة والمفاجأة، وحينما تف ك شفرة الصورة الشعرية المجازية وتحول دلالتها إلى معنى نثري يصبح التشبيه غثاً من فياً، فيقول موردا كلام الجرجاني: "واعلم أن من شان الاستعارة أنك كلما زدت إرادتك التشبيه إخفاء ازدادت الاستعارة حسناً، حتى أنك تر اها أغرب ما تكون إذا كان الكلام قد ألف تأليفاً إن أردت أن تفصح فيه بالتشبيه خرجت إلى شيء تعافه النفس، ويلفظه السّمع، ومثال ذلك قول ابن المعتز:

أثمرت أغصان راحته بجنان الحسن عنابا

ألا ترى أنك لو حملت نفسك على أن تظهر التشبيه وتفصح به احتجت إلى أن تقول: أثمرت أصابع يده التي هي كالأغصان لطالبي الحسن شبيه العناب من أطرافها المخضوبة. وهذا ما لا تخفى غثاثته"[1]. إن الفلوق الذي يتحدث عنه عبد القاهر هنا بين الصورة الشعرية ومعناها النثري هو جوهر ما أسماه الحداثيون الغربيون بأدبية الأدب أو ما يجعل الأدب أدباً"

. ما يلاحظ على كتابات عبد العزيز حمودة في هذا الصدد يظهر جلياً في تغليب المصطلح البلاغي العربي وأسبقيته على المصطلح النقدي الحداثي. الذي امتطى صهوته الحداثيون العرب وفجروا من تربته ينابيع تتدفق غموضاً وغرابه وإبهاما. فهل كان عبد العزيز حمودة يسعى إلى تأصيل اتجاه نقدي يستند إلى مناخ ثقافي بعينه وفكر فلسفي محدد. كان هذا سؤالا قد وجه إلى حمودة، ما ملامح هذا الاتجاه؟ وهل نجح في تأصيله حقاً؟ فقال: "سأبدأ بالجزئية الأخيرة أقول إذا كنا نعني بالملامح، الاتجاهات العامة لهذا التيار العربي، فأعتقد إنني نجحت في لفت الأنظار إلى أهمية ذلك، ولا أدعي أكثر من ذلك، والمتابع لما يكتب وكتب حتى الآن عن ثلاثيتي: "المرايا المحدبة"و"المرايا المقعرة" و" الخروج من التيه". يدرك جيداً أن اسمي والحمد لله، قد ارتبط بمحاولة التأصيل لاتجاه نقدي عربي.

أما الجزء الأول، وهو الأهم في رأيي، فدعني أولاً أؤكد أنني، وفي "المرايا المقعرة" على وجه التحديد، لم أدع إنني أقدم نظرية نقدية عربية بديلة فهذا ادعاء أكبر من جهد عقلي م فرد أو عقل جيل كامل، وهذا انجاز لا يقدر عليه إلا جهد جيل أو أ جيال ومما فعلته في "المرايا المقعرة" بصفة أساسية هو أنني أكدت عن طريق نماذج

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص: 346.

رائعة ومذهلة من البلا غة العربية في عصرها الذهبي، أننا بسبب انبهارنا بمنجزات العقل الغربي، وبسبب خلطنا الواضح بين الرغبة المشروعة في تحديث العقل العربي بعد هز يمة 1967، وبين الحداثة العربية ، مارسنا قطيعة معرفية إرادية مع تراث البلاغة العربية أضيفت إلى قطيعة لا إرادية سابقة مع التراث في عصر الانحطاط وخلصت إلى القول بأننا لو لم نمارس مع تراثنا العربي هاتين القطيعتين الإرادية واللاإرادية، لكنا قد كونا اليوم اتجاهين: لغوي ونقدي، لا يقلان تقدمية عن الاتجاهات والتيارات اللغوية والنقدية التي انبهرنا بها في القرن العشرين.

وكنت أتوقف في أحيان كثيرة عند نماذج من بلاغة عبد القاهر الجرجاني والقاضي الجرجاني والباقلاني فيما يشبه الذهول، حيث سبق البلاغيون العرب مقولات انبهرنا بها بغباء في القرن العشرين، وفي مقدمتها مقولات سوسير التي خرج من عباءة فكره الكثير من اتجاهات علم اللغويات والنقد الأدبي في القرن العشرين من دون استثناء يذكر. معنى ذلك-يتابع حمودة في صراحة شديدة- أنني لم أقل على الإطلاق أن البلاغة العربية كانت قد طورت نموذجاً نقديا متطورا أو متكاملا، بل قلت فقط إنه كان لدينا بذور أو خيوط كان يمكن تطويرها في نظرية لغوية وأخري أدبية متكاملة. و لم أكن أقصد بذلك على وجه الإطلاق، كما قال بعض المهاجمين لي، إنني أنبش تحت جذور البلاغة العربية، لكنني كنت أقصد أن الإنسان الذي ينفصل عن تراثه، إنسان بلا هوية، إنسان يعيش كما قلت ثقافة الشرخ أو ثقافة الانفصام بكل سلبياتها"[1].

وهذا لا يعني ك ما هو واضح من ردود حمودة أننا يجب أن نمارس قطيعة- أيضاً مع كل ما هو غر بي، فثقافتنا العربية وتراثنا البلاغي على الخصوص كان يؤمن بالتثاقف وممارسه، بل كان هذا الأخير أحد الخيوط التي كونت ضفيرة البلاغة العربية، فلا يجب أن نقصيه اليوم ونرميه وراء أظهرنا، لكن السؤال الذي يلح علينا ولعل حمودة – قد أجاب عنه وتجاوزه بامتياز في مراياه المقعرة هو ماذا نأخذ وماذا نترك؟ ولعل هذا السؤال نفسه لا يمارس علينا سلطة عدم الاختيار بقدر ما يحررنا من الانقياد وي ترك لنا حرية ممارسة ثقافتنا العربية وتجسيد موروثنا البلاغي العربي كما عليه حماية مقومات هذه الثقافة، فحينما تحدث عبد العزيز حمودة عن حداثتنا وضرورة تحويلها إلى حداثة حقيقة، كان يعني أولا أن الحداثة الغربية التي نأخذ عنها ومنها ليست حداثتنا، وبالتالي هي حداثة زائفة أو وهمية.

1 –جريدة فصول ،العدد25، ص305

وبمعنى آخر كان ينبه إلى ضرورة تطوير حداثة عربية تفر زها الثقافة العربية بثوابتها ومتغيراتها. وفي هذا يقول حمودة "أنه ليس ضد الحداثة على الإطلاق، لكنه ضد نقل حداثة الآخرين جاهزة وبنتائج نهائية لا تتفق مع السياقات الثقافية العربية "[1]، وفي صميم حديثنا عن تأثير المنهج البلاغي في الدرس النقدي الحديث يخرج علينا حمودة بمقولة قال عنها هو، أنها غير ثابتة تاريخياً ولا يوجد حتى الآن من قال بها، هذه المقولة هي: "بل أن المتتبع لفكر عبد القاهر الجرجاني قد يصل إلى نتيجة غير ثابتة تاريخياً ولا يوج د حتى الآن من قال بها، وهي أن سوسير لابد وأنه قد قرأ لعبد القاهر الجرجاني" [2]. كما يقول محمد عباس في أطروحته: "وإن دراستنا للتراث تعني الوفاء للذات، وإن تعزيز هذا الوفاء لا يأتي أكله كاملا إلا باستجابتنا لروح العصر كلازمة أساسية لمفهوم الاستحداث (وهو يتقاطع مع مفهوم التحديث عند حمودة) الذي أصبح يحيط بالإنسان العربي بهالة من أسباب الرخاء الحضاري والفكري والعلمي، مما يدفع به إلى البحث عن الذات وسط معرتك الأحداث....."[3]

6-البلاغة العربية والمماثلات الشاردة: البديل:

يعرف حمودة بأنه لم يقدم نظرية نقدية عربية، فهذا جهد تقوم به عدة أجيال، لكنه تحدث عن مشروع ثقافي عربي، أبرز ما فيه تسجيله لخطورة المأزق الذي آل إليه العقل العربي، (ثقافة الشرخ) الذ ي تحرك في اتجاه الثقافة الغربية في ظرف تاريخي شعر فيه العربي بالحاجة المصيرية للتحديث، ومع كثير من الانبهار بمنجزات العقل الغربي واحتقار للعقل العر بي، وبمنجزاته تحول الحداثيون من التعلم إلى ,الاندماج دون أن يدركوا الاختلاف أو يستشعروا الخطر، وتقبل هؤلاء الحداثيون مقولة كونية الحداثة وأن ما يناسب الآخر ، الثقافي الحضاري يناسبنا بالضرورة. أعتقد أنه لا يجب أن نقع دوماً تحت رحمة المناهج باعتبارها هدايا الغرب إلينا. وأننا كنا تفتقر إليها، أو هذا ما كان ينقصنا، بل يجب أن ننتبه إلى أن إرغامات المناهج التي نمارسها على نصوصنا هي امتداد لإرغامات المثاقفة ذات البعد الواحد، (أو ذا ت الاتجاه الواحد)، ذلك أن الوقوع تحت سلطة المنهج، من شأنه أن يدفع بالحريصين على مجاراته إلى دروب من الوكاكة والابتذال والبؤس النقدي، في حين أن القراءة النقدية، في أبسط محدداتها، هي القدرة على إجادة طرح الأسئلة الكفيلة بإضاءة النص والسماح له بأن يقول نفسه، لا تحت إرهاب المنهج ولكن وفق وما تقتضيه بنياته وأنساقه لدرجة سمحت لابن القيم الجوزية بأن يعرف النقد بكلمة

1 -عبد العزيز حمودة ، الخروج من التيه ، ص400

2 -المرجع السابق، ص404.

3- محمد عباس، الأبعاد الإبداعية في منهج عبد القاهر الجرجاني، ص: 08

واحدة هي: الذكاء، الذكاء، أو الفطنة . هذه الملكة التي تحدث بفعل المراس، والإنصات الدائم والحوار البناء مع النصوص المقروءة. نحن، إذن، أمام حداثة عربية تراوح مكانها فلا هي تستند إلى الأصيل ولا هي تمسك بناصية الحديث. وذلك هو مأزق الثقافة والفكر العربيين بشكل عام، يقول مصطفى كيلاتي: تنحصر فاجعة الثقافة العربية المعاصرة، والنقد الشعري فيها والنقد الأدبي والغني عامة في معبر ضيق بين ذاتية تراثية حول التراث إلى قيمة مطلقة لا يقدر بها على التفاعل المباشر مع الحضارة القائمة واحداثية "تعلن بخطابها المعمم" بؤسها وإخفائها في تحقيق المدنية "[1].

إن أصالة النقد العربي تمتلك رصيداً تاريخياً غنياً يسمح لها بمقاومة كافة مظاهر التهديد التي تشكلها القوى النقدية الجديدة التي تفتقر إلى هذا النوع من الحصانة. ولكن الأزمة النقدية والمنهجية السائدة هي وليد شرعي لأزمة فكرية وثقافية وحضارية عامة تسير في نفق مسدود، رغم صيحات التحذير والإدانة والاحتجاج التي تمر بها الساحة العربية، يقول حلمي سالم في مجلة الناقد: "لم تثر مسألة نقدية في حياتنا الثقافية الراهنة ما إثارته "الحداثة" الشعرية من جدل اشتباك بين المشتغلين بالنقد والأدب.

و مثلما كان إبداع الحداثة "حمال أوجه" ركب المبدع الأصيل والمبدع المزيف، كان نقد الحداثة كذلك حمال أوجه "ركبه الناقد النزيه والناقد المغرض"[2].

يقول مصطفى كتلاني: "وعند تحسسنا لمكامن الارتداد في الفكر العربي بعد مئة عام من التخبط والتماس، والبحث والانتكاس تنتهي إلى أن هذا الفكر "ترقيعي" أو توفيقي في أفضل الحالات، غير أن من شأن أغلب المدارسين من ذوي النزعات البنيوية والتحديثية الأخرى التوفيق بين مقولات نقدية معاصرة، و بين أخرى قديمة تستند بالخصوص إلى عبد القاهر الجرجاني"."[3]

ظلت الدعوة إلى إقامة توازن بين المنهج العربي والمنهج الغربي هاجس النقاد العرب سواء على المستوى الإجرائي النقدي أو على المستوى الإبداعي من خلال تولي فئة يقيمها هذا الناقد أو ذاك سواء في النقدين العربي أو الغربي، يضيف محمد عباس:" بهذا التصور الشمولي، يمكن للتراث الأدبي والنقدي في الرقعة العربية من هذا العالم، أن يقوم عند أمثال عبد القاهر الجرجاني على دعامتين من الأصالة والتمييز من جهة، وعلى أساس من المقارنة العالمية

[1]- مصطفى كيلاني، وجود النص، الدار التونسية للنشر، ط :02، ص :113.
[2]- حلمي سالم- مجلة الناقد- العدد 37، جويلية 91: ص 51.
[3]- مصطفى كيلاني، وجود النص – ص: 111.

والشهرة العلمية من جهة أخرى، ويستجيب إلى إقامة التوازن بين المنهج العربي والمنهج الغربي الذي قد يظهر أحياناً، عند أصحابه، بنزعة الاستعلاء العالقة بذهنيات بعض الغربيين في العصر الحديث...."[1]

لنفس الدرجة التي نتحدث فيها اليوم عن الجرجاني كناقد متميز في تاريخ النقد العربي، فإننا نتحدث عن المتنبي أو الشنفرى ليس كشاعرين سلفيين عفا عليهما الدهر، وأصبحا مفصولين عن الواقع الشعري العربي الراهن، بل كعلامتين لهما حضورهما المتميز في هذا المجال، فبقدر ما يشكل المتنبي علامة بارزة في جغرافية النصوص الشعرية العربية تكون في حضنها الكثير من الشعراء المعاصرين، وتردد صداها في كثير من المراحل التاريخية السابقة، بقدر ما يحفر الصوت النقدي للجرجاني أو قدامة أو الجاحظ.

هكذا شكل الحقل الأدبي دعامة أساسية لاستمرارية المفاهيم النقدية القديمة، وعمل على تحصينها خلال فترات تاريخية طويلة، ورغم مظاهر المثاقفة التي ميزت التاريخ العربي خلال مراحل سابقة (العصر العباسي أساساً)، فان قدرة التأثير التي مارسها الآخر على الحقل النقدي العربي لم تكن قادرة على اكتساحه بالشكل الذي نعرفه اليوم. ذلك أن هوية النقد العربي ظلت حاضرة في مختلف المؤلفات، تأخذ وتعطي من موقع القوة لا من موقع الضعف. إن فعالية التأثير كانت بطيئة في الحقل الأدبي بالمقارنة مع ماكانت عليه في مجال الفلسفة أو العمران، رغم الهزات التي كان من المنتظر أن تحدثها ترجمة كتاب من حجم "فن الشعر" لأرسطو.

لقد ظل الفقد العربي في وجهيه اللغوي والبلاغي- على الأقل- يباشر وظائفه بعيداً عن أي تهديد.

أما في القرن الماضي وخصوصاً في نصفه الثاني فإذ سرعة التأثير كانت بالغة، لأن المثاقفة لم تكن حوارا متكافئاً، ولكنها أصبحت ذات بعد واحد يفكك آليات الكتابات المحيطة، ويخضعها لنفوذ المركز ومشيئته، حيث أورد ادوارد سعيد في مجلة فصول أن: "تودوروف قال: إن ليفي شتراوس في بعض نصوصه يطالب بنوع من الانغلاق

داخل الثقافة الواحدة، لأن الاتصال المتسرع بين الحضارات يؤدي إلى إفقارنا جميعاً. قد يكون في هذا بعض الصحة، ولكن التخلي عن الكونية خطر أكبر لأنه يؤدي إلى العنصرية.. وخلق جماعات معزولة.... "[2].

[1]- محمد عباس، الأبعاد الإبداعية في منهج عبد القاهر الجرجاني، ص: 08-09

[2] - إدوارد سعيد، مجلة فصول المصرية، الجدل10، عدد01، جوان، أوت، ص :91.

وهذا ما كان يتوخى إثباته حمودة في المرايا المقعرة، إذ أصبحت الثقافة الأمريكية لا تحاور من مكان الندية بل من موقع المهيمن والمسيطر، فانقاد ور اءها حداثيونا العرب مما س هل لعمليات الاختراق الثقافي، وس هلوا عملية السيطرة والهيمنة للحداثة شرقيها وغربيها، وهذا هو حجم الخطأ الذي يحدد بالقطع حجم اللوم المناسب

خاتمة

من خلال الفصول السابقة نصل إلى نهاية ارتأيت أن ألخص فيها أهم النتائج المستخلصة من دراسة النظرية النقدية عند عبد العزيز حمودة إذ بعد هذا السفر و الترحل بين شقوق وفجوات بين الطبقات الصامتة و المناطق الغائرة في ثلاثيته (المرايا المحدبة ، من البنيوية إلى التفكيك) و (المرايا المقعرة ، نحو نظرية نقدية عربية) و (الخروج من التيه ،دراسة في سلطة النص) أستطيع أن أبسط أهم النتائج :

- إن خطاب عبد العزيز حمودة ينطلق من رؤية –للوجود و المعرفة– عربية إسلامية ، وذلك من خلال استدلالنا : بغاية خطابه النقدي و مقصده و هو السعي بان تكون رؤيته النقدية التي يطرحها تتسم بصفة العربية. و توضيحنا لموقفه المضاد من الواقع الغربي خاصة في رؤيته الفكرية للدين . وكذلك موقفه المختلف عن الاتجاهات الفلسفية التجريبية و الذاتية و اللاحتمية في رؤيتها للوجود و المعرفة .و بينا كذلك موقفه المضاد لشروط الحداثة الغربية الداعية : للقطيعة مع التراث من جهة و الداعية إلى تفكيك البنيات الاجتماعية على مستوى الأسرة و المجتمع و التعليم .
- إن المنهج الفكري لعبد العزيز حمودة مبني على أربعة أركان و هي : مفهوم الاجتهاد العلمي و مفهوم الاختلاف و مفهوم التحيز و مفهوم الثابت و المتغير القائم على مبدأ ثنائية (التوازن/ الوسطية) ضدا مبدأ الأحادية المادية (المثالية)الغربية.
- وتتمة لهذه الأركان فإن الدكتور حمودة ركز في نقده للنقد الغربي على مفهوم التطور الذي يأخذ شكل أمواج متداخلة لا يلقي اللاحق منها السابق يل يصيف إليه أو يعدله أو يكمله أو ينقص منه . كل ذلك من أجل إثبات أنه من لوازم العلمية و الموضوعية ضرورة الانطلاق من التراث الثقافي و الفكري للحضارة العربية الإسلامية و أنساقها الفكرية و الثقافية الكبرى و ليس العكس.
- لقد حاول عبد العزيز حمودة أن يشرح مغالط النقد المعاصر (العربي و الغربي) وما فيه من غموض متعمد .و قد جعل القراءة التبسيطية و الاعتراضية مطية له ، فنقده كان حادا في كتابه (المرايا المحدبة) على جابر عصفور و ذلك باتهامه بالقطيعة مع التراث ثم ما لبث أن أنصفه في كتابه (المرايا المقعرة) وجعله قارئا ذكيا للتراث ، و في ذلك تدليل على أن نقدية عبد العزيز حمودة بعيدة عن الاعتراضات الذاتية و الاختلافات الإيديولوجية كما يتهمه في ذلك خصومه و من قاموا

بتشريح المرايا ، أما بخصوص نقده ليمنى العيد و كمال أبي ديب فإنه قدم الأدلة على القصور في فهم المناهج الغربية لما فيها من غموض من جهة ، و لبعد النقاد العرب عن السياقات التاريخية و الفلسفية للنظرية . وتبقى لكل ناقد رؤيته .

- إن تيار الحداثة كان جارفا جدا مما جعلها تلوي بأثواب الواقف في طريقها ، خصوصا أنها انتشرت في جسد الأمة العربية و هي في أحلك أيامها و أضعف عمرها، غير أن عبد العزيز حمودة حاول — كغيره من النقاد التوفيقيين- أن يقف في طريقها و هو الذي تربى في أحضانها و شرب من معينها و لكن صوته الرافض لها كان عاليا من خلال ثلاثيته التي نضجت على نار هادئة لمدة خمس سنوات من صدور كتابه (المرايا المحدبة 1998) إلى غاية (المرايا المقعرة 2003) و نستشهد في هذا المقام بمقولته المشهورة بأنه " ليس ضد الحداثة على الإطلاق، لكنه ضد نقل حداثة الآخرين جاهزة وبنتائج نهائية لا تتفق مع السياقات الثقافية العربية.

- إن البديل الذي قدمه عبد العزيز حمودة جاء مرتكزا على الثنائيات التي قدمها سوسير و إن كان هذا تحيزا للغرب فلا ضير في ذلك غير أن فهم حمودة لكيفية تأسيس العلاقة بين النظرية العربية و تطبيقاتها جاء متباينا مع الطرح الغربي فقد اكتشف حمودة ان النظرية العربية تتم عبر التطبيق في الوقت ذاته ،عكس النموذج الغربي الذي يعتمد على التنظير ثم التطبيق.

- إن عبد العزيز حمودة يسلم بأهمية الدين بوصفه مؤثرا في الثقافة العربية لذلك أوضح رؤية نقدية تنظم علاقة الأدب بالقيم الدينية و الأخلاقية من خال طرحه لما يسميه خطوط حمراء يطالب الإبداع بعدم تجاوزها أو تخطيها أو إطارا عاما للقيم الأخلاقية و الدينية أو مخططا أخلاقيا يمثل إطار القيم المسلم بقيمتها و قائما بالضرورة خارج إطار الفن،لأن العملية الإبداعية هي مزيج من الوعي و اللاوعي ، والأديب بموهبته و بحسه الناضج أي بحسه الدقيق بواقعه المعاصر من ناحية و بأساسيات الفن الجيد من ناحية ثانية هو الذي يحدد درجز التوازن بين الانتماءين، وهذا التوازن ضروري لأن الواقع الثقافي العربي و التحديات المعاصرة هي التي فرضت ذلك ، إذ أن الاكتفاء بالقيم الجمالية أصبح يعد ترفا فكريا في الواقع الثقافي العربي المكتظ بالقضايا الاجتماعية و السياسية و الأخلاقية و الدينية المتأزمة

- أن ما قدمه عبد العزيز حمودة من عمل نقدي في ثلاثيته (المرايا المحدبة و المرايا المقعرة و الخروج من التيه) يجب أن يعامل على أنه كل متكامل غير قابل للتجزئة فهي تشكل وحدة واحدة يكمل بعضها بعضا مكونة خطابا نقديا منسجما مستدلين على ذلك من خلال مؤشرات في كتبه على أنه كان من البدائية يحمل رؤية نقدية متكاملة تبدأ بتوجيه نقد لأغلب الاتجاهات النقدية الغربية المؤثرة في النقد العربي ليصوغ بذلك رؤيته في أهمية طرح بديل نقدي عربي عن التبعية

الثقافية للآخر الغربي تكفل للناقد حرية في النقد و جرأة في الطرح بعيدا عن كل تغالب حضاري و بعيدا عن كل تمركز غربي.

- إن خطاب حمودة يكشف بعض العلاقات التي تأسّست بطريقة لا شرعية، وصارت هي المسؤولة عن العلاقة الازدواجية التي تجمع بين الأنا والآخر الغربي .القائمة على أساس علاقة المركز بالهامش، و السيد بالخادم ، فالهامش هو الذي بيده أن يعلن الرّفض والتّغيير، هو الذي بيده أن ينطق بالاختلاف والمغايرة مع المركز المتسلّط ومع الأنساق والأنماط السائدة المسلَّم بها،و يعملون تكريس ثقافة المطابقة واللاسؤال واللاحوار.

- إن الذات المبدعة ممثلة في عبد العزيز حمودة قد أعلنت الثورة على أشكال النقد و نقد النقد إذ عبرّت من خلال خطابها في ثلاثيته عن رفضها لسلطة الآخر الغربي بأنواعه المختلفة ،كما عبّرت عن رفضها لسلطة الأنا/ الناقد العربي الناقل المقلد في أحسن أحواله كل ذلك من أجل .التأسيس لنقد حر يقبل الحوار و التكامل و يكفل التمايز ، و الخصوصية نقد لا يوجد فيه مركز و هامش ، نقد لا يؤسس على شرخ ثقافي و ربما نعيد جزء من كلمة قالها عبد العزيز حمودة في "المرايا المقوّرة" على وجه التحديد، لم أدع إنني أقدم نظرية نقدية عربية بديلة فهذا ادعاء أكبر من جهد عقلي م فرد أو عقل جيل كامل، وهذا انجاز لا يقدر عليه إلا جهد جيل أو أ جيال ومما فعلته في "المرايا المقعرة" بصفة أساسية هو أنني أكدت عن طريق نماذج رائعة ومذهلة من البلاغة العربية في عصرها الذهبي، أننا بسبب انبهارنا بمنجزات العقل الغربي، وبسبب خلطنا الواضح بين الرغبة المشروعة في تحديث العقل العربي بعد هز يمة 1967، وبين الحداثة العربية، مارسنا قطيعة معرفية إرادية مع تراث البلاغة العربية أضيفت إلى قطيعة لا إرادية سابقة مع التراث في عصر الانحطاط وخلصت إلى القول بأننا لو لم نمارس مع تراثنا العربي هاتين القطيعتين الإرادية واللاإرادية، لكنا قد كونا اليوم اتجاهين: لغوي ونقدي، لا يقلان تقدمية عن الاتجاهات والتيارات اللغوية والنقدية التي انبهرنا بها في القرن العشرين.

ونافلة القول أستطيع القول إن هذه الدراسة تمنحنا الفرصة لطرح الإنشغالين التاليين:

- أولا : ضرورة بلورة المصطلح الوافد وتحديد مفهومه وإدراك أبعاده الفلسفية و الأيدلوجية ، كما أنه أصبح من الضروري توحيد الجهود من أجل ضبط المصطلح النقدي على مستوى المفهوم و الترجمة ؛ وذلك بتوحيد الجهود الجماعية والاعتماد على التخصص الدقيق في مجال المصطلحية وتفعيل دور المخابر الأكاديمية في ذلك ، و إثارة مجامع اللغة من أجل تفعيل الدور المناط بها في هذا المجال .

– و ثانيا : لقد آن الأوان للنهوض بالمشروع النقدي العربي، للخروج من حالة التيه – كما يقول عبد العزيز حمودة – التي يعرفها الأدب عموما و النقدية العربية خصوصا.

كما ان النهوض بهذا المشروع النقدي العربي لا يعني بأي حال من الأحوال – وكما يتصور الكثير– إلغاء الطرف الثاني الغربي ، و عدم الاستعانة به ، و التقوقع على الذات بوصفها تحمل أيدلوجيا متميزة عن الغرب بمحافظتها وبعاداتها و تقاليدها الشرقية . بل إن أي تصور يعدم أحد الطرفين هو تصور قاصر من شانه إعادة النظر في نفسه أولا ، لإدراك أنه يجب خلق فسحة للحوار والتّواصل ثانيا.

. ولا شك أن هذه الدراسة ستبقى أفقاً مفتوحاً للاجتهاد والبحث والإبداع ، ومشروعاً قابلاً لكثير من التّوسيع والتّعديل و النقد.

. ولكل شيء إذا ما تم نقصان... !

وصل اللهم وبارك على سيدنا محمد ما هبت النسائم ، وناحت على الأيك الحمائم

فهرس المصطلحات

créativité	إبداعية
écart	انزياح
Impressionnisme	انطباعية
littérarité	أدبية
tendances modernes	اتجاهات حديثة
problématique	إشكالية
signifiance	دلالة
contexte	سياق
Poétique	شعرية
Mimésis	محاكاة
Immanent	محايث
Catégorie	مقولة
Procédé	نسق
System	نظام
paradigme	نموذج
modernité	حداثة
post modernité	ما بعد الحداثة

culturation	المثاقفة
tradition	التقاليد
polysémie	تعدد المعنى
monosémie	وحدة الدلالة
réafférence	مرجعية
théorie critique	النظرية النقدية
méthode	المنهج
différence/différance	التأجيل /الاختلاف
objective corrélative	المعادل الموضوعي
supplément	الإضافة /الزيادة
citation	الاقتطاف

مكتبـــة البحـــث

المصادر :

1 -القرآن الكريم : رواية ورش عن نافع.

2 — عبد العزيز حمودة –المرايا المحدبة ، من البنيوية إلى التفكيك ، سلسلة عالم المعرفة ، ،المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ،الكويت، 1998. العدد:232.

3 -عبد العزيز حمودة- المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية،سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ،الكويت، 2001 العدد 272.

4 -عبد العزيز حمودة – الخروج من التيه . في سلطة النص ، سلسلة عالم المعرفة ،المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ،الكويت،2005. العدد:298

المراجع باللغة العربية:

5 -إبراهيم محمود خليل :النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك،ط1،2003،دارالمسيرة للنشرو التوزيع والطباعة،الاردن.

6 -ابن سنان الخفاجي –سر الفصاحة-ط1،1982م، دار الكتب العلمية ،بيروت .

7 -ابن طباطبا –عيار الشعر-تحقيق:طه الحاجريو محمد زغلول سلامة، المكتبة التجارية، القاهرة ، 1965.

8 -أبو الحسن حازم القرطاجني- منهاج البلغاء وسراج الأدباء- تحقيق: محمد الحبيب ابن خوجة ،دار الغرب الإسلامي،مصر ،دط،دت

9 -أبو جعفر النحاس : معاني القرآن الكريم ، تحقيق محمد علي الصابوني ،ج1، ط1،1988، جامعة أم القرى ، مكة المكرمة.

10 - أحلام الجيلالي-المناهج النقدية المعاصرة من البنيوية إلى النظمية- مجلة الموقف الأدبي،اتحاد كتاب العرب،دمشق،العدد404 ، كانون الأول 2004.

11 - أحمد مختار عمر- البحث اللغوي عن العرب مع دراسة لقضية التأثير والتأثر- ط6،دت ، عالم الكتب، القاهرة.

12 - أحمد مطلوب :عبد القاهر الجرجاني بلاغته ونقده، ط1 ، وكالة المطبوعات، بيروت، 1973 .

13 - الأزهر الزناد: نسيج النص في ما يكون به الملفوظ نصّاط،1993، المركز الثقافي العربي، بيروت.

14 - بشرى موسى صالح : نظرية التلقي (أصول... وتطبيقات)، ط2001 ، ، 1 المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء

15 - بشير تاوريت وسامية راجح : التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر (دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية و التطبيقية)، ط1، 2006مكتبة اقرأ، قسنطينة، الجزائر.

16 - بوجمعة الوالي : الصراع الحضاري في الرواية العربيةدط،1993،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر

17 - بوجمعة شتوان- بلاغة النقد وعلم الشعر في التراث النقدي- منشورات مخبر تحليل الخطاب، دار الأمل، تيزي وزو، 2007.

18 - بومدين بوزيد: الفهم و النص (دراسة في المنهج التأويلي عند شليرماخر و ديلتاي) ،ط1، 2008، منشورات الاختلاف .

19 - جلال الدين السيوطي: الإتقان في علوم القرآن ، ج2، ط2، 1991، دار الكتب العلمية ، بيروت.

20 - جورج طرابيشي : شرق، غرب، رجولة وأنوثة (دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية)ط1،2005، دار الطليعة، بيروت.

21 - حسام نايل:أرشيف النّص درس في البصيرة الضالة ، ط1، 2006، دار الحوار للنشر والتوزيع ،سوريا .

22 - رزان محمود إبراهيم : خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة ، ط1،2003، دار الشروق للنشر والتوزيع.

23 - رضوان جودت زيادة : صدى الحداثة (ما بعد الحداثة في زمنها القادم)، ط1،2003، المركز الثقافي العربي، لدار البيضاء.

24 - سارة كوفمان ، روجي لابورت:"مدخل إلى فلسفة جاك دريدا، تفكيك الميتافيزيقا واستحضار الأثر"، ط1، 1991 أفريقيا الشرق، المغرب.

25 - سامي سويدان – حفريات نقدية .دراسات في نقد النقد العربي المعاصر – ط1،مركز الحضارة العربية ، القاهرة ، 2006

26 - سعد البازعي:ما وراء المنهج: تحيزات النقد الأدبي الغربي ط3، 1998،المعهد العالمي للفكر الإسلامي،الولايات م الأمريكية.

27 - شكري المبخوت-الاستدلال البلاغي-دار الكتاب الجديد المتحدة بنغازي، ليبيا،ط2، 2010.

28 - شكري عياد :تحقيق وترجمة كتاب أرسطو طاليس في الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1993 .

29 - صالح إبراهيم : الفضاء ولغة السرد (في روايات عبد الرحمن منيف) ، ط1،2005 المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء .

30 - صلاح صالح : سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية)، ط1، 2003،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب.

31 - صلاح فضل- بلاغة الخطاب وعلم النص- سلسلة عالم المعرفة، العدد: 164، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992.

32 - عادل عبد اللّه: التفكيكية إرادة الاختلاف وسلطة العقل ، ط1 ، 2005،دار الحصاد للنشر والتوزيع ،دمشق سوريا.

33 - صبحة أحمد علقم : تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية- الرواية الدرامية أنموذجا-ط1، 2006،دار الفارس للنشر و التوزيع، عمان الأردن.

34 - طه جابر العلواني- إشكالية التحيز، رؤية معرفية ودعوة للاجتهاد-، ط2، ج1، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، فيرجينيا، الولايات المتحدة الأمريكية، 1996.

35 - عبد السلام المسدي : الأسلوب و الأسلوبية ،ط3 ،1973، الدار العربية للكتاب.القاهرة

36 - عبد السلام المسدي: قضية البنيوية. دراسة ونماذج، ط5، 1995،دار الجنوب للنشر، تونس.

37 - عبد العزيز بن عرفة : "الدال والاستبدال"، ط1، 1993، المركز الثقافي العربي، بيروت.

38 - عبد العزيز حمودة-علم الجمال والنقد الحديث-تقديم ماهر شفيق فريد،ط2،1999،الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة.

39 - عبد القادر بقشي-التناص في الخطاب النقدي البلاغي، دراسة نظرية وتطبيقية- تقديم: محمد العمري، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2007

40 - عبد القاهر الجرجاني- أسرار البلاغة - تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، القاهرة، ط1، 1991

41 - عبد القاهر الجرجاني- دلائل الإعجاز في علم المعاني- تحقيق: محمد عبده و محمد محمود التركي،دار المعرفة للطباعة و النشر، بيروت، لبنان1978 م

42 - عبد الله إبراهيم : الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ط1،1999، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب .

43 - عبد الله إبراهيم : المركزية الغربية (إشكالية التكون والتمركز حول الذات)، ط1،2000، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء

44 - عبد اللّه إبراهيم ،سعيد الغانمي:معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)، ط2، 1996.المركز الثقافي العربي، المغرب.

45 - عبد الله إبراهيم:المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)ط1990 ، 1،لمركز الثقافي العربي،الدار البيضاء.

46 - عبد الله إبراهيم،وآخرون:معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)ط2،1996، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء

47 - عبد الله الغذامي : النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، ط2،2001، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء

48 - عبد الله الغذامي : الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية(Deconstruction)، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر"، ط1985 ، 1،النادي الأدبي الثقافي، جدة.

49 - عبد الله الغذامي : تشريح النص ، ط2،2006، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ،المغرب.

50 - عبد الله محمد العضيبي : النص و إشكالية المعنى ،،ط1،2009 ،منشورات الاختلاف، الجزائر.

51 - عبد الملك مرتاض:في نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النّقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها)، ،ط1،2005، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر.

52 - عبد الملك مرتاض، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي"، لمحمد العيد آل خليفة، ط1، 1996 ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر

53 - عبد الوهاب المسيري وفتحي التريكي : الحداثة وما بعد الحداثة ، ط1، 2003،دار الفكر، دمشق.

54 - عثمان موافي- في نظرية الأدب، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم- ج1، ط3، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، 2000

55 - علي حرب : التأويل والحقيقة (قراءات تأويلية في الثقافة العربية)ط2،1995،شركة دار التنوير للطباعة والنشر،بيروت، لبنان

56 - علي حرب : الممنوع والممتنع (نقد الذات المفكرة)، ط2،2000، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء

57 - علي حرب : نقد النص ، ط2، 2000، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

58 - عمر مهيل : البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر ،ط2،1993،ديوان المطبوعات الجامعية ،الساحة المركزية بن عكنون ،الجزائر.

59 - عيسى علي العاكوب :التفكير النقدي عند العرب، ط1 ، دار الفكر العربي المعاصر، دار الفكر، دمشق، لبنان، 2000

60 - غسان زيادة : إنه نداء الجنوب(قراءات في الأدب والرواية)، ط1،1995، دار المنتخب العربي، بيروت.

61 - فوزية الصفار : أزمة الأجيال العربية المعاصرة ،،دط، 1990 الإتحاد العام التونسي للشغل. تونس.

62 - فيصل الأحمر :معجم السيميائيات ،ط2010 ، 1 ،منشورات الاختلاف ،الجزائر .

63 - محمد أحمد البنكي :دريدا عربيا قراءة التفكيك في الفكر النقدي العربي،ط1، 2005،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،البحرين

64 - محمد العمري- البلاغة العربية أصولها وامتداداتها- أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1999.

65 - محمد الولي- الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي- ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1990.

66 - محمد بازي : التأويلية العربية (نحو نموذج تساندي في فهم النصوص و الخطابات)، ، ط1، 2010، منشورات الاختلاف.

67 - محمد خاتمي: حوار الحضارات، تر: سرمد الطائي، دط،2002، دار الفكر المعاصر، سوريا.

68 - محمد خلف الله :من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، ط2، 1970، القاهرة .مصر.

69 - محمد رجب الباروي :شخص المثقف في الرواية العربية المعاصرة ,ط1 ,1993,الدار التونسية للنشر.

70 - محمد زغلول سلام: دراسات في القصة العربية الحديثة (أصولها اتجاهاتها أعلامها)،ط1، 2005،منشأة المعارف، الإسكندرية.

71 - محمد زكي العشماوي –قضايا النّقد الأدبي بين القديم والحديث- دار المعرفة الجامعية، دط،1998 .

72 - محمد عابد الجابري - اللفظ والمعنى في البيان العربي – فصول، العدد الأول ، المجلد 6 أكتوبر /نوفمبر /ديسمبر1985

73 - محمد سالم سعد الله- مملكة النص، التحليل السيميائي للنقد البلاغي الجرجاني نموذجا- عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، جدار للكتاب العالمي، الأردن،دط، 2007.

74 - محمد شوقي الزين:تأويلات وتفكيكات (فصول في الفكر الغربي المعاصر)ط2000 ، 1 ، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء.

75 - محمد يونس علي- علم التخاطب الإسلامي، دراسة لسانية لمناهج علماء الأصول في فهم النص- ط1، 2006 ، دار المدار الإسلامي، بيروت.

76 - محمد نور الدين إفاية: المتخيل والتواصل(مفارقات العرب والغرب)، ط1، ، 1993،دار المنتخب العربي، بيروت.

77 - محمد نور الدين إفاية: الهوية والاختلاف في المرأة، الكتابة والهامش، ط1، 1997 ، إفريقيا الشرق.

78 - محمد مفتاح- تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص- ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1986

79 - محمود أحمد العشيري: الاتجاهات الأدبية والنقدية الحديثة (دليل القارئ العام)، ط2003 ، 2، مريث للنشر والمعلومات.

80 - مصطفى فاسي : البطل المغترب في الرواية العربية(دراسة)،ط2008 ، 1، دار موفم للنشر ، الجزائر.

81 - ناظم عودة –تكوين النظرية في الفكر الإسلامي والفكر العربي المعاصر،دار الكتاب الجديد المتحدة،ط1،2009 بنغازي ليبيا.

82 - يمنى العيد: في معرفة النص (دراسات في النقد الأدبي) ،ط4، 1999، دار الأدب ، بيروت.

83 - العيد يمنى، في مفاهيم النقد وحركة الثقافة العربية، إعداد محمد دكروب، الفارابي،2005،

84 - يوسف وغليسي : إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ط1، 2008 ، منشورات الاختلاف، الجزائر.

85 - يوسف وغليسي:مناهج النقد المعاصر(مفاهيمها وأسسها ،تاريخها وروادها،وتطبيقاتها العربية)، ،ط1،2007، جسور للنشر والتوزيع ،الجزائر.

المراجع باللغة الأجنبية

R.Barthes, l'aventure Sémiologique, Editions Du Seuil, Paris, 1985 . - 86

المراجع المترجمة إلى اللغة العربية:

87 - أمبرتو إيكو: التأويل بين السميائيات والتفكيكية، تر:سعيد بنكراد، ط1،2000، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء

88 - أمبرتو إيكو- القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية- تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1996.

89 - أمبرتو إيكو- حكايات عن إساءة الفهم- تر: ياسر شعبان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، القاهرة، 2006

90 - بول ريكور :نظرية التاويل (الخطاب وفائض المعنى)، تر:سعيد الغانمي، ط1،2003، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء

91 - جاك دريدا: "الكتابة والاختلاف"، تر: كاظم جهاد، ط1988 ، 1، دار توبقال، الدار البيضاء.

92 - جاك دريدا: في علم الكتابة، ط 1، 2005، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

93 - جاك دريدا، الصوت والظاهرة، مدخل إلى مسألة العلامة في فينومينولوجيا هوسرل،تر:فتحي إنقزو، ط1، 2005، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت.

94 - جاك دريدا، مواقع(حوارات)، تر: فريد الزاهي،ط 1، 1992، دار توبقال، الدار البيضاء.

95 - جوزف بريستو : الجنسانية ، تر : عدنان حسن ، ط1، 2007،دار الحوار للنشر و التوزيع ، سوريا .

96 - جونثان كللر- ما النظرية الأدبية- تر: هدى الكيلاني، دط،2009، منشورات اتحاد كتاب العرب، سوريا.

97 - جون سيرفوني- الملفوظية- تر: قاسم مقداد، دمشق،دط،دت.منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق.

98 - رامان سلدن،النظرية الأدبية المعاصرة، تر:جابر عصفور،ط2007 ، 1،دار قباء للطباعة و النشر ،القاهرة.

99 - جوروف: مفهوم الأدب، تر:منذر عياشي،ط1،1990 ،النادي الأدبي الثقافي بجدة. السعودية .

100 - دومنيك مونقانو:المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب،تر:محمد يحياتين،ط1، 2005،منشورات الاختلاف.

101 - فولفغانغ ايزر- فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب- تر: حميد الحمداني والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، 1995.

102 - سيم، ستيورات، فان لوون، بورين، النظرية النقدية، ترجمة جمال الجزيري، المجلس الأعلى للثقافة،2005، .

103 - ميشال فوكو- الكلمات و الأشياء- تر:مطاع صفديو سالم يفوت ، مركز الإنماء القومي ، بيروت،1989.

104 - والأس مارتن :نظريات السرد الحديثة ، تر: حياة جاسم محمد، ط1 ، 1998، المجلس الأعلى للثقافة.

الدوريات (مجلات ، سلاسل...)

105 - الشرق الوسط (جريدة العرب الدولية)العدد 10361،يوم الأربعاء 23 ربيع الأول 1428 هـ الموافق لـ 11 ابريل 2007.

106 - إدوارد سعيد: (العالم، النص، الناقد)، تر: فريال جبوري غزول، مجلة فصول، ديسمبر 1983.

107 - إلياس خوري/تجربة البحث عن أفق/ طبع مركز الأبحاث في منظمة التحرير الفلسطينية، مجلة الأقلام العراقية،العدد12،1980.

108 - جاك دريدا: الاختلاف المرجأ ،تر: هدى شكري عياد، فصول (مجلة النقد الأدبي) ، العدد3، 1986.

109 - جلال أمين: الطيب صالح والجامعة ، مجلة أخبار الأدب ، العدد 453، مارس 2002.

110 - خالدة سعيد : الحداثة أو عقدة جلجامش، مجلة مواقف، العدد 51 ، 1984 ، بيروت.

111 - عبد الوهاب المسيري "اليهودية وما بعد الحداثة: رؤية معرفية"، إسلامية المعرفة، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، ماليزيا، العدد10، 1997.

112 - عبد الوهاب المسيري:موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية – نموذج تفسيري جديد، ط1،1999،مج5، دار الشروق، مصر.

113 - صلاح فضل-بلاغة الخطاب و علم النص-سلسلة عالم المعرفة، العدد164، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت،1992.

114 - مطاع صفدي : إشكالية الحداثة السياسية بين الكائن السلطاني و الكائن الثقافي في الزمن العولمي ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، يصدرها مركز الإنماء القومي، العدد 21،2001. عبده بدوي : الشعر في السودان ، مجلة عالم المعرفة العدد 41،ماي 1981 ،المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت.

115 - مصطفى ناصف ،اللغة و التفسير و التواصل ،سلسلة عالم المعرفة ، الكويت رجب1415، يناير /كانون الثاني 1995،

المعاجم باللغتين العربية و الفرنسية

116 - سعيد علوش :معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة) ، ط1985 ، 1، دار الكتاب اللبناني ،بيروت.

117 - لطيف زيتوني :معجم المصطلحات نقد الرواية ،ط1، 2002 ،دار النهار للنشر ،بيروت لبنان.

118 - محمد عناني:"المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي-عربي" ط1، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان، 1996.

119 - ميجان الرويلي/ سعد البازعي : دليل الناقد الأدبي(إضاءة لأكثر من سبعين تيارا نقديا أو مصطلحا نقديا معاصرا)،ط3،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ،2002.

فـــــــــهرس الموضوعـــــــات

مقدمـــة:.....أ- ح
مدخل:عبد العزيز حمودة و خطاب نقد النقد المعاصر.....**9-17**

الباب الأول: الرؤية النقدية لعبد العزيز حمودة للنقد العربي والغربي

الفصل الأول: رؤية عبد العزيز حمودة للنقد العربي.....(19-59)

أولا: إشكالية الخطاب النقدي المعاصر بين الأنا العربي و الآخر الغربي.....23

1-التفكيكية نمطٌ تفكيريٌ غربيٌ خالصٌ.....25

2-المقولات النقدية تمت صياغتها لآداب غربية محضة.....27

2/أ- الغموض في الخطاب النقدي العربي:.....29

2/ب- التضارب في الآراء والتوجهات المنهجية:.....30

3-الالتفات إلى التراث.....33

4-المسافة التاريخية الفاصلة بين فضائي النشأة والاستقبال:.....34

ثانيا: الحداثة النقدية العربية و علاقتها بالتراث: 37

1 - ضبط مصطلح الحداثة عند الغرب:.....37

2 - جذور الحداثة الغربية :.....38

3 - ضبط مصطلح الحداثة النقدية العربية :.....40

4 - جذور الحداثة العربية.....43

5 - الحداثة النقدية العربية وعلاقتها بالتراث:.....46

ثالثا: نقد حمودة لتجربة الحداثيين العرب من خلال المرايا.....53

1-قراءة في لغة الاختلاف النقدي بين حمودة و جابر عصفور 53

2-قراءة في لغة الاختلاف النقدي بين حمودة و كمال أبو ديب 56

3-قراءة في لغة الاختلاف النقدي بين حمودة و يمنى العيد 57

الفصل الثاني: رؤية عبد العزيز حمودة للنقد الغربي.....(60 – 121)

مدخل.....61

أولا : بعد ما بعد الحداثة و النص الإشكالي.....63

ثانيا : رؤية حمودة للنقد الشكلاني 72

1-النقد الشكلاني والذات:.....**72**

2-الرؤية النقدية الشكلانية:.....74

3-سلطة النص الأدبي وكيفية قراءته:.....81

ثالثا:رؤية حمودة للنقد الجديد الانجلوسكسوني 90

1-بين النقد الجديد (الفرنسي و الانجلوسكسوني) :.....90

2-بين النقد الجديد والبنيوية :.....99

رابعا:رؤية حمودة لاختلاف المرجعيات في خطاب التفكيكية 103

1-إشكالية الغموض في خطاب التفكيك : 104

2-التفكيك و لانهائية الدلالة : 106

3-رؤية التفكيك لطبيعة الأدب و وظيفته: 110

4-النقد الثقافي والاتجاه الجدلي اللاحتمي.....111

الباب الثاني: البدائل النظرية و التطبيقية في مراجعات عبد العزيز حمودة

الفصل الأول : رؤية عبد العزيز حمودة للذات و النص و المصطلح.....(114– 175)

أولا – رؤية عبد العزيز حمودة للذات و النص.....115

1 -رؤية عبد العزيز حمودة لذات الأديب :.....115

2-رؤيته لطبيعة النص الأدبي ووظيفته: 119

ثانيا : آلية قراءة النص وإشكالية المصطلح.....126

1 - خطاب عبد العزيز حمودة ومشكلة المصطلح:.....126

2 - النص وكيفية قراءته:.....128

أ-مصطلحا القصد و المقصد :.....133

ب-مصطلح النظم :.....136

ثالثا-رؤية الإسلام للوجود و المعرفة:..... 144

1. الوعي بقضية الرؤية: 145
2. غاية خطابه النقدي ومقصده: 148
3. النظرية العربية: 148
4. موقفه من الواقع الغربي ورؤيته للدين:.....153
5. موقفه من الاتجاهات الفلسفية التجريبية والذاتية واللاحتمية:.....162
6. موقفه من الحداثة الغربية وشروطها:.....163

رابعا- أصول النظر النقدي في التراث و مقابلته مع أسس النقد الحداثي.....166

1 - قضايا النقد والبلاغة عند العرب.....166

2 - مراحل تطور البحث البلاغي عند العرب:.....170

الفصل الثاني: التأصيل المعرفي للمنهج و النظرية.....(176 - 239)

أولا : مفهوم النظرية النقدية عند عبد العزيز حمودة..... 176

1-مفهوم النظرية : 176

2- التأصيل لإرهاصات النظرية النقدية العربية:.....182

ثانيا :التأصيل المعرفي للنظرية النقدية العربية.....185

4 نظام اللسان العربي ونظرية النظم. أي علاقة؟ 186

5 معالم نظرية أفعال الكلام لدى الجرجاني.....190

6 أركان النظرية الأدبية 192

ثالثا: منهج عبد العزيز حمودة الفكري ومفاهيمة الأساسية.....207

1 - مفهوم الاجتهاد العلمي:.....208

2 - مفهوم الاختلاف.(على المستوى الفكري والواقعي):.....211

3 - مفهوم الثابت والمتغير:.....214

4 - مفهوم التحيز.....220

رابعا: مبحث تطبيقي للنظرية. 226

1-النقد التطبيقي: الإيجاز بالحذف:.....227

2-النقد التطبيقي الموضوعي:.....229

3-ثنائية الحضور والغياب:.....231

4-التشبيه:.....234

5-المجاز في الشعر:.....234

6-البلاغة العربية والمماثلات الشاردة: البديل:.....237

خاتمة.....240

فهرس المصطلحات.....244

مكتبة البحث.....245

الفهرس.....250

Abstract :

This study seeks to answer the following queries: whether Abdelaziz HAMOUDA had attempted to originate a critical trend that depends on a particular cultural background, and a philosophical thought. Thus, what are the features of this trend? And did he succeed in originating it? Are we really going to follow the pathway he traced so as to develop and clarify an Arabian cultural critical project that can bridge the gap and cure the rift, a project which strengthens our own cultural identity and protects it from the attempts of cultural eradication and identity theft via the culture of Westernization and globalization ?

Key words:

theory, criticism, Abdul-Aziz Hmouda , gap , identity. Westernization

*****

Le résumé de la thèse :

Cette étude vise à répondre aux questions suivantes : si Abdelaziz HAMOUDA a cherché à mettre des principes à une tendance critique basée sur un climat culturel particulier et une pensée philosophique, quelles sont les caractéristiques de cette tendance ? Et a-t-il réussi à l'enraciner? Et sommes-nous aujourd'hui dans le chemin qu'il a tracé pour développer et élaborer un projet critique culturel arabe qui met fin à la fracture et comble le fossé, un projet réalise notre propre identité culturelle et la préserve contre les tentatives de déracinement culturel et de dévalise ment de l'identité qui nous assiègent à travers la culture de l'occidentalisation issue de la mondialisation?.

Les mots-clés :

la théorie, la critique, Abdelaziz HAMOUDA, la fracture, l'identité, l'occidentalisation

*****

ملخص الأطروحة :

تسعى هذه الدراسة إلى الإجابة عن التساؤلات الآتية : إذا كان عبد العزيز حمودة قد سعى إلى التأصيل لاتجاه نقدي يستند إلى مناخ ثقافي بعينه ، و فكر فلسفي فما ملامح هذا الاتجاه ؟. و هل نجح في التأصيل له؟. وهل نحن اليوم في الطريق الذي رسمه لتطوير وبلورة مشروع نقدي ثقافي عربي يوقف الشرخ ويرأب الصدع؛ مشروع يحقق الهوية الثقافية الخاصة بنا، ويحافظ عليها ضد محاولات الاقتلاع الثقافي وسلب الهوية التي تحاصرنا بها ثقافة التغريب القادمة عبر العولمة؟.

– الكلمات المفتاحية :

النظرية ، النقد ، عبد العزيز حمودة ، الشرخ ، الهوية ، التغريب .